

Ο Αλέξανδρος στο κυνήγι και στον πόλεμο: δύο εικαστικές απεικονίσεις του

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΣΑΑΤΣΟΓΛΟΥ - ΠΑΛΙΑΔΕΛΗ, Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας, του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής, του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Διευθύντρια της Πανεπιστημιακής Ανασκαφής στην Βεργίνα. Ελλάδα
Email: cspal@hist.2uth.gr

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Τις απεικονίσεις του Αλεξάνδρου στη γλυπτική τις γνωρίζουμε κυρίως μέσα από τα αντίγραφα της ρωμαϊκής περιόδου, με εξαίρεση ίσως το εντυπωσιακό του πορτραίτο από την Ακρόπολη, που φαίνεται πως χρονολογείται στη διάρκεια της βασιλείας του, και έχει σχετιστεί με το χρυσελεφάντινο σύνταγμα του Λεωχάρη στο Φιλιπείο της Ολυμπίας.

Αντίθετα, οι απεικονίσεις του σε σκηνές δράσης είναι εξαιρετικά σπάνιες και δυσανάλογα λίγες, σε σύγκριση με την πολεμική του δραστηριότητα. Ένα αγαλμάτιο έφιππου αγένειου πολεμιστή των ελληνοιστικών χρόνων από την Πομπηία έχει θεωρηθεί ότι αντανακλά, σε πολύ μικρότερη βεβαίως κλίμακα, τον Αλέξανδρο, που ενδεχομένως εικονιζόταν μαζί με άλλους ιππείς, στο χάλκινο σύνταγμα του Λυσίππου που αφιέρωσε ο Αλέξανδρος στην ιερή πόλη του Δίου, μετά τη μάχη στο Γρανικό (334 π.Χ.). Η μικρογραφική σκηνή πάνω σ' ένα δεκάδραχμο που κόπηκε σε ανάμνηση ή με αφορμή τη μάχη στον Υδάσπη ποταμό (326 π.Χ.) τον εικονίζει έφιππο απέναντι σ' έναν πολεμικό ελέφαντα με δύο αναβάτες. Σχεδόν αφηρωτισμένος, λίγα μόλις χρόνια μετά το θάνατό του, ο Αλέξανδρος αναγνωρίζεται στις ανάγλυφες παραστάσεις που κοσμούν τη λεγόμενη σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου στην Κωνσταντινούπολη, στον νεαρό ιππέα με λεοντή, αντί για κρᾶνος, ως απόγονο του Ηρακλή να μετέχει σε κυνήγι λιονταριού και σε μάχη εναντίον των Περσών.

Το μεγάλο αυτό κενό σε απεικονίσεις του Αλεξάνδρου σε σκηνές δράσης συμπληρώνουν δύο μνημειακές εικαστικές συνθέσεις που εικονίζουν τον Αλέξανδρο στις δύο σημαντικότερες από τις δραστηριότητες της μακεδονικής αυλής, το κυνήγι και τον πόλεμο. Η πρώτη με σκηνές κυνηγιού κοσμεί, αρκετά κατεστραμμένη, την πρόσοψη του τάφου του Φιλίππου στη Βεργίνα (Τάφος II της Μεγάλης Τούμπας). Η δεύτερη με σκηνές μάχης διατηρείται, ως αντίγραφο ενός μεγάλου ζωγραφικού πίνακα του δεύτερου μισού του 4ου π.Χ. αιώνα, σε ένα εντυπωσιακό ψηφιδωτό δάπεδο του 2ου π.Χ. αιώνα από την Πομπηία, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης.

Και οι δυο τους εικονίζουν τον Αλέξανδρο σε δύο διαφορετικές στιγμές της ζωής και της δράσης του: η πρώτη, ως νεαρό κυνηγό, νόμιμο διάδοχο του μακεδονικού θρόνου, μετά τη δολοφονία του πατέρα του, Φιλίππου Β' στο θέατρο των Αιγών, το 336 π.Χ. Η δεύτερη εναντίον των Περσών, ως πολεμιστή, νόμιμο δικαιούχο του περσικού θρόνου, μετά τις δύο αλληπάλληλες ήττες του Δαρείου, στην Ισσό (333 π.Χ.) και τα Γαυγάμηλα (331 π.Χ.) και τη δολοφονία του από τον Βήσσο ένα χρόνο αργότερα (330 π.Χ.).

I. Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΤΟ ΚΥΝΗΓΙ

1. Το κυνήγι στην αρχαία ελληνική τέχνη και παράδοση

Οι σκηνές κυνηγιού στην αρχαία ελληνική τέχνη¹ αναφέρονται κυρίως σε μεγάλα ζώα (λιοντάρια, κάπρους) και σχετίζονται σχεδόν αποκλειστικά με μυθολογικά επεισόδια, όπως το ομαδικό κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου και οι μοναχικοί άθλοι του Ηρακλή. Σκηνές κυνηγιού μικρότερων ζώων (λαγών, ελαφιών, αλεπούδων) εμφανίζονται συχνά σε αγγειογραφικές παραστάσεις των γεωμετρικών και των αρχαϊκών χρόνων² και εντάσσονται στη σφαίρα της καθημερινής ζωής. Αναφέρονται σε συνήθειες των αριστοκρατικών κοινωνιών³ και εικονίζουν μια ενασχόληση που διατήρησε τον ταξικό συμβολισμό της στις φεουδαρχικές και αριστοκρατικές κοινωνίες της Δύσης, από τον Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας.

Μοναδική εξαίρεση «ιστορικού» κυνηγιού αποτελεί η απεικόνιση του άθλου του Θεσσαλού Πουλυδάμαντα, που ως νέος Ηρακλής θέλησε να συναγωνιστεί και πέτυχε να καταβάλει ένα λιοντάρι μόνον με τα χέρια του (Παυσ. VI 5,1-6), στην ανάγλυφη βάση αγάλματος από την Ολυμπία⁴. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις η φιλολογοική αλλά και η εικονογραφική παράδοση συνδέουν το πραγματικό κυνήγι μεγάλων ζώων με τη μακεδονική αυλή⁵ και το κυνήγι του λιονταριού, ειδικότερα, με τη Μακεδονία των κλασικών χρόνων. Συνηθέστερη στην Ανατολή⁶ (είτε ως συνήθης απασχόληση του Μεγάλου βασιλέα και των υποτελών του⁷ είτε ως χώρος όπου διαδραματίστηκαν κυνήγια του Αλεξάνδρου και των διαδόχων του⁸), η απεικόνιση του κυνηγιού μεγάλων ζώων πριν από την εκστρατεία του Αλεξάνδρου στον ελλαδικό χώρο περιορίζεται σε μνημεία που σχετίζονται με τη Μακεδονία και την αριστοκρατική δομή του πολιτειακού της συστήματος.

2. Το κυνήγι στη Μακεδονία

Η παλαιότερη μέχρι στιγμής πιθανή απεικόνιση ιστορικού κυνηγιού στη Μακεδονία καταγράφεται στα νομίσματα του Αλεξάνδρου Α', όπου η συνύπαρξη του ιππέα με κυνηγετικό σκυλί στον εμπροσθότυπο παραπέμπει σε κυνήγι. Σαφέστερη είναι η δήλωση του κυνηγιού στα νομίσματα του Αμύντα Γ', όπου ο ιππέας του εμπροσθοτύπου συνδυασμένος με το λιοντάρι του οπισθοτύπου θεωρήθηκε πως ανήκουν στο ίδιο κυνηγετικό επεισόδιο⁹. Στη χρονική περίοδο που μεσολαβεί ανάμεσα στις πρώιμες αυτές νομισματικές μαρτυρίες

¹ Βλ. Daltrop 1966.

² Βλ. Schauenburg 1926.

³ Schnapp 1979.

⁴ von Salis 1956, σσ. 32 κ.εξ., εικ.19.

⁵ Briant 1991, σσ. 215 κ.εξ.

⁶ Hoelscher 1973, σσ. 180 κ.εξ.

⁷ Briant 1991, σσ. 230 κ.εξ. και 236.

⁸ Briant 1991, σ. 211.

⁹ G. Hafner, *Das Siegel Alexanders des Großen, Festschrift für F. Brommer* (Mainz 1977) σσ. 139 κ.εξ.· Tripodi 1998, σσ. 15-34.

και τις παραστάσεις που σχετίζονται με τα κунήγια του Αλεξάνδρου στην Ανατολή, όπως αντανακλώνται στη σαρκοφάγο της Κωνσταντινούπολης, και την ανάγλυφη βάση από τη Μεσσήνη στο Λούβρο, που έχει θεωρηθεί πως αντιγράφει το ανάθημα του Κρατερού στους Δελφούς¹⁰, παρεμβάλλεται τώρα, με την πληρέστερη μέχρις στιγμής εικονογραφική απεικόνιση του θέματος, η τοιχογραφία με τα κунηγετικά επεισόδια που κοσμεί την πρόσοψη του τάφου του Φιλίππου.

3. Η τοιχογραφία με το κунήγι στη Βεργίνα και το θέμα της

Η επιλογή του ιστορικού κунηγιού ως εικονογραφικού θέματος για την πρόσοψη του τάφου II της Μεγάλης Τούμπας στη Βεργίνα δεν πρέπει να μας ξενίζει, όχι μόνον επειδή η φιλολογική αναφορά και η εικονογραφική παράδοση το σχετίζουν με τη μακεδονική αυλή, αλλά κυρίως επειδή φαίνεται πως είχε εξαιρετική σημασία, ως διαβατήριο έθιμο, για την «αρχαϊκή» μακεδονική κοινωνία, όπως αποκαλυπτικά προκύπτει από την πληροφορία του Ηγησάνδρου στον Αθήναιο (Δειπν. I, 18a): «*Ηγήσανδρος δέ φησιν ούδὲ ἔθος εἶναι ἐν Μακεδονίᾳ κατακλίνεσθαί τινα ἐν δείπνῳ, εἰ μὴ τις ἔξω λίνων ὕν κεντήσειεν: ἕως δὲ τότε καθήμενοι ἐδείπνουν. Κάσσανδρος οὖν πέντε καὶ τριάκοντα ὧν ἐτῶν ἐδείπνει παρὰ τῷ πατρὶ καθήμενος, οὐ δυνάμενος τὸν ἄθλον ἐκτελέσαι καίπερ ἀνδρείος γεγονὼς καὶ κунηγὸς ἀγαθός*». Η ταπεινωτική συνήθεια των Μακεδόνων να μην επιτρέπουν στα συμπόσιά τους την ανάκλιση παρά μόνον σε όσους είχαν κατορθώσει να πληγώσουν έναν κάπρο (χωρίς τη βοήθεια διχτύων) αποδεικνύει πως η επιτυχής συμμετοχή των νέων στο κунήγι ήταν αναγκαία προϋπόθεση για όσους μετείχαν ή ήθελαν να συμμετέχουν ισότιμα στην συμποτική κοινωνία των ανδρών της μακεδονικής αυλής. Ειδικότερα ο φόνος του θηράματος στο κунήγι του λιονταριού, η παρουσία του οποίου στον βορειοελλαδικό χώρο μαρτυρείται από τον Ξενοφόντα (Κунηγ. 11, 1 κ.εξ.), φαίνεται πως αποτελούσε κατεξοχήν βασιλική αποκλειστικότητα, αν βασισοῦμε στην πληροφορία του Αρριανού.

4. Η ζωγραφική παράσταση

Η ζωγραφική σύνθεση που κοσμεί την πρόσοψη του τάφου του Φιλίππου στη Βεργίνα αναπτύσσεται ως ζωφόρος πάνω σε μίαν επίπεδη επιφάνεια μήκους 5,56 μ., που καταλαμβάνει όλο το πλάτος της εντυπωσιακής πρόσοψης του τάφου, και ύψους 1,16 μ., που ορίζεται από δύο οριζόντια γείσα. Αποτελείται από δέκα κунηγούς, τρεις έφιππους και επτά πεζούς, που μετέχουν σε έξι κунηγετικές σκηνές με ισάριθμα θηράματα: μίαν αντλόπη κι ένα ελάφι στην επάνω και κάτω αριστερές για το θεατή γωνίες της παράστασης, έναν κάπρο κι ένα λιοντάρι στο κεντρικό τμήμα, μίαν άρκτο και ένα αδιάνγνωστο θήραμα στις επάνω και κάτω δεξιές γωνίες. Εννιά σκυλιά μετέχουν στο κунήγι ή έχουν υποστεί τις συνέπειες της συμμετοχής τους σ' αυτό.

Τη σύνθεση, που εξελίσσεται σε ανοικτό χώρο, συμπληρώνουν τρία δέντρα με παχύ κορμό, μια συστάδα λεπτόκορμων φυλλωμένων δέντρων, βράχοι, πέτρες, χόρτα κι ένας ψηλόλιγνος ορθογώνιος πεσσός, προο-

¹⁰ Hoelscher 1973, 180 κ.εξ.· Παλιαδέλη 1989, σσ. 82 κ.εξ.

πτικά αποδοσμένος. Στο βάθος διακρίνονται αγνά σημάδια ορεινού τοπίου, συστάδες από το γαλάζιο χρώμα του ουρανού και ροδαλές κηλίδες πάνω του, που μοιάζει να αποδίδουν μικρά σύννεφα.

Η απουσία οποιουδήποτε μυθολογικού εικονογραφικού στοιχείου κατατάσσει τη σύνθεση στις ιστορικές παραστάσεις, όπως τις όρισε με σαφήνεια ο T. Hoelscher. Επιπλέον, το σύνολο των θηραμάτων, αλλά και των ενδυματολογικών και τοπιογραφικών στοιχείων της παράστασης, βεβαιώνει ότι οι σκηνές κυνηγιού που την απαρτίζουν εξελίσσονται σε ευρωπαϊκό χώρο και όχι στην Ανατολή. Κατά συνέπεια, το επιχείρημα που χρονολογούσε τον τάφο II της Βεργίνας στον ύστερο 4ο π.Χ. αιώνα και τον απέδιδε όχι στον Φίλιππο Β', πατέρα του Αλεξάνδρου, αλλά στον Φίλιππο Γ' Αρριδαίο, τον ετεροθαλή αδελφό του, επειδή θεωρήθηκε ότι κυνήγια μεγάλων ζώων εμφανίστηκαν στην ελληνική τέχνη μόνον μετά την εκστρατεία στην Ανατολή, δεν ανταποκρίνεται στα εικονογραφικά στοιχεία της τοιχογραφίας στη Βεργίνα.

5. Η σύνθεση και το νόημα της παράστασης

Ένα ανάλογο συμπέρασμα για τη χρονολόγηση του τάφου λίγο μετά το 336 π.Χ., χρονιά που δολοφονείται ο Φίλιππος Β' και ο Αλέξανδρος τον διαδέχεται στον μακεδονικό θρόνο, προκύπτει και από τη λογική που διατρέχει τη σύνθεση της παράστασης, που οργανώνεται σε επιμέρους επεισόδια (όπως στις ανάγλυφες ζωφόρους των κλασικών χρόνων), αναπτύσσεται βαθμιαία από τα αριστερά προς τα δεξιά και κορυφώνεται στη σκηνή με το κυνήγι του λιονταριού. Στη σκηνή αυτή εισάγει από τα αριστερά για το θεατή η μορφή ενός νεαρού στεφανωμένου ιππέα που, έχοντας πληγώσει θανάσιμα τον κάπρο που κείται πίσω του, κινείται φιλόδοξα για να συμμετάσχει στο κυνήγι του λιονταριού. Δύο πεζοί κυνηγοί δεξιότερα κυκλώνουν το απειλητικό θήραμα, ενώ ένας θριαμβευτικός, γενειοφόρος ιππέας, όρθιος σχεδόν πάνω στο άλογό του, έτοιμος να το σκοτώσει με το δόρυ του, «κλείνει» το συγκεκριμένο κυνηγετικό επεισόδιο.

Οι δύο ιππείς που λειτουργούν ως όρια στην κυνηγετική σκηνή με το λιοντάρι, ορίζοντας τη αρχή και το τέλος της, είναι - από συνθετική και αφηγηματική άποψη - οι πρωταγωνιστές της πιο σημαντικής από τα κυνηγετικά επεισόδια: ο πρώτος, επειδή είναι τοποθετημένος στον άξονα της ζωφόρου και στεφανωμένος, προφανώς επειδή έχει ολοκληρώσει τον φόνο του κάπρου πίσω του, ο δεύτερος, επειδή εικονίζεται υψηλότερα από όλες τις άλλες μορφές και αποκλειστικά ως ο φονιάς του βασιλικού θηράματος. Το ενδεχόμενο ότι η μορφή του στεφανωμένου νεαρού ιππέα μπορεί να ταυτίζεται με τον νεκρό του τάφου θα πρέπει να αποκλειστεί από τα ανθρωπολογικά συμπεράσματα που αποδίδουν τα οστά του θαλάμου σε έναν ώριμο άνδρα που πέθανε στη διάρκεια της πέμπτης δεκαετίας της ζωής του, γύρω στα 45 του χρόνια.

Από το σύνολο των διαφόρων προτάσεων που έχουν διατυπωθεί για την ταύτιση των δύο πρωταγωνιστικών μορφών της ζωγραφικής παράστασης συνεπέστερη προς τα ιστορικά δεδομένα είναι εκείνη που υποστηρίζει

την αναγνώριση του μελλέφηβου Αλεξάνδρου στον νεαρό δαφνοστεφή ιππέα και του Φιλίππου Β' στον γενειοφόρο ιππέα που ετοιμάζεται να σκοτώσει το λιοντάρι¹¹.

Εικονισμένες σε μια συνύπαρξη που εκπέμπει, όπως κάθε ιστορική παράσταση, ένα πολιτικό μήνυμα, τη νόμιμη διαδοχή του Αλέξανδρου στο μακεδονικό θρόνο, μετά τη δολοφονία του πατέρα του, το 336 π.Χ. στο θέατρο των Αιγών, οι δύο πρωταγωνιστικές μορφές της τοιχογραφίας στη Βεργίνα αντιστοιχούν από συνθετική άποψη στους πρωταγωνιστές της πολεμικής σκηνής στο ψηφιδωτό της Πομπηίας, η αντιπαράθεση των οποίων εκφράζει ένα ανάλογο πολιτικό μήνυμα: τη διαδοχή στον περσικό θρόνο του Αλεξάνδρου, μετά την ήττα του Δαρείου στα Γαυγάμηλα και τη δολοφονία του από τον Βήσσο, λίγο αργότερα.

II. Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

1. Τα απουλικά αγγεία

Σημαντικές για τη χρονολόγηση της τοιχογραφίας με το κυνήγι στη Βεργίνα στα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Αλεξάνδρου είναι οι ερυθρόμορφες παραστάσεις με την καταδίωξη του πέρση βασιλιά από έναν γενειοφόρο πολεμιστή, σε ένα μικρό αριθμό αγγείων από την Απουλία, που εντάσσονται στην αγγειογραφική παραγωγή του λεγόμενου Ζωγράφου του Δαρείου¹².

Η ιστορικότητα των αγγειογραφικών αυτών παραστάσεων ως απεικονίσεων της εκστρατείας του Αλεξάνδρου στην Ανατολή (και όχι των Περσικών πολέμων των αρχών του 5ου π.Χ. αι. στο ελληνικό έδαφος) είναι γενικά αποδεκτή, ενώ η χρονολόγησή τους στη δεκαετία 340-330 π.Χ. δεν έχει αμφισβητηθεί¹³. Η παρουσία, επομένως, του πέρση βασιλιά οδηγεί στην πιθανή αναγνώριση στις σκηνές αυτές μιας από τις δύο μάχες του Αλεξάνδρου στις οποίες βρέθηκε αντιμέτωπος με το Δαρείο: στην Ισσό ή στα Γαυγάμηλα. Ωστόσο, το γεγονός ότι κανένα από τα λιγοστά εικονογραφικά τους στοιχεία δεν επιτρέπει την ταύτιση των πολεμικών αυτών σκηνών με κάποια από τις δύο, ενισχύει την εναλλακτική πρόταση ότι εικονίζουν όχι ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, αλλά τη νίκη του Αλεξάνδρου επί του Δαρείου.

Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγεί και η απεικόνιση σε ένα από τα απουλικά αυτά αγγεία της προσωποποιημένης Ελλάδας να στεφανώνεται από τη Νίκη, ως σαφής υπαινιγμός για το θρίαμβο των Ελλήνων εναντίον των Περσών, για να συμβολίσει τη νικητήρια έκβαση της εκστρατείας του Αλεξάνδρου ως *στρατηγού αυτοκράτορα* των ελληνικών δυνάμεων στην Ανατολή.

¹¹ Παλιαδέλη 2004, σσ. 164-169, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹² Giuliani 1977, σσ. 26 κ.εξ.

¹³ Stewart 1993, σ. 151, εικ.5.

Η αποδοχή της άποψης αυτής θα αιτιολογούσε την απεικόνιση του Αλεξάνδρου στα ίδια αυτά απουλικά αγγεία, ως έφιππου γενειοφόρου στρατηγού και όχι ως νεαρού αγένειου ημίθεου, όπως εικονίζεται σε όλα τα πορτραίτα του.

2. Τα απουλικά αγγεία, η μάχη της Ισσοῦ του Φιλόξενου και το ψηφιδωτό της Νάπολης

Και στα τέσσερα απουλικά αγγεία οι δύο κύριες μορφές εικονίζονται με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο και σε παρόμοια σχέση μεταξύ τους, με τον έφιππο Αλέξανδρο να κινείται προς τα δεξιά και τον Δαρείο, σε φυγή πάνω στο βασιλικό του άρμα, να υψώνει το δεξί του χέρι σε χειρονομία ικεσίας. Οι εμφανείς εικονογραφικές ομοιότητες των αγγειογραφικών παραστάσεων με το περίφημο ψηφιδωτό της Νάπολης, από την Πομπηία, οδήγησαν την έρευνα στην πρόταση ότι κοινό ζωγραφικό τους πρότυπο ήταν η αναφερόμενη από τον Πλίνιο (Φυσ. Ιστ. 35, 110) μάχη της Ισσοῦ, που παράγγειλε ο βασιλιάς Κάσσανδρος (309-297 π.Χ.) στον Φιλόξeno από την Ερέτρια, ως πιστό αντίγραφο της οποίας αναγνωρίστηκε από το σύνολο σχεδόν των ερευνητών το ψηφιδωτό από την Πομπηία¹⁴.

Ωστόσο, η μεγάλη χρονική διαφορά ανάμεσα στα απουλικά αγγεία (340-330 π.Χ.) και τη χαμένη ζωγραφική σύνθεση του Φιλόξενου (τέλη του 4ου π.Χ. αι.) αποκλείει αυτή τη συσχέτιση. Αντίθετα, οδηγεί στην υπόθεση ότι το ζωγραφικό έργο που ενέπνευσε τον κατωϊταλιώτη αγγειογράφο (και τον δημιουργό του ψηφιδωτού), θα πρέπει να αποδοθεί σε έναν άλλο ζωγράφο σύγχρονο με τον Αλέξανδρο και αυτόπτη μάρτυρα της πολεμικής του δράσης στην Ανατολή. Ένα έργο, δηλαδή, όχι πολύ μεταγενέστερο από την οριστική ήττα των Περσών στα Γαυγάμηλα το 331 π.Χ. και τη δολοφονία του Δαρείου από τον Βήσσο το 330 π.Χ., και, επομένως, σαφώς πρωιμότερο από τη χαμένη ζωγραφική σύνθεση του Φιλόξενου. Έργο ίσως του Απελλή, όπως πρότεινε ο A. Rumpf¹⁵ (που, ωστόσο, δεν αναφέρεται στις πηγές για τις πολυπρόσωπες συνθέσεις του), ή ακόμα πιθανότερα του Αριστείδη II από τη Θήβα που ζωγράφισε (σύμφωνα με τον Πλίνιο, Φυσ. Ιστ. 35, 98-100) μια πολυπρόσωπη μάχη εναντίον των Περσών («*proelium cum Persis*»), κατά παραγγελία του Μνάσωνα από την Ελάτεια, ευνοούμενου της μακεδονικής αυλής ήδη από τα χρόνια του Φιλίππου Β'¹⁶.

3. Το ψηφιδωτό της Πομπηίας και το ζωγραφικό του πρότυπο

Το ψηφιδωτό δάπεδο που αποκαλύφθηκε το 1831 στο κεντρικό τμήμα ενός από τους ημιυπαίθριους χώρους της πολυτελούς έπαυλης «του Φαύνου» στην Πομπηία, τώρα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης, είναι το μεγαλύτερο σε διαστάσεις, το εντυπωσιακότερο σε ποιότητα και το ιστορικότερο ως προς το θέμα του

¹⁴ Η υπόθεση του Stewart 1993, σσ. 150 κ.εξ., για μια πρωιμότερη χρονολόγηση της παραγγελίας του Κασσάνδρου, αρκετά χρόνια πριν γίνει βασιλιάς της Μακεδονίας, προσκρούει σε ιστορικά στοιχεία που θέτουν σε αμφισβήτηση ένα τέτοιο ενδεχόμενο.

¹⁵ Rumpf 1962, σ. 240.

¹⁶ Hoelscher 1973, σσ. 117 κ.εξ.

ψηφιδωτό της αρχαιότητας. Η γενική αποδοχή της ταύτισής του με πιστό αντίγραφο μιας μεγάλης ζωγραφικής σύνθεσης του δεύτερου μισού του 4ου π.Χ. αι. το ανέδειξε σε πολύτιμο εργαλείο για την εξαιρετικά περιορισμένη γνώση μας για τη μνημειακή ζωγραφική των ύστερων κλασικών και πρώιμων ελληνοιστικών χρόνων, ενώ η αναγνώριση στο θέμα της πολεμικής σκηνής που εικονίζει μάχη του Μεγάλου Αλεξάνδρου και των Ελλήνων εναντίον του Δαρείου και των Περσών, απασχόλησε και εξακολουθεί να απασχολεί την αρχαιολογική και ιστορική έρευνα από την εύρεσή του μέχρι και σήμερα.

Η αδυναμία της έρευνας να ταυτίσει με βεβαιότητα την πολεμική σκηνή στο ψηφιδωτό με τη μάχη στην Ισσό ή τα Γαυγάμηλα¹⁷ ενισχύουν την άποψη ότι το χαμένο ζωγραφικό έργο δεν εικόνιζε οπωσδήποτε μια συγκεκριμένη μάχη, αλλά τη θριαμβευτική νίκη του Αλεξάνδρου επί του Δαρείου, δηλαδή τη νίκη των Ελλήνων εναντίον των Περσών, όπως ακριβώς και οι απουλικές αγγειογραφικές παραστάσεις. Ένα τέτοιο συμπέρασμα απομακρύνει το ψηφιδωτό από τη συσχέτισή του με το ζωγραφικό έργο του Φιλόξενου, ενισχύοντας παράλληλα την υπόθεση για την αναγωγή του στη «μάχη εναντίον των Περσών» του Αριστείδη II.

Η πληροφορία του Πλίνιου (Φυσ. Ιστ. 35, 98-100) πως στη μάχη με τους Πέρσες του Αριστείδη II εικονίζονταν 100 μορφές, πολύ περισσότερες δηλαδή από τις μορφές που μετέχουν στην πολεμική σκηνή της ψηφιδωτής σύνθεσης από την Πομπηία, δεν αποτελεί ισχυρό επιχείρημα για τον αποκλεισμό του μεγάλου αυτού ζωγράφου από τους πιθανούς δημιουργούς του χαμένου ζωγραφικού έργου που αντιγράφει το ψηφιδωτό της Πομπηίας. Το ενδεχόμενο πως η αρχική σύνθεση του Αριστείδη II ήταν πολύ μεγαλύτερη από την ψηφιδωτή εκδοχή της, που ήταν προορισμένη να κοσμήσει το δάπεδο ενός χώρου με διαστάσεις όχι αναγκαστικά ταύτημες με εκείνες του ζωγραφικού της προτύπου, δεν θα πρέπει να αποκλειστεί.

Μια τέτοια υπόθεση που αντιμετωπίζει το ψηφιδωτό όχι ως πιστό αντίγραφο, αλλά ως μια νέα δημιουργία των ελληνοιστικών χρόνων, εμπνευσμένη από ένα χαμένο ζωγραφικό έργο των ύστερων κλασικών χρόνων, που εικόνιζε τον Αλέξανδρο εναντίον του Δαρείου, ενισχύεται από τα νέα στοιχεία που παρέχει η τοιχογραφία με το κυνήγι στην πρόσοψη του τάφου του Φιλίππου στη Βεργίνα¹⁸. Οι εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες των δύο έργων, αλλά και οι συνθετικές διαφορές τους μας οδήγησαν σε μια νέα πρόταση για την αποκατάσταση της μορφής του χαμένου ζωγραφικού προτύπου, τη χρονολόγησή του στα χρόνια της βασιλείας του Αλεξάνδρου και την ένταξή του στις δημιουργίες του Αριστείδη II¹⁹.

4. Η ιστορικότητα των δύο παραστάσεων και το πολιτικό τους μήνυμα

Έργα του ίδιου προφανώς ζωγράφου, πιθανότατα του Αριστείδη II από τη Θήβα, η τοιχογραφία με το κυνήγι και το χαμένο ζωγραφικό έργο που αντιγράφει το ψηφιδωτό της Νάπολης εκπέμπουν το ίδιο πολιτικό μήνυμα σε δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές και με δύο διαφορετικές αφορμές.

¹⁷ Moreno 2000 passim.

¹⁸ Παλιαδέλη 2004, σσ. 70-176.

¹⁹ Paliadeli 2013.

Στην τοιχογραφία με το κυνήγι στη Βεργίνα, ο Αλέξανδρος εικονίζεται ως νεαρός έφιππος κυνηγός, στεφανωμένος, και δηλώνεται τόσο η εθιμική υποδοχή του στην κοινωνία των ανδρών με τον φόνο του κάπρου πίσω του (με βάση τα μακεδονικά ειωθότα της μακεδονικής αυλής), όσο και η δικαιωματική αποδοχή του, ως νόμιμου διαδόχου του πατέρα του, στο θρόνο των Τημενιδών.

Στο χαμένο ζωγραφικό έργο που αντιγράφεται, έστω και αποσπασματικά, στο ψηφιδωτό της Νάπολης, ο Αλέξανδρος, αγένειος άντρας, εικονίζεται ως στρατηγός-αυτοκράτωρ των ελληνικών δυνάμεων, απειλητικός νικητής του Δαρείου, δικαιούχος του τίτλου του Μεγάλου βασιλιά και διάδοχός του, επομένως, στον περσικό θρόνο.

Και οι δύο ιστορικές αυτές παραστάσεις, που εικονίζουν τον Αλέξανδρο στο κυνήγι και τον πόλεμο, σηματοδοτούν με ένα σαφή υπαινιγμό αλλά και ένα ξεκάθαρο πολιτικό μήνυμα την έναρξη και την κορύφωση της εκστρατείας του στην Ανατολή, ως μέλλοντα αλλά αδιαμφισβήτητο βασιλιά της Μακεδονίας, το 336 π.Χ., και μέλλοντα αλλά αδιαμφισβήτητο Μεγάλο βασιλιά, λίγα χρόνια αργότερα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Briant 1991: P. Briant, Chasses royales macédoniennes et chasses royales perses: le thème de la chasse au lion sur “la chasse de Vergina”, DHA 17.1, 1991, 211-255.
- Daltrop 1966: A. Daltrop, Die kalydonische Jagd in der Antike (Hamburg-Berlin 1966).
- Giuliani 1977: L. Giuliani, Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon, AntK 20, 1977, 26-42.
- Hoelscher 1973: T. Hoelscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Wuerzburg 1973).
- Moreno 2000: P. Moreno, *La Battaglia di Alessandro* (Milano 2000).
- Παλιαδέλη 1989: Χρ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Το ανάθημα του Κρατερού στους Δελφούς. Μεθοδολογικά προβλήματα αναπαράστασης, *Εγνατία* 1, 1989, 79-100.
- Παλιαδέλη 2004: Χρ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Βεργίνα. Ο τάφος του Φιλίππου. Η τοιχογραφία με το κυνήγι*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 231 (Αθήναι 2004).
- Paliadeli 2013: Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Copyist and Painter. Reconsidering the Alexander Mosaic* (υπό εκτύπωση).
- Rumpf 1962: A. Rumpf, Zum Alexandermosaik, AM 77, 1962, 229-241.
- Schauenburg 1926: K. Schauenburg, *Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei* (Hamburg 1926).
- Schnapp 1979: A. Schnapp, Pratiche e imagine di caccia nella Grecia Antica, DArch ns.1, 1979, 36-59.
- Stewart 1993: A. Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics (Hellenistic Culture and Society)* (Berkeley, University of California Press, 1993).
- von Salis 1956: A. von Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, 112 BWPr (Berlin 1956).
- Tripodi 1998: B. Tripodi, *Cacce reali macedoni. Tra Alessandro I e Filippo V* (Messina 1998).