

Στὸν Γιώργο,
τὴν Κλεοπάτρα
καὶ τὸν Ὀρέστη

ΒΕΡΓΙΝΑ

Ο ΤΑΦΟΣ ΤΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ
Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ

© Ἡ ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία
Πανεπιστηρίου 22, Ἀθῆναι 10672
Fax 2103644996, τηλ. 2103625531
archetai@otenet.gr - www.archetai.gr

ISSN 1105-7785
ISBN 960-8145-42-2

Γενικὴ ἐπιμέλεια ἐκδόσεως: Ἡλέκτρα Ἀνδρεάδου
Ἐκδοτικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Λούση Μπρατζιώτη

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 231

ΧΡΥΣΟΥΛΑΣ ΣΑΑΤΣΟΓΛΟΥ-ΠΑΛΙΑΔΕΛΗ

ΒΕΡΓΙΝΑ

Ο ΤΑΦΟΣ ΤΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ
Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ



ΑΘΗΝΑΙ 2004

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	IX
Συντομογραφίες	XI
Είσαγωγή	1

A. ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ

A1. ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΟΨΗ ΤΟΥ	7
1. Τὸ μνημεῖο	7
2. Ἡ πρόσοψη	9
3. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τῆς πρόσοψης	11
4. Ἡ πολυμορφία στὶς προσόψεις τῶν μακεδονικῶν τάφων	19
A2. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ	25
1. Ἡ ἀποκάλυψη τῆς τοιχογραφίας καὶ ἡ προστασία της	25
2. Ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια	27
3. Μορφή καὶ σύσταση τοῦ ὑποστρώματος καὶ τῶν χρωμάτων	28
4. Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ σχεδίαση	33

B. ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ

B1. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	49
B2. ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	58
1. Ἡ ἐνδυμασία	59
2. Ἡ κυνηγετικὴ σκευὴ	66
3. Λαλοῦντα σύμβολα I	74
4. Τὰ σκυλιὰ καὶ τὰ θηράματα	80
5. Τοπιογραφικὰ στοιχεῖα	86
6. Λαλοῦντα σύμβολα II	88
B3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	92
1. Εἰκονογραφικὰ παράλληλα	92
2. Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις	99
B4. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	111
1. Ἡ σύνθεση	111
2. Ἡ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα	115
3. Τὸ τοπίο, τὸ φῶς καὶ ἡ προοπτικὴ	124

Γ. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗΣ

Γ1. Η ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ	137
1. Τὸ τοπίο	137
2. Τὸ πορτραῖτο	144
3. Τὸ γεγονός	150

Γ2. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ	153
1. Δυνατότητες χρονολόγησης	153
2. Τὸ θέμα τῆς παράστασης	159
3. Ἡ ἀναγνώριση τοῦ νεκροῦ	162
4. Ἡ ταύτιση τῶν μορφῶν καὶ τὸ πολιτικὸ μήνυμα τῆς παράστασης	164
Γ3. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ	170
Εὔρετήριο	177
Προέλευση εἰκόνων	180

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όταν τὸ φθινόπωρο τοῦ 1977 στὴ Βεργίνα διαπιστώσαμε πὼς στὴν πρόσοψη τοῦ μεγάλου τάφου, ποὺ μόλις εἴχαμε ἐντοπίσει, ὑπῆρχε τοιχογραφία, ἡ χαρά μας ἦταν αὐτονόπη: οἱ διαστάσεις τῆς ὑπόσχονταν μεγάλη ζωγραφικὴ σύνθεση καὶ ἡ ποιότητα ἦταν προφανὴς ἥδη ἀπὸ τὰ πρῶτα τετραγωνικὰ ἑκατοστὰ στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία, ὅπου διακρίνονταν ἵχνη ἀπὸ κεφάλι ζώου. Οἱ ἀνασκαφεῖς ἀρκεστήκαμε στὴν προσεκτικὴ ἀφαίρεση τῆς ἐπίχωσης μπροστὰ ἀπὸ τὸν τάφο καὶ τὸ προνόμιο τῆς ἀποκάλυψης τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου μεταβιβάστηκε αὐτόματα στοὺς συντηρητές.

Οἱ ἀργοὶ ρυθμοὶ τῆς λεπτῆς δουλειᾶς τοὺς μᾶς κρατοῦσαν σὲ συνεχεῖ ἔνταση, καθὼς ἡ φθαρμένη ἐπιφάνεια ἔκρυβε ἀκόμη τὰ μυστικά της. Ἀπασχολημένοι μὲ ἀνασκαφικὴ ἐργασία, δὲν χάναμε τὴν εὐκαιρία, κάθε φορὰ ποὺ ὁ χρόνος τὸ ἐπέτρεπε, νὰ ξεκλέβουμε λίγα λεπτὰ γιὰ νὰ σκαρφαλώσουμε στὸ ξύλινο πατάρι τῶν συντηρητῶν καὶ νὰ ἱχνηλατήσουμε μαζὶ τοὺς, μιὰν ἀκόμη μορφή, ἓνα ἀκόμη εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο τῆς παράστασης.

Περισσότερο συγκρατημένος στὸν ἐνθουσιασμό του, μὲ φανερὴ τὴν ἀγωνία του γιὰ τὴν ἀσφάλεια τοῦ μνημείου, ἀλλὰ καὶ σεβασμὸ πρὸς τοὺς συντηρητές καὶ τὴ δουλειά τους, ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος ἦταν συνεχῶς ἐκεῖ, ἀλλὰ καὶ παντοῦ, φροντίζοντας μὲ αὐστηρότητα τὴν ὁμαλὴ συνέχιση τῆς ἀνασκαφικῆς ἐργασίας. Δὲν φανταζόμουν ποτὲ πὼς ὁ θάνατός του τὸ 1992 θὰ μετέφερε πάνω μου τὴν εὐθύνη γιὰ τὴ μελέτη καὶ τὴ δημοσίευση τοῦ ἐκπληκτικοῦ αὐτοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας.

Ἀπὸ τὴν ἀνεύρεση τοῦ μνημείου μέχρι σήμερα μεσολάβησαν χρόνια φροντίδας γιὰ τὸν καθαρισμὸ καὶ τὴ στερέωση τῆς τοιχογραφίας, ἀρχικὰ ἀπὸ τὸν Φῶτη Ζαχαρίου καὶ τοὺς μαθητές του, καὶ ἀργότερα ἀπὸ τὴ Διεύθυνση Συντήρησης τοῦ ΥΠΠΟ, μὲ τὴν ἐποπτεία τοῦ κ. Ν. Μίνου. Τὸ ζωγραφικὸ ἔργο φωτογραφήθηκε ἀπὸ τὸν Σπύρο Τσαβδάρουλου καὶ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια τῆς πρόσοψης ἔκαναν οἱ ἀρχιτέκτονες Γιώργος Ἀθανασιάδης καὶ Γιάννης Κιαγιάς. Τὴ σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση τῆς τοιχογραφίας, πιστὰ ἀντίγραφα τμημάτων της καὶ τὴν ἀναπαράσταση τῆς πρόσοψης τοῦ τάφου τὰ χρωστοῦμε στὴ γνώση, τὸν κόπο καὶ τὸ ταλέντο τοῦ Γιώργου Μιλτσακάκη.

Οἱ ἐργασίες αὐτές, προϋποθέσεις γιὰ τὴ μελέτη καὶ τὴ δημοσίευση τῆς τοιχογραφίας, ὁλοκληρώθηκαν πρόσφατα μὲ ἐπιπλέον φωτογράφηση ἀπὸ τὸν καθηγητὴ V. v. Graeve καὶ τὸν φίλο Dr. V. Brinkmann, μὲ συμπληρωματικὰ σχέδια ἀπὸ τὸν Γιώργο Μιλτσακάκη καὶ μὲ τεκμηριωμένη προσέγγιση τῶν προβλημάτων συντήρησης ἀπὸ τίς Ὑπηρεσίες τοῦ ΥΠΠΟ.

Στὴν ὁλοκλήρωση τῆς μελέτης συνέβαλαν πολλοί: ἡ Κλεοπάτρα, ὁ Ὁρέστης καὶ ὁ Γιώργος Παλιαδέλης, ἡ Ζάννα καὶ ὁ Ἡρακλῆς Σαασόγλου, ποὺ μὲ στήριξαν καὶ μὲ στηρίζουν ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια, χωρὶς παράπονο καὶ μὲ ἀγάπη. Ἀλλὰ καὶ ἄλλοι, φίλοι καλοὶ κι ἀγαπητοί, ὁ καθένας μὲ τὸν τρόπο του. Ἀνάμεσά τους

οί V. Brinkmann, Στέλλα Δρούγου, Απόστολος και Μαίρη Κοντογιάννη, H. G. Martin, Άρ. Μέντζος, Γ. Μιλτσακάκης, Άννη Μιχαηλίδου, Γιώργος Πετκούσης, Αγγελική Πιλάλη-Παπαστερίου, Μπάρμπαρα Σμιτ-Δούνα, Nancy Winter και Naif Haddad, που θερμά τους εύχαριστώ για τις συζητήσεις, τις συμβουλές και τη συμπαράστασή τους. Στον Γιώργο Μιλτσακάκη, ειδικότερα, επιθυμώ κι από τη θέση αυτή να εκφράσω τις πιο θερμές ευχαριστίες μου όχι μόνον για τα εξαιρετικά του σχέδια, αλλά και για την πολύτιμη βοήθεια και τη συμπαράστασή του, σε όλα τα στάδια της μελέτης.

Για τις έποικοδομητικές παρατηρήσεις του θερμά εύχαριστώ τον καθηγητή H. Kyrieleis, που αφιέρωσε χρόνο για να συζητήσει μαζί μου. Πολύτιμη υπήρξε ή συμβολή του καθηγητή V. v. Graeve, όχι μόνο για τις συμβουλές και τις παρατηρήσεις του, αλλά και για την άμεριστη ήθικη και έπιστημονική του συμπαράσταση σε όλα τα στάδια της μελέτης και της έπεξεργασίας του υλικού.

Για την έμπιστοσύνη και τὸ ενδιαφέρον τους θερμά εύχαριστώ τους καθηγητές K. Fittschen, W. Hoerfner και Δ. Παντερμαλή, και την κυρία Όλυ Ανδρόνικου για τη φροντίδα και την αγάπη της.

Στὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο ὀφείλω τὴ δυνατότητα μελέτης ὑπὸ ἄφογες συνθήκες στὶς Βιβλιοθήκες τοῦ τῆς Ρώμης καὶ τοῦ Βερολίνου. Στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία ποὺ δέχτηκε νὰ συμπεριλάβει στὶς ἐκδόσεις τῆς τὴν παροῦσα μελέτη, καὶ εἰδικότερα στὸν Γενικὸ Γραμματέα τῆς ἀκαδημαϊκὸ κύριο Βασίλειο Πετράκο, εἶμαι βαθιὰ ὑποχρεωμένη. Γιά τὴ συμβολή τους στὴν ἀρτιότητα τῆς τυπωμένης μορφῆς τῆς εύχαριστῶ θερμά τὶς κυρίες Ἡλέκτρα Ἀνδρεάδου καὶ Λούση Μπρατζιώτη. Τὸ Εὐρετήριο ὀφείλω στὴ φιλικὴ προσφορὰ τοῦ κ. Ἡ. Σβέρκου.

Στὴν έμπνευσμένη παρουσία τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου τὸ μνημεῖο καὶ ἡ μελέτη του ὀφείλουν πολλά. Χωρὶς τὸν δικό του κόπο καὶ τὴ δική του φροντίδα γιά τὴν προστασία, τὴ συντήρηση, τὴ φωτογράφιση, τὴ σχεδίαση καὶ τὴν ἀνάδειξη τοῦ μνημείου, οἱ προϋποθέσεις γιά τὴ δημοσίευση τῆς τοιχογραφίας θὰ ἦταν ἀπείρως δυσκολότερες. Ἐμεῖς δρέπουμε τοὺς καρποὺς τῆς ἀγωνίας του, ἐπειδὴ εἶχαμε τὴν τύχη νὰ δουλέψουμε μαζί του.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Anderson, *Hunting*: J. K. Anderson, *Hunting in the Ancient World* (London 1985).
- Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα*: Μανόλης Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα. Οἱ βασιλικοὶ τάφοι καὶ οἱ ἄλλες ἀρχαιότητες* (Αθήνα 1984).
- Ἀνδρόνικος, Tombs: Manolis Andronikos, Some Reflections on the Macedonian Tombs, *BSA* 8, 1987, 1-16.
- Ἀνδρόνικος, Ζωγραφική: Μανόλης Ἀνδρόνικος, Ἡ ζωγραφικὴ στὴν ἀρχαία Μακεδονία, *AE* 1987, 363-382.
- Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη*: Μανόλης Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα II. Ὁ «Τάφος τῆς Περσεφόνης»*, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας ἀρ. 138 (Αθήνα 1994).
- Baumer-Weber, Fries: L. E. Baumer - U. Weber, Zum Fries des «Philippgraves» von Vergina, *HASB* 14, 1991, 27-41.
- Blech, *Kranz*: M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen* (Berlin 1982).
- Briant, Chasses: 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.
- v. Graeve, *Alexandersarkophag*: V. v. Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt* (IstForsch 28, Berlin 1970).
- Hatzopoulos, *Cultes*: M. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine*, *Μελετήματα* 19 (Αθήνα 1996).
- Hölscher, *Historienbilder*: T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Würzburg 1973).
- Keller, *Thiere*: O. Keller, *Thiere des classischen Altertums* (Berlin 1887).
- Keller, Hunderassen: O. Keller, Hunderassen im Altertum, *ÖJh* 8, 1905, 242-269, πίν. IV.
- Miller, *Tomb*: St. G. Miller, *The Tomb of Lyson and Kallikles: A Painted Macedonian Tomb* (Mainz 1993).
- Pekridou-Gorecki, Jagdfries: A. Pekridou-Gorecki, Zum Jagdfries des sog. Philippgraves in Vergina, στὸ *Fremde Zeiten. Festschrift J. Borchhardt II* (Wien 1996) 89-103.
- Saatsoglou-Paliadeli, Macedonian Costume: Chr. Saatsoglou-Paliadeli, Aspects of Ancient Macedonian Costume, *JHS* 113, 1993, 122-147, πίν. I-IV.
- Tripodi, *Cacce*: B. Tripodi, *Cacce reali macedoni. Tra Alessandro I e Filippo V* (Messina 1998).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Συχνά ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος, μιλώντας γιὰ τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Μεγάλης Τούμπας, δήλωνε πῶς ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ἐντυπωσιακῶν εὐρημάτων της, οἱ τοιχογραφίες ἦταν ἡ μεγαλύτερη ἀνταρμιθία. Εἶχε σκοπὸ, μετὰ τὴ συντήρηση καὶ παράλληλα μὲ τὸν ἐπίμονο ἀγῶνα γιὰ τὴν προστασία τῶν βασιλικῶν τάφων, νὰ προχωρήσει στὴ δημοσίευση τῶν πολύτιμων ζωγραφικῶν ἔργων. Πρόλαβε νὰ ὁλοκληρώσει μόνο τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης»¹. Γιὰ τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου εἶχε ἤδη καταθέσει μιὰν ἐκτενὴ περιγραφὴ καὶ τὶς πρῶτες σκέψεις του γιὰ τὴν ποιότητα καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης².

Ὅπως καὶ μὲ τὸ σύνολο τῶν εὐρημάτων ἀπὸ τὴ Μεγάλη Τούμπα τῆς Βεργίνας, ἡ μελέτη τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι ἀποτελεῖ πρώτη δημοσίευση ἐνὸς μνημείου, ποὺ ἔγινε στὴν οὐσία ἀντικείμενο εὐρείας ἐπιστημονικῆς συζήτησης, λίγα μόλις χρόνια μετὰ τὴν ἀνεύρεσή του. Ὁ λόγος εἶναι προφανής, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος, ἐκτιμώντας τὴ σημασία τῶν εὐρημάτων γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα καὶ τὴν ὑποχρέωσή του νὰ κοινοποιήσει τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἀνασκαφῆς στοὺς συναδέλφους του, ἐπέλεξε νὰ τὰ παρουσιάσει συνοπτικά, ἀλλὰ μὲ πλούσια εἰκονογράφηση³. Ἡ ἐπιλογή του αὐτὴ ἔδωσε τὴ δυνατότητα στοὺς ἐρευνητὲς νὰ προχωρήσουν σὲ προτάσεις, θεωρίες καὶ συμπεράσματα γιὰ τὰ εὐρήματα τῆς Βεργίνας, πρὶν ἀπὸ τὴν ὀριστικὴ τους δημοσίευση, μὲ βάση τὶς πληροφορίες τῶν πρώτων ἀνακωινώσεων ἢ τῆς συνοπτικῆς παρουσίας.

Γιὰ τὴν τοιχογραφία, εἰδικότερα, τὸ γεγονὸς αὐτό, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐξαιρετικὴν ποιότητα τῆς γραπτῆς παράστασης καὶ τὴ γενικὰ ἀποδεκτὴ συμβολή της στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς⁴, εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα ἔνα εὐρὺ ἐπιστημονικὸ ἐνδιαφέρον νὰ ἐκδηλωθεῖ ἄμεσα: οἱ ἀπόψεις ποὺ διατυπώθηκαν δὲν περιορίστηκαν μόνο στὴν ἀποδοχὴ τῆς σημασίας τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀποτίμηση, ἀλλὰ προχώρησαν σὲ συνολικὲς προσεγγίσεις γιὰ τὴ χρονολόγηση καὶ τὴν ἐρμηνεία του⁵.

1. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη*.

2. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 100-117, εἰκ. 56-71. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 129 κέ., κυρίως 133-134. Ἡ ἀναπαράσταση τῆς πρόσοψης καὶ τῆς τοιχογραφίας δημοσιεύτηκαν, ὡς συμβολὴ τοῦ Γιώργου Μιτσακάκη στὸ *Ἀμπός, Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο* (Θεσσαλονίκη 1987) πίν. 1.

3. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 9.

4. Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 363-382, κυρίως 368 κέ. K. Schefold, *Die Stilgeschichte der Monumentalmalerei in der Zeit Alexanders des Großen*, *Πρακτικὰ τοῦ XII Διεθοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας*, Ἀθήνα, 4-10 Σεπτεμβρίου 1983 (Ἀθήνα 1985) 23-34.

5. P. H. v. Blanckenhagen, *Painting in the Time of Alexander and Later*, *Studies in the*

Ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι στὴ Βεργίνα εἶναι ἡ μεγαλύτερη, μέχρι στιγμῆς, σὲ διαστάσεις γραπτῆ παράσταση τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος. Ἔχει ὕψος 1.16 μ. καὶ ἀπλώνεται σὲ μιὰν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια μήκους 5.56 μ. ποὺ καταλαμβάνει τὸ πάνω μέρος τῆς πρόσοψης τοῦ τάφου. Πρόκειται στὴν οὐσία γιὰ μιὰν ἰωνικὴ ζωφόρο ποὺ ἐπιστέφει τὴν δωρικὴ πρόσοψη τοῦ μνημείου, δημιουργώντας ἔτσι μιὰ μοναδικὴ ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση, χωρὶς ἀκριβὴ παράλληλα στὴν ὑπόγεια ἢ τὴν ὑπέργεια ἀρχιτεκτονικὴ, καὶ ἐπιβεβαιώνοντας γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ τὸ φαινόμενο τῆς πολυμορφίας στὶς προσόψεις τῶν μακεδονικῶν τάφων⁶.

Προορισμένη, καθὼς ἦταν, νὰ καλυφθεῖ μετὰ τὴν ταφὴ τοῦ προθαλάμου, ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ὑπέστη σημαντικὲς φθορὲς ἀπὸ τὰ χαλίκια τῆς ἐπίχωσης. Παρὰ τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα τοῦ κονιάματος, οἱ πληγὲς τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας ὑπῆρξαν ἀνεπανόρθωτες καὶ ἡ πυκνότητά τους δυσκολεύει τὸν θεατὴ νὰ διακρίνει μὲ σαφήνεια τὶς μορφὲς καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ σύνθεση. Σημαντικὰ ἐπομένως γιὰ τὴ μελέτη τοῦ μνημείου ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ μεταφορὰ στὸν ἀναγνώστη τῆς αἴσθησης ποὺ δημιουργεῖ τὸ ἐντυπωσιακὸ αὐτὸ ἔργο, εἶναι οἱ φωτογραφίες καὶ τὰ σχέδια ποὺ συμπληρῶνουν τὴν αὐτοψία τοῦ μελετητῆ.

Ἡ περιορισμένης κλίμακας δειγματοληψία ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ὀπτικὴ παρατήρηση, τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες, παρόμοια δεδομένα ἀπὸ ὁμοειδῆ μνημεῖα, κυρίως ὁμῶς ἡ σύγκριση μὲ τὶς σύγχρονες καὶ ποιοτικὰ ἐφάμιλλες τοιχογραφίες ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» θέτουν μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὴν τεχνικὴ ποὺ ἐφαρμόστηκε γιὰ τὴ δημιουργία τῆς ζωγραφικῆς παράστασης. Ἡ καταγραφή, ἐπομένως, τῶν τεχνικῶν δεδομένων ποὺ διατηροῦνται ἢ διακρίνονται πάνω στὴ

History of Art 10, 1982, 251 κέ. M. Robertson, *Early Greek Mosaic*, αὐτόθι 246. N. Yalouris, *Painting in the Age of Alexander the Great and the Successors*, αὐτόθι 263 κέ. Schefold ὁ.π. (σημ. 4). P. Moreno, *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle* (Milano 1987) 115-125, εἰκ. 121, 150-153, 201, 203, 207-210. N. G. L. Hammond - F. W. Walbank, *A History of Macedonia III* (Oxford 1988) 184-185 πίν. II. E. Walter-Καρυδῆ, Ἡ ζωφόρος τοῦ κυνηγιοῦ στὴ Βεργίνα καὶ οἱ σκηνὲς τῆς Ὀδύσσειας ἀπὸ τὸ Esquilin, *Ἀρχαία Μακεδονία V*, 1989 (Θεσσαλονίκη 1993) 1731 κέ. A. Rouveret, *Histoire imaginaire de la peinture ancienne* (Rome 1989) σποράδην. I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (München 1994) σποράδην. P. Briant, *Chasses* 211-255. A.-M. Prestianni-Giallombardo, *Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina*, *DHA* 17.1, 1991, 257-304. B. Tripodi, *Il fregio della caccia della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente*, *DHA* 17.1, 1991, 143-209. Baumer - Weber, *Fries* 27 κέ. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 89 κέ. Tripodi, *Cacce* 55-109. O. Palagia, *Alexander the Great as Lion Hunter*, *Minerva* 9, 1998, 5-8. Ἡ ἴδια, *Hephaistion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander*, στὸ *Alexander the Great in Fact and Fiction* (Oxford 2000) 167-206, κυρίως 189-200. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Βεργίνα 1938-1998: Ζητήματα ἐρμηνείας καὶ χρονολόγησης*, στὸ *Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας. Ἀπὸ τὴ Μακεδονία στὴν Οἰκουμένη*, *Βέροια 27-31 Μαΐου 1998* (Βέροια 1999) 37-48, κυρίως 46-47 σημ. 63-73. Ἡ ἴδια, *Linear and Painterly. Colour and Drawing in Ancient Greek Painting*, στὸ *Τὸ χρῶμα στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα*, *Θεσσαλονίκη 12-16 Ἀπριλίου 2000* (Θεσσαλονίκη 2002) 97-105.

6. Miller, *Tomb* 9-11.

ζωγραφική επιφάνεια, συμβάλλει στον προβληματισμό μας και ένδοχομένως φωτίζει τη γνώση μας για τις ζωγραφικές μεθόδους της αρχαιότητας.

Ἐξίσου σημαντικό με τὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου⁷ καὶ τὶς ἀρχαιογνωστικὲς πληροφορίες ποὺ μᾶς παρέχει εἶναι τὸ θέμα τῆς παράστασης: μιὰ σειρὰ ἀπὸ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια συνθέτουν μιὰ πολυπρόσωπη σύνθεση ἀνοιχτοῦ χώρου, μὲ δράση ποὺ κορυφώνεται στὸ δεξιὸ γιὰ τὸν θεατὴ τμήμα, ὅπου εἰκονίζεται τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι. Ἡ σύνθεση τῶν ἐπεισοδίων εἶναι σοφὰ δομημένη καὶ οἱ μορφές, ἐνῶ ἐντάσσονται σὲ αὐτοτελεῖς ὁμάδες, κινοῦνται μὲ ἄνεση στὸν χώρο ποὺ ἐνοποιεῖται χάριν στὴ δόλωση τοῦ τοπίου.

Οἱ ἀνθρώπινες καὶ οἱ ζωικὲς μορφές ποὺ μετέχουν στὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ἐπαναλαμβάνουν γνωστούς, στὴν πλειονότητά τους, εἰκονογραφικοὺς τύπους, σὲ μιὰ νέα πρωτόγνωρη σύνθεση μὲ ἐντελῶς διαφορετικὸ περιεχόμενο ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν μυθικῶν κυνηγιῶν τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ἐνῶ ἡ ἀκρίβεια στὴν ἀπόδοση τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων παρέχει σημαντικὲς πληροφορίες γιὰ τὴν ἐνδυμασία⁸ καὶ τὴν κυνηγετικὴ σκευὴ τῶν ἀρχαίων Μακεδόνων.

Τὸ πλῆθος τῶν τοπιογραφικῶν στοιχείων προσφέρει νέα δεδομένα γιὰ τὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου καὶ τὴν ἀπόδοσή του στὴν τέχνη τοῦ τέταρτου προχριστιανικοῦ αἰῶνα καὶ ἡ τοποθέτηση τῶν μορφῶν μέσα σ' αὐτὸν πλουτίζει τὴν ἐξαιρετικὰ περιορισμένη γνώση μας γιὰ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τῶν ὕστερων κλασικῶν χρόνων.

Ἡ παράσταση ἀπεικονίζει μιὰν ἐνασχόληση ἰδιαίτερα ἀγαπητὴ γιὰ τὴ βασιλικὴ αὐλή, ἀλλὰ καὶ ἰδιαίτερα σημαντικὴ γιὰ τὴν κοινωνία τῆς ἀρχαίας Μακεδονίας, καὶ ἡ ἐπιλογὴ ἀκριβῶς αὐτοῦ τοῦ θέματος γιὰ τὴν κόσμηση τῆς πρόσοψης τοῦ συγκεκριμένου τάφου δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαία. Ἡ σπανιότητα τοῦ ἱστορικοῦ κυνηγιοῦ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἐπεισοδίου μὲ τὸ λιοντάρι, συνηγοροῦν γιὰ τὸν βασιλικὸ χαρακτήρα τοῦ τάφου καὶ τὴν ἀναγνώριση στὸν νεκρὸ ἐνὸς μέλους τῆς μακεδονικῆς δυναστείας⁹. Ἡ κατανόηση, ἐπομένως, τοῦ μηνύματος ποὺ ἐξέπεμψε κάποτε ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση μπορεῖ νὰ συμβάλει στὴν ἐκτενὴ συζήτηση γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ μνημείου καὶ τὴ συσχέτισή του μὲ συγκεκριμένο ἱστορικὸ πρόσωπο¹⁰.

Ἡ δημοσίευση τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι δὲν εἶναι δυνατό νὰ λύσει ὅλα τὰ προβλήματα ἢ νὰ ἀπαντήσῃ στὸ πλῆθος τῶν ἐρωτημάτων ποὺ προκύπτουν ἢ τίθενται μὲ ἀφορμὴ τὸ πολύτιμο αὐτὸ ἔργο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς. Ἄν τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ κατορθώσει νὰ γίνῃ σημεῖο ἀναφορᾶς καὶ ἀφετηρία γιὰ μεγαλύτερο ἢ πλουσιότερο προβληματισμό, θὰ ἔχει ἐπιτελέσῃ τὸν στόχο του.

7. Ἀνδρόνικος, Ζωγραφικὴ 370-371.

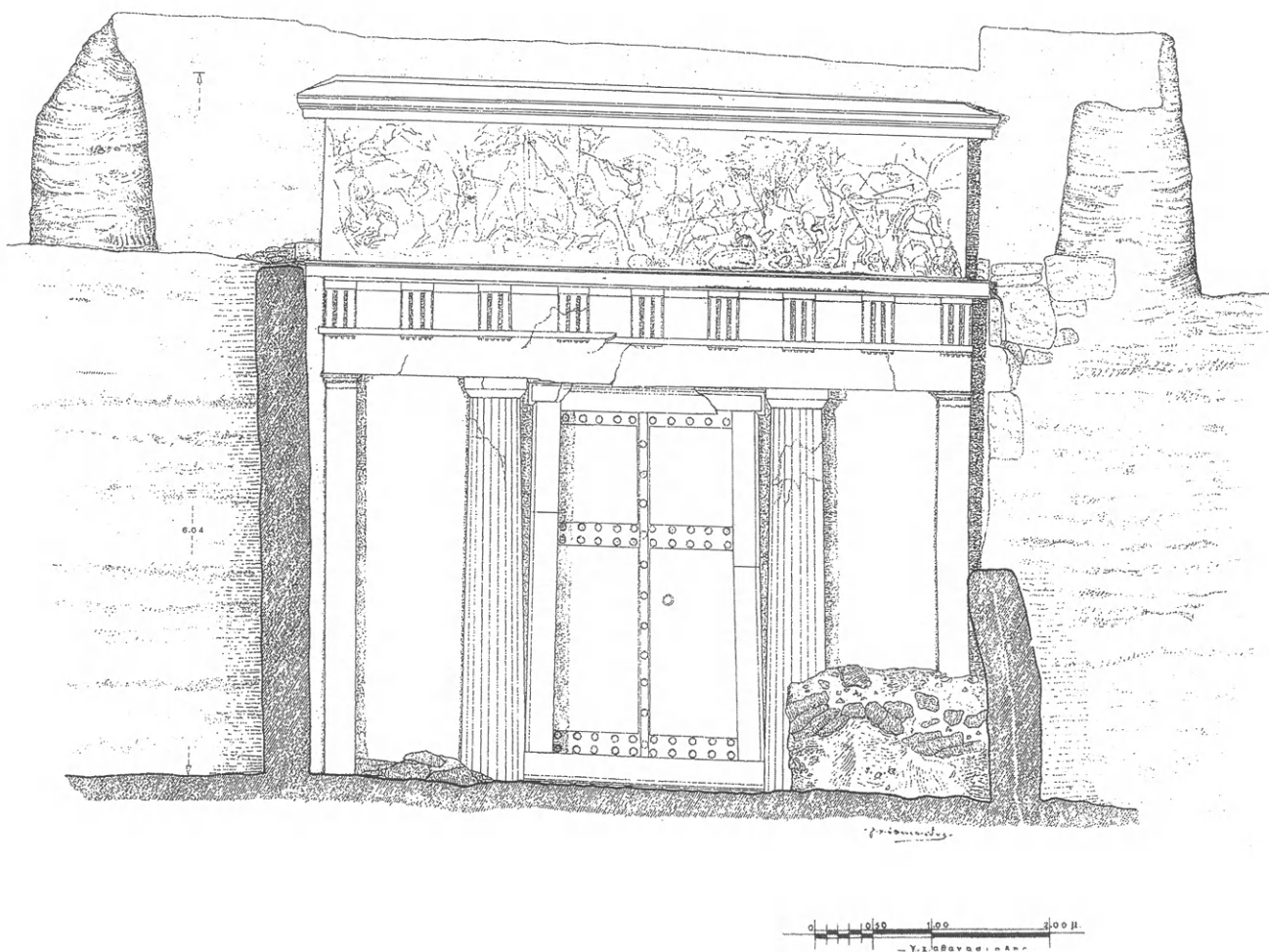
8. Saatsoglou-Paliadeli, Macedonian Costume 122-147, πίν. I-IV. Ἡ ἴδια, L'abbigliamento degli antichi Macedoni, στὸ *Alessandro Magno: Storia e Mito* (Roma 1995) 113-115.

9. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 100-117 καὶ 229.

10. Andronikos, Tombs 1 κέ. Βλ. καὶ παρακάτω σημ. 17.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ



Είκ. 1. Ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου. Σχεδιαστική ἀποτύπωση.

Α1. ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΟΨΗ ΤΟΥ

1. ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ (πίν. 1-3, εικ. 1-3)

Ὁ ασύλπτος μακεδονικὸς τάφος II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα βρέθηκε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1977¹¹. Τὸ διθάλαμο ὑπόγειο ταφικὸ οἰκοδόμημα ἔχει ὀλικὸ μῆκος 9.50 μ., ὀλικὸ ὕψος 5.96 μ. καὶ στεγάζεται μὲ ἡμικυλινδρική στέγη (καμάρα). Ἡ πρόσοψη (εἰκ. 1) βρίσκεται στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ τάφου, ἔχει πλήρη ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση καὶ τὸ μέγιστο πλάτος τῆς (5.96 μ.) εἶναι ἐλάχιστα μικρότερο ἀπὸ τὸ μέγιστο ὕψος τῆς (6.08 μ.). Ἕνα πλίνθινο τοιχάριο, πάνω ἀπὸ τὴν πρόσοψη, ἐπιχρισμένο μὲ λευκὸ κονίαμα, προσδίδει στὴν κύρια ὄψη τοῦ μνημείου ἐπιπλέον ὕψος 50 ἐκατοστῶν.

Τὸ ταφικὸ οἰκοδόμημα εἶναι κατασκευασμένο ἐξ ὁλοκλήρου ἀπὸ πωρόλιθο, μὲ ἐξαίρεση τὰ δύο μαρμάρινα θυρώματα ποὺ ὁδηγοῦν στὸν προθάλαμο καὶ τὸν θάλαμο καὶ τὸ πλίνθινο τοιχάριο ποὺ ὁλοκληρώνει τὴν πρόσοψη.

Ἀπὸ τὶς κατασκευαστικὲς ἰδιομορφίες τοῦ τάφου σημαντικὴ εἶναι ἡ μορφή τῆς καμάρας: ἡ ἡμικυλινδρική στέγη τοῦ δὲν εἶναι ἐνιαία, ἀλλὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ξεχωριστὰ τμήματα, ποὺ ἀρμόζουν πάνω ἀπὸ τὸν θυραῖο τοῖχο ἀνάμεσα στὸν τετράγωνο θάλαμο, πλευρᾶς 4.46 μ. καὶ τὸν ὀρθογώνιο προθάλαμο, διαστάσεων 3.36×4.46 μ.¹²

Ὁ θάλαμος, ἀλλὰ καὶ ὁ ἀρκετὰ βαθὺς προθάλαμος τοῦ τάφου, χρησιμοποιήθηκαν ὡς ἀνεξάρτητοι ταφικοὶ χώροι, μὲ μαρμάρινες σαρκοφάγους, μέσα στὶς ὁποῖες τοποθετήθηκαν οἱ χρυσὲς λάρνακες ποὺ περιεῖχαν τὰ ὀστά ἀπὸ τὴν καύση δύο νεκρῶν. Ἡ αὐτονομία τῶν δύο χώρων εἶναι ἐμφανὴς ὄχι μόνον στὴν ἰδιόμορφη κατασκευὴ τῆς καμάρας, ἀπὸ δύο ἀνεξάρτητα τμήματα, ἀλλὰ καὶ στὴ σφραγισμένη ἐσωτερικὴ μαρμάρινη θύρα ποὺ ὁδηγοῦσε ἀπὸ τὸν προθάλαμο στὸν θάλαμο, ἀπομονώνοντας ἔτσι τὶς δύο ταφές.

Ἡ αὐτονομία τῶν δύο χώρων ἐπιτείνεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὸν τρόπο ἐπικάλυψης τῶν ἐσωτερικῶν τοίχων τους: στὸν θάλαμο οἱ πώρινοι τοῖχοι ἔχουν καλυφθεῖ μὲ ἓνα ἄδρὸ ὑπόλευκο κονίαμα, ἐνῶ στὸν προθάλαμο εἶναι ἐμφανῶς πιὸ ἐπιμελημένοι, καθὼς ἐπιχρίστηκαν σὲ ὅλο τὸ ὕψος τους, μέχρι τὴ γένεση τῆς καμάρας, μὲ κόκκινο κονίαμα καὶ κοσμήθηκαν μὲ ἀνάγλυφους ρόδακες στὴν ἐπικρανίτιδα ποὺ τοὺς ἐπιστέφει¹³.

Οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς ὁδηγοῦν στὸ ἀναπόφευκτο συμπέρασμα πὼς οἱ δύο χώροι χρησιμοποιήθηκαν ὡς ἀνεξάρτητοι ταφικοὶ θάλαμοι καὶ ὁλοκληρώθηκαν σὲ δύο διαφορετικὲς οἰκοδομικὲς φάσεις, γιὰ λόγους ποὺ ἐρμηνεύτηκαν ἀναλυτικὰ ἀπὸ τὸν ἀνασκαφέα τους¹⁴.

11. Μ. Ἀνδρόνικος, *ΑΑΑ* 10, 1977, 1-72, εἰκ. 1-31. Ὁ ἴδιος, *Βεργίνα* 97-197, εἰκ. 55-159. Ὁ ἴδιος, *Βεργίνα. Ἀρχαιολογία καὶ Ἱστορία*, στὸ *Φίλια Ἑπὶ εἰς Γεώργιον Ἐ. Μυλωνᾶν* (Ἀθήνα 1986) Α 19 κέ.

12. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 96.

13. Αὐτόθι 98 εἰκ. 55.

14. Αὐτόθι 96-97 καὶ 228. Πρβ. Κ. Ζάμπα, Ἀποκατάσταση ἀναλημματικοῦ τοίχου στὸ προ-

Τὸ εἶδος τῶν κτερισμάτων ποὺ βρέθηκαν στὸν θάλαμο¹⁵ ἀντιστοιχεῖ πλήρως στὰ ἀνθρωπολογικὰ συμπεράσματα ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν ὀστέων τῆς χρυσῆς λάρνακας τοῦ θαλάμου καὶ βεβαιώνουν πὼς ἡ ταφὴ στὸν κυρίως ταφικὸ χῶρο ἦταν ἀνδρική. Ἡ ἀνθρωπολογικὴ ἐξέταση τῶν ὀστέων τῆς χρυσῆς λάρνακας τοῦ προθαλάμου ἔδειξε πὼς ἡ ταφὴ στὸν χῶρο αὐτὸ ἀνήκει σὲ γυναίκα, τὴν ὁποία συνόδευε ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ κτερίσματα ποὺ βρέθηκαν στὸ ἐσωτερικὸ του¹⁶.

Ἡ χρονολόγηση τοῦ τάφου ἀπὸ τὸν Μανόλη Ἀνδρόνικο στὸ γ' τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα καὶ ἡ ταύτιση τοῦ νεκροῦ τοῦ θαλάμου μὲ τὸν Φίλιππο Β' ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ μιὰν ἐκτενὴ ἐπιστημονικὴ συζήτηση ποὺ συνεχίζεται ὡς τὶς μέρες μας¹⁷.

αὐλίο τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου Β', *AEMΘ* 13, 1999, 553-563, κυρίως 561-563. Οἱ σημαντικὲς παρατηρήσεις του γιὰ τὶς κατασκευαστικὲς διαφορὲς στοὺς δύο θαλάμους μᾶλλον στηρίζουν τὴν κατασκευὴ τους σὲ δύο –πολὺ κοντὰ χρονικὰ– διαφορετικὲς οἰκοδομικὲς φάσεις.

15. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 117-175.

16. N. I. Xirotiris - F. Langenscheidt, The Cremations from the Royal Macedonian Tombs of Vergina, *AE* 1981, 142 κέ. J. H. Musgrave, The Human Remains from Vergina Tombs I, II and III, An Overview, *AncW* 22, 1991, 3 κέ. ὅπου καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία. Γιὰ τὰ κτερίσματα τοῦ προθαλάμου βλ. Ἀνδρόνικο, *Βεργίνα* 175-197.

17. M. Ἀνδρόνικος, *AAA* 10, 1977, 1-72. W. L. Adams, The Royal Macedonian Tomb at Vergina. An Historical Interpretation, *AncW* 5, 1980, 67-72. Ph. W. Lehmann, The So-called Tomb of Philip II: A Different Interpretation, *AJA* 84, 1980, 527-531. M. Ἀνδρόνικος, Ὁ βασιλικὸς τάφος τῆς Βεργίνας καὶ τὸ πρόβλημα τοῦ νεκροῦ, *AAA* 13, 1981, 156-157. Ὁ ἴδιος, Argumentum e silentio, *AAA* 13, 1980 (1981), 354-365. Ph. W. Lehmann, Once Again the Royal Tomb at Vergina, *AAA* 14, 1981, 134-144. A.-M. Prestianni-Giallombardo - B. Tripodi, La tomba e il tesoro di Filippo di Macedonia: una nuova proposta di attribuzione, *Magna Grecia* 16, 1981, 14-17. A.-M. Prestianni-Giallombardo, Il diadema di Vergina e l'iconografia di Filippo II, *Archaiá Makedonía* IV, 1983 (1986) 497-509. S. M. Burstein, The Tomb of Philip II and the Succession of Alexander the Great, στὸ *Echos du monde classique, Classical Views* 6, n.s. 1, 2, 1982, 141-163. E. N. Borza, The Macedonian Royal Tombs at Vergina: Some Cautionary Notes, *ArchNews* 10, 1981, 73-87. P. Green, The Royal Tombs at Vergina: An Historical Analysis, στὸ *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage* (ἐκδ. W. L. Adams καὶ E. N. Borza, 1982) 129-151. W. M. Calder, «Golden Diadems» Again, *AJA* 87, 1983, 102-103. E. A. Friedrichsmeyer, Once More the Diadem and Barrel-Vault at Vergina, *AJA* 87, 1983, 99-102. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 221-224. H. W. Ritter, Zum sogenannten Diadem des Philippsgrabes, *AA* 1984, 105-111. M. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα. Αρχαιολογία καὶ Ἱστορία*, στὸ *Φίλιππος Ἐπὶ εἰς Γεώργιον Ἐ. Μυλωνᾶν* (1986) A 19-37, κυρίως 26 κέ. E. N. Borza, The Royal Macedonian Tombs and the Paraphernalia of Alexander the Great, *Phoenix* 41, 1987, 105-121. Ὁ ἴδιος, *In the Shadow of Olympus: The Emergence of Macedon* (1990) 260-266, 299-300. W. L. Adams, Cassander, Alexander IV and the Tombs at Vergina, *AncW* 22, 1991, 27-33. E. N. Borza, Commentary, *AncW* 22, 1991, 35-40. E. D. Carney, The Female Burial in the Antechamber of Tomb II at Vergina, *AncW* 22, 1991, 17-26. N. G. L. Hammond, The Royal Tombs at Vergina: Evolution and Identities, *BSA* 86, 1991, 69-82. A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (Berkeley 1993) 274 κέ. Τὴν ἀπόδοση τοῦ τάφου στὸν Φίλιππο Β' ἀμφισβήτησε, μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου, ὁ Π. Φάκλαρης,

2. Η ΠΡΟΣΟΨΗ (εἰκ. 1)

Ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο σαφῶς διακριτὰ τμήματα: τὴ δωρική ἀρχιτεκτονική διαμόρφωση ποὺ περιβάλλει τὸ ἐντυπωσιακὸ μαρμάρινο θύρωμα τῆς εἰσόδου καὶ τὴν ἰωνικὴ ζωφόρο ποὺ ἐπιστέφει τὸν δωρικὸ θριγκό.

Τὸ μαρμάρινο δωρικὸ θύρωμα δεσπόζει στὸ μέσον τῆς ἐπιβλητικῆς κατασκευῆς, καταλαμβάνοντας μὲ τὸ πλάτος του τὸ ἓνα τρίτο περίπου τοῦ ὅλικοῦ πλάτους τῆς πρόσοψης. Πάνω στὸ λευκὸ κονίαμα ποὺ καλύπτει τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς κύριας ὄψης τοῦ πώρινου μνημείου διατηρήθηκαν –χωρὶς σημαντικὲς ἀλλοιώσεις (χάρη στὴν ὑγρασία τοῦ χώματος ποὺ σκέπαζε γιὰ αἰῶνες τὸν τάφο)– τὰ χρώματα, ποὺ ὁλοκληρώνουν τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τοῦ μνημείου.

α. Τὰ δωρικὰ στοιχεῖα τῆς πρόσοψης (εἰκ. 2)

Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ δωρική πρόσοψη τοῦ τάφου εἶναι πλήρη, προσδίδοντας στὴν κύρια ὄψη του μορφή κτιρίου δίστυλου ἐν παραστάσι. Δύο πλευρικὲς παραστάδες, μὲ χρωματισμένα ἐπίκρανα καὶ δύο



Εἰκ. 2. Ὁ δωρικὸς θριγκός.
Λεπτομέρεια.

AJA 98, 1994, 609 κέ. κυρίως 616 σημ. 86, ὡς ἀναπόφευκτη συνέπεια τῆς ἀποφῆς του γιὰ τὴν ταύτιση τῆς Βεργίνας μὲ τὴ Βάλλα καὶ τοῦ Κοπανοῦ Ναοῦσης μὲ τὶς Αἰγές. Πρβ. Μ. Hatzopoulos, REG 109, 1996, 264-269. Χρυσ. Σααστόγλου-Παλιαδέλν, Aegae. A Reconsideration, AM 111, 1996, 225-236 πίν. 43. Ν. G. L. Hammond, JHS 117, 1997, 177-179. Ἐμμεσα ἀμφισβητεῖται ἡ ταύτιση τῆς Βεργίνας μὲ τὶς Αἰγές, ἡ βασιλικότητα τοῦ τάφου, καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ταύτιση τοῦ νεκροῦ τοῦ θαλάμου μὲ βασιλέα, ἀπὸ τοὺς Π. Θέμελν καὶ Ἱ. Τουράτσογλου, Οἱ τάφοι τοῦ Δερβενίου (Ἀθήνα 1997) 142-157, παρόλο ποὺ ὁ Ἱ. Τουράτσογλου, Μακεδονία. Ἱστορία - Μνημεῖα - Μουσεῖα (Ἀθήνα 1997) 214 κέ. ἀποδέχεται τὴν ταύτιση τοῦ χώρου μὲ τὶς Αἰγές. Πρβ. Χρυσ. Σααστόγλου-Παλιαδέλν, Βεργίνα 1938-1998. Ζητήματα ἐρμηνείας καὶ χρονολόγησης, στὸ Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας. Ἀπὸ τὴ Μακεδονία στὴν Οἰκουμένη, Βέροια 27-31 Μαΐου 1998 (Βέροια 1999) 37-48.

ήμικίονες ανάμεσά τους, πλαισιώνουν τὸ μαρμάρينو θύρωμα καὶ φέρουν τὰ δωρικὰ στοιχεῖα τῆς ἀνωδομῆς: τὸ ἐπίπεδο, λευκὸ ἐπιστύλιο, τὴν κόκκινη ταινία μὲ βαθυκύανους κανόνες καὶ λευκὲς σταγόνες ποὺ τὸ ἐπιστέφει, καὶ τὴν ὑπερκεείμενη δωρική ζωφόρο, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀκτὼ λευκὲς, ἀκόσμητες μετόπες καὶ ἑννέα βαθυκύανα τρίγλυφα.

Τὰ τρίγλυφα εἶναι τοποθετημένα στοὺς ἄξονες τῶν παραστάδων καὶ τῶν ἡμικίωνων, στὰ μεταξόνια διαστήματα ἀνάμεσά τους, στὸν ἄξονα τοῦ ἄρμου τῆς μαρμάρινης θύρας καὶ στὶς ἄκρες τῶν δύο φύλλων τῆς. Τῇ βαθυκύανη κεφαλὴ τῶν μετοπῶν καὶ τῶν τριγλύφων ἐπιστέφει κόκκινη ταινία διακοσμημένη μὲ συνεχὴ λευκὸ μαϊάνδρο.

Τὰ δωρικὰ στοιχεῖα τῆς πρόσοψης ὁλοκληρώνει ἓνα ὑπερκεείμενο ὀριζόντιο γεῖσο, ποὺ ἐξέχει ἀπὸ τὸ μέτωπο τῆς κεφαλῆς τῶν τριγλύφων. Τὸ λευκὸ του μέτωπο ἀπολήγει σὲ δωρικὸ κυμάτιο μὲ ἐναλλασσόμενα μπλὲ καὶ κόκκινα στοιχεῖα, πάνω σὲ λευκὸ φόντο.

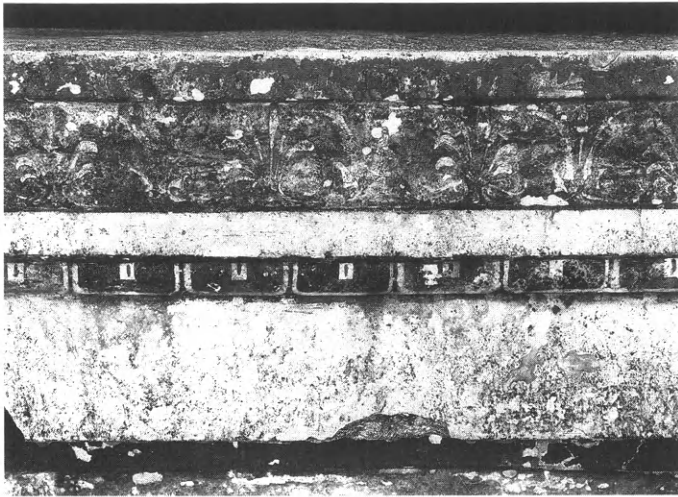
Β. Τὰ ἰωνικὰ στοιχεῖα τῆς πρόσοψης

Πάνω ἀπὸ τὴν πλήρη αὐτὴ δωρική ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση καὶ στὴ θέση τοῦ ἀναμενόμενου ἐλεύθερου αἰτώματος ἀναπτύσσεται ἡ ἰωνικὴ ζωφόρος μὲ τὴν πολυπρόσωπη γραπτὴ παράσταση ποὺ προστατεύεται ἀπὸ ἓνα δεύτερο, ὑπερκεείμενο γεῖσο. Ἡ ἐπίπεδη ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἔχει μῆκος ἴσο μὲ τὴν ἀντίστοιχη διάσταση τῆς ὑποκείμενης δωρικῆς ζωφόρου (5.56 μ.)· τὸ ὕψος τῆς (1.16 μ.) εἶναι λίγο μικρότερο ἀπὸ τὸ 1/5 τοῦ συνολικοῦ μήκους τῆς (ἀναλογία 1:4.80) καὶ λίγο μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ 1/5 ἐπίσης (ἀναλογία 1:5.14) τοῦ συνολικοῦ ὕψους (6.08 μ.) τῆς πρόσοψης.

Ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια εἶναι ἀπλαισίωτη στὶς δύο κατακόρυφες καὶ στὴν κάτω ὀριζόντια πλευρὰ τῆς. Στὴν ἐπάνω μακρὰ πλευρά, ἀντίθετα, μιὰ λεπτὴ κόκκινη ταινία καὶ ἓνα ὑπερκεείμενο λέσβιο κυμάτιο λειτουργοῦν ὡς μεταβατικὰ στοιχεῖα ποὺ συνδέουν τὴν κατακόρυφη ἐπιφάνεια τῆς ζωφόρου μὲ τὴν κεκλιμένη πλευρὰ τοῦ ὑπερκεείμενου γεΐσου. Τὸ λέσβιο κυμάτιο ἀποδίδεται μὲ τόνους τοῦ μπλέ, τοῦ γκρι καὶ τοῦ λευκοῦ, πάνω σὲ λευκὸ φόντο καὶ τὰ σχηματοποιημένα φυτικά του μοτίβα δηλώνονται μὲ φωτοσκίαση. Τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἀναγλυφικῆς ἑξάρσης συμπληρώνουν μὲ τὸ κόκκινο χρῶμα τους τὰ ἀραιὰ τοποθετημένα μαργαριταρόσχημα στοιχεῖα, ζωντανεύοντας ἔτσι τὴ χαμηλότονη χρωματικὴ κλίμακα τοῦ διακοσμητικοῦ θέματος (εἰκ. 3).

Ἡ ζωφόρος ἐπιστέφεται μὲ ἐξέχον γεῖσο (πίν. 3α-β) ποὺ ἐκτείνεται καὶ στοὺς κροτάφους τοῦ τοίχου τῆς πρόσοψης. Λειτουργεῖ ἔτσι ὡς πραγματικὸ ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο ποὺ προσδίδει τρισδιάστατο ὄγκο στὴν πρόσοψη. Τὸ λευκὸ μέτωπό του διακοσμεῖται μὲ δωρικὸ κυμάτιο, σὲ τόνους τοῦ μπλὲ καὶ τοῦ κόκκινου πάνω σὲ λευκὸ φόντο, καὶ δέχεται σίμη ποὺ διακοσμεῖται μὲ τρίφυλλα καὶ ἐννεάφυλλα ἐναλλασσόμενα λευκὰ ἀνθήμια, πάνω σὲ μπλὲ φόντο.

Πάνω ἀπὸ τὸ γεῖσο ὀρθώνεται τὸ πλίνθινο τοιχάριο, ὕψους 50 ἐκ., ποὺ ὁλοκληρώνει τὴν πρόσοψη. Κατασκευασμένο ἀπὸ ὦμες τετράγωνες πλίνθους, προσδίδει στὴν κύρια ὄψη τοῦ μνημείου πρόσθετο ὕψος 50 ἐκ., χωρὶς νὰ ἀποτελεῖ κύριον ἀρχιτεκτονικὸ τῆς στοιχεῖο, τοποθετημένο καθὼς εἶναι σὲ βαθύτερο ἐπίπεδο ἀπὸ τὸ μέτωπο τῆς ἰωνικῆς ζωφόρου. Ἐπιχρισμένο ὥστόσο – ὅπως



Είκ. 3. Τὸ δωρικό γεῖσο καὶ ἡ σίμη. Λεπτομέρεια.

καὶ ὁλόκληρη ἡ πώρινη πρόσοψη – με λευκὸ κονίαμα, συμβάλλει, μαζί με τὰ ὑποκείμενα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς ἐπιβλητικῆς πρόσοψης, στὴν ἀποτελεσματικὴ ἀπόκρυψη τοῦ διθάλαμου καμαροσκέπαστου ταφικοῦ οἰκοδομήματος ποὺ ἐκτείνεται πίσω τους.

3. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΨΗΣ

α. Ἡ ὀρθογώνια πρόσοψη

Ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ ἰδιομορφία τῆς πρόσοψης τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου στὴ Βεργίνα εἶναι ἡ ὀριζόντια ἀπόληξη καὶ τὸ ὀρθογώνιο σχῆμα τῆς. Τὸ ὕψος τῆς (6.08 μ.), χωρὶς τὸ πλίνθινο τοιχάριο, ποὺ δὲν ἀποτελεῖ ὀργανικὸ τμήμα τῆς, εἶναι ἐλάχιστο μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ πλάτος τῆς (5.96 μ.) καὶ τὸ ὀριζόντιο γεῖσο ποὺ ἐπιστέφει τὴν τοιχογραφία προσδίδει στὴν πρόσοψη σχῆμα σχεδὸν τετράγωνο.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, ὁ τάφος ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ παράδειγμα μνημειακοῦ μακεδονικοῦ τάφου ποὺ δὲν ἐπιστέφεται με ἀέτωμα καὶ τὸ μνημειακότερο παράδειγμα μιᾶς μικρῆς ὁμάδας ὁμοειδῶν μνημείων ποὺ διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν μέχρι στιγμῆς γνωστῶν μακεδονικῶν τάφων¹⁸, ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι οἱ προσόψεις καταλήγουν σὲ ὀριζόντια ἀπόληξη.

18. Ἡ Miller, *Tomb 105* κέ., ἔχει συντάξει κατάλογο τῶν μακεδονικῶν τάφων ποὺ εἶχαν ἀποκαλυφθεῖ μέχρι τὴν ἐκδόση τῆς μονογραφίας τῆς, συμπληρώνοντας ἔτσι δύο προγενέστερους καταλόγους ποὺ εἶχαν συντάξει οἱ Δ. Παντερμαλής, Ὁ νέος μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας, *Μακεδονικά* 12, 1972, 147-182, καὶ ἡ B. Gossel, *Makedonische Kammergräber* (Berlin 1980) 77 κέ. Ὁ ἀριθμὸς ὡστόσο τῶν σχετικῶν μνημείων συνεχῶς πληθαίνει, ὅπως δείχνει τὸ πρόσφατο παράδειγμα τῶν τάφων ποὺ ἀποκαλύπτει τὰ τελευταῖα χρόνια στὴν Πέλλα ὁ Π. Χρυσοστόμου, Νέοι τύμβοι στὴν Πελλαία χώρα,

Στὸ ὀρθογώνιο σχῆμα τῆς πρόσοψης τῶν μνημείων τῆς μικρῆς αὐτῆς ὁμάδας ἐγγράφονται τὰ ἐπιμέρους ἀρχιτεκτονικά τους στοιχεῖα, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα εἶναι δυνατό νὰ συμπεριλαμβάνεται καὶ ἐγγεγραμμένο ἀέτωμα.

Ι. Σὲ ὁρισμένους ἀπὸ τοὺς τάφους τῆς ὁμάδας αὐτῆς ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῆς πρόσοψης εἶναι ἀνύπαρκτη ἢ ἐξαιρετικὰ περιορισμένη.

1. Τὸ πρωιμότερο, ἀλλὰ καὶ τὸ μνημειακότερο παράδειγμα τῆς ὁμάδας ἀποτελεῖ ὁ λεγόμενος «τάφος τῆς Εὐρυδίκης», ποὺ βρέθηκε τὸ 1987 στὴ Βεργίνα, δίπλα στὸν «τάφο τοῦ Ρωμαίου»¹⁹. Ἀντίθετα μὲ τὴν ἐντυπωσιακὴ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση στὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ πίσω τοίχου τοῦ θαλάμου, ποὺ ἀναπαράγει τὴν ὄψη ἐνὸς ἰωνικοῦ οἰκοδομήματος, ἡ πρόσοψη τοῦ μνημείου εἶναι ἐντελῶς ἐπίπεδη καὶ ἀρχιτεκτονικὰ ἀδιαμόρφωτη, ἀφοῦ ἐγκλωβίζεται, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιπες πλευρὲς τοῦ διθάλαμου καμαροσκέπαστου ταφικοῦ οἰκοδομήματος, σὲ ἓνα ὀρθογώνιο λίθινο περίβλημα, ποὺ ἀποκρύπτει τὴν πλευρὰ τῆς εἰσόδου καὶ τὸ μαρμάρινο θύρωμα ποὺ κρύβεται πίσω του.

Ἡ χρονολόγηση τοῦ μνημείου, μὲ βάση τὰ κεραμικὰ εὐρήματα, γύρω στὰ 340 π.Χ., κατατάσσει τὸν «τάφο τῆς Εὐρυδίκης» πρῶτο στὴ σειρὰ τῶν μέχρι σήμερα γνωστῶν μακεδονικῶν τάφων, συμβάλλοντας ἔτσι μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ καθοριστικὰ στὸ πολυσυζητημένο πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τοῦ μακεδονικοῦ τάφου²⁰.

2. Στὴν ἴδια ὁμάδα ἐντάσσονται καὶ οἱ τάφοι στοὺς ὁποίους τὸ θύρωμα ἀποτελεῖ τὸ μόνον ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο τῆς ἐπίπεδης ὀρθογώνιας πρόσοψης²¹, ὅπως συμβαίνει στὸν μονοθάλαμο τάφο τοῦ Χαρούλην στὰ Λευκάδια²²,

AEMΘ 1, 1987, 147-159 (μακεδονικὸς τάφος Γ' μὲ τὴν ἰωνικὴ πρόσοψη, μακεδονικὸς τάφος Δ' μὲ τὴ δωρικὴ πρόσοψη). Ὁ ἴδιος, Ὁ μακεδονικὸς τάφος Γιαννιτσῶν, *AEMΘ* 7, 1993, 123-134, εἰκ. 1-8. Ὁ ἴδιος, Ἀνασκαφικὲς ἔρευνες στοὺς τύμβους τῆς Πέλλας κατὰ τὸ 1994, *AEMΘ* 8, 1994, 53-72, εἰκ. 1-22. Ὁ ἴδιος, Τύμβοι Πέλλας 1998, *AEMΘ* 12, 1998 (2000), 337-351 (τάφος Ε' τῆς Ραχῶνας). Ἐντυπωσιακὸς γιὰ τὴν πλούσια γραπτὴ του διακόσμηση, μὲ τὴν ἐξαιρετὴ διατήρηση τῶν χρωμάτων, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ θέμα του εἶναι ὁ τάφος τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου II, ποὺ βρέθηκε τὸ 1994: βλ. Μαρία Τσιμπίδου-Αὐλωνίτη, Ἀγ. Ἀθανάσιος 1994. Τὸ χρονικὸ μιᾶς ἀποκάλυψης, *AEMΘ* 8, 1994 (1998), 231-240 εἰκ. 1-10, κυρίως 9-10. Ἡ ἴδια, Οἱ ταφικοὶ τύμβοι τῆς περιοχῆς Ἀγ. Ἀθανασίου Θεσσαλονίκης (1992-1997). Ἔρευνα καὶ προοπτικὲς, *AEMΘ* 10A, 1996 (1997), 427-442, εἰκ. 1-10, κυρίως 5. Ἡ ἴδια, *Οἱ μακεδονικοὶ τάφοι τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου καὶ Φοίνικα Θεσσαλονίκης. Συμβολὴ στὴν εἰκονογραφία τῶν ταφικῶν μνημείων τῆς Μακεδονίας* (ὕπὸ ἔκδοσιν).

19. *Ἔργον* 1987, 44-63, κυρίως 45-49, εἰκ. 45-49. Μαν. Ἀνδρόνικος κ.ἀ., *ΠΑΕ* 1987 (1991), 126-148, κυρίως 128-132. Ὁ ἴδιος, *AEMΘ* 1, 1987, 81 κέ. εἰκ. 7-11. Ἀνδρόνικος, Ζωγραφικὴ 375 κέ. εἰκ. 3-4. Miller, *Tomb* 115 ἀρ. 33F.

20. Miller, *Tomb* 101 σημ. 4.

21. Ὁ Naif Haddad, *Θύρες καὶ παράθυρα στὴν ἑλληνιστικὴ καὶ ρωμαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου* (δ.δ. Θεσσαλονίκη 1995) 32 κέ. κυρίως 42 κέ. καὶ πίν. 8 ὑποστηρίζει ὅτι «οἱ ἀπλὲς αὐτὲς μορφὲς πρόσοψης ἀποτελοῦν προσπάθεια γιὰ τὴ συγκέντρωση τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων τῆς πρόσοψης γύρω ἀπὸ τὸ θυραῖο ἀνοιγμα» καὶ εἶναι ἐπομένως στοιχεῖο ὕστερης χρονολόγησης.

22. Miller, *Tomb* 110 ἀρ. 18D.

στον μονοθάλαμο «τάφο με την άπλη πρόσοψη» στη Βεργίνα²³, στον μονοθάλαμο επίσης τάφο Β'²⁴ και στον διθάλαμο, τέλος, μακεδονικό τάφο ΣΤ' (με τις σαρκοφάγους) στην Πέλλα²⁵.

II. Σὲ μερικούς ἀπὸ τοὺς τάφους τῆς ομάδας ποὺ ἐξετάζουμε τὸ θύρωμα ἀποτελεῖ τὸ μόνο ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο τῆς πρόσοψης, ἀλλὰ δέχεται ἐπίστεψη ποὺ δὲν ξεπερνᾷ ὥστόσο τὰ ὅρια τοῦ πλάτους του.

1. Στὸν τάφο τοῦ Λύσωνα καὶ Καλλικλῆ στὰ Λευκάδια²⁶, καὶ στὸν τάφο III τοῦ τύμβου Μπέλλα στὰ Παλατίτσια²⁷ τὸ θύρωμα ἐπιστέφεται μὲ ἀέτωμα.

Ἡ ἐπίστεψη τοῦ θυρώματος ἑνὸς μακεδονικοῦ τάφου μὲ ἀέτωμα θεωρήθηκε πὼς παραπέμπει καὶ ἐνδεχομένως ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὶς ἀετωματικὲς ἐπιστέψεις ἐπιτύμβιων σπηλῶν²⁸. Ἐντούτοις, ἡ διαπίστωση πὼς τὸ μορφολογικὸ αὐτὸ στοιχεῖο συναντᾶται στοὺς ὀψιμότερους μακεδονικοὺς τάφους ὀδήγησε στὴν ἂποψη πὼς πρόκειται γιὰ ἀποτέλεσμα τῆς τάσης γιὰ τὴ συρρίκνωση τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων τῆς πρόσοψης στὸ θύρωμα καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ προτάθηκε ὡς χρονολογικὸ κριτήριον γιὰ τὴν κατάταξη τῶν τάφων²⁹.

2. Παραλλαγὴ τοῦ θυρώματος ποὺ ἐπιστέφεται μὲ ἀέτωμα ἀποτελεῖ ἡ περὶπτωση τοῦ τάφου στὸ Φράγμα τοῦ Ἀλιάκμονα, ὅπου τὸ μοναδικὸ ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο τῆς πρόσοψης περιορίζεται στὴ δωρικὴ ζωφόρον ποὺ κοσμεῖ τὸ ὑπέρθυρον τοῦ θυραίου ἀνοίγματος³⁰.

III. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις μακεδονικῶν τάφων τῆς ομάδας μὲ ὀρθογώνια πρόσοψη καὶ ὀριζόντια ἀπόληξη, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῆς κύριας ὄψης ὑπερβαίνει τὰ ὅρια τοῦ θυρώματος, ἀλλὰ παραμένει ἐλλιπής, ἀφοῦ περιορίζεται στὴ δόλωση ἐγγεγραμμένου ἀετώματος ἢ ἄλλων μεμονωμένων ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων.

1. Στὸν τάφο τῆς Καρίτσας στὸ Δίον³¹ καὶ στὸν τάφο III στὸ Λάκκωμα τῆς Χαλκιδικῆς³² ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῆς πρόσοψης περιορίζεται σὲ ἓνα

23. Δ. Παντερμαλῆς, 'Ο νέος μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας, *Μακεδονικά* 12, 1972, 147-182. Miller, *Tomb* 114 ἀρ. 33B.

24. Π. Χρυσοστόμου, 'Ο μακεδονικὸς τάφος Β' τῆς Πέλλας, *ΑΕΜΘ* 6, 1992, 137 κέ. 'Ο ἴδιος, *Μακεδονικοὶ τάφοι Πέλλας* I. 'Ο τάφος Β', ὁ ἀσύλητος (Θεσσαλονίκη 1998).

25. Π. Χρυσοστόμου, 'Ο μακεδονικὸς τάφος ΣΤ' μὲ τὶς σαρκοφάγους τῆς Πέλλας, *ΣΤ' Διεθνὲς Συμπόσιο γιὰ τὴν Ἀρχαία Μακεδονία, 15-19 Ὀκτωβρίου 1996, Ἀρχαία Μακεδονία* VI (Θεσσαλονίκη 1999) 286-306.

26. Miller, *Tomb* 21 κέ. 110 ἀρ. 18B.

27. Αὐτόθι 116 ἀρ. 33K.

28. Αὐτόθι 28 σημ. 8. Γιὰ τὴν ἐκδήλωση τοῦ ἴδιου φαινομένου στοὺς λαξευτοὺς τάφους βλ. Στ. Δρούγου καὶ Ἰ. Τουράτσογλου, *Ἑλληνιστικοὶ λαξευτοὶ τάφοι Βεροίας* (Αθήνα 1980) 8.

29. Haddad ὁ.π. (σημ. 21) 35 κέ.

30. Miller, *Tomb* 108 ἀρ. 10A πίν. 1d. 'Ο Haddad ὁ.π. (σημ. 21) 69 σημ. 179 ἀναφέρει τὴν ἀνεύρεση τὸ 1994 στὸ Ἱερὸ τῆς Σαμοθράκης ὑπέρθυρον μὲ μορφή δωρικῆς ζωφόρου.

31. Miller, *Tomb* 107 ἀρ. 6B.

32. Αὐτόθι 109 ἀρ. 15A.

άπλο ανάγλυφο άέτωμα που υπερβαίνει τὸ πλάτος τοῦ θυραίου ανοίγματος καὶ ἐγγράφεται στὸ ὀρθογώνιο (ἢ ἐλαφρὰ καμπύλο, ἀντίστοιχα) σχῆμα τῆς πρόσοψης.

2. Στὸν τάφο τοῦ Kinch στὰ Λευκάδια ἡ δωρικὴ ζωφόρος ἐκτείνονταν σὲ ὅλο τὸ πλάτος τῆς πρόσοψης, πάνω ἀπὸ τὸ θυραῖο ἄνοιγμα καὶ ἐπιστεφόταν ἀπὸ ὑπερκείμενο ὀριζόντιο ἰωνικὸ γεῖσο³³.

IV. Παρόμοιες ἀρχιτεκτονικὲς λύσεις μὲ τὸν τάφο τοῦ Kinch συναντῶνται καὶ σὲ δύο ἄλλους μακεδονικοὺς τάφους.

1. Στὸν τάφο τοῦ Heuzey στὰ Παλατίτσια³⁴ ἡ πρόσοψη εἶναι ἐπίσης ἐπίπεδη, μὲ σχῆμα ὀρθογώνιο καὶ τὰ μοναδικὰ ἀρχιτεκτονικὰ τῆς στοιχεῖα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θύρωμα, εἶναι δύο ἀνάγλυφα ἐπὶ κрана παραστάδων καὶ ἓνα ὑπερκείμενο, ἀνάγλυφο τριταίνωτὸ ἐπιστύλιο ποὺ διέτρεχε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς πρόσοψης, πάνω ἀπὸ τὸ θύρωμα. Ἡ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια πάνω ἀπὸ τὸ ἰωνικὸ ἐπιστύλιο μέχρι τὴν ὀριζόντια ἀπόληξη τῆς πρόσοψης δημιουργεῖ καὶ πάλι τὴν ἐντύπωση τοῦ στηθαίου³⁵.

2. Στὸν τάφο II τοῦ τύμβου Μπέλλα στὰ Παλατίτσια³⁶ ἡ ἐπίπεδη πρόσοψη μὲ τὴ γραπτὴ παράσταση στὸ πάνω μέρος τῆς³⁷ ἔχει σχῆμα ὀρθογώνιο, χωρὶς ἄλλα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μαρμάρينو θύρωμα καὶ τὸ ἐξέχον ὀριζόντιο γεῖσο, ποὺ ἐπιστέφει τὴ γραπτὴ παράσταση. Ἕνα χαμηλὸ, λίθινο στηθαῖο, ποὺ ἐπεκτείνει τὴν πρόσοψη πάνω ἀπὸ τὸ γεῖσο, θυμίζει τὸ ἀντίστοιχο πλίνθινο τοιχάριο στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου.

V. Μοναδικὴ γιὰ τὴν ὁμάδα αὐτὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ τάφου στὸν Λαγκαδὰ³⁸: ἂν τὸ σχέδιο τοῦ Macridy ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα³⁹, τότε ἡ πρόσοψη τοῦ μνημείου εἶχε πλήρη ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση καὶ ἀετωματικὴ ἐπίστεψη ποὺ ἐγγράφονταν, ὡστόσο, ὡς ἀνάγλυφα στοιχεῖα, σὲ μιὰν εὐρύτερη, ἐλαφρὰ καμπύλη στὴν ἀπόληξή τῆς, ἐπιφάνεια⁴⁰.

VI. Τὸ συγγενέστερο μὲ τὸν τάφο τοῦ Φιλίππου μνημεῖο, κυρίως ὡς πρὸς τὴ μορφή τῆς ἀνωδομῆς του, εἶναι ὁ γειτονικὸς του καὶ λίγο μεταγενέστερος «τάφος τοῦ Πρίγκιπα» (τάφος III τῆς Μεγάλης Τούμπας)⁴¹, στὴ Βεργίνα: χωρὶς

33. Κ. Ρωμιοπούλου, *Λευκάδια, ἀρχαία Μίεζα* (Αθήνα 1997) 36-38 εἰκ. 33.

34. Miller, *Tomb* 115 ἀρ. 33H.

35. ΓΙΑ τὴ χρονολόγηση τοῦ τάφου στὸ Β' μισὸ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, μὲ βάση τὰ νεότερα δεδομένα ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὴν ἀνασκαφή του τὸ 1981, βλ. Μ. Ἀνδρόνικο, Ἀνασκαφὴ στὴ Βεργίνα, *ΠΑΕ* 1981, 60-61 εἰκ. 1. Ὁ ἴδιος, *ΠΑΕ* 1982, 54. Ὁ ἴδιος, *Βεργίνα* 31. Ὁ ἴδιος, *Tombs* 2, 4, 10.

36. Miller, *Tomb* 115 ἀρ. 33J.

37. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 35 κέ., εἰκ. 15-16.

38. Miller, *Tomb* 109 ἀρ. 16A.

39. T. Macridy, Un tumulus macédonien à Langaza, *JdI* 26, 1911, 193-215. Miller, *Tomb* πίν. 1b.

40. ΓΙΑ τὸ ἐνδεχόμενο ἡ ἀναπαράσταση τοῦ μνημείου νὰ μὴν εἶναι ἀκριβὴς βλ. Miller, *Tomb* 28 κέ. κυρίως 29 σημ. 11.

41. Αὐτόθι 115 ἀρ. 33D. Στ. Δρούγου, Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Π. Φάκλαρης, Α. Κοτ-

ήμικίονες να πλαισιώνουν το θύρωμα, αλλά με δύο αβαθείς παραστάδες στα άκρα της πρόσοψης⁴² και δύο ανάγλυφες κυκλικές «ασπίδες» στα μετακίονια⁴³, ο δωρικός θριγκός ολοκληρώνεται με οριζόντιο γείσο. Πάνω από το στοιχείο αυτό αναπτύσσεται μια μακρόστενη επίπεδη επιφάνεια, που δέχεται, όπως και στον τάφο του Φιλίππου, ένα δεύτερο οριζόντιο γείσο. Το αρχιτεκτονικό αυτό στοιχείο αποδίδεται τρισδιάστατο, καθώς επιστέφει και τους κροτάφους της πρόσοψης – όπως και στον τάφο του Φιλίππου – και φέρει ήγemonες άνθεμωτές ακροκεράμους, από τις οποίες οι ακραίες είναι γωνιακές⁴⁴.

Η μορφολογική ομοιότητα της μακρόστενης αυτής επιφάνειας ανάμεσα στα δύο γείσα με τη γραπτή ζωφόρο στον τάφο του Φιλίππου και τα οργανικά κατάλοιπα που διατηρήθηκαν πάνω της⁴⁵ βεβαιώνουν πώς ανάλογος πρέπει να ήταν και ο προορισμός της: στη θέση αυτή είχε αναρτηθεί κάποτε ένας φορητός ζωγραφικός πίνακας, από ξύλο και δέρμα, που ο χρόνος δεν άφησε παρά ελάχιστα ίχνη του⁴⁶.

Από τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν προκύπτει πώς παρά την έξωτερική τους ομοιότητα σε ό,τι αφορά τη μορφή της απόληξης και το ορθογώνιο σχήμα τους, κανένας από τους υπόλοιπους δώδεκα μακεδονικούς τάφους με προσόψεις που εγγράφονται σε ορθογώνιο σχήμα δεν έχει την πλήρη αρχιτεκτονική διαμόρφωση και τις μνημειακές διαστάσεις του τάφου του Φιλίππου στη Βεργίνα. Ακόμη και στον τάφο του Λαγκαδά ή αρχιτεκτονικά διαμορφωμένη πρόσοψη είναι δισδιάστατη, καθώς προβάλλεται ανάγλυφα πάνω στην ευρύτερη επιφάνεια του επίπεδου τοίχου της πρόσοψης.

Στον τάφο του Φιλίππου, αντίθετα, όπως και στον γειτονικό του «τάφο του Πρίγκιπα», η πρόσοψη δίνει την εντύπωση τρισδιάστατου μνημείου, επειδή τα αρχιτεκτονικά της στοιχεία, αν και ανάγλυφα, συμπίπτουν με το πλάτος του διθάλαμου οικοδομήματος, και επειδή το γείσο που επιστέφει την τοιχογραφία γωνιάζει και επεκτείνεται και στους κροτάφους των λίθων που φέρουν τη ζωγραφική επιφάνεια.

Η πλήρης και σχεδόν τρισδιάστατη αρχιτεκτονική διαμόρφωση στις προσόψεις των τάφων του Φιλίππου και του «Πρίγκιπα» βρίσκει τα συγγενέστε-

ταρίδου, Ε.-Μπ. Τσιγαρίδα, *Βεργίνα. Η Μεγάλη Τούμπα. Αρχαιολογικός οδηγός* (Θεσσαλονίκη 1994) 62-67 και 80-84.

42. Όπως στον τάφο της Αγ. Παρασκευής: Κ. Σισμανίδης, *ΑΑΑ* 1982, 271-272, σχ. 1. 'Ο ίδιος, Άνασκαφή ταφικού τύμβου στην Αγ. Παρασκευή Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1986, 76-77 και 95, εικ. 4, 12-14 και 18, πίν. 25γ και 26β, και στον τάφο Ε' του τύμβου Β' της Ραχώνας, κοντά στην Πέλλα: Π. Χρυσοστόμου, Άνασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά το 1994, *ΑΕΜΘ* 8, 1994 (1998), 53-72, εικ. 1-22, κυρίως 60-63, εικ. 14-19. 'Ο ίδιος, Τύμβοι Πέλλας 1998, *ΑΕΜΘ* 12, 1998 (2000), 337-351, κυρίως 337-338.

43. Όπως στον τάφο της Σπηνιάς Έφορδαίας: Γ. Καραμήτρου-Μεντεσίδη, 'Ο μακεδονικός τάφος Σπηνιάς Έφορδαίας, *ΑΕΜΘ* 1, 1987, 23-36 εικ. 1-6, σχ. 1-7, Miller, *Tomb 112* άρ. 27Α.

44. Άνδρόνικος, *Βεργίνα* 198, εικ. 160.

45. Αυτόθι 198.

46. Αυτόθι 198 και Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, στο *Βεργίνα. Η Μεγάλη Τούμπα. Αρχαιολογικός οδηγός* ό.π. (σημ. 41) 82.

ρά της παράλληλα στην ομάδα των μνημειακών μακεδονικών τάφων που επιστέφονται με ελεύθερο άέτωμα.

Στην ομάδα αυτή ανήκουν οι περισσότεροι από τους μνημειακούς μακεδονικούς τάφους: ο «τάφος του Ρωμαίου»⁴⁷, ο τάφος κοντά στο Πνευματικό Κέντρο της Βεργίνας⁴⁸, ο τάφος Ι της Τούμπας Μπέλλα στα Παλατίτσια⁴⁹, ο τάφος της Κρίσεως⁵⁰ και ο τάφος των Ανθεμίων⁵¹ στα Λευκάδια, ο τάφος Γ⁵², ο τάφος Δ' με τη δωρική πρόσοψη και ο τάφος Ε' του τύμβου Β' στη Ραχώνα της Πελλαιας χώρας⁵³, ο τάφος των Γιαννιτσών⁵⁴ στην Πέλλα, ο τάφος ΙΙ του Αγ. Αθανασίου⁵⁵, ο τάφος της Αγίας Παρασκευής⁵⁶, ο τάφος της Σπηλιάς Έορδαίας⁵⁷, οι τάφοι της Μοναστηρίου⁵⁸ και του Φοίνικα⁵⁹ στη Θεσσαλονίκη.

Σε όλους τους τάφους της ομάδας αυτής, ανεξάρτητα από τον ρυθμό της πρόσοψης (ιωνικό ή δωρικό) και τις επιμέρους διαφορές στη μορφή, ή αρχιτεκτονική διαμόρφωση καταλαμβάνει ολόκληρη την επιφάνεια της κύριας όψης του μνημείου και ολοκληρώνεται με ελεύθερο άέτωμα.

Σε αντίθεση, επομένως, με όλους αυτούς τους τάφους, με τους οποίους μοιράζονται την πλήρη αρχιτεκτονική διαμόρφωση, οι προσόψεις των τάφων του Φιλίππου και του «Πρίγκιπα» στη Βεργίνα αποτελούν τις μοναδικές περιπτώσεις μνημειακών μακεδονικών τάφων που δεν επιστέφονται με τριγωνικό ελεύθερο άέτωμα, αλλά με ιωνική ζωφόρο, ένα δεύτερο υπερκείμενο οριζόντιο γείσο και σίμη.

Β. Η ιωνική ζωφόρος

Η τοποθέτηση του ιωνικού αυτού στοιχείου πάνω από τον πλήρως διαμορφωμένο δωρικό θριγκό δεν βρίσκει όμοια παραδείγματα στα υπόγεια ταφικά οικοδομήματα, με εξαίρεση την ψευδοδιώροφη πρόσοψη του τάφου της Κρίσεως στα Λευκάδια, όπου παρεμβάλλεται ανάμεσα στους δύο ρυθμούς⁶⁰.

47. Miller, *Tomb* 113 άρ. 33Α.

48. Αὐτόθι 115 άρ. 33G.

49. Αὐτόθι 115 άρ. 33I.

50. Αὐτόθι 110 άρ. 18C.

51. Αὐτόθι 110 άρ. 18F.

52. Π. Χρυσοστόμου, Άνασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά τὸ 1994, *ΑΕΜΘ* 8, 1994 (1998), 53-56, εικ. 1-5.

53. Αὐτόθι 56-60, εικ. 7-13 και 60-63, εικ. 14-19, αντίστοιχα.

54. Π. Χρυσοστόμου, Ὁ μακεδονικὸς τάφος Γιαννιτσών, *ΑΕΜΘ* 7, 1993, 123-134 εικ. 1-8.

55. Miller, *Tomb* 106 άρ. 3B.

56. Αὐτόθι 106 άρ. 2A.

57. Αὐτόθι 112 άρ. 27A.

58. Αὐτόθι 113 άρ. 30F.

59. Αὐτόθι 113 άρ. 30E.

60. Στὸν έντυπωσιακὸ γιὰ τὴ γραπτὴ του διακόσμηση τάφο που έντόπισε πρόσφατα ἡ συνάδελφος κ. Μαρία Τσιμπίδου-Αὐλωνίτη στὸν Ἅγ. Ἀθανάσιο, ὁ.π. (σημ. 18), ἡ πρόσοψη επιστέφεται ἑπίσης με άέτωμα και κοσμεῖται με ιωνικὴ ζωφόρο, που δέν επιστέφει έντούτοις τις παραστάδες, ἀλλὰ ὀρίζεται ἀπ' αὐτές. Μορφολογικά, ἐπομένως, ἡ ζωφόρος μοιάζει νὰ ανήκει σ' ἓνα βαθύτερο νοτὸ επίπεδο.

Ἐλάχιστα εἶναι καὶ τὰ μνημεῖα τῆς υπέργειας ἀρχιτεκτονικῆς τῶν προγενέστερων τοῦ μνημείου μας χρόνων, ποὺ συνδυάζουν τοὺς δύο ρυθμοὺς σὲ σχέση ἐπάλληλη μεταξύ τους⁶¹. Ἡ τοποθέτηση τῆς ἰωνικῆς ζωφόρου πάνω ἀπὸ τὸ δωρικὸ ἐπιστύλιο στὸν Παρθενώνα⁶², τὸ Ἡφαιστεῖο, καὶ τοὺς ναοὺς ποὺ σχετίζονται μὲ τὸν ἀρχιτέκτονα του⁶³, ἀποτελεῖ στὴν οὐσία ἐφαρμογὴ τῆς ἴδιας ιδέας, τοῦ συνδυασμοῦ δηλαδὴ τῶν δύο ρυθμῶν σὲ ἐπάλληλη σχέση μεταξύ τους⁶⁴. Σὲ μιὰ μορφή, ὥστόσο, πολὺ ἡπιότερη, ἀφοῦ σὲ κανένα ἀπὸ τὰ δωρικά οἰκοδομήματα τῆς κλασικῆς περιόδου δὲν ἔχουμε συνύπαρξη τῆς ἰωνικῆς μὲ τὴν δωρικὴν ζωφόρο σὲ σχέση ἀνάλογη μὲ τὸ μνημεῖο ποὺ ἐξετάζουμε.

Ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο ρυθμῶν σὲ ἐπάλληλη σχέση μεταξύ τους συναντᾶται σαφέστερα σὲ μεταγενέστερες, διώροφες, υπέργειες ἢ υπόγειες κατασκευές⁶⁵. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς οἱ δύο ρυθμοὶ συνυπάρχουν, ἀνεξάρτητοι ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλον, αὐτόνομοι δηλαδὴ καὶ μορφικὰ ὁλοκληρωμένοι. Στὸ Πρόπυλο τοῦ Ἱεροῦ τῆς Ἀθηνᾶς στὸ Πέργαμο, γιὰ παράδειγμα, ὁ δωρικὸς ρυθμὸς τοῦ κάτω ὀρόφου ὁλοκληρώνεται μὲ τὸ ὀριζόντιο γείσο. Πάνω ἀπὸ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἀναπτύσσεται ὁ στυλοβάτης ποὺ φέρει τὸν ἰωνικὸ ρυθμὸ τοῦ δευτέρου ὀρόφου⁶⁶. Ἔτσι, τὸ θωρακεῖο μὲ τὴν ἀνάγλυψη διακόσμηση ποὺ παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στοὺς ἰωνικοὺς κίονες ἀνήκει στὸν ἐπάνω ὄροφο, ὅπως καὶ τὰ ἀντίστοιχα στοιχεῖα τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου, στὴν ἀθηναϊκὴ Ἀγορά⁶⁷. Τὴν ἴδια αὐτόνομη καὶ ἐπάλληλη σχέση τῶν δύο ὀρόφων συναντᾶ κανεὶς καὶ στὴν πύλη τοῦ Δία καὶ τῆς Ἥρας στὴ Θάσσο⁶⁸.

Μὲ τὰ μνημεῖα αὐτὰ τῆς υπέργειας ἀρχιτεκτονικῆς συνδέει ὥς ἓνα βαθμὸ, ὁ Lauter⁶⁹ τὸν τάφο τῆς Κρίσεως στὰ Λευκάδια, τὸ μοναδικὸ μέχρι στιγμῆς παράδειγμα διώροφης πρόσοψης στὴν υπόγεια ἀρχιτεκτονικὴ⁷⁰, ὅπου οἱ δύο

61. Γιὰ τὸν ναὸ τῆς Ἀσσοῦ, τὸ δωρικὸ ἐπιστύλιο τοῦ ὁποῖου χρησιμοποιήθηκε ὡς ἰωνικὴ ζωφόρος, βλ. A. W. Lawrence, *Greek Architecture* (Middlesex 1967) 119 καὶ 306 σημ. 7, πίν. 38a. Γιὰ τὸ χορηγικὸ μνημεῖο τοῦ Θρασύλλου, ὅπου στὴ θέση τῆς ἀναμενόμενης δωρικῆς ζωφόρου τοποθετήθηκε ἰωνικὴ κοσμοφόρος μὲ ἀνάγλυφα στεφάνια, βλ. J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen 1971) 562 εἰκ. 705 καὶ 708.

62. M. Korres, *The Restoration of the Parthenon*, στὸ *Acropolis Restoration. The CCAM Interventions* (London 1994) 110-135, ἀναπαραστάσεις στὶς σ. 134-135.

63. H. Knell, *Vier attische Tempel klassischer Zeit. Zum Problem der Baumeisterzuschreibung*, AA 1973, 94-114.

64. Γιὰ τὰ ἰωνικὰ στοιχεῖα στὸν δωρικὸ ρυθμὸ βλ. τὴν πολὺ σημαντικὴ σειρὰ ἄρθρων τοῦ F. Winter, *Tradition and Innovation in Doric Design I-IV*, AJA 80, 1976, 139 κέ.· 82, 1978, 151 κέ.· 84, 1980, 399 κέ.· 86, 1982, 387 κέ.

65. H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus* (Darmstadt 1986) 140 κέ. κυρίως 141 σημ. 43 καὶ εἰκ. 44b.

66. Αὐτόθι πίν. 24.

67. Travlos ὁ.π. (σημ. 61) 505 κέ. εἰκ. 644-645.

68. Lauter ὁ.π. (σημ. 65) εἰκ. 76.

69. Αὐτόθι 201.

70. Φ. Πέτσας, *Ὁ τάφος τῶν Λευκαδίων* (Ἀθῆναι 1966) 44 κέ., κυρίως 60 κέ. εἰκ. 29 καὶ ἔγχρ. πίν. A. Miller, *Tomb* 110 ἀρ. 18C. Lauter ὁ.π. (σημ. 65) 152, 200, 213, 219, 229, 297, πίν. 48.

ρυθμοί συνυπάρχουν αυτόνομοι και ανεξάρτητοι ό ένας από τόν άλλον, σέ έπάλληλη σχέση μεταξύ τους, όπως και στα υπέργεια οικοδομήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω. Στην ψευδοδιώροφη, ώστόσο, πρόσωση του τάφου τών Λευκαδίων προστίθεται ένα ακόμη στοιχείο: ή επίπεδη επιφάνεια με την ανάγλυφη σκηνή μάχης που παρεμβάλλεται ανάμεσα στους δύο ρυθμούς. Ή επιφάνεια αυτή, διακοσμημένη ως ιωνική ζωφόρος, έπιστέφει τόν υποκείμενο πλήρη δωρικό ρυθμό και δέχεται πάνω της πλήρη τά ιωνικά αρχιτεκτονικά στοιχεία του δεύτερου όρόφου της ψευδοδιώροφης πρόσωσης: λειτουργεί δηλαδή ως μεταβατικό στοιχείο⁷¹ (θωρακείο⁷² ή πόδιο⁷³) ανάμεσα στους δύο όρόφους και έχει σχετισθεί μορφολογικά με τά διώροφα περιστύλια στη Μακεδονία⁷⁴. Ή παρουσία του ίδιου αυτού στοιχείου στις ψευδοδιώροφες μορφές του έσωτερικού τών σπιτιών της Πέλλας⁷⁵ και ή πιθανή χρήση του στην ανατολική, πιθανότατα διώροφη, πλευρά του ανακτόρου της Βεργίνας⁷⁶ δικαιολογούν, ως ένα βαθμό, τόν συσχετισμό⁷⁷.

Ή πρόσωση του τάφου του Φιλίππου παρουσιάζει σημαντικές όμοιότητες με την πρόσωση του τάφου της Κρίσεως, κυρίως ως προς τή σχέση της ιωνικής ζωφόρου με τόν υποκείμενο δωρικό ρυθμό: μέχρι τó σημείο ανάπτυξης του δεύτερου όρόφου, οί προσόψεις τών δύο τάφων είναι ιδιαίτερα συγγενικές. Σε αντίθεση όμως με την ανάγλυφη ζωφόρο του τάφου στα Λευκάδια, που λειτουργεί, όπως είδαμε, ως μεταβατικό στοιχείο ανάμεσα στους δύο ρυθμούς, ή γραπτή ζωφόρος του τάφου του Φιλίππου είναι στοιχείο μορφολογικά αυτόνομο: συνυπάρχει δηλαδή ισότιμα με τόν υποκείμενο δωρικό ρυθμό και δημιουργεί μαζί με τó όριζόντιο γείσο που την έπιστέφει ένα μοναδικό αρχιτεκτονικό σύνολο χωρίς παράλληλο (με έξαιρεση τόν γειτονικό του «τάφο του Πρίγκιπα») στην ταφική ή την υπέργεια αρχιτεκτονική τών κλασικών χρόνων. Από την άποψη αυτή αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της πολυμορφίας τών προσώπων στους μακεδονικούς τάφους.

71. Πέτσας ό.π. 70 κέ.

72. Lauter ό.π. (σημ. 65) 141: «Über dem Gebälk der unteren Portikus folgt nicht unmittelbar eine zweite Säulenstellung, sondern zunächst eine kompakte Brüstungs- oder Balustradezone».

73. D. Pandermalis, Beobachtungen zur Fassadenarchitektur und Aussichtsveranda im hellenistischen Makedonien, στο *Hellenismus in Mittelitalien* 1974, *AbhGött* 97,1 (1976), 387-395.

74. V. Heermann, *Makedonische Palastarchitektur* (Erlangen 1980). Ή ίδια, *Studien zur makedonischen Palastarchitektur* (Berlin 1986).

75. Lauter ό.π. (σημ. 65) 141 πίν. 44a. Μ. Σιγανίδου, Ή ιδιωτική κατοικία στην αρχαία Πέλλα, *Αρχαιολογία* 2, 1982, 31-36.

76. Pandermalis ό.π. (σημ. 73). Ό ίδιος, Ή κεράμωση του ανακτόρου της Βεργίνας, στο *Αμντός. Τιμητικός τόμος για τόν καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο* (Θεσσαλονίκη 1987) 579 κέ.

77. Πέτσας ό.π. (σημ. 70) 71 και 89 σημ. 2.

4. Η ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ ΣΤΙΣ ΠΡΟΣΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΤΑΦΩΝ

Ἡ μοναδικότητα στὴ μορφή τῆς πρόσοψης τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου (καὶ «τοῦ Πρίγκιπα») δὲν ἀποτελεῖ μεμονωμένη ἐξαίρεση, ἀλλὰ τὴν πιὸ ἐμφατική, ἴσως, ἐκδήλωση ἑνὸς φαινομένου ποὺ χαρακτηρίζει τοὺς μακεδονικοὺς τάφους καὶ ἀφορᾷ τὴν πολυμορφία τῶν προσόψεων⁷⁸ καὶ τὴν ποικιλία στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον συντίθενται τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα ποὺ τὶς ἀπαρτίζουν⁷⁹. Ἡ ἀδυναμία τῆς σύγχρονης ἔρευνας νὰ καταλήξει σὲ μιὰ γενικὰ ἀποδεκτὴ τυπολογικὴ τους κατάταξη⁸⁰ ἢ νὰ ἐντοπίσει τὰ πραγματικά τους πρότυπα στὴν ὑπέργεια ἀρχιτεκτονική⁸¹, ἀποδεικνύει τὴν σχεδὸν ἀπόλυτη ἰσχύ τοῦ χαρακτηριστικοῦ αὐτοῦ.

Τὸ γεγονός ὅτι καμιὰ ἀπὸ τὶς προσόψεις τῶν μακεδονικῶν τάφων δὲν βρίσκει τὸ ἀκριβὲς τῆς ἀντίγραφο στὴν ταφικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἢ τὸ ἀκριβὲς τῆς πρότυπο στὴν ὑπέργεια ἀρχιτεκτονικὴ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαῖο⁸². Πρέπει ἀντίθετα νὰ ἰδωθεῖ, ὅπως ἔχει ἄλλωστε γίνεῖ⁸³, σὲ συνάρτηση μὲ τὸν δομικὸ καὶ τὸν λειτουργικὸ χαρακτήρα τοῦ μακεδονικοῦ τάφου: ἑνὸς ὑπόγειου οἰκοδομήματος ποὺ χτίζεται σὲ ὄρυγμα μέσα στὸ φυσικὸ ἔδαφος⁸⁴, χωρὶς θεμελίωση, ἀλλὰ μὲ τὶς ἐπιφάνειες τριῶν ἀπὸ τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ χῶμα⁸⁵, μὲ πρόσβαση ἀπὸ τὸν τέταρτο τοῖχο του, μὲ ἡμικυλινδρική ὀροφή (καμάρα) ποὺ ἐγγυᾶται τὴν ἀσφαλὴ του στέγαση⁸⁶, μὲ ἐπικλινὴ δρόμο ποὺ ὁδηγοῦσε στὴν εἴσοδο καὶ μὲ προορισμὸ νὰ σκεπαστεῖ ἀπὸ τὸν τύμβο ποὺ θὰ σχηματιζόταν ἐπάνω του⁸⁷.

78. Miller, *Tomb* 9-11.

79. St. Miller, *Hellenistic Macedonian Architecture: Its Style and Painted Decoration* (Ann Arbor 1977) σποράδην. Ἡ ἴδια, *The Philippeion and Macedonian Hellenistic Architecture*, *AM* 88, 1973, 189-218. Ἡ ἴδια, *Macedonian Tombs: Their Architecture and Architectural Decoration*, *Studies in the History of Art* 10, 1982, 152-171.

80. B. Gossel, *Makedonische Kammergräber* (Berlin 1980) 18 κέ., κυρίως 22 κέ. Μιὰ νέα ἐνδιαφέρουσα τυπολογία σὲ σχέση καὶ μὲ κριτήριό τὸ θύρωμα προτείνει ὁ Haddad ὁ.π. (σημ. 21) 53 κέ. πίν. 33.

81. Miller, *Tomb* 10 κέ., σημ. 53-62.

82. H. H. Büsing, *Die griechische Halbsäule* (Wiesbaden 1970) 80-81.

83. Ἀνδρόνικος, *Tombs* 1 κέ.

84. Διδακτικὸ εἶναι ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ τὸ Ἡρώο τοῦ Ἀρχοντικοῦ στὴν Πέλλα, ὅπου ἔχει διατηρηθεῖ τὸ ὄρυγμα γιὰ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς τάφου ποὺ δὲν ὀλοκληρώθηκε ποτέ: Π. Χρυσοστόμου, *Τύμβοι Πέλλας* 1998, *AEMΘ* 12, 1998 (2000), 344-347 εἰκ. 19-20.

85. Γιὰ κατασκευαστικὲς λεπτομέρειες ποὺ ἀφοροῦν τοὺς τοίχους ἑνὸς μακεδονικοῦ τάφου βλ. Πέτσα ὁ.π. (σημ. 70) 23 κέ. καὶ Miller, *Tomb* 6 κέ.

86. Γιὰ τὶς στατικὲς ιδιότητες τῆς καμάρας βλ. B. Wesenberg, *Zur Entstehung des griechischen Keilsteingewölbes*, *Bautechnik der Antike. Internationales Kolloquium in Berlin vom 15-17 Februar 1990* (Mainz 1991, A. Hoffmann, E. L. Schwandner, W. Hoepfner, G. Brands, ἐκδ.) 251-258.

87. Πλάτ. *Νόμ.* 947d-e. Πέτσα ὁ.π. (σημ. 70) 23 κέ., κυρίως 27 εἰκ. 4.

α. Ἡ καταγωγή τοῦ μακεδονικοῦ τάφου

Ἡ καταγωγή τοῦ μακεδονικοῦ τάφου ἔχει ἀπασχολήσει ἀρκετὰ τὴ σύγχρονη ἔρευνα⁸⁸, μὲ πρόσφατη ἀφορμὴ κυρίως τὴ χρονολόγηση τοῦ τάφου Π (τοῦ Φιλίππου) τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα στὸ γ' τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα καὶ τὴν ἀπόδοσή του στὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ πρόσωπο⁸⁹.

Ἡ πρόταση τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ μνημείου πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο ἦλθε νὰ ἀνατρέφει μιὰ παλαιότερη ἄποψη, ποὺ ὑποστήριξε πὼς ἡ καμάρα ἐμφανίζεται στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο μετὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν Ἀνατολή⁹⁰. Ἀμφισβητήθηκε ἔτσι ἡ πρώιμη χρονολόγηση τοῦ τάφου καὶ ἡ ἀπόδοσή του στὸν Φίλιππο Β'⁹¹ μὲ μιὰ μακρὰ συζήτηση⁹² ποὺ συνεχίζεται μέχρι σήμερα⁹³, παρόλο ποὺ τὰ ἀρχαιολογικὰ δεδομένα⁹⁴ καὶ τὰ λογικὰ ἐπιχειρήματα τοῦ ἀνασκαφέα⁹⁵ ἐξακολουθοῦν νὰ παραμένουν ἰσχυρότερα ἀπὸ τὶς ἀντιρρήσεις ποὺ μέχρι στιγμῆς ἔχουν διατυπωθεῖ⁹⁶.

Ἡ ἄποψη ὅτι ὁ μακεδονικὸς τάφος, ὡς ἀρχιτεκτονικὴ μορφή, προέκυψε ἀπὸ ἐπίδραση μνημείων τῆς Ἀνατολῆς, μετὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου⁹⁷, ἔγινε ἀντικείμενο διεξοδικῆς κριτικῆς ἀπὸ τὸν Μανόλη Ἀνδρόνικο⁹⁸, ποὺ ἔδειξε πειστικὰ πὼς:

α. Ἡ χρῆση τῆς καμάρας, γνωστὴ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο πολὺ νωρίτερα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα⁹⁹, ἐφαρμόστηκε στὴν ταφικὴ ἀρχιτεκτονικὴ γιὰ λόγους στατικούς, γιὰ νὰ ἀνταποκριθεῖ δηλαδὴ στὴν ἀνάγκη γιὰ τὴν ἀσφαλὴ στέγαση μεγάλων ὑπόγειων οἰκοδομημάτων.

β. Ἡ διαμόρφωση τῆς πρόσοψης τοῦ μακεδονικοῦ τάφου δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα φορμαλιστικοῦ δανείου ἀπὸ τὴν Ἀνατολή¹⁰⁰, ἀλλὰ ἀναγκαστικὸ ἐπακό-

88. Miller, *Tomb* 101-102.

89. Μαν. Ἀνδρόνικος, Οἱ βασιλικοὶ τάφοι τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα, *AAA* 10, 1977, 1 κέ. Ὁ ἴδιος, *Βεργίνα* 218 κέ.

90. T. D. Boyd, *The Arch and the Vault in Greek Achitecture* (Ann Arbor 1977) 83-100.

91. Ph. W. Lehmann, The So-called Tomb of Philip II: A Different Interpretation, *AJA* 84, 1980, 527-531. Ἡ ἴδια, Once Again the Royal Tomb at Vergina, *AAA* 14, 1981, 134-144.

92. Miller, *Tomb* 114 ἀρ. 33C.

93. P. Faklaris, Aegae: Determining the Site of the First Capital of the Macedonians, *AJA* 98, 1994, 609 κέ., κυρίως 616 σημ. 61.

94. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 221-223.

95. Μαν. Ἀνδρόνικος, Ὁ βασιλικὸς τάφος τῆς Βεργίνας καὶ τὸ πρόβλημα τοῦ νεκροῦ, *AAA* 13, 1981, 156-157. Ὁ ἴδιος, *Argumentum e silentio*, *AAA* 13, 1981, 354-365.

96. Miller, *Tomb* 3 σημ. 8, ὅπου καὶ ἡ κριτικὴ παρουσίαση τῆς σχετικῆς βιβλιογραφίας.

97. Αὐτόθι 101 σημ. 1.

98. Ἀνδρόνικος, *Tombs* 1 κέ.

99. Θεωρητικὰ τουλάχιστον ἥδη ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Δημόκριτου καὶ στὴν ἐφαρμογὴ τῆς τουλάχιστον ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Πλάτωνα: Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 224. Ὁ ἴδιος, *Tombs* 6 σημ. 21.

100. Γιὰ τὰ μνημεῖα αὐτὰ βλ. J. Fedak, *Monumental Tombs of the Hellenistic Age: A Study of Selected Tombs from the Pre-Classical to the Early Imperial Era* (Toronto 1990) σποράδην.

λουθο της ήμικυλινδρικής στέγης, που έμπόδιζε με την ύπαρξή της την πρόσβαση στον τάφο από πάνω.

Σύμφωνα με την άποψη του Μανόλη Ανδρόνικου, ο μακεδονικός τάφος είναι έπομένως το τελικό στάδιο μιᾶς εξέλιξης που ξεκίνησε από τον κιβωτιόσχημο τάφο και κατέληξε, με ενδιάμεσα μορφολογικά στάδια ή συγγενείς αρχιτεκτονικές λύσεις¹⁰¹, στην αντικατάσταση της επίπεδης όροφης με την ήμικυλινδρική στέγη.

Την άποψη του Μανόλη Ανδρόνικου για τη δημιουργία του μακεδονικού τάφου στον έλλαδικό χώρο, ως αποτέλεσμα της μετάπλασης του κιβωτιόσχημου τάφου σε καμαροσκεπές οικόδομημα, ή οποία κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος¹⁰², ήλθε να επιβεβαιώσει –μεθύτερα από τη θεωρητική προσέγγιση του προβλήματος– ή ανεύρεση του «τάφου της Εὐρυδίκης» στη Βεργίνα¹⁰³: ή άσφαλής χρονολόγηση του μνημείου γύρω στα 340 π.Χ.¹⁰⁴ έδειξε πώς ή δημιουργία υπόγειων καμαροσκεπών κατασκευών στον έλλαδικό χώρο ανάγεται σε χρόνια παλαιότερα από την έκστρατεία του Αλεξάνδρου.

Β. Η ήμικυλινδρική στέγη και ή πρόσοψη του τάφου

Η αντικατάσταση της όριζόντιας όροφης με την ήμικυλινδρική στέγη επέφερε στον κιβωτιόσχημο τάφο μιᾶ σημαντική λειτουργική αλλαγή, έπειδὴ επέβαλε την ανάγκη για τη δημιουργία ενός ανοίγματος σε έναν από τούς κατακόρυφους τοίχους του υπόγειου οικόδομήματος, που θα διευκόλυνε την είσοδο στον τάφο¹⁰⁵.

Η αρχιτεκτονική διαμόρφωση του ανοίγματος αὐτοῦ σε σχῆμα θύρας, με κατώφλι, παραστάδες και υπέρθυρο, και ή ένταξή του σ' ένα ευρύτερο αρχιτεκτονικό σύνολο, με ήμικίονες, παραστάδες, θριγκο και έπίστεψη, υπῆρξε ή αισθητική ολοκλήρωση της λειτουργικῆς αὐτῆς ανάγκης¹⁰⁶.

Σημαντική για την κατανόηση του κυρίαρχου ρόλου της πρόσοψης ενός μακεδονικού τάφου, ως φορέα του θυρώματος, είναι ή γενική διαπίστωση που προκύπτει από την σχεδόν ανεξάρτητη δομική της σχέση με το υπόλοιπο κτίριο: «Whatever the plan of the tomb, embellished façades are essentially independent elements aesthetically and often structurally, as well; in this sense, they

101. Ανδρόνικος, Tombs 8-12 σημ. 36-51. Miller, *Tomb* 101 σημ. 3-6.

102. Miller, *Tomb* 2 κέ., 4-8 και 101 κέ., κυρίως 102 σημ. 8: «Others, including myself, have supposed that Near Eastern prototypes may have had some sort of influence in at least the early formation of the tomb façade even though the final product, the Macedonian tomb, as we know it, was surely the creation entirely of Macedonian architects». Μοναδική πρόσφατη εξαίρεση τὸ ἄρθρο τοῦ Φάκλαρν ὁ.π. (σημ. 93).

103. Μαν. Ανδρόνικος, Βεργίνα. Ανασκαφή 1987, *ΑΕΜΘ* 1, 1987, 81-88. κυρίως 82-84 εικ. 7-11. *Έργον* 1987, 44-63, κυρίως 45-49 εικ. 45-50. Ανδρόνικος, Ζωγραφική 375 κέ. Miller, *Tomb* 115 ἄρ. 33F.

104. Ανδρόνικος ὁ.π. (προηγ. σημ.), Miller, *Tomb* 2 σημ. 4 και 101 σημ. 4.

105. Ανδρόνικος, Tombs 13 σημ. 54.

106. Αὐτόθι 13: «the façade was a sequel to and a consequence with the vault».

may truly be termed false fronts»¹⁰⁷. Αντίθετα από τούς μακρούς τοίχους που φέρουν αποκλειστικά τὸ βάρος τῆς καμάρας¹⁰⁸, ὁ τοίχος τῆς πρόσοψης δὲν ἐξυπηρετεῖ ἀνάγκες στατικές, ἀλλὰ λειτουργικές, ποὺ ἀφοροῦν τὴν ὑποδοχὴ τοῦ θυραίου ἀνοίγματος γιὰ τὴν πρόσβαση στὸν τάφο. Ἡ πρόσφατη μάλιστα διαπίστωση πὼς οἱ διαστάσεις τοῦ θυρώματος στὴν πρόσοψη ἑνὸς μακεδονικοῦ τάφου ἐπηρεάζουν τὶς διαστάσεις τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων ποὺ τὸ περιβάλλουν, βεβαιώνει γιὰ τὴ σημασία του στὴ διαμόρφωση τῆς πρόσοψης τοῦ ταφικοῦ οἰκοδομήματος, τουλάχιστον στοὺς πιὸ ἐπιμελημένους ἀπὸ τούς μνημειακοὺς μακεδονικοὺς τάφους¹⁰⁹.

Ἡ πρόσοψη ἐπομένως τοῦ μακεδονικοῦ τάφου ὑπῆρξε τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀρχιτεκτονικῆς ἐφαρμογῆς ποὺ δὲν ἐξυπηρετοῦσε μόνον τὴν ἀπόκρυψη τῆς καμάρας¹¹⁰, ἀλλὰ κυρίως πλαισίωνε μὲ συμπληρωματικὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τὸ θύρωμα, τὸ μοναδικὸ λειτουργικὸ στοιχεῖο τῆς¹¹¹. Ὁ μὴ στατικὸς χαρακτήρας τῆς παρεῖχε ἐπομένως στοὺς δημιουργοὺς τῆς τὴ δυνατότητα νὰ ἐπιλέγουν καὶ νὰ συνθέτουν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα μὲ μεγαλύτερη ἐλευθερία ἀπ' ὅ,τι σ' ἓνα ὑπέργειο οἰκοδόμημα¹¹².

Μὲ δεδομένη ἐπομένως τὴν πολυμορφία στὶς προσόψεις τῶν μακεδονικῶν τάφων, ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου δὲν ἀποτελεῖ ἐξαίρεση, ἀλλὰ ἐκδήλωση τῆς ἐλευθερίας ποὺ παρεῖχε στὸν ἀρχιτέκτονα ὁ μὴ στατικὸς χαρακτήρας τῆς.

γ. Ἡ ἀπουσία ἀετώματος

Μὲ μοναδικὸ λειτουργικὸ ρόλο τὴν ὑποδοχὴ τοῦ θυραίου ἀνοίγματος καὶ μὲ βασικὸ στόχο νὰ ἀποκρύψει τὴν ξένη –γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ– καμπύλη γραμμὴ τῆς καμάρας, ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου, ὅπως καὶ ὅλες οἱ προσόψεις τῶν μακεδονικῶν τάφων, ὑπῆρξε ἀποτέλεσμα τῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀρχιτέκτονα νὰ συνθέσει τὴ μορφή τῆς μὲ περισσότερους ἀπὸ ἓναν τρόπους καὶ μὲ μόνη ὑποχρέωση νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς δύο αὐτὲς βασικὲς προϋποθέσεις: τὴν εἴσοδο στὸν τάφο καὶ τὴν ἀποτελεσματικὴ ἀπόκρυ-

107. Miller, *Tomb 7* σημ. 33. Συχνὴ εἶναι ἡ χρῆση τοῦ ὅρου «σκηνικὸ» γιὰ νὰ χαρακτηρίσει ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ λειτουργία τῆς πρόσοψης ἑνὸς μακεδονικοῦ τάφου, νὰ κρύψει πίσω του τὸ καμαροσκέπαστο οἰκοδόμημα. Pandermalis ὁ.π. (σημ. 73) σποράδην.

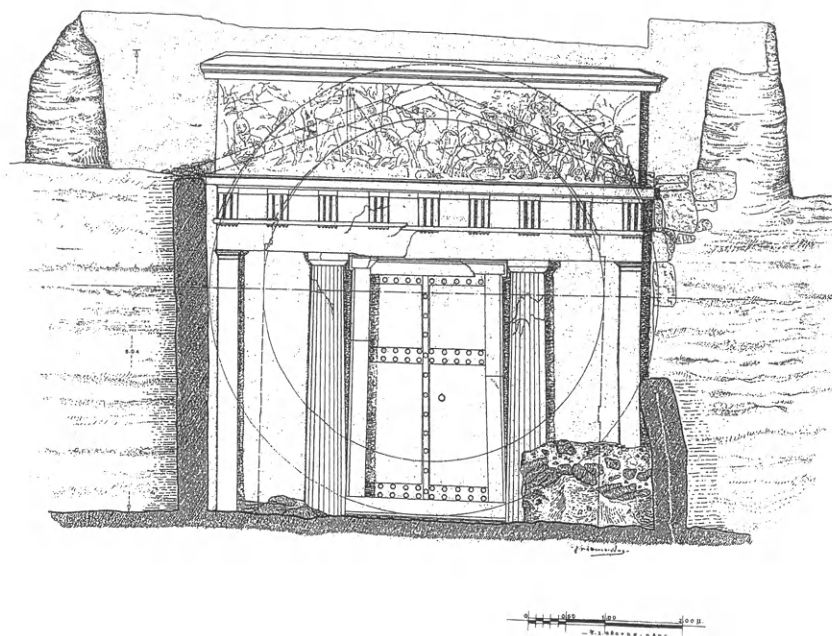
108. Ἡ περίπτωση τοῦ μακεδονικοῦ τάφου τῶν Γιαννιτῶν ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἔχει ἀφαιρεθεῖ ἥδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὁλόκληρη ἡ πρόσοψη, χωρὶς αὐτὸ νὰ ἐπηρεάσει τὴ στατικότητα τοῦ ἐντυπωσιακοῦ γιὰ τὶς διαστάσεις του μνημείου, εἶναι χαρακτηριστικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς διαπίστωσης. Γιὰ τὸ μνημεῖο βλ. Π. Χρυσοστόμου, Ὁ μακεδονικὸς τάφος τῶν Γιαννιτῶν, *ΑΕΜΘ* 7, 1993, 123 κέ.

109. Haddad ὁ.π. (σημ. 21) 32 κέ., κυρίως 49 κέ.

110. Miller, *Tomb 101*.

111. Μοναδικὴ ἐξαίρεση στὸν κανόνα εἶναι ὁ τάφος τοῦ Μαιευτηρίου στὴ Θεσσαλονίκη, ὅπου ἡ εἴσοδος βρίσκεται σὲ πλευρικὸ καὶ ὄχι στὸν πρόσθιο τοῖχο τοῦ τάφου: βλ. Κ. Σισμανίδη, *Μακεδονικοὶ τάφοι στὴν πόλη τῆς Θεσσαλονίκης* (Θεσσαλονίκη 1985) 35-59, κυρίως 41 εἰκ. 2. Miller, *Tomb 7* κέ. σημ. 37.

112. Miller, *Tomb 11* σημ. 62.



Εἰκ. 4. Ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου. Ὑποθετικὴ ἀντικατάσταση τῆς ἰωνικῆς ζωφόρου με ἀέτωμα.

ψη τῆς καμάρας. Ἡ ἀπόφασί του ἐπομένως νὰ ἀντικαταστήσει τὸ ἀναμενόμενο στὴν μνημειακὴ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῆς πρόσοψης ἀέτωμα με τὴν ἰωνικὴ ζωφόρο θὰ μπορούσε καταρχὴν νὰ ἐρμηνευτεῖ με μόνον γνώμονα τὴν ἐλευθερίαν ποὺ τοῦ παρεῖχε ὁ μὴ στατικὸς χαρακτήρας της. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ δὲν ἀποκλείει, ὥστόσο, τὸ ἐνδεχόμενο πὼς τὴν ἐπιλογὴ τοῦ αὐτῆ ἐπηρέασαν καὶ ἄλλοι πρακτικότεροι παράγοντες.

Ἡ ἀντικατάσταση τοῦ ἀετώματος με τὴν ἰωνικὴ ζωφόρο εἶναι δυνατό νὰ προέκυψε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη γιὰ τὴν πλήρη ἀπόκρυψη τῆς καμάρας. Σὲ μιὰ τέτοια ὑπόθεση συνηγορεῖ καὶ ἡ παρουσία τοῦ πλίνθινου στηθαίου, με τὴν προσθήκη τοῦ ὁποίου αὐξήθηκε τὸ συνολικὸ ὕψος τῆς πρόσοψης κατὰ 50 ἐπιπλέον ἑκατοστά, ἀποκρύπτοντας ὁλοκληρωτικὰ τὴ θέαση τῆς καμάρας ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴ σημερινὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἐδάφους.

Μὲ δεδομένες τὶς σκέψεις αὐτὲς εἶναι θεμιτὸ νὰ ἀναρωτηθοῦμε γιὰ τὸ τί θὰ συνέβαινε, ἂν στὴ θέση τῆς ζωφόρου ὑπῆρχε ἀέτωμα.

Ἡ ἀπάντηση στὸ ὑποθετικὸ αὐτὸ ἐρώτημα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἐξίσου ὑποθετικὴ, ἀλλὰ μετρήσιμη, ὅπως εἰκονίζεται στὸ σχέδιο τῆς εἰκ. 4, ὅπου ἀντικαταστήσαμε τὴν ἰωνικὴ ζωφόρο με ἐλεύθερη τριγωνικὴ ἐπίστεψη λαμβάνοντας ὑπόψη τὶς γενικὲς διαστάσεις τοῦ τάφου καὶ τὶς ἀναλογίες τῶν ἐπιμέρους ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων τῆς πρόσοψης.

Ἀπὸ τὴν ὑποθετικὴ αὐτὴ ἐφαρμογὴ προέκυψε ἡ διαπίστωση πὼς μιὰ ἀετωματικὴ ἐπίστεψη στὸν τάφο τοῦ Φιλίππου, ἐνῶ θὰ κάλυπτε τὴν κορυφὴ τῆς καμάρας, θὰ ἄφηνε ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῶν ἐπαέτιων γείσων της τὰ πλευρικὰ τμήματα τῆς καμπύλης ὀροφῆς. Μὲ βάση ἐπομένως τὰ ὑπάρχοντα δεδομένα (γενικὲς διαστάσεις τοῦ μνημείου, διαστάσεις τοῦ θυρώματος, διαστάσεις τῶν

κίωνων καὶ τοῦ δωρικοῦ θριγκοῦ)¹¹³ φαίνεται πὼς ἡ ἐπίστεψη τῆς πρόσοψης τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου μὲ ἀέτωμα, θὰ δημιουργοῦσε προβλήματα γιὰ τὴν ἀποτελεσματικὴ ἀπόκρυψη τῆς ἡμικυλινδρικῆς στέγης. Ζητήματα ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπιστοῦν εἴτε μὲ τὴν ἀλλαγὴ στὶς ἀναλογίες τῶν ἀρχιτεκτονικῶν τοῦ στοιχείων, εἴτε μὲ τὴν προσθήκη ἐπιπλέον ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων, ὅπως συμβαίνει γιὰ παράδειγμα μὲ τὸν τάφο II τοῦ τύμβου Μπέλλα στὰ Παλατίτσια, ὅπου τὸ ἐλεύθερο ἀέτωμα ἐπιστέφεται μὲ ὑπερκείμενο αἰγυπτιαζόν γεῖσο¹¹⁴.

Εἶναι θεμιτὸ ἐπομένως νὰ καταλήξουμε στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ τοποθέτηση στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου τῆς ἰωνικῆς ζωφόρου, ἀντὶ τοῦ ἀναμενόμενου ἀετώματος, δὲν ὑπῆρξε μόνον ἀποτέλεσμα ἐλεύθερης ἐπιλογῆς τοῦ ἀρχιτέκτονα, ἀλλὰ λύση ποὺ ἐνδεχομένως προέκυψε ἀπὸ τὶς διαστάσεις τοῦ μνημείου καὶ εἶχε στόχο τὴν ἀποτελεσματικὴ ἀπόκρυψη τῆς καμάρας¹¹⁵.

Ἡ ἀπόφαση ὥστόσο τοῦ ἀρχιτέκτονα τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου νὰ τοποθετήσῃ πάνω ἀπὸ τὸν δωρικὸ ρυθμὸ μιὰν ἰωνικὴ ζωφόρο δὲν μπορεῖ, ἐντέλει, νὰ ἰδωθεῖ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θέμα τῆς πολυπρόσωπης εἰκονιστικῆς παράστασης ποὺ ἐπιλέχτηκε γιὰ νὰ κοσμήσῃ τὴν πρόσοψη τοῦ μνημείου. Τὸ μακρόστενο σχῆμα τῆς ἔδινε τὴ δυνατότητα στὸν ζωγράφο νὰ ἀναπτύξῃ τὴν ἀφηγηματικὴ σύνθεση μὲ τοὺς ὄρους καὶ τοὺς κανόνες ἐνὸς μεγάλου ζωγραφικοῦ ἔργου. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὕτῃ εἶναι πολὺ πιθανὸ πὼς ἡ ἰωνικὴ ζωφόρος στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου, ὅπως καὶ ἡ ἀντίστοιχη ἐπιφάνεια στὴν πρόσοψη τοῦ «τάφου τοῦ Πρίγκιπα», προέκυψαν ἀπὸ τὴν ἀπαίτηση γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἐπιφάνειας κατάλληλης γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῆς πολυπρόσωπης γραπτῆς παράστασης, ἐπειδὴ τὸ ἀφηγηματικὸ θέμα τῆς μπορούσε νὰ προσαρμοστεῖ καλύτερα σὲ μιὰ μακρόστενη ἐπιφάνεια.

Ὅποιοιδήποτε, ὥστόσο, κι ἂν εἶναι οἱ λόγοι ποὺ ὀδήγησαν στὴν ἀπόρριψη τοῦ ἐλεύθερου ἀετώματος, εἶναι φανερό πὼς ἡ ἐπιλογὴ τῆς ἰωνικῆς ζωφόρου εἶχε ἓνα αὐτονόητο ἀποτέλεσμα: προσέφερε στὸν ζωγράφο μιὰν ἐπιφάνεια ἀπολύτως κατάλληλη γιὰ τὴν πολυπρόσωπη παράσταση, τὸ θέμα τῆς ὁποίας ἐξυπηρετοῦσε, ὅπως θὰ δοῦμε σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς μελέτης αὐτῆς, καὶ τὶς προθέσεις τοῦ παραγγελιοδότη. Ἀνεξάρτητα, ἐπομένως, ἀπὸ τὴν ἀφετηρία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς σύλληψης, τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συνεργασίας τοῦ ἀρχιτέκτονα μὲ τὸν ζωγράφο καὶ τὸν παραγγελιοδότη, ὅπως ἀποτυπώθηκε στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου, ἀξιοποίησε ἀριστοτεχνικὰ τὶς προθέσεις καὶ τὶς αἰσθητικὲς ἀρχὲς τῶν καθοριστικῶν –γιὰ τὴ μορφή καὶ τὶς διαστάσεις τοῦ μνημείου– παραγόντων.

113. Τὴν ὑποθετικὴ αὕτῃ ἐφαρμογὴ τὴν ὀφείλω στὸν συνεργάτη τῆς πανεπιστημιακῆς ἀνασκαφῆς στὴ Βεργίνα, ἀρχιτέκτονα κ. Naif Haddad, τὸν ὁποῖον καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὕτῃ θερμὰ εὐχαριστῶ γιὰ τὶς ἐποικοδομητικὲς παρατηρήσεις του.

114. Γιὰ τὸν τάφο βλ. Ἀνδρόνικο, *Βεργίνα* 35 κέ., εἰκ. 12-14.

115. Οἱ διαστάσεις τοῦ θαλάμου (ποὺ κατασκευάστηκε πρῶτος) καὶ τῆς καμάρας του (ποὺ εἶναι ἀνεξάρτητη, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὴν καμάρα τοῦ προθαλάμου) ἦταν προφανῶς δεσμευτικὲς γιὰ τὸν ἀρχιτέκτονα ποὺ κατασκεύασε τὴν πρόσοψη. Ὅποιαδήποτε ἀλλαγὴ στὸ ὕψος τῆς θὰ ἐπέφερε, ἀναλογικά, ἀλλαγὴ καὶ στὸ πλάτος τῆς. Ἡ ψευδοδιώροφη πρόσοψη στὸν τάφο τῆς Κρίσεως στὰ Λευκάδια, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ διευρυμένο πλάτος καὶ ὕψος τοῦ προθαλάμου, ἐνισχύει τὴ σκέψη αὕτη.

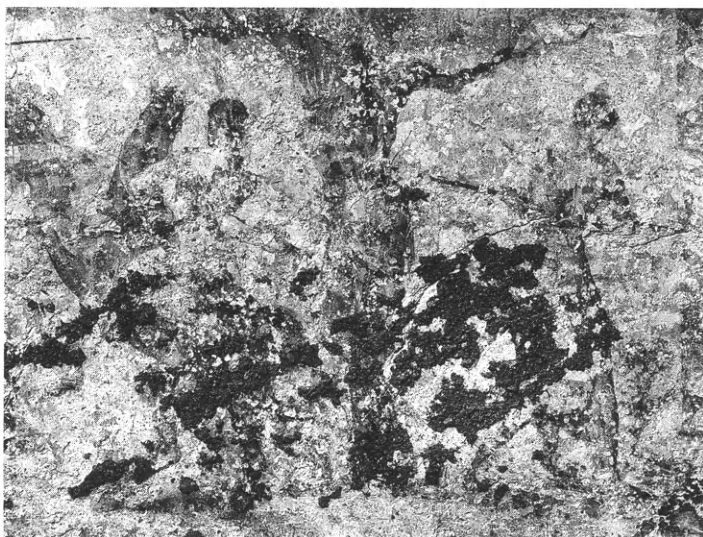
Α2. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ

1. Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΗΣ

α. Ἡ ἀποκάλυψη καὶ ἡ συντήρηση (πίν. 4-7, εἰκ. 5-8)

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀνασκαφῆς καὶ ἀμέσως μετὰ τὴ διαπίστωση ὅτι ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου ἔφερε χρωματικὴ διακόσμηση, ἡ ἀφαίρεση τῶν χωμάτων περιορίστηκε γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴ σκαπάνη σὲ μιὰν ἀπόσταση ἀσφαλείας τουλάχιστον 20 ἐκ. ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὴν ἀποκάλυψη τῆς τοιχογραφίας, τὴ στερέωση καὶ τὴ συντήρησή της ἀνέλαβε εἰδικευμένο συνεργεῖο, ποὺ ἀποφάσισε γιὰ τοὺς τρόπους, τὶς μεθόδους καὶ τὰ ὑλικά τῆς ἐπέμβασης¹¹⁶. Ἡ περιορισμένης κλίμακας δειγματοληψία ἀπὸ τὴ χρωματικὴ διακόσμηση τῆς πρόσοψης πρὶν ἀπὸ τὴ συστηματικὴ ἔναρξη τῆς συντήρησης ἔδωσε τὰ πρῶτα στοιχεῖα γιὰ τὴ χημικὴ σύσταση τῶν χρωστικῶν οὐσιῶν ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴ δημιουργία τῆς γραπτῆς παράστασης¹¹⁷.

Μετὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ στεγάστρου προστασίας καὶ τὴν ὀριστικὴ κάλυψη τῶν βασιλικῶν τάφων τῆς Βεργίνας μὲ ἓνα κτίριο ποὺ σχεδιάστηκε καὶ ὑλοποιήθηκε ἐξολοκλήρου ἀπὸ τὶς Ὑπηρεσίες τοῦ ΥΠΠΟ¹¹⁸, ἡ Διεύθυνση Συντήρησης ἀνέλαβε τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν τεκμηρίωση τῶν φθορῶν καὶ τὴ φροντίδα γιὰ τὸν ἔλεγχο καὶ τὴν ἐπανασυντήρηση τῆς πρόσοψης τοῦ μνημείου. Ἐχει



Εἰκ. 5. Ἡ τοιχογραφία πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμό. Λεπτομέρεια.

116. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 12 κέ.

117. S. E. Filippakis, B. Perdikatsis, K. Assimenos, X-Ray Analysis of Pigments from Vergina, Greece (Second Tomb), *Studies in Conservation* 24, 1979, 54-58.

118. Ἱ. Ε. Δηρακόπουλος, *Κελύφη προστασίας ἐν εἵδει τύμβου. Ἕνας ὑπόγειος ἀρχαιολογικὸς καὶ μουσειακὸς χώρος στὸν τύπο τῆς κρύπτης* (Ἀθήνα 1993).

ἤδη ὀλοκληρωθεῖ ἡ λεπτομερειακὴ καταγραφὴ καὶ τεκμηρίωση τῶν φθορῶν¹¹⁹, ἡ ἀρχαιομετρικὴ ἐπεξεργασία γιὰ τὴ χημικὴ σύσταση τοῦ ὑποστρώματος βρίσκεται στὸ τελικὸ τῆς στάδιο καὶ ἀναμένονται τὰ τελικὰ πορίσματα προκειμένου νὰ συγκεντρωθοῦν ὅλα τὰ δεδομένα γιὰ ἐνδεχόμενες μελλοντικὲς ἐπεμβάσεις στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια¹²⁰.

β. Ἡ προστασία τοῦ μνημείου

Ἡ σημαντικὴ ἀλλαγὴ στὶς ἀρχικὲς συνθῆκες ὑγρασίας καὶ θερμοκρασίας τοῦ μνημείου, ποὺ ἐπέφερε ἡ ἀνασκαφὴ καὶ ἡ ὀλικὴ ἀποκάλυψη τῆς πρόσοψης, εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ ἐπηρέασαν τὴ χρωματικὴ ἔνταση τῆς γραπτῆς παράστασης. Ἐντούτοις, οἱ προφυλάξεις ποὺ λήφθηκαν στὴ διάρκειά τῶν δεκαῖσι χρόνων ποὺ μεσολάβησαν ἀπὸ τὴν ἀνέυρεση τοῦ μνημείου μέχρι τὴν ὀριστικὴ του στέγαση δὲν ἀλλοίωσαν ἐμφανῶς τὴν ἀρχικὴ κατάστασι τοῦ τάφου. Ἡ σύγκρισις τῆς παλαιᾶς μὲ τὴ νέα φωτογράφησι βεβαιώνει πῶς τὸ ζωγραφικὸ ἔργο δὲν ἐπηρέαστηκε δραστικὰ ἀπὸ τὴν ἀνέυρεσή του μέχρι σήμερα, ἴσως ἐπειδὴ τηρήθηκαν μὲ αὐστηρότητα ὀρισμέναι καίριαι γιὰ τὴν προστασία του προφυλάξεις.

Σὲ ὅλη τὴ διάρκειά τῆς ἀνασκαφῆς, ἀπὸ τὴν ἀποκάλυψι τῆς πρόσοψης μέχρι τὴν ὀλοκλήρωσι τοῦ προστατευτικοῦ κελύφους τῶν βασιλικῶν τάφων, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1993, ἡ τοιχογραφία ἦταν μόνιμα κρυμμένη πίσω ἀπὸ ἓνα μαῦρο ὑφασμάτινο παραπέτασμα, κάτω ἀπὸ τὴ στέγη μὲ τὶς λαμαρίνες, γιὰ νὰ ἀποφευχθεῖ ὅποιαδήποτε, ἔστω καὶ ἔμμεσι, ἐπαφὴ τῆς μὲ τὸ ἡλιακὸ φῶς καὶ τὶς ἐπιπτώσεις του στὴ διατήρησι τῶν χρωμάτων τῆς. Ὁ τάφος, μὲ ἐξαίρεσι τὴν πρόσοψι, παρέμεινε θαμμένος μέσα στὸ χῶμα μέχρι τὸ ὕψος τῆς γένεσις τῆς καμάρας, καὶ ἡ ὑγρασία διατηρήθηκε ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια σὲ πολὺ ὑψηλὰ ἐπίπεδα, μὲ εὐεργετικὲς ἐπιπτώσεις γιὰ τὴ διατήρησι τῶν χρωμάτων. Ἡ συμπληρωματικὴ προστασία τοῦ μνημείου μὲ μονωτικὰ ὑλικά (φελιζόλ) διατήρησε τὴ θερμοκρασία, ἀνεξαρτήτως ἐποχῆς, στὰ ἴδια πάντα χαμηλὰ ἐπίπεδα. Ἐλπίζουμε πῶς μὲ τὶς τεχνολογικὰ ἄρτιες συνθῆκες κλιματισμοῦ τοῦ στεγάστρου, μὲ τὴν ὀριστικὴ ἀπομόνωσι τοῦ μνημείου ἀπὸ τὸν ἐπισκέπτη –χάρη στὸν γυάλινο τοῖχο ποὺ στήθηκε ἀνάμεσά τους– καὶ μὲ τὶς κατάλληλες συνθῆκες εἰδικοῦ φωτισμοῦ¹²¹, ὁ χρόνος δὲν θὰ ἐπέμβει καταλυτικὰ καὶ πῶς τὸ μνημεῖο θὰ παραμείνι γιὰ τὶς ἐπόμενες γενιὲς στὴ μορφὴ ποὺ ἄρχισε νὰ μᾶς ἀποκαλύπτεται σταδιακὰ τὸ φθινόπωρο τοῦ 1977.

119. Τὰ πορίσματα τῆς δίχρονης αὐτῆς προσπάθειαι δημοσιεύθηκαν ὡς πτυχιακὴ ἐργασία τῆς συντηρήτριας ποὺ ἀνέλαβε τὴν ἐργασία: Βλ. Εὐτ. Παπαδοπούλου, *Μέθοδοι τεκμηρίωσης τοιχογραφιῶν. Ἐφαρμογὴ τῶν μεθόδων σὲ μακεδονικοὺς τάφους* (Ἀθῆνα 1994). Τὴν εὐχαριστῶ θερμὰ γιὰ τὶς ἐπικοινωνητικὲς τῆς παρατηρήσεις.

120. Τὴν γενικὴ ἐποπτεία τοῦ προγράμματος ἔχει ὁ Διευθυντὴς Συντήρησις τοῦ ΥΠΠΟ, κ. Νίκος Μίνος. Θὰ ἦταν εὐχῆς ἔργο τὰ πορίσματα αὐτῆς τῆς συντονισμένης προσπάθειαι νὰ δοῦν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητις μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἔγινε στὴν περίπτωσι τῆς συντήρησις τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Cappella Sistina μὲ τὸ συλλογικὸ ἔργο *The Sistine Chapel. A Glorious Restoration* (Tokyo 1992/New York 1994).

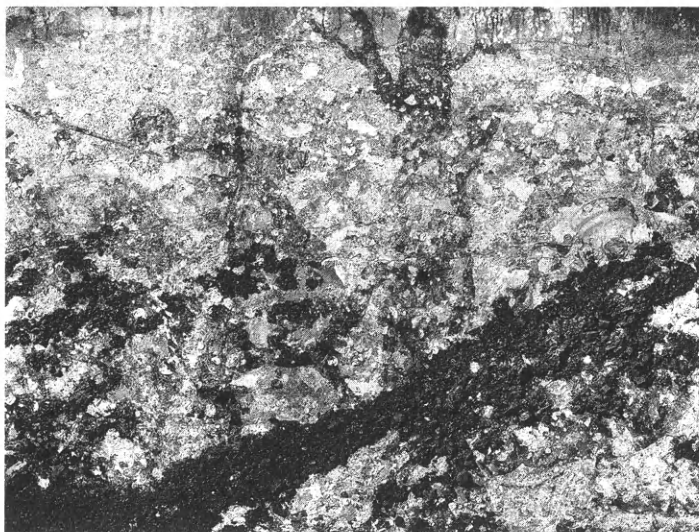
121. Δημακόπουλος ὁ.π. (σημ. 118) 8 κέ.

2. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ

α. Οί φθορές (εἰκ. 6)

Σά «χιονισμένην»¹²², πράγματι, μοιάζει σήμερα ἀπὸ μακριὰ ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, σημαδεμένη καθὼς εἶναι ἀπὸ τὶς μικρὲς ἀπολεπίσεις τῶν χρωμάτων ἢ τὶς βαθύτερες πληγὲς ποὺ φτάνουν, σὲ μερικὰ σημεῖα, μέχρι τὸν πώρινο τοῖχο. Ἡ μεγαλύτερη φθορὰ ἐντοπίζεται κυρίως στὸ ἀριστερό, γιὰ τὸν θεατὴ, τμήμα τῆς παράστασης (πίν. 4α), ὅπου οἱ ἀπολεπίσεις, ἐνοποιημένες σὲ συστάδες, σχηματίζουν μεγάλες λευκὲς κηλίδες, μὲ βάθος ποὺ φτάνει σὲ ὀρισμένα σημεῖα μέχρι τὸ ὑπόστρωμα. Μικρότερης ἔκτασης, ἀλλὰ σημαντικὲς εἶναι οἱ φθορὲς στὸ κεντρικὸ τμήμα τῆς παράστασης (πίν. 4β), ἐνῶ δεξιὰ οἱ ἀπολεπίσεις εἶναι αἰσθητὰ μικρότερες καὶ σαφῶς περισσότερο ἐπιφανειακές (πίν. 5α).

Ἡ μορφή καὶ τὸ σχῆμα τῶν ἀπολεπίσεων δηλώνει πὼς οἱ φθορὲς ὀφείλονται στὶς μικρὲς πέτρες τῆς ἐπίχωσης, ποὺ σκέπασε τὸν τάφο καὶ τὸν δρόμο του¹²³. Τὰ χαλίκια πλήγωσαν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, κόλλησαν μὲ τὴν ὑγρασία καὶ τὰ ἄλατα τῶσων αἰώνων πάνω της, καὶ συμπαρέσυραν, ὅταν ἀπομακρύνθηκαν κατὰ τὸν καθαρισμό, μικρὰ τμήματα ποὺ εἶχαν ἤδη «φουσκώσει» καὶ ἀποσπαστεῖ ἀπὸ τὸ ὑπόστρωμα¹²⁴.



Εἰκ. 6. Ἡ τοιχογραφία πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμό.
Λεπτομέρεια.

122. Τὸν χαρακτηρισμὸ ὀφείλω στὸν Γιώργο Μιλτσακάκη, ποὺ ἀσχολήθηκε διεξοδικὰ μὲ τὴν ἀποτύπωση καὶ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου.

123. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 96 κέ.

124. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περιγραφή τῆς Ε. Παπαδοπούλου ὁ.π. (σημ. 119) 86-87 ποὺ κατέγραψε τὶς φθορὲς τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας: «Ἐνα σημαντικό πρόβλημα ποὺ προκάλεσε ἡ ἐπίχωση εἶναι «οἱ πληγὲς» ποὺ ἔχουν δημιουργηθεῖ ἐπάνω στὸ κονίαμα, τὸ ὁποῖο ἀπὸ τὴν ὑγρασία μαλάκωσε τόσο, ὥστε τὸ ἀμμοχάλικο εἰσχώρησε μέσα σ' αὐτὸ καὶ πολὺ δύσκολα ἔπειτα ἀφαιρέθηκε. Κατὰ τὴν ἀφαίρεσή του παρασύρθηκε ὅχι μόνον ἐπιφάνεια χρώματος ἀλλὰ καὶ κονιάματος ἀπὸ τὸ ὑπόστρωμα».

Β. ΟΙ ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΓΡΑΜΜΩΣΕΙΣ (πίν. 5β)

Στο επάνω μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας διακρίνονται λεπτές, τεθλασμένες, κοκκινωπές γραμμώσεις, άνισου μήκους και πλάτους και σε άκανόνιστα διαστήματα μεταξύ τους. Ξεκινούν παχύτερες από το επάνω μέρος της τοιχογραφίας και λεπταίνουν, καθώς κατεβαίνουν χαμηλότερα. Είναι φανερό από τη μορφή και το χρώμα τους, αλλά και από την άφετηρία και την κατάληξή τους πάνω στα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης, πως οι γραμμώσεις αυτές είναι ξεβάρματα της κόκκινης ταινίας που όριζει την τοιχογραφία κατά μήκος της επάνω πλευράς της.

Το άσκημένο μάτι της νεαρής συντηρήτριας, που ανέλαβε να τεκμηριώσει τις φθορές¹²⁵, παρατήρησε πως οι απολήξεις των γραμμώσεων αυτών όριζουν μιαν άκανόνιστη νοπη γραμμή, πάνω από την οποία δεν σημειώνονται απολεπίσεις. Όλες οι φθορές της ζωγραφικής επιφάνειας διαπιστώνονται κάτω από το νοπη αυτό όριο.

Η διαπίστωση αυτή οδηγεί στην πολύ πιθανή υπόθεση πως το ανώτατο τμήμα της γραπτής ζωφόρου δεν καλύφθηκε ποτέ από την επίχωση του τύμβου, προφανώς επειδή η ύπαρξη του κεκλιμένου γείσου που την προστάτευε έμπόδιζε στο σημείο αυτό τη συσσώρευση των χρωμάτων. Η κόκκινη ταινία, που παρέμεινε άκαλυπτη πάνω από την τοιχογραφία, ξέβαψε και άφησε τα σημάδια της πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, μέχρι το σημείο που το χρώμα έμπόδιζε την κάθοδο του χρώματος χαμηλότερα.

3. ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΣΥΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΣΤΡΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΩΝ

Η δυσάρεστη παρουσία των φθορών της ζωγραφικής επιφάνειας αλλοιώνει την αρχική έντύπωση και απογοητεύει αρχικά τον σημερινό θεατή, που δυσκολεύεται να διακρίνει άμέσως, μέσα από τα άσαφη εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης, την ποιότητα του ζωγραφικού έργου¹²⁶.

Οι απολεπίσεις αυτές, παρά τις αρνητικές επιπτώσεις τους στην παράσταση, επέτρεψαν την εξέταση ζητημάτων που σχετίζονται με τη μορφή του υποστρώματος και τη σύσταση των χρωστικών ουσιών που χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία του ζωγραφικού έργου. Με τα πορίσματα των αρχαιομετρικών εφαρμογών, με την όπτική παρατήρηση και με τις πληροφορίες που μας παρέχουν οι φιλολογικές μαρτυρίες, είναι δυνατό να οδηγηθούμε σε χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με την τεχνική που εφαρμόστηκε για τη δημιουργία του

125. Αυτόθι.

126. Τμήμα της ζωγραφικής παράστασης που αντιστοιχεί στο κεφάλι του ίππεία με το χρυσωμένο δόρυ, υπέστη ειδική επεξεργασία στον ύπολογιστή. Ο ποσοστιαίος διαχωρισμός των φθορών έδειξε ότι «οι φθορές καλύπτουν το 42% της συνολικής ζωγραφικής επιφάνειας, από τις οποίες 28% είναι απώλειες κονιαμάτων και 21% απώλειες της χρωματικής επιφάνειας. Στο ποσοστό του 58% της σωζόμενης ζωγραφικής επιφάνειας περιλαμβάνεται ένα μικρό ποσοστό 0.8% απολεπίσεων των χρωμάτων». Βλ. αυτόθι 98 κέ.

ζωγραφικού έργου και να παρακολουθήσουμε έτσι τα στάδια της διαδικασίας που ακολούθησε ο ζωγράφος για τη μεταφορά της έμπνευσής του πάνω στον πώρινο τοίχο της πρόσοψης του τάφου.

α. Τὸ ὑπόστρωμα

Ἡ ὀλόκληρη ἡ πώρινη πρόσοψη τοῦ τάφου καλύφθηκε μὲ λευκὸ κονίαμα ἐξαιρετικῆς ποιότητας, ποὺ προσέδωσε στὴν ἀδρὴ ἐπιφάνεια τοῦ πωρολίθου τὴν ἐντύπωση, ἀλλὰ καὶ τὴν ὑψή, μαρμάρου. Ἡ λεῖα ἐπιφάνεια τοῦ κονιάματος παρέμεινε λευκὴ καὶ ἀκόσμητη στοὺς κίονες, τὶς παραστάδες, τὰ μετακίονια διαστήματα, τὸ ἐπιστύλιο καὶ τὶς μετόπες, ἢ χρωματίστηκε, στὴ συνέχεια, μὲ τοὺς τρόπους καὶ στὰ σημεῖα ποὺ συναντοῦμε στὰ ὑπέργεια οἰκοδομήματα τῆς ἀρχαϊκῆς καὶ τῆς κλασικῆς περιόδου: στὰ ἐπίκρανα τῶν παραστάδων, στὰ τρίγλυφα, στὴν ὑπερκείμενη ταινία μὲ τοὺς κανόνες καὶ τὶς σταγόνες, στὰ μέτωπα τῶν δύο γείσων καὶ στὴ σίμη, στὴ γραπτὴ ζωφόρο καὶ στὰ μεταβατικὰ στοιχεῖα ποὺ ὀρίζουν τὴν ἐπάνω πλευρὰ της.

Τὸ πάχος καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν στρώσεων ποὺ συναποτελοῦν τὸ ἐπίχρισμα τοῦ πώρινου τοίχου δὲν εἶναι ὅμοια σὲ ὅλα τὰ σημεῖα τῆς πρόσοψης.

1. Μέχρι τὸ ὕψος τοῦ ἐπιστυλίου τὸ κονίαμα, μὲ ὀλικὸ πάχος ποὺ κυμαίνεται ἀπὸ 8 χιλ. (στὸ ἐπιστύλιο) μέχρι 15 χιλ. (στὶς παραστάδες, τοὺς ἡμικίονες καὶ τὰ μετακίονια διαστήματα), ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ἐπάλληλες καὶ διαφορετικῆς στὴν ὑψὲ καὶ τὴ σύστασή τους στρώσεις: μιὰν ἐσωτερικὴ, πάχους 1 ἐκ., γκριζωποῦ χρώματος, ἀπὸ ἀσβέστη καὶ ἄμμο, ποὺ κάλυψε τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πώρινου τοίχου, μιὰν ἐνδιάμεση χοντρόκοκκη στρώση, πάχους 3 χιλ., καὶ μιὰ τρίτη, ἐξωτερικὴ, λεπτόκοκκη στὴν ὑψὲ καὶ ροδαλὴ στρώση, πάχους 2 χιλ., ποὺ καλύφθηκε μὲ μιὰ λεπτότατη ἐπάλειψη ἀπὸ γαλάκτωμα ἀσβεστίου (white-wash)¹²⁷.

2. Στὰ τρίγλυφα, τὶς μετόπες, τὰ κυράτια, τὶς ταινίες καὶ τὰ γείσα τὸ πάχος τοῦ ὑποστρώματος κυμαίνεται ἀπὸ 5 ἕως 7 χιλ. καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν στρώσεων μειώνεται κατὰ μία, ἀφοῦ ἀπουσιάζει τὸ ἐσωτερικὸ γκριζωπὸ ἀσβεστοκονίαμα τῆς προηγούμενης ὁμάδας. Ἡ πώρινη ἐπιφάνεια στὰ σημεῖα αὐτὰ καλύφθηκε ἀπὸ μιὰ χοντρόκοκκη στρώση πάχους 3-4 χιλ. καὶ μιὰ λεπτότερης ὑψὲς καὶ ροδαλοῦ χρώματος λεπτὴ στρώση, πάχους 2-3 χιλ. Πάνω στὴ δευτέρη αὐτὴ στρώση ἀπλώθηκε καὶ πάλι τὸ λεπτότατο γαλάκτωμα ἀσβεστίου (white-wash), ἡ λεῖα ἐπιφάνεια τοῦ ὁποῖου δέχτηκε στὴ συνέχεια τὴ χρωματικὴ διακόσμηση τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων¹²⁸.

3. Γιὰ τὴν προετοιμασίαν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στὴ ζωφόρο χρησιμοποιήθηκαν καὶ πάλι, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη ὁμάδα, δύο στρώσεις, ὀλικοῦ πάχους 1.4 ἐκ., ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ βαθύτερη, ποὺ καλύπτει τὴν πώρινη ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου, ἔχει τὴν ἴδια σύσταση καὶ ὑψὲ μὲ τὴν ἐσωτερικὴ γκριζωπὴ στρώση τῆς πρώτης ὁμάδας καὶ πάχος 1 ἐκ., ἐνῶ ἡ ἐξωτερικὴ, ἀπὸ χοντρόκοκκο ροδαλὸ κονίαμα, μὲ πιθανὴν περιεκτικότητά σὲ μαρμαρόσκονη, ἔχει πά-

127. Αὐτόθι 82 κέ.

128. Αὐτόθι 82.

χος 3-4 χιλ. Μια λεπτότατη στρώση από γαλάκτωμα άσβεστίου (white-wash), εξαιρετικά λεία και συμπαγής, καλύπτει την επιφάνεια της προηγούμενης και δέχεται τη γραπτή παράσταση¹²⁹.

Με εξαίρεση, έπομένως, τὸ κατώτερο τμήμα τῆς πρόσοψης, ὅπου τὸ κονίαμα ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ἐπάλληλες στρώσεις καὶ τὴν ἐπάλειψη μὲ τὸ γαλάκτωμα άσβεστίου, τὸ ἀνώτερο μέρος τῆς καλύφθηκε, καὶ ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια γιὰ τὴν τοιχογραφία ἐτοιμάστηκε μὲ κονίαμα ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο στρώσεις καὶ μιὰν ἐπάλειψη μὲ γαλάκτωμα άσβεστίου.

Ὁ ἀριθμὸς τῶν στρώσεων τῆς ἀνωδομῆς τοῦ κτιρίου καὶ ἡ σύστασή τους ἀνταποκρίνεται σὲ ὅσα γνωρίζουμε ἀπὸ ἀνάλογες παρατηρήσεις σὲ σχεδὸν σύγχρονα¹³⁰ καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα¹³¹, ἀντιστοιχεῖ στὰ πορίσματα ποὺ προέκυψαν ἀπὸ πρόσφατες ἀρχαιομετρικὲς ἔρευνες σὲ μνημεῖα ὁμοειδῆ μὲ τὸν τάφο ποὺ ἐξετάζουμε¹³² καὶ μπορεῖ νὰ ἀναγνωριστῇ σὲ ὅρους στοὺς ὁποίους ἀναλυτικὰ ἀναφέρεται ὁ Ἀ. Ὀρλάνδος¹³³. Τὸ παχύτερο ἐσωτερικὸ στρώμα μὲ τὴν γκριζωπὴ ἀπόχρωση καὶ τὴν πιθανὴν περιεκτικότητά σὲ ἄμμο πρέπει νὰ ταυτίζεται μὲ τὴν *άλειψη* τῶν ἐπιγραφῶν¹³⁴. Τὸ λεπτότερο ροδαλὸ στρώμα πρέπει νὰ ἀντιστοιχεῖ στὴ διαδικασία ποὺ σχετίζεται μὲ τὸν ὅρο *κονίασις*¹³⁵, ἐνῶ ἡ λεπτότατη ἐπάλειψη μὲ γαλάκτωμα άσβεστίου πρέπει νὰ ἀνταποκρίνεται στὴ διαδικασία τῆς *λευκώσεως* τῶν ἀρχαίων πηγῶν¹³⁶.

Ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα τοῦ ὑποστρώματος, ἡ συνεκτικότητά τῶν στρωμάτων μεταξὺ τους καὶ μὲ τὴ φέρουσα πώρινη ἐπιφάνεια, κυρίως ὅμως ἡ ποιότητα τοῦ ἐξωτερικοῦ στρώματος καὶ τοῦ λευκοῦ ἐπιχρίσματος ποὺ τὸ καλύπτει, δὲν

129. Αὐτόθι 83.

130. Ε. Α. Μήρτσου, Μ. Δ. Κεσίσογλου, Κ. Μιχαηλίδης, Ἀνάλυση χρωμάτων καὶ κονιαμάτων μακεδονικοῦ τάφου τῆς περιοχῆς Λευκαδίων, *Ἀνθρωπολογικά* 8, 1985, 47-51 (τάφος Ἀνθεμίων). Ε. Α. Μήρτσου, Μ. Δ. Κεσίσογλου, Ἀνάλυση μὲ παράθλαση ἀκτίνων-Χ τῶν χρωμάτων μακεδονικοῦ τάφου τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς Θεσσαλονίκης, *Τεχνικὴ περιοδικὴ ἔκδοσις τοῦ ΥΠΠΟ* 1, 1984, 475-477.

131. Ἀνάλογος ἀριθμὸς στρώσεων ἐφαρμόστηκε στὰ σπιτὰ τῆς Πομπηίας: βλ. R. Meyer-Graft, *Technique des peintures murales romaines*, στὸ *La peinture de Pompei* II (1993) 273 κέ., ἀλλὰ καὶ στὴν Cappella Sistina: βλ. F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, *The Last Judgement. Notes on its Conservation History, Technique and Restoration*, στὸ *The Sistine Chapel. A Glorious Restoration* 236 κέ. κυρίως 246 κέ. καὶ G. Colalucci, *The Technique of the Sistine Ceiling Frescoes*, αὐτόθι 26 κέ., κυρίως 29.

132. Ε. Α. Μήρτσου, Μ. Δ. Κεσίσογλου, Ἀνάλυση χρωμάτων καὶ κονιαμάτων ἀπὸ τοιχογραφίες τάφων τῆς Μακεδονίας καὶ Θράκης, *12ο Πανελλήνιο Συνέδριο Χημείας*, 21-25 Νοεμβρίου 1988, *Πρακτικά*, 627 κέ.

133. Α. Ὀρλάνδος, *Τὰ υλικά δομῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων* I (Ἀθῆναι 1955-56) 45 κέ.

134. Αὐτόθι 53 σημ. 3-5. Ἡ στρώση πρέπει νὰ ἀντιστοιχεῖ στὸν ὅρο *arriccio* καὶ στὴν Cappella Sistina ἔχει πάχος 7 χιλ. βλ. Mancinelli *et al.* ὁ.π. (σημ. 131) 247 καὶ Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 30.

135. Ὀρλάνδος ὁ.π. 53 κέ. Ἡ στρώση αὐτὴ πρέπει νὰ ἀντιστοιχεῖ στὸν ὅρο *intonaccio* καὶ στὴν Cappella Sistina ἔχει πάχος 4 χιλ. βλ. Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 30.

136. Ὀρλάνδος ὁ.π. 55.

ἀφήνουν ἀμφιβολία γιὰ τὴν φροντίδα μὲ τὴν ὁποία ὀλοκληρώθηκε ἡ πώρινη ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῆς πρόσοψης τοῦ κτιρίου καὶ προετοιμάστηκε ἡ ἐπιφάνεια γιὰ τὴ χρωματικὴ τῆς διακόσμηση.

β. Οἱ χρωστικὲς οὐσίες

Οἱ φθορὲς τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, τὰ ἀποσπασμένα θραύσματα κονιάματος μὲ ὑπολείμματα χρωμάτων, ἀπὸ τὰ μέτωπα τῶν γείσων κυρίως, ποὺ συγκεντρώθηκαν μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀνασκαφῆς στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου¹³⁷, καθὼς καὶ οἱ ἀπολεπίσεις τῶν χρωμάτων πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἐπέτρεψαν καταρχὴν περιορισμένης κλίμακας δειγματοληψία¹³⁸, ποὺ ὀδήγησε σὲ χρήσιμα συμπεράσματα γιὰ τὴ χημικὴ σύσταση τῶν χρωστικῶν οὐσιῶν ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου καὶ στὴ ζωφόρο μὲ τὴν εἰκονιστικὴ παράσταση εἰδικότερα.

Τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἀρχαιομετρικῆς αὐτῆς ἐφαρμογῆς¹³⁹, ποὺ δημοσιεύθηκαν συνοπτικὰ τὸ 1978¹⁴⁰, ἔδειξαν τὰ ἀκόλουθα:

1. Ὅλα τὰ δείγματα τοῦ κόκκινου χρώματος ἀναγνωρίστηκαν ὡς *κιννάβαρις*. Πρόκειται γιὰ τὴ γνωστὴ, πολὺτιμη καὶ δαπανηρὴ χρωστικὴ¹⁴¹, ποὺ στίς

137. Συγκολλοῦνται σήμερα μὲ σκοπὸ νὰ ἐπανατοποθετηθοῦν στὴν ἀρχικὴ τους θέση.

138. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ πὼς στὴ δημοσίευση τῶν πορισμάτων τῆς χημικῆς ἀνάλυσης δὲν καταγράφονται τὰ ἀκριβῆ σημεῖα τῆς πρόσοψης ἀπ' ὅπου ἔγινε ἡ δειγματοληψία. Δὲν ἀναφέρονται ἐπίσης δείγματα (προφανῶς ἐπειδὴ δὲν ἐπιλέχθηκαν) ἀπὸ τὴ μεγάλη ποικιλία ἀποχρώσεων τοῦ πορφυροῦ καὶ τοῦ καφεκίτρινου. Εἶναι φανερὸ πὼς εἶναι ἀναγκαῖα μιὰ νέα δειγματοληψία, ἂν βεβαίως τὰ ἄγνωστα ὑλικά συντήρησης ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴ στερέωση τῆς τοιχογραφημένης ἐπιφάνειας, δὲν θὰ ἐπηρεάσουν τὰ ἀρχαιομετρικὰ δεδομένα. Ἀνάλογη δειγματοληψία δὲν ἀναφέρεται γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης».

139. Γιὰ μιὰν ἀνάλογη ἐφαρμογὴ γιὰ τὴ διάγνωση τῶν χρωστικῶν οὐσιῶν στίς γραπτὲς στήλες τῆς Βεργίνας βλ. V. Perdikatsis, Y. Maniatis, Chr. Paliadeli, Identification of the Technique of Painting of the Vergina Tombstones, 25ο Διεθνὲς Συμπόσιο Ἀρχαιομετρίας, Ἀθήνα 1986, Abstracts 147. Οἱ ἴδιοι, Characterization of the Pigments and the Painting Technique used on the Vergina Stelae, στὸ *Τὸ χρῶμα στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα*, Θεσσαλονίκη 12-16 Ἀπριλίου 2000 (Θεσσαλονίκη 2002) 245-257. Γιὰ μιὰ πρώτη ἀποτίμηση τῶν ἀρχαιομετρικῶν ἀποτελεσμάτων βλ. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Νέα στοιχεῖα γιὰ τὴν τεχνικὴ τῶν γραπτῶν σπηλῶν τῆς Βεργίνας, *AEMΘ* 2, 1988, 137-146, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ μὲ τὶς ἀρχαῖες χρωστικὲς βιβλιογραφία. Γιὰ μιὰν ἀνάλογη ἐφαρμογὴ στίς γραπτὲς στήλες τῆς Δημητριάδας βλ. V. v. Graeve, Zum Zeugniswert der bemalten Grabstelen von Demetrias für die griechische Malerei, στὸ *La Thessalie, Actes de la Table Ronde 21-24 juillet 1975* (1979). F. Preusser, V. v. Graeve, Chr. Wolters, Malerei auf griechischen Grabsteinen, *Maltechnik-Restauro* 87, 1981, 11 κέ. V. v. Graeve, Fr. Preusser, Zur Technik griechischer Malerei auf Marmor, *JdI* 96, 1981, 120-156.

140. S. E. Philippakis, B. Perdikatsis, K. Assimenos, X-Ray Analysis of Pigments from Vergina, Greece (Second Tomb), *Studies in Conservation* 24, 1979, 54-58.

141. Plin. *NH* 35, 30. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. (σημ. 139) 141 σημ. 28. H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*

περισσότερες περιπτώσεις αντικαθίσταται, λόγω του ύψηλου κόστους της, με κόκκινο από όξειδια του σιδήρου¹⁴².

2. Όλα τα δείγματα του μπλέ χρώματος ανήκουν στο γνωστό αιγυπτιακό μπλέ, τον *κύανον* των αρχαίων πηγών, ή χρήση του οποίου διαπιστώνεται σχεδόν καθολικά σε όλα τα γνωστά παραδείγματα χρωματικής διακόσμησης, από τα προϊστορικά ήδη χρόνια¹⁴³.

3. Το πράσινο είναι προϊόν ανάμειξης αιγυπτιακού μπλέ και άσβεστίτη.

4. Οί αποχρώσεις του γκρί (γκρί-μπλέ, μπλέ-γκρί, από το λέσβιο κυμάτιο πάνω από την τοιχογραφία) είναι αποτέλεσμα μείξης αιγυπτιακού μπλέ και μαύρων μορίων, ενώ το ανοιχτόχρωμο γκρί, που χρησιμοποιήθηκε αρκετά στην τοιχογραφία, προέκυψε από την πρόσμειξη καολινίτη, άσβεστίτη και μαύρων μορίων.

5. Το λευκό είναι καθαρός άσβεστίτης¹⁴⁴ και με εξαίρεση δύο περιπτώσεις αιγυπτιακού μπλέ (αρ. δειγμ. 16-17), που πιθανόν προέρχονται από τον χρωματισμό των τριγλύφων¹⁴⁵, εμφανίζεται σε όλα τα δείγματα χρωστικών.

Δεν εντάσσεται στο πλαίσιο της μελέτης αυτής ή αναλυτική και ή συγκριτική εξέταση των αρχαιομετρικών δεδομένων, με όσα πορίσματα έχουν προκύψει από ανάλογες αναλύσεις σε όμοειδη μνημεία. Το γεγονός, κυρίως, ότι η δειγματοληψία έγινε σε μια πρώιμη φάση της έρευνας, με δείγματα των οποίων αγνοούμε την ακριβή θέση στην τοιχογραφία, δυσχεραίνει μια διεξοδική ένασχόληση με το πρόβλημα των χρωστικών της τοιχογραφίας. Θεωρούμε ωστό-

IV (1887) 488 κέ., R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology* III (1965) 215 κέ., κυρίως 218. Σημαντική είναι η συμβολή στην ελληνική βιβλιογραφία της μετάφρασης στα ελληνικά του 35ου βιβλίου του Πλίνιου: Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο Βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»*, μετάφρ. Τάσου Ρούσσου και Άλέκου Βλ. Λεβίδη, πρόλογος, σημειώσεις Άλέκου Βλ. Λεβίδη (Άγρα 1994) 197 κέ. R. J. Gettens et al., Vermillion and Cinnabar, *Studies in Conservation* 17, 1972, 45-69.

142. Χρήση κινναβάρεως δεν διαπιστώθηκε σε άλλα όμοειδη μνημεία, ούτε στις στήλες της Βεργίνας και της Δημητριάδος: Σαασόγλου-Παλιαδέλη ό.π. (σημ. 139) 141 σημ. 29. Αντίθετα, η χρήση του δαπανηρού αυτού υλικού διαπιστώθηκε πρόσφατα στον γραπτό μαρμάρινο θρόνο του «τάφου της Εὐρυδίκης» στη Βεργίνα: I. Kakouli, *Scientific examination of the painted decoration of the pre-Hellenistic marble throne in the «Tomb of Eurydice»* (Courtauld Institute of Art, University of London 1995) 10.

143. Blümner ό.π. (σημ. 141) 499 κέ., Forbes ό.π. (σημ. 141) 222 κέ. Σαασόγλου-Παλιαδέλη ό.π. (σημ. 139) 141 σημ. 26-27. Λεβίδης ό.π. (σημ. 141) 229 κέ.

144. Στις γραπτές στήλες ως λευκό χρησιμοποιήθηκε όξειδιο του μολύβδου, το αρχαίο *ψιμμύθιον*. Για τη χρήση και τους τρόπους παρασκευής του, όπως παραδίδονται στις αρχαίες πηγές βλ. Σαασόγλου-Παλιαδέλη ό.π. (σημ. 139) 141 κέ. σημ. 33-42. Λεβίδης ό.π. (σημ. 141) 211-213. Έκτεταμένη είναι η χρήση του λευκού του μολύβδου (σε προσμείξεις για χρωματικές αποχρώσεις) και στον μαρμάρινο θρόνο του «τάφου της Εὐρυδίκης»: Kakouli ό.π. (σημ. 142) πίν. 2 και Appendix 1.

145. Στη δημοσίευση των αρχαιομετρικών πορισμάτων από τις χρωστικές της τοιχογραφίας δεν καταγράφονται τα ακριβή σημεία από τα όποια έγινε η δειγματοληψία. Οί μόνες μεγάλες επιφάνειες μπλέ χρώματος έντοπίζονται στα τρίγλυφα. Από το γαλάζιο του ουρανού που διατηρείται στην τοιχογραφία δεν σημειώνονται δείγματα.

σο ότι μερικές παρατηρήσεις πάνω στα δημοσιευμένα αρχαιομετρικά δεδομένα θα προωθήσουν την προβληματική γύρω από τις αρχαίες χρωστικές και θα συμβάλουν άθροιστικά στα νεότερα δεδομένα, ώστε να γίνει δυνατή στο μέλλον μια συνολική θεώρηση των προβλημάτων που σχετίζονται με τη χρήση των χρωμάτων από τους ζωγράφους της κλασικής αρχαιότητας και τη σχέση της σύστασής τους με τις αρχαίες ζωγραφικές τεχνικές¹⁴⁶.

4. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ Η ΣΧΕΔΙΑΣΗ

α. Ἡ τεχνική

Τὰ δεδομένα που έχουμε στη διάθεσή μας για τη διάγνωση της τεχνικής που ἐφαρμόστηκε στην τοιχογραφία του τάφου του Φιλίππου στη Βεργίνα είναι ὅσα προκύπτουν από την ὀπτική παρατήρηση, τις αρχαιομετρικές ἐφαρμογές, τη σύγκριση με ἄλλα μνημεῖα και τις φιλολογικές μαρτυρίες. Ἀπό τὸν συνδυασμό τους μπορούμε ἐνδεχομένως νὰ προσεγγίσουμε τὴ ζωγραφικὴ μέθοδο που ἀκολουθήθηκε γιὰ τὴ δημιουργία τῆς πολυπρόσωπης παράστασης που κοσμεῖ τὴ ζωφόρο.

Μὲ τὴν ὀπτικὴ παρατήρηση προκύπτουν τὰ ἀκόλουθα δεδομένα:

1. Κανένα ἀπὸ τὰ χρώματα δὲν ἔχει ποτίσει τὸ ζωγραφικὸ ὑπόστρωμα. Ἀπλωμένες πάνω στὸ λεπτότατο γαλάκτωμα τοῦ ἀσβεστίου, οἱ χρωματικὲς ἐπιφάνειες ἐπικαλύπτουν ἢ μία τὴν ἄλλη, σὲ λεπτότατες στρώσεις, ἀποκαλύπτοντας – στὰ σημεῖα που ἔχουν ἀπολεπιστεῖ – τὴν, ἢ τίς, ὑποκείμενες στρώσεις, τὸ λεπτότατο στρώμα γαλακτώματος ἀσβεστίου ἢ τίς βαθύτερες στρώσεις τοῦ ζωγραφικοῦ ὑποστρώματος.

2. Σὲ κανένα σημεῖο τῆς τοιχογραφίας τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου δὲν διατηρεῖται σημάδι ἀπὸ τὸ λεγόμενο *μεροκάματο* (*giornata*), τὴν ἀπαραίτητη δηλαδὴ γιὰ τὴ νωπογραφία προετοιμασία ἐκείνου μόνον τοῦ τμήματος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας που μπορούσε ὁ τοιχογράφος νὰ ὀλοκληρώσει σὲ μιὰν ἐργάσιμη μέρα¹⁴⁷. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἡ ὑγρασία δὲν ἦταν ἀπαραίτητος παράγοντας γιὰ τὴ δημιουργία τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης στὸν τάφο τοῦ Φιλίππου, σὲ ὅλα τουλάχιστον τὰ στάδια μέχρι τὴν ὀλοκλήρωσή της¹⁴⁸.

Οἱ ἐπάλληλες χρωματικὲς στρώσεις, ἡ ἀτελὴς ἀπορροφητικότητα τοῦ ὑποστρώματος, κυρίως ὅμως ἡ ἀνυπαρξία ἰχνῶν ἀπὸ τὸ λεγόμενο μεροκάματο δὲν

146. Ἡ ἀποδοχὴ τῆς πρότασής μου πρὸς τὴ Διεύθυνση Συντήρησης τοῦ ΥΠΠΟ γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς πλήρους βάσης δεδομένων που θὰ συγκέντρωνε ὅλα τὰ γνωστὰ μέχρι στιγμῆς στοιχεῖα, θὰ διευκόλυνε τὴ σφαιρικὴ ἀντιμετώπιση τῶν θεμάτων που ἀφοροῦν τὸ ζήτημα.

147. Γιὰ τὸν ὄρο καὶ τὴ χρήση του ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ἀγγελό βλ. Mancinelli *et al.* ὅ.π. (σημ. 131) 244 κέ.

148. Γιὰ τίς *giornate* στὴν Cappella Sistina πού, ὅπως πρόσφατα διαπιστώθηκε, ζωγραφίστηκε μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς νωπογραφίας (*buon fresco*) σὲ συνδυασμὸ μὲ ἄλλες τεχνικὲς (*affresco ajutato, a secco*) βλ. Colalucci ὅ.π. (σημ. 131) 31 κέ.

φαίνεται να ανταποκρίνονται στην προϋπόθεση για την τεχνική της νωπογραφίας (ἐφ' ὑγροῖς ἢ *buon fresco*), στην όποιαν ἡ ὑγρότητα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀπορρόφηση τῶν χρωστικῶν, ὅπως περιγράφεται ἀπὸ τὸν Πλίνιο¹⁴⁹ καὶ ὅπως ἐφαρμόστηκε ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ἀγγελο¹⁵⁰. Ἐντούτοις, ἡ ὑπαρξὴ λεπτῶν χαράξεων μὲ αἰχμηρὸ ἐργαλεῖο, γιὰ τὶς ὁποῖες θὰ γίνεῖ ἀναλυτικότερα λόγος παρακάτω, προϋποθέτει πῶς στὰ πρῶτα τουλάχιστον στάδια τῆς δημιουργίας τῆς παράστασης, ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἦταν ἀκόμη νωπή.

Τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἀρχαιομετρικῶν ἐφαρμογῶν γιὰ τὴ χημικὴ σύσταση τῶν χρωστικῶν οὐσιῶν καὶ οἱ ιδιότητές τους, ὅπως τὶς διαφοροποιοῦν οἱ ἀρχαῖοι ἀλλὰ καὶ οἱ μεταγενέστεροι συγγραφεῖς¹⁵¹, μποροῦν νὰ μᾶς ὁδηγήσουν σὲ χρήσιμα συμπεράσματα γιὰ τὸν ἔλεγχο τῶν ὀπτικῶν παρατηρήσεων ποὺ προηγήθηκαν.

1. Οἱ ἀρχαῖες πηγὲς συνιστοῦν διαφορετικὲς χρωστικές, κατάλληλες ἢ ὄχι κάθε φορὰ γιὰ τὴ χρῆση τους στὴ νωπογραφία (*buon fresco*) ἢ τὴν τέμπερα (*a secco*), ἀντίστοιχα¹⁵². Παρόμοιες ἐπιλογὲς φαίνεται πῶς ἴσχυαν καὶ στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης¹⁵³, καὶ ἦταν γνωστὲς καὶ στοὺς Βυζαντινοὺς ἀγιογράφους: «δὲν δουλεύονται εἰς τὸν τοῖχον τὸ στουμπέτσι, ἥγουν τὸ ψιμμῦθι τῶν παλαιῶν ζωγράφων, ἡ λάκκα, τὸ κιννάβαρι καὶ ἡ βενετσιάνικη ὥχρα, ὅπου ἀποκλίνει εἰς τὸ λεμονί»¹⁵⁴.

Ἡ χρῆση τῆς κιννάβαρης στὸν τάφο τοῦ Φιλίππου, μιᾶς χρωστικῆς δηλαδὴ ποὺ δὲν συνιστᾶται γιὰ τὴ νωπογραφία, δηλώνει πῶς τὸ κόκκινο, τουλάχιστον, χρῶμα ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, κυρίως γιὰ νὰ δηλώσει τὸ αἷμα στὰ πληγωμένα σκυλιὰ καὶ θηράματα τῆς παράστασης, πρέπει νὰ τοποθετήθηκε ὅταν τὸ ὑπόστρωμα εἶχε σχεδὸν στεγνώσει.

Ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴ διάγνωση τῆς τεχνικῆς ποὺ ἐφαρμόστηκε στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι εἶναι ἡ ἀρχαιομετρικὴ διαπίστωση γιὰ τὴν παρουσία ἀσβεστίτη σὲ ὅλα τὰ δείγματα χρωστικῶν ἀπὸ τὸν τάφο τοῦ Φιλίππου. Ἀνάλογη διαπίστωση προέκυψε ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις τῶν χρωστικῶν στὸν τάφο τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς¹⁵⁵ καὶ στὸν τάφο τῶν Ἀνθεμίων, στὰ Λευκάδια, ὅπου ὁ ἀσβε-

149. Plin. *NH* 35, 49: Λεβίδης ὁ.π. (σημ. 141) 243.

150. Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 29 κέ.

151. Plin. *NH* 35, 49=Λεβίδης ὁ.π. (σημ. 141) 243. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. (σημ. 139) 140-143.

152. Plin. *NH* 35, 49: *Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque inlini recusant purpurissum, Indicum, caeruleum, Melinum, auripigmentum, Appianum, cerussa.*

153. Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 29: «Given that not all pigments are able to withstand the strong alkalinity of lime, painters who wanted to use colors unsuitable for fresco had to rely on the *a secco* method, that is applying the colors to dry plaster and binding them with glue».

154. Κόντογλου, *Ἐκφράσεις τῆς Ὁρθοδόξου Εἰκονογραφίας* (Ἀθῆναι 1960) 12.

155. Ε. Α. Μήρτσου, Μ. Δ. Κεσίσογλου, Ἀνάλυση μὲ περίθλαση ἀκτίνων-Χ τῶν χρωμάτων μακεδονικοῦ τάφου τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς, *Τεχνικὴ περιοδικὴ ἔκδοση τοῦ ΥΠΠΟ* 1, 1984, 475-477.

στίτης «χρησιμοποιήθηκε καὶ σὲ μείγμα μὲ τὴ χρωστικὴ στὸ κόκκινο, τὸ γκρι καὶ τὸ κίτρινο»¹⁵⁶.

Ἡ διαπίστωση πὼς ἀσβεστίτη περιέχουν καὶ τὰ ὑπόλοιπα δείγματα χρωστικῶν ἀπὸ τοὺς δύο αὐτοὺς τάφους δὲν ὀδήγησε σὲ κάποιο ἀσφαλὲς συμπέρασμα σχετικὰ μὲ τὴ χρῆση του. Δὲν διευκρινίστηκε δηλαδὴ ἂν ἡ ἀνάμειξη του στὶς χρωστικές «ἔγινε ἀρχικὰ μὲ τὸ χρῶμα ἢ ἂν εἶναι ἀπόρροια μόλυνσης ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο κονίαμα»¹⁵⁷, καὶ ἐπομένως δὲν ἔγινε δυνατό νὰ προκύψει μία ἔνδειξη ποὺ θὰ ἐπέτρεπε νὰ καταλήξουμε σὲ σαφέστερα συμπεράσματα γιὰ τὸ εἶδος τῆς τεχνικῆς ποὺ ἐφαρμόστηκε¹⁵⁸.

Ἀνάλογο φαινόμενο καθολικῆς παρουσίας τοῦ λευκοῦ σὲ ὅλα τὰ δείγματα χρωστικῶν διαπιστώθηκε καὶ στὶς γραπτὲς στῆλες τῆς Βεργίνας¹⁵⁹, ὅπου, χωρὶς ἐξαίρεση, ἐντοπίστηκε ἐργαστηριακὰ ἡ χρῆση τοῦ λευκοῦ τοῦ μολύβδου (ψιμύθιον ἢ στουμπέτσι)¹⁶⁰. Καθολικὴ εἶναι ἐπίσης ἡ χρῆση τοῦ λευκοῦ τοῦ μολύβδου σὲ ὅλα τὰ δείγματα χρωστικῶν ἀπὸ τὸν γραπτὸ μαρμάρينو θρόνο τοῦ «τάφου τῆς Εὐρυδίκης» στὴ Βεργίνα¹⁶¹. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις διαπιστώθηκε ἡ χρῆση τῆς τέμπερας¹⁶².

Ἡ γενικευμένη παρουσία τοῦ λευκοῦ σὲ ὅλα τὰ δείγματα χρωστικῶν τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι παραπέμπει στὸ χωρίο τοῦ Κόντογλου, γιὰ τὴ χρῆ-

156. Ε. Α. Μήρτσου, Μ. Δ. Κεσίσσογλου, Κ. Μιχαλίδης, Ἀνάλυση χρωμάτων καὶ κονιαμάτων μακεδονικοῦ τάφου τῆς περιοχῆς Λευκαδίων, *Ἀνθρωπολογικά* 8, 1985, 47-51.

157. Αὐτόθι 51.

158. Σύμφωνα μὲ τὸν Λεβίδη ὁ.π. (σημ. 141) 243: «Στὴ νωπογραφία οἱ χρωστικὲς οὐσίες ἀπλώνονται, διαλυμένες σὲ ἀσβεστόνερο, πάνω στὸ νωπὸ ἀσβεστοκονίαμα καὶ τρόπον τινὰ βουλιάζουν μέσα σ' αὐτὸ καὶ στερεώνονται πάνω στὴν ἐπιφάνεια γιατί ὁ ἀσβέστης παίρνει ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα διοξείδιο τοῦ ἀνθρακός καὶ σχηματίζεται στὴν ἐπιφάνεια τοῦ χρωματισμένου τοίχου μιὰ κρούστα ἀπὸ διαφανὲς κρυσταλλικὸ ἀνθρακικὸ ἀσβέστιο ποὺ ἐγκλωβίζει τὰ σωματίδια τῆς χρωστικῆς οὐσίας καὶ δίνει στὰ χρώματα μιὰν ιδιότυπη γυαλάδα». Colalucci (ὁ.π. σημ. 131) 30: «In fresco painting (so-called because pigments are applied to fresh, or wet, plaster) the earth colors, diluted only by water, are tied by the transparent and tenacious calcium carbonate that forms as the intonaccio dries» καὶ ὁ. 34: «Such techniques are almost never codified, but they neither alter nor modify the basic method. In the case of the Sistine ceiling, however, one can always speak of buon fresco because the chemical process of carbonization supersedes the action of the binders. The opposite situation would by definition exclude the label of buon fresco and in some cases even of fresco, as in mural paintings, where only the preparatory phase is fresco and the majority of the work is finished with pigments in animal glue-binders, often with a little oil added».

159. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. (σημ. 139) 141 κέ.

160. Αὐτόθι 142 κέ.

161. Kakouli ὁ.π. (σημ. 142) Appendix 1 καὶ πίν. 2. Τὰ δεδομένα στὸ σημεῖο αὐτὸ διίστανται. Σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις διαπιστώθηκε ἡ χρῆση τοῦ λευκοῦ τοῦ μολύβδου, ἐνῶ στὴν ἄλλην, ποὺ ἔγινε ἀπὸ συντηρητὴ, διαπιστώθηκε ἡ χρῆση ἀσβεστίτη. Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὸ ὥστόσο, ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιαφέρει στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἡ συνεπὴς παρουσία τοῦ λευκοῦ στὶς χρωστικὲς τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου.

162. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Τὰ ἐπιτάφια μνημεῖα ἀπὸ τὴ Μεγάλη Τούμπα τῆς Βεργίνας* (Θεσσαλονίκη 1984) 180 κέ. Ἡ ἴδια ὁ.π. (σημ. 139) 144. Perdikatsis, Maniatis, Saatsoglou-Paliadeli ὁ.π. (σημ. 132). Kakouli ὁ.π. (σημ. 142) 19.

ση του λευκού ως βάσης για όλα τα χρώματα: «τὸ ἄσπρον εἶναι ἡ βάση ὅλων τῶν χρωμάτων, διότι κάθε χρῶμα ἀνακατεύεται μὲ τὸ ἄσπρον διὰ νὰ γίνῃ ὅλη ἡ κλίμαξ ἐκείνου τοῦ χρώματος ἀπὸ τὸ σκουρότερον ἕως τὸ ἀνοικτότερον»¹⁶³.

Ἄν ἡ μαρτυρία τοῦ Κόντογλου δὲν ἀποτελεῖ καινοτομία τῆς νεότερης ζωγραφικῆς τεχνικῆς, ἀλλὰ καταγράφει μιὰ πρακτικὴ ποὺ ἀνάγεται σὲ μιὰ παλαιότερη παράδοση¹⁶⁴, τότε φαίνεται πολὺ πιθανὸ πὼς ἡ καθολικὴ παρουσία τοῦ λευκοῦ σὲ ὅλα τὰ δείγματα χρωστικῶν ἀπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ ἀποτέλεσμα μόλυνσης ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο κοινάριμα, ἀλλὰ ἐνδεχομένως συνειδητὴ ἐφαρμογὴ τῶν ζωγράφων ποὺ χρησιμοποιοῦσαν τὸ λευκὸ, σὲ μορφή σκόνης, γιὰ νὰ ἐπιτύχουν τὶς ἐπιθυμητές, κάθε φορά, ἀποχρώσεις στὸ πρωτογενὲς ὑλικὸ τῶν χρωστικῶν οὐσιῶν, ἢ σὲ μορφή ἀσβεστόνερου ἢ γαλακτώματος ἀσβεστίου γιὰ τὴν ἀνάμειξη τῶν χρωμάτων καὶ τὴν καλύτερη σύνδεσή τους μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια¹⁶⁵.

Τὰ δεδομένα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνουμε πὼς ἡ παρουσία τοῦ λευκοῦ, μὲ τὴ μορφή τοῦ ἀσβεστίτη, στὶς χρωστικὲς τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀνάλογη μὲ τὴ χρῆση τοῦ λευκοῦ τοῦ μολύβδου στὶς μαρμάρινες ἐπιφάνειες τοῦ θρόνου στὸν «τάφο τῆς Εὐρυδίκης» καὶ τῶν γραπτῶν στηλῶν τῆς Βεργίνας, καὶ φαίνεται πὼς ἀνταποκρίνεται στὶς παραινέσεις τοῦ Κόντογλου, γιὰ τὴ χρῆση τοῦ λευκοῦ ὡς βάσης γιὰ ὅλα τὰ χρώματα. Δὲν ἐπιτρέπει, ἐντούτοις, νὰ καταλήξουμε σὲ ἓνα σαφὲς συμπέρασμα γιὰ τὴν ζωγραφικὴ τεχνικὴ ποὺ ἐφαρμόστηκε ἀπὸ τὸν δημιουργὸ τῆς τοιχογραφίας.

Ἡ παρουσία τοῦ ἀσβεστίτη σὲ ὅλα τὰ δείγματα χρωστικῶν ἀπὸ τὸν τάφο τοῦ Φιλίππου ὑποδηλώνει, ὅπως εἶδαμε, εἴτε τὴν ἀνάμειξη τῶν χρωμάτων μὲ καθαρὸ ἀσβέστη, σὲ μορφή σκόνης, πρὶν ἀπὸ τὴ χρῆση κάποιας ὀργανικῆς οὐσίας (γάλα, καζεΐνη, κόλλα)¹⁶⁶, πρακτικὴ ποὺ ἐφαρμόζεται στὴν τέμπερα, εἴτε τὴ χρῆση ἀσβεστόνερου γιὰ τὴ διάλυσή τους, μέθοδο ποὺ σχετίζεται μὲ τὴ νωπογραφία.

Ἡ περιορισμένη παρουσία τῆς κιννάβαρης δὲν ἀποτελεῖ ἀπὸ μόνη τῆς ἐνδείξη γιὰ τὴν ἐπιλογὴ μιᾶς ἀπὸ τὶς δύο μεθόδους. Εἶναι πιθανὸ ὅτι ἡ προσθήκη τοῦ κόκκινου χρώματος, γιὰ τὴ δήλωση τοῦ αἵματος στὰ πληγωμένα ζῶα τῆς παράστασης, ἔγινε στὸ τελευταῖο στάδιο τῆς δημιουργίας τοῦ ἔργου, ὅταν ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια εἶχε χάσει τὴν ὑγρασία τῆς. Δὲν συνεπάγεται, ὡστόσο, ὅτι καὶ τὰ προηγούμενα στάδια τῆς διαδικασίας ἐφαρμόστηκαν πάνω σὲ στεγνὴ ἐπιφάνεια.

163. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. (σημ. 139) 141 κέ. σημ. 35. Φ. Κόντογλου, *Ἐκφρασις τῆς Ὁρθοδόξου Εἰκονογραφίας* (Ἀθῆναι 1960) 12.

164. Διοσκ. 1, 1: (τὸ λευκὸ) *χρησιμεύει δὲ καὶ ζωγράφοις πρὸς πλείονα παραμονὴν χρωμάτων*. Blümner ὁ.π. (σημ. 141) 469 σημ. 2. Θεόφραστος, *Περὶ λίθων* 62.

165. Λευκὸ (*pozzolana*) ἐντοπίστηκε σὲ ὅλες τὶς χρωστικὲς καὶ στὴν Cappella Sistina. Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 30.

166. Ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ λευκὸ τοῦ μολύβδου στὶς γραπτὲς στήλες τῆς Βεργίνας καὶ ὅπως συνιστᾷ ὁ Κόντογλου γιὰ τὴ χρῆση τοῦ ἄσπρου ὡς βάσης γιὰ ὅλα τὰ χρώματα. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. (σημ. 139) 142 σημ. 33-35.

Ἡ ἀπουσία τοῦ λεγόμενου μεροκάματου ἀποτελεῖ τὴ μόνη σοβαρὴ ἀντένδειξη γιὰ τὴ χρῆση τῆς νωπογραφίας, ἐπειδὴ ἀποδεικνύει πὼς ἡ προετοιμασία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, προκειμένου νὰ δεχτεῖ τὴ γραπτὴ παράσταση, ἔγινε σὲ μία ἐνιαία φάση.

Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ δὲν ἀποκλείει, ἐντούτοις, τὴ χρῆση μιᾶς μεικτῆς τεχνικῆς, ἀνάλογης μ' ἐκείνη πού διαπιστώθηκε στὶς τοιχογραφίες τῆς Cappella Sistina, μὲ ἀφορμὴ τὶς ἐργασίες γιὰ τὸν καθαρισμό τους¹⁶⁷. Ἡ παρουσία τῶν λιγοστῶν χαράξεων, γιὰ τὶς ὁποῖες θὰ γίνεῖ ἀναλυτικότερα λόγος στὴ συνέχεια, ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα πὼς στὴν πρώτη φάση τῆς δημιουργίας τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου τὸ ὑπόστρωμα ἦταν ἀκόμη νωπὸ.

Εἶναι πολὺ πιθανό, ἐπομένως, πὼς στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ἡ ζωγραφικὴ τεχνικὴ ἀντιστοιχεῖ, ἐνμέρει, στὶς τεχνικὲς πού ἐφάρμοσε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στὴν Cappella Sistina: *buon fresco* μὲ ὑδροδιαλυτὰ χρώματα, *affresco ajutato* μὲ χρώματα διαλυμένα σὲ ἀσβεστόνερο, καὶ *a secco* σὲ ὀρισμένα σημεία της, μὲ τὴν προσθήκη ὀργανικῶν στοιχείων¹⁶⁸.

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀποτυπώθηκε τὸ σχέδιο πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια φαίνεται πὼς ἐνισχύει, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, τὸ συμπέρασμα αὐτό.

Β. Ἡ σχεδίαση (εἰκ. 7)

Ἄμεσα ἐξαρτημένος ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τεχνικὴ, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ μορφή καὶ τὴ σύσταση τῶν χρωμάτων, εἶναι καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ



Εἰκ. 7. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς. Τὸ χαρακτὸ προσχέδιο.

167. Γιὰ τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς τεχνικὲς πού ἐφάρμοσε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στὶς συνθέσεις τῆς ὁροφῆς καὶ στὴ Δευτέρα Παρουσία βλ. Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 26-34 καὶ F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, *The Last Judgment. Notes on its Conservation History, Technique, and Restoration*, στὸ *The Sistine Chapel. A Glorious Restoration* (Tokyo 1992) 224 κέ., κυρίως 246-251.

168. Colalucci αὐτόθι.

ζωγράφος μετέφερε στη ζωγραφική επιφάνεια την έμπνευσή του: η μέθοδος δηλαδή που χρησιμοποίησε για να αποτυπώσει τα εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσης, πρὶν προχωρήσει στην ολοκλήρωσή τους με τὸ χρώμα. Διδακτικές ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι οἱ συγκρίσεις τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ ἐξετάζουμε μετὰ τις τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης»¹⁶⁹. Ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῶν δύο ζωγραφικῶν συνόλων καὶ ἡ χρονολογικὴ τους ἔνταξη στὴν ἴδια περίοδο¹⁷⁰ ἀποτελοῦν ὅρους ποὺ διασφαλίζουν τὴν ἐγκυρότητα τῶν συμπερασμάτων μιᾶς ἰσοτιμῆς σύγκρισης.

Τὸ προσχέδιο

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ διδακτικὰ γιὰ τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ στοιχεῖα ποὺ διασώθηκαν στὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» στὴ Βεργίνα εἶναι ἡ χρῆση τοῦ χαρακτοῦ προσχεδίου (εἰκ. 7), μετὰ τὴ σημασία τῆς «σπουδῆς»¹⁷¹: μετὰ ἓνα αἰχμηρὸ ἐργαλεῖο ὁ ζωγράφος ἀποτύπωσε πάνω στὸ ὑγρὸ ζωγραφικὸ ὑποστρώμα τὰ σημαντικότερα στοιχεῖα τῆς παράστασης, χωρὶς ὥστόσο στὴ συνέχεια νὰ ἀκολουθήσει πιστὰ τὶς χαράξεις, ὡς δεσμευτικὰ περιγράμματα γιὰ τὶς μορφές, οἱ ὁποῖες ἀποδόθηκαν στὴ συνέχεια μετὰ χρώμα.

Τὸ χαρακτὸ προσχέδιο στὸν «τάφο τῆς Περσεφόνης», προϋποθέτει τὴν ὑγρότητα τοῦ ὑποστρώματος· παίζει ἐπομένως πρωταρχικὸ καὶ ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴ ζωγραφικὴ διαδικασία, ἐπειδὴ καταγράφει τὴν πρώτη δημιουργικὴ ἐπαφὴ τοῦ καλλιτέχνη μετὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἐνῶ ταυτόχρονα βεβαιώνει γιὰ τὴν ἄμεση σχέση ἀνάμεσα στὴ σύλληψη καὶ τὴν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου¹⁷².

Ἀνάλογες χαράξεις μετὰ τὴν ἔννοια τοῦ προσχεδίου δὲν διαπιστώνονται στὴν τοιχογραφία τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου. Οἱ λιγοστὲς ποὺ ἐντοπίσαμε σὲ ὀρισμένα σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ὅπως ἀποτυπώθηκαν ἀπὸ τὸν Γ. Μιλτσακάκη μετὰ λεπτομερειακὴ ἐξέταση τῆς τοιχογραφίας καὶ μετὰ τὴ χρῆση πλάγιου φωτισμοῦ, εἶναι λεπτότατες, ἀβαθεῖς, καὶ σὲ καμιά περίπτωση δὲν μποροῦν νὰ ἐρμηνευτοῦν ὡς προσχέδιο (πίν. 6α-β, εἰκ. 8).

Ἡ διαπίστωση αὐτὴ ὁδηγεῖ στὸ ἀναπόφευκτο συμπέρασμα πῶς, ἀντίθετα μετὰ τὸν ζωγράφο τῆς ἀρπαγῆς, ὁ ζωγράφος τοῦ κυνηγιοῦ ἐπέλεξε διαφορετικὸ τρόπο γιὰ νὰ μεταφέρει τὴ σύνθεση πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Στὴν ἀμεσότητα δηλαδὴ τῆς δημιουργίας τοῦ Νικομάχου¹⁷³, ὅπου μετὰ τὴ χάραξη στὸ

169. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 129 κέ.

170. Γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα βλ. Ἀνδρόνικο, *Βεργίνα* 86, Ἀνδρόνικο, *Περσεφόνη* 129 κέ. καὶ J. J. Pollitt, *Ἡ Τέχνη στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ* (Cambridge 1986, ἑλλν. μετάφρ. Α. Γκαζῆ, Ἀθήνα 1994) 248 (γύρω στὰ 340 π.Χ.).

171. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 117 κέ.

172. Αὐτόθι 96 κέ.

173. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν τοιχογραφιῶν στὸν Νικόμαχο βλ. Ἀνδρόνικο, *Ζωγραφικὴ* 371 κέ., ὅπου καὶ οἱ πρῶτες ἀντιδράσεις γιὰ τὶς προτάσεις του, καὶ Ἀνδρόνικο, *Περσεφόνη* 135 κέ. Τὴν ἀπόδοση ἀμφισβήτησε ὁ E. Thomas, *Nicomachos in Vergina?*, *AA* 1989, 210-226 καὶ ὁ Pollitt ὁ.π. (σημ. 170) 248 θεωρώντας «ἀπίθανο ὅτι ἓνας καλλι-

ύγρo ἀκόμη κονίαμα ἀποτυπώθηκαν ἐλεύθερα καὶ δημιουργικὰ τὰ πρωταρχικὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ θέματος, ὁ ζωγράφος τοῦ κυνηγιοῦ ἀντιπαρέθεσε τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς μελετημένης προεργασίας, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἀπουσιάζει (τουλάχιστον πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια) τὸ πρῶτο στάδιο τῆς δημιουργίας, ἡ «σπουδὴ».

Ἡ ἀπουσία χαρακτοῦ προσχεδίου, μὲ τὴν ἔννοια τῆς «σπουδῆς», ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου δὲν δηλώνει βεβαίως τὴν ἀπουσία τῆς ἀνάλογης προεργασίας, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πρωταρχικὸ στάδιο καὶ τὴν ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὴ ζωγραφικὴ δημιουργία. Βεβαιώνει, ἀντίθετα, πὼς ἡ «σπουδὴ» γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ κυνηγιοῦ ἔγινε μὲ διαφορετικὸ τρόπο καὶ προφανῶς πάνω σὲ διαφορετικὸ ὑλικό, πρὶν ὁ ζωγράφος καταλήξει στὴν τελικὴ του πρόταση, ὅπως ἀποτυπώθηκε πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Οἱ χαράξεις (πίν. 6α-β, εἰκ. 8)

Ἡ προσεκτικὴ παρατήρηση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας μὲ τὴ χρῆση πλάγιου φωτισμοῦ¹⁷⁴ ὁδήγησε σὲ μιὰν ἐνδιαφέρουσα διαπίστωση: σὲ ὀρισμένα σημεῖα τῆς τοιχογραφίας διακρίνονται λεπτότατες χαράξεις, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν ἢ ὀρισμένων εἰκονογραφικῶν στοιχείων τῆς παράστασης¹⁷⁵. Παχύτερες κυρίως στὰ ἀκόντια καὶ τὰ δόρατα τῶν κυνηγῶν (πίν. 6β), καὶ λεπτότερες σὲ ὀρισμένα ἄλλα σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, συμπίπτουν πάντοτε μὲ τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν ἢ τῶν ἄλλων εἰκονογραφικῶν στοιχείων τῆς παράστασης.

Ἡ διαφορὰ τους ἀπὸ τὶς χαράξεις στὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» ἐντοπίζεται στὴ μορφή καὶ στὶς διαστάσεις τους: στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς οἱ χαράξεις εἶναι παχιές καὶ βαθιές, καὶ διαπιστώνονται ὄχι μόνο μὲ γυμνὸ μάτι, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ μὲ τὴν ἀφή. Στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, ἀντίθετα, εἶναι ἐντελῶς ἀβαθεῖς, λεπτότατες, δυσδιάκριτες μὲ γυμνὸ μάτι, διάσπαρτες καὶ συχνὰ καλυμμένες ἀπὸ τὸ χρῶμα.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ διαφορὰ στὶς διαστάσεις καὶ τὸν περιορισμένο ἀριθμὸ τους, οἱ χαράξεις στὴν τοιχογραφία τοῦ κυνηγιοῦ διαφέρουν ἀπὸ ἐκεῖνες στὸν «τάφο τῆς Περσεφόνης» καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐκτέλεση. Εἶναι ἰδιαίτερα προσεγμένες,

τέχνης τοῦ ἀναστήματος τοῦ Νικομάχου θὰ ἐρχόταν στὴ Μακεδονία, καὶ μάλιστα ἔπειτα ἀπὸ οὐχτικὰ σύντομη προειδοποίηση, γιὰ νὰ ζωγραφίσει τοὺς τοίχους ἐνὸς σχετικὰ μικροῦ τάφου». Γιὰ τὸν ὅρο *compendiaria* στὸν Πλίνιο καὶ τὴ συσχέτισή του μὲ τὸν Νικόμαχο καὶ τὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» βλ. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Compendiaria*, στὸ *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di M. Napoli, Salerno-Paestum 1996* (Salerno 2002) 43-52. Γιὰ τὶς τεχνολογικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» καὶ τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου βλ. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Linear and Painterly. Colour and Drawing in Ancient Greek Painting*, στὸ *Τὸ χρῶμα στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, Θεσσαλονίκη 12-16 Ἀπριλίου 2000* (Θεσσαλονίκη 2002) 97-105.

174. Τὴν εἰδικὴ φωτογράφιση ὀφείλω στὸν καθηγητὴ V. v. Graeve καὶ στὸν στενὸ συνεργάτη του Dr. V. Brinkmann.

175. Τὸ σχέδιο ὀφείλω στὸν Γιώργο Μιλτσακάκη.

χωρίς διορθωτικές επεμβάσεις, και δηλώνουν πώς έγιναν με προσοχή και όχι με τη δημιουργική ελευθερία που χαρακτηρίζει τις χαράξεις του Νικομάχου.

Αντίθετα, τέλος, από τις χαράξεις στον «τάφο της Περσεφόνης», που έχοντας επιτελέσει τον βασικό τους σκοπό, ως προσχέδιο, δεν δεσμεύουν τον καλλιτέχνη στην επόμενη φάση του χρωματικού σχεδίου¹⁷⁶, οι λεπτότατες χαράξεις στην τοιχογραφία με το κυνήγι βρίσκονται στα όρια ανάμεσα στις μορφές και στο φόντο που τις περιβάλλει, λειτουργούν δηλαδή ως ακριβή περιγράμματα, σέ ὅσα σημεῖα διαπιστώθηκαν.

Ανάλογο χαρακτό περίγραμμα έντοπίστηκε πρόσφατα και στη γραπτή παράσταση που κοσμεῖ τὸ ἐρεισίνωτο τοῦ μαρμάρινου θρόνου στον «τάφο της Εὐρυδίκης»¹⁷⁷. Ὅπως και στην τοιχογραφία με το κυνήγι, οἱ χαράξεις αὐτές εἶναι λεπτότατες, έντοπίζονται μόνον με πλάγιο φωτισμό, και ἀντιστοιχοῦν σὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν και τῶν ἄλλων εἰκονογραφικῶν στοιχείων τῆς παράστασης. Παρά τὴν ὁμοιότητά τους σὲ μορφή με τις λεπτές χαράξεις τῆς τοιχογραφίας τοῦ κυνηγιοῦ, οἱ χαράξεις στον μαρμαρίνο θρόνο δὲν εἶναι διάσπαρτες, ἀλλὰ διαπιστώνονται σὲ ὅλα τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν, στοιχεῖο που ὁδηγεῖ σὲ συμπέρασμα πὼς λειτούργησαν ὡς σχέδιο που προηγήθηκε τῆς χρωματικῆς ὁλοκλήρωσης τοῦ γραπτοῦ ἔργου.

Τὸ σχέδιο

Ἡ χρήση τοῦ σχεδίου εἶναι περισσότερο ἀπὸ ὅπουδήποτε φανερὴ στὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης»: με τὴ γραμμὴ, συνεχὴ και ρέουσα, ἀποδίδονται με καφεκόκκινες πινελιές τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν και οἱ ἀνατομικές τους λεπτομέρειες¹⁷⁸. Οἱ ἐπιφάνειες τῶν σωμάτων, λευκές, ὅπως και τὸ φόντο πάνω σὲ ὁποῖο προβάλλονται, ἀποκόβονται ἀπ' αὐτὸ και ὀριοθετοῦνται με τὸ περίγραμμα. Τὸ ἐλεύθερο σχέδιο ἀναδεικνύεται ἔτσι ὡς τὸ κατεξοχὴν μέσο γιὰ τὴ δημιουργία, που συμπληρώνεται, σὲ συνέχεια, με τὴν προσθήκη τοῦ χρώματος σὰ μαλλιά, και κυρίως στὶς μεγάλες ἐπιφάνειες τοῦ ἄρματος και τῶν ἐνδυματολογικῶν στοιχείων τῆς παράστασης.

Στὴν τοιχογραφία με τὸ κυνήγι, ἀντίθετα, ἡ χρήση τοῦ περιγράμματος εἶναι περιορισμένη. Φανερὴ εἶναι ἡ παρουσία του κυρίως σὰ δευτερεύοντα στοιχεῖα τῆς παράστασης: σὲ κεφάλι τῆς ἀντιλόπης (πίν. 7β, εἰκ. 24), σὰ κυμάτια που ἐπιστέφουν τὸν ὀρθογώνιο πεσσοῦ (πίν. 9α) και σὲ λιγοστὰ σημεῖα ὀρισμένων ἀπὸ τις μορφές που δηλώνονται σκιασμένα (πίν. 9β, 10α). Σὲ ὅλα τὰ ἄλλα σημεῖα, τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν δὲν δηλώνονται με τὴ γραμμὴ, ἀλλὰ προκύπτουν ἢ ὑποδηλώνονται ἀπὸ τὰ ὅρια ανάμεσα σὲ δύο χρωματικὰ διαφοροποιημένες ἐπιφάνειες. Κάθε μορφή και κάθε εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο τῆς παράστασης ἔχει τὸν δικὸ της χρωματικὸ τόνο που προβάλλεται πάνω σὲ φόντο.

176. Ἀνδρόνικος, Ζωγραφικὴ 371 κέ. σχ. 2. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 96 κέ. εἰκ. 40.

177. Ἡ Κακούλι στὴν ἐργασία της ὁ.π. (σημ. 142) ἀναφέρει λεπτές χαράξεις πάνω σὲ μάρμαρο που συμπίπτουν με τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν.

178. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 122 κέ.

Συμπεράσματα

Ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι χαρακτοῦ προσχεδίου, μὲ τὴν ἔννοια τῆς «σπουδῆς», ἀλλὰ καὶ χαρακτοῦ ἢ χρωματικοῦ σχεδίου, μὲ τὴν ἔννοια τοῦ περιγράμματος, δηλώνει πὼς ἡ σύνθεση ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου δὲν σχεδιάστηκε ἀπευθείας πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ὅπως στὸν «τάφο τῆς Περσεφόνης», ἀλλὰ μεταφέρθηκε ἔτοιμη στὰ βασικὰ εἰκονογραφικὰ τῆς στοιχεῖα στὴν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου¹⁷⁹.

Παρὰ τὴν ἀπουσία φιλολογικῶν μαρτυριῶν χρονικὰ πλησιέστερων πρὸς τὸ ἔργο ποὺ ἐξετάζουμε, εἶναι διδακτικά, γιὰ τὴ μέθοδο ποὺ ἀκολούθησε ὁ ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι, ὅσα διαπιστώνονται στὴ μελανόμορφη ἀγγειογραφία¹⁸⁰ καὶ ὅσα συμβουλεύει γιὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ σχεδίου πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου ὁ Κόντογλου στοὺς μαθητευόμενους ἀγιογράφους: «Σχεδίασε τὸ σχέδιον ἐπάνω εἰς χαρτί, εἰς τὰ πρεπούμενα μέτρα, ὅπως καὶ εἰς τὰς εἰκόνας. Εἶτα βάλε το μὲ κάποιον τρόπον εἰς φεγγερὸν μέρος, λ.χ. εἰς παρὰθυρον, ὅπου τὸ φῶς νὰ κάμνῃ τὸ σχέδιον νὰ φεγγίξῃ, καὶ γράψῃ το ἀπὸ τὸ ὀπίσω μέρος, ἥγουν ἀπὸ τὴν ἀνάποδον, μὲ σιένναν ψημένην νερούλην, χωρὶς κόλλαν ἢ αὐγὸν ὀλότελα καὶ ἄφυσέ το νὰ στεγνώσῃ. Κατόπιν βάλε το ἕναν σταυρὸν ἀπὸ τὸ ἐμπροστικὸν μέρος καὶ γράψῃ τὸν ἴδιον σταυρὸν καὶ εἰς τὸν τοῖχον, ἀκριβῶς εἰς τὸ μέρος ὅπου πρέπει νὰ πέσῃ τὸ σχέδιον. Ἐπεὶτα κόψε ὀλίγον μὲ τὸ φαλλίδι γύρω τὸ σχέδιον, διὰ νὰ εἶναι μικρότερον ἀπὸ τὸν σταυρὸν ὅπου ἔγραψες εἰς τὸν τοῖχον, διὰ νὰ βλέπῃς ποῦ θὰ τὸ τοποθετήσῃς, ὥστε οἱ ἄκρες τοῦ σταυροῦ ὅπου ἔχει τὸ σχέδιον, νὰ πέσουν ἐπάνω εἰς τὰς ἄκρες τοῦ σταυροῦ ποὺ εἶναι γραμμένες εἰς τὸν σουβάν, μὲ τὴν βοήθειαν τῶν συντρόφων σου, καὶ πατὰς καλὰ-καλὰ τὸ χαρτί, μὲ ἕνα πανὶ καμωμένον ὡς τόπι, ἕως ὅτου νὰ τυπωθῇ τὸ σχέδιον εἰς τὸ νωπὸν κονίαμα καὶ εἶτα βγάξεις τὸ χαρτί. Ἀφοῦ διορθώσῃς τὸ σχέδιον ὅπου εἶναι σβησμένον, ἢ ὅπου ἐλυσμόνησες νὰ τὸ κρατήσῃς, κατόπιν πιάνεις τὸ μυστρί καὶ πατὰς καλὰ τὸ μέρος ὅπου θέλῃς νὰ δουλεύσῃς, ἢ ἀπλῶς νὰ βάψῃς, ὅπως λ.χ. τὸν οὐρανόν. Αὐτὸ τὸ πάτημα τὸ ἔλεγαν οἱ παλαιοὶ στίλβωμα. Ἀφοῦ τὸ στιλβώσῃς, τὸ βελονιάζεις, δίνοντας προσοχὴν νὰ μὴ σέρνῃς μὲ τὸ βελόνι τίς κλωστὲς τοῦ λινarioῦ, καὶ χαλάσῃς τὸ στίλβωμα»¹⁸¹.

Ἰδιαίτερα διαφωτιστικὴ εἶναι ἡ μέθοδος ποὺ διαπιστώθηκε καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Cappella Sistina: γιὰ τὶς μεγάλες μορφὲς τῶν συνθέσεων ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος χρησιμοποίησε πρότυπα πάνω σὲ σκληρὸ χαρτί (*cartoons*), ποὺ μεταφέρθηκαν πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ διάτρητα περιγράμματα (*spolvero*) ἢ ἔμμεση χάραξη (*incisione indiretta*)¹⁸², ἐνῶ οἱ μικρότερες μορφὲς τῶν συνθέσεων, κυρίως ἐκεῖνες ποὺ εἰκονίζονται σὲ βαθύτερο ἐπίπεδο, σχεδιάστηκαν ἐλεύθερα, μὲ τὸ πινέλο¹⁸³.

179. Αὐτόθι 101 κέ.

180. Μ. Τιβέριος, *Προβλήματα τῆς μελανόμορφης ἀττικῆς κεραμικῆς* (Ἀθήνα 1988) 71 κέ. κυρίως 75 κέ., ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Στὴν περίπτωση τῶν μελανόμορφων ἀγγείων οἱ βοηθητικὲς χαράξεις ἀντιστοιχοῦν στὸ προσχέδιο.

181. Κόντογλου, *Ἐκφρασις* 56 κέ.

182. Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 32 κέ.

183. Αὐτόθι 33 κέ.

Παρόμοια διαδικασία φαίνεται πώς ακολούθησε και ο δημιουργός της τοιχογραφίας με το κυνήγι: η απαιτητική, πολυπρόσωπη σύνθεση, η απουσία λαθών ή διορθωτικών επεμβάσεων και σημαδιών από χαρακτή ή χρωματικό προσχέδιο δηλώνουν πώς το έργο, έτοιμο στις περισσότερες εικονογραφικές του λεπτομέρειες, μεταφέρθηκε με αντίβολα στη ζωγραφική επιφάνεια, για να ολοκληρωθεί στη συνέχεια με το χρώμα. Η περιορισμένη παρουσία χρωματικού σχεδίου, που έντοπίζεται στα δευτερεύοντα σημεία της παράστασης, δηλώνει πώς μόνον αυτά ζωγραφίστηκαν ελεύθερα πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια.

Η εφαρμογή μιας μεθόδου ανάλογης με εκείνη που χρησιμοποίησε ο Μιχαήλ Άγγελος και εκείνη που συνιστά ο Κόντογλου οδηγεί στο συμπέρασμα πώς οι λεπτές χαράξεις στα περιγράμματα των μορφών και των άλλων εικονογραφικών στοιχείων της τοιχογραφίας με το κυνήγι πρέπει να αντιστοιχούν στο «βελόνιασμα» του Κόντογλου, ή την *incisione indiretta* του Μιχαήλ Άγγελου και αφορούν τη συμπλήρωση των τμημάτων εκείνων του σχεδίου που δεν είχαν αποτυπωθεί επαρκώς, με αντίβολα ή cartoons, πάνω στη νωπή επιφάνεια του γαλακτώματος ασβεστίου.

Σε μια τέτοια περίπτωση θα έπρεπε να αναζητήσουμε τους «οδηγούς», τα σημάδια δηλαδή που επέτρεψαν στον ζωγράφο να τοποθετήσει τις μορφές του στη σωστή τους θέση, όταν μετέφερε την πολυπρόσωπη σύνθεση πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια.

Τέτοια σημάδια δεν έντοπίζονται στην τοιχογραφία με το κυνήγι. Η χρήση τους ωστόσο ήταν απαραίτητη, αν λάβουμε υπόψη μας τις ιδιαίτερες απαιτήσεις που δημιουργούσε ή μεταφορά της πολυπρόσωπης σύνθεσης στη ζωγραφική επιφάνεια¹⁸⁴. Πρέπει επομένως ή να υποθέσουμε πώς δηλώνονταν με διαφορετικό τρόπο, που δεν είναι σήμερα ορατός ή αναγνωρίσιμος στη ζωγραφική επιφάνεια¹⁸⁵, ή να θεωρήσουμε πώς μερικά από τα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης, όπως τα άκοντια και τα δόρατα για παράδειγμα, μπορούσαν να παίξουν τον ρόλο του «οδηγού».

Ανακεφαλαιώνοντας τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν, μπορούμε να συμπεράνουμε πώς, αντίθετα από τον ζωγράφο της άρπαγής, ο δημιουργός της τοιχογραφίας με το κυνήγι δεν αποτύπωσε την έμπνευσή του ως «σπουδή» (με το χαρακτή προσχέδιο) και σχεδίαση (ως χρωματικό σχέδιο), αλλά μετέφερε με κάποιο διαφορετικό τρόπο μιαν απαιτητική, από άποψη μεγέθους και σύνθεσης, παράσταση, ή δημιουργία της οποίας πρέπει να τον απασχόλησε αρκετά στο εργαστήρι του.

Η άσφον σχεδίαση των μορφών και των άλλων εικονογραφικών στοιχείων της παράστασης, η απουσία λαθών ή διορθωτικών επεμβάσεων, ή αντικατάσταση του ρέοντος χρωματικού περιγράμματος με τη χρωματική διαφοροποίηση των μορφών από το ζωγραφικό φόντο έρμηνεύονται μόνο με την πιστή

184. Τιβέριος δ.π. (σημ. 180) 79.

185. Είναι πιθανό πώς τέτοιοι «οδηγοί» θα μπορούσαν να αποδοθούν και με χρώμα. Δεν αποκλείεται ωστόσο το ένδεχόμενο οι βαθύτερες χαράξεις που έντοπίζονται κυρίως στα όπλα των κυνηγών, να έπαιζαν τον ρόλο των απαραίτητων «οδηγών».

μεταφορὰ μιᾶς ὁλοκληρωμένης ἥδη, μὲ ἄλλο μέσο καὶ σὲ ἄλλο ὑλικό, ζωγραφικῆς σύνθεσης στὸν ἐπιχρισμένο τοῖχο.

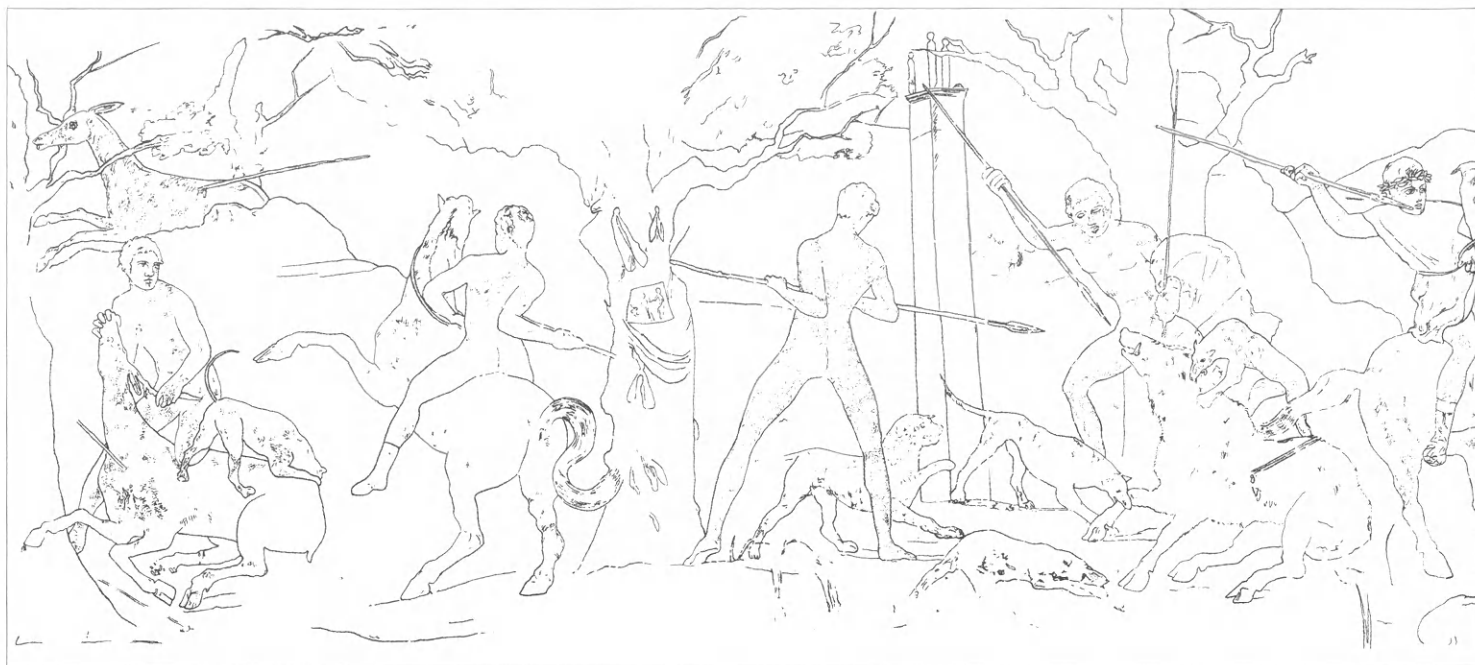
Εἶναι πολὺ πιθανὸ πὼς ὁ τρόπος ποὺ διαπιστώνεται στὴν ὀροφή τῆς Cappella Sistina¹⁸⁶ καὶ ἡ μέθοδος ποὺ συμβουλεύει ὁ Κόντογλου¹⁸⁷ καταγράφουν ὅλα σχεδὸν τὰ στάδια μιᾶς ἀνάλογης διαδικασίας: πάνω στὴ λεία (καὶ ἐλαφρὰ νωπὴ) ἐπιφάνεια τοῦ ἐπιχρισμένου τοίχου, ὁ ζωγράφος τοποθέτησε τὶς κύριες μορφές τῆς παράστασης μὲ ἀντίβολα (*cartoons*), ἀποτυπώνοντας μὲ ἐπιμέλεια τὶς θέσεις καὶ τὰ περιγράμματά τους ἢ χαράσσοντας προσεκτικὰ τὸ νωπὸ κοινίωμα, ὅπου ἡ συμπλήρωση τῶν περιγραμμάτων ἦταν ἀναγκαία («βελόνιασμα» ἢ *incisione indiretta*).

Στὴ συνέχεια προχώρησε στὴν χρωματικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν, ὁλοκληρώνοντας μὲ ἐλεύθερο χέρι τὰ δευτερεύοντα στοιχεῖα τῆς παράστασης, ἢ προσθέτοντας χρωματικὲς λεπτομέρειες στὶς μορφές του, σὲ μιὰν ἐπιφάνεια ποὺ εἶχε ἐντωμεταξὺ χάσει μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ὑγρασία της¹⁸⁸.

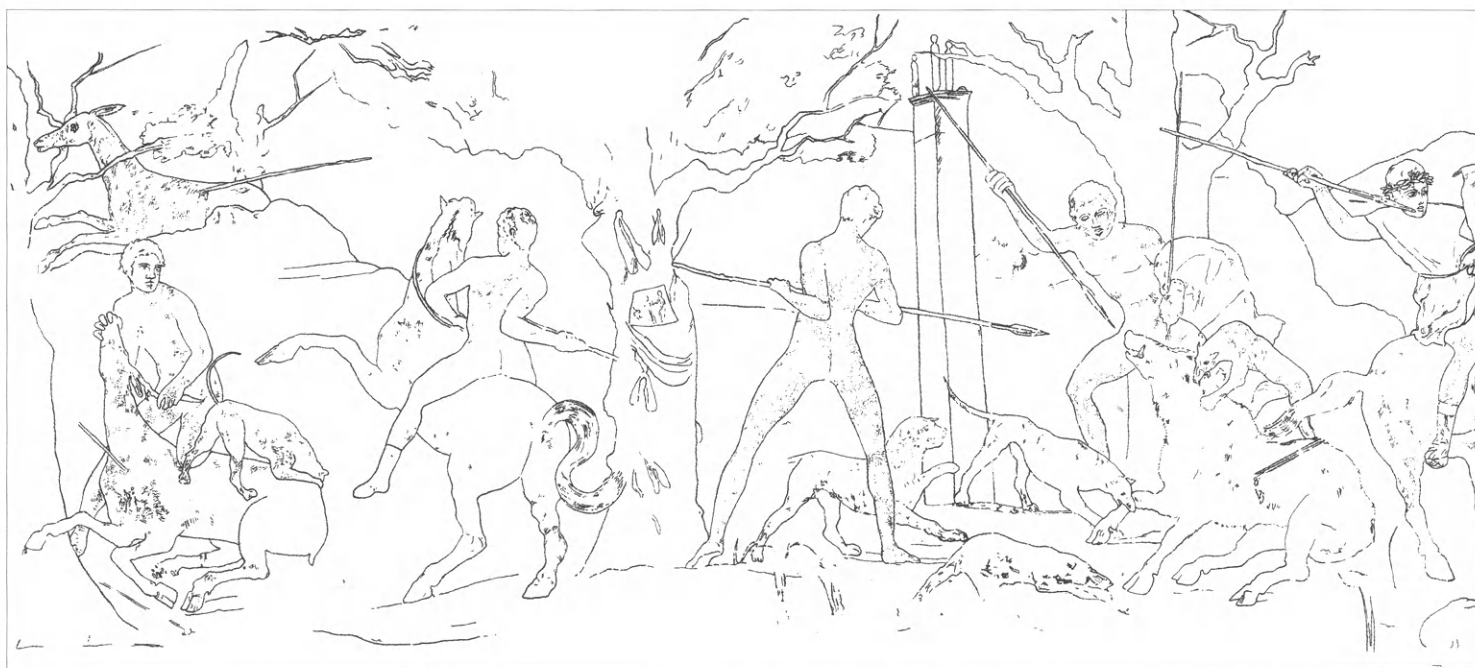
186. Colalucci ὁ.π. (σημ. 131) 26-30.

187. Κόντογλου, *Ἐκφρασις* 56 κέ.

188. Ὅπως δηλώνει ἡ ἀπουσία τοῦ «μεροκάματου» (*giornata*).



Είκ.8. Ή τοιχογραφία με τὸ κυνήγι. Οί χαραῖξεις.



Είκ.9. Ή τοιχογραφία με τὸ κυνήγι. Σχεδιαστική ἀποτύπωση.



9117100421XWS



6 οτ

7 ζ

n

8

9

θ

10

9117100421XWS

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ

B1. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου στὴ Βεργίνα (πίν. 8α-β, εἰκ. 9) ἀναπτύσσεται πάνω σὲ μιὰν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια, καταλαμβάνοντας ὅλο τὸ διαθέσιμο μῆκος τῶν 5.56 μ. καὶ ὅλο τὸ ὕψος τῶν 1.16 μ. ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ δύο γεῖσα ποὺ τὴν ὀρίζουν¹⁸⁹.

Ἡ σύνθεση ἀποτελεῖται ἀπὸ δέκα κυνηγούς, τρεῖς ἔφιππους (ἀρ. 2, 5 καὶ 8) καὶ ἑπτὰ πεζοὺς (ἀρ. 1, 3, 4, 6, 7, 9 καὶ 10), ποὺ μετέχουν σὲ ἔξι κυνηγετικὲς σκηνές, μὲ θέμα ἰσάριθμα θηράματα: μιὰν ἀντιλόπη καὶ ἓνα ἐλάφι στὴν ἐπάνω καὶ κάτω ἀριστερές, γιὰ τὸν θεατὴ, γωνίες τῆς παράστασης, ἓναν κάπρο καὶ ἓνα λιοντάρι στὸ κεντρικὸ τμήμα, μιὰν ἄρκτο καὶ ἓνα ἀδιὰγνωστο θήραμα, στίς ἐπάνω καὶ κάτω δεξιὲς γωνίες τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης. Τὰ θηράματα καὶ οἱ κυνηγοὶ πλασιώνονται ἀπὸ ἐννέα σκυλιά (α-θ) ποὺ μετέχουν στὸ κυνήγι ἢ ἔχουν ὑποστῇ τὶς συνέπειες τῆς συμμετοχῆς τους σ' αὐτό.

Τὴ σύνθεση, ποὺ ἐξελίσσεται σὲ ἀνοιχτὸ χῶρο, συμπληρώνουν τρία δένδρα μὲ παχὺ κορμό, μιὰ συστάδα λεπτόκορμων φυλλωμένων δένδρων, βράχοι, πέτρες, χόρτα καὶ ἓνας ψηλόλιγνος ὀρθογώνιος πεσσός, προοπτικὰ ἀποδοσμένος. Στὸ βάθος διακρίνονται ἀχνὰ σημάδια ὀρεινοῦ τοπίου, συστάδες ἀπὸ τὸ γαλάζιο χρῶμα τοῦ οὐρανοῦ καὶ ροδαλὲς κηλίδες πάνω του, ποὺ μοιάζει νὰ ἀποδίδουν μικρὰ σύννεφα.

Στὸ μέσον ἀκριβῶς τῆς παράστασης, πάνω ἀπὸ τὸν νοπτὸ ἄξονα ποὺ ὀρίζουν τὸ μεσαῖο τρίγλυφο τῆς ὑποκείμενης δωρικῆς ζωφόρου καὶ ὁ ἀρμός τῆς δίφυλλης μαρμάρινης πόρτας, βρίσκεται ἡ μορφή τοῦ νεαροῦ ἵππεά ἀρ. 5, ποὺ κραδαίνοντας τὸ ὄπλο του κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ. Δύο ἀκόμα ἵππεῖς (ἀρ. 2 καὶ 8), σχεδὸν ἰσόρροπα τοποθετημένοι δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ μορφή, συμπληρώνουν τὸν μικρὸ ἀριθμὸ τῶν ἔφιππων τῆς παράστασης.

Ἀπὸ τοὺς ἑπτὰ πεζοὺς, δύο (ἀρ. 1 καὶ 10) κατέχουν τὰ ἄκρα τῆς σύνθεσης καὶ ἀσχολοῦνται μὲ μοναχικὲς ἐργασίες. Οἱ ὑπόλοιποι μετέχουν σὲ σκηνὲς κυνηγιοῦ ποὺ βρίσκονται ἀκόμη σὲ ἐξέλιξη.

1. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 1 μὲ τὸ ἐλάφι (πίν. 10β-γ)

Τὸ σύμπλεγμα τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 1 μὲ τὸ ἐλάφι καταλαμβάνει τὴν κάτω ἀριστερή, γιὰ τὸν θεατὴ, γωνία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας: γυμνὸς καὶ νέος, μὲ κοντά, σκούρα μαλλιά, ὁ κυνηγὸς κρατᾷ ἀκίνητο κάτω ἀπὸ τὸ γόνατό του τὸ πληγωμένο θήραμα. Μιὰ μεγάλη κόκκινη κηλίδα αἵματος στὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ τοῦ ζώου ἀναβλύζει ἀπὸ τὸ σημεῖο ὅπου εἶναι καρφωμένο ἓνα ἀκόντιο. Ὁ κυνηγὸς τραβᾷ μὲ τὸ δεξιὸ του χερὶ τὸ κεφάλι τοῦ ζώου πρὸς τὰ πίσω, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ τὸ κέρατο τοῦ θηράματος. Στὰ ὀπίσθια τοῦ ἐλαφιοῦ ἔχει

189. Γιὰ ἄλλες περιγραφὲς τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης βλ. Ἀνδρόνικο, *Βεργίνα* 100 κέ., Ἀνδρόνικο, *Ζωγραφικὴ* 368 κέ., Baumer - Weber, *Fries* 27 κέ. καὶ Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 89-103.

σκαρφαλώσει ένα σκυλί με λευκό τρίχωμα, που έχει μπίξει τα δόντια του στη σάρκα του ζώου.

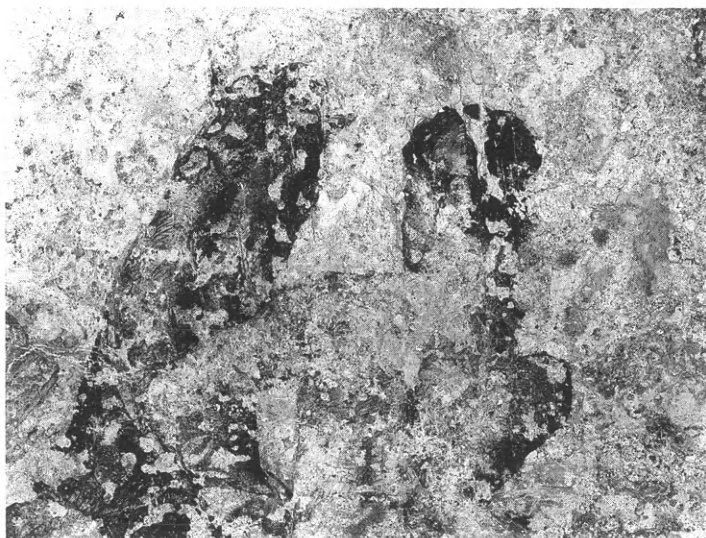
Το σύμπλεγμα του κυνηγού και του θηράματος είναι στραμμένο προς τα αριστερά του θεατή, όπου εικονίζεται τμήμα από τον κορμό και τα γυμνά κλαδιά ενός δένδρου, που αποτελεί το εικονογραφικό όριο της παράστασης από την πλευρά αυτή. Το κεφάλι του κυνηγού στρέφεται προς την αντίθετη κατεύθυνση και οδηγεί το βλέμμα του θεατή στο δεύτερο θηρευτικό έπεισόδιο που εκτυλίσσεται άμεσως δεξιάτερα.

2. 'Ο ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ. 2 καὶ ἡ ἀντιλόπη (πίν. 11α-β, 12α, εἰκ. 10)

Τὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης καταλαμβάνει μιὰ ἀχνὰ ἀποδομένη ἀντιλόπη. Κρυμμένο πίσω ἀπὸ βράχους καὶ ἀνάμεσα σὲ κλαδιὰ δένδρων, τὸ θήραμα κατευθύνεται πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ, κινεῖται δηλαδὴ μὲ κατεύθυνση ἔξω ἀπὸ τὴ σύνθεση. Ἐνα ἀκόντιο ἔχει κιόλας καρφωθεῖ στὸ ἀριστερὸ πλευρὸ τοῦ ζώου, ἐνῶ ἕνα δεύτερο, στὰ χέρια τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ ἀρ. 2, τὸ ἀπειλεῖ.

Τὸ σύμπλεγμα τῆς ἔφιππης μορφῆς ἀρ. 2 καὶ τοῦ ἀλόγου εἰκονίζεται ἀπὸ πίσω, μὲ κίνηση τριῶν τετάρτων πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ καὶ μὲ κατεύθυνση τὸ βάθος τῆς παράστασης. Μὲ μιὰ βίαιη συστροφή τοῦ κορμοῦ του πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ καὶ μὲ πλήρη ἔλεγχο τοῦ ἀλόγου ποὺ ἀνασπκώνεται στὰ δύο πίσω πόδια του, ὁ γυμνὸς ἵππεας ἔχει λυγίσει ἔντονα τὸ δεξιὸ του χέρι γιὰ νὰ τινάξει μὲ ὀρμὴ τὸ ἀκόντιο πρὸς τὴν πληγωμένη ἀντιλόπη, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ μὲ δύναμη τὰ ἡνία τοῦ ἀλόγου, ἀναγκάζοντάς το νὰ στρέψει ἔντονα τὸν λαιμὸ καὶ τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ δεξιὰ.

Ἀνάμεσα στὸν ἔφιππο κυνηγὸ 2 καὶ στὶς μορφές ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ ἐπόμενο κυνηγετικὸ ἐπεισόδιο εἰκονίζεται ἕνα μεγαλόκορμο δένδρο, τὸ μόνον φυλλωμένο τῆς παράστασης. Τὰ ἀχνὰ χρωματικὰ ὑπολείμματα στὸν κορμὸ τοῦ ἀνήκουν σὲ ταινίες καὶ ἕνα μικρὸ ὀρθογώνιο πίνακα.



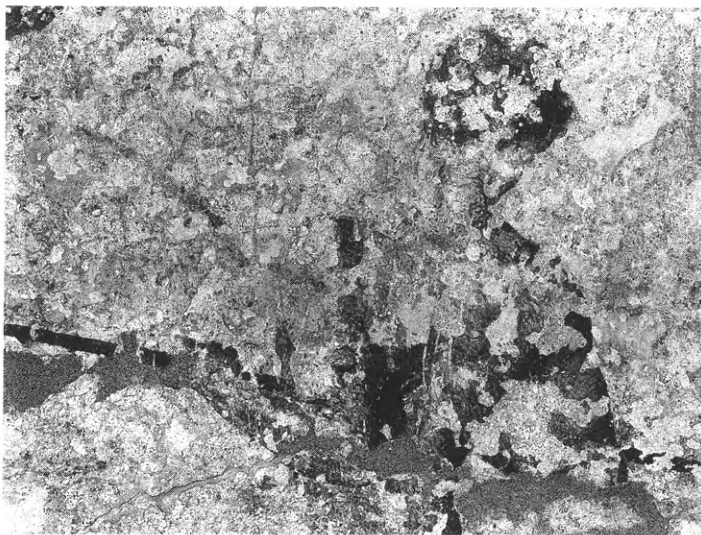
Εἰκ. 10. 'Ο κυνηγὸς ἀρ. 2.
Λεπτομέρεια.

3. Οί κυνηγοί αρ. 3 καὶ 4 με τὸν κάπρο (πίν. 12β, 13α-β)

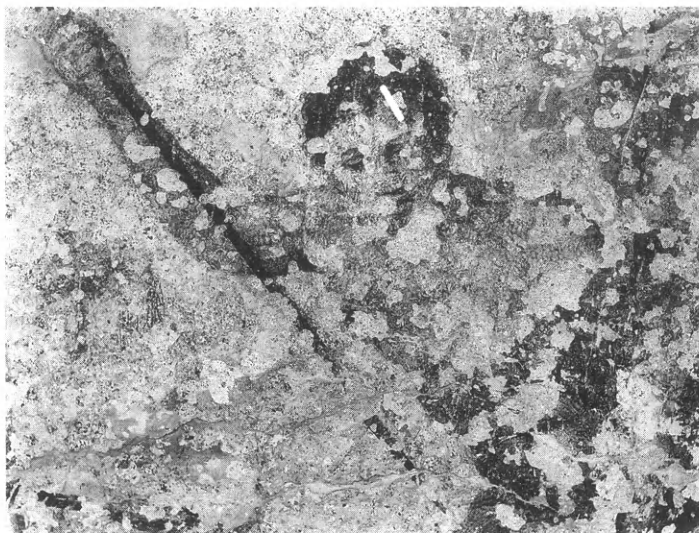
Γύρω ἀπὸ τὸν μεγαλόσωμο κάπρο, ποὺ ἔχει γείρει στὸ δεξι πλευρό του, τεντώνοντας τὰ πόδια του πρὸς τὰ ἔξω, ἔχουμε τὴ μεγαλύτερη συγκέντρωση σκυλιῶν (β-ε) ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα κείμεται, νεκρὸ ἢ πληγωμένο, μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ θηράματος, ἐνῶ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα τὸ ἓνα πλησιάζει, τὸ ἄλλο δαγκώνει τὸ δεξι μπροστινὸ πόδι τοῦ κάπρου καὶ τὸ τέταρτο, σκαρφαλωμένο στὸ σῶμα τοῦ πληγωμένου ζώου, δαγκώνει τὸν λαιμὸ του. Ἕνα σπασμένο ἀκόντιο εἶναι μπηγμένο στὸ ἀριστερὸ πλευρὸ τοῦ κάπρου, ἐνῶ δύο ἀκόμην ὅπλα, στὰ χέρια καθενὸς ἀπὸ τοὺς κυνηγοὺς αρ. 3 καὶ 4, τὸν ἀπειλοῦν με ἀφανισμό.

Ὁ κυνηγὸς αρ. 3 (εἰκ. 11), με ἔντονο διασκελισμὸ, εἰκονίζεται με τὴν πλάτη πρὸς τὸν θεατὴ, σχεδὸν παράλληλα με τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Μόνο τὸ πάνω μέρος τοῦ κορμοῦ του συστρέφεται ἐντονότερα πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ, ἐνῶ τὸ κεφάλι του γυρνᾷ καὶ γέρνει πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Μὲ τὰ δύο του χέρια ὁ γυμνὸς κυνηγὸς κρατᾷ ἓνα μακρὺ δόρυ, σχεδὸν παράλληλα με τὸ ἔδαφος, με τρόπο ποὺ δηλώνει πῶς ἐτοιμάζεται νὰ τὸ κατευθύνει πρὸς τὸν κάπρο. Ἡ ἔντονη συστροφή τοῦ θώρακα πρὸς τὰ ἀριστερά, τὸ λυγισμένο στὸ γόνατο δεξὶ του πόδι καὶ τὸ ἀνασηκωμένο στὰ δάχτυλα ἀριστερὸ εἰκονογραφοῦν με τίς ἀντιθετικές τους κινήσεις τὴν ἔνταση τοῦ γυμνοῦ κορμοῦ του.

Ὁ κυνηγὸς αρ. 4 (εἰκ. 12) βρίσκεται κοντύτερα στὸν κάπρο καὶ σὲ βαθύτερο ζωγραφικὸ ἐπίπεδο, πίσω του. Ἀντίθετα με τὸν προηγούμενο κυνηγὸ, εἰκονίζεται σχεδὸν μετωπικὰ πρὸς τὸν θεατὴ. Μὲ γυμνὸ κορμὸ, ὅπως καὶ οἱ τρεῖς προηγούμενοι κυνηγοί, φέρει χλαμύδα ποὺ τυλίγεται γύρω ἀπὸ τὸν βραχίονα καὶ προστατεύει τὸ ἀριστερό, ὀπλισμένο του χέρι. Μὲ τὸ δεξὶ ὑψωμένο, ἐτοιμάζεται νὰ καρφώσει με ὀρμὴ ἓνα δόρυ στὸν λαιμὸ τοῦ κάπρου. Ἡ ἔντονη κίνηση τοῦ κορμοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ δηλώνεται με τὸ λυγισμένο δεξι πόδι (τὸ ἀριστερὸ κρύβεται ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ κάπρου) ποὺ μεταφέρει τὸ βάρος καὶ τὴ δύναμη στὴν πλευρὰ ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ δράσει. Πίσω ἀπὸ τὸν κυνηγὸ εἰκονίζεται ἀχνὰ μεγαλόκορμο δένδρο με ξερὰ κλαδιά, ἐνῶ σὲ βαθύτερο ἀκόμην ἐπίπεδο ἵχνη ὀρεινοῦ ἐδάφους διαγράφονται στὸν ὀρίζοντα.



Εἰκ. 11. Ὁ κυνηγὸς αρ. 3.
Λεπτομέρεια.



Είκ. 12. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 4.
Λεπτομέρεια.

Ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς ἀρ. 3 καὶ 4, ἀλλὰ σὲ βαθύτερο ἐπίπεδο εἰκονίζεται, προοπτικὰ ἀποδοσμένος, ὀρθογώνιος πεσσὸς μὲ κυμάτιο στὴν ἀπόληξή του καὶ τρία δυσδιάκριτα ἀντικείμενα στὴν κορυφή του.

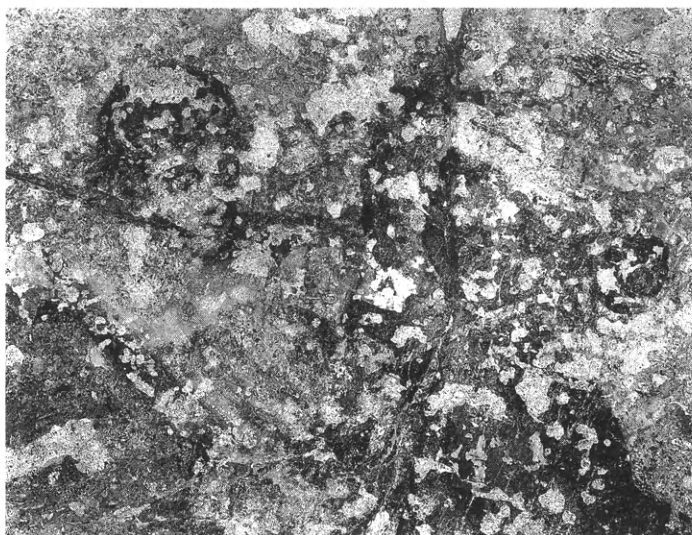
4. Ὁ ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ. 5 (πίν. 14α-β, εἰκ. 13)

Ἐφιππῃ, ὅπως εἶδαμε, εἶναι ἡ κεντρικὴ μορφή ἀρ. 5 τῆς παράστασης. Ἡ καίρια θέσις τῆς στὴ σύνθεσις τονίζεται ὄχι μόνον ἀπὸ τὴ σύμπτωσή της μὲ τὸν ἀρχιτεκτονικὸ ἄξονα τῆς πρόσοψης, πάνω ἀπὸ τὸ μεσαῖο τρίγλυφο τῆς δωρικῆς ζωφόρου καὶ τὸν ἀρμὸ τῶν φύλλων τῆς μαρμάρινης θύρας, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον πλαισιώνεται ἀπὸ δύο μεγαλόκορμα δένδρα, μὲ κλαδιὰ χωρὶς φύλλα.

Σὲ ἀντίθεσις μὲ τὶς προηγούμενες μορφές, ὁ νεαρὸς ἱππέας δὲν εἰκονίζεται σὲ ἄμεση σχέσις μὲ κάποιο συγκεκριμένο θήραμα. Ἀποδοσμένος σὲ στροφὴ μικρότερη τῶν τριῶν τετάρτων πρὸς τὸν θεατὴ, καλπάζει πρὸς τὰ δεξιὰ, πάνω σ' ἓνα καφετὶ ἄλογο ποὺ ἔχει ἀνασηκωθεί στὰ πισινὰ του πόδια. Ἐνας χειριδωτὸς ζωσμένος χιτωνίσκος καλύπτει τὸν κορμὸ του, ἀφήνοντας ἐλεύθερα τὰ χέρια καὶ τὴ δεξιὰ κνήμη τῆς μορφῆς. Ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι, ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ ἄλογο, διακρίνεται μόνον τὸ ἀκραῖο τμήμα, ἀνάμεσα στὰ δύο μπροστινὰ πόδια τοῦ ζώου, ἐνῶ στὸ δεξιὸ σκέλος ἀποδίδονται μὲ κάθε λεπτομέρεια τὰ ψηλὰ ὑποδήματα μὲ τοὺς ἱμάντες ποὺ φτάνουν μέχρι τὸ μέσο τῆς κνήμης.

Στὸ κεφάλι ἡ νεανικὴ μορφή φορᾷ στεφάνι μὲ ἀραιὰ, λογχόσχημα φύλλα ποὺ καλύπτουν τὰ μαλλιά πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χερὶ κρατᾷ τὰ χαλινάρια τοῦ ἀλόγου, ἐλέγχοντας τὴν κίνησις τοῦ ζώου, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ, λυγισμένο ψηλὰ σὲ ἀμβλεία γωνία, κατευθύνει λοξὰ τὸ ἀκόντιο πρὸς τὸ θήραμα τοῦ ἐπόμενου ἐπεισοδίου, τὸ λιοντάρι.

Παρὰ τὴν κεντρικὴ του θέσις στὴν παράστασις, ὁ νεαρὸς ἱππέας εἶναι ἡ μόνη μορφή ποὺ δὲν ἀσχολεῖται ἄμεσα μὲ ἓνα θήραμα, ἀλλὰ ἐτοιμάζεται νὰ ἐμπλακεῖ στὸ σημαντικότερο κυνηγετικὸ ἐπεισόδιο τῆς παράστασης. Μοιάζει



Είκ. 13. 'Ο κυνηγός αρ. 5.
Λεπτομέρεια.

να έχει μόλις ολοκληρώσει τὴ συμμετοχή του στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν κάπρο, πίσω του, γιὰ νὰ συμμετάσχει φιλόδοξα καὶ ἀπὸ μακριὰ στὸ μεγάλο κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ.

5. Οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 6, 7, 8 καὶ τὸ λιοντάρι (πίν. 15-18)

Ἄν τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν κάπρο συγκεντρώνει τὸν μεγαλύτερο ἀριθμὸ σκυλιῶν, τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι εἶναι ἡ πυκνότερη σὲ κυνηγοὺς σκηνὴ τῆς παράστασης: γύρω ἀπὸ τὸ βασιλικὸ θήραμα συγκεντρώνονται τρεῖς ἀνθρώπινες μορφές – δύο πεζοὶ καὶ ἓνας ἵππας – ἐνῶ ἔμμεσα μετέχει (ἢ φιλοδοξεῖ νὰ μετάσχει) σ' αὐτήν, ὅπως εἶδαμε, καὶ ἡ μορφή τοῦ κεντρικοῦ νεαροῦ ἵππεά ἀρ. 5. Μία πυκνὴ συστάδα ἀπὸ λεπτόκορμα φυλλωμένα δένδρα ἀποτελεῖ τὸ φόντο πάνω στὸ ὁποῖο προβάλλεται ἡ κυκλοτερὴς κίνηση γύρω ἀπὸ τὸ βασιλικὸ θήραμα, ποὺ κατέχει τὸ κέντρο τοῦ ἐπεισοδίου καὶ ἀπειλεῖται ἀπ' ὅλες τὶς μεριές, ἀπὸ κυνηγοὺς καὶ σκυλιά.

Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 6 (πίν. 15α-β, εἰκ. 14), ἀριστερά μας, φορεῖ χλαμύδα καὶ καυσία. Τὸ ἔνδυμα, πορπωμένο στὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ, σκεπάζει τὴν πλάτη καὶ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς μορφῆς, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κορμιοῦ, καθὼς ὁ κυνηγὸς στρέφεται δυναμικὰ πρὸς τὰ δεξιὰ μας μὲ ἔντονο διασκελισμὸ, σχεδὸν παράλληλα μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὸ ἀριστερὸ προτεταμένον πόδι, λυγισμένον στὸ γόνατο, πατᾶ πάνω σὲ βράχο, ἐνῶ τὸ δεξιόν, τεντωμένον, προεκτείνει τὸν λοξὸ ἄξονα τοῦ γυμνοῦ κορμιοῦ ποὺ προβάλλεται πάνω στὴν ἀπλωμένη χλαμύδα μὲ τὴν καμπύλη παρυφή. Μὲ τὰ δύο του χέρια σὲ ὁμόλογη σχέση μὲ τὰ πόδια, ὁ νεαρὸς κυνηγὸς κρατᾶ τὸ ὄπλο, ἔτοιμος νὰ τὸ μπήξει στὸν λαιμὸ τοῦ ἐγκλωβισμένου λιονταριοῦ.

Πάνω ἀπὸ τὸν βράχο, ὅπου πατᾶ μὲ δύναμη τὸ ἀριστερό του πόδι, καὶ δίπλα στὸν κυνηγόν, εἰκονίζεται ἓνα μεγαλόσωμο σκυλὶ μὲ λευκὸ τρίχωμα (πίν. 17α), εἰκονισμένον κι αὐτὸ παράλληλα σχεδὸν μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, καθὼς κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ μας, μὲ στόχο τὸ λιοντάρι.

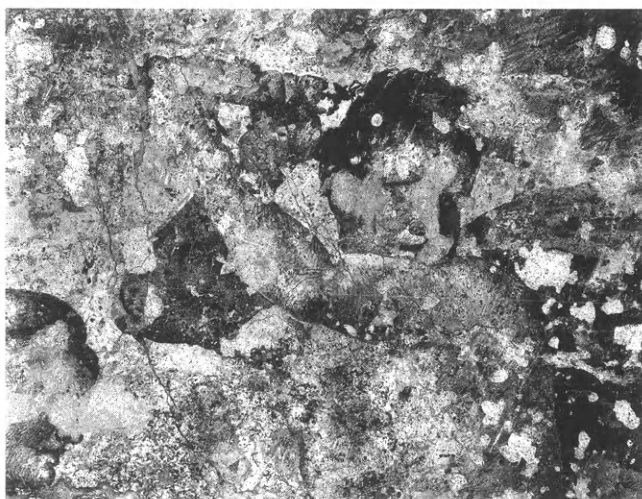
Τὸ μεγαλόσωμο βασιλικὸ θήραμα, σὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων πρὸς τὰ ἀρι-



Εἰκ. 14. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 6.
Λεπτομέρεια.

στερὰ τοῦ θεατῆ (πίν. 16α), στηρίζεται στὰ δύο πισινὰ του πόδια καὶ ἔχει γραπώσει μὲ τὰ δύο μπροστινὰ ἓνα σκυλί, ποὺ πιέζεται ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πατοῦσα τοῦ λιονταριοῦ καὶ εἰκονίζεται μὲ τὸ κεφάλι στραμμένο πρὸς τὰ πάνω (πίν. 16β). Στὸ ἀριστερὸ πλευρὸ τοῦ θηράματος εἶναι καρφωμένο ἓνα ἀκόντιο, ἐνῶ ἓνα σκυλί, ἀνασπκωμένο στὰ δύο του πόδια, ἔχει κιόλας ὀρμήσει στὸ ἀγριεμένο λιοντάρι: τὸ θήραμα στρέφει τὸ κεφάλι μὲ τὴ μεγαλόπρεπη χαίτη πρὸς τὰ πάνω καὶ δεξιὰ, κατευθύνοντας τὸ βλέμμα του πρὸς τὸν ἐπιβλητικὸ ἵππεά ἀρ. 8 ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ τὸ σκοτώσει. Τὰ μάτια τοῦ ζώου ἀποδίδονται σὰν γυάλινες χάντρες (πίν. 17β), μὲ τρόπο ποὺ μόνον ἡ αὐτοψία καὶ ἡ φωτογράφηση μποροῦν νὰ περιγράψουν.

Σὲ ἐπίπεδο βαθύτερο, πίσω ἀπὸ τὸ λιοντάρι, δρᾷ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 7 (εἰκ. 15): ὁ νεαρὸς ἄνδρας εἰκονίζεται σχεδὸν παράλληλα μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἀντιμέτωπος μὲ τὸν θεατῆ, ἀλλὰ μὲ ἓναν ἔντονο διασκελισμὸ πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ μὲ μιὰν ἐντονότερη στροφὴ τοῦ θώρακα πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση. Γυμνὸς καὶ μυώδης, μὲ κοντά, σκουρόχρωμα μαλλιά, φορᾷ χλαμύδα ποὺ πορπώ-



Εἰκ. 15. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 7.
Λεπτομέρεια.

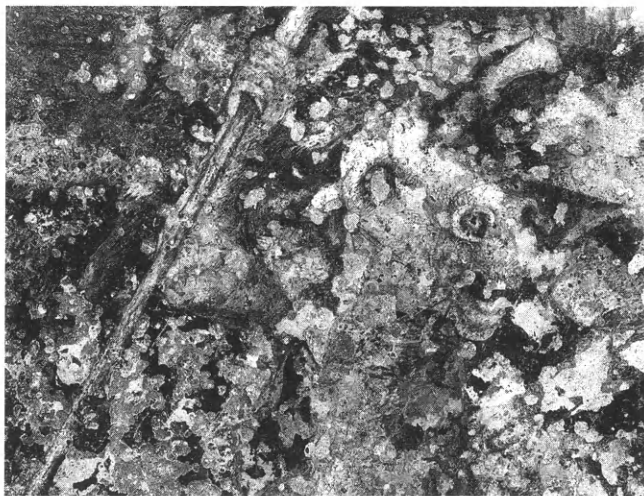
νεται στη ρίζα του λαιμού και ανεμίζει μεγαλόπρεπα πίσω του, ακολουθώντας την έντονη κίνηση του σώματος. Άνασπκώνοντας με τὰ δυό του χέρια έναν πέλεκυ, ὁ μυώδης κυνηγὸς εἰκονίζεται ἕτοιμος νὰ καταφέρει τὸ ὄπλο με ὀρμή στὸν λαιμὸ τοῦ θηράματος, στρέφοντας με ἔνταση πρὸς τὰ κάτω καὶ δεξιὰ τὸ κεφάλι καὶ με τὸ βλέμμα του πρὸς τὸν στόχο τῆς δράσης του.

Ὁ ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ.8 (πίν. 18α, εἰκ. 16), πίσω ἀπὸ τὸ λιοντάρι, εἶναι ἀπὸ συνθετικὴ ἀποψη ἢ πιὸ τονισμένη μορφή τῆς παράστασης: εἰκονίζεται ψηλότερα ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες, ὀρθια πάνω στὸ ἄλογο ποὺ ἔχει ἀνασπκωθεί στὰ πσινα τοῦ πόδια, ὑψώνοντας τὰ δύο μπροστινὰ πάνω ἀπὸ τὸν κορμὸ τοῦ λιονταριοῦ.

Ὁ θριαμβευτικὸς ἱππέας φορεῖ ζωσμένο χιτωνίσκο με κοντὲς χειρίδες, χλαμύδα ποὺ ανεμίζει πίσω του καὶ κρηπίδες (πίν. 20β). Με τὸ ἀριστερό του χέρι κρατᾷ σφιχτὰ τὰ ἡνία, ἀναγκάζοντας τὸ ἄλογο νὰ στρέψει τὸ κεφάλι του, ἀντίθετα ἀπὸ τὸ σῶμα, πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ. Με τὸ δεξιὸ του χέρι λυγισμένο στὸν ἀγκώνα καὶ ὀρθιος σχεδὸν πάνω στὸ ἄλογο, ὁ κυνηγὸς κατευθύνει ὀρμητικὰ τὸ δόρυ του λοξὰ πρὸς τὰ κάτω, με στόχο τὸν λαιμὸ τοῦ λιονταριοῦ, ποὺ ἔχει στρέψει, ὅπως εἶδαμε, τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν ἀπειλητικὴ γιὰ τὴ ζωὴ του ἔφιππη μορφή.

Ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ἔφιππου ἄνδρα διακρίνεται τμῆμα μόνον, καθὼς τὸ πάνω μέρος τοῦ κορμοῦ καὶ ὁ λαιμὸς κρύβονται πίσω ἀπὸ τὸν λαιμὸ καὶ τὸ στῆθος τοῦ ἀλόγου (πίν. 18β). Παρὰ τὴ φθορὰ τῆς ἐπιφάνειας στὸ σημεῖο αὐτό¹⁹⁰, διακρίνεται με σαφήνεια τὸ προφίλ ἑνὸς ὥριμου ἄνδρα με σκούρο γένι καὶ σκούρα, ἐπίσης, σγουρὰ μαλλιά ποὺ ἀνασπκώνονται πρὸς τὰ πίσω, τονίζοντας τὴ βίαιη κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ κάτω¹⁹¹.

Ὁ κυνηγὸς ἀρ.8 εἶναι ἡ μοναδικὴ μορφή τῆς παράστασης ποὺ εἰκονίζεται με γένι, στοιχεῖο ποὺ προφανῶς δηλώνει τὴν πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ αποτυπώσει μιὰ μορφή μεγαλύτερη σὲ ἡλικία ἀπὸ τὶς ἄλλες.



Εἰκ. 16. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 8.
Λεπτομέρεια.

190. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ἡ φθορὰ τῆς ἐπιφάνειας φτάνει τὸ 42%.

191. Δὲν πρόκειται γιὰ λεοντή, ὅπως ὑπέθεσε ὁ B. Tripodi, *Il fregio della caccia della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente*, *DHA* 17.1, 1991, 191 σην. 104.

6. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9 καὶ ἡ ἄρκτος (πίν. 19, εἰκ. 17)

Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9 βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴν ὁμάδα τῶν κυνηγῶν ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ λιοντάρι, ἀλλὰ δὲν μετέχει στὸ ἐπεισόδιο αὐτό. Μὲ καυσία στὸ κεφάλι (πίν. 20γ) καὶ χλαμύδα πορπωμένη στὸν δεξιό του ὤμο (πίν. 21α), εἰκονίζεται σχεδὸν παράλληλα μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Μὲ ἔντονο διασκελισμό, πατᾶ γερὰ στὸ δεξιὸ τοῦ πόδι ποὺ λυγίζει στὸ γόνατο, ἐνῶ ἀνασηκώνει στὰ δάχτυλα τὸ λοξὰ τεντωμένο ἀριστερό. Τὸ ἀριστερό του χέρι καλύπτεται ἀπὸ τὴν πολὺπτυχη χλαμύδα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾶ ἀκόντιο ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ ἐκτινάξει λοξά, πρὸς τὰ πάνω καὶ δεξιά γιὰ τὸν θεατή.

Ἕνα μεγαλόσωμο σκυλὶ μὲ λευκὸ τρίχωμα, πίσω του, προσπαθεῖ νὰ σκαρφαλώσει σὲ βραχώδες τοπίο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ξεπροβάλλει ἀπειλητικὰ ἓνα μεγαλόσωμο ζῶο μὲ ἓνα ἀκόντιο μπηγμένο ἥδη στὸ ἀριστερό του πλευρό. Ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ἔχει γραπῶσει μὲ τὸ ρύγχος καὶ τὴ δεξιὰ πατοῦσα του τὴ λόγχη ἐνὸς σπασμένου δόρατος τὸ ζῶο εὐκόλα ταυτίζεται μὲ ἄρκτο (πίν. 21β), πρὸς τὴν ὁποία κατευθύνεται τὸ ὄπλο τοῦ κυνηγοῦ.



Εἰκ. 17. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9. Λεπτομέρεια.

7. Ἡ μορφή ἀρ. 10 μὲ τὸ δίχτυ (πίν. 22, 25α)

Ἡ γραπτὴ παράσταση ὁλοκληρώνεται δεξιά μὲ τὴ μορφή ἀρ. 10, ἓνα νέο ἀγένειο ἄνδρα μὲ ἐνδύματα ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀπὸ τῶν ἄλλων μορφῶν: ἓνα εἶδος χειριδωτοῦ, ζωσμένου «χιτωνίσκου» φτάνει λίγο ψηλότερα ἀπὸ τὰ γόνατα, ἐνῶ μιὰ «προβιά», ποὺ δένεται στὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ, σκεπάζει τὴν πλάτη του. Στὸ κεφάλι φορᾷ ἀρτόσχημο καπέλο¹⁹² καὶ στὰ πόδια ψηλὰ ὑποδήματα,

192. Δὲν πρόκειται γιὰ καυσία, ὅπως ὑπέθεσε ἡ E. Harrison, *Macedonian Identities in Two Samothracian Coffers*, στὸ *Ἄγαλμα. Μελέτες γιὰ τὴν ἀρχαία πλαστικὴ πρὸς τιμὴν τοῦ Γιώργου Δεσπίνη* (Θεσσαλονίκη 2002) 285-291, κυρίως 290.

ὅμοια μὲ τῶν ἄλλων κυνηγῶν. Μὲ τὰ δυό του χέρια ὁ νεαρὸς ἄνδρας κρατᾷ, σχεδὸν παράλληλα μὲ τὴν ὀριζόντια γραμμὴ τοῦ ἐδάφους, ἓνα σκοινὶ ποῦ ἀνήκει στὸ δίχτυ ποῦ πέφτει μπροστὰ του.

Πίσω ἀπὸ τὸν κυνηγὸ μὲ τὸ δίχτυ καὶ ἀνάμεσα στὶς ἀνοιχτὲς κνῆμες του διακρίνεται μιὰ σκοτεινὴ χρωματικὴ ἐπιφάνεια, πάνω στὴν ὁποία ξεχωρίζει μιὰ κόκκινη κηλίδα, ποῦ ὅπως καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τῆς σύνθεσης – στὸ ἐλάφι, στὸν κάπρο, στὸ νεκρὸ σκυλὶ στὰ πόδια του καὶ στὸ λιοντάρι – δηλώνει τὸ αἷμα. Εἶναι φανερὸ πὼς ὁ μεγάλος σκουρόχρωμος αὐτὸς ὄγκος, ὅμοιος χρωματικὰ μὲ τὸν κάπρο στὸ ἀντίστοιχο ἐπεισόδιο, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἄρκτο στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης, εἰκονίζει ἓνα ἀκόμη, μεγάλο προφανῶς καὶ σκοτωμένο ὅπωςδήποτε θήραμα, τὸ εἶδος τοῦ ὁποίου δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ καθορίσουμε μὲ ἀκρίβεια.

Λίγες πέτρες καὶ μερικὰ λογχόσχημα φύλλα στὸ ἔδαφος ὁλοκληρώνουν τὴν εἰκόνα, ἐνῶ οἱ βράχοι στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία, πάνω στοὺς ὁποίους προβάλλεται ἡ ἀνθρώπινη μορφή καὶ μέσα ἀπὸ τοὺς ὁποίους ξεπροβάλλει ἡ ἄρκτος «κόβονται» ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχο κρόταφο τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ὅπως καὶ τὸ δένδρο στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς παράστασης.

Τὸ κυνήγι θὰ μπορούσε νὰ συνεχίζεται καὶ πρὸς τὶς δύο πλευρὲς τῆς ζωφόρου καὶ μὲ ἄλλα ἐπεισόδια.

Ἀπὸ τὴν περιγραφὴ ποῦ προηγήθηκε προκύπτει πὼς ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ποῦ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου ἀποτελεῖ μιὰ πολυπρόσωπη σύνθεση κυνηγετικῶν ἐπεισοδίων σ' ἓνα χῶρο ὁ ὁποῖος δηλώνεται μὲ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα ἢ σύμβολα, τὰ ὁποῖα ἐπιτρέπουν μιὰ σειρὰ ἀπὸ παρατηρήσεις γιὰ ζητήματα ποῦ ἀφοροῦν τὸ θέμα τῆς παράστασης, τὸν χαρακτήρα τῆς σύνθεσης καὶ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου, θέματα γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ γίνει ἀναλυτικὸς λόγος σὲ ἀκόλουθα κεφάλαια.

B2. ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

(πίν. 23a-B, 24a-B)

Ἡ διερεύνηση τῶν ἐπιμέρους στοιχείων στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, ἡ ἀναλυτικὴ δηλαδὴ ἐξέταση τῆς ἐνδυμασίας, τῆς κυνηγετικῆς σκευῆς, τῶν ζωικῶν μορφῶν ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἢ μετέχουν στὴν κυνηγετικὴ διαδικασία καί, τέλος, ἡ ἀναγνώριση τοῦ χώρου μέσα στὸν ὁποῖον διαδραματίζονται τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια, ἀποτελοῦν προϋποθέσεις γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ θέματος τῆς παράστασης.

Ἡ ἀφηγηματικὴ ἀκρίβεια μὲ τὴν ὁποία ἀποτυπώνονται τὰ εἰκονογραφικὰ της στοιχεῖα παρέχει τὴ δυνατότητα νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ τὴν τοιχογραφία πληροφορίες γιὰ τὸ κυνήγι στὴν ἀρχαιότητα, ποὺ εἴτε ἀνταποκρίνονται στὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες¹⁹³ εἴτε συμπληρῶνουν τὴν περιορισμένη γνώση μας ἀπὸ τὴν εἰκονιστικὴ παράδοση¹⁹⁴, ἡ ὁποία ἀναφέρεται περισσότερο σὲ ἥρωες παρὰ σὲ θνητούς. Εἶναι ἐνδιαφέρον ἐπομένως νὰ ἐξετάσουμε ἀναλυτικότερα τὴν ἐνδυμασία καὶ τὴν κυνηγετικὴ σκευή, τὰ σκυλιὰ καὶ τὰ θηράματα, ἀλλὰ καὶ τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς τοιχογραφίας, γιὰ νὰ κατανοήσουμε ἀκριβέστερα μιὰν ἐνασχόληση γνωστὴ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ κοινωνία¹⁹⁵, ἀλλὰ ἀπεικονισμένη στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη στὴν μυθολογικὴ της συνήθως διάσταση¹⁹⁶. Κυρίως ἐπειδὴ μᾶς προσφέρεται ἡ δυνατότητα, μέσα ἀπὸ τὴν παράσταση κυνηγιοῦ τῆς Βεργίνας, νὰ καταγράψουμε λεπτομέρειες ποὺ ἀφοροῦν μιὰν ἀσχολία ἰδιαίτερα σημαντικὴ γιὰ τὴ μακεδονικὴ κοινωνία καὶ τὴ βασιλικὴ της αὐλὴ ἐιδικό-

193. Ξεν. *Κυνηγετικός*. Γιὰ τὰ φιλολογικὰ προβλήματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὸν συγγραφέα καὶ τὸ συγκεκριμένο ἔργο του βλ. J. K. Anderson, *Hunting* 30 κέ. σημ. 1-4. J. Mewaldt, *Die Komposition des Xenophontischen Kynēgetikos*, *Hermes* 46, 1911, 70-82. E. Delebeque, *Essai sur la vie de Xenophon* (Paris 1957). Ὁ ἴδιος, *Xenophon, L'art de la chasse* (Paris 1970). Γιὰ τὸν Ἀρριανὸ καὶ τὸν *Κυνηγετικό* του βλ. Anderson ὅ.π. 101 κέ. κυρίως 106 κέ. καὶ σημ. 20. Ph. E. Stadter, *Arrian of Nicomedia* (Chapel Hill 1980), κυρίως 50-59. Σημαντικὲς εἶναι οἱ πληροφορίες γιὰ τὸ κυνήγι ποὺ παρέχει ὁ Πολυδεύκης στὸ *Ὀνομαστικόν* 5, 9-85.

194. J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines* (Paris 1951). H.G. Buchholz, G. Jöhrens, I. Maull, *Jagd und Fischfang*, *ArchHom* 2J (1973). A. Schnapp, *Pratiche e immagine di caccia nella Grecia antiqua*, *DArch* n.s. 1, 1979, 36 κέ. Ὁ ἴδιος, *Images et programmes: les figurations archaïques de la chasse au sanglier*, *RA* 1979, 2, 195 κέ. P. Vidal-Naquet, *The Black Hunter and the Origin of the Athenian Ephebeia*, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 194, n.s. 14, 1968, 49 κέ. Ὁ ἴδιος, *Le chasseur noir* (Paris 1981). B. Hull, *Hound and Hunting in Ancient Greece* (Chicago 1964). Anderson, *Hunting*.

195. Ξεν. *Κυν.* 1, 18: Ἐγὼ μὲν οὖν παραινῶ τοῖς νέοις μὴ καταφρονεῖν κυνηγεσίων μηδὲ τῆς ἄλλης παιδείας· ἐκ τούτων γὰρ γίνονται τὰ εἰς τὸν πόλεμον ἀγαθὰ εἰς τε τὰ ἄλλα, ἐξ ὧν ἀνάγκη καλῶς νοεῖν καὶ λέγειν καὶ πράττειν. Ὡς τὴν καταλλοτέρην ἡλικίαν γιὰ τὴν πρώτην ἐπαφὴν μὲ τὸ κυνήγι ὁ Ξενοφῶν ὅ.π. 2, 1, θεωρεῖ τὸ τέλος τῆς παιδικῆς ἡλικίας: Πρῶτον μὲν οὖν χρὴ ἐλθεῖν ἐπὶ τὸ ἐπιτήδευμα τὸ τῶν κυνηγεσίων τὸν ἤδη ἐκ παιδὸς ἀλλάττοντα τὴν ἡλικίαν...

196. Hölscher, *Historienbilder* 180 κέ.

τερα¹⁹⁷, ὅπως εἰκονίζεται σὲ μιὰ παράσταση μεγάλων διαστάσεων, ὑψηλῆς ποιότητας καὶ ἄμεσης ἀναφορᾶς στὸ βασιλικὸ περιβάλλον¹⁹⁸.

1. Η ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ

Ἡ ἐνδυμασία εἶναι σημαντικὴ γιὰ τὸν κυνηγό¹⁹⁹. Ὁ Ξενοφῶν συμβουλεύει: *τὸν δὲ κυνηγέτην ἔχοντα ἐξίεναι ἡμελημένην ἐλαφρὰν ἐσθήτα ἐπὶ τὸ κυνηγέσιον καὶ ὑπόδεσιν*²⁰⁰. Περισσότερο ἀναλυτικὸς στὴν καταγραφή του, ὁ Πολυδεύκης περιλαμβάνει στὴν κυνηγετικὴ ἐνδυμασία τὸν *χιτωνίσκον*, τὴ *χλαμύδα* καὶ κλειστὰ ὑποδήματα ποὺ φτάνουν μέχρι τὸ μέσον τῆς κνήμης²⁰¹.

Καλύμματα κεφαλῆς δὲν ἀναφέρονται στὶς ἀρχαῖες πηγές, ἀλλὰ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ πέτασου σὲ σκηνὲς κυνηγιοῦ ἐπέτρεψε τὴν ἔνταξή του στὴν κυνηγετικὴ ἐνδυμασία²⁰².

Ἀπὸ τὶς δέκα ἀνθρώπινες μορφές τῆς παράστασης ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου τρεῖς εἰκονίζονται ἐντελῶς γυμνές: πρόκειται γιὰ τοὺς κυνηγοὺς ἀρ.1, 2 καὶ 3 (πίν. 23α) ποὺ καταλαμβάνουν τὸ ἀριστερό, γιὰ τὸν θεατὴ, τμήμα τῆς παράστασης. Ἀνάμεσά τους μία μόνον, ἡ μεσαία μορφή τοῦ γυμνοῦ ἵππεά ἀρ.2, φορᾷ κλειστὰ ὑποδήματα ποὺ φτάνουν ὡς τὴ μέση τῆς κνήμης.

Οἱ ὑπόλοιποι ἑπτὰ κυνηγοὶ τῆς παράστασης (ἀρ.4-9) ἐμφανίζουν μιὰν ἐνδυματολογικὴ ποικιλία ποὺ στηρίζεται στὴ χρῆση τῆς χλαμύδας καὶ τοῦ χιτωνίσκου ἢ τοῦ συνδυασμοῦ τους, ἐνῶ ὑποδήματα καὶ καλύμματα κεφαλῆς φοροῦν μερικὲς μόνον ἀπ' αὐτές.

Ἡ μορφή τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.10 μὲ τὸ δίχτυ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἓνα ιδιόμορφο ἐνδυματολογικὸ σύνολο ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει σὲ εἰδικὴ ἐνότητα.

α. Ἡ χλαμύδα

Μὲ χλαμύδα²⁰³ εἰκονίζονται πέντε ἀπὸ τὶς δέκα μορφές τῆς παράστασης: οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 4, 6, 7, 8 καὶ 9.

197. Briant, *Chasses* 211 κέ., κυρίως 215 κέ. καὶ 227 κέ.

198. Βλ. παραπάνω σημ. 17.

199. Anderson, *Hunting* 34-37 σημ. 15-19.

200. Ξεν. *Κυν.* 6, 11.

201. Πολυδ. *Όνομ.* 5, 17-18.

202. Anderson, *Hunting* 37: «a soft wide-brimmed sun hat, the petasos, which could be pushed to the back of the head and held there by a chin-strap, was the usual headgear of young Greeks engaged in outdoor activities». Γιὰ τὴν ἀναγνώριση πέτασου καὶ ὄχι καυσίας στὸν ἔφιππο τοῦ ἀναγλύφου τῆς Μεσοίνης, ὅπου εἰκονίζεται κυνήγι λιονταριοῦ, βλ. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Τὸ ἀνάθημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφούς. Μεθοδολογικὰ προβλήματα ἀναπαράστασης, *ΕΕΦΣΠΘ* 23, 1989, 81-99.

203. Γιὰ τὴ χλαμύδα βλ. M. Bieber, *Griechische Kleidung* (Berlin 1928) 22-24 καὶ Anderson, *Hunting* 36 σημ. 18. G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* IV (1970) 57-73. Hull ὁ.π. (σημ. 194) 1-4.

1. Στὸν κυνηγὸ ἀρ. 4 (πίν. 24a) τὸ ροῦχο δὲν καλύπτει τὸ κορμί του, ἀλλὰ τυλιγμένο καθὼς εἶναι γύρω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι του, χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν γυμνὸ νέο ὡς μέσο προστασίας ἀπέναντι στὸν πληγωμένο, ἀλλὰ ἐπικίνδυνο ἀκόμῃ ἀγριόχοιρο, μὲ τρόπο ποὺ συνιστᾶται ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ παράδοση²⁰⁴ καὶ ἀποτυπώνεται εἰκονογραφικὰ σὲ ἀγγειογραφικὲς παραστάσεις τῆς κλασικῆς περιόδου²⁰⁵.

Σὲ τρεῖς μορφές (ἀρ. 6, 7 καὶ 9) ἡ χλαμύδα ἀποτελεῖ τὸ κύριο καὶ μοναδικὸ στοιχεῖο ἔνδυσης (πίν. 23b, 24b). Πορπωμένη καὶ στὶς τρεῖς περιπτώσεις στὸν λαιμό, διαφοροποιεῖται εἰκονογραφικὰ ἀνάλογα μὲ τὴν κίνηση καὶ τὴ δράση καθεμιᾶς ἀπὸ τὶς μορφές. Ἔτσι:

2. Στὴ μορφή ἀρ. 6 ἡ χλαμύδα καλύπτει ὁλόκληρο τὸ πίσω μέρος καὶ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ κορμοῦ, ἀφήνοντας ἐλεύθερο τὸ δεξιὸ καὶ τὸ πρόσθιο τμήμα του, καὶ ὑπογραμμίζοντας ἔτσι μὲ τὴν «ἥρεμν» πτυχολογία τῆς τῆ σταθερότητα στὴ στάση τοῦ κυνηγοῦ, σὲ ἓναν εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ μᾶς παραδίδεται φιλολογικὰ ἀπὸ τὸν Ξενοφῶντα στὸν *Κυνηγετικὸ* του²⁰⁶: *εἶτα ὅστις ἂν ᾗ τῶν παρόντων ἐμπειρότατος καὶ ἐγκρατέστατος, προσελθόντα ἐκ τοῦ πρόσθεν τῷ προβολίῳ παίειν... λαβόντα τὸ προβόλιον προσιέναι, ἔχεσθαι δ' αὐτοῦ τῇ μὲν χειρὶ τῇ ἀριστερᾷ πρόσθεν, τῇ δ' ἑτέρα ὀπίσθεν· κατορθοῖ γὰρ ἢ μὲν ἀριστερὰ αὐτό, ἢ δὲ δεξιὰ ἐπεμβάλλει· ἔμπροσθεν δὲ ὁ πούς ὁ μὲν ἀριστερὸς ἐπέσθω τῇ χειρὶ τῇ ὁμωνύμῳ, ὁ δὲ δεξιὸς τῇ ἑτέρα.*

3. Στὴ μορφή ἀρ. 7 ἡ χλαμύδα ἀνεμίζει δυναμικά, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο στὴν ἐντυπωσιακὴ του γυμνότητα τὸ στιβαρὸ κορμὶ τοῦ νεαροῦ ἄνδρα μὲ τὸν πέλεκυ ποὺ συστρέφεται μὲ ἔνταση πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ, καθὼς ἐτοιμάζεται νὰ καταφέρει στὸ θήραμα τὸ βίαιο χτύπημα μὲ τὰ δυὸ του χέρια.

4. Στὴ μορφή ἀρ. 9, ποὺ προβάλλει σχεδὸν ἀγαλματικὴ σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἡ χλαμύδα παρακολουθεῖ τοὺς λοξοὺς ἄξονες τοῦ κορμιοῦ, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ τμήμα του καὶ ἐλευθερώνοντας ἔτσι τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ κυνηγοῦ ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ ἐξακοντίσει τὸ ὄπλο του πρὸς τὴ μεριὰ τῆς ἄρκτου. Μία μεγάλη τριγωνικὴ παρυφὴ καὶ δυὸ μεγάλες λοξές πτυχώσεις ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ βάση τοῦ λαιμοῦ, καὶ ἐκτείνονται ἀκτινωτὰ πρὸς τὸ ἀριστερὸ ἄκρο χέρι, ἐνῶ μιὰ ἀκόμῃ συστάδα ποὺ ξεκινᾷ καὶ ἀπλώνεται ἀκτινωτὰ καὶ πάλι πρὸς τὰ κάτω ἀριστερὰ καταλήγει στὴν ὀξυκόρυφη ἄκρη τοῦ ἐνδύματος. Ἡ σοφὴ αὐτὴ διάταξη τῶν πτυχώσεων ὑπογραμμίζει τὴ δράση τοῦ καλυμμένου χεριοῦ ποὺ ἀνασηκώνεται κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο, γιὰ νὰ ἰσορροπήσει τὴ λοξὴ κίνηση ὁλόκληρης τῆς μορφῆς πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση²⁰⁷.

5. Διαφορετικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ ἀρ. 8 ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ σκοτώσει μὲ τὸ ἐπιχρυσωμένο δόρυ του τὸ λιοντάρι. Σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς προηγούμενους κυνηγούς, ποὺ εἰκονίζονται γυμνοί, ἡ χλαμύδα τῆς μορφῆς συνδυάζεται ἐδῶ μὲ χιτωνίσκο. Ὅρατὴ πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ λυγισμένο

204. Ξεν. Κυν. 6, 17: καὶ κυνοδρομεῖν περιελίξαντα ὃ ἀμπέχεται περὶ τὴν χεῖρα. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 18: καὶ χλαμὺς ὁμοία, ἣν δεῖ τῇ χειρὶ τῇ λαιᾷ περιελίττειν, ὁπότε μεταθέοι τὰ θηρία ἢ προσμάχοιτο τούτοις. Anderson, *Hunting* 35.

205. Anderson, *Hunting* 36 κέ. σημ. 19.

206. Ξεν. Κυν. 10, 10-11. Anderson, *Hunting* 52 κέ. σημ. 73.

207. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 110.

του χέρι καὶ τὸν ἀριστερό του ἀγκώνα, ἡ χλαμύδα ἀνεμίζει πρὸς τὸ βάθος τῆς παράστασης, παρακολουθώντας τὴ βίαιη κίνηση τοῦ κυνηγοῦ πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ κάτω καὶ ὑπομνηματίζοντας τὴν ἔντονη δράση τοῦ κορμιοῦ του.

Σὲ καμὶαν ἀπὸ τὶς χλαμύδες τῶν κυνηγῶν τῆς παράστασης δὲν διακρίνονται τὰ *πτερά* ἢ *πτέρυγες*²⁰⁸, οἱ ἐσωτερικὲς δηλαδὴ γωνίες τοῦ τετράπλευρου ὑφάσματος ποὺ χαρακτηρίζουν, σύμφωνα μὲ τὴ φιλολογικὴ²⁰⁹ ἀλλὰ καὶ τὴν εἰκονιστικὴ²¹⁰ παράδοση, τὴ θεσσαλικὴ χλαμύδα. Ἡ ἀπουσία τους ἀπὸ τὶς χλαμύδες τῶν μορφῶν ἀρ. 6 καὶ 9 καὶ ἡ συνεχὴς καμπύλη μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδεται ἡ παρυφὴ τοῦ ἐνδύματος ὑπαινίσσεται προφανῶς τὴ μακεδονικὴ χλαμύδα²¹¹.

Ἀπὸ τὶς πέντε μορφὲς μὲ χλαμύδα δύο μόνον, οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 8 καὶ 9, φοροῦν ὑποδήματα· οἱ ὑπόλοιπες τρεῖς δηλώνονται χωρὶς ὑπόδηση.

β. Ὁ χιτωνίσκος

Χιτωνίσκο, ζωσμένο στὴ μέση, μὲ κοντὲς χειρίδες, φοροῦν δύο μόνον ἀπὸ τὶς δέκα μορφές, ποὺ συμβαίνει νὰ εἶναι καὶ οἱ πρὸ σημαντικὲς, ὅπως θὰ δοῦμε, τῆς παράστασης.

1. Στὴν κεντρικὴ μορφὴ τοῦ νεαροῦ ἵππέα ἀρ. 5 τὸ ἀνοιχτὸ πορφυρὸ ἔνδυμα, μὲ πτυχώσεις ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ ζωσμένη μέση, ἀκολουθώντας καὶ ὑπογραμμίζοντας τὴ συστροφή τοῦ κορμοῦ καὶ τὴν κίνηση τοῦ ἀνασηκωμένου δεξιοῦ χεριοῦ (πίν. 24α), ἀποτελεῖ τὸ κύριο στοιχεῖο ἔνδυσης, ποὺ συμπληρώνεται μὲ κλειστὰ ὑποδήματα καὶ ὀλοκληρώνεται μὲ τὸ δάφνινο στεφάνι²¹².

2. Στὸν γενειοφόρο κυνηγὸ ἀρ. 8 ὁ χιτωνίσκος μὲ τὶς κοντὲς χειρίδες το-νίζει μὲ τὶς κατακόρυφες πτυχώσεις του τὴν κίνηση τῆς μορφῆς, ποὺ ἀποδίδεται σχεδὸν ὀρθία πάνω στὸ ἄλογό της (πίν. 24β). Ἡ πορφυρὴ χλαμύδα ποὺ συμπληρώνει, ὅπως εἶδαμε, τὴν ἔνδυση τῆς μορφῆς ἀνεμίζει πίσω ἀπὸ τὸν κυνηγὸ, ὑπογραμμίζοντας καὶ πάλι τὴ βίαιη κίνησή του πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ κάτω, ὅπου βρίσκεται τὸ λιοντάρι. Στὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ κυνηγοῦ διακρίνεται καθαρὰ τὸ κλειστὸ ὑπόδημα ποὺ φτάνει μέχρι τὸ ὕψος τῆς κνήμης.

γ. Οἱ κρηπίδες (πίν. 20β)

Στὸ σύνολο τῶν δέκα μορφῶν τῆς παράστασης μόνον οἱ μισές (ἀρ. 2, 5, 8, 9 καὶ 10) φοροῦν ὑποδήματα ποὺ φτάνουν μέχρι τὴ μέση τῆς κνήμης καὶ στε-

208. H. Biesantz, *Die thessalische Grabreliefs. Studien zur nordgriechischen Kunst* (Mainz 1965) 75 σημ. 22. v. Graeve, *Alexandersarkophag* 85 σημ. 12. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 122 κέ. Ἡ ἴδια, *L'abbigliamento degli antichi Macedoni*, στὸ *Alessandro Magno. Storia e Mito* (1995) 113 κέ., κυρίως 114.

209. Πολυδ. *Όνομ.* 7, 46.

210. Biesantz ὁ.π. (σημ. 208) ἀρ. κατ. K 8, K 19, K 28, K 33. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Τὰ ἐπιτάφια μνημεῖα ἀπὸ τὴ Μεγάλῃ Τούρπῃ τῆς Βεργίνας* (Θεσσαλονίκη 1984) 21 σημ. 62-63.

211. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 143 κέ.

212. Ὅμοια θὰ μπορούσαν νὰ ἀποδοθοῦν καὶ τὰ φύλλα ἐλιᾶς, ἀλλὰ σὲ μικρότερο μέγεθος. Γιὰ ὅμοιο δάφνινο στεφάνι βλ. Ε. Κεφαλίδου, *Νικητής* (Θεσσαλονίκη 1996) 57 σχ. 2 ἀρ. 141.

ρεώνονται με ἱμάντες, ἀφήνοντας ἔξω τὰ ἀκροδάχτυλα, ὅπως φαίνεται στὸ δεξιὸ ἢ τὸ ἀριστερὸ πόδι τῶν ἔφιππων κυνηγῶν ἀρ. 5 καὶ 8, ἀντίστοιχα. Πρόκειται γιὰ τὶς κρηπίδες, ὑπόδηση κατάλληλη γιὰ δυσμενεῖς συνθῆκες, χαρακτηριστικὴ καὶ γιὰ τὴ μακεδονικὴ ἐνδυμασία, ὅπως καταγράφεται στὶς ἀρχαῖες πηγές²¹³.

Ἀπὸ τὶς μορφές ποὺ φοροῦν κρηπίδες, μία (ἀρ. 2) εἶναι ἐντελῶς γυμνή, μία (ἀρ. 5) φορᾷ χιτωνίσκο, μία (ἀρ. 9) φορᾷ μόνον χλαμύδα, μία (ἀρ. 8) φορᾷ χιτωνίσκο καὶ χλαμύδα, ἐνῶ ἡ τελευταία (ἀρ. 10) φορᾷ μιὰν ἰδιότυπην ἐνδυμασία γιὰ τὴν ὁποία θὰ γίνεῖ λόγος σὲ ἐπόμενη, χωριστὴ ἐνότητα.

δ. Καλύμματα κεφαλῆς (πίν. 23β, 24β)

Ἀπὸ τοὺς δέκα κυνηγοὺς τῆς παράστασης μόνον τρεῖς φοροῦν καπέλα (ἀρ. 6, 9 καὶ 10). Κανένα ἀπ' αὐτὰ δὲν ἀνήκει στὴν κατηγορία τοῦ πέτασου²¹⁴, ἐνὸς συνηθισμένου καλύμματος κεφαλῆς, ἀγαπητοῦ καὶ στὴ Μακεδονία²¹⁵ ποὺ συμπληρώνει τὶς μορφές τῶν ὁδοιπόρων, ἀλλὰ καὶ τῶν κυνηγῶν σὲ ἀρκετὲς εἰκονογραφικὲς παραστάσεις²¹⁶. Μὲ ἐξαίρεση τὸ ἰδιόμορφο κάλυμμα κεφαλῆς ποὺ φορᾷ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 10 (πίν. 25α), τὸ μόνον εἶδος καπέλου ποὺ εἰκονίζεται στὴν τοιχογραφία εἶναι ἡ καυσία²¹⁷, τὸ τυπικὸ μακεδονικὸ κάλυμμα κεφαλῆς²¹⁸ ποὺ φοροῦν οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 6 καὶ 9 (πίν. 15β, 20γ).

Σπάνια εἰκονισμένη πρὶν ἀπὸ τὰ πρῶιμα ἑλληνιστικὰ χρόνια, ἡ καυσία τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι ἀποτελεῖ τὴν παλαιότερην μέχρι στιγμῆς εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ ἰδιότυπου αὐτοῦ κατεξοχὴν μακεδονικοῦ καπέλου καὶ μάλιστα μὲ τρόπο ποὺ ἐπιτρέπει νὰ ἀποκαταστήσουμε τὴν ἀρχικὴ του μορφή, στὸν τύπο ἐνὸς δερμάτινου σκούφου ποὺ κάλυπτε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς κεφαλῆς καὶ μποροῦσε νὰ δεχτεῖ, στὴν περίπτωση τοῦ Μακεδόνα βασιλιᾶ, τὸ διάδημα (*καυσία διαδηματοφόρος*)²¹⁹.

Ἡ καυσία δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὶς πηγές ὡς μέρος τῆς ἐνδυμασίας τοῦ (Μακεδόνα) κυνηγοῦ²²⁰, ἀλλὰ ὡς κάλυμμα κεφαλῆς ποὺ – σύμφωνα μὲ τὸν Ἀντίπατρο

213. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 18: *ὑποδήματα κοῖλα, ἐς μέσσην τὴν κνήμην ἀνήκοντα, δεσμῶ ἀκριβεῖ περιεσταλμένα*. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 145. Ἡ ἴδια, *L'abbigliamento dei antichi Macedoni*, στὸ *Alessandro Magno. Storia e Mito* 113.

214. Εἶναι ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ οὔτε ὁ Ξενοφῶν οὔτε ὁ Πολυδεύκης περιλαμβάνουν τὸν πέτασο ἢ ἄλλο κάλυμμα κεφαλῆς, στὴν κυνηγετικὴ σκευή. Ὁ Anderson, *Hunting* 37, τὸν προσθέτει σ' αὐτὴν μὲ βάση τὴ μαρτυρία τῆς εἰκονιστικῆς παράδοσης.

215. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 129 κέ.

216. Αὐτόθι 122 κέ.

217. Αὐτόθι 122 κέ. Ἡ Α. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 93 φαίνεται πῶς δὲν δέχεται τὴν ταύτιση, χωρὶς ὥστόσο νὰ αἰτιολογεῖ τὴν ἀποψή της.

218. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 132 κέ., 140 κέ.

219. Αὐτόθι 137 κέ. Πρβ. Α.-Μ. Prestianni-Giallombardo, *Kausia diadematophoros in Macedonia: Testimonianze misconosciute e nuove proposte*, *Messana NS* 1, 1989, 1 κέ. πίν. I-IV.

220. Παρὰ ταῦτα, ἡ ἀναγνώρισή της στὸ πλατύγυρο καπέλο τῆς ἔφιππης μορφῆς ποὺ εἰκονίζεται στὸ ἀνάγλυφο τῆς Μεσσήνης (Hölscher, *Historienbilder* 180 κέ., κυρίως 183 κέ. πίν. 15,3) εἶχε ὁδηγήσει στὴν εἰκονογραφικὴ συσχέτιση τοῦ ἀναγλύφου μὲ τὸ ἀνά-

τὸν Θεσσαλονικέα – ἦταν *σκέπας ἐν τῷ νιφετῷ καὶ κόρυς ἐν τῷ πολέμῳ*²²¹. Ἡ μελέτη τοῦ μακεδονικοῦ αὐτοῦ καπέλου, ἀπὸ τὴν ὑπογράφουσα, ἔδειξε πὼς ἡ χρῆση τοῦ ἦταν περιορισμένη, τουλάχιστον μέχρι τὰ χρόνια τοῦ Ἀλεξάνδρου, στὸν ἴδιο τὸν Μακεδόνα βασιλιά καὶ σὲ μικρὲς ὁμάδες Μακεδόνων, κυρίως στοὺς βασιλικούς παῖδες ἢ ἄλλους, ποὺ εἶχαν ἄμεση σχέση μὲ τὸν βασιλιά²²².

Γενικὲς παρατηρήσεις

Ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν εἶναι φανερὴ ἡ ποικιλία τῶν ἐνδυματολογικῶν στοιχείων τῆς παράστασης, κυρίως σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν συνδυασμὸ τους. Καμιὰ ἀπὸ τὶς μορφὲς δὲν εἶναι ὅμοια ντυμένη μὲ κάποια ἄλλη, μὲ ἐξάιρεση τοὺς κυνηγούς ἀρ. 1 καὶ 3, ποὺ εἰκονίζονται ἐντελῶς γυμνοί, καὶ τὸν ἑφιππο κυνηγὸ ἀρ. 2, ποὺ φορᾷ μόνον κρηπίδες.

Ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωση τῶν δύο νέων μὲ τὴ χλαμύδα καὶ τὴν καυσία, ποὺ πλαισιώνουν τὴ σκηνὴ μὲ τὸ λιοντάρι (ἀρ. 6 καὶ 9), ὁ ζωγράφος ἐπέλεξε νὰ τοὺς εἰκονίσει διαφορετικά, προσθέτοντας στὴ δεύτερη (ἀρ. 9) τὶς κρηπίδες καὶ ἀποδίδοντας ἔτσι τὴν παλαιότερη, μέχρι στιγμῆς, εἰκονογραφικὴ ἀποτύπωση τοῦ συνδυασμοῦ τῶν τριῶν χαρακτηριστικῶν συστατικῶν τῆς ἐνδυμασίας τῶν βασιλικῶν παίδων, τῆς χλαμύδας, τῶν κρηπίδων καὶ τῆς καυσίας, ὅπως μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὶς γραπτὲς πηγές²²³.

Ἡ ποικιλία στὰ ἐνδυματολογικὰ στοιχεῖα τῶν μορφῶν τῆς τοιχογραφίας ὁδήγησε πρόσφατα τὸν Μ. Χατζόπουλο²²⁴ στὴν ἄποψη πὼς στὸ κυνήγι τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης ποὺ κοσμεῖ τὸν τάφο τοῦ Φιλίππου εἰκονίζονται νέοι ποὺ ἀνήκουν μὲν στὴν κατηγορία τῶν βασιλικῶν παίδων, ὅπως ἔχει ἤδη ὑποστηριχθεῖ²²⁵, ἀλλὰ διαφοροποιοῦνται, ἀνάλογα μὲ τὸ ἐνδυμα ποὺ φοροῦν²²⁶, σὲ εἰδικότερες ὁμάδες. Ὁ Μ. Χατζόπουλος προσδίδει σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἐνδυματολογικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης, τὴ χλαμύδα καὶ τὸν χιτωνίσκο εἰδικότερα, τὴ σημασία συμβόλων, ἐνῶ ἀντίθετα ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὴν καυσία ὁποιοδήποτε ὑπαινικτικὸ χαρακτῆρα.

Ἔτσι, στοὺς νέους μὲ χλαμύδα προτείνει νὰ ἀναγνωρίσουμε τοὺς βασιλικούς νεανίσκους (ἡλικίας γύρω στὰ 20 χρόνια)²²⁷ καὶ στοὺς κυνηγούς ἀρ. 5, 8 καὶ 10

θημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφούς, ὅπου εἰκονίζονταν ὁ Ἀλέξανδρος καὶ ὁ ἀναθέτης σὲ κυνήγι λιονταριοῦ. Ἡ ταύτιση τοῦ καλύμματος κεφαλῆς στὸ ἀνάγλυφο μὲ πέτασο (Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Τὸ ἀνάθημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφούς. Μεθοδολογικὰ προβλήματα ἀναπαράστασης, *Ἐγνατία* 1, 1989, 6 κέ., ὅπου καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία) ἀποδυναμώνει τὴ συσχέτιση.

221. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 123 κέ., 146 (Appendix).

222. Αὐτόθι 137 κέ. Ὁ Tripodi, *Cacce* 92 σημ. 198, ἐπιμένει στὴν ἔνταξη τῆς καυσίας στὰ «μὴ ἑλληνικά» στοιχεῖα τῆς τοιχογραφίας, καὶ ἀποδέχεται τὴν εἰσαγωγή της στὴ μακεδονικὴ ἐνδυμασία μετὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου. Πρβ. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* σποράδην.

223. Αὐτόθι σποράδην.

224. Hatzopoulos, *Cultes* 85-109.

225. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 114. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 137 κέ.

226. Hatzopoulos, *Cultes* 90 κέ., κυρίως 96 κέ.

227. Αὐτόθι 92 κέ.

μέ τους ζωσμένους χιτωνίσκους μορφές που μετά από κάποια δοκιμασία έχουν γίνει δεκτοί στην κοινωνία των ανδρών²²⁸, με κριτήριο τον συμβολικό ρόλο της ζώνης σε ανάλογες διαδικασίες που εφαρμόζονταν στην Κρήτη και τη Σπάρτη²²⁹.

Ο Χατζόπουλος παραδέχεται πώς η μορφή άρ. 5, με τον πορφυρό χιτωνίσκο, δεν ανταποκρίνεται από άποψη ηλικίας στις προϋποθέσεις αυτές. Θεωρεί, ωστόσο, πώς η ταύτιση του νεαρού ξφιππου κυνηγού που κατέχει το κεντρικό τμήμα της παράστασης με τον Άλέξανδρο²³⁰, αιτιολογεί τη χρήση του ζωσμένου χιτωνίσκου, ως στοιχείου δηλωτικού για την ένταξή του στην ομάδα των ανδρών, έπειδή ανταποκρίνεται σε δράσεις του νεαρού διαδόχου που του επέτρεφαν, πολύ πριν από την ενηλικίωσή του, τη δικαιωματική είσοχό του σ' αυτήν²³¹.

Αν δεχτούμε πώς ο ζωσμένος χιτωνίσκος και η χλαμύδα αποτελούν σύμβολα που υπαινίσσονται η δηλώνουν την ένταξη του νέου σε συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, τότε θα έπρεπε να αναζητήσουμε τον ίδιο συμβολισμό και σε άλλες εικονιστικές παραστάσεις από τη Μακεδονία.

Η αύξημένη, τα τελευταία χρόνια, γνώση που προέκυψε από τις έπιτύμβιες στήλες της Μεγάλης Τούμπας στη Βεργίνα έπιτρέπει να ελέγξουμε την ισχύ της πρότασης του Μ. Χατζόπουλου.

Στην ανάγλυφη στήλη άρ. 1 από τη Βεργίνα²³² ο νεκρός εικονίζεται στον τύπο του νέου όπλίτη, με ζωσμένο χιτωνίσκο, χλαμύδα και πέτασο, με σπαθί κρεμασμένο λοξά από τον δεξιό του ώμο πάνω στον άριστερό του γοφό και με δύο δόρατα στο άριστερό του χέρι. Η άπεικόνισή του φαίνεται πώς ένισχύει την άποψη του Μ. Χατζόπουλου, αφού η μορφή ανταποκρίνεται εικονογραφικά στον τύπο του νέου όπλίτη, με την έννοια του *l'homme fait, de l'hoplite, du citoyen de plein droit*²³³, όμοια με τον τρόπο που εικονίζονται και άλλες άνδρικές μορφές στις έπιτύμβιες στήλες του ίδιου συνόλου²³⁴.

Εντούτοις, ο ζωσμένος χιτωνίσκος στις στήλες της Βεργίνας δεν χαρακτηρίζει μόνον άνδρικές μορφές. Στη μορφή του μικρού Ήρακλείδη, στην όμώθυμη γραπτή στήλη άρ. 8, ο νεκρός φορά ζωσμένο χιτωνίσκο και χλαμύδα, δυσανάλογα μεγάλη για τó μικρό σώμα του²³⁵. Τό ίδιο συμβαίνει και με την παι-

228. Αυτόθι 91.

229. Αυτόθι 88 σημ. 8-10, σ. 89.

230. Αυτόθι 93. Άνδρόνικος, *Βεργίνα* 114.

231. Hatzopoulos, *Cultes* 93: «Alexandre, âgé de moins de vingt ans, mais combattant illustre de Chéronée». Την ταύτιση της μορφής με τον νεαρό Άλέξανδρο ύποστηρίζει πρόσφατα και η Ό. Παλαγγιά, *Hephaestion's Pyre and Alexander the Great's Royal Hunt*, στο *Alexander the Great in Fact and Fiction* (Oxford 2000) 167-206, κυρίως 189 κέ.

232. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, *Τα έπιτάφια μνημεία από τη Μεγάλη Τούμπα της Βεργίνας* (Θεσσαλονίκη 1984) 19-27 πίν. 4.

233. Hatzopoulos, *Cultes* 86 σημ. 2.

234. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη ό.π. (σημ. 232) 55-64, πίν. 14.

235. Αυτόθι 103-107 πίν. 21.

δική μορφή στη στήλη αρ.21 από το ίδιο σύνολο²³⁶, που εικονίζεται με ζωμένο χιτωνίσκο και χλαμύδα.

Ἡ χρήση τοῦ ζωμένου χιτωνίσκου καὶ τῆς χλαμύδας, ὡς ἐνδυματολογικῶν στοιχείων ποὺ συναντῶνται σὲ παιδικὲς μορφές, διαπιστώνεται καὶ σὲ ἄλλες στήλες ἀπὸ τὴ Μακεδονία: στὴν ἀνάγλυφη στήλη ἀπὸ τὴν Αἰανὴ στὸ Λοῦβρο²³⁷ μία ἀπὸ τὶς παιδικὲς μορφές φορᾷ ζωμένο χιτωνίσκο καὶ χλαμύδα καὶ στὴν ἀνάγλυφη στήλη τοῦ μικροῦ Ξάνθου ἀπὸ τὴν Πέλλα²³⁸, ἡ γυμνὴ παιδικὴ μορφή εἰκονίζεται μὲ χλαμύδα ποὺ καλύπτει μόνον τὸν ἀριστερό της ὤμο.

Τὰ μνημεῖα αὐτὰ δὲν φαίνεται νὰ ὑποστηρίζουν τὴν ἄποψη τοῦ Χατζόπουλου γιὰ τὴ χρήση τῆς χλαμύδας καὶ τοῦ ζωμένου χιτωνίσκου ὡς ὑπαινικτικῶν στοιχείων γιὰ τὴ δῆλωση τῆς ἡλικίας ἢ τοῦ status μιᾶς μορφῆς στὴ μακεδονικὴ κοινωνία. Θὰ ἦταν γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἀπλούστερο νὰ θεωρήσουμε πὼς ἡ ἐνδυματολογικὴ ποικιλία στὶς μορφές τῆς τοιχογραφίας, σὲ ὅ,τι τουλάχιστον ἀφορᾷ τὴν ἀπεικόνιση τῆς χλαμύδας καὶ τοῦ χιτωνίσκου, ἐκφράζει ἀπλῶς τὴν πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ ἀποδώσει ὅλους τοὺς πιθανοὺς συνδυασμοὺς ἔνδυσης (ἢ πλήρους γυμνότητος) μὲ τρόπο ποὺ ἐξυπηρετεῖ κυρίως αἰσθητικούς σκοποὺς, ἀνταποκρίνεται σὲ γνωστὰ μοτίβα τῆς εἰκονιστικῆς παράδοσης καὶ ἀντανακλᾷ τὴν πραγματικότητα.

Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ δὲν ἀναιρεῖ τὴν ὕπαρξη στὴ μακεδονικὴ κοινωνία θεσμῶν ποὺ ἀποτελοῦσαν προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἀποδοχὴ τῶν ἀνδρῶν σὲ συγκεκριμένες ὁμάδες μὲ δοκιμασίες ἀνάλογες μὲ ἐκεῖνες ποὺ ἴσχυαν σὲ ἄλλες δωρικὲς κυρίως περιοχὲς τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου²³⁹. Ἡ εἰκονογραφικὴ, ὥστόσο, ὑποστήριξή τους, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν συμβολισμό τῆς χλαμύδας καὶ τοῦ ζωμένου χιτωνίσκου, δὲν παρουσιάζεται γενικευμένη σὲ ὅλα τὰ σχετικὰ μνημεῖα ἀπὸ τὴ Μακεδονία, καὶ ἐπομένως ἡ ἄποψη τοῦ Μ. Χατζόπουλου γιὰ τὸν συμβολισμό τους στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι παραμένει ὡς μιὰ γοπτευτικὴ πρόταση.

Ἄν θὰ ἔπρεπε νὰ διατηρήσουμε μερικὲς ἐπιφυλάξεις γιὰ τὸν συμβολισμό ποὺ ἐνέχουν ὁ ζωμένος χιτωνίσκος καὶ ἡ χλαμύδα στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, ἡ ἀπεικόνιση τῆς καυσίας στὸ μνημεῖο ἐπιδέχεται μιὰ διαφορετικὴ ἑρμηνεία, ἐπειδὴ, ἀντίθετα μὲ τὴ γενικευμένη χρήση τοῦ χιτωνίσκου, τῆς χλαμύδας καὶ τῶν κρηπίδων, ἡ χρήση τῆς καυσίας ἀναφέρεται ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πηγὲς μόνο σὲ σχέση μὲ τοὺς Μακεδόνες καὶ περιορίζεται, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς πηγές, σὲ ὀρισμένες μόνον κοινωνικὲς ὁμάδες ποὺ εἶχαν ἄμεση σχέση μὲ τὸν βασιλιά καὶ τὴ μακεδονικὴ αὐλή.

236. Αὐτόθι 160-164 πίν. 44.

237. Αὐτόθι 95 κέ. Η. Biesantz, *Die thessalische Grabreliefs* (Mainz 1965) 27 κέ. (Κ 56) πίν. 23.

238. Ἱ. Ακαμάτης, Ξάνθος Δημητρίου καὶ Ἀραδίκας υἱός, στὸ *Ἀμπτός. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο* (Θεσσαλονίκη 1987) 13 κέ. πίν. 2-3.

239. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ πληροφορία τοῦ Ἀθήναιου (Ι 18a) γιὰ τὸν Κάσσανδρο: *Ἡγήσανδρος δὲ φησιν οὐδὲ ἔθος εἶναι ἐν Μακεδονίᾳ κατακλίνεσθαί τινα ἐν δείπνῳ, εἰ μὴ τις ἔξω λίνων ἦν 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 γεγονώς καὶ κυνηγὸς ἀγαθός.*

Ἡ ὑπόθεση τοῦ Χατζόπουλου πὼς ἡ ἀπεικόνιση τῆς καυσίας στὴν τοιχογραφία δὲν ἐνέχει συμβολικὴ σημασία ἀλλὰ εἶναι λογικὴ συνέπεια τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ σκηνὴ τοῦ κυνηγιοῦ διαδραματίζεται σὲ χειμερινὸ τοπίο²⁴⁰, ὅπως ὑπέθεσε ὁ Ν. Γιαλούρης²⁴¹, ἐπειδὴ ἡ καυσία ἦταν *σκέπας ἐν νιφετῷ*²⁴², εἶναι δύσκολο νὰ συνδυαστεῖ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ οἱ δύο μορφές ποὺ τὴν φοροῦν εἰκονίζονται σχεδὸν γυμνές, μόνο μὲ χλαμύδα, μὲ ἔνδυμα δηλαδὴ ποὺ δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἐνδείκνυται γιὰ τὸν χειμῶνα.

Ἄν, ἀντίθετα, δεχτοῦμε τὴν ἀποψη ποὺ ὑποστηρίζει πὼς ἡ καυσία ὑπαινίσσεται ἢ ὑποδηλώνει μιὰ κατηγορία ἀτόμων ποὺ σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὸν βασιλικὸ κύκλο, ὅπως ἔδειξε ἡ μελέτη τῶν ἀρχαίων πηγῶν ποὺ ἀναφέρουν τὸν ὄρο σχεδὸν πάντα σὲ σχέση μὲ ὅσους ἦταν ἢ εἶχαν διατελέσει στὰ νιάτα τους βασιλικοὶ παῖδες²⁴³, τότε στὶς μορφές τῆς τοιχογραφίας ποὺ φοροῦν καυσία πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε δύο μέλη τῆς βασιλικῆς αὐλῆς ποὺ εἶχαν κάποτε αὐτὸν τὸν τίτλο, καὶ στὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς τους, ἓναν σαφὴ ὑπαινιγμὸ γιὰ τὴ θέση τους στὴ μακεδονικὴ αὐλὴ²⁴⁴.

2. Η ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΗ ΣΚΕΥΗ

Σημαντικὸς εἶναι ὁ ἀριθμὸς τῶν ὄπλων ποὺ εἰκονίζονται στὴ ζωγραφικὴ παράσταση μὲ τὸ κυνήγι. Ἀνάμεσά τους, τὰ δεκατέσσερα συνολικὰ ἀκόντια καὶ δόρατα ἀποτελοῦν τὴν πολυπληθέστερη ὁμάδα.

Ἀπ' αὐτά, πέντε εἶναι μπηγμένα στὰ σώματα τῶν πληγωμένων θηραμάτων. Τὰ ὑπόλοιπα, ἀπὸ ἓνα, βρίσκονται στὰ χέρια τῶν κυνηγῶν ἀρ. 2, 3, 5, 6, 7, 8 καὶ 9, ποὺ ἐτοιμάζονται νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν. Μόνον ὁ κυνηγὸς ἀρ. 4 κρατᾷ δύο ὅπλα, ἓνα στὸ κάθε του χέρι. Τὴν αἰχμὴ ἑνὸς ἀκόμη διακρίνουμε στὸ ρύγχος τοῦ ζώου στὴν ἐπάνω δεξιὰ γιὰ τὸν θεατὴ γωνία τῆς παράστασης.

Τὴν κυνηγετικὴ σκευὴ συμπληρώνουν ὁ ἀμφίστομος πέλεκυς στὰ χέρια τῆς μορφῆς ἀρ. 7 καὶ τὸ δίχτυ ποὺ κρατᾷ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 10.

α. Ἀκόντια καὶ δόρατα

Στὴν πρόσφατη μελέτη τῶν ὄπλων ποὺ βρέθηκαν στοὺς ἀσύλπτους μακε-

240. Hatzopoulos, *Cultes* 100 σημ. 3.

241. N. Yalouris, Painting in the Age of Alexander the Great and the Successors, *Studies in the History of Art* 10, 1982, 267.

242. Saatsoglou-Paliadeli, Macedonian Costume 146 (Appendix).

243. Αὐτόθι 137 κέ.

244. Ἡ Α.-Μ. Prestianni-Giallombardo, Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina, *DHA* 17.1, 1991, 280 κέ. προτείνει τὴν ταύτιση τῶν μορφῶν αὐτῶν μὲ τοὺς φίλους (σωματοφύλακες) τοῦ βασιλῆ, γιὰ νὰ ὑποστηρίξει στὴ συνέχεια, πὼς ἀφοῦ εἰκονίζονται ἀγένετοι, ἡ τοιχογραφία πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ μετὰ τὴ «μὸδα» ποὺ ἐπέβαλε ὁ Ἀλέξανδρος.

δονικούς τάφους της Μεγάλης Τούμπας στη Βεργίνα²⁴⁵ ο Π. Φάκλαρης εντάσσει τὰ δόρατα καὶ τὰ ἀκόντια στὴν ἴδια ἐνότητα, ἐπειδὴ διαπιστώνει πὼς δὲν εἶναι πάντα εὐκόλο νὰ διακρίνει κανεῖς, σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις, τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ μιὰν αἰχμὴ δόρατος καὶ μιὰν αἰχμὴ ἀκοντίου καὶ ἐπειδὴ συμπεραίνει ὅτι τὸ μέγεθος, τὸ βάρος καὶ ἡ μορφή τῶν λογγῶν καθόριζαν τὴ χρήση τους, καὶ ἐπομένως τὴ διάκρισή τους²⁴⁶.

Στὸ σύνολο τῶν 16 δοράτων καὶ ἀκοντίων ποὺ προέρχονται ἀπὸ τοὺς δύο ἀσύλπτους τάφους ὁ Φάκλαρης ἀναγνώρισε 14 αἰχμὲς δοράτων²⁴⁷ καὶ δύο μόνον αἰχμὲς ἀκοντίων ποὺ, συμπτωματικά, προέρχονται ἀπὸ τὸν θάλαμο τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου (VI.4²⁴⁸ καὶ VI.6²⁴⁹).

Τὰ ἀκόντια ἔχουν «στενὴ καὶ ἐπιμήκη λόγχη, κυλινδρικό αὐλὸ στὸ πίσω μέρος καὶ κωνικό στὸ ἐμπρός, μὲ ὀξυτάτες ἀκμὲς οἱ ὁποῖες διευκόλυναν καὶ τὴ διεξόδυσή τους στὸ σῶμα τοῦ ἀντιπάλου. Ἡ μικρὴ ἐσωτερικὴ διάμετρος τοῦ αὐλοῦ τῆς λόγχης ἀποκλείει τὴ χρήση τους ὡς δοράτων καὶ συνηγορεῖ στὴν ἐρμηνεία τους ὡς ἀκοντίων»²⁵⁰.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἄποψη τοῦ Φάκλαρη²⁵¹ ὅτι «τὰ δόρατα τῶν ὁποίων οἱ λόγχες εἶχαν μικρὸ βάρος καὶ ὁ αὐλὸς τους εἶχε μικρὴ σχετικὰ διάμετρο θὰ μπορούσαν νὰ χρησιμοποιηθοῦν καὶ ὡς ἀκόντια, ἐνῶ τὰ δόρατα ποὺ εἶχαν λόγχες μὲ μεγάλο μῆκος καὶ μικρὸ βάρος εἶναι πιθανὸν πὼς προορίζονταν γιὰ τὸ κυνήγι μεγάλων ζώων». Δύο τέτοια ὅπλα μὲ μακριὲς λόγχες ἀναγνωρίζει ὁ μελετητὴς στὰ χέρια τῶν μορφῶν 6 καὶ 9 τῆς τοιχογραφίας²⁵².

Στὴν προσπάθειά μας νὰ διακρίνουμε τὰ ὅπλα τῆς τοιχογραφίας σὲ ἀκόντια καὶ δόρατα εἶναι φανερὸ ὅτι δύο τουλάχιστον ἀπὸ τὰ κριτήρια ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Φάκλαρης γιὰ νὰ διακρίνει τὰ πραγματικὰ δόρατα ἀπὸ τὰ πραγματικὰ ἀκόντια, δὲν μπορεῖ νὰ ἀξιοποιηθοῦν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο στὴ ζωγραφικὴ παράσταση, ἐπειδὴ οὔτε τὸ βάρος τῶν λογγῶν οὔτε ἡ διάμετρος τῶν αὐλῶν τους εἶναι στοιχεῖα ἀναγνωρίσιμα πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Τὸ μέγεθος τῶν ξύλινων κοντῶν καὶ ἡ μορφή καὶ τὸ μῆκος τῆς λόγχης εἶναι βεβαίως στοιχεῖα ποὺ δηλώνονται, καὶ μποροῦν ἐνδεχομένως νὰ ἀναγνωριστοῦν εἰκονογραφικά, ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ ἀπεικόνισή τους ἀνταποκρίνεται μὲ ἀκρίβεια στὴν πραγματικότητα²⁵³. Μὲ δεδομένη ἄλλωστε τὴ διαπίστωση τοῦ Φάκλαρη πὼς ὁρισμένα δόρατα μπορούσαν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὡς ἀκόντια καὶ ἀντίστροφα, ἡ διάκρισή τους στὴν τοιχογραφία μὲ βάση τὸ εἰκονιζόμενο

245. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 137-145 ἀπὸ τὸν τάφο II (τοῦ Φιλίππου) καὶ 209-217 γιὰ τὰ εὐρήματα ἀπὸ τὸν τάφο III («τοῦ Πρίγκιπα»).

246. Π. Φάκλαρης, *Τὰ ὅπλα τῶν ἀσύλπτων μακεδονικῶν τάφων τῆς Μεγάλης Τούμπας* (Θεσσαλονίκη 1994) 137-166.

247. Αὐτόθι 137.

248. Αὐτόθι 148 κέ.

249. Αὐτόθι 152.

250. Αὐτόθι 152.

251. Αὐτόθι 166.

252. Αὐτόθι 166.

253. Ἡ Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 92 κέ. ἀναγνωρίζει ἀκόντια στὰ ὅπλα τῶν μορφῶν 2, 5 καὶ 9, καὶ προβόλια στὰ ὅπλα τῶν μορφῶν 3, 4, 6 καὶ 8.

μῆκος τῶν κοντῶν καὶ τῇ μορφῇ καὶ τὸ μῆκος τῆς λόγχης, δὲν εἶναι ἰδιαίτερα ἀποτελεσματική.

Θεωροῦμε ἐπομένως πῶς τὸ ἀσφαλέστερο κριτήριο γιὰ τὴ διάκριση τῶν ὄπλων ποὺ εἰκονίζονται στὴν τοιχογραφία σὲ ἀκόντια καὶ δόρατα εἶναι:

α. Ὁ προορισμός τους: *τόξοις δὲ καὶ ἀκοντίοις χρώντ' ἂν ἐπὶ τὰς ἐλάφους καὶ ἃ πόρρωθεν ἔστι βαλεῖν, προβολίοις δὲ ἐπὶ τοὺς σὺς καὶ τὰ ἄλλα τὰ ἀγχέμαχα θηρία*²⁵⁴.

β. Ὁ τρόπος τῆς χρήσης τους: *τὰ μὲν οὖν ἀκόντια ἐνηγκυλῆσθαι δεῖ διὰ τὴν ἄφεσιν, τὰ δὲ προβόλια διὰ τὴν ἐκ χειρὸς χρεῖαν οὐ δεῖται ἀγκύλης*²⁵⁵.

Τὰ ἐκπρόβια ἀκόντια

Καὶ τὰ πέντε θηράματα τῆς παράστασης εἰκονίζονται πληγωμένα ἀπὸ ὅπλα, οἱ αἰχμὲς τῶν ὁποίων ἔχουν μπηχτεῖ στὰ σώματά τους.

Στὸ ἐλάφι, ποὺ εἰκονίζεται στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης, τὸ ὄπλο ποὺ εἶναι καρφωμένο στὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ τοῦ ἔχει λεπτὸ καὶ κοντὸ στέλεχος (πίν. 23α).

Στὴν ἀντιλόπη, ποὺ διακρίνεται στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία, τὸ ὄπλο μὲ λεπτὸ ἐπίσης καὶ κοντὸ στέλεχος ποὺ ἀπολήγει σὲ ὀξυκόρυφο πέρας, εἶναι καρφωμένο στὸ ἀριστερὸ πλευρὸ τοῦ θηράματος (πίν. 23α).

Μὲ τὴν ἴδια μορφὴ καὶ τὶς ἴδιες διαστάσεις εἰκονίζονται τὰ ὅπλα στὰ κορμιά καὶ τῶν τριῶν ἄλλων θηραμάτων: στὸν κάπρο (πίν. 24α) καὶ τὸ λιοντάρι (πίν. 23β) τῶν κεντρικῶν ἐπεισοδίων, καὶ στὴν ἄρκτο (πίν. 24β) ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης.

Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ὅπλα θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ἀκόντια, ἀφοῦ εἶναι προφανὲς πῶς ἐκτινάχτηκαν ἀπὸ κάποια ἀπόσταση μέχρις ὅτου βροῦν τὸν στόχο τους. Μὲ τὴν ἀναγνώριση ἀκοντίων στὰ ὅπλα ποὺ ἔχουν πληγώσει τὰ θηράματα συνηγορεῖ καὶ ἡ μορφὴ τῶν ξύλινων κονταριῶν ποὺ εἶναι λεπτὰ καὶ σχετικὰ κοντά, καὶ στὶς περισσότερες περιπτώσεις ἀπολήγουν σὲ ὀξυκόρυφο πέρας.

Πέρα ἀπὸ τὰ ἀκόντια ποὺ ἔχουν βρεῖ τὸν στόχο τους, ὅμοια ὅπλα εἰκονίζονται στὰ χέρια τῶν ἀκόλουθων κυνηγῶν τῆς παράστασης:

α. Στὸν ἔφιππο κυνηγὸ ἀρ. 2 (πίν. 23α), ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ τὸ ἐκτινάξει πρὸς τὴ μεριὰ τῆς ἀντιλόπης στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης. Οἱ μικρὲς διαστάσεις τοῦ στελέχους, ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον κρατᾷ τὸ ὄπλο ὁ κυνηγός, ἀνάμεσα στὰ δυό του δάχτυλα, τὸν μέσο καὶ τὸν δείκτη, βεβαιώνουν πῶς πρόκειται γιὰ ἀκόντιο.

β. Ἀκόντια καὶ ὄχι δόρατα πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε, τέλος, καὶ στὰ ὅπλα ποὺ κρατοῦν οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 5²⁵⁶ καὶ 9 (πίν. 24α-β), παρὰ τὴ ἀντίθετη ἄποψη

254. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 20.

255. Αὐτόθι 5, 23.

256. Ἡ Pekridou-Gorecki, Jagdfries 92, ταυτίζει τὸ ὄπλο τοῦ νεαροῦ ἵππεά ἀρ. 5 μὲ τὴν *αἰγανέη*: «eine besondere Form des Wurf speers», ἡ ἰδιομορφία τοῦ ὁποῖου ἔγκειται «in der Anbringung eines Schleuderriemens, mit dem die Waffe eine viel größere

τοῦ Φάκλαρη. Αὐτὸ τουλάχιστον προκύπτει ἀπὸ τὴν εἰκονιζόμενη χρῆση τους, ὡς ἐκπρόβολων καὶ ὄχι ἀγχεμάχων, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ μορφὴ τους: τὰ ξύλινα κοντάρια τους δὲν ξεπερνοῦν σὲ μῆκος ἐκεῖνα τῶν ἄλλων ἀκοντίων τῆς παράστασης, ἐνῶ οἱ αἰχμές τους, στενές, μὲ κυλινδρικό αὐλὸ στὸ πίσω μέρος, ἐξαιρετικά μακρόστενες καὶ μὲ ὀξύτατες ἀκμές, μοιάζουν μὲ τὶς αἰχμές τῶν ἀκοντίων ποὺ ἀναγνώρισε ὁ Φάκλαρης στὰ δύο ἀκόντια ἀπὸ τὸν θάλαμο τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου²⁵⁷.

Τὴν ταύτισή τους μὲ ἀκόντια βεβαιώνει ἄλλωστε καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον οἱ δύο κυνηγοὶ κρατοῦν τὸ κοντάρι τοῦ ὄπλου: δὲν περικλείουν τὸ στέλεχος τοῦ ὄπλου σφικτὰ στὴν παλάμη τους, ἀλλὰ τὸ κρατοῦν ἀνάμεσα στὸν λυγισμένο δείκτη καὶ τὸν λυγισμένο, ἐπίσης, μέσο, ὅμοια μὲ τὸν τρόπο ποὺ χειρίζεται τὸ ἀκόντιο ὁ κυνηγὸς ἀρ. 2.

Καὶ στὶς τρεῖς παραπάνω περιπτώσεις διακρίνεται ἡ ἀγκύλη, ὁ λεπτὸς δηλαδὴ ἱμάντας ποὺ ἐνίσχυε τὴν ὀρμὴ στὴ ρίψη τοῦ ἀκοντίου²⁵⁸.

γ. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 4 εἶναι ἡ μοναδικὴ μορφὴ τῆς παράστασης ποὺ εἰκονίζεται μὲ δύο ὄπλα (πίν. 24α), ἓνα στὸ κάθε χέρι: στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ ὄπλο μὲ λεπτὸ κοντάρι ποὺ περνᾶ ἀνάμεσα στὰ λυγισμένα του δάχτυλα καὶ ἀπολήγει σὲ ὀξυκόρυφο πέρας. Παρόλο ποὺ ἡ αἰχμὴ τοῦ ὄπλου κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ κάπρου, εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ὁ κυνηγὸς κρατᾶ τὸ ὄπλο ἀνάμεσα στὸν λυγισμένο δείκτη καὶ τὸν λυγισμένο ἐπίσης μέσο πὼς πρέπει νὰ ταυτιστεῖ μὲ ἀκόντιο.

Στὸ δεξιὸ τοῦ χέρι ὁ κυνηγὸς κρατᾶ ἓνα ἀκόμη ὄπλο μὲ λεπτὴ φυλλόσχημη αἰχμὴ καὶ λεπτὸ κοντάρι ποὺ ἀπολήγει σὲ ὀξυκόρυφο πέρας. Μορφολογικὰ τὸ ὄπλο δὲν διαφέρει αἰσθητὰ ἀπὸ τὸν τύπο ἐνὸς ἀκοντίου. Ὁ τρόπος ὡστόσο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ κυνηγὸς τὸ κρατᾶ, μὲ ὅλα τὰ δάχτυλα τυλιγμένα γύρω ἀπὸ τὸ κοντάρι, καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἐτοιμάζεται νὰ τὸ χρησιμοποιήσει ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι πρόκειται γιὰ δόρυ, ἢ τουλάχιστον ὅτι χρησιμοποιεῖται ὡς δόρυ.

Μποροῦμε ἐπομένως νὰ ὑποθέσουμε εἴτε ὅτι καὶ τὰ ἀκόντια μποροῦσαν ἐνδεχομένως σὲ ὀρισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις, ὅπως ἡ συγκεκριμένη, νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὡς δόρατα, εἴτε – ἀκόμη πιθανότερο – ὅτι ὁ κυνηγὸς ἀρ. 4 κρατᾶ ἀκόντιο μὲ τὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι καὶ ἐλαφρὸ δόρυ, κατάλληλο γιὰ τὸ κυνήγι μεγάλων ζώων, μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ²⁵⁹, ὅμοιο, ὅπως θὰ δοῦμε, μὲ τὸ δόρυ

Reichweite erzielen konnte». Ἐντούτοις στὸ Liddell-Scott λ. *αἰγανέη* δίδεται στὸν ὄρο ἓνας πολὺ γενικότερος ὀρισμός: λόγχη θηρευτική, πρόβολος, ἀκόντιον, Ὁ Ο. Hoffmann, *Die Makedonen, ihre Sprache und ihr Volkstum* (1905) 67 θεωρεῖ τὴ λέξη ἐπιθετο στὸ οὐσιαστικὸ λόγχη. Γιὰ τὸν ὄρο στὸν Ὅμηρο βλ. H. G. Buchholz, G. Jöhrens, I. Maull, *Jagd und Fischfang, ArchHom* 2J (1973).

257. Φάκλαρης ὁ.π. (σημ. 246) 166.

258. Buchholz, Jöhrens, Maull ὁ.π. (σημ. 256) 88 κέ. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 92: «Die Art, wie die Finger des Reiters am Schaft der Waffe dargestellt sind, erinnert an die Fingerhaltung auf Darstellungen, auf denen die Schlinge des Schleuderriemens, ἀγκύλη, eindeutiger zu erkennen ist. Πολυδ. Ὅνομ. 5, 23.

259. Φάκλαρης ὁ.π. (σημ. 246) 148.

τοῦ γειτονικοῦ κυνηγοῦ ἀρ.3, καὶ μορφολογικὰ συγγενικὸ μὲ τὶς αἰχμὲς δοράτων ἀπὸ τοὺς τάφους II καὶ III τῆς Μεγάλης Τούμπας²⁶⁰.

Τὰ ἀγχέμαχα δόρατα

Στὰ ἀγχέμαχα δόρατα ἐντάσσονται λόγῳ τῆς χρήσης τους ἀλλὰ καὶ τῆς μορφῆς τους:

α. Τὸ ὄπλο τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.3 (πίν. 24α) ποὺ μετέχει στὴ σκηνὴ μὲ τὸν πληγμένο κάπρο. Τὸ σχετικὰ μακρύτερο ἀλλὰ ἐξίσου λεπτὸ μὲ τὰ ἀκόντια κοντάρι καὶ τὸ φυλλόμορφο σχῆμα τῆς λόγχης, ποὺ διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὶς λόγχες τῶν ἀκοντίων στὰ χέρια τῶν κυνηγῶν ἀρ. 5 καὶ 9, ἀνταποκρίνεται, ὅπως εἶδαμε, στὶς προδιαγραφές ποὺ σημειώνει ὁ Φάκλαρης γιὰ τὰ ὄπλα τοῦ εἵδους αὐτοῦ, τὰ ὁποῖα μπορούσαν νὰ χρησιμοποιηθοῦν εἴτε ὡς ἀκόντια, εἴτε γιὰ τὸ κυνήγι μεγάλων ζώων²⁶¹.

β. Ὅμοιο ἀπὸ μορφολογικὴ ἄποψη μὲ τὸ προηγούμενο εἶναι, ὅπως εἶδαμε, καὶ τὸ ὄπλο στὸ δεξιὸ χέρι τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.4 (πίν.24α). Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ κυνηγὸς τὸ κρατᾷ καὶ ἐτοιμάζεται νὰ τὸ μπήξει στὸν πληγμένο κάπρο ἐπιβάλλει νὰ ἀναγνωρίσουμε δόρυ μᾶλλον παρὰ ἀκόντιο, μὲ αἰχμὴ ὅμοια μὲ ἐκείνη τοῦ δόρατος τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.3.

γ. Διαφορετικὴ εἶναι ἡ μορφή καὶ οἱ διαστάσεις τῶν ὄπλων στὰ χέρια τῶν κυνηγῶν ἀρ. 6 καὶ 8 (πίν. 23β, 24β). Ἡ αἰσθητὴ διαφορὰ στὸ μῆκος τῶν κονταριῶν τους ἀπὸ τὰ ἀκόντια τῆς παράστασης, ἀλλὰ καὶ στὴ μορφή τῶν αἰχμῶν τους, ποὺ εἶναι μεγαλύτερες, φυλλόσχημες καὶ μὲ ἔντονη κεντρικὴ νεύρωση, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν τρόπο χρήσης καὶ τὸν προορισμὸ τους, ἐπιτρέπει τὴν ταύτισή τους μὲ δόρατα. Μορφολογικὰ ἀνταποκρίνονται στὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν δοράτων στὰ σχέδια ἀρ.87²⁶², 97²⁶³, 100²⁶⁴, 104²⁶⁵ καὶ 105²⁶⁶ ἀπὸ τοὺς τάφους τῆς Βεργίνας, καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ μποροῦν νὰ καταταγοῦν στὴν ὁμάδα ἐκείνη τῶν ὄπλων ποὺ ὁ Φάκλαρης ἀναγνωρίζει ὡς τυπικὰ δόρατα.

Σὲ σύγκριση μὲ τὸ δόρυ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.3, τὸ δόρυ τῆς μορφῆς ἀρ.6 εἶναι μεγαλύτερο, μὲ παχύτερο κοντάρι ποὺ ἀπολήγει σὲ κομβιόσχημη ἄκρη, καὶ μὲ λόγχη μεγάλη, φυλλόσχημη καὶ μὲ ἔντονη κεντρικὴ νεύρωση. Ἐπειδὴ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ κυνηγὸς κρατᾷ τὸ ὄπλο ἀποτελεῖ τὴν ἀκριβέστερη εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση ἐνὸς χωρίου ἀπὸ τὸν *Κυνηγετικὸ* τοῦ Ξενοφῶντα, εἶναι

260. Αὐτόθι 166.

261. Αὐτόθι 166. Ἡ Pekridou-Gorecki, Jagdfries 93 σημ. 10, ταυτίζει τὰ δόρατα μὲ ἐκεῖνα ποὺ χρησιμοποιοῦνταν στὴ Μακεδονία γιὰ τὸ κυνήγι τοῦ κάπρου, μὲ τὸν *σίγγυον* τῶν ἀρχαίων πηγῶν (Liddell-Scott *σιγγύης*: διαλεκτικὸς τύπος τοῦ *σιβύνη*, Θρακικὸν δὲ καὶ Μακεδονικὸν κατὰ τὸν Ἀπολλ. Ρόδ. Δ 320: βλ. Hoffmann ὁ.π. (σημ. 256) 68: «kurzer Speer für die Eberjagd». Ὁ Πολυδ., Ὀνομ. 10, 144 περιλαμβάνει τὴν *σιβύνη* στὴν πολεμικὴ σκευή, ἀλλὰ ὄχι στὴν κυνηγετικὴ σκευή. Ἡ ταύτιση ἐπομένως δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ βέβαιη.

262. Φάκλαρης ὁ.π. (σημ. 246) 139.

263. Αὐτόθι 141.

264. Αὐτόθι 156.

265. Αὐτόθι 162.

266. Αὐτόθι 164.

θεμιτό να υποθέσουμε ότι το συγκεκριμένο δόρυ πρέπει να ανήκει στην κατηγορία των *προβολίων* που αναφέρει ο αρχαῖος συγγραφέας²⁶⁷.

δ. Δόρυ πρέπει να αναγνωρίσουμε στο σπασμένο όπλο που κρατά με τα δόντια της ή άρκουδα στην επάνω δεξιά για τον θεατή γωνία της παράστασης (πίν. 21β, 24β). Αυτό τουλάχιστον προκύπτει από τη μεγάλη φυλλόσχημη αίχμη με την έντονη κεντρική νεύρωση και το παχύ σχετικά σώμα του κονταριού, που αποδίδονται ὅμοια με τα στοιχεία του δόρατος της μορφής άρ. 6.

ε. Τὸ έντυπωσιακότερο από ὅλα τὰ ὅπλα τῆς ζωγραφικῆς παράστασης εἶναι τὸ δόρυ τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ άρ. 8. Στὶς διαστάσεις τῆς φυλλόσχημης λόγχης ποὺ άρθρώνεται γύρω ἀπὸ τὴν έντονη κεντρικὴ νεύρωση καὶ στὸ ἐπιχρυσωμένο παχύ σχετικά κοντάρι, τὸ δόρυ τοῦ κυνηγοῦ βρίσκει τὸ συγγενέστερό του παράλληλο στὸ ἐπιχρυσωμένο δόρυ ποὺ βρέθηκε καρφωμένο με τὸν σαυρωτήρα του στὸ δάπεδο τοῦ προθαλάμου τοῦ «τάφου τοῦ Πρίγκιπα» στὴ Βεργίνα²⁶⁸.

Ἡ ἀπόληξη τοῦ κονταριοῦ ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τῆς τοιχογραφίας. Δέν μποροῦμε ἔτσι νὰ διαγνώσουμε ἂν τὸ μακρὺ ξύλινο στέλεχος κατέληγε σὲ κομβιόσχημο πέρας, ὅπως τὸ δόρυ τοῦ κυνηγοῦ άρ. 6. Ἡ ὁμοιότητα ὥστόσο τῆς λόγχης, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ μορφή καὶ τὶς διαστάσεις της, με τὴ λόγχη τοῦ κυνηγοῦ άρ. 6 ἐπιτρέπει νὰ αναγνωρίσουμε καὶ στὰ δύο ὅπλα δόρατα κατάλληλα γιὰ τὸ κυνήγι μεγάλων ζώων. Στὸ χέρι τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ άρ. 8, τῆς πιὸ ἐπιβλητικῆς ἀπὸ τὶς μορφές καὶ τῆς σημαντικότερης τῆς παράστασης, τὸ δόρυ αὐτὸ ἀποκτᾷ μιὰν ιδιαίτερη σημασία, ποὺ δέν μπορεῖ νὰ ἰδωθεῖ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν χρήστη του. Ἡ ἐπιχρύσωση τῶν δοράτων ἢ ἡ ἐπένδυσή τους με φύλλα χρυσοῦ δέν μπορεῖ νὰ ἀποτελοῦσε χαρακτηριστικὸ τῶν ὅπλων ἐνὸς ἀπλοῦ Μακεδόνα. Εἶναι φανερὸ πὼς τὸ ἐπιχρυσωμένο δόρυ τῆς τοιχογραφίας (πίν. 6β), ὅπως καὶ οἱ ἐπίχρυσες στελεγγίδες, οἱ ἐπίχρυσες χάλκινες κνημίδες καὶ τὸ ἐπιχρυσωμένο δόρυ τοῦ «τάφου τοῦ Πρίγκιπα»²⁶⁹, ὅπως συμβατικὰ ὀνομάζουμε τὸν τάφο III τῆς Μεγάλης Τούμπας, ἐνισχύουν τὴν ἄποψη πὼς καὶ ὁ νεκρὸς τοῦ τάφου αὐτοῦ ἀνῆκε στὴ βασιλικὴ οἰκογένεια²⁷⁰.

Συνοψίζοντας τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν καταλήγουμε στὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

1. Στὸ σύνολο τῶν δεκατεσσάρων ἀκοντίων καὶ δοράτων τῆς παράστασης κυριαρχοῦν τὰ ἐννέα ἀκόντια: πέντε μπηγμένα ἤδη στὰ σώματα τῶν θηραμάτων καὶ ἀπὸ ἓνα στὰ χέρια τῶν κυνηγῶν άρ. 2, 4 (στὸ ἀριστερὸ χέρι), 5 καὶ 9.

2. Στὰ πέντε συνολικὰ δόρατα ποὺ εἰκονίζονται στὴν παράσταση μποροῦμε νὰ διακρίνουμε δύο ὁμάδες:

267. Ξεν. Κυν. 10, 10-11. Βλ. παραπάνω σημ. 206. Ἡ Pekridou-Gorecki, Jagdfries 93 δέν διακρίνει διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δόρατα τῶν μορφῶν 3 καὶ 8, ποὺ ταυτίζει ἐπίσης με προβόλια.

268. Ἀνδρόνικος, Βεργίνα 206.

269. Αὐτόθι 206 καὶ 217 εἰκ. 185.

270. Αὐτόθι 217. Ὁ Ν. G. L. Hammond, The Royal Tombs at Vergina: Evolution and Identities, BSA 86, 1991, 69-82, κυρίως 77 κέ. ταυτίζει τὸν νεαρὸ νεκρὸ τοῦ τάφου με τὸν Ἀλέξανδρο Δ', γιὸ τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῆς Ρωξάνης. Γιὰ τὰ ἀνθρωπολογικὰ συμπεράσματα ποὺ ἀφοροῦν τὴν ἡλικία του βλ. J. H. Musgrave, The Human Remains from Vergina Tombs I, II and III: An Overview, AncW 22, 1991, 3 κέ.

Στὴν πρώτη ἀνήκουν τὰ δόρατα μὲ τὸ λεπτὸ κοντάρι, τὸ ὀξυκόρυφο πέρας καὶ τὴ μικρὴ σχετικὰ φυλλόσχημη λόγχη μὲ τὴν κεντρικὴ νεύρωση ποὺ κρατοῦν οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 3 καὶ 4 (στὸ δεξιὸ χέρι). Στὰ ἐλαφρὰ αὐτὰ δόρατα μποροῦμε ἴσως νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸ εἶδος ἐκεῖνο ποὺ σύμφωνα μὲ τὸν Π. Φάκλαρη μπορούσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ καὶ ὡς ἀκόντιο.

Στὴ δευτέρη ὁμάδα πρέπει νὰ ἐνταχτοῦν τὰ δόρατα τῶν μορφῶν ἀρ. 6 καὶ 8, καθὼς καὶ ἐκεῖνο ποὺ ἔχει γραπώσει μὲ τὸ ρύγχος τῆς ἡ ἄρκτος στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης. Καθὼς τὸ δόρυ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6 μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸ *προβόλιον*, ἐπεὶδὴ ἀνταποκρίνεται, ὡς πρὸς τὴ χρῆση, στὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς μορφῆς ποὺ ἐπαναλαμβάνει τὴν περιγραφὴ τοῦ Ξενοφῶντα, ἀλλὰ καὶ τοῦ Πολυδεύκη²⁷¹, εἶναι θεμιτὸ νὰ ταυτίσουμε καὶ τὰ ἄλλα δύο δόρατα τῆς ὁμάδας αὐτῆς (τὸ δόρυ τῆς μορφῆς ἀρ. 8 καὶ τὸ ὄπλο ποὺ δαγκώνει μὲ τὸ ρύγχος τῆς ἡ ἄρκτος) μὲ τὸν ἴδιο ἀρχαῖο ὄρο.

Β. Ὁ πέλεκυς

Ὁ Snodgrass ἀναφέρει πῶς, ἀντίθετα μὲ τοὺς Σκύθες, ποὺ χρησιμοποιοῦσαν τὸν μονόστομο πέλεκυ (*σάγαρις*) ὡς πολεμικὸ ὄπλο²⁷², ὁ ἀμφίστομος πέλεκυ μόνον περιπτωσιακὰ χρησιμοποιήθηκε σὲ μάχες ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες²⁷³. Ἡ ἀνεύρεση πελέκεων, ὅπως ὑποστηρίζει, σὲ τάφους πολεμιστῶν δὲν ὀδηγεῖ, ἐντούτοις, στὸ συμπέρασμα πῶς ὁ πέλεκυς ἀποτελοῦσε – ἔστω καὶ σπάνια – στοιχεῖο τῆς πολεμικῆς σκευῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἡ παντελὴς ἀπουσία τοῦ ἀπὸ τὶς πάμπολλες παραστάσεις μαχῶν στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη ἀποκλείει τὴ χρῆση τοῦ ὡς πολεμικοῦ ὄπλου.

Ἀντίθετα, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἀμφίστομου πέλεκυ σὲ σκηνὲς μυθικοῦ κυνηγίου, κυρίως στὰ χέρια τοῦ Ἀγκαίου ἢ τοῦ Θησέα σὲ παραστάσεις ποὺ εἰκονίζουν τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδωνίου κάπρου²⁷⁴, ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε πῶς γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες ὁ πέλεκυς ἦταν ὄπλο κυνηγετικόν²⁷⁵.

Ἀπὸ τυπολογικὴ ἄποψη, ὁ ἀμφίστομος πέλεκυ στὰ χέρια τῆς μορφῆς ἀρ. 7 ἀνήκει στὴν κατηγορία τοῦ λεγόμενου εὐρωπαϊκοῦ τύπου, καὶ εἰκονογραφικὰ βρίσκει τὰ παράλληλά του ὄχι μόνον σὲ ἀγγειογραφικὲς παραστάσεις μὲ θέματα μυθικῶν κυνηγιῶν, ἀλλὰ καὶ σὲ κυνήγια χωρὶς μυθολογικὸ περιεχόμενο,

271. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 23 κέ.

272. A. M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks* (1967) 66. Liddell-Scott λ. *σάγαρις*: ὄπλον ἐν χρήσει παρὰ ταῖς Σκυθικαῖς φυλαῖς, παρὰ τοῖς Πέρσας, ταῖς Ἀραβόσι κλπ. v. Graeve, *Alexandersarkophag* 58, 100, 154.

273. Snodgrass ὁ.π. 40: «Axes, too, have occasionally turned up to warrior graves, and it is possible that these were taken into battle; they appear, after all, in the Iliad XII 612 and XV 711».

274. F. S. Kleiner, The Kalydonian Hunt: A Reconstruction of a Painting from the Circle of Polygnotos, *AntK* 15, 1972, 7-19.

275. Πρέπει, ἐντούτοις, νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ πῶς ὁ ὄρος δὲν ἀναφέρεται οὔτε ἀπὸ τὸν Ξενοφῶντα οὔτε ἀπὸ τὸν Πολυδεύκη.

ὅπως στὸ ψηφιδωτὸ μὲ τὸ κυνήγι τοῦ ἐλαφιοῦ ἀπὸ τὴν οἰκίαν τῆς Ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης στὴν Πέλλα²⁷⁶ καὶ στὸ ἀνάγλυφο τῆς Μεσσήνης²⁷⁷.

Στὶς ἀνάγλυφες σκηνὲς τῆς σαρκοφάγου «τοῦ Ἀλεξάνδρου» ἀπὸ τὴ Σιδώνα στὴν Κωνσταντινούπολη (εἰκ. 21α) εἰκονίζεται μόνον ὁ μονόστομος πέλεκυς ἀνατολικοῦ τύπου²⁷⁸, μὲ ἀγκιστροειδῆ μίαν ἀπὸ τὶς ἀπολήξεις του, στὰ χέρια μορφῶν μὲ ἀνατολικὴ ἐνδυμασία²⁷⁹.

Ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν προκύπτει ὅτι ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ κυνηγιοῦ τῆς Βεργίνας στοιχείων ἔνδυσης ἢ κυνηγετικῆς σκευῆς ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ παραπέμψουν σὲ ἀνατολικά πρότυπα ὀδηγεῖ στὸ ἀναπόφευκτο συμπέρασμα πὼς ὁ τόπος στὸν ὁποῖον διαδραματίζονται τὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια πρέπει νὰ ἐντοπιστεῖ στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο καὶ ὄχι στὴν Ἀνατολή. Ἡ διαπίστωση εἶναι σημαντικὴ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ θέματος, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ μνημείου, ὅπως θὰ δοῦμε σὲ ἐπόμενα κεφάλαια τῆς μελέτης αὐτῆς.

γ. Τὸ δίχτυ (πίν. 22, 24β)

Στὰ χέρια τῆς μορφῆς 10 μὲ τὴν ιδιότυπη ἐνδυμασία εἰκονίζεται μὲ σαφήνεια ἓνα δίχτυ ποὺ πέφτει μπροστὰ στὰ ἀνοιχτὰ πόδια τοῦ κυνηγοῦ, ὁ ὁποῖος κρατᾷ μὲ τὰ δυὸ του χέρια τὴ σκοινένια ἄκρη του, τὸν *περίδρομον* τῶν ἀρχαίων πηγῶν²⁸⁰.

Ἡ μορφή καὶ οἱ διαστάσεις τοῦ κυνηγετικοῦ αὐτοῦ μέσου, καθὼς καὶ ἡ ἐξειδικευμένη χρῆση του, περιγράφονται ἀναλυτικὰ ἀπὸ τὸν Ξενοφῶντα. Δὲν εἶναι βεβαίως εὐκόλο νὰ προσδιορίσουμε μὲ ποιὸν ἀπὸ τοὺς ὅρους (*δίκτυον*, *ἐνόδιον*, *ἄρκυς*) ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Ξενοφῶν²⁸¹ μπορούμε νὰ ταυτίσουμε τὸ δίχτυ τῆς τοιχογραφίας. Ἐκτιμοῦμε ὥστόσο πὼς τὸ χαρακτηριστικὸ σχῆμα τοῦ²⁸²

276. D. Salzmann, *Untersuchungen zu den Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*, AF 10 (Berlin 1982) ἀρ. 103 πίν. 29. X. Μακαρόνας - Ε. Γιούρν, *Οἱ οἰκίαι Ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης καὶ Διονύσου τῆς Πέλλας* (Ἀθῆναι 1989) 127-129 πίν. 18-22.

277. Hölscher, *Historienbilder* 181 κέ., πίν. 15. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλν, Τὸ ἀνάθημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφοὺς. Μεθοδολογικὰ προβλήματα ἀναπαράστασης, *Ἐγνατία* 1 (ΕΕΦΣΠΘ 23), 1989, 6 κέ. K. Bringmann - H. v. Steuben, *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer* (Berlin 1995) 141-143 ἀρ. κατ. 90, ὅπου καὶ ἐκτενὴς βιβλιογραφία.

278. v. Graeve, *Alexandersarkophag* 95, κυρίως 1 σημ. 122-123.

279. Αὐτόθι 56 κέ. σημ. 6 πίν. 34,1, σ. 58-60 πίν. 24,2 (B5 καὶ B8), σ. 60-61 πίν. 44-45 (D2).

280. Liddell-Scott λ. *περίδρομος*: τὸ σκοινίον τὸ περιθέον περὶ τὸ ἀνώτατον μέρος δικτύου. Ξεν. Κυν. 2, 6· 10, 7. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 26 κέ. κυρίως 27: ἡ δὲ παραλλαγὴ τῶν ὀνομάτων ἐν τῇ χρήσει τῇ θηρευτικῇ δίκτυα μὲν καλεῖ (ὁ Φερεκράτης) τὰ ἐν τοῖς ὀμαλέσι καὶ ἰσοπέδοις ἰστάμενα, ἐνόδια δὲ τὰ ἐν ταῖς ὁδοῖς. οἱ δὲ ἄρκυες τούτων μὲν ἐλάττους εἰσὶ τοῖς μεγέθεσι, κεκρυφάλω δ' εἰκόμασι κατὰ τὸ σχῆμα, εἰς ὃξὺ καταλήγουσαι· καὶ 5, 31: κεκρύφαλος δ' ἄρκυος ἢ κοιλότης.

281. Ξεν. Κυν. 2, 4-9. Anderson, *Hunting* 38 κέ. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 93 σημ. 12.

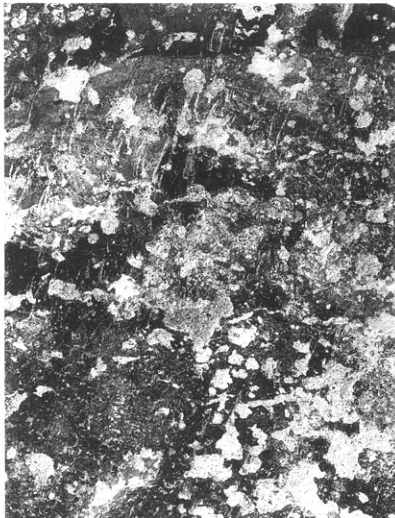
282. Ξεν. Κυν. 10 κέ. κυρίως 10, 7: τῆς δὲ ἄρκυος αὐτῆς μακρὸν προήκοντα κόλπον

καὶ ἡ δόλωσις τοῦ *περιδρόμου*²⁸³ ἐπιτρέπουν τὴν ταύτισή του μὲ τὴν *ἄρκυν* τῶν ἀρχαίων πηγῶν.

3. ΛΑΛΟΥΝΤΑ ΣΥΜΒΟΛΑ Ι

1. Ἡ ἐνδυμασία τῆς μορφῆς ἀρ. 10 (πίν. 22, 24β, 25α, εἰκ. 18)

Στὴ δεξιὰ γιὰ τὸν θεατὴ ἄκρη τῆς παράστασης εἰκονίζεται νέος κυνηγὸς μὲ ἐνδυμασία ποὺ διαφέρει ἀπὸ ἐκείνες τῶν ἄλλων κυνηγῶν. Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μορφή κρατᾷ δίχτυ, πιθανότατα *ἄρκυν*, ὅπως εἶδαμε παραπάνω²⁸⁴, ἐπιτρέπει νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν *ἀρκυωρὸν* τοῦ Ξενοφῶντα²⁸⁵. Ὁ Πολυδεύκης δὲν ἀναφέρει τὸν συγκεκριμένο ὄρο, ἀλλὰ περιλαμβάνει τὸν ὑπεύθυνο γιὰ τὰ δίχτυα (*δικτυαγωγὸν ἢ λινόπτην*) ἀνάμεσα στὰ σκυλιά, τὰ ἄλογα καὶ τὸν *ἵππαγωγόν*²⁸⁶, ἐνῶ ὁ Ξενοφῶν συστήνει κοντὰ στὰ ἄλλα προσόντα τοῦ τὴν καλὴ γνώση τῆς ἐλληνικῆς²⁸⁷.



Εἰκ. 18. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 10. Λεπτομέρεια.

- ποιεῖν... Ὁ Anderson, *Hunting* 38 κέ. ἐρμηνεύει τὸν ὄρο ὡς long net καὶ ἡ Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 93 σημ. 13 φαίνεται νὰ τὸ ταυτίζει ἐπίσης μὲ τὸν ὄρο αὐτό, δεδομένου ὅτι παραπέμπει στὴν ὁμοιότητα τοῦ τριγωνικοῦ τοῦ σχήματος μὲ τὸν γυναικεῖο κεκρύφαλο, ποὺ ἐπίσης ἀποδίδεται μὲ τὸν ἴδια λέξη, βλ. Liddell - Scott λ. *ἄρκυς*.
283. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 28: ὁ δὲ *περιδρόμος* ἐστὶ τῆς *ἄρκυος* *σχοινίον* *ἐκατέρωθεν*, *τῶν ἄνω τε καὶ κάτω τελευταίων βρόγχων διειρόμενον*, *ᾧ συνέλκεται τε τὰ δίκτυα καὶ πάλιν ἀναλύεται*.
284. Βλ. παραπάνω σημ. 280-283.
285. Liddell-Scott λ. *ἀρκυωρός*: ὁ τῶν ἀρκύων φύλαξ.
286. Πολ. Ὀνομ. 5, 17: *καὶ συνεργοὶ μὲν κυνηγέτου κύνες, ἵπποι, κυναγωγός, ἵππαγωγός, δικτυαγωγός, λινόπτης ὁ τὰ ἐμπίπτοντα ἀποσκοπούμενος*. Anderson, *Hunting* 37 σημ. 23.
287. Ξεν. Κυν. 2, 3: *χρή δὲ τὸν μὲν ἀρκυωρὸν εἶναι ἐπιθυμοῦντα τοῦ ἔργου καὶ τὴν φωνὴν Ἑλληνα, τὴν δὲ ἡλικίαν περὶ ἑτὴ ἑκοσι, τὸ δὲ εἶδος ἐλαφρόν, ἰσχυρόν, ψυχὴν δὲ ἱκανόν, ἵνα τῶν πόνων τούτοις κρατῶν χαίρη τῷ ἔργῳ*.

Με βάση τὸ τελευταῖο κυρίως στοιχείο ὁ Anderson κατέληξε στὸ συμπέρασμα πὼς ὁ *ἀρκυωρὸς* πρέπει νὰ ἦταν δοῦλος, «whose duties would no doubt include looking after and repairing the nets as well as watching them in the field – the part of his work for which youth, strength, agility and ability to comprehend instantly the instructions that were shouted at him would be essential»²⁸⁸.

Τὸ γεγονός ὅτι τὸ δίχτυ δὲν λογιζόταν ἀνάμεσα στὰ μέσα ποὺ ἦταν θεμιτὸ νὰ χρησιμοποιήσῃ ἓνας Μακεδόνας τῆς βασιλικῆς αὐλῆς γιὰ νὰ σκοτώσῃ ἓναν κάπρο²⁸⁹ ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ status τῆς μορφῆς 10 μὲ τὸ δίχτυ εἶναι διαφορετικὸ ἀπὸ τῶν ὑπόλοιπων κυνηγῶν τῆς παράστασης.

Ὁ ἀρκυωρὸς τῆς τοιχογραφίας φορᾷ κρηπίδες ποὺ δὲν διαφέρουν ἀπὸ τὰ ὑποδήματα τῶν ἄλλων μορφῶν. Κατάσαρκα φορᾷ ἓνα εἶδος «χιτωνίσκου» μὲ κοντὲς χειρίδες, ζωσμένο στὴ μέση, ἀλλὰ χωρὶς ραφὴ κατὰ μῆκος τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ κορμιοῦ, ἀφοῦ μιὰ ἀπὸ τὶς ἄκρες τοῦ ἀναδιπλώνεται πάνω ἀπὸ τὸν δεξιὸ μηρὸ καὶ συναντᾷ, χωρὶς νὰ ἐνώνεται, τὴν καμπύλη παρυφῆ τοῦ ἐνδύματος. Τὸ καφετὶ χρῶμα τοῦ ρούχου ἀνταποκρίνεται στὶς συμβουλὲς τοῦ Πολυδεύκη, ποὺ συνιστᾷ σκουρόχρωμα ἐνδύματα γιὰ τὸν κυνηγό²⁹⁰, ὥστε νὰ μὴ γίνεταί εὐκολα ἀντιληπτὸς ἀπὸ τὸ θήραμα²⁹¹, ἐνῶ ἡ ἀκανόνιστη παρυφῆ τοῦ καὶ ἡ πτυχολογία τοῦ εἶναι φανερὸ πὼς ὑπαινίσσονται τὴ δερμάτινη ὕψή του.

Ὁ Πολυδεύκης, *Όνομ.* 7, 70 μᾶς πληροφορεῖ πὼς καὶ σκύτιναι δὲ ἦσαν ἐσθῆτες, σίττυβα μὲν χιτῶν ἐκ δέρματος, διφθέρα δὲ στεγαστὸς χιτῶν ἐπὶ κρانون ἔχων. ἡ δὲ βαίτη ἔστι μὲν προμήκης χιτῶν, οὕτω δὲ Σοφοκλῆς καὶ τὰς σκηνὰς τὰς βαρβαρικὰς καλεῖ. σίσυρνα δὲ χιτῶν σκύτινος ἔντριχος χειριδωτός· Σκυθικὸν τὸ χρῆμα. ἡ δὲ σισύρα περίβλημα ἂν εἴη ἐκ διφθέρας. Ἴσως ἡ σίττυβα (ὁ χιτῶν ἐκ δέρματος τοῦ Πολυδεύκη) νὰ ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸ ἔνδυμα τῆς μορφῆς.

Λίγο σκουρότερη καὶ μὲ παχὺ τρίχωμα ἀποδίδεται ἡ δορὰ ποὺ καλύπτει τὴν πλάτη τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.10: δεμένη στὸν λαιμό, σκεπάζει τοὺς ὤμους τοῦ, ἐνῶ οἱ ἄνισες ἄκρες τῆς, ποὺ προφανῶς ἀντιστοιχοῦν στὰ πόδια τοῦ ζώου ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέκυψε, διακρίνονται πλάι καὶ πίσω, ἀνάμεσα στὰ πόδια τοῦ ἀρκυωροῦ. Ἡ Pekridou-Gorecki πρότεινε τὴν ταύτισή της μὲ τὴν *σισύρα* τοῦ Πολυδεύκη (*περίβλημα ἂν εἴη ἐκ διφθέρας*), ὅμως τὰ στοιχεῖα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὸν ἀσαφῆ ὁρισμὸ δὲν εἶναι ἀρκετὰ γιὰ τὴν ἀναγνώριση τοῦ ὅρου στὸ περίβλημα τῆς μορφῆς 10²⁹². Ἡ χρῆση τοῦ γενικοῦ ὅρου *διφθέρα* ἀποτελεῖ κατὰ τὴ γνώμη μας τὴν ἀσφαλέστερη, γιὰ τὴν ὥρα, ἐπιλογή, μὲ δεδομένη τὴν

288. Anderson, *Hunting* 37 κέ. καὶ σημ. 26. Ὁ A. Brelich, *Gli eroi greci* (Roma 1958) 211 σημ. 51 ἐρμηνεύει τὸ χωρίο ὡς ἐνδειχθῇ ὅτι τὸ κυνήγι ἦταν εἶδος μύησης, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀποκλείονταν «οἱ βάρβαροι».

289. Ἀθῆν. I 18a.

290. Πολυδ. *Όνομ.* 5, 17 κέ.: *σκευὴ δὲ κυνηγέτου χιτῶν εὐσταλὴς ἔσται, πρὸς τὴν ἰγνύαν καθήκων, οὐ λευκὸς οὐδὲ κατ' ἄλλην εὐχρῶσαν προλάμπων, ὡς μὴ πόρρωθεν καθορῶτο τοῖς θηρίοις.*

291. Anderson, *Hunting* 9 σημ. 41, εἰκ. 17c.

292. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 91.

πλήρη άνυπαρξία εικονογραφικῶν παραλλήλων ποὺ θὰ επέτρεπαν ένδεχομένως μιάν άκριβέστερη προσέγγιση²⁹³.

Παρά τήν άδυναμία μας νά άποδώσουμε με βεβαιότητα στὰ ένδύματα τῆς μορφῆς άρ.10 συγκεκριμένους ὅρους τῶν φιλολογικῶν πηγῶν, ἡ άπεικόνιση τοῦ κυνηγοῦ με δερμάτινα ένδύματα παραπέμπει στίς φιλολογικῆς μαρτυρίες ποὺ άναφέρουν τὴ *διφθέρα* σὲ σχέση με τοὺς χωρικούς, γενικότερα²⁹⁴, ἀλλὰ καὶ τὴν ειδικότερη χρῆση τοῦ ὅρου στὸν λόγο τοῦ Άλεξάνδρου πρὸς τοὺς Μακεδόνες του, στὴ διάρκεια τῆς στάσης στὸν "Υψαση ποταμό²⁹⁵.

Μοναδικὸ ἀπὸ εικονογραφικὴ άποψη εἶναι, τέλος, τὸ ιδιόμορφο κάλυμμα κεφαλῆς τῆς μορφῆς, ποὺ άποτελεῖται ἀπὸ ἓνα άρτόσχημο άκαμπτο τμήμα, τοποθετημένο ὀριζόντια στὴν κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ. Δέν μπορεῖ νά ταυτιστεῖ οὔτε με τὸν πέτασο, ἀλλὰ οὔτε καὶ με τὴν καυσία, ὅπως ὑποστήριξε ἡ Harrison²⁹⁶. Ἡ άπουσία εικονογραφικῶν παραλλήλων δέν επιτρέπει τὴν άναγνώρισή του καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ταύτισή του με ἓναν ἀπὸ τοὺς άρχαίους ὅρους ποὺ άναφέρονται ὡς καλύμματα κεφαλῆς εἶναι άδύνατη.

Τὸ ένδυματολογικὸ σύνολο τοῦ κυνηγοῦ άρ.10 δέν βρίσκει εικονογραφικὰ παράλληλα στὴν άρχαία ἑλληνικὴ ἢ τὴν άνατολικὴ ένδυμασία²⁹⁷ καὶ ἐπομένως ἡ πρόσφατη πρόταση τῆς "Ο. Παλαγγιά νά ταυτίσει τὴν ἡλιοκαμένη νεανικὴ μορφὴ με Άνατολίτη δέν εἶναι δυνατό νά γίνει άποδεκτὴ²⁹⁸.

Ἡ άπεικόνιση τῶν ιδιόμορφων ένδυματολογικῶν στοιχείων τῆς μορφῆς άρ. 10, χωρὶς ἀνάλογα (γνωστὰ) παραδείγματα στὴν εικονογραφία τοῦ άρχαίου κόσμου, σὲ συνδυασμὸ με τὴν ένασχόλησή της με τὸ κυνήγι, δέν εἶναι προφανῶς τυχαία: ἡ ἐπιλογή τους πρέπει νά άποδοθεῖ στὴν πρόθεση τοῦ ζωγράφου νά διαφοροποιήσει καταρχὴν τὴ μορφὴ ἀπὸ τοὺς ἄλλους κυνηγούς, νά τὴ χαρακτηρίσει (με τρόπο ποὺ προφανῶς θὰ ἦταν κατανοητὸς στοὺς συγχρόνους του) καὶ με τὰ στοιχεῖα ένδυσής της νά παραπέμψει τὸν άρχαῖο θεατὴ τῆς τοιχογραφίας σὲ ἓνα συγκεκριμένο γεωγραφικὸ χῶρο, ὅπου ἡ ένδυμασία τοῦ κυνηγοῦ με τὸ δίχτυ άποτελοῦσε τοπικὸ χαρακτηριστικὸ²⁹⁹. Ἀπὸ τὴν άποψη αὐτὴ

293 Liddell-Scott λ. *διφθέρα*: πᾶν ὅ,τι εἶναι κατεσκευασμένον ἐκ δερμάτων, δερμάτινον ἱμάτιον, οἷον ἐφόρουσιν οἱ χωρικοί.

294. Ἀριστ. *Νεφ.* 72. Πλάτ. *Κρίτων* 53D. Λυκ. *Τιμ.* 6 καὶ 38.

295. Ἀρρ. *Ανάβ.* 7, 9.

296. Harrison ὁ.π. (σημ. 192). Ἡ Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 91 κέ., άπορρίπτει, ὅπως φαίνεται, χωρὶς ὥστόσο νά ἐπιχειρηματολογεῖ, τὴν άναγνώριση τῆς καυσίας στὰ καπέλα τῶν μορφῶν 6 καὶ 9· γιὰ τὸ αντίθετο βλ. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 122 κέ.

297. Γιὰ τὴ χρῆση τῆς δορᾶς ζῶου στὴ θέση τῆς χλαμύδας βλ. Hölscher, *Historienbilder* 107-108, σημ. 563-564 πίν. 9,2. Μορφολογικὰ ἡ δορὰ στὸ ἀνάγλυφο τῆς Ν. Ὑόρκης εἶναι έντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ ένδυμα τῆς μορφῆς άρ. 10 στὴν τοιχογραφία με τὸ κυνήγι, διαπίστωση ποὺ άποκλείει ὁποιοδήποτε συσχετισμὸ.

298. Palagia ὁ.π. (σημ. 231) 197.

299. Hölscher, *Historienbilder* 108 (με άφορμὴ ἓνα άποσπασματικὸ ἀνάγλυφο στὴ Ν. Ὑόρκη ὅπου εἰκονίζεται μορφὴ με δορὰ ζῶου ἀντὶ γιὰ χλαμύδα): «Die Bedeutung des Reliefs – so wenig wir ihm auch abgewinnen können – besteht darin, daß auf ihm versucht ist, diese Gegner in ihrer ethnischen Eigenart zu erfassen, und daß es zugleich eine Anschauung von dem bergigen Charakter ihres fernen Landes vermittelt».

δικαιολογημένα μπορεί να θεωρηθεί ως λαλούν σύμβολο για την κατανόηση του ζωγραφικού έργου, έπειδή είναι ένδεχόμενο πώς υπαινίσσεται με την παρουσία της τὸν συγκεκριμένο γεωγραφικὸ χῶρο ὅπου ἐκτυλίσσονται τὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια τῆς παράστασης.

Με τὸν ἴδιο τρόπο –τοῦ λαλούντος συμβόλου– ἐρμηνεύεται ἡ παρουσία μορφῶν με ἀνατολίτικη, συνήθως περσική, ἐνδυμασία σὲ ἄλλες σύγχρονες ἢ λίγο μεταγενέστερες παραστάσεις ἱστορικοῦ κυνηγιοῦ³⁰⁰, ὡς ἐνδειξη δηλαδὴ ὅτι οἱ κυνηγετικὲς σκηνὲς ἐκτυλίσσονται στὴν Ἀνατολή³⁰¹. Στὶς συγκεκριμένες αὐτὲς περιπτώσεις, ἡ παρουσία τῶν κυνηγῶν με περσικὴ ἐνδυμασία ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ὡς *terminus post quem* γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν παραστάσεων αὐτῶν τὸ νωρίτερο στὰ χρόνια τῆς ἐκστρατείας τοῦ Ἀλεξάνδρου³⁰².

Κατ' ἀναλογία ἐπομένως μπορούμε ἥδη στὸ σημεῖο αὐτὸ νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὴν τοιχογραφία μορφῶν με περσικὴ ἥ, γενικότερα, ἀνατολίτικη ἐνδυμασία δηλώνει πὼς τὸ κυνήγι τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα διαδραματίζεται στὴν Εὐρώπη καὶ πὼς ἡ χρονικὴ στιγμή πού καταγράφεται ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ παράσταση πρέπει νὰ εἶναι προγενέστερη ἀπὸ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν Ἀνατολή.

Ἡ ἀναγνώριση στὴ μορφὴ ἀρ. 10 ἐνὸς ὀρεσίβιου Μακεδόνα με δερμάτινα ἐνδύματα πού παραπέμπουν στὶς διφθέρες στὶς ὁποῖες ἀναφέρεται ὁ Ἀλέξανδρος³⁰³, καὶ ὅχι ἐνὸς Πέρση, ὅπως στὰ μεταγενέστερα τῆς ἐκστρατείας κυνήγια τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν διαδόχων του στὴν Ἀνατολή, ἐνισχύει με ἓνα ἀκόμη ἐπιχείρημα τὸ συμπέρασμα στὸ ὁποῖο καταλήξαμε στὴν προηγούμενη ἐνότητα, με ἀφορμὴ τὴν ἀπουσία ἀπὸ τὴν εἰκονιζόμενη κυνηγετικὴ σκευὴ ὅπλων ἢ ἐξαρτημάτων πού νὰ παραπέμπουν σὲ μὴ εὐρωπαϊκὸ χῶρο, ὡς τόπο διεξαγωγῆς τῶν κυνηγετικῶν ἐπεισοδίων τῆς γραπτῆς παράστασης.

2. Ἡ στεφανωμένη μορφὴ ἀρ. 5 (πίν. 14α-β, 24α, 27α)

Διαφορετικό, ἀλλὰ ἐξίσου σημαντικό γιὰ τὴν κατανόηση τῆς παράστασης, εἶναι τὸ νόημα πού ἐκπέμπει τὸ στεφάνι στὸ κεφάλι τοῦ νεαροῦ κεντρικοῦ ἵππεά ἀρ. 5 τῆς γραπτῆς παράστασης. Ἡ ἀπεικόνιση ἐνὸς ἀντικειμένου, ἡ χρῆση τοῦ ὁποίου στὴν ἀρχαιότητα κάλυπτε ἓνα πλῆθος ἐκδηλώσεων τῆς ἰδιωτικῆς καὶ τῆς δημόσιας ζωῆς τῶν Ἑλλήνων³⁰⁴, σὲ συνδυασμὸ με τὴν κεντρικὴ θέση τὴν ὁποία κατέχει στὴν παράσταση ὁ κυνηγὸς πού τὸ φορᾷ, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐμπεριέχει τὴ σημασία ἐνὸς λαλούντος συμβόλου.

300. Ὅπως γιὰ παράδειγμα στὴ σαρκοφάγο τὴ λεγομένη «τοῦ Ἀλεξάνδρου», στὴν Κωνσταντινούπολη: v. Graeve, *Alexandersarkophag*, καὶ στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Παλέρμου (Hölscher, *Historienbilder* 186 κέ.).

301. Γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ στὸ Παλέρμο βλ. D. v. Boeselager, *Antike Mosaiken in Sizilien* (Roma 1983) 47 κέ.

302. Hölscher, *Historienbilder* 187 (γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Παλέρμου): «Sicher aber ist der Schauplatz der Jagd in Asien. Sie fand also entweder während des Alexanderzuges oder unter einem der Diadochen in asiatischen Teil des Reiches statt».

303. Ἀρρ. Ἀνάβ. 7, 9.

304. Blech, *Kranz* 63-257. Ε. Κεφαλίδου, *Νικητής* (Θεσσαλονίκη 1996) 52 κέ., 62 κέ., 72 κέ.

Τὸ στεφάνι τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 5 ἀποτελεῖται ἀπὸ λογχόσχημα φύλλα, τοποθετημένα σὲ ἀραιὰ διαστήματα μεταξύ τους. Τὸ σχῆμα τους ἀντιστοιχεῖ στοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους ἀποδίδονται στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη τὰ φύλλα τῆς ἐλιάς ἀλλὰ καὶ τῆς δάφνης³⁰⁵, πού συχνὰ εἶναι δύσκολο νὰ διακριθοῦν μὲ ἀσφάλεια³⁰⁶. Μόνον τὸ μέγεθός τους, πού στὴν τοιχογραφία μπορεῖ νὰ ὑπολογιστεῖ σὲ σχέση μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ νέου, ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα πὼς ἀποδίδουν στεφάνι δάφνης³⁰⁷.

Ἡ ἀποψη πού πρόσφατα διατυπώθηκε, πὼς στὸν νεαρὸ κεντρικὸ ἱππέα ἀρ. 5 θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν νεκρὸ τοῦ τάφου, ἀκριβῶς ἐπεὶδὴ ἡ μορφή εἰκονίζεται στεφανωμένῃ³⁰⁸, δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ ὅσα γνωρίζουμε γιὰ τὴ χρήση τοῦ στεφανιοῦ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα³⁰⁹. Ὁ Blech, ἐξετάζοντας τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες ἀλλὰ καὶ τὶς νεκρικὲς παραστάσεις σὲ ἐπιτύμβιες στῆλες καὶ ταφικὰ ἀγγεῖα³¹⁰, κατέληξε στὸ συμπέρασμα πὼς τὸ στεφάνι δὲν εἶναι νεκρικὸ σύμβολο, ἀλλὰ παραπέμπει σὲ ἄλλες ἐκδηλώσεις πού σχετίζονται μὲ τὶς ἐπίγειες δραστηριότητες τοῦ νεκροῦ³¹¹, τὸν ὁποῖο συχνὰ συνοδεύει στὸν τάφο, μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα ἀντικείμενα πού τοῦ ἀνήκουν³¹².

305. Blech, *Kranz* 58-62, εἰκ. 17-18. Στεφάνι ἐλιάς ἢ δάφνης ἀναγνωρίζει καὶ ἡ Pekridou-Gorecki 92 σημ. 8.

306. Blech, *Kranz* 59 κέ.: «Im Gegensatz zu den ornamentalen Darstellungsweisen lassen sich die botanischen Unterschiede zwischen Lorbeer- und Ölblättern leicht verdeutlichen». Αὐτόθι 241 εἰκ. 31 (παραλλαγὲς δάφνινων στεφανίων).

307. Κεφαλίδου ὁ.π. (σημ. 304) 53 σχ. 2 ἀρ. 141.

308. Baumer-Weber, Fries κυρίως 34 σημ. 7 (Blech, *Kranz* 98 κέ. εἰκ. 24). Ὁ Blech ὥστόσο στὸ σημεῖο αὐτὸ σημειώνει πὼς ἡ στεφανώση τῶν νεκρῶν εἶναι ἐκδήλωση τιμῆς.

309. Ἀπὸ πούθεν δὲν προκύπτει ὅτι τὸ στεφάνι σὲ νεκρικὲς παραστάσεις δηλώνει τὸν νεκρό. Σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση θὰ περίμενε κανεὶς ὅλοι ἀνεξαιρέτως οἱ νεκροὶ πού εἰκονίζονται στὶς ἐπιτύμβιες στῆλες ἢ στὶς τοιχογραφίες μακεδονικῶν τάφων νὰ φέρουν στεφάνι.

310. Blech, *Kranz* 98 κέ. Κεφαλίδου ὁ.π. (σημ. 304) 52 κέ.

311. Blech, *Kranz* 103: «Der bürgerlichen Welt entstammen attische und von ihnen beeinflusste Grabbilder» καὶ 108: «Auch die Deutung des Totenkranzes als Zeichen dafür, daß man das Leben durchkämpft habe, ist agonaler Herkunft». Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς ἀποψης αὐτῆς εἶναι ἡ τοιχογραφία στὸν τάφο II τοῦ τύμβου Μπέλλα στὰ Παλατίσια (Ἀνδρόνικος, *Berynia* 36 εἰκ. 15), ὅπου ὁ νεκρὸς πολεμιστὴς στεφανώνεται ἀπὸ μιὰ γυναικεῖα μορφή, προσωποποίηση ἴσως τῆς Μακεδονίας ἢ τῆς Ἀρετῆς. Ὅπως σημειώνει ὁ Ἀνδρόνικος (αὐτόθι σ. 36), «ἡ κίνηση δηλώνει τὸ στεφάνωμα τοῦ γενναίου πολεμιστῆ γιὰ τὴν πολεμικὴ του ἀρετή... καὶ ἔτσι σχετίζεται μὲ τὴν πράξη πού ὁδήγησε τὸν νέο πολεμιστὴ στὸν θάνατο». Ἄν ἴσχυε ἡ ὑπόθεση τῶν Baumer καὶ Weber, Fries, θὰ περίμενε κανεὶς πὼς στεφανωμένος θὰ ἔπρεπε νὰ εἰκονίζεται καὶ ὁ πολεμιστὴς στὸν τάφο τῆς Κρίσεως στὰ Λευκάδια. Τὴν ἀποψη πὼς τὸ στεφάνι δὲν ὑποδηλώνει ἀναγκαστικὰ τὸν νεκρό, ἐνισχύει καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ τάφου II στὸν Ἅγιο Ἀθανάσιο (Τσιμπίδου-Αὐλωνίτη ὁ.π. σημ. 18), ὅπου οἱ μορφὲς τῆς ἐντυπωσιακῆς γραπτῆς ζωφόρου δὲν εἰκονίζονται στεφανωμένες ὡς νεκροί, ἀλλὰ ὡς συμποσιαστές.

312. Blech, *Kranz* 104: «Fast ausnahmslos fehlt ein eindeutig sepulkraler Bezug». Αἶγιο παραπάνω ἔχει ἤδη σημειώσει: «Da der Stephanos jedoch die Umgebung des befleckenden Todes ausschließt, kann ihr Zusammensein nur in der festlichen Welt gesucht werden, die auch die besonders angebrachten Kränze erklärt». Γιὰ τὴν πολ-

Ἡ γενικὴ αὐτὴ διαπίστωση γιὰ τὴ χρῆση τοῦ στεφανιοῦ στὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα δὲν στηρίζει ἐπομένως τὴν ἀναγκαστικὴ ταύτιση τοῦ κεντρικοῦ ἵππεά ἀρ. 5 τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸν νεκρό.

Τὸ συμπέρασμα ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὰ ἀνθρωπολογικὰ δεδομένα ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν ὀστέων ποὺ περιεῖχαν οἱ λάρνακες τῶν δύο θαλάμων τοῦ τάφου³¹³. Τὰ ὀστά τοῦ προθαλάμου ἀνήκουν σὲ γυναῖκα³¹⁴, ἐνῶ τὰ ὀστά τοῦ θαλάμου σὲ ἄνδρα ποὺ πρέπει νὰ πέθανε στὴ διάρκεια τῆς πέμπτης δεκαετίας τῆς ζωῆς του³¹⁵.

Σὲ συνδυασμὸ μάλιστα μὲ τὴν πλούσια συλλογὴ ἀμυντικῶν καὶ ἐπιθετικῶν ὄπλων ποὺ συνόδευσαν τὸν νεκρὸ τοῦ θαλάμου³¹⁶ τὸ ἀνθρωπολογικὸ αὐτὸ δεδομένο ἀποκλείει τὴν ταύτισή του μὲ τὸν νεαρὸ ἵππεά τῆς τοιχογραφίας. Βεβαιώνει, ἀντίθετα, πὼς ὁ νεκρὸς στὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του εἶχε συμμετάσχει σὲ πολεμικὲς δραστηριότητες ἐξίσου, ἂν ὅχι περισσότερο, κατὰλληλες γιὰ τὴν ἱστορήσά τους στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου ποὺ τοῦ ἀνῆκε. Θὰ ἦταν ἐπομένως τουλάχιστον περίεργο νὰ ὑποθέσουμε πὼς γιὰ τὸν τάφο ἐνὸς ὄριμου πολεμιστῆ ἐπιλέχθηκε μιὰ σκηνὴ ποὺ ἀναφέρεται σὲ μιὰ δραστηριότητα τῆς νεανικῆς του ἡλικίας.

Τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ὀστά τῶν δύο θαλάμων τοῦ τάφου δὲν μπορεῖ νὰ σχετίζονται μὲ τὸν νεαρὸ στεφανωμένο ἵππεά ποὺ κατέχει τὴν κεντρικὴ θέση στὴν παράσταση, κυρίως ὅμως ἡ χρῆση τοῦ στεφανιοῦ γιὰ ἐπίγειες καὶ ἐορταστικὲς ἐκδηλώσεις, ἐπιτρέπουν νὰ ἀπορρίψουμε τὴν ταύτιση τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 5 μὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς νεκροὺς τοῦ τάφου. Κατὰ συνέπεια τὸ στεφάνι πρέπει νὰ συνδέεται μὲ ἄλλες δραστηριότητες ποὺ προφανῶς σχετίζονται μὲ τὸ συγκεκριμένο κυνήγι.

Τὸ στεφάνι δὲν ἀναφέρεται ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ κυνήγι, παρόλο ποὺ ἡ Ἀταλάντη³¹⁷ ἢ ὁ Μελέαγρος³¹⁸ εἰκονίζονται στεφανωμένοι σὲ σκηνὲς μὲ τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδωνίου κάπρου. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς

λαπλὴ χρῆση τοῦ στεφανιοῦ στὶς ἐπίγειες δραστηριότητες τοῦ νεκροῦ, καὶ ὅχι ὡς εἰδικὰ κατασκευασμένο γιὰ τὸν τάφο ἀντικείμενο, βλ. Μπ. Τσιγαρίδα, Χρυσὸ στεφάνι μυρτιάς ἀπὸ τὴ Βεργίνα, στὸ *Ἀμυτός. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο* (Θεσσαλονίκη 1987) 907-916, κυρίως 912 κέ. σημ. 24-33.

313. N. I. Xiotiris - F. Langenscheidt, The Cremation from the Poyal Macedonian Tombs of Vergina, *AE* 1981, 142-160. A. J. N. W. Prag - J. H. Musgrave - R. A. H. Neave, The Skull from Tomb II at Vergina: King Philip II of Macedon, *JHS* 104, 1984, 60-78. J. H. Musgrave, Dust and Damn'd Oblivion: A Study of Cremation in Ancient Greece, *BSA* 85, 1990, 271-299, κυρίως 276-280.

314. Αὐτόθι 286 κέ.

315. Παρὰ τὶς διαφορετικὲς τοὺς ἐκτιμήσεις σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ταύτιση τοῦ νεκροῦ, οἱ μελετητὲς τῶν ὀστέων τοῦ θαλάμου (βλ. παραπάνω σημ. 313) συμφωνοῦν γιὰ τὴν ἡλικία του.

316. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 137-145 εἰκ. 91-103. Φάκλαρης ὁ.π. (σημ. 246) σποράδην. Αὐτὴ ἡ ἐντονη πολεμικὴ δραστηριότητα τοῦ ὄριμου ἀνδρὸς ποὺ τάφηκε στὸν θάλαμο τοῦ τάφου, ὅπως ἀντανakλάται στὸ πλῆθος τῶν ὄπλων του, δυσχεραίνει τὴ συσχέτισή του μὲ τὸν Φίλιππο Γ' Ἀρριδαῖο καὶ τὴν ἀναγνώριση τῆς μορφῆς του στὸν ἵππεά ἀρ. 8, ὅπως πρόσφατα ὑποστήριξε καὶ ὁ Tripodi, *Cacce* 57-59 καὶ 106-108.

317. Anderson, *Hunting* 53, 74 (στὸν κρατῆρα τῶν Κλειτία καὶ Ἐργότιμου).

318. Στὸν γνωστὸ ἀπουλικὸ κρατῆρα, βλ. αὐτόθι 54 εἰκ. 19 σημ. 74.

τὸ στεφάνι πρέπει, ἐπομένως, νὰ ὑπαινίσσεται τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα, δηλαδὴ τὸν φόνου τοῦ θηράματος ἀπὸ τὴ στεφανωμένη μορφή καὶ νὰ συμβολίζει τὴ νίκη. Ἀνάλογο ἐκτιμοῦμε πὼς εἶναι τὸ νόημα τοῦ στεφανιοῦ καὶ στὴν περίπτωση τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα, ὅπου ὁ νεαρὸς κεντρικὸς στεφανωμένος ἵππας ἀρ. 5 δηλώνεται ὡς νικητὴς³¹⁹.

Μὲ μιὰ τέτοια ἐρμηνεία τοῦ συμβόλου, ὡς δηλωτικοῦ τῆς νίκης στὸ κυνήγι, συμφωνεῖ καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀπεικονίζεται ὁ κεντρικὸς νεαρὸς ἵππας τῆς τοιχογραφίας: καθὼς στρέφει τὰ νῶτα του πρὸς τὸν πληγωμένο κάπρο μοιάζει σὰν νὰ ἔχει κιόλας ὀλοκληρώσει τὴ συμμετοχή του στὸ συγκεκριμένο ἐπεισόδιο, ἀφοῦ τὸ ἀκόντιο ποὺ εἶναι καρφωμένο στὸ πλευρὸ τοῦ θηράματος δὲν μπορεῖ νὰ ἀνήκει παρὰ μόνον σ' αὐτὸν καὶ ὄχι σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς κυνηγοὺς ἀρ. 3 (μὲ τὸ δόρυ) ἢ 4 (μὲ τὸ δόρυ καὶ τὸ ἀκόντιο) ποὺ ἀσχολοῦνται μαζὶ του.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ νεαροῦ κεντρικοῦ ἵππας μὲ τρόπο ποὺ δηλώνει πὼς ἔχει ἐπιτύχει τὸν στόχο του καὶ κατευθύνεται φιλόδοξα πρὸς τὸν ἐπόμενο, τὸ λιοντάρι, προσδίδει στὸ στεφάνι τὸ νόημα τοῦ *λαλοῦντος συμβόλου*, τοῦ εἰκονογραφικοῦ δηλαδὴ στοιχείου ποὺ δηλώνει τὴν ἐπιτυχὴ του συμμετοχὴ σὲ ἓνα κατεξοχὴν πολεμικὸ ἄθλημα³²⁰.

Ἡ ἀναγνώριση στὸν νεαρὸ στεφανωμένο ἵππας ἀρ. 5 τοῦ νικητῆ καὶ ὄχι τοῦ νεκροῦ, προσδίδει στὴ μορφή μιὰν ἰδιαίτερη σημασία, ποὺ ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν ἀξονική της τοποθέτηση στὸ μέσον τῆς γραπτῆς παράστασης, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ φιλόδοξη κίνησή της πρὸς τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι· ἐπιτρέπει συνεπὼς νὰ συμπεράνουμε πὼς ἡ ἐπιλογὴ τοῦ ζωγράφου εἶχε στόχο νὰ δηλώσει ὑπαινικτικὰ ὄχι μόνον τὴν ἐπιτυχὴ συμμετοχὴ τοῦ νεαροῦ στὸ κυνήγι, ἀλλὰ κυρίως ὅλα ἐκεῖνα ποὺ προέκυπταν ἀπ' αὐτὴν καὶ ἀφοροῦσαν τὴ σχέση του μὲ τὴν κοινωνία τῶν ἀνδρῶν³²¹. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, τὸ στεφάνι ὑπομνηματίζει τὴν παράσταση, προσδίδοντας στὸ ἱστορικὸ της, ὅπως θὰ δοῦμε, νόημα μιὰ διάσταση γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε σὲ ἄλλο κεφάλαιο τῆς μελέτης αὐτῆς.

4. ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΘΗΡΑΜΑΤΑ

Τὶς δέκα ἀνθρώπινες μορφές τῆς πολυπρόσωπης παράστασης συμπληρῶνουν δεκαπέντε ζωικὲς μορφές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐννέα σκυλιά, ποὺ μετέχουν στὴν κυνηγετικὴ διαδικασίᾳ, καὶ ἔξι θηράματα ποὺ ἔχουν ἢ πρόκειται νὰ ὑποστοῦν τὶς ἐπιπτώσεις της.

319. Γιὰ τὸ στεφάνι ὡς σύμβολο νίκης βλ. Blech, *Kranz* 109-153. Στὸ ἴδιο συμπέρασμα καταλήγει καὶ ὁ Tripodi, *Cacce* 104-106.

320. Γιὰ τὸν πολλαπλὰ παιδευτικὸ χαρακτήρα τοῦ κυνηγιοῦ βλ. Ξεν. Κυν. 12 κέ. Γιὰ τὸν ἀγωνιστικὸ του χαρακτήρα εἰδικότερα βλ. A. Brelich, *Gli eroi greci* (Roma 1958) 74 κέ. Σὲ ὅμοια συμπεράσματα γιὰ τὴ δράση τοῦ νεαροῦ κυνηγοῦ, σὲ σχέση μὲ τὸν κάπρο καὶ τὴν στροφή του πρὸς τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι, καταλήγει καὶ ὁ Tripodi, *Cacce* 101-104, παρόλο ποὺ ταυτίζει τὴ μορφή μὲ τὸν μικρὸ Ἀλέξανδρο Δ'.

321. Hatzopoulos, *Cultes* 87 κέ., κυρίως 93 κέ., σημ. 170 (γιὰ τὸ κυνήγι τοῦ κάπρου, ὡς *chasse initiatique par excellence*). Vidal-Naquet, *Le chasseur noir* (1970) σποράδην.

α. Τὰ σκυλιὰ

Τὰ σκυλιὰ ἀποτελοῦν ἐξαιρετικὰ σημαντικὸ παράγοντα γιὰ τὸ κυνήγι καὶ τὴν ἐπιτυχία του. Ὁ Ξενοφῶν ἀφιερώνει σ' αὐτὰ μεγάλο μέρος τοῦ *Κυνηγετικού* του³²², γιὰ νὰ περιγράψει τὰ προσόντα καὶ τὰ ἐλαττώματά τους, νὰ συμβουλέψει τοὺς κυνηγοὺς γιὰ τὸν τρόπο συμπεριφορᾶς ἀπέναντί τους καὶ νὰ συστήσει τὰ κατάλληλα γιὰ κάθε θήραμα εἶδη.

Τὰ δὲ *γένη τῶν κυνῶν ἐστὶ διττά, αἱ μὲν γὰρ καστόριαι, αἱ δὲ ἄλωπεκίδες*³²³. Καὶ τὰ δύο γένη ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν λακωνικῶν σκυλιῶν³²⁴, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα ὁ Ξενοφῶν, ἀφοῦ περιγράφει τὰ μειονεκτήματα τῶν ἄλωπεκίδων³²⁵, κάνει σαφὴ τὴν προτίμησή του πρὸς τὸ εἶδος τῶν καστορίων, ἐπαινώντας τὰ φυσικά τους προσόντα καὶ τὶς δυνατότητές τους³²⁶.

Στὰ πέντε κυνηγετικά ἐπεισόδια ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ ζωγραφικὴ σύνθεση εἰκονίζονται ἑννέα συνολικά σκυλιὰ: ἓνα (ἀρ. ζ) ἔχει ὑποκύψει κάτω ἀπὸ τὰ ἰσχυρὰ πέλματα τοῦ λιονταριοῦ, ἓνα ἄλλο (ἀρ. γ) κεῖται πληγωμένο ἢ νεκρὸ μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ κάπρου, δύο (ἀρ. α καὶ ε) ἔχουν σκαρφαλώσει στὰ κορμιά τῶν λαβωμένων θηραμάτων (τοῦ ἐλαφιοῦ στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τῆς σύνθεσης καὶ τοῦ κάπρου, στὸ ἀντίστοιχο ἐπεισόδιο), δύο (ἀρ. δ καὶ η) ἔχουν κιόλας δαγκώσει τὸν πληγωμένο κάπρο καὶ τὸ λαβωμένο, ἀλλὰ ἀπειλητικὸ ἀκόμη, λιοντάρι, ἀντίστοιχα, ἐνῶ τρία (ἀρ. β, στ καὶ θ) ἀπειλοῦν ἀπὸ κάποια ἀπόσταση τὸν κάπρο, τὸ λιοντάρι καὶ τὴν ἄρκτο, ποὺ ξεπροβάλλει ἀπὸ τὰ βράχια, στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης.

Τὴ μεγαλύτερη συγκέντρωση, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ ποσοστὸ τῆς συμμετοχῆς τους στὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια, παρουσιάζουν τὰ τέσσερα σκυλιὰ στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν κάπρο (ἀρ. β, γ, δ καὶ ε, πίν. 24α) καὶ τὰ τρία σκυλιὰ ποὺ μετέχουν στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι (ἀρ. στ, ζ καὶ η, πίν. 23β).

Ἡ οὐρὰ σὲ ὅλα τὰ σκυλιὰ εἰκονίζεται καμπυλωμένη, προφανῶς γιὰ νὰ δηλώσει τὴ δράση ἢ τὴν ἐγρήγορη τοῦ ζώου (ἀρ. α, β, δ, ε, στ, η καὶ θ), ἀκόμη καὶ ἐκείνου ποὺ ἔχει κιόλας ὑποκύψει κάτω ἀπὸ τὸ βαρὺ πέλμα τοῦ λιονταριοῦ (ἀρ. ζ). Μόνο στὸ πληγωμένο ἢ νεκρὸ σκυλὶ ἀρ. γ, ποὺ κεῖται μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ κάπρου, ἡ οὐρὰ ἀποδίδεται εὐθύγραμμη, ἴσως γιὰ νὰ δηλώσει τὴν πλήρη ἀδυναμία του ἢ ἐνδεχομένως νὰ τὸ εἰκονίσει ὡς νεκρό³²⁷.

Οἱ διαφορὲς στὸ χρῶμα τοῦ τριχώματος, τὴ διάπλαση τοῦ σώματος καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ρύγχους, ἀλλὰ κυρίως ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον μετέχουν στὸ κυνήγι ἐπιτρέπουν νὰ ἀποδεχτοῦμε τὴ διάκρισή τους στὶς δύο ὁμάδες ποὺ πρό-

322. Ξεν. Κυν. 3, 1-4, 11. Anderson, *Hunting* 42 κέ.

323. Ξεν. Κυν. 3, 1.

324. Anderson, *Hunting* 42: «Both were Laconian, bred out of the Spartan kind». Γιὰ τὰ σκυλιὰ καὶ τὶς ράτσες τους βλ. Keller, Hunderassen 242 κέ., πίν. IV. Γιὰ τὰ λακωνικά βλ. Br. Freyer-Schauenburg, Κύων Λάκων, Κύων Λάκαινα, *AntK* 13, 1970, 95 κέ., πίν. 45-47.

325. Ξεν. Κυν. 3, 1-11.

326. Αὐτόθι 4, 1-11, E. C. Marchant, *Xenophon. Scripta minora. Κυνηγετικός* (Loeb Library), σ. 366 κέ., κυρίως 381 σημ. 2.

327. Ξεν. Κυν. 10, 21: ἀποθνήσκουσι δὲ κύνες πολλοὶ ἐν τῇ τοιαύτῃ θήρᾳ (τοῦ κάπρου) καὶ αὐτοὶ οἱ κυνηγέται κινδυνεύουσιν.

τεινε ἡ L. Collins Reilly³²⁸ στὸ σύντομο ἄρθρο της γιὰ τὰ σκυλιὰ τῆς τοιχογραφίας: τὰ λαγωνικά, ποὺ τὰ ἀναγνωρίζει στὰ σκυλιὰ ἀρ. α, γ, δ, ε καὶ η³²⁹ καὶ μιὰν ἄλλην ὁμάδα μὲ τὰ σκυλιὰ ἀρ. β, στ καὶ θ, τὰ ἀποῖα ἀποδίδει σὲ «μιὰν ἄγνωστη ράτσα», παράλληλα τῆς ὁποίας δὲν βρίσκει στὴ σχετικὴ εἰκονογραφία, ἀλλὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὁποίας τῆς θυμίζουν «σύγχρονα σκυλιὰ ἀπὸ τὴ Ρωσία, τὴ Ροδεσία καὶ τὴν Ἰαπωνία»³³⁰.

Τὰ σκυλιὰ τῆς πρώτης ὁμάδας «are fine boned, well muscled, with long narrow muzzles, tracking dogs of great olfactory abilities, identified as the Laconian hound»³³¹, μὲ χαρακτηριστικὰ δηλαδὴ ποὺ συμπίπτουν μὲ τὶς καστόριες κύνες τοῦ Ξενοφῶντα: *πρῶτον μὲν οὖν χρή εἶναι μεγάλας, εἶτα ἐχούσας τὰς κεφαλὰς ἐλαφράς, σιμάς, ἄρθρώδεις, ἰνώδη τὰ κάτωθεν τῶν μετώπων, ὄμματα μετέωρα, μέλανα, λαμπρά, μέτωπα μεγάλα καὶ πλατέα, τὰς διακρίσεις βαθείας, ὦτα μικρά, λεπτά, ψιλὰ ὀπισθεν, τραχήλους μακροὺς, ὑγροὺς, περιφερεῖς, στήθη πλατέα, μὴ ἄσαρκα, ἀπὸ τῶν ὤμων τὰς ὠμοπλάτας διεστῶσας μικρόν, σκέλη τὰ πρόσθια μικρά, ὀρθά, στρογγύλα, στιφρά, τοὺς ἀγκῶνας ὀρθοὺς, πλευρὰς μὴ ἐπὶ γῆν βαθείας, ἀλλ' εἰς τὸ πλάγιον παρηκούσας, ὁσφὺς σαρκώδεις, τὰ μεγέθη μεταξὺ μακρῶν καὶ βραχέων, μήτε ὑγρὰς λίαν μήτε σκληράς, λαγόνας μεταξὺ μεγάλων καὶ μικρῶν, ἰσχία στρογγύλα, ὀπισθεν σαρκώδη, ἄνωθεν δὲ μὴ συνδεδεμένα, ἔνδοθεν δὲ προσεσταλμένα, τὰ κάτωθεν τῶν κενεῶνων λαγαρὰ καὶ αὐτοὺς τοὺς κενεῶνας, οὐρὰς μακράς, ὀρθάς, λιγυράς, μηριαίας σκληράς, ὑποκώλια μακρά, περιφερῆ, εὐπαγῆ, σκέλη πολὺ μείζω τὰ ὀπισθεν τῶν ἔμπροσθεν καὶ ἐπίρρικνα, πόδας περιφερεῖς. καὶ ἐὰν ὥσι τοιαῦται αἱ κύνες, ἔσσονται ἰσχυραὶ τὰ εἶδη, ἐλαφραὶ, σύμμετροι, ποδώκεις καὶ ἀπὸ τῶν προσώπων φαῖδραὶ καὶ εὐστομοὶ*³³².

Ἡ Reilly δυσκολεύεται νὰ κατατάξει τὸ σκυλὶ ἀρ. ζ, ποὺ εἰκονίζεται καθηλωμένο κάτω ἀπὸ τὶς πατοῦσες τοῦ λιονταριοῦ, ἐπειδὴ σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ρύγχους του δὲν εἶναι εὐδιάκριτα, καθὼς τὸ κεφάλι του πιέζεται καὶ ἔχει ἀφύσικα συστραφεῖ ἀπὸ τὴν πατούσα τοῦ θηράματος. Ὡστόσο, ἡ διάπλαση τοῦ σώματος εἶναι ὅμοια μὲ τῶν ὑπόλοιπων σκυλιῶν τῆς ὁμάδας αὐτῆς καὶ ἡ αὐτοψία στὴν τοιχογραφία ἔδειξε πὼς πρέπει νὰ ἐνταχτεῖ στὰ λαγωνικά.

Στὶς παρατηρήσεις τῆς Reilly μπορούμε, χάριν στὴν αὐτοψία στὸ μνημεῖο καὶ πάλι, νὰ προσθέσουμε πὼς τὸ χρῶμα τοῦ τριχώματος στὰ σκυλιὰ τῆς ὁμάδας αὐτῆς ποικίλλει ἀπὸ ὑπόλευκο (στὰ σκυλιὰ ἀρ. α καὶ ε), στὸ κιτρινωπὸ τοῦ σκυλιοῦ ἀρ. η, μέχρι καὶ γκριζοκίτρινο, στὸ σκυλὶ ἀρ. ζ. Μὲ σκοῦρο καφέ ἀποδίδεται τὸ τρίχωμα τοῦ πληγωμένου λαγωνικοῦ ἀρ. γ, μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ κάπρου³³³.

328. L. C. Reilly, The Hunting Frieze from Vergina, *JHS* 113, 1993, 160-162.

329. Αὐτόθι 160 κέ.

330. Αὐτόθι 162.

331. Αὐτόθι 160, σημ. 5. D. B. Hull, *Hounds and Hunting in Ancient Greece* (Chicago 1964) 31-33 πίν. IV-VI καὶ XX.

332. Reilly ὁ.π. (σημ. 328) 160 σημ. 5, Ξεν. Κυν. 4, 1-2.

333. Γιὰ τὰ χρώματα τῶν σκυλιῶν βλ. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 65.

Διαφορετική είναι η διάπλαση τῶν μεγαλόσωμων σκυλιῶν ἀρ. στ καὶ θ, ποὺ ἀποδίδονται μὲ ἀνοιχτόχρωμο, λεῖο τρίχωμα, μυῶδες σῶμα, κοντὰ ὄρθια αὐτιά καὶ κοντὸ πλατὺ ρύγχος (πίν. 23β, 24β), γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ Reilly δὲν ἔχει νὰ προτείνει ταύτιση³³⁴. Καθὼς ὅμως κανένα ἀπὸ τὰ σκυλιὰ τῆς ὁμάδας αὐτῆς δὲν εἰκονίζεται ἐπάνω ἢ ἰδιαίτερα κοντὰ στὰ θηράματα, ἡ Reilly σωστὰ τὰ χαρακτήρισε *holding dogs*³³⁵: σκυλιὰ δηλαδὴ ποὺ δὲν μετέχουν ἄμεσα στὸ κυνήγι, ὅπως τὰ λαγωνικά, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται περισσότερο γιὰ ἐκφοβισμό τῶν μεγάλων ζώων³³⁶.

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο μετέχουν στὸ κυνήγι, κυρίως ὅμως ἡ μορφή καὶ ἡ διάπλασή τους, ἐπιτρέπουν τὴν ταύτισή τους μὲ τοὺς μολοσσούς³³⁷. Τὸ ρύγχος καὶ ἡ σωματική τους εὐρωστία θυμίζει τὸν μολοσσὸ ποὺ ἐπιστέφει ἐπιτύμβιο τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ³³⁸ καὶ τὸ σκυλὶ κάτω ἀπὸ τὸν δίφρο τῆς λεγόμενης Ὀλυμπιάδας, στὸ ἀντίγραφο *Torlonia* ποὺ ἔχει χαρακτηριστεῖ ἀπὸ τὸν Keller ὡς τυπικὸ δείγμα τοῦ «καθαρόαιμου μολοσσού»³³⁹. Ὁ Anderson σημειώνει πὼς ἡ συγκεκριμένη ράτσα, παρόλο ποὺ δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ξενοφῶντα, ἦταν γνωστὴ γιὰ τὰ προσόντα τῆς ἀπὸ τὰ κλασικὰ ἤδη χρόνια καὶ προερχόταν ἀπὸ τὰ σκυλιὰ ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ βοσκοὶ στὰ βουνὰ τῆς βορειοδυτικῆς Ἑλλάδας³⁴⁰. Στὰ σκυλιὰ ἐπομένως ἀρ. β, στ καὶ θ, μὲ τὸ ὑπόλευκο τρίχωμα, τὸ γεροδεμένο κορμὶ καὶ τὸ πλατὺ μουσούδι, θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τοὺς μολοσσούς³⁴¹, ποὺ χρησιμοποιοῦνταν κυρίως ἀπὸ τοὺς βοσκούς ὡς τσοπανόσκυλα³⁴². Μιὰ κατηγορία, ἀνάμεσά τους, μποροῦσε νὰ μετέχει καὶ στὸ κυνήγι³⁴³, ἀκριβῶς γιὰ νὰ ἐκφοβίσει τὰ μεγάλα ζῶα³⁴⁴.

334. Ἡ Reilly ὁ.π. (σημ. 328) 160, περιλαμβάνει στὴν ὁμάδα αὐτὴ καὶ τὸ σκυλὶ ἀρ. 2 (β στὴ δική μας ἀρίθμηση) καὶ περιγράφει τὰ χαρακτηριστικά τους ὡς ἑξῆς: «Dogs 2, 6 and 9 are however clearly a different sort of hunting dog, a type of dog new to Greek art in this frieze, and not to my knowledge seen elsewhere. This type is heavier, perhaps somewhat larger overall, sturdier in the shoulders and neck, and with a shorter, wider muzzle when compared to a Laconian hound».

335. Αὐτόθι 162.

336. Ὁ Keller, Hunderassen 261 κέ. ταυτίζει τὴν κατηγορία αὐτὴ ποὺ τὴν χαρακτηρίζει ὡς «echte Molosser erster Classe (epirotische Bullenbeißer)» μὲ τὰ μεγαλόσωμα σκυλιὰ ποὺ εἰκονίζονται σὲ νομίσματα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα ἀπὸ τὴ Μάδυτο (αὐτόθι πίν. IV, 7).

337. Anderson, *Hunting* 93: «The mastiff, the Molossian breed was coming into increasing favor».

338. Hull ὁ.π. (σημ. 331) πίν. XIX.

339. Keller, Hunderassen 263 εἰκ. 64.

340. Anderson, *Hunting* 93.

341. Hull ὁ.π. (σημ. 331) 29 κέ. σημ. 39. Γιὰ τὸν θηλυκὸ μολοσσὸ σὲ σχέση μὲ τὸν θάνατο τοῦ Εὐριπίδου βλ. Tripodi, *Cacce* 38 κέ., κυρίως 40.

342. Hull ὁ.π. (σημ. 331) 30.

343. Στὴν ἴδια ράτσα ἀνήκει καὶ τὸ σκυλὶ ποὺ βρίσκεται ἀντιμέτωπο μὲ τὸν κάπρο, στὸ ἀποσπασματικὰ διατηρημένο ψηφιδωτὸ μὲ τὸ κυνήγι στὸ Παλέρρο: D. v. Boeselager, *Antike Mosaiken in Sizilien* (Roma 1983) 47 κέ. πίν. F, εἰκ. 17-26.

344. Ὁ Anderson, *Hunting* 93, πιστεύει ὅτι ἡ ράτσα τῶν μολοσσῶν, ἂν καὶ δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ξενοφῶντα στὸν *Κυνηγετικὸ* του, πρέπει ἤδη νὰ χρησιμοποιοῦνταν ἀπὸ τοὺς βοσκούς στὴν βορειοδυτικὴ ἀρχαία Ἑλλάδα, ὅχι ὡς «sheep dogs», ἀλλὰ γιὰ νὰ προστατεύει τὰ πρόβατα ἀπὸ τοὺς λύκους καὶ τοὺς κλέφτες.

Στὰ σκυλιὰ ποὺ εἰκονίζονται σὲ νομίματα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα καὶ σὲ μνημεῖα τῆς πλαστικῆς ὁ Keller³⁴⁵ καὶ ὁ Hull³⁴⁶ ἀναγνωρίζουν μολοσσούς· οἱ εἰκονογραφικὲς τοὺς ὁμοιότητες μὲ τὰ σκυλιὰ τῆς τοιχογραφίας ἀρ.β, στ καὶ θ ἐπιτρέπουν τὴν ταύτιση τῶν τελευταίων μὲ ἓνα γνωστὸ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο καὶ ἀπεικονισμένον σὲ μνημεῖα τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος εἶδος, χωρὶς νὰ ἀναγκαστοῦμε νὰ ἀναζητήσουμε τίς ρίζες τοὺς σὲ ἄλλες ἡπείρους, ὅπως περιέργως πρότεινε ἡ Reilly.

β. Τὰ θηράματα

Στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι εἰκονίζονται ἔξι συνολικὰ θηράματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μόνον ἐκεῖνο ποὺ διακρίνεται στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης, πίσω ἀπὸ τὰ πόδια τῆς μορφῆς ἀρ.10 μὲ τὸ δίχτυ, εἶναι ἀδιάγνωστο. Στοιχεῖο γιὰ τὴν ἀναγνώριση στὴ θέση αὐτὴ ἐνὸς ἐξοντωμένου ζώου ἀποτελεῖ ἡ ἔντονη ἀλλὰ περιορισμένου μεγέθους κόκκινη κηλίδα αἵματος ποὺ διακρίνεται ἀνάμεσα στὶς κνῆμες τοῦ ἀρκυροῦ. Τὸ σκουρό χρῶμα μὲ τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται ὁ μεγαλόσωμος, ἀπροσδιόριστος ὄγκος τοῦ εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ χρῶμα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος γιὰ νὰ ἀποδώσει τὸ τρίχωμα τοῦ κάπρου ἢ τῆς ἄρκτου.

Τὰ ὑπόλοιπα θηράματα, δηλαδὴ ἡ ἀντιλόπη³⁴⁷ καὶ τὸ ἐλάφι στὴ δεξιὰ ἄκρῃ τῆς παράστασης³⁴⁸, καθὼς καὶ ὁ κάπρος³⁴⁹ καὶ τὸ λιοντάρι³⁵⁰ στὰ δύο κεντρικὰ ἐπεισόδια τῆς σύνθεσης, δὲν παρουσιάζουν προβλήματα ἀναγνώρισης καὶ ἀποτελοῦν ἀγαπητὰ θέματα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης, ὅπως θὰ δοῦμε σὲ ἄλλο κεφάλαιο.

Εἰδικὸ ἐνδιαφέρον, λόγῳ τῆς σπανιότητος τοῦ θέματος, ἀποκτᾷ στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θηράματος, ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης νὰ ξεπροβάλλει ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ βραχῶδες ἔδαφος (πίν. 21β, 22, εἰκ. 19). Σκουρόχρωμο καὶ μεγαλόσωμο, ἔχει κιόλας δεχθεῖ στὸ ἀριστερὸ πλευρὸ τοῦ ἓνα ἀκόντιο, σαφῶς προερχόμενο ἀπὸ τὸν κυνηγὸ ἀρ. 9, ἐνῶ ἓνα δεύτερο ἀκόντιο, στὸ δεξιὸ χέρι τοῦ ἴδιου κυνηγοῦ τὸ ἀπειλεῖ. Τὸ ζῶο ἔχει γραπώσει μὲ τὸ ρύγχος τοῦ καὶ κρατᾷ μὲ τὸ δεξιὸν πόδι τοῦ πέλμα

345. Keller, Hunderassen 258-269 εἰκ. 64 καὶ 65, πίν. IV,7.

346. Hull ὁ.π. (σημ. 331), πίν. XIX, ὡς ἐπιτύμβιο μὲ ὀλόγλυφο σκυλὶ τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα ἀπὸ τὸν Κεραμεϊκὸ: H. Riemann, *Kerameikos II. Die Skulpturen* (Berlin 1940) πίν. 31.

347. Γιὰ τὸ κυνήγι τῆς ἀντιλόπης βλ. Hull ὁ.π. (σημ. 331) 83-84. Ὁ ὅρος δὲν εἶναι ἀρχαῖος, χρησιμοποιεῖται ἐδῶ γιὰ νὰ δηλώσει τὸ θηλυκὸ ἐλάφι: Πολυδ. Ὀνομ. 5, 76: *τῶν δὲ ἐλάφων ἄκρω μὲν ἡ θήλεια, ὁ δ' ἄρρην κερωφόρος ἢ κερασφόρος*.

348. Γιὰ τὸ κυνήγι τοῦ ἐλαφιοῦ βλ. Ξεν. Κυν. 9, 1-20 καὶ Anderson, *Hunting* 48-51, Πολυδ. Ὀνομ. 5, 78: *χρεῖα δὲ πρὸς αὐτὰς τόξων καὶ ἀκοντίων*.

349. Τὸ κυνήγι τοῦ κάπρου εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνα τῶν μεγάλων ζώων στὸ ὁποῖο ὁ Ξενοφὼν ἀφιερώνει τμήμα τοῦ *Κυνηγετικοῦ* του: 10, 1-23 καὶ Anderson, *Hunting* 51-55.

350. Στὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ καὶ τῶν ἄλλων μεγάλων ζώων, ὁ Ξενοφὼν, Κυν. 11 ἀφιερώνει ἓνα πολὺ σύντομο κεφάλαιο.



Εἰκ. 19. Ἡ ἄρκτος στὴν ἐπάνω γωνία τῆς παράστασης.

τὴν αἰχμὴ ἑνὸς δόρατος μὲ σπασμένο καὶ λυγισμένο σὲ γωνία στέλεχος. Αὕτῃ ἀκριβῶς ἡ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια ἐπιβάλλει νὰ τὸ ταυτίσουμε μὲ ἄρκτο³⁵¹.

Τὸ κυνήγι τῆς ἄρκτου³⁵² δὲν ἀπασχολεῖ τὸν Ξενοφῶντα στὸν *Κυνηγετικὸ* του³⁵³: περιορίζεται μόνο νὰ ἀναφέρει ὅτι κυνήγι ἄρκτου μποροῦσε νὰ γίνεῖ στα βουνὰ τῆς Μακεδονίας, τῆς Θεσσαλίας, τῆς Ἡπείρου καὶ τῆς Θράκης³⁵⁴, ὅπως πολὺ ἀργότερα καὶ στὴν Πάρνηθα, στὰ χρόνια τοῦ Πausanias³⁵⁵. Σὲ κυνήγι ἄρκτου ἀναφέρεται καὶ μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ Ἀλέξανδρου πρὸς τὸν Πευκέστα³⁵⁶, στοιχεῖο ποὺ ὄχι μόνον ἐπιβεβαιώνει τὴν πληροφορία τοῦ Ξενοφῶντα γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ἄρκτων στὴ Μακεδονία, ἀλλὰ ἐρμηνεύει ταυτόχρονα καὶ τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τῶν συνηθειῶν τοῦ ζώου ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη³⁵⁷, ποὺ ὅπως ὑποθέτει ὁ Keller³⁵⁸ πρέπει νὰ εἶχε ἄμεση ἐποπτεία τοῦ θέματος.

Τὸ κυνήγι τῆς ἄρκτου – ἴσως ἐπειδὴ δὲν σχετίζεται μὲ κανένα γνωστὸ ἢ δημοφιλὲς μυθολογικὸ ἐπεισόδιο³⁵⁹ – εἶναι πολὺ σπάνιο στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ

351. Keller, *Thiere* 123 σημ. 203. Ὅππιν. *Κυν.* III 144: *χεῖρες χερσὶ βροτῶν ἔκειαι πόδες ἡδὲ πόδεσσι.*

352. Γιὰ τὴν ἄρκτο βλ. γενικὰ *RE* II (1896) λ. *Bar*, στ. 2759-2762 (M. Wellmann). Keller, *Thiere* 106 κέ.

353. Ξεν. *Κυν.* 11, 1: *Λέοντες δέ, παρδάλεις, λύγκες, πάνθηρες, ἄρκτοι καὶ τᾶλλα ὅσα ἐστὶ τοιαῦτα θηρία ἀλίσκεται ἐν ξέναις χώραις περὶ τὸ Πάγγαιον ὄρος καὶ τὸν Κιττὸν τὸν ὑπὲρ τῆς Μακεδονίας, τὰ δ' ἐν τῷ Ὀλύμπῳ τῷ Μυσίῳ καὶ ἐν Πίνδῳ, τὰ δ' ἐν τῇ Νύσῃ τῇ ὑπὲρ τῆς Συρίας καὶ πρὸς τοῖς ἄλλοις ὄρεσιν, ὅσα οἶα τ' ἐστὶ τρέφειν τοιαῦτα.* Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 370.

354. Keller, *Thiere* 111 κέ. σημ. 66-69.

355. Αὐτόθι 111 σημ. 69. Πaus. I 32, 1: *Ὅρη δὲ ἀθηναίοις ἐστὶ Πεντελικὸν ἔνθα λιθοτομίας, καὶ Πάρνης παρεχομένη θήραν συνὼν ἀγρίων καὶ ἄρκτων.*

356. Πλούτ. *Ἀλέξ.* 12. Βλ. J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines* (Paris 1951) 47 σημ. 1.

357. Hull ὁ.π. (σημ. 331) σημ. 27.

358. Keller, *Thiere* 123.

359. Ἡ σπανιότητα τοῦ θέματος δὲν συνεπάγεται, ὥστόσο, τὴ συσχέτισή του μὲ τὸν ἀνατολικὸν χώρο, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Tripodi, *Cacce* 87-88, ὅταν καὶ ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ζώου στὴ Μακεδονία, μέχρι τὶς μέρες μας, καὶ τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν Πευκέστα, βεβαιώνουν γιὰ τὸ ἀντίθετο.

εικονογραφική παράδοση³⁶⁰, αφού η απεικόνιση του ζώου περιορίζεται σε ελάχιστα έργα της ανάγλυφης πλαστικής³⁶¹ και της μικροτεχνίας³⁶². Από τη μεταγενέστερη εικονογραφική παράδοση η άρκτος εικονίζεται σε περισσότερα από ένα έπεισόδια στη μεγάλη τοιχογραφία από την Casa della Caccia στην Πομπηία³⁶³, σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους και ένα μικρό αγαλμάτιο της ύστερης αρχαιότητας από τη Βέρνη³⁶⁴.

Από την άποψη αυτή η απεικόνιση της άρκτου στην τοιχογραφία της Βεργίνας αποτελεί ένα σχεδόν μοναδικό για την αρχαία ελληνική τέχνη εικονογραφικό θέμα, που μέχρις αποδείξεως του εναντίου πρέπει να προσγραφεί στο θεματολόγιο του ζωγράφου που το δημιούργησε. Η επιλογή του ζωγράφου, άλλωστε, να το εικονίσει καθώς ξεπροβάλλει ανάμεσα από τα βράχια που καταλαμβάνουν με το μέγεθός τους ολόκληρη την επάνω δεξιά για τον θεατή γωνία της παράστασης, παραπέμπει στην πληροφορία για τους τόπους στους οποίους σύχναζε και στους οποίους ζούσε η άρκουδα³⁶⁵. Το γεγονός, τέλος, ότι ο Αριστοτέλης είχε ήδη διαπιστώσει τη χειμερία νάρκη του ζώου για σαράντα μέρες³⁶⁶ αποτελεί πιθανό υπαινιγμό του ζωγράφου προκειμένου να καθορίσει την εποχή κατά την οποία διαδραματίζεται το κυνήγι, και που με βάση τα πραγματολογικά τουλάχιστον δεδομένα, αποκλείεται να συμπίπτει με τον χειμώνα³⁶⁷.

5. ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Τα κυνηγετικά έπεισόδια που εκτυλίσσονται σε άνοιχτο χώρο συμπληρώνουν τοπιογραφικά στοιχεία που υπομνηματίζουν τη δράση και οργανώνουν τη σύνθεση: δένδρα, χόρτα, βράχοι και πέτρες πλαισιώνουν τις ανθρώπινες μορφές και τα θηράματα, ενώ στο βάθος διαγράφεται άχνα όριζοντας όρεινου τοπίου, γαλάζιες επιφάνειες που αποδίδουν τον ουρανό και ροδαλές κηλίδες (πίν. 25β),

360. Keller, *Thiere* 126. K. Schauenburg, *Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei* (1969) 11 σημ. 23-26.

361. Στο μνημείο των Νηρηίδων: W. A. P. Childs, P. Demargne, *Fouilles de Xanthos* 8. *Le monument de Néréides. Le décor sculpté* (Paris 1989) και στη σαρκοφάγο «τῶν θρηνουσῶν γυναικῶν», R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (*IstForsch* 34, 1983).

362. Ανάγλυφος σκύφος από το εργαστήρι του Perennius: 'Ο J. P. Descoeudres, *An Augustan Hunting Cup*, *AA* 1979, 513-523, κυρίως 516, προτείνει την εικονογραφική έξαρτηση της ανάγλυφης παράστασης από χαμένο έργο της ελληνιστικής περιόδου που ένδεχομένως απεικόνιζε το έπεισόδιο με τον στρατηγό του Αλεξάνδρου Πευκέστα, που τον δάγκωσε άρκτος (Πλούτ. 'Αλέξ. 41).

363. Keller, *Thiere* 119 εικ. 29. Schauenburg ό.π. (σημ. 360) 11 σημ. 25.

364. M. Spannagel, *Eine spätantike Barenstatuette*, *JBHistorischen Museums* 53-54, 1973-74, 57. Για την υπόδειξη εύχαριστώ τον H. G. Martin.

365. Keller, *Thiere* 122 σημ. 184-186. 'Ο Tripodi, *Cacce* 88, θεωρεί πως το λιοντάρι και η άρκτος παραπέμπουν σε ανατολικά πρότυπα.

366. Keller, *Thiere* 122. Αριστ. *Περὶ ζῴων* VIII 19, 1.

367. Πρβ. N. Yalouris, *Painting in the Age of Alexander the Great and the Successors*, *Studies in the History of Art* 10, 1982, 267. Hatzopoulos, *Cultes* 100 σημ. 3.

σὲ μερικὰ σημεῖα, ποὺ μοιάζει νὰ ὑποδηλώνουν σύννεφα. Πάνω στὸ πλούσιο αὐτὸ τοπιογραφικὸ φόντο κι ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα τοῦ προβάλλονται οἱ ἀνθρώπινες καὶ οἱ ζωικὲς μορφὲς τῆς παράστασης. Ἀπὸ τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς ἰδιαίτερα σημαντικὰ γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ χώρου ὅπου διαδραματίζονται τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια εἶναι τὸ δένδρο μὲ τὶς ταινίες καὶ ὁ ὀρθογώνιος πεσσὸς στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς παράστασης.

Οἱ μορφὲς πατοῦν πάνω σὲ μιὰν ἐπίπεδη καὶ χρωματικὰ ἐνιαία ἐπιφάνεια ἐδάφους³⁶⁸, πάνω στὴν ὁποία δηλώνονται καὶ τὰ περισσότερα τοπιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης. Ἕνας μεγάλος σκουρόχρωμος βράχος, μικρὲς λευκὲς πέτρες μὲ στρογγυλεμένες ἐπιφάνειες – στὸ πρῶτο, κυρίως, ἐπίπεδο – καὶ διάσπαρτα, ἀραιὰ ὑδρόβια χόρτα ἀνάμεσά τους ὑπαινίσσονται πὼς ἡ δράση ἐξελίσσεται κοντὰ σὲ ποτάμι, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὥστόσο δὲν δηλώνεται κανένα εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο³⁶⁹.

Μαλακὸ βραχῶδες εἶναι τὸ τοπίο στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης, ὅπου εἰκονίζεται ἡ πληγωμένη ἀντιλόπη (πίν. 11β) ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει ἀνάμεσα στὰ βράχια³⁷⁰ καὶ τὰ κλαδιὰ δένδρων³⁷¹. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς παράστασης, ἀντίθετα, οἱ βράχοι εἶναι ὀγκώδεις, ἀποδίδονται μὲ αἰσθητὰ σκουρότερο χρῶμα καὶ καταλαμβάνουν ὅλο τὸ ὕψος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας (πίν. 22). Ἀνάμεσα στὸ βραχῶδες αὐτὸ τοπίο, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ συνεχίζεται καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς παράστασης, ξεπροβάλλει ἡ πληγωμένη ἄρκτος μὲ τὸ σπασμένο δόρυ στὸ ρύγχος της³⁷².

368. E. Walter-Καρύδης, Ἡ ζωφόρος τοῦ κυνηγιοῦ στὴ Βεργίνα καὶ οἱ σκηνὲς τῆς Ὀδύσσειας ἀπὸ τὸ Esquelin, *Ἀρχαία Μακεδονία* V, 1989 (1993) 1731-1745, κυρίως 1734. Ὅμοια ἀποδίδεται τὸ ἔδαφος πάνω στὸ ὁποῖο πατοῦν οἱ μορφὲς καὶ σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς γραπτὲς ἐπιτύμβιες στῆλες ἀπὸ τὴ Μεγάλῃ Τούμπα τῆς Βεργίνας: Χρυσ. Σαασόγλου-Παλιαδέλης, *Τὰ ἐπιτάφια μνημεῖα ἀπὸ τὴ Μεγάλῃ Τούμπα τῆς Βεργίνας* (1984) 187 κέ. ἀρ. 13 (127 κέ. πίν. 31-32), 15 (135 κέ. πίν. 35), 16 (139 κέ. πίν. 36-38), 20 (152 κέ. πίν. 42-43), 21 (160 κέ. πίν. 44) καὶ 23 (170 κέ. πίν. 47).

369. Ξεν. Κυν. 10, 19 (γιὰ τὸ κυνήγι τοῦ κάπρου): Ἀλίσκονται δὲ καὶ ὦδε. ἴστανται μὲν αὐτοῖς αἱ ἄρκυς ἐπὶ τὰς διαβάσεις τῶν ναπῶν εἰς τοὺς δρυμούς, τὰ ἄγκη, τὰ τραχέα, ἧ εἰσβολαὶ εἰσιν εἰς τὰς ὀργάδας καὶ τὰ ἔλη καὶ τὰ ὕδατα. Τὸ ἐνδεχόμενον αὐτὸ δὲν σημαίνει βεβαίως ὅτι πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ἀλιευτικὸ δίκτυ καὶ πολὺ περισσότερο νὰ ἀποδεχτοῦμε τὴν ἐρμηνεία τῆς E. Harrison, *Macedonian Identities in Two Samothracian Coffers*, στὸ *Ἄγαλμα. Μελέτες γιὰ τὴν ἀρχαία πλαστικὴ πρὸς τιμὴν τοῦ Γιώργου Δεσπίνη* (Θεσσαλονίκη 2002) 285-291, κυρίως 290, γιὰ τὴν ταύτιση τῆς μορφῆς ἀρ. 10 μὲ τὸν Πτολεμαῖο.

370. Πολυδ. Ὀνομ. 5, 77-78: τὸν δὲ νεβρὸν οἱ γονεῖς ἀγαγόντες ἐπὶ τὴν εὐνήν, ἵνα πέτρας ἀπορρώγος περιδρομὸς παρέχει τὴν ἐκ θατέρου μέρους ἀσφάλειαν, ἧ μὲν μήτηρ ἑαυτὴν καταβαλοῦσα θηλάζει τὸ βρέφος, ὁ δὲ πατὴρ ἀποθεν φυλάττει καὶ πρὸς τὸν προσελθόντα ὑπερμαχεῖ.

371. Ξεν. Κυν. 9, 2: κατασκέψασθαι δὲ πρότερον προελθόντα εἰς τὰς ὀργάδας, οὗ εἰσιν ἔλαφοι πλείσται· καὶ 9, 11: ἴστανται δὲ καὶ ποδοστράβαι ταῖς ἐλάφοις ἐν τοῖς ὄρεσι, περὶ τοὺς λειμῶνας καὶ τὰ ρεῖθρα καὶ τὰς νάπας ἐν ταῖς διόδοις καὶ τοῖς ἔργοις, πρὸς ὅ,τι ἂν προσίῃ.

372. Γιὰ τὴν ἄρκτο καὶ τὴν σχέσιν της μὲ ὀρεινὸ τοπίο βλ. Ξεν. Κυν. 11, 1: ἀλίσκεται [ἄρκτοι]... καὶ πρὸς τοῖς ἄλλοις ὄρεσιν, ὅσα οἶα τ' ἐστὶ τρέφειν τοιαῦτα.

Τὰ δένδρα ποὺ ρυθμικὰ ἐπαναλαμβάνονται σὲ ὅλο τὸ μῆκος τῆς παράστασης ἀποτελοῦν τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ στοιχεῖο τῆς τοιχογραφίας.

1. Ἕνα δένδρο μὲ ξερὰ κλαδιὰ ποὺ εἰκονίζεται μισὸ στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τῆς παράστασης, ἀποτελεῖ τὸ φυσικὸ τῆς ὄριου πρὸς τὴν πλευρὰ αὐτή. Ἡ μερική του ἀπεικόνιση δίνει τὴν αἴσθησιν πὼς τὸ τοπίο (καὶ ἡ δράση ποὺ διαδραματίζεται ἐντὸς του) θὰ μπορούσε νὰ συνεχίζεται καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς ζωφόρου.

2. Ἕνα μεγάλο, φυλλωμένο δένδρο ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς 2 καὶ 3 (πίν. 23a) φέρει στὸν κορμὸ του ταινίες καὶ ἕναν λευκὸ πίνακα, πάνω στὸν ὁποῖον σώζονται ἀδιάγνωστα κοκκινωπὰ στοιχεῖα. Πρόκειται προφανῶς γιὰ ἕναν εἰκονογραφικὸ ὑπαινιγμὸ ποὺ ὑπομνηματίζει τὴν ιδιαιτερότητα τοῦ δένδρου, ἀλλὰ ἐνδεχομένως καὶ τὴν ταυτότητα τοῦ χώρου στὸν ὁποῖον ἐκτυλίσσονται τὰ κυνηγητικὰ ἐπεισόδια.

3. Ἕνα ἀκόμη δένδρο, μὲ ιδιαίτερα παχὺ κορμὸ καὶ ξερὰ κλαδιὰ σὲ βαθύτερο ἐπίπεδο καὶ γι' αὐτὸ ἀχνότερα³⁷³ δηλωμένο, λειτουργεῖ ὡς φόντο πάνω στὸ ὁποῖο προβάλλεται ὁ κυνηγὸς ἀρ. 4 μὲ τὸ δόρυ καὶ τὸ ἀκόντιο στὰ дуὸ τοῦ χέρια (πίν. 24a), ποὺ μετέχει στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν κάπρο.

4. Κεντρικὴ θέση στὴν παράσταση κατέχει τὸ μεγαλόκορμο δένδρο μὲ τὰ ξερὰ κλαδιὰ³⁷⁴ ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς ἀρ. 5 καὶ 6 (πίν. 23b), ὁριοθετώντας ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ τὸ ἐπεισόδιο μὲ ἐπίκεντρο τὸ λιοντάρι.

5. Μιὰ πυκνὴ, τέλος, συστάδα ἀπὸ λεπτόκορμα, φυλλωμένα δένδρα ἀποτελεῖ τὸ φυσικὸ φόντο πάνω στὸ ὁποῖο προβάλλεται ἡ θριαμβευτικὴ μορφή τοῦ ἱππέα ἀρ. 8 καὶ τὸ λιοντάρι ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ σκοτώσει (πίν. 23b, 24b).

6. ΛΑΛΟΥΝΤΑ ΣΥΜΒΟΛΑ II

1. Τὸ δένδρο μὲ τὶς ταινίες (πίν. 23a)

Τὸ φυλλωμένο δένδρο μὲ τὶς ταινίες ποὺ στολίζουν τὸν κορμὸ του, ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς ἀρ. 2 καὶ 3, εἶναι τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὰ ὁμοειδῆ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης καὶ τὸ δηλωτικότερο, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν χαρακτήρα τοῦ τοπίου, μέσα στὸ ὁποῖο ἐκτυλίσσονται τὰ κυνηγητικὰ ἐπεισόδια.

Οἱ ταινίες ποὺ εἶναι κρεμασμένες πάνω ἢ γύρω ἀπὸ τὸν παχὺ κορμὸ του καὶ ὁ μικρὸς, προφανῶς ἀναθηματικὸς, πίνακας στὸ μέσον περιήπου τοῦ ὕψους του δὲν ἀφήνουν καμὶαν ἀμφιβολία πὼς πρόκειται γιὰ ἱερὸ δένδρο ποὺ σηματοδοτεῖ τὴν παρουσία, στὸν εἰκονιζόμενο χώρο, κάποιου θεοῦ. Μ' αὐτὸ τουλάχιστον τὸν τρόπο ἐρμηνεύονται ἀνάλογα δένδρα σὲ λίγα ἀνάγλυφα καὶ κυρίως σὲ τοιχογραφίες τῆς ἰταλικῆς χερσονήσου³⁷⁵.

373. Ἡ Walter-Καρύδν ὁ.π. (σημ. 368) 1735 ὀνομάζει αὐτὸν τὸν τρόπο ἀπόδοσης χρωματικῆ προοπτικῆς.

374. Βλ. S. Wegener, *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit* (1985) σποράδην καὶ κυρίως 188-189.

375. Blech, *Kranz* 376 κέ. σημ. 1 καὶ 3, ὅπου ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 94 σημ. 17.

Στὴ βασικὴ μελέτῃ τοῦ γιὰ τὸ δένδρο καὶ τὴ λατρεία τοῦ στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα, ὁ Bötticher³⁷⁶ συγκέντρωσε τὶς σχετικὲς παραστάσεις καὶ κατέληξε στὸ συμπέρασμα γιὰ τὴ δεινολατρεία τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Διαμετρικὰ ἀντίθετη ἄποψη διατύπωσε ὁ Blech: «Nie wurde der Baum um seiner selbst Willen verehrt; in entsprechender Weise fehlte ihm auch eine eigenständige magische Bedeutung. Mit Salben und Olen, Kränzen und Tänien konnte er und damit auch die durch ihn verehrte Gottheit einem Kultbild vergleichbar verschmückt werden»³⁷⁷.

Στὸ ἴδιο συμπέρασμα κατέληξε πρόσφατα καὶ ὁ Olivier de Cazanove, ὁ ὁποῖος θεώρησε ὅτι οἱ πομπιανὲς τοιχογραφίαι δὲν ἐπιτρέπουν συμπεράσματα γιὰ τὴ δεινολατρεία τῶν Ἑλλήνων: κατὰ τὴν ἄποψή του, τὸ δένδρο, ποὺ σπάνια εἰκονίζεται μὲ ταινίες καὶ ἄλλα ἀναθήματα, χρησιμοποιεῖται κυρίως ὡς ὑποκατάστατο γιὰ τὴ δόλωση τοῦ ἱεροῦ ἄλσους, στὶς περιπτώσεις ὅπου ἀπὸ τὴν παράσταση ἀπουσιάζει ἕνα ἀρχιτεκτονικὸ στοιχεῖο (στήλη, τράπεζα, πρότυλο κλπ., ποὺ εἶναι οἱ κύριοι ἀποδέκτες τῶν σχετικῶν ἀναθημάτων)³⁷⁸.

Στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας ὡστόσο, τὸ δένδρο μὲ τὶς ταινίες καὶ τὸν πίνακα ἀποτελεῖ τὸν κύριο φορέα τῶν ἀναθηματικῶν στοιχείων, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι συνυπάρχει στὸν ἴδιο χῶρο μὲ τὸν ὀρθογώνιο πεσσό. Δὲν λειτουργεῖ ἐπομένως ὡς ὑποκατάστατο τοῦ πεσσοῦ, ἀλλὰ ἀποτελεῖ τὸν πρωτογενὴ ἀποδέκτη τῆς ἀνάθεσης.

Στὴν *Παλατινὴ Ἀνθολογία* ἀναφέρονται δέκα συνολικὰ ἀναθέσεις πάνω σὲ δένδρα, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐκεῖνες τῶν κυνηγῶν εἶναι ἡ πολυπληθέστερη ὁμάδα³⁷⁹. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις εἶναι ἡ ἀνάρτηση πάνω σὲ δένδρα στοιχείων τῆς κυνηγετικῆς σκευῆς ἢ τμημάτων ἀπὸ τὰ θηράματα, ὡς δόλωση τῆς εὐγνωμοσύνης τοῦ κυνηγοῦ γιὰ τὴν εὐμενὴ συμμετοχὴ τοῦ θεοῦ στὸ κυνήγι³⁸⁰. Πρόκειται ἐπομένως γιὰ μιὰ πράξη ποὺ ὀλοκληρῶνει τὸ κυνήγι καὶ ποὺ, καθὼς ἐκφράζεται μὲ κυνηγετικὰ ὄπλα ἢ τμήματα ἀπὸ τὰ θηράματα, δὲν μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ μὲ τὴ μορφή καὶ τὸν τύπο τῶν ἀντικειμένων ποὺ εἶναι ἀναρτημένα στὸ ἱερὸ δένδρο τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα.

Οἱ ἀναθέσεις τῶν ἐπιγραμμάτων τῆς *Παλατινῆς Ἀνθολογίας* ἀναφέρονται στὴν κατάληξη τοῦ κυνηγίου καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ παραπέμπουν στὴν παραίνεση τοῦ Ξενοφῶντα στὸν *Κυνηγετικόν*, 6, 13 πρὸς τὸν κυνηγέτη, νὰ ξεκινήσει τὸ κυνήγι ἀφοῦ προηγουμένως τάξει στὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἄρτεμιν Ἀγροτέρα: *αὐτὸν δὲ τὰς κύνας λαβόντα ἰέναι πρὸς τὴν ὑπαγωγὴν τοῦ κυνηγεσίου. καὶ εὐξάμενον τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι τῇ Ἀγροτέρᾳ μεταδύναται τῆς θήρας...*

376. C. Bötticher, *Der Baumkultus der Hellenen* (1856) σποράδην.

377. Blech, *Kranz* 381.

378. Olivier de Cazanove, *Suspension d'ex-voto dans les bois sacrés*, στὸ *Les bois sacrés, Colloque International, Naples 1989* (Edition J. Bérard 10, 1993) 111-126.

379. *Παλ. Ανθ.* VI 35, 57, 106, 168, 262, 331.

380. Ἀπὸ τοὺς θεοὺς ποὺ ἀναφέρονται τὸ μέγιστο ποσοστὸ ἀφορᾷ τὸν Πάνα, καὶ ἀμέσως μετὰ τὸν Ἀπόλλωνα, τὴν Ἄρτεμιν καὶ τὸν Ἡρακλῆ.

Τὰ συγγενέστερα εἰκονογραφικὰ παράλληλα μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας ἀποτελοῦν ἀναθηματικά ἀνάγλυφα τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων, ὅπου εἰκονίζονται δένδρα ἀλλὰ καὶ πεσσοί, συνδυασμένα ἢ ὄχι μὲ τὴν παρουσία ἀναθετῶν καὶ κάποιας θεότητας³⁸¹. Ἀνάμεσά τους τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μονάχου ἀποτελεῖ ἴσως τὸ πλησιέστερο ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη μνημεῖο: τὸ στολισμένο μὲ ταινίες δένδρο καὶ ὁ πεσσὸς ποὺ εἰκονίζονται στὴν ἀριστερὴ γιὰ τὸν θεατὴ ἄκρῃ τῆς ἀνάγλυφης παράστασης εἶναι στοιχεῖα συγγενικά μὲ τῆς τοιχογραφίας³⁸², ἐνῶ ἡ ἀπεικόνιση τῶν θεοτήτων στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ἀναγλύφου δὲν ἀφήνει καμὶαν ἀμφιβολία γιὰ τὴν ιερότητα τοῦ ὑπαίθριου χώρου³⁸³.

Χωρὶς νὰ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ θεωρήσουμε ὅτι τὸ ἱερὸ δένδρο τῆς Βεργίνας ἀποτελεῖ ἔνδειξη δειδωρλατρίας, μὲ τὸν γενικευμένο τρόπο ποὺ τὴν ἀντιμετώπισε ὁ Bötticher, εἶναι λογικὸ νὰ συμπεράνουμε ὅτι μὲ τὶς ταινίες καὶ τὸν ἀναθηματικὸ πίνακα τὸ δένδρο αὐτὸ ἔχει μιὰν ἰδιαίτερη σημασία ποὺ τὸ καθιστᾷ ἱερὸ ἢ καθιερωμένο ἀπὸ τὴν παρουσία ἐνὸς θεοῦ: «Der einzel Baum, aber auch der gesamte Hain, waren Bestandteil eines Heiligtums, das die Gegenwart einer Gottheit – seine Hierophanie – manifestierte»³⁸⁴. Ἀποτελεῖ ἐπομένως λαλοῦν σύμβολο ποὺ χαρακτηρίζει τὸν χῶρο στὸν ὁποῖον ἐντάσσεται³⁸⁵.

2. Ὁ πεσσός (πίν. 9α, 13α, 24α)

Στὸ βάθος τῆς παράστασης, ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς ἀρ. 3 καὶ 4 ποὺ μετέχουν στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν κάπρο, εἰκονίζεται ὀρθογώνιος πεσσός, προσοπτικὰ ἀποδοσμένος, ποὺ ἀπολήγει σὲ κυμάτια καὶ ἐπιστέφεται μὲ τρία ἀσαφή, ὡς πρὸς τὸ σχῆμα τους, ἀντικείμενα.

Τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ ἀποδίδονται μὲ σφαιρικὲς ἀπολήξεις καὶ μακρόστενους, σχεδὸν ἀδιαφοροποίητους κορμούς. Μόνον μιὰ μικρὴ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη κανονικότητα τοῦ σχήματος ἐπιτρέπει τὴν ἀναγνώριση ὄχι κάποιων ἄλλων ἀντικειμένων³⁸⁶, ἀλλὰ ἀγαλμάτων ποὺ ἀποδίδονται σχεδὸν ὡς ξόανα, καταλαμβάνουν τρεῖς ἀπὸ τὶς τέσσερις γωνίες τῆς τετράπλευρης ἀπόληξης τοῦ πεσσοῦ καὶ εἶναι στραμμένα μὲ διαφορετικὴ κατεύθυνση, πρὸς τὰ ἔξω. Ἡ διαφορὰ

381. Bötticher ὁ.π. (σημ. 376) 148 κέ., εἰκ. 23-25.

382. U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960) 89 κέ. εἰκ. 55. Wegener ὁ.π. (σημ. 374) ἀρ. κατ. 213 σ. 176-178, 189, 324. B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture II* (Wisconsin 2000) 209 κέ.

383. Γιὰ τὶς ἀπόψεις ποὺ διατυπώθηκαν σχετικὰ μὲ τὴν ταύτιση τῶν ἀγαλμάτων μὲ συγκεκριμένους θεοὺς βλ. Ridgway (προηγ. σημ., καὶ A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven/London 1990) 625-627. Ἡ Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 93 κέ. ἀμφισβήτησε πρόσφατα τὴν ἑρμηνεία τοῦ χώρου στὸν ὁποῖον διαδραματίζεται τὸ κυνήγι τῆς Βεργίνας, ὡς ἱεροῦ ἄλσους, ἀπὸ τὸν Μανὸλν Ἀνδρόνικο, μὲ τὸ ἐπιχείρημα πὼς σὲ τέτοιους χώρους τὸ κυνήγι ἦταν δραστηριότητα ἀπαγορευμένη.

384. Blech, *Kranz* 382.

385. Στὸ ἴδιο συμπέρασμα γιὰ τὸ δένδρο τῆς τοιχογραφίας καταλήγει καὶ ἡ Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 89-103, κυρίως 95. Γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ χώρου βλ. παρακάτω.

386. A. Majuri, *Relievo votivo di Artemis, C/Rh II* (1932-40), 51 κέ. *LIMC* II.1, λ. *Artemis*, 699 ἀρ. 1024 πίν. 525 (L. Kahil, N. Icard).

στο μέγεθός τους υποδηλώνει την πρόθεση για την προοπτική τους τοποθέτηση στις τρείς από τις τέσσερις γωνίες της τετράπλευρης επίστεψης.

Πρόσφατα η Pekridou-Gorecki πρότεινε την αναγνώριση στον πεσσό της τοιχογραφίας μιᾶς τρίπλευρης καὶ ὄχι τετράπλευρης στήλης³⁸⁷, με παρατηρήσεις που δὲν ἀνταποκρίνονται στὰ στοιχεῖα τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου: τὸ δεξιὸ ἀγαλμάτιο δὲν εἰκονίζεται στὴν ἀντίστοιχη γωνία τοῦ πεσσοῦ, ὅπως προτείνει στὴ σχεδιαστικὴ τῆς ἀναπαράστασης, ἀλλὰ αἰσθητὰ μετατοπισμένο πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ. Νοεῖται, ἐπομένως, πὼς καταλαμβάνει τὴν (ἀθέατη) πίσω γωνία τῆς τετράπλευρης ἐπιφάνειας, στὴν τέταρτη γωνία τῆς ὁποίας, στὰ δεξιά τοῦ θεατῆ, διατηροῦνται ἀχνὰ ἴχνη που ἀνήκουν ἴσως σὲ μικρὸ πουλί.

Ἡ ἀσάφεια στὴ διαμόρφωση τῶν ἀγαλματίων δυσχεραίνει τὴν ταύτισή τους με συγκεκριμένες τριαδικές θεότητες. Ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖον ἀπεικονίζονται, με μακρόστενους ἀδιαμόρφωτους κορμούς καὶ στρογγυλὰ κεφάλια, δὲν ἐπιτρέπει ἀσφαλεῖς ταυτίσεις. Μόνον ἡ ὁμοιομορφία τους καὶ ὁ ἀριθμὸς τους μποροῦν νὰ στηρίξουν ὑποθέσεις σχετικές με τὴν ἔρμηνεία τους. Σωστὰ ἐπομένως ἡ Pekridou-Gorecki προχώρησε στὴν ἀναζήτηση τριαδικῶν θεοτήτων, τῆς Ἄρτεμης, τῶν Νυμφῶν ἢ τῶν Χαρίτων³⁸⁸, παρόλο που ἡ ἐπιλογὴ ἀνάμεσά τους δὲν προκύπτει ἀπὸ τὰ ἐλλιπῆ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἔρμηνεία τῆς παράστασης, γιὰ τὴν ὁποία θὰ γίνεῖ λόγος σὲ διαφορετικὴ ἐνότητα τῆς μελέτης αὐτῆς.

Τὸ μόνο συμπέρασμα στὸ ὁποῖο μποροῦμε με ἀσφάλεια νὰ καταλήξουμε στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἡ διαπίστωση πὼς ὁ ὀρθογώνιος πεσσός, ὅπως καὶ τὸ στολισμένο δένδρο, ἀποτελοῦν λαλοῦντα σύμβολα που χαρακτηρίζουν τὸν χῶρο ὅπου διαδραματίζονται τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια, ὡς τόπο δηλαδὴ ὅπου ἔμμεσα δηλώνεται ἡ παρουσία κάποιας θεότητας σχετικῆς με τὸ νόημα καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς παράστασης.

387. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 99 εἰκ. 3.

388. Αὐτόθι 96 κέ. καὶ 103.

Β3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

*No artist creates in a vacuum.
No masterwork, however inventive, is totally original*³⁸⁹.

1. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ

Ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι τῆς Βεργίνας, ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἀποψη³⁹⁰ ἐντάσσεται στὴ μικρὴ ομάδα μνημείων τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα ποὺ εἰκονίζουσι περισσότερο τοῦ ἐνὸς³⁹¹ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια. Στὴν ομάδα αὐτὴ ἀνήκουν λίγα σχετικὰ μνημεῖα, ποὺ συγγενεύουν μὲ τὴν τοιχογραφία ὡς πρὸς τὴν ἀφηγηματικὴ πληρότητα τοῦ θέματος.

α. Ἡ ζωφόρος μὲ σκηνὴ κυνηγιοῦ στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ Ἡρώου τῆς Τρύσσας³⁹² ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀκτὼ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια: οἱ κυνηγοί, ἔφιπποι ἢ πεζοί, μὲ συνοδεία σκυλιῶν καὶ ὀπλισμένοι μὲ ἀκόντια, τόξα καὶ πελέκεις, ἐπικεντρώνουν τὴ δράση τους γύρω ἀπὸ ἐλάφια, ἀρκοῦδες καὶ πάνθηρα. Τὸ τοπίο δηλώνεται μὲ σειρά δένδρων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ περισσότερα εἶναι τοποθετημένα στοὺς ἀρμούς τῶν πλακῶν τῆς ζωφόρου.

β. Ἡ ἀνάγλυφη παράσταση κυνηγιοῦ ποὺ κοσμεῖ τὴ βάση τῆς σαρκοφάγου τῶν «Θηρηνουσῶν γυναικῶν» καταλαμβάνει καὶ τὶς τέσσερις πλευρὰς τῆς³⁹³ (εἰκ. 20α-δ): ἡ κυνηγετικὴ δράση περιορίζεται στὶς μακρὰς πλευρὰς τοῦ μνημείου, μὲ πέντε σὲ κάθε πλευρὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια. Στὴ μιὰ πλευρὰ εἰκονίζονται εἴκοσι τρεῖς κυνηγοί, ἀπὸ τοὺς ὁποίους τρεῖς ἔφιπποι καὶ εἴκοσι πεζοί, ποὺ ὀπλισμένοι μὲ ἀκόντια (ἢ δόρατα), πελέκεις, σπαθιά καὶ τόξα, καὶ μὲ τὴ συνοδεία σκυλιῶν, κυνηγοῦν ἄρκτο, ἀγριόχοιρο, λέαινα καὶ δύο ἐλάφια.

389. F. S. Kleiner, *The Kalydonian Hunt: A Reconstruction of a Painting from the Circle of Polygnotos*, *AntK* 15, 1972, 7.

390. Πρέπει ἐξαρχῆς νὰ σημειωθεῖ πὼς στόχος τῆς ἐνότητος αὐτῆς δὲν εἶναι νὰ παρακολουθήσει τὴ γένεση καὶ τὴν ἐξέλιξη κάθε εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς τοιχογραφίας, ἀλλὰ νὰ διερευνήσῃ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ ζωγράφος τῆς ἀξιοποίησε τὴν προγενέστερη εἰκονογραφικὴ παράδοση ἢ τὸ ἐνδεχόμενον νὰ δημιουργήσῃ γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς νέου εἰκονογραφικοῦ τύπου.

391. Δὲν περιλαμβάνονται ἐπομένως σ' αὐτὴν, καὶ θὰ συζητηθοῦν στὴν ἐπόμενη ἐνότητα, τὰ μνημεῖα ποὺ εἰκονίζουσι συνθέσεις μὲ ἓνα μόνον κυνηγετικὸ ἐπεισόδιον, ὅπως οἱ συνθέσεις ποὺ εἰκονίζουσι τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδωνίου κάπρου, τὰ ψηφιδωτὰ μὲ τὸ κυνήγι τοῦ ἐλαφιοῦ καὶ τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ ἀπὸ τὴν Πέλλα, τὸ ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὸ Setif τῆς Ἀλγερίας, τὸ μαρμάρينو σύνταγμα τοῦ κυνηγοῦ μὲ τὸν κάπρο ἀπὸ τὴ Βεργίνα, τὸ ἀνάγλυφο τῆς Μεσσήνης καὶ ἡ στενὴ πλευρὰ τῆς σαρκοφάγου τοῦ Ἀλεξάνδρου.

392. W. Oberleitner, *Das Heroon von Trysa. Ein lykisches Fürstengrab des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, *AW* 25, 1994, 46 εἰκ. 99a-c, 100 καὶ σ. 68, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

393. R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (*IstForsch* 34, 1983) 11-15, 30-35 πίν. 12-17. Σημαντικὸ παραμένει τὸ ἄρθρον τοῦ F. Hiller, *Zu den Sockelfriesen des Klagefrauensarkophags*, *MWPr* 1960, 1 κέ.

Στὴν ἄλλην μακρὰ πλευρὰ εἰκονίζονται εἴκοσι τέσσερις κυνηγοί, πέντε ἔφιπποι καὶ δεκαεννέα πεζοί, ποὺ ὀπλισμένοι μὲ ἀκόντια ἢ δόρατα, πελέκεις, τόξα καὶ πέτρες, κυνηγοῦν μὲ τὴ συνοδεία σκυλιῶν τρεῖς λέαινες, ἓνα ἐλάφι καὶ ἓναν ἀγριόχοιρο. Ὅλοι οἱ κυνηγοὶ φοροῦν χιτωνίσκο καὶ χλαμύδα, καὶ καλύπτουν τὸ κεφάλι τους μὲ τὴν περσικὴ τιάρα (ἢ *κυρβασία*). Ἡ δῆλωση τοῦ τοπίου περιορίζεται στὴν ἀπεικόνιση τριῶν δένδρων στὴ μία πλευρὰ καὶ δύο στὴν ἄλλην.

γ. Ἡ ἀνάγλυφη παράσταση στὴ μιὰ ἀπὸ τὶς μακρὲς πλευρὲς τῆς σαρκοφάγου «τοῦ Ἀλεξάνδρου»³⁹⁴, ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κυνηγετικὰ ἐπεισόδια (εἰκ. 21α). Στὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ, ποὺ καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς, μετέχουν πέντε κυνηγοί, τρεῖς ἔφιπποι καὶ δύο πεζοί, μὲ τόξο, πέλεκυ, ἀκόντια καὶ δόρατα. Ἐνας ἀπὸ τοὺς ἐφιππούς καὶ οἱ δύο πεζοὶ φοροῦν ἀνατολικὴ ἐνδυμασία, οἱ δύο ἄλλοι ἵππεις εἰκονίζονται μὲ χιτωνίσκο καὶ χλαμύδα. Στὸ κυνήγι μετέχουν τρία λαγωνικά.

Στὸ κυνήγι τοῦ ἐλαφιοῦ, ποὺ συμπληρώνει τὴν παράσταση, μετέχουν δύο κυνηγοί, μὲ χλαμύδα καὶ ἀκόντιο ἢ δόρυ ὁ ἓνας, μὲ ἀνατολικὴ ἐνδυμασία καὶ πέλεκυ ἀνατολικοῦ τύπου ὁ ἄλλος. Πουθενὰ δὲν ὑπάρχει δῆλωση τοπίου.

δ. Στὸ πολὺ κατεστραμμένο ψηφιδωτὸ στὸ Παλέρμο³⁹⁵, εἰκονίζονται κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ποὺ συνυπάρχουν στὸν ἴδιο χῶρο (εἰκ. 21β): κυνήγι λιονταριοῦ μὲ ἵππεα ποὺ φορᾷ χιτωνίσκο καὶ χλαμύδα καὶ ἐτοιμάζεται νὰ καρφώσει τὸ δόρυ του στὸ ἀπειλητικὸ θήραμα, καὶ κυνήγι κάπρου, ποὺ καταλαμβάνει τὸ κεντρικὸ καὶ τὸ δεξι μέρος τῆς παράστασης: τὸ θήραμα εἰκονίζεται ὄρθιο, ἀντιμέτωπο μὲ μολοσσό, ἐνῶ πίσω του, ὄρθιος στὸ ἄλογό του, εἰκονίζεται ἵππεας μὲ χιτωνίσκο καὶ χλαμύδα, ποὺ ἀνασπκώνει τὸ δόρυ ἀπειλητικά, καὶ πεζὸς κυνηγὸς μὲ ἀνατολικὴ ἐνδυμασία καὶ τόξο. Στὸ ἔδαφος, πάνω στὸ ὁποῖο δηλώνονται πέτρες, ἓνα σκυλὶ κεῖτεται νεκρό. Δύο ὑψηλόκορμα φυλλωμένα δένδρα καὶ μιὰ συστάδα λεπτόκορμων συμπληρώνουν τὸ τοπίο.

Κοινὸ χαρακτηριστικὸ ὅλων αὐτῶν τῶν παραστάσεων εἶναι ἡ συνύπαρξη περισσότερων τοῦ ἐνὸς κυνηγετικῶν ἐπεισοδίων, ὡς τμημάτων τῆς ἴδιας σύνθεσης.

Μιὰ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς παραστάσεις καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας εἶναι ἡ δῆλωση μέσω τῶν ἐνδυματολογικῶν στοιχείων ἢ τῆς κυνηγετικῆς σκευῆς, πῶς τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια διαδραματίζονται στὴν Ἀνατολή. Ἡ παντελὴς ἀπουσία ὁποιουδήποτε ἀνάλογου «ἀνατολικοῦ» στοιχείου στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας δηλώνει προφανῶς πῶς τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν λαμβάνουν χώρα στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο³⁹⁶.

394. v. Graeve, *Alexandersarkophag* πίν. 1,2.

395. Hölscher, *Historienbilder* 186 κέ. σημ. 1145, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. D. v. Boeselager, *Antike Mosaiken in Sizilien* (Roma 1983) 47 κέ.

396. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 95: «wohl irgendwo in Makedonien». Ἡ ἄποψη τοῦ Tripodi, *Cacce* 88 κέ. πῶς τὸ πλῆθος τῶν θηραμάτων στὴν ἴδια σύνθεση παραπέμπει σὲ ἀνατολικά πρότυπα, στηρίζεται στὴ μεθοδολογικὰ λανθασμένη, κατὰ τὴ γνώμη μου, σύγκριση ποὺ ἐπιχειρεῖ μὲ ἔργα τέχνης τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου (τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Πέλλας, γιὰ παράδειγμα). Ἡ ἀπεικόνιση πολλαπλῶν κυνηγετικῶν ἐπεισοδίων στὴν ἴδια παράσταση εἶναι γνωστὴ στὴν ἑλληνικὴ ἀγγειογραφία ἤδη ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια, ὅπως καὶ ὁ ἴδιος παραδέχεται (αὐτόθι 70 κέ.)

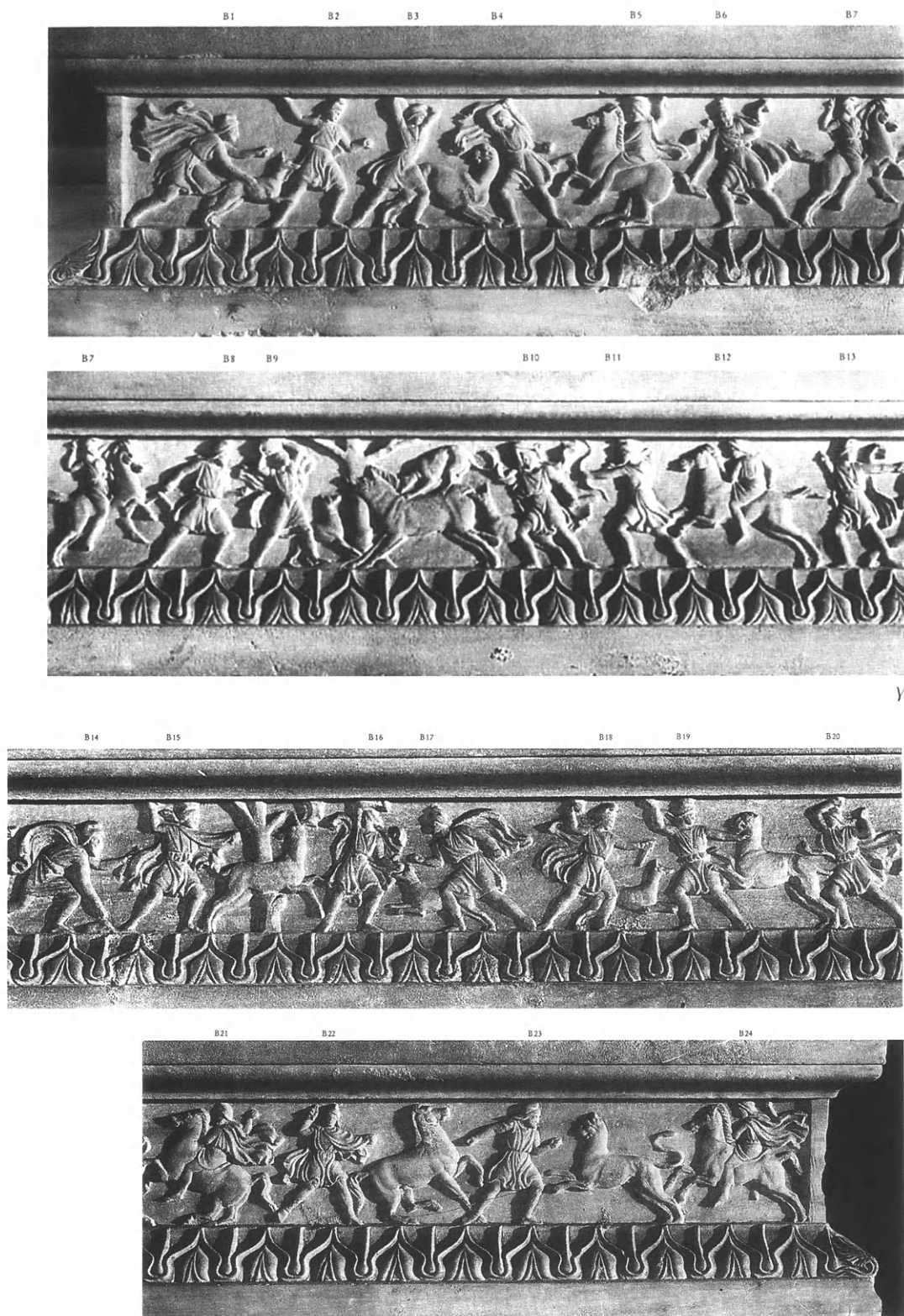
Β3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ



α



β



Υ

δ

Εικ. 20α-δ. Παράσταση κυνηγιού στη βάση της σαρκοφάγου των «θρηνουσών γυναικών».



Εικ. 21α. Κυνήγι λιονταριού και έλάφου.
Σαρκοφάγος «του Άλεξάνδρου» στην Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 21β. Τò ψηφιδωτό με κυνήγι στο Παλέρμo.

Βοηθητικές για την κατανόηση της τοιχογραφίας είναι οι όμοιότητες, αλλά κυρίως οι διαφορές που διαπιστώνονται στον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται τα κυνηγετικά επεισόδια στις παραπάνω παραστάσεις, ενώ διαφωτιστικές είναι οι όμοιότητές της με το ψηφιδωτό του Παλέρμου, το μοναδικό ανάμεσά τους που προσομοιάζει και άντανακλᾶ τὴ ζωγραφικὴ τεχνική.

Στις ανάγλυφες παραστάσεις τα κυνηγετικά επεισόδια διευθετούνται με διαφορετικό τρόπο απ' ὅ,τι στην τοιχογραφία της Βεργίνας και στο ψηφιδωτό του Παλέρμου: οἱ μορφές ἐντάσσονται σὲ αὐτόνομα επεισόδια που εἰκονίζονται ὡς κλειστὲς θεματικὲς καὶ εἰκονογραφικὲς ἐνότητες, με πυρήνα τὸ θήραμα, καὶ σχεδὸν παρατάσσονται ἢ μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη, δεξιὰ καὶ ἀριστερά του.

Στὸ Ἡρώο τῆς Τρύσας καμιὰ μορφή δὲν καλύπτει τὴν ἄλλη, καὶ τὰ δένδρα, ὑπαινιγμὸς γιὰ τὴ δήλωση τοῦ τοπίου, χρησιμοποιοῦνται ταυτόχρονα ὄχι μόνον λειτουργικὰ ὡς σημεῖα ἀρμογῆς τῶν πλακῶν τῆς ζωφόρου, ἀλλὰ καὶ συνθετικά, γιὰ τὴν ὀριοθέτηση τῶν κυνηγετικῶν ἐπεισοδίων.

Στὴ σαρκοφάγο τῶν «θρηνουσῶν γυναικῶν» οἱ ἀνθρώπινες ἀλλὰ καὶ οἱ ζωικὲς μορφές ἔχουν ἐπίσης τὸν δικό τους ζωτικὸ χῶρο. Σὲ λίγες περιπτώσεις προβάλλονται πάνω στὰ λιγοστὰ δένδρα ἢ στὰ σκυλιά, καὶ πολὺ σπάνια ἢ μιὰ ὑπερκαλύπτει στοιχεῖα τῆς ἄλλης.

Στὴ σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου» τὸ μεγαλύτερο βάθος στὴ σύνθεση ἐμφανίζεται στὸ κέντρο, κυρίως με τὴ δήλωση τοῦ κυνηγοῦ πίσω ἀπὸ τὸ λιοντάρι. Στὰ ἄλλα σημεῖα ἡ ὑπερ κάλυψη τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων εἶναι περιορισμένη.

Παρὰ τὴν ὁμοιότητα στὰ ἐπιμέρους εἰκονογραφικὰ μοτίβα τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ζωικῶν μορφῶν, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια τῆς ἐνότητας αὐτῆς, ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖον δηλώνεται στὶς ἀνάγλυφες παραστάσεις ἡ σχέση τῶν μορφῶν με τὸν τρισδιάστατο χῶρο ὑλοποιεῖται με ἐπίπεδα σχεδὸν παράλληλα πρὸς τὴν ἀναγλυφικὴ ἐπιφάνεια, ποὺ ἀκόμη καὶ στὴ σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου» δὲν ἔχουν ἔντονα λοξὴ σχέση μαζί της. Τὸ τοπίο εἶναι ἀνύπαρκτο στὴ σαρκοφάγο, ἢ δηλώνεται σχεδὸν ἀφαιρετικά, με τὰ ξερὰ δένδρα στὰ δύο ἄλλα ἀνάγλυφα μνημεῖα.

Στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Παλέρμου, ἀντίθετα, τὸ τοπίο εἶναι πλουσιότερο καὶ τὰ σωζόμενα εἰκονογραφικά του στοιχεῖα παρουσιάζουν ἐντυπωσιακὲς ὁμοιότητες με τὰ ἀντίστοιχά τους τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα. Οἱ πέτρες δηλώνονται με τὸν ἴδιο τρόπο, ἀφίνοντας τὴ σκιά τους στὸ ἔδαφος, καθὼς φωτίζονται ἀπὸ ἀριστερά. Ὁ κορμὸς τοῦ ἀριστεροῦ, γιὰ τὸν θεατὴ, δένδρου στὸ ψηφιδωτὸ εἰκονίζεται μισός, ὅπως καὶ στὴν τοιχογραφία, ἐνῶ ὅμοια με τὰ φυλλωμένα δένδρα ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς ἀρ. 7 καὶ 8 τῆς τοιχογραφίας ἀποδίδεται ἡ συστάδα τῶν λεπτόκορμων φυλλωμένων δένδρων ποὺ σώζονται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τοῦ ψηφιδωτοῦ.

Οἱ εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα δὲν περιορίζονται μόνο στὸν τρόπο με τὸν ὁποῖον δηλώνεται τὸ τοπίο, ἀλλὰ ἐπεκτείνονται καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τους.

Στὸ ψηφιδωτὸ τὸ νεκρὸ σκυλὶ μπροστὰ ἀπὸ τὸν κάπρο ἀντιστοιχεῖ στὸ αἰχμαλωτισμένο ζῶο, κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ λιονταριοῦ τῆς τοιχογραφίας καὶ ὁ μολοσσὸς μπροστὰ ἀπὸ τὸν ἀπειλητικὸ κάπρο στὸ ψηφιδωτὸ ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ μεγάλωσμου σκυλιοῦ μπροστὰ ἀπὸ τὸν κυνηγὸ ἀρ. 6 τῆς τοιχογραφίας.

Τὸ λιοντάρι στὸ ψηφιδωτὸ εἰκονίζεται μὲ τεντωμένο τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ πίσω του πόδια, ὅπως καὶ στὴν τοιχογραφία, καὶ ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι μιᾶς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ ἓνα πεσμένο δόρυ ποὺ εἰκονίζονται μπροστά του, πρέπει νὰ θεωρήσουμε βέβαιο πὼς στὸ χαμένο τμήμα τοῦ ψηφιδωτοῦ τὸ θήραμα θὰ εἶχε κάτω ἀπὸ τὰ μπροστινά του πόδια ἓναν κυνηγὸ, στὴν ἴδια τραγικὴ θέση μὲ τὸ σκυλὶ στὰ πόδια τοῦ λιονταριοῦ τῆς τοιχογραφίας. Ἄν τὸ κεφάλι τοῦ ζώου ἦταν στραμμένο πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ ἵππεά ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ τὸ σκοτώσει, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς τοιχογραφίας, δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ τὸ γνωρίζουμε. Ἡ βίαιη ὥστόσο κίνηση τοῦ ἵππεά ἀντιστοιχεῖ σ' ἓναν γνωστὸ εἰκονογραφικὸ τύπο, ποὺ συναντᾶται στὸν κεντρικὸ ἵππεά τῆς σκηνῆς μὲ τὴ μάχη, στὴν ἄλλη μακρὰ πλευρὰ τῆς σαρκοφάγου «τοῦ Ἀλεξάνδρου», στὴν Κωνσταντινούπολη.

Κοντύτερα στὸ μοτίβο τοῦ ἑφιππου κυνηγοῦ ἀρ. 8 τῆς τοιχογραφίας εἶναι ὁ ἵππεας ποὺ σώζεται ἀποσπασματικὰ στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ψηφιδωτοῦ καὶ ἐτοιμάζεται προφανῶς νὰ πληγώσει μὲ τὸ δόρυ του τὸν κάπρο ποὺ βρίσκεται σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἔχει ὀρθωθεί πάνω ἀπὸ τὸ ἄλογό του καὶ ἡ ἔνταση μὲ τὴν ὁποῖαν ἀνασηκώνεται καὶ σκύβει γιὰ νὰ χτυπήσει τὸν κάπρο, βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὸν ἵππεά τῆς τοιχογραφίας ἀρ. 8 ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ σκοτώσει τὸ λιοντάρι.

Οἱ εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες τοῦ ψηφιδωτοῦ ἀπὸ τὸ Παλέρμο μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας εἶναι ἐντυπωσιακὲς καὶ δὲν προκύπτουν μόνον ἀπὸ τὸ κοινὸ στὶς δύο παραστάσεις θέμα. Ἀντανακλοῦν μιὰ κοινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ αἰτιολογοῦν, ἐπομένως, τὴν ἀναγνώριση στὸ ψηφιδωτὸ ἑνὸς ἔργου ποὺ ἀντιγράφει μιὰ χαμένη ζωγραφικὴ δημιουργία τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, ποὺ ἔχει ἤδη συνδεθεῖ μὲ τὸν Φιλόξενο ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια³⁹⁷. Τὰ δύο ψηφιδωτὰ παρουσιάζουν σημαντικὲς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες, οἱ ὁποῖες δικαιολογοῦν τὴν ἀπόδοση τῶν πρωτοτύπων ποὺ ἀντιγράφουν στὸν ἴδιο δημιουργό³⁹⁸.

Ἡ ἀπόδοση ἀπὸ τὸν Μανόλη Ἀνδρόνικο τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι στὸν ἴδιο ζωγράφο, μὲ ἀφορμὴ κυρίως εἰκονογραφικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς τῆς ὁμοιότητες μὲ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης³⁹⁹, ἓνα ἔργο τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων ποὺ κατὰ γενικὴ ὁμολογία ἀντιγράφει ἓνα χαμένο ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ 4ου αἰώνα⁴⁰⁰, καὶ ἐπιπλέον στοιχεῖα γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ γίνεи λόγος σὲ ἄλλη ἐνότητα τῆς μελέτης αὐτῆς, δικαιώνουν ὅσους ὑποστήριξαν τὴ συσχέτιση.

397. H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* (1931) 228 κέ. v. Boeselager ὁ.π. (σημ. 395) 49.

398. Fuhrmann ὁ.π. 228 κέ. Ὁ Hölscher, *Historienbilder* 188 διαπιστώνει ὁμοιότητες, ἀλλὰ εἶναι πιὸ συγκρατημένος σὲ μιὰ τέτοια ἀπόδοση.

399. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 115 κέ. Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 371 σημ. 35-38. Ὁ P. Moreno, *Pittura greca* (Roma 1987) 115 κέ. ἀποδίδει τὸ ἔργο στὸν Νικία.

400. A. Cohen, *The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat* (Cambridge University Press 1997) μὲ πλήρη τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης F. Zevi, Ἀλέξανδρος καὶ Ρώμη. Ἡ σημασία ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ θέματος, *Archaiá Makedonía* VI, 1996 (Θεσσαλονίκη 1999) 1389-1397. Γιὰ μιὰ διαφορετικὴ ἀνάγνωση τῆς παράστασης καὶ τὴν προέλευσή του ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια βλ. B. Fehr, *Zwei Lesungen des Alexandermosaiks*, στὸ *Bathron. Festschrift für H. Drerup* (Saarbrücken 1988) 121-134.

2. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Στὸ ἄρθρο του γιὰ τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδώνιου κάπρου ὁ F. S. Kleiner ἀποπειράθηκε νὰ ἀποκαταστήσει τὴ σύνθεση ἑνὸς χαμένου ἔργου τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς τοῦ α' μισοῦ τοῦ 5ου αἰ., πὺ πιθανὸν σχετίζεται μὲ τὸν Πολύγνωτο⁴⁰¹ (εἰκ. 22). Ἡ προσπάθειά του στηρίχτηκε σὲ εἰκονογραφικοὺς τύπους ποὺ ἐπαναλαμβάνονται, μὲ μικρὲς παραλλαγές, σὲ ἀγγειογραφικὲς παραστάσεις ποὺ ἀπεικονίζουν τὸν ἴδιο μῦθο καὶ ἐκτείνονται χρονικὰ σὲ μιὰ περίοδο ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ μέχρι τὸν 4ο μ.Χ. αἰῶνα⁴⁰². Παρὰ τὶς ἀντιρρήσεις ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ διατυπώσῃ γιὰ τὴν ἀναγωγὴ ὀρισμένων ἀπὸ τὰ μοτίβα αὐτὰ στὸ α' μισὸ τοῦ 5ου π.Χ. αἰ., ἡ τυπολογία τοῦ Kleiner⁴⁰³ μπορεῖ νὰ ἀποτελέσῃ ἀφτηρία γιὰ τὶς εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις ποὺ ἀναπτύσσονται στὴ συνέχεια.

Ἡ ἐπιλογὴ τῆς παράστασης μὲ τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδώνιου κάπρου⁴⁰⁴, ὡς σημείου ἀναφορᾶς στὴν προσπάθειά μας νὰ ἐντοπίσουμε τὴν εἰκονογραφικὴ πα-



Εἰκ. 22. Σχεδιαστικὴ ἀναπαράσταση πολυγνώτειας (;) σύνθεσης μὲ θέμα τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδώνιου κάπρου.

401. Kleiner ὁ.π. (σημ. 389) 9 κέ., ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Γιὰ τὴν ἀπόδοση στὸν Ἀριστοφῶντα βλ. Keller, *Thiere* 18 κέ., ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

402. Kleiner ὁ.π. 10-11, πίν. 1-4, εἰκ. 1-5.

403. Γιὰ τὴν παλαιότερη σχετικὴ βιβλιογραφία, μὲ βάση τὸ ἴδιο σκεπτικὸ βλ. Kleiner ὁ.π. 9 σημ. 17-22.

404. G. Daltrop, *Die kalydonische Jagd in der Antike* (Hamburg 1966). E. Simon, *Meleager*

ράδοση τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεργίνας στηρίζεται, καταρχήν, στο κοινὸ εἰκονογραφικὸ θέμα, τὸ κυνήγι. Τὸ γεγονὸς ὅτι στὶς παραστάσεις τοῦ μυθικοῦ ἐπεισοδίου⁴⁰⁵ ἡ κυνηγετικὴ δράση ἐπικεντρώνεται γύρω ἀπὸ ἓνα καὶ μόνον θῆραμα, τὸν κάπρο, δὲν ἐπηρεάζει τὴ σύγκριση μὲ τὴν τοιχογραφία (ὅπου ἔχουμε περισσότερα κυνηγετικὰ ἐπεισόδια). Αὐτὸ ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει στὴ συνέχεια δὲν εἶναι ἡ σύνθεση, ἀλλὰ οἱ ἐπιμέρους εἰκονογραφικοὶ τύποι καὶ τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν⁴⁰⁶, μὲ στόχο νὰ διακρίνουμε τὸ παλιὸ καὶ τὸ καινούργιο στὶς μορφές τῆς γραπτῆς παράστασης ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου.

Οἱ ἀνθρώπινες μορφές

1. Ἀπὸ τὶς μορφές τῶν κυνηγῶν ποὺ εἰκονίζονται στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, τὸν παλαιότερο εἰκονογραφικὸ τύπο ἀντιπροσωπεύει ὁ νεαρὸς κυνηγὸς ἀρ. 6 μὲ τὴν χλαμύδα καὶ τὴν καυσία, ποὺ κρατᾷ μὲ τὰ δυὸ του χέρια τὸ *προβόλιον* καὶ βρίσκεται ἀντιμέτωπος μὲ τὸ λιοντάρι (πίν. 15α). Ἀποτελεῖ, ὅπως εἶδαμε σὲ ἄλλη ἐνότητα, τὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοση τῆς περιγραφῆς τοῦ Ξενοφῶντα στὸν *Κυνηγετικὸ* του⁴⁰⁷ καὶ ἐμφανίζεται στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια, μὲ ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς περιόδου τὸν Πηλέα καὶ τὸν Μελέαγρο στὸν ἐλικωτὸ κρατῆρα τοῦ Κριτία καὶ τοῦ Ἐργότιμου στὴ Φλωρεντία⁴⁰⁸.

Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6 συμπίπτει ἀπόλυτα μὲ τὸν τύπο C τοῦ Kleiner, ὁ ὁποῖος ταυτίζει τὴ μορφή μὲ τὸν Μελέαγρο καὶ συμπεριλαμβάνει στὸ μοτίβο τὸ κυνηγετικὸ σκυλὶ ποὺ εἰκονίζεται δίπλα του⁴⁰⁹. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος συναντᾶται σὲ ἔργο τοῦ ζ. τοῦ Κόδρου τῆς δεκαετίας 440-430 π.Χ., σὲ ἐρυθρόμορφη ἀττικὴ πελίκη τοῦ 370 π.Χ. περίπου καὶ σὲ ἀνάγλυφη ὑδρία τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.⁴¹⁰

und Atalante (Bern 1970). G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage* VI. *Meleager* (Berlin 1975). F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage* III (Marburg 1976) 227 κέ.

405. Οἱ F. Felten, K. Hoffelner, *Die Relieffriese des Poseidontempels in Sunion*, *AM* 102, 1987, 169 κέ. ἀναγνωρίζουν τὸ ἴδιο θέμα σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ζωφόρους τοῦ ναοῦ τοῦ Ποσειδῶνα στὸ Σοῦνιο.

406. Ἡ διαφορὰ περιεχομένου ἀνάμεσα στὸ μυθικὸ ἐπεισόδιο τοῦ Καλυδωνίου κάπρου καὶ τὴν παράσταση μὲ τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια τῆς τοιχογραφίας δὲν ἐπηρεάζει τὰ συμπεράσματα μιᾶς τέτοιας σύγκρισης, ἐφόσον οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι ἀποκοτῶν μυθικὸ περιεχόμενο μόνον ἀπὸ τὰ συνοδὰ σύμβολα (attributes) ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἀναγνώριση θεῶν καὶ ἡρώων.

407. Ξεν. *Κυν.* 10, 11-12.

408. P. E. Arias, M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting* (London 1962) εἰκ. 40 καὶ 42.

409. Kleiner ὁ.π. (σημ. 389) 12 εἰκ. 6.

410. Ὁ Kleiner ὁ.π. 10 ἀρ. 2, 4 καὶ 9 κέ. σημειώνει πὺς στὸν κατάλογό του ἔχει συμπεριλάβει τὰ σημαντικότερα ἀπὸ τὰ μνημεῖα στὰ ὁποῖα εἶναι φανερὴ «a surprisingly accurate conception of an original classical painting representing the Kalydonian hunt which all seem to derive from the same famous composition». Γιὰ τὴ λήκυθο τοῦ Ξενόφαντου βλ. M. Tiverios, *Die von Xenophantos Athenaios signierte große Lekythos*

Ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ μοτίβα κυνηγῶν, ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος συναντᾶται στὴν ἀνάγλυφον παράσταση μὲ τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ποὺ κοσμοῦν τὴ βάση τῆς σαρκοφάγου τῶν «θρηνουσῶν γυναικῶν»⁴¹¹, στὸ κυνήγι τοῦ Καλυδώνιου κάπρου στὸ Ἡρώο τῆς Τρύσας⁴¹², στὴ λεγομένη σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου» στὴν Κωνσταντινούπολη⁴¹³ καὶ στὸ ψηφιδωτὸ μὲ τὸν Πτολεμαῖο στὸν τύπο τοῦ Μελεάγρου ἀπὸ τὸ Setif τῆς Ἀλγερίας⁴¹⁴ (πίν. 288). Ὁ ἴδιος τύπος, παραλλαγμένος ὡς πρὸς τὸ εἶδος τῶν ὄπλων, μὲ σπαθὶ στὸ δεξιὸ καὶ ἀσπίδα στὸ ἀριστερό, ἀξιοποιεῖται καὶ σὲ σκηνὲς μάχης, ἀποδίδοντας πολεμιστὲς σὲ δράσιν⁴¹⁵.

2. Ὁ νεαρὸς κυνηγὸς ἀρ. 7 (πίν. 238), μὲ τὴ χλαμύδα ποὺ ἀνερμίζει πίσω του καὶ τὸν πέλεκυ στὰ δυὸ τοῦ χέρια, βρίσκεται πίσω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ λιοντάρι. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, πίσω ἀπὸ τὸν κάπρο καὶ μὲ ἀνασκηκωμένα καὶ τὰ δυὸ τοῦ χέρια, εἰκονίζεται στὶς παραστάσεις τοῦ Καλυδώνιου κάπρου ὁ τύπος Α, τὸν ὁποῖον ὁ Kleiner ταυτίζει μὲ τὸν Θησέα⁴¹⁶. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς μορφῆς μὲ τὸ ρόπαλο ἢ τὸν διπλὸ πέλεκυ συναντᾶται στὸν ἐρυθρόμορφον δῖνο τοῦ ζ. τοῦ Agrigento, τῶν μέσων τοῦ 5ου π.Χ. αἰ.⁴¹⁷, σὲ ἐρυθρόμορφη κύλικα τοῦ ζ. τοῦ Κόδρου, τῆς δεκαετίας 440-430 π.Χ.⁴¹⁸, στὴ νότια ζωφόρον τοῦ Ἡρώου τῆς Τρύσας τῆς δεκαετίας 380-370 π.Χ.⁴¹⁹, σὲ ἐρυθρόμορφη ἀττικὴ πελίκη τοῦ 370 π.Χ.⁴²⁰, σὲ χάλκινον καθρέπτη τοῦ 350 π.Χ.⁴²¹, σὲ ἐρυθρόμορφο ἀπουλικὸ ἐλικωτὸ κρατῆρα τοῦ 340 π.Χ.⁴²², σὲ πῆλινη μήτρα τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.⁴²³ καὶ σὲ χάλκινον κάλυμμα «κίστεως» τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁴²⁴.

aus Pantikapaion, στὸ *Alte Funde neu betrachtet. Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (ἐκδ. J. H. Oakley, W. E. Coulson, O. Palagia, Oxford 1997) 269-284, ὅπου καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία

411. R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (*IstForsch* 34, 1983) πίν. 12 (A3) καὶ πίν. 13 (A14). F. Hiller, *Zu den Sockelfries des Klagefrauensarkophags in Istanbul*, *MWPr* 1960, 1-12.

412. Oberleitner ὁ.π. (σημ. 392).

413. v. Graeve, *Alexandersarkophag* πίν. 37.

414. M. Donderer, *Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager. Zwei Gemälde des Antiphilos*, *Festschrift für G. Wirth* (Amsterdam 1988) 781-799, πίν. 3a-b, 4a. P. Moreno, *L'immagine di Alessandro nella «maniera» classica (323-201 a.C.)*, στὸ *Alessandro Magno. Storia e Mito* (1995) 135-143, κυρίως 143, ὅπου καὶ τὸ ψηφιδωτό.

415. Στὸν ἴδιο ἐνδεχομένως τύπο εἰκονίζεται καὶ ὁ ἐντελῶς ἀποσπασματικὰ διατηρημένος πολεμιστὴς μὲ τὴν καυσία, κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Ἀλεξάνδρου, στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977) εἰκ. 3. Πρβ. τὴν ἀναπαράστασιν στὸν Hölscher, *Historienbilder* 136. Γὰρ τὴ μορφή αὐτὴ βλ. καὶ παρακάτω.

416. Kleiner ὁ.π. (σημ. 389) 12, εἰκ. 6.

417. Αὐτόθι 10 ἀρ. 1 σημ. 16.

418. Αὐτόθι 10 ἀρ. 2 σημ. 26.

419. Αὐτόθι 10 ἀρ. 3 σημ. 27. Oberleitner ὁ.π. (σημ. 392) εἰκ. 99a-c.

420. Kleiner ὁ.π. 10 ἀρ. 4 σημ. 28.

421. Αὐτόθι 10 ἀρ. 5 σημ. 29.

422. Αὐτόθι 11 ἀρ. 8, σημ. 30. Anderson, *Hunting* 56 εἰκ. 19.

423. Kleiner ὁ.π. 11 ἀρ. 10 σημ. 34 εἰκ. 3.

424. Αὐτόθι 11 ἀρ. 11 σημ. 35 πίν. 3, 4.

Όπως παρατηρεί ο Kleiner, ο ήρωας σέ μερικά από τα παραδείγματα εικονίζεται όχι με ρόπαλο, αλλά με διπλό πέλεκυ, όπλο ώστόσο που σέ λίγες περιπτώσεις συνοδεύει καί τόν Μελέαγρο, τήν Άταλάντη ή τόν Άγκαϊο⁴²⁵. Ό εικονογραφικός αυτός τύπος είναι ιδιαίτερα συχνός, σέ αρκετές παραλλαγές, στις παραστάσεις του 4ου π.Χ. αϊ. με θέμα τò κυνήγι⁴²⁶ ή τò κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου⁴²⁷, καί γνωστή είναι ή παραλλαγή του στο ψηφιδωτό με τò κυνήγι του έλαφιου από τήν οίκία τής Άρπαγής τής Έλένης στην Πέλλα⁴²⁸.

Οί συγγενέστερες πρòς τόν νεαρό κυνηγό άρ.7 τής τοιχογραφίας με τò κυνήγι στη Βεργίνα μορφές είναι οί Άνατολίτες κυνηγοί B5 καί B8 στη σαρκοφάγο «του Άλεξάνδρου» (είκ. 21α): παρά τήν αντίθετη, ώς πρòς τήν κατεύθυνση κίνησή του, ό κυνηγός με τόν πέλεκυ τής τοιχογραφίας καί οί δύο Άνατολίτες τής σαρκοφάγου κρατούν γερά με τὰ δυò τους χέρια τόν πέλεκυ, που κρύβουν έτσι πίσω τους, καθώς είναι άνασκηκωμένα, τή ρίζα του λαιμού. Τò κεφάλι γυρνά καί γέρνει πρòς τή μεριά του τεντωμένου ποδιου, ένω τò σώμα στρέφεται αντίστροφα, πρòς τή μεριά του έντονα λυγισμένου ποδιου.

Άν, ώστόσο, ή μορφή του κυνηγου με τόν πέλεκυ βρίσκει τὰ συγγενέστερα εικονογραφικά της παράλληλα στους δύο Άνατολίτες κυνηγούς B5 καί B8 τής σαρκοφάγου, ή έντονη μυική του διάπλαση είναι σχεδόν όμοια με του νεαρου Έλληνα B7 τής ίδιας πλευράς του μνημείου, που κρατά τὰ κέρατα του έλαφιου καί έτοιμάζεται νά τò σκοτώσει⁴²⁹.

3. Κοινό χαρακτηριστικό τών κυνηγών άρ. 2 καί 3 (πίν. 23α) τής τοιχογραφίας είναι ή σχέση τους με τόν θεατή, πρòς τόν όποιον έχουν στραμμένα τὰ νώτα τους. Η άπεικόνιση μορφών σέ κίνηση με τόν τρόπο αυτό είναι γνωστή ήδη από τὰ αρχαϊκά χρόνια, αλλά ή πιò έντονη άπεικόνισή τους συναντάται στη ζωφόρο του Μουσουλίου⁴³⁰.

Άπό τους εικονογραφικούς τύπους του Kleiner συγγενέστερες είναι οί μορφές J καί H, παραλλαγές τών όποιων είναι οί κυνηγοί άρ. 2 καί 3 τής τοιχογραφίας: ή πρώτη συναντάται όχι νωρίτερα από τόν 4ο π.Χ. αϊ., ένω ή δεύτερη εικονίζεται κυρίως σέ έργα του 5ου καί του 4ου αϊώνα⁴³¹.

Η συστροφή όμως τών κυνηγών τής τοιχογραφίας μέσα στον χώρο, ή αντιθετική κίνηση άνάμεσα στο πάνω καί τò κάτω μέρος του κορμου, κυρίως όμως

425. Αυτόθι 12 σημ. 42.

426. v. Graeve, *Alexandersarkophag* μορφές B1, B7 καί B8. Άνάγλυφο από τή Μεσσήνη: Hölscher, *Historienbilder* 181 κέ., κυρίως 183 κέ. πίν. 15,3. X. Μακαρόνας, Ε. Γιούρη, *Οί οίκες Άρπαγής τής Έλένης καί Διονύσου στην Πέλλα* (1989) 127 κέ. πίν. 18-19.

427. Μορφές A3, A4 καί B3, B4 στη σαρκοφάγο τών «θρηνουσών γυναικών»: βλ. Fleischer ό.π. (σημ. 411).

428. Μακαρόνας-Γιούρη ό.π. (σημ. 426) 127 κέ. είκ. 18-22.

429. v. Graeve, *Alexandersarkophag* πίν. 40-41.

430. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (München 1969) είκ. 520-525. I. Scheibler, Leochares in Halikarnassos. Zur Methode der Meisterforschung, στο *Wandlungen. Festschrift E. Homann-Wedeking* (Waldsassen-Bayern 1975) 152-162. W. Schiering, Zum Amazonfries des Mausoleum in Halikarnassos, *Jdl* 90, 1975, 121-135.

431. Kleiner ό.π. (σημ. 389) 13 καί 17 είκ. 6, από τις όποιες ή έπιπη ταυτίζεται με έναν από τους Διοσκούρους, τόν «Πολυδεύκη».

ή τολμηρή λοξή σχέση τους – κυρίως εκείνη του ἵππεά ἀρ. 2 – με τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἀποτελοῦν στὴν οὐσία εἰκονογραφικὸ προάγγελο τοῦ κεντρικοῦ ἀλόγου στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁴³².

4. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 4 (πίν. 24α) ποὺ εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὸν πληγωμένο κάπρο, με ἀνασπκωμένο τὸ δόρυ στὸ δεξι καὶ με ἀκόντιο στὸ τυλιγμένο με τὴ χλαμύδα ἀριστερό του χέρι, ἀποτελεῖ ὅπως εἶδαμε τὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοση ἑνὸς μοτίβου ποὺ περιγράφει ὁ Πολυδεύκης στὸ *Ὀνομαστικόν* του. Παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου ἀποτελεῖ ἡ μορφή G τῶν παραστάσεων τοῦ Καλυδωνίου κάπρου, ποὺ ὁ Kleiner ταυτίζει με τὸν Μελανίωνα τοῦ μυθικοῦ κυνηγοῦ⁴³³: ἡ πρώιμη ἐμφάνιση τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου σὲ ἔργα τοῦ 5ου κυρίως αἰῶνα⁴³⁴, ἐπιτρέπει τὴν ἀναγωγή τοῦ τύπου στὸν πολυγνώτειο κύκλο, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀνασυνθέσει ὁ Kleiner. Λιγότερο βίαιη στὴν κίνησή της, ἡ μορφή τῆς ἀναζητούμενης «πολυγνώτειας» σύνθεσης κρατᾷ δυὸ ὅπλα, ὅπως καὶ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 4 τῆς τοιχογραφίας, ἀλλὰ ἀντίστροφα σὲ σχέση με τὸν τελευταῖο, ἀφοῦ τὸ ἀκόντιο βρίσκεται στὸ δεξι τοῦ χέρι καὶ τὸ δόρυ (;) στὸ ἀριστερό. Ἡ μετωπικὴ σχεδὸν σχέση τοῦ κυνηγοῦ τῆς τοιχογραφίας με τὸν θεατὴ δὲν βρίσκει ἀνάλογα παραδείγματα σὲ ἄλλα μνημεῖα, παρόλο ποὺ ἰδιαίτερα κοντὰ στὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο βρίσκεται ἡ μορφή με τὸ σκυλὶ στὰ πόδια της, στὸν ἀπουλικὸ ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου⁴³⁵.

5. Ἀπὸ τίς ἐντυπωσιακότερες, γιὰ τὸ ἄνοιγμά τους πρὸς τὸν θεατὴ, μορφές τῆς τοιχογραφίας εἶναι ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9 (πίν. 24β), ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ ἐκτινάξει τὸ ἀκόντιό του πρὸς τὴ μεριὰ τῆς ἄρκτου: εἰκονογραφικὰ παραλλαγμένο, τὸ μοτίβο τοῦ κυνηγοῦ αὐτοῦ με τὴν καυσία, ποὺ θυμίζει ἔντονα τὸν Ἀπόλλωνα Belvedere⁴³⁶ στὸ ἄνοιγμα τῶν σκελῶν, τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ πίσω, καὶ κυρίως τὸ ἄνοιγμα τῆς μεγαλόπρεπης χλαμύδας, ἀντιστοιχεῖ στὴ μορφή F τῆς τυπολογίας τοῦ Kleiner⁴³⁷, κυρίως ὡς πρὸς τὸ μοτίβο τῶν ποδιῶν καὶ τὸ ἅπλωμα τῆς χλαμύδας στὸ ἀριστερὸ χέρι, ποὺ τεντώνεται πρὸς τὸ θήραμα.

Στὰ ἀνάγλυφα, ὥστόσο, ἔχουμε πολὺ προγενέστερα παραδείγματα ἢ παραλλαγές τῆς μορφῆς ποὺ κινεῖται πρὸς μία κατεύθυνση, με στόχο ὅμως νὰ δράσει ἀκριβῶς πρὸς τὴν ἀντίθετη. Ἀνάμεσά τους οἱ μετόπες τοῦ ναοῦ τοῦ Δία στὴν Ὀλυμπία, κυρίως ὁ Ἡρακλῆς με τὸ ἄλογο τοῦ Διομήδη τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς, ἀλλὰ καὶ ὁ μεγαλόπρεπος Ἡρακλῆς με τὸν κρητικὸ ταῦρο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς εἶναι μερικὰ πρώιμα παραδείγματα τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ σχήματος⁴³⁸. Ἰδιαίτερα συγγενικὴ με τὸν κυνηγὸ μας εἶναι ἡ μορφή Α4 στὴ σαρκοφάγο τῶν «θρηνουσῶν γυναικῶν», ποὺ βρίσκεται ἀντιμέτωπη με τὴν

432. B. Andreae, *Der Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977).

433. Kleiner ὁ.π. (σημ. 389) 13 καὶ 17 εἰκ. 6.

434. Αὐτόθι 13 ἀρ. 1, 3, 5, 6, 7, 8 καὶ 11.

435. Anderson, *Hunting* 54 σημ. 76 εἰκ. 19. E. Gerhard, *Apulische Vasenbilder des königlichen Museums zu Berlin* (1845) πίν. 9.

436. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα*. G. Daltrop, *Apollo del Belvedere*, *BMonMusPont* 4, 1983, 53-73.

437. Kleiner ὁ.π. 13 καὶ 17 εἰκ. 6.

438. J. Boardman, *Ἑλληνικὴ πλαστική. Κλασσικὴ περίοδος* (μετ. Δ. Τσουκλίδου, Ἀθήνα 1989) εἰκ. 22,8, καὶ 22,4, 23,4 ἀντίστοιχα.

ὄρθια ἄρκτο: τὸ στήσιμο τοῦ κυνηγοῦ καὶ τὸ ἄνοιγμα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ ποὺ σκεπάζεται ἀπὸ τὴ χλαμύδα εἶναι σχεδὸν πανομοιότυπα μὲ τὸν κυνηγὸ ἀρ. 7 τῆς τοιχογραφίας⁴³⁹. Συγγενική, τέλος, ὡς πρὸς τὸ μοτίβο τοῦ ἐνδύματος, εἶναι ἡ μορφή τοῦ κυνηγοῦ μὲ τὸν πέτασο στὸ ψηφιδωτὸ μὲ τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ ἀπὸ τὴν οἰκία τοῦ Διονύσου στὴν Πέλλα⁴⁴⁰.

6. Τὸ μοτίβο τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 1 (πίν. 23α) τῆς τοιχογραφίας, ποὺ γονατίζει πάνω στὸ πληγωμένο ἐλάφι ἀκινητοποιώντας το, δὲν συναντᾶται στὶς παραστάσεις τοῦ Καλυδωνίου κάπρου ποὺ σχετίζονται μὲ τὸν πολυγνώτειο κύκλο. Τὸ θέμα ὅμως τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς ποὺ καταβάλλει, πιέζοντας μὲ τὸ γόνατο, τὸν ἀντίπαλο, εἶναι γνωστὸ στὴ βιαιότερή του μορφή ἥδη ἀπὸ τὶς μετόπες τοῦ θησαυροῦ τῶν Ἀθηναίων στοὺς Δελφούς⁴⁴¹, τοῦ ναοῦ τοῦ Δία στὴν Ὀλυμπία⁴⁴², τοῦ Παρθενώνα⁴⁴³ καὶ ἀπὸ τὴ ζωφόρο τῆς Φιγάλειας⁴⁴⁴.

Ὁ τρόπος εἰδικότερα μὲ τὸν ὁποῖον ὁ κυνηγὸς ἀκινητοποιεῖ τὸ ζῶο, ὅχι μόνον μὲ τὸ σῶμα του, ἀλλὰ κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι τὸ μουσοῦδι τοῦ ἐλαφιοῦ, θυμίζει τὸ μοτίβο τοῦ *ανερύνειν*, das Zurückbiegen des Kopfes für den Todesstoß des Opfertieres, ὅπως εἰκονίζεται στὸ θωρακεῖο τῆς Νίκης⁴⁴⁵ καὶ ὅπως φθάνει μέχρι τὴν εἰκονογραφία τοῦ Μίθρα⁴⁴⁶. Ἡ μόνη διαφορὰ μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο ἐντοπίζεται στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ κυνηγὸς τῆς τοιχογραφίας κρατᾷ τὸ μουσοῦδι τοῦ θηράματος μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι καὶ τὸ κέρατο τοῦ ζώου μὲ τὸ ἀριστερό, χωρὶς μαχαίρι δηλαδὴ, ποὺ θὰ ὀλοκλήρωνε τὴ θυσία τοῦ ζώου.

Συγγενικὸ ὡς πρὸς τὸ γενικὸ σχῆμα καὶ σὲ ὁρισμένες ἐπιμέρους λεπτομέρειες, κυρίως στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδονται τὰ πόδια τοῦ θηράματος, στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ κυνηγὸς κρατᾷ τὸ κέρατο τοῦ ζώου μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, ἀλλὰ καὶ στὴ στροφή τοῦ κυνηγοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ, εἶναι παρὰ τὴν ἐντονότερη κίνηση (καὶ τὴ διαφορὰ ὡς πρὸς τὸ μοτίβο τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ) ἓνα χάλκινο ἀγαλμάτιο ἀπὸ τὸ Παλέρμο ποὺ ὁ Α. v. Salis⁴⁴⁷ ἀνάγει στὶς δημιουργίες τοῦ Λυσίππου ποὺ εἰκόνιζαν τοὺς ἄθλους τοῦ Ἡρακλῆ στὸ Ἡρώο τῆς Ἀλυζίας, στὴν Αἰτωλία⁴⁴⁸.

439. R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (IstForsch. 34, Tübingen 1983) 30-35 πίν. 12 (A4).

440. Hölscher, *Historienbilder* 226-228. Μακαρόνας-Γιούρν ὁ.π. (σημ. 426) 137 κέ. εἰκ. 140, πίν. 25.

441. J. Boardman, *Ἑλληνικὴ πλαστική. Ἀρχαϊκὴ περίοδος* (μετ. Ε. Σημαντώνη Μπουρνιά, Ἀθήνα 1982) εἰκ. 213.19.

442. Αὐτόθι εἰκ. 22.5.

443. Αὐτόθι εἰκ. 90.23.

444. B. C. Madigan, *The Temple of Apollo Bassitas*, II. *The Sculpture* (Princeton 1992) πίν. 43, 133 καὶ 44, 135 καὶ 137.

445. N. Kunisch, *Die stiertötende Nike* (München 1964) 20 κέ. E. Schmidt, Bemerkungen zu einem Relief in Chalkis, στὸ *Wandlungen, Festschrift für E. Hommann Wedeking* (Waldsassen 1975) 141-151, εἰκ. 29.

446. F. Saxl, *Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen* (1931). C. Beatti, *I Mitrei. Scavi di Ostia II* (1953) πίν. 27-30.

447. A. v. Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, 112. *BWPr* (1956) 38 κέ. εἰκ. 3.

448. Στράβ. 10, 459.

Στὸν κυνηγὸ ἀρ. 1 τῆς τοιχογραφίας, ἐπομένως, δὲν ἔχουμε τὴν ἐπανάληψη ἐνὸς συγκεκριμένου εἰκονογραφικοῦ τύπου, ἀλλὰ τὸν συνδυασμὸ στὴν ἴδια μορφή δύο παραλλαγῶν του: τοῦ κυνηγοῦ ποὺ ἀκίνητοποιεῖ τὸ ἐλάφι μὲ τὸ βάρος του καὶ μὲ τὰ δυὸ του χέρια ποὺ κρατοῦν τὰ κέρατα, ὅπως στὴν παλαιότερη εἰκονογραφικὴ παράδοση ποὺ σχετίζεται μὲ τὸν Ἡρακλῆ, καὶ τῶν μορφῶν ποὺ τὸ καθηλώνουν, τραβώντας τὸ μουσοῦδι βίαια πρὸς τὰ πίσω μὲ τὸ ἓνα χέρι, καὶ εἶναι ἔτοιμοι νὰ τὸ μαχαιρώσουν μὲ τὸ ἄλλο, ποὺ ἀποδίδει τὸ μοτίβο τοῦ *αὐερύειν*, μὲ μακρὰ εἰκονογραφικὴ παράδοση ἢ ὁποῖα φθάνει μέχρι τὸν Μίθρα⁴⁴⁹.

7. Ὁ νεαρὸς κυνηγὸς ἀρ. 5 (πίν. 24α), ποὺ καταλαμβάνει τὸ μέσο τῆς παράστασης στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, δὲν βρίσκει εἰκονογραφικὸ παράλληλο στοὺς τύπους ποὺ ὁ Kleiner ἀνάγει στὰ χρόνια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, παρόλο ποὺ περιλαμβάνονται σ' αὐτοὺς οἱ ἑφιππες μορφές I καὶ J, τὶς ὁποῖες ταυτίζει μὲ τοὺς Διοσκούρους. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ κυνηγοῦ τῆς τοιχογραφίας σχετίζεται καλύτερα μὲ τὸ μοτίβο τοῦ Δεξιλέω⁴⁵⁰. Ὡστόσο τὸ ἄνοιγμα τοῦ κυνηγοῦ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ὄχι πρὸς τὰ κάτω καὶ μὲ στόχο τῆς δράσης του τὸ λιοντάρι, ποὺ βρίσκεται σὲ μεγαλύτερη ἀπόσταση, καὶ ὄχι τὸν πεσμένο ἀντίπαλο κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ ἀλόγου, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς ἀττικῆς στήλης, παραλλάσσει τὸ σχῆμα αὐτὸ καὶ φέρνει τὸν νεαρὸ ἵππέα κοντύτερα στὸν νεαρὸ Ἀλέξανδρο τῆς σαρκοφάγου τῆς Κωνσταντινούπολης: μὲ ἐξαίρεση τὴ λεοντὴ στὸ ἀνάγλυφο ἔργο, τὸ μοτίβο τοῦ ἑφιππου Ἀλεξάνδρου εἶναι σχεδὸν πανομοιότυπο μὲ τὸν κεντρικὸ ἵππέα ἀρ. 5 τῆς τοιχογραφίας, στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον τὸ σῶμα του συστρέφεται πρὸς τὸν θεατή, στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἀνασηκώνει τὸ δεξιὸ ὀπλισμένο του χέρι ἐναντίον τοῦ ἑφιππου ἀντιπάλου του, στὸν τρόπο, τέλος, μὲ τὸν ὁποῖον λυγίζει τὸ δεξιὸ του πόδι, μὲ τὴν κνήμη τραβηγμένη πρὸς τὰ πίσω⁴⁵¹.

8. Τὴν ἐντονότερη κίνηση ἀνάμεσα στοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τοῦ Kleiner ἀποδίδει ἡ μορφή I, μὲ τὸν ἑφιππο κυνηγὸ ποὺ συστρέφει ἔντονα τὸ κορμί του πρὸς τὰ πίσω καὶ κάτω, γιὰ νὰ κατευθύνει τὸ δόρυ του πρὸς τὸ θήραμα ποὺ βρίσκεται χαμηλότερα. Τὴν ἴδια ἔντονη κίνηση καὶ τὴν ἴδια ἄμεση σχέση μὲ τὸ θήραμα ἔχει καὶ ἡ μορφή τοῦ ἑφιππου κυνηγοῦ ἀρ. 8 (πίν. 23β) τῆς τοιχογραφίας, ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ σκοτώσει τὸ λιοντάρι, παρόλο ποὺ περισσότερες εἶναι οἱ εἰκονογραφικὲς διαφορὲς παρὰ οἱ ὁμοιότητες μὲ τὴ μορφή I τοῦ Kleiner. Ἡ ἀναγωγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου στὰ χρόνια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Kleiner, εἶναι συζητήσιμη, μὲ δεδομένο ὅτι, ὅπως παρατηρεῖ καὶ ὁ ἴδιος, τὸ μοτίβο αὐτὸ τοῦ ἵππέα ἐμφανίζεται σὲ λιγοστὰ παραδείγματα, τὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ ὁποῖα χρονολογεῖται γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁴⁵². Στὰ μεταγενέστερα ἔργα ποὺ ἀναφέρει ὁ Kleiner ἀξίζει νὰ προσθέσουμε μερικὰ πλησιέστερα πρὸς τὴν τοιχογραφία

449. Saxl ὁ.π. (σημ. 446) σποράδην.

450. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (München 1969) 494 κέ. εἰκ. 577.

451. v. Graeve, *Alexandersarkophag* πίν. 26 (A1).

452. Kleiner ὁ.π. (σημ. 389) 13 καὶ 11 ἀρ. 15 καὶ 17: σαρκοφάγος τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου μ.Χ. αἰῶνα καὶ ψηφιδωτὸ τοῦ πρώτου 4ου μ.Χ. αἰῶνα.

παραδείγματα, όπως τὸν Πέρση ἱππέα στὸ κέντρο τῆς μάχης στὴ σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου»⁴⁵³, καὶ κυρίως τὸν ἱππέα στὸ ἀποσπασματικὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Παλέρμου, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ.8 τῆς τοιχογραφίας συγγενεῖ ὡς πρὸς τὸ ἀνασήκωμα τοῦ κορμιοῦ του ἀπὸ τὸ ἄλογο καὶ τὴν κίνηση πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ θηράματος⁴⁵⁴.

Πέρα ἀπὸ τὴν ἔνταση τῆς δράσης, καμιὰ ἀπὸ τὶς ἔφιππες μορφές ποὺ γνωρίζουμε μέχρι στιγμῆς (μὲ ἐξαίρεση, ἐνδεχομένως, τὸν ἱππέα μὲ τὸν κάπρο στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Παλέρμου) δὲν ἀποδίδει τὴ στροφή τοῦ κορμοῦ, τὴν ἔνταση τῆς δράσης καὶ τὴ σφοδρότητα τῆς κίνησης τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ ἀρ.8 τῆς τοιχογραφίας: μὲ πλήρη ἔλεγχο τοῦ ἀλόγου του, σχεδὸν ὀρθὸς πάνω του, σκύβει μὲ δύναμη γιὰ νὰ καρφώσει τὸ δόρυ του στὸ λιοντάρι ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὴ μεριὰ τῆς ἀπειλῆς. Μόνον στὴ ζωγραφικὴ ἦταν δυνατὴ μιὰ τέτοια ἀπόδοση, ἀπὸ μιὰν ὀψη μάλιστα ὅπου κυρίαρχο εἶναι τὸ σῶμα τοῦ ἀλόγου, ποὺ κρύβει πίσω του τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς.

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε πὼς στὸ σύνολό τους οἱ κυνηγοὶ τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα βρίσκουν τὰ εἰκονογραφικὰ τους παράλληλα, ἢ τὶς παραλλαγές τους, σὲ μοτίβα ποὺ ἀνάγονται σὲ χρόνια παλαιότερα ἀπὸ τὴ δημιουργία της.

Ὁ ζωγράφος ἐπομένως τῆς τοιχογραφίας χρησιμοποιεῖ μοτίβα τῆς προγενέστερης εἰκονογραφικῆς παράδοσης, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀνάγονται στὰ ἀρχαῖα χρόνια (ὅπως τὸ μοτίβο τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6), ἄλλα ἔχουν τὶς ρίζες τους ἢ σχετίζονται μὲ χαμένα ζωγραφικὰ ἔργα ἢ γλυπτὰ τῶν χρόνων τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ (κυνηγοὶ ἀρ. 1, 3, 4, 7 καὶ 9), ποὺ μποροῦν ἐνδεχομένως νὰ σχετιστοῦν μὲ τὶς δημιουργίες κάποιων ἀπὸ τοὺς μεγάλους ζωγράφους τῆς περιόδου αὐτῆς, καὶ ἄλλα ποὺ φαίνεται πὼς ἐμφανίζονται στὶς ἀρχές ἢ τὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰ. (ἀρ. 2, 5 καὶ 8).

Ὁ τρόπος, ὥστόσο, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ δημιουργὸς τῆς τοιχογραφίας παράλασσει τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση εἶναι φανερὸς καὶ ἐντυπωσιακός, καὶ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς τῆς τοιχογραφίας καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ τους παράλληλα δὲν ὀφείλεται μόνον στὶς διαστάσεις τῆς γραπτῆς ζωφόρου, στὶς δυνατότητες τῆς ζωγραφικῆς νὰ ἀποδώσει τὴν τρίτη διάσταση μὲ τρόπους σχεδὸν ἀνέφικτους στὴν ἀγγειογραφία καὶ τὴν ἀνάγλυψη πλαστικὴ, ἢ, τέλος, στὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα τῆς σύνθεσης. Μὲ ἐξαίρεση τὸν κυνηγὸ ἀρ.6, τὸ μοτίβο τοῦ ὁποίου ἔχει μιὰ μακρότατη παράδοση στὴν εἰκονογραφία, καμιὰ ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές δὲν βρίσκει τὸ ἀκριβές της εἰκονογραφικὸ πρότυπο στὴν προγενέστερη παράδοση, ἢ τὸ ἀκριβές της παράλληλο στὴ σύγχρονη ἢ λίγο μεταγενέστερη τέχνη. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ δηλώνει πὼς τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι εἶναι πρωτότυπες δημιουργίες τοῦ ζωγράφου της, ἢ ἀντανακλοῦν δημιουργίες σύγχρονων τοῦ ζωγράφου, ποὺ ἀξιοποιοῦν τὴ μακρόχρονη εἰκονογραφικὴ παράδοση, μὲ τρόπους ποὺ συναντῶνται στὴ σύγχρονη ἀγγειογραφία, ἀλλὰ κυρίως στὰ μεταγενέστερα ψηφιδωτὰ καὶ στὰ λιγοστὰ ἀνάγλυφα ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα.

453. v. Graeve, *Alexandersarkophag* πίν. 28 (A10).

454. v. Boeselager ὁ.π. (σημ. 395).

Οἱ ζωικὲς μορφές

Παραλλαγμένα εἰκονίζονται καὶ τὰ μοτίβα τῶν ζωικῶν μορφῶν, κυρίως τῶν σκυλιῶν καὶ τῶν θηραμάτων τῆς τοιχογραφίας, σὲ σχέση μὲ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους ποὺ συναντοῦμε στὶς σχετικὲς παραστάσεις τοῦ Καλυδώνιου κάπρου ποὺ συγκέντρωσε ὁ Kleiner.

1. Χαρακτηριστικὸς νεωτερισμὸς στὴν τοιχογραφία εἶναι ἡ ἐμφάνιση τοῦ μολоссοῦ, ἐνὸς εἵδους γνωστοῦ, ὅπως εἶδαμε, στὴ φιλολογικὴ παράδοση καὶ στὴν τέχνη τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., ποὺ δὲν συναντᾶται ὥστόσο στὶς παραστάσεις μὲ τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδώνιου κάπρου.

2. Τὸ μοτίβο τοῦ λαγωνικοῦ ποὺ εἰκονίζεται νεκρό, μὲ τὴν πλάτη στὸ χῶμα, μπροστὰ ἀπὸ τὸν κάπρο (πίν. 24a), μὲ τὸ κεφάλι λυγισμένο ἔντονα πρὸς τὰ κάτω, ἀντιστοιχεῖ στὸν τύπο Β τοῦ Kleiner, ποὺ τὸν ἀνάγει στὰ χρόνια τοῦ Πολυγνώτου, ἐπεὶδὴ τὸ παλαιότερο παράδειγμα τοῦ τύπου εἰκονίζεται σὲ μνηλιακὸ ἀνάγλυφο τῆς δεκαετίας 460-450 π.Χ.⁴⁵⁵ Ὁ τρόπος ὁμοῦ μὲ τὸν ὁποῖον εἰκονίζεται στὴν τοιχογραφία ἔνα ἐπίσης ἄτυχο σκυλὶ κάτω ἀπὸ τὶς πατοῦσες τοῦ λιονταριοῦ (πίν. 16b), μὲ σπασμένο τὸν λαιμὸ ἀπὸ τὴν πίεση, ξεπερνᾷ κατὰ πολὺ τὴν «ἀπλοϊκὴ» ἀπεικόνιση τῶν χρόνων τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

3. Στὶς παραστάσεις μὲ τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδώνιου κάπρου τὸ θήραμα τοῦ μύθου δὲν εἰκονίζεται ἐξοντωμένο, ἀλλὰ πληγμένο μὲ ἀκόντιο στὸ ἀριστερὸ πλευρὸ καὶ μάχιμο ἀκόμα, ἀπειλητικὸ δηλαδὴ γιὰ τοὺς κυνηγοὺς ποὺ τὸ περιβάλλουν. Στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, ἀντίθετα, ὁ κάπρος εἰκονίζεται πεσμένος στὸ δεξιὸ του πλευρὸ, μὲ ἓνα ἀκόντιο στὸ ἀριστερό του, καὶ δυὸ σκυλιὰ ποὺ ξεθαρρεμένα δαγκώνουν τὸ πόδι καὶ τὸν λαιμὸ του.

Τὸ πλησιέστερο εἰκονογραφικὸ παράλληλο τοῦ μοτίβου αὐτοῦ εἶναι ἓνα ἀποσπασματικὰ διατηρημένο καὶ συμπληρωμένο σύμπλεγμα λιονταριοῦ καὶ ἀλόγου ποὺ ἀναπαρέστησε ὁ v. Hesberg προτείνοντας τὴ χρονολόγησή του στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁴⁵⁶.

4. Τὰ ἐλάφια στὶς ἀγγειογραφικὲς παραστάσεις κυνηγιῶν ἤδη ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια εἰκονίζονται νὰ τρέχουν, παράλληλα μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια⁴⁵⁷. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο εἰκονίζονται τὰ θηράματα αὐτὰ καὶ στὶς ἀνάγλυφες ζωφόρους μὲ σκηνὲς κυνηγιοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰ. ποὺ εἶδαμε παραπάνω. Ἀκόμα καὶ στὴ σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου», τὸ ἐλάφι εἰκονίζεται σὲ σχέση παράλληλη μὲ τὸν θεατὴ, νὰ ἀπειλεῖται ἀπὸ τοὺς δυὸ κυνηγοὺς ποὺ τὸ πλαισιώνουν, αἰχμαλωτισμένο ἀπὸ τὰ κέρατα, ἀλλὰ ἀκόμη ὀρθιο⁴⁵⁸.

Στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι τὸ ἐλάφι εἰκονίζεται μὲ διαφορετικὸ τρόπο, γονατισμένο κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 1 ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ τὸ ἀποτελειώσει, σ' ἓνα μοτίβο ἰδιαίτερα συγγενικὸ μὲ τὴ μετόπη τῆς δυτικῆς πλευ-

455. Kleiner ὁ.π. (σημ. 389) 12 σημ. 43.

456. H. v. Hesberg, Die Löwenkampfgruppe auf dem Kapitol und ihre Wiederholung in Augsburg. Zum Problem des «Realismus» in frühhellenistischer Zeit, *RM* 94, 1987, 109-130, κυρίως σ. 115 εἰκ. 2, ὅπου ἀναπαριστᾷ τὸν ἵππεά ἐπαναλαμβάνοντας τὸ μοτίβο τοῦ ἑφιππου ἀρ. 8 τῆς τοιχογραφίας ἀπὸ τὴ Βεργίνα.

457. Anderson, *Hunting* 50 εἰκ. 18.

458. v. Graeve, *Alexandersarkophag* πίν. 41.

ρᾱς τοῦ ναοῦ τοῦ Δία στήν Ὀλυμπία, πού εἰκονίζει τὸν Ἡρακλῆ μὲ τὴν Κερυνίτιδα ἔλαφο⁴⁵⁹, ἀλλὰ καὶ μὲ λεπτομέρειες πού θυμίζουν –ὅπως εἶδαμε– τὸ μοτίβο τοῦ *αὐερνέιν* (πίν. 23α).

Τὸ θέμα τῆς πληγωμένης ἀντιλόπης στήν ἐναγώνια προσπάθειά της νὰ ξεφύγει ἀπὸ τοὺς διώκτες της, γνωστὸ ἤδη ἀπὸ τὰ μυκηναϊκὰ χρόνια⁴⁶⁰, ἐπαναλαμβάνει στήν τοιχογραφία ἕναν εἰκονογραφικὸ τύπο πού ἐμφανίζεται ἤδη στὰ ἀρχαῖα χρόνια⁴⁶¹: μισοκρυμμένη πίσω ἀπὸ τὰ μαλακὰ βράχια καὶ τὰ κλαδιά (πίν. 11β), ἡ ἀντιλόπη τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα ἀπειλεῖται ἀκόμη ἀπὸ τὸ ἀκόντιο τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ ἀρ. 2 πού κατευθύνεται πρὸς τὴ μεριά της.

5. Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ στήν ἀρχαία ἑλληνικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση σχετίζεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ μὲ τὸν ἄθλο τοῦ Ἡρακλῆ στὴ Νεμέα⁴⁶². Μοναδικὴ ἐξαιρεση στὴ διάρκεια τῆς κλασικῆς περιόδου εἶναι τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Πουλιδάμαντα ἀπὸ τὴ Θεσσαλία, πού θέλοντας νὰ συναγωνιστεῖ μὲ τὸν ἥρθεο, ἀντιμετώπισε μὲ ἐπιτυχία, χωρὶς ὅπλα, ἕνα λιοντάρι. Τὸ κατόρθωμά του δὲν καταγράφηκε μόνον στὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες⁴⁶³, ἀλλὰ ἀποτυπώθηκε εἰκαστικὰ καὶ στήν τέχνη: ὁ Πausanias εἶδε στήν Ὀλυμπία ἀνδριάντα του, ἔργο τοῦ Λυσίππου⁴⁶⁴, καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο ἱερὸ προέρχεται ἕνα ἀνάγλυφο πού τὸν εἰκονίζει στὴ μάχη μὲ τὸ λιοντάρι⁴⁶⁵.

Ὡστόσο τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ, ἀγαπημένη ἐνασχόληση τῶν βασιλέων τῆς Μακεδονίας, ἀπετέλεσε, ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., προσφιλὲς εἰκονογραφικὸ θέμα σὲ μνημεῖα πού σχετίζονται μὲ τὴ μακεδονικὴ αὐλή. Σὲ νομίσματα τοῦ Ἀμύντα Γ' ἔχει προταθεῖ ἡ συσχέτιση τοῦ ἐμπροσθοτύπου (ἵππεά) μὲ τὸν ὀπισθότυπο (λιοντάρι), ὡς τμήματα μιᾶς ἐνιαίας σύνθεσης πού εἰκόνιζε βασιλικὸ κυνήγι⁴⁶⁶. Κυνήγι λιονταριοῦ ἦταν τὸ θέμα τοῦ ὀλόγλυφου ἔργου τῶν Λυσίππου καὶ Λεωχάρη πού ἀνέθεσε ὁ Κρατερὸς στοὺς Δελφοὺς⁴⁶⁷, καὶ κυνήγια τοῦ Ἀλεξάνδρου ἀναφέρονται ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ παράδοση⁴⁶⁸.

459. Fuchs ὁ.π. (σημ. 430) εἰκ. 459.

460. K. Schauenburg, *Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei* (Hamburg 1969) 15 κέ.

461. Anderson, *Hunting* 50 εἰκ. 18.

462. LIMC V (Zurich/München 1990) 16 κέ. λ. *Herakles* (W. Felten). Ὑπάρχουν ἐντούτοις ἥρωικες σκηνὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὁ ἥρωας ἀπουσιάζει, ὅπως π.χ. στήν ὄλην Chigi (Anderson, *Hunting* 35 εἰκ. 15).

463. Πaus. VI 5, 1-9.

464. Αὐτόθι VI 5, 1: 'Ο δ' ἐπὶ τῷ βάθρῳ τῷ ὑψηλῷ Λυσίππου μὲν ἐστὶν ἔργον, μέγιστος δὲ ἀπάντων ἐγένετο ἀνθρώπων πλὴν τῶν ἡρώων καλουμένων... ὁ μέγιστος Πουλιδάμας Νικίου.

465. A. v. Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, 112. *BWPr* (1956) 32 κέ. εἰκ. 19.

466. G. Hafner, *Der Siegel Alexanders des Großen*, στὸ *Festschrift für Fr. Brommer* (Mainz 1977) 139 κέ. πίν. 40.

467. K. Bringmann, H. v. Steuben (ἐκδ.), *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer* (Berlin 1995) 141-143, μὲ ἐκτενὴ βιβλιογραφία, στήν ὁποία δὲν περιλαμβάνεται ὡστόσο τὸ ἄρθρο: Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Τὸ ἀνάθημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφοὺς. Μεθοδολογικὰ προβλήματα ἀναπαράστασης, *Αρχαία Μακεδονία* V, 1989 (1993) 81-99, πίν. 393-357.

468. Hölcher, *Historienbilder* 180 κέ. κυρίως 185 κέ.

Τὰ κυνήγια λιονταριού στὰ μακεδονικὰ νομίσματα ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, στὸ ψηφιδωτὸ δάπεδο τῆς Πέλλας⁴⁶⁹ καὶ στὴ σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου»⁴⁷⁰, εἶναι ἰδιαίτερα δηλωτικὰ γιὰ τὴν ἀποσυσχέτιση τοῦ θηράματος ἀπὸ τὸν μῦθο καὶ τὴ σύνδεσή του μὲ ἱστορικὰ πρόσωπα. Μὲ τὸν Ἀλέξανδρο ἢ κάποιον ἀπὸ τοὺς διαδόχους τοῦ ἔχει σχετιστεῖ τὸ πρωτότυπο ζωγραφικὸ ἔργο ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Παλέρμου⁴⁷¹, ἐνῶ σὲ ἔργα τῆς μικροτεχνίας, ἀρρετινὰ ἀγγεῖα καὶ σφραγίδες, ἔχουν ἀναγνωριστεῖ θέματα ποὺ ἀνάγονται σὲ ἔργα τῶν χρόνων τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν διαδόχων του⁴⁷².

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη τὸ λιοντάρι στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, καθὼς κινεῖται πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ, στρέφοντας ὡστόσο τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, βρίσκει τὰ συγγενέστερα παράλληλα στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Πέλλας καὶ στὸ ἀνάγλυφο τῆς Μεσσήνης⁴⁷³, ποὺ ἔχει θεωρηθεῖ πὼς ἀντανακλᾷ τὸ ἀνάθημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφούς⁴⁷⁴.

6. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἐλάφια, τὸν κάπρο καὶ τὸ λιοντάρι, ποὺ ἀποτελοῦν ἀγαπημένα καὶ πολὺ συχνὰ θέματα στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἄρκτου εἶναι ἐντελῶς σπάνια⁴⁷⁵ καὶ περιορίζεται σὲ ἐλάχιστα ἀνάγλυφα⁴⁷⁶, σὲ λίγα ἔργα τῆς μικροτεχνίας⁴⁷⁷ καὶ στὴ μεγάλη τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο σπῆτι τῆς Πομπηίας⁴⁷⁸. Μοναδικὴ ἀπεικόνιση τοῦ θηράματος σὲ μνημεῖο προγενέστερο τῆς τοιχογραφίας ἀποτελεῖ ἡ ἄρκτος στὴ σαρκοφάγο τῶν «Θηρηνουσῶν γυναικῶν»⁴⁷⁹. Ὅπως καὶ στὰ μεταγενέστερα παραδείγματα, ἡ ἄρκτος εἰκονίζεται ἀνασηκωμένη στὰ δύο τῆς πόδια καὶ ἀπειλητικὴ γιὰ τὸν κυνηγὸ ποὺ βρίσκεται ἀπέναντί της.

Ἡ ἀπεικόνιση ἐπομένως τῆς ἄρκτου στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, μισοκρυμμένης πίσω ἀπὸ τὰ μεγάλα βράχια, ἀποτελεῖ μοναδικὴ εἰκονογραφικὴ ἐπεξεργασία, ποὺ μέχρις ἀποδείξεως τοῦ ἐναντίου πρέπει νὰ προσγραφεῖ στὶς δημιουργίες τοῦ ζωγράφου τῆς τοιχογραφίας ἢ νὰ ἀντανακλᾷ σύγχρονες δημιουργίες ὁμοτέχνων του.

Εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀπεικόνιση τοῦ σπασμένου δόρατος στὸ στόμα τοῦ ζώου, σὲ ἕνα μοτίβο ποὺ τὸ γνωρίζουμε ἀπὸ τὶς ἀρχές

469. Αὐτόθι 226-228.

470. v. Graeve, *Alexandersarkophag* πίν. 25,2 καὶ 38-39.

471. Hölscher, *Historienbilder* 186-189. v. Boeselager ὁ.π. (σημ. 395).

472. Hölscher, *Historienbilder* 183 κέ., 186 σημ. 1146 καὶ σημ. 1120-1124.

473. Αὐτόθι 183 κέ., σημ. 1120-1124. Πρβ. Tripodi, *Cacce* 86-87.

474. Ἀντίθετα: Σαασόγλου-Παλιαδέλη ὁ.π. (σημ. 467).

475. Keller, *Thiere* 126. Schauenburg ὁ.π. (σημ. 460) 11 σημ. 23-25.

476. Βέρνη, Μουσεῖο Ἱστορίας ἀρ. εὐρ. 56074: M. Spannagel, Eine spätantike Barenstatuette, *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 53-54, 1973-74, 57 κέ.

477. H. Dragendorff, C. Watzinger, *Arretinische Reliefkeramik* (Tübingen 1948) 91 κέ., κυρίως 93 κέ. πίν. 9 ἀρ. 125-126.

478. Keller, *Thiere* 119 εἰκ. 29. Schauenburg ὁ.π. (σημ. 460) 11 σημ. 25. Ἡ εἰκονογραφικὴ σπανιότητα τοῦ θέματος δὲν συνεπάγεται τὴν ἀναγωγή του σὲ ἀνατολικά πρότυπα, ὅπως ὑποθέτει ὁ Tripodi, *Cacce* 88.

479. R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon (IstForsch 34, 1983)* 11 πίν. 12.

τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα σὲ νομίσματα Μακεδόνων βασιλέων⁴⁸⁰ ἀλλὰ στὸ στόμα λιονταριοῦ⁴⁸¹. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος, γιὰ τὸν ὁποῖον ὁ Hafner ὑποστηρίζει πὼς ἀνάγεται σὲ σύμβολο στὰ χρόνια τοῦ Ἀμύντα Γ' ⁴⁸², ἔχει σχετιστεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο μὲ τὴ σφραγίδα τοῦ Ἀλεξάνδρου⁴⁸³.

Εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν πὼς μὲ ἐξαίρεση τὴν ἄρκτο, ποὺ πρέπει νὰ προσγραφεῖ εἰκονογραφικὰ στὶς δημιουργίες τοῦ ζωγράφου τῆς τοιχογραφίας, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ θηράματα ποὺ εἰκονίζονται στὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν ἀνταποκρίνονται σὲ γνωστὰ εἰκονογραφικὰ θέματα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Ὁ τρόπος τῆς ἀπεικόνισής τους, ὡστόσο, δηλώνει πὼς πρόκειται γιὰ παραλλαγές πού, ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, προκύπτουν κυρίως ἀπὸ τὸν ἀφηγηματικὸ χαρακτήρα τῆς παράστασης, καὶ ὑλοποιοῦνται χάριν στὴ δῆλωση τοῦ τοπίου καὶ στὶς δυνατότητες ποὺ παρέχει ἡ ζωγραφικὴ γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς τρίτης διάστασης.

480. Hafner ὁ.π. (σημ. 466) 139 κέ. πίν. 40.

481. Γιὰ ἓνα παρόμοιο μοτίβο ἀλλὰ στὸ στόμα ἑνὸς γρύπα σὲ χρυσὸ στατήρα ἀπὸ τὸ Παντικάπαιο βλ. αὐτόθι 141 σημ. 32, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

482. Αὐτόθι 141.

483. Αὐτόθι 142 κέ. Τὸ σπασμένο δόρυ ὡς εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο τὸ συναντοῦμε καὶ στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης: B. Andreae, *Der Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977) 64 εἰκ. 14.

Β4. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

1. Η ΣΥΝΘΕΣΗ (πίν. 8α-β)

α. Ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης

Ἡ τοιχογραφία ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου ἔχει ὀλικὸ μῆκος 5.56 μ. καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴ μεγαλύτερη σὲ μῆκος γραπτὴ ἰωνικὴ ζωφόρο τῶν κλασικῶν χρόνων ποὺ διατηρεῖται ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. Τὸ μόνο ἀντίστοιχο παράλληλο εἶναι ἡ ἀνάγλυψη πολυπρόσωπη σκηνὴ μάχης ποὺ κοσμεῖ τὴν ἰωνικὴ ζωφόρο πάνω ἀπὸ τὸν δωρικὸ ρυθμὸ, στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τῆς Κρίσης στὰ Λευκάδια⁴⁸⁴.

Ὅπως εἶδαμε στὴν περιγραφὴ τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου, ἡ σύνθεση ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε αὐτοτελὴ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ποὺ ἐξελίσσονται ἢ ὀλοκληρώνονται ἀνεξάρτητα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Καθὼς ὅμως ὅλες αὐτὲς οἱ ἐπιμέρους σκηνὲς ἐντάσσονται στὸν ἴδιο, τοπιογραφικὰ ὁμοιογενὴ χῶρο, καθὼς δὲν χωρίζονται καθοριστικὰ ἀπὸ τοὺς κατακόρυφους ἄξονες τῆς παράστασης, δηλαδὴ τὰ δένδρα καὶ τὸν ὀρθογώνιο πεσσό, ἀλλὰ προβάλλονται πάνω σ' αὐτά, καὶ καθὼς ἡ ἀξονικὴ μορφή τοῦ κεντρικοῦ ἵππῆα μὲ τὴν κίνησή της πρὸς τὰ δεξιὰ συνδέει τὸ ἐπεισόδιο τοῦ κάπρου μὲ ἐκεῖνο τοῦ λιονταριοῦ, ἡ παράσταση εἶναι φανερό ὅτι ἀποτελεῖ ἀπὸ συνθετικὴ ἄποψη μιὰν ἐνιαίαν σύλληψη, ὀργανωμένη σὲ μικρές, ἀνεξάρτητες καὶ αὐτοτελεῖς ἐνότητες, ποὺ ὀλοκληρῶνουν ὡστόσο, ὡς τμήματα μιᾶς μεγαλύτερης σύνθεσης, τὴ δράση μιᾶς ὁμάδας κυνηγῶν σὲ ἀνοιχτὸ χῶρο.

Ἡ παράσταση εἶναι ἀρχιτεκτονικὰ ἀπλαισίωτη στὰ δύο της ἄκρα καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδονται τὰ ἀκράια εἰκονογραφικὰ της στοιχεῖα, ὑποβάλλει στὸν θεατὴ τὴν ἐντύπωση πὼς θὰ μπορούσε νὰ συνεχίζεται καὶ μὲ ἄλλες σκηνὲς καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Αὐτὸ τουλάχιστον προκύπτει ἀπὸ τὸν κορμὸ τοῦ δένδρου στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς παράστασης – ποὺ εἰκονίζεται μισό–, ἀπὸ τὰ βράχια πάνω ἀριστερά – ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα χάνεται ἡ ἀντιλόπη–, καὶ ἀπὸ τὸ βραχῶδες τοπίο στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης, μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ξεπροβάλλει ἡ ἄρκτος.

Δηλωτικὰ γιὰ τὴ μορφή τῆς συνεχοῦς ζωφόρου καὶ τὴν ἐντύπωση πὼς θὰ μπορούσε νὰ συνεχίζεται καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ἀξιοποιοῦνται ὅχι μόνον τὰ ἀκράια τοπιογραφικὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ καὶ οἱ ἐξωστρεφεῖς κινήσεις τῶν ζωικῶν καὶ τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν στὰ ἄκρα τῆς παράστασης: τῆς ἀντιλόπης στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία ποὺ κατευθύνεται πρὸς

484. Φ. Πέτσας, *Ὁ τάφος τῶν Λευκαδίων* (Ἀθῆναι 1966). Ἐντυπωσιακὴ γιὰ τὴ διατήρηση τῶν χρωμάτων της εἶναι ἡ γραπτὴ διακόσμηση τοῦ τάφου II στὸν Ἄγ. Ἀθανάσιο, καὶ ἰδιαίτερα σημαντικὴ γιὰ τὸ θέμα της, μὲ σκηνὴ συμποσίου, εἶναι ἡ γραπτὴ ζωφόρος ἀνάμεσα στὶς παραστάδες τῆς πρόσοψης, Τσιμπίδου-Αὐλωνίτη ὁ.π. (σημ. 18).

τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ κυνηγοῦ μὲ τὸ δίχτυ, στὴν κάτω δεξιὰ γωνία, ποὺ στρέφει πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ⁴⁸⁵.

Εἶναι φανερὸ πὼς στίς προθέσεις τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ὑπογράφει τὸ ἔργο ἦταν ἡ δημιουργία μιᾶς ἀνοιχτῆς σύνθεσης μὲ ἀντίρροπες κινήσεις, ποὺ θὰ ὀδηγοῦσαν τὸ μάτι τοῦ θεατῆ ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς παράστασης. Ταυτόχρονα ὅμως, μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐσωστρεφῆ μοτίβα, ὅπως ἡ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 1 πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τῆς παράστασης καὶ ἡ ἀντίρροπη ἀλλὰ καὶ πάλι ἐσωστρεφῆς κίνηση τῆς ἄρκτου στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς τοιχογραφίας, ὁ θεατῆς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀκολουθήσει μιὰ πορεία ποὺ ὀδηγεῖ στὸ μέσο τῆς σύνθεσης, στὴ μορφή δηλαδὴ τοῦ κεντρικοῦ νεαροῦ ἵππεά ἀρ. 5.

Οἱ ἀντίρροπες κινήσεις στὰ ἀκραῖα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης εἶναι ἄφογα ἐναρμονισμένες καὶ ἰσορροπες, σὲ σχέση μὲ τὶς δύο διαγωνίους ποὺ τὴν τέμνουν νοπτά: ἡ ἀντιλόπη στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία κινεῖται πρὸς τὰ ἔξω, ὅπως καὶ ὁ ἀρκυωρὸς στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης, ἐνῶ ἡ ἄρκτος, στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία καὶ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 1 στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία, ὀδηγοῦν τὸ μάτι τοῦ θεατῆ πρὸς τὰ κεντρικὰ ἐπεισόδια.

Τὸ σημεῖο τομῆς τῶν δύο αὐτῶν νοπτῶν διαγωνίων συμπίπτει μὲ τὴν κορυφὴ τοῦ γονάτου τοῦ νεαροῦ ἵππεά ἀρ. 5, ἀποδεικνύοντας ἔτσι καὶ γεωμετρικὰ τὴ σημασία τῆς μορφῆς γιὰ τὴ σύνθεση. Κάτι ἀνάλογο συμβαίνει καὶ στὴ σκηνὴ τῆς μάχης στὴ σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου», ὅπου τὸ σημεῖο τομῆς τῶν δύο νοπτῶν διαγωνίων τῆς ἀνάγλυψης παράστασης συμπίπτει μὲ τὸ γόνατο τοῦ νεαροῦ κεντρικοῦ ἔφιππου πολεμιστῆ. Σημαντικὴ ὥστόσο διαφορὰ ἀνάμεσα στίς δύο συνθέσεις εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ κέντρο στὴν ἀνάγλυψη σκηνὴ μάχης συμπίπτει μὲ τὸν ἄξονα τῆς παράστασης, ὅπου συγκεντρώνεται ἡ μέγιστη δράση. Στὴν τοιχογραφία, ἀντίθετα, ἡ κορύφωση τῆς δράσης εἶναι μετατοπισμένη πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ, ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνὴ μὲ τὸ λιοντάρι.

Ἡ κίνηση τοῦ κεντρικοῦ ἵππεά πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση ὑποστηρίζει αὐτὴ τὴ διαπίστωση: ὁ νεαρὸς ἔφιππος κυνηγός, παρὰ τὴν ἀξονικὴ θέση ποὺ κατέχει στὴν παράσταση, δὲν συγκεντρώνει οὔτε συγκρατεῖ τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ πάνω του, ἀλλὰ τὸ ὀδηγεῖ μὲ τὴν κίνησή του πρὸς τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι, ὅπου συγκεντρώνεται ἀλλὰ καὶ ἐπικεντρώνεται, τελικὰ, ἡ μέγιστη κυνηγετικὴ δράση. Ἕνα ἰσοσκελὲς τρίγωνο, μὲ πλευρὲς τὶς μορφές ἀρ. 6 καὶ 9 ὀδηγεῖ τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ στὴν κορυφὴ του, ποὺ καταλαμβάνει τὸ πάνω μέρος τῆς ἔφιππης μορφῆς ἀρ. 8, τῆς μόνης ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες ἀνθρώπινες μορφές τῆς παράστασης ποὺ ξεπερνᾷ μὲ τὸ ὕψος τῆς ὅλες τὶς ἄλλες, ἀγγίζοντας σχεδὸν μὲ τὸ κεφάλι τῆς τὸ ἐπάνω ὄριο τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Εἶναι φανερὸ πὼς στίς προθέσεις τοῦ ζωγράφου τῆς τοιχογραφίας ἦταν νὰ τονίσει ἰδιαίτερα τὶς μορφές ἀρ. 5 καὶ 8, μὲ μιὰ κλιμάκωση ποὺ ὀλοκληρῶνεται στὴ δεύτερη.

Ἡ ὀργάνωση τῶν μορφῶν σὲ ἐπιμέρους ἐνότητες δὲν διασπᾷ τὴ συνθετικὴ ἐνότητα τῆς παράστασης. Ἐντούτοις τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ἀποτελοῦν θεματικὰ αὐτοτελεῖς καὶ εἰκονογραφικὰ κλειστὲς συνθέσεις, ποὺ θὰ μπορούσαν

485. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 100 κέ., Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 368 κέ. Ὁ Tripodi, *Cacce* 97 θεωρεῖ πὼς «la caccia multipla, in particolare, col suo peculiare assortimento di animali e cacciatori, è propria della iconografia satrapica e dynastica».

νά υπάρξουν ανεξάρτητα, ως θέματα αυτόνομων εικόνων που οργανώνονται με βάση τα θηράματα. Όμοια δηλαδή με τον τρόπο που συνυπάρχουν στην ίδια επιφάνεια το κυνήγι της ελάφου και του πάνθηρα στη σαρκοφάγο «του Ἀλεξάνδρου», και αυτόνομα όπως οι κλειστές συνθέσεις στο κυνήγι της ελάφου και του λιονταριού στα ψηφιδωτά της Πέλλας.

Τα δένδρα συντελούν στην όργάνωση των επιμέρους επεισοδίων, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη σκηνή κυνηγιού στο Ἡρώο της Τρύσας, λειτουργώντας ως κατακόρυφοι άξονες της σύνθεσης, αλλά όχι με τον ρυθμικό τρόπο που ισχύει για την ανάγλυφη ζωφόρο του Ἡρώου. Στην τοιχογραφία τα αυτότελα κυνηγετικά επεισόδια υπερβαίνουν τα όρια των άξονων αυτών, καθώς προβάλλονται πάνω στα τοπιογραφικά στοιχεία, δημιουργώντας έτσι στον θεατή την αίσθηση της ενότητας στον χώρο και τη δράση.

Ἡ τοποθέτηση των τεσσάρων από τα πέντε δένδρα σε ἴσες μεταξύ τους αποστάσεις δημιουργεί πέντε ὀρθογώνια, σχεδόν ἰσομεγέθη, πλαίσια:

Στο πρώτο από ἄριστερά ἐντάσσονται οἱ ἀνθρώπινες μορφές ἀρ. 1 καὶ 2, με κινήσεις που τέμνουν τὸ τετράπλευρο σε δύο ὀρθογώνια τρίγωνα.

Στο δεύτερο ὀρθογώνιο ἐντάσσονται οἱ μορφές ἀρ. 3 καὶ 4, ὅχι ὁμως αὐστηρὰ πλαισιωμένες ἀπὸ τὰ φυτικά στοιχεία: ἐνῶ τὸ δένδρο μετὰ τὰ ἀναθήματα ξεχωρίζει με σαφήνεια τὸ ἐπεισόδιο τοῦ κάπρου ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ προηγούμενου πλαισίου, τὸ δένδρο πίσω ἀπὸ τὴ μορφή ἀρ. 4 δὲν λειτουργεῖ παρὰ μόνον ὡς κατακόρυφος ἄξονας, ἀφοῦ ἡ σκηνὴ μετὰ τὸν κάπρο προβάλλεται πάνω του.

Τὸ τρίτο πλαίσιο περιλαμβάνει μία μόνον ἀνθρώπινη μορφή, τὸν ἵππεά ἀρ. 5, που τοποθετήθηκε στὸν ἄξονα τῆς ὅλης σύνθεσης ἀνάμεσα σε δύο δένδρα, που τονίζουν τὴ σημασία του. Τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεία δὲν λειτουργοῦν ἐντούτοις ὡς σαφὴ πλαίσια γιὰ τὴ μορφή, ἀφοῦ τὸ μπροστινὸ ἄριστερὸ πόδι τοῦ ἀλόγου προβάλλεται πάνω στὸν κορμὸ τοῦ δένδρου, σπάζοντας ἔτσι τὰ αὐστηρὰ ὅρια τοῦ ὀρθογώνιου χώρου.

Τὸ τέταρτο πλαίσιο ὀρίζεται ἀπὸ τὴ συστάδα τῶν λεπτόκορμων φυλλωμένων δένδρων, πάνω στὴν ὁποῖαν προβάλλεται ἡ ἐντυπωσιακὴ μορφή τοῦ ἔφιππου ἀρ. 8. Μετὰ τὴν σχεδὸν κατακόρυφη ἀνύψωση τοῦ ἀλόγου τοῦ ἡ μορφή τοῦ ὤριμου ἵππεά λειτουργεῖ ὡς τὸ δεξιὸ γιὰ τὸν θεατὴ ὄριο τῆς συγκεκριμένης σκηνῆς. Ὅμως οὔτε αὕτη ἀποτελεῖ αὐστηρὸ πλαίσιο που λειτουργεῖ διαχωριστικὰ γιὰ τὸ ἐπόμενο κυνηγετικὸ ἐπεισόδιο, ἀφοῦ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9 προβάλλεται πάνω στὸν κορμὸ τοῦ ἀλόγου.

Στὸ πέμπτο, τέλος, ὀρθογώνιο πλαίσιο κυριαρχεῖ καὶ πάλι, ὅπως στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς παράστασης, ἡ ὀργάνωση τῶν μορφῶν μετὰ βάση τὴ λογικὴ τοῦ ὀρθογώνιου τριγώνου, ἀφοῦ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9 συνδέεται λοξὰ μετὰ τὴν ἄρκτη στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης καὶ ὁ κυνηγὸς μετὰ τὸ δίχτυ ἐντάσσεται μέσα στὴν τριγωνικὴ αὕτη ἐπιφάνεια, ὅπως καὶ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 1 μετὰ τὸ ἐλάφι, στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου.

Ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις που προηγήθηκαν προκύπτει πὼς τὰ κατακόρυφα φυτικά στοιχεία δὲν ἀποτελοῦν αὐστηρὰ εἰκονογραφικὰ πλαίσια γιὰ τὰ ἐπιμέρους κυνηγετικὰ ἐπεισόδια, ἀλλὰ μέσο γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν μορφῶν μέσα στὸν χώρο, χωρὶς νὰ διασποῦν τὴν εἰκονογραφικὴ ἐνότητα τῆς σύνθεσης. Ἐνῶ

συμβάλλουν στην όριοθέτηση τῶν ἐπιμέρους θεματικῶν ομάδων ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν, τὰ δένδρα λειτουργοῦν ὡς κατακόρυφοι ἄξονες ποὺ ὀρίζουν τὰ ἐπεισόδια, χωρὶς νὰ περιορίζουν τὶς μορφές σὲ ἀσφυκτικά πλαίσια. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ σύνθεση χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἐνότητα χώρου, μέσα στὸν ὁποῖον ἐκτυλίσσονται τὰ ἐπιμέρους κυνηγετικά ἐπεισόδια.

β. Ἡ ὀργάνωση τῶν μορφῶν

Τὰ δύο πρῶτα κυνηγετικά ἐπεισόδια μὲ θέμα τὸ ἐλάφι καὶ τὴν ἀντιλόπη ὀλοκληρώνονται στὰ ὅρια τοῦ πρώτου ὀρθογώνιου πλαισίου, ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τὸν κορμὸ τοῦ δένδρου στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τῆς παράστασης καὶ τὸ φυλλωμένο δένδρο μὲ τὰ ἀναθήματα δεξιότερα. Ἀπὸ σχηματικὴ ἀποψη τὸ ὀρθογώνιο πλαίσιο τῆς σκηνῆς χωρίζεται σὲ δύο ὀρθογώνια τρίγωνα μὲ ὑποτείνουσα τὴ νοτιὰ γραμμὴ ποὺ ἐνώνει τὸν ἵππεά ἀρ.2 μὲ τὴν ἀντιλόπη καὶ δημιουργεῖ τὸν ἀναγκαῖο χώρο γιὰ τὸ σύμπλεγμα τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.1 μὲ τὸ ἐλάφι. Παρόλο ποὺ ἡ οὐρὰ τοῦ ἀλόγου τῆς μορφῆς ἀρ.2 προβάλλεται πάνω στὸν κορμὸ τοῦ δένδρου, ἡ κίνηση τοῦ ἑφιππου κυνηγοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ συμβάλλει στὴ δημιουργία μιᾶς κλειστῆς ομάδας, ἡ ὁποία ὀλοκληρώνεται θεματικά μὲ τὴν ἀντιλόπη, στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν κυνηγετικὸ στόχο του. Τὸ σύμπλεγμα τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.1 μὲ τὸ ἐλάφι στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τοῦ πλαισίου καὶ τῆς παράστασης ἀποτελεῖ τὸ ἀντίρροπο σημεῖο γιὰ τὴν ἐξωστρεφῆ δράση τοῦ προηγούμενου ἐπεισοδίου, ποὺ ὀδηγεῖ, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ πρὸς τὰ ἐπεισόδια ποὺ διαδραματίζονται στὴ συνέχεια.

Συνδυασμὸς ἀνάλογων ἀντίρροπων κινήσεων καταγράφεται στὶς μορφές καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν κάπρο. Ἡ μορφὴ ἀρ.3 στρέφεται πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ, κινεῖται ὅμως πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, στοχεύοντας τὸν πληγωμένο κάπρο. Οἱ μορφές ποὺ μετέχουν στὴ σκηνὴ εἶναι τοποθετημένες σὲ δύο παράλληλα ἐπίπεδα ποὺ τέμνουν λοξὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια: στὸ βαθύτερο ἀνήκουν οἱ δύο κυνηγοὶ καὶ τὸ σκυλὶ ἀνάμεσά τους, ἐνῶ σ' ἐκεῖνο ποὺ πρόσκειται στὸν θεατῆ τοποθετεῖται ὁ πληγωμένος κάπρος καὶ τὸ λαβωμένο (ἢ νεκρὸ) λαγωνικὸ μπροστὰ στὰ πόδια του.

Ἡ μορφὴ τοῦ κεντρικοῦ ἵππεά ἀρ.5 ἰσορροπεῖ τὴ σύνθεση, καθὼς εἰκονίζεται σὲ σχέση σχεδὸν παράλληλη μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, μὲ τρόπο ὥστόσο ποὺ μᾶς εἰσάγει καὶ πάλι στοὺς ἐντονούς λοξοὺς ἄξονες τοῦ ἐπόμενου ἐπεισοδίου.

Στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι οἱ μορφές εἶναι κατανεμημένες σὲ περισσότερα ἐπίπεδα, ποὺ βαίνουν παράλληλα ἢ τέμνουν λοξὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὸ βαθύτερο ὀρίζεται ἀπὸ τὸν κυνηγὸ ἀρ.7 μὲ τὸν πέλεκυ, ἐνῶ σὲ πλησιέστερο ἐπίπεδο πρὸς τὸν θεατῆ καὶ παράλληλα μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια εἰκονίζεται ὁ κυνηγὸς ἀρ.6 μὲ τὴν καυσία. Πλησιέστερα ἀκόμη πρὸς τὸν θεατῆ δηλώνεται ἡ μεγάλη πέτρα μπροστὰ στὰ πόδια του καὶ τὸ λιοντάρι, ποὺ εἰκονίζεται σὲ ἐλαφρὰ σχέση τριῶν τετάρτων πρὸς τὸν θεατῆ.

Ὁ ἑφιππος κυνηγὸς ἀρ.8 τέμνει τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἐνώνοντας νοτιὰ τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα σὲ ἓναν ἐνιαῖο λοξὸ ἄξονα καὶ ἡ ἔνταση ποὺ δη-

μιουργείται με την κίνησή του αυτή εξισορροπείται από τις μαλακές στροφές των μορφών αρ. 9 και 10, που εικονίζονται σχεδόν παράλληλα με τη ζωγραφική επιφάνεια.

Θα μπορούσε κανείς να κάνει άπειρες παρατηρήσεις για την οργάνωση των μορφών της παράστασης μέσα στον χώρο και να βρει τα γεωμετρικά σχήματα με βάση τα όποια κινήθηκε ο ζωγράφος⁴⁸⁶. Θα ήταν για τον λόγο αυτό άτελείωτες οι δυνατότητες ανάγνωσης της σύνθεσης από τον σύγχρονο ιστορικό της τέχνης, και ίσως παρακινδυνευμένες για την έρμηνεία του έργου και τις προθέσεις του δημιουργού του⁴⁸⁷.

Αυτό που καταγράφεται ως τελικό συμπέρασμα στη θέαση της τοιχογραφίας με το κυνήγι, ως προς τη σύνθεση και την οργάνωση των επιμέρους εικονογραφικών της στοιχείων, είναι η πολυσύνθετη ισορροπία της, αποτέλεσμα ενός συνδυασμού κατακόρυφων και λοξών άξόνων, παράλληλων ή τεμνόμενων με τη ζωγραφική επιφάνεια επιπέδων και έξωστρεφών και έσωστρεφών κινήσεων, που δεν συγκρατούν το βλέμμα του θεατή σε ένα σημείο, ούτε το αποσπούν από τη συνολική θέαση, αλλά το οδηγούν με μαεστρία από τη μιὰ σκηνή στην άλλη, από τη μιὰ μορφή στην άλλη, από το ένα επίπεδο στο άλλο, κάνοντάς τον να παρακολουθεί τη δράση που κορυφώνεται στον θριαμβευτικό ιππέα αρ. 8, με το κεφάλι του ν' αγγίζει σχεδόν την απόληξη της ζωγραφικής επιφάνειας, αλλά μεταφέροντάς τον και πάλι, με τους πλάγιους άξονες των κυνηγών αρ. 6 και 9 στο έδαφος, και πάλι προς τα έξω και πάλι προς τα μέσα, και παντού. Όπως σε καμιά από τις πολυπρόσωπες σκηνές δράσης του 4ου π.Χ. αιώνα⁴⁸⁸, με εξαίρεση το ψηφιδωτό της Νεάπολης, όπου αυτές οι αντίρροπες, έσωστρεφείς και έξωστρεφείς κινήσεις των μορφών δίνονται ακόμη πλουσιότερα⁴⁸⁹.

2. Η ΓΡΑΜΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΩΜΑ

Ο τρόπος με τον όποιον ο ζωγράφος της τοιχογραφίας με το κυνήγι χρησιμοποίησε τη γραμμή και το χρώμα, τα βασικά δηλαδή εργαλεία της τεχνικής του και τα κύρια έκφραστικά μέσα της τέχνης του⁴⁹⁰, μπορεί να ανιχνευτεί με την όπτική παρατήρηση και να έρμηνευτεί σε συνδυασμό με τα δεδομένα από ανάλογες παρατηρήσεις σε όμοειδη έργα. Από την άποψη αυτή, η συνεχής και πάλι αναφορά μας στις τοιχογραφίες του «τάφου της Περσεφόνης», είναι

486. Για τον τρόπο με τον όποιον οργανώνονται οι πολυπρόσωπες σκηνές δράσης στις ανάγλυφες ζωφόρους και τις ανάγλυφες παραστάσεις σαρκοφάγων του 4ου π.Χ. αϊ. βλ. F. Hiller, Zu den Sockelfriesen des Klagefrauensarkophags in Istanbul, *MWPr* 1960, 1-12 και του ίδιου, Zu den Sarkophagreliefs des späten 4. Jh. v. Chr., *MWPr* 1961, 29-41.

487. βλ. Baumer-Weber, Fries 27 κέ.

488. Fleischer, *Klagefrauensarkophag* 33-35.

489. B. Andreae, *Der Alexandermosaik aus Pompeji*, κυρίως 19 κέ.

490. Ανδρόνικος, *Περσεφόνη* 117 κέ. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, Linear and Painterly. Colour and Drawing in Ancient Greek Painting, στο *Τò χρώμα στην αρχαία Ελλάδα, Θεσσαλονίκη 12-16 Απριλίου 2000* (Θεσσαλονίκη 2002) 97-105.

σχεδόν αναπόφευκτη, όχι μόνον ἐπειδὴ τὰ δύο ζωγραφικὰ σύνολα ἐντάσσονται χρονολογικὰ στὴν ἴδια περίοδο, στὸ β' δηλαδὴ μισὸ τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα⁴⁹¹, ἀλλὰ κυρίως ἐπειδὴ ἡ ἐξαιρετικὴ τους ποιότητα ἐγγυᾶται συγκρίσεις μὲ ἴσους ὅρους.

Ἐχοντας καταρχὴν διαπιστώσει στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι τὴν ἀπουσία χαρακτοῦ προσχεδίου καὶ γραμμικοῦ σχεδίου, καταλήξαμε στὸ συμπέρασμα πὼς, ἀντίθετα ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης», ἡ ζωγραφικὴ σύνθεση τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου, σχεδιασμένη πάνω σὲ κάποιο ἄλλο ὑλικό, μεταφέρθηκε κομμάτι-κομμάτι στὴ νοτισμένη ἐπιφάνεια τοῦ ἐπιχρισμένου τοίχου, μὲ τρόπο ἀνάλογο μ' ἐκεῖνον ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος στὴν Cappella Sistina καὶ συνιστᾷ ὁ Κόντογλου. Στὴ συνέχεια, ἀφοῦ συμπλήρωσε μὲ λεπτές χαράξεις («βελόνιασμα») τὰ σημεῖα ἐκεῖνα ὅπου τὸ ἀντίβολο δὲν εἶχε ἀφήσει τὰ ἴχνη τοῦ σχεδίου, ὁ ζωγράφος προχώρησε στὴ χρωματικὴ ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου του, χρησιμοποιώντας γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ τὴ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα, καὶ ἐφαρμόζοντας μιὰ μεικτὴ τεχνικὴ, καθὼς τὸ κονίαμα ἔχανε βαθμιαίᾳ τὴν ὑγρασία του, ὅπως εἶδαμε στὸ σχετικὸ μὲ τὴν τεχνικὴ κεφάλαιο τῆς μελέτης αὐτῆς.

α. Ἡ γραμμὴ ὡς μέσο σχεδίασης (εἰκ. 23-24)

Στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς ἡ χρῆση τῆς γραμμῆς εἶναι φανερὴ στὰ περισσότερα σημεῖα τῆς παράστασης⁴⁹². Μὲ τὴ γραμμὴ, συνεχὴ καὶ ρέουσα ἢ σύντομη καὶ κοψιτὴ, ἀποδίδονται τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν καὶ οἱ ἀνατομικὲς τους λεπτομέρειες. Ἡ γραμμὴ ἀναδεικνύεται ἔτσι ὡς τὸ κατεξοχὴν μέσο γιὰ τὴ σχεδίαση: δὲν ὑποτάσσεται στὸ χρῶμα ἀλλὰ, ἀντίθετα, συμπληρώνεται ἀπ' αὐτό, μὲ τὴν προσθήκη του στὰ μαλλιά καὶ τὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες τοῦ ἄρματος καὶ τῶν ἐνδυμάτων. Οἱ μορφὲς ξεχωρίζουν ἀπὸ τὸ ὑπόλευκο ζωγραφικὸ φόντο κυρίως μὲ τὸ καφεκόκκινο περίγραμμα καὶ ὄχι μὲ τὴ χρωματικὴ διαφοροποίηση τῶν σωμάτων τους ἀπὸ αὐτό.

Στὴν τοιχογραφία τοῦ κυνηγίου τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν καὶ οἱ ἀνατομικὲς τους λεπτομέρειες δὲν δηλώνονται, ἀλλὰ προκύπτουν ἢ ὑποδηλώνονται ἀπὸ τὰ ὅρια ἀνάμεσα σὲ δύο χρωματικὰ διαφοροποιημένους ἐπιφάνειες. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ δὲν σημαίνει, βεβαίως, τὴν ἀπουσία τοῦ σχεδίου, χωρὶς τὸ ὁποῖο θὰ ἦταν ἀδύνατον ὁποιαδήποτε ζωγραφικὴ διαδικασία. Ἀπλῶς ἡ γραμμὴ γιὰ τὴ σχεδίαση τῶν μορφῶν ὑποτάχτηκε στὸ χρῶμα ποὺ τὴν κάλυψε, ἀναδεικνύοντάς το ἔτσι ὡς τὸ κατεξοχὴν ζωγραφικὸ μέσο γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου. Ἡ γραμμὴ, ὡς μέσο σχεδίασης, χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ δηλώσει ὀρισμένα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης, ὅπως τὶς λεπτομέρειες ἀπὸ τὶς κρηπίδες τῶν μορφῶν ἢ τὸ κεφάλι τῆς ἀντιλόπης καὶ τοῦ μολοσσοῦ. Στὰ σημεῖα αὐτά, ὅπου ὁ ζωγράφος δούλεψε μὲ ἐλεύθερο χέρι, φαίνεται ἡ ἐφάμιλλη μὲ τοῦ Νικομάχου σχεδιαστικὴ δεξιότητι του.

491. Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 368 κέ., 371 κέ.

492. Αὐτόθι 372 κέ. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 122 κέ.



Εικ. 23. Ο Πλούτων. Λεπτομέρεια από την τοιχογραφία της άρπαγης.

Β. Ἡ γραμμὴ ὡς μέσο σκίασης (εἰκ. 25)

Ἡ χρῆσις τῆς γραμμῆς παίζει σημαντικὸ ρόλο γιὰ τὴ σκίαση τῶν μορφῶν καὶ στὰ δύο ἔργα. Κοντές, νευρικὲς καὶ σχετικὰ παχιᾶς πινελιές, λοξὲς σὲ σχέση μὲ τὸ γραμμικὸ περίγραμμα ποὺ ὀριοθετεῖ τὶς μορφές, οἱ γραμμὲς στὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ δηλώσουν τὰ σκιασμένα τμήματα τῶν σωμάτων, προσδίδοντας ὄγκο καὶ τὴν ψευδαίσθησις τῆς τρίτης διάστασης στὶς μορφές καὶ τὰ ἀντικείμενα.

Μὲ παρόμοιο τρόπο, ἀλλὰ μὲ πλαστικότερα ἀποτελέσματα, χρησιμοποιεῖται ἡ γραμμὴ γιὰ τὴ σκίαση τῶν μορφῶν στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι: οἱ λοξὲς πινελιές εἶναι κοντύτερες, πυκνότερες καί, κυρίως, αἰσθητὰ λεπτότερες. Ἐπιπλέον δὲν εἶναι μόνον παράλληλες μεταξύ τους, ἀλλὰ καὶ διασταυρούμενες, σὰν δικτυωτό, στὰ σημεῖα ὅπου ἀπαιτεῖται μεγαλύτερη σκίαση, ἀλλὰ καὶ καμπύλες, ὅπου εἶναι ἀναγκαῖο νὰ δηλωθεῖ ἡ πλαστικότητα τῶν ὄγκων.

Ἐνδιαφέρον, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, παρουσιάζει ἡ διαπίστωση πὼς ἡ σκίαση στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ὄχι μόνον ὑποστηρίζει τὴν πλαστικότητα



Είκ. 24. Ἡ ἀντιλόπη. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι.

τῶν μορφῶν, ἀλλὰ ἔπεται τῆς χρωματικῆς ἐπεξεργασίας, ὁλοκληρώνοντας ἔτσι τὴ ζωγραφικὴ διαδικασία, ὅπως χαρακτηριστικὰ φαίνεται στὸ κεφάλι τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.6 (εἰκ. 14) καὶ στοὺς ὤμους τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.7 (εἰκ. 15), ὅπου οἱ πυκνὲς λεπτὲς γκρίζες πινελιὲς χαράζουν μὲ ἐλαφρὲς καμπύλες τὴ ροδαλὴ ἐπιφάνεια τῆς παρειᾶς καὶ τοῦ βραχίονα, ἀντίστοιχα, μὲ τρόπο ποὺ ἔχει σκοπὸ καὶ ἐπιτυγχάνει νὰ διαφοροποιήσῃ τοὺς πλαστικοὺς ὄγκους τοῦ σκιασμένου σώματος⁴⁹³.

Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι φανερό: οἱ μορφὲς στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι εἶναι πλαστικότερες, καθὼς ξεχωρίζουν ὄχι σχεδιαστικά, ἀλλὰ κυρίως χρωματικά ἀπὸ τὸ λευκὸ κονίαμα τοῦ τοίχου, καὶ καθὼς ἀναδεικνύουν, μὲ τὴν ἀξιοποίηση τῆς σκίασης, τὸ φῶς ποὺ πέφτει ἐπάνω τους ὡς τὸν παράγοντα ποὺ δημιουργεῖ αὐτὴ τὴν πλαστικότητα.

γ. Τὸ χρῶμα

Στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ ὡς βασικὰ χρώματα τὴν ὥχρα, τὸ πορφυρὸ καὶ τὶς ἀποχρώσεις τους, γιὰ νὰ ἀποδώσῃ τὰ περιγράμματα τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων τῆς παράστασης καὶ τὴ σκίασὶ τους⁴⁹⁴. Στὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες τοῦ ἄρματος καὶ τῶν ἐνδυμάτων καὶ στὶς ταραγμένες μάζες τῶν μαλλιῶν, ἀποχρώσεις τῆς ἴδιας χρωματικῆς κλί-

493. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 133 κέ.

494. Αὐτόθι 126 κέ.



Είκ. 25. Ἡ Περσεφόνη. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς.

μακας χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ προσδώσουν τὴν ψευδαίσθηση τοῦ ὄγκου. Τὸ ὑπόλευκο κονίαμα ποὺ περιβάλλει τὶς μορφές ἐμφανίζεται καὶ στὶς ἐπιφάνειες τῶν σωμάτων τους, ὅπως χαρακτηριστικὰ φαίνεται στὸν Ἑρμῆ, στὰ ἄλογα τοῦ τεθρίππου, στὰ γυμνά μέλη τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης, στὸ διάφανο ροῦχο ποὺ διακρίνεται στὸ στήθος τῆς Ὠκεανίδας, στὴ Δήμητρα τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ στὶς Μοῖρες τοῦ νότιου τοίχου.

Ἡ χρῆση τοῦ μπλε χρώματος εἶναι ἐντελῶς περιορισμένη. Ἐμφανίζεται μόνο στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης γιὰ νὰ δηλώσει τὸν οὐρανό, πάνω στὸν ὁποῖο προβάλλονται οἱ ἀκτίνες τοῦ κεραυνοῦ, ὡς συμβόλου γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Δία στὴ σκηνὴ καὶ τὴ συναίνεσή του γιὰ τὴν ἀρπαγὴ⁴⁹⁵.

Στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, ἀντίθετα, οἱ μορφές ξεχωρίζουν μὲ σαφήνεια ἀπὸ τὸ λευκὸ κονίαμα τοῦ τοίχου ποὺ τὶς περιβάλλει. Οἱ ἀνθρώπινες μορφές καὶ τὰ ἄλλα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης προβάλλονται πά-

495. Αὐτόθι 52.

νω στο υπόλευκο φόντο και τὸ καλύπτουν μὲ τὶς χρωματικὲς ἀποχρώσεις τους. Ἐπιπλέον, τὸ ἴδιο φόντο δὲν εἶναι ἐνιαῖο χρωματικὰ ἀλλὰ διαφοροποιεῖται ὄχι μόνον μὲ τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ καὶ μὲ γαλάζιες καὶ ροδαλὲς κηλίδες ποὺ ἀποδίδουν τὸν οὐρανὸ καὶ τὰ σύννεφα⁴⁹⁶ καὶ μὲ μιὰ σκουρότερη ἀχνὴ ἐπιφάνεια στὸ βάθος ποὺ δηλώνει τὸν ὀρεινὸ ὀρίζοντα.

Τὸ λευκὸ, σὲ ἀποχρώσεις τοῦ γκριζοῦ καὶ τοῦ πορφυροῦ, χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ δηλώσει τὰ σώματα τῶν ἀνθρώπων μορφῶν, καὶ σὲ ἀποχρώσεις τοῦ κίτρινου γιὰ νὰ ἀποδώσει τὰ σώματα μερικῶν ἀπὸ τὰ σκυλιὰ τῆς παράστασης. Τὸ καφέ χρησιμοποιεῖται σὲ ὅλες τὶς δυνατὲς ἀποχρώσεις, ἀπὸ τὸ σκούρο πορτοκαλοκίτρινο τῆς ὥχρας στὸ σῶμα τοῦ ἀλόγου τῆς μορφῆς ἀρ. 8 καὶ τῇ χλαμύδα τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 9, μέχρι τὸ καφέ-μαῦρο στὸ σῶμα τοῦ κάπρου, στὸ ἀντίστοιχο κυνηγετικὸ ἐπεισόδιο.

Τὸ γκριζοπράσινο ἐντοπίζεται στὰ φυλλωμένα δένδρα καὶ τὸ στεφάνι τῆς κεντρικῆς μορφῆς ἀρ. 5, ἐνῶ μόνον ἡ ἔντονη γαλαζοπράσινη αἰχμὴ στὸ δόρυ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 8 μὲ τὸ χρυσοκίτρινο ἐπιχρυσωμένο στέλεχος ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ ἄλλα ὄπλα ποὺ ἀποδίδονται μὲ γκριζωπὲς καὶ καφετιᾶς ἀποχρώσεις.

Ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ χρῆση τοῦ πορφυροῦ χρώματος σὲ ὅλες τὶς δυνατὲς ἀποχρώσεις, ἀπὸ ροδαλὸ στὸν χιτωνίσκο τῆς μορφῆς ἀρ. 5 μέχρι τὸ σκούρο καφεπόρφυρο στὴ χλαμύδα τῶν κυνηγῶν ἀρ. 6 καὶ 8, καθὼς καὶ ἡ χρῆση τοῦ ροδαλοῦ χρώματος στὰ ρουθούνια τοῦ ἀλόγου τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 8 καὶ στὸν ἀριστερὸ ἀγκώνα τῆς μορφῆς ἀρ. 7, ποὺ ἀποδίδει τὸ τεντωμένο δέρμα τοῦ κυνηγοῦ νὰ ἀντανακλᾷ τὸ φῶς ποὺ πέφτει ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πάνω του.

Ἡ παρουσία τοῦ γαλάζιου εἶναι καὶ στίς δύο τοιχογραφίες περιορισμένη: σχεδὸν ἐλλειπτικὴ στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, γιὰ τὴ δήλωση τοῦ οὐρανοῦ στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης⁴⁹⁷, εἶναι μεγαλύτερη σὲ ἔκταση, γιὰ τὴ δήλωση τοῦ ἴδιου στοιχείου στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι. Ἀπὸ τὴ διαπίστωση αὐτὴ προκύπτει πὼς τὸ μπλέ, μὲ ἐξαίρεση τὴν παρουσία του στὸ πορφυρὸ, χρησιμοποιεῖται ἐλάχιστα καὶ μόνον γιὰ νὰ δηλώσει τὸν οὐρανὸ (πίν. 21B) καὶ τὴ γαλαζοπράσινη λόγχη στὸ δόρυ τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ ἀρ. 8 (πίν. 6B). Τὸ στοιχεῖο αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐντελῶς περιορισμένη χρῆση τοῦ πράσινου στὴν τοιχογραφία τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου καὶ τὴν πλήρη ἀπουσία του ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης»⁴⁹⁸, ἐπιτρέπει νὰ ἐντάξουμε καὶ τὰ δύο ἔργα στίς δημιουργίες τῶν ζωγράφων ποὺ χρησιμοποίησαν τὴν τετραχρωμία⁴⁹⁹, παρόλο ποὺ στὸ κυνήγι, ἡ τελικὴ χρωματικὴ ἐντύπωση εἶναι πιὸ πλούσια ἀπὸ ἐκείνη ποὺ δημιουργεῖ ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς στὸν «τάφο τῆς Περσεφόνης».

496. Ἔτσι μόνον μποροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν οἱ γαλαζωπὲς ἐπιφάνειες στὸ φόντο, μπροστὰ ἀπὸ τὸν κεντρικὸ κυνηγὸ, καὶ ἡ ροδαλὴ ἐπιφάνεια πίσω ἀπὸ τὸν κυνηγὸ ἀρ. 7 μὲ τὸν πέλεκυ.

497. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 52.

498. Αὐτόθι 127 κέ.

499. I. Scheibler, Die «vier Farben» der griechischen Malerei, *AntK* 17, 1974, 92 κέ.

δ. Γραμμικότητα και ζωγραφικότητα στις τοιχογραφίες της Βεργίνας

Ανακεφαλαιώνοντας τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν διαπιστώνουμε πώς η βασική διαφορά ανάμεσα στους δύο μεγάλους ζωγράφους που δημιούργησαν τις τοιχογραφίες της Βεργίνας έγκειται στη διαφορετική αξιοποίηση της γραμμής και του χρώματος. Ο Νικόμαχος⁵⁰⁰ επιλέγει τη γραμμή ως κύριο έκφραστικό μέσο για να αποδώσει τις μορφές του και να τις διαφοροποιήσει από το ουδέτερο υπόλευκο ζωγραφικό υπόστρωμα, ενώ ο ζωγράφος του κυνηγιού στηρίζεται κυρίως στο χρώμα για να τις πλάσει σχεδόν αγαλματικά, να αναδείξει και να αξιοποιήσει την επίδραση του φωτός πάνω τους και να τις προβάλλει πάνω στο χρωματικά διαφοροποιημένο έδαφος της ζωγραφικής επιφάνειας.

Η διαφορά αυτή γίνεται ιδιαίτερα φανερή στις φωτισμένες επιφάνειες των σωμάτων της τοιχογραφίας με το κυνήγι, που αποδίδονται με γκριζωπές ή ροδαλές αποχρώσεις, στοιχείο που λείπει ολοκληρωτικά από την τοιχογραφία της άρπαγής, όπου τα γυμνά μέλη διατηρούν το υπόλευκο χρώμα της ζωγραφικής επιφάνειας.

Η σκίαση, όμοια σχεδόν από τεχνική άποψη και στις δύο περιπτώσεις, συμβάλλει ωστόσο διαφορετικά στο τελικό αποτέλεσμα. Από την άποψη αυτή τα δύο έργα εκφράζουν δύο διαφορετικές αντιλήψεις για την απόδοση των μορφών: σχεδιαστική στις τοιχογραφίες του «τάφου της Περσεφόνης», πλαστικότερη, σχεδόν αναλυτική, στην τοιχογραφία με το κυνήγι⁵⁰¹.

Οι σημαντικές αυτές διαφορές ανάμεσα σε δύο ζωγραφικά έργα της ίδιας υψηλής ποιότητας και της ίδιας χρονικής περιόδου δεν μπορεί να είναι τυχαίες και βεβαίως δεν είναι πρωτόγνωρες. Αντίθετα, αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές καλλιτεχνικές τάσεις⁵⁰² που ανάγονται σε παλαιότερα χρόνια και εκφράζονται μέσα από τα έργα του Παρράσιου και των Απολλόδωρου και Ζεύξην, αντίστοιχα.

Είναι γνωστή από τις αρχαίες πηγές η βασική διαφορά ανάμεσα στην τέχνη του Παρράσιου και του Ζεύξη: Λάτρης της γραμμής ο πρώτος, θεωρούσε πως μπορεί από μόνη της να δηλώσει όχι μόνον το περίγραμμα, αλλά και όσα κρύβονται πίσω του⁵⁰³. Για τον Ζεύξη, αντίθετα, η χρήση της σκιάς ήταν η πιο

500. Για την ταύτιση του δημιουργού των τοιχογραφιών του «τάφου της Περσεφόνης» με τον Νικόμαχο βλ. Ανδρόνικο, *Βεργίνα* 91 κέ. Ανδρόνικος, *Ζωγραφική* 374 κέ. Ανδρόνικος, *Περσεφόνη* 135 κέ. Την απόδοση αυτή αποδέχεται ο P. Moreno, *Pittura greca* (1987) 103 κέ. αλλά αμφισβήτησε ο E. Thomas, *Nicomachos in Vergina?*, *AA* 1989, 210 κέ. Ό J. J. Pollitt, *Η Τέχνη στην Ελληνιστική εποχή* (1986, 1994 μετ. Γκαζή) 248, αμφιβάλλει για το αν «ένας καλλιτέχνης του αναστήματος του Νικομάχου θα έρχόταν στη Μακεδονία», δέχεται όμως την «επίδραση του στυλ του Νικομάχου» στην τοιχογραφία της άρπαγής και τη χρονολόγηση του μνημείου γύρω στα 340 π.Χ. Για τη μαρτυρημένη από τις αρχαίες πηγές παρουσία μεγάλων καλλιτεχνών στη μακεδονική αυλή ήδη από τα χρόνια του Αρχελάου, βλ. πρόχειρα Αιλ. *Ποικ. Ιστ.* XIV 17 και Plin. *NH* 35, 62.

501. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Linear and Painterly: Colour and Drawing in Ancient Greek Painting* ό.π. (σημ. 490).

502. Ανδρόνικος, *Περσεφόνη* 133 κέ.

503. Plin. *NH* 35, 67-68: «Στα περιγράμματα ήταν άφθαστος. Αυτή είναι η άκρα λεπτότη-

σημαντική: συνεχιστής του Ἀπολλόδωρου του σκιαγράφου⁵⁰⁴, προώθησε, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πηγές, τὶς ἀναζητήσεις τοῦ δασκάλου του⁵⁰⁵, ποὺ – ὅπως δηλώνει τὸ ἐπίθετο ποὺ συνοδεύει τὸ ὄνομά του – πρέπει νὰ ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ φωτὸς πάνω στὰ σώματα καὶ τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους μποροῦσε ἡ ἐπίδραση αὐτὴ νὰ ἀποδοθεῖ ζωγραφικά.

Δὲν γνωρίζουμε βεβαίως τὸν ρόλο τοῦ χρώματος στὸ ἔργο τοῦ Ἀπολλόδωρου καὶ τοῦ Ζεύξη καὶ δὲν θὰ πρέπει ἴσως νὰ προσγράψουμε σ' αὐτοὺς ἐπιτεύγματα ποὺ οἱ ἀρχαῖες πηγές ἀποδίδουν σὲ ζωγράφους τῆς ἐπόμενης γενιᾶς, κυρίως στὸν Πausanias⁵⁰⁶, ὅπως προκύπτουν ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ ἔργου του μὲ ταῦρο σὲ θυσία⁵⁰⁷ καὶ ὅπως ἀντανακλῶνται εἰκαστικὰ σὲ μεταγενέστερα ἔργα, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης εἶναι τὸ πιὸ χαρακτηριστικό⁵⁰⁸.

Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στοὺς δύο ζωγράφους τῆς Βεργίνας, τὸν Νικόμαχο – στὸν ὁποῖον ἀποδίδονται οἱ τοιχογραφίες στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» – καὶ τὸν δημιουργὸ τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι – ποὺ θεωρήθηκε ἀπὸ τὸν Ἀνδρόνικο πρῶτο ἔργο τοῦ Φιλόξενου ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια⁵⁰⁹ – μποροῦν ἐπομένως νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἀντανακλάσεις τῶν δύο ξεχωριστῶν ἐκείνων καλλιτεχνικῶν τάσεων ποὺ ἐντοπίζονται ἤδη στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ φαίνεται πὼς συνυπῆρχαν παράλληλα σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.

τὰ στὴ ζωγραφική. Γιατὶ τὸ νὰ ζωγραφίζεις σώματα καὶ τὶς ἐπιφάνειες ἀνάμεσα στὰ περιγράμματα εἶναι βέβαια ἔργο δύσκολο, ἀλλὰ σ' αὐτὸ δοξάστηκαν πολλοί. Ἀντίθετα, τὸ νὰ μπορεῖς νὰ σχεδιάσεις τὰ ὅρια τῶν σωμάτων καὶ μὲ τὸ περίγραμμα νὰ περικλείεις τὴ στρογγυλότητά τους ἐκεῖ ποὺ ἀπολήγουν, σπάνια συμβαίνει μὲ ἐπιτυχία στὴν τέχνη. Πράγματι, ἡ γραμμὴ τοῦ περιγράμματος πρέπει νὰ φαίνεται ὡς νὰ γυρνᾷ γύρω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ τῆς καὶ νὰ ἀφήνει νὰ ἐννοηθοῦν αὐτὰ ποὺ βρίσκονται πίσω τῆς καὶ νὰ δείχνει κι αὐτὰ ἀκόμα ποὺ κρύβει». Ἡ μετάφραση στὸ χωρίο αὐτό, ὅπως καὶ στὰ ἄλλα ποὺ ἀκολουθοῦν εἶναι ἀπὸ τὸ βιβλίο τῶν Τ. Ρούσσου καὶ Α. Λεβίδου (βλ. ὅ.π. σσημ. 141).

504. Αὐτόθι 35, 60: *Hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit* (Πρῶτος αὐτὸς ἐπιχείρησε νὰ ἀποδώσει τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῶν πραγμάτων καὶ πρῶτος ἐδόξασε δίκαια τὸ χρωστήρα).

505. Αὐτόθι 35, 61: *Ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit... audentemque iam aliquid penicillum... ad magnam gloriam perduxit* (Απὸ τὶς πόρτες τῆς τέχνης ποὺ ἀνοιξε διάπλατες ὁ Ἀπολλόδωρος διάβηκε ὁ Ἡρακλεώτης Ζεῦξης... καὶ ὁδήγησε σὲ μεγάλη δόξα τὴν ἤδη τολμηρὴ τέχνη τοῦ χρωστήρα).

506. Αὐτόθι 123-127.

507. Αὐτόθι 127: «Ἐπειτα, ἐνῶ ὅλοι, τὰ μέρη ποὺ θέλουν νὰ προεξέχουν τὰ ζωγραφίζουν μὲ φωτεινὰ χρώματα καὶ κεῖνα ποὺ θέλουν νὰ κρύφουν μὲ μαῦρο, αὐτὸς ζωγράφησε ὁλόκληρο τὸ βόδι μὲ σκοῦρο χρῶμα καὶ ἀπέδωσε τὴν πλαστικότητα τοῦ σκίερου σώματος μὲ τὴ σκιά τὴν ἴδια, ἀναδεικνύοντας μὲ ἐξοχὴ τέχνη τοὺς ὄγκους πάνω στὴν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια καὶ δίνοντας ὁλοκληρωμένη τὴν ἐντύπωση τῆς στερεότητας τοῦ σώματος μέσα ἀπὸ τὴ συνίζηση».

508. Andreae, *Alexandermosaik* 20 κέ. πίν. 11.

509. Ἀνδρόνικος, *Bergina* 116 κέ. Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 371. K. Schefold, *Die Stilgeschichte der Monumentalmalerei in der Zeit Alexanders des Großen*, *Πρακτικὰ τοῦ XII Διεθνοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας*, Ἀθήνα 1983 (1985), 23 καὶ 29. 'Ο P. Moreno, *Pittura greca* (1987) 115 κέ. ἀποδίδει τὸ ἔργο στὸν Νικία, μὲ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι ζωγράφιζε ζῶα: Plin. NH 35, 131: *Hic eidem adscribuntur quadripedes: prosperrime canes expressit*.

Αποτελοῦν, ἐπομένως, μιὰ πιὸ προωθημένη ἔκφρασή τους, ὠριμασμένη στὴ διάρκεια τῶν δύο γενιῶν ποὺ μεσολάβησαν ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 4ου π.Χ. αἰ. μέχρι τὸ γ' τέταρτό του, μὲ δημιουργοὺς ποὺ, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πηγές, ἐπικέντρωσαν τὸ ἐνδιαφέρον τους καὶ πέτυχαν νὰ ἀποδώσουν τὴν ἐπίδραση τοῦ φωτὸς ὄχι μόνον μὲ τὴ σκίαση, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ χρῶμα: ἀνάμεσά τους καὶ τὸν Εὐφράνορα, ποὺ συγκρίνοντας τὸν Θησέα τοῦ μὲ ἐκεῖνον τοῦ Παρράσιου, καμάρωνε λέγοντας πὼς ὁ δικός του ἥρωας ἦταν θρεμμένος μὲ κρέας, ἐνῶ τοῦ Παρράσιου μὲ ρόδα: *Theseus, in quod dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne* (Plin. NH 35, 129)· ἢ τοῦ Νικία, ποὺ προσεξεῖ ιδιαίτερα τὸ φῶς καὶ τὶς σκιές φροντίζοντας αὐτὰ ποὺ ζωγραφίζει νὰ δείχνουν πὼς ἐξέχουν ἀπὸ τοὺς πίνακες: *Lumen et umbras custodiit atque ut eminent e tabulis picturae maxime curavit* (αὐτόθι 35, 131).

Στὸν τάφο τῆς ἀρπαγῆς ἡ γραμμὴ ἀποτελεῖ, ὅπως εἶδαμε, τὸ κύριο ἐκφραστικὸ μέσο, ἐνῶ ἡ γραμμικὴ σκίαση, γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν σκοτεινῶν σημείων στὶς μορφές, ἀπλῶς ὑπαινίσσεται τὸν πλαστικὸ ὄγκο⁵¹⁰. Στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, ἀντίθετα, τὸ περίγραμμα παραμένει ἀφανές, ἐνῶ ἡ γραμμικὴ σκίαση, πυκνὴ καὶ περισσότερο ἀξιοποιημένη, πλάθει τὶς ἐπιφάνειες καὶ ἀναδεικνύει τοὺς πλαστικοὺς ὄγκους σχεδὸν ἀναγλυφικά.

Διαφορετικὴ, ὅπως εἶδαμε, εἶναι καὶ ἡ ἀξιοποίηση τῶν χρωμάτων. Στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς τὸ χρῶμα, μὲ ἐξάιρεση τὰ μαλλιά ὅπου ἀπλώνεται μὲ νευρικές ἀκανόνιστες πινελιές, χρωματικὰ διαφοροποιημένες γιὰ νὰ ἀποδώσουν τὴν κίνηση καὶ τὸν ὄγκο, χρησιμοποιεῖται σὲ μεγάλες ἐπιφάνειες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐκεῖνη τοῦ ἄρματος εἶναι ἐνιαία, χωρὶς διαφοροποιήσεις, ἐνῶ στὰ ἐνδύματα οἱ πτυχώσεις ἀποδίδονται μὲ μεγάλες σκουρότερες πινελιές⁵¹¹.

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀποδίδονται τὰ ἐνδυματολογικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ μαλλιά καὶ στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι. Στὰ γυμνά, ὥστόσο, σώματα τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ζωικῶν μορφῶν, σκυλιῶν καὶ ἀλόγων, ἡ χρωματικὴ διαφοροποίηση εἶναι ἐντυπωσιακὴ, κυρίως στὶς ἀποχρώσεις τοῦ ροδαλοῦ ποὺ, σὰν κηλίδες πάνω στὶς γκριζωπές ἐπιφάνειες, φαῖδρύνουν τοὺς ὄγκους καὶ τοὺς ἀναδεικνύουν μὲ τρόπο ποὺ δὲν διαπιστώνεται στὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης». Ἐδῶ ἔγκειται καὶ ἡ μεγαλύτερη διαφορὰ ἀνάμεσα στοὺς δύο ζωγράφους: στὸν τρόπο δηλαδὴ μὲ τὸν ὁποῖον χρησιμοποιεῖται τὸ χρῶμα γιὰ νὰ ἀναδείξει τὴν πλαστικότητα τῶν σωμάτων. Ἄν ἐπομένως στὸν ζωγράφο τῆς ἀρπαγῆς ἀναγνωρίσουμε τὸν συνεχιστὴ μιᾶς παράδοσης ποὺ ἀνάγεται στὸν Παρράσιο, στὸν ζωγράφο τοῦ κυνηγίου θὰ πρέπει νὰ διακρίνουμε τὸν συνεχιστὴ τῆς τάσης ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ἀπολλόδωρο καὶ τὸν Ζεύξη, ἐμπλουτισμένης ὁμως μὲ τὰ ἐπιτεύγματα ζωγράφων τῆς ἐπόμενης γενιᾶς.

Ἄν οἱ δύο μεγάλες ἀντιθετικὲς καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς νεότερης τέχνης, ἡ γραμμικὴ (linear) καὶ ἡ ζωγραφικὴ (painterly) μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν καὶ γιὰ τὴν προσέγγιση τῶν ἔργων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς⁵¹², τότε μὲ ἀφετηρία τὶς τοιχογραφίες τῆς Βεργίνας καὶ μὲ δεδομένη τὴν ὑψηλή τους ποιότητα, μποροῦμε ἐνδεχομένως νὰ συγκροτήσουμε ὁμάδες ἀπὸ ζωγρα-

510. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 68.

511. Αὐτόθι 122 κέ., κυρίως 127.

512. Saatsoglou-Paliadeli, *Linear and Painterly* ὁ.π. (σημ. 490).

φικά έργα τῆς κλασικῆς καὶ τῆς ἑλληνιστικῆς ἀρχαιότητος ποὺ τὶς ἐκφράζουν. Μιὰ τέτοια ὥστόσο ἀπόπειρα ἀπαιτεῖ συνολικὴ καὶ ἐξειδικευμένη προσέγγιση ποὺ ξεπερνᾷ τὰ ὅρια καὶ τὶς προθέσεις τῆς παρούσας μελέτης⁵¹³.

3. ΤΟ ΤΟΠΙΟ, ΤΟ ΦΩΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ

α. Τὸ τοπίο

Ἡ μέγιστη ἴσως συμβολὴ τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι στὴ γνώση μας γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τῶν ὕστερων κλασικῶν χρόνων προκύπτει ἀπὸ τὰ νέα δεδομένα ποὺ παρέχει σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ χρῆση τοῦ τοπίου. Ἡ μαρτυρία τῆς ἀνατρέπει τὴν οὕτως ἢ ἄλλως παρωχημένη ἄποψη τοῦ Dawson πὼς τὸ τοπίο εἶναι ἄγνωστο στὴν ἑλληνικὴ τέχνη καὶ *only timidly anticipated in Hellenistic art* καὶ πὼς στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 1ου π.Χ. αἰ. τῆς ἰταλικῆς χερσονήσου ὀφείλουμε τὴ δημιουργία του⁵¹⁴.

Ἡ ἐντυπωσιακὴ χρῆση τοῦ τοπίου στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι τῆς Βεργίνας ἐπιτρέπει τώρα νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὶς περιορισμένες ἀπεικονίσεις του σὲ λιγοστὰ ἀνάγλυφα τῶν κλασικῶν χρόνων⁵¹⁵, στὶς ἀνάγλυφες ζωφόρους μὲ σκηνὲς κυνηγίου τῶν ὕστερων κλασικῶν χρόνων⁵¹⁶ καὶ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Νεάπολης καὶ τοῦ Παλέρμου, ὅχι ὥς ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἀπουσία τοῦ τοπίου ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν κλασικῶν χρόνων, ἀλλὰ ὥς συνέπεια τῆς περιορισμένης γνώσης μας γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτεται διαφορετικὰ μέσα ἀπὸ τὸ νέο εὖρημα.

Τὰ δένδρα, οἱ βράχοι, οἱ πέτρες, τὰ χόρτα, ὁ πεσσὸς μὲ τὰ ἀναθήματα καὶ ὁ ὀρεινὸς ὀρίζοντας στὸ βάθος τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι δὲν εἶναι στοιχεῖα πρωτόγνωρα γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, ἀλλὰ ἀπεικονισμένα μὲ πρωτοφανὴ πληρότητα ποὺ δὲν εἶχε καταγραφεῖ σὲ ἄλλες εἰκονιστικὲς παραστάσεις τῶν προγενέστερων χρόνων.

Ἡ διατύπωση τοῦ P. H. v. Blanckenhagen εἶναι ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἀποκαλυπτική: «I myself have always believed and have tried to demonstrate that landscape painting originated in Greek Hellenistic art. It seems to have begun

513. Βλ. Ἀνδρόνικο, *Περσεφόνη* 129 κέ. J. J. Pollitt, *Ἡ Τέχνη στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ* 244 κέ. Γιὰ τὴ χρῆση τῶν δύο ὄρων βλ. V. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting* (London 1977) 31 κέ. καὶ εἰδικότερα γιὰ τὴν ἀναγνώρισί τους στὶς τοιχογραφίες τῆς Βεργίνας, Saatsoglou-Paliadeli ὁ.π. (σημ. 490).

514. Ch. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting* (1965) 11-49.

515. Hölscher, *Historienbilder* 99-101 πίν. 8,2 (ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο Ἐλευσίνας), σ. 107-108 πίν. 9,2 (ἀνάγλυφο Ν. Ὑόρκης) καὶ σ. 109-110 πίν. 8,1 (ἀνάγλυφο Albani).

516. Ἡρώο Τρύσας, 380-370 π.Χ.: W. Oberleitner, *Das Heroon von Trysa, Ein lykisches Fürstengrab des 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1994), ὅπου καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία. Μνημεῖο Νηρηίδων: W. A. P. Childs, P. Demargne, *Fouilles de Xanthos 8. Le monument des Néréides. Le décor sculpté* (Paris 1989). Σαρκοφάγος τῶν «Θρηνοῦσῶν γυναικῶν»: F. Hiller, *Zu den Sockelfriesen des Klagefrauensarkophags in Istanbul*, *MWPr* 1960, 1-12. R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (*IstForsch.* 34, Tübingen 1983) 1-15, 30-35 πίν. 12-17.

as early as the fourth century B.C. The Macedonian hunt at Vergina appears to prove it and thus it is a sensational discovery»⁵¹⁷.

Τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, τὸ μόνο ἔργο ὑψηλῆς τέχνης ποὺ στήριζε τὶς ἀπόψεις γιὰ τὴν ἀπουσία τοῦ τοπίου ἀπὸ τὴν κλασικὴ τέχνη, μὲ τὸ μοναχικὸ ξερὸ δένδρο του, σχεδὸν συμβολικὸ, μπροστὰ ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο⁵¹⁸, δὲν ἀποτελεῖ πλέον τὸ μοναδικὸ μέσον γιὰ νὰ προσεγγίσουμε τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τῶν ὕστερων κλασικῶν χρόνων. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ ἐκτίμηση τοῦ Dawson πῶς τὸ ἑλληνιστικὸ αὐτὸ ἀντίγραφο τοῦ χαμένου ζωγραφικοῦ ἔργου εἶναι σημαντικότερο γιὰ τὴ δῆλωση τοῦ τρισδιάστατου χώρου παρὰ γιὰ τὰ τοπιογραφικὰ του στοιχεῖα⁵¹⁹ εἶναι ἀληθινὴ σὲ ὅ,τι τουλάχιστον ἀφορᾷ τὸ ἀντίγραφο. Ἐντούτοις, οἱ ὑποθέσεις ποὺ στηρίχτηκαν στὴ μαρτυρία τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης, γιὰ νὰ ἀμφισβητήσουν τὴ χρῆση τοῦ τοπίου στὴ ζωγραφικὴ τῶν χρόνων τοῦ Ἀλεξάνδρου⁵²⁰, εἶναι δυνατό νὰ ἀναθεωρηθοῦν μὲ βάση τὰ νέα δεδομένα ποὺ προσφέρει ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι στὴ Βεργίνα⁵²¹.

Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ ὁδηγεῖ σὲ μιὰν ἀκόμη διαπίστωση ποὺ ἀφορᾷ τὶς δυσκολίες τῆς σύγχρονης ἔρευνας προκειμένου νὰ προσεγγίσει τὸ πρόβλημα τοῦ τοπίου στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ, μὲ βάση τὴ μαρτυρία τῶν ἀντιγράφων.

Ἡ διατύπωση τῆς Scheibler πῶς, μετὰ τὴν ἀποκάλυψη τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι «noch weniger kann man in den Gemäldekopien nach gleichzeitigen Werken des Nikias, in der «Io» und der «Andromeda» die Felsen vom Bildgeschehen loslösen. Auch die Vorbilder dieser «Kopien» wird man sich also nicht ohne einen beträchtlichen Anteil an landschaftlicher Szenerie zu denken haben»⁵²² καταγράφει τὶς νέες δυνατότητες ποὺ παρέχει ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι γιὰ τὴν κατανόηση τῶν ζωγραφικῶν ἔργων τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος ποὺ διέσωσαν γιὰ μᾶς τὰ ἀντίγραφα τῆς ἰταλικῆς χερσονήσου.

Ἡ συμβολὴ τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι στὸ πρόβλημα τῆς ἀπόδοσης τοῦ τοπίου στὴν τέχνη τοῦ 4ου π.Χ. αἰ. προκύπτει καὶ ἀπὸ τὶς ἐκτιμήσεις ἄλλων εἰδικῶν, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ἡ ἀποψη τοῦ K. Schefold ἔχει βαρύνουσα σημασία: «Der landschaftliche Charakter des Jadvfrieses bekräftigt, was man auch schon aus den lykischen Reliefs hatte schließen können, daß die

517. P. H. v. Blanckenhagen, Painting in the Time of Alexander and Later, *Studies in the History of Art* 10, 1982, 258.

518. I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (1994) 120: «der tote Baumstumpf vermag keinen Landschaftsraum zu suggerieren, eher wirkt er wie ein Bühnenrequisit, das den Blick auf Alexander lenken soll».

519. Dawson ὁ.π. (σημ. 514) 17.

520. Scheibler ὁ.π. (σημ. 518) 119-120.

521. Γιὰ τὸ ἐνδεχόμενο τὸ πρωτότυπο τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης νὰ εἶχε πολὺ μεγαλύτερες διαστάσεις ἀπὸ αὐτὲς ποὺ διασώζει τὸ ἑλληνιστικὸ ἔργο καὶ ἐνδεχομένως περισσότερα τοπιογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ διατηροῦνται βλ. Χρυσ. Σαασόγλου-Παλιαδέλη, Ψηφιδωτὴς καὶ ζωγράφος. Ἡ περίπτωση τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης (ἀνακοίνωση στὸ 6ο Συμπόσιο γιὰ τὴν Ἀρχαία Μακεδονία, Θεσσαλονίκη 1996) Ἡ ἴδια, Copyist and Painter. Reconsidering the Alexander Mosaic, *Studies zur antiken Malerei und Farbgebung* (ὑπὸ ἔκδοσιν).

522. Scheibler ὁ.π. (σημ. 518) 120.

Malerei sehr viel reicher an landschaftigen Motiven war als die monumentalen Reliefs»⁵²³.

Ἡ περιορισμένη χρήση τοπιογραφικῶν στοιχείων στὶς λιγοστὲς ἀνάγλυφες παραστάσεις τοῦ τέλους τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁵²⁴ δὲν ἀποτελεῖ, ἐπομένως, ἔνδειξη γιὰ τὸ ἐλλιπὲς ἐνδιαφέρον τῶν ζωγράφων τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ τοπίου, ἀλλὰ ἀντίθετα συνοπτικὴ μαρτυρία καὶ σαφὴ, ἔστω καὶ περιορισμένη ἔνδειξη γιὰ τὸ ἀντίθετο, παρόλο ποὺ ἐλάχιστα γνωρίζουμε γιὰ τὴ συμβολὴ τοῦ Παρράσιου, τοῦ Ἀπολλόδωρου καὶ τοῦ Ζεύξη στὴ θεματικὴ τοῦ τοπίου⁵²⁵.

Ἡ χρήση τοπιογραφικῶν στοιχείων στὶς τοιχογραφίες τῶν ἐτρουσκικῶν τάφων καὶ στὶς χαρακτὲς στῆλες ἀπὸ τὴ Βοιωτία⁵²⁶, τοῦ τέλους τοῦ 5ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ στὶς μεταγενέστερες, χαρακτὲς ἐπίσης, στῆλες ἀπὸ τὴ Χίο⁵²⁷, δὲν εἶναι ἀναγκαῖο νὰ θεωρηθεῖ συμβολικὴ, ὅπως ὑποστήριξε ὁ Dawson⁵²⁸, ἀλλὰ πιθανὴ ἐπίδραση ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ καὶ ἐνδεχομένως ἀντανάκλαση ἐνὸς γνωστοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος ποὺ ἦταν ἀναγκαῖο γιὰ τὴν ἀφήγηση. Ἡ περίπτωση τῶν ἀναθηματικῶν σὲ θεότητες τῆς φύσης⁵²⁹ ἀναγλύφων, ὅπου ἡ ἀπεικόνιση τοῦ τοπίου μὲ τὴν παρουσία δένδρου καὶ τὴ δήλωση τοῦ βραχῶδους ἐδάφους ὑπομνηματίζουν τὴν παράσταση, βεβαιώνει γιὰ τὴ χρήση τοῦ τοπίου ὅχι ὡς συμβολικοῦ μέσου ἀλλὰ ὡς εἰκονογραφικοῦ στοιχείου ἄμεσα ἐξαρτημένου ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῆς παράστασης.

Τὰ νέα δεδομένα γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ τοπίου στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, ὅπως προκύπτουν ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, βρίσκουν τὸ φιλολογικὸ τους ἔρεισμα στὰ σχόλια τοῦ Πλάτωνα γιὰ τὴ σύγχρονή του ζωγραφικὴ⁵³⁰ καὶ οἱ παρατηρήσεις του στὸν *Κριτία*, 107b-d, γιὰ τὴ διάκριση τῶν ζωγραφικῶν ἔργων κατὰ θέματα, ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸν φυσικὸ κόσμον ἢ μὲ ἐπίκεντρο τὸν ἄνθρωπον⁵³¹, βεβαιώνουν γιὰ τὴν ἔνταξη τοῦ τοπίου στὴ θεματογραφία τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς του.

Ἡ δήλωση τοῦ τοπίου ὡς στοιχείου ποὺ ὑπομνηματίζει τὸν χῶρον ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνὴ δὲν εἶναι ἄγνωστη στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη. Ἡ μελέτη τοῦ J. Borchhardt ἔδειξε πὼς τοπιογραφικὰ στοιχεῖα δηλώνονται στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη ἤδη ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια⁵³² καὶ πὼς ὁ προβληματι-

523. K. Schefold, Die Stilgeschichte der Monumentalmalerei in der Zeit Alexanders des Großen, *Πρακτικὰ τοῦ XII Διεθνοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας*, Ἀθήνα 1983 (1985) 30.

524. Βλ. παραπάνω σημ. 516.

525. M. Robertson, *A History of Greek Art* (Cambridge 1975) 411 κέ.

526. Dawson ὁ.π. (σημ. 514) 6.

527. Αὐτόθι 16. E. Pfuhl, *JdI* 20, 1905, 47-96, 123-155.

528. Dawson ὁ.π. (σημ. 514) 16-17.

529. G. Naumann, *Probleme der griechischen Weihreliefs* (1979). R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder* (1935).

530. Μαν. Ἀνδρόνικος, *Ὁ Πλάτων καὶ ἡ Τέχνη* (1952) 100-144.

531. Αὐτόθι 42.

532. J. Borchhardt, Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei, στὸ *Taiwía. Festschrift für R. Hampe* (1980) 257 κέ.

σμός τῶν ζωγράφων γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου ἀνάγεται στὸν 5ο π.Χ. αἰώνα⁵³³.

Στὸν Πολύγνωτο, ποὺ ἔδρασε στὸ ἀ΄ μισό καὶ εἰδικότερα στὸ β΄ τέταρτο τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα, φαίνεται πὼς ὀφείλουμε τὴν ἐπαναστατικὴ ἀλλαγὴ στὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου καὶ στὴν ἔνταξη μέσα σ' αὐτὸν τῶν μορφῶν⁵³⁴. Αὐτὸ προκύπτει ἀπὸ τὶς περιγραφὲς τῶν ἔργων τοῦ ἀπὸ τὸν Πausanias καὶ ἀπὸ τὴν ἀντανάκλαση στοιχείων τῆς τεχνοτροπίας τοῦ στὸ ἔργο τῶν συγχρόνων τοῦ ἀγγειογράφων, κυρίως τοῦ ζ. τῶν Νιοβιδῶν. Ἡ ἀποδέσμευση τῶν μορφῶν τοῦ ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐπίπεδο ἔδρασης, ἡ ὑπαινικτικὴ δῆλωση τοῦ τοπίου μὲ ἐλάχιστα φυτικὰ στοιχεῖα, κυρίως ὅμως ἡ διακριτικὴ ἀλλὰ σαφὴς ἀπεικόνιση τοῦ ἐδάφους μὲ λεπτὲς ἀκανόνιστες γραμμὲς πίσω ἀπὸ τὶς ὁποῖες μισοκρύβονται ἢ ξεπροβάλλουν οἱ μορφές, ἀποτελοῦν ἀντανάκλαση τῆς τρισδιάστατης ἀντίληψης τοῦ χώρου, τῆς αἴσθησης τοῦ βάθους καὶ τῆς ἀπεικόνισης τοπιογραφικῶν στοιχείων στὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ δημιουργοῦ τῶν χρόνων τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ⁵³⁵.

Ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ Pausanias τῶν ἔργων τοῦ Πολυγνώτου ποὺ κοσμοῦσαν τὴ Λέσχη τῶν Κνιδίων στοὺς Δελφοὺς⁵³⁶ προκύπτει ἀκόμη πὼς τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα στὸ ἔργο τοῦ ἦταν πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ποὺ διασώζουν οἱ σύγχρονες τοῦ ἀγγειογραφικῆς παραστάσεις καὶ ὅτι ἡ θάλασσα, τὰ βότσαλα καὶ τὰ ψάρια, ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα καὶ φυτὰ ἦταν ἀνάμεσα στὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα⁵³⁷ ποὺ συμπλήρωναν τὴν ἀφήγηση⁵³⁸. Τοπιογραφικὰ στοιχεῖα φαίνεται πὼς ὑπῆρχαν καὶ στὴν τοιχογραφία μὲ τὴ Μάχη στὸν Μαραθῶνα ποὺ κοσμοῦσε τὴν Ποικίλη Στοὰ στὴν ἀθηναϊκὴ Ἀγορά, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Hölscher σημειώνει: «Nach Pausanias hatte das Gemälde drei örtliche Abschnitte: am einen Ende sah man den Ort des ersten Angriffs der Athener vom Heiligtum des Herakles aus, in der Mitte die Sümpfe der Ebene von Marathon, auf der anderen Seite die Küste mit den gelandeten persischen Schiffen. War die Szenerie also gewiß von realer Anschauung des Schlachtfeldes beeinflusst, so war sie doch kein realistisches Abbild dieser Landschaft.

533. Αὐτόθι.

534. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, HdA 4.1 (1953) 91-94. M. Robertson, *La peinture grecque* (1978) 111-135, κυρίως 122 κέ.

535. Rumpf ὁ.π. 93 σημ. 2. Robertson ὁ.π. 133.

536. Paus. X 25-31.

537. Αὐτόθι X 25, 11: ἄχρι μὲν δὴ τοῦ ἵππου αἰγιαλός τε καὶ ἐν αὐτῷ ψηφίδες ὑποφαίνονται, τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐκέτι ἔοικεν εἶναι θάλασσα. X 26, 2: γέγραπται δὲ καὶ Ἐπειὸς γυμνὸς καταβάλλων ἐς ἔδαφος τῶν Τρώων τὸ τεῖχος. X 28, 1: ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δηλὰ ὡς ὁ Ἀχέρων, καὶ κάλαμοι τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες, καὶ ἀμνδρὰ οὕτω δὴ τι τὰ εἶδη τῶν ἰχθύων <ὡς> σκιὰς μᾶλλον ἢ ἰχθὺς εἰκάσεις. Γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἀπόδοσής τοῦ μὲ χρῶμα βλ. Scheibler ὁ.π. 115: «Die Fische dürften in Umriß und Farbe das Eindeutige ihrer archaischer Vorgänger verloren haben, ein das Wasser darstellender Schleier trübte wohl Farbe und Kontur der Tiere».

538. Αὐτόθι 113: «Hier (στὸ ἔργο τοῦ ζ. τῶν Νιοβιδῶν) ist zwar ein Naturgelände angedeutet, aber sonstige landschaftlich Elemente bleiben wie zuvor aus das Notwendigste beschränkt».

Zur allgemeinen Angabe des Geländes dienten wohl die üblichen welligen Bodenlinien der «polygotischen» Vasen»⁵³⁹.

Ἡ χρῆση ἐπομένως τοῦ τοπίου ὡς εἰκονογραφικοῦ στοιχείου ποὺ ὑπομνηματίζει τὴν ἀφήγηση στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας δὲν εἶναι κάτι πρωτόγνωρο γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τὸ χειρίζεται ὁ ζωγράφος τῆς δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνον τῶν προγενέστερων ὁμοτέχνων του. Τὸ χρησιμοποιεῖ, ὅπως κι ἐκεῖνοι, γιὰ νὰ δηλώσει τὸν χῶρο ὅπου διαδραματίζεται ἡ δράση, εἰκονίζοντας στοιχεῖα τοῦ ποὺ ἦταν εὐανάγνωστα γιὰ τὸν ἀρχαῖο θεατὴ, μὲ στόχο νὰ ὑπομνηματίσει τὴν ἀφήγηση.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ καὶ παρὰ τὴν πληρέστερη ἀπεικόνιση τοῦ τοπίου στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, σὲ σχέση μὲ προγενέστερα ἔργα, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ δημιουργὸς τῆς ἐντάσσει τὶς μορφές του στὸν χῶρο γίνεται ἀφηγηματικὸ ἐργαλεῖο καὶ τὸ τοπίο λειτουργεῖ ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἐμφανίζεται σὲ ἔργα μεταγενέστερων χρόνων. Ὅπως παρατήρησε ὁ K. Schefold, «im Jagdfries von Vergina bleibt der Raum wie immer in der klassischen Kunst der Figur untergeordnet»⁵⁴⁰.

Ἡ μέγιστη διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ ρωμαϊκὴ ἄποψη γιὰ τὸ τοπίο καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδεται στὰ ἑλληνικά του πρότυπα, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ἀποτελεῖ τὸ πληρέστερο παράδειγμα, ἔγκειται ἐπομένως στὴ σχέση τῶν μορφῶν μὲ τὸν χῶρο: ἀντίθετα ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ τέχνη, οἱ μορφές τῶν κυνηγῶν δὲν ὑποτάσσονται στὸ τοπίο, ὅπως συμβαίνει γιὰ παράδειγμα μὲ τὶς πομπιανές τοιχογραφίες ποὺ ἀπεικονίζουν σκηνές ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Ὀδυσσεύ⁵⁴¹, ἀλλὰ κυριαρχοῦν στὸν χῶρο⁵⁴², ὡς τὰ κατεξοχὴν εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης. Ἀντίθετα μὲ τὴν ἄποψη τῆς Scheibler, ποὺ ὑποστήριξε πῶς οἱ μορφές τῆς τοιχογραφίας εἶναι μικρότερες ἀπὸ τὰ τοπιολογικὰ στοιχεῖα καὶ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἡ ἀναλογικὴ σχέση τῶν κυνηγῶν τῆς παράστασης μὲ τὸ τοπίο ἀνταποκρίνεται πλήρως σὲ ὅσα γνωρίζουμε ἢ ὑποθέτουμε γιὰ τὰ κλασικὰ χρόνια⁵⁴³.

Ἐξίσου σημαντικὴ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι εἶναι ἡ διαπίστωση τοῦ Schefold γιὰ τὸν διαφορετικὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον χρησιμοποιεῖται τὸ τοπίο, ὡς στοιχεῖο ἀφήγησης, στὰ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης: «Continuous narrative does not seem unnatural in a frieze, as von Blanckenhagen (AJA 1957) pointed out, since the setting seems to change from scene to scene. Therefore, continuous friezes are quite appropriate to the Greek imagination, but single panel continuous narration is

539. Hölscher, *Historienbilder* 50 κέ., κυρίως 53 κέ.

540. Schefold, *Stilgeschichte* ὁ.π. (σnp. 523) 31.

541. P. H. v. Blanckenhagen, *The Odyssey frieze*, *RM* 70, 1963, 100-146. Πρβ. Schefold, *Stilgeschichte* 30 σnp. 31. E. Walter-Karúδn, Ἡ ζωφόρος τοῦ κυνηγιτοῦ στὴ Βεργίνα καὶ οἱ σκηνές τῆς Ὀδύσσειας ἀπὸ τὸ Esquilin, *Ἀρχαία Μακεδονία* V, 1989 (1993) 1731 κέ.

542. Schefold, *Origins of Roman Landscape Painting*, *The Art Bulletin* 42, 1960, 89.

543. Scheibler ὁ.π. (σnp. 518) 120: «In diesem Bild sind jedoch die Jäger im Verhältnis zu Landschaft und Bildfläche wesentlich kleiner dargestellt und weniger dicht gesetzt als in älteren Bildern».

totally alien to Greek art, which in single compositions proceeds from unified visions and aspires to dramatic unity»⁵⁴⁴. Στὸ κунήγι τῆς Βεργίνας ἡ παρουσία τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ζωικῶν μορφῶν εἶναι κυρίαρχη, τὸ τοπίο ὑπομνηματίζει τὴ δράση καὶ ἡ ἀφήγηση στηρίζεται στὴν «ἐνοποίηση ἐπιμέρους μοτίβων σὲ μιὰ δραματικὴ ἐνότητα». Τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ὁργανώνονται, ὅπως εἶδαμε⁵⁴⁵, σὲ θεματικὰ αὐτοτελῆ ἐπεισόδια, μὲ ὅρια ποὺ συμπίπτουν, ὡς ἓνα βαθμὸ, μὲ τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης, ἀλλὰ ἡ ἀφήγηση κορυφώνεται στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι. Οἱ μορφές προβάλλονται πάνω στὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα, καταργώντας σχεδὸν τὰ ὅρια ἀνάμεσα στὶς ἐπιμέρους κυνηγετικὲς σκηνές, ἀναδεικνύοντας ἔτσι τὶς ἀπεριόριστες, σὲ σχέση μὲ τὴ γλυπτικὴ, δυνατότητες τῆς ζωγραφικῆς ἀπόδοσης.

Β. Τὸ φῶς

Ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες προκύπτει ὅτι τὸ φῶς καὶ οἱ ἐπιπτώσεις του πάνω στὰ σώματα ἢ τὰ ἀντικείμενα φαίνεται πῶς ἀπασχόλησαν τοὺς ζωγράφους τουλάχιστον ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα. Ἡ διατύπωση τοῦ Πλουτάρχου γιὰ τὸν Ἀπολλόδωρο τὸν σκιαγράφο⁵⁴⁶, ὅτι *ἐξεῦρε φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς*, δηλώνει προφανῶς τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ συγκεκριμένος ζωγράφος τοῦ τέλους τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα θέλησε νὰ ἀποδώσει ζωγραφικὰ μιὰν ὀπτικὴ παρατήρηση, ποὺ φαίνεται πῶς ἀπασχόλησε καὶ θεωρητικὰ τοὺς φιλοσόφους τῆς γενιᾶς τοῦ⁵⁴⁷. Τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἀναζητήσεων αὐτῶν ἀντανακλῶνται, ὡς ἓνα βαθμὸ, στὶς ἀγγειογραφικὲς παραστάσεις τῆς ἴδιας περιόδου⁵⁴⁸.

Τὰ ἐπιτεύγματα αὐτῆς τῆς πρώτης εὔρεσης προώθησε ὁ Ζεῦξις⁵⁴⁹ ἀλλὰ καὶ λίγο ἀργότερα ὁ Εὐφράνορας, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς σχετικὲς φιλολογικὲς μαρτυρίες⁵⁵⁰, ἐνῶ μὲ τὸν Πausania ὁλοκληρώνεται, ὅπως φαίνεται, μιὰ σειρά ἀπὸ ἀναζητήσεις⁵⁵¹ ποὺ ἀντανακλῶνται ἴσως μὲ τὸν ἐμφανέστερο τρόπο στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁵⁵².

Ἡ μεγάλη φθορὰ στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κунήγι

544. Schefold, *Origins* 89.

545. Βλ. παραπάνω σ. 111 κέ.

546. Πλούτ. *Περὶ δόξης Ἀθηναίων*. Overbeck, *SQ* 1641-1646. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne* (Paris 1909) 185 ἀρ. 194.

547. M. Robertson, *A Handbook of Greek Art* (Cambridge 1975) 414.

548. E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* (München 1923) 674 κέ. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, *HdA* 4.1 (München 1953) 111 κέ. Robertson ὁ.π. (σημ. 525) 411 κέ.

549. Plin. *NH* 35, 61: *Ab hoc (Apollodoro) artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit.*

550. Αὐτόθι 35, 129: *Opera eius sunt equestre proelium, duodecim dei, Theseus in quod dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne.*

551. Αὐτόθι 35, 126: *Eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. Ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo. Dein, cum omnes quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae condunt, nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo extantia ostendente et in confracto solida omnia.*

552. B. Andreae, *Der Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977) 20 κέ.

δὲν ἐπιτρέπει λεπτομερειακὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδονται οἱ ἐπιπτώσεις τοῦ φωτὸς πάνω στὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης. Δὲν εἴμαστε ἐπομένως σὲ θέση νὰ διακρίνουμε τὶς ἀντανακλάσεις τοῦ φωτὸς ποὺ στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης ἀποδίδονται ὡς φῶτα (Glanzlichten) στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν. Ἐντούτοις εἶναι φανερὸ πὼς ἡ πηγὴ φωτισμοῦ τῆς προέρχεται ἀπὸ τὰ ἀριστερά (γιὰ τὸν θεατὴ), ὅπως συμβαίνει καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, ἀλλὰ καὶ στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁵⁵³.

Ἡ παρουσία τοῦ φωτὸς στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι δηλώνεται:

α. Στὰ σώματα τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ζωικῶν μορφῶν τῆς παράστασης, ποὺ – ἀνάλογα μὲ τὴ συστροφή τους μέσα στὸν χῶρο – φωτίζονται ἢ εἰκονίζονται σκιασμένα.

β. Στὶς σκιὲς ποὺ ἀφίνουν στὸ ἔδαφος τὰ πόδια τῶν μορφῶν, τὰ δένδρα, οἱ πέτρες καὶ τὰ φυτά.

γ. Στὸν πεσσοὶ μὲ τὰ ἀγαλμάτια, ὅπου ἡ ἀριστερὴ γιὰ τὸν θεατὴ πλευρὰ δηλώνεται φωτεινότερη ἀπὸ τὴ δεξιὰ.

Ἡ δῆλωση τῶν σκιασμένων καὶ τῶν φωτισμένων μερῶν ὡς μέσων γιὰ τὴν τρισδιάστατη ἀπόδοση τῶν μορφῶν, καθὼς συστρέφονται μέσα στὸν χῶρο, ἐφαρμόζεται καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς ἀλλὰ ὅχι μὲ τὸν τρόπο καὶ στὸν βαθμὸ ποὺ διαπιστώνεται στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι. Ἐκεῖ ἡ σκίαση περιορίζεται κυρίως στὰ περιγράμματα καὶ πολὺ λιγότερο στὶς ἀνατομικὲς λεπτομέρειες. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δηλώνεται ὁ τρισδιάστατος ὄγκος τῶν μορφῶν, καθὼς κινουῦνται λοξὰ σὲ σχέση μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, χωρὶς νὰ τονίζεται ὡστόσο ἡ πλαστικότητα τῶν κορμιῶν τους⁵⁵⁴. Ὑπάρχουν ἐντούτοις φωτισμένες καὶ σκιασμένες ἐπιφάνειες ποὺ δηλώνουν τὴν ἐπίδραση τοῦ φωτὸς πάνω τους: τὰ μαλλιά καὶ τὸ κάτω μέρος τοῦ πέτασους στὸν Ἑρμῆ, τὰ μαλλιά καὶ ἡ ἀριστερὴ παρειὰ τοῦ Πλούτωνα, ἡ ρίζα τοῦ λαιμοῦ, ὁ ἀριστερὸς βραχίονας καὶ τὰ μαλλιά τῆς Περσεφόνης ἀποδίδονται μὲ σκουρότερες ἐπιφάνειες, ἀποτυπώνοντας ἔτσι τὴν προέλευση τῆς πηγῆς τοῦ φωτὸς ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης. Δικαιολογημένα ἐπομένως ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος καταλήγει στὸ συμπέρασμα πὼς ὁ ζωγράφος τῆς ἀρπαγῆς ἐξαντλεῖ ὅλες τὶς δυνατότητες τῆς τέχνης ποὺ ἔχει παραλάβει ἀπὸ τοὺς δασκάλους του⁵⁵⁵.

Στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, ἀντίθετα, οἱ μορφὲς ἔχουν μιὰ ποιότητα ἀγαλματική, καὶ αὐτὸ προκύπτει ὅχι μόνον ἀπὸ τὴ δῆλωση τῶν σκιασμένων περιγραμμάτων τους, ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τὶς σκιασμένες ἀνατομικὲς λεπτομέρειες, ποὺ ἀναδεικνύονται πλαστικά, καθὼς τὸ φῶς πέφτει λοξὰ πάνω στὰ μυῶδη καὶ ἔντονα κινημένα κορμιά τους, ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁵⁵⁶.

Στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, οἱ μορφὲς καὶ τὸ ἄρμα δὲν ἀφίνουν σκιὲς πάνω στὸ ἔδαφος.

Στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι, ἀντίθετα, οἱ ἀνθρώπινες καὶ οἱ ζωικὲς μορφές, καθὼς καὶ τὰ ἄλλα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης, ἀφίνουν τὶς

553. Αὐτόθι 20.

554. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 133.

555. Αὐτόθι 134.

556. Andreae ὁ.π. 23.

σκιές τους πάνω στο έδαφος: ο ζωγράφος προωθεί τη δήλωση του φωτός ένα βήμα περισσότερο, αποτυπώνοντας όχι μόνον τις σκιασμένες πλευρές των εικονογραφικών του στοιχείων, αλλά και την απουσία του φωτός, ως σκιάς στο έδαφος, ὅμοια με τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁵⁵⁷.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ φωτός πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια εἶναι ιδιαίτερα ἐμφανὴς στὸν πεσσὸ μετὰ τὰ ἀγαλμάτια: ἡ ἀθέατη ἀπὸ τὸν ἥλιο δεξιὰ γιὰ τὸν θεατὴ πλευρά του δηλώνεται πολὺ σκουρότερη ἀπὸ τὴν ἀριστερή, δηλώνοντας τὴν πρόθεση τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴν προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ στοιχείου, ποὺ ὑπαινίσσεται ἔτσι τὴν τρισδιάστατη ἀντίληψη τοῦ χώρου.

γ. Ἡ τρισδιάστατη ἀπόδοση τοῦ χώρου

Στὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς ἡ τρισδιάστατη ἀντίληψη τοῦ χώρου δηλώνεται ἔμμεσα, μετὰ τὴ λοξή – σὲ σχέση μετὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια – ἀπεικόνιση τῶν μορφῶν καὶ μετὰ τὴν προοπτικὴ ἀπόδοση τῶν ἀλόγων καὶ τοῦ ἄρματος, κυρίως τῶν τροχῶν του, ποὺ εἰκονίζονται σὲ σχῆμα ὠοειδές. Ὁ τρισδιάστατος χώρος προκύπτει ἀπὸ τὶς μορφές καὶ τὴν ἔνταξή τους μέσα σ' αὐτόν, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχουν ἄλλα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ νὰ τὸν ὑπομνηματίζουν ἢ νὰ τὸν δηλώνουν σαφέστερα⁵⁵⁸.

Στὴν τοιχογραφία τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου, ἀντίθετα, ὁ ζωγράφος τοῦ κυνηγοῦ ὀργανώνει τὸν χώρο μετὰ σοφὸ καὶ πλούσιο τρόπο: δένδρα, βράχοι, ὀρίζοντας, βουνὰ ἀπλώνονται πίσω καὶ γύρω ἀπὸ τὶς μορφές, ποὺ κινεῖνται ἔτσι μέσα σ' ἓνα ὀρισμένο καὶ ὑπαρκτὸ φυσικὸ τοπίο⁵⁵⁹.

Ἡ τρισδιάστατη ἀντίληψη τοῦ χώρου στὴν τοιχογραφία μετὰ τὸ κυνήγι προκύπτει ἄμεσα, μετὰ τὴν προοπτικὴ δήλωση τοῦ πεσσοῦ, ἀλλὰ δηλώνεται καὶ ἔμμεσα, ὅχι μόνον μετὰ τὴν κίνηση τῶν μορφῶν σὲ ἄξονες λοξοὺς σὲ σχέση μετὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν τοποθέτηση τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων τῆς παράστασης σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα ποὺ ὑπαινίσσονται τὸ προοπτικὸ βάθος.

Τὴν τρισδιάστατη ἀντίληψη τοῦ χώρου, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ λοξή σχέση τῶν μορφῶν μετὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἀποτυπώνουν κυρίως οἱ ἔφιπποι κυνηγοὶ ἀρ. 2 καὶ 8, ποὺ εἰκονίζονται σὲ ἔντονη στροφή τριῶν τετάρτων. Ἡ τολμηρὴ αὐτὴ ἀπόδοση, ἂν καὶ ἀποτελεῖ εἰκονογραφικὸ ἐπίτευγμα παλαιότερων ἐποχῶν⁵⁶⁰, στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας δημιουργεῖ ἀκόμη ἐντονότερη ἐντύπωση, ἐπεὶδὴ ἡ κίνηση τῶν ἔφιππων κυνηγῶν ὑποστηρίζεται ἀπὸ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ βρίσκονται σὲ βαθύτερο ἀκόμη ἐπίπεδο (τὸ δένδρο καὶ ὁ πεσσὸς πίσω ἀπὸ τὸν κυνηγὸ ἀρ. 5, τὰ φυλλωμένα δένδρα πίσω ἀπὸ τὸν κυνηγὸ ἀρ. 8). Ὁ νεαρὸς ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ. 2 κινεῖται πρὸς τὸ βάθος τῆς ζωγραφικῆς παράστασης, μετὰ στόχο του τὴν ἀντιλόπη ποὺ χάνεται πίσω ἀπὸ

557. Αὐτόθι 20: «Man erkennt die Richtung des Lichtes an den kurzen, nach rechts fallenden Schatten, die die Dinge werfen».

558. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 133.

559. Αὐτόθι 133.

560. F. Hiller, Zu den Sockelfriesen des Klagefrauensarkophags in Istanbul, *MWPr* 1960, 1 κέ., κυρίως 9.

τὸ μαλακὸ βραχῶδες τοπίο, καὶ οἱ ἀντίρροπες κινήσεις τοῦ κορμιοῦ του καὶ τοῦ ἀλόγου του δηλώνουν τὴν τρίτη διάσταση. Ἀκόμη τολμηρότερη εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἔφιππου κυνηγοῦ ἀρ. 8 καὶ τοῦ ἀλόγου του, ποὺ κινοῦνται ἀπὸ τὸ βάθος τῆς παράστασης λοξὰ πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ θεατῆ, ἔχοντας πίσω τους τὴ φυλλωμένη συστάδα τῶν δένδρων καὶ τὸ βραχῶδες τοπίο.

Στὶς δυὸ αὐτὲς μορφὲς τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι προοιωνίζεται ἡ ἀκόμη τολμηρότερα ἀποδοσμένη ἀπεικόνιση τοῦ πληγμένου ἀλόγου στὸ κεντρικὸ τμήμα τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης⁵⁶¹.

Παρά τὴν αἴσθηση τοῦ προοπτικοῦ βάθους ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὰ ἐπάλληλα ἐπίπεδα, οἱ μορφὲς τῆς παράστασης καὶ τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν εἰκονογραφικῶν τῆς στοιχείων ἐδράζονται πάνω στὴν ἴδια ἐπιφάνεια ἐδάφους, ἡ ἀπόληξη τῆς ὁποίας συμπίπτει περίπου μὲ τὸ ζωγραφικὸ ἐπίπεδο στὸ ὁποῖο ἀνήκει ἡ βάση τοῦ πεσσοῦ. Καμιὰ ἀπὸ τὶς ἀνθρώπινες μορφὲς τῆς παράστασης δὲν ἐδράζεται ἔξω ἀπὸ τὸ νοπτὸ αὐτὸ ὄριο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ξεφεύγουν λίγα μόνον ἀπὸ τὰ λοιπὰ εἰκονογραφικά τῆς στοιχεῖα, ὅπως ἡ ἀντίληψη, στὰ ἀριστερά, ἡ ἄρκτος στὰ δεξιὰ, τὸ τοπίο πίσω ἀπὸ τὰ δένδρα δίπλα στὸν πεσσὸ καὶ τὰ βουνὰ στὸ βάθος τῆς παράστασης.

Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ χαρακτηρίζει καὶ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, ὅπου οἱ μορφὲς κινοῦνται καὶ δροῦν, ἂν καὶ εἰκονίζονται σὲ πολὺ περισσότερα ἐπίπεδα, πάνω στὴν ἴδια, ἐλαφρὰ προοπτικὰ ἀποδοσμένη ἐπιφάνεια ἐδάφους, ἐντελῶς διαφορετικὰ δηλαδὴ ἀπὸ τὴν «ἰλλουζιονιστικὴ» ἀντίληψη γιὰ τὸν χῶρο ποὺ χαρακτηρίζει τὰ ἑλληνιστικὰ παραδείγματα⁵⁶².

Μέσα στὸ τοπιογραφικὸ αὐτὸ πλαίσιο καὶ πάνω σὲ μιὰ στενὴ σχετικὰ ἐπιφάνεια ἐδάφους οἱ μορφὲς τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι εἰκονίζονται σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, παράλληλα ἢ σὲ λοξὴ σχέση μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ποὺ ἀποδίδουν καὶ πάλι τὴν τρισδιάστατη ἀντίληψη τοῦ χώρου: στὴ δρᾶση τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 4, πίσω ἀπὸ τὸν κάπρο, ἀλλὰ μπροστὰ ἀπὸ τὸν πεσσὸ καὶ τὰ δένδρα δηλώνεται ἡ ἐπαλληλία τῶν ἐπιπέδων, ποὺ ἐκφράζεται ὡστόσο ἀκόμη ἐντονότερα στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι. Ἐπάλληλα ἐπίπεδα ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν μολοσσό, τὴ μεγάλη πέτρα πάνω στὴν ὁποία πατάει ὁ κυνηγὸς ἀρ. 6 καὶ τὸ λιοντάρι, λίγο βαθύτερα, ὁλοκληρώνονται μὲ τὸν κυνηγὸ ἀρ. 7 μὲ τὸν πέλεκυ, ποὺ εἰκονίζεται στὸ βαθύτερο ἐπίπεδο, μπροστὰ ὡστόσο ἀπὸ τὰ λεπτόκορμα φυλλωμένα δένδρα.

Ἡ τοποθέτηση τῶν μορφῶν σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα δὲν ἐπηρεάζει τὶς διαστάσεις τους: στὴν τοιχογραφία τοῦ κυνηγοῦ δὲν ἔχουμε φαινόμενα τῆς σμίκρυνσης τῶν μορφῶν ποὺ συναντοῦμε σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις ἤδη ἀπὸ τὸν 5ο π.Χ. αἰῶνα, ὅπως ἔδειξε ὁ Borchhardt⁵⁶³, ἴσως ἐπειδὴ οἱ διαφορὲς τῶν ἐπιπέδων αὐτῶν δὲν εἶναι μεγάλες καὶ ἡ νοούμενη μεταξύ τους ἀπόσταση, ἐλάχιστη, ὥστε νὰ ἐπηρεάσει τὶς διαστάσεις τῶν εἰκονιζόμενων μορφῶν.

Τὴ μόνη σαφὴ δῆλωση τέτοιας προοπτικῆς λογικῆς διακρίνουμε στὸν πεσ-

561. Andreae ὁ.π. (σημ. 552) εἰκ. 11.

562. Αὐτόθι 27.

563. J. Borchhardt, Zur Entstehung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei, στὸ *Taiwia. Festschrift für R. Hampe* (1980) σποράδην.

σὸ μὲ τὰ τρία ἀγαλμάτια στὴν κορυφή του: πέρα ἀπὸ τὴ χρωματικὴ διαφοροποίηση τῶν δύο πλευρῶν του, ποὺ δηλώνει ὅπως εἶδαμε τὴν παρουσίᾳ τοῦ φωτὸς καὶ συμβάλλει στὴν ἀπεικόνισι τοῦ τρισδιάστατου ὄγκου του, ἡ προοπτικὴ ἀπεικόνισί του προκύπτει ἀπὸ τὴ συνίξις τῶν πλευρῶν του, κυρίως ὁμῶς ἀπὸ τὸ διαφορετικὸ μέγεθος μὲ τὸ ὁποῖο ἀποδίδονται τὰ τρία ἀγαλμάτια στὴν κορυφή του.

Ἡ τρισδιάστατη ἀπεικόνισι τοῦ χώρου ὁλοκληρώνεται, τέλος, μὲ τὴν χρωματικὴν προοπτικὴ: τὰ στοιχεῖα ποὺ νοοῦνται στὸ βάθος ἀποδίδονται ἀχνότερα: ἔτσι εἰκονίζονται οἱ βράχοι καὶ ἡ ἀντιλόπη στὴν ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης, ὁ πεσσὸς καὶ τὰ δένδρα πίσω του, καὶ ὁ ἀχνὸς ὀρίζοντας στὸ βάθος, πίσω ἀπὸ τὰ κεντρικὰ κυρίως ἐπεισόδια τῆς παράστασης. Αὐτὴν ἴσως τὴν προοπτικὴ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε στὶς παρατηρήσεις τοῦ Πλάτωνα, *Κριτ.* 107 καὶ νὰ θεωρήσουμε ἐπομένως πῶς δὲν πρόκειται γιὰ φαινόμενο ποὺ συναντοῦμε γιὰ πρώτη φορὰ στὶς πομπιανῆς τοιχογραφίες, ἀλλὰ γιὰ μέρος ἀπὸ τὶς θεωρητικὲς ἀναζητήσεις καὶ τὰ ἐπιτεύγματα τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁵⁶⁴.

Ἀνακεφαλαιώνοντας, μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε πῶς οἱ τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους ἀποδίδεται τὸ τοπίο καὶ ἡ προοπτικὴ στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι δὲν εἶναι πρωτόφαντοι στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, ἀφοῦ στοιχεῖα τοὺς εἶτε ἀναφέρονται στὶς ἀρχαῖες πηγὲς εἶτε ἀντανακλῶνται σὲ ἔργα μικρότερης κλίμακας ἢ διαφορετικῆς τεχνικῆς.

Αὐτὸ πού, τελικὰ, ἐντυπωσιάζει στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας εἶναι ἡ πληρότητα τῆς ἀπόδοσης τοῦ χώρου, μὲ τρόπο ποὺ δὲν ἦταν δυνατό νὰ προκύψει ἀπὸ ἄλλες μορφές τῆς σύγχρονης μὲ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο τέχνης. Ἡ διαπίστωση, μάλιστα, πῶς παρὰ τὴν ἐντυπωσιακὴ δῆλωσις τοῦ τοπίου οἱ ἀνθρώπινες καὶ οἱ ζωικὲς μορφές ἀποτελοῦν τὰ κυρίαρχα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης, ἀκριβῶς ἐκεῖνα ποὺ ὀρίζουν τὸν χώρο, ὅπως καὶ στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, αἰτιολογεῖ καὶ ὑποστηρίζει τὴ χρονολόγησι τοῦ μνημείου ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ στὴ διάρκεια τῶν ὕστερων κλασικῶν χρόνων. Ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀνταποκρίνεται πλήρως στὴ διατύπωση ὅτι «in der klassischen Malerei ist alles Vorgrund» καὶ στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ δημιουργὸς τῆς, ὅπως λίγο ἀργότερα καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ χαμένου ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁵⁶⁵, δὲν χρησιμοποιεῖ τὴν προοπτικὴ τῶν μεταγενέστερων ἑλληνιστικῶν ζωγραφικῶν ἔργων, ἀλλὰ μετέρχεται ἄλλα μέσα γιὰ νὰ ἀποδώσει τὴν ψευδαίσθησι τοῦ χώρου⁵⁶⁶. Μὲ μιὰν ἀντίληψιν, δηλαδὴ, ποὺ – παρὰ τὴν ἐλλιπέστερην, σὲ σχέσι μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, ἀπεικόνισι τοιογραφικῶν στοιχείων – ἀναδεικνύει τὶς μορφές καὶ τὴ δράσι τοὺς σὲ πρωταρχικὰ καὶ κυρίαρχα στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀφήγησι, ἐντελῶς διαφορετικὰ δηλαδὴ ἀπὸ ἐκεῖνη ποὺ χαρακτηρίζει τὴ σχέσι τῶν μορφῶν μὲ τὸ τοπίο στὶς σκηνές ἀπὸ

564. Ἀνδρόνικος ὁ.π. (σημ. 530) 74.

565. Γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ προτύπου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτό, στὰ χρόνια τοῦ Ἀλεξάνδρου βλ. Andreae ὁ.π. (σημ. 552) 26 κέ. Rumpf, *AM* 77, 1962, 228 κέ. A. Stewart, *Faces of Power* (Berkeley 1993) 130 κέ.

566. Andreae ὁ.π. (σημ. 552) 27.

τὴν Ὀδύσσεια τοῦ 1ου π.Χ. αἰῶνα⁵⁶⁷. Ἐπειδὴ, ἐντέλει, ἀντανακλᾷ ἓνα ἐντελῶς διαφορετικὸ καλλιτεχνικὸ ἰδεῶδες, ὅπως χαρακτηριστικὰ τὸ ὅρισε ὁ Schefold: «Im Jagdfries von Vergina bleibt der Raum wie immer in der klassischen Kunst der Figur untergeordnet, so kühn auch die Tiefenbewegungen zur Bildfläche gespannt sind»⁵⁶⁸.

567. N. Yalouris, Painting in the Time of Alexander the Great and the Successors, *Studies in the History of Art* 10, 1982, 267.

568. Schefold, *Stilgeschichte* ὁ.π. (σνμ. 523) 31.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΚΑΙ
ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗΣ

Γ1. Η ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Στὸ πλῆθος τῶν εἰκονιστικῶν παραστάσεων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει δύο μεγάλες κατηγορίες: τὶς παραστάσεις μὲ θέματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸν μῦθο καὶ τὶς παραστάσεις ποὺ ἀναφέρονται ἢ ἀπεικονίζουν σκηνὲς χωρὶς μυθολογικὸ περιεχόμενο. Ἀπὸ τὶς μὴ μυθολογικὲς παραστάσεις, ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς καταγράφει σκηνὲς ποὺ σχετίζονται μὲ ἀνθρώπινες δραστηριότητες τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Μιὰ ἄλλη, μικρότερη, ἐνότητα συγκροτοῦν ἐκεῖνες οἱ εἰκονιστικὲς παραστάσεις ποὺ σχετίζονται ἢ εἶναι δυνατό νὰ σχετιστοῦν μὲ συγκεκριμένα ἱστορικὰ πρόσωπα, γεγονότα ἢ θέματα καὶ ποὺ μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν ὡς κατεξοχὴν ἱστορικὲς.

Ἡ συμβολὴ τοῦ T. Hölscher στὴ μελέτη τῶν παραστάσεων αὐτῶν⁵⁶⁹ ὑπῆρξε καθοριστικὴ, ὅχι μόνον ἐπειδὴ συγκέντρωσε στὴ μονογραφία του ὅλα τὰ ἔργα τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ τῶν κλασικῶν χρόνων ποὺ ἔχουν στοιχεῖα ἱστορικότητας, ἀλλὰ κυρίως ἐπειδὴ ἔδειξε ὅτι τὸ γεγονός, τὸ τοπίο καὶ τὸ πορτραῖτο ἀποτελοῦν, ἐντέλει, στοιχεῖα ποὺ δὲν ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὸ θεματολόγιο τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης, ἀκόμη κι ἂν ἀξιοποιοῦνται διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι στὴν ἀνατολικὴ ἢ τὴν ρωμαϊκὴ τέχνη⁵⁷⁰.

Ἡ διαπίστωση τοῦ Hölscher πὼς στὸν περιορισμένο ἀριθμὸ παραστάσεων μὲ ἱστορικὸ περιεχόμενο θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ἔργα μὲ πολιτικὸ χαρακτήρα, διεύρυνε τὰ πεδία προσέγγισής τους καὶ προσέδωσε στὸ μικρὸ σύνολο τῶν μνημείων αὐτῶν μιὰν ἀκόμη διάσταση, πέρα ἀπὸ τὴν καλλιτεχνική. Οἱ ἱστορικὲς παραστάσεις τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης ἐκπέμπουν ἓνα πολιτικὸ μήνυμα μὲ στόχο τὸν θεατὴ⁵⁷¹, καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὸ ἱστορικὸ γεγονός ποὺ ἀπεικονίζουν εἶναι συνάρτηση τῆς ἱστορικῆς πληροφορίας ποὺ παρέχεται, τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδεται εἰκαστικὰ ἡ πληροφορία αὐτὴ καὶ τῆς ἐποχῆς στὴν ὁποίαν ἐντάσσεται ἡ δημιουργία τους⁵⁷².

Μὲ καθορισμένα ἐπομένως τὰ κριτήρια γιὰ τὴ διάγνωση τοῦ ἱστοικοῦ χαρακτήρα μιᾶς εἰκονιστικῆς παράστασης εἶναι δυνατό νὰ ἀνιχνεύσουμε ἂν τὸ τοπίο, τὸ πορτραῖτο καὶ τὸ γεγονός εἶναι στοιχεῖα ποὺ δηλώνονται στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, μὲ τρόπο ποὺ ἐπιτρέπει νὰ τὴν κατατάξουμε στὶς ἱστορικὲς παραστάσεις, καὶ νὰ ἀναζητήσουμε τὸ πολιτικὸ τῆς νόημα.

1. ΤΟ ΤΟΠΙΟ

Ὅπως εἶδαμε σὲ προηγούμενη ἐνότητα⁵⁷³, τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι εἶναι ἄμεσα ἐξαρτημένα στὸ μεγαλύτερο μέρος τους

569. Hölscher, *Historienbilder*.

570. Αὐτόθι 11 σημ. 1.

571. Αὐτόθι 11.

572. Αὐτόθι 12.

573. Βλ. παραπάνω σ. 86 κέ.

από τὴν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἐντάξει τοὺς κυνηγοὺς σὲ ἓνα πλαίσιο ποὺ σχετίζεται μὲ τὴ συγκεκριμένη δράση. Τὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια δὲν διαδραματίζονται σ' ἓναν οὐδέτερο χῶρο, ἀλλὰ σὲ ἓνα τοπίο ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ βράχους, πέτρες, δένδρα καὶ τὸν ὀρεινὸ ὀρίζοντα στὸ βάθος.

Τὰ εἰκονογραφικὰ αὐτὰ στοιχεῖα δὲν ἀποτελοῦν βεβαίως ἀπὸ μόνον τοὺς χαρακτηριστικὰ ἐνὸς συγκεκριμένου γεωγραφικοῦ χώρου, τουλάχιστον γιὰ τὸν σύγχρονο θεατῆ. Ὡστόσο ἡ ἀπεικόνιση τοῦ φυλλωμένου δένδρου μὲ τὸν ἀναθηματικὸ πῖνακα καὶ τὶς ταινίες στὸν κορμὸ τοῦ καὶ ἡ παρουσία τοῦ πεσσοῦ μὲ τὰ τρία ἀγαλμάτια(;) στὴν κορυφή τοῦ ἀποτελοῦν λαλοῦντα σύμβολα, ποὺ ἐπιτρέπουν νὰ θεωρήσουμε πὼς ὁ χῶρος στὸν ὁποῖον διαδραματίζονται τὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια σηματοδοτεῖται ἀπὸ τὴ θεϊκὴ παρουσία⁵⁷⁴.

α. Τὸ ἄλσος

Στὸ ἄρθρο τοῦ γιὰ τὸ ἄλσος καὶ τὸ ἐννοιολογικὸ περιεχόμενο τοῦ ὅρου, ὁ Chr. Jacob⁵⁷⁵ διατύπωσε μιὰ σειρὰ συμπερασμάτων ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες. Ἐνδιαφέρον, ἀνάμεσά τους, παρουσιάζει ἡ παρατήρηση ὅτι στὰ 241 χωρία ποὺ ἀναφέρεται ὁ ὅρος *ἄλσος* στὸν Πausanias (ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὁ περιηγητὴς περιγράφει μόνον τὰ 86)⁵⁷⁶ μόνον σὲ ἑξὶ περιπτώσεις ὁ ὅρος συνοδεύεται ἀπὸ τὸ ἐπίθετο *ἱερὸν*⁵⁷⁷. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ ὁδήγησε τὸν Jacob στὸ συμπέρασμα ὅτι «*ἄλσος* *préexistait à la fondation. Mais ce n'est qu'après elle qu'il devient 'bois sacré'*»⁵⁷⁸.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ σχέση συγκεκριμένων θεοτήτων μὲ τὸ ἄλσος, ἡ στατιστικὴ ἀνάλυση τῶν πληροφοριῶν ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὸν Pausanias ἔδειξε ὅτι «*les bois sacrés de Pausanias concernent à peu près tout le panthéon olympien*» μὲ μεγαλύτερη συχνότητα τὸν Ἀπόλλωνα⁵⁷⁹.

Ἀπὸ τὸν Pausanias ἐπίσης προκύπτει ὅτι τὰ εἶδη τῶν μνημείων ποὺ μπορεῖ νὰ περιλαμβάνονται σὲ ἓνα ἄλσος (μὲ ἐξαίρεση τὶς περιπτώσεις ποὺ δὲν γίνεται καμία ἀναφορὰ) εἶναι ποικίλα: τέμενος, ναὸς ἢ ναοί, τάφος, ἱερό, ἄγαλμα ἢ ἀγάλματα, βόθρος, στήλη, δρόμοι, βωμὸς ἢ τάφος ἥρωα, στάδιο ἢ πηγή⁵⁸⁰. Ἀπὸ τὸν Pausanias δὲν προκύπτει ὅτι τὸ ἄλσος ἦταν γενικῶς τόπος ὅπου τὸ κυνήγι ἦταν ἐντελῶς ἀπαγορευμένο⁵⁸¹. Στὸ ἄλσος τοῦ Ξενοφῶντα στὸν

574. Βλ. παραπάνω σ. 88 κέ.

575. Chr. Jacob, *Paysage et bois sacrés*; ἄλσος dans la *Periégèse* de la Grèce de Pausanias, στὸ *Les bois sacrés, Actes du Colloque International, Naples 1989* (Edition J. Bérard 10, 1993) 31 κέ.

576. Αὐτόθι 33.

577. Τὸν ἴδιο διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στὸ ἄλσος καὶ τὸ ἱερὸν ἄλσος κάνει καὶ ὁ Blech, *Kranz* 376 κέ. κυρίως 377 σημ. 11.

578. Jacob ὁ.π. (σημ. 575) 35.

579. Αὐτόθι 35. L. Robert, *BullEpigr.* 1981, 468, 597.

580. Jacob ὁ.π. 36.

581. Ὅπως ὑποστηρίζει ἡ Pekridou-Gorecki, *Jagdfrües* 94. Blech, *Kranz* 376 σημ. 5. Γιὰ ἀπαγορευτικούς νόμους σὲ χώρους ἱεροῦς βλ. F. Sokolowski, *Lois sacrées de l'Asie Mineure* (1955). Ὁ ἴδιος, *Lois sacrées des cités grecques* (1969).

Σκυλλοῦντα τῆς Ὀλυμπίας τὸ κυνήγι ἦταν στὴν οὐσία ὁ κύριος λόγος γιὰ τὴ δημιουργία του⁵⁸².

Ἄν ἀποδεχτοῦμε τὴ διαφοροποίηση ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὸν Πausanία ἀνάμεσα στὸ ἄλσος καὶ τὸ ἱερὸν ἄλσος, στὸ στολισμένο δένδρο τῆς τοιχογραφίας καὶ στὸν πεσσὸ ποὺ βρίσκεται σὲ βαθύτερο ἐπίπεδο μποροῦμε ἐπομένως νὰ ἀναγνωρίσουμε δύο ἀπὸ τὰ συστατικά ἐνὸς ἀπλοῦ ἄλσους⁵⁸³, ἐπειδὴ ἡ ἀπουσία βωμοῦ, ποὺ θὰ ἐπέβαλλε νὰ τὸ χαρακτηρίσουμε ὡς ἱερὸ, ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι σὲ ἕναν τέτοιο χῶρο τὸ κυνήγι θὰ ἦταν ἐπιτρεπτό⁵⁸⁴.

Ἡ συνύπαρξη τοῦ «ἱεροῦ» δένδρου μὲ τὸν πεσσὸ στὴν παράσταση ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα ὁδηγεῖ στὰ δύο ἀκόλουθα συμπεράσματα:

1. Ἡ παρουσία τοῦ δένδρου μὲ τὰ ἀναθήματα παραπέμπει σὲ κάποια θεότητα ποὺ πρέπει νὰ σχετίζεται μὲ τὸ κυνήγι.

2. Τὰ ἀντικείμενα ποὺ φέρει ὁ πεσσός, στὸ βάθος τῆς παράστασης, χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη γιὰ νὰ δηλώσουν τὴν ταυτότητα τῆς θεότητας αὐτῆς, μὲ τρόπο ὥστόσο ἀσαφῆ εἰκονογραφικά, γιὰ τὸν σημερινὸ θεατή.

Ὅπως εἶδαμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, τὰ ἀντικείμενα ποὺ ἐπιστέφουν τὸν ὀρθογώνιο πεσσὸ τῆς παράστασης ἀπεικονίζονται ὡς μακρόστενα, ὄχι ὥστόσο γεωμετρικά σχήματα, ποὺ ἀπολήγουν σὲ σφαιρικὴ ἀπόληξη καὶ καταλαμβάνουν τὶς τρεῖς ἀπὸ τὶς τέσσερις γωνίες τῆς ὀρθογώνιας πεσσόμορφης στήλης.

Σὲ ἕνα ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων ἀπὸ τὴ Ρόδο, ἡ Ἄρτεμις ὡς Κυνηγέτις, εἰκονίζεται μὲ κἀνιστρο στὸ ἀριστερὸ χέρι, πάνω στὸ ὁποῖο δηλώνονται τρία ἀνάλογα ἀντικείμενα ποὺ ὁ Majuri ἐρμάνευσε ὡς δάδες (fiaccole)⁵⁸⁵. Θὰ μπορούσαμε ἐπομένως νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ τρία δυσδιάγνωστα ἀντικείμενα τοῦ πεσσοῦ τῆς Βεργίνας εἰκονίζουν δάδες, λόγω τῆς μορφῆς καὶ τοῦ ἀριθμοῦ τους, καὶ νὰ ὑποθέσουμε πῶς τὸ τοπίο τῆς τοιχογραφίας σχετίζεται μὲ τὴν Ἄρτεμιν: ἡ λατρεία της, ὡς Ἀγροτέρας, εἶναι ἐπιγραφικὰ μαρτυρημένη στὴ Μακεδονία⁵⁸⁶, ἀλλὰ καὶ εἰκονογραφικὰ παροῦσα στὴν εὐρύτερη περιοχὴ τοῦ ἀρχαιολογικοῦ χώρου τῆς Βεργίνας⁵⁸⁷.

582. Ἡ Pekridou-Gorecki, Jagdfries 94 σημ. 22 ὑποστηρίζει ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο, θεωρώντας ὅτι τὸ ἄλσος τοῦ Ξενοφῶντα, Ἀνάβ. 5, 3-7.13 ἀποτελεῖ μοναδικὴ ἐξαίρεση: «Wären jedoch wildlebende Tiere an diesen Stätten vorhanden, so durften sie nur im Rahmen von Feierlichkeiten und Opferhandlungen gejagt und getötet werden. Eine solche Ausnahme überliefert uns Xenophon».

583. Ἀνδρόνικος, Βεργίνα 103 καὶ 113 (ἱερὸ ἄλσος).

584. Ἡ Pekridou-Gorecki, Jagdfries 95, θεωρεῖ ὅτι τὸ ἄλσος εἶναι πάντοτε ἱερὸν (heiliges Hain), γιὰ νὰ καταλήξει στὸ συμπέρασμα πῶς πρόθεση τοῦ ζωγράφου τῆς τοιχογραφίας δὲν ἦταν νὰ ἀποδώσει οὔτε ἱερὸ ἄλσος, οὔτε παράδεισο, ἀλλὰ ἀπλῶς τμῆμα ἐνὸς ἐλληνικοῦ τοπίου ἴσως κάπου στὴ Μακεδονία.

585. A. Majuri, *CIRh* II (1932-1940) 51 ἀρ. 21 εἰκ. 25. *LIMC* II (1984) 699 ἀρ. 1024 πίν. 525.

586. Φ. Πέτοας, Ἄρτεμις Ἀγροτέρα, Γαζωρεῖτις καὶ Βλουρεῖτις, *BCH* 81, 1957, 387-390. Hatzopoulos, *Cultes* 64 σημ. 7.

587. L. Heuzey-H. Daumet, *Mission archéologique de Macédoine* (1876) 236 κέ. ἀρ. 107.

Ἡ ἀκανόνιστη σφαιρική ἀπόληξη τῶν ἀντικειμένων τοῦ πεσσοῦ τῆς Βεργίνας μπορεῖ παρὰ ταῦτα νὰ ἐρμηνευθεῖ καὶ ὡς προσπάθεια γιὰ τὴ σχηματικὴ ἀπόδοση ἀγαλματίων ποὺ συχνὰ εἰκονίζονται πάνω σὲ πεσσοὺς, γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν ἓνα συγκεκριμένο τοπίο ὡς ἱερό⁵⁸⁸. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου στὸ Μόναχο ποὺ ἔχει σχετιστεῖ μὲ πλῆθος θεοτήτων: τὴν Ἰσιδα καὶ τὸν Σάραπι/Ὁσίρη, τὸν Διόνυσο καὶ τὴν Ἀριάδνη, τὸν Ἀσκληπιὸ καὶ τὴν Ὑγίεια, τὸν Δία καὶ τὴν Ἥρα, τὸν Ἄδην καὶ τὴν Περσεφόνην καὶ ὅπου, παράλληλα μὲ τὰ ἄλλα τοπιογραφικὰ στοιχεῖα, εἰκονίζονται ἓνα μεγάλο δένδρο μὲ ταινίες στὰ κλαδιά του, ἓνας βωμὸς καὶ ἓνας πεσσός, πάνω στὸν ὁποῖον ὑπάρχουν δύο ἀγαλμάτια, ἡ ταύτιση τῶν ὁποίων δὲν βρίσκει σύμφωνους τοὺς μελετητές⁵⁸⁹.

Στὸ πρόσφατο ἄρθρο τῆς γιὰ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας ἡ Pekridou-Gorecki πρότεινε τὴν ἀναγνώριση στὰ τρία ἀγαλμάτια (;) τῆς ἀπεικόνισης τρίμορφων θεοτήτων: ξοάνων δηλαδὴ τῆς Ἄρτεμης ἢ τῶν Νυμφῶν ἢ τῶν Χαρίτων, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ συμπέρασμα πὼς πρόκειται γιὰ τὶς Χάριτες, ἡ παρουσία τῶν ὁποίων ὑπέθεσε πὼς ὑπαινίσσεται τὴν βασιλικὴ ιδιότητα τοῦ νεκροῦ καὶ τὶς ἀρετές του⁵⁹⁰. Ἡ συνεκδοχικὴ αὐτὴ λογικὴ θὰ μπορούσε ἐντούτοις νὰ ἰσχύσει καὶ γιὰ τὴν τρίμορφη Ἄρτεμιν, ὡς προστάτιδα τοῦ κυνηγιοῦ, χωρὶς νὰ χρειαστεῖ νὰ προχωρήσουμε σὲ ἀβέβαιους συμβολισμοὺς ποὺ ἀφορροῦν τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης⁵⁹¹.

Ἡ συσχέτιση τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο διαδραματίζονται τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα μὲ τὴν Ἄρτεμιν, θὰ ἀποτελοῦσε βεβαίως τὴν ἀληθοφανέστερη πιθανότητα, ἀφοῦ ἡ κατεξοχὴν ιδιότητα τῆς θεᾶς, ὡς προστάτιδας τοῦ κυνηγιοῦ εἶναι ἀνάμεσα σὲ τίς πρὸ διαδεδομένες ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις τῆς καὶ στὴν περιοχὴ τῆς Βεργίνας⁵⁹². Δὲν θὰ μπορούσε ὥστόσο νὰ ἀποκλειστεῖ ὁ Ἀπόλλωνας, ἐφόσον μ' αὐτόν – ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸν Πausanias – σχετίζονται τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἄλλα ποὺ ἀναφέρει ὁ περιηγητής, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ἡ λατρεία του, ὡς Λυκίου, εἶναι ἐπιγραφικὰ μαρτυρημένη στὴν περιοχὴ τῆς Βεργίνας⁵⁹³. Σὲ μιὰ τέτοια ἐρμηνεία θὰ συνηγοροῦσε ἐνδεχομένως

588. U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (Berlin 1960) 88 κέ. εἰκ. 54, 55, 57.

589. Αὐτόθι 90 εἰκ. 55. G.M.A. Richter, *The Votive Relief in Munich Once Again*, *Mélanges offerts à K. Michalowski* (Warszawa 1966) 625-627. A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven/London 1990) 225 εἰκ. 824. B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture II. The Styles of ca. 200-100 BC* (Wisconsin 2000) 208-210 καὶ σημ. 52-55, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Γιὰ ἀνάλογα παραδείγματα βλ. B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I. The Styles ca. 323-200 BC* (1996) 319-320 πίν. 158 (χάλκινο πλακίδιο ἀπὸ τὴ Δῆλο) καὶ C. L. Lawton, *Attic Document Reliefs. Art and Politics in Ancient Athens* (Oxford 1995) 72-73 ἀρ. κατ. 61 σημ. 110-111 πίν. 32.

590. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 96 κέ., κυρίως 103.

591. H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (Roma 1987) 182 κέ., κυρίως 188 καὶ σημ. 997-998.

592. Ἡ παρουσία τῆς ἄρκτου στὴν τοιχογραφία καὶ ἡ γνωστὴ σχέση τῆς Ἄρτεμης μὲ τὸ συγκεκριμένο ζῶο (Anderson, *Hunting* 15 σημ. 59) δὲν θὰ μπορούσε ἐνδεχομένως νὰ ἀποκλείσει τὴ θεὰ ἀπὸ τὶς πιθανὲς θεότητες μὲ τὶς ὁποῖες σχετίζεται τὸ τοπίο.

593. Σὲ μιὰ τέτοια ὑπόθεση θὰ συνηγοροῦσε καὶ ἡ παραίνεση τοῦ Ξενοφῶντα πρὸς τοὺς

καὶ τὸ δάφνινο, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, στεφάνι τῆς κεντρικῆς μορφῆς τοῦ νεαροῦ ἱππέα ἀρ. 5.

Ἀπὸ τὶς λοιπὲς θεότητες ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ κυνήγι δὲν θὰ μπορούσε, τέλος, νὰ ἀποκλειστεῖ ὁ Ἡρακλῆς Κυναγίδας, ἡ λατρεία τοῦ ὁποίου στὴ Μακεδονία ἀπὸ τὰ ἑλληνιστικὰ τουλάχιστον χρόνια ἀποκτᾷ μιὰν ἰδιαίτερη σημασία, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς ἀναθηματικὲς ἐπιγραφὲς τῆς Βέροιας⁵⁹⁴. Ἐντούτοις τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης καὶ τὰ ἀδιάγνωστα ἀντικείμενα ἢ μορφὲς τοῦ ἀναθηματικοῦ πεσσοῦ δὲν εἶναι ἄρκετὰ γιὰ νὰ ὑποστηρίξουν μὲ βεβαιότητα τὴ συσχέτιση τοῦ εἰκονιζόμενου τοπίου μὲ τὸν ἡμίθεο, παρὰ τὴ σχέση του μὲ τοὺς κυνηγοὺς καὶ τὴν μύηση τῶν νέων στὰ μυστικὰ αὐτῆς τῆς ἰδιαίτερα σημαντικῆς γιὰ τὴ Μακεδονία ἐκδήλωσης⁵⁹⁵.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς δυσκολίες ποὺ προκύπτουν γιὰ τὴν ταύτιση τῆς θεότητας ποὺ σχετίζεται μὲ τὸ τοπίο τῆς κυνηγετικῆς παράστασης ποὺ κοσμεῖ τὸν τάφο τοῦ Φιλίππου, εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ ἱερὸ δένδρο καὶ ὁ ὀρθογώνιος πεσσοὺς ἀποτελοῦσαν γιὰ τὸν σύγχρονο μὲ τὸν τάφο θεατὴ χαρακτηριστικὰ δεδομένα γιὰ τὴν ἀναγνώριση ἑνὸς συγκεκριμένου τοπίου, προφανῶς ἄλσους ὑπὸ τὴν προστασία μιᾶς συγκεκριμένης θεότητας (πιθανότερα τοῦ Ἀπόλλωνα), ποὺ γιὰ μᾶς θὰ παραμείνει ἄγνωστη, μέχρις ὅτου νέα στοιχεῖα ἐπιτρέψουν μιὰ νέα προσέγγιση.

Κανένα ἀπὸ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης (ἐνδυμασία, τοπίο, κυνηγετικὴ σκευή, θηράματα) δὲν ὑπαινίσσεται δράση ποὺ ἐξελίσσεται στὴν Ἀνατολή. Ὁ παράδεισος⁵⁹⁶, ὡς τόπος κυνηγιοῦ γιὰ τὸν Πέρση βασιλιά, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο καὶ τοὺς διαδόχους του κατὰ τὴν ἐκστρατεία καὶ ἄργότερα, μπορεῖ μὲ βεβαιότητα νὰ ἀποκλειστεῖ ὡς τόπος διεξαγωγῆς τῶν κυνηγετικῶν ἐπεισοδίων τῆς τοιχογραφίας: τὸ πλῆθος ἀλλὰ καὶ τὸ εἶδος τῶν θηραμάτων ποὺ ἀπεικονίζονται στὴν τοιχογραφία ἀποτελοῦν θέματα γνωστὰ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη. Ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἄρκτου δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἔνδειξη γιὰ τὴν ἀναγωγή τῆς εἰκονιζόμενης δράσης στὴν Ἀνατολή⁵⁹⁷. Ἡ ἀπουσία τοῦ κυνηγιοῦ τῆς ἀπὸ τὴν φιλολογικὴ καὶ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐπιχωριάζει στὴν πανίδα τῆς ἑλληνικῆς χερσονήσου, εἶναι δυνατό νὰ ἐρμηνευτεῖ μὲ τὸν τρόπο ποὺ πρότεινε ὁ Anderson: «The bear hunt, whether as a theme for literature or as an artistic motif, is never common in Greece, though bears are still found in the north and must once have been widespread throughout the mountains of the mainland. Withdrawn among the

ἀναγνώστες-κυνηγοὺς νὰ τάζουν στὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἄρτεμν μέρος ἀπὸ τὴ θηρευτικὴ συγκομιδὴ τους. Γιὰ τὸν Ἀπόλλωνα Λύκιο στὴ Βεργίνα βλ. Χρυσούλα Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Ἀπόλλωνι Λυκίωι. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο ἑλληνιστικῶν χρόνων ἀπὸ τὴ Βεργίνα, στὸ *Μύρτος. Μνήμη Ἰουλίας Βοκοτοπούλου* (Θεσσαλονίκη 2000) 441-451 εἰκ. 1.

594. Β. Ἀλλαμανῆ-Σουρῆ, Ἡρακλῆς Κυναγίδας καὶ κυνηγοί: Νέα ἐπιγραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ Βέροια, *Ἀρχαία Μακεδονία* V, 1989 (1993) 77-107.

595. Hatzopoulos, *Cultes* 102-111.

596. Πολυδ. *Ὀνομ.* 9, 13: οἱ δὲ παράδεισοι, βαρβαρικὸν εἶναι δοκοῦν τοῦνομα ἥκει κατὰ συνήθειαν εἰς χρῆσιν Ἑλληνικὴν, ὡς καὶ ἄλλα πολλὰ τῶν Περσικῶν.

597. Tripodi, *Cacce* 87 κέ.

woods and rocks, far from the haunts of men, they were under the special protection of Artemis, in whose honor the girls of Athens danced the bear-dance at Brauron. The Great Bear itself was said to be Callisto, the companion of the goddess, who was transformed into a bear after she lost her virginity to Zeus, bore him the ancestor of the Arcadian kings, and was eventually set among the stars»⁵⁹⁸.

Ἡ ποικιλία τῶν θηραμάτων δὲν ὀδηγεῖ στὴν ταύτιση τοῦ τοπίου τῆς τοιχογραφίας μὲ ἓναν ἀνατολικό «παράδεισο», ἀφοῦ βρίσκει καὶ τὴν φιλολογικὴ της πιστοποίηση στὸ χωρίο τοῦ Πολυβίου (31, 29, 3-4): *τῶν γὰρ ἐν Μακεδονίᾳ βασιλικῶν μεγίστην ποιουμένων σπουδὴν περὶ τὰς κυνηγεσίας καὶ Μακεδόνων ἀνεικότων τοὺς ἐπιτηδειοτάτους τόπους πρὸς τὴν τῶν θηρίων συναγωγὴν*⁵⁹⁹.

β. Ἡ ἐνδυμασία τῆς μορφῆς ἀρ. 10 (πίν. 22, 25a)

Ἕνα ἀκόμη εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο ποὺ σχετίζεται ἔμμεσα μὲ τὸ τοπίο καὶ πιθανότατα ἦταν ἀναγνώσιμο καὶ ἀναγνωρίσιμο ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο θεατὴ εἶναι ὁ κυνηγὸς ἀρ. 10, στὴν δεξιὰ ἄκρῃ τῆς παράστασης. Ἡ ἐνασχόλησή του μὲ τὸ δίχτυ ἐπιτρέπει καταρχὴν νὰ τὸν διαφοροποιήσουμε ἀπὸ τοὺς ἄλλους κυνηγούς. Ἄν τὸ δίχτυ ἀποτελεῖ πράγματι μέρος τῆς κυνηγετικῆς σκευῆς ἀπαραίτητο γιὰ τὸ κυνήγι, ἀλλὰ μόνο στὰ χέρια τοῦ ἀρκυωροῦ ἢ τοῦ λινόπτη⁶⁰⁰, τότε εἶναι φανερό πὼς ἡ μορφή 10 δὲν ἀνήκει στὴν τάξη τῶν ἄλλων κυνηγῶν ποὺ μετέχουν στὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια, ἀλλὰ σὲ μιὰν ὑποδεέστερη κοινωνικὰ ἢ διαφορετικὴ φυλετικὰ ὁμάδα.

Στὸ ἴδιο συμπέρασμα ὀδηγεῖ, ὅπως εἶδαμε σὲ ἄλλη ἐνότητα⁶⁰¹, καὶ ἡ ιδιότυπη ἐνδυμασία τῆς μορφῆς: ὁ δερμάτινος χιτωνίσκος καὶ ἡ προβιά ποὺ καλύπτει τὶς πλάτες τοῦ παραπέμπουν σὲ ἐνδυματολογικὰ στοιχεῖα ποὺ εἴτε σχετίζονται μὲ ἀνθρώπους τῆς ὑπαίθρου καὶ εἰδικότερα τῆς μακεδονικῆς, εἴτε ἀναφέρονται σὲ σχέση μὲ ἄλλους λαούς⁶⁰².

Ἡ παρουσία τῆς μορφῆς ἀρ. 10 στὴν παράσταση ἀποτελοῦσε προφανῶς ἓνα ἀκόμη εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο ποὺ παρέπεμπε τὸν ἀρχαῖο θεατὴ σὲ κάποια συγκεκριμένη γεωγραφικὴ περιοχὴ, ὅπου ἡ ἐνδυμασία αὐτὴ ἦταν χαρακτηριστι-

598. Anderson, *Hunting* 15 σημ. 59.

599. Παράδεισο ἀναγνωρίζουν στὴν τοιχογραφία οἱ Baumer-Weber, Fries 35 σημ. 10, ἀποκλείοντας τὴν ἑρμηνεία του ὡς ἄλσους, γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους μὲ τὴν Pekridou-Gorecki (βλ. παραπάνω σημ. 584), παρόλο ποὺ διαπιστώνουν τὴ δυσκολία τῆς παρουσίας τοῦ ἀναθηματικοῦ πίνακα στὸ δένδρο καὶ τοῦ πεσσοῦ, γιὰ ἓναν παράδεισο: «Alternativ ist deshalb zu überprüfen, ob Pinax und Stele als Chiffren für einen Paradeisos zu verstehen sind». Παράδεισο, ἐντέλει, ἀναγνωρίζει στὴν τοιχογραφία καὶ ὁ Tripodi, *Cacce* 85-88, παρόλο ποὺ ἔχει προηγουμένως παραδεχτεῖ (αὐτόθι 46-47) τὸ ἐνδεχόμενο ἡ μαρτυρία τοῦ Πολυβίου (31, 29, 3-4) νὰ ἀνάγεται ἤδη στὰ χρόνια τοῦ Ἀρχελαίου.

600. Βλ. παραπάνω σ. 73 κέ.

601. Βλ. παραπάνω σ. 74 κέ.

602. Βλ. παραπάνω σ. 76 κέ.

κή⁶⁰³. Ἡ ἔλλειψη ὥστόσο εἰκονογραφικῶν παραλλήλων δὲν ἐπιτρέπει νὰ διατυπώσουμε κάποια συγκεκριμένη πρόταση. Ἡ μόνη διαπίστωση στὴν ὁποία μπορεῖ νὰ καταλήξει κανεὶς ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο τῆς παράστασης εἶναι αὐτὴ πού ἤδη διατυπώθηκε καὶ σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς ἐργασίας αὐτῆς: ἡ ἰδιότυπη ἐνδυμασία τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.10 δὲν βρίσκει παράλληλα στὶς γνωστὲς ἀνατολικὲς ἐνδυμασίες. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἡ ὑπόθεση τῆς Ὁ. Παλαγγιά, ὅτι στὸν κυνηγὸ ἀρ.10 καὶ στὴν ἐνδυμασία του θὰ πρέπει νὰ ἀναγνώρισουμε ἓναν Ἀνατολίτη εὐγενὴ πού συμπεριέλαβε ὁ Ἀλέξανδρος τὸ 324 στὸ στράτευμά του καὶ ἔντυσε μὲ μακεδονικὸ τρόπο⁶⁰⁴, δὲν ἀποτελεῖ ἐπιχείρημα γιὰ τὴν τοποθέτηση τῆς κυνηγετικῆς δράσης στὴν Ἀνατολή.

Ἡ ἐνδυμασία τῆς μορφῆς ἀρ.10 ἀποτυπώνει, ἀντίθετα, ἐνδυματολογικὰ στοιχεῖα πού θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο, πού πιθανότατα ἀναφέρονται στοὺς ὀρεσίβιους Μακεδόνες τῆς ὑπαίθρου – ἐκείνους πού μέχρι τὰ χρόνια τοῦ Φιλίππου ἦταν ντυμένοι μὲ διφθέρες⁶⁰⁵, ἢ σὲ γειτονικοὺς τοὺς λαοὺς, γιὰ τοὺς ὁποίους ὥστόσο δὲν ἔχουμε εἰκονογραφικὰ δεδομένα. Τὸ συμπέρασμα αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν παντελὴ ἀπουσία ἀπὸ τὴν τοιχογραφία μορφῶν μὲ ἀνατολικὴ ἐνδυμασία, στοιχείων κυνηγετικῆς σκευῆς ἀνατολικῆς προέλευσης, φυτῶν ἀνατολικῆς χλωρίδας καὶ θηραμάτων ξένων ἢ ἄγνωστων στὴν εὐρωπαϊκὴ πανίδα, ἀποκλείουν τὴν ἀναγνώριση στὸ τοπίο ἢ τὰ κυνηγετικά του ἐπεισόδια ὁποιοδήποτε ὑπαιγιμοῦ γιὰ τὴν ἀναγωγή τῆς εἰκονιζόμενης κυνηγετικῆς δράσης στὴν Ἀνατολή.

Γιὰ τοὺς παραπάνω λόγους εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ καταλήξουμε στὸ συμπέρασμα πὼς τὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα πρέπει νὰ διαδραματίζονται στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο, πολὺ πιθανὸν στὴ Μακεδονία⁶⁰⁶ ἢ σὲ κάποια γειτονικὴ περιοχὴ τῆς, ὁπωσδήποτε ὅμως ὄχι στὴν Ἀνατολή.

Ἀνακεφαλαιώνοντας μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀδυναμία μας νὰ καθορίσουμε μὲ ἀκρίβεια τὸν συγκεκριμένο γεωγραφικὸ χῶρο ὅπου διαδραματίζονται τὰ κυνηγετικά ἐπεισόδια τῆς παράστασης, ἡ πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ χαρακτηρίσει τὸ εἰκονιζόμενο τοπίο βεβαιώνει πὼς ἡ τοιχογραφία τῆς Βεργίνας μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ στὶς ἱστορικὲς παραστάσεις: τὸ δένδρο μὲ τὶς ταινίες καὶ τὸν ἀναθηματικὸ πίνακα, ὁ ὀρθογώνιος πεσσὸς μὲ τὰ ἀγαλμάτια (;) πάνω του καὶ ἡ ἰδιόμορφη ἐνδυμασία τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.10 μὲ τὸ

603. Μὲ ἀνάλογο τρόπο ἐρμηνεύει ὁ Hölscher, *Historienbilder* 108 πίν. 9,2, τὴν ἀπεικόνιση τῆς δορᾶς πού φορᾷ ἓνας ἀπὸ τοὺς εἰκονιζόμενους πολεμιστὲς στὸ ἀποσπασματικὸ ἀνάγλυφο τῆς Ν. Ὑόρκης: «Die Bedeutung des Reliefs... besteht darin, daß auf ihm versucht ist, diese Gegner in ihrer ethnischen Eigenart zu erfassen, und daß es zugleich eine Anschauung von dem bergigen Charakter ihres fernen Landes vermittelt».

604. Βλ. παραπάνω σ. 74 κέ. Ἡ Ὁ. Παλαγγιά, *Hephaistion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander the Great in Fact and Fiction* (Oxford 2000) 197 μιλάει γιὰ «distinctly Oriental air» καὶ ὑποθέτει πὼς ὁ κυνηγὸς ἀνήκει στοὺς εὐγενεῖς πού συμπεριέλαβε ὁ Ἀλέξανδρος τὸ 324 στὸ στράτευμά του, καὶ ἔντυσε μὲ μακεδονικὸ τρόπο «which would explain the Greek (!) chiton and boots».

605. Ἀρρ. Ἀνάβ. 7, 9.

606. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 95.

δίχτυ αποτελούν υπαινικτικά στοιχεία που παραπέμπουν σε συγκεκριμένο γεωγραφικό σημείο ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού χώρου. Σε άλλος δηλαδή με δηλωμένη τῇ θεϊκῇ παρουσία (Απόλλωνα περισσότερο παρά Ἄρτεμης ἢ Ἥρα-κλῆ), ἐνδεχομένως κάπου στήν ὀρεινὴ Μακεδονία, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ὄχι σε κάποιον ἀπο τοὺς παραδείσους τῆς Ἀνατολῆς.

2. ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ

Καριὰ ἀπὸ τὶς εἰκονιζόμενες μορφές τῆς παράστασης μὲ τὸ κυνήγι δὲν μπορεῖ νὰ ἀναγνωριστεῖ ὡς μυθολογική. Πρόκειται ἀντίθετα γιὰ πρόσωπα, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν ὡς πορτραῖτα. Τέτοια προσωπογραφικὰ στοιχεῖα χαρακτηρίζουν κυρίως τὶς μορφές ποὺ ἐμπλέκονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα στὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ (ἀρ. 5-8), καθὼς καὶ τὴ μορφὴ ἀρ. 9, ποὺ κατευθύνει τὸ ὄπλο τῆς πρὸς τὴν ἄρκτο, στήν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασης.

α. Ἡ μορφὴ ἀρ. 8 (πίν. 18, 26α)

Ἀπὸ τὶς μορφές τῆς παράστασης ποὺ παρουσιάζουν προσωπογραφικὰ στοιχεῖα ὁ ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ. 8, μὲ τὰ πλούσια σκοῦρα μαλλιά καὶ τὸ πυκνὸ γένι, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἰκονίζει ἓνα συγκεκριμένο πρόσωπο, τὸ ὁποῖο ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος ἤδη ὑπέθεσε πὼς πρέπει νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν Φίλιππο Β'⁶⁰⁷: τὸ ἔντονο προφίλ μὲ τὴν τονισμένη ρίζα τῆς μύτης παραπέμπει σὲ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἔχουν διακριθεῖ στὰ ἐλάχιστα, μέχρι στιγμῆς, ἔργα ποὺ ἔχουν σχετιστεῖ μὲ τὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ πρόσωπο⁶⁰⁸.

Ἀνεξάρτητα ὥστόσο ἀπὸ τὴν ταύτιση αὐτή, καὶ μόνο τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ. 8 εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τὶς μορφές τῆς παράστασης ποὺ εἰκονίζεται μὲ γένι δηλώνει, καταρχήν, τὴν πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ ἀποδώσει ἓναν ὄριμο ἄνδρα, σαφῶς διαφοροποιημένο ἀπὸ τὶς νεανικὲς μορφές τῶν συντρόφων του: ἡ τοποθέτησή του στήν πιὸ καίρια θέση τῆς σύνθεσης καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δράσης του (ὁ φόνος τοῦ λιονταριοῦ) χαρακτηρίζουν τὴ μορφὴ – ἀπὸ ἄποψη σύνθεσης καὶ περιεχομένου – ὡς τὴν πιὸ τονισμένη, καί, κατὰ συνέπεια, ὡς τὴ σημαντικότερη τῆς παράστασης.

Στὴν εἰκονογραφία ποὺ σχετίζεται μὲ τὸν Ἀλέξανδρο καὶ τοὺς διαδόχους τὸ γένι δὲν ἀποτελεῖ πιά στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἡλικία καὶ σπάνια συναντᾶται ὡς προσωπογραφικὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἀπεικόνιση ὄριμων ἀνδρῶν.

607. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 114. Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 368 κέ. Τὴν ταύτιση δέχονται καὶ οἱ Baumer-Weber, *Fries* 34, γιὰ νὰ ὁδηγηθοῦν μὲ αὐτὴ τὴν ἀφειρηρία σὲ ἄλλα συμπεράσματα γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ γίνεῖ λόγος στὴ συνέχεια. Ὅμοια καὶ ἡ Pekridou-Gorecki, *Jagdfries*.

608. V. v. Graeve, *Zum Herrscherbild Philipps II. und Philipps III. von Makedonien*, *JdI* 88, 1973, 244 κέ.

Θὰ μπορούσαμε ἐπομένως νὰ καταλήξουμε στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ συγκεκριμένη μορφή μὲ τὸ γένι ἀνήκει σὲ μιὰ γενιὰ ποὺ προηγείται τῆς ἐπιρροῆς ἢ ἀντιστέκεται στὴ μόδα ποὺ ἐπέβαλε ὁ Ἀλέξανδρος⁶⁰⁹.

Ἡ διαπίστωση αὐτὴ νομίζουμε πὼς ἐπιτρέπει νὰ περιορίσουμε τὶς ἐπιλογές μας σὲ δύο μόνον ἱστορικὰ πρόσωπα, σὲ ἐκεῖνα ἀκριβῶς ποὺ ἔχει ἐπικεντρωθεῖ ἡ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὸν κάτοχο τοῦ τάφου καὶ νὰ ἐπιλέξουμε ἐπομένως ἀνάμεσα στὸν Φίλιππο Β', ὅπως πρότεινε ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος καὶ ὅσοι ἀποδέχτηκαν τὶς ἀπόψεις του⁶¹⁰, καὶ τὸν Φίλιππο Γ' Ἀρριδαῖο, ὅπως ὑποστηρίζουν ἄλλοι ἐρευνητές, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἀρκετὸ νὰ συμπεράνουμε πὼς στὸν θριαμβευτικὸ ἱππέα ἀρ. 8 τῆς τοιχογραφίας πρέπει νὰ ἀναγνώρισουμε τὸν νεκρὸ βασιλιὰ τοῦ θαλάμου τοῦ τάφου (Φίλιππο Β' ἢ Φίλιππο Γ' Ἀρριδαῖο) καὶ στὴ μορφή ποὺ τὸν ἀποδίδει τὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά του.

Β. Ἡ μορφή ἀρ. 6 (πίν. 15α, 27β, εἰκ. 14)

Ἡ πιὸ δηλωτικὴ ἴσως γιὰ τὴν ἱστορικότητα τῶν μορφῶν τῆς παράστασης εἶναι ἡ μορφή τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6. Οἱ προφανεῖς, παρὰ τὴν ἀποσπασματικὴ τῆς διατήρησης, εἰκονογραφικὲς τῆς ὁμοιότητες μὲ τὴ μορφή ποὺ εἰκονίζεται μὲ καυσία (πίν. 28α) στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁶¹¹ μᾶς ὁδήγησαν στὴν ἀνάγκη νὰ διερευνήσουμε ἂν πέρα ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ αὐτὴ διαπίστωση ἡ ὁμοιότητα τῶν δύο κεφαλῶν μπορούσε νὰ γίνῃ σαφέστερη. Μεγεθύνοντας τὸ κεφάλι τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης στὴν ἴδια κλίμακα μὲ τὸ κεφάλι τῆς ὁμόλογης μορφῆς τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6 διαπιστώσαμε, ὅπως φαίνεται στὴν εἰκ. 26 ὅτι τὰ προφίλ τῶν δύο μορφῶν ἀποτελοῦν δύο ταυτόσημα σχήματα.

Ἡ ἀπόλυτη ταύτιση τῶν δύο προφίλ ὁδηγεῖ σὲ δύο ἀναπόφευκτα συμπεράσματα:

α. Στὴν ταύτιση τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6 μὲ τὴ μορφή στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης.

β. Στὴν ταύτιση τοῦ ζωγράφου τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸν δημιουργὸ τοῦ χαμένου ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁶¹². Μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ ἡ ἀπόλυτη σύμπτωση στὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου τῶν δύο μορφῶν, ὡς δεῖγμα γραφῆς δηλαδὴ τοῦ ἴδιου ζωγράφου, στὸ ρεπερτόριο τοῦ ὁποίου θὰ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὑπῆρχαν ὄχι μόνον ὁ γενικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος, ἀλλὰ καὶ τὰ προσωπογραφικὰ στοιχεῖα τῆς συγκεκριμένης μορφῆς.

Στὸν πολεμιστὴ μὲ τὴν καυσία τοῦ ψηφιδωτοῦ (πίν. 28β), ὁ Α. Rumpf πρότεινε ἐδῶ καὶ χρόνια τὴν ἀναγνώριση τοῦ Πτολεμαίου Σωτήρα, μὲ βάση τὶς προ-

609. Ἀθῆν. Δειπν. 13, 565a.

610. Βλ. παραπάνω σημ. 607. Τὴν ταύτιση μὲ τὸν Φίλιππο Β' δέχονται καὶ οἱ Baumer-Weber, Fries, παρόλο ποὺ ἀποδέχονται ἢ ὑποστηρίζουν τὴν ἀπόδοση τοῦ τάφου στὸν Φίλιππο Γ' Ἀρριδαῖο.

611. Saatsoglou-Paliadeli, *Macedonian Costume* 136 εἰκ. 4.

612. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 115 κέ. Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 371.



Εἰκ. 26. Πτολεμαῖος (;). Σχεδιαστική προσαρμογή τῶν μορφῶν με καυσία ἀπὸ τὴν τοιχογραφία με τὸ κυνήγι καὶ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, ἀντίστοιχα.

σωπογραφικὲς ὁμοιότητες μετὰ τὸ πορτραῖτο τοῦ σὲ νομίσματα ποὺ κυκλοφόρησαν στὴ διάρκεια τῆς βασιλείας του, ἀμέσως μετὰ τὴν ἀνάληψη τοῦ τίτλου τοῦ βασιλέα στὰ 305/4 π.Χ.⁶¹³

Τὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἱδρυτῆ τῆς πτολεμαϊκῆς δυναστείας, ὅπως τὰ κατέγραψε ἡ ὑποδειγματικὴ προσέγγιση τοῦ Η. Kyrieleis, εἶναι κυρίως τὸ τονισμένο στρογγυλὸ πηγούνι – ποὺ ἐξέχει αἰσθητὰ ἀπὸ τὴ γραμμὴ τοῦ κάτω χείλους – ἡ μύτη μετὰ τὰ τονισμένα ρουθούνια, τὰ βαθιὰ σκιασμένα μάτια καὶ ὁ δυνατὸς σκελετός, ὅπως κυρίως δηλώνεται στὰ τονισμένα ζυγωματικά⁶¹⁴. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ποὺ συναντῶνται ὄχι μόνον στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης ἀλλὰ καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, εἶναι ἰδιαίτερα ἐμφανῆ καὶ στὸ πορτραῖτο τοῦ Πτολεμαίου στὸ Λοῦβρο, ποὺ ἀποτυπώνει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἱδρυτῆ τῆς πτολεμαϊκῆς δυναστείας νεανικότερα ἀπ' ὅ,τι στὰ νομίσματά του ποὺ κόπηκαν στὰ πρῶτα χρόνια τῆς βασιλείας του⁶¹⁵.

Οἱ παραπάνω διαπιστώσεις ἐπιτρέπουν νὰ προτείνουμε τὴν ταύτιση τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6 μετὰ τὸν συμπολεμιστὴ τοῦ Ἀλεξάνδρου μετὰ τὴν καυσία στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης καὶ νὰ ἐνισχύσουμε ἔτσι τὴν ἀναγνώριση ἀπὸ τὸν Rumpf τοῦ Πτολεμαίου, σὲ ἓνα ἀκόμη ἔργο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης⁶¹⁶. Ἡ ἀπο-

613. A. Rumpf, Zum Alexander-Mosaik, *AM* 77, 1962, 229 κέ.

614. H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (Berlin 1975) σποράδην.

615. Αὐτόθι 12, πίν. 2,1-2.

616. Γιά τὶς ἐποικοδομητικὲς παρατηρήσεις στὸ θέμα αὐτὸ εὐχαριστῶ θερμὰ κι ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τὸν καθηγητὴ Η. Kyrieleis, ποὺ δὲν ἀποκλείει τὴν προτεινόμενη ἐδῶ ταύτιση.

δοχή της πρότασης αυτής θα συνέβαλλε αποφασιστικά στη γνώση μας για την εικονογραφία του Πτολεμαίου, αφού η μορφή αρ. 6 της τοιχογραφίας αποτελεί προφανώς το παλαιότερο, μέχρι στιγμής, πορταίτο του ιδρυτή της πτολεμαϊκής δυναστείας⁶¹⁷.

γ. Ἡ μορφή αρ. 7 (πίν. 26β)

Χαρακτηριστικά πορταίτου αποτελούν τὰ εικονογραφικά στοιχεία της μορφῆς αρ. 7 με τὸν πέλεκυ: τὰ κοντά, σκουῖρα καὶ σγουρά μαλλιά, πὺ περιβάλλουν τὸ νεανικὸ πρόσωπο, ἀφήνοντας ἐλεύθερο τὸ πλατὺ μέτωπο, καὶ κυρίως ἡ στιβαρὴ σωματικὴ διάπλαση, δὲν βρίσκουν ἀντίστοιχα παράλληλα στὶς ἄλλες μορφές της τοιχογραφίας, ἀποδεικνύοντας ἔτσι τὴν πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ τονίσει τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά της μορφῆς. Ἀρκεῖ κανεῖς νὰ συγκρίνει τὶς διαστάσεις τῶν μηρῶν καὶ τοῦ θώρακα με ἐκείνες τῶν μορφῶν αρ. 4 καὶ 9, πὺ εἰκονίζονται με παρόμοια κίνηση, γιὰ νὰ καταλάβει πὺς ὁ κυνηγὸς αρ. 7 δὲν εἶναι ἀπλῶς ἓνας στιβαρὸς νέος, ἀλλὰ μιὰ μορφή πὺ σαφῶς διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες της παράστασης, σὲ ὅ,τι τουλάχιστον ἀφορᾷ τὴν μυικὴ της διάπλαση.

Ἡ μορφή τοῦ νεαροῦ κυνηγοῦ με τὸν πέλεκυ παρουσιάζει μεγάλη ὁμοιότητα, ὡς πρὸς τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, τὴ μορφή τῶν μαλλιῶν, τὸν εικονογραφικὸ τύπο, καὶ τὴ στιβαρὴ σωματικὴ διάπλαση, με τὸν νεαρὸ κυνηγὸ Β7 πὺ μετέχει στὸ κυνήγι τοῦ ἐλαφιοῦ, σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς μακριές πλευρές της σαρκοφάγου «τοῦ Ἀλεξάνδρου» στὴν Κωνσταντινούπολη⁶¹⁸ (εἰκ. 27). Θὰ μπορούσε κανεῖς νὰ ὑποθέσει πὺς ὁ νεαρὸς κυνηγὸς της τοιχογραφίας εἰκονίζει τὸν Ἡφαιστίωνα⁶¹⁹, ἡ μόνη ἐπιγραφικὰ ταυτισμένη ἀπεικόνιση τοῦ ὁποῖου ἀποτυπώνεται στὸ μικρὸ ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου της Θεσσαλονίκης⁶²⁰. Μιὰ τέτοια ταύτιση θὰ συμφωνοῦσε με τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τοῦ συντρόφου τοῦ Ἀλεξάνδρου, ὅπως τὴν περιγράφει ὁ Berve⁶²¹ «von seltener männlicher Anmut⁶²² und prächtiger Erscheinung»⁶²³. Ἐντούτοις τὰ κοντά σγουρά μαλλιά, ὅπως ἀποδίδονται, ὅμοια σὲ ἄλλα πορταίτα πὺ ἀναγνωρίστηκαν στὴ

617. Τὸν Πτολεμαῖο ὡς Μελέαγρο ἀναγνωρίζει ὁ Donderer στὸ ψηφιδωτὸ με κυνήγι κάπρου ἀπὸ τὸ Setif της Ἀλγερίας, με βάση τὰ ἴδια ἀκριβῶς κριτήρια: M. Donderer, Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager - Zwei Gemälde des Antiphilos, *Festschrift für G. Wirth* II (1988) 781 κέ. κυρίως 792 κέ.: «Die Gesichtszüge lassen am ehesten an Ptolemaios Soter denken. Charakteristisch für ihn sind die wulstigen Augenbrauen, die stark gebogene Nase, die schmalen Lippen sowie die vorspringende Kinnpartie».

618. Ὁ v. Graeve, *Alexandersarkophag* 147, πίν. 51,2 καὶ 55,2 ἀναγνωρίζει στὴ μορφή αὐτὴ ἰδεαλιστικὰ χαρακτηριστικά. Βλ. καὶ ἐπόμενη σημείωση.

619. Ὁ v. Graeve, αὐτόθι 151 κέ. ἀναγνωρίζει τὸν Ἡφαιστίωνα στὶς μορφές Α9 καὶ Β6 πίν. 53,1 καὶ 53,2, ἀντίστοιχα.

620. Μ. Βουτυράς, Ἡφαιστίων ἥρωας, *Ἐγνατία* 2, 1990, 123 κέ.

621. Berve 169 ἀρ. 357 λ. Ἡφαιστίων.

622. Berve 169 = Curt. VII 7, 19. Justin. XII 12, 1.

623. Berve 169 = Διόδ. 113, 2.



Εἰκ. 27. Τὸ κυνήγι τοῦ ἐλαφιοῦ. Σαρκοφάγος «τοῦ Ἀλεξάνδρου» στὴν Κωνσταντινούπολη.

σαρκοφάγο «τοῦ Ἀλεξάνδρου»⁶²⁴, ἀλλὰ καὶ σὲ ἔργα τῆς ὁλόκληρης πλαστικῆς⁶²⁵, δὲν ἀποτελοῦν γιὰ τὸν Μανόλη Βουτυρά, ποὺ ἀσχολήθηκε μὲ τὸ θέμα, στοιχεῖα πορτραίτου⁶²⁶. Μὲ δεδομένη ἐπομένως τὴν ἑλλιπὴ μας γνώση γιὰ τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἡφαιστίωνα, ἡ πιθανὴ ταύτιση τῆς μορφῆς ἀρ. 7 μὲ τὸν φίλο τοῦ Ἀλεξάνδρου, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς ὑπόθεση ἐργασίας γιὰ τὴ μεταγενέστερη ἔρευνα.

δ. Ὁ νεαρὸς ἱππέας ἀρ. 5 (πίν. 27α)

Σαφῶς διαφοροποιημένη ἀπὸ τοὺς ἄλλους κυνηγοὺς τῆς παράστασης, σὲ ὅ,τι κυρίως ἀφορᾷ τὴν ἡλικία ἀλλὰ καὶ τὴν ἐνδυμασία της, εἶναι ἡ μορφή τοῦ νεαροῦ κεντρικοῦ ἱππέα ἀρ. 5: εἰκονίζεται μὲ τρόπο ποὺ ἐπιτρέπει νὰ τὸν κατατάξουμε ἀνάμεσα στοὺς νεότερους κυνηγοὺς τῆς παράστασης, ὅπωςδήποτε μικρότερο σὲ ἡλικία ἀπὸ τὶς μορφές ἀρ. 6, 7, 8 καὶ 9, καὶ ἐνδυματολογικὰ διαφοροποιημένο ἀπὸ τοὺς γυμνοὺς νέους τῶν πρώτων, ἀπὸ ἀριστερὰ γιὰ τὸν θεατὴ, ἐπεισοδίων. Οἱ διαφορὲς αὐτές, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ μεγάλα μάτια ποὺ

624. v. Graeve, *Alexandersatkophag* 151 κέ., πίν. 53,1-2.

625. Αὐτόθι 151 σημ. 131-3, εἰκ. 52,1-2.

626. Βουτυράς ὁ.π. (σημ. 620) 61 κέ. σημ. 144-145.

χαρακτηρίζουν τὸν νεαρὸ ἵππέα⁶²⁷, ὁδήγησαν τὸν Μανόλη Ἀνδρόνικο στὴν ταύτιση τοῦ κεντρικοῦ ἵππέα μὲ τὸν νεαρὸ Ἀλέξανδρο⁶²⁸.

Ἡ τοποθέτηση τῆς μορφῆς στὸ μέσον ἀκριβῶς τῆς παράστασης δὲν ἀφήνει καμιάν ἀμφιβολία γιὰ τὶς προθέσεις τοῦ ζωγράφου νὰ τονίσει τὴ σημασία τῆς γιὰ τὴ σύνθεση: ὅπως ἥδη εἶδαμε σὲ ἄλλη ἐνότητα⁶²⁹, ὁ νεαρὸς κεντρικὸς ἵππέας ἀποτελεῖ τὸν ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο πόλους γύρω ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὀργανώνεται ἡ σύνθεση. Ἐχοντας ἥδη ἀποκλείσει τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ταυτίζεται μὲ τὸν νεκρὸ, ὅπως ἔχει ὑποστηριχτεῖ⁶³⁰, στὴ μορφὴ ἀρ. 5 τῆς τοιχογραφίας εἶναι θεμιτὸ γιὰ λόγους ποὺ προκύπτουν κυρίως ἀπὸ τὴν θέση τῆς στὴ σύνθεση, καὶ ἀνταποκρίνονται στὸ περιεχόμενο τῆς παράστασης, νὰ ἀναγνωρίσουμε εἴτε τὸν Ἀλέξανδρο Δ⁶³¹, εἴτε τὸν Ἀλέξανδρο Γ', ὅπως πρότειναν καὶ ἄλλοι ἐρευνητές, τὶς ἀπόψεις τῶν ὁποίων θὰ σχολιάσουμε σὲ ἐπόμενη ἐνότητα τοῦ κεφαλαίου αὐτοῦ⁶³².

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἔφιππου νέου σὲ ἕναν εἰκονογραφικὸ τύπο γνωστὸ βεβαίως στὸ θεματολόγιο τῶν κλασικῶν χρόνων, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται ἐντούτοις σχεδὸν ταυτόσημα στὸν νεαρὸ Ἀλέξανδρο μὲ τὴ λεοντὴ στὴν παράσταση μάχης τῆς σαρκοφάγου «τοῦ Ἀλεξάνδρου» στὴν Κωνσταντινούπολη (εἰκ. 28), θὰ μπορούσε νὰ εἶναι συμβατὴ καὶ μὲ τὶς δύο ἀπόψεις⁶³³.

Ἀνακεφαλαιώνοντας ὥστόσο, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε πὼς ἡ εἰκονογραφικὴ διαφοροποίηση τῶν κυνηγῶν ἀρ. 5, 6, 7 καὶ 8 ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές τῆς παράστασης, ἀλλὰ καὶ μεταξύ τους, ἀποτελεῖ καταρχὴν δήλωση τῆς προθέσεως τοῦ ζωγράφου νὰ ἀποδώσει τὰ φυσιογνωμικὰ τους χαρακτηριστικά. Στὴν ἴδια κατηγορία ἀνήκει προφανῶς καὶ ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9 μὲ τὴν καυσία, μὲ τὶς ψηλόλιγνες ἀναλογίες καὶ τὴν κίνηση ποὺ θυμίζει τὸν Ἀπόλλωνα Belvedere. Ὅποιαδήποτε ὥστόσο συσχέτισή του μὲ συγκεκριμένο ἱστορικὸ πρόσωπο θὰ ἦταν στὸ σημεῖο αὐτὸ ἐντελῶς παρακινδυνευμένη⁶³⁴.

Ἡ ταύτιση τῆς μορφῆς ἀρ. 6 μὲ τὸ πορτραῖτο τοῦ Μακεδόνα ποὺ εἰκονίζεται δίπλα στὸν Ἀλέξανδρο στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος

627. v. Graeve, *Alexandersarkophag* 146 (γιὰ τὰ μάτια τοῦ νεαροῦ Ἀλεξάνδρου μὲ τὴ λεοντὴ στὴ σαρκοφάγο τοῦ Ἀλεξάνδρου, πίν. 49): «Bei Alexander ist die Kraft des Bildes noch weiter zu jener überlieferten διάχυσις hin gesteigert». Γιὰ τοὺς ὅρους *ύγρον* καὶ *διάχυσις* στὸ βλέμμα τοῦ Ἀλεξάνδρου βλ. αὐτόθι 146 σημ. 118, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία, καὶ T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (Heidelberg 1971) 31 κέ.

628. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 114.

629. βλ. παραπάνω σ. 111 κέ., κυρίως 114 κέ.

630. Baumer-Weber, *Fries* 40 κέ. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 102 κέ. Πρβ. παραπάνω σ. 78 κέ.

631. Tripodi, *Cacce* 106-109.

632. βλ. παρακάτω σ. 164 κέ.

633. v. Graeve, *Alexandersarkophag* 50 κέ. (μορφὴ A1).

634. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 110. Γιὰ τὸν Ἀπόλλωνα Belvedere βλ. G. Daltrop, *Apollo del Belvedere*, *BMonMusPont* 4, 1983, 53-73. Γιὰ τὴ χρονολόγησή του γύρω στὰ 340 π.Χ. βλ. A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven/London 1990) 9, 30, κυρίως 191, 212 (γιὰ τὸ μοτίβο) καὶ 283-284 καὶ εἰκ. 573.



Είκ. 28. Ὁ ἑφιππος Ἀλέξανδρος μετὰ τὴν Λεοντή. Σαρκοφάγος «τοῦ Ἀλεξάνδρου» στὴν Κωνσταντινούπολη.

μετὰ τὸν ὁποῖον εἰκονίζονται οἱ ἄλλες μορφές τῆς παράστασης γιὰ τὶς ὁποῖες ἔγινε λόγος παραπάνω, δὲν ἀφήνουν καμιάν ἀμφιβολία γιὰ τὴν παρουσία πορτραίτων στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας: ἐκπληρώνεται ἐπομένως καὶ ὁ δεύτερος ὅρος ποὺ προϋποθέτει ὁ Hölscher ὡς καθοριστικὸ γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ μιᾶς παράστασης ὡς ἱστορικῆς.

3. ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ

Κανένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης δὲν ἐπιτρέπει νὰ διατυπώσουμε ὑποθέσεις ἢ νὰ προχωρήσουμε σὲ συμπεράσματα ποὺ ἀφοροῦν τὸ πραγματικὸ γεγονός, τὸ συγκεκριμένο δηλαδὴ βασιλικὸ κυνήγι, ποὺ ἐνδεχομένως κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ παράσταση ποὺ κοσμεῖ τὸν τάφο τοῦ Φιλίππου. Ἀντίθετα, προφανῶς, ἀπὸ τὸν σύγχρονο θεατὴ, ὁ ἀρχαῖος μπορούσε ἴσως νὰ ἀναγνωρίσει στὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης καὶ στὶς εἰκονιζόμενες μορφές τῆς περισσότερα σημάδια καὶ νὰ κατανοήσει ἔτσι ὄχι μόνον τὸ θέμα καὶ τὸν συμβολισμό του, ἀλλὰ κυρίως τὸ τοπίο καὶ τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα: νὰ ταυτίσει δηλαδὴ τὸ συγκεκριμένο γεγονός καὶ νὰ κατανοήσει τὸ μήνυμα ποὺ ἐξέπεμπε.

Ἡ περιορισμένη ὥστόσο δική μας γνώση δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουμε σὲ διατυπώσεις, πέρα ἀπὸ τὴ γενικὴ διαπίστωση ὅτι στὴ συγκεκριμέ-

νη παράσταση εικονίζεται προφανώς ένα κυνήγι, για τὸ ὁποῖο πληροφοροῦμαστε ὅτι:

α. Διαδραματίζεται στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο.

β. Ὁ τόπος τῆς κυνηγετικῆς δράσης μπορεῖ νὰ ἐντοπιστεῖ εἰδικότερα στὸν βορειοελλαδικὸ χῶρο, ὅχι μόνον λόγω τῆς ἀποκάλυψης τοῦ μνημείου στὴ Βεργίνα, ἀλλὰ κυρίως ἐπειδὴ ὅλα τὰ εἰκονιζόμενα θηράματα, ἀκόμη καὶ τὰ λιοντάρια, ἀντιστοιχοῦν στὴν πανίδα του, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πηγές⁶³⁵.

γ. Τὰ πρόσωπα ποὺ παίρνουν μέρος στὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια (κυρίως ἐκεῖνα ποὺ μετέχουν ἢ ἐτοιμάζονται νὰ μετάσχουν στὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ) εἶναι ἀναγνωρίσιμα, ὡς πορτραῖτα, παραπέμποντας ἔτσι σὲ μιὰ συγκεκριμένη κυνηγετικὴ δράση ἢ στὴν ἀπεικόνιση μιᾶς δράσης συνηθισμένης γιὰ τὴ μακεδονικὴ αὐλή.

Ἡ ἀδυναμία νὰ καθορίσουμε μὲ ἀκρίβεια τὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ γεγονὸς ποὺ ἐνδεχομένως καταγράφεται εἰκονιστικὰ στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας⁶³⁶, δὲν ἀποτελεῖ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸν τρίτο ὅρο ποὺ θέτει ὁ Hölscher, ὡς προϋπόθεση γιὰ τὴν ἱστορικότητα τῆς παράστασης: τὸ συγγενέστερο παράλληλο ἀποτελεῖ ἡ ἀνάλογη ἀδυναμία τῆς σύγχρονης ἔρευνας νὰ καταλήξει σὲ ἀσφαλὴ συμπεράσματα γιὰ τὴ συγκεκριμένη μάχη ποὺ εἰκονίζεται στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁶³⁷. Τὰ ἑλλιπῆ στοιχεῖα ποὺ ἀπαγορεύουν νὰ συμπεράνουμε, ἐντέλει, ἂν πρόκειται γιὰ τὴν μάχη τῆς Ἰσσοῦ ἢ τῶν Γαυγαμήλων, δὲν ἀπετέλεσαν ἀντεπιχείρημα γιὰ τὴν ἱστορικότητα τοῦ πρωτότυπου ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτό⁶³⁸. Ἀντίθετα θεωρήθηκε πὼς ἴσως ἐκφράζουν τὴν πρόθεση νὰ ἀπεικονιστεῖ ὅχι μιὰ συγκεκριμένη ἀπὸ τὶς μάχες τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐναντίον τοῦ Δαρείου, ἀλλὰ ἡ εἰκονογραφικὴ συμπύκνωση τῆς ἐποποιίας του ἐναντίον τῶν Περσῶν⁶³⁹. Μὲ ἀνάλογο ἴσως τρόπο θὰ μπορούσαμε, κατὰ συνέπεια, νὰ ἐρμηνεύσουμε καὶ τὴν παράσταση μὲ τὸ κυνήγι στὴ Βεργίνα, ὅχι δηλαδὴ ὡς ἀποτύπωση ἐνὸς συγκεκριμένου κυνηγιοῦ, ἀλλὰ ὡς ἀπεικόνιση μιᾶς ἐνασχόλησης ἰδιαίτερα σημαντικῆς γιὰ τὴ μακεδονικὴ κοινωνία μὲ βαρύνουσα σημασία γιὰ τὸν παραγγελιοδότη τῆς τοιχογραφίας, ὅπως θὰ δοῦμε στὴν ἐπόμενη ἐνότητα τοῦ κεφαλαίου αὐτοῦ.

Ἀνακεφαλαιώνοντας μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι οἱ ὅροι ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς παράστασης μὲ τὸ κυνήγι ὡς ἱστορικῆς, καλύπτονται ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ καταγράφονται εἰκονογραφικὰ στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας: μὲ τὴν ὕπαρξη πορτραίτων, μὲ τὴ δήλωση τοῦ τοπίου καὶ μὲ τὴν ἀναγνώριση ἐνὸς ἱστορικοῦ γεγονότος. Τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια ποὺ

635. Ἀνδρόνικος, Ζωγραφικὴ 370 κέ. Pekridou-Gorecki, Jagdfries 95.

636. Γιὰ παλαιότερα τοῦ Ἀλεξάνδρου βασιλικά κυνήγια βλ. Tripodi, *Cacce* 15-52. Γιὰ ἄλλα κυνήγια τοῦ Ἀλεξάνδρου βλ. Hölscher, *Historienbilder* 180 κέ., κυρίως 185-187.

637. Αὐτόθι 122 κέ., κυρίως 145 κέ., ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

638. Αὐτόθι 148 κέ. καὶ 150 καὶ σημ. 914, ὅπου καταλήγει στὸ συμπέρασμα πὼς πρόκειται γιὰ τὴ μάχη στὰ Γαυγάμηλα.

639. B. Andreae, *Der Alexandermosaik aus Pompeji* 26: «Nur hat der Künstler in echt griechischer Art die Darstellung in eine allgemeine, die historischen Einzelzüge zusammenfassende Form gehoben».

ἀπαρτίζουν τὴ ζωγραφικὴ σύνθεση ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου, κυρίως τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ λιοντάρι, γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο συγκεντρώνονται μορφές μὲ σαφὴ προσωπογραφικὰ στοιχεῖα, ἐπιβάλλουν τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς παράστασης ὡς ἱστορικῆς, μὲ τὴν ἴδια εὐρύτητα ποὺ χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος καὶ γιὰ τὶς ἄλλες ἱστορικὲς παραστάσεις τῶν κλασικῶν χρόνων καὶ μὲ τὶς ἴδιες δυσκολίες ποὺ διαπιστώθηκαν γιὰ τὴν ταύτισή τους μὲ συγκεκριμένα γεγονότα. Κατὰ συνέπεια, στὴν παράσταση μὲ τὸ κυνήγι μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε ἓνα μνημεῖο μὲ ἱστορικό, ἐπομένως καὶ πολιτικὸ χαρακτήρα, ποὺ ἔγινε μετὰ ἀπὸ παραγγελία καὶ προφανῶς ἐπιζητοῦσε νὰ μεταφέρει στὸν θεατὴ τὴ σημασία τῆς εἰκονιζόμενης δράσης⁶⁴⁰.

640. Hölscher, *Historienbilder* 11.

Γ2. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ἡ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι ἀποτελεῖ προφανῶς τὸ σημαντικότερο ἀπὸ τὰ ζητήματα ποὺ θέτει ἡ μελέτη τοῦ ζωγραφικοῦ αὐτοῦ ἔργου, κυρίως ἐπειδὴ ἐντάσσεται στὴν προβληματικὴ γιὰ τὴ συσχέτισή του μὲ συγκεκριμένο ἱστορικὸ πρόσωπο.

Ἡ μακρὰ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὰ ἀνθρωπολογικὰ δεδομένα δὲν ἔχει ὥστόσο καταλήξει σὲ ἓνα γενικὰ ἀποδεκτὸ συμπέρασμα⁶⁴¹. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ πρόσφατη δημοσίευση τῶν τάφων τοῦ Δερβενίου ἔδειξε πὼς ἡ ἀκριβὴς χρονολόγηση ἑνὸς κλειστοῦ συνόλου, στὸ ὁποῖο περιλαμβάνονται καὶ νομισματικὲς μαρτυρίες, δὲν εἶναι πάντα ἀσφαλὴς⁶⁴², ὅταν ἐντέλει καταφεύγει σὲ ἱστορικὲς ἐκτιμήσεις καὶ ὅχι σὲ στέρεα ἀρχαιολογικὰ δεδομένα⁶⁴³.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἡ ἱστορικότητα τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι καὶ ἡ κατανόηση τοῦ πολιτικοῦ μηνύματος ποὺ ἐκπέμπει εἶναι δυνατόν νὰ παράσχουν στοιχεῖα γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ μνημείου καὶ ἐπομένως νὰ συμβάλουν οὐσιαστικὰ στὴ μακρὰ συζήτηση γιὰ τὴν ἀπόδοσή του σὲ συγκεκριμένο ἱστορικὸ πρόσωπο.

Στὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ ἡ τοιχογραφία ἀντιμετωπίζεται, γιὰ τὸν λόγο αὐτό, αὐτόνομα, μὲ σκοπὸ νὰ διερευνηθεῖ ἂν μπορεῖ νὰ συνεισφέρει μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ διαθέτει στὸ πρόβλημα τῆς χρονολόγησης τοῦ ταφικοῦ μνημείου στὸ ὁποῖο ἀνήκει καὶ τῆς ταύτισης τοῦ νεκροῦ γιὰ τὸν ὁποῖον δημιουργήθηκε.

1. ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗΣ

Ἀπὸ τὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα καὶ μιὰ πρώτη ἀποτίμηση τῶν κτερισμάτων ὁ ἀνασκαφέας τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα πρότεινε τὴ χρονολόγηση τοῦ μνημείου στὸ γ' τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰ. καὶ τὴν ταύτιση τοῦ νεκροῦ τοῦ θαλάμου μὲ τὸν Φίλιππο Β', ὡς τὴ μόνη ἐφικτή. Στούς ἵππεις ἀρ. 5 καὶ 8 ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος ἀναγνώρισε τὸν Ἀλέξανδρο Γ' καὶ τὸν Φίλιππο Β' ἀντίστοιχα. Οἱ εἰκονογραφικὲς συγγένειες καὶ τὰ κοινὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ἀνάμεσα στὴν τοιχογραφία καὶ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης τὸν ὀδήγησαν στὸ συμπέρασμα πὼς τὸ ζωγραφικὸ ἔργο θὰ ἔπρεπε νὰ σχετιστεῖ μὲ τὸ χαμένο ζωγραφικὸ πρότυπο ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης καὶ

641. Βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν πρόσφατη ἐργασία τοῦ Α. Μπαρτσιώκα, *The Eye Injury of King Philip II and the Skeletal Evidence from the Royal Tomb II at Vergina*, *Science* 288, 21 April 2000, ποὺ ὑποστηρίζει τὴν ἀπόδοση τῶν ὀστέων τοῦ θαλάμου στὸν Φίλιππο Ἀρριδαῖο.

642. Π. Θέμελης, Ἰ. Τουράτσογλου, *Οἱ τάφοι τοῦ Δερβενίου* (Ἀθήνα 1997).

643. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Βεργίνα 1938-1998. Ζητήματα ἑρμηνείας καὶ χρονολόγησης, *στὸ Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας. Ἀπὸ τὴ Μακεδονία στὴν Οἰκουμένη, Βέροια 26-31 Μαΐου 1998* (Βέροια 1999) 37-47.

να θεωρηθεῖ πρωιμότερη δημιουργία τοῦ ἴδιου ζωγράφου, τοῦ Φιλόξενου ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια⁶⁴⁴.

Τὴν πρόταση τοῦ Ἀνδρόνικου ἀποδέχτηκε μὲ ἐπιφυλάξεις ὁ Schefold⁶⁴⁵. Ὁ v. Blanckenhagen ἀπέρριψε τὴ συσχέτιση τῶν δύο ἔργων, λόγῳ τῆς ἀπουσίας τοπίου στὸ ψηφιδωτό, ἀλλὰ τόνισε τὴ συμβολὴ τῆς τοιχογραφίας στὴ γνώση μας γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁶⁴⁶. Ὁ Moreno ὑπέθεσε ἀρχικὰ πὼς ὁ τάφος II τῆς Βεργίνας πρέπει νὰ ἀνήκει στὸν Ἀντίπατρο καὶ ὄχι στὸν Φίλιππο Β΄⁶⁴⁷. Ἀργότερα ἀποδέχτηκε τὶς ταυτίσεις τῶν κυνηγῶν ἀρ. 5 καὶ 8 μὲ τὸν Ἀλέξανδρο Γ΄ καὶ τὸν Φίλιππο Β΄ ἀντίστοιχα⁶⁴⁸, ἀπορρίπτοντας ὡστόσο τὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου στὸν Φιλόξενο καὶ ἀντιπροτείνοντας ὡς δημιουργὸ τῆς τοιχογραφίας τὸν Νικία, κυρίως γιὰ τὴ μαρτυρημένη ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πηγὲς δεξιὸςὺνη του στὶς ἀπεικονίσεις ζώων⁶⁴⁹. Ἡ Scheibler⁶⁵⁰ ἀποδέχτηκε τὶς ταυτίσεις τοῦ Ἀνδρόνικου, χωρὶς ἐντούτοις νὰ ἀποκλείει τὴν ἀπόδοση τῆς τοιχογραφίας στὸν Νικία⁶⁵¹. Ἡ Rouveret, μετὰ ἀπὸ ἀναλυτικὴ συζήτηση τοῦ θέματος, ἀπέρριψε καταρχὴν ὁποιαδήποτε συσχέτιση τοῦ μνημείου (καὶ ἐπομένως καὶ τῆς τοιχογραφίας του) μὲ τὸν Ἀντίπατρο, ἐπειδὴ «τεχνοτροπικὰ τὸ ἔργο ὁδηγεῖ στὰ τέλη τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα», ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ «τὰ ὅσα τοῦ θαλάμου ἀνήκουν σὲ ἄνδρα νεότερο ἀπὸ τὸν Ἀντίπατρο ποὺ πέθανε στὰ ἐβδομήντα ὀκτῶ τοῦ χρόνια»⁶⁵². Συμπέρανε πὼς στὶς τοιχογραφίες τῶν δύο τάφων τῆς Βεργίνας (τῆς «Περσεφόνης» καὶ τοῦ Φιλίππου) θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ἔργα ποὺ σχετίζονται μὲ τὸν Νικόμαχο καὶ τοὺς μαθητὲς του, γιὰ νὰ προτείνει ἐντέλει πὼς ἡ λύση γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας καὶ τοῦ τάφου μπορεῖ νὰ προκύψει μόνον ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση στοὺς δύο σημαντικότερους κυνηγοὺς τῆς σύνθεσης πορτραίτων ποὺ ἀποδίδουν συγκεκριμένα ἱστορικὰ πρόσωπα⁶⁵³.

644. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 115 κέ., κυρίως 117: «ἡ τοιχογραφία τῆς Βεργίνας εἶναι προγενέστερη ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ ψηφιδωτοῦ ὄχι λιγότερο ἀπὸ 15-20 χρόνια. Ἄν λοιπὸν δεχτοῦμε τὴν ὁμόφωνη σχεδὸν γνώμη τῶν ἐρευνητῶν γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ προτύπου τοῦ ψηφιδωτοῦ στὰ 320 π.Χ. (ἢ 317 π.Χ.), τότε πρέπει νὰ χρονολογήσουμε τὴν τοιχογραφία μὲ ἀσφάλεια σχεδὸν μέσα στὴ δεκαετία 340-330 π.Χ.». Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 371.

645. K. Schefold, *Die Stilgeschichte der Monumentalmalerei in der Zeit Alexanders des Großen*, *Πρακτικὰ τοῦ XII Διεθνοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Αρχαιολογίας*, Ἀθήνα 1983 (1985) 23 καὶ 29. Ἀνδρόνικος, *Ζωγραφικὴ* 371 σημ. 37.

646. P. H. v. Blanckenhagen, *Painting in the Time of Alexander and Later*, *Studies in the History of Art* 10, 1982, 251 κέ., κυρίως 258.

647. P. Moreno, *L'art décoratif à Rome*, *Table Ronde Rome* 1979 (1981) 54 κέ., 56.

648. P. Moreno, *Pittura greca* (1987) 115 κέ.

649. Plin. *NH* 35, 133: *Huic eidem adscribuntur quadripedes: prosperrime canes expressit*.

650. I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (1994) 159.

651. Αὐτόθι 90.

652. A. Rouveret, *Histoire imaginaire de la peinture ancienne* (1989) 235 κέ.

653. Αὐτόθι 242 κέ.

α. Τὰ προσωπογραφικά στοιχεῖα

Ἡ προσέγγιση ποὺ προτείνει ἡ Rouveret θὰ ἦταν βεβαίως ἀποτελεσματική, ἂν ἡ διατήρηση τῆς τοιχογραφίας ἐπέτρεπε ἀσφαλεῖς συγκρίσεις καὶ ἂν εἶχαμε ἐπαρκῆ ἀρχαιολογικά δεδομένα γιὰ τὰ προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τῶν ἱστορικῶν προσώπων μὲ τὰ ὁποῖα ἔχει σχετιστεῖ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο. Ὡστόσο, ἡ ἀνύπαρκτη ἢ ἐξαιρετικὰ ἐλλιπὴς γνώση μας γιὰ τὰ πορτραῖτα τοῦ Ἀντιπάτρου, τοῦ Κασσάνδρου, τοῦ Ἀλεξάνδρου Δ΄ καὶ τοῦ Φιλίππου Γ΄⁶⁵⁴ ἀποκλείει τὴ δυνατότητα αὐτή, ἐνῶ τὰ προσωπογραφικά στοιχεῖα στὰ μαρμάρινα πορτραῖτα ποὺ ἔχουν σχετιστεῖ μὲ τὸν Φίλιππο Β΄⁶⁵⁵ καὶ τὰ λιγοστὰ μαρμάρινα ἔργα ποὺ εἰκονίζουν τὸν Ἀλέξανδρο σὲ ἐφηβικὴ ἢ νεανικὴ ἡλικία⁶⁵⁶ δὲν ἐπιτρέπουν ἀσφαλεῖς εἰκονογραφικὲς συσχετίσεις καὶ μόνον ἐπικουρικά, ἐπομένως, μποροῦν νὰ βοηθήσουν πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτη ἡ πρόσφατη ἀπόπειρα τῆς E. Harrison νὰ ταυτίσει μὲ μιὰν ἐξαιρετικὴ εὐκολία, δυσανάλογα μεγάλῃ σὲ σχέση μὲ τὴ γνώση μας, τὶς περισσότερες μορφὲς τῆς τοιχογραφίας μὲ ἱστορικὰ πρόσωπα τῶν χρόνων μετὰ τὸν Ἀλέξανδρο (τὸν Φίλιππο Γ΄, τὸν Ἀλέξανδρο Δ΄, τὸν Κασσάνδρο, τὸν Ἀντίγονο Μονόφθαλμο, τὸν Λυσίμαχο καὶ τὸν Πτολεμαῖο) δὲν μπορεῖ νὰ ληφθεῖ σοβαρὰ ὑπόψη, ἐπεὶδὴ δὲν στηρίζεται σὲ κανένα ἀσφαλὲς εἰκονογραφικὸ δεδομένο⁶⁵⁷. Ἡ ἄποψή της ὅτι στὸ τοπίο τῆς τοιχογραφίας θὰ πρέπει νὰ ἀναγνώρισουμε «a composite picture uniting different locales in which different persons hunt appropriate game»⁶⁵⁸ θὰ ἀνέτρεπε τὴν ἱστορικότητα τῆς παράστασης, μετατρέποντας τὴ σκηνὴ ἀπὸ ἀπεικόνιση ἑνὸς γεγονότος μὲ κάποια ἱστορικὴ ἀφήγηση σὲ ἓνα σύνολο ἀνεξάρτητων ἐπεισοδίων ποὺ συνυπάρχουν, σὲ διαφορετικὰ τοπία, καὶ ἡ ἀποδοχὴ της θὰ ἀκύρωνε τοὺς βασικοὺς ὅρους ποὺ συνιστοῦν μιὰν ἱστορικὴ παράσταση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης.

Ἡ ἀπόρριψη τῶν μαζικῶν ταυτίσεων τῆς Harrison δὲν ἀναιρεῖ ἐντούτοις τὶς δυνατότητες ἀναγνώρισης, ἀνάμεσα στοὺς κυνηγοὺς τῆς τοιχογραφίας, μορφῶν ποὺ μποροῦν ἐνδεχομένως νὰ ταυτιστοῦν μὲ συγκεκριμένα ἱστορικὰ πρόσωπα, ἐφόσον ἡ ταύτιση στηρίζεται ἢ εἶναι δυνατό νὰ στηριχθεῖ σὲ ἀσφαλέστερα εἰκονογραφικά δεδομένα ἢ εἶναι δυνατό νὰ προκύψει ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες. Παραμένει ἐντούτοις ὑποθετικὴ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀσφαλὴς μὲ βάση τὴν παροῦσα εἰκονογραφικὴ γνώση μας.

Ἔτσι τὰ μεγάλα μάτια ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ νεανικὴ μορφή ἀρ. 5 τῆς τοιχογραφίας καὶ παραπέμπουν ἐνδεχομένως σὲ ὅσα γνωρίζουμε ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες

654. V. v. Graeve, Zum Herrscherbild Philipps II. und Philipps III. von Makedonien, *JdI* 88, 1973, 244 κέ. κυρίως 256 κέ. εἰκ. 19-22.

655. Αὐτόθι 244 κέ. εἰκ. 1-4, 7-8, 15-18.

656. A. Stewart, *Faces of Power* (Berkeley 1993) 105-122, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

657. E. Harrison, Macedonian Identities in two Samothracian Coffers, στὸ Ἄγαλμα. Μελέτες γιὰ τὴν ἀρχαία πλαστικὴ πρὸς τιμὴν τοῦ Γιώργου Δεσπίνη (Θεσσαλονίκη 2001) 285-291, κυρίως 288-290.

658. Αὐτόθι 288.

πηγές για τὸ βλέμμα τοῦ Ἀλεξάνδρου⁶⁵⁹, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀπόδοση τοῦ ἴδιου χαρακτηριστικοῦ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁶⁶⁰, θὰ μπορούσαν νὰ ὑποστηρίξουν τὴν ταύτιση τοῦ νεαροῦ ἱππέα μὲ τὸν Ἀλέξανδρο Γ'.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἱππέα ἀρ.8 μὲ γένι, μὲ τρόπο δηλαδὴ ποὺ χρονικὰ προηγεῖται τῆς βασιλείας τοῦ Ἀλεξάνδρου⁶⁶¹, ἀποτελεῖ ἰσχυρὸ εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν ταύτιση τῆς ἔφιππης μορφῆς μὲ τὸν Φίλιππο Β', ἀλλὰ ὄχι μὲ τὸν Φίλιππο Γ', ἐπεὶδὴ εἶναι δύσκολο νὰ ὑποθέσουμε πῶς ἦταν ὁ μόνος τῆς γενιᾶς του ποὺ ἀντιστάθηκε στὴ μόδα ποὺ ἐγκαινιάστηκε μὲ τὸν Ἀλέξανδρο. Ἡ ἀποψη τῆς Ὁ. Παλαγγιά, ὅτι «Philip III Arrhidaeus is perhaps the best candidate for this figure. He was barely two years older than Alexander but the beard may be explained in various ways. Either he was not allowed to use razors being half-witted, or his appearance in the fresco reflects his actual appearance at the time of his death»⁶⁶², δὲν μπορεῖ βεβαίως νὰ ληφθεῖ σοβαρὰ ὑπόψη, ἐπεὶδὴ αὐτοαναιρεῖται μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἀδύναμου ἑτεροθαλοῦς ἀδελφοῦ τοῦ Ἀλεξάνδρου στὸν τύπο τοῦ θριαμβευτῆ ἱππέα ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ σκοτώσει τὸ λιοντάρι.

Ἐντούτοις, ἡ πιθανὴ ἀναγνώριση τοῦ Πτολεμαίου στὸν κυνηγὸ ἀρ.6 (πίν. 27B), ὅπως προτείναμε σὲ προηγούμενη ἐνότητα, θὰ ἐπέτρεπε νὰ συμπεράνουμε πῶς ἡ ἀπεικόνισή του στὴν τοιχογραφία ἀνάγει τὴ δημιουργία της σὲ χρόνια ποὺ προηγούνται τῶν γεγονότων τῆς Ἀνατολῆς, ὅταν ὁ ἰδρυτὴς τῆς πτολεμαϊκῆς δυναστείας βρισκόταν ἀκόμη, ὡς μέλος τῆς μακεδονικῆς αὐλῆς, στὸν εὐρωπαϊκὸ χώρο⁶⁶³.

β. Ἡ τεχνοτροπικὴ προσέγγιση

Ἡ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας ὡς ἔργου τέχνης προσκρούει σὲ ἀντικειμενικὲς δυσκολίες, ἐπεὶδὴ ἡ γνώση μας γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τῶν κλασικῶν χρόνων προκύπτει μὲ ἔμμεσο κυρίως τρόπο, ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες, τὰ λιγοστὰ πρωτότυπα ζωγραφικὰ ἔργα σὲ ταφικὰ μνημεῖα (στῆλες καὶ τάφους) τοῦ βορειοελλαδικοῦ κυρίως χώρου, τὴν ἔμμεση μαρτυρία τῶν ἀγγειογραφικῶν παραστάσεων, τὶς τοιχογραφίες τῆς ἰταλικῆς χερσονήσου ποὺ ἀντιγράφουν ἔργα τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., καὶ

659. T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (Heidelberg 1971) 32 σημ. 100 καὶ 33 κέ.

660. Αὐτόθι 131.

661. Ἀθίν. 13, 565a.

662. O. Palagia, *Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander*, στὸ A. B. Bosworth - E. J. Baynham (ἐκδ.), *Alexander the Great in Fact and Fiction* (Oxford 2000) 167-206, κυρίως 196.

663. Berve II 323-335, ἀρ. 668 λ. *Πτολεμαῖος*. Ἡ Harrison ὁ.π. (σημ. 657) 290 ἀναγνώριζε τὸν Πτολεμαῖο στὴ μορφή μὲ τὸ δίχτυ (ἀρ. 10) τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ σκεπτικὸ ὅτι «since we see only a little of it, we cannot tell whether it is a hunting or a fishing net. If this man is Ptolemy, in Egypt where hunting and fishing unite to symbolize the role of the male as provider, it may stand for both» (!).

τά λιγοστά ψηφιδωτά δάπεδα που έχουν σχετιστεί με χαμένα ζωγραφικά έργα των υστερων κλασικῶν καὶ πρώιμων ἑλληνιστικῶν χρόνων⁶⁶⁴. Κατὰ συνέπεια, ἐνῶ εἶναι δυνατόν νὰ καταγράψουμε μὲ σχετικὴ ἀκρίβεια τὰ στάδια στὴν ἐξέλιξη τῆς εἰκαστικῆς αὐτῆς ἔκφρασης⁶⁶⁵ καὶ νὰ ἐντάξουμε ἀπρόσκοπτα τὴν τοιχογραφία ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ στὶς δημιουργίες τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., εἶναι δύσκολο νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴν τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση ὡς μέθοδο ἀκριβέστερης χρονολόγησης, ἀκριβῶς ἐπειδὴ λείπουν ἔργα ἀνάλογης κλίμακας καὶ ποιότητος ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν ἀσφαλεῖς συγκρίσεις.

Ἡ Scheibler ὥστόσο τόνισε τὴν πολὺτιμη συμβολὴ τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου στὴ γνώση μας γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τῶν υστερων κλασικῶν χρόνων⁶⁶⁶, εἰδικότερα γιὰ τὴν τρισδιάστατη σχέση τῶν μορφῶν μὲ τὸν χῶρο⁶⁶⁷ καὶ τὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου⁶⁶⁸, θεωρώντας πῶς ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὸ δείγμα τῶν τάσεων ποὺ ἐπικρατοῦν στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα.

Ἡ κυρίαρχη διάσταση καὶ θέση τῶν μορφῶν μέσα στὸν χῶρο καὶ ὁ σημαντικὸς γιὰ τὴν ἀφήγηση ἀλλὰ δευτερεύων – σὲ σχέση μὲ τὶς ἀνθρώπινες μορφές – ρόλος τοῦ τοπίου ἀποτελοῦν στοιχεῖα ποὺ ἐπιτρέπουν τὴ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας στὰ ὕστερα κλασικὰ καὶ ὄχι στὰ πρώιμα ἑλληνιστικὰ χρόνια, ἐνῶ ἡ σύνθεση τῆς γραπτῆς παράστασης ἀπὸ ἀνεξάρτητα ἐπεισόδια ποὺ συνυπάρχουν σὲ ἓνα ἐνιαῖο χρονικὸ καὶ τοπικὸ πλαίσιο ἀποτελεῖ τὸ ἀσφαλέστερο δεδομένο γιὰ τὴν ἔνταξη τοῦ μνημείου στὸ γ' ἀκόμη τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα.

Ἀπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ συγκριθοῦν τεχνοτροπικὰ μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας, τὸ χαμένο ζωγραφικὸ ἔργο ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης (πίν. 28α) εἶναι καὶ μπορεῖ ἐπομένως νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς ἓνα ἀσφαλὲς χρονολογικὸ κριτήριον⁶⁶⁹. Ἡ παραδοσιακὴ χρονολόγησή του στὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα⁶⁷⁰ καὶ ἡ σαφῶς πρὸ σύνθετη ἀπεικόνιση τῆς δράσης ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνουμε πῶς πρόκειται γιὰ ἔργο μεταγενέστερο τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι⁶⁷¹.

Ἡ ἐξίσου πιθανὴ ὥστόσο χρονολόγηση τοῦ χαμένου ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης στὴ διάρκεια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀλεξάνδρου, στὴν περίοδο δηλαδὴ ἀπὸ τὶς μεγάλες νίκες του στὴν Ἀνατολή (334-331 π.Χ.) μέχρι τὸν θάνατό του στὴ Βαβυλώνα, τὸ 323 π.Χ., θὰ ἐπηρέαζε καὶ

664. Scheibler ὁ.π. (σημ. 650) 7.

665. E. Pfuhl, *MuZ* II. W. Kraiker, *Die Malerei der Griechen* (1958). A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, *HdA* 4.1 (1953). P. Moreno, *Pittura greca* (Roma 1987). Scheibler ὁ.π. Γιὰ ἐκτενὴ βιβλιογραφία βλ. Πλίνιο Πρεσβύτερο, *Περὶ τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Ζωγραφικῆς*, 35ο Βιβλίον τῆς «*Φυσικῆς Ἱστορίας*», μετ. Τ. Ρούσσου, Α. Βλ. Λεβίδου (1994) 519 κέ. Γιὰ μιὰ σύντομη παρουσίαση τῶν προβλημάτων ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ βλ. Χρυσ. Σαασιόγλου-Παλιαδέλη, Ἡ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ γεωμετρικὰ στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια, *Ἀρχαιολογία καὶ Τέχνες* 55, 1995, 46-57.

666. Scheibler ὁ.π. (σημ. 650) 90 κέ.

667. Αὐτόθι 118.

668. Αὐτόθι 130.

669. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 114 κέ.

670. Hölscher, *Historienbilder* 158-162.

671. Ἀνδρόνικος ὁ.π. (σημ. 669).

τῇ χρονολόγησιν τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα. Οἱ διεισδυτικὲς ἀναλύσεις τοῦ A. Rumpf γιὰ τὴ χρονολόγησιν τῆς μάχης τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐναντίον τοῦ Δαρείου στὰ χρόνια τῆς ζωῆς του⁶⁷² καὶ τοῦ B. Andreae, ποὺ θεωρεῖ πὼς ἡ ἀπόδοσις τοῦ χώρου στὸ ψηφιδωτὸ ἐντάσσει τὴ δημιουργία τοῦ προτύπου γύρω στὰ 320 π.Χ.⁶⁷³, κυρίως ὅμως ἡ πρότασις τοῦ A. Stewart νὰ τοποθετήσῃ χρονικὰ τὴν παραγγελία τοῦ ἀπὸ τὸν Κάσσανδρο, στὴν περίοδο μεταξύ 334 καὶ 324 π.Χ.⁶⁷⁴, δηλώνουν πὼς τὸ χαμένο ζωγραφικὸ ἔργο εἶναι ἐξίσου πιθανὸ νὰ ἐντάσσεται ἐντὸς τῶν ὁρίων τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.

Ἡ χρονολόγησις τοῦ προτύπου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀλεξάνδρου, καὶ ἡ ἀποδέσμευσή του ἀπὸ τὸν Φιλόξενο καὶ τὸν Κάσσανδρο⁶⁷⁵, θὰ μετέθετε καὶ τὴ χρονολόγησιν τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι νωρίτερα, στὴ διάρκεια τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα.

Ἡ χρονολόγησις τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεργίνας στὴ διάρκεια τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν, ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασις. Ἡ ἐνδυμασία, ἡ κυνηγετικὴ σκευή, τὰ θηράματα καὶ οἱ τοπιογραφικὲς λεπτομέρειες βεβαιώνουν, ὅπως εἶδαμε στὶς ἀντίστοιχες ἐνότητες, πὼς τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ἐκτυλίσσονται στὸν εὐρωπαϊκὸν χῶρον καὶ ἀναφέρονται ἐπομένως σὲ μιὰ χρονικὴ περίοδο ποὺ προηγεῖται τῆς ἐκστρατείας τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν Ἀνατολή. Ἐντελῶς διαφορετικὰ δηλαδὴ ἀπὸ ὁμόλογες, ὅπως εἶδαμε, παραστάσεις κυνηγίου ἢ πολεμικῆς δράσης, ὅπου ἡ παρουσία ἀνατολικῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων δηλώνει τὸ ἀντίθετο, στὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας δὲν ὑπάρχει κανένα στοιχεῖο ποὺ νὰ παραπέμπει στὴν Ἀνατολή.

Σημαντικὲς τέλος παραμέτρους γιὰ τὴ χρονολόγησιν τῆς τοιχογραφίας ἀποτελοῦν, ὅπως θὰ προσπαθήσουμε νὰ δείξουμε στὴ συνέχεια, τὸ θέμα, ἡ ἑρμηνεία καὶ τὸ ἱστορικὸ νόημα τῆς παράστασις, ὅπως προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀναγνώρισιν τοῦ νεκροῦ καὶ τὴν ταύτισιν τῶν δύο πρωταγωνιστικῶν τῆς μορφῶν, ὅχι μὲ βάση τὰ φυσιογνωμικὰ τοὺς χαρακτηριστικά, ἀλλὰ μὲ βάση τὴ σχέση μεταξύ τους καὶ μὲ τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο στὸ ὁποῖο ἐντάσσονται.

672. A. Rumpf, *Zum Alexander-Mosaik*, AM 77, 1962, 229-241, κυρίως 240: «Ein Gemälde wie die Alexanderschlacht, das sich durch das bis ins kleinste durchgeführte Detail auszeichnet, kann nie und nimmer das Werk eines «Schnellmalers» sein. Es ist seltsam, wie man sich in diesen Gedanken verbohren konnte. Es ist schwer, den wahren Meister zu ermitteln. Eines steht fest: er muß ein Zeitgenosse Alexanders gewesen sein; schon die folgende Generation konnte nicht mehr die intime Kenntnis persischen Kostüms und persischer Bewaffnung besitzen, die das Alexandermosaik auf Schritt und Tritt offenbart».

673. B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977) 28: «Der Körperraum wird als Form der inneren Anschauung durch den Erscheinungsraum ersetzt. Auch durch diese Feststellung läßt sich das Vorbild des Alexandermosaiks an das Ende der Klassik etwa um 320 datieren».

674. A. Stewart, *Faces of Power* (Berkeley 1993) 130-150, κυρίως 147 κέ.

675. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Compendiaria*, La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia, *Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Mario Napoli* (Salerno 2002) 43-52. Ἡ ἴδια, *Copyist and Painter* ὁ.π. (σημ. 521).

2. ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Τὸ θέμα τοῦ κυνηγιοῦ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τέχνη ἀντιπροσωπεύεται κυρίως μὲ μυθολογικὲς παραστάσεις, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες κυρίαρχη θέση κατέχουν τὸ κυνήγι τοῦ Καλυδωνίου κάπρου – μὲ μακρὰ εἰκονογραφικὴ παράδοση ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα μέχρι καὶ τὰ ρωμαϊκὰ χρόνια⁶⁷⁶ – καὶ οἱ ἄθλοι τοῦ Ἡρακλῆ, μὲ ἐξίσου πλούσια ἀπεικόνιση σὲ κάθε μορφῇ εἰκαστικῆς ἔκφρασης⁶⁷⁷.

Ἐντούτοις στὴ διάρκεια τῶν γεωμετρικῶν καὶ τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων ὑπάρχουν παραστάσεις μὲ κυνήγια μικρότερων ζώων (λαγοῦ, ἐλαφιοῦ, ἀντιλόπης, ἀλεπούς)⁶⁷⁸, ποὺ ἐντάσσονται στὴ σφαῖρα τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ ἀντανγκλοῦν τὴ σημασία τοῦ κυνηγιοῦ γιὰ τὶς ἀριστοκρατικὲς ἀρχαϊκὲς κοινωνίες⁶⁷⁹.

Ἀντίθετα μὲ τὰ μικρότερα θηράματα, τὸ κυνήγι τῶν μεγάλων ζώων, μὲ ἐξαιρέση τὸ κυνήγι τῶν ἐλαφοειδῶν καὶ τοῦ κάπρου, ἐλάχιστα ἀπασχολεῖ τὸν Ξενοφῶντα στὸν *Κυνηγετικὸ* του. Γιὰ τὶς ἄρκτους καὶ τὰ λιοντάρια ὁ Ξενοφώντας περιορίζεται νὰ ἀναφέρει πὼς τέτοια ζῶαμποροῦσε κανεὶς νὰ βρεῖ στὶς μέρες του στὶς βορειότερες περιοχὲς τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου, ἀλλὰ εἶναι φανερό πὼς τὸ κυνήγι τοὺς δὲν ἀπασχόλησε τὸν συγγραφέα⁶⁸⁰.

Μοναδικὴ ἐξαιρέση «ἱστορικοῦ» κυνηγιοῦ μεγάλου ζώου ἀποτελεῖ ἡ περιπτώση τοῦ Πουλυδάμαντα, ποὺ ὡς νέος Ἡρακλῆς θέλησε νὰ συναγωνιστεῖ καὶ ἐπέτυχε νὰ καταβάλλει ἓνα λιοντάρι μόνον μὲ τὰ χέρια του⁶⁸¹. Σὲ ὅλες τὶς ἄλλες περιπτώσεις, ἡ φιλολογικὴ παράδοση συνδέει τὸ κυνήγι τῶν μεγάλων ζώων μὲ τὴ μακεδονικὴ αὐλή⁶⁸², καὶ τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ εἰδικότερα μὲ τὴ Μακεδονία (στὸν ἐλλαδικὸν ὡρον πρὶν ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Ἀλεξάνδρου) καὶ τὴν Ἀνατολή, εἴτε ὡς συνήθη ἀπασχόληση τοῦ Μεγάλου Βασιλέα καὶ τῶν ὑποτελῶν του⁶⁸³, εἴτε ὡς ὡρον ὅπου διαδραματίστηκαν κυνήγια τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν διαδόχων του⁶⁸⁴.

Τὸ ἴδιο διαπιστώνεται καὶ στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση ποὺ ἀποτυπώνει σκηνὲς πραγματικοῦ κυνηγιοῦ: συνηθέστερην στὴν Ἀνατολή⁶⁸⁵, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ κυνηγιοῦ μεγάλων ζώων στὴ διάρκεια τῶν κλασικῶν χρόνων στὸν ἐλλαδικὸν ὡρον περιορίζεται σὲ μνημεῖα ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ Μακεδονία. Μοναδική

676. G. Daltrop, *Die kalydonische Jagd in der Antike* (1966).

677. LIMC V, 16-34, ἀρ. 1762-1987, λ. Herakles (W. Felten).

678. K. Schauenburg, *Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei* (1969) 26.

679. A. Schnapp, Pratiche e immagine di caccia nella Grecia antica, *DArch* ns 1, 1979, 36 κέ. Ὁ ἴδιος, Images et programmes: les figurations archaïques de la chasse au sanglier, *RA* 1979, 2, 195 κέ.

680. Ξεν. *Κυνήγ.* 11, 1 κέ.

681. Παισ. VI 5, 1-6, 1.

682. Briant, Chasses 211-255, κυρίως 215 κέ.

683. Αὐτόθι 230 κέ. καὶ 236: «Il ne serait donc pas extraordinaire que dans leur pays, marqué lui aussi par l'influence achéménide depuis la fin du VI^e siècle, les rois macédoniens aient adapté le modèle des paradis et des chasses perses, bien antérieurement à la conquête d'Alexandre».

684. Briant, Chasses 211.

685. Hölscher, *Historienbilder* 180 κέ.

ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ ἀπεικόνισις τοῦ ἄθλου τοῦ Πουλυδάμαντα, στήν ἀνάγλυφον βάση ἀγάλματος ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία⁶⁸⁶.

Ἡ παλαιότερη μέχρι στιγμῆς πιθανὴ ἀπεικόνισις ἱστορικοῦ κυνηγιοῦ στὴ Μακεδονία καταγράφεται στὰ νομίσματα τοῦ Ἀλεξάνδρου Α΄, ὅπου ἡ συνύπαρξις τοῦ ἵππεά με κυνηγετικὸ σκυλὶ στὸν ἐμπροσθότυπο παραπέμπει σὲ κυνήγι. Σαφέστερη εἶναι ἡ δῆλωσις τοῦ κυνηγιοῦ στὰ νομίσματα τοῦ Ἀμύντα Γ΄, ὅπου ὁ ἵππεας τοῦ ἐμπροσθοτύπου, συνδυασμένος μετὰ τὸ λιοντάρι τοῦ ὀπισθοτύπου, θεωρήθηκε πῶς ἀποτυπώνουν κυνηγετικὸ ἐπεισόδιον⁶⁸⁷.

Στὴ χρονικὴ περίοδο πού μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στὶς πρώιμες αὐτὲς νομισματικὲς μαρτυρίες καὶ τὶς παραστάσεις πού σχετίζονται μετὰ τὰ κυνήγια τοῦ Ἀλεξάνδρου στήν Ἀνατολή, ὅπως ἀντανακλῶνται στὴ σαρκοφάγο τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τὴν ἀνάγλυφον βάση ἀπὸ τὴ Μεσσήνη στὸ Λοῦβρο, πού ἔχει θεωρηθεῖ πῶς ἀντιγράφει τὸ ἀνάθημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφούς⁶⁸⁸, παρεμβάλλεται τώρα – μετὰ τὴν πληρέστερη ἀπεικόνισις τοῦ θέματος – ἡ τοιχογραφία μετὰ τὰ κυνηγετικὰ ἐπεισόδια πού κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου.

Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ ἱστορικοῦ κυνηγιοῦ ὡς εἰκονογραφικοῦ θέματος γιὰ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου II τῆς Βεργίνας δὲν πρέπει ἐπομένως νὰ μᾶς ξενίζει, ὅχι μόνον ἐπειδὴ ἡ φιλολογικὴ ἀναφορὰ καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις τὸ σχετίζουν μετὰ τὴ μακεδονικὴ αὐλή, ἀλλὰ κυρίως ἐπειδὴ φαίνεται πῶς εἶχε ἐξαιρετικὴ σημασία γιὰ τὴ μακεδονικὴ κοινωνία, ὅπως ἀποκαλυπτικὰ προκύπτει ἀπὸ τὴν πληροφορία τοῦ Ἡγήσανδρου, στὸν Ἀθήναιο, *Δειπν.* I 18a: *Καθέζονται δ' ἐν τοῖς συνδείπνοις οἱ ἥρωες, οὐ κατακέκλινται. τοῦτο δὲ καὶ παρ' Ἀλεξάνδρῳ τῷ βασιλεῖ ἐνίοτε ἦν, ὥς φησι Δοῦρις. ἐστιῶν γοῦν ποτε ἡγεμόνας εἰς ἑξακισχιλίους ἐκάθισεν ἐπὶ δίφρων ἀργυρῶν καὶ κλιντήρων, ἀλουργοῖς περιστρώσας ἱματίοις. Ἡγήσανδρός δέ φησιν οὐδὲ ἔθος εἶναι ἐν Μακεδονίᾳ κατακλίνεσθαί τινα ἐν δείπνῳ, εἰ μὴ τις ἔξω λίνων ἦν κεντήσειεν. ἕως δὲ τότε καθήμενοι ἐδείπνου. Κάσσανδρος οὖν πέντε καὶ τριάκοντα ὦν ἐτῶν ἐδείπνει παρὰ τῷ πατρὶ καθήμενος, οὐ δυνάμενος τὸν ἄθλον ἐκτελέσαι καίπερ ἀνδρείος γεγονώς καὶ κυνηγὸς ἀγαθός.* Ἡ ταπεινωτικὴ συνήθεια τῶν Μακεδόνων νὰ μὴν ἐπιτρέπουν στὰ συμπόσια τους τὴν ἀνάκλιση, παρὰ μόνον σὲ ὅσους εἶχαν κατορθώσει νὰ πληγώσουν ἕναν κάπρο, χωρὶς τὴ βοήθεια διχτυῶν, ἀποδεικνύει πῶς ἡ ἐπιτυχὴς συμμετοχὴ στὸ κυνήγι ἦταν ἀναγκαία προϋπόθεσις γιὰ ὅσους μετεῖχαν ἢ ᾔθελαν νὰ συμμετέχουν ἰσότιμα στὴν συμποτικὴ κοινωνία τῶν ἀνδρῶν τῆς μακεδονικῆς αὐλῆς.

Οἱ πολιτειακὲς διαφορὲς τοῦ βασιλείου τῆς ἀρχαίας Μακεδονίας ἀπὸ τὶς σύγχρονες του πόλεις-κράτη τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας, εὐνοοῦσαν ὅχι μόνον τὴν

686. A. v. Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, 112. *BWPr* (1956) 32 κέ. εἰκ. 19.

687. Tripodi, *Cacce* 15-34 καὶ G. Hafner, *Das Siegel Alexanders des Großen*, *Festschrift für Fr. Brommer* (1977) 139 κέ., ἀντίστοιχα.

688. Hölscher, *Historienbilder* 180 κέ. K. Bringmann. H. v. Steuben (ἐκδ.), *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer I* (Berlin 1995) 141-143, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Γιὰ μιὰ διαφορετικὴ ἄποψη βλ. Χρυσ. Σαατοόγλου-Παλιαδέλη, *Τὸ ἀνάθημα τοῦ Κρατεροῦ στοὺς Δελφούς. Μεθοδολογικὰ προβλήματα ἀναπαράστασης*, *Ἐγνατία* 1 (*ΕΕΦΣΠΘ* 23), 1989, 82-100, πίν. 393-397.

ένασχόληση με τὸ κυνήγι, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπιλογή του ὡς εἰκονογραφικοῦ θέματος, οἰκείου καὶ σημαντικοῦ γιὰ τὴ μακεδονικὴ κοινωνία. Κατὰ συνέπεια, τὸ κυνήγι στὴ Μακεδονία τῶν κλασικῶν χρόνων καὶ ἡ ἀπεικόνισή του στὰ ἔργα ποὺ σχετίζονται μ' αὐτὴν θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνευτοῦν ὡς ιδεολογικὴ ἔκφραση ἑνὸς διαφορετικοῦ πολιτειακοῦ μοντέλου, μὲ παραδοσιακὲς ἀκόμη κοινωνικὲς δομὲς ποὺ ὑπῆρχαν στὰ παλαιότερα χρόνια ἀλλὰ εἶχαν πρὸ πολλοῦ ἐκλείψει ἀπὸ τὶς δημοκρατικὲς πλέον περιοχὲς τῆς νοτιότερης Ἑλλάδας. Ὁ ρόλος ἐπομένως τοῦ κυνηγιοῦ καὶ οἱ λόγοι τῆς ἀπεικόνισής του ἀπὸ τοὺς Μακεδόνες, σὲ σύγκριση μὲ τὴ νοτιότερη Ἑλλάδα, ἀνταποκρίνονται σὲ θεσμοὺς ἢ συνήθειες ιδεολογικὰ συγγενέστερες πρὸς τὶς δυναστικὲς ἢ σατραπικὲς κοινωνίες τῆς Ἀνατολῆς⁶⁸⁹.

Ἡ παρουσία τοῦ κυνηγιοῦ στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας δὲν ἀποτελεῖ, κατὰ συνέπεια, ἀποτέλεσμα ἐπίδρασης ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ ποὺ ἐμφανίστηκε στὴ Μακεδονία μετὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου, καὶ ἐπιχείρημα ἐπομένως γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας στὰ πρῶιμα ἑλληνιστικὰ χρόνια, ἀλλὰ αὐτονόητη ἀπεικόνιση μιᾶς ἐνασχόλησης μὲ μακρὰ παράδοση στὴ μακεδονικὴ κοινωνία καὶ τὴ μακεδονικὴ αὐλή, ἀπὸ τὸ τέλος τουλάχιστον τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων⁶⁹⁰.

Ἐντέλει, ἡ περιορισμένη εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ «ἱστορικοῦ» κυνηγιοῦ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο δὲν ἐπιβάλλει τὴν ἀναγωγή τοῦ θέματος σὲ ἀνατολικά πρότυπα ποὺ προέκυψαν (τουλάχιστον γιὰ τὴ Μακεδονία) μετὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου. Ἄλλωστε ἡ φιλολογικὰ μαρτυρημένη ἐπαφὴ τῶν Μακεδόνων μὲ τοὺς Πέρσες καὶ ἡ ἐξάρτησή τους ἀπὸ τὸν Μεγάλον Βασιλέα, ἥδη ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀρμέντα Α', θὰ ἐπέτρεπε τὴν υἱοθέτηση ἀπὸ τὴ μακεδονικὴ κοινωνία μιᾶς τέτοιας συνήθειας, ἥδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ βου π.Χ. αἰ., ὅταν Πέρσες πρέσβεις στὴ μακεδονικὴ αὐλή ζήτησαν καὶ ἔλαβαν γῆν καὶ ὕδωρ ἀπὸ τὸν Μακεδόνα βασιλιά⁶⁹¹.

689. Αθῆν. I 18a. Πολύβ. 31, 29, 3-4: *Τῶν γὰρ ἐν Μακεδονίᾳ βασιλικῶν μεγίστην ποιομένων σπουδὴν περὶ τὰς κυνηγεσίας καὶ Μακεδόνων ἀνεικότων τοὺς ἐπιτηδειοτάτους τόπους πρὸς τὴν τῶν θηρίων συναγωγὴν*. Γιὰ τὴ σημασία τοῦ κυνηγιοῦ στὴ μακεδονικὴ κοινωνία βλ. Hatzopoulos, *Cultes* 79 κέ., κυρίως 93 κέ. καὶ Tripodi, *Cacce* 46 σημ. 38.

690. Tripodi ὅ.π. 15-52, ὅπου καὶ ἀναλυτικὴ παρουσίαση τῆς προγενέστερης φιλολογικῆς καὶ εἰκονιστικῆς παράδοσης γιὰ τὸ κυνήγι στὴ Μακεδονία. Πρβ. ὡστόσο τὴν προσέγγιση, ἀπὸ τὸν συγγραφέα, τῶν θεμάτων ποὺ ἀφοροῦν τὴν τοιχογραφία τῆς Βεργίνας (σ. 55-108) καὶ τὸ συμπέρασμά του (σ. 97): «Questo fregio costituisce in Macedonia, fino a questo momento, un hapax figurativo che la «evidence» colloca nel solco della tradizione che per i greco-macedoni è stata inaugurata da Alessandro e dunque data dopo Alessandro. Una datazione precedente si basa solo sull'*argumentum e silentio* e su valutazioni delle fonti metodologicamente discutibili».

691. Ἡρόδ. 5, 17-21.

3. Η ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ

Καίριο για τη χρονολόγηση του ζωγραφικού έργου και του ταφικού μνημείου που κοσμεῖ εἶναι τὸ ζήτημα ποὺ ἀφορᾷ τὴν ἀναγνώριση τοῦ νεκροῦ, ἀνάμεσα στοὺς δέκα κυνηγοὺς ποὺ μετέχουν στὴν παράσταση.

Εὐκόλα, καταρχήν, μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσει (καὶ εἶναι γενικὰ ἀποδεκτὸ ἀπὸ ὅσους πρόσφατα ἀσχολήθηκαν μὲ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο⁶⁹²) πὼς στὶς προθέσεις τοῦ ζωγράφου τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι ἦταν νὰ ἀναδείξει μέσα ἀπὸ τὴ σύνθεση δύο κυρίως μορφές, τὸν νεαρὸ κεντρικὸ ἵππεά ἀρ. 5 καὶ τὸν ἑφιππο θριαμβευτὴ κυνηγὸ ἀρ. 8: ἀνάμεσά τους ἐπομένως πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὴ μορφή τοῦ νεκροῦ ποὺ τάφηκε στὸν θάλαμο τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα.

Ἡ ἀποψη ὅτι στὸν κεντρικὸ ἵππεά ἀρ. 5 (πίν. 27α) θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν νεκρὸ στηρίχτηκε στὴν κεντρικὴ θέση ποὺ κατέχει ἡ μορφή στὴ σύνθεση, στὸ στεφάνι ποὺ φορᾷ⁶⁹³, στὴν κίνησή της πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ, ὅπως ὑποδηλώνεται στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη ὁ νικητῆς, στὴν ἀπεικόνισή της χωρὶς ἄμεση σχέση μὲ κάποιο θῆρα καὶ στὴν τοποθέτησή της πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ τάφου⁶⁹⁴.

1. Ἡ τοποθέτηση τοῦ νεαροῦ κυνηγοῦ ἀρ. 5 στὸν ἄξονα τῆς σύνθεσης, ποὺ συμπίπτει μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ τάφου, δὲν συνεπάγεται ἀναγκαστικὰ τὴν ταύτισή του μὲ τὸν νεκρὸ: δηλώνει ἀπλῶς τὴν καίρια σημασία τῆς μορφῆς γιὰ τὴ ζωγραφικὴ σύνθεση καὶ τὴν πρόθεση τοῦ δημιουργοῦ νὰ τὴν τονήσει μὲ τὸν ἐμφανέστερο δυνατὸ τρόπο.

2. Ἡ ἔμμεση σχέση τοῦ νεαροῦ μὲ τὸ κυνήγι ἐνὸς συγκεκριμένου θηράματος δὲν δηλώνει τὴν μὴ συμμετοχή του σ' αὐτό, ἀλλὰ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς δράσης του στὸ κυνήγι τοῦ κάπρου καὶ τὴν πρόθεσή του νὰ συμμετάσχει στὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ. Τὸ ἀκόντιο στὸ πλευρὸ τοῦ πληγωμένου θηράματος φαίνεται πὼς εἶναι δικό του, ἀφοῦ δὲν μπορεῖ νὰ ἀνήκει, ὅπως εἶδαμε, σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς κυνηγοὺς ἀρ. 3 καὶ 4 ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν τελικὴ φάση τοῦ κυνηγετικοῦ ἐπεισοδίου.

3. Τὸ στεφάνι δὲν ἀποτελεῖ, ὅπως εἶδαμε σὲ ἄλλη ἐνότητα, σύμβολο ποὺ χαρακτηρίζει σὲ ταφικὰ μνημεῖα τὸν νεκρὸ, ἀλλὰ ὑπαινίσσεται τὶς ἐπίγειες δραστηριότητές του. Σὲ συνδυασμὸ μάλιστα μὲ τὴν κίνηση τοῦ ἵππεά πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ, ὡς ἔμμεσου τρόπου γιὰ τὴ δόλωση τοῦ νικητῆ, τὸ στεφάνι, ὡς κατεξοχὴν σύμβολο τῆς νίκης, ἀποκτᾷ νοηματικὸ περιεχόμενο καὶ παραπέμπει στὸ θετικὸ ἀποτέλεσμα τῆς «μύησης» ὡς *rite de passage* ποὺ σηματοδοτεῖ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ νέου στὴν κοινωνία τῶν ἀνδρῶν⁶⁹⁵.

Ἡ ταύτιση τοῦ νεαροῦ ἵππεά ἀρ. 5 μὲ τὸν νεκρὸ τοῦ τάφου προσκρούει σὲ δύο ἐπιπλέον ἀντικειμενικὲς δυσκολίες ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὰ ἀνθρωπολογικὰ πορίσματα καὶ τὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα:

692. Baumer-Weber, Fries, 27 κέ. Pekridou-Gorecki, Jagdfries 89 κέ.

693. Baumer-Weber, Fries 34 κέ., Pekridou-Gorecki, Jagdfries 102.

694. Pekridou-Gorecki, Jagdfries 102.

695. Hatzopoulos, *Cultes* 93 κέ. Tripodi, *Cacce* 104-106.

α. Ἡ ἀνθρωπολογικὴ ἐξέταση τῶν ὀστέων τοῦ θαλάμου ἔδειξε πὼς ὁ νεκρὸς ἦταν ἄνδρας ὥριμος, ἀνάμεσα στὰ τριάντα πέντε καὶ τὰ πενήντα πέντε τοῦ χρόνια⁶⁹⁶, πολὺ μεγαλύτερος δηλαδὴ ἀπὸ τὸν εἰκονιζόμενο στὴν τοιχογραφία νεαρὸ κυνηγὸ ἀρ. 5.

β. Ὁ μεγάλος ἀριθμὸς ἀμυντικῶν καὶ ἐπιθετικῶν ὄπλων ποὺ συνόδευσαν τὸν νεκρὸ ἀντανακλοῦν μιὰ πολεμικὴ δραστηριότητα ποὺ ἀνταποκρίνεται στὴν ὥριμη ἡλικία του, καὶ δύσκολα ἐπομένως μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ μὲ τὸν μελλέφνηβο τῆς τοιχογραφίας. Ἡ ποσοτικὴ σύγκριση τῶν ὄπλων τοῦ θαλάμου τοῦ τάφου II μὲ ἐκεῖνα τοῦ τάφου III τῆς Μεγάλης Τούμπας, ποὺ μὲ βάση τὰ ἀνθρωπολογικὰ δεδομένα ἀνήκει σὲ ἓνα νεαρὸ 12-15 χρόνων, εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴ διαπίστωση αὐτή⁶⁹⁷.

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν, θεωροῦμε πὼς ἡ ταύτιση τῆς μορφῆς ἀρ. 5 στὴν τοιχογραφία μὲ τὸν νεκρὸ τοῦ θαλάμου πρέπει νὰ ἀποκλειστεῖ, ἐπειδὴ δὲν ἀντιστοιχεῖ οὔτε στὰ ἀνθρωπολογικὰ δεδομένα οὔτε στὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης. Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ ὥριμου πολεμιστῆ θὰ περίμενε κανεὶς ἓνα θέμα περισσότερο ταιριαστὸ στὴν ἡλικία καὶ τὸν ὅπλισμό του. Μιὰ σκηνὴ δηλαδὴ ποὺ θὰ τὸν ἀπαθανάτιζε ὥριμο πολεμιστῆ (ὅπως στὸν τάφο τῆς Κρίσεως στὰ Λευκάδια καὶ στὸν τάφο II τῆς τούμπας Μπέλλα στὰ Παλατίτσια)⁶⁹⁸ ἢ σὲ σκηνὴ πολεμικῆς δράσης (ὅπως στὴν ἀνάγλυψη ζωφόρου τοῦ τάφου τῆς Κρίσεως καὶ στὴ γραπτὴ ζωφόρο τοῦ τάφου τοῦ Kinch)⁶⁹⁹ καὶ ὅχι μελλέφνηβο, σὲ μιὰ δράση λιγότερο σημαντικὴ ἀπὸ τὸν πόλεμο καὶ πολὺ προγενέστερη τοῦ θανάτου του.

Ἐχοντας σκοτώσει τὸν κάπρο καὶ μὲ ὀρμητικὴ κατεύθυνση πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ λιονταριοῦ, ὁ νεαρὸς ἱππέας ἀρ. 5 μὲ τὴ φιλόδοξη κίνηση πρὸς τὸ λιοντάρι βρῖσκει τὸ συγγενέστερο εἰκονογραφικὸ του παράλληλο στὸν νεαρὸ Ἀλέξανδρο σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς μακρὲς πλευρὲς τῆς σαρκοφάγου στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ στὸν νικητὴ Μακεδόνα βασιλιά τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης.

Ἄν, ἀντίθετα, ἀναγνώρισουμε τὸν νεκρὸ τοῦ θαλάμου στὴ μορφὴ τοῦ γενειοφόρου ἱππέα ἀρ. 8 (πίν. 26α), ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ σκοτώσει τὸ λιοντάρι, ὅλα τὰ παραπάνω ἀρχαιολογικά, λογικὰ ἀλλὰ καὶ εἰκονογραφικὰ δεδομένα ἀνταποκρίνονται καὶ ἐνισχύουν τὴ συσχέτιση.

Ἡ σημασία τῆς μορφῆς ἀρ. 8 γιὰ τὴ σύνθεση, ἡ ἀνάδειξη δηλαδὴ τοῦ θριαμβευτῆ κυνηγοῦ ψηλότερα ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους καὶ ὁ καθοριστικὸς ρόλος του στὴ μέγιστη ἀκμὴ τῆς κυνηγετικῆς δράσης, τὸν ξεχωρίζουν ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες μορφές. Ἡ ἔκκεντρη τοποθέτησή του στὸ δεξί, γιὰ τὸν θεατὴ, τμήμα

696. N. I. Xirotiris - F. Langenscheidt, The Cremations from the Royal Macedonian Tombs of Vergina, *AE* 1981, 142-160. A. J. N. W. Prag, R. A. H. Neave, J. H. Musgrave, The Appearance of the Occupant of the Royal Tomb at Vergina, *Πρακτικὰ τοῦ XII Διεθνοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Αρχαιολογίας, Ἀθήνα 1983* (Ἀθήνα 1985) 226-231. J. H. Musgrave, The Human Remains from Vergina Tombs I, II and III. An Overview, *ArchW* 22, 1991, 3-9.

697. Π. Φάκλαρης, *Τὰ ὄπλα ἀπὸ τοὺς μακεδονικοὺς τάφους τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα* (Θεσσαλονίκη 1996).

698. Βλ. παραπάνω σημ. 70 καὶ Ἀνδρόνικο, *Βεργίνα* 35 κέ., πίν. 15-16, ἀντίστοιχα.

699. Βλ. παραπάνω σημ. 33 καὶ Miller, *Tomb* πίν. 8a, ἀντίστοιχα.

τῆς παράστασης ἀντιστοιχεῖ ἀπολύτως στὸν Δαρεῖο τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης, γιὰ τὴ μορφή τοῦ ὁποῖου ὁ Hölscher διατύπωσε τὴν ἄποψη πὼς ἀποτελεῖ τὸ «ψυχολογικὸ κέντρο τῆς σύνθεσης», καὶ «kompositionell und moralisch das Bild regierend»⁷⁰⁰, παρόλο ποὺ ἡ ἥττα τοῦ εἶναι φανερή.

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν, θεωροῦμε πὼς τὰ ἀρχαιολογικὰ καὶ τὰ ἀνθρωπολογικὰ δεδομένα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις καὶ τὴ λογικὴ ποὺ διέπει τὴ ζωγραφικὴ σύνθεση ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα πὼς τὸν νεκρὸ τοῦ θαλάμου θὰ πρέπει νὰ τὸν ἀναγνωρίσουμε στὸ ὥριμο ἵππεά ἀρ. 8 τῆς παράστασης. Κατὰ συνέπεια, ὁ νεαρὸς ἔφιππος ἀρ. 5 τῆς τοιχογραφίας, ἡ δευτέρη σὲ σημασία μορφή τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σχετίζεται μὲ τὸν ἀναθέτη: ἀπὸ συνθετικὴ ἄποψη, ἡ τοποθέτησή του ἀριστερὰ τοῦ νεκροῦ καὶ χαμηλότερά του ἀντιστοιχεῖ στὴ θέση τοῦ Ἀλεξάνδρου, ὡς νικητῆ, στὴ μάχη τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης καὶ ἐκπέμπει προφανῶς τὸ ἴδιο μήνυμα, ὅπως καὶ στὸ ψηφιδωτό, τὴ συνέχεια τῆς δυναστείας ἢ τὴ μεταβίβαση τῆς ἐξουσίας.

4. Η ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΜΗΝΥΜΑ

Ἡ ταύτιση τῶν μορφῶν τῆς παράστασης μὲ συγκεκριμένα ἱστορικὰ πρόσωπα προκύπτει ἀπὸ τὸν βασιλικὸ ἢ μὴ χαρακτήρα καὶ ἐπηρεάζει ἀποφασιστικὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ τάφου, συμβάλλοντας ἔτσι σὲ δύο ζητήματα ποὺ ἀπασχόλησαν καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ ἀπασχολοῦν τὴ σύγχρονη ἔρευνα, χωρὶς νὰ ἔχουν βρεῖ μιὰ γενικὰ ἀποδεκτὴ ἀπάντηση.

Μὲ ἐξαίρεση τὴν πρόσφατη ἐπιστροφή τοῦ Π. Φάκλαρη στὴν ξεπερασμένη ἄποψη γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ ἀρχαιολογικοῦ χώρου τῆς Βεργίνας μὲ τὴ Βάλλα καὶ τὴν ἔμμεση πλὴν σαφὴ ἀμφισβήτηση τοῦ χαρακτηρισμοῦ τῶν ἀσύλητων μακεδονικῶν τάφων τῆς Μεγάλης Τούμπας ὡς βασιλικῶν, τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν ἐρευνητῶν δέχεται τὴν ταύτιση τῆς Βεργίνας μὲ τὶς Αἰγές καὶ τὴν ἀπόδοση τῶν τάφων τῆς Μεγάλης Τούμπας σὲ μέλη τῆς βασιλικῆς οἰκογένειας τῶν Μακεδόνων⁷⁰¹. Ἡ ἐπιλογὴ ἄλλωστε τοῦ συγκεκριμένου θέματος γιὰ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα ἐνισχύει τὴ συσχέτιση τοῦ ταφικοῦ μνημείου μὲ τὴ βασιλικὴ οἰκογένεια τῶν Μακεδόνων⁷⁰², καθὼς τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ, στὴν ἱστορικὴ του διάσταση, σχετίζεται, ὅπως εἶδαμε, μὲ τοὺς βασιλεῖς τῆς Μακεδονίας.

Μὲ δεδομένο ἐπομένως τὸν γενικὰ ἀποδεκτὸ βασιλικὸ χαρακτήρα τοῦ τάφου II τῆς Βεργίνας καὶ δεδομένες ἐπίσης τὶς δύο, μέχρι στιγμῆς, προτάσεις

700. Hölscher, *Historienbilder* 153 κέ., κυρίως 155.

701. Γιὰ τὸ σύνολο τῶν προβλημάτων ποὺ σχετίζονται μὲ τὸν ἀρχαιολογικὸν χώρο τῆς Βεργίνας βλ. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Βεργίνα 1938-1998. Ζητήματα ἑρμηνείας καὶ χρονολόγησης, στὸ *Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας. Ἀπὸ τὴ Μακεδονία στὴν Οἰκουμένη, Βέροια 26-31 Μαΐου 1998* (Βέροια 1999) 37-47.

702. Τὸν βασιλικὸν χαρακτήρα τῶν τάφων τῆς Μεγάλης Τούμπας μοιάζει νὰ ἀμφισβητεῖ καὶ ὁ Π. Θέμελης στὸ Π. Θέμελης, Ἰ. Τουράτσογλου, *Οἱ τάφοι τοῦ Δερβενίου* (Ἀθήνα 1997).

που διατυπώθηκαν για την απόδοσή του στον Φίλιππο Β'⁷⁰³, ή τον Φίλιππο Γ'⁷⁰⁴, πρέπει να ελέγξουμε αν το θέμα της παράστασης και το πολιτικό μήνυμα που εκπέμπει συμφωνούν με το ιστορικό πλαίσιο από το οποίο προέκυψαν, αν εξυπηρετούν δηλαδή τις προθέσεις του παραγγελιοδότη και αν αναδεικνύουν τις αρετές του νεκρού.

Οί προσεγγίσεις

Έχοντας ταυτίσει τον νεκρό με τον νεαρό ιππέα αρ. 5, οι Baumer και Weber και η Pekridou-Gorecki αναγνώρισαν στη μορφή του τον Φίλιππο Γ' Άρριδαίο, στον γενειοφόρο ιππέα αρ. 8 τον πατέρα του, Φίλιππο Β', και στον κυνηγό αρ. 6 με την καυσία τον Κάσσανδρο, που επανέθαψε με βασιλικές τιμές τον Άρριδαίο και την Εύρυδίκη, μετά τη δολοφονία τους από την Όλυμπιάδα, στα 317 π.Χ.⁷⁰⁵

Με βάση την πληροφορία του Ήγησάνδρου στον Αθήναιο για την ταπεινωτική συμμετοχή του Κασσάνδρου στα συμπόσια (Δειπν. Ι, 18a), μέχρι τα τριάντα πέντε του χρόνια, καθισμένου και όχι ανακλιμένου, όπως αρμοζε σε όσους είχαν πληγώσει κάπρο χωρίς δίχτυ, το θέμα της παράστασης μοιάζει να μην ανταποκρίνεται στη λογική της φιλολογικής μαρτυρίας και αφήνει ιστορικά ανερμήνευτους τους λόγους που οδήγησαν τον Κάσσανδρο στην επιλογή ενός θέματος που σχετιζόταν άμεσα, και μάλλον αρνητικά, με την προσωπική του ζωή. Εκτός κι αν υποθέσουμε πως λίγο μετά τα σαράντα του, έχοντας μόλις πετύχει να σκοτώσει κάπρο, θεώρησε το θέμα ταιριαστό για να το εικονίσει στον τάφο του Άρριδαίου⁷⁰⁶.

Και σ' αυτήν ωστόσο την περίπτωση, η επιλογή του κυνηγιού δύσκολα μπορεί να συμβιβαστεί με τη γνωστή από τις φιλολογικές μαρτυρίες αδυναμία του Φιλίππου Γ' να συμμετέχει σε τέτοιες δύσκολες δραστηριότητες, όπως το κυνήγι⁷⁰⁷.

Αν το θέμα της παράστασης σκοπό είχε να προβάλει την βασιλική ιδιότητα του νεκρού και τις αρετές του, όπως υποστηρίζει η Pekridou-Gorecki⁷⁰⁸, αλλά και να εξυπηρετήσει τους στόχους του παραγγελιοδότη, τότε η επιλογή του κυνηγιού για την πρόσοψη του τάφου ΙΙ της Βεργίνας δεν μοιάζει να ανταποκρίνεται ούτε στις άμφισβητούμενες από τις φιλολογικές μαρτυρίες αρετές του Άρριδαίου, ούτε φαίνεται να εξυπηρετούσε τις πολιτικές επιδιώ-

703. Ανδρόνικος, *Βεργίνα* 227 κέ.

704. Ph. Lehmann, *AAA* 14, 1989, 134 κέ. 'Η ίδια, *AJA* 84, 1980, 527 κέ. 'Η ίδια, *AJA* 86, 1982, 27 κέ. L. Adams, *AncW* 3, 1980, 67 κέ. A.-M. Prestianni-Giallombardo, *Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia...*, *DHA* 17.1, 1991, 257-304. Tripodi, *Cacce* 55-109, όπου και όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία.

705. Baumer-Weber, *Fries* 41.

706. Briant, *Chasses* 225. Για τη γέννηση του Κασσάνδρου λίγο πριν από το 355 π.Χ. βλ. Berve II λ. *Κάσσανδρος*.

707. Berve II λ. *Άρριδαίος*. Ανδρόνικος, *Βεργίνα* 229.

708. Pekridou-Gorecki, *Jagdfries* 103.

ξεις του Κασσάνδρου. Ἄν μάλιστα ἡ μορφή ἀρ.6 μὲ τὴν καυσία ἀποδίδει, ὅπως εἶδαμε σὲ ἄλλη ἐνότητα, τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Πτολεμαίου, τότε ὁποιαδήποτε συσχέτιση τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸν Κάσσανδρο καί, κατὰ συνέπεια τοῦ νεκροῦ μὲ τὸν Φίλιππο Γ' Ἀρριδαῖο, μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ.

Στὶς ἴδιες δυσκολίες προσκρούει καὶ ἡ πρόσφατη, ἐλαφρὰ διαφοροποιημένη ἀπὸ τὴν προηγούμενη, ἄποψη τῆς Παλαγγιά⁷⁰⁹, ποὺ ἀποδέχτηκε τὴν ταύτιση τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.6 μὲ τὸν Κάσσανδρο, ἀναγνώρισε τὸν Φίλιππο Ἀρριδαῖο στὸν γενειοφόρο ἵππέα ἀρ.8, ἀλλὰ ταύτισε τὸν κεντρικὸ ἵππέα μὲ τὸν Ἀλέξανδρο Γ', σὲ μιὰ συνύπαρξη τῶν τριῶν προσώπων ποὺ ἀντιβαίνει σὲ ὅσα γνωρίζουμε γιὰ τὶς ἡλικίες τους. Συνομήλικοι σχεδόν, ὅπως γνωρίζουμε, ὁ Ἀλέξανδρος Γ', ὁ Κάσσανδρος καὶ ὁ Ἀρριδαῖος⁷¹⁰, εἰκονίζονται στὴν τοιχογραφία μὲ τέτοια ἐμφανὴ διαφορά (μελλέφηβος, νέος ἄνδρας, ὥριμος ἄνδρας, ἀντίστοιχα) ποὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὶς προθέσεις τοῦ δημιουργοῦ ἢ τοῦ παραγγελιοδότη τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου καὶ ἀντιβαίνει, κατὰ συνέπεια, στὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα.

Ἡ ἀντιστορικὴ αὐτὴ συνύπαρξη τῶν τριῶν συνομήλικων ἀνδρῶν στὸ ἴδιο ἔργο καὶ κυρίως ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἀρριδαίου μὲ γένι, δὲν εἶναι βεβαίως δυνατό νὰ ἐρμηνευτεῖ μὲ τὸ ἀπλοῖκὸ ἐπιχείρημα τῆς Παλαγγιά ὅτι «the beard may be explained in various ways. Either he (ὁ Ἀρριδαῖος) was not allowed to use razors being half-witted (!) or his appearance in the fresco reflects his actual appearance at the time of his death» (!). Ἡ ἀντιφατικὴ λογικὴ τῆς ἄποψης ποὺ ἐνῶ ἐπιστρατεύει τὴ φιλολογικὴ μαρτυρία προκειμένου νὰ ἐρμηνεύσει τὴν ἀπόδοση τοῦ Ἀρριδαίου μὲ γένι, τὴν ἀκυρώνει ἀμέσως, γιὰ νὰ ὑποστηρίξει πῶς ὁ ἑτεροθαλὴς ἀδελφὸς τοῦ Ἀλεξάνδρου, παρὰ τὴν ἀδυναμία του νὰ χρησιμοποιεῖ ξυράφι, μπορούσε περιέργως νὰ μετέχει καί, ἀκόμη περισσότερο, νὰ θριαμβεύει στὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ, εἶναι δύσκολο νὰ γίνῃ ἀποδεκτὴ.

Σὲ μιὰν ἐποχὴ ποὺ οἱ διάδοχοι τῆς αὐτοκρατορίας τοῦ Ἀλεξάνδρου ἀξιοποιοῦσαν μὲ κάθε τρόπο τὴν ἀντανάκλαση τῆς δράσης του προκειμένου νὰ ὑποστηρίξουν τὶς πολιτικὲς φιλοδοξίες τους, ἡ ἀτυχὴς ἐπιλογὴ τοῦ Κασσάνδρου νὰ ὑπερτονιστεῖ ὁ Ἀρριδαῖος, ὅπως προτείνει ἡ Παλαγγιά, προκειμένου νὰ εἰσπράξει πολιτικὰ τὸ ἀποτέλεσμά της, ἀνατρέπει τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα καὶ κατὰ συνέπεια ἀκυρώνει, μὲ τὴν ἀνακρίβειά της, τὸ πολιτικὸ μήνυμα ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν παράσταση.

Σὲ ἀνάλογες δυσκολίες προσκρούει καὶ ἡ ἄποψη τοῦ Β. Tripodi, ποὺ παραλλάσσει τὴν προηγούμενη, μόνον ὡς πρὸς τὴν ταύτιση τοῦ νεαροῦ ἵππέα ἀρ.5 μὲ τὸν βραχύβιο γιὸ τοῦ Ἀλεξάνδρου, Ἀλέξανδρο Δ'.

Στὰ ἀδύνατα σημεῖα τῆς πρότασής του πρέπει νὰ προσγραφεῖ καὶ ἡ ἀδυναμία του νὰ ἐρμηνεύσει πειστικὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ νεαροῦ διαδόχου τοῦ

709. O. Palagia, *Hephaistion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander*, στὸ *Alexander the Great in Fact and Fiction* (Oxford 2000) 167 κέ., κυρίως 196.

710. Ὁ Φίλιππος Ἀρριδαῖος πρέπει νὰ γεννῆθηκε γύρω στὸ 358 π.Χ. (Berve II 385-386, ἀρ. 781 λ. *Φίλιππος Ἀρριδαῖος*). Ὁ Πτολεμαῖος Λάγου ὄχι πρὶν ἀπὸ τὸ 360 π.Χ., τὸ νωρίτερο (Berve II 329-335, κυρίως 330), καὶ ὁ Ἀλέξανδρος, βεβαίως, τὸ 356 π.Χ.

Ἀλεξάνδρου, μεγαλύτερου ἀπὸ τὴν πραγματικὴ τοῦ ἡλικία, σὲ μιὰ δράση ποὺ προφανῶς ποτὲ δὲν συμμετεῖχε. Τὸ ἐπιχείρημα πὼς «contro questa identificazione si potrebbe obiettare che nel 316 Alessandro IV aveva un'età (7-8 anni) in cui non era ragionevolmente possibile andare a caccia di cinghiali e tanto meno di leoni. Ma una tale obiezione non ha motivo di essere se si considera che lo scarto accentuato tra realtà e rappresentazione – proprio di tutta la raffigurazione – per quanto riguarda in particolare il cavaliere centrale, risulta proporzionata e funzionale al ruolo e all'importanza che Alessandro IV, nonostante l'età, veniva ad assumere con la morte di Filippo III»⁷¹¹ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ εὐσταθεῖ, ἐπειδὴ ἡ ἀναντιστοιχία μὲ τὴν πραγματικότητα, ἡ ἐπιλογὴ δηλαδὴ νὰ ἀπεικονιστεῖ ἓνα θέμα ποὺ ποτὲ δὲν ἔλαβε χώρα, θὰ ἀκύρωνε τὴν ἱστορικότητα τῆς παράστασης καὶ ἐπομένως τὸ πολιτικὸ τῆς μῆνυμα, ὅπως τὰ ἀναλύσαμε στὴν προηγούμενη ἐνότητα.

Ἡ ταύτιση τῆς κεντρικῆς μορφῆς τοῦ νεαροῦ ἵππέα ἀρ.5 μὲ τὸν νεαρὸ Ἀλέξανδρο Γ' (πίν. 27α), τοῦ θριαμβευτῆ ἵππέα ἀρ.8 μὲ τὸν πατέρα του, Φίλιππο Β' (πίν. 26α), καὶ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ.6 μὲ τὸν Πτολεμαῖο (πίν. 27β), ὅπως προτάθηκε σὲ προηγούμενη ἐνότητα τῆς μελέτης αὐτῆς, δὲν προσκρούει σὲ καμιά ἀπὸ τὶς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζουν οἱ παραπάνω προσεγγίσεις, ἐπειδὴ ἀνταποκρίνεται στὴ βιολογικὴ σχέση τῶν μορφῶν μεταξύ τους καὶ ἐπειδὴ ὑπηρετεῖ, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, χωρὶς ἱστορικὲς ἀνακρίβειες, τὶς ἐπιδιώξεις τοῦ παραγγελιοδότη τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου.

Ἡ ἐπιλογὴ ἀπὸ τὸν ἀναθέτη ἐνὸς θέματος, ὅπως τὸ κυνήγι, ποὺ ἀντιστοιχοῦσε σὲ μιὰ σημαντικὴ δραστηριότητα τῆς μακεδονικῆς αὐλῆς, τιμοῦσε καὶ ἐξῆρε τὶς ἀδιαμφισβήτητες ἀρετὲς τοῦ νεκροῦ βασιλιᾶ καὶ ἀναδείκνυε τὶς ἱκανότητες καὶ τὴ δικαιοματικὴ νομιμότητα τῆς ἀνάρρησης τοῦ διαδόχου τοῦ στὸν μακεδονικὸ θρόνο, ἐρμηνεύεται μὲ τὴν ὀξυδερκὴ ἱστορικὴ ἀνάλυση τῆς τοιχογραφίας ἀπὸ τὸν P. Briant: «Certes, on peut ajouter que dans le contexte troublé de l'assassinat de Philippe II, le message délivré par la fresque était clair: l'affirmation d'une collaboration étroite entre le père et le fils lors d'une chasse au lion était tout à fait précieuse pour le jeune prince aux prises avec de graves oppositions intérieures. En imposant le thème royal par excellence de la chasse au lion, Alexandre rendait éclatant, aux yeux de tous, que sa position d'héritier était incontestable: non seulement en raison de son courage physique, mais aussi en raison d'un choix explicite affirmé par son père»⁷¹².

Ἡ κεντρικὴ θέση τοῦ νεαροῦ ἵππέα στὴ σύνθεση, ἡ ὁλοκλήρωση τῆς συμμετοχῆς του στὸ ἐπεισόδιο τοῦ κάπρου καὶ ἡ φιλόδοξη πρόθεσή του νὰ συμμετάσχει στὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ, ἐξοχα διατυπωμένη συνθετικὰ ἀπὸ τὸν ζωγράφο, ἐκφράζει ἀπόλυτα τὶς προθέσεις τοῦ Ἀλεξάνδρου, τὴ δεδομένη στιγμή ποὺ ἀνέλαβε νὰ φροντίσει γιὰ τὴν ταφὴ τοῦ πατέρα του.

Ἡ σχεδὸν ἰσόρροπη ἀνάδειξη τῶν δύο κύριων μορφῶν τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης ἀνταποκρίνεται στοὺς χειρισμοὺς τοῦ Ἀλεξάνδρου, προκειμένου νὰ ἐδραιώσει τὴ θέση του στὸν μακεδονικὸ θρόνο, ὅχι μόνον ἀπέναντι στοὺς Μακεδόνες, ἀλλὰ καὶ στοὺς ἄλλους Ἕλληνες, τῶν ὁποίων ἐπιζητοῦσε καὶ ἀπὸ

711. Tripodi, *Cacce* 108 σημ. 33.

712. Briant, *Chasses* 211 κέ., κυρίως 241.

τοὺς ὁποίους ἐπέτυχε, ἐντέλει, τὴν ἀπόλυτη ἀποδοχή, ὡς ἡγεμῶν αὐτοκράτωρ τῶν δυνάμεων τῆς ἐκστρατείας ποὺ εἶχε συλλάβει ὁ Φίλιππος καὶ ἐπρόκειτο, λίγο ἀργότερα, νὰ πραγματοποιήσει ὁ ἴδιος. Ἀποτελεῖ ἐπομένως τὸ δηλωτικότερο ἱστορικὸ στοιχεῖο τῆς παράστασης, ἀφοῦ ὑλοποιεῖ εἰκαστικά τὴ διατύπωση ἐνὸς πολιτικοῦ μηνύματος ποὺ ἔπρεπε καὶ μποροῦσε, ἀκριβῶς ἐπειδὴ βρισκόταν κοντὰ στὴν πραγματικότητα, νὰ γίνει κατανοητὸ καὶ ἀποδεκτὸ ἀπὸ τοὺς θεατὲς τοῦ ζῶγραφικοῦ ἔργου.

Ἡ σοφὴ τοποθέτηση τῶν δύο κύριων μορφῶν τῆς παράστασης, μὲ τρόπους ποὺ ἀνταποκρίνονται στὰ ἱστορικά (μικρὸς/μεγάλος), τὰ πραγματολογικά (ζωντανὸς/νεκρὸς) καὶ τὰ εἰκονογραφικά δεδομένα (ἀγένειος/γενειοφόρος), στὸ status τους κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ κυνηγιοῦ (διάδοχος/βασιλιάς) καὶ στὸν συμβολισμό ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ θέση καὶ τὴ δράση τους (στὸ κέντρο/στὴν ἀκμὴ τῆς δράσης, χαμηλότερα/ψηλότερα), σὲ μιὰ σκηνὴ ποὺ συμπυκνώνει τὸ παρελθόν, σχολιάζει τὸ παρὸν καὶ προδιαγράφει τὸ μέλλον, βρίσκει τὸ εἰκαστικὸ της παράλληλο, τὸ ἰδεολογικὸ της περιεχόμενο καὶ τὴν ἱστορικὴ της διάσταση στὸ πολιτικὸ μήνυμα ποὺ ἐκπέμπει, μὲ ἄλλη ἀφορμὴ, τὸ χαμένο ζῶγραφικὸ ἔργο ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης: τὴ διακήρυξη τῆς νόμιμης διαδοχῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου στὸν μακεδονικὸ θρόνο, ὅπως ἀντίστοιχα δηλώνεται μὲ τὴ διεκδίκηση μέσω τῶν ὄπλων, τοῦ τίτλου τοῦ Μεγάλου Βασιλέα.

Ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν προκύπτει πῶς ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι στὴν πρόσοψη τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα ἀποκτᾷ νόημα ὡς ἱστορικὴ παράσταση, μὲ τοὺς ὅρους ποὺ ἔθεσε ὁ T. Hölscher, μὲ τὴν πληροφορία (Mitteilung), τὸ πολιτικὸ μήνυμα (die deutende Absicht) καὶ τὴ δομὴ τῆς εἰκόνας (Bildstruktur)⁷¹³ μόνον ἂν ἀποδεχτοῦμε τὴν ταύτιση τῆς κεντρικῆς μορφῆς μὲ τὸν νεαρὸ Ἀλέξανδρο Γ' καὶ τοῦ γενειοφόρου ἱππέα μὲ τὸν Φίλιππο Β'. Σ' αὐτὴ τὴν πρώτη πολιτικὴ πράξη τοῦ νεαροῦ βασιλιᾶ νὰ ἐπιλέξει ἓνα θέμα μὲ βαρύνουσα σημασία γιὰ τὴ μακεδονικὴ αὐλή, ποὺ ἀποδείκνυε τὴ δικαιοματικὴ καὶ νόμιμη ἀνάρρησή του στὸν θρόνο, ἀντανακλῶνται εἰκαστικά τὰ πρῶτα ἱστορικὰ γεγονότα ποὺ ἀκολούθησαν τὴ δολοφονία τοῦ Φιλίππου καὶ τὴ μεγαλόπρεπη ταφὴ του στὶς Αἰγές, τὸ φθινόπωρο τοῦ 336 π.Χ.⁷¹⁴

Ἡ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι, καὶ συνεπῶς τοῦ μνημείου ποὺ τὴν φέρει, στὰ 336 π.Χ. θὰ προσέφερε στὴν ἔρευνα ἓνα πολύτιμο σημεῖο ἀναφορᾶς γιὰ ἓνα πλῆθος ὁμοειδῶν συνόλων καὶ θὰ μποροῦσε κατὰ συνέπεια νὰ ἀξιοποιηθεῖ γιὰ τὴ χρονολόγηση καὶ ἄλλων ταφικῶν συνόλων, τὰ πλούσια ἀνασκαφικὰ δεδομένα τῶν ὁποίων φάνηκε πρὸς στιγμὴν νὰ ἐπηρεάζουν τὴν ἀπόδοση τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὸν Φίλιππο Β'. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὕτη θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ ἐπανεξεταστεῖ τὸ ἐνδεχόμενο ἓνα μέρος τουλάχιστον τῶν τάφων τοῦ Δερβενίου νὰ ἀνήκει σὲ χρόνια προγενέστερα τῆς βασιλείας τοῦ Κασσάνδρου, στὴν περίοδο τῆς ὁποίας ἐντάχτηκε πρόσφατα ἀπὸ τοὺς Π. Θέμελη καὶ Ἰ. Τουράτσογλου⁷¹⁵. Ἡ χρονολόγηση τοῦ ὀρφικοῦ παπύ-

713. Hölscher, *Historienbilder* 12.

714. N. G. L. Hammond, *Philip of Macedon* (London 1994) 170-182.

715. Π. Θέμελης, Ἰ. Τουράτσογλου, *Οἱ τάφοι τοῦ Δερβενίου* (Αθήνα 1997) 183-185.

ρου από τὸν τάφο Β τοῦ Δερβενίου γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.⁷¹⁶ καὶ τοῦ χάλκινου ἐλικωτοῦ κρατήρα μὲ τὴν ἀνάγλυψη διονυσιακὴ σκηνὴ ἀπὸ τὸ ἴδιο σύνολο στὸ γ' τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.⁷¹⁷, θὰ συμφωνοῦσε μὲ τὴ νομισματικὴ μαρτυρία τοῦ χρυσοῦ τετάρτου στατήρα τοῦ Φιλίππου Β' ἀπὸ τὸν ἴδιο τάφο, μὲ χρονολογία ἐκδόσεως ποὺ κυμαίνεται ἀπὸ τὸ 340/336-328 π.Χ.⁷¹⁸ μέχρι πρὸ τοῦ 323 π.Χ.⁷¹⁹ Ἄν οἱ μελετητὲς ἀποδέχονταν ὡς ἐξίσου πιθανὴ τὴν πρωιμότερη καὶ ὄχι τὴν ὀψιμότερη χρονολόγησι τοῦ νομίσματος – τὴν ὁποίαν ἐντέλει ἐπέλεξαν μὲ βάση στυλιστικὲς παρατηρήσεις – καὶ κυρίως ἂν δὲν σπηρίζονταν στὸ ὑποθετικὸ ἐπιχείρημα γιὰ τὴν εἰσροὴ πλούτου στὴ Μακεδονία μόνον μετὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν Ἀνατολή⁷²⁰, τότε ὁ τάφος Β τοῦ Δερβενίου θὰ μπορούσε νὰ χρονολογηθεῖ στὸ γ' τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.

Ἄν ἀπεμπλακοῦμε ἀπὸ τὸ σύνδρομο τῆς μοναδικότητος τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι καὶ τῆς ἀμηχανίας στὴν ἀντιμετώπιση τῶν ἐντυπωσιακῶν εὐρημάτων ποὺ ἔφερε στὸ φῶς ἡ σκαπάνη τοῦ Μανόλη Ἀνδρόνικου τὸ φθινόπωρο τοῦ 1977 στὴ Βεργίνα, εἶναι πιθανὸ νὰ ἀξιοποιήσουμε τὴ μαρτυρία τους ὡς πολὺτιμων σημείων ἀναφορᾶς γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα.

716. S. G. Kapsomenos, Der Papyrus von Dervéni, *Gnomon* 35, 1963, 222-223. Ὁ ἴδιος, Ὁ ὀρφικὸς πάπυρος τοῦ Δερβενίου, *ΑΔ* 19, 1964, 17-25. Ὁ ἴδιος, The Orphic Papyrus Roll of Thessalonica, *BASP* 2, 1964, 3-14, κυρίως 6-9. R. Merkelbach, Der orphische Papyrus von Derveni, *ZPE* 1, 1967, 21-37.

717. B. Barr-Sharrar, Macedonian Metal Ware: Un Update, στὸ *Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας. Ἀπὸ τὴ Μακεδονία στὴν Οἰκουμένη, Βέροια 27-31 Μαΐου 1998* (Βέροια 1999) 97-112, κυρίως 109. I. Vokotopoulou, The kalyn krater of Sevaste in Pieria, στὸ I. Worthington (ἐκδ.), *Ventures into Greek History* (Oxford 1994) 189-211.

718. Le Rider, *Le monnayage d'argent et d'or de Philippe II* (Paris 1977) 238 κέ. ἀρ. 47 κέ. (ὁμάδα II/κεραυνός). Th. R. Martin, *Sovereignty and Coinage in Classical Greece* (1986) 283-284.

719. M. Price, The Coinage of Philip II, *NC* 1979, 235. Θέμελης, Τουράτσογλου ὁ.π. 92.

720. Θέμελης, Τουράτσογλου ὁ.π. 183-185. Γιὰ τὴ χρονολόγησι πλούσιων τάφων στὴ Μακεδονία τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 4ου π.Χ. αἰ. βλ. αὐτόθι 185. Πρβ. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Βεργίνα 1938-1998: Ζητήματα ἐρμηνείας καὶ χρονολόγησις, στὸ *Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας. Ἀπὸ τὴ Μακεδονία στὴν Οἰκουμένη, Βέροια 27-31 Μαΐου 1998* (Βέροια 1999) 37-48.

Γ3. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Οί εικονογραφικές όμοιότητες καὶ οί τεχνοτροπικές συγγένειες ποὺ διέκρινε ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος ἀνάμεσα στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι καὶ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης τὸν ὁδήγησαν στὴ συσχέτιση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου τῆς Βεργίνας μὲ τὸ πρωτότυπο ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτό. Θεώρησε πὼς στὴ Βεργίνα ἔχουμε μιὰ πρωιμότερη δημιουργία τοῦ Φιλόξενου ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια⁷²¹: τοῦ ζωγράφου δηλαδὴ μὲ τὸν ὁποῖον συνδέει ἡ σύγχρονη ἔρευνα τὸ ἐντυπωσιακὸ γιὰ τὴν ποιότητα, τὸ θέμα, τὶς διαστάσεις καὶ τὴ δραματικότητα ἔργο τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, ποὺ εἰκόνιζε τὴ μάχη τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐναντίον τοῦ Δαρείου⁷²².

Οί τεχνοτροπικές ἀναλύσεις τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης γιὰ τὴν καλλιτεχνική του ἀποτίμηση καὶ οί ἑρμηνευτικές προσεγγίσεις γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ θέματος, τὴν ταύτισή του μὲ μιὰν ἀπὸ τὶς τρεῖς μεγάλες μάχες τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐναντίον τοῦ Δαρείου καί, κατὰ συνέπεια, τὴ χρονολόγηση τοῦ προτύπου του, καλύπτουν μιὰν ἑκτενὴ βιβλιογραφία⁷²³. Οἱ ἐρευνητές, δύο περίπου αἰῶνες μετὰ τὴν ἀνεύρεση τοῦ μνημειακότερου ἴσως ψηφιδωτοῦ τῆς ἀρχαιότητος στὴν ἐξέδρα τῆς ἑπαύλης τοῦ Φαύνου στὴν Πομπηία, δὲν ἔχουν καταλήξει σὲ γενικῶς ἀποδεκτὰ συμπεράσματα γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ χαμένου ζωγραφικοῦ του προτύπου.

Ἡ σχεδὸν γενικευμένη ἀποδοχὴ τῆς ἀπόδοσής του στὸν Φιλόξενο ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια⁷²⁴, ποὺ ζωγράφησε μιὰ μάχη τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐναντίον τοῦ Δαρείου κατὰ παραγγελία τοῦ βασιλιᾶ Κασσάνδρου, προκύπτει ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ Πλίνιου⁷²⁵ καὶ ἀξιοποιήθηκε ὡς βασικὸ ἐπιχείρημα γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ὄχι νωρίτερα ἀπὸ τὸ 317 π.Χ.⁷²⁶ Μοναδικὴ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν ὀψιμη χρονολόγηση τοῦ ἔργου ἀποτελεῖ ἡ ὑπόθεση τοῦ Α. Stewart, ποὺ προσπάθησε νὰ συνδυάσει τὴ φιλολογικὴ μαρτυρία μὲ τὴν ἀνάγκη γιὰ τὴν πρωιμότερη χρονολόγηση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου, προτείνοντας πὼς ἡ παραγγελία τοῦ Κασσάνδρου στὸν Φιλόξενο θὰ πρέπει νὰ ἀναχθεῖ στὴν περίοδο ἀπὸ τὴν ἑναρξιν τῆς ἐκστρατείας τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τὶς πρῶτες νικηφόρες μάχες του, μέχρι λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατό του καὶ νὰ χρονολογηθεῖ ἐπομένως στὴ δεκαετία 334-324 π.Χ.⁷²⁷

721. Ἀνδρόνικος, *Βεργίνα* 115 κέ. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 371 κέ.

722. B. Andreae, *Der Alexandermosaik aus Pompeji* (1977).

723. A. Cohen, *The Alexander Mosaik: Stories of Victory and Defeat* (New York 1997), μὲ ἑκτενὴ βιβλιογραφία.

724. H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* (1931). Hölscher, *Historienbilder* 122 κέ. B. Fehr, *Zwei Lesungen des Alexandermosaiks*, στὸ *Bathron. Festschrift H. Drerup* (Saarbrücken 1988) 121-134.

725. Plin. *NH* 35, 110: *cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario*. Γιὰ τὴ συζήτηση βλ. Fuhrmann ὁ.π. καὶ Cohen ὁ.π. 138-142 μὲ ἑκτενὴ βιβλιογραφία.

726. Cohen ὁ.π. 51-82, κυρίως 63 κέ., ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία

727. A. Stewart, *Faces of Power* (Berkeley 1993) 130-150, κυρίως 147 κέ.

Αντίθετα με τὴ γενικευμένη ἀποδοχὴ τῆς ὄψιμης χρονολόγησης τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου, ὁ A. Rumpf θεώρησε ὅτι μόνον ἓνας αὐτόπτης μάρτυρας τῶν μαχῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου θὰ μπορούσε νὰ ἀποτυπώσει με τόση ἀκρίβεια τὰ realia τῆς παράστασης, ὑποστήριξε πὼς ὁ Φιλόξενος δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ δημιουργὸς του, ἐπεὶδὴ τίποτε στὸ ψηφιδωτὸ δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ ὅσα γνωρίζουμε ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες πηγές γιὰ τὴν τεχνοτροπία του, καὶ πρότεινε πὼς ἓνας μέγας ζωγράφος τῶν χρόνων τοῦ Ἀλεξάνδρου, ἴσως καὶ ὁ Ἀπελλῆς, θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ χαμένου προτύπου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁷²⁸.

Τὴν ἀποσυσχέτιση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Φιλόξενο, τὴν ἀπόδοσή του σὲ ἓναν μέγας, ἄγνωστο σὲ μᾶς, ζωγράφο καὶ τὴ χρονολόγησή του γύρω στὰ 320 π.Χ. πρότεινε καὶ ὁ B. Andreae, στὸ ὁποῖον ὀφείλουμε μιὰν ἀπὸ τὶς διεισδυτικότερες περιγραφές τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης⁷²⁹.

Ἡ διεξοδικὴ προσέγγιση τῶν προβλημάτων ποὺ θέτει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης ἀποτελεῖ ἀντικείμενο ξεχωριστῆς μελέτης ἀπὸ τὴν ὑπογράφουσα, στὴν ὁποῖαν προτείνεται μιὰ διαφορετικὴ ἀνάγνωση τοῦ μνημείου, με ἀφετηρία τὴν σκέψη ὅτι ἡ κατανόηση τῶν αἰσθητικῶν ἀρχῶν ποὺ τὸ διέπουν ὡς αὐτόνομο ἔργο τέχνης εἶναι προϋπόθεση στὴν προσπάθεια γιὰ τὴν προσέγγιση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ ἀντιγράφει⁷³⁰. Οἱ σκέψεις ἐπομένως ποὺ ἀναλύονται στὴ συνέχεια σκοπὸ ἔχουν κυρίως νὰ διερευνήσουν ἂν ἡ ἀπόδοση στὸν ἴδιο ζωγράφο τῆς τοιχογραφίας με τὸ κυνήγι καὶ τοῦ χαμένου ζωγραφικοῦ προτύπου γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης ὀδηγεῖ ἀναγκαστικὰ στὸν Φιλόξενο ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια, ἢ ἂν, ἀντίθετα, ἐπιτρέπει μιὰ διαφορετικὴ ἐκδοχή, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ νέα δεδομένα ποὺ προσφέρουν οἱ τοιχογραφίες τῶν βασιλικῶν τάφων τῆς Βεργίνας.

α. Νικόμαχος καὶ Φιλόξενος

Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» ἀπὸ τὸν Μανόλη Ἀνδρόνικο, στὴ δημοσίευση ποὺ ἐμφανίστηκε μετὰ τὸν θάνατό του, ἔδειξε τὶς δυνατότητες ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τῆς φιλολογικῆς μαρτυρίας με τὰ ἀρχαιολογικὰ δεδομένα, γιὰ τὴ συναγωγὴ συμπερασμάτων ποὺ ἀφοροῦν τὴν ἀπόδοση τῆς δημιουργίας τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου σὲ ἓναν ἐπώνυμο ζωγράφο τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος⁷³¹. Ἡ ταύτιση τοῦ δημιουργοῦ τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ κοσμοῦν τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κιβωτιόσχημου τάφου με τὸν Νικό-

728. A. Rumpf, *Zum Alexander-Mosaik*, AM 77, 1962, 229-241.

729. B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977) 28 κέ.

730. Χρυσ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, Ψηφοθέτης καὶ ζωγράφος. Ἡ περίπτωση τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης, VI *Διεθνὲς Συμπόσιο γιὰ τὴν Ἀρχαία Μακεδονία, Θεσσαλονίκη 1996*. Ἡ μελέτη δὲν περιλαμβάνεται στὰ πρακτικὰ τοῦ συνεδρίου, ποὺ πρόσφατα κυκλοφόρησαν, ἐπεὶδὴ ἀποτελεῖ κεφάλαιο εὐρύτερης μελέτης ἀπὸ τὴν ὑπογράφουσα ποὺ σύντομα θὰ δεῖ τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος.

731. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 135 κέ.

μαχο από τὴ Θήβα⁷³² στηρίχτηκε σὲ ἰσχυρὰ ἐπιχειρήματα καὶ ἡ ἀποδοχή τῆς διαφωτίζει τὴ γνώση μας γιὰ ἓνα μεγάλο ζωγράφο τῶν μέσων τοῦ 4ου π.Χ. αἰ. τὰ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ὁποίου συμπίπτουν μὲ ἐκεῖνα ποὺ καταγράφονται ἀπὸ τὶς λιγοστὲς ἀλλὰ ἀποκαλυπτικὲς γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς του ἰδιαιτερότητες φιλολογικὲς μαρτυρίες⁷³³.

Ἀνάμεσά τους ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ μαρτυρία τοῦ Πλινίου, *NH* 35, 109 γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ ταχύτητα (*celeritas*) μὲ τὴν ὁποία ὀλοκλήρωνε τὴ δημιουργία του, ὅπως μνημονεύεται στὸ γνωστὸ ἀνέκδοτο μὲ τὸν τύραννο τῶν Σικυωνίων Ἀρίστρατο: *paucisque diebus absoluisse et celeritate et arte mira*⁷³⁴.

Μαθητὴς τοῦ Νικομάχου, ὁ Φιλόξενος ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια συναγωνιζόταν τὸν δάσκαλό του ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο: αὐτό, τουλάχιστον, προκύπτει ἀπὸ τὸ ἀποκαλυπτικὸ σχόλιο τοῦ Πλινίου, *NH* 35, 110: *Discipulos habuit [Nicomachus] Aristonem fratrem et Aristiden filium et Philoxenum Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario. Idem pinxit et lasciviam, in qua tres Sileni comissantur. Hic celeritatem praeceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturae compendiaras invenit.*

Εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Πλινίου πὼς ὁ Φιλόξενος κινήθηκε πρὸς τὶς ἴδιες καλλιτεχνικὲς κατευθύνσεις μὲ τὸν δάσκαλό του, προωθώντας μάλιστα μὲ νέα ἐπιτεύγματα (*praeceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturae compendiaras invenit*) τὶς ἀναζητήσεις του⁷³⁵. Ἡ γρηγοράδα του αὐτὴ εἶτε ἀναζητήθηκε μὲ διάφορους τρόπους στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, εἴτε ἀπετέλεσε γιὰ τὴν ἔρευνα ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν ἀποσυσχέτιση τοῦ Φιλόξενου ἀπὸ τὴ χαμένη ζωγραφικὴ δημιουργία ποὺ τοῦ ἀποδίδεται⁷³⁶.

Ἡ σύγκριση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» μὲ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἀλεξάνδρου ἀποκλείει ὁποιαδήποτε τεχνοτροπικὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Πουθενὰ δὲν εἶναι φανερά στὸ ψηφιδωτὸ τὰ σημάδια τῆς ταχύτητας ποὺ χαρακτηρίζει τὴν τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς. Τὸ πρῶτο διακρίνεται γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ ἀγάπη στὴ λεπτομέρεια, τὴ μελετημένη ἀπόδοση τῶν μορφῶν μέσα στὸν χῶρο, τὴν πλαστικότητα τῶν σωμάτων καὶ τὴν ἐκφραστικότητα τῶν προσώπων⁷³⁷. στὸ δεῦτερο οἱ μορφὲς ἀποδίδονται πολὺ λιτότερα, μὲ μιὰ σχεδιαστικὴ ἄνεση, ἀλλὰ κυρίως μὲ διαφορετικὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα, ὅχι ζωγραφικὸ, ὅπως στὸ ψηφιδωτό, ἀλλὰ γραμμικὸ: μὲ τρόπους δηλαδὴ ποὺ φαίνεται πὼς ἀνταποκρίνονται στὰ στοιχεῖα ποὺ διαφοροποιοῦν τοὺς ὅρους

732. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (Paris 1921) 268-272.

733. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 133 κέ.

734. Αὐτόθι 135 κέ. P. Moreno, *Pittura greca* (1987) 103 κέ. Rouveret ὁ.π. (σημ. 652) 22 κέ., 225 κέ. Schefold ὁ.π. (σημ. 645) 23 κέ. Ἀντίθετα: E. Thomas, *Nicomachos in Vergina?*, *AA* 1989, 210-226.

735. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Compendiaria, La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia, Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Mario Napoli* (Salerno 2002).

736. Andreae ὁ.π. (σημ. 722). Cohen ὁ.π. (σημ. 723) 83-138, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

737. Andreae ὁ.π. σποράδην.

linear και painterly, όπως τους αναγνώρισε ο V. Bruno⁷³⁸ και όπως πρόσφατα αναλύθηκαν από την υπογράφουσα⁷³⁹.

Ἡ τεχνοτροπικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ δύο πρωτότυπα, ἐξαιρετικῆς ποιότητας ζωγραφικὰ ἔργα ἀπὸ τὴ Βεργίνα εἶναι τόσο ἐμφανὴς ὥστε νὰ ἀποκλείει ὁποιαδήποτε σκέψη ποὺ θὰ συσχετίζε τοὺς δύο δημιουργοὺς ποὺ κρύβονται πίσω ἀπ' αὐτά: ὁ ἴδιος ὁ Μανόλης Ἀνδρόνικος τὴν ἀναλύει μὲ ἐμβρίθεια καὶ προσοχή, συνοψίζοντας τὶς παρατηρήσεις του μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: «Ὅσο κι ἂν, σὲ μιὰ πρώτη ματιά, ὁ ζωγράφος τῆς ἀρπαγῆς φαίνεται πολὺ πιὸ τολμηρὸς καὶ πρωτοποριακὸς ἀπὸ τὸν ζωγράφο τοῦ κυνηγιοῦ, στὴν πραγματικότητα, μὲ ὅλο τὸν δυναμισμό του, τὴν ἐμπνευση καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ του ἱκανότητα καὶ τόλμη, βρίσκεται πολὺ πιὸ κοντὰ στὴν παράδοση, παρ' ὅσο ὁ ζωγράφος τοῦ κυνηγιοῦ, ποὺ χρησιμοποιεῖ, μὲ προσοχὴ ἀκόμη εἶναι ἀλήθεια, μιὰ νέα ζωγραφικὴ γλῶσσα μὲ πολλὰ νεότροπα στοιχεῖα ποὺ θὰ ἔχουν ἓνα γόνιμο μέλλον στὴν τέχνη τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων. Ὁ πρῶτος ἐξαντλεῖ ὅλες τὶς δυνατότητες τῆς τέχνης ποὺ ἔχει παραλάβει ἀπὸ τοὺς δασκάλους του, ὁ δεῦτερος ἀνοίγει νέους δρόμους γιὰ τοὺς τεχνίτες ποὺ θὰ τὸν ἀκολουθήσουν... Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς ἀποτελεῖ τὴ λαμπρὴ κατάληξη μιᾶς μακρότατης πορείας, ἡ σύνθεση τοῦ κυνηγιοῦ στέκεται στὴν ἀφετηρία μιᾶς νέας γόνιμης περιπέτειας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης»⁷⁴⁰.

Ἄν ἐπομένως ἀποδεχτοῦμε πὼς στὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» ἔχουν ἀποτυπωθεῖ τὰ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Νικομάχου, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ἀποσυσχετίσουμε τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ἀπὸ ὁποιαδήποτε πιθανὴ σχέση μὲ τὸ ἔργο τοῦ Φιλόξενου, τοῦ πιὸ συγγενικοῦ, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία, μὲ τὸν Νικόμαχο ἀπὸ τοὺς μαθητές του.

Β. Ἀριστείδης II

Χάρη στὰ καινούργια δεδομένα ποὺ προέκυψαν γιὰ τὸν Νικόμαχο, μὲ τὴν ἀνέυρεση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης», εἶναι φανερὸ πὼς ὁ Φιλόξενος δὲν μπορεῖ νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης⁷⁴¹, παρόλη τὴν ἐξαντλητικὴ ἐπιχειρηματολογία τοῦ Fuhrmann γιὰ τὸ ἀντίθετο⁷⁴². Ἐντούτοις ἡ πραγματικὰ ἐντυπωσιακὴ εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὸ σύμπλεγμα τοῦ Πλούτωνα καὶ τῆς Περσεφόνης, καὶ στὸν Δαρεῖο καὶ τὸν ἡνίοχό του στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, ποὺ διέκρινε ὁ P. Moreno⁷⁴³, δὲν μπο-

738. V. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting* (London 1977) 31-44.

739. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Linear and Painterly: Colour and Drawing in Ancient Greek Painting*, στὸ *Τὸ χρῶμα στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, Θεσσαλονίκη, Μάιος 2000* (Θεσσαλονίκη 2002) 97-105.

740. Ἀνδρόνικος, *Περσεφόνη* 133 κέ.

741. Ἀπὸ τοὺς λίγους ποὺ ἀπέρριψαν τὴ συσχέτιση ὁ A. Rumpf, *Zum Alexander-Mosaik*, *AM* 77, 1962, 229 κέ. διέκρινε πὼς τὸ χαμένο ζωγραφικὸ ἔργο πρέπει νὰ ἔγινε στὰ χρόνια τοῦ Ἀλεξάνδρου, στὸ γ' τέταρτο τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα, καὶ θὰ ἔπρεπε ἐπομένως νὰ ἀποδοθεῖ σ' ἓνα μεγάλο ζωγράφο τῆς γενιᾶς του, ἴσως στὸν Ἀπελλῆ.

742. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* 26-49 καὶ 203-227.

743. Moreno, *Pittura greca* 127 εἰκ. 135-136.

ρεῖ νὰ εἶναι τυχαία: ἀντανακλᾷ προφανῶς μιὰ σχέση μαθητείας ἀνάμεσα στοὺς δημιουργοὺς τῶν δύο ἔργων, ποὺ ἡ Α. Rouveret ἐρμηνεύσε ὡς συγγένεια ἔργα-στηρίου⁷⁴⁴.

Ανακεφαλαιώνοντας τὶς παρατηρήσεις ποὺ προηγήθηκαν μπορούμε νὰ καταλήξουμε στὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

α. Ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι δὲν ἔχει καμιὰ τεχνοτροπικὴ συγγένεια μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης»: ἡ πρώτη ἀντιπροσωπεύει ἕνα στυλ ποὺ θὰ τὸ ὀνομάζαμε ζωγραφικὸ, ἐνῶ ἡ δευτέρη ἀποτελεῖ τὸ καλύτερο δείγμα τοῦ γραμμικοῦ στυλ.

β. Ἡ τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι ἔχει σημαντικὲς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης καὶ τὴν ἴδια ζωγραφικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν πλαστικότητα τῶν μορφῶν, τὸ φῶς, τὴν προοπτικὴ καὶ τὴ δραματικὴ κίνηση μέσα στὸν χῶρο.

γ. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ «τάφου τῆς Περσεφόνης» δὲν ἔχουν καμιὰ τεχνοτροπικὴ συγγένεια μὲ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης. Ἡ διαπίστωση ὅμως τοῦ Moreno γιὰ τὴ σύμπτωση στὰ εἰκονογραφικὰ σχήματα τῶν δύο συμπλεγμάτων⁷⁴⁵ δηλώνει, ὅπως συμπέρανε ἡ Rouveret⁷⁴⁶, μιὰ σχέση μαθητείας ἀνάμεσα στὸν Νικόμαχο, δημιουργὸ τῆς τοιχογραφίας τῆς ἀρπαγῆς, καὶ τὸν ζωγράφο ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης.

Ἄν θεωρήσουμε ὡς δεδομένο πὼς τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ στοιχεῖο χαρακτηρίζει τὴ σχέση δασκάλου καὶ μαθητῆ ἀνάμεσα στοὺς δημιουργοὺς τῶν δύο ἔργων (τῆς τοιχογραφίας τῆς ἀρπαγῆς καὶ τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτό), τότε οἱ πολὺ σημαντικὲς τεχνοτροπικὲς διαφορὲς τους μπορούν νὰ ἐρμηνευθοῦν μόνον ἂν ἀποσυσχετίσουμε τὸν (ἐξίσου ταχὺ) Φιλόξενο ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης καὶ ἀναζητήσουμε, ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους μαθητὲς τοῦ Νικομάχου, ἕναν ἄλλο ζωγράφο μὲ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀνταποκρίνονται στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης καὶ τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι στὴ Βεργίνα.

Ἀνάμεσά τους ὁ γιὸς τοῦ Νικομάχου Ἀριστείδης II (σύγχρονος μὲ τὸν Ἀπελλῆ καὶ προφανῶς ἐγγονὸς τοῦ Ἀριστείδου I, τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνα) πληροῖ ὅλες τὶς προϋποθέσεις, καθὼς γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Πλίνιο, 35, 98-100 πὼς *Aequalis eius (Philoxeni) fuit Aristides Thebanus. Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἦθη, item perturbationes. Durior paulo in coloribus. Huius opera: oppido capto ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat. Quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam. Idem pinxit proelium cum Persis centum homines tabula ea complexus pactusque in singulos mnas denas a tyranno Elatensium Mnasone. Pinxit et currentes quadrigas et supplicantem paene cum voce, et venatores cum captura et...Pinxit et aegrum sine fine laudatum...*

744. Rouveret ὁ.π. (σημ. 652) 226 κέ. εἰκ. 17.

745. Moreno ὁ.π. (σημ. 734) 127, εἰκ. 135-136.

746. Rouveret ὁ.π. (σημ. 652) 221 κέ.

Ὁ ἀποκλεισμός τοῦ Ἀριστείδου ΙΙ ἀπὸ τοὺς πιθανοὺς δημιουργοὺς τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου μὲ βάση, ὅχι τόσο τὴν ἀσάφεια στὸν τίτλο τοῦ ἔργου του (*proelium cum Persis*)⁷⁴⁷, ὅσο τὸ γεγονός ὅτι στὴ δική του μάχη ἐναντίον τῶν Περσῶν εἰκονίζονταν ἑκατὸ μορφές, πολὺ περισσότερες δηλαδὴ ἀπ' ὅσες διασώζει τὸ ψηφιδωτό⁷⁴⁸, δὲν ἀποτελεῖ ἰσχυρὸ ἐπιχείρημα γιὰ τὴν ἀπόρριψη τῆς πιθανότητας αὐτῆς, ἐπειδὴ τίποτα δὲν ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενο πὼς τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης ἀντιγράφει τμήμα μόνον καὶ ὅχι ὁλόκληρο τὸ ζωγραφικὸ ἔργο⁷⁴⁹.

Ἄν πίσω ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης ἀναγνωρίσουμε τὸ χέρι τοῦ Ἀριστείδου ΙΙ:

α. τοῦ γιοῦ δηλαδὴ τοῦ Νικομάχου ἀπὸ τὴ Θήβα ποὺ ἀπεικόνισε μάχη ἐναντίον τῶν Περσῶν, κατὰ παραγγελία τοῦ Μνάσωνα ἀπὸ τὴν Ἑλάτεια⁷⁵⁰,

β. τοῦ ζωγράφου ποὺ διακρινόταν γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν συναισθημάτων τῶν μορφῶν του⁷⁵¹,

γ. τοῦ δημιουργοῦ ἀνάμεσα στὰ ἔργα τοῦ ὁποίου περιλαμβάνεται ἓνα, μὲ θέμα συγγενικὸ μὲ ἐκεῖνο ποὺ ἀπεικονίζεται στὴν τοιχογραφία μὲ τὸ κυνήγι τῆς Βεργίνας (*venatores cum captura*).

δ. τοῦ καλλιτέχνη, ἐντέλει, ἐνὸς ἔργου ποὺ μετέφερε ὁ Ἀλέξανδρος στὴν Πέλλα, πρὶν ἀπὸ τὴν ἑναρξὴ τῆς ἐκστρατείας του στὴν Ἀνατολή,

τότε εἶναι θεμιτὸ νὰ προτείνουμε τὴ συσχέτισή του μὲ τὸ χαμένο πρότυπο τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης καὶ νὰ ἀναθεωρήσουμε ἔτσι πολλὰ ἀπὸ τὰ προβλήματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴ χρονολόγησή του. Τὸ θέμα ὥστόσο αὐτὸ ἀποτελεῖ ἀντικείμενο εἰδικῆς μελέτης ἀπὸ τὴν ὑπογράφουσα⁷⁵² ποὺ ξεπερνᾷ τὰ ὅρια αὐτῆς τῆς «πρώτης δημοσίευσης» τῆς τοιχογραφίας μὲ τὸ κυνήγι στὴ Βεργίνα.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀρκεῖ ἀπλῶς νὰ συμπεράνουμε πὼς οἱ εἰκονογραφικὲς καὶ στυλιστικὲς ὁμοιότητες τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης μὲ τὴν τοιχογραφία τοῦ τάφου τοῦ Φιλίππου στὴ Βεργίνα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαῖες. Ἀντανακλοῦν, ἀντίθετα, δύο διαφορετικὲς χρονικὲς στιγμὲς τῆς δημιουργίας τοῦ ἴδιου ζωγράφου, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ταυτίζεται μὲ τὸν Φιλόξενο ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια, ἀλλὰ μὲ τὸν συμμαθητὴ του, γιὸ καὶ μαθητὴ τοῦ Νικομάχου ἀπὸ τὴ Θήβα, Ἀριστείδου ΙΙ.

Κατὰ συνέπεια, οἱ τεχνοτροπικὲς διαφορὲς ἀλλὰ καὶ οἱ εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Νεάπολης καὶ τῆς τοιχογραφίας στὴ Βεργίνα

747. Hölscher, *Historienbilder* 119 κέ.

748. Fuhrmann ὁ.π. (σημ. 724) 72 κέ. Hölscher, *Historienbilder* 121. Andreae ὁ.π. (σημ. 729) 24.

749. Ἡ χρῆσις τοῦ ψηφιδωτοῦ ὡς ἐμβλήματος θὰ μπορούσε νὰ στηρίξει μιὰ τέτοια πιθανότητα. Ἦδὼν ὁ Byvanck καὶ ὁ B. Andreae, *Das Alexandermosaik, Opus Nobile* 14, 1967, πρότειναν ὅτι ὁρισμένα στοιχεῖα τοῦ ψηφιδωτοῦ πρέπει νὰ ἐρμηνευτοῦν ὡς ἀποτέλεσμα τῆς παρέμβασης τοῦ ψηφοθέτη καὶ νὰ ἀποσυσχετιστοῦν ἀπὸ τὸ πρότυπό του.

750. Hölscher, *Historienbilder* 117 κέ.

751. Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῶν ὄρων *ἦθνη* καὶ *perturbationes* τοῦ Πλινίου βλ. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art* (New Haven 1974).

752. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Copyist and Painter. Reconsidering the Alexander Mosaic* (ὕπὸ ἔκδοσιν).

μέ την τοιχογραφία τῆς ἀρπαγῆς, πρέπει νά θεωρηθοῦν ὡς ἀντανακλάσεις δύο διαφορετικῶν, ἀλλὰ σύγχρονων καλλιτεχνικῶν τάσεων τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου, στοῦ ὁποῖο μαθήτευσαν κάτω ἀπὸ τὴν ἐποπτεία τοῦ Νικομάχου, ὅχι μόνον ὁ Φιλόξενος καὶ ὁ Ἀριστείδης II, ἀλλὰ καὶ ὁ μέγας σύγχρονος ὁμότεχνός τους Ἀπελλῆς.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου ποὺ κοσμεῖ τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου II τῆς Μεγάλης Τούμπας στὴ Βεργίνα στὸν Ἀριστείδη II, πιθανὸ δημιουργὸ καὶ τοῦ προτύπου ποὺ ἀντιγράφει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης, θὰ δικαιολογοῦσε τὴν κοινὴ ἀντίληψη ποὺ χαρακτηρίζει τὶς δύο συνθέσεις, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀποτυπώνεται ἡ εἶδση, τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐρμηνεύεται τὸ γεγονός καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁργανώνεται δομικὰ ἡ εἰκονιστικὴ παράσταση, ὅπως τὰ ὅρισε ὁ T. Hölscher⁷⁵³, μὲ τὰ δύο ζωγραφικὰ ἔργα νὰ ἐκπέμπουν παρόμοια πολιτικὰ μηνύματα μὲ τὶς ἴδιες συνθετικὲς ἀρχές καὶ νὰ καταγράφουν τὴ δράση τοῦ Ἀλεξάνδρου σὲ δυὸ διαφορετικὲς στιγμὲς τῆς ζωῆς του: νεαροῦ βασιλιᾶ τὴν ἐπαύριο τῆς δολοφονίας τοῦ πατέρα του στὶς Αἰγές, ἀδιαμφισβήτητου νικητῆ καὶ διαδόχου τοῦ Μεγάλου Βασιλιᾶ στὴ μάχη τοῦ ἐναντίον τοῦ Δαρείου. Ὁ συμβολισμὸς ποὺ ἐνέχουν τὰ δύο ζωγραφικὰ ἔργα εἶναι τόσο συγγενικὸς ποὺ νὰ ἐπιβάλλει σχεδὸν τὴν ἀπόδοσή τους στὸν ἴδιο ζωγράφο. Ὅπωςδήποτε ὅχι στὸν μαθητὴ τοῦ Νικομάχου καὶ συνεχιστὴ τῆς τέχνης τοῦ Φιλόξενου, ἀλλὰ στὸν γιὸ καὶ μαθητὴ τοῦ Ἀριστείδη II, ποὺ – ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς μαρτυρίες – εἶχε μιὰ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ πατέρα του, τὴν ὁποία φαίνεται πὼς ὁ Ἀλέξανδρος ὅχι μόνον ἐκτίμησε νωρίς, παίρνοντας μαζί του ἀπὸ τὴ Θήβα ἓνα ἔργο του, ἀλλὰ θέλησε νὰ ἀξιοποιήσει καὶ λίγο ἀργότερα, ἀναθέτοντάς του νὰ κοσμήσει τὴν πρόσοψη τοῦ τάφου τοῦ πατέρα του στὶς Αἰγές μὲ ἓνα θέμα ποὺ ὑπηρετοῦσε τὴ χρονικὴ στιγμὴ τῆς ἀνάρρησής του στὸν μακεδονικὸ θρόνο. Ἡ ἀνάθεση τοῦ Μνάσωνα ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα στὸν ἴδιο ζωγράφο νὰ ἱστορήσει τὴν πολεμικὴ δράση τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν Ἀνατολὴ καὶ μὲ τὴ νίκη του ἐπὶ τοῦ Δαρείου τὴν ἀνάρρησή του στὸν θρόνο τοῦ Μεγάλου Βασιλιᾶ της μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ, ἐπομένως, ὡς ἀποτέλεσμα τῆς σχέσης τοῦ ζωγράφου μὲ τὸν βασιλιᾶ ἀλλὰ καὶ τῆς μαρτυρημένης ἀπὸ τὸν Πλίνιο ἰκανότητάς του νὰ ἀποτυπώνει τὰ ἥθη καὶ τὰ πάθη τῶν ἀνθρώπων (*ἥθη, item perturbationes*) μὲ τὸν μοναδικὸ τρόπο ποὺ ἐκφράζονται στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης. Στὴν τετραχρῶμία τῆς παλέτας του, ποὺ στηρίζεται στὰ βασικὰ χρώματα καὶ τὶς ἀποχρώσεις τους, ὅπως καταγράφεται στὰ δύο ἔργα ποὺ τοῦ ἀποδίδουμε, ἴσως ἀναγνωρίζεται ἡ πληροφορία τοῦ Πλινίου γιὰ τὴν ἐλαφρὰ σκληρότητα τῶν χρωμάτων του (*durior paulo in coloribus*)⁷⁵⁴.

753. Hölscher, *Historienbilder* 11-12.

754. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art* (New Haven 1974) 359-361 λ. *durus*.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Ἀγκαῖος 72, 102
 ἀγριόχοιρος 60, 92-93· βλ. καὶ κάπρος
 ἀγχέμαχο δόρυ 69-70· βλ. καὶ δόρυ
αἰγανέη 69.
 Αἰγὲς 9, 17, 164, 176.
 ἀκόντιο 39, 49-51, 54, 56, 66-70, 72, 80,
 84, 88, 92-93, 103, 107, 162· βλ. καὶ
 ἐκπυρόλο
 Ἀλέξανδρος Α' 160· Γ' 20-21, 63-64, 66,
 71, 73, 77, 85-86, 101, 105, 109-110,
 125, 133, 141, 143-151, 153-160, 163,
 166-171, 175-176· Δ' 71, 149, 155,
 166
 ἀλεπού 159
 ἄλογο 50, 52, 74, 80, 93, 98, 103, 105-
 106, 113-114, 119-120, 131-132
ἀλοιφή 30
 ἄλσος 89-90, 138-141, 144
 Ἀμύντας Α' 161· Γ' 108, 110, 160
 ἀντίβολο 42
 ἀντιλόπη 40, 49-50, 68, 84, 87, 108, 111-
 112, 114, 116, 131-133, 159
 Ἀπελλῆς 171, 174
 Ἀπολλόδωρος 121-123, 126
 Ἀπόλλων 89, 138, 140-141, 144· Belve-
 dere 103, 149· Λύκιος 140-141
 Ἀριστείδης I 174· II 174-176
 ἄρκτος 49, 56, 60, 68, 72, 81, 84-87, 92,
 103-104, 109-113, 132, 140-141, 144,
 159
ἄρκυς 73-74, 87
ἄρκυωρὸς 74-75, 84, 112, 142
 Ἄρτεμις 91, 139-141, 144· Ἀγροτέρα 89,
 139· Κυνηγέτις 139
 Ἀρχέλαος 121, 142
 Ἀταλάντη 79, 102
αὐερεύειν 104-105, 108
 βασιλικός· αὐλὴ 3, 58, 66, 75· νεανίσκος
 63· παῖς 63, 66
βελόνιασμα 116
 δάδα 139
 Δαρεῖος 151, 158, 164, 170, 173, 176
 Δελφοί· ἀνάθημα Κρατεροῦ 63, 108-109,
 160
 δένδρο 49-50, 52-53, 57, 86-91, 93, 97,
 111, 113-114, 120, 124-126, 130-133,
 138-141
 δενδρολατρεία 89-90
 Δεξιλέως 105
 Δημητριάδα· γραπτὲς στήλεις 31-32
διάχυσις 149
δικτυαγωγὸς 74
δίκτυον 73-74
 Διόσκουροι 102, 105
διφθέρα 75-77
 δίχτυ 57, 66-67, 73-76, 87, 112-113, 142,
 165
 δόρυ 28, 39, 51, 55-56, 60, 64, 66-72, 80,
 85, 87-88, 92-93, 98, 103, 106, 109-
 110· βλ. καὶ ἀγχέμαχο
 ἐκπυρόλο ἀκόντιο 68-69· βλ. καὶ ἀκόντιο
 ἐλάφι 49, 57, 68, 73, 81, 84, 92-93, 102,
 104-105, 107, 109, 112-114, 147, 159·
 Κερυνίτις ἔλαφος 108
ἐνόδιον 73
 Ἑρμῆς 119, 130
ἐσθῆς 59, 75
 Εὐφράνωρ 123
 Ζεῦξις 121-123, 126
 ζωφόρος 92, 97, 100-101, 107, 113, 115·
 δωρικὴ 10, 13-14, 17, 49, 52· ἰωνικὴ
 2, 9, 16-17, 23-24, 111
 Ἡγήσανδρος 65, 160, 165
 Ἡρακλῆς 89, 103-105, 108, 144, 159·
 Κυναγίδας 141
 Ἡφαιστίων 147-148
θήρα 85, 89

θηρίον 60, 68, 75, 85, 142

Θησεύς 72, 123· βλ. καὶ Theseus

ἵππαγωγός 74

Ἰσοδός 151

κάπρος 49, 51, 53, 57, 68-70, 80-81, 83-84, 88, 90, 92-93, 97-98, 100-101, 106-107, 109, 111, 113-114, 120, 132, 147, 162-163, 165, 167· Καλυδώνιος 72, 80, 92, 99-101, 103, 107, 159

Κάσσανδρος 65, 155, 158, 160, 165-166, 168, 170

καυσία 53, 56, 59, 62-63, 65-66, 76, 100-101, 103, 114, 145-146, 165-166· δια-
δηματοφόρος 62

κιννάβαρις 31-32, 34, 36

Κιττός 85

κονίαισις 30

κρηπίς 55, 62-63, 75, 116· βλ. καὶ ὑπο-
δήματα

κυναγωγός 74

κυνηγέσιον 58-59, 89

κυνηγέτης 59, 74-75

κυρβασία 93

κύων 81, 89· βλ. καὶ σκυλί

λαγός 159

λαγωνικό 82, 93, 114

λέαινα 92-93

λεοντή 55, 105, 149

λεύκωσις 30

λέων 85· βλ. καὶ λιοντάρι

λιθοτομία 85

λινόπτῃς 74, 142

λιοντάρι 3, 49, 52-57, 59-61, 63, 68, 80-81, 84, 86, 88, 93, 97-98, 100-101, 104-106, 108-112, 114, 132, 144, 151-152, 159-160, 162-164, 166-167· βλ. καὶ λέων

λόγχη θηρευτική 69

λὺγξ 85

Μελέαγρος 79, 100-102, 147

μεροκάματο 33, 37

Μίθρας 104-105

Μιχαήλ Ἀγγελος 34, 37, 41-42, 116

Μνάσων 175-176

μολοσσός 83, 93, 97, 107, 116, 132

Νικίας 98, 108, 122-123, 154

Νικόμαχος 38-39, 116, 121-122, 154, 171-176

Νύμφες 91, 140

νωπογραφία 33-37

Ξενόφαντος (λήκυθος τοῦ) 100

ξόανο 90, 140

Ὀλυμπιάς 165

Πάγγαιον ὄρος 85

πάνθηρας 85, 92, 113

παράδεισος 141-142, 144

πάρδαλις 85

Παρράσιος 121, 123, 126· βλ. καὶ Par-
thasius

Παυσίας 122, 129

πέλεκυς 55, 60, 66, 72-73, 92-93, 101-102, 114, 147

Πέλλα 11, 18, 175· οἰκία Ἀρπαγῆς τῆς
Ἑλένης 65, 73, 102· Διονύσου 104

περίδρομος 73-74

Πέρσες 72, 151

Περσεφόνη 119, 130, 140, 173

πεσσός 49, 52, 87, 89-91, 111, 130-133,
138-141, 143

πέτασος 59, 62-64, 77, 104

Πευκέστας 85-86

Πλούτων 119, 130, 173

Πολύγνωτος 99, 107

Πομπία· τοιχογραφία στὴν Casa della
Caccia 86, 109· βλ. καὶ ψηφιδωτὸ Νεά-
πολης

Πουλυδάμας 108, 159-160

προβιά 56, 142

προβόλιον 60, 68, 71-72, 100

πρόβολος 69

Πτολεμαῖος Α' 87, 101, 146-147, 155-156, 166-167

ρόπαλο 101-102

σάγαρις 72

σαρκοφάγος 7, 105· «Ἀλεξάνδρου» ἀπὸ τῆς
Σιδώνας 73, 77, 92-93, 97-98, 101-102,
105-107, 109, 112-113, 147, 149, 160,
163· τῶν «θρηνουσῶν γυναικῶν» 86,
92, 97, 101-103, 109, 124

σιβύνη 70

σιγύνης 70

σίγνον 70
 Σιδών· βλ. σαρκοφάγος «Ἀλεξάνδρου»
 σισύρα 75
 σίσυρα 75
 σίττυβα 75
 σκιά 129
 σκυλί 34, 49-51, 53-54, 56-58, 74, 80-84,
 92-93, 97, 103, 120, 160· βλ. καὶ κύων
 Σκυλλοῦς 139
 στεφάνι 52, 61, 77-80, 120, 162
 σὺς 85· βλ. καὶ ἀγριόχοιρος, κάπρος

τάφος· Ἀγίας Παρασκευῆς 16, 34· Ἀγίου
 Ἀθανασίου· Π 12, 16, 78, 111· Βεργί-
 νας· «τῆς Εὐρυδίκης» 12, 21, 35, 40·
 «τῆς Περσεφόνης» 1-2, 31, 38-42, 115-
 117, 120-123, 130-131, 154, 171-174·
 «τοῦ Πρίγκιπα» (ΠΙ Μεγάλης Τούμ-
 πας) 14-16, 18-19, 24, 70-71, 163·
 «τοῦ Ρωμαίου» 12, 16· τοῦ Φιλίππου
 (ΠΙ Μεγάλης Τούμπα) σποράδην· ρο-
 νοθάλαμος «μὲ ἀπλὴ πρόσοψη» 13·
 κοντὰ στὸ Πνευματικὸ Κέντρο 16·
 Δερβενίου 153, 168· Β' 169· Θεσσαλο-
 νίκης· Μαιευτηρίου 22· Μοναστηρίου
 καὶ Φοίνικα 16· Δίου 13· Λαγκαδᾶ 15·
 Λακκώματος Χαλκιδικῆς 13· Λευκα-
 δίων· τῶν Ἀνθεμίων 16-18, 34· τῆς
 Κρίσεως 16, 19, 24, 78, 111, 163· τοῦ
 Kinch 14, 163· τοῦ Λύσωνα καὶ Καλλι-
 κλῆ 13· τοῦ Χαρούλη 12· Παλατισιῶν·
 τοῦ Heuzeu 14· Ι τύμβου Μπέλλα 16·
 ΙΙ τύμβου Μπέλλα 13-14, 24, 78, 163·
 Πέλλας· μακεδονικὸς Β' 13· Γ', Δ' 12, 16·
 Ε' Ραχῶνας 12, 16· ΣΤ' 13· τάφος τῶν
 Γιαννιτσῶν 16, 22· Σπηλιᾶς Ἑορδαίας
 16· Φράγματος Ἀλιάκμονα 13

τέμπερα 34-36

τιάρα περσική· βλ. κυρβασία

τόξον 68, 84, 92-93

ἐφ' ὕγρασις 34

ὑποδήματα 52, 65, 59, 61, 75· βλ. καὶ
 κρηπίς

φθορά 129

Φίλιππος Β' σποράδην· Γ' Ἀρριδαῖος 79,
 145, 156, 165-166

Φιλόξενος 98, 122, 154, 158, 170-173,
 175-176

Χάριτες 91, 140

χιτωνίσκος 52, 55-56, 59-65, 75, 93, 120,
 142

χλαμύδα 51, 53-56, 59-66, 76, 93, 101,
 103-104, 120· Θεσσαλική 61· μακεδο-
 νική 61

ψηφιδωτὸ 105· Νεάπολης 98, 101, 103,
 110, 115, 122, 124-125, 129-133, 145-
 146, 150-151, 153, 156-158, 163-164,
 168, 170-176· Πατέρμου 77, 83, 93,
 97-98, 106, 109, 124· Πέλλας μὲ κυ-
 νήγι ἐλαφιοῦ καὶ λιονταριοῦ ἀπὸ τὴν
 οἰκία τῆς Ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης 73,
 92, 109, 113· ἀπὸ τὸ Setif τῆς Ἀλγε-
 ρίας 92, 101, 147

ψιμυῖθιον 34-35

Ὦκεανὶς 119

affresco ajutato 33, 37

Alexander Magnus 170, 172, 174

Apollodorus 129

Aristides 172, 174

arriccio 30

buon fresco 33-34, 37

Cappella Sistina 26, 30, 33, 37, 41, 43,
 116

Cassander 170, 172

compendiaria 39

Darius 170, 172

giornata 33, 43

incisione indiretta 41-43

intonaccio 30

Mnason 174

Nicomachus 172

Parrhasius 123, 129

Pella 174

Perennius 86 (ἐργαστήρι)

Philoxenus 172, 174

secco (a secco) 33-34, 37

Theseus 123, 129

Zeuxis 129

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

Α. ΣΧΕΔΙΑ

Αθανασιάδης, Γ.Χ.: εικ. 1, 4.

Haddad, N.: εικ. 4.

Kleiner, F. S., *AntK* 15, 1972, 17 εικ. 6: εικ. 22.

Μιλτοακάκης, Γ.: εικ. 7-9, 26· πίν. 2, 3β, 8β, 23α-β, 24α-β, 26α-β, 27α-β.

Β. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Andreae, B., *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977) εικ. 5: πίν. 28α-β.

Blanchard-Lemée, M., Setif et l'histoire de la mosaïque antique, *Dossiers d'Archéologie* 286, 2003, σ. 44: πίν. 28γ.

Brinkmann, V.: πίν. 5β, 9α-β, 10γ, 11β, 12α, 13β, 14β, 15β, 16α-β, 17α-β, 18β, 20α-γ, 21α-β, 25α-β.

Fleischer, R., *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (*IstForsch* 34, 1983) πίν. 12-15: εικ. 20α-δ.

v. Graeve, V., *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt* (*IstForsch* 28, 1970) πίν. 24β-25β, 40 καὶ 26: εικ. 21α, 27 καὶ 28, ἀντίστοιχα.

Lavin, I., *DOP* 17, 1963, εικ. 106: εικ. 21β.

Τσαβδάρου, Σπ.: εικ. 2-3, 5-6, 10-19, 23-25· πίν. 1, 3α, 4α-β, 5α, 6α-β, 7α-β, 8α, 10β, 11α, 13α, 14α, 15α, 18α, 19, 22.



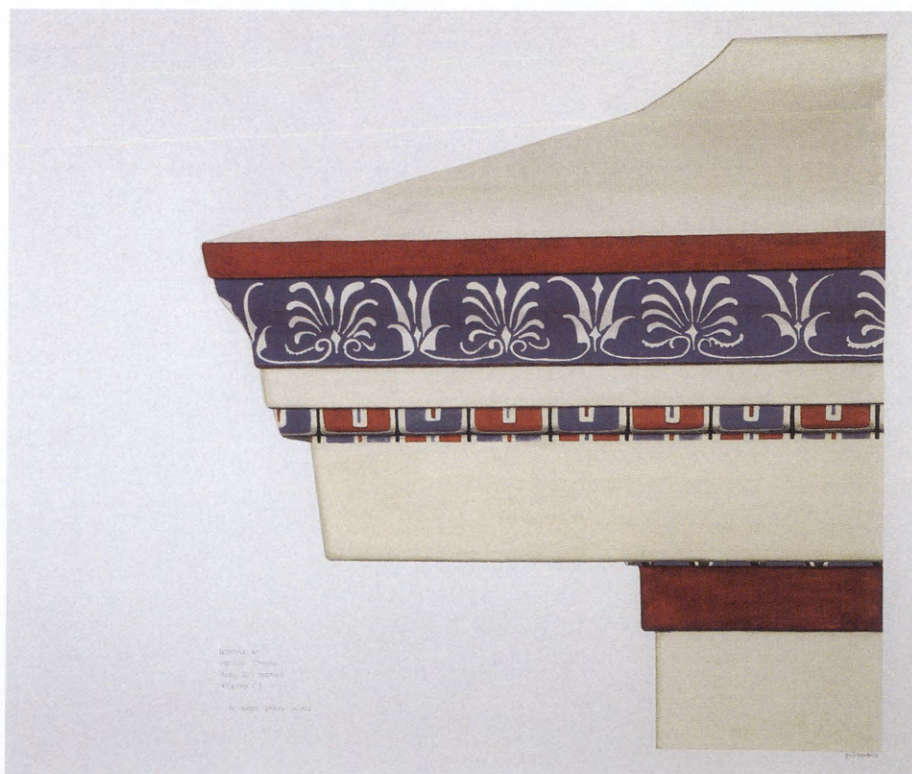
Ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου.



Ἡ πρόσοψη τοῦ τάφου, ἀναπαράσταση.



α. Λεπτομέρεια από τὸ γείσο πὺ ἐπιστέφει τὴ ζωφόρο.



β. Σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση τοῦ γείσου πὺ ἐπιστέφει τὴ ζωφόρο.



α. Τὸ ἀριστερὸν τμήμα τῆς παράστασης.



β. Τὸ μεσαῖο τμήμα τῆς παράστασης.



α. Τὸ δεξιὸν τμήμα τῆς παράστασης.



β. Οἱ κόκκινες γραμμώσεις.



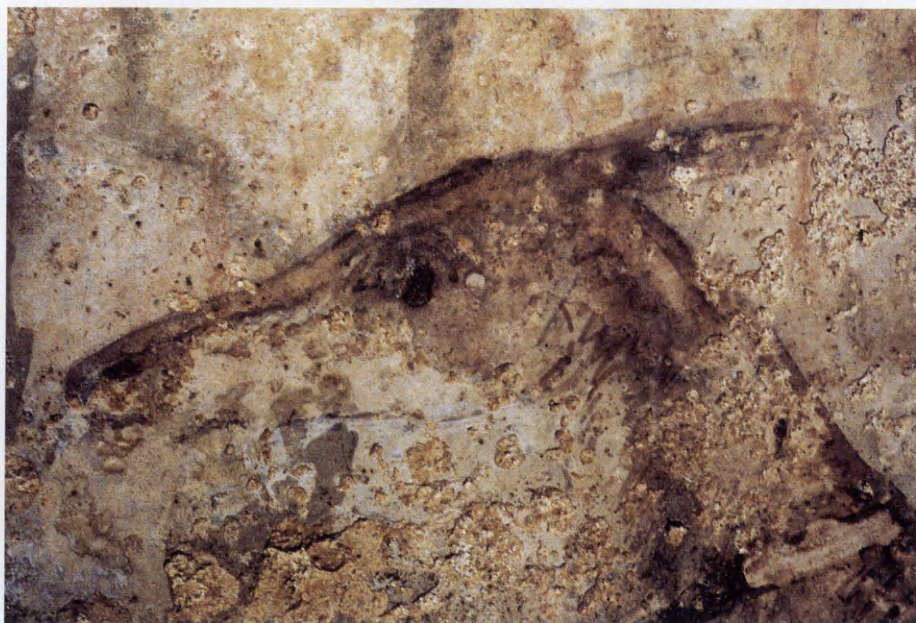
α. Χαράξεις στην κοιλιά του αλόγου του ιππέα άρ. 5.



β. Το επιχρυσωμένο δόρυ του ιππέα άρ. 8.



α. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 7.



β. Ἡ ἀντιλόπη.



1

2

3

4

5

α. Ἡ τοιχογραφία.



α

β

γ

δ

ε

β. Ἡ τοιχογραφία, ἀναπαράστασις.



6

7

8

9

10



στ

ζ

η

θ



α. Ὁ πεσσός.



β. Τὰ πόδια τοῦ λιονταριοῦ.



α. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6.



β. Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 1 καὶ τὸ ἐλάφι.



γ. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 1.



α. Ὁ ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ. 2.



β. Ἡ ἀντιλόπη.



α. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 2.



β. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 3.



α. Οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 3 καὶ 4 μὲ τὸν κάπρο.



β. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 4.

α. Ὁ ἔφιππος κυνηγὸς ἀρ. 5.



β. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 5.





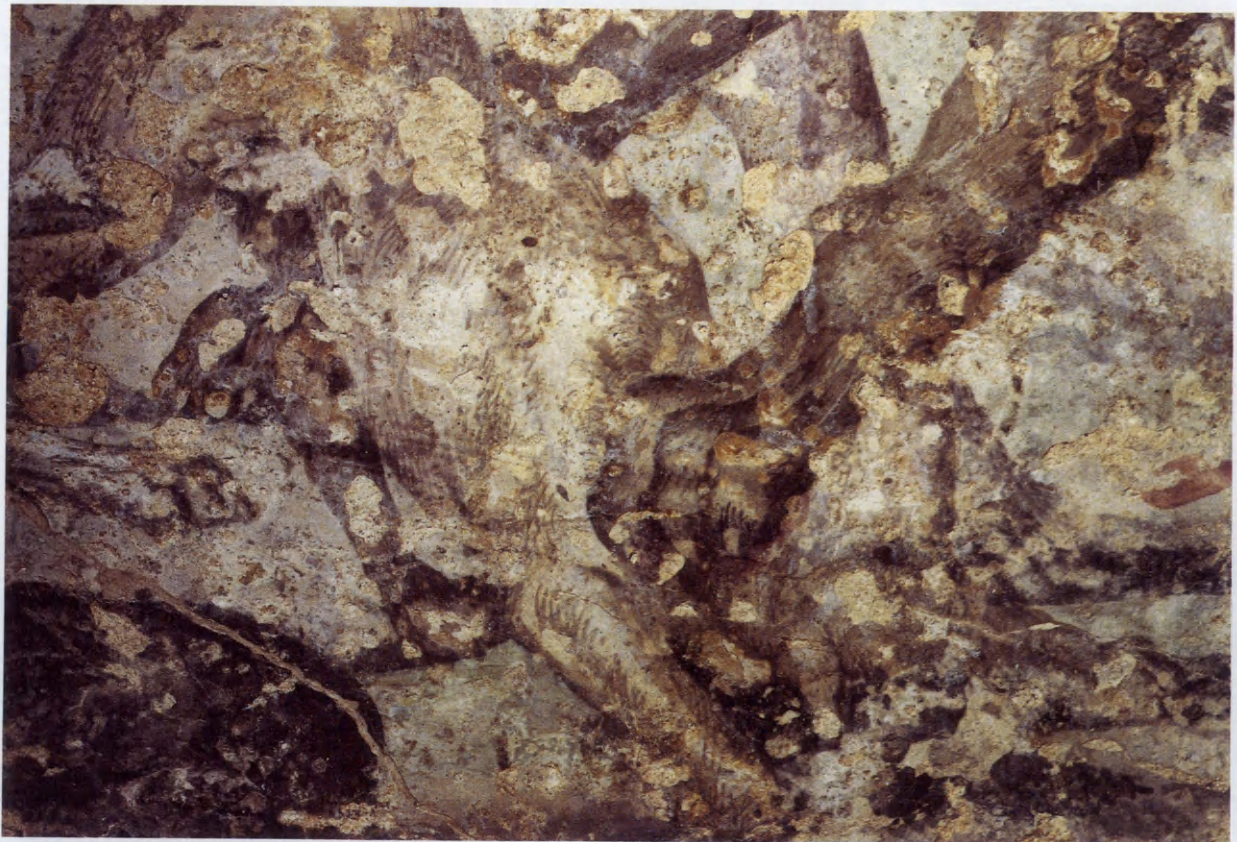
α. Οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 6 καὶ 7.



β. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6.



α. Τὸ λιοντάρι καὶ τὰ σκυλιὰ στ, ζ καὶ η.



β. Τὰ πόδια τοῦ λιονταριοῦ καὶ τὸ σκυλὶ ζ.



α. Τὰ σκυλιὰ στ καὶ ζ.



β. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τοῦ λιονταριοῦ.



Ὁ κυνηγὸς ἀρ. 9, ἡ ἄρκτος καὶ τὸ σκυλὶ θ.



α. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 7.



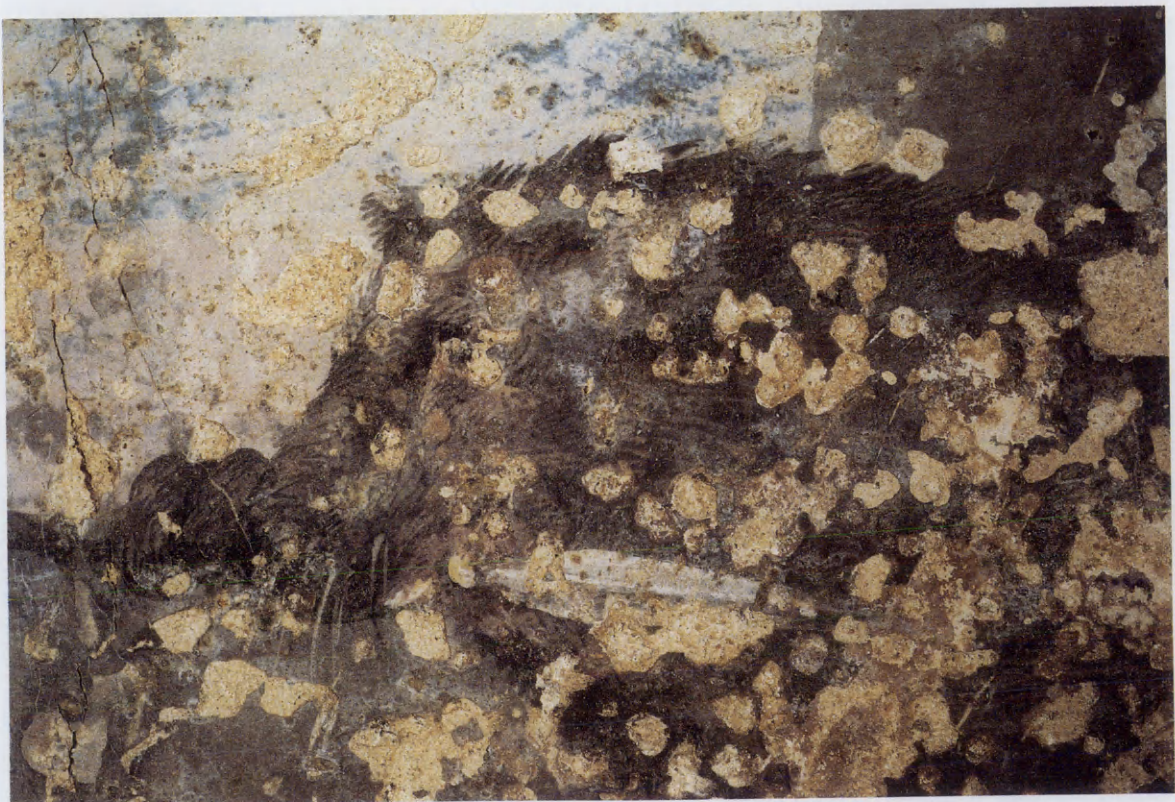
β. Ἡ κρηπίδα τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 8.



γ. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 9.



α. Ήχλαμύδα τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 9.



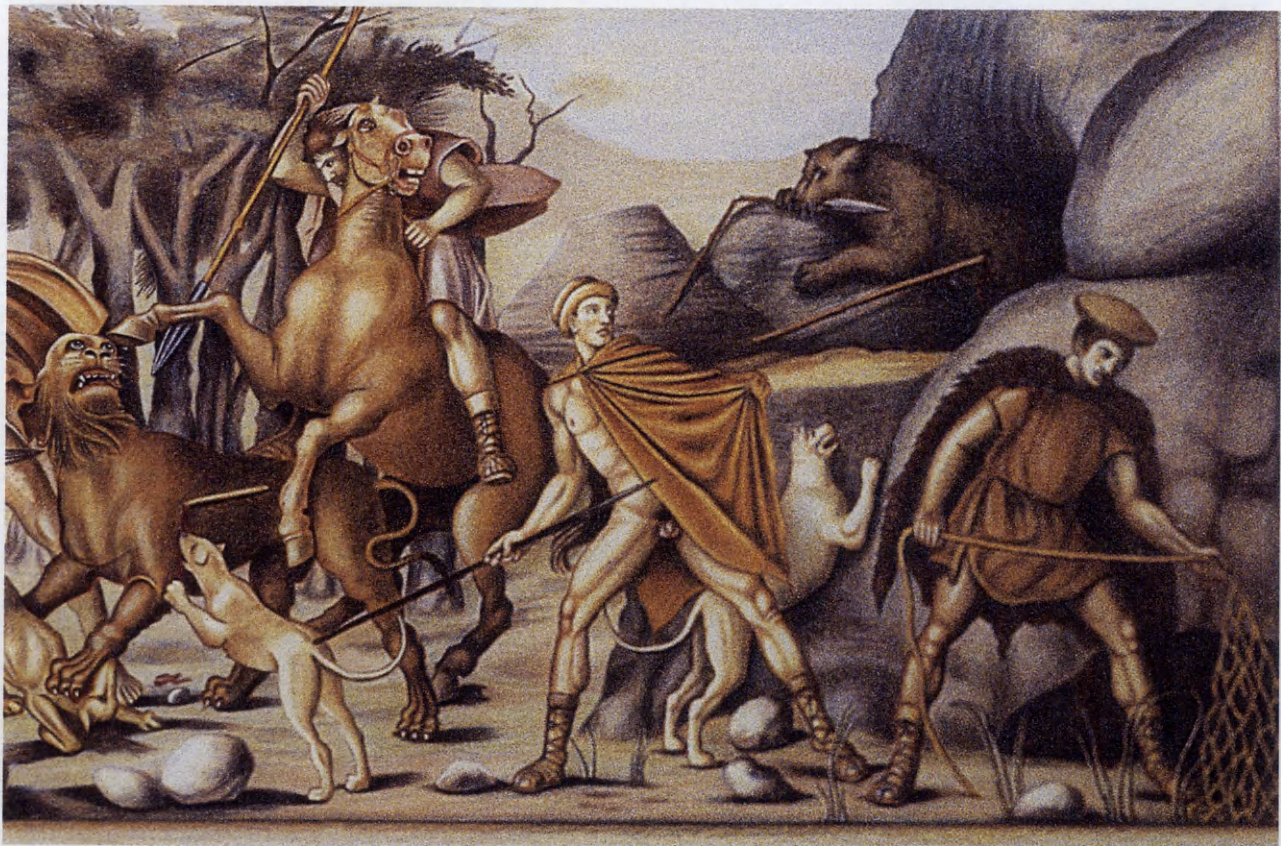
β. Ἡ ἄρκτος.



Ἡ μορφή ἀρ. 10 μὲ τὸ δίχτυ.



α. Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ κάπρου καὶ ἡ κεντρικὴ μορφή, ἀναπαράσταση.



β. Οἱ κυνηγοὶ ἀρ. 8, 9 καὶ 10, ἀναπαράσταση.



α. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 8, ζωγραφικὴ ἀποτύπωση.



β. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 7, ζωγραφικὴ ἀποτύπωση.



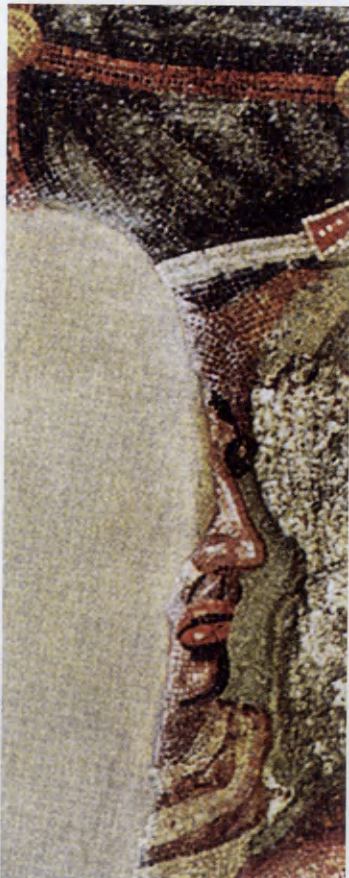
α. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 5, ζωγραφικὴ ἀποτύπωση.



β. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κυνηγοῦ ἀρ. 6, ζωγραφικὴ ἀποτύπωση.



α. Τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης. Ὁ Ἀλέξανδρος.



β. Τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Νεάπολης. Πτολεμαῖος(;).



γ. Ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὸ Setif τῆς Ἀλγερίας.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΒΕΡΓΙΝΑ. Ο ΤΑΦΟΣ ΤΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ.
Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ
ΤΗΣ ΧΡΥΣΟΥΛΑΣ ΣΑΑΤΣΟΓΛΟΥ-ΠΑΛΙΑΔΕΛΗ
ΑΡ. 231 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΙΟΥΛΙΟ ΤΟΥ 2004