

Γιώργος Μυλωνάς: Από τον Πολύγνωτο στον Μπότσογλου

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

Νέκυια

<https://epopteia.gr/81/giorgos-mylonas-apo-ton-polygnoto-sto/>

Ταξίδι στη Νέκυια

Η εικαστική της πραγμάτωση

στον Πολύγνωτο και τον Μπότσογλου



Αθήνα 2010

Εισαγωγή

*Η ψυχή σαν τ' όνειρο φτερουγίζει και φεύγει
αλλά στρέψε γλήγορα τον πόθο σου στο φως,
κι όλα τούτα μην τα ξεχνάς...*

(η Αντίκλεια στο γιο της, Οδύσσεια λ' 222-224)

Συνειρμοί λοξοί θέλουν να γεφυρώσουν στην ανά χείρας εργασία τη Νέκυια του Θρυλικού Πολύγνωτου, αφηγημένη στον πανίερο χώρο των Ελλήνων, τους Δελφούς, με τη σύγχρονη Νέκυια του Χρόνη Μπότσογλου, ιστορημένη σε είκοσι έξι πίνακες, «που προσβλέπουν στο δικό τους μέλλον μέσα από το δραματικό τους παρελθόν»¹. Η νέκυια είναι παράγωγο του ομηρικού νέκυς, που σημαίνει νεκρός. Από τον Όμηρο κι έπειτα, η λέξη σημαίνει την κατάβαση ζώντος ανθρώπου στον Άδη για να συνομιλήσει με νεκρό και, είτε να μάθει από αυτόν την κρυμμένη αλήθεια, είτε να τον πάρει πίσω στη χώρα των ζώντων.

Με οδηγό μας δύο δημιουργούς, έναν από τα ριζώματα της ελληνικής ζωγραφικής κι έναν δάσκαλο της σύγχρονης μας εικαστικής σκηνής, επιχειρούμε εξ' ορισμού το άτοπο: μιαν ιχνηλασία στη χώρα των νεκρών, στον τόπο του επέκεινα.

Και οι δύο ζωγράφοι, ο Πολύγνωτος και ο Μπότσογλου, ξεκινούν την αναζήτησή τους έχοντας ως φωτοδότη τον Όμηρο και την οδυσσειακή Νέκυια. Και οι δύο σαρκώνουν εικαστικά το μύθο, προσφέροντας «αίμα», αλλά δε στέκονται εκεί· διαγράφουν τη δική τους πορεία, με εντελώς ξεχωριστά «ενθυμήματα».

Στην περίπτωση του Πολύγνωτου προχωράμε ψηλαφητά, καθώς η σύνθεση του Κάτω Κόσμου σώζεται μονάχα από την αφήγηση του Πausανία. Ευτυχώς, ο θαυμασμός του αρχαίου περιηγητή και έμπειρου θεατή πολλών και σημαντικών μνημείων της αρχαιότητας, μας μεταφέρει τόσο ζωντανές εντυπώσεις από τη σύνθεση, που σώζει, έστω «διά κατόπτρου αινιγματωδώς», ένα από τα σπουδαιότερα έργα της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. Μέσα στην πολυγνώτεια σύνθεση καθρεφτίζεται η εικόνα του Κάτω Κόσμου που είχε η αρχαιότητα. Παράλληλα, όμως, επιχειρούμε να δούμε σε αυτή πώς χειρίστηκε ο Πολύγνωτος θέματα τεχνικής φύσης, αλλά εξαιρετικής σημασίας, για το πώς οι αρχαίοι απέδιδαν τον κόσμο ζωγραφικά.

Στον άλλο άξονα, τη σύγχρονη σύνθεση του Χρόνη Μπότσογλου, ξέχωρα από την εκτενή παρουσίαση του ίδιου του έργου –

πρόσφατα εκτεθειμένου στην αναδρομική που οργάνωσε το ΕΜΣΤ² -, οι προσωπικές σημειώσεις του δημιουργού και η απομαγνητοφωνημένη συνομιλία που παραθέτουμε, συνιστούν σελίδες ημερολογίου, πολύτιμες για την αποκρυπτογράφηση αυτού του ταξιδιού. Μέσα από μια εμπειρία μυητική, ο Μπότσογλου καταδύεται στο δικό του κόσμο αγαπημένων νεκρών, σε μία οδό προς την αυτογνωσία.

Το έργο του όμως δεν είναι μονοσήμαντα προσωπικό. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί, όχι μόνο για τη δική του γενιά, αλλά με το αίσθημα ότι η παράδοση του Ομήρου και η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία που έχει αναφορές σ' αυτήν, αποτελεί μια ενιαία, ταυτόχρονη πράξη. Για τον Μπότσογλου – κι αυτό διατρέχει συνολικά το έργο του – η ιστορία δεν είναι ό,τι πέθανε, αλλά ό,τι είναι ακόμη ζωντανό. Ζωντανό, παρόν, σύγχρονο.

Ιστορίες του Κάτω Κόσμου

Η κατάβαση στον “άλλο” κόσμο διατρέχει την παράδοση πολλών λαών κι έχει αναλυτικά μελετηθεί από πλειάδα επιστημών. Σε πολλούς λαούς – ας θυμηθούμε το Έπος του Γιλγαμές, την Κατάβαση της Ιστάρ κ.ά. – σηματοδοτεί τις σχέσεις των ζωντανών προς τους νεκρούς τους και εκφράζει την αντίληψη των λαών αυτών για το φαινόμενο της ζωής και του θανάτου. Στις μυητικές ιερουργίες με τις οποίες συνδέεται το θέμα της κατάβασης, η κάθοδος στον Κάτω Κόσμο είναι μήυση αυτή η ίδια, ουσιαστικά ένας νόστος της γενέθλιας γης του όντος (Terra Mater), και συμβολίζει άλλοτε τη χθόνια αλήθεια κι άλλοτε τη διαιώνιση της ζωής.

Η τελετή της «νεκρομαντείας» και οι συναφείς μύθοι και αφηγήσεις του νόστου παραπέμπουν εύλογα στην ομηρική Νέκυια, όπως ονομάστηκε η ραψωδία λ από τους αλεξανδρινούς φιλόλογους, αλλά επίσης και στα λατρευτικά δρώμενα του Διονύσου, της Δήμητρας και των Ορφικών.

Πράγματι, αυτοί που κατέβηκαν στον Άδη και επέστρεψαν από

αυτόν δεν είναι λίγοι (Περσεφόνη, Θησέας και Πειρίθους, Διόνυσος και Ξανθίας, Αλκηστις και Ηρακλής, Ορφέας αλλά όχι η Ευρυδίκη κ.ά.), όπως πολλοί είναι και οι συγγραφείς που τους έδωσαν πνοή (Όμηρος, Ευριπίδης, Αριστοφάνης, Μένιππος, Λουκιανός κ.ά.). Η Νέκυια της Οδύσσειας όμως θα μπορούσε να θεωρηθεί ο κοινός μυθοπλαστικός τόπος, όπου συγκατοικούν όλες αυτές οι μορφές και οι παραδόσεις, καθώς κι εκείνες που δημιουργήθηκαν αργότερα: από την Αινειάδα του Βιργιλίου, τη θεία Κωμωδία του Δάντη, τις θρησκευτικές παραστάσεις του λατινικού Μεσαίωνα με τον *descensus ad inferos* και τις βυζαντινές «καθόδους», τη δημόδη λογοτεχνική παράδοση, ως τις νεότερες συλλήψεις του Πάουντ, του Τζόις, του Κοκτό, του Ουίλιαμς ή του Ανούιγ.

Τι λέει ο Όμηρος

Είχε περάσει ήδη πολύς καιρός από τη μέρα που ο Οδυσσέας πήρε τον δρόμο του περιπετειώδους γυρισμού του από την Τροία στην Ιθάκη και η παραμονή του στο νησί της Κίρκης είχε φτάσει στο τέλος της, ύστερα από παρέμβαση των θεών. Αυτό που θα ακολουθούσε επρόκειτο να είναι το δραματικότερο επεισόδιο της ζωής του πολυμήχανου ήρωα, καθώς έπρεπε να «κατεβεί» ζωντανός στον Κάτω Κόσμο, για να ζητήσει από την ψυχή του μάντη Τειρεσία να μάθει πώς θα γύριζε τελικά στην πατρίδα του. Με την τέλεση σπονδής στους νεκρούς, εμφανίζονται και συνομιλούν με τον Οδυσσέα πρώτα ο άλλοτε σύντροφός του Ελπήνωρ, ο Τειρεσίας, η μητέρα του Αντίκλεια, κι έπειτα ο Αγαμέμνων, ο Αχιλλέας, ο Αίας και άλλες σκιές πεθαμένων.

Προσοχή εδώ: είναι σημαντικό να τονιστεί από την αρχή ότι στη Νέκυια του Ομήρου «σμίγουν μέσα από μία διαδικασία μύησης τα δύο γονιμότερα σπέρματα του έπους: ο νόστος και ο θάνατος³». Το γεγονός ότι ο Οδυσσέας οφείλει να κατέβει στον Άδη, για να μάθει από τη σκιά του μάντη Τειρεσία την εξέλιξη και την έκβαση του νόστου του (αλλά και το οριστικό τέλος της ζωής του), δείχνει ότι νόστος και θάνατος επικοινωνούν μεταξύ τους· ότι στην παραδειγματική αυτή περίπτωση ο θάνατος γίνεται αγω-

γός του νόστου· ότι ο νόστος οφείλει να περάσει μέσα από τον αγωγό του θανάτου για να συντελεστεί· ότι ο νόστος αποτελεί αποδοχή και συνάμα υπέρβαση του θανάτου.

Ακολουθώντας, λοιπόν, τις οδηγίες της Κίρκης, ο Οδυσσέας έφτασε στη χώρα των Κιμμερίων και στάθηκε στην είσοδο του Άδη, όπου άνοιξε ένα λάκκο στο χώμα και θυσίασε στους νεκρούς και τους θεούς του Κάτω Κόσμου. Το αίμα των σφαγμένων ζώων προσέλκυσε τις ψυχές πολλών νεκρών, ανάμεσά τους και αυτήν του Τειρεσία.

Ο Μαρωνίτης σημειώνει πως καμιά άλλη ραψωδία της Οδύσσειας δεν έχει την ασύμμετρη συμμετρία της Νέκυιας και την παρομοιάζει γι' αυτό με τα ταφικά αγγεία της γεωμετρικής εποχής⁴.

Η Νέκυια είναι από τις πιο συγκινητικές ιστορίες της αρχαίας ελληνικής ποίησης, καθώς ο Οδυσσέας, εκτός από την πολυπόθητη συνομιλία του με την ψυχή του Τειρεσία, έρχεται σε επαφή με τις ψυχές τόσο της μητέρας του Αντίκλειας όσο και των παλιών συμπολεμιστών του στον πόλεμο της Τροίας. Οι διάλογοι που παρατίθενται είναι γεμάτοι ένταση, καημό και παράπονο, ενώ κορυφαία δραματική στιγμή αποτελεί η τριπλή προσπάθεια του ήρωα να αγκαλιάσει την άυλη ψυχή της μητέρας του και η τριπλή αποτυχία του.

Η Νέκυια στον Πολύγνωτο

Το επεισόδιο αυτό της νεκυιομαντείας ενέπνευσε έναν από τους μεγαλύτερους αρχαίους Έλληνες ζωγράφους, τον Πολύγνωτο από τη Θάσο, ο οποίος τον 5^ο αι. π. Χ. ζωγράφησε στη Λέσχη των Κνιδίων, στο ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς, μία πολυπρόσωπη σύνθεση που ονομάστηκε κι αυτή Νέκυια.

Στη σύνθεση αυτή ο Πολύγνωτος παρουσίασε τον Οδυσσέα να γονατίζει πάνω από το λάκκο και ν' αντικρίζει τον σύντροφό του Ελπήνορα, τον Τειρεσία και την Αντίκλεια. Πέρα από αυτούς όμως απεικόνισε κι άλλες εξήντα έξι μορφές, κατοίκους του Κάτω Κόσμου, οι οποίες απάρτιζαν κατά κανόνα ομάδες, θεματικά

άσχετες μεταξύ τους. Παριστάνονταν μεταξύ άλλων ο Χάρων με τη βάρκα του, σημαντικοί ήρωες, όπως ο Θησέας κι ο Ορφέας, διάσημοι αμαρτωλοί της μυθολογίας, όπως ο Τάνταλος, ο Τιτυός κι ο Σίσυφος, ήρωες του Τρωικού πολέμου, κοινοί θνητοί που στη ζωή τους ασέβησαν ή δεν μύηθηκαν στα μυστήρια και πολλοί άλλοι ήρωες και ηρωίδες. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε το έργο του Πολύγνωτου σαν τη φωτογραφία μιας στιγμής (ένα *instantané*) του Κάτω Κόσμου, κατά την οποία άλλοι τιμωρούνται, άλλοι σκέφτονται, άλλοι παίζουν μουσική ή διάφορα παιχνίδια, άλλοι μόλις καταφθάνουν με τη βάρκα του Χάροντα, ενώ ο Τειρεσίας ετοιμάζεται να πληροφορήσει τον Οδυσσέα σχετικά με το μέλλον του.

Η Νέκυια δεν ήταν η μόνη σύνθεση με την οποία ο Πολύγνωτος κόσμησε το εσωτερικό της Λέσχης στους Δελφούς. Ο Περιηγητής Πausανίας, που επισκέφτηκε το ιερό του Απόλλωνα και το συγκεκριμένο οικοδόμημα τον 2^ο αι. μ. Χ. είδε στον ίδιο χώρο και άλλο ένα έργο του θάσιου ζωγράφου, το λεγόμενο *Ιλίου Πέρσις* (Τροίας εκπόρθησις), που απεικόνιζε τις πρώτες στιγμές μετά την άλωση της Τροίας και την προετοιμασία της αναχώρησης των Ελλήνων. Και οι δύο συνθέσεις θα πρέπει να ήταν ισομεγέθεις και να κάλυπταν ίσα τμήματα του εσωτερικού της Λέσχης. Από τη Λέσχη έχουν απομείνει σήμερα ελάχιστα οικοδομικά λείψανα, ενώ από τις δύο συνθέσεις του Πολύγνωτου δεν έχει σωθεί απολύτως τίποτε. Ο Πausανίας όμως, που φαίνεται ότι εντυπωσιάστηκε από αυτές, τις περιέγραψε με σχετικά μεγάλη λεπτομέρεια, χαρίζοντάς μας τις αναλυτικότερες περιγραφές ζωγραφικών έργων στην αρχαία ελληνική γραμματεία, οι οποίες προκάλεσαν το ενδιαφέρον αρκετών ερευνητών, ιδίως του 18^{ου} αι., να αναπαραστήσουν τα χαμένα πολυγνώτεια έργα.

Οι πληροφορίες για τον Πολύγνωτο στις γραπτές πηγές είναι αρκετές και αυτό μαρτυρεί τη μεγάλη του καλλιτεχνική αξία και την εκτίμηση που είχε κερδίσει. Γεννημένος στη θάσο, διδάχθηκε τη ζωγραφική από τον πατέρα του Αγλαοφώντα, όπως άλλωστε και ο αδερφός του, ο Αριστοφών⁵. Η ερωτική σχέση του με την Ελπινίκη,

αδελφή του μεγάλου Αθηναίου πολιτικού Κίμωνα, και η χρονολόγηση των κτισμάτων στα οποία παραδίδεται ότι ζωγράφησε, τοποθετούν τη δράση του με ασφάλεια στο δεύτερο τέταρτο του 5ου αιώνα π.Χ.

Στην Αθήνα δούλεψε λοιπόν στα πιο λαμπρά οικοδομήματα που ήταν συνδεδεμένα με τον Κίμωνα, συχνά σε συνεργασία με έναν άλλον μεγάλο ζωγράφο της εποχής του, τον Αθηναίο Μίκωνα. Στην Ποικίλη Στοά ζωγράφησε την άλωση της Τροίας, στο Ιερό των Διοσκούρων τους γάμους του Κάστορα και του Πολυδεύκη με τις Λευκιπίδες, ενώ στην Πινακοθήκη των Προπυλαίων της αθηναϊκής Ακρόπολης υπήρχαν τρία έργα του -πιθανότατα σε ξύλινους πίνακες- με θέματα τον Αχιλλέα στη Σκύρο, τον Οδυσσέα με τη Ναυσικά στο νησί των Φαιάκων και την Πολυξένη. Επίσης, ενδέχεται να συνεργάστηκε και στη ζωγραφική διακόσμηση του γνωστού μας θησαυρίου, ναού του Ηφαίστου και της Αθηνάς Εργάνης στην Αγορά.

Το σπουδαιότερο έργο του όμως ο Πολύγνωτος το δημιούργησε χωρίς αμφιβολία στους Δελφούς⁶. Η Λέσχη των Κνιδίων ήταν ένα μακρόστενο οικοδόμημα διαστάσεων 18,70 X 9,53μ., που χτίστηκε στο δεύτερο τέταρτο του 5ου αιώνα π.Χ. στη βορειοανατολική γωνία του ιερού του Απόλλωνα, σε έναν χώρο που διαμορφώθηκε ειδικά για την ανέγερσή της. Το υλικό με το οποίο χτίστηκε ήταν ο πωρόλιθος, χρησιμοποιήθηκε όμως και ασβεστόλιθος κατά την επισκευή ζημιών στο τρίτο τέταρτο του 4ου αιώνα π.Χ. Η είσοδος πρέπει να βρισκόταν σε μία από τις στενές πλευρές, στη δυτική, ενώ στο εσωτερικό οκτώ ξύλινοι κίονες, διατεταγμένοι συμμετρικά σε δύο κιονοστοιχίες, στήριζαν τη δίρριχτη στέγη της Λέσχης ή έναν φεγγίτη, αν ο φωτισμός και ο αερισμός του κτίσματος δεν επιτυγχανόταν από παράθυρα εκατέρωθεν της εισόδου και ίσως και στην ανατολική πλευρά. Είναι πιθανό γύρω γύρω στους τοίχους να υπήρχαν θρανία. Το ύψος αυτών των τοίχων πρέπει να έφτανε τα 5,50μ., ενώ ο βόρειος και ο νότιος κοσμούσαν με τις δύο ζωγραφικές συνθέσεις του Πολύγνωτου, από τη μία η *Νέκυια* και από την άλλη η *Ιλίου Πέρσις*. Οι συνθέσεις αυτές, ύψους περίπου τριών μέτρων, ήταν ζωγραφισμένες πάνω σε

ξύλινους πίνακες, που εφάπτονταν μεταξύ τους και ήταν στερεωμένοι στους τοίχους, έχοντας τη δυνατότητα να απομακρύνονται ανά πάσα στιγμή. Η ζωγραφική σε ξύλο επέτρεψε τη δημιουργία της εγκυστετικής μεθόδου, που κάνει την εμφάνισή της ακριβώς τα χρόνια του Πολύγνωτου, αν και δεν ξέρουμε το ρόλο του στην εφεύρεσή της. Στο εσωτερικό της Λέσχης βρέθηκαν επίσης πολλά κομμάτια μαύρου, γαλάζιου και κόκκινου κονιάματος, τα οποία θα μπορούσαν να προέρχονται από τα σημεία του ανατολικού και του δυτικού τοίχου που αφήνονταν ελεύθερα από τη θύρα και τα παράθυρα.

Η σύνθεση

Όπως προκύπτει από το κείμενο του Πausανία, η σύνθεση της *Νέκυιας* περιελάμβανε εβδομήντα μορφές. Εκτός από τον Χάροντα, τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του Περιμήδη και Ευρύλοχο, όλες οι υπόλοιπες έχουν το κοινό χαρακτηριστικό ότι είναι ψυχές ηρώων και ηρωίδων που έχουν πεθάνει και βρίσκονται στον Κάτω Κόσμο. Συνήθως απαρτίζουν ομάδες με βάση κάποια στοιχεία που τους συνδέουν, όπως βαθμοί συγγένειας, φιλία, κοινοί αγώνες, τιμωρίες κ.ά., και σπάνια συναντούμε μεμονωμένες μορφές. Οι θεματικές αυτές ομάδες θα πρέπει να ξεχώριζαν μέσα στη σύνθεση μέσα από κάποια -έστω και μικρή- απόσταση που θα είχαν μεταξύ τους.

Ένα από τα θέματα που απασχόλησε σχεδόν όλους τους ερευνητές της *Νέκυιας* ήδη από τον 19ο αιώνα, είναι η αναζήτηση συμμετρίας και κέντρου στη σύνθεση. Αν προσέξουμε την περιγραφή του Πausανία θα δούμε ότι και στην αρχή και στο τέλος υπάρχουν μορφές που τιμωρούνται: από τη μια ο άδικος γιος, ο ιερόσυλος και ο Τιτυός, από την άλλη ο Σίσυφος, ο Τάνταλος και οι αμύητοι, ενώ και το ίδιο το τοπίο παρουσιάζει ομοιότητες, με τον Αχέροντα στην αρχή και τη λίμνη του Τάνταλου στο τέλος. Η παρατήρηση αυτή οδήγησε στην άποψη ότι το έργο του Πολύγνωτου χαρακτηριζόταν από συμμετρία, παρόμοια με αυτή που βρίσκουμε και στα κατωιταλιωτικά αγγεία με σκηνές από τον Κάτω Κόσμο.

Οι καινοτομίες στην Πολυγνώτεια Νέκυια

Ο Πολύγνωτος θεωρείται ότι απάλλαξε τη ζωγραφική από την ακαμψία των μορφών που τη χαρακτήριζε στην αρχαϊκή εποχή, προικίζοντάς την με περισσότερη και φυσικότερη κίνηση και ρεαλισμό. Η χρήση διαφορετικών επιπέδων και η απόδοση μορφών σε $\frac{3}{4}$ ή μερικώς κρυμμένων από τις γραμμές του εδάφους – που προκύπτουν καθαρά από την περιγραφή των δελφικών συνθέσεων από τον Παυσανία, όπως και ο υπομνηματισμός των μορφών με επιγραφές – δεν είναι τα μόνα χαρακτηριστικά της τέχνης του Πολύγνωτου.

Ο Πλίνιος κάνει λόγο και για άλλες καινοτομίες που εισήγαγε ο θάσιος ζωγράφος: πρώτος αυτός ζωγράφησε γυναίκες με διαφανή ιμάτια και πολύχρωμα καλύμματα του κεφαλιού και καθιέρωσε την απόδοση του ανοιχτού στόματος των μορφών, ώστε να φαίνονται τα δόντια τους. Δεν είναι τυχαίοι οι χαρακτηρισμοί του ως «εφευρέτη της ζωγραφικής»⁷ και ως του «πρώτου Έλληνα ζωγράφου με τη σημερινή έννοια του όρου»⁸.

Σε ό,τι αφορά τη χρήση των χρωμάτων από τον θάσιο ζωγράφο έχουμε όμως και άλλες μαρτυρίες. Ο Παυσανίας αναφέρει (Χ, 28,7) σχετικά με το χρώμα του δαίμονα του Άδη Ευρύνομου, μιας από τις μορφές της δελφικής Νέκυιας, ότι «κυανού την χροάν μεταξύ εστι και μέλανος». Στην ίδια σύνθεση γίνεται λόγος και για το χρώμα του προσώπου του Αίαντα του Λοκρού (Χ, 31, 1), το οποίο θυμίζει στον περιηγητή ναυαγό, που έχει μείνει ακόμα αρμύρα στο δέρμα του.

Είναι φανερό ότι ο Πολύγνωτος είχε κατορθώσει να χρησιμοποιεί το χρώμα όχι απλώς συμβατικά, όπως για παράδειγμα οι αγγειογράφοι, που ήδη από τα τέλη του 7^{ου} αι. π.Χ. απέδιδαν με διαφορετικό χρώμα τις ανδρικές και τις γυναικείες μορφές για να διακρίνεται το φύλο τους, αλλά πιο ουσιαστικά, για να «χαρακτηρίσει» καλύτερα κάποιες από τις μορφές του, τονίζοντας κάποιες ιδιαιτερότητές τους, σε σχέση με τις υπόλοιπες.

Εδώ ανακύπτει το εξής ερώτημα: πόσα και ποια χρώματα είχε στη διάθεσή του ο Πολύγνωτος, για να πετύχει όλα αυτά που προαναφέρθηκαν; Ο Κικέρων (Brutus 18, 70) συμπεριλαμβάνει τον Πολύγνωτο στους ζωγράφους που χρησιμοποιούσαν μόνο τέσσερα χρώματα, το λευκό, το ωχρό, το ερυθρό και το μελανό, και βασίζονταν περισσότερο στο σχέδιο. Το πρόβλημα της τετραχρωμίας, για την οποία γίνεται λόγος και στον Πλίνιο έχει απασχολήσει ιδιαίτέρως τους ερευνητές της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, οι οποίοι εκφράζουν διαφορετικές απόψεις ως προς το ποιες ακριβώς ήταν οι δυνατότητες, ποιοι οι περιορισμοί και ποιοι οι χρήστες της τετραχρωμίας στην κλασική και την ελληνιστική εποχή.

Σε ό,τι αφορά τον Πολύγνωτο, η πληροφορία του Κικέρωνα έχει επηρεάσει αρκετούς μελετητές, που υποστηρίζουν ότι ο ζωγράφος από τη θάσο ήταν περισσότερο σχεδιαστής παρά ζωγράφος και χρησιμοποιούσε μόνο τα τέσσερα παραπάνω χρώματα, ούτε καν σκιές ή χρωματικές αποχρώσεις.

Πως είναι δυνατό όμως, να ζωγράφισε ο Πολύγνωτος τον Ευρύνομο, τον Αχέροντα, τη λίμνη του Τάνταλου και τα δέντρα που αναφέρει ο Πausανίας στη Νέκυια, και ιδίως το άλσος της Περσεφόνης (X, 30, 6), χωρίς κάποιο είδος μπλε ή πράσινου και να απέδωσε τα αμυδρά ψάρια και τον αμυδρό Τιτυό χωρίς σκίαση και χρήση διαφορετικών τόνων; Ιδίως την απουσία του μπλε, ενός από τα λεγόμενα βασικά χρώματα, είναι δύσκολο να τη φανταστούμε, όταν μάλιστα το συναντούμε τόσο στην προγενέστερη του Πολύγνωτου ζωγραφική (αιγαιακές τοιχογραφίες, πίνακες από τα Πιτσά), όσο και στην ίδια την εποχή του, σε αρχιτεκτονική και πλαστική.

Και εδώ υπάρχει το σημαντικό πρόβλημα της τετραχρωμίας. Πως γίνεται ν' απουσιάζει το πράσινο και κυρίως το βασικό χρώμα μπλε από την παλέτα των ζωγράφων μιας εποχής, στην οποία η παρουσία τουλάχιστον του δεύτερου είναι αρχαιολογικά επιβεβαιωμένη; Δύο είναι οι πιθανές εξηγήσεις που έχουν παρουσιαστεί: ή ότι το «μέλαν» για το οποίο μιλούν οι πηγές ήταν στην πραγματικότητα ένα βαθύ μπλε ή ότι το μπλε χρησιμοποιούνταν, όχι σαν αυτόνομο χρώμα, αλλά ως προϊόν δύο από τα

τέσσερα χρώματα της τετραχρωμίας.

Στην πρώτη περίπτωση θα πρόκειται δηλαδή για μια «παρεξήγηση» του όρου μέλας, ο οποίος, ήδη από τον Όμηρο, δε σημαίνει αναγκαστικά το μαύρο, αλλά γενικά το σκούρο, και άρα στην περίπτωση μας θα εννοούνταν το μπλε σκούρο. Αυτό σημαίνει ότι και στην αρχαιότητα τα κύρια χρώματα που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι της λεγόμενης τετραχρωμίας, εκτός από το λευκό, ήταν εκείνα ακριβώς που και σήμερα θεωρούνται ως τα τρία βασικά (κόκκινο, μπλε, κίτρινο). Τότε όμως φαίνεται να αποκλείεται το μαύρο, το οποίο δεν μπορεί να παραχθεί με κανενός είδους μίξη. Σύμφωνα πάλι με τη δεύτερη εξήγηση, το μαύρο μπορεί να διαλυθεί με τόση ποσότητα λευκού, ώστε να πάρει μια μπλε απόχρωση, ενώ ένα είδος πράσινου παράγεται από τη μίξη μαύρου, κίτρινου και ελάχιστου λευκού⁹.

Για τη ζωγραφική του Πολύγνωτου και για τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουμε στην – όσο το δυνατόν – πιο κοντινή απεικόνιση της φημισμένης σύνθεσης, ο Χρόνης Μπότσογλου μας είπε:

Υπάρχει ένα σχέδιο με την περιγραφή που κάνει ο Πausανίας, η οποία πιστεύω πως πλησιάζει πολύ στη σύνθεση του Πολύγνωτου. Χωρίς αμφιβολία, είναι ένας μεγάλος καλλιτέχνης και η παλέτα που χρησιμοποιούσε υπήρξε ιδανική για το αττικό φως. Τα χρώματα που χρησιμοποιούσε ήταν τέσσερα. Αυτά τα τέσσερα χρώματα πραγματικά «ανταποκρίνονται» ιδανικά στην Αττική κι αναδεικνύουν το φως της· αυτό μας το απέδειξε περίφημα ο Τσαρούχης σε πείραμα. Το πλάσιμο, όμως, ήταν υποτυπώδες ή ανύπαρκτο, δηλαδή η ζωγραφική του Πολύγνωτου ήταν κυρίως ένα περίγραμμα, που δεν ξέρουμε πώς εμφανιζόταν και το χρώμα που είχε. Ήταν άραγε μονόχρωμο; Μήπως είχε μαύρη γραμμή – και δεν εννοώ το μαύρο των αγγείων, που είναι μαυρόασπρα· πώς, στ' αλήθεια, ήταν αυτή η γραμμή;

Πιστεύω πως μάλλον χρησιμοποιούσε χρώμα στο περίγραμμα και μάλιστα περισσότερα του ενός. Δουλεύοντας με χρωματιστό περίγραμμα, διπλασιάζεις τη δυνατότητα της χρωματικότητάς σου. Δε γνωρίζουμε όμως τίποτα για το σκοτάδι της Νέκυιας. Πώς

διαχειρίστηκε ο Πολύγνωτος αυτό το θέμα, παραμένει ερώτημα.¹⁰

Ο Τσαρούχης, πράγματι, σε διάλεξη που έδωσε για την αρχαία ελληνική ζωγραφική, εξηγεί¹¹:

«Ο περιορισμός των χρωμάτων στα γαιώδη, που από περιγραφή ξέρουμε πως έκανε ο Πολύγνωτος, είναι μια συνειδητή προσπάθεια της ελληνικής ζωγραφικής, που αρχίζει κάτι το νέο και σπουδαίο, έστω κι αν τα μέσα τους μας φαίνονται αρχαϊκά και ίσως και φτωχά. Με τον Πολύγνωτο φαντάζομαι πως αρχίζει η ζωγραφική που στηρίζεται στις αντιθέσεις θερμών και ψυχρών. Ο περιορισμός στο χοντροκόκκινο (κεραμιδί), στην ώχρα, στο μαύρο και στο άσπρο είναι ένα θεληματικό φτώχεμα, ένα φτώχεμα που δε συμβαδίζει με τις πλούσιες και καταπληκτικές ιδέες της νέας ζωγραφικής. Ασφαλώς η ζωγραφική του Πολύγνωτου εδραίωσε τη χρωματική σύνθεση με βάση τα συμπληρωματικά. Αλλά το περίεργο είναι πως το γαλάζιο του είναι το μαύρο, που αποτελείται θεωρητικώς από την ανάμιξη των τριών καθαρών χρωμάτων: γαλάζιο, κίτρινο, κόκκινο. Το κίτρινό του είναι η ώχρα που αποτελείται από τα τρία καθαρά χρώματα του πρίσματος. Το κόκκινό 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. Η αρχαία ζωγραφική μετά τον Πολύγνωτο, προτού εισαχθούν τα ακριβά κόκκινα, πράσινα και γαλάζια απ' την ανατολή, ακολουθούσε την κλίμακα του Πολύγνωτου, τα μενεξεδιά τους γινότανε με μαύρο, άσπρο και χοντροκόκκινο. Τα πορτοκαλιά τους που οι αρχαίοι τα έλεγαν «χρυσοειδή» γιατί το πορτοκαλί δεν ήταν γνωστό, γινόταν με ώχρα και χοντροκόκκινο. Το πράσινο γινόταν με μαύρο και ώχρα και λίγο άσπρο».

Η σημασία του έργου

Ο Πολύγνωτος στα δελφικά έργα του ασχολήθηκε με δύο θέματα που παρέπεμπαν στα δύο ομηρικά έπη. Στη μία σύνθεση παρουσίασε το δημοφιλές θέμα της Άλωσης της Τροίας, που συμβόλιζε στους συγχρόνους του το νικηφόρο αγώνα κατά των Περσών. Στην άλλη

χρησιμοποίησε το επεισόδιο της Νέκυιας, πιθανώς ως αφορμή για να φτιάξει ένα σύνθετο προσωπικό δημιούργημα, αλλά με έμμεσες έστω πολιτικές προεκτάσεις. Οι ποικίλοι τόποι καταγωγής των μορφών που απεικονίζονται στη Νέκυια -από τη θάσο μέχρι την Κρήτη κι από την Ιθάκη έως την Ιωνία-, θεωρήθηκε ότι πρόβαλλαν την ελληνική ενότητα κι αλληλεγγύη, που οδήγησαν σε νίκη κατά των Περσών, καθώς και τους δεσμούς που κρατούσαν ενωμένη και ισχυρή την Αττική – Δηλιακή Συμμαχία. Επομένως, η ίδια η πράξη της ανάθεσης και το σκεπτικό της σύνθεσης έχουν σαφώς πολιτικό χαρακτήρα.

Στη Νέκυια του Πολύγνωτου καθρεφτίζεται και η αντίληψη της εποχής για τον κάτω κόσμο. Ο Πολύγνωτος μας δίνει την εικαστική απόρριψη της αρχαϊκής αντίληψης που βεβαίωνε πως ο νεκρός δεν έχει συναισθήματα. Όπως μας παραδίδεται, στο μεγάλο εικαστικό έργο που βρισκόταν -έχει σημασία αυτό- σε ανάθημα στον θεό, ο θάνατος δεν είναι το τέλος, αλλά η συνέχεια της ζωής. Πολλές από τις μορφές, όπως ο Μαρσύας για παράδειγμα, συνεχίζουν την αγαπημένη τους ασχολία: παίζουν αστραγάλους ή ξαπλώνουν η μία στα γόνατα της άλλης, αποπνέοντας μια εικόνα νοσταλγίας, αλλά και δράσης. Δεν λείπουν οι σκεπτικοί και θλιμμένοι, ούτε οι τιμωρημένοι ήρωες. Αυτό ακριβώς δείχνει ότι οι νεκροί και θυμούνται αλλά και συνδέονται με την ζωή τους. Ο Πολύγνωτος διδάσκει ότι ο θάνατος είναι κοινή μοίρα, αλλά η μοίρα μετά τον θάνατο καθορίζεται από τις ενέργειες κάθε ατόμου όταν ήταν εν ζωή.

Στο ομηρικό έργο, την Ιλιάδα και την Οδύσεια, τρεις αιώνες περίπου πριν τον Πολύγνωτο, βλέπουμε μιαν αμφισημία: άλλοτε ο νεκρός δεν θυμάται, και δεν έχει καμιά σύνδεση πια με τη ζωή που έχει ζήσει. Άλλοτε όμως ο νεκρός έχει μνήμη, και μάλιστα μπορεί και βλέπει τους ζωντανούς τι κάνουν, γνωρίζοντας τι τους περιμένει εξ αιτίας των όσων κάνουν. Η διαφοροποίηση της αντίληψης για τη μετά θάνατον ζωή πρέπει να είναι το αποτέλεσμα της ομηρικής αμφισημίας που οδήγησε στη φιλοσοφική διδασκαλία για τη συνέχεια της ζωής. Έτσι, η πολυγνώτεια Νέκυια δε μπορεί ν' αποτελεί μονάχα προσωπική πεποίθηση του

ζωγράφου. Η παράστασή της δείχνει την αλλαγή των αντιλήψεων για τον Κάτω Κόσμο.

Η Νέκυια στον Μπότσογλου

Το θέμα της Νέκυιας βεβαίως δεν εξαντλείται στην Πολυγνώτεια σύνθεση. Η συνάντηση του Οδυσσέα με τον Τειρεσία ή με άλλα αγαπημένα του πρόσωπα, η σκηνοθεσία της καθαυτής καθόδου στον Άδη, ενέπνευσε διαχρονικά και αποτέλεσε – εκτός από λογοτεχνικό – και καλλιτεχνικό αρχέτυπο για πλειάδα Ευρωπαίων καλλιτεχνών. Γεννάται ενδεχομένως το ερώτημα: τί καινούργιο λοιπόν, κομίζει στα εικαστικά μας πράγματα μια επαναπροσέγγιση του ομηρικού θέματος; Με άλλα λόγια, έχουμε σήμερα λόγο να μας απασχολεί μία σύνθεση για τη Νέκυια, που μάλιστα τιτλοφορείται από το δημιουργό της «προσωπική»;

Από το 1980 και για περίπου μια δεκαετία ο Χρόνης Μπότσογλου δημιουργεί την ενότητα *Σελίδες ημερολογίου*, μια σειρά που αποτυπώνει την επώδυνη σωματική και πνευματική αποσύνθεση της μητέρας του. Μέσα από την ιστόρηση του θανάτου της μάνας, ο Μπότσογλου έρχεται αντιμέτωπος με το πρόσωπο του θανάτου, πραγματεύεται τη δική του θνητότητα. Λίγα χρόνια μετά την ολοκλήρωση του *Ημερολογίου*, ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει την ιδέα ενός πολύπτυχου έργου για τη Νέκυια. Μας λέει ο ίδιος:

Όταν ξεκίνησα το εγχείρημα της Νέκυιας, έκανα πρώτα κάποιες σπουδές, προκειμένου να δω τις δυσκολίες του υλικού μου και στη συνέχεια συμβουλευτήκα φίλους. Στην αρχή λοιπόν, το μέγεθος των σχεδίων ήταν κατά πολύ μικρότερο – περίπου στο μισό – και τότε ήταν που κυκλοφόρησε η Νέκυια, ένα μαύρο βιβλιαράκι σε απόδοση Μαρωνίτη. «Πάρτη, διάβασέ τη και μετά κουβεντιάζουμε» μου είπε, κι έτσι προχώρησα¹².

Η Νέκυια του Χρόνη Μπότσογλου, μια μνημειακή ζωγραφική εγκατάσταση από είκοσι έξι έργα, είναι μια πολυπρόσωπη τελετουργική αναπαράσταση που δημιούργησε ο καλλιτέχνης από το 1993 έως το 2000, με τίτλο «Μια προσωπική Νέκυια. Ένα εικαστικό ταξίδι για τη μνήμη». Εδώ αρχίζουν τα ερωτήματα: Πώς

η Νέκυια γίνεται «προσωπική»;

Η μεγάλη μου απορία αφορούσε, κυρίως, το ερωτικό στοιχείο το οποίο, θεωρώ, πως είναι εξαιρετικά έντονο στη Νέκυια. Ο Μαρωνίτης με προέτρεψε να διαβάσω το κείμενο και, πράγματι, την απάντηση την έδωσε ο ίδιος ο Όμηρος. Έτσι, πήρα το «ελεύθερο» να τολμήσω κάποια πράγματα, που συνδέονται με το ερωτικό στοιχείο. Άλλωστε, η Νέκυια είναι «προσωπική» υπόθεση και σε μεγάλο βαθμό «ερωτική». αφορά δικούς μου ήρωες, που τους ταυτίζω με πρόσωπα ομηρικά.

Από τον ομηρικό Οδυσσέα παραδειγματίζεται και ο ζωγράφος: καταδύεται όμως στο δικό του κόσμο αγαπημένων νεκρών, ψάχνοντας το δικό του Τειρεσία. Τα ζωγραφισμένα είδωλα του Χρόνη Μπότσογλου δεν είναι φανταστικά. Πρόκειται για πρόσωπα πραγματικά, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο έσμιξαν μαζί του. Ωστόσο, αυτά τα πραγματικά πρόσωπα, είδωλα πια μιας ζωγραφισμένης Νέκυιας, που ανταποκρίνεται στην αφηγηματική Νέκυια της Οδύσσειας, δανείζονται από το οδυσσειακό τους πρότυπο το μυθολογικό τους προσωπείο. Έτσι, η εικόνα της μάνας παραπέμπει στην Αντίκλεια, του ηδονικού χορευτή στον Ελπήνορα, του δασκάλου στον Τειρεσία και πάει λέγοντας. Έχουμε να κάνουμε λοιπόν, με είδωλα *δισυπόστατα*: τα μυθολογικά πρόσωπα της οδυσσειακής Νέκυιας στο έργο του Μπότσογλου μιλάνε μέσα από αγαπημένες φωνές, παίρνουν τα χαρακτηριστικά, την έκφραση και τις χειρονομίες δικών και φίλων, σαρκώνονται στα πρόσωπα που ανακαλεί πλέον ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Μαρωνίτης, μύθος και πραγματικότητα συμβάλλονται¹³.

Όταν ο μύθος είναι κοινή αίσθηση, ο καλλιτέχνης έχει στη διάθεσή του ένα φορέα ζωντανό, μια συναισθηματική ατμόσφαιρα έτοιμη, όπου μπορεί να κινηθεί ελεύθερα για να μιλήσει στους γύρω του. Ο Έλιοτ μιλώντας για τον Οδυσσέα του James Joyce, επισημαίνει: «Με τη χρήση του μύθου, με το χειρισμό ενός αδιάκοπου παραλληλισμού του σύγχρονου και της αρχαιότητας, ο Joyce εφαρμόζει μία μέθοδο που πρέπει και άλλοι να εφαρμόσουν ύστερα απ' αυτόν. Κι ένα τέτοιο πράγμα δεν είναι μίμηση, όπως

δεν είναι μιμητής ο επιστήμων που χρησιμοποιεί τις ανακαλύψεις ενός Einstein για να συνεχίσει τις δικές του ανεξάρτητες και πιο προχωρημένες έρευνες: είναι μόνο ένα τρόπος να ελέγξει κανείς, να ταχτοποιήσει, και να δώσει μορφή και σημασία στο απέραντο πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία»¹⁴. Αυτήν την τεχνική χρησιμοποιεί και ο Μπότσογλου.

Ο καλλιτέχνης, η κεντρική γονατιστή ανδρική μορφή, παρουσιάζεται ως νεκρομάντης που ανακαλεί στη μνήμη του τους νεκρούς. Η εικόνα του πλασιώνεται από δύο τελετουργικούς χορούς ανδρών και γυναικών, οικεία πρόσωπα, μέλη της οικογένειας, φίλους, ομότεχνους, που έχουν φύγει από τη ζωή, όπως ο ηθοποιός Κώστας Στυλιάρης, οι ζωγράφοι Λευτέρης Ρόρρος, Λευτέρης Κανακάκης, Νίκος Παραλής, Ασαντούρ Μπαχαριάν, οι ποιητές Νίκος Καββαδίας και Κοραλία Θεοτοκά. Μας λέει ο ίδιος για τα πρόσωπα αυτά:

Αρχίζω τη Νέκυια με τον Ελπήνορα, όπως ακριβώς συμβαίνει στον Όμηρο, και τελειώνω με τον Τειρεσία. Απέναντι, στο κέντρο, είναι ο Αχιλλέας κι από κει και μετά είναι ο χορός των ανδρών κι αντίστοιχα, των γυναικών.

Στην ομηρική Νέκυια η μητέρα εμφανίζεται δύο φορές, εγώ την «ανακαλώ» τρεις. Γιατί στο τέλος ανακάλυψα ότι παρόλ' αυτά μου έλειπε – ως αντιστοιχία στα δύο φύλα – μια γυναικεία μορφή. Οι ανδρικές φιγούρες είναι περισσότερες, κυρίως εξαιτίας του κεντρικού ήρωα, που εμφανίζεται στην πρώτη και τελευταία παράσταση· ο χορός, όμως, έχει μια αντιστοιχία. Ο πατέρας μου, που απεικονίζεται δύο φορές, έχει σαφώς πρωταρχικό ρόλο για μένα και ταυτίζεται συμβολικά με τον Αγαμέμνονα. Η μητέρα όμως παίρνει μια άλλη διάσταση. Στην πρώτη αποκαλύπτεται μέσα από τα χρόνια της – και στις τρεις ηλικίες -, στη δεύτερη φανερώνεται στο «μαρτυρολόγιο», τη ραπτομηχανή της· και στην τελευταία εκδοχή, που είναι εντελώς διαφορετική, βλέπω πια τη σχέση μου μαζί της. Η μάνα μου εκεί μου «προφητεύει» αυτό που λέει ο Παπαδιαμάντης : «Ύπαγε, ανίατε· ο πόνος θα είναι η ζωή

σου».

Ο Τειρεσίας είναι εξάδελφος τρίτου βαθμού, με μεγάλη διαφορά ηλικίας, αλλά πολύ σημαντικός για μένα. Ο Κώστας Μπότσογλου ήταν καθηγητής στο γυμνάσιο του Μαρωνίτη σε δύσκολες εποχές για τον τόπο. Όταν εγώ τέλειωσα το δημοτικό, εκείνος εργαζόταν στο Πειραματικό της Θεσσαλονίκης. Μέχρι τότε δεν τον γνώριζα. Εγώ, αν και μικρός στα χρόνια, είχα αποφασίσει το δρόμο που θ' ακολουθήσω: ήθελα να γίνω ποιητής-ζωγράφος. Στο διαγωνισμό μάλιστα χειροτεχνίας των αποφοίτων πήρα το πρώτο βραβείο. Με πήρε λοιπόν ο πατέρας μου από το χέρι και με πήγε στο «διανοούμενο» της οικογένειας. Είδε τη δουλειά που είχα κάνει και με προέτρεψε να δώσω εξετάσεις για το Γυμνάσιο του Πειραματικού. Το έκανα πράγματι, και πέρασα, έστω και τελευταίος. Τότε, αντιμετώπιζα μεγάλες μαθησιακές δυσκολίες, άγνωστες την εποχή εκείνη: είμαι δυσλεκτικός. Για παράδειγμα, στο όνομά μου έκανα τρία λάθη! Ούτε και μπορούσα να διαβάζω δυνατά. Αυτό το ξεπέρασα τριάντα χρονών (σε ένα γκρουπούσκουλο της Ε.Κ.Ε. «υποχρεώθηκα» να διαβάσω ένα κείμενο – που δεν ήταν καν δικό μου – σε ένα θέατρο εκατό περίπου ατόμων. Κατάλαβα τότε πως έπρεπε να διαβάζω με αργό τρόπο). Αυτό, βέβαια, δε μπορούσα να το φανταστώ πιτσιρικάς, γιατί με δυσκολία έβαζα τα δάχτυλά μου για να μη χάνω τις λέξεις και φυσικά τις έχανα! (Η δυσλεξία μου εμφανίστηκε πάλι πολύ μετά, στο ραδιόφωνο, με τον Μανώλη τον Αναγνωστάκη, που είχε μια εκπομπή λόγου. Μαζί με τον Ζεβελάκη βρίσκανε παλιές συνεντεύξεις καλλιτεχνών και τις «παίζανε» θεατρικά. Έπρεπε λοιπόν, να παραστήσω τον Τόμπρο. Ε, δε μπόρεσα να τη διαβάσω! Τέσσερις ώρες κάναμε και στο τέλος παρέδωσα, λέγοντας: Κοίτα να δεις Μανώλη, τώρα έχεις να κάνεις με δυσλεκτικό!)

Στο Πειραματικό, παρά τις δυσκολίες μου, ευτύχησα να μάθω γράμματα. Όταν μπήκα στη σχολή, πήρα και μια υποτροφία 500.000 δρχ. Με αυτά τα χρήματα – το θυμάμαι ακόμη -, ο πατέρας μου πήρε ένα κοστουμάκι με κοντό παντελονάκι, και τα Άπαντα του Κρυστάλλη και του Βαλαωρίτη. Ο ξάδελφός μου λοιπόν εκείνα τα χρόνια στάθηκε πνευματικός καθοδηγητής: γι' αυτό παριστάνεται

ως Τειρεσίας.

Για το ερωτικό στοιχείο στη Νέκυια

Όπως δούλευα με την ιδέα της Νέκυιας, ξαφνικά προβάλλανε δυο «αδέσποτοι» μαστοί, οι οποίοι δε μπορούσα να καταλάβω τι είναι. Ένα μήνα παιδεύτηκα για να δω πού ανήκουνε, σε ποιο γεγονός αναφέρονται! Ήταν μια συνεύρεση τυχαία; Ξαφνικά πρόβαλλε αυτό το κομμάτι, μια μνήμη, που προσπάθησα να τη μεταφέρω. Ήτανε λοιπόν, μια θεία μου – την εποχή εκείνη θάμουν 11 χρόνων, ίσως και πιο μικρός -, όπου έμενε στο επάνω σπίτι με το θείο μου. Στην κουζίνα είχε βάλει μια λεκάνη και πλενότανε. Το αίσθημα που μου γεννήθηκε, όταν την είδα, ήταν πρωτόγνωρο! Προφανώς ήταν το ερωτικό ξύπνημα, που δε μπορούσα μικρός να καταλάβω. Και παριστάνεται, όχι όπως ήταν πραγματικά, αλλά όπως εγώ την έβλεπα, με έντονη επιθυμία.

Οι αυτόχειρες της σύνθεσης

Φωτογραφίες δεν χρησιμοποίησα για τη σύνθεση, εκτός από την αδελφή του πατέρα, η οποία πέθανε πολλά χρόνια πριν γεννηθώ και δεν τη γνώρισα. Υπήρχε όμως, αυτή η σκηνοθεσία, με τον καθρέφτη και το μπουκαλάκι της κολόνιας. Ο θάνατός της είχε «στοιχειώσει» την οικογένεια και δεν πολुकουβεντιάζονταν· ακούγοντας, όμως, διάφορες ιστορίες, έμαθα πως πέθανε από καημό, κλειδωμένη στο δωμάτιό της απ' τ' αδέρφια της, γιατί δεν ενέκριναν αυτόν που αγαπούσε!

Παρόμοια περίπτωση αποτελεί μια φίλη, με την οποία πολύ λίγο κάναμε παρέα. Την Κοραλία θεοτοκά τη γνώρισα απ' τους Μυταράδες [ενν. τους ζωγράφους Δημήτρη και Χαρίκλεια Μυταρά]. Περισσότερο ίσως το γεγονός του θανάτου της με σημάδεψε. Η Κοραλία (δεύτερη σύζυγος του Γιώργου θεοτοκά), πολύ καλή ποιήτρια η ίδια, αυτοκτόνησε, πέφτοντας από την πολυκατοικία που έμενε (το σπίτι ήταν κοντά στην Αμερικανική πρεσβεία).

Το ίδιο το γεγονός του αυτόχειρα πάντα με συγκλόνιζε. Εκτός απ' αυτήν την περίπτωση, μέσα στη Νέκυια έχω άλλον ένα αυτόχειρα. Μ' αυτόν, όμως, είχα ιδιαίτερο δεσμό. Ο Χαριλής

ήταν –ας πούμε– ο καθυστερημένος του χωριού, στη Μυτιλήνη. Ανάμεσα στα δύο φύλα, στο περιθώριο, ένας άνθρωπος «απόβλητος» για τον τόπο του. Όταν πήραμε το σπίτι το '68, του έδωσα τα κλειδιά κι ανέλαβε τη φροντίδα του κήπου και του εξοχικού τον καιρό που δεν ήμασταν εκεί. Ξαφνικά από κει που δεν είχε τίποτα, ο Χαριλής αισθάνθηκε χρήσιμος, απέκτησε «κύρος» κι ένα χαρτζιλίκι για το καφενείο του χωριού. Αλλά, αυτός ο άνθρωπος –όσο τον κουβέντιαζα-, όχι μόνο δεν ήταν “καθυστερημένος”, αλλά ήταν από τους πιο σοβαρούς ανθρώπους που έχω γνωρίσει, με λόγο καθαρό, στοχαστικό.

Ο Χαριλής βγάζει καρκίνο στο λάρυγγα. Τον στέλνω σε έναν φίλο μου, γνωστό καρκινολόγο, ο οποίος του λέει: «αυτό που έχεις γιατρεύεται, αλλά δε θα μπορέσεις να ξαναμιλήσεις». Φαντάσου έναν άνθρωπο κοινωνικά αποκλεισμένο ν' αναγκάζεται να χάσει τη φωνή του! Ο Χαριλής δεν είπε τίποτα· σηκώθηκε την άλλη μέρα, μάζεψε τα πράγματά του, γύρισε στο σπίτι του στο νησί και «τράβηξε» μία στο λάρυγγα με το κλαδευτήρι. Η αξιοπρέπεια προσωποποιημένη...

Άλλο ερώτημα που προκύπτει αφορά το δεύτερο σκέλος στον τίτλο εργασίας που δίνει ο ζωγράφος: «Ένα εικαστικό ταξίδι για τη μνήμη». Πώς, αλήθεια, το πραγματοποιεί αυτό ο Μπότσογλου; Καθ' όλη τη διάρκεια της πολυετούς εργασίας του, ο καλλιτέχνης κρατά ημερολόγιο. Εκεί γράφει αποκαλυπτικά¹⁵:

19.7.'93

Όμως για να κάνω μια τέτοια ζωγραφιά σαν τη Νέκυια θα χρειασθούν μεγάλες καταδύσεις. Για να μπορέσουν να γεννηθούν καινούργιες πλαστικές λύσεις, πρέπει να γκρεμίσω τις κατακτημένες μου ισορροπίες. Όφειλα λοιπόν ν' ανακαλύψω μια νέα ασκητική και μια νέα ποιητική που θα με οδηγούσε στο έργο.

25.8.'94

Η Νέκυια απαιτεί ρεμβασμό στην ακινησία. Πρέπει οι αισθήσεις να κλείσουν. Πρέπει τα μάτια να γυρίσουν προς τα μέσα. Να

συνηθίσουν, για ν' αρχίσουν ν' αναδύονται οι εικόνες. Αυτό είναι ένα στάδιο που κατακτάται, αφού περάσει αρκετός καιρός προσπάθειας να θυμηθώ το πρόσωπο, αφού μπορέσω να το θυμηθώ κομμάτι κομμάτι, ώστε να έχω πλήρως ονοματίσει την εικόνα του: ύψος 1,75, που όμως έμοιαζε 1,80. Το συνολικό εκτόπισμά του, οι χαρακτηριστικές στάσεις και κινήσεις που ορίζουν την ταυτότητα, μνημειωμένα. Γιατί όπως σημείωνα στις 23.10.'95: «Η μνήμη είναι άγαλμα: ό,τι θησαυρίζει το μνημειώνει». Χρώμα δέρματος, χρώμα μαλλιών, χρώμα ματιών, σχήμα προσώπου, γκριμάτσα, τα ρούχα που συνήθως φορούσε κτ.λ.

15.3.'95

Η μνήμη κάθε φορά που ενεργοποιείται, ξαναπλάθεται. Αυτό, όχι σαν δικαιολογία για το πόσο αργά προχωρώ τη Νέκυια, αλλά σαν διατύπωση. Για το λόγο αυτόν πρέπει να παραμένω, όσο το δυνατό, παθητικός και βυθισμένος σε άσκοπο ρεμβασμό και υπομονετικός, για να κερδίσω περισσότερα από την αυθόρμητη ανάδυσή της και να αλλοιωθεί αυτή όσο γίνεται λιγότερο από τη σημερινή επίγνωση. Δύσκολο».

Ερεβώδεις φασματικές παρουσίες που αναδύονται από το σκοτάδι, οι μορφές της Νέκυιας του Μπότσογλου περιβάλλονται από μιαν αχλύ, λες και καθρεφτίζονται στο νερό, αφήνοντας αραιά, που και που να φαίνεται το χρώμα. Γκρίζο προς το άφεγγο μαύρο, και το φόντο του, πάνω στο οποίο αναδύονται από το έρεβός τους οι μορφές, κατά κανόνα μοναχικές, σπανίως αχνά συντροφευμένες. Ο *Νεκρομάντης* είναι η μόνη μορφή που έχει δουλευτεί με λάδι σε μουσαμά, ενώ για τις σκιές των νεκρών, ο καλλιτέχνης οδηγήθηκε μέσα από μία επίμονη διαδικασία συνεχών δοκιμών στη χρήση λαδοπαστέλ, ξηρού παστέλ και σκονών αγιογραφίας, που αφαιρούν την υλικότητα και τον όγκο των μορφών.

Ιούνιος '96

Το λαδοπαστέλ προέκυψε, δε ξέρω πώς. Ένα υλικό που συνήθως το χρησιμοποιούμε σαν βοηθητικό ή για γρήγορα σχεδιάσματα. Δεν υπάρχει καλό και κακό υλικό, υπάρχουν άξιοι καλλιτέχνες που το

μεταμορφώνουν σύμφωνα με το όραμά τους. Πάντως η δυσκολία της κατάκτησης του υλικού ήταν ανάλογη με τη σχηματικότητα της δικής μου κατανόησης αυτού που επιχειρούσα να εικονίσω. Συχνά πάνω από το λαδοπαστέλ άπλωνα σκόνες αγιογραφίας. Αυτό πλούτιζε την επιφάνεια με χρωστική ύλη, αλλά αποδυνάμωνε τη συνδετική ικανότητα του κεριού και του λαδιού. Έπρεπε λοιπόν να το ενισχύσω με κολλητική ουσία, με βερνίκι.

Η αυτοπροσωπογραφία του Μπότσογλου ως νεκρομάντη και ως παιδιού που στέκεται μπροστά στο δάσκαλο-μάντη Τειρεσία, οριοθετεί το χρονολογικό πλαίσιο αυτής της μνημονικής ανάκλησης: την πορεία του από παιδί έως ώριμος καλλιτέχνης. Τούτη την πορεία χαρακτηρίζει η συνέπεια.

Όλα τα κείμενα σχεδόν, στον επετειακό τόμο που εκδόθηκε προς τιμήν του καλλιτέχνη, κατεξοχήν αναφέρονται στην αυτοαναφορικότητα του Μπότσογλου, στο γεγονός ότι είναι ζωγράφος βιωματικός. Στην πραγματικότητα, θεωρούμε πως ο Μπότσογλου ήταν και παραμένει ένας ζωγράφος βαθιά πολιτικός, ένας ζωγράφος που αρθρώνεται στον διάλογο. Από τον κριτικό ρεαλισμό, στα τέλη της δεκαετίας του '60, έως τη Νέκυια, ο καλλιτέχνης καταδύεται με τα χρόνια στον εαυτό, προκειμένου να μιλήσει για τον άλλο. Ο ίδιος λέει: «δεν μπορώ να κάνω τίποτε άλλο από το να ξαναρχίζω από τον εαυτό μου».

Η σύνθεση του Πολύγνωτου, όπως είδαμε, ήταν ένα μνημειακό έργο με σαφείς πολιτικούς για την εποχή υπαινιγμούς. Ήταν προσφορά των Κνιδίων στο πανελλήνιο ιερό των Δελφών, όπου όλοι μπορούσαν να θαυμάσουν όχι μόνο την προσωπική καλλιτεχνική δημιουργία αλλά τον θρίαμβο μιας πόλης που εμπιστεύθηκε την άμυνά της στην Αθήνα του Κίμωνα, και θριάμβευσε.

Πολιτικό χαρακτήρα έχει και η Νέκυια του Μπότσογλου, έστω κι αν η αφετηρία της είναι προσωπική. Ο ζωγράφος, στο ξεκίνημα της διαδρομής του, αναπαριστά πρόσωπα με ταξικό χαρακτήρα (π.χ. φαντάροι, εργάτες, ο σύντροφος Γ.Κ., εργατικό ατύχημα). Από την δεκαοχτάπτυχη *Φρίζα* (1972), αποτέλεσμα της σειράς με θέμα το παρισινό μετρό, μέχρι τη Νέκυια, τα πολύπτυχα αυτά

δείχνουν πως ο «νέος ρεαλισμός» του εξελίχθηκε σταδιακά σε έναν ρεαλισμό με «μαγικά» στοιχεία. Η ανωνυμία του πλήθους, αποτυπωμένη στα πρόσωπα των εργατών και των επιβατών του μετρό, μεταλλάσσεται σε κάτι πιο γνώριμο, στην οικειότητα των δικών του ανθρώπων.

Προς το τέλος της δεκαετίας του '80, λίγα χρόνια πριν ξεκινήσει τη Νέκυια, ο Μπότσογλου γράφει: «Κι αν οι μάσκες πάρουν θέση στο πρόσωπό μας, πώς θα ξεγλιστρά εκείνος ο κρυμμένος εαυτός μας που μηχανορραφεί να κυριεύσει το κορμί μας;» Η αναφορά του στη μάσκα φανερώνει ξαφνικά έναν άλλο Μπότσογλου, έντονα επηρεασμένο από τη μαγική όψη του κόσμου και των αντικειμένων που τον περιβάλλουν. Ως άλλος μύστης, ο καλλιτέχνης βυθίζεται μνημονικά στον κόσμο των νεκρών, για να αναγνωρίσει αγαπημένες φωνές και σκιές, συνομιλώντας μαζί τους. Καταδύεται στο εικαστικό ταξίδι της Νέκυιας κι εξελίσσει τη ζωγραφική του σε ένα μαγικό ρεαλισμό, σε αυτό που ο Φελλίνι μετέφερε με τον κινηματογραφικό του φακό. Αυτόν το ρεαλισμό ο Έλληνας δημιουργός τον προσεγγίζει μυθοπλαστικά, μέσα από είδωλα οδυσσειακά, μέσα από μια παράδοση ζώσα.

Η Νέκυια, όμως, δεν είναι ένα απλό εύρημα, ένα τέχνασμα που θα βοηθήσει το ζωγράφο να ταυτίσει προβολικά κάποια πρόσωπα πραγματικά με είδωλα οδυσσειακά. Είναι ο ζωντανός χώρος που θα του επιτρέψει να μιλήσει με όρους ιστορικούς. Ο Έλιοτ, μεταφερμένος στον καθαρό λόγο του Σεφέρη, υποστηρίζει: «ο ποιητής πρέπει να παρέχει και να αναπτύσσει διαρκώς τη συνείδηση του παρελθόντος ως παρόντος και εκείνο που γίνεται τότε είναι μία διαρκής εγκατάλειψη του εαυτού του της στιγμής σε κάτι περισσότερο άξιο. Η πρόοδος ενός καλλιτέχνη είναι μια διαρκής αυτοθυσία, μια διαρκής απόσβεση της προσωπικότητας»¹⁶. Τούτη η σκέψη απηχεί τη ζωγραφική τεχνοτροπία του Μπότσογλου.

Η αναμφίβολη σχέση του ζωγράφου με την παράδοση υπογραμμίζεται κι από τις ρητές ή υπαινικτικές αναφορές του στην ευρωπαϊκή τέχνη, στους καλλιτέχνες που διάλεξε ως δασκάλους ή συμπαραστάτες και στις εκλεκτικές του συγγένειες με το έργο

τους. Ο Μπότσογλου, μετά τη Νέκυια, καταγίνεται με τη δημιουργία φανταστικών πορτρέτων πέντε καλλιτεχνών: του Μπέικον, του Βαν Γκογκ, του Τζακομέτι, του Μπουζιάνη και του Χαλεπά, «εν είδει φόρου τιμής», όπως αναφέρει ο ίδιος, στους μεγάλους αυτούς δασκάλους. Όπως ο Τειρεσίας του Έλιοτ ταυτίζεται με όλα τα πρόσωπα της Έρημης Χώρας, ο ζωγράφος ταυτίζεται με τους περασμένους δημιουργούς, που γι' αυτόν αντιπροσωπεύουν την παράδοση. Παίρνοντας από την προσωπικότητά τους, δεν απαρνιέται την προσωπικότητά του, αλλά την πλουτίζει με μια βαθιά προοπτική.

Σημειώνει ο ίδιος το Νοέμβριο του '99: «Οι μύθοι, οι αλήθειες, οι ιδέες, τα αρχέτυπα σχήματα, είναι μεγάλα άδεια σακιά, που ανήκουν στη μεγάλη δεξαμενή της μνήμης της ανθρωπότητας, στα οποία μόνον ο μεγάλος δημιουργός ξαναδίνει νόημα. Για παράδειγμα, το μύθο της Μήδειας ή του Οιδίποδα τον χρησιμοποίησαν πολλοί, όμως μόνον ο Ευριπίδης και ο Σοφοκλής προσδιόρισαν τα όρια και το μέτρο του τραγικού των μύθων αυτών. Έτσι, τα σπουδαία έργα ξανανοηματοδοτούν τους μύθους, προεκτείνοντας τα όρια της κοινής εμπειρίας». Ο ζωγράφος, λοιπόν, κάνει χρήση κι απολαμβάνει τη θαλπωρή του μύθου. Γι' αυτό λέμε πως ο Μπότσογλου είναι ένας ζωγράφος, όχι απομονωμένος σαν καλλιτέχνης, αλλά μέσα στην παράδοση, όπως τη διαμορφώνει με την επιλογή του. Γι' αυτό λέμε πως ο Μπότσογλου αναδύεται μέσα από τη Νέκυια πιο ώριμος και πλέον διαχρονικά πολιτικός.

Επιλογικά – πίσω στον Όμηρο

Η Οδύσσεια έχει πολλές πλευρές, αμέτρητες όψεις που λάμπουν στο φως της αφοσιωμένης ανάγνωσης, δείχνοντας την παλλόμενη ζωή των χρωμάτων, την παλλόμενη αλήθεια της ζωής. Παίρνοντας την αναγκαία απόσταση, όχι μόνο από τη Νέκυια, αλλά συνολικά από το έργο της Οδύσσειας, νιώθεις πως έρχεσαι σε επαφή με ένα μεγάλο σε σημασία *σαμανιστικό* κείμενο. Ο Οδυσσεύς, σταθερά καθοδηγούμενος και κατευθυνόμενος από θεό, μυείται στη γνώση του κόσμου των νεκρών. Τα ταξίδια του δεν είναι πράγματι ταξίδια, ούτε βέβαια *περι-πλάνηση*. Είναι προγραμματισμένοι

αναβαθμοί, διαδοχικές επαφές με πνεύματα, τα οποία φαίνονται να απειλούν το μύστη. Στα σκοτεινά νερά της Νέκυιας καθρεφτίζεται ολόκληρη η Οδύσσεια.

Ο Κάφκα μας έθεσε το ερώτημα-υποψία, ότι οι Σειρήνες δεν τραγούδησαν στον Οδυσσέα: όταν είδαν πως έλαβε τα μέτρα του να μη γοητευθεί από αυτές, βυθίστηκαν στη σιωπή, διότι οι Σειρήνες «διαθέτουν ένα ακόμη πιο φοβερό όπλο από το τραγούδι τους: τη σιωπή τους». Χωρίς να επιζητούμε αντιστοιχίες, θα λέγαμε ότι αν ο Οδυσσέας έμενε για πάντα καλυμμένος (Καλυψώ) στην ωραία αφάνεια, ή δεν έβγαινε από τον ατέλειωτο κύκλο (Κίρκη), ή αν ακόμη χανόταν σε κάποιο άλλο στάδιο, δεν είναι πως δεν θα μπορούσε να γραφεί η Οδύσσεια. Αυτό που δεν θα ολοκληρωνόταν είναι η μύηση.

Η πριγκίπισσα των ποντοπόρων πλοίων Ναυσικά οδηγεί στο παλάτι του ηγεμόνα τον Οδυσσέα, όπου εκεί παρουσιάζει όχι περιπέτειες, αλλά πάθη, δηλαδή αναβαθμούς της μύησης, και μάλιστα την επαφή του με τον κόσμο των νεκρών. Έπειτα από αυτά, ο σοφός (Αλκίνοος) ηγεμόνας, δίνει την άδεια απόπλου, εξόδου από τον κάτω κόσμο στον κόσμο των ανθρώπων. Οι Φαίακες με τα μαύρα (πως αλλιώς;) πλοία τους, οδηγούν μεν τον Οδυσσέα στον προορισμό του, αλλά κοιμώμενο, δηλαδή σε κατάσταση οιονεί θανάτου.

Το ταξίδι στον Άδη ολοκληρώθηκε, η μύηση ολοκληρώθηκε, αρχίζει τώρα η επανένταξη του μνημένου στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Η επανένταξη αρχίζει με την κάλυψή του, την απόκρυψή του, και καταλήγει σε σπορά θανάτου των ασεβών. Το έπος της μύησης ολοκληρώνεται με μια συζήτηση των νεκρών όπου θαυμάζεται ο ήρωας-μύστης.

Πριν από είκοσι πέντε χρόνια ο Χρόνης Μπότσογλου, μετά την επίσκεψή του σε ένα ευρωπαϊκό μουσείο σύγχρονης τέχνης, σημείωνε: «Βλέποντας τη σύγχρονη τέχνη, σκέφτομαι ότι εγώ σίγουρα την έχω πατήσει». Το βέβαιο είναι ότι ο ζωγράφος δεν έπεσε σε συνταγές του συρμού. Σήμερα, δε σώζεται τίποτα από τη Νέκυια του Πολύγνωτου, μονάχα σπαράγματα αφηγηματικά, ικανά

ωστόσο να μας ταξιδέψουν. Αύριο, ακόμη κι αν δε μείνει τίποτε από τη Νέκυια του Μπότσογλου, ο δημιουργός του θα έχει σωθεί στο συλλογικό ασυνείδητο, θα ανακαλείται στην εικαστική μνήμη των επόμενων δημιουργών-μυστών. Και, όπως στην ποίηση του Ομήρου ο μύθος αγκαλιάζει τους αγαπημένους νεκρούς, έτσι και η τέχνη του Μπότσογλου αγκαλιάζεται με το μύθο.

Βιβλιογραφία

στον Πολύγνωτο

Ανδρόνικος Μ., Ο Πλάτων και η Τέχνη, Θεσσαλονίκη 1952

Burkert W., Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή, μετ. Ν.Π. Μπεζεντάκος – Α. Αβαγιανού, Αθήνα 1993

Dodds E. R., Οι Έλληνες και το Παράλογο, μετ. Γ. Γιατρομανωλάκη, Αθήνα 1996

Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Κάθοδος στον Άδη και Ομηρική Νέκυια», εφημ. Το Βήμα 8/4/2007

Goethe J. W. von. Polygnotis Gemälde in der Lesche zu Delphi, στο: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 1804, Bd. I, IX-XXIV

Λεβίδης Α. Βλ., Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35^ο βιβλίο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», Αθήνα 1994 (αν 1998),

Λυδάκης Στέλιος., Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχήσεις της στους νεότερους χρόνους, Μέλισσα 2002

Μανωλεδάκης Μανόλης, Νέκυια, Ερμηνευτική προσέγγιση της σύνθεσης του Πολύγνωτου στη «Λέσχη των Κνιδίων» στους Δελφούς, Θεσσαλονίκη 2003

Martin R. – Metzger H., Η θρησκεία των Αρχαίων Ελλήνων, μετ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992

Matheson S. B., Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens, Madison 1995

Παπαχατζής Ν.Δ., Πausanίου Ελλάδος περιήγησις, βιβλ. 10. Φωκικά, Εκδοτική Αθηνών, τ.5, Αθήνα 1981

του ιδίου, Η θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα, Αθήνα 1987

Rumpf A., Handbuch der Archäologie, Malerei und Zeichnung, München 1953

Swindler M.H., Ancient Painting, New Haven 1929

Τσαρούχης Γ., Η Ελληνική ζωγραφική, Συμβολή (έκδοση του ΚΕΔ Λυκείου Αρρένων Αθηνών), Αθήνα 1997, αναδημοσίευση στο: Λεβίδης Α. Βλ., Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35^ο βιβλίο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», Αθήνα 1994 (αν 1998), 495-505

Τσούντας Χ., Ιστορία της αρχαίας ελληνικής τέχνης, Αθήνα 1928

Χρήστου Χ., Ο Πολύγνωτος μια μία αγγειογραφία με επεισόδιο εκ της Ομηρικής Νέκυιας, ΑΕ 1957

στον *Μπότσογλου*

(Οι περισσότερες από τις σημειώσεις που παρατίθενται είναι από συνέντευξη που μας παραχώρησε ο Χρόνης Μπότσογλου στο εργαστήρι του, Μάιος 2010)

Μπότσογλου Χρόνης., Είδωλα καμώντων: μια προσωπική Νέκυια, κείμενα Άγγελος Δεληβοριάς, Δ.Ν. Μαρωνίτης, Μάρθα – Έλλη Χριστοφόγλου, Χρήστος Γ. Λάζος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002

του ιδίου, Χρόνης Μπότσογλου Αναδρομική, κατάλογος: εκδόθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης *Χρόνης Μπότσογλου Αναδρομική* που οργανώθηκε από το Ε.Μ.Σ.Τ. και παρουσιάστηκε στο κτίριο του Ωδείου Αθηνών από τις 29 Ιανουαρίου έως τις 18 Απριλίου 2010

του ιδίου, Ψευτοδοκίμια: κείμενα για την τέχνη, Καστανιώτης,

Αθήνα 2000

του ιδίου, Το χρώμα της σπουδής, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2005

Συνέντευξη του Χρόνη Μπότσογλου στον Αυγουστίνο Ζενάκο, «Η μνήμη είναι προνόμιο των γηρατειών», εφημ. Το Βήμα, 15/12/2002

Μαρωνίτης Δ. Ν. Επιλεγόμενα στην Ομηρική Οδύσσεια, εκδ. Κέδρος Α.Ε., Αθήνα 2005.

Σεφέρης Γιώργος, Δοκιμές τ. Α', Αθήνα Ίκαρος 1999

Σημειώσεις:

1. Μαρωνίτης Δημήτρης από *Χρόνης Μπότσογλου: είδωλα καμώντων: μια προσωπική Νέκυια*, κείμενα Άγγελος Δεληβοριάς, Δ.Ν. Μαρωνίτης, Μάρθα – Έλλη Χριστοφόγλου, Χρήστος Γ. Λάζος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002
2. Η αναδρομική έκθεση του Χρόνη Μπότσογλου στο ΕΜΣΤ πραγματοποιήθηκε από τις 28 Ιανουαρίου έως τις 18 Απριλίου 2010, στο κτίριο του Ωδείου Αθηνών (Βασ. Γεωργίου Β' και Ρηγίλλης)
3. Μαρωνίτης Δημήτρης, *Επιλεγόμενα στην Ομηρική Οδύσσεια*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2005
4. Μαρωνίτης Δημ., *όπ. παρ.*
5. Όλες οι πηγές που αναφέρονται στη ζωή και στο έργο του Πολύγνωτου παρατίθενται στους Overbeck 1868, 187 κ.ε. και Reinach 1921 (ανατ. 1981), 86 κ.ε.
6. Μανωλεδάκης Μανόλης, *Νέκυια, Ερμηνευτική προσέγγιση της σύνθεσης του Πολύγνωτου στη «Λέσχη των Κνιδίων» στους Δελφούς*, Θεσσαλονίκη 2003
7. Η ρήση ανήκει στο θεόφραστο και αναφέρεται στον Rumpf *Handbuch der Archäologie*, Munchen 1953, αναδημοσίευση στο Μανωλεδάκης Μανόλης, *Νέκυια, Ερμηνευτική προσέγγιση της σύνθεσης του Πολύγνωτου στη «Λέσχη των Κνιδίων» στους Δελφούς*, Θεσσαλονίκη 2003
8. Swindler M.H., *Ancient Painting*, New Haven 1929
9. Λεβίδης Α. Βλ., *Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Περί της αρχαίας*

ελληνικής ζωγραφικής, 35^ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας».
Πρόλογος – Σημειώσεις, Αθήνα 1994 (αν. 1998)

10. Συνάντηση με το Χρόνη Μπότσογλου στο εργαστήρι του, Μάιος 2010
11. Τσαρούχης Γ., *Η Ελληνική ζωγραφική, Συμβολή* (έκδοση του ΚΕΔ Λυκείου Αρρένων Αθηνών), Αθήνα 1997, αναδημοσίευση στο: Λεβίδης Α. Βλ., *Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35^ο βιβλίο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»*, Αθήνα 1994 (αν 1998), 495-505
12. Συνάντηση με το Χρόνη Μπότσογλου στο εργαστήρι του, Μάιος 2010
13. Μαρωνίτης Δημήτρης από *Χρόνης Μπότσογλου: είδωλα καμόντων: μια προσωπική Νέκυια*, κείμενα Άγγελος Δεληβοριάς, Δ.Ν. Μαρωνίτης, Μάρθα – Έλλη Χριστοφόγλου, Χρήστος Γ. Λάζος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002
14. Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές τ. Α'*, Αθήνα Ίκαρος 1999
15. Μπότσογλου Χρόνης: *Είδωλα καμόντων: μια προσωπική Νέκυια*, κείμενα Άγγελος Δεληβοριάς, Δ.Ν. Μαρωνίτης, Μάρθα – Έλλη Χριστοφόγλου, Χρήστος Γ. Λάζος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002
16. Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές τ. Α'*, Αθήνα Ίκαρος 1999