ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

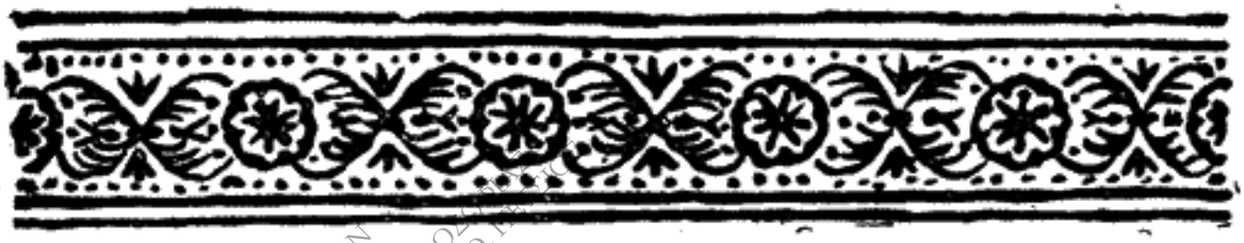
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΜΕΤΑΘΥΝΤΗΣ: ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

Ιδρυτής ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
Διευθυντής: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ
1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^{ΙΑ} Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,,
38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΛ - 38
ΑΘΗΝΑΙ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



Ο ΧΩΡΟΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ*

Α΄. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἀπό τίς θεωρητικές ἐργασίες πού ἔχουν δημοσιευθεῖ τελευταίως στήν Ἀμερική γιά νά ἐξηγήσουν τό φαινόμενο τῆς σύγχρονης ἀρχιτεκτονικῆς καί ζωγραφικῆς, εἶναι μερικές πού θέλοντας νά δώσουν μιά βαθύτερη αἰσθητική δικαίωση στόν τρόπο σύνθεσης τῶν ἔργων καί στίς μορφές πού μεταχειρίζονται καταφεύγουν μεταξύ ἄλλων καί στήν ἐξέταση τοῦ ζητήματος τοῦ χώρου.

Κατά κανόνα θεωροῦν ὅτι ἡ ἀντίληψη περί χώρου τεσσάρων διαστάσεων πού εἰσήγαγε ἡ νεώτερη φυσική γιά τήν ἔρευνα τῶν φυσικῶν φαινομένων ἐπηρέασε καί τήν καλλιτεχνική ἀντίληψη περί χώρου, καί ἔτσι ἐνῶ παλαιότερα ὁ καλλιτέχνης ὁραματίζονταν τά πλάσματά του μέσα σέ τριδιάστατο χῶρο τώρα τά ὁραματίζεται στό χῶρο τῶν τεσσάρων διαστάσεων, δηλαδή στό χωροχρόνο. Γι' αὐτό—λένε—ὁ ζωγράφος ἐγκαταλείποντας τήν προοπτική τῆς Ἀναγέννησης καί γενικώτερα τή «μίμηση» συγχρονίζει ὑποκειμενικῆς ἀντίληψης παραστάσεις τοῦ ἔξω καί ἔσω ἀντικειμενικοῦ κόσμου, καί εἰκονίζει καταστάσεις τοῦ ὑποσυνείδητου καί συνειδητοῦ τῆς ψυχῆς πολύπλοκες καί ἀπίθανες, καταστάσεις ὀνειρικές, καταλήγοντας ἔτσι στόν «κυβισμό» πού δέν εἶναι παρά μιά «vision in motion». (1) «Ὁ κυβισμός διακόπτει τίς σχέσεις του μέ τήν προοπτική τῆς Ἀναγέννησης. Παρατηρεῖ τά ἀντικείμενα μέ κάποια σχετικότητα. Καί ἀνατέμνοντας ἔτσι τά ἀντικείμενα τά βλέπει ταυτοχρόνως ἀπ' ὅλες τίς πλευρές, — ἀπό πάνω, ἀπό κάτω, ἀπό μέσα, ἀπ' ἔξω. Πηγαίνει γύρω καί μέσα στά ἀντικείμενά της. Ἔτσι, στίς τρεῖς διαστάσεις τῆς Ἀναγέννησης, προστίθεται μιά τέταρτη, ὁ χρόνος.» (2) Ὁ ἀρχιτέκτων παραλλήλως προσπαθεῖ μέ τά σύγχρονα ὑλικά πού μεταχειρίζεται, ὅπως τό μπετόν-ἀρμέ, νά ἀνασηκώσει τούς κύβους ἐπί πασσάλων καί μέ τό γιαλί νά δημιουργήσει ἐπιφάνειες ἐξαϋλωμένες πού ἐπιτρέπουν στίς ὄψεις νά διαφαίνονται ἡ μιά μέσα ἀπό τήν ἄλλη, καί στόν ἔσω καί ἔξω χῶρο νά ἐναλλάσσονται ἀπροσδόκητα, καί γενικώτερα ζητεῖ νά ὑποβάλη ἐντυπώσεις πού ζοῦν καί μποροῦν νά ζοῦν μόνον σ' ἕνα τετραδιάστατο χῶρο. Τά σημεῖα θέας εἶναι πολλά. τά ἐπίπεδα ἐπίσης καί ὁ συγχρονισμός τῶν εἰκόνων τεχνητῶς δυνατός. (3) Ἐκεῖθε—λέγουν—γίνεται φανερή καί ἡ σχέση τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς μέ τή σύγχρονη ἀρχιτεκτονική, ταυτότης δηλαδή προθέσεων καί ἀποτελεσμάτων, ἀδιάφορο ἄν αὐτά κατακτῶνται μέ ἄλλα μέσα καί ἄλλους τρόπους σέ κάθε τέχνη. (4) Στό κέντρο πάντως τοῦ προβλήματος τίθεται ἡ σύγχρονη ἀντίληψη περί χώρου.

Ἡ ἐξέταση τοῦ ζητήματος αὐτοῦ ἔχει μεγάλη σημασία γιά τή θεωρία τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς καί τή θεωρία τῆς τέχνης γενικώτερα, γιατί ἔχει πολλές ἐπικίνδυνες προεκτάσεις ἄν, καθώς πιστεύω, ἀποδειχθῆ ἡ θέση αὐτή—ὅπως ἐδῶ τουλάχιστον ἐκτίθεται—αἰσθητικῶς στρεβλωμένη. Ἀναφέρω ὡς παράδειγμα ἄμεσης συνέπειας αὐτῆς τῆς νοοτροπίας τό λεγόμενο ὅτι «ἡ ἱστορία τοῦ διαρθρωμένου χώρου, ἡ εἰδική περί χώρου ἀντίληψη διαφόρων περιόδων, καθωρίσθηκε

---

* Τό ἄρθρο αὐτό πρωτοδημοσιεύθηκε ἀγγλικά στό περιοδικό τῆς «Ἑταιρίας τῶν αἰσθητικῶν τῆς Ἀμερικῆς» : The Journal of Aesthetics and Art Criticism, τεῦχος τοῦ Δεκεμβρίου τοῦ 1949.

(1) «Cubism is «vision in motion» a new essay at two-dimensional rendering of rotated objects «Moholy.Nagy : Vision in Motion p. 116.

(2) «Cubism breaks with Renaissance perspective. It views objects relatively : that is. from several points of view, no one of which has exclusive authority. And in so dissecting objects it sees them simultanously from all sides, from above and below, from inside and outside. It goes around and into its objects. Thus, to the three dimensions of the Renaissance.... there is added a fourth one-time» Giedion : Space Time and architecture p. 357.

(3) «Two major endavors of modern architecture are fulfilled here, (in the Bauhaus building from Gropius) .. there is the Sovering, vertical grouping of planes which satisfies our feeling, for a relational space, and there is the extensive transparency that permits interior and exterior to be seen simultaneously e n f a c e and e n p r o f i l, like Picassos' «L'Arlésienne» of 1911 - 12 : variety of levels of reference, or of points of reference, and simultanity—the conception of space - time, in short» Giedion op.cit p.401 «...The aim is not to anchor them to the ground ...(the cubes of the building)... but to have them float or hover upon the site... The glas was called in for its dematerialising quality» Giedion op.cit.p.404.

(4) Around 1910 Picasso and Braque, as the consequence of new conception of space, exhibited the interiors and exteriors of objects simultaneously. In architecture Le Corbusier developed on the same principle, the interpretation of inner and outer space» Giedion op. cit.p. 408.

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ἀπὸ τὴν κατάκτηση μιᾶς, δύο, τριῶν ἢ περισσοτέρων διαστάσεων»(5). Ἔτσι οἱ Αἰγύπτιοι εἶχαν ἀντίληψη μονοδιάστατου χώρου, οἱ Ἕλληνες διδιάστατου, ἡ γοτθικὴ ἐποχὴ τριδιάστατου στὸ ἐσωτερικὸ καὶ μόνον τῆς ἀρχιτεκτονικῆς των, ἡ Ἀναγέννηση τριδιάστατου ἀλλὰ καὶ ἔσω καὶ ἔξω, καὶ ἐμεῖς σήμερα — ἐπιτέλους! — τετραδιάστατου. Δὲν γνωρίζω ἂν γιὰ τὶς μέλλουσες γενεὲς προμαντεύουν ἔναν πενταδιάστατον... οὔτε γνωρίζω κατὰ ποία λογικὴ φαντάζονται ἀνθρώπους ποὺ νὰ ἔχουν ἀντίληψη χώρου μονοδιάστατου, καὶ μάλιστα Αἰγυπτίους, μὲ κτίρια σὰν τὶς πυραμίδες ἢ τοὺς ναοὺς τῶν Θηβῶν καὶ τοῦ Λούξορ καὶ ἄλλα τόσα καλλιτεχνήματα ζωγραφικῆς καὶ πλαστικῆς· οὔτε γνωρίζω πῶς φαντάζονται ἔναν Ἕλληνα νὰ πλάθη κούρους ἢ νὰ χτίζη τὸν Παρθενώνα καὶ τὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου μὲ ἀντίληψη διδιάστατου καὶ μόνον χώρου. Βέβαια ὁ Παρθενὼν ἦταν ἕνα κτίριο «στραμμένο πρὸς τὰ ἔξω»(6), ἔργο δηλαδὴ πλαστικῆς κυρίως ὅπου ὁ ἐσωτερικὸς χῶρος δὲν ἔπαιζε τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξε ἀργότερα στὸ γοτθικὸ ναό, στὸν ὁποῖο καὶ ἀναγνωρίζουν ἀντίληψη τριδιάστατου χώρου μόνον γιὰ τὸ ἐσωτερικό. Ἀλλὰ καὶ οἱ Ἕλληνες εἶχαν στοές, εἶχαν βουλευτήρια, εἶχαν θέατρα(7). Ἀναφέρω τὰ τελευταῖα γιατὶ ὁ χῶρος ὑπῆρχε καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ κτίρια καὶ δαμάζεται κ' ἐκεῖ ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα. Ἐξ ἄλλου πῶς ἡ Ἀναγέννηση ποὺ ἀπέκτησε καὶ ἐξωτερικοῦ χώρου τριδιάστατη ἀντίληψη μπόρεσε νὰ χρησιμοποιήση τὴν ἑλληνικὴ μορφολογία ποὺ πήγαζε ἀπὸ ἔργα μὲ ἀντίληψη διδιάστατου χώρου;

Τὸ ζήτημα, τέλος, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἐξέταση καὶ γιὰ λόγους πρακτικούς, γιατὶ καὶ τοὺς νέους μπορεῖ νὰ παρασύρη σὲ παραλογισμοὺς καὶ ἀνόητες ἀντιλήψεις, καὶ τοὺς ὥριμους καλλιτέχνες σὲ ἀκρότητες καὶ κατασκευαστικὲς ἀκροβασίες δίνοντάς τους μιὰν εὔκολη δικαιολογία, ἐφ' ὅσον ὁ καθένας δὲν ἔχει τὸν καιρὸ ἢ τὴν εἰδικότητα νὰ ἀναλύση προσεκτικώτερα τὸ θέμα.

Ἡ πλάνη — νομίζω — προέρχεται ἀπὸ μιὰ κακὴ ἐκλαΐκευση ὡρισμένων αἰσθητικῶν παρατηρήσεων ἢ διακρίσεων. Εἶναι ὅμως θλιβερὸ νὰ βλέπη κανεὶς πῶς ὁ πόθος νὰ δοθῇ στὴ σύγχρονη τέχνη μιὰ σπουδαιοφανὴς αἰσθητικὴ ἐξήγηση, ἀλλὰ εὔκολη καὶ σχηματοποιημένη, ὁδηγεῖ σὲ ἐκφράσεις ἐπικίνδυνες καὶ ἀσυμβίβαστες μὲ τὸν ὑψηλὸ προορισμὸ τῆς τέχνης καὶ τῆς θεωρίας της.

Β' ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Ἡ μελέτη τοῦ προβλήματος τοῦ χώρου στὴν Τέχνη, ἄρχισε ἀφ' ὅτου οἱ αἰσθητικοὶ καὶ κυρίως οἱ τεχνοκρίτες καταπιάστηκαν μὲ τὰ ἔργα τῆς μεσαιωνικῆς θρησκευτικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἡ στροφὴ τοῦ χριστιανικοῦ ναοῦ πρὸς τὰ ἔσω, δηλαδὴ ἡ σημασία ποὺ ἀπόκτησε τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ χριστιανικοῦ ναοῦ, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν κλασσικὸ Ἑλληνικὸ ναὸ τῆς παγανιστικῆς θρησκείας, ὅπου οἱ θρησκευτικὲς τελετὲς ἐγίνοντο κυρίως στὸ ὕπαιθρο, τοὺς ἔδωσε ἀφορμὴ νὰ σκεφθοῦν ὅτι ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ αὐτὸ σημεῖο καὶ πέρα ὁ ἐσωτερικὸς χῶρος τοῦ ναοῦ ἔγινε τὸ κέντρο τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἐνδιαφέροντος. Στὴν ἀρχὴ μάλιστα ἔκαμαν ἕνα πήδημα: ξέχασαν τὸν ρωμανικό, καὶ τὸ σπουδαιότερο ξέχασαν τὸν βυζαντινὸ ναό,(8) καὶ νόμισαν ὅτι τὸ ἱστορικὸ σημεῖο τῆς στροφῆς αὐτῆς ἔγινε στὸ γοτθικὸ ναό. Πάντως μὲ τὴ στροφὴ αὐτὴ τὸ αἴσθημα τοῦ ἀρχιτέκτονα γιὰ τὸ χῶρο ἀναμοχλεύτηκε εὐρύνθηκε, ἑδραιώθηκε τέλος, κ' ἔτσι ξεπήδησαν τὰ ἔργα τῆς χριστιανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὅπου στὸ ἐσωτερικό τους κυρίως θαυμάζουμε πῶς ὁ χῶρος τείνει νὰ φανῇ ἄπειρος.

Τὸ νὰ φανῇ ἄπειρος ὁ χῶρος ἦταν μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐπιδίωξη συναφὴς μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς χριστιανικῆς θρησκείας ποὺ ἑδραίωσε τότε τὸν ἀπανταχοῦ παρόντα ἕνα καὶ μόνο θεό, τὴν προσωποποίηση τοῦ πνεύματος ποὺ ζεῖ στὸν οὐρανό. Συναφὴς ἔγινε ἡ καλλιτεχνικὴ ἐπιδίωξη καὶ μὲ τὴ φιλοσοφικὴ περὶ χώρου ἀντίληψη τοῦ ἔσχατου δυτικοῦ Μεσαιώνα — ὅπως παρατήρησαν — ἀντίληψη ποὺ ἄρχισε νὰ προαισθάνεται τὸ ἄπειρο τοῦ χώρου, λόγος καὶ αὐτὸς στὸ νὰ ἐπιμένουν ν' ἀγνοοῦν τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ τὸ χῶρο. Ὅταν πιὰ ἦλθε ἡ Ἀναγέννηση, ἡ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη ξεκαθάρισε τὴ δυνατότητα ἑνὸς ἀπείρου χώρου ὁμοιογενοῦς καὶ ἰσότροπου, τριδιάστατου ὅπως λέμε, καὶ ἔτσι, κατὰ μιὰ χαρακτηριστικὴ φράση τοῦ Panofsky(9) ἡ Ἀναγέννηση κατέβασε τὸ ἄπειρο τοῦ οὐράνιου χώρου στὴ γῆ. Ὅ,τι ἦταν ἀρ-

(5) «The special space conception of difftrent periods have been determined by the grasp of one, two, three, or more dimensions» καὶ συνεχίζει ὡς ἀνωτέρω: οἱ Αἰγύπτιοι μιᾶς διαστάσεως κλπ. Moholy Nagy: op. cit. p. 224.

(6) «Aussenbau» σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ «Innenbau» ὅπως τὸ χαρακτηρίζει ὁ Vischer, Fr. (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 2e Aufl. Mayer unh Jessen 1922 Vol. III.

(7) Καὶ ὁ Berstl δὲν βλέπει ἐσωτερικὸ χῶρο στὸν Ἑλληνικὸ ναό (Berstl: Das Raumproblem in der Altchristlichen Malerei, Forschungen Zur Formgeschichte der kunst aller zeiten und Völker, Herausg, von Eugen Lüthgen Band IV, Verlag Kurt Schneider, Bonn - Leipzig 1920 p. 37). Ἤδη ὁ Schmarsow (Barock und Rokoko, Leipzig 1897 σελ. 5) εἶχε θέση ὡς ἀρχὴ ὅτι: Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι στὴν ἐσώτερή της οὐσία «διάταξη χώρου». Ἀλλὰ αὐτὸ νομίζω δὲν σημαίνει ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δὲν δημιουργεῖται μὲ μορφὲς ὅπως ὅλες οἱ τέχνες. Ὁ χῶρος ἀποκαλύπτεται μέσῳ μορφῶν. Ἡ ζωγραφικὴ ἐπίσης ἀποκαλύπτει ἕνα χῶρο ἂν καὶ τεχνητό.

(8) Μιὰν ἀποκατάσταση τῆς αἰσθητικῆς τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ χώρου ἐπιχειρῶ στὸ ἔργο μου «Αἰσθητικὴ Θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης», Ἀθῆναι 1946.

(9) Panofsky: Die Perspektive Symbolische Form (Vorträge der Bibliothek Warburg 1921—25).

Ε.Τ.Α. της Κ.τ.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

χικῶς ζήτημα πίστης ἔγινε ἀργότερα ζήτημα γνώσης.

Ἐκεῖθε προῆλθε καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς «προοπτικῆς» κατὰ τὴν Ἀναγέννηση, δηλαδὴ τῆς ἐπιστημονικῆς μεθόδου ποὺ ἐπέτρεπε στὴ ζωγραφικὴ νὰ ἀπεικονίζει τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα ὀρθὰ καὶ μὲ βάση ἕνα σημεῖο φυγῆς (στὴν κεντρικὴ προοπτικὴ τουλάχιστον) ὅπου ὅλες οἱ ἀκτίνες τοῦ βάθους συναντῶνται στὸ ἄπειρο. Ἔτσι ἦταν εὔκολο πιὰ νὰ ἐξηγηθῆ καὶ ἡ ἀντίθεση μεταξὺ τῆς μεσαιωνικῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ἀναγέννησης. Νὰ ἐξηγηθῆ πῶς ἡ μεσαιωνικὴ ζωγραφικὴ παρὰ τὴν προσπάθειά της νὰ δείξη τὸ ἄπειρο βάθος τῶν οὐρανῶν ὅπου κινοῦνται οἱ ἅγιοι καὶ οἱ Ἄγγελοι δὲν εἶχε ἕνα μέσο σχεδιαστικὸ νὰ τὸ κάμει πειστικὰ ἄλλο ἀπὸ τὸ μονόχρωμο φόντο, κατὰ τὸν Riegl. Καὶ πῶς καὶ γιατὶ ἀντέστρεφε τὴν προοπτικὴ κατὰ τὸν Wulff, τὴν παρανοοῦσε ἢ τὴν ἀγνοοῦσε καὶ παρουσίαζε τ' ἀφύσικα καὶ παραμορφωμένα πλάσματά της διδιάστατα γραμμένα, καταργώντας ἔτσι ἴσως καὶ τὴν ἔννοια τοῦ χώρου κατὰ τὸν Berstl(10). Σ' ἄκρα ἀντίθεση τὸ Μπαρόκο συστηματοποιόντας τοὺς νόμους τῆς ἀντικειμενικῆς ὅρασης, ποὺ ἀνεκάλυψε ἡ Ἀναγέννηση, καὶ τελειοποιόντας τὴ μέθοδο κατέκτησε τὸ χῶρο καὶ στὸν πίνακα καὶ στὸ ἀρχιτεκτόνημα, μέχρι σημείου ποὺ νὰ σκηνοθετήση τοὺς οὐρανοὺς καὶ νὰ ἀφανίσει τοὺς τοίχους ἀναζητόντας τὸ ἄπειρο μέσα ἀπὸ διαφοροποιήσεις καὶ ὁλοκληρώσεις στὴ σύνθεση τοῦ κτιρίου, ποὺ πολλοὶ βρίσκουν σὲ συνάφεια μὲ τὴν τότε πρόοδο τῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης στὸ διαφορικὸ καὶ ὁλοκληρωτικὸ λογισμό (Πόσοι λίγοι πρόσεξαν τὸ θεατρινισμὸ ἂν ὄχι τὸ γελοῖο τῆς σκηνοθεσίας αὐτῆς εἶναι ἄλλο ζήτημα.) Ὁ Cassirer πάντως ὥπλισε φιλοσοφικῶς τοὺς ἐρευνητὲς τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης λέγοντας ὅτι ἡ προοπτικὴ εἶναι μιὰ μορφὴ συμβολικὴ τῆς ἑκάστοτε κοσμοθεωρίας (11). Ἀλλὰ μὲ τὴν ἀντιδιαστολὴ μυθικῆς καὶ γνωστικῆς ἀντίληψης περὶ χώρου ἔδωσε ἀφορμὴ παρεξηγήσεων ἐνῶ ἐπιθυμία του ὑπῆρξε νὰ διαφωτίση τὰ πράγματα.

Φυσικά, τὸ εὔκολο καὶ μοιραῖο ἴσως συμπέρασμα τῆς ὅλης αὐτῆς πορείας τῆς ἱστορικὰ κατευθυνόμενης ἔρευνας εἶναι ὅτι: ἡ σύγχρονη τέχνη παίρνει τὸ δρόμο ποὺ παίρνει ἀφ' ὅτου ἀνακαλύφθηκε καὶ ἐπειδὴ ἀνακαλύφθηκε ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς ὁ χωροχρόνος καὶ συνέπεσε νὰ δημιουργηθοῦν οἱ νέες τεχνικὲς δυνατότητες καὶ τελειοποιήσεις στὸ γιαλί, στὰ φωτογραφικὰ μηχανήματα κλπ. Βλέπουμε ἔκτοτε κινούμενοι στὸ χῶρο, ἀπὸ ψηλὰ ὅπως τὰ πουλιά, ἀπὸ κάτω ὅπως οἱ βάτραχοι (12). Βλέπουμε καὶ τὸ μέσα καὶ τὸ ἀπ' ἔξω ὅπως μέσα ἀπ' τὸ γιαλί. Βλέπουμε ὑποκειμενικά (13), βλέπουμε δυναμικά, βλέπουμε ὑπερρεαλιστικά.

Ἐκεῖθε, λέγουν, τοῦ Picasso τὰ διπρόσωπα τέρατα en face καὶ profil συγχρόνως ὅπως ἡ Arlésienne, ἢ τοῦ Le Corbusier οἱ πραγματοποιήσεις ὅπου γίνεται τὸ mariage des contours (14) ἢ τοῦ Rockefeller Center οἱ ἀπομακρυσμένοι πύργοι ποὺ γιὰ νὰ τοὺς ἰδεῖς πρέπει νὰ στρίψης τὸ μάτι σου καὶ νὰ συναποτελέσεις ἀστραπιαῖα μιὰν εἰκόνα ἀπὸ τὶς πολλές, ὅπως τὸ στροβοσκόπιο...(15). Θὰ γελοῦν κρυφὰ ὁ Picasso καὶ οἱ ἀρχιτέκτονες τοῦ Rockefeller Center ἂν διαβάζουν τυχὸν τὶς τερατώδεις αὐτὲς σκέψεις καὶ θὰ παίρνουν ὕφος ἐξαιρετικὰ σοβαρὸ οἱ ἀπερίσκεπτοι νέοι, ὄντας ὑπερήφανοι γιὰ τὶς ἰδιότητες ποὺ ἀποκτήσανε χωρὶς νὰ κοπιάσουν, ὑποτιμόντας τὶς παρελθοῦσες γενεὲς ἁπλῶς καὶ μόνον γιατὶ δὲν ἔτυχε νὰ γεννηθοῦν τὴν ἐποχὴ τοῦ χωροχρόνου—παρὰ τὰ τόσα καλλιτεχνήματα ποὺ μᾶς ἄφισαν! Καλλιτεχνήματα μάλιστα ποὺ τὰ ἐκτιμοῦμε ἀφοῦ καὶ τὰ ἔργα τῶν πρωτογόνων ἐκτιμοῦμε σήμερα. Μήπως οἱ τελευταῖοι γνώριζαν τὸ χωροχρόνο; Ἢ μήπως τὸν ἐγνώρισαν οἱ Βυζαντινοὶ ἀφοῦ στὰ ζωγραφήματά τους σκηνὲς τοῦ δωματίου καὶ τῆς αὐλῆς παριστάνονται μαζὶ καὶ ἄλλες χρονικὰ ἄσχετες συγχρονίζονται καὶ στὴ βασιλικὴ μὲ τὶς διάτρητες στοὲς οἱ χῶροι ἐναλλάσσονται;

Ἂν ὅμως καὶ αὐτὸ δὲν γίνη δεκτὸ τότε καὶ σήμερα ὁ χωροχρόνος, ἡ φυσικομαθηματικὴ αὐτὴ ἔννοια, δὲν θὰ ἀρκῆ γιὰ νὰ ἐξηγήση τὴν τέχνη ἂν δὲν ὑπαχθῆ κάπως σὲ μιὰ κοσμοθεωρητικὴ ἀντίληψη πρὸς τὴν ὁποία ἡ τέχνη εὐκολώτερα μπορεῖ νὰ συγγενεύη. Προτοῦ ὅμως ἀναχθοῦμε σὲ παρόμοιες σκέψεις, ἃς κρίνουμε τὴν ἱστορικὴ ἔρευνα τοῦ προβλήματος τοῦ χώρου ὅπως τὴν παρουσιάσαμε προηγουμένως.

Ὑπέδειξα ἤδη μὲ μερικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὰ βυζαντινὰ κυρίως ὅτι στὴν πορεία τῆς σοβαρῆς αὐτῆς ἔρευνας ὑπάρχουν με-

(10) Berstl, op. cit. p. 110, 112, 79.

(11) Cassirer, Ernst: Philosophie der Symbolischen Formen (Berlin, B. Cassirer 1923—31).

(12) «In our age of airplanes, architecture is viewed not only frontally and from the sides, but also from above-vision in motion. The bird's-eye-view and its opposites, the worms and fish-eye-views, have become a daily experience. Architecture appears no longer static but, if we think of it in term of airplanes and motor cars, architecture is linked with movement» Moholy-Nagy, op. cit. p. 244-5.

(13) «Modern art, like modern science, recorgnizes the fact that observation and what is observed form one complex situation—to observe something is to act upon and alter it» Giedion op. cit. p. 6.

(14) Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Giedion op. cit. σελ. 408.

(15) «In Edgerton's Stroboscopic Studies in which motion can be fixed and analysed in arrested fractions of 1/100,000 of second a whole movement is shown separated into its successive components. At Rockefeller Center the human eye must function similarly; it has to pick up each individual view singly and relate it to all others, combining them into a time sequence. Only thus are we able to understand the grand play of Volumes and Surfaces and perceive its manysided significance» Giedion op. cit. p. 578.

E.Y.U.M.E.T.I.
IQANNINA 2008

ρικὰ κενά, μερικὰ μοιραῖα βήματα σφαλερὰ ἀλλὰ ἀναπόφευκτα ἴσως. Αὐτὸ δὲν θὰ ἦταν ὅμως λόγος ἀρκετὸς γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ τὶς ἀπερίσκεπτες αὐτὲς προεκτάσεις. Θὰ ἐπανέλθω πάντως προσεκτικὰ γιὰ νὰ φωτίσω καὶ τὴ δική μου σκέψη καὶ τὴ θέση τοῦ ζητήματος.

1) Μὲ τὸ νὰ παρακολουθήσουν οἱ τεχνοκριτικοὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἀντίληψης τοῦ χώρου ἱστορικά, δὲν ἐπρόσεξαν ὅτι ὁ χῶρος καὶ τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου δὲν μπορεῖ ν' ἀποτελεῖ προνόμιο μιᾶς ὡρισμένης ἀρχιτεκτονικῆς. Ἀρχιτεκτονικὴ δίχως αἴσθημα τοῦ χώρου δὲν δημιουργεῖται σὲ καμιὰ ἐποχή. Μπορεῖ ἡ φιλοσοφικὴ περὶ χώρου ἀντίληψη νὰ ἄρχισε κάποτε νὰ ὑπάρχῃ, ἀλλὰ τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου ὑπῆρξε πάντοτε ἔστω καὶ ἄτονο, ἔστω καὶ διαφορετικὰ ἐκφραζόμενο.

2) Μὲ τὸ νὰ παρακολουθήσουν τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῆς προοπτικῆς δὲν ἐπρόσεξαν ὅτι ὑποτιμοῦσαν τὴν *ὀπτικὴ τάξη* ποῦ ἐνυπάρχει σὲ κάθε ἔργο ζωγραφικῆς, ἀδιάφορο ἂν εἶναι προοπτικῶς ὀρθὰ ἢ ὄχι σχεδιασμένο. Αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο καὶ πρωταρχικὸ στὴν τέχνη. Ἡ προοπτικὴ εἶναι ἁπλῶς μιὰ τεχνικὴ μέθοδος καὶ ὄχι μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀπαίτηση.

3) Γενικώτερα προϋποθέσανε μιὰ ἀδιάκοπη συνεχῆ ἱστορικὴ ἐξέλιξη πρὸς τὴν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης ὡς πρὸς κάτι τὸ τέλειο, διότι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἀναγέννησης ἀποκατέστησε τὴν κλασσικὴ μορφολογία καὶ ἡ ζωγραφική της συστηματοποίησε ἐπιστημονικὰ τὴν προοπτική. Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ ἰδεῶδες, αὐτὸ τὸ «τέλειο», σήμερα πιὰ μπορεῖ ν' ἀμφισβητηθῆ ριζικά, ὁπότε ἐκτιμᾶται ἐξ ἴσου, γιὰ νὰ μὴν πῶ περισσότερο, ἡ μεσαιωνικὴ τέχνη, ἡ πρωτόγονη κ.ο.κ.

4) Δὲν ἐπρόσεξαν δηλαδὴ ἕνα ἄλλο ἱστορικὸ φαινόμενο ἐξ ἴσου σημαντικό: ὅτι κάθε φορὰ ποὺ ἐγκαταλείπουμε τὸ νατουραλισμὸ δὲν ἐκτιμοῦμε τὶς τέχνες ποὺ ἦσαν νατουραλιστικὲς καὶ ἀντιστρόφως. Καὶ τοῦτο γιατὶ ἀντιτιθέμεθα πρὸς τὸ πνεῦμα τους. Ἐγκαταλείπουμε λοιπὸν καὶ τὶς μεθόδους των καὶ κατὰ κάποιον τρόπο *διακόπτουμε* τὴ συνέχεια. Γι' αὐτὸ σήμερα παρ' ὅλο ὅτι γνωρίζουμε ἄριστα τὴν προοπτική, οἱ μοντέρνοι ζωγράφοι τὴν ἐγκαταλείπουν καὶ ἐκτιμοῦν τὴν αἰγυπτιακὴ ζωγραφικὴ ἢ τὴ μεσαιωνική, ποὺ τὴν ἀγνοοῦν ἐπίσης. Καὶ ὑποτιμοῦμε σήμερα τὴν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης ὅπως αὐτὴ ὑποτίμησε τὴ γοτθικὴ καὶ ὀνόμασε τὰ ἔργα της βάρβαρα. Ἐκβαρβαριζόμαστε μάλιστα καὶ μεῖς ἀποδεικνύοντας ἄρρυθμα καὶ ἄτεχνα τὰ Ἑλληνικὰ ἔργα, διότι ἡ γνώση τῆς γεωμετρίας δὲν εἶχε τόσο προχωρήσῃ ὅσο σήμερα [16].

5) Τέλος, στὴν αἰσθητικὴ — ποὺ ὀφείλουμε νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι ἐξέτασε τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου καὶ ἄσχετα ἀπὸ τὴν ἱστορία — ἔγινε μιὰ σύγχυση μεταξὺ τῆς φιλοσοφικῆς ἀντίληψης περὶ χώρου καὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθήματος τοῦ χώρου. Μιὰ σύγχυση ὅρων ποὺ εἶχε ὡς αἰτία τὴν ὀρθὴ σκέψη ὅτι ἡ κοσμοθεωρία ἐπηρεάζει τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς. Ἀλλὰ δὲν ἐπρόσεξαν ὅτι παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ τέχνη μένει τέχνη καὶ ὅτι ὅπως εἶπεν ὁ Lipps [17] «οἱ αἰσθητικὲς ἀρχὲς δὲν ἔχουν ἱστορία». Πῶς ἀλλοιῶς νὰ ἐξηγηθῆ ὅτι ἀξιολογοῦμε καὶ τῆς Αἰγυπτιακῆς καὶ τῆς Ἀσσυριακῆς καὶ τῆς Ἀναγέννησης τὰ καλλιτεχνήματα; Ἢ μήπως κάθε φορὰ τὸ σύστημα τοῦ χώρου γίνεται μονοδιάστατο, τριδιάστατο καὶ ἀναλόγως πολλοδιάστατο.

Ἂς ἐξετάσουμε λοιπὸν νὰ δοῦμε τί σημαίνει ὁ χῶρος γιὰ τὴν τέχνη.

Γ'. ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΜΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Τρία πράγματα πρέπει νὰ διακριθοῦν
α) Ἡ φυσιολογικὴ αἴσθηση τοῦ χώρου,
β) ἡ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου,
καὶ γ) τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου.

α) Ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις ἡ ἁφὴ καὶ ἡ ὅραση κυρίως ἀντιλαμβάνονται τὸ χῶρο· γιαὐτὸ ἡ νεώτερη ψυχολογία διακρίνει τὸ *χῶρο τῆς ἁφῆς* καὶ τὸ *χῶρο τῆς ὅρασης*.

Ὅπως εἶναι ἐπόμενο τὰ αἰσθήματα αὐτὰ τοῦ ἀνθρώπου δὲν ἀλλάζουν. Γεννιέται μὲ τὴν ἱκανότητα νὰ τὰ ἔχῃ. Μὲ τὴν ἐμπειρία τὰ κατακτᾶ καὶ τὰ εὑρύνει, μὲ τὴ σκέψη τὰ συνειδητοποιεῖ, ἀλλὰ τὰ αἰσθήματα αὐτὰ ὡς φυσιολογικὲς ἀντιδράσεις τῶν αἰσθήσεων παραμένουν κατὰ βάθος ταυτόσημα σὲ ὅλους πάντοτε. Τὰ αἰσθήματα αὐτὰ συντελοῦν βέβαια καὶ στὴ διαμόρφωση τῆς γνωστικῆς ἀντίληψης τοῦ χώρου καὶ στὴ διαμόρφωση τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθήματος τοῦ χώρου, ἀλλὰ δὲν εἶναι ποτὲ ἀρκετὰ γιὰ νὰ τ' ἀντικαταστήσουν. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τυχὸν θὰ τὸ κάμουν ἡ γνωστικὴ ἀντίληψη ξεπέφτει καὶ γίνεται ἔνστικτο καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα κοινότυπο, ἂν δὲν ἐξαφανίζεται.

β) Ἡ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη περὶ χώρου ἀρχίζει νὰ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες φιλοσόφους. Ὁ Πλάτων ὀνόμαζε τὸ χῶρο «δοχεῖον παντὸς ὅπερ γεννᾶται ὁρατὸν καὶ αἰσθητόν». [18] Ἐπειδὴ δὲ ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη ἦταν ἔκτοτε στενὰ συνδεδεμένη μὲ τὴ μαθηματική, ἡ περὶ χώρου ἀντίληψη κυμαίνονταν ἀνέκαθεν μεταξὺ ἀπείρου χώρου, πεπερασμένου χώρου καὶ πεπερασμένου ἀπείρου [19]. Ἀπὸ τοὺς νεώτερους προστέθηκε ἡ ἔννοια τοῦ χωροχρόνου. Δὲν ξέρουμε ὅμως κατὰ πόσο ἡ σχέση χώρου καὶ χρόνου εἶναι τελείως ξένη καὶ πρὸς

(16) Ivins. Art and Geometry Cambridge Mass. Harward University Press 1946).

(17) Lipps. Aesthetic, Vol. I, p. 94, 3e Aufl. Voss 1923).

(18) Πλάτωνος: Τίμαιος XVIII 51, 52 B.

(19 καὶ 20) Cassirer: op. cit. Vol. II p. 129.

Ε.Δ.Π. της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τοὺς Ἕλληνες ἀκόμη ἀφοῦ, ὅπως βεβαιώνει ὁ Cassirer (20), τὸ πέρας καὶ τὸ ἄπειρον σχετίζονται μὲ τὴ μυθικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου. Ἐκτὸς αὐτοῦ, ἂν ὁ Ἀριστοτέλης μιλεῖ γιὰ δυνάμει ἄπειρον, ἐννοεῖ ἕνα ἄπειρο ποὺ δὲν εἶναι ἀπόλυτο. Βρίσκεται στὴν ἀέναη σειρὰ τῶν ἀριθμῶν χωρὶς αὐτὸ ν' ἀποκλείη καὶ τὸ περατό τους στὸν ἀριθμὸ ἕνα, ποὺ παριστάνει τὴν ἑνότητα τῆς πρώτης ὕλης τοῦ σύμπαντος ποὺ εἶναι πεπερασμένη. Πάντως τὸ ἄπειρο καὶ ἡ παραδοχή του ὡς ἀπόλυτου ἀπὸ τὸν Newton ἔφερε στὴ νεώτερη σκέψη πολλὲς ἀντιφάσεις ποὺ δὲν εἶναι τῆς ἁρμοδιότητάς μου νὰ ἐξηγήσω.

Ἀλλὰ ἡ διάκριση τῶν ὅρων αὐτῶν μοῦ δίνει τὴν ἀφορμὴ νὰ παρατηρήσω ὅτι προέρχονται ἀπὸ μιὰν ἀφαίρεση ποὺ κάνει ὁ φιλοσοφικὸς νοῦς ἀπὸ τὴ ζωὴ γιὰ νὰ νοιώση τὴ ζωή. Σχηματίζει δηλαδὴ ἀντιλήψεις, σχηματίζει *ἔννοιες χρήσιμες* γιὰ τὴν πρόοδο τῆς σκέψης, ποὺ κάθε φορὰ ὅμως εἶναι σχηματοποιημένες καὶ κατὰ τοῦτο περιορισμένες. Ἀντιθέτως ὁ καλλιτέχνης ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὴ ζωὴ ὄχι ἔννοιες ἀλλὰ *θεάματα* ἱκανὰ νὰ ὑποβάλουν συγκινήσεις, ἀφαιρεῖ ἐντυπώσεις ποὺ δὲν σχηματοποιοῦν, δὲν νεκρώνουν τὴ ζωή, οὔτε τῆς ἀρνοῦνται τὴν ἑνότητά της. Γιαὐτό, καὶ ὁ χῶρος γιὰ τὸν καλλιτέχνη εἶναι πάντοτε καὶ ἄπειρος καὶ πεπερασμένος καὶ συνδεμένος μὲ τὸ χρόνο. Ἀκόμη καὶ ἂν ἤθελε ὁ καλλιτέχνης δὲν θὰ μποροῦσε νὰ παραστήση τὸ ἄπειρο τοῦ χώρου καὶ μόνον γιατὶ θὰ μᾶς ἔδειχνε τὸ χάος, ἢ τὸ πεπερασμένο τοῦ χώρου καὶ μόνον γιατὶ θὰ μᾶς παρουσίαζε τὸ ἀδιαχώρητο, ὅπως τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ μᾶς παρουσιάση ἁπλῶς τὸ χρόνο, καὶ κάθε ἄλλη ἔννοια γνωστική, γιατὶ ὁ καλλιτέχνης μόνον νὰ *ὑποβάλη* μπορεῖ μέσα ἀπὸ εἰκόνες πού, ἂν δὲν μιμοῦνται, θυμίζουν τὴ ζωή, καὶ μαζί της τὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο.

Ἂν ἤθελε τυχὸν σκεφθῆ ὁ καλλιτέχνης τί εἶναι ὁ χῶρος θἄβρισκε πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅτι εἶναι ὁ ἀέρας ποὺ μένει ἀνάμεσα ἀπὸ τ' ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα ἐπενεργοῦν τὸ ἕνα στὸ ἄλλο γιατὶ σχηματίζουν ἕνα σύνολο. Ἀλλὰ αὐτὸς εἶναι ἕνας καθορισμὸς ἀρνητικός. Ὁ θετικὸς εἶναι πῶς ὁ χῶρος εἶναι ὁ τόπος ὅπου ὅλα τὰ ὁρατὰ μποροῦν νὰ παρατεθοῦν τὸ ἕνα δίπλα στὸ ἄλλο, μποροῦν καὶ νὰ κινηθοῦν, ὅπου πάντως μπορεῖ νὰ τὰ παρατηρήση κανεὶς καὶ συγχρόνως καὶ διαδοχικά, δηλαδὴ ἐν κινήσει, δηλαδὴ ἐν χρόνῳ. Ἀκινησία γιὰ τὸν καλλιτέχνη σημαίνει θάνατος, ἐνῶ ἡ ζωὴ ἐξυπακούει κίνηση καὶ ἡ τέχνη εἶναι ἔργο ζωῆς, ἔργο συγκίνησης ψυχικῆς καὶ ὄχι παιγνίδι τῆς ἀφαιρετικῆς σκέψης. Βέβαια ἡ συνύπαρξη χώρου καὶ χρόνου στὴν τέχνη δὲν σημαίνει ὅτι ἀνέκαθεν οἱ καλλιτέχνες εἶχαν συνειδητοποιήση τὴν ἔννοια τοῦ χωροχρόνου ὅπως τὴ νοοῦμε σήμερα, ὅπου ὁ χρόνος εἶναι καὶ αὐτὸς μιὰ ἁπλῆ συντεταγμένη (X_1, X_2, X_3, X_4) ἕνας ἀριθμὸς δυνάμενος νὰ ἀνταλλαγῆ μὲ τοὺς ἄλλους (21). Ἀλλὰ ἡ τέχνη δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὶς συνειδητὲς κατακτήσεις τῆς σκέψης ποὺ εἶναι πάντα φτωχότερες ἀπὸ τὴ ζωὴ γιατὶ εἶναι σχηματοποιημένες, καὶ ὅταν τὶς ἀκούση ἢ τὶς πιστέψη τὶς παραφράζει μὲ τὴ φαντασία κατὰ τρόπο ποὺ νὰ ἱκανοποιοῦν τὴ ζωὴ καὶ θὰ δοῦμε πῶς. Γι' αὐτὸ ὅμως τότε κατὰ τὴ λογικὴ σκέψη ὁ χωροχρόνος μπορεῖ νὰ ἐνυπάρχη δυνάμει στὴν πρωτόγοννη τέχνη, ὅπως στὴ σύγχρονη τέχνη ἐνυπάρχει ἔργῳ κάτι τὸ πρωτόγονο—χωρὶς νὰ εἴμαστε πρωτόγονοι ἐμεῖς—ἐξ οὗ καὶ ἡ ἀμοιβαία τους συμπάθεια.

Ὁ Berstl τουλάχιστο ἔφθασε μὲ λογικοὺς ἀκροβατισμοὺς νὰ βρῆ κάποια ἔννοια τοῦ χωροχρόνου ἐνυπάρχουσα στὴ μεσαιωνικὴ ζωγραφική (22).

Ὅπως λέγει ὁ John Dewey ἐπὶ τοῦ χωροχρόνου «Τὴν ἀργοπορημένη ἐπιστημονικὴ αὐτὴ ἀνακάλυψη ὁ καλλιτέχνης ἐφήρμοσε ὅμως στὴν πράξη ἂν δὲν τὴν ἔκαμε συνειδητὰ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ - ἀρχὴ» (23).

Ἀποτελεῖ λοιπὸν κατάχρηση ὅρων ὅταν οἱ τεχνοκρίτες λένε ὅτι ὁ ἀρχιτέκτων τοῦ χριστιανικοῦ ναοῦ προσπαθεῖ ἁπλῶς νὰ παραστήση τὸ ἄπειρο τοῦ χώρου καὶ ὁ ἀρχιτέκτων τοῦ ἀρχαίου ναοῦ τὸ πεπερασμένο τοῦ χώρου. Τὸ σωστὸ εἶνε ὅτι ὁ μὲν προσπαθεῖ νὰ δημιουργήση ἕνα *ὑπερβατικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου* ὅπου νὰ ἀνεχθῆ ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ τὴν ὕπαρξη τοῦ ἀπανταχοῦ παρόντος θείου πνεύματος, ὁ δὲ προσπαθεῖ νὰ ὑποβάλει ἕνα *γαλήνιο αἴσθημα χώρου* κ' ἔτσι νὰ δημιουργήση τὸ ἐσωτερικὸ ὅπου νὰ κατοικήσουν οἱ ἀνθρωπόμορφοι θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου. Ἀλλὰ καὶ οἱ δύο χῶροι εἶναι *ἰδεατοί*, ὅπως εἶναι καὶ οἱ θεοὶ πρόσωπα ἰδανικά, γιατὶ ἀλλοιῶς καὶ ἡ ἐκκλησία καὶ ὁ ναὸς θὰ ξέπεφταν στὰ μάτια μας ὡς ἔργα κοινότυπα. Καὶ τὴν αἰσθητικὴ ὑποβολὴ τοῦ ἰδεατοῦ χώρου, ἑνὸς χώρου ποὺ θὰ ἐμφανισθῆ ὄντας σὲ *ἀπόσταση* ἀπὸ τὸν πραγματικό, ὄντας ἐκεῖ ὅπου μᾶς μεταφέρει ἡ φαντασία, τὴν δημιουργεῖ ἡ τέχνη μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου.

Προτοῦ ὅμως ἀναλύσουμε τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου ἂς παρατηρήσουμε ὅτι δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ «μυθικὸ» χῶρο καὶ χρόνο ὅπως τὸν ἀντελήφθη ὁ Cassirer καὶ ἐπηρέασε πολλοὺς τεχνοκρίτες (24)

Κατὰ τὸν Cassirer τρεῖς εἶναι οἱ βασικὲς μορφὲς ποὺ συνθέτουν τὴ δόμηση τοῦ μυθικοῦ κόσμου, ὁ χῶρος, ὁ χρόνος καὶ ὁ ἀριθμὸς (II, 174). Ἡ μυθικὴ ἀντίληψη περὶ αὐτῶν εἶναι γιομάτη αἴσθημα, εἶναι ἀντίληψη «ποιοτικὴ» καὶ συγκεκριμένη καὶ ὄχι ποσο-

(21) Cassirer : op. cit. Vol II p. 149.

(22) Berstl, op. cit. p. 110.

(23) Dewey John : Artas Experience (Seventh Impression) p. 183 Minton, Balch and Co New York.

(24) Cassirer : op. cit. Vol. II.

Ε.Υ.Δ.Ε. Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τική καὶ ἀφηρημένη (II, 136, 37). Γι' αὐτὸ καὶ παίρνει μιὰ ἐνδιάμεση θέση μεταξὺ τῶν φυσιολογικῶν ἐντυπώσεων τῶν αἰσθήσεων καὶ τῶν γνωστικῶν ἀντιλήψεων ποὺ ἑκάστοτε κυριαρχοῦν περὶ χώρου, χρόνου καὶ ἀριθμοῦ. Εἶναι, θὰ ἔλεγα, μιὰ «δόξα» ὑποκειμενικῆς χροιᾶς —γιὰ νὰ μεταχειρισθῶ τὸν ὅρο τοῦ Πλάτωνος—ἕνα προϊὸν πίστεως, μῖγμα παραδόσεων, θρησκευτικῶν δοξασιῶν, καὶ φιλοσοφικῶν ἀντιλήψεων. Γι' αὐτὸ ὅσο προχωρεῖ ἡ Ἐπιστήμη καὶ ἡ φιλοσοφικὴ γνώση, ἡ μυθικὴ ἀντίληψη ὑποχωρεῖ· ἡ Ἀστρολογία γίνεται Ἀστρονομία, ἡ Ἀλχημεία Χημεία, ἡ Ἀλκαβάλλα Ἄλγεβρα καὶ Γεωμετρία καὶ τὰ σπέρματα τῶν μυθικῶν ἀντιλήψεων παραμένουν στὸ ὑποσυνείδητο.

Ἑπομένως ἡ μυθικὴ ἀντίληψη δὲν μπορεῖ νὰ ἀντικαταστήση τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου, τοῦ χρόνου καὶ τοῦ ρυθμοῦ, ὅπου παρεισφρύουν οἱ ἀριθμητικὲς σχέσεις εἴτε ὑπὸ μορφὴ ἀναλογιῶν εἴτε ὑπὸ μορφὴ κανόνων ἢ χαράξεων ἁρμονίας κ.ο.κ. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία συμβάλλει ἀσφαλῶς στὴ διαμόρφωση τῆς μυθικῆς ἀντίληψης, ἀλλὰ ἡ τελευταία, ποὺ κάθε φορὰ διαφέρει καὶ κάθε τόσο ὑποχωρεῖ, ἂν ἐπεξηγεῖ τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία δὲν τῆς εἶναι ταυτόσημη. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία ἀπὸ τὸ χῶρο, τὸ χρόνο καὶ τὶς ἀναλογίες μένει ἀμετάβλητη.

Ἡ σημασία τοῦ προσανατολισμοῦ στὸ μυθικὸ χῶρο μπορεῖ νὰ ἐπεξηγῆ τὴν ἀνάγκη προσανατολισμοῦ τοῦ ναοῦ ἀλλὰ δὲν εἶναι μιὰ ἀπαίτηση καλλιτεχνικὴ ποὺ νὰ ἐξηγεῖ τὴν τέχνη τοῦ ναοῦ. Ὁρίζει ἁπλῶς τὴ διάταξή του. Ἡ καβαλιστικὴ σημασία τοῦ ἀριθμοῦ 2 καὶ 3 δὲν εἶναι πάλι ταυτόσημη μὲ τὴ σημασία ποὺ ἔχει τὸ 2 ὡς ἀριθμὸς ἐμφαῖνον τὸ πόσες κολῶνες ἔχουμε, ἢ ὡς ἀριθμὸς ἐξαγόμενος ἀπὸ τὴν ἀναλογικὴ σχέση 2 : 1 = 2, σχέσεις πρὸς τὶς ὁποῖες ἀνταποκρίνονται διαφορετικὲς αἰσθητικὲς βιώσεις. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἡ ἀνάμιξη δύο ὑγρῶν διαφορετικοῦ χρώματος θὰ εἶχε ἄλλη σημασία γιὰ τὸν ἀλχημιστὴ καὶ τὸν ἱερέα ἀπὸ κείνη ποὺ θὰ τῆς ἔδινε ὁ καλλιτέχνης ἀποβλέποντας στὸ χρωματικὸ καὶ μόνον συνδυασμό.

γ) Τέλος, τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου δὲν μπορεῖ νὰ καθορισθῆ ἀλλοιῶς παρὰ μὲ τὸ εὐχάριστο ἐκεῖνο ψυχικὸ συναίσθημα ποὺ ἔχουμε ὅταν μπαίνοντας σὲ μιὰν αἴθουσα ἀρχιτεκτονικὰ ἀξιόλογη ἀποφαινόμαστε πὼς *«χωρᾶμε»* μέσα κεῖ ἄνετα. Αἰσθανόμαστε ἕνα αἴσθημα *ἐλευθερίας* νὰ βαδίσουμε ὡς τὸ ἀπροχώρητο, καὶ συγχρόνως ἕνα αἴσθημα *κλεισίματος τῆς ἀγκαλιᾶς ποὺ μᾶς ὑποδέχεται* σὰ μιὰ φωλιά, ὅπου ἂν καὶ περιορισμένοι, ἠρεμοῦμε. Μὲ μιὰ λέξη ἕνα αἴσθημα ὑποδοχῆς. Παίζεται ὅμως ἡ ὕπαρξη τοῦ αἰσθήματος τοῦ χώρου ἀνάμεσα ἀπὸ τὴ διττὴ καὶ ἀντιφατικὴ συνύπαρξη τῶν δύο ἐντυπώσεων: τῶν ἐντυπώσεων ἑνὸς περιβάλλοντος ποὺ εἶναι συγχρόνως κλειστὸ καὶ ἀνοιχτό, ὅπου δηλαδὴ ὁ χῶρος εἶναι καὶ ἄπειρος καὶ πεπερασμένος συγχρόνως. Τὶς ἴδιες ἐντυπώσεις ἔχουμε ἀπὸ τὴν οὐράνια σφαῖρα, ποὺ ἐνῶ γιὰ τὴ φαντασία μας δὲν τελειώνει πουθενά, συγχρόνως σχηματίζει γύρω μας μὲ τὴν κυκλικὴ γραμμὴ τὸν ὁρίζοντα καὶ πάνω μας μὲ τὸν οὐράνιο θόλο τὴν ἀγκαλιά, τὴ μήτρα ποὺ χωράει τὰ πάντα. Καὶ πραγματικὰ τὸ πιὸ εὐχάριστο αἴσθημα τοῦ χώρου τὸ ἔχουμε στὸ ὕπαιθρο ὅταν γυρίσουμε τὰ μάτια καὶ συλλάβουμε τὴν εἰκόνα τοῦ οὐράνιου θόλου ποὺ ἀγκαλιάζει ἐλεύθερα τὰ πάντα, δηλαδὴ χωρὶς νὰ τὰ φυλακίζει στὸ πεπερασμένο, καὶ χωρὶς νὰ τὰ ἀφίνει ἔκθετα στὸ χάος τοῦ ἀπείρου. Γι' αὐτὸ καὶ στὰ ἀρχιτεκτονήματα τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου γεννᾶται εὐκολώτερα ὅταν βρισκόμαστε μέσα στὸ κοῖλο ἑνὸς ἀρχαίου θεάτρου καὶ κάτω ἀπὸ θόλους ὅπως τοῦ Πανθέου ἢ τῆς Ἅγια-Σοφιᾶς, ποὺ μιμοῦνται—λίγο πολὺ—τὸν κύκλο τοῦ ὁρίζοντα καὶ τὴ σφαῖρα τ' οὐρανοῦ.

Ἀλλ' ἐνῶ στὸ ὕπαιθρο μποροῦμε ἢ νὰ σταθοῦμε, ἢ νὰ βαδίσουμε ἐπ' ἄπειρο, μπρὸς καὶ πίσω, ἀκόμη πάνω καὶ κάτω, στὸν τεχνητὸ χῶρο δὲν μποροῦμε γιατὶ εἶναι ὁπωσδήποτε περατός. Ἡ τέχνη ὅμως ἔχει τὸν τρόπο νὰ μᾶς ἱκανοποιήση. Ὅταν οἱ αἴθουσές της ἔχουν ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ πλήρη τὶς ὀπὲς φωτισμοῦ κατάλληλα τοποθετημένες καὶ οἱ μορφές τους ἔχουν ἁρμόζουσα διάπλαση καὶ ἁρμονικὲς ἀναλογίες, τότε τὸ μάτι μας γυρίζοντας στὸν κύκλο ἄνετα γλυστρᾶ καὶ χαίρεται ἡ ψυχή μας. Ἔτσι ἡ ἐντύπωση τῆς ἀέναης φυγῆς καὶ ἐπιστροφῆς πῶχει τὸ μάτι γιατὶ ἐνοποιεῖ τὴν ποικιλία καὶ ἡ χαρὰ πῶχει δι' αὐτοῦ τὸ πνεῦμα μας, ἱκανοποιοῦν καὶ θέλουμε νὰ παραμένουμε στὸ χῶρο αὐτὸν ὡσὰν νὰ εἴμαστε στὸ ὕπαιθρο. Ὅσες δυνατότητες ἔχουμε στὸ ὕπαιθρο ἔργῳ ἐδῶ τὶς ἔχουμε δυνάμει, σχεδὸν ξεχνᾶμε ποῦ βρισκόμαστε. Καὶ ἐπὶ πλέον ἔχουμε ἐδῶ τὴ χαρὰ ὅτι ταξιδεύει ἡ φαντασία μας σ' ἔ αν κόσμο ἁρμονικὸ ποὺ μᾶς περιβάλλει. Κ' ἔτσι ἐνῶ ζοῦμε σὲ χῶρο καὶ χρόνο, ζοῦμε τώρα τόσο ἄνετα καὶ εὐχάριστα, ζοῦμε φανταστικά, ὥστε βγαίνουμε ἔξω χώρου καὶ χρόνου, *ζοῦμε στὴν αἰσθητικὴ σφαῖρα ζωῆς*, μέσα σ' ἕναν ἰδεατὸ χῶρο καὶ χρόνο, ποὺ εἶναι σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν πραγματικό. Ὅλα αὐτὰ βέβαια συμβαίνουν προτοῦ ἀκόμη ἀρχίσουμε νὰ ἐντοπίζουμε τὴν προσοχή μας στὶς καθ' ἕκαστον μορφὲς καὶ νὰ τὶς κρίνουμε. Βέβαια δυσκολώτερα γεννιέται τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου στ' ἀρχιτεκτονήματα ποὺ δὲν ἔχουν τὸ σχῆμα ὑποδοχῆς, ἀλλὰ σχῆμα ὀρθογώνιο καὶ ὀροφὴ ἐπίπεδη. Οἱ προχωρήσεις τῶν μορφῶν, οἱ γωνίες κάποτε, καὶ ἰδίως τὸ κυρτὸ σχῆμα προκαλοῦν τὴν ἐντύπωση τοῦ *ἀδιαχώρητου* ποὺ τὸ παρακολουθεῖ ἕνα αἴσθημα *στενοχώριας* — στενεύει ὁ ψυχικὸς χῶρος—ὅπως πάλι ἕνα ἄνοιγμα διαδρόμου στενόμακρου δείχνει σὰ μιὰ σχισμὴ πρὸς τὸ ἄπειρο καὶ δίνει στὴν ψυχὴ τὸ *αἴσθημα τῆς φυγῆς* πρὸς

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τὸ ἀτέρμονο. Τὸ σκοτάδι πάλι δίνει μέσα σ' ὁποιονδήποτε χῶρο τὸ *αἴσθημα τοῦ χάους*, δὲν ξέρεις ποῦ νὰ πᾶς καὶ μένεις καρφωμένος στὸν τόπο, ἐνῶ συγχρόνως σ' ἀφίνει ἐλευθερία νὰ πᾶς πρὸς παντοῦ. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ πολὺ φῶς ποὺ σὲ τυφλώνει ἀλλὰ ἐπειδὴ σ' ἕλκει ὅταν ἔρχεται ἀπὸ ψηλὰ σοῦ δίνει τὸ *αἴσθημα τῆς ἀποθέωσης*. Μόνη λοιπὸν ἡ ἰσορροπία τῶν ἀντιφατικῶν αὐτῶν ἀκραίων συναισθημάτων φέρνει μέσα στὸ ἀρχιτεκτόνημα τὴ γαλήνη. Καὶ ἡ ἰσορροπία προϋποθέτει τάξη, ρυθμὸ καὶ ἁρμονία στὰ πλήρη καὶ στὰ κενά, στοὺς ἀναβαθμούς, στὶς προχωρήσεις, στὴ σχέση μ' ἕνα λόγο τῶν μορφῶν ποὺ βλέπουμε κινούμενοι μὲ τὸ σῶμα καὶ τὸ πνεῦμα μέσα κεῖ. Τότε τὸ ἄμορφο τοῦ χώρου ποὺ περιέχουν παίρνει μορφὴ γιατί, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ χῶρος δὲν εἶναι ὁρατὸς παρὰ μέσα ἀπὸ τὶς μορφές. Τότε τὸ ἀπροσμέτρητο μετρᾶται, τὸ ἀπέραντο περατοῦται χωρὶς νὰ καθίσταται ἀδιαχώρητο, δηλ. τὰ κενὰ καὶ τὰ πλήρη τακτοποιοῦνται ὥστε νὰ προβάλη ἡ πνευματικὴ τοῦ κόσμου τάξη πού, κατὰ βάθος ἀντανακλᾶ κάθε ἔργο τέχνης ἀξιόλογο. Ἀλλὰ ἡ ἀντιπαράταξη τῶν ἀντιφατικῶν αὐτῶν ἀρχικῶν ἐντυπώσεων καὶ τῶν ἀκραίων συναισθημάτων ποὺ γεννοῦν μᾶς δείχνει πὼς ὑπάρχει ἡ δυνατότητα στὴν τέχνη νὰ παίξη μ' αὐτὲς καὶ νὰ τὶς συνθέση διαφοροτρόπως. Νὰ μᾶς περάση ὁ ἀρχιτέκτων πρῶτα ἀπὸ τὸ στενὸ διάδρομο καὶ κατόπιν νὰ μᾶς εἰσαγάγη σ' ἕνα εὐρύχωρο δωμάτιο, ἢ καὶ ἀντιθέτως ἀπὸ τὴν ἁπλοχωριὰ ἑνὸς αἰθρίου ν' ἀτενίσουμε τὸ στενόμακρο νάρθηκα ἑνὸς ναοῦ. Τοῦ εἶναι ἀκόμη δυνατὸ νὰ ἀποβλέψη στὰ ἄκρα, στὸ νὰ μᾶς ὑποβάλη τὸ αἴσθημα τοῦ κλειστοῦ καὶ μυστηριώδους χώρου, ἢ τὸ αἴσθημα τοῦ ἀνοικτοῦ καὶ ὑπερβατικοῦ χώρου.

Στὸν ὑπερβατικὸ χῶρο ἀπόβλεψε ἡ χριστιανικὴ τέχνη, καὶ τὸ κατόρθωσε καὶ μὲ τοὺς δύο τύπους ναῶν ποὺ διαμόρφωσε, τὴ βασιλικὴ καὶ τὸν περίκεντρο τρουλλοσκεπῆ. Τονίζοντας στὴ βασιλικὴ τὸν κατὰ μῆκος ἄξονα δημιουργεῖ ἕνα αἴσθημα φυγῆς ἔντονο, ἐνῶ συγχρόνως μὲ τοὺς ἀναβαθμοὺς τῶν τριῶν κλιτῶν μιὰν ἀνάταση τῆς ψυχῆς στὸ μεσαῖο κλίτος, ὅπου καὶ ἐντονώτερο τὸ φῶς. Στὸν περίκεντρο ναὸ πάλι ξεκινώντας ἀπὸ τὸν κατακόρυφο ἄξονα καὶ ἀναπτύσσοντας πρὸς ὅλη τὴν περιφέρεια τὴ φυγόκεντρη δύναμη μέσα ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα τοῦ μεσαίου κλίτους, διαχέει τὸ βλέμμα στὸ βάθος, ἐνῶ συγχρόνως τὸ τραβάει πρὸς τὸ ὕψος μὲ τὴ σφαῖρα τοῦ τρούλλου ὅπου καὶ τὴν ψυχὴ παλλόμενη τὴν ὑποδέχεται τὸ φῶς. Ἐκεῖ σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ὑπερβατική, ἄϋλη, ἀπροσμέτρητη, ἀπέραντη, ὅπως τοῦ ἔναστρου οὐρανοῦ, ἐκεῖ ἡ φαντασία τοποθετεῖ τὸ θεῖο πνεῦμα καὶ ζεῖ μαζί του.

Ἀντιθέτως ἡ Αἰγυπτιακὴ θρησκεία ἀπόβλεψε στὸν κλειστὸ ἀλλὰ μυστηριώδη χῶρο, στοῦ ζόφου τὴ μαγεία. Προετοιμάζοντας τὸ θεατὴ μὲ τῆς φυγῆς τὸ συναίσθημα ποὺ δημιουργοῦν οἱ ἀπέραντες σειρὲς σφιγγῶν, οἱ ἐναλλαγὲς πυλώνων καὶ αἰθρίων, τὸν εἰσάγει τέλος στοὺς ὑπόστεγους χώρους τοῦ ναοῦ ὅπου τὸ τέρμα εἶναι τὸ σκοτάδι τοῦ ἀδύτου, δηλαδὴ μιὰ τεχνητὴ νύχτα. Καὶ αὐτὸ ἦταν φυσικὸ νὰ τὸ ἀναζητήση μιὰ θρησκεία προσκολλημένη στὴν ἐπιβίωση τῶν νεκρῶν ἐπὶ γῆς, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν χριστιανικὴ θρησκεία ποὺ πιστεύει ὅτι οἱ ψυχὲς ἐπιζοῦν στὸν οὐρανό. Τὸ σκοτάδι προσγειώνει, φοβίζει, τὸ φῶς ἀποθεώνει, ἐνθαρρύνει. Ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ δύο ἄκρα ἡ παγανιστικὴ θρησκεία, ἡ θρησκεία τοῦ λαοῦ ποὺ ἐθέσπισε τὸ μέτρο σ' ὅλες τῆς ζωῆς του τὶς ἐκδηλώσεις, ἔπλασε χώρους ὅπου τὸ ἡμίφωτο κυριάρχησε στὸ ἐσωτερικὸ καὶ ὅπου τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου ὑπῆρξε γαλήνιο, ὅσο γαλήνια εἶναι καὶ ἡ μορφὴ τῶν νεκρῶν στὶς ἐπιτύμβιες στῆλες.

Ἄλλη ἡ πίστη, ἄλλος καὶ ὁ τρόπος ἔκφρασης. Κάθε φορὰ ἀνάμεσά τους στέκει ὅμως τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου ὡς πηγὴ δημιουργίας ἐσωτερικῆς ἀλλὰ καὶ ἐξωτερικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὡς κάτι sine quanon. Δίχως αὐτὸ δὲν ὑπάρχει ἀρχιτεκτονικὴ ὅπως δὲν ὑπάρχει μουσικὴ δίχως τὸ αἴσθημα τοῦ χρόνου.

Δ'· ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ

Εἴδαμε ὅτι γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα χῶρος καὶ χρόνος, εἶναι ἀλληλένδετοι, γιατὶ ὅταν τὸ καλλιτεχνικὸ αἴσθημα τοῦ χώρου γεννᾶται μέσα μας, ἕνα περιβάλλον ἰδεατὸ δημιουργεῖται ὅπου ζεῖ καὶ κινεῖται ἡ φαντασία μας ἐλεύθερα. Δίχως τὸ χρόνο λοιπὸν ὁ χῶρος αὐτὸς θὰ ἦταν τόπος εἰδώλων νεκρῶν, καὶ δίχως τὸ χῶρο ὁ χρόνος θὰ ἦταν σὰν μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία ποὺ δὲν θὰ εἶχε ὀθόνη προβολῆς. Ἀλλὰ ἂς ἐξετάσωμε τὸ ζήτημα τοῦ χρόνου λεπτομερέστερα γιατὶ ἔχει σημασία ἀκόμη καὶ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ δὲν κινεῖται.

Πρὸ ἐτῶν ὁ Borissavliévitch εἶπε. σχηματοποιώντας καὶ ἐκλαϊκεύοντας καὶ αὐτὸς μιὰ γνωστὴ αἰσθητικὴ παρατήρηση, ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἀπὸ αἰσθητικὴ ἄποψη εἶναι τέχνη τοῦ χρόνου (art du temps). Καὶ ὡς ἀπόδειξη ἔφερνε τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπὸ δύο ἴσες γραμμὲς α καὶ β, ἡ β ἂν εἶναι διακεκομμένη φαίνεται μεγαλύτερη ἀπὸ τὴν α. Γιὰ τὴν ὀπτικὴ αὐτὴ ἀπάτη ἔδινε ὡς δικαιολογία τὸ ὅτι χρειαζόμαστε περισσότερο χρόνο νὰ διατρέξουμε τὴ β ἀπὸ τὴν α, ἐπειδὴ μᾶς καθυστεροῦν οἱ διακοπές της. Ὅ,τι βλέπει τὸ μάτι λοιπὸν χρειάζεται χρόνο γιὰ νὰ τὸ ἰδῆ καὶ ἑπομένως ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μορφὴ εἶναι συνάρτηση τοῦ χρόνου ποὺ χρειάζεται τὸ μάτι νὰ διανύση τὰ μέρη της. Οἱ σχέσεις καὶ οἱ ἀναλογίες ἐξαρτῶν-

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ται ἀπὸ τὸ χρόνο. ἄρα ἡ ἀρχιτεκτονική εἶναι τέχνη τοῦ χρόνου ([25]).

Ἡ σκέψη μου συμπίπτει κάπως μὲ τὴ θέση ποὺ παίρνει ὁ Lipps ([26]) ὅτι οἱ ὀπτικὲς αὐτὲς ἀπάτες ὀφείλονται στὴν ἐνσυναίσθηση, ποὺ βλέπει καὶ μέσα στὶς γραμμὲς μιὰ τάση, μιὰ δύναμη δηλ. ἐν δράσει. Πάντως περὶ τοῦ ὅτι οἱ ὀπτικὲς αὐτὲς ἀπάτες ἔχουν τὴν πηγή τους σὲ βαθύτερα ψυχολογικὰ καὶ πνευματικὰ ἐλατήρια καὶ ὄχι σὲ κάποιο μηχανισμὸ τοῦ ὀφθαλμοῦ ἀποτελεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι κάθε φορὰ ὅσο καὶ ἂν τὸ ξέρουμε πῶς θ' ἀπατηθοῦμε ἀπατώμεθα ([27]).

Τὸ παράδειγμα λοιπὸν τοῦ Borissavliévitch διδάσκει πῶς ἡ σοβαροφανὴς ἐκλαΐκευση σχηματοποιημένων αἰσθητικῶν παρατηρήσεων, ποὺ εἶναι βαθύτερες καὶ λεπτές, γελοιοποιεῖ τὰ πράγματα. Τὸ ἴδιο συμβαίνει ὅταν μᾶς λένε ὅτι οἱ ἐξ ἀρχιτέκτονες τοῦ Rockefeller Center βλέπουν ὅπως βλέπει τὸ στροβοσκόπιο καὶ ὅτι τελικὰ καὶ ὁ ἁδαὴς θεατὴς μαθαίνει νὰ βλέπη ἔτσι... Καταργοῦν μ' ἕνα λόγο τὶς ψυχικὲς καὶ πνευματικὲς ἰδιότητες τοῦ ἀνθρώπου, τὶς μόνες ποὺ χαίροντοι αἰσθητικὰ ἕνα θέαμα, καὶ ἐμπιστεύονται εἴτε στὸ μηχανισμὸ τοῦ ὀπτικοῦ ὀργάνου, εἴτε στὶς ἰδιότητες τῆς ὕλης. Νομίζουν ὅτι ἀρκεῖ ἕνας γιάλινος τοῖχος γιὰ νὰ παρατηρήσουμε ταυτόχρονα δύο ὄψεις, καὶ ὅτι ἀρκοῦν ὡρισμένα ἀνοίγματα γιὰ νὰ συνδεθῆ ὁ ἔσω μὲ τὸν ἔξω χῶρο, ἢ ὅτι ἀρκεῖ νὰ ξεχωρίσετε ἑνὸς ἔργου τὰ μέλη γιὰ νὰ ζήσετε στὸ χωροχρόνο ὅταν προσπαθήση τὸ μάτι νὰ τὰ συλλάβη σ' ἑνότητα.

Τὸ γιαλὶ διευκολύνει τὴν δραση, ἀλλὰ ἡ δραση διαπερνᾶ τοὺς τοίχους καὶ μὲ τὴ μνήμη, μὲ τὸ νὰ καταγράφη θηλαδὴ ἐντυπώσεις ποὺ ἀπέχουν χρονικὰ καὶ νὰ τὶς συνδυάζει κατόπιν ὅταν ὑπάρχουν γραμμὲς κατευθυντήριες ἑνοποιοῦσες καὶ συνδέουσες τὶς ἐντυπώσεις, ὅταν δηλαδὴ τὸ κτίριο εἶναι ἔργο τέχνης. Ὅταν ὑπάρχουν μάλιστα οἱ γραμμὲς αὐτὲς μπορεῖ καὶ νὰ προμαντέψη ἡ φαντασία τὴν ὄψη ποὺ δὲν βλέπει, ἀρκεῖ νὰ τεθῆ σὲ κίνηση, καὶ τίθεται μόνον ὅταν τὸ ἔργο εἶνε ἔργο τέχνης. Τὸ νὰ συνδυάση ἡ μνήμη ἀμέσως καὶ ταυτόχρονα δύο ὄψεις χάρη στὸ γιαλί, αὐτὸ δὲν θὰ μᾶς ἔπειθε γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ ἔργου, οὔτε θὰ τὸ θεωροῦσαμε ὡς ἐπίτευγμα τῆς κοσμοθεωρητικῆς πνοῆς τοῦ χωροχρόνου ἂν ὁ συγχρονισμὸς αὐτὸς δὲν εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα κάποια συγκίνηση καλλιτεχνικῆς ἀξίας. Καὶ ὅταν αὐτὴ ὑπάρχει καὶ στὶς γιάλινες προσόψεις τότε ἀκριβῶς ἀδιαφορεῖ ἂν οἱ προσόψεις εἶναι γιάλινες ἢ ὄχι. Γιατὶ οἱ πηγαῖες καλλιτεχνικὲς συγκινήσεις στὴν ἀρχιτεκτονικὴ δὲν προέρχονται ἀπὸ ὑλιστικὲς ἐπιτεύξεις τέτοιου εἴδους, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ὀρθὴ χρήση τῆς κλίμακας, τὶς ἐναλλαγὲς τῆς φωτοσκιᾶς, τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου καὶ τῆς συνειρμικὲς ἐντυπώσεις ποὺ συνυπακούει τὸ πλάσιμο τῆς μορφῆς.

Μήπως στὸν Παρθενώνα ὁ θεατὴς δὲν διαβλέπει μέσα ἀπὸ τὶς στοὲς τὸ προστῶο καὶ μέσα ἀπὸ τὴ θύρα τὸ ἐσωτερικό, ἐνῶ συγχρόνως περιφέρεται γύρω ἀπὸ τὸ κτίριο καὶ δέχεται διαδοχικὰ ἐντυπώσεις. Μήπως στὸ χριστιανικὸ ναὸ δὲν βλέπει ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς στοὲς τῶν πλαγίων κλιτῶν τὸ κεντρικὸ καὶ ἀντιστρόφως, καὶ τὸ ἱερὸ μέσα ἀπὸ τὸ εἰκονοστάσιο, ἢ μήπως ξεχνᾶ τοῦ νάρθηκα τὴν ἐντύπωση ποὺ προηγήθηκε. Ἂν ξεχνοῦσε καὶ δὲν συνδύαζε ὅλες αὐτὲς τὶς ἐντυπώσεις, δὲν θὰ εἶχε καμιὰν ἐντύπωση. Κάθε κρίση βγαίνει ἀπὸ μιὰ σύγκριση, ἀκόμα καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ κρίση γιὰ ἕνα ἔργο τέχνης. Ἀλλεπάλληλη, παράλληλη καὶ συγχρονισμένη καταγραφή, σύγκριση καὶ κρίση τῶν ἐντυπώσεων διαδραματίζεται στὸ πνεῦμα τοῦ θεατῆ, καὶ κάθε ἐρώτημα τοῦ ἔξω κόσμου ποὺ προβάλλει στὰ μάτια μὲ τὴ μορφὴ ποὺ αὐτὰ καθρεφτίζουν, παίρνει μιὰν ἀπάντηση ἀπὸ τὸ πνεῦμα, καὶ κάθε ἐρώτημα ποὺ αὐτὸ θέτει παίρνει μιὰν ἀπάντηση μὲ τὰ μάτια ποὺ ἀναζητοῦν καὶ βλέπουν καλλίτερα τώρα, συγκεντρώνοντας τὴν προσοχή τους σὲ ὅ,τι δὲν εἶδαν προηγουμένως. Ἡ προσοχὴ ἀπὸ τὶς γενικὲς γραμμὲς ποὺ πιάνει στὴν ἀρχὴ συγκεντρώνεται στὶς λεπτομέρειες, ξαναγυρίζει στὶς γενικὲς γιὰ νὰ συνδέσει μ' αὐτὲς τὶς λεπτομέρειες, καὶ ὅσο αὐτὴ ἡ ἁλυσίδα προχωρεῖ μὲ ἁρμονικὴ ροή, ὅταν οἱ ἀναλογίες καὶ οἱ σχέσεις εἶναι εὐχάριστες, τόσο ἡ αἰσθητικὴ χαρὰ μεγαλώνει. Μόλις ὅμως σκοντάψει κάπου, τὸ ὅλο καταρρέει καὶ κρίνεται ἄτεχνο.

Βέβαια, στὴν ἱστορία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς προσπάθησαν πάντα μὲ καθρέφτες, πλαστὲς σκηνογραφίες, ἀπάτες ὀπτικὲς καὶ τεχνάσματα παντὸς εἴδους νὰ δώσουν ἐντυπώσεις ἀπίθανες καὶ νὰ γράψουν κόσμους ὑπερφυσικοὺς ὥστε νὰ μᾶς φέρουν τεχνητὰ στὸ ἰδεατὸ χῶρο καὶ χρόνο τῆς φαντασίας. Ἀλλὰ πάντα ἀπέτυχαν ὅταν στηρίχθηκαν μόνον στὶς τεχνητὲς αὐτὲς δυνατότητες τῆς ὕλης καὶ τοῦ μηχανισμοῦ τῆς δρασης, καὶ ὄχι στὶς καλλιτεχνικὲς δυνατότητες ὑποβολῆς ποὺ θὰ εἶχαν οἱ εἰκόνες γιὰ τὴ φαντασία. Ἂς μὴν ὁδηγοῦμε λοιπὸν καὶ τὴ σύγχρονη τέχνη πρὸς τὰ ἐκεῖ μὲ τὶς θεωρίες μας.

Γιὰ νὰ τελειώνω θ' ἀναφέρω ἕνα παράδειγμα. Ὁ θόλος τοῦ Πανθέου τῆς Ρώμης ἔχει ἕνα φανό, ἕνα ἄνοιγμα στὴν ὀροφὴ ἀπ' ὅπου εἰσρέει τὸ φῶς, τὸ φυσικὸ φῶς. Ἡ ὑλικὴ σφαῖρα τοῦ θόλου τερματίζεται δηλαδὴ

(25) Borissavliévitch : Les Théories de l' Architecture (Payot 1926) p. 41-42.

(26) Lipps : Raumaesthetik undgeometrisch - optische Täuschungen (Barth 1897).

(27) Ἡ ἐξήγηση κατὰ τὴν ψυχολογία τῆς Μορφῆς θὰ ἦταν ἄλλη. Ἡ ὅλη μορφὴ ὄντας ἀσύμμετρη λόγῳ τῆς κατατμήσεως τῆς β, ἡ γραμμὴ αὐτὴ ὀφίσταται τὴν παραμόρφωση τοῦ ὅλου καὶ φαίνεται μεγαλύτερη, γιατὶ τῶν μερῶν οἱ ἰδιότητες ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸ σύνολο (Guillaume : Psychologie de la forme p. 83 Flammarion 1937).

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

γύρω ἀπὸ τὸ φανὸ καὶ συμπληρώνεται ἑπομένως μὲ τὸ κέλυφος τ' οὐρανοῦ ποὺ παρασύρει τὸ βλέμμα στὸ ὕψος του, δημιουργώντας μάλιστα καὶ μιὰν ἐναλλαγὴ ἀνέλπιστη τοῦ ἔσω καὶ τοῦ ἔξω χώρου. Καὶ ὅμως οἱ ἀρχιτέκτονες τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ, ποὺ θέλησαν νὰ ὑποβάλουν θρησκευτικὴ ἀνάταση στὸ θεατή, δὲν μεταχειρίσθηκαν αὐτὸ τὸ μέσο ἀλλὰ τὸ ἀντίθετο. Τὸ κέλυφος τοῦ τρούλλου τῆς Ἁγια-Σοφιᾶς ποὺ καλύπτει τὸ κέντρο τοῦ χώρου εἶνε ὑλικό, φωτίζεται ἀπὸ τὰ πλάγια κάτω παράθυρα, παράθυρα γιάλινα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὅμως ὁ πραγματικὸς οὐρανὸς δὲν φαίνεται, ἄρα ὁ ἔσω καὶ ἔξω χῶρος συνδέονται ἀτελῶς· καὶ ὅμως ὁ θόλος τῆς Ἅγια-Σοφιᾶς κατορθώνει νὰ φανῆ πιὸ ἐξαϋλωμένος ἀπὸ τὸ θόλο τοῦ Πανθέου, οὐρανὸς κρεμάμενος, ἰδεωδέστερος ἀπὸ τὸν πραγματικό. Γιατί;

Θὰ νομίσουν μερικοὶ ὅτι τοῦτο ὀφείλεται στὸ ὅτι κατόρθωσαν τεχνικῶς νὰ στηρίξουν τὸν τροῦλλο πάνω σὲ τέσσερα τόξα ἐνῶ ὁ θόλος τοῦ Πανθέου στηρίζεται πάνω σὲ βάση κυκλική. Ἀλλὰ καὶ τοῦτο δὲν ἀρκεῖ ὅπως τὸ ἀποδεικνύει τοῦ Ἁγίου Πέτρου ὁ θόλος. Ἡ ὅλη σύνθεση μὲ τὶς κόγχες, μικρὲς καὶ μεγάλες, ἡ στεφάνη τῶν παραθύρων, οἱ ἀναλογίες καὶ ἡ διάπλαση τῶν μορφῶν κατορθώνουν νὰ γεννήσουν τὸ αἴσθημα τῆς ἐξαϋλωσης καὶ νὰ ὑποβάλλουν στὴ φαντασία μας ἕνα χῶρο ὑπερβατικὸ ὅπως εἴπαμε. Καὶ ποιὸς θὰ μποροῦσε νὰ ἰσχυρισθῆ ὅτι ἀντικαθιστώντας τὸ κέλυφος αὐτὸ μὲ ἕνα γιάλινο θὰ εἴχαμε ἕνα καλλίτερο ἀποτέλεσμα; Θὰ εἴχαμε ἁπλούστα ἕνα *φωταγωγὸ* ὅπως ἔχουμε στοὺς σταθμούς, στὶς βιβλιοθῆκες καὶ στὶς τράπεζες, ὅπου πρακτικοὶ λόγοι μᾶς ὁδηγοῦν νὰ χρησιμοποιήσωμε τὸ γιαλὶ γιὰ τὸ περισσότερο φῶς καὶ ὄχι γιὰ τὸ φῶς!

Ἡ ποίηση τοῦ γιαλιοῦ ὑπάρχει βέβαια, ὅπως ὑπάρχει σὲ κάθε ὑλικὸ μιὰ ποίηση, ἀλλ' αὐτὴ δὲν ἔγκειται ἁπλῶς στὶς φυσικές του ἰδιότητες, στὸ ἂν τὸ γιαλὶ εἶναι διαφανὲς ἀφοῦ καὶ τὸ ἀδιαφανὲς ἔχει μιὰ ποίηση, καὶ στὸ ἂν τὸ μάρμαρο εἶναι δυσθερμαγωγὸ κ.ο.κ. Διαφανὲς εἶναι καὶ τὸ νερὸ ποὺ γιὰ νὰ τὸ χαροῦμε ἀποβλέπουμε στὰ καθρεφτίσματα ποὺ παρέχει σὰν ἠρεμεῖ, καὶ στὴ ῥοὴ ποὺ παίρνει ὡς καταρράκτης, εἴτε ὡς πήδακας, ὅταν δηλαδὴ δημιουργεῖ μορφὲς ἀνεπάντεχες, ἀρκετὲς νὰ ξυπνήσουν τὴ φαντασία καὶ ὄχι νὰ ἱκανοποιήσουν τὴν τεχνική μας περιέργεια, ἢ τὴ γνώση, εἴτε νὰ διευκολύνουν τὴν ὁρασή μας. Οἱ ἱκανοποιήσεις αὐτὲς δὲν ἐδημιούργησαν ποτὲ ἐντυπώσεις καλλιτεχνικὲς αὐτάρκεις, δηλαδὴ ἁρμονία κινήσεων καὶ συναισθημάτων στὴν ψυχή μας. Στὸ γιαλὶ οἱ ἀναπάλσεις τοῦ φωτός, τὰ γλυστρήματα τῶν ἀκτίνων, ἡ φασματική τους διάθλαση, κάποτε τὸ παιγνίδι τῶν συνδέσμων ποὺ τὸ συγκρατοῦν, καὶ ἡ σχέση τῆς ἐπιφάνειάς του, τῆς λείας καὶ στιλπνῆς καὶ διάφανης, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὰ πλήρη ἑνὸς ἄλλου ὑλικοῦ ποὺ ἀντανακλᾶ εἴτε ἀπορροφᾶ τὸ φῶς, μπορεῖ νὰ χαρίση ἐντυπώσεις ἐνδιαφέρουσες στὴ φαντασία ὅταν καὶ ἡ ὅλη μορφὴ ποὺ διαγράφεται μ' αὐτὸ εἶναι καλλιτεχνικῆς ἀξίας. Τὸ γιαλὶ πάντως εἶναι συνδεμένο μὲ τὸ φῶς ἄμεσα, καὶ τὸ φῶς ἔχει κίνηση, καὶ ἡ κίνηση ἐξυπακούει τὸ χρόνο μέσα στὸ χῶρο. Τὸ φῶς τέλος μὲ τὸ νὰ διαπερνᾶ τὸ γιαλὶ εἶναι σὰ νὰ μᾶς δείχνη τὸν παλμὸ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ὕλης.

Θὰ ἦταν περιττὸ νὰ ἐξηγήσω γιατὶ καὶ στὴ ζωγραφικὴ τῶν Αἰγυπτίων ὅπου τὸ κεφάλι παριστάνεται πλαγίως, τὸ στῆθος μετωπικά, τὰ πόδια πάλι πλαγίως κ.ο.κ. μὲ τὶς στροφὲς αὐτὲς ἐξυπακούεται ὁ χῶρος καὶ ἡ φαντασία τὸν δημιουργεῖ ἰδεατὸν πολὺ εὐκολώτερα παρὰ σὲ μιὰ τέλεια προοπτικῶς συνδυασμένη εἰκόνα. Μέσα στὸ χῶρο αὐτὸν οἱ σειρὲς τῶν Αἰγυπτίων ζωντανεύουν καὶ βαδίζουν σὲ χρόνο.

Ε'. Η ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ

Ποῦ τότε βρίσκεται τῆς νέας τέχνης ἡ πρωτοτυπία ἀφοῦ δὲν ἔγκειται στὸ νὰ παραστήση τὸ χωροχρόνο, ἢ μᾶλλον στὸ νὰ ἐκμεταλλευθῆ ἁπλῶς τοῦ χωροχρόνου τὶς δυνατότητες;

Ἂς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴ ζωγραφική.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ σύγχρονη ζωγραφικὴ παρουσιάζει σὲ μιὰν ἐπιφάνεια εἰκόνες ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ τοπείου καὶ προσώπου ἰδωμένες ἀπὸ διάφορα σημεῖα θέας. Ἀλλὰ οἱ μερικὲς αὐτὲς παραστάσεις δὲν θὰ ἀποτελοῦσαν ἕνα ἔργο τέχνης, ἂν δὲν συνθέτονταν σὲ ἑνότητα, ὅπως δὲν ἀποτελοῦν ἔργα τέχνης οἱ φωτογραφίες τοῦ στροβοσκοπίου, ἢ ἄλλες συνδυασμένες φωτογραφίες ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου. Γιατὶ ἡ σύνθεση πολλῶν εἰκόνων σὲ μία γεννάει μιὰ νέα εἰκόνα, τῆς ὁποίας τὰ μέρη ἔχουν καλλιτεχνικὴ ἀξία ὄχι ἐπειδὴ εἶναι διαφορετικὲς ὄψεις τοῦ ἴδιου πράγματος, ἀλλὰ γιατὶ εἶναι τὰ ἀναπόσπαστα *μέλη* ἑνὸς νέου συνόλου, ποὺ πρὸς αὐτὸ καὶ μεταξύ τους ἔχουν σχέση κλίμακας, σχέση ρυθμική, ἁρμονική, τέλος χρωματική. Ἐκεῖθε μάλιστα καὶ τὸ διακοσμητικὸ ὕφος τῆς σύγχρονης τέχνης, τὸ ὁποῖο πολλὰ ἐξηγεῖ, πολλὰ κρύβει καὶ πολλοὺς παραπλανᾶ.

Βέβαια, στὴν Arlésienne τοῦ Picasso ἀνατέμνοντας τὴν εἰκόνα μὲ τὸ νοῦ βλέπω ἕνα profil καὶ ἕνα en face, ἀλλὰ μόλις τὰ χωρίσω χάνουν τὴν ἀξία τους καὶ ἀπομένουν ὡς ἕνα τυχαῖο profil καὶ ἕνα τυχαῖο en face ἑνὸς ἄλλου προσώπου ὄχι ὅμως τῆς Arlésienne αὐτῆς. Καὶ ἡ Arlésienne αὐτὴ εἶναι ὡς μορφὴ μιὰ μορφή, τερατώδης βέβαια, ἀλλὰ ἑνιαία, εἶναι μιὰ ὑπόσταση ἰδωμένη μὲ ἄλλα μάτια, μὲ τὰ μάτια τῆς ψυχῆς τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ τρόπος ποὺ τὴν παρουσιάζει ἀποβλέπει στὸ νὰ δείξη μιὰν ὑπόσταση ψυχολογικὰ πολύπλοκη. Ἀλλὰ τὴν διαμορφώνει ὡς σύμβολο καὶ ὡς σύμβολα καὶ μόνον ἐ-

Ε.Σ.Ε.Π. Κ.τ.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ξηγοῦνται ἡ διπρόσωπη μορφὴ τοῦ Janus, ἡ ἀφύσικη ὑπόσταση τοῦ Κενταύρου, ἡ τῆς Σειρήνας τὸ ἀπίθανο πλάσμα ποὺ ἔχει κορμὸ γυναίκας, οὐρὰ ψαριοῦ καὶ σαγηνεύει τοὺς θαλασσινοὺς σφυρίζοντας στὴ θάλασσα.

Βέβαια, διαφέρει ἡ Arlésienne ἀπὸ τὴ Σειρῆνα. Ἡ Σειρήνα εἶναι ἕνα ὄν ἀφύσικο, συνδυάζει ἀντιφατικὲς φυσικὲς ἰδιότητες ὥστε νὰ κεντρίζη τὴ φαντασία, καὶ εἶναι *στατικὰ* ἰδωμένο γιατὶ παρουσιάζεται ὡς ἐνιαῖο πλάσμα, δηλαδὴ *συνθετικά*. Ἡ Arlésienne ὅμως εἶναι ἕνα ὄν φυσικό, ἀλλὰ *δυναμικὰ* ἰδωμένο γιατὶ παρουσιάζεται ὡς πολύπλοκο πλάσμα, δηλαδὴ *ἀναλυτικά*. Θέλοντας ὁ καλλιτέχνης νὰ ἐκφράση τῆς Arlésienne τὸ πολύπλοκο τῆς ψυχικῆς της ὑπόστασης, ἀποτυπώνει τὶς ἐντυπώσεις ποὺ τοῦ παρέχει ἡ ἀλληλουχία τῶν ἀντιδράσεων τοῦ πλάσματος αὐτοῦ στὸ δρᾶμα τῆς ζωῆς Τὶς παρουσιάζει ὅμως σὲ μιὰ ἐνιαία εἰκόνα, κ' ἔτσι τὴν καθιστᾶ προσωπικότητα ἀπίθανη, τέρας ποὺ κεντρίζει τὴ φαντασία, χωρὶς ὅμως νὰ ξεσκίζει τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ ὑπόσταση· ἀλλοιῶς καὶ ἡ φαντασία θὰ ἀδιαφοροῦσε. Διαλέγει πρὸς τοῦτο μιὰ χαρακτηριστικὴ σειρὰ στιγμῶν ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ συγχρονίση τὶς διαφωνικὲς του ἐκφάνσεις, διαλέγει τὴ σειρὰ ἀπὸ τὶς *γόνιμες στιγμὲς* καὶ ἔτσι ὁλοκληρώνει τὶς χρονικὰ διαφοροποιημένες μορφικὲς του ἐκφράσεις σὲ μιὰ μορφὴ συμβολική.

Καὶ αὐτὸ ὅμως ἡ τέχνη τὸ ἔκανε πάντα. Γιὰ νὰ παραστήση μ' ἕνα ὀρχούμενο πλάσμα τὴν ὄρχηση π. χ. δὲν διάλεγε μιὰ σειρὰ στιγμῶν ἀλλὰ τὴ γόνιμη *στιγμὴ* τῆς ὀρχησής του, καὶ παρουσίαζε ἔτσι μιὰ μορφή, ἀφύσικη κάπως ἡ ἀνύπαρκτη γιὰ τὸ φωτογραφικὸ φακό, ἀλλὰ πειστικὴ καὶ γόνιμη γιὰ τὴν τέχνη ποὺ θέλει νὰ ὑποβάλη στὸ θεατὴ τὴν ἰδέα τῆς ὀρχησης, πρᾶγμα ποὺ μὲ μιὰ φωτογραφία δὲν θὰ κατορθώνει νὰ τὸ συμβολίση. Τὸ ἴδιο κάνει κατὰ βάση καὶ ὁ κυβισμὸς καὶ ὁ ὑπερρεαλισμός. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἀντὶ νὰ παρουσιάση μιὰ μορφὴ χαρακτηριστική, σταχυολογεῖ πολλὲς καὶ τὶς ἀνασυνθέτει συγχρονισμένες, κ' ἔτσι θὰ ἔλεγα ἀντὶ νὰ μᾶς ἀνεβάση στὴν *ἰδέα* τῆς ὀρχησης μᾶς κατεβάζει στὸν *παλμό* της. Ἡ παλαιότερη τέχνη εἶτον *ἰδεολογική*· παρίστανε τῆς ἰδέας τὸ σύμβολο. Ἐκεῖ σταματοῦσε τὸ βλέμμα, κορύφωνε τὴ φαντασία καὶ τὴν ἄφινε νὰ κινηθῆ κατόπιν ὡσὰν νὰ κινηματογραφοῦσε ἕνα χορὸ ἰδεατό. Ἡ σύγχρονη τέχνη συμβολίζει τοῦ χοροῦ τὸν παλμὸ καὶ ὄχι τὴν ἰδέα. Συγχίζει λοιπὸν τὸ βλέμμα, ἀλλὰ παρακινεῖ τὴ φαντασία καὶ τὴν ἀφίνει κατόπιν νὰ συνθέση ὅ,τι αὐτὴ τῆς παρουσιάζει σὲ ἀνάλυση συγχρονισμένο. Κατέβηκε λοιπὸν ἡ νέα τέχνη ἀπὸ τὸν κόσμο τῶν ἰδεῶν στὸν κόσμο τῆς πραγματικότητας, γιατὶ οἱ ἰδέες εἶχαν παρεξηγηθῆ καὶ καταντήση κούφιες παραστάσεις ἢ κούφια λόγια.

Ἀλλὰ σὲ ποιᾶς πραγματικότητας τὸν κόσμο κατέβηκεν ἡ τέχνη; Ὄχι βέβαια τῆς φαινόμενης πραγματικότητας. Γιατὶ εἶναι εὔκολο νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἐνῶ ἡ παλαιότερη τέχνη παρουσίαζε πλάσματα φυσικὰ γιὰ νὰ συμβολίση τὸ δραμά της, ἡ νέα τέχνη παρουσιάζει κυρίως ἀφύσικα πλάσματα, τερατώδεις ὑποστάσεις, ὀνειρικὲς ἀλληγορίες ἢ διακοσμητικὲς παραφωνίες ποὺ συγχορδίζει. Καὶ τοῦτο γιατὶ ἀποβλέποντας στὸ νὰ ἐκφράση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τὸ πολύπλοκο καὶ τ' ἀπροσμέτρητο βάθος, νὰ ἀναλύση τὸ ψυχικὸ ὑποσυνείδητο, παρουσιάζει στὸ θεατὴ *ὀνειρικὲς εἰκόνες* ζητώντας του νὰ ἐπιτελέση ἔργο *μαντικό*. Ἐξ ἄλλου ἀποβλέοντας στὸ νὰ ξεσκεπάση τὴ *δόμηση* τοῦ ἀντικειμένου καὶ τὸ παλλόμενο καὶ ἐναλλασσόμενο τῶν ὑλικῶν ἐκφάνσεων τῆς ἐνεργείας, καὶ μὴ ὄντας ἐπιστήμη ὅπως ἡ Χημεία, εἴτε ἡ Φυσική, συμπλέκει σὲ ἀπίθανες σχέσεις τὰ φαινόμενα, τὰ φῶτα καὶ τὰ χρώματα, τεμαχίζει τὶς μορφὲς σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ἀλλάζει στάση καὶ θέση θέας καὶ ἔτσι ὑποβάλλει ἔργο *ἀλχημείας* καὶ ζητεῖ ἀπὸ τὸ θεατὴ νὰ γνωρίζη ὅτι ἡ τέχνη ψάχνει γιὰ χρυσάφι. Ἡ παλὴὰ τέχνη ἀντιθέτως ἔδειχνε τὸ χρυσάφι καὶ ὁ καλλιτέχνης ἦταν μάντης κι' ἐξηγητὴς τῶν ὀνείρων.

Ἂν ἡ νέα τέχνη λοιπὸν ἔγινε ρεαλιστική, ἂν ὄχι ὑλιστική, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἰδεολογική, ἔγινε συγχρόνως *εὐφάνταστη* ἀποφεύγουσα ὁπωσδήποτε τὶς ἁπλοϊκὲς μορφὲς ποὺ πιάνει τὸ μάτι τοῦ κοινοῦ θνητοῦ ἀπὸ τὸ θέαμα τοῦ κόσμου, προκειμένου νὰ τοῦ ξυπνήση ὅ,τι κρύβεται κάτω ἀπ' αὐτὲς καὶ τὶς μυστηριακές τους σχέσεις, ἔργο γιὰ τὸ ὁποῖο σὰν τέχνη ποὺ εἶναι, δηλαδὴ προϊὸν τοῦ ἀλογικοῦ καὶ συναισθηματικοῦ κόσμου δὲν ἔχει ἄλλα μέσα νὰ τὸ κάμη ἀπὸ τὰ ὄνειρα καὶ τὴν ἀλχημεία τῶν εἰκόνων. Ἡ νέα τέχνη εἶναι κατὰ τοῦτο ἕνας *ἰμπρεσσιονισμὸς τοῦ εἶναι* καὶ ὄχι τοῦ *φαίνεσθαι* καὶ μάλιστα δυναμικὸς καὶ ὄχι στατικός.

Ἕνας ἰμπρεσσιονισμὸς φωτισμένος πλέον ὄχι ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ ἐξωτερικοῦ φωτὸς ὅπως ὁ παλαιότερος, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ πνευματικοῦ φωτός, μέσα ἀπὸ τὸ δαίδαλο τῆς ψυχῆς καὶ μέσα ἀπὸ τὴ δόμηση τοῦ ὑλικοῦ κόσμου. Μᾶς παρουσιάζει μὲ τὸ φῶς αὐτὸ τὸ πολύχρωμο φάσμα κάθε ψυχικῆς ἰδιοστασίας, ἢ τῆς ἐντελέχειας τῶν ὄντων τοὺς παλμοὺς στὸ φασματοσκόπιο, καὶ μᾶς ἀφήνει νὰ μαντέψουμε τί περιέχουν, τί ὁραματίζονται, ὅπως ἀκριβῶς ὁ ἐπιστήμων μαντεύει μέσα ἀπὸ τὸ φάσμα τῶν ἄστρων τὴν ὑπόστασή τους.

Πῶς ἔφθασε, πῶς ὁδηγήθηκε ἐκεῖ ἡ νέα τέχνη;

Δὲν ἀρνοῦμαι βέβαια ὅτι τὸ ἀεροπλάνο, τὸ αὐτοκίνητο, τὸ ὑποβρύχιο, τὰ φωτογραφικὰ μηχανήματα, ὁ κινηματογράφος, ὁ Freud, ἡ θεωρία τῆς σχετικότητος καὶ τόσα ἄλλα τεχνικὰ καὶ ἐπιστημονικὰ κατορθώματα τῆς ἐποχῆς μας ἐπηρέασαν τὴν καλ-

ΕΚΔΟΣΕΙΣ Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

λιτεχνική σύλληψη. Ὄχι ὅμως ποτὲ μὲ τὸν πεζὸ τρόπο ποὺ ἀναφέρονται συνήθως ἀπὸ τοὺς ἀφελεῖς ἀλλὰ σοβαροφανεῖς κριτικούς, καὶ ποὺ τὸ νομίζουν καὶ αὐτοὶ οἱ καλλιτέχνες (Marinetti κλπ.). Γιατὶ ὁ καλλιτέχνης κάνει ἔργα τέχνης ἐφ' ὅσον ἡ φαντασία του παραμένει ὑγιὴς καὶ δὲν προσπαθεῖ νὰ *μιμηθῇ* τὶς πεζὲς ἐντυπώσεις ποὺ ὁ καθένας ἔχει ἀπὸ τὸ ταξίδι του μὲ τὸ ἀεροπλάνο, ἀπὸ τὸν Freud, ἢ ἀπὸ τὴ θεωρία τοῦ Einstein.

Ὁ καλλιτέχνης λοιπὸν ἀποφεύγει τὴν πεζότητα, ἀποφεύγει τὸ γελοῖο (γιατὶ γελοῖος θὰ γίνῃ ἂν καταπιαστῇ μὲ τὴ θεωρία τῆς σχετικότητας) ἀποφεύγει τὸ κοινότυπο, γιατὶ ἀπ' ὅλα αὐτὰ τῆς ἐποχῆς του. τὰ εἴδωλα, τὶς θεωρίες καὶ τὶς ἐντυπώσεις, ἀντλεῖ βιώματα, καὶ πλάθει μὲ τὴ φαντασία του τὸ *μῦθο* τῆς ἐποχῆς του. Ἀλλὰ ὁ μῦθος τῆς κίνησης, ὁ μῦθος τῆς σχετικότητας, ὁ μῦθος τῆς φροϋδικῆς ὕπαρξης, εἶναι κάτι ἐντελῶς διάφορο ἀπὸ τὴν κίνηση, ἀπὸ τὴ φροϋδικὴ θεωρία καὶ ἀπὸ τὴ θεωρία τῆς σχετικότητας. Εἶναι μιὰ τῆς φαντασίας, τῆς *μαντικῆς φαντασίας* τοῦ καλλιτέχνη σύλληψη, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ μὴν πλανᾶται σὰν ἀδαής, νὰ μὴ γελοιοποιεῖται σὰν ἄκριτος, νὰ μὴν ὀρθολογίζεται σὰν ἐπιστήμων, γιατὶ δημιουργεῖ μ' αὐτὴν *σύμβολα* τοῦ μύθου, εἰκόνες παραστατικὲς ποὺ *ὑποβάλλουν* ἀνάλογα βιώματα στὸ θεατὴ γιὰ κίνηση, σχετικότητα καὶ φροϋδικὰ συμπλέγματα. Καὶ τέτοιοι μῦθοι, τέτοια σύμβολα, τέτοια βιώματα δὲν εἶναι καθαρὸ προνόμιο τῆς ἐποχῆς μας, γιατὶ ὁ Ἴκαρος, ὁ Οἰδίποδας καὶ ὁ Ἀμλέτος ὑπῆρξαν ἂν ὄχι καὶ ἀνέκαθεν, πάντως ὑπῆρξαν προτοῦ κατασκευασθῇ τὸ ἀεροπλάνο, ἢ συνειδητοποιήσει ὁ νοῦς θεωρητικὰ τὸ Οἰδιπόδειο σύμπλεγμα, τὴ σχετικότητα τῆς ὕπαρξης καὶ τὸ δίλημμα τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης.

Τὸ ὅτι σήμερα πραγματοποιοῦνται ὡς τεχνικὰ κατορθώματα ὡρισμένα τῆς φαντασίας πλάσματα, ἢ συνειδητοποιοῦνται ὡρισμένες ψυχολογικὲς σχέσεις, ἢ ἀποκτοῦν μαθηματικὴ ἔκφραση ὡρισμένες φιλοσοφικὲς διαπιστώσεις, αὐτὸ συντελεῖ μόνο στὸ ὅτι ἔρχονται στὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ πολιτισμοῦ τῆς ἐποχῆς μας οἱ δυνατότητες αὐτές, κ' ἔτσι γίνονται πρωτεύοντα καὶ *κυρίαρχα θέματα* τῆς σκέψης καὶ τῆς ἐφήμερης ζωῆς. Ἡ τέχνη ὅμως καὶ σήμερα ἀκόμη δὲν μπορεῖ ἀπὸ τὴν πεζὴ ἀντίληψη καὶ τὴν ἐφήμερη μορφὴ τῆς θεωρίας νὰ ἐμπνευσθῇ ἂν δὲν ἀνατρέξῃ στὴν οὐσία, καὶ ὁ μόνος τρόπος ποὺ μπορεῖ νὰ τὸ κάμῃ εἶναι νὰ βιώσῃ τὸ μῦθο τῆς νέας πραγματικότητας καὶ νὰ παραστήσῃ, ὅπως εἴπαμε, θέματα συμβολικά, πρωτότυπα σὲ μορφὴ καὶ περιεχόμενο ἱκανὰ νὰ *συγκινήσουν αἰσθητικά*.

Ἀλλὰ ἡ σύγχρονη τέχνη ἐπειδὴ διαφέρει ἀπὸ τὴν παλαιότερη στὸ ὅτι δὲν εἶναι ἰδεολογικὴ ἀλλὰ ὑλιστικὴ ὅπως εἴπαμε, εἶναι ἀνίκανη ἀκόμη νὰ πλάσῃ μύθους. Μόνο νὰ ὀνειρευθῇ μπορεῖ, νὰ μαντέψῃ, νὰ φανταστῇ, νὰ μαγέψῃ. Γι' αὐτὸ καὶ στὴ σύγχρονη τέχνη τὸ μῦθο τὸν ἀντικατέστησε *τὸ ὄνειρο*. Ὁ μῦθος προαπαιτεῖ μιὰν ἰδέα. Τὸ ὄνειρο βαδίζει πρὸς τὴν ἰδέα. Ὁπωσδήποτε ἄλλου εἴδους συγκίνηση ἢ γνώση ἢ ἐμπειρία δὲν ζητᾶμε ἀπὸ τὴν τέχνη παρὰ συγκίνηση αἰσθητική. Φαντάζεται ὁ καλλιτέχνης, νὰ φαντασθοῦμε θέλουμε καὶ μεῖς· μαντεύει ὁ καλλιτέχνης, νὰ μαντέψωμε ζητᾶμε καὶ μεῖς· συμβολίζει ὁ καλλιτέχνης πρὸς τοῦτο, τὰ σύμβολα ζητᾶμε καὶ μεῖς γιὰ νὰ συνεννοηθοῦμε καὶ μαζί του καὶ μεταξύ μας ἐφ' ὅσον δὲν εἴμαστε ἐπιστήμονες ἢ φιλόσοφοι. Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ ἂν εἴμαστε, θέλουμε σύμβολα ἀπὸ τὴν τέχνη, γιατὶ ὑπάρχει στὸ σύμβολο κάτι περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ὑπάρχει στὸ νόημα ἢ στὴ θεωρία.

Γενικώτερα λοιπὸν ἡ σύγχρονη τέχνη δὲν ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴ θέση καὶ ἀξία τῶν ἀντικειμένων ὡς συμβόλων μέσα σὲ μιὰ θρησκευτικὴ δοξασία, ὅπως παλαιότερα, ἀλλὰ ἀποβλέπει κυρίως στὴ δόμηση τῶν πραγμάτων καθ' ἑαυτῶν καὶ στὴ μυστική τους ὑπόσταση καὶ σχέση, ποὺ ἡ σύγχρονη ἐπιστήμη καὶ κοσμοθεωρία διαφωτίζει. Καὶ ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις τῆς ἀντικειμενικῆς αὐτῆς θεώρησης, προσπαθεῖ νὰ συγκροτήσῃ μιὰν ἄποψη τοῦ κόσμου ὀνειρική.

Καὶ τώρα ἡ ἀρχιτεκτονική.

Στὴ σύγχρονη ἀρχιτεκτονικὴ δὲν εἶναι ἡ ἐλεύθερη κάτοψη (free plan) κάτι νέο· τὸ γνώρισε ὁ Μεσαίωνας. Δὲν εἶναι τὸ ἀνασήκωμα τῶν κύβων σὲ πασσάλους γιατὶ τότε καὶ οἱ καλύβες τῶν πρωτογόνων στὶς λίμνες θὰ εἶναι μοντέρνες. Οὔτε μὲ τοὺς πασσάλους γίνετσι ἐλαφρότερο τὸ κτίριο ὅταν δὲν ἔχει χάρη. Δὲν εἶναι τὰ γωνιαῖα παράθυρα, οὔτε ἡ ἔλλειψη γωνιακοῦ στύλου, γιατὶ καὶ τὸ ὁριζόντιο παράθυρο καὶ τὸ γωνιακὸ καὶ ὁ πρόβολος εἶναι ἀπὸ παλαιότερα γνωστά, στὰ ξύλινα ἰδίως σπίτια. Δὲν εἶναι ὁ τοῖχος — παραπέτασμα (curtain Wall) ποὺ τὸν ξέρει ἡ ἀνατολικὴ τέχνη καὶ τῆς Ἁγια - Σοφιᾶς ὁ νάρθηκας. Δὲν εἶναι ὁ ἐξαϋλωμένος τοῖχος ποὺ τὸν ξέρει ἡ βυζαντινὴ τέχνη, χωρὶς μάλιστα νὰ εἶναι γιάλινος, γιατὶ τὸ γιαλί, ἴσα - ἴσα, δείχνει πὼς εἶναι ὑλικὸς ὁ τοῖχος. Δὲν εἶναι ἡ ἑνοποίηση τῶν ἐπὶ μέρους χώρων, ἡ ἐναλλαγὴ ἔσω καὶ ἔξω χώρου κλπ. Εἶναι ὅλα αὐτὰ μαζὶ κάτι· εἶναι ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, τὰ ὁποῖα μποροῦν νὰ ἔχουν σημασία αἰσθητικὴ μόνον ὅταν δὲν κατακτῶνται μὲ ἐξωτερικὸ τρόπο, ὅπως ἀναλύσαμε ἐκτενῶς.

Βαθύτερα ὅμως, ὁ νεωτερισμὸς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς κρύβεται, στὶς νέες κατασκευαστικὲς δυνατότητες τοῦ χάλυβα καὶ τοῦ μπετόν – ἀρμὲ ποὺ κυβερνοῦν τὴ μορφολογία καὶ τὴν ἔκφραση ὅλης τῆς σύγχρονης ἀρχιτεκτονικῆς, τὸ μὲ χαλύβδινο δικτύωμα καὶ τὸν ἐνιαῖο *μονολιθικὸ σκελετὸ* ἀπὸ πλάκες καὶ κολῶνες. Ἔχομε τὴν κατασκευαστικὴ δυνατότητα νὰ μποροῦμε νὰ συναρμολογοῦμε

Ε.Δ.Τ.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τεράστια δικτυώματα καὶ νὰ χύνουμε ἕνα σκελετὸ μονοκόματον. Αὐτὲς οἱ νέες κατακτήσεις ἐπέβαλαν μία νέα στατικὴ ἀντίληψη ποὺ ὑποβάλλει στὸ θεατὴ ἕνα νέο στατικὸ αἴσθημα κατὰ τὴν ἐμβίωση τῶν μορφῶν ποὺ παρουσιάζουν.

Μονολιθικὲς κατασκευὲς ἔχουμε καὶ στὶς Ἰνδίες ἀλλὰ στὸ βράχο λαξευμένες, δηλαδὴ ἔργα γλυπτικῆς ἐσωτερικῶς κενά. Σήμερα ὅμως γιὰ πρώτη φορὰ γίνονται μονόλιθοι χυτοὶ μὲ ἀντοχὴ καὶ ἰδιότητες ὑλικοῦ ἀπίθανες. Αὐτὸ εἶναι τὸ νέο στοιχεῖο μιᾶς ἀρχιτεκτονικῆς *κονστρουκτιβιστικῆς* κατ' ἀρχήν, γιὰ τὴν ὁποία ὅλες οἱ τεχνικὲς δυνατότητες (πρόβολος, ὀπισθοχώρηση στύλων κλπ.) καὶ ὅλες οἱ μορφολογικὲς ἐκφάνσεις (γωνιακὰ παράθυρα, ὁριζόντια, μυκητοειδεῖς πλάκες κλπ.) εἶναι παρεπόμενα.

Ἐπὶ πλέον, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ αὐτὴ προσπαθεῖ ὄχι νὰ συμβολίση μιὰν ἰδέα, ὅπως ἡ παλαιότερη μνημειακὴ ἀρχιτεκτονική, ἀλλὰ κατὰ πρῶτο λόγο νὰ *ἐξυπηρετήση* τὸν ἄνθρωπο. Εἶναι μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ χωρὶς ἰδέες σχεδόν, ποὺ θυσίασε τὰ πάντα στὸν ὠφελιμισμὸ κινδυνεύοντας ἔτσι νὰ χαθῆ ἢ νὰ κάμη ἀπ' αὐτὸν μιὰν ἀρετὴ μεγάλης πνοῆς. Ἀλλὰ ἐπειδὴ ξέρει ὅτι καὶ ἂν τὸ κατορθώση δὲν θὰ εἶναι γι' αὐτὸ καὶ μόνον τέχνη, ἐπιζητεῖ μὲ τὴν ἔξαρση τῆς ποίησης τῶν ὑλικῶν, μὲ τὴ φαντασμαγορία τοῦ φωτός, μὲ τὴν ἔκφραση ἀκραίων τεχνικῶν δυνατοτήτων νὰ διεγείρη τὴ φαντασία, νὰ τὴν μεταφέρη σ' ἕνα χῶρο *ὀνειρικῆς ὀπτασίας*. Βῆμα μοιραῖο σὲ μιὰν ἐποχὴ δίχως θρησκεία καὶ ποὺ θέλει νὰ πιστεύη στὸ μῦθο τῆς παντοδυναμίας τῆς ἐπιστήμης τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Π. Α. ΜΙΧΕΛΗΣ

ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΡΑΚΗΣ

Ο ΧΟΡΟΣ

Στὰ χωριά μας ἀπὸ τὸ τὸ Πάσχα ἄρχιζε ὁ χορός. Τὶς Κυριακὲς ἢ τὶς μεγάλες γιορτές, ὕστερ' ἀπὸ τὸ μεσημέρι μαζεύονταν στὴν πλατεῖα τοῦ χωριοῦ ἢ ἔξω ἀπὸ τὸ χωριό, σὲ ἴσιο μεγάλο μέρος καὶ κεῖ ἔπαιζαν τὰ λαλήματα καὶ χόρευαν οἱ κοπέλλες καὶ τὰ παλληκάρια. Τὸν χορὸ ἔσερναν τὰ παλληκάρια καὶ κατόπι οἱ κοπέλλες· τὸ χέρι τῆς πρώτης δὲ βαστοῦσε ξένο παλληκάρι, ἀλλὰ ἕνα συγγενικό της, ἀδελφοῦ ἢ ἐξάδελφου.

Χοροὶ ἦταν ὁ συρτός, ὁ σταυρωτός,—μὲ τὰ χέρια μπρὸς σταυρωτὰ ἔπιαναν τοῦ πλαγινοῦ πάλι σταυρωτά,— καὶ ὁ χασάπικος· σ' αὐτὸν ἔβαζε ὁ ἕνας τὰ χέρια στοὺς ὤμους τοῦ ἄλλου καὶ ἦτανε χορὸς πεταχτός. Ἦταν ὡραῖο τὸ θέαμα νὰ χορεύουν λεβεντόκορμα παλληκάρια καὶ λυγερόκορμες ὄμορφες Θρακοποῦλες μὲ τὰ μακρυά τους σγουρὰ φουστάνια, τὸ σφιχτὸ τσιπάκι, μὲ τὶς χοντρὲς μακρυὲς πλεξοῦδες ριχμένες στοὺς ὤμους, τὰ φλουριὰ στὸ λαιμὸ καὶ τὰ λουλούδια στὸ κεφάλι.

Ὁ χορὸς ζωήρευε καὶ τὰ πᾶσα [1] δίνονταν τὸ ἕνα κατόπι τοῦ ἄλλου στοὺς παιχνιδιάτορες, αὐτοὶ ἔλεγαν τὸ ἕνα πίσω ἀπὸ τ' ἄλλο δίστιχα, παινέματα [2] τοῦ νιοῦ καὶ τῆς νιᾶς καὶ ὁ χορὸς μεγάλωνε καὶ γίνουνταν τριπλοκάγκελτος [3].

Τί νὰ τὸ κάν' ἡ μάννα σου τὴ νύχτα τὸ λυχνάρι
ὀπδχει μέσ' στὸ σπίτι της τὸν ἥλιο, τὸ φεγγάρι.

Ὅταν σὲ γέννα ἡ μάννα σου, οἱ ἐκκλησιὲς σημαῖναν
κι' ἀγγέλοι ἀπ' τὸν οὐρανὸ ἀνεβο-κατεβαίναν.

Ἀρχοντική μου λεμονιά, μὲ τὰ πολλὰ λεμόνια
στὶς κλῶνοι σου λαλοῦν πουλιὰ καὶ στὴν κορφὴ σ' ἀηδόνια.

Ἐσένα πρέπ' ἀφέντη μου, χαρτὶ καὶ καλαμάρι,
ὥρα καὶ σαμουρόγουνα κι' ὁλόχρυσο ζουνάρι.

Ἄσπρη στρογγυλοπρόσωπη καὶ ροδομαγουλάτη
τὶς πέτρες κάνεις τρίμματα, μονάχα μὲ τὸ μάτι.

Ἀνοῖξαν τὰ οὐράνια καὶ βγῆκε μία πλάση,
βγῆκε καὶ μιὰ μελαχροινή, τὸν κόσμο νὰ χαλάση.

Οἱ ἡλικιωμένοι, ἄνδρες καὶ γυναῖκες γύρω καθισμένοι καμάρωναν τὰ χαρούμενα νιάτα, τοὺς ἔρχονταν στὸ νοῦ περασμένες ἀναμνήσεις καὶ χαίρουνταν δέποντας νὰ ἀνανεώνεται ἡ ζωὴ καὶ νὰ γεννιέται ἀνάμεσά τους τὸ πρῶτο ξύπνημα τῆς ἄδολης ἀγάπης. Ἐκεῖ πρωτοέβλεπε ὁ νέος τὴ νέα, κεῖ συμπαθοῦσε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον, στέλνουνταν οἱ προξενιὲς καὶ γίνονταν οἱ ἀρραβῶνες [4].

Ἀλλοίμονον ὅμως, τώρα οἱ κάμποι μας δὲν ἀντηχοῦν ἀπὸ χαρούμενες φωνές, οἱ φαιδροὶ ὁμιλοι, οἱ χοροὶ καὶ τὰ τραγούδια σίγησαν, νεκρικὴ σιγὴ τώρα τὰ σκεπάζει ὅλα. Καὶ θὰ τὰ σκεπάζει ἕως ὅτου ἔλθει ἡ εὐλογημένη ὥρα ποὺ θὰ ἀναστηθῆ ἡ Θράκη μας καὶ ἐλεύθερη θ' ἀγκαλιάσει τὴ μητέρα της. Τότε θὰ σκιρτήσουν ἀπὸ χαρὰ οἱ κάμποι καὶ τὰ ἀκρογιάλια καὶ θὰ ἀντηχήσουν ἀπὸ ὑπερκόσμιους ὕμνους καὶ χορούς.

ΕΛΠΙΝΙΚΗ ΣΤΑΜΟΥΛΗ ΣΑΡΑΝΤΗ

1. Φιλοδωρήματα ποὺ ἔδιναν στοὺς μουσικοὺς τὴν ὥρα ποὺ ἔπαιζαν.

2. Βλ. Ε. Σ. Σ. «Θρακικά». Τ. 11ος 1939. σ. 124—133.

3. Ὅταν χόρευαν πολλοὶ καὶ ὁ χορὸς ἔκανε πολλοὺς γύρους.

4. Στὰ παλιότερα χρόνια τὰ κορίτσια ποὺ ἀρραβωνιάζονταν στὸ παράθυρο δὲν κάθονταν, μὴ τὰ ἔβλεπαν οἱ περαστικοὶ ἀπὸ τὸ δρόμο καὶ ὀκτὼ μέρες ἀπὸ τὸ σπίτι δὲν ἔβγαιναν. Ἔμνεισκαν ἀρραβωνιασμένοι ἕξ ὡς ἑπτὰ χρόνια ὡς ποὺ νὰ βολευθῆ ὁ γαμπρὸς καὶ ἡ νύφη νὰ φάνη τὴν προῖκα της καὶ νὰ ράψη τὰ ροῦχα. Ὁ ἀρραβωνιαστικὸς πήγαινε στὸ σπίτι τῆς ἀρραβωνιαστικιᾶς του μιὰ φορὰ τὸ χρόνο καὶ ἀπὸ τὸν δρόμο της ντρέπουνταν νὰ περάση. Οἱ ἀρραβωνιαστικοὶ γιὰ νὰ βλέπαν τὶς ἀρραβωνιαστικές τους περίμεναν τὶς γιορτὲς ποὺ χόρευαν τὰ κορίτσια στ' ἁλώνια τοῦ χωριοῦ νὰ πᾶνε πίσω ἀπὸ τοὺς φράχτες καὶ ἀπὸ κεῖ νὰ τὶς δοῦνε· κρυφὰ τὶς ἔβλεπαν κι' ὅταν πρὸς τὸ βράδυ πήγαιναν στὴ βρύση μὲ τὴ στάμνα στὸν ὤμο καὶ περίμεναν νὰ ἔλθη ἡ σειρά τους νὰ γεμίσουνε. Στὰ περασμένα χρόνια τὰ κορίτσια μας δὲν ἔβγαιναν τὴ μέρα νὰ δοῦνε τὰ παλληκάρια καὶ ἀπὸ τὸν φόβο γιὰ τοὺς Τούρκους. Στὴν ἐκκλησία πήγαιναν νύχτα στὴν πρώτη Ἀνάσταση καὶ ὅταν θὰ κινούσανε πρὶν νὰ ξημέρωνε, μιὰ ἡλικιωμένη ἢ ἕνας ἄνδρας συγγενὴς τὰ πήγαινε στὴν ἐκκλησία· πολλὲς φορὲς ξυπνούσανε τὸν καντηλανάφτη γιὰ ν' ἀνοίξη τὴν πόρτα, τὰ κοινωνοῦσε ὁ παπᾶς καὶ νύχτα ἀκόμα γύριζαν.

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΚΑθ. Π. ΜΠΑΡΜΠΑΡΗΣ
Ε.Υ.Δ τῆς τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008