

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΥΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ 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 έπιδείξουν. 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 διαβίωσης, 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, άερα 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 Αθήνα πάμπολλα.

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



Εἰκ. 1. Ἐργατικὸς συνοικισμὸς τοῦ 19οῦ αἰῶνα 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 μὲ τὴ ρυθμολογίαν τοῦ παρελθόντος κ' ἔτσι βρέθηκε ὑποχρεωμένη νὰ ἐξαγάγει νέες μορφές, σύμφωνες μὲ τὴν ὠφελιμιστικὴν λειτουργίαν τοῦ κτίσματος καὶ τὴν νέα τεχνικὴν, ὅπως τὴν ἐξήγαγε σιγά-σιγά ἡ βιομηχανία τοῦ αὐτοκινήτου, τοῦ ἀεροπλάνου, τοῦ πλοίου, ἀφότου ἔπαυσε νὰ μιμείται μορφές ἀσχετες μὲ τὸ σκοπὸ καὶ τὴν νέαν συνθήκην τῶν κατασκευῶν τῆς.

Μοιραίως λοιπὸν οἱ νέες μορφές τῆς ἀρχιτεκτονικῆς αὐτῆς ἐκπλήξαν ὅσους παραμέναν ναρκωμένοι ἀπὸ τὴν συνήθειαν τῆς μορφολογίας τοῦ παρελθόντος. Δὲν ἀντιλαμβάνονταν πόσο ἀσχημα εἶχαν καταστήσει τὰ γύρω τους δῆθεν ἀρχιτεκτονήματα στὸ τέλος τοῦ 19οῦ αἰῶνα μὲ τὸ ἐπίπλαστο ρυθμολογικὸ ἔνδυμά τους, καὶ ὅτι ἄλλη ἐλπίδα καλλιτεχνικῆς κάθαρσος δὲν ὑπῆρχε.

Ἐκπλήσσει ἀκόμη καὶ σήμερον ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ διότι συχνὰ παραστρατεῖ αἰσθητικὰ, σὰν κάθε νέα κίνησις, ἀρκομένη στὴν ἐπίδειξιν τεχνικῶν δυνατοτήτων. (2) Ἀλλὰ, παρ' ὅλα αὐτὰ, ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ ἐπεβλήθη διότι, ἂν ὅχι τίποτε ἄλλο, ἐξυπηρετεῖ τὴν ζωὴν σκόπιμα καὶ κατασκευάζει ὀρθά.

Ἄλλωστε ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ δὲν πῆρε μόνον ἀρνητικὴν στάσιν πρὸς τὸ παρελθόν ἀλλὰ καὶ θετικὴν, ἀναζητῶντας τὴν αἰώνιον βασικὴν ἀρχὴν ποὺ δεσπόζουν σὲ κάθε μεγάλη ἐποχὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἀπαιτοῦν ἀπ' αὐτὴ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὴν ζωὴν μὲ ἔργα ἀνταποκρινόμενα στὸ σκοπὸν τους, τεχνικῶς ἀνθεκτικὰ, καὶ ὡραῖα. Τὴν ἀρχὴν αὐτὴν μάλιστα ἀπέβλεπε νὰ τὴν ἐφαρμόσει στὰ σύγχρονα προβλήματα μὲ ἓνα νέο ἐντελὸς πνεῦμα. Μὲ τὸν καιρὸ, ἐπομένως, θὰ

ὀλοκληρώσει ἀσφαλῶς τὸ ὕψος τῆς καὶ θ' ἀποκτήσει Ρυθμὸν.

Ὁ χαρακτηρισμὸς λοιπὸν ποὺ ἀνήκει στὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ 20οῦ αἰῶνα εἶναι ἀναγεννημένη ἀρχιτεκτονικὴ. Οἱ μορφές τῆς θὰ προκύψουν ἀπὸ τὸν τρόπον ποὺ θὰ ἐφαρμόσει τὴν αἰώνιον ἀρχὴν τῆς τέχνης στὴν συνθήκην τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου, μ' ἓνα νέο πνεῦμα.

Ποιὲς εἶναι λοιπὸν οἱ συνθήκες τοῦ 20οῦ αἰῶνα;

Ποιὰ τὰ αἰτήματά του;

Ποιὸ τὸ πνεῦμα του;

Γιὰ νὰ τ' ἀντιληφθοῦμε ὁμοῦς ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ ἀνατρέξομε εἰς τὸν 19ο αἰῶνα, γιὰ τὸν ὅτι ἐκεῖ ἀρχίζει ἡ μεγάλη στροφή πρὸς μιὰ νέα ἐποχὴ, ποὺ διαδέχτηκε τὴν ἐποχὴν τοῦ σιδήρου, τὴν ἐποχὴν 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 ἐπίπλαστον καὶ πομπώδη ἐμφάνισιν καταδυναστεύουσιν τὴν ἀνάγκην τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀλήθειαν. Ὅπως θὰ δοῦμε ὅχι μόνον τέχνην καὶ τεχνικὴν εἶχαν χωριστεῖ, ἀλλὰ καὶ τὸ πνεῦμα ἀπὸ τὴν πραγματικότητά.

Β'. Οἱ Πρῶτες Ρίζες

Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19οῦ αἰῶνα ἡ μεταφυσικὴ παραχωρεῖ τὴν ἡγεσίαν στὴ φυσικὴ (3). Οἱ ἐφευρέσεις διαδέχονται ἡ μίαν τὴν ἄλλη. Σιδηρόδρομοι διατρέχουν τὴν στεριὰν καὶ πλοῖα ἀτμοκίνητα διασχίζουν τὴν θάλασσαν. Τηλέγραφοι μεταδίδουν ἀκαριαῖα τὰ νέα καὶ οἱ ἄνθρωποι ἐπικοινωνοῦν γρήγορα καὶ ἐλεύθερα. Βιομηχανίες ἀναπτύσσονται ποὺ χρησιμοποιοῦν πλέον ὡς κινητήρια δύναμις τὸν ἀνθρακῆ καὶ ὅχι τὸ νερό. Καὶ ὅπου βρίσκεται ὁ ἀνθρακῆς ἐκεῖ βιομηχανικὴ πόλις ξεφυτρώνει ἀπὸ τὴν μιὰ μέραν τὴν 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 στὴν μεγάλης πρωτεύουσας. Τὰ ὑλικά ἀγαθὰ εὐκολύνουν τὴν ζωὴν· 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 Marx ἐμφανίζεται καὶ θέτει ὡς κέντρο τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τὸν οἰκονομικὸν παράγοντα, κάνοντας ἀπὸ τὴν

(2) Π. Α. Μιχαήλ: Αἰσθητικὴ παρατηρήσις ἐπὶ τῆς νέας ἀρχιτεκτονικῆς (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 γέφυρας 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.

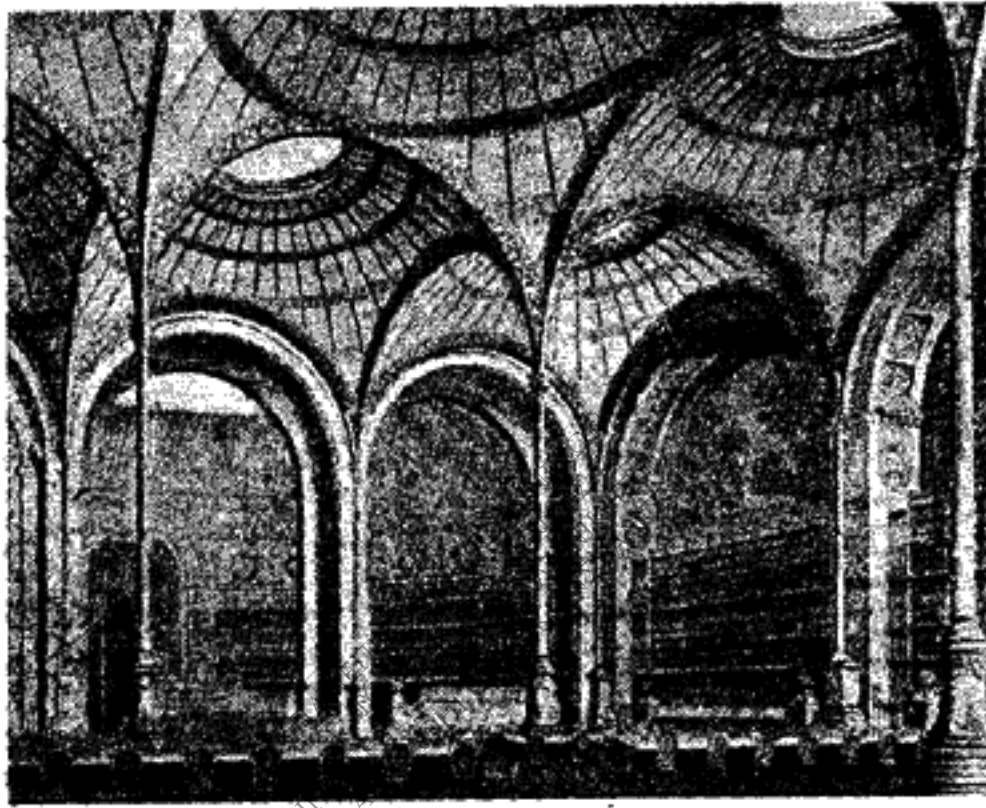
Ἀλλὰ τὰ πρῶτα αὐτὰ θετικὰ ἀποκτήματα μιᾶς νέας ἐποχῆς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς—τὰ μόνον πού ἀντιστοιχοῦν στοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ τὰ θετικὰ ὠφέλη—ἔμεναν παραγνωρισμένα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους των. Μὲ τὰ νέα τεχνικὰ συστήματα, εἴτε ἀνεγείραν πρόχειρα ἔργα, εἴτε ἔκρυβαν τὰ μόνιμα πίσω ἀπὸ συμβατικὲς προσόψεις. Δὲν εἶναι παράδοξον, ὅτι τὰ νέα αὐτὰ φαινόμενα ἀνακλύπτανε 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.
Ἀρχιτέκτων 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 ἐπιζει 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 βρῶνται 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 ἀνθρωπιάς. 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' ὄψιν τῆς τῆς νέας σύνθεσης τῆς κοινωνίας, ἀλλοιῶς τὸ δράμα θὰ συνεχίζονταν.

Ἀλλὰ καὶ ἡ πολεοδομία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἔβλεπε τὰ θέματά της μορφολογικὰ μόνον. 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*.

ἵποταγῇ 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 καθαρά ὠφελιμιστικὴ—ὅπως τὰ ὄργανα ἢ τὰ σκευὴ τῆς χρήσης—εἶτε νὰ ἀποκτήσῃ ἕνα διάκοσμο προκύπτοντα ὄργανικά 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 προετοιμάζῃ 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.

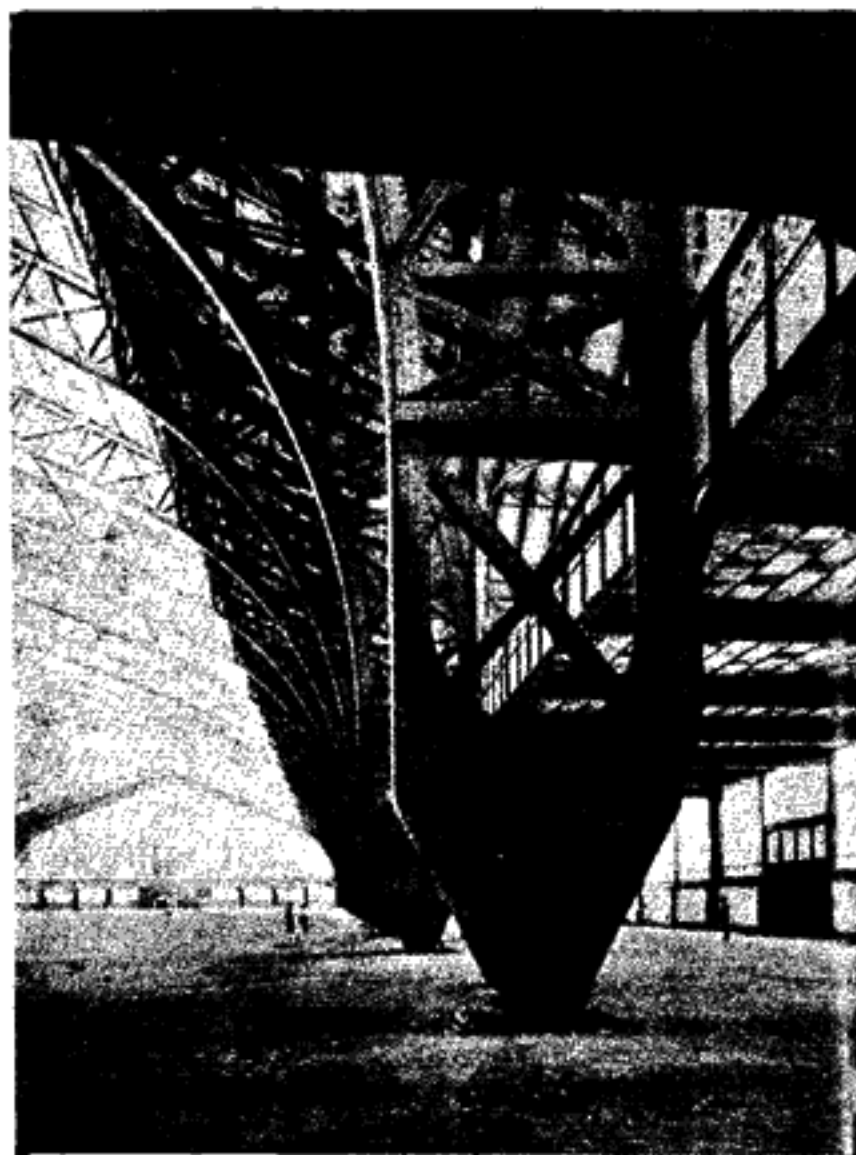
Καὶ πράγματι· τέτοιες κατασκευές ἄρχισαν νὰ ἐκτελοῦνται. "Ὅχι μόνον γεφύρια σιδηρὰ καὶ ὑπόστεγα μὲ καθαρά τεχνικὸ χαρακτήρα ἀλλὰ καὶ μὲ ἀρχιτεκτονικὲς ἀξιώσεις. Τὸ Crystal Palace στὴν ἐκθεση τοῦ 1850 στὸ Λονδίνο ἀπέτελεσε τὸ πρῶτο ἀρχιτεκτόνημα ἀπὸ σίδηρο καὶ γυαλί (Εἰκ. 3). Ἐδέθηκε ἐπὶ τόπου ἀπὸ ἔτοιμα 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 ὑποψιάσθησαν· ἐξακολουθοῦσαν νὰ

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

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

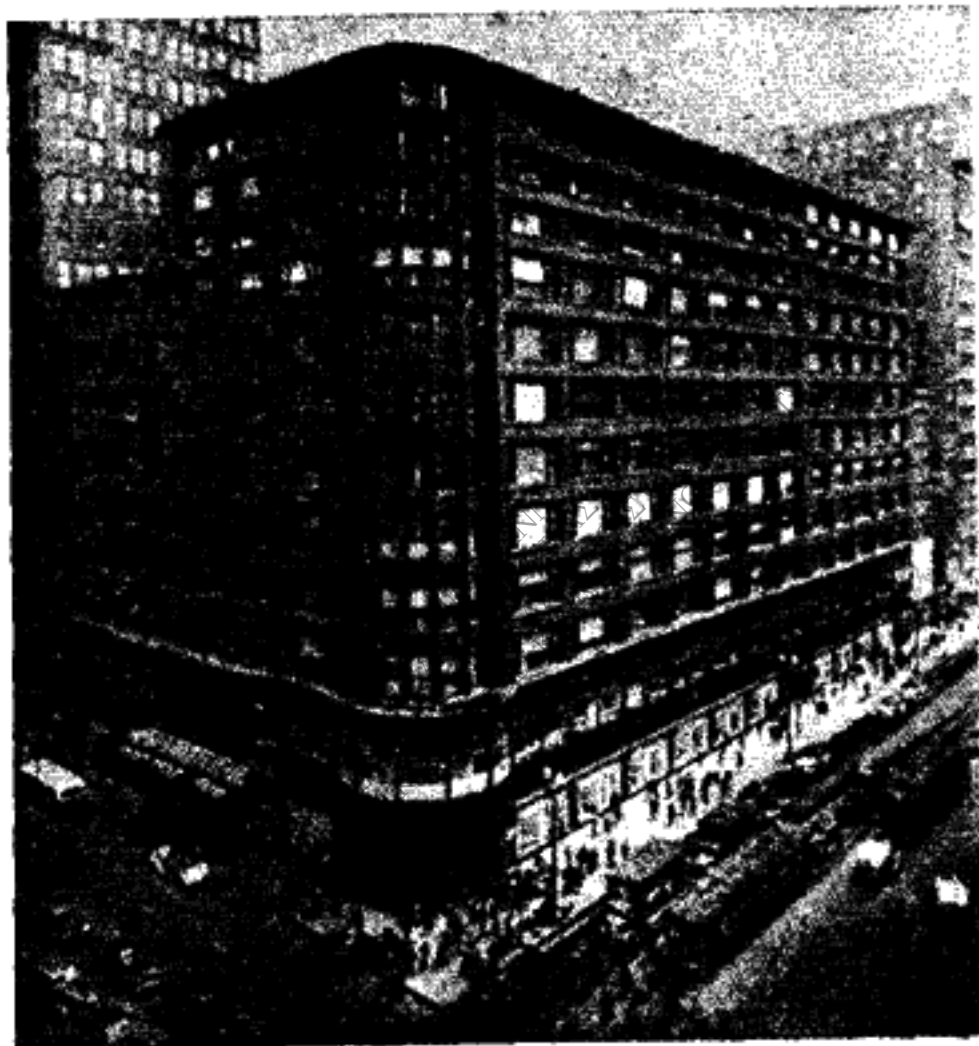
Ἐκεῖ, προκειμένου νὰ φωτίσει τὰ ἀναγνωστήρια, ἔχτισε θόλους σφαιρικοὺς μὲ ὀπαῖα γυαλίνα. Τοὺς θόλους ἐστήριξε σὲ λεπτὰ σιδηρὰ στηρίγματα κ' ἔτσι κατόρθωσε νὰ κατακτήσῃ μιὰ νέα ἔκφραση ἀρχιτεκτονικῆς. Ἀλλὰ καὶ τὸ μεγάλο αὐτὸ κατόρθωμα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κτιρίου ἔμεινε ἐξωτερικὰ κρυμμένο πίσω ἀπὸ μιὰ πρόσοψη συμβατικῆς. 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 μελετᾷ μὲ πνεῦμα πρακτικώτερο τὰ κτίρια ποὺ ἀποβλέπανε στὴν ἐξυπηρέτηση πολυάριθμων πελατῶν καὶ ἀποβαίνανε πολύπλοκοι ὀργανισμοί. Προκειμένου νὰ μειώσει τὰ στηρίγματα, νὰ διευκολύνει τὴν κυκλοφορία τῶν πελατῶν, καὶ νὰ δώσει μεγάλες βιτρίνες γιὰ ἔκθεση τοῦ ἐμπορεύματος, ἄφινε τὶς μορφές τῆς νὰ πηγάζουν βασικά ἀπὸ τὴ λειτουργία, ἂν καὶ τὶς ἐβάρυνε ἀκόμη μὲ φόρτο διακοσμητικό.

Τὴν ἀρχὴ αὐτὴ διακήρυξε ὁ ἴδιος ὁ Labrouste. Σ' ἓνα γράμμα του ἀναφέρει ὅτι ἐπιμένει στοὺς μαθητὲς του «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 προβάλλει 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 ἐκστομίσει καὶ στὴν Ἀμερικὴ ὁ πολὺς Sullivan. Form follows function, εἶπε. Ἐτοί 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. Μὲ ἀρχηγὸ τὸν Richardson, τὸν πρῶτον ἀνακαινιστὴ, καὶ συνεχιστὲς τὸν William le Baron Jenney, τὸν Sullivan καὶ ἄλλους, δημιουργήθηκε τὸ κτίριο μὲ μεταλλικὸ σκελετὸ γιὰ καταστήματα πολυόροφα μὲ 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 μὲ μιὰ ψευτογοθτικὴ μορφολογία! Παραδόξως συσχέτιζαν τὸ γοθτικὸ κατακορυφισμὸ τῶν καθεδρικῶν ναῶν, προϊόν πίστεως καὶ ψυχικῆς ἀνάτασης, μὲ 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 σκελετό, καὶ ὅτι θὰ ἦταν ἀχρηστος προτοῦ ἡ τεχνικὴ κατασκευάσει τὸν ἀνελκυστήρα. Ἄλλ' 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 μὲ 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 μὲ τὴ νέα πραγματικότητα καὶ γράφει: «Ὅλες οἱ μεγάλες ἐποχὲς ἄφισαν στὸ ρυθμὸ τῶν κτιρίων τους τὰ χρονικά τους. Γιατί καὶ μῆς νὰ μὴ βροῦμε ἓνα ρυθμὸ δικό μας;» (8). Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς ἀντιλήψεις αὐτὲς σχεδιάζει ἓνα ἐμπορικὸ κατάστημα μὲ 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 ὀρθολογισμὸς μὲ τὴν ἐπίσημη ἀρχιτεκτονική. Στὴ Γερμανία τὰ καταστήματα Wertheim, κτίρια ἀνάλογα μὲ τὸ Bon Marché (1876) καὶ τὸ Printemps (1889), χτίζονται μόλις τὸ 1896 στὸ Βερολίνο. Καὶ στὴ Γαλλία ἡ ἐπίσημη μνημειακὴ ἀρχιτεκτονικὴ καθυστερεῖ μὲ προϋπόθεσιν 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 ἓνα μνημειακὸ ὕφος ἀκαθόριστου ρυθμοῦ γιὰ τὰ ἐπίσημα κτίρια.

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

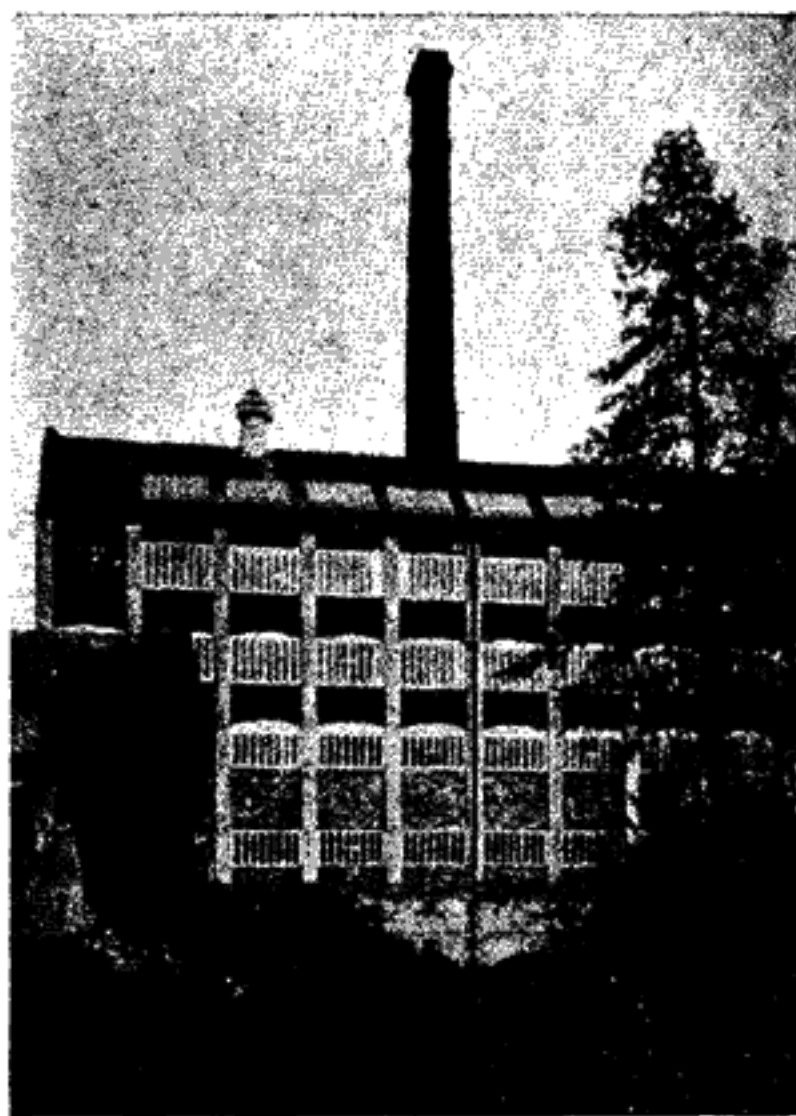
Τὸν 19ο αἰώνα λοιπὸν εἶχε χαθεῖ καὶ τὸ αἶσθημα τοῦ ὕλικου. Ἡ ἐπίσημη ἀρχιτεκτονικὴ δὲν ἀναγνώριζε παρὰ τὰ πολύτιμα οἰκοδομικὰ ὕλικα, μάρμαρο, γρανίτη, πορόλιθο καὶ παρόμοια. Παραγνώριζε ὅτι κάθε ὕλικό, ἔστω καὶ εὐτελές, ἔχει τὴ χάρις τῆς ὕφης του, καὶ ὅτι ἡ ἀρμονία τῶν σχημάτων δὲν ἔχει προτιμήσεις στὰ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

Εὐτυχῶς πρὸς τὴν ἀντίληψη αὐτὴ ἀντέδρασε τὸ κίνημα τῶν προραφαιλιτῶν στὴν Ἀγγλία πρῶτα. Μὲ 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 κίνηση θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ βγεῖ ἡ τέχνη ἀπὸ τὸ χάος. Γύρω στὰ μέσα ὁμοῦ τοῦ αἰώνα στὴν Ἀγγλία δημιουργεῖται μιά τάση πρωτογονισμοῦ (πρωτογονισμοῦ βέβαια ὅπως τότε τὸν ἀντιλαμβάνονταν), ἐπηρεασμένου ἀπὸ τὴ γοτθικὴ καὶ τὴν Ἰαπωνικὴ τέχνη μὲ ὁδηγὸ τὸν Ruskin. Ἡ κίνηση κορυφώνεται μὲ 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) μὲ τοὺς Pugin, Webs κλπ.

Αὐτοὶ ἀπὸ ἀντίδραση πρὸς τὴν ψυχρότητα τῶν ἐπίσημων ρυθμῶν καὶ τὴ δυσκολία προσαρμογῆς τους στὴν πρακτικὴ διαρρύθμιση τῆς κάτοψης, ἐτόλμησαν νὰ συνθέσουν κατοικίες, ἐξοχικὲς κυρίως, μὲ φθινὰ ὕλικα, ἀπλὲς μορφές, καὶ γραφικὴ ἐλεύθερη διάταξη (Εἰκ. 7). Ἐτσι ἀπαλλάσσανε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀπὸ τὴν ψεύτικη μνημειακὴ συμμετρία, ἐλευθέρωναν τὴν κάτοψη, ξανάβρισκαν τὴν ὁμορφιά τοῦ ὕλικου καὶ ἐθέσπιζαν τὴν ἀρχὴ τῆς ἀπλότητος. Οἱ ἀρχές αὐτές ὅλες διέπουν τὴ νέα ἀρχιτεκτονικὴ σήμερα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐμφανίζονται μὲ



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 τεχνικὴ, 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-pouveau. 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.

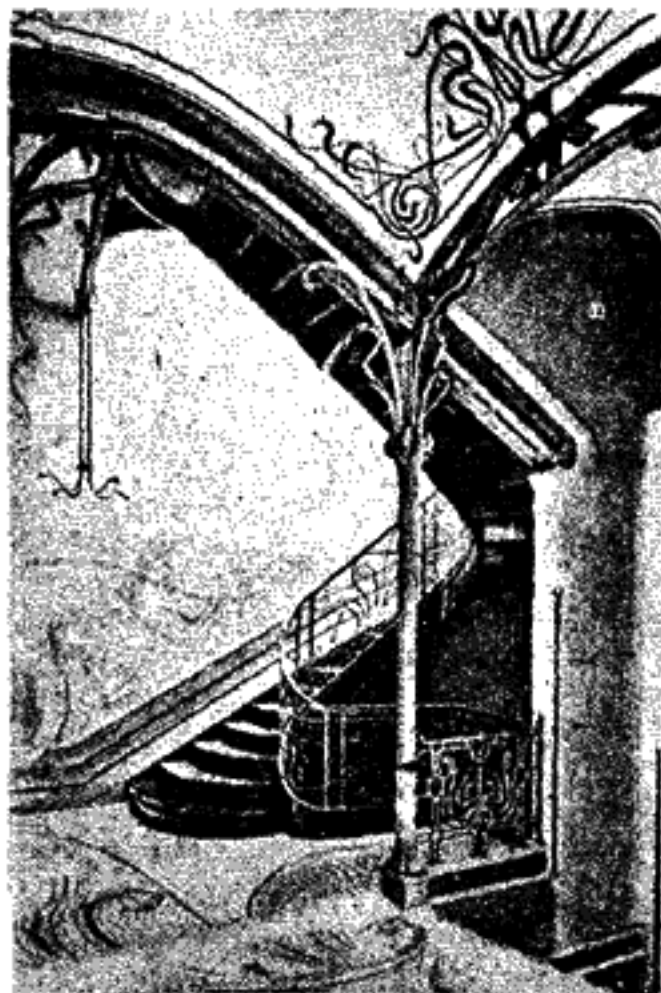
συχνότερα ἄσχημα. Τὸ νέο δῆμος ἦταν ὅτι δὲν μιμοῦνταν πλέον τὸν στυλιζαρισμένο φυτικὸ κόσμο τῆς κλασσικῆς μορφολογίας.

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 στὶς 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.