
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΜΗΤΟΣ

ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΜΑΝΟΛΗ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1987

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Σημείωμα της Συντακτικής Επιτροπής	VII
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	IX
Χαιρετισμός του Πρύτανη Δημήτρη Α. ΦΑΤΟΥΡΟΥ	XIII
Χαιρετισμός του Προέδρου του Τμήματος Δημήτρη ΠΑΝΤΕΡΜΑΛΗ	XV
ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, Συγγραφικό έργο 1938-1986	XVII
Γιώργος ΜΙΑΤΣΑΚΑΚΗΣ, Βεργίνα. Ο μεγάλος βασιλικός τάφος. Ζωγραφική αναπαράσταση της πρόσοψης	XXIII
Πολυξένη ΑΔΑΜ-ΒΕΛΕΝΗ, Ανάγλυφο Αθηνάς από τις Πέτρες Φλώρινας (Πίν. 1)	1
Γιάννης ΑΚΑΜΑΤΗΣ, Ξάνθος Δημητρίου και 'Αμαδίκας υίός (Πίν. 2-3)	13
Βικτώρια ΑΛΛΑΜΑΝΗ-ΣΟΥΡΗ, Μονομαχικά μνημεία στο Μουσείο της Βέροιας (Πίν. 4-6)	33
Στέλιος ΑΝΔΡΕΟΥ - Κώστας ΚΩΤΣΑΚΗΣ, Διαστάσεις του χώρου στην Κεντρική Μακεδονία: Αποτύπωση της ενδοκοινοτικής και διακοινοτικής χωροοργάνωσης	57
Παναγιώτα ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΑΤΖΑΚΑ, Παρατηρήσεις σχετικά με τους τύπους υπογραφής καλλιτεχνών και τεχνιτών στην παλαιοχριστιανική εποχή, συγκριτικά με την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα	89
Ιωάννης ΑΣΛΑΝΗΣ, Οι σχέσεις της Κεντρικής Μακεδονίας και του Βαλκανικού χώρου κατά την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού	101
Γιώργος ΒΕΛΕΝΗΣ, Γύρω από ένα κατεστραμμένο βυζαντινό κτίριο της Θεσσαλονίκης (Πίν. 7-10)	119
Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Έπτά κρητικές εικόνες του 17ου αϊ. (Πίν. 11-20)	133
Ιουλία Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, Η υδρία της Αίνειας (Πίν. 21-27)	157
Εμμανουήλ ΒΟΥΤΥΡΑΣ, Αριστοτέλης και Αλέξανδρος (Πίν. 28)	179
Ευθυμία ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ-ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ, Ορφέας: Εικονογραφία του μύθου στη νεοελληνική ζωγραφική (Πίν. 29-37)	189

X

Αλεξάνδρα ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ, Τα μαρμάρινα προσκυνητάρια της Αγίας Τριάδας Πειραιά (Πίν. 38-42)	211
Γιώργος ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Φορητή εικόνα «Άνωθεν οι Προφήται» από τη Μυτιλήνη (Πίν. 43-52)	227
Λουκρητία ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Τέσσερις καινούριες απελευθερωτικές επιγραφές από τον Αχινό Λαμίας (Πίν. 53)	251
Αλεξάνδρα ΔΑΦΦΑ-ΝΙΚΟΝΑΝΟΥ, Δύο επεισόδια αγγεία από τον τάφο της Νεάπολης Θεσσαλονίκης (Πίν. 54-57)	263
Γιώργος ΔΕΣΠΙΝΗΣ, Θραύσματα αναθηματικού αναγλύφου των χρόνων του αυστηρού ρυθμού (Πίν. 58-60)	283
Αικατερίνη ΔΕΣΠΟΙΝΗ, Πεσός με ανάγλυφη παράσταση στο Μουσείο Θεσσαλονίκης (Πίν. 61-62)	293
Στέλλα ΔΡΟΥΓΟΥ, Το ύφασμα της Βεργίνας. Πρώτες παρατηρήσεις (Πίν. 63-69)	303
Δέσποινα ΕΥΓΕΝΙΔΟΥ, Το κάστρο της Χρυσής και το Θέμα των Μογλενών (Πίν. 70-71)	325
Μπάμπης ΙΝΤΖΕΣΙΛΟΓΛΟΥ, «Κλεογενάδης Ξενοκλέους και Εύτυχίδης Ἴθηννοδώρου». Δυο άγνωστοι Θεσσαλοί γλύπτες (Πίν. 72-75)	345
Μαρία ΚΑΜΠΟΥΡΗ-ΒΑΜΒΟΥΚΟΥ, Παρατηρήσεις στον τρόπο διαμόρφωσης των διακοσμητικών θεμάτων στα μεσοβυζαντινά ψηφιδωτά (Πίν. 75-81)	363
Γεωργία ΚΑΡΑΜΗΤΡΟΥ-ΜΕΝΤΕΣΙΔΟΥ, Προϊστορικοί οικισμοί Κίτρινης Λίμνης (Σαριγκιόλ) Κοζάνης	391
Στέφη ΚΟΡΤΗ-ΚΟΝΤΗ, Ταφικά ευρήματα από τον Πενταπλάτανο Γιαννιτών (Πίν. 82-91)	417
Αγγελική ΚΟΤΤΑΡΙΔΟΥ, Σκέψεις με αφορμή την «Ανεύρεση του Τήλεφου» (Πίν. 92)	439
Μαρία ΛΙΛΙΜΠΑΚΗ-ΑΚΑΜΑΤΗ, Ένα νέο ψηφιδωτό δάπεδο της Πέλλας (Πίν. 93-94)	455
Αλέξανδρος ΜΑΝΤΗΣ, Η αποκατάσταση μιας βόρειας μετόπης του Παρθενώνα (Μ. Ακρ. 703+1094 και Μ. Ακρ. 3740) (Πίν. 95-98)	473
Ευτέρπη ΜΑΡΚΗ, Δύο μιθραϊκά ευρήματα από τη Θεσσαλονίκη (Πίν. 99-101)	487
Αριστοτέλης ΜΕΝΤΖΟΣ, Το προστώο του παλιού κτιρίου του Πανεπιστημίου (Πίν. 102-104)	499
Άννα ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ, Το δωμάτιο με τον κίονα στο μινωικό σπίτι	509
Γιώργος ΜΠΑΚΑΛΑΚΗΣ, Από τα νοτιοανατολικά κράσπεδα της Πάρου (Πίν. 105-108)	527

Χαράλαμπος ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, Νεότερη επιγραφή από το Πράβι (Ελευθερούπολη) (Πίν. 109)	555
---	-----

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	VII
Λυδία ΠΑΛΑΙΟΚΡΑΣΣΑ, Χους στη Συλλογή Ν. Π. Γουλανδρή (Πίν. 110-111)	563
Δημήτρης ΠΑΝΤΕΡΜΑΛΗΣ, Η κεράμωση του ανακτόρου της Βεργίνας (Πίν. 112-118)	579
Αικατερίνη ΠΑΠΑΕΥΘΥΜΙΟΥ-ΠΑΠΑΝΘΙΜΟΥ, Μινωικά και μυκηναϊκά περισφύρια (Πίν. 119-120)	615
Θανάσης ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, Η ζωγραφική της πενταετίας 1565-70 στη Βέροια (Πίν. 121-126)	629
Δήμητρα ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ-ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ, Τριποδίσκοι ψησίματος των βυζαντινών και μεταβυζαντινών αγγείων (Πίν. 127-130)	641
Μιλτιάδης ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ορισμένες παρατηρήσεις για το θρησκευτικό έργο του Γιώργου Γουναρόπουλου (Πίν. 131-133)	653
Αγγελική ΠΙΛΑΛΗ-ΠΑΠΑΣΤΕΡΙΟΥ, Ανακτορικά ιερά της μινωικής Κρήτης	665
Σεμέλη ΠΙΝΓΙΑΤΟΓΛΟΥ, Έρωτας και Ψυχή - Μια παρωδία (Πίν. 134-135)	681
Έφη ΠΟΥΛΑΚΗ-ΠΑΝΤΕΡΜΑΛΗ, Όλυμπος-2. Μακεδονικόν ὄρος, μετεωρότατον (x 21) (Πίν. 136-139)	697
Κατερίνα ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ, Αττικός αμφιπρόσωπος κάνθαρος από τάφο της αρχαίας Ακάνθου (Πίν. 140-143)	723
Χρυσούλα ΣΑΑΤΣΟΓΛΟΥ-ΠΑΛΙΑΔΕΛΗ, Εύρυδία Σίρρα Εὐκλεία (Πίν. 144)	733
Αγγελική ΣΑΧΙΝΗ, Γνωριμία με το γλύπτη Kain Tapper (Πίν. 145-152)	747
Μαρία ΣΙΓΑΝΙΔΟΥ, Τα τείχη της Πέλλας (Πίν. 153-158)	765
Κώστας Λ. ΣΙΣΜΑΝΙΔΗΣ, Το αρχαϊκό νεκροταφείο της Αγίας Παρασκευής Θεσσαλονίκης. Πρώτη παρουσίαση και πρώτες εκτιμήσεις (Πίν. 159-165)	787
Νικόλαος Χ. ΣΤΑΜΠΟΛΙΔΗΣ, Ένα νέο απόκτημα από το Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού (Πίν. 166-172)	817
Θεοδοσία ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ-ΤΙΒΕΡΙΟΥ, Η σύνθεση της Φειδιακής Αμαζονομαχίας και οι ήρωες Θησέας και Κέκροπας (Πίν. 173)	839
Κατερίνα ΤΖΑΝΑΒΑΡΗ, Πήλινο ταφικό σύμπλεγμα από τη Βέροια (Πίν. 174)	861
Μιχάλης Α. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, Ομφάλη ή Άρτεμη; Παρατηρήσεις στην εικονογραφία της εποχής των Πεισιστρατιδών (Πίν. 175-177)	873

ΣΚΕΨΕΙΣ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ «ΑΝΕΥΡΕΣΗ ΤΟΥ ΤΗΛΕΦΟΥ»

Σωσμένη σε πολύ καλή κατάσταση, η μεγαλογραφία της «Ανεύρεσης του Τήλεφου» (2,02×1,71 μ.) από τη «Βασιλική» του Herculaneum είναι ένα από τα καλύτερα δείγματα του τέταρτου πομπηιανού ρυθμού (Πίν. 92). Το έργο χρονολογείται στα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Νέρωνα, αλλά το θέμα είναι, όπως συνήθως, πολύ παλιότερο¹. Σαν βασιλιάς της Μυσίας ο Τήλεφος είναι ένα πρόσωπο γνωστό στους ποιητές του επικού κύκλου, όμως η διατύπωση των περιπετειών των παιδικών του χρόνων φαίνεται να είναι έργο των τραγικών του 5ου αι.².

Για να αποφύγει την εκπλήρωση ενός χρησμού, σύμφωνα με τον οποίο το παιδί της κόρης του θα σκότωνε τους γιούς του, ο βασιλιάς της Τεγέας Αλέος ανάγκασε την Αύγη να δώσει όρκο παρθενίας, κάνοντάς την ιέρεια της Αθηνάς. Ο Ηρακλής, περαστικός από την περιοχή, φιλοξενήθηκε στην Τεγέα και, όταν μεθυσμένος συναπαντήθηκε με τη νεαρή παρθένο τη βίασε, με συνέπεια την καταδίκη της σε θάνατο μετά την αποκάλυψη της εγκυμοσύνης της. Έτσι κλεισμένη σε μια λάρνακα, ρίχτηκε στη θάλασσα ή πουλήθηκε σκλάβα, όμως και στις δυο περιπτώσεις κατέληξε σώα στη Μυσία. Ο Τήλεφος που εκτέθηκε στο Παρθένιον όρος διασώθηκε από μια ελαφίνα και, όταν ενηλικιώθηκε, έφτασε και αυτός στη Μυσία και έγινε βασιλιάς της χώρας αυτής. Ο Αισχύλος («Μυσοί») αναφέρει μόνον τη φυγή της Αύγης. Τη θαυμαστή ιστορία της διάσωσης του βρέφους διηγείται πρώτος, όσο ξέρουμε, ο Σοφοκλής («Αλεάδαι», «Μυσοί»). Στον Ευρυπίδη πρέπει να οφείλεται το μοτίβο της ανεύρεσης, αναγνώρισης και αποκατάστασης του βρέφους από τον πατέρα του, που είναι και το θέμα της τοιχογραφίας της «Βασιλικής».

1. Herrmann-Bruckmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums* (1904/44) 104 κεξ., πίν. 78-80. F. Matz, *AM* 39, 1914, 65 κεξ. E. Puhl, *MuZ* II (1923) 816 κεξ. εικ. 659. H. Diepolder, *RM* 41, 1926, 43 κεξ. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (1929) 229 κεξ. G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* (1929) 41, πίν. 69. M. B. Gabriel, *Masters of Campanian Painting* (1952) 27 κεξ. R. Hamann, *AbhBerlin* 1952, 9 κεξ. J. W. Salomonson, *Oudheidkundige Medelingen N. R.* 38, 1957, 15 κεξ. M. Borda, *La pittura Romana* (1958) 241 κεξ., πίν. 16. E. Simon, *JdI* 76, 1961, 138 κεξ. A. Majuri, *Le pitture di Pompei, Ercolano e Stabia nel Museo Nazionale di Napoli* (1964) 9 κεξ., πίν. 3-4. V. Scherf, *Flügelwesen in Römischkampanischen Wandbildern* (1967) 139 κεξ. G. Hafner, *Aachener Kunstblätter* 38, 1969, 231 κεξ. Bauchhens-Thürield, *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst* (1971). K. Schefold, *La peinture pompéienne* (1972) 205-207, 261, 262.

2. Για τις φιλολογικές πηγές βλ. Roscher V (1924) λ. «Τήλεφος» (J. Schmidt).

Τη σκηνή που διαδραματίζεται στο ύπαιθρο, μέσα σε ένα βραχώδες τοπίο, ανοίγει από τα δεξιά ο Ηρακλής, με τα νώτα στραμμένα στο θεατή. Ακουμπισμένος στο ρόπαλό του, ο ήρωας παρακολουθεί απορροφημένος αυτό που του δείχνει μια φτερωτή μορφή μισοκρυμμένη πίσω από τα βράχια του βάθους: ένα μωρό καθισμένο στο έδαφος στην αριστερή γωνία της εικόνας βυζαίνει μία ελαφίνα, που γυρίζοντας το κεφάλι της το γλύφει, σαν να ήταν πραγματικό της παιδί. Επάνω από το σύμπλεγμα αυτό, μπροστά στον Ηρακλή κάθεται σ' ένα βράχο μια επιβλητική γυναικεία μορφή. Με το κορμί της στραμμένο σχεδόν μετωπικά στο θεατή, στο υψωμένο αριστερό της χέρι κρατώντας το σκήπτρο —ένα ροζιασμένο κλαδί—, «αποκαλύπτεται» με την μεγαλοπρέπεια των λατρευτικών αγαλμάτων, και είναι η μόνη που δεν φαίνεται να την αγγίζει το θαύμα που συμβαίνει δίπλα της. Ακουμπώντας στοχαστικά το κεφάλι στο δεξί της χέρι, με τη ματιά βυθισμένη στο άπειρο κοιτάζει έξω από τη σκηνή. Πλάι της βρίσκεται ένα καλάθι με φρούτα, ρόδια και σταφύλια, ενώ πίσω από το βράχο όπου ακουμπάει, μισοκρυμμένος ένας νεαρός σάτυρος παρατηρεί χαμογελώντας το βρέφος. Ένας αετός με μισάνοιχτα φτερά, ανάμεσα στον Τήλεφο και τον Ηρακλή, και ένα λιοντάρι καθισμένο στο έδαφος, δεξιά, πίσω από τον δεύτερο, συμπληρώνουν τη σύνθεση.

Η υποβάθμιση του τοπίου, αν και η σκηνή διαδραματίζεται στο ύπαιθρο, είναι κάτι που εντυπωσιάζει από την πρώτη ματιά. Η προσοχή συγκεντρώνεται αποκλειστικά στα πρόσωπα, και είναι η σωματικότητα, η διάταξη και η κίνηση των μορφών που δίνει την τρίτη διάσταση, ενώ οι ασαφείς γκριζοκάστανοι όγκοι —κάτι ανάμεσα σε βράχους και σύννεφα— υποβάλλουν περισσότερο την εντύπωση ενός σχεδόν αφηρημένου σκηνικού παρά ενός «ρεαλιστικού» χώρου. Με το έξυπνο εύρημα της τοποθέτησης των μορφών του πρώτου επιπέδου (Τήλεφος, Ηρακλής) με τα νώτα στο θεατή δημιουργείται αυτόματα η ψευδαίσθηση του βάθους και ανοίγεται ένας νοητός κύκλος που τον κλείνουν οι δυο μορφές του τρίτου επιπέδου (σατυρίσκος, φτερωτή μορφή). Σκουρόχρωμα στοιχεία, η ελαφίνα, ο αετός, το ηλιοκαμένο δέρμα του Ηρακλή, το κοκκινοκάστανο ιμάτιο και τα γκριζοκάστανα φτερά της γυναικείας μορφής, ο σατυρίσκος, το καλάθι με τα φρούτα, συγκεντρώνονται στην περιφέρεια του, κάνοντας να προβάλλεται εντονότερα ο φωτεινός όγκος του κορμιού της καθισμένης, που γεμίζει τον κύκλο, και με τη διαγώνια διευθέτηση του εξασφαλίζει τη μετάβαση από το τρίτο στο πρώτο επίπεδο. Τη διαγώνιο αυτή που δεσπόζει στη σύνθεση προεκτείνει προς τα πίσω, επάνω αριστερά, το κεφάλι του σάτυρου και το λοξά κρατημένο ραβδί του και προς τα εμπρός, κάτω δεξιά, το λυγισμένο άνετο σκέλος του Ηρακλή και το πόδι του λιονταριού. Μια άλλη διαγώνιος, συμμετρική προς την πρώτη, ξεκινά επάνω δεξιά με τα φτερά και το κεφάλι της μισοκρυμμένης μορφής, συνεχίζεται, υπογραμμιζόμενη από τους σκούρους βράχους του βάθους, με το χέρι της, που σαν φωτεινός δείκτης οδηγεί τη ματιά του Ηρακλή και του θεατή στον Τήλεφο, και, τέμνοντας την προηγούμενη στο κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας, προεκτείνεται με το κορμί του βρέφους ως την κάτω αριστερή γωνία. Την ισορροπία εξασφαλίζουν, τονίζοντας την ηρεμία και την ιερατική μεγαλοπρέπεια της στιγμής, κατακόρυφα στοιχεία, όπως το ακίνητο σώμα

του Ηρακλή, το σηκωμένο μπράτσο με το σκήπτρο και οι κατακόρυφες πτυχές του ιματίου της καθισμένης, οι αυλακώσεις της σύριγγας.

Είναι χαρακτηριστικό, ότι όλα τα κάθετα μοτίβα οργανώνονται κατά μήκος της διαγωνίου με τις τρεις ηρεμούσες μορφές, ενώ τίποτε δεν διακόπτει την κίνηση της άλλης, όπου βρίσκονται διαμετρικά τοποθετημένες οι δυο δρώσες μορφές.

Η μελετημένη χρησιμοποίηση της έντασης, που δημιουργεί η αντιθετική χρήση της διαγωνίου και της καθέτου, της κίνησης και της ηρεμίας, του φωτός και της σκιάς, του ανοιχτού και του σκούρου, του ντυμένου και του γυμνού, είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της σύνθεσης, όπως και η συγκρατημένη χρωματικότητα, που στηρίζεται στην εναλλαγή τόνων και αποχρώσεων με βάση το κόκκινο, το λευκό, το μαύρο, το γκριζο και τις αναμίξεις τους, με λιγοστές πράσινες πινελιές, που περισσότερο τονίζουν παρά διακόπτουν τη χρωματική αυστηρότητα. Ενώ η προχωρημένη νατουραλιστική αντίληψη εκδηλώνεται στην έμπειρη χρήση της σκιαγραφίας και τον ρεαλιστικό φωτισμό. Το φως, που έρχεται από την επάνω δεξιά γωνία, διαθλάται στη ζωγραφική επιφάνεια, μορφοποιώντας τους όγκους, και αντανακλάται με συνέπεια ως τις παραμικρότερες λεπτομέρειες των πτυχών και τις ρόγες των σταφυλιών.

Ενδεικτική για την ικανότητα του δημιουργού είναι η διαπραγμάτευση του θέματος Τήλεφος-ελαφίνα και η ένταξή του στη συνολική σύνθεση. Με την κυκλική οργάνωση των σωμάτων και της κίνησης των δυο μορφών δίνει την εντύπωση μιας αυτόνομης κλειστής ενότητας, ενώ με την κλίση του κορμιού του μωρού προς τα δεξιά εντάσσει το σύμπλεγμα στη διαγώνιο της φτερωτής μορφής και αντισταθμίζει την κίνηση του αριστερού σκέλους του Ηρακλή. Παράλληλα, με την τοποθέτηση στο πρώτο επίπεδο, σε στάση τριών τετάρτων από πίσω, έτσι ώστε το φως να λούζει το κορμί του παιδιού αφήνοντας το ζώο στη σκιά —ιδιαίτερα έξυπνο το εύρημα του σηκωμένου ποδιού της ελαφίνας, που αφήνει ελεύθερη τη θέα του κεφαλιού του βρέφους— πετυχαίνει όχι μόνο να δώσει την αίσθηση του βάθους, αλλά και να υπογραμμίσει οπτικά τη μορφή του μικρού ήρωα, αντιπαραθέτοντας συγχρόνως το φωτεινό όγκο του γιού στο σκούρο όγκο του πατέρα, που βρίσκεται στο ίδιο ζωγραφικό επίπεδο, ιδωμένος επίσης σε 3/4 από πίσω. Στον Τήλεφο οδηγούν και τα βλέμματα του Ηρακλή και των δύο μορφών, που κλείνουν προς τα επάνω την παράσταση, «αναγκάζοντας» το θεατή να κοιτάξει κάτω στο σημείο που συμβαίνει το «θαύμα».

Οι παραπάνω παρατηρήσεις αρκούν, νομίζω, για να δείξουν ότι η «Ανεύρεση του Τήλεφου» είναι έργο ενός μεγάλου καλλιτέχνη, μια σύνθεση που όλα τα στοιχεία της —και όπως θα δούμε, όχι μόνο τα μορφολογικά— είναι μελετημένα ως την τελευταία λεπτομέρεια και προσαρμοσμένα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι αδύνατο να «μετακινηθεί» κάτι, χωρίς να διαταραχθεί η λεπταίσθητη αρμονία του συνόλου. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί, ότι στην τοιχογραφία της «Βασιλικής» υπάρχουν λεπτομέρειες, όπως το κακοσχεδιασμένο κορμί του λιονταριού, που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο δημιουργός της σύνθεσης και ο «Τεχνίτης του Τήλεφου» δεν μπορεί να είναι το ίδιο πρόσωπο. Σύμφωνα με αυτά που γνωρίζουμε

για τη ζωγραφική της Καμπανίας, υπάρχουν σε γενικές γραμμές οι τρεις παρακάτω δυνατότητες, και, όπως θα το περίμενε κανείς για ένα τόσο σπουδαίο έργο, γνωστό στην έρευνα εδώ και δύο αιώνες, έχουν προταθεί και οι τρεις. Έτσι, για μερικούς μελετητές³, η εικόνα της «Βασιλικής» είναι ένα κλασικιστικό παστίτσιο του 1ου αι. μ.Χ., με βάση ένα πολύ παραλλαγμένο πρωτότυπο των μέσων του 2ου αι. π.Χ.. Για να αποκλειστεί αυτή η πιθανότητα αρκεί, νομίζω, η μορφολογική ανάλυση που προηγήθηκε και η αντιπαραβολή της «Ανεύρεσης του Τήλεφου» με ένα έργο όπως η σύνθεση του «Maestro Chiaro» με τον Πάνα ανάμεσα στις Νύμφες, που είναι αναμφίβολα ένα παστίτσιο⁴. Άλλοι⁵ βλέπουν εδώ μια πρωτότυπη δημιουργία της αυτοκρατορικής εποχής. Όμως η θεωρία αυτή που διατυπώθηκε στην προσπάθεια να ερμηνευθεί ικανοποιητικά η καθισμένη μορφή δεν είναι πειστική, γιατί στηρίζεται σε μια αμφίβολη ταύτιση. Πριν να γίνει αποδεκτός ο προτεινόμενος συσχετισμός με την Tellus, που στα χρόνια αυτά, όσο ξέρουμε, δεν παριστάνεται ποτέ στον τύπο της θεάς της τοιχογραφίας, θα έπρεπε να αποδειχθεί τι είναι ρωμαϊκό στην παράσταση αυτή⁶.

Το πιθανότερο είναι ότι η πλειοψηφία των μελετητών έχει δίκιο και ότι πρόκειται για το αντίγραφο ενός ελληνικού έργου⁷. Όπως μάλιστα δείχνει η εξαιρετική ποιότητα και η συνοχή της παράστασης και η απουσία θεμάτων, όπως π.χ. στοιχεία τοπίου, οικοδομήματα κλπ., όπου θα μπορούσε να αναγνωρισθεί η επέμβαση του αντιγραφέα, μας σώθηκε εδώ ένα σχετικά πιστό αντίγραφο, ανάλογο με εκείνα της μάχης της Ισού και των μεγαλογραφιών του Boscoreale, γεγονός όχι συνηθισμένο, που μας επιτρέπει να προχωρήσουμε σε σκέψεις για τη χρονολόγηση του πρωτότυπου, πάντοτε βέβαια με τις επιφυλάξεις που επιβάλλονται, όταν αφετηρία είναι ένα αντίγραφο.

Κατά κοινή παραδοχή⁸, ως πρότυπο για την εικόνα της «Βασιλικής» αναγνωρίζεται ένα περγαμηνό έργο των μέσων του 2ου αι. π.Χ. Η σύνδεση με το Πέργαμο, που για πρώτη φορά υποστηρίχθηκε από τον O. Jahn⁹ τον περασμένο αιώνα, βασίζεται κατά κύριο λόγο στο θέμα της παράστασης. Η ζωή και τα έργα του Τήλεφου, του μυθικού προπάτορα των Μυσών, είναι λογικό να ενδιέφερε τους ηγεμόνες του Περγάμου και η «Τηλέφεια» της εσωτερικής ζωφόρου του βωμού του Διός, που μεταφερόμενος στο Βερολίνο και προσιτός στους αρχαιολόγους ήταν —ήδη από τον 19ο αι.— και είναι ένας από τους σημαντικότερους άξονες αναφοράς της ελληνιστικής τέχνης, αποδείκνυε το ενδιαφέρον αυτό, με αποτέλεσμα την «αυτόματη» σύνδεση του πρωτότυπου της τοιχογραφίας με την αντίστοιχη σκηνή της

3. Diepolder, ό.π.· Schefold, ό.π.

4. Charbonneau-Martin-Villard, Das hellenistische Griechenland, εκ. 180.

5. Hamann, ό.π.· Salomonson, ό.π.

6. Την άποψη αυτή αντικρούει πειστικά ο Scherf, ό.π.

7. Βλ. Bauchhenss-Thürield, ό.π. 36 σημ. 198.

8. Με μόνη εξαίρεση τον Lippold, Antike Gemäldekopien, AbhBerlin 33, 1951, που θεωρεί σαν πρωτότυπο ένα χαμένο έργο του 4ου αι.

9. Arch. Aufs. 1845, 161.

«Τηλέφειας», παρά τις οφθαλμοφανείς διαφορές —στη ζωφόρο η θετή μάνα είναι μια λέαινα— των δύο έργων. Όμως το πρόβλημα είναι πιο σύνθετο, από ότι σε πρώτη ματιά φαίνεται.

Ο μύθος της θαυματουργής σωτηρίας του έκθετου βρέφους, γνωστός ήδη τον 5ο αι., απεικονίστηκε πολύ πριν από το βωμό, όπως δείχνουν μια σειρά μνημεία, που παρόλο ότι είναι γνωστά από τις αρχές του αιώνα μας, δεν φαίνεται να έχουν παρθεί σοβαρά υπ' όψη των ερευνητών. Το παλιότερο από αυτά είναι ένας σφραγιδόλιθος του πρώτου μισού του 5ου αι. από τη Βιθυνία¹⁰ με την παράσταση ενός παιδιού γονατισμένου κάτω από μια ελαφίνα που κοιτάζει ίσια μπροστά της. Το ίδιο θέμα επαναλαμβάνεται σε ένα πολύ αποσπασματικά σωσμένο κάτοπτρο¹¹ του τέλους του 4ου αι. και στην πίσω όψη μιας σειράς Τεγεατικών νομισμάτων¹² του 4ου και του πρώτου μισού του 3ου αι., όπου όμως η ελαφίνα στρέφει το κεφάλι της προς τα πίσω. Η σκηνή της ανεύρεσης του βρέφους από τον πατέρα του διακοσμούσε ένα μεγάλο ανάγλυφο αγγείο, ένα θραύσμα του οποίου βρέθηκε στην Τρίπολη της Αρκαδίας¹³. Το όστρακο που μπορεί να χρονολογηθεί ανάμεσα στο τέλος του 4ου και στο τέλος του 3ου αι. σώζει μόνο τη σκηνή του θηλασμού (ο Τήλεφος καθισμένος στο έδαφος, ιδωμένος σε τρία τέταρτα από πίσω, με τα χέρια απλωμένα στο μαστό και το πρόσωπο στραμμένο προς τα πάνω, η ελαφίνα σε πλάγια όψη προς τα δεξιά, με το κεφάλι γυρισμένο προς το βρέφος) και, αριστερά πίσω από το ζώο, το γόνατο του λυγισμένου άνετου σκέλους του Ηρακλή. Ωστόσο είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, γιατί το μοτίβο του συμπλέγματος ζώου και παιδιού, σχεδόν το ίδιο με αυτό των νομισμάτων, παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με το αντίστοιχο θέμα της τοιχογραφίας, παρόλο ότι εκεί η σύνδεση των μορφών γίνεται πολύ πιο οργανικά, γεγονός που μαρτυρεί μια πιο προχωρημένη καλλιτεχνική γλώσσα. Το μοτίβο του Ηρακλή, σε στάση ανάπαυσης, στηριγμένου στο ρόπαλο, με το άνετο σκέλος λυγισμένο και το δεξί χέρι ακουμπισμένο στη μέση του, —ουσιαστικά μια απλή παραλλαγή του τύπου της τοιχογραφίας— που λείπει από το όστρακο μας δίνει ένα αποσπασματικά σωσμένο ανάγλυφο με το ίδιο θέμα και ανάλογη διάταξη των μορφών, που βρέθηκε στην ακτή της Λακωνίας και απηχεί τύπους του 4ου αι.¹⁴. Αξιοσημείωτο είναι ότι στους ώμους του Ηρακλή του αναγλύφου διακρίνονται τα άκρα της ταινίας, που έδενε το διάδημα, πράγμα που σημαίνει ότι και εδώ ο ήρωας χαρακτηριζόταν ως βασιλικός προπάτορας.

Τα μνημεία αυτά παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη της τοιχογραφίας και όχι μόνο εξ αιτίας της ομοιότητας, που αναφέρθηκε παραπάνω. Η συγκέντρωσή τους στην ευρύτερη περιοχή της Αρκαδίας, της γενέτειρας του ήρωα, δεν μπορεί να είναι τυχαία, όταν μάλιστα είναι γνωστό, ότι ένα επεισόδιο από τη

10. Bauchhenss, ό.π. 78 αρ. 11.

11. Ελληνικής προέλευσης, βλ. E. Gerhard, ES I 25, 9. Rébuffat-Emanuel, ό.π. 66.

12. BMC Peloponnesos 202, 14.15.16.25 πίν. 37, 16.

13. CVA Copenhagen (4) 185, 5.

14. Smith, British Mus. Cat. Sculpture III, αρ. 1728 εικ. 13.

ζωή του Τήλεφου, αποικιστή και βασιλιά της Μυσίας, κρίθηκε κατάλληλο για τη διακόσμηση του αετώματος του σπουδαιότερου ναού της περιοχής¹⁵. Ο Τεγεάτης Ηρακλείδης ήταν, όπως φαίνεται, τουλάχιστον στο δεύτερο μισό του 4ου αι. τόσο δημοφιλής, που οι συμπατριώτες του δεν δίστασαν να βάλουν το θαύμα της σωτηρίας του σαν σημάδι στα νομίσματά τους, πράγμα που σημαίνει, ότι είναι πολύ πιθανό να υπήρχαν στην περιοχή αυτή και άλλες μνημειακότερες διαπραγματεύσεις του ίδιου θέματος. Την άποψη αυτή ενισχύει η ομοιότητα των παραστάσεων των νομισμάτων και των αναγλύφων, που επιτρέπει την υπόθεση, ότι πρόκειται για —περισσότερο ή λιγότερο πιστές— επαναλήψεις του ίδιου πρότυπου, ενός έργου, που πρέπει να εντυπωσίασε τους συγχρόνους του και για τη χρονολόγησή του τα νομίσματα δίνουν ως *terminus ante quem* το 240 π.Χ. Κατά συνέπεια ούτε το Πέργαμον είναι ο μοναδικός δυνατός υποψήφιος για την πατρότητα του θέματος της «Ανεύρεσης του Τήλεφου» ούτε η εξάρτηση του από την «Τηλέφεια» του βωμού αναγκαστική.

Η οργάνωση του χώρου με βάση τη σωματικότητα των μορφών και ο περιορισμός του ρόλου του τοπίου είναι χαρακτηριστικά που μένουν στα πλαίσια της αυστηρά κλασικής παράδοσης. Τους βράχους, που, ανεβαίνοντας κλιμακωτά, σχηματίζουν τον «ορίζοντα» της εικόνας ξαναβρίσκουμε σε ανάλογη διάταξη στα πέρατα της ζωφόρου του «τάφου του Φιλίππου»¹⁶, ενώ η τοποθέτηση των μορφών του βάθους ψηλότερα και πίσω από βράχους, που τις μισοκρύβουν, χωρίζοντάς τες από εκείνες του προηγούμενου ζωγραφικού επιπέδου, είναι ένα παλιό εύρημα, που συχνά χρησιμοποιούσαν οι αγγειογράφοι του 4ου αι.¹⁷ Ανακάλυψη του 4ου αι. είναι και η χρήση των τεμνόμενων διαγωνίων, που από μερικούς μελετητές θεωρήθηκε σαν τυπικό χαρακτηριστικό του τέταρτου πομπηιανού ρυθμού¹⁸. Αυτό μας άφηναν να υποθέσουμε οι συνθέσεις μερικών αγγειογραφιών¹⁹ και το βεβαιώνει η κεντρική σκηνή της ζωφόρου της Βεργίνας, όπου η διαγωνίος που σχηματίζεται από τον άσπρο μολοσσό και τον ιππέα, που έρχεται από το βάθος, τέμνει στο κεφάλι του λιονταριού τη διαγωνίος του ανορθωμένου σκύλου και του πεζού με το πελέκι. Αναφορά στη μόδα του ίδιου αιώνα φαίνεται να είναι και η αυστηρή χρωματικότητα που βασίζεται στην αρχή της τετραχρωμίας, ενώ η προχωρημένη φωτοσκίαση έχει τα παράλληλά της στο μωσαϊκό του Αλεξάνδρου και στις μεγαλογραφίες του Boscoreale. Την ενασχόληση των καλλιτεχνών της στροφής του αιώνα με σύνθετα φαινόμενα φωτισμού και φωτοσκίασης μαρτυρεί και η παράδοση για τη ζωγραφιά του Αντίφилου με θέμα έναν έφηβο που φυσά τη φωτιά.

Στο τελευταίο τρίτο του 4ου αι. οδηγεί αναμφισβήτητα η μορφή του Ηρακλή, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ζωγραφική επανάληψη του πολυαντιγραμμένου

15. Ναός της Αλέας Αθηνάς.

16. Μ. Ανδρόνικος, Βεργίνα (1984) εικ. 57-69.

17. Π.χ. Trendall-Cambitoglou, RFV LCS I, πίν. 59, 7.

18. Όπως π.χ. ο Μ. Borda, ό.π.: αντικρούει ο Scherf, ό.π.

19. Πβ. Trendall-Camb., RFV LCS I, πίν. 59, 7; RFV A I, πίν. 57, 2.

λυσιππικού τύπου Farnese, ιδωμένου από πίσω —το λύγισμα του άνετου σκέλους και η τοποθέτηση με τα νώτα στο θεατή έχουν σκοπό την ένταξη της μορφής στη σύνθεση. Τύπους αυτής της εποχής απηχεί και η φτερωτή μορφή. Το ίδιο ισχύει και για τον αετό²⁰ και το κεφάλι του λιονταριού²¹. Στο σύμπλεγμα του βρέφους με την ελαφίνα αναγνωρίζεται παραδοσιακά ένα τυπικά νεωτεριστικό στοιχείο, μια σκηνή *genie*, χαρακτηριστική για το ελληνιστικό γούστο²², που, κατά την ίδια άποψη, υπαγορεύει και την παρεμβολή ενός θέματος «νεκρής φύσης», όπως είναι το καλάθι με τα φρούτα. Το πρώτο σκέλος του ισχυρισμού αυτού ανατρέπεται αυτόματα από την παρουσία της σκηνής του θηλασμού στα νομίσματα· η «αφύσικη» υιοθέτηση είναι για το μύθο ένα στοιχείο «εκ των ων ουκ άνευ» και δεν μπορεί να μπει στην ίδια μοίρα με καλλιτεχνικά παιχνίδια του είδους των περιστεριών του Σώσου ή του παιδιού με τη χήνα. Το ίδιο λάθος είναι και η διάθεση να αναγνωριστεί στο καλάθι με τα φρούτα απλά και μόνο ένα συμπλήρωμα, γιατί, όπως το λουλουδένιο στεφάνι και το σκήπτρο, είναι και αυτό ένα «σημάδι» στενά δεμένο με το περιεχόμενο της μορφής, που συνοδεύει.

Από την άλλη μεριά και ο τρόπος που τοποθετήθηκε το σύμπλεγμα στη ζωγραφική επιφάνεια, σε 3/4 από πίσω, δεν ήταν άγνωστος στους δημιουργούς του 4ου αι., όπως δείχνει το παράλληλο του πρώτου ιππέα από αριστερά στη ζωφόρο της Βεργίνας, αλλά και η διάπλαση του κορμιού του παιδιού με τα λεπτά και μακριά άκρα και το μικρό κεφάλι που στέκεται πιο κοντά στις παιδικές φιγούρες της εποχής αυτής παρά στα παχουλά μωρά των ελληνιστικών χρόνων. Καθισμένος στο έδαφος, με το ένα πόδι λυγισμένο και το άλλο απλωμένο, στηριγμένος στο δεξί χέρι, με το κεφαλάκι σηκωμένο και το αριστερό απλωμένο προς τα πάνω, ο μικρός Τήλεφος μοιάζει να είναι η ζωγραφική εκδοχή —ιδωμένη από πίσω— του τύπου των παιδικών αγαλμάτων²³ που ανατέθηκαν στα 320-310 στο Ασκληπείο.

Σαν χαρακτηριστικά όψιμο στοιχείο θεωρείται και ο σατυρίσκος. Το χαμόγελο που, φουσκώνοντας τα μάγουλα, παραμορφώνει το πρόσωπο, αναλύοντας την επιφάνεια σε πολλούς μικρούς όγκους και σπάζοντας το περίγραμμα, είναι το βασικό κριτήριο, που, όπως συνοψίζει ο Scherf²⁴, αποκλείει μια χρονολόγηση της φιγούρας πριν από τον προχωρημένο 3ο αι. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι και στην περίπτωση αυτή πρόκειται για την πιστή επανάληψη ενός τύπου που ήταν ήδη διαμορφωμένος στην τελευταία εικοσαετία του 4ου αι., όπως μαρτυρεί ο νεαρός σάτυρος του ελεφαντοστέινου αναγλύφου από τον τάφο III της Βεργίνας²⁵. Δυστυχώς οι ιμάντες του αυλού σκεπάζουν το κάτω μέρος του προσώπου του σατυρίσκου, αλλά το χαμόγελο του γενειοφόρου του ίδιου αναγλύφου κάνει τα

20. Βλ. W. Fucks, *Die Skulptur der Griechen* (1969) εικ. 621.

21. Πβ. το λιοντάρι από τη σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου.

22. Charbonneaux κ.ά., ό.π. 154.

23. Πβ. Ch. Vorster, *Griechische Kinderstatuen* (1983) 372 αρ. 23, πίν. 92.

24. ό.π. 147· ουσιαστικά πρόκειται για επανάληψη της θέσης του A. v. Salis, *Der Altar von Pergamon* (1912) 144.

25. Ανδρόνικος, ό.π. εικ. 169.

μάγουλα να φουσκώνουν και αναλύει την επιφάνεια σε μικρότερους όγκους, παρόλο ότι η μορφή αυτή είναι εξιδανικευμένη. Ανάλογες τάσεις παρατηρούνται στο πρόσωπο-μάσκα του Πάνα, του λυχνούχου από τον «τάφο του Φιλίππου»²⁶, που ο ζωώδης μορφασμός του προκαλεί ακόμη εντονότερες διακυμάνσεις της επιφάνειας και διάσπαση του περιγράμματος, αν και το έργο αυτό είναι παλιότερο. Τα παραδείγματα αυτά δείχνουν, ότι σε εξαιρετικές περιπτώσεις τέτοιες «ρεαλιστικές» διατυπώσεις ήταν σε χρήση ήδη στα υστεροκλασικά χρόνια, χωρίς βέβαια να αμφισβητείται η εξελικτική διαφορά, που υπάρχει ανάμεσα στο σατυρικό της τοιχογραφίας και τα παραδείγματα της Βεργίνας. Ωστόσο αξίζει να αναρωτηθεί κανείς, αν πραγματικά η εξέλιξη αυτή χρειάστηκε παραπάνω από 100 χρόνια για να ολοκληρωθεί, όταν μάλιστα στη μια περίπτωση πρόκειται για ανάγλυφα και στην άλλη για ζωγραφική.

Η καθιστή μορφή τέλος, είναι, κατά την επικρατούσα άποψη²⁷, το βασικό αποδεικτικό στοιχείο μιας όψιμης χρονολόγησης, εξ αιτίας του κλασικισμού της. Όμως και εδώ επιβάλλεται περισσότερη προσοχή. Αν συγκριθεί το στρογγυλό πρόσωπο με το χαμηλό τριγωνικό μέτωπο, τα γεμάτα μάγουλα, τα εξαιρετικά μεγάλα μάτια, σκιασμένα από βαριά τοξωτά φρύδια, και το υπερβολικά μικρό στόμα, με πρόσωπα νεοκλασικών έργων²⁸ του 2ου αι. π.Χ., που επαναλαμβάνουν κατά τα γούστα της εποχής τύπους του 4ου αι., διαπιστώνεται ότι πέρα από τη γενική ομοιότητα του εξιδανικευμένου τύπου, υπάρχουν και χαρακτηριστικές διαφορές, αφού τα πρόσωπα αυτά είναι λιγότερο βαριά, με σχήμα που τείνει περισσότερο προς το ωοειδές και κανονικότερες αναλογίες των χαρακτηριστικών. Πολύ πιο συγγενικά παρουσιάζονται τα πρόσωπα μορφών του 3ου αι., όπως π.χ. της Θέμιδας από το Ραμνούντα ή ενός ειδώλιου της Μεγάλης Μητέρας από το Πέργαμον²⁹. Το ίδιο πρότυπο ομορφιάς της ματρόνας με το σαρκώδες εκφραστικό πρόσωπο, το ξαναβρίσκουμε απaráλλαχτο στη θεά του κρατήρα του Δερβενιού και στη Μούσα από την κλίνη του «τάφου του Φιλίππου»³⁰, που η εκπληκτική ομοιότητά της με την θεά της τοιχογραφίας δεν περιορίζεται μόνο στο κεφάλι. Έργο του 3ου αι.³¹ πρέπει να είναι και το, δυστυχώς ακέφαλο, άγαλμα της ένθρονης Μεγάλης Μητέρας από το Πέργαμον, που τυπολογικά παρουσιάζει στενή συνάφεια με την προβληματική μορφή της τοιχογραφίας. Χαρακτηριστική για τον τρίτο αιώνα είναι η μνημειακή διατύπωση και ο τονισμός του όγκου του ενδύματος, ενώ η διευθέτηση του ιματίου, έτσι ώστε να σχηματίζεται ένας «σωληνωτός» όγκος υφάσματος, που «κόβει» τη μορφή³², φαίνεται περισσότερο να προαναγγέλει παρά

26. Ανδρόνικος, ό.π. εικ. 131.

27. Πβ. Scherf, ό.π. 147.

28. Αφροδίτη της Μήλου, Αφροδίτη Heyl, Αφροδίτη από το Μόναχο. Βλ. Charbonneaux, ό.π. εικ. 354, 355, 329.

29. E. Töpperwein, Terrakotten von Pergamon (1976) 183, πίν. 32, 194.

30. Ανδρόνικος, ό.π. εικ. 88.

31. Πβ. A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit (1976) 108 σημ. 406-8.

32. Εδώ παρατηρούμε μία αβλεψία του αντιγραφέα που μπέρδευσε το τμήμα του ιματίου που πέφτει από το αριστερό μπράτσο με εκείνο που σχηματίζει τον κρόθο.

να ακολουθεί τις ανάλογες διατυπώσεις των αναγλύφων του βωμού του Διός. Αποδεικτική για αυτό είναι η διαμόρφωση του κορμού. Έτσι, ενώ εδώ το χαλαρό ζώσιμο δεν επηρεάζει τη θέση του στήθους και το τελείωμα του ιματίου δεν απέχει πολύ από αυτό, στις κλασικιστικές μορφές του 2ου αι.³³ ο χιτώνας δένεται τόσο ψηλά και σφιχτά, ώστε το στήθος να σπρώχνεται προς τα πάνω και ο κορμός να μακραίνει σχεδόν μανιεριστικά, με αποτέλεσμα τον υπερδιπλασιασμό της απόστασης της ζώνης από τον «κρόθο» του ιματίου.

Συνοψίζοντας, η κυρίαρχη εντύπωση που αφήνει η παράσταση είναι η διάθεση να κρατηθεί μέσα στα πλαίσια της παράδοσης του 4ου αι. με τη χρήση τρόπων (σύνθεση, χρώμα) και τύπων (Ηρακλής, Τήλεφος) χαρακτηριστικών για την εποχή αυτή. Παράλληλα ωστόσο διαπιστώνεται η ύπαρξη επιδράσεων του τρίτου αιώνα (πρόσωπο του σατυρίσκου, ένδυμα της καθισμένης), ενώ δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να χρονολογείται αναγκαστικά στο δεύτερο αιώνα, εκτός και αν ο κλασικισμός θεωρηθεί σαν ένα τέτοιο. Κατά συνέπεια το πρωτότυπο της τοιχογραφίας της «Βασιλικής» πρέπει να ήταν ένα έργο του τρίτου αιώνα. Όσον αφορά όμως τη γεωγραφική προέλευσή του, η μόνη εξωτερική ένδειξη που οδηγεί στο Πέργαμον είναι η τυπολογική συγγένεια της καθιστής μορφής με το άγαλμα και το ειδώλιο της Μεγάλης Μητέρας, ενώ η ομοιότητα του Ηρακλή και του συμπλέγματος του Τήλεφου με τα πελοποννησιακά μνημεία συνηγορεί για μια σύνδεση με την Τεγέα.

Η στιλιστική και τυπολογική ανάλυση, τόσο αγαπητή ως *modus operandi* στην κλασική αρχαιολογία, αποδεικνύεται ανεπαρκής να λύσει από μόνη της τα σύνθετα προβλήματα που θέτει ένα τέτοιο έργο. Ειδοποιός διαφορά της παράστασης αυτής σε σχέση με άλλες διαπραγματεύσεις του ίδιου θέματος είναι η πολυμορφία της. Στη θέση των τριών απαραίτητων μορφών του μύθου εμφανίζονται εδώ οκτώ —5 ανθρώπινες και 3 ζωικές— και μια σειρά σύμβολα που συνιστούν ένα πολύπλοκο και, μέχρι τώρα, όχι ικανοποιητικά αποκρυπτογραφημένο σύστημα.

Εύκολα αναγνωρίσιμοι είναι οι δύο παραδοσιακοί πρωταγωνιστές: ο Τήλεφος στο βυζί της ελαφίνας και ο πατέρας του με όλα τα συνηθισμένα σύμβολά του. Όμως ο Ηρακλής εδώ δεν είναι μόνον ο κυνηγός, εκπολιτιστής ήρωας. Το στέμμα που φορά στο κεφάλι του —ένα *attribut* εντελώς ασυνήθιστο και γι' αυτό ιδιαίτερα σημαντικό— εξαίρει στο πρόσωπο του τον βασιλικό γενάρχη.

Κατανοητή είναι η παρουσία στην ερημιά του βουνού του μικρού σάτυρου, που ντυμένος με προβιές, με το ποιμενικό ραβδί και τη σύριγγα στο χέρι υποβάλλει την ατμόσφαιρα αρκαδικού βουκολικού ειδύλλιου.

Λιγότερο αυτονόητη είναι η φτερωτή μορφή που παίρνει ενεργό μέρος στη σκηνή και φαίνεται να φανερώνει στον ήρωα την ταυτότητα του βρέφους. Το στάχυ που κρατά στο αριστερό της χέρι επιτρέπει να αναγνωρίσουμε σ' αυτήν την *Παρθένον, ή ῥ' ἐν χερσὶ φέρει στάχυν αἰγληέντα... καὶ ἔ Δίκην καλέεσκον*³⁴. Στο όνομά της

33. Π.χ. την καθισμένη θεά(;) από την «Τηλέφεια» του βωμού του Διός, ή τις μορφές του ανάγλυφου με την αποθέωση του Ομήρου βλ. Charbonneaux, ό.π. εικ. 303, 317.

34. Άρατου, Φαινόμενα, 96 κεξ. Την ταύτιση αυτή έκανε πρώτος ο C. Robert, AdI. 1884, 75k.

ακούγεται το όνομα του βουνού, όπου εγκαταλείφθηκε το βρέφος, αλλά πέρα από τον ηχητικό συνειρμό η σύνδεσή της με το μύθο μοιάζει να πηγαίνει βαθύτερα, γιατί η μορφή αυτή παραστέκεται στις σκηνές του βιασμού της Αύγης³⁵, και, αν και Παρθένος η ίδια, φαίνεται να συγκατανεύει στην αδικία που γίνεται σε μια άλλη. Όμως η αδικία είναι μόνο φαινομενική, γι' αυτό εγγυάται η παρουσία της Δίκης. Η ταπείνωση του βιασμού γίνεται η αρχή μιας βασιλικής γενιάς. Ο Τήλεφος που συλλαμβάνεται κάτω από τον αστερισμό της Παρθένου και τόσο απάνθρωπα καταδικάζεται, θα σωθεί, η δικαιοσύνη θα αποκατασταθεί, η ίδια η Πάρθενος-Δίκη θα φροντίσει γι' αυτό, οδηγώντας τον Ηρακλή στο γιο του. Τα άστρα είναι ευνοϊκά για τον Ηρακλείδη και τη γενιά του. Αναμφισβήτητα πρόκειται εδώ για μια πρώιμη και πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση αστρολογικής μυθολογίας, αλλά το κύριο πρόβλημα είναι άλλο.

Ο ζωγράφος επιστράτευσε όλα τα μέσα που είχε στη διάθεσή του για να εξάρει την καθισμένη μορφή και να αναγκάσει το θεατή να την προσέξει, σαν να ήταν αυτή ο πρωταγωνιστής της παράστασης. Ο μύθος όμως, όπως τον ξέρουμε από τις φιλολογικές πηγές, δεν μας δίνει κανένα στοιχείο για την ταύτισή της. Η έρευνα αρκέστηκε να την ονομάσει Αρκαδία, μια αλλιώς άγνωστη τοπική θεότητα, που ο μόνος λόγος της ύπαρξής της είναι ο προσδιορισμός του τόπου του συμβάντος. Δικαιολογημένα αναρωτιέται κανείς, πώς εξηγείται η τοποθέτηση μιας μορφής ουσιαστικά χωρίς περιεχόμενο, που όμως ποζάρει στο σχήμα μεγάλης θεάς και μπροστά της ο βασιλικός Ηρακλής μοιάζει με δειλό έφηβο, σε ένα τόσο καίριο σημείο, και ακόμη γιατί έπρεπε να καταναλωθεί παραπάνω από τη μισή επιφάνεια της ζωγραφιάς, για να δοθεί μια τόσο απλή πληροφορία, που ήδη την υπαινίχθηκε ο σάτυρος και η Παρθένος. Λογικότερο είναι να εγκαταλειφθεί αυτή η ονομασία που ούτε αποδεικνύεται ούτε κάποιο από τα ερωτήματα απαντά και να εξεταστεί προσεκτικότερα η παράσταση.

Το λιοντάρι που παρά την παρεμβολή του Ηρακλή στο πρώτο επίπεδο δεν παύει να συνδέεται στενά με τη θεά, αφού βρίσκεται στο ίδιο ζωγραφικό επίπεδο και κάθεται δίπλα στα πόδια της, λύνει το πρόβλημα. Η καθισμένη ματρόνα δεν μπορεί παρά να είναι η Μεγάλη Μητέρα³⁶. Η ενσωμάτωσή της σε μια μυθική σκηνή, πράγμα σπάνιο γι' αυτή τη θεότητα χωρίς μύθο³⁷, δικαιολογεί την απουσία των τυπικών συμβόλων (πόλος, τύμπανο, φιάλη) που σχετίζονται με τις λατρευτικές απεικονίσεις της, ενώ το λουλουδένιο στεφάνι και τα φρούτα «σημαδεύουν» την γονιμοποιό επίδραση της Μητέρας στη φύση. Αλλά πώς εξηγείται το σκήπτρο και —προπαντός— η παρουσία της θεάς σ' αυτή τη σκηνή; Η απάντηση στα

Κατά τον Scherf, ό.π. πρόκειται για μια Ώρα, κατά τον J. Boardman, Αρχαία Ελλ. τέχνη, εικ. 235 για την Ίριδα.

35. Simon, ό.π. 138k.

36. Έτσι και ο Schefold, ό.π. που όμως δεν προχώρησε στις συνέπειες αυτής της αναγνώρισης γιατί έβλεπε εδώ ένα pastizio.

37. W. Burkert, Griechische Religion (1982) 276 κεξ.

ερωτήματα αυτά εμπεριέχει, πιστεύω, τη λύση του προβλήματος της προέλευσης και της συνολικής κατανόησης του έργου.

Όπως το θέλησε ο ζωγράφος, η μορφή αυτή αποδεικνύεται κλειδί της παράστασης. Αυτόχθονη θεά της Μ. Ασίας, βαθιά ριζωμένη στη συνείδηση των κατοίκων της, η Μεγάλη Μητέρα κατείχε κεντρική θέση στη λατρεία του ελληνιστικού Περγάμου³⁸. Σύμφωνα μάλιστα με έναν απόκρυφο μύθο³⁹ γέννησε εκεί, στην κορυφή του βουνού, όπου χτίστηκε η ακρόπολη, τον βασιλέα των θεών. Σα μάνα του Δία όμως η θεά συνδέεται άμεσα με τον Ηρακλή, τον Τήλεφο και τους «απογόνους» του τελευταίου, τους ηγεμόνες του Περγάμου. Έτσι η Μεγάλη Μητέρα, η πρόγονος του βασιλικού οίκου γίνεται «μήτηρ βασιλεία» και με αυτό το επίθετο λατρευόταν στην ακρόπολη, όπως μαρτυρούν επιγραφές⁴⁰. Από την άλλη μεριά η Μητέρα είναι παραδοσιακά η θεά της άγριας φύσης, η κυρά των αγριμιών· το ανυπεράσπιστο βρέφος, έκθετο στο βουνό, αποδιωγμένο από τον κόσμο των ανθρώπων ανήκει στη δικαιοδοσία της και είναι ένα από τα πλάσματά της, που του σώζει τη ζωή. Ότι πίσω από το θαύμα της σωτηρίας του Τήλεφου κρύβεται η ίδια η θεά που έσωσε το δισεγγόνι της για να βασιλέψει η γενιά της στη Μ. Ασία, δεν χρειάζεται πολύ σκέψη, ενώ είναι απίθανο αυτή η συσχέτιση να ξεκινά από οπουδήποτε αλλού εκτός από το Πέργαμον.

Σωτήρας του Τήλεφου, η Μητέρα των θεών και των ανθρώπων, η αρχή των πάντων παίρνει δικαιωματικά τη θέση του πρωταγωνιστή στην εικόνα· το σκήπτρο που κρατά —για τη θεά της φύσης ένα απλό κλαδί— σημειώνει την ειδική λειτουργία της «μητρός βασιλείας», της μητέρας του βασιλέα των θεών και προγόνου των βασιλέων των ανθρώπων. Πηγή της εξουσίας ο κόλπος της θεάς βρίσκεται στο οπτικό κέντρο του πίνακα, στο σημείο όπου τέμνονται οι διαγώνιοι. Κάτω από τη σκέπη της συντελείται το θαύμα που έκπληκτοι κοιτάζουν όλοι οι άλλοι· όμως αυτή, σοφή προφήτισσα, βλέπει μακρύτερα το λαμπρό μέλλον που περιμένει τον προστατευόμενό της και τη γενιά του. Η αναγνώριση από το βασιλικό πατέρα υπόσχεται στο γιο τη νομιμότητα του θρόνου. Η ίδια η Παρθένος, η Δίκη του χρυσού αιώνα άφησε τον ουρανό και πέταξε στη γη, για να εξασφαλίσει την απονομή της δικαιοσύνης· η παρουσία αυτής της δώτειρας δικαίων σφραγίζει την προφητεία και ο Δίας, η ύψιστη αρχή στέλνει για εγγύηση το ζωντανό σημάδι του, τον αετό.

Η αυστηρή συνέπεια της οργάνωσης της μορφής με βάση την αρχή των αντιθέτων που διαπιστώθηκε στη μορφολογική ανάλυση ισχύει και για το περιεχόμενο. Χαρακτηριστική είναι η σαφής, γεωμετρική δόμηση των σημαντικών επιπέδων που αντιστοιχεί στο χώρισμα της επιφάνειας σε δυο μισά και τρεις άνισες

38. E. Ohlmutz, Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon (1940) 174 κεξ.

39. Ohlmutz, ό.π. 180.

40. Ohlmutz, ό.π. 181.

40. Ohlmutz, ό.π. 181. Πβ. και την ένθρονη θεά με σκήπτρο από όψιμα νομίσματα του Περγάμου, BMC Mysia, πίν. 32, 4.

οριζόντιες ζώνες, το πλάτος των οποίων είναι ανάλογο με τη σημασία των μορφών. Στην καθισμένη —ακίνητη— θεά, τη γυναίκα, τη μητέρα αντιπαραβάλλεται ο όρθιος —σε κίνηση— ήρωας, ο άντρας, ο κυνηγός. Στα λουλούδια και τους ώριμους καρπούς τα όπλα και το τρόπαιο του κυνηγιού, στα σημάδια της ευφορίας και της ζωής τα σημάδια της δύναμης και του θανάτου. Στο γενειοφόρο βασιλιά Ηρακλή ο νεαρός βοσκός σάτυρος, στη μητέρα η παρθένα, στο χαμόγελο του πλάσματος της φύσης η αυστηρότητα της προσωποποίησης του νόμου. Αξιοσημείωτη αντιστοιχία εμφανίζεται στο επίπεδο των ζώων, στην κατώτερη ζώνη του πίνακα, όπου υιοθετημένος από το αγρίμι ανήκει, και οπτικά, ο Τήλεφος. Στο θηλυκό ζώο, το θήραμα, τη μάνα —στο μέρος της θεάς— αντιπαρατίθεται το αρσενικό, ο κυνηγός —στο μέρος του ήρωα—. Όμως το λιοντάρι «ξεχνά» τη φύση του και δεν χυμά να σπαράξει την ελαφίνα. Το θήραμα έσωσε το γιο του κυνηγού και αυτός άφησε κατά μέρος τα όπλα του. Από τη μια η αρχέγονη φύση (αριστερά) από την άλλη ο νόμος και ο πολιτισμός (δεξιά): κάτω από το σκήπτρο της θεάς —στον άξονα της εικόνας— συναντιούνται οι δυο κόσμοι και αίρονται οι αντιθέσεις. Από τον Παράδεισο της Μητέρας ξεκινά η τάξη της βασιλείας. Η προφητεία θα πραγματοποιηθεί στο πρόσωπο των Ατταλιδών, το βλέμμα της θεάς είναι η γέφυρα ανάμεσα στο μύθο της παράστασης και την ιστορική πραγματικότητα του έργου.

Με τον απόκρυφο μύθο η αυλική διανόηση του Περγάμου συνέδεσε με τον ιδανικότερο τρόπο την αυτόχθονη θεά με την ύψιστη αρχή του ολυμπιακού πανθέου. Ο θεός των Μακεδόνων βασιλέων έγινε γιος της θεάς των ντόπιων υπηκόων. Το παλιό μοντέλο του μεσογειακού κόσμου ξαναμπήκε σε λειτουργία, η συγγένεια αίματος του μυθικού έπηλυ βασιλέα με τη μεγάλη θεά από τη μια, με τον Δία και τον Ηρακλή από την άλλη επιστρατεύτηκε για να νομιμοποιήσει τους ιστορικούς ηγεμόνες. Και δεν μπορεί βέβαια να είναι τυχαίο ότι το στέμμα του Ηρακλή, μια στριφοπλεγμένη «κουλούρα» από άσπρο πανί, δεμένη πίσω με δυο ταινίες που πέφτουν στους ώμους, είναι το ίδιο με εκείνο των Μακεδόνων βασιλέων⁴¹, που η απόκτηση του εγγρόταν για τους Διαδόχους την εξουσία. Η γλώσσα της πολιτικής μεταφράστηκε στη γλώσσα του μύθου. Αναγνώριση του Τήλεφου σήμαινε αναγνώριση του Άτταλου Ι που στα 241 φόρεσε το στέμμα και ονόμασε τον εαυτό του βασιλιά. Με τον μυθικό προπάτορα οι βασιλιάδες της Μυσίας εξισώνονται ως γνήσιοι Ηρακλείδες με τους Μακεδόνες και εξυφαίνονται δεσμοί πατροπαράδοτης συγγένειας με τις πόλεις της Πελοποννήσου. Στον αγώνα για εδραίωση και επέκταση της κυριαρχίας του ο διανοούμενος Άτταλος δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει το μύθο, όπως έκαναν και οι αντίπαλοί του. Και ο ζωγράφος που ήξερε τι ήθελε ο παραγγελιοδότης του δεν περιορίστηκε να μεταδώσει το επιθυμητό μήνυμα μόνο με τη διαπραγμάτευση του θέματος, αλλά προχώρησε και σε μορφολογικές παραπομπές, μια μέθοδο γνωστή στους Περγαμνούς καλλιτέχνες του 3ου αι., όπως δείχνει το αντίγραφο της φειδιακής Αθηνάς Παρθένου από τη Βιβλιοθήκη. Έτσι η προσπάθεια να δοθεί η εντύπωση ενός έργου της εποχής και πιθανότατα του

41. Ανδρόνικος, ό.π. 171 κεξ.

περιβάλλοντος του Αλεξάνδρου δεν μπορεί να εξηγηθεί απλά σαν μόδα, ενώ στην περίπτωση του Ηρακλή και του Τήλεφου φαίνεται ότι πρόκειται για μια συγκεκριμένη παραπομπή σε ένα προϋπάρχον έργο της τελευταίας 30ετίας του 4ου αι., που βρισκόταν πιθανότατα στην περιοχή της Τεγέας. Έτσι, μπορεί να εξηγηθεί η ομοιότητα των μορφών αυτών μ' εκείνες των πελοποννησιακών μνημείων. Το ότι στη ζωγραφιά, όπου το σύμπλεγμα είναι ιδωμένο από πίσω, και στα ανάγλυφα που είναι ιδωμένο από μπροστά, οι μορφές είναι αριστερά-δεξιά επιτρέπει την υπόθεση ότι το πρωτότυπο ήταν γλυπτό⁴², και το στέμμα, που όπως φαίνεται από το λακωνικό ανάγλυφο, φορούσε ο Ηρακλής συνηγορεί για τη σύνδεσή του με την Μακεδονική αυλή. Στα πλαίσια της εκστρατείας του Αλέξανδρου δεν φαίνεται απίθανη μια τέτοια χειρονομία. Ο Ηρακλής που ανακαλύπτει και σώζει το γιο του είναι χωρίς αμφιβολία ένα αντάξιο παράλληλο για τον Αλέξανδρο, που ελευθερώνει τους απογόνους του Τήλεφου στη Μ. Ασία. Μέσα σ' αυτές τις διαστάσεις η «Ανεύρεση του Τήλεφου» αποκτά νόημα και είναι η ιστορία που μας δίνει σαν *terminus post quem* για το πρωτότυπο της τοιχογραφίας το 241, γενέθλιο του Περγαμηνού βασιλείου.

Ο Τήλεφος αποδείχτηκε για τους Ατταλίδες ένας ιδιαίτερα βολικός πρόγονος που μπορούσε κατά τις ανάγκες της στιγμής να χρησιμοποιηθεί ως πρεσβευτής των συμφερόντων των «απογόνων» του. Στο Πέργαμο, στα πλαίσια των συνθηκών με τους Ρωμαίους φαίνεται ότι εξυφάνθηκε και ο απόκρυφος μύθος που θέλει τη Ρώμη, τη γυναίκα του Αινεία κόρη του Τήλεφου και τον παρακολουθούσε στις φιλολογικές πηγές ως τον 2ο αι. π.Χ.⁴³. Έτσι εξηγείται τόσο η δημοτικότητα του θέματος ελαφίνα-Τήλεφος που παραλληλίζεται με την *Lupa Romana* όσο και η ξεχωριστή θέση της παράστασης στο εικονογραφικό πρόγραμμα της «Βασιλικής». Τοποθετημένο στην κεντρική κόγχη του πίσω τοίχου της αίθουσας το άγαλμα του αυτοκράτορα πλαισιωνόταν από την «Ανεύρεση του Τήλεφου» (δεξιά πλευρική κόγχη) και τον «Θρίαμβο του Θησέα» (αριστερή κόγχη). Με αυτό τον τρόπο γινόταν η ενσωμάτωση του Ρωμαίου μονάρχη στη χορεία των Ελλήνων ηρώων εκπολιτιστών, ενώ με την επιλογή του ασυνήθιστου για την εικονογραφία του Ηρακλή θέματος δηλώνόταν η συγγένεια του αυτοκράτορα με τον προπάτορα των ελληνικών δυναστειών.

Κολωνία

Αγγελική Κοτταρίδου

42. Πβ. το ειδώλιο του Ηρακλή από την Αλεξάνδρεια στον τύπο Farnese με στέμμα, M. Bieber, *Hellenistic Sculpture*, εκ. 398. Ο Ηρακλής με τον Τήλεφο στην αγκαλιά είναι γνωστός από ολόγλυφα ελλην. έργα. Bauchhenss, ό.π. 84 κεξ.

43. Salomonson, ό.π. που όμως με βάση το *argumentum ex silentio* δεν δέχεται την περγαμηνή προέλευση του μύθου.

AUF GRUND DER AUFFINDUNG DES TELEPHOS

Das Bild der «Auffindung des Telephos» ist mit großer Wahrscheinlichkeit die ziemlich getreue Kopie eines Originals aus der zweiten Hälfte des 3. Jh. Die Besonderheiten in der Behandlung des Themas, dessen ältere Darstellungen wohl bekannt sind, lassen mit Sicherheit auf pergamenische Abstammung schließen, und bezeugen die mit dem Bild verbundenen politischen Interessen. Schlüsselfigur für diese Interpretation ist die sitzende Göttin, die vom Maler selbst als schwerpunkt der Komposition präsentiert wird. In ihr ist die im Pergamon besonders beliebte Große Mutter zu erkennen, als königliche Mutter (Apokryphenmythos des Zeusgeburts) mit einem Zepter versehen. Sie fungiert als beschützerin des abgesetzten Kindes und als Prophetin des glorreichen pergamenischen Schicksals, und so schafft sie Verbindung zwischen dem Mythos und der historischen Realität.

Charakteristisch für das Werk ist die geschlossene, bis ins Kleinste durchdachte Komposition, die die Möglichkeit eines Pastizio von vorneheran ausschließt, und die bewusste Anspielung bzw. Wiederholung von Formen und Typen der Zeit Alexanders. In dem Komplex des Herakles und des Telephos mit der Hirschkuh ist eventuell ein Zitat auf ein in Tegea befindliches plastisches Werk aus den Jahren 330-300 v. Chr. enthalten, dessen Nachahmungen auf tegeatischen Münzen und sonstigen Werken dieser Region zu finden sind.

A. KOTTARIDOU



«Η ανεύρεση του Τήλεφου» από τη «Βασιλική» του Herculaneum. Φωτ. από Charbonneaux-Martin-Villard, Das hellenistische Griechenland, εκ. 155.