

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Η ΖΩΟΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΒΩΜΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΡΓΑΜΟ ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ
ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΝΟΟΤΡΟΠΙΑΣ ΣΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

ANNA ΚΥΠΡΑΙΟΥ



ΡΟΔΟΣ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2019

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΘΕΜΑ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ANNA K. ΚΥΠΡΑΙΟΥ

A.M.: 437/2017014

Η ΖΩΟΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΒΩΜΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΡΓΑΜΟ ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ
ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΝΟΟΤΡΟΠΙΑΣ ΣΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΩΝ
ΧΡΟΝΩΝ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΜΑΝΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΑΚΗΣ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΣΠΥΡΟΣ ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕΔΑΚΗ

ΡΟΔΟΣ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2019

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ πολύ την οικογένειά μου
και όλους τους ανθρώπους που είναι δίπλα μου
σε κάθε μου προσπάθεια.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον πατέρα μου
ο οποίος στηρίζει όλα μου τα βήματα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1.	ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	5
2.	Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΝΟΟΤΡΟΠΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ..	6
2.1	ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΩΣ ΕΚΦΡΑΖΕΤΑΙ.....	6
2.2	ΠΟΥ ΕΝΤΟΠΙΖΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ.....	11
3.	Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ.....	16
4.	Η ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΓΛΥΠΤΙΚΗ.....	24
5.	ΤΟ «ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟ» ΜΠΑΡΟΚ.....	33
6.	Η ΠΕΡΓΑΜΗΝΗ ΣΧΟΛΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ.....	37
7.	Η ΠΕΡΓΑΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΒΩΜΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑ.....	41
7.1	Η ΠΕΡΓΑΜΟΣ – ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΜΙΑΣ ΠΟΛΗΣ.....	41
7.2	Ο ΒΩΜΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΣ.....	56
7.2.1	ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.....	56
7.2.2	ΓΛΥΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ.....	59
8.	Η ΖΩΟΦΟΡΟΣ ΤΗΣ ΓΙΓΑΝΤΟΜΑΧΙΑΣ.....	63
9.	Η ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ ΤΗΣ ΖΩΟΦΟΡΟΥ.....	81
10.	ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ	86
11.	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	89
12.	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	91
13.	ΕΙΚΟΝΕΣ.....	95

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία έχει ως σκοπό να αποτελέσει ένα βοηθητικό αντικείμενο για τη μελέτη του τρόπου στον οποίο επιδρά η "θεατρική νοοτροπία" στη γλυπτική κατά τη διάρκεια των ελληνοιστικών χρόνων. Ως παράδειγμα αναπτύσσεται η ζωοφόρος του Βωμού του Διός στην Πέργαμο, η οποία αναπαριστά τη Γιγαντομαχία, ένα από τα πιο σπάνια πρωτότυπα της εποχής και μια εκπληκτική δημιουργία της γλυπτικής τέχνης της πόλης. Μέσω της ζωοφόρου εκθειάζεται το μεγαλείο και προβάλλεται η δόξα των ελληνοιστικών βασιλέων της δυναστείας των Ατταλιδών.

Η εργασία έχει αφετηρία την εξέταση της θεατρικής νοοτροπίας στην τέχνη της ελληνοιστικής εποχής. Συγκεκριμένα, τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται και που εντοπίζεται. Ακολουθεί ένα κεφάλαιο για την τέχνη της γλυπτικής γενικά, και εν συνεχεία αναλύεται η θεατρικότητα στην τέχνη της γλυπτικής. Εξετάζεται επίσης ένα από τα ρεύματα της γλυπτικής το λεγόμενο «ελληνοιστικό μπαρόκ», καθώς και η Περγαμινή Σχολή Γλυπτικής. Ύστερα από την ιστορική εξέταση της πόλης της Περγάμου, τις ανασκαφές που πραγματοποιήθηκαν σε αυτήν και την αναφορά στους βασιλείς της δυναστείας των Ατταλιδών και στα επιτεύγματά τους, έπεται η εξέταση του Μεγάλου Βωμού του Διός, όσον αφορά την αρχιτεκτονική του αλλά και τον γλυπτό του διάκοσμο. Το κεφάλαιο που ακολουθεί, η ζωοφόρος της «Γιγαντομαχίας», αποτελεί εν μέρει τον κεντρικό άξονα της εργασίας, όπου στη συνέχεια εξετάζεται και από άποψη τεχνοτροπίας. Φτάνοντας στο τέλος, γίνεται αναφορά στις μεταγενέστερες επιδράσεις που είχε η ζωοφόρος της Περγάμου και στην αναπαράσταση της ίδιας θεματικής σε άλλα έργα. Η μελέτη ολοκληρώνεται με την εξαγωγή των συμπερασμάτων.

Η μελέτη που ακολουθεί δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί εξαντλητική, καθώς δεν κατέστη δυνατόν να μελετηθούν τα πάντα. Φωτογραφικό υλικό χρησιμοποιείται μόνο στις περιπτώσεις που υπάρχει διαθέσιμη δημοσιευμένη εικόνα.

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΝΟΟΤΡΟΠΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΩΣ ΕΚΦΡΑΖΕΤΑΙ

Ο όρος "θεατρικότητα", σύμφωνα με πολλές οπτικές γωνίες, μπορεί να σημαίνει κάθε υποκριτικό στοιχείο, το οποίο επιτηδευμένα καταβάλλει προσπάθειες ώστε να επιφέρει συγκεκριμένες αντιδράσεις στον δέκτη του, όπως για παράδειγμα θλίψη, φόβο, θυμό, σεβασμό, θαυμασμό.¹ Άρα η θεατρικότητα δεν συνδέεται οπωσδήποτε με το θέατρο.² Επιπλέον, ο όρος χρησιμοποιείται με τέτοια έννοια, ώστε να δοθεί έμφαση στα αυστηρά θεατρικά στοιχεία, τα οποία εξάγονται από τις αρχαίες αντιλήψεις του θεάτρου.³ Ακόμη, ο όρος θεατρικότητα μπορεί να χρησιμοποιηθεί από κάποιους ως μέσο για την διαμόρφωση μιας εικόνας του εαυτού τους με σκοπό την εξαπάτηση, αφού αυτή η εικόνα είναι πλαστή και χαρακτηρίζεται από υπερβολή.⁴ Γενικά, η θεατρικότητα ως έννοια μπορεί να θεωρηθεί ως μία επιτηδευμένη, υπολογισμένη ή υπερβολική συμπεριφορά, σε αντίθεση με τον αυθορμητισμό και την φυσιολογική συμπεριφορά.⁵

Και αν συσχετιστούμε με τη θεατρικότητα, με αυτή τη γενικότερη έννοια, οποιαδήποτε σταδιακή, τελετουργική συμπεριφορά η οποία παράγει σήματα που στοχεύουν στην απελευθέρωση της κατάλληλης ανταπόκρισης από τους αποδέκτες, οι άνθρωποι δεν είναι τα μόνα όντα που εφαρμόζουν μια «θεατρική» συμπεριφορά, όπως έχει αποδείξει η ηθολογική έρευνα.⁶

Σύμφωνα με αρχαίες πηγές όσον αφορά τη θεατρική νοοτροπία, στοιχεία στομφώδους και σχεδιασμένης συμπεριφοράς έχουν σχέση με τις αρχαίες απόψεις για το θέατρο και την τέχνη της υποκριτικής. Το ιδανικό είναι η συγκίνηση του θεατρικού κοινού και για να επιτευχθεί αυτό, θα πρέπει να υπάρχει η ψευδαίσθηση ότι τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στο δράμα είναι πραγματικοί άνθρωποι. Ως βασικά γνωρίσματα της τέχνης του θεάτρου, οι αρχαίοι συγγραφείς, υποστηρίζουν τη χρήση προσωπίου (Εικ. 1), κουστουμιών και την κίνηση και ως αποτέλεσμα αυτών την ψευδαίσθηση και την παραπλάνηση.⁷ Βέβαια, τα λόγια, οι στάσεις και οι συμπεριφορές των υποκριτών θα πρέπει να φαίνονται ρεαλιστικές.⁸

¹ Chaniotis 1997, 222.

² Χανιώτης 2009, 21.

³ Chaniotis 1997, 222.

⁴ Chaniotis 1997, 222.

⁵ Chaniotis 1997, 222.

⁶ Chaniotis 1997, 223.

⁷ Χανιώτης 2009, 31.

⁸ Spivey 2004, 45.

Υπογραμμίζουμε πως δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στις απόψεις των αρχαίων και των μεταγενέστερων. Οι στοιχειώδεις πραγματεύσεις συσχετίζουν το θέατρο με την υπερβολή, την επικριτική διάθεση, την προσποίηση, την παραπλάνηση, την υποκριτική στάση και φυσικά την ψευδαίσθηση.⁹

Μεταξύ θεάτρου και θεατρικότητας παρουσιάζονται αντιφάσεις πρωταρχικής σημασίας, όπως για παράδειγμα η πραγματικότητα και η εφευρετικότητα, το πρωτότυπο και το αντίγραφο, το πρόσωπο και το προσωπείο και τέλος, η φανταστική εικόνα και η ουσία των πραγμάτων.¹⁰

Γνωρίσματα θεατρικότητας διακρίνονται σε πολλές πτυχές, με αποτέλεσμα αυτή να αποτελεί ένα αντικείμενο με μεγάλο εύρος. Ο Thomas Postlewait και η Tracy C. Davis στην εισαγωγή του συλλογικού τους έργου με θέμα τη θεατρικότητα αναφέρουν: *«Ένα πράγμα -και ίσως μόνο ένα- είναι προφανές: η ιδέα της θεατρικότητας έχει αποκτήσει ένα εξαιρετικό εύρος σημασιών, που την καθιστούν οτιδήποτε, από πράξη έως στάση, από ύφος έως σύστημα σημειωτικής, από μέσο έως μήνυμα. ... Αν και είναι προφανές ότι η σημασία της ανάγεται στον κόσμο του θεάτρου, η θεατρικότητα μπορεί να αφαιρεθεί από το ίδιο το θέατρο και μετά μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε πτυχή του ανθρώπινου βίου.»*¹¹

Για την επίτευξη των δύο κύριων στόχων της, δηλαδή τη δημιουργία ψευδαίσθησης και τον καθορισμό των συναισθημάτων και των σκέψεων¹², η θεατρική νοοτροπία, ενεργοποιεί διάφορα μέσα επικοινωνίας.¹³

Ταύτιση υπάρχει ανάμεσα σε θέατρο και εικαστικές τέχνες, αφού θεμελιακός κανόνας και των δύο είναι η παράσταση ή αναπαράσταση και η μίμηση. Αυτό αποδεικνύεται από το ότι οι εικαστικές τέχνες αποδίδονται ως παραστατικές τέχνες. Η δομή των ζωγραφικών ή γλυπτών συνθέσεων κατέχει θεατρική δομή εξάλλου, όταν πραγματοποιείται εικαστική περιγραφή ανθρώπινων πράξεων. Το θέατρο και οι παραστατικές εικαστικές τέχνες ακολουθούν το ίδιο επικοινωνιακό σύστημα. Επίσης, είναι συνδεδεμένες και εξαρτώνται από το θέατρο της καθημερινής ζωής και της κοινωνίας. Έχει γίνει αντιληπτό, συγκεκριμένα στις εικαστικές τέχνες, πως οποιαδήποτε εικόνα, είτε είναι ζωγραφικής, είτε γλυπτικής, είτε φωτογραφικής, συνθέτει μία θεατρική σκηνή, ένα είδος παράστασης στην οποία συμμετέχουν πέρα από τους καλλιτέχνες και οι θεατές. Διότι ο τόπος που διαδραματίζεται ένα έργο δεν είναι απαραίτητα αυτός του θεάτρου, αλλά μπορεί να είναι ένας δρόμος, μια πλατεία ή και

⁹ Χανιώτης 2009, 33.

¹⁰ Χανιώτης 2009, 33.

¹¹ Χανιώτης 2009, 24-25.

¹² Chaniotis 1997, 222.

¹³ Χανιώτης 2009, 25.

μια ολόκληρη πόλη.¹⁴ Επίσης, υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι ίδιοι μύθοι είναι η πηγή έμπνευσης τόσο των θεατρικών παραστάσεων όσο και των εικαστικών τεχνών.¹⁵ Στις περιπτώσεις αυτές οι επιδράσεις θα είναι αμοιβαίες.¹⁶

Δεν αρκεί μόνο η παρουσία των μορφών που απεικονίζονται σε μία εικαστική σύνθεση, για να εκπληρωθεί η ψευδαίσθηση της θεατρικότητας. Είναι απαραίτητο, για να επιτευχθεί αυτή η ψευδαίσθηση, τα πρόσωπα να φαίνεται πως υποδύονται κάποιο ρόλο, όπως συμβαίνει και στο θέατρο. Επίσης, με την υποστήριξη των διάφορων μέσων και της γλώσσας που διαθέτουν οι εικαστικές τέχνες, να προκαλούνται αντίστοιχα συναισθήματα με εκείνα του θεάτρου. «Μια σκηνοθεσία ψευδαισθήσεων» χαρακτήρισε την τέχνη ο Φρόντ.¹⁷ Ακόμη και στην περίπτωση που το έργο τέχνης αποκτά το καλύτερο επίπεδο συμβολισμού και μεταφυσικής, αν υπάρχει η επιθυμία για επικοινωνία με τον θεατή, πρέπει να ενέχει πειστική θεατρικότητα. Τουτέστιν, να εκφράζει την πραγματικότητα της ζωής με έμμεσο τρόπο, και αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ρεαλιστικό ύφος. Στα έργα που απεικονίζονται μορφές που δηλώνουν εσωτερική ενέργεια, πρέπει να υπάρχει απόλυτη σαφήνεια. Όπως συμβαίνει στο θέατρο, έτσι και σε κάθε εικαστικό έργο, οι ψυχικές καταστάσεις πρέπει να προκαλούν συγκίνηση στους θεατές, λαμβάνοντας υπ' όψιν βέβαια πάντα την υποκειμενικότητα και την ελλειπτικότητα της εικαστικής γλώσσας. Για να επιτευχθεί και να αναδειχθεί η θεατρικότητα και η συγκίνηση σε μια εικαστική σύνθεση, είναι απαραίτητος ο συσχετισμός της παραστατικής ορθότητας και της φλόγας που δίνει ζωή στις μορφές που απεικονίζονται. Βέβαια, για να ελκύσουν το ενδιαφέρον των θεατών, οι μορφές που εξεικονίζονται πρέπει να έχουν συμβολικό ρόλο, να εκφράζουν δηλαδή πνευματικές αξίες ή πάθη. Και επειδή οι θεατρικές συνθέσεις με θεατρικό σκοπό που έχουν δημιουργηθεί με επιτυχία συγκροτούν ένα δραματικό έργο με θεατρικούς όρους, η θεατρικότητα αυτή είναι δυνατόν να χαρακτηρίσει συνθέσεις διαφόρων τεχνοτροπιών. Και φυσικά, η θεατρικότητα ως δράση είναι συνδεδεμένη στενά με τον δυναμισμό που απορρέει από τις αναπαριστώσες μορφές.¹⁸

Η θεατρική εικαστική απεικόνιση της πραγματικότητας από τους καλλιτέχνες είναι βάσιμη και έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα. Βασίζεται κατά κύριο λόγο στην κίνηση και τον ρυθμό των μορφών. Όμως, η πραγματική εικόνα με την εικαστική μορφή δεν ταυτίζονται πάντοτε. Η αλήθεια πρέπει να παρουσιάζεται όσο περισσότερο γίνεται μέσω της

¹⁴ Μπαρούτας 2011, 9.

¹⁵ Spivey 2004, 45.

¹⁶ Στοιχεία που υποδεικνύουν το θέατρο, γίνονται αντιληπτά στο δυτικό αέτωμα της Ολυμπίας, στο οποίο οι Κένταυροι μάχονται με τους Λαπίθες. Είναι η πρώτη φορά που στην ελληνική γλυπτική μερικές από τις μορφές που απεικονίζονται να βρίσκονται σε σκηνές βίας, δείχνουν στην έκφρασή τους τον ψυχικό πόνο μεγάλης έντασης.

¹⁷ Για περισσότερα βλέπε: Θεοδώρου 2018, 13-22 και Sigmund 2006.

¹⁸ Μπαρούτας 2011, 9-10.

θεατρικότητας ενός εικαστικού έργου. Ένα έργο τέχνης πρέπει να είναι αυτόνομο και ανεξάρτητο της δημιουργίας του, χωρίς να παίζει ρόλο η τεχνοτροπία που χρησιμοποιήθηκε σε αυτό. Αυτό σημαίνει, πως η θεατρική εικαστική εικόνα οφείλει να ξεπερνά την αρχική μίμηση.¹⁹

Το σημαντικότερο στοιχείο, το οποίο μαρτυράει την θεατρικότητα σε ένα εικαστικό έργο είναι η ψευδαίσθηση της κίνησης. Το ενδιαφέρον του ιστορικού τέχνης Heinrich Wölfflin, εστιάστηκε στην έννοια της κίνησης στις πλαστικές τέχνες. Σύμφωνα με την άποψή του, η θεματολογία που περιέχει κίνηση είναι δημοφιλής στις εικαστικές τέχνες. Η εικαστική δραστηριοποίηση της εικόνας επιτυγχάνεται πιο εύκολα, αν η κίνηση είναι ουσιαστική. Οι γλυπτικές φιγούρες σε καμία περίπτωση δεν είναι απομονωμένες. Η κίνηση είναι απαραίτητο να καθρεφτίζεται στη συνολική γλυπτική σύνθεση και να μην αναδύει ψυχρότητα. Ακόμα και ο χώρος έκθεσης του γλυπτού παίρνει μέρος στο παιχνίδι της κίνησης.²⁰ Στο σπουδαιότερο σύγγραμμά του «Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης», κάνει έρευνα για την μετάβαση στη τέχνη του μπαρόκ. Μάλιστα, μετά από μελέτη διάφορων τεχνοτροπιών, ισχυρίζεται πως με την προϋπόθεση ότι έχει επιτευχθεί η αίσθηση της κίνησης δημιουργούνται μεγάλα και αξιοθαύμαστα αριστουργήματα αυτής της τεχνοτροπίας.²¹ Σε απόσπασμα του ίδιου αναφέρεται: *«Η έννοια της κίνησης είναι αναπόσπαστα δεμένη με την ουσία της εικαστικής οπτικής που βλέπει τα πάντα σε αέναη εξέλιξη και δεν επιτρέπει σε κανένα μέρος της εικόνας να φυλακιστεί μέσα σε σταθερές γραμμές και επιφάνειες»*. Η κίνηση συσχετίζεται με το βάθος, αφού συνιστά προϋπόθεση για να αποδοθεί η ψευδαίσθηση θεατρικότητας στην απεικονιζόμενη σκηνή. Η έκφραση του βάθους κατορθώνεται με καλύτερο τρόπο στην περίπτωση που αυτό μπορεί να εκμεταλλευτεί για την απόδοση της κίνησης.²²

Οι απόψεις του Rudolf Arnheim για την έννοια της κίνησης είναι επίσης πολύ ενδιαφέρουσες. Σύμφωνα με την θεωρία του, σε ένα έργο παραστατικής ζωγραφικής ή γλυπτικής, τα σχήματα και τα υλικά θα πρέπει να μεταβάλλουν τη συνηθισμένη τους μορφή σε οπτική δράση, η οποία μάλιστα ζωντανεύει το θέμα. Με δυο λόγια, το παραστατικό έργο είναι απαραίτητο να έχει θεατρικότητα.²³ Ο ίδιος σημειώνει, πως η κίνηση στην τέχνη έχει εκφραστικό και περιφραστικό χαρακτήρα. Τέλος, όσον αφορά την δράση και την κίνηση ως στοιχεία θεατρικότητας, ο Arnheim θεωρεί ότι ο κινηματογράφος και η φωτογραφία είναι η

¹⁹ Μπαρούτας 2011, 10-11.

²⁰ Wölfflin 2006, 75.

²¹ Wölfflin 2006, 75.

²² Μπαρούτας 2011, 12.

²³ Για περισσότερα για τον Arnheim βλέπε: Arnheim 1980, 164-170 και 213-218.

εξέλιξη για την απεικόνιση της αλήθειας της ζωής. Επομένως, τα αληθοφανή έργα προσεγγίζουν περισσότερο την ψευδαισθητική ζωής.²⁴

Κάθε έργο τέχνης με θεατρικότητα (δηλαδή πειστική ψευδαισθησιακή κίνηση), γίνεται άμεσα αποδεκτό από τον θεατή. Ο Γάλλος Michel Foucault διατύπωσε την άποψη πως σε ένα εικαστικό έργο η εικόνα πρέπει να πλησιάζει το λόγο. Δηλαδή, η θεατρικότητα ορίζεται ως έκφραση και εκφραστική κίνηση.²⁵

Άμεση σχέση με την κίνηση και την θεατρικότητα έχουν ο ρυθμός και ο χορός, θέματα τα οποία συναντάμε πολύ συχνά στις πλαστικές τέχνες. Ο χορός εκφράζεται μέσω του δυναμισμού και των κινήσεων που αποτυπώνονται με ακρίβεια για την δημιουργία μιας σύνθεσης, και στόχο έχει να ενθουσιάσει αλλά και να εμπνεύσει τον καλλιτέχνη, ο οποίος προσπαθεί επίμονα για να καταφέρει την ακινησία της σταθερής εικόνας. Από τους αρχαίους χρόνους, η κίνηση και ο ρυθμός αποτελούν θέματα των εικαστικών τεχνών, μέσα στα όρια που συνδέουν το σώμα και το πνεύμα. Οι χορογράφοι είναι άλλη μία κατηγορία καλλιτεχνών, των οποίων το ενδιαφέρον κίνησαν οι πλαστικές τέχνες. Ο Maurice Béjart, αποδείχθηκε πρωτοπόρος, όταν το 1955 στη Μασσαλία, σε ένα φεστιβάλ αφιερωμένο στον Λε Κορμπυζιέ, ανέβασε δύο χορογραφίες με κινούμενα γλυπτά μεταξύ του θεατρικού κοινού. Το επονομαζόμενο μπαλέτο «Τεκ», αποτελούταν από ένα γλυπτό σκαλισμένο σε ξύλο τεκ και ένα ζευγάρι από τους οποίους τον ένα θα εξαφανίσει με λαιμαργία το τεκ. Ένα ακόμη παρόμοιο παράδειγμα είναι το καινοτόμο μπαλέτο με ονομασία «Gysp I», και αυτό προς τιμήν του Λε Κορμπυζιέ. Σε αυτό, ο Ούγγρος γλύπτης Nikolas Sefer, παρουσίασε τα εκθέματά του, τα οποία συγκροτούνταν από κινούμενα γλυπτά με δονήσεις ήχου και φωτός. Ενώ στην αρχή της παράστασης χαρακτήριζε ακινησία τα γλυπτά του Sefer, ξαφνικά άρχισαν να κινούνται προς όλες τις κατευθύνσεις της σκηνής.²⁶

Μεγάλη σχέση με την εικαστική θεατρικότητα έχει ο κινηματογράφος (Εικ. 2). Η άποψη του γερμανού ιστορικού τέχνης Erwin Panofsky, είναι πως στη σημερινή εποχή ο κινηματογράφος αποτελεί αναγκαιότητα και όχι εργαλείο διακόσμησης. Κάτι το οποίο σταμάτησαν να συνιστούν άλλα ήδη τέχνης. Βασικό πλεονέκτημα του κινηματογράφου είναι η ικανότητα που κατέχει για τη σύνθεση πολλών εικόνων, η γνωστή τεχνική του montage, δυνατότητα που το θέατρο δεν έχει.²⁷

²⁴ Μπαρούτας 2011, 12.

²⁵ Μπαρούτας 2011, 13. Για περισσότερα για τον Foucault βλέπε: Foucault 1966, 19-31.

²⁶ Μπαρούτας 2011, 14.

²⁷ Μπαρούτας 2011, 14-15. Για περισσότερα για τον Panofsky βλέπε: Panofsky 1995.

ΠΟΥ ΕΝΤΟΠΙΖΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η ελληνιστική περίοδος, δηλαδή τα τριακόσια χρόνια μεταξύ της βασιλείας του Μεγάλου Αλεξάνδρου²⁸ και του πρώτου Ρωμαίου αυτοκράτορα Αυγούστου, αν και συχνά χαρακτηρίζεται μία εποχή δίχως ενδιαφέρον, παρ'όλ'αυτά αποτελεί μία αναπότρεπτη ιστορική εξέλιξη.²⁹ Μπορεί να θεωρείται ότι η ελληνιστική περίοδος είναι η οδυνηρή καταγραφή της παρακμής της ελληνικής πόλης (υποταγή αρχικά στον Μ. Αλέξανδρο και τους διαδόχους του και στη συνέχεια στους Ρωμαίους), αλλά ταυτόχρονα με αυτήν γεννήθηκε ένας (ριζικά) νέος κόσμος, με ουσιαστικές αλλαγές. Στην πραγματικότητα λοιπόν, η ελληνιστική εποχή διακρίνεται και από εσωτερική συνοχή, και θεματικό ενδιαφέρον.³⁰

Μετά την εκστρατεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου και τις πολιτικές αλλαγές που προκλήθηκαν, μπορεί οι διεθνείς σχέσεις να μπήκαν σε καινούργιες βάσεις, αλλά το πλαίσιο που κυμαινόταν η καθημερινή ζωή δεν μεταβλήθηκε καθόλου. Διατηρούνται οι πεποιθήσεις και οι συνήθειες με έναν συντηρητικό τρόπο και συχνά αναφέρεται το δοξασμένο παρελθόν, το οποίο προβάλλεται ως υπόδειγμα προς μίμηση. Μέσα σε μια ατμόσφαιρα αλληλουχίας, η τέχνη άνθισε και προόδευσε. Η εξέλιξή της πραγματοποιήθηκε με αργούς, ακαθόριστους ρυθμούς που χαρακτηρίζονταν από αλληλοσυγκρουόμενες τάσεις βασισμένες και αυτές στο παρελθόν.³¹ Ο νέος κόσμος άφησε το αποτύπωμά του και στον τομέα της τέχνης, η οποία όμως δεν αποτελούσε πλέον ένα λαϊκό προϊόν, αλλά απευθυνόταν στην κοινωνική ελίτ.³² Αρκετές είναι οι φορές όπου η ελληνιστική τέχνη εντοπίζεται σε σπερματική μορφή μέσα στην προγενέστερή της τέχνη. Μάλιστα η ελληνιστική τέχνη αποτελεί τον τομέα στον οποίο η ελληνική επίδραση εκδηλώνεται όλο και πιο έντονα.³³

Συνέχεια της κλασικής ελληνικής τέχνης συνιστά η τέχνη της ελληνιστικής περιόδου, παρουσιάζει όμως και στοιχεία που φανερώνουν την αλληλεπίδραση με το καινούργιο πολιτισμικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο εξαπλώθηκε. Η εξέλιξή της δέχεται επιρροές από τις τοπικές παραδόσεις, αφού μεγάλο μέρος της αναπτύχθηκε εκτός των ορίων του ελληνικού κόσμου. Έτσι, δημιουργούνται νέα δεδομένα, τα οποία ασκούν επιρροή στο περιεχόμενο, την όψη και τη χρήση των τεχνών που ακμάζουν στους ελληνιστικούς χρόνους.³⁴ Επίσης, μία από τις σπουδαιότερες αλλαγές της περιόδου, είναι η αλλαγή του τύπου της χορηγίας με την

²⁸ Για περισσότερα για την περίοδο βασιλείας του Μεγάλου Αλεξάνδρου βλέπε: Stewart 1993, Κεφ. XI.

²⁹ Θεοχαρόπουλος 2007, 2.

³⁰ Boardman Griffin Murray 1996, 453.

³¹ Maffre 1995, 113.

³² Θεοχαρόπουλος 2007, 2.

³³ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 458.

³⁴ Πλάντζος 2016, 241.

εμφάνιση της βασιλικής πατρωνίας, η οποία παίρνει τη θέση της απρόσωπης πόλης-κράτους και προβάλλει το ταλέντο των επώνυμων καλλιτεχνών, που πράττουν το καθήκον τους, προσφέροντας το έργο τους έναντι γενναίων αμοιβών. Πιο συγκεκριμένα, την κλασική περίοδο οι καλλιτέχνες εργάζονταν για την πόλη-κράτος. Την ελληνιστική εποχή, αυτό μεταβάλλεται και επωμίζονταν παραγγελίες από τους βασιλείς. Τα ιδανικά της πολιτικής αξιοπρέπειας και της θρησκευτικής ευσέβειας που ήταν η πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία έργων τέχνης της κλασικής περιόδου, αντικαταστάθηκαν τους ελληνιστικούς χρόνους με τις προσωπικές ιδεολογίες και την εξάπλωση της ιδεολογίας των βασιλέων. Τα γεγονότα αυτά, σε συνδυασμό με τον ανθρωπισμό και την εξέλιξη της επιστήμης, συνέβαλλαν σε πολλές πτυχές της ελληνιστικής τέχνης.³⁵ Πολλές φορές μάλιστα, οι καλλιτέχνες αντιμετωπίζονται όπως οι σημερινοί διάσημοι γλύπτες. Οι καινούργιες ιδέες, απόψεις και η νοοτροπία περί τέχνης, αλλά και οι νέες περιστάσεις εξάπλωσης και παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου, καταλήγουν στην έντονη διαφοροποίηση από τις αρχές της προγενέστερης περιόδου.³⁶ Κύριος στόχος της τέχνης της ελληνιστικής περιόδου ήταν ο θαυμασμός και η εξωτερίκευση των ανθρωπίνων συναισθημάτων.

Καινούργιες ιδέες γίνονται αισθητές, οι οποίες επιδρούν στην τέχνη της ελληνιστικής εποχής. Μεταξύ των τάσεων που διαμορφώνουν και χαρακτηρίζουν με ιδιαίτερο τρόπο την περίοδο αυτή κατατάσσεται και η "θεατρική νοοτροπία". Βέβαια, υπάρχει αλληλεξάρτηση ανάμεσα σε αυτές τις διαθέσεις και το σύνολό τους συγκροτεί αυτό που θα λέγαμε ελληνιστικό πνεύμα.³⁷

Η ελληνιστική παράδοση ξεχώρισε λόγω κάποιων τάσεων, όπου δίνουν ένα παραπάνω δείγμα της μεθόδου, με την οποία η ελληνιστική τέχνη αποδίδει τη νοοτροπία και τη γνώση της εποχής της. Μία από αυτές είναι η θεατρικότητα στην έρευνα και στο σχεδιασμό, μέσω της οποίας εκφράζεται η θεατρική νοοτροπία της ελληνιστικής περιόδου.³⁸

Η θεατρικότητα στην κοινωνική ζωή, με την γενικότερη σημασία της, προηγείται του κλασικού θεάτρου, κάτι που τεκμηριώνεται στις γεωμετρικές αναπαραστάσεις των κηδειών.³⁹

Το θέατρο αναμφισβήτητα «καθρεφτίζει» τη ζωή. Μέσω των θεμάτων, των χαρακτήρων και του ρεαλισμού που το διακατέχει, μπορούν να προκύψουν στοιχεία για τις συνθήκες ζωής, τις απόψεις, τις ιδέες, τη νοοτροπία και τα πνευματικά αγαθά μιας εποχής. Κάτι τέτοιο ισχύει ακράδαντα στους ελληνιστικούς χρόνους, όπου ο θεατρικός ρεαλισμός

³⁵ Boardman Griffin Murray 1996, 577.

³⁶ Πλάντζος 2016, 231.

³⁷ Pollitt 2011, 22.

³⁸ Pollitt 2011, 288.

³⁹ Chaniotis 1997, 223.

γνώρισε για πρώτη φορά ασυνήθιστες διαστάσεις.⁴⁰ Μολονότι όμως, το θέατρο ήταν χρήσιμο για την απήχηση της ζωής, μερικές φορές φαίνεται ότι η ζωή αποτελούσε αντανάκλαση του θεάτρου την περίοδο αυτή.⁴¹

Οι περισσότεροι ηθοποιοί της εποχής αυτής ήταν επαγγελματίες. Σε ορισμένες περιοχές οργανώνονταν σε σωματεία, τα μέλη των οποίων ονομάζονταν οι περί τον Διόνυσον τεχνίται.⁴² Η επιρροή των σωματείων αυτών ήταν τόσο ισχυρή, όπου είχαν τη δυνατότητα παραχωρήσεων από την κυβέρνηση, όπως για παράδειγμα φορολογική απαλλαγή και εξαίρεση από τη στρατιωτική θητεία. Στοιχεία μαρτυρούν πως τα σωματεία αυτά αποτελούσαν πάτρωνες των εικαστικών τεχνών. Η επιρροή τους κατά πάσα πιθανότητα συνέβαλε στη δημοτικότητα που απέκτησε το θεατρικό πνεύμα.⁴³

Μεγάλος αριθμός του πληθυσμού θεωρούσαν την ζωή τους ως ένα ρόλο σε ένα “έργο τέχνης” και διέπλαναν αναλόγως τις απόψεις τους. Μερικές φορές ήταν σαν να παίζουν κάποιο ρόλο ως ηθοποιοί και άλλες φορές σαν να είναι μέρος ενός κοινού που ανέμενε καινούργια γεγονότα για να διασκεδάσει.⁴⁴ Η θεατρική νοοτροπία πάντως, τα ελληνιστικά χρόνια, εκδηλώθηκε περισσότερο από την πλευρά του θεατή. Ηγέτες της πολιτικής εκείνης της εποχής, εκμεταλλευόμενοι αυτό το γεγονός, με τους σωστούς χειρισμούς ωφελήθηκαν από τη θεατρική νοοτροπία με τη θέσπιση γιορτών και παρελάσεων.⁴⁵ Βέβαια, κάποιοι πολιτικοί ηγέτες αντί γιορτών και παρελάσεων, έκαναν τη ζωή τους θεατρική παράσταση με στόχο την επιδίωξη της θεατρικής νοοτροπίας. Ο βασιλιάς Δημήτριος ο Πολιορκητής της Μακεδονίας αποτελεί τον πιο θεατρικό ηγέτη, αφού είχε κάνει χρήση του θεάτρου και θεατρικών κουστουμιών με σκοπό να επηρεάσει τόσο τους φίλους όσο και τους εχθρούς του.⁴⁶ Μέσα σε τέτοιο καλλιτεχνικό κλίμα, οι καλλιτέχνες των ελληνιστικών χρόνων, μετατράπηκαν σε ένα είδος θεατρικού συγγραφέα, ηθοποιού και σκηνοθέτη μαζί. Ο κάθε καλλιτέχνης δεσμευόταν, ώστε να σκηνοθετήσει μία αξιόλογη παράσταση. Πρωτοπόρος σε αυτή την καινοτομία ήταν ο γλύπτης Λύσιππος, μία διάνοια της ελληνιστικής περιόδου. Ο Λύσιππος και η σχολή του συνέβαλαν σημαντικά στην ελληνική καλλιτεχνική παράδοση, συμπληρώνοντας νέα είδη. Σε κάθε ένα από αυτά παρουσιαζόταν η θεατρική νοοτροπία. Το δραματικό πορτραίτο, μέσω του οποίου αποδιδόταν ένα εσωτερικό δράμα του πνεύματος,

⁴⁰ Θεοχαρόπουλος 2007, 47.

⁴¹ Pollitt 2011, 26.

⁴² Br. Le Guen, *Les associations de Technites dionysiaques l' époque hellénistique*, 2001, Nancy· S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, 2003, Stuttgart: F. Steiner.

⁴³ Pollitt 2011, 29.

⁴⁴ Pollitt 2011, 27.

⁴⁵ Pollitt 2011, 27.

⁴⁶ Pollitt 2011, 27-28. Για περισσότερα για τον Δημήτριο Πολιορκητή βλέπε: Παπαχριστοδούλου 1994, Κεφ. V.

ιστορικά συμπλέγματα, δοκιμασίες ηρώων σε κρίσιμες στιγμές, έργα σχεδιασμένα με απόλυτη τεχνική δεξιότητα όπως τα κολοσσιαία αγάλματα, αποτελούσαν τα νέα είδη με τα οποία ασχολήθηκε ο Λύσιππος και η σχολή του.⁴⁷

Καλλιτέχνες της εποχής εμπνεύστηκαν και από συγκινήσεις και σκέψεις της καθημερινότητας. Ήδη από τον 4^ο αιώνα π.Χ., ο περιορισμός στα συναισθήματα που επικρατούσε την κλασική εποχή άρχισε να εξασθενεί. Τη θέση του πήραν η έκφραση συγκίνησης, αγάπης, χιούμορ και θρησκευτικού πόθου. Αυτές ακριβώς οι τάσεις διαδόθηκαν και επικράτησαν στα ελληνιστικά χρόνια.⁴⁸

Ο ελληνιστικός κόσμος έδινε ιδιαίτερη έμφαση στα έργα τέχνης τα οποία, συγκλόνιζαν τα συναισθήματά του, τον συγκινούσαν, του προκαλούσαν φόβο και τον συνέπαιρναν. Έτσι, τα πάθη, οι εντάσεις, τα συναισθήματα και η αγωνία αποτέλεσαν τμήμα της ψυχοσύνθεσής του. Η ψυχική γαλήνη που κυριαρχούσε την κλασική περίοδο, αντικαταστάθηκε με μια θυελλώδη ψυχοσύνθεση, η οποία εκδηλωνόταν με διάφορους τρόπους. Αυτά τα στοιχεία συνέβαλλαν στην επίτευξη του εξής στόχου: στην επίδραση της ελληνιστικής σκέψης από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του θεάτρου, με αποτέλεσμα να αναχθεί σε πρωτεύουσα νοοτροπία, στη λεγόμενη «θεατρική νοοτροπία».⁴⁹ Την εμφάνισή της έκανε η θεατρικότητα και στον τομέα της αρχιτεκτονικής, αφού εμφανής ήταν η προτίμηση για δραματικά σκηνικά και εντυπωσιακούς εσωτερικούς χώρους.⁵⁰ Εκτός αυτού, η δημιουργία θεατρικής εντύπωσης αποτέλεσε ένα από τα πιο σημαντικά αισθητικά κριτήρια. Αποτέλεσμα ήταν η ανάπτυξη μιας τεχνοτροπίας της τέχνης, και κυρίως της πλαστικής, όπου στόχευε σε αυτήν. Πρόκειται για την τεχνοτροπία «μπαρόκ», η ονομασία του οποίου προέρχεται από την αισθαντική και συγκινησιακή τέχνη της περιόδου 1600-1750. Μεταξύ της τέχνης αυτής και της ελληνιστικής πλαστικής υπάρχουν εκπληκτικές ομοιότητες.⁵¹ Η θεατρική νοοτροπία της εποχής άφησε το αποτύπωμά της στο «ελληνιστικό μπαρόκ». Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του "μπαρόκ", χρησιμοποιήθηκαν για να δώσουν μια δραματική χροιά σε μνημεία ανόμοια μεταξύ τους, όπως πορτραίτα, αρχιτεκτονικά γλυπτά με παραδοσιακά θέματα και αναμνηστικά μνημεία που είχαν ως στόχο την προπαγάνδα.⁵²

Σύμφωνα με το παραπάνω, μια από τις βασικότερες τεχνικές των εικαστικών τεχνών, η οποία έχει ως απαραίτητη προϋπόθεση την ενεργό συμμετοχή του θεατή στη προσέγγιση της αντίληψης και της κατανόησης ενός έργου, θα μπορούσε να επωνομαστεί ως «εικονογραφική

⁴⁷ Pollitt 2011, 29. Για το Λύσιππο ειδικότερα βλέπε: Johnson 1968, Frel 1982.

⁴⁸ Pollitt 2011, 33.

⁴⁹ Θεοχαρόπουλος 2007, 47.

⁵⁰ Pollitt 2011, 29.

⁵¹ Θεοχαρόπουλος 2007, 47.

⁵² Pollitt 2011, 29.

αφήγηση». Η τεχνική αυτή ξεχωρίζει από άλλες, σε σχέση με το ποσοστό επιρροής της απαραίτητης φαντασίας που χρειάζεται. Η επίτευξη του στόχου του καλλιτέχνη είναι να απεικονίσει τις μορφές που συμμετέχουν σε μια συγκεκριμένη σκηνή και το περιβάλλον στο οποίο διαδραματίζεται η σκηνή αυτή, ώστε ο θεατής να μπορεί χωρίς κάποια ιδιαίτερη δυσκολία να φωτογραφίσει την εικόνα του έργου στο μυαλό του και με τη φαντασία του να πλάσει την ιστορία. Για να επιτευχθεί η συγκεκριμένη τεχνική, έχει σημασία κατά πόσο ο θεατής θα νιώσει πως είναι «αυτόπτης μάρτυρας» της σκηνής που περιγράφεται. Γενικά, η τεχνική της εικονογραφικής αφήγησης δεν χρειάζεται μεγάλο ποσοστό επενέργειας της φαντασίας, αφού ο καλλιτέχνης προσφέρει στον δέκτη κάθε λεπτομέρεια, η οποία θα διευκολύνει την ενσωμάτωσή του σε μια μοναδική σκηνή ή σε ολόκληρο το έργο.⁵³

Η θεατρική νοοτροπία αιτιολογεί τη δημοτικότητα και τη παρουσία της θεατρικής εικονογραφίας στις διακοσμητικές τέχνες των ελληνιστικών χρόνων, όπως για παράδειγμα τα ψηφιδωτά.⁵⁴

Στην αρχιτεκτονική της ελληνιστικής εποχής δίνεται έμφαση στα θεατρικά στοιχεία, αφού οι καλλιτέχνες επιθυμούν τη δημιουργία δραματικών αντιθέσεων και μυστηριώδεις εσωτερικούς χώρους. Βασικά της στοιχεία είναι η θεατρικότητα, η υποβλητικότητα και η δραματική διάθεση, τόσο στα ιερά όσο και στον ευρύτερο δημόσιο χώρο.⁵⁵ Αυτή η έφεση στον κλάδο της αρχιτεκτονικής συνάδει με την ένταση των σωμάτων και την συναισθηματική έκφραση που κυριαρχεί στις μορφές της εικονιστικής τέχνης.⁵⁶ Η αρχιτεκτονική μάλιστα συχνά προετοιμάζει ή αποτελεί το συμπλήρωμα στη δράση της γλυπτικής.⁵⁷

Η θεατρικότητα της ελληνιστικής περιόδου δεν είναι μια επινόηση των λογοτεχνικών συγγραφέων, αλλά ένα ιδιαίτερο γνώρισμα, το οποίο χαρακτηρίζει τη ζωή στα ελληνιστικά αστικά κέντρα, που συνδέονται στενά με τη δημοτικότητα των θεατρικών παραστάσεων στον ελληνιστικό κόσμο.⁵⁸

Συμπεραίνουμε λοιπόν, πως μια θεατρική νοοτροπία διακρίνεται σε πολλές πτυχές της τέχνης των ελληνιστικών χρόνων.

⁵³ Θεοχαρόπουλος 2007, 31.

⁵⁴ Pollitt 2011, 29.

⁵⁵ Πλάντζος 2016, 232.

⁵⁶ Χανιώτης 2009, 176.

⁵⁷ Wölfflin 2006, 75.

⁵⁸ Chaniotis 1997, 224.

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

Ήδη από τις απαρχές του 4^{ου} αιώνα π.Χ., η γλυπτική προβάλλει τις προοδευτικές τάσεις για τη μετάβαση από την κλασική εποχή στην ελληνιστική.⁵⁹ Η διάλυση της αυτοκρατορίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου, διέπλασε έναν πολυεθνικό κόσμο, ο οποίος συγκροτεί το χρονικό και τοπικό όριο στο οποίο δημιουργήθηκε και εξαπλώθηκε η ελληνιστική τέχνη. Βέβαια, ιδιαίτερα δύσκολο ήταν το έργο για την έρευνα και την εξέταση της ελληνιστικής τέχνης, όπως επίσης δυσκολία υπήρχε και στη διαδικασία χρονολόγησης και ιστορικής συσχέτισης, εξαιτίας του ανεπαρκούς αριθμού των γραπτών πηγών. Ο Πλίνιος ήταν ο μόνος που προσέφερε ελάχιστες και ακαθόριστες χρονολογικά αναφορές για την ελληνιστική τέχνη.⁶⁰ Η ελληνιστική περίοδος χρονικά κυμαίνεται από τον ύστερο 4^ο αι. π.Χ. μέχρι τον ύστερο 10 αι. π.Χ. και αποτελεί μία από τις πιο σύνθετες και συναρπαστικές εποχές της αρχαίας ελληνικής τέχνης.⁶¹ Οι Έλληνες που διοικούσαν έκαναν προσπάθειες με στόχο να μεταφέρουν στα βασίλειά τους τον ελληνικό τρόπο ζωής, τους θεσμούς, τις ελληνιστικές συνήθειες και τη γλώσσα.⁶² Η πολιτική του ελληνικού κόσμου και το καλλιτεχνικό κέντρο βάρους μετατοπίστηκε προς την Ανατολή με τη δημιουργία των βασιλείων των Ατταλιδών στη Μικρά Ασία, των Σελευκιδών στην Εγγύς Ανατολή και των Πτολεμαίων στην Αίγυπτο, γεγονός που αποτελούσε το βασικότερο ιδιαίτερο γνώρισμα της ελληνιστικής εποχής.⁶³ Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ακμή μεγάλων ελληνικών καλλιτεχνικών κέντρων στην Πέργαμο (Εικ. 3), την Αντιόχεια και την Αλεξάνδρεια⁶⁴, αν και η Αθήνα βέβαια εξακολούθησε να αποτελεί σπουδαία πηγή παραγωγής και την διάδοση της ελληνικής τέχνης, διαμορφωμένη βέβαια από επιρροές των νέων περιοχών.⁶⁵

Εξάλλου, μέσα στα όρια που έθεσαν οι κατακτήσεις του Μ. Αλεξάνδρου, ο εξελληνισμός επεκτεινόταν επί χιλιάδες χιλιόμετρα σε ολόκληρη την Μέση Ανατολή.⁶⁶ Με τον όρο «ελληνιστική» (Ελληνιστική < ελληνίζω = συμπεριφέρομαι ως Έλληνας),⁶⁷ ο οποίος ήταν δανεισμένος από τους ιστορικούς του 19^{ου} αι.,⁶⁸ καθορίζεται η ιστορικά και χρονικά

⁵⁹ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 207.

⁶⁰ Boardman Griffin Murray 1996, 576.

⁶¹ Πλάντζος 2016, 229.

⁶² Μαυραειδοπούλου 2017, 8. Επίσης για περισσότερα βλέπε: Billows 1995. Kings and Colonists: Aspects of Macedonian Imperialism. Leiden.

⁶³ Boardman Griffin Murray 1996, 453.

⁶⁴ Αυτές οι πόλεις προέβαλαν το γόητρο και τις φιλοδοξίες των δυναστειών της ελληνιστικής περιόδου.

⁶⁵ Maffre 1995, 114.

⁶⁶ Boardman Griffin Murray 1996, 460.

⁶⁷ Στα Γερμανικά: Hellenistik. Το ενεργητικό –ικός ως δεύτερο συνθετικό της λέξης αποκαλύπτει την «εξωτερίκευση» του ελληνικού κόσμου.

⁶⁸ Spivey 2004, 245.

τεράστια περίοδος που εγκαινιάστηκε με την ταχύτατη εξάπλωση ελληνικών πολιτιστικών στοιχείων στις αποκτηθείσες περιοχές από τον Μεγάλο Αλέξανδρο και στην ενσωμάτωσή τους από τους λαούς της Ανατολής.⁶⁹ Ο όρος αυτός πρόκειται για μία τεχνητή ονομασία που προκύπτει από τον γερμανικό όρο «Hellenismus» (= ελληνισμός) του οποίου χρήση γινόταν από τους Γερμανούς με σκοπό την αναφορά σε αυτή την εποχή.⁷⁰ Συγχρόνως, στον όρο συνυπολογίζεται και η ανάμειξή τους με τις κατά τόπους πολιτιστικές περιοχές των χωρών που είχαν υποταχθεί.⁷¹ Περιληπτικά, οι ελληνιστικοί χρόνοι διακρίνονται από την οριστική πτώση της πόλης-κράτους, την πολιτισμική διάδραση μεταξύ των διάφορων πολιτισμών, την εκκοσμίκευση του ελληνικού πολιτισμού, τη δημιουργία της κοινής γλώσσας (η οποία ήταν η διεθνής γλώσσα της εποχής και μιλιόταν σε ολόκληρο το μεσογειακό χώρο), τη μεταβολή στον τρόπο κρίσης και συλλογισμού, τη μετατροπή του ελληνικού θεάτρου σε μια δημοφιλή μορφή ψυχαγωγίας σε όλες τις περιοχές που είχε φτάσει ο ελληνικός πολιτισμός και την ανάπτυξη της ελληνιστικής τέχνης.⁷² Η ελληνιστική τέχνη στους θεατές της τέχνης των προηγούμενων περιόδων, φαίνεται σαν ένα ακατανόητο και υπεροπτικό αμάλγαμα: από την μία μεριά διογκωμένο και επιδεικτικό και από την άλλη μεριά τυποποιημένο. Μέχρι εκείνη την περίοδο, η ελληνική τέχνη ακολουθούσε μια διαδικασία εξέλιξης κατανοητή και ακριβής. Τώρα όμως, δίνει την εντύπωση πως έχει αποπροσανατολιστεί και περιτριγυρίζει άσκοπα, δίχως αίσθηση προορισμού. Μία τέτοια άποψη όμως, δεν υποστηρίζει τα κατορθώματα που κατάφερε η ελληνιστική τέχνη.⁷³ Επιπλέον, την περίοδο αυτή δημιουργείται η ανάγκη για νέες μορφές πλαστικής τέχνης.⁷⁴ Εξάλλου, το πόσο σημαντική και σπουδαία είναι η γλυπτική και κάθε μορφή πλαστικής, είτε ανεξάρτητης είτε διακοσμητικής, στην ελληνιστική τέχνη είναι κάτι που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί.⁷⁵ Ο διαχωρισμός των ελληνιστικών χρόνων σε περιόδους έχει μόνο λειτουργικό ρόλο, αφού η επί μέρους πρόοδος παρουσιάζει ιδιαιτερότητες με μεγάλη σπουδαιότητα. Ωστόσο, η ελληνιστική πλαστική δεν είναι τόσο εύκολο να προσδιοριστεί και να ερμηνευθεί από άποψη χρονολογίας, ούτε καν η αρχή και το τέλος της,⁷⁶ αφού το πλήθος των εργαστηρίων και των τοπικών σχολών όπου αναπτύσσεται παράλληλα, δεν αφήνει το περιθώριο ώστε να ερευνηθεί ως ενιαίο φαινόμενο.⁷⁷ Να υπογραμμιστεί πως ενώ τις τελευταίες δεκαετίες του 1^{ου} αι. π.Χ. οι πολιτειακές μεταβολές

⁶⁹ Πλάντζος 2016, 229.

⁷⁰ Spivey 2004, 246.

⁷¹ Για περισσότερα για την Ελληνιστική Περίοδο βλέπε: Συρόπουλος 2005, 15-16.

⁷² Πλάντζος 2016, 229-231.

⁷³ Boardman Griffin Murray 1996, 575.

⁷⁴ Πλάντζος 2016, 241.

⁷⁵ Rolley 2006, 13.

⁷⁶ Smith 1991, 8.

⁷⁷ Πλάντζος 2016, 241.

στη Ρώμη και την υπόλοιπη Μεσόγειο ήταν κοσμογονικές, ο πολιτισμός αναπτυσσόταν με αργούς ρυθμούς. Συγκεκριμένα, η τέχνη δεν δείχνει φανερή καμπή με το πέρασμα στους αυτοκρατορικούς χρόνους, και σε μεγάλο ποσοστό κρατά τον «ελληνιστικό» της χαρακτήρα μέχρι και τον 2^ο αι. μ.Χ.⁷⁸ Βέβαια, στο χρονικό διάστημα από το 323π.Χ. ως και το 31π.Χ., δημιουργήθηκαν μερικά από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα της ελληνικής τέχνης, τα οποία μάλιστα επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τους καλλιτέχνες των τελευταίων αιώνων.⁷⁹ Το τέλος της ελληνιστικής περιόδου, το 30π.Χ. πραγματοποιείται με την διάλυση και του τελευταίου ανεξάρτητου ελληνιστικού βασιλείου και την οριστική θεσμοθέτηση της ρωμαϊκής κυριαρχίας.⁸⁰

Η ελληνιστική γλυπτική συχνά βρίσκεται σε σπερματική κατάσταση κατά τη διάρκεια του 4^{ου} αιώνα. Βέβαια, η πληθωρική ανάπτυξή της με τις πολλές αντιφάσεις χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία, ασχέτως από το αποτέλεσμα της σύνθεσης. Σύμφωνα με τους αρχαίους και συγκεκριμένα τον Πλίνιο, η τέχνη της γλυπτικής είχε φτάσει στο αποκορύφωμά της την περίοδο του 4^{ου} αιώνα και κατά συνέπεια η ελληνιστική τέχνη, ιδιαίτερα στην πρώτη της φάση, αποτελούσε μία αναπότρεπτη παρακμή έπειτα από την αψεγάδιαστη κλασική τέχνη.⁸¹

Η γλυπτική των ελληνιστικών χρόνων εξετάστηκε έντονα για το θέμα της χρονολογικής της εξέλιξης, που σχεδιάστηκε είτε ως συνεχής γραμμική εξέλιξη είτε ως διαδοχικές φάσεις, με την κάθε μία να έχει τα δικά της τυπικά χαρακτηριστικά. Μέσω των γλυπτών εκφράζονται ημερομηνίες σύμφωνα με τη φάση ανάπτυξης κατά την οποία κρίνεται ότι έχουν φτάσει. Αυτό το υποθετικό όριο προόδου χωρίζεται σε δεκαετίες.⁸² Η ελληνιστική γλυπτική κατέχει ένα στυλιστικό εύρος στο οποίο η πιθανότητα της γραμμικής εξέλιξης δεν μπορεί να υποστηριχθεί από τα χρονολογούμενα μνημεία. Βέβαια, παρατηρήθηκαν αξιοσημείωτες και γρήγορες μεταβολές, όπως για παράδειγμα η εμφάνιση της τεχνοτροπίας μπαρόκ, αλλά είναι ιστορικά μη ενδεχόμενη μία σταθερή σταδιακή ανάπτυξη.⁸³

Είναι μεγαλύτερο το ποσοστό των ολόγλυφων αγαλμάτων που έχουν διασωθεί και ανήκουν στους ελληνιστικούς χρόνους, από αυτό των προηγούμενων περιόδων. Το γεγονός αυτό οφείλεται πρώτον, στην προτίμηση των καλλιτεχνών της περιόδου εκείνης να χρησιμοποιούν το μάρμαρο ως κύριο υλικό γλυπτικής (έχοντας ως παράδειγμα προς μίμηση τον Πραξιτέλη) και δεύτερον, στο ότι μερικά από τα σπουδαιότερα κέντρα χορηγίας βρίσκονταν στην ανατολική ακτή του Αιγαίου και στην ανατολική Μεσόγειο, με αποτέλεσμα

⁷⁸ Πλάντζος 2016, 231.

⁷⁹ Boardman Griffin Murray 1996, 575.

⁸⁰ Πλάντζος 2016, 229.

⁸¹ Maffre 1995, 123.

⁸² Smith 1991, 16.

⁸³ Smith 1991, 17.

να γλιτώσουν εν μέρει από τις συνέπειες των λεηλασιών που πραγματοποιούσαν οι κατακτητές Ρωμαίοι.⁸⁴

Με την εξάπλωση της ελληνικής επικράτειας στους νέους Ανατολικούς ορίζοντες, δόθηκαν ευκαιρίες με μεγάλη σπουδαιότητα στους καλλιτέχνες και τους τεχνίτες, για την κατασκευή νέων έργων τέχνης και αρχιτεκτονικής. Η κατάκτηση της περσικής αυτοκρατορίας από τον Μεγάλο Αλέξανδρο είχε επεκτείνει τον ελληνικό κόσμο από τη λεκάνη του Αιγαίου στην Ινδία (Εικ. 4). Μια μεγάλη εποχή ελληνικής και μακεδονικής αποικιοκρατίας και την δημιουργία μιας κοινωνίας στις νέες ελληνιστικές πόλεις της Ανατολής που χαρακτηρίζεται πολιτισμικά και κοινωνικά πολύπλοκη.⁸⁵ Την εποχή εκείνη μάλιστα, οι άρχοντες της ελληνιστικής αυτοκρατορίας, με σκοπό την προβολή του κύρους τους, προστάτευαν τις τέχνες, αφού με αφορμή την αλλαγή του συστήματος διακυβέρνησης, δημιουργήθηκαν αλλαγές στις διαδικασίες ανάθεσης νέων έργων.⁸⁶ Η τέχνη της ελληνιστικής περιόδου φανερώνει τις ανάγκες και την έφεση του νέου κόσμου. Στόχος της είναι η ψυχαγωγία, η διασκέδαση και ο εντυπωσιασμός, γεγονός που πραγματοποιείται μέσω της αισθητικής ποιότητας. Γενικά, την διακρίνει κοσμοπολίτικη νοοτροπία.

Πολλά από τα έργα της ελληνιστικής τέχνης δημιουργήθηκαν με σκοπό την ψυχαγωγία πλούσιων συλλεκτών. Οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονταν περισσότερο για τον τρόπο με τον οποίο θα απέδιδαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός γλυπτού, παρά για την απόδοση αληθινών φαινομένων.⁸⁷ Οι γλύπτες των προηγούμενων χρόνων, όπως για παράδειγμα ο Πραξιτέλης και ο Σκόπας αποτέλεσαν βασική επιρροή για τους γλύπτες αυτής της εποχής. Βέβαια, η επίδραση του Σκόπα ήταν σε μεγαλύτερο βαθμό, παρ' όλο που ο Πραξιτέλης ήταν πιο φημισμένος. Είναι προφανές, πως οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τον Μεγάλο Βωμό του Δία στην Πέργαμο⁸⁸, ήταν βαθιά επηρεασμένοι από τα έργα του Σκόπα.⁸⁹

Η τέχνη εξωτερικεύει τις καταστάσεις ψυχοσύνθεσης που κυριαρχούν κατά τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής. Αυτό διαφαίνεται από τη θεατρικότητα και τη δραματοποίηση: δύο τάσεις που εντάσσονται σε πολλά από τα έργα της περιόδου αυτής. Η επιθυμία των καλλιτεχνών έγκειται στην προσπάθεια να συλλάβουν τη στιγμή με την μεγαλύτερη ένταση ενός περιστατικού, την κορύφωση της αγωνίας αλλά και της συγκίνησης. Η τέχνη των ελληνιστικών χρόνων εκπλήσσει συνεχώς και θέτει νέα ερωτήματα.

⁸⁴ Boardman Griffin Murray 1996, 585-586.

⁸⁵ Smith 1991, 7.

⁸⁶ Πλάντζος 2016, 241.

⁸⁷ Boardman Griffin Murray 1996, 591.

⁸⁸ Το πιο εντυπωσιακό σωζόμενο κειμήλιο της ελληνιστικής τέχνης.

⁸⁹ Smith 1992, 82.

Η γλυπτική συνιστά αναμφίβολα τον τομέα της τέχνης που είναι καλύτερα γνωστός και διαδεδομένος. Βέβαια, οι αδυναμίες που υπήρξαν κατά τη διάρκεια της έρευνας και της κατανόησης της ελληνιστικής γλυπτικής, δεν αποτέλεσαν εμπόδιο ώστε το κοινό να αντιληφθεί την πρωτοτυπία που χαρακτήριζε τα δημιουργήματα αυτής της τέχνης. Οι νεοτερισμοί εντυπωσιάζουν.⁹⁰ Οι προτιμήσεις του κοινού τόνισαν μια βελτίωση, αποκαλύπτοντας μια μεγαλύτερη ευαισθησία και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση νέων θεμάτων και τον άμεσο αντίκτυπο που είχαν όσα αγάλματα πρωτοεμφανίστηκαν τον 4^ο αιώνα.⁹¹ Μερικά από τα πιο διακεκριμένα κατορθώματα της γλυπτικής των ελληνιστικών χρόνων, όπως για παράδειγμα η τεχνοτροπία μπαρόκ και ο ρεαλισμός του είδους, γνωστοποιήθηκαν από την επιρροή τους στην μεταναγεννησιακή τέχνη.⁹² Ποικίλες μορφές τεχνοτροπιών που κυριάρχησαν σε μεγάλο βαθμό από τη γλώσσα της τέχνης της δυτικής παράδοσης, προέκυψαν στα ελληνιστικά χρόνια για πρώτη φορά.⁹³ Οι στάσεις, οι μορφές και η σύνθεση των όγκων παρουσιάζονται με έναν τρόπο πρωτόγνωρο. Συνοψίζοντας, η ιστορία της γλυπτικής τέχνης παρομοιάζεται με μια ιστορία της ανάπτυξης της μορφής του ανθρώπου. Η ακινησία που υπήρχε μέχρι τότε εξαφανίζεται, τα μέλη του σώματος αρχίζουν να κινούνται, να ξεμακραίνουν από τον κορμό και η μορφή του συνόλου τίθεται σε κίνηση.⁹⁴ Εξετάστηκαν λεπτομερώς καινούργιες καταστάσεις σώματος και νου όσον αφορά τα μεγάλα αγάλματα, για πρώτη φορά.⁹⁵ Οι μορφές έδειχναν ανυπάκουες και το μάτι του θεατή ξεπέρασε τα όρια των επιβλητικών περιγραμμάτων. Οι φιγούρες δεν ακολουθούσαν πλέον την τυπική κάθετη όψη, αλλά περιστρέφονταν σε διάφορες οπτικές γωνίες και επικαλύπτονταν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την σκόπιμη εντύπωση πως η μία μορφή βρισκόταν πίσω από την άλλη.⁹⁶ Οι γλύπτες βρίσκονται σε μία κατάσταση συνεχούς ανησυχίας, δοκιμάζονται διαρκώς και τολμούν διάφορες καινοτομίες. Βέβαια, οι καινοτομίες δεν είχαν ως συνέπεια την απόρριψη της κλασικής κληρονομιάς. Δεν υπάρχουν τα κατάλληλα στοιχεία για την κατανόηση της εξέλιξης της ελληνιστικής γλυπτικής, θεωρείται ως μία διαδικασία νέων μορφών και τεχνοτροπιών, χωρίς να ξεχαστούν οι παλαιότερες. Έχουμε να κάνουμε με μία καλλιτεχνική γλώσσα που εξαπλώθηκε και όχι με μία μεταβλητή

⁹⁰ Οι γλύπτες έκαναν δοκιμές στα εργαστήριά τους καινούργιων εμπνεύσεων και νέων μεθόδων αναπαράστασης των μορφών. Κάθε νεοτερισμός υιοθετούνταν με έντονο θαυμασμό και ενδιαφέρον από άλλους καλλιτέχνες, οι οποίοι πρόσθεταν και τις δικές τους επινοήσεις.

⁹¹ Maffre 1995, 125.

⁹² Smith 1991, 7.

⁹³ Smith 1991, 7.

⁹⁴ Wölfflin 2006, 132.

⁹⁵ Smith 1991, 7.

⁹⁶ Wölfflin 2006, 132.

τεχνοτροπία.⁹⁷ Η τέχνη της γλυπτικής στράφηκε προς καθαρά οπτικά κριτήρια και έτσι ανοίχτηκαν μπροστά της καινούργιοι ορίζοντες. Το μάρμαρο αποτελεί το μέσο με το οποίο εξωτερικεύεται κάθε είδους υλικό. Ο γλύπτης εξασκείται με σκοπό να αποδίδει παραστατικά την λάμψη των ματιών και την απαλότητα του δέρματος. Κάθε φορά που εφαρμοζόταν ξανά η κλασική τεχνοτροπία, ήταν αντιμετώπιση με αυτήν την πολυπλοκότητα της έκφρασης του υλικού.⁹⁸ Σε ορισμένες περιπτώσεις, η πλαστική συνεχίστηκε με βάση την κλασική αντίληψη, απηχώντας τις αναλλοίωτες ανάγκες μερικών τομέων της ελληνιστικής κοινωνίας. Στην ουσία, οι καινοτομίες της εποχής αποτελούσαν την επέκταση της ποσότητας και της έκφρασης της ήδη υπάρχουσας καλλιτεχνικής παραγωγής. Υπήρχαν περισσότερα αγάλματα, περισσότερα θέματα και μεγαλύτερη ποικιλία όσον αφορά την τεχνοτροπία.⁹⁹ Το ταλέντο των καλλιτεχνών περνάει σε άλλο επίπεδο, αφού τα έργα πλέον είναι τελείως διαφορετικών διαστάσεων και γίνονται αντάξιοι των νέων απαιτήσεων της ελληνιστικής κοινωνίας. Επίσης, την εποχή αυτή, αρχίζει η διάδοση για την κατασκευή αντιγράφων κλασικών έργων.¹⁰⁰ Βέβαια, τα αγάλματα των ελληνιστικών χρόνων, ήταν αυστηρώς δημόσια, όπως ακριβώς και την κλασική εποχή. Παράχθηκαν σε δημόσιους χώρους, όπως σε ιερά και δημόσια κτήρια, όπως θέατρα και ναούς και ήταν συχνά δημόσια όργανα ενός βασιλιά ή μιας πόλης. Ο πρώτος λόγος για τη δημιουργία αγαλμάτων δεν ήταν η τέχνη, αλλά η χρήση τους ως αντικείμενα με θρησκευτική, κοινωνική ή πολιτική λειτουργία. Φυσικά κρίθηκαν και με αισθητικό κριτήριο.¹⁰¹ Η ποικιλία και η πολυπλοκότητα αποτελούν τα πρώτα ιδιαίτερα γνωρίσματα της ελληνιστικής γλυπτικής.¹⁰²

Οι ιστορικές και μυθολογικές ομάδες συνιστούσαν ένα καινούργιο αξιόλογο χαρακτηριστικό γνώρισμα της πλαστικής των ελληνιστικών χρόνων, όπου δίχως τα αντίγραφα δεν θα είχαμε σχεδόν καθόλου στοιχεία για αυτά. Οι ομάδες αυτές αποτελούσαν τα σπουδαιότερα αναθηματικά μνημεία της εποχής τους και έδωσαν το προβάδισμα στην στυλιστική καινοτομία. Ενδεχομένως, η δημιουργία αυτών των ομάδων να ήταν η αφορμή προόδου του ελληνιστικού μπαρόκ.¹⁰³ Οι ομάδες μυθοπλαστικής δράσης είχαν σχεδιαστεί με επιτυχία για τα αετώματα των ναών, αλλά στα ελληνιστικά χρόνια αποτέλεσαν αριστοτεχνικά τρισδιάστατα μνημεία από μόνα τους.¹⁰⁴

⁹⁷ Smith 1991, 17.

⁹⁸ Wölfflin 2006, 75.

⁹⁹ Smith 1991, 7.

¹⁰⁰ Maffre 1995, 124.

¹⁰¹ Smith 1991, 8.

¹⁰² Smith 1991, 7.

¹⁰³ Smith 1991, 98.

¹⁰⁴ Smith 1991, 98.

Ο χρόνος αποτελεί ένα πρωταρχικό χαρακτηριστικό της γλυπτικής κατά την ελληνιστική περίοδο και συνάμα την ξεχωρίζει από την κλασική, διότι βασική επιδίωξη των γλυπτών είναι να αποδώσουν πλαστικά ένα συμβάν που έχει διάρκεια μία μονάχα στιγμή, ένα δευτερόλεπτο.

Επιπλέον, μία από τις σπουδαιότερες ιδιαιτερότητες της ελληνιστικής πλαστικής είναι η ιδιόμορφη σχέση που δημιουργείται μεταξύ του ίδιου του έργου και του δέκτη του. Συγκριτικά με την γλυπτική της κλασικής περιόδου, όπου ήταν περιορισμένη, η ελληνιστική γλυπτική εξελίχθηκε σε μία γλώσσα μορφής με μεγάλη διάρκεια που δημιουργήθηκε για να δώσει την άδεια στον θεατή να αντιληφθεί τις αντίστοιχες μορφές κεφαλής και σώματος με μια ματιά.¹⁰⁵ Πολλές είναι οι επινοήσεις, με τις οποίες τα γλυπτά φέρνουν τον κάθε παρατηρητή στον δικό τους χώρο. Ενεργή είναι η συμμετοχή του στην δράση, με στόχο την αντίδρασή του. Τα μυστικά που κρύβουν τα ελληνιστικά γλυπτά αποκαλύπτονται σταδιακά. Μυστηριώδη έργα τέχνης, στα οποία οι όγκοι εντάσσονται ο ένας πίσω από τον άλλο, με τέτοιο τρόπο, με αποτέλεσμα να καλύπτονται σε σημεία και να συγχέονται. Οι όψεις ενός αγάλματος ή μιας σύνθεσης των ελληνιστικών χρόνων, πολλές φορές είναι όμοιες με σκηνές από κινηματογραφική ταινία, όπου η μία διαδέχεται την άλλη. Έτσι, η δραματικότητα αυξάνεται σταδιακά και τα αναπάντεχα συναισθήματα του θεατή κάνουν τη συγκίνηση όλο και πιο έντονη.

Αυτό που προσδοκούν τα ελληνιστικά δημιουργήματα της γλυπτικής τέχνης είναι να αναπτυχθεί στον θεατή η εντύπωση του μνημειώδους και να μεταδοθεί η μεγαλοπρέπεια. Σήμερα υπάρχουν πολλά αξιόλογα ελληνιστικά έργα γλυπτικής που επιβιώνουν, τόσο πρωτότυπα όσο και αντίγραφα, αλλά είναι μόνο ένα μικρό δείγμα αυτού που ήταν κάποτε.¹⁰⁶ Τα έργα που ξεχωρίζουν χάρη στις μεγάλες διαστάσεις, γίνονται η επιλογή των ηγεμόνων και των πόλεων, όπως για παράδειγμα ο βωμός του Διός στην Πέργαμο. Οι γεωφυσικές ιδιαιτερότητες που παρέχει η Ακρόπολη της Περγάμου (Εικ. 5 και 6) προσφέρουν στους αρχιτέκτονες των Ατταλιδών την δυνατότητα για εξαιρετικές και πρωτοποριακές αρχιτεκτονικές εμπνεύσεις. Δίνεται η εντύπωση πως οι αρχηγοί των Ατταλιδών (δηλαδή ο Φιλέταιρος και οι διάδοχοί του), από την αρχή διαπίστωσαν τη σημασία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, ως τρόπο μετάδοσης του χαρακτήρα, της πολιτικής και των επιτευγμάτων του κράτους. Προθυμοποιήθηκαν μάλιστα να ξοδέψουν άφθονα χρηματικά ποσά για καλλιτεχνικά προγράμματα. Εξάλλου ως πάτρωνες των τεχνών δεν ήταν απλά φιλελεύθεροι αλλά αθηνο-κεντρικοί. Σε σχεδόν πενήντα έτη μετέτρεψαν την Πέργαμο σε μία λαμπρή πόλη

¹⁰⁵ Smith 1991, 7.

¹⁰⁶ Smith 1991, 7.

του ελληνικού κόσμου, γεμάτη ακτινοβολία. Κατάφεραν με μεγάλη επιτυχία να κάνουν την πόλη τους την πολιτιστική ισότητα της κλασικής Αθήνας μέσω των δημόσιων οικοδομημάτων και της τέχνης. Η Πέργαμος των Ατταλιδών έκρινε ότι ήταν αναγκαίο να αποτελεί πρότυπο πολιτισμένου βίου, όπως συνέβαινε με την Αθήνα της εποχής του Περικλή. Μάλιστα, όπως η Αθήνα στα χρόνια του Περικλή πολιορκείτο από βαρβαρικές φυλές το ίδιο γινόταν και στην Πέργαμο των Ατταλιδών.¹⁰⁷ Γι' αυτό και η τέχνη τους, αντιπροσώπευε την νίκη τους έναντι των Γαλάτων, σαν ισοδύναμο γεγονός του θριάμβου των Αθηναίων έναντι των Περσών.¹⁰⁸ Βάρβαροι για τους Ατταλίδες δεν ήταν οι Πέρσες, αλλά οι Γαλάτες.¹⁰⁹ Εξάλλου οι συγκρούσεις των Ατταλιδών με τις γαλλικές φυλές των Γαλατών, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εκπροσώπηση τους στην τέχνη, όπως και σε άλλους τομείς.¹¹⁰ Βέβαια οι Ατταλίδες, ενίσχυσαν τις τέχνες και έξω από τα πλαίσια της πόλης τους και μάλιστα με έναν ανυπέβλητο τρόπο.¹¹¹

Η γλυπτική της ελληνιστικής περιόδου έχει λίγα ονόματα καλλιτεχνών και από αυτά πολύ λίγα μπορούν να συνδεθούν με σωζόμενα αγάλματα. Ως εκ τούτου, οι περισσότερες μελέτες επικεντρώθηκαν σε ημερομηνίες και τόπους, στη χρονολογική εξέλιξη και στα τοπικά ρεύματα (Αττική, Αλεξάνδρεια, Πέργαμο).¹¹² Οι ημερομηνίες είναι σπουδαίες αλλά σε ορισμένες κατηγορίες είναι ανύπαρκτες. Το μεγαλύτερο μέρος της ελληνιστικής πλαστικής μπορεί να βρίσκεται σε μεγάλο εύρος τόπου και χρόνου, κάτι που δεν έχει μεγάλη σημασία βέβαια, αφού το ενδιαφέρον των ελληνιστικών αγαλμάτων βρίσκεται σε αυτό που εξωτερικεύουν και αντιπροσωπεύουν και όχι στη χρονολογία κατασκευής τους.¹¹³ Σύμφωνα με διάφορες πηγές, πολλοί από τους καλύτερους γλύπτες της εποχής αυτής, ταξίδευαν διαρκώς σε διάφορα κέντρα, ανάλογα με του που υπήρχαν οι πιο κερδοφόρες προμήθειες, ώστε να ανταποκριθούν στη ζήτηση τόσο των ηγεμόνων, όσο και των πόλεων και συνάμα όλο και συχνότερα των πλούσιων ιδιωτών.¹¹⁴ Συνήθως είναι απίθανο να αποδοθούν έργα σε μια συγκεκριμένη περιοχή δίχως εξωτερικές πληροφορίες.¹¹⁵

Συγκεκριμένα, για τους γλύπτες της Περγάμου τα στοιχεία είναι ελάχιστα. Το μόνο σίγουρο είναι πως ήταν πολυάριθμοι και είχαν μεγάλη ζήτηση. Ανάμεσα στα ονόματα που

¹⁰⁷ Spivey 2004, 274.

¹⁰⁸ Whitaker 2005, 163.

¹⁰⁹ Στα όρια του συμβολισμού στην τέχνη, οι Γαλάτες θα μπορούσαν να είναι απόγονοι όχι μόνο των Περσών, αλλά και των Γιγάντων και των Αμαζόνων, που συγκροτούν τα μυθικά αρχέτυπα των βαρβαρικών φυλών.

¹¹⁰ Whitaker 2005, 164.

¹¹¹ Pollitt 2011, 116.

¹¹² Smith 1991, 16.

¹¹³ Smith 1991, 17.

¹¹⁴ Maffre 1995, 124.

¹¹⁵ Smith 1991, 16.

αναφέρονται σε διάφορες πηγές είναι αυτό του γλύπτη Φυρόμαχου, όπως επίσης και του περγαμηνού Μύρωνα.¹¹⁶

¹¹⁶ Spivey 2004, 273.

Η ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Αποτελώντας ένα πρωταρχικό πλαίσιο για τις τέχνες του θεάματος η αρχιτεκτονική και μέσω αυτής και η γλυπτική, έχοντας μια δυναμική ερμηνείας, πρέπει να επισημαίνονται ως γεγονός και όχι ως δομημένη μορφή. Εκτός από τη ψυχαγωγία που προσφέρουν, επιπλέον έχουν την ικανότητα να δημιουργούν πολιτιστικές μνήμες.¹¹⁷

Ως κύρια τάση κατά τους ελληνιστικούς χρόνους προβάλλεται η δραματικότητα, η θεατρική νοοτροπία και η ρεαλιστική απεικόνιση. Η προσπάθεια για περισσότερο ρεαλισμό συνιστά κοινό χαρακτηριστικό για το μεγαλύτερο ποσοστό των γλυπτών της εποχής αυτής, αλλά αυτός ο ρεαλισμός πιθανόν να έχει περισσότερες εκφάνσεις. Από τις αρχές του 3^{ου} αιώνα, διακατέχει την ελληνιστική γλυπτική ένας ρεαλισμός με κύριο γνώρισμα το πάθος και με προτίμηση στις δραματικές καταστάσεις και τις κινήσεις όλο έμφαση.¹¹⁸ Εξάλλου, στον τομέα της γλυπτικής η πιο εντυπωσιακή κατηγορία είναι η δραματική. Η επιθυμία για τη δημιουργία θεατρικής εντύπωσης στην γλυπτική της εποχής οδήγησε στην ανάπτυξη της τεχνοτροπίας του «μπαρόκ», μιας τεχνοτροπίας που είχε πολλά κοινά στοιχεία με την πλαστική τέχνη. Η θεατρική νοοτροπία της γλυπτικής στιγμάτισε το «ελληνιστικό μπαρόκ». Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτής της τεχνοτροπίας έδιναν μία δραματική νότα στην γλυπτική της εποχής. Τα θεατρικά στοιχεία που κάνουν την εμφάνισή τους στην αρχιτεκτονική τονίζονται περισσότερο από πριν, καθώς η επιθυμία των αρχιτεκτόνων είναι να δημιουργήσουν δραματικές αντιθέσεις.¹¹⁹ Επίσης, την περίοδο αυτή, η πλαστική εξέφραζε μέσω των έργων της τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Οι γλύπτες σχημάτιζαν στα πρόσωπα των αγαλμάτων τους έντονες και δυναμικές κινήσεις. Ο στόχος τους ήταν να εκφράσουν όσο πιο παραστατικά γινόταν την αγωνία, τον πόνο, τα πάθη του ανθρώπου εκείνων των παραγμένων χρόνων. Καινούργιοι συναισθηματικοί ορίζοντες έχουν δημιουργηθεί, αφού η σχέση του ατόμου προς τον κόσμο έχει μεταβληθεί. Η ψυχή αποζητά τη λύτρωση μέσω της εμπειρίας του τεράστιου μεγέθους και του απείρου.¹²⁰

Το απόγειο της γλυπτικής της ελληνιστικής περιόδου μπορεί να τοποθετηθεί στο δεύτερο μισό του 3^{ου} αιώνα π.Χ.. Πριν από αυτή την περίοδο, η ελληνιστική γλυπτική εξαπλώνει την τέχνη του 4^{ου} αιώνα η οποία απέκτησε δόξα και φήμη με τη συμβολή του Σκόπα, του Πραξιτέλη και του Λύσιππου.¹²¹ Οι αρχαίοι συγγραφείς αναφέρουν τον Λύσιππο

¹¹⁷ Palletier 2013, 133.

¹¹⁸ Maffre 1995, 126.

¹¹⁹ Χανιώτης 2009, 176.

¹²⁰ Wölfflin 2006, 27.

¹²¹ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 460.

ως έναν από τους κορυφαίους γλύπτες του 4^{ου} αιώνα π.Χ. με πολλά επιτεύγματα στο ενεργητικό του.¹²² Από τη δεκαετία του 360 π.Χ. έως την τελευταία δεκαετία του αιώνα είχε μια λαμπρή πορεία και ανέλιξη.¹²³ Η σταδιοδρομία του ήταν εκτενής και παραγωγική. Σε μεγάλο βαθμό αποτελούσε τον δημιουργικότερο καλλιτέχνη σε όλη την ελληνιστική περίοδο, κατά την οποία μάλιστα ήταν έντονες οι επιδράσεις του.¹²⁴ Η μελέτη του Λύσιππου είναι ο καλύτερος τρόπος για να εισαχθεί κάποιος στην πλαστική της Ελληνιστικής περιόδου. Το ενδιαφέρον του ήταν γύρω από τη φυσιοκρατική απόδοση της ανθρώπινης μορφής, πάντα όμως μέσα σε ιδεαλιστικά πλαίσια. Στο έργο του ο Λύσιππος επανεξέτασε τον Κανόνα του Πολυκλείτου και παρουσιάζει ένα καινούργιο σύστημα αναλογιών για το σώμα του ανθρώπου.¹²⁵ Η φιλοδοξία του (όπως και αρκετών προκατόχων του) αφορούσε την προσθήκη μιας ιδανικής αναλογίας στα γλυπτά του. Ύστερα από μελέτη, δημιούργησε ένα δικό του κανόνα στον οποίο μέτρησε ως παράγοντα την οπτική εντύπωση των αντικειμένων στο χώρο, την οποία είχε ο μέσος θεατής. Επιθυμούσε τα αγάλματά του να φαίνονται ψηλά, όχι μόνο να είναι ψηλά και προσπάθησε να πετύχει αυτή την εντύπωση με την μερική μεταβολή των αναλογιών.¹²⁶

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του Λυσίππου που ήταν αποτέλεσμα των σχεδιαστικών αρχών του είναι τα εξής: τα κεφάλια των αγαλμάτων του, έχουν μικρότερο μέγεθος από αυτό που ήταν συνηθισμένο στα κεφάλια των αγαλμάτων της πρωιμότερης ελληνιστικής πλαστικής. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η συστροφή στη σύνθεση του σώματος, ώστε να υπάρχουν όχι μία αλλά πολλές οπτικές γωνίες από τις οποίες μπορεί ο θεατής να παρατηρήσει το γλυπτό (ο θεατής αναγκάζεται να προσαρμοστεί στο χώρο του γλυπτού), και τέλος, η προέκταση των ποδιών και των χεριών πέρα από τον κοινότυπο περιβάλλοντα χώρο, εισχωρώντας έτσι στο χώρο του θεατή.¹²⁷

Ο Λύσιππος την πρώιμη περίοδο της δουλειάς του παρουσιάζόταν αφενός ως ένας καλλιτέχνης που ακολουθούσε την παράδοση, αλλά αφετέρου και ως ένας καινοτόμος που προσωπικά τον ενδιέφερε τι αντίκτυπο είχαν τα έργα του στον θεατή. Σε πολλά από τα έργα του προβαλλόταν η θεατρική νοοτροπία. Τα σχεδίαζε με τέτοιο τρόπο, ώστε να αιφνιδιάσουν, να καταπλήξουν, να ενθουσιάσουν και να συνεπάρουν τα συναισθήματα των θεατών. Αυτή η

¹²² Για περισσότερα βλέπε: Johnson 1928.

¹²³ Λόγω της μακροχρόνιας δραστηριότητας του, το έργο του Λύσιππου εξαπλώθηκε σε δύο εποχές. Ως αποτέλεσμα αυτού ήταν να φαίνεται ο γλύπτης ως ένας καλλιτέχνης με διχασμένη προσωπικότητα. Από τη μία ήταν σύγχρονος του Σκόπα και του Πραξιτέλη της ύστερης κλασικής περιόδου και από την άλλη ένας δημιουργός της τέχνης της ελληνιστικής εποχής.

¹²⁴ Pollitt 2011, 78.

¹²⁵ Πλάντζος 2016, 241.

¹²⁶ Pollitt 2011, 79. Για περισσότερα βλέπε: Kleiner 2010, 125-126.

¹²⁷ Για περισσότερα βλέπε: Morgan 1949.

εντύπωση θεατρικότητας μαζί με την τεχνική δεξιότητα του Λυσίππου οδήγησαν ώστε στην επόμενη φάση της σταδιοδρομίας του να γνωρίσει τεράστια επιτυχία.¹²⁸

Εκτός από τα κολοσσιαία χάλκινα αγάλματα ο γλύπτης των ελληνιστικών χρόνων Λύσιππος ασχολήθηκε και με τον Ηρακλή. Τα έργα που του αποδίδονται, που έχουν ως θεματική τον Ηρακλή, παρουσιάζουν την τάση για την απομυθοποίηση του ήρωα με έντονο τρόπο. Ο Ηρακλής σε αυτά αναπαριστάται ως καταβεβλημένος και γηρασμένος. Πιθανότατα να αποδίδεται και αποκαρδιωμένος λόγω της ματαιότητας των άθλων του.¹²⁹ Το πάθος είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτών των λυσιππικών μορφών. Επιπλέον, οι μαρτυρίες που σχετίζονται με την κλίμακα αυτών των μορφών, δηλώνουν πως πιθανότατα η συνεχής μεταβαλλόμενη κλίμακα των συνηθισμένων τύπων αγαλμάτων να αποτελούσε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της σχολής του Λυσίππου. Ένα από τα πιο φημισμένα λυσιππεια αγάλματα που αναπαριστούν τον Ηρακλή είναι ο λεγόμενος “Ηρακλής Farneze” (Εικ. 7). Αυτός ο τύπος του Ηρακλή μετράει τα περισσότερα αντίγραφα κατά την αρχαιότητα. Το γλυπτό των τεραστίων διαστάσεων της Νεάπολης που παρουσιάζει τον Ηρακλή κουρασμένο να γέρνει στο ρόπαλό του αποτελεί το πιο ξακουστό παράδειγμα αντιγραφής για αυτό τον τύπο αγαλμάτων από το οποίο πήρε και το όνομά του. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είναι οι εντυπωσιακοί μύωνες του που αποτυπώνονται με ιδιάζουσα έμφαση. Σε μέγεθος ο Ηρακλής της Νεάπολης είναι περίπου διπλάσιος από το πρωτότυπο άγαλμα του Λύσιππου. Ο δημιουργός του Ηρακλή είναι ο αθηναίος Γλύκωνας, ένας αντιγραφέας αγαλμάτων. Το γλυπτό έχει προέλευση από τις Θέρμες του Καρακάλλα στη Ρώμη και χρονολογία κατασκευής τον πρώιμο 3^ο αιώνα μ.Χ.¹³⁰ Το αντίγραφο αυτό δημιουργήθηκε σε τόσο μεγάλες διαστάσεις, ώστε να ταιριάζει αρχιτεκτονικά με το χώρο των Θερμών.¹³¹

Στο συγκεκριμένο τύπου αγάλματος ο Ηρακλής παρουσιάζεται μεγάλος σε ηλικία και εξαντλημένος από τους άθλους του. Η κλίμακα στην οποία έχει κατασκευαστεί και η έντονα φιλοτεχνημένη μυολογία του έρχονται σε αντίθεση με την κόπωση που νιώθει με αποτέλεσμα να τονίζεται περισσότερο. Γέρνοντας ακουμπά με την αριστερή μασχάλη του στο αναποδογυρισμένο ρόπαλό του, στο οποίο πάνω έχει αφήσει τη λεοντή του. Το ρόπαλο του είναι στερεωμένο πάνω σε ένα βράχο. Ο Ηρακλής έχει χαμηλώσει το βλέμμα του και το κεφάλι του έχει στραφεί προς τα αριστερά. Το αριστερό του σκέλος προβάλλεται, ενώ ο ώμος της ίδιας πλευράς είναι ελαφρά ανασηκωμένος. Με το δεξί του χέρι κρατάει μήλα, τα οποία

¹²⁸ Pollitt 2011, 79.

¹²⁹ Πλάντζος 2016, 242.

¹³⁰ Pollitt 2011, 81-82.

¹³¹ Για περισσότερα βλέπε: Tritle, 1997.

έχει κρύψει πίσω από την πλάτη του και το άλλο του χέρι κρέμεται από το ρόπαλο.¹³² Υπάρχουν ακόμη πολλές παραλλαγές του ήρωα βασισμένες σε αυτό τον τύπο: άλλες σε μικρή κλίμακα, άλλες σε φυσικό μέγεθος, άλλες σε υπερφυσικό και άλλες αναδεικνύουν χαρακτηριστικά που τις συνδέουν με το “ελληνιστικό μπαρόκ”. Με γνώμονα αυτές τις παραλλαγές έχουν προσδιοριστεί η κλίμακα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του “πρωτοτύπου”, δηλαδή το έργο του Λύσιππου το οποίο αποτελεί την πηγή προέλευσης των σωζόμενων τύπων.¹³³

Σύμφωνα με τους συγγραφείς της αρχαιότητας ο γλύπτης Λύσιππος εργάστηκε και για τον Μέγα Αλέξανδρο, όπως επίσης και για του διαδόχους του. Η συνεισφορά του στη πρόοδο της προσωπογραφίας την ελληνιστική περίοδο φαίνεται πως ήταν σπουδαία.¹³⁴ Η επιτυχία του καλλιτέχνη είχε ως επακόλουθο τη δημιουργία μιας αξιοσημείωτης σχολής. Ο Λύσιππος αποτέλεσε τον αυλικό γλύπτη του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ο οποίος απέκτησε μεγάλη αναγνωρισιμότητα. Τα ηρωικά πορträίτα του Αλεξάνδρου που δημιούργησε ο γλύπτης έχουν την ικανότητα να δίνουν ζωντάνια στο θέμα σαν να αποτελούσε πρόσωπο ενός δράματος και συνάμα ενεργοποιούσαν τα συναισθήματα του θεατή.¹³⁵ Βέβαια το έργο του Λυσίππου επεκτάθηκε και πέραν του θανάτου του Αλεξάνδρου, αλλά οι χρονολογικές μαρτυρίες δεν είναι αρκετές για να έχουμε μια ολοκληρωμένη περιγραφή για τα έργα ελληνιστικής πλαστικής που δημιουργούσε ο ίδιος με τους μαθητές της σχολής του.¹³⁶

Η οξύτητα των λυσιππικών μορφών του Ηρακλή, όπως επίσης και των πορträίτων του Μεγάλου Αλεξάνδρου, συνιστούσε ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που συναντούσε κανείς και σε άλλα έργα, όπως τα πορträίτα των φιλοσόφων, που έχουν σχέση με τον γλύπτη. Ο Λύσιππος θεωρούσε πως η τέχνη χρειαζόταν νέες κατευθύνσεις και θα έπρεπε να έχει ως βάση την οικουμενική απήχηση. Έτσι οι καινοτομίες του είχαν άμεση σχέση με τη συνεχόμενη θεατρική νοοτροπία, η οποία ήταν απόρροια των αλλαγών στην κλίμακα των μορφών, στην αδιάκοπη έρευνα του συναισθηματικού εξπρεσσιονισμού, ο οποίος τέθηκε πρώτη φορά σε εφαρμογή στα πορträίτα του Αλεξάνδρου και τέλος, στο ιδιαίζον ενδιαφέρον του για την αλληγορία και την έκφραση μέσω των συμβόλων.¹³⁷ Η επιτήδευση στο ύφος και η τεχνοτροπία των καλλιτεχνικών έργων του Λυσίππου, των γιών του και των μαθητών του,

¹³² Για περισσότερα βλέπε: Krull 1985.

¹³³ Pollitt 2011, 82.

¹³⁴ Πλάντζος 2016, 242.

¹³⁵ Για περισσότερα για τα πορträίτα του Μεγάλου Αλεξάνδρου βλέπε: Bieber 1949.

¹³⁶ Pollitt 2011, 79-80. Για περισσότερα βλέπε: Meyer 1996, 115-118.

¹³⁷ Pollitt 2011, 81. Αυτοί οι νεωτερισμοί του Λυσίππου αντιπροσωπεύονται από τον “Καιρό” του (“Ευκαιρία” ή “Κατάλληλη στιγμή”), που αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα. Εκτός από το αλληγορικό περιεχόμενο του έργου, ίσως μέσου αυτού ο καλλιτέχνης να εξέφραζε τις προσωπικές του πεποιθήσεις.

αποτελέσαν τμήμα της κληρονομιάς της ελληνιστικής εποχής και χρησιμοποιήθηκαν για αιώνες σε διάφορες δημιουργίες.

Οι ελληνιστικοί χρόνοι ήταν η πρώτη περίοδος στη ιστορία της δυτικής τέχνης, όπου πραγματοποιήθηκαν προσπάθειες διερεύνησης, σύλληψης και έκφρασης των εσωτερικών λειτουργιών του πνεύματος του ανθρώπου.¹³⁸ Το ελληνιστικό πορτραίτο ήταν το εργαλείο για την πραγμάτωση αυτών των αποπειρών, το οποίο κάνει την εμφάνισή του στην ελληνική παράδοση τον 4^ο αιώνα π.Χ.. Το πορτραίτο μπορεί να οριστεί ως μία εσκεμμένη απεικόνιση ενός προσώπου, με τέτοια χαρακτηριστικά ώστε να μπορεί να είναι αναγνωρίσιμο. Για τις επιλογές των χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου προσώπου, ο γλύπτης δεν αρκείται μόνο στην προσωπική του αντίληψη, αλλά λαμβάνει υπόψη του τι υπολήπτεται και ευνοεί η κοινωνία. Σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία δηλαδή, απηχείται και η νοοτροπία της κοινωνίας.

Την εποχή του 4^{ου} αιώνα π.Χ. οι καλλιτέχνες φανέρωσαν νέα μονοπάτια για την αναπαράσταση μιας προσωπικότητας, μέσω της χαλαρότητας της μορφής, των κινούμενων καμπύλων, της πλούσιας διάθλασης, της συνοπτικότερης απόδοσης, του βαθύτερου χώρου και του παιχνιδιού με τη φωτεινότητα. Μερικά από αυτά τα πορτραίτα είναι το άγαλμα του Αισχίνη, οι κεφαλές του Αλεξάνδρου, το άγαλμα του φιλοσόφου Αριστοτέλη και ο Σοφοκλής του Λατερανού.¹³⁹ Τον 3^ο αιώνα το ελληνιστικό πορτραίτο παρουσιάζει μία αλλαγή που έχει να κάνει με τη φόρμα του. Η ελληνιστική φόρμα χαρακτηρίζεται από την έμφαση στο σκελετό, την πληρότητα, την δυσκαμψία. Τα πορτραίτα πλέον δημιουργούνται σε ένα πιο προσωπικό επίπεδο. Το καθιστό άγαλμα του Μενάνδρου χρονολογείται αυτή την περίοδο, όπως επίσης και μία χάλκινη κεφαλή της Νεαπόλεως που παριστάνει τον Σόλωνα. Στην εποχή αυτή ανήκουν πολλές παραστάσεις ηγεμόνων. Την περίοδο του πρώιμου «μπαρόκ», νέες δυνατότητες παρουσιάστηκαν για τη δημιουργία των πορτραίτων. Τα σώματα εμφανίζονται πιο βαριά, οι άξονες της δομής τους μετατοπίζονται, οι επιφάνειες πλημμυρίζουν από το παιχνίδι με το φως, τα βλέμματα είναι εντονότερα και τονίζεται πιο πολύ η ιδιαιτερότητα στις λεπτομέρειες. Ο Αλέξανδρος της Πριήνης, ο φιλόσοφος των Δελφών και η κεφαλή από το Τινολί αποτελούν τα πρωτότυπα έργα αυτής της περιόδου. Με λιγότερο ενδιαφέρον περιεχόμενο είναι τα μαρμάρινα αγάλματα του Πτολεμαίου Γ'. Ανάμεσα στα έργα αυτής της περιόδου βρίσκονται το άγαλμα του ηλικιωμένου Στωικού Χρυσίππου, ο λεγόμενος Ηράκλειτος του Καπιτωλίου και πολλά ακόμη.¹⁴⁰ Τον επόμενο

¹³⁸ Pollitt 2011, 93.

¹³⁹ Buschor 1995, 15-18.

¹⁴⁰ Buschor 1995, 19-36.

αιώνα, παρουσιάζεται μία μεταβολή από τον αντικειμενικό κόσμο σε έναν κόσμο εικόνας. Οι πλαστικές μορφές μεταβαίνουν προς μια θεώμενη πραγματικότητα. Τώρα ο τρόπος που παρουσιάζονται τα πορτραίτα βυθίζεται με δύναμη σε μία σειρά από συναισθήματα. Η περίοδος αυτή σημαδεύτηκε από τη μεθυσμένη γριά του Μονάχου έως τη μεγάλη ζωοφόρο της Περγάμου. Πορτραίτα ηγεμόνων εξακολούθησαν να υπάρχουν μεταξύ των οποίων ο «Σέλευκος Δ΄» της Κοπεγχάγης και διάφορα πορτραίτα του Αλεξάνδρου. Μία κεφαλή από την Πέργαμο που πιθανόν παριστά τον «Άτταλο Β΄» χρονολογείται μερικά χρόνια αργότερα.¹⁴¹ Στον τελευταίο αιώνα των ελληνιστικών χρόνων αποδίδεται η τελική μετατροπή του πλαστικού γλυπτού σε θεώμενη εικόνα. Κατά μία έννοια την θέση του Αλεξάνδρου παίρνει η εικόνα του τελευταίου μεγάλου Έλληνα ηγεμόνα του Μιθριδάτη Στ΄. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της περιόδου είναι τα πορτραίτα που βρέθηκαν στη Δήλο. Η κεφαλή του Κικέρωνα έχει θεωρηθεί δικαίως ως το τελευταίο σημαντικό πορτραίτο της ελληνιστικής εποχής.¹⁴²

Ένα ακόμη ξεχωριστό παράδειγμα της τάσης που κυριαρχούσε τους ελληνιστικούς χρόνους αποτελούν η τακτική παραγωγή αγαλμάτων στην Πέργαμο και τα γλυπτά του βωμού του Δία.¹⁴³

Συγκεκριμένα, η θεατρική παράδοση των ελληνιστικών χρόνων καθρεφτίζεται στην τέχνη της ελληνιστικής ατταλικής Περγάμου, στην Μικρά Ασία.¹⁴⁴ Η πρωτεύουσα των Ατταλιδών είναι ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό παράδειγμα.¹⁴⁵ Συγκεκριμένα η γλυπτική της πόλης, αποτελεί το λαμπρότερο και πιο σπουδαίο πολιτιστικό προϊόν της.¹⁴⁶ Η θεατρική εντύπωση την μορφών που έχουν συνδυαστεί στην ατταλική πόλη, είναι σχεδόν βέβαιο πως ήταν αντικείμενο θαυμασμού και προκαλούσε εντύπωση, ακόμη και σε μια εποχή όπου ο δραματικός ρεαλισμός ήταν κάτι το σύνηθες. Η θεατρική νοοτροπία γίνεται αντιληπτή κυρίως από την έκφραση πολλών φιγούρων και από την θεατρική τους διάταξη και κατάσταση. Η Πέργαμος συγκροτούσε μία πόλη όπου ο σχεδιασμός της ήταν γεμάτος επιβλητικότητα και αποσκοπούσε στο να αιχμαλωτίζει τα συναισθήματα αλλά και το νου.¹⁴⁷

Βέβαια, η κλίση για γλυπτά που τα χαρακτήριζε έντονη θεατρικότητα παρατηρείται και σε άλλες περιοχές εκτός από την πόλη της Περγάμου. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αποτελεί η Νίκη της Σαμοθράκης, την οποία ενώνει με τον Μεγάλο Βωμό της

¹⁴¹ Buschor 1995, 37-53.

¹⁴² Pollitt 2011, 111, 114. Περισσότερα για τα πορτραίτα βλέπε: Mattusch 1996.

¹⁴³ Χανιώτης 2009, 176.

¹⁴⁴ Pollitt 2011, 306.

¹⁴⁵ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 458.

¹⁴⁶ Pollitt 2011, 122.

¹⁴⁷ Pollitt 2011, 293-294.

Περγάμου ένας συγκεκριμένος ιστορικός δεσμός.¹⁴⁸ Ένα άγαλμα από μάρμαρο¹⁴⁹ μιας ιπτάμενης Νίκης, ύψους 2,45 μέτρων, που είχε στηριχθεί στην πλώρη ενός πολεμικού πλοίου, στην κορυφή ενός πετρώδους τοπίου.¹⁵⁰ Το άγαλμα μαζί με τη βάση του¹⁵¹ σε σχήμα ολόγλυφου πλοίου ανακαλύφθηκαν το 1863 στο ιερό των Καβείρων της Σαμοθράκης, όπου είχαν στηθεί ως ανάθημα και μεταφέρθηκαν στο Λούβρο.¹⁵² Η θέση που παρουσιαζόταν το έργο¹⁵³ καθώς και ο τρόπος της ίδρυσής του,¹⁵⁴ έδιναν την εντύπωση ότι το πλοίο πλησίαζε σε ένα τοπίο με πολλούς βράχους και συνέτειναν στην θεατρική εντύπωση του αγάλματος.¹⁵⁵ Μια πιθανή άποψη για την μαρμάρινη Νίκη είναι πως ίσως συνιστούσε ανάθημα των Ροδίων στο ιερό των Μεγάλων Θεών του νησιού, ύστερα από αλλεπάλληλες ναυμαχίες που οδήγησαν σε νίκες στις απαρχές του 2^{ου} π.Χ. αιώνα.¹⁵⁶

Η παρουσίαση της Νίκης εξαρτάται αρχικά από την κλίση της βάσης και δεύτερον από τη συσχέτιση με τα κτίσματα που την περιβάλλουν. Αναπαριστάται σε διασκελισμό που χαρακτηρίζεται από ένταση, το σώμα της στρίβει προς τη δεξιά μεριά¹⁵⁷ και οι φτερούγες τις παρουσιάζονται ανοιχτές να εκτείνονται προς τα πίσω. Η ενδυμασία της αποτελείται από ζωσμένο μακρύ χιτώνα και ιμάτιο, τα οποία έχουν γίνει ένα με το σώμα της, με αποτέλεσμα να το διαγράφουν κάτω από τη σύνθεση και κατά τόπους ογκώδη πτυχολογία. Ο καλλιτέχνης είχε αποτυπώσει την κίνηση και τη διάταξη των πτυχώσεων με τον κατάλληλο τρόπο για να είναι εφικτό στον θεατή να αποτιμήσει συνολικά το έργο από κάθε δυνατή οπτική γωνία.¹⁵⁸ Η ορμή της Νίκης είναι άκρως εντυπωσιακή, όπως επίσης και ο συγχρονισμός της μορφής της με τις πτυχώσεις. Ως πιθανοί χορηγοί του έργου αυτού, επισημαίνονται από τον Brogan¹⁵⁹ και

¹⁴⁸ Δύο καθοριστικές μάχες βάζουν τέλος στον πόλεμο της Ρώμης το 190π.Χ. : της Περγάμου και της Ρόδου επί του βασιλιά της Συρίας Αντίοχου Γ'. Ο στρατός του Ευμένη Β' στη Μαγνησία και ο στόλος των Ροδίων στη θάλασσα στη Μυόνησο κατόρθωσαν να επιφέρουν τη νίκη. Έτσι, ο Ευμένης στην Πέργαμο και οι Ρόδιοι στη Σαμοθράκη χαίρονται το θρίαμβό τους.

¹⁴⁹ Η Νίκη είναι λαξευμένη σε παριανό μάρμαρο.

¹⁵⁰ Το πετρώδες τοπίο καθοριζόταν από τα κτίσματα του ιερού, τα οποία σχημάτιζαν διάταξη διαφόρων επιπέδων, στην πλαγιά της κοιλάδας.

¹⁵¹ Η βάση του πλοίου είναι από λάρτιο λίθο κάτι που συνιστά βασικό επιχείρημα της προέλευσης από τη Ρόδο.

¹⁵² Μπαϊράμη 2011, 339-340. Για πρόσφατη μελέτη του έργου βλέπε Knell 1995 και Hamiaux 2006.

¹⁵³ Στην πιο σημαντική θέση και στο πιο ψηλό σημείο του συγκροτήματος του τεμένους.

¹⁵⁴ Εμφανιζόταν μέσα από δύο συνεχόμενες δεξαμενές νερού ορθογώνιου σχήματος με κομμάτια βράχου.

¹⁵⁵ Ως η Νίκη που προσγειώνεται στην πλώρη του πλοίου.

¹⁵⁶ Για περισσότερα βλέπε: Lawrence 1926.

¹⁵⁷ Το άγαλμα παρουσιάζεται σε γωνία τριών τετάρτων και όχι καταπρόσωπο.

¹⁵⁸ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 291.

¹⁵⁹ Για περισσότερα βλέπε: Brogan 1999, 457-458, ο οποίος υποδεικνύει τον Φίλιππο Ε' και τον Άτταλο Β' ως τους πιθανούς αναθέτες, μολονότι οι Κάβειροι (οι Μεγάλοι Θεοί της Σαμοθράκης) είναι προστάτες των ναυτικών και μαρτυρούνται επιγραφικά οι σχέσεις της Ρόδου με την Σαμοθράκη. Επίσης βλέπε: Knell 1995, 85 και Grüner 2005, 58-59.

τη Ridgway¹⁶⁰, οι Αντιγονίδες της Μακεδονίας και οι Ατταλίδες της Περγάμου, λόγω της στενής σχέσης τους με το ιερό των Καβείρων.¹⁶¹

Η σύγκριση της Νίκης με τις μορφές του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου και η χρονολόγησή του στο δεύτερο τέταρτο του 2^{ου} αιώνα, αποτελεί το βασικό επιχείρημα της χρονικής μετάθεσης του αγάλματος,¹⁶² αν και η πρωιμότερη χρονολόγηση του περγαμηνού βωμού δεν έχει απορριφθεί αλλά παραθέεται σε μελέτες που έχουν γίνει πρόσφατα.¹⁶³ Αν και οι αναλύσεις που έχουν σχέση με την τεχνοτροπία δεν είναι πάντα αξιόπιστες, και συχνά είναι υποκειμενικές, και παρά τις ολοφάνερες ομοιότητες με τις μορφές του βωμού, το ανάθημα των Ροδίων δείχνει να προηγείται όσον αφορά τη χρονολόγηση της δημιουργίας της, λόγω του διαφορετικού τρόπου με τον οποίο αποδίδονται οι πτυχώσεις της και της ισχυρής φυγοκεντρικής κίνησης. Συγκεκριμένα, τα ενδύματα των μορφών της περγαμηνής ζωοφόρου χαράσσονται από βαθιές αυλακώσεις, σχεδόν παράλληλες και ομοιόμορφες, που προβάλλουν ομάδες πτυχώσεων με κυλινδρικές ράχες¹⁶⁴, και οι μορφές φαίνεται να απλώνονται σε πλάτος. Σε αντίθεση η σύνθεση της Νίκης διακρίνεται από διαγώνιους άξονες, ενώ το ένδυμά της περίπλοκο, οι πτυχώσεις αποδίδονται με ένα σφιχτό τρόπο και η φωτοσκίαση δεν δημιουργείται από την εναλλαγή βαθύτερων και ψηλότερων πτυχώσεων. Όσο και αν δείχνει απλό, συγκριτικά με τον βωμό της Περγάμου, το αφιέρωμα των Ροδίων, με την υπέροχη επιλογή θέσης στην οποία τοποθετήθηκε, διατυπώνει μία καινούργια αντίληψη όσον αφορά την αγαματοποιία σε ανοιχτό χώρο, με τέτοιο τρόπο ώστε να συμπεριλαμβάνεται σε μια μεγάλη αρχιτεκτονική σύνθεση.¹⁶⁵

Οι διαφορετικές εκδοχές στο άθυρμα των πτυχώσεων παρουσίασαν μια μεγάλη πρόοδο την περίοδο του 2^{ου} αιώνα π.Χ.. Οι προσπάθειες του 3^{ου} αιώνα είναι κατευθυνόμενες με βάση την ακριβή απόδοση της πραγματικότητας και την έκφραση της φύσης του αντικειμένου. Αυτά έχουν ως αποτέλεσμα τη δεξιοτεχνία που παρουσιάζεται στις πτυχώσεις, δηλαδή την αποτύπωση της διαφάνειας ενός πέπλου πάνω στο μάρμαρο, το οποίο αγγίζει στις πτυχές του

¹⁶⁰ Για περισσότερα βλέπε: Ridgway 2000, 150-159, η οποία υποστηρίζει πως το ανάθημα είναι του Φιλίππου Ε' της Μακεδονίας. Ως προς του Ατταλίδες της Περγάμου, σύμφωνα με την Ridgway, δεν υπάρχουν στοιχεία της παρουσίας τους στη Σαμοθράκη.

¹⁶¹ Για περισσότερα για τη Νίκη της Σαμοθράκης βλέπε: Stewart 2016.

¹⁶² Για την χρονολόγηση της Νίκης στις αρχές του 2^{ου} αιώνα π.Χ. βλέπε: Knell 1995, 27-28 και Mark 1996, 82, ο οποίος αναφέρει κεραμικά ευρήματα ελληνιστικής περιόδου.

¹⁶³ Για τη χρονολόγηση της μεγάλης ζωοφόρου της Περγάμου την περίοδο της ακμής του βασιλείου μέχρι την ειρήνη με τον Προυσία το 183π.Χ. βλέπε: Massa-Pairault 2007, 24-28 και 157. Για τη χρονολόγηση του Μεγάλου Βωμού στο δεύτερο τέταρτο του 2^{ου} αιώνα με γνώμονα τα κεραμικά ευρήματα βλέπε: G. de Luca-W. Radt, *Sondagen im Fundament des Grossen Altars*, PF 12, Berlin 1999, 120-125.

¹⁶⁴ Για περισσότερα για τη στυλιστική ανάλυση βλέπε: Mark 1998, 159-161.

¹⁶⁵ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 291.

χιτώνα. Η εξέλιξη αυτή διακρίνεται στη Νίκη της Σαμοθράκης και στις θεές της μεγάλης περγαμηνής ζωοφόρου.¹⁶⁶

Μέσω της σύγκρισης της Νίκης με την περγαμηνή Νίκη παρέχεται η δυνατότητα να διαγραφούν τόσο ορισμένες ομοιότητες όπως: οι μορφές βρίσκονται σε αντιθετική κίνηση, προβάλλεται το ένα σκέλος ώστε να αποδοθεί η αιώρηση, τα ενδύματα αναδεικνύουν τα σώματα όσο και μερικές διαφορές στην απόδοση των δύο γλυπτών όπως: στην περγαμηνή Νίκη ο σωματικός όγκος δεσπόζει έναντι του ενδύματος, το οποίο μάλιστα δεν παρουσιάζει τις καλλιγραφικές πτυχώσεις και την διαφορετική υφή του χιτώνα από το ιμάτιο της Νίκης της Σαμοθράκης.¹⁶⁷ Επομένως, η σχέση της Νίκης με τον Μεγάλο περγαμηνό Βωμό είναι άμεση.

Η πρόοδος της γλυπτικής της ελληνιστικής περιόδου διακρίνεται ξεκάθαρα από αυτό το θαυμαστό και μνημειώδες έργο τέχνης. Σαφώς όμως σε αυτό υπάρχουν και ορισμένες μνείες στην κλασική τέχνη.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Η σύλληψη αυτή όμως φαίνεται πως προέρχεται από κάποιον ευφυή αγγειοπλάστη. Τα κομψά λινά υφάσματα που παράγονται στην Κω, οι γνωστές κώες εσθητές, αποτελούν την πραγματική έμπνευση των καλλιτεχνών. Πολλά είναι τα αγάλματα η προέλευση των οποίων είναι από τις πόλεις της Μικράς Ασίας, όπου επαληθεύουν την επιτυχία μιας μόδας η οποία υιοθετήθηκε από την αισθητική των γλυπτών.

¹⁶⁷ Μπαϊράμη 2011, 342.

¹⁶⁸ Πλάντζος 2016, 249.

ΤΟ «ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟ» ΜΠΑΡΟΚ

Ένα από τα θεμελιώδη ρεύματα της γλυπτικής των ελληνοιστικών χρόνων ονομάζεται στη βιβλιογραφία «μπαρόκ» και χρησιμοποιείται ως ορολογία για να χαρακτηρίσει τη τεχνοτροπία συγκεκριμένων σπουδαίων έργων της ελληνοιστικής τέχνης (όπως για παράδειγμα τη Γιγαντομαχία από το Βωμό του Διός στην Πέργαμο).¹⁶⁹ Αρχικά, ο όρος «μπαρόκ» ταυτιζόταν με το ασύμμετρο, το διαστρεβλωμένο και το ασυνήθιστο, αντανακλώντας τη πολυσημία, την αντιφατικότητα, την υπερβολή και τη θεατρικότητα ως τα βασικά χαρακτηριστικά του νέου ύφους έκφρασης. Απαιτούσε τη συμμετοχή του θεατή κυρίως λόγω του πλούσιου συναισθηματικού περιεχόμενου. Εφαρμοζόμενος στην τέχνη της ελληνοιστικής περιόδου ο όρος έχει νόημα μόνο όσον αφορά στην πλαστική.¹⁷⁰ Το μπαρόκ δεν αποτελεί ούτε το απόγειο, ούτε την παρακμή της κλασικής τέχνης, αλλά συνιστά μία εντελώς διαφορετική τέχνη.¹⁷¹ Μπορεί κανείς να το αντιληφθεί από την μία πλευρά σαν μία ισχυρή εκτόνωση και από την άλλη πλευρά σαν μία μετάβαση από τον αντικειμενικό κόσμο σε έναν κόσμο εικόνας.¹⁷² Η τεχνοτροπία «μπαρόκ» αναπτύχθηκε με στόχο τη δημιουργία θεατρικής εντύπωσης και οφείλει την απόδοση του ονόματός του στην αισθαντική και συγκινησιακή τέχνη τη περίοδο 1600-1750, η οποία μάλιστα φανερώνει εντυπωσιακές ομοιότητες με την γλυπτική της ελληνοιστικής εποχής.¹⁷³

Τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του ύφους του «ελληνοιστικού» μπαρόκ είναι κυρίως δύο: πρώτον, ένας θεατρικός τρόπος αναπαράστασης, ο οποίος δίνει έμφαση στη συναισθηματική ένταση και στην υπερβολική δραματικότητα. Δεύτερον, οι επινοήσεις, μέσω των οποίων κατορθώνεται η θεατρική εντύπωση.¹⁷⁴ Ο όρος «μπαρόκ» αναφέρεται στη τεχνοτροπία με χαρακτηριστικά όπως: ανήσυχες και κυματοειδείς επιφάνειες, εκφράσεις του προσώπου πλημμυρισμένες με αγωνία, ακραίες αντιθέσεις υφής, αποτέλεσμα που απορρέει από τη βαθειά λάξευση της γλυπτικής επιφάνειας και έτσι έχουμε περιοχές φωτισμένες και περιοχές σκιερές,¹⁷⁵ καθώς και «ανοιχτές» μορφές οι οποίες φαίνεται να αγνοούν τα συμβατικά όρια του έργου. Τα διογκωμένα σώματα σε υπερβολικό βαθμό και γεμάτα ένταση τονίζουν ακόμη περισσότερο την δραματική αίσθηση. Η αίσθηση αυτή πραγματοποιείται και μέσω των

¹⁶⁹ Pollitt 2011, 153.

¹⁷⁰ Pollitt 2011, 153.

¹⁷¹ Wölfflin 2006, 30.

¹⁷² Buschor 1995, 37.

¹⁷³ Για περισσότερα για την τέχνη του «μπαρόκ» βλέπε: Argan 1989 και Χαραλαμπίδης 2017.

¹⁷⁴ Pollitt 2011, 153.

¹⁷⁵ Pollitt 2011, 153.

δυναμικών εκφράσεων των προσώπων.¹⁷⁶ Η τέχνη του μπαρόκ ξεπερνάει το προσωπικό, αφηρωίζει, βυθίζεται με ένταση μέσα σε έναν στρόβιλο συναισθημάτων σε συνδυασμό με μια λυτρωτική αναζήτηση, η οποία χαρακτηρίζει όλη την εποχή και με την διαφυγή από την μεμονωμένη ύπαρξη προς το σύμπαν. Αυτό πολλές φορές δίνει στις μορφές του μπαρόκ βάθος, έναν τραγικό χαρακτήρα και μια δαιμονικότητα πανθειστική.¹⁷⁷ Το αποκορύφωμα της τεχνοτροπίας αυτής έγινε με τη δημιουργία των γλυπτών των Ατταλιδών.¹⁷⁸

Το μπαρόκ κάνει χρήση ενός συστήματος σχημάτων όμοιου με της αρχιτεκτονικής. Προσφέρει την εντύπωση μιας συνεχούς γένεσης και αλλαγής, και όχι μιας άψογης και ολοκληρωμένης απεικόνισης. Εκφράζει το απεριόριστο και το θεόρατο μέγεθος και δεν δίνει την αίσθηση του προσιτού. Οι ιδανικές αναλογίες δεν υπάρχουν. Το ενδιαφέρον της τέχνης του μπαρόκ υπόκειται πλέον στο γεγονός και όχι στην ύπαρξη.¹⁷⁹

Η τεχνοτροπία αυτή, ανήκει στην κατηγορία της γλυπτικής, όπου το περίγραμμα έχει περιορισμένη σημασία και η καλλιτεχνική έκφραση δεν εξαρτάται αποκλειστικώς από την εξωτερική γραμμή.¹⁸⁰ Το μπαρόκ δεν αποδέχεται το περίγραμμα. Δεν απαγορεύει βέβαια οποιαδήποτε γραμμική χρήση, αλλά οι φιγούρες δεν έχουν πλέον πλήρη ταύτιση με μια συγκεκριμένη σιλουέτα. Το κοινό, δεν νιώθει πια την πρόκληση να ακουμπήσει τις μορφές, έχει τη δυνατότητα όμως να τις δει με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Το ιδιαίτερο γνώρισμα της σιλουέτας στη συγκεκριμένη τεχνοτροπία, είναι πως δεν έχει αυτοτελή υπόσταση και δεν θεσμοθετεί μια συγκεκριμένη ερμηνεία της φιγούρας.¹⁸¹

Το μπαρόκ επιλέγει τις επιφάνειες που εκπέμπουν ταραχή. Όλες οι φιγούρες παρουσιάζονται σαν να κινούνται με ασυγκράτητο και ορμητικό τρόπο από μέσα προς τα έξω, και τις διατρέχει περιδίνηση, σε αντίθεση με προγενέστερες πλαστικές μορφές που ήταν συγκεντρωμένες στον εαυτό τους.¹⁸² Μέσω του μπαρόκ απηχείται η συνεχής μεταβολή, η οποία μπορεί να παρατηρηθεί μόνο από το μάτι του θεατή. Οι επιφάνειες φαίνεται να κινούνται ελεύθερα και μερικές φορές ίσως οι μορφές να χάνονται στο βάθος της σκιάς,¹⁸³ και πλημμυρισμένες από τα πολλαπλά κύματα φωτός και σκιάς, μεταβαίνουν με σταδιακό ρυθμό από μία αναμφισβήτητη σε μία θεώμενη πραγματικότητα.¹⁸⁴

¹⁷⁶ Θεοχαρόπουλος 2007, 48.

¹⁷⁷ Buschor 1995, 37.

¹⁷⁸ Pollitt 2011, 153.

¹⁷⁹ Wölfflin 2006, 27.

¹⁸⁰ Wölfflin 2006, 74.

¹⁸¹ Wölfflin 2006, 75.

¹⁸² Buschor 1995, 37.

¹⁸³ Wölfflin 2006, 75.

¹⁸⁴ Buschor 1995, 37.

Η τεχνοτροπία μπαρόκ προσπαθεί να επιτύχει την ύπαρξη ενός οπτικού φράγματος πίσω από τις γλυπτές μορφές, οι οποίες τοποθετούνται μπροστά από τοίχους είτε περιορίζονται σε γωνίες. Το αποτέλεσμα από την παρουσία αυτού του εμποδίου, εντείνει την αίσθηση του βάθους. Μία σύνθεση προσιτή από όλες τις οπτικές γωνίες δεν συνάδει με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του μπαρόκ. Βέβαια, παρά το οπτικό εμπόδιο, οι γλυπτικές συνθέσεις της τεχνοτροπίας μπαρόκ μπορούν να ειπωθούν από πολλές θέσεις, δίχως να ελαττώνεται η δράση.¹⁸⁵

Επιπλέον, το μπαρόκ επιθυμεί την ύπαρξη ενός κυρίαρχου προσανατολισμού, με στόχο να υφίσταται ένας άξονας αναφοράς για να δημιουργηθεί η αίσθηση του βάθους. Για την υπέρβαση της επίπεδης οπτικής, είναι απαραίτητο πρώτα από όλα να υπάρχει ένα βασικό επίπεδο.¹⁸⁶

Η τεχνοτροπία του μπαρόκ μπορεί να χαρακτηριστεί ως συνειδητά μη επίπεδη. Δεν είναι απαραίτητη η ύπαρξη μίας κύριας οπτικής γωνίας και προτιμάται η εκδήλωση της ζωντανής κίνησης. Μπορεί το μπαρόκ να είναι μη επίπεδο, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως τα γλυπτά του δεν έχουν κανένα προσανατολισμό και η θέση του θεατή καθίσταται αδιάφορη. Σημαίνει απλά ότι το μπαρόκ δεν επιθυμεί την υποδούλωση των γλυπτών μόνο σε ένα επίπεδο.¹⁸⁷ Η μορφή του μπαρόκ στρέφεται γύρω από τον εαυτό της και αποβάλλει κάθε επίπεδη δέσμευση.¹⁸⁸

Το μπαρόκ δεν αποτελούσε μία τεχνοτροπία φανερή σε όλα τα γλυπτά μιας εποχής, αλλά δημιουργήθηκε ειδικώς για να χαρακτηρίσει τον ταραχώδη κόσμο των ηρώων. Ανάλογα στοιχεία αντλούμε μόνο από την Πέργαμο, αλλά μια καθολική σχέση ανάμεσα στους ήρωες και τους βασιλιάδες είναι πιθανή. Σαφώς πολλοί ήταν βασιλικοί άθλοι και το μπαρόκ ίσως να ήταν βασιλική τεχνοτροπία, ένας τρόπος ανάδειξης των ηρώων και των βασιλικών πράξεων.¹⁸⁹

Βέβαια, ενώ η τεχνοτροπία του «ελληνιστικού» μπαρόκ ωρίμασε περίπου την περίοδο μεταξύ του 225 και 150 π.Χ., το χρονολογικό του πεδίο εξαπλώνεται και πέρα από αυτό το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα.¹⁹⁰

Κάτι που έχει σημασία, είναι πως τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας μπαρόκ της ελληνιστικής εποχής, ανέδειξαν την αγάπη και την αφοσίωση των καλλιτεχνών για το θέατρο. Αυτή γίνεται ορατή στις ζωντανές κινήσεις που δείχνουν υπέρμετρες, όπως για

¹⁸⁵ Wölfflin 2006, 134.

¹⁸⁶ Wölfflin 2006, 138.

¹⁸⁷ Wölfflin 2006, 135.

¹⁸⁸ Wölfflin 2006, 179.

¹⁸⁹ Smith 1991, 98.

¹⁹⁰ Pollitt 2011, 153.

παράδειγμα στην περίπτωση του βωμού στην Πέργαμο. Οι συνθέσεις του «ελληνιστικού» μπαρόκ χαρακτηρίζονται από ηθελημένη αστάθεια. Οι μορφές εκτρέπονται από τον άξονά τους και η ισορροπία τους παύει να υφίσταται. Αυτό αποτελεί ένα γεγονός μέσω του οποίου αποκαλύπτεται η ξεχωριστή αισθητική του «ελληνιστικού» μπαρόκ, αλλά ταυτόχρονα και οι δημιουργικές αναζητήσεις των αντιπροσώπων του. Η προσδοκία της εκφραστικότητας που διαχέεται σε υπερβολικό βαθμό είναι να επιφέρει φόρτιση των συναισθημάτων και επιπλέον αστραπιαία και έντονη συγκίνηση.

Οι γλύπτες που εργάστηκαν στην Πέργαμο το χρονικό διάστημα από το τέλος του 3^{ου} μέχρι τις αρχές του 2^{ου} αιώνα π.Χ., ενδυνάμωσαν και ολοκλήρωσαν μία τεχνοτροπία, της οποίας η πρόοδος έγινε εμφανής ήδη από το ξεκίνημα της ελληνιστικής περιόδου.¹⁹¹ Η περίφημη «Γιγαντομαχία» του Μεγάλου Βωμού του Διός στην Πέργαμο αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα του «ελληνιστικού» μπαρόκ¹⁹², εξαιτίας των τερατωδών Γιγάντων, τις μορφές γεμάτες ένταση, τις κινήσεις με θεατρικότητα και τους θεούς εμπλεκόμενους σε ένα τρομακτικό ανακάτεμα¹⁹³. Το ταραχώδες σκηνικό της Γιγαντομαχίας είναι σε ακραίο βαθμό θεατρικό, και συγκεκριμένα στην ανατολική πλευρά της ζωοφόρου παρουσιάζονται πολλά στοιχεία μπαρόκ: οι μύες των θεών και των Γιγάντων είναι σε υπερφυσικό και υπερβολικό βαθμό διογκωμένοι, και τα πρόσωπα των Γιγάντων λόγω της έντονης χάραξης, εκφράζουν το πάθος της μάχης στον υπερθετικό βαθμό. Επιπλέον, τα μαλλιά όλων των Γιγάντων φέρουν έντονη χάραξη, με αποτέλεσμα να διαχωρίζονται σε χοντρές τούφες. Τα ενδύματά τους χαρακτηρίζονται από βαθιές κυματοειδείς πτυχώσεις που δίνουν την αίσθηση ότι ανεμίζουν. Όλα αυτά τα στοιχεία μπαρόκ, σχηματίζουν ένα ασυναγώνιστο δραματικό σκηνικό, το οποίο προκαλεί στον δέκτη-θεατή μεγάλη συγκίνηση.¹⁹⁴

¹⁹¹ Pollitt 2011, 156.

¹⁹² Θεοχαρόπουλος 2007, 48.

¹⁹³ Maffre 1995, 127.

¹⁹⁴ Θεοχαρόπουλος 2007, 49.

Η ΠΕΡΓΑΜΗΝΗ ΣΧΟΛΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

Ο αγώνας μεταξύ του βασιλείου της Περγάμου υπό την εξουσία του Αττάλου Α' και του βαρβαρικού φύλου των Γαλατών, δεν ήταν η πρώτη φορά στην ελληνική ιστορία όπου ένας ανέλπιδος πόλεμος πορευόταν την ίδια στιγμή με την άνθηση της τέχνης. Στις αρχές του 5^{ου} αιώνα, το τέλος των Περσικών πολέμων ήταν μάρτυρας ενός τέτοιου φαινομένου. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία πως στην πόλη της Περγάμου τα καθαρτικά αποτελέσματα μιας δοκιμαστικής περιόδου που ακολουθήθηκε από αναμνηστικά μνημεία, σε συνδυασμό με την γέννηση καινοτόμων θεμάτων, αποτελούσαν το αναγκαίο κίνητρο για μια τέχνη, τα οποία αν και τεχνικά ήταν αρκετά τελεσφόρα, κλίνουν να στερούνται την παροχή σπουδαίου υλικού.¹⁹⁵

Κάποιοι ηγεμόνες στην Πέργαμο ξεκίνησαν την συλλογή πρωτότυπων έργων του παρελθόντος, αν και δεν υπάρχουν πια οι ξακουστοί καλλιτέχνες. Όμως, αυτό δεν σημαίνει πως την ελληνιστική εποχή απουσιάζουν οι άξιοι και πρωτοποριακοί δημιουργοί. Συχνά, το όνομα αυτών συσχετίζεται με κάποιες σχολές, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως είναι απαραίτητο να εξεταστούν έντονες αντιθέσεις μεταξύ των ρευμάτων που αντιπροσωπεύονται από αυτές τις σχολές.¹⁹⁶

Οι Ατταλίδες είχαν συγκεντρώσει στην αυλή τους ορισμένους σπουδαίους εκπροσώπους των τεχνών και των γραμμάτων. Για την περίπτωση της γλυπτικής, μεγάλοι γλύπτες ήταν παρόντες στην Πέργαμο και δημιούργησαν εξαιρετικά πρωτότυπα έργα.

Πολλοί από αυτούς τους καλλιτέχνες από τον αρχαίο κόσμο που συγκεντρώθηκαν στην Πέργαμο, έφεραν μαζί τους τις ασυνήθιστες μέχρι τότε τάσεις που αντιπροσώπευαν. Ως συμπέρασμα εξάγεται μια καινούργια νοοτροπία στον τρόπο απόδοσης των μορφών, η οποία αποτελούταν από τον συσχετισμό όλων των ιδιαίτερων γνωρισμάτων και των τάσεων που επικρατούσαν στην ελληνιστική τέχνη.

Οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με την τέχνη της γλυπτικής στην Πέργαμο, δημιούργησαν τη δική τους σχολή, η οποία χαρακτηρίζεται από τα ιδιαίτερα στοιχεία μαρρόκ.

Η ονομασία «Πρώτη Περγαμινή Σχολή» αναφέρεται σε μία ομάδα γλυπτών που την περίοδο μεταξύ 240 και 225 π.Χ., δημιούργησαν τα μεγάλα έργα αφιέρωσης που υποδήλωναν τις νίκες του Αττάλου Α' επί τον Αντίοχο και τους Γαλάτες. Οι αποσπασματικές επιγραφές από τις βάσεις αυτών που έχουν εντοπιστεί στην Πέργαμο, ταυτίζονται με μια δήλωση του Πλίνιου: δίνεται η εντύπωση πως ο Ισίγονος ήταν ένας από τους γλύπτες και πιθανότατα ο

¹⁹⁵ Beazley Ashmole 1966, 79.

¹⁹⁶ Maffre 1995, 124.

Αντίγονος ένας άλλος. Τα δύο αυτά ονόματα είναι ανάμεσα στα τέσσερα που αναφέρει ο Πλίνιος να έχουν σχέση με τις αφιερώσεις του Αττάλου και του Ευμένη. Μάλιστα, οι καταλήξεις –γόνος των δύο υπογραφών έχουν διατηρηθεί.¹⁹⁷

Υπήρχαν ορισμένοι παράγοντες που συντέλεσαν για την ίδρυση της Περγαμηνής Σχολής, ως προς την καλλιτεχνική γλώσσα την οποία μεταχειρίστηκαν οι Περγαμηνοί και ως προς την μορφή της τέχνης η οποία αναπτύχθηκε από αυτούς. Η περγαμηνή τεχνοτροπία έχει ως αφετηρία την πράξη του Αττάλου Α' να ιδρύσει το Αρχαιολογικό Μουσείο της Περγάμου. Η εκτίμηση μιας τέχνης του παρελθόντος προσφέρει τα λείψανά στη συλλογή. Αυτό αποτελεί και τον γνώμονα για την συλλογή και την συγκρότηση των έργων τέχνης¹⁹⁸. Η συλλογή αξιόλογων καλλιτεχνικών έργων ανάγεται περίπου την εποχή των διαδόχων του Μεγάλου Αλεξάνδρου και στην πρώτη περγαμηνή περίοδο (241-197π.Χ.) και είναι αποτέλεσμα ιδιωτικής και προσωπικής πρωτοβουλίας. Η Πέργαμος ήταν υπεύθυνη για την πνευματική εξέλιξη των Περγαμηνών και για την ανάδειξη ενός κέντρου ακαδημαϊκής σταδιοδρομίας.¹⁹⁹ Συγκεντρώθηκαν έργα εκλεκτού σχεδιασμού που αντιπροσώπευαν σχολές με ένδοξους καλλιτέχνες. Βέβαια, η τέχνη της Περγάμου έκανε αντιγραφές και μιμήθηκε άλλα έργα. Η επίδραση των προγόνων ήταν έντονη, όπως επίσης και η κληρονομιά, η οποία βάζει εμπόδια στην πρωτοτυπία. Όμως, παρά την μίμηση και την αντιγραφή, οι Περγαμηνοί κατάφεραν να δημιουργήσουν κάτι νέο, το οποίο ήταν απόρροια της σύγκρουσης δύο αντίθετων ρευμάτων. Στην Πέργαμο αναμείχθηκαν ο ελληνικός με τον ασιατικό πολιτισμό.²⁰⁰ Όλες οι μέχρι τότε ελληνικές σχολές συγχωνεύθηκαν σε ένα καλλιτεχνικό σύνολο και δημιούργησαν την καλλιτεχνική περιουσία της Περγαμηνής Σχολής.

Η γλυπτική τέχνη της Περγαμηνής Σχολής διακρίνεται χάριν της δημιουργίας σχεδόν ολόγλυφων μορφών, της κατασκευής μορφών με τολμηρές στάσεις, της παιχνιδιάρικης εναλλαγής του φωτός με τη σκιά, της ρεαλιστικής απόδοσης της κίνησης και κυρίως της έκφρασης με την αγωνία και του πόνου των προσώπων. Η τεχνοτροπία που σχετίζεται με τον ρεαλισμό ναι μεν αποτελεί μία από τις πολλές τεχνοτροπίες αυτής της σχολής, αλλά όχι την μόνη. Οπότε τίθεται το ερώτημα αν αυτή η τεχνοτροπία είναι χαρακτηριστική της σχολής της Περγάμου.²⁰¹ Επιπλέον η σχολή αυτή, ξεχωρίζει λόγω της εξιδανίκευσης των αγαλμάτων σύμφωνα με την παρακαταθήκη της τέχνης της κλασικής περιόδου.

¹⁹⁷ Beazley Ashmole 1966, 79.

¹⁹⁸ Μια συλλογή με αισθητικά κριτήρια, αλλά και αποτέλεσμα ιστορικής αντίληψης.

¹⁹⁹ Οικονόμος 1930, 62.

²⁰⁰ Οικονόμος 1930, 63.

²⁰¹ Maffre 1995, 127.

Η Πέργαμος ως ένα από τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου, λόγω της αξιόλογης γλυπτικής δραστηριότητας της, είχε επαφές και με άλλα σημαντικά εργαστήρια όπως είναι το Ροδιακό. Το εργαστήριο του Φυρομάχου, εργάστηκε και στις δύο πόλεις. Σε περγαμινό βάθρο αγάλματος διατηρείται το όνομα ενός γλύπτη Δημήτριου, το οποίο φέρουν διάφοροι καλλιτέχνες στη Ρόδο. Αν και οι σχέσεις των δύο κέντρων Πέργαμου-Ρόδου θεωρούνται περιορισμένες, ωστόσο τη μέση ελληνιστική περίοδο παρουσιάζεται κοινή η τάση για πλαστικό όγκο, για κίνηση και πάθος, η οποία σε κάθε περίπτωση εκφράζεται με διαφορετικό τρόπο.²⁰² Σπουδαίες είναι οι ομοιότητες ανάμεσα στα κέντρα Ρόδου-Πέργαμου όσον αφορά την απόδοση των πτυχώσεων στα γυναικεία αγάλματα. Μοναδικά στοιχεία τεχνοτροπίας της περγαμηνής ζωοφόρου, όπως για παράδειγμα το ύφασμα του χιτώνα που ζαρώνει, τα ενδύματα που παρουσιάζουν διαφάνεια και οι τσακίσεις (τετράγωνα σχέδια) στα υφάσματα, δεν εμφανίζονται μόνο στα ροδιακά έργα, αλλά και σε άλλα αγάλματα της ευρύτερης περιοχής.

Η περίοδος που άκμασαν τα καλλιτεχνικά κέντρα της Πέργαμου και της Ρόδου είναι ο 2^{ος} αιώνας π.Χ., αν και υιοθετούν διαφορετικά θέματα. Τα δύο αυτά κέντρα αναπτύσσουν συγχρόνως έναν ιδιόμορφο κλασικισμό που στην Πέργαμο εκφράζεται μέσω του όγκου²⁰³ και στη Ρόδο μέσω της γραμμής. Οι ομοιότητες στην τεχνοτροπία ανάμεσα στα δύο κέντρα είναι σπουδαίες, ιδιαίτερα όσον αφορά τον τρόπο λάξευσης των κεφαλιών και την απόδοση της πτυχολογίας. Ο αντίκτυπος των έργων της Πέργαμου στη ροδιακή γλυπτική είναι πολύ σημαντικός διότι έτσι μπορεί να αποδειχθεί η παρουσία γλυπτών από τη Ρόδο στην Πέργαμο την περίοδο όπου η καλλιτεχνική της δημιουργία έφτασε στην κορυφή.²⁰⁴

Η μεταγενέστερη φάση της πρώτης σχολής της Πέργαμου συμβάλλει και διευκολύνει, ώστε να καθοριστεί ακόμη μία μεγάλη αφιέρωση του Αττάλου Α': μια σειρά που αποτελείται από χάλκινα αγάλματα, τα οποία τοποθετήθηκαν στο παραπέτο της Ακρόπολης στην Αθήνα στα τέλη του τρίτου αιώνα. Ως θέμα ήταν οι Έλληνες, οι Γαλάτες, οι Αμαζόνες, οι Πέρσες, οι Γίγαντες και οι Θεοί, εκπροσωπώντας κάθε στάση βίαιης επίθεσης, άμυνας, πόνου, θανάτου και τρόμου.²⁰⁵

Ως εξαιρετο δείγμα της Περγαμηνής Γλυπτικής Σχολής, παρουσιάζεται η ζωοφόρος του Βωμού του Δία στην Πέργαμο. Σε αυτήν, η γοητεία τρεμοπαίζει με ευχάριστο τρόπο, κατευθυνόμενη από την αυτοπεποίθηση των χειραγωγών της υψηλής ειδίκευσης. Κάθε

²⁰² Μπαϊράμη 2011, 409.

²⁰³ Για την προέλευση του περγαμινού "μπαρόκ" από την Αθήνα του 5^{ου} αιώνα και την παρουσία ανάλογων έργων σε διαφορετικές περιοχές βλέπε: Ridgway 2004, 739.

²⁰⁴ Μπαϊράμη 2011, 411-412.

²⁰⁵ Beazley Ashmole 1966, 81.

μορφή φοράει τα κατάλληλα ενδύματα, πληροί τα απαραίτητα χαρακτηριστικά και παρουσιάζεται να κινείται με τα σωστά όπλα. Αποτελεί έναν θρίαμβο της δεξιοτεχνίας, όπως μόνο οι καλύτεροι δεξιοτέχνες θα μπορούσαν να πραγματοποιήσουν. Πραγματικά, ο τρόπος που έχει χειριστεί το μάρμαρο είναι τόσο επιδέξιος και όσο παράτολμος δεν ήταν ποτέ άλλοτε. Η εντύπωση και η αίσθηση του σχεδιασμού είναι δυναμική και γεμάτη ένταση. Η γλυπτική σχολή που δημιούργησε τη μεγάλη ζωοφόρο του Βωμού του Διός, παρουσιάστηκε στα αγάλματα που βρέθηκαν στην πόλη της Περγάμου. Αυτά, αποδίδονται στη μεγάλη ζωοφόρο, χαρακτηρίζοντας μία ζωντανή και σταθερή τεχνοτροπία, η οποία εμφανίζεται και σε αντίγραφα πιο παλιών έργων. Τα αγάλματα αυτά χαρακτηρίζονται από μεγαλοπρέπεια. Τα σώματα είναι σε όρθια στάση και δυναμικά. Στις πτυχώσεις των υφασμάτων, παρουσιάζεται ένας στροβιλισμός που χαρακτηρίζεται από ρυθμό, και με τη λάξευση αποτρέπει τις πτυχώσεις από τη θαμπάδα.

Τα ανάγλυφα του Βωμού του Διός, όπως επίσης και τα αναθηματικά συμπλέγματα του Αττάλου Α' και του Ευμένη Β' εκπροσωπούν την περγαμηνή τέχνη και επιδεικνύουν στο μέγιστο την θεατρική εντύπωση.²⁰⁶ Ο τρόπος που αναπαριστώνται οι μορφές (δηλαδή για παράδειγμα το μέγεθος των μορφών, η επεξεργασία των ενδυμάτων) σε συνδυασμό με τις κινήσεις των σωμάτων έχουν ως αποτέλεσμα έναν κύριο παράγοντα που ενισχύει τις αντιθέσεις. Δημιουργείται μια καλλιτεχνική εικόνα που επιδρά επί των οφθαλμών.²⁰⁷

²⁰⁶ Οικονόμος 1930, 65.

²⁰⁷ Οικονόμος 1930, 65.

Η ΠΕΡΓΑΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΒΩΜΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑ

Η ΠΕΡΓΑΜΟΣ – ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΜΙΑΣ ΠΟΛΗΣ

Η ελληνιστική εποχή χαρακτηρίζεται πέρα από τα εκτεταμένα εδαφικά κράτη που άφησε πίσω του ο Αλέξανδρος και από το θεσμό της βασιλείας, ένα νέο είδος εξουσίας που συνιστούσε την πολιτική κληρονομιά του.²⁰⁸ Η βασιλεία που αποτελούσε ένα στοιχείο που σχετιζόταν με την παράδοση του κράτους των Μακεδόνων, έγινε θεσμός πρωταρχικής σημασίας. Ο τίτλος «βασιλεύς» που ενδεχομένως ο Αλέξανδρος χρησιμοποιούσε στις περιπτώσεις που απευθυνόταν στους Έλληνες, χρησιμοποιήθηκε από όλους τους ηγεμόνες των ελληνιστικών χρόνων.²⁰⁹ Μάλιστα όσοι βασιλείς βασίλευσαν στην Ασία (και στην Αίγυπτο), έδειξαν ιδιαίτερη προτίμηση και προσοχή στη διάδοση των ελληνικών πολιτισμικών προτύπων και συντέλεσαν στη εξάπλωση της ελληνικής πολιτισμικής παράδοσης.²¹⁰ Ο Μέγας Αλέξανδρος ίδρυσε πολλές πόλεις και εν συνεχεία οι διάδοχοί του ακολουθώντας το παράδειγμά του και την πολιτική του, ίδρυσαν και εκείνοι νέες πόλεις και αναδημιούργησαν τις ήδη υπάρχουσες.²¹¹ Το κέντρο βάρους της πνευματικής ζωής μετατοπίστηκε προς την Ανατολή. Ο ελληνιστικός πολιτισμός που προήλθε από τη συνένωση των ελληνικών και ανατολικών στοιχείων ξεπέρασε τα όρια των ελληνιστικών βασιλείων και απέκτησε οικουμενικό χαρακτήρα. Ένας παράγοντας που ευνόησε αυτήν την οικουμενικότητα ήταν και η δημιουργία των μεγαλουπόλεων που εξελίχθηκαν σε μεγάλα πολιτιστικά κέντρα. Ανάμεσα σε αυτές τις πόλεις βρίσκεται και η Πέργαμος. Ελάχιστα στοιχεία υπάρχουν όσον αφορά την ίδρυσή της.

Σύμφωνα με την παράδοση και τη μυθολογία υπάρχουν δύο πιθανές εκδοχές όσον αφορά την ίδρυση της Περγάμου. Σύμφωνα με την πρώτη εκδοχή, την ίδρυσε ο ήρωας Τήλεφος, ο γιος της Αυγής και του Ηρακλή. Η Αυγή ήταν κόρη του βασιλιά Αλέα της Αρκαδίας, ο οποίος επιθυμούσε η κόρη του να γίνει ιέρεια της θεάς Αθηνάς (κάτι που θα της επέβαλε την παρθενία σε όλη της την ζωή). Ο Αλέας επιθυμούσε αυτή την τύχη για την κόρη του, διότι με βάση ένα χρησμό που είχε λάβει, ο γιος της Αυγής θα φόνευε τους άλλους δύο γιους του. Ο Ηρακλής βιάζει την Αυγή, εκείνη μένει έγκυος και γεννάει τον Τήλεφο. Ο πατέρας της την βάζει σε μία βάρκα με σκοπό η Αυγή να πεθάνει στη θάλασσα. Η βάρκα

²⁰⁸ Smith 1991, 8.

²⁰⁹ Συρόπουλος 2003, 207.

²¹⁰ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 400.

²¹¹ Βέβαια η ελληνική πόλη χρησιμοποιήθηκε και ως το βασικό μέσο εξελληνισμού. Ως ένα κύριο όργανο για τη διάδοση του ελληνικού τρόπου ζωής στους ασιατικούς λαούς της πρώην περσικής αυτοκρατορίας.

όμως φτάνει στις ακτές της Μικράς Ασίας και η Αυγή σώθηκε από τον βασιλιά της Τευθρανίας, τον Τεύθραντα, ο οποίος και την παντρεύτηκε. Ο Τήλεφος ύστερα από την εγκατάλειψή του στο όρος Παρθένιο από τον Αλέα, επιβίωσε και μεταφέρθηκε στην Τευθρανία, όπου και επανασυνδέθηκε με την μητέρα του και ίδρυσε την Πέργαμο.²¹² Με βάση την δεύτερη εκδοχή, βασισμένη σε ένα μύθο, πιο πρόσφατο, η Πέργαμος ιδρύθηκε από τον Πέργαμο. Ο Πέργαμος ήταν γιος του Νεοπτόλεμου και της Ανδρομάχης²¹³ και εγγονός του Αχιλλέα.²¹⁴ Σύμφωνα με τον μύθο, ο Πέργαμος έφτασε από την Ήπειρο στην Μικρά Ασία. Εκεί, νίκησε μετά από μονομαχία τον βασιλιά της Τευθρανίας και ή μετονόμασε την πόλη ή ίδρυσε καινούργια στην οποία έδωσε το όνομά του.²¹⁵

Παρόλο που ο οικισμός της Περγάμου μπορεί να εντοπιστεί αρχαιολογικά στην Πρώιμη Εποχή του Χαλκού (τέταρτη χιλιετία π.Χ.), ο ελληνικός μύθος του Τήλεφου, και τον οποίο οι αρχηγοί των Ατταλιδών της Περγάμου εκμεταλλεύτηκαν με σκοπό την ισχυροποίηση της γενεαλογίας τους, τοποθετεί την προέλευση του οικισμού κατά τη διάρκεια του Τρωικού πολέμου. Από την πρώτη χιλιετία π.Χ. βέβαια, μεταναστευτικά φύλα αναμείχθηκαν με τον γηγενή πληθυσμό και μέλη βόρειων και κεντρικών ελληνικών φύλων εγκαταστάθηκαν κατά μήκος της ακτής. Εντούτοις, η ελληνική επίδραση δεν διείσδυσε ποτέ πολύ πέρα από την άμεση παράκτια περιοχή. Τα πρώιμα ελληνικά κεραμικά φανερώνουν πως η κατοίκηση της περγαμηνής Ακρόπολης πραγματοποιήθηκε αυτή την περίοδο.²¹⁶

Η Πέργαμος δεν ξεχάστηκε ποτέ εντελώς, λόγω της αδιάλειπτης κατοίκησης από τους αρχαίους χρόνους. Εκτός των αρχαιολογικών ευρημάτων, υπάρχουν αρκετές ταξιδιωτικές αναφορές για αυτήν στο πέρασμα των αιώνων. Κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα μ.Χ. η αρχαία πόλη αποτέλεσε τον στόχο πολλών περιηγητών από την Ευρώπη.²¹⁷ Τον 19^ο αιώνα περίπου η Πέργαμος προκαλούσε ακόμη ενδιαφέρον.²¹⁸ Την τύχη της ανακάλυψης της περγαμηνής πόλης είχε ο αρχαιολόγος και μηχανικός Carl Humann όπου ταξιδεύοντας στην Μικρά Ασία το 1865 επισκέφθηκε αρχικά την Πέργαμο. Από εκείνη τη χρονική στιγμή, τον προσέλαβε η υπηρεσία της τουρκικής κυβερνήσεως για αναγνωριστική και τοπογραφική έρευνα στα πλαίσια ενός προγράμματος κατασκευής οδικού και σιδηροδρομικού δικτύου. Με τον τρόπο

²¹² Μαυραειδοπούλου 2017, 15.

²¹³ Η χήρα του πρίγκιπα της Τροίας Έκτορα, την οποία είχε πάρει ως λάφυρο ο Νεοπτόλεμος ύστερα από την άλωση της Τροίας.

²¹⁴ Giannikos 2007, 27.

²¹⁵ Μαυραειδοπούλου 2017, 15.

²¹⁶ Picón Hemingway 2016, 32.

²¹⁷ Ανάμεσα σε πολλούς περιηγητές ήταν και ο Comte Marie Gabriel A.F. Choiseul-Gouffier, ο οποίος απόδωσε την ιδέα των ανασκαφών στην Πέργαμο.

²¹⁸ Τα ευρήματα από την Πέργαμο (που σήμερα βρίσκονται στο μουσείο του Λούβρου), αποκτήθηκαν από τον Charles Texier το 1838, ενώ υπάρχει ένα αναλυτικό αρχείο από τα ταξίδια του Andrea David Mordtmann, το οποίο δόθηκε το 1850.

αυτό, είχε την ευκαιρία να επισκέπτεται την Πέργαμο όλο και συχνότερα με αποτέλεσμα να του ξυπνήσει η επιθυμία της ανασκαφής. Ο Humann ήρθε αντιμέτωπος με τα κατάλοιπα μιας εντυπωσιακής ακρόπολης, όπου παραγόταν ασβέστης από το θρυμματίσμα των μαρμάρων της.²¹⁹ Έκανε προσπάθειες ώστε οι τοπικές αρχές να διακόψουν την παραγωγή ασβέστη, όμως ήξερε πως μόνο οι διαδικασίες των ανασκαφών θα ήταν η εγγύηση για την προστασία των αρχαιοτήτων. Για το λόγο αυτό μάλιστα, προσπάθησε να τραβήξει το ενδιαφέρον και την προσοχή της διοίκησης του Μουσείου του Βερολίνου. Το έτος 1866 ο γιατρός Ράλλης σώζει από τα χέρια των ασβεστοποιών ένα μεγάλο τμήμα που άνηκε στην Γιγαντομαχία. Το στέλνει στον ελληνικό φιλολογικό σύλλογο στην Κωνσταντινούπολη, ο οποίος με τη σειρά του το 1880 το δωρίζει στο μουσείο του Βερολίνου. Οι εργάτες του Humann το έτος 1869 ανακαλύπτουν τυχαία στην ακρόπολη μία ανάγλυφη πλάκα και μερικές ακόμη τα έτη 1871-1874. Το 1878 όσες πλάκες είχαν βρεθεί στέλνονται στο Βερολίνο, όπου ο Alexander Conze, έφορος του μουσείου του Βερολίνου, κάνει την ταυτοποίηση: οι πλάκες με τα ανάγλυφα προέρχονται από το μνημείο του Μεγάλου Βωμού του Διός. Ο Conze διαπίστωσε τη σπουδαιότητα των πλακών και ένα χρόνο αργότερα κατοχύρωσε την αναγκαία άδεια, το λεγόμενο φερμάνι, από την οθωμανική διοίκηση για την ανασκαφή. Ο σκοπός του Μουσείου του Βερολίνου ήταν να αποκτήσει περισσότερα τμήματα από την ζωφόρο, αλλά ο Alexander Conze αποτέλεσε την αφορμή όπου η αποστολή έκανε έρευνες σε όλη την πόλη.²²⁰

Με την επιμονή και τον ζήλο που είχε ο Humann κατάφερε τον Σεπτέμβριο του 1879 να ξεκινήσει η ανασκαφή της Περγάμου. Οι ανασκαφές επιτελέστηκαν σε τρεις φάσεις έως το 1886, σύμφωνα με τις άδειες που απαιτούνταν. Η πρώτη φάση των ανασκαφών διήρκησε από τις 9 Σεπτεμβρίου του 1878 ως τις 16 Απριλίου του 1880. Ο Carl Humann σε συνεργασία με δεκατέσσερις εργάτες αφαίρεσε τα αναχώματα από το βορρά προς το νότο και από τα δυτικά προς τα ανατολικά, ανάμεσα στο βυζαντινό, το τουρκικό και το ατταλιδικό τείχος. Στις 11 Σεπτεμβρίου ανακαλύφθηκαν τα θεμέλια του Μεγάλου Βωμού του Διός. Η ανασκαφή αποκάλυψε βυζαντινό τείχος (Εικ. 9) ενενήντα τεσσάρων πλακών της μεγάλης ζωφόρου του Βωμού, τριάντα τέσσερις πλάκες από την μικρότερη ζωφόρο του Βωμού και πολλά άλλα μικρότερα ευρήματα.²²¹ Πλήθος αγαλμάτων και αρχιτεκτονικών γλυπτών φανερώθηκαν από αυτές τις εργασίες. Η δεύτερη φάση των ανασκαφών άρχισε στις 24 Αυγούστου του 1880 και ήρθαν εις πέρας το Δεκέμβρη του 1881. Σε αυτήν ο Humann συνέχισε με τις εργασίες για την αποκάλυψη του Βωμού (Εικ. 10). Η καταγραφή των επιγραφών της περιοχής της ανασκαφής

²¹⁹ Μαυραειδοπούλου 2017, 25. Για περισσότερα βλέπε: Kästner 2014a, 21.

²²⁰ Μαυραειδοπούλου 2017, 25.

²²¹ Από τότε μέχρι το 1914 οι εργασίες συνεχίστηκαν με υπεύθυνους τον Humann, τον Conze και τον Doerpfeld και από εκείνη τη χρονική περίοδο και στο εξής με επικεφαλή τον Wiegand.

και των περιχώρων σηματοδότησε την αρχή της τρίτης φάσης, η οποία διήρκησε από τις 18 Απριλίου του 1883 έως τις 15 Δεκεμβρίου του 1886. Πριν από την αποχώρηση του Carl Humann από την ακρόπολη της Περγάμου στις 5 Δεκεμβρίου του 1886, σε συμφωνία με τον επίτροπο των αρχαιοτήτων, Osman Hamdi Bey, είχε προγραμματιστεί το χτίσιμο δύο φυλακίων, με σκοπό την φρούρηση του αρχαιολογικού χώρου.²²² Λίγα χρόνια αργότερα ο Jacob Schrammen έδωσε το πράσινο φως στον συνάδελφό του Richard Bohn «για την ανακατασκευή της αρχιτεκτονικής κατασκευής του καταστραμμένου οικοδομήματος από τη μάζα των σπασμένων και αποσυνδεδεμένων δομικών στοιχείων».²²³ Η έκθεση του Schrammen για την αρχιτεκτονική του βωμού το 1906, στην οποία έγινε προσθήκη των νεοσυσταθέντων αρχιτεκτονικών μελών, αποτέλεσε ένα πλεονέκτημα για την μελλοντική ανοικοδόμηση που θα πραγματοποιούσε ο Bohn. Πάντως, σε εκείνους που μελετούσαν τα ευρήματα έγινε σαφές πως δεν είχαν μέτρο σύγκρισης με άλλους γνωστούς βωμούς, διότι ο βωμός της Περγάμου ήταν και εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να αποτελεί μοναδικό μνημείο του είδους.²²⁴ Το έτος 1990 πραγματοποιήθηκε ξανά έρευνα για τον Μεγάλο Βωμό του Διός, κατά την οποία έγινε καταγραφή των δομικών του επιπέδων και επίσης διεκπεραιώθηκε νέα μέτρηση των θεμελίων του. Από αυτές τις ανασκαφές αναστήθηκε ένα από τα πιο σημαντικά αρχαία κέντρα του Ελληνισμού.²²⁵ Επιπλέον, από τις εκτεταμένες εργασίες αναστήλωσης έχουν προστατευτεί τα κτίσματα σε μεγάλο βαθμό και έχει παραχθεί η δυνατότητα πρόσβασης στον αρχαιολογικό χώρο για τους επισκέπτες.

Ιστορικά, η Πέργαμος άνηκε στη σατραπεία της Λυδίας, όταν οι Πέρσες υπό την κυριαρχία του Πέρση βασιλιά Κύρου διαίρεσαν την Ανατολία σε τέσσερις σατραπείες (Λυδία, Ιωνία, Κιλικία και Ελλάσποντο). Είχε προηγηθεί η νίκη του Κύρου έναντι του Κροίσου, ο οποίος είχε αναλάβει την ηγεμονία της περιοχής από το 560 π.Χ. Την περίοδο διακυβέρνησης των Περσών, η πόλη της Περγάμου είχε ελευθερία στις εσωτερικές της υποθέσεις στον υπέρτατο βαθμό. Όμως οι Πέρσες κυβερνούσαν με αυστηρό τρόπο όσον αφορά τους φόρους. Επίσης, η δραματική μείωση των πόρων λόγω των πολέμων ήταν επίπονη για την Πέργαμο. Όταν έφτασε η εποχή όπου ο Μέγας Αλέξανδρος πήρε στην κατοχή του την εξουσία της Μικράς Ασίας, αξιωματούχοι από την Μακεδονία ανέλαβαν τις περισσότερες από τις περσικές σατραπείες,²²⁶ και η περσική κυριαρχία της Μυσίας έφτασε στο τέλος της. Η αναγγελία του θανάτου του Μεγάλου Αλεξάνδρου προκάλεσε

²²² Μαυραειδοπούλου 2017, 26.

²²³ Picón Hemingway 2016, 49.

²²⁴ Picón Hemingway 2016, 49.

²²⁵ Οικονόμος 1930, 58-59.

²²⁶ Για περισσότερα βλέπε: Bosworth 1996. Alexander and the East. Oxford.

αλληπάλληλες αναταραχές στον παλιό ελληνικό κόσμο, ενώ στη περιοχή της Ασίας προέκυψε το θέμα της διαδοχής του βασιλιά.²²⁷ Η πόλη των Λόφων απέκτησε πολιτική σημασία κατά τη διάρκεια των αγώνων ανάμεσα στους διαδόχους μετά τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου²²⁸. Πραγματοποιήθηκε κατανομή των επαρχιών της αυτοκρατορίας, κατά την διάρκεια της οποίας η περιοχή της Λυδίας συμπεριλαμβανομένης της Περγάμου και των γειτονικών περιοχών άλλαξε κυρίαρχο ώσπου καταλήφθηκε από τον Αντίγονο τον Μονόφθαλμο (επικεφαλής της Μεγάλης Φρυγίας).²²⁹ Ο Αντίγονος απέκτησε την ιδιότητα του κυβερνήτη του μεγαλύτερου μέρους της Μικράς Ασίας μετά την ειρήνη του 311 π.Χ και ήταν αναγνωρίσιμος στην ασιατική σατραπεία του.²³⁰ Ύστερα από τον θάνατό του όμως²³¹, όλη αυτή η πολύ μεγάλη σε έκταση περιοχή²³² πέρασε στην κατοχή του Λυσίμαχου (βασιλιάς της Θράκης).

Ο Μακεδόνας στρατηγός Λυσίμαχος επιθυμώντας να γίνει βασιλιάς της Θράκης, την άνοιξη του 302 π.Χ. αφού πέρασε στην Ασία με τον στρατό του, επωμίστηκε τον έλεγχο αρκετών περιοχών του Ελλήσποντου αποκτώντας την κυριαρχία της Μυσίας. Συνέχεια είχε η πολιορκία της περιοχής Σύνναδα.²³³ Ο Μακεδόνας στρατηγός τοποθέτησε την πολεμική λεία του στο φρούριο της οροσειράς της Περγάμου.²³⁴ Ο Λυσίμαχος είχε υπό τις προσταγές του τον Φιλέταιρο (από την Παφλαγονία)²³⁵. Σε αυτόν μάλιστα εμπιστεύτηκε το οχυρό της Περγάμου.²³⁶ Ο Φιλέταιρος είχε υπηρετήσει αρκετά χρόνια στον στρατό του Αντίγονου πριν του δοθεί η θέση του φύλακα στο θησαυροφυλάκιο της Περγάμου. Υπήρξε πιστός υπηρέτης του καθήκοντος του για πολλά χρόνια.²³⁷ Όταν η κυριαρχία της πόλης πέρασε στα χέρια του, μετά το θάνατο του Λυσίμαχου σε μάχη το 281 π.Χ., και δεν διεκδίκησε κανείς το θησαυρό που είχε αποθηκευτεί στην πόλη, ήταν η μοναδική ευκαιρία για τον Φιλέταιρο, χάρη στους

²²⁷ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 410.

²²⁸ Picón Hemingway 2016, 33.

²²⁹ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 414-415.

²³⁰ Αρκετοί σύγχρονοι μελετητές υποστηρίζουν πως ο διάδοχος Αντίγονος, ο οποίος ήταν ο κυρίαρχος της πλουσιότερης επαρχίας, επιθυμούσε την αποκατάσταση της ενότητας της αυτοκρατορίας προς δικό του όφελος. Το σχέδιο του ήταν η πραγμάτωση της συνένωσης της αυτοκρατορίας κάτω από το δικό του σκήπτρο.

²³¹ Έχασε τη ζωή του το 301π.Χ. στην μάχη της Ιψού.

²³² Με εξαίρεση την περιοχή της Βιθυνίας και του Πόντου.

²³³ Οχυρό του Αντίγονου στη περιοχή της Φρυγίας.

²³⁴ Picón Hemingway 2016, 33.

²³⁵ Ο Φιλέταιρος γεννήθηκε στην πόλη της Μαύρης Θάλασσας Τειόν το 343π.Χ. Ο πατέρας του ήταν ο Άτταλος (κατά πάσα πιθανότητα καταγόμενος από την Μακεδονία, αφού το συγκεκριμένο όνομα συναντάται μόνο εκεί) και η μητέρα του ήταν η Βόα από την Παφλαγονία.

²³⁶ Στο οχυρό αυτό είχε φυλαχθεί ένα μέρος από τα λάφυρα, τα οποία ανέρχονταν σε εννέα χιλιάδες τάλαντα.

²³⁷ Αν και επηρεάστηκε από διάφορες μηχανορραφίες της θρακικής αυλής και συγκεκριμένα της τρίτης συζύγου του Λυσίμαχου, Αρσινόης, με σκοπό να αλλάξει συμμαχίες. Αυτό είχε ως συνέπεια στον πόλεμο ανάμεσα Σελεύκου και Λυσίμαχου, ο Φιλέταιρος να υποστηρίζει και να ενταχθεί στο πλευρό του Σελεύκου, ο οποίος είχε αποκτήσει τον έλεγχο των μακρινών ανατολικών εδαφών του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Έτσι έπειτα από την ήττα και τον θάνατο του αντιπάλου του το 281π.Χ., ο Σέλευκος μεταβίβασε την πόλη και τη γειτονική πεδιάδα του Καϊκού στον Φιλέταιρο.

μεγαλοφυείς πολιτικούς ελιγμούς με τον κληρονόμο του Σελεύκου και ένα σπουδαίο ποσό αρχικού κεφαλαίου, να συγκεντρώσει τη δική του κυριαρχία στη βορειοδυτική Μικρά Ασία.²³⁸ Ο Φιλέταιρος χρησιμοποίησε τα χρήματα που διέθετε για να εδραιωθεί στην Πέργαμο και επιπλέον πραγματοποίησε επέκταση της επιρροής του στις ελληνικές γειτονικές πόλεις.²³⁹ Κατάφερε να κυριαρχήσει σε μια σημαντική έκταση της Μικράς Ασίας που είχε ως έδρα της την Πέργαμο, χωρίς να επιδιώξει όμως ποτέ να πάρει τον τίτλο του βασιλιά.²⁴⁰ Μάλιστα όταν ακόμη βασίλευε ο Αντίοχος Α΄, ως διοικητής της Περγάμου ο Φιλέταιρος έκανε γνωστή σε όλους την απόφασή του περί ανεξαρτησίας, ενώ χωρίζονταν από το βασίλειο οι σατραπείες που βρίσκονταν βόρεια.²⁴¹ Ο Φιλέταιρος χρησιμοποίησε δώρα για την εδραίωση της νεοαποκτηθείσας θέσης του αλλά συνάμα και για την διεύρυνση του οικισμού της Περγάμου που ήδη υπήρχε.²⁴² Χάρη στις γενναϊόδωρες δωρεές, ο Φιλέταιρος κατάφερε να αποκτήσει την ευμένεια των ελληνικών πόλεων που βρίσκονταν κοντά.²⁴³

Η ακρόπολη της Περγάμου, με την πλούσια και μεγαλοπρεπή διαμόρφωση, αποτέλεσε την ενσάρκωση της Μεγάλης Ιδέας των Ατταλιδών. Όταν ο Φιλέταιρος ήταν ο κυρίαρχος της Περγάμου, το 282 π.Χ., ίδρυσε τη δυναστεία των Ατταλιδών και η πόλη της Περγάμου σε σύντομο χρονικό διάστημα, μετατράπηκε σε μία από τις πιο αξιόλογες ελληνικές αυλές.²⁴⁴ Το περγαμινό βασίλειο πολύ γρήγορα εξαπλώθηκε. Η Πέργαμος είχε τη δική της δημοτική διοίκηση, στην οποία οι ηγέτες παρέμβαιναν σπανίως, αλλά όλα τα γνωστά δημόσια κτήρια ήταν βασιλικά θεμέλια και για το λόγο αυτό φέρουν τα ονόματα των Ατταλιδών. Με αυτόν τον τρόπο, η δυναστεία που ασχολείται με την φιλανθρωπία εμφανίζεται με πολιτικό υπολογισμό από άλλους ελληνιστικούς ηγεμόνες.²⁴⁵ Με την ολοένα αυξανόμενη πολιτική σημασία που είχε αποκτήσει το δικαστήριο των Ατταλιδών, κατέστη ο σημαντικότερος πολιτιστικός προστάτης στην ανατολική Μεσόγειο. Η θέση που έχει η Πέργαμος σε ολόκληρη την ελληνική ιστορία είναι τόσο διακεκριμένη και η καλλιτεχνική της παραγωγή τόσο μεγάλη, που το βασίλειό της μπορεί να χαρακτηριστεί ο βασικότερος συντελεστής του πολιτισμού της Μικράς Ασίας που ακτινοβολούσε το πνεύμα του Ελληνισμού.²⁴⁶ Η

²³⁸ Picón Hemingway 2016, 33.

²³⁹ Μαυραειδοπούλου 2017, 36.

²⁴⁰ Τυπικά θεωρούσε βασιλέα τον Σέλευκο, και μετά από τον θάνατό του τον Αντίοχο Α΄. Μάλιστα, για να υπάρχει συνέχεια στις φιλικές σχέσεις με τη δυναστεία των Σελευκιδών ο ανιψιός του Άτταλος παντρεύτηκε την κόρη του Αχαιού, ο οποίος ήταν γιος του Σέλευκου Α΄ ύστερα από την προτροπή του.

²⁴¹ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 421.

²⁴² Οι Ελληνιστικοί ηγεμόνες συνήθιζαν να χρησιμοποιούν τα δώρα με σκοπό την βελτίωση της φήμης τους, αλλά και για να αποκτήσουν πολιτική επιρροή.

²⁴³ Picón Hemingway 2016, 33.

²⁴⁴ Giannikos 2007, 27.

²⁴⁵ Picón Hemingway 2016, 34.

²⁴⁶ Οικονόμος 1930, 43.

Πέργαμος εξελίχθηκε στην μέγιστη δύναμη και ανέπτυξε δράση σε πυρετώδεις ρυθμούς προς κάθε κατεύθυνση.²⁴⁷ Αποτελούσε έναν συνδυασμό μνημειακής αρχιτεκτονικής εντός ενός σχεδίου μνημειακής σύλληψης, ενώ συνάμα εκμεταλλευόταν τις εδαφικές δυσκολίες με σκοπό να δημιουργηθεί μία από τις εντυπωσιακότερες και οπτικά θεαματικότερες πόλεις της αρχαιότητας.²⁴⁸ Η σύνθεση του ανεπανάληπτου αρχιτεκτονικού συνόλου αυτής της πόλης εναρμονίζει απόλυτα τοπίο και πόλη. Η επιβλητική θέση που κατέχει η Πέργαμος μάλιστα, την συνέδεε περισσότερο με την ελληνική παράδοση παρά με την παράδοση της Εγγύς Ανατολής. Η εξέλιξη της Περγάμου μέχρι την τελική της μορφή διήρκεσε εκατόν πενήντα χρόνια. Στα άτομα που επισκέπτονται την σημερινή εποχή τον αρχαιολογικό χώρο της πόλης προκαλείται τεράστια εντύπωση από το μεγαλείο και την επιβλητικότητα που ακτινοβολεί η περιοχή, θυμίζοντας βέβαια την Αθήνα.²⁴⁹ Αισθάνεται κανείς μέχρι σήμερα, την απήχηση της ύπαρξης του περγαμηνού βασιλείου, ο πολιτισμός του οποίου έχει τεράστια σημασία.²⁵⁰ Ωστόσο, η Πέργαμος αποτελεί το μικρότερο βασίλειο μεταξύ αυτών που άκμασαν στα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Βέβαια, η πόλη άρχισε να προβάλλεται μετά το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου.²⁵¹ Αποτελούνταν από την τότε Μυσία (Εικ. 11) και κατείχε μερικές ωφέλιμες πηγές φυσικού πλούτου. Παρ' ολ' αυτά η ανάπτυξη την οποία παρουσίασε η περγαμινή πόλη θεωρείται αποτέλεσμα σύμπτωσης και όχι συνέπεια σχεδιασμού.²⁵²

Με την ίδρυση των νέων πόλεων σε όλες τις εκτάσεις της αυτοκρατορίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου, δόθηκαν ευκαιρίες σε καλλιτέχνες, όπως αρχιτέκτονες και πολεοδόμους να δοκιμαστούν σε κάτι το διαφορετικό. Σε περιπτώσεις όπως αυτή της πόλης της Περγάμου (που αποτέλεσε σπουδαίο πολιτιστικό κέντρο στα χρόνια του Λυσίμαχου) στα παράλια της Μικράς Ασίας, η φυσική διαμόρφωση του εδάφους με τις υψομετρικές διαφορές, εκμεταλλεύτηκε για να ενδυναμώσει τον μνημειακό χαρακτήρα της δημόσιας αρχιτεκτονικής. Σε αντίθεση με τις πόλεις της αρχαίας Μικράς Ασίας που βρίσκονταν στα παράλια,²⁵³ η Πέργαμος ήταν εικοσιπέντε χιλιόμετρα προς το εσωτερικό,²⁵⁴ στην τότε δασωμένη περιοχή της Μυσίας.²⁵⁵ Ο υψομετρικός σχεδιασμός της ήταν τόσο εκλεπτυσμένος και θαυμαστός, θεωρώντας πως ήταν μια πρωτεύουσα μεγάλης επικράτειας. Η Ακρόπολη της Περγάμου αποτελείται από έναν ορεινό όγκο ο οποίος βρέχεται στα δυτικά και στα ανατολικά από δύο

²⁴⁷ Οικονόμος 1930, 66.

²⁴⁸ Μαυραειδοπούλου 2017, 36.

²⁴⁹ Αφού την περίοδο της βασιλείας των Ατταλιδών η Πέργαμος έμελλε να γίνει «η Αθήνα της Μικράς Ασίας».

²⁵⁰ Οικονόμος 1930, 43.

²⁵¹ Κατά τη διάρκεια των αντιπαραθέσεων ανάμεσα στους διαδόχους.

²⁵² Spivey 2004, 271.

²⁵³ Όπως η Σμύρνη, η Έφεσος και η Σμύρνη.

²⁵⁴ Εκτός από τις μεγάλες εμπορικές οδούς.

²⁵⁵ Picón Hemingway 2016, 32.

ποταμούς, τα φαράγγια των οποίων μετατρέπουν το λόφο σε φυσικό φρούριο.²⁵⁶ Η πόλη ήταν διαμορφωμένη σε πολλά επίπεδα και με αμφιθεατρική διάταξη, ανέβαινε κλιμακωτά πάνω στο λόφο που δέσποζε στην πεδιάδα του ποταμού Κάικου.²⁵⁷ Βρισκόταν στο χείλος μιας κοιλάδας, την οποία διέσχιζε ο ποταμός Κάικος από την Ανατολή προς τη Δύση,²⁵⁸ απομονωμένη από μια ορεινή αλυσίδα κατά μήκος της ακτής. Η ανάπτυξη των δημόσιων χώρων της πόλης γίνεται με σταθερό ρυθμό και σε επίπεδα που διαδέχονται το ένα το άλλο. Ομοιόμορφα κτίσματα οικοδομήθηκαν σε ένα λόφο σχήματος ημισελήνου. Η προσαρμογή των κτιρίων της στις γραμμές του τοπίου ήταν και αυτό που έκανε την Πέργαμο πρωτότυπη.²⁵⁹ Ανάμεσα σε αυτά και το αμφιθέατρο του επικλινούς θεάτρου που έμοιαζε με «κεντρική βαλβίδα». Τη βάση του θεάτρου περικύκλωνε ένας οριζόντιος περίπατος. Σε ολόκληρη τη σύνθεση της πόλης υπήρχαν στοές που λειτουργούσαν ως leitmotif: προσδιορίζονταν με ακρίβεια και συγχωνεύονταν όλοι οι χώροι και παράλληλα καλύπτονταν οι αλλαγές των επιπέδων με την προβολή διώροφης πρόσοψης από την μία πλευρά και μονώροφης από την άλλη.²⁶⁰ Με τον τρόπο αυτό, προβάλλεται η πόλη και οι ηγέτες της, δηλαδή η βασιλική οικογένεια των Ατταλιδών.²⁶¹ Στις σύγχρονες μαρτυρίες της ελληνιστικής γλυπτικής η πόλη της Περγάμου κατέχει κεντρική θέση, αφού κατέστη μητρόπολη, το κέντρο ενός εδάφους που καταλάμβανε μια μεγάλη περιοχή της δυτικής Μικράς Ασίας.²⁶² Ακόμη και στη σύγχρονη εποχή, που η ιστορία της έχει ουσιαστικά λησμονηθεί, τα φυσικά κατάλοιπα της πόλης συγκροτούν αντικείμενα θαυμασμού.²⁶³ Ειδικότερα, αποτελεί μια βασιλική πρωτεύουσα στην οποία έχουν γίνει οργανωμένες και τακτικές ανασκαφές, και έτσι μας προσφέρει σημαντικά πρωτότυπα γλυπτά, χάρη στα οποία γίνεται αποτίμηση και συμπληρώνεται η καταγραφή των αντιγράφων. Με βάση τα γλυπτά της χρονολογούνται και άλλα ελληνιστικά γλυπτά. Να σημειωθεί ωστόσο, ότι το μεγαλύτερο ποσοστό του υλικό της Περγάμου χρονολογικά είναι από το τέλος του 3^{ου} αιώνα, δηλαδή θα μπορούσαμε να πούμε μέση ελληνιστική γλυπτική.²⁶⁴

²⁵⁶ Picón Hemingway 2016, 32. Στην πραγματικότητα η ονομασία «Πέργαμος», μια προελληνική λέξη που σημαίνει "κάστρο", έχει ως προέλευση τη χαρακτηριστική θέση του ορεινού όγκου.

²⁵⁷ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 458.

²⁵⁸ Η Πέργαμος βρίσκεται σε ένα στένωμα της κοιλάδας του ποταμού, το οποίο πλαταίνει τόσο από την πάνω όσο και από την κάτω πλευρά με αποτέλεσμα να παίρνει την μορφή λεκάνης. Οι πηγές του ποταμού Κάικου βρίσκονται σε απόσταση μόλις 100 χλμ. από τη θάλασσα, μπροστά από έναν μικρό ορεινό όγκο, ο οποίος παρεμπόδιζε την μετακίνηση προς την ανατολή. Αυτό είχε ως συνέπεια, η Πέργαμος να μένει μακριά από την έντονη κυκλοφοριακή ροή, τόσο στην αρχαιότητα, όσο και σήμερα.

²⁵⁹ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 458.

²⁶⁰ Boardman Griffin Murray 1996, 584.

²⁶¹ Πλάντζος 2016, 231.

²⁶² Whitaker 2005, 163.

²⁶³ Pollitt 2011, 119.

²⁶⁴ Smith 1991, 154.

Την πρώιμη ελληνιστική περίοδο, η Πέργαμος αποτελούσε απλά ένα φυσικό φρούριο, (υπό τον έλεγχο του Λυσίμαχου, ενός από τους στρατηγούς του Μεγάλου Αλεξάνδρου)²⁶⁵ μια πόλη δίχως σημασία.²⁶⁶ Αργότερα όμως, αποτέλεσε μια πόλη κτισμένη σε οχυρωμένη Ακρόπολη στις πλαγιές ενός λόφου 300 μέτρων²⁶⁷ από τον οποίο πήρε και το όνομά της που διαρθρωνόταν σε τρεις εξώστες.²⁶⁸ Περιβαλλόταν από ισχυρά τείχη²⁶⁹, χτισμένα με κυβικούς λίθινους δόμους μεγάλου όγκου, τοποθετημένους σε ισοϋψείς ζώνες. Η ακρόπολη της Περγάμου διέφερε από αυτήν της Αθήνας, αφού συνιστούσε όχι μόνο την κατοικία των θεών αλλά συνάμα και των ηγεμόνων.²⁷⁰ Με τον θάνατο του Φιλέταιρου το 263 π.Χ., την εξουσία του περγαμηνού κράτους αναλαμβάνει ο ανιψιός του και θετός του γιος, Ευμένης Α'.²⁷¹ Το ανεξάρτητο κράτος της Περγάμου εξακολούθησε να επεκτείνεται κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ευμένη Α' και αργότερα του Αττάλου Α'.²⁷²

Την εποχή του Ευμένη Α' (την περίοδο περίπου δύο δεκαετιών 263-241 π.Χ.) η πόλη δεν συνάντησε καμία πολιτική στάση, αφού ο Ευμένης είχε εξασφαλίσει ανεξαρτησία, μετά την νίκη του έναντι του Αντιόχου Α'. Μάλλον ο Ευμένης εξουσίασε περισσότερο ως δυνάστης παρά ως βασιλέας.²⁷³ Βέβαια ο Ευμένης προκειμένου να διαφυλάξει τις εδαφικές εκτάσεις του από τη λεηλασία και την καταστροφή που θα επέφεραν οι Γαλάτες, οι οποίοι είχαν μεταναστεύσει στη Μικρά Ασία ως μισθοφόροι, αναγκάστηκε να καταβάλλει φόρο τιμής.²⁷⁴ Είχε καταστήσει την Πέργαμο ένα ανεξάρτητο βασίλειο της Μικράς Ασίας, θέτοντας μάλιστα ισχυρές βάσεις στην επικράτειά του. Η Πέργαμος όπου ήδη ήταν μία πόλη που ξεχώριζε απέκτησε ακόμη μεγαλύτερη λάμψη.²⁷⁵ Μάλιστα, την διάρκεια της βασιλείας του (η οποία διήρκησε είκοσι δύο χρόνια) είχε γίνει κέντρο των τεχνών και των επιστημών. Βέβαια πάνω απ' όλα, οι Ατταλίδες εξακολουθούσαν να έχουν στενές σχέσεις με την Αθήνα, το αδιαφιλονίκητο πνευματικό κέντρο του ελληνισμού στην αρχαιότητα.²⁷⁶ Οι δεσμοί που στην αρχή βασίζονταν σε πολιτιστικά συμφέροντα (όπως για παράδειγμα η φιλοσοφία), στη

²⁶⁵ Ο οποίος εμπιστεύτηκε την φύλαξη της πόλης στον αξιωματούχο Φιλέταιρο.

²⁶⁶ Αν και η Πέργαμος είχε κατοικηθεί ήδη από τους προϊστορικούς χρόνους, η τοποθεσία στην κορυφή του λόφου ανήλθε σε μεγάλη πόλη από το 300π.Χ. και μετά.

²⁶⁷ Καταλάμβανε το ύψωμα αυτού του λόφου, 30 χλμ. από τις ακτές του κόλπου της Ελαίας.

²⁶⁸ Και στον οποίο βρέθηκαν επιβλητικές τεχνητές αναβαθμίδες.

²⁶⁹ Η περγαμηνή Ακρόπολη ήταν τειχιωμένη ήδη από την Περσική περίοδο, αλλά από τα τείχη αυτά έχει σωθεί μόνο η πύλη.

²⁷⁰ Spivey 2004, 273.

²⁷¹ Ο Φιλέταιρος υιοθέτησε τον Ευμένη, γιο του αδελφού του, με στόχο να εξασφαλίσει τη συνέχιση της βασιλείας της οικογένειάς του, εφόσον ο ίδιος δεν είχε αποκτήσει απογόνους.

²⁷² Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 422.

²⁷³ Ήταν ήδη δυνάστης της περιοχής γύρω από την πόλη. Έναν ρόλο που πιθανόν τον επεδίωξε και κέρδισε αμέσως μόλις διαδέχτηκε τον Φιλέταιρο.

²⁷⁴ Picón Hemingway 2016, 34.

²⁷⁵ Μαυραειδοπούλου 2017, 17.

²⁷⁶ Picón Hemingway 2016, 35.

συνέχεια απέκτησαν πολιτικό χαρακτήρα. Το όνομά του Ευμένη Α' άντεξε στην ιστορία, θεωρήθηκε ως ο πραγματικός ιδρυτής της δυναστείας των Ατταλιδών (Εικ. 12), αν και δεν του δόθηκε ποτέ ο τίτλος του βασιλιά.²⁷⁷

Ο Άτταλος Α' – ξάδελφος, θετός του γιος και διάδοχος του Ευμένη Α' - ήταν ο πιο επιφανής από τους ηγεμόνες της Περγάμου και από τους πιο μεγαλοφυείς συνεχιστές του Μεγάλου Αλεξάνδρου.²⁷⁸ Απέκτησε τέσσερις γιους – τον Ευμένη Β', τον Άτταλο Β', τον Φιλέταιρο και τον Αθηναίο – και ο οικογενειακός δεσμός τους ήταν ιδιαίτερα στενός. Οι ιστορικοί της αρχαιότητας επαινούν την οικογενειακή αρμονία και γαλήνη μεταξύ των αδελφών, σε αντίθεση με τις αντιπαλότητες στις σύγχρονες ελληνιστικές βασιλικές οικογένειες.²⁷⁹ Ο Άτταλος Α' ήταν ηγεμόνας της Περγάμου 44 ολόκληρα χρόνια (από το 241 έως το 197 π.Χ.) και ο πρώτος που απέκτησε τον βασιλικό τίτλο και του δόθηκε το όνομα «Σωτήρ». Κληρονόμησε ένα μεγάλο βασίλειο και ένα πλούσιο θησαυροφυλάκιο. Στο ιστορικό της διακυβέρνησης του υπάρχουν οι νίκες που απορρέουν από τις διαδοχικές μάχες έναντι του Αντίοχου, των Γαλατών και του βασιλιά Προυσία της Βιθυνίας. Η βασιλεία του ήταν γεμάτη από μάχες και πολέμους. Η φήμη του όμως βασίστηκε κυρίως στη μεγάλη του νίκη έναντι των Γαλατών το 230 π.Χ.²⁸⁰ Καθώς τα ελληνιστικά βασίλεια αναζητούσαν τρόπους για να νομιμοποιήσουν τη θέση τους ως κληρονόμοι της αυτοκρατορίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου, οι νίκες έναντι της γαλατικής φυλής θα εκμεταλλευτούν για να δώσουν τη χαρισματική ικανότητα και το δυναστικό κύρος των ηγεμόνων της ελληνιστικής εποχής, ώστε να προβάλλουν τους εαυτούς τους ως φύλακες της ελληνικής ταυτότητας.²⁸¹ Προς τιμήν αυτών των θριάμβων, η τέχνη απέκτησε μια σειρά σπουδαίων μνημείων που κοσμούσαν την ακρόπολη της Περγάμου. Εντυπωσιακά χάλκινα αγάλματα, γνωστά σήμερα από τα θραύσματα των μαρμάρινων βάσεων τους με τις χαραγμένες αφιερώσεις στις επιγραφές, δήλωναν τις στρατιωτικές επιτυχίες του βασιλιά και του στρατού του.²⁸² Όντως η Πέργαμος ανταποκρινόμενη στην ανάγκη των ηγεμόνων της για την επιβολή της απεικόνισης, άρχισε να εξελίσσεται σε ένα κέντρο για τις εικαστικές τέχνες.²⁸³ Ο Άτταλος Α' προσπάθησε μάλιστα, να παρουσιάσει μια εικόνα του εαυτού του στη δημόσια σφαίρα, μέσα

²⁷⁷ Spivey 2004, 272.

²⁷⁸ Οικονόμος 1930, 47.

²⁷⁹ Picón Hemingway 2016, 35.

²⁸⁰ Αυτή η νίκη πέρα από το γεγονός ότι λειτούργησε σαν προστασία για το βασίλειο του Αττάλου Α', συνάμα απάλλαξε όλες τις πόλεις της δυτικής Μικράς Ασίας από τον κίνδυνο των Γαλατών. Αυτό ήταν και το κατόρθωμα που του χάρισε και τον τίτλο του βασιλέα. Βέβαια μπορεί η νίκη επί των Γαλατών να ήταν η αιτία για μια αυξανόμενη πολιτική σημασία για την αυτοκρατορία των Ατταλιδών, ωστόσο με την πάροδο του χρόνου οι σχέσεις με τους γείτονές της αποδείχθηκαν ευμετάβλητες.

²⁸¹ Picón Hemingway 2016, 40.

²⁸² Picón Hemingway 2016, 34.

²⁸³ Picón Hemingway 2016, 34.

από την δημιουργία εντυπωσιακών αφιερώσεων τόσο στο βασίλειό του όσο και σε γνωστά πολιτιστικά κέντρα του εξωτερικού.²⁸⁴ Ήδη ο Άτταλος είχε κάνει δωρεές εκτός Περγάμου και οι γιοι του ήταν περισσότερο δραστήριοι, εντείνοντας τις πολιτιστικές επαφές με την Αθήνα.²⁸⁵ Ανάμεσα στις μεγάλες δυναστείες των Μακεδόνων, οι Ατταλίδες είχαν δημιουργήσει το δικό τους βασίλειο, καθώς ισχυροποιούσαν και εξάπλωναν την εξουσία τους, ακολουθώντας μία αξιοσημείωτη και συνεπέστατη πολιτιστική πολιτική.²⁸⁶

Ο Άτταλος Β' και ο Ευμένης Β', δημιούργησαν έναν πολιτισμό άφθονο από κτήρια και πλούσιο από τέχνη, αποκλείοντας την Αθήνα και την Αλεξάνδρεια. Την περίοδο της βασιλείας αυτών των δύο Ατταλιδών η αυτοκρατορία της Περγάμου γνώρισε τη μεγαλύτερη ανθοφορία της.²⁸⁷ Η διάρκεια της βασιλείας του Ευμένη Β' - γιος και διάδοχος του Αττάλου Α' - διήρκησε τριάντα οχτώ χρόνια, από το 197 ως το 160/159 π.Χ.. Ο Ευμένης Β' ακολούθησε την πολιτική του πατέρα του αφού την γνώριζε πολύ καλά²⁸⁸ και με την σύνεσή του διαφύλαξε το περγαμινό βασίλειο.²⁸⁹ Επίσης, το επέκτεινε στο επίπεδο των μεγαλύτερων δυναστειών της εποχής του. Ο Ευμένης Β' υπήρξε άριστος στα στρατιωτικά και κρατικά θέματα της πόλης του. Η περίοδος της διακυβέρνησής του ήταν η χρυσή περίοδος της Περγάμου. Ενώ διένυε την ακμή της ισχύος του, προσπάθησε με κάθε τρόπο να φανεί ως ηγέτης του ελληνισμού στην Ασία,²⁹⁰ μετατρέποντας την Πέργαμο την ηγετική δύναμη στη Μικρά Ασία. Κατά την διάρκεια της βασιλείας του ο Ευμένης Β' ξεκίνησε αρχικά ένα εκτεταμένο πρόγραμμα ανακατασκευής της πόλης,²⁹¹ όπου η πόλη θα μεταμορφωνόταν και κατά τη διάρκεια του οποίου η ακρόπολη της Περγάμου αναδιαμορφώθηκε²⁹² και άρχισε να μετατρέπεται σε βασιλική κατοικία.²⁹³ Στήθηκαν σε αυτήν πάλι πολλά μνημεία ως απόδειξη των πολεμικών επιτευγμάτων που αποδεικνύουν την εσωτερική ανάπτυξη της πόλης και του ακέρατου πολιτισμού.²⁹⁴ Επιπλέον, διακοσμήθηκαν με μνημεία αρκετές από τις πόλεις στις οποίες κυριαρχούσε ο Ευμένης Β'.²⁹⁵ Αγοράστηκαν παλιά αγάλματα, ενισχύθηκε με βιβλία η

²⁸⁴ Whitaker 2005, 165.

²⁸⁵ Picón Hemingway 2016, 38.

²⁸⁶ Whitaker 2005, 163.

²⁸⁷ Picón Hemingway 2016, 35.

²⁸⁸ Επιπλέον προσπάθησε να ακολουθήσει τα βήματά του διατηρώντας φιλικές σχέσεις με την Ρώμη.

²⁸⁹ Οικονόμος 1930, 50-51.

²⁹⁰ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγάρ 2007, 271.

²⁹¹ Picón Hemingway 2016, 36.

²⁹² Spivey 2004, 276.

²⁹³ Τα ερείπια των κτιρίων που χρονολογούνται από αυτή την ελληνιστική περίοδο καθορίζουν την εμφάνιση της περγαμηνής Ακρόπολης μέχρι και σήμερα.

²⁹⁴ Οικονόμος 1930, 51.

²⁹⁵ Τα μνημειώδη αρχιτεκτονικά έργα κάθε εποχής εκφράζουν την δύναμη και την επιθυμία για απόκτηση δόξας των ηγετών. Η σημασία τους ενσωματώνει όλη τη δύναμη και την πειθώ των ηγετών, διότι έτσι εκφράζεται μια καινούργια γλυπτική γλώσσα.

βιβλιοθήκη της Περγάμου (Εικ. 13)²⁹⁶ (ο Ευμένης Β' αγαπούσε τα βιβλία και την ανάγνωση), προστατεύτηκαν οι Δελφοί και χρηματοδοτήθηκαν υποτροφίες. Ακόμη, σύμφωνα με τον Στράβωνα, ο ναός του Δία κατασκευάστηκε αυτή την εποχή. Τα περισσότερα μνημεία της Περγάμου, τα οποία είναι ορατά σήμερα, χτίστηκαν κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ευμένη Β'. Δεν επιδέχεται αμφισβήτηση πως η περγαμηνή πόλη είχε καταστεί ένα πολιτιστικό κέντρο των τεχνών και των επιστημών. Βέβαια, ο Ευμένης Β' ήρθε αντιμέτωπος με δύο κινδύνους ήδη από τα πρώτα χρόνια που κυβερνούσε. Ο πρώτος είχε να κάνει με την επίθεση που δέχθηκε η Πέργαμος από τον οργανωμένο γαλατικό στρατό με επικεφαλής έναν Γαλάτη πρίγκιπα, τον Ορτιάγονα.²⁹⁷ Ο δεύτερος κίνδυνος ήταν η επίθεση του βασιλιά των Σελευκιδών, Αντίοχου Γ' κατά της Περγάμου.²⁹⁸ Στα τελευταία χρόνια της βασιλείας του ο Ευμένης Β' ονόμασε τον αδελφό του Άτταλο Β' συν-βασιλέα.²⁹⁹

Όταν ανέλαβε τη βασιλεία ο Άτταλος Β' το 159 π.Χ., ο αδελφός του Ευμένη Β', (μετά τον θάνατο του αδελφού του), αν και ήταν ήδη 61 ετών, παρέμεινε σε αυτήν περίπου για είκοσι χρόνια, ως το 138 π.Χ., κατορθώνοντας και αυτός να συντηρήσει άρτιο το βασίλειο της Περγάμου.³⁰⁰ Κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησής του, η Πέργαμος εξακολούθησε να είναι ισχυρή και πλουσιοπάροχη. Εκτός των νέων οικοδομημάτων που ανεγέρθηκαν στην πόλη,³⁰¹ ιδρύθηκαν και επανιδρύθηκαν πόλεις εντός της επικράτειας του Αττάλου Β'. Όσο βασίλευε ο αδελφός του, ο Άτταλος Β' ήταν το δεξί του χέρι και μάλιστα πολύ λαοφιλής. Ήταν ένας ισχυρός και άξιος διαχειριστής, ειδήμονας των πολεμικών θεμάτων. Όσον αφορά τα κρατικά θέματα υιοθέτησε την πολιτική του αδελφού του, αφού συνήθιζε να μεριμνεί εκείνος γι' αυτά, όταν ο Ευμένης Β' βρισκόταν εκτός Περγάμου. Μάλιστα, η Ρώμη είχε προσφέρει στον Άτταλο Β' την βασιλεία, όσο ακόμη ζούσε ο Ευμένης Β', εκείνος όμως δεν την δέχτηκε εξακολουθώντας να είναι πιστός στον αδελφό του. Για το λόγο αυτό του δόθηκε το προσωνύμιο «Φιλάδελφος».³⁰²

Με δυο λόγια η φιλοδοξία των Ατταλιδών ήταν να μετατρέψουν την πόλη τους στον ελληνιστικό κόσμο σε κυρίαρχη προστάτρια και κληρονόμο των εξαιρετικών επιτευγμάτων του ελληνικού πολιτισμού.³⁰³ Θεωρείται πως ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας των

²⁹⁶ Αυτή η ενέργεια απέδειξε το πολιτιστικό πάθος των δυναστών της Περγάμου, οι οποίοι πάντα θεωρούσαν τον εαυτό τους ως πρωταθλητές του ελληνικού πολιτισμού στη Μικρά Ασία.

²⁹⁷ Ο Ορτιάγονας συνένωσε όλους τους Γαλάτες και επιτέθηκε στην Πέργαμο, διότι θεωρούσε πως αποτελούσε εμπόδιο για τη δημιουργία του γαλατικού βασιλείου, με αποτέλεσμα όμως να ηττηθεί από τον Ευμένη Β'.

²⁹⁸ Μαυραειδοπούλου 2017, 20.

²⁹⁹ Picón Hemingway 2016, 38.

³⁰⁰ Οικονόμος 1930, 53.

³⁰¹ Ίσως ένα από τα δώρα του Αττάλου Β' προς την Αθηνά να ήταν η λεγόμενη Μικρή Δωρεά των Ατταλιδών στην περγαμηνή Ακρόπολη.

³⁰² Μαυραειδοπούλου 2017, 20-21.

³⁰³ Pollitt 2011, 133.

Ατταλιδών υπήρχε μια ειλικρινής και πηγαία αίσθηση αδελφικής και οικογενειακής αφοσίωσης, γεγονός που δεν το συναντούσες συχνά και κάτι το θαυμάσιο για τους ελληνιστικούς χρόνους. Αυτή η αφοσίωση σε συνδυασμό με τις στρατιωτικές επιτυχίες, ήταν η αιτία για την σταθερότητα της Περγάμου.³⁰⁴ Έτσι, οι Ατταλίδες προέβαλλαν την εικόνα ενός πρότυπου βασιλικής δυναστείας, επιδεικνύοντας την οικογενειακή τους συνοχή. Συγκεκριμένα, ύστερα από την νίκη τους έναντι των Γαλατών στην περιοχή της Μυσίας, αν και πρώτα είχε προηγηθεί η απόδοση φόρου τιμής στην γαλατική φυλή από τους περγαμηνούς ηγεμόνες, φανέρωσε μια σημαντική καμπή στον τρόπο με τον οποίο ενεργούσαν στον λαό της Περγάμου και στον υπόλοιπο ελληνιστικό κόσμο. Στην Περγαμηνή πόλη, δημιουργήθηκαν μεγάλες γλυπτικές ομάδες που αναπαριστούσαν νεκρούς Γαλάτες, αφιερωμένες στη νίκη του Αττάλου.

Υπάρχει όμως ένα μνημείο σύμφωνα με τις αρχαίες γραπτές πηγές και συγκεκριμένα σε αναφορά του Πausανία, όπου αποτυπώνεται με καλύτερο τρόπο το ιδεολογικό πλαίσιο αυτής της νίκης. Σε πηγή του Πausανία λοιπόν, αναφέρεται μία αφιέρωση του Αττάλου στην Ακρόπολη της Αθήνας. Η ανάθεση αυτού του συμπλέγματος με τα αγάλματα πιθανόν να πραγματοποιήθηκε μετά το 167 π.Χ. Χρονολογείται είτε στα χρόνια του Αττάλου Α' (ο οποίος είχε επισκεφθεί την Αθήνα το 200 π.Χ.) είτε στα χρόνια του Αττάλου Β' περίπου το 150 π.Χ..³⁰⁵ Μπορεί η χρονολογία ανάθεσης αυτού του κουαρτέτου μαχών να είναι αβέβαιη, όμως για την ιδεολογία που εκδηλώνεται μέσω αυτών δεν υπάρχει καμία αμφιβολία.³⁰⁶ Σε αυτή την γλυπτική σύνθεση εκφράζονται παραστατικά τέσσερις αντιθέσεις: μία Γιγαντομαχία, μία μάχη των Αθηναίων εναντίον των Αμαζόνων, η δράση ενάντια στους Πέρσες στον Μαραθώνα και η καταστροφή των Γαλατών στην Μυσία. Σε αυτές τις σκηνές μάχης δίνεται η εντύπωση πως ενσωματώνονταν αντίστοιχα πτώματα των Γιγάντων που είχαν υποστεί συντριβή, Αμαζόνων, Περσών και Γαλατών, όπως επίσης και θριαμβευτικές μορφές, μερικές που ίππευαν, και τέλος ορισμένες ακόμη καταπονημένες, οι οποίες γονατίζουν για να αποφύγουν τα χτυπήματα. Σαν κάθε νίκη να δικαιωνόταν από την ίδια οικουμενική ηθική. Οι Γίγαντες εξόργισαν την πρώτη θεϊκή τάξη, πραγματοποιώντας ύβρη και ηττήθηκαν. Οι Αμαζόνες απείλησαν την προϊστορική Αθήνα με αποτέλεσμα να απομακρυνθούν. Η ιστορική Αθήνα απειλήθηκε από τους Πέρσες και κατανικήθηκαν. Τέλος, η γαλατική φυλή απείλησε την Αθήνα της Ανατολής, δηλαδή την Πέργαμο, και χάρη στον

³⁰⁴ Pollitt 2011, 121.

³⁰⁵ Πλάντζος 2016, 248.

³⁰⁶ Spivey 2004, 279.

Άτταλο είχαν την ίδια κατάληξη με τους προηγούμενους.³⁰⁷ Οι μάχες ενάντια στους Γίγαντες και τις Αμαζόνες ήταν γνωστό πως χρησίμευαν ως αλληγορίες για τις νίκες των Ελλήνων επί των βαρβαρικών φύλων. Μάλιστα από τον 3^ο αιώνα και μετά οι μάχες την Αθήνας με τους Πέρσες αντιλαμβάνονταν σε επίπεδο ηρωικού μύθου. Οι νίκες των Περγαμηνών με τη γαλατική φυλή γίνονται ισοδύναμες.³⁰⁸ Με την παράλληλη απεικόνιση των Γιγάντων, των Αμαζόνων και των Περσών, εκτός από τους Γαλάτες, σε αυτό το ατταλιδικό ανάθημα οι νίκες της Περγάμου απέκτησαν και αυτές μυθικό υπόβαθρο.³⁰⁹ Ο Άτταλος προσθέτοντας σε αυτούς τους διάσημους θριάμβους και τη δική του νίκη, επεδίωξε ασφαλώς να αποτελέσει η πόλη του μια δεύτερη Αθήνα, με τον ίδιο να την εκπροσωπεί και να χαρακτηριστεί ως προπύργιο του πολιτισμού έναντι της βαρβαρικής επίθεσης. Σε αυτή την πολιτικά σημαντική θέση των χάλκινων αγαλμάτων, απεικονίστηκε η αυτοπροσωπογραφία των Ατταλιδών ως υπερασπιστών του ελληνικού πολιτισμένου κόσμου ενάντια των βαρβάρων.³¹⁰

Αξίζει να προστεθεί εδώ μία παρένθεση: η άποψη πως οι Γαλάτες αποτελούσαν έναν αδυσώπητο εχθρό για τον λαό των Ατταλιδών, ήταν μια ιδεολογική προβολή που δεν αντιστοιχούσε τελείως με την πραγματικότητα. Σε πολλές από τις μάχες που διεξήχθησαν ο λαός των Ατταλιδών δεν πολεμούσε καθαρά τους Γαλάτες, αλλά μαχόταν ως σύμμαχος άλλων δυναστειών εναντίον τους. Ο Άτταλος μάλιστα, δεν δίστασε να συμμαχήσει με ορισμένες γαλατικές φυλές, όταν προέκυψε η ανάγκη.³¹¹

Η Πέργαμος αποτελούσε ένα φιλόδοξο ελληνιστικό βασίλειο, το οποίο άκμασε αργά ειδικά στον τομέα της τέχνης και των πολιτιστικών. Αποτελούσε ένα θαυμάσιο πρότυπο ελληνιστικής πρωτεύουσας. Η περίοδος της μεγαλύτερης επιρροής της πόλης της Περγάμου ήταν τον 2^ο αιώνα, τότε που οι βασιλιάδες είχαν κέρδος από τη συμμαχία με τη Ρώμη. Οι Ατταλίδες θεωρήθηκαν ως οι βασικοί φορείς του ελληνικού πολιτισμού στην Ασία ως ιδρυτές μιας νέας Αθήνας,³¹² της ελληνιστικής περιόδου, αναδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό την πνευματική ανωτερότητα της Περγάμου.³¹³ Εξάλλου, κύριο μέλημα τους ήταν να κάνουν την πόλη τους αν όχι ανώτερη, σίγουρα ίση με τα μεγαλύτερα σύγχρονα ελληνιστικά πολιτιστικά κέντρα. Αυτή τους η επιθυμία εκφράστηκε σαφώς με την τεράστια οικοδομική εκστρατεία που επικεντρώθηκε στην περγαμηνή Ακρόπολη και που εμπεριείχε την ανέγερση του

³⁰⁷ Spivey 2004, 279.

³⁰⁸ Smith 1991, 102.

³⁰⁹ Πλάντζος 2016, 248.

³¹⁰ Picón Hemingway 2016, 39.

³¹¹ Whitaker 2005, 165.

³¹² Smith 1991, 154.

³¹³ Πλάντζος 2016, 248.

Μεγάλου Βωμού,³¹⁴ οι ζωοφόροι του οποίου μαρτυρούν πως αποτελούσε το πιο μεγαλεπήβολο πρόγραμμα της ελληνικής γλυπτικής από την εποχή του Παρθενώνα.³¹⁵

Βέβαια, η ευημερία της Περγάμου δεν επικράτησε μετά τον θάνατο του Αττάλου Β΄ το 138 π.Χ., όπου η πολυετής σχέση της Περγάμου με την Ρώμη είχε ως αποτέλεσμα την εξαφάνισή της. Σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, η ανάληψη της εξουσίας πέρασε στον τελευταίο ηγέτη της δυναστείας Άτταλο Γ΄ (ανιψιός του Αττάλου Β΄ και γιος του Ευμένη Β΄), ενός φοβισμένου και ιδιότροπου ηγεμόνα, μιας προβληματικής προσωπικότητας, ενός χαρακτήρα πολύ διαφορετικού από τους προκατόχους του,³¹⁶ ο οποίος παρέμεινε στο θρόνο μόνο πέντε χρόνια (138-133 π.Χ.). Ο Άτταλος Γ΄ είχε φιλολογικές και καλλιτεχνικές κλίσεις, αλλά η έλλειψη στρατιωτικής και πολιτικής ικανότητας σε σύγκριση με τους προκατόχους του ήταν εμφανέστατη.³¹⁷ Η βασιλεία του μπορεί να χαρακτηριστεί αδιάφορη και δίχως καμία ιδιαίτερη σημασία. Ο φόβος για την δολοφονία του, τον έκανε βίαιο και δύσπιστο, με αποτέλεσμα να κατηγορηθεί για αυτά. Θεωρώντας τον εαυτό του κατά πρώτο λόγο καλλιτέχνη και επιστήμονα, επιτέλεσε μία φαρμακευτική έρευνα, κυρίως με δηλητήρια, και έγραφε διαρκώς για γεωργικά θέματα. Επίσης ενασχολήθηκε και με την τέχνη της γλυπτικής. Σύμφωνα με τις πηγές που αναφέρονται στη σύντομη βασιλεία του, το πηγαίο και δραστήριο ενδιαφέρον του για τις τέχνες και τις επιστήμες τον καθιστούν ως ένα παράδειγμα ιδιαίτερου και ασυνήθιστου ηγεμόνα. Ενασχολούταν με τα κανονικά διοικητικά καθήκοντα που είχε ένας βασιλιάς, ίσως όμως όριζε τους αξιωματούχους τους ως υπεύθυνους για την εκτέλεσή τους. Δεν υπάρχουν γνωστά κτίρια που να ανεγέρθηκαν την περίοδο της σύντομης ηγεμονίας του.³¹⁸ Πεθαίνοντας, και μάλιστα άκληρος, η διαθήκη του οριστικοποίησε και το τέλος της δυναστείας των Ατταλιδών. Ο τελευταίος από τους Ατταλίδες της Περγάμου κληροδότησε την Πέργαμο και όλη της την περιουσία³¹⁹ στη Ρώμη το 133 π.Χ.,³²⁰ με την δική του αναπάντεχη απόφαση,³²¹ γεγονός που μπορεί να προκάλεσε την αρνητική του φήμη. Η παραχώρηση αυτή πραγματοποιήθηκε μέσω της διαθήκης του, χάρη στην οποία η Ρώμη θα είχε την απόλυτη εξουσία της περιοχής της Ασίας.³²² Αυτή η κίνησή του ήταν κάτι που δεν

³¹⁴ Whitaker 2005, 163.

³¹⁵ Spivey 2004, 276.

³¹⁶ Pollitt 2011, 122.

³¹⁷ Οικονόμος 1930, 54.

³¹⁸ Picón Hemingway 2016, 39.

³¹⁹ Συμπεριλαμβανομένου και του θησαυρού που είχαν εμπιστευτεί πριν από εκατό χρόνια περίπου στον Φιλέταιρο.

³²⁰ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 429.

³²¹ Με τον όρο η Πέργαμος και οι άλλες πόλεις να εξακολουθήσουν να είναι ελεύθερες και αυτόνομες, αλλά να προσφέρουν στη Ρώμη την πηγή του εισοδήματός τους. Αυτή η επιθυμία του Αττάλου Γ΄ όμως δεν τηρήθηκε.

³²² Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 427.

ήταν συνηθισμένο στην αρχαιότητα.³²³ Με την πρώτη ματιά, δεν ήταν εμφανές ότι το κίνητρο αυτής της πράξης ήταν η διορατικότητα. Ο Ατταλος Γ', είχε εκτιμήσει με βεβαιότητα πως το μέλλον (μετά την ένωση των δυνάμεων της Περγάμου με της Ρώμης στην μάχη της Πύδνας το 168 π.Χ.), ανήκε στη Ρώμη και ως προνοητικός ήθελε να αποφύγει τη δύση του βασιλείου του.³²⁴ Ίσως πάλι, η διαθήκη αυτή να μην είχε ρόλο μιας μόνιμης λύσης, αλλά ενός προσωρινού μέτρου, με σκοπό να εμποδίσει τον νόθο αδελφό του Αριστόνικο, να διεκδικήσει τη διαδοχή του θρόνου.³²⁵ Το βασίλειο των Ατταλιδών μετατράπηκε στη ρωμαϊκή επαρχία της Ασίας.³²⁶ Παρ' όλ αυτά η Πέργαμος εξακολούθησε να αποτελεί ένα πολιτιστικό κέντρο. Και ενώ στους ρωμαϊκούς αυτοκρατορικούς χρόνους παρέμεινε ένα πολύτιμο κέντρο υγείας λόγω του Ασκληπιείου, με τη γνωστή ιατρική σχολή, η πόλη έχασε την πολιτική σημασία της για πάντα με το τέλος της δυναστείας των Ατταλιδών.³²⁷ Η παρακμή της περγαμηνής πόλης ξεκίνησε τη βυζαντινή περίοδο, χάνοντας την υπεροχή και την φήμη της και τον 8^ο αιώνα μ.Χ. οι Άραβες πραγματοποίησαν πολιορκία εναντίον της με αποτέλεσμα την ολική καταστροφή της.³²⁸

Ο ΒΩΜΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Η αρχιτεκτονική γλυπτική, που αποτελεί ένα σπουδαίο κεφάλαιο της ελληνιστικής τέχνης με μεγάλη σημασία, και η πρωτοτυπία που την χαρακτηρίζει γεννήθηκε και αναπτύχθηκε κατά τους ελληνιστικούς χρόνους στα ιερά, και αποδόθηκε με εξαιρετικό τρόπο μέσω του σχεδιασμού των μνημειακών μικρασιατικών βωμών.³²⁹ Ο συνδυασμός των παλαιότερων αρχιτεκτονικών τύπων είχε ως αποτέλεσμα την κατασκευή πολυτελών βωμών με μνημειακές διαστάσεις. Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά τους είναι ο γλυπτός διάκοσμος

³²³ Picón Hemingway 2016, 39.

³²⁴ Spivey 2004, 280.

³²⁵ Μαυραειδοπούλου 2017, 22. Ο Αριστόνικος πραγματοποίησε εξέγερση και γνωστοποίησε επίσημα τον εαυτό του ως βασιλιά. Στην πολεμική αναμέτρηση που είχε το 130π.Χ. με μια συμμαχία, που αποτελούταν από πόλεις και βασιλείς της Μικράς Ασίας καθώς και από την Ρώμη, νικήθηκε. Μετά από αυτό, το περγαμινό βασίλειο μετατράπηκε σε ρωμαϊκή επαρχία της Ασίας.

³²⁶ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 429.

³²⁷ Picón Hemingway 2016, 39.

³²⁸ Giannikos 2007, 27.

³²⁹ Rolley 2006, 23.

που τους στολίζει.³³⁰ Ένα από τα σημαντικότερα δημόσια μνημεία της ελληνιστικής τέχνης που ξεχωρίζει είναι ο Βωμός του Δία (Εικ. 14) στην Πέργαμο, ο οποίος αποτελεί την υπέρτατη έκφραση της δυναστείας των Ατταλιδών και μέχρι σήμερα το πιο δημοφιλές ελληνιστικό μνημείο της πόλης.³³¹ Ο Μεγάλος Βωμός βρισκόταν στην τρίτη ζώνη της Ακρόπολης, σε ειδικά διαμορφωμένη θέση.³³² Ο βωμός δεν βρισκόταν στην κορυφή του βουνού, ωστόσο καταλάμβανε ξεχωριστή θέση. Το λαμπρό οικοδόμημα από μάρμαρο, το οποίο ερχόταν σε αντίθεση με το σκούρο τείχος της πόλης, ήταν αντιληπτό στους επισκέπτες τόσο από τα ανατολικά όσο και από τα δυτικά. Αν και δεν ήταν το πιο κεντρικό, αποτελούσε ένα ιδιαίτερα ορατό μνημείο της πόλης.³³³

Στην ουσία, το όνομα του βωμού δεν καθρεφτίζει την θρησκευτική και ιστορική σημασία του μνημείου. Η προστάτιδα θεά της περγαμηνής πόλης είναι η Αθηνά, η ίδια πολιούχος θεά της Αθήνας. Η θεά Αθηνά εμφανίζεται στο ανατολικό τμήμα της ζωοφόρου της γιγαντομαχίας του Μεγάλου Βωμού, με τον ίδιο τρόπο που παρουσιάζεται και στο δυτικό αέτωμα στον Παρθενώνα. Η επιλογή αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία. Στην περίπτωση της Περγάμου όμως, η θεά δεν εναντιώνεται στον Ποσειδώνα, όπως συμβαίνει στην Αθήνα, αλλά παραλληλίζεται με τον ίδιο τον Δία, γεγονός που έχει ιδιαίτερο νόημα. Ο Ευμένης Β' στο σημείο της ακρόπολης του σκοπεύει να ανταμώσει με το αττικό πνεύμα και τον πανελληνισμό των θεών του Ολύμπου, μέσω της μυθολογίας και της τέχνης.³³⁴

Η σύγχρονη ιστορία του έχει αφετηρία το έτος 1878, όταν ο Γερμανός αρχαιολόγος Carl Humann ανακάλυψε πολλά από τα γλυπτά του, τα οποία είχαν εντοιχιστεί σε βυζαντινό τείχος.³³⁵ Ήταν αφιερωμένος από τον Ευμένη Β' προς τον Δία και ίσως την Αθηνά (δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με βεβαιότητα, διότι τα μικρά θραύσματα των επιστήλιων δεν προστάτευσαν το όνομα του θεού)³³⁶ με αφορμή την καθιέρωση των Νικηφοριών³³⁷ και με σκοπό να μνημονεύσει τις νίκες του Αττάλου στις μάχες εναντίον των γαλατικών φυλών που έθεται σε κίνδυνο την ακεραιότητα του βασιλείου του. Για να τιμηθούν τα εγκαίνια των

³³⁰ Η οικοδόμηση ενός ιερού ή ενός βωμού αποτελούσε μία πολιτική και οικονομική δέσμευση μεγάλης σημασίας. Συνεπώς, η διακόσμηση αυτών σήμαινε την επιπλέον οικονομική επιβάρυνση ενός ήδη υψηλού προϋπολογισμού. Ωστόσο, υπήρχε η τάση στήριξης του αρχιτεκτονικού λόγου μέσω της γλυπτικής.

³³¹ Ricón Hemingway 2016, 37.

³³² Στην κορυφή του κούλου του θεάτρου, σε ένα επίπεδο λίγο πιο χαμηλό, στα νότια του πλατώματος όπου βρίσκεται το ιερό της Αθηνάς, κατασκευάστηκε ένα καινούργιο επίπεδο, στο κέντρο του οποίου ανυψώθηκε ο Μεγάλος Βωμός.

³³³ Μαυραειδοπούλου 2017, 78.

³³⁴ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 271.

³³⁵ Η τακτική και οργανωμένη ανασκαφή της Περγάμου αποκάλυψε μεγάλο αριθμό από τα υπόλοιπα τμήματα του μνημείου, όπου μεταφέρθηκαν στο Βερολίνο το 1886, ύστερα από άδεια των τουρκικών αρχών.

³³⁶ Smith 1991, 157.

³³⁷ Νέα μεγάλη πανελλήνια πολιτιστική εορτή στην Πέργαμο με αγώνες που θεσπίστηκε προς τιμήν της Νικηφόρου Αθηνάς από τον Ευμένη Β'.

Νικηφορίων, πραγματοποιήθηκε επέκταση και ανακαίνιση στο ιερό της Αθηνάς στην Ακρόπολη της πόλης και σχεδιάστηκε η ταράτσα, στην οποία θα οικοδομούταν ο Μεγάλος Βωμός του Δία.³³⁸ Οι ένδοξες νίκες των Ατταλιδών μετέτρεψαν την Πέργαμο σε υπολογίσιμη πολιτική και στρατιωτική δύναμη. Επιπλέον, δίνοντας στην τέχνη της την αυτοπεποίθηση και το αναγκαίο ιδεολογικό υπόβαθρο εξελίχθηκε με εντυπωσιακό τρόπο.³³⁹ Πολύ καιρό πριν η πόλη της Περγάμου τεθεί υπό ρωμαϊκή κυριαρχία, οι Περγαμηνοί είχαν νικήσει τους Γαλάτες³⁴⁰ και έτσι, ο βωμός ήταν μνημείο της νίκης του πολιτισμού κατά της βαρβαρότητας. Γίνεται άμεση νύξη πως οι ηττημένοι εχθροί των Περγαμηνών δεν ήταν εντελώς πολιτισμένοι.³⁴¹ Μνημειώδες και εξέχον έργο τέχνης τόσο για το αρχιτεκτονικό του σχεδιασμό, όσο και για τον αριστουργηματικό του γλυπτό διάκοσμο και συγκεκριμένα τα βαθιά ανάγλυφα που βρίσκονταν στον πρώτο όροφο του βωμού, αποδεικνύοντας πως η τέχνη της γλυπτικής αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι στην ολοκλήρωση του μνημείου και στο συνολικό αποτέλεσμα.³⁴² Ο βωμός αποδίδει την ακμή της περγαμηνής τέχνης του 2^{ου} αιώνα π.Χ. Επίσης, χαρακτηρίζεται ως το πιο επιβλητικό οικοδόμημα ολόκληρης της Περγάμου αλλά ταυτοχρόνως και το πιο ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό σύνολο της εποχής του. Με την ολοκλήρωσή του θα έδινε στην Πέργαμο ένα εξωτερικό μεγαλείο που δεν θα μπορούσε να το συναγωνιστεί καμία άλλη πόλη της ελληνιστικής εποχής.³⁴³ Επιπλέον, ο Μεγάλος Βωμός αποτέλεσε ένα πρότυπο για την δημιουργία μιας σειράς εξαιρετων βωμών, όπως για παράδειγμα ο βωμός της Άρτεμης στη Μαγνησία του Μαιάνδρου και του Ασκληπιού στην Κω.

Η πιθανή χρονολόγηση του μνημείου τοποθετείται συνήθως από την αφετηρία της εποχής του Ευμένη Β' (197-159 π.Χ.) και την εξασφάλιση της εξουσίας του Αττάλου μετά την Συνθήκη της Απαμείας,³⁴⁴ η οποία πραγματοποιήθηκε το 188 π.Χ. όταν με την ανάμειξη της Ρώμης η πόλη της Περγάμου απέκτησε μεγάλες εδαφικές εκτάσεις του κράτους των Σελευκιδών και σηματοδοτήθηκε το τέλος των αντιστοχικών πολέμων.³⁴⁵ Μια εναλλακτική χρονολόγηση δίνεται από μία μεταγενέστερη ημερομηνία, ύστερα από έναν Γαλλικό πόλεμο (168-166 π.Χ.), έχοντας ως επιφυλακτικές αποδείξεις κεραμικά θραύσματα από τα θεμέλια. Η τελευταία πιθανή ημερομηνία είναι το 139 π.Χ. με τον θάνατο του Αττάλου Β'. Την περίοδο 197-139 π.Χ., η μόνη πιθανή ημερομηνία με ισχυρά ιστορικά επιχειρήματα είναι μετά την

³³⁸ Pollitt 2011, 119.

³³⁹ Πλάντζος 2016, 244.

³⁴⁰ Ένα κέλτικο βαρβαρικό φύλο που είχε εισβάλει και λεηλατούσε τη χώρα.

³⁴¹ Smith 1992, 82.

³⁴² Boardman Griffin Murray 1996, 584-585.

³⁴³ Pollitt 2011, 119.

³⁴⁴ Ο Ευμένης Β' ήταν ο πρώτος που επωφελήθηκε από την ειρήνη.

³⁴⁵ Πλάντζος 2016, 246.

Ειρήνη της Απαμείας (188 π.Χ.). Δεν γνωρίζουμε με ακρίβεια πόσο καιρό κράτησε η κατασκευή του μνημείου ή το λόγο που ορισμένες εργασίες δεν ολοκληρώθηκαν. Μία πιθανή περίπτωση που αιτιολογεί την διακοπή και την μη ολοκλήρωση των εργασιών είναι το τέλος της δυναστείας το 133 π.Χ.³⁴⁶ και την ένταξη του Περγαμηνού βασιλείου στη Ρώμη ύστερα από τον θάνατο του τελευταίου βασιλιά, του Αττάλου Γ' Φιλομήτορος.³⁴⁷

ΓΛΥΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο βωμός εξέπεμπε τρομερή εντύπωση κυρίως χάρη των γλυπτών που τον διακοσμούσαν. Τα γλυπτά αυτά ανακαλύφθηκαν την περίοδο 1878-1886 από μία γερμανική αποστολή και με εξαίρεση ορισμένα θραύσματα, σήμερα βρίσκονται στο Βερολίνο.³⁴⁸ Το μνημείο αυτό, είχε χτιστεί από γλύπτες που είχαν εκπαιδευτεί στην Πέργαμο, πατέρες μιας νέας τεχνοτροπίας. Ο Μεγάλος Βωμός ήταν από μόνο του ένα ξεχωριστό κτήριο. Δεν ήταν ναός και είχε ανοιχτή είσοδο για όλους χωρίς καμία εξαίρεση. Επιπλέον, είχε κατασκευαστεί ως αυτεγκώμιο: οι Περγαμηνοί επιθυμούσαν με αυτή τη δημιουργία να δοξάσουν τη στρατιωτική τους ανδρεία. Ήταν από τα διασημότερα και εντυπωσιακότερα γλυπτά μνημεία της ελληνιστικής και οποιασδήποτε άλλης περιόδου, αν και υπάρχει μόνο μία αναφορά στην αρχαία λογοτεχνία για αυτόν: μία απόδοση μικρή σε έκταση που αναφέρεται στα θαύματα του κόσμου της ύστερης ρωμαϊκής εποχής, η οποία συμπληρώνει στη γνώση μας για το μνημείο ελάχιστα στοιχεία.³⁴⁹ Η κατασκευή του είχε πραγματοποιηθεί μεσουρανούσης της ελληνιστικής περιόδου κατά τη διάρκεια της βασιλείας των Ατταλιδών, τότε που η Πέργαμος αποτέλεσε ένα από τα τέσσερα βασίλεια της εποχής. Στις μέρες μας όταν κάποιος αναφέρει το «Μεγάλο Βωμό», εννοεί την κατασκευή που περικλείει τον ίδιο το Βωμό.³⁵⁰ Αφού ο κύριος βωμός, είχε θέση σε μια φαρδιά βάση με βαθμίδες και ήταν ενταγμένος σε ένα μνημειακό αρχιτεκτονικό σύνολο.³⁵¹

Η εσωτερική κίνηση της αρχιτεκτονικής στους ελληνιστικούς χρόνους για την αναζήτηση πλαστικών γνωρισμάτων, είχε ως αποτέλεσμα να αποκτήσει ο γλυπτός διάκοσμος

³⁴⁶ Smith 1991, 157.

³⁴⁷ Πλάντζος 2016, 246.

³⁴⁸ Pollitt 2011, 138.

³⁴⁹ Smith 1991, 157.

³⁵⁰ Pollitt J.J., 2011, 138.

³⁵¹ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 66.

περισσότερο χώρο. Έτσι, οι μνημειακοί βωμοί χάρη στις γλυπτές συνθέσεις, εξελίχθηκαν με έναν καινούργιο τρόπο.³⁵²

Κοιτάζοντας το άνδρη του Βωμού του Δία η αίσθηση της απουσίας του μνημείου από το φυσικό του χώρο γίνεται περισσότερο έντονη. Το ανάλημμα του βωμού βρισκόταν στα νότια του ναού της Αθηνάς και 25 μέτρα πιο χαμηλά από αυτόν. Ο βωμός προβαλλόταν κεντρικά της θέσης, η οποία είχε μέγεθος 69 επί 77 μέτρα. Σήμερα εντοπίζει κανείς το χώρο από ένα πεύκο που έχει κεντρική θέση στο σημείο που ήταν τοποθετημένο το μνημείο. Ο Μεγάλος Βωμός αποτελούταν από τρία μέρη: μία κρηπίδα πέντε βαθμίδων, μία βάση με ζωοφόρο και την στοά. Η είσοδος στον υπαίθριο χώρο (πρόπυλο) γινόταν από την ανατολική πλευρά.³⁵³ Ο βωμός ήταν μια μαρμάρινη κατασκευή σχήματος 'Π', μια περγαμινή επινόηση σε μορφή και διάκοσμο μήκους και βάθους 35 μέτρων, τον οποίο περιέκλειαν στοές με κίονες ιωνικού ρυθμού.³⁵⁴ Ως βάση και στήριγμα είχε τετράγωνη μνημειώδη κρηπίδα από πέντε σκαλοπάτια,³⁵⁵ όπου σχηματιζόταν ένα τεράστιο λίθινο βάθρο με προεξέχοντα φτερά.³⁵⁶ Τις πλευρές του βάρου κοσμούσε μαρμάρινη ζωοφόρος³⁵⁷ εκτελεσμένη σε ιδιαίτερα έξεργο ανάγλυφο - το χαρακτηριστικότερο, πιο ενδιαφέρον και εντυπωσιακότερο στοιχείο του κτίσματος - η οποία αναβίωνε τη μυθική και προϊστορική μάχη των Θεών του Ολύμπου με τους Γίγαντες, η γνωστή ως «Γιγαντομαχία»³⁵⁸, που αποτελούσε μια υπεροχή στον κόσμο, μια ιδεολογική έκφραση της εξουσίας.³⁵⁹ Κιονοστοιχίες ιωνικού ρυθμού, ύψους 2,65 μέτρων, στηριζόντουσαν πάνω στο βάθρο, περιέτρεχαν τις τρεις πλευρές, και έφεραν θρίγκο ανατολικο-ιωνικού τύπου. Στην οροφή των κιονοστοιχιών είχαν τοποθετηθεί διάφορες φιγούρες μικρού μεγέθους, όπως τρίτωνες, γρύπες, λιοντάρια και άλογα.³⁶⁰ Στη δυτική πλευρά (της πρόσοψης) και τέταρτη πλευρά του βάρου μια μεγάλη μνημειακή κλίμακα πλάτους 20 μέτρων, η οποία έδινε τέλος στο συμπαγές βάθρο, οδηγούσε σε εσωτερικό περίστυλο προαύλιο, εκεί όπου είχε τη θέση του ο κύριος βωμός.³⁶¹ Ο κύριος βωμός είχε απόσταση από το έδαφος σε ύψος 9 μέτρα. Το ορθογώνιο των θεμελίων ολόκληρου του οικοδομήματος από τα ανατολικά προς τα δυτικά είναι πλάτους 34,60 μέτρων και από τα βόρεια προς τα νότια μήκους 37,70 μέτρων. Όλο το οικοδόμημα στο σύνολό του, έφερε

³⁵² Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 65.

³⁵³ Αφού ο δρόμος της ακρόπολης περιέβαλλε την περιοχή και το ανάλημμα είχε χτιστεί με στόχο να βρίσκεται σε αναλογία με το περίγραμμα του δρόμου.

³⁵⁴ Από τα πλάγια ήταν διακριτά η κρηπίδα, η βάση, η ζωοφόρος και η στοά.

³⁵⁵ Τμήμα αυτών έχει απομείνει κυρίως στην ανατολική πλευρά του χώρου.

³⁵⁶ Smith 1991, 156.

³⁵⁷ Η οποία έχει ανακατασκευαστεί στο Μουσείο της Περγάμου στο Βερολίνο.

³⁵⁸ Ένα παραδοσιακό θέμα για την ελληνική τέχνη, που συμβολίζει την νίκη του πολιτισμού έναντι του χάους.

³⁵⁹ Whitaker 2005, 164.

³⁶⁰ Smith 1991, 157.

³⁶¹ Lloyd 1989, 161.

ολόγλυφα αγάλματα και στις πτέρυγές του εξήντα επτά γυναικεία αγάλματα.³⁶² Οι τοίχοι της αυλής αυτής ήταν διακοσμημένοι με μία μικρότερη ανάγλυφη ζωοφόρο ύψους 1,60 μέτρων, που είχε ως θέμα τη ζωή³⁶³ και τις περιπέτειες του μυθικού ήρωα και ιδρυτή της πόλης της Περγάμου, και της δυναστείας των Ατταλιδών, Τηλέφου, γιου του Ηρακλή.³⁶⁴ Ορισμένα τμήματα των άνω κιονοστοιχιών και μέρη της μικρής ζωοφόρου του Τηλέφου έμειναν ημιτελή και ίσως η κατασκευή τους να διήρκεσε για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, από την ολοκληρωμένη ζωοφόρο της Γιγαντομαχίας που εκτελέστηκε νωρίτερα και σε λιγότερο χρόνο.³⁶⁵

Η γιγαντομαχία εκτός από το γεγονός ότι υπαινίσσεται τους θριάμβους του περγαμηνού κράτους έναντι της γαλατικής φυλής, συνδέεται με μια αρχαιότατη παράδοση, συνεχίζοντας τους δοξασμένους ύμνους της ελληνικής μυθολογίας.³⁶⁶ Από την άλλη, η μικρότερη ζωοφόρος του Τηλέφου έχει και αυτή μια ιδιαίτερη σημασία. Ο Ευμένης Β' συνδέοντας το βασίλειό του με τη θεϊκή γενιά του Τηλέφου, κηρύττει τον εαυτό του απόγονο μιας θεϊκής οικογένειας (αφού ο Ηρακλής ήταν γιος του Δία). Στις μέρες μας δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τη βαρύτητα που είχε η απήχηση αυτών των εικόνων. Όμως, οι προσπάθειες και οι ενέργειες του Ευμένη Β', μας έχουν κληροδοτήσει δύο συνθέσεις, αν και όχι καλοδιατηρημένες, οι οποίες όμως είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες για την κατανόηση της τέχνης των ελληνιστικών χρόνων.³⁶⁷

Αν και έβλεπε προς τα δυτικά, ο βωμός του Διός είχε οικοδομηθεί εντός ενός μεγάλου αναλήμματος, στο οποίο η πρόσβαση πραγματοποιούνταν από τα ανατολικά. Οι επισκέπτες ερχόμενοι από πίσω, έπρεπε να περπατήσουν γύρω από τον βωμό προκειμένου να τον ανέβουν. Να πραγματοποιήσουν δηλαδή μία διαδρομή, κατά την οποία γινόταν μια διαδοχική παρατήρηση και έρευνα των αναθηματικών ανάγλυφων με τα οποία είχε διακοσμηθεί η βάση του βωμού. Πράγματι, τα γλυπτά είχαν τοποθετηθεί στη βάση του κτίσματος σε αντίθεση με τα αρχιτεκτονικά γλυπτά προηγούμενων περιόδων.³⁶⁸

Η ερμηνεία του βωμού ως ένα αναθηματικό μνημείο για τη νίκη έναντι της γαλατικής φυλής, από άποψη πολεοδομίας, ίσως να μην πείθει και τόσο. Πιθανόν, ο βωμός από νωρίτερα να αποτέλεσε κεντρικό σημείο ενός γενικού προγράμματος αναδιάρθρωσης της Περγάμου από τον Ευμένη Β'. Μάλιστα δίνεται η εντύπωση πως σπουδαίο ρόλο έπαιξαν οι

³⁶² Με βάση μια άποψη αποτελούσαν προσωποποιήσεις των πόλεων του περγαμηνού βασιλείου.

³⁶³ Από τη μέρα της γέννησής του μέχρι την εποχή που ίδρυσε την Πέργαμο.

³⁶⁴ Smith 1991, 157.

³⁶⁵ Smith 1991, 157.

³⁶⁶ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 271.

³⁶⁷ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 272.

³⁶⁸ Μαυραειδοπούλου 2017, 79.

διακεκριμένες εκστρατείες τους Αντίοχου Γ' με τη στήριξη της Ρώμης εναντίον των Σελευκιδών και η αυξανόμενη ισχύς του βασιλιά που επακολούθησε και που έβαλε τον βασιλιά σε θέση να κατορθώσει τα μεγαλεπήβολα σχέδιά του με στόχο την αναμόρφωση της πόλης. Το ιστορικό πλαίσιο είναι αυτό που προσφέρει ένα γενικό *terminus post quem*. Τα αρχαιολογικά στοιχεία περιορίζουν πιο πολύ το χρονικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, σε αρκετές ανασκαφές στα θεμέλια του ναού, δεν ανακαλύφθηκαν εξακριβωμένα κατάλοιπα κεραμικής που κατασκευάζονταν στην Πέργαμο από τη δεκαετία 170-160 π.Χ..³⁶⁹

Βέβαια μέσα στο πολεοδομικό πλαίσιο της Περγάμου αναπτύχθηκαν και άλλοι τομείς της τέχνης όπως για παράδειγμα η γλυπτική, η μνημειακή γλυπτική, η αγαλματοποιία και η μικροπλαστική.³⁷⁰

³⁶⁹ Μαυραειδοπούλου 2017, 79-80.

³⁷⁰ Mossé Schnapp-Gourbeillon 2010, 460.

Η ΖΩΟΦΟΡΟΣ ΤΗΣ ΓΙΓΑΝΤΟΜΑΧΙΑΣ

Το θέμα της Γιγαντομαχίας ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στην ελληνική τέχνη. Η νίκη των Ολύμπιων θεών έναντι των Γιγάντων συμβόλιζε τη νίκη της τάξης απέναντι στο σκότος και το χάος.

Η γιγαντομαχία ως θεματική εικονιζόταν από τον 6^ο αιώνα π.Χ. στη ζωοφόρο του Θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς: στη βόρεια ζωοφόρο, αναπαριστάται η γνωστή μάχη μεταξύ θεών και Γιγάντων η λεγόμενη «Γιγαντομαχία». Μια πιθανή άποψη της συγκεκριμένης αναπαράστασης είναι πως πρόκειται για μια ορισμένη πολιτική αλληγορία.³⁷¹ Μια τέτοια εξακρίβωση, ότι δηλαδή μια γλυπτή σύλληψη τέτοιου είδους ταιριάζει σε ένα ιερό σαν αυτό στους Δελφούς που τα πολεμικά αναμνηστικά είναι άφθονα σε αυτόν, είναι αρκετή.³⁷²

Οι μετώπες του Παρθενώνα εκφράζουν τον μυθικό συμβολισμό που εγκωμιάζε την ελληνική ή αθηναϊκή πολιτική ανωτερότητα έναντι όσων δεν την αποδέχονταν. Στην πλευρά που βρίσκεται στα ανατολικά εξεικονίζονταν ορισμένα μέρη από το δημοφιλές και αγαπητό θέμα της Γιγαντομαχίας. Στα αρχαιότατα χρόνια, οι Γίγαντες διέπραξαν ύβρη αφού αποτίμησαν την ισχύ τους σε υπερβολικό βαθμό, με αποτέλεσμα να επιφέρουν την καταστροφή τους.³⁷³

Το γλυπτό πρόγραμμα του Μεγάλου Βωμού στην Πέργαμο γινόταν εύκολα αντιληπτό από τους επισκέπτες.³⁷⁴ Η μεγάλη ζωοφόρος του βωμού διηγείται την κύρια ιστορία και ήταν με πολλούς τρόπους ο λόγος ύπαρξης του βωμού.³⁷⁵ Η περίφημη «Γιγαντομαχία» που απεικονίζεται στη ζωοφόρο αποτελεί ένα από τα σπανιότερα πρωτότυπα της ελληνιστικής εποχής και μία εκπληκτική δημιουργία των εργαστηρίων της γλυπτικής τέχνης της Περγάμου.³⁷⁶ Αυτό το καταξιωμένο θέμα της Γιγαντομαχίας, αναπαραστάθηκε με έναν παρακινδυνευμένο και πομπώδη τρόπο, με αποτέλεσμα να παραμείνει ανυπέρβλητος στην αρχαία τέχνη.³⁷⁷ Από όλη την εξέλιξη του μύθου, οι γλύπτες της ζωοφόρου προτίμησαν να εκφράσουν παραστατικά την κορύφωση της μάχης, τη στιγμή που η αγωνία, η ένταση και ο πόνος αποτυπώνονταν με ακρίβεια και οξύτητα στα σώματα και στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών. Ξεχώριζε χάρη στο ύψος της και ήταν το μεγαλύτερο, πολυπλοκότερο και

³⁷¹ Απεικονίζονται οι Γίγαντες με ενδυμασίες πολεμιστών.

³⁷² Spivey 2004, 112.

³⁷³ Spivey 2004, 183.

³⁷⁴ Σε αντίθεση για παράδειγμα με τη ζωοφόρο του Παρθενώνα.

³⁷⁵ Smith 1991, 158.

³⁷⁶ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 66.

³⁷⁷ Boardman Griffin Murray 1996, 594.

ακριβότερο στοιχείο του συνόλου.³⁷⁸ Φιλοτεχνήθηκε ίσως κατά το α' μισό του 2^{ου} αιώνα π.Χ., αλλά για την ακριβή χρονολόγηση της έχουν διατυπωθεί διαφορετικές απόψεις. Βέβαια δεν ήταν έργο ενός μόνο ανθρώπου, αλλά αποτέλεσμα μακρόχρονης συλλογικής προσπάθειας. Πολλοί ερεύνησαν με στόχο την επίτευξη ενός καινούργιου τρόπου κατανόησης της τέχνης, αλλά και εκθείασης του μεγαλείου των ελληνιστικών βασιλείων. Με μήκος 120 μέτρα περίπου και ύψος 2,30 μέτρα, εξιστορούσε τα επεισόδια από την μάχη μεταξύ των ολύμπιων Θεών και των Γιγάντων.³⁷⁹ Η κατασκευή της πραγματοποιήθηκε από πέτρινες πλάκες ποικίλου πλάτους (70-100 cm), περίπου τριάντα ανά πλευρά και στο σύνολο περίπου 120 πάνελ³⁸⁰ που κάποτε αποτελούσαν μια αλληλουχία 40 μέτρων. Τα πάνελ στην αρχή ήταν μπλοκ περίπου 50 εκατοστών βάθους, από τα οποία τα 30 εκατοστά χρησιμοποιούνταν για το βάθος του ανάγλυφου, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα στους γλύπτες να κάνουν τα στοιχεία ξεχωριστά σαν ανεξάρτητα από το φόντο. Τα πάνελ είχαν διαφορετικό πλάτος και ένας τέτοιος διαχωρισμός συνεπάγεται πολύ προσεκτικό σχεδιασμό. Πρέπει πρωτίστως να υπήρχε μια συνολική διεξοδική κλίμακα σχεδίασης που στη συνέχεια διαιρέθηκε για να δώσει την πιο ορθολογική διάταξη των σχημάτων στις πλάκες, μέσα στο πιο πρακτικό ελάχιστο και μέγιστο πλάτος για κάθε πλάκα.³⁸¹ Η ζωοφόρος περικλείει την ανατολική, βόρεια και νότια πλευρά του κολοσσιαίου βήθρου και αποτελεί το κόσμημα των δύο πυλώνων που περιβάλλουν τη μεγάλη κλίμακα, η οποία καταλήγει στην εξέδρα του βωμού.³⁸² Κάθε τετραγωνικό της επιφάνειας της ζωοφόρου είχε γεμίσει με το σύνολο συστρεφόμενων σωμάτων, ενδυμάτων, ζωικών μορφών, συσπειρωμένων φιδιών και πτερύγων, αποδοσμένων όμως με ιδιαίτερη προσοχή στην λεπτομέρεια της υφής.³⁸³ Ως αποτέλεσμα ήταν η καταστροφή της οπτικής λειτουργίας του βήθρου, διότι δινόταν η εντύπωση πως η δομή του βωμού σαν να επέπλεε πάνω από την θορυβώδη συγκέντρωση των γλυπτών.

Η διάσημη ζωοφόρος λοιπόν, αναπαριστά τη μάχη Θεών και Γιγάντων (όπως αυτή παραδίδεται στη «Θεογονία» του Ησιόδου),³⁸⁴ ένα χρονικά τιμημένο θέμα στην παλαιότερη

³⁷⁸ Smith 1991, 158.

³⁷⁹ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 66.

³⁸⁰ Smith 1991, 158.

³⁸¹ Smith 1991, 158.

³⁸² Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 272.

³⁸³ Boardman Griffin Murray 1996, 594-595.

³⁸⁴ Η «Θεογονία» αποτελεί ένα ποίημα που αναφέρεται στους θεούς και στο οποίο εξιστορείται ολόκληρη η ιστορία του ελληνικού πανθέου. Σε αυτό τιμάται το ιερό γένος των αθανάτων. Το ποίημα παρουσιάζει τη δημιουργία του σύμπαντος και της απόκτησης μιας σταθερής μορφής μέσω των διαδοχικών γενεών των θεών. Έτσι, η Θεογονία παίρνει τις διαστάσεις μιας κοσμογονίας. Η πηγή όλων είναι το Χάος και η Γη: δύο πρωταρχικές πραγματικότητες. Με τη Θεογονία ο Ησιόδος πρεσβεύει μια πανάρχαια παράδοση τα κύρια θέματα της οποίας ήταν: η δημιουργία των θεών, ο διαχωρισμός της Γης από τον Ουρανό, οι αντιπαραθέσεις των θεών

ελληνική τέχνη.³⁸⁵ Οι θεότητες της γης και του φωτός, της νύχτας και του ερέβους, οι θαλάσσιες και οι ουράνιες θεότητες και επιπλέον οι υπόλοιποι σπουδαίοι Ολύμπιοι θεοί, με τη βοήθεια του Ηρακλή, εμπλέκονται σε μία τρομερή μάχη εναντίον των Γιγάντων.³⁸⁶ Οι Γιγάντες ήταν μία δύσμορφη και τερατόμορφη γενιά πολεμιστών³⁸⁷, απόγονοι του Ουρανού και της Γης³⁸⁸, κύριες θεότητες της πιο παλιάς θεϊκής γενιάς, το αξίωμα των οποίων καταχράστηκαν ο Δίας και οι υπόλοιποι Θεοί του Ολύμπου.³⁸⁹ Αυτό είχε ως συνέπεια οι Γιγάντες να επιτεθούν στους Ολύμπιους θεούς. Ήταν μια μάχη που διήρκησε πολλά χρόνια, με τους θεούς να αγωνίζονται με ανδρεία, ώστε να επιβάλουν την εξουσία τους.³⁹⁰ Οι Γιγάντες είναι το σύμβολο του κακού όπου ενεργούν εχθρικά προς τον Όλυμπο, την οικία των Θεών και προσωποποίηση του καλού. Σύμφωνα με τον Pollitt, στην ελληνική θρησκευτική ιστορία τόσο οι Γιγάντες όσο και οι Τιτάνες,³⁹¹ ίσως χρειάζεται να ταυτιστούν με προ-ελληνικές λατρείες. Μάλιστα, η ήττα τους από τους Θεούς του Ολύμπου ίσως θεωρείται αρχαία ανάμνηση. Για τους Έλληνες, οι Γιγάντες ταυτίζονταν με οτιδήποτε το προελληνικό, και συνεπώς και οτιδήποτε βάρβαρο.³⁹² Από τη άλλη, ο αγώνας και η νίκη των Ολύμπιων Θεών ήταν ένας βασικός συμβολισμός για την ελληνική τάξη των αξιών και των θεσμών και θα ήταν ευρέως κατανοητή ως αλληγορία οποιασδήποτε ιστορικής άμυνας της τάξης αυτής.³⁹³ Η μάχη ανάμεσα στους θεούς και τους Γιγάντες λοιπόν, ήταν ένας ύμνος για την ίδρυση της ελληνικής θρησκείας και του ηθικού νόμου.³⁹⁴ Στη Γιγαντομαχία, η αλληγορία της ήττας των Γαλατών από τους Ατταλίδες γίνεται σίγουρα αντιληπτή³⁹⁵, ίσως όμως η αναμφισβήτητη συμβολική αξία του θέματος να βρίσκεται στο γεγονός ότι αποτελεί

για το θεϊκό βασιλικό θρόνο και η τελική επικράτηση του θεού και της τάξης που υπερίσχυε στον κόσμο. Η τάξη αυτή εξασφαλίστηκε με την νίκη των θεών επί των Τιτάνων, την λεγόμενη Τιτανομαχία, η οποία αποτελεί και το αποκορύφωμα του έπους. Αυτή είναι και η βασική μυθολογία. Επίσης, στη Θεογονία καταγράφεται ένας κατάλογος με όλα τα γένη των θεών (και αυτά που κατάγονται από τον Δία και αυτά που κατάγονται από τους υπόλοιπους θεούς). Η Θεογονία αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό έργο. Για περισσότερα βλέπε: Saïd Trédé Le Boulluec 2001, 77-80 και Ησίοδος 2005.

³⁸⁵ Smith 1991, 158.

³⁸⁶ Giannikos 2007, 24.

³⁸⁷ Είχαν ανθρώπινη μορφή, αλλά υπεράνθρωπη δύναμη. Για τους γίγαντες στην ελληνική μυθολογία βλέπε: Γονιδέλλης 1998.

³⁸⁸ Γεννήθηκαν όταν από τη Γη όταν έσταξε στο σώμα της αίμα από τον ευνουχισμό του Ουρανού.

³⁸⁹ Pollitt 2011, 138.

³⁹⁰ Κατά τη διάρκεια της πολύ έντονης μάχης, οι στεριές βούλιαξαν και οι οροσειρές τραντάχτηκαν. Τότε έγινε γνωστό στους Ολύμπιους πως θα νικήσουν τους Γιγάντες μόνο αν πάρουν μέρος σε αυτή τη μάχη μαζί τους κάποιοι θνητοί. Έτσι, κάλεσαν ως σύμμαχους τον Ηρακλή και τον Διόνυσο, οι οποίοι πάλεψαν με όλες τους τις δυνάμεις και οι θεοί ως ανταπόδοση τους δώρισαν την αθανασία.

³⁹¹ Όντα με υπερφυσικές δυνάμεις της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, και κατά το ήμισυ αδέρφια των Γιγάντων.

³⁹² Ακόμη περισσότερο και από τους Κενταύρους που απεικονίζονται στην Ολυμπία.

³⁹³ Smith 1991, 158.

³⁹⁴ Pollitt 2011, 133.

³⁹⁵ Οι Περγαμηνοί αποτιμούσαν ιδιαίτερα το γεγονός ότι οι αναιδείς Γιγάντες είχαν κοινά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά με τους Γαλάτες.

αντιπροσωπευτικό δείγμα υπεράσπισης του πολιτισμού.³⁹⁶ Για το λόγο αυτό, αποτελούσε αγαπητό θέμα για αυτούς που έκριναν τους εαυτούς τους θεματοφύλακες του ελληνικού πολιτισμού, όπως ακριβώς και οι Ατταλίδες.³⁹⁷ Βέβαια, για να επισημανθεί η ανωτερότητα των Ατταλιδών συγκριτικά με τους εχθρούς τους, στη ζωοφόρο της Γιγαντομαχίας, χρησιμοποιούνται διάφορες αντιθέσεις όπως για παράδειγμα: ζωικές μορφές εναντίον ανθρώπων, υψηλά σημεία έναντι χαμηλών και γαλήνη έναντι της ανεξέλεγκτης συναισθηματικής αντίδρασης, αν και υπάρχουν αρκετά στοιχεία που περιορίζουν την ισχύ αυτών των αντιθέσεων, με αποτέλεσμα η ζωοφόρος να αποτελεί κάτι περισσότερο από μια απλή δήλωση κοσμοθεωρίας.³⁹⁸ Επιπλέον, η επανάληψη μιας θεματικής που αντλείται από την αρχαία μυθολογία³⁹⁹, υποδεικνύει το συσχετισμό με την παράδοση: απευθύνεσαι στους Θεούς, μιλώντας την γλώσσα των Θεών.⁴⁰⁰ Εξάλλου συναντάει κανείς συχνά την απεικόνιση της Γιγαντομαχίας, αλλά ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται στη ζωοφόρο του βωμού του Δία είναι πρωτοφανής. Οι Έλληνες καλλιτέχνες αγαπούσαν ιδιαίτερα ως θεματικές τις σκηνές μάχης, αλλά η συγκεκριμένη κατέχει μία ενεργητικότητα, μία δραματικότητα και πρωτίστως ένα συναισθηματισμό που την μετατρέπουν σε καινούργια.⁴⁰¹ Η επίδραση που ασκούσαν οι φιλόσοφοι της αυλής της Περγάμου και η γεινίαση της βιβλιοθήκης με τον βωμό, λειτούργησαν ως κίνητρα για τους ερευνητές, ώστε να εκφράσουν διάφορες θεωρίες για φιλολογικές πηγές και αλληγορικές σημασίες. Για παράδειγμα, σύμφωνα με μια θεωρία, οι καλλιτέχνες είχαν ως πηγή για την εικονογραφία της Γιγαντομαχίας τα κείμενα του Ησίοδου του 7^{ου} π.Χ. αιώνα.⁴⁰² Εξάλλου, αποδεικνύεται πως η επίδραση του Ησίοδου στο γλυπτικό πρόγραμμα του Μεγάλου Βωμού διαχεόταν παντού.⁴⁰³ Μια άλλη θεωρία παραθέτει πως η μάχη αναπαριστά με μεταφορικό τρόπο τη στωική ιδεολογία (παραδειγματική θεία εμμονή).⁴⁰⁴ Η τυπολογία που χρησιμοποιείται απέχει πάρα πολύ από τον αττικισμό του 5^{ου} αιώνα και προσεγγίζει περισσότερο τα ανατολικά πρότυπα.

³⁹⁶ Smith 1991, 158.

³⁹⁷ Pollitt 2011, 138.

³⁹⁸ Whitaker 2005, 163.

³⁹⁹ Αφού στη μυθολογία όσον αφορά τη Γιγαντομαχία, θεσπίζεται η εξουσία του Δία και των υπόλοιπων θεών του Ολύμπου έναντι των πρωτόγονων και ανυπότακτων κατοίκων της γης (την υπερίσχυση των ουράνιων δυνάμεων επί των αυτοχθόνων), ίσως θεωρήθηκε η καταλληλότερη θεματική για την διακόσμηση ενός χώρου που ήταν αφιερωμένος στη λατρεία του Δία.

⁴⁰⁰ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγάρ 2007, 273.

⁴⁰¹ Smith 1992, 82.

⁴⁰² Ο Ησίοδος ήταν ένας από τους μεγαλύτερους και σπουδαιότερους επικούς ποιητές της αρχαίας Ελλάδας. Με το διδακτικό έπος, το οποίο ανέπτυξε, προσπάθησε να αποδώσει πρακτικές αλλά και ηθικές και θρησκευτικές συμβουλές στον απλό άνθρωπο της εποχής του, ώστε να τον βοηθήσει να είναι η ζωή του καλύτερη ποιοτικά και πιο πολιτισμένη.

⁴⁰³ Pollitt 2011, 163.

⁴⁰⁴ Spivey 2004, 276-277.

Μεγάλος αριθμός μορφών, - η ζωοφόρος αρχικά περιλάμβανε περίπου εκατό φιγούρες, με εξαίρεση τα διάφορα ζώα⁴⁰⁵ - όπου τα χαρακτηριστικά κάθε Θεού και κάθε Γίγαντα διακρίνονται με αξιοπιστία, γεγονός που μαρτυρά την μυθολογική κουλτούρα που αναζωπυρώνεται τον 3^ο και 2^ο αιώνα π.Χ., (η οποία έχει ως επίκεντρο τον Όμηρο και τον Ησίοδο).⁴⁰⁶ Σύμφωνα με τον τρόπο που πραγματοποιείται η κατανομή των θραυσμάτων, διασώζονται 84 μορφές θεών και γιγάντων περίπου, χωρίς όμως να προσμετρούνται στον αριθμό οι μορφές ζώων και θηρίων.⁴⁰⁷ Οι Ολύμπιοι θεοί και οι Γίγαντες μάχονται με θαλάσσια πλάσματα, με πέτρες, με φίδια και με λιοντάρια: δημιουργήματα της ανθρώπινης φαντασίας.

Η πρώτη ερμηνεία της ζωοφόρου που έχει σημασία και που αποδείχθηκε ότι είχε τη μεγαλύτερη επιρροή μέχρι τις μέρες μας, πραγματοποιήθηκε μεταξύ της περιόδου 1888 με 1895⁴⁰⁸, λίγο αργότερα από τη μεταφορά των γλυπτών από την Πέργαμο στο Βερολίνο. Στην ανατολική πλευρά της ζωοφόρου (Εικ. 15 και 16)⁴⁰⁹ εικονίζεται σε κύρια θέση ο κυρίαρχος του Ολύμπου Δίας να μάχεται με τον γίγαντα Πορφυρίωνα και η θεά Αθηνά – προστάτιδα της πόλης – με τον Αλκυονέα και οι περισσότεροι από τους Ολύμπιους θεούς. Όταν ο επισκέπτης στην αρχαιότητα περνούσε τον περίβολο που περικλείει τον Βωμό, αυτές οι δύο φιγούρες των θεών ήταν οι πρώτες που αντίκριζε στο κέντρο. Επίσης, στην ίδια πλευρά απεικονίζονται να αγωνίζονται ο Άρης και η φτερωτή θεά Νίκη, ενώ διακρίνουμε επίσης να συμμετέχουν στη μάχη η Ήρα, ο Ηρακλής, η Εκάτη και ο Απόλλωνας με την Άρτεμη⁴¹⁰ και την μητέρα τους Λητώ.⁴¹¹ Στις υπόλοιπες πλευρές απεικονίζονται στην ουσία συγγενείς θεότητες. Στη νότια μεριά της ζωοφόρου, απεικονίζονται να πολεμούν οι θεοί του ουράνιου φωτός και του ουρανού: ο Ήλιος με το άρμα του (Εικ. 17), η Σελήνη (η θεά του φεγγαριού) και η Ηώς (η θεά της αυγής), οι οποίες είναι αναγνωρίσιμες από τα σύμβολά τους. Στην ίδια πλευρά παρουσιάζεται και η Αστερία (Εικ. 18)⁴¹², η μόνη που αναγνωρίζεται από επιγραφή. Η βορεινή πλευρά αποτέλεσε τη μεγαλύτερη δυσκολία για τους μελετητές, αφού σε αυτήν αναγνωρίζονται μόνο η Αφροδίτη και η μητέρα της η Διώνη να μάχονται. Πιθανολογείται από τους μελετητές πως η λύση για την ερμηνεία των υπόλοιπων θεοτήτων, είναι η θεά στο

⁴⁰⁵ Smith 1991, 158.

⁴⁰⁶ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 273.

⁴⁰⁷ Pollitt 2011, 138.

⁴⁰⁸ Από τους Carl Robert και Otto Puchstein.

⁴⁰⁹ Που ήταν αφιερωμένη στους θεούς του Ολύμπου, οι οποίοι είχαν στη συνοδεία τους ανάλογες ταιριαστές μορφές.

⁴¹⁰ Στην περίπτωση της θεάς Άρτεμης, αν και δεν έχει σωθεί η ανάλογη επιγραφή, η ταυτότητά της είναι βέβαιη, λόγω των κνηγετικών μοτιβών, της φαρέτρας και των σκυλιών που την συνοδεύουν.

⁴¹¹ Οι οπτικές αναφορές στις γενεαλογικές σχέσεις ανάμεσα στους θεούς ορίζουν την αφήγηση γύρω από τις γωνίες της ζωοφόρου και της δίνουν μία ορισμένη συνέχεια.

⁴¹² Η Αστερία είναι η αδελφή της Λητώς και μητέρα της Εκάτης.

κέντρο της σύνθεσης.⁴¹³ Αυτή η θεότητα ταυτίστηκε με την Νύχτα (Εικ. 19), και οι περισσότερες από τις θεότητες που βρίσκονται στα αριστερά της (ανατολικά) πιθανόν να είναι τ' αστέρια και οι αστερισμοί του νυχτερινού ουρανού. Στα δεξιά (δυτικά) της Νύχτας μάχονται μια ομάδα σκοτεινών θεοτήτων, παιδιών της Νύχτας, όπως για παράδειγμα οι Ερινύες, ως αντιστάθμισμα στις φωτεινές θεότητες της νύχτας. Άρα μπορούμε να θεωρήσουμε πως σε αυτή την πλευρά απεικονίζονται μεταξύ άλλων και οι θεότητες τους σκότους. Τέλος, στη πλευρά που βρίσκεται στα δυτικά και που διακόπτεται από την κλίμακα, στα βόρεια αυτής συνεχίζουν τη μάχη τους τέσσερις θεότητες που σχετίζονται με την θάλασσα και το νερό, η αναγνώριση των οποίων γίνεται από τις επιγραφές – ο Τρίτων, η Αμφιτρίτη, ο Νηρέας και ο Ωκεανός -. Ο Διόνυσος με τους συνοδούς του, τις Νύμφες και τους Σάτυρους, όπου όλοι αναγνωρίζονται από τις επιγραφές στα νότια της δυτικής πλευράς (από την άλλη πλευρά της κλίμακας) συγκλίνει με τους πρωταγωνιστές της νότιας πλευράς.⁴¹⁴ Πιθανόν η θεματική της δυτικής πλευράς είναι θεότητες της γης και της βλάστησης.⁴¹⁵ Όπως προαναφέρθηκε, οι τοίχοι που περιέβαλλαν τον βωμό στις τρεις πλευρές του είχαν κοσμηθεί με ανάγλυφα, όπου απεικόνιζαν τη μυθολογική ζωή του Τηλέφου.⁴¹⁶

Η συμπλοκή που αναπαριστάται στη μεγάλη ζωοφόρο διαμορφώνεται με βάση τις ατομικές μάχες οι οποίες εξελίσσονται σε ρυθμούς παλίστριας, με πλάγιες γραμμές που συγκλίνουν και αποκλίνουν. Η εντύπωση του συμπαγούς διαρρηγνύεται από τμήμα σε τμήμα από μια άνετη κίνηση του Δία, από τον καλλίγραμμο γυμνό Απόλλωνα, από τη διέλευση ενός άρματος, από τον καλπασμό της Κυβέλης, από την απρόσμενη εμφάνιση του Ήλιου ή της Νύχτας που δημιουργεί πτυχές φωτοσκίασης, ή από όμορφες και φαινομενικά ειρηνικές θεότητες.⁴¹⁷

Η θεματολογία της ζωοφόρου της γιγαντομαχίας μοιάζει πιο πολύ με αυτή της μικρασιατικής περιοχής. Βέβαια, ως προς τη θεατρική νοοτροπία, τη διάταξη, την αισθητική και τον ανθρωποκεντρισμό της, αφορά καθαρά ελληνική θεματολογία. Είναι ξεκάθαρη η συνολική κεντρική ιδέα που διακοσμεί τη ζωοφόρο, ακόμη και αν δεν προσμετρηθεί σε αυτήν η κύρια συσχέτιση του ενιαίου συνόλου του Δία και της Αθηνάς στην ανατολική πλευρά.⁴¹⁸

Στη ζωοφόρο εκφράζεται με παραστατικό τρόπο η στιγμή όπου οι Ολύμπιοι Θεοί υπερिशύουν έναντι των Γιγάντων, οι οποίοι παλεύουν με απόγνωση και νιώθουν τον πόνο που τους προκαλούν τα αμέτρητα πλήγματα. Δημιουργείται μία αναστάτωση και η μάχη

⁴¹³ Που αναπαριστάται να ρίχνει ένα αγγείο με φίδια στον γίγαντα αντίπαλό της.

⁴¹⁴ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 278.

⁴¹⁵ Pollitt 2011, 142.

⁴¹⁶ Μαυραειδοπούλου 2017, 79.

⁴¹⁷ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 280.

⁴¹⁸ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 278.

μεταξύ των πρωτόγονων δυνάμεων της φύσης και της νέας γενιάς Θεών που επιθυμεί να κατακτήσει τον πολιτισμό, αποκτά διαστάσεις μιας τιτανικής αναμέτρησης. Η κοσμογονική πτυχή που προβάλλεται μέσα από αυτές τις σκηνές πολέμου, παραπέμπει στα χρόνια όπου ο ανθρώπινος πολιτισμός προσπαθούσε με μόχθο να καταφέρει την έξοδό του από το πρωταρχικό χάος. Η αναπαράσταση της Γιγαντομαχίας και κατά συνέπεια η περγαμινή τεχνοτροπία σε βαθύ ανάγλυφο, και η εκφραστική θεατρικότητα που την διακατέχει αποτελούν το απόγειο του εκφραστικού ρεαλισμού, που χαρακτηρίζεται και μπαρόκ.⁴¹⁹ Επίσης, η υπερβολή που χαρακτηρίζει την περγαμινή Γιγαντομαχία καθιστά την Πέργαμο ως πατρίδα του ωμού πραγματισμού.⁴²⁰ Θεοί και Γίγαντες εκφράζονται παραστατικά σε τολμηρές στάσεις, μέλη να συσπώνται, ενδύματα να ανεμίζουν και μορφές να προσπαθούν να αποδράσουν από το πεδίο μάχης «βγαίνοντας» από το ανάγλυφο. Επιπλέον, τη σύνθεση της Γιγαντομαχίας διακρίνουν η έντονη θεατρικότητα, η υπερβολική δραματική χροιά, ο ακραίος δυναμισμός, οι ορμητικές και βίαιες κινήσεις και τέλος, οι στάσεις και οι εκφράσεις που δηλώνουν παθητικότητα.⁴²¹

Εάν η λάξευση της ζωοφόρου είχε πραγματοποιηθεί πριν ή μετά την τοποθέτηση των πλακών στη θέση τους, είναι κάτι που αμφισβητείται. Ίσως κάποια τμήματα της σκαλίστηκαν πριν, αλλά τα περισσότερα σίγουρα μετά. Η διάταξη των φιγούρων πιθανώς να σχεδιάστηκε πάνω στα μπλοκ, έτσι ώστε να διαμορφώνεται το σωστό μήκος κάθε πλευράς. Τα τμήματα που βρίσκονταν χαμηλότερα, όπως για παράδειγμα τα φιδίσια πόδια και οι υφασμάτινες πτυχώσεις που συναντώνται στο έδαφος, θα έπρεπε να λαξεύονταν πριν από την τοποθέτησή τους, διότι αν χαράσσονταν τοποθετημένα στη θέση τους αυτό θα προξενούσε ζημιά. Από την άλλη, τα τμήματα που βρίσκονταν υψηλότερα, σίγουρα λαξεύονταν αφού είχαν τοποθετηθεί στη θέση τους. Θα ήταν εύλογο το μεγαλύτερο τμήμα των φιγούρων να χαράσσονταν τοποθετημένες στη θέση τους, λόγω των συχνών διαιρέσεων των πλακών, αλλά και της διαρκούς αλληλοεπικάλυψης. Αν και ο συλλογισμός ήταν το σώμα κάθε φιγούρας να διατηρείται στο μέσο της πλάκας, η έντονη δράση δημιούργησε μερικά φυσικά σπασίματα. Η ζωοφόρος θα έπρεπε να είναι ολοκληρωμένη πριν την τοποθέτηση του άνω γείσου και τη συνέχεια του υπόλοιπου οικοδομήματος. Η ξύλινη σανίδα από γείσο στη βάση, προφυλάσσει τη ζωοφόρο κατά τη διάρκεια κατασκευής του έργου.⁴²²

Η ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας σχεδιάστηκε με σκοπό να εκφράσει παραστατικά το αρχέγονο χάος. Η μελέτη της ζωοφόρου έγινε στο χαρτί, εντούτοις η σύνθεση της θεωρείται

⁴¹⁹ Maffre 1995, 126-127.

⁴²⁰ Οικονόμος 1930, 66.

⁴²¹ Πλάντζος 2016, 246.

⁴²² Smith 1991, 159.

πως περιλαμβάνει προσεχτικές αντιστοιχίες, επαναλήψεις και αναστροφές μεμονωμένων φιγούρων και ομάδων. Μερικές από αυτές τις επινοήσεις σχεδιάστηκαν απλά για να προσφέρουν προσθετικούς τόνους σε κάθε πλευρά. Χρησιμοποιήθηκαν για την σύνδεση θεματικών ομάδων, αλλά συνάμα και την ένωση ομάδων και μορφών από διαφορετικές πλευρές. Για παράδειγμα, να αναφέρουμε ότι στη δυτική πλευρά, οι ομάδες που βρίσκονται στο εμπρόσθιο μέρος των δύο προβολών αντανακλώνται καθαρά μεταξύ τους: στη βόρεια προβολή ο Τρίτων και η μητέρα του Αμφιτρίτη και στη νότια ο Διόνυσος και η μητέρα του Σεμέλη.⁴²³

Μία εξαιρετική και πλούσια εικονογραφία δημιουργήθηκε και υπέστη επεξεργασία από τους σχεδιαστές, τόσο για τους θεούς όσο και για τους Γίγαντες. Εκτός από τις διαφορές ηλικίας, γένους και των κοινών χαρακτηριστικών τους οι θεοί του Ολύμπου, ξεχωρίζουν από τις ενδυμασίες τους. Επίσης, η παρουσία τους χαρακτηρίζεται και από την ύπαρξη μιας ποικιλίας ζώων όπως: τρία κυνηγετικά σκυλιά, τρία λιοντάρια, τρεις αετούς, τρεις ομάδες αρμάτων, μια ομάδα θαλάσσιων κενταύρων και ένα τεράστιο ψάρι. Οι Γίγαντες έχουν μόνο ένα φύλο (αρσενικό) και δεν είναι αρκετά πολιτισμένοι για να φορούν υφάσματα με πτυχές. Οι διαφορές τους έχουν να κάνουν με την ηλικία και τον τύπο των ποδιών τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις Γίγαντες νεαρής ηλικίας έχουν ανθρώπινα πόδια και μεγαλύτεροι σε ηλικία Γίγαντες έχουν φιδίσια. Τα φιδία συμβόλιζαν το ζώο του υπεδάφους και συσχετίζονται με τους Γίγαντες αφού φανερώνεται η προέλευσή τους ως γιοι της Γης. Η Γη σαν μάνα παρουσιάζεται στην ανατολική πλευρά, βυθισμένη στο έδαφος μέχρι τη μέση της, για να παρακαλέσει τους γιους της, όπως συνηθίζεται στην ελληνική τέχνη. Ορισμένοι Γίγαντες έχουν στην κατοχή τους κράνη και όπλα, αλλά αγωνίζονται κυρίως με βράχους, ρόπαλα, τα χέρια και τα φιδίσια πόδια τους.⁴²⁴ Η προστασία του εαυτού τους πραγματοποιείται με ποικίλα δέρματα ζώων, για παράδειγμα, κατσίκας, λιονταριού και αρκούδας. Ορισμένες φιγούρες Γιγάντων έχουν ιδιαίζουσα ανατομία: συναντάμε δηλαδή φτερά και νύχια πουλιών στα χέρια και κεφάλι λιονταριού. Μερικοί Γίγαντες της βόρειας πλευράς έχουν στοιχεία από ψάρια στα πόδια τους. Η μυθολογία από την οποία πηγάζουν στοιχεία και χρησιμοποιούνται στη ζωοφόρο, ενσωματώνει μια γιγαντιαία επίθεση από τα βάθη της θάλασσας αλλά και από τα πέρατα της γης.⁴²⁵

Η πανταχού παρουσία ζώων και ζωικών χαρακτηριστικών, αλλά και οι διάφορες λειτουργίες αυτών ως οπτικοί σηματοδότες που προκύπτουν στη ζωοφόρο είναι από τις πιο

⁴²³ Smith 1991, 160.

⁴²⁴ Οι οφιοειδείς σπείρες αυξάνουν την εντύπωση που δημιουργεί η σύνθεση στο σύνολό της.

⁴²⁵ Smith 1991, 161.

ενδιαφέρουσες πτυχές του θέματος της Γιγαντομαχίας. Η κυριαρχία του ζωικού στοιχείου έναντι του ανθρώπινου προκαλεί την πρώτη εντύπωση. Φαίνεται πως η ισχύς του ζωώδους απειλεί και παράλληλα εισέρχεται στην ανθρώπινη μορφή.⁴²⁶ Καθένας από τους θεατές της περγαμηνής ζωοφόρου, μπορεί να παρατηρήσει πως ενώ σχεδόν όλοι οι Ολύμπιοι θεοί έχουν ανθρώπινο σώμα, πολλοί από τους γίγαντες παρουσιάζουν ζωικά χαρακτηριστικά που προκαλούν ιδιαίτερη εντύπωση.⁴²⁷ Σε πολλούς από τους γίγαντες λοιπόν, προβάλλονται φίδια στη θέση των ποδιών τους, φτερά και αιχμηρά αυτιά ζώων. Υπάρχουν ανθρώπινοι κορμοί στους οποίους ο λαϊμός και ο αυχένας διογκώνονται και πρόσωπα που ενώ διατηρούν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους παρουσιάζουν εντούτοις δυο κέρατα ταύρου. Γίγαντας μεταμορφώνεται σε λιοντάρι, αποκτώντας τα απαραίτητα νύχια και κεφάλι. Δίνοντας στους γίγαντες αυτά τα ζωικά χαρακτηριστικά, οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τη ζωοφόρο ενστερνίστηκαν μία μακρόχρονη ελληνική παράδοση κατά την οποία το «άλλο», το επικίνδυνο, το ανελέητο, το ακαθόριστο, μπορούσε να εκφράζεται σε υβριδική μορφή. Ωστόσο, στην εικονογραφία των γιγάντων, το εύρος και τα διαφορετικά είδη των ζωικών μορφών που χρησιμοποιούνται στην Πέργαμο είναι απaráβλητα.⁴²⁸ Παρ'όλ'αυτά, το γεγονός που καθιστά περισσότερο ενδιαφέρουσα την αντίθεση του ανθρώπου και του ζώου στη ζωοφόρο, είναι το γεγονός πως τα ζωικά στοιχεία δεν λείπουν και από την περίπτωση των θεών. Για παράδειγμα, εκτός από τους φτερωτούς γίγαντες που αναπαριστώνται στη ζωοφόρο, έτσι υπάρχουν και μερικοί θεοί με φτερά. Τα φτερά όμως έχουν διαφορετική σημασία στους γίγαντες και άλλη για τους θεούς. Στην περίπτωση των γιγάντων, τα φτερά δηλώνουν κατεξοχήν ζωικότητα. Από την άλλη, οι Ολύμπιοι θεοί με τα φτερά δείχνουν την ταχύτητά τους και τη σύζευξή τους με τις περιοχές πάνω από τη γη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα φτερά της Νίκης και του Έρωτα που ανασηκώνονται πάνω από το έδαφος, κάτι που δεν συμβαίνει καθόλου με τα φτερά των γιγάντων. Επιπλέον, σε αυτή τη σύνθεση που ενσωματώνει ζώα και από τα τρία στοιχεία της φύσης – νερό, γη και αέρα - πολλές από τις θεϊκές μορφές της ζωοφόρου παρουσιάζονται σε συνδυασμό με αυτά, γεγονός που δηλώνει την κυριαρχία τους και την ισχύ τους έναντι των γιγάντων. Ο αετός του Δία προβάλλεται στη ζωοφόρο τέσσερις φορές, σαν σύμβολο της πανταχού θεϊκής παρουσίας στη μάχη, φέρνοντας την αστραπή και κάνοντας επίθεση στους αντιπάλους. Και κάθε λιοντάρι, σκύλος ή άλογο που παρουσιάζεται ως υπηρέτης ή σύντροφος πολλών θεοτήτων εναντιώνεται στους εχθρούς. Ιππόκαμποι οδηγούν το άρμα του Ποσειδώνα, έχοντας στο

⁴²⁶ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 273.

⁴²⁷ Οι Γίγαντες στο μεγαλύτερο μέρος τους, συνδυάζουν ανθρώπινα και τερατόμορφα χαρακτηριστικά.

⁴²⁸ Whitaker 2005, 169.

μπροστινό τμήμα τους μυτερά πτερύγια, με αποτέλεσμα να μοιάζουν με άλογα.⁴²⁹ Οι θεοί του Ολύμπου μπορούν να πετύχουν μεγάλη νίκη έχοντας ως συμμάχους τα ζώα που έχουν εξημερώσει. Κάτι το μη αναμενόμενο είναι πως οι θεοί αρκετές φορές στρέφουν τα φίδια ενάντια στους γίγαντες, κάτι που αποδεικνύει την σωστή χρήση των επικίνδυνων χθόνιων δυνάμεων. Απεναντίας, τα φίδια των γιγάντων περικυκλώνουν αφόρητα τους Ολύμπιους θεούς ή δαγκώνουν άσκοπα την πανοπλία τους.⁴³⁰

Το συμπέρασμα των παραπάνω είναι πως ως επί το πλείστον οι θεοί εμφανίζονται με ζώα, ενώ οι γίγαντες παρουσιάζονται οι ίδιοι με ζωικά χαρακτηριστικά. Η διάκριση αυτή υπάρχει σχεδόν σε όλη την ζωοφόρο, εκτός από μία αξιοσημείωτη εξαίρεση. Στη νότια προβολή της δυτικής πλευράς του βωμού σε διακεκριμένη θέση, παρουσιάζεται η εντυπωσιακή υβριδική μορφή του Τρίτωνα, η οποία έχει κεφάλι και κορμό ανθρώπου, φτερά, σώμα και μπροστινά άκρα αλόγου και μια ουρά ψαριού. Σαν να δίνεται έμφαση στη ζωική μορφή του Τρίτωνα, σε αντίθεση με τους τρεις γίγαντες αντιπάλους του, οι οποίοι παρουσιάζονται ανθρώπινοι. Εάν η εικονογραφία δεν είναι επηρεασμένη από την παράδοση, τότε αυτό αποτελεί ένα παράδειγμα όπου η οπτική γλώσσα της ζωοφόρου φαίνεται να επικοινωνεί τον εαυτό της. Οι σχεδιαστές της ζωοφόρου δείχνουν την προτίμηση τους για την πολυπλοκότητα, ακόμη και την αντίφαση στην εκπροσώπηση της ιδεολογίας.⁴³¹

Η εξέλιξη που συναντάται στον τομέα της ανατομίας αυτή την εποχή, καθρεφτίζεται στην τέχνη της γλυπτικής και μάλιστα οι παραστάσεις με χρονολόγηση από τα τέλη του 3^ο αιώνα είναι ενδεικτικές για αυτή την τάση. Το αντρικό γυμνό εξετάζεται λεπτομερώς, παρέχοντας τη δυνατότητα για κινήσεις που είναι ευμετάβλητες. Στο παιχνίδι των ανάγλυφων, σε μερικές περιπτώσεις η επιδεξιότητα των καλλιτεχνών προσεγγίζει την υπερβολή. Οι γυναικείες θεότητες με τις επιτηδευμένες κομμώσεις και πτυχώσεις, εξισώνουν το ανάστημά τους με τους άρρενες συντρόφους τους, υποστηρίζοντας τις αρχές τους οι οποίες σπανίως δεν αποδεικνύονται. Μάχονται με παρόμοιο θάρρος και αντοχή, τις ίδιες θανάσιμες εκφραστικές κινήσεις των χεριών και όμοια έντονα και δυναμικά άλματα.⁴³²

Στις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις της κοινωνίας, η ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή και να κατανοηθεί ως μία διαχρονική μάχη ανάμεσα στους Γίγαντες και του θεούς. Οι ηττημένοι διακρίνονται με ευκολία ενώ πολλοί μεμονωμένοι θεοί είναι άμεσα αναγνωρίσιμοι από τις γνωστές ιδιότητές τους. Ο πληθυσμός των θεατών που ήταν ειδήμονες της μυθολογίας και της λογοτεχνίας μπορούσαν να κατανοήσουν από τον

⁴²⁹ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 275.

⁴³⁰ Whitaker 2005, 170.

⁴³¹ Whitaker 2005, 171.

⁴³² Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 282.

συνδυασμό της εικονογραφίας και των εγγεγραμμένων ονομάτων πως ολόκληρη η ζωοφόρος κατασκευάστηκε με μία κατανοητή μέθοδο, χωρισμένη σύμφωνα με τις τέσσερις πλευρές και από τη συμμετοχή των διάφορων θεοτήτων. Αυτή η μέθοδος της ζωοφόρου, εξακολουθεί να είναι ευανάγνωστη με εξαίρεση μία μεγάλη έκταση στη βόρεια πλευρά.⁴³³

Να επισημανθεί πως η περγαμινή ζωοφόρος κατά πρώτο λόγο αποτελεί ένα εικαστικό έργο τέχνης, και αφού δημιουργήθηκε με σκοπό να διαδώσει κάποιο μήνυμα, αυτό έπρεπε να επιτευχθεί με οπτικούς όρους. Αν παρατηρηθεί, από την μία η οπτική γλώσσα της ζωοφόρου, ενάντια στο παρελθόν της τέχνης, τόσο στην ίδια την Πέργαμο όσο και σε άλλες πόλεις, εξακριβώνεται πως η ζωοφόρος όντως συμβάλλει στη διάδοση μερικών ιδεολογικών στοιχείων, τα οποία μόλις είχαν αρχίσει να ξεπροβάλλονται από την περασμένη τέχνη. Σε αντίθεση, από την άλλη πλευρά, αναδεικνύεται ένα είδος αποτρεπτικής έφεσης. Αυτό σημαίνει, πως για κάθε αξιόπιστη γενίκευση των τρόπων που εκπροσωπείται η ζωοφόρος, σίγουρα υπάρχουν σημαντικές εξαιρέσεις και αντενδείξεις. Η απλή ιδεολογία κλείνει προς τη μονοδιάστατη και υπερβολική έκφραση. Με δυο λόγια, η ζωοφόρος της Πέργαμου χαρακτηρίζεται συναρπαστική, διότι ακόμη και αν εκφράζει σε ελάχιστο βαθμό σχέσεις εξουσίας, δεν παύει να εκδηλώνει ταυτόχρονα την πολυπλοκότητα της αληθινής ζωής και της πραγματικής και ουσιαστικής ιστορίας.⁴³⁴

Η ζωοφόρος εκτός των άλλων, αποδίδει την ηχώ και τις αναμνήσεις προγενέστερων έργων. Οι πλέον πολυμαθείς, μπορούν να την χαρακτηρίσουν ως μια ειδική παραπομπή από τον Παρθενώνα, στην ομάδα αρμάτων του Ήλιου στη νότια πλευρά της ζωοφόρου. Η σαφής μνεία στο δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα με τον Δία και την Αθηνά στην ανατολική πλευρά της ζωοφόρου είναι ξεκάθαρη επιρροή.⁴³⁵ Επιπλέον, σε ορισμένα από τα κεφάλια όπως για παράδειγμα στο πρόσωπο της «Νύχτας», παρουσιάζονται τα ίδια περιγράμματα με των γλυπτών του Παρθενώνα.⁴³⁶ Φυσικά υπάρχουν και πιο πρόσφατες απηχήσεις: ο αντίπαλος της Αθηνάς μας υπενθυμίζει τον Λαοκόοντα και παρουσιάζεται το θέμα φιδιού και επίθεσης. Επίσης, φαίνεται να υπάρχουν αναφορές σε υποβαθμισμένες γαλλικές μορφές σε ορισμένους από τους ηττημένους Γίγαντες, όπως για παράδειγμα τον αντίπαλο του Τρίτωνα. Οι αναφορές στον Παρθενώνα είναι σημαντικές για την Πέργαμο, ως νέα Αθήνα που υπερασπίζεται τον ελληνισμό. Από την άλλη, ο συσχετισμός με τον Λαοκόοντα, εκφράζει το θέμα της τραγικής

⁴³³ Smith 1991, 161.

⁴³⁴ Whitaker 2005, 164.

⁴³⁵ Ο κλασικισμός των κεφαλιών των θεών εμφάνιζε εν μέρει τύπους κλασικής σύνθεσης, εξ' ου και η ομοιότητα των πλακών της ζωοφόρου με την θεά Αθηνά και τον Δία με τα πρότυπα του δυτικού αετώματος του Παρθενώνα. Pollitt 2011, 142.

⁴³⁶ Κάτι το οποίο έχει γίνει με σκοπό να αποτελέσει έναν ακόμη τρόπο για την ανάδειξη και την γνωστοποίηση της επιθυμίας των Ατταλιδών να γίνουν υπερασπιστές της ελληνικής κλασικής κληρονομιάς. Pollitt 2011, 142.

τιμωρίας. Τέλος, οι αναφορές στις γαλλικές φιγούρες εκδηλώνουν τις πράξεις των Ατταλίδων.⁴³⁷

Πίσω από τους πολυάριθμους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με την περγαμινή ζωοφόρο της Γιγαντομαχίας, αντιλαμβάνεται κανείς έναν κατευθυντήριο νου. Έτσι όπως πίσω από τον ανανεωμένο μύθο με τα ιδιόμορφα στοιχεία διακρίνει κανείς ένα πλήρως ελληνιστικό παρελθόν. Ο μύθος αποτελεί μεταφορά του ιδεατού κόσμου σε ένα τόπο, όπου το γεγονός είναι προϊόν επινόησης και περιγράφεται με ρεαλιστικές λεπτομέρειες, παρέχοντας επιπρόσθετα με αυτό τον τρόπο μια πτυχή αυθεντικότητας. Η δράση παρουσιάζεται με αξιοπιστία και υιοθετεί το ενδιαφέρον του τόπου και του χρόνου μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η καινούργια της ερμηνεία.⁴³⁸

Οι επιλογές που έκαναν οι καλλιτέχνες έχουν σχέση με την εκπροσώπηση της Γιγαντομαχίας στην παλαιότερη ελληνική τέχνη. Το γεγονός πως οι Έλληνες καλλιτέχνες των αρχαϊκών χρόνων δεν διαφοροποιούν ιδιαίτερα τους γίγαντες από τους θεούς, είτε με την εικονογραφία, είτε με τις παραστατικές σκηνές στις οποίες τους εμπλέκουν, προκαλεί εντύπωση. Και θεοί και γίγαντες αναπαριστώνται με καθαρά ανθρώπινα χαρακτηριστικά και ούτε το μέγεθος τους διαφέρει κατά πολύ. Η βασικότερη διαφορά που υπάρχει ανάμεσά τους είναι πως οι θεοί φοράνε το συνηθισμένο ένδυμά τους, ενώ οι γίγαντες φέρουν οπλισμό οπλίτη. Επίσης, οι δύο αντίπαλες ομάδες που παίρνουν μέρος στην Γιγαντομαχία, κατευθύνονται η μία προς την μεριά της άλλης, με ένα μικρό ποσοστό να υποχωρεί και με γίγαντες να έχουν πέσει κάτω, δείχνοντας την βέβαιη ήττα της πλευράς τους. (Το Θησαυροφυλάκιο στους Δελφούς αναπαριστά τους γίγαντες με ανάλογο τρόπο, όπως και ένας μεγάλος αριθμός αττικών μαύρων βάζων). Εντούτοις, τον 5^ο αιώνα ύστερα από τους Περσικούς πολέμους, η Γιγαντομαχία επηρεάζεται από τα ίδια ρεύματα άλλων μυθικών αναμετρήσεων, όπως της Αμαζονομαχίας και της Κενταυρομαχίας. Στην προσπάθεια των Ελλήνων, και ειδικότερα των Αθηναίων, να προσδιορίσουν τη φύση τους σε σύγκριση με τον βάρβαρο, τον περσικό «άλλο», έρχονται με στόχο τον επαναπροσδιορισμό των μυθικών εχθρών της παράδοσης. Μέχρι τώρα τους απομάκρυναν οι διαφορές από το ελληνικό ιδεώδες, στο οποίο τώρα δίνεται ιδιαίτερη προσοχή και βαρύτητα. Με βάση αυτή την εξέλιξη που προήλθε, οι καλλιτέχνες διαφοροποιούν πλέον τους γίγαντες από τους θεούς πολύ περισσότερο και με απρόσμενο τρόπο. Στις αρχές του 5^{ου} αιώνα, συναντάμε στην τέχνη τις μορφές των γιγάντων όχι πια οπλισμένες με εργαλεία, αλλά με βράχους και ρόπαλα. Ορισμένες φορές μάλιστα, καλύπτονται μόνο με δέρμα ζώων. Φτάνοντας στις τελευταίες

⁴³⁷ Smith 1991, 160-161.

⁴³⁸ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 282.

δεκαετίες του 5^{ου} αιώνα, συναντάμε έναν γίγαντα, μη ανθρώπινο πλέον με φιδίσια πόδια.⁴³⁹ Η τάση που υπήρξε τον αιώνα αυτό, ξεχωρίζει απόλυτα τους γίγαντες από τους Ολύμπιους θεούς. Ίσως αυτό συμβαίνει για ιδεολογικούς λόγους, για να καταστεί εναργέστερα η διάκριση ανάμεσα στην ελίτ της περγαμηνής πόλης και των εχθρών της.⁴⁴⁰

Στην περγαμινή γιγαντομαχία περιγράφεται η αλλαγή που πραγματοποιείται στον ελληνισμό την εποχή που επεκτείνεται από την μια άκρη του μεσογειακού κόσμου στην άλλη. Ο ουσιώδης ουμανισμός που αποτελεί θεμέλιο του ελληνικού πνεύματος υπάρχει ακόμη και εκδηλώνεται μέσω της ομορφιάς των προσώπων, της αρμονίας και της ζωντάνιας των σωμάτων - ακόμη και στην περίπτωση που αυτά έχουν ως απόληξη φίδια ή ουρές ιππόκαμπου -, των πολυτελών και ρυθμικών πτυχώσεων, της υποταγής του ζωικού κόσμου, των χαοτικών εικόνων και τέλος μέσω της παθητικής αξιοπρέπειας αυτών που έχουν νικηθεί, προς τους οποίους μάλιστα απευθύνεται ο οίκτος των θεατών.⁴⁴¹

Το έργο της ζωοφόρου επικυρώθηκε από τους αρμόδιους γλύπτες που ήταν υπεύθυνοι για καθένα από τα τμήματα. Η προέλευσή τους ήταν από την Αθήνα και από την Πέργαμο. Τα ονόματα τους ήταν γραμμένα κάτω από αυτά των Γιγάντων. Φανερώθηκαν δεκαέξι αποσπασματικές υπογραφές οι οποίες είχαν την εξής μορφή: «Ο Ορέστης, γιος του Ορέστη της Περγάμου, έκανε (αυτό)». Τρεις τουλάχιστον ήταν οι κοινές υπογραφές ενός ζευγαριού γλυπτών. Διασώζονται πέντε ονόματα γλυπτών: ο Ορέστης, ο Μελάνιππος, ο Θεόρρετος, ο Διονυσιάδης και ο Μινεκράτης (ένα ζευγάρι). Κι όμως, πέρα από τις δεκαέξι υπογραφές διαφορετικών καλλιτεχνών που εντύπωσαν την ταυτότητα του στο έργο, δεν υπάρχει κάποιο που να δηλώνει με βεβαιότητα την αρμοδιότητα του πρωτομάστορα. Ούτε υπάρχει κάποια αφήγηση της Γιγαντομαχίας που να αποδεικνύει κάτι. Επίσης, τα απομεινάρια από τις εγγεγραμμένες ονομασίες των γιγάντων μπορεί να δηλώνουν έμμεσα ότι οι γλύπτες της ζωοφόρου να πορεύονταν με βάση κάποιο κείμενο⁴⁴², αλλά και αυτό είναι κάτι που καμία αρχαία πηγή αναφερόμενη στον Μεγάλο Βωμό δεν προσφέρει τις επαρκείς απαντήσεις.⁴⁴³ Μια υπογραφή μπορεί να εναρμονιστεί με τη ζωοφόρο μόνο σε μία θέση, την εσωτερική πλευρά της νότιας προβολής, όπου η υπογραφή έπρεπε να μεταφερθεί στο γείσο. Υπολογίζεται περίπου ότι σαράντα υπογράφοι γλύπτες θα είχαν εργαστεί στη ζωοφόρο, αν βέβαια αφορά μια τυπική διαίρεση του έργου. Ο αριθμός αυτός αν και μεγάλος, είναι πιθανός. Αλλιώς, μπορεί να ισχύει η εκδοχή ορισμένοι ή όλοι οι γλύπτες να ασχολήθηκαν σε

⁴³⁹ Whitaker 2005, 166.

⁴⁴⁰ Whitaker 2005, 169.

⁴⁴¹ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 282.

⁴⁴² Όπως συμβαίνει και με τον Παρθενώνα.

⁴⁴³ Spivey 2004, 277.

περισσότερα από ένα τμήμα της ζωοφόρου. Ο κάθε υπογράφων γλύπτης θα είχε τη δική του ομάδα από βοηθούς και σκλάβους και θα τους έδινε οδηγίες ο επιβλέπων σχεδιαστής ή ο αρμόδιος αρχιτέκτονας. Αυτός θα είχε υπό την ευθύνη του τις λεπτομέρειες και το σκίτσο ολόκληρης της ζωοφόρου, στο οποίο σίγουρα ενασχολήθηκαν όλοι οι γλύπτες. Στοιχεία σχετικά με το όνομα και τον πιθανό αριθμό των σχεδιαστών δεν υπάρχουν. Μπορεί να εργάστηκαν σε συνεννόηση με τους βασιλικούς προστάτες.⁴⁴⁴

Οι γλύπτες που ασχολήθηκαν με το μνημείο αντιμετώπισαν το ζήτημα της αναζήτησης αρκετών Θεών, ώστε αυτή η τεράστια σε μέγεθος ζωοφόρος να δείχνει γεμάτη, αλλά συνάμα και η σύνθεσή τους να γίνει με τάξη.⁴⁴⁵ Μαζί με τους δώδεκα Ολύμπιους θεούς, οι γλύπτες πρόσθεσαν στη σύνθεση περίπου άλλες εβδομήντα πέντε κατώτερες θεότητες και προσωποποιήσεις: η έξυπνη τεχνική αυτών των ανάγλυφων ενώνεται με έναν ελληνιστικό ακαδημαϊσμό.⁴⁴⁶ Είναι προφανές, πως πίσω από τη θεατρική και γεμάτη ταραχή επιφάνεια, η ζωοφόρος αποτελεί ένα μνημείο που δύσκολα γίνεται κατανοητό. Μέρος της έρευνας έχει ασχοληθεί ολοκληρωτικά με τη δυσκολία της αναγνώρισης συγκεκριμένων προσώπων. Υπάρχουν αναντίλεκτες ενδείξεις για την επιβεβαίωση της ταυτότητας κάποιων μορφών, όπως επίσης και για την θέση που έχουν τοποθετηθεί στη ζωοφόρο.⁴⁴⁷ Οι θεοί του Ολύμπου δεν είχαν αυστηρή διάταξη σύμφωνα με την γενεαλογία τους, αλλά με τους γνωστότερους συσχετισμούς τους όπως η σφαίρα δράσης τους.⁴⁴⁸ Όσον αφορά τους ολύμπιους Θεούς υπάρχουν χαραγμένα δεκαοχτώ ονόματα και γίνονται ενέργειες για την επαναφορά ακόμη οχτώ θραυσμάτων. Φυσικά, σπουδαίος είναι ο ρόλος αυτών των επιγραφών για την επιδιόρθωση της αναπαράστασης της ζωοφόρου και της σημασίας της.⁴⁴⁹ Σε διάφορα σημεία του γείσου στο πάνω μέρος της ζωοφόρου, υπάρχουν «σημάδια τοποθέτησης» που δημιουργούν σειρές και αφορούν ονόματα μορφών πέρα από αυτά των Θεών και των Γιγάντων. Για να οριστούν οι θέσεις των σημαδιών, χωρίζονται ανά αλφαβητική σειρά και σε υπο-σειρές. Για να προσδιοριστεί ποια μορφή άνηκε σε ποια επιγραφή, διευκόλυναν ο συνδυασμός των σημαδιών με αυλακώσεις, τα σημάδια γόμφων και διάφορες επιπλέον ενδείξεις πάνω στα μαρμάρινα κομμάτια. Όλα αυτά, οδηγούν στη βέβαιη θέση που κατείχαν δεκαοχτώ μορφές, από τις οποίες αναμφισβήτητη είναι η ταυτότητα των δεκατεσσάρων.⁴⁵⁰ Οι γλύπτες είχαν χαράξει τα ονόματα κάθε Θεού με μεγάλα γράμματα και τονισμένα με κόκκινο

⁴⁴⁴ Smith 1991, 158-159.

⁴⁴⁵ Pollitt 2011, 138.

⁴⁴⁶ Boardman Griffin Murray 1996, 595.

⁴⁴⁷ Pollitt 2011, 138.

⁴⁴⁸ Smith 1991, 161.

⁴⁴⁹ Pollitt 2011, 140.

⁴⁵⁰ Pollitt 2011, 140.

χρώμα στο κυμάτιο πάνω από τους γεισίποδες του θρίγκου, οι οποίοι επισφραγίζουν τη ζωοφόρο. Στο κυμάτιο της βάσης κάτω από τη ζωοφόρο, ήταν χαραγμένα με μικρότερα γράμματα τα ονόματα των Γιγάντων (εκτός από την περιοχή κατά μήκος της κλίμακας). Αυτή η διάχυτη αντίθεση ανάμεσα στους όρους «άνω» και «κάτω», όπου ο πρώτος συσχετίζεται με τους θεούς και ο δεύτερος με τους γίγαντες, είναι μία τάση που εκμεταλλεύεται σε μεγάλο βαθμό τη ζωοφόρο. Μάλιστα για τους όρους αυτούς, ο Philip Hardie αναφέρει: «η αναπόφευκτη τάση του ανθρώπινου νου να αποδώσει αξία στους περιγραφικούς όρους «επάνω» και «κάτω», ο φυσικός χώρος είναι πολιτικοποιημένος και ηθικοποιημένος». Και σε ολόκληρο τον χώρο της ζωοφόρου οι θεοί έχουν υψηλότερη θέση από αυτή των γιγάντων, οι οποίοι καταλαμβάνουν πάντα την χαμηλότερη. Σχεδόν πάντα οι θεοί αναπαριστώνται όρθιοι, ξεπερνώντας σε ύψος τους αντιπάλους τους, ενώ οι γίγαντες αποτυπώνονται σκυμμένοι, γονατιστοί ή να εκτείνονται στο έδαφος. Είναι συντριπτική η υπεροχή των Ολύμπιων έναντι των Γιγάντων. Οι Ατταλίδες χρησιμοποιούσαν μισθοφόρους, και για το λόγο αυτό δεν μπορούσαν να εκφράσουν παραστατικά τους πολίτες της ίδιας της πόλης τους. Όμως, οι θεόπνευστοι Ατταλίδες μπορούσαν να συσχετιστούν με τους θεούς που μάχονταν κάνοντας χρήση των γνωστών συμβόλων τους.⁴⁵¹ Από οπτική άποψη η κατωτερότητα των γιγάντων, αποδεικνύει την στρατιωτική, πολιτική και ηθική κατωτερότητά τους.⁴⁵² Τα σώματά τους που έχουν ουρές φιδιών ως απόληξη, τους δεσμεύουν στη γη, όπως συμβαίνει με κάθε είδους ερπετό.⁴⁵³ Βέβαια, αν και τα ζωηρά χαρακτηριστικά των γιγάντων δηλώνουν την κατωτερότητα και την έλλειψη πολιτισμού, σε αντίθεση με τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά των θεών, με το κατάλληλο καλλιτεχνικό ένστικτο οι σχεδιαστές της ζωοφόρου, προσπαθούν να επιδιώξουν την αντίθεση μόνο με έναν συγκεκριμένο τρόπο: απεικονίζουν πολλούς από τους γίγαντες ως ανθρώπους, ως οπλίτες που φέρουν αντικείμενα οπλισμού, όπως ακριβώς και οι αρχαίοι πρόγονοί τους.⁴⁵⁴

Με την κατωτερότητα των γιγάντων στο χώρο της ζωοφόρου είναι στενά συνδεδεμένο το γεγονός πως τις περισσότερες φορές παρουσιάζονται ως μαχητές έναντι των θεών, και μάλιστα ηττημένων. Αυτό αποδεικνύεται από σκηνές όπως: τον κεραυνό του Δία που διαπερνά τον μηρό του αντίπαλου γίγαντα, τα σαγόνια του σκύλου της θεάς Άρτεμης που βρίσκεται στα πόδια της και περικλείουν τον λαιμό ενός γίγαντα, την Άρτεμη να χορεύει πάνω στο κορμί ενός πεσμένου Γίγαντα. Στοιχεία που φανερώνουν την ανωτερότητα των θεϊκών μορφών, απaráμιλλα στην εικονογραφική παράδοση. Μάλιστα συχνή είναι η εικόνα

⁴⁵¹ Spivey 2004, 277.

⁴⁵² Whitaker 2005, 167.

⁴⁵³ Spivey 2004, 277.

⁴⁵⁴ Whitaker 2005, 169.

στη ζωοφόρο, οι Ολύμπιοι θεοί να τραβούν από τα μαλλιά τους Γίγαντες, με αποτέλεσμα να γίνονται εξαιρετικά επιθετικοί, αλλά στην ουσία να παραμένουν αδύναμοι.⁴⁵⁵ Το ότι οι γίγαντες πρέπει να παρουσιαστούν ολοκληρωτικά νικημένοι, δίνεται η εντύπωση πως είναι κάτι προφανές και εγγενές στη φύση του θέματος. Στην πραγματικότητα, υπήρχαν άλλοι τρόποι μάχης στην παλιότερη ελληνική τέχνη, που πραγματοποιούνταν με ομοιόμορφο τρόπο. Οπότε, η επιλογή να παρουσιαστούν οι γίγαντες ηττημένοι με ολοκληρωτικό τρόπο ήταν σκόπιμη και γεμάτη με ιδεολογικό νόημα.⁴⁵⁶ Βέβαια, υπάρχουν και εξαιρέσεις που καθιστούν τις αντιθέσεις της ζωοφόρου πιο περίπλοκες αλλά και με περισσότερο ενδιαφέρον. Συγκεκριμένα, ορισμένοι γίγαντες παρουσιάζονται σε όρθια θέση σε αντίθεση με τους αντίπαλους θεούς. Ή σε μερικές περιπτώσεις παρουσιάζονται αντιδρώντας με έντονο τρόπο, όπως για παράδειγμα ο τεράστιος γίγαντας που δαγκώνει το σκυλί της Άρτεμις ή στη νότια μεριά της ζωοφόρου ο γίγαντας με το κεφάλι λιονταριού που πιέζει τα νύχια του στο χέρι του εχθρού του. Εκτός από αυτά τα παραδείγματα όμως, υπάρχουν δύο ακόμη περισσότερο αξιοπρόσεκτα στα οποία φαίνεται ξεκάθαρα η κατωτερότητα των Ολύμπιων θεών έναντι των γιγάντων: πρώτον, ένας θεός του οποίου η ταυτότητα δεν έχει εξακριβωθεί, στη βόρεια ζωοφόρο, γέρνει κάτω προς τα γόνατα του καθώς ορθώνεται στον αέρα από έναν γίγαντα που του δαγκώνει το χέρι. Δεύτερον, στο ανατολικό άκρο της νότιας ζωοφόρου, μία άλλη μορφή θεού γονατίζει μπροστά σε έναν πελώριο γίγαντα. Έτσι αυτά τα παραδείγματα αποτελούν εντυπωσιακότερες εξαιρέσεις στον κανόνα της ζωοφόρου όσον αφορά την ανωτερότητα των Ολύμπιων θεών.⁴⁵⁷

Σωζόμενο είναι περίπου το εβδομήντα πέντε τοις εκατό της ζωοφόρου και στο μεγαλύτερο ποσοστό η σωστή σειρά των πάνελ που υπάρχουν είναι ασφαλής. Οι φιγούρες που ενώνονται και οι γωνίες που έχουν κρατηθεί σε καλή κατάσταση, κατοχυρώνουν τη διάταξη μεγάλων τμημάτων. Άλλα πάνελ βρίσκονται πλάι των μπλοκ, τα οποία έχουν αριθμημένες σημάνσεις ρύθμισης. Η διατήρηση αυτών των σημάνσεων, εξασφαλίζουν την τοποθέτησή των μπλοκ στη σωστή θέση. Τα μπλοκ του γείσου έχουν τα ονόματα των θεών και με τον τρόπο αυτό κατοχυρώνουν τη θέση των πάνελ που κατέχουν αναγνωρίσιμους θεούς. Τα περισσότερα πάνελ τοποθετούνται στην κατάλληλη θέση, ανάλογα με τον συνδυασμό ταυτοποιήσεων, επιγραφών και αρχιτεκτονικών γνωρισμάτων. Έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί πρόσφατα δηλώνουν την πρόσθεση σημαντικών κομματιών: στο

⁴⁵⁵ Spivey 2004, 277.

⁴⁵⁶ Whitaker 2005, 168.

⁴⁵⁷ Whitaker 2005, 168.

νότιο τμήμα της ζωοφόρου ο νεαρός θεός που μάχεται τον τάυρο-Γίγαντα και στο βόρειο τμήμα το κεφάλι της Αφροδίτης και το ανεστραμμένο σώμα ενός ηττημένου Γίγαντα.⁴⁵⁸

Μία από τις πιο περίεργες φιγούρες της ζωοφόρου είναι η Γη. Μία παρουσία που χαρακτηρίζεται αμφίσημη. Το περίεργο αυτής της μορφής έγκειται στο γεγονός πως αν και η ίδια είναι πρόγονος των Ολύμπιων θεών, έχει επίσης γεννήσει τους γίγαντες. Στην περγαμηνή ζωοφόρο, ο τρόπος που αναπαριστάται η μορφή της Γης προβάλλει αυτή ακριβώς την διαφορούμενη κατάσταση: η Γη σε αντίθεση με τις υπόλοιπες θεϊκές μορφές παρουσιάζεται μόνο στο κάτω τμήμα της ζωοφόρου. Το όνομά της δεν καταγράφεται ούτε στο κάτω, ούτε στο πάνω μέρος όπως συμβαίνει με τα ονόματα των γιγάντων και των υπόλοιπων θεών αντίστοιχα, αλλά στο φόντο της ίδιας της ζωοφόρου, πάνω από τον δεξιό της ώμο. Μάλιστα, σε αντίθεση με όλους τους υπόλοιπους ήρεμους θεούς, η Γη εκφράζει την αγωνία και την αναστάτωση, κάτι που εναντιώνεται με την έκφραση του προσώπου της.⁴⁵⁹ Η σημασία αυτής της φιγούρας γίνεται εμφανής και από τη θέση την οποία κατέχει στη ζωοφόρο: καταλαμβάνει ένα από τα πιο εμφανή τμήματα αυτής (δίπλα από την ομάδα του Δία και της Αθηνάς), το τμήμα το οποίο βλέπουν πρώτο οι επισκέπτες που εισέρχονται στον περίβολο του Μεγάλου Βωμού. Μία ακόμη απόδειξη της σπουδαιότητάς της, είναι η εμφάνισή της και σε άλλο σημείο, στο δυτικό άκρο της βόρειας ζωοφόρου, όπως συμβαίνει και με την Ρέα.⁴⁶⁰ Η Γη λοιπόν, είναι μια αμφίσημη μορφή, η οποία επισκιάζει τους έντονους διαχωρισμούς που αντλούνται ανάμεσα στους θεούς και στους γίγαντες. Άλλη μία ιδιαίτερη και σπουδαία περίπτωση δηλαδή με την οποία το έργο της ζωοφόρου αντιφάσκει.⁴⁶¹

Ίσως το έργο του Μεγάλου Βωμού να είχε σχεδιαστεί με σκοπό οι θεατές του να ζούσαν μία απίστευτη εμπειρία και να έπλαθαν στην φαντασία τους τα γεγονότα των οποίων τη μνήμη τιμούσε το μνημείο.⁴⁶² Αυτό που μένει στον θεατή μετά την επίσκεψή του στη ζωοφόρο είναι ο καταγισμός και η οχλαγωγία της μάχης.⁴⁶³ Ο τρόπος με τον οποίο έχουν σκαλιστεί τα γλυπτά είναι τόσο ισχυρός που η μάχη αν και μονοδιάστατη, δεν καταλήγει ποτέ να είναι πληκτική. Η μάχη που εξελίσσεται στη ζωοφόρο συνεπαίρνει τον θεατή να προβεί σε όλη την έκταση της γλυπτικής σύνθεσης και να ανέβει στα σκαλοπάτια του βωμού.⁴⁶⁴ Η

⁴⁵⁸ Smith 1991, 159.

⁴⁵⁹ Whitaker 2005, 171.

⁴⁶⁰ Whitaker 2005, 172.

⁴⁶¹ Whitaker 2005, 172.

⁴⁶² Pollitt 2011, 132.

⁴⁶³ Spivey 2004, 277.

⁴⁶⁴ Spivey 2004, 277.

ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας συνιστά την ακμή της περγαμηνής πλαστικής.⁴⁶⁵ Σε αυτή τη διακεκριμένη σύνθεση, παρατηρούνται επιρροές από τα αναθήματα του Αττάλου, αλλά και από τα ελεύθερα γλυπτά, μεγάλο ποσοστό των οποίων βρίσκονταν στον περίβολο του Μεγάλου Βωμού.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Σε όλο το σύνολό του ο Μεγάλος Βωμός του Δία και ο πλαστικός κόσμος που υπάρχει σε αυτόν, δεν αποτελούν μόνο την αλληγορική ερμηνεία του μυθολογικού περιεχομένου, αλλά και την τεχνοτροπία, η οποία συμβολίζει ποικίλους παράγοντες που οδήγησαν στη δημιουργία του περγαμηνού πολιτισμού.

⁴⁶⁶ Πλάντζος 2016, 247.

Η ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ ΤΗΣ ΖΩΟΦΟΡΟΥ

Η περγαμινή Γιγαντομαχία αποτελεί το εκτενέστερο παράδειγμα του γνωστού αντικειμένου με πολλούς ισχυρισμούς στον θεατή. Είναι αναμφισβήτητο το γεγονός πως ο θεατής συνέδεε την ήττα των γιγάντων με την ήττα των Γαλατών, με βάση τις αναφορές για το μνημείο που βρίσκουμε στις πηγές του Πausανία. Όμως το ιδεολογικό υπόβαθρο της ζωοφόρου εκπέμπει μεγαλύτερη εμβέλεια σχετικά με εκείνη του προγενέστερου γλυπτού. Σε εκείνο, δεν υπάρχουν ξεκάθαρες αναφορές για συγκεκριμένους εχθρούς της ιστορίας, όπως τη φυλή των Γαλατών. Ίσως να είναι μια έκφραση των ιδεών της κατάκτησης και του ελέγχου σε παγκόσμιους μυθικούς όρους, κάτι που εμφανίζεται στην οπτική γλώσσα της ζωοφόρου. Τα δύο στοιχεία που παίζουν ενεργό ρόλο για να κάνουν το κοινό να εντυπωσιαστεί και να συγκινηθεί είναι η τεχνοτροπία και η τοποθέτηση της ζωοφόρου.⁴⁶⁷

Το κυρίαρχο και βασικό ιδιαίτερο γνώρισμα της μεγάλης ζωοφόρου είναι η τεχνοτροπία της, αφού από αυτή την οπτική γωνία ως αρχιτεκτονική ζωοφόρος αποτελεί καινοτομία.⁴⁶⁸ Με τον όρο τεχνοτροπία εννοούμε το σύνολο των ιδιαίτερων τεχνικών και υφολογικών στοιχείων, συνήθως ιδιοσυγκρασιακού χαρακτήρα, που διαφοροποιούν ένα έργο τέχνης από έργα άλλων πολιτισμών, χρονικών περιόδων ή ακόμη και εργαστηρίων. Υπερβολή χαρακτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται οι λεπτομέρειες στις επιφάνειες των γλυπτών μορφών σε αυτήν, με σκοπό μάλιστα να μεταφέρουν την κοσμική όξυνση της μάχης.⁴⁶⁹ Πιο συγκεκριμένα, μέσω της Γιγαντομαχίας πραγματοποιείται η αναβίωση των τεχνικών αλλά και της λειτουργίας του μνημειακού ανάγλυφου. Σχεδόν όλη η επιφάνεια του αρχιτεκτονικού βάθρου είναι καλυμμένη από μορφές σε διαφορετικά επίπεδα, σώματα που αναπαριστούνται σε μετωπική ή οπίσθια στάση, κεφάλια και κάτω άκρα που απεικονίζονται πλαγίως ή σε στροφή κατά τρία τέταρτα.⁴⁷⁰ Οι μορφές είναι σκαλισμένες με τέτοιο τρόπο, που δίνουν την εντύπωση πως θέλουν να ξεφύγουν από τον σκελετό τους.⁴⁷¹ Εύχρηστες γίνονται οι λεπτομέρειες που κοσμούν τη ζωοφόρο, πρωτίστως για την ενίσχυση της σκιάς του βάθρου, αφού αυτές αφαιρούνται από το πρώτο επίπεδο. Μέσω αυτής της τεχνικής, αποκολλώνται τα θαλερά και γυμνά σώματα, όπως επίσης και οι πτυχώσεις οι οποίες

⁴⁶⁷ Whitaker 2005, 167.

⁴⁶⁸ Smith 1991, 102.

⁴⁶⁹ Pollitt 2011, 140.

⁴⁷⁰ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 272.

⁴⁷¹ Whitaker 2005, 167.

χαρίζουν ρυθμό στις κινήσεις. Όλα αυτά τα στοιχεία, αναδεικνύουν μία αρχιτεκτονική πτυχή, πρωταρχικής σημασίας.⁴⁷²

Η περγαμηνή ζωοφόρος τοποθετήθηκε στην πιο εμφανή θέση στο εξωτερικό του Μεγάλου Βωμού του Διός.⁴⁷³

Όσο αφορά τη σύνθεση και τη μορφή, η ζωοφόρος πρεσβεύει δύο αρχές της αφηγηματικής κλασικής ζωοφόρου. Συγκεκριμένα πρεσβεύεται πρώτον, η κλασική αρχή της ισοκεφαλίας, δηλαδή οι φιγούρες καλύπτουν όλο το διαθέσιμο ύψος της ζωοφόρου. Δεύτερον, η κλασική αρχή του ταυτόσημου χρόνου, που σημαίνει ότι η δράση της ζωοφόρου διαδραματίζεται κατά την ίδια χρονική στιγμή.⁴⁷⁴ Το μοναδικό μέχρι τότε παράδειγμα για την ανάπτυξη μιας θεματικής σε μια στιγμή μόνο, και εικαστικό πρότυπο των καλλιτεχνών της Περγάμου, ήταν η ζωοφόρος του Παρθενώνα. Ένα σημαντικό στοιχείο είναι ότι οι περισσότερες φιγούρες που αναπαριστούν τους γίγαντες έχουν χαραχτεί με ανάγλυφο τρόπο και γυρίζουν ελάχιστα προς τη μεριά του φόντου σε δραματικό τόνο, σε αντίθεση με τις μορφές της ζωοφόρου του Παρθενώνα τις οποίες εκεί τις βλέπουμε σε στάση προφίλ.⁴⁷⁵ Βέβαια, υπάρχουν και πολλές μετωπικές μορφές που προεξέχουν. Τέτοιες μορφές ανάγλυφου ήταν κοινές για κλασικές μετόπες, αλλά όχι για κλασικές ζωοφόρους στις οποίες οι φιγούρες βρίσκονται κατά μήκος του ανάγλυφου στο προφίλ. Τα στοιχεία αυτά, έχουν σκοπό την προβολή της αύξησης της «φυσικότητας», της φαινομενικής πραγματικότητας του μνημείου και την ενίσχυση του αντίκτυπού που είχε στον θεατή.⁴⁷⁶ Το έξεργο ανάγλυφο πετυχαίνει έντονη φωτοσκίαση. Το φόντο περιορίζεται σε ασύμμετρους θύλακες σκιάς από τη συμπιεσμένη σύνθεση μάχης. Αυτή η συστηματική προσέγγιση αύξησης της δραματικής επιρροής θα διευκόλυνε περισσότερο από το σκούρο φόντο.⁴⁷⁷

Στην περίφημη ζωοφόρο της Γιγαντομαχίας του Βωμού του Δία, εντοπίζεται η τεχνική της εικονογραφικής αφήγησης, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη λεπτομέρεια. Ένα καλλιτεχνικό κόλπο δίνει έμφαση στην αίσθηση της άμεσης παρουσίας του δέκτη στη σκηνή που διαδραματίζεται το έργο: ένας γίγαντας παρουσιάζεται στα σκαλοπάτια του βωμού, με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση πως προσπαθεί να δραπετεύσει από τον χώρο επινόησης του έργου και να εισβάλλει στον πραγματικό χώρο του δέκτη-θεατή. Ο θεατής μάλιστα, έστω και για μια στιγμή νιώθει πως είναι μέρος της σύνθεσης του έργου.⁴⁷⁸

⁴⁷² Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 273.

⁴⁷³ Whitaker 2005, 167.

⁴⁷⁴ Πλάντζος 2016, 246.

⁴⁷⁵ Whitaker 2005, 167.

⁴⁷⁶ Whitaker 2005, 167.

⁴⁷⁷ Smith 1991, 159-160.

⁴⁷⁸ Θεοχαρόπουλος 2007, 32.

Οι μορφές της Γιγαντομαχίας διαθέτουν συνδυαστικά στοιχεία μεγάλου σχεδιασμού και εκλεπτυσμένης λεπτομέρειας. Τα σώματά τους είναι τεραστίων διαστάσεων και καλύπτονται από υφασμάτινες πτυχώσεις. Με ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια, αποδίδονται οι διαφορετικές υφές των ενδυμάτων και των σωμάτων, κυρίως των τερατόμορφων Γιγάντων. Τα ενδύματα των Θεών, άλλοτε αποτυπώνονται σαν ταραγμένα από ορμητικούς ανέμους, άλλοτε γίνονται ένα με το σώμα και σε ορισμένες περιπτώσεις κυματίζουν και δημιουργούν βαθιές και ανυπολόγιστες πτυχώσεις, όπου το βάθος τους χάνεται στη σκιά. Βέβαια, εκτός από το βάθος και την κίνηση όλο αναταραχή, οι πτυχώσεις στα ενδύματα των Ολύμπιων Θεών, προβάλλουν μία “αντιανατομική” πτυχή, η οποία ενδυναμώνει την εκδηλωτική τους ισχύ.⁴⁷⁹ Στη γλυπτική του Μεγάλου Βωμού, οι πτυχώσεις θέτονται σε τέτοια διάταξη, όπου είτε αγνοούν την ανατομία, είτε βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με αυτή. Κατέχουν με δυο λόγια, μία δική τους σημασία στη ζωοφόρο. Για παράδειγμα, οι πτυχές του ρούχου της Θεάς Αστερίας, διαμορφώνονται σε μορφή κυματιστού κώνου, όπου φανερώνουν τελείως τους γοφούς και τους μηρούς της. Το μάτιο του Θεού Ήλιου, περιστρέφεται γύρω του σαν έλικας. Η σωματική δομή της Θεάς που βρίσκεται στη νότια πλευρά της ζωοφόρου (μάλλον ταυτίζεται με την Ηώ), είναι ευδιάκριτη. Παρ’ολ’αυτά οι σχοινόμορφες πτυχώσεις που ακουμπούν σα δίχτυ το σώμα της, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις βασικές δομικές γραμμές του. Το ίδιο συμβαίνει και για τη Θεά που βρίσκεται στο κέντρο της βόρειας πλευράς της ζωοφόρου (ίσως ταυτίζεται με τη Θεά Νύχτα).⁴⁸⁰ Η ανάγλυφη ζωοφόρος στο σύνολό της παρουσιάζεται έκτυπη. Προκύπτουν αντιθέσεις όλο δράση και ενεργητικότητα ανάμεσα στο φως και τη σκιά, αφού οι επιφάνειες με έντονο τρόπο γίνονται κοίλες, χαράσσονται ή καμπυλώνουν. Αποτέλεσμα της φωτοσκίασης είναι η ταραχή και το πάθος που εκπέμπουν οι σκηνές.

Οι Γίγαντες οι οποίοι αναπαριστώνται με τρόπο που ακουμπούσαν με τα χέρια, τα γόνατα και τα φιδίσια κάτω άκρα τους απευθείας πάνω στα σκαλοπάτια του κλιμακοστασίου της εισόδου, στον πραγματικό αρχιτεκτονικό χώρο του κτιρίου, δίνοντας την εντύπωση πως ήθελαν να ξεφύγουν από το διάζωμα, αποτελούν ένα παράδειγμα για την αμφισβητούμενη σχέση μεταξύ της αρχιτεκτονικής και της διακόσμησης.⁴⁸¹

Όλες οι λεπτομέρειες των ξεχωριστών χαρακτηριστικών των όπλων και των εξαρτημάτων, όπως για παράδειγμα τα υποδήματα, στοιχεία του ενδύματος και της υποσκευής, και οποιαδήποτε άλλη λεπτομέρεια, αποδίδονται με ανάγλυφο τρόπο και με

⁴⁷⁹ Pollitt 2011, 140.

⁴⁸⁰ Pollitt 2011, 140.

⁴⁸¹ Boardman Griffin Murray 1996, 595.

μεγάλη προσοχή. Τις περισσότερες φορές, στα αρχιτεκτονικά γλυπτά, λεπτομέρειες τέτοιου είδους αποδίνονταν ζωγραφικά (παρέμβαση απλά στο χρώμα).⁴⁸² Επίσης, η τεχνοτροπία μπαρόκ που διακρίνεται σε αυτό το έργο, χρησιμοποιείται για να προβληθεί η τεράστια ισχύς των Ολύμπιων θεών και η ταραχώδης μάχη των επιθετικών Γιγάντων, στοιχεία που υποδηλώνουν τον υπερανθρωπισμό. Οι γλυπτικές ομάδες που εργάστηκαν στη ζωοφόρο της Γιγαντομαχίας εκπροσωπούσαν μία εξαιρετική και επιδέξια ποικιλία επιφανειών, όπως είναι τα ζωικά δέρματα, τα ψάρια και τα φτερά πουλιών. Αυτή η συνηθισμένη τεχνική των μεγάλων χάλκινων αγαλμάτων, στην περίπτωση της Γιγαντομαχίας επιδεικνύει την δεξιοτεχνία στο υλικό του μάρμαρου. Η ζωοφόρος έχει δημιουργηθεί σε ύψος έπους, υψηλό σε τόνο, σε μεγάλη κλίμακα, απλό σε θέμα με πολύπλοκη σύνθεση και απεριόριστη ποικιλία.⁴⁸³

Υπάρχουν αρκετά παραδείγματα όπου τα ζώα και τα ζωικά εξαρτήματα των Ολύμπιων θεών συμβάλουν σε μία σκηνή μάχης στην οποία αντηχούν διάφοροι θόρυβοι, δημιουργώντας μουσικές συνθέσεις στο νου και τη φαντασία του θεατή. Ο κεραυνός του Δία τη στιγμή που φλέγεται, διεισδύει με ορμητικότητα και σφοδρότητα στο πόδι ενός γίγαντα. Ο σκύλος της θεάς Άρτεμης δαγκώνει ένα γίγαντα στο πίσω μέρος του λαιμού του, ενώ την ίδια στιγμή τα φιδίσια πόδια του γίγαντα χτυπάνε την Εκάτη. Το φίδι της θεάς Αθηνάς τυλίγεται γύρω από τον γίγαντα και τον δαγκώνει στο στήθος. Την ώρα που ο αετός του Δία κινείται προς το χέρι ενός γίγαντα με απότομο τρόπο, τα φιδίσια πόδια του γίγαντα κουλουριάζονται και ετοιμάζονται για επίθεση. Τα άλογα από το άρμα του Ήλιου εναντιώνονται εναντίον ενός Γίγαντα. Ο Τρίτων ποδοπατάει έναν αντίπαλο γίγαντα ο οποίος χάνοντας τις δυνάμεις του νικιέται. Τα φτερά της Νίκης χτυπούν καθώς εκείνη στεφανώνει την Αθηνά και τα φτερά του γίγαντα τον οποίο θανατώνει η Αθηνά. Από την μία, λιοντάρια προσπαθούν να εξουδετερώσουν τους γίγαντες και από την άλλη, γίγαντες με κεφάλια λιονταριών συγκρούονται με τους Ολύμπιους θεούς.⁴⁸⁴

Η ανατομία που μεταδίδεται μέσω της ζωοφόρου παρουσιάζει ένα είδος αφηρημένου εξπρεσιονισμού.⁴⁸⁵ Το ρεύμα αυτό να μεν δεν χαρακτηρίζεται αφηγηματικό, δεν κατέχει δηλαδή τη στοιχειώδη ιδιότητα της θεατρικότητας, αλλά από την άλλη δεν είναι και

⁴⁸² Πλάντζος 2016, 246.

⁴⁸³ Smith 1991, 160.

⁴⁸⁴ Pollitt 2011, 142.

⁴⁸⁵ Καλλιτεχνικό ρεύμα στη ζωγραφική που άνθισε την μεταπολεμική περίοδο στην περιοχή της Νέας Υόρκης. Ο όρος αφηρημένος εξπρεσιονισμός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1946 από τον κριτικό τέχνης Robert Coates. Η ονομασία αυτή, περιλαμβάνει όλα τα τεχνικά και αισθητικά ιδιαίτερα γνωρίσματα του κινήματος, αφού αποτελούσε συνδυασμό του γερμανικού εξπρεσιονισμού με άλλες τάσεις σύγχρονων αφηρημένων κινημάτων, όπως του κυβισμού και του φουτουρισμού. Έμφαση δίνεται στην αυθόρμητη έκφραση και στη δραματική χροιά. Επίσης, γίνεται χρήση της υπερβολής (και της παραμόρφωσης) με σκοπό τη συγκίνηση του θεατή.

αντιθεατρικό, αφού τα πρόσωπα που απεικονίζονται εκδηλώνουν τραγικότητα και φαίνεται να έχουν έντονη εσωτερική δράση.⁴⁸⁶ Η ζωοφόρος διαφοροποιεί τους θεούς από τους γίγαντες μέσω των εκφράσεων στα πρόσωπά τους.⁴⁸⁷ Τα πρόσωπα των Ολύμπιων θεών τα διακατέχει μια ομοιόμορφη αδράνεια, η οποία σαφέστατα προέρχεται από την κλασική τέχνη του 5^{ου} αιώνα.⁴⁸⁸ Σε όλη τη διάρκεια της μάχης παραμένουν αδιατάρακτα γαλήνιοι. Την επιβλητικότητα και το μεγαλείο που ακτινοβολούν οι θεοί, δεν μπορούσε να το διαπεράσει η παθιασμένη επίθεση των επίγειων δυνάμεων.⁴⁸⁹ Στα πρόσωπα των Γιγάντων, χάρη στο γήινο χαρακτήρα τους, όπου εμποδίζει τη συγκράτηση των συναισθημάτων, εκφράζεται παραστατικά το πάθος μέσω της έντασης και της βαθιάς χάραξης, δείχνοντας παραμορφωμένα. Εκτός αυτού, στα πρόσωπά τους διαστρεβλώνονται συναισθήματα όπως ο πόνος, ο φόβος, το άγχος, η οργή και η ταραχή. Για παράδειγμα, τον Γίγαντα τον οποίο αρπάζει από την κόμη η Θεά Αθηνά, στον οποίο φαίνεται τα φρύδια του να αναδιπλώνονται κυματιστά με μεγάλες εξογκώσεις στη ράχη της μύτης του. Επίσης, οι ρυτίδες στο μέτωπό του είναι χαραγμένες τόσο βαθιά, που δείχνουν να είναι πληγές. Γύρω από την περιοχή των ματιών του Γίγαντα και πάνω από τα φρύδια υπάρχουν αυλακώσεις μεγάλου βάθους με αποτέλεσμα να παρουσιάζονται βαθιές σκιές. Στη βόρεια πλευρά της ζωοφόρου, η μορφή του Γίγαντα που δαγκώνει το άνω άκρο του συναγωνιστή που έχει πολιορκηθεί, τονίζεται από αγριότητα. Οι κόμες των Γιγάντων χαρακτηρίζονται από “υστερία”. Έχουν σχεδιαστεί σε σχοινόμορφες παχιές τούφες που διαχωρίζονται από βαθιές αυλακώσεις και στρέφονται με έναν φιδίσιο τρόπο, με πρόθεση να εκφραστούν έτσι τα φιδίσια πόδια αρκετών Γιγάντων.⁴⁹⁰ Για ακόμη μια φορά, κάτι που ήταν περιστασιακό μοτίβο στην προγενέστερη παράδοση της Γιγαντομαχίας, μεταβάλλεται από τη ζωοφόρο του Μεγάλου Βωμού σε ένα ολοκληρωμένο θέμα, εντείνοντας το ιδεολογικό της νόημα. Ο θεατής δεν αμφιβάλλει ως προς την ανωτερότητα του πολιτισμού και της αυτοσυγκράτησης των θεών, σε αντίθεση με την ξέφρενη και βάνουση συναισθηματικότητα των γιγάντων.⁴⁹¹

⁴⁸⁶ Μπαρούτας 2011, 37.

⁴⁸⁷ Ένα έντονα και σκόπιμα κλασικίζον χαρακτηριστικό.

⁴⁸⁸ Whitaker 2005, 171.

⁴⁸⁹ Pollitt 2011, 142.

⁴⁹⁰ Pollitt 2011, 140.

⁴⁹¹ Whitaker 2005, 171.

ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

Ύστερα από την κατασκευή της ζωοφόρου της Περγάμου διάφορα έργα τέχνης επηρεάστηκαν από την τεχνοτροπία και την θεματική οι οποίες δέσποζαν σε αυτήν. Παρακάτω αναφέρονται μερικά παραδείγματα.

Μία κεφαλή που ανήκει σε έναν νεαρό καταγόμενη από την Πέργαμο (βρίσκεται στο Βερολίνο), χαρακτηρίζεται από μαλακή θερμότητα κλασικού ύφους σε συνδυασμό όμως με αναστάτωση, με παρόμοιο τρόπο όπως τα έργα του κλασικού μπαρόκ, προσεγγίζει περισσότερο την τέχνη της ζωοφόρου της Περγάμου.⁴⁹²

Οι μορφές που συγκροτούν το μικρότερο ανάθημα των Ατταλιδών ενδεχομένως να άσκησαν την ίδια επίδραση στην τεχνοτροπία του Βωμού του Διός από την οποία μάλιστα επηρεάστηκαν. Υπάρχει πιθανότητα και στα δύο μνημεία να ασχολήθηκαν οι ίδιοι γλύπτες.⁴⁹³

Ο ναός της Αρτέμιδος Λευκοφρυήνης στη Λεύκοφρυ της Μαγνησίας, στον Μαίανδρο ποταμό, επιδιορθώθηκε με βάση τα σχέδια του αρχιτέκτονα Ερμογένη, τον 2^ο αιώνα π.Χ.. Ήταν ναός ιωνικού ρυθμού και οι κίονες του είχαν ύψος 12,40 μέτρων και στήριζαν επιστήλιο και ζωοφόρο με ανάγλυφη παράσταση Αμαζονομαχίας. Στη ζωοφόρο παρατηρείται ποικιλία στις στάσεις των μορφών και αρκετές σκηνές βίας με δραματικό περιεχόμενο. Μπροστά από το κτήριο υπήρχε βωμός μνημειακών διαστάσεων στο πρότυπο του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου. Επίσης παρουσιάζονται ελάχιστα κοινά στοιχεία των καινοτομιών που πραγματοποιήθηκαν στην απεικόνιση της περγαμηνής ζωοφόρου. Η αρχιτεκτονική αντίληψη, την οποία ακολουθεί και η πλαστικότητα, έγκειται στη σχέση μεταξύ των γεμάτων και των κενών θέσεων στο χώρο και στην εναλλαγή φωτός και σκιάς.⁴⁹⁴ Σήμερα τα μέρη της Αμαζονομαχίας έχουν μοιραστεί στο Βερολίνο, στο Παρίσι και στην Κωνσταντινούπολη.⁴⁹⁵

Η ομοιότητα του έργου του Λαοκόοντα με τις μορφές του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου είχε ως αποτέλεσμα τη σύνδεση του με το ροδιακό «μπαρόκ» των μέσων του 2^{ου} αιώνα π.Χ.. Συγκρίσεις που πραγματοποιήθηκαν ανάμεσα στο σύμπλεγμα του Λαοκόοντα και τα περγαμηνά πλαστικά έργα τοποθετούν το έργο χρονολογικά στον 2^ο αιώνα π.Χ..⁴⁹⁶ Ο Πλίνιος περιγράφει τον Λαοκόοντα ως ένα αξιοθαύμαστο έργο⁴⁹⁷ τέχνης τριών καλλιτεχνών από τη Ρόδο (του Αγησάνδρου, του Πολύδωρου και του Αθηνοδώρου) που είχε

⁴⁹² Buschor 1995, 41.

⁴⁹³ Pollitt 2011, 131.

⁴⁹⁴ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 56.

⁴⁹⁵ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 288.

⁴⁹⁶ Πλάντζος 2016, 258.

⁴⁹⁷ «Ένα έργο ανώτερο από κάθε ζωγραφικό πίνακα και κάθε γλυπτό». Πλάντζος 2016, 258.

κατασκευαστεί από ένα κομμάτι μάρμαρο.⁴⁹⁸ Είναι ένα από τα καλύτερα έργα με τα οποία εκφράζεται το «ελληνιστικό μπαρόκ».⁴⁹⁹ Το σύμπλεγμα αυτό αποτελεί μία «μονοδιάστατη» σύνθεση, στην οποία απεικονίζεται η αγωνιώδης προσπάθεια του Λαοκόοντα και των τριών γιών του να γλιτώσουν από τα θανατηφόρα φίδια, τα οποία τους επιτέθηκαν σε ένα βωμό. Η απόδοση του κινδύνου στις τρεις μορφές πραγματοποιείται με διαφορετικό τρόπο.⁵⁰⁰ Το σύμπλεγμα σεείται από την ένταση: αγωνιώδης προσπάθεια, εγκατάλειψη, λυτρωμός. Η κεντρική μορφή του Λαοκόοντα ξεχωρίζει, όχι μόνο λόγω του μεγέθους του, αλλά και της δραματικής έντασης η οποία εκδηλώνεται μέσω της απόδοσης του πόνου στο πρόσωπο αλλά και στη διαστολή των μυών του σώματος, κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τα νεαρά σώματα των γιών του. Η μελοδραματική του τεχνοτροπία και η τεχνική του δεξιότητα δεν έπαψε ποτέ να προκαλεί εντύπωση. Βέβαια, από άποψη τεχνοτροπίας, σύνθεσης, θεατρικότητας και σύλληψης, είναι περιττό να υπογραμμιστεί η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο σύμπλεγμα του Λαοκόοντα και της περγαμηνής ζωοφόρου του Μεγάλου Βωμού. Όπως και στον βωμό, έτσι και εδώ μια στιγμή αγωνίας και βίας επιλέχθηκε, ώστε να εξιστορήσει το γεγονός. Το πρόσωπο του Λαοκόοντα που συσπάται, το στόμα του που είναι ανοιχτό και οι ογκώδεις τούφες των μαλλιών του, μας οδηγούν αυτομάτως στους γίγαντες της μεγάλης ζωοφόρου του βωμού που κατέχονται από αγωνία. Οι ογκώδεις μύες του Λαοκόοντα και η βαθιά λάξευση που παρατηρείται στα μαλλιά και στη γενειάδα του, θυμίζει αδρομερώς την τεχνοτροπία του περγαμηνού βωμού. Τα θανατηφόρα φίδια του συμπλέγματος, μας παραπέμπουν στα φιδίσια πόδια των γιγάντων και στα φίδια της θεάς Αθηνάς που παρουσιάζονται στον Μεγάλο Βωμό⁵⁰¹ και η προσωπικότητα του Λαοκόοντα στον γίγαντα που εναντιώνεται στη θεά Αθηνά.⁵⁰²

Το σύμπλεγμα αυτό, αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης, έρευνας και συχνού θαυμασμού και ένα από τα πιο διάσημα έργα της ελληνιστικής μπαρόκ παράδοσης.⁵⁰³ Ερμηνεύθηκε ως έργο «μπαρόκ», αντίγραφο πρωτοτύπου της ελληνιστικής περιόδου ή δημιουργίας με επιρροές από διαφορετικά πρότυπα.⁵⁰⁴ Είναι επομένως αδιαμφισβήτητο πως το σύμπλεγμα

⁴⁹⁸ Την εποχή του, δηλαδή το 77 μ.Χ. ήταν τοποθετημένο στο ανάκτορο του αυτοκράτορα Τίτου. Το 1506 βρέθηκε στη Ρώμη (βορειανατολικά του Κολοσσαίου), πιθανώς να ήταν στημένο σε κάποια από τις αίθουσες των Θερμών του Τραϊανού. Η ανακάλυψη του συμπλέγματος (ύψους 1,84 μ.), προκάλεσε τεράστια εντύπωση στους καλλιτέχνες και στους διανοούμενους της Αναγέννησης. Για αιώνες θεωρούταν το πιο μεγαλοπρεπές αριστούργημα της ελληνικής τέχνης.

⁴⁹⁹ Smith 1991, 107.

⁵⁰⁰ Συγκεκριμένα, ο Λαοκόων κάνει προσπάθειες ώστε να αποφύγει το θανατηφόρο δάγκωμα, ο μεγάλος γιος φαίνεται να έχει ξεπεράσει τον άμεσο κίνδυνο, και ο μικρότερος γιος αργοπεθαίνει.

⁵⁰¹ Pollitt 2011, 165.

⁵⁰² Smith 1991, 108.

⁵⁰³ Pollitt 2011, 163.

⁵⁰⁴ Μπαϊράμη 2011, 352.

του Λαοκόοντα είναι μέρος της παράδοσης των γλυπτών του Μεγάλου Βωμού του Διός στην Πέργαμο, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει πως ανάμεσά τους δεν υπάρχουν διαφορές.

Το θέμα της Γιγαντομαχίας ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στην ελληνική τέχνη. Η νίκη των Ολύμπιων θεών έναντι των Γιγάντων συμβόλιζε τη νίκη της τάξης απέναντι στο σκότος και το χάος.

Η μεγάλη ζωοφόρος του Μεγάλου Βωμού του Διός της Περγάμου αποτελεί για το είδος της ένα έργο εξαιρετης σημασίας, σε σημείο όπου η διακόσμηση μεταγενέστερων ναών της ελληνιστικής περιόδου να δίνει την εντύπωση πως είναι κοινή και όχι ιδιαίτερα αξιόλογη.

Παράδειγμα αποτελεί η ζωοφόρος του ναού της Εκάτης στη Λάγινα, στη Στρατονίκεια της Καρίας, στην οποία παρουσιάζεται η γιγαντομαχία στη δυτική της πλευρά. Η εικονογράφηση της γιγαντομαχίας και των συνοδών των θεών ή των προσωποποιήσεων έχουν επηρεαστεί από την Πέργαμο δίχως αμφισβήτηση.⁵⁰⁵

Επίσης η θεματική της Γιγαντομαχίας διακοσμούσε την ασπίδα του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς και πολλά ακόμη έργα της αρχαιότητας.

⁵⁰⁵ Σαρμπονό Μαρτέν Βιγιάρ 2007, 288-289.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των ελληνιστικών χρόνων είναι πως αποτελούν μια χρονική περίοδο μετάβασης, η οποία κινείται μεταξύ της παράδοσης και του νεωτερισμού που διαπλάθουν το πνεύμα της εποχής. Μέσα στο κλίμα αυτής της εποχής, η τέχνη άνθισε και εξελίχθηκε.

Η πρόοδος στη μελέτη της ιστορίας της ελληνιστικής εποχής, συνέβαλε ώστε να αναγνωριστεί η αξία των έργων τέχνης αυτής της περιόδου. Η πρωτοτυπία αλλά και η υψηλή ποιότητα αυτών των έργων είναι πλέον αδιαφιλονίκητη. Η ελληνιστική τέχνη ως αντικείμενο μελέτης εξετάστηκε με νέα κριτήρια και όχι με βάση την τέχνη της κλασικής εποχής. Όχι μόνο κατάφερε να επιβιώσει, αλλά ανέδειξε και μια πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή, γνωρίσματα της οποίας ήταν η καινοτομία και η τόλμη.

Βασικός σκοπός της τέχνης της ελληνιστικής περιόδου ήταν ο θαυμασμός και η εξωτερίκευση των συναισθημάτων του ανθρώπου. Καινοτόμες ιδέες παρουσιάζονται στον τομέα της τέχνης της περιόδου αυτής. Ανάμεσα στις τάσεις που εμφανίζονται είναι και η θεατρική νοοτροπία, δηλαδή κάθε επιτηδευμένο υποκριτικό στοιχείο, το οποίο έχει ως στόχο την ψευδαίσθηση και την παραπλάνηση. Ειδικότερα, εικαστικές τέχνες και θέατρο ταυτίζονται, αφού στόχος και των δύο είναι η παράσταση ή αναπαράσταση και η μίμηση. Για την εκπλήρωση της ψευδαίσθησης της θεατρικότητας, σε κάθε εικαστική σύνθεση, είναι απαραίτητο να δημιουργούνται αντίστοιχα συναισθήματα με εκείνα του θεάτρου.

Πολιτικοί ηγέτες της εποχής επωφελήθηκαν από τη θεατρική νοοτροπία. Επίσης κάθε καλλιτέχνης είχε στόχο να δημιουργήσει μια παράσταση. Πρωτοπόρος σε αυτό το νεωτερισμό ήταν ο γλύπτης Λύσιππος, ο οποίος μαζί με τη σχολή του δημιούργησαν νέα είδη, όπου σε καθένα από αυτά παρουσιαζόταν η θεατρική νοοτροπία, συμβάλλοντας στην καλλιτεχνική παράδοση και παραγωγή.

Τα σύνορα μεταξύ των θεατών και των έργων τέχνης αυτής της περιόδου είναι σχεδόν ανύπαρκτα. Ο θεατής από παθητικός παρατηρητής μετατρέπεται σε κάποιον που παίρνει μέρος στη δράση. Μέσω αυτής της τάσης διευκρινίζεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της ελληνιστικής γλυπτικής. Ο πραγματικός της στόχος είναι να συγκινήσει, να εντυπωσιάσει, να γοητεύσει, να συγκλονίσει, και να σαγηνεύσει.

Η τέχνη της Περγάμου αποτέλεσε την προσφορά ενός νέου και σπουδαίου τρόπου έκφρασης στον τομέα της γλυπτικής. Η αρχιτεκτονική έδωσε έμφαση στον χαρακτήρα του γλυπτού διακόσμου. Η περγαμηνή τεχνοτροπία ήταν άξια λόγου και είχε μεγάλη σημασία για

την εξέλιξη της τέχνης. Η επίδραση που άσκησε στην μετέπειτα Ελληνική τέχνη είχε τεράστια σπουδαιότητα.

Το βασίλειο της Περγάμου στους ελληνοιστικούς χρόνους αποτελούσε ένα από τα πιο πλούσια κράτη. Πραγματοποιήθηκε το όραμα των βασιλέων της δυναστείας των Ατταλιδών, αναδεικνύοντας το γόητρο και τις φιλοδοξίες τους. Η πόλη αναπτυσσόταν διαρκώς, ώσπου αναδείχθηκε σε πολιτιστικό και πνευματικό κέντρο της εποχής. Η ίδια η πόλη ήταν ένα επίτευγμα της αρχιτεκτονικής τέχνης. Σπουδαίοι καλλιτέχνες, όπως αρχιτέκτονες και γλύπτες ένωσαν τις τέχνες τους, προσφέροντας στην Πέργαμο μεγαλοπρέπεια και ακτινοβολία που προκαλούσε εντύπωση και έθεσαν αισθητικά θεμέλια που θα διαρκούσαν χιλιάδες χρόνια.

Ο Μεγάλος Βωμός του Δία στην Πέργαμο και η Γιγαντομαχία που εικονίζεται στη ζωοφόρο αυτού του μνημείου, αποτελεί το πιο ξεχωριστό παράδειγμα της ελληνοιστικής γλυπτικής. Κυρίαρχα χαρακτηριστικά είναι η έντονη θεατρικότητα και η υπερβολική δραματικότητα, και για αυτό το μνημείο έχει χαρακτηριστεί ως «μπαρόκ».

Ο απόηχος της Γιγαντομαχίας της Περγάμου έχει περάσει στα επόμενα χρόνια, μέσα από ένα πλήθος εικόνων.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnheim R. 1980. Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης. Εκδόσεις: Ανώτατη σχολή καλών τεχνών. Μετάφραση: Δημητρολόπουλος Χ., Κουτσίδης Γ. Τίτλος πρωτοτύπου: Art and visual reception.
- Argan G.C. 1989. The baroque age. Rizzoli International Publications.
- Beazley J.D. Ashmole B. 1966. Greek sculpture and painting. To the end of the Hellenistic period. Cambridge University Press.
- Bieber M. 1949. The portraits of Alexander the Great. American philosophical society.
- Billows R.A. 1995. Kings and Colonists: Aspects of Macedonian imperialism. Leiden.
- Boardman J. Griffin J. Murray O. 1996. Η Ελλάδα και ο ελληνιστικός κόσμος. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη. Μετάφραση: Αλίκη Τσοτσορού-Μουστάκα. Τίτλος πρωτοτύπου: The Oxford history of Greece and the Hellenistic world. 1986. Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης.
- Bosworth A.B. 1996. Alexander and the east: The tragedy of triumph. Oxford: Clarendon press.
- Br. Le Guen, Les associations de Technites dionysiaques l' époque hellénistique, 2001, Nancy· S. Aneziri, Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine, 2003, Stuttgart: F. Steiner.
- Brogan T.M. 1999. Hellenistic Nike: monuments commemorating military victories of the Attalid and Antigonid kingdoms. The Aitolian league and the Rhodian polis ca 307 to 133 B.C.. Bryn Mawr College Ph.D.
- Buschor E. 1995. Το ελληνιστικό πορτραίτο. Αθήνα: Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής εταιρείας Αρ. 145. Μετάφραση: Γεώργιος Σ. Δοντάς.
- Chaniotis A. 1997. Theatricality beyond the theater. Staging public life in the Hellenistic world. New York university.
- Ridgway B. S. 2000. Hellenistic sculpture II: the styles of ca. 200–100 B.C. Madison.
- Foucault M. 1966. Les Mots et les Choses. Editions Gallimard.
- Frel J. 1982. The Getty bronze. J. Paul Getty Museum publication.
- Freud S. 2006. Τέχνη και ψυχανάλυση. Αθήνα: Κοροντζής. Μετάφραση: Κώστας Μηλιτιάδης.
- Giannikos C.A. 2007. Οι Έλληνες και η Μεγάλη Ελλάδα. Αρχαιολογικό οδοιπορικό στα μεγάλα κέντρα του ελληνισμού. Αθήνα: Εκδόσεις Μοντέρνοι καιροί Α.Ε.Ε. Τίτλος

- πρωτοτύπου: *Meraviglie dell' Archeologia. Greci e la magna Grecia*. 1998. Istituto geografico de agostini S.p.a. Novara, Italy.
- Grüner A. 2005. *Die Nike von Samothrake* στο L. Giuliani (ed.), *Meisterwerke der antiken kunst*, Munchen. Σελ. 50-71.
- Hamiaux M. 2066. *La victoire de Samothrace: construction de la base et reconstitution, monuments et memoires*. *Fondation Eugène Piot* 85, Σελ. 5-60.
- Johnson F.P. 1928. *Lysippos*. Review by Stephen Bleecker Luce. *The classical association of the middle west ad south, Inc. (CAMWS)*.
- Johnson F.P. 1968. *Lysippos*. Greenwood press.
- Kästner U. 2014a. *History of the Excavations at Pergamon up to 1900*. Pergamon. A *Hellenistic Capital in Anatolia*, edited by Pirson F. and Scholl A., 20-35. Instabul: Yapi Kredi Yayinlari.
- Kleiner F.S. 2010. *Gardner's art through the ages. The western perspective*. Wadsworth. Cengage Learning.
- Knell H. 1995. *Die Nike von Samothrake. Typus, form, bedeutung und wirkungsgeschichte eines rhodischen sieges-anathems in kabirenheiligtum von Samothrake*. Darmstadt. Σελ. 14-26.
- Krull D. 1985. *Der Herakles vom typ farnese. Kopienkritische untersuchungen einer schopfung des Lysipp*. Frankfurt am Main.
- Lawrence A.W. 1926. *The date of Nike of Samothrace*. *The Society for the Promotion of Hellenic Studies*.
- Lloyd S. 1989. *Ancient Turkey. A traveller's history of Anatolia*. British Museum publication.
- Maffre J.J. 1995. *Η ελληνική τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Δαίδαλος. Μετάφραση: Ευγενία Τσελέντη. Τίτλος πρωτοτύπου: *L' art Grec*. 1986. *Les presses universitaires de France*.
- Mark Ira S. 1996. *The monument of the victory of Samothrace: Dating questions*. *Aja* 100, 398.
- Mark Ira S. 1998. *The victory of Samothrace* στο O. Palagia – W. Coulson (eds.), *Regional schools in Hellenistic sculpture. Proceedings of an International conference held at the American school of class. Studies at Athens*. Oxford. Σελ. 157-165.
- Massa-Pairault 2007. *La gigantomachie de Pergame ou l' image du monde*. *BCH Suppl.* 50, Paris-Athenes.
- Mattusch C.C. 1996. *Classical bronzes: The art and craft of Greek and Roman statuary*. Ithaca and London: Cornell university press.

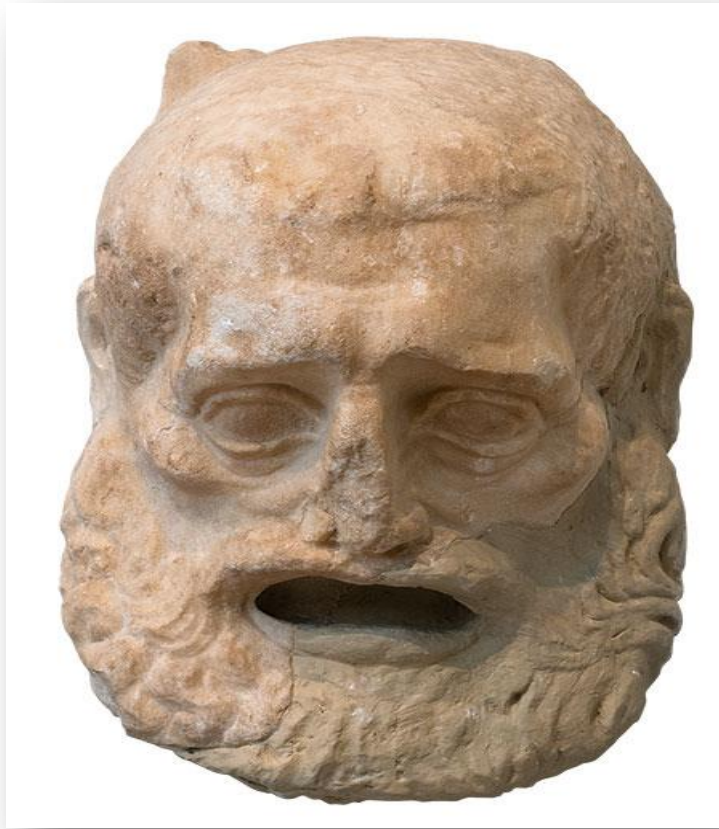
- Meyer H. 1996. The hanging Marsyas reconsidered. A roman table leg, early seleukid art and the school of Lysippos. *L'Erma di Bretschneider*.
- Morgan C.H. 1949. The style of Lysippos. *The American school of classical studies at Athens*.
- Mossé C. Schnapp-Gourbeillon A. 2010. Επίτομη ιστορία της αρχαίας Ελλάδας (2.000-31 π.Χ). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμας. Μετάφραση: Λύντια Στεφάνου. Τίτλος πρωτοτύπου: *Précis d' Histoire Grecque. Du début du deuxième millénaire à la bataille d' Actium*. 1990. Paris: Librairie Armand Colin.
- Panofsky E. 1995. *Meaning in the visual arts*. University of Chicago press.
- Pelletie L. 2013. *Performing architecture: from medieval festival to modern-day carnival*. Usa: Ashgate publishing limited.
- Picon C. Hemingway S. 2016. *Pergamon and the Hellenistic kingdoms of the ancient world*. New York: The Metropolitan museum of art.
- Pollitt J.J. 2011. Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμας. Μετάφραση: Ανδρομάχη Γκάζη. Τίτλος πρωτοτύπου: *Art in the Hellenistic age*. 1986. Cambridge University Press.
- Ridgway B.S. 2004. *Second chance. Greek sculptural. Studies revisited*. London.
- Rolley C. 2006. Η ελληνική γλυπτική. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου, Καρδαμίτσα. Μετάφραση: Ελένη Δημητρακοπούλου. Τίτλος πρωτοτύπου: *La sculpture grecque 1- Des origins au milieu du ve siècle*.
- Saïd S. Trédé M. Le Boulluec A. 2001. *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*. Τόμος I. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Smith R.R.R. 1991. *Hellenistic sculpture. A handbook*. London: Thames & Hudson.
- Smith E.L. 1992. *Παγκόσμια ιστορία τέχνης και πολιτισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Άλμπατρος.
- Spivey N. 2004. Η ελληνική γλυπτική. Αρχαία σημασία, Σύγχρονη ανάγνωση. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας. Μετάφραση: Β. Παπαευθυμίου-Α. Θεοχαράκη. Τίτλος πρωτοτύπου: *Understanding Greek sculpture, Ancient weanings, Modern readings*.
- Stewart A. 1993. *Faces of power: Alexander's image and Hellenistic politics*. University of California press.
- Stewart A. 2016. *The Nike of Samothrace: another view*. Archaeological institute of America.
- Tritle L.A. 1997. *The Greek world in the fourth century: From the fall of the Athenian empire to the successors of Alexander*. London and New York: Routledge.
- Whitaker R. 2005. *Art and ideology: The case of the Pergamon Gigantomachy*. *Acta Classica* XL VIII.

- Wölfflin H. 2006. Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο. Τίτλος πρωτοτύπου: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.
- Γονιδέλλης Α.Ε. 1998. Η γένεση κατά τους αρχαίους Έλληνες. Ουρανίδες μετά τους πρώτους θεούς: Κύκλωπες, Εκατόγχειρες, Ερινύες, Γίγαντες, Νύμφες. Αθήνα: Πύρινος κόσμος.
- Θεοδώρου Κ. 2018. Μια ανάλυση του αισθήματος του ανοίκειου στο διήγημα «Ζάντμαν» του Ε. Τ. Α. Χόφμαν, με όρους δύο οπτικών μοντέλων στη νεότερη φιλοσοφία. Διπλωματική εργασία. Σελ. 13-22. Αθήνα. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο.
- Θεοχαρόπουλος Γ. 2007. «Η ελληνιστική αισθητική». Πτυχιακή εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Μαυραειδοπούλου Ε.Χ. 2017. Η πολεοδομία της Περγάμου κατά την ελληνιστική περίοδο. Μεταπτυχιακή εργασία ειδίκευσης. Ρόδος, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Μπαϊράμη Κ. 2011. Η μεγάλη Ροδιακή πλαστική των ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων. Διδακτορική διατριβή. Αθήνα. Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο.
- Μπαρούτας Κ. 2011. Το θεατρικό ύφος στις εικαστικές τέχνες. Αθήνα: Εκδόσεις Λεξίτυπον.
- Οικονόμος Γ.Π. 1930. Η Πέργαμος και η Περγαμηνή τέχνη. Ανάτ.: «Η.Μ.Ε.».
- Παπαχριστοδούλου Χ.Ι. 1994. Ιστορία της Ρόδου. Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου (1948). Αθήνα. Β' Έκδοση συμπληρωμένη. Δήμος Ρόδου. Στέγη γραμμάτων και τεχνών Δωδεκανήσου.
- Πλάντζος Δ. 2016. Ελληνική τέχνη και αρχαιολογία. Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.
- Σαρμπονό Ζ. Μαρτέν Β. Βιγιάρ Φ. 2007. Ελλάδα, Ελληνιστική εποχή, Από τον 3^ο έως τον 1^ο αιώνα π.Χ., Μεγάλοι πολιτισμοί, Τόμος 3^{ος}. Αθήνα: Βιβλιοθήκη τέχνης. Τίτλος πρωτοτύπου: Grèce hellénistique.
- Συρόπολος Δ. Σ. 2003. Το δέρμα του τράγου. Το άλλο πρόσωπο της εξουσίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ηρόδοτος.
- Συρόπουλος Δ. Σ. 2005. Τα μετά τον Αλέξανδρο. Οι φυγοκεντρικές δυνάμεις των ελληνιστικών βασιλείων (323-281 π.Χ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ιωλκός.
- Χανιώτης Α. 2009. Θεατρικότητα και δημόσιος βίος στον ελληνιστικό κόσμο. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Χαραλαμπίδης Α. 2017. Μπαρόκ. Αρχιτεκτονική-Γλυπτική-Ζωγραφική. Αθήνα: University studio press.

ΑΡΧΑΙΕΣ ΠΗΓΕΣ

ΗΣΙΟΔΟΣ. Θεογονία. Έργα και Ημέραι. 2005. Αρχαίοι Έλληνες Κλασικοί. Βιβλιοσυνεργατική Α.Ε.Π.Ε.Ε.

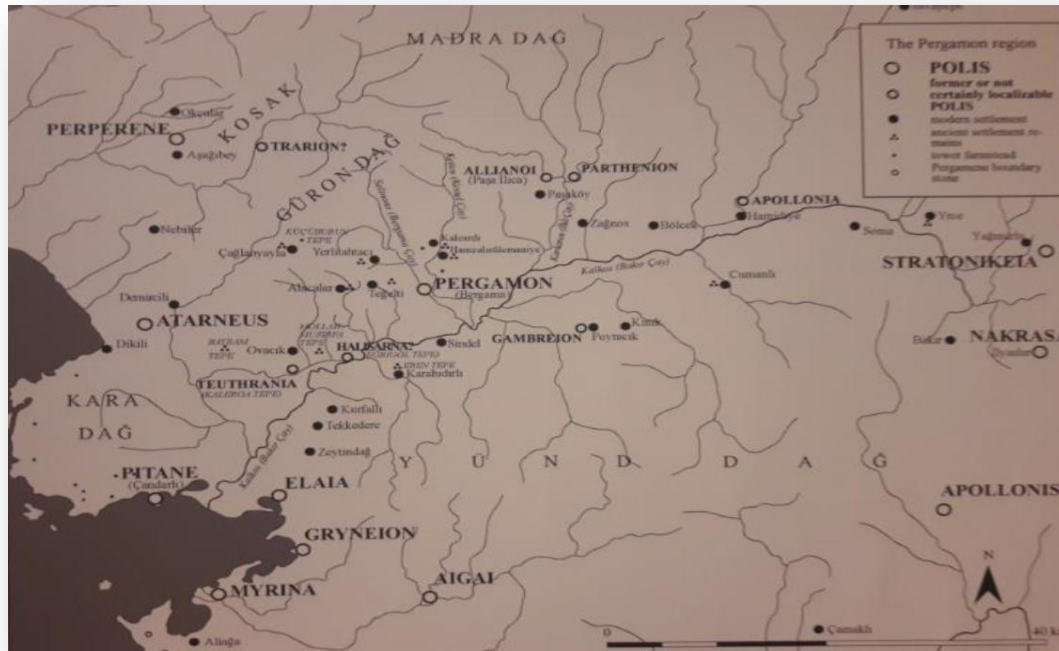
ΕΙΚΟΝΕΣ



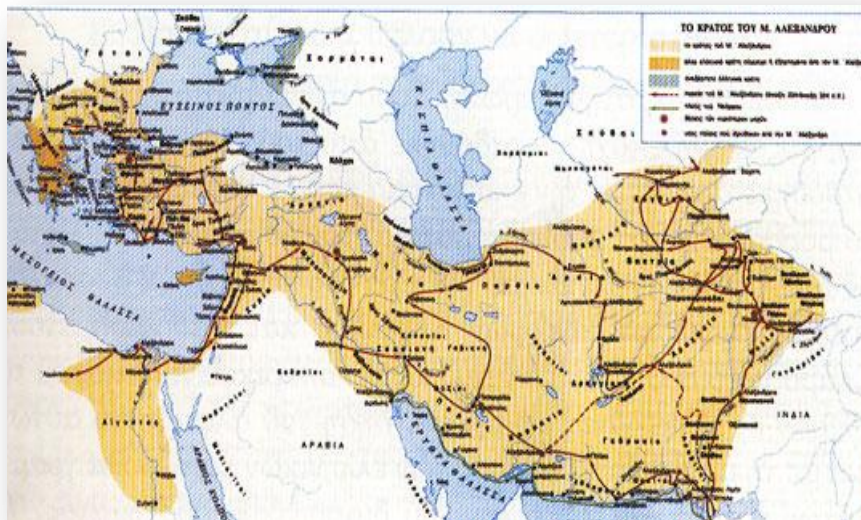
Εικ. 1: Μαρμάρινο θεατρικό προσωπείο 300-250 π.Χ. (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).



Εικ. 2: Κινηματογράφος (www.ert.gr).



Εικ. 3: Η περιοχή της Περγάμου (Sommerer 2008).



Εικ. 4: Το κράτος του Μ. Αλεξάνδρου (Ιστορία της αρχαίας Ελλάδας, Τόμος 7, Πανεπιστήμιο του Cambridge).



Εικ. 5: Η Ακρόπολη της Περγάμου (Friedrich Thierch 1882).



Εικ. 6: Αναπαράσταση της Ακρόπολης της Περγάμου (Φωτογραφικό αρχείο Explorer).



Εικ. 7: Μαρμάρινο άγαλμα Ηρακλή Farnese. Ρωμαϊκό αντίγραφο έργου του 325 π.Χ.
Νάπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο 6001 (Πλάντζος Δ. 2016).



Εικ. 8: Η Νίκη της Σαμοθράκης. Γύρω στο 200 π.Χ.. Παρίσι, Λούβρο (Pollitt J. 2011 Giraudon, Παρίσι).



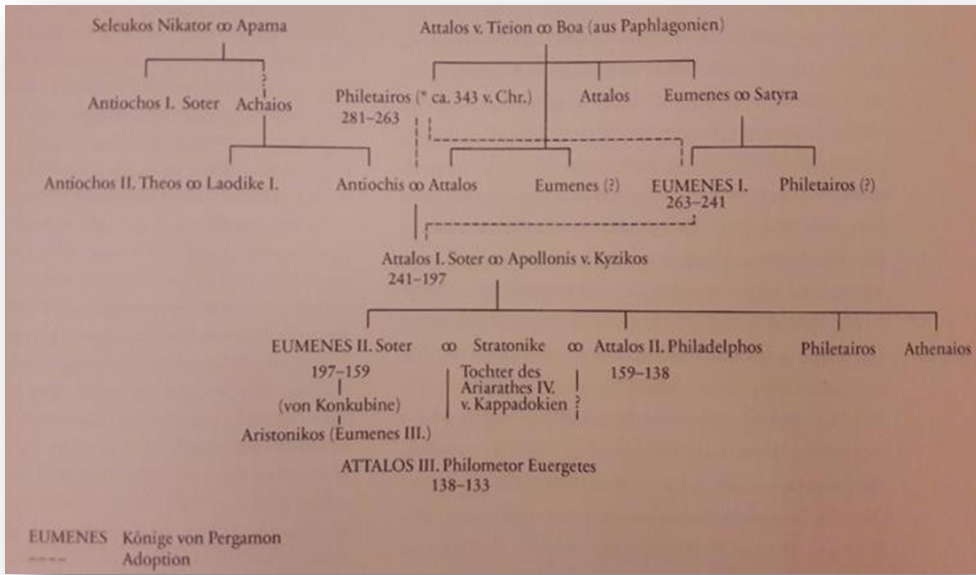
Εικ. 9: Το βυζαντινό τείχος με τα εντοιχισμένα ανάγλυφα του Βωμού της Περγάμου, σε σχέδιο του Wilberg Cr. (1878), φωτογράφου του Μουσείου του Βερολίνου (Φωτογραφικό αρχείο Explorer).



Εικ. 10: Από την ανασκαφή του Μεγάλου Βωμού (Φωτογραφικό αρχείο Explorer).



Εικ. 11: Η περιοχή της Μυσίας.



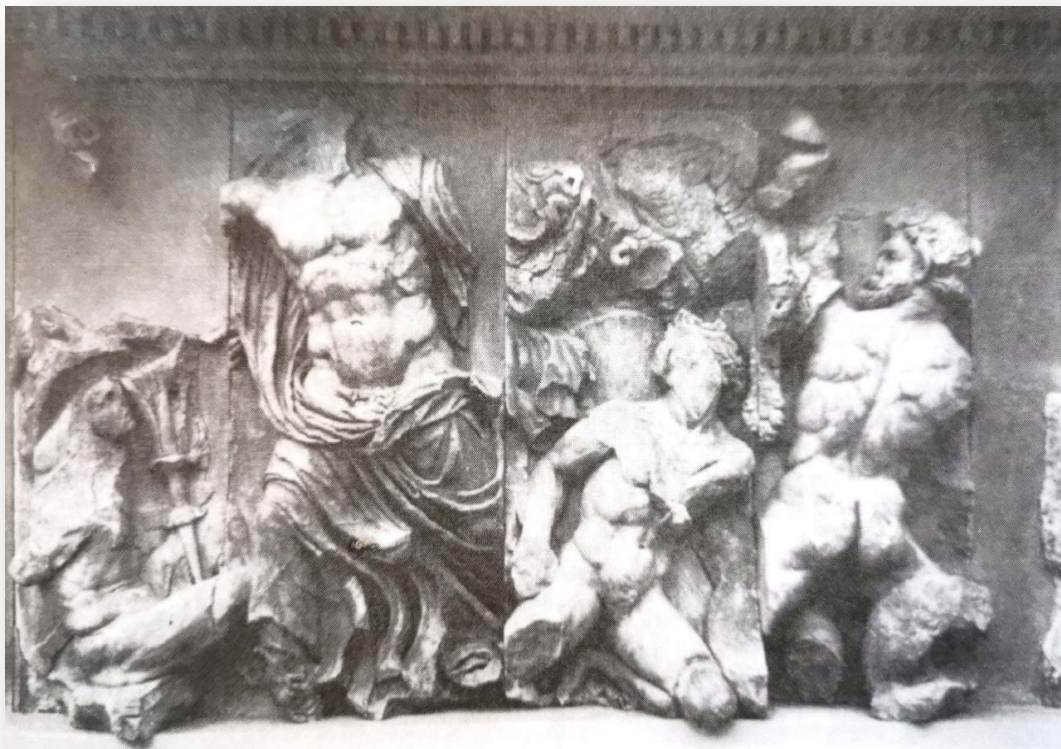
Εικ. 12: Η Δυναστεία των Ατταλιδών (Μαυραειδοπούλου 2017).



Εικ. 13: Η βιβλιοθήκη της Περγάμου (Μαυραειδοπούλου 2017).



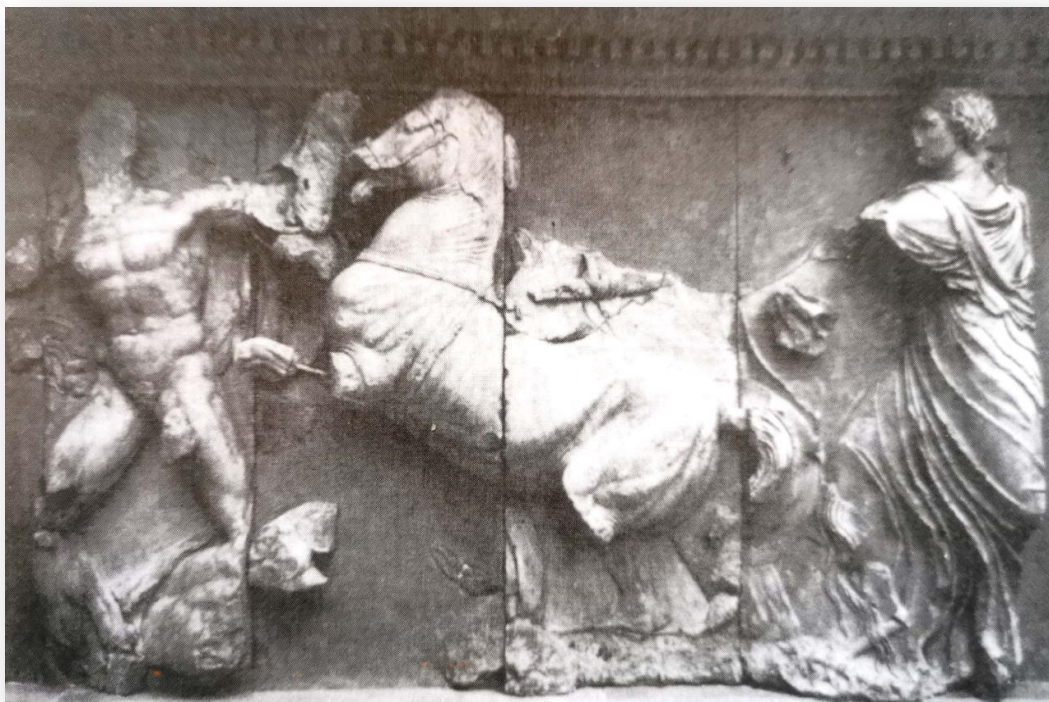
Εικ. 14: Ο Μεγάλος Βωμός του Διός στο Μουσείο του Βερολίνου (Μαυραιδοπούλου 2017).



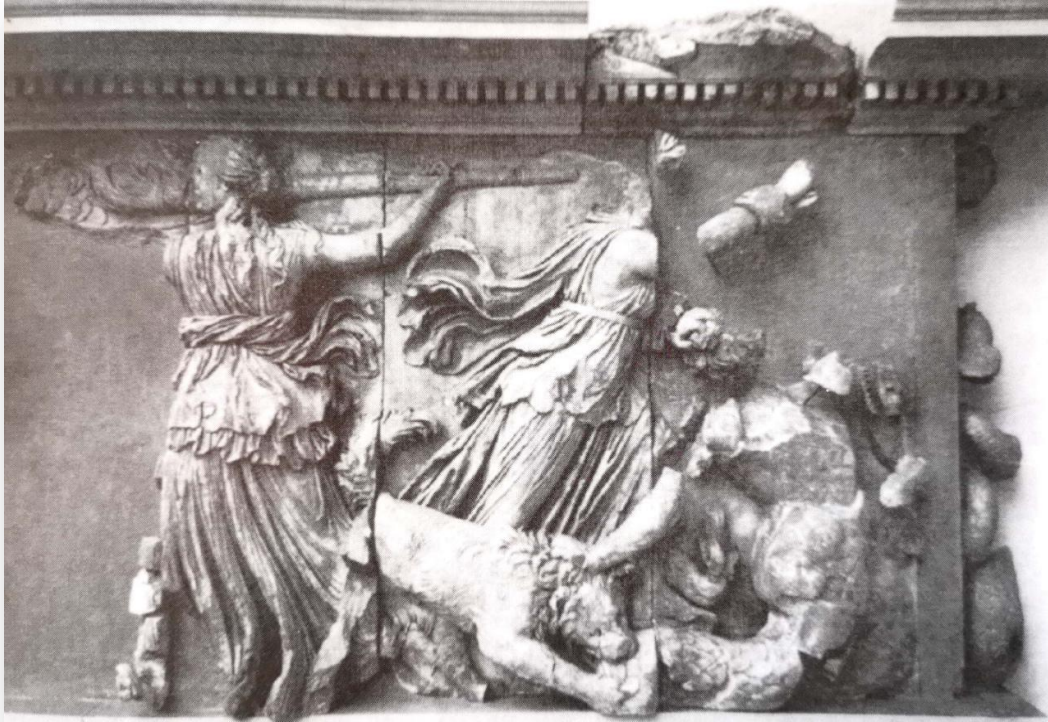
Εικ. 15: Ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας, ανατολική πλευρά, Δίας και Πορφυρίωνας (Pollitt 2011, Μουσείο του Βερολίνου).



Εικ. 16: Ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας, ανατολική πλευρά Αθηνά και Αλκυονεύς, Γαία και Νίκη (Pollitt 2011, Μουσείο του Βερολίνου).



Εικ. 17: Ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας, νότια πλευρά (Pollitt 2011, Μουσείο του Βερολίνου).



Εικ. 18: Ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας, νότια πλευρά (Pollitt 2011, Μουσείο του Βερολίνου).



Εικ. 19: Ζωοφόρος της Γιγαντομαχίας, βόρεια πλευρά (Pollitt 2011, Μουσείο του Βερολίνου).