

# **Διπλωματική Εργασία**

Επιβλέπων Κ. Μωραΐτης

## **Η κατασκευή του φυσικού.**

Γιώργος Αθανάσιος Νικόπουλος

2015



*Στην Cecilia Braun.*

## **Ευχαριστίες.**

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω τις βαθιές μου ευχαριστίες στους παρακάτω φίλους και συνεργάτες, χωρίς την πολύτιμη συμβολή των οποίων δεν θα ήταν δυνατή η ολοκλήρωση αυτής της δουλειάς.

Αρχικώς επέλεξα να περιορίσω την αναφορά μεταξύ των φίλων εντός της ‘δουλειάς’ σε μια προσπάθεια συναισθηματικής οικονομίας, ελπίζοντας μάλιστα να μην προκύψει, τελικώς, μικροψυχία.

Εντούτοις δεν μπορώ να μην αναφέρω την Ζωίτσα, τον Κωστάκη και βέβαια τον Νικάκη, την Έλενα και την Ηρώ. Επίσης τους Άγι Λυμπερόπουλο και Γιάννη Παναγάκο.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον καθηγητή και φίλο Κώστα Μωραΐτη. Τους καθηγητές, συνεργάτες και από μακρού πλέον χρόνου φίλους, Μαρία Κοκκίνου και Ανδρέα Κούρκουλα. Τους νεότερους, αλλά πολύτιμους συναδέλφους και φίλους, Διονύση Κουτσιουμάρη, Γιώργο Φιορεντίνο και Αργύρη Χρονόπουλο, αλλά και τον Νίκο Μαγουλιώτη. Τους ιδιαίτερα σημαντικούς φίλους και δασκάλους μου, Γιώργο Ηλιάδη, Νικόλα Παπλωματά, Τάσο Ρίγκα και Άρτεμη Χάλαρη. Την Ελένη Θεοδώρου, με την παρέμβαση της οποίας, πριν πολλά χρόνια, προσέγγισα το τοπίο. Τέλος, την κυρία Cecilia Braun.

Ευχαριστώ θερμά,

Γιώργος

*Αθήνα, 2015*



## **Περιεχόμενα.**

### **Εισαγωγή.**

#### **Λεξικογραφικά. 1**

Λεξικογραφική παρουσίαση της λέξης τοπίο	1
Αναφορά στην εγγενή έννοια του ορίου	1
Σύνδεση με τον λατινικό τύπο μέσω του Πλίνιου του Πρεσβύτερου.	2

#### **‘...Pliny’s opus topiarium...’ 3**

Φυσική Ιστορία του Πλίνιου	3
Opera topiaria	4
Οι μεταφράσεις, στα αγγλικά	4
Bostock, Riley	4
Jex-Blake, Sellers, ιδιαίτερη έκδοση των κεφαλαίων για την τέχνη	4
Rackham, Jones, Eichholz	5
Ο τοπιογράφος Στούδιος	5
Marie Luise Gothein	6
Η αυτολεξεί αναφορά των ‘επίδικων όρων’ ως ευρετικός μηχανισμός	7

#### **Όμως, ποιός Πλίνιος; 8**

Το όνομα ως ευρετικός μηχανισμός	8
Πλίνιος ο Νεώτερος	8
Επιστολές του νεώτερου Πλίνιου	9

#### **Επιστολική διευθέτηση... 10**

Η μετάφραση στα αγγλικά από τον John Boyle	10
Marie Luise Gothein, οι βίβες, Τοσκάνη, Λαυρεντίνο, το ζευγάρι στο Κόμο	10
Anthony Littlewood	10
Katherine von Stacklberg, ο Πλίνιος ως βίβλα	11
Marie Luise Gothein, Τοσκάνη	12
Οι χωρικές ανακρίβειες, η λύση του Boyle από το Λαυρεντίνο	13
Άκανθα	14
Marie Luise Gothein, αλλαγή Πλίνιου και ο ιππέας κηπουρός	15
Λύση της παρεξήγησης	16
Προσδιορισμός του χρονικού βάθους της κηπουρικής	17
John Boyle, οι τέσσερις επιστολές	17

#### **Αποκτώντας, περισσότερη, γη. 18**

Επιστολή προς τον Καλβίσιο	18
Κόστη αγοράς, συντήρησης και μετακίνησης	18
Το κλίμα και οι σχετικοί κίνδυνοι	19
Η διπλή όψη του ταξειδιού	19
Η ανταποδοτικότητα της επένδυσης	19
Παρατηρήσεις του Boyle, Topiarius, ο κηπουρός	20
Κηπουρικά θαύματα	20
Περισσότερα σχόλια, η αυτολεξεί εμφάνιση των ‘επίδικων όρων’	21
Πρεσβύτερος, ficus και φυσικές καταβολάδες	21

Επιτύμβια στήλη του Λούκριου Αύγουστου	22
<b>Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, 2.0</b>	<b>23</b>
Ficus, το εμπεδωμένο πολιτισμικό αγαθό	23
Εισαγωγή στην κουλτούρα	23
Raymond Williams	23
Οι πέντε έννοιες κλειδιά	23
Τέχνη ή τεχνική;	24
Ο Πρεσβύτερος Πλίνιος ως ιστορικός τέχνης	25
Η ζήτηση της ζωγραφικής	25
Η απαρχές της ζωγραφικής	25
Αισθητική κρίση και γυμνό	25
Περισσότερα ιστορικά στοιχεία	25
Η κοινωνική προέλευση των ζωγράφων	26
Μια ελαφριά χλεύη	26
Η ζωγραφική στο δημόσιο χώρο	26
Ο Καίσαρας ως πρωτοπόρος	27
Τεχνικά ζητήματα, φως και σκιά	27
Williams, η κουλτούρα ως δείκτης	28
Η κουλτούρα σε σχέση με την παραγωγή, την διακυβέρνηση, την τάξη	28
Η τέχνη ως απόκριση στα προηγούμενα	29
Μηχανισμός και αναστοχασμός	29
Τα κείμενα ως τεκμήρια ταυτότητας	30
Ο ιδιόμορφος αστός	30
Οι διακυμάνσεις της κλίμακας	30
Διατάξεις, κιναισθητικά	31
Ο συγκεκριμένος αφηγητής	31
Η διερεύνηση του υποκειμένου	31
Διαφορά	32
<b>Αποκτώντας, περισσότερα, κείμενα.</b>	<b>33</b>
Katherine von Stacklberg, μικρή αναφορά στους κήπους	33
Η διεσταλμένη έννοια hortus	33
Νομοθεσία, κήπος αντί βίλλας	33
Ο κήπος του φτωχού	34
Anthony Littlewood	34
Ελαφρώς ολισθαίνοντες όροι	35
Κικέρωνας πολυτέλεια και κλίμα	35
Οι εποχές του Λούκουλλου	35
Το γερμανικό φθινόπωρο ως μέτρο εκλέπτυνσης	36
Ο Οράτιος φεύγει	36
Ο Οβίδιος αναπολεί την πόλη	37
Η ανία του Λουκρίτιου	37
Ιουβενάλης λάβρος	37
Ζήσας δε έτη επτά	37
Μικρή υπενθύμιση για την κουλτούρα	38
Γλάστρες	38
Λίγο πριν το topiarium γίνει topiary	38
<b>Opus topiarium ή Topiary...;</b>	<b>39</b>
Katherine von Stacklberg, η διακύμανση της κλίμακας	39

John Boyle, μικρή κλίμακα, από τον Καλβίσιο στους Ολλανδούς	39
Curtis και Gibson, The Book of Toriary	40
Επιστροφή στους ρωμαίους	41
Εμπόριο και καλοί τρόποι	41
O Hibberd, το ομορφότερο και το σχεδιασμένο	42
Καλοί τρόποι, ξανά	42
Το αντικείμενο παραμένει φλέγον	43
Η εξομολόγηση των Curtis και Gibson ως περιεχόμενα του The Book	44
Ο 17 <sup>ος</sup> αιώνας και ο ερωτευμένος Κάρολος ο ΙΙ	45
Marie Luise Gothein, Hampton Court, Le Notre	45
William Temple	46
Η άφιξη των Γουλιέλμου και Μαίρης	47
George William Johnson, η μαθηματική τάξη ανάπτυξης	47
William Carew Hazlitt, η παραμόρφωση της φύσης	48
Η αρχή του 18 <sup>ου</sup> αιώνα, το τέλος του toriary	49
Παραμένοντας στα κείμενα	49
<b>Toriary, αλλά έως πότε;</b>	<b>50</b>
Curtis και Gibson, η ανάγκη για αλλαγή	50
Οι υπέρμαχοι, Joseph Addison και Alexander Pope αρθρογραφούν σχετικά	50
Addison, φύση εναντίον τέχνης	51
Addison, η Κίνα και το άφατο sharawadgi	51
Ο Addison τοποθετείται σχετικά με το εμπορικό απόθεμα	52
Η τέχνη ως μίμηση της φύσης	53
Η Gothein τονίζει ότι πρόκειται για κάτι μεγαλύτερο	53
Η Gothein υποδεικνύει τον Shaftesbury	54
Shaftesbury, The Moralists, ποιοι προστρέχουν στη φύση	55
Shaftesbury, το πνεύμα του τόπου, στο The Moralists	55
Shaftesbury, το πνεύμα του τόπου σε σχέση με το θείο και την φύση	56
Από τον Shaftesbury στον Pope	57
Τρεις αναφορές του Pope, Σαπφώ, Dunciad και Επιστολή στον Burlington	57
Η Επιστολή ως πρωθύστερο σημείο αναφοράς	57
Ο Pope και το ‘Verdant Sculpture’	59
Η παράδοση κρίση του Temple για τον κήπο του Αλκίνοου	60
Σκοντάφτοντας σε γλυπτά	61
Προβλήματα παιδείας	61
Κατάλογος	61
Αντοχές	62
Ο θανάσιμος φορμαλισμός των Βερσαλλιών	62
Περί όρων	62
Δεν αναφέρεται το landscape αλλά η φύση	62
Εννοιολογικός πίνακας	63
Οι Curtis και Gibson μας συστήνουν τους Bridgeman, Kent και Brown	64
Αναμένοντας την αλλαγή των όρων	64
<b>Ίσως, λοιπόν, landscape ...;</b>	<b>65</b>
Αναζητώντας κείμενα	65
George William Johnson , A History of the English Gardening	65
Γράφοντας θεωρία	66
Thomas Whately, Observations on Modern Gardening	66
Johnson, η συνεισφορά του Walpole στην κατάργηση του μαθηματικού στυλ	67
Horace Walpole, Essay on Modern Gardening	68



Η διατύπωση ολόκληρου του αγγλικού εγχειρήματος	68
Ιστοριογραφική προσέγγιση	68
Ο Milton και ο Παράδεισος	69
Modern gardening	69
‘...what freedom of pencil, what landscape...’	69
Απεριόριστη φαντασία	70
Η βελτίωση της φύσης	70
Η μοντέρνα κηποτεχνία είναι ήδη πενήντα ετών	70
William Temple μέσω Walpole	71
Οι παράλογες ενοχλήσεις	71
Ο Temple υστερεί	71
Εντούτοις, επιείκεια	71
Ο Whately και το sharawadgi	72
Πιο όμορφα από τα κανονικά	72
Ξεμπερδεύοντας με τα καπρίτσια των κινέζων	72
Το γύρισμα των καιρών	73
Charles Bridgeman, η κατάργηση του ορίου	73
William Kent, αρκετά ζωγράφος	74
Η ‘μοντέρνα κηποτεχνία’ ως αγγλική υπόθεση	74
Η ύπαιθρος ως καμβάς	75
Γιατί δε θα μπορέσουν οι άλλοι...	75
Μια συμμετρική σύγκρουση	77
Αντί του Addison ο Uvedale Price	78
Αντί του Pope ο Richard Payne Knight	78
Ο Humphry Repton αντιδρά	78
Η ανασκευή του Burke	78
Jay Appleton	78
Ann Bermingham, η αισθητική αλλά και πολιτική διαφοροποίηση	79
Η δημοκρατική γεωμετρία του Addison	80
Stephanie Ross	80
Πρόκειται για την ζωγραφική	80

## **Λεξικογραφικά 2.0** **81**

Από τον Whately στο Oxford English Dictionary	81
Λεξικογραφική παρουσίαση της λέξης landscape	81
Αναφορά στην προτεραιότητα της έννοιας της αναπαράστασης	82
Αναφορά στην εγγενή έννοια της κατασκευής	83
Η μετωνυμική ρήξη	84
Η ολίσθηση της έννοιας προς το φυσικό αντικείμενο	84
Αρχή της διαδρομής είναι μια αναπαράσταση επίσης	85
De facto, ιστορία της τέχνης	85

## **Δύο, νεώτερα, κείμενα.** **86**

Ernst Gombrich, The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape	86
Η τοπιακή επανάσταση	86
Ο Διάβολος	86
Η περιθωριοποίηση των προγενέστερων, parerga	87
Μια ολόκληρη τέχνη	87
Ο ευπρόσδεκτος νεωτερισμός	87
Υπερθεματίζοντας στην ανακάλυψη	87
Νεωτερισμός και επανάσταση	88
Θεσμική εγκαθίδρυση	88

Πόσο ρήξη είναι η ρήξη;	89
Προσφέροντας οικιοθελώς αντεπιχειρήματα	89
Το ενδιαφέρον παράδοξο	90
Κλείνοντας με τον Βιτρούβιο	91
Kenneth Clark, Landscape into Art	91
Η Noveltie του Norgate συναντά αυτήν του Ruskin	92
Μεθοδολογία, τέσσερις τρόποι θέασης	92
Εξέλιξη έναντι του Gombrich	92
Οι τέσσερις τρόποι, αναλυτικά	93
Φύση	94
Παρουσίαση και υποβάθμιση της Φυσικής Ιστορίας	95
Ο Πετράρχης	95
Τα προβλήματα του Πετράρχη	96
Στο Mont Ventoux	96
Τα ταξίδια των άλλων	97
<b>Buona fortuna Petrarca...</b>	<b>99</b>
William John Thomas Mitchell	99
Ο Gombrich, ο Norgate και ο Διάβολος	100
Ο Clark και η 'νέα' αίσθηση του Ruskin	100
Αναπαραστάσεις ήσσονος σημασίας	101
Ο Πετράρχης και ο αυτό-αναιρούμενος Αυγουστίνος	101
Η κατασκευή της ιστορίας	102
Η καθαρή ζωγραφική	102
Η χειραφέτηση	103
Denis Cosgrove	103
John Berger, Ways of Seeing	104
Emerson και Williams μέσω Mitchell	104
Το ανέφικτο της αγνής ματιάς	105
<b>Υποκορισμός.</b>	<b>106</b>
Η φύση ως διαφορά	106
Το λήμμα τοπίο	106
Ο υποκορισμός ως περιστολή	107
Το λήμμα landscape, εγγενής κατασκευή	107
Ο αντικατοπτρισμός της κουλτούρας	108
Ένα απίθανο αντί-ιστορικό υποκείμενο	108
Ο Mitchell προτείνει <i>artifice</i>	109



## Εισαγωγή.

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί να υποδείξει τον σχεδιασμό του τοπίου ως κατασκευή, ως μια συνθήκη ιδιαίτερα μεγάλου χρονικού βάθους.

Με αυτόν τον στόχο παρακολουθεί τις αναφορές σχετικά με το τοπίο και την κηποτεχνία στην *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου και τις *Επιστολές* του Πλίνιου του Νεώτερου. Στο εγχείρημα παίζει κεντρικό ρόλο η έκφραση *opus topiarium*, υπό την έννοια ενός *ευρετικού μηχανισμού* με τον οποίο καθίσταται δυνατή η περιήγηση στα κείμενα αναφοράς και την σχετική βιβλιογραφία.

Στη συνέχεια παρακολουθείται η εξέλιξη του *opus topiarium*, ως όρου αλλά και έννοιας, στο πλαίσιο της αγγλικής κηποτεχνίας, μέχρι την ανάδειξη του όρου *landscape*. Στο πλαίσιο αυτό γίνεται αντικείμενο του κειμένου το ξέσπασμα της θυελλώδους σύγκρουσης του *topiary* με το ‘νέο’, φυσικότροπο παράδειγμα του αγγλικού κήπου. Επίσης υπενθυμίζεται ο χρονικός προσδιορισμός της *ανάδυσης της τοπιακής αίσθησης*, σε πολύ σημαντικά κείμενα των Kenneth Clark και Ernst Gombrich, από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αιώνα και μετά. Εδώ τίθεται υπό συζήτηση τόσο η ακρίβεια, όσο και η αναγκαιότητα του παραπάνω χρονικού προσδιορισμού, μέσα από σύγχρονα κριτικά κείμενα καθώς και την ‘διαδρομή’ του κειμένου από το ρωμαϊκό στο αγγλικό τοπίο.

Η συζήτηση αυτή έχει στόχο να βεβαιώσει το χρονικό βάθος της προσέγγισης του τοπίου ως κατασκευής· να προτείνει τελικά, μέσα από την κατασκευή του τοπίου, την κατασκευή του φυσικού.

## Λεξικογραφικά.

τοπίο<sup>1</sup>, (το), 1. υπαίθριος, συνήθ. φυσικός χώρος (ως προς τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά του, που τον καθιστούν αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης από τον άνθρωπο): *ορεινό / νησιώτικο / μαγευτικό / υπέροχο / μοναδικό / εξαίσιο* ~ || *θαυμάζω / ατενίζω το* ~ 2. ΚΑΛ. ΤΕΧΝ. η ζωγραφική παράσταση τέτοιου χώρου, συχνά πλαισιωμένου και από πρόσωπα: *ο πίνακας απεικονίζει ένα ορεινό* ~ 3. (γενικότερ.) η κατάσταση πραγμάτων, το σκηνικό: *ακόμη δεν φαίνεται να έχει ξεκαθαρίσει το πολιτικό ~ της χώρας* || «*μια σειρά βιομηχανικών συγχωνεύσεων και εξαγορών μεταμορφώνει κάθε μέρα το ~ των Μ. Μ. Ε.*» {εφημ.} || *θολό το ~ στη χρηματιστηριακή αγορά.* [ΕΤΥΜ. < μεσν. τοπίον < μτγν. τόπιον (με καταβιβασμό του τόνου), υποκ. του αρχ. τόπος].

Η λεξικογραφική<sup>2</sup> προσέγγιση της λέξης *τοπίο*, εκθέτει μια σειρά από όρους και συνθήκες, που σχετίζονται με αυτό, χωρίς βέβαια να υπεισέρχεται στην μηχανική που τις συναρμόζει, καθώς, εν πρώτοις τουλάχιστον, κάτι τέτοιο δεν αποτελεί το άμεσο αντικείμενο της. Παρ' όλα αυτά εκτιθέμεθα ευθύς εξ αρχής στην έννοια της αισθητικής αποτίμησης, που με την σειρά της μας εκθέτει σε μια πληθώρα επιθέτων και αξιολογικών κρίσεων, οι οποίες μάλιστα διατρέχουν σαφώς διαφορετικούς και διακριτούς εννοιολογικούς χώρους. Η δεύτερη επεξήγηση του λήμματος δείχνει άμεσα, στα ούτως ή άλλως αλφαβητικά επόμενα του στην συνέχεια του λεξικού, τα *τοπιογραφία* και *τοπιογράφος*<sup>3</sup>. Εντούτοις το τελευταίο μέρος των επεξηγήσεων του λήμματος, η εντός αγκυλών ετυμολογική σημείωση, παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον.

Στο λεξικό της αρχαίας ελληνικής γλώσσας των Henry George Liddell και Robert Scott, *A Greek – English Lexicon*<sup>4</sup>, το λήμμα *τοπίο*<sup>5</sup> επεξηγείται ρητά ως

<sup>1</sup>Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002, σελ. 1776.

<sup>2</sup> Στο βαθμό κατά τον οποίο μια τέτοια αναφορά, ακόμα και εάν δεν είναι απολύτως ακριβής ή διεξοδική, προέρχεται μέσα από την καταγεγραμμένη στα λεξικά 'δημόσια γλώσσα' με τους περιορισμούς της αλλά την σαφή χρηστικότητα της. Βλ. Κουτούγκος Α., *Περί φιλοσοφικής μεθόδου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006, όπου επανειλημμένα ο συγγραφέας τονίζει την ανάγκη προσήλωσης σε αυτή την κατά Βιτγκενστάιν, κοινή, πολλές φορές φορέα παρεξηγήσεων, αλλά πέρα για πέρα δημόσια γλώσσα, διαθέσιμη σε όλους.

<sup>3</sup> *Ib.*, σελ. 1777.

<sup>4</sup> Liddell, H.G., Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, 8<sup>th</sup> edition, Oxford Clarendon Press, 1897. Η όγδοη έκδοση του θρυλικού λεξικού της αρχαίας ελληνικής είναι η τελευταία που βρίσκει τον Liddell εν ζωή. Το έργο ξεκίνησε τις εκδόσεις του το 1843. Σήμερα βρίσκεται στην ένατη έκδοση, σε κυκλοφορία από το 1925. Βλ. και Μωραϊτίης, Κ., *Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2005, σελ. 17.

υποκοριστικό του τόπος και συγκεκριμένα ‘...a small place’. Εμφανίζεται μάλιστα με δύο ακόμα τύπους, ως *τοπεῖον* και *τοπήιον*<sup>6</sup>. Ο πρώτος τύπος επεξηγείται ως ‘...a rope, a cord’ δηλαδή σχοινί. Ο δεύτερος, στην πρώτη επεξήγηση του ως παραλλαγή του προηγούμενου στην Ιωνία και στην δεύτερη ως ‘...a cut hedge, Pliny’s *opus toriarium*’. Έχουμε δηλαδή μια ευθεία αναφορά σε (έναν;) κλαδεμένο θάμνο. Στην ελληνική μετάφραση του λεξικού<sup>7</sup>, περίπου πενήντα χρόνια αργότερα, βρίσκουμε στην ίδια επεξήγηση και την παρακάτω συμπλήρωση, ‘...φραγμός κήπου ή πρασιάς εκ θάμνων επιμελώς κλαδευομένων και σχηματιζόντων συμπλέγματα και σχήματα διάφορα, το παρά Πλινίω *opus toriarium*’<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ib.*, σελ. 1565.

<sup>6</sup> *Ib.*

<sup>7</sup> Liddell, H. G., Scott, R., Κωνσταντινίδου, Α., *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, έκδοση Ανέστη Κωνσταντινίδη, Αθήνα, 1907(;).

<sup>8</sup> *Ib.*, σελ. 354.

‘...Pliny’s opus topiarium...’

Στην *Φυσική Ιστορία*<sup>9</sup> του Πλίνιου συναντάμε έξη συγγενείς τύπους<sup>10</sup> της λέξης *topiarium*, συνολικά δεκατρείς φορές<sup>11</sup>. Από αυτές η πλέον σχετική με τους αυτοτελείς, επιμελώς κλαδεμένους θάμνους ή/και την χρήση τους εν είδη ορίων και άλλων χωρικών σχηματισμών, είναι η τελευταία. Η αναφορά αυτή βρίσκεται στο τριακοστό πέμπτο βιβλίο και συγκεκριμένα στο τριακοστό έβδομο κεφάλαιο του. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο ο Πλίνιος καταγράφει μια σειρά από στοιχεία σχετικά με την ιστορία της τέχνης και την (αρχαία) ελληνική και ρωμαϊκή ζωγραφική, καθιστώντας το σημείο διαρκούς αναφοράς για τα σχετικά ζητήματα από τον 1μΧ. αιώνα μέχρι σήμερα και αυτονόητα για το μέλλον. Εκεί, μεταξύ άλλων, ο Πλίνιος αναφέρει και τον Ρωμαίο ζωγράφο και κατά τα φαινόμενα τοπιογράφο Στούδιο,

‘...*non fraudando et Studio divi Augusti aetate qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et portus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora...*’<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ο Gaius Plinius Secundus ή πιο απλά ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, έγραψε την *Naturalis Historia*, δηλαδή την *Φυσική Ιστορία*, τον 1<sup>ο</sup> μ. Χ. αι. και μάλλον ξεκίνησε την έκδοση της το 77, εργασία που διακόπηκε το 79, οπότε και πέθανε κατά την έκρηξη του Βεζούβιου. Εκεί βρέθηκε ως διοικητής στολίσκου ο οποίος κατέπλευσε νότια στον κόλπο της Νάπολης και ο ίδιος αποβιβάστηκε στις Στάβιες, νοτιοανατολικά της Πομπηίας. Βλ. και Bostock, J., Riley, H. T., *A Natural History of Pliny*, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1855, αλλά και το δίγλωσσο, λατινικά και αγγλικά, των Rackham, H., Jones, W.H.S., Eichholtz, D.E., *Pliny; Natural History; In Ten Volumes*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press / London, William Heinemann Ltd, (1938) 1967. Ακόμα τις λατινικές εκδόσεις του οίκου Teubner, αφ’ ενός αυτή του Ludvig von Jan, του 1854-65 και αφ’ ετέρου την επιμελημένη από τον Karl Mayhoff επανέκδοση της από τον ίδιο οίκο, κατά το διάστημα 1875-1906. Είναι εξαιρετικός ο εκ λατινισμού των ονομάτων των δύο επιμελητών στις δύο λατινικές εκδόσεις όπου ο von Jan γίνεται Ludovicus Janus και ο Mayhoff, Carolus Mayhoff! (Βλ και Sandys, J. E., *A History of Classical Scholarship*, Cambridge University Press, 1921, σελ. 202). Επίσης βλ. σχετικά και στον ιστότοπο Perseus Digital Library του Πανεπιστημίου Tufts όπου διατίθενται, με δυνατότητα έρευνας και στα δύο κείμενα, τόσο η επιμελημένη από τον Mayhoff έκδοση του Teubner, όσο και η αγγλική μετάφραση των Bostock και Riley. Ακόμα, πολύτιμη αποδείχθηκε η δίγλωσση, στα λατινικά και τα αγγλικά, έκδοση μόνο των κεφαλαίων του Πλίνιου για την τέχνη. Είναι το, Jex-Blake K., Sellers, E., *The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art*, MacMillan & Co Ltd, London, 1896, όπου η εργασία των κυριών Jex-Blake και Sellers είναι εντυπωσιακή.

<sup>10</sup> Οι τύποι αυτοί είναι, *topiario, topiarii, topiaria, topiariae, topiariis* και τέλος, κυριολεκτικά ως προς τις εμφανίσεις όσο και ως το σημείο του κειμένου, *topiaria*.

<sup>11</sup> Με μια, τρόπον τινά, *brute force* αναζήτηση στον ιστότοπο Perseus, βλ. και σημ. 9.

<sup>12</sup> Mayhoff, Carolus, (ed.) *C. Pliny Secundi Naturalis Historiae, Libri XXXVII*, post Janus, Ludovicus, Lipsiae, Teubneri, 1897, Vol.V, B.XXXV/Ch.37, σελ. 272. Αλλά και στο Jex-Blake K., Sellers, E., *The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art*, MacMillan & Co Ltd, London, 1896, σελ. 146. Τέλος, στο Rackham, H., Jones, W.H.S., Eichholtz, D.E., *Pliny; Natural History; In Ten Volumes*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press / London, William Heinemann Ltd, (1938) Vol.IX, (1952) 1961, σελ. 346.

Όπου το απόσπασμα τονίζει ότι δεν πρέπει να παραλειφθεί, ο Στούδιος, ο οποίος ήταν σύγχρονος του ‘θεϊκού Αύγουστου’ και να μην του στερηθεί η προσήκουσα αναφορά ως του πρώτου που απεικόνισε σε τοίχους, βίλλες και λιμάνια και *topiaria opera*, άλση, δάση, λόφους, ιχθυόλιμνες<sup>13</sup>, χερσότοπους, ποτάμια, ακτές, κλπ, κλπ. Έχουμε υπόψη μας τρεις μεταφράσεις<sup>14</sup> του παραπάνω αποσπάσματος στα αγγλικά.

Η πρώτη μετάφραση, των John Bostock και Henry Thomas Riley, ξεκίνησε την έκδοση της το 1855 και ολοκληρώθηκε με την έκδοση του έκτου τόμου του έργου το 1857. Σε αυτόν τον έκτο τόμο περιλαμβάνεται και το επίμαχο απόσπασμα, στην σελίδα 270, όπου αποδίδεται ως εξής,

*‘...Ludius too, who lived in the time of the late Emperor Augustus, must not be allowed to pass without some notice; for he was the first to introduce the fashion of covering the walls of our houses with most pleasing **landscapes**, representing villas, porticos, **ornamental gardening**, woods, groves, hills, fishponds, canals, rivers, sea-shores...’<sup>15</sup>*

Η δεύτερη μετάφραση στην οποία ανατρέχουμε είναι αυτή της Katharine Jex-Blake, σε επιμέλεια της Eugenie Sellers, η οποία παρουσιάζει ένα επιπλέον ενδιαφέρον καθώς όπως τονίζει και ο τίτλος της, *The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art*, αποτελεί αυτόνομη έκδοση των κεφαλαίων στα οποία ο Πλίνιος αναφέρεται στην τέχνη. Εκεί, στην σελίδα 146, διαβάζουμε,

---

<sup>13</sup> Ιδιότροπη ίσως αλλά δόκιμη και ακριβής μετάφραση του *piscinas*... Βλ. και Konstantinidis, G., Tsiantoula, S., *Elsevier’s Dictionary of Medicine and Biology*, Elsevier World Wide, 2005, σελ. 1250.

<sup>14</sup> Στην πραγματικότητα έχουμε μια ακόμα μετάφραση στα αγγλικά υπόψη μας, η οποία μάλιστα είναι και η πρώτη. Δυστυχώς μέχρι την ολοκλήρωση του παρόντος κειμένου δεν δόθηκε η ευκαιρία να δούμε κάποιο αντίτυπο της. Πρόκειται για την μετάφραση του Philemon Holland από το μακρινό 1601. Δεν γνωρίζουμε λοιπόν επακριβώς τι επέλεξε ο Holland σχετικά με το όνομα του Στούδιου. Οι Bostock και Riley ξεκινούν την δική τους προσπάθεια με μια αναφορά ακριβώς στον Holland τονίζοντας ότι αφ’ ενός πρόκειται για την μόνη, μέχρι τούδε, μετάφραση του έργου στα αγγλικά και ότι σε καμία περίπτωση δεν υποτιμούν την αξία της εργασίας και των ικανοτήτων του συντάκτη της, κάθε άλλο μάλιστα, προσθέτοντας όμως ότι αυτή πλέον δε μπορεί να είναι επαρκής για τον 19<sup>ο</sup> αι. Να τονίσουμε εδώ ότι σε αυτή την φάση δεν είναι στις προθέσεις και κυρίως στις δυνατότητες του συντάκτη να ανατρέξει στο ‘πρωτότυπο’ κείμενο του Πλίνιου, στο υλικό αναφοράς των διαφόρων μεταφράσεων-αποδόσεων όπως αυτό εμφανίζεται στα διάφορα χειρόγραφα, κώδικες κλπ. Ακόμα, στην μετάφραση τους, σε σχετική τους αναφορά-υποσημείωση για το όνομα του Στούδιου, οι Rackham, Jones και Eichholtz αποδίδουν κάποιες από τις διαφοροποιήσεις ακριβώς στο ‘πρωτότυπο’ υλικό και το κατά περίπτωση δυσανάγνωστο ή αλλοιωμένο κείμενο.

<sup>15</sup> Bostock, J., Riley, H. T., *The Natural History of Pliny*, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1855, Vol.6, σελ. 270.



‘...Nor must I neglect Studius, a painter of the days of Augustus, who introduced a delightful style of decorating walls with **representations** of villas, harbours, **landscape gardens**, sacred groves, woods, hills, fishponds, straits, streams and shores...’<sup>16</sup>

Η τρίτη μετάφραση του αποσπάσματος βρίσκεται στην από κοινού έκδοση της *Φυσικής Ιστορίας*, του πανεπιστημίου του Harvard και του οίκου William Heinemann, ο πρώτος τόμος της οποίας εκδίδεται το 1938. Αποτελεί συλλογικό έργο των Rackham, Jones και Eichholz και καθώς την χωρίζουν σχεδόν πενήντα χρόνια από τις προηγούμενες, αλλά και μας διαβεβαιώνουν σχετικά οι συντάκτες της, είναι ενήμερη των εργασιών αυτών. Ξανά λοιπόν το επίμαχο απόσπασμα,

‘...Nor must Spurius Tadius also, of the period of his late lamented Majesty Augustus, be cheated of his due, who first introduced the most attractive fashion of **painting walls with pictures** of country houses and porticoes and **landscape gardens**, groves, woods, hills, fish-ponds, canals, rivers, coasts...’<sup>17</sup>

Η πρώτη διαφοροποίηση μεταξύ των τριών μεταφράσεων – αποδόσεων του αρχαίου κειμένου είναι προφανής και έχει να κάνει με το όνομα του ρωμαίου ζωγράφου. Στην παρούσα φάση θα αρκестούμε στην παραδοχή των Ernst Gombrich και ο Kenneth Clark, όπου σε κείμενα αναφοράς και των δύο ο μυστηριώδης ζωγράφος κατονομάζεται ως Στούδιος<sup>18</sup>. Πέραν λοιπόν του ονόματος του τοπιογράφου, το *τοπίο* των κειμένων μπορεί να χαρτογραφηθεί συνοπτικά ως εξής,

	Όνομα	Δραστηριότητα	Topiaria opera
Bostock / Riley	Ludius	covering the walls... with pleasing landscapes	ornamental gardening
Jex-Blake	Studius	decorating walls with representations	landscape gardens
Rackham / Jones / Eichholz	Spurius Tadius	painting walls with pictures	landscape gardens

<sup>16</sup> Jex-Blake K., Sellers, E., *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, MacMillan & Co Ltd, London, 1896, σελ. 146.

<sup>17</sup> Rackham, H., Jones, W.H.S., Eichholtz, D.E., *Pliny; Natural History; In Ten Volumes*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press / London, William Heinemann Ltd, (1938) Vol.IX, (1952) 1961, σελ. 346. Βλ. σημ. 9.

<sup>18</sup> Θα μας ενδιέφερε ιδιαίτερα μια αποσαφήνιση των πηγών και της ιστορικής ταυτότητας του Στούδιου σε δεύτερο χρόνο και ίσως πιο πρόσφορο χώρο από ότι σε αυτό το κείμενο. Εντούτοις τα αίτια των αμφιβολιών είναι μάλλον λιγότερο εξωτικά από όσο αφήνουμε να εννοηθεί, προβλέπεται άλλωστε και το τέλος της σημείωσης 14.

Στον παραπάνω πίνακα θα επανέλθουμε αργότερα.

Πριν συνεχίσουμε, να προσθέσουμε εδώ και την ‘δυσκολία’ του προσδιορισμού του ονόματος του Στούδιου όπως αυτή εμφανίζεται και στο *A History of Garden Art*<sup>19</sup> της Marie-Luise Gothein του 1928. Όπου,

*‘...One must no, however, be deceived into supposing that frescoes depicting villa types were first known in Roman times, though wall-paintings of the Hellenistic age are so few that the material gives no opportunity for comparison. When Pliny relates that in the time of Augustus a certain Tadius or Scudius was the very first to paint pictures of villas on the walls, with shelters, **opera topiaria**, groves, woods, hills, fishponds, Euripus rivers, the sea-beach, and all manner of varieties of the garden or seaside villa, the remark only holds good of Roman times. The artist, a man of note, had no doubt painted the imperial villas of Augustus, but these pictures are not instructive about the style of architecture, and rather show the design of the gardens, and still more their decoration...’<sup>20</sup>*

Η Gothein παραθέτει στο κείμενο της τη γνωστή μας πια αναφορά από την *Φυσική Ιστορία* τονίζοντας μάλιστα η ίδια τους ‘επίδικους όρους’<sup>21</sup>. Αποφεύγουμε να συμπεριλάβουμε την μετάφραση του αποσπάσματος στον παραπάνω πίνακα καθώς δεν αποτελεί μια επί τούτου μεταφραστική προσπάθεια και καθώς, όπως φαίνεται και από την έκταση του αποσπάσματος, το απόσπασμα ενσωματώνεται τεχνικά<sup>22</sup> στο κείμενο της Gothein.

---

<sup>19</sup> Gothein, Marie-Luise, *A History of Garden Art*, Ed. by Walter P. Wright, Tr. By Ms Archer-Hind, London & Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd, New York, E. P. Dutton & Co Ltd, 1928. Οι δύο τόμοι του έργου είναι διαθέσιμοι στο διαδίκτυο στην Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης τόσο στον σχετικό ιστότοπο όσο και για μεταφόρτωση σε ίδια ψηφιακά μέσα... Το έργο εκδόθηκε στα γερμανικά δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα, το 1913. Πρόκειται μάλλον για την πρώτη και πλέον εξαντλητική προσπάθεια συγκεφαλαίωσης και καταγραφής της ιστορίας της κηποτεχνίας.

<sup>20</sup> *Ib.*, σελ. 96, στο τέταρτο κεφάλαιο του πρώτου τόμου, το οποίο πραγματεύεται την ρωμαϊκή κηποτεχνία. Η ονοματοδοσία, σχετικά με τον Στούδιο, που επιχειρεί η Gothein ίσως με έναν τρόπο αναμένει αυτή των Rackham και Jones (Spurius Tadius).

<sup>21</sup> Στην δική μας παράθεση, καθώς όλα τα αποσπάσματα παρουσιάζονται με *πλάγια*, τονίζουμε και με *έντονα* αυτό που η Gothein αρχικώς πλάγιασε...

<sup>22</sup> Το πόσο ουσιαστική, εκτός από τεχνική, είναι η παραπάνω ενσωμάτωση μπορεί να είναι αντικείμενο περαιτέρω συζητήσεων.

Σε αυτό το σημείο ας ανακεφαλαιώσουμε την μέχρι εδώ διαδρομή. Ξεκινήσαμε από μια λεξικογραφική προσέγγιση του *τοπίου* η οποία μας παρέπεμψε αρχικώς στον Ρωμαίο Πλίνιο. Υποθέσαμε, όχι εντελώς αδικαιολόγητα, ότι η αναφορά του Liddell-Scott παραπέμπει όντως στον γηραιότερο Πλίνιο και ως εκ τούτου το υλικό της εκ των ενόντων έρευνας μας, στράφηκε σε αυτόν και το μοναδικό σωζόμενο έργο του την *Φυσική Ιστορία*. Εκεί, κάνοντας χρήση ενός σχολαστικισμού, κατά την γνώμη μας δικαιολογημένου στο πλαίσιο μιας λεξικογραφικής αναφοράς, επιδιώξαμε να βρούμε την αρχική διατύπωση *opus toriarium*, αυτολεξεί<sup>23</sup>.

Η συγκεκριμένη φράση δεν απαντάται σε αυτήν ακριβώς την μορφή της, δηλαδή στον ίδιο γραμματικό χρόνο, στον ενικό, σε καμία εκδοχή της *Φυσικής Ιστορίας* που έχουμε υπ' όψιν μας<sup>24</sup>. Μάλιστα το γεγονός αυτό αποτέλεσε ένα είδος 'ευρητικού' μηχανισμού για την αναζήτηση διαδοχικά των διαφορετικών κειμένων-μεταφράσεων όπου θα μπορούσε ίσως τελικώς να βρεθεί η αυτολεξεί αναφορά<sup>25</sup>. Είναι σαφές ότι ακόμα και εάν ποτέ η αναφορά περιέχονταν στα αρχικά κείμενα στον ενικό, όπως παρατίθεται στο Liddell-Scott, θα μπορούσε κάλλιστα να έχει, τρόπον τινά, 'παραφθαρεί'. Άλλωστε τόσο η φύση του υλικού όσο και το χρονικό εύρος μέσα στο οποίο τα κείμενα μετατρέπονται σε άλλα κείμενα, μεταφράζονται, παραθέτονται κλπ, κάνουν τον στόχο μίας *mot a mot* ανεύρεσης μάλλον ανέφικτο. Εντούτοις, αυτό που σίγουρα επιτυγχάνεται από αυτή την λεξικογραφικού τύπου χαρτογράφηση είναι η δημιουργία ενός κατά το δυνατόν συνεκτικότερου πλέγματος γύρω από την έννοια του *τοπίου*. Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν θα επιμείνουμε με την παρακάτω ερώτηση.

---

<sup>23</sup> Κατά λέξη και στον ίδιο γραμματικό τύπο.

<sup>24</sup> Βλ. σημ. 9, 12, 14.

<sup>25</sup> Ένας τέτοιος εντοπισμός θα αποτελούσε επιτυχία, προφανώς μόνο σε σχέση με τις γνώσεις και τα προσωπικά άγχη του συντάκτη του παρόντος, καθώς θα τον έφερνε πιο κοντά, ακόμα και ψευδαισθητικά, σε κάποιου είδους αυθεντική εκφορά... Προφανώς οι Liddell και Scott δεν οφείλουν τίποτα στον συντάκτη του παρόντος, το ακριβώς αντίθετο μάλιστα...

## Όμως, ποιός Πλίνιος;

Πέραν του Πλίνιου του Πρεσβύτερου υπάρχει, τουλάχιστον, ένας ακόμα ιστορικά καταγεγραμμένος Πλίνιος, γεγονός πασιδηλο άλλωστε επί τη εμφανίσει του επιθετικού προσδιορισμού ‘πρεσβύτερος’. Η ερώτηση μας υπαινίσσεται το ενδεχόμενο ο ‘άλλος’ Πλίνιος<sup>26</sup> να μπορεί, προφανώς μέσω του έργου του, να συνεισφέρει στις ερωτήσεις που θέτουμε σε σχέση με την γενέθλια φράση του τοπιακού προβλήματος, *opus toriarium*. Όπως πριν ο στόχος θα είναι πάλι, η επακριβής αναφορά.

Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος είναι ο συγγραφέας της *Φυσικής Ιστορίας* στην οποία έχουμε ήδη ανατρέξει. Ο ρωμαίος φιλόσοφος, φυσιοδίφης αλλά και στρατιωτικός του 1<sup>ου</sup> μ. Χ. αιώνα, με τον σχεδόν απίστευτο κατάλογο που συνιστά η ιστορία του, καθόρισε αφ’ ενός, σε μεγάλο βαθμό την ίδια την έννοια της φυσικής ιστορίας και αφ’ ετέρου την έννοια της εγκυκλοπαίδειας. Από τις μέχρι τώρα αναφορές μας είναι προφανής η ιδιαίτερη σημασία του 35<sup>ου</sup> κεφαλαίου του έργου του, το οποίο αναφέρεται στην τέχνη και πιο συγκεκριμένα στην ζωγραφική. Ο άλλος Πλίνιος, ο Νεότερος, ήταν ανιψιός του πρεσβύτερου, γιός της αδελφής του Πλινίας Μαρκέλλας<sup>27</sup>. Υπήρξε και αυτός στρατιωτικός, συγγραφέας αλλά και νομικός καθώς και υψηλόβαθμο στέλεχος της ρωμαϊκής διοίκησης<sup>28</sup>. Ο Νεότερος άφησε ένα πλήθος

---

<sup>26</sup> Πράγματι, ο ‘άλλος’ Πλίνιος αναδύεται από τα βάθη του χρόνου κάποια στιγμή στις αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα χάρις στον ιδιαίτερα επιμελή Johannes Mansionarius ή Giovanni de Matoicis, που σημειώνει στο (*Brevis*) *Adnotatio de duobus Pliniis*, [1310 (:)]. Βλ. Brown, V., ed. *Catalogus Translationum et Commentariorum; Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries, Vol IX*, as. ed. Hankins, J., Kaster, R. A., The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2011, σελ. 77-78. Επίσης βλ. στο, Weiss, Roberto, *The Dawn of Humanism in Italy*, New York, 1947, σελ. 13-14.

<sup>27</sup> Ο θεός του τον όρισε κληρονόμο του και τον υιοθέτησε στα πλαίσια της διαθήκης του. Ο νεαρός, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης, πρόσθεσε στο όνομα του το Πλίνιος, πατρογονικό του θεού και της μητέρας του. Βλ. Brown, V., ed. *Catalogus Translationum et Commentariorum; Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries, Vol IX*, as. ed. Hankins, J., Kaster, R. A., The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2011, σελ. 74.

<sup>28</sup> Ο Gaius Plinius Caecilius Secundus, ή πιο απλά για μας, Πλίνιος ο Νεότερος. Βλ. και Kuiper, K., *Classical Authors, 500 bce to 1100 ce*, Britannica Educational Publishing, 2014, σελ. 218. Επίσης στο δίδυμο, Boyle, John, 5<sup>th</sup> Earl Of Cork and Orrery, *The letters of Pliny the Younger; with observations on each letter*, [Printed by J. Bettenham for P. Vaillant, London, 1751] / Printed by George Faulkner in Essex Street, Dublin, 1751. Στην εκτενή εισαγωγή ο Boyle παραθέτει πλήθωρα στοιχεία για τον Πλίνιο το Νεότερο. Πρόκειται στην ουσία για μια σύντομη, δοκιμακή βιογραφία, όπως μαρτυρά και ο τίτλος της εισαγωγής, *An Essay on the Life of Pliny*. Ο υπότιτλος της εισαγωγής, *In a Letter to Charles Lord Boyle*, παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον. Η συνέχεια του κειμένου, αλλά και η, ας μας επιτραπεί να σχολιάσουμε, τρυφερή κατάληξη του στην σελίδα 75 (sic LXXV), μας αποκαλύπτουν ότι η επιστολή-εισαγωγή-βιογραφία που γράφει ο Boyle απευθύνεται στον γιό του, Κάρολο. Στο έργο του Boyle κάθε επιστολή ακολουθείται από ιδιαίτερα επιμελείς παρατηρήσεις του Boyle που παρατίθενται κάθε φορά με τον τίτλο *Observations*.

επιστολών, γνωστές υπό τον γενικό τίτλο *Epistulae*<sup>29</sup>. Οι *Επιστολές* παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πληθώρα των θεμάτων που πραγματεύονται, με την θεματολογία τους να περνά από την καθημερινότητα σε θέματα διοίκησης, κρίσεις και αποτιμήσεις για σύγχρονους παράγοντες της δημόσιας ζωής, σκέψεις για την ποίηση, ακόμα και παράπονα για τον μη έγκαιρο χρόνο ανταπάντησης, σε προηγούμενα γράμματα του ίδιου, από φίλους. Ακόμα ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν για την αμεσότητα τους ο τόνος και το ύφος των κειμένων καθεαυτών<sup>30</sup>, καθιστώντας τα ένα πολύτιμο τεκμήριο μιας χρονικά απομακρυσμένης πραγματικότητας<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Ο λατινικός τίτλος του έργου, ή εν πάση περιπτώσει η συνηθέστερη εκδοχή του στα λατινικά, είναι, C. Plini Caecili Secundi, *Epistolarum, Libri X*, ο οποίος αναφέρει, προφανώς, το πλήρες όνομα του Πλίνιου και το ότι οι *Επιστολές* παρατίθενται σε δέκα βιβλία. Ο χωρισμός των δέκα βιβλίων δεν προέκυψε με την εργασία των επιμελητών των μεταγενέστερων εκδόσεων, αντίθετα πρόκειται για την οργάνωση του ίδιου του έργου από τον Πλίνιο. Βλ. Brown, V., ed. *Catalogus Translationum et Commentariorum; Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries, Vol IX*, as. ed. Hankins, J., Kaster, R. A., The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2011, σελ. 75. Ο παραπάνω κατάλογος αποδείχθηκε πολύτιμος για την περιήγηση μας στο διαθέσιμο υλικό σχετικά με τις Πλίνιες *Επιστολές*. Έχουμε στη διάθεση μας τις παρακάτω εκδόσεις: C. Plini Caecili Secundi Novocomensis, *Epistolarum, Libri X, Eiusdem Panegyricus Traiano dictus*, ed. Joannis Mariae Catanaei, Excudebat Paulus Stephanus, Anno MDCL, που πρόκειται για επανέκδοση, από τον τυπογράφο-εκδότη Stephanus, του αρχικού έργου του Giovanni Maria Cattaneo (1450-1530;) του 1506, στο Μιλάνο. Αποτελεί ιδιαίτερα σημαντική έκδοση καθώς είναι η πρώτη που περιλαμβάνει σχόλια επί του κειμένου, η δημοφιλία της μάλιστα ήταν μεγάλη και αποτέλεσε αντικείμενο αρκετών επανεκδόσεων (Cat. σελ. 86, 107, 108). Η προμετωπίδα της μας ενημερώνει και για την γενέτειρα του Πλίνιου, Novocomensis ή Novum Comum, το σημερινό Κόμο. Ακόμα, C. Plini Caecili Secundi, *Epistolarum, Libri X, Lugduni Batavorum et Roterodami, ex officina Hackiana*, 1669, με επιμελητή τον Johannes Veenhusius και συλλογή πληθώρας πλέον σχολίων, έχουν περάσει ήδη 150 χρόνια από την έκδοση του Cattaneo, που ομαδοποιούνται σε *notis integris* και *selectissimis notis* που ακολουθούνται από τα ονόματα των συμπεριλαμβανομένων μέχρι τούδε σχολιαστών, (Cat. σελ. 94, 110). Ο Veenhusius, απευθύνοντας το έργο στους αξιωματούχους της Βρέμης συνδέει την αξία του με το γεγονός ότι αρκετές επιστολές πραγματεύονται νομικά θέματα κατά τον ρωμαϊκό νόμο καθώς και ζητήματα πολιτικής. Ο 17<sup>ος</sup> αιώνας κλείνει με την έκδοση του 1693 από τον γερμανό λόγιο και ιστορικό Christophorus Cellarius (Christoph Keller, 1638-1707) στη Λειψία, ως C. Plini Caecili Secundi, *Epistolae et Panegyricus... & Tavulis Geographicis...* η έκδοση που έχουμε υπόψη μας είναι επανέκδοση του 1736. Ο Cellarius, ο οποίος είχε και ενδιαφέροντα γεωγράφου και για πρώτη φορά οι *Επιστολές* συνοδεύονται από τέσσερις χάρτες, (Cat. σελ. 95). Η τελευταία σχολιασμένη έκδοση που μας ενδιαφέρει είναι αυτή του Gottlieb Cortius και του μαθητή του Paulus Daniel Longolius, του 1734, Caii Plini Caecili Secundi, *Epistolarum, Libros Decem, cum Notis Selectis...*, Amstelaedami, Janssonio-Waesbergios, MDXXXIV, (Cat. σελ. 95). Θεωρείται δε, η πλέον έγκυρη κι επιμελής έκδοση πριν την πρώτη 'μοντέρνα' έκδοση των *Επιστολών* του Heinrich Keil, (1822-94) το 1858, στην Λειψία. Έχουμε υπόψη μας την επανέκδοση της, του 1873, Plini Caecili Secundi, *Epistolarum, Libri Novem, Epistolarum ad Taianum Liber Panegyricus*, Recognovit Henricus Keil, Lipsiae, Sumtibus et Typis B. G. Teubneri, MDCCCLXXIII, και δεν περιλαμβάνει σχόλια, (Cat. σελ. 96).

<sup>30</sup> Το να χαρακτηρισθούν τουλάχιστον κάποιες από τις επιστολές ως συγκινητικές, είναι το λιγότερο που μπορεί να κάνει ο μέσος αναγνώστης επιχειρώντας μια μικρή αποτίμηση...

<sup>31</sup> Ο πειρασμός να γράψουμε *απομακρυσμένου τοπίου* αντί για *απομακρυσμένης πραγματικότητας* είναι ιδιαίτερα μεγάλος...

## Επιστολική διευθέτηση...

Θα προχωρήσουμε στην σχετική έρευνα στις *Επιστολές* με τους όρους που θέσαμε παραπάνω, με την βοήθεια της Marie-Luise Gothein, της οποίας το έργο συναντήσαμε ήδη, αλλά και του Anthony Littlewood<sup>32</sup>, όπως και της Katharine Stackelberg<sup>33</sup>. Παράλληλα θα αναζητήσουμε απαντήσεις και στο κείμενο των *Επιστολών* από την μετάφραση τους στην αγγλική γλώσσα του John Boyle<sup>34</sup> (1751). Επίσης θα επιχειρήσουμε να ανατρέξουμε και στο ίδιο το κείμενο των *Επιστολών* σε δύο εκδόσεις τους στα λατινικά, με στόχο πάντα τους ‘επίδικους όρους’.

Η Gothein αναφέρεται στον νεότερο Πλίνιο και τις *Επιστολές* του, όπως άλλωστε και στον θείο του, ως επί τω πλείστον στο τέταρτο κεφάλαιο του *History of Garden Art*<sup>35</sup>.

Εκεί έχουμε τις σημαντικές αναφορές σε τέσσερις από τις βίλλες που διατηρούσε ο νεότερος Πλίνιος. Η πρώτη είναι η βίλλα Tusci<sup>36</sup>, στην Τοσκάνη, ενώ η δεύτερη η παραθαλάσσια βίλλα του Laurentinum<sup>37</sup>, νοτιότερα της Όστιας, νότιο-νοτιοδυτικά της Ρώμης. Η Gothein παραθέτει ακόμα την διπλή αναφορά του Πλίνιου σε δύο βίλλες του στην λίμνη του Κόμο<sup>38</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ‘ιδιαίτερη’

---

<sup>32</sup> Littlewood, A. R., *Ancient Literary Evidence for Pleasure Gardens*, από το συλλογικό MacDougall, Elisabeth, B., *Ancient Roman Villa Gardens*, Col. after the Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture X (1984), Dumbarton Oaks, Harvard University Press, 1987.

<sup>33</sup> Stackelberg, Katharine T. von, *The Roman Garden: Space, Sense, and Society*, Routledge, Oxon, 2009.

<sup>34</sup> John Boyle, 5<sup>ος</sup> Κόμης του Cork και 5<sup>ος</sup> Κόμης του Orrery, (1707-1762).

<sup>35</sup> Βλ. σημ. 20.

<sup>36</sup> Gothein, M. L., *A History of Garden Art*, Vol.1, σελ. 99. Βλ. και Littlewood, A. R., *Ancient Literary Evidence for Pleasure Gardens*, από το MacDougall, Elisabeth, B., *Ancient Roman Villa Gardens*, , Dumbarton Oaks, Harvard University Press, 1987, σελ. 23. Επίσης, Stackelberg, Katharine T. von, *The Roman Garden: Space, Sense, and Society*, Routledge, Oxon, 2009, σελ. 19.

<sup>37</sup> *Ib.*, σελ. 105. Από το τοπωνύμιο Laurentum... Βλ. και Littlewood, A. R., *Ancient Literary Evidence for Pleasure Gardens*, από το συλλογικό MacDougall, *Ancient Roman Villa Gardens*, Dumbarton Oaks, Harvard University Press, 1987, σελ.24. Επίσης, Stackelberg, Katharine T. von, *The Roman Garden: Space, Sense, and Society*, Routledge, Oxon, 2009, σελ. 19.

<sup>38</sup> Για μερικές ακόμα πληροφορίες σχετικά με τα τοπωνύμια και τις πιθανές θέσεις βλέπε και τα παρακάτω. Cramer, John. Anthony, *A Geographical and Historical Description of Ancient Italy; with a Map, and a Plan of Rome, in two Volumes*, Clarendon Press, Oxford, 1826. Για την Tusci βλ. στην περιγραφή της Umbria, σελ. 262-63, Vol.I, για την Laurentum βλ. στα του Latium, σελ. 15, Vol.II. Για την βίλλα της Τοσκάνης, μαθαίνουμε από τον Cramer ότι πρόκειται για την περιοχή των πηγών του Τίβερη όπου βρισκόταν η αρχαία πόλη Tifernum, σε θέση που σήμερα (το 1826...) ταυτίζεται με μια Citta di Castello, σελ. 263. Επίσης σχετικά με την Τοσκάνη, ο Cramer προσπαθεί να αποσαφηνίσει και την αναφορά *Tusci* και κατά πόσον θα έπρεπε να τοποθετείται στην *Etruria* (Ετρουρία ή Τυρρηνία) ή την *Umbria* (Ούμβρια), σελ. 146, 162. Βλ. και MacBean, Alexander, *A Dictionary of Ancient Geography*, G. Robinson & T. Cadell, London, 1773, για μια προσπάθεια προσδιορισμού της ονομασίας Tusci, στο λήμμα TU/σελ. 602(;).

ονοματοδοσία που επιφυλάσσει ο ίδιος ο Πλίνιος για τις δύο βίλες. Η πρώτη, σε μικρό ύψωμα πάνω από την λίμνη, ονομάζεται *Τραγωδία*, ενώ η άλλη, συνεπίπεδα με την όχθη της λίμνης, *Κωμωδία*. Η πρώτη, κατά τον ιδιοκτήτη της πάντα, παραπέμπει στο μεγαλείου του κοθόρνου, ενώ η δεύτερη στην ταπεινότητα των εμβάδων<sup>39</sup>.

Οι παραπάνω αναφορές γίνονται και από τον Littlewood, στο *Ancient Literary Evidence for Pleasure Gardens*, όπου ασχολείται ακριβώς με την ανεύρεση φιλολογικών-λογοτεχνικών πειστηρίων, γύρω από τους κήπους και την κηποτεχνία, μέσα από τα αρχαία κείμενα.

Η Stackelberg, πέραν διαφόρων αποσπασματικών αναφορών στον Πλίνιο, αφιερώνει ολόκληρο το 2<sup>ο</sup> από τα τρία τμήματα του 4<sup>ου</sup> κεφαλαίου του βιβλίου της στην μελέτη της σχετικής με την βίλα της Τοσκάνης επιστολής<sup>40</sup>. Εξάγει μάλιστα ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον συμπέρασμα σχετικά με την χωρική ασάφεια που τελικώς χαρακτηρίζει την επιστολή. Η Stackelberg ισχυρίζεται ότι το αντικείμενο της επιστολής δεν είναι οι χωρικές διατάξεις και οι κήποι της βίλας αλλά ο ίδιος ο Πλίνιος. Το αφηγητικό νήμα της περιγραφής είναι αποσπασματικό, συντετμημένο και το μοναδικό στοιχείο και εχέγγυο συνοχής ο ίδιος ο αφηγητής. Η ηθελημένη αποσπασματικότητα αφήνει κάθε τόσο τον αναγνώστη στα χέρια του αφηγητή ώστε αυτός με την σειρά του να τον καθοδηγήσει στη συνέχεια του κειμένου, στην συνέχεια των περιγραφομένων χωρικών διατάξεων. Η Stackelberg καταλήγει πως με αυτόν τον τρόπο ο Πλίνιος προσδοκά δύο πράγματα μέσα από την παρουσίαση της βίλας του. Αφ' ενός το να είναι πάντα 'παρόν' σε αυτή την παρουσίαση, υπό την έννοια του ότι η συνέχεια της όποιας περιγραφής διατηρείται μονάχα με την αφηγητική του 'παρουσία'. Ο αναγνώστης δηλαδή, δεν παραλαμβάνει ποτέ μια ολοκληρωμένη περιγραφή-χάρτη με την οποία μπορεί να περιηγηθεί στην βίλα κατά βούληση. Ως εκ' τούτου ο Πλίνιος παραμένει ο αδιαμφισβήτητος διαμεσολαβητής μεταξύ της βίλας του και ημών. Αφ' ετέρου ως φορέας της παραπάνω διαμεσολάβησης και επιμελούμενος την παρεχόμενη πληροφορία εκτός από κύριος σε ότι αφορά το υλικό αντικείμενο της περιγραφής, παρουσιάζεται και ως κάτοχος

---

<sup>39</sup> Boyle, John, *The letters of Pliny the Younger; with observations on each letter*, Dublin, 1751, Vol.2, σελ. 251 και 253. Να παρατηρήσουμε εδώ ότι ο γενικά θετικός διακείμενος προς τον Πλίνιο, Boyle 'τα χάνει' χαρακτηρίζοντας τους παραπάνω παραλληλισμούς *trifling* και *jejune*, ασήμαντους ή ανόητους και παιδαριώδεις.

<sup>40</sup> Stackelberg, K. T. von, *A garden of letters: Pliny's Tuscan villa*, από το Stackelberg, *The Roman Garden...*, Routledge, Oxon, 2009, σελ. 125-133. Πρόκειται πράγματι για έναν κήπο γραμμάτων όπως θα επιχειρηματολογήσει η Stackelberg με την τελική ταύτιση του κειμένου, μέσω της ρητορικής έκφρασης, με το θεματικό του αντικείμενο, τον κήπο.

του πολιτιστικού κεφαλαίου που τελικώς συνιστά η βίλα του. Μάλλον αυτή η δεύτερη προσδοκία του, η αποτύπωση του ως κατόχου μιας πολιτιστικής εκλέπτυνσης υψηλού επιπέδου, είναι και η πλέον ισχυρή<sup>41</sup>. Τόσο οι παραπομπές του Littlewood όσο και αυτές της Stackelberg μας μεταφέρουν με απόλυτη σαφήνεια την διάσταση ενός καλώς προσδιορισμένου πολιτιστικού αντικειμένου σε ότι έχει να κάνει με τις βίλες και κυρίως τους κήπους.

Η Gothein μεταφέρει με λεπτομέρεια την περιγραφή της βίλας Tusci. Μάλιστα συνάγει ότι κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για μια, *villa urbana*<sup>42</sup>, εξ αιτίας της μη αναφοράς του Πλίνιου σε εγκαταστάσεις αγροκτήματος, τα οποία μάλλον βρίσκονται σε σχετική απόσταση από τις κεντρικές εγκαταστάσεις διαβίωσης της βίλας. Σε πείσμα ίσως κάποιων από τις παρατηρήσεις που επισημάναμε παραπάνω, με αφορμή το κείμενο της Stackelberg, η Gothein μας επιφυλάσσει μια σχηματική κάτοψη, σκαρίφημα, της βίλας της Τοσκάνης<sup>43</sup>. Εντούτοις ακόμα και αυτή η αναπαράσταση δεν καταφέρνει να απαντήσει στην ουσία του ζητήματος που εγείρει η Stackelberg. Πολλώ δε μάλλον που και η ίδια η Gothein σημειώνει,

*‘...This place is clearly a villa urbana, for the farm buildings are so completely ignored that we are compelled to think they were in some separate group at a distance. However that may be, Pliny has only described the important features of the place, but fortunately he lays special stress on the gardens...’*<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Αποφεύγουμε να την χαρακτηρίσουμε διακαή...

<sup>42</sup> *Ib.*, σελ. 99, στις διευκρινίσεις που δίνει σχετικά η Gothein περιγράφοντας τους δύο τύπους αγροικιών την *urbana* και την *rustica*. Αλλά και σελ. 84 όπου δίνονται στοιχεία για την εξέλιξη του ‘τύπου’, αντίστοιχα με αυτά που μας δίνει ο Littlewood. Ο Littlewood στο *Ancient Literary Evidence...*, σελ. 10, αναφέρει ότι μάλλον η τάση για την ‘αναβάθμιση’ από πλευράς ανέσεων της τυπικής αγροικίας, της *villa rustica* δηλαδή, ξεκίνησε στην αρχή του 2<sup>ου</sup> π. Χ. αι. με την απόσυρση του Σκιπίωνα του Πρεσβύτερου στην σχετική βίλα του στο Linternum. Στο πλαίσιο αυτό ο Littlewood συνεχίζει με τον Βιτρούβιο ο οποίος μάλλον αναφέρεται σε αυτή την ‘τροποποίηση’ όταν περίπου 150 χρόνια αργότερα θα αναφερθεί στην *villa pseudourbana*. Βλ. και το λήμμα *villa* στο *Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 2014.

<sup>43</sup> Δυστυχώς στον πίνακα εικονογραφήσεων του *History of Garden Art* δεν υπάρχει άλλο στοιχείο σχετικά πέραν του ‘...65. *Plan of the Younger Pliny’s Villa Tusci. (Plinius, ep. V. 6)...’* Δεν έχουμε δηλαδή στοιχεία για τον συντάκτη του σκαριφήματος ή την εργασία από την οποία προήλθε.

Γνωρίζουμε ότι στο έργο της αμερικανίδας Helen Henrietta Tanzer, με τίτλο *The villas of Pliny the Younger*, του 1924, υπάρχουν αρκετές αναπαραστάσεις μέσα από τις οποίες θα ήταν δυνατή μια περαιτέρω έρευνα-αναφορά. Δυστυχώς μέχρι την ολοκλήρωση του παρόντος δεν στάθηκε δυνατό να βρούμε κάποια έκδοση του παραπάνω βιβλίου.

<sup>44</sup> *Ib.*, σελ. 99.



τονίζοντας στο τέλος του παραπάνω αποσπάσματος, το γεγονός ότι η περιγραφή αφορά κυρίως στα *σημαντικά χαρακτηριστικά* της βίλας και ακόμα κυριότερα (*ευτυχώς*) στους κήπους. Σε κάθε περίπτωση, όπως προκύπτει από την εξέταση του σχετικού υλικού, το νήμα των αμφιβολιών σχετικά με την ‘χωρική ακρίβεια’ των *Επιστολών* εκτίνεται σε βάθος χρόνου. Ο Boyle στις *Παρατηρήσεις* του στην Επιστολή προς τον Γάλλο<sup>45</sup>, όπου αναφέρεται στην βίλα του στο Laurentum<sup>46</sup>, φροντίζει να τονίσει τα ακόλουθα,

*‘...The plans of Laurentinum, although they are given us by different architects, are each of them the works of fancy, assisted by particular passages in this letter. Montfaucon<sup>47</sup> has translated this epistle, and he concludes his remarks upon it, in a manner, that may serve as a motto to the translation exhibited in these sheets; his words are,*

*‘...Where there is so much obscurity, which cannot be cleared up by the most intense study, or the greatest application, a diversity of opinions is inevitable. When descriptions of this kind, so full of minute particulars, are to be translated into our language, and when certain words occur, which are now become obsolete, you must be obliged to guess often at the meaning; but where mere description is the object, every man guesseth in his own manner...’*

...<sup>48</sup>

Αντίστοιχα, σε ότι αφορά στην Τοσκάνη, στην σχετική Επιστολή προς τον Απολλινάριο<sup>49</sup>, ο Boyle με την ευκαιρία της προσπάθειας προσδιορισμού της ακριβούς θέσης της βίλας<sup>50</sup>, θα επαναλάβει,

---

<sup>45</sup> Βιβλίο II, Επιστολή 17<sup>η</sup>, *Pliny to Gallus*, από το Boyle, John, *The letters of Pliny the Younger; with observations on each letter*, Dublin, 1751, Vol.1, σελ. 148. Είναι οι *Παρατηρήσεις – Observations*, στο τέλος κάθε Επιστολής, βλ. και σημ. 28.

<sup>46</sup> Βλ. σημ. 37 και 38.

<sup>47</sup> Ο στρατιωτικός, μετέπειτα Βενεδικτίνος μοναχός και λόγιος Bernard de Montfaucon (1655-1741).

<sup>48</sup> *Ib.*, σελ. 156, καθώς και την παραπομπή του Boyle στο έργο του Montfaucon, *L'antiquité expliquée, Vol.3, Liv. 3, chap. 14, Sect45 [et représentée en figures* (Vols. 1-15, Paris, 1719-1724)], στην ίδια σελίδα. Ο τονισμός με *έντονα* γίνεται από τον συντάκτη του παρόντος σχετικά με την αξία που δίνει ο Boyle στο παράθεμα για το σύνολο του έργου.

<sup>49</sup> Βιβλίο V, Επιστολή 6<sup>η</sup>, *Pliny to Apollinaris*, από το Boyle, John, *The letters of Pliny the Younger...* Vol.1, σελ. 340.

*‘...but the geographical situation, and the various plans of the Tuscan villa are, like those of Laurentinum, the works of imagination. Time has destroyed all remains of both these houses; and, to speak ingenuously, it is impossible to rebuild them exactly, even upon paper, by any materials, that can be found in either of the epistles...’<sup>51</sup>*

Πριν συνεχίσουμε να παρατηρήσουμε ότι στην επιστολή της Τοσκάνης ο Πλίνιος δεν χρησιμοποιεί κανέναν από τους ‘επίδικους όρους’<sup>52</sup>.

Ο Πλίνιος περιγράφοντας το φυτικό υλικό που χρησιμοποιείται στην βίλα της Τοσκάνης θα αναφερθεί και στο φυτό *άκανθο*. Ο Boyle αφιερώνει σημαντικό χώρο στην *acanthus*, άκανθο και στην χρήση της ως υλικό για την δημιουργία καλλωπιστικών σχηματισμών. Μάλιστα μας μεταφέρει ότι και ο Πρεσβύτερος Πλίνιος αναφέρει το φυτό στο 22<sup>ο</sup> Βιβλίο, 22<sup>ο</sup> κεφάλαιο της *Φυσικής Ιστορίας* ως εξής,

*‘...The elder Pliny, in his Natural History, calls the acanthus, topiaria, a vegetable, that is proper to be formed into shape...’<sup>53</sup>*

---

<sup>50</sup> Ib., σελ. 349. Όπου ο Boyle αναφέρει την προσπάθεια χαρτογράφησης της αρχαίας Τοσκάνης από τον Φλαμανδό (!, τι άλλο...) Abraham Ortelius, (1527-1598), ο οποίος, όπως υποσημειώνει ο Boyle, προκύπτει ότι ήταν γηγενής της Αντβέρπης... Ο Ortelius προσδιόρισε την θέση της βίλας της Τοσκάνης στην περιοχή του *Tifnum Tiberinum*, δηλαδή, μεταφράζοντας, στο *Τιφέρνο επί του Τίβερη*, βλ. και σημ. 38.

<sup>51</sup> Ib., σελ. 349.

<sup>52</sup> Εννοούμε στο πρωτότυπο λατινικό κείμενο.

<sup>53</sup> Όπου, ο Πλίνιος γράφει,

*‘... XXXIV. Acanthi topiariae et urbanae herbae lato longoque folio ciepidines marginum adsurgentiumque pulvinorum toros vestientis duo genera sunt, aculeatum et crispum, quod brevius, alterum leve, quod aliqui paederota vocant, alii melamphyllum...’*,

δηλαδή, κατά τους Bostock και Riley,

*‘...The acanthus is a plant that grows in cities, and is used in ornamental gardening. It has a broad, long leaf, and is used as a covering for the margins of ornamental waters and of parterres in gardens. There are two varieties of it; the one that is thorny and crisped is the shorter of the two; the other, which is smooth, is by some persons called paederos, and by others melamphyllus...’*

και με μια μικροδιαφορά στην σύνταξη, κατά τους Rackham, Jones και Einholtz,  
*‘...XXXIV. There are two kinds of acanthus, a plant of the ornamental garden and of the city, which has a broad, long leaf, and covers the banks of borders and the flat tops of the raised portions of gardens. One is thorny and curled, which is the shorter; the other is smooth, and is called by some paederos, by others melamphyllum...’*

Θα αναφερθούμε και στην συνέχεια σε αυτή την ‘μετάπτωση’ από αναφορές στο υλικό καθ’ εαυτό, σε αναφορές που αφορούν στην διαδικασία στο σύνολο της με παραπλήσιους ή ακόμα και τους ίδιους όρους.

Επιστρέφοντας στο κείμενο της Gothein και στην εκτενή περιγραφή της των διαφόρων κηποτεχνικών διαμορφώσεων της βίλας της Τοσκάνης, οι οποίες δεν περιορίζονται σε εξεζητημένα επεισόδια υψηλής κηπουρικής, συναντάμε εν τέλει τους αναζητούμενους όρους, *opus topiarium*, στο παρακάτω απόσπασμα,

*‘...On this terrace of acanthus there is, a path bordered with clipped greenery, the so called **opus topiarium**<sup>54</sup>. Again, following on this, we find a wider terrace which is circular and enclosed with box cut in many shapes, and with dwarf trees. Box cut in the form of steps conceals the outside walls, so as to obliterate the appearance of a separation of garden and open country...<sup>55</sup>*

Η Gothein θα προχωρήσει παραθέτοντας στοιχεία σχετικά με την απαρχή των περίτεχνων χειρισμών του φυτικού υλικού. Συνεχίζει λοιπόν με μία αλλαγή παραγράφου, η οποία όμως φέρνει μαζί της και μία αλλαγή Πλίνιου χωρίς όμως κάποια σχετική διευκρίνιση. Μάλιστα, η παρανόηση καθίσταται σχετικά δυσεπίλυτη καθώς οι δύο Πλίνιοι, νωρίτερα, πλησίον του συγκεκριμένου τμήματος του κειμένου, δεν διακρίνονται ούτε καν αναφέροντας τον πρεσβύτερο μόνο με το όνομα και κάνοντας χρήση του προσδιορισμού *νεώτερος* για τον υιοθετημένο προγονό. Παρόλα αυτά, παραθέτει την άποψη του Πλίνιου, του Πρεσβύτερου αυτή τη φορά, που αποδίδει την ‘ανακάλυψη’ αυτού του είδους του χειρισμού του φυτικού υλικού, σε έναν ρωμαίο, από την αριστοκρατική τάξη των *ιπέων*<sup>56</sup>,

*‘...Pliny ascribes the invention to a friend of Augustus, named Cnaeus Martius, a Roman knight...<sup>57</sup>*

---

<sup>54</sup> Βλ. σημ. 21 και εδώ, στο κείμενο της Gothein, το *opus topiarium* εμφανίζεται με πλάγια, τονισμένο από την ίδια και για να διατηρήσουμε την έμφαση παραθέτουμε και με *έντονα*.

<sup>55</sup> Gothein, M. L., *A History of Garden Art*, Vol.1, σελ. 101.

<sup>56</sup> *Eques / equites* και *ordo equester*.

<sup>57</sup> Ib. σελ. 101.

αλλά και πως ο Κικέρωνας ονομάζει και περιγράφει το αντικείμενο του κηπουρού, του *Topiarius*, που αναλαμβάνει την φροντίδα του κήπου,

‘...[Cicero] once uses the name *Topiarius* for the gardener who had the special care of the ornamental garden, but this was giving the appellation to the service first, and it was only afterwards that the term *opus topiarii* was applied to that clipping wherein the gardener could exhibit his greatest skill...’<sup>58</sup>

δίνοντας μας έτσι στην ουσία το πλαίσιο ‘ανάδειξης’ του καλλωπιστικού χειρισμού του πρασίνου αλλά και του αντίστοιχου υποκειμένου που είναι σε θέση να εκτελέσει την σχετική δραστηριότητα που αφορά σε κηπουρικές τεχνικές και αναζητήσεις ιδιαίτερων αξιώσεων αλλά και δεξιοτήτων.

Η παραπάνω επαπειλούμενη παρεξήγηση, σχετικά με το ποιόν Πλίνιο παραθέτει η Gothein όταν αναφέρεται στον *Cnaeus Martius* λύνεται με την παρέμβαση των Littlewood και Stackelberg. Επιπλέον το ζήτημα αποσαφηνίζεται πλήρως με την έρευνα στην *Φυσική Ιστορία* και συγκεκριμένα τόσο στην λατινική έκδοση του Mayhoff, όσο και στην δίγλωσση έκδοση, με το λατινικό και αγγλικό κείμενο εν παραλλήλω, των Rackham, Jones και Eichholz<sup>59</sup>. Από την *Φυσική Ιστορία* λοιπόν,

‘...*primus C. Matius ex equestri ordine, divi Augusti amicus, invenit nemora tonsilia intra hos LXXX annos...*’

---

<sup>58</sup> Ib.

<sup>59</sup> Οι αναφορές που πράγματι διευκρινίζουν την ταυτότητα του Πλίνιου είναι οι ακόλουθες, Littlewood, A. R., *Ancient Literary Evidence...*, από το συλλογικό MacDougall, *Ancient Roman Villa Gardens*, Dumbarton Oaks, Harvard University Press, 1987, σελ.20, ως *Caius Matius*, επίσης Stackelberg, K. T. von, *The Roman Garden...*, Routledge, Oxon, 2009, σελ. 17, ως *Gaius Matius*. Στην *Φυσική Ιστορία*, Mayhoff, Carolus, (ed.) *C. Pliny Secundi Naturalis Historiae, Libri XXXVII*, post Janus, Ludovicus, Lipsiae, Teubneri, 1895, Vol II, B.XII/Ch.6, σελ. 282, αλλά και στο Rackham, H., Jones, W.H.S., Eichholtz, D.E., *Pliny; Natural History; In Ten Volumes*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press / London, William Heinemann Ltd, (1938) 1960, Vol.4, B.XII/Ch.6, σελ. 10, όπου η αναφορά γίνεται με συντετμημένο το ‘μικρό’ όνομα ως, *C. Matius*. Γνωρίζουμε γενικά ότι η σύντμηση *C* ‘δείχνει’ συνήθως το όνομα *Caius*, μάλιστα οι Rackham, Jones και Eichholtz μεταφέρουν το *C* απευθείας ως το όνομα *Gaius*.

όπου αξίζει να επισημάνουμε την τελευταία φράση, ‘...*intra hos LXXX annos...*’, η οποία μεταφράζεται, ‘...*within the last 80 years...*’<sup>60</sup>, δηλαδή στα τελευταία ογδόντα χρόνια. Κατά συνέπεια, βάση της διάρκειας ζωής Καίσαρα Αύγουστου (68 π.Χ.-14 μ. Χ.), κάποια στιγμή από τα μέσα του 1<sup>ου</sup> π. Χ. και μετά. Ας σημειωθεί εδώ ότι το όνομα του ρωμαίου κηποτέχνη θέτει και αυτό, όπως είδαμε νωρίτερα και το όνομα του Στούδιου, κάποια τεχνικά ζητήματα ως προς την απόδοση του. Έτσι το σύνολο των παραπάνω παραπομπών μας αναφέρεται στον *Caius / Gaius Matius*<sup>61</sup> διαφέροντας κατά τι από την αναφορά της Gothein και το *Cnaeus Martius*.

Επιστρέφουμε, με την σειρά μας, στον νεώτερο Πλίνιο. Οι επίμαχες επιστολές, όπως παρουσιάζονται στο δίτομο έργο του John Boyle, είναι οι εξής,

Τόμος	Βιβλίο	Επιστολή	Παραλήπτης	Θέμα, κατά την περιγραφή του Boyle στο ευρετήριο της έκδοσης,
1 <sup>ος</sup>	II	17 <sup>η</sup>	Gallus	A description of Laurentinum, the country-house of Pliny, within seventeen miles of Rome.
1 <sup>ος</sup>	III	19 <sup>η</sup>	Calvisius	Pliny desires the advice of Calvisius, in the intended purchase of some lands adjacent to Pliny's estate.
1 <sup>ος</sup>	V	6 <sup>η</sup>	Apollinaris	A description of Pliny's seat in Tuscany, which he calls Tusculanum.
2 <sup>ος</sup>	IX	7 <sup>η</sup>	Voconius Romanus	A description of Pliny's two country-houses near the Larian lake; one of which he calls Comedia, the other Tragedia.

Έχουμε ήδη αναφερθεί εκτενώς στις επιστολές που απευθύνονται στον Γάλλο, τον Απολλινάριο και τον Βοκόνιο. Θα ξαναδούμε την επιστολή για την Τοσκάνη στο πλαίσιο της επιστολής προς τον Καλβίσιο.

<sup>60</sup> Rackham, Jones, Eichholtz, *Pliny; Natural History...*, Vol.4, B.XII/Ch.6, σελ. 11.

<sup>61</sup> Τα *Caius* και *Gaius* μάλλον ταυτίζονται καθώς για κάποιο διάστημα τα γράμματα C και G δεν διακρίνονταν στο ρωμαϊκό αλφάβητο.

## Αποκτώντας, περισσότερη, γη.

Σε αυτή την μικρής έκτασης επιστολή προς τον Καλβίσιου, ο Πλίνιος έρχεται αντιμέτωπος με τα άγχη και τα πολύπλευρα βάσανα της διαχείρισης μιας αυξανόμενης ιδιοκτησίας γης και των σχετικών με αυτήν εγκαταστάσεων. Γειτονικά κτήματα με κάποια από τα δικά του διατίθενται προς πώληση και ο Πλίνιος ζητά, όπως μας λέει ότι συνηθίζει να κάνει, την γνώμη του Καλβίσιου. Η κατάσταση λοιπόν έχει ως εξής,

*'...As I have been accustomed, so I shall still continue to beg your advice with regard to my estate. Some lands, adjoining to mine, and indeed intermixed with them, are to be sold. They are attended with many circumstances, which tempt me, and many, which deter me from the purchase...'*<sup>62</sup>

Αναφέρει μάλιστα ότι κάποιες από τις σχετικές με την πιθανή αγορά περιστάσεις τον βάζουν σε πειρασμό να προχωρήσει στην αγορά ενώ άλλες λειτουργούν αποτρεπτικά. Ο Πλίνιος προβλέπει ότι το κόστος συντήρησης μιας κοινής μεγαλύτερης ιδιοκτησίας, σε προσωπικό κλπ, θα είναι μικρότερο από την διατήρηση περισσότερων μικρότερων και προφανώς διάσπαρτων. Επίσης βλέπει θετικά το γεγονός ότι θα μπορεί κανείς, στο βαθμό που θα πρόκειται πλέον για μια ιδιοκτησία, να 'καταβάλει' μια φορά τον κόπο του ταξιδιού.

Ειδικότερα,

*'...the same overseer may take care of both, and the undermanagers of each may almost be the same persons. We need only fit up one house for a habitation, and barely keep the other from falling to ruin. The expence, saved in furniture, in head-servants, in gardeners, workmen, such as smiths, farriers, and even in the hunting equipage, must be entered into the computation; for, it is of great consequence in economy, whether you have these collected together in one place, or dispersed in several...'*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Βιβλίο ΙΙΙ, Επιστολή 19<sup>η</sup>, *Pliny to Calvisius*, από το Boyle, John, *The letters of Pliny the Younger; with observations on each letter*, Dublin, 1751, Vol.1, σελ. 231.

<sup>63</sup> Ib.

Εντούτοις τον ανησυχεί η πιθανότητα της απόκτησης μιας τελικά εκτεταμένης ιδιοκτησίας η οποία θα υπόκειται, νομοτελειακά, στις ίδιες κλιματικές συνθήκες. Ως εκ τούτου και στις ίδιες δυσκολίες ή καλλίτερα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, στα ίδια ατυχήματα<sup>64</sup>. Η αιτία ανησυχίας όμως που μας επιφυλάσσει για την συνέχεια, πέραν δηλαδή των κλιματικών κινδύνων, είναι μάλλον εντυπωσιακή καθώς,

*‘...On the other hand, I am afraid, it will be imprudent to trust so large an estate, lying altogether, to the same climate... and to the same accidents... by having our lands parcelled out in different situations. The change too of air and place, and the variety in rambling about, has something in it very agreeable...’<sup>65</sup>*

σε μια, ας πούμε *πρώτο-τουριστική* διάθεση και προφανώς τροποποιώντας την οπτική του σε σχέση με το *ταξείδι* και τον κόπο που καταβάλλει κανείς για αυτό, ο Πλίνιος αναφέρεται με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και προσμονή στην αίσθηση του ‘...να αλλάζεις *αέρα*, να *πηγαίνεις από δω και από κει*...’!

Η επιστολή συνεχίζεται ενημερώνοντας τον Καλβίσιο ότι ο Πλίνιος σκοπεύει, εάν τελικά προχωρήσει στην αγορά, να εκμεταλλευτεί την γη καθώς προσδοκά από αυτήν ένα σταθερό εισόδημα. Για τον σκοπό αυτό αναφέρει ότι χρειάζεται έμπειρους και έμπιστους καλλιεργητές καθώς ο μέχρι πρότινος διαχειριστής στην ουσία εκχέρσωνε τα κτήματα πουλώντας το σύνολο της όποιας παραγωγής για να αυξήσει τα κέρδη του, βλάπτοντας όμως την μελλοντική αποδοτικότητα της γης. Μαθαίνουμε στην συνέχεια ότι το κόστος ήταν 5 εκατομμύρια συστέρσια αλλά εξ’ αιτίας της γενικότερης δυστοκίας των καιρών η τιμή έχει διαμορφωθεί στα 3 εκατομμύρια. Κλείνοντας ο Πλίνιος λέει στον Καλβίσιο να μην τον ανησυχεί το εάν μπορεί να συγκεντρώσει το παραπάνω ποσό αφού, αν και η περιουσία του είναι κατά κύριο λόγο σε γη, εκείνος,

---

<sup>64</sup> Να μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για κατά βάση αγροτικές οικονομίες...

<sup>65</sup> Βιβλίο III, Επιστολή 19<sup>1</sup>, *Pliny to Calvisius*, από το Boyle, Vol.1, σελ. 231.

*'... [however, I] have some money out at interest, nor shall I find it difficult to borrow. I can take it up from my mother in law, whose coffers I may use as freely as my own...'*<sup>66</sup>

μπορεί, τελικώς να δανειστεί αλλά και να απευθυνθεί στην μητέρα της συζύγου του. Αφού λοιπόν το πρόβλημα της εξασφάλισης των σχετικών πόρων λύνεται, ο Πλίνιος περιμένει την γνώμη του φίλου του, η οποία του είναι πολύτιμη,

*'...as in all other affairs, so especially in the disposal of money, your experience and your judgement are unexceptionable. Farewell...'*<sup>67</sup>

Στα λατινικά το τμήμα της επιστολής που αφορά στην περικοπή των εξόδων με την δημιουργία μιας ενιαίας ιδιοκτησίας είναι το παρακάτω,

*'...Inest huic computationi sumptus supellectilis , sumptus atriensium, topiariorum, fabrorum , atque etiam venatorii instrumenti: quae plurimum refert, unum in locum conferas , an in diversa dispergas...'*<sup>68</sup>

και μας ενδιαφέρει για τον προφανή λόγο της εμφάνισης της λέξης *topiariorum*. Στις Παρατηρήσεις του ο Boyle επιστρέφει στην λέξη και συμπληρώνει,

*'...The Topiarius [the Gardiner] is a name derived from the art of forming the various figures and images in trees and hedges. This was an art which the ancients thought absolutely necessary in a gardiner; for Pliny tells us, that in the garden belonging to his chief seat in Tuscany, his own name and his gardiner's name, were cut in box; and that his whole garden was filled with variety of figures, images, and arbours, formed out of the trees, which grew in it...'*<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Ib. σελ. 232.

<sup>67</sup> Ib.

<sup>68</sup> Βλ. σημ. 29. Για την οικονομία του κειμένου δεν θα επαναλάβουμε εδώ το σύνολο των βιβλιογραφικών αναφορών για τις Επιστολές στα λατινικά, δίνονται μόνο τα ονόματα των συντακτών και οι αριθμοί σελίδας αναφοράς. Cattaneo, σελ. 204, Veenhusius, σελ. 202-03, σχόλιο 6, Cellarius, σελ. 179-78, σχόλιο 4, Cortius και Longolius, σελ. 237-38, σχόλιο 6.

<sup>69</sup> Βιβλίο III, Επιστολή 19<sup>η</sup>, *Pliny to Calvisius*, από το Boyle, Vol.1, σελ. 234. Ο σχετικός παρατηρητικός αναγνώστης επισημαίνει τους δύο τρόπους γραφής του *gardener/gardiner*, πράγματι ο Boyle χρησιμοποιεί και τους δύο τύπους εκ των οποίων ο δεύτερος δεν χρησιμοποιείται πλέον. Επίσης ο Boyle δίνει το *topiariorum* του λατινικού κειμένου στις Παρατηρήσεις του στον ενικό, *topiarius*. Όλα



Πράγματι, ο Πλίνιος περιγράφει διάφορα ‘θαύματα’ κηπουρικής τέχνης μεταξύ των οποίων αντικείμενα, ζώα, γράμματα και βέβαια την ιδιόμορφη ‘πράσινη’ επιγραφή που φέρει ‘...το όνομα του κύριου [της βίλας] και του τεχνίτη...’<sup>70</sup>.

Μέσα από τις *Παρατηρήσεις* του Boyle προκύπτει<sup>71</sup> με σαφήνεια ότι έχει υπόψη του, αν όχι το σύνολο, τουλάχιστον, το μεγαλύτερο μέρος της σχετικής με τις *Επιστολές* βιβλιογραφίας<sup>72</sup>. Εντούτοις με μεγαλύτερη συχνότητα εμφανίζονται αναφορές στο έργο των Cortius και Longolius και σε μικρότερο, αλλά διακριτό βαθμό, σε αυτό του Cellarius<sup>73</sup>. Μάλιστα γνωρίζουμε ότι στην έκδοση των Cortius και Longolius, όπως άλλωστε και σε αυτές των Veenhusius και Cellarius<sup>74</sup>, έχουν συγκεντρωθεί πλήθος σχολίων από προηγούμενες εκδόσεις με αναφορές στους αρχικούς συντάκτες τους.

Το πρώτο μέρος των επεξηγήσεων του Boyle στην λέξη *Topiarius* αποτελεί μεταφορά στα αγγλικά του παλαιότερου αρχικού σχόλιου του Cattaneo<sup>75</sup>. Ειρήσθω εν παρόδω, στο σώμα αυτού του σχολίου είναι που συναντάμε την αναζητούμενη φράση ακριβώς ως *topiarium opus* και μάλιστα πρόκειται για την αρχαιότερη εμφάνιση της σε σχέση με το υλικό αναφοράς που έχουμε στην διάθεση μας<sup>76</sup>.

Ο Boyle εγκαταλείπει τον Cattaneo γυρνώντας στο ίδιο το έργο που σχολιάζει, τις *Επιστολές*, με την αναφορά του στα *κηποτεχνημένα* ονόματα στην βίλα της Τοσκάνης. Ο Cattaneo όμως στο δικό του σχόλιο μετά τον αρχικό ορισμό παραπέμπει στον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο και την *Φυσική Ιστορία*. Συγκεκριμένα στο 12<sup>ο</sup> Βιβλίο, στο 11<sup>ο</sup> κεφάλαιο όπου αναφέρεται σε ένα είδος συκιάς, *ficus*, η οποία δημιουργεί

---

τα σχόλια των λατινικών εκδόσεων με τα οποία θα ασχοληθούμε στην συνέχεια χρησιμοποιούν, προφανώς, επακριβώς την λέξη, *topiariorum*.

<sup>70</sup> Βλ. στο απόσπασμα της σημ. 69, όπου, ‘...his own name and his gardiner's name, were cut in box...’

<sup>71</sup> Δυστυχώς δεν υπάρχει στους δύο τόμους του έργου κάποια συνολική βιβλιογραφία, κατά συνέπεια συνάγουμε μέσα από το σώμα των *Παρατηρήσεων*.

<sup>72</sup> Στο βαθμό που μπορούμε να συγκρίνουμε τις αναφορές του με τα έργα που περιγράφονται στο *Catalogus Translationum* της Brown, βλ. σημ. 26, ή στο *A Scholarship of Classical Antiquity* του Sandys, βλ. σημ. 9.

<sup>73</sup> Βλ. σημ. 29.

<sup>74</sup> Ib.

<sup>75</sup> Το σχόλιο εμφανίζεται σχεδόν αυτούσιο τόσο στην έκδοση του Veenhusius όσο και σε αυτή των Cortius και Longolius. Βλ. και σημ. 68. Στο σχόλιο του Cattaneo υπάρχουν ακόμα αναφορές στο ‘...a rope, a cord...’, βλ. και σημ. 6, με μια παραπομπή, ίσως, στον Πανσανία. Καθώς όμως δεν είμαστε σε θέση να παρακολουθήσουμε με βεβαιότητα κομμάτια στα λατινικά κάπου εδώ περιορίζουμε τις περαιτέρω υποθέσεις μας. Ίσως επανέλθουμε με την κατάλληλη τεχνική βοήθεια. Ο Cellarius διαφοροποιείται όπως θα δούμε παρακάτω.

<sup>76</sup> Ο Cattaneo σημειώνει, ‘...topiarium opus non in viridiis tantum...’, Cattaneo, σελ. 204.

ιδιαίτερα εκτεταμένα συμπλέγματα με μια διαδικασία φυσικών καταβολάδων<sup>77</sup>. Το απόσπασμα, από την *Φυσική Ιστορία*, όπως δίνεται από τους Rackham, Jones και Eichholtz έχει ως εξής,

‘...[XI]. *The Indian fig-tree, bears exceptionally fine fruit, and it is self-propagating, as it spreads its branches to an enormous width and the bottom ones bend down to the earth so heavily that in a year's time they take root, and produce for themselves a fresh offspring planted in a circle round the parent tree like the work of an ornamental gardener...*’<sup>78</sup>

Θυμίζουμε ότι η παραπάνω υπόμνηση ξεκίνησε από τον Cattaneo και το σχόλιο του στον κηπουρό του Πλίνιου. Επιστρέφοντας στα σχόλια παραμένουμε για λίγο σε αυτό του Cellarius. Σαφώς μικρότερο από του Cattaneo, περιγράφει σε μία πρόταση τον ιδιαίτερο χειρισμό του φυτικού υλικού, συνδέει την σχετική εργασία με αυτό που αποκαλεί στα γερμανικά *lust-gartner*<sup>79</sup> και παραθέτει μια ταφική επιγραφή ενός ‘...*Topiario ex hortis...*’ με το όνομα Lucius Augustus. Τελειώνει το σχόλιο του επισημαίνοντας την χρήση της φράσης *topiarium opus* και ως επίθετο παραπέμποντας στο απόσπασμα του Πρεσβύτερου Πλίνιου όπως και ο Cattaneo<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Οι Bostock και Riley αναφέρουν το δέντρο ως Indian Fig και υποσημειώνουν, ‘...*Ficus Indica, or religiosa, known to us as the banian-tree...*’, στο Bostock και Riley, *The Natural History of Pliny...* Vol.6, σελ. 270. Αντίστοιχα ο Rackham υποσημειώνει απλώς, ‘...*the banyan...*’, στο Rackham, Jones και Eichholtz, *Pliny; Natural History...* Vol.4, σελ. 16. Να σημειωθεί ότι στις δύο παραπάνω πηγές το *ινδικόν* της σχετικής συκιάς συνάγεται από την αναφορά από τον Πλίνιο του στον ποταμό *Acesinus* ή *Chenab* κατά Rackham, ο σημερινός *Chenab* στο Πακιστάν.

<sup>78</sup> Rackham, Jones και Eichholtz, *Pliny; Natural History...* Vol.4, σελ. 17. Η επισήμανση με *έντονα* δική μας.

<sup>79</sup> Cellarius, σελ. 180, σχόλιο 3.

<sup>80</sup> Ib. Ο Gruter στον οποίο αναφέρεται ο Cellarius είναι ο Jan Gruter, ή Jani Gruteri ή Janus Gruterus (1560-1627) από την Αντβέρπη, ο οποίος συνέλεξε ρωμαϊκές επιγραφές. Περιττό να αναφέρουμε ότι κάτω από το σκίτσο της εν λόγω επιγραφής ο Gruter παραπέμπει στους Πλίνιους αφού προσθέσει ότι ο *topiarius* ‘...*έφτιαχνε καλλωπιστικούς κήπους με κισσούς και μυρτιές...*’. Βλ. Gruteri, J., *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani*, Amstledami, 1707, Vol.2, σελ. 338.

## Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, 2.0

Η απροσδόκητη (;) επιστροφή στον Πρεσβύτερο Πλίνιο, μέσα από την παρομοίωση ενός φυσικού φαινομένου-σχηματισμού με μια από τις εργασίες του *κηπουρού*, δείχνει προς την κατεύθυνση ενός εμπεδωμένου πολιτισμικού αγαθού. Ο βαθμός εξοικείωσης είναι τέτοιος ώστε η εν λόγω πρακτική εγγράφεται στην γλώσσα και προφανώς στην παραγωγή και την επικοινωνία νοήματος. Μιλάμε δηλαδή για την *κουλτούρα* και τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρά με το εκάστοτε ιστορικό υποκείμενο.

Ο Raymond Williams επιχειρώντας να μιλήσει για την *κουλτούρα* και να περιγράψει την αλλαγή της αγγλικής κοινωνίας κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, στο κλασικό πλέον *Culture and Society*, οργανώνει την έρευνα του επί τη βάση ενός σχήματος **πέντε λέξεων-εννοιών** των οποίων θα παρακολουθήσει την εξέλιξη και αλλαγή μέχρι τις μέρες που συνθέτει το *Culture*. Σε καμία περίπτωση δεν ισχυριζόμαστε ότι είναι εφικτός ένας παραλληλισμός μιας κοινωνίας στην αρχή της βιομηχανικής επανάστασης και της ρωμαϊκής. Ο αναχρονισμός θα ήταν προφανώς τεράστιος και τα οποία αποτελέσματα νομοτελειακά θα οδηγούσαν σε μια αδιαφοροποίητη εκδοχή της ιστορίας ως χυλού μέσα στον οποίο προκύπτουν κατά συνθήκη και περίπτωση τα βολικά ιστορικά υποκείμενα που θα χρειαζόταν μια τόσο σχετικιστική προσέγγιση. Ας το επαναλάβουμε χάριν σαφήνειας, η πρωτοβιομηχανική Αγγλία δεν μπορεί να έχει καμία σχέση με την αυτοκρατορική Ρώμη.

Εντούτοις θεωρούμε ότι το κλειδί της έρευνας του Williams, οι πέντε έννοιες με τις οποίες παρακολουθεί την αγγλική αλλαγή, θα μπορούσαν να έχουν αντίστοιχο ρόλο στην περίπτωση μας. Ασφαλώς όχι με τον εκτενή τρόπο που παρακολουθεί ο Williams την εξέλιξη τους στο αγγλικό παράδειγμα. Θεωρούμε πως θα ήταν αρκετή και μόνο η αναγνώριση τους στο πλαίσιο της κοινωνίας που μας απασχολεί και η κατάδειξη της ‘κυκλοφορίας’ τους μέσα στην γλώσσα. Οι παραπάνω λέξεις που απασχολούν τον Williams είναι οι,

‘...*industry, democracy, class, art and culture*...’<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Williams, R., *Culture and Society 1780-1950*, rep. Pelican Books, England, 1979, σελ. 13.

Όπου,

Industry  
Democracy  
Class  
Art  
Culture

Παραγωγικό μοντέλο  
Σύστημα διακυβέρνησης  
Κοινωνική τάξη  
Τέχνη  
Κουλτούρα

Ο Williams περιγράφει ένα πλέγμα με έμφαση στο παραγωγικό μοντέλο, το σύστημα διακυβέρνησης, την κοινωνική τάξη, την τέχνη και την, ίσως πιο δύσκολη από όλες τις προηγούμενες, έννοια της κουλτούρας<sup>82</sup>. Θα εστιάσουμε κυρίως στις δύο τελευταίες έννοιες. Ο Williams δίνει τη γνωστή διάκριση μεταξύ δεξιότητας-τεχνικής και της απόστασης που πρέπει, τρόπον τινά, να διανυθεί ώστε να δομηθεί η έννοια τέχνη και αρχίζει να κινείται προς αυτό που εννοούμε γενικώς, αλλά συνήθως διαφωνούμε ειδικώς, ότι σημαίνει<sup>83</sup>. Το σημείο της μετάβασης από την δεξιότητα στην τέχνη ίσως να μην είναι δυνατόν να προσδιορισθεί<sup>84</sup>, πάντως ο τεχνίτης είναι άλλος από τον καλλιτέχνη και η τεχνική άλλη από την τέχνη.

Τα βιβλία 33 έως και 35 της *Φυσικής Ιστορίας* περιέχουν τόσες αναφορές στην τέχνη που σχεδόν η απαρίθμηση τους στερείται νοήματος. Εντούτοις υπάρχει μια εύλογη ερώτηση σχετικά: αυτή είναι, το σε ποια τέχνη αναφέρεται ο Πλίνιος, στην τέχνη ή την τεχνική-δεξιότητα; Η ειλικρινής απάντηση στην ερώτηση, αν και μη ευνοϊκή για το επιχείρημα μας, που ίσως ήδη διακρίνεται, θα ήταν μάλλον ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε. Εντούτοις υπάρχει μια εκδοχή αυτής της απάντησης που στοιχειοθετείται από το ίδιο το κείμενο<sup>85</sup>. Μάλιστα οι επιλεγμένες αναφορές αφορούν στην ζωγραφική, σε μια, ας πούμε αντιστοίχιση, με την αναφορά στα *opera topiaria* από τον όπου ξεκινήσαμε. Στο κείμενο λοιπόν,

---

<sup>82</sup> Ίσως, σχετικά με τις τρεις πρώτες έννοιες να είναι δυνατή μια πιο λεπτομερής αντιστοίχιση σε σχέση τις πιθανές αλλαγές που μπορεί να προέκυψαν σχετικά, κατά την μετάβαση, έστω, από τους ύστερους ρωμαϊκούς χρόνους στην ελληνιστική εποχή· σε κάθε περίπτωση μια τέτοια προσπάθεια είναι πέραν των δυνατοτήτων του γράφοντος αλλά και των στόχων του παρόντος κειμένου.

<sup>83</sup> Τις περισσότερες φορές μάλιστα είμαστε σχετικά εξόχως περιφραστικοί...

<sup>84</sup> Φερ'επειν, το παλιό πρόβλημα του εάν αποτελεί ή όχι περιγραφή έργου τέχνης και μάλιστα την πρώτη για την Δύση, αυτή της ασπίδας του Αχιλλέα από τον Όμηρο. Βλ. Beardsley, M. D., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ. 19.

<sup>85</sup> Εδώ, ζητάμε εκ των προτέρων την ανοχή του αναγνώστη για την έκταση της αναφοράς μας στην *Φυσική Ιστορία*. Εντούτοις πραγματικά πιστεύουμε ότι αξίζει τον κόπο να δει προσωπικά και να διαβάσει προφανώς, τις απίστευτες αναφορές του Πλίνιου, οι οποίες θεωρούμε ότι σκιαγραφούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την υπόθεση μας του ενσυνείδητου υποκειμένου.

*‘...[A]nd first we shall say what remains to be said about painting\*, an art\*\* that was formerly illustrious\*\*\*, at the time when it was in high demand with kings and nations and when it ennobled others whom it deigned to transmit to posterity...’<sup>86</sup>*

*‘...[V]. The question as to the origin of the art of painting\* is uncertain and it does not belong to the plan of this work. The Egyptians declare that it was invented among themselves six thousand years ago before it passed over into Greece - which is clearly an idle assertion...’<sup>87</sup>*

Όπου ο Πλίνιος επιχειρεί ίσως την πρώτη ιστοριογραφική προσέγγιση της τέχνης, για να συνεχίσει διατυπώνοντας και αυτό που θα αποκαλούσαμε αισθητικές κρίσεις,

*‘...[VI]. For the art of painting\* had already been brought to perfection\*\* even in Italy. At all events there survive even to-day in the temples at Ardea paintings that are older than the city of Rome, which to me at all events are incomparably remarkable, surviving for so long a period as though freshly painted, although unprotected by a roof. Similarly at Lanuvium, where there are an Atalanta and a Helena close together, nude figures, painted by the same artist, each of outstanding beauty\*\*\* (the former shown as a virgin), and not damaged even by the collapse of the temple...’<sup>88</sup>*

Καταλήγει δε, διευρύνοντας ιδιαίτερα την ματιά του και προτείνοντας αφ’ ενός μια υπόθεση σχετικά με τον ρυθμό εξέλιξης της ζωγραφικής και αφ’ ετέρου την κριτική προσέγγιση των έργων από τον εκάστοτε θεατή,

*‘...There are pictures surviving at Caere that are even older. And whoever carefully judges these works will admit that none of the arts\* reached full perfection*

---

<sup>86</sup> Rackham, Jones, Eichholtz, *Pliny; Natural History...*, Vol.IX, B.XXXV/Ch.1, σελ. 261.

Παραθέτουμε τις μεταφρασμένες λέξεις όπως εμφανίζονται στο λατινικό κείμενο προς αποφυγή παρεξηγήσεων και είναι, (\*) *pictura*, (\*\*) *arte*, (\*\*\*) *nobili*.

<sup>87</sup> *Ib.*, Ch.5, σελ. 271. (\*) *picturae initiis*.

<sup>88</sup> *Ib.*, Ch.6, σελ. 273. (\*) *pictura*, (\*\*) *iam enim absoluta*, (\*\*\*) *utraque excellentissima forma*.

*more quickly, inasmuch as it is clear that painting did not exist in the Trojan period...*<sup>89</sup>

Ακόμα περισσότερα ιστορικά στοιχεία, με αναφορά και στην, ας πούμε, κοινωνική προέλευση ζωγράφων, ξανά αξιολογικές κρίσεις, αλλά και μια αναφορά σε μια σχετική δυσανεξία του κοινωνικού περίγυρου κάποιου, προφανώς ερασιτέχνη ζωγράφου, κατά τα άλλα πραιτοριανού ανθύπατου,

*'...[VII]. In Rome also honour was fully attained by this art at an early date, inasmuch as a very distinguished clan of the Fabii derived from it their surname of Pictor and the first holder of the name himself painted the Temple of Health in the year 450 from the foundation of the City...*

*...Next in celebrity was a painting by the poet Pacuvius in the temple of Hercules in the Cattle Market. Pacuvius was the son of a sister of Ennius, and he added distinction to the art of painting at Rome by reason of his fame as a playwright...*

*...unless one chooses to recall a knight of Rome named Turpilius, from Venetia, in our own generation, because of his beautiful\* works still surviving at Verona. Turpilius painted with his left hand, a thing recorded of no preceding artist...*

*...Titedius Labeo, a man of praetorian rank who had actually held the office of Proconsul of the Province of Narbonne, and who died lately in extreme old age, used to be proud of his miniatures, but this was laughed at and actually damaged his reputation...*<sup>90</sup>

Ακολουθεί η εμπλοκή της τέχνης στα κοινά, τόσο καθώς την θέτουν στην 'υπηρεσία' τους διάφοροι αξιωματούχοι· μάλιστα με διπλό τρόπο καθώς τόσο η στόχευση αλλά και η παρουσίαση του έργου γίνεται στον δημόσιο χώρο<sup>91</sup>. Οι σχετικές αναφορές καταλήγουν μέχρι και στην απίστευτη (;) χρήση της ζωγραφικής προς άγρα ψήφων από τον πρώην στρατιωτικό με πολιτικές φιλοδοξίες, Τούλο Οστίλιο,

---

<sup>89</sup> Ib., (\*) *atrium*.

<sup>90</sup> Ib., Ch.7, σελ. 275. (\*) *pulchris*.

<sup>91</sup> Διαμορφώνεται μια, ας πούμε, στρατηγική αλλά και τακτική προσέγγιση για την χρήση της ζωγραφικής αλλά και μια νοοτροπία *μέσου*, που ξεπερνά την μέχρι τότε γνωστή χρήση.

*‘...But painting\* chiefly derived its rise to esteem at Rome, in my judgement, from Manius Valerius Maximus Messala, who in the year 490 after the foundation of the city first showed a picture in public on a side wall of the Curia Hostilia: the subject being the battle in Sicily in which he had defeated the Carthaginians and Hiero. The same thing was also done by Lucius Scipio, who put up in the Capitol a picture of his Asiatic victory: this is said to have annoyed his brother Africanus, not without reason, as his son had been taken prisoner in that battle. Also Lucius Hostilius Mancinus who had been the first to force an entrance into Carthage incurred a very similar offence with Aemilianus by displaying in the forum a picture of the plan of the city and of the attacks upon it and by himself standing by it and describing to the public looking on the details of the siege, a piece of popularity-hunting which won him the consulship at the next election. Also the stage erected for the shows given by Claudius Pulcher won great admiration for its painting, as crows were seen trying to alight on the roof tiles represented on the scenery, quite taken in by its realism\*\*...’<sup>92</sup>*

*‘...[IX]. But it was the Dictator Caesar who gave outstanding public importance to pictures\* by dedicating paintings of Ajax and Medea in front of the temple of Venus Genetrix...’<sup>93</sup>*

Κάπως έτσι ο Πλίνιος φθάνει και στο παρακάτω ιδιαίτερα ενδιαφέρον κομμάτι το οποίο αναφέρεται σε άκρως τεχνικά θέματα σε άμεση σχέση με την εξέλιξη της ζωγραφικής. Πρέπει να προσεχθεί το γεγονός ότι ο Πλίνιος αναφέρεται σε μια εξέλιξη η οποία αποτελεί ήδη αντικείμενο καταγραφής, δεδομένο το οποίο προκύπτει μέσα από την εμπειρία του άμεσου περιβάλλοντος του,

*‘...[XI]. We stated what were the various single colours used by the first painters when we were discussing while on the subject of metals the pigments called monochromes from the class of painting for which they are used. Subsequent inventions and their authors and dates we shall specify in enumerating the artists, because a prior motive for the work now in hand is to indicate the nature of colours. Eventually art differentiated itself, and discovered light and shade, contrast of colours*

---

<sup>92</sup> Ib.,σελ. 277. (\*\*) *similitudinem corvi decepti imagine.*

<sup>93</sup> Ib., Ch.9, σελ. 279. (\*) *tabulis.*

*heightening their effect reciprocally. Then came the final adjunct of shine, quite a different thing from light. The opposition between shine and light on the one hand and shade on the other was called contrast, while the juxtaposition of colours and their passage one into another was termed attunement...*<sup>94</sup>

Θα επιμείνουμε στην σχέση της τέχνης και της κουλτούρας με τους όρους που θέτει ο Williams. Εστιάζοντας μάλιστα, εδώ ίσως ελλοχεύει και ο κίνδυνος του αναχρονισμού που αναφέραμε νωρίτερα ότι θα ήταν κρίσιμο να αποφύγουμε<sup>95</sup>. Ας δούμε όμως αρχικά το επιχείρημα. Ο Williams αναφέρεται στην εξέλιξη της έννοιας της *κουλτούρας* ως εξής,

*'...[T]he fifth word, **culture**, similarly changes, in the same critical period. Before this period, it had meant, primarily, the 'tending of natural growth', and then, by analogy, a process of human training. But this latter use, which had usually been a culture of something, was changed, in the eighteen and early nineteenth century, to culture as such, a thing in itself. It came to mean, first, 'a general state or habit of the mind', having close relations with the idea of human perfection. Second, it came to mean 'the general state of intellectual development, in a society as a whole'. Third, it came to mean 'the general body of the arts'. Forth, later in the century, it came to mean 'a whole way of life, material, intellectual, and spiritual'. It came also, as we know, to be a word which often provoked, either hostility or embarrassment...'*<sup>96</sup>

Ενώ λοιπόν δεν μας επιτρέπεται να προβάλουμε μια τέτοια διαδρομή ή εξέλιξη σχετικά με το πολιτισμικό προϊόν στο οποίο αναφέρονται οι πηγές μας από τους ρωμαϊκούς χρόνους, μπορούμε να δούμε σαφώς ότι περιγράφουν, αυτό που ο Williams περιγράφει ως,

---

<sup>94</sup> *Ib.*, Ch.11, σελ. 281 και 283.

<sup>95</sup> Θεωρούμε ότι τελικώς δεν τον διαπράττουμε καθώς μιλάμε για μια αντιστοίχιση συνθηκών, για μια αναλογία.

<sup>96</sup> Williams, *Culture and Society*, σελ. 16. Η έμφαση με *έντονα* και πλάγια αφορά στις αρχικές εμφάσεις με πλάγια του Williams. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε και το 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο του *Culture* στο οποίο ο Williams αναφέρεται στον Eliot, σελ. 224-38, και το κείμενο του *Notes towards the definition of culture*, του 1910. Εκεί παρουσιάζεται εκτενώς η έννοια της κουλτούρας ως *συνόλου ζωής* και μια σειρά από ζητήματα που προκύπτουν από το αντίστοιχο, αλλά βαθιά συντηρητικό αίτημα του Eliot.



*‘...a whole way of life, material, intellectual, and spiritual...’*

Ο Williams θα συνεχίσει τονίζοντας την σημαντική, κατά την γνώμη του, εξέλιξη της έννοιας *κουλτούρα*, προσθέτοντας,

*‘...It might be said, indeed, that the questions now concentrated in the meanings of the word **culture** are questions directly raised by the great historical changes which the changes in **industry, democracy, and class**, in their own way, represent, and to which the changes in **art** are a closely related response. The development of the word **culture** is a record of a number of important and continuing reactions to these changes in our social, economic, and political life, and may be seen, in itself, as a special kind of map by means of which the nature of the changes can be explored...’*

Όπου δηλαδή, η εξέλιξη και οι αλλαγές στις τρεις πρώτες έννοιες αντικατοπτρίζονται στην *τέχνη* και συγκεφαλαιώνονται στην έννοια της *κουλτούρας*. Από το εξηγητικό σχήμα που χρησιμοποιούμε λείπει η έννοια της *θρησκείας*, όχι ως θρησκευτικότητας ή πνευματικότητας αλλά του οργανωμένου λατρευτικού μοντέλου. Θεωρούμε ότι θα μπορούσε να συμπεριληφθεί χωρίς να αλλάζει την ουσία του μηχανισμού που περιγράψαμε. Εντούτοις κάτι τέτοιο δεν μας φαίνεται αναγκαίο, τουλάχιστον για τις τρέχουσες ανάγκες του επιχειρήματος, καθώς μπορούμε να υποθέσουμε μια ‘διάχυση’ ενός τέτοιου μηχανισμού μεταξύ των εννοιών της *διακυβέρνησης* και της *τάξης*<sup>97</sup>.

Ακόμα λοιπόν και εάν στις πηγές δεν κατονομάζεται το πολιτισμικό γίγνεσθαι ως *κουλτούρα* αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει και ο αντίστοιχος μηχανισμός με αυτόν που περιγράφει ο Williams· κάθε άλλο, υπάρχει, λειτουργεί και παράγει, έχει συνείδηση και επιδεικνύει και αναστοχαστικά χαρακτηριστικά. Αυτή η συνείδηση, όπως και ο αναστοχασμός καταγράφονται στα κείμενα. Ο μηχανισμός αυτός λοιπόν, μεταξύ άλλων τεκμηρίων, παράγει και μια σειρά από κείμενα, σε κάποια από τα οποία έχουμε ήδη ανατρέξει, όπου επιχειρεί να αποτυπώσει ουσιαστικά την ίδια του

---

<sup>97</sup> Επισημαίνουμε εδώ τον καταπληκτικής έμπνευσης θεό Terminus, προστάτη των συνόρων, των γραμμών ιδιοκτησίας, των ορίων γενικώς. Θεότητα μάλλον κληρονομημένη από τους Σαβίνους θεσμοθετήθηκε στο ρωμαϊκό πάνθεο είτε από τον Τίτο Τάτιο, είτε από τον Ρωμόλο, είτε από τον Νουμά Πομπίλιο. Η απόδοση στον τελευταίο της θέσμησης του Τέρμινου, σχετίζεται με την νομική ανάγκη για τον σεβασμό της ιδιοκτησίας και την αναίμακτη επίλυση σχετικών διαφορών.

την λειτουργία· διατυπωμένο καλλίτερα και λιγότερο δραματικά ίσως, το ποιος είναι. Μέρος αυτής της ταυτότητας, του πολιτισμικού γίνεσθαι, είναι και αυτό που νωρίτερα αποκαλέσαμε εμπεδωμένο πολιτισμικό αγαθό. Θεωρούμε ότι με την βοήθεια του Williams γίνεται ξεκάθαρο ότι έχουμε να κάνουμε με υποκείμενα με συνείδηση ενός γίνεσθαι είτε αυτό το αποκαλέσουμε ιστορικό είτε κοινωνικό ή όπως αλλιώς.

Αυτή είναι μια ιδιαίτερα σημαντική συνθήκη για την προσπάθεια κατανόησης του συγκεκριμένου ιστορικού υποκειμένου, ως μας επιτραπεί να υποθέσουμε, ενός ιδιόμορφου αστού<sup>98</sup> (;) του 1<sup>ου</sup> μ. Χ. αιώνα και την σχέση του με το περιβάλλον του.

Η παραπάνω διαδρομή μεταξύ των κειμένων των Πλινίων και αυτών των επιμελητών και κατά περίπτωση μεταφραστών τους, μας δίνει μια εικόνα του πραγματολογικού τοπίου που υφίσταται της φράσης από την οποία ξεκινήσαμε την έρευνα μας. Το εννοιολογικό τοπίο φαίνεται πως εκτίνεται και περιλαμβάνει τόσο υποκείμενα αλλά και δραστηριότητες σαφώς διαφορετικών κλιμάκων και επί της ουσίας διαφορετικών αντικειμένων.

Μέσα στα κείμενα περνάμε, από μια εξεζητημένη κηπουρική, μια πλαστική προσέγγιση<sup>99</sup> του φυτικού υλικού, σε πιο εκτεταμένες διαμορφώσεις όπως για παράδειγμα αυτές στην βίλα της Τοσκάνης.

Τόσο τα ιδιαίτερα φυτικά αντικείμενα, γεωμετρικά σχήματα, ζώα, γράμματα κλπ, όσο και οι συνολικότερες διαμορφώσεις μας μεταφέρονται στο πλαίσιο μιας κοινής αφήγησης. Θεωρούμε κρίσιμο το γεγονός ότι ο αφηγητής δείχνει να έχει στη διάθεση του εκείνα τα εννοιολογικά εργαλεία που καθιστούν σαφή την διάκριση μεταξύ, αντικειμένων, διατάξεων ορίων, χωρικής έκτασης, σχέσης βλέμματος και πορείας καθώς και των μεταξύ τους σχετικών συνεχειών ή ασυνεχειών· με λίγα λόγια μια σειρά ιονεί και δυνάμει συνθετικών εργαλείων. Ακόμα, ίσως σημαντικότερη από τα στοιχεία αυτά καθ'εαυτά, είναι η συνολικότερη, ευρύτερη αίσθηση συνέχειας που εξασφαλίζει την συνοχή τους. Η πεποίθηση δηλαδή ότι αποτελούν μέρη ενός ευρύτερου συνόλου. Ακόμα και εάν αυτή η συνέχεια αποτελεί μια αφηγηματική κατασκευή, όπως υποθέτει η Stackelberg, στα πλαίσια του ρητορικού σχήματος της

---

<sup>98</sup> Βλ. και τα λήμματα *αστικός* και *αστός* στο Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002, σελ. 300.

<sup>99</sup> Έχουμε υπόψη μας την ονομασία-κατηγορία του Pope, verdant sculpture, στην οποία θα επανέλθουμε παρακάτω.

έκφρασης. Δεν μας απασχολεί εδώ η αποτίμηση της αξίας, συνθετικής, αισθητικής ή πιθανώς κάποιας άλλης, του αποτελέσματος αλλά το σύνολο επί της ουσίας.

Ο παραπάνω ισχυρισμός, σχετικά με τα εργαλεία του αφηγητή, έχει άμεση σχέση με τον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση αντιμετωπίζει τις συνολικότερες χωρικές διαμορφώσεις, πέραν δηλαδή των μεμονωμένων αντικειμένων. Ενώ λοιπόν τα *ιδιότροπα* αντικείμενα κηποτεχνίας, όσο ανεκδοτολογικό χαρακτήρα και εάν έχουν, αποτιμούνται πλαστικά, με τις διαμορφώσεις συμβαίνει κάτι διαφορετικό. Οι αναφορές παρουσιάζουν μια αποτίμηση που αναφέρεται στην εμπειρία τους ως διατάξεων με συγκεκριμένο κιναισθητικό αντίκτυπο για τα υποκείμενα που της βιώνουν.

Προφανώς ο παραπάνω αφηγητής φύση και θέση δεν είναι τυχαίος. Ας μας επιτραπεί να σημειώσουμε εδώ κυρίως θέση<sup>100</sup>. Εντούτοις, αυτή η μη τυχειότητα του λειτουργεί με διπλό τρόπο. Δηλαδή, είναι ένα προικισμένο υποκείμενο με ικανότητες αλλά ταυτόχρονα ένα υποκείμενο ενός συγκεκριμένου ιστορικού χρόνου και χώρου. Δεν βρίσκεται δηλαδή μόνο, αποκομμένο σε έναν ιστορικό χώρο με τον οποίο δεν το συνδέει τίποτα απολύτως. Οι συνδέσεις που υπονοούμε έχουν σίγουρα να κάνουν και με την αποτίμηση του περιβάλλοντος του. Γίνονται δε κατανοητές στο πλαίσιο της σημείωσης μας για την κουλτούρα με την βοήθεια του Williams.

Αυτές οι αλλαγές κλιμάκων, οι οποίες μάλλον έχουν χαρακτήρα διακύμανσης παρά γραμμικότητας<sup>101</sup>, συντελούν στην συγκρότηση μιας δεξαμενής<sup>102</sup> από την οποία το εννοιολογικό τοπίο, συν τω χρόνω, ανασύρει υλικό αλλά και στην οποία αντίστοιχα εναποθέτει. Έτσι η έννοια του *opus topiarium* μπορεί να σηματοδοτεί συγκεκριμένο, κατάλληλο για κάποιες εργασίες φυτικό υλικό, την επιμέρους εργασία του κηπουρού και τέλος μια ευρύτερη έννοια κηποτεχνίας<sup>103</sup>.

Θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να δούμε λίγο καλλίτερα ποιο είναι το υποκείμενο στο οποίο αναφερόμαστε και κυρίως στο κατά πόσον έχει σαφή αντίληψη των σχέσεων ή ακόμα και της διαφοράς μεταξύ των χωρικών πλαισίων που κάθε φορά καταλαμβάνει. Έχει ή όχι αντίληψη πόλης και περιβάλλοντα χώρου, πέραν του αστικού σχηματισμού; Εάν υπάρχει τέτοια διαφοροποίηση με τι τρόπο καταγράφεται και τι χαρακτηριστικά έχει η σχετική καταγραφή; Εάν πρόκειται για αξιολογικές

<sup>100</sup> Μέρος της ελίτ της εποχής...

<sup>101</sup> Δεν νομίζουμε ότι είναι δυνατόν να μιλήσουμε για μια διαρκή διαστολή των εννοιών.

<sup>102</sup> Ίσως άλλοι να σημείωναν εδώ *γενεαλογία* αντί *δεξαμενής*.

<sup>103</sup> Φυτό, κηπουρική αλλά *opera topiaria*...

κρίσεις με ποιο τρόπο τίθενται και ποιο είναι το δυναμικό της *διαφοράς* μεταξύ των συγκρινόμενων στοιχείων, περιοχών κλπ. Τελικά, πόσο διαφοροποιείται ο χώρος στην αντίληψη του συγκεκριμένου υποκειμένου, περιλαμβάνει όρια και τι τάξης είναι αυτά· πρόκειται για ένα αδιαφοροποίητο χωρικό συνεχές στο οποίο σχηματισμοί από έναν μικρό πυρήνα αγροικιών μέχρι την πόλη, αντιμετωπίζονται ελαφρώς ασυναίσθητα ως επεισόδια της ίδιας τάξης;

## Αποκτώντας, περισσότερα, κείμενα.

Η γλώσσα, τα λατινικά σε αυτή την περίπτωση, η οποία μεταφέρει, διακινεί το πολιτισμικό αγαθό στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, έχει μια σειρά από όρους με τους οποίους προσεγγίζει το φυτικό υλικό. Πριν συνεχίσουμε θα δούμε εν τάχει τον σημαντικότερο από αυτούς με την βοήθεια της Stackelberg, η οποία σημειώνει, με έναν τόνο παρεμφερή του Williams,

*'... The physical reality of the Roman garden may be gone but its representations flourish in literature and painting... These representations, invested with social, intellectual and emotional responses, have only begun to be explored...'*<sup>104</sup>

Η Stackelberg μας πληροφορεί ότι η αρχαιότερη και πιο συχνά εμφανιζόμενη λέξη που σηματοδοτεί έναν οικιακό καλλιεργημένο χώρο, είναι η λέξη *hortus*. Μάλιστα συμπληρώνει ότι η χρήση της κάλυπτε ένα ιδιαίτερα μεγάλο εύρος αντικειμένων που κυμαίνονται από έναν μικρό οικιακό λαχανόκηπο μέχρι και τα αυτοκρατορικά πάρκα. Δεν είναι στις προθέσεις μας να αναφερθούμε εδώ εκτενώς στην εξέλιξη και τις διάφορες υποστάσεις του *hortus*. Εντούτοις καθώς αποτελεί μία περιβάλλουσα έννοια, σε ότι αφορά στην εννοιολογική της κλίμακα, από αυτήν του *opus topiarium*, ως εκ τούτου αξίζει μια σύντομη παρουσίαση που θα καταστήσει την σχέση του με το υλικό στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί καθαρότερη.

Η Stackelberg μας μεταφέρει ένα σημαντικό κομμάτι από τον Πρεσβύτερο,

*'...In our laws of the Twelve Tables the 'farm' [villa] is never named, instead the word 'garden' [hortum] is always used in that regard, while the garden proper is the 'family estate' [heredium]...'*<sup>105</sup>

δηλαδή, η έννοια του κληροδοτήματος, *heredium*, της οικογενειακής συνέχειας που βασίζεται στην ιδιοκτησία γης. Μάλιστα το *hortus*, σημαίνοντας την παραγωγική μονάδα της αγροτικής ρωμαϊκής κοινωνίας, ταυτίζεται με την αγροτική εγκατάσταση και προηγείται-υποκαθιστά την πιο γνωστή μας βίλα. Η Stackelberg

<sup>104</sup> Stackelberg, *The Roman Garden...*, σελ. 2.

<sup>105</sup> *Ib.*, σελ. 10.

σημειώνει μάλιστα ότι το *hortus* τελικώς υποκαθιστά και το *heredium*<sup>106</sup>. Υπό μια έννοια όλα τα παραπάνω συγκροτούν τον πυρήνα της αγροτικής παραγωγικής βάσης της ρωμαϊκής κοινωνίας. Αλλά άλλες δυνάμεις είναι ήδη εν κινήσει και προκαλούν την παρακάτω παρατήρηση από τον Πλίνιο,

*‘...Indeed at Rome the garden itself was the poor man's farm; the common folk provisioned themselves from a garden, how much more harmless their way of life was then!’*

Όπου η Stackelberg συνεχίζει,

*‘...The later identification of the hortus as villa established it as a pivotal space in a continuing process in which land ownership and social status were mutually interdependent. Although disparate concepts, both villa and heredium are linked by the hortus. In its original sense villa simply denoted a rural building that stood in opposition to the urban domus, with no prescribed set of meanings as to its size, amenities, or function. As the influence of the Roman republic spiraled into an Italian, and latter Mediterranean hegemony, the villa as both site and concept gained prestige. From the mid second century BC it became the focus of social display between aristocratic Romans and an aspirational ideal for the non-elite. Since villa denoted a place that had originally been signified by hortus the villa site retained a marked emphasis on garden space, particularly as an appropriate medium for displaying social status and learning...’<sup>107</sup>*

Η σχετική δυσκολία να διατηρηθούν οι έννοιες απολύτως διακριτές σημειώνεται και από τον Littlewood,

*‘...Less rigorous, however, must be the definition of ‘pleasure garden’ since from at least the first half off the first century BC, house, garden, agricultural land (villa), and even sea and surrounding countryside were regarded not as discrete units but as an aesthetically integral entity...’<sup>108</sup>*

---

<sup>106</sup> Ib., σελ. 11.

<sup>107</sup> Ib.

<sup>108</sup> Littlewood, *Ancient Literary...*, σελ. 9.

Σχετικά με τον προσδιορισμό των τύπων και των μετασχηματισμών των αγροικιών, *villae*, ο Littlewood συμπληρώνει,

*'...The retirement of the Elder Scipio to his estate at Liternum (near Lago di Patria) on the Campanian coast in 184 BC to avoid standing trial for bribery appears to have set a fashion that led to the conversion of **villa rustica** into what Vitruvius later terms as **pseudourbana** ...'*<sup>109</sup>

μάλιστα, ο Κάτωνας επικρίνει την πολυτέλεια τονίζοντας ότι στις δικές του αγροικίες οι τοίχοι μένουν, αστόλιστοι, αδροί, ανεπίχριστοι<sup>110</sup>.

Βλέπουμε λοιπόν πως μετασχηματίζονται οι σχετικές έννοιες και αποκτούν ένα πρόσημο, μια συνδήλωση, πέραν της αρχικής τους αναφοράς. Αυτοί οι μετασχηματισμοί αφορούν άμεσα στο ιστορικό υποκείμενο στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω. Ας δούμε πως περιγράφεται η ζώσα πραγματικότητα του υποκειμένου αυτή μέσα από τα σύγχρονα του κείμενα.

Από την Stackelberg μαθαίνουμε επίσης για το πλήθος των αναφορών του Κικέρωνα στους *horti*, στις επιστολές, σε δικαστικές ή πολιτικές αγορεύσεις του αλλά και στο φιλοσοφικό του έργο. Σχεδόν πάντα αποτελούν αντικείμενα επιθυμίας είτε του ίδιου είτε των πρωταγωνιστών των αναφορών. Όταν οι αναφορές αυτές αφορούν στον ίδιο ή το φιλικό του περιβάλλον το αντικείμενο της επιθυμίας είναι τεκμήριο μιας ευγενούς ανάγκης εκλέπτυνσης και μάθησης· όταν αφορά σε αντιπάλους δεν είναι τίποτε παραπάνω από την χυδαιότερη προσπάθεια επίδειξης πλούτου<sup>111</sup>. Ο Littlewood συμπληρώνει ότι ο Κικέρωνας κατέφευγε στις βίλες του ώστε, αφ' ενός να αποφεύγει την αφόρητη εποχιακή ζέστη της Ρώμης και αφ' ετέρου την πολιτική... Ο πασίγνωστος Λούκουλλος, όταν τον κριτικάρει ο Πομπήιος σχετικά με το ότι η βίλλα του στην Τοσκάνη, ενώ είναι ιδανική για το καλοκαίρι θα είναι πρακτικά αβίωτη τον χειμώνα, απαντά εάν ο συνομιλητής του τον θεωρεί λιγότερο νοήμονα από τους γερανούς και τους πελαργούς που αλλάζουν κατοικίες ανά εποχή<sup>112</sup>.

<sup>109</sup> Littlewood, *Ancient Literary...*, σελ. 10. Βλ. σημ. 42.

<sup>110</sup> *Ib.*

<sup>111</sup> Stackelberg, *The Roman Garden...*, σελ. 11.

<sup>112</sup> Littlewood, *Ancient Literary...*, σελ. 11.

Ο βαθμός εκλέπτυνσης είναι τέτοιος ώστε πλέον μετατρέπεται σε μέτρο πολιτιστικής σύγκρισης. Η Stackelberg μας μεταφέρει την παρατήρηση του Τάκιτου για τις γερμανικές φυλές. Αυτός σημειώνει στο *De Origine et situ Germanorum* (ή *Germania* όπως είναι συνηθέστερα γνωστό) ότι αν και τα εδάφη τους (των γερμανών) είναι πολύ εύφορα εκείνοι καλλιεργούν μόνο καλαμπόκι. Μάλιστα ενώ έχουν ημερολόγιο και προσδιορισμένες εποχές<sup>113</sup>, αυτές περιορίζονται στις χειμώνας, καλοκαίρι και άνοιξη. Αγνοούν κατά τον ρωμαίο τόσο την εποχή αλλά και τους καρπούς του φθινοπώρου.

Ο Οράτιος είναι η επόμενη αναφορά της Stackelberg, όπου η ίδια μας μεταφέρει την ενόχληση του σχετικά με τις υποθέσεις της πόλης. Η αναφορά μας αναγκάζει να προσεγγίσουμε κατά το δυνατόν το αρχικό κείμενο, πέραν της Stackelberg<sup>114</sup>. Ο Francis Howes, μεταφράζει,

*'...This was of old my wishes' utmost bound;-  
A snug estate with house and garden ground,  
Where a small grove might wave its foliage near  
And a pure spring run bubbling all the year.  
Indulgent Heaven has granted this, and more:  
'Tis well; no further blessings I implore.  
...  
Increase my cattle, to my flocks be kind,  
And fatten all I have - except my mind!  
**Fled from the city and the city's care**  
To breathe on Sabine hills a purer air,  
...  
Ambition's burthen from my mind I cast,  
And shun the pressure of the noxious blast;  
Autumn's grim form, that loads the frequent bier*

---

<sup>113</sup> Γνώση της γεωργίας, ημερολόγιο και εποχές συνιστούν τα εκ των ων ουκ άνευ για το πολιτιστικό γίνεσθαι της εποχής... Οι Γερμανοί δεν είναι ακριβώς απολίτιστοι αλλά μάλλον μη επιμελείς. Η Stackelberg συνεχίζει αναφερόμενη εν συντομία και στην θεώρηση του *ευγενούς αγρίου*, πιθανώς με έναν Ρουσσειανό αναχρονισμό αλλά το συγκεκριμένο ζήτημα απέχει ιδιαίτερα από το τοπίο του παρόντος κειμένου.

<sup>114</sup> Το πόσο υπόχρεοι είμαστε στην δουλειά της Stackelberg είναι μάλλον εμφανές. Εντούτοις το διατυπώνουμε και εδώ, ρητά.



*And gluts the grave, remits his terrors here...<sup>115</sup>*

Πράγματι, ο Οράτιος θέλει να φύγει από την πόλη, να εγκαταλείψει τις υποχρεώσεις και να αναπνεύσει τον καθαρό αέρα των Σαβίνων... Σε μια συμμετρική αναφορά ο Οβίδιος εκφράζει την απόλυτα συμμετρική επιθυμία να επιστρέψει στην πόλη αλλά και στους ανθρώπους της<sup>116</sup>. Τόσο τα άγχη του Οράτιου όσο και αυτά του Οβίδιου σημειώνονται και από τον Littlewood. Μπορούμε να υποθέσουμε, με σχετική ασφάλεια, ότι δεν πρόκειται για κάποιο απλοϊκό ζήτημα ή αίτημα φυγής από την πόλη αλλά για μια μάλλον περιπλοκότερη συνθήκη. Στο πλαίσιο αυτό ο Λουκρήτιος εκφράζει την αποδοκιμασία του για όσους μετακινούνται ασταμάτητα από την πόλη στη εξοχή και πάλι πίσω, εξασφαλίζοντας μονάχα την ανία<sup>117</sup>.

Η Stackelberg αναφέρεται και στον σατιρικό ποιητή Ιουβενάλη. Όπως και στην περίπτωση του Οράτιου αισθανθήκαμε και εδώ την υποχρέωση να φύγουμε από το κείμενο της Stackelberg και να αναζητήσουμε κάποια μετάφραση των Σατιρών του<sup>118</sup>. Η 3<sup>η</sup> Σάτιρα περιγράφει μια χαοτική, γεμάτη ξένους (!), αβίωτη Ρώμη και προτρέπει σε φυγή το συντομότερο δυνατό. Πέρα από τα υπό κατάρρευση κτίρια και τον διαρκή φόβο μιας φωτιάς, ο Ιουβενάλης τονίζει τον κίνδυνο από τις γλάστρες που κάθε τόσο εγκαταλείπουν τα παράθυρα που τις φιλοξενούν με άγνωστη κατάληξη<sup>119</sup>.

Κλείνουμε με τον Γάιο Σουλπίκιο Σιμίλη, έναν πραιτοριανό διοικητή, ο οποίος εξασφάλισε την αποστράτευση του και αποσύρθηκε στα κτήματα του όπου και πέρασε τα επόμενα, επτά όπως προέκυψε, χρόνια της ζωής του. Φρόντισε μάλιστα για μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα επιτύμβια επιγραφή, όπως μας μεταφέρει ο Κάσσιος,

*‘...καί ἐπί γε τὸ μνηῆμα αὐτοῦ ὅτε ἐπέγραψεν ὅτι ‘Σίμιλις ἑνταῦθα κεῖται βιοῦς μὲν ἔτη τόσα, ζήσας δὲ ἔτη ἑπτά’...<sup>120</sup>*

Θεωρούμε ότι ήδη οι σχετικές αναφορές έχουν δείξει ήδη ότι δεν έχουμε να κάνουμε με μια κοινωνία η οποία δεν έχει εκείνο τον εννοιολογικό εξοπλισμό που θα της επέτρεπε να αντιληφθεί την απόσταση της από την φύση. Εννοούμε την

<sup>115</sup> Horace, *The Epodes, Satires, and Epistles of*, tr. Francis Howes, Pub. William Pickering, London, 1845, Σάτιρα 6, σελ. 124.

<sup>116</sup> Stackelberg, *The Roman Garden...*, σελ. 14.

<sup>117</sup> Littlewood, *Ancient Literary...*, σελ. 16.

<sup>118</sup> Juvenal, *The Satires of*, tr. Charles Badham, London, 1814, Σάτιρα 3, σελ.54.

<sup>119</sup> Stackelberg, *The Roman Garden...*, σελ. 23.

<sup>120</sup> Littlewood, *Ancient Literary...*, σελ. 22.

απόσταση εκείνη που μπορεί να καταστήσει την φύση ένα διακριτό εννοιολογικά αντικείμενο. Μάλιστα ο βαθμός συμπλοκής του αντικειμένου αυτού με τα υποκείμενα μας φαίνεται να ελέγχεται από την ευρύτερη έννοια της κουλτούρας. Ξανά στη Φυσική Ιστορία μέσω της Stackelberg,

‘... *Indeed the lower classes in the city used to give their eyes a daily view of country scenes by means of imitation gardens [imagine hortorum] in their windows...*’

όπου το περίεργο αντικείμενο ‘*imitation gardens*’ θεωρείται σήμερα ότι πρόκειται για γλάστρες<sup>121</sup>, πιθανώς αυτές που εξόργιζαν και τον Ιουβενάλη, όπως είδαμε λίγο παραπάνω.

Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε την εξέλιξη των ‘επίδικων όρων’ του Πλίνιου στο εύφορο έδαφος της αγγλικής κηποτεχνίας. Αυτό καθώς εκεί εντείνεται μια νοηματική διαφοροποίηση μέσα στον ίδιο τον όρο *topiarium* και η οποία πρόκειται να εξελιχθεί σε μια από τις πιο σημαντικές ρήξεις στο πλαίσιο του τοπίου<sup>122</sup>. Στο πλαίσιο αυτής εξέλιξης θα γίνει σαφές το τι είναι αυτό που μεταφράζεται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στα αγγλικά ως *ornamental gardening* ή *landscape gardening* από το απόσπασμα για τον Στούδιο, στις διαδοχικές μεταφράσεις του που παρακολουθήσαμε νωρίτερα<sup>123</sup>, όπως και οι αντίστοιχες μεταφράσεις και σχόλια του Boyle για τις εμφανίσεις των σχετικών όρων στις *Επιστολές* του νεώτερου Πλίνιου.

---

<sup>121</sup> Stackelberg, *The Roman Garden...*, σελ. 2.

<sup>122</sup> Θεωρούμε ότι η ρήξη που εμφανίζεται και αφορά στο τοπίο είναι μια μόνο εκδοχή σημαντικών αλλαγών και διαφοροποιήσεων που καταλήγουν στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, προετοιμαζόμενες όμως ήδη από τις αρχές του 16<sup>ου</sup>.

<sup>123</sup> Βλ. ‘*Pliny’s opus topiatrium...*’ του παρόντος.

## Opus topiarium ή Topiary...;

Οι αναφορές που έχουμε παρακολουθήσει μέχρι στιγμής, κινούνται από τον σημειακό καλλωπιστικό χειρισμό του φυτικού υλικού μέχρι σαφώς ευρύτερες διατάξεις που συμπεριλαμβάνουν διαφορετικά φυτικά είδη, αρχιτεκτονικά στοιχεία, διαδρομές κλπ<sup>124</sup>. Η Stackelberg τονίζει αυτή την διακύμανση,

‘...Although the word has lent itself to the modern ‘topiary’ - shrubs trained into ornamental shapes - topiaria could also refer to large-scale landscape gardening, a beautiful natural prospect, or the creative use of plants as bedding or climbers...’<sup>125</sup>

Στο *Oxford English Dictionary*, στο λήμμα *topiary*<sup>126</sup>, βρίσκουμε τα εξής,

topiary, *a.* gardening  
(*n*)

Also 6–7 -arie. [ad. rare L. *topiāri-us*: see prec. Cf. F. *topiaire* adj. and n. (Rabelais, 1548).]

**a.** Consisting in clipping and trimming shrubs, etc. into ornamental or fantastic shapes.

**b. n.** The topiary art; the training and clipping of trees into artificial shapes.

Όπου πληροφορούμαστε ότι η αρχαιότερη εμφάνιση της λέξης στα αγγλικά γίνεται στην μετάφραση της *Υπερωτομαχίας* το 1592 από τον μυστηριώδη R. D., ίσως τον Robert Dallyngton.

Ας δούμε όμως λίγο καλλίτερα την μικρή κλίμακα, αυτό που η Stackelberg αποκαλεί ‘...modern topiary – shrubs trained into ornamental shapes...’. Ο Boyle στις *Παρατηρήσεις* του στην επιστολή προς τον Καλβίσιο, στο κομμάτι σχετικά με τον *Topiarius*, που παρακολουθήσαμε εκτενώς παραπάνω<sup>127</sup>, σημειώνει επίσης,

<sup>124</sup> Θυμίζουμε τις περιγραφές για την βίλα της Τοσκάνης του νεότερου Πλίνιου στην μετάφραση του Boyle.

<sup>125</sup> *Ib.*, σελ. 17.

<sup>126</sup> Βλ. *Oxford English Dictionary*, Version 3, Oxford University Press, 2002.

<sup>127</sup> Βλ. σελ. 18 του παρόντος.

‘...*The Topiarius [the Gardiner] is a name derived from the art of forming the various figures and images in trees and hedge... This fashion has been very much practised in England, till of late years, when a more agreeable, and more extended taste has prevailed...*’<sup>128</sup>

για να τονίσει, υποσημειώνοντας στην παρατήρηση του, τα εξής,

‘... *The motto of the Garter, and other devices cut in box, are still to be seen at Oxford, in New College garden; and a nobleman, at his seat near London, had, some years ago, the Coronation dinner, in yew, of K. William and Q. Mary...*’<sup>129</sup>

Το ρητό της *Τάξης της Καλτσοδέτας* είναι το ‘*Honi soit qui mal y pense*’, δηλαδή, ‘*Ντροπή σε όποιον σκεφτεί κακό για αυτό*’, αν και φορτωμένο με ποικίλους ιστορικούς συμβολισμούς, μπορούμε σε κάθε περίπτωση να το σκεφθούμε *κηποτεχνημένο* ή *καλλίτερα κλαδεμένο* μέσα από κάποια μάζα πρασίνου. Όμως το δείπνο της στέψης του Γουλιέλμου της Οράγγης και της πρώτης του εξαδέλφης Μαίρης, δοκιμάζει κάπως τα όρια της φαντασίας μας. Βέβαια, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, η ουσία σχετικά με τους Ολλανδούς ανάδοχους του αγγλικού θρόνου βρίσκεται στην εδραίωση της Ολλανδικής επιρροής στον αγγλικό χώρο και σε ότι μπορεί να σημαίνει αυτό για την *κηποτεχνία* και το *τοπίο*.

Ο Boyle εκδίδει τις *Επιστολές του Πλίνιου* το 1751 στα μέσα δηλαδή του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Οι Ολλανδοί βασιλείς ανέρχονται στον αγγλικό θρόνο το 1689, στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Εντούτοις ο Boyle ήδη αναφέρει ότι ‘...αυτός ο τρόπος χρησιμοποιήθηκε πολύ στην Αγγλία, μέχρι πρόσφατα, οπότε και επικράτησε ένα πιο αποδεκτό και εκλεπτυσμένο γούστο...’. Αναφέρεται δηλαδή σε κάτι το οποίο έχει ήδη παρέλθει και έχει αντικατασταθεί από κάτι άλλο. Μάλιστα από κάτι σαφώς προτιμότερο. Ας επιχειρήσουμε να δούμε τι έχει συμβεί.

Το 1904 εκδίδεται ένα μικρό σχετικά βιβλίο με τον τίτλο *The Book of Topiary*<sup>130</sup>. Το βιβλίο συνυπογράφουν οι Charles H. Curtis και William Gibson<sup>131</sup>. ο

<sup>128</sup> Boyle, *The letters of Pliny...* Vol.1, σελ. 234.

<sup>129</sup> Ib.

<sup>130</sup> Curtis, C.H., Gibson, W., *The Book of Topiary*, John Lane: The Bodley Head, London and New York, 1904.

πρώτος υπήρξε βοτανολόγος με μεγάλη εμπειρία στην αναζήτηση φυτών, την χαρτογράφηση νέων ειδών και την οργάνωση βοτανικών κήπων, ενώ ο δεύτερος ήταν υπεύθυνος των κήπων στο Levens Hall<sup>132</sup>. Οι Curtis και Gibson κάνοντας και αυτοί χρήση του πιο απλού διαθέσιμου μεθοδολογικού εργαλείου<sup>133</sup>, επιχειρούν να παρουσιάσουν μέσα από την βιβλιογραφία της εποχής τους τον ορισμό της λέξης *topiary*. Από το κείμενο προκύπτει ότι δυσκολεύονται<sup>134</sup> να εντοπίσουν μια ακριβή περιγραφή ή ορισμό του όρου και μετά από μια μικρή αναφορά στους ρωμαίους καταλήγουν,

*‘...To students of Etymology the word Topiary itself is of considerable interest. For the present work it must suffice to say that it is derived from the Latin topiarius, pertaining to ornamental gardening. One dictionary definition or meaning of the word is ‘shaped by cutting or clipping’ and horticulturists will agree that this definition is both clever and descriptive, for Topiary work consists in giving all kinds of more or less fanciful forms to trees, hedges, and arbours...’<sup>135</sup>*

Το *The Book of Topiary* είναι μια έκδοση της οποίας ο στόχος είναι η ευρύτερη επαναπροσέγγιση του αγγλικού κοινού με την έννοια, κυρίως και εν συνεχεία με την εικόνα των, ‘...*shrubs trained into ornamental shapes...*’. Προκαλεί ενδιαφέρον το ιδιαίτερα προσεκτικό ύφος με το οποίο επιχειρείται η παραπάνω επαναπροσέγγιση. Η προμετωπίδα του εσώφυλλου είναι χαρακτηριστική ενός διάχυτου ύφους κατευνασμού που διαπερνά το βιβλίο,

*‘The man who sneers at me for admiring, as I do, a well cut peacock, may take my assurance in advance that I will neither kick him nor abuse him; but pity him I must.’*

---

<sup>131</sup> Charles Henry Curtis, (1853-1928), Άγγλος βοτανολόγος, εξερευνητής και συλλέκτης φυτικών ειδών. William Gibson, (?-?), αρχικηπουρός στο Lavens Hall.

<sup>132</sup> Lavens Hall, θρυλικό και ίσως στοιχειωμένο αρχοντικό με ιστορία από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αι. Ιδιαίτερου ενδιαφέροντος καθώς στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αι. ο μαθητής του Le Notre, Beaumont οργανώνει τους κήπους του, για τον James Grahme.

<sup>133</sup> Τι άλλο από το λεξικό...

<sup>134</sup> Ενώ σε άλλα σημεία του βιβλίου τους, οι Curtis και Gibson, αναφέρονται ξεκάθαρα στις πηγές τους, σε ότι αφορά στον πιθανό ορισμό παραμένουν σχετικά ασαφείς. Αυτό μάλλον συνδέεται με το γεγονός ότι, όπως θα δούμε και παρακάτω, οι αυθεντίες της κηπουρικής της εποχής επιφυλάσσουν πολύ μικρές αναφορές σχετικά με το τι είναι το *topiary* αλλά εκτενείς, αρνητικές, αξιολογικές κρίσεις.

<sup>135</sup> Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 5.

σε ένα μείγμα στωικότητας και Βικτοριανών καλών τρόπων από τον Shirley Hibberd, παραθέματα από τον οποίο θα χρησιμοποιηθούν επανειλημμένα από τους συγγραφείς, ως η φωνή της λογικής και της ανεκτικότητας. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου με τον τίτλο *Topiary*, όπου οι Curtis και Gibson αναζητούν, όπως είπαμε πιο πάνω, τον κατάλληλο ορισμό του θέματος τους, ανοίγει παραθέτοντας πάλι τον Hibberd,

*‘...If I do not defend the taste through thick and thin, I am prepared to admit that much may be said in its favour, and it is far from my intention to denounce it as either extravagant or foolish. It may be true, as I believe it is, that the natural form of a tree is the most beautiful possible for that particular tree, but it may happen that we do not always want the most beautiful form, but one of our own designing, and expressive of our ingenuity...’<sup>136</sup>*

Ο οποίος εντυπωσιάζει ξανά και αυτή την φορά όχι μόνο με το ύφος του. Στο παράθεμα προτείνεται η καταπληκτική διάκριση μεταξύ του *ομορφότερου* και του *σχεδιασμένου*. Μάλιστα πέραν της διάκρισης καθ’ εαυτής, προτείνεται και η πιθανότητα να επιλέξουμε το *σχεδιασμένο* ως εκείνο που εκφράζει την ‘...επινοητικότητα μας...’. Θα μείνουμε για λίγο στο παραπάνω απόσπασμα τονίζοντας το εξής· ο Hibberd αποφεύγει να προκαλέσει μια συζήτηση γύρω από το *φυσικό* και το *σχεδιασμένο*. Είναι προφανές το ανομολόγητο βάρος μιας τέτοιας συζήτησης. Εντούτοις με μια αλλαγή όρων αντικαθιστά το *φυσικό* με το *ομορφότερο*, μια κατηγορία κριτικής η οποία μάλιστα αποτελεί σύνηθες αντικείμενο συζητήσεων και διαμάχης. Έτσι η κατηγορία του *σχεδιασμένου* δεν έρχεται σε αντιδιαστολή με το *φυσικό* αλλά με το *ομορφότερο*. Στην ουσία αντιπαρατίθενται δύο έννοιες κριτικής, οι οποίες αποτελούν και οι δύο προϊόν των ανθρώπινων κόπων. Αποφεύγεται έτσι η, υποθέτουμε βλάσφημη, αντιπαράθεση μεταξύ *φυσικού* και *επινοητικότητας*. Τα παραθέματα του Hibberd καταλήγουν σε μια ύστατη επίκληση και προτροπή για σεβασμό στην αρχή του κεφαλαίου *Golden Age of Topiary*, όπου,

*‘...I confess that I should never care to adorn my garden with topiary or with carpet bedding; but I hope always to be cautious in making declarations in respect of*

---

<sup>136</sup> Ib., σελ. 4.

*such matters, that I may not appear to despise another man's pleasures, or vainly desire to set up a standard of my own in opposition to the delightful variety that is ensured by the free exercise of individual taste and fancy...'*<sup>137</sup>

σε τόνο που μεταφέρει την συζήτηση στην περιοχή της προάσπισης  
θεμελιωδών ανθρώπων δικαιωμάτων!

Το σίγουρο είναι το ότι οι πειθήνιοι θάμνοι, οι οποίοι αναλαμβάνουν να  
πραγματώσουν, κλάδοις τε και φυλλώματι<sup>138</sup>, κάθε σχεδιαστική επιταγή, δεν είναι μια  
ακριβώς αυτονόητη συνθήκη. Στο ίδιο κεφάλαιο, στην ίδια σελίδα με τον Hibberd,  
διαβάζουμε πως αντιμετωπίζεται το θέμα στο έγκυρο *Dictionary of Gardening* του  
Nicholson<sup>139</sup>,

*'...[Mr G. Nicholson, F.L.S., V.M.H., in his celebrated 'Dictionary of Gardening', writes, under Topiary,] 'Although the absurd fashion of cutting and torturing trees into all sorts of fantastic shapes has, happily, almost passed away, yet, as the art of the Topiarist was for a considerable period regarded as the perfection of gardening, some mention of it is desirable here. When the fashion first became general in Britain, it is probably impossible to ascertain; but it reached its highest point in the sixteenth century, and held its ground until driven out of the field in the last (eighteenth) century by the natural or picturesque style. From an archeological point of view, it is not to be regretted that examples of Topiary work on a large scale still exist in several British gardens...'*<sup>140</sup>

Το απόσπασμα από τον Nicholson βοηθά στην κατανόηση του πόσο  
προσεκτικά, ήπια, πρέπει να επιχειρηθεί η επαναπροσέγγιση που σχεδιάζουν οι Curtis  
και Gibson. Αυτό γιατί προτίθενται να εισηγηθούν την, ας πούμε, αναψηλάφηση μιας  
υπόθεσης που αφορά στην αρχαιολογία και η οποία κυρίως χαρακτηρίζεται ως  
παράλογη και βασανιστική.

---

<sup>137</sup> Ib., σελ. 12.

<sup>138</sup> Ψυχή τε και σώματι...

<sup>139</sup> Ib., σελ. 4, Βλ. και Nicholson, G., *The Illustrated Dictionary of Gardening*, L. Upcott Gill, 170, Strand, London, W.C. / James Penman, New York, 1887, Div VII, σελ. 57, στο λήμμα *topiary work*.

<sup>140</sup> Ib., σελ. 4.

Οι Curtis και Gibson είναι εντούτοις ειλικρινείς και παρουσιάζουν την κεντρική ιδέα πίσω από το βιβλίο τους από την σελίδα των περιεχόμενων του. Χωρισμένο σχεδόν στην μέση, το πρώτο μισό αφιερώνεται στην ιστορία της *καλλιτεχνικής κηπουρικής ή κηπουρικής αξιώσεων*<sup>141</sup>, σε κάθε περίπτωση αυτού στο οποίο θα μεταφράζαμε τον όρο *topiary*. Το δεύτερο μισό είναι ένα τεχνικό εγχειρίδιο που περνά από τα παρακάτω θέματα,

‘...

*The Formation of a Topiary Garden*

*Planting and Manuring*

*Management of Old Trees*

*The Management and Training of Young Trees*

*The General Management of a Topiary Garden*

...’

Προφανώς, νομοτελειακά άλλωστε, ακολουθεί το ευρετήριο.

Θεωρούμε ότι το τεχνικό αυτό εγχειρίδιο έχει στόχο μια πολύ πραγματική αναζωογόνηση ενός συγκεκριμένου τρόπου αντιμετώπισης του κήπου και ίσως και του τοπίου, στο βαθμό που αυτή η δραστηριότητα μπορεί να έχει και εμπορικό αντικείμενο. Αυτό που λείπει σε σχέση με τις παλιότερες, ας πούμε, *τοπιακές αψιμαχίες*, είναι ακριβώς η διάθεση για μια τέτοια αψιμαχία. Το προϊόν μπορεί να υπάρξει και να διατεθεί μεταξύ άλλων, χωρίς να χρειάζεται να κυριαρχήσει ολοκληρωτικά στην αγορά. Αρκεί να βρεθεί η θέση του στην παραπάνω αγορά και το κοινό του.

Στο βαθμό που αναζητάμε απαντήσεις σχετικά με τους *επίδικους όρους* του Πλίνιου και την πιθανή εξέλιξη τους, θα επιστρέψουμε για λίγο ακόμα στο ιστοριογραφικό πρώτο μισό του βιβλίου.

*‘...The dawn of the sixteenth century saw the commencement of what may be called the Golden Age of Topiary...commerce grew and wealth increased, so that gardening became more and more popular and steadily grew more and more*

---

<sup>141</sup> *Ib.*, σελ. 30, *‘...During the past twenty years the practice of including at least a few specimens of clipped trees in any new garden of pretensions has been steadily growing...’*.



*elaborate in design. To the existing style were added the extravagances of the French and the formalities of the Dutch schools, but these things did not all come to pass at once...*<sup>142</sup>

Ο 16<sup>ος</sup> αιώνας λοιπόν, ίσως ο αιώνας της Ελισάβετ για την Αγγλία, είναι ο αιώνας που ξεκινά αυτό που θα κορυφωθεί τον 17<sup>ο</sup> με το Γαλλικό και Ολλανδικό κηποτεχνικό παράδειγμα<sup>143</sup>. Ο Κάρολος ο 2<sup>ος</sup> εγκαταλείπει την Αγγλία κατά την περίοδο της κυριαρχίας του Όλιβερ Κρόμγουελ. Μέχρι την επιστροφή του, το 1660, περνά εννέα χρόνια στην Γαλλία, στην Ολλανδική Δημοκρατία και τις Ισπανικές Κάτω Χώρες. Οι Curtis και Gibson μας ενημερώνουν ότι την ίδια περίοδο, κατά την οποία μεσουρανάει ο Le Notre, ο Κάρολος φιλοξενείται στην αυλή του Λουδοβίκου του 16<sup>ου</sup> και,

*'...[during a residence at the court of France, Charles II] became enamoured of the French style of ornamental gardening introduced by Le Notre...*<sup>144</sup>

Ο ερωτευμένος Κάρολος, με την επιστροφή του στην Αγγλία 'αποκτά', ή καλλίτερα βελτιώνει όπως προκύπτει από την Gothein, τους κήπους στο Hampton Court<sup>145</sup>, μάλλον δια χειρός Le Notre, περί το 1662. Η Gothein σημειώνει σχετικά,

*'...In any case he felt [ο Κάρολος] a lively desire to learn all that was possible from France, and for this purpose sent his gardener Rose to Paris to be educated. Indeed, Charles went farther, and asked at the French court if Le Notre himself could come on a short visit to England; and Louis appears to have given Le Notre a somewhat hesitating permission, though nothing is heard of his coming to stay in England at that time...*<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 12.

<sup>143</sup> Σε μια επίφοβη διάκριση... Βλ. και Gothein, *A History of Garden Art*, Vol.2, σελ. 218, για τα σχετικά με την Ολλανδία.

<sup>144</sup> *Ib.*, σελ. 16. Οι Curtis και Gibson μεταφέρουν τα του έρωτα του Κάρολου από μια σχετική σημείωση του George William Johnson στο *A History of English Gardening*. Βλ. και Johnson, G. W., *A History of English Gardening*, Baldwin & Cradock et al, London, 1829, σελ. 142.

<sup>145</sup> Hampton Court, σύμπλεγμα ανακτόρων και πάρκου, στην περιοχή του ευρύτερου Λονδίνου, σε εξέλιξη από τον 16<sup>ο</sup> αι.

<sup>146</sup> Η Gothein αναφέρει την επίσκεψη του John Evelyn στις 9 Ιουνίου του 1662 όταν εκείνος βλέπει και περιγράφει τις τροποποιήσεις του Le Notre. Οι πηγές που έχουμε στην διάθεση μας, μέχρι αυτή την στιγμή, δεν ξεκαθαρίζουν την ακριβή εμπλοκή του Le Notre στην τροποποίηση του Hampton Court, φαίνεται πάντως ότι διευρύνθηκαν οι αλές και μάλλον ολοκληρώθηκε ένα ημικυκλικό τμήμα του

Οι Curtis και Gibson αναφέρουν και τον κήπο στο Moor Park, μάλιστα ως παράδειγμα *ολλανδικής κηποτεχνίας*, τον οποίο και αποδίδουν στον διπλωμάτη και πολιτικό William Temple<sup>147</sup>. Γράφουν σχετικά,

*‘...while later in the century Sir William Temple, who negotiated the triple alliance between England, Sweden, and the Netherlands, laid out a Dutch garden at Moor Park. He had a large affection for the Dutch style of gardening, but was nevertheless quick to see that big formal gardens and their elaborate designs and masonry cost more to maintain in prim order than many who possessed them could well afford...’*<sup>148</sup>

Εντούτοις ο Johnson διαφοροποιείται σχετικά με την πατρότητα του κήπου και διευκρινίζει ότι, ο Temple *ανέπτυξε*<sup>149</sup>, το Moor Park στο κείμενο του *Upon the Gardens of Epicurus*,

*‘...Sir William. Temple's, beau ideal of a Garden, given in his ‘Essay on the Gardens of Epicurus’, is that of a flat, or gently sloping plot of an oblong shape, stretching away from the front of the house, the descent from which to it was from a terrace running the whole length of the house by means of a flight of steps. Such a Garden he says, existed at Moor Park, in Hertfordshire, formed by the celebrated Lucy, Countess of Bedford, one of the chief wits of her time...’*<sup>150</sup>

---

κήπου αρχικής(;) έμπνευσης του Κάρολου. Στο *The Book of Topiary*, η περίοδος της βασιλείας του Κάρολου του 2<sup>ου</sup> αναφέρεται, προφανώς εκ παραδρομής, ότι εκτίνεται από το 1669 έως το 1685. Το έτος έναρξης, 1669, δίνεται λάθος, δημιουργώντας ένα πρωθύστερο σχετικά με την ενασχόληση του Κάρολου με το Hampton. Η βασιλεία του ξεκίνησε το 1660 με την παλινόρθωση και οι αλλαγές στο Hampton ‘τελείωσαν’ το 1662. Βλ. Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 16, επίσης, Gothein, *A History of Garden Art*, Vol.2, σελ. 117. Ακόμα, Johnson, *A History of English Gardening*, σελ. 143-4 για τον Evelyn αλλά και τους William και Mary.

<sup>147</sup> Με τον sir William θα ασχοληθούμε παρακάτω, όταν θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το, κατά την γνώμη μας, πλέον *en media res* κείμενο σε σχέση με το αγγλικό τοπίο... Βλ. και Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 17.

<sup>148</sup> Ib.

<sup>149</sup> Το *laid out* των Curtis και Gibson...

<sup>150</sup> Johnson, *A History of English Gardening*, σελ. 145.

Πέραν της πατρότητας του κήπου, για την οποία ο Johnson φαίνεται ότι έχει δίκιο<sup>151</sup>, ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση των Curtis και Gibson κατά την οποία φαίνεται ότι ο Temple έχει αντιληφθεί το πολυέξοδο της συντήρησης και διατήρησης ενός κήπου ολλανδικού ύφους. Την ίδια περίπου περίοδο οργανώνεται από τον μαθητή-απόστολο του Le Notre, Guillaume Beaumont, ο κήπος στο Levens Hall, του πολύ James Grahme<sup>152</sup>.

Κάπου εδώ είναι που η Ολλανδική επιρροή στην Αγγλία παύει να περιορίζεται στα της κηποτεχνίας. Μετά την λίγο πολύ αποτυχημένη βασιλεία του αδελφού του Καρόλου του 2<sup>ου</sup>, Ιάκωβου, ο αγγλικός θρόνος περνά στον Γουλιέλμο της Οράγγης, στο πράσινο δείπνο της στέψης του οποίου, αναφερθήκαμε νωρίτερα. Οι Curtis και Gibson, μεταφέρουν από το *A history of English gardening* του George William Johnson, του 1829,

*'...Thus the style of Gardening continued to the reign of William and Mary (1689-1702) when this mathematical order of laying out grounds was in its zenith. It was now rendered still more opposed to nature by the heavy additions of crowded hedges of Box, Yew, etc., which, however, by rendering the style still more ridiculous, perhaps hastened the introduction of a more natural taste which burst forth a few years after. William, Daines Barrington informs us, brought a taste for clipt Yews, and splendred gates and rails of Iron into fashion. Such were common in Holland and France. These latter fences were a great improvement, supplanting the stone walls previously used as boundaries, and thus allowing a more uninterrupted view, received the name of Clair-Voyees They were very much employed about Hampton Court, and the next in extent were formed by Switzer at Leeswold in Flintshire, laid out by that Gardener in Bridgeman's first style, a mixture of the natural and formal...'*<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Η Gothein αναφέρει ότι ο Temple πρωτοείδε το Moor Park το 1655 και δεν κάνει καμία νύξη για συμμετοχή του στην υλοποίηση του. Ο Temple περιγράφει τον κήπο στο *Upon the Gardens of Epicurus*, το 1685. Βλ. Gothein, *A History of Garden Art*, Vol.1, σελ. 457.

<sup>152</sup> James Grahme, (1649-1730), Άγγλος στρατιωτικός, αυλικός και υπέρμαχος του Ιακωβιτισμού, της Ρωμαιοκαθολικής παλινόρθωσης στο Ηνωμένο Βασίλειο.

<sup>153</sup> Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 17. Διευρύνουμε το απόσπασμα παίρνοντας και από το αρχικό κείμενο του Johnson· αφ' ενός το πρώτο τμήμα για την *μαθηματική ανάπτυξη* και αφ' ετέρου το τελευταίο τμήμα σχετικά με τους σιδερένιους φράχτες και την, σταδιακή, επαναδιαπραγμάτευση του ορίου. Βλ. και Johnson, *A History of English Gardening*, σελ. 144.

όπου, βέβαια, λιγότερο από 150 χρόνια μετά την επίσημη αποκαθίλωση της καλλιτεχνικής κηπουρικής το κείμενο βρήκει αξιολογικών κρίσεων. Σε κάθε περίπτωση είναι ενδεικτικό της έντασης που απέκτησε το πρόβλημα της διαχείρισης, κατά σειρά κλίμακας, του κήπου, του τοπίου, εν τέλει της φύσης. Διαβάζουμε, στους Curtis και Gibson, ένα ακόμα πιο έντονο κομμάτι του Hazlitt,

*‘...[B]ut it was to the Hollanders that London and his partner were indebted for that preposterous plan of deforming Nature by making her statuesque, and reducing her irregular and luxuriant lines to a dead and prosaic level through the medium of the shears. Gods, animals, and other objects were no longer carved out of stone; but the trees, shrubs and hedges were made to do double service as a body of verdure and a sculpture gallery...’<sup>154</sup>*

όπου αυτό που διακυβεύεται είναι κάποιου είδους ακεραιότητα της φύσης, η φυσικότητα της ίσως... Η κριτική του Hazlitt, το 1887, απευθύνεται στους από πολλού χρόνου αποδημήσαντες George London (1640-1714) και Henry Wise (1653-1738), των οποίων χαρακτηριστική είναι μια παρέμβαση τους σε έναν λάκκο στους κήπους στο Kensington<sup>155</sup>, με κηποτεχνημένη-κλαδεμένη μια πράσινη οχύρωση με πολεμίστρες κλπ...

Ο Johnson γράφει αντίστοιχα,

*‘...[T]o remove this disfigurement London and Wise were afterwards employed, to effect which they introduced a mimic fortification, the bastions counterscarps, &c. of which were of clipped Yew and variegated Holly, which was long an object of wonder and admiration, under the name of the ‘siege of Troy’. Such vegetable sculptures, and embroidered parterres, were in the highest vogue...’<sup>156</sup>*

Πριν προχωρήσουμε αξίζει να προσθέσουμε την συνέχεια του παραπάνω αποσπάσματος για τους Ολλανδούς, ‘...Hollanders...’, από το κείμενο του Hazlitt,

---

<sup>154</sup> Ib., σελ 18. Το απόσπασμα ανήκει στον William Carew Hazlitt (1834-1913) και η ανελέητη κριτική του, του 1887. Βλ. και Hazlitt, W. C., *Gleanings in Old Garden Literature*, Eliot Stock, London, 1887, σελ. 174.

<sup>155</sup> Kensington Gardens, ‘τμήμα’ του Hyde Park από τον 16<sup>ο</sup> αι. και τον Ερρίκο τον 8<sup>ο</sup>, όπου τον 18<sup>ο</sup> αι. σχεδιάζει εκεί και ο Charles Bridgeman.

<sup>156</sup> Johnson, *A History of English Gardening*, σελ. 145.

*‘...The free growth of the box, the yew, and the holly was sacrificed to the mania for the quaint and grotesque in art, and from the occasional survivals of this bastard style one gets some imperfect conception of what it must have been, when it was in its full glory...’<sup>157</sup>*

Το βιβλίο του Hazlitt που περιέχει το παραπάνω απόσπασμα δημοσιεύεται το 1887, δεκαεπτά μόλις χρόνια νωρίτερα από το *Book of Topiary*. Ο ανοίκειος, σχεδόν υβριστικός τόνος του, ίσως εξηγεί τα επιφυλακτικά βήματα που ακολουθεί το βιβλίο των Curtis και Gibson στην αναθεωρητική του πορεία.

Σε κάθε περίπτωση, εδώ είναι, στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, που αυτό που οι Curtis και Gibson αποκαλούν *topiary* πλησιάζει στο τέλος του. Ένα καίριο ερώτημα είναι *τι έρχεται να το αντικαταστήσει και με ποιούς όρους*. Θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στην παραπάνω ερώτηση ανατρέχοντας στα σχετικά κείμενα και επιχειρώντας να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη των σχετικών όρων και εννοιών μέσα στην γλώσσα.

---

<sup>157</sup> Hazlitt, *Gleanings in Old Garden Literature*, σελ. 174.

## **Toriary, αλλά έως πότε;**

Οι Curtis και Gibson σημειώνουν το πότε, κατά την γνώμη τους, έγινε επιτακτική η διεκδίκηση της *τοπιακής ελευθερίας* από τον κανονιστικό ‘λόγο’ του *torinary*, τον ορθοκανονικό ή καλλίτερα, όπως παρατήρησε ο Johnson, *μαθηματικό τρόπο ανάπτυξης των κήπων*,

*‘... When Topiary threatened to exclude all else from the garden there arose several apostles of freedom, and these conducted a crusade against the art...’<sup>158</sup>*

για να αναφερθούν στην συνέχεια εκτενώς στους Joseph Addison<sup>159</sup> και Alexander Pope<sup>160</sup>.

Οι Addison και Pope παίζουν κεντρικό ρόλο στην συζήτηση που ξεκινά λίγο μετά την αρχή του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Μέλη του ίδιου λογοτεχνικού κύκλου, θα εκδώσουν δύο άρθρα-δοκίμια με διαφορά ενός χρόνου, τα οποία θα πυροδοτήσουν την συζήτηση που θα οδηγήσει στην αναθεώρηση της τοπιακής προσέγγισης και την εγκατάλειψη του *torinary*. Τα επίμαχα κείμενα θα εμφανιστούν σε δύο διαδοχικές περιοδικές εκδόσεις του κοινού τους φίλου Richard Steele<sup>161</sup>, στο *Spectator* και το *Guardian* αντίστοιχα. Ο Addison δημοσιεύει το *On the Pleasures of the Imagination*<sup>162</sup>, το 1712 και οι Curtis και Gibson μας μεταφέρουν ότι,

*‘... ‘We have observed,’ says Addison, ‘that there is generally in nature something more grand and august than what we meet with in the curiosities of art. When, therefore, we see this imitated in any measure, it gives us a nobler and more exalted kind of pleasure than what we receive from the nicer and more accurate productions of art.’...’<sup>163</sup>*

---

<sup>158</sup> Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 22.

<sup>159</sup> Joseph Addison, (1672-1719). Άγγλος δοκιμογράφος, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας.

<sup>160</sup> Alexander Pope, (1688-1744). Άγγλος ποιητής.

<sup>161</sup> Richard Steele, (1672-1729). Ιρλανδός συγγραφέας, πολιτικός και εκδότης.

<sup>162</sup> *Ib.*, σελ. 24. Πρόκειται για μια δημοσίευση σε 11 μέρη, από την 21<sup>η</sup> Ιουνίου μέχρι την 3 Ιουλίου του 1712, στο *Spectator*, το οποίο συνεκδίδει με τον φίλο του Richard Steele. Ο Steele θα εκδώσει ένα χρόνο αργότερα το *Guardian* στο οποίο θα γράψει ο Pope την δική του πολεμική. Βλ. και Chalmers, Alexander, *The Guardian; A new edition, Carefully revised, In two Volumes*, Vol.1, London, 1806, σελ. i.

<sup>163</sup> *Ib.*, σελ. 25. Οι Curtis και Gibson εντοπίζουν τα επίμαχα κομμάτια στο 4<sup>ο</sup> μέρος της δημοσίευσης.

Είναι σαφές ότι στο παραπάνω απόσπασμα η φύση αναλαμβάνει έναν διπλό ρόλο έναντι της τέχνης: αφ' ενός, ενός απόλυτου πηχί, καθώς υπάρχει, συναντάμε, κάτι σε αυτήν, '*...more grand and august...*'<sup>164</sup> από τα αξιοπερίεργα, '*...curiosities...*' της τέχνης: αφ' ετέρου υποδείγματος, καθώς η ποιότητα της συναισθηματικής απόκρισης που μπορεί να προκαλέσει, η φύση, όταν αποτελεί αντικείμενο μίμησης της τέχνης, έναντι άλλων καλλιτεχνικών προσεγγίσεων, '*...from the nicer and more accurate productions of ...*' είναι πολύ υψηλότερου επιπέδου, '*...nobler and more exalted kind of pleasure...*'. Θα επανέλθουμε σε αυτήν την αποτίμηση στη συνέχεια. Επιστρέφουμε για λίγο ακόμα στον Addison. Στο παρακάτω κομμάτι βρίσκουμε, μεταξύ άλλων και το κεντρικό θέμα μιας, μελλοντικής για την εποχή, διαμάχης σχετικά με την Κινέζικη επιρροή στην διαμόρφωση του νέου, *φυσικότερου*, αγγλικού κήπου,

*'...Continuing, the Essayist adds: 'Writers who have given us an account of China tell us the inhabitants of that country laugh at the plantations of our Europeans, which are laid out by the rule and line; because they say, anyone may place trees in equal rows and uniform figures. They choose rather to show a genius in works of this nature, and therefore always conceal the art by which they direct themselves. They have a word, it seems, in their language, by which they express the particular beauty of a plantation that thus strikes the imagination at first sight, without discovering what it is that has so agreeable an effect. Our British gardeners, on the contrary, instead of humouring nature, love to deviate from it as much as possible. Our trees rise in cones, globes, and pyramids. We see the marks of the scissors upon every plant and bush. I do not know whether I am singular in my opinion, but for my own part, I would rather look upon a tree in all its luxuriance and diffusion of boughs and branches, than when it is thus cut and trimmed into a mathematical figure; and cannot but fancy that an orchard in flower looks infinitely more delightful than all the little labyrinths of the most finished parterre. But, as our great modellers of gardens have their magazines of plants to dispose of, it is very natural for them to tear up all the beautiful plantations of fruit-trees, and contrive a*

---

<sup>164</sup> Σε σχέση και με την σημ. 141, τα *grand* και *august* είναι αντίστοιχα μεγαλειώδες και σεβάσμιο και προοιωνίζουν, περιφραστικά, το *υψηλό* του Burke.

*plan that may most turn to their own profit, in taking off their evergreens, and the like movable plants, with which their shops are plentifully stocked.* '...'<sup>165</sup>

Ο Addison περιγράφει την προσέγγιση των Κινέζων κηποτεχνών, ως μια που 'συμπλέει' με την φύση, ενώ αυτή των Βρετανών ομολόγων τους, ως μία που δεν θα μπορούσε να αποκλίνει περισσότερο από αυτήν. Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει το τελευταίο μέρος του κομματιού του Addison, στο οποίο αναφέρεται στην εμπορική διάσταση του προβλήματος της κηποτεχνίας. Ο Addison μιλά για ένα εμπορικό απόθεμα το οποίο οι παράγοντες που 'χειρίζονται' την αγορά φροντίζουν ώστε να διατεθεί κατάλληλα. Το συγκεκριμένο απόσπασμα παρουσιάζει επιπλέον ενδιαφέρον καθώς περιλαμβάνεται σε μια, ας πούμε, αναθεωρητική για το αντικείμενο *topiary* έκδοση. Οι Curtis και Gibson αναφέρονται αρκετά και με ένθερμο τρόπο στους κηποτέχνες των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα που δραστηριοποιούνται στην εισαγωγή και εμπορία υλικού από την Ολλανδία για την αναβίωση του *topiary*. Πρόκειται για τον William Cutbush, πράγματι αυτό είναι το απίστευτο επώνυμο και τον John Cheal. Ειδική αναφορά γίνεται στον Herbert John Cutbush, υιό του William και στην συνεισφορά του στην εν λόγω αναβίωση<sup>166</sup>.

Πριν περάσουμε στον Pope, θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε το πλαίσιο στο οποίο εξελίσσονται οι ιδέες σχετικά με την φύση που απασχολούν και τροφοδοτούν τον Addison και όπως θα δούμε στην συνέχεια και τον Pope.

---

<sup>165</sup> Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 25. Πρόκειται για το εξωτικό *sharawadgi* οποίο θα δούμε καλλίτερα παρακάτω.

<sup>166</sup> Διαβάζουμε σχετικά, '...[I]n the revival of *Topiary* in England no single person has taken a deeper interest than Mr Herbert J. Cutbush, and though his interest is confessedly a business one it is none the less. worthy of mention. For many years Mr H. J. Cutbush has frequently visited Holland and he has travelled through and through the little country until he knows it, horticulturally, far better than even many eminent Dutch nurserymen do. He discovered. that some of the best trained and best furnished specimens of sculptured yew and bo» were to be found in the farmhouse gardens, in small, almost unknown villages, far from the usual routes of tourists and business-men, and this led to still further explorations. During the first years of the revival Mr H. J. Cutbush crossed over to Holland nearly every week end making himself acquainted with the farmers, and with the few growers who regularly supplied the Dutch nursery trade. He got to know where examples were being steadily developed, securing options on these and purchasing all that were well advanced. As already hinted, the Dutch 'Boomkmeckers', or nurserymen who cultivate trees as a special business, are by no means a numerous class, they chiefly reside in the Boskoop district. Churches of box and peacocks of yew are not imported without the expenditure of a good deal of time and money, and obviously there is some risk in removing large examples. One big tree that for sixty years had been the chief ornament of a Dutch blacksmith's garden was only purchased after a whole day spent in persuasion and the consumption of much Schiedam, and after the purchase was made another week was spent in lifting and packing and removing the tree to the London steamer...' , Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 33-34.



Επανερχόμαστε λοιπόν στην αποτίμηση του αποσπάσματος που παραθέσαμε πριν την αναφορά στην πιθανότητα ή όχι της Κινέζικης επιρροής. Το απόσπασμα από το άρθρο-δοκίμιο του Addison θέτει το πλαίσιο της συζήτησης με τον πλέον σαφή και κατηγορηματικό τρόπο· ο διπλός τρόπος που περιγράψαμε, με την τέχνη ως μίμηση<sup>167</sup>, γενικώς και ειδικώς της φύσης σε αυτή την περίπτωση, πρόκειται να προσφέρει μεγαλύτερη ικανοποίηση, προφανώς αλλά αρρήτως, αισθητική<sup>168</sup>, υψηλότερου επιπέδου σε σχέση με την παραγωγή της τέχνης (ακόμα και) όταν αυτή παρουσιάζει διάφορα *ομορφότερα* και *λεπτομερή*<sup>169</sup>. Ο Πλατωνικός απόηχος είναι ιδιαίτερα έντονος και ο Addison δεν διαμορφώνει τις απόψεις του εν κενώ.

Η Gothein επισημαίνει ότι η τοπιακή αλλαγή εγγράφεται στο πλαίσιο μιας σαφώς ευρύτερης αλλαγής προσέγγισης, τρόπον τινά, του κόσμου, η οποία επιχειρείται με την κινητοποίηση μιας σειράς από κρίσιμους παράγοντες για την εξέλιξη και την ανάπτυξη της,

*‘... For in its true beginnings it was an intellectual movement; around its cradle stood poets, painters, philosophers, and critics. It was the first child of that new love for Nature which was setting itself in conscious opposition to barriers and forms...’*<sup>170</sup>

Η παρατήρηση της Gothein, εάν κρίνουμε από το ποιοι παράγουν τα συγκεκριμένα κείμενα, περνά λίγο πολύ στην περιοχή του αυταπόδεικτου. Είναι σαφές ότι οι δυνάμεις που κινητοποιούνται και τελικώς ασχολούνται και με τα κήπου ή του τοπίου, παίρνουν μέρος σε μία ευρύτερη συζήτηση η οποία αναπτύσσεται προφανώς σε ένα πεδίο με έκταση πολύ μεγαλύτερη από αυτήν του τοπίου, τόσο ως

<sup>167</sup> Προφανώς Πλάτωνα...

<sup>168</sup> Η λέξη, ως φιλοσοφική κατηγορία, θα εγκατασταθεί στις σχετικές συζητήσεις λίγο αργότερα. Ο Edmund Burke θα γράψει για το *ωραίο* και το *υψηλό* το 1757, ενώ ο Alexander Gottlieb Baumgarten κάπως νωρίτερα, το 1735, στο *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* ή κάπως απλούστερα, *Reflections on Poetry*. Βλ. και Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. & J. Dodsley, Pall-mall, London, 1757, αλλά και την έκδοση του *Meditationes* ως Baumgarten, A. G., *Reflections on Poetry*, ed. & tr. Holther, W. B. & Aschenbrenner, K., University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954, επίσης Baumgarten, A. G., *Aesthetica*, Traiecti cis Viadrum, Impens. Ioannis Christiani Kleyb, 1750.

<sup>169</sup> Σε αυτή την περίπτωση...

<sup>170</sup> Gothein, *A History of Garden Art*, Vol.2, σελ. 279. Λίγο πολύ ξέρουμε σε τι αναφέρεται η Gothein, ακόμα και εάν δεν έχουμε την ακριβή διαδοχή των γεγονότων ή των συσχετισμών των κρίσιμων ιδεών ή προσώπων κατά νου. Πρόκειται προφανώς για αυτό που ονομάζουμε, εν γένει, Διαφωτισμό και το οποίο καταλήγει περί τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα σε δύο ‘απίστευτες’ επαναστάσεις, την Αμερικανική και την Γαλλική.

φυσικού αντικειμένου όσο και, κυριότερα, εννοιολογικού. Σε αυτό το περιβάλλον, η Gothein συνεχίζει προσδιορίζοντας τα φιλοσοφικά ερείσματα της προσέγγισης του Addison, στο έργο του 3<sup>ου</sup> κόμη του Shaftesbury<sup>171</sup>. Γράφει σχετικά,

*'...And Shaftesbury was able to pass on from his optimistic theism to the deification of untouched Nature, which, he said, is in itself good, so long as no outside hand checks or destroys it. This 'extravagant love' of nature he graced with the fundamental axiom, that all healthy love and admiration, is Enthusiasm, and this thought leads by a logical process to his admiration of open landscape as opposed to the formal gardens of his day. No more will he resist the love of Nature...'*<sup>172</sup>

Ο Shaftesbury γράφει στο *The Moralists, A Philosophical Rhapsody*, το 1709,

*'...Tis true, said I, (Theocles!) I own it. Your Genius, the Genius of the Place, and the GREAT GENIUS have at last prevail'd. I shall no longer resist the Passion growing in me for Things of a natural kind; where neither Art, nor the Conceit or Caprice of Man has spoil'd their genuine Order, by breaking in upon that primitive State. Even the rude Rocks, the mossy Caverns, the irregular unwrought Grotto's, and broken Falls of Waters, with all the horrid Graces of the Wilderness itself, as representing NATURE more, will be the more engaging, and appear with a*

---

<sup>171</sup> Πρόκειται για τον φιλόσοφο, πολιτικό και συγγραφέα, Anthony Ashley-Cooper, 3<sup>ο</sup> Κόμη του Shaftesbury, (1671-1713). Το *Cambridge Dictionary of Philosophy* συνδέει τον Shaftesbury με την *moral sense theory*, (βλ. και *sentimentalism*), την έννοια/θεωρία της ηθικής αίσθησης, στο πλαίσιο της οποίας διατυπώνεται ενός είδους ηθική αντίληψη, κατά την οποία *'...the pleasure or pain a person feels upon thinking about (or 'observing') certain character traits is indicative of the virtue or vice, respectively, of those features...'*. Η αντίληψη της αρετής ή του πάθους, βιώνεται μέσω των συναισθημάτων που προκαλούνται στο υποκείμενο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνάφεια της ηθικής αίσθησης με την αναγνώριση του ωραίου, *'...The moral sense is conceived as being analogous to, or possibly an aspect of, our capacity to recognize varying degrees of beauty in things, which modern writers call 'the sense of beauty'...'*. Υπονοείται εδώ, ότι εάν είναι δυνατή η αντίληψη και η διάκριση, της αρετής και του πάθους, μια προσπάθεια απαγκίστρωσης από την κυρίαρχη ιδέα μιας ηθικής εκπορευόμενης από τον Θεό, ξανά στο *Dictionary*, *'...Rejecting the popular view that morality is based on the will of God, Shaftesbury maintains rather that morality depends on human nature, and he introduces the notion of a sense of right and wrong, possessed uniquely by human beings, who alone are capable of reflection...'*. Ταυτόχρονα τα άτομα, με εγγενή, βάση των ανάλογων συναισθημάτων, αντίληψη καλού και κακού, θεωρούνται κατά βάση *καλοκάγαθα*. Μεταφέρουμε από το *Oxford Companion to Philosophy* και το λήμμα περί ηθικής φιλοσοφίας: σε πολύ-πολύ αδρές γραμμές, ο Shaftesbury αντιδρά στον άνθρωπο του Hobbes ο οποίος, ως *εγωιστής*, χρειάζεται τον ηγεμόνα για να εγγυηθεί την εφαρμογή του *συμβολαίου* που θα αποτρέψει την αλληλοεξόντωση κατά την διαστολή της ελευθερίας του ατόμου με στόχο την εξυπηρέτηση του προσωπικού συμφέροντος. Ο Monroe Beardsley επισημαίνει τον Νεοπλατωνικό τόνο της φιλοσοφίας του Shaftesbury, απόηχο των (νέο)Πλατωνικών του Κέμπριτζ. Βλ. Beardsley, *Ιστορία των...*, σελ.170 κ.α.

<sup>172</sup> Gothein, *A History of Garden Art*, Vol.2, σελ. 279.

*Magnificence beyond the formal Mockery of princely Gardens. -But tell me, I intreat you, how comes it, That, excepting a few **Philosophers** of your sort, the only People who are enamour'd in this way, and seek the **Woods**, the **Rivers**, or **Sea-shores**, are your poor vulgar **LOVERS**?*

*Say not this, reply'd he, of **LOVERS** only. For is it not the same with **POETS**, and all those other **Students** in **NATURE**, and the **Arts** which copy after her? In short, is not this the real Case of all who are **Lovers** either of the **MUSES** or the **GRACES**? ...<sup>173</sup>*

Διευρύνουμε το απόσπασμα από το κείμενο του Shaftesbury σε σχέση με το παράθεμα της Goethein. Αυτό γιατί η ερώτηση του, στο τέλος του αποσπάσματος, γύρω από το ποιος προστρέχει και με τι σκοπούς στη φύση, απαντάται στη συνέχεια διεκδικώντας για την φύση μια ευρεία απεύθυνση σε όλους όσους έρχονται σε επαφή με τις Μούσες ή τις Χάριτες. Σημαντική είναι και η αναφορά στο ‘...*Genius of the Place*...’ στην αρχή του διευρυμένου αποσπάσματος<sup>174</sup>. Το πνεύμα του τόπου απασχολεί τον Shaftesbury και νοώριτερα στο κείμενο του, όπως βλέπουμε στα παρακάτω αποσπάσματα,

*‘...Tis enough, said THEOCLES, I accept the Terms: And if you promise to love, I will endeavour to shew you **that BEAUTY** which I count **the perfectest and most deserving** of **LOVE**; and which will not fail of a **Return**. To-morrow, when the eastern Sun (as Poets describe) with his first Beams adorns the Front of yonder Hill; there, if you are content to wander with me in the Woods you see, we will pursue those **Loves** of ours, by favour of the **Silvan Nymphs**: and invoking first the **Genius of the Place**, we'll try to obtain at least some faint and distant View of **the sovereign Genius and first Beauty**. This if you can come once to contemplate, I will answer for it, that all those forbidding Features and Deformitys, whether of **Nature** or **Mankind** will vanish*

---

<sup>173</sup> Shaftesbury, 3rd Earl of, (Anthony Ashley-Cooper), *Characteristicks of men, manners, opinions, times: In three volumes*, The Fifth Edition, 1732, Vol.2, σελ. 393-4. Τα *Χαρακτηριστικά*, είναι συλλογή κειμένων του Shaftesbury και εκδόθηκε πρώτη φορά το 1711 και αναθεωρήθηκε το 1714. Το παραπάνω απόσπασμα βρίσκεται στο *The Moralists (a Philosophical Rhapsody, being a Recital of certain Conversations on Natural and Moral Subjects)* το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1709, όπως διαβάζουμε στην προμετωπίδα του, στο *Characteristicks*, σελ. 179. Παραθέτουμε με **έντονα** ότι ήταν με *πλάγια* στο αρχικό κείμενο, επίσης κρατάμε το format των άνισων κεφαλαίων όπως παρουσιάζονται στο αρχικό κείμενο, τουλάχιστον στην 5<sup>η</sup> έκδοση, από την οποία παραθέτουμε εδώ. Βλ. Goethein, *A History of Garden Art*, Vol.2, σελ. 279 και Beardsley, M. C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μετ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σελ.169.

<sup>174</sup> Η Goethein παραθέτει από, ‘...*where neither Art*...’ έως ‘...*of princely Gardens*...’, χωρίς δηλαδή να ασχολείται ιδιαίτερα με το πνεύμα του τόπου ή το ενδεχόμενο κοινό της φύσης... Βλ. σημ. 172.

*in an instant, and leave you that **Lover** I cou'd wish. -But now, enough! -Let us to our **Company**; and change this Conversation for some other more suitable to our **Friends** and **Table** ...*<sup>175</sup>

*'...Here, Philocles, we shall find our **sovereign Genius**; if we can charm the **Genius** of the Place (more chaste and sober than your SILENUS) to inspire us with a truer Song of Nature, teach us some celestial Hymn, and make us feel **Divinity** present in these solemn Places of Retreat...*<sup>176</sup>

Το παραπάνω απόσπασμα δεν θα μπορούσε να είναι πιο εμφατικό γύρω από την σημασία και την σχέση με το θείο που επιφυλάσσει ο Shaftesbury στο πνεύμα του τόπου και κατ' επέκταση στη φύση.

Ο Shaftesbury ασχολείται αρκετό χρόνο με το *The Moralists* πριν αυτό πάρει την τελική του μορφή. Πρόκειται για έναν εκτεταμένο διάλογο, στα πρότυπα των κλασικών διαλόγων, στον οποίο ο Φιλοκλής απευθύνεται στον φίλο του Παλαίμωνα και του εξιστορεί μια σειρά διαλόγων που είχε με τον, επίσης φίλο του, Θεοκλή. Το κείμενο αναφέρεται, σχεδόν, στα πάντα· ο John Hayman σημειώνει,

*'...As Shaftesbury himself acknowledged, *The Moralists* is the most ambitious treatise in the *Characteristicks*. Its status as such is perhaps most immediately apparent from the diversity of topics that are introduced into the conversations that it purports to record. The intellectual temper of the age, the folly of romance literature, the nature and cause of ill, the *Summum bonum*, the evolution of society, the prevalence of faulty religious attitudes, the orderliness of nature, the hierarchy formed by different modes of beauty - these form merely a few of the work's varied concerns...*<sup>177</sup>

Μια 'εκδοχή' του φτάνει στον λόρδο Somers<sup>178</sup> το φθινόπωρο του 1705, με τον τίτλο *The Sociable Enthusiast; A Philosophical Adventure to Palemon*. Το συγκεκριμένο κείμενο μάλλον τυπώθηκε κάποια στιγμή μεταξύ του 1704 και του

---

<sup>175</sup> Shaftesbury, *Characteristicks...*, Vol.2, σελ. 245.

<sup>176</sup> *Ib.*, σελ. 343. *Silenus*, πρόκειται για τον Σειληνό.

<sup>177</sup> Hayman, J. G., *The Evolution of 'The Moralists'*, *The Modern Language Review*, Vol.64, No. 4, 1969, σελ. 728-33. *Summum bonum*, το υπέρτατο καλό.

<sup>178</sup> John Somers, 1<sup>st</sup> Baron Somers, (1651-1716), Άγγλος νομοθέτης και πολιτικός.

1705. Τρία χρόνια αργότερα, τον χειμώνα του 1708, ξαναστέλνει το κείμενο στον Somers αυτή την φορά με τον τίτλο *The Moralists; A Philosophical Rhapsody*<sup>179</sup>.

Βρίσκουμε λοιπόν στον Shaftesbury και μάλιστα με ομόλογο τρόπο, μια **κεντρική έννοια** που απασχολεί τον Alexander Pope. Από τα έργα του Pope που έχουμε υπ' όψιν μας, η νεότερη αναφορά στο πνεύμα του τόπου βρίσκεται στην μετάφραση του, της επιστολής της Σαφφούς στον Φάονα, από τις *Ηρωίδες* του Οβίδιου. Η *Σαφφώ* περιλαμβάνεται στην έκδοση του Οβίδιου του 1712 από τον Jacob Tonson<sup>180</sup>, ενώ ο ίδιος ο Pope αναφέρει ότι μετέφρασε το έργο το 1707. Η επόμενη βρίσκεται στο σατυρικό έργο του *Dunciad*<sup>181</sup>, του οποίου οι εκδόσεις ξεκίνησαν το 1728. Οι δύο πρώτες αναφορές, σε σχέση με το πνεύμα του τόπου, είναι μάλλον μικρής σημασίας, καθώς δεν παραπέμπουν ιδιαίτερα στην, ας πούμε, υπερβατική του διάσταση, όπως γίνεται στο έργο του Shaftesbury. Αντίθετα, στην τρίτη αναφορά<sup>182</sup> τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά. Πρόκειται για την 4<sup>η</sup> *Επιστολή*, μέρος των *Ηθικών Δοκιμίων*, που απευθύνεται στον 3<sup>ο</sup> δούκα του Burlington, τον Richard Boyle<sup>183</sup>, το 1731, με τον υπότιτλο, 'για την χρήση των αγαθών'<sup>184</sup>. Εδώ το πνεύμα του τόπου γίνεται σημείο αναφοράς. Ο Pope παραπέμπει σε αυτό και το καθιστά

<sup>179</sup> Οι παραπάνω παρατηρήσεις, γίνονται μεταξύ άλλων, από τον John Hayman στο *The Evolution*.

<sup>180</sup> Jacob Tonson, (1655-1736), Άγγλος βιβλιοπώλης και εκδότης.

<sup>181</sup> Η μετάφραση του ονόματος *Dunciad* δεν αποφεύγεται... Θα μπορούσε να είναι κάτι σαν, *Αργοστροφιάδα*, *Βλακιάδα*, *Χαζομαριάδα*, ακόμα και *Μπουμπουνιάδα* ή *Κωθωνιάδα*, αλλά και συνειρμικά, *Γαϊδουριάδα* εξ' ου και ο γάιδαρος στο εσώφυλλο της έκδοσης του 1729.

<sup>182</sup> Οι αναφορές στο σύνολο τους είναι, *Σαφφώ*, *Επιστολή στον Burlington* και *Dunciad*. Έχουμε υπόψη μας, τμηματικά, την συλλογή των έργων του Pope, του 1751, από τον William Warburton, (1698-1779), με τον τίτλο *The Works of Alexander Pope Esq., In Nine Volumes Complete, With His Last Corrections, Additions and Improvements, Published by Mr. Warburton, with Occasional Notes*, J. & P. Knapton, H Lintot, J & R. Tonson and S. Draper, London, MDCCLII.

Την συλλογή του 1797, του Joseph Warton (1722-1800), στο *The Works of Alexander Pope Esq., In Nine Volumes Complete, With Notes & Illustrations by Joseph Warton, D. D. and others*, var. Printers, London, 1797, όπου Σ, Vol.2, σελ.(1)17, *Επ. Β*, Vol.3, σελ.(271)283 και *D*, Vol.5, σελ.(223)246.

Την συλλογή του 1806, του Bowles, W., L., *The Works of Alexander Pope, in Verse and Prose, Containing the Principal Notes of Drs Warburton and Warton, In Ten Volumes*, var. Printers, London, 1806, που όπως αναφέρει στην προμετωπίδα της περιέχει τα σχόλια των Warburton και Warton, όπου, Σ, Vol.2, σελ.(1)19, *Επ. Β*, Vol.3, σελ.(319)335 και *D*, Vol.5, σελ.(259)281.

Επίσης, στο πολύ βοηθητικό, Boynton, H., W., *The Complete Poetical Works of Alexander Pope*, Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York, The Riverside Press, Cambridge, 1903, όπου, Σ, σελ.(60)62, *Επ. Β*, σελ.(170)171 και *D*, σελ.(242)244, (όπου περιλαμβάνονται χρονολογικά στοιχεία για τα έργα, σελ. 60, 156 και 218 αντίστοιχα).

Ακόμα, περισσότερα στοιχεία για την *Επιστολή στον Burlington*, βλ. Hurrington, Ralph, *Taste, sense and vanity: Alexander Pope's 'Epistle to Burlington'*, 2005, δημοσιευμένο στο [www.artificialhorizon.org](http://www.artificialhorizon.org) του ίδιου.

<sup>183</sup> Richard Boyle, 3<sup>ος</sup> Κόμης του Burlington και 4<sup>ος</sup> Κόμης του Cork, (1694-1753), ο πολύς Richard ευθύνεται για την 'εισαγωγή' του Andrea Palladio στην Βρετανία, με επαφές με τον Indigo Jones, τον John Webb αλλά και τον William Kent. Επίσης, ήταν εξάδελφος του άλλου Boyle που συναντήσαμε, του 5<sup>ου</sup> Κόμη του Cork και του Orrery, ως μεταφραστή του νεότερου Πλίνιου.

<sup>184</sup> Boynton, *The Complete Poetical...*, σελ. 170.

διαμεσολαβητή, ικανό να καθοδηγήσει την επαφή μας με το περιβάλλον μας, η οποία, εντούτοις, πρέπει να καθοδηγείται από τον *νου*, που προηγείται του *γούστου*,

*'...And something previous ev'n to Taste - 'tis Sense;*

*Good Sense, which only is the gift of Heav'n, ...*

*Consult the genius of the place in all;*

*That tells the waters or to rise or fall; ...*

*Paints as you plant, and as you work designs.*

*Still follow Sense, of every art the soul; ...*<sup>185</sup>

Στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης η αναφορά στην 4<sup>η</sup> *Επιστολή* είναι πρωθύστερη καθώς βρισκόμαστε περίπου είκοσι χρόνια νωρίτερα, σε ότι αφορά στην αρθρογραφία στα περιοδικά του Steele. Εντούτοις μας ενδιαφέρει να περιγράψουμε

---

<sup>185</sup> Boynton, *The Complete Poetical...*, σελ. 171-2. Το απόσπασμα είναι αποκαλυπτικό, τόσο για την έννοια του *νου*, της *φύσης*, προφανώς για το *πνεύμα το τόπου*, όσο και για την στάση που κρατά απέναντι στην έννοια του *γούστου*. Είναι εντυπωσιακή και τελικώς προφητική(!) η υπόθεση για την πτώση των Βερσαλλιών, στο τέλος του αποσπάσματος, εξ' αιτίας της απουσίας του *νου*...

*'...And something previous ev'n to Taste - 'tis Sense;*

*Good Sense, which only is the gift of Heav'n,*

*And tho' no science, fairly worth the sev'n;*

*A light which in yourself you must perceive;*

*Jones and Le Notre have it not to give.*

*To build, to plant, whatever you intend,*

*To rear the column, or the arch to bend,*

*To swell the terrace, or to sink the grot,*

*In all, let Nature never be forgot.*

*But treat the Goddess like a modest Fair,*

*Nor overdress, nor leave her wholly bare;*

*Let not each beauty everywhere be spied,*

*Where half the skill is decently to hide.*

*He gains all points who pleasingly confounds,*

*Surprises, varies, and conceals the bounds.*

*Consult the genius of the place in all;*

*That tells the waters or to rise or fall;*

*Or helps th' ambitious hill the heav'ns to scale.*

*Or scoops in circling theatres the vale,*

*Calls in the country, catches opening glades,*

*Joins willing woods, and varies shades from shades,*

*Now breaks, or now directs, th' intending lines;*

*Paints as you plant, and as you work designs.*

*Still follow Sense, of every art the soul;*

*Parts answering parts shall slide into a whole,*

*Spontaneous beauties all around advance,*

*Start ev'n from difficulty, strike from chance:*

*Nature shall join you; time shall make it grow*

*A work to wonder at - perhaps a Stowe.*

*Without it, proud Versailles! thy glory falls...'*

το γενικότερο πλαίσιο στο οποίο εξελίσσονται οι σχετικές ιδέες και συγκεκριμένα την επίδραση, τουλάχιστον, του Shaftesbury τόσο στον Addison όσο και στον Pope.

Επιστρέφουμε λοιπόν στις αρχές του 18<sup>ου</sup> και συνεχίζουμε με την κριτική στο *topiary* όπως την περιγράφουν οι Curtis και Gibson. Ο Pope θα συνεχίσει την κριτική ένα χρόνο περίπου μετά τον Addison, με το κείμενο του *Verdant Sculpture*<sup>186</sup>, στον *Guardian* του Richard Steele<sup>187</sup>, στις 29 Σεπτεμβρίου 1713. Το ύφος του, κρίνεται τόσο έντονο για τα αυτιά του μέσου αναγνώστη, ακόμα και σχεδόν 200 χρόνια από την αρχική του δημοσίευση, που αναγκάζει τον Curtis, στο όνομα των καλλών τρόπων να τα προφυλάξει, προλαβαίνοντας(;) το μπλε μολύβι της αρχισυνταξίας,

*‘...and in the course of his essay he allowed his sarcastic mockery to find expression here and there in a manner common enough in his time but which would be likely to offend the ears of modern polite folk, consequently I have in a few instances forestalled the editorial blue pencil...’*<sup>188</sup>

*‘...I lately,’ writes Pope, ‘took a particular friend of mine to my house in the country, not without some apprehension that it could afford little entertainment to a man of his polite taste, particularly in architecture and gardening, who had so long been conversant with all that is beautiful and great in either. But it was a pleasant surprise to me, to hear him often declare, he had found in my little retirement that beauty which he always thought wanting in most of the celebrated seats, or, if you*

---

<sup>186</sup> Ίσως, το κείμενο που οι Curtis και Gibson(;) τιτλοφορούν ως *Verdant Sculpture*. Στην συλλογή των φύλλων 83 έως 176 του *Guardian*, που εκδίδεται στο Λονδίνο το 1822, στο φύλλο 173, που αφορά στο κείμενο του Pope, δεν αναφέρεται τίτλος. Επίσης στον πρώτο τόμο της παραπάνω συλλογής, που παρατίθενται διάφορα ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία, το κείμενο του Pope αναφέρεται γενικώς ως ένα κείμενο, ‘...on gardening...’. Σε κάθε περίπτωση, είτε οι Curtis και Gibson είναι καλλίτερα πληροφορημένοι από εμάς, πράγμα πολύ πιθανό, είτε συνάγουν τον σχετικό τίτλο από μια αναφορά του Walpole την οποία θα δούμε στην συνέχεια. Σε κάθε περίπτωση, με τις αναφορές του Pope στην γλυπτική ο τίτλος, ακόμα και ‘κατασκευασμένος’ είναι απολύτως λειτουργικός. Βλ. Chalmers, Alexander, *The Guardian; A new edition, Carefully revised, In two Volumes*, Vol.1, London, 1806, σελ. xiv-xv, και Chalmers, Alexander, *The Guardian; A new edition, Carefully revised, In two Volumes*, Vol.2, London, 1822, σελ. 422, αλλά και Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 27.

<sup>187</sup> Richard Steele, (1672-1729), Ιρλανδός συγγραφέας, εκδότης και πολιτικός, φίλος του Addison.

<sup>188</sup> Ο Curtis δεν μας λέει με ποιόν τρόπο *προλαβαίνει, forestalls*, τον αρχισυντάκτη, ενημερώνοντας τον ή παραλείποντας ο ίδιος... Σε κάθε περίπτωση ακόμα και να έχει παρέμβει, μάλλον υπερβάλει, καθώς σε σύγκριση με το αρχικό κείμενο του Pope δεν φαίνεται να έχει παραλειφθεί κάτι τόσο έντονο, εκτός ίσως από μια δυο αναφορές *πράσινων γλυπτών* στον τελικό κατάλογο που κλείνει το άρθρο με θέμα την Ελισάβετ, κυρίες των τιμών, εν γένει και ένα ζεύγος κεφαλών παρθένων ‘...in great forwardness...’. Βλ. Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 30, και για το αρχικό άρθρο, Chalmers, *The Guardian...* Vol.2, σελ. 422-8.

*will, villas, of the nation. This he described to me in those verses, with which Martial begins one of his epigrams:*

*'Our friend Faustinus' country seat I've seen:  
No myrtles, placed in rows, and idly green,  
No widow'd plantain, nor clipp'd box-tree; there  
The useless soil unprofitably share;  
But simple nature's hand, with nobler grace,  
Diffuses artless beauties o'er the place.'*

*'There is certainly something in the amiable simplicity of unadorned nature, that spreads over the mind a more noble sort of tranquillity, and a loftier sensation of pleasure, than can be raised from the nicer scenes of art.'*<sup>189</sup>

Η τελευταία περίοδος είναι ταυτόσημη με την παρατήρηση του Addison που είδαμε παραπάνω σχετικά με την συναισθηματική απόκριση που προκαλεί η φύση στον 'θεατή' της. Στην συνέχεια ο Pope μεταφράζει στα αγγλικά την Ομηρική περιγραφή του κήπου του Αλκίνοου από την Οδύσσεια. Αντί σχολίου παραθέτει την παρατήρηση του Temple πως,

*'...this description contains all the justest rules and provisions which can go toward composing the best gardens...'*<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Τον ποιητή Μαρτιάλη τον συναντάμε και στο *The Roman Garden...*, της Stackelberg, όπου περιγράφεται μια αντίστοιχη περίπτωση κατά την οποία, ο ίδιος ο ποιητής, έχοντας ξοδέψει αρκετά για την αγορά του κτήματος του, έρχεται σε δύσκολη θέση όταν πρόκειται να δεχθεί επισκέψεις καθώς οι κήποι του δεν έχουν το αναμενόμενο επίπεδο πολυτέλειας για την εποχή. Σχετικά με τον Pope υπάρχει μια ακόμη συνάφεια με τον Μαρτιάλη. Ο Boyle, στην μετάφραση των *Επιστολών* του Πλίνιου, αισθάνεται την ανάγκη να παρατηρήσει, *'...[O]ne-of the chastest editions of Martial, now extant, was published, some years ago, for the use of Westminster school 1st that edition we find the dross extirpated, and nothing remaining except the ore. Elegance and politeness ought never to be separated from poetry: they are the characteristics of humanity, and distinguish the man from the brute: but the ancient poets are too often defective in these points; they foil their works with expressions nauseously immodest, and absurdly inconsistent with the untainted characters of the muses. Martial has been particularly erroneous in the indecency of his wit, as if he thought obscenity had been the most probable method of securing himself immortality. He was by birth, a Spaniard. The place of his nativity if I mistake not, was Bilbilis in Arragon...'*, σε απόλυτη συμμετρία με το σχόλιο του Curtis για τον ρόλο του ως αρχισυντάκτη στο δοκίμιο του Pope. Βλ. Boyle, *The letters of Pliny...* Vol.1, σελ. 240 και Stackelberg, *The Roman Garden...*, σελ. 15.

<sup>190</sup> Chalmers, *The Guardian...* Vol.2, σελ. 424.



Στην συνέχεια ο Pope αντιδιαστέλει την απλότητα του Ομηρικού κήπου-τοπίου και μάλιστα μέσω της θετικής εκτίμησης του Temple, με την αγγλική πραγματικότητα της εποχής, της εκζήτησης του *topiary*· στο πλαίσιο αυτό και ενώ ‘...πέφτουμε πάνω, σκοντάφτουμε σε γλυπτά...’, με μοναδικό στόχο την ‘...ικανοποίηση μας...’, πέρα από τα πλαίσια της οποιας τέχνης, το φυτικό υλικό, τα δέντρα, μετατρέπονται μέσω τερατωδών εγχειρημάτων σε αδέξιες γλυπτικές μορφές,

*‘...How contrary to this simplicity is the modern practice of gardening! We seem to make it our study: to recede from Nature, not only in the various tonsure of greens into the most regular and formal shapes, but even in monstrous attempts beyond the reach of the art itself. We **run into sculpture**, and are yet better pleased to have our trees in the most awkward figures of men and animals, than in the most regular of their own...’<sup>191</sup>*

Έτσι εισάγεται στον γενικότερο προβληματισμό και η έννοια της *πράσινης γλυπτικής*. Ο Pope θα συνεχίσει με μια παρατήρηση τόσο πικρή όσο και διαχρονική, που ενώ επισημαίνει ένα πραγματικό πρόβλημα παιδείας, ταυτόχρονα συνιστά μια απίθανα σκληρή και όπως φαίνεται πολύ παλιά, ρητορική διακρίσεων επί τη βάση πολιτισμικών διαφοροποιήσεων,

*‘...I believe it is no wrong observation, that persons of genius, and those who are most capable of Art, are always most fond of Nature: as such are chiefly sensible, that all art consists in the imitation and study of nature. On the contrary, people of the common level of understanding are principally delighted with the little niceties and fantastical operations of Art, and constantly think that finest which is the least natural...’<sup>192</sup>*

Ο Pope θα κλείσει με έναν ομολογουμένως καταπληκτικό κατάλογο από προτάσεις για *πράσινα γλυπτά* μεταξύ των οποίων βρίσκονται, ο Αδάμ και η Εύα, με τον Αδάμ ταραγμένο ή και τσακισμένο από την πτώση του δέντρου της γνώσης, ενώ την Εύα και το φίδι ολάνθιστους, ένα σύμπλεγμα που περιλαμβάνεται στο *Book of Topiary* παρά τις ανησυχίες του Curtis γύρω από το πρόπον· έναν άγιο Γεώργιο με

---

<sup>191</sup> Η επισήμανση με **έντονα**, είναι δική μας.

<sup>192</sup> Πολιτιστικό κεφάλαιο και διάκριση, Bourdieu...

ένα μη πλήρως ανεπτυγμένο χέρι, που όμως θα είναι σε θέση να πλήξει τον δράκο ‘...τον επόμενο Απρίλη...’, προφανώς μεγαλώνοντας τον δράκο, σε αντίστοιχη κατάσταση με το μέλος του αγίου και με την επιπλέον παρατήρηση (*nota bene*) να μην πωληθούν ξεχωριστά διάφορους μοντέρνους ποιητές, κάπως καχεκτικούς, οι οποίοι πρέπει να διατεθούν, ‘...a pennyworth...’, για πενταροδεκάρες. Στην παράθεση στο *Book of Toriary* δεν περιλαμβάνονται μια κάπως *τολμηρή* ή ακόμα και *αυθάδης*, Ελισάβετ και κάποιες εξίσου *τολμηρές* παρθένες<sup>193</sup>.

Είναι προφανές ότι οι *αντοχές της πράσινης γλυπτικής* δοκιμάστηκαν και εν τέλει κατέρρευσαν κάτω από την πίεση επιχειρημάτων ηθικών αποχρώσεων και μιας διαβρωτικής, καυστικής *σάτιρας*. Έχουμε την υποψία ότι ταυτόχρονα με τα παραπάνω ιδιαίτερο ρόλο έπαιξαν οικονομικοί και κυρίως πολιτικοί παράγοντες. Οι Curtis και Gibson, στην αναφορά τους στον *Le Notre* νωρίτερα, παραθέτουν το σχόλιο, ‘...ο *θανάσιμος φορμαλισμός των Βερσαλλιών*...’<sup>194</sup> καθιστώντας τις περαιτέρω εξηγήσεις περιττές.

Τελειώνοντας την προηγούμενη ενότητα μιλήσαμε για μια αναμενόμενη αλλαγή όρων και εννοιών. Τόσο το κείμενο του Addison όσο και αυτό του Pope αντιδιαστέλλονται με την δεδομένη για την εποχή τους κηποτεχνική και κηπουρική επιλογή της *αυστηρά γεωμετρικά οργανωμένης ανάπτυξης τοπιακών συνθέσεων*. Το κείμενο του Pope δεν αναφέρεται στο *τοπίο*, ως *landscape*, ούτε μια φορά. Το κείμενο αναπτύσσεται στο σύνολο του γύρω από την λέξη *κήπος*, περνώντας από την ταπεινή *εξοχική κατοικία* του Pope και την *χαρά* που του προκάλεσε η αποδοχή της από τον εκλεπτυσμένο επισκέπτη του, στον *ηλικιωμένο αγρότη-κηπουρό* της

---

<sup>193</sup> Δεν αποφεύγουμε την παράθεση του πλήρους καταλόγου από την συλλογή των άρθρων του Guardian του Chalmers, ‘...I shall proceed to his catalogue, as he sent it for my recommendation; Adam and Eve in yew; Adam a little shattered by the fall of the tree of knowledge in the great storm: Eve and the serpent very flourishing. The tower of Babel, not yet finished. St. George in box; his arm scarce long enough, but will be in a condition to stick the dragon by next April. A green dragon of the same, with a tail of groundivy for the present. N. B. These two not to be sold separately. Edward the Black Prince in cypress. A laurestine bear in blossom, with a juniper-hunter in berries. A pair of giants, stunted, to be sold cheap. A queen Elizabeth in phillyraea, a little inclining to the green-sickness, but of full growth. Another queen Elizabeth in myrtle, which was very forward, but miscarried by being too near a savine. An old maid of honour in wormwood. A topping Ben Jonson in laurel. Divers eminent modern poets in bays, somewhat blighted, to be disposed of, a pennyworth. A quickset hog, shot up into a porcupine, by its being forgot a week in rainy weather...’. Βλ. και Chalmers, *The Guardian*... Vol.2, σελ. 427-8.

<sup>194</sup> Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 16.

Κορυκίας του Βιργίλιου και τέλος στον υποδειγματικό κήπο του Αλκίνοου. Σε κάθε παράδειγμα από τα παραπάνω ο τελεστής της αντιδιαστολής με την τρέχουσα κηποτεχνική πραγματικότητα είναι η φύση, σε όλη την ‘...ανεπιτήδευτη απλότητα της...’. Μάλιστα, με έναν τρόπο που είδαμε και στο κείμενο του Addison, η φύση ως υπόδειγμα έναντι της τέχνης. Ο Pope γίνεται πιο συγκεκριμένος όταν μας περιγράφει πως το φυτικό υλικό, το φυσικό λοιπόν, γίνεται *τερατωδώς*, υλικό για την γλυπτική.

Το κείμενο του Pope, στο επίπεδο των εννοιών που αφορούν στην σχέση *τέχνης και φύσης*, θα μπορούσε να αναπαρασταθεί ως εξής,

	Αντικείμενο	
	Κήπος	
	Διαμεσολαβημένη εκφορά	Αδιαμεσολάβητη εκφορά
	Τέχνη	Φύση
Γενική αναφορά	Nicer scenes of Art	Amiable simplicity of unadorned Nature (Mental effect) Nobler sense of tranquility Loftier sensation of pleasure
Ειδική αναφορά	Modern practice of gardening, (i.e. art of topiary) Regular and formal shapes Sculpture, even beyond the reach of art, in monstrous attempts	Trees in their regular form

Θεωρούμε ενδιαφέρουσα την *διαγώνια* σχέση των αναφορών στο απόσπασμα ως προς το εξής: η ομαδοποίηση της παραγωγής της τέχνης υπό τον όρο *ομορφότερα* έρχεται απ’ ευθείας αντιμέτωπη με μια σειρά από, κυρίως, νοητικές και συναισθηματικές ανταποκρίσεις, οι οποίες δεν ομαδοποιούνται ή τουλάχιστον παρουσιάζονται ως μη ομαδοποιήσιμες. Διαγωνίως, τα *ομορφότερα* αντιπαρατίθενται με την *κανονικότητα* ενός φυσικού στοιχείου, εν προκειμένω, του δέντρου. Διαβάζοντας τους συσχετισμούς του πίνακα με αφετηρία αυτή την κανονικότητα, δηλαδή από το κάτω δεξιό άκρο, ξαναβρίσκουμε την αμέσως προηγούμενη σχέση και απ’ ευθείας μια ακόμα: η *κανονική μορφή* αντιπαρατίθεται σε μια σειρά από

ανεπιτυχείς χειρισμούς. Κάπως άνισα, η οικονομία του μέσου στην στήλη της φύσης υποτίθεται ότι παράγει πλούσια και εκ βαθέων αποτελέσματα, ενώ όλος ο εξοπλισμός που κινητοποιείται στην εκφορά του *topiary* έχει σαν αποτέλεσμα, μονάχα, διάφορα αξιοπερίεργα ή όμορφα<sup>195</sup>.

Οι Curtis και Gibson συνεχίζοντας την περιγραφή της πτώσης του *topiary* περνούν διαδοχικά και εν τάχει, από τον Charles Bridgeman, στον William Kent και τέλος στον Lancelot ‘Capability’ Brown<sup>196</sup>. Η συνέχεια είναι εν πολλοίς γνωστή. Η τέχνη που αποκαλείται *topiary* εγκαταλείπεται και επικρατούν οι φηγούρες που θα δώσουν υπόσταση σε αυτό που αποκαλούμε αγγλικό κήπο. Ταυτόχρονα και σε σχέση με το προηγούμενο μας σχόλιο για τον Pope, θα κάνει την εμφάνιση της και το τοπίο ως *landscape*.

---

<sup>195</sup> Μας έρχεται στο νου ο συσχετισμός γούστου και νου, από την επιστολή του Pope στον Burlington, βλ. σημ. 185.

<sup>196</sup> Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 30-1.

## Ίσως, λοιπόν, *landscape*...;

Με την αναφορά στους Bridgeman, Kent και Brown, οι Curtis και Gibson φεύγουν, τρόπον τινά, από τα κείμενα και τους λογοτέχνες-διανοούμενους του 18<sup>ου</sup> αιώνα και περνάνε στην περιοχή των τεχνικών του χώρου, του τοπίου. Δεν γνωρίζουμε κάποιο κείμενο των Kent, Bridgeman ή ακόμα και αυτού, του *ικανού* Brown, σχετικά με την τέχνη τους, ούτε καν κάποιο από τον κατά τα άλλα πολυγραφότατο και προγενέστερο των τριών, John Vanbrugh. Μέχρι δηλαδή περίπου τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα οι αρχιτέκτονες – κηποτέχνες διαμορφώνουν το αγγλικό τοπίο χωρίς να αποτυπώνουν, οι ίδιοι, σε κείμενα την προσέγγιση τους. Πιθανώς με υπέρμαχους σαν τον Addison και τον Pope ίσως και να μην τους ήταν καν αναγκαίο.

Ο George William Johnson, στο *A History of the English Gardening*<sup>197</sup> περνά διαδοχικά από τις εξής περιόδους στην εξιστόρηση της αγγλικής κηπουρικής: από την ρωμαϊκή εισβολή μέχρι την αρχή του 14<sup>ου</sup> αιώνα· από τον 14<sup>ο</sup> έως τις αρχές του 18<sup>ου</sup>· η συνέχεια αφιερώνεται στον 18<sup>ο</sup> αι. σε ένα εκτεταμένο κεφάλαιο και τέλος περνά από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> μέχρι τις μέρες του, λίγο πριν το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup>. Θυμίζουμε εδώ ότι η *Ιστορία* του δημοσιεύεται το 1829. Το αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο από αυτό που αφιερώνεται στον 18<sup>ο</sup> αι. κλείνει με την παρακάτω πρόταση,

*‘...The rise and progress of Landscape Gardening, however, belongs to the next Chapter...’*<sup>198</sup>

Το κεφάλαιο απαριθμεί μια σειρά από κηπουρούς και κηποτέχνες<sup>199</sup>, εκπαιδευμένους, αυτοδίδακτους, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχείς και ικανούς στην τέχνη τους. Παρατίθεται επίσης ένας μεγάλος αριθμός κειμένων, σε αυτόνομες ή σε περιοδικές εκδόσεις της εποχής, σχετικά με διάφορα θέματα κηπουρικής και κηποτεχνίας. Το μεγαλύτερο μέρος των κειμένων αφορά καθαρά σε τεχνικά θέματα καλλιέργειας, βοτανικής κλπ. Εντούτοις μεταξύ όλων αυτών εμφανίζονται δύο περιπτώσεις ιδιαίτερης σημασίας, με παρόμοια χαρακτηριστικά. Αφ’ ενός οι

<sup>197</sup> Βλ. σημ. 144.

<sup>198</sup> Johnson, *A History...*, σελ. 146.

<sup>199</sup> Όπως είναι αναμενόμενο υπάρχουν οι σχετικές αναφορές στους Bridgeman, Kent και Brown αλλά και Gilpin, Knight, Price και Repton και αρκετούς άλλους, που συνδιαμορφώνουν την τοπιακή αλλαγή.

συγκεκριμένοι συγγραφείς δεν είναι τεχνικοί, επαγγελματίες του κήπου ή του τοπίου. Αφ' ετέρου και μεγαλύτερη σημασία κατά την γνώμη μας, έχει το γεγονός ότι και οι δύο φαίνεται πως γράφουν *θεωρία* για το αντικείμενο.

Ο πρώτος είναι ο Thomas Whately<sup>200</sup>, ο οποίος υπήρξε πολιτικός και συγγραφέας. Το 1770 εκδίδει το *Observations on Modern Gardening*<sup>201</sup>, το οποίο, όπως μας πληροφορεί ο Johnson, γίνεται δεκτό μετ' επαίνων στην γηραιά ήπειρο και θεωρείται από τον Loudon, λίγο πολύ, ο ακρογωνιαίος λίθος της αγγλικής κηποτεχνίας. Διαβάζουμε σχετικά,

*'...It was translated very speedily into French by Latapie and afterwards by Masson de Blamont; and was praised though not above its merits by all the continental Reviews. Ensor pronounced its style inimitable. Loudon pronounces it 'the grand fundamental, and standard work on English Gardening'. Of the principles of Taste which it advocates I shall not mention anything here. It treats first of the materials the Landscape Gardener has to work with; secondly of the scenes producible with them; and lastly the subjects of Gardening. He illustrates his principles by descriptions of Blenheim, Claremont, Esher, Hagley, Ham, Leasowes, Painshill, Peirshfield, and Stowe...'*<sup>202</sup>

Στην εισαγωγή του ίδιου του *Observations* βρίσκουμε το παρακάτω απόσπασμα, εν είδη προγράμματος για την τοπιακή εκδοχή που πρόκειται να υποστηρίξει,

*'...Gardening, in the perfection to which it has been lately brought in England, is entitled to a place of considerable rank among the liberal arts. It is as superior to landskip painting, as a reality to a representation: it is an exertion of fancy, a subject for taste; and being released now from the restraints of regularity, and enlarged beyond the purposes of domestic convenience, the most beautiful, the most simple, the most noble scenes of nature are all within its province: for it is no longer confined to the spots from which it borrows its name, but regulates also the*

---

<sup>200</sup> Thomas Whately, (1726-1772), Άγγλος πολιτικός και συγγραφέας.

<sup>201</sup> Whately, T., *Observations on Modern Gardening*, Pr. T. Payne, London, MDCCLXX.

<sup>202</sup> Johnson, *A History...*, σελ. 233.

*disposition and embellishments of a park, a farm, or a riding, and the business of a gardener is to select and to apply whatever is great, elegant, or characteristic in any of them; to discover and to shew all the advantages of the place upon which he is employed; to supply its defects, to correct its faults, and to improve its beauties. For all these operations, the objects of nature are still his only materials. His first enquiry, therefore, must be into the means by which those effects are attained in nature, which he is to produce, and into those properties in the objects of nature, which should determine him in the choice and arrangement of them. Nature, always simple, employs but four materials in the composition of her Scenes, ground, wood, water, and rocks. The cultivation of nature has introduced a fifth species, the buildings requisite for the accommodation of men. Each of these again admit of varieties in their figure, dimensions, colour, and situation. Every landskip is composed of these parts only; every beauty in a landskip depends on the application of their several varieties...*<sup>203</sup>

όπου ο Whately μας επιβαρύνει, τρόπον τινά, με μια σειρά από προβλήματα όπως αυτό της σχέσης πραγματικότητας και αναπαράστασης, του γούστου, της κανονικότητας, της χρησιμότητας, της αισθητικής αξιολόγησης. Ταυτόχρονα θέτει το πλαίσιο της επαφής και της αλληλεξάρτησης μεταξύ τοπίου και ζωγραφικής. Θα επανέλθουμε στην συνέχεια σε αυτή την σχέση και στον όρο με τον οποίο την προσδιορίζει ο Whately.

Ο έτερος, μη κηποτέχνης ή αρχιτέκτονας για τον οποίο ο Johnson επιφυλάσσει ειδική μνεία είναι ο Horace Walpole<sup>204</sup>. Το *History* αναφέρει σχετικά,

*‘...That the Earl of Orford was a man of taste, and an encourager of the men of genius of his age is the best light in which as a public character we can look upon him; that he was gifted with a strong genius though often asserted is very doubtful that his researches were frequently superficial his writings testify, and this is further supported by the fact that he was a Sceptic. **He very powerfully contributed to abolish the mathematical style of Gardening, being one of the most strenuous advocates of Landscape Gardening, as is manifested in his only literary production***

---

<sup>203</sup> Whately, *Observations on...*, σελ. 1.

<sup>204</sup> Johnson, *A History...*, σελ. 240.

that we shall mention, being an Essay 'On Modern Gardening', written in 1770, forming the concluding Chapter of his 'Anecdotes of Painting in England' which though printed in 1771, did not appear to the public until 1780. In this Essay, being determined to demonstrate that rural Gardening was the true and new taste, to establish the opinion, Historians both sacred and profane which appeared to militate against his doctrines, are passed over with indifference and contempt. To his sketch of the improvements introduced by Bridgeman and Kent, and those Garden Artists their immediate successors, we may afford the best praise, he appears to be a faithful, and is an eloquent annalist...<sup>205</sup>

Η παρουσίαση-αποτίμηση του Johnson είναι μάλλον διθυραμβική. Το επίμαχο κείμενο είναι το *Essay on Modern Gardening*<sup>206</sup>, το οποίο γράφεται μάλλον το 1770 αλλά παραμένει αδημοσίευτο μέχρι το 1780. Αποτελεί, κατά την γνώμη μας, ίσως το κείμενο αναφοράς στο οποίο μπορεί να πιστωθεί η *διατύπωση* ολόκληρου του αγγλικού τοπιακού εγχειρήματος. Μικρό σε έκταση, γραμμένο με ξεκάθαρη και παραστατική γλώσσα, συγκεφαλαιώνει τις μέχρι τότε εξελίξεις στο αγγλικό τοπίο και συγκροτεί το πλαίσιο για τις μελλοντικές, μάλιστα σε τέτοιο βάθος χρόνου που ίσως να εκτίνεται μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>207</sup>.

Στο *Essay* ο Walpole ακολουθεί μια, ας πούμε, πιο ιστοριογραφική γραμμή από τον Whately, του οποίου το κείμενο μάλιστα επαινεί, σημειώνοντας ωστόσο και κάποιες διαφωνίες ή σσονος σημασίας<sup>208</sup>. Ξεκινώντας από την αρχαιότητα, στέκεται στον νεότερο Πλίνιο και συνεχίζει μέχρι τους σύγχρονους του. Αμέσως πριν, κάνει μια εκτενή αναφορά στον *Παράδεισο* του Milton και τον William Temple και το

---

<sup>205</sup> Johnson, *A History...*, σελ. 240-1. Η επισημάνση με *έντονα* είναι δική μας.

<sup>206</sup> Ib. Έχουμε υπόψη μας μία δίγλωσση έκδοση του 1785 όπου το κείμενο παρουσιάζεται στα αγγλικά και τα γαλλικά και υπογράφεται 2 Αυγούστου 1770, Walpole, H., *The Essay on Modern Gardening/Essai sur L'Art des Jardins Modernes, Traduit en Francois Par M. le Duc de Nivernois, en MDCCLXXXIV*, imprime a Stauberry Hill, par T. Kirkgate, MDCCLXXXV. Επίσης μια επανέκδοση του, του 1904, με ένα πολύ ενδιαφέρον εισαγωγικό σημείωμα της Alice Morse Earle, (1851-1911), Αμερικανίδα ιστορικό και συγγραφέα.

<sup>207</sup> Αν διαβάσουμε τις διάσπαρτες επικλήσεις στο σεβασμό και την ελευθερία της γνώμης, όπως εμφανίζονται ξανά και ξανά στο *Book of Topiary* των Curtis και Gibson, όχι σαν μια κοινή πρόζα καλών τρόπων ή τρικ εμπορικής διάστασης, (διάσταση που σίγουρα έχει το κείμενο τους), αλλά ως ένα ουσιαστικό κομμάτι της σχετικής συζήτησης, ίσως να διακρίνουμε καθαρότερα την βαθιά επιρροή του *Essay*, τουλάχιστον ως κομμάτι πολεμικής.

<sup>208</sup> Walpole, *The Essay...*, σελ. 73-6.



*Upon the Gardens of Epicurus*<sup>209</sup>, κείμενα που θα τον οδηγήσουν στο έργο του William Kent, για το οποίο επιφυλάσσει ιδιαίτερη μεταχείριση. Ας ξεκινήσουμε από την πλέον επιδραστική αναφορά, κατά την γνώμη του Walpole, το *Paradise Lost* του John Milton.

Αναφερόμενος στον Milton, γράφει,

‘...[O]ne man, one great man we had, on whom nor education nor custom could impose their prejudices, who, on evil days though fallen, and with darkness and solitude compassed round, judged that the mistaken and fantastic ornaments he had seen in gardens, were unworthy of the almighty hand that planted the delights of Paradise. He seems with the prophetic eye of taste [as I have heard taste well defined] to have conceived, to have foreseen modern gardening;...’<sup>210</sup>

Η έκφραση *modern gardening* αποτελεί την περιγραφή που επιλέγει ο Walpole για να αναφέρεται στην μετά του *topiary* κηποτεχνική κατάσταση. Ο Walpole συνεχίζει παραθέτοντας περιγραφές από τον *Παράδεισο*, οι οποίες μάλιστα αναγγέλλονται ως καλλίτερες και από πίνακα του Lorrain<sup>211</sup>. Μεταξύ των κομματιών του Milton ο Walpole προσθέτει μικρά συνδετικά, σχόλια,

‘...[W]hat colouring, what freedom of pencil, what landscape, in these lines, ...’

για να καταλήξει παροτρύνοντας μας να σκεφθούμε πως,

‘...[and then recollect] that the author of this sublime vision had never seen a glimpse of any thing like what he has imagined, that his favourite ancients had dropped not a hint of such divine scenery, and that the conceits in Italian gardens,

---

<sup>209</sup> Temple, W., *Upon the Gardens of Epicurus, or of gardening in the year 1685*, στην συλλογή *Upon the Gardens of Epicurus, with other XVII<sup>th</sup> Century Garden Essays*, Introduction Albert Forbes Sieveking, Chatto and Windus, London, 1908.

<sup>210</sup> Καταπληκτική αναφορά, τόσο στον Milton όσο και στην πολιτική κατάσταση του καιρού του, ‘...who, on evil days though fallen, and with darkness and solitude compassed round, ...’, στον Milton ο οποίος εκδίδει το *Paradise Lost* το 1664 (1<sup>η</sup> έκδοση) όντας σε απελπιστική οικονομική κατάσταση και έχοντας χάσει την όραση του.

<sup>211</sup> Claude Lorrain, (1600-1682), Γάλλος ζωγράφος, σχεδιαστής και χαράκτης, ιδιαίτερα αγαπητός στην Αγγλία, αποκαλούμενος συνήθως με το μικρό του όνομα *Claude*.

*and Theobalds and Nonsuch<sup>212</sup>, were the brightest originals that his memory could furnish. His intellectual eye saw a nobler plan, so little did he suffer by the loss of sight. It sufficed him to have seen the materials with which he could work. The vigour of a boundless imagination told him how a plan might be disposed, that would embellish nature, and restore art to its proper office, the just improvement or imitation of it...<sup>213</sup>*

Προκύπτει λοιπόν ένα πρόγραμμα βελτίωσης, εμπλουτισμού της φύσης μέσω της τέχνης. Η τέχνη εδώ μπορεί να είναι τόσο η κηποτεχνία, en media res, όσο και η ζωγραφική. Ακόμα, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η επιλογή των λέξεων που χρησιμοποιεί ο Walpole οργανώνοντας την πολεμική του. Θεωρούμε ότι ο Walpole επιλέγει να τονίσει ότι, στο ‘σχέδιο’ του Milton επικρατεί η φαντασία χωρίς όριο, ως ‘...boundless imagination...’, ακριβώς σε αντίθεση με το όριο των φορμαλιστικών ολλανδικών και γαλλικών κήπων. Η αξία που αποδίδει ο Walpole στο, νέου τύπου όριο *ha ha*, στην συνέχεια του κειμένου του, επιβεβαιώνει, τρόπον τινά, τον παραπάνω ισχυρισμό μας.

Ο Walpole θα επιμείνει, τονίζοντας ότι στο κείμενο του Milton είναι αποτυπωμένο το *τρέχον πρότυπο*, ‘...present standard...’, γεγονός που πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα ώστε να αποδίδονται στον ποιητή τα δέοντα,

*‘...It is necessary that the concurrent testimony of the age should swear to posterity that the description above quoted was written above half a century before the introduction of modern gardening, or our incredulous descendents will defraud the poet of half his glory, by being persuaded that he copied some garden or gardens he had seen – so minutely do his ideas correspond with the present standard. But what shall we say for that intervening half century who could read that plan and never attempt to put it in execution?...<sup>214</sup>*

---

<sup>212</sup> Theobalds· (π. 1565), πρόκειται για το αρχοντικό και τους ομώνυμους κήπους του Λόρδου Burleigh, (William Cecil, 1<sup>st</sup> Baron Burghley ή Burleigh, 1520-1598) πρωθυπουργού/συμβουλάτορα της Ελισάβετ, στο Hertfordshire, βόρεια του Λονδίνου. Nonsuch· παλάτι και κήποι που έχτισε ο Ερρίκος ο Όγδοος στο Surrey, με στόχο να ξεπεράσει το παλάτι του Φραγκίσκου του 1<sup>ου</sup> στο Chambord, εξ ου και το όνομα Nonsuch... Βλ. Gothein, *A History of...*, Vol.1, σελ. 443 και 441 αντίστοιχα. Σημειώνουμε ότι οι συγκεκριμένοι κήποι ανήκουν στο *μαθηματικό μοντέλο*...

<sup>213</sup> Walpole, *The Essay...*, σελ. 33.

<sup>214</sup> *Ib.*, σελ. 35.

Κάπως έτσι θα περάσει στον William Temple, προσπαθώντας να εξηγήσει – περιγράψει τι συνέβη με αποτέλεσμα να καθυστερήσει, από την στιγμή που ο Milton είχε ήδη δείξει τον δρόμο, η τοπιακή αλλαγή για μια περίοδο μισού αιώνα. Στους *Κήπους του Επίκουρου* ο Temple περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια το Moor Park χαρακτηρίζοντας το, λίγο πολύ, ως τον απόλυτο κήπο. Για την οικονομία της συζήτησης αναφέρουμε ότι οι Curtis και Gibson χαρακτηρίζουν το Moor Park ως ολλανδικό κήπο, ο οποίος, συνεπώς, αποτελείται από όλα εκείνα τα οργανωτικά στοιχεία τα οποία ο Walpole χαρακτηρίζει, ‘...*preposterous inconveniencies*...’<sup>215</sup>. Ενώ λοιπόν ο Walpole διαβεβαιώνει τον αναγνώστη του ότι σέβεται τον *Sir William* (sic), προσθέτει ότι στόχος της κριτικής του είναι να στηλιτεύσει την,

‘...[I]t is his want of ideas, of imagination, of taste, [that I censure], when he dictated on a, subject that is capable of all the graces that a knowledge of beautiful nature can bestow...’<sup>216</sup>

όπου πράγματι, σκεφτόμαστε πως μετά τις κατηγορίες περί ένδειας ιδεών, φαντασίας και γούστου, το όριο της προσωπικής προσβολής ίσως και να έχει ήδη υπερκεραστεί. Σε κάθε περίπτωση, κάπου εδώ ο Walpole αποφασίζει να δείξει κάποια επιείκεια στον Temple και συμπληρώνει πως,

‘...I will make no farther remarks on this description... How many Frenchmen are there who have seen our gardens, and still prefer natural flights of steps and shady cloisters covered with lead! *Le Nautre*<sup>217</sup>, the architect of the groves and grottoes at Versailles, came hither on a mission to improve our taste, He planted *St. James’* and *Greenwich* parks No great monuments of his invention...’<sup>218</sup>

Η άποψη του Temple δηλαδή, είναι, λίγο πολύ, προϊόν του ιστορικού του χρόνου. Εντούτοις τουλάχιστον τα προσχήματα σώζονται και κατά την γνώμη μας ίσως και η ουσία, καθώς ο Temple αφού περιγράψει το Moor Park συνεχίζει με την

---

<sup>215</sup> Walpole, *The Essay*..., σελ. 25.

<sup>216</sup> Θεωρούμε ότι η ενδεχομένως θανάσιμη παρεξήγηση αποφεύχθηκε μόνον επειδή ο Sir William είχε συγχωρηθεί και ως εκ τούτου αποχωρήσει από το μάταιο τούτο τοπίο, έναν αιώνα νωρίτερα...

<sup>217</sup> Πράγματι, *Le Nautre* και όχι *Le Notre*.

<sup>218</sup> Walpole, *The Essay*..., σελ. 43.

παρακάτω, εντυπωσιακή και εξαιρετικά ψύχραιμη και ειλικρινή προσέγγιση, την οποία ο Walpole όχι μόνο δεν αποκρύπτει αλλά, προς τιμήν του, τονίζει,

*‘...To do farther justice to sir William Temple, I must not omit what he adds, ‘What I have said of the best forms of gardens, is meant only of such as are in some sort regular; for there may be other forms wholly irregular, that may, for aught I know, have more beauty than any of the others; but they must owe it to some extraordinary dispositions of nature in the seat, or some great race of fancy or judgment in the contrivance, which may reduce many disagreeing parts into some figure, which shall yet, upon the whole, be very agreeable. Something of this I have seen in some places, but heard more of it from others, who have lived much among the Chineses, a people whose way of thinking seems to lie as wide of ours in Europe, as their country does... Their greatest reach of imagination is employed in contriving figures, where the beauty shall be great and strike the eye, but without any order or disposition of parts, that shall be commonly or easily observed. And though we have hardly any notion of this sort of beauty, yet they have a particular word to express it; and where they find it hit their eye at first sight, they say the Sharawadgi is fine or is admirable, or any such expression of esteem...but should hardly advise any of these attempts in the figure of gardens among us, they are adventures of too hard achievement for any common hands; and though there may be more honour if they succeed well, yet there is more dishonour if they fail, and it is twenty to one they will; whereas in regular figures, it is hard to make any great and remarkable faults’...’*

Ενώ λοιπόν, με την αποδοχή της πιθανότητας να βρεθούν και μη κανονικά παραδείγματα εξίσου ή ακόμα και πιο όμορφα από τα κανονικά, μια αποδοχή που κατευνάζει αρχικά τον Walpole, η αναφορά στους Κινέζους του δίνει το επόμενο πεδίο σύγκρουσης. Κατά τον Walpole λοιπόν, που ισχυρίζεται ότι μελέτησε με προσοχή αναφορές<sup>219</sup> σχετικά με την μακρινή Κίνα, η ετυμηγορία είναι η ακόλουθη,

*‘...In short, this pretty gaudy scene is the work of caprice and whim; ...’<sup>220</sup>*

---

<sup>219</sup> Αναφέρεται στις αναφορές του Joseph Spence, (1699-1768), σχετικά με τους κινέζικους κήπους. Βλ. Walpole, *The Essay... /Essai sur...*, σελ. 47. Βλ. και Johnson, *A History...*, σελ. 212.

<sup>220</sup> *Ib.*, σελ. 49.

Αφήνοντας τα καπρίτσια και τις ιδιοτροπίες των κινέζων ο Walpole ανακεφαλαιώνει,

*'... We have seen what Moor-park was, when pronounced a standard...and improvements had gone on, till London and Wise had stocked our gardens with giants, animals, monsters, coats of arms and mottoes in yew, box and holly. Absurdity could go no farther, and the tide turned...'*<sup>221</sup>

Το γύρισμα της παλίρροιας, η αλλαγή των καιρών, ξεκινά με τον Charles Bridgeman. Αυτός, όπως μας ενημερώνει ο Walpole, είτε χάρις στην επινοητικότητα του, είτε εξ' αιτίας του φύλλου 173 του Guardian της εποχής, αναλαμβάνει να εγκαταλείψει τα *'...verdant sculpture...'* και *'...square precession...'* των απερχόμενων χρόνων. Θυμίζουμε ότι το συγκεκριμένο φύλλο του Guardian είναι εκείνο στο οποίο δημοσιεύεται το *Verdant Sculpture*<sup>222</sup> του Pope. Παραμένοντας στον Bridgeman, ο Walpole προχωρά στην παρακάτω εκτίμηση,

*'...But the capital stroke, the leading step to all that has followed, was [I believe the first thought was Bridgman's] the destruction of walls for boundaries, and the invention of fosses - an attempt then deemed so astonishing, that the common people called them Ha ! Ha's ! to express their surprize at finding a sudden and unperceived check to their walk...'*<sup>223</sup>

Ο Walpole τονίζει την ιδιαίτερη σημασία του συγκεκριμένου χειρισμού· η οπτική αναίρεση του ορίου που συνιστά η καινοτομία των τάφρων, των *ha has*, κρίνεται σημαντική καθώς παίζει ενοποιητικό ρόλο μεταξύ του κήπου, του επιμέρους και συγκεκριμένου τοπιακού χειρισμού, καθ' εαυτού και ενός ευρύτερου περιέχοντος, μιας ευρύτερης φύσης,

*'...The contiguous ground of the park without the sunk fence was to be harmonized with the lawn within; and the garden in its turn was to be set free from its prim regularity, that it might afford with the wilder country without. The sunk fence*

---

<sup>221</sup> Υπενθυμίζουμε εδώ τον Boyle και τις Παρατηρήσεις του, στην Επιστολή προς τον Καλβίσιο.

<sup>222</sup> Βλ. σημ. 186.

<sup>223</sup> Walpole, *The Essay...*, σελ. 53.

*ascertained the specific garden, but that it might not draw too obvious a line of distinction between the neat and the rude, the contiguous out-lying parts came to be included in a kind of general design: and when nature was taken into the plan, under improvements, every step that was made, pointed out new beauties and inspired new ideas. At that moment appeared Kent, painter enough to taste the charms of landscape, bold and opinionative enough to dare and to dictate, and born with a genius to strike out a great system from the twilight of imperfect essays, He leaped the fence, and saw that all nature was a garden...*<sup>224</sup>

Έτσι περνά ο Walpole στον Kent, με μια από απολύτως θετική αποτίμηση της συνεισφοράς του. Ταυτόχρονα θυμίζει το ζήτημα της σχέσης με την ζωγραφική, της τοπιακής παρέμβασης ως *βελτίωσης* της φύσης και τέλος με την απόδοση του χαρακτηρισμού του *κήπου στο σύνολο της φύσης*.

Οφείλουμε μια ανακεφαλαίωση-εξήγηση σχετικά με τον ισχυρισμό μας νωρίτερα ότι το κείμενο του Walpole είναι ίσως το κείμενο αναφοράς στο οποίο διατυπώνεται το αγγλικό τοπιακό εγχείρημα. Το *Essay on Modern Gardening* καταφέρνει να προσδιορίσει με σαφήνεια το ιστορικό βάθος του φαινομένου ‘βλέποντας’ πίσω, τουλάχιστον, μέχρι τον νεώτερο Πλίνιο<sup>225</sup>. Ταυτόχρονα καταφέρνει να επισημάνει την αξία του Milton<sup>226</sup> και να αποτιμήσει, τόσο την συνεισφορά του Temple, με τον οποίο διαφωνεί, όσο και αυτή του Whately με τον οποίο βρίσκονται στο ίδιο στρατόπεδο. Αυτό που κυρίως επιχειρεί, κατά την γνώμη μας είναι η διατύπωση ότι η *μοντέρνα κηποτεχνία*<sup>227</sup>, όπου εδώ μπορούμε να διαβάζουμε *μοντέρνο τοπίο*, είναι μια καθαρά αγγλική υπόθεση,

*‘...[W]e have discovered the point of perfection. We have given the true model of gardening to the world, let other countries mimic or corrupt our taste, but let it reign here on its verdant throne, original by its elegant simplicity, and proud of no*

---

<sup>224</sup> Η λέξη *without* εκτός από ‘εκτός, εξωτερικά σε σχέση με’, σημαίνει και ‘έξω από’ και με αυτή την έννοια πρέπει να διαβαστεί εδώ. Βλ. Walpole, *The Essay...*, σελ. 55.

<sup>225</sup> *Ib.*, σελ. 9.

<sup>226</sup> Μια πράξη και με πολιτική σημασία...

<sup>227</sup> Βλ. παραπάνω και σημ. 204.

*other art than that of softening nature's harshnesses and copying her graceful touch...*<sup>228</sup>

*'...Enough has been done to establish such a school of landscape, as cannot be found on the rest of the globe. If we have the seeds of a Claud or a Gasper amongst us, be must come forth. If wood, water, groves, valleys, glades, can inspire or poet or painter, this is the country, this is the age to produce them. The flocks, the herds, that now are admitted into, now graze on the borders of our cultivated plains, are ready before the painter's eyes, and groupe them selves to animate his picture. One misfortune in truth there is that throws a difficulty on the artist. A principal beauty in our gardens is the lawn and smoothness of turf: in a picture it becomes a dead and uniform spot, incapable of chiaro scuro, and to be broken insipidly by children, dogs, and other unmeaning figures...*<sup>229</sup>

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι στο παραπάνω απόσπασμα στο οποίο η φύση προτείνεται ως καλλιτεχνικό θέμα δεν είναι ξεκάθαρο εάν αναφέρεται η φύση πρωτογενώς ή η βελτιωμένη εκδοχή της. Μάλιστα,

*'...An open country is but a canvass on which a landscape might be designed...*<sup>230</sup>

Ενώ λίγο πριν κλείσει, πάντα στο πλαίσιο της αγγλικής ιθαγένειας της μοντέρνας κηποτεχνίας, θα εξηγήσει τους λόγους για τους οποίους ο συγκεκριμένος τρόπος σχεδιασμού κατά πάσα πιθανότητα δεν θα τελεσφορήσει στις γειτονικές χώρες, με εξαίρεση ίσως την Γερμανία,

*'...Truth, which after the opposition given to most revolutions, preponderates at last, will probably not carry our style of garden into general use on the continent. The expence is only suited to the opulence of a free country, where emulation reigns among many independent particulars. The keeping of our grounds is an obstacle, as well as the cost of the first formation. A fat country, like Holland, is incapable of*

---

<sup>228</sup> Walpole, *The Essay...*, σελ. 81.

<sup>229</sup> Walpole, *The Essay...*, σελ. 85.

<sup>230</sup> *Ib.*, σελ. 87.

*landscape. In France and Italy the nobility do not reside much and make small expence at their villas. I should think the little princes of Germany, who spare no profusion on their palaces and country-houses, most likely to be our imitators; especially as their country and climate bear in many parts resemblance to ours. In France, and still less in Italy, they could with difficulty attain that verdure which the humidity of our clime bestows as the groundwork of our improvements. As great an obstacle in France is the embargo laid on the growth of their trees. As after a certain age, when they would rise to bulk, they are liable to be marked by the crowns surveyors as royal timber, it is a curiosity to see an old tree. A landscape and a crown surveyor are incompatible...*<sup>231</sup>

Σε πολύ αδρές γραμμές, εν είδη ενός καταλόγου περιήγησης στο *αγγλικό τοπίο*, θα μπορούσε, με την βοήθεια της Gothein και του Johnson, να συνταχθεί ο ακόλουθος πίνακας<sup>232</sup>,

		τοπία	κείμενα
1620-1706	John Evelyn		x
1628-1699	William Temple		x
1664-1726	John Vanbrugh	x	
1672-1719	Joseph Addison		x 1712
1683-1748	William Kent	x	
1688-1744	Alexander Pope		x 1713
1690-1738	Charles Bridgeman	x	
1716-1783	Lancelot 'Capability' Brown	x	
1717-1797	Horace Walpole		x (1770) 1784
1726-1772	Thomas Whately		x 1770
1747-1829	Uvedale Price		x
1750-1826	Richard Payne Knight		x
1752-1818	Humphry Repton	x	x
1769-1832	Gilbert Laing Meason		x
1783-1843	John Claudius Loudon	x	x

<sup>231</sup> Walpole, *The Essay...*, σελ. 87-9.

<sup>232</sup> Για αυτή την, σε αδρές γραμμές, καταγραφή, βλ. Gothein, *A History of...*, Vol.1, σελ 435 και Vol.2, σελ. 115 και 277, επίσης Johnson, *A History...*, σελ. 147.



Είναι ενδιαφέρον ότι αυτός ο κύκλος, σε ότι αφορά στο αγγλικό τοπίο, κλείνει με μια ακόμα αντιπαράθεση.

Η έναρξη των εχθροπραξιών μεταξύ του, ‘...*free and natural style of gardening ...*’ και των, ‘...*artificial methods carried out with mathematical precision..., that geometric gardening, coupled with the excessive use of Topiary work...*’<sup>233</sup>, σημάχθηκε με μια επίκληση στην ζωγραφική μέσα από την εισαγωγή του *landskip* στην γλώσσα και τα αντίστοιχα κείμενα. Μάλιστα εμπεριέχει και σοβαρά ερείσματα σε μια ηθική και γενικότερη φιλοσοφική συζήτηση που εξελίσσεται κατά την διάρκεια του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα, θυμίζουμε τον Shaftesbury και την σχέση του με τους Addison και Pope<sup>234</sup>.

Στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα ξεκινούν οι αψιμαχίες με επίκεντρο το *picturesque*<sup>235</sup>, αυτό που θα αποκαλούσαμε *γραφικό* αλλά θα έπρεπε να έχουμε κατά νου ότι η συγκεκριμένη απόδοση φέρει πλέον τόσες και τέτοιες συνδηλώσεις που

<sup>233</sup> Χρησιμοποιούμε τους ‘ορισμούς’ των Curtis και Gibson, βλ. Curtis/Gibson, *The Book...*, σελ. 27.

<sup>234</sup> Το συγκεκριμένο χρονικό εύρος ‘πιστοποιείται’ και από τον γεωγράφο Jay Appleton στο καταπληκτικό *The Experience of Landscape*. Βλ. Appleton, J., *The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons, 1996, σελ. 35, όπου ‘βλέπει’ μέχρι την σύγκρουση του *picturesque*.

<sup>235</sup> Στο *Oxford English Dictionary*, στο σχετικό λήμμα βρίσκουμε,

*picturesque*,  
a. and n.

Also 8 **pittor-**, **pictoresque**, **picturesk**.

[ad. F. *pittoresque*, ad. It. *pittoresco* (F. Redi a1664), f. *pittore*:—L. *pictōr-em* painter: see -esque; prop. ‘in the style of a painter’ (cf. quot. 1810 in sense 1); but in Eng. assimilated to *picture*, giving the sense ‘in the style of a picture’.  
*Pittoresque* appears to have been in French early in 18th c. (cf. quot. 1712 from Pope), but the earliest evidence in Hatzfeld-Darmesteter is for *pittoresquement* in 1732.]

**A. adj.**

1. **a.** Like or having the elements of a picture; fit to be the subject of a striking or effective picture; possessing pleasing and interesting qualities of form and colour (but not implying the highest beauty or sublimity): said of landscape, buildings, costume, scenes of diversified action, etc., also of circumstances, situations, fancies, ideas, and the like.

**b. picturesque gardening**, the arrangement of a garden so as to make it a pretty picture; the romantic style of gardening, aiming at irregular and rugged beauty.

2. Of language, narrative, etc.: Strikingly graphic or vivid; sometimes implying disregard of fact in the effort for effect.

†3. Marked as if with pictures. *Obs. rare*.

†4. Having a perception of or taste for picturesqueness. *Obs.*

**B. absol. as n.**

1. **the picturesque**, that which is picturesque; the picturesque principle, element, or quality; picturesqueness.

2. A picturesque landscape. *rare*.

Hence **pictu’resquish a.**, somewhat picturesque; also (rare and jocular nonce-words) **picturesqui’escity**, growing picturesqueness; **picturesquifi’cation**, a making picturesque; **pictu’resquize v.**, to ‘do’ or pursue the picturesque.

τουλάχιστον εν πρώτοις αποκρύπτει το τι εννοούν οι εισηγητές του όρου στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα<sup>236</sup>. Στον ρόλο των Addison και Pope βρίσκουμε τους Uvedale Price<sup>237</sup> και Richard Payne Knight<sup>238</sup>. Ο Johnson μας ενημερώνει με ακρίβεια για το έργο τόσο του Price όσο και του Knight. Ο Price εκδίδει το 1794, για πρώτη φορά καθώς θα ακολουθήσουν ενημερωμένες επανεκδόσεις, το, *An Essay on the Picturesque*, με τον εύγλωττο υπότιτλο, *‘As compared with the Sublime and the Beautiful, and on the use of studying Pictures for the purpose of improving Real Landscape’*. Αντίστοιχα ο Knight, το, *The Landscape, A Didactic poem*, ένα χρόνο αργότερα, το 1795. Μάλιστα ο Humphry Repton, ο αδιαφιλονίκητος απόγονος του Brown<sup>239</sup>, θα γράψει στον Price, το 1795, για το *Essay* του δεύτερου, ο οποίος θα απαντήσει με επιστολή τον ίδιο χρόνο. Στο πλαίσιο των στόχων της αναφοράς μας στο αγγλικό τοπίο θεωρούμε ότι αρκεί η σημείωση της διαμάχης για το *Picturesque* ως του συμβάντος που σηματοδοτεί το τέλος της περιόδου που αφορούσε στην τροποποίηση της οπτικής των άγγλων κηποτεχνών και σχεδιαστών από το *topiary* στο *landscape*. Εντούτοις θα σημειώσουμε, εν συντομία, τα εξής: η προσέγγιση του Price βασίζεται καταφανώς στο έργο του Burke για το *υψηλό*<sup>240</sup>. Έτσι ανασκευάζεται η θεώρηση του Burke ώστε να συμπεριλάβει και το τοπίο υπό την κατηγορία του *Picturesque*<sup>241</sup>. Ο Jay Appleton τονίζει ότι ο προσδιορισμός του πότε και προφανώς με τι ακριβώς περιεχόμενο προτείνεται η έννοια του *γραφικού* είναι και μάλλον θα παραμείνει, ανοικτό θέμα<sup>242</sup>. Σε κάθε περίπτωση μας δίνει την παρακάτω διαδοχή σχετικά με τις τοπιακές προσεγγίσεις από τον 17<sup>ο</sup> έως τον ύστερο 18<sup>ο</sup> αιώνα,

*‘...the style of Le Notre laid greater emphasis on man’s assertion of his emancipation from nature. The style of Brown rather symbolized the nostalgic backward glance at the world of nature from which that emancipation was sought; but it was still a far cry from the primeval environment where the prototypes were to*

---

<sup>236</sup> Το κατά κυριολεξία, *ζωγραφικό* ή με έναν κακόηχο αλλά επεξηγηματικό νεολογισμό το *ζωγραφικίστικο* ή ακόμα *ζωγραφικότροπο*. Σε κάθε περίπτωση αυτό που θα περιγράψαμε με λεκτικές κατασκευές όπως αυτές του τέλους του λήμματος που παραθέτουμε στην αμέσως προηγούμενη σημείωση.

<sup>237</sup> Uvedale Price, (1747-1829), Άγγλος υποβαρώνος, γαιοκτήμονας στο Herefordshire, στα σύνορα με την Ουαλία.

<sup>238</sup> Richard Payne Knight, (1750-1826), Άγγλος κλασικιστής, αρχαιοδίφης, μέλος της Society of Dilettanti, με ιδιαίτερα ενδιαφέρον για τα κλασσικά και ρωμαϊκά ζητήματα.

<sup>239</sup> Appleton, *The Experience...*, σελ. 33.

<sup>240</sup> Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757. Βλ. Appleton, *The Experience...*, σελ. 25-6.

<sup>241</sup> *Ib.*, σελ. 31.

<sup>242</sup> *Ib.*

*be found from which, we have postulated, the whole system of landscape symbolism had been developed, and it was these prototypes Uvedale Price and his fellow-thinkers sought to retrieve. The imagery of 'The Picturesque' is more primitive, more direct, more 'natural', more dramatic and more extreme...*<sup>243</sup>

Η Ann Bermingham επισημαίνει την αισθητική διαφοροποίηση,

*'...This change in landscape design can be connected to a reform of the picturesque taste at the end of the eighteenth century that is most often discussed in terms of the attacks by two amateur gardeners, Uvedale Price and Richard Payne Knight, on what they believed to be the vulgar garden designs of Lancelot ('Capability') Brown and his follower Humphrey Repton. In the writings of Price and Knight, which extended over a period from 1794, the date of Price's Essay on the Picturesque and Knight's didactic poem The Landscape, to 1805, the date of Knight's Analytical Inquiry into the Principles a Taste, the picturesque was redefined so that it referred less and less to the Claudian prospects and panoramas of the Brownian garden and came in time to stand for their antithesis, that is, the smaller-scaled, less obviously designed picturesque garden, which consisted of a variety of intimate occluded views in which nature appeared in its rough, shaggy, and even humble aspects. Their objection to Brown's garden designs was that they did not take into account nature's variety and the individual features of the site. 'I own it does surprise me,' Price wrote, 'that in an age and in a country where the arts are so highly cultivated, one single plan, and such a plan, should have been so generally adopted; and that even the love of pacularity should not sometimes have checked this method of leveling all distinctions, of making all places alike; all equally tame and insipid.'* ...<sup>244</sup>

για να συνεχίσει ότι επίκληση της διαφοράς από τον Price κρύβει μια πολιτική διάσταση που απέχει ιδιαίτερα από ένα αίτημα σεβασμού. Κατά την Bermingham, οι ανοικτές εκτάσεις των τοπίων του Brown σχετίζονται με μια προηγούμενη επίκληση ελευθερίας, όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Addison. Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα

---

<sup>243</sup> Ib., σελ. 197.

<sup>244</sup> Bermingham, A., *English Landscape Drawing around 1795*, στο συλλογικό Mitchell, W. J. T., *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994/2002, σελ. 79-80.

ένα πρόγραμμα απρόσκοπτης εποπτείας υποσχόταν πολλά στο μεταβαλλόμενο πολιτικό πεδίο της Αγγλίας και απασχολούσε ιδιαίτερα τον αναδυόμενο πολιτικό σχηματισμό των Whigs. Στο τέλος του 18<sup>ου</sup> και μετά την Γαλλική επανάσταση φαίνεται ότι οι Whigs, στο πλαίσιο του αγγλικού αντιγιακοβινισμού, υιοθετούν ένα πιο συντηρητικό πολιτικό πρόγραμμα στο οποίο η εξισωτική ρητορική των αρχών του αιώνα υποχωρεί<sup>245</sup>,

*‘...As early as 1712 the prospect had been designated by Joseph Addison in the Spectator as one of the ‘Pleasures of the Imagination’. Addison wrote: ‘A spacious Horizon is an Image of Liberty, where the Eye has Room to range abroad, to expatiate at large on the Immensity of its Views, and to lose it self amidst the Variety of objects that offer themselves to its Observation. Such wide and undetermined Prospects are as pleasing to the Fancy, as the Speculations of Eternity or Infinitude are to the Understanding.’ ...*<sup>246</sup>

Δεν μπορούμε να ξεκαθαρίσουμε εάν με το picturesque έχουμε μια ακόμα επίκληση ελευθερίας και για ποιους ή μια αντιδραστική αντεπανάσταση όπως ουσιαστικά περιγράφει η Bermingham. Σε κάθε περίπτωση όπως παρατηρεί η Stephanie Ross,

*‘...Late in the eighteenth century, the cult of the picturesque introduced one last relation between gardening and painting. Connoisseurs like Sir Uvedale Price and Richard Payne Knight came increasingly to see the world in terms of pictures...*<sup>247</sup>

Σχεδόν συμμετρικά λοιπόν, με δύο συγκρούσεις και δύο αναφορές στην ζωγραφική, δίκην *lanskip* και *picturesque*, κλείνει ο κύκλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>245</sup> Ib., σελ. 77.

<sup>246</sup> Ib., σελ. 84.

<sup>247</sup> Ross, S., *Gardens, earthworks, and environmental art*, από το συλλογικό Kemal S., Gaskell I., *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, 1995, σελ. 165.

## Λεξικογραφικά 2.0

Στο απόσπασμα από το *Observations on Modern Gardening* του Whately, στο οποίο αναφερθήκαμε νωρίτερα, βρήκαμε στην λέξη *landskip*. Θα σταθούμε για λίγο στις εμφανίσεις και την χρήση της· η λέξη εμφανίζεται στο κείμενο του Whately δεκατέσσερις φορές. Η λέξη *landscape*, μονάχα δύο. Αυτή η ποσοτικοποίηση δεν έχει κάποια μεθοδολογική αξία, εντούτοις προϊδεάζει για την ύπαρξη μιας κάποιας διάκρισης-διάστασης μεταξύ των δύο λέξεων και πιθανώς των δύο εννοιών.

Στο *Oxford English Dictionary*, στο λήμμα *landscape*<sup>248</sup>, βρίσκουμε τα εξής,

landscape, *n.* Forms:  
(ˈlændskeɪp)  
a. 7 **lan(d)-, landtschap, lantschape, landt-shape, landscap, -skap, (lantskop, land-scept)**, 7–8 **landskape, -schape, -shape, -chape**, 7–**landscape**.  
b. 6–8 (9 *arch.*) **landskip**; also 6 **launce-skippe**, 7 **lan(d)tskip, lantsc(h)ip, lanscippe, land-, lantskipp**.

[a. Du. *landschap* (= OE. *landscipe* masc., OS. *landscepi* neut., OHG. *lantscaf*, mod.G. *landschaft* fem., ON. *landskap-r* masc.), f. *land*, *land n.*<sup>1</sup> + *-schap* (see **-ship**).

The word was introduced as a technical term of painters; the corrupt form in *-skip* was according to our quots. a few years earlier than the more correct form.]

- 1. a.** A picture representing natural inland scenery, as distinguished from a sea picture, a portrait, etc.  
†**b.** *spec.* The background of scenery in a portrait or figure-painting.  
*Obs.*  
**c.** As *adj.* = oblong *a.* 1c. Also as *adv.*
- 2. a.** A view or prospect of natural inland scenery, such as can be taken in at a glance from one point of view; a piece of country scenery.  
**b.** A tract of land with its distinguishing characteristics and features, esp. considered as a product of modifying or shaping processes and agents (usually natural).
- 3.** In generalized sense (from 1 and 2): Inland natural scenery, or its representation in painting.
- 4.** In various transf. and fig. uses.  
†**a.** A view, prospect *of* something.

<sup>248</sup> Κάθε μία από τις επεξηγήσεις συνοδεύεται από αρκετές παραπομπές σε κείμενα στα οποία εμφανίζονται οι μορφές του *landscape*. Βλ. *Oxford English Dictionary, Version 3*, Oxford University Press, 2002.

- †**b.** A distant prospect: a vista. (Cf. 2b.)
- †**c.** The object of one's gaze.
- †**d.** A sketch, adumbration, outline; *occas.* a faint or shadowy representation.
- †**e.** A compendium, epitome.
- †**f.** A bird's-eye view; a plan, sketch, map.
- †**g.** The depiction or description of something in words.
- h.** Other *transf.* and *fig.* uses.

5. *attrib.* and *Comb.*, as **landscape art, book-plate, draughtsman, -lover, -work**;

**landscape architect**, a practitioner of landscape architecture;

**landscape architecture**, the planning of parks or gardens to form an attractive landscape, often in association with the design of buildings, roads, etc.;

**landscape-gardening**, the art of laying out grounds so as to produce the effect of natural scenery;

so **landscape-garden**, (also as vb.) **-gardener**; **landscape lens**, a lens used in photographing landscape;

**landscape marble**, a variety of marble which shows dendritic markings resembling shrubbery or trees;

**landscape mirror**, = Claude Lorraine glass (*Cent. Dict.*);

**landscape-painter**, one who paints landscapes, a landscapist; so **landscape-painting**;

†**landscape-worker**, a landscapist.

Βλέπουμε αμέσως ότι πρόκειται κατ' ουσίαν για έναν τεχνικό όρο, προερχόμενο από την ζωγραφική, δάνειο στα αγγλικά από τα ολλανδικά. Ο όρος, μετωνυμικά, ταυτίστηκε με την άποψη ενός τμήματος-κομματιού φύσης. Η παραπάνω εικόνα αφορά στο ουσιαστικό *landscape*. Το παραγόμενο από αυτό ρήμα, προφανώς ως ενέργημα, επιβεβαιώνει την παραπάνω εικόνα,

landscape, v. [f. the n.]

1. *trans.* To represent as a landscape; to picture, depict.
2. To lay out (a garden, etc.) as a landscape; to conceal or embellish (a building, road, etc.) by making it part of a continuous and harmonious landscape. Also *transf.* So '**landscaping** *vbl. n.*

έχουμε δηλαδή ένα μεταβατικό ρήμα, το οποίο σημαίνει την αναπαράσταση ως *landscape*, την απεικόνιση. Η δεύτερη επεξήγηση του ρηματικού τύπου παρουσιάζει μια σειρά από ενδιαφέρουσες υποθέσεις τις οποίες θα δούμε στην

συνέχεια. Το κλειδί του *landscape* βρίσκεται στο δεύτερο συνθετικό της γενέθλιας λέξης, *landskip*, το οποίο μεταφέρεται στα αγγλικά ως η κατάληξη *-ship*,

*-ship*                      *suffix*

Forms: 1 **-skiepe**, **-scipe**, **-scype**, *Anglian -scip*, **-sciop**, 2 **-scep**, 3 **-sip(e)**, 3–4 **-scip(e)**, 3–5 **-schipe**, 4 **-schupe**, 4–5 **-schippe**, **-shipe**, **-schyp**, **-schepe**, **-shép(e)**, **-chipe**, **-chepe**, 4–6 **-schip**, **-shyp**, **-shippe**, 5 **-schuppe**, **-schepe**, **-chyp**, **-chep**, 5–6 **-shyppe**, 5–7 **-shipp**, 4–**ship**.

[In OE. *\*-sciepe*, *-skiepe* (rare), *-scipe*, *-scype*, *Anglian -scip*, (occas. *-sciop*) str. masc. = OFris. *-skipi*, *-skip*, *-schip* (WFr. *-skip*, *-schip*, NFr. *-skep*, *-skap*), OS. *-scepi*, *-scipi*, MLG., MDu. *-sc(h)ip*, *-sc(h)êpe*, *-sc(h)eep*, *-sc(h)êp*, WFlem. *-schip*, *-schepe*: --OTeut. *\*skapi-z*, f. *skap- to create, ordain, appoint (see shape v.)*. The *ī* of the stem-syllable of OE. *scipe* and the corresponding continental forms is apparently due to secondary influence of the umlaut, the change being probably favoured by the lack of stress. **The related *\*skapō-z* masc., *\*skapō* fem., and *\*skapti-z shaft n.<sup>1</sup>*, meaning ‘creation, creature, constitution, condition’, were used in Germanic as the second element of compounds and as such assumed the function and meaning of a suffix equivalent to *\*skapi-z*; these forms are represented by OS. *-skap* (MDu., Du. *-schap*), OHG. *-scaft* fem., later *-scaft* (MHG., G. *-schaft*), ON. *-skapr* (Da. *-skab*, Sw. *-skap*); the alleged OE. *landsceap* is an error due to misreading. The abnormal forms of the suffix in Sc. *hussyskap*, *-skep*, *-skip* (see housewifeship) may have a LG. or Du. Origin.]**

In certain uses the suffix lends itself more or less freely to the formation of nonce-words; selected instances of these are given below under the divisions to which they belong

κατάληξη με γερμανικές ρίζες, η οποία σημαίνει, ‘...to create, ordain, appoint...’ και συνδέεται με το ρήμα *shape*, *σχηματίζω*, *διαμορφώνω* κλπ, αλλά και με το απαρχαιωμένο, μη χρησιμοποιούμενο, ουσιαστικό *shaft*,

†*shaft, n.*                      Obs.

Forms: 1 **scaeft** (also with  $\frac{1}{4}$ e-), **scæft**, 2–3 **sceft-e**, **saft-e**, 2–3 *Ormin. shaft*, 2–4 **scaft**, 3 **seft**, 3–4 **schafte**, (*scaf Cursor M.*), 3–5 **shafte**, **schaft**, 4 **chafft**, *pl. schefte*, *Ayenb. sseppe*, (*ssefpe*), 2–5 **shaft**.

[OE. *scaeft*,  $\frac{1}{4}$ *escaeft* fem.:—OTeut. *\*(ga)skapti-z* f. *\*skap-* to make, create: see **shape v.** Cf. OS. *giscaft*, OHG. *gascaft*, *giscaft* fem.]

1. Creation, origin (OE. only); make, constitution, nature or species.

2. That which is created; a creature.

το οποίο σήμαινε το *δημιουργημένο* και το οποίο επιστρέφει και αυτό, στο *shape*. Μένει να δούμε το δεύτερο συνθετικό της λέξης *landscape*, το *-scape*,

*scape*, *n.* [Back-formation from *landscape n.*]  
(*skeɪp*) A view of scenery of any kind, whether consisting of land, water, cloud, or anything else. Also as the second element of combs. Formed in imitation of *landscape*, as *sea-scape*, *cloud-scape*, and various nonce-words. See also *cityscape*, *lunarscape*, *moonscape*, *roofscape*, etc.

όπου μαθαίνουμε ότι πρόκειται για *αναδρομικό σχηματισμό* από το ίδιο το *landscape* με ταυτόσημη σημασία. Ουσιαστικά, ετυμολογικά τουλάχιστον, τα *landskip* και *landscape* παρουσιάζονται συνδεδεμένα σε ένα, τρόπον τινά, κυκλικό σχήμα το οποίο μέσα από τα λεξικογραφικά του στοιχεία, βήμα βήμα, συνδέει τις δύο λέξεις. Μια μικρή ρήξη, ίσως μετωνυμικού<sup>249</sup> χαρακτήρα, διευρύνει το *landscape* συσχετίζοντας το, πέρα από την ζωγραφική *αναπαράσταση* του τοπίου με το *τοπίο* ως *φυσικό* αντικείμενο. Ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται στο εννοιολογικό περιεχόμενο του δεύτερου συνθετικού, *-skip/-shaft/-scape*, ως *to create*, *ordain*, *appoint*, σε άμεση σχέση με το ρήμα *shape*, *σχηματίζω*, (αλλά και *διαμορφώνω* ή και ελαφρώς διασταλτικά *σχηματοποιώ*). Μπορούμε έτσι να σκεφθούμε το παρακάτω σχήμα, στο οποίο το αρχικό λήμμα, ως *κατασκευή/αναπαράσταση* γης, ιδιότητα που αίρει από το δεύτερο συνθετικό του, ‘διαρρέει’ προς το *φυσικό* αντικείμενο και ταυτίζεται τελικώς με αυτό.

lan(d)-,	landskip	-skip,
lant-		-ship,
landt-		-shaft,
land-		-scape

landscape

τοπίο, ως *φυσικό*  
αντικείμενο

<sup>249</sup> Βλ., Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας...*, λήμμα *μετωνυμία*, σελ. 1776.



Ενώ το πρόβλημα ή καλλίτερα το ερώτημα, φαίνεται να προκύπτει μέσα από την εξέλιξη των δύο αντικειμένων, να θυμίσουμε εδώ ότι ξεκινήσαμε αυτό το κείμενο από μια αναπαράσταση ηλικίας δύο χιλιάδων ετών. Μάλιστα από την, αν μας επιτρέπεται ο νεολογισμός, *κειμενική αναπαράσταση της αρχικής αναπαράστασης* όπως μεταφέρεται στην *Φυσική Ιστορία*.

Ο Πλίνιος, με την αναφορά του στον Στούδιο, μας παρέχει, de facto, μια πρώτη τοποθέτηση του αντικειμένου μας εντός της ιστορίας της τέχνης<sup>250</sup>. Η αναφορά αυτή καθίσταται κατά την γνώμη μας πολύτιμη καθώς πρόκειται για μια αναφορά στα *topiaria opera* στο πλαίσιο της ζωγραφικής.

---

<sup>250</sup> Ο Giorgio Vasari θα αντλήσει από τον Πλίνιο όλη την σχετική πληροφορία γράφοντας τους περίφημους *Βίους των Πλέον Εξαιρέτων Ζωγράφων, Γλυπτών και Αρχιτεκτόνων*, Φλωρεντία, 1550... Βλ. σχετικά και Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Ιστορία της Τέχνης*, Εκδόσεις Αγρα, Αθήνα, 2013. Επίσης έχουμε υπόψη μας τουλάχιστον μία πολύτομη έκδοση στα αγγλικά των *Βίων* του Vasari και συγκεκριμένα την *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, Tr. Gaston du C. De Vere, Macmillan & CO. LD. and the Medici Society LD., London, 1912-14, όπου ο Πλίνιος (ο Πρεσβύτερος) αναφέρεται πρώτα στην σελίδα 25 (xxv) της γενικής εισαγωγής (από τον Vasari, όχι από τους επιμελητές-μεταφραστές βέβαια...) αλλά και στην σελίδα 39 (xxxix) της εισαγωγής στους *Βίους* καθεαυτούς.

## Δύο, νεώτερα, κείμενα.

Θα περάσουμε στη συνέχεια από δύο κεντρικά κείμενα της ιστορίας της τέχνης τα οποία διατυπώνουν την άποψη ότι ουσιαστικά δεν νοείται τοπιογραφία στην αρχαιότητα. Το πρώτο είναι το δοκίμιο του Ernst Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*<sup>251</sup>, στο οποίο οι αντιρρήσεις δεν διατυπώνονται με ιδιαίτερη ένταση και κυρίως προκύπτουν μέσω της αναφοράς του Gombrich στον Edward Norgate.

Ο Gombrich στο, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, περιγράφει την ανάπτυξη του *τοπίου* ως *τοπιογραφίας* με τους όρους μιας επανάστασης. Εντούτοις πολύ σύντομα στο κείμενο διευκρινίζει,

*‘... To remove this assertion from the sphere of paradoxes only one clarification is needed. By landscape painting I do not mean any rendering of the outdoor scene, but the established and recognized genre of art...’*<sup>252</sup>

από όπου θα συνεχίσει με ένα απόσπασμα από το *Miniatura* του Edward Norgate<sup>253</sup>, του 1646(;) , στο οποίο,

*‘...of all kinds of painting the most innocent, and which the Divill himselfe could never accuse of Idololatry...’*

όπου ο Norgate αποδίδει στην τοπιογραφία μια πρωτόγνωρη αγνότητα για πράγμα που αναφέρεται στις αισθήσεις και μάλιστα στο επιρρεπές στους παντοειδής πειρασμούς βλέμμα. Επί τοις ουσίας, το εάν η τοπιογραφία θα μπορούσε να κατηγορηθεί ή όχι για ειδωλολατρία, δεδομένου του ότι το συγκεκριμένο σχόλιο γράφεται στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μας φαίνεται εν πρώτοις μια πολύ ιδιαίτερη θέση

---

<sup>251</sup> Το *Rise of Landscape* δόθηκε, μαζί με άλλα δοκίμια, στον Hans Tietze επ’ αφορμή των εβδομηκοστών γενεθλίων του και συμπεριλήφθη στο Gombrich, E. H., *Norm & Form, studies in the art of the renaissance*, Vol.I, Phaidon, London, 1966, σελ. 107. Βλ. και Gombrich, E. H., *Η Αναγεννησιακή θεωρία της τέχνης και η ανάπτυξη του τοπίου*, από την συλλογή *Το Τοπίο*, Ποταμός, Αθήνα, 2004, σελ. 99. Το κείμενο θεωρείται πλέον κλασικό και συγκαταλέγεται μεταξύ των επιδραστικότερων σε ότι αφορά στην προσέγγιση της τοπιογραφίας στην ιστορία της τέχνης

<sup>252</sup> Gombrich, (*Norm & Form...*), *The Renaissance Theory...*, σελ. 107.

<sup>253</sup> Edward Norgate, (1581-1650), Άγγλος ζωγράφος, μινιατουρίστας, μουσικός, κριτικός τέχνης και αυλικός. Με την εκτέλεση του Κάρολου Ι, το 1649, απαλλάχθηκε από τα καθήκοντα του στην αυλή.

η οποία όμως είναι ανοιχτή προς μια συζήτηση εικονολογικής φύσης. Στη συνέχεια παρουσιάζει την τοπιογραφία των προγενέστερων ως μια τέχνη του περιθωρίου του αναπαραστατικού χώρου, αυτό που βρίσκουμε στον Πλίνιο ως *πάρεργα*<sup>254</sup>,

*‘...it doth not appeare that the antients made any other Accompt or use of it but as a servant to their other peecees, to illustrate or sett of their Historicall painting by filling up the empty Corners, or void places of Figures and story, with some fragment of Landscape..., as may be seene in those incomparable Cartoni of the Acts of the Apostles...’*<sup>255</sup>

αναφορά που έρχεται σε αντίθεση με τις αναφορές στον Πλίνιο και τον Βιτρούβιο, στις οποίες περνά στη συνέχεια του κειμένου ο Gombrich. Σε κάθε περίπτωση ο Norgate συνεχίζει,

*‘...But to reduce this part of painting to an absolute and intire Art, and to confine a man’s industry for the tearme of Life to this onely, is as I conceive an Invencon of these later times, and though a Noveltie, yet a good one, that to the Inventors and Professors hath brought both honour and profit...’*<sup>256</sup>

παρουσιάζοντας την αποκλειστική ενασχόληση με το τοπίο ως πρωτόγνωρο νεωτερισμό, ο οποίος αν και τέτοιος, εντούτοις δεν είναι κακός· ο Gombrich σχολιάζει, τονίζοντας το στοιχείο της ανακάλυψης,

*‘...What matters here is that landscape painting was felt to be a real discovery. For this distinction between landscape backgrounds and Landscape as ‘an absolute and entire Art’ has become a little blurred. Indeed, most historians of the subject appear to take the view that the one developed out of the other...’*<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Υπενθυμίζουμε ότι ο Πλίνιος έχει μεταφραστεί από τον το 1601, υπάρχουν όμως, σύμφωνα με το Oxford English Dictionary και άλλες αναφορές της λέξης σε έργα πριν το *Miniatura*. Πάντως σε κάθε περίπτωση προκύπτει ότι η έννοια ήταν γενικώς γνωστή στον σχετικούς κύκλους και άρα πρέπει ο Norgate να την έχει υπόψη του. Βλ. και Rackham, Jones και Eichholtz, *Pliny; Natural History... Vol.9*, σελ. 337.

<sup>255</sup> Gombrich, (*Norm & Form...*), *The Renaissance Theory...*, σελ. 107.

<sup>256</sup> Ib.

<sup>257</sup> Ib.

*‘...One may admit the substantial accuracy of this picture and yet feel that something must be missing from it. It somehow fails to do justice to what Norgate called the ‘Noveltie’ of the genre which here seems to emerge through the sheer atrophy of religious painting. Yet of all the ‘genres’ the sixteenth-century ‘specialists’ began to cultivate in the North, landscape painting is clearly the most revolutionary ...’<sup>258</sup>*

Αυτό που δεν καλύπτει η *εξελικτική* θεώρηση, που υποθέτει την μετακίνηση του βάθους στην περιοχή του κυρίως θέματος σε ότι αφορά στο *τοπίο*, είναι η αναγγελία της *Noveltie* στην οποία επικεντρώνει ο Norgate· ο Gombrich προχωρά λίγο παραπάνω και αποκαλεί την αλλαγή *επαναστατική*.

Στην συνέχεια εισάγει την παρακάτω διάκριση· μεταξύ αφ’ ενός μιας *στυλιστικής ή μορφολογικής ή τεχνοτροπικής*<sup>259</sup> εξέλιξης του τοπίου, όπου σταδιακά το βάθος γίνεται θέμα και αφ’ ετέρου μιας διαδικασίας *θεσμικής*, όπου τρόπον τινά ιδρύεται η τοπιογραφία και παίρνει με δυναμικό τρόπο την θέση της ως ξεχωριστό είδος αναπαράστασης.

*‘...Landscape painting had become an institution. It is with this institutional aspect, not with the stylistic development, that this paper is concerned...’<sup>260</sup>*

Ο Gombrich στηρίζει την προσέγγιση του στα εξής στοιχεία· την έκπληξη του Norgate· την *περσόνα* του εξειδικευμένου τοπιογράφου, που φαίνεται να αναδύεται από τα εργαστήρια της Αναγέννησης και να διεκδικεί, μέσα από μια διαδικασία κατανομής της εργασίας, την ειδική του θέση στην ζωγραφική ως επάγγελμα· τέλος σε μια σειρά από στοιχεία αγοροπωλησιών πινάκων με τοπία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ουσιαστικά σε μια *θέσμιση* της σχετικής αγοράς. Ταυτόχρονα με την ανάδυση του *ειδικού καλλιτέχνη* προτείνεται και η απομάκρυνση από τον απεικονιστικό-διδασκτικό χαρακτήρα της ζωγραφικής και της τοπιογραφίας ειδικότερα.

---

<sup>258</sup> Ib., σελ. 108.

<sup>259</sup> Ib., σελ. 108, όπου διαβάζουμε, ‘...It is with this institutional aspect, not with the stylistic development, that this paper is concerned...’. Η ελληνική μετάφραση που επιλέγεται για το *stylistic* στην έκδοση του Ποταμού από τον Δασκαλοθανάση είναι *τεχνοτροπική*. Βλ. σημ. 251.

<sup>260</sup> Ib., σελ. 108.

Εντούτοις η περιγραφόμενη διαδικασία, καθ' εαυτή, μπορεί να είναι όσο επαναστατική θέλουμε να την εννοούμε ή και όχι. Κανένα από τα παραπάνω στοιχεία και διαφοροποιήσεις δεν θα ήταν αδύνατο εάν περιγράφαμε την υπονοούμενη αλλαγή ως μέρος μιας στυλιστικής εξέλιξης αντί για μια συγκρουσιακή θεσμική αλλαγή. Υπενθυμίζουμε ότι ο Gombrich είναι που θέτει ως ζητούμενο την *ρήξη*, την *επαναστατικότητα* στην ανάπτυξη της τοπογραφίας, πέραν αυτού η προσέγγιση του ως εξέλιξη είναι και εφικτή και πιθανή. Σε μια ακατανόητη επιλογή για την εξέλιξη του επιχειρήματος του συνεχίζει με την παρακάτω αναφορά,

*'...When the same Frederigo Gonzaga who bought the Flemish 'landscapes on fire' tried to obtain a work by Michelangelo he told his agent, as any collector would:*

*'And should he by any chance ask what you what subject we want, tell him that we desire and long for nothing but a work by his genius, that this alone is our particular and foremost intention and that we do not think of any one material rather than of another, nor have at heart one subject rather than another, if only we can have an example of his unique art.'*

*Such a radical change in the very concept of art could not and did not develop overnight. We find many traces of it in those sixteenth-century texts which allow us to follow the emergence of the idea of art as an autonomous sphere of human activity. In this atmosphere of art collecting and connoisseurship Flemish art is soon accorded a special place...'* <sup>261</sup>

που καθιστά την υποστήριξη της υποτιθέμενης *ρήξης* σχεδόν αδύνατη αφού μόλις έχει τονίσει ότι μια, *'...τόσο ριζοσπαστική αλλαγή στην ίδια την έννοια της τέχνης...'* δεν θα μπορούσε να συμβεί εν μία νυκτί.

Επίσης, ξανά σε μια προφανή ασυμμετρία με την εκδοχή της *ρήξης*, λίγο παρακάτω θα αναφερθεί εκτενώς ακόμα και στον Πλίνιο και την δουλειά του στην *Φυσική Ιστορία* για την αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή ζωγραφική και μάλιστα τονίζοντας, τον, πιθανώς, εξειδικευμένο χαρακτήρα της δουλειάς των σχετικών ζωγράφων,

---

<sup>261</sup> Ib., σελ. 110. Πρόκειται για τον Δούκα της Μάντοβα, Frederico II Gonzaga, (1500-1540), γιος του Φραγκίσκου II και της Ισαβέλλας ντ' Έστε.

*‘...And in Pliny he would not only find [the educated Italian] the idea of landscape paintings but also the notion of the specializing artist which remained for so long connected with it...’<sup>262</sup>*

για να παραθέσει στην συνέχεια τα των ρυπαρογράφων του Πλίνιου και το γνωστό μας απόσπασμα για τον Στούδιο.

Άρα, για ποιο λόγο, ενώ όλα δείχνουν σε μια σταδιακή αναδιάταξη του τοπίου της τέχνης, ο Gombrich αναζητά το σημείο *ρήξης*;

Θεωρούμε ότι η απάντηση δίνεται στο παρακάτω σχήμα με το οποίο ο Gombrich εξηγεί την υπόθεση ότι το Αλπικό τοπίο γίνεται σημείο αναφοράς από την στιγμή που κυκλοφορούν σχετικοί πίνακες, αναπαραστάσεις του,

*‘...the discovery of Alpine scenery does not precede but follows the spread of prints and paintings with mountain panoramas...’*

Έπεται δηλαδή, η ανακάλυψη του προτύπου της διάδοσης της αναπαράστασης του, για να συνεχίσει,

*‘...Thus, while it is usual to represent the ‘discovery of the world’ as the underlying motive for the development of landscape painting, we are almost tempted to reverse the formula and assert the priority of landscape painting over landscape ‘feeling’. But there is no reason to press this argument to its paradoxical extreme. All that matters in this context is that this movement in a ‘deductive’ direction from artistic theory to artistic practice, from artistic practice to artistic feeling does in fact deserve to be taken into account. Once this is granted the relevance of all theoretical subdivisions of landscape painting becomes apparent...’<sup>263</sup>*

Ίσως λοιπόν το σημείο της *ρήξης* να βρίσκεται στην παραπάνω αντιστροφή, εν είδη παράδοξου, μιας θεωρίας από την οποία θα προέρχονταν μια νέα πρακτική και ακόμα ένα ‘νέο’ συναίσθημα, όπως αυτό της αισθητικής ανταπόκρισης κατά την τοπιακή ενατένιση ή εμπλοκή. Θεωρούμε ότι η παραπάνω παράδοξη διαδρομή θα ήταν εφικτή εάν ο Gombrich συμπεριλάμβανε ή παρενέβαλε σε κάποιο από τα

---

<sup>262</sup> Ib., σελ. 112.

<sup>263</sup> Ib., σελ. 118.

διαστήματα μεταξύ των σταθμών της, θεωρία, πρακτική, συναίσθημα, την έννοια της κουλτούρας, πράγμα το οποίο δυστυχώς δεν κάνει, ή καλλίτερα κάνει κάπως διστακτικά, μιλώντας για την αγορά.

Μάλιστα θα υποχωρήσει πολύ γρήγορα από την παράδοξη, αλλά ενδιαφέρουσα θέση που συγκροτεί και θα συνεχίσει μεταφέροντας μας το ότι ο Βιτρούβιος<sup>264</sup> αξιοποιεί την *Φυσική Ιστορία* και οργανώνει κάποιου είδους οδηγίες σχετικά με τα αναπαριστώμενα στα κτίρια και την ανάγκη της προσήλωσης στο *φυσικό* των θεμάτων τους. Εάν η *ρήξη* επρόκειτο να βρεθεί στο παραπάνω παράδοξο, το κείμενο το ίδιο δυναμιτίζει την έννοια της επαναστατικότητας, προσφέροντας νέα και περισσότερα στοιχεία γύρω από την *στυλιστική, εξελικτική* εκδοχή των πραγμάτων.

Η δεύτερη αναφορά μας είναι το *Landscape into Art*<sup>265</sup> του Kenneth Clark. Δημοσιευμένο το 1949, προγενέστερο από το δοκίμιο του Gombrich, αποτελείται από μια σειρά από διαλέξεις που δόθηκαν στην Οξφόρδη. Σε σχέση με την διάκριση που βρήκαμε διατυπωμένη στο *Rise of Landscape*, η προσέγγιση του είναι μάλλον *εξελικτική*<sup>266</sup>, με την ύπαρξη όμως, μιας σειράς, δικλίδων ασφαλείας οι οποίες εξασφαλίζουν το ότι το τοπίο δεν θα διαρρεύσει εννοιολογικά προς το παρελθόν. Ας δούμε κάποια σχετικά σημεία.

Στην εισαγωγή του ο Clark γράφει,

*'...People who have given the matter no thought are apt to assume that the appreciation of natural beauty and the painting of landscape is a normal and enduring part of our spiritual activity. But the truth is that in times when the human spirit seems to have burned most brightly the painting of landscape for its own sake did not exist and was unthinkable. By the time he reached the third volume of Modern Painters Ruskin realised this, and wrote a section entitled Of the Novelty of Landscape in which he claims that mankind has almost acquired a new sense. He concludes characteristically:*

---

<sup>264</sup> Ib.

<sup>265</sup> Clark, K., *Landscape into Art*, John Murray, London, (1949)1952.

<sup>266</sup> Ο Gombrich μάλιστα παραπέμπει, μεταξύ άλλων, στο *Landscape* ως εκδοχής περί του τοπίου που αποδέχεται την *εξελικτική, στυλιστική* του ανάπτυξη, βλ. Gombrich, (*Norm & Form...*), *The Renaissance Theory...*, σελ. 107, σημ. 2, σελ. 150.

*'...The simple fact, that we are, in some strange way, different from all the great races that have existed before us, cannot at once be received as the proof of our own greatness; nor can it be granted, without any question, that we have a legitimate subject of complacency in being under the influence of feelings with which neither Miltiades nor the Black Prince, neither Homer nor Dante, neither Socrates nor St. Francis, could for an instant have sympathized...'*

...<sup>267</sup>

όπου η *Noveltie* του Norgate, που παρακολούθησαμε στο κείμενο του Gombrich, εμφανίζεται ξεκάθαρα στο απόσπασμα του Ruskin ως *νεοαποκτηθείσα αίσθηση*. Θα επανέλθουμε στο συγκεκριμένο απόσπασμα λίγο παρακάτω στο πλαίσιο μιας πιο οργανωμένης κριτικής. Εντούτοις τόσο μέσω Ruskin, όσο και με την αναφορά στην αναντιστοιχία μεταξύ του λαμπρού πνεύματος του παρελθόντος και της σχετικής ανάπτυξης της τοπιογραφίας, έχουμε άμεσα την χρονική οριοθέτηση του θέματος.

Ο Clark ξεκαθαρίζει ότι θα ήταν αδύνατον να παρακολουθήσει τον τρόπο με τον οποίο το, *'...landscape became an independent art...'*<sup>268</sup> με απολύτως ακριβή και αναλυτικά ιστοριογραφικά βήματα, το λιγότερο εξ' αιτίας της έκτασης του πεδίου. Ως εκ τούτου προτείνει, για αυτό που περιγράφει ως το πρώτο μέρος του βιβλίου του, την ανάπτυξη του θέματος του με την χρήση του βλέμματος, της θέασης,

*'...by suggesting four ways of seeing landscape as a means of pictorial expression...'*<sup>269</sup>

ως εκφραστικού μέσου. Θα φανεί άμεσα ότι τα βλέμματα που προτείνει ο Clark φέρουν, το κάθε ένα, ένα σαφές και διαφορετικό εννοιολογικό φορτίο. Σταδιακά, παράλληλα με την εξέλιξη της ζωγραφικής, απεικονιστικής έκφρασης, μπορούμε να υποθέσουμε και την εξέλιξη του εργαλείου, του βλέμματος δηλαδή του ίδιου.

---

<sup>267</sup> Clark, *Landscape into...*, σελ. xvii.

<sup>268</sup> Clark, *Landscape into...*, σελ. xviii.

<sup>269</sup> Ib.



Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, θα επιχειρήσει να συνδυάσει αυτούς τους τρόπους θέασης του τοπίου με την εξέλιξη της *τοπιακής αναπαράστασης* στον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Εδώ είναι που θεωρούμε ότι η παραπάνω εξέλιξη του βλέμματος είναι ιδιαίτερης σημασίας. Είναι σαφές ότι δεν μπορούμε να αναπαράγουμε εδώ το σύνολο των θέσεων του Clark, θα επιχειρήσουμε όμως να παρουσιάσουμε το γενικό περίγραμμα τους και να εστιάσουμε στην σχέση που θεωρούμε ότι έχουν με τις προηγούμενες αναφορές μας.

Έτσι, η ανάπτυξη του κειμένου, η οποία ακολουθώντας την ανάπτυξη της τοπιακής θέασης, ακολουθεί και την ανάπτυξη του τοπίου, είναι σε αδρές γραμμές, η εξής,

The Landscape of Symbols	Όπου σύμβολο και ιδέα αντιστοιχίζονται και υποκαθιστούν το ένα το άλλο χωρίς την παραμικρή αμφιβολία από τον μεσαιωνικό άνθρωπο. Αυτά εμφανίζονται ή και συνωστίζονται εναλλασσόμενα στο αναπαραστατικό χώρο.
The Landscape of Fact	Όπου ο Clark αναφέρεται στην παρατήρηση πραγματικών φαινομένων όπως το φως ή ο χώρος, ξεκινώντας από την καταπληκτική θέση, <i>'Facts become art through love, which unifies them and lifts them to a higher plane of reality...'</i> . Η παραπάνω παρατήρηση επιχειρείται να αποτυπωθεί, με την αναζήτηση εκφραστικών αλλά και τεχνικών λύσεων.
Landscape of Fantasy	Όπου, <i>'Already in the fifteenth century artists began to feel that landscape had become too tame and domesticated, and they set about exploring the mysterious and the unsubdued. These artists came from and worked for an urban population which had long since learnt to control natural forces. They therefore could view the old menaces of flood and forest with a kind of detachment...'</i>
Ideal Landscape	Όπου προκύπτουν θέματα, κυρίως μέσα από την λογοτεχνία, όπως η εικονογραφική αναζήτηση της Αρκαδίας.
The Natural Vision	Όπου ο 19 <sup>ος</sup> αιώνας προσπαθεί να σκεφθεί τον τρόπο με τον οποίο βλέπει.
The Northern Lights	Όπου, μετά από μια πρώτη επισκόπηση του 19 <sup>ου</sup> στο προηγούμενο κεφάλαιο, θα συνεχίσει,

*'...But in fact two artists of genius, one at the beginning, and one at the end of the century, show that the landscape of fantasy was still a valid and potent means of expression. They are Turner and van Gogh. Both are fundamentally northern artists painters of the midnight sun and the aurora borealis. Yet both were inspired by the landscape of Mediterranean countries, because only in these could they find that delirium of light which was the release of their emotions...'*

#### The Return to Order

Όπου τίθεται το ζήτημα του ιμπρεσιονισμού, *'...[Impressionism] like all genuine art forms, created its own order by consistency of vision and texture. But it was the sensational unity of the glance or snapshot...'* και οι νέες καλλιτεχνικές λύσεις στα προβλήματα του βλέμματος και της αναπαράστασης.

Ο Clark, με τον εξηγητικό μηχανισμό του βλέμματος, καταφέρνει να οργανώσει σαφείς ενότητες στο πρόβλημα της εξέλιξης της τοπιογραφίας. Οι ενότητες αυτές, αντίθετα από τον πιο αυστηρό διαχωρισμό του Gombrich, συνδυάζουν τόσο *στυλιστικές* λύσεις ή επιλογές των εκάστοτε καλλιτεχνών, όσο και μια γενική εικόνα της εκάστοτε περιόδου.

Ο Clark παρουσιάζει το αντικείμενο της τοπιογραφίας, *φύση*, αλλά και την τοπιογραφία, ως εξέλιξη,

*'...We are surrounded with things which we have not made and which have a life and structure different from our own: trees, flowers, grasses, rivers, hills, clouds. For centuries they have inspired us with curiosity and awe. They have been objects of delight. We have recreated them in our imaginations to reflect our moods. And we have come to think of them as contributing to an idea which we have called nature. Landscape painting marks the stages in our conception of nature. Its rise and development since the middle ages is part of a cycle in which the human spirit attempted once more to create a harmony with its environment...'*<sup>270</sup>

προτείνοντας έτσι έναν ενδιαφέροντα ορισμό της φύσης ο οποίος στηρίζεται στην διαφορά μας από αυτήν. Ταυτόχρονα παρουσιάζεται η τοπιογραφία ως κεντρικό

---

<sup>270</sup> Ib., σελ. 1.

εργαλείο για την διαμεσολάβηση αυτής της διαφοράς και την ανάπτυξη της έννοιας φύση<sup>271</sup>.

Στη συνέχεια ο Clark δεν διστάζει να παρατηρήσει την ύπαρξη αυτού που συναντήσαμε νωρίτερα στην *Φυσική Ιστορία*, αλλά και την πιθανή ύπαρξη μιας ολόκληρης σχολής τοπιογραφίας κατά πολύ προγενέστερης από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα,

*‘...The Hellenistic painter, with his sharp eye for the visible world, evolved a school of landscape painting; but, in so far as we can judge from the few surviving fragments, his skill in recording effects of light was used chiefly for decorative ends... suggests that landscape had become a means of poetical expression, and even these are backgrounds, digressions...’*<sup>272</sup>

αλλά υπό τέτοιες προϋποθέσεις που καθιστούν το γεγονός καθ’ αυτό ήσσονος σημασίας για την εξέλιξη της τοπιογραφίας.

Κάπως έτσι δεν θα αργήσει να περάσει στον Πετράρχη<sup>273</sup> για τον οποίο παρατηρεί, ότι βρίσκεται στο μεταίχμιο δύο κόσμων, του μεσαιωνικού και του μοντέρνου,

*‘...the man whose name has come to stand for the junction of the mediaeval and the modern worlds...’*<sup>274</sup>

και συνεχίζει, παραθέτοντας μια σειρά από χαρακτηριστικά που καθιστούν τον Πετράρχη ιδιαίτερο, πέραν της συγγραφικής του ιδιότητας,

*‘...Petrarch appears in all history books as the first modern man; and rightly, for in his curiosity, his scepticism, his restlessness, his ambition, and his self-consciousness, he is certainly one of us...’*<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> Το κατά πόσον επιχειρούμε μέσω της τοπιογραφίας ή της τέχνης γενικότερα, να αποκαταστήσουμε κάποιου είδους αρμονία με το περιβάλλον μας είναι μάλλον ανοικτό προς συζήτηση...

<sup>272</sup> Ib.

<sup>273</sup> Francesco Petrarca, (1304-1374), Ιταλός λόγιος, ποιητής και ουμανιστής της Αναγέννησης, κορυφαία μορφή μαζί με τους Dante Alighieri, (1265-1321, *Θεία Κωμωδία*), και Giovanni Boccaccio, (1313-1375, *Δεκαήμερο*).

<sup>274</sup> Ib., σελ. 6.

*‘...He was probably the first man to express the emotion on which the existence of landscape painting so largely depends; the desire to escape from the turmoil of cities into the peace of the countryside ...’<sup>276</sup>*

Η συγκεκριμένη παρατήρηση του Clark παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τοποθετεί στην πλέον κεντρική θέση για την ανάπτυξη της τοπιογραφίας μια επιθυμία. Την φυγή από την πόλη και τα ειδικά εκείνα χαρακτηριστικά της τα οποία την φέρνουν σε απόλυτη αντιδιαστολή με την ύπαιθρο. Αυτή όμως η επιθυμία, με τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά, περιγράφεται ξανά και ξανά και με ιδιαίτερη έμφαση στα κείμενα των ρωμαίων που έχουμε ήδη δει.

Σε αυτό το πλαίσιο, επιστρέφοντας στο *Landscape* η κατάληξη του επιχειρήματος, νομοτελειακά σχεδόν, δεν μπορεί να είναι άλλη από την ανάβαση του στο Mont Ventoux<sup>277</sup>,

*‘...Finally he was, as everyone knows, the first man to climb a mountain for its own sake, and to enjoy the view from the top. But after he had feasted his eyes for a few minutes on the distant prospect of the Alps, the Mediterranean and the Rhone at his feet, it occurred to him to open at random his copy of St. Augustine's Confessions. His eyes fell upon the following passage:*

*‘... And men go about to wonder at the heights of the mountains, and the mighty waves of the sea, and the wide sweep of rivers, and the circuit of the ocean, and the revolution of the stars, but themselves they consider not...’*

*I was abashed, and asking my brother (who was anxious to hear more) not to annoy me, I closed the book, angry with myself that I should still be admiring earthly things, who might long ago have learned from even the pagan philosophers that nothing is wonderful but the soul, which, when great itself, finds nothing great outside itself. Then, in truth, I was satisfied that I had seen*

---

<sup>275</sup> Ib., σελ. 6-7.

<sup>276</sup> Ib., σελ. 7.

<sup>277</sup> Η ανάβαση στο Mont Ventoux αποτελεί κεντρική αναφορά στο κείμενο του Joachim Ritter, *Το Τοπίο – Η λειτουργία του αισθητικού στην νεωτερική κοινωνία*, του 1963, όπου περιγράφεται σε μεγάλη έκταση και λεπτομέρεια και αποτελεί τον άξονα της εισήγησης του Ritter σχετικά με την θεωρία. Βλ. Ritter, J., *Το Τοπίο – Η λειτουργία του αισθητικού στην νεωτερική κοινωνία*, από την συλλογή *Το Τοπίο*, Ποταμός, Αθήνα, 2004, σελ. 33. Ο Πετράρχης ανεβαίνει το βουνό σε ηλικία 31 ετών...

*enough of the mountain; I turned my inward eye upon myself, and from that time not a syllable fell from my lips until we reached the bottom again...'*

*Nothing could give a clearer idea of the state of mind which produced the landscape painting of the later middle ages. Nature as a whole is still disturbing, vast and fearful; and lays open the mind to many dangerous thoughts. But in this wild country man may enclose a garden...'*<sup>278</sup>

Πρέπει εδώ, στο ίδιο πλαίσιο με την φυγή από την πόλη, σε ότι αφορά στην ανάβαση καθ' εαυτή να υπενθυμίσουμε την ιδιαίτερο ενδιαφέρον του νεώτερου Πλίνιου για τις μετακινήσεις από ιδιοκτησία σε ιδιοκτησία. Ακόμα να παρατηρήσουμε ότι στο επίπεδο του επιχειρήματος, το συμβολικό φορτίο, σε ότι αφορά στην τοπιογραφία, που ανατίθεται στον Πετράρχη καταλήγει, από πλευράς αποτελεσμάτων, σε μια αναδίπλωση. Έτσι από τις αρχικές προσδοκίες για την ανάπτυξη της τοπιογραφίας με την παρέμβαση του πρώτου μοντέρνου υποκειμένου, εν μέσω μιας διάχυτης απειλής, '*...Nature..., vast and fearful; and lays open the mind to many dangerous thoughts. But in this wild country man may enclose a garden...'* καταλήγουμε στην ανήσυχη ανάπτυξη ενός κήπου ή ίσως στην αναπαράσταση του.

Εάν όμως θυμηθούμε τις κοπιώδεις εξιστορήσεις των ρωμαίων και των σχολιαστών τους, σχετικά με τους κήπους, τα ταξείδια, τις πόλεις, ακόμα και τις γλάστρες τους, τότε τα στοιχεία που καθιστούν τον Πετράρχη ιδιαίτερο ως το *ειδικό* υποκείμενο περιορίζονται. Μάλιστα, θα υπέθετε κανείς, ότι σε σχέση με τους προηγούμενους, που ταξείδευαν ή ανέβηκαν σε βουνά, ακόμα και στην περίπτωση που δεν τους γνωρίζουμε ονομαστικά, ο Πετράρχης δεσμεύεται από μια βασανιστική αντι-θεωρία<sup>279</sup>, υπό την έννοια ενός διαρκώς εσωστρεφούς βλέμματος, επί ποινή κάποιου θανάσιμου αμαρτήματος, η οποία δεν τον αφήνει να ολοκληρώσει επί τοις ουσίας, την θρυλική ανάβαση του.

---

<sup>278</sup> Clark, *Landscape into...*, σελ. 7.

<sup>279</sup> Αναφερόμαστε εδώ ξανά στο *To Τοπίο* του Joachim Ritter. Μέσω του ιερού Αυγουστίνου, η *θεωρία του κόσμου*, σε έναν κόσμο όπου το θείο συνέχει και ενοικεί στα πάντα, δεν χρειάζεται να απευθύνεται προς τα έξω και να διαπράττει την αυτοληθμοσύνη, αλλά αντίθετα προς τα μέσα στο εσωτερικό ψυχικό τοπίο.

Είναι σαφές ότι η *ανάδυση* της τοπιογραφίας, είτε αυτή προσεγγίζεται με την, ας πούμε, συγκρουσιακή λογική *ρήξης* του Gombrich, είτε με μια μορφή *εξέλιξης* όπως από τον Clark, η ύπαρξη ενός αρχετυπικού υποκειμένου ικανού να προβεί στην κρίσιμη ματιά είναι μάλλον αναγκαία. Ίσως εδώ αρκεί η ελαφρώς, πρέπει να παραδεχθούμε, επιφανειακή εξήγηση ενός *νέου* υποκειμένου για έναν *νέο* κόσμο.

Στη συνέχεια θα δούμε κάποια από τα σημεία των δύο κειμένων, του Gombrich και του Clark, με μια πιο κριτική προσέγγιση.

## Buona fortuna Petrarca...

Ο W. T. J. Mitchell στο *Gombrich and the rise of landscape*<sup>280</sup>, διατυπώνει μια μάλλον αυστηρή κριτική, η οποία αμφισβητεί επίμονα, μεταξύ των άλλων θέσεων του κειμένου του Gombrich, κυρίως την *επαναστατικότητα* της *θεσμικής* προσέγγισης του.

Στοιχεία από αυτή την κριτική βρίσκονται και στο *Imperial Landscape*, δοκίμιο του ίδιου, στην συλλογή *Landscape and Power*<sup>281</sup>, το οποίο αν και αναφέρεται ως επί το πλείστον στο *Landscape into Art* του Clark, αφορά στην ουσία της κριτικής του και στα δύο κείμενα.

Το ενδιαφέρον του Mitchell βρίσκεται στο να προσεγγίσει,

*'...The way, in particular, that the nature, history, and semiotic or aesthetic character of landscape is constructed in both its idealist and skeptical interpretations. As it happens, there is a good deal of common ground in these constructions, an underlying agreement on at least three major "facts" about landscape:*

- (1) that it is, in its "pure" form, a western European and modern phenomenon;*
- (2) that it emerges in the seventeenth century and reaches its peak. in the nineteenth century;*
- (3) that it is originally and centrally constituted as a genre of painting associated with a new way of seeing.*

*These assumptions are generally accepted by all the parties in contemporary discussions of English landscape, and to the extent that they provide a common grammar and narrative shape for criticism, they foster a kind of mirror symmetry between the skeptical critique and the idealist aesthetic it opposes...'*<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> Mitchell, W. J. T., *Gombrich and the rise of landscape*, στο συλλογικό Birmingham, A., Brewer, J., *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, Routledge, 1997, σελ. 103-118.

<sup>281</sup> Mitchell, W. J. T., *Imperial Landscape*, στο συλλογικό Mitchell, W. J. T., *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994/2002.

<sup>282</sup> Mitchell, (*Landscape and Power*), *Imperial Landscape*, σελ. 7, αλλά και με μικροδιαφορές στο Mitchell, (*The Consumption of...*), *Gombrich and...*, σελ. 103.

Ο Mitchell εστιάζει την κριτική του σχετικά με την στιγμή της εμφάνισης της τοπιογραφίας σε ότι αφορά στον Gombrich στην αναφορά στον Norgate και σε ότι αφορά στον Clark στην αναφορά στον Ruskin.

Η *Noveltie* που εντυπωσιάζει τον Norgate, είναι το στοιχείο εκείνο με το οποίο ο Gombrich μπορεί να ισχυριστεί, όπως είδαμε και παραπάνω ότι, ‘...*landscape painting was felt to be a real discovery...*’<sup>283</sup>. Ταυτόχρονα είναι πολύ ενδιαφέρον το ακόλουθο σημείο,

*‘...An even more remarkable detail in Norgate’s account which Gombrich cites but leaves unremarked is the religious status of landscape, ‘of all kinds of painting the most innocent, and which the Divill himself could never accuse of Idololatri’. The ‘innocence’ of landscape gives a specific doctrinal inflection to the notion of purity...’*<sup>284</sup>

το οποίο ενώ πράγματι εντείνει την πόλωση των όρων δεν μπορούμε να το αποδώσουμε ευθέως ως κατηγορία στον Gombrich.

Σε ότι αφορά στον Clark και τον Ruskin,

*‘...Clark goes on to reinforce the equation of painting with seeing by citing with approval Ruskin’s claim in Modern Painters that ‘mankind acquired a new sense’ along with the invention of landscape painting. Not only landscape painting, but landscape perception is ‘invented’ at some moment of history; the only question is whether this invention has a spiritual or a material basis...’*<sup>285</sup>

Ξεκινώντας από τονισμό-εξίσωση βλέμματος και ζωγραφικής ο Mitchell συνεχίζει σε αυτό το πλαίσιο της Ρασκιανής ανακάλυψης, υποβαθμίζονται οι προγενέστερες τοπιακές εμπειρίες καθ’ εαυτές, καθώς ο Ruskin σχεδόν προτείνει ευθέως το επιχείρημα της ανάπτυξης μιας ολότελα νέας *αίσθησης*, η οποία δεν μπορεί

---

<sup>283</sup> Mitchell, (*The Consumption of...*), *Gombrich and...*, σελ. 106.

<sup>284</sup> *Ib.*, σελ. 107.

<sup>285</sup> *Ib.*, σελ. 8.



να είναι τίποτα εκτός από *αίσθηση*, μέρος της a priori σκευής μας, ώστε να μην αμφισβητείται η αλήθεια της.

Ταυτόχρονα, μαζί με τις μέχρι τότε τοπιακές εμπειρίες υποβαθμίζονται και οι αναπαραστάσεις τους, τόσο καθ' εαυτές, όσο και στο πλαίσιο της τέχνης πλέον, ως στυλιστικά περιορισμένες αναφορές, *βάθος, διακοσμητικές ή παρεκβατικές εμφανίσεις*,

*'...The historical claim that landscape is a 'postmedieval' development runs counter to the evidence (presented, but explained away as merely 'decorative' and "digressive" in Clark's text) that Hellenistic and Roman painters 'evolved a school of Landscape painting.' ...*<sup>286</sup>

Σε κάθε περίπτωση θεωρούμε ότι το πρόβλημα που επισημαίνει ο Mitchell σε σχέση με το βλέμμα δεν βρίσκεται στην *ειδητική* πράξη καθ' αυτή, η οποία είναι άλλωστε αυτονόητη· βρίσκεται όμως στην υπονοούμενη αυθεντικότητα και αλήθεια, στην *αγνότητα* στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, την οποία αίρει το *βλέμμα*, τόσο από την αναντίρρητη *φυσικότητα*<sup>287</sup> του και την υπόθεση ενός αγνού, πρώτου μοντέρνου υποκειμένου όπως ο 'συμβολικός' Πετράρχης.

Ο Mitchell επανέρχεται στον Πετράρχη, σε σχέση με την αντίληψη του τοπίου και τα σημεία που θίξαμε παραπάνω. Επιπλέον σημειώνει σχετικά με την ανάβαση στο Ventoux και την καταβύθιση στον ιερό Αυγουστίνο, ότι,

*'...What Clark's 'historical' narrative of the development of landscape ignores is that St. Augustine's admonition is itself testimony to the antiquity of the contemplation of nature. Long before Petrarch and long before St. Augustine, people had succumbed to the temptation of looking at natural wonders 'for their own sake' ...*<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Ib., σελ. 9.

<sup>287</sup> Ως βιολογικός, ανθρώπινος μηχανισμός, a priori σκευή, οιονεί, πρωτογενούς επαφής με τον κόσμο.

<sup>288</sup> Ib., σελ. 11. Είναι το κρίσιμο σημείο που είδαμε και παραπάνω, (βλ. και σημ. 278), όπως το παρέθεσε ο Clark στο *Landscape into Art* και στο οποίο σχολιάζει εδώ ο Mitchell. Θυμίζουμε τι διάβασε ο Πετράρχης στην κορυφή του Mont Ventoux, *'...Οι άνθρωποι θαυμάζουν τις κορυφές των βουνών, τα πελώρια κύματα της θάλασσας, τα πλατιά ποτάμια, τις ακτές των ωκεανών, τις περιφορές των ουράνιων σωμάτων, αλλά δεν μένουν εκστατικοί μπροστά στο θαύμα που συμβαίνει μέσα στους ίδιους...'*. Παραθέτουμε εδώ από το, *Το Τοπίο – Η λειτουργία...*, του Ritter, σελ. 41, βλ. σημ. 277.

Ο Mitchell εξηγεί ότι η ανάγκη του Clark για μια ‘ιστορική’ αφηγηματική συνέχεια, στο παραπάνω απόσπασμα παραβλέπει το λογικό επακόλουθο του ότι εάν ο ιερός Αυγουστίνος προειδοποιεί για τον πειρασμό του να κοιτάξει κανείς το τοπίο τότε, ο Πετράρχης δεν μπορεί να είναι ο πρώτος, που σύμφωνα με αυτή την ‘ηρωική’ αφήγηση, το επιχειρεί. Το επιχείρημα είναι: έχουν υπάρξει και άλλοι κα μάλιστα τόσοι ώστε να είναι αναγκαία η σχετική κατήχηση.

Η συγκεκριμένη ρητορική του τοπίου, παρατηρεί ο Mitchell, δείχνει να χρειάζεται την ανάπτυξη μιας ιστορικής κατασκευής, η οποία να περιλαμβάνει την προϊστορία της, τη γενέθλια στιγμή, την εξέλιξη ακόμα και την πτώση του τοπίου, ενώ ταυτόχρονα,

*‘...Landscape painting is routinely described as emancipating itself from subordinate roles like literary illustration, religious edification, and decoration to achieve an independent status in which nature is seen ‘for its own sake’...’<sup>289</sup>*

με την προφανή αξία ή αξίωση,

*‘...the history of landscape painting is often described as a quest, not just for pure, transparent representation of nature, but as a quest for pure **painting**, freed of literary concerns and representation...’<sup>290</sup>*

Ο Mitchell ισχυρίζεται ότι με τον τρόπο αυτό καλείται η φύση, ως νομιμοποιητικός παράγοντας σε ένα μοντερνιστικού πρόγραμμα ίδρυσης του τοπίου εκ του μηδενός,

*‘...On the one hand, the goal is nonrepresentational painting, freed of reference, language, and subject matter; on the other hand, pure hyper-representational painting, a super- likeness that produces ‘natural representations of nature’. As a pseudohistorical myth, then, the discourse of landscape is a crucial means for enlisting ‘Nature’ in the legitimation of modernity, the claim that ‘we moderns’ are somehow different from and essentially superior to everything that*

---

<sup>289</sup> Ib., σελ. 12.

<sup>290</sup> Ib., σελ. 13. Τα *έντονα* στο απόσπασμα σημαίνουν τον αρχικό τονισμό με *πλάγια* από τον Mitchell.

*preceded us, free of superstition and convention, masters of a unified, natural language epitomized by landscape painting...*<sup>291</sup>

Ο Mitchell με την περιγραφή αυτού του ονομάζει ως ψευδοιστορία του τοπίου, παρουσιάζει ένα μάλλον κρίσιμο σημείο. Σε αυτό το σημείο συνδυάζονται τα δύο αιτήματα που είδαμε παραπάνω:

πρώτον, η χειραφέτηση της τοπιογραφίας από την εικονογραφική, διδακτική ή διακοσμητική διάσταση της ζωγραφικής με στόχο την προσέγγιση και την αναπαράσταση της φύσης καθ' εαυτής, με ένα αποκαθαρμένο από κάθε είδους συμβάσεις βλέμμα:

στη συνέχεια και ως επακόλουθο της προηγούμενης χειραφέτησης, πέρα από την 'αγνή' αναπαράσταση της φύσης, έρχεται η προσδοκία για την κατάκτηση αυτή τη φορά όχι ενός βλέμματος αλλά μιας ολόκληρης τέχνης απαλλαγμένης από κάθε είδους συμβάσεις και τελικώς αναφορές.

Η κατασκευή που περιγράφει ο Mitchell και για την οποία επιχειρηματολογεί με σχετικά πειστικό τρόπο αφορά στις δύο εκδοχές του τοπίου που είδαμε στα κείμενα του Gombrich και του Clark. Το όποιο πρόβλημα δηλαδή βρίσκεται στην συγκεκριμένη αφήγηση, στην συγκεκριμένη ιστοριογραφική γραμμή που επιλέγει να παρουσιάσει το αντικείμενο της με τους συγκεκριμένους όρους. Με κανέναν τρόπο δεν μπορεί να αποδοθεί η παραπάνω εκδοχή στους εκούσιους πρωταγωνιστές της, τοπιογράφους.

Στο βαθμό που δεν αναφερόμαστε ευθέως στα ιστορικά δεδομένα αλλά στις αναπαραστάσεις τους, ακόμα και αν μιλάμε για προσπάθειες ιστοριογραφίας πρέπει να τονίσουμε το εξής: στο πλαίσιο του ιστορικού χρόνου που αφορά σε αυτή την αφήγηση, είναι αδιαμφισβήτητο ένα αυθεντικό αίτημα χειραφέτησης από μια σειρά από δυνάμεις και παράγοντες που προφανώς επωφελούνται από μια βαθιά συντηρητική και ενδεχομένως αναπαραστατική τέχνη.

Ας παρατηρήσουμε εδώ ότι ο Mitchell συνδυάζει την κριτική του, όπως αντίστοιχα και ο γεωγράφος Denis Cosgrove<sup>292</sup>, με την άνοδο του καπιταλισμού και

---

<sup>291</sup> Ib.

<sup>292</sup> Cosgrove, D., *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, 1998, σελ. 2.

του ιμπεριαλισμού<sup>293</sup> στον ευρωπαϊκό χώρο, λίγο πολύ ταυτόχρονα με την ανάπτυξη του τοπίου με τους όρους των τριών αρχικών παραδοχών του Mitchell, που παρουσιάζονται παραπάνω.

Ξανακοιτώντας την ρητορική του βλέμματος υπενθυμίζουμε την θέση του John Berger στο *Ways of Seeing*<sup>294</sup>, όπου ασκείται η σχετική κριτική γύρω από το αναπόδραστα εμπρόθετο της ματιάς, του βλέμματος. Μάλιστα τόσο του καλλιτέχνη, όσο και του θεατή. Είναι χαρακτηριστική η κριτική στο έργο του Gainsborough, *Mr and Mrs Andrews*. Η κυρία και ο κύριος Andrews κάθονται στην σκιά ενός πλούσιου δέντρου. Η κυρία στην κυριολεξία καθιστή σε ένα περίτεχνα διακοσμημένο παγκάκι, ο κύριος στηρίζεται στην ράχη του παγκακιού, στα αριστερά του πίνακα. Στα δεξιά εκτίνεται το τοπίο που αποτελεί ιδιοκτησία τους. Το επιχείρημα είναι σχεδόν αυτονόητο: δεν υπάρχει αναπαράσταση της φύσης, του τοπίου, η οποία να μην έχει κάποιου είδους, ακριβώς είδους, δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Στην περίπτωση του ζεύγους Andrews η ανάγνωση περί της ιδιοκτησίας γης, της απουσίας οποιασδήποτε ένδειξης σχετικά με το ποιος καλλιεργεί την γη κλπ είναι μάλλον απλή υπόθεση που δεν χρειάζεται ιδιαίτερα ερμηνευτικά εργαλεία.

Με σχεδόν ταυτόσημο τρόπο με την παραπάνω παραπομπή στον John Berger, ο Mitchell παραπέμπει στον Raymond Williams, στον οποίο αναφερθήκαμε ήδη, οργανώνοντας το πλαίσιο της *κουλτούρας*, αλλά και στον Ralph Waldo Emerson,

*‘... ‘Landscape,’ says Emerson, ‘has no owner,’ and the pure viewing of landscape for itself is spoiled by economic considerations: ‘you cannot freely admire a noble landscape, if laborers are digging in the field hard by’. Raymond Williams notes that ‘a working country is hardly ever a landscape’ ...*<sup>295</sup>

Εννοώντας ο Emerson ότι η έννοια τοπίο δεν υπόκειται σε σχέσεις ιδιοκτησίας. Εάν όμως, όπως είδαμε νωρίτερα, οι ιδιοκτήτες επιλέξουν να είναι παρόντες και μέρος της αναπαράστασης, το λιγότερο που μπορεί να γίνει είναι, αν όχι

---

<sup>293</sup> Ο Mitchell παρατηρεί, *‘...If Kenneth Clark is right to say that ‘landscape painting was the chief artistic creation of the nineteenth century’, we need at least to explore the relation of this cultural fact to the other ‘chief creation’ of the nineteenth century-the system of global domination known as European imperialism...’*. Βλ. Mitchell, (*Landscape and Power*), *Imperial Landscape*, σελ. 10.

<sup>294</sup> Berger, John, et al, *Ways of Seeing*, BBC & Penguin Books, London, 1972, σελ. 106.

<sup>295</sup> Mitchell, (*Landscape and Power*), *Imperial Landscape*, σελ. 15.

να αφαιρεθεί εντελώς η *πρακτική, εργαλειακή* διάσταση του τοπίου, τουλάχιστον να βελτιωθεί η εικόνα του με την αφαίρεση των άμεσα απασχολούμενων με το παραγωγικό της κομμάτι. Μια εξήγηση για αυτό μπορεί να βρεθεί στην έννοια της θεωρίας ως στοχαστικής, απολαμβάνουσας θεώρησης μακριά από την χρηστική εκμετάλλευση<sup>296</sup>.

Πως λοιπόν, να υποθέσουμε την αγνότητα της ματιάς που μας προτείνουν, ο εξαιρετικός κατά τα άλλα, Kenneth Clark ή ο Gombrich. Ακόμα πιο έντονα γιατί να αποδεχτούμε σχετικά οποιοδήποτε ηθικού τύπου επιχείρημα; Η ηρωική ιστορία του Πετράρχη<sup>297</sup> είναι γοητευτική αλλά μόνο ως ένας εισηγητικός μύθος, η χρησιμότητα του οποίου βρίσκεται ακριβώς στο να μας εισάγει στο 'νέο' τοπίο.

---

<sup>296</sup> Αναγνωρίζουμε ότι αυτή η εκδοχή εξήγησης, μακριά από τις σχέσεις παραγωγής, την έγγεια ιδιοκτησία και γενικά τις σχέσεις εξάρτησης μεταξύ υποκειμένων στην κοινωνία μας φαίνεται, ας πούμε, ...πολυτελής. Εντούτοις, τα περί του χρηστικού, *uti*, και του ελεύθερου, *frui*, έχουν θεωρητικοποιηθεί από τον Αυγουστίνο και εγγράφονται στην νεοπλατωνική θεώρηση από τα τέλη του 4<sup>ου</sup> αιώνα, στο *De doctrina christiana*. Ο Ritter περιγράφει την έννοια της θεωρίας, ως *θεωρίας του κόσμου*, που απασχόλησε τον νεοπλατωνισμό. Από τον Αριστοτέλη και τους φιλόσοφους των ελληνιστικών χρόνων, ο *κόσμος* αντικαθίσταται από την λέξη *φύση*, βάση και παρούσα σε όλα τα όντα. Με αυτή την έννοια, κατά τον Αριστοτέλη, η θεωρία ως στοχαστική θεώρηση, μεταφέρεται στην έννοια της φιλοσοφίας, την, πάλι κατά τον Αριστοτέλη, θεωρητική επιστήμη. Ο Ritter θα συνεχίσει, '...Με την έννοια της θεωρίας χαράσσονται έτσι και τα όρια μεταξύ της φιλοσοφίας και της περιοχής της πρακτικής δράσης. Ενώ η επιστήμη, κατά τα άλλα και προτού γίνει 'θεωρητική επιστήμη' με τη μορφή της φιλοσοφίας, ανήκει στις τέχνες (τέχνες), δηλαδή στις γνώσεις που την στηρίζουν, και έτσι υπηρετεί την ικανοποίηση των αναγκών και την 'αναγκαιότητα', η φιλοσοφία ως θεωρητική επιστήμη είναι 'ελεύθερη' γνώση· με αυτή ο άνθρωπος βγαίνει από την περιοχή της πρακτικής και των σκοπών της· την 'ξεπερνά', την 'υπερβαίνει', για να ανυψωθεί στη θεώρηση του όλου. Ο Αυγουστίνος όρισε αργότερα αυτή την 'έξοδο' από την περιοχή της πρακτικής, υπό την νεοπλατωνική έννοια του της ανύψωσης στο αόρατο είναι του θεού και ως στροφή από το 'uti', τη χρηστική εκμετάλλευση, στο 'frui' την απολαμβάνουσα θεώρηση...'. Βλ. Ritter, *Το Τοπίο – Η λειτουργία...*, σελ. 45 και σημ. 277.

<sup>297</sup> Ίσως κομμάτι ενός ηρωικού μοντερνισμού, ο οποίος με μεγάλες τομές και ρήξεις, διαμορφώνει την πραγματικότητα και προετοιμάζει για ένα καλύτερο αύριο... Πράγματι αυτή είναι μια εξόχως πεσιμιστική παραδοχή από το ζοφερό πλαίσιο της οποίας προσπαθούμε να αποτραβηχτούμε, εντούτοις δεν γίνεται καλώς ανεκτή, κάθε στιγμή, η με κλειστά μάτια αποδοχή μιας ρητορικής της προόδου, όπως είναι ο μοντερνιστικός μύθος. Προσοχή, όχι η *πραγματικότητα* αλλά ο *μύθος*, η διεσταλμένη αφήγηση, φερ'επειν, της ατέρμονης και ασταμάτητης προόδου.

## Υποκορισμός.

Είδαμε νωρίτερα πως περιγράφει ο Clark την *ιδέα που αποκαλέσαμε φύση*,

*'... We are surrounded with things which we have not made and which have a life and structure different from our own: trees, flowers, grasses, rivers, hills, clouds... And we have come to think of them as contributing to an idea which we have called nature.'*<sup>298</sup>

και συνεχίζει θυμίζοντας μας ότι, στην ουσία με το τοπίο επιχειρούμε μια καταγραφή του εννοιολογικού αντίκτυπου που έχει αυτό το περιβάλλον πάνω μας. Θεωρούμε ότι η κεντρική ιδέα αυτής της περιγραφής είναι η διαφορά η οποία σημειώνεται ως, *'...structure different from our own...'*.

Ξεκινήσαμε με την λεξικογραφική καταγραφή της λέξης *τοπίο*, παραθέτοντας το σχετικό λήμμα, το οποίο παραθέτει διαδοχικά τις ακόλουθες επεξηγήσεις,

τοπίο

φυσικός χώρος

ζωγραφική παράσταση τέτοιου χώρου

Παρατηρήσαμε νωρίτερα ότι, 'η εντός αγκυλών ετυμολογική σημείωση, παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον'<sup>299</sup>. Ας δούμε γιατί.

Στη συνέχεια το σώμα του παραπάνω λήμματος μας ενημερώνει ότι η λέξη *τοπίο* αποτελεί υποκοριστικό της λέξης *τόπος*. Μέσω του υποκορισμού η έννοια *τοπίο* προκύπτει από μια πράξη οριοθέτησης, δυνάμει τομής, στο πλαίσιο ενός κατά τα άλλα, γενικώς, αδιαφοροποίητου υπερσυνόλου. Είναι δηλαδή αναγκαία η εγκαθίδρυση μιας, κάποιας, της όποιας εν τέλει, διαφοράς ώστε να καταστεί δυνατός ο προσδιορισμός του *τοπίου* εν μέσω του *τόπου*, εν μέσω της *φύσης*.

---

<sup>298</sup> Βλ. σημ. 270.

<sup>299</sup> Βλ. σελ. 1 του παρόντος.

Το *τοπίο* λοιπόν, εγκαθίσταται εν μέσω του συνεχούς του οποίου η 'ατέρμονη συνάφεια... εκφράζεται με την συνέχεια της ύπαρξης στο χρόνο και τον χώρο'<sup>300</sup>. Η παραπάνω εγκατάσταση διακόπτει, πρακτικά, οριστικά το προηγούμενο συνεχές<sup>301</sup>, διατηρώντας ίσως μονάχα την συνάφεια του ομοειδούς υλικού.

Το τοπίο, λοιπόν, προκύπτει ως τέτοιο από μια πράξη *περιστολής του φυσικού*.

Στην περίπτωση που αναφερόμαστε σε αναπαραστάσεις σε ζωγραφικά έργα ή σε χωρικές διατάξεις, όπως η γενική κατηγορία του κήπου, που μπορεί να εννοηθούν και αυτές με την σειρά τους ως αναπαραστάσεις, η διάσταση της κατασκευής είναι προφανής.

Στο βαθμό μάλιστα, που αναφερόμαστε στο τοπίο ως *landscape*, αυτό όπως είδαμε προκύπτει από μια σύνθεση *γης και σχήματος*,

landscape

picture representing natural inland scenery

view or prospect of natural inland scenery

inland natural scenery

και με την ξεκάθαρη παρείσφρηση του από την τεχνική γλώσσα της ζωγραφικής στην, ας πούμε, καθομιλουμένη, τα πράγματα είναι κάπως πιο ξεκάθαρα εννοιολογικά, από ότι με το *τοπίο*.

Οι δύο παραπάνω τάξεις κατασκευών, ζωγραφικές ή άλλες, καθίστανται εφικτές από αυτό που αντικατοπτρίζουν το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο από την κουλτούρα.

Ο τελεστής που συγκροτεί και κατά περίπτωση υλοποιεί την διαφορά στην οποία αναφέρθηκε και ο Clark είναι η κουλτούρα. Αν θυμηθούμε τον Williams,

---

<sup>300</sup> Simmel G., Φιλοσοφία του Τοπίου, από την συλλογή, Το Τοπίο, Αθήνα, 2004, σελ.12. Ο Simmel της μόδας, της μεγαλούπολης και του χρήματος, σε ένα δοκίμιο του 1913· ίσως μη κανονικό σε σχέση με τα αστικού τύπου θέματα που παρακολούθησε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ή ίσως κατά μια ενδιαφέρουσα αντιστροφή, απολύτως κανονικό...

<sup>301</sup> Για την απόλυτη ρήξη μεταξύ *τοπίου* και φύσης, '...Ένα απόσπασμα της φύσης, αυτοτελές ως ενότητα, κάτι το οποίο καθίσταται εντελώς ξένο προς την έννοια της φύσης...', ib., σελ. 13.

σχετικά με την κουλτούρα έχουμε στην διάθεση μας ένα μεγάλο εύρος εννοιών, από την πρωταρχική, αυτή της καλλιέργειας της γης, μέχρι τις πιο εξελιγμένες, συνεκδοχικές μορφές της, ως πνευματικής καλλιέργειας, ευρύτερου πολιτισμικού προϊόντος κλπ. Μέσω της κουλτούρας άλλωστε βεβαιωθήκαμε, τρόπον τινά, νωρίτερα, γύρω από την ικανότητα ή όχι των ρωμαίων να παρακολουθήσουν εκείνες τις διακρίσεις και τις διαφορές που θα αποκαθιστούσαν το τοπιακό βάθος σε μια περίοδο πολύ νωρίτερα από τον 14<sup>ο</sup> ή τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.

Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ένα είδος κατασκευής ακόμα και εάν το μόνο εργαλείο που είχε στην διάθεση του, δια μέσω του βλέμματος, ήταν αυτό, του *είδους*<sup>302</sup>, για ‘καθεμιά από τις επιμέρους μορφές υπό τις οποίες απαντά κάτι γενικό’, διαμέσου της διάκρισης, της, έστω, πλέον πρωτογενούς διαφοράς, ακόμα και με έναν μη συστηματοποιημένο και ad hoc τρόπο<sup>303</sup>. Ακόμα και σε αυτή, την περίπτωση ενός απολύτως αντί-ιστορικού και συνεπώς εντελώς απίθανου υποκειμένου, η ματιά, από την στιγμή που αναζητά την διαφορά ώστε να συγκροτήσει το τοπίο, έχει μετατραπεί ήδη σε ένα *εμπρόθετο βλέμμα* το οποίο με την σειρά του, τελικώς το κατασκευάζει.

Ο Mitchell μας προτρέπει να σκεφθούμε το τοπίο ως μέσο εγγραφής πολιτισμικής έκφρασης,

*‘...landscape is best understood as a medium of cultural expression, not a genre of painting or fine art... There certainly is a genre of painting known as landscape, defined very loosely by a certain emphasis on natural objects as subject matter. What we tend to forget, however, is that this ‘subject matter’ is not simply raw material to be represented in paint but is always already a symbolic form in its own right...Landscape may be represented by painting, drawing, or engraving; by photography, film, and theatrical scenery; by writing, speech, and presumably even music and other ‘sound images’. Before all these secondary representations, however, landscape is itself a physical and multisensory medium (earth, stone, vegetation, water, sky, sound and silence, light and darkness, etc.) in which cultural meanings and values are encoded, whether they are put there by the physical transformation of*

<sup>302</sup> Μπαμπινιώτης Γ., Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002, σελ. 555. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ετυμολογική ανάλυση που συσχετίζει το *είδος* τόσο με τα ‘γνωρίζω, βλέπω’ όσο και τα ‘απόκτηση, κατοχή’.

<sup>303</sup> Μια δηλαδή απολύτως πρωτογενής αισθητική αντίληψη.



*a place in landscape gardening and architecture, or found in a place formed, as we say, 'by nature' ... landscape is already artifice in the moment of its beholding, long before it becomes the subject of pictorial representation. Landscape is a medium in the fullest sense of the word...*<sup>304</sup>

για να καταλήξει χαρακτηρίζοντας το τοπίο *τέχνασμα*, *artifice*, μια έννοια που καλύπτει μια ιδιαίτερα εκτεταμένη περιοχή από το *στρατήγημα* έως την *καλλιτεχνική παραγωγή*.

Σε ότι αφορά στο τοπίο ως χωρική εγγραφή, θα επιμείνουμε στην έννοια της *κατασκευής*.

---

<sup>304</sup> Mitchell, (*Landscape and Power*), *Imperial Landscape*, σελ. 14.



## **Βιβλιογραφία.**

Appleton, J., *The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons, 1996.

Audi, R., *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge University Press, 1999.

Beardsley, M. C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Νεφέλη, Αθήνα, 1989.

Bermingham, A., Brewer, J., *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, Routledge, 1997.

Bostock, J., Riley, H. T., *A Natural History of Pliny*, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1855.

Boyle, John, 5<sup>th</sup> Earl Of Cork and Orrery, *The letters of Pliny the Younger; with observations on each letter*, [Printed by J. Bettenham for P. Vaillant, London, 1751] / Printed by George Faulkner in Essex Street, Dublin, 1751.

Boynton, H., W., *The Complete Poetical Works of Alexander Pope*, Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York, The Riverside Press, Cambridge, 1903.

Brown, S., *Routledge History of Philosophy, Volume V, British Philosophy and the Age of Enlightenment*, Routledge, London and New York, 1996.

Brown, V., ed. *Catalogus Translationum et Commentariorum; Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries, Vol IX*, as. ed. Hankins, J., Kaster, R. A., The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2011.

Chalmers, A., *The Guardian; A new edition, Carefully revised, In two Volumes*, Vol.1&2, London, 1806/1822.

Clark, K., *Landscape into Art*, John Murray, London, 1949.

Corner, J., *Recovering Landscape*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

Cosgrove, D., Daniels S., *The iconography of Landscape*, Cambridge University Press, 1988, 2013.

Cosgrove, D., *Geography & Vision, seeing, imagining and representing the world*, ed. I.B. Tauris, London, New York, 2008.

Cosgrove, D., *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, 1998.

Cramer, J. A., *A Geographical and Historical Description of Ancient Italy; with a Map, and a Plan of Rome, in two Volumes*, Clarendon Press, Oxford, 1826.

Curtis, C.H., Gibson, W., *The Book of Topiary*, John Lane: The Bodley Head, London and New York, 1904.

Francis, M., Hester, R. T. Jr. *The Meaning of Gardens*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1990.

Gombrich, E. H., *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, London, 1960.

- Gombrich, E. H., *Norm & Form, studies in the art of the renaissance I*, Phaidon, London, 1966.
- Gombrich, E. H., *Symbolic Images, studies in the art of the renaissance II*, Phaidon, London, 1972.
- Gothein, Marie-Luise, *A History of Garden Art*, Ed. by Walter P. Wright, Tr. By Ms Archer-Hind, London & Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd, New York, E. P. Dutton & Co Ltd, 1928.
- Hayman, J. G., *The Evolution of 'The Moralists'*, *The Modern Language Review*, Vol.64, No. 4, 1969.
- Hazlitt, W. C., *Gleanings in Old Garden Literature*, Eliot Stock, London, 1887.
- Honderich, T., *The Oxford Companion to Philosophy*, Second Edition, Oxford University Press, 2005.
- Horace, *The Epodes, Satires, and Epistles of*, tr. Francis Howes, Pub. William Pickering, London, 1845.
- Hurrington, R., *Taste, sense and vanity: Alexander Pope's 'Epistle to Burlington'*, 2005.
- Jex-Blake, K., Sellers, E., *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, MacMillan & Co Ltd, London, 1896.
- John Berger et al., *Ways of Seeing*, BBC & Pelican Books, Great Britain, 1972.
- John Berger et al., *Ways of Seeing*, BBC Television, 4 part documentary, 1972.
- Johnson, G. W., *A History of English Gardening*, Baldwin & Cradock et al, London, 1829.
- Juvenal, *The Satires of*, tr. Charles Badham, London, 1814.
- Kemal, S., Gaskell, I., *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, 1995
- Konstantinidis, G., Tsiantoula, S., *Elsevier's Dictionary of Medicine and Biology*, Elsevier World Wide, 2005.
- Kuiper, K., *Classical Authors, 500 bce to 1100 ce*, Britannica Educational Publishing, 2014.
- Liddell, H. G., Scott, R., Κωνσταντινίδου, Α., *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, έκδοση Ανέστη Κωνσταντινίδη, Αθήνα, 1907.
- Liddell, H.G., Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, 8<sup>th</sup> edition, Oxford Clarendon Press, 1897.
- Littlewood, A. R., *Ancient Literary Evidence for Pleasure Gardens*, από το συλλογικό MacDougall, E., B., *Ancient Roman Villa Gardens*.
- MacBean, A., *A Dictionary of Ancient Geography*, G. Robinson & T. Cadell, London, 1773.
- MacDougall, E., B., *Ancient Roman Villa Gardens*, Col. After the Dumburton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture X (1984), Dumburton Oaks, 1987.
- Mignani, D., *The Medicean Villas by Giusto Utens*, Arnaud, Florence, 1995.
- Mitchell, W. J. T., *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, 2002.

Nicholson, G., *The Illustrated Dictionary of Gardening*, L. Upcott Gill, 170, Strand, London, W.C. / James Penman, New York, 1887.

OED, *Oxford English Dictionary*, Ver.3, Oxford University Press, 2002.

Rackham, H., Jones, W.H.S., Eichholtz, D.E., *Pliny; Natural History; In Ten Volumes*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press / London, William Heinemann Ltd, (1938) 1967.

Salmon, J., Shipley, G., *Human Landscapes in Classical Antiquity: environment and culture*, Routledge, London and New York, 1996.

Sandys, J. E., *A History of Classical Scholarship*, Cambridge University Press, 1921.

Schroer, C. F., Torsten, O. E., *Garden architecture in Europe, 1450-1800: from the villa garden of the Italian Renaissance to the English landscape garden*, Benedikt Taschen, Cologne, 1990.

Shaftesbury, 3rd Earl of, (Anthony Ashley-Cooper), *Characteristicks of men, manners, opinions, times: In three volumes*, The Fifth Edition, 1732.

Stackelberg, Katharine T. von, *The Roman Garden: Space, Sense, and Society*, Routledge, Oxon, 2009.

Temple, W., *Upon the Gardens of Epicurus, or of gardening in the year 1685*, στην συλλογή *Upon the Gardens of Epicurus, with other XVII<sup>th</sup> Century Garden Essays*, Intr. Albert Forbes Sieveking, Chatto and Windus, London, 1908.

Vasari, G., *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, Tr. Gaston du C. De Vere, Macmillan & CO. LD. and the Medici Society LD., London, 1912-14.

Walpole, H., *The Essay on Modern Gardening/Essai sur L'Art des Jardins Modernes, Traduit en Francois Par M. le Duc de Nivernois, en MDCCLXXXIV*, imprime a Stauberry Hill, par T. Kirkgate, MDCCLXXXV, (1785).

Weiss A. S., *Unnatural Horizons*, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

Weiss, Roberto, *The Dawn of Humanism in Italy*, New York, 1947.

Whately, T., *Observations on Modern Gardening*, Pr. T. Payne, London, MDCCLXX, (1770).

Williams, R., *Culture and Society 1780-1950*, rep. Pelican Books, England, 1979.

Wollheim, R., *Art and its Objects*, (Harper & Row, 1968), reprinted Penguin Books, 1978.

Δασκαλοθανάσης, Ν., *Ιστορία της Τέχνης*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2013.

Κουτούγκος Α., *Περί φιλοσοφικής μεθόδου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006..

Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002.

Μωραΐτης, Κ., *Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2005.

Συλλογικό, *Το Τοπίο*, Ποταμός, Αθήνα, 2004.

