

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^{ΙΑ} Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,"

38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΛ - 38

ΑΘΗΝΑΙ





Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ

Α'. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ό,τι αποκαλούμε σύγχρονη αρχιτεκτονική έπεβλήθηκε διεθνώς μόλις μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Ήδη όμως από τις αρχές του 20ου αιώνα φάνηκαν οι πρώτες συνειδητές έκδηλώσεις της, και το πρόβλημα της νέας αυτής μορφής τέχνης έγινε θέμα θεωρητικών αναζητήσεων. Επομένως ή σύγχρονη αρχιτεκτονική αποτελεί έκφραση του πνεύματος του 20ου αιώνα. Συγχρόνως όμως αποτελεί και την πρώτη έκδηλωση μιιάς νέας μεγάλης φάσης στην ιστορία της αρχιτεκτονικής του ευρωπαϊκού πολιτισμού, διότι μετά την κλασσική και τη μεσαιωνική αρχιτεκτονική είναι ή τρίτη κατά σειρά που έδράζεται σ' ένα πρωτότυπο τεχνικό σύστημα.

Ή κλασσική αρχιτεκτονική προβάλλεται πάνω στο σύστημα της δοκού επί στύλων, ή μεσαιωνική στής θολοδρομίας, ή σύγχρονη στο σύστημα του σιδηρού σκελετού και του μονολιθικού μπετόν - άρμέ, γιαυτό και οι τρεις έχουν μορφές νέες να επιδείξουν. Δίχως τεχνικό σύστημα πρωτότυπο είναι αδύνατο να προκύψουν νέες μορφές και να δοθούν στη φαντασία φτερά για να συλλάβει πρωτόφαντα όράματα, όσοδήποτε και αν το καλλιτεχνικό γούστο είναι ανεπτυγμένο. Έτσι έξηγείται πως ή Αναγέννηση που δεν είχε στο βάθος κανένα τεχνικό σύστημα καινούργιο, περιορίσθηκε στο να συνδυάζει την έλληνορωμαϊκή μορφολογία, άρμονικά βέβαια, αλλά χωρίς βαθύτερη πρωτοτυπία. Έκτοτε, από έλλειψη νέου τεχνικού συστήματος, δεν έχουμε παρά αναβιώσεις των κλασσικών και μεσαιωνικών ρυθμών, που διαδέχονται ο ένας τον άλλον διαλεκτικά. Αρχίζοντας από το Μπαρόκο, που δεν είναι παρά το γοτθικό πνεύμα υπό κλασσικό ένδυμα⁽¹⁾, έχουμε τον νεοκλασικισμό, τον νεορωμαντισμό, τη νεοαναγέννηση, ώσπου τελικά στο τέρμα του 19ου αιώνα ξεπέφτουμε στον *έκλεκτικισμό*, που αναβίωσε όλους μαζί τους ιστορικούς ρυθ-

μούς. Τότε εμφανίζονται κτίρια νεομπαρόκ, νεοβυζαντινά, νεοαραβικά, νεοαιγυπτιακά και διάφορα *coctails* ρυθμών κατά το γούστο του αρχιτέκτονα και την ιδιοτροπία του ιδιοκτήτη.

Είναι περιττό να έξηγήσω γιατί ή νοοτροπία αυτή δεν μπορούσε να αποδώσει έργα τέχνης, αλλά κακόμορφα κτίρια. Ή αρχιτεκτονική είχε καταντήσει διακόσμηση και ή διακόσμηση αυτή υποχρέωνε την κτιριολογική διάταξη να διαστρέψει τη λειτουργία των οργανισμών που ήθελε να έξυπηρετήσει. Διότι ενώ ή κτιριολογική διάταξη ενός νοσοκομείου είχε καταντήσει πρόβλημα πολύπλοκο, νοσοκομεία, τράπεζες, σχολεία, όλα προσλάμβαναν το ίδιο επίπλαστο ύφος μνημειακών κτιρίων κάποιας παρωχημένης εποχής, με παρόμοια διάταξη, κ' έτσι πίσω από τις ψεύτικες κολώνες, τα μικρά παράθυρα, τις κλειστές αύλές, και τις βαρειές κορνίζες, άγωνιούσε ή ζωή. Ή κοινωνία είχε αποκτήσει άλλη σύνθεση, άλλους δρους διαβιώσεως, εργασίας, κυκλοφορίας, και έθετε προβλήματα μεγάλης κλίμακας προς λύση, άσυμβίβαστα με το πολεοδομικό και το κτιριολογικό περίβλημα του παρελθόντος που τη στερούσε και από τα στοιχειώδη αίτήματα πράσινου, άέρα και ήλιου. Απαιτούσε λοιπόν άλλη διάταξη των κτιρίων, μεγάλα παράθυρα, άνοικτές αύλές, λιτότητα διακόσμου και τις άνέσεις που πρόσφερε ή πρόοδος της τεχνικής. Ή νέα τεχνική άλλωστε μπορούσε με τα μέσα που διέθετε πλέον να γεφυρώσει μεγάλα άνοιγματα, να καταργήσει τους όγκώδεις πεσσούς, να λεπτύνει τους τοίχους να κάμει πολύπλοκες διατάξεις στην κάτοψη και να αφαιρέσει τις κορνίζες, ήταν όμως υποχρεωμένη να κρύβει τις δυνατότητές της πίσω από πομπώδεις προσόψεις.

Σιδηροί σκελετοί, είτε κατασκευές μπετόν - άρμέ εμφανίζονταν μασκαρεμένοι με ένα ρυθμολογικό ένδυμα ξένο, όπως ακριβώς οι πρώτες άτμάμαξες και τα πρώτα αυτοκίνητα έμιμούντο τα ίππήλατα άμάξια ενώ ήσαν αυτοκινούμενα. Δείγματα της αρχιτεκτονικής αυτής έχουμε και στην Άθήνα πάμπολλα.

(1) Κατά τον Kiegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom.



Εἰκ. 1. Ἐργατικός συνεικισμὸς τοῦ 19οῦ αἰώνα στὴν Ἀγγλία, καὶ μάλιστα μετὰ τὸ νόμο τοῦ 1875 περὶ Δημοσίας Ὑγείας, ποὺ ἀπέβλεπε σὲ βελτίωση τῆς καταστάσεως.

Γιὰ τὴν κατάστασιν αὐτὴ ἐπαναστάτησε ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ. Ἀπέριψε κάθε σύνδεσμο μετὰ τὴ ρυθμολογία τοῦ παρελθόντος κ' ἔτσι βρέθηκε ὑποχρεωμένη νὰ ἐξαγάγει νέες μορφές, σύμφωνες μετὰ τὴν ὠφελιμιστικὴ λειτουργία τοῦ κτίσματος καὶ τὴν νέα τεχνικὴ, ὅπως τὴς ἐξήγαγε σιγά-σιγά ἡ βιομηχανία τοῦ αὐτοκινήτου, τοῦ ἀεροπλάνου, τοῦ πλοίου, ἀφότου ἔπαυσε νὰ μιμείται μορφές ἀσχετες μετὰ τὸ σκοπὸ καὶ τὴς νέες συνθήκες τῶν κατασκευῶν τῆς.

Μοιραίως λοιπὸν οἱ νέες μορφές τῆς ἀρχιτεκτονικῆς αὐτῆς ἐκπλήξαν ὅσους παραμέναν ναρκωμένοι ἀπὸ τὴ συνήθεια τῆς μορφολογίας τοῦ παρελθόντος. Δὲν ἀντιλαμβάνονταν πόσο ἀσχημα εἶχαν καταστήσει τὰ γύρω τους δῆθεν ἀρχιτεκτονήματα στὸ τέρμα τοῦ 19οῦ αἰώνα μετὰ τὸ ἐπίπλαστο ρυθμολογικὸ ἔνδυμά τους, καὶ ὅτι ἄλλη ἐλπίδα καλλιτεχνικῆς κάθαρσης δὲν ὑπῆρχε.

Ἐκπλήσσει ἀκόμη καὶ σήμερα ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ διότι συχνὰ παραστρατεῖ αἰσθητικά, σὰν κάθε νέα κίνησις, ἀρκοῦμενη στὴν ἐπίδειξη τεχνικῶν δυνατοτήτων. (2) Ἀλλὰ, παρ' ὅλα αὐτά, ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ ἐπεβλήθη διότι, ἂν ὄχι τίποτε ἄλλο, ἐξυπηρετεῖ τὴ ζωὴ σκόπιμα καὶ κατασκευάζει ὀρθά.

Ἄλλωστε ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ δὲν πῆρε μόνον ἀρνητικὴν στάσιν πρὸς τὸ παρελθόν ἀλλὰ καὶ θετικὴν, ἀναζητῶντας τὴς αἰώνιες βασικὰς ἀρχὰς ποὺ δεσπόζουν σὲ κάθε μεγάλη ἐποχὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἀπαιτοῦν ἀπ' αὐτὴ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὴ ζωὴ μετὰ ἔργα ἀνταποκρινόμενα στὸ σκοπὸ τους, τεχνικῶς ἀνθεκτικά, καὶ ὡραῖα. Τὴς ἀρχὰς αὐτὰς μάλιστα ἀπέβλεψε νὰ τὴς ἐφαρμόσει στὰ σύγχρονα προβλήματα μετὰ ἓνα νέο ἐντελὸς πνεῦμα. Μετὰ τὸν καιρὸ, ἐπομένως, θὰ

ὀλοκληρώσει ἀσφαλῶς τὸ ὕψος τῆς καὶ θ' ἀποκτήσει Ρυθμὸ.

Ὁ χαρακτηρισμὸς λοιπὸν ποὺ ἀνήκει στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ 20οῦ αἰώνα εἶναι ἀναγεννημένη ἀρχιτεκτονικὴ. Οἱ μορφές τῆς θὰ προκύψουν ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ θὰ ἐφαρμόσει τὴς αἰώνιες ἀρχὰς τῆς τέχνης στὴς συνθήκες τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου, μ' ἓνα νέο πνεῦμα.

Ποιὲς εἶναι λοιπὸν οἱ συνθήκες τοῦ 20οῦ αἰώνα;

Ποιὰ τὰ αἰτήματά του;

Ποιὸ τὸ πνεῦμα του;

Γιὰ νὰ τ' ἀντιληφθοῦμε ὁμοῦς ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε στὸ 19ο αἰώνα, γιὰ τὸ ὅτι ἐκεῖ μέσα τοῦ αἰώνα ἐκεῖνου ἀρχίζει ἡ μεγάλη στροφὴ πρὸς μιὰ νέα ἐποχὴ, ποὺ διαδέχτηκε τὴν ἐποχὴ τοῦ σιδήρου, τὴν ἐποχὴ τοῦ ἀνθρακῆ, ὅπως τὴν ὀνόμασαν. Ἐκεῖ μάλιστα ἀνευρίσκουμε καὶ τὰ πρῶτα σπέρματα τῆς νέας ἀρχιτεκτονικῆς, ἀσυνείδητα ἴσως, πάντως παραγνωρισμένα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους των, γιὰ τὴν ἐπίπλαστο καὶ πομπώδη ἐμφάνισιν καταδυναστεύει τὴς ἀνάγκης τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀλήθειαν. Ὅπως θὰ δοῦμε ὄχι μόνον τέχνη καὶ τεχνικὴ εἶχαν χωριστεῖ, ἀλλὰ καὶ τὸ πνεῦμα ἀπὸ τὴν πραγματικότητά.

Β'. Οἱ Πρῶτες Ρίζες

Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19οῦ αἰώνα ἡ μεταφυσικὴ παραχωρεῖ τὴν ἡγεσίαν στὴ φυσικὴ (3). Οἱ ἐφευρέσεις διαδέχονται ἡ μίαν τὴν ἄλλη. Σιδηρόδρομοι διατρέχουν τὴς στεριὰς καὶ πλοῖα ἀτμοκίνητα διασχίζουν τὴς θάλασσας. Τηλέγραφοι μεταδίδουν ἀκαριαῖα τὰ νέα καὶ οἱ ἄνθρωποι ἐπικοινωνοῦν γρήγορα καὶ ἐλεύθερα. Βιομηχανίες ἀναπτύσσονται ποὺ χρησιμοποιοῦν πλέον ὡς κινητήρια δύναμη τὸν ἀνθρακῆ καὶ ὄχι τὸ νερό. Καὶ ὅπου βρίσκεται ὁ ἀνθρακῆς ἐκεῖ βιομηχανικὴς πόλεις ξεφυτρώνουν ἀπὸ τὴν μιὰ μέρα στὴν ἄλλη. Δαίμονας τῆς βιομηχανικῆς νέας ἐποχῆς εἶναι ἡ μηχανὴ. Καὶ τὰ προϊόντα τῆς μηχανῆς μεταφέρονται παντοῦ· εἶναι ἀσχημα ἀλλὰ φθηνά. Πρὸς χάριν τους ἐκθέσεις διεθνεῖς διενεργοῦνται στὴς μεγάλες πρωτεύουσες. Τὰ ὑλικά ἀγαθὰ εὐκολύνουν τὴ ζωὴ· γι' αὐτὸ ὕλισμος καὶ ἀφροντισιὰ βασιλεύει. Ὁ ἀτομισμὸς κυριαρχεῖ, ἐνῶ σύγχρονα ἡ μάζα, ἡ ἐργατικὴ τάξις ποὺ παράγει τὰ ἀγαθὰ, τὰ στερεῖται, ὑποφέρει καὶ ἀρχίζει νὰ διαμαρτύρεται: Ὁ Μαρξ ἐμφανίζεται καὶ θέτει ὡς κέντρο τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τὸν οἰκονομικὸ παράγοντα, κάνοντας ἀπὸ τὴν

(2) Π. Α. Μιχαήλ: Αἰσθητικὴ παρατηρήσις στὴν νέα ἀρχιτεκτονικὴ (Τεχν. Χρον. Τεύχ. 163, τοῦ 1938)

(3) Woermann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker (τομ. VI).

διαλεκτικὴ τοῦ πνεύματος μὴ διαλεκτικὴ τῆς ὕλης.

Ἀπὸ τῆ μιᾶ μεριά λοιπὸν ἐκμηδένιση τοῦ ἀτόμου, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐπαρση τοῦ ἀτόμου. Ἀπὸ τῆ μιᾶ μεριά ἡ πεσσιμιστικὴ φιλοσοφία τοῦ Schopenhauer, ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ ὑπεράνθρωπος τοῦ Nietzsche. Ἡ αἰσθητικὴ, παράλληλα, ἐγκαταλείπει τὰ ἰδεολογικὰ συστήματα τοῦ Kant καί, τοῦ Hegel μὲ τὰ a priori ἐξαγόμενά τους. Ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Spencer καί, ἄλλους στρέφεται πρὸς τὸν ἐμπειρισμό, καί μὲ τὸν Fechner γιὰ ἀντίδραση πρὸς τὴν αἰσθητικὴ «ἐκ τῶν ἄνω», ἐδραιώνει μιὰν αἰσθητικὴ «ἐκ τῶν κάτω». Παράλληλα ἡ τέχνη στρέφεται πρὸς τὸ ρεαλισμό.

Ἡ λογοτεχνία μὲ τὸν Zola, τὸν Ibsen, τὸν Tolstoi προσπαθεῖ νὰ σπάσει τὰ δεσμά τῆς κοινωνικῆς συμβατικότητος. Ἡ ζωγραφικὴ μὲ τὸν Courbet ἀναζητᾷ τὴ φύση πάλι, καί μὲ τοὺς Millet καί Monet καταλήγει στὸν ἱμπρεσιονισμό. Μόνη ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καθυστερεῖ—ὅπως πάντοτε συμβαίνει—γιατὶ τὰ προβλήματα τῆς δὲν εἶναι μόνον αἰσθητικά· εἶναι καί κοινωνικά καί τεχνικά, καί γιὰ νὰ προβεῖ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ σὲ νέες ριζικὲς λύσεις χρειάζεται κοινωνικὲς μεταρρυθμίσεις καί τεχνικὲς κατακτήσεις ὀλκῆς.

Ἄλλωστε, κατὰ βάθος, μὴτε ὁ ρεαλισμὸς τῆς λογοτεχνίας μὴτε ὁ ἱμπρεσιονισμὸς τῆς ζωγραφικῆς μπόρεσαν νὰ ἀνταποκριθοῦν στὰ νέα αἰτήματα. Δὲν ἦσαν παρὰ τὰ πρῶτα ξιφουλκῆματα μιᾶς αἰσθητικῆς, πού, παρὰ τὸν ἐμπειρισμό τῆς, στηρίζονταν ἀκόμη στὸ ὑποκειμενικὸ κριτήριον. Ὁ ρεαλισμὸς τῆς λογοτεχνίας περιέγραφε τὸ δράμα ὅπως τὸ ἔβλεπεν ὁ συγγραφέας. Καί ὁ ἱμπρεσιονισμὸς τῆς ζωγραφικῆς ἐμπιστεύονταν στὴ φευγαλέα ματιὰ τοῦ τεχνίτη χωρὶς ἀξιώσεις γιὰ ἀντικειμενικὴ ἀναγωγή τῆς πραγματικότητος σὲ νέες ἀξίες.

Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ ἱμπρεσιονισμὸς ἐπρόσφερε κάτι νέο: ἀνέλυσε τὸ φῶς, τὸ ἀποκάλυψε καί ὀδήγησε στὴν ἀνεύρεση τοῦ τοπικοῦ χρώματος πού ἀποκατέστησε ὁ Cézanne. Αὐτός, ἀπὸ ἀντίδραση πρὸς τὸν ἱμπρεσιονισμό, ἐστράφηκε πρὸς τὸν κυβισμό, δηλαδὴ ἀνέλυσε τὸ ἀντικείμενον στὰ βασικά γεωμετρικά του σχήματα καί ἔτσι κατάργησε τὴν ὀρθόδοξον προοπτικὴν τῆς Ἀναγέννησης.

Καί ὁ ἐκλεκτικισμὸς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἐμπιστεύονταν στὴν ὑποκειμενικὴ προτίμησιν τοῦ ἀρχιτέκτονα τὴν ἀνάμιξιν τῶν διαφορῶν ρυθμῶν μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι ἀπὸ κεῖ μέσα τὸ genius τῆς «προσωπικότητος» θὰ ἐβγαζε ἕνα νέο καί πρωτότυπον ὕφος⁽⁴⁾. Ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν, φυσικὰ, ἀρνητικὸ καί μόνον ἀρνη-

τικόν, γιατί δὲν ἔθετε κανένα αἶτημα γιὰ μιὰ ἀντικειμενικὴ ἐξέταση τοῦ μορφολογικοῦ προβλήματος σὲ συνάρτησιν μὲ τὸ κτιριολογικόν καί τὸ τεχνικόν. Θετικότητα εἶχε μόνον ἡ κίνησις τῶν προραφαελιτῶν στὴν Ἀγγλία, πού μὲ τὸν William Morris, ὅπως θὰ δοῦμε πῶς κάτω, ἀποκάλυπταν τὴν ὀμορφίαν τοῦ ἀγνοῦ ὕλικου καί τὴν ἀξίαν τῆς ἀπλῆς μορφῆς πού πηγάζει ἐλεύθερα ἀπὸ τὴ σκοπιμότητα τῆς λειτουργίας. Θετικότητα εἶχαν ἐπίσης τὰ πρῶτα δείγματα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν βιομηχανικῶν κατασκευῶν στὴν Ἀγγλία, καί οἱ νέες σιδηρῆς κατασκευῆς μὲ τὰ γυάλινα διαφράγματα, πού στέγαζαν πελώριους χώρους ἐκθέσεων ἢ σιδηροδρομικῶν σταθμῶν. Πλημμυρισμένα ἀπὸ φῶς, τὰ ὑπόστεγα αὐτὰ σχεδὸν καταργοῦσαν τὴ διαστολὴν ἔσω καί ἔξω χώρου, γιὰ αὐτὸ καί νόμισαν μερικοὶ ὅτι σ' αὐτὰ ἀντανάκλαται ὁ ἱμπρεσιονισμὸς τῆς ζωγραφικῆς⁽⁵⁾. Ὁ συσχετισμὸς εἶναι νομίζω ἐπιπόλαιος. Ἡ πραγματικότης εἶναι ὅτι τὰ σιδηρᾶ αὐτὰ δικτυώματα ἐνῶ ἀρχικὰ ἐμιμοῦντο στίς γέφυρες π. χ. τὴ λίθινη κατασκευὴ μὲ θολίτες, σιγά-σιγά ἀποκάλυπταν ἕνα νέο κατασκευαστικὸ δυναμισμό, διότι τὸ ὕλικόν αὐτὸ ἀντεχε ὄχι μόνον σὲ θλίψην καί κάμψην ὅπως τὸ μάρμαρον, ἀλλὰ καί σὲ ἐφελκυσμόν καί στρέψην. Κ' ἔτσι εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ θίξει μιὰ νέα χορδὴ τοῦ στατικοῦ μας αἰσθήματος καί νὰ δημιουργήσῃ ἕνα νέο αἶσθημα χώρου.

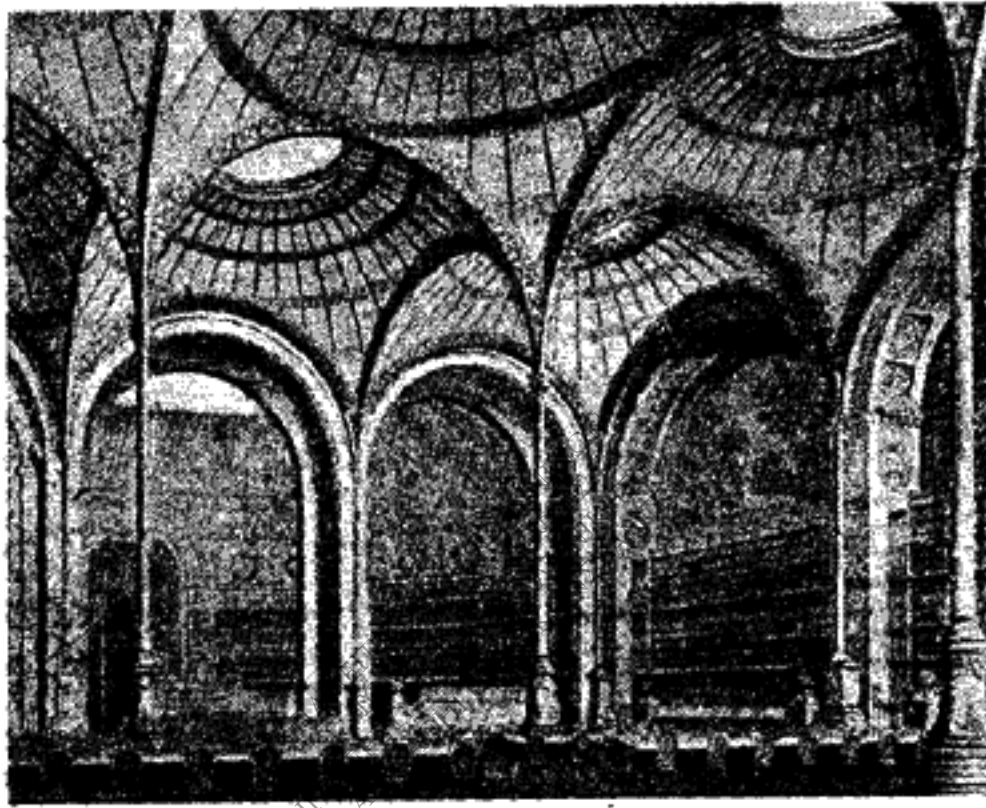
Ἀλλὰ τὰ πρῶτα αὐτὰ θετικὰ ἀποκτήματα μιᾶς νέας ἐποχῆς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς—τὰ μόνον πού ἀντιστοιχοῦν στοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ τὰ θετικὰ ὠφέλη—ἔμεναν παραγνωρισμένα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους των. Μὲ τὰ νέα τεχνικὰ συστήματα, εἴτε ἀνεγείραν πρόχειρα ἔργα, εἴτε ἔκρυβαν τὰ μόνιμα πίσω ἀπὸ συμβατικὲς προσόψεις. Δὲν εἶναι παράδοξον, ὅτι τὰ νέα αὐτὰ φαινόμενα ἀνακύπτανε παρόμοια σ' ὅλες τίς χώρας τοῦ παλαιοῦ καί νέου κόσμου, πού ἀρχίζαν νὰ ἐκβιομηχανοποιοῦνται, ἀλλ' ὅτι παντοῦ ἕνα ὕφος πομπῶδες ἐθεωρεῖτο ἀπαραίτητον γιὰ τὰ ἐπίσημα κτίρια πού ἐκπροσωποῦσαν τὸ Κράτος. Τὸ γνωστὸ ὕφος τῶν μνημεια-

(5) Giedion: Space, Time and Architecture.



Εἰκ. 2. Τὸ Crystal Palace, ὅπως χτίστηκε ἀρχικὰ τὸ 1851 στὸ Hyde Park.
Ἄρχιτέκτων Sir John Paxton

(4) Hartmann: Die Entwicklung der Baukunst (Bd. III).



Εἰκ. 3. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Παρισίων (1858 - 68).
Ἀρχιτέκτων Η. Labrousse

κῶν ἔργων τοῦ Λονδίνου, τῆς Washington, τοῦ Παρισίου, ποὺ ἤθελαν νὰ διατηρήσουν ἢ νὰ ἀποκτήσουν τὴν αἴγλη τῆς κοσμοκρατορίας. Ἡ Ρωμαϊκὴ παράδοση ἐπιζοῦσε καὶ ἐπιζεῖ ἀκόμη, καὶ ὅπως ἐκείνη δανείστηκε τὴν εὐγενῆ ἑλληνικὴ μορφολογία, τὴν ἐκβαρβάρισε, καὶ τὴν μεταχειρίστηκε ὡς προσκῆνιο τῆς αἴγλης τῆς, ἔτσι ἔπραξαν καὶ οἱ νεώτεροι. Τραχύτερες ἐκφράσεις τῆς νοοτροπίας αὐτῆς φυσικὸ ἦταν νὰ παρουσιάσει ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Χίτλερ καὶ τοῦ Μουσολίνι.

Ἄς παρακολουθήσουμε ὁμῶς τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη ἀπὸ κοντὰ, ἀρχίζοντας μάλιστα ἀπὸ τὴν Ἀγγλία ποὺ ἦταν ἡ πρώτη χώρα ποὺ ἐκβιομηχανοποιήθηκε.

Γ'. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ

Πραγματικά, τὸ 19ο αἰῶνα ἡ οἰκονομία τῆς Ἀγγλίας ἄλλαξε ἄρδην, ἀπὸ γεωργικὴ ἔγινε βιομηχανικὴ. Τὴν τάξη τῶν ἀριστοκρατῶν τὴν ἐπισκίασε ἡ μεσαία τῶν ἐμπόρων καὶ τῶν βιομηχάνων, διότι αὐτοὶ ἔγιναν οἱ φορεῖς τοῦ πλοῦτου, καὶ οὐσιαστικὰ ὁ κορμὸς τῆς ἄρχουσας τάξης.

Τὰ ἐργοστάσια ἐγκαθίσταντο στὶς πόλεις γιὰ νὰ βρίσκουν χέρια ἐργατικά καὶ οἱ γεωργοὶ καταφεύγανε στὶς πόλεις γιὰ νὰ γίνουν ἐργάτες τῆς βιομηχανίας. Ἐργοστάσια καὶ κατοικίες συμπλέκονταν φέρδην-μίγδην χωρὶς νὰ λαμβάνεται καμιά πρόβλεψη ὑγιεινῆς. Οἱ ἐργάτες συνωστιζόνταν σὲ πολυκατοικίες ποὺ τὶς ἀνεγείρανε πρόχειρα οἱ οἰκοπεδοῦχοι γιὰ νὰ ἐκμεταλλευθοῦν τὰ οἰκόπεδά τους καὶ τοὺς ἀνθρώπους, ἀδιαφορώντας γιὰ τὶς συνθηκὲς ὑγιεινῆς καὶ ἀνθρωπιᾶς. Ἐτσι δημιουργήθηκαν τὰ περιώνυμα Slums, ὅπου οἰκογένειες ὀλόκληρες στοιβάζονταν σ' ἓνα δωμάτιο χωρὶς νερό,

ἀποχωρητήριο, φῶς, ἀέρα καὶ ἥλιο, καὶ ἀποτελοῦσαν ἐστίες μόλυνσης τοῦ σώματος καὶ τῆς ψυχῆς, ὄχι μόνον τῶν ἐργατῶν ἀλλὰ τῆς κοινωνίας ὀλόκληρης.

Γενικώτερα τὸ ρεῦμα τῆς ἀστυφιλίας δημιούργησε τὴν μεγαλοπόλη, δηλαδὴ ἓναν ὄργανισμό ἀπροετοίμαστο νὰ δεχθεῖ καὶ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴν κυκλοφορία καὶ τὸν οἰκισμὸ μὲ ὄρους ἀνεκτοῦς γιὰ τὴ ζωὴ. Ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν τροχοφόρων, τὰ πολυόροφα κτίρια ποὺ ἐκκενώνουν κύματα ὑπαλλήλων σὲ ὠρισμένες ὥρες, μετατρέψανε τοὺς δρόμους σὲ στενοποὺς ἀδιάβατες. Οἱ πλατεῖες ἔγιναν κόμβοι συγκοινωνίας, οἱ αὐλὲς τῶν οἰκοδομικῶν τετραγώνων ἀπὸ πνεύμονες ἀναπνοῆς ἔγιναν πηγὰδια δυσσομίας καὶ σκότους, τὸ πράσινο ἐξαλείφθηκε ἀπὸ τὴν πόλη. Ἦταν ὀλοφάνερο ὅτι ἡ ἐπίλυση τῶν προβλημάτων αὐτῶν δὲν μπορούσε πιά

νὰ ἀπομείνει στὰ χέρια τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας ἀνεξέλεγκτα, καὶ ὅτι τὸ κτιριολογικὸ πρόβλημα τῆς ἐπὶ μέρους κατοικίας ὤφειλε νὰ ἀναχθεῖ στὸ πολεοδομικὸ, ἂν ἤθελε νὰ λυθεῖ σωστά. Ἡ πολεοδομία πάλι ὤφειλε νὰ λάβει ὑπ' ὄψει τῆς τῆς νέας σύνθεσης τῆς κοινωνίας, ἀλλοιῶς τὸ δράμα θὰ συνεχίζονταν.

Ἀλλὰ καὶ ἡ πολεοδομία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἔβλεπε τὰ θέματά της μορφολογικὰ μόνο. Γι' αὐτὸ οἱ πρῶτοι ἐργατικοὶ συνδικαλισμοὶ ποὺ δημιουργήθηκαν στὴν Ἀγγλία ἀπὸ οἰκίσκους κατὰ παράταξη γιὰ ν' ἀποφευχθοῦν τὰ Slums ἦσαν ἐξ ἴσου ἀσυγχρόνιστοι καὶ ἀπάνθρωποι (6) ὥστε καὶ μόνη ἡ θέα τους νὰ μᾶς φέρνει θλίψη (Εἰκ. 1). Ἀκόμη καὶ ἡ διάνοιξη τῶν περιφημῶν λεωφόρων ποὺ ἐπέβαλε ὁ Hausman στὸ Παρίσι γιὰ ν' ἀποσυμφορήσῃ τὴν κυκλοφορία τῆς μεγαλοπόλης καὶ γιὰ στρατιωτικοὺς λόγους, μοιάζουν μὲ χειρουργικὲς ἐπεμβάσεις ποὺ ἀνοίγουν ἓνα ἀπόστημα χωρὶς νὰ θεραπεύουν τὴν αἰτία ποὺ τὸ δημιουργεῖ κατόπιν ἀλλοῦ. Πίσω ἀπὸ τὶς λεωφόρους αὐτὲς τὸ οἰκοδομικὸ χάος παρέμενε, τὰ τροχοφόρα πληθύνονταν καὶ ἔτσι τὸ Παρίσι εἶναι σήμερα πάλι πολεοδομικὰ ἀσυγχρόνιστο. Ὁ ἄνθρωπος στερεῖται τὶς πηγαῖες χαρὲς τῆς ζωῆς ποὺ δίνει τὸ πράσινο, τὸ φῶς, ὁ ἥλιος, ὁ ἀέρας, καὶ δὲ ζεῖ ὑγιεινά, γαλήνια καὶ ἀνετα. Ἀλλὰ γιὰ μιὰ ριζικὴ ἀναδιοργάνωση τοῦ πολεοδομικοῦ περιβλήματος τῆς ζωῆς δὲ μπορούσε νὰ γίνῃ λόγος σὲ μιὰ κοινωνία, ὅπου βασιλεύει ἡ ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία. Σήμερα τουλάχιστον ἔχουμε προτάσεις λύσεων καὶ μεγαλύτερη κατανόηση γιὰ τὴν

(6) Γιὰ τὴν Ἀγγλικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἐξέλιξη ἰδέε περισσότερα στὸν Richards: *Modern Architecture* καὶ Whittick: *European Architecture in the 20th Century*.

ἵπποταγῇ τοῦ ἀτομικοῦ συμφέροντος στὸ ὀμαδικό. Κατανόηση δηλαδή ὅτι, γιὰ ν' ἀντιμετωπίσουμε προβλήματα *μεγάλης κλίμακας* χρειάζονται μεγάλα μέσα (Εἰκ. 9).

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς βιομηχανίας ἐσήμαινε μαζί καὶ κατάργηση τῆς βιοτεχνίας. Τὸ χειροτεχνικὸ προϊόν τὸ ἀντικαθιστοῦσε τὸ ἔτοιμο μηχανικὸ προϊόν. Τὴν ἀτομικὴ παραγωγὴ τὴν ἀντικαθιστοῦσε ἡ μαζικὴ παραγωγὴ. Ἡ χαρὰ τῆς δημιουργίας ἐφευγέ ἀπὸ τὴν ἐπαγγελματικὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ καὶ ὁ ἐργάτης ὑποβιβάζονταν σὲ χειριστὴ τῆς μηχανῆς, μιὰ ἀφορμὴ ἀκόμη γιὰ νὰ δυσφορεῖ ὡς ἄνθρωπος. Φυσικὰ τὸ μηχανικὸ προϊόν δὲν μποροῦσε νὰ ἔχει πλέον τὴν εὐγενικὴ μορφή ποῦ τοῦ ἔδινε τὸ χέρι τοῦ τεχνίτη, οὔτε τὸ διάκοσμο ὡς σύμφυτο καλλιτεχνικὸ τελείωμα τῆς ποίησης τοῦ δημιουργοῦ του. "Ὁφείλε εἶτε νὰ στερηθεῖ κάθε διάκοσμο καὶ ν' ἀπομείνει μορφή καθαρὰ ὠφελιμιστικὴ—ὅπως τὰ ὄργανα ἢ τὰ σκευὴ τῆς χρήσης—εἶτε νὰ ἀποκτήσει ἕνα διάκοσμο προκύπτοντα ὀργανικὰ ἀπὸ τὴ μηχανικὴ ἐπεξεργασία. Ἀντ' αὐτοῦ ὅμως ὁ ἐκλεκτικισμὸς τῆς ἐποχῆς προτιμοῦσε νὰ ἐπικολλᾷ στὰ μηχανικὰ προϊόντα ἕνα ψεύτικο στολίδι δανεισμὲνο ἀπὸ τὴ γραμματικὴ τῆς διακόσμησης τοῦ παρελθόντος.

Εἰδικώτερα, ἡ πρόοδος τῆς οἰκοδομικῆς βιομηχανίας ἐπρόσφερε στὴν ἀρχιτεκτονικὴ νέα δομήσιμα ὑλικά: σίδηρο, ἀτσάλι, γυαλί, τσιμέντο, ποῦ ἐπιτρέπανε νέες μεγάλες τεχνικὲς δυνατότητες, ὅπως τὰ σιδηρὰ δικτυώματα, τὸ σιδηρὸ σκελετὸ καὶ τὸ σκελετὸ μπετόν-ἀρμέ. Παρεῖχε ἐπὶ πλέον δυνατότητες γιὰ νέες μεθόδους κατασκευῆς. Μποροῦσε δηλαδή νὰ προετοιμάζει τὸ μεταλλικὸ σκελετὸ στὸ ἐργοστάσιο, ὥστε νὰ συνδέεται κατόπιν «ἐπὶ τόπου τῶν ἔργων» *in situ*. Ὑγρὰ κατασκευὴ ἀπέμεναν μόνον τὰ θεμέλια· ἀλλὰ καὶ γι' αὐτὰ δομικὰ μηχανήματα παρεῖχαν νέες δυνατότητες ἐκσκαφῆς, ἄρσης βαρῶν, μεταφορᾶς, ὥστε ἔργα *μεγάλης κλίμακας* νὰ ἐκτελοῦνται μὲ ταχύτητα καὶ ἀκρίβεια.

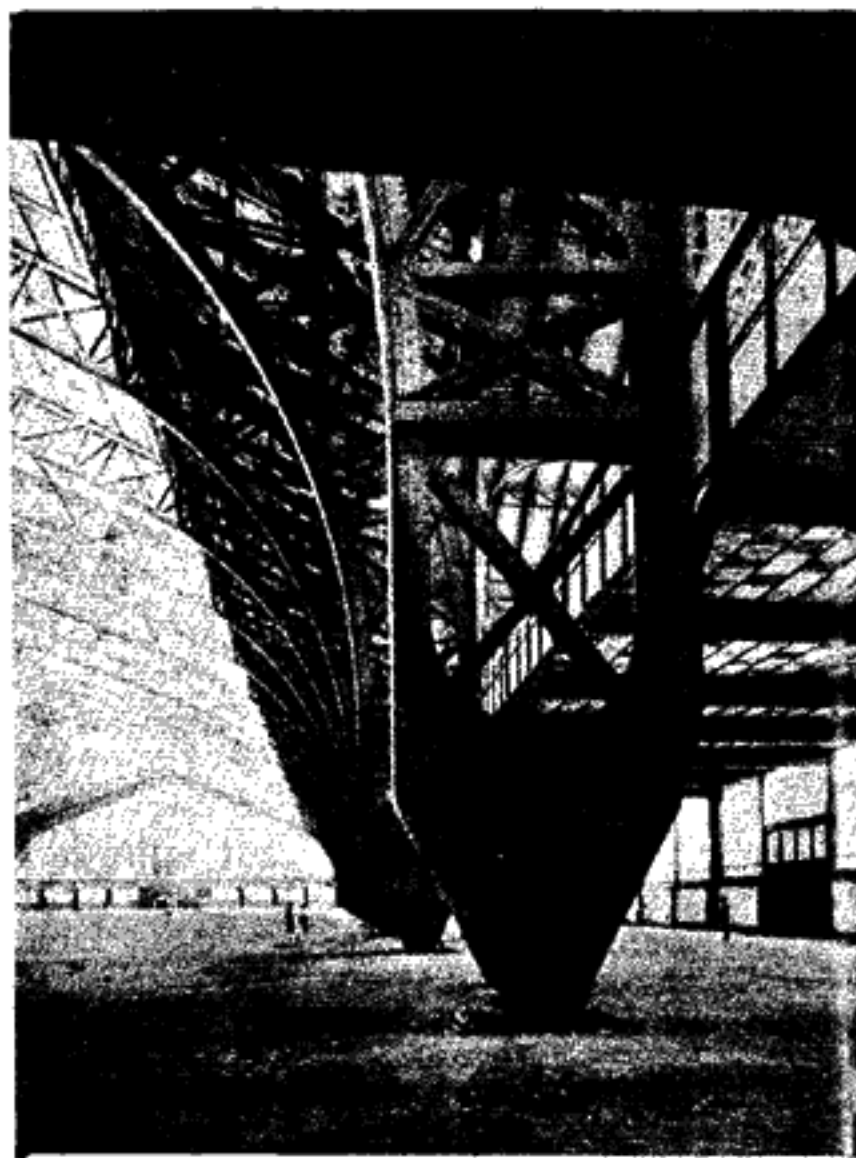
Καὶ πράγματι· τέτοιες κατασκευές ἄρχισαν νὰ ἐκτελοῦνται. "Ὅχι μόνον γεφύρια σιδηρὰ καὶ ὑπόστεγα μὲ καθαρὰ τεχνικὸ χαρακτήρα ἀλλὰ καὶ μὲ ἀρχιτεκτονικὲς ἀξιώσεις. Τὸ Crystal Palace στὴν ἐκθεση τοῦ 1850 στὸ Λονδίνο ἀπέτελεσε τὸ πρῶτο ἀρχιτεκτόνημα ἀπὸ σίδηρο καὶ γυαλί (Εἰκ. 3). Ἐδέθηκε ἐπὶ τόπου ἀπὸ ἔτοιμα κομμάτια τυποποιημένα καὶ προκατασκευασμένα μαζικά. Γιαυτὸ καὶ μπόρεσε νὰ λυθεῖ μετὰ τὴν ἐκθεση καὶ νὰ μεταφερθεῖ ἀπὸ τὸ Hyde Park γιὰ ν' ἀνασυνδεθεῖ ἄλλοῦ. Ἡ ταχύτητα, μὲ τὴν ὁποία τότε ἐκτελέσθηκε, ἀπέτελεσε ἕνα θρίαμβο τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς βιομηχανικῆς ὀργάνωσης. Ἀλλὰ τὸ τί προοιῶνιζε τὸ ἔργο τοῦτο γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, οἱ τότε ἀρχιτέκτονες οὔτε κἀν τὸ ὑποψιάσθηκαν· ἐξακολουθοῦσαν νὰ

βρίσκονται στὸ λήθαργό τους καὶ νὰ τὸ θεωροῦν ἔργο τεχνικὸ καὶ καθαρὰ ὠφελιμιστικὸ, ὅπως τὶς γέφυρες, τὰ ὑπόστεγα τῶν σιδηροδρομικῶν σταθμῶν, ἢ τῶν ἀγορῶν.

Ὁ Labrousse πρῶτος στὴ Γαλλία τόλμησε νὰ ἐκμεταλλεθεῖ τὶς δυνατότητες τῆς σιδηρᾶς κατασκευῆς σ' ἕνα μόνιμο μνημειακὸ κτίριο ὅπως ἡ βιβλιοθήκη τῆς Ste Geneviève (1843) καὶ ἡ Librairie Nationale (1858-68) (Εἰκ. 3).

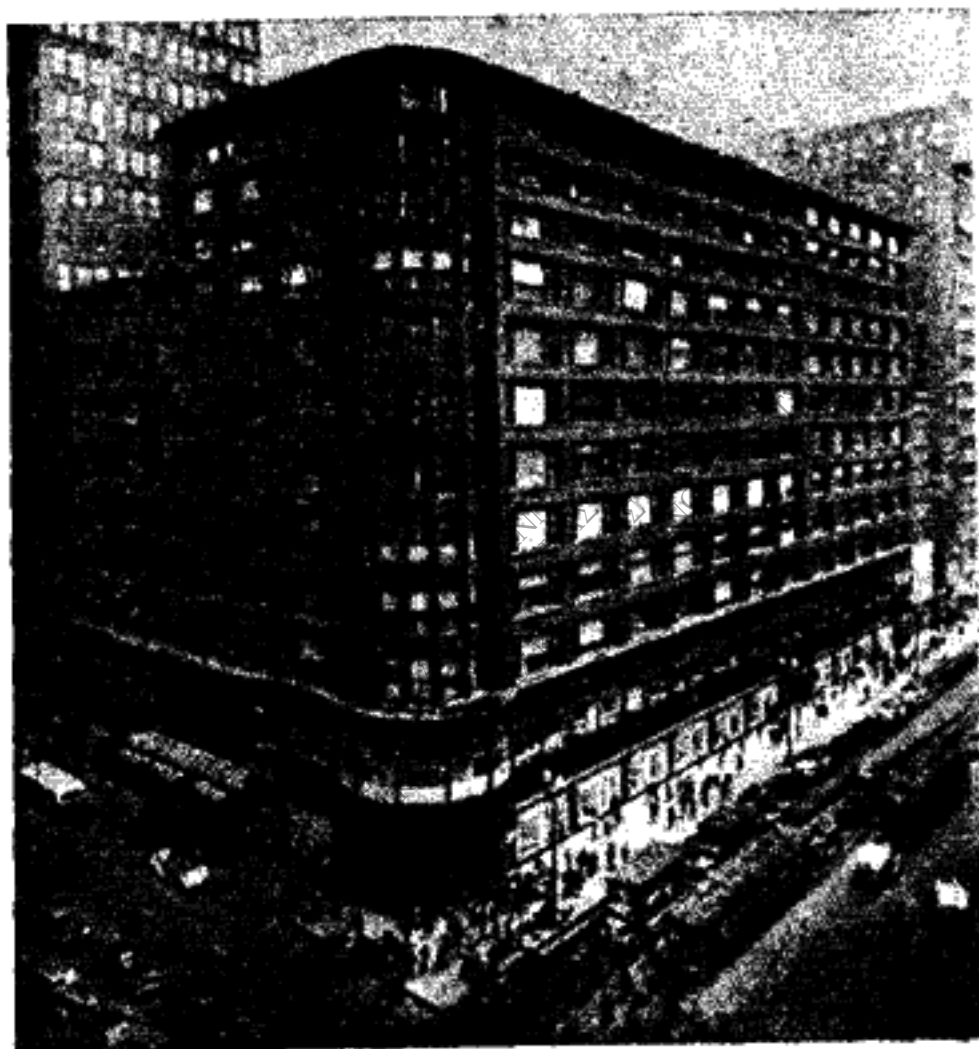
Ἐκεῖ, προκειμένου νὰ φωτίσει τὰ ἀναγνωστήρια, ἔχτισε θόλους σφαιρικοὺς μὲ ὀπαῖα γυαλίνα. Τοὺς θόλους ἐστήριξε σὲ λεπτὰ σιδηρὰ στηρίγματα κ' ἔτσι κατόρθωσε νὰ κατακτήσει μιὰ νέα ἔκφραση ἀρχιτεκτονικῆ. Ἀλλὰ καὶ τὸ μεγάλο αὐτὸ κατόρθωμα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κτιρίου ἔμεινε ἐξωτερικὰ κρυμμένο πίσω ἀπὸ μιὰ πρόσοψη συμβατικῆ. Τεχνικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ εἶχαν χωριστεῖ.

Καὶ ὅμως τότε ἀκρίβως ἄρχισε καὶ ἡ συνεργασία τους σὲ νέες βάσεις. Μηχανικὸς καὶ ἀρχιτέκτων συνεργάστηκαν γιὰ τὴν περίφημη Halle des machines (Εἰκ. 4), γιὰ τὰ καταστήματα τοῦ Bon Marché καὶ τοῦ Printemps, στὸ Παρίσι, ποῦ συνδυάζανε τὴ νέα τεχνικὴ τῆς σιδηρᾶς κατασκευῆς μὲ τὴ νέα κτιριολογία.



Εἰκ. 4. Ἡ αἴθουσα ἐκθέσεως τῶν μηχανῶν, στὴν Ἐκθεση τῶν Παρισίων τὸ 1889.

Ἀρχιτέκτων Dubert, μηχανικὸς Cottancin



Εἰκ. 5. Καταστήματα Schlessinger & Mayer (ἤδη Scott) στὸ Chicago. Ἀρχιτέκτων Sullivan (1899-1904)

Ἡ νέα κτιριολογία ἄρχισε νὰ μελετᾶ με πνεῦμα πρακτικώτερο τὰ κτίρια ποὺ ἀποβλέπανε στὴν ἐξυπηρέτηση πολυἀριθμῶν πελατῶν καὶ ἀποβαίνανε πολὺπλοκοὶ ὀργανισμοί. Προκειμένου νὰ μειώσῃ τὰ στηρίγματα, νὰ διευκολύνῃ τὴν κυκλοφορία τῶν πελατῶν, καὶ νὰ δώσῃ μεγάλες βιτρίνες γιὰ ἔκθεση τοῦ ἐμπορεύματος, ἄφινε τὶς μορφές τῆς νὰ πηγάζουν βασικά ἀπὸ τὴ λειτουργία, ἂν καὶ τὶς ἐβάρυνε ἀκόμη με φόρτο διακοσμητικό.

Τὴν ἀρχὴ αὐτὴ διακήρυξε ὁ ἴδιος ὁ Labrouste. Σ' ἓνα γράμμα τοῦ ἀναφέρει ὅτι ἐπιμένει στοὺς μαθητὲς τοῦ «νὰ καταλάβουν ὅτι στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἡ μορφή ὀφείλει νὰ εἶναι κατάλληλη γιὰ τὴ λειτουργία ποὺ προορίζεται» (7). Ἡ ἀρχὴ αὐτὴ ἐφαρμόζονταν ἤδη μερικὰ, ἀλλὰ δὲν μπορούσε νὰ προβάλλῃ ἀκόμη ξεκάθαρα. Τὰ ἔργα τῆς νέας τεχνικῆς ὅταν δὲν εἶχαν μορφολογικὴς ἀναμνήσεις θεωροῦνταν ἀσυζητητῆ βάρβαρα, ὅπως ὁ πύργος τοῦ Eiffel, ποὺ ἐνῶ τὸ 1889 ἀποκλήθηκε βαναυσούργημα σήμερα ἀποτελεῖ σύμβολο τοῦ Παρισιοῦ. Τὸ ἐπαναστατικό αὐτὸ κήρυγμα, ὅτι ἡ μορφή ἀκολουθεῖ τὴ λειτουργία, τόλμησε νὰ ἐκτομίσει καὶ στὴν Ἀμερικὴ ὁ πολὺς Sullivan. Form follows function, εἶπε. Ἔτσι με κέντρο τὸ Chicago ἀναπτύχθηκε μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ πρωτοπόρα, ποὺ τὴν ἀποκαλοῦμε σήμερα «ἡ σχολὴ τοῦ Chicago», πρωτοπόρα ἀλλὰ παραγνωρισμένη καὶ αὐτὴ κάτω ἀπὸ τὸ πέλμα

(7) Ὅπως ἀναφέρει ὁ Giedion : op. cit.

τοῦ ἐκλεκτικισμοῦ. Ἀφορμὴ ὑπῆρξε καὶ ἐκεῖ ὁ μεταλλικὸς σκελετὸς τῶν κτιρίων, ποὺ τὸ πρῶτο τους σχέδιο ἔχουμε τὸ 1848 ἤδη ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα Bogardus, προτοῦ δηλαδὴ ἐφαρμοσθεῖ στὴν Εὐρώπη. Με ἀρχηγὸ τὸν Richardson, τὸν πρῶτον ἀνακαινιστὴ, καὶ συνεχιστὲς τὸν William le Baron Jenney, τὸν Sullivan καὶ ἄλλους, δημιουργήθηκε τὸ κτίριο με μεταλλικὸ σκελετὸ γιὰ καταστήματα πολυόροφα με μεγάλα παράθυρα μεταξὺ τοῦ σκελετοῦ. Χάρη στὴν ἰδιαίτερη ἀπλότητα καὶ ἀυστηρότητα τῆς μορφῆς τους ἀποτελοῦν ἀκόμη τὰ κλασσικὰ πρότυπα καὶ τοῦ πλέον συγχρονισμένου οὐρανοξύστη. (Εἰκ. 5). Διότι καὶ οἱ οὐρανοξύστες στὴ χώρα τῆς προόδου, στὴ χώρα ποὺ θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι εἶχε κόψει τὰ δεσμὰ τῆς παρελθοντολογίας, ὁ οὐρανοξύστης, ἓνα κτίριο νέου τύπου, ἐπενδύονταν μέχρι χθὲς με μιὰ ψευτογοθτικὴ μορφολογία! Παραδόξως συσχέτιζαν τὸ γοθτικὸ κατακορυφισμὸ τῶν καθεδρικῶν ναῶν, προϊόν πίστεως καὶ ψυχικῆς ἀνάτασης, με τὴν καθ' ὕψος προσθήκη ὀρόφων τοῦ οὐρανοξύστη, προϊόν ἐκμετάλλευσης τοῦ οἰκοπέδου στὸ ἔπακρο. Ξεχνούσαν ὅτι

ὁ ναὸς βασιζόταν στὸ σύστημα τῆς θολοδομίας καὶ τῶν ἀντηρίδων, ἐνῶ ὁ οὐρανοξύστης στὸ μεταλλικὸ σκελετὸ, καὶ ὅτι θὰ ἦταν ἀχρηστὸς προτοῦ ἢ τεχνικὴ κατασκευάσει τὸν ἀνελκυστήρα. Ἀλλ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἐκάλυπτε μιὰ ρωμαντικὴ φυγὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα πρὸς ἰδεολογίες νεκρές, ὑπόλειμμα τῆς λατρείας τοῦ ἀτομικοῦ genius ποὺ ἐγκαθίδρυσε ἡ Ἀναγέννηση, παρεξηγώντας τὸ ἐλληνικὸ δημοκρατικὸ ἦθος καὶ τὰ ὅρια ποὺ ἡ λογικὴ ἔθετε στὸ πνεῦμα.

Ἢδη τὸ 1813 ἔχουμε τὰ πρῶτα βιομηχανικὰ κτίρια στὴν Ἀγγλία με μεγάλα παράθυρα ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς πεσσούς καὶ ἀπλότητα μορφῆς (Εἰκ. 6). Τὸ 1824-28 τὰ Docks τοῦ Λονδίνου μ' ἔντονα προοδευτικὴ μορφή. Τὸ 1830 ὁ Γερμανὸς ἀρχιτέκτων Schinkel ἐπισκέπτεται τὴ βιομηχανικὴ πόλη Manchester, βλέπει παρόμοια κτίρια, ἀντιλαμβάνεται ὅτι σ' αὐτὰ ἐκφράζεται κάτι πῶς σύμφωνα με τὴ νέα πραγματικότητα καὶ γράφει : «Ὅλες οἱ μεγάλες ἐποχὲς ἄφισαν στὸ ρυθμὸ τῶν κτιρίων τους τὰ χρονικά τους. Γιατί καὶ μεῖς νὰ μὴ βροῦμε ἓνα ρυθμὸ δικό μας ;» (8). Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς ἀντιλήψεις αὐτὲς σχεδιάζει ἓνα ἐμπορικὸ κατάστημα με μεγάλες βιτρίνες, καὶ παράθυρα ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς πεσσούς,

(8) Ὅπως ἀναφέρει ὁ Richards : op. cit. Γιὰ τὴν κίνηση στὶς γερμανικὲς χώρες περισσότερα τοῦ Taut : Die Neue Baukunst.

ὅπως περίπου στὰ σύγχρονα. Ἀλλὰ ὁ ἴδιος ἐξακολουθεῖ νὰ χτίζει τὰ ἐπίσημα κτίρια σὲ ὕφος νεοκλασσικό, ὡσάν νὰ ἦταν ἀσυμβίβαστος ὁ τεχνικός ὀρθολογισμός μετὰ τὴν ἐπίσημη ἀρχιτεκτονική. Στὴ Γερμανία τὰ καταστήματα Wertheim, κτίρια ἀνάλογα μετὰ τὸ Bon Marche (1876) καὶ τὸ Printemps (1889), χτίζονται μόλις τὸ 1896 στὸ Βερολίνο. Καὶ στὴ Γαλλία ἡ ἐπίσημη μνημειακὴ ἀρχιτεκτονικὴ καθυστερεῖ μετὰ προπύργιο τὴν École des Beaux-Arts ἐμποδίζεται ἡ πρόοδος τῆς ὡς τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 20οῦ αἰώνα. Ἐμποδίζεται καὶ σ' ὅσες χώρες ἐξαρτῶνται πνευματικὰ ἀπ' αὐτή. Στὴν Ἀγγλία καὶ στὴν Ἀμερικὴ μάλιστα ἐπιζει ἀκόμη καὶ σήμερα ἕνα μνημειακὸ ὕφος ἀκαθόριστου ρυθμοῦ γιὰ τὰ ἐπίσημα κτίρια.

Στὸ μεταξύ, ἐκτός ἀπὸ τὶς σιδηρὲς κατασκευές, μία νέα τεχνικὴ δυνατότητα προετοιμάζεται μετὰ τὸ μπετόν-ἀρμέ. Στὴν Ἐκθεση τοῦ Παρισιῦ τὸ 1867 ὁ Mozier, ἕνας Γάλλος κηπουρός, παρουσιάζει τὰ περίφημα ἀνθοδοχεῖα του καὶ σωληνίες ἀπὸ μπετόν ὀπλισμένους μετὰ σιδηρὰ πλέγματα ἢ ράβδους. Δηλαδή ἕνα νέο οἰκοδομικὸ ὑλικό. Τὸ ὑλικὸ αὐτὸ χύνεται σὲ καλούπια καὶ ἅμα πῆξει ἀποτελεῖ ἕνα μονόλιθο. Ἀντέχει σὲ θλίψη ὅσο ἡ πέτρα, ἀλλὰ καὶ σὲ κάμψη καὶ ἐφελκυσμὸ ὅσο τὸ σίδηρο, χάρις στὸν σιδερένιο του ὀπλισμό. Κατάλληλα λοιπὸν ὀπλιζόμενον τὸ μπετόν παρουσίαζε τεράστιες δυνατότητες. Γι' αὐτὸ ἔκτοτε ὅλες οἱ ἀναζητήσεις τῶν μηχανικῶν ἀποβλέψανε στὸ νὰ μάθουν ποῦ καὶ με πόσο σίδηρο πρέπει νὰ ὀπλισθεῖ τὸ μπετόν ἀνάλογα μετὰ τὶς δυνάμεις ποῦ ἐνεργοῦν στὴν κατασκευή. Τὸ 192 ὁ Hennebique ἔχει ἤδη ἔτοιμο ἕνα πλήρες σύστημα κατασκευῆς μπετόν-ἀρμέ. Ἀλλὰ καὶ τὸ νέο αὐτὸ ὑλικὸ μέχρι τὸ 1900 δὲν τολμᾷ νὰ ἐμφανισθεῖ παρὰ σὲ ὑποδεέστερες κατασκευές, ἢ ἐπιμελῶς κρυμμένο πίσω ἀπὸ δανεισμένα μορφολογικὰ στολίδια, γιατί δὲν ἐθεωρεῖτο ὑλικὸ εὐγενές. Ἔτσι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μπετόν-ἀρμέ ἀπόμεινε ἔργο τοῦ 20οῦ αἰώνα.

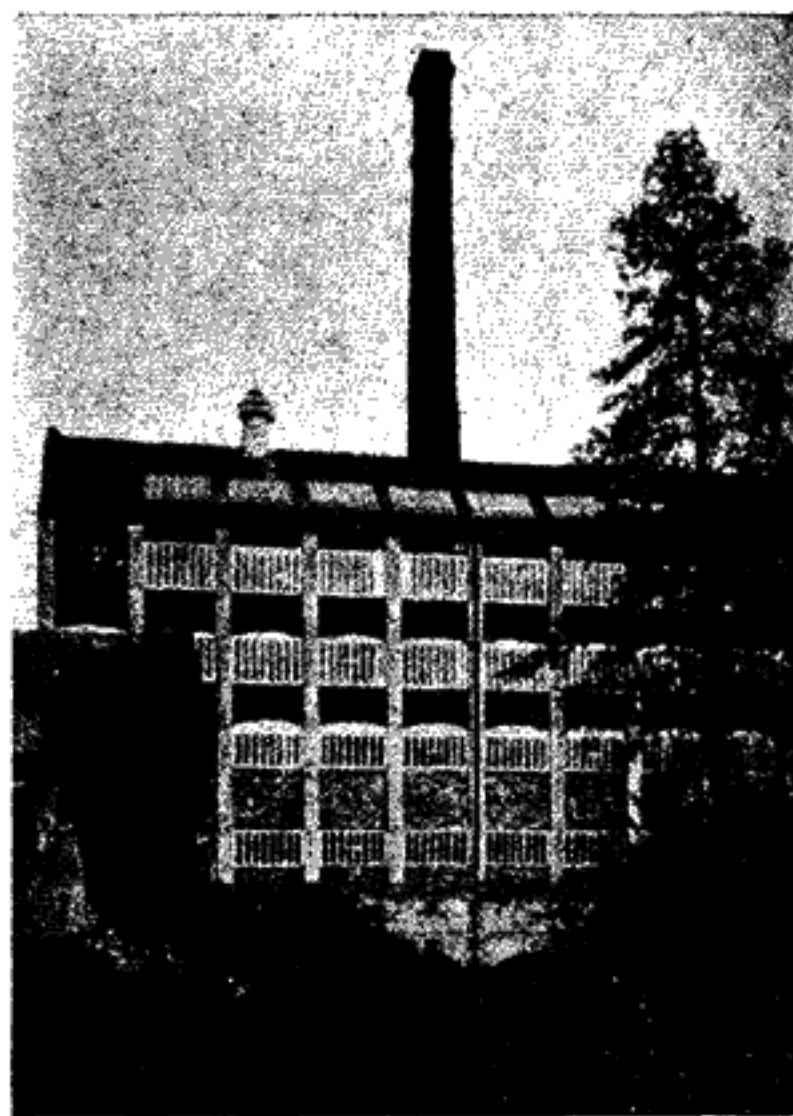
Τὸν 19ο αἰώνα λοιπὸν εἶχε χαθεῖ καὶ τὸ αἶσθημα τοῦ ὑλικοῦ. Ἡ ἐπίσημη ἀρχιτεκτονικὴ δὲν ἀναγνώριζε παρὰ τὰ πολυτίμα οἰκοδομικὰ ὑλικά, μάρμαρο, γρανίτη, πορόλιθο καὶ παρόμοια. Παραγνώριζε ὅτι κάθε ὑλικό, ἔστω καὶ εὐτελές, ἔχει τὴ χάρις τῆς ὕφης του, καὶ ὅτι ἡ ἀρμονία τῶν σχημάτων δὲν ἔχει προτιμήσεις στὰ ἀκριβὰ ὑλικά, ἀφοῦ καὶ μετὰ τὰ πολυτιμότερα μπορεῖ νὰ γίνουν ἀσχημα πρᾶγματα. Ἀντιθέτως ἡ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἐπιτέλεσε θαύματα μετὰ εὐτελεῖ ὑλικά, ὅπως τὸ τοῦβλο.

Εὐτυχῶς πρὸς τὴν ἀντίληψη αὐτὴ ἀντέδρασε τὸ κίνημα τῶν προραφαιλιτῶν στὴν Ἀγγλία πρῶτα. Μετὰ αὐτὸ μάλιστα ἐγκαινιάζεται καὶ ἡ θεωρητικὴ ἀναζήτηση τῆς νέας ἀρχιτεκτονικῆς.

Δ'. ΤΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ

Ἐκεῖ ποῦ εἶχαν φθάσει τὰ πρᾶγματα τὸν 19ο αἰώνα, δίχως μιά θεωρητικὴ κίνησις θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ βγεῖ ἡ τέχνη ἀπὸ τὸ χάος. Γύρω στὰ μέσα ὁμοῦ τοῦ αἰώνα στὴν Ἀγγλία δημιουργεῖται μιά τάσις πρωτογονισμοῦ (πρωτογονισμοῦ βέβαια ὅπως τότε τὸν ἀντιλαμβάνονταν), ἐπηρεασμένου ἀπὸ τὴ γοτθικὴ καὶ τὴν Ἰαπωνικὴ τέχνη μετὰ ὁδηγὸ τὸν Ruskin. Ἡ κίνησις κορυφώνεται μετὰ τοὺς Προραφαιλίτες καὶ τὸν William Morris ποῦ ἔγινε ἀπόστολος τοῦ ἀγνοῦ ὕλικου, τῆς σκόπιμης μορφῆς καὶ μιᾶς ἐπιπεδόσχημης διακόσμησης. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐμπνευσή του ἀναπτύχθηκε καὶ μιά ἐγχώρια ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ σπιτιοῦ (domestic architecture) μετὰ τοὺς Pugin, Webs κλπ.

Αὐτοὶ ἀπὸ ἀντίδρασις πρὸς τὴν ψυχρότητα τῶν ἐπίσημων ρυθμῶν καὶ τὴ δυσκολία προσαρμογῆς τους στὴν πρακτικὴ διαρρύθμισις τῆς κάτοψης, ἐτόλμησαν νὰ συνθέσουν κατοικίες, ἐξοχικὲς κυρίως, μετὰ φθινὰ ὑλικά, ἀπλὲς μορφές, καὶ γραφικὴ ἐλεύθερη διάταξις (Εἰκ. 7). Ἔτσι ἀπαλλάσσανε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀπὸ τὴν ψεύτικη μνημειακὴ συμμετρία, ἐλευθέρωναν τὴν κάτοψη, ξανάβρισκαν τὴν ὁμορφιά τοῦ ὑλικοῦ καὶ ἐθέσπιζαν τὴν ἀρχὴ τῆς ἀπλότητος. Οἱ ἀρχεὶ αὐτὲς ὅλες διέπουν τὴ νέα ἀρχιτεκτονικὴ σήμερα, μετὰ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐμφανίζονται μετὰ



Εἰκ. 6. Οἱ μύλοι Stanley, στὸ Gloucestershire τῆς Ἀγγλίας (1813).



Εἰκ. 7. Τὸ Red House τοῦ William Morris στὸ Kent τῆς Ἀγγλίας.
Ἔργο τοῦ Webb (1859).

συμπαραστάτη τὰ νέα τεχνικά συστήματα.

Ἡ κίνηση αὐτὴ ἐπέδρασε σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη. Ἰδιαίτερα στὴ Γερμανία, ὅπου ὁ Muthesius τὸ 1904 μὲ τὰ συγγράμματά του ἔκαμε γνωστὸ τὸ ἐγγλέζικο σπίτι. Τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐπιρροῆς ὑπῆρξαν καταπληκτικά, γιατί στὴ Γερμανία εἶχε προηγηθεῖ ὁ ἱστορικὸς ματεριαλισμὸς τοῦ ἀρχιτέκτονα Semper, ποὺ ἐξέταζε ποῦθε προέκυψαν οἱ μορφές τῆς ἀρχιτεκτονικῆς: ἀπὸ τὸ σκοπὸ, τὸ ὕλικό, ἢ τὴν τεχνική, δισκηρῶσσοντας ὅτι «ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἡ συνάντηση σκοποῦ καὶ ὕλικου». (9) Εἶχε προηγηθεῖ ὁ Fiedler ποὺ διακήρυσσε ὅτι ὁ τεχνίτης μιλάει μὲ πέτρα, μὲ χρῶμα, ἢ μὲ λόγια. Ἐπίσης ὁ αἰσθητικὸς Grosse (1894), ποὺ μελετοῦσε τὴν τέχνη μὲ γενετικὴ ἐξελικτικὴ βάση, φέρνοντας στὸ προσκήνιο καὶ τὴν τέχνη τῶν πρωτόγονων καὶ τῶν παιδιῶν, δηλαδὴ πλασμάτων ποὺ δὲν χωρίζουν τὸ ἰδεατὸ ἀπὸ τὸ πραγματικὸ.

Πάντως στὴν ἡπειρωτικὴ Εὐρώπη ἡ πρώτη κίνηση ἐφαρμογῆς νέων μορφῶν στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα ἀρχίζει ἀπὸ τὸ Βέλγιο. Τὸ Βέλγιο, ἐπειδὴ ἐκβιομηχανοποιήθηκε πρῶτο, ἀκμαζε τότε καὶ εἶχε γίνει κέντρο πνευματικὸ. Φιλοξένησε τὸν van Gogh, τὸν Cézanne, τὸν Seurat καὶ τὸν ἀρχιτέκτονα van de Velde ποὺ τὸ 1880 ἀνακίνησε πάλι τὸ ζήτημα τῆς σχέσης μορφῆς καὶ λειτουργίας γιὰ μιὰ καλὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Ἐκεῖ λοιπὸν γεννήθηκε ὁ, τι ὀνόμασαν τότε Νέα τέχνη, τὸ Art-nouveau. Ἡ τέχνη αὐτὴ δὲν εἶχε κατὰ βάθος ρυθμὸ. Ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ νατουραλιστικὴ διακόσμηση τῶν σιδηρῶν κατασκευῶν μὲ ἐλικοειδεῖς λάμες, καὶ τῶν λίθινων μὲ ἀνάγλυφα φυλλώματα τοῦ φυτικῶ κόσμου, καμπυλοῦμενα ἐλεύθερα καὶ ὄντας

(9) Ὅπως ἀναφέρει ὁ Taut. op. cit.

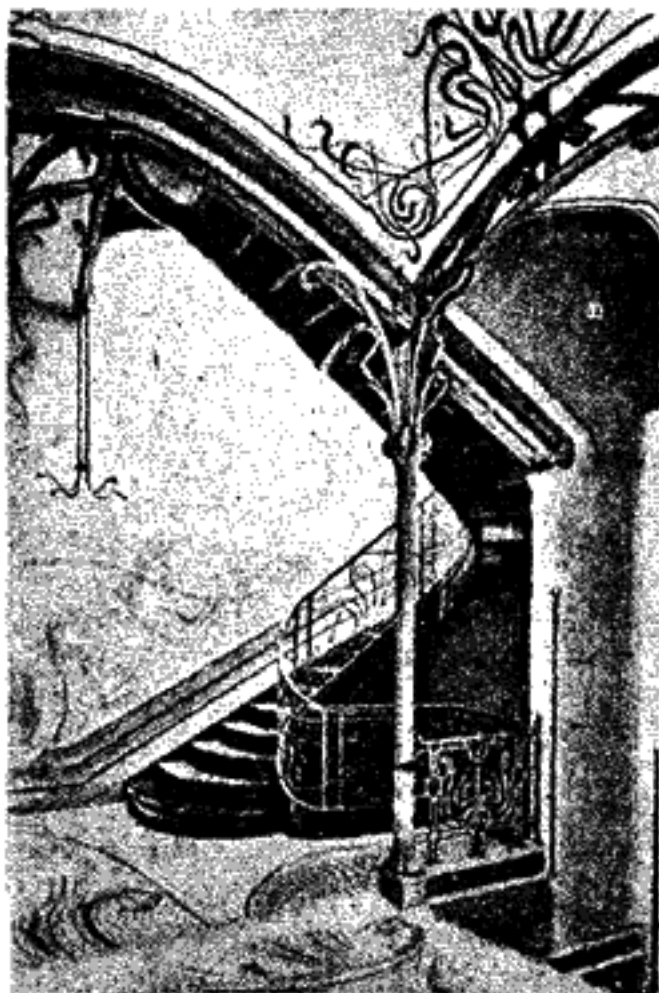
συχνότερα ἄσχημα. Τὸ νέο δῆμος ἦταν ὅτι δὲν μιμοῦνταν πλέον τὸν στυλιζαρισμένο φυτικὸ κόσμο τῆς κλασσικῆς μορφολογίας.

Ἡ ἐπιρροή κατ' ἄλλους προέρχονταν ἀπὸ τοὺς Προραφαιλίτες, κατ' ἄλλους ἀπὸ τὴ θεωρία τοῦ Darwin γιὰ τὴν ὀργανικὴ ἐξέλιξη τῆς ζωῆς. Κατ' ἐμὲ στὴν ἀπόφαση νὰ σπάσουν τὰ δεσμὰ μὲ τὸ παρελθόν, γι' αὐτὸ ἐκτὸς ἀπὸ τὸ διάκοσμο, ἔχουμε καὶ στίς κατόψεις μιὰν εὐλυγισία στὴ διαμόρφωση τοῦ χώρου καὶ μιὰ ἀνεξαρτησία τῶν κατόψεων τῶν ὑπερκείμενων ὀρόφων, ποὺ προδιαγράφει σύγχρονες ἀντιλήψεις, ὅπως μαρτυροῦν τὸ σπίτι τοῦ Horta (Εἰκ. 8).

Ἡ Νέα τέχνη βρίσκει μιὰ ἐφήμερη ἐπιτυχία στὸ Παρίσι στὴν Ἐκθεση τοῦ 1900 καὶ

μιὰ σύντομη μίμηση στὴ Γερμανία μὲ τὸ ὄνομα Jugendstil.

Τώρα τὸ κέντρο τῆς νέας κίνησης μετατίθεται στὴ Γερμανία καὶ ὡς πρώτη ἐκδήλωση ἔχουμε τὴ μετάκληση τοῦ ἀρχιτέκτονα van de Velde στὴ Weimar τὸ 1900 γιὰ νὰ ἀναλάβει τὴ διεύθυνση τοῦ Bauhaus, ποὺ ἀργότερα, τὸ 1919, μὲ τὸν Gropius ἀναπτύχθηκε σὲ σπουδαῖο θεωρητικὸ κέντρο. Ἐπὶ πλέον τὸ 1907 συγκροτεῖται στὴ Γερμα-



Εἰκ. 8. Σπίτι τοῦ ἀρχιτέκτονος V. Horta
12, Rue Turin, Βρυξέλλες.

νία τὸ Deutscher Werkbund, ὅπου γίνεται ἡ πρώτη προσπάθεια νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὁ καλλιτέχνης γιὰ τὴν αἰσθητικὴ διαμόρφωση τῶν βιομηχανικῶν προϊόντων μετὰ βάση τὴ μηχανικὴ τους παραγωγή. Ὁ Peter Behrens προσλαμβάνεται ὄχι μόνον ὡς ἀρχιτέκτων τῆς Ἑλεκτρικῆς Ἐταιρίας A. E. G. ἀλλὰ καὶ ὡς σχεδιαστὴς τῶν προϊόντων της.

Ἀλλὰ προηγουμένως στὴν Ὀλλανδία, ἴσως διότι βρίσκονταν σὲ μεγαλύτερη συνάφεια μετὰ τὴν Ἀγγλία καὶ τὸ Βέλγιο, πρωτοστατεῖ ὁ ἀρχιτέκτων Berlage ποὺ ζητάει ν' ἀπλοποιήσει τὶς μορφές καὶ ν' ἀναδείξει τὴν ὕψη τῶν ὑλικῶν, καὶ τὸ 1898-1903 χτίζει τὸ πρωτοποριακὸ Χρηματιστήριον τοῦ Amsterdam. Ἐκεῖ συμπύσσεται ἀργότερα καὶ μιὰ ὀργάνωση μετὰ τὸ ζωγράφο Mondrian, τὸν ἀρχιτέκτονα Oud καὶ ἄλλους, ποὺ καλλιεργοῦν τὶς ἀρχές τοῦ κυβισμού, τὶς ὁποῖες ἀνέδειξε ὁ Cézanne μαχόμενος τὸν ἱμπρεσιονισμό. Ἔτσι οἱ ἀρχές τοῦ κυβισμού μπαίνουν στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀργότερα μετὰ τὴν Ὀλλανδία καὶ ἐπηρεάζουν τὸν Le Corbusier κυρίως.

Γιὰ χάριν τῆς ἱστορίας θὰ ἀναφέρω καὶ μιὰ κίνηση ἀσήμαντη καλλιτεχνικῶς, ἀλλὰ ποὺ στὴν ἐποχὴ της ἔκαμε πολὺ θόρυβο καὶ ποὺ λόγῳ τοῦ πολιτικοῦ της χαρακτήρα διέ-

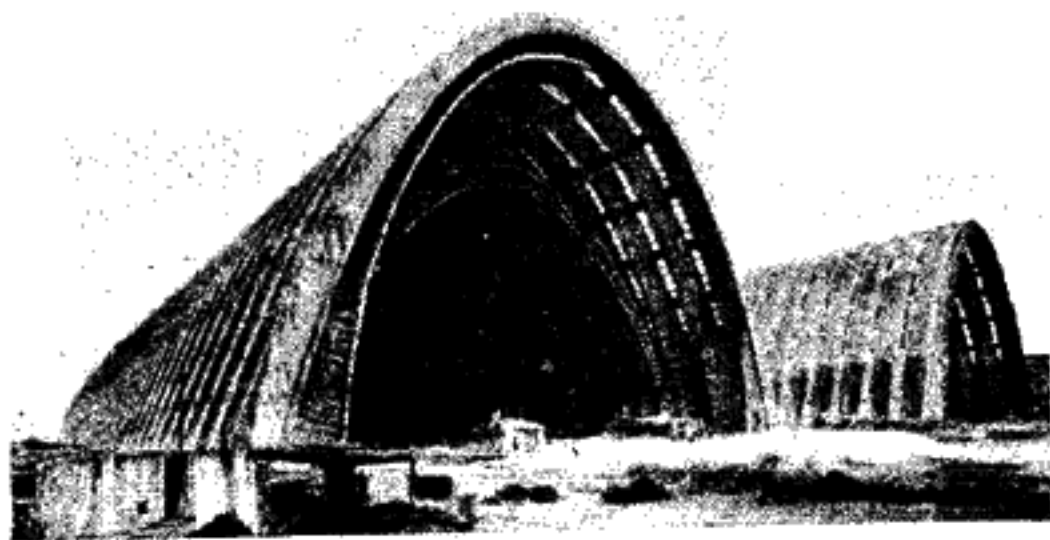


Εἰκ. 9. Πρόταση τοῦ Le Corbusier γιὰ μεγάλου κλίμακας συνοικισμό. (ilot insalubre No 6) 1937

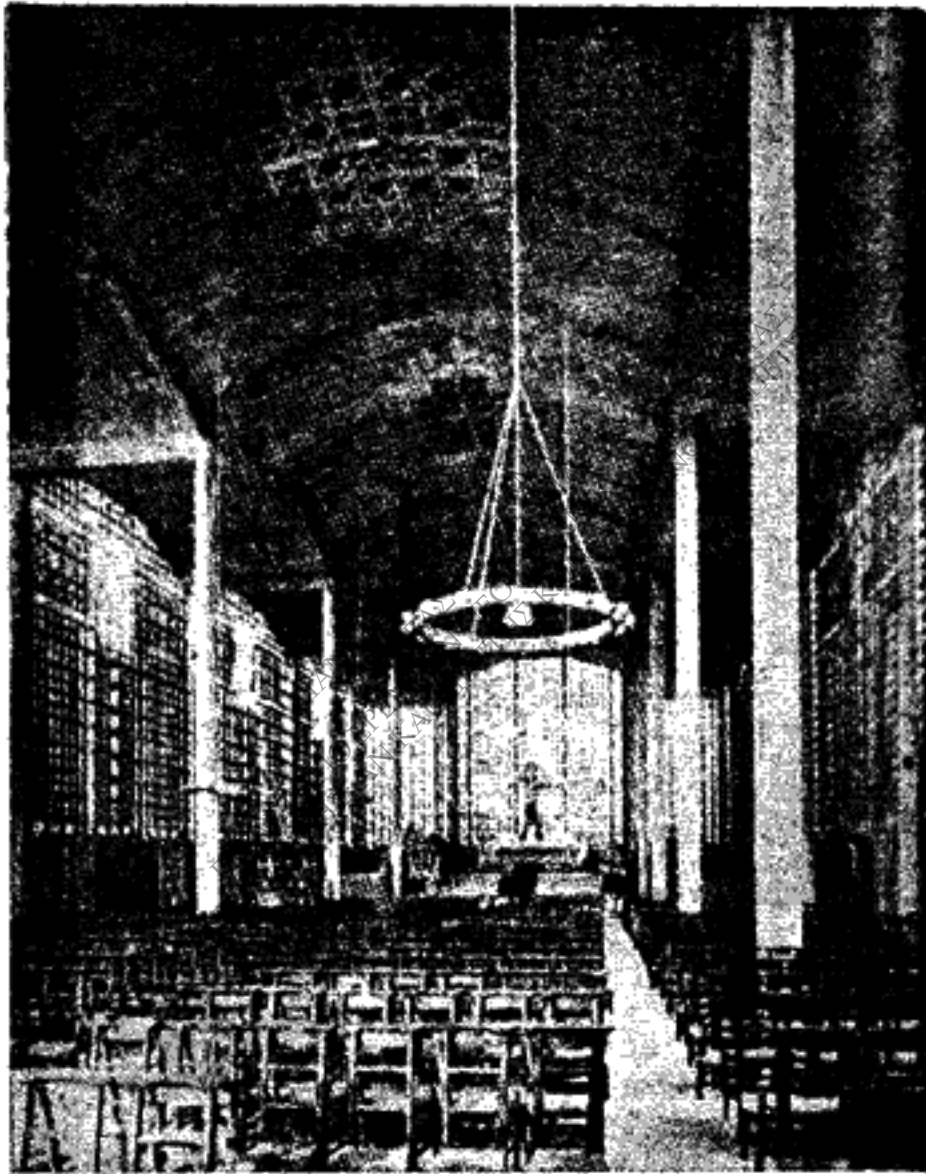
σωσε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ Ἰταλικοῦ φασισμού. Πρόκειται γιὰ τὸ φουτουριστικὸ μανιφέστο τοῦ Marinetti μετὰ τὸ ὁποῖο προπαγάνδιζε «τὴ νέα ὁμορφία τῆς ταχύτητας», τὴν ὁμορφία ποὺ συλλαμβάνουμε τρέχοντας μετὰ τὸ αὐτοκίνητο ἢ τὸ ἀεροπλάνο. Ἐπρόκειτο δηλαδὴ γιὰ ἕναν ἱμπρεσιονισμό μηχανικὰ δημιουργούμενον, ἀφοῦ ἡ φευγαλέα ματιὰ τοῦ τεχνίτη ὀφείλονταν πλέον σὲ μιὰ κίνηση ἐκ τῶν ἔξω. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν εἶχε βαθύτερη ἀπήχηση ὁ φουτουρισμὸς στὴν τέχνη, εἶχε ὁμοίως στοὺς ἐπιπόλαιους θεωρητικούς της. Πάντως ἕνας νέος ἀρχιτέκτων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὁ Sant Elia, μᾶς ἀφίσε ἕνα σχέδιον γιὰ τὴ Νέα πόλη (città nuova), ὅπου θέλοντας νὰ ἐκφράσει τὴ μέθη τῆς ταχύτητας ἀφίνει ὑπὸ τοὺς οὐρανοξύστες καὶ ὑπὲρ τὸ ἔδαφος νὰ

διασταυρῶνονται σὲ πολλὰ ἐπίπεδα στὸ χῶρο ὑπόγειοι σιδηρόδρομοι, αὐτοκινήτοδρομοι, λεωφόροι κ.ο.κ. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει σήμερον στὴ Νέα Ὑόρκη μετὰ τὶς διασταυρώσεις τῶν ἀρτηριῶν συγκοινωνίας στὸ χῶρο, τὶς περίφημες parkways, σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὶς καθ' ὕψος ἀρτηρίες τῶν οὐρανοξυστῶν.

Ἱστορικῶς βρισκόμαστε τώρα στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ὅπότεν δύο μεγάλα ρεύματα παρατηροῦνται, ὁ γαλλικὸς κονστρουκτιβισμὸς μετὰ τοὺς Garnier καὶ Perret, καὶ ὁ γερμανικὸς ἱμπρεσιονισμὸς μετὰ τοὺς Behrens καὶ Poelzig ὡς πρωτοπόρους. Ἀλλὰ τὰ ρεύματα αὐτὰ συνε-



Εἰκ. 10. Ὑπόστεγο ἀεροπλοίων στὸ Orly. Μηχανικὸς Freyssinet.



Εἰκ. 11. Ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας Notre Dame de Raincy (1922-23).
Ἀρχιτέκτονες Aug. καὶ Gust. Perret

χίζονται καὶ μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, καὶ γι' αὐτὸ θὰ τὰ ἐξετάσω ἀφοῦ ἐκθέσω πρῶτα ποιῆς ἀρχές διακήρυξε ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ ὅταν μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, βρῆκε εὐκαιρία νὰ ἐπιβληθεῖ ὀριστικά. Διότι τότε τὰ προβλήματα τῆς ἀνασυγκρότησης πρόβαλαν τεράστια, συνοικισμοὶ ἐργατικοί, νέες βιομηχανίες, καὶ τεχνικὰ ἔργα ἔπρεπε νὰ ἐκτελεστοῦν ἐκ βάθρων καὶ σύντομα. Νέες οἰκονομικὲς καὶ κοινωνικὲς συνθήκες λαμβάνονταν ὑπ' ὄψει· νέα ὑλικά, καὶ νέες μεθόδους κατασκευῆς χρησιμοποιήσαν, καὶ προπαντὸς ἓνα νέο πνεῦμα ἀρχισε νὰ πνέει.

Ε'. ΟΙ ΝΕΕΣ ΑΡΧΕΣ

Οἱ διαπιστώσεις ποὺ εἶχαν κάμει οἱ ἀρχιτέκτονες ἦσαν :

1) ἡ νέα οἰκονομία εἶχε διαμορφώσει μιὰ νέα κοινωνία ποὺ ὑπέφερε στὸ κτιριακὸ καὶ πολεοδομικὸ τῆς περίβλημα.

2) ὅτι ὄφειλαν νὰ ἀντιμετωπίσουν προβλήματα μεγάλης κλίμακας ὀρθολογικά καὶ σ' αὐτὰ νὰ ὑπαγάγουν τὰ ἐπὶ μέρους.

3) νὰ χειρισθοῦν νέα ὑλικά καὶ μεθόδους κατασκευῆς.

Γιὰ νὰ τὰ ἐπιτύχει αὐτὰ ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ ἔθεσε τίς ἐξῆς ἀρχές :

1) Νὰ ἐγκαταλείψει τὸν ἐμπειρισμὸ καὶ νὰ στραφεῖ πρὸς τὸν ὀρθολογισμὸ. Πρῶτη ἡ πολεοδομία γίνεται ἐπιστήμη, μελετᾶ με στατιστικὲς τὴν αὔξησιν, τὴν κίνησιν, τὴν πυκνότητα τοῦ πληθυσμοῦ· τὴν κυκλοφορία, τὸ ἐμπόριο, τὴ βιομηχανία, τὸ ἔδαφος, τὸ ὑπέδαφος, τοὺς ἀνέμους, τὰ νερά· καὶ ὀργανώνει τὴ ζωὴ με συνθήκες ὑγιεινῆς εὐχάριστες καὶ πρόβλεψη γιὰ τὸ μέλλον. Πρῶτος ὁ Perret προτείνει γιὰ τὸ κέντρο τῆς μεγαλοπόλης οὐρανοξύστες σὲ μεγάλη ἀπόστασιν. Ὁ Le Corbusier προτείνει παρόμοια, καὶ κτίρια χαμηλότερα στὰ ἄκρα, καὶ μάλιστα ἐπὶ πασσάλων ὥστε νὰ διευκολύνεται ἡ κυκλοφορία. Ὅλα αὐτὰ φυσικὰ μέσα στὸ πράσινο. Νέο πνεῦμα σὲ μιὰ νέα κλίμακα διατρέχει τὴν πόλιν (Εἰκ. 9).

Τὸ ἴδιο ἡ κτιριολογία γίνεται ἐπιστήμη· μελετᾶ τὸν ἐλάχιστο ἀπαιτούμενο χῶρο γιὰ τίς διάφορες λειτουργίες τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴν κατοικία, καὶ ρυθμίζει τὴ διάταξιν τοῦ κτιρίου ἀνάλογα με τὸν προορισμὸ του ἂν εἶναι σχολεῖο, νοσοκομεῖο ἢ θέατρο.

2) Ἡ κατασκευὴ ν' ἀκολουθήσει τὸν τεχνικὸ ὀρθολογισμὸ· ὥστε χάριν στὴν πρόοδο τῆς στατικῆς νὰ κατακτᾶ τὸ μέγιστο ἀποτέλεσμα με τὴν ἐλάχιστη σπατάλη ὕλης. Χρησιμοποιεῖ σίδηρο, ἀτσάλι, γυαλί, μπετόν-ἀρμέ, κόντρα-πλακέ, ἀλουμίνιο, πλαστικὰ ὑλικά. Μελετᾶ τὴ θερμαγωγικότητά τους,

τὴν ὑγροσκοπικότητά τους καὶ ἄλλες ἰδιότητες. Τυποποιεῖ καὶ προτυποποιεῖ τὰ μέλη τῆς κατασκευῆς καὶ τείνει νὰ τὰ καταστήσει προβιομηχανοποιημένα, ὥστε νὰ χτίζει ἐν ξηρῷ, γρήγορα καὶ με ἀκρίβεια.

3) Ἡ μορφή νὰ προκύπτει ἀπὸ τὴ λειτουργία. Γι' αὐτὸ ἡ πρόσοψη ἀκολουθεῖ τὴν κάτοψη, τῆς ὁποίας ἡ διάταξιν ἐκφράζει τὴ λειτουργία, ποὺ μάλιστα ἀναπτύσσεται ἐλεύθερα πλέον χωρὶς συμμετρικότητες καὶ ρυθμολογικοὺς περιορισμοὺς (Εἰκ. 15). Ἐξ ἄλλου ἡ μορφή προκύπτει καὶ ἀπὸ τὴ στατικὴ λειτουργία, ὅπως ὁ πρόβολος, ἡ ταράτσα, τὸ κέλυφος, ἡ μηκυτοειδὴς πλάκα. Ἔτσι ἓνα νέο στατικὸ αἶσθημα ἀναπτύσσεται.

4) Ἡ μορφή νὰ εἶναι ἀπλή, χωρὶς πρόσθετο διάκοσμο ἄλλον, παρὰ ὅποιον προκύπτει ἀπὸ τὴν μηχανὴ ἢ τὴν κατασκευὴ, καὶ ν' ἀναδεικνύει τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ὑλικοῦ.

5) Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ νὰ γίνῃ διεθνῆς, ἐφ' ὅσον τὰ ὑλικά λόγω εὐκολίας μεταφορᾶς εἶναι παντοῦ τὰ ἴδια, καὶ οἱ ἀνάγκες τῶν ἀνθρώπων κατὰ βάθος ἴδιες ἀφότου μάλιστα ἐπικοινωνοῦν εὐκόλα μεταξύ των. Ἡ τεχνικὴ ἄλλωστε μπορεῖ νὰ ἀδιαφορήσῃ καὶ γιὰ τίς κλιματολογικὲς συνθήκες ἀφοῦ καὶ τεχνητὸ κλίμα δημιουργεῖ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν κτιρίων.

Βέβαια οἱ τάσεις αὐτὲς ἦσαν κάπως μο-

νόπλευρες καὶ ἐπαναστατικές στὴν ἀρχή· ἀκρότητες δὲν ἀργησαν νὰ φανερωθοῦν καὶ ἀουνέπειες αἰσθητικὲς ἀπομένουν. Διότι ἡ πολεοδομία δὲν ἀρκεῖ νὰ μελετήσῃ ἐπιστημονικῶς γιὰ νὰ προβλέψῃ ὀρθά· χρειάζεται καὶ τὴν ψυχολογία τῆς κοινωνίας καὶ μιὰν ἰδεολογία. Ἡ κτιριολογία πάλι δὲν ἀρκεῖ νὰ δώσει στὸν ἄνθρωπο τὸ ἀναγκαῖο *minimum* χώρου γιὰ νὰ ζήσει εὐτυχῆς ὅσο κι' ἂν τοῦ προσφέρει ἀνέσεις τεχνικές. Ὅ,τι ἀνεχόμεστε σὲ μιὰ καμπίνα ἀτμοπλοίου γιὰ μιὰ ἢ δύο νύχτες, δὲν τὸ ἀνεχόμεστε ἐφ' ὅρου ζωῆς. Κ' ἔτσι μὲ τοὺς συνοικισμοὺς ποὺ ἔγιναν στὶς βάσεις αὐτές, ἡ ταξικὴ διάκριση ἀντὶ νὰ ἀρθεῖ ἐξαιρέται.

Ὁ τεχνικὸς ὀρθολογισμὸς πάλι δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ καθορίσῃ τὴν χρῆση τῶν ὑλικῶν καὶ τὶς μεθόδους. Χρειάζεται καὶ μιὰ οἰκοδομικὴ διαίσθηση. Γι' αὐτὸ τὰ περισσότερα νέα ἀρχιτεκτονήματα ὡς κατασκευὴ ἀπεδείχθησαν κακὰ καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς ἀπλὲς μορφές τους σήμερα δείχνουν ἄθλια. Ἀλλὰ δυστυχῶς ὁ ἀρχιτέκτων ἔχει ἀποξενωθεῖ μοιραίως ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση. Σχεδιάζει στὸ γραφεῖο του καὶ τὸ ἐργοστάσιο ἐκτελεῖ.

Ἡ ἀπλότης ἐξ ἄλλου δὲν πρέπει νὰ ταυτίζεται μὲ τὴν ἀπλοποίηση. Ὅσο καὶ ἂν ἡ μορφή προκύπτῃ ἀπὸ τὴν λειτουργία, ἀπαιτεῖται καὶ μιὰ αἰσθητικὴ πρόθεση γιὰ νὰ γίνῃ εὐχάριστη. Ὀπτικοὶ καὶ ψυχολογικοὶ παράγοντες παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στὴ σύνθεση.

Τέλος ὁ διεθνισμὸς δὲν μπορεῖ νὰ καταργήσῃ τὴν ἐγχώρια παράδοση. Τὸ σπίτι στὸ Βορρᾶ μὲ τὸ ν' ἀποκτήσῃ ταρατσα δὲν θὰ πάρῃ ποτὲ τὸ χαρακτήρα τῆς Ἀνατολῆς. Καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυση, διεθνῶς ἐκτιμᾶται ὅ,τι μέσα ἀπὸ τὸν τοπικὸ του χαρακτήρα προβάλλει ἀξίες ποὺ συγκινοῦν κάθε ἄνθρωπο. Καὶ μιὰ ἀπ' αὐτές εἶναι ἡ ὁμορφιά.

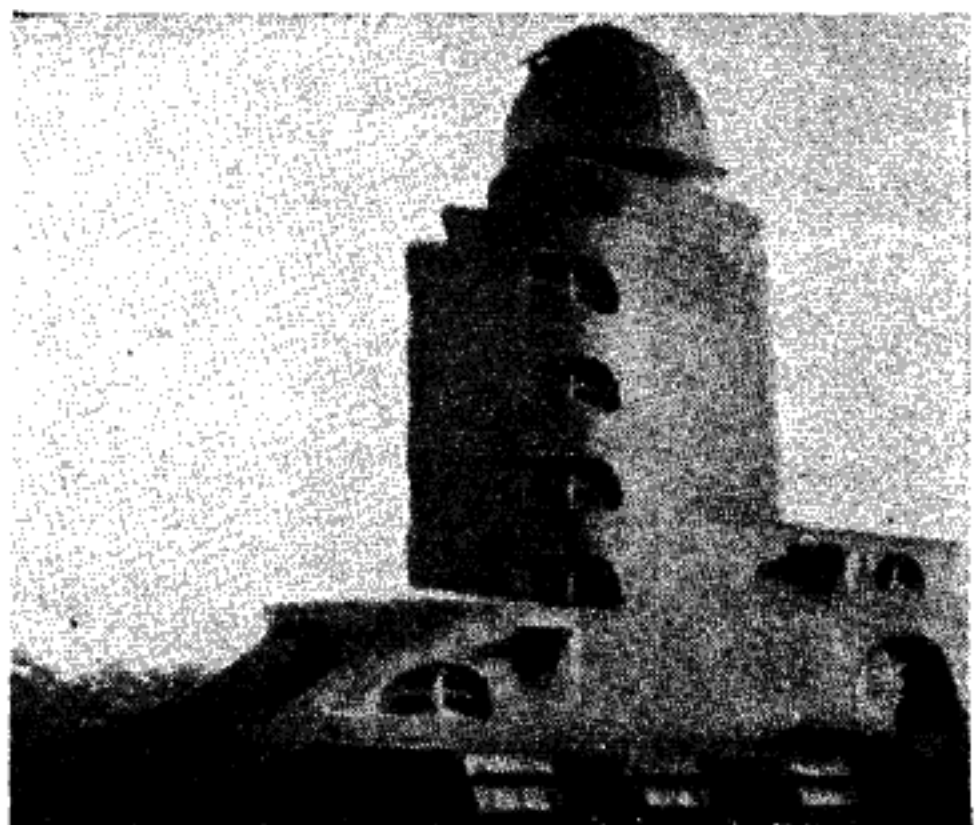
Ἀλλὰ ἡ ὁμορφιά τότε ἀναζητήθηκε στὴν τεχνικὴ καὶ εἰδικώτερα στὴ μηχανή. Αὐτὴ ποὺ τὸν 19ο αἰώνα ἐθεωρεῖτο ἔργο βάρβαρο καὶ δογματικῶς ἄσχημο, ἔγινε πλέον πρότυπο αἰσθητικῆς. Τὰ πλοῖα, οἱ τουρμπίνες, οἱ γερανοί, τὰ silos, ἔγιναν ὑποδείγματα μιᾶς νέας ὁμορφιάς. Ἐτσι ὁ ἰδεολογικὸς ρωμαντισμὸς τοῦ 19ου αἰώνα μετεστράφηκε τὸν 20ὸ αἰώνα σ' ἓνα τεχνικὸ ρωμαντισμό. Ἡ φυγὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα ἐγύρισε σὲ μιὰν ἀποθέωση τῆς πραγματικότητας, ὅπως τὴν εἶχε ἐτοιμάσει στὰ τυφλά ἡ μηχανή. Τὸ πνεῦμα ξέπεσε στὴν ὕλη, καὶ γιὰ νὰ σωθεῖ κατέφυγε πότε στὸν ὀρθολογισμὸ καὶ πότε στὸν ἀλογικὸ δυναμισμό τοῦ αἰσθήματος⁽¹⁰⁾.

(10) Εὐρύτερη ἀνάλυση τοῦ κεφαλαίου αὐτοῦ, ἰδὲς στοῦ: Π. Α. Μιχαηλῆ: Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη.

ΣΤ'. ΤΑ ΝΕΩΤΕΡΑ ΡΕΥΜΑΤΑ

Μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ μπετόν-ἀρμέ καὶ ἀφ' ὅτου κατακτῆθηκε στατικῶς, οἱ σιδηρὲς κατασκευὲς περιωρίσθηκάν κυρίως στὸ μεταλλικὸ σκελετὸ τῶν πολυόροφων κτιρίων, καὶ μάλιστα μόνο στὶς χώρες ὅπου τὸ ἀτσάλι εἶναι φθηνὸ καὶ τὰ οἰκόπεδα πανάκριβα ὅπως στὴν Ἀμερική. Γι' αὐτὸ ἀναπτύχθηκαν ἐκεῖ οἱ οὐρανοξύστες. Ἀντιθέτως ἡ διάδοση τοῦ μπετόν-ἀρμέ ὑπῆρξε παντοῦ γοργή καὶ ἤδη ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 20οῦ αἰώνα τόλμησαν νὰ τὸ φανερώσουν στὴν ἀρχιτεκτονική.

Τὸ νέο αὐτὸ ὑλικό, ποὺ ἅμα πῆξει γίνεται μονόλιθος συμπαγῆς καὶ ἀντέχει, ὀπλιζόμενος κατάλληλα, σὲ θλίψη, κάμψη καὶ ἐφέλκυσμό ὅσο τὸ σίδηρο, χρησιμοποιούμενο ὡς σκελετὸς τῆς κατασκευῆς, ἔφερνε μιὰν ἐπανάσταση. Ἐνῶ πρῶτα ἐδράζαμε τὰ δοκάρια σὲ ὀγκώδεις τοίχους ποὺ κατατρώγανε μεγάλο μέρος τοῦ οἰκοπέδου, τώρα οἱ τοῖχοι καθίσταντο φερόμενα στοιχεῖα. Μποροῦσαν ἐπομένως νὰ γίνουν ἐλαφροί, λεπτοί καὶ νὰ διατάσσονται διαφορετικὰ σὲ κάθε ὄροφο, ὅπως ἡ κάτοψη τὸ ἀπαιτοῦσε. Ὅλο τὸ κτίριο μποροῦσε νὰ ὑψωθεῖ ὑπὲρ τὸ ἔδαφος ἐπὶ πασσάλων ὥστε νὰ περνοῦμε ἀπὸ κάτω του, καὶ οἱ λεπτοὶ του τοῖχοι ἐπιτρέπανε τεράστια οἰκονομία οἰκοπέδου (Εἰκ. 14). Ἐπὶ πλέον τὰ ὑποστυλώματα τοῦ σκελετοῦ μποροῦσαν νὰ ὀπισθοχωρήσουν ἀπὸ τὴν πρόσοψη κ' ἔτσι τὰ παράθυρα νὰ διατρέχουν συνεχῆ καθ' ὅλο τὸ μῆκος καὶ τὸ ὕψος τῆς πρόσοψης, ὡς γυάλινο διάφραγμα. Μὲ τὴν ἀνακάλυψη μάλιστα τῶν μυκητοειδῶν πλακῶν τὸ 1908 ἀπὸ τὸν Ἑλβετὸ Mail-



Εἰκ. 12. Τὸ παρατηρητήριο τοῦ Einstein στὸ Potsdam (1920)
Ἀρχιτέκτων Mendelssohn.



Εἰκ. 13. Τὸ Bauhaus (1926).

Iard (καὶ τὸν Ἀμερικανὸ Turner χωριστὰ) οἱ δοκοὶ καταργοῦνται ἀπὸ τὴν ὀροφή (Εἰκ. 16).

Ἀλλὰ οἱ δυνατότητες δὲν σταματοῦν ἐκεῖ. Τὸ 1916 ὁ Freyssinet κατασκευάζει τὰ ὑπόστεγα ἀεροπλοίων τοῦ Orly ὑπὸ μορφή παραβολοειδοῦς τόξου καὶ μὲ κυματοειδῆ διατομὴ (Εἰκ. 10). Κατόπιν ἀνακαλύπτονται τὰ κελύφη, λεπτόφλουδες καμπυλωμένες ἐπιφάνειες (περίπου 5 ἐκ.), ποὺ στεγάζουν τεράστιους χώρους. Τέλος ἀνακαλύπτεται τὸ μπετόν μὲ ἀρχικὲς τάσεις (béton précontraint) ποὺ ἐπιτρέπει μὲ προβιομηχανοποιημένα κομμάτια μικρῆς διατομῆς, καὶ ἐπομένως ἐλαφρότερα, νὰ γεφυρωθοῦν μεγάλα ἀνοίγματα, τοποθετούμενα ἐν ξηρῷ, ὅπως περίπου στὶς σιδηρὲς κατασκευές. Ἀξιόλογες ἐπινοήσεις γίνονται καὶ στὴν κατασκευὴ γεφυρῶν, silos καὶ ἄλλων τεχνικῶν ἔργων ποὺ ἔχουν καὶ ἀρχιτεκτονικὲς ἀξιώσεις.

Πάντως ἡ καθ'αυτὸ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μπετόν-ἀρμέ ἀναπτύχθηκε στὴ Γαλλία πρῶτα καὶ ἴσως ἐκεῖ βρῆκε τὴν τελειότερὴ τῆς ἔκφραση, δίνοντας εὐκαιρία στὸν ἔμφυτο γαλλικὸ κονστρουκτιβισμό νὰ ἐκδηλωθεῖ μὲ νέα μορφή. Πρῶτος ὁ Baudot τὸ 1894 κατασκεύασε στὴ Μονμάρτη μιὰ ἐκκλησίαν ἀπὸ μπετόν-ἀρμέ, ὅπου παρὰ τὶς γοθθικίζουσες ἀκόμη μορφές σταυροθολίων ἡ κατασκευὴ γίνεται ἐλαφρὰ καὶ ἀναπνέει σ' ἓναν ἀέρα καινούργιον. Ὁ Tony Garnier κατόπι τὸ 1901-4 σχεδιάζει μιὰν ὀλόκληρη βιομηχανικὴ πόλιν ἀπὸ μπετόν· τολμᾷ νὰ ἀπλοποιήσῃ τὶς μορφές ἀλλὰ διατηρεῖ ἓνα ὕφος κλασσικό, τοῦ ὁποῦ μοτίβα ἀπομένουν στὸ στάδιο τῆς Lyon.

Ἐκεῖνος ὅμως ποὺ τόλμησε νὰ φανερώσῃ τὸ σκελετὸ στὴν πρόσοψη καὶ νὰ χαρακτηρίσῃ τὶς μορφές σύμφωνα μὲ τὴ στατικὴ τους ἰδιοσυγκρασίαν ἦταν ὁ Perret. Στὸ σπίτι τῆς Rue Franklin (1903) κρεμάει δύο στεγασμένους ἐξώστες καθ' ὄλο τὸ ὕψος ἐπὶ προβόλων. Στὸ Garage τῆς Rue Ponthieu (1905) καὶ στὰ ὑπόστεγα τῆς Casablanca (1916) πρωτοτυπεῖ ἐπίσης· καὶ τέλος

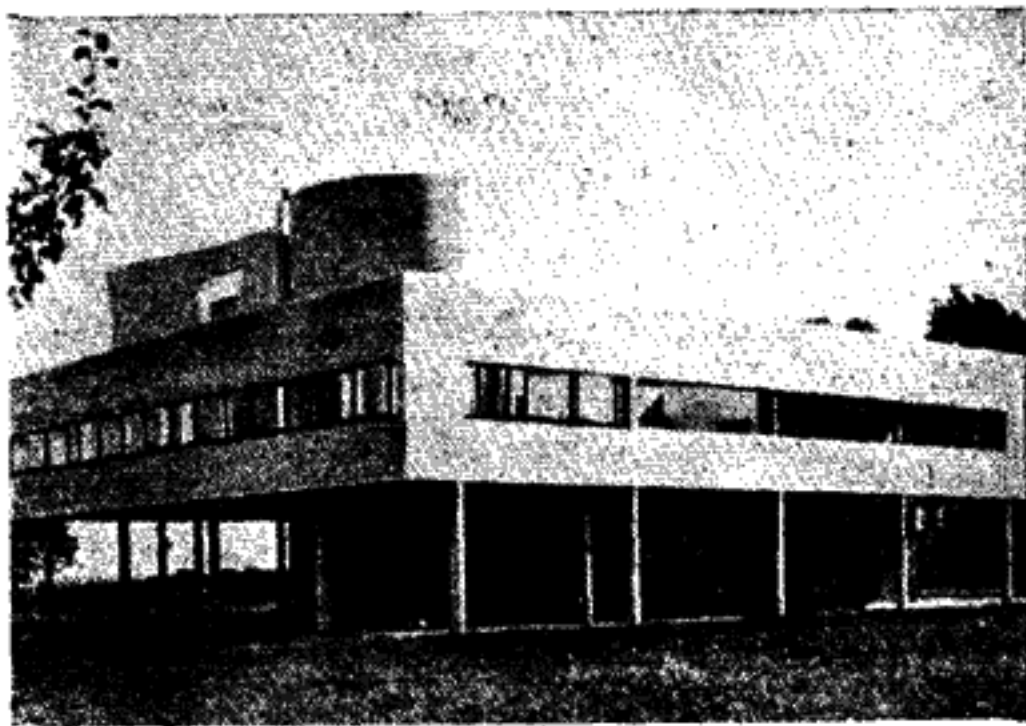
στὴν ἐκκλησίαν τοῦ Raincy (1922) ἀφίνει τὸ μπετόν χωρὶς κοινίαμα καὶ πετυχαίνει μιὰ τόσο συνεπῆ πρὸς τὴ λειτουργία τῆς κατασκευῆ, ποὺ θυμίζει σὲ ὁμορφίαν τὶς γοθθικὲς, ὑπὸ νέα φυσικὰ μορφή (Εἰκ. 11). Ὁ γοθθικὸς ἀναλυτικὸς νοῦς βρίσκεται ἄλλωστε στὸ βάθος τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀρχι-

Ἀρχιτέκτων W. Gropius

τεκτονικῆς τοῦ Perret, παρὰ τὸ κλασσικίζον ὕφος ποὺ ἀνέπτυξε παλαιότερα στὸ Théâtre des Champs Elysées καὶ σὲ ἄλλα νεώτερα κτίριά του.

Ὁ γαλλικὸς κονστρουκτιβισμὸς δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸν μυστικοπαθῆ ἀφαιρετικὸ κονστρουκτιβισμό ποὺ ἐπινοοῦν οἱ πούριστες τοῦ Βορρᾶ καὶ οἱ μυστικοπαθεῖς-Ρώσοι, ὅπως ὁ Kadinsky καὶ ἄλλοι, θέλοντας νὰ καταστήσουν τὴ ζωγραφικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ γεωμετρία.

Προηγουμένως στὴ Γερμανία, ἀπὸ ἀντίδραση πρὸς τὸ γαλλικὸ ἱμπρεσιονισμό, ἔχουμε στὴ ζωγραφικὴ ἓναν ἐξπρεσιονισμό, πατροπαράδοτον στὴ χώρα αὐτὴ, ποὺ μεταφέρεται καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Γίνεται ἀρχικῶς ἐκδηλῶς στὰ ἔργα τοῦ Behrens καὶ Roelzig πρὸ τοῦ 1918. Ἀλλὰ κορυφώνεται μεταπολεμικῶς στὰ ἔργα τοῦ Mendelsohn κάτω ἀπὸ τὸ ποίητο τοῦ «δυναμισμού». Εἰδικώτερα στὸ παρατηρητήριον τοῦ Einstein, (Εἰκ. 12), ὁ Mendelsohn, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν γαλλικὸ κονστρουκτιβισμό, δὲν ἀναδεικνύει τὸ σκελετὸ τοῦ μπετόν-ἀρμέ ἀλλὰ τὴν πλαστικότητά τοῦ ὕλικου αὐτοῦ, ἐφ' ὅσον ἀπὸ τὴ φύση του χύνεται σὲ καλούπια καὶ



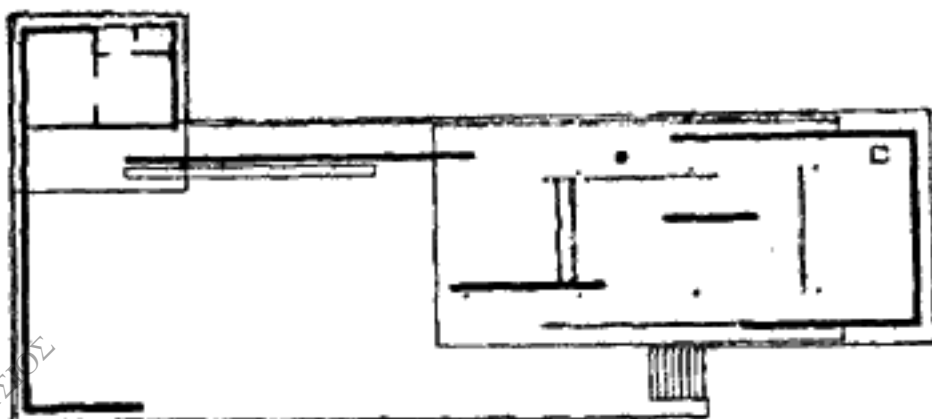
Εἰκ. 14. Ἡ βίλλα Savoye στὸ Poissy.

Ἀρχιτέκτων Le Corbusier 1929-32

μπορεῖ νὰ δώσει ἓνα συμπαγῆ μονόλιθο. Στὸ ἔργο αὐτὸ οἱ μορφές χάνουν τὴν ἐπαφή τους μὲ τὴν Εὐκλείδεια γεωμετρία, καὶ ἀποκτοῦν μιὰν ἔνταση καὶ μιὰ περιδίνηση ποὺ θέτει σὲ παλμικὴ δόνηση τὸ χῶρο. Ὁ τεχνικὸς ὀρθολογισμὸς, ἂν δὲν ἀγνοεῖται, καταδυναστεύεται ἐδῶ ἀπὸ τὸν ἄλογο δυναμισμό τοῦ πλαστικοῦ αἰσθήματος.

Ἀλλὰ καὶ στὴ Γερμανία ὁ ὀρθολογισμὸς τῆς τεχνικῆς παίρνει ρωμαντικὸ ὄψος καὶ δημιουργεῖται ἓνας ρωμαντισμὸς τοῦ ὀρθολογισμοῦ μὲ κύριο ἀντιπρόσωπο τὸν Gropius. Ὁ Gropius διορίσθηκε τὸ 1919 διευθυντὴς τοῦ Bauhaus στὴ Weimar, καὶ τὸ 1925 τὸ μεταφέρει στὸ Dessau σὲ κτίρια ποὺ σχεδίασε ὁ ἴδιος (Εἰκ. 13). Σ' αὐτὰ ἐπιζητεῖ νὰ λύσει ὀρθολογικὰ τὴν κάτοψη, νὰ διατάξει τὶς μάζες ἐλεύθερα, νὰ ἀπαλλάξει τὶς προσόψεις ἀπὸ στύλους, γείσα, κοσμήματα, κερδίζοντας σὲ ἀπλότητα, καὶ τέλος δημιουργεῖ ὁλόκληρες προσόψεις ἀπὸ γυαλί. Ὅλα αὐτὰ εἶναι ὀρθά, ἀλλὰ ἡ ὀρθότητα τοῦ λογισμοῦ ἀπὸ μέσο γίνεται σχεδὸν σκοπός· καὶ ἡ τεχνικὴ δυνατότητα ἀνάγεται σὲ ποιητικὴ πιθανότητα.

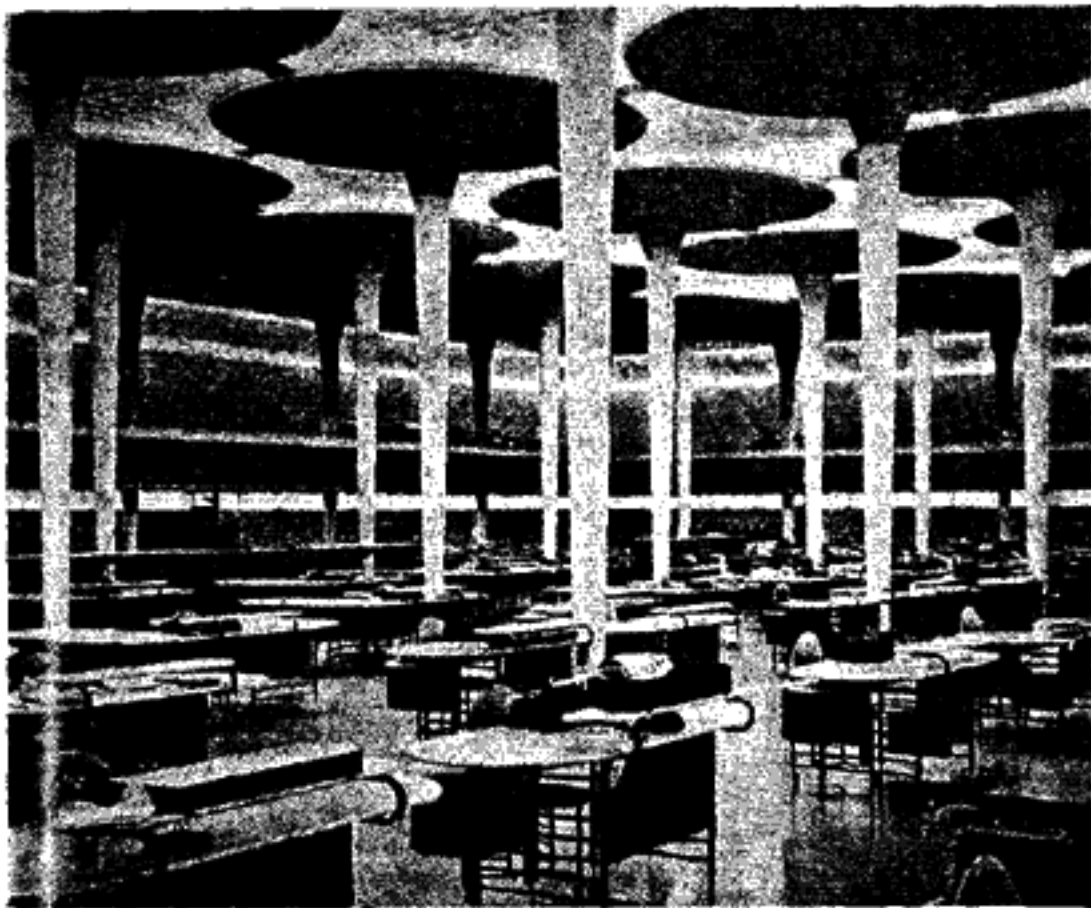
Πάντως στὸ Bauhaus καταβάλλονται ὑπὸ τὴν ἔμπνευσή του μεγάλες θεωρητικὲς προσπάθειες γιὰ τὴν ἀνασύνδεση τῆς μορφολογίας μὲ τὴ βιοτεχνία καὶ τὴ βιομηχανικὴ παραγωγή. Ἐκτελοῦνται σχέδια ἐπιπλῶν, ταπέτων, καὶ κτιρίων προβιομηχανοποιημένων. Ἀλλὰ οἱ προοδευτικὲς αὐτὲς τάσεις εἶναι ξένες πρὸς τὸ Χιτλερικὸ καθε-



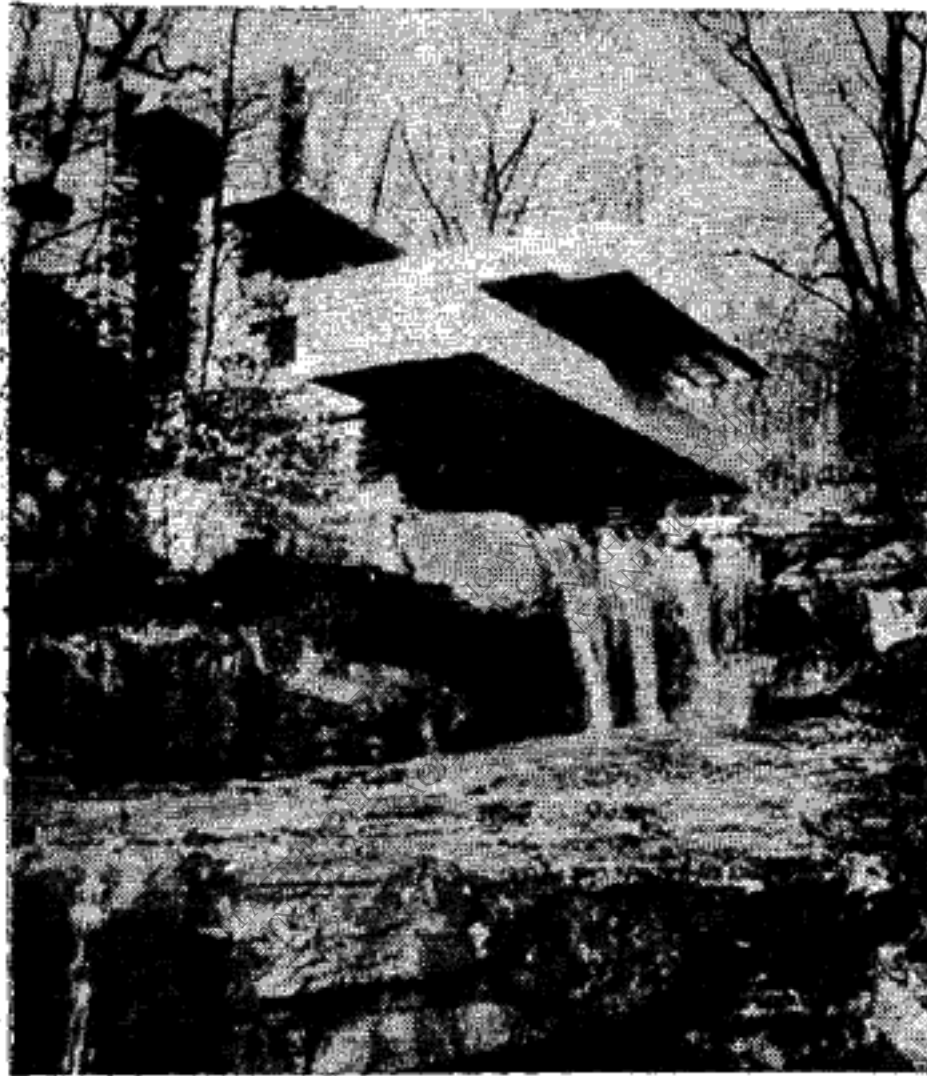
Εἰκ. 15. Κάτοψη τοῦ Γερμανικοῦ Περιπτέρου στὴ διεθνή Ἐκθεση τῆς Βαρκελώνης τὸ 1929.
Ἀρχιτέκτων Mies van der Rohe

στῶς καὶ τὸν ψευτοκλασικισμό ποὺ σοφίστηκε γιὰ νὰ ἐμφανίσει τὰ κτίρια τοῦ καθεστῶτος ὡς ἀνταντακλῶντα τὴν αἴγλη του. Τὸ 1933 τὸ Bauhaus ἔκλεισε. Πάντως ἡ Γερμανία ἀπὸ τὸ 1925—33 ὑπῆρξε κέντρο μεγάλων ἐπιδιώξεων. Κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τῶν πολυκατοικιῶν τῆς Βιέννης, ἔχτισαν παρόμοιες στὴ Φρακφούρτη, στὸ Βερολίνο καὶ ἄλλοι. Καὶ τῆς Βιέννης τὰ ἔργα ἦσαν ἀπαύγασμα μιᾶς παράλληλης νέας σχολῆς ποὺ δημιουργήθηκε ἐκεῖ μὲ πρωτοπόρους τὸν Hoffman, τὸν Wagner, τὸν Loos κ.ἄ.

Τὸν ρωμαντικὸ ὀρθολογισμό τοῦ Gropius τὸν διαδέχεται ὁ ἀφαιρετικὸς μυστικισμὸς τοῦ Ἑλβετοῦ Le Corbusier. Δύο εἶναι οἱ πηγές του: ὁ κυβισμὸς τοῦ Cézanne, μεταφερόμενος στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μὲσω Ὀλλανδίας μὲ τὸν Oud, καὶ ὁ ὀρθολογισμὸς τῆς μηχανῆς. Ζωγράφος κατὰ βᾶθος ὁ Le Corbusier χτίζει ὅπως σχεδιάζει καὶ σχεδιάζει ἀναζητώντας τὰ βασικὰ σχήματα τοῦ κώνου, τῆς σφαίρας, τοῦ κύβου. Διαλύει τὴ μάζα καὶ τὰ τοιχώματά του γίνονται λεπτότατα, σχεδὸν χάρτινα, καὶ κινοῦνται μὲ καμπυλώσεις στὸ χῶρο, σὰν νὰ ἦσαν αὔλα, διαχωριζόμενα συνήθως μὲ τὸ χρῶμα. Χτίζει κατὰ κανόνα πάνω ἀπὸ τὸ ἔδαφος ἐπὶ πασσάλων (Εἰκ. 14) καὶ σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴ γραφικότητα τῆς φύσης. Διακηρύσσει τὴ λειτουργικότητα τῆς κάτοψης, ἀλλὰ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴ λειτουργία τῆς μηχανῆς, καὶ ἐμπιστεύεται στὸ μηχανικὸ ὄπλισμό τῆς κατοικίας μέχρι φανατισμοῦ, ὥστε νὰ διακηρύσσει ὅτι ἡ κατοικία εἶναι μιὰ μηχανὴ (une machine à habiter). Γι' αὐτὸ συνήθως σκλαβώνει τὸν ἄνθρωπο σὲ μιὰ κατοικία ποὺ ὡς μηχανὴ μπορεῖ νὰ λειτουργεῖ ἄριστα ἀλλὰ πολλές φορές ἀπάνθρωπα, ὅπως στὴν πολυκατοικία τῆς Μασσαλίας. Ὑποβιβάζει ἔτσι τὸν ἄνθρωπο σὲ μονάδα ἀπρόσωπη



Εἰκ. 16. Αἴθουσα κτιρίου διοικήσεως τῆς Ἑταιρίας Johnson Max Company στὸ Wisconsin.
Ἀρχιτέκτων Frank Lloyd Wright (1938 - 39).



Εἰκ. 17. Σπίτι Kaufmann στὸ Bear Run, Pa. 1957.

Ἀρχιτέκτων Frank Lloyd Wright

γιὰ νὰ ἀναδείξει τὴν ἐπινόηση πού σοφίζεται μὲ τὸ πρόσημα μηχανικῶν ἀνέσεων καὶ τεχνικῶν δυνατοτήτων. Γι' αὐτὸ καὶ τὸν ὀνόμασαν οὐτοπιστὴ. Πάντως μὲ τὸ φανατισμὸ τοῦ ἔδωσε ὠθήσεις γόνιμες καὶ ἔργα ἀξιόλογα ἐπιτέλεσε. Συνέβαλε πολὺ ὡς προπαγανδιστὴς τῆς νέας ἀρχιτεκτονικῆς μὲ τὰ συγγράμματά του, ὅπου βέβαια γιὰ τοὺς εἰδικούς δὲν ἀπεκάλυπτε συνήθως τίποτε νέο ἀλλὰ τὰ παρουσίαζε μὲ ἐπιδεικτικὸ καὶ ὑποβλητικὸ ὕφος ἱεραποστόλου⁽¹¹⁾. Ἐκπληξῆ δοκιμάζουμε ὅταν ἀπαιτεῖ ἀρμονικὲς χαράξεις γιὰ τὴν πρόσοψη, ἀναγεννώντας ἔτσι κάποιον μεσαιωνικὸ σχολαστικισμὸ σύμφυτο μὲ τὸν ἀφαιρετικὸ μυστικισμὸ του.

Πουριστικὴ διάθεση ἔχει καὶ ὁ Γερμανὸς Mies van der Rohe, ὁ ρωμαντικὸς τῆς ἀπόλυτης μορφῆς. Κατασκευαστὴς μέχρι σχολαστικότητος καθαρὸς, ποιητὴς τοῦ ὀλικοῦ καὶ μ' ἓνα αἶσθημα τοῦ χώρου τρομερὰ ἀνεπτυγμένο. Εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν Εὐρωπαῖος πού ἀνάδειξε τὴ δυνατότητα μιᾶς συνεχοῦς ροῆς τοῦ χώρου μὲ τὴν κατάργηση τῶν ὀλοκληρωτικῶν διαχωρισμάτων τῶν δωματίων. Τὰ δωμάτια-κουτιὰ καταργοῦνται καὶ τὰ χωρίσματα τοῦ χώρου γίνονται διαφανῆ ἢ ὑποδηλώνονται ἀπλῶς. Ὁ χώρος εὐρύνεται καὶ ἐλίσσεται ἀδιαίρετος. Ἐπιπλέον, ἡ διαφορά ἔσω καὶ ἔξω χώρου, σχεδὸν καταργεῖται (Εἰκ. 15).

(11) Le Corbusier: Vers une architecture, Urbanisme, καὶ ἄλλα.

Ἀλλὰ τῆς ἀρχῆς τῆς συνέχειας τοῦ χώρου καὶ τῆς ἐλεύθερης κάτοψης πρῶτος ρηξικέλευθος καὶ μεγαλοφυῆς ἀρχιτέκτων ὑπῆρξε ὁ Ἀμερικανὸς Frank Lloyd Wright (γεν. 1869) θρέμμα τῆς «Σχολῆς τοῦ Chicago». Αὐτὸς διάλυσε πρῶτος τὸν τοῖχο τῶν δωματίων καθιστώντας τὸν διαφανῆ ἢ μόλις ἀντιληπτό, κατάργησε τὸ διαχωρισμὸ ἔσω καὶ ἔξω χώρου, προβάλλοντας βεράντες καὶ ὑπόστεγα. Ἀπλούστευσε τὶς προσόψεις, χωρὶς ὅμως νὰ ἐγκαταλείψει τὸ διάκοσμο πού τὸν ἀνακαίνισε ἀντλώντας ἐμπνεύσεις ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν κατασκευὴ καὶ τὰ αὐτόχθονα ἀμερικανικὰ μοτίβα. Ἐξῆρε τὴν ὁμορφιὰ τοῦ φυσικοῦ καὶ τεχνητοῦ ὀλικοῦ καὶ δὲν ἐδίστασε νὰ εἰσαγάγει πρῶτος τὸν τεχνικὸ ἀερισμὸ καὶ τὰ μεταλλικὰ ἐπιπλα. Συγχρονίσθηκε ἀπόλυτα μὲ τὴν ἐξέλιξη τῶν κατασκευῶν καὶ ἔβγαλε κάθε φορά ἀπὸ τὶς δυνατότητες αὐτῆς ἓνα ποίημα, ὅπως τὶς μυκητοειδεῖς πλάκες πού ἀνθίζουν σὰ μανιτάρια στὸ κτίριο τῆς Ἑταιρίας Johnson (Εἰκ. 16), ἐνῶ σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις ὁ στεγνὸς ὀρθολογισμὸς τῶν Εὐρωπαίων δὲν ἔβγαλε παρὰ μιὰ τεχνικὴ κατασκευή.

Ἐκεῖ πού αὐτὸς δημιουργεῖ ἔργα φυτρωμένα στὴ γῆ σὰ σύμβολα τῆς φύσης, ὅπως τὸ σπίτι τῶν καταρακτῶν (Εἰκ. 17),

οἱ Εὐρωπαῖοι δημιουργοῦν ἀφύσικα μηχανικὰ ἔργα. Γι' αὐτὸ καὶ ὅταν ἐγνώρισαν τὸ ἔργο του στὴν Εὐρώπη μὲσω ἐνὸς Γερμανοῦ καθηγητῆ, δὲν ἀντελήφθησαν ὅτι σ' αὐτὸ κρύβονταν ἤδη ὅλες οἱ νέες ἀρχές πού ἀποζητοῦσαν, διότι ἀπλούστατα ὁ Wright τὶς εἶχε ξεπεράσει μὲ τὴν τέχνη, ἐνῶ οἱ Εὐρωπαῖοι τὶς ξεσκεπάζουν μὲ τὴν τεχνικὴ. Ἡ ἐπιρροή του εἶναι σήμερα μεγάλη, ἀν καὶ ἐπὶ πολὺ παρέμεινε παραγνωρισμένος στὸν τόπο του,⁽¹²⁾

Στὴν Ἀμερικὴ ἐφθασαν, κυνηγημένοι ἀπὸ τὰ δικτατορικὰ καθεστῶτα τῆς Εὐρώπης ἢ καὶ αὐθόρμητα, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς καλύτερους Εὐρωπαίους ἀρχιτέκτονες. Ὁ Gropius, ὁ Neutra, ὁ Mies van der Rohe, ὁ Aalto, ὁ Saarinen. Χάρη καὶ στὴ συμβολὴ τῶν ἐγχώριων ἀρχιτεκτόνων Kahn, Wurster, Harrison καὶ Wood ἀναπτύσσεται μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ μὲ ἔργα ἀξιόλογα, ὅπως τὸ Rockefeller Center τῆς Νέας Ὑόρκης (Εἰκ. 18) πού πολεοδομικῶς καὶ ἀρχιτεκτονικῶς εἶναι ὁ πλέον συγχρονισμένος οὐρανοξύστης. Ἰδιαιτέρως στὴν California γεννιέται μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ μὲ τοπικὸ χαρακτήρα.

Στὴ Νότια Ἀμερικὴ ἐπίσης, καὶ ἰδιαιτέρως στὴ Βραζιλία μὲ τὸν Niemeyer καὶ ἄλλους, γίνεται μιὰ καταπληκτικὴ οἰκοδομικὴ κίνηση. Μεγάλια πρωτοπόρικὰ κτίρια ἀνεγείρονται (Εἰκ. 19). Στὶς προσόψεις τὸ μο-

(12) Περὶ αὐτοῦ περισσότερα στοῦ: Hitchcock, In the Nature of Materials.

τίβο τῶν περιόδων δίνει ἀφορμὴ γιὰ διακοσμητικὲς λύσεις, καὶ συχνὰ τὸ ἐγγώριο Ἰσπανικὸ βαρόκειο ὕφος ἀφίνει τὰ χαρακτηριστικὰ του σὲ καμπύλες διαμορφώσεις.

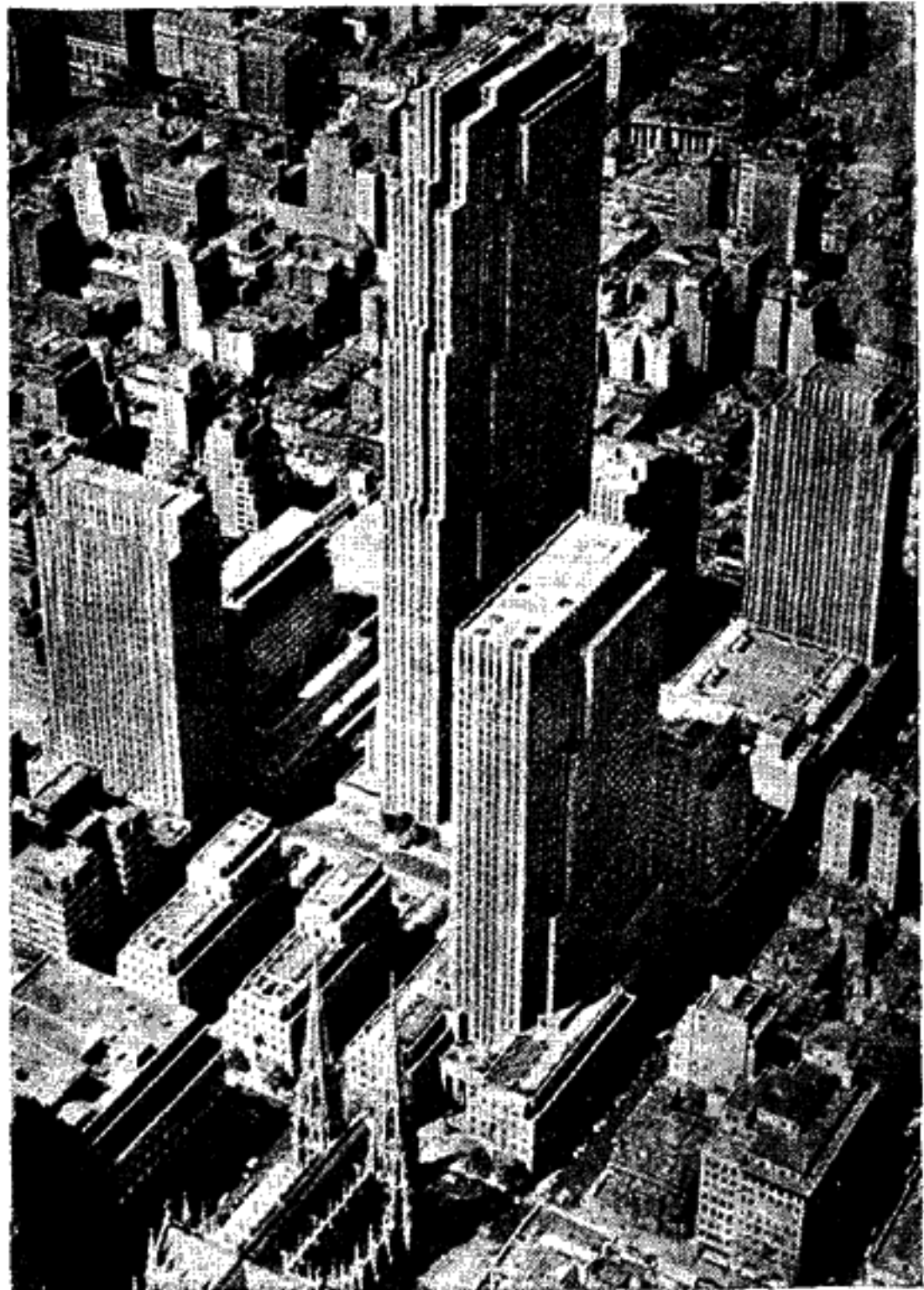
Στὴ Σκανδιναυία, στὴν Ἑλβετία, στὴν Ἀγγλία, στὴν Ἰταλία ἐπίσης συντελοῦνται ἔργα σημαντικά. Ἀντιθέτως ὅπου αὐταρχικὰ καθεστῶτα ἐπεβλήθησαν, κάθε προοδευτικὴ κίνηση ἔσβυσε καὶ ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθὸν ἐπακολούθησε.

Στὴν Ἑλλάδα ἐπεβλήθη ἐπίσης ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ. Βέβαια ὁ τόπος αὐτὸς δὲν εἶναι βιομηχανικῶς ἀνεπτυγμένος καὶ ἰδιαίτερος ἡ οἰκοδομικὴ του βιομηχανία δὲν παρουσιάζει τὰ ἀναγκαῖα προσόντα, πού θὰ ἐπιτρέπανε μιὰ πλήρη ἐκμετάλλευση τῶν νέων ὑλικῶν καὶ τῶν νέων μεθόδων κατασκευῆς ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τσιμέντο ὅλα τὰλλα σύγχρονα ὑλικά καὶ μηχανήματα τὰ εἰσάγουμε. Παρ' ὅλα αὐτὰ τὸ νέο πνεῦμα ἐκδηλώθηκε πρῶτα στὴν κτιριολογικὴ διάταξη τῶν κτιρίων, στὴν τεχνικὴ διάπλαση τοῦ μπετόν-ἀρμέ, καὶ τέλος στὴν ἀπλότητα τῆς μορφῆς. Ἀλλὰ τὸ πνεῦμα αὐτὸ τῆς ἀπλότητας δὲν εἶναι ξένο πρὸς τὴν Ἑλληνικὴ παράδοση, ὅπως ἀποδεικνύουν τὰ ἔργα τῆς λαϊκῆς μας ἀρχιτεκτονικῆς, καὶ ἰδιαίτερος τῆς Σαντορίνης πού εἶναι ἀπὸ φύση μονολιθικὰ ὅπως τὸ μπετόν.

Βέβαια ἀπὸ πολεοδομικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ ἀποψη πολλὰ κακὰ συντελοῦνται, στὴν Ἀθήνα κυρίως, μαζί με ἄλλες παρεκτροπὲς αἰσθητικές. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ φωτεινὰ σημεῖα καὶ ἄς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ἡ καλὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι πρᾶγμα σπάνιο ὄχι μόνο στὴν Ἑλλάδα. Ἴσως στὴν Ἑλλάδα νὰ εἶναι πιὸ σπάνιο, γιατί ἡ κοινωνία μας δὲν ἔχει ἀκόμη ἐκτιμῆσει τὸ ρόλο τοῦ ἀρχιτέκτονα. Σχεδὸν δὲν ξεχωρίζει τοὺς ἀρχιτέκτονες ἀπὸ τοὺς πολιτικοὺς μηχανικοὺς καὶ ἐμπιστεύεται σ' αὐτοὺς καὶ ἀρχιτεκτονήματα, ἐνῶ θὰ πρεπε νὰ ζητάει τὴ συνεργασία τῶν δύο ἀκόμη καὶ σὲ καθαρῶς τεχνικά ἔργα, ὅπως τὰ γεφύρια. Διότι ἂν οἱ πολιτικοὶ μηχανικοὶ στὸν τόπο μας προώθησαν ζηλευτὰ τὴ στατικὴ ἐπιστήμη, οἱ ἀρχιτέκτονες εἰσήγαγαν τὴ νέα ἀρχιτεκτονικὴ καὶ μάχονται γιὰ τὶς ἀρχές τῆς. Ἡ κοινωνία παραγνωρίζοντάς τους κατεβάζει τὸν

πολιτισμὸ τῆς. Πάντως ἡ Ἑλλάδα, μιὰ χώρα φτωχὴ καὶ μὴ ἐκβιομηχανοποιημένη, ἐκθρέφοντας τὴ νέα ἀρχιτεκτονικὴ, ἀποτελεῖ ἀπόδειξη ὅτι οἱ ἀρχές τῆς δὲν εἶναι θέμα τεχνικῆς προόδου μόνον ἀλλὰ μιᾶς βαθύτερης πνευματικῆς ἀνάγκης τοῦ αἰῶνα μας.

Βέβαια ἡ νέα τέχνη διατρέχει ἀκόμη μιὰ περίοδο «γεωμετρικῆ». Ἀρνήθηκε τὸ παρελθόν, ἔπεσε στὸν πρωτογονισμό, καὶ γιὰ νὰ τὸν ὑπερπηθῆσει στρέφεται πότε πρὸς τὸν ὀρθολογισμό καὶ πότε πρὸς τὸν αὐτοματισμὸ τοῦ ὑποσυνείδητου. Ἀλλ' ἀσφαλῶς δὲν θ' ἀργήσει νὰ ἰσοροπήσει με λόγος καὶ νὰ ὀλοκληρώσει τὸ ὕφος τῆς. Ἀρκεῖ νὰ ὑψώσει τὸ ὠφελιμιστικὸ τῆς πνεῦμα σὲ μιὰν ἰδεολογία ἀνθρωπιᾶς.



Εἰκ. 18. Τὸ Rockefeller Center, στὴ Νέα Ὑόρκη (1931-39)
(Συγκρότημα οὐρανοξυστῶν).

Ἀρχιτέκτονες: Reinhard & Hofmeister, Corbett, Harrison & Mac Murray, Hood & Fouilhoux

Ζ'. Αἰσθητικὲς παρατηρήσεις

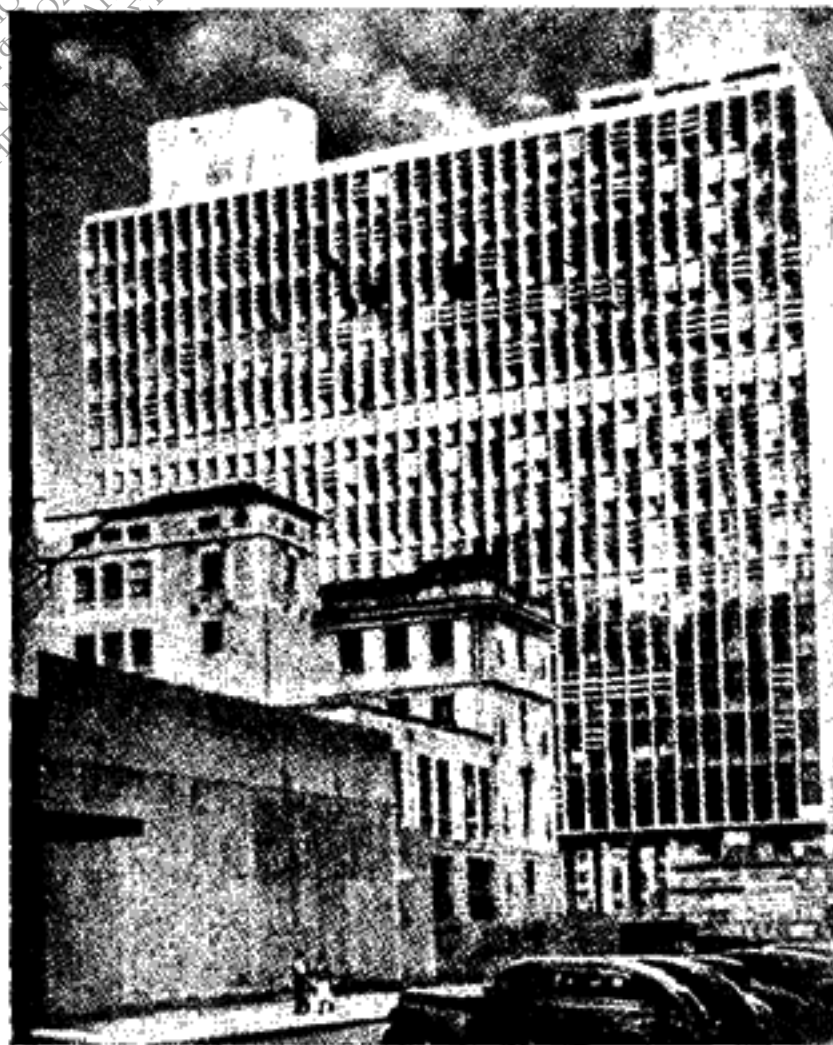
Ἡ ἀναγκαία στροφή τῆς νέας ἀρχιτεκτονικῆς πρὸς τὴν ἐπιστήμη καὶ ἡ συναίσθηση ὅτι ἡ σημερινὴ τέχνη ἀποτελεῖ ἀπαρχὴ μιᾶς μεγάλης φάσης τῆς ἱστορίας της, ὤθησε μερικοὺς θεωρητικοὺς στὸ νὰ ἐξαγγείλουν τὴν ἀποψη ὅτι ἡ τέχνη προοδεύει ἀνάλογα μὲ τὴν πρόοδο τῆς ἐπιστήμης, ἢ τουλάχιστον ὅτι ἐκφράζει τὶς ἐκάστοτε μεγάλες συλλήψεις της. Ἡ κλασικὴ ἑλληνικὴ τέχνη, λέγουν, ἔχει μιὰ στατικότητα διότι καὶ τὰ μαθηματικά τότε ἦσαν στατικά. Ἀντιθέτως στὸ Μπαρόκο καὶ στὸ Ροκοκό, ὅποτε ἀνακαλύπτεται ὁ διαφορικὸς καὶ ὀλοκληρωτικὸς λογισμὸς, ἡ τέχνη ἀποκτᾶ δυναμισμό καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἰδιαίτερα, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν Ἀναγέννηση, ἀναζητᾷ τὸ ἄπειρο τοῦ χώρου νὰ ἐκφράσει. Σήμερα ἡ τέχνη ἐκφράζει τὴν ἀνακάλυψη τοῦ χωροχρόνου. Οἱ κυβιστὲς ζωγράφοι, Braque, Picasso καὶ ἄλλοι, καταργοῦν τὴν προοπτικὴ, μεταχειρίζονται πολλὰ σημεία θέας καὶ συγχρονίζουν πολλές ὀψεις μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς μορφῆς σὲ μία. Οἱ ἀρχιτέκτονες καταργοῦν τὴν διάκριση ἐξω καὶ ἔσω χώρου μὲ τὰ διαφανῆ τοιχώματα καὶ ἀποβλέπουν στὸ *marriage des contours* τοῦ Le Corbusier.

Σὲ μιὰ ἄλλη μου μελέτη⁽¹³⁾ ἀνέλυσα τὴν ἀποψη αὐτῆ, ὑποστηρίζοντας ὅτι ἡ τέχνη πάντοτε συνδυάζει τὸν χρόνο μὲ τὸν χώρο ἐνστικτωδῶς καὶ ὅτι οἱ ἐπιστημονικὲς θεωρίαι ἂν δίνουν ἀφορμὴ γιὰ δημιουργία νέου πνεύματος, δὲν ἀλλάζουν τὶς πηγαῖες ἀντιδράσεις τοῦ ἀνθρώπου. Ἐκεῖνο ποὺ ἀλλάζει εἶναι ἡ αἰσθητικὴ στάση τοῦ ἀνθρώπου, γιὰ τὴν μετατοπίζεται τὸ ἐνδιαφέρον του. Καὶ γεγονὸς ἀποτελεῖ ὅτι ἡ σύγχρονη ἀρχιτεκτονικὴ στράφηκε ἀπὸ τὴν μορφή στὸν χώρο. Ἡδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα ὁ Schwarsow διατύπωσε ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι κυρίως «τέχνη δημιουργίας χώρου» καὶ ἡ μορφή δὲν εἶναι παρὰ μιὰ τεχνικῶς δυ-

νατὴ παράσταση τῆς ἰδέας τοῦ χώρου (Raumidee).

Ἀντιθέτως ὁ Alberti, ὁ θεωρητικὸς τῆς Ἀναγέννησης, ἔριχνε τὸ βάρος στὴ μορφή καὶ γιὰ τὴν ἀρμονία της ἀναζητοῦσε τὸν αἰσθητικὸ νόμο ποὺ βρίσκεται, κατ' αὐτόν, στὸν ἀριθμὸ (numerus), στὴ σχέση (finitio) καὶ στὴν τάξη (collocatio). Μὲ τὴ συνεργασία τους δημιουργεῖται ἡ εὐμετρία (concinitas). Ἡ Ἀναγέννηση ποὺ δὲν ἀσχολοῦνταν μὲ τὴν τεχνικὴ, φυσικὸ ἦταν νὰ παραμελεῖ τὴ θεωρίαν της, τὴν ἀρχὴν ὅτι ἡ μορφή ἀκολουθεῖ τὴ λειτουργία, ποὺ θέσπισε ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ.

Τὴν ἀρχὴ αὐτὴ πάντοτε ἀκολούθησε ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, ἀλλὰ ὄχι μὲ τόσο ὀφελιμιστικὸ τὸνο ὅπως σήμερα. Ὁ ρεαλιστὴς Βιτρούβιος καθώριζε γι' αὐτό, ὅτι ἡ μορφή πρέπει νὰ προκύπτει ἀπὸ τὴ σκοπιμότητα, νὰ εἶναι τεχνικῶς ἀνθεκτικὴ καὶ ὠραία. Ἐνῶ ὁμοίως ἡ ὀμορφιά στὶς κλασσικίζουσες τέχνες εἶναι πλαστικὴ, στὶς ρομαντικὲς εἶναι γραφικὴ, διότι ἡ πρώτη ἀναδεικνύει καλλίτερα τὴν μορφή, ἐνῶ ἡ δευτέρη τὸν χώρο· ἡ πρώτη εἶναι ἐξώστροφη, ἡ ἄλλη ἐσώστροφη. Γι' αὐτό, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸν Προκόπιο, καὶ ἡ Βυζαντινὴ τέχνη ἀπέδιδε στὸν χώρο καὶ στὸ φῶς μεγάλη σημασία, ἐφόσον ὁ τροῦλλος τοῦ ναοῦ ἦταν σύμβολο τ' οὐρανοῦ, στὸν χώρο τοῦ ὁποῦ κα-



Εἰκ. 19. Ὑπουργεῖον Παιδείας καὶ Ὑγιεινῆς στὸ Rio de Janeiro.

Ἀρχιτέκτονες Le Corbusier, Costa, Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira καὶ Vasconcelos (1937)

τοικεῖ τὸ ἄπειρο πνεῦμα τοῦ ἐνὸς θεοῦ. Στὸ ἄπειρο τείνει καὶ ὁ γοτθικὸς κατακορυφισμὸς.

Ἡ πλαστικότητα πηγάζει ἀπὸ τὴ γλυπτικὴ καὶ πράγματι ἡ κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ μυῶνων (Muskelarchitektur), ὅπως εἶπαν, γιὰ τὴν ἐκφράζει τὴ δράση τῶν δυνάμεων στὰ μέλη της, καὶ μάλιστα ἀνθρωπομορφικά. Ἀντιθέτως ἡ γραφικότητα πηγάζει ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ, καὶ γι' αὐτό ἡ ρομαντικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ ἐπιπέδων κυρίως, ὅπου ἀναδεικνύεται μιὰ αἰσθητικὴ τῆς ἐπιφάνειας. Καὶ τῆς γοτθικῆς ὁ σκελετός, μὲ τὶς νευρώσεις του, δὲν παύει νὰ εἶναι γραφικὸς στὴ διάθεση καὶ μὲ ἐξαὐλωτικὴ τάση.

Ἡ σύγχρονη ἀρχιτεκτονικὴ ἀρνεῖται ἐπίσης τὴν πλαστικότητα. Παρουσιάζει γρα-

13. P. A. Michelis: Space—Time and contemporary Architecture (Journ. of Aesthetics, Dec. 1949).

φικότητα· ἐπίπεδα μεγάλα, λείες ἐπιφάνειες, συχνὰ καμπυλωμένες. Ἀλλὰ οἱ ἐπιφάνειες αὐτὲς εἶναι ἀπὸ τοιχώματα ἀφόρτιστα, μὴ φέροντα· ἔτσι μίᾶ νέα αἰσθητικὴ τῆς ἀφόρτιστης ἐπιφάνειας δημιουργεῖται. Ἐπὶ πλέον καὶ ὁ σκελετός της καὶ ἡ μᾶζα της, ὅταν εἶναι συμπαγῆς, ἔχει φύση μονολιθική, ἐξ οὗ οἱ πρόβολοι, τὰ πλαίσια, τὰ κελύφη, ποὺ μᾶς ὠθοῦν νὰ ἐμβιοῦμε σὲ σώματα ποὺ δὲν ἀντέχουν μόνο σὲ θλίψη καὶ κάμψη, οὔτε μόνο σὲ ὠθήσεις ἀλλὰ καὶ σὲ ἐφελκυσμό καὶ στρέψη. Ἐνα συνεχές πλαστικὸ ὕλικὸ ἐλίσσεται στὸ χῶρο, γι' αὐτὸ καὶ ὁ χῶρος τείνει νὰ ἀναδειχθεῖ συνεχῆς καὶ ἀδιαίρετος. Φυσικὰ ἡ σημασία στηρίγματος καὶ φορτίου χάνεται, καὶ ἄλλες ἰδιότητες τοῦ ὕλικου, συνεκτικότητας, ἀκαμψίας, ὁμοιογένειας προβάλλουν. Ἡ κατασκευὴ εἶναι ἐλαφρὴ καὶ ὁ ἀέρας ποὺ ἀναπνέει ἐπίσης. Στὸν ἀέρα αὐτὸν τὸ σῶμα κινεῖται ἐλεύθερο, γιὰτὶ δὲν αἰσθάνεται νὰ περιορίζεται ἢ νὰ ἐμποδίζεται, ἐφ' ὅσον μάλιστα ἡ νέα κτιριολογία μελετᾷ ἐπισταμένως τὴ λειτουργία.

Ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ προβάλλουν συνήθως εὐκολώτερα σὰν τεχνικὲς κατακτήσεις, ὅπως εὐκολὰ προβάλλει ἡ συνοχὴ ἔσω καὶ ἔξω χώρου μέσα ἀπὸ ἓνα διάφανο τοίχωμα. Ἡ μεγάλη δυσκολία ἔγκειται στὸ νὰ μᾶς ὑποβάλλουν τὸ αἶσθημα αὐτό· νὰ χαροῦμε τίς

ἀρμονικὲς ἀναλογίες καὶ νὰ νιώσουμε τὴν ἐλαφράδα στὸ πνεῦμα. Εὐκολὰ σηκώνεται ἓνα κτίριο ὑπὲρ τὸ ἔδαφος ἐπὶ πασάλων, ἀλλὰ δύσκολα μᾶς πείθει ὅτι στέκεται ἐκεῖ ψηλὰ μὲ χάρη, χωρὶς προσπάθειά ὁρατὴ, ἢ μᾶλλον μὲ τόση καὶ τέτοια προσπάθεια, ὥστε ἡ βαρῦτητα τῆς ὕλης νὰ παίρνει τὰ φτερά τῆς ἐλαφρότητας τοῦ πνεύματος. Αὐτὴ εἶναι ἡ κατάκτηση ποὺ ἔχει ἀκόμη νὰ ἐπιτελέσει ἡ νέα ἀρχιτεκτονική.

Ὅτι ἡ κατάκτηση αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ μιὰ πρόσθετη διακόσμηση, εἶναι ὕστερα ἀπ' ὅσα ἀναφέραμε ὀλοφάνερο. Μόνο στὴν ἐποχὴ τοῦ ἐκλεκτικισμοῦ μποροῦσε νὰ ἀκουσθεῖ ἡ θεωρία τοῦ Wundt, ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἀρχίζει ὅταν τὴ μορφή τῆς σκοπιμότητας τὴ χειρισθεῖ ἡ διακοσμητικὴ (Zierkunst)⁽¹⁴⁾. Ἐκτοτε, ἀπὸ ἀντίδραση πρὸς τὸ ἐπίπλαστο στολίδι ἐμπιστεύθηκαν τὰ πάντα στὴν τεχνικὴ καὶ ἀπογύμνωσαν τὸ σῶμα. Ἡ ὁμορφιὰ ὁμῶς προβάλλει ὅταν τέχνη καὶ τεχνικὴ ταυτίζονται καὶ γίνονται συνώνυμες, ὅπως συνέβαινε στοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας.

Π. Α. ΜΙΧΕΛΗΣ

(14) Μιὰ σύντομη παράθεση τῶν αἰσθητικῶν ἀποψεῶν ἐπὶ τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς στὰ Wasmuth's Lexikon der Baukunst, λέξ. Aesthetik καὶ Borissavliévitch: Les théories de l' Architecture.

