

Οι απεικονίσεις του Αλεξάνδρου

Καινοτομίες και πολιτικά μηνύματα

Θεοδοσία Στεφανίδου-Τιβερίου

Ομότιμη Καθηγήτρια
Κλασικής Αρχαιολογίας
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης

Στην εποχή που προηγήθηκε του Αλεξάνδρου τα δημόσια πρόσωπα απεικονίζονταν στον ελληνικό κόσμο ως ώριμοι γενειοφόροι, σεβάσμιοι άνδρες. Με τον Αλέξανδρο εισάγεται δυναμικά στην απεικόνιση του δημόσιου άνδρα, και ειδικότερα του ηγέτη, μια εντελώς νέα αντίληψη. Υιοθετείται για πρώτη φορά η παράσταση του νέου άνδρα χωρίς γένια, με πλούσια μακριά κόμη και δυναμική στροφή της κεφαλής, χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε ηρωικά πρότυπα. Περιγραφές του Αλεξάνδρου στην αρχαία γραμματεία, κυρίως όμως νομισματικές παραστάσεις καθώς και με ασφάλεια ταυτισμένα ρωμαϊκά αντίγραφα των πορτρέτων του, αποτελούν μια αξιόπιστη βάση για τη γνώση των απεικονίσεών του. Παράλληλα, σειρά από ολόσωμες απεικονίσεις του Αλεξάνδρου, που κατά κανόνα μας παραδίδονται σε μικρό μέγεθος, δείχνουν ότι οι καινοτομίες αφορούν και στους ίδιους τους ανδριάντες του. Γυμνές και ημίγυμνες ή θωρακοφόρες απεικονίσεις του, που συχνά συνοδεύονται από θεϊκά σύμβολα, όπως τον κεραυνό ή την αιγίδα, εισάγουν την έννοια του ισόθεου ηγεμόνα και παραπέμπουν στην αποθέωσή του. Με τον Αλέξανδρο θεμελιώνεται πάνω σε νέα ιδεολογική βάση το ηγεμονικό πορτρέτο, το οποίο θα σφραγίσει καταλυτικά ολόκληρη την ελληνιστική εποχή και θα επηρεάσει στη συνέχεια την απεικόνιση των Ρωμαίων αυτοκρατόρων.

Λέξεις ευρετηρίου

Αλεξάνδρεια
Αχιλλέα
Απελλής
θεϊκά σύμβολα
Λύσιππος
Λεωχάρης
πορτρέτο



Προηγούμενη σελίδα: Λεπτομέρειες από απεικονίσεις της μορφής του Αλεξάνδρου, βλ. εικ. 18 και 19.

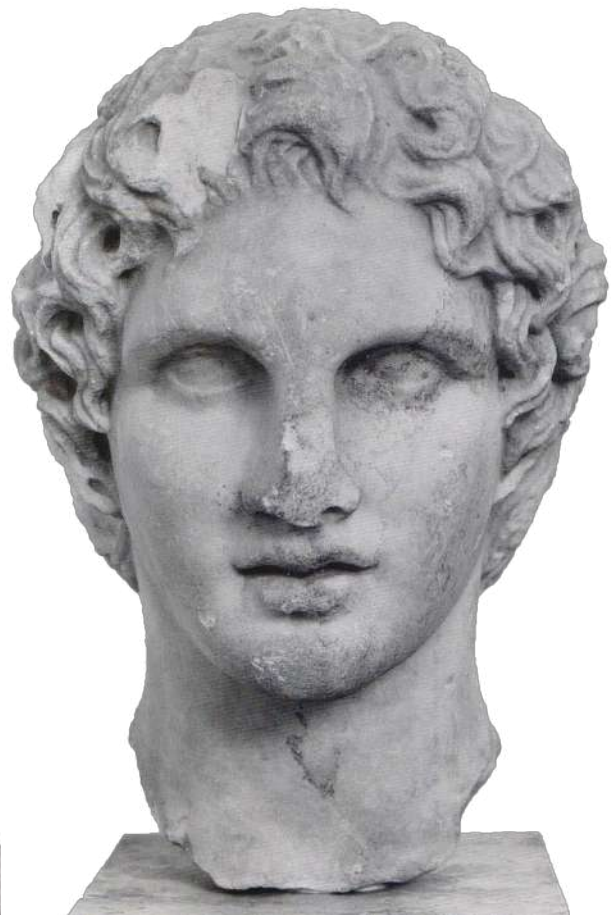
Η απεικόνιση του Αλεξάνδρου εισήγαγε στην ελληνική τέχνη καινοτόμες ή και ρηξικέλευθες ιδέες και χαρακτηριστικά, ενώ ταυτοχρόνως η απήχηση που είχε στον τρόπο απεικόνισης του ηγεμόνα (και όχι μόνον) ήταν τεράστια και ξεπέρασε κατά πολύ την εποχή του. Τα παραπάνω συνάδουν με την ιδιοφυή προσωπικότητα του Αλεξάνδρου, που όχι μόνον ενσάρκωνε με τον πληρέστερο τρόπο τα ιδανικά, τις ηθικές αξίες και τις πολεμικές αρετές της εποχής του, αλλά την ξεπέρασε κατά πολύ με τις απaráμιλλες πράξεις και την πρωτοπόρο αντίληψή του για τον κόσμο.

Καταρχάς πρέπει να λεχθεί ότι στον αρχαίο ελληνικό κόσμο οι απεικονίσεις προσώπων της ιστορικής πραγματικότητας συνδέονται με την ανιδρυση τιμητικών ανδριάντων σε δημόσιους χώρους. Τέτοιου είδους ανδριάντες εμφανίστηκαν στην Αθήνα κατά τον 5ο αι. π.Χ., με σκοπό να αποδοθούν τιμές σε πρόσωπα που είχαν προσφέ-

ρει στην πατρίδα τους σημαντικές υπηρεσίες. Έως τα τέλη του 4ου αι. π.Χ. η ελληνική τέχνη του πορτρέτου είχε μάλιστα κατακτήσει όλα εκείνα τα εκφραστικά μέσα που θα της επέτρεπαν να αποδώσει φυσιογνωμίες με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, όπως πιστεύουμε σήμερα, στόχος δεν ήταν η πιστή αποτύπωση της πραγματικής φυσιογνωμίας των τιμώμενων. Εξαιτίας της δημόσιας λειτουργίας τους τα πορτρέτα σκοπό είχαν να προβάλουν πρωτίστως την κοινωνική θέση και τα επιτεύγματα των εικονιζόμενων σύμφωνα με τις ηθικές αξίες της εποχής. Οι απεικονίσεις των βασιλέων από την άλλη απέβλεπαν στην παράστασή τους ως ώριμων αξιοσέβαστων ανδρών ή γερόντων. Η ιδέα ενός νεαρού, δυναμικού βασιλιά είναι εντελώς ξένη στους Έλληνες. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η απεικόνιση του Αλεξάνδρου ως νέου αγένειου άνδρα με ωραία χαρακτηριστικά και ταυτόχρονα με το δυναμικό και αγέρωχο ύφος του



1. Στήλη Azara με κεφαλή Αλεξάνδρου. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου (Vorster 2004, εικ. 386b).



2. Κεφαλή Αλεξάνδρου, τύπου Erbach. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης (Stewart 1993, εικ. 5).

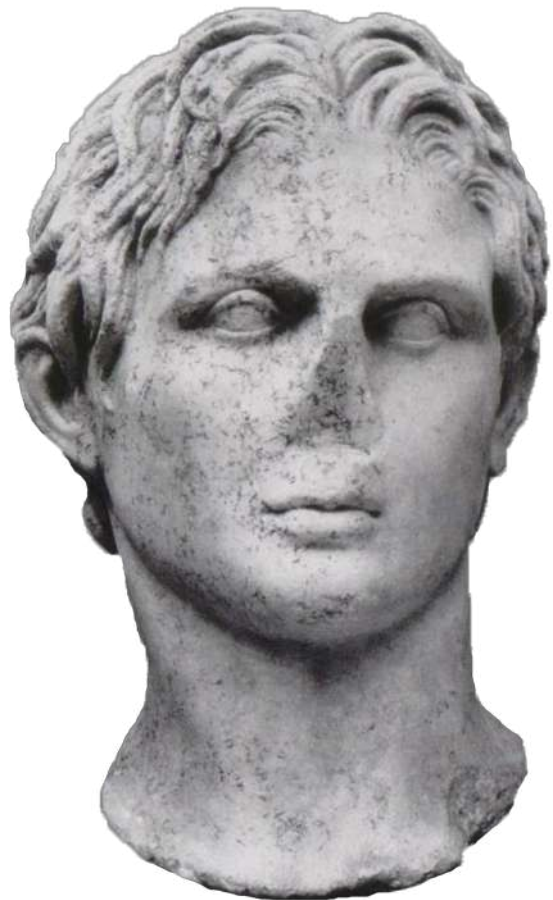
κατακτητή, αποτελεί μια επαναστατική σύλληψη. Τα πρότυπα της βρίσκονται ανάμεσα στις ιδεαλιστικές-ηρωικές απεικονίσεις του αρχαίου κόσμου. Ο μύθος και οι μυθικοί ήρωες αποτελούσαν όχι μόνον πρότυπα για τον Αλέξανδρο, αλλά βιώματα τα οποία ο νεαρός πρίγκιπας και κατόπιν βασιλιάς προσπαθούσε με πάθος να μιμηθεί και να ξεπεράσει. Ειδικότερα ο Αχιλλέας ήταν ο ήρωας τον οποίο ο Αλέξανδρος θαύμαζε απεριόριστα και, όπως πληροφορούμαστε από τον Δίωνα Χρυσόστομο,¹ στόχος του ήταν να ξεπεράσει τον ομηρικό ήρωα.

Σε ποιον βαθμό η πραγματική εμφάνιση του Αλεξάνδρου έπαιξε ρόλο στην απεικόνισή του, είναι ένα ερώτημα εξαιρετικά δύσκολο να απαντηθεί. Οι πληροφορίες των γραπτών πηγών για την εμφάνιση του Αλεξάνδρου είναι αποσπασματικές και δεν προσφέρουν ολοκληρωμένη περιγραφή του παρουσιαστικού και των χαρακτηριστικών του. Οι

πηγές αναφέρονται στην κορμοστασιά του, η οποία δεν ανταποκρινόταν στην εικόνα που είχαν σχηματίσει οι σύγχρονοί του για τον νεαρό βασιλιά, έχοντας κατά νου την τεράστια φήμη και τις στρατιωτικές επιτυχίες του. Σε σύγκριση, επί παραδείγματι, με τον συνομήλικό του Ηφαιστίωνα υπολειπόταν σε ύψος και παράστημα.² Χαρακτηριστικό είναι το επεισόδιο που διηγούνται ο Αρριανός³ και ο Διόδωρος Σικελιώτης⁴ ότι συνέβη κατά τη συνάντησή του με τη μητέρα του Δαρείου μετά τη μάχη της Ισσού, όταν μέσα στη σκηνή η γυναίκα στράφηκε αυθόρμητα προς τον Ηφαιστίωνα θεωρώντας ότι εκείνος ήταν ο βασιλιάς. Κατά τα άλλα, μαθαίνουμε ότι τα χρώματά του ήταν ανοιχτά, το δέρμα του στο πρόσωπο και το στήθος λευκό, και το σώμα του ανέδυε μια ευχάριστη ευωδία.⁵ Τα μάτια του είχαν διαφορετικό χρώμα (το δεξιό ήταν καστανό και το αριστερό γκριζογάλανο).



3. Κεφαλή Αλεξάνδρου, τύπου Δρέσδης. Δρέσδη, Κρατικά Μουσεία (K. Knoll & Ch. Vorster (επιμ.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts, München 2013, σ. 85, εικ. 7.5).



4. Κεφαλή Αλεξάνδρου, τύπου Schwarzenberg. Μόναχο, Γλυπτοθήκη (Vorster 2004, εικ. 384c).



5. Μπρούντζινο αγαλμάτιο Αλεξάνδρου.
Παρίσι, Μουσείο Λούβρου (Vorster 2004, εικ. 382).

Τα μαλλιά του ήταν ξανθά και η κόμη του φουντωτή, έτσι ώστε θύμιζε χαιτή λιονταριού, καθώς ορθωνόταν και έπεφτε κατόπιν χωρισμένη στα δύο εκατέρωθεν του προσώπου σε ένα μοτίβο που χαρακτηρίζεται ως «άναστολή».⁶ Ο όρος αυτός παραπέμπει στην ιδιότητα του γενναίου άνδρα, που παρομοιάζεται με λιοντάρι.⁷ Εξάλλου το «λεοντώδες» και «άρρενωπόν» αποτελούσαν βασικά συστατικά της φυσιογνωμίας του, που ο ίδιος ο Αλέξανδρος επιθυμούσε να προβάλλει στις απεικονίσεις του.⁸ Ταυτοχρόνως παραδίδεται μια ιδιαιτερότητα που αφορούσε στην κλίση του λαιμού του προς τον αριστερό του ώμο και στη στροφή του βλέμματός του προς τα επάνω, σαν να κοιτούσε προς τον ουρανό.⁹ Δεν αποκλείεται η κάμψη αυτή του λαιμού να αποτελούσε φυσικό ελάττωμα του Αλεξάνδρου, αν λάβουμε υπόψη ότι ο Πλούταρχος¹⁰ την αναφέρει ταυτοχρόνως με την καμπούρα του Πλάτωνα και τον τραυλισμό του Αριστοτέλη. Ωστόσο φαίνεται πως στις απεικονίσεις του μετατράπηκε σε πλεονέκτημα με ιδιαίτερη σημασία. Αναφέρεται επιπλέον και «ή διάχυσιν καὶ ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων του»,¹¹ μια έκφραση, δηλαδή, των ματιών του που πρόδιδε πιθανώς έντονο πάθος. Πάνω από όλα όμως πρέπει να σταθούμε ιδιαίτερος στο αγένειο, ξυρισμένο πρόσωπο του νέου άνδρα, το οποίο διαδραμάτισε πρωτεύοντα ρόλο και στις απεικονίσεις του. «Τό ξύρεσθαι τόν πώγωνα κατ' Ἀλέξανδρον προήκτε» αναφέρεται ρητά από τον Χρύσιππο.¹² Με άλλα λόγια, ο Αλέξανδρος είναι ο πρώτος άνδρας στην κλασική αρχαιότητα που προγραμματικά υιοθέτησε το ξυρισμένο πρόσωπο. Δύσκολα θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι το νεαρό της ηλικίας του δεν είχε σχέση με αυτή την εξαιρετικά καινοτόμο στροφή, με την οποία εγκατέλειπε την παράδοση της απεικόνισης του ώριμου, σώφρονος ηγέτη προς χάριν μιας νέας εικόνας, η οποία έδινε έμφαση στη νεότητα και το σφρίγος, την ομορφιά και τη χαρισματική φύση του κατακτητή στρατηλάτη-ήρωα.

Τρία τουλάχιστον από αυτά τα χαρακτηριστικά, που περιγράφονται στις γραμματειακές πηγές, επαναλαμβάνονται και είναι αναγνωρίσιμα στις απεικονίσεις που με σχετική βεβαιότητα συνδέονται με τον Αλέξανδρο: το αγένειο, ωραίο πρόσωπο, η «άναστολή» της κόμης και η στροφή του λαιμού. Το

πορτρέτο του Αλεξάνδρου συγκέντρωνε συνεπώς ορισμένα σταθερά επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά, ακολουθούσε δηλαδή έναν *τύπο* απεικόνισης και απείχε σημαντικά από του να είναι ένα πορτρέτο που απέδιδε πιστά την πραγματική του φυσιογνωμία. Εξάλλου, όπως θα δούμε, ο ίδιος ο Αλέξανδρος είχε επιλέξει, λέγεται, ορισμένους διάσημους καλλιτέχνες, τον Λύσιππο, τον Απελλή και τον Πυργοτέλη, οι οποίοι αυτοί μόνον φιλοτεχνούσαν την εικόνα του με τον τρόπο που εκείνος επιθυμούσε. Αυτό οδήγησε μάλιστα κατά τον 2ο αι. μ.Χ. σε μια φανταστική ιστορία, την οποία παραδίδει ο Απουλήιος, ότι δηλαδή ο Αλέξανδρος είχε απαγορεύσει με διάταγμα στον οποιονδήποτε να αποτυπώνει τη μορφή του και ότι μόνον ο πλάστης Πολύκλειτος (διορθώστε Λύσιππος), ο ζωγράφος Απελλής και ο γλύπτης σφραγιδόλιθων Πυργοτέλης είχαν το δικαίωμα αυτό. Απηχείται εδώ το γεγονός ότι ο Αλέξανδρος μαζί με επιλεγμένους καλλιτέχνες προσπάθησε να καθιερώσει έναν τρόπο απεικόνισής του, δίνοντας έμφαση στα χαρακτηριστικά που εκείνος επιθυμούσε. Επρόκειτο με άλλα λόγια για ένα εξιδανικευμένο πορτρέτο.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, θα προσεγγίσουμε καταρχάς τα γλυπτά πορτρέτα/κεφαλές του Αλεξάνδρου, που σώζονται ως επί το πλείστον σε ρωμαϊκά αντίγραφα. Η μεγαλύτερη δυσκολία έγκειται στο γεγονός ότι η μίμηση, λιγότερο ή περισσότερο πιστή της εικόνας του Αλεξάνδρου, έλαβε τέτοιες διαστάσεις σε ολόκληρο τον μεσογειακό κόσμο έως και τον 3ο αι. μ.Χ., ώστε η διάκριση των γνήσιων πορτρέτων του να είναι δύσκολη υπόθεση. Το μοναδικό, πρέπει να τονίσουμε, με απόλυτη βεβαιότητα ταυτισμένο πορτρέτο του Αλεξάνδρου είναι η λεγόμενη *στήλη Azara*, σήμερα στο Μουσείο Λούβρου (εικ. 1). Η επιγραφή που την συνοδεύει, *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕΔΩΝ*, δεν αφήνει οποιαδήποτε αμφιβολία για την ταυτότητα του εικονιζόμενου. Παρόλο που το έργο έχει υποστεί εκτεταμένη φθορά στην επιφάνειά του, μας προσφέρει μια σίγουρη αφετηρία για την έρευνα της εικονογραφίας του Αλεξάνδρου. Κύρια χαρακτηριστικά του είναι: το αγένειο πρόσωπο του άνδρα, η «αναστολή» της κόμης και η μικρή, μάλλον –λόγω του τύπου της ερμαϊκής στήλης– στροφή που στο πρωτότυπο άγαλμα θα ήταν μεγαλύτερη.

Τα κύρια αυτά χαρακτηριστικά διαπιστώνονται με όμοιο τρόπο σε ορισμένες κεφαλές, οι οποίες διαθέτουν σημειωτέον περισσότερα του ενός αντίγραφα που συνιστούν τους τύπους. Οι πρωτότυπες δημιουργίες τις οποίες αποδίδουν οι τύποι



6. Δεκάδραχμο λεγόμενο του Πύρου (326-323 π.Χ.).



7. Λίθος του Νείσου.

Αγ. Πετρούπολη, Ermitage (Stewart, εικ. 66).

είναι δημιουργίες της εποχής του Αλεξάνδρου και διαφοροποιούνται ως προς τον βαθμό ηλικιακής ωρίμανσης του εικονιζόμενου. Θα ξεκινήσω από τον τύπο που θεωρείται ότι αποδίδει τον Αλέξανδρο σε πολύ νεαρή ακόμη ηλικία, πριν γίνει βασιλιάς (336 π.Χ.). Είναι ο *τύπος Erbach* (εικ. 2) από τον οποίο διαθέτουμε σήμερα τρία αντίγραφα, πράγμα που δείχνει τη δημοφιλία του και ενισχύει την ταύτιση με τον Αλέξανδρο. Από τα δύο καλύτερα σωζόμενα το ένα, από το Τινόλι, βρίσκεται σήμερα στο ανάκτορο Erbach στη Γερμανία και είναι ρωμαϊκό αντίγραφο του 2ου αι. μ.Χ., ενώ το άλλο βρίσκεται στην Αθήνα, στο Μουσείο της Ακρόπολης, και χρονολογείται στην ύστερη κλασική ή την ύστερη ελληνιστική περίοδο. Αποδίδεται ένα νεανικό, τρυφερό πρόσωπο με μάτια βαθιά τοποθετημένα στις κόγχες τους και με μακριά κόμη, η οποία καλύπτει τον αυχένα και δημιουργεί πάνω από το μέτωπο, κάπως δειλά, το μοτίβο της «αναστολής». Από τις κεφαλές αυτές απουσιάζει ακόμη το τρίτο χαρακτηριστικό του Αλεξάνδρου, η στροφή της κεφαλής. Γνωρίζουμε ότι ένας πρώιμος ανδριάντας του Αλεξάνδρου αποτελούσε μέρος ενός συντάγματος χρυσελεφάντινων αγαλμάτων της μακεδονικής βασιλικής οικογένειας, το οποίο ο Φίλιππος Β΄ αφιέρωσε στο *Φιλιππεϊόν* της Ολυμπίας μετά τη μάχη της Χαιρώνειας το 338 π.Χ. Δημιουργός του ήταν ο Αθηναίος γλύπτης Λεωχάρης.¹³ Ο Αλέξανδρος ήταν τότε μόλις 18 ετών. Κατά μία άλλη άποψη, ίσως πιθανότερη, ο *τύπος Erbach* παραδίδει την κεφαλή ενός ανδριάντα του Αλεξάνδρου, τον οποίο, σύμφωνα με τον Πausανία,¹⁴ έστησαν οι Αθηναίοι, πιθανόν μεταξύ του 338 και 336 π.Χ., μαζί με τον ανδριάντα του Φιλίππου, στην Αγορά για να κολακέψουν τους Μακεδόνες βασιλείς. Το νεανικό πρόσωπο του πρίγκιπα δεν αποτελεί ένα χαρακτηριστικό ξένο προς τις συμβάσεις της εποχής αυτής, κατά την οποία έφηβοι και νέοι εικονίζονται με τον τρόπο αυτόν. Όμως τα μακριά μαλλιά του αποτελούν σαφή αναφορά σε απεικονίσεις ηρώων.

Σε δύο αντίγραφα παραδίδεται ένας δεύτερος τύπος, ο λεγόμενος *τύπος Δρέσδης* (εικ. 3): το ένα βρίσκεται στα Κρατικά Μουσεία της Δρέσδης και το άλλο στο Schloß Fasanerie, στη γερμανική επίσης πόλη Fulda. Οι κεφαλές αυτές συγκεντρώνουν και τα τρία χαρακτηριστικά που αποδίδονται στον Αλέξανδρο: το αγένειο πρόσωπο, την «αναστολή», αλλά και την έντονη (εδώ προς τα δεξιά) στροφή της κεφαλής. Το πρόσωπο, σε σχέση με το τρυφερό πλάσιμο του *τύπου Erbach*, αν και νεανικό, είναι πιο τετράγωνο και γωνιώδες. Επιπλέον η



8. Μπρούντζινο αγαλμάτιο Αλεξάνδρου.
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο
(M. Bergmann, *Die Strahlender Herrscher*,
Mainz am Rhein 1998, πίν. 1,3).

κόμη αποδίδεται πιο τραχιά, με εντονότερο το μοτίβο της «αναστολής». Τέλος και το βλέμμα κατευθύνεται αγέρωχο προς την πλευρά προς την οποία στρέφει το κεφάλι. Πιθανόν πρόκειται για πορτρέτο του νεαρού ακόμη βασιλιά, χωρίς να αποκλείεται και η περίπτωση η νεανική του όψη να οφείλεται στη μεταθανάτια δημιουργία του.

Μια πιο σημαντική δημιουργία απηχεί ο *τύπος Schwarzenberg* (εικ. 4), το κυριότερο αντίγραφο του οποίου βρίσκεται στο Μόναχο, ενώ ένα ακόμη αποσπασματικά σωζόμενο βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή. Στην κεφαλή του Μονάχου αποδίδονται με τον καλύτερο τρόπο τα αρρενωπά χαρακτηριστικά

του εικονιζόμενου και η φυσιογνωμία του εμφανίζεται αρκετά εξατομικευμένη: κάτω από το λείο, τεντωμένο δέρμα του αγένειου προσώπου προβάλλει καθαρά ο σκελετός του με τα τονισμένα ζυγωματικά, το προεξέχον μέτωπο και το ισχυρό πηγούνι. Τα μάτια είναι, όπως και στους προηγούμενους τύπους, τοποθετημένα βαθιά στις κόγχες τους και το βλέμμα κατευθύνεται με ιδιαίτερη ένταση στο βάθος και προς τα αριστερά, πλευρά προς την οποία στρέφει με δυναμισμό και ο δυνατός λαιμός. Η «αναστολή» αποδίδεται εδώ με μεγαλύτερη σαφήνεια, καθώς οι βόστρυχοι των μαλλιών χωρίζουν στο μέσο του μετώπου και κατευθύνονται δυναμικά προς το πλάι και προς τα πίσω. Η έρευνα δικαίως έχει αποδώσει τον τύπο αυτόν, ο οποίος ενσαρκώνει με τον καλύτερο τρόπο την ορμή και αποφασιστικότητα του μεγάλου κατακτητή, στον χαλκοπλάστη Λύσιππο. Ο τύπος *Schwarzenberg* απηχεί ένα πρωτοπόρο, ιδιαιτέρως εκφραστικό έργο του Πελοποννήσιου χαλκοπλάστη, που χωρίς αμφιβολία έχει διαβεί το κατώφλι της ελληνιστικής τέχνης.

Στο εργαστήριο του Λυσίππου μπορεί να αποδοθεί και το πρωτότυπο του ενεπίγραφου γλυπτού πορτρέτου του Αλεξάνδρου, το οποίο ανάγεται πιθανότατα στην περίοδο της ζωής του. Αναφέρθηκε ήδη στη στήλη *Azara* του Λούβρου που φέρει το όνομα του Αλεξάνδρου (εικ. 1). Η κακή κατάσταση διατήρησης ευθύνεται πιθανότατα για την έλλειψη εκφραστικότητας του προσώπου, το οποίο παρά ταύτα παρουσιάζει ομοιότητες με την κεφαλή *Schwarzenberg* στην οστεώδη κατασκευή του προσώπου, στα τονισμένα ζυγωματικά και το ισχυρό πηγούνι. Πιο ήρεμοι και τακτοποιημένοι είναι οι βόστρυχοι των μαλλιών που σχηματίζουν και εδώ την «αναστολή» με παρόμοιο τρόπο, ενώ αντίθετα στο πίσω μέρος κάθονται στο κρανίο και διαχωρίζονται σαφώς από τη «στεφάνη» των μαλλιών που πλαισιώνει το πρόσωπο.

Μια ιδέα για τα χαμένα σήμερα αγάλματα με τα οποία συνδέονταν οι παραπάνω κεφαλές, μας προσφέρουν μπρούντζινα κυρίως αγαλμάτια, μεταξύ των οποίων το αγαλμάτιο της συλλογής Fouquet από την Αίγυπτο, σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου (εικ. 5). Το πρωτότυπο δημιουργήθηκε πιθανόν στην Αλεξάνδρεια όσο ζούσε ακόμη ο Αλέξανδρος. Η κεφαλή των αγαλματίων φέρει κόμη με «αναστολή» και έχει την έντονη στροφή προς το πλάι. Ο Αλέξανδρος εικονίζεται σε ηρωική γυμνότητα με τα σκέλη ανοιχτά και τον αριστερό βραχίονα σε οριζόντια θέση, που υποδεικνύει ότι πολύ πιθανόν κρατούσε δόρυ. Οι αναλογίες,



9. Αργυρό τετράδραχμο του Πτολεμαίου Α' με κεφαλή Αλεξάνδρου, 321 π.Χ.
(Μ. Οικονομίδου, Ελληνική τέχνη. Αρχαία νομίσματα, Αθήνα 1996, εικ. 159).



10. Αργυρό τετράδραχμο του Λυσιμάχου της Θράκης με κεφαλή Αλεξάνδρου, 297 π.Χ.
(Μ. Οικονομίδου, Ελληνική τέχνη. Αρχαία νομίσματα, Αθήνα 1996, εικ. 141).

δηλαδή ο φιλόλιγνος κορμός με τα μακριά σκέλη και το μικρό σχετικά κεφάλι, καθώς και η ένταση που διατρέχει το κορμί, είναι χαρακτηριστικά που ως γνωστόν καθιέρωσε ο Λύσιππος. Είναι πιθανόν ότι τα παραπάνω αγαλμάτια εμπνέονται από έναν ανδριάντα του Λυσίππου που εικόνιζε τον Αλέξανδρο να φέρει δόρυ. Ο Λύσιππος φιλοτέχνησε εξάλλου πολλές εικόνες του Αλεξάνδρου,¹⁵ που θα διατηρούσαν ίσως το ίδιο βασικό μοτίβο αλλά θα διέφεραν σε επιμέρους χαρακτηριστικά. Όπως μαθαίνουμε από τον Πλούταρχο,¹⁶ ο Λύσιππος επέλεξε να εικονίσει τον Αλέξανδρο με λόγχη (δηλ. με δόρυ), το αληθινό και σωστό όπλο, και

μεμφόταν τον Απελλή, ο οποίος ζωγράφιζε τον βασιλιά να κρατά κεραυνό. Εξάλλου το δόρυ είχε στη Μακεδονία μια ιδιαίτερη σημασία· το δόρυ ήταν επίσης το κατεχοχήν σύμβολο του Αχιλλέα, του ήρωα εκείνου από τον οποίο καταγόταν ο Αλέξανδρος και είχε ως πρότυπό του. Από την άλλη, η έντονη στροφή της κεφαλής που παρατηρούμε στα έργα αυτά πρέπει να έχει σχέση με τις αναφορές των πηγών για την «*άποστροφήν του τραχήλου*» του Αλεξάνδρου.¹⁷ Την κίνηση αυτή την εκμεταλλεύτηκαν προφανώς οι καλλιτέχνες –και πρώτος ο Λύσιππος– προκειμένου να τη μετατρέψουν σε μεγαλόπρεπη, ηγεμονική κίνηση, μέσα από την οποία αναδύεται αναμφίβολα και μια ηρωική αύρα.

Η γυμνή απεικόνιση του ηγεμόνα, την οποία υιοθέτησαν κατόπιν οι διάδοχοι του Αλεξάνδρου και στη συνέχεια οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες, είναι μια

καινοτομία, που έχει πιθανόν τις ρίζες της στις γυμνές απεικονίσεις αθλητών, πολεμιστών και κυρίως σε αυτές των ηρώων και θεών της ελληνικής τέχνης. Πιο τολμηρή ακόμη είναι η προσθήκη θεϊκών συμβόλων στην παράσταση του ηγεμόνα. Σε αυτό το αποφασιστικό βήμα πρωτοπόρος ήταν ο Απελλής που απεικόνισε τον Αλέξανδρο ως «κεραυνοφόρο». Σύμφωνα με τον Πλίνιο τον πρεσβύτερο¹⁸ και τον Πλούταρχο¹⁹ ο Αλέξανδρος αφιέρωσε στον ναό της Άρτεμης στην Έφεσο μια απaráμιλλη ζωγραφία του Απελλή με τον ίδιο να κρατά τον κεραυνό, ο οποίος πρόβαλλε ολοζώντανα από την παράσταση. Εφοδιάζοντας τον θνητό βασιλιά με ένα θεϊκό σύμβολο, ο ζωγράφος επινόησε έναν νέο εικονογραφικό τύπο του ηγεμόνα προκαλώντας βεβαίως θύελλα αντιδράσεων. Με τον κεραυνό η απεικόνιση του θνητού βασιλιά προσλαμβάνει νέο ιδεολογικό περιεχόμενο

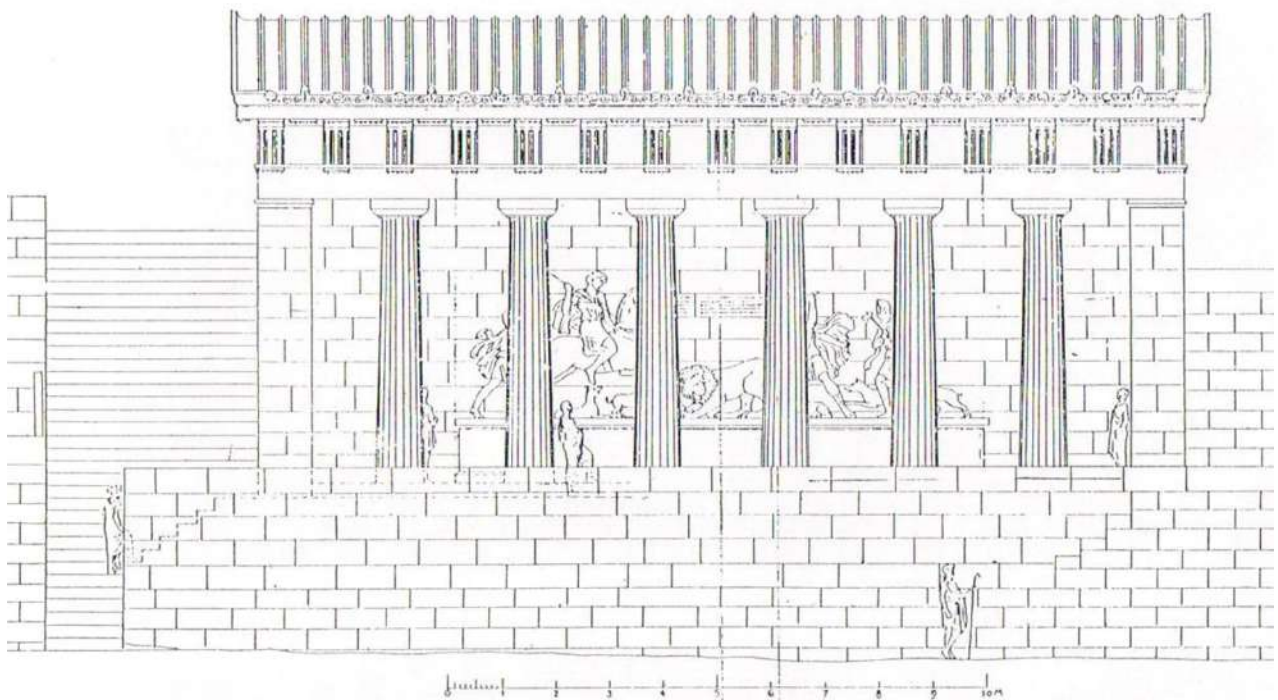


11. Μπρούντζινο αγαλμάτιο έφιππου πολεμιστή. Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο (Hansen, Wiczorek, Tellenbach 2009, σ. 240).

που ξεπερνά τα συνήθη όρια και η δύναμή του παρομοιάζεται με εκείνην του βασιλιά των θεών ή ο ίδιος τίθεται υπό την προστασία του θεού. Δεν έχουν ως τώρα αναγνωριστεί παραστάσεις που να απηχούν τη ζωγραφική παράσταση του Απελλή. Η γνωστή τοιχογραφία από την «Οικία των Βεττίων» στην Πομπηία είναι πιθανότερο να εικονίζει τον ίδιο τον Δία χωρίς γένια παρά τον Αλέξανδρο. Από το έργο του Απελλή δεν απέχουν πολύ χρονολογικά τα λεγόμενα δεκάδραχμα του Πύρου του (326-323 π.Χ.) (εικ. 6), τα οποία εικονίζουν τον Αλέξανδρο όρθιο και πάνοπλο να κρατά δόρυ και κεραυνό, ενώ ιπτάμενη Νίκη τον στεφανώνει. Σημειωτέον ότι πρόκειται για την πρωιμότερη παράσταση του Αλεξάνδρου (και μάλιστα εν ζωή) πάνω σε νομίσματα. Ένα λίγο νεώτερο έργο, του α' ημίσεως του 3ου αι. π.Χ., ο γλυπτός λίθος του Νείσου στην Αγία Πετρούπολη (εικ. 7), προσφέρει πλήρη εικονογραφική σύλληψη του Αλεξάνδρου-Διός και έχει επίσης συνδεθεί με τον κεραυνοφόρο Αλέξανδρο του Απελλή. Ο θεοποιημένος βασιλιάς εμφανίζεται γυμνός, με τον κεραυνό στο αριστερό, αιγίδα στο δεξί και τον αετό του Διός στα πόδια του. Ο Αλέξανδρος ήταν συνεπώς ο πρώτος ηγεμόνας και ο πρώτος θνητός γενικά, που απεικονίστηκε με θεϊκά σύμβολα.

Πιθανότατα τον Αλέξανδρο, με την αιγίδα του Διός φορεμένη σαν μακεδονική χλαμύδα, εικονίζει μια σειρά από είκοσι περίπου, χάλκινα ως επί το πλείστον, αγαλμάτια προερχόμενα από την Αίγυπτο (εικ. 8). Ο τύπος αυτός των αγαλμάτων, ο οποίος είναι γνωστός στη βιβλιογραφία ως *τύπος του Κτίστη*, θεωρείται ότι αναπαράγει ένα μεγάλου μεγέθους πρωτότυπο άγαλμα που δημιουργήθηκε στο τέλος του 4ου ή στις αρχές του 3ου αι. στην Αλεξάνδρεια. Πιθανότατα είχε λατρευτικό χαρακτήρα και σύμφωνα με μία άποψη συνδέεται με τη δυναστική λατρεία των Πτολεμαίων, που ακολουθεί τα φαραωνικά πρότυπα.

Η χρήση θεϊκών συμβόλων παρατηρείται με έμφαση στη νομισματοκοπία της ελληνιστικής εποχής, μέσα στο πλαίσιο του σκληρού ανταγωνισμού των διαδόχων για τη νομή της εξουσίας. Εισάγεται τώρα για πρώτη φορά το πορτρέτο του ηγεμόνα, συνήθεια που είχαν υιοθετήσει ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. διάφοροι δυνάστες της Ανατολής. Ο Αλέξανδρος, όπως και ο Φίλιππος, είχαν ακολουθήσει την πατροπαράδοτη ελληνική συνήθεια να απεικονίζουν θεούς και ήρωες στα νομίσματά τους, παρόλο που χάρασαν σε αυτά το όνομά τους. Μετά τον θάνατο του Αλεξάνδρου ορισμένοι από



12. Δελφοί, αναπαράσταση της στοάς όπου είχε στηθεί το ανάθημα του Κρατερού, 320 π.Χ. (F. Courby, *La Terrasse du temple*, FdDII, 1927, εικ. 191).



13. Βάση με ανάγλυφη παράσταση από τη Μεσσήνη.
Παρίσι, Μουσείο Λούβρου (Descamps-Lequime, K. Charatzopoulou 2011, σ. 47, εικ. 12).

τους διαδόχους απεικόνισαν την κεφαλή του στον εμπροσθότυπο των νομισμάτων τους: ο Πτολεμαίος Α΄, το 321 π.Χ., τον απεικόνισε με δορά ελέφαντα και κέρασ του Άμμωνος Διός (εικ. 9), ο Σέλευκος Α΄, το 300 π.Χ., με κράνος καλυμμένο με δορά πάνθηρα, κέρασ και αυτί ταύρου. Επιπλέον και ο βασιλιάς της Θράκης Λυσίμαχος, το 297 π.Χ., απεικόνισε στα νομίσματά του το ωραιότερο μεταθανάτιο πορτρέτο του θεοποιημένου Αλεξάνδρου, στο οποίο φέρει το βασιλικό διάδημα και ταυτόχρονα κέρατα κριαριού που τον συνδέουν με τον Δία-Άμμωνα (εικ. 10).

Οι πολυπρόσωπες δημιουργίες επώνυμων καλλιτεχνών που απεικόνιζαν τον Αλέξανδρο, δύσκολα μπορούν σήμερα να αναπαρασταθούν λόγω έλλειψης επαρκών πληροφοριών. Προορίζονταν ως επί το πλείστον να αφιερωθούν στα μεγάλα ιερά της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας. Ορισμένες από αυτές αποτελούσαν παραγγελίες του ίδιου του Αλεξάνδρου, ενώ άλλες, λίγο νεώτερες, των άμεσων διαδόχων του. Παραγγελία του ίδιου του Αλεξάνδρου ήταν το ανάθημα σε ανάμνηση της μάχης του Γρανικού το 334 π.Χ. Ο νικητής παρήγγειλε στον Λύσιππο να κατασκευάσει μπρούντζινα αγάλματα των πεσόντων για να στηθούν στο ιερό του Διός κάτω από τον Όλυμπο, στο Δίον.²⁰ Το λυσιππικό αυτό σύνταγμα παρέμεινε στο μακεδονικό ιερό έως το 146 π.Χ., όταν ο νικητής του Ανδρίσκου Κόϊντος Καϊκίλιος Μέτελλος το μετέφερε ως λεία στη Ρώμη. Οι προσπάθειες ανασυγκρότησης του πολυπρόσωπου συντάγματος κινούνται στη σφαίρα της εικασίας, όπως και η

συσχέτιση με τη σύνθεση αυτή ορισμένων σωζόμενων γλυπτών, όπως του μπρούντζινου αγαλματίου από το Ηράκλειο της Καμπανίας (εικ. 11).

Δίπλα στις σκηνές μάχης το κυνήγι αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη μακεδονική εικονογραφία, εκφράζοντας με συμβολικό τρόπο τον αγώνα για την κατάκτηση της Ασίας. Μία περίφημη αγαλματική σύνθεση με το θέμα αυτό αφιερώθηκε στο δελφικό ιερό γύρω στο 320 π.Χ., δηλαδή περίπου τρία χρόνια μετά τον θάνατο του Αλεξάνδρου, αλλά και μετά τον θάνατο του παραγγελιοδότη του αναθήματος, που ήταν ο στρατηγός του Κρατερός. Ο γιος του στρατηγού, που είχε το ίδιο όνομα με εκείνον, αφιέρωσε, εν τέλει, το σύμπλεγμα μετά τον θάνατο του πατέρα του. Όπως μαθαίνουμε από τον Πλούταρχο,²¹ αναπαριστούσε ένα κυνήγι λιονταριού σε κάποιο «παράδεισο αγρίων ζώων» της Ανατολής, στο οποίο συμμετείχαν ο Αλέξανδρος και ο Κρατερός. Δύο μεγάλοι καλλιτέχνες, ο Λύσιππος και πάλι, μαζί με τον Λεωχάρη, ανέλαβαν να φιλοτεχνήσουν το έργο που ήταν μπρούντζινο και περιλάμβανε τις μορφές του λιονταριού, των κυνηγητικών σκυλιών, του βασιλιά να παλεύει με το λιοντάρι και του Κρατερού που προσέτρεχε σε βοήθεια του Αλεξάνδρου. Οι γαλλικές ανασκαφές στους Δελφούς αποκάλυψαν το κτίσμα, διαστάσεων 15x6μ. περίπου, το οποίο είχε φιλοξενήσει το μεγάλο αυτό ανάθημα, στη θέση ανάμεσα στον ναό του Απόλλωνα και το θέατρο (εικ. 12). Είχε μορφή στοάς με κιονοστοιχία στην πρόσοψη, η οποία στέγασε το επίμηκες βάθρο. Στον πίσω τοίχο του κτίσματος βρέθηκε χαραγμένο το επίγραμμα



14. Ψηφιδωτό από την «Οικία του Διονύσου» στην Πέλλα
(Μ. Λιλιμπάκη-Ακαμάτη & Ι. Μ. Ακαμάτης (επιμ.), Πέλλα και η περιοχή της, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 24 εικ. 14).

που συνόδευε το ανάθημα και αναφέρεται στον φόνο του lionταριού από τον Κρατερό.

Για την αναπαράσταση του χαμένου συμπλέγματος η έρευνα βασίστηκε στην ανάγλυφη κυκλική βάση από τη Μεσσήνη, σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου (εικ. 13). Επίκεντρο της σύνθεσης είναι ένα lionτάρι που τοποθετείται μεταξύ των δύο κυνηγών, ενός πεζού και ενός έφιππου, ο οποίος ετοιμάζεται να εκσφενδονίσει το ακόντιό του εναντίον του lionταριού. Ο δεύτερος βρίσκεται χωρίς αμφιβολία σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με τον πεζό σύντροφό του. Εάν πρόκειται εδώ πράγματι για το εν λόγω κυνήγι, τότε ο Κρατερός σπεύδει έφιππος σε βοήθεια του Αλεξάνδρου που εικονίζεται πεζός, όπως τον παρουσιάζουν και οι πηγές, δηλαδή να ρισκινδυνεύει μαχόμενος πεζός εναντίον lionταριών. Είναι πιθανόν σκόπιμο το γεγονός ότι ο Κρατερός προβάλλεται περισσότερο σε σχέση με τον βασιλιά, αφού ο παραγγελιοδότης, διεκδικητής της εξουσίας του Αλεξάνδρου, ενδιαφέρεται, όπως δηλώνει και το επίγραμμα, όχι μόνον να δηλώσει ότι ήταν συναγωνιστής του Αλεξάνδρου στον κοινό τους αγώνα στην Περσία, αλλά να προβάλει και τη δική του ανδρεία.

Εκτός όμως από τη βάση της Μεσσήνης, φαίνεται ότι εμπνευσμένες από το ανάθημα του Κρατερού, χωρίς να μεταφέρουν πιστά τη σύνθεσή του, είναι επίσης ορισμένες ψηφιδωτές συνθέσεις από την Πέλλα, που χρονολογικά δεν απέχουν

πολύ από το έργο που συζητούμε. Ένα ψηφιδωτό δάπεδο από την «Οικία του Διονύσου» στην Πέλλα (εικ. 14) εικονίζει δύο χλαμυδοφόρους κυνηγούς, εκατέρωθεν ενός lionταριού, σε μια κάπως συμβατική σύνθεση. Αντιθέτως μια άλλη σκηνή κυνηγιού, επίσης από την Πέλλα, από την «Οικία της αρπαγής της Ελένης» (εικ. 15), την οποία υπογράφει ο Γνώσις, μπορεί να μας δώσει μια καλύτερη εικόνα για την ποιότητα του χαμένου έργου, αν και πρόκειται εδώ για κυνήγι ελαφιού. Η προοπτική απόδοση του χώρου και το ρωμαλέο πλάσιμο των μορφών ενδεχομένως απηχούν τη μπρούντζινη σύνθεση του Λυσίππου και του Λεωχάρη. Σε αυτό το ψηφιδωτό μπορούμε να διαπιστώσουμε και την ισχυρή επίδραση της εικονογραφίας του Αλεξάνδρου στην τέχνη της εποχής του. Και οι δύο άνδρες, που είναι νέοι και αγένειοι, φέρουν πλούσια ανήσυχη κόμη που καλύπτει τον αυχένα και πάνω από το μέτωπο δημιουργεί ένα είδος «αναστολής». Γίνεται λοιπόν σαφές ότι η μόδα που εισαγάγει ο βασιλιάς αποτελεί αντικείμενο μίμησης ή έστω πηγή έμπνευσης από το στενό αλλά και το ευρύτερο περιβάλλον του.

Οι παραπάνω παραστάσεις κυνηγιού μάς οδηγούν αναπόφευκτα στην περίφημη *Σαρκοφάγο του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, σήμερα ένα από τα ωραιότερα εκθέματα του Αρχαιολογικού Μουσείου της Κωνσταντινούπολης (εικ. 16). Η σαρκοφάγος, μήκους 3,20μ., από πεντελικό μάρμαρο, βρέθηκε

το 1887 στη βασιλική νεκρόπολη της Σιδώνας στη Φοινίκη (σημ. Λίβανο) και χρονολογείται μεταξύ 320 και 310 π.Χ. Συνδέθηκε με τον Αβδαλώνυμο, τον τελευταίο βασιλιά της τοπικής δυναστείας της Σιδώνας, τον οποίο ανέβασε στην εξουσία ο Αλέξανδρος μετά τη μάχη της Ισσού του 333 π.Χ.. Η πλούσια ανάγλυφη διακόσμηση περιλαμβάνει παραστάσεις μάχης Ελλήνων εναντίον Περσών και παραστάσεις κυνηγιών, στις οποίες συμμετέχουν η αριστοκρατία της Σιδώνας μαζί με Έλληνες. Στη

μεγάλη ζωφόρο της μίας μακράς πλευράς αναπτύσσεται συμμετρική σύνθεση, με ένα λιοντάρι στο άξονά της, εναντίον του οποίου επιτίθεται από τα αριστερά ένας Ανατολίτης, πιθανόν ο Αβδαλώνυμος, ενώ ένας άλλος Ανατολίτης σπεύδει σε βοήθειά του από τα δεξιά. Τη σκηνή πλαισιώνουν δύο Μακεδόνες που ξεχωρίζουν από το ένδυμά τους –φέρουν χιτωνίσκο και χλαμύδα. Στον νεαρό ιππέα, που προστρέχει σε βοήθεια του Αβδαλώνυμου, αναγνωρίζεται με πιθανότητα ο Μακεδόνας

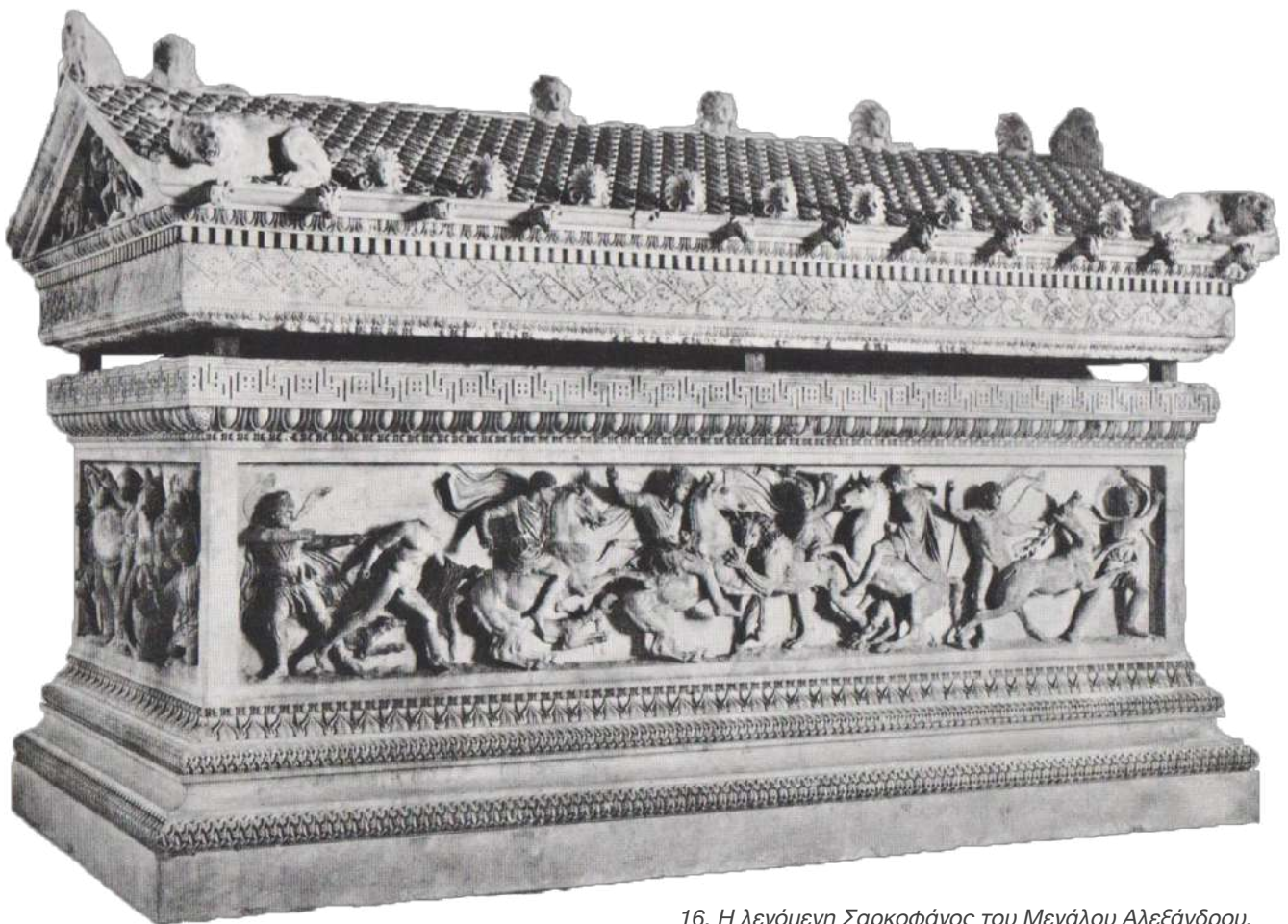


15. Ψηφιδωτό από την «Οικία της αρπαγής της Ελένης» στην Πέλλα
(Μ. Λιλιμπάκη-Ακαμάτη & Ι. Μ. Ακαμάτης (επιμ.), Πέλλα και η περιοχή της, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 26 εικ. 17).

βασιλιάς, όπως δείχνει και το διάδημα που υποδηλώνεται στα μαλλιά του. Σε αυτή την περίπτωση όμως εικονίζεται με πολύ κοντά μαλλιά, κατά παρέκκλιση από τη συνήθη εικονογραφία του Αλεξάνδρου. Πιθανόν γίνεται παραπομπή στον ίδιο τον Ηρακλή, όπως άλλωστε και με τη μορφή που φέρει λεοντή στη σκηνή μάχης. Σε αυτήν την παράσταση, που βρίσκεται στην άλλη μακρά πλευρά της σαρκοφάγου, αναγνωρίζεται με πιθανότητα η μάχη της Ισού, η οποία έφερε τον Αβδαλώνυμο στην εξουσία. Στην άκρη αριστερά ο έφιππος Αλέξανδρος, που ετοιμάζεται να χτυπήσει με το δόρυ του έναν πεσμένο Πέρση, φέρει τη δορά του λιονταριού στην κεφαλή του, παραπέμποντας απευθείας στον Ηρακλή, τον γενάρχη της δυναστείας των Τημενιδών.

Η σκηνή της μάχης στη σαρκοφάγο αυτή ακολουθεί τον παραδοσιακό, συμβατικό τρόπο σύνθεσης της κλασικής εποχής (συμμετρία και

ισοκεφαλία), πράγμα διόλου περίεργο αφού Αθηναίοι γλύπτες της προηγούμενης γενιάς, όπως ο Λεωχάρης και ο Ευφράνωρ, εξακολουθούν να διαδραματίζουν πρωτεύοντα ρόλο στα χρόνια του Αλεξάνδρου. Ένα τεράστιο βήμα προς τα εμπρός, σε σχέση με την παράδοση αυτή, αντιπροσωπεύει ένα, χαμένο σήμερα, μεγαλειώδες ζωγραφικό έργο με θέμα ανάλογο της παραπάνω σαρκοφάγου: μια μάχη του Αλεξάνδρου εναντίον του Δαρείου. Από το πρωτότυπο αυτό έργο διαθέτουμε τουλάχιστον ένα εξαιρετικής τέχνης αντίγραφο από τη λεγόμενη «Οικία του Φαύνου» στην Πομπηία (εικ. 17). Πρόκειται για το ψηφιδωτό που κοσμούσε το δάπεδο ενός χώρου, διαστάσεων περίπου 5,80x3,10μ., και βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο της Νεάπολης. Χρονολογείται στον ύστερο 2ο αι. π.Χ. και παρά την εκτεταμένη φθορά που έχει υποστεί μας δίνει τη δυνατότητα αφενός να αντιληφθούμε τη σύνθεση του πρωτοτύπου, που όπως φαίνεται αποδίδει



16. Η λεγόμενη Σαρκοφάγος του Μεγάλου Αλεξάνδρου.
Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο
(R. Lullies, Griechische Plastik, München 1956, πίν. 232).



17. Ψηφιδωτό από τη λεγόμενη «Οικία του Φαύνου» στην Πομπηία. Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο (I. Baldassare κ.ά., *Römische Malerei, Mainland* 2002, εικ. σελ. 74).

πιστά, και αφετέρου να προσεγγίσουμε την ποιότητα της ζωγραφικής των ύστερων κλασικών ή πρώιμων ελληνοιστικών χρόνων με τη χρήση της τετραχρωμίας. Το θέμα αναγνωρίζεται ομόφωνα ως μάχη μεταξύ Δαρείου και Αλεξάνδρου. Ο τελευταίος ταυτίζεται εύκολα με τον έφιππο πάνοπλο πολεμιστή ο οποίος καταφέρει χτύπημα σε έναν Πέρση ιππέα που έχει ήδη πέσει. Το κεφάλι του (εικ. 18) εικονίζεται σε κατατομή προς τα δεξιά, με ατίθαση μακριά κόμη που ορθώνεται πάνω από το μέτωπο δημιουργώντας τη γνωστή «αναστολή». Στο πρόσωπο που είναι λείο αλλά οστεώδες κυριαρχεί το μάτι με το στοχευμένο βλέμμα που προσδίδει ένταση στη φυσιογνωμία του. Στην παράσταση περιλαμβάνονται 30 περίπου μορφές πεζών και ιππέων που κατευθύνονται από τα δύο άκρα προς το μέσο. Οι δύο πρωταγωνιστές βρίσκονται ο ένας απέναντι από τον άλλο, σε απόσταση. Ο Δαρείος στέκεται πάνω στον δίφρο του πολυτελούς άρματός του και με μια αγωνιώδη κίνηση απλώνει πιθανόν ικετευτικά το δεξί του χέρι προς τον νικητή. Ο ηνίοχός του έχει ήδη στρέψει τα άλογα του τεθρίππου σε φυγή, ενώ μπροστά στο άρμα ένας νεαρός Πέρσης προσπαθεί να ελέγξει το άλογό του, το οποίο απεικονίζεται σε μια εντυπωσιακή στάση με τα νύα στον θεατή και το κεφάλι στο βάθος. Η ικανότητα για προοπτική απόδοση, όπως και η εκφραστικότητα των μορφών, η πλαστικότητα τους και ταυτόχρονα η απόδοση λεπτομερειών έχουν φθάσει στο απόγειό τους. Ο Έλληνας ζωγράφος της σύνθεσης ήταν

χωρίς αμφιβολία ένας από τους κορυφαίους του τέλους του 4ου αι. π.Χ.

Η συγκεκριμένη ιστορική μάχη θα μπορούσε να είναι είτε η μάχη της Ισού (334 π.Χ.), είτε η μάχη των Γαυγαμήλων (331 π.Χ.). Το αντίγραφο από την Πομπηία δείχνει ότι το πρωτότυπο μεταφέρθηκε μετά τη ρωμαϊκή κατάκτηση στην Ιταλία. Άγνωστο μας είναι εάν ανάγεται στην εποχή του Αλεξάνδρου ή στην αμέσως επόμενη περίοδο. Επικράτησε η άποψη ότι το ψηφιδωτό απηχεί ένα έργο που σύμφωνα με τον Πλίνιο²² ζωγράφησε για τον Κάσσανδρο ο Φιλόξενος από την Ερέτρια, μαθητής του Νικομάχου, και εικόνιζε μια μάχη μεταξύ Αλεξάνδρου και Δαρείου. Ο Κάσσανδρος, που δέσποσε στη Μακεδονία και την Ελλάδα ολόκληρη ανάμεσα στο 316 και το 297 π.Χ., έτρεφε ως γνωστόν εχθρικές διαθέσεις για τον Αλέξανδρο, εντούτοις τα προσωπικά του αισθήματα κάθε άλλο παρά τον απέτρεψαν να τον χρησιμοποιεί στην προπαγάνδα του για την εδραίωση της εξουσίας του. Ωστόσο η απόδοση του ζωγραφικού έργου παραμένει ανοιχτή, αφού και άλλοι καλλιτέχνες φιλοτέχνησαν σκηνές μάχης με τον Αλέξανδρο.

Στα χρόνια που ακολουθούν τον θάνατό του, ο Αλέξανδρος τιμήθηκε από τις νέες βασιλικές δυναστείες ως ιδρυτής τους και η εικόνα του

18. Λεπτομέρεια της μορφής του Αλεξάνδρου από το ψηφιδωτό της εικ. 17 (Hansen, Wiczorek, Tellenbach 2009, εικ. 18).





19. Κολοσσιαία κεφαλή Αλεξάνδρου από την Πέργαμο. Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινούπολης (Stewart, εικ. 128).

χρησιμοποιήθηκε για να προπαγανδιστεί η νομιμότητά τους. Ιδιαίτερως στην Αλεξάνδρεια, όπου και κατέληξε η σορός του, ανακηρύχθηκε σε ιδρυτή της πόλης και περιελήφθη στη δυναστική λατρεία των Πτολεμαίων. Είναι λοιπόν αναμενόμενο σε κάθε νέο βασίλειο, να δημιουργήθηκαν εικονογραφικοί τύποι του Αλεξάνδρου, οι οποίοι θα είχαν ενδεχομένως ως αφετηρία τους ήδη καθιερωμένους χωρίς ωστόσο να δεσμεύονται απολύτως από εκείνους. Μια κεφαλή από την Πέργαμο (εικ. 19), έδρα του βασιλείου των Ατταλιδών, είναι η κολοσσιαίου μεγέθους κεφαλή που βρίσκεται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης. Η τεχνοτροπία της κεφαλής και τα

συνευρήματα την χρονολογούν στο β' τέταρτο του 2ου αι. π.Χ. Αν και για κάποιο διάστημα αμφισβητήθηκε η ταύτισή της με τον Αλέξανδρο, φαίνεται ότι η αρχική πρόταση είναι σωστή και δείχνει με ποιον τρόπο τα υστεροκλασικά πορτρέτα του Αλεξάνδρου, διατηρώντας τα κύρια τυπολογικά χαρακτηριστικά τους, μετασχηματίστηκαν σε έργα της ώριμης ελληνιστικής τέχνης.

Μια πλειάδα αγαλμάτων και κεφαλών δείχνουν ότι η μίμηση του Αλεξάνδρου υπήρξε φαινόμενο ευρύτατα διαδεδομένο στην ελληνιστική εποχή, αλλά και στους αιώνες της ρωμαϊκής κυριαρχίας. Ηγεμόνες και κοινοί θνητοί αλλά και μυθικά πρόσωπα, ήρωες, θεοί και προσωποποιήσεις δέχθηκαν την επίδραση της αλεξάνδρειας εικονογραφίας. Στο πλαίσιο της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας η *imitatio Alexandri* έγινε αντικείμενο πολιτικής εκμετάλλευσης. Το όνομα και οι συμβολισμοί του χρησιμοποιήθηκαν από στρατιωτικούς και αυτοκράτορες από τον 1ο αι. π.Χ. έως και τον 3ο αι. μ.Χ., όπως ο Καίσαρας και ο Πομπήιος, ο Μάρκος Αντώνιος και ο Οκταβιανός Αύγουστος, ο Τραϊανός και ιδιαίτερως ο Καρακάλλας, ο οποίος στο πλαίσιο των πολέμων του εναντίον των Πάρθων προβλήθηκε συστηματικά ως νέος Αλέξανδρος, προπαγάνδα που έγινε αποδεκτή ευνοϊκά στην Ανατολή. Η μίμηση είχε σκοπό να προπαγανδίσει ιδέες, όπως



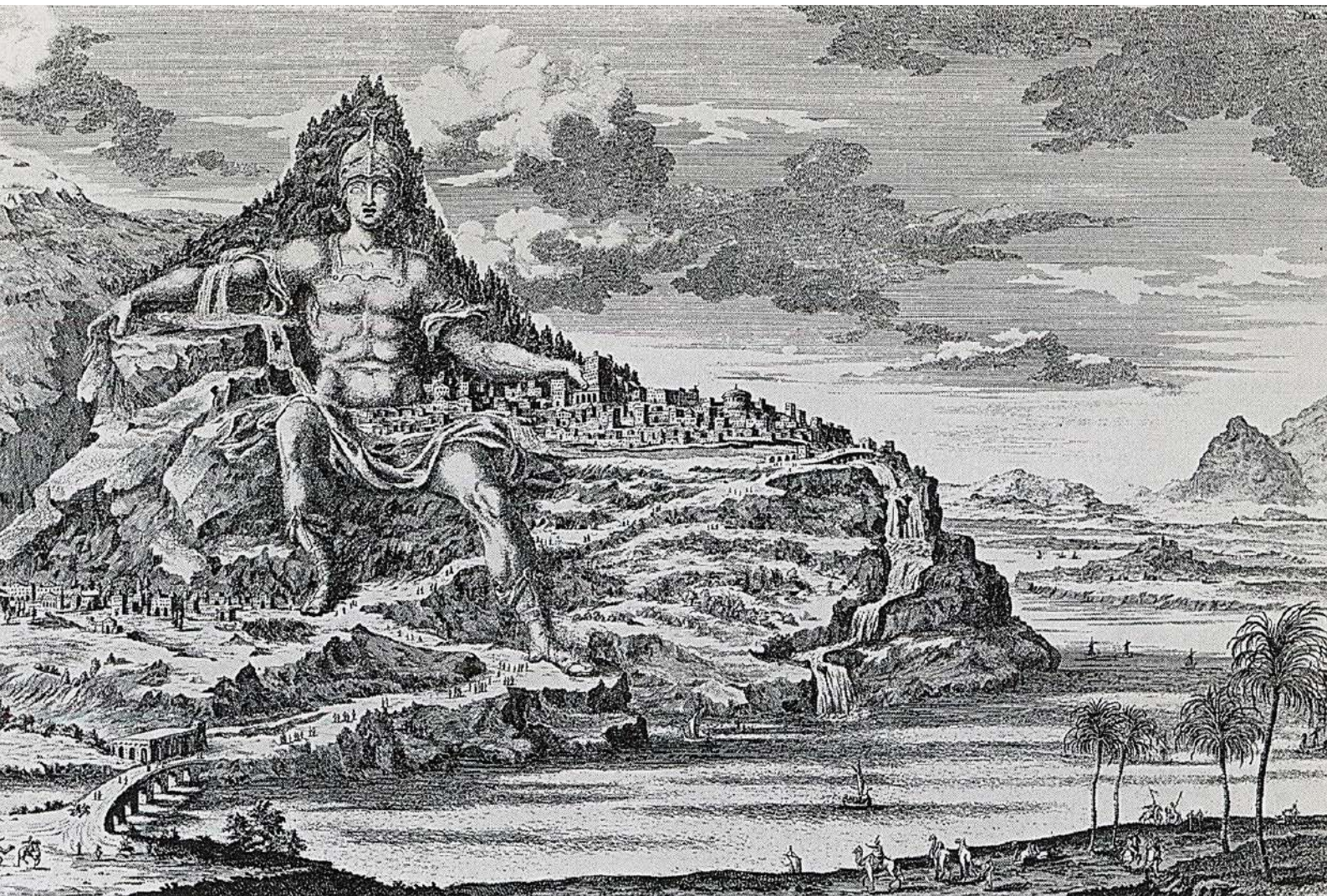
20. Χρυσό μετάλλιο από το Αμπουκίρ της Αιγύπτου, 220-240 μ.Χ. Βερολίνο, Münzkabinett (Hansen, Wiczorek, Tellenbach 2009, σ. 256, αρ. κατ. 52).

η κυριαρχία του κόσμου ή η ιδέα της εθνικής ενότητας και της απελευθέρωσης από τον ξένο ζυγό. Η ανάμνηση του μεγάλου κατακτητή παρέμεινε ζωντανή στις ελληνικές πόλεις, που εξακολούθησαν να του αποδίδουν τιμές, να ανεγείρουν αγάλματα και να κόβουν νομίσματα και μετάλλια με τη μορφή του, όπως αυτά από το Αμπουκίρ της Αιγύπτου (εικ. 20). Το πιο εντυπωσιακό και ενδιαφέρον όμως εύρημα της ρωμαϊκής εποχής ανακαλύφθηκε γύρω στο 1990 στις ανασκαφές της Πέργης (εικ. 21). Ένα κολοσσιαίο άγαλμα ύψους 3,05 μ. κοσμούσε άλλοτε τη *scaenae frons* του θεάτρου της πόλης. Φέρει χιτώνα και χλαμύδα και πατά πάνω σε εχθρικά όπλα στηρίζοντας το αριστερό του χέρι σε δόρυ ή σκήπτρο, εικονογραφία που παραπέμπει σε παραστάσεις Ρωμαίων αυτοκρατόρων. Η κεφαλή δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την αναγνώριση του προσώπου, που ακολουθεί τα γνωστά μοτίβα του υστεροκλασικού αλεξάνδρειου πορτρέτου, και ταυτόχρονα επιτρέπει τη χρονολόγηση στην εποχή του Αδριανού. Η Πέργη ήταν από τις πόλεις εκείνες που άνοιξαν τις πύλες τους στον Αλέξανδρο, τον οποίο εξακολούθησε, όπως φαίνεται, να τον τιμά πέντε αιώνες αργότερα.

Η απήχηση όμως του Αλεξάνδρου δεν σταματά στην αρχαιότητα. Η προσωπικότητά του, ανάμεσα στην ιστορία και τον θρύλο, προσλαμβάνεται και αναδεικνύεται σε διαχρονική πηγή έμπνευσης σε Δύση και Ανατολή. Με αφετηρία το γνωστό ως μυθιστόρημα του Ψευδοκαλλισθένη, έργο της ύστερης αρχαιότητας, ο μύθος εξελίσσεται και αποκτά νέες διαστάσεις, παραμένοντας ζωντανός σε ολόκληρη τη χριστιανική Ανατολή. Ο Αλέξανδρος εμφανίζεται τώρα ακόμη και ως βυζαντινός αυτοκράτορας που επιβάλλει τη θεία βούληση, και στην περίοδο μάλιστα των Παλαιολόγων η οικειοποίηση της μορφής του από την αυτοκρατορία φθάνει στο αποκορύφωμά της. Ο Αλέξανδρος ακτινοβολεί όμως και στις χώρες του Ισλάμ, αφού το «Μυθιστόρημα» έγινε γνωστό από μετάφραση και στον αραβικό κόσμο. Για τον κόσμο αυτό ο Μακεδόνας στρατηλάτης που ταξιδεύει στα πέρατα του κόσμου είναι σύμβολο εκπολιτισμού. Στην ευρωπαϊκή Δύση ο Αλέξανδρος αποτελεί διαχρονικά πρόσωπο αδιάλειπτης μεταμόρφωσης και



21. Κολοσσιαίο άγαλμα Αλεξάνδρου από το ρωμαϊκό θέατρο της Πέργης (Alessandro Magno, Storia e mito, Palazzo Ruspoli, Roma 1995, εικ. σελ. 208).



22. Χαρακτικό του Fischer von Erlach (1725) που αναπαριστά το όρος Άθως με τη μορφή του Αλεξάνδρου (Stewart, εικ. 1).

ποικίλων ερμηνειών με την ανάπτυξη μιας πλούσιας σε θεματολογία και συμβολισμούς πραγματεύσης. Ιδιαίτερως ερεθιστική για τους αρχαιολόγους είναι η αναπαράσταση του μακεδονικού όρους Άθως σε σειρά σχεδίων και χαρακτικών που απηχούν την υποτιθέμενη πρόταση του Δεινοκράτη (εικ. 22), του αρχιτέκτονα του Αλεξάνδρου, να σμιλεύσει ολόκληρο το όρος, ώστε να πάρει τη μορφή ενός κολοσσιαίου αγάλματός του –σχέδιο που απέρριψε ο ίδιος ο Αλέξανδρος. Τέλος, ο θρυλικός βασιλιάς δεν λείπει ούτε από τη νεοελληνική τέχνη, στην οποία ταυτίζεται σχεδόν με μορφές της νεώτερης ιστορίας. Ο Θεόφιλος, ο Τσαρούχης, ο Καλαμάρας, αλλά και ο Μουστάκας και άλλοι τον απεικόνισαν

συνήθως έφιππο, διατηρώντας ένα από τα πιο ουσιώδη στοιχεία της αρχαίας εικονογραφίας αλλά και της ουσίας του.

Ο Αλέξανδρος είναι συνεπώς μια διαχρονική και παγκόσμια ιδέα που εξακολουθεί να δίνει το παρόν ως στις ημέρες μας εκπέμποντας τόσο έντονους συμβολισμούς, ώστε είναι εξαιρετικά δύσκολο να απαλλαγεί από παρείσακτους και ψευδεπίγραφους μνηστήρες και διεκδικητές, οι οποίοι παραχαράσσουν, χωρίς προσχήματα, την ιστορική πραγματικότητα.



Παραπομπές στις αρχαίες πηγές

1. Δίων Χρυσόστομος, *Περί βασιλείας* 77.
2. Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη* 17, 37, 5.
3. Αρριανός, *Αλεξάνδρου Ανάβασις* 2, 12, 6.
4. Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη* 17, 37, 5.
5. Πλούταρχος, *Αλέξανδρος* 4, 3-4.
6. Πλούταρχος, *Πομπήιος* 2.
7. Ψευδοαριστοτέλης, *Περί φυσιογνωμικής* 806b-807a.
8. Πλούταρχος, *Ηθικά* 335A-B.
9. Πλούταρχος, *Ηθικά* 335A-B και *Αλέξανδρος* 4, 1.
10. Πλούταρχος, *Ηθικά* 335D.
11. Πλούταρχος, *Ηθικά* 335A-B.
12. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 13.565A.
13. Πausanias, 5, 20, 9-10.
14. Πausanias, 1, 9, 4.
15. Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία* 34,63· Πλούταρχος, *Ηθικά* 335 A-B, και *Αλέξανδρος* 4, 1.
16. Πλούταρχος, *Ηθικά* 360D.
17. Π.χ. Πλούταρχος, *Ηθικά* 335 A-B.
18. Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία* 35.92.
19. Πλούταρχος, *Ηθικά* 335A.
20. Πλούταρχος, *Αλέξανδρος* 16, 15-17.
21. Πλούταρχος, *Αλέξανδρος* 40.
22. Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία* 35, 110.

Βιβλιογραφία

- Descamps-Lequime S. & K. Charatzopoulou (επιμ.), *Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique*, Paris, Musée du Louvre, 13 octobre 2011-16 janvier 2012, Paris 2012.
- Hansen S.A. & Wiczorek M. Tellenbach (επιμ.), *Alexander der Große und die Öffnung der Welt*, Asiens Kulturen im Wandel, Ausstellung Mannheim, vom 3. Oktober 2009- 21. Februar 2010, Mannheim-Regensburg 2009.
- Moore K. R. (επιμ.), *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*, Leiden-Boston 2018.
- Παντερμαλής Δ. (επιμ.), *Μέγας Αλέξανδρος και Ανατολή. Οδηγός της έκθεσης*, Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, Θεσσαλονίκη 1997.
- Pantermalis D. (επιμ.), *Alexander the Great: Treasures from an Epic Era of Hellenism*, Onassis Cultural Center, New York, N.Y., December 10, 2004-April 16, 2005, New York 2005.
- Roisman J. (επιμ.), *Brill's Companion to Alexander the Great*, Leiden – Boston 2003.
- Stewart A. F., *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.
- Trofimova A., *Imitatio Alexandri in Hellenistic Art. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images*, Roma 2012.
- Vorster Ch., «Die Bildnisse Alexanders des Großen», στο P. C. Bol (επιμ.), *Geschichte der Bildhauerkunst III. Hellenismus*, Mainz am Rhein 2004, σ. 409-412.
- Χατζηνικολάου Ν. (επιμ.), *Ο Μέγας Αλέξανδρος στην ευρωπαϊκή τέχνη*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1997.

ABSTRACT

The Portraiture of Alexander Innovations and Political Messages

Theodosia Stefanidou-Tiveriou

Emeritus Professor of Classical Archaeology, Aristotle University Thessaloniki, Greece

Themes in Archaeology Magazine 2018, 2(3): 428 - 447

In the era that preceded Alexander, public figures were portrayed in the Greek world as mature bearded, venerable men. With Alexander, a new concept is dynamically introduced into the image of the public man and especially the leader. For the first time the representation of the young beardless man is adopted, with rich long hair and dynamic head turning, characteristics that refer to heroic patterns. Descriptions of Alexander in the ancient sources, but mostly numismatic representations as well as safely identified Roman copies of his portraits are a reliable basis for knowledge of his depictions. At the same time, a series of small scale sculptures in the round representing Alexander show that the innovations concern his statues as well. His naked, semi-naked and depictions in armor, often accompanied by divine symbols, such as thunderbolt or aegis, introduce the notion of the god like ruler and refer to his apotheosis. With Alexander, the portrait of the ruler, which is founded on a new ideological basis, will fundamentally seal the whole Hellenistic era and then affect the image of the Roman emperors.

Key words: Alexandria, Achilleus, Apelles, divine symbols, Lysipp, Leocharis, portrait