

II. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

2.1. Малярство. Іконографія

УДК 9 904

Patryk Skupniewicz

Mozaika Aleksandra Wielkiego i hellenistyczne ikony przemocy

(Wyniki badań zrealizowane w ramach tematów badawczych nr 452/16/S i nr 133/15/MN, zostały sfinansowane z dotacji na naukę, przyznanej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego)

Патрік Скупневич

Мозаїка Александра Македонського й елліністичні сцени насильства

Досліджено мозаїку Александра з будинку Фавна в Помпеї. Проаналізовано сюжетну лінію, композиційну побудову твору; з'ясовано символіку його окремих деталей, а також філософію візуалізації окремих персонажів (головного героя, його помічника, симетричних фігур лучників та ін). Доведено, що твір є зразком елліністичного мистецтва, який свідчить про зв'язок із загальними елліністичними принципами зображення бою, що збереглися в римському та пізньому іранському мистецтві. Звернено увагу на есхатологічний контекст мозаїки. Особливу увагу привертає і той факт, що більшість сцен пов'язаних з тріумфом мають похоронний контекст.

Зроблено спробу тлумачити мозаїку з урахуванням сюжетів, використаних в інших творах мистецтва. На основі порівняльного аналізу творів елліністичного, римського, сасанідського, нео-хетського, месопотамського мистецтва встановлено, що фіксовані іконографічні формули твору органічно поєднуються з індивідуальним, унікальним характером.

Ключові слова: мозаїка, мистецтво, битва, Александр Македонський, візуальні формули, вершники

Patryk Skupniewicz

The Alexander Mosaic and Hellenistic scenes of violence

The Alexander Mosaic from the House of Faun in Pompeii is explored. The story line and composition of the work are analyzed. The symbolism of its individual details, as well as the philosophy of visualizing of individual characters (the protagonist, his assistant, symmetrical figures of archers, etc.) are clarified. It is proved that the work is an example of Hellenistic art, which indicates the connection with the general Hellenistic principles of the image of the battle that are preserved in Roman and late Iranian art. Attention is paid to the eschatological context of the mosaics. It should be pointed out that the majority of the scenes of the mounted triumph are associated with the funeral context.

An attempt to interpret the mosaic taking into account the plots used in other works of art is made. Based on the comparative analysis of works of the Hellenistic, Roman, Sassanian, Neo-Hittite and Mesopotamian art, it is established that fixed iconographic formulas of the work are organically combined with an individual, unique character.

Keywords: mosaic, art, battle, Alexander the Great, visual formulas, horseman

Wydaje się, że tym co współcześnie najbardziej ceni się w sztuce hellenistycznej to jej oryginalność, elegancja oraz indywidualne mistrzostwo poszczególnych artystów. Niespotykane nowatorstwo, studia z natury, tematy z codzienności czy umiejętność dostrzeżenia wartości abstrakcji, jako dowód technicznej doskonałości Apellesa. Tymczasem hellenizm to również, a może przede wszystkim, epoka powtarzanych wzorów, częściowo na zasadzie mody, ale przede wszystkim jako stałych elementów języka wizualnego, systemu znaków wyrażanych poprzez stałe układy formalne, wewnątrz stabilnych zasad syntaktycznych. Wydaje się, że owe światy starożytnego “manieryzmu” oraz sztywnych reguł wizualnych się nie wykluczały, a wręcz przeciwnie – współtworzyły spójną estetykę. Naturalnie, można tu dostrzec generalną zasadę, zakładającą, że w każdej epoce nowatorskie rozwiązania estetyczne powstają pod protekcją elitarnych nabywców, podczas gdy gros sztuki odnosi się do aktualnych zasad komunikacji obrazowej.

Dziełem sztuki hellenistycznej, gdzie stałe formuły wplecione zostały w zindywidualizowaną całość wydaje się Mozaika Aleksandra

z Domu Fauna w Pompejach. Jest to obiekt powszechnie znany, zatem nie wymagający osobnej prezentacji [1; 2; 3].

Celem poniższego artykułu będzie identyfikacja niektórych stałych formuł ikonograficznych w zabytku oraz próba interpretacji przekazu dzieła w świetle zastosowanych układów, znanych z innych dzieł sztuki. Naturalnie tego rodzaju analiza nie może udzielić odpowiedzi na najczęściej i najzarliwiej dyskutowane pytania dotyczące autora oryginalnego obrazu, którego kopie stanowi Mozaika, daty jego powstania, mecenasa, czy zamawiającego oryginalny obraz albo którą z bitew Aleksandra przedstawiono, czy też do kogo należały włącznie konstytuujące gesty, ukośny rytm w tle, dynamizujący dodatkowo całą kompozycję. Pytania te, stawiane wystarczająco często nie doczekały się bezdyskusyjnych odpowiedzi [1].

Wydaje się, że metoda polegająca na pospiesznym łączeniu sztuki z zachowanym tekstem literackim, czyli natychmiastowego łączenia nieswoistych kategorii źródeł zawiodła wobec Mozaiki Aleksandra. Stan ten wynikać może z relatywnego ubóstwa źródeł pisanych, ale wydaje się raczej, że pierwotnym problemem jest ogromna przewaga w dyskursie nad omawianym dziełem, refleksji związanej z filologią klasyczną, archeologią czy historią starożytną nad historią sztuki. Naturalnym wynikiem takiego stanu rzeczy jest preferencja dla stawiania pytań z pól poza-artystycznych, czy wręcz traktowanie Mozaiki bardziej jako źródła (jednego ze źródeł?), niż samego przedmiotu badań [5; 6]. Umieszczenie dzieła w ciągu formuł ikonograficznych usiłuje przywrócić właściwy kontekst. Interpretacja treści, jaka na skutek obserwacji formalnych, zostanie sformułowana nie aspiruje do definitywności, jest “produktem ubocznym” analizy formuł wizualnych.

Zwraca również uwagę fakt strukturalnego podobieństwa scen bitewnych oraz walki z groźnymi zwierzętami. Ten drugi temat, często zbiorczo opisywany jako polowanie (co wszak jest bezdyskusyjne z formalnego punktu widzenia) ma więcej wspólnego ze scenami walki niż przedstawieniami łowów na zwierzęta nie zagrażające życiu, nie posiadające znamion potęgi. Wydaje się, że ilustrowanie przemocy, czy

może raczej zwycięstwa poprzez przemoc, przybierało podobne formy niezależnie, czy pokonanym był człowiek czy bestia [7; 8; 9; 10].

Aleksander i ikony przemocy. Lewa część Mozaiki jest najbardziej zniszczona, jednak wystarczająco czytelna, aby odczytać najważniejsze jej części: mamy tutaj postać zwycięskiego Aleksandra galopującego z odkrytą głową w prawo na wierzchowcu (Bucefale? Czy to inny koń, czy twórcy mozaiki, albo malarz oryginału pomylili maść rumaka?), za nim widnieje wspierający go wojownik w hełmie beockim z wieńcem, z połową twarzy przesłoniętą przez łeb konia. Kawalerzysta dzierży ponad barkiem włócznię przechodzącą za głową króla. Obok Aleksandra biegł zapewne jego *hamippos*, którego profil można jeszcze zobaczyć za przedramieniem głównego bohatera. Wielki Macedończyk trzyma w ręce opuszczonej poniżej barku drzewce długiej włóczni, którą przebija na wylot perskiego młodzieńca w żółtej szacie, na padłym, przebitym groten złamanej lancy, wierzchowcu. Prawa noga młodzieńca jest wyciągnięta i oparta na ziemi, podczas gdy lewa ostro zgięta w kolanie, oparta poziomo na typowym, achemenidzkim siodle. Prawą ręką Irańczyk trzyma drzewce lancy Macedończyka, lewą ma wzniesioną do góry i zgiętą nad czołem. Prawa dłoń i część twarzy są niewidoczne z powodu uszkodzenia powierzchni. Pod stopami Persa widać złamane drzewce lancy lub krótki oszczep z temblakiem. Pomiędzy postaciami widnieje suche drzewo, częściowo zasłonięte ciałami uczestników bitwy (*il. 1*).

Wyróżnić należy kilka modeli pokazywania zwycięskiego jeźdźca w sztuce przedhellenistycznej, z których część trwała do późniejszej starożytności, a także okazjonalnie stosowane są w ikonografii średniowiecznej, najpewniej jako cytat z antyku, niektóre pojawiły się ponownie w sztuce europejskiej wraz z Renesansem. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że owe stałe formuły ikonograficzne, czy też wręcz ikony przemocy składają się zasadniczo z dwóch grup elementów. Po pierwsze mamy do czynienia z ograniczoną ilością quasi-kanonicznych sposobów komponowania scen ze zwycięskim jeźdźcą, które określić można mianem “formuł wizualnych”. Po drugie zauważyć można powtarzające się elementy obrazowania, które określić



*Il. 1. Mozaika Aleksandra z Domu Fauna w Pompejach.
Muzeum Archeologiczne w Neapolu
(źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Alexandermosaic.jpg>)*

możnaby jako “rekwizyty”, jednak w przeciwieństwie do rekwizytów teatralnych obejmują nie tylko przedmioty pojawiające się w scenie, ale także gesty czy układy ciała stanowiące, jak się wydaje formy retoryczne. Ich powtarzalny charakter prowokuje szerszą refleksję nad związkami syntaktyczno-semantycznymi w sztuce hellenistycznej, która jednak znacznie przekracza ramy niniejszego tekstu. Zauważyć należy, że zdefiniowane “ikony przemocy” posiadają korzenie w sztuce przedhellenistycznej oraz nie ograniczają się do obszaru zajmowanego przez państwa hellenistyczne, podobnie, trwają w sztuce rzymskiej oraz irańskiej w okresie arszakidzkim i sasanidzkim. Zauważyć można swoiste, regionalne preferencje wobec łączenia poszczególnych “rekwizytów” wewnątrz “formuł wizualnych”, być może potwierdzające znaczący charakter owych rekwizytów, których wybór dyktowany byłby uwarunkowaniami kulturowymi.

“Formuły wizualne” obejmujące postać zwycięskiego jeźdźca. Jeździec skonfrontowany ze stojącym, pieszym przeciwnikiem. W układzie tym zwycięzca ukazany jest zazwyczaj w galopie w prawo, zajmując większą część pola obrazowego, podczas gdy jego przeciwnik stanowi pionowy akcent zamykający format, “absorbujący” energię ataku jeźdźca. W większości przypadków, celem podporządkowania kompozycji zasadzie izokefalii, piechur ukazany jest jako nieproporcjonalnie większy od jeźdźca. Częstym rekwizytem odnajdywanym w tej formule jest duża tarcza, najczęściej owalny *thyreos*. Zabieg ten podkreśla wertykalny charakter postaci, akcentującej ograniczenie dynamicznego ruchu jeźdźca. Jako przykłady tej grupy przywołać należy przedstawienia z anatolijskich pieczęci greko-perskich [11], malowidło ścienne z grobowca w Kinch [12], malowidła z trackiego grobowca z Aleksandrowa [11] czy złotą plakietę scytyjską z kurhanu z Geramesowe [13] oraz kilku urnach etruskich [14]. W sztuce późniejszej model ten odnaleźć można w bullach i metalowej dekoracji ze Starej Nisy [7; 8; 9; 10; 15] oraz kilku egzemplarzach toreutyki sasanidzkiej [7; 8; 9; 10; 16]. Poszukując genezy tej formuły, przywołać można dekorację złotej pochwy *akinakesa* ze skarbu Oxus, gdzie korpus pochwy ozdobiono rytmem jeźdźców strzelających z łuków do stojących na tylnych łapach lwów [17]. Dekoracja z glinianej plakiety z Babilonii, datowanej na okres wczesnopartyjski lub późnoseleukidzki, obecnie znajdującej się w British Museum ukazuje konfrontację ciężkozbrojnego jeźdźca z lwem ukazanym jako wychodząca spoza ram obrazu protoma [7; 8; 9; 10].

Jeździec skonfrontowany ze stojącym, pieszym przeciwnikiem z postacią rozciągniętą pod kopytami. Popularnym rozwinięciem powyższej formuły było dodanie pod stopami konia rozciągniętego ciała pokonanego wroga. Możliwe jest jednak, że formuła opisana powyżej stanowiła raczej okrojoną wersję obecnej, choć zwrócić też uwagę należy, że ciało zabitego przeciwnika stanowi jeden z “rekwizytów” pojawiających się w formułach walki pieszej lub towarzyszący innym przedstawieniom walki konnej. Postaci tratowane przez konie rydwanów

2.1. Малярство. Іконографія

stanowiły istotny element ikonografii egipskiej i asyryjskiej. Zwraca uwagę fakt, że rozciągnięta horyzontalnie ofiara wraz z pionowym elementem, jakim jest atakowany przeciwnik głównego bohatera, wyznaczają granice sceny od dołu i od prawej (sporadycznie mamy do czynienia z atakiem skierowanym w lewo). Poziomy element pod kopytami wierzchowca z jednej strony definiuje poziom gruntu, z drugiej podkreśla kierunek ataku, dynamizując wrażenie zderzenia z wertykalnym przeciwnikiem. Co znamienne, formuła ta wydaje się posiadać zdecydowanie bliskowschodnią genezę i na Bliskim Wschodzie przetrwała najdłużej. Dwa najstarsze przykłady to brązowa blacha Asurbanipala II obecnie w kolekcji British Museum oraz pieczęć Cyrusa (dziada Cyrusa Wielkiego) z Anshan [16]. Później formułę tą odnajdujemy w reliefach południowego fryzu świątyni Ateny-Nike z Partenonu (obecnie w British Museum), kilku ateńskich reliefów nagrobnych, anatolijskiej sztuce w okresie późno-achemенидзким – na pieczęciach greko-perskich, reliefie z Payava [14; 18]. Dalej na kilku stelach bityńskich, pomniku Emiliusa Paulusa z Delf, czy na srebrnych ozdobach rzędu końskiego z Letnicy w Tracji [19], gdzie zastosowana została do ukazania sceny walki z niedźwiedziem. Ofiara rozciągnięta poziomo pod kopytami konia zwycięskiego jeźdźca atakującego rozciągniętą pionowo i zamykającą format bestię stanowi bazową formułę tzw. scen łowów w toreutyce sasanidzkiej i post-sasanidzkiej, gdzie wykształciła dalej kilka pomniejszych formuł. Podobnie ukazana została walka jeźdźca z tygrysami na mozaice palmyreńskiej odkrytej przez prof. Gawlikowskiego [9; 16; 20]. Zwraca uwagę, że w okresach późniejszych formuła ta stosowana była głównie dla ukazywania scen walki z bestiami, silnymi zwierzętami zagrażającymi życiu łowcy. Wyjątkiem jest lombardzka lub bizantyjska patera z Isola Rizza, gdzie ukazano opancerzonego jeźdźca, galopującego w prawo, ponad rozciągniętym ciałem zabitego wroga. Bohater atakuje *kontosem* stojącego przeciwnika, bezskutecznie usiłującego zasłonić się tarczą. W opinii Autora to ostatni, tak wierny, przykład zastosowania omawianej formuły do ukazania walki pomiędzy ludźmi.

Ofiara ukazana ukośnie. Formuła dominacji jeźdźca nad piechurem, czy drapieżnym zwierzęciem, która zdobyła największą popularność w sztuce starożytnej i była chętnie kopiowana w nowożytności przedstawiała jeźdźca na koniu stającym dęba lub w fazie galopu, kiedy przednie kopyta są uniesione, co samo w sobie podkreślało diagonalny kierunek kompozycji, jednak wzmocnione było ukośnym przedstawieniem przygniatanej ofiary czy to skierowanej w bezradnym oporze przeciw jeźdźcowi, czy poszukującej rozpaczliwie uciezki czy bezładnym opadaniu po ciosie jeźdźca. Przykłady wykorzystania tego modelu są nader liczne, wśród nich wymienić można ponownie epitafia ateńskie, achemenidzko-tracką paterę z przedstawieniem polowania na niedźwiedzia i pokrewną jej plaketę z tumulusu z Pejczowej, w scenie bitewnej z greko-perskiego, anatolijskiego sarkofagu z Čan [18], a dalej formuła ta zadomowiła się w sztuce hellenistycznej, etruskiej i rzymskiej okresu pryncypatu, jej przykłady odnaleźć można również w srebrnych paterach sasanidzkich. Ponownie genezy omawianej formuły poszukiwać można w sztuce asyryjskiej, czego przykładem mogą być fragmenty reliefów Tiglah Pilasera, obecnie w British Museum. Kierunek ataku ukośny ku dołowi widoczny jest również na dekoracji szyjki i zawieszki pochwy akinakesa ze skarbu Oxus [17]. Co interesujące, z uwagi na heraldyczne umieszczenie myśliwych atakujących wspinającego się na tylne łapy lwa, zabytek reprezentuje zarówno typ, w którym ofiara jest odwrócona ku prześladowcy odpowiadając walką na jego przytłaczający atak oraz odwracając się od niego, jakby usiłując zbiec. Niewykluczone, że modele traktowania stojących na ziemi ofiar przez galopujących jeźdźców ujęte w wyraźnie ukośnym kierunku w sztuce Indii stanowią pochodną rzeczonyj formuły, nawet jeśli zarezerwowane są dla architektonicznych wsporników, które wykorzystują konstrukcyjnie ich ukośne położenie, jednak nie wpisują w żadne pole obrazowe. Formułą pokrewną do omawianej wydaje się przedstawienie jeźdźca na wierzchowcu stającym dęba lub w galopie atakowanym ukośnie przez dzika, jak dostrzec to można na scenie łowów ze wspomnianego sarkofagu z Čan, steli z Yaničköy, później

2.1. Малярство. Іконографія

obecnej w toreutyce i sztukaterii sasanidzkiej, gdzie koń ukazywany bywa również w pozycji stojącej, a poza dzikami rozszerzono repertuar bestii o przedstawienia lwów [9; 18]. Biorąc pod uwagę kierunek ataku jeźdźca – ukośny w dół, najczęściej ku prawej oraz przeciwstawiony mu, słabszy atak ofiary, połączenie obu aspektów dostrzec można w urnach etruskich, gdzie pokonywana postać wbija miecz w pierś rumaka zwycięzcy. Jednocześnie zwraca uwagę fakt, że pierwotnie ukośny kierunek pokonywanej postaci, marginalizowanej ku prawemu dolnemu rogowi formatu, okazjonalnie łączył się z pierwszą z omawianych formuł czyli “jeźdźcem skonfrontowany ze stojącym, pieszym przeciwnikiem”, zabiegu tego dokonywano poprzez zamknięcie pionowym elementem pola obrazowego – czy to poprzez znacznie powiększone rozmiary postaci ofiary, czy poprzez ukazanie jej z trzymaną ku górze owalną tarczą, czy dodatkowe postaci pionowe (na urnach etruskich), lub drzewo (sarkofag z Čan, stela z Yaničköy, urny etruskie).

Na dekoracji grzebienia z kurhanu Sołocha [13; 21] zmodyfikowano klasyczną kwadratową kompozycję i przedstawiono pokonanego przez główną postać wojownika atakującego prześladowcę ukośnie ku górze, przez co otrzymano kompozycję o kształcie płaskiego trójkąta. Bez wątplenia jednak grzebień z Sołocha zachowuje stałe elementy omawianych schematów w swoistym przetworzeniu. Niekiedy, pod koniem jeźdźca atakującego ofiarę, której pozycja wytycza linię diagonalną równoległą do głównego kierunku ukośnego, ukazano również rozciągnięte ciało martwej ofiary, co wskazuje, że wymienionych formuł nie traktowano sztywno i pozwalano by się przeplatały, tworząc nowe jakości.

Asysta głównej postaci. Pieszy pomocnik bohaterskiego jeźdźca stanowi powtarzający się element licznych przedstawień. Zazwyczaj przedstawiony jako lekkozbrojny *prodromos*, zgodnie z zasadami taktyki jazdy greckiej, z czasem piesza postać za jeźdźcem stała się powtarzającym się często elementem w obrazowaniu zwycięskiego jeźdźca [8; 9]. W sztuce hellenistycznej i rzymskiej asystenta głównego bohatera ukazywano jako półpostać widoczną z za zadu konia albo pełną

postać umieszczoną za jeźdźcem. W sztuce irańskiej postać pomocnika lub pomocników zaczęto pokazywać jako pomniejszone postacie umieszczone ponad zadem wierzchowca, a w reliefach z Naqsh-e Rostam postać ta zracjonalizowana została do “chorążego” niosącego sztandar życińskiego króla. W okresie partyjskim zwyczajowemu asystentowi zaczął towarzyszyć łucznik, co widoczne jest na reliefie z Tang-e Sarvak, a kontynuację tej tradycji odnaleźć można w dolnej części plakiety z przedstawieniami scen bitewnych z Orlat. Domyślać się można, że symetryczne postacie łuczników zamykały kompozycję kierując uwagę widza ku centrum. Orężem, który pojawia się w rękach pomocników głównego jeźdźcy, lub im towarzyszy, leżąc u stóp jest topór. Wydaje się, że element ten wywodzi się ze scen określanych wyżej jako “ofiara w centrum”, gdzie najczęściej naga postać z toporem jest traktowana jako jeden z myśliwych oskrzydłających zwierzę, lub pojawia się pomiędzy jednym z łowców a walczącą bestią. Źródeł tego motywu poszukiwać można w ikonografii neo-hetyckiej (relief z Sakčagözü, Kargamiš), chociaż nie znany jest sposób, w jaki zostałby przeniesiony do zespołu wyobrażeń wczesno-hellenistycznych, skąd rozprzestrzenił się na tereny Tracji, Etrurii oraz Iranu i Azji Środkowej.

Oręż bohatera. W przytłaczającej większości zwyczajski bohater używa broni drzewcowej, czy to stosunkowo krótkich późnoachemenidzkich włóczni palta trzymany nad głową, którymi uderzenie wyprowadza się znad barku, czy hellenistycznych xyston, określanych niekiedy jako kawaleryjska odmiana *sarissy*, dzierżone jedną ręką na poziomie biodra, aż po kontoi, trzymane obydwoma rękami wzdłuż boku konia lub w poprzek jego szyi. W toreutyce sasanidzkiej w miejsce broni drzewcowej ukazywane są łuki czy kawaleryjskie miecze o długich głowniach, a nawet arkany. Fakt ten nie dziwi, zważywszy, że konni łucznicy w wojskach hellenistycznych werbowani byli wśród plemion koczowniczych, a zatem nie należeli do etnosów stanowiących rdzeń ówczesnych armii, a miecze nie pozwalały na skuteczne ich stosowanie z grzbietu konia przeciw pieszemu przeciwnikowi. Jedyne znane Autorowi wcześniejszy przykład, ukazujący miecz stosowany

2.1. Малярство. Іконографія

z wierzchowca przeciw piechurowi, pochodzi z urny etruskiej. Naturalnie, zastanowić się można, czy w zabytkach, w których oręż się nie zachował nie ukazano broni innej od drzewcowej, w tych przypadkach jednak dystans wyklucza miecze. Pojawienie się mieczy w zestawie broni towarzyszącej łowom w ikonografii sasanidzkiej wynikało z wykształcenia się specyficznej broni o wydłużonym zasięgu o pochodzeniu stepowym lub przeniesionym przez plemiona Wielkiego Stepu z Chin. Należy zwrócić uwagę, że miecze w walce pieszej, czy to z ludźmi, czy z bestiami przedstawiano zarówno w sztuce achemenidzkiej (gdzie wydają się nawiązaniem do motywów asyryjskich) jak i Grecji klasycznej oraz hellenistycznej.

Zwycięzca ukazywany jest najczęściej w pancerzu dostosowanym do realiów historycznych i geograficznych, choć równie często pokazywano bohaterskiego jeźdźca w szatach bez charakteru ochronnego, co w przypadku łowów uznać można za aspekt realistyczny, jednak w przypadku walki z wrogami ludzkimi wydaje się metodą heroizacji. Co interesujące elementy pancerza pojawiają się w scenach łowów – jak ma to miejsce w babilońskiej plakietce terrakotowej z British Museum czy post-sasanidzkim reliefie stiukowym z Chal-Tarkhan [16; 22].

Pozycja ofiary. Zgodnie z zasadami klarownego przekazu postać pokonywana musiała być ukazywana w sposób nie budzący wątpliwości. Jedną z pozycji umierającej ofiary jest ukazanie jej w przykłęku na zgiętej lewej nodze z wyprostowaną prawą. To metoda wykorzystywana powszechnie, znana z sarkofagu z Čan, steli bityńskich, ale również urn etruskich. W tej pozycji ukazany został popełniający samobójstwo Decebal na kolumnie Trajana, ale również dostrzec można nawiązanie do tej pozycji w scenie bitewnej na plakiecie z Orlat. W zachodniej części Śródziemnomorza ukazywano pokonywanego wroga skulonego, na czworakach, co bywa interpretowane jako nawiązanie do przemocy seksualnej. W przedstawieniach “konfrontujących” jeźdźca z piechurem, ten ostatni ukazywany jest często wyprostowany, skierowany dynamicznie ku bohaterowi, często jego pionowa pozycja podkreślona jest owalną tarczą – *thyreos*, a głowa piechura, zgodnie z

zasadą izokefalii umieszczona jest na tym samym poziomie co jeźdźca. Zasadniczo, zatem, pozycja ofiary dopasowana jest do zastosowanej formuły wizualnej, choć niekiedy, jak w przypadku steli z Kadyanda, mamy do czynienia z ofiarą w przykłęku na lewej nodze z prawą wyciągniętą, jednak z sztywno wyprostowanym korpusem i dużą tarczą.

Pocisk w oku ofiary. W licznych przedstawieniach pojawia się motyw ofiary trafionej strzałą lub oszczepem w oko. Przykładem mogą tu być stela z Kandyady, malowidło ściennie ze Starej Nisy czy fragment plakiety z Orlat. Być może oślepienie przed śmiercią stanowiło rodzaj artystycznego lub estetycznego toposu o charakterze indoeuropejskim. Co interesujące, przed śmiercią trafiony w oko został król Harald w bitwie pod Hastings, a podczas pojedynku z Esfandiyārem Rostama oślepił strzałą o podwójnym grocie. Niewykluczony jest też mitograficzny/symboliczny(?)/archetypalny(?) związek z Polifemem czy Edypem. W scenach zabijania dzika na sarkofagu z Čan, również dołożono starań, aby ukazać grot włóczni kierujący się w oko bestii, podobnie na pieczęci achemenidzkiej odkrytej w Tebach, obecnie w British Museum ukazano polowanie z rydwanu na lwa stojącego na tylnych łapach, w którego ślepiu już tkwi strzała [23]. Niewątpliwie dawni artyści ukazujący sceny przemocy, również woleli oko.

Złamane drzewce. Złamana lub porzucona włócznia ofiary to stosunkowo częsty motyw, którego genezy poszukiwać można już w sztuce mezopotamskiej – pokonani wrogowi Naramsina trzymają złamane włócznie, co wskazuje na ich całkowitą bezradność wobec zwycięskiego króla. Połamane drzewce występuje na Mozaice Aleksandra, bityńskiej steli ze sceną walki z Galatami, ale pozostaną w freskach pantikapejskich, reliefach sasanidzkich i pojawiają się na plakiecie z Orlat.

Drzewo. Elementem, który często zamyka kompozycję lub stanowi cezurę między scenami, o ile nie mamy do czynienia z bohaterskim jeźdźcem skonfrontowanym z rozciągniętym w pionie przeciwnikiem, jest drzewo lub zarośla. Dzięki takiemu zabiegowi formalnemu osoba

2.1. Малярство. Іконографія

projektująca przedstawienie osiągała efekt zamknięcia kompozycji, nawet jeśli ukazano ofiarę w przykłęku lub opadającą ukośnie. Drzewo to częsty element scen zwycięstwa jeźdźca na urnach etruskich, ale pełni również istotną funkcję na sarkofagu z Čan, steli z Čavuškōy, a w późniejszych czasach stanie się powtarzającym się motywem w scenach walki z bestiami w ikonografii sasanidzkiej. Drzewa ograniczające scenę polowania pojawiają się również w pieszych scenach walki z bestiami. Oczywiście możliwe jest naturalistyczne wyjaśnienie pojawiania się drzewa w scenach walki, które, jako element krajobrazu osadza scenę w pejzażu, należy jednak zwrócić uwagę na wybiórcze pojawianie się motywu oraz ukazywanie pojedynczych drzew raczej niż fragmentu lasu, zatem pojedynczy pień występowałby na zasadzie *pars pro toto*, czyli z założenia schematycznie/symbolicznie.

Martwy koń. Zabity wierzchowiec, najczęściej z widocznymi pociskami wystającymi z ich ciał pojawia się w trzech kontekstach: (1) jako martwy koń dosiadany przez pokonywaną postać, najczęściej ukazaną w pozycji ze zgiętym kolanem i wyprostowaną drugą nogą. Wydaje się, że właśnie z tego modelu wykształciły się sposoby ukazywania walki konnej w reliefach sasanidzkich, a najpewniej ten model zastosowany został w zerodowanym reliefie Gotarzesa. Podobnie częściowo zachowane malowidło ściennie ze Starej Nisy ukazuje wojownika ze strzałą w oku, dosiadającego poranionego konia, co prawda niekompletnie zachowany zabytek nie pozwala z całą pewnością twierdzić, że zastosowano w nim jedną z wymienionych wcześniej formuł kompozycyjnych. Jednak domniemywać można, że jeśli “rekwizyty” zostały zastosowane w zgodzie z wymienionymi przesłankami, kompozycja powinna reprezentować jeden z modeli. Żywotność motywu potwierdza wyobrażenie z plakiety z Orlat, ale również przedstawienie ze srebrnego kubka z Kosika nawiązuje w zbarbaryzowany, pośredni sposób do omawianego wzorca. Co prawda raniony kon galopuje, ciągnąc bezwładne ciało pokonanego wojownika, jednak starannie zaznaczono wbitą weń strzałę. Domniemywać można, że na scenę z zabytku z Kosika wpłynęły zarówno modele triumfu

bohaterskiego jeźdźca jak i pościgu za pierzchającym wrogiem. Być może połączenie obu modeli doprowadziło do wykształcenia się modelu poscigu w średniowiecznej i późniejszej sztuce perskiej. (2) Rumak leżący pomiędzy walczącymi, z których pokonywany dosiada innego wierzchowca oraz (3) pokonywana postać przedstawiona została stojąc, aktywnie przeciwstawiając się głównemu bohaterowi.

Dyskusja. Biorąc pod uwagę powyższe obserwacje, uznać należy, że Mozaika Aleksandra z Domu Fauna w Pompejach wpisuje się w powszechne zasady obrazowania obowiązujące w okresie hellenistycznym, ale również trwające dalej w sztuce rzymskiej oraz irańskiej. Na poziomie generalnej kompozycji mamy do czynienia z podziałem formatu na dwa “medaliony”, “scenę podwójną” wplecioną umiejętnie w niemal homogeniczny zamęt bitewny. Pomimo, że dla monumentalnego tematu, jakim jest bitwa Aleksandra, bardziej adekwatnym wydawałby się “oskrzydłony triumf” lub “oflankowanie głównej sceny przez przedstawienia o mniejszym znaczeniu”, z triumfującym Macedończykiem w centrum, jednak wybrano inny, skromniejszy model kompozycyjny.

Wyobrazić sobie można również triumfaną kompozycję z “ofiara w centrum”, jednak wydaje się, że wbrew oczekiwaniom, mozaika nie stanowi wyłącznie heroizacji głównego bohatera, gdyż ta odbywa się w lewej części formatu. Co więcej, przedstawienie w lewej części podąża za wyznaczonymi trendami i wpisuje się w wymienione, tradycyjne “ikony przemocy”. Mamy do czynienia z jeźdźcem atakującym ofiarę ukazaną ukośnie, z drzewem zamykającym kompozycję, istotną różnicą wobec klasycznego wzorca, jakim mogłaby być na przykład scena z sarkofagu z Čan, jest przesunięcie pnia drzewa pomiędzy ofiarę i atakującego.

Trudno orzec co mogło spowodować tę modyfikację, być może było to usiłowanie stworzenia efektu przestrzennego, quasi-perspektywicznego, gdzie twórca usiłował przesunąć w przestrzeni stałe elementy sceny, poszukując efektu wciągnięcia widza wгłęb poprzez przedstawienie elementów niczym scenografii teatralnej. Być może przyświecał mu

2.1. Малярство. Іконографія

zabieg mniej wyrafinowany – mianowicie usiłowanie uniknięcia nazbyt wyraźnego podziału pola obrazowego (taką funkcję posiada drzewo na scenach “polowania” na sarkofagu z Čan, ale przecież w pozostałych przykładach pień drzewa zamyka scenę, nawet jeśli nie rozdziela jej od innego elementu kompozycji), uznając, że sama oś podkreślona konturami wierzgającego oraz zabitego konia, stanowić będzie wystarczającą cezurę. Podział maskuje dodatkowo rytm drzewiec w tle, przy czym drzewce najardziej przesunięte ku lewej, wyznaczają i akcentują wyraźnie oś ukośną, druga oś ukośna zaznaczona jest elemntami mniej geometrycznymi (szyja, płaszcz Dariusza, koło rydwanu, szyja ginącego Persa). Ponieważ jednak centrum formatu nie oferuje żadnego istotnego elementu, pionowa oś i wyraźne skosy podkreślają kompozycję o kształcie poziomej klepsydry.

Atakującemu bohaterowi towarzyszą pomocnicy, tak piesi, jak i ukazani ponad zadem wierchowca – konni. Zniszczona powierzchnia nie pozwala orzec, czy za Aleksandrem znajdowała się postać z toporem, można jednak przypuszczać, że w momencie powstawania wzoru Mozaiki postać z toporem zarezerwowana wciąż była dla kompozycji z “ofiarą w centrum”, co byłoby kolejnym argumentem na ewolucję formuł kompozycyjnych oraz wpisywanie się w *decorum* lokalnej sztuki, czy też zmianę ich stosowności w procesie historycznym. Podobnie nie da się stwierdzić, czy pierwotnie w oku Persa zabijanego przez Aleksandra tkwiła strzała, jednak elementów należących do stałego repertuaru języka wizualnego związanego ze stałymi metodami ukazywania przemocy jest wiele – pozycja ginącego młodzieńca, ze zgiętym lewym kolaniem i wyprostowaną prawą nogą, martwy czy umierający koń z pociskiem w piersi, leżące na ziemi, porzucone drzewce włóczni (uszkodzenie powierzchni nie pozwala stwierdzić, czy złamanej) oraz pień drzewa. Można zatem stwierdzić, że lewa część Mozaiki stanowi *lege artis* hellenistyczną ikonę przemocy, wyróżniającą się monumentalnością, jakością wykonania, umieszczeniem w większej całości, jednak ograniczoną do stałych, syntaktycznych środków obowiązującego wówczas obrazowego systemu komunikacji wizualnej.

Cóż, zatem, dzieje się w prawej części? O postaci Dariusza napisano wiele. Interpretacja jego gestu w zwykłej narracji historycznej wydaje się niemożliwa. Wyciągnięta, tęsknie dłoń, kierunek gestu przeciwny do ruchu rydwanu powodował liczne spekulacje, które nawet sugerowały współczucie dla Persów i ich tragedię jako naczelną temat Mozaiki. Wydaje się, że przeoczono istotny element – mianowicie, fakt, że postać z wyciągniętą ręką, stojąca na rydwanie powożonym przez skupionego na popędzaniu koni woźnicy, należy do ikonografii Persefony porywanej przez Hadesa. Oczywiście w sztuce italskiej funkcjonowały przedstawienia postaci nawiązującej do Aleksandra ścigającego rydwan Dariusza, jednak wydają się one z jednej strony uproszczeniem kompozycji Mozaiki, z drugiej strony nawiązują do greko-achemenidzkiej pieczęci ukazującej jeźdźca w perskim stroju ścigającego umykający rydwan powożony przez “scytyjskich” łuczników. Formuła ta wydaje się pokrewna “pościgowi za pierzchającym jeźdźcem”, jednak w przypadku Mozaiki została ona rozbita na dwie części. Trudno jednak wykluczyć osobliwą grę twórcy, który umieszczając obok siebie dwa elementy: zwycięskiego Aleksandra i umykającego Dariusza, połączył je wewnątrz innej znanej formuły pościgu jeźdźca za rydwanem.

Istotnym elementem Mozaiki jest koń w rzędzie trzymany za wodze i uspokajany przez perskiego wojownika tuż przed kołem rydwanu Dariusza. Ten element również usiłowano wyjaśnić historycznie, jednak w oderwaniu od formuł artystycznych. Jako analogię proponuję nieco anachroniczne wyobrażenia osiodłanych koni wiedzionych na długich wodzach czy też lonżach znanych z nagrobków rzymskich kawalerzystów. Osiodłane konie bez jeźdźców funkcjonowały w imaginarium funeralnym w świecie irańskiej wczesnośredniowiecznej Azji Centralnej, choć trudno określić od kiedy.

Wnioski

Mozaika Aleksandra stosuje się wiernie do norm hellenistycznej i post-hellenistycznej komunikacji wizualnej, czy jej interpretacja poprzez formuły wizualne i elementy decorum może wnieść coś nowego do obecnego stanu wiedzy?

2.1. Малярство. Іконографія

Po pierwsze zwraca uwagę fakt, że wszystkie elementy Mozaiki posiadają kontekst eschatologiczny. Ogromna większość wymienionych scen konnego triumfu pochodzi z obiektów związanych z pochówkami lub o charakterze epitafijnym. Zauważyć też należy, że sceny bitwy kawaleryjskiej oraz polowania na lwy namalowane były na wozie/rydwanie pogrzebowym samego Aleksandra. Bliskość tematyki walki i łowów na niebezpieczne bestie potwierdza nie tylko wspólne występowanie obu tematów na stelach i sarkofagach, ale również wymienne, często, stosowanie formuł kompozycyjnych. Pokrewieństwo prawej części Mozaiki ze scenami uprowadzenia Persefony przez Hadesa, samo przez się stanowi odniesienie eschatologiczne. Podobnie koń w rzędzie prowadzony przez pieszego wojownika może znaleźć odniesienia w wyobrażeniach fune-rarnych, choć późniejszych od samej Mozaiki. W tym kontekście dzieło postrzegać można jako ukazanie dwóch rodzajów śmierci – bohaterskiej, człowieka pełnego *arete*, heroicznie wgalopującego w Pola Elizejskie oraz śmierci zwykłej, pozbawionej cnoty, śmierci człowieka porywanego, wbrew swojej woli, przez Hadesa. Śmiałość wobec wieczności, którą daje praktykowanie cnoty skonfrontowana została z bezradnością osoby nie praktykującej cnoty. Zwrócić należy uwagę, że według Plutarcha Aleksander stanowił przykład postaci łączącej cnotę i szczęście, kombinację, którą według Polibiusza, charakteryzowała naród rzymski.

1. Cohen A. The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat. Cambridge, 1997. 279 p.
2. Andreae B. Das Alexandermosaik aus Pompeji. Recklinghausen, 1977. 76 p.
3. Palagia O. The Impact of Alexander The Great on the Arts of Greece. Leiden, 2015.
4. Höschler T. Images of War in Greece and Rome: Between Military Practice, Public Memory and Cultural Symbolism // Journal of Roman Studies. 2003. № 93. P. 1–17.
5. Sekunda N. V. The Sarissa // Acta Universitatis Lodzensis. Folia Archaeologica. 2001. № 23. P. 13–41.
6. Żygulski Z. Broń Starożytna. Warszawa, 1998. 192 s.
7. Skupniewicz P. Shafted Weapons of Sasanian hunting Iconography // Fasciculi Archaeologiae Historicae. 2009. № 22. P. 49–65.

8. Skupniewicz P. The Iconographic Function of Armor in Sasanian Art // *Revista Studi Orientali*. 2015. № 88. P. 235–265.

9. Skupniewicz P. Tabriz Museum battle dish. Formal considerations // *Metamorfozy Istorii*. 2015. № 6. P. 180–211.

10. Skupniewicz P. The Himyarite” Knight” and Partho-Sasanian Art // *Historia i Świat*. 2016. № 5. S. 57–75.

11. Vassileva M. Achaemenid Interfaces: Thracian and Anatolian representations of elite status // *Bollettino di Archeologia*. 2010. № I: Volume speciale G / G1 / 4. S. 37–46.

12. Chaniotis A. War in the Hellenistic World. A Social and Cultural History. Oxford, 2005. P. 196, il. 10.1.

13. Scythian Art. The Legacy of the Scythian World: Mid-7th to 3rd Century B. C., Leningrad, 1986. P. 92–93 pl. 136.

14. Pirson F. Ansichten des Krieges. Kampfreiefs klassischer und hellenistischer Zeit im Kulturvergleich, Wiesbaden, 2014. 408 s.

15. Gaibov V.A. Košelenko G. A. A horseman charging a foot soldier: A new subject in Parthian glyptic art // *Parthica*. 2008. № 10. P. 99–107.

16. Harper P. O. In Search of a Cultural Identity. Monuments and Artifacts of the Sasanian Near East, 3rd to 7th Century A.D. New York, 2006. 210 p.

17. Boardman J. The Oxus Scabbard // *Iran*. 2006. № 44. P. 115–119.

18. Ma J. Mysians on the Çan Sarcophagus? Ethnicity and Domination in Achaemenid Military Art // *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*. 2008. № 44. 57/ 3. P. 244, fig. 3.

19 Thracian Gold from Bulgaria. The Legends Become Alive. Moskva, 2013. P. 180–201.

20. Gawlikowski M. L’apothéose d’Odeinat sur un mosaïque récemment découverte à Palmyre // *Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 2005. № 149. 4. P. 1293–1304.

21. Aruz J., Farkas A., Alekseev A., Korolkova E. (red.). Golden Deer of Eurasia. Scythian and Sarmatian Treasures from the Russian Steppes. New York, 2000. P. 219–223.

22. Harper P. O., Meyers P. Silver Vessels of the Sasanian Period. Volume One: Royal Imagery. New York, 1981. 273 p.

23. Briant P. Chasses royales macédoniennes et chasses royales perses : le thème de la chasse au lion sur la chasse de Vergina // *Dialogues d’histoire ancienne*. 1991. № 17.1. P. 220–222, 246.