

Ἡ νεοελληνική ἀρχιτεκτονική καὶ ἡ τροπὴ τῶν καιρῶν* τοῦ καθηγητοῦ Π. Μιχαήλ

Ἡ Ἑλλάς εἶναι μιὰ χώρα μετὰ μεγάλη πολιτιστική καὶ καλλιτεχνική παράδοση, μιὰ χώρα ποὺ γέννησε τέσσερις πολιτισμοὺς: τὸν Μινωϊκόν, τὸν Μυκηναϊκόν, τὸν Κλασσικόν καὶ τὸν Βυζαντινόν. Ὁ τελευταῖος μάλιστα ἐπέζησε καὶ μετὰ τὴν πτώση τῆς Κωνσταντινουπόλεως στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη, μέχρι τῶν ἡμερῶν μας σχεδόν. Θὰ ἦταν ὅμως πλάνη νὰ νομίσῃ κανεὶς ὅτι ἡ Ἑλλάς μπορεῖ νὰ ζήσει μόνον μετὰ τὴν παραδόσεώς της. Ἀκόμη καὶ στὰ χρόνια τῆς σκλαβιάς, ποὺ ἦταν ἀποκλεισμένη ἀπὸ τὸν πολιτισμένο κόσμον, ὅπου καὶ ὅποτε μπόρεσε νὰ βρῇ ἕνα παράθυρο ἀνοικτό, ὅπως στὴν Κρήτη, στὰ Ἴονια νησιά, στὰ Γιάννενα, ποὺ νὰ τῆς φέρῃ τὴν αὔρα τοῦ ἔξω κόσμου, τὴν ἀνέπνευσε κατὰ βάθος καὶ δέχτηκε τὴ ζωογόνο τῆς ἐπίδραση, ἔστω καὶ μετὰ καθυστέρηση. Ὅταν πιά ἡ Ἑλλάς ἐλευθερώθηκε, μπόρουσε νὰ συμβαδίσει μετὰ τὸν πολιτισμένο κόσμον καὶ στὴν ἔκφραση τῶν καλλιτεχνικῶν ρυθμῶν. Συνέπεσε μάλιστα ὁ πρῶτος ρυθμὸς ποὺ ἀντιμετώπισε ὡς ἐλεύθερο κράτος νὰ εἶναι ὁ νεοκλασσικὸς, τοῦ ὁποῖου τὰ ἐλληνοκλασσικὰ πρότυπα καὶ ἰδεώδη θεώρησε δικὰ της, κτῆμα ἐλληνικόν. Γι' αὐτό, ἐπιστροφή πρὸς τὴν ἀρχαιότητα ὑπῆρξε τὸ πρῶτον καλλιτεχνικὸ σύνθημα τῆς νεωτέρας Ἑλλάδος, κυρίως γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονική. Ἐπειδὴ ὅμως ἔξω ἀνεφάνη σχεδὸν συγχρόνως ἡ τάση πρὸς ἀναβίωση τῶν μεσαιωνικῶν ρυθμῶν, δὲν ἄργησε καὶ στὴν Ἑλλάδα νὰ προβάλῃ ἕνα ἄλλο σύνθημα: ἐπιστροφή πρὸς τὸ Βυζάντιον—ἰδιαίτερος ἰσχυρὸς γιὰ τὴν θρησκευτικὴ ἀρχιτεκτονική. Ἐτόνισαν μάλιστα μερικοὶ ὅτι αὐτὸ εἶναι τὸ ἄμεσο παρελθόν μας καὶ ὅχι ἡ ἀρχαία Ἑλλάς. Συνάμα ὑποδείξανε τὴν σημασία καὶ τὴν ἀξία τῶν μορφῶν τῆς λαϊκῆς τέχνης, ἡ ὁποία κρατεῖ τὴν ἐλληνικὴν παράδοση ζωαντινῇ. Στροφή πρὸς τὸ λαὸ ὑπῆρξε τὸ σύνθημα τῆς ἐπιδράσεως τοῦ φολκλорισμοῦ—διότι περὶ τοῦ κινήματος αὐτοῦ ἐπρόκειτο, κινήματος ποὺ ἔρχονταν καὶ αὐτὸ ἀπ' ἔξω. Μερικοὶ ἐνθουσιώδεις μάλιστα ὑπεστήριζαν ὅτι ὑπῆρξε εὐτύχημα γιὰ τὴν Ἑλλάδα ὅτι χάρις στὴ σκλαβιά δὲν πέρασε ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῆς Ἱταλικῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ἔτσι διετήρησε ἀγνόητες τὶς λαϊκὲς τῆς παραδόσεις. Καὶ δυστυχῶς πολλοὶ ὑπῆρξαν ποὺ ὑπεστήριζαν ὅτι «ἐλληνική» ἀρχιτεκτονικὴ ἐκδήλωση εἶναι μόνον ὅποια προδίδει ἐπιρροὴ τῆς λαϊκῆς μας τέχνης. Τὸ ὅτι ἔτσι ἐπρόδιδαν τὴν ἴδια τὴν παράδοση, ποὺ παραδίδει κυρίως ἀξίες καὶ ὅχι μόνον μορφές, δὲν τὸ ἀντιλαμβάνονταν.

Γενικὸ χαρακτηριστικὸν τῶν τάσεων αὐτῶν ἦταν ἡ ἐπιστροφή πρὸς τὰ πίσω, δηλαδὴ ἡ μίμηση, λίγο ἢ πολύ, τῶν μορφῶν τοῦ παρελθόντος. Στὸ τέρμα τοῦ 19ου αἰῶνος, ἡ στροφή αὐτὴ κατέληξε στὸν ἐκλεκτικισμό, ὁπότε κάθε ρυθμὸς ἔθεωρετο κατάλληλος νὰ ἐπενδύσῃ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ θέματα ποὺ ἔθετε ἡ ἐποχὴ. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶχε ζεπέσει στὴ μορφοκρατία, διότι εἶχε πάψει νὰ εἶναι λειτουργικὴ καὶ τεχνικὴ συγχρονισμένη, δεδομένου μάλιστα ὅτι στὸ μεταξύ ἡ τεχνικὴ εἶχε κάμει τεράστιες προόδους καὶ οἱ ἀνάγκες τοῦ ἀνθρώπου εἶχαν ἀλλάξει. Ἐτσι μετὰ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον, ὁπότε οἱ ἀνάγκες αὐτὲς ἔγιναν ἐκδηλές, τὸ σύνθημα

ἄλλαξε ἄρδην καὶ ἔγινε: στροφή πρὸς τὰ ἔμπροσ. Τὸ σύνθημα αὐτὸ δὲν ἄργησε νὰ τὸ ἐγκοπωθῇ καὶ ἡ Ἑλλάς. Ἡ ριζικὴ αὐτὴ στροφή ἐσήμαινε οὐσιαστικῶς μιὰν ἐπανάσταση ποὺ συνεκλόνησε βαθύτατα ὅχι μόνον τοὺς καλλιτέχνες ἀλλὰ καὶ τὴν κοινωνία γενικώτερα. Οἱ ἀντιδράσεις ὑπῆρξαν μεγάλες, ἀλλὰ καὶ ἡ δράσις τῶν ἐπαναστατῶν πρωτοπόρων ὅχι ἀμοιρῇ ὑπερβολῶν καὶ παρεξηγήσεων. Γι' αὐτό, τώρα μόλις, ποὺ τὰ πνεύματα καθυσάσαν, μποροῦμε νὰ κρίνουμε τὸ κίνημα αὐτὸ καὶ νὰ δοῦμε ἂν ἔμεινε ὡς Ἑλληνες μποροῦμε νὰ τὸ ἀφομοιώσουμε δημιουργικῶς, γιὰ νὰ μὴ ζεπέσουμε σὲ μιὰ σύγχρονη μορφοκρατία τοῦ μοντερνισμοῦ, πράγμα εὐκόλο, ἀλλὰ σφαλέρο.

Ἡ στροφή πρὸς τὰ ἔμπροσ σημαίνει συγχρονισμό. Συγχρονισμὸς μὲ τὰ κτιριολογικὰ προβλήματα ποὺ θέτει ἡ ἐποχὴ μας, προκειμένου νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴς ἀνάγκες τοῦ ἀτόμου καὶ τῶν μαζῶν ὀρθά. Σημαίνει συγχρονισμό μὲ τὴν τεχνικὴ πρόοδο, προκειμένου νὰ μεταχειρισθῇ μεθόδους κατασκευῆς καὶ ὕλικα νέα. Τελικῶς σημαίνει ἀναμόρφωση τῶν μορφῶν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ριζικῇ, ἐλεύθερῃ ἀπὸ τὴν μίμηση τοῦ παρελθόντος, ὥστε νὰ ἐκφράσῃ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ μιὰν ἀναγέννησι τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἐκ τῶν ἔσω, ἐκ τοῦ μηδενὸς θὰ ἔλεγα, ποὺ σβῆναι σχεδὸν ὅ,τι ὑπῆρξε στὸ παρελθόν, κάνει τὴ μνήμη τῆς *tabula rasa* καὶ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν ἀρχή. Μιὰ τέτοια στάσις, βέβαια, παρουσιάζεται ὡς ἄρνησις τοῦ παρελθόντος, ὡς ἄρνησις κάθε παραδόσεως. Καὶ ὅμως ἡ παράδοσις πάντα παραμένει στὴ μνήμη, διότι παραδίδει κυρίως ἀξίες καὶ ὅχι μόνον μορφές. Προβαίνει ἔτσι ἡ τέχνη σὲ μιὰν ἀναμόρφωση τῶν ἀξιών. Τὸ ἐγχείρημα δὲν εἶναι εὐκόλο, ἀλλὰ εἶναι δημιουργικόν, εἶναι, θὰ ἔλεγα, κοσμογονικόν.

Ἡ ἐκ τῶν ἔσω ἀναγέννησις τῆς τέχνης εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικὴ τῆς ἐλληνικῆς νοοτροπίας. Κάθε φορὰ ποὺ οἱ Ἕλληνες δημιουργήσαν ἕνα νέο πολιτισμὸν δὲν μιμήθηκαν τὸν παλαιόν, ἀλλὰ μὲ θάρρος πρωτοτύπησαν στὶς μορφές. Ἀρκεῖ νὰ σκεφθῇ κανεὶς ποιά ἄβυσσος χωρίζει τὴν βυζαντινὴ ἀπὸ τὴν κλασσικὴ τέχνη, τεχνικῶς καὶ μορφολογικῶς. Καὶ ὅμως, μέσα στὴ βυζαντινὴ τέχνη ἐπιζοῦν ὅλες σχεδόν οἱ ἀξίες τῆς κλασσικῆς, ἀναμορφωμένες καὶ ἀνανεωμένες. Ὅταν οἱ Πέρσες κατέστρεψαν τὴν Ἀκρόπολιν, οἱ Ἕλληνες δὲν ἀναστήλωσαν τὸ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς (Ἐκατόμπεδον), ἀλλὰ ἔθαψαν τὰ ἀγάλματα στὸ χώμα, τοποθέτησαν τὰ μέλη τοῦ ναοῦ στὸ τεῖχος, καὶ ἔκτισαν τὸν Παρθενώνα. Ἀντιθέτως σήμερον ἡ Εὐρώπη ὁλόκληρη, ὕστερα ἀπὸ τὶς πολεμικὲς καταστροφές, ἀναστήλωσε τὰ μνημεῖα τῆς αὐτοῦς. «Ἕλληνες αἰετὶ παῖδες ἔστε»¹, ἔλεγε ὁ Αἰγύπτιος ἱερεὺς στὸν Πλάτωνα, θέλοντας νὰ τοῦ ὑποδείξῃ ὅτι οἱ Ἕλληνες ρέπουσιν συνεχῶς πρὸς τὸ νέο, παίζοντες σὰν τὰ παιδιὰ, καὶ δὲν εἶναι συντηρητικοί. Καὶ ὁ Πλάτων τὸ ἀναφέρει διότι αὐτὸς στὴν ἐποχὴ του ἐπάλεψε κατὰ τῶν σοφιστῶν καὶ τῶν νεωτεριστῶν τῆς τέχνης. Ἦταν συντηρητικὸς. Καὶ βέβαια, ὁ συντηρητισμὸς ἔχει καὶ αὐτὸς τὰ δικά του, ὅταν ἀντιμάχεται τὴν προχειρότητα, τὸν ἀπάτηλόν καὶ ἐπιφανειακὸ νεωτερισμό. Δίχως μάλιστα τὴν διαλεκτικὴν μεταξὺ νεωτερισμοῦ καὶ συντηρητισμοῦ δὲν εἶναι δυνατὴ ἡ ἀληθινὴ ἐξέ-

Modern Greek Architecture and Contemporary Trends by Prof. P. Michelis

After the Revolution of 1821, Greece, following the international trends, came under the influence, first of the neo-classical style, then of the medieval revival, folklorism and finally eclecticism. As Byzantium had survived in some forms of our popular architecture, there were many proclaiming that a truly "greek" architecture would only be found in imitations of traditional popular forms. They could not understand that thus they were betraying tradition as such, which bequeaths values rather than forms.

After the First World War, the trend completely changed: it abandoned the past for the future. Today, when the excitement over things new has calmed down, we must ask ourselves whether, being Greeks, we can assimilate creatively the modern movement, so that we can avoid the danger of modern formalism.

As the art of Byzantium took up almost all the values of classical art, but in a different and renewed form, thus we must retain the values of tradition, but change its forms creatively.

Today, two tendencies rule our civilization: on one hand, the power of progress, mainly manifest in technology and the natural sciences, and on the other historicism, as our knowledge of the past becomes continuously enriched.

The deepest trend of Western thought is positivistic; quite the opposite from the symbolic imagery of the Greek tradition, as seen in byzantine art.

Western iconoclasm is in the roots of the modern movement of abstract art. It implies a total negation of the anthropocentric view of form inherent in classical art, for which it substitutes the scientific view of form, identifying it, in many instances, with Beauty itself (cf. Nervi). Under this theory, architecture becomes a "pure art".

But architecture, I believe, is not a science; it uses scientific methods, but it is mainly an artistic creation, since unknown factors influence its form and style. Today, architects are already turning toward a non-rational, plastic art, as a reaction against the dry abstractions of functionalism (cf. Louis Kahn, Kenzo Tange).

Let us briefly enumerate the principles upon which modern architecture is based, and see whether the greek architect, while remaining loyal to his tradition, can assimilate them creatively.

(a) Functionalism, according to which "form follows function". But form is not only determined by function, it determines in turn the manner in which this function will be expressed. Thus, a function is never simple; it has an intellectual and social content as well, a fact that classical greek architecture knew only too well.

(b) The free plan. Greek architecture, even during the classical period, presents asymmetrical plans which did not mean a breaking up of the form as is common nowadays, but rather a free dynamic composition.

* Ἀνακοίνωσις στὸ ΣΤ' Πανελλήνιον Ἀρχιτεκτονικὸν Συνέδριον, Πάτρας, 8-11 Δεκ. 1966.
1. Πλάτωνος, «Τίμαιος», 22 β.

(c) Pure form, i.e., without any decorative elements. According to Le Corbusier, all architectural creations must refer to the basic stereometric forms. However, architects work with an intuitive, rather than a conscious, knowledge of geometry. This can be seen in the subtle visual refinements introduced in the architecture of the doric temple.

(d) Denial of the monumental. As a direct result, buildings are considered temporary objects, disposable goods in an industrial economy. However, the true monumental character of an architectural work is not its size, but its spontaneous simplicity, as, for example, the shelter of sticks and branches a shepherd builds in the empty landscape.

Modern architecture has looked after the material needs of man, but has neglected his spiritual and emotional ones. The great ages of architecture in the past have always taken into consideration the dual nature of man. But today, most drawings are worked out in an office, away from reality. This has also had repercussions on the form of the buildings, because plasticity is denied in favour of purely linear and easily drawn solutions. Of course, organic architecture can lead to the other extreme, a naturalism eventually leading to brutalism. The Greek architect possesses a highly developed critical sense; let us hope that he will find the middle course.

Because of the threat that the machine will take over our entire life, I see no other solutions but a strengthening of the humanistic studies, so that the artist may come into close contact with classical art and its spirit. The Greek architect may thus become the vehicle of the humanistic tradition and reintroduce it in modern architecture.

λιξη και πρόοδος. Ὑπάρχει ὅμως ἕνας κακῶς ἐννοούμενος συντηρητισμός, ἀρνητικός, χωρὶς πνοή, ὅπως ὑπάρχει καὶ ἕνας καλῶς ἐννοούμενος, ποὺ ἀποβλέπει στὴν ἐπιβίωση τῶν ἀξιών. Ἐτσι ὑπάρχει καὶ ἕνας κακῶς ἐννοούμενος νεωτερισμός, ἄκριτος καὶ ἐπιφανειακός, ποὺ, ὅπως ὑπέδειξε ἡδη, ξεπέφτει στὴ μορφοκρατία τοῦ μοντερνισμοῦ, καὶ ἕνας καλῶς ἐννοούμενος, δημιουργικός καὶ ἀνανεωτικός, ποὺ μεταλαμπαδεύει τὴν ἀληθινὴ παράδοση. Γι' αὐτὸ κάθε βῆμα πρὸς τὰ ἔμπροσ ἐῖναι βῆμα μεγάλῃς εὐθύνης, καὶ ὁ καλλιτέχνης ποὺ σέβεται τὸ ἔργο του πρέπει νὰ τὸ ἐπιτελῇ προσεκτικά.

Ἡ διαλεκτικὴ μεταξύ νεωτερισμοῦ καὶ συντηρητισμοῦ εἶναι ἰδιαίτερος ἐντονη στὴν ἐποχὴ μας, διότι δύο δυνάμεις ἔχουν καταστή κυρίαρχες στὸν νεώτερο πολιτισμό: Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἡ δύναμη τῆς προόδου, ἐκδηλῶ κυρίως στὴν τεχνικὴ καὶ στὶς φυσικὲς ἐπιστῆμες, ποὺ κάνουν συνεχῶς ἀλματα τεράστια πρὸς τὰ ἔμπροσ, παρασύροντας καὶ τὴν τέχνη σὲ συνεχεῖς νεωτερισμούς, ἐνῶ ἡ τέχνη ἀπὸ τὴ φύση τῆς δὲν προοδεύει, ἀπλῶς μεταμορφώνεται, θεωρώντας κάθε φορὰ τὸν κόσμον ἀπὸ νέα σκοπιά. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι ἡ δύναμη τοῦ ἱστορισμοῦ, ἡ αὐξηση τῆς ἱστορικῆς μνήμης τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ κατέστησε παρὸν ὅλο του τὸ παρελθὸν μέχρι καὶ τῆς προϊστορίας, στῆση ποὺ στοὺς παλαιότερους πολιτισμούς ἦταν σχεδὸν ἀγνωστή. Σήμερα ὅμως πληθύνονται συνεχῶς οἱ μελέτες γιὰ κάθε περίοδο ἱστορικῆς, τὰ μουσεῖα ἔχουν πολλαπλασιασθῇ καὶ πληρωθῇ μὲ ἔργα τέχνης πάσης ἐποχῆς καὶ προελεύσεως, ὥστε ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθὸν νὰ καθίσταται κριτήριο κάθε πράξεως τοῦ σύγχρονου τεχνίτη. Ἀλλὰ ἀναδρομὴ σὲ ποῖο παρελθόν; Ὅχι πλέον στὸ παρελθὸν τῆς τοπικῆς καὶ τῆς ἐθνικῆς μόνον παραδόσεως, ἀλλὰ στὸ παρελθὸν τῆς παγκόσμιας. Βλέπομε γι' αὐτὸ τὴν ἀφρικανικὴν τέχνην νὰ ἐπηρεάζη τὸν κυβισμό, καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τῆς Σκύρου νὰ ἐπηρεάζη τὸν Le Corbusier. Μὲ ἄλλα λόγια, χάρις στὰ ρεύματα αὐτὰ μεταφερόμεθα ἀπὸ τὸ ἐθνικὸ στὸ διεθνὲς πεδίο, καὶ ὁ νεώτερος πολιτισμός ἀξιώνει νὰ δημιουργήσῃ ὅχι μόνον ἐπιστήμη, ἀλλὰ καὶ τέχνη διεθνή.

Σὲ τοῦτο συμβάλλει καὶ ἡ φορὰ τοῦ δυτικοῦ πνεύματος ποὺ κατευθύνει τὸν πολιτισμὸ μας, φορὰ πρὸς τὴν ἐπιστήμη καὶ τὴν διανόηση, ἀρνητικὴ πρὸς τὴ φαντασία καὶ τὸν εἰκονικὸ συμβολισμό ποὺ ἔθρεψαν ἀνέκαθεν τὴ γνώση καὶ κυρίως τὴν τέχνη. Εἶναι τὸ βαθὺ ρεῦμα τῆς εἰκονοκλαστικῆς Δύσεως ποὺ διαπνέει τὴ Σχολαστικὴ Ἀριστοτελικὴ φιλοσοφία τοῦ Μεσαίωνος, τὸν Καρτέσιο καὶ τὸν ποζιτιβισμό. Ὅλα ἀνάγονται σὲ νοήματα, καὶ τὸ σύμβολο γίνεται σημεῖο (signe). Μόνη ἡ ἐπιστημονικὴ διερεύνηση ἔχει δικαίωμα στὸν τίτλο τῆς γνώσεως. Ἡ φαντασία ἀναθεματίζεται γιὰ τὸν Brunschvicg ἀποτελεῖ «ἀμάρτημα κατὰ τοῦ πνεύματος»: Ἐτσι, σὲ σύγκριση μὲ τὴ ρομανικὴ τέχνη, καὶ ἀκόμη περισσότερο μὲ τὴν βυζαντινὴ, ἡ γοτθικὴ κάνει τὸ ἱερό τῆς νόημα καὶ γίνεται νατουραλιστικὴ παράσταση. Τὸ ἔργο τέχνης γίνεται τελικῶς ἀντικείμενο τέχνης (objet d'art). Δὲν εἶμαι ὁ πρῶτος ποὺ κάνει τὶς διαπιστώσεις αὐτές, ἀλλὰ ὡς Ἕλληνας τοὺς ἀποδίδω μεγάλη σημασία, διότι στὴν τροπὴ αὐτῆς τῶν καιρῶν ἡ Ἑλλάς, ποὺ ἔχει ἀντίθετη παράδοση καὶ κληρονομία ζωσα, ἐκδηλῶ στὴ βυζαντινὴ τέχνη, καλεῖται νὰ παίξῃ

ἰσως σωτήριο ρόλο, ἀν συνειδητοποιήσῃ τὴν κατάστασιν καὶ ἀντιδράσῃ δημιουργικά.

Μὲ τὴ φορὰ τοῦ εἰκονοκλαστικοῦ πνεύματος τῆς Δύσεως δὲν εἶναι παράξενο ὅτι εἶδαμε τὴν ἀφηρημένη τέχνη νὰ προβάλῃ ἀκάθεκτα καὶ νὰ κυριαρχῇ, ἀποβάλλοντας κάθε παράστασιν, κάθε μίμησιν, μὲ τὴ δικαιολογία ὅτι ἔτσι μιλάει γιὰ τὴν οὐσία σὲ γλώσσα διεθνή. Καὶ τὴν Ἀμερικὴ νὰ σπεύδῃ νὰ τὴν ἐγκολπῶνται ὡς ἐθνικὴ τῆς σχεδὸν τέχνης. Δὲν παραγνωρίζω τὴ σημασία τῆς ἀφηρημένης τέχνης γιὰ τὴν ἐποχὴ μας: ἔτσι ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ γλυπτικὴ πλησίασαν στὴ μουσικὴ καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ποὺ ὑπῆρξαν ἀνέκαθεν τέχνες μὴ παραστατικὲς, τέχνες ἀφηρημένες, καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἐπρόβαλε μὲ ἀξιώσεις καθαρῆς τέχνης (art pur), τῆς ὁποίας ἡ δομὴ καὶ μόνον ἀρκεῖ γιὰ νὰ μᾶς θέλῃ, χωρὶς καμμὴν ἀναγωγή τῆς μορφῆς τῆς στὸν ἄνθρωπον, τὸ φύτο, ἢ ἄλλο ἀνόργανο πρότυπο τῆς φύσεως. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ἀνθρωποκεντρικὴ θεώρηση τῆς μορφῆς ποὺ διέειπε τὴν κλασικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καταργεῖται, καὶ ἀντικαθίσταται μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ θεώρηση τῆς κατασκευῆς, ποὺ ἀναζητᾷ στὸ ρυθμὸ τῆς τῆς ἐπιστημονικῆς ἀλήθειας καὶ ὅχι τὸν Κάλλος, ἢ ταυτίζει αὐτὰ τὰ δύο. Ὁ Nervi μάλιστα, σ' ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα συνέδρια τῆς U.I.A., διετύπωσε τὴν ἀντίληψιν αὐτὴ ἐπισήμως, λέγοντας ὅτι «ἡ ἐπιστημονικὴ μελέτῃ τῆς κατασκευῆς θὰ δώσῃ τὸν ἀληθινὸ ρυθμὸ στὰ ἔργα». Οἱ ἀντιρρήσεις μου στὴ θεωρία αὐτὴ προέρχονται ὅχι ἀπὸ ὑποτίμηση τῆς στατικῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν πεποίθησιν ὅτι ἡ κατασκευαστικὴ μορφή διαφέρει τῆς καλλιτεχνικῆς, καὶ ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ εἶναι προῖον φαντασίας καὶ ὁμορφίας, ποὺ τιθασεύει τὴν ἀπλὴ κατασκευὴ. Γιὰ τοῦτο ἡ ἐπιστημονικὴ ἀλήθεια δὲν ἔχει ἄμεση σχέσιν μὲ τὴν τέχνη, παρὰ μόνον ἔμμεση. Μὲ ἄλλα λόγια, ἀν ἡ ἀρχιτεκτονικὴ χρησιμοποιοῖ τὴν ἐπιστήμην, δὲν εἶναι ἀπλῶς ἐπιστήμη, ἀλλὰ κυρίως καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ὅπου ἀστάθητοι παράγοντες ἐπηρεάζουν τὴ μορφή καὶ τὸν ρυθμὸ. Καὶ τοῦτο δὲν θὰ πάσῃ νὰ ἰσχύει ἀκόμη καὶ στὴ σημερινὴ ἐποχὴ τῆς εἰκονοκλασίας καὶ τοῦ ὤμου ὀρθολογισμοῦ. Ἀλλ' ὥστε δεῖγματα μιᾶς τέτοιας στρωφῆς ἔχουμε ἤδη: οἱ ἀρχιτέκτονες ἄρχισαν ν' ἀναζητοῦν κάποια πλαστικότητα καὶ κάποια φυγὴ πρὸς τὸ ἀλογικὸ στοιχεῖο, γιὰ νὰ ἀντιδράσουν πρὸς τὸν ξερό ἀφαιρετισμό, τὸν ἄκρατο φονξιοναλισμό καὶ ἄλλες ἀρχὲς τῆς σύγχρονης ἀρχιτεκτονικῆς. Παράδειγμα τὰ ἔργα τοῦ Kahli στὶς Η.Π.Α., τοῦ Kenzo Tange στὴν Ἰαπωνία, κλπ.

Εἶναι γι' αὐτὸ νομίζω, χρήσιμο νὰ ἐξετάσουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ποὺ κατεύθυναν τὴν ἐπαναστατικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἡμερῶν μας, καὶ τὴν κατευθύνουν ἀκόμη ἀνεξέλεγκτες. Πρῶτος διότι, κρίνοντάς τες, θὰ ἀντιληφθοῦμε κατὰ πόσον μποροῦν ν' ἀφομοιωθοῦν ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ νοτροπία δημιουργικά. Δεύτερον διότι δέχομαι ὅτι κάθε Ἕλληνας ἔχει μέσα του δυνάμει τὴν ἑλληνικότητα, καὶ ἂν δὲν μιμῆται τὰ φηγορινία τῆς διεθνούς ἀρχιτεκτονικῆς τυφλὰ θὰ μπορέσῃ, ἀφομοιώνον-

2. Ὡς ἀναφέρεται ὑπὸ Gilbert Durand, «L'imagination symbolique», P.U.F., Paris 1964, σελ. 21, ὑπόσ. 2.

3. G. Durand, Op. cit.

4. P. L. Nervi, «L'influence du béton armé et des progrès techniques et scientifiques en architecture présente et future», U.I.A., Londres 1961, Exposé II, σ. 9-10.

τας τις νέες αρχές δημιουργικά, να δώση στο έργο του χαρακτήρα ελληνικό χωρίς να καταφύγει στις μορφές του παρελθόντος.

Η ισχυρότερη ίσως αρχή που κατηύθυνε την επαναστατική περίοδο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής υπήρξε η αρχή του φονξιοναλισμού, η αρχή δηλαδή ότι η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία. Και βέβαια, κάθε μορφή διευκολύνει μία λειτουργία στο να επιτελεσθεί: το κάθισμα π.χ. στο να καθίσουμε. Άλλα το πώς θέλουμε ή πρέπει να καθίσουμε διαφέρει σε κάθε εποχή, δεν είναι μόνον ζήτημα άνεσης του σώματος αλλά και κοινωνικής συμβάσεως. Γι' αυτό σε κάθε εποχή το κάθισμα ως μορφή παίρνει και το ύψος του τρόπου που κάθεται ο άνθρωπος. Με άλλα λόγια, η μορφή δεν καθορίζεται μόνον από τη λειτουργία, αλλά και αυτή καθορίζει στη λειτουργία πώς πρέπει να εκδηλωθεί. Η λειτουργία είναι πάντα σύνθετη, είναι και πνευματική, και η μορφή που την ακολουθεί, κατά συνέπεια, δεν είναι απλή και μονοσήμαντη ώστε να εξηγηθεί ορθολογικά με μία και μόνο πρακτική λειτουργία. Η ελληνική αρχιτεκτονική έδειξε πάντοτε ότι μία τέτοια σύνθετη αντίληψη περί λειτουργικής μορφής δεν της είναι ξένη, και γι' αυτό πολλές φορές κατηγόρησαν τις μορφές της κλασικής ως μη ορθολογικά προκύπτουσες, αλλά ως υπήκουσες και στις αρχές του Ώραίου. Άρκει ν' αναφέρω το παράδειγμα των τριγύφων στο δωρικό ναό, των οποίων η παρουσία και στις τέσσερις πλευρές του ναού δεν εξηγείται ως υπόλοιπο των κεφαλών των ξυλίνων δοκών, που φυσικά θα επρόβαλλαν μόνον στις δύο πλευρές. Αυτή πρέπει να είναι, νομίζω, και σήμερα η στάση των Έλλήνων αρχιτεκτόνων απέναντι του ώμου φονξιοναλισμού.

Μία άλλη αρχή που επηρέασε σημαντικά τη σύγχρονη αρχιτεκτονική ήταν η αρχή της ελεύθερης κατόψεως. Και ήταν όρθη ως αντίδραση προς τις κλειστές συμμετρικές κατόψεις, που προσαρμόζονταν άσχημα στις πολυσύνθετες κτιριολογικές ανάγκες των σύγχρονων κτιρίων. Η υπερβολή όμως της ελεύθερης κατόψεως οδήγησε την αρχιτεκτονική μορφή σχεδόν στη διάλυση. Ο σύγχρονος αρχιτέκτονας, αρχίζοντας από την ανάλυση του κτιριολογικού προβλήματος και κατατάσσοντας τους διάφορους χώρους κατά τάξεις και ομάδες, σπαταλά συχνά εκεί: τοποθετεί τις ομάδες στο χώρο και τις συνδέει με στοές ή διαδρόμους, χωρίς να κάνει σύνθεση του συνόλου. Η ελληνική τέχνη, ακόμη και η κλασική, είναι γεμάτη από ασύμμετρες μορφές, όπως το Έρεχθειο, που διδάσκει ότι ένταξη πολλών θεοτήτων σ' ένα ναό με σχετική αυτοτέλεια κάθε χώρου δεν σημαίνει διάλυση του όλου αλλά σύνθεση ελεύθερη. Και ασύμμετρία δεν σημαίνει απώλεια της εμμετρίας, αλλά δυναμική της εκφοράς.

Άλλη αρχή που κυριάρχησε είναι η της καθαρής μορφής, της απογυμνωμένης δηλαδή από κάθε κοσμητικό μέλος, κορωνίδα ή κυμάτιο, με το δικαιολογητικό ότι κάθε κόσμος είναι επίθετο και ξένο προς την ομορφιά. Για την ομορφιά αρκεί η δομή της κατασκευής, η γραμμή και ο όγκος. Όλες οι αρχιτεκτονικές μορφές για τον Le Corbusier πρέπει να ανάγονται σε γραμμικά σχήματα και γεωμετρικούς όγκους. Βέβαια, η γεωμετρία υπάρχει κάτω από

όλες τις μορφές της φύσεως και της τέχνης, αλλά την αναζητούμε και τη βρίσκουμε έμεις που φτιάσαμε τη γεωμετρία, ενώ οι καλλιτέχνες δημιουργούν με την έμφυτη γνώση της γεωμετρίας που προηγείται της επιστημονικής γνώσεως. Η μείωση, η ένταση, οι καμπύλες του δωρικού ναού, και τόσες άλλες λεπτότητες, δεν προέρχονται από τη γνώση της γεωμετρίας, αλλά από το πλαστικό αίσθημα. Ο μαθηματικός Καραθεοδωρής προσπάθησε να βρή τη γεωμετρική μορφή της καμπύλης του στυλοβάτου του Παρθενώνος και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι είναι τμήμα κύκλου, διότι τότε δεν εγνώριζαν τις κωνικές τομές⁵. Άλλα και αν τις εγνώριζαν, γιατί ν' ανατρέξουν σ' αυτές; Και για να επανέλθω στο κόσμημα, όμολογώ ότι πρέπει να βρίσκεται στα σημεία του έργου που είναι κατασκευαστικώς και λειτουργικώς ουδέτερα, και όπου το μάτι δύναται ν' αναπαυθεί. Άλλα το όλο έργο είναι και αυτό τελικώς ένα κόσμημα, ένας κόσμος όπως έλεγαν οι αρχαίοι. Άλλοι υπεστήριξαν ότι η εξέλιξη των μορφών του barocco και του rococo είναι προϊόν της γνώσεως του διαφορικού και ολοκληρωτικού λογισμού, και γι' αυτό είναι δυναμικότερες και ζωντανότερες από τις ελληνικές⁶. Αν τον συγκρατημένο δυναμισμό της ελληνικής μορφής δεν τον βλέπουν, λυπούμαι, αλλά ό,τι και να είναι οι μορφές του barocco και του rococo δεν τ' οφείλουν παρά μόνον έμμεσα στις μαθηματικές προόδους του καιρού των, διότι οι αρχιτέκτονες, όσα μαθηματικά και αν γνωρίζουν, συνθέτουν με τη φαντασία πρώτα.

Άλλη αρχή υπήρξε η κατάργηση του μνημειακού, ως οδηγούντος την αρχιτεκτονική σε μεγαλόστομες εκφράσεις, ξένες προς την πραγματική της ωφελιμιστική αποστολή, που είναι να εξυπηρετεί ανάγκες. Βέβαια, η αρχιτεκτονική και κάθε άλλη τέχνη έτειναν πάντοτε να κάμουν το έργο τους ανθεκτικό, και τόσο επιβλητικό μνημείο, ώστε να εκφράζι το πνευματικό στοιχείο που είναι αιώνιο. Σήμερα όμως οι καλλιτέχνες δηλώνουν ότι δεν έχουν πρόθεση για έργα αιώνια, τα θεωρούν μορφές φευγαλέες⁷. Μόλις χαλάσουν θά κάμουν άλλα, πρόχειρα και αυτά και χωρίς διάθεση διαρκείας. Άλλωστε σήμερα, στην Άμερική, μόλις μία κατασκευή αποσβεσθή οικονομικώς πρέπει να κατεδαφίζεται και να αντικαθίσταται με νέα. Στην αντίληψη αυτή υπάρχει κάτι αδιόλογο, ότι ο καλλιτέχνης έπαψε να θεωρή τον εαυτό του μία μεγαλοφυΐα που αποκαλύπτει το αιώνο, το υπερβατικό. Άλλα υπάρχει και κάτι καταστρεφικό, ότι η τέχνη έτσι οδηγείται στο εφήμερο, γιατί χωρίς βάσανο καμιά ιδέα δεν φυτρώνει και δεν καλλιεργείται, όσο και αν η εκφορά της μπορεί να πραγματοποιηθεί σε μία στιγμή. Η αληθινή καλλιτεχνική μορφή είναι κατόρθωμα μόνον όσων έχουν καταναλώσει τη ζωή τους στη μελέτη και την εργασία. Τότε κάθε έργο ξεπηδά με μιάς, απλό και με ύφος μνημειακό, ύφος που δεν είναι ψεύτικο αλλά πηγαίο, όπως πηγαία είναι η μνημειακή εμφάνιση μιάς καλούς με κλαδιά και χόρτα που αναγείρει ένας τοσπάνης στο γυμνό τοπίο. Και τούτη είναι η ελληνική αρετή. Το ψευτομνημειακό και το πομπώδες άρχισε με τους Ρωμαίους.

Τα βαρύτερα πλήγματα από τις υπερβολές του μοντερνισμού δέχτηκε το ανθρώπινο στοιχείο, παρ' όσον ότι στη

βάση όλης της επαναστάσεως αυτής υπήρξε η προσπάθεια να εξυπηρετηθεί ο άνθρωπος. Η νεώτερη αρχιτεκτονική θέλησε να είναι αρχιτεκτονική εξυπηρετήσεως των αναγκών του ανθρώπου. Άλλα ποιές είναι οι ανάγκες του ανθρώπου; Φοβούμαι ότι η σύγχρονη αρχιτεκτονική έλαβε υπ' όψιν της μόνον τις σωματικές ανάγκες και παραμέλησε τις πνευματικές. Έδωσε γι' αυτό άνεσεις απαραίτητες, αλλά αδιαφόρησε για τις ψυχικές χαρές που πρέπει να γεννά το σπίτι, και που είναι επίσης απαραίτητες. Ο Le Corbusier έδηλωσε έμφαντικά ότι το σπίτι είναι μία μηχανή προς το κατοικείν (une machine à habiter). Βέβαια, αυτή είναι μία χτυπητή φράση, ικανή να έντυπωσιάσει και να δείξη πόσο ο Le Corbusier θεωρεί σημαντική την ορθολογική διάταξη μιάς κατόψεως, είναι όμως χαρακτηριστικό ότι διάλεξε ως υπόδειγμα τη μηχανή. Τίποτε δεν είναι πιο ξένο προς την αρχιτεκτονική από τη μηχανή και τη νοστροπία που τη συνθέτει. Η μηχανή είναι ένα πολύπλοκο όργανο, αλλά η λειτουργία που κάθε φορά εξυπηρετεί είναι τόσο στενή και μονοσήμαντη που άπορεί κανείς. Μία μηχανή μπορεί να χτυπά έπ' άπειρον και να κόβη χαρτί, ακόμη και να μετρά πόσα κομμάτια κόβει, αλλά είναι κατάλληλη ειδικά γι' αυτή τη χρήση. Το σπίτι όμως δεν είναι μονοσήμαντο, κάνει για πολλές χρήσεις: οι άνθρωποι μέσα κεί κάθονται, κινούνται, τρώγουν, δέχονται, εργάζονται και, τέλος, εκεί γεννιούνται και πεθαίνουν. Μία τέτοια πολυσήμαντη μηχανή μόνον ο αρχιτέκτονας ξέρει να την φτιάξει, και κανείς μηχανολόγος, όσο σοφός και αν είναι, διότι η κατασκευή του σπιτιού περιέχει πολλούς προορισμούς, εκδηλώσεις και αδηλώσεις. Το σπίτι είναι μία σύνθεση που έχει μέλη και όχι μέρη, όπως έχει η μηχανή, και τα μέλη της σχηματίζουν μιάν ενότητα στην οικιλία αδιαίρετη, ώστε ο άνθρωπος κινούμενος μέσα κεί όχι μόνον εξυπηρετείται αλλά και χαίρεται τις αναλογίες, τα χρώματα, το φως, το χώρο και τόσα άλλα. Με το σπίτι και τον άνθρωπο γεννάται ένας ψυχικός διάλογος, ενώ τη μηχανή την προσπερνά κανείς σιωπηλός.

Εξ άλλου, με τη δικαιολογία ότι εξασφαλίζουν στον άνθρωπο άνεσεις, τεκνητό κλίμα, σ' ένα μίνιμουμ χώρου, έστοιβαξαν τους ανθρώπους σε πολυκατοικίες κατά τρόπο όχι πάντα ευχάριστο. Τα μέτρα του ανθρώπου είναι μικρά. Άλλα πέρα από τα σωματικά μέτρα υπάρχουν και τα πνευματικά, και αυτά είναι άπειρα. Ο άνθρωπος είναι μεταξύ δύο κόσμων, του φυσικού και του υπερβατικού, και γι' αυτό η ύγιης αρχιτεκτονική δεν έλαβε ποτέ υπ' όψιν της μόνον τον έναν, αλλά και τους δύο. Η κλίμακα των έργων της υπήρξε πάντοτε διττή, υλική και πνευματική. Σε τούτο έδωσε δείγματα άριστα ο Έλληνισμός, ο τόπος του ανθρώπινα και του μέτρου και όχι των υπερβολών. Το ελάττωμα όμως της αρχιτεκτονικής των ημερών μας είναι ότι γίνεται στο σχεδιαστήριο,

5. Καραθεοδωρής, «Περί των καμπύλων του στυλοβάτου του Παρθενώνος και περί της αποστάσεως των κίωνων αυτού», Άρχ. Έφημ., 1937, σελ. 120-124.

6. Ivins, «Art and Geometry», Harvard University Press, Cambridge Mass., 1946.

7. Π. Α. Μικελή, «Τό φευγαλέο στην τέχνη», Αισθητικά Θεωρήματα, τομ. Β', Αθήναι 1965, σελ. 160-165.

8. Π. Α. Μικελή, «Η αισθητική της αρχιτεκτονικής των Η.Π.Α.», Αισθητικά Θεωρήματα, τομ. Α', Αθήναι 1962, σελ. 218-240.

μακράν της πραγματικότητας. Καί, όπως είπα, αντί να δημιουργή για να εξυπηρετήσουν τον άνθρωπο, πολλές φορές εκμεταλλεύεται τον άνθρωπο για να επιδείξει τις ιδέες της. Ιδέες καλών προθέσεων, αλλά συχνά απάνθρωπες όταν είναι σχηματικές.

Η αρχιτεκτονική του σχεδιαστήριου έχει καταστροφικά αποτελέσματα και στη μορφή των έργων. Διότι υποχωρεί στον εύκολο τρόπο σχεδίασεως, με ταυ και τρίγωνο, παραβλέποντας την πλαστικότητα του έργου. Κάνει αρχιτεκτονική του χάρακα και όχι της πλαστικής εκφράσεως, έργα αψηχημένης γεωμετρίας και όχι οργανικής συνθέσεως. Εμίλησαν πολλοί για την άρχη της οργανικότητας. Ο Frank Lloyd Wright μάλιστα θέλησε να την οικειοποιηθεί και έλεγε ότι μόνον αυτός κάνει αρχιτεκτονική οργανική, ενώ οι Ευρωπαίοι κάνουν αρχιτεκτονική ξερή και αψηχημένη. Πάντως, το οργανικό είναι άκρως αντίθετο από το μηχανικό, είναι η άρχη που θεωρεί το έργο σαν να είναι ζωντανός, βιολογικός οργανισμός, που διαταίει τα μέλη του σαν να πρόκειται να ζήσει, να κινηθεί και να δράσει. Αυτός είναι ο λόγος που οι μορφές του Frank Lloyd Wright ξέπεσαν συχνά σ' ένα νατουραλισμό, αρχίζοντας από τη χρήση του ακατέργαστου υλικού, οδηγούντα σ' ένα brutalismus ακάθεκτον, και σε μίμηση φυσικών προτύπων, όπως στο Μουσείο Guggenheim, που μοιάζει με κοχύλι έλίσσόμενο καθ' ύψος στο χώρο. Οι Ευρωπαίοι αρχιτέκτονες δεν αντιλαμβάνονται την οργανικότητα νατουραλιστικά και δεν θα τολμούσαν παρόμοιες μορφές, αλλά επραγματοποίησαν τολμηρές κατασκευές, και ίσως είναι χαρακτηριστικό της σύγχρονης αρχιτεκτονικής ότι επιδεικνύει τις κατασκευαστικές της δυνατότητες. Σε κάθε τομέα της ζωής η επιδείξι είναι πράξη μεμπτή, που τελικά καταδικάζεται από το κριτικό πνεύμα. Τάση επιδεικτικότητας δεν είχε η ελληνική τέχνη ποτέ, διότι ο Έλληνας έχει κριτικό πνεύμα έντονα ανεπτυγμένο. Ας προσπαθήσει λοιπόν να μην το χάσει. Γεγονός όμως αποτελεί ότι οι νέες κατασκευαστικές δυνατότητες επηρέασαν την αρχιτεκτονική τόσο πολύ, ώστε συχνά δεν απέμεινε παρά η κατασκευή, εξαφανίζοντας την αρχιτεκτονική. Με το σίδερο, και το μπετόν αρμέ κυρίως, η κατασκευή έγινε συνεχής και μονοκόμμη, τουλάχιστον στο σκελετό της. Και με το διαχωρισμό του σκελετού, τα μη φέροντα τοιχώματα που πληρώνουν τα κενά του άλλαξαν σύσταση και προορισμό. Ο σκελετός έμφανίστηκε ως κυψέλη, πληρωμένη με ελαφρά ή και διαφανή τοιχώματα, τελικά δε κρυμμένος πίσω από έναν τοίχο-παράπετασμα που κρέμεται. Το αρχιτεκτονικό έτος άλλαξε όψη. Ο διαχωρισμός της μορφής του σε βάση, κορμό και στέψη, που ίσχυε στην κλασική αρχιτεκτονική, καταργήθηκε και αντί αυτής πρόβαλε η άλληλεπίθεση ομοιόμορφων όροφων και παραθύρων. Έτσι τα ομοιόμορφα στοιχεία της προσόψεως, ιδίως στους ουρανοξύστες, φαίνονται να φεύγουν καθ' ύψος προς το άπειρο. Μπορεί κανείς να αφαιρέσει ή να προσθέσει έναν όροφο χωρίς το σύνολο να χάσει. Ονομάζω την αρχιτεκτονική αυτή αρχιτεκτονική της πολλαπλής επαναλήψεως και θεωρώ ότι ακολουθεί την άρχη που ακολουθεί ο ανόργανος κόσμος, η βιομηχανική παραγωγή κατά σειράν, και το πλήθος των μονάδων του

ανώνυμου ανθρώπου, όπως κατήντησε σήμερα. Αυτό είναι κάτι έντελως νέο στην αρχιτεκτονική μορφή, και η άφομοίωσή του από τους Έλληνες αρχιτέκτονες μοιραίως αναγκαία. Γι' αυτό όταν κάποιος Υπουργός των Δημοσίων Έργων ένόμισε ότι μπορούσε και έπρεπε να σταματήσει ένα αρχιτεκτονικό έργο διότι ο τοίχος-παράπετασμα της προσόψεως δεν του άρεσε προσωπικά, έβιάστη να δημοσιεύσει έγγραφο διαμαρτυρία στην «Καθημερινή» λέγοντας ότι η Αρχιτεκτονική, όπως και κάθε τέχνη, πρέπει να μείνει ελεύθερη για να μπορεί να ανανεωθεί και να εκφράσει το πνεύμα της εποχής της. Θεωρώ το γράμμα αυτό ως υποθήκη μου στη νεότερη γενεά των Ελλήνων αρχιτεκτόνων, που είμαι βέβαιος ότι έχει συνείδηση της αποστολής της και θα αγρυπνά στο να μείνει η τέχνη της ελεύθερη, ελεύθερη όχι για να προβαίνει σ' επιδείξεις και περιττούς νεωτερισμούς, αλλά για να «φιλοκαλέη μετ' εὐτελείας».

Η νέα κατασκευή είναι ελαφρά κατασκευή και τουτο πρέπει να το δείχνει διότι έτσι κατακτά μια χάρη ιδιαίτερη, όταν η ελαφρότητά της δεν είναι απλώς τεχνικό αλλά και καλλιτεχνικό κατόρθωμα. Επί πλέον, η νέα κατασκευή, σε όρισμένες της μορφές πρωτοποριακές, όπως τα κελύφη, μπορεί να είναι και αυτοφερόμενη και να ίσχυει σ' αυτήν μια νέα άρχη της αντοχής διά της μορφής. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο χειρισμός των μορφών αυτών είναι δύσκολος για να είναι καλός, αλλά είναι και καταπληκτικός σε απόδοση, όταν σκεφθεί κανείς ότι ήδη στο Παρίσι υπάρχει το κελύφος του CNIT, έδραζόμενο σε τρία σημεία μόνον, με άνοιγμα 200 μ. Άς αφομοιώσουν οι Έλληνες αρχιτέκτονες τις μορφές αυτές και ως τις καλλιερήσουν, βοηθούμενοι από τους συναδέλφους των πολιτικών μηχανικών σε άγαστή συνεργασία. Θα γνωρίζουν και αυτοί ότι τα κελύφη δυσκόλως υπολογίζονται, αλλά είμαι βέβαιος ότι θα προτιμούν τις δύσκολες από τις εύκολες λύσεις. Η κατάρτιση των συγχρόνων ελαφρών κατασκευών, όταν γίνεται με τέχνη, οδηγεί στην έκφραση της νίκης του πνεύματος επί της ύλης, και άλλος μεγαλύτερος στην αρχιτεκτονική δεν υπάρχει, άλλος που τον έδιδαν κυρίως οι Έλληνες.

Δεν θα μιλήσω για τις κατασκευές υπό έλξιν, όπως οι κρεμαστές μεμβράνες⁹, που πολλές δυνατότητες παρέχουν. Σημειώνω μόνον ότι υπάρχουν ήδη σχέδια φανταστικής αρχιτεκτονικής¹⁰ που προβλέπουν κατοικίες κρεμάμενες σαν φωλιές σ' ένα δέντρο, για να υποδείξω πόσες δυνατότητες ανοίγονται σ' όποιον μελετά και έρευνά. Η έρευνα είναι χρησιμη όχι μόνον για την δομική και την τεχνολογία, αλλά και σε συνδυασμό με την αρχιτεκτονική διαμόρφωση. Αφ' ότου ο αρχιτέκτων έπαψε να είναι πρωτομάστορας και έγινε σχεδιαστής του γραφείου, ο τρόπος που μπορεί να ανταμώσει την πράξη δημιουργικά είναι το έρευνητικό εργαστήριο. Και στη δημιουργία ενός τέτοιου εργαστηρίου πρέπει η Πολιτεία να βοηθήσει το Πολυτεχνείο, ακόμη και οι ελληνικές βιομηχανίες δομησίμων υλών και το Τεχνικό Έπιμελητήριο. Εύχομαι να το πράξουν.

Τέλος, τη σύγχρονη αρχιτεκτονική επηρεάζει η άρχη της προκατασκευής, από την οποία φαίνεται να εξαρτάται, οικονομικώς τουλάχιστον, η ικανοποίηση των αναγκών του πλήθους με φθη-

νά οικήματα. Πρόκειται για μία κατά μαζες παραγωγή του ίδιου τύπου κτιρίου, όπως συμβαίνει με τα προϊόντα της βιομηχανίας. Έτσι το αρχιτεκτονικό σχέδιο θα πρέπει να εξελιχθεί σ' ένα είδος βιομηχανικού σχεδίου, και η αισθητική που κινδυνεύει να επικρατήσει στην αρχιτεκτονική θα είναι η «βιομηχανική αισθητική», δηλαδή μία αισθητική έμπορικής φύσεως που σπηρίζεται, παρ' όλες τις αγαθές της προσπάθειες, στην έλξη των μαζών, και κατά συνέπειαν στο γούστο του μέσου ανθρώπου. Αυτή απειλεί μάλιστα να μαζοποιήσει το γούστο του ανθρώπου, και του καλλιτέχνη ακόμη. Απειλεί να θανατώσει την αρχιτεκτονική ιδιαιτεία και πρωτοτυπία και μαζί της την προσωπικότητα του αρχιτέκτονα. Θέλω να πιστεύω ότι ο άνθρωπος θα βρή διέξοδο από τον μεγάλο αυτό κίνδυνο που τον απειλεί, κίνδυνο που δεν είναι μόνον καλλιτεχνικός αλλά και ψυχικός και πνευματικός, διότι οδηγεί στην απάνθρωποιση του ανθρώπου.

Στην τροπή αυτή των πραγμάτων έρεκεται να προστεθεί και η νέα εποχή που γεννάται με την έπιστήμη της κυβερνητικής και τις ηλεκτρονικές μηχανές, που κατευθύνουν τις άλλες, κερώνονταί του τύπου, αντικαθιστώντας τον ανθρώπινο νοῦ. Μηχανές που σήμερα επεμβαίνουν και στην καλλιτεχνική δημιουργία¹¹, και φαίνονται να ανατρέπουν κάθε συνήθεια του παρελθόντος. Μπροστά στην τροπή αυτή των καιρών άλληνη αντίδραση υγιά δεν βλέπω παρά την ενίσχυση της ούμανιστικής παιδείας του ανθρώπου, και του καλλιτέχνη ακόμη, στη μελέτη της κλασικής τέχνης, για να την γνωρίσει και να γευθεί το πνεύμα της. Κατόπιν, ως αφήσουν το πνεύμα και την τέχνη ελεύθερα και η διέξοδος θα βρεθεί. Δεν έχω μάλιστα καμμία αμφιβολία ότι στο έργο αυτό της μελλούσης γενεάς οι Έλληνες, με τις παραδόσεις τους και τα έμφυτα προσόντα τους, καλούνται να παίξουν πρωτεύοντα ρόλο, το ρόλο της μεταλλαπαδεύσεως των αξιών της ανθρωπιστικής παραδόσεως στη μοντέρνα νοοτροπία. Και θα το πράξουν, διότι βλέπω τη νεοελληνική αρχιτεκτονική να αποκτά συνείδηση του έαυτού της.

9. P. A. Michelis, «Du principe de la répétition en architecture», υπό εκτύπωση στα Actes du Colloque d'Esthétique et des Sciences Connexes, Liège, 24-26 Octobre 1966.

10. «Περί ρυθμού και άλλων...» Έφημ. «Καθημερινή» της 26ης Ιουλίου 1962.

11. Frei Otto, «Über zugbeanspruchte Konstruktionen», Berlin, 1962.

12. U. Konrad-H. G. Sperlich, «Phantastische Architektur», Hatje, Stuttgart 1960.

13. Π. Α. Μιχαήλ, «Τέχνη και Μηχανή», Χρονικά Αισθητικής, τόμος πέμπτος, 1966, σελ. 55-73.