

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 ὁργάνωση 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 ἀσήμαντὴ καλλιτεχνικῶς, ἀλλὰ ποὺ στὴν ἐποχὴ της ἔκαμε πολὺ θόρυβο καὶ ποὺ λόγῳ τοῦ πολιτικοῦ της χαρακτήρα διέ-

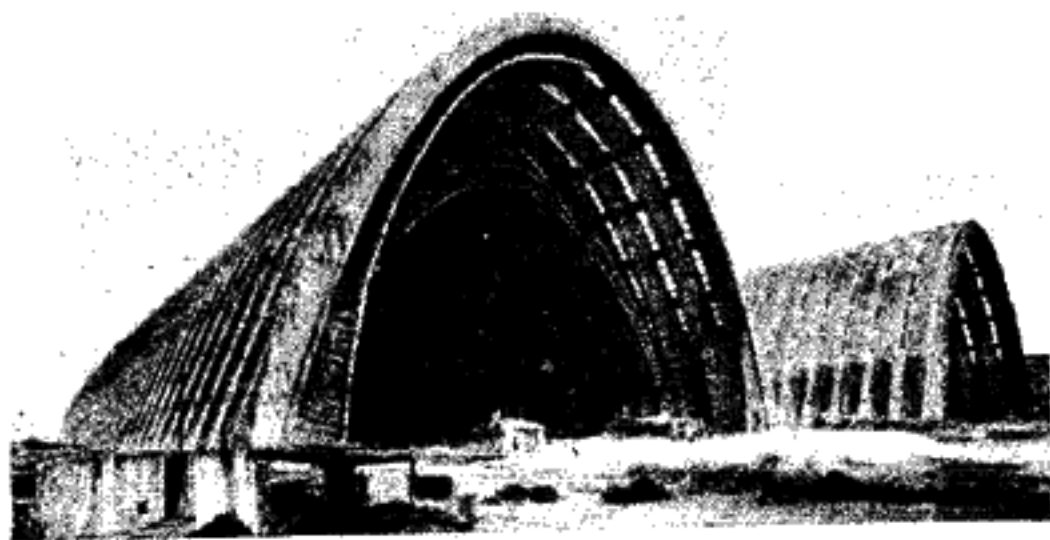


Εἰκ. 9. Πρόταση τοῦ Le Corbusier γιὰ μεγάλου κλίμακας συνοικισμό. (ilot insalubre No 6) 1937

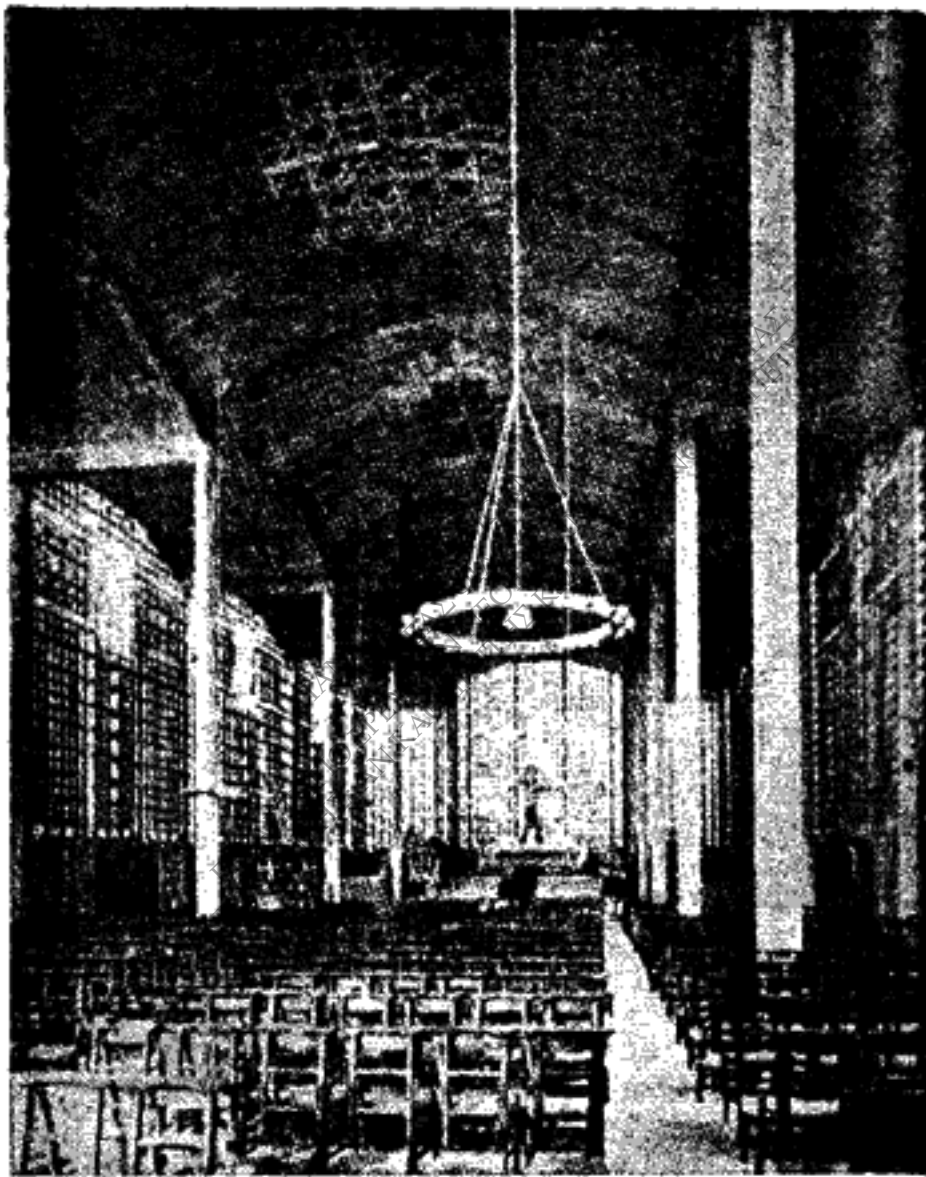
σωσε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ Ἰταλικοῦ φασισμού. Πρόκειται γιὰ τὸ φουτουριστικὸ μανιφέστο τοῦ Marinetti μετὰ τὸ ὁποῖο προπαγάνδιζε «τὴ νέα ὁμορφία τῆς ταχύτητας», τὴν ὁμορφία ποὺ συλλαμβάνουμε τρέχοντας μετὰ τὸ αὐτοκίνητο ἢ τὸ ἀεροπλάνο. Ἐπρόκειτο δηλαδὴ γιὰ ἕναν ἱμπρεσιονισμό μηχανικὰ δημιουργούμενον, 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 παγκόσμιον πόλεμον, καὶ γι' αὐτὸ θὰ τὰ ἐξετάσω ἀφοῦ ἐκθέσω πρῶτα ποιῆς ἀρχές διακήρυξε ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ ὅταν μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον, βρῆκε εὐκαιρίαν 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' ὄψιν· νέα ὑλικά, καὶ νέες μεθόδους κατασκευῆς χρησιμοποιήσαν, καὶ προπαντὸς ἓνα νέο πνεῦμα ἄρχισε 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 κυκλοφορίαν, τὸ ἐμπόριον, τὴ βιομηχανίαν, 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 μεγαλοπόλεως 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 ἴδιον ἡ κτιριοποιία γίνεται ἐπιστήμη· μελετᾶ τὸν ἐλάχιστον ἀπαιτούμενον χώρον γιὰ τίς διάφορες λειτουργίες τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴν κατοικίαν, καὶ ρυθμίζει τὴ διάταξιν τοῦ κτιρίου ἀνάλογα με τὸν προορισμὸν τοῦ ἂν εἶναι σχολεῖον, νοσοκομεῖον ἢ θέατρο.

2) Ἡ κατασκευὴ ν' ἀκολουθήσῃ τὸν τεχνικὸ ὀρθολογισμὸ· ὥστε χάριν στὴν πρόοδον τῆς στατικῆς νὰ κατακτᾷ τὸ μέγιστον ἀποτέλεσμα με τὴν ἐλάχιστην σπατάλη ὕλης. Χρησιμοποιεῖ σίδηρον, ἀτσάλιν, γυαλί, μπετόν-ἀρμέ, κόντρα-πλακέ, ἀλουμίνιον, πλαστικὰ ὑλικά. Μελετᾶ τὴ θερμαγωγικότητά τους,

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

3) Ἡ μορφή νὰ προκύπτῃ ἀπὸ τὴ λειτουργίαν. Γι' αὐτὸ ἡ πρόσοψις ἀκολουθεῖ τὴν κάτοψιν, τῆς ὁποίας ἡ διάταξις ἐκφράζει τὴν λειτουργίαν, ποὺ μάλιστα ἀναπτύσσεται ἐλευθερά πλέον χωρὶς συμμετρικότητες καὶ ρυθμολογικοὺς περιορισμοὺς (Εἰκ. 15). Ἐξ ἄλλου ἡ μορφή προκύπτει καὶ ἀπὸ τὴ στατικὴν λειτουργίαν, ὅπως ὁ πρόβολος, ἡ ταράτσα, τὸ κέλυφος, ἡ μηκυτοειδὴς πλάκα. Ἔτσι ἓνα νέο στατικὸ αἶσθημα ἀναπτύσσεται.

4) Ἡ μορφή νὰ εἶναι ἀπλή, χωρὶς πρόσθετο διάκοσμον ἄλλον, παρὰ ὅποιον προκύπτει ἀπὸ τὴν μηχανὴν ἢ τὴν κατασκευὴν, καὶ ν' ἀναδεικνύει τὴν ὁμορφίαν τοῦ ὑλικοῦ.

5) Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ νὰ γίνῃ διεθνὴς, ἐφ' ὅσον τὰ ὑλικά λόγω εὐκολίας μεταφορᾶς εἶναι παντοῦ τὰ ἴδια, καὶ οἱ ἀνάγκες τῶν ἀνθρώπων κατὰ βάθος ἴδιες ἀφότου μάλιστα ἐπικοινωνοῦν εὐκόλως 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 ἀνεχόμεσθε σὲ μιὰ καμπίνα ἀτμοπλοίου γιὰ μιὰ ἢ δύο νύχτες, δὲν τὸ ἀνεχόμεσθε 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 ποτέ 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.

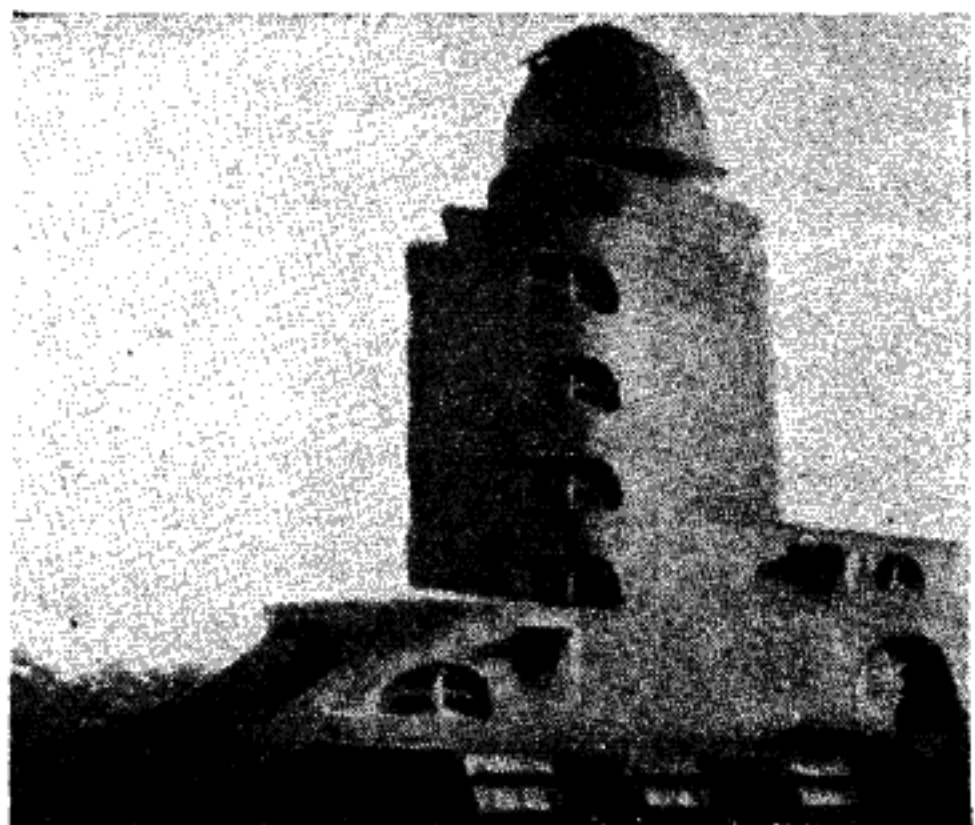
Ἀλλὰ ἡ ὁμορφιά τότε ἀναζητήθηκε στὴν τεχνικὴ καὶ εἰδικώτερα στὴ μηχανή. Αὐτὴ ποὺ τὸν 19ο αἰῶνα ἐθεωρεῖτο ἔργο βάρβαρο καὶ δογματικῶς ἄσχημο, ἔγινε πλέον πρότυπο αἰσθητικῆς. Τὰ πλοῖα, οἱ τουρμπίνες, οἱ γερανοί, τὰ silos, ἔγιναν ὑποδείγματα μιᾶς νέας ὁμορφιάς. Ἐτσι ὁ ἰδεολογικὸς ρωμαντισμὸς τοῦ 19ου αἰῶνα μετεστράφηκε τὸν 20ὸ αἰῶνα 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<sup>(10)</sup>.

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

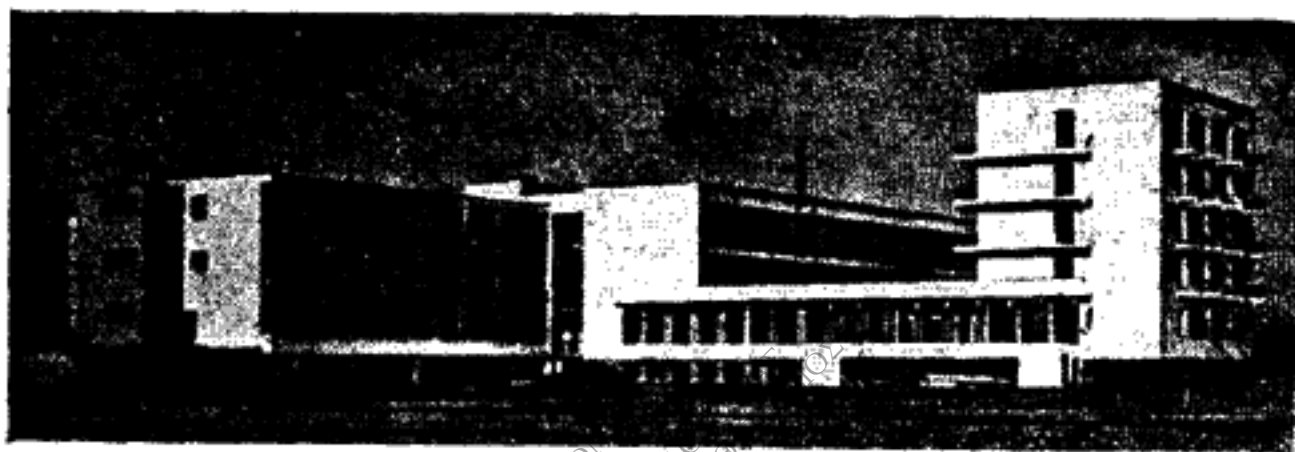
## ΣΤ'. ΤΑ ΝΕΩΤΕΡΑ ΠΡΕΥΜΑΤΑ

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 αἰῶνα τόλμησαν νὰ τὸ φανερώσουν στὴν ἀρχιτεκτονικὴ.

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).

Ἄλλὰ 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 précomprimé) 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'αυτὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μπετόν-ἀρμέ ἀναπτύχθηκε στὴ Γαλλία πρῶτα καὶ ἴσως ἐκεῖ βρῆκε τὴν τελειότερὴ τῆς ἐκφραση, 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' ἕναν ἀέρα καινούργιον. Ὁ Tony Garnier κατόπι τὸ 1901-4 σχεδιάζει μιὰν ὀλόκληρη βιομηχανικὴ πόλιν ἀπὸ μπετόν· τολμᾷ νὰ ἀπλοποιήσῃ τὶς μορφές ἀλλὰ διατηρεῖ ἕνα 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' ὅλο τὸ ὕψος ἐπὶ προβόλων. Στὸ Garage τῆς Rue Ponthieu (1905) καὶ στὰ ὑπόστεγα τῆς Casablanca (1916) πρωτοτυπεῖ ἐπίσης· καὶ τέλος

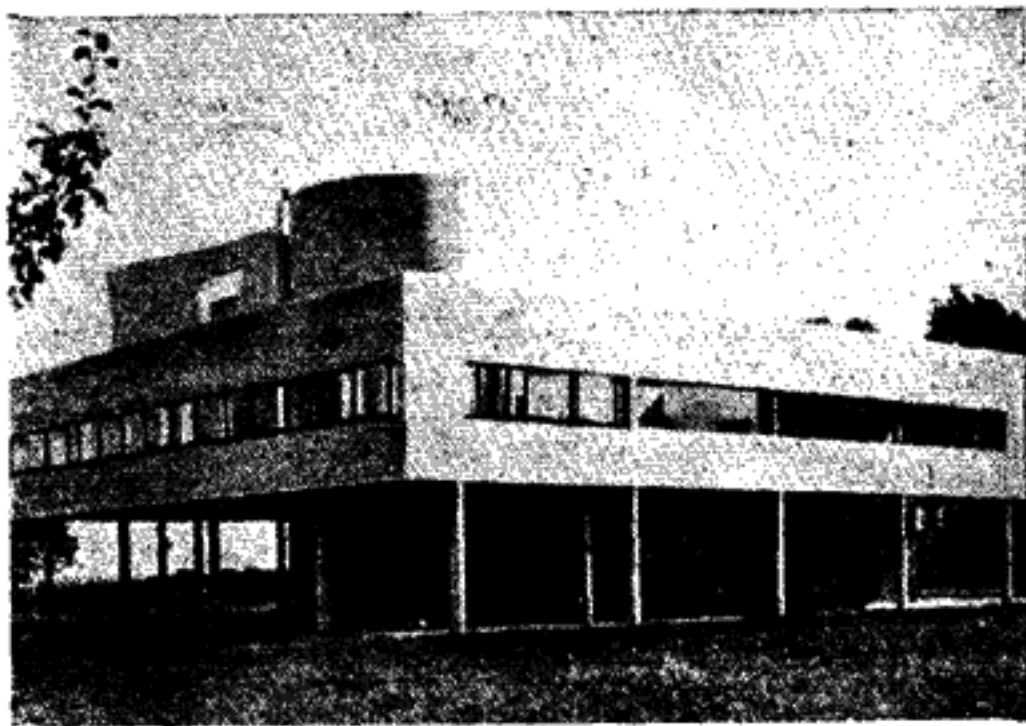
στὴν ἐκκλησίαν τοῦ Raincy (1922) ἀφίνει τὸ μπετόν χωρὶς κοινίαμα καὶ πετυχαίνει μιὰ τόσο συνεπῆ πρὸς τὴ λειτουργία τῆς κατασκευῆ, ποὺ θυμίζει σὲ ὁμορφίαν τὶς γοθθικὲς, ὑπὸ νέα φυσικὰ μορφή (Εἰκ. 11). Ὁ γοθθικὸς ἀναλυτικὸς νοῦς βρίσκεται ἄλλωστε στὸ βάθος τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀρχι-

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 πουρίστες τοῦ Βορρᾶ καὶ οἱ μυστικοπαθεῖς-Ρώσσοι, 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 ἕναν ἐξπρεσιονισμό, πατροπαράδοτον στὴ χώρα αὐτῇ, ποὺ μεταφέρεται καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Γίνεται ἀρχικῶς ἐκδηλὸς στὰ ἔργα τοῦ Behrens καὶ Roelzig πρὸ τοῦ 1918. Ἀλλὰ κορυφώνεται μεταπολεμικῶς στὰ ἔργα τοῦ Mendelsohn κάτω ἀπὸ τὸ ποίτο 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



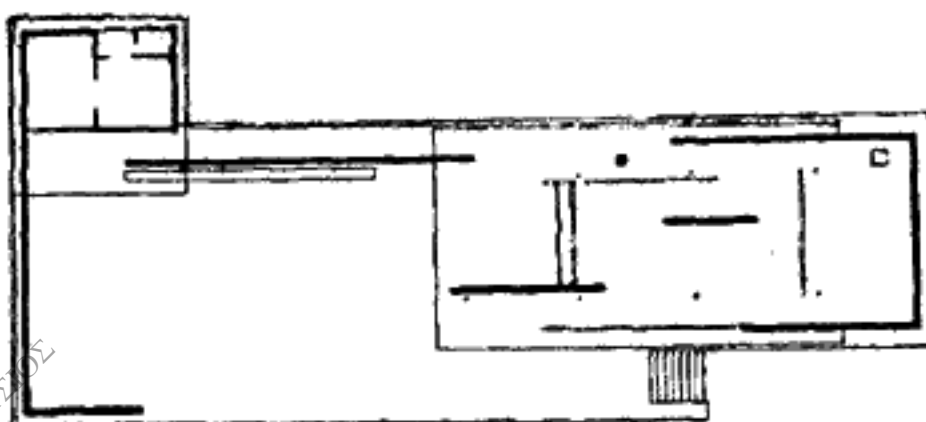
Εἰκ. 14. Ἡ βίλλα Savoye στὸ Poissy.

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 ὀρθὰ, ἀλλὰ ἡ ὀρθότητα τοῦ λογισμοῦ ἀπὸ μέσο γίνεται σχεδὸν σκοπός· καὶ ἡ τεχνικὴ δυνατότητα ἀνάγεται σὲ ποιητικὴ πιθανότητα.

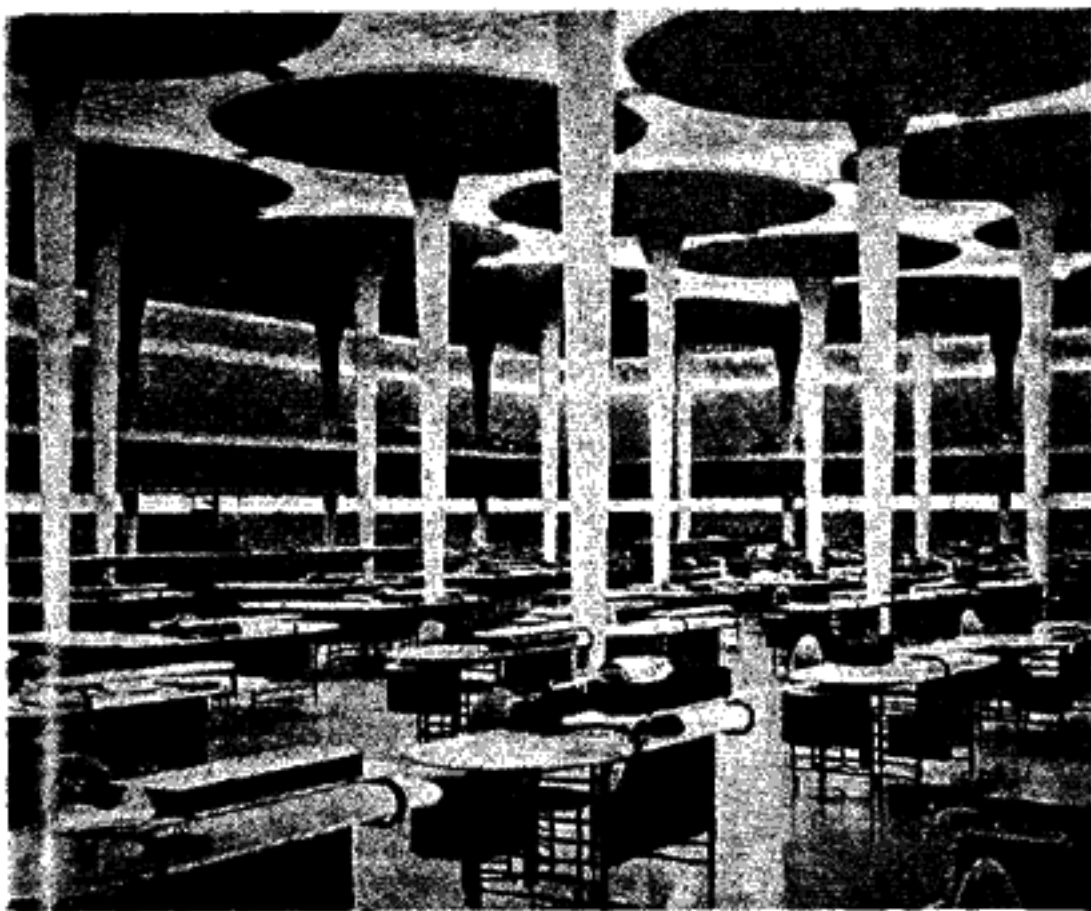
Πάντως στὸ Bauhaus καταβάλλονται ὑπὸ τὴν ἔμπνευσή του μεγάλες θεωρητικὲς προσπάθειες γιὰ τὴν ἀνασύνδεση τῆς μορφολογίας μὲ τὴ βιοτεχνία καὶ τὴ βιομηχανικὴ παραγωγή. Ἐκτελοῦνται σχέδια ἐπιπλῶν, ταπέτων, καὶ κτιρίων προβιομηχανοποιημένων. Ἀλλὰ οἱ προοδευτικὲς αὐτὲς τάσεις εἶναι ξένες πρὸς τὸ Χιτλερικὸ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



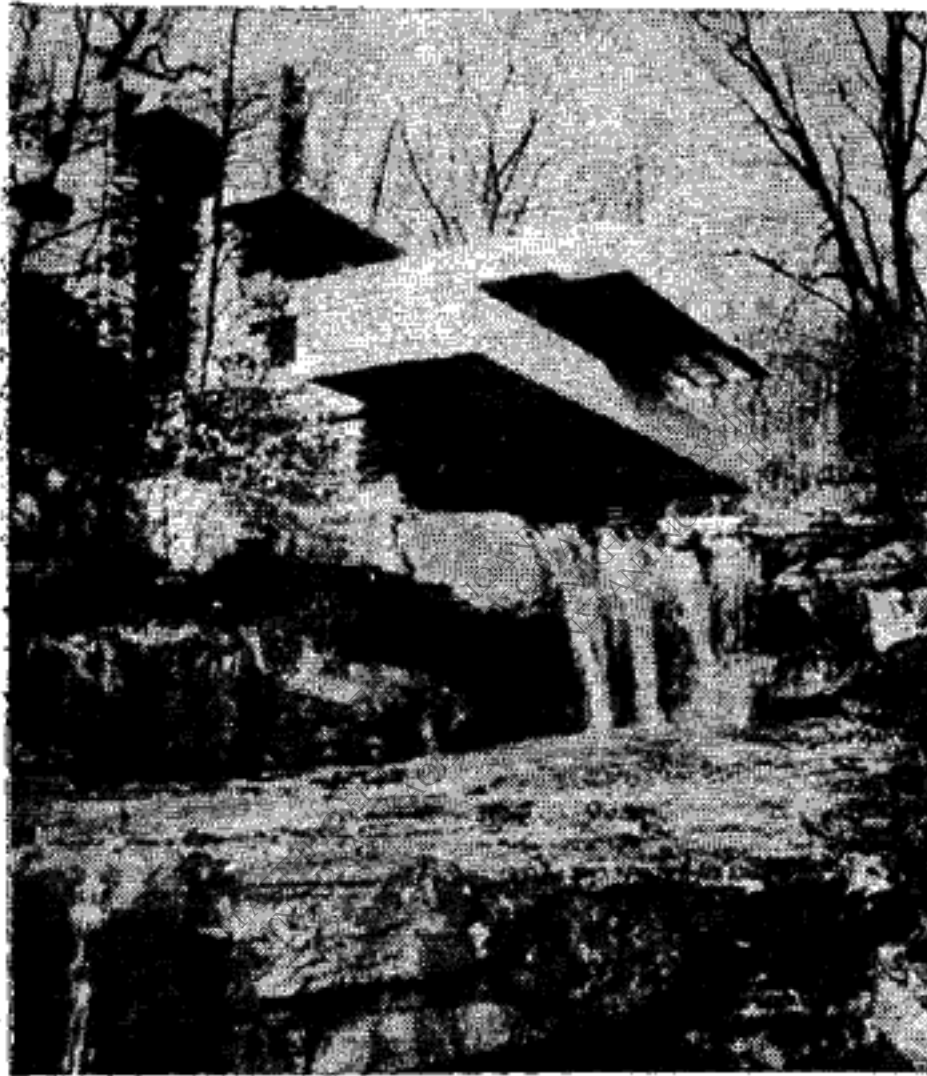
Εἰκ. 15. Κάτοψη τοῦ Γερμανικοῦ Περιπτέρου στὴ διεθνή Ἐκθεση τῆς Βαρκελώνης τὸ 1929.  
Ἀρχιτέκτων Mies van der Rohe

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 κῶνου, 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

γιά νά 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<sup>(11)</sup>. 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. Ἐπὶ πλέον, 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 μέσῳ 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,<sup>(12)</sup>

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.

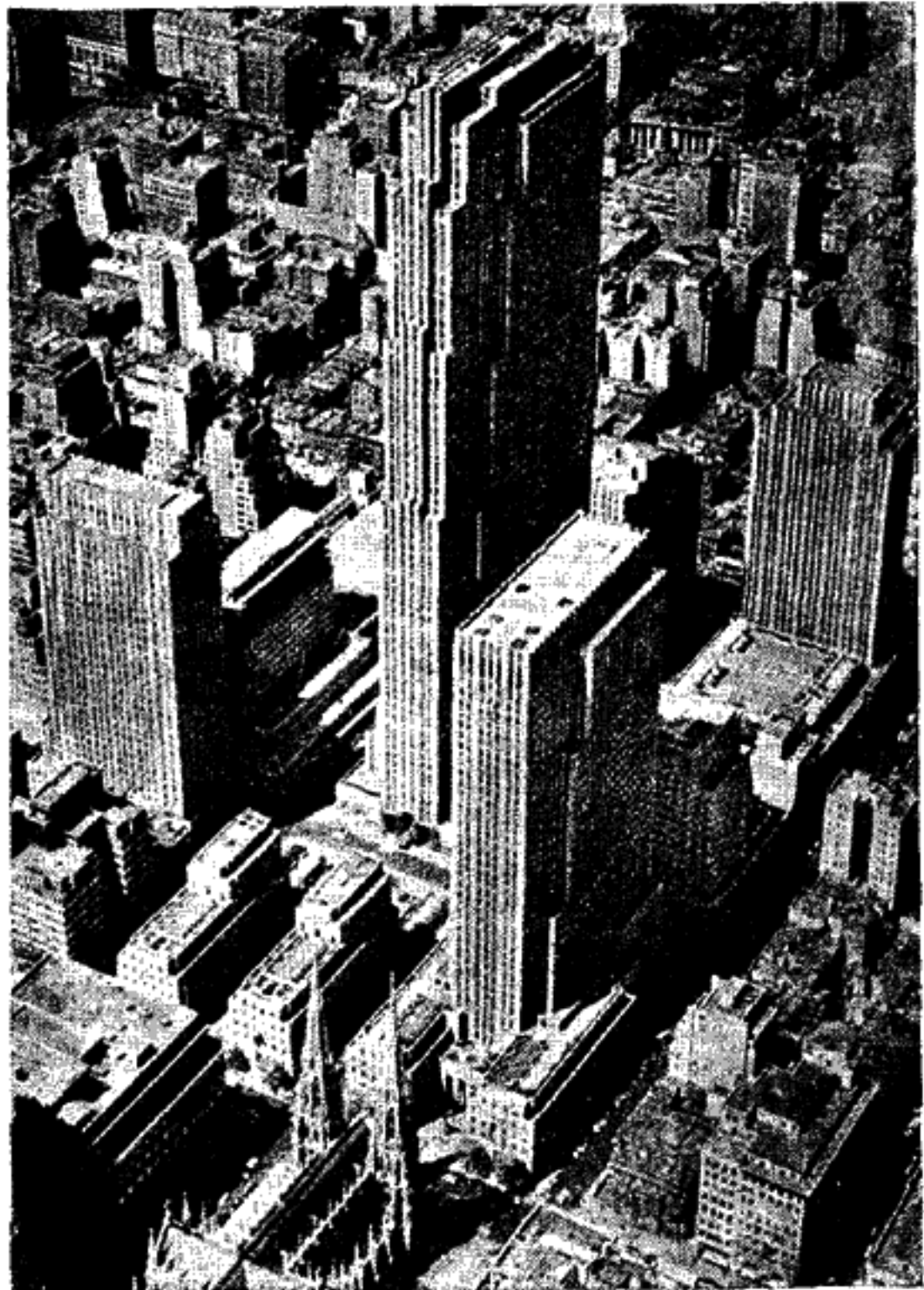
Στὴ Σκανδιναυία, στὴν Ἑλβετία, στὴν Ἀγγλία, στὴν Ἰταλία ἐπίσης συντελοῦνται ἔργα σημαντικά. Ἀντιθέτως ὅπου αὐταρχικὰ καθεστῶτα ἐπεβλήθησαν, κάθε προοδευτικὴ κίνηση ἔσβυσε καὶ ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθὸν ἐπακολούθησε.

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 τὰ ἄλλα 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 πῶς 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 ζητᾷ τὴ συνεργασία τῶν δύο ἀκόμη καὶ σὲ καθαρῶς τεχνικὰ 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 ἰσορροπήσει 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, Harisson & Mac Murray, Hood & Fouilhoux

## Ζ'. Αἰσθητικὲς παρατηρήσεις

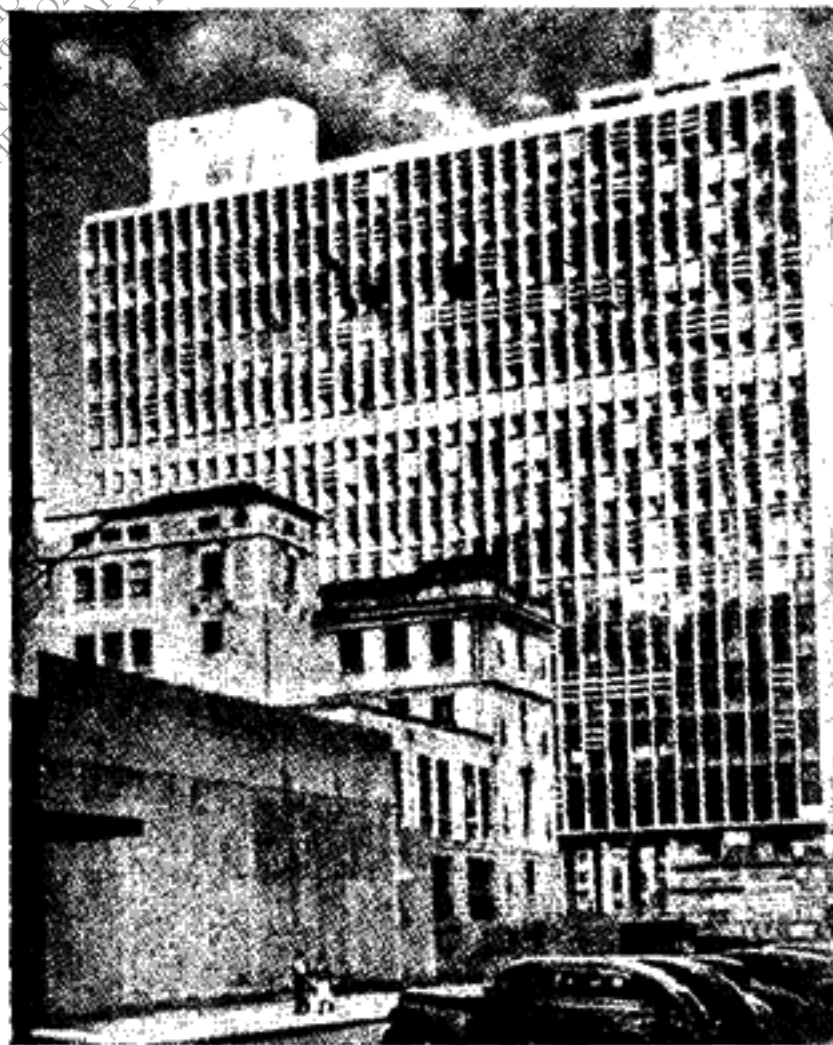
Ἡ ἀναγκαία στροφή τῆς νέας ἀρχιτεκτονικῆς πρὸς τὴν ἐπιστήμη καὶ ἡ συναίσθηση ὅτι ἡ σημερινὴ τέχνη ἀποτελεῖ ἀπαρχὴ μιᾶς μεγάλης φάσης τῆς ἱστορίας της, ὤθησε μερικοὺς θεωρητικοὺς στὸ νὰ ἐξαγγείλουν τὴν ἀποψη ὅτι ἡ τέχνη προοδεύει ἀνάλογα μὲ τὴν πρόοδο τῆς ἐπιστήμης, ἢ τουλάχιστον ὅτι ἐκφράζει τὶς ἐκάστοτε 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 διαφορικός καὶ ὀλοκληρωτικός λογισμός, ἡ τέχνη ἀποκτᾶ δυναμισμό καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἰδιαίτερα, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν Ἀναγέννηση, ἀναζητᾶ 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 ὄψεις 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<sup>(13)</sup> ἀνέλυσα τὴν ἀποψη αὐτὴ, ὑποστηρίζοντας ὅτι ἡ τέχνη πάντοτε συνδυάζει τὸ χῶρο μὲ τὸ χρόνο ἐνστικτωδῶς καὶ ὅτι οἱ ἐπιστημονικὲς θεωρίες 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 τὴ μορφή στὸ χῶρο. Ἡδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα ὁ Schmarsow 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 στὴ θεωρία της, τὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ μορφή ἀκολουθεῖ τὴ λειτουργία, ποὺ θέσπισε ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ.

Τὴν ἀρχὴ αὐτὴ πάντοτε ἀκολούθησε ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, ἀλλὰ ὄχι μὲ τόσο ὠφελιμιστικὸ τόνο 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 τὴ μορφή, ἐνῶ ἡ δευτέρη τὸ χῶρο· ἡ πρώτη εἶναι ἐξώστροφη, ἡ ἄλλη ἐσώστροφη. Γι' αὐτό, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸν Προκόπιο, καὶ ἡ Βυζαντινὴ τέχνη ἀπέδιδε στὸ χῶρο καὶ στὸ φῶς μεγάλη σημασία, ἐφόσον ὁ τροῦλλος τοῦ ναοῦ ἦταν σύμβολο τ' οὐρανοῦ, στὸ χῶρο 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 κατακορυφισμός.

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 ἐξαύλωτικὴ 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 μίᾳ νέᾳ αἰσθητικῇ τῆς ἀφόρτιστης ἐπιφάνειας δημιουργεῖται. Ἐπὶ πλέον καὶ ὁ σκελετός τῆς καὶ ἡ μᾶζα τῆς, ὅταν εἶναι συμπαγῆς, ἔχει φύση μονολιθική, ἐξ οὗ οἱ πρόβολοι, τὰ πλαίσια, τὰ κελύφη, ποὺ μᾶς ὠθοῦν νὰ ἐμβιοῦμε σὲ σώματα ποὺ δὲν ἀγ-τέχουν 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 νέᾳ 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 ἕνα 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 ἕνα κτίριο ὑπὲρ τὸ ἔδαφος ἐπὶ πασάλων, ἀλλὰ δύσκολα μᾶς πείθει ὅτι στέκεται ἐκεῖ ψηλὰ μὲ χάρη, χωρὶς προσπάθειά ὁρατῆ, 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 νέᾳ ἀρχιτεκτονική.

Ὅτι ἡ κατάκτηση αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ μίᾳ 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)<sup>(14)</sup>. Ἐκτοτε, ἀπὸ ἀντίδραση πρὸς τὸ ἐπίπλαστο στολίδι ἐμπιστεύθηκαν τὰ πάντα στὴν τεχνικὴ καὶ ἀπογύμνωσαν τὸ σῶμα. Ἡ ὁμορφιά ὁμῶς προβάλλει ὅταν τέχνη καὶ τεχνικὴ ταυτίζονται καὶ γίνονται συνώνυμες, ὅπως συνέβαινε στοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας.

Π. Α. ΜΙΧΕΛΗΣ

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

