

Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή,
Τμήμα Φιλοσοφίας.

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φιλοσοφία»

Ειδίκευση: Ιστορία της Φιλοσοφίας.

Ηρακλής Καραμπάτος – «Στοιχεία Ρωμαϊκής Αισθητικής».

Διπλωματική Εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών
Σπουδών στην ειδίκευση: «Αισθητική».

Επιβλέπων: Γεώργιος Αραμπατζής, Αν. Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας.
Μέλη Τριμελούς Εξεταστικής Επιτροπής (αλφαβητικά):

1)Πρωτοπαπαδάκης Ευάγγελος, Αν. Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας.

2)Στείρης Γεώργιος, Αν. Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας.

Ημερομηνία Εξέτασης/Παρουσίασης: 20/11/2020

ΑΘΗΝΑ 2020

Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή,
Τμήμα Φιλοσοφίας, Ηρακλής Καραμπάτος © 2020 - Με την επιφύλαξη
παντός δικαιώματος.

Περιεχόμενα

Πρόλογος

Εισαγωγή.....	8.
Βασικά στοιχεία της ρωμαϊκής αισθητικής.....	11.
Κεφάλαιο Α' – Ρωμαϊκή αρχιτεκτονική.....	19-43.
1.1 Γενικά.....	19.
1.2 Το Πάνθεον.....	25.
1.3 Αρχιτεκτονική αισθητική.....	28.
1.4 Επιλεγόμενα ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής.....	32.
1.5 Η αισθητική της βαρβαρότητας: χώρος και θεάματα.....	47.
Κεφάλαιο Β' – Ρωμαϊκή λογοτεχνία.....	44-71.
2.1 Η ρωμαϊκή επική ποίηση.....	44.
2.2 Η αλλαγή του λογοτεχνικού παραδείγματος: η περίπτωση των Ρωμαίων «Νεώτερων».....	49.
2.3 Λογοτεχνία και πολιτική.....	52.
2.4 Στωικισμός και λατινική γραμματεία.....	61.
2.5 Οι αισθητικές θεωρίες στη ρωμαϊκή αρχαιότητα.....	64.
Κεφάλαιο Γ'- Η ρωμαϊκή γλυπτική.....	72- 92.

3.1 Ο ρωμαϊκός βερισμός	72.
3.2 Οι ρωμαϊκοί θριαμβικοί στύλοι.....	88.

Επίλογος

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Index

Το πόνημα αυτό
αφιερώνεται
στη γιαγιά μου, Θεοδώρα και
στη μνήμη του παππού μου,
Ηρακλή.

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη σχετίζεται με τη φιλοσοφία της τέχνης στην αρχαία Ρώμη και με αυτή επιχειρείται να δοθούν απαντήσεις σε ερωτήματα αναφορικά με τη ρωμαϊκή τέχνη και τη ρωμαϊκή αισθητική. Σε πρώτη φάση, θα αναλυθεί το ζήτημα της διαλεκτικής συνύπαρξης της ρωμαϊκής αισθητικής και της ρωμαϊκής ηθικής. Επίσης, θα μας απασχολήσει ιδιαίτερος η σχέση της ρωμαϊκής τέχνης και της ρωμαϊκής πολιτικής κατά τη δημοκρατική – αυτοκρατορική περίοδο της Ρώμης. Δευτερογενώς, στην προσπάθειά μας να ερευνήσουμε τα στοιχεία της ρωμαϊκής αισθητικής, θα αναφερθούμε σε πυρηνικά, αλλά και σε ζητήματα που άπτονται ενός ευρύτερου φάσματος. Ως πυρηνικά ορίζουμε τα στοιχεία που σχετίζονται πρωτογενώς με την τέχνη: τη φιλοσοφία του Ρωμαίου καλλιτέχνη και την πλευρά της πρόσληψης, την πλευρά δηλαδή των ατόμων που θα εκφράσουν τελικά τις κρίσεις θέασης. Με τον πυρήνα σχετίζεται επίσης η μορφή και το περιεχόμενο της ρωμαϊκής τέχνης, καθώς και τα ζητήματα αισθητικοποίησης πεδίων που μέχρι τώρα η έρευνα δεν είχε προσεγγίσει υπό αυτό το πρίσμα (π.χ. πόλεμος, ψυχαγωγία et cetera). Η μελέτη σχετίζεται κυρίως με τρεις εκδηλώσεις της τέχνης: τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και τη λογοτεχνία.

Λέξεις – Κλειδιά : Ρωμαϊκή Τέχνη, Ρωμαϊκή Γλυπτική, Ρωμαϊκή Αρχιτεκτονική, Λατινική Λογοτεχνία, Βιτρούβιος, Ρωμαϊκή Αισθητική.

Abstract

This study aims to identify the basic elements which form the framework of the wide spectrum of Roman aesthetics. It begins with an examination of the division between the “superior arts” and the “arts of mediocrity” and the reader is made aware of its importance in the formation of Roman aesthetics.

Additionally, a considerable effort is made to present an overview of the relations of politics with art whereby it is illustrated that politics form an essential part of the arts.

Another essential element was the coexistence of Roman ethics with Roman aesthetics and the “intrusion” of the ethics into the aesthetics. In the field of architecture there were some important indications of the aforementioned elements. The public nature of architecture was more accessible to the influence of the established moral and political scene. Monumentalism and *gravitas* proved capable of introducing the new aesthetic orders into the public space.

Regarding the subject of Latin literature, we identify the background of Roman aesthetics and also note the significance of the relationship between Roman and Hellenistic art. According to Roman tradition Greek literature was transferred from Greece to Rome via a romanised Greek, Livius Andronicus. The pattern of immigrating artistic concepts from Greece to Rome via the slavery route is not new in the history of art. However, it is indicative of the fact that Roman public morals attempted to have an effect upon and to control the Greek aesthetic tradition. In the artform of sculpture the entirety of Roman aesthetics is represented, for example, the depiction of the transient in contrast to the eternal (veristic sculpture), as well as the promotion of Roman *gravitas*.

Lastly, we approached the matter of imitation and emulation based on which we have strong indications that Roman art is part of the latter practice. The Greek bibliography has not previously covered the area of Roman aesthetics, consequently this book is a significant endeavour to cast an initial light upon the subject.

Keywords: Roman aesthetics, roman sculpture, roman architecture, latin literature.

Εισαγωγή

Το 146 π.Χ., με το τέλος της μάχης της Λευκόπετρας, ο Ρωμαίος στρατηγός, Λεύκιος Μόμμιος, προβαίνει σε μία πρωτόγνωρη - για τον ελληνικό κόσμο - αποδόμηση μιας ολόκληρης πόλης, της Κορίνθου. Μετά τον εξανδραποδισμό μεγάλου μέρους του πληθυσμού της Κορίνθου, ο Μόμμιος θα ξεκινήσει να «απογυμνώνει» την πόλη από τους υλικούς θησαυρούς της. Συνήθως, το παράδειγμα του Λεύκιου Μόμμιου και της μάχης της Λευκόπετρας δίδεται ως χρονική οριοθέτηση, καθώς με αυτό επέρχεται η πλήρης υποταγή της ηπειρωτικής Ελλάδας στους Ρωμαίους¹. Μάλιστα, ο Robin Waterfield στο έργο του «*Η κατάκτηση της Ελλάδας από τους Ρωμαίους*» προβαίνει και σε μια πραγματικά συγκλονιστική διαπίστωση, γράφοντας πως το συμβάν του 146 π.Χ. «[...]είναι η ολοκλήρωση της μετάλλαξης της αυτοεικόνας των Ελλήνων». «Είναι»,

¹ Μ. Rostovtzeff, *Ρωμαϊκή ιστορία*, μτφρ. Β. Κάλφογλου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1984, σελ. 97.

όπως ο Waterfield γράφει, «η αιτία που οι Έλληνες έμαθαν να είναι υπήκοοι και που θα απελευθερωθούν μόλις το 1830 μ.Χ.²».

Στην πραγματικότητα όμως εξετάζουμε αυτό το παράδειγμα, διότι παρακάτω υποβόσκει συμβάν με κατάφωρα αισθητικό περιεχόμενο. Κατά την απο-υλοποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς των Κορινθίων και τη μετέπειτα μεταφορά των μαρμάρων και των γλυπτών στη Ρώμη, ο Μόμμιος προειδοποιεί τους στρατιώτες του με τα εξής λόγια:

« Αν τα χάσετε ή τα καταστρέψετε, οφείλετε να τα αντικαταστήσετε³».

Τι ακριβώς σκεφτόταν ο Ρωμαίος στρατηγός, όταν καλούσε τους στρατιώτες του, οι οποίοι ετοιμάζονταν για το ταξίδι προς το Λάτιο, να προσέξουν την υλική κληρονομιά των Ελλήνων; Ήταν απλά η επιθυμία του να κοσμήσει έναν γιγάντιο θρίαμβο, που ως *novus homo* είχε ανάγκη και που θα του επέτρεπε μια κάθετη ανέλιξη στην καθεστηκυία στρατιωτικοπολιτική τάξη της Ρώμης ή αναγνώριζε ότι τα έργα αυτά αποτελούσαν έργα τέχνης, τα οποία χαρακτηρίζονταν από κάποιου είδους αισθητική αξία; Δυστυχώς, δεν θα μπορέσουμε ποτέ να μάθουμε ποια ήταν πραγματικά η σκέψη του στρατηγού, αν και ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος μας δίνει έναν καλό λόγο, ώστε να πιστέψουμε ότι ο Ρωμαίος στρατηγός δεν μπορούσε να αξιολογήσει σωστά τα έργα αυτά⁴. Τα περισσότερα ιστοριογραφικά πονήματα αναγιγνώσκουν στην κίνηση αυτή τη ρωμαϊκή *vanitas*, την κενότητα των αξιώσεων ενός ανθρώπου που προσπαθεί να ανελιχθεί στα ανώτερα στρώματα και άρα βλέπουν στον

² R. Waterfield, *Η κατάκτηση της Ελλάδας από τους Ρωμαίους*, μτφρ. Δ. Σταυρόπουλος, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2014, σελ. 285.

³ C. Hugh, «Λεύκιος Μόμμιος», *Encyclopædia Britannica* 18, Cambridge University Press, 1911, σελ. 967.

⁴ *Nat.Hist.*35.24.

Μόμμιο μια ελιτίστικη σκοποθεσία. Υπάρχουν, υστερογενώς, και άλλα ερωτήματα, όπως το αν ο Λεύκιος Μόμμιος γνώριζε τις κρατούσες αισθητικές θεωρίες της εποχής του. Οι κύριες αισθητικές τάσεις της περιόδου ήταν η πλατωνική, όπως εκφράστηκε μέσα από την πλατωνική θεωρία της θέασης, η ελληνιστική αισθητική θεωρία και η συμπλοκή της με τα μοραλιστικά προτάγματα του στωικισμού και η αριστοτελική «αισθητική», η οποία δεν θα έπρεπε να ιδωθεί ως ένα συγκεκριμένο σημείο της αριστοτελικής φιλοσοφίας, καθώς στοιχειοθετείται μόνο στον βαθμό που απαντά έμμεσα στις απόψεις του Πλάτωνα για την τέχνη.

Σε κάθε περίπτωση, ο Λεύκιος Μόμμιος, μάλλον αδιάφορος για τις αισθητικές θεωρίες της εποχής του και ενδεχομένως αδύναμος να αντιληφθεί το καλλιτεχνικό μέγεθός τους, μετέφερε τα θησαυρίσματα και τα γλυπτά στο Λάτιο και τέλεσε το επόμενο έτος θρίαμβο. Η ηπειρωτική Ελλάδα παραδίδεται στα χέρια των Ρωμαίων και θα απελευθερωθεί από αυτούς πολλούς αιώνες αργότερα. Ταυτόχρονα, η Μεσόγειος θα ξεκινήσει να γίνεται *mare eorum*, κάτι που θα ολοκληρωθεί με την κατάκτηση της ελληνιστικής Αιγύπτου, όταν ο Οκταβιανός Αύγουστος θα καταλύσει τη δυναστεία των Πτολεμαίων περίπου έναν αιώνα αργότερα.

Στη ρωμαϊκή αρχαιότητα ήταν ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος που προσέγγισε ζητήματα σχετιζόμενα με την τέχνη, όπως για παράδειγμα αυτή της ζωγραφικής⁵, που θα κάνει λόγο για έναν ιδιότυπο ρωμαϊκό ρεαλισμό (*veras imagines reddere*⁶). Ο Πλίνιος δεν αναφέρεται μόνο στον ρεαλισμό⁷, αλλά και στην «ικανότητα» κάποιων έργων τέχνης να δίνουν την ψευδαίσθηση ότι αποτελούν τα πραγματικά αντικείμενα που

⁵ *Nat.Hist.*35.52.

⁶ Ο ρεαλισμός είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος στις τέχνες καθ' όλη τη διάρκεια της δημοκρατικής εποχής. Αργότερα, θα εισαχθούν τα πρώτα ιλουζιονιστικά στοιχεία (π.χ. 2^ο και 3^ο Πομπηϊανό στίλ).

⁷ Αναφέρεται σε ένα γλυπτό που παρουσίαζε έναν σκύλο να λείχει τις πληγές του. Ακριβώς λόγω του ρεαλισμού του θεωρήθηκε σπουδαίο και σπάνιο, τόσο που οι φύλακές του αναγκάστηκαν να θέσουν ως ενέχυρο τις ίδιες τις ζωές τους, ώστε να εγγυηθούν την προστασία του (*indiscreta veri similitudo*).

απεικονίζαν (*similitudines*). Ο Πλίνιος ασχολείται με τα ζητήματα αυτά περισσότερο στα βιβλία 33, 34 και 35 της *Φυσικής Ιστορίας* και ακολουθώντας το μοτίβο που εισηγήθηκε πρώτος ο Ξενοκράτης αναφορικά με την εξέλιξη της τέχνης, πίστευε ότι αυτή εξελίσσεται με ανακαλύψεις που αποτελούν ορόσημα στην ιστορία της, όπως την ανακάλυψη του γραμμικού σχεδίου⁸. Ο Πλίνιος επηρεάζεται σε σημαντικό βαθμό από τον Αντίγονο τον Καρύστιο και τον Ξενοκράτη από τη Σικυώνα αναφορικά με το δικό του τεχνοϊστορικό αφήγημα ⁹.

Βασικά στοιχεία της ρωμαϊκής αισθητικής

Για τους Ρωμαίους, σε πλήρη αντιδιαστολή με τις αριστοτελικές επιταγές, η τέχνη είναι αμιγώς αλληλένδετη με την ηθική παράδοση της ρωμαϊκής πολιτείας και της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας αργότερα. Αμιγώς αλληλένδετη σε τέτοιο βαθμό, που παρατηρείται ότι όταν αλλάζει το ηθικό παράδειγμα, αυτό επιφέρει σημαντικές αλλαγές και στο αισθητικό παράδειγμα και εν ολίγοις, ακόμα κι αν αυτό φαίνεται δυσεξήγητο, η ηθική πολλές φορές αποτέλεσε οδοδείκτη για τις αισθητικές αντιλήψεις, κάτι που πρέπει να αναγνώσουμε μάλλον *stricto sensu* παρά διασταλτικά¹⁰. Όμως, θα επανέλθω σε αυτό παρακάτω.

Για τους Ρωμαίους, η τέχνη δεν μπορεί οντολογικά, αλλά και δεν θα έπρεπε (ακόμη και αν μπορούσε) να μείνει απρόσμικτη από την ηθική παράδοση. Θα δουν λοιπόν περισσότερο πλατωνικά, πάρα αριστοτελικά

⁸ Ε. Γέμτου, *Ιστορία της τέχνης: Μια επιστημολογική θεώρηση*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2017, σελ. 27.

⁹ A. Moorehouse, "A roman's view on art", *Greece & Rome*, Vol. 10, No. 28, 1940, σελ. 31.

¹⁰ M. Eaton, "Aesthetics: The mother of ethics?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 4 (1997), σελ. 356.

το πεδίο της αισθητικής, σύμφωνα δηλαδή με τη σκέψη του Πλάτωνα, ότι η τέχνη δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την πολιτική και την ηθική¹¹, καθώς για τον Πλάτωνα η τέχνη έχει την ευεργετική δυνατότητα να ενσταλάζει στους χαρακτήρες των θεατών της ηθικές ποιότητες. Ένα ωραίο σχήμα ή ο ρυθμός ενός έργου μπορεί να μετασχηματιστεί ως ηθικό χαρακτηριστικό στην προσωπικότητα και ιδιοσυγκρασία του θεατή του ¹².

ι. Η ρωμαϊκή αρετοκρατική ηθική

Η ρωμαϊκή ηθική, η οποία βασίζεται στο αρεταϊκό τρίπτυχο της βαρύτητας (*gravitas*), της τιμής - αξιοπρέπειας (*dignitas*) και της ανδρείας (*virtus*¹³), ευνοεί κάποια «ιμπεριαλιστικά» χαρακτηριστικά, που θα της δημιουργήσουν ένα εύφορο έδαφος να επεκταθεί πάνω στην αισθητική. Υπάρχουν και κάποιες δευτερεύουσες αρετές, όπως αυτή της λιτότητας – οικονομίας (*frugalitas*) και της ευσέβειας (*pietas*). Η τελευταία θα αποτελέσει την κορωνίδα των ρωμαϊκών αρεταϊκών αυτών ποιοτήτων, παίρνοντας τη θέση της *gravitas*, μόνο όταν παγιωποιηθεί ο στωικισμός στη Ρώμη. Μια σοβαρή ένδειξη της σχέσης της ρωμαϊκής ηθικής με τη ρωμαϊκή αισθητική είναι το γεγονός ότι το υψηλό και το αίσθημα της «υψηλότητας» στις αισθητικές κρίσεις μεταφράστηκε στα λατινικά ως *gravis*, ως δηλαδή βαρύ. Η έννοια του υψηλού και του υπέροχου στη Ρώμη

¹¹ Είναι ένα πράγμα η ηθική αξιολόγηση ενός έργου και ένα άλλο η δυνατότητά του να εμφορείται από μια ηθοπλαστική δύναμη. Το δεύτερο ο Πλάτωνας το αρνείται. Δεν μπορεί το έργο τέχνης (εδώ ποίηση) να προάγει την ηθική μέσω των ακραιφνώς αισθητικών ιδιοτήτων του. Πρέπει και το περιεχόμενό του να συντελεί σε αυτή την κατεύθυνση.

¹² Πλάτων, *Πολιτεία*, 400e – 401a.

¹³ Η *virtus* δεν πρέπει να αναγνωστεί με ακραιφνώς πνευματικούς όρους. Πρόκειται για μια αρετή που έχει και βιολογικές προεκτάσεις.

είχε την έννοια της βαρύτητας¹⁴, η οποία βαρύτητα σχετίζεται με την ηθική βαρύτητα του Ρωμαίου και που προκαλεί θαυμασμό, δέος και φόβο. Το υψηλό ως είδος αισθητικής ανταπόκρισης συνδέεται λοιπόν με τέτοια οριακά συναισθήματα.

Η ρωμαϊκή ηθική, εν ολίγοις, θα μπορούσε να αποτελέσει τον καταλυτικό παράγοντα ετεροπροσδιορισμού των Ρωμαίων από τα υπόλοιπα έθνη, καθώς εντός της, υπήρχαν πέρα από αρετές, και «κακίες», οι οποίες είχαν τη δική τους θέση στο ηθικό αυτό σύστημα. Ως παραδειγματική αναφορά, θα αρκούσε να αντιπαραβάλλουμε τη ρωμαϊκή *gravitas* με την ελληνική *levitas* (ελαφρότητα). Ο ηθικός ετεροπροσδιορισμός αυτός από την ελληνική «ελαφρότητα» θα εγκιβωτιστεί σε πολλές μορφές τεχνών, παρά το γεγονός ότι η ρωμαϊκή τέχνη εμφορείται και από τη διάθεση συνέχισης κάποιων από τα μοτίβα που αναπτύχθηκαν στην ελληνιστική και κλασική εποχή. Το ρωμαϊκό αρχιτεκτόνημα θα προσπαθήσει να εγκιβωτίσει ακριβώς αυτή την ηθική διαφορετικότητα, το λατινικό λογοτέχνημα – ειδικά της πρώιμης αυτοκρατορικής περιόδου - θα εμφορείται από αυτό το ηθικό τρίπτυχο της *gravitas*, *virtus* και *dignitas* και θα υπάρξουν πολλές φορές που ρηματικά ακόμη, οι καλλιτέχνες της Ρώμης θα προσπαθήσουν να επιτεθούν στην ελληνική ηθική μέσα από την ποιητική ή ευρύτερα καλλιτεχνική τους παραγωγή. Ο Γιουβενάλης, για παράδειγμα, θα επιτεθεί στους Έλληνες μέσα στις σάτιρές του, λέγοντας πως «οι Έλληνες υπήρξαν σπουδαίο έθνος, αλλά ποτέ τίμιος», ενώ, ταυτόχρονα, ο Προπέρτιος προετοιμάζει το αναγνωστικό κοινό της Ρώμης για μία ρηξικέλευθη, μία μεγάλη ρωγμή στη μέχρι τότε λογοτεχνική ιστορία και παράδοση¹⁵. Ο Προπέρτιος,

¹⁴ Α. Γλυκοφρύδη-Λεοντοσίνη, *Αισθητική και τέχνη: Κριτικές θεωρήσεις*, εκδ. Συμμετρία, Αθήνα 2006, σελ. 68.

¹⁵ Ο φίλος του Γιουβενάλη, ο Ουμβρίκιος, θα κάνει λόγο για τους εξ ανατολών «γραικύλους», τονίζοντας έτσι τη ρωμαϊκή αυτοκολακεία απέναντι σε έναν ιδιότυπο (όπως οι Ρωμαίοι τον παρουσίαζαν) ελληνικό ηθικό μπρουταλισμό και θα αναφερθεί στη

γνωρίζοντας για την επικείμενη δημοσίευση της *Αινειάδας*, θα προτρέψει τους Έλληνες να «κάνουν στην άκρη», καθώς «κάτι πιο τρανό από την *Οδύσσεια* και την *Ιλιάδα* γεννιέται¹⁶».

Οι Ρωμαίοι δηλώνουν επιφυλακτικοί απέναντι στην κλασική αισθητική παράδοση στον βαθμό που αυτή προέβαλλε εξυψωτικά και υμνητικά τις αρετές και τις αξίες των δημοκρατικών περιοχών της Ελλάδας, μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε, και ιδιαίτερος της δημοκρατίας των Αθηνών. Μια αισθητική παράδοση δημιουργημένη μέσα σε ένα πολιτισμικό και πολιτικό συγκείμενο σαφώς πλουραλιστικότερο από τον υποτιθέμενο πλουραλισμό της «δημοκρατίας» της Ρώμης. Κάτι τέτοιο ήταν ανώφελο για τη Ρώμη. Η κλασική αισθητική θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης μόνο στον βαθμό που δεν αντικατόπτριζε το δημοκρατικό της συγκείμενο, όπως για παράδειγμα στην εποχή του Αυγούστου, όπου θα διατηρηθεί μεν η κλασική φόρμα, αλλά με ένα ρωμαϊκό περιεχόμενο. Δεν είναι βέβαια μόνο οι δημοκρατικές καταδηλώσεις της κλασικής αισθητικής που την καθιστούν απρόσφορη. Η ρωμαϊκή αισθητική αποτελεί απόγονο (αν και μακρινό) της ελληνιστικής αισθητικής και άρα κάθε σχέση της με την κλασική, είτε θα ήταν προϊόν ενός «αταβισμού» είτε μια δεύτερου τύπου αφομοίωση, μέσα από τον τρόπο που η

συναισθηματική εμπλοκή που η παρουσία των Ελλήνων στη Ρώμη του προκαλούσε. Σε μια έμμετρη μεταφορά των μονολόγων του φίλου του, ο Γιουβενάλης γράφει στην 3^η σάτιρά του:

Juven., *Satir.* III

«Όλα τα ξέρει, όλα τα μπορεί ο άφραγκος Γραικύλος που πεινάει·

πες του, αν μπορεί, να πάει στον ουρανό –

σε βεβαιώ, στον ουρανό θα πάει. Ψευδολογούν ασύστολα, παρουσιάζουν

όπως θέλουνε το θέμα·

εμείς, αντίθετα, δεν πείθουμε – μόνο σε στόμα ελληνικό το ψέμα είναι ψέμα. Παίζουνε θέατρο παντού· το θέατρο είναι, άλλωστε, εύρημα των Ελλήνων· για μένα, φίλε, είναι προφανές:

η Ελλάδα είναι χώρα θεατρίνων». (μτφρ. Θ. Παπαγγελή)

¹⁶ Αν και υπάρχουν σοβαρές αμφιβολίες σήμερα για το αν πρέπει να λάβουμε υπό το πρίσμα του κυριολεκτισμού αυτό που ο Προπέρτιος λέει – καθώς έχει ουκ ολίγες φορές ασκήσει κριτική στην ιδιοσυγκρασία του Βιργιλίου – είναι εμφανές το πόσο η ρωμαϊκή αισθητική προσπαθεί να δημιουργήσει τον δικό της Όμηρο, μετά τις αλλεπάλληλες, αλλά ατελέσφορες προσπάθειες εκρωμαϊσμού του. Προσπάθειες που μέσα από ένα μοτίβο επάλληλων κρίσεων κατάφεραν να εξυψώσουν την ίδια τη λατινική λογοτεχνία.

ελληνιστική αισθητική την εξέλαβε. Σε κάθε περίπτωση, είναι σήμερα εμφανές ότι η ρωμαϊκή αισθητική δεν είναι μια ετερόνομη αισθητική. Είναι ένα σύστημα με τη δική του ταυτότητα, κανόνες και αξίες και σίγουρα με τη δική του μοναδική πορεία στον χρόνο.

ii. *Artes Maximae και Artes Mediocres*

Η διάκριση δεν τελειώνει εδώ, δεν τελειώνει δηλαδή στο πεδίο της ηθικής και στη διαμάχη της βαρύτητας εναντίον της ελαφρότητας, αλλά συνεχίζεται και με έναν άλλον, περισσότερο ενδόμυχο τρόπο. Στη ρωμαϊκή αισθητική υιοθετήθηκε μία διάκριση, η οποία θα μπορούσε να αποδειχθεί ευεργετικός παράγοντας προς τον ετεροπροσδιορισμό και την προστασία της ρωμαϊκής πολιτότητας από τις κουλτούρες και τις αξίες των παρακειμένων γεωγραφικά λαών, αλλά ανασχετικός προς την ανάπτυξη μίας ρωμαϊκής τέχνης. Οι Ρωμαίοι εισήγαγαν μία διάκριση, η οποία επανήλθε στο αισθητικό προσκήνιο υπό μια άλλη μορφή και κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα, μεταξύ των τεχνών σε *artes serviles* και *artes liberales*. Οι Ρωμαίοι διέκριναν μεταξύ ανώτερων (*artes maximae*) και κατώτερων τεχνών (*artes mediocres*). Η διάκριση αυτή εγκυμονεί πάρα πολλούς κινδύνους για την ανάπτυξη μιας εικαστικής παράδοσης στη ρωμαϊκή τέχνη. Οι ανώτερες τέχνες είναι κατά βάση αυτές του πολέμου, της νομικής και της πολιτικής, ενώ στον αντίποδα, οι κατώτερες τέχνες σχετίζονται με αυτό που - κατά το μάλλον ή ήττον - στο μυαλό μας έχει

τεθεί υπό τον όρο *εικαστικές τέχνες*. Κατά τους Ρωμαίους, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και όσες τέχνες απαιτούν έναν υψηλό βαθμό *χειρωνακτικότητας* αποτελούν εκχυδαϊσμένες ελληνικές τέχνες. Δεν είναι όμως εκχυδαϊσμένες, μόνο επειδή είναι χειρωνακτικές, αλλά και στον βαθμό που είναι δημιουργημένες από Έλληνες¹⁷. Στο Λάτιο, η διάκριση αυτή αποτελούσε τροχοπέδη στην ανάπτυξη νέων τεχνοτροπιών, η οποία τροχοπέδη όμως υπερκεράστηκε υστερογενώς από τις εκάστοτε θεωρίες των τεχνών στην όψιμη ρωμαϊκή δημοκρατία και την πρώιμη ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Αν παραδειγματικά θέλαμε να προσεγγίσουμε τις προεκτάσεις αυτής της διχοτομημένης ρωμαϊκής αισθητικής θεώρησης, θα βλέπαμε τη δυστοκία που αναπτύσσεται στη Ρώμη στο να αφομοιώσει την ιατρική τέχνη και την κοινότητα που τη συνοδεύει, όπως και την αρχιτεκτονική με την αντίστοιχη κοινότητα των Ελλήνων αρχιτεκτόνων.

iii. Commoditas και Utilitas ως αισθητικές ποιότητες

Αυτό που στην παρούσα φάση έχει ιδιαίτερη σημασία είναι να θυμηθούμε ότι τελικά αυτή η διάκριση έπαιξε ανασχετικό ρόλο στη συγκρότηση μίας θεωρίας της τέχνης και στη συνολικότερη φιλοσοφία των Ρωμαίων, όπως επίσης και στον στοχασμό πάνω σε αυτήν. Με την άρση του διπόλου μεταξύ των ανώτερων και κατώτερων τεχνών, με την ανάδειξη νέων αισθητικών ποιοτήτων και την ενασχόληση με ενεργό τρόπο των Ρωμαίων πάνω σε ζητήματα φιλοσοφίας και θεωρίας της εκάστοτε τέχνης, παρατηρείται ότι η Ρώμη προχώρησε στη δημιουργία ιδιαίτερων

¹⁷ Η διάκριση αυτή κληροδοτήθηκε σε διάφορα νεώτερα Ευρωπαϊκά κράτη. Παραδειγματικά, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το παράδειγμα της Βενετίας και την προσκόλληση αυτή στη διάκριση μεταξύ *Nobilitas* και *Plebs*, με τα χειρωνακτικά επαγγέλματα να αποτελούν την ειδοποιό διαφορά τους.

μορφών τέχνης, οι οποίες ετεροπροσδιορίστηκαν (αναφορικά με την τεχνοτροπία τους) από τις παρελθούσες περιόδους και από την τέχνη που παρήχθη στην Ελλάδα και στην Αίγυπτο. Μπορούμε να δώσουμε ένα παράδειγμα, το οποίο θα εξετάσουμε παρακάτω με περισσότερες λεπτομέρειες: όταν ο Julius Sextius Frontinus θα χαρακτηρίσει τα μνημεία των Αιγυπτίων ως μνημεία ματαιοδοξίας και κενότητας (sic), δεν θα το κάνει αποκλειστικά υπό ένα πρίσμα θεασιακής κρίσης. Ο Φροντίνος (Frontinus), ο οποίος θα συμμετάσχει ενεργά στην υδροδότηση του συνόλου της πόλης της Ρώμης, ουσιαστικά θα χαρακτηρίσει τα έργα των Αιγυπτίων ως «μάταια», υπό το πρίσμα της χρηστικότητάς τους, η οποία αποτελεί ένα από τα αισθητικά κριτήρια της αργιγέννητης ρωμαϊκής αισθητικής. Ο χαρακτηρισμός της αιγυπτιακής τέχνης από τον Φροντίνο ως «μάταιης» σχετίζεται με το αισθητικό τρίπτυχο της αρχιτεκτονικής, όπως το εισηγήθηκε ο Βιτρούβιος, δηλαδή η αιγυπτιακή τέχνη δεν χαρακτηρίζεται από *utilitas*, δηλαδή χρησιμότητα¹⁸.

iv. Τέχνη και πολιτική

Μιλήσαμε πριν για μία θεώρηση της τέχνης, η οποία τη θέλει απρόσβλητη και απρόσμικτη από τα πολιτικά τεκταινόμενα και από την πολιτική καθεστηκυία τάξη. Ονομάσαμε μάλιστα αυτή τη θεώρηση ως *αισθητικό απομονωτισμό*. Στη Ρώμη η τέχνη προοδευτικά αρχίζει να διαπλέκεται με την πολιτική σε τέτοιο βαθμό που θα καταστεί υπηρέτριά της. Η ρωμαϊκή πολιτική είναι μία επεκτατική πρακτική, η οποία αλματωδώς θα καταβάλει κάθε αντίσταση και θα εντάξει διάφορες άλλες κοινωνικές πρακτικές, όπως είναι η τέχνη και η ιστοριογραφία υπό την

¹⁸ Frontin., *Aq.*, 1.16.

“Tot aquarum tam multis necessariis molibus pyramidas videlicet otiosas compares, aut cetera inertia sed fama celebrata opera Graecorum!”

προστασία της¹⁹. Ο άρτος και τα θεάματα είναι οδοδείκτες για τη παγίωση της καθεστηκυίας πολιτικής τάξης και θα αποτελέσουν σημαντικό παράγοντα για τη διατήρηση της εξουσίας διαφόρων δυνάμεων της πολιτικής. Άλλωστε, όπως θα δούμε παρακάτω, το *αμφιθέατρο των Φλαβίων*, το συγκλονιστικό αρχιτεκτόνημα που ονομάζεται *Κολοσσαίο*, δημιουργήθηκε σε μία δύσκολη κοινωνικο-οικονομική περίοδο της Ρώμης, κατά την περίοδο της δυναστείας των Φλαβίων, ούτως ώστε να μπορέσει να μαγνητίσει τα βλέμματα των Ρωμαίων, αλλά και να δημιουργήσει και ένα νέο πλαίσιο σχέσεων του λαού με τον αυτοκράτορα, πρόσωπο που μέχρι εκείνη την περίοδο ήταν ακριβοθώρητο για τους Ρωμαίους πολίτες. Η προσπάθεια αυτή δεν έμεινε ατελέσφορη και ευεργετικός παράγοντας ήταν ακόμη και η ίδια η αρχιτεκτονική διατομή του. Μέσω των πολλαπλών τόξων του, τα οποία αποτελούσαν οδούς πρόσβασης της όρασης στο εσωτερικό του, μπορούσε να δημιουργηθεί μια διάκριση ανάμεσα στις κατασκευαστικές του δομές και στο περίβλημά του επανατοποθετώντας και με αυτόν τον τρόπο την εμπιστοσύνη του λαού στην ιδέα της αυτοκρατορικής εξουσίας και προβάλλοντας ταυτόχρονα μια οπτική διαφάνεια της έννοιας της κυβερνησιμότητας, αναπροσαρμόζοντας τις προσδοκίες του.

¹⁹ Για τη Ρωμαϊκή «αυλική» ιστοριογραφία θα μπορούσαμε να αναφέρουμε, παραδειγματικά, την περίπτωση του Λιβίου. Βλ. J. Bury, *Οι αρχαίοι Έλληνες ιστορικοί*, μτφρ. Κ. Βώρου, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σελ. 191.

Κεφάλαιο Α' - Ρωμαϊκή αρχιτεκτονική

1.1 Γενικά

Ο Sextius Julius Frontinus γράφει πως:

«Θέλεις να συγκρίνεις τα τόσα πολλά και μεγάλα έργα ύδρευσης της Ρώμης με τις ανώφελες πυραμίδες της Αιγύπτου ή με τα πολλά και περιττά αν και πολυδιαφημισμένα έργα των Ελλήνων;»²⁰

Ήδη, από αυτή τη φράση και μόνο μπορούμε να προβούμε σε σημαντικές διαπιστώσεις αναφορικά με τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική²¹. Η

²⁰ Frontinus. *Aqu.*16.

²¹ Και ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος μίλησε για την αιγυπτιακή “*Vanitas*”.

χρησιμότητα ενός αρχιτεκτονήματος είναι μια από τις σημαντικότερες – αν όχι η σημαντικότερη – αξία και συνθήκη που πρέπει να πληρούται²². Η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική αντιμετωπίστηκε ως το σύμβολο της υπεροχής των Ρωμαίων απέναντι σε όλους τους μεσογειακούς λαούς, οι περισσότεροι των οποίων βρίσκονταν ήδη στα χωροχρονικά πλαίσια του μεσογειακού κόσμου, στον οποίο η Ρώμη εισερχόταν. Το αρχιτεκτόνημα με τη διάρκεια και την καθολικότητά του είναι δυνατόν να επιβάλει και να υποβάλει τον παρατηρητή στο μεγαλείο του, μέσω της εκτακτικότητας και του μονουμενταλισμού που προέκρινε η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική θεωρία. Η αρχιτεκτονική αποκτά κατάφωρες πλέον πολιτικές προεκτάσεις και δίνει συστηματικά την ευκαιρία στα ανώτερα στρώματα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης να αναδείξουν τα πλούτη και τις φιλοδοξίες τους. Είναι αλήθεια πως για ένα μεγάλο μέρος της ρωμαϊκής ιστορίας η αρχιτεκτονική κλήθηκε να σηκώσει το «βάρος» του ρωμαϊκού συβαριτισμού και να γίνει το πεδίο συγκρούσεων, πάνω στο οποίο η ρωμαϊκή *nobilitas* θα εκπλήρωνε τους πόθους για μία κάθετη κοινωνική ανέλιξη στην κοινωνική διαστρωμάτωση. Ο εξω-μουσειακός χαρακτήρας της και η θέση της στη δημόσια σφαίρα της έδωσε το συγκριτικό πλεονέκτημα να μπορεί να εκφράσει και να γίνει το πεδίο εγγραφής αισθητικών, αλλά και ηθικών ποιότητων.

Ενώ η τέχνη και η αρχιτεκτονική, όπως άλλωστε και άλλα πεδία του επιστητού και των κοινωνικών πρακτικών, θα μπορούσαν να ιδωθούν κατά τη δημοκρατική περίοδο της Ρώμης ως απρόσμικτες από την πολιτική καταστάσεις, κατά την πρώιμη αυτοκρατορία και την αλλαγή αισθητικών και ηθικών παραδειγμάτων η έννοια της πολιτικής

Βλ. A. Moorehouse, "A roman's view on art", *Greece & Rome*, Vol. 10, No. 28, 1940, σελ. 35.

²² Εδώ θα υπάρξουν κάποιες πρώτες ενστάσεις. Θα μπορούσε να διατυπωθεί ο εξής ισχυρισμός: «Μα και οι πυραμίδες έχουν χρηστική αξία, καθώς πρόκειται για φαραωνικούς τάφους». Αυτή, ως ένσταση, είναι σωστή, όμως είναι κάτι που ο Φροντίνος δεν γνώριζε.

προσεγγίζει την αρχιτεκτονική και τη μετατρέπει σε ένα πλαίσιο πολιτικών διαμαχών. Πρόκειται για έναν στατικό ανταγωνισμό, ο οποίος λαμβάνει χώρα στο κέντρο της Ρώμης. Η αθανασία της Ρώμης θα βασιστεί πλέον στην υλικότητα. Δομώντας όλη αυτή τη γιγαντιαία ύλη, υφείρπε η σκέψη ότι είναι αδύνατη - λόγω της κραταιάς δημοκρατίας και έπειτα αυτοκρατορίας - η αποϋλοποίηση αυτών των μνημείων ²³. Ταυτόχρονα, ο μονουμενταλισμός είναι το κύριο δόγμα της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής. Το μαθηματικό υψηλό, αυτό που γεννά ιδέες, όπως αυτή της απειρότητας στον νου του παρατηρητή, ήταν αυτό που ήθελε να πετύχει και πολλές φορές όντως οι προσπάθειες τελεσφόρησαν.

Για τη συνολικότερη οικονομία της μελέτης θα είχε αξία να παραθέσουμε κάποια στοιχεία περιοδολόγησης της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, που οι απαραίτητες αυτές χρονικές τομές θα μας επιτρέψουν να εισχωρήσουμε στον πυρήνα της όλης θεματικής. Αν και έχουν προταθεί πολλαπλές χρονικές «τομές» και στοιχεία χρονολόγησης της ανάπτυξης της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, θα υιοθετήσω την περιοδολόγηση που εισηγήθηκε ο Henner Von Hesberg στη «Ρωμαϊκή αρχιτεκτονική». Κατά τον Hesberg:

«Τα δεδομένα της γενικής ιστορίας επιτρέπουν τη διαίρεση της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής σε πέντε περιόδους: την περίοδο της βασιλείας και της πρώιμης ρεπουμπλικανικής περιόδου (6^{ος} – 5^{ος} αι. π.Χ.), της μέσης (4^{ος} – 3^{ος} αι. π.Χ.) και ύστερης ρεπουμπλικανικής περιόδου (2^{ος} – 1^{ος} αι. π.Χ.), της πρώιμης και μέσης αυτοκρατορικής περιόδου (1^{ος} – 2^{ος} αι. μ.Χ.) και την

²³ Μια σκέψη που υστερογενώς και ετεροχρονισμένα θα μοιραστεί με τη Ρώμη ο Albert Speer και ο Reichskanzler της Γερμανίας, ο Αδόλφος Χίτλερ, όταν θα θελήσουν να καταστρέψουν ολόκληρες γερμανικές πόλεις, για να τις ξαναχτίσουν με αυτή την συμπαγή εκτατικότητα του μονουμενταλιστικού τύπου.

περίοδο της ύστερης αρχαιότητας, στην οποία ξεχωρίζουν ως δύο μεταβατικές φάσεις, δηλαδή ο 3^{ος} αιώνας και ο 4^{ος} ως τον 6^ο αιώνα μ.Χ.²⁴».

1.1.1 Προς μια θεωρία αρχιτεκτονικής

Σαφώς, αρχιτεκτονήματα υπήρχαν και στην αρχαϊκή, κλασική και ελληνιστική εποχή, στην Αίγυπτο και στη Βαβυλωνία, έπρεπε όμως να ωριμάσουν οι αντικειμενικές συνθήκες, ώστε να δημιουργηθεί και μία πρώτη - κατά κάποιον τρόπο - θεωρία της αρχιτεκτονικής. Στη Ρώμη φαίνεται πως ο πρώτος που θέτει τα θεμέλια για έναν θεωρητικό λόγο και ένα *discours* που θα προσεγγίζει θεωρητικά το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής ήταν ο Βιτρούβιος. Αν και διετέλεσε μηχανικός στις πολιορκητικές μηχανές στον στρατό του Οκταβιανού Αυγούστου, τελικά ο Βιτρούβιος θα συγγράψει το “*De Architectura*” και θα μείνει στην ιστορία ως ο θεμελιωτής της θεωρίας της αρχιτεκτονικής. Στο *Περί της Αρχιτεκτονικής* ο Βιτρούβιος δεν θα αναφερθεί μόνο στην τεχνοτροπία, τη μορφή και το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής, αλλά και σε ζητήματα που σχετίζονται περισσότερο με το «περίβλημά» της. Για παράδειγμα, θα ασχοληθεί με ζητήματα πολεοδομίας, ρυθμών, βωμών, ακουστικής αρμονίας, λουτρών και ούτω καθεξής. Τα πραγματικά ρηξικέλευθα στοιχεία που φέρνει ο Βιτρούβιος στη θεωρία της αρχιτεκτονικής και στην αριτιγέννητη πλέον συγκρότηση ενός σκληρού πυρήνα της τέχνης αυτής, βρίσκονται στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου του *De Architectura*, όπου θα θέσει τα θεμέλια της θεωρητικής προσέγγισής της,

²⁴ H. Hesberg, *Ρωμαϊκή Αρχιτεκτονική*, μτφρ. Π. Παπαγεωργίου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009, σελ. 23-24.

κατασκευάζοντας ένα συμπίλημα που απαριθμá τις συνιστώσες και τις αρχές της, γράφοντας πως:

«Την αρχιτεκτονική συνιστούν η καλούμενη από τους Έλληνες τάξις, η καλούμενη από τους Έλληνες διάθεσις, η ευρυθμία, η συμμετρία²⁵, η κοσμιότης και η καλούμενη από τους Έλληνες οικονομία. Τάξη είναι η, με αίσθηση μέτρου, ισόρροπη διάρθρωση των διαφόρων μελών του έργου και η - με επιδίωξη συμμετρίας - οργάνωση μίας ιεραρχημένης σχέσης μεγεθών στο σύνολο. Η τάξη πραγματοποιείται μέσω αυτού που οι Έλληνες καλούν «ποσότητα». Ποσότης είναι η επιλογή μονάδας μέτρου μέσα από το ίδιο το έργο και η αρμονική συγκρότηση του συνόλου από τα επιμέρους στοιχεία των μελών του. Διάθεση είναι η κατάλληλη διάταξη των στοιχείων και η διαμόρφωση, με τη σύνθεσή τους, της ιδιαίτερης ταυτότητας του έργου. Η διάθεση εμφανίζεται στην «ιχνογραφία», την «ορθογραφία» και τη «σκηνογραφία», που καλούνται από τους Έλληνες «ιδέαι»[...] Ευρυθμία είναι η όμορφη όψη και η ισορροπημένη εμφάνιση των μελών συντεθειμένων κατά σύνολα. Προϋποθέτει ότι τα μέλη του έργου έχουν ύψος που ταιριάζει στο πλάτος τους, πλάτος που ταιριάζει στο μήκος τους, και ότι γενικά όλα ανταποκρίνονται στη συμμετρία τους. Συμμετρία είναι η συμφωνία που προκύπτει από την εναρμόνιση του κάθε μέλους του έργου με τα άλλα και η αντιστοιχία – βάσει ενός επιλεγμένου μεταξύ τους μέτρου – των διαφόρων επί μέρους στοιχείων στο σύνολο[...] Κοσμιότητα είναι η άμεμπτη εμφάνιση ενός έργου που είναι συντεθειμένο με έγκυρο τρόπο από δόκιμα επιμέρους στοιχεία[...] Οικονομία είναι η ισόρροπη κατανομή των υλικών και του διατιθεμένου χώρου και ο καταμερισμός των δαπανών του έργου με πνεύμα

²⁵ Η έννοια της συμμετρίας στη ρωμαϊκή αρχαιότητα μεταπήδησε και στη λογοτεχνία. Ο Οράτιος, μάλιστα, χαρακτηριστικά αναφέρει πως ένα έργο που στερείται συμμετρίας μοιάζει με «γυναίκα που καταλήγει σε ψάρι» (Desinit in piscem). Επίσης, για τις επιβιώσεις της αρχιτεκτονικής θεωρίας των Ρωμαίων στη ρωμαϊκή ποίηση, βλ. J. Gwynn, *The art of architecture: A poem in imitation of Horace's art of poetry*, Good Press, 2019, σελ. 18.

φειδούς. Τηρείται, όταν ο αρχιτέκτων δεν ζητά υλικά που δεν υπάρχουν ή που δεν μπορεί να τα προμηθευτεί κανείς πάρα σε υψηλές τιμές.²⁶»

Σε ένα έργο αφιερωμένο στον Αύγουστο, ο Βιτρούβιος αναφέρει διεξοδικά το σύνολο των αρχών που διέπουν την τέχνη της αρχιτεκτονικής. Υπάρχουν πάρα πολλά νευραλγικά στοιχεία από τη θεωρητική προσέγγιση που κάνει ο Βιτρούβιος. Ο Βιτρούβιος έρχεται σε έναν χρόνο που πλέον η διχοτομική διάκριση μεταξύ των ανώτερων και των κατώτερων τεχνών έχει αρχίσει να φυλλορροεί, χωρίς όμως να υπάρχει ταυτόχρονα κάποια αναγκαιότητα να πιστέψουμε ότι οι Ρωμαίοι της πρώιμης αυτοκρατορίας θαύμαζαν την ελληνική αρχιτεκτονική με τον ίδιο τρόπο που τη θαυμάζει ο Βιτρούβιος. Ο Βιτρούβιος αναγνώριζε στην κλασική αρχιτεκτονική τη δυνατότητά της να δίνει το βάρος στη γλυπτική ποιότητα και πλαστικότητα του έργου, ενώ η ελληνιστική διακρίνεται για την κανονικότητα και τις μεγάλες γεωμετρικές συνθέσεις της. Ήδη από αυτό το στοιχείο συνάγεται το ότι οι Ρωμαίοι βρίσκονταν σε μια θέση εγγύτερη της δεύτερης.

1.1.2 Η επινόηση του εσωτερικού χώρου

²⁶ Vitruv., *De arch.* I.10-30.

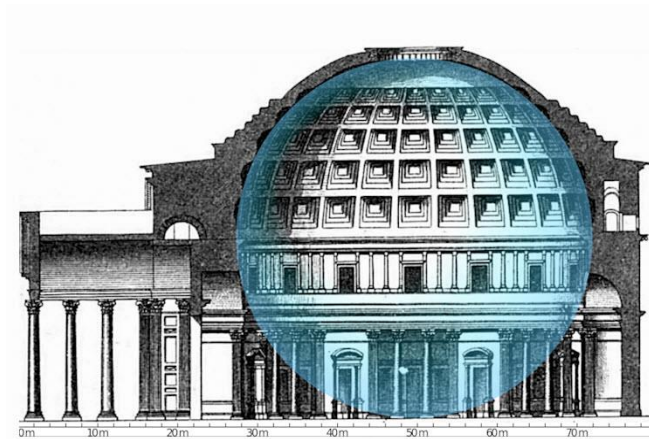
Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece τάξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διάθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οἰκονομία dicitur. Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universaeque proportionis ad symmetriam comparatio. haec componitur ex quantitate, quae graece ποσότης dicitur. quantitas autem est modulorum ex ipsius operis <membris> sumptio e singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus. Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque e compositionibus effectus operis cum qualitate. species dispositioniis, quae graece dicuntur ἰδέαι, sunt hae, ichnographia orthographia scaenographia. ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones. orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura. item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus. hae nascuntur ex cogitatione et inventione. cogitatio est cura, studii plena et industriae vigilantiaeque, effectus propositi cum voluptate [...]

Για χρόνια η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική παρουσιάστηκε ως μία αθροιστική συμφωνία μεταξύ δομών και μορφών των κτηρίων. Ίσως όλα αυτά να αδικούν κατά το μάλλον ή ήττον τα αρχιτεκτονικά επιτεύγματα των Ρωμαίων. Και νομίζω πως θα έπρεπε να σταθούμε σε μία συγκλονιστική - για την παγκόσμια αρχιτεκτονική - στιγμή. Στην επινόηση του εσωτερικού χώρου που επιφέρει η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική. Ακριβώς πάνω σε αυτό το σημείο ξεκινά να αποκτά ένα συγκριτικό πλεονέκτημα απέναντι στην ελληνική και αιγυπτιακή αρχιτεκτονική, διότι με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται οι νέες συνθήκες ορατότητας, οι οποίες συνεχίζουν να επιβιώνουν στην αρχιτεκτονική, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα. Η καινοτομία αυτή κάνει τα ερμηνευτικά στερεότυπα του χώρου σχεδόν να καταρρεύσουν και να μετασχηματιστούν σε νέα δεδομένα, αποδίδοντας τελικά τις νέες δυναμικές της αρχιτεκτονικής τέχνης. Η μόνιμη διαλεκτική συνύπαρξη του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο και η ροϊκότητά τους με τον απροσδιόριστο τόπο θα γίνουν στοιχεία που συνοδεύουν μέχρι σήμερα την αρχιτεκτονική. Η επινόηση του εσωτερικού χώρου λειτουργεί επικουρικά και ενισχύει την προσπάθεια απόδοσης της μονουμενταλιστικής διάστασης στο αρχιτεκτόνημα.

1.2 Το Πάνθεον

Το κατεξοχήν αρχιτεκτόνημα στο οποίο επισυμβαίνουν οι νέες χωροπλαστικές εκφράσεις και οι νέες μορφές ορατότητας είναι το ρωμαϊκό Πάνθεον. Το Πάνθεον αποτελεί την επιτομή της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής. Με το Πάνθεον αναπροσδιορίζεται και αναπροσαρμόζεται ο δημόσιος χώρος, ο οποίος συνεχίζει να παραμένει

δημόσιος, αλλά περικόλειστος πλέον (εικ.2). Ταυτόχρονα, προς την υποστήριξη του εσωτερικού χώρου, τον οποίο ανακαλύπτουν οι Ρωμαίοι, δημιουργήθηκε μια νέα μορφή διακόσμησης, που αξιώνει να αποουδετεροποιήσει τον χώρο. Στην πραγματικότητα το «ρωμαϊκό *decorum*» θα προσπαθήσει να αποδώσει ακόμη περισσότερο «μεγαλείο» εντός ενός μνημειακού συγκειμένου. Το Πάνθεον άρχισε να κατασκευάζεται - μάλλον ως συνηθισμένος «περίπτερος» ναός - στο πεδίο του Άρεως και καταστράφηκε σχεδόν ολοσχερώς σε μία από τις φωτιές που ξέσπασαν στην πόλη της Ρώμης, ενώ ξανακτίστηκε επί του αυτοκράτορα Αδριανού στις αρχές του 2^{ου} μ.Χ. αιώνα²⁷.



(εικ.2) Το Πάνθεον (τομή) με σφαίρα διαμέτρου 43.3 μέτρων κάτω από τον θόλο.

Πηγή: Meyers Großes Konversations-Lexikon.

Ο Παύλος Λέφας κατάφερε να αναγνώσει ποια ακριβώς είναι αυτά τα στοιχεία που κάνουν το Πάνθεον να φαίνεται ακόμη και σήμερα «περιέργο», «παράδοξο» και «αντισυμβατικό».

Κατά τον Π. Λέφα:

²⁷ Π. Λέφα, *Αρχιτεκτονική: Μια ιστορική θεώρηση*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2013, σελ. 84.

«Η εντύπωση που δίνεται είναι ότι πρόκειται για πρότυπα μικρών ναών. Έτσι, η μεγάλη αίθουσα αποκτά τον χαρακτήρα του «έξω», τον χαρακτήρα του δημόσιου χώρου, στον οποίο ανοίγονται κτήρια. Αυτή η αντιστροφή είναι ουσιώδες γνώρισμα της νέας αρχιτεκτονικής, της αρχιτεκτονικής του εσωτερικού χώρου».

Πρόκειται για κάτι πραγματικά καινοφανές και «μοντέρνο» για την εποχή. Αν η κλασική αρχιτεκτονική προσπαθούσε – όπως συνήθως λέγεται – να αποδώσει την κεντρικότητα και τις αναλογίες ενός εξιδανικευμένου ανθρώπινου σώματος, τότε το Πάνθεον δεν μπορεί παρά να αποτελέσει ένα αρχιτεκτονικό «ρήγμα» στον κλασικισμό και ταυτόχρονα ένα επιστέγασμα, ένα γεγονός που ολοκληρώνει μια σειρά καινοφανών αισθητικών θεωρήσεων της ρωμαϊκής αρχαιότητας. Από τη ρωμαϊκή αξονικότητα μεταβαίνουμε σε πιο «πλαστικές» συνθέσεις, κάτι που φυσικά οφείλεται και στο γεγονός ότι το *opus caementicium*, αυτός ο νέος τύπος κονιάματος, έρχεται ως «απελευθερωτής» των κτηρίων από τα υλικά των προηγούμενων περιόδων²⁸. Η καμπυλότητα του *oculus* του Πανθέου ίσως να αποτελεί την εξέλιξη του ρωμαϊκού *atrium* της ρωμαϊκής οικίας: την αρχική «προσβολή» και μετέπειτα μείξη του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο. Δεν είναι βέβαια μόνο η αρχιτεκτονική διατομή του κτηρίου, αλλά και ο φωτισμός του. Χωρίς να υπάρχουν παράθυρα, ο φωτισμός βασίζεται μόνο στις ακτίνες του ηλίου που περνούν από τον κυλινδρικό τοίχο. Μια μυστηριακή ατμόσφαιρα, η οποία δεν απώλεσε τον χαρακτήρα της ούτε σήμερα, τόσες χιλιάδες χρόνια μετά, και που αποτέλεσε εύφορο έδαφος προς εκμετάλλευση από τον Χριστιανισμό, όπως άλλωστε στην πραγματικότητα συνέβη. Το Πάνθεον μετετράπη σε χριστιανική εκκλησία. Η μυστηριακή φυσικά αυτή ατμόσφαιρα

²⁸ R. Brilliant, *Roman art from the republic to Constantine*, Phaidon, London 1974, σελ. 93.

συνηγορεί υπέρ του γεγονότος ότι οι Ρωμαίοι έβλεπαν τον ναό ως την πραγματική κατοικία μίας θεότητας, όπως άλλωστε και οι Έλληνες. Σήμερα, οπαδοί μιας άλλης άποψης προβαίνουν σε μια αναλογία συγκριτικού περιεχομένου αναφορικά με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις των Ρωμαίων αντιπαραβαλλόμενες με αυτές των Ελλήνων, θέλοντας να σημειώσουν ότι οι Έλληνες δεν αντιμετώπισαν την καταστροφή των ναών τους από τους Πέρσες με τον ίδιο τρόπο που αντιμετώπισαν οι Ρωμαίοι την καταστροφή των δικών τους ναών από τους Γαλάτες, και με αυτόν τον τρόπο προσπαθούν να σημειώσουν ότι οι Έλληνες – σε αντιδιαστολή με τους Ρωμαίους – δεν πίστευαν ότι ο ναός αποτελεί την κατοικία του θεού. Αυτό, ως επιχείρημα, είναι εσφαλμένο, καθώς η διάθεση των Ελλήνων ήταν να αφήσουν τους ναούς κατεστραμμένους, ώστε να αποτελούν τεκμήρια της βάρβαρης επίθεσης που δέχθηκαν. Οι Ρωμαίοι, από την άλλη, προσπάθησαν να διατηρήσουν τους ναούς τους, υπό τη σκέψη ότι οι θεοί πρέπει να παραμείνουν στις παραδοσιακές εστίες τους. Δεν θα ήθελαν, εν ολίγοις, θεούς μετανάστες, όπως ήταν ο προπάτοράς τους, ο Αινείας.

1.3 Αρχιτεκτονική αισθητική

Η ανακάλυψη του εσωτερικού χώρου δίνει τη δυνατότητα στους Ρωμαίους να επιδείξουν έναν ιδιαίτερο ζήλο προς την καμπύλωσή του. Οι Ρωμαίοι ξεκινούν ένα «παιχνίδι» με τον ίδιο τον χώρο· τον καμπυλώνουν, τον μεταβάλλουν και προσπαθούν να τον πλάσουν με τέτοιο τρόπο, ώστε να γίνει όσο το δυνατόν εντυπωσιακότερος. Αυτές ακριβώς οι κυρτώσεις αποτελούν ένα καινοφανές στοιχείο στη μέχρι τότε αρχιτεκτονική, καθώς

δίνεται πλέον η δυνατότητα να εμφανιστούν νέοι τύποι μορφών. Πλέον, δεν υπάρχει η ανάγκη της δημιουργίας χώρου από την αλληλοσυμπλοκή των όγκων, όπως στην αιγυπτιακή αρχιτεκτονική. Η ρωμαϊκή βαριά μάζα, η συσσώρευση ύλης δεν θα δώσει έναν ακραιφνώς γεωμετρικό και βαρύ χαρακτήρα, όπως στα αιγυπτιακά μνημεία, καθώς οι μορφοπλαστικές επιλογές έχουν αλλάξει. Οι φόρμες πλέον μπορούν να ενέχουν το χαρακτηριστικό της αρμονίας και της αναλογίας παρά το γεγονός ότι συσσωρεύουν πάνω τους τόνους υλικών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι κίονες. Πλέον δεν χρησιμοποιούνται ως φέροντα στοιχεία, αλλά όλο και περισσότερο η χρήση τους σχετίζεται με διακοσμητικές λειτουργίες, περισσότερο δηλαδή για να τονίζουν τη διάρθρωση του κτηρίου, καθιστώντας τη δομή τους πιο «εύληπτη», ιδιαίτερα για την τόνωση των σημείων, όπου σταματούν οι κατακόρυφοι τοίχοι και στα σημεία που αρχίζει ο θόλος, σε αντίθεση, βέβαια, με τη μεταγενέστερη βυζαντινή αρχιτεκτονική που επιδιώκει την απόκρυψη των ορίων, ώστε να δημιουργήσει το στοιχείο της «έκπληξης». Η έντονη αυτή διάθεση για την καμπύλωση του χώρου θα οδηγήσει τους Ρωμαίους να χρησιμοποιήσουν όλο και περισσότερο τη θολοδομία, που άλλωστε ήταν ήδη γνωστή στους Ασύριους και στους Αιγύπτιους και την οποία θα συνδυάσουν με την ελληνική μορφολογία, για να πετύχουν τις ανακυρτώσεις και τις περικάμψεις αυτές (εικ.3).

Εκεί ακριβώς θα κάνει την εμφάνισή του και ο ρωμαϊκός συβαριτισμός, όταν δηλαδή το αρχιτεκτόνημα θα γίνει σύμβολο πλούτου και δύναμης. Όταν το ίδιο το υλικό, το ρωμαϊκό μάρμαρο, ξεκινά να εγκιβωτίζει τις κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές διαφορές των ομάδων που απαρτίζουν την κοινωνική διαστρωμάτωση. Έγχρωμα μάρμαρα γίνονται σύμβολα πολυτέλειας που προσδίδουν στον κάτοχό τους υψηλό κύρος²⁹.

²⁹ Χ. Μπούρας, *Ιστορία της αρχιτεκτονικής*, τομ. 1^{ος}, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1999, σελ. 374.

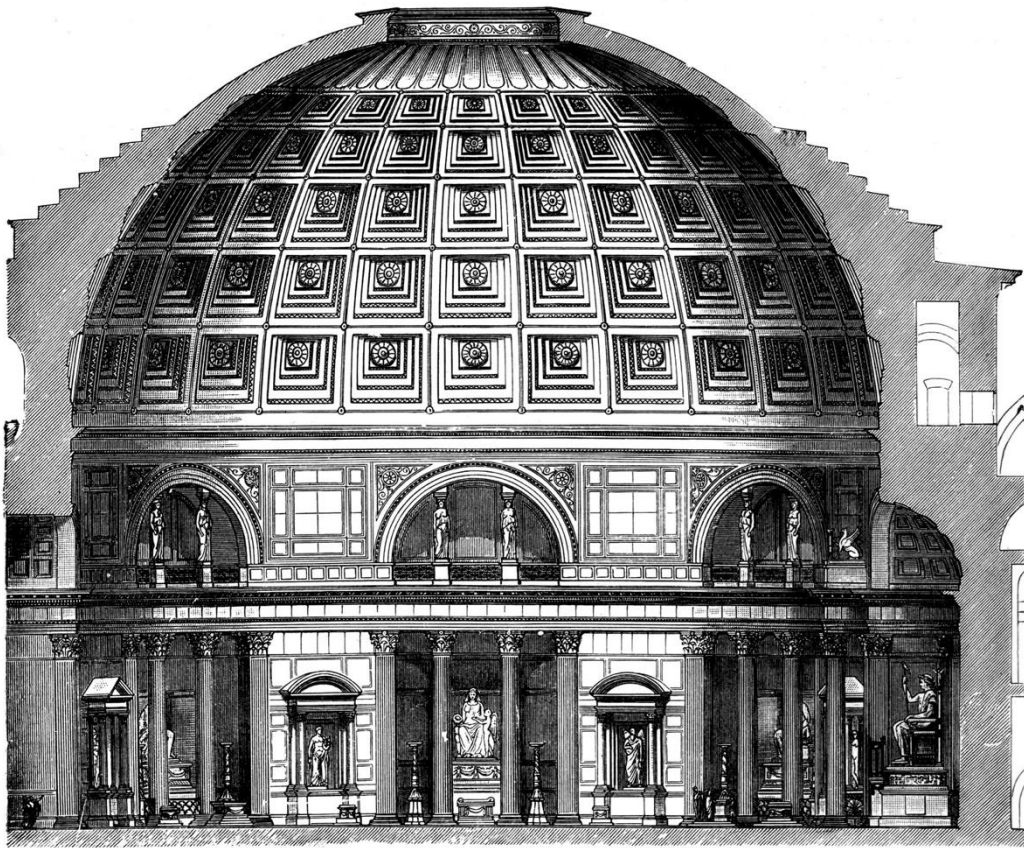
Τα μορφοπλαστικά στοιχεία των έργων επιτρέπουν πλέον να ενταχθούν στο πλαίσιο του «γιγάντιου», αυτού που θα οδηγήσει την όραση του Ρωμαίου από το «μεγάλο» στο «άπειρο»³⁰. Δεν θα ήταν μακριά από αυτό που ο Heinrich Wölfflin υπό το πρίσμα της θεωρίας της ενσυναίσθησης δηλώνει, ότι δηλαδή οι εκφραστικές δυνάμεις των έργων διαμορφώνονται από τις βιολογικές και εκτατές ποιότητες του σώματός μας. Αν υιοθετήσουμε τη θεώρηση αυτή του Wölfflin, ότι δηλαδή στην αναγέννηση η κουλτούρα της σωματικής επαφής επηρέασε τις αρχιτεκτονικές μορφές με «ανοικτές» και «κλειστές» συνθέσεις³¹, στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική θα έπρεπε να δούμε τη σχέση σώματος - αρχιτεκτονήματος υπό ένα άλλο πρίσμα, υπό το πρίσμα της κυβερνησιμότητας. Το ρωμαϊκό κράτος και το δημόσιο κτήριο θέλουν να υποβάλλουν τον παρατηρητή, δημιουργώντας μια θεασιακή κρίση μεγαλείου απέναντι στο κράτος που παραμένει συμπαγές και ακμαίο.

Το δημόσιο κτήριο στη Ρώμη αποτέλεσε την αντιπαραβολή της μεγαλειότητας και της α-χρονικότητας του ρωμαϊκού κράτους απέναντι στο εφήμερο και εύκολα προσβαλλόμενο ρωμαϊκό σώμα. Μέσω μίας ενδοβολής, με έναν τέτοιο μηχανισμό, το ρωμαϊκό σώμα υποτάσσεται στη ρωμαϊκή ύλη.

³⁰ Δεν προσέλαβε βέβαια το σύνολο των Ρωμαίων αυτά τα χαρακτηριστικά ως χαρακτηριστικά μιας «ιδανικής» τέχνης. Για παράδειγμα, ο Σενέκας απορρίπτει την αξία τους και κατακεραυνώνει πολλές φορές την πολυτέλεια και τις υπερβολές στα έργα του: “*Quaeramus aliquod non in speciem bonum, sed solidum et aequale et a secretiore parte formosius[...]*”. «Ας αναζητήσουμε» – γράφει ο Σενέκας – «κάτι που δεν είναι καλό μόνο στην εμφάνιση [...]». (Μετάφραση Ν. Πετρόχειλος)

Βλ. Sen., *De Vita Beata*, cap. iii.

³¹ Ε. Γέμτου, *Ιστορία της τέχνης: Μια επιστημολογική θεώρηση*, εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2017, σελ. 109.



(εικ.3) Πάνθεον – Τομή.

Πηγή: Meyers Großes Konversations-Lexikon.

1.4 Επιλεγόμενα ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής

Από το τρίπτυχο της ηθικής φιλοσοφίας των Ρωμαίων μεταβαίνουμε στο τρίπτυχο της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής: *Firmitas, utilitas* και *venustas*. Σταθερότητα, χρησιμότητα και ομορφιά³². Τα τρία αυτά χαρακτηριστικά της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής αισθητικής θα μπορούσαν να εξεταστούν είτε μεμονωμένα, αλλά θα μπορούσαμε να τα αντιμετωπίσουμε και ως αλληλένδετους όρους. Για το συντάκτη του *De Architectura*, τον Βιτρούβιο, είναι αδύνατον να μην υπάρχει απόλαυση, αν ένα έργο είναι χρήσιμο. Η συνθήκη της χρησιμότητας σχετίζεται αμιγώς με τη ρωμαϊκή ιδιοσυγκρασία. Οι Ρωμαίοι, όπως έχουμε προαναφέρει, απεμπολούν την αριστοτελική *vita contemplativa* και την άκρατη θεωρητικολόγηση και επιμένουν πως μόνο οι πραξιολογικές/πρακτικές προεκτάσεις μιας θεωρίας μπορούν να αξιολογηθούν. Αντιμετωπίζουν το έργο τέχνης (εδώ το αρχιτεκτόνημα) ως ένα έργο που πρέπει να είναι ευχάριστο για τον χρήστη του, όμορφο για τον παρατηρητή του και σταθερό, θυμίζοντας ιδεατά την παντοτινή σταθερότητα της Ρώμης. Να λοιπόν πώς η ρωμαϊκή *gravitas* μετατρέπεται από μια ηθική ποιότητα, σε ποιότητα της αισθητικής, επικαλυπτόμενη πλέον με το «ένδυμα» της *firmitas*. Αν θέλαμε να εγκύψουμε διερευνητικά σε αυτό το σημείο, θα βλέπαμε πως το πεδίο της ρωμαϊκής *gravitas* είναι ακριβώς αυτό το «σημείο» της ρωμαϊκής ηθικής που μπορεί να αναγνωστεί - είτε ρηματικά, είτε κατ'

³² Το *venustas* δεν πρέπει να αναγνωστεί ως «ομορφιά» σύμφωνα με τους όρους μιας σύγχρονης αισθητικής. Δεν είναι *venustas* για τον Βιτρούβιο ένα ωραίο (με σύγχρονους όρους) σώμα. Για τον Βιτρούβιο η *venustas* υπάρχει εκεί που μπορούν να επισυμβαίνουν οι ποιότητες που σχετίζονται αμιγώς με τις κλασικές συνθήκες ορατότητας.

έννοια - διαλεκτικά με την αρχιτεκτονική. Ρηματικά, μέσω μιας ενδεχόμενης συσσωρεύσης ύλης, μίας διάθεσης «επέκτασης» της μάζας στο χωρικό συγκείμενο και ενός μονουμενταλισμού, μιας δηλαδή μνημειακότητας που θα αποτελέσει, όχι μόνο την εκτατή πλευρά της υλικής μορφοποίησης, αλλά και έναν πυρήνα, γύρω από τον οποίο θα σχηματιστούν οι ρωμαϊκές μνημονικές κοινότητες³³. Ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά θα αποτελέσουν τις απαραίτητες πτυχώσεις, τις οποίες η ρωμαϊκή ηθική καταφέρει να εκμεταλλευτεί, για να εγγραφεί στην ίδια την ύλη, η οποία στο εξής θα εγκιβωτίζει πλέον και ηθικές ποιότητες.

Τα έργα είναι σταθερά, όπως είναι ο αυτοκράτορας, στον οποίο ο Βιτρούβιος αφιερώνει το έργο του. Μέσω του αρχιτεκτονικού αυτού αισθητικού τριπτύχου, θα καταφέρει η δυτική Ευρώπη να συγκροτήσει μία ολοκληρωμένη αισθητική θεωρία για την αρχιτεκτονική, ενώ το Βυζάντιο, όπως άλλωστε έχει προαναφερθεί, αδύναμο να «σηκώσει» στο αισθητικό του άρμα τις βιτρούβιανές επιταγές, συναντά σοβαρές αντιστάσεις και δυστοκίες αναφορικά με τη συγκρότηση μίας τέτοιας. Αυτός άλλωστε είναι και ένας σημαντικός παράγοντας της από-υλοποίησης και αποδόμησης της κλασικής οικοδομικής δραστηριότητας από τον Χριστιανισμό, καθώς η πρώτη βρισκόταν σε πλήρη αντίθεση με την ορθόδοξη μυστικιστική αισθητική. Η Χριστιανική αισθητική «εντόπισε» στα κλασικά έργα κατά βάση ηθικές ποιότητες, διαφοροποιημένες αυτή τη φορά, λόγω του νέου “status” της αυτοκρατορίας. Η *gravitas* αποτέλεσε ετεροχρονισμένα ένα πεδίο, πάνω στο οποίο θα εντοπιστεί μια ηθική διαφορετικότητα, που δεν θα μπορούσε να γίνει αποδεκτή ως κληροδότημα στον πρώιμο μεσαιωνικό κόσμο, γιατί η νέα αντίληψη για την αρχιτεκτονική δεν εμφορείται από την ιδέα της βαρύτητας ως αποχρώντος όρου για την ανάπτυξή της. Επίσης, παγιωποιημένες μέχρι

³³ Οι αυγούστειες *Res Gestae* δημιουργήθηκαν ακριβώς για την αποτύπωση αυτών των πεπραγμένων.

τότε αισθητικές έννοιες, όπως αυτή της *venustas*, φαίνεται πως αναπροσαρμόστηκαν από τις πρώιμες χριστιανικές αισθητικές συνθήκες και απομακρύνθηκαν πλέον από τον αισθησιασμό που πρέσβευαν στο κλασικό και μετακλασικό περιβάλλον, ενώ, όπως άλλωστε προαναφέρθηκε, αυτή της *gravitas* φάνηκε απρόσφορη προς εκμετάλλευση, στον βαθμό που η νέα αισθητική δεν επιζητούσε τη βαρύτητα, αλλά την ίδια την υλική εξάχνωση, ως τον τρόπο που μπορούσε καλύτερα να αποτυπώσει τις αρτιγέννητες πρωτοχριστιανικές επιταγές.

Η ομορφιά για τον Βιτρούβιο θα συνεχίσει να αναπτύσσεται πάνω στις συνθήκες της κλασικής αισθητικής. Το έργο θα συνεχίσει να πρέπει να είναι συμμετρικό, για να μπορέσει να αποτυπωθεί ευμενώς στις θεασιακές κρίσεις. Η κοσμιότητα, η ευρυθμία, η συμμετρία, είναι όλες συνθήκες αναγκαίες και ικανές, για να στήσουν την ομορφιά που επιζητά ο Βιτρούβιος. Με τη δημιουργία του εσωτερικού χώρου θα νοηματοδοτηθεί εκ νέου το πεδίο της αρχιτεκτονικής, ετεροπροσδιοριζόμενο πλέον από κάθε άλλη μορφή αρχιτεκτονικής που είχε αναπτυχθεί στο παρελθόν και θα απο-ταυτοποιηθεί από τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική και τα πληβειακά μοτίβα του παρελθόντος. Ιδιαίτερη σημασία έχει, νομίζω, να εξετάσουμε το πώς ορίζει ο ίδιος ο A. Riegl τη συσχέτιση της μορφοποίησης του αρχιτεκτονικού χώρου με συγκεκριμένους τρόπους όρασης. Το πρώτο στάδιο όρασης περιλαμβάνει την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική και σχετίζεται με τις απτικές οράσεις που ανατρέπουν το βάθος και τον εσωτερικό χώρο. Η όραση για την αρχιτεκτονική εκείνη λειτουργεί ως αφή, η οποία «ψηλαφεί» τους όγκους, για να καταφέρει να «εντοπίσει» τον χώρο. Στο δεύτερο στάδιο ορατότητας, ο Riegl ορίζει πως η επιτομή του βρίσκεται στη ζωφόρο του ελληνικού ναού, όπου η όραση εκεί συγκροτείται και αποτελεί έναν συγκεκριασμό οπτικών και απτικών χαρακτηριστικών, ενώ τέλος, στο τρίτο στάδιο, στο Πάνθεον, η όραση γίνεται πλέον οπτική. Ο χώρος αντιμετωπίζεται πλέον ως μία αισθητική

κατηγορία απρόσβλητη και ανεξάρτητη από τις αλληλοσυμπλοκές των όγκων και άλλων χαρακτηριστικών που χρειάζεται να συντρέχουν, ώστε να δημιουργηθεί σε δεύτερο χρόνο. Ήταν ακριβώς αυτή η θεώρηση του Rielg που επηρέασε τις αναλύσεις του E. Panofsky για την προοπτική ως συμβολική μορφή και ίσως ακόμη και τον τρόπο που ο Schmarsow αντιμετώπισε τον χώρο ως μια θετική «οντότητα», πάνω στην οποία οι κατηγορίες της μορφής και της επιφάνειας απλά συμβαίνουν³⁴.

Στο Πάνθεον δεν κατοικεί πλέον κανένας θεός, καθώς η χρήση είναι πλέον πολύ διαφορετική και δεν μπορεί να επιτρέψει ένα θρησκευτικό αφήγημα να συνεχίσει να επιβιώνει στη νεωτερική χρήση του³⁵. Κατά κάποιον τρόπο η χρήση ενός κτίσματος είναι εξίσου σημαντική με τη μορφή στον προσδιορισμό της ταυτότητάς του, όπως σημειώνει η Νόρα Λέφα³⁶. Τη σημαντικότητα της χρήσης όμως την παραβλέπουμε, καθώς η ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής πολύ λίγο ασχολήθηκε με αυτήν. Η αισθητική όμως πρέπει να ασχολείται.

Ο ρωμαϊκός αρχιτεκτονικός κλασικισμός εκφράστηκε κατά βάση από τον Βιτρούβιο, ο οποίος αποφεύγοντας του νεωτερισμούς των σύγχρονών του προσπάθησε να δημιουργήσει έναν «κανόνα» που να βασίζεται κατά βάση στους προγενέστερους αρχιτέκτονες και στον ίδιο³⁷. Οι αρχιτέκτονες που ήρθαν μετά το Βιτρούβιο αρνήθηκαν να αναγνώσουν την αρχιτεκτονική με τους όρους που ο Βιτρούβιος προέκρινε. Για παράδειγμα,

³⁴ E. Panofsky, *Perspective as symbolic form*, Zone books, N.Y. 2009.

³⁵ Η εκμετάλλευση του *Oculus* κατά την εορτή της Πεντηκοστής από την Καθολική εκκλησία και η ρίψη ροδοπέταλων από αυτό (ώστε να δημιουργηθεί το στοιχείο της «έκπληξης»), ίσως τελικά να δημιουργεί ένα αίσθημα «ανοικείωσης», λόγω ακριβώς αυτής της διαφορετικής χρήσης του Πανθέου.

³⁶ N. Lefa & P. Lefas, *Buildings Used: Human Interactions with Architecture*, Taylor & Francis Group, 2019, σελ. 4.

³⁷ "Ergo veteres architecti naturae vestigia persecuti indagacionibus vocis scandentis theatrorum perfecerunt gradationes, et quaesierunt per canonicam mathematicorum et musicam rationem, ut, quaecumque vox esset in scaena, clarior et suavior ad spectatorum perveniret aures."

ο Μάρκος Κέτιος Φαβεντίνος στο *De diversis fabricis architectonicae* ξεκινά μία συζήτηση σχετιζόμενη περισσότερο με τα φορμαλιστικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής, συζήτηση που θα παρακολουθήσουν ο Rutilius Taurus Aemilianus Palladius και υστερογενώς ο αρχιτέκτονας του Ιουστινιανού, Ισίδωρος³⁸, για τα μορφολογικά της δηλαδή στοιχεία. Ο Βιτρούβιος, αν και καταφέρει να εμψυχήσει τις ιδέες του στη θεωρία της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής και αισθητικής, δεν καταφέρει να γίνει ο ίδιος ένας αρχιτεκτονικός οδοδείκτης για τους μελλοντικούς συντεχνίτες του³⁹.

Κλείνοντας, το *De architectura* αποτέλεσε τομή στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική και παρέμεινε *auctoritas* (αυθεντία) μέχρι τον 19ο αιώνα⁴⁰. Η αρχιτεκτονική ως τέχνη *ab ovo*, εν τη γενέσει της, εγκιβωτίζει αυτή την αλληλεπίδρασή της με την πολιτική και την ηθική. Σαφώς και ερωτήματα όπως «θα σταθεί όρθιο;» ή «θα παραμένει ζεστό;» καταλάμβαναν αρκετό χώρο στη σκέψη του αρχιτέκτονα, αλλά η αλληλεπίδρασή της και η διαλεκτική της σχέση με την πολιτική ήταν οδοδείκτες για την τελική μορφοποίηση ενός έργου. Το πεδίο της έρευνας έχει πλέον στραφεί σε αυτό το θέμα, στο ζήτημα της ηθικής και του χώρου. Όχι όμως πλέον από την πλευρά του δρώντος υποκειμένου, από τις *auctoritates* δηλαδή των αρχιτεκτόνων απέναντι στο αρχιτεκτόνημα, αλλά από την πλευρά του ίδιου του σχεδιασμού του χώρου⁴¹. Η ρωμαϊκή αρχιτεκτονική αποτέλεσε το κατεξοχήν εκτατικό μέρος ενός συγκερασμού της ηθικής και αισθητικής

³⁸ W. McDonald, *The architecture of the roman empire*, Yale University Press, London 1986, σελ. 248.

³⁹ Ο Βιτρούβιος δεν μπόρεσε να γίνει αυτόπτης μάρτυρας του μονουμενταλισμού και του «μεγαλείου» των ρωμαϊκών κατασκευών, οι οποίες έμειναν άγνωστες για εκείνον.

⁴⁰ I. McEwen, *Vitruvius: writing the body of architecture*, The MIT Press, Cambridge 2003, σελ. 2.

⁴¹ Κ. Μωραΐτη, «Πώς αποκαλύπτεται χωρικά το ήθος; “...Ordine geometrico demonstrato”», *Τομές ήθους και χώρου*, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2012, σελ. 67.

«[...] Καθώς αποδεικνύει δηλαδή την ανάγκη των κοινωνικών ηθών να αποκτήσουν την παρουσία παράστασης, είτε αυτή επιζητεί την υλοποίησή της σε κυριολεκτικά γεωμετρικό, αυστηρό μαθηματικό υπόβαθρο είτε τη στηρίζει σε άλλες σχέσεις προσομοίωσης του τόπου αναφοράς, όπως αυτές που αποδίδονται από λιγότερο αυστηρά πολιτισμικά «μέτρα» συγκρότησης, από ζωγραφικές, για παράδειγμα, προσεγγίσεις παράστασης».

θεωρίας των Ρωμαίων. Το πραγματικά απρόσβλητο από τον θάνατο στίγμα της Ρώμης στον κόσμο.

1.5 Η αισθητική της βαρβαρότητας:

Χώρος και Θεάματα

Η αναφορά μας στη δημόσια αρχιτεκτονική, σχετίζεται με τη σκέψη ότι ήταν περισσότερο πρόσφορη στην παρουσίαση των κρατικών προσταγών συγκριτικά με την ιδιωτική οικοδομική δραστηριότητα. Το θέατρο υπόκειται σε αυτόν τον τύπο δημόσιας οικοδομικής δραστηριότητας και η αναφορά σε αυτό και στους χώρους ψυχαγωγίας κρίνεται απαραίτητη, όχι τόσο εξεταζόμενη υπό ένα αρχιτεκτονικό πρίσμα, αλλά με διερευνητική διάθεση προσέγγισης της αρχιτεκτονικής αισθητικής και της διαλεκτικής συνύπαρξής της με τις υποστηριζόμενες παραστάσεις. Η αναφορά αυτή, δεν θα σχετιστεί με την προσωδιακή, λυρική ή δραματική μορφή του θεάτρου, αλλά με μια διαφορετική παραστασιακή κατάσταση, τη μάχη και τη συμπλοκή της παράστασης αυτής με την έννοια του χώρου⁴².

Στη ρωμαϊκή αρχαιότητα υπήρχε διαδεδομένη η πρακτική των μονομαχιών. Διάφορα θέατρα σε όλο το μήκος και πλάτος της αυτοκρατορικής Ρώμης υποστήριζαν τέτοιου είδους θεάματα. Στη Ρώμη είχαν έναν χαρακτήρα εορτής. Όταν το 189 π.Χ. ο Μάρκος Φούλβιος

⁴² Στο ρωμαϊκό θέατρο άνθισαν διάφορα είδη, τα κυριότερα των οποίων είναι η *Παλιάτα*, η *Ατελάνα*, η *Τογκάτα* και το *Μιμόδραμα*. Τα δύο πρώτα είναι είδη ρωμαϊκού δράματος, ενώ το τρίτο έχει κωμωδικό χαρακτήρα.

Νοβίλιωρ επιστρέφει νικητής από τις μάχες ενάντια στην αιτωλική συμπολιτεία, εισηγείται την έναρξη κτηνομαχιών, μια πρακτική που είχε εισάγει ο Αλέξανδρος ο Μέγας στον ελληνιστικό κόσμο, ως απότοκο μάλλον της συμπλοκής με την ανατολίτικη ψυχαγωγία. Θα ήταν διαφωτιστικό να αντιμετωπίσουμε τέτοιου είδους θεάματα υπό το πρίσμα της αισθητικής.

Προεισγωγικά και για τη συνολικότερη οικονομία του εξεταζόμενου θέματος, πρέπει να αναλογιστούμε το πόσο εύκολο ήταν να δει κάποιος πολίτης της Ρώμης - ή οποιοσδήποτε την εποχή εκείνη - τον θάνατο κάποιου άλλου. Πρέπει να εξετάσουμε ειδικοκρατικά την όλη θεματική, σύμφωνα με το ιστορικοκοινωνικό συγκείμενο της εποχής. Ο θάνατος στη ρωμαϊκή αρχαιότητα οπτικοποιείται πολύ πριν θεσμοθετηθούν τέτοιου είδους μάχες μέσα σε αμφιθέατρα. Σαφώς και ο ρωμαϊκός νομικός πολιτισμός αυστηροποιούσε τις ποινές προϊόντος του χρόνου, ώστε να αποφευχθούν διάφορες μικρο-διενέξεις μεταξύ των πολιτών εντός των ορίων της πόλης. Παρ' όλα αυτά οι δολοφονίες, οι εκτελέσεις, οι φορείς ανιάτων ασθενειών και τα παρατημένα μικρά παιδιά συνέχιζαν να πεθαίνουν στους δρόμους της Ρώμης. Ταυτόχρονα, δεν πρέπει να ξεχνάμε - ειδικά εάν ενστερνιστούμε την άποψη που θέλει τη Ρώμη μια ιμπεριαλιστική δύναμη - το ζήτημα των πολέμων. Διενέξεις, ενέδρες, επιθέσεις, κατοχές κ.ο.κ. Για ένα μεγάλο μέρος της ρωμαϊκής ιστορίας η Ρώμη βρίσκεται αντιμέτωπη με εξωτερικούς κινδύνους, δηλαδή εχθρούς που έρχονται από την Ισπανία, από την άπω των Άλπεων Γαλατία, από την Ελλάδα και την Αφρική. Ο ντεφετισμός και το κλίμα άγχους που αναπτύσσεται προοδευτικά στη Ρώμη επιζητά για τον εξιλασμό του Ρωμαίου πολίτη την οπτικοποίηση του θανάτου μέσα από ένα αθλητικό, ηθικό και συνάμα αισθητικό συμβάν. Το θέαμα αυτό κάθε άλλο παρά ανοίκειο ήταν στις καθημερινές του εκφάνσεις, αλλά υπό αυτή τη μορφή, οριοθετημένο υπό ένα συγκεκριμένο πλαίσιο κανόνων, ήταν κάτι

πραγματικά καινοφανές, γιατί ουσιαστικά έδινε την εντύπωση πως ήταν ένα αυτόνομο δρώμενο με θεατρικό χαρακτήρα.

Το Κολοσσαίο αποτελεί ακριβώς αυτήν τη – θεσμική πλέον – οπτικοποίηση, αυτό που η ρωμαϊκή αρχαιότητα επιζητούσε για αιώνες υλοποιείται από τη δυναστεία των Φλαβίων με απώτερο σκοπό την πολιτική της επιβίωση. Η πρεμιέρα των θεαμάτων τοποθετείται στα χρόνια της αυτοκρατορίας του Τίτου, περίπου το 80 μ.Χ. Οι αγώνες διαρκούν 100 ημέρες και παραδίδεται από τον Σουητώνιο ότι μόνο σε μία μέρα σκοτώθηκαν 5.000 άγρια θηρία *ad captandum populum*⁴³. Οι Ρωμαίοι φαίνονται έτοιμοι να παραδεχτούν κάτι εντελώς αντι-αριστοτελικό: ότι μια βάρβαρη θεασιακή κατάσταση, μια «γυμνή» βιαιότητα, μπορεί να ικανοποιήσει απολαυσιακά τον παρατηρητή της.

Εδώ ακριβώς έγκειται το δύσκολο ζήτημα της πρόκρισης της ηθικής επί της αισθητικής και αντίστροφα. Την 11^η Σεπτεμβρίου του 2001, δύο γιγάντια κτήρια φλέγονται και καταρρέουν. Θα ήμασταν έτοιμοι να αποδεχτούμε ότι πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα, ίσως το εντυπωσιακότερο συμβάν αισθητικής φύσεως των τελευταίων αιώνων. Παρ' όλα αυτά, κάτι μέσα μας, μας αποτρέπει από το να προβούμε σε αυτή τη διαπίστωση και αυτό δεν είναι άλλο από τις 2.977 ζωές που χάθηκαν μέσα σε μερικές ώρες. Είναι εύλογο να προκρίνεται η ηθική απέναντι στην αισθητική, αλλά δυσεξήγητα δυσκολότερο το να συμβαίνει το αντίστροφο. Εάν, για παράδειγμα, μας ρωτούσαν αν θα άξιζε να κάψουμε μια ολόκληρη πόλη, για να καταφέρουμε να γράψουμε ένα ποίημα, δεχόμενοι ως έμπνευση την πυρκαγιά που θα προκαλούσαμε, νομίζω πως οι περισσότεροι θα είχαμε αρνηθεί υπό τη σκέψη ότι μέσα σε αυτή την πόλη θα χαθούν και δεκάδες χιλιάδες ζώων. Ο Νέρωνας παραδόξως δεν θα συμφωνούσε με εμάς. Η πρόκριση μιας αισθητικής τον

⁴³ Η λέξη «αγώνες» αποτελεί έναν κατάφωρο ευφημισμό, καθώς στην πραγματικότητα πρόκειται για σφαγές.

κάνει να κάψει μια ολόκληρη πόλη, ώστε να γράψει μερικούς στίχους. Η σταγόνα αίματος αποκτά έτσι ηδονογονικές προεκτάσεις. Απορρίπτοντας τις αριστοτελικές επιταγές, στη Ρώμη φάνηκε να βαρβαροποιείται το πεδίο της αισθητικής μέσα σε τέτοιου είδους αμφιθέατρα. Επιζητώντας τον θάνατο ζώων και ανθρώπων, προσπάθησαν να προσλάβουν μια αισθητική ευχαρίστηση που ενδεχομένως να προσιδιάζει με αυτή που προσλαμβάνει κάποιος, βλέποντας – με σημερινούς όρους - ένα έργο του Damien Hirst, έναν τεμαχισμένο καρχαρία (μέσα σε φορμαλδεΐδη, η οποία φαίνεται να είναι και αυτή μέρος του έργου) ή κρυοσυντηρημένα ζώα στα πλαίσια μιας έκθεσης Bio-Art ή την εκμετάλλευση της ύλης του σώματος στην *carnal art*. Πολλά από τα δρώμενα που έλαβαν χώρα στο Κολοσσαίο, αποθησαυρίστηκαν στα επιγράμματα του ποιητή Μαρτιάλη.

Πίσω από το συνολικότερο θέαμα για άλλη μία φορά υποκρύπτεται η ρωμαϊκή αισθητική και η ρωμαϊκή ηθική. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θα επιβιώσει αυτός που θα χαρακτηρίζεται από τη ρωμαϊκή *Virtus*, την ανδρεία, η οποία θα μετασχηματιστεί σε περίτεχνες κινήσεις του ξίφους και του σώματος⁴⁴. Στις σχολές μονομάχων διδάσκεται όχι μόνο το πώς θα καταφέρει ο μονομάχος να είναι αυτός που θα εξέλθει από την πύλη της ζώσης *σαρκός*, αλλά και πώς θεαματικά θα καταφέρει να τέρψει τους οφθαλμούς των θεατών. Στο Κολοσσαίο ⁴⁵ δεν πρέπει απλά να βγεις νικητής, αλλά πρέπει εντυπωσιακά να κάνεις *spolia opima* στον αντίπαλο. Αυτοί που εισέρρεαν για να δουν το θέαμα αυτό, γνώριζαν πολύ καλά τι θα αντικρίσουν επιζητώντας ακριβώς την όψη του αίματος για την ικανοποίηση των αισθητικών επιταγών τους. Δεν μας προκαλεί εντύπωση

⁴⁴ Η αρετή της *Virtus* αναλύεται σε διάφορες άλλες ποιότητες, ο συγκεκριασμός των οποίων δημιουργεί την *ανδρεία*. *Virtus* στη Ρώμη είναι και η γενικότερη φυσική κατάσταση και η αντοχή, ακραιφνώς δηλαδή βιολογικές καταστάσεις. Δεν είναι μόνο πνευματική, αλλά και σωματική αρετή.

⁴⁵ Ταυτόχρονα, ως κτίσμα αποτελεί την επιτομή της ελληνορωμαϊκής αρχιτεκτονικής. Ελληνικοί ρυθμοί απαρτίζουν τις εξωτερικές του «στοιβάδες», ενώ εσωτερικά και κατασκευαστικά βασίζεται στις αρχές της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής θεωρίας.

σήμερα πως μέλη της *nobilitas*, των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων της Ρώμης, προσπάθησαν να ενταχθούν στο δυναμικό των μονομάχων. Εκτός από την πρώτη κατηγορία που στρατολογούνταν από το κράτος και εκπαιδευόταν από αυτό, για να συμμετάσχει στις μονομαχίες, την κατηγορία δηλαδή των βαρυποινιτών και εκτός από την κατηγορία των δούλων, υπήρχε και μία άλλη κατηγορία, που απαρτιζόταν από πολίτες της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, οι οποίοι προσπαθούσαν να αγγίξουν τους παχυλούς μισθούς των μονομάχων με κάθε τίμημα. Ταυτόχρονα, και διάφοροι πολιτικοί εισήλθαν στην αρένα, για να κερδίσουν ένα μέρος της αίγλης και της φήμης – στη Ρώμη υπήρχε, άλλωστε, και η φράση *fama semper vivat* - προσπαθώντας να σταθεροποιηθούν και να παγιώσουν το όνομά τους σε μία τόσο ευμετάβλητη πολιτική κατάσταση⁴⁶.

Η αλληλοσυμπλοκή των σωμάτων των μονομάχων ήταν και αισθητικό θέαμα και ως τέτοιο πρέπει σήμερα να αναγιγνώσκεται, γιατί το σώμα στη ρωμαϊκή αρχαιότητα εντάσσεται σε διαφορετικά εννοιολογικά σχήματα από αυτά που εντάχθηκε σε Ελλάδα και Αίγυπτο, η σωματικότητα στη Ρώμη πολλές φορές είχε τη μορφή ενός “ready-made”. Δεν ήταν απλά ένα άθλημα, αλλά ένα ηθικό και συνάμα αισθητικό συμβάν. Ο θεατής συνεπαιρνόταν από τον υψηλό βαθμό απροσδιοριστίας του «έργου». Δεν γνώριζε ποιος θα είναι ο τελικός νικητής και – χρησιμοποιώντας αυτό που ο Wolfgang Iser όρισε ως περιπλανώμενη σκοπιά – προέβαλλε συνεχώς προσδοκίες για την έκβαση του αγώνα. Ο ορίζοντας των προσδοκιών όμως ξεκινούσε και τελείωνε μόνο με ένα πράγμα: το αίμα ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων.

Οι Έλληνες είχαν αντιληφθεί ότι οι Ρωμαίοι είχαν αυτήν τη διάθεση για διάδραση στην τέχνη τους. Χρησιμοποίησαν ως επιχειρήματα ακριβώς αυτές τις πρακτικές, για να επιτεθούν στην ηθική και την αισθητική τους,

⁴⁶ Α. Σαρκοπούλου, *Τα θεάματα του αρχαίου κόσμου και η στάση των πρώτων χριστιανών*, εκδ. Ostrakon, Θεσσαλονίκη 2014, σελ. 37.

λέγοντας μάλιστα ότι δεν θα μπορούσε να έχει εξελιχθεί αλλιώς ένας λαός, ο οποίος έχει γαλουχηθεί από μια λύκαινα⁴⁷. Η επιτομή της κριτικής στη ρωμαϊκή ηθική και αισθητική ασκήθηκε από τον Λουκιανό στο έργο του *Νιγρίνος*, όπου χαρακτηρίζει τους Ρωμαίους ως «επίορκους δούλους κάθε ευτελούς επιθυμίας και φίλους των αφροδισίων»⁴⁸. Ο Λουκιανός εδώ μας θυμίζει ενδεχομένως την κριτική που άσκησε ο Δίωνας Χρυσόστομος στους Ρωμαίους *ipsissima verba*. Οι ηθικοπολιτικοί λόγοι του Δίωνα δεν χαρακτηρίζονταν απαραίτητα από ένα αντι-ρωμαϊκό πνεύμα, καθώς πολλοί από αυτούς που έχουν σωθεί ίσως να προορίζονταν να εκφωνηθούν από Ρωμαίους. Σε κάθε περίπτωση, η ρωμαϊκή *dignitas*, είχε ένα διαφορετικό νοηματικό φορτίο και μάλλον διαφορετικές λειτουργίες μέσα στη ρωμαϊκή κοινωνία, από αυτές που ο Δίωνας και πολλοί άλλοι πίστευαν πως είχε. Κατά τους Ρωμαίους η *dignitas*, η ηθική αυτή ποιότητα της αξιοπρέπειας, δεν χαρακτήριζε όσους βρέθηκαν σε τέτοιες αρένες (όπως ήταν οι χριστιανοί, οι θανατοποινίτες ή οι δούλοι) και, ως εκ τούτου, η ζωή τους δεν θεωρήθηκε αξιοβίωτη, ούσα εκτός του ρωμαϊκού αξιακού συστήματος.

1.5.1 Πόλεμος και τιμωρία ως *artes*

Οι Ρωμαίοι αισθητικοποίησαν ακόμη και τον ίδιο τον πόλεμο. Με το *Jus in Bello*, ορίζουν τους κανόνες για τη μορφή και το περιεχόμενο που πρέπει να λάβει μία μάχη, μία ενέδρα ή μια πολιορκία, αντιμετωπίζοντας τον

⁴⁷ Ι. Τουλουμάκος, «Έλληνες και Ρωμαίοι: Αντίθεση και προσαρμογή των Ελλήνων στη ρωμαϊκή κυριαρχία», *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σελ. 153.

⁴⁸ Λουκ., *Νιγρίνος*. 15-16.

πόλεμο ως *ars*. Σήμερα θα μπορούσε κάποιος να δει τις εικονολογικές αποτυπώσεις των πολεμικών εμπειριών εγγεγραμμένες πάνω στη γλυπτική και στην αρχιτεκτονική τους.

Η τιμωρία επίσης στον ρωμαϊκό κόσμο γίνεται ένα δημόσιο θέαμα. Οι στρατηγοί προσπαθούν να θανατώσουν έναν συγκεκριμένο αριθμό αντιπάλων, ώστε να τους επιτραπεί να τελέσουν θρίαμβο με τεράστιες πομπές δούλων⁴⁹. Ας εξετάσουμε τον τρόπο θανάτωσης στη Ρώμη και την προσφιλή σε αυτούς πρακτική της σταύρωσης, εκεί που ο Σενέκας γράφει πως ο εσταυρωμένος χάνει τη ζωή του σταγόνα-σταγόνα (*per stillicida emittere animam*)⁵⁰. Πέρα από την τιμωρητική της διάσταση, η σταύρωση οπτικοποίησε τον πόνο με έναν απαράμιλλο τρόπο, ο οποίος συνεχίζει σήμερα να μας προκαλεί οριακά συναισθήματα, ακόμη και όταν τον αντικρίζουμε μέσα από τις εικαστικές τέχνες, μέσα από πίνακες, όπως του Φιοντόρ Μπορνίκοβ και του Πίτερ Πώλ Ρούμπενς ή φιλικές προσεγγίσεις, όπως αυτή στο *The Passion of the Christ* (2004). Το *poena capitis*, ο αποκεφαλισμός, και το *damnatio ad bestias* αποτελούσαν «ευεργετικές» θανατικές ποινές απέναντι στις σταυρώσεις. Έτσι, για τους Ρωμαίους το βιολογικό γίνεται χρήσιμο και στην τέχνη, μια διαπίστωση που θα κάνει ο Γκιγιώ περίπου 1800 χρόνια αργότερα⁵¹. Η Ρώμη - όπως ο Γιουβενάλης θα δηλώσει περίτρανα - θα παράγει *panem et circenses*⁵², όπου θεάματα (*circenses*) = αρματοδρομίες και σφαγές⁵³, εκεί που ο ίδιος ο θάνατος αποκτά ηδονογονικές προεκτάσεις.

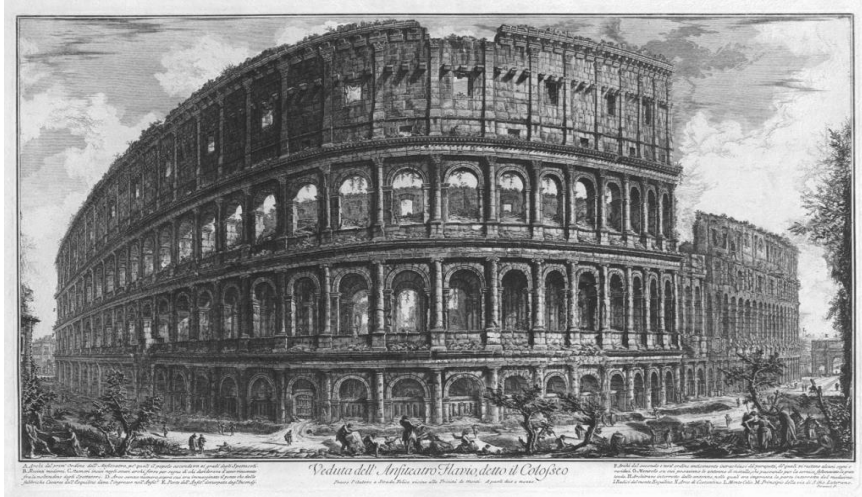
⁴⁹ Η ρωμαϊκή Σύγκλητος ορίζει ποίος αριθμός νεκρών αντιπάλων θα επιτρέψει στον εκάστοτε στρατηγό να τελέσει θρίαμβο. Την εποχή της κατάκτησης της Ελλάδας, για παράδειγμα, αυτός ορίστηκε στους 5.000. Πρόκειται για κατάφωρη πρόσκληση των στρατηγών για σφαγή.

⁵⁰ Sen., *Epist.* 14.

⁵¹ Χ. Σακελλάριου, *Νέα αισθητική*, εκδ. Νόηση, Αθήνα 2004, σελ. 27.

⁵² Juv., *Satir.* 10.81 «Άρτος και θεάματα».

⁵³ C. Mackay, *Αρχαία Ρώμη: Στρατιωτική και πολιτική ιστορία*, μτφρ. Δ. Ζαννή, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2013, σελ. 342.



(εικ.4) Το Κολοσσαίο. Σχέδιο του αρχαιολόγου Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β' - Η ρωμαϊκή λογοτεχνία

2.1 Η πρώιμη επική ποίηση

"Possunt Quia Posse Videntur."

Verg.*Aen.*5.231

Η ιστορία του λαού του Λατίου ξεκινά περίπου το 750 π.Χ. με τη βασιλική εποχή και ο «εκδημοκρατισμός» του πολιτεύματος θα συμβεί περίπου 250 χρόνια αργότερα, το 509 π.Χ. Αν και ο εκδημοκρατισμός του πολιτεύματος θα αποτελούσε εύφορο έδαφος, πάνω στο οποίο η λατινική και ρωμαϊκή λογοτεχνία θα μπορούσε να αναπτυχθεί, τελικά αυτό δεν συνέβη, καθώς λογοτεχνία γραμμένη στη λατινική γλώσσα δεν εντοπίζεται σε εκείνο το

σημείο της ιστορίας και της εξέλιξης των Ρωμαίων. Για τη λατινική λογοτεχνία *terminus a quo* είναι το έτος 240 π.Χ., εντελώς απότομα, αλλά όχι δυσεξήγητα, μόλις έναν χρόνο από τον πόλεμο που «έσπρωξε» τους Ρωμαίους να αμυνθούν εκτός του Λατίου. Η παράδοση μας διασώζει πως το πρώτο καταγεγραμμένο έργο είναι η *Οδύσσεια* του Λιβίου Ανδρονίκου⁵⁴. Η *Οδύσσεια* αυτή του Λιβίου Ανδρονίκου είναι κάτι περισσότερο από μία μετάφραση του ομηρικού έπους και εννοίες όπως διασκευασία ή ανάπλαση θα απέδιδαν πληρέστερα το περιεχόμενο της. Κατά τη ρωμαϊκή παράδοση, ο Λίβιος Ανδρόνικος⁵⁵ ήταν έγχρωμαϊσμένος Έλληνας - πρώην δούλος. Δεν υπάρχει καμία απολύτως αναγκαιότητα να το πιστέψουμε αυτό. Δεν είναι η πρώτη φορά που αντιμετωπίζουμε αυτό το μοτίβο, το μοτίβο της δουλείας και τη σύνδεσή της με τη μεταφορά μίας τέχνης. Μια επείσακτη πρακτική δεν θα μπορέσει να χαρακτηριστεί τέχνη και να ενσωματωθεί στο πολιτισμικό υπόβαθρο των Ρωμαίων, αν πρωτύτερα δεν αρχίσει να δορυφορείται από τις ρωμαϊκές αρετές και δευτερογενώς δεν επιτρέψει στις αρετές αυτές να εγγραφούν πάνω της, γινόμενη έτσι μια τέχνη ικανή να σταθεί απέναντι στο ρωμαϊκό *mos maiorum*, στα δημόσια ήθη και στη συνολικότερη κοσμοθεώρηση των Ρωμαίων. Η αρτιγέννητη τότε λατινική λογοτεχνία παρουσιάστηκε ως μία τέχνη που μεταφέρεται από την ελληνική χερσόνησο μέσω δούλων, χαρακτηριστικό που μοιράζεται και με άλλες μορφές τεχνών, όπως η ιατρική τέχνη, η γλυπτική τέχνη, η τέχνη της αρχιτεκτονικής και της φιλοσοφίας. Με το να υποδέχονται τις νέες τέχνες συνδέοντάς τις με τη δουλεία, δήλωναν ουσιαστικά ότι πρόκειται για αμφισβητούμενης αξίας ασχολίες που ήταν ασυμβίβαστες με την ιδιότητα του Ρωμαίου πολίτη και

⁵⁴ Ας προσέξουμε εμβολίμως το γεγονός, ότι αυτή η μετάφραση δεν συνιστά μόνο την πρώτη προσπάθεια μετάφρασης των ομηρικών επών, αλλά αποτελεί και την πρώτη μετάφραση λογοτεχνικού έργου στον δυτικό πολιτισμό.

⁵⁵ E. J. Kenney & W.V. Clausen, *Ιστορία της λατινικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Θ. Πίκουλα & Α.Τόλια, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2015, σελ. 89.

ουσιαστικά προσπαθούσαν να στιγματίσουν τις νέες πρακτικές που κατέφθαναν στο Λάτιο, ως κάτι μη-ρωμαϊκό, κάτι που απλά η Ρώμη ανεχόταν και ανέμενε να δει κατά πόσο συμβατό ήταν με το ρωμαϊκό ταπεραμέντο και τα ρωμαϊκά ήθη. Καμία τέχνη δεν έλαβε «λευκή επιταγή» από τους Ρωμαίους. Ας θυμηθούμε το παράδειγμα της ιατρικής. Ο πρώτος που την ασκεί είναι ο Έλληνας Αρχάγαθος. Καταφθάνει στη Ρώμη με τιμές και με εκθειαστικά προσωνύμια, όπως *vulnerarius* (δηλαδή ο ειδικός επί των τραυμάτων), ενώ έπειτα από λίγο καιρό εκδιώκεται από τη Ρώμη ως *carnifex*, ως δηλαδή σφαγέας, απλά και μόνο επειδή η επεμβατική του ιατρική και οι χειρουργικές του καινοτομίες δεν μπορούσαν να είναι συμβατές με την ιατρική πρακτική του *pater familias*⁵⁶. Αξίζει εδώ να συνεξεταστεί και το παράδειγμα της ρητορικής κατά τη μετάβασή της στη Ρώμη. Ο Γάιος Σουητώνιος, στο έργο «Περί ρητόρων», παραθέτει ένα αρχείο ψήφισμα της συγκλήτου, καθώς και ένα διάταγμα κλησόρων της Ρώμης. Κατά το διάταγμα ορίζεται πως:

«Ως αποτέλεσμα μίας συζήτησης στη σύγκλητο, ψηφίστηκε ο πραιτόρας Μάρκος Πομπόνιος να πάρει μέτρα για τα συμφέροντα της πολιτείας και δίνοντας όρκο να απαγορεύσει να μπορούν οι ρήτορες να ζήσουν στη Ρώμη.»

Λίγο αργότερα, οι τιμητές Αινόβαρβος και Λικίνιος Κράσσος συνέταξαν ένα διάταγμα, στο οποίο αναγράφεται πως:

«Μας αναφέρθηκε ότι υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι εισήγαγαν ένα νέο είδος εκπαίδευσης και ότι οι νέοι μας συχνάζουν στις σχολές τους. Οι πρόγονοι μας καθόρισαν τι ήθελαν να μάθουν τα παιδιά τους και ποια σχολή να παρακολουθήσουν. Αυτές οι καινοτομίες στις ηθικές αρχές των προγόνων

⁵⁶ Ο Αρχάγαθος προβαίνει σε καυτηριασμούς, κάτι πρωτοφανές για τους Ρωμαίους.

μας δεν μας ευχαριστούν ούτε μας φαίνονται κατάλληλες. Επομένως, είναι αναγκαίο να γνωστοποιήσουμε την άποψή μας και σε αυτούς που έχουν τέτοιες σχολές και σ' αυτούς που τους παρακολουθούν, ότι δηλαδή είμαστε δυσареστημένοι μαζί τους.⁵⁷»

2.1.1 Η ομηρική «ομηρία» και η ελληνική αισθητική

Η γέννηση της λατινικής λογοτεχνίας ήταν απαραίτητη για πάρα πολλούς λόγους. Ήταν ζωτικής σημασίας για το συνολικότερο πολιτισμικό υπόβαθρο και για ένα πιο παιδευτικό – διδακτικό μέρος. Οι καλλιεργημένοι Ρωμαίοι είχαν αισθανθεί την ανάγκη για μια εντόπια λογοτεχνία, η οποία θα πάψει να είναι επείσακτη, θα σταματήσει δηλαδή εν ολίγοις να μεταφέρει απονευρωμένα τη μορφή και το περιεχόμενο που παρήχθη στην ελληνική λογοτεχνία. Μια τέτοια λογοτεχνία θα μπορούσε να ενταχθεί στα αναλυτικά προγράμματα των Ρωμαίων, όπου με τα ηθικοπλαστικά στοιχεία της θα καλούσε τη νεότητα της Ρώμης να υιοθετήσει τις πατρογονικές αρετές της περιόδου της «γεωργικής αθωότητας». Οι Ρωμαίοι κληρονόμησαν λογοτεχνικά πρότυπα, πριν συνθέσουν τη δική τους λογοτεχνία. Κλήθηκαν με αυτόν τον τρόπο να ασκήσουν μια «υποτυπώδη κριτική⁵⁸» - όπως η Elaine Fantham επισημαίνει - στη λογοτεχνία, μιας και κλήθηκαν να επιλέξουν τι ακριβώς θα «κρατήσουν» από την ελληνική παράδοση, καθώς και τι θα απορριφθεί. Τα κριτήρια για τη διαλογή αυτή, τα εξετάσαμε, άλλωστε, στην εισαγωγή της ανά χείρας μελέτης.

Ήδη από τη μέση δημοκρατική περίοδο της Ρώμης ξεκινούν οι προσπάθειες δημιουργίας ενός μεγάλου έπους, το οποίο θα επιτρέψει

⁵⁷ Βλ. Σουητώνιος, «Περί ένδοξων ανδρών», μτφρ. Α. Τσερμπή, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 1993, σελ. 72.

⁵⁸ E. Fantham, «*Latin criticism of the Early Empire.*» *The Cambridge history of Literary Criticism*, Επιμ. G. A. Kennedy, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σελ. 220.

στους Ρωμαίους να ενταχθούν στις δομές του μεσογειακού κόσμου και που θα εμφορείται από τα βασικά στοιχεία της ρωμαϊκής ηθικής. Ένα έπος με ήρωες, το οποίο θα ενταχθεί στη ρωμαϊκή κοσμοθεώρηση. Οι Ρωμαίοι, αν και δεν έχουν κατακτήσει την Ελλάδα στρατιωτικά ακόμη, θα προσπαθήσουν να «σύρουν» τον Όμηρο ως δούλο στο Λάτιο, ώστε να εξυμνήσει και τις δικές τους αρετές κάτι που αρχικά τουλάχιστον προσπάθησαν να κάνουν μέσω των μεταφράσεων. Γι' αυτό, ακριβώς, λίγο αργότερα ο έτερος μεγάλος επικός της δημοκρατικής περιόδου της Ρώμης μετά τον Λίβιο Ανδρόνικο, ο Έννιος, θα υποστηρίξει στα *Χρονικά* ότι εμφανίστηκε στο όνειρό του ο Όμηρος, γνωστοποιώντας του ότι αποτελεί μετενσάρκωση του ιδίου. Ο Όμηρος αποτελούσε ίσως τον μοναδικό ποιητή της ελληνικής αρχαιότητας που θα μπορούσε ομαλά να ενταχθεί στο *mos maiorum*, το δαιδαλώδες αυτό ρωμαϊκό σύστημα των δημοσίων ηθών, από το οποίο τίποτε στη Ρώμη δεν μπόρεσε να ξεφύγει. Το *mos maiorum* αποτελεί την ύψιστη *auctoritas* στο ρωμαϊκό κράτος και η οποία διεισδύει στην πολιτική, στην κοινωνία αλλά και στην κοινωνική πρακτική που μετατρέπει την καθημερινή εμπειρία σε αισθητική κατάσταση· στην ίδια την τέχνη.

2.1.2 *Victoria Graeca*

Όταν ο Οράτιος θα γράψει το περίφημο σήμερα *Grecia capta ferum victorem cepit*⁵⁹, θα μιλήσει για την αισθητική κατάκτηση της Ρώμης από την Ελλάδα. Με αυτόν τον τρόπο η Ελλάδα πήρε την «εκδίκησή» της, καθώς στρατιωτικά δεν προκάλεσε παρά λίγα και ήσσονος σημασίας στρατιωτικά πλήγματα στη Ρώμη, όπως στις περιπτώσεις της πρώτης

⁵⁹ «Η κατακτημένη Ελλάδα υπέταξε τον σκληρό κατακτητή της».

φάσης του 3^{ου} Μακεδονικού πολέμου με την αρχηγία του Περσέα και την αντίσταση των Κρητών στρατηγών το 71 π.Χ., πριν η Ρώμη «καταπιεί» τα διοικητικά κέντρα της Κυδωνίας και της Κνωσού. Την ίδια λοιπόν στιγμή που οι Ρωμαίοι ξεκινούν να στήνουν τις γέφυρες, για να περάσουν προς την ελληνική χερσόνησο και να αντιμετωπίσουν τον Δημήτριο Φάριο και την Τεύτα, αγνοούν ότι από τις ίδιες αυτές γέφυρες θα «περάσουν» οι αισθητικές προσταγές των Ελλήνων προς το Λάτιο. Αυτή η πρώτη συνάντηση Ελλάδας και Ρώμης σε πολιτισμικό επίπεδο ήταν ιδιαίτερος καθοριστική, σε συνδιασμό βέβαια με την ανακάλυψη της ελληνικής τέχνης στις εκτός Λατίου ελληνοκρατούμενες περιοχές, μετά το τέλος του 2^{ου} μακεδονικού πολέμου, όπου η ελληνική αισθητική μέσω του θεάτρου και της λογοτεχνίας της κυριαρχούσε. Η πραγματικά μεγάλη μάχη της Ρώμης με την Ελλάδα ξεκινά λοιπόν με το τέλος του Α' ιλλυρικού πολέμου και είναι μια μάχη πολιτισμών που θα διαρκέσει έως και τα χρόνια της όψιμης δημοκρατίας.

2.2 Η αλλαγή του λογοτεχνικού παραδείγματος:

Η περίπτωση των Ρωμαίων «νεωτέρων».

Επιστρέφοντας στο πεδίο της λογοτεχνίας, το αισθητικό λογοτεχνικό παράδειγμα θα αλλάξει στη Ρώμη με τους Ρωμαίους νεώτερους. Δεν υπάρχουν πλέον τα επικά ποιήματα και οι παραδοσιακές συνθέσεις της σχολής του Εννίου και αυτό αποτελεί ένα στοιχείο που θα μπορούσε να συνδέσει νοητά την ανάπτυξη της ρωμαϊκής λογοτεχνικής παράδοσης με την ελληνιστική λογοτεχνία, ωσάν ο Κάτουλλος να θέλει να παρουσιάσει τον εαυτό του ως το *alter ego* του Καλλίμαχου. Οι συνθέσεις πλέον είναι μικρότερες και δεν έχουν το μεγαλεπήβολο ύφος της πρώιμης λατινικής επικής ποίησης, προβάλλοντας την επιθυμία να απομακρυνθούν από τον

αλεξανδρινισμό. Στη λογοτεχνία, οι σχέσεις των δύο αισθητικών παραδόσεων, της ρωμαϊκής και της ελληνικής είναι πιο εμφανείς από τις άλλες τέχνες, στον βαθμό που το γραπτό μνημείο έχει συνέχεια στον χρόνο και μπορεί με ευκολότερο τρόπο να χωριστεί σε χρονικά τεμάχια και να περιοδολογηθεί. Κατάφωρο, επίσης, είναι πως όχι μόνο σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά και σε επίπεδο μορφής, η ελληνική λογοτεχνία έχει παρεισφρήσει κατά κάποιον τρόπο στις δομές της λατινικής. Η εμφάνιση των γραιοισμών έχει απασχολήσει πολλάκις την κοινότητα των κλασικών φιολόγων και το κατά πόσο η ελληνική γλώσσα εισχωρεί στη λατινική εν τη γενέσει της, όσο αυτή είναι ακόμη νεοπαγής⁶⁰. Η ρωμαϊκή λογοτεχνία ξεκινάει να περνάει τη φάση του καλλιμαχισμού, με μικρότερες συνθέσεις και ανάγκες σμίκρυνσης, οι οποίες θα αποστασιοποιηθούν και θα απο-ταυτοποιηθούν από τις βαρύγδουπες δηλώσεις και αξιώσεις των προηγούμενων ποιητών.

Κατά τον Clausen:

«Οι νεώτεροι ποιητές ήταν μια ομάδα από νέους και ευαίσθητους ποιητές της γενιάς που ακολούθησε εκείνη του Κικέρωνα, οι οποίοι είχαν κοινό τους γνώρισμα μια λογοτεχνική στάση απέναντι ακόμα και σε λεπτομέρειες στην τεχνοτροπία[...] Επιθυμούσαν να αλλάξουν τη λατινική ποίηση και ως ένα σημαντικό βαθμό πέτυχαν τον σκοπό τους.»

Το βασικό ερώτημα παραμένει: γιατί να μεταβληθεί το περιεχόμενο της ρωμαϊκής ποίησης; Η μέχρι τότε παραχθείσα λογοτεχνία προσιδίαζε

⁶⁰ Η παρουσία αμετάφραστων ελληνικών λέξεων στα έργα και στις μεταφράσεις των Λατίνων είναι μια πρακτική που ακολούθησαν – μεταξύ άλλων – ο Σουητώνιος, ο Κικέρωνας και ο Σεμπρόνιος Ασέλλων. Πρόκειται για μια ιδιόμορφη *graecolatina*, την οποία οι Ρωμαίοι δεν φαίνεται πως υποδέχθηκαν με ιδιαίτερη θέρμη.

Βλ. Β. Βαϊόπουλος, «Με αφορμή τις λατινικές μεταφράσεις του ποιήματος του Μουσαίου», 20 χρόνια Τ. Ε. Γ. Μ. Δ. - Επετειακός τόμος Ιονίου Πανεπιστημίου, εκδ. Δίαυλος, Αθήνα 2007, παρ. 39, σελ. 136.

ακριβώς στη ρωμαϊκή αυστηρότητα. Εκεί που παρό να εκθειάζεται ο έρωτας ως συναίσθημα, παρουσιάζονταν οι φιλονικίες των ανθρώπων και των θεϊκών όντων, η αρετή της ανδρείας και η βαρύτητά της. Κανένας Ρωμαίος ποιητής δεν μας έδωσε έναν σοβαρό λόγο για αυτή τη μετατόπιση του λογοτεχνικού παραδείγματος, ίσως γιατί το είχε κάνει προγενέστερα ένας Έλληνας. Ο Καλλίμαχος επιτιθέμενος στους αντιπάλους του, τους κατακεραυνώνει για τη μιμητική τους προσκόλληση προς τον Όμηρο (τον οποίο συνεχίζει να θαυμάζει, αλλά καταδικάζει τη στείρα και απονευρωμένη προσκόλληση στις ομηρικές φράσεις και στη διάθεση να αναπαράγεται συνεχώς μία επική μορφή). Οι Ρωμαίοι νεώτεροι καταλαβαίνουν και υιοθετούν αυτό που ο λογοτεχνικός οδοδείκτης τους, ο Καλλίμαχος, αντιλήφθηκε πρώτος και διατύπωσε ρηματικά. Το επιβλητικό ηρωικό και επικό μοτίβο άρχισε να φθίνει και να μην μπορεί να αποδώσει τον πραγματικό κόσμο των καθημερινών συναισθημάτων⁶¹. Του συναισθήματος του έρωτα – κατά κύριο λόγο – το οποίο οι νεώτεροι ποιητές της Ρώμης εκθειάζουν και αναπαράγουν. Ο Κάτουλλος, σαν άλλος Καλλίμαχος, θα επιτεθεί στους Ρωμαίους συγκλητικούς «Τελχίνες», αυτή τη φορά με το 16^ο ποίημά του και μέσω σοκαριστικών (ακόμη και σήμερα) χυδαιολογιών θα δηλώσει πως πλέον ήρθε η ώρα για να εκθειαστεί το ρωμαϊκό φιλί (*Vos, quod milia multa basiorum legistis, male me marem putatis?*), παρό το ρωμαϊκό ξίφος⁶². Ο

⁶¹ Στην απολογία του Καλλιμάχου διαβάσουμε:

«Οι Τελχίνες, που δεν ξέρουν και δεν είναι φίλοι της Μούσας, ψιθυρίζουν για την ποίηση μου γιατί δεν έχω κάνει ούτε ένα τραγούδι, συνεχόμενο, από πολλές χιλιάδες στροφές για βασιλιάδες και ήρωες, αλλά ξετυλίγω το ποίημά μου όπως ένα παιδί[...] Μην περιμένετε από μένα να παραγάγω ένα μεγάλο τραγούδι: ο κεραυνός δεν είναι δική μου δουλειά, αλλά του Δία».

⁶² *Valerii Catulli Carmina*, σχόλια R. Mynors, Oxford University Press, 1958.

“Pēdicābō ego vōs et irrumābō
Aurēlī pathice et cinaede Fūrī,
quī mē ex versiculīs meīs putāstīs
quod sunt molliculī, parum pudīcum.
Nam castum esse decet pium poētam

Κάτουλλος εισάγει έναν αναγραμματισμό και το αυστηρό *Roma* μετατρέπεται στο αισθησιακό *Amor*.

2.3 Λογοτεχνία και πολιτική

Η τέχνη συσχετίστηκε με την πολιτική για ένα μεγάλο μέρος της ρωμαϊκής αρχαιότητας. Όπως προαναφέρθηκε, οι σχέσεις τέχνης και πολιτικής δεν αποτελούν εξωτερικές συμπλοκές εννοιών που βρίσκονται μακριά από τη σφαίρα της ρωμαϊκής αισθητικής, αποτελούν μέρος του ίδιου του πυρήνα της. Αρχικά με τη νομισματική⁶³ και την αρχιτεκτονική, οι ανώτερες τάξεις μπορούσαν να βρουν έναν εικονολογικό διάυλο επικοινωνίας με τα χαμηλότερα στρώματα και να παρουσιάσουν υλικοποιημένη την ανωτερότητά τους. Στο περιεχόμενο εγγραφόταν συστηματικά η ταξική διαφορετικότητα μεταξύ της *Nobilitas* και της *Plebiscitum* και με αυτόν τον τρόπο η αριστοκρατία όριζε την οικονομική

ipsum, versiculōs nihil necesse est
quī tum dēnique habent salem ac lepōrem
Sī sint molliculī ac parum pudīcī
et quod prūriat incitāre possint
nōn dicō puerīs sed hīs pilōsīs
quī dūrōs nequeunt movēre lumbōs.
Vōs quod mīlia multa bāsiōrum
lēgistis male mē marem putātis?
Pēdicābō ego vōs et irrumābō.”

(Προτείνεται η μετάφραση της Σοφίας Παπαϊωάννου).

⁶³ Η νομισματική φυσικά ποτέ δεν έχασε την αξία της ως η τέχνη που μπορούσε να συγκεράσει τις πολιτικές επιταγές και τις αισθητικές αξιώσεις. Ακόμη και το 200 μ.Χ. στην αυτοκρατορία των Σεβήρων, οι αυτοκράτορες παρουσιάζονται όπως ο Σέραπης, συμβολίζοντας έτσι τον θάνατο και την αναγέννηση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας μετά τις εμφυλιακές συρράξεις. Ο Σέραπης, άλλωστε, χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές, λόγω ακριβώς της ικανότητάς του αυτής να αναγεννάται σύμφωνα με τον μύθο, ήδη κατά την «κατασκευή» του από τον Πτολεμαίο τον 1^ο, τον επονομαζόμενο και ως «Σωτήρα».

Βλ. W. McDonald, *The architecture of the roman empire*, Yale University Press, London 1986, σελ. 325.

και θεασιακή πραγματικότητα των πληβείων. Κατά το μάλλον ή ήττον οι περισσότερες από αυτές τις πρακτικές υφίστανται τροποποιήσεις με την έλευση του Οκταβιανού Αυγούστου το 27 π.Χ. Η τελευταία πράξη της προηγούμενης προπαγανδιστικής τακτικής ήταν η νομισματοκοπία του Ιουλίου Καίσαρα με το πρόσωπό του στον εμπροσθότυπο του νομίσματος, ενώ τον οπισθότυπο κοσμούσαν οι διάσημες σφαίρες - σύμβολα της παντοκρατορίας, την οποία είχε στο μυαλό του και από την οποία τον απέκοψε η βάρβαρη δολοφονία του. Η νομισματική αποτέλεσε έναν αδιάσπαστο εικονολογικό δίαυλο μεταξύ της πολιτικής ελίτ και του λαού (εικ.5).



(εικ.5) Το νομισματικό μουσείο της Αθήνας διατηρεί ένα τέτοιο αργυρό δηνάριο που κυκλοφόρησε από τον Βρούτο.

2.3.1 Οι πάτρωνες

Ο Αύγουστος δεν είναι μόνος. Υπάρχει ένα ολόκληρο δαιδαλώδες σύστημα, το οποίο είναι προεγκατεστημένο, πριν από την άνοδό του στην εξουσία, το σύστημα των πατρώνων. Οι πάτρωνες και οι επιταγές τους συγκροτούν μία αγορά προσφοράς και ζήτησης ακραιφνώς καλλιτεχνικών έργων, τα οποία συλλέγουν, αλλά λίγες μαρτυρίες έχουμε για το αν τα αξιολογούν. Ένας πάτρωνας που ξεχώρισε λόγω ακριβώς αυτών των σχέσεών του με τον αυτοκράτορα, ήταν ο Μαικήνας. Το όνομά του χρησιμοποιείται σήμερα προσηγορικά για ανθρώπους του χώρου της τέχνης που υποστηρίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία με σοβαρές επενδύσεις. Ο ρόλος του Μαικήνα δημιουργεί μια θεμελιώδη διαφορά με τους υπόλοιπους πάτρωνες και προκαλεί αλλαγές στα ζητήματα των αισθητικών θεωριών. Ο Μαικήνας δεν φαίνεται να είναι ο συνήθης συλλέκτης της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου. Ο Μαικήνας φαίνεται πως ενδιαφέρεται και για την αξιολόγηση του έργου τέχνης, καθώς προβαίνει σε ειδικές παρατηρήσεις πάνω στα έργα και οι επιταγές του είναι πολύ συγκεκριμένες.

2.3.2 Παραδείγματα συμπλοκής της πολιτικής με τη λογοτεχνία

Το Ορατιανό *carpe diem*, παρά τις σημερινές του εννοιοδοτήσεις, στην εποχή του Αυγούστου σήμαινε πολύ διαφορετικά πράγματα. Ο Αυγούστειος πουριτανισμός δεν θα επέτρεπε, άλλωστε, στον Οράτιο να χρησιμοποιήσει το *carpe diem* ηδονοκρατικά. Το *carpe diem* ζητά να διαβαστεί μαζί με τις υπόλοιπες ωδές, τις ωδές αυτές που προτρέπουν τον Ρωμαίο να υιοθετήσει την ηθική της δημοκρατικής Ρώμης και που έχουν ως σκοπό να ηθικοποιήσουν και να νομιμοποιήσουν την εξουσία του Αυγούστου. Νομίζω πως θα ήταν σημαντικό να δώσουμε μερικά παραδείγματα. Ας πάρουμε για παράδειγμα την ωδή 14 από το 4^ο βιβλίο των ωδών και το επεισόδιο της συνάντησης Αινεία-Αγχίση από το 6^ο βιβλίο της Αινειάδας, ώστε να έχουμε μια πιο σφαιρική άποψη για το πώς η πολιτική συμπλέκεται με τη λογοτεχνία στη Ρώμη.

Στη 14^η ωδή του 4^{ου} βιβλίου, ο Οράτιος⁶⁴ αναλύει το γενεαλογικό δένδρο, αλλά και τα κατορθώματα των προγόνων του Αυγούστου, όπως επίσης και το μεγαλείο του ίδιου του αυτοκράτορα. Ο Αύγουστος, γράφει ο

⁶⁴ Στο πεδίο της αισθητικής, το *magnum opus* του Ορατίου υπήρξε η *Ars Poetica*, το οποίο αποτελούσε και το “best seller” του, μέχρι την ημέρα που ο Πετράρχης (F. Petrarca) επανανακάλυψε τις Ωδές (γράφοντας την περίφημη εκείνη φράση στο ημερολόγιό του, η οποία αποτέλεσε και την αιτία να ανασυστηθούν στο αναγνωστικό κοινό “*Presertim in Odis*”). Εκεί ο Οράτιος μας δίνει ιδιαίτερος σημαντικά στοιχεία για τη λογοτεχνία και την τέχνη της ποιητικής και ρηματικά θα ζητήσει από τους μελλοντικούς ποιητές να συνδυάζουν το τερπνόν μετά του ωφελίμου και, άρα, την ηθική με την αισθητική. Όπως επισημαίνει στην *Ars Poetica*, η ψυχαγωγία και η διδαχή πρέπει να είναι οι στόχοι της λογοτεχνίας:

«Πηγή κι αρχή του ορθού γραψίματος είναι η σοφία:
μπορούνε τα σωκρατικά βιβλία να σου αποκαλύψουνε το θέμα·
όταν βρεθεί το θέμα εκούσια θα ακολουθήσουνε κι οι λέξεις.
Όποιος διδάχτηκε τι να οφείλει στην πατρίδα και στους φίλους,
πώς πρέπει να αγαπιέται ο πατέρας, ο αδελφός κι ο ξένος,
ποιο είναι το καθήκον του συγκλητικού και ποιο του δικαστή,
ποια είναι τα έργα στρατηγού, που στάλθηκε στον πόλεμο,
αυτός γνωρίζει αλήθεια για καθένα τον ταιριαστό το ρόλο.
Θα συμβουλευσω πρότυπα να ψάξει μέσα στη ζωή και μες στα ήθη
ο ασκημένος μιμητής και κείθε ζωντανές να παίρνει εκφράσεις.
Κάποτε ένας μύθος με θεαματικά κηρύγματα κι ορθά σχεδιασμένους
χαρακτήρες, λειψός στη χάρη ωστόσο, δίχως βαρύτητα και τέχνη,
με πιο μεγάλη δύναμη ψυχαγωγεί το πλήθος και το κρατά ως το τέλος,
παρά όσο στίχοι άδειοι από νόημα και με αρμονισμένες φλυαρίες.»
(μτφρ. Κ. Καρακάση, Μ. Σπυριδοπούλου, Γ. Κοτελίδης)

Ορράτιος, είναι «ο μεγαλύτερος των ηγεμόνων που ο ήλιος φωτίζει» (*Qua sol habitabilis inlustrat oras, maxime principum*). Ο Ορράτιος, στην ωδή αυτή, ακολουθεί χρονολογικά τις στρατιωτικές κατακτήσεις του Αυγούστου, ξεκινώντας από την ηπειρωτική Ευρώπη και φτάνοντας μέχρι την Αφρική και την Αίγυπτο, όπου ο Αύγουστος την αναγκάζει να «αποκαλύψει τα μυστικά της». Όπως Ορράτιος γράφει:

*“te fontium qui celat origines
nilusque et Hister, te rapidus Tigris,
te beluosus qui remotis
obsterpit Oceanus Britannis”*⁶⁵

Ο Ορράτιος, δεν αναφέρεται στους λαούς των αντίστοιχων γεωγραφικών περιοχών, αλλά αναφέρεται σε διάφορα ποτάμια, χωρίς τη διάθεση να προβεί σε ρηματικές αναφορές. Φυσικά ο Νείλος αντιπροσωπεύει την Αίγυπτο. Η αναφορά στη Βρετανία είναι ιδιαίτερος νευραλγική για την κατανόηση του συνολικότερου συγκειμένου, καθώς Βρετανοί πρέσβεις είχαν σταλεί, ώστε να προσφέρουν δώρα στον Αύγουστο. Ο Αύγουστος θεωρείται πλέον ο ισχυρότερος των ηγεμόνων, όπως άλλωστε προκύπτει και από τους στίχους 30-36, στους οποίους η Αλεξάνδρεια προσωποποιείται και παρουσιάζεται από τον Ορράτιο να ικετεύει γονυκλινής υποδεχόμενη τον Αύγουστο και να ανοίγει «τα λιμάνια της» και τα «άδεια» - μετά τον θάνατο της Κλεοπάτρας και του

⁶⁵ Hor., *Odes* 4.14. 45-48.

«Σε σένα υπακούει και ο Νείλος, που κρύβει τις πηγές των νερών του, και ο Ιστρος, σε σένα ο ορμητικός Τίγρης, σε σένα ο ψαροτρόφος [...]». (Μετάφραση Κ. Γρόλλιου)

Αντωνίου - ανάκτορα. Αυτό φαίνεται φυσικά να έχει και διαφορετικές συνδηλώσεις, ίσως και σεξουαλικές συμπαραδηλώσεις. Ο Οράτιος προβαίνει σε μια σχεδόν πορνογραφική αφήγηση, παρουσιάζοντας την Αλεξάνδρεια σαν μια υποτακτική γυναίκα που υποδέχεται τον εραστή της⁶⁶.

*“Nam tibi quo die portus Alexandria supplex
et vacuum patefecit aulam”⁶⁷*

Υπάρχει μια κάποιου είδους αναλογία μεταξύ της Αλεξάνδρειας και της αρχικής αντιμετώπισης του Αυγούστου από την Κλεοπάτρα, όταν ο ίδιος εισέβαλε στην Αίγυπτο. Ο Οράτιος επιδιώκει με ένα ομοιότροπο σχηματισμό να αντιστοιχήσει την ωδή αυτή με την 4^η ωδή του 4^{ου} βιβλίου και αυτό γίνεται φανερό από τις δομές των δύο ωδών αυτών. Η δομή είναι υμνητική προς τον Αύγουστο ⁶⁸ και με ρηματικές αναφορές ο αυτοκράτορας γίνεται αντικείμενο θαυμασμού, ως ο άνθρωπος που σταθεροποίησε την ειρήνη στη Ρώμη. Ταυτόχρονα, σε πλήρη αντιδιαστολή με τον Καίσαρα και Μ. Αντώνιο, ο Αύγουστος κατακτά την Αίγυπτο ως εραστής ενός μεγάλου ρωμαϊκού *imperium* και όχι της Κλεοπάτρας, ενώ στρέφει τα όπλα μακριά από τη Ρώμη, απέναντι σε λαούς που οι θεοί έχουν ορίσει να δηλώσουν υποταγή σε αυτή. Οι θεοί θα βοηθήσουν, λοιπόν, τον Αύγουστο στο μεγαλεπήβολο σχέδιό του να προεκτείνει την πόλη, ώστε οι Ρωμαίοι να απολαμβάνουν ειρήνη και ευημερία.

⁶⁶ Ίσως να αποτελεί και έναν διαγώνιο σχολιασμό της επαμφοτερίζουσας ερωτικής της ορμής, που με ιδιαίτερη ευκολία κατανέμεται διαδοχικά από τον Ι. Καίσαρα στον Μάρκο Αντώνιο και από εκεί – ίσως - στον Οκταβιανό.

⁶⁷ Hor., *Odes* 4.14. 34-36.

⁶⁸ Ibid., σελ. 164.

Οι ορατιανές ωδές εμφορούνται από ένα φιλικά προσκείμενο προς τη ρωμαϊκή κυβέρνηση αίσθημα. Ο Οράτιος τοποθετεί τον Αύγουστο σε καίριες θέσεις στις ωδές του. Ανάμεσα στους θεούς, να απολαμβάνει νέκταρ, τον παρουσιάζει εκδικητή απέναντι στη “regina”⁶⁹ και τον Μ. Αντώνιο και προστάτη των ρωμαϊκών αρετών της *gravitas*, *dignitas* και *virtus*. Ο Οράτιος γίνεται έτσι ο πολιτικός λυρικός που το αυγούστειο καθεστώς θα χρειαστεί για να εδραιωθεί και που θα εκθειάσει τα πεπραγμένα του νέου αυτοκράτορα. Σαφώς, δεν ήταν μόνο ο Οράτιος που υμνολογικά προσέγγισε το αυγούστειο οικοδόμημα. Ο Βιργίλιος, επίσης, φαίνεται πως συμμετείχε στην προσπάθεια παγιοποίησης της αυγούστειας διακυβέρνησης της Ρώμης. Ο Βιργίλιος πέρασε τα τελευταία ένδεκα χρόνια της ζωής του συνθέτοντας την *Αινειάδα*. Η *Αινειάδα* του Βιργιλίου, του «κλασικού της Ευρώπης»⁷⁰ κατά τον Τ. Σ. Eliot, μορφοποιήθηκε ως το εθνικό έπος των Ρωμαίων της εποχής. Πρόκειται για ένα έπος, το οποίο εντάχθηκε σχεδόν αμέσως στα αναλυτικά προγράμματα των σπουδών των Ρωμαίων και καθιερώθηκε ως αναντικατάστατο για τη σπουδή των δομών της λατινικής γλώσσας κείμενο, εκτοπίζοντας την *Οδύσσεια* του Λιβίου Ανδρονίκου, ενώ ταυτόχρονα θεωρήθηκε ως η μεγάλη ποιητική έκθεση των ρωμαϊκών ιδανικών και επιτευγμάτων. Αυτό που ο Οράτιος⁷¹ και ο Προπέρτιος αρνήθηκαν σταθερά να φέρουν ως δυσβάστακτο βάρος αναλαμβάνει ο Βιργίλιος, ο οποίος υμνεί τις παλαιές και τωρινές δόξες της πατρίδας του και το μεγαλείο που πρόκειται να ακολουθήσει, γινόμενος έτσι ο αληθινός ποιητής της εποχής του Αυγούστου, καθώς η επική ποίηση θεωρήθηκε από τους Ρωμαίους η ύψιστη μορφή λογοτεχνίας.

⁶⁹ *Regina* στα λατινικά του Ορατίου είναι πάντα η Κλεοπάτρα η 7^η από τον οίκο των Λαγιδών.

⁷⁰ Τ. Σ. Eliot, *Τι είναι ένας Κλασικός*, χ.χ., σελ. 58.

⁷¹ Για την ορατιανή λογοτεχνική «αποποίηση», “*Recusatio*” βλ. Κ. Freundeburg, “*Recusatio as political Theater: Horace’s Letter to Augustus*”, *The Journal of Roman Studies*, Vol. 104, 2014, σελ. 105-132.

Η πολιτική στην αρχαία Ρώμη «υποδούλωσε» όχι μόνο την τέχνη και την ιστοριογραφία, αλλά κι άλλες μορφές ευρύτερα γραμματειακές. Ο Αύγουστος με την έναρξη του *principatus* θα δημιουργήσει έναν μηχανισμό, σύμφωνα με τον οποίο η λατινική λογοτεχνία θα προκρίνει την επιστροφή στις πατρογονικές αρετές και στην προγονική ηθική, όπως αυτή παρουσιάζεται στα επικά μοτίβα της πρώιμης Δημοκρατίας. Πάνω στην *Αινειάδα* η ρωμαϊκή λογοτεχνία θα στήσει όλες της τις ελπίδες, για να υπερκεράσει το εμπόδιο της ελληνικής ποιητικής, η οποία παρουσιαζόταν τότε ως μία ανώτερη (από άποψη μορφής, περιεχομένου και αξίας) τέχνη⁷². Για αυτό ακριβώς ο Προπέρτιος, όπως παραπάνω είδαμε, θα προτρέψει τους Έλληνες να «οπισθοχωρήσουν». Στο πεδίο της λογοτεχνίας, το «ωραίο» πρέπει να έχει επικά στοιχεία. Ένας καλός λογοτέχνης είναι αυτός που θα κάνει το κείμενό του να προσιδιάζει και να θυμίζει τα ομηρικά στοιχεία και για αυτό το αυγούστειο καθεστώς προσπάθησε να μεταστρέψει το καλειδοσκόπιο προς την πλευρά του Βιργιλίου, εναποθέτοντας πάνω του το σύνολο των αυγούστειων επιταγών⁷³, ενώ και ο Βιργίλιος ταυτόχρονα γνώριζε τις πολιτικές και αναγνωστικές προσδοκίες του αυτοκράτορα.

Η νέα αισθητική επιζητά τον μετασχηματισμό και τη δημιουργία νέων ηθικών ποιοτήτων. Πλέον είναι ο Αινείας ο μεγάλος ήρωας των Ρωμαίων,

⁷² Η *Αινειάδα* απέκτησε σχεδόν αμέσως κεντρική θέση και στη ρωμαϊκή εκπαίδευση, καθώς θεωρήθηκε ότι οι ηθικοπλαστικές προσεγγίσεις της θα μπορούσαν να μεταδώσουν τις παραδοσιακές αντιλήψεις σχετικά με τα δημόσια ήθη και το *Mos Maiorum*.

⁷³ Ο Θεόδωρος Παπαγγέλης στη δική του μετάφραση της *Αινειάδας* παρατηρεί σωστά ότι στην *Αινειάδα* «υπάρχουν τα επεισόδια των ομηρικών επών διαφοροποιημένα ως προς τη λειτουργία τους στην οικονομία του έπους». Υπάρχουν, λοιπόν, σχέσεις μετασχηματισμού και ομοιότητας της *Αινειάδας* με την *Οδύσσεια* και την *Ιλιάδα*. Ίσως αντιμετωπίζοντας το όλο ζήτημα υπό τους όρους της διακειμενικότητας, τον διάλογο δηλαδή μεταξύ των κειμένων, να είναι ευκολότερο να διακρίνουμε τον τρόπο συσχέτισης των επών αυτών, εντάσσοντάς τα υπό τον τύπο της υπερκειμενικότητας. Το βιργιλιακό υποκείμενο και τα ομηρικά υπερκείμενα της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας*, όπου το πρώτο (υποκείμενο) προκύπτει βάση διαφορετικών τύπων μετασχηματισμού από τα δεύτερα (υπερκείμενα).

Βλ. Βιργιλίου *Αινειάδα*, μτφρ. Θ. Παπαγγελή, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2018.

ο οποίος οιστρηλατείται από την *Pietas*, την ανώτερη των ρωμαϊκών αρετών, εκτοπίζοντας έτσι τον μύθο των Ρωμύλου και Ρέμου. Η πληθειακή πρώιμη ρωμαϊκή τέχνη επιζητούσε το συμβολοποιημένο σύμπλεγμα ενός λύκου και δύο ορφανών παιδιών, πάνω στο οποίο στήθηκε ο μύθος της αρτιγέννητης τότε Ρώμης. Πλέον, ανικανοποίητη από το μοτίβο αυτό, επιζήτησε να κατασκευάσει έναν ήρωα με θεϊκή καταγωγή, έναν «θεάνθρωπο», ο οποίος τυγχάνει να έχει σχέση με τον ίδιο τον αυτοκράτορα, καθώς τους ενώνει μια μακρινή αιματολογική συγγένεια. Ο νέος ήρωας καθοδηγείται από τους θεούς, τις ρωμαϊκές αρετές και τη ρωμαϊκή ηθική στο ταξίδι του ως πρόσφυγα, από το τρωικό ολοκαύτωμα στη γη της λατινικής επαγγελίας, ώστε να κυριεύσει όλον τον κόσμο και να μετατραπεί από «Τρώεσσιν ανάξει» (όπως στο «Ψ» της Ιλιάδας ο ίδιος ο Όμηρος μέσω του Ποσειδώνα θα πει) σε «πάντεσσιν ανάξει», βασιλιάς δηλαδή όλων των λαών.

Υπάρχει ένα ζήτημα περισσότερο εξω-ηθικό και εξω-αισθητικό εδώ. Μέσα στα αφηγηματικά αυτά μοτίβα δημιουργείται πλέον ο απαραίτητος χώρος για τη δημιουργία ποιητικών διατυπώσεων. Κανένα επίσημο έγγραφο δεν θα μπορούσε να διακηρύξει ότι ο αυτοκράτορας έχει μια ιδιαίτερη μεταφυσική ή προνομιακή σχέση με τις θεότητες, ο Βιργίλιος όμως μπορούσε να υποστηρίξει κάτι τέτοιο μέσω της *licentia poetica*. Και αυτό ακριβώς κάνει. Όταν ο Αινείας θα κατέβει για τις τελευταίες «ντιρεκτίβες» στον κάτω κόσμο, στα *Ηλύσια Πεδία* και θα συναντήσει τον πατέρα του Αγχίση, πίσω του θα περάσει η φιγούρα του Οκταβιανού Αυγούστου, ο οποίος αντιπροσωπεύει τις ψυχές εκείνων που θα σαρκωθούν μόνο υπό την προϋπόθεση ότι η νέα πόλη θα ιδρυθεί⁷⁴. Σε

⁷⁴ Το χωρίο αυτό είναι ένα από τα συγκλονιστικότερα της παγκόσμιας λογοτεχνίας: Verg. *Aen.* VI 791-797.

“Hic vir, hic est, tibi quem prōmitti saepius audis,
Augustus Caesar, dīvi genus, aurea condet
saecula quī rūsus Latīō rēgnāta per arva

αυτόν τον βιργιλιανό locus classicus η έλευση του Οκταβιανού Αυγούστου εκτοπίζει την κλασική ρωμαϊκή μυθολογία και τις αισθητικές της προεκτάσεις, αντικαθιστώντας τον κλασικό μύθο του Ρωμύλου και Ρέμου με αυτόν του Αινεία - Αυγούστου.

2.4 Στωικισμός και λατινική γραμματεία

Η αυτοκρατορική εκδοχή του στωικισμού, ο στωικισμός δηλαδή που αναπτύσσεται στους κόλπους του κύκλου των Σκιπιώνων και βρίσκει τους καλύτερους εκφραστές του στα πρόσωπα των Σενέκα, Επίκτητου και Μάρκου Αυρήλιου, επηρεάζει ιδιαίτερα και τη ρωμαϊκή λογοτεχνία. Ελάχιστον ποιητές της πρώιμης αυτοκρατορικής περιόδου θα προβάλλουν τη στωική κοσμοθεώρηση, όπως ο Μανίλιος. Για τον βίο του Μανίλιου δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα, το βιοπορτραίτο του όμως μπορεί να «συναρμολογηθεί» μέσα από τα ποιήματά του, καθώς μέσα σε αυτά διακρίνουμε την κοσμοθεώρησή του, η οποία είχε σαφή στοιχεία στωικισμού:

utque per ingentis populus describitur urbes.

principiumque patres retinent et proximum equester

ordo locum, populumque equiti populoque subire

*Sāturnō quondam, super et Garamantas et Indōs
prōferet imperium; iacet extrā sīdera tellūs,
extrā annī sōlisque viās, ubi caelifer Atlās
axem umerō torquet stellīs ārdentibus aptum”*

«Αυτός είναι ο άνδρας, ναι, αυτός που όλο ακούς πως μέλλεται να έρθει, Αύγουστος Καίσαρ, γόνος θεϊκός, που τα χρυσά, ευλογημένα χρόνια θα φέρει στο Λάτιο ξανά, όπου παλιά βασίλευε ο Κρόνος είναι αυτός που πέρα από τους Ινδούς και πέρα από τη γη των Γαραμάντων το σκήπτρο του θα φέρει, μακριά σε χώρες που γνωρίζουν άλλα αστέρια [...]».
(μτφρ. Θ. Παπαγγελη).

*vulgus iners videas et iam sine nomine turbam,
sic etiam magno quaedam res publica mundo est
quam natura facit, quae caelo condidit urbem.
sunt stellae procerum similes, sunt proxima primis
sidera, suntque gradus atque omnia iusta priorum:
maximus est populus summo qui culmine fertur;*⁷⁵

Η έλλογη τάξη που κατασκευάζει η στωική φιλοσοφία ορίζει πως πρέπει να θέλουμε αυτό που μας συμβαίνει, αυτό το *vultu sereno*. Πρέπει να αναγνωρίσουμε την έλλογη φύση των πραγμάτων, καταλαβαίνοντας ότι δεν υπάρχει χώρος για συγκρούσεις κοινωνικές και ειδικά συγκρούσεις με την πολιτική τάξη. Η στωική φιλοσοφία δίνει, βέβαια, τη δυνατότητα να κριθεί η συμβατότητα της αυτονομίας και της ελευθερίας με τους πολιτικούς θεσμούς, αλλά δεν προέκρινε την ανατροπή των δεύτερων για την ανάδειξη ενός ελεύθερου βίου.

Ο όψιμος στωικισμός, όπως παγιποιείται στη Ρώμη, παρουσιάζεται από τον Σενέκα στις επιστολές του, όπου θέλει να επιστήσει την προσοχή στον αδελφό του, Λουκίλιο, ζητώντας του να απαρνηθεί τα κάλλη της κοσμικής ηθικής και να αποδεχθεί την κοσμική τάξη, το συνεκτικό στοιχείο της στωικής φιλοσοφίας που επιβίωσε μέχρι και τον αυτοκρατορικό στωικισμό. Ιδιαίτερη σημασία παρουσιάζει η 90^η επιστολή

⁷⁵ Marcus Manilius, *Poeticon Astronomicum*, 5.734 κ.ε.

«Και καθώς ένας λαός κατανέμεται σε διάφορες μεγάλες πόλεις – οι συγκλητικοί κατέχουν την ανώτατη θέση και η τάξη των ιππέων την αμέσως επόμενη. Μετά τους ιππείς ακολουθεί ο λαός και μετά τον λαό ο αργόσχολος όχλος και ύστερα τα ανώνυμα αποβράσματα· έτσι και στο σύμπαν γενικά υπάρχει πολιτική τάξη, η δημιουργία της φύσης, η οποία έχει ιδρύσει μια πόλη στον ουρανό. Οι αστερισμοί είναι οι ευγενείς, ύστερα έπονται τα άστρα που ανήκουν στην αμέσως κατώτερη τάξη, ενώ υπάρχουν βαθμοί και προνόμια. Αν η φύση είχε δώσει προνόμια ανάλογα με τον αριθμό τους στο αμέτρητο πλήθος που περιφέρεται στην υψηλότερη ζώνη, ο αιθέρας δεν θα μπορούσε να συγκρατήσει τα διάπυρα άστρα που υποστηρίζει και ολόκληρο το σύμπαν θα παραδινόταν στις φλόγες, καίγοντας τον ουρανό.»

του. Εκεί ο Σενέκας επαναφέρει το ζήτημα της *frugalitas* και της στωικής εγκράτειας και αντίστασης απέναντι στο πολυτελές. Απαντώντας στα επιχειρήματα του Ποσειδωνίου, αναφέρει πως η τέχνη εξέπεσε σε ένα τέτοιο σημείο, όπου πλέον εκθειάζεται το υπερβολικό, όπως οι πολυώροφες πολυκατοικίες των Ρωμαίων, που στον βωμό της μαζικής στέγασης θυσιάζεται η ασφάλεια όσων διαμένουν σε αυτές (*sic*) και συγκρίνει την εποχή των προηγούμενων αιώνων με τη ματαιότητα που η σύγχρονή του αρχιτεκτονική προβάλλει ⁷⁶. Ίσως θα έπρεπε να αναγνώσουμε το περιεχόμενο της επιστολής αντιπαροβολικά με την 88^η επιστολή, καθώς υπάρχει μια νοητή συνέχεια μεταξύ τους. Στην 88^η επιστολή του ο Σενέκας αρνείται να αναγνωρίσει ως τέχνη μια πρακτική που έχει εκπέσει από την αναζήτηση και αποδοχή της κοσμικής τάξης, στη διερευνητική προσπάθεια απόκτησης χρημάτων. Ακόμη και οι ελευθέρια τέχνες χάνουν την αξία τους μπροστά στην πραγματική τέχνη, την τέχνη της σοφίας⁷⁷.

Η στωική φιλοσοφία, η προβολή μιας σταθερής τάξης στον κόσμο και η στωική αισθητική εντοπίζονται και σε άλλα σημεία της λατινικής γραμματείας. Επιστρέφοντας στην ποίηση, ο Πέρσιος, ποιητής της πρώιμης αυτοκρατορικής περιόδου, χρησιμοποιεί στις σάτιρές του ιατρική γλώσσα, χαρακτηριστικό που πολλοί στωικίζοντες ποιητές έχουν, ώστε να καυτηριάσει το ζήτημα των ηθών και ορίζει ως πρωτογενή αιτία των

⁷⁶ Sen., *Epist.* 90.1-7.

⁷⁷ Sen., *Epist.* 88.

“Quattuor ait esse artium Posidonius genera: Sunt volgares et sordidae, sunt ludicrae, sunt pueriles, sunt liberales [...]”.

Στην 88^η επιστολή του ο Σενέκας σχολιάζει αυτήν την τετραπλή διάσπαση μεταξύ των τεχνών, όπως παρουσιάζεται σε έργα στωικών, για παράδειγμα του Ποσειδωνίου. Οι στωικοί χρειάστηκαν για την περαιτέρω διαχώριση των τεχνών μερικά είδη ακόμη, όπως είναι οι *pueriles* (μαθητικές) και οι παραστατικές (*ludicrae*) τέχνες, πέρα από τις *liberales* και *vulgares*, δηλαδή τις ελεύθερες και λαϊκές αντίστοιχα, οι οποίες είχαν ήδη παγιωθεί. Με αυτόν τον τρόπο μπόρεσαν ευκολότερα να εντάξουν τέχνες που παρουσίαζαν αντιστάσεις σε διαφορετικά πεδία με ομαλότερο τρόπο.

παθών την αμετροέπεια των σύγχρονών του Ρωμαίων που παραδίδονταν στις γαστρικές ηδονές:

*Turgidus hic epulis atque albo ventre lavatur,
Guttur sulphureas lente exhalante mefites.*

Με αυτή την κάθε άλλο παρά κολακευτική εικόνα ο Πέρσιος καυτηριάζει τη γαστριμαργία των Ρωμαίων, προσκαλώντας τους να διάγουν έναν πιο προσεκτικό και ολιγαρκή βίο, μακριά από τις ανατολίτικες συνήθειες που ο Λούκουλλος εισήγαγε από τη χώρα των Πάρθων. Είναι ένας λυσιτελής τρόπος, ώστε να συνδυαστεί η στωική ηθική με τη στωική αισθητική, καθώς η άνευ όρων παράδοση στις ηδονές οδηγεί με βεβαιότητα στη δυστυχία. Αυτή η διάθεση προσέγγισης των ηδονών και των αρνητικών επιπτώσεων της παράδοσης του ανθρώπου σε αυτές, μαζί με το μοτίβο της χρησιμοποίησης μιας ιατρικής γλώσσας αποτελούν δάνεια από την ελληνιστική λογοτεχνία.

Κατά την ελληνιστική εποχή η μελέτη επιστημών και πρακτικών, όπως η ιατρική, αποτέλεσε όχι μόνο πηγή έμπνευσης για την ποίηση, αλλά και έναν πολύ καλό τρόπο να εισαχθεί στη λογοτεχνία το αντί-λογικό, το παράδοξο και το γκροτέσκο που ήδη συνόδευε τις εικαστικές τέχνες. Ο Καλλίμαχος για παράδειγμα γράφει ποιήματα που σχεδόν βασίζονται στην επιστημονική βιβλιογραφία (*ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω*).

2.5 Οι αισθητικές θεωρίες στη ρωμαϊκή αρχαιότητα

Μέχρι τώρα εξετάσαμε δυο εκφάνσεις της τέχνης: την αρχιτεκτονική και τη λογοτεχνία. Πριν προβούμε σε διαπιστώσεις για την ρωμαϊκή

γλυπτική, και για την οικονομία του πραγματευομένου ζητήματος, πρέπει, νομίζω, να εξετάσουμε το ζήτημα των αισθητικών θεωριών που εντοπίζονται είτε σε σπερματική είτε σε πιο ανεπτυγμένη μορφή στη ρωμαϊκή αισθητική. Ήδη αναφερθήκαμε σε κάποιες από αυτές, όπως για παράδειγμα στη *θεσμική θεωρία* της τέχνης. Το να υποστηρίξουμε ότι ενδεχομένως σε σπερματική μορφή υπάρχει μια κάποιου είδους *θεσμική θεωρία* στην αρχαιότητα, δεν σημαίνει ότι αποδεχόμαστε φυσικά το σύνολο των συνθηκών που πρέπει να συντρέχουν, για να συγκροτήσουν την έννοια της *θεσμικής θεωρίας*, όπως αυτή γίνεται κατανοητή σήμερα. Το γεγονός ότι ο Μαϊκήνας αξιολογεί τα έργα τέχνης σημαίνει περισσότερο πως ο θεσμός της πατρωνίας πλέον διαφοροποιείται από τις παρακείμενες πρακτικές της προστασίας και της ελληνιστικής «ευεργεσίας» και λιγότερο ότι ένα έργο τέχνης αναγνωρίζεται ως τέτοιο, επειδή οι καλλιτεχνικοί θεσμοί – σήμερα το μουσείο, τότε οι προστάτες - το παρουσιάζουν και το αναγνωρίζουν ως τέτοιο. Η έλλειψη των πηγών, η αδυνατότητά μας δηλαδή να έχουμε περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τις λεπτομέρειες και τις απαιτήσεις των πατρώνων, λειτουργεί επιβαρυντικά.

Αν εξετάσουμε τα γραπτά του Κικέρωνα και του Κοϊντιλιανού, όπως επίσης και αυτά που αναφέρει ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς, θα δούμε ότι κάνουν κάποιες πρώτες νύξεις αναφορικά με το ζήτημα των συναισθημάτων του καλλιτέχνη και του θεατή. Πάλι όμως δεν συγκροτείται μία ολοκληρωμένη εκφραστική *θεωρία* της τέχνης, μια *θεωρία* δηλαδή που θα ήταν ικανή να αναγνώσει πάνω στο έργο εγκιβωτισμένα τα συναισθήματα, τα βιώματα και τις συγκινήσεις του καλλιτέχνη. Δεν υπήρξε η δυνατότητα συγκρότησης ενός πιο ολοκληρωμένου αισθητικού *discours* και έτσι βλέπουμε πως μόνο σπερματικά και ακροθιγώς προσεγγίζονται οι θεωρίες που σήμερα βλέπουμε ολοκληρωμένες. Πάντως, οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις των

ρωμαϊκών έργων είναι κάτι που κατά κόρον εντοπίζεται στη ρωμαϊκή γραμματεία. Θα αρκούσε, νομίζω, να δούμε πώς ο Πλίνιος ο νεότερος, ο Ρωμαίος ιστορικός, παρουσίαζε το σύμπλεγμα του Λαοκόοντα, όπου κατά τον ίδιο ο πόνος για την άδικη μοίρα του Λαοκόοντα παρουσιάζεται θεατρικά, χωρίς την εσωστρέφεια του αθηναϊκού κλασικισμού, ενώ ο Κικέρωνας μιλώντας για την τοιχογραφία που παρουσιάζει τον Αγαμέμνονα να κρατάει το κεφάλι του σχελιαστικά, αναφέρεται στο πόσο στεναχωρημένος φαίνεται (εικ.6). Σε έναν κόσμο συναισθημάτων, στον κόσμο της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, θα φαινόταν δυσεξήγητο να μην υπάρχουν τέτοιου είδους θεωρήσεις απέναντι στα έργα τέχνης, που να προάγουν και να προκρίνουν τις συναισθηματικές τους προεκτάσεις.

Ταυτόχρονα, στον νου του Ρωμαίου καλλιτέχνη δεν υπάρχουν ως οδοδείκτες ειδοκρατικές και πραγματοκρατικές αντιλήψεις, αν και, όπως είδαμε, η αισθητική πραγματοκρατία θα ήταν πιο «συμβατή» με την ρωμαϊκή τέχνη, όπως αυτή αναπτύχθηκε τελικά.



(εικ.6) Η Ιφιγένεια οδηγείται στον χώρο της θυσίας. Στα αριστερά ο Αγαμέμνωνας καλύπτει το πρόσωπό του. Η Άρτεμις εμφανίζεται στον ουρανό να πλησιάζει, ώστε να μετατρέψει την ανθρωποθυσία σε ζωοσφαγή, αντικαθιστώντας την Ιφιγένεια με το ελάφι. Έργο του 1^{ου} αι. μ.Χ. Πρόκειται για ρωμαϊκό αντίγραφο πίνακα του 4^{ου} π.Χ. αιώνα, ο οποίος δεν μας είναι γνωστός. Σήμερα βρίσκεται σε μουσείο στη Νάπολη.

Προϊόντος του χρόνου, θα υπάρξει και μια θεωρητική μετάβαση προς τις θεωρίες της πρόσληψης. Το στωικό σύστημα ασχολήθηκε με το ζήτημα αυτό της παράστασης του έργου τέχνης και της εντύπωσής του στην αντίληψη των θεατών του⁷⁸ και αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές μέσα από τα έργα του φιλοσόφου-αυτοκράτορα, του Μάρκου Αυρήλιου, αλλά και στα έργα του Σενέκα, όπως το *Περί της ευτυχισμένης ζωής* (*De vita Beata*) και *Περί της συντομίας της ζωής* (*De brevitae vita*)⁷⁹, όπου παρουσιάζονται κάποιες σημαντικές σκέψεις αναφορικά με την πρόσληψη του έργου τέχνης. Ιδιαίτερη σημασία αναφορικά με τις θεωρίες πρόσληψης έχουν οι διαπιστώσεις του Λογγίνου (ή ίσως ψευδολλογγίνου) στο *Περί ύψους*:

«Εκ φύσεως, η ψυχή μας διεγείρεται από το αληθινά υψηλό και όταν αγγίζει με ενθουσιασμό το ύψος, γεμίζει χαρά και περηφάνια, λες και η ίδια δημιούργησε αυτό που άκουσε.»

⁷⁸ Οι στωικοί θεωρούσαν πως η αντίληψη δεν είναι απλά κάποια εντύπωση των αισθήσεων, αλλά περιέχει και το λογικό στοιχείο της κρίσης.

⁷⁹ Θα άξιζε εμβολίμως (και ίσως κάπως τηλεγραφικά) να εξετάσουμε το ζήτημα της αισθητικής και τη σχέση της με την ηθική, όπως αυτή προσεγγίστηκε από την κινεζική φιλοσοφία. Η σχέση του ορθού και της ωραιότητας απασχόλησε τον Κομφούκιο και τους πρώιμους κομφουκιανούς, και μάλιστα το ενδιαφέρον τους δηλώνεται με έναν τέτοιο τρόπο, που φαίνεται πως το θέμα αυτό απασχόλησε και τους προγενέστερους του Κομφουκίου διανοητές.

Βλ. F. Xiaowei & Y. Wang, "Confucius on the Relationship of Beauty and Goodness", *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 49, No. 1, 2015, σελ. 80.

2.5.1 *Imitatio contra Aemulationem*

Νομίζω πως ήρθε η ώρα να προσεγγίσουμε ίσως το πιο ακανθώδες σημείο της ρωμαϊκής αισθητικής. Ας προσέξουμε ότι δεν αφορά μόνο το πεδίο της λογοτεχνίας, ανεξάρτητα αν τελικά εντάχθηκε στο κεφάλαιο που αναφέρεται σε αυτήν⁸⁰, αλλά κάθε μορφή τέχνης που δημιουργήθηκε στη Ρώμη, είτε τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική είτε τη λογοτεχνία, την ιατρική και τη φιλοσοφία. Ίσως να φανεί εκ πρώτης όψεως δυσεξήγητο το γεγονός ότι οι περισσότερες αναφορές στο ζήτημα της μίμησης και της δημιουργικής αναπροσαρμογής στα έργα τέχνης σώζονται σε έργα ρητορικής. Ο Κοϊντιλιανός Φάβιος και ο Κικέρωνας πολλές φορές αναφέρονται σε αυτά τα ζητήματα. Αναφορικά με τη μίμηση, ήδη στο *περί ύψους*, ο Λογγίνος Κάσσιος θεωρεί ότι ο ασφαλέστερος τρόπος για την επίτευξη ενός *υψηλού ύψους* είναι:

«[...]ή τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησίν τε καὶ ζήλωσις⁸¹».

Μάλιστα, αυτή η μίμηση δεν μπορεί να αποτελέσει «λογοκλοπή», γιατί φαίνεται πως για τον Λογγίνο το έργο αυτονομείται μετά τη δημιουργία του. Και ο Κικέρωνας στο *De Oratore* δίνει κάποιες συμβουλές αναφορικά με τη μίμηση, θέτοντας ως απαγορευτικό παράγοντα όμως – ειδικά στο πεδίο της λογοτεχνίας - τη γλώσσα, γιατί για τον Κικέρωνα είναι απαραίτητο να τεθεί ένας βασικός κανόνας μίμησης, ο οποίος είναι η

⁸⁰ Τι είδους δάνεια είναι αυτά; Αποτελούν δουλική μίμηση; Αναφομοίωτα δάνεια, μετασχηματισμοί; Μήπως πρόκειται για κάποιου είδους κρυπτομνησία, που οι Ρωμαίοι ποιητές εντάσσουν ασυνειδήτως στα έργα τους;

⁸¹ Λογγ. *Περί Υψους*. 13.2.

προσεκτική επιλογή προτύπου. Ο Κικέρωνας θεωρούσε, άλλωστε, τη λατινική γλώσσα ανολοκλήρωτη και απρόσφορη για φιλοσοφικές πραγματείες (*nostra lingua que dicitur esse inops*). Αν και η διαφορά μεταξύ της πραγμάτευσης κάποιου θέματος με εκούσια ένταξη στη λογοτεχνική ή εικαστική παράδοση του είδους από τη μία πλευρά, και της προσεκτικής επεξεργασίας των λεπτομερειών του από την άλλη φαίνεται ανεπαίσθητη, τελικά δεν είναι, καθώς στην πραγματικότητα πρόκειται για τη διαφορά μεταξύ πλαγιαρισμού και αναπροσαρμογής⁸².

Ίσως να έχουμε μέχρι τώρα προσεγγίσει τη διαδικασία της μίμησης υπεραπλουστευτικά. Η σημαντικότητα της μίμησης δεν έγκειται στο ότι το έργο μοιάζει απaráλλακτα με ένα πρωτότυπο, ώστε να αναγνωρίζεται π.χ. από τους Ρωμαίους μια προτομή ενός Έλληνα. Η ίδια η καλλιτεχνική μίμηση ενδεχομένως να εμφορείται από ένα στοιχείο μιας πνευματικής αφαίρεσης επί του αντικειμένου που μιμείται.

Στη Ρώμη ουδέποτε αυτά τα έργα χαρακτηρίστηκαν ως αντίγραφα των ελληνικών. Η διαφορετική υλικότητα ήταν αρκετή, για να ετεροπροσδιορίσει τα μοτίβα από μόνη της, διότι για τους Ρωμαίους η ύλη από μόνη της εγκιβωτίζει μία διαφορετικότητα ηθική, αισθητική, πολιτισμική και ίσως εθνική. Η επιλογή ενός συγκεκριμένου τύπου μαρμάρου και μόνο ήταν αρκετή, για να το ανανοηματοδοτήσει εκρωμαϊζοντάς το, όπως επίσης και για να επιτευχθεί ακριβώς αυτή η μετάπλαση που επιζητούσαν. Αν σήμερα κάποιος έχει έναν χάρτη της Βέρμαχτ αναρτημένο στον τοίχο του (πέρα από τις πολιτικές συνδηλώσεις που αυτό, ενδεχομένως, μπορεί να έχει) ενδιαφέρεται πραγματικά για το αν είναι αντίγραφο ή όχι; Κάποιοι (συνήθως άτομα των υψηλότερων κοινωνικών στρωμάτων) χρησιμοποιούν - ως είδος πολυτέλειας - αρχαία

⁸² Όταν οι αντίπαλοι του Βιργιλίου του προσάπτουν την κατηγορία ότι το δημιούργημά του αποτελούσε μια απονευρωμένη *imitatio* των ομηρικών επών, εκείνος απάντησε: «Ανόητοι, είναι ευκολότερο να αποσπάσεις το ρόπαλο από το χέρι του Ηρακλή παρά έναν στίχο από τον Όμηρο.»

κατάλοιπα και τεχνητά ερείπια κίωνων στους κήπους τους. Κανένας από τους καλεσμένους στις διάφορες δεξιώσεις δεν θα ασχοληθεί στην πραγματικότητα για το αν πρόκειται για αντίγραφο ή όχι. Το ζήτημα της αυθεντικότητας και της «αύρας» του πρωτοτύπου ετέθη κυρίως στα τέλη του 18^{ου} αιώνα με τον ρομαντισμό και στον 20^ο αιώνα με έργα όπως «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας» του W. Benjamin.

Πρέπει, λοιπόν, να εξετάζουμε ειδικοκρατικά, παρτικουλαριστικά την κάθε εικόνα και τον σκοπό που αυτή επιτελούσε στην εικονολογική επικοινωνία⁸³. Επίσης, αν όντως αποδεχτούμε ότι αυτή είναι μια κάποιου είδους αναπαραγωγική τέχνη, τότε πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας και τα οικονομικά οφέλη που οι επαναλαμβανόμενες εικόνες και τα αντίγραφα ενδεχομένως να επέφεραν στους δημιουργούς και τους πάτρωνές τους. Τέλος, το μοτίβο της επανάληψης ενός μοτίβου πρέπει να ιδωθεί και από άλλες εποπτικές θέσεις, όπως για παράδειγμα υπο το πρίσμα της διακόσμησης ή της πολιτικής αποτελεσματικότητας που αυτά τα μνημεία επέφεραν αναπροσαρμοσμένα στη ρωμαϊκή πραγματικότητα με όλα τα οφέλη που αυτό συνεπάγεται⁸⁴. Η έννοια της *ρωμαϊκότητας*, πάντως, αυτού του συγκεκριασμού ηθικής και αισθητικής της Ρώμης, είναι νευραλγική για τη συνολικότερη κατανόηση του ζητήματος. Η ιδιαίτερη αυτή ποιότητα, η *ρωμαϊκότητα* αποτελεί τον common denominator της ρωμαϊκής τέχνης⁸⁵. Η ρωμαϊκότητα ως ο συγκεκριασμός των συνολικότερων πολιτικο-οικονομικών και κοινωνικο-ηθικών αντιλήψεων των Ρωμαίων.

⁸³ Μόνο στη μεταμοντέρνα αισθητική θεώρηση του J. Baudrillard και του A. Danto θα μπορούσε να αρθεί η διαφορά μεταξύ πρωτοτύπου και αντιγραφής, υπό τη μεταμοντέρνα θέση ότι η μαζικότητα κάνει την τέχνη να χάνει κάτι από τη συνολική της αξία και, άρα, η διαφορά πρωτοτύπου και αντιγράφου γίνεται ολόένα και μικρότερη.

⁸⁴ E. Gazda, "Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 97, Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance (1995), σελ. 146.

⁸⁵ Όπως παρατηρεί ο Βάιος Βαϊόπουλος: «Μεταξύ των πιο εύγεστων καρπών που προήλθαν από τη συνάντηση της εύφορης ελληνικής λογοτεχνικής παρακαταθήκης και



(εικ. 7) Ο Βιργίλιος απαγγέλλει μέρος της *Αινειάδας* στον Αύγουστο. Έργο του Jean-Baptiste Wicar, το οποίο βρίσκεται στο Ινστιτούτο τέχνης στο Σικάγο.

του γονιμοποιού ρωμαϊκού πνεύματος συγκαταλέγονται οι συνθέσεις των Ρωμαίων ελεγειακών ποιητών της εποχής του Αυγούστου, οι οποίες θεωρείται δίκαια πως φέρουν έντονη σφραγίδα ρωμαϊκότητας σε σύγκριση με άλλα γραμματειακά είδη. Η παραδοχή πως η ρωμαϊκή elegia αναδείχθηκε σε λογοτεχνικό πεδίο ανεξάρτητο εν πολλοίς από τον ελληνικό «προπατορικό» χώρο δεν συνεπάγεται, βέβαια, την παντελή απουσία της ελληνικής επιβίωσης στους ελεγειακούς στίχους, αλλά σημαίνει την πολύ επιτυχημένη ενσωμάτωση και την οργανική ένταξη σε αυτούς των παρατηρούμενων επιδράσεων, σε βαθμό μάλιστα που να μην είναι πάντοτε εύκολο να σταθμίσει κανείς με εγκυρότητα το εύρος και την έκταση των επιρροών αυτών».

Βλ. Β. Βαϊόπουλος, «Ένας Βοιωτός στην ποίηση της Ρώμης του Αυγούστου», Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Βοιωτικών Μελετών, Αθήνα 2009, σελ. 603.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ' - Η ρωμαϊκή γλυπτική

3.1 Ο ρωμαϊκός βερισμός

Ήδη πριν από τη δημοκρατική εποχή, *in statu nascendi* η γλυπτική και η πλαστική των Ρωμαίων σχετίζεται με τον θάνατο⁸⁶. Αυτό, βέβαια, θα άξιζε εμβολίμως να το αποδώσουμε πρωτίστως στους Αιγύπτιους, καθώς ήταν οι πρώτοι που έκαναν μια τέτοια σύνδεση, πριν την εντοπίσουμε σε άλλες περιοχές, όπως στην Ετρουρία, από την οποία το μοτίβο αυτό μεταβαίνει στη Ρώμη. Πρόκειται για μια σύνδεση που εδράζεται στην αιγυπτιακή κοσμοθεώρηση και που εν ολίγοις ως πρακτική συνόδευσε την αιγυπτιακή πλαστική ήδη από τα πρώτα βασίλειά της. Στην Αίγυπτο υπήρχε η αίσθηση ότι η αθανασία μπορεί να επιτευχθεί με την πλαστική απόδοση του σώματος του θανόντος (είτε με συμβασιοκρατικές προσεγγίσεις είτε με ρεαλιστικότερες). Η επιδίωξη της αθανασίας θα «δημοκρατικοποιηθεί» ως πεδίο, μόνο όταν οι Αιγύπτιοι θεωρήσουν ότι μια απλή συνοδευτική επιστολή πάνω στο σώμα του νεκρού, η οποία θα αναγράφει μαγικά ξόρκια, θα αποτελέσει την εγγύηση της πρόσβασής του στον κόσμο των αθανάτων⁸⁷.

Το ρωμαϊκό *memento mori* οπτικοποιείται μέσα από τις νεκρικές μάσκες που θυμίζουν την αγαπημένη ανιμιστική θρησκεία των Ρωμαίων, αποτυπωμένη πλέον και εγγεγραμμένη μέσα στην τέχνη. Έτσι, οι

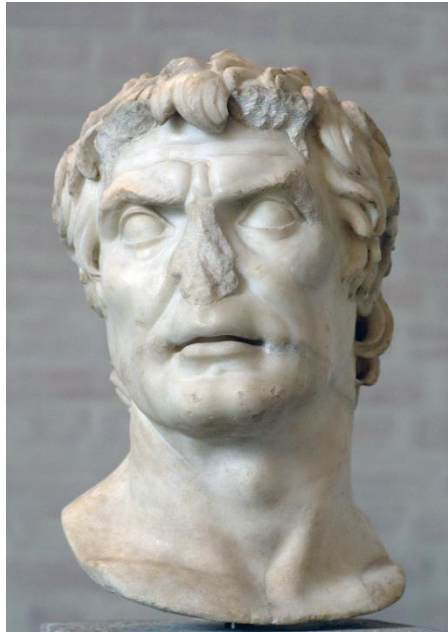
⁸⁶ Η νεκρική μάσκα αποτέλεσε μέρος της ετρουσκικής παράδοσης.

Βλ. E. Richardson, "The etruscan origins of early roman sculpture", *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 21, 1953, σελ. 77-82.

⁸⁷ W. McNeill, *Η άνοδος της δύσης: Μια ιστορία της πανανθρώπινης κοινότητας*, μτφρ. Μ. Μαραγκουδάκης, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 2007, σελ. 192.

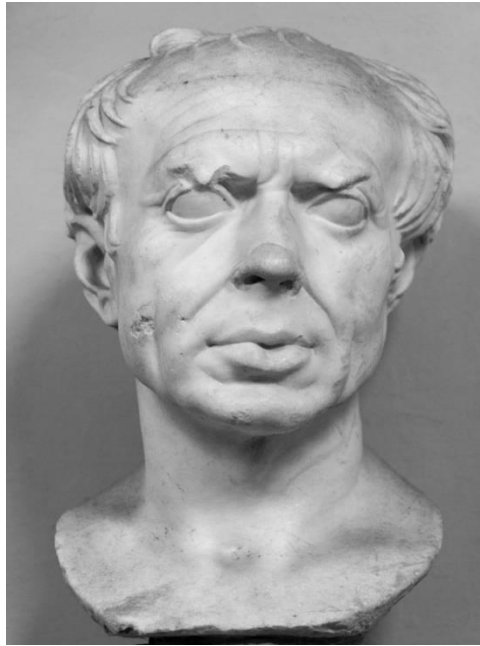
γενικότερες θρησκευτικές πεποιθήσεις των Ρωμαίων θα μεταβούν με αυτόν τον τρόπο στο πεδίο της πλαστικής. Το εύρος αυτής της συνύπαρξης τέχνης και θρησκείας ξεκινά από τις μικροτεχνίες και τη νομισματική (π.χ. το *sidus Iulium*, το άστρο στη νομισματοκοπία του Αυγούστου που αποτελεί την απόδειξη της θεοποίησης του Καίσαρα) μέχρι τη θεοποίηση των αυτοκρατόρων ή της ίδιας της Ρώμης και την πλαστική απόδοση της θεοποίησης αυτής, ένδειξη της εγγύτητας της ρωμαϊκής πολιτικής με τη ρωμαϊκή θρησκεία και την έκφραση αυτής της σχέσης μέσω της τέχνης⁸⁸. Λόγω, ενδεχομένως, μιας παραδοσιοκρατικής προσέγγισης, οι νεκρικές αυτές μάσκες φαίνεται πως βοήθησαν στη δημιουργία της ιδέας - ήδη από τη βασιλική εποχή - να δημιουργηθεί, αν όχι αυτή η βεριστική γλυπτική που αναπτύχθηκε υστερογενώς, τουλάχιστον η επιμονή στα φαινοτυπικά χαρακτηριστικά. Θα αρκούσε κάποιος να δει αυτό το σχεδόν τρομακτικό πορτραίτο του Κορνήλιου Σύλλα. Έχει νικήσει τον Γάιο Μάριο στον δεύτερο μεγάλο εμφύλιο πόλεμο της Ρώμης, έχει νικήσει τον Μιθριδάτη (Α΄ Μιθριδατικός πόλεμος 88 – 84 π.Χ.), έχει σφάξει τον λαό του Πειραιά και επιστρέφει νικητής, τελώντας θρίαμβο και κοιτώντας τους ίδιους τους θεούς δίχως πλέον κανένα φόβο, παρουσιαζόμενος ως υποψήφιος προς θεοποίηση (εικ.8).

⁸⁸ I. Ryberg, "Rites of the state religion in the roman art", *The American Journal of Philology*, Vol. 78, No. 3, 1957, σελ. 313-314.



(εικ.8) Πορτραίτο του Κορνήλιου Σύλλα.
Βρίσκεται στη γλυπτοθήκη του Μονάχου.

Ο αντίπαλός του παρουσιάζεται βεριστικά, με το συνήθειο που έχουν πολλοί φαλακροί άνδρες, ήδη απο την αρχαιότητα, να καλύπτουν το γυμνό δέρμα με βοστρύχους που στρέφουν από τη μία πλευρά της κεφαλής προς την άλλη. Ο γλύπτης δεν εξιδανικεύει τα χαρακτηριστικά του προσώπου που έχει απέναντί του. Παρουσιάζει τον Μάριο γερασμένο, αλλά ιστορικά ομοιόμορφο (εικ.9).



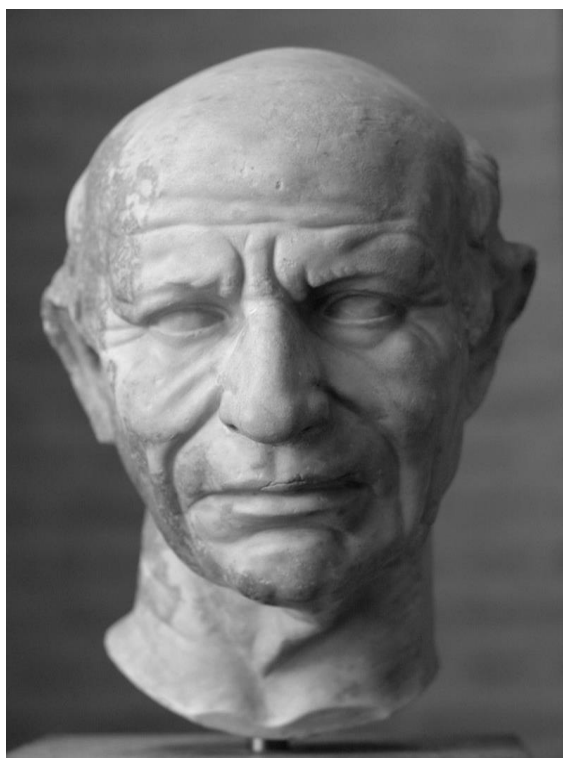
(εικ.9) Πορταίτο του Γάιου Μάριου, πιθανώς από τον 1^ο αι. π.Χ.
Βρίσκεται στο μουσείο Κιαραμόντι (Chiaramonti) στο Βατικανό.

Το πορταίτο του Σύλλα (ή ψεύδο-Σύλλα) είναι, νομίζω, ένα απο τα εντυπωσιακότερα πορταίτα της Ρώμης, καθώς έχει ένα χαρακτηριστικό που το διαφοροποιεί αισθητά από τα υπόλοιπα, ένα *materiam superabat opus*. Δεν υπάρχει κανένα ίχνος *memento mori* σε αυτό. Ενώ η ρωμαϊκή γλυπτική της μέσης και ύστερης δημοκρατίας είναι αμιγώς αλληλένδετη και συνυφασμένη με το θάνατο, ο Κορνήλιος Σύλλας θεοποιείται ήδη εν ζωή, *in oculis civium*.

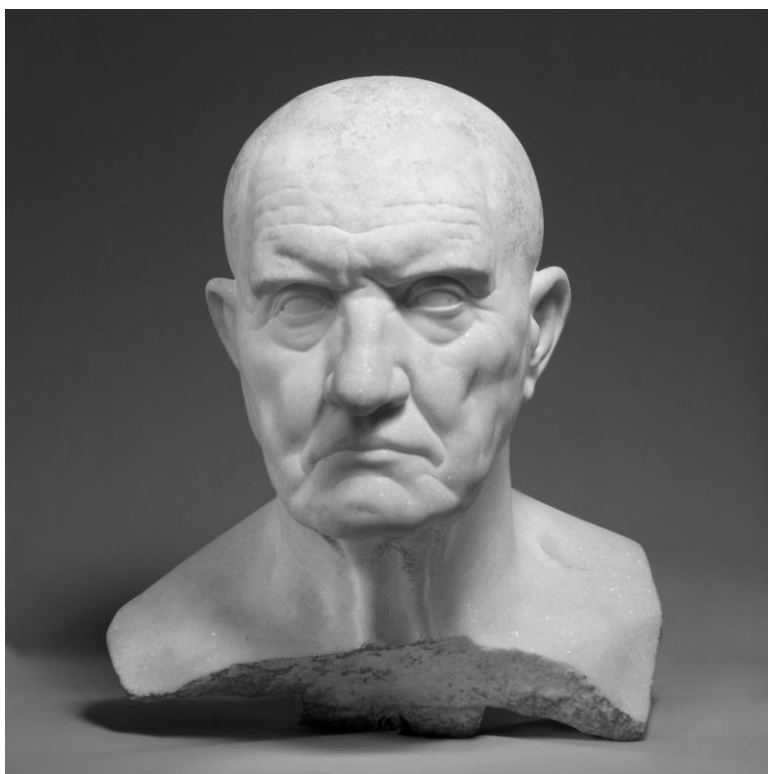
3.1.1 Ρωμαϊκή πλαστική και ελληνιστικό γκροτέσκο

Οι Ρωμαίοι προσπάθησαν να δημιουργήσουν αγάλματα αναπροσαρμοσμένα σε ελληνικά πρότυπα, μέσω μιας μεθόδου που σήμερα εγχειριδιακά συναντάμε ως μέθοδο των τριών σημείων⁸⁹. Ιδιαίτερη επιρροή - όχι τόσο στο πεδίο της τεχνοτροπίας και της μεθοδολογίας, όσο στο πεδίο των θεματικών - άσκησε και το ελληνιστικό «γκροτέσκο». Η διάθεση δηλαδή να παρουσιαστεί ο εξωτισμός, το ασύμμετρο και το άσχημο, όπως ένα πρόσωπο το οποίο έχει γεράσει, και βρίσκεται μακριά πλέον από τη λεία επιφάνεια μιας ενδεχόμενης νεότητας (εικ.14). Αυτή αποτελούσε τη βασική τάση της ελληνιστικής γλυπτικής, με το ελληνιστικό ροκοκό και τα (ίσως όχι και τόσο) ανάλαφρα θέματά του να αποτελούν τη δεύτερη (εικ.12). Στη Ρώμη δημιουργούνται μινιατούρες ή και μεγαλύτερων μεγεθών τεχνουργήματα πλαστικής, που συνήθως ακολουθούν αυτή τη θεματολογία σε αγαλματικά συμπλέγματα από *terracotta* (ψημένο πηλό) και μάρμαρο, και τα οποία – ειδικά κατά τη δημοκρατική εποχή – προσέγγισαν ακριβώς αυτό το ζήτημα της χαμένης νεότητας (εικ.10,11).

⁸⁹ N. H. Ramage & A. Ramage, *Ρωμαϊκή τέχνη*, μτφρ. Δ. Δημητριάδου, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σελ. 93.



(εικ.10) Πορτραίτο ηλικιωμένου άνδρα (60-50 π.Χ).
Βρίσκεται στη γλυπτοθήκη του Μονάχου.



(εικ.11) Προτομή ηλικιωμένου άνδρα (1^{ος} αι. μ.Χ.)
Μητροπολιτικό μουσείο τέχνης, Νέα Υόρκη.



(εικ.12) Η Αφροδίτη σε ηρωική γυμνότητα.
Βρίσκεται στο αρχαιολογικό μουσείο της Αθήνας.

Ένα γλυπτό που εγκιβωτίζει σε μεγάλο βαθμό τα προτάγματα της ελληνιστικής αισθητικής είναι αυτό της γαλατικής αυτοκτονίας (*Ludovisi Gaul*). Είδαμε παραπάνω πως η ελληνιστική τέχνη αρέσκεται στο να «πιέζει» τους ήρωές της σε τέτοιο σημείο, ώστε να προτιμούν τον θάνατο από την ίδια τη ζωή, όπως ο νεαρός αυτός Γαλάτης. Αν εγκύψουμε στη μορφή του έργου θα αντιληφθούμε πως ο καλλιτέχνης μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τον φόβο, από τον οποίο διακατέχεται ο πολεμιστής, καθώς το ξίφος ξεκινά να διεισδύει στη σάρκα του. Ο καλλιτέχνης μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε την απόγνωση του, δίνοντας σε εμάς, αλλά και στον ίδιο, τον απαραίτητο χρόνο, ώστε να καταλάβει γιατί πεθαίνει και ποιο ήταν το λάθος του (εικ.13).

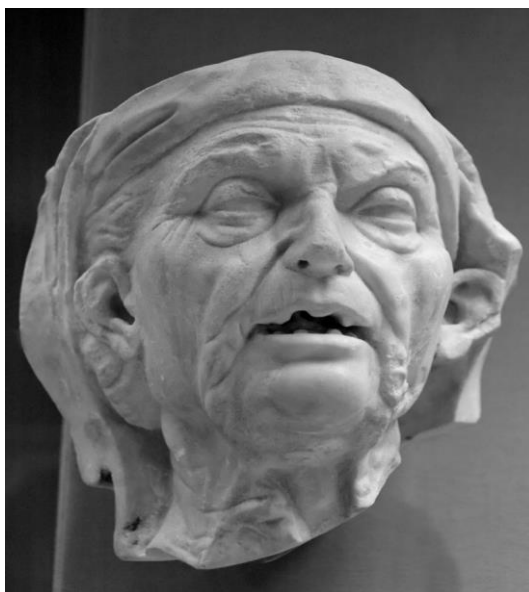


(εικ.13) Η «Γαλατική αυτοκτονία». Πρόκειται για ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνιστικού συμπλέγματος που δεν σώζεται. Σκηνή από μάχη της ελληνιστικής εποχής μεταξύ των Γαλατών (οι οποίοι στο μεσοδιάστημα είχαν μετοικήσει στην περιοχή της σημερινής Άγκυρας) και του Αττάλου του Σωτήρα.

3.1.2 Γήρανση και νεότητα στον ελληνιστικό κόσμο

Η «ελληνιστική ανασφάλεια» ήταν η αιτία που οι μορφές (ακόμη και αυτές των νέων) απεικονίζονταν με πολύ διαφορετικό τρόπο από τις αντίστοιχες των κλασικών ετών. Η ελληνιστική κοινωνία είναι η κατεξοχήν κοινωνία «διακινδύνευσης» και αυτό αποτελεί το συγκροτησιακό στοιχείο της. Πρόκειται για μια κοινωνία με υψηλό βαθμό ρευστότητας και απροσδιοριστίας και σε αυτό συνηγορεί και η εξαλειψή της βεβαιότητας των ενικών και ατομικών συγκροτήσεων που αποτελεί και αυτή με τη σειρά της επιγέννημα της κατάρρευσης των βασικών οργανικών σχημάτων του ελληνιστικού κόσμου. Η νεότητα χαρακτηρίζεται από σοβαρότητα και απάθεια, αναλογιζόμενη ένα

ασφαλές παρελθόν, το οποίο ανεπιστρεπτί έχει απομακρυνθεί από τη νέα εποχή που οι κατακτήσεις του Μ. Αλεξάνδρου έφεραν⁹⁰. Υπάρχει μια νοσταλγία για κάτι που δεν έχουν ζήσει, αλλά τους έχει γίνει γνωστό μέσα από την προφορικότητα και τη λαϊκή παράδοση των απογόνων και επιγόνων των εσωτερικών μεταναστών της ελληνιστικής εποχής.



(εικ.14) Ρωμαϊκό αντίγραφο μιας ηλικιωμένης γυναίκας, από τον 3^ο ή 2^ο αιώνα π.Χ.

Βρίσκεται στο Βρετανικό μουσείο.

Η πραγμάτευση του γερασμένου σώματος ήταν από τις αγαπημένες θεματικές και της ρωμαϊκής πλαστικής, η οποία δεν το απέδωσε μόνο με ρεαλιστικές διαστάσεις. Πολλές φορές η ρωμαϊκή πλαστική καταπιάστηκε και με ιλουζιονιστικές προσεγγίσεις, μακριά από βεριστικές απεικονίσεις όπως η παραπάνω, προσπαθώντας να εκμεταλλευτεί την προοπτική⁹¹ και

⁹⁰ Pomeroy S. & Burnstein S., Συνοπτική ιστορία της αρχαίας Ελλάδας, μτφρ. Χ. Φαράκλας, εκδ. Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σελ. 482.

⁹¹ Απεναντίας, ο βυζαντινός χώρος μπόρεσε να συγκροτηθεί μέσω μιας «ανάστροφης προοπτικής», που συνδέεται με αυτό που ο Ρ. Ouspensky ονόμαζε *δυναμική θέαση*. Μια άθροιση εντυπώσεων που ενώ προέρχονται από πολλά σημεία, καταλήγουν σε ένα. Βέβαια, η πρακτική αυτή των ανακλήσεων κ.λπ. ίσως να προκαλεί την τελική «εξάρθρωση» του χώρου και να φαίνεται – σύμφωνα με τις νεωτερικές συνθήκες ορατότητας – εντελώς αντισυμβατική έως και αντιαισθητική.

να αναπαραστήσει τον τρισδιάστατο χώρο⁹², κάτι που είναι περισσότερο εμφανές, όχι τόσο στις ολόγλυφες αναπαραστάσεις, όσο σε ανάγλυφες και εσώγλυφες πλαστικές προσεγγίσεις, όπως αυτές των θριαμβικών στύλων. Εδώ προφανώς υφέρπει και το ζήτημα της παράστασης και της αναπαράστασης. Ένα ζήτημα που οι αρχαίοι γλύπτες προσέγγισαν χρησιμοποιώντας τον χρωματισμό των αγαλμάτων. Άλλωστε, ο χρωματισμός της κόμης και των ενδυμάτων είναι μια παράδοση της αρχαϊκής ελληνικής πλαστικής, που υιοθετήθηκε ύστερα από τον κλασικό, ελληνιστικό και ρωμαϊκό κόσμο. Σήμερα βλέπουμε τα αγάλματα αυτά αποχρωματισμένα, δινοντάς μας την αίσθηση ότι πρόκειται για αναπαραστασιακές προσεγγίσεις, κάτι για το οποίο όμως δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι⁹³.

3.1.3 Ο Ρωμαϊκός πυγμαλιωνισμός

Ήδη από την οριενταλιστική περίοδο της αρχαίας ελληνικής τέχνης υπάρχει ένας ιδιότυπος ανιμισμός στις ολόγλυπτες απεικονίσεις θεών. Ας δούμε, για παράδειγμα, τη φτερωτή Νίκη στην Ακρόπολη των Αθηνών. Οι Αθηναίοι έσπευσαν να σπάσουν τα φτερά της, υπό τη σκέψη ότι μπορεί να τα χρησιμοποιήσει και να πετάξει. Ένα άλλο παράδειγμα είναι το ξύλινο άγαλμα της Αρτέμιδος, τα πόδια της οποίας δέθηκαν με χρυσές αλυσίδες στην Αρκαδία, πάλι υπό τον φόβο ότι η Άρτεμις μπορεί να

⁹² Βλ. D. Kleiner, *Roman sculpture*, Yale University Press, 1992, σελ. 8.

⁹³ Αν δει κάποιος τις «υβριδικές» μορφές της αιγυπτιακής πλαστικής, όπως για παράδειγμα την προτομή της Νεφερτίτης (1345 π.Χ) θα αντιληφθεί ότι πρόκειται για μια παραστατική λειτουργία που επιταλείται από αυτήν την – κατά κάποιον τρόπο – τρισδιάστατη μορφή ζωγραφικής. Η εσφαλμένη εντύπωση ότι η αρχαία γλυπτική ήταν άχρωμη, ξεκινά από τον Βίνκελμαν.

ξεφύγει⁹⁴. Η πρακτική αυτή υιοθετήθηκε από τους Ρωμαίους, καθώς οι αισθητικές αντιλήψεις των Ρωμαίων *in concreto* ορίζουν πως η παράσταση του αγάλματος συνυπάρχει με τη ζωή του, όταν με τη σειρά τους έδεσαν τα πόδια του Saturnus. Υπό αυτό το πρίσμα θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε ευκολότερα και το ζήτημα της αγαλματοφιλίας της αρχαιότητας, η οποία έρχεται με την πραξιτέλεια τέχνη και την πρακτική της παράστασης των αγαλμάτων εντελώς γυμνών. Ο πυγμαλιωνισμός αυτός σχετίζεται ακριβώς με το ζήτημα της παράστασης και της πεποίθησης που συνταύτιζε το σώμα (ως βιολογική οντότητα που το γλυπτό απεικόνιζε) με την ύλη του γλυπτού. Πάντως, η γλυπτική απεικόνιση των θεών στη Ρώμη δεν απομακρύνθηκε πολύ από τον τρόπο που τους απεικόνιζαν οι Έλληνες. Αυτό συνέβη για πολλούς λόγους, ένας από τους οποίους είναι η σιωπηρή αναγνώριση και αποδοχή του γεγονότος ότι οι βασικές θεότητες του ρωμαϊκού πανθέου μετέβησαν από την Ελλάδα στη Ρώμη ως *pret a porter*, με όλα τα ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά από τα οποία διακατέχονταν και στην ελληνική θρησκεία. Οι Ρωμαϊκές θεότητες, ανεξάρτητα από το αν στο τέλος αποτέλεσαν έναν συγκερασμό των ανιμιστικών και λαϊκών γηγενών παραδόσεων με αυτές των Ελλήνων, παρουσιάστηκαν από τους Ρωμαίους με παρεμφερή στοιχεία, καθώς δεν είχαν να αντιπαραβάλλουν μια συγκεκριμένη μορφή του «θείου» και, ως εκ τούτου, ήταν θεμιτό να διατηρηθεί η μορφή τους. Είχαν, λοιπόν, πολλούς λόγους να διατηρήσουν τις ελληνικές συμβάσεις και πολύ λίγους να μην το κάνουν.

3.1.4 Ο Αύγουστος της *Prima Porta*

⁹⁴ A. Corso, "Ancient Greek sculpturs as magicians", *Quaderni ticinesi di numismatica e antichita classiche*, Lugano 1999, Vol. 28, σελ. 99.

Με την έλευση του Οκταβιανού Αυγούστου υπάρχουν νέες ντιρεκτίβες και μια νέα ατζέντα αναφορικά με τη δημόσια σφαίρα, η οποία συσχετίζεται όλο και περισσότερο με τις πολιτικές προεκτάσεις του νέου καθεστώτος. Χρειάζεται να δημιουργηθεί μια νέα καλλιτεχνική γλώσσα. Μια επιστροφή στην *pietas*, στην ευσέβεια, αρχίζει να απεικονίζεται μέσα από τα τηβεννοφόρα αγάλματα του Αυγούστου ως *pontifex maximus* που χαρακτηρίζονται από ωριμότητα, όπως αυτό της *prima porta*, όπου στα πόδια του είναι «καρφωμένο» το δελφίνι, το οποίο συσχετίζει αιματολογικά τον Αύγουστο με τη *Venus Marina*⁹⁵, την Αφροδίτη των νερών, που στη ράχη της στέκεται ένας ερωτιδέας⁹⁶. Ένας αυτοκράτορας που απέφευγε συνειδητά τις μάχες εκθειάζεται από τη ρωμαϊκή τέχνη ως στρατάρχης και φέρει θώρακα με σκηνές από μάχες που ο ίδιος μάλλον ποτέ δεν έδωσε.

Εδώ, ο ανδριάντας του Οκταβιανού έχει «επεκτατικές» τάσεις, και παρουσιάζει κινήσεις προς τον χώρο κατ'αναλογία με τις κατακτήσεις του, με την πολλαπλότητα των αξόνων να λειτουργεί επικουρικά προς αυτή τη γραμμή. Ο ανδριάντας του Αυγούστου θα αποτελέσει το παράδειγμα που θα ακολουθήσουν και πολλοί άλλοι αυτοκράτορες της Ιουλιανής δυναστείας, με βασικά χαρακτηριστικά την καθαρότητα των γραμμών και τη μνημειακότητα που ακτινοβολεί μια σχεδόν θρησκευτική ατμόσφαιρα και προκαλεί το δέος του παρατηρητή. Πρόκειται για ένα εξουσιαστικό υψηλό. Ο Αύγουστος της *Prima porta* είναι σίγουρα το σημαντικότερο γλυπτό της αυτοκρατορικής γλυπτικής, ένα από τα

⁹⁵ Και κατ' επέκταση δημιουργείται ο απαραίτητος χώρος για την ένταξη του Οκταβιανού στο ρωμαϊκό πάνθεο.

⁹⁶ Στο κέντρο του θώρακα του αγάλματος (που ακολουθεί πιστά τις αναλογίες και την ανατομία του σώματος του Οκταβιανού), ένας Πάρθος με φαρδιά ενδύματα - σύμβολο πληβειακότητας στη ρωμαϊκή πλαστική – παραδίδει τα χαμένα από τον Κράσσο λάβαρα σε έναν Ρωμαίο.

Βλ. D. Kleiner, *Roman sculpture*, Yale University Press, 1992, σελ. 59-70.

σημαντικότερα όλων των εποχών και το *esto in perpetuo* του Ρωμαίου καλλιτέχνη.



(εικ.15) Ο Αύγουστος της Prima Porta. Ανδριάντας από τον 1^ο αι. π.Χ.

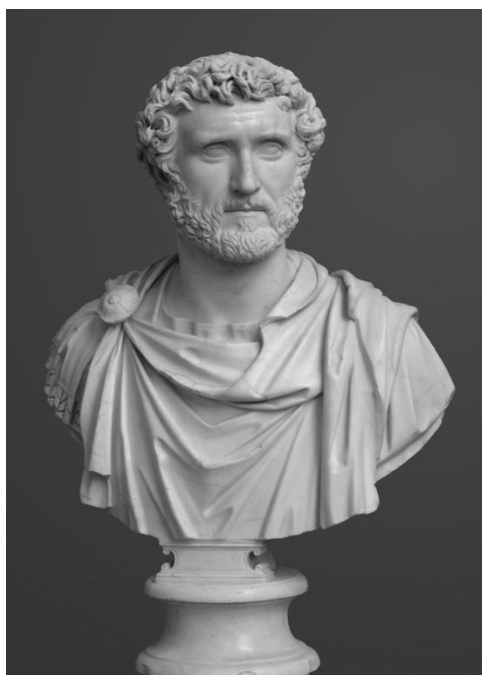
Βρίσκεται στο μουσείο Κιαραμόντι (Chiaramonti), στο Βατικανό.

Η φόρμα, λοιπόν, παραμένει κλασική, αν και είναι άξιο αναφοράς ότι οι «κλασικότερες» φόρμες θα παραχθούν στη Ρώμη αργότερα, στην κλασικιστική στροφή της τέχνης του Αδριανού, πριν από αυτή της αναγέννησης και από τον κλασικισμό του 1750. Αντικλασική γλυπτική υπάρχει, επίσης, στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Θα μπορούσαμε να αναγνώσουμε ως τέτοια τη γλυπτική, για παράδειγμα, των Φλαβίων. Ο Βεσπασιανός, ο πρώτος των Φλαβίων, ειδικά πάνω στη βάση του ετεροπροσδιορισμού του από τους προκατόχους του, και ειδικά από τον Νέρωνα (καθώς οι υπόλοιποι δεν είχαν τον απαραίτητο χρόνο ώστε να δημιουργήσουν κάτι αξιολόγο στο πεδίο της τέχνης και της οικοδομικής δραστηριότητας σε αυτήν την πολύ «περίεργη» πολιτικά περιρρέουσα ατμόσφαιρα του 69 μ.Χ.) θα επιζητήσει περισσότερο αντικλασικές φόρμες, δημιουργώντας έτσι το πρώτο ρωμαϊκό μπαρόκ. Κατά την περίοδο των Φλαβίων, οι κλασικές φόρμες εκλείπουν και επανέρχεται ο βερσιμός, το

βασικό χαρακτηριστικό της ιταλιώτικης παράδοσης, απέναντι στο επείσακτο ελληνικό.

3.1.5 Αντωνίνοι - Σεβήροι

Η πλαστική των Αντωνίνων από την άλλη, με την αυστηρή της μετωπικότητα, αλλά και τις σχηματικές διατάξεις της, φέρνει καινοφανή στοιχεία. Αν δει κάποιος το πορτραίτο (εικ.16) του Αντωνίνου του Ευσεβούς (*Pius*) ή τον ανδριάντα του Λεύκιου Βήρου, θα καταλάβει ότι η ιδέα της αυτοκρατορικότητας γίνεται πιο «εύπλαστη» υπό την έννοια ότι οι αυτοκράτορες της δυναστείας των Αντωνίνων δεν θα κινηθούν στην παγιοποιημένη και αυστηρή όψη των προκατόχων τους. Πάνω σε ακριβώς αυτό το στοιχείο εντοπίζεται η ειδοποιός διαφορά με την επόμενη δυναστεία, αυτή των Σεβήρων.



(εικ. 16) Προτομή του Αντωνίνου Πίου, δημιουργημένη περίπου το 150 μ.Χ.
Σήμερα βρίσκεται στη γλυπτοθήκη του Μονάχου.

Η γλυπτική της περιόδου των Σεβήρων χαρακτηρίζεται από μία έμφαση στη μετωπικότητα, καθώς οι κροταφικές απεικονίσεις αρχίζουν να εξοβελίζονται και η υπόθεση είναι ότι οι βορειοαφρικανικές ρίζες του αυτοκράτορα και η επιρροή της συζύγου του, σε συγκεκριασμό με τον οριενταλιστικό μυστικισμό (λατρεία του Σεράπιδος⁹⁷) και έναν γενικότερο θρησκευτικό συγκρητισμό που πλησίαζε την αυτοκρατορία, έστρεψαν το αισθητικό ενδιαφέρον σε άλλες κατευθύνσεις. Η διάθεση είναι η φόρμα να αποτελέσει τον οδοδείκτη για τη δημιουργία του γλυπτού, παρά η απεικόνιση συγκεκριμένων αρεταϊκών ποιτήτων, όπως αυτή της *pietas*, από την οποία χαρακτηρίζονται τα πορträίτα της προηγούμενης δυναστείας (Λεύκιος Βήρος, Μάρκος Αυρήλιος, Αντωνίνος Πίος). Δεν είναι η πλαστικότητα του όγκου το ζητούμενο, αλλά το περίγραμμα⁹⁸. Ίσως η τέχνη των Σεβήρων θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το τελικό κεφάλαιο μίας τέχνης, η οποία έχει ξεκινήσει να αναπτύσσεται ήδη από προηγούμενες δυναστείες και όχι κάτι τόσο αρτιγέννητο, καθώς οι καλλιτέχνες είτε *ex consuetudine* είτε προθετικά, επαναλαμβάνουν τα μοτίβα των Αντωνίνων. Η Ρώμη, πλέον, είναι έτοιμη να καταρρεύσει από το ίδιο το βάρος της· το τίμημα που πρέπει να πληρώσει για το μέγεθός της. Είναι η εποχή της δημόσιας μεγαλοπρέπειας⁹⁹. Το μπαρόκ των Σεβήρων, το δεύτερο ρωμαϊκό μπαρόκ μετά του Βεσπασιανού, θα δημιουργήσει κάποιες ευχάριστες προσωπικότητες που θα ρηγματωθούν μόνο στην περίοδο του Καρακάλλα, η διακυβέρνηση του οποίου εισήγαγε τύπους που σχεδόν προοικονομούν την έλευση της περιόδου των

⁹⁷ Φυσικά, η λατρεία του Σεράπιδος είναι ένα ζήτημα, αλλά ας μην ξεχνάμε ότι ο Σέραπιδας έχει εισχωρήσει ήδη από τη δυναστεία των Αντωνίνων στη Ρώμη.

⁹⁸ N. H. Ramage & A. Ramage, *Ρωμαϊκή τέχνη*, μτφρ. Δ. Δημητριάδου, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σελ. 261.

⁹⁹ *Publica magnificentia*.

στρατιωτικών αυτοκρατόρων. Τα πορτραίτα του θυμίζουν μεταγενέστερα πορτραίτα, όπως αυτό του Μαξιμίνου Θρακός, που χαρακτηρίζονται από αυστηρότητα. Δεν επιζητούν τον θαυμασμό, αλλά τον φόβο του θεατή. Με τις βαθιές γραμμές στο μέτωπο εκφράζεται μια ιδιαίτερη σκεπτικότητα και αγωνία, αγωνία που εδράζεται στο γεγονός ότι μόλις σε 50 χρόνια τη Ρώμη κυβέρνησαν 25 αυτοκράτορες και που γνώριζαν ότι το αρεταϊκό πορφύρι είναι πλέον παρελθόν και δεν αποτελεί πλέον εχέγγυο για την πολιτική και βιολογική επιβίωση. Να λοιπόν γιατί πορτραίτα όπως αυτό του Φίλιππου του Άραβος ή αυτό του Τρηβωνιανού Γάλλου, ζητούν να εκληφθούν σχεδόν ως «ωμά» και πριμιτιβιστικά. Ακόμη και τα σώματα ακολουθούν μια αντικλασική τεχνοτροπία, προμηνύοντας έτσι την έναρξη του τέλους του αρχαίου κόσμου.

Η ρωμαϊκή γλυπτική - περισσότερο από τις άλλες μορφές τεχνών - είναι ικανή να μας δείξει τον αισθητικό πλουραλισμό της ρωμαϊκής τέχνης. Ακριβώς δηλαδή το χαρακτηριστικό που προβάλλει αντιστάσεις στην οριοθέτηση και περιοδολόγηση, όπως επίσης και στη χρονολόγηση των μοτίβων της ρωμαϊκής τέχνης. Ακριβώς αυτός ο πλουραλισμός είναι απόρροια της ύπαρξης πολλών πατρώνων και των χρημάτων, τα οποία έχουν διαχυθεί στην προσφορά και ζήτηση της ρωμαϊκής καλλιτεχνικής αγοράς· είναι η αιτία που η ρωμαϊκή τέχνη δεν μπορεί πολλές φορές να περιοδολογηθεί ομαλά και με απόλυτη ακρίβεια.

Ο Γκόμπριχ γράφει:

« Το παράξενο είναι πως παρά την ιερή σημασία της προτομής οι Ρωμαίοι άφηναν τον καλλιτέχνη να παριστάνει τα πρόσωπα φυσικά και καλόπιστα, κάτι που ποτέ δεν είχαν κάνει οι Έλληνες. Σε μερικές δεν υπάρχει κανένα

ίχνος κολακείας όπως η προτομή του Βεσπασιανού, τίποτα που να τον κάνει να μοιάζει για θεός, ωστόσο όμως δεν υπάρχει στις ρωμαϊκές προτομές και τίποτα το μικρόψυχο¹⁰⁰».

3.2 Οι Ρωμαϊκοί θριαμβικοί στύλοι

Θα αποτελούσε, τέλος, παράλειψη το να μην αναφερθούμε - έστω ακροθιγώς - στους ρωμαϊκούς θριαμβικούς στύλους. Ο ρωμαϊκός στύλος αποτελεί μία απεικόνιση των ιστορικών συμβάντων και των πολέμων που διεξήγαγε η ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Πρόκειται για μία μορφή εγγραφής των ιστορικών αποδείξεων, μία μορφή γλώσσας πάνω στο υλικό. Στη διεθνή βιβλιογραφία το όλο ζήτημα προσεγγίζεται πλέον υπό τον όρο *εικονιστική γλώσσα* (pictorial language). Ο στύλος με τον δημόσιο χαρακτήρα του στοχεύει στη διθυραμβολόγηση των πεπραγμένων των αυτοκρατόρων στον δημόσιο πλέον ρωμαϊκό χώρο. Το καθηκοντολογικού περιεχομένου τρίπτυχο (το οποίο ακολουθεί ένα μοτίβο δεοντοκρατικής ηθικής αυτή τη φορά, καθώς η επιτέλεση των καθηκόντων εδώ συνιστά αρετή) που εμφανίζεται εδώ, είναι το *Consilium, Fides, Concordia*: σχεδιασμός, πίστη και ενότητα· καθήκοντα, εν ολίγοις, που αν δεν εκτελεστούν με αυστηρότητα η εκστρατεία θα αποτύχει. Ο προσεκτικός σχεδιασμός της μάχης, η πίστη στο στρατηγό - ο οποίος ακόμη και στην αυτοκρατορική εποχή αποτελεί τον εγγυητή της σύνταξης και της παρουσίας του στρατιώτη μετά την αποστράτευσή του - και η ενότητα

¹⁰⁰ Συνεχίζοντας ο Gombrich θα κάνει κι άλλες παρατηρήσεις. Η σημασία που έδιναν οι Ρωμαίοι στην ακριβή απόδοση των λεπτομερειών και στην αφηγηματική σαφήνεια, προκειμένου να συνειδητοποιήσουν οι άμαχοι το μέγεθος των στρατιωτικών κατορθωμάτων, άλλαξε σε έναν βαθμό τον χαρακτήρα της τέχνης. Βλ. E. H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λ. Κασδαγλή, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1994, σελ. 122.

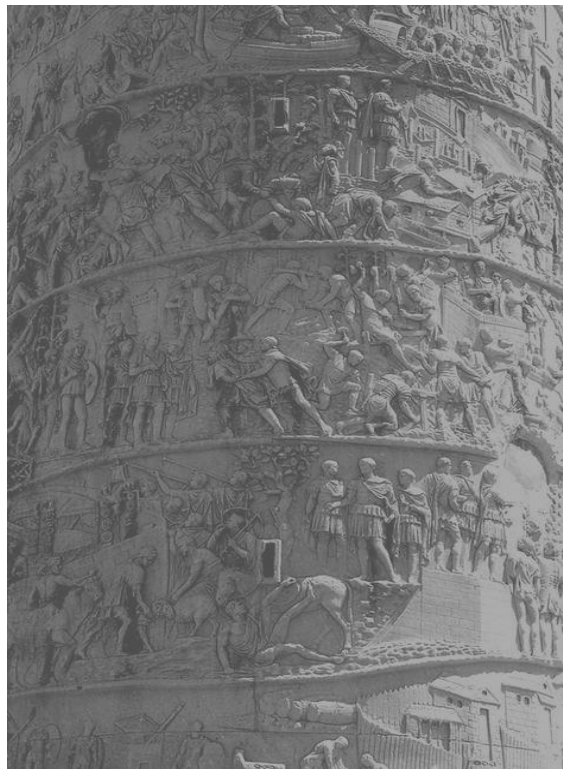
που απαιτείται – υπό το πρίσμα ενός κυριολεκτισμού - ώστε να μη διαρραγεί η ρωμαϊκή λεγεώνα κατά τη διάρκεια της μάχης.

3.2.1 Ο στύλος του Τραϊανού

S O N W S				
← 149-150 ROUNDING UP CAPTIVES	151 PURSUIT BEYOND BORDERING RIVER	152-155 ROMAN TROOPS AND DACIAN POPULATION ENTERING THE PROVINCE		
142-143 PURSUIT OF DACIANS	144-145 PURSUIT AND SUICIDE OF DECEBALOS	146 CAPTURE OF PRINCES	147 PRESENTATION OF DECEBALOS' HEAD	148 CAPTURE OF DACIANS IN MOUNTAINS
← ATTACK ON ROMAN CAMP	136 RETREAT OF DACIANS	137 ADLOCUTIO	138 TRANSPORT OF ROYAL TREASURY	139 ADLOCUTIO OF DECEBALOS
← ADLOCUTIO	127-129 CONSTRUCTION OF FORTIFICATION	130 SUBMISSION	131 ROMANS CROSSING A RIVER	140 SUICIDE OF DACIANS
119 DACIANS SETTING FIRE ON THEIR CITY	120-122 DACIANS IN FORTIFICATION TAKING POISON	123 SUBMISSION	132-135 DACIANS MARCHING OFF FOR COUNTER-ATTACK	
← ASSAULT ON DACIAN FORTIFICATION SYSTEM			117 WORK IN WOOD	118 MESSENGER AND TRAIAN
← ADVANCE	110 HARVEST OF CORN	111 ARRIVAL AT DACIAN FORTIFICATIONS	112 ATTACK ON DACIANS	113-116 ASSAULT ON DACIAN FORTIFICATION SYSTEM
← PROPECTIO	103 LUSTRATIO	104 ADLOCUTIO	105 COUNCIL	106-109 ADVANCE
← 95-97 DACIANS ASSAULTING ROMAN FORTIFICATION / ARRIVAL OF TRAIAN	98-99 SACRIFICE NEAR DANUBE BRIDGE	100 WELCOME TO EMBASSIES	101-102 PROPECTIO	
89-90 FORCED MARCH / WELCOME IN MOESIA	91 SACRIFICE	92 CONSTRUCTION OF ROAD	93 DACIANS IN BARRAGE FORTIFICATION	94 DACIANS ATTACKING ROMAN CAMP
← TRAIAN IN HARBOUR TOWN WITH SANCTUARY	83-85 DEPARTURE / SACRIFICE / WELCOME NEAR CAMP	86 SACRIFICE IN HARBOUR TOWN	87-88 ADVANCE	
← SUBMISSION	76 AFTERMATH OF WAR	77 ADLOCUTIO	78 VICTORIA / TROPAEA	79-80 PASSAGE ON SEA
← ASSAULT ON FORTIFICATION / SUBMISSION	71 TESTUDO	72 BATTLE	73 ADLOCUTIO	74-75 FOUNTAIN / SUBMISSION
65 CONSTRUCTION OF FORTIFICATION	66-67 BATTLE / SUBMISSION			68-69 PRESENTATION OF CAPTIVE / CONSTRUCTION OF CAMP / WORK IN WOOD
← ADVANCE THROUGH MOUNTAINS	60 CONSTRUCTION OF CAMP	61 MESSENGER AND TRAIAN	62 CAMP IN MOUNTAINS	63-64 ADVANCE / ATTACK ON CAVALRY OF MOORS
← PROPECTIO	51 UNIFICATION OF ARMIES	52 WORK IN WOOD / EMBASSY AND TRAIAN	53 LUSTRATIO	54 ADLOCUTIO
← BATTLE OF ADAMKLissi	42 ADLOCUTIO	43 CAPTIVES IN CAMP	44 DISTRIBUTION OF REWARDS	45 TORMENTATION
36 ADVANCE	37 PURSUIT OF SAMARTIANS	38 ATTACK ON DACIAN WAGON BARRICADE	39 MOESIANS BEGGING PROTECTION	46-47 RETURN OF TRAIAN
29-30 AFTERMATH OF WAR	31 DACIANS CROSSING DANUBE	32 DACIANS ATTACKING ROMAN CAMP	33 BREAK-UP OF TRAIAN ON SHIP	48-50 PROPECTIO
23 CONSTRUCTION OF ROAD	24 BATTLE OF TAPAE		25 TRAIAN AT BARRAGE WALL	26 CROSSING A RIVER
13-14 MOUNTAIN FORTIFICATION / CAMP AT RIVERSIDE	15 CLEARING WOODLAND	16-17 CONSTRUCTION OF FORTIFICATION	18 PRESENTATION OF CAPTIVE	27 ADLOCUTIO / FIRST EMBASSY
← PROPECTIO COUNCIL		8 LUSTRATIO	9 OMEN (?): MESSENGER AND TRAIAN	28 SECOND EMBASSY
1-2 BANK OF DANUBE				3-7 PROPECTIO
S O N W S				

(εκ.18)

Υπάρχει, μια εικαστική τεκμηρίωση των αρετών του αυτοκράτορα, η οποία μεταβιβάζεται στην ύλη που τον μεταφέρει μέσω μιας συγκεκριμένης εικαστικής γλώσσας. Στην στύλο του Τραϊανού θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει τις επαναλαμβανόμενες - πυκνές από μορφές - σκηνές να εναλλάσσονται σπειροειδώς στον χώρο, χωρίς συμβατικές πλαισιώσεις και εκφράζοντας έναν ιδιότυπο αισθητικό μαξιμαλισμό (2.500 μορφές!), οδηγώντας τη ρωμαϊκή γλυπτική σε πιο αφηγηματικές πλευρές.



(εικ.19) Ο στύλος του Τραϊανού.

3.2.2 Ο στύλος του Μ. Αυρηλίου

Σε πλήρη αντιδιαστολή με τον στύλο του Τραϊανού, θα άξιζε να εξετάσουμε έναν διαφορετικό τύπο στύλου, αυτού του Μάρκου Αυρηλίου. Ο στύλος του Μ. Αυρηλίου μας δίνει την αίσθηση του πόνου και της

τυραννίας των αντιπάλων. Ας προσέξουμε το εξής: Οι σκηνές βίας παραμένουν, αλλά πλέον ζητείται από τον παρατηρητή να συμπάσχει με τον πόνο που ο πόλεμος φέρει και όχι να αισθανθεί τιμή από τον πόνο και τον θάνατο των αντιπάλων. Ο πόνος καταγράφεται με διάθεση να συμπαθήσει κανείς τους βαρβάρους και να συμπάσχει με την εξαθλίωσή τους. Από τη ρωμαϊκή αρετοκρατία της δημοκρατικής Ρώμης μεταβαίνουμε στον ρωμαϊκό στωικισμό και στη στωική ηθική της αυτοκρατορίας. Αρετή στον στύλο του Μ. Αυρηλίου, δεν είναι η επίδειξη της ισχύος, αλλά η ενσυναίσθηση απέναντι στον πόνο του άλλου.

Επίλογος

Η φιλοσοφία της τέχνης στη ρωμαϊκή αρχαιότητα είναι ένα πολυπρισματικό ζήτημα, που σχετίζεται τόσο με την πολιτική, όσο και με την ηθική παράδοση της Ρώμης. Ηθικές και αισθητικές ποιότητες βρίσκονται αναμεμειγμένες στο σύνολο της ρωμαϊκής τέχνης. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι το πρίσμα, σύμφωνα με το οποίο είδαμε τη ρωμαϊκή τέχνη, είναι ακραιφνώς ηθικιστικό, αλλά ούτε φυσικά προσπαθήσαμε να αποδώσουμε έναν «παναισθητισμό» που να μεταφέρεται από την εικαστική και λογοτεχνική παραγωγή των Ρωμαίων στο σύνολο της ρωμαϊκής πραγματικότητας. Ειδικά υπό το πρίσμα της νεωτερικότητας και των προταγμάτων του μεταμοντερνισμού στην εποχή μας, είναι σαφές ότι πέρα από το ηθικό και αισθητικό συγκείμενο υπάρχει μια πληθώρα παραγόντων που καθορίζουν το περιεχόμενο της τέχνης. Δεν θα ήταν ανάγκη, απαραίτητα, να υιοθετήσουμε εδώ μια αποκλειστικά υλιστική – για παράδειγμα - ανάγνωση της ιστορίας και να κατατάξουμε την τέχνη ως επιφαινόμενο, ως μια δευτερεύουσα εκδήλωση που υπάγεται στο εποικοδόμημα μιας οικονομίας δουλοκτητικών δομών. Σαφώς και αναγνωρίζω ότι το δουλοκτητικό σύστημα παραγωγής, η ρωμαϊκή οικονομία, οι κοινωνικές συνθήκες, ο ρωμαϊκός καπιταλισμός (με τη βεμπεριανή έννοια) και η ρωμαϊκή κοσμοθεώρηση στο σύνολό της διαδραμάτισαν σημαντικό παράγοντα στην ανάπτυξη της ρωμαϊκής τέχνης, προσπάθησα όμως να αναδείξω περισσότερο τους παράγοντες της ηθικής και της πολιτικής, τους οποίους αντιμετωπίζω ως σημαντικότερους αναφορικά με την επίδραση που άσκησαν στην τέχνη

της Ρώμης. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Jan Mukařovský στα δοκίμιά για την αισθητική:

« Αν διαπιστώσουμε ότι η αισθητική λειτουργία βρίσκεται παντού, αυτό δεν θα σημαίνει παναισθητισμό, γιατί και οι άλλες λειτουργίες βρίσκονται επίσης παντού στον ίδιο βαθμό. Δεν είναι απαραίτητο όλες μαζί να βρίσκονται σαν σύνολο απέναντι στις υπόλοιπες [...] Αυτές οι λειτουργίες δεν είναι κατά κανόνα απλά δυναμικές, αλλά και παρουσία στη διαμόρφωση άλλων λειτουργιών, και ανάμεσα τους βρίσκονται και κάποιες, τις οποίες ο δημιουργός δεν έχει σκεφτεί και ίσως του είναι ανεπιθύμητες¹⁰¹».

Ας κρατήσουμε ιδιαίτερα αυτή την τελευταία φράση του Mukařovský. Και το πεδίο της αισθητικής, αλλά και το πεδίο της ηθικής έχουν «επεκτατικές» διαθέσεις. Ενώ εκ πρώτης όψεως φαίνεται πως πολλά πράγματα παραμένουν απρόσμικτα και απρόσβλητα από τις δράσεις τους, αυτά εισχωρούν με έναν υποδόριο και υφέρποντα τρόπο, συνυπάρχοντας πολλές φορές διαλεκτικά. Η ρωμαϊκή τέχνη συνδέθηκε αμιγώς με το στοιχείο της α-χρονικότητας. Η αξίωση και επιθυμία είναι το έργο τέχνης, είτε πρόκειται για γλυπτό είτε για αρχιτεκτόνημα, να παραμείνει άχρονο, μέσα σε μία άπειρη χρονική διάρκεια που υποτίθεται ότι θα συνόδευε και την ύπαρξη της ιδιαίτερης πολιτισμικής ταυτότητας των Ρωμαίων και της πολιτισμικής και κρατικής οντότητας που ονομαζόταν ρωμαϊκό κράτος και το οποίο προοριζόταν να διαρκέσει – σύμφωνα με τις προφητείες του Jupiter - “*sine fine*”¹⁰². Πρέπει, πραγματικά,

¹⁰¹ J. Mukařovský, *Δοκίμια για αισθητική*, μτφρ. Ν. Σαμπεθάι, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2010, σελ. 122.

¹⁰² Αιώνια.

ο κόσμος να υπέστη ένα γιγάντιο σοκ, όταν το 476 μ.Χ. η πόλη της Ρώμης καταλύθηκε.

Ρωμαϊκή αισθητική υφίσταται ακριβώς επειδή κατασκευάστηκε για να συνοδεύσει θεωρητικά τη ρωμαϊκή τέχνη. Αυτό το ενορασιοκρατικό επιχείρημα ενδεχομένως να φανεί σαν μία απλή ταυτολογία και για αυτό θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε ένα περισσότερο συστασιοκρατικό επιχείρημα: από τη στιγμή που υπάρχει μία κοινωνική πρακτική που «θέλει» να μετατρέψει σε αισθητικές καταστάσεις τις εμπειρικές πραγματικότητες, την εμπειρία - εν προκειμένω - των Ρωμαίων απέναντι στο θεϊκό, στο μυστηριώδες και στο πολιτικό, τότε θα ήταν αδύνατον να ισχυριστούμε ότι δεν υπάρχει ρωμαϊκή αισθητική. Οι Ρωμαίοι χρειάζονται μια ρωμαϊκή αισθητική, καθώς αν δεν υπήρχε αυτή η ανάγκη, δεν θα υπήρχε το 1.2 στο *De architectura* και σίγουρα όχι η *Ars Poetica*, αλλά υπάρχουν.

Ελπίζω, η μελέτη αυτή να αποτελέσει έναυσμα για τη σύνταξη πλουσιότερων ερευνών πάνω στο πεδίο της φιλοσοφίας της ρωμαϊκής τέχνης και της ρωμαϊκής αισθητικής, πεδίο που στην ελληνική βιβλιογραφία βρίσκεται, σαφώς, πιο πίσω από την αντίστοιχη διεθνή.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Πηγές

Απολλωνίου Ροδίου, Αργοναυτικά, μτφρ. Α. Βόλτης, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1988.

Αριστοτέλους, Ποιητική, μτφρ. Δ. Λυπουρλής, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2008.

Βιτρουβίου, Περί της Αρχιτεκτονικής, μτφρ. Π. Λέφα, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1996.

Βιργιλίου, Αινειάδα, μτφρ. Θ. Παπαγγελή, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2018.

—, *Γεωργικά*, μτφρ. Κ. Θεοτόκης, εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2013.

Cicero, De natura deorum, επιμ. A. Dyck, Cambridge University Press, 2012.

Juvenal, Satires, μτφρ. C. Bendam, Nabu Press, South Carolina 2012.

Λογγίνου, Περί Ύψους, μτφρ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1992.

Marcus Manilius, Astronomica, επιμ. G. P. Goold, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge 1977.

Ορατίου, Ποιητική Τέχνη, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1980.

—, *Ωδές*, μτφρ. Α. Μπαλτά, βιβλία 1 – 2, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1987.

Πλάτων, Πολιτεία, μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2002.

Σενέκα, Για μια ευτυχισμένη ζωή, μτφρ. Ν. Πετρόχειλος, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2013.

Sextus Julius Frontinus, De aquis urbis Romae, επιμ. Α. Dederich, εκδ. B.G. Teubner, 1855.

Σουητωνίου, Περί ενδόξων ανδρών, μτφρ. Α. Τσερμπή, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 1993.

Τίτου Λιβίου, Από την κτίση της πόλης, μτφρ. Κ. Τσουρέας, εκδ. Τσουρέας, Αθήνα 2009.

Quintilian, Marcus Fabius, Institution Oratoria, Cambridge, Harvard University Press, 1958.

Valerii Catulli Carmina, σχόλια R. Mynors, Oxford University Press, 1958.

Virgil, Eclogues, μτφρ. L. Krisak, University of Pennsylvania Press, 2012.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Alföldy, G., *Ιστορία της ρωμαϊκής κοινωνίας*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006.

Αραμπατζή, Γ., *Αισθητικός Βυζαντινισμός: Η νεωτερική αισθητική θέσμιση του βυζαντινού κόσμου*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2018.

Βαϊόπουλου, Β., «Ένας Βοιωτός στην ποίηση της Ρώμης του Αυγούστου», *Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Βοιωτικών Μελετών*, Αθήνα 2009, 603-642.

—, «Με αφορμή τις λατινικές μεταφράσεις του ποιήματος του Μουσαίου», 20 χρόνια Τ. Ξ. Γ. Μ. Δ., *Επετειακός τόμος Ιονίου Πανεπιστημίου*, εκδ. Δίαυλος, Αθήνα 2007, σελ. 125-147.

Beardsley, M., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δ. Κούτροβικ & Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Bury, J., *Οι αρχαίοι Έλληνες ιστορικοί*, μτφρ. Κ. Βώρου, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.

Γέμτου, Ε., *Ιστορία της τέχνης: Μια επιστημολογική θεώρηση*, Εκδοτική Αθηνών 2017.

Γεωργοπούλου, Ν., *Η ηθική της κάθαρσης του Πλωτίνου*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1991.

Γίββωνος, Ε., *Ιστορία της παρακμής και της πτώσεως της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας*, μτφρ. Α. Παπαβασιλείου, εκδ. Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα 2003.

Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, Α., *Αισθητική και τέχνη: Κριτικές θεωρήσεις*, εκδ. Συμμετρία, Αθήνα 2006.

— *Εισαγωγή στην αισθητική*, εκδ. Συμμετρία, Αθήνα 2008.

Clausen, V. & Kenney, E., *Ιστορία της λατινικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Θ. Πικούλα & Α. Τόλια, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2015.

Danto, A., *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου: Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

Eco, U., *Αρχαία Ρώμη: Εικαστικές τέχνες, λογοτεχνία*, Τ. 5^{ος}, εκδ. Alter ego, Αθήνα 2017.

Hesberg, H., *Ρωμαϊκή Αρχιτεκτονική*, μτφρ. Π. Παπαγεωργίου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009.

Holscher, T., *Κλασική αρχαιολογία*, μτφρ. Π. Καρναναστάση, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019.

Fantham, E., «*Latin criticism of the Early Empire.*» *The Cambridge history of Literary Criticism*, επιμ. G. A. Kennedy, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Gombrich, E., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λ. Κασδαγλή, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1994.

Κολοκοτρώνη, Γ., *Η νεκρή φύση στη Νεοελληνική τέχνη από τον 19ο αιώνα ως τις μέρες μας*, Θεσσαλονίκη 1992.

Λάββα, Γ., *Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002.

Λέφα, Π., *Αρχιτεκτονική: Μια ιστορική θεώρηση*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2013.

Lefas, P., "Reconsidering Vitruvius' concepts of Order and Symmetry", το οποίο βρίσκεται στον ιστότοπο:

https://www.academia.edu/3514378/Reconsidering_Vitruvius_concepts_of_Order_and_Symmetry (τελευταία προσπέλαση 23/8/2020).

Mackay, C., *Αρχαία Ρώμη: Στρατιωτική και πολιτική ιστορία*, μτφρ. Δ. Ζαννή, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2013.

McNeill, W., *Η άνοδος της δύσης: Μια ιστορία της πανανθρώπινης κοινότητας*, μτφρ. Μ. Μαραγκουδάκης, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 2007.

— Αισθητικά θεωρήματα, εκδ. Ίδρυμα Μιχελή, Αθήνα 2006.

Μιχαλόπουλου, Α. & Μιχαλόπουλου, Χ., *Ρωμαϊκή Λυρική Ποίηση: Οράτιος Carmina*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και βοηθήματα - Σ.Ε.Α.Β., 2015.

Μιχελή, Π., *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, εκδ. ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2002.

Μοσχονά, Ν., *Στην επικαιρότητα του παρελθόντος: Δοκίμια ιστορικής διαχρονικότητας*, εκδ. Αρχείο, Αθήνα 2015.

Μουστοξύδη, Θ., *Αισθητικά προβλήματα*, εκδ. Τύποις Πυρσού, Αθήνα 1939.

Μπούρα, Χ., *Ιστορία της αρχιτεκτονικής*, Τ. 1^{ος}, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1999.

Mukařovský, J., *Δοκίμια για αισθητική*, μτφρ. Ν. Σαμπεθάι, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2010.

Μωραΐτη, Κ., «Πώς αποκαλύπτεται χωρικά το ήθος; “...Ordine geometrico demonstrato”», *Τομές ήθους και χώρου*, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2012.

Παπαγγελή, Θ., *Η Ρώμη και ο κόσμος της*, εκδ. Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, Αθήνα 2006.

Πελεγρίνη, Θ., *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, εκδ. Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004.

Pomeroy, S. & Burnstein, S., *Συνοπτική ιστορία της αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ. Χ. Φαράκλας, εκδ. Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011.

Ramage, N. & Ramage, A., *Ρωμαϊκή τέχνη*, μτφρ. Δ. Δημητριάδη, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000.

Ρήγα, Α., *Παιδαγωγική Επιστήμη*, εκδ. Α. Ρήγα, Αθήνα 1984.

Rose, H., *Ιστορία της λατινικής λογοτεχνίας*, Τ. 1^{ος}, μτφρ. Κ. Γρόλλιου, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1978.

Rostovtzeff, M., *Ρωμαϊκή ιστορία*, μτφρ. Β.Κάλφογλου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1984.

Σακελλάριου, Χ., *Νέα αισθητική*, εκδ. Νόηση, Αθήνα 2004.

Σαρκοπούλου, Α., *Τα θεάματα του αρχαίου κόσμου και η στάση των πρώτων χριστιανών*, εκδ. Ostrakon, Θεσσαλονίκη 2014.

Schiller, F., *Περί χάριτος και αξιοτιμίας*, μτφρ. Μ. Δημητρακόπουλου, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2006.

Tatarkiewicz, W., *History of aesthetics*, Thoemmes Press, London 2006.

Τουλουμάκου, Ι., «Έλληνες και Ρωμαίοι: Αντίθεση και προσαρμογή των Ελλήνων στη ρωμαϊκή κυριαρχία», *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000.

Vegetti, M., *Ιστορία της Αρχαίας Φιλοσοφίας*, Τραυλός, Αθήνα 2000.

Waterfield, R., *Η κατάκτηση της Ελλάδας από τους Ρωμαίους*, μτφρ. Δ. Σταυρόπουλος, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2014.

Χανιώτη, Α., «Ευεργετισμός στις αρχαίες ελληνικές πόλεις: τιμή και τίμημα», επιμέλεια Ν. Τσιρώνη, Εκδόσεις Φοίνικας, 16-36.

Χιωτίνη, Ν., «Αισθητική και ηθική: Αποσαφήνιση όρων, εννοιών και στόχων», Πρακτικά Α' επιστημονικού συνεδρίου εργαστηρίου «Χώρος, αισθητική, αειφορία» με τίτλο «αισθητική και ηθική», Αθήνα 2015.

Χόνορ, Χ. & Φλέμινγκ, Τ., *Ιστορία Της Τέχνης*, Τ. 1ος, εκδ. Υποδομή, 1991.

Yalom, M., *Η ιστορία του γυναικείου στήθους*, Άγρα, 2006.

Ωραιόπουλου, Φ., *Ο νεοελληνικός λόγος για την αρχιτεκτονική και την πόλη: Το χωρικό μοντέλο της Ελληνικής ανατολής*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1998.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Beard, M., *The Roman Triumph*, Harvard University Press, 2009.

Beckwith, J., *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth: Penguin, 1970.

Bleiberg, E., *Striking power: iconoclasm on ancient Egypt*, Pulitzer arts foundation, Washington 2019.

Breslin, James. E. B., *Mark Rothko: A Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Brilliant, R., *Roman art from the republic to Constantine*, Phaidon, London 1974.

Chiappetta, M., "Historiography of Roman Education", *History of Education Journal*, Vol.4, No.4, 1953.

Clark, K., *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*, Omega, 1976.

Clarke, J. R., *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250: Ritual, Space, and Decoration*. Los Angeles: University of California Press, 1991.

Corso, A., "Ancient Greek sculpturs as magicians", *Quaderni ticinesi di numismatica e antichita classiche*, Vol. 28, Lugano 1999.

Eaton, M., "Aesthetics: The mother of ethics?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 4, 1997.

Elsner, J., *Roman eyes: Visuality and subjectivity in art and text*, Princeton University Press, Oxford 2007.

Eyre, J.J., "Roman education in the late republic and early empire". *Greece & Rome*, Vol.10, No.10, 1963.

Freundeburg, K., "Recusatio as political Theater: Horace's Letter to Augustus", *The Journal of Roman Studies*, Vol. 104, 2014, σελ. 105-132.

Gazda, E., "Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 97, Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance, 1995.

Gwynn, J., *The art of architecture: A poem in imitation of Horace's art of poetry*, Good Press, 2019.

Hallett, C., "Defining Roman art", *A companion to Roman art*, John Wiley, New Jersey 2015.

Hamel de, Ch., *Medieval Craftsmen, Scribes and Illuminators*, British Museum Press, 1992.

Hart, G., *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Routledge, 2005.

Haskell, F., "Did the Greeks have memory sanctions?", *The art of forgetting: Disgrace and oblivion in Roman political culture*, University of North Carolina Press, 2006.

Heller, A., *Renaissance Man*, Routledge and Kegan Paul, London 1978.

Hoffman, E., *Late antique and medieval art of the Mediterranean world*, Blackwell publishing, Oxford 2007.

Johnson, J. W., "What Was Neo-Classicism?", *Journal of British Studies*, vol. 9, no. 1, 1969, σελ. 49-70.

Jones, N., *Painting, Ethics and aesthetics in Rome*, Cambridge University Press, New York 2019.

Kleiner, D., *Roman sculpture*, Yale University Press, 1992.

Kleiner, Fred S. *A History of Roman Art*. Belmont: Thomson Wadsworth, 2007.

Lasareff, V., "Studies in the Iconography of the Virgin". *The Art Bulletin*, vol. 20, no. 1, 1938, σελ. 26-65. JSTOR, www.jstor.org/stable/3046561. Ανάκτηση: 4/11/2020.

Lefa, N. & Lefa, P., *Buildings Used: Human Interactions with Architecture*, Taylor & Francis Group, 2019.

Lehmann, P. W., *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge, Mass.: Archaeological Institute of America, 1953.

Ling, R., *Roman Painting*, Cambridge University Press, 1991.

Mayer, E., *The ancient middle classes: Urban life and aesthetics in the roman empire 100 BCE-250 CE*, Harvard University Press, London 2012.

Mcdonald, W., *The architecture of the roman empire*, Yale University Press, London 1986.

McEwen, I., *Vitruvius: writing the body of architecture*, The MIT Press, Cambridge 2003.

Middleton, J. H., *Illuminated Manuscripts in Classical and Mediaeval Times, their art and their technique*, Cambridge at the University Press, 1892.

Miles, M.R., "The Virgin's one bare breast. Female nudity and religious meaning in Tuscan early Renaissance culture", στο *The female body in the western culture*, ed. Susan Rubin Suleiman, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, σελ. 193-208.

Mohler, S., "Slave education in roman empire". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1940.

Moorehouse, A., "A roman's view on art", *Greece & Rome*, Vol. 10, No. 28, 1940.

Müller, F. G. J. M., *The Wall Paintings from the Oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*. Amsterdam: Gieben, 1994.

Murphy, J., "The modern Value if Ancient Roman Methods of Teaching Writing, with Answers to twelve current fallacies", *Writing on the Edge*, Vol.1, No.1, 1989.

Nisbet, R. & Rudd, N., *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford University Press, New York 2004.

Oosterwijk, S., Knoell, S., *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Panofsky, E., *Perspective as symbolic form*, Zone books, N.Y. 2009.

—, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'Art d'Occident*, Flammarion, Paris 1976.

Pascal, N., "The legacy of Roman education". *The classical Journal*, Vol.79, 1984.

Perry, E., *The aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome*, Cambridge University Press, 2005.

Petersen L., "The presence of Damnatio Memoriae in roman art", *Notes in the History of Art*, Vol. 30, No. 2, 2011.

Poyton, J.B., "Roman Education". *Greece & Rome*, Vol.4, No.10, 1934.

Richardson E., "The etruscan origins of early roman sculpture", *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 21, 1953, pp. 77-82.

Ryberg I., "Rites of the state religion in the roman art", *The American Journal of Philology*, Vol. 78, No. 3, 1957, pp. 313-314.

Tatarkiewicz W., *History of aesthetics*, Thoemmes Press, London 2006.

Vaiopoulos, V., "History and Religion at the Service of Politics in Augustan Rome: A General Approach", *Humanities* 42 (March 2011), 141-163.

----, "From militia patriae to militia amoris. Love labour and post obitum remuneration", *Vichiana (rassegna di studi filologici e storici)*, 2008, 32-51.

Vermeule C., "Greek sculpture and roman taste", *Boston Museum Bulletin*, Vol. 65, No. 342, 1967.

West, S., *Portraiture*, Oxford University Press, 2004.

Xiaowei, F. & Wang, Y., "Confucius on the Relationship of Beauty and Goodness", *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 49, No. 1, 2015.

Yannicopoulos, A., "The Pedagogue in Antiquity". *British Journal of Educational Studies*, Vol.33, No.2, 1985.

Zanker, P. *Roman Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010.

