

Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΙΣ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΕΥΘΥΜΗ ΒΑΡΛΑΜΗ

Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΙΣ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Η αναγκαιότητα της ελληνικής αρχιτεκτονικής στην
εξέλιξη των σύγχρονων ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΕΚΔΟΣΗ
1998

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλεγόμενα

Εισαγωγή στο Φαινόμενο του Κλασικισμού

Η Κλασική Αρχιτεκτονική

Οι Τέχνες στον Νέο-Κλασικισμό

Ο Κλασικισμός σήμερα

Ο Κλασικισμός στη Γερμανία

Η Ελληνική παρουσία στις χώρες της Κ. Ευρώπης

Η Ελληνική παρουσία στη Σκανδιναβία και στην
Ολλανδία

Φωτογραφική Τεκμηρίωση

Συμπεράσματα και προτάσεις

Επίλογος

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Κάθε εποχή, κάθε ιστορική περίοδος ή καλύτερα κάθε αιώνας έχει μια δική του τοποθέτηση απέναντι στην πραγματικότητα του Ελληνισμού. Διαφορετική είναι η στάση της Ευρώπης σήμερα, στο τέλος του εικοστού αιώνα, από ό,τι στο τέλος του 19ου και του 18ου αιώνα. Η αρχή του 21ου αιώνα δείχνει μια νέα τοποθέτηση. Ιδιαίτερα η Αμερική φαίνεται να ξεπερνάει τις ακραίες ανακατατάξεις του 20ου αιώνα και βλέπει στην ελληνική τέχνη την κλασική σταθερά, την αμετάβλητη, που είναι σε θέση να συμβολίσει τη δημοκρατική ανανέωση ενός πολιτισμού. Οι πολυεθνικές και τα μεγάλα τραστ καλύπτονται ή κρύβονται πίσω απ' τη γυαλάδα του ατσαλιού και των προσόψεων από γρανίτη, πίσω απ' την ανωνυμία του λεγόμενου μοντέρνου ή μεταμοντέρνου διεθνούς στυλ. Αλλά κι ο μεταβιομηχανικός καπιταλισμός, μετά την κατάρρευση του σοβιετικού μονολιθικού συστήματος, είναι καταδικασμένος να γίνει «ανθρώπινος» και «κοινωνικός». Όλες οι οικονομικές αναλύσεις καταλήγουν σε μια ελεύθερη αγορά με κοινωνική βάση και περιεχόμενο, δηλαδή στην ελπίδα της δημοκρατικοποίησης του άγριου καπιταλισμού. Γεγονός που προδιαθέτει άνοιγμα και σύμβολα. Η εργασία μου αυτή είναι σα μια μικρή αναδρομή στην παράδοση και στις ρίζες του Δυτικού πολιτισμού στους περασμένους αιώνες και συνάμα μια συμβολή στη ζωντανή διαδικασία της δημοκρατικής εξέλιξης για μας τους Έλληνες. Η αναφορά μου στον άπειρο Ελληνισμό που ανθεί ακόμη σ' όλες τις μεγάλες πόλεις του κόσμου, θέλει να δείξει νέους στόχους, νέους σχεδιασμούς (concept) για μια νέα αφετηρία και αξιολόγηση του μεγάλου ανεκμετάλλετου κεφαλαίου μας.

Είναι καιρός τώρα να συσταθεί μια εθνική επιτροπή με στόχο τον εντοπισμό, την αξιολόγηση και την εκμετάλλευση αυτού του κεφαλαίου που βρίσκεται σε κατάσταση λήθαργου σ' όλο τον κόσμο. Οι διαστάσεις του, τα μεγέθη του και τα επίπεδα του δείχνουν μια πολυδιάστατη φύση, μια ουσία που μπορεί να δράσει ευεργετικά στην εθνική μας οικονομία, στον τουρισμό, στην επιστήμη, στις τέχνες και στη δημοκρατική εξέλιξη της ανθρωπότητας. Με την αρχή αυτή μπορούμε να αναλάβουμε πρωτοβουλίες για διάλογο με βαθύ περιεχόμενο και να ξεκαθαρίσουμε τη θέση μας απέναντι στον υπερβολικό ιδεαλισμό και ρομαντισμό που συγκεντρώθηκε γύρω απ' την θεωρητική σκοπιά του Ελληνισμού υπενθυμίζοντας ότι η αστείρευτη πηγή του βρίσκεται σ' αυτή την επικράτεια, της σημερινής Ελλάδας, με τη συγκεκριμένη φυσική, γεωπολιτική σημερινή πραγματικότητα.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΣΑΝ ΑΥΤΟΕΞΥΠΗΡΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΣΤΥΛ

Το αργότερο στην Αναγέννηση ξαναρχίζει και πάλι η υστερορωμαϊκή κατάκτηση της ελληνικής αρχαιότητας. Η αρχιτεκτονική γίνεται πια υλική και καταλήγει σε μια γλώσσα της φόρμας. Η δημοκρατική πόλις ξεχνιέται και το πνεύμα της απομονώνεται. Η αρχιτεκτονική αποτελούσε ένα αναπόσπαστο εξάρτημα της ελληνικής «πόλεως», δηλαδή ζωντανά σενάρια που συνόδευαν

την αγορά, το πρυτανείο, το γυμνάσιο και τα αναρίθμητα μικρά και μεγάλα συγκροτήματα των ναών.

Η κατάκτηση της Ελλάδας απ' τις ρωμαϊκές λεγεώνες έφερε την πρώτη βαθιά τομή ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά σύμβολα της ζωντανής ελληνιστικής κοινωνίας. Η Ρώμη καταλαμβάνει την πολιτιστική μορφή του Ελληνισμού και στολίζει μ' αυτή τον αυτοκρατορικό χαρακτήρα της. Αυτή η διαδικασία της ελεύθερης εξυπηρέτησης διαρκεί χιλιάδες χρόνια τώρα μέχρι τις μέρες μας. Οι Ιταλοί διανοούμενοι του 17ου και 18ου αιώνα θυμούνται μια ρωμαϊκή αρχιτεκτονική που είναι κατά πολύ ανώτερη της ελληνικής, μια κι η ελληνική αρχιτεκτονική είναι *τόσο απλή και περιορισμένη (Piranesi)*.

Ακολούθησαν θέσεις και αντιθέσεις των «φιλελλήνων» Γάλλων και Άγγλων. Το αποτέλεσμα ήταν η απλοποίηση της ελληνικής αρχιτεκτονικής σ' ένα βολικό στυλ. Ο αυστηρός δωρικός ρυθμός ερμηνεύτηκε σε μια πιο απλή φόρμα μια κι απαντούσε στις φιλοσοφικές ιδέες του Διαφωτισμού και συνάμα στην πρόταση να επιστρέψει ο άνθρωπος σε μια απλοποιημένη φύση.

Η ιστορική περιπέτεια απ' την Αναγέννηση, στο Μπαρόκ και το Ροκοκό που ακολούθησαν και στη συνέχεια στην ομιλούσα αρχιτεκτονική της Γαλλικής Επανάστασης, ουσιαστικά κρύβει τη συνέχεια της χρήσης και κατάχρησης των ελληνικών αρχιτεκτονικών στοιχείων, σε να πρόκειται για εντελώς πια κοινόχρηστα της ευρωπαϊκής κουλτούρας. Η ιστορία της Ευρώπης γράφεται απ' τους ισχυρούς που σιγά-σιγά χειραφετήθηκαν και βρήκαν την πραγματική τους ταυτότητα μέσα στα πλαίσια του ελληνικού πραγματισμού. Τα έθνη του Βορρά συνάντησαν την πανανθρώπινη ανθρωπολογική ουσία του ελληνισμού κι από τότε χειραφετημένα εργάστηκαν σε μια στενή λωρίδα του τοπικισμού και της υπεροχής της μηχανιστικής τους εξέλιξης.

Πόσο μακριά είναι σήμερα η Ευρώπη από την Ελλάδα. Η ανθολογία που συγκέντρωσα απ' τις πρωτεύουσες της σημερινής Ευρώπης δε μπορεί, ούτε θέλει, να ξεγελάσει με μια πραγματικότητα που απομόνωσε τη Γηραιά Ήπειρο στους κουρασμένους λαούς που δεν ξέρουν πια, ή ξέχασαν εντελώς, τα μονοπάτια που θα τους ξαναφέρουν στις πηγές. Ποιοι είναι σήμερα οι πραγματικοί φιλέλληνες; Που είναι τα ίχνη της συνέχειας της ελληνικής φιλοσοφίας απ' το Βυζάντιο, την Τουρκοκρατία, ως τις μέρες μας; Σταμάτησε η Ελλάδα σήμερα να υπενθυμίζει την πανάρχαια παράδοση των στενών σχέσεων με την Ασία και την Αφρική;

Αν ξεκινήσουμε απ' τη σύγχρονη ανησυχία που θέλει να διορθώσει το Διαφωτισμό γιατί οδήγησε την Ευρώπη και τη Δύση σε μια μονολιθική μηχανιστική εξέλιξη, τότε νοιώθουμε και πάλι την ελπίδα για μια προοπτική, που ενώνει την πίστη, το πνεύμα, το αίσθημα, τη σκέψη, και τα ένστικτα, σε ένα σφαιρικό σύνολο, που αφήνει ανοιχτή τη διαδικασία του μέσα-έξω διάλογου. Σιγά σιγά οι διανοούμενοι εντοπίζουν τα λάθη και τις παγίδες. Ουσιαστικές έννοιες της παιδαγωγικής παραμερίστηκαν για να καταλήξουμε σήμερα στο συμπέρασμα *ότι η τέχνη και μόνο η τέχνη πρέπει να είναι η βάση και το θεμέλιο της παιδαγωγικής του μέλλοντος* (σύγκρινε πολιτεία Πλάτωνα).

Ο Herbert Read ο βαθυστόχαστος αγγλέζος ιστορικός της τέχνης ομολογεί δημόσια τα ιστορικά σφάλματα, μια κι η Ευρώπη του Μεσαίωνα δεν ήταν σε

θέση να αξιολογήσει ευπρεπώς τις βαθιές γνώσεις του Αριστοτέλη και ιδιαίτερα του Πλάτωνα που έδωσε την οργανική λειτουργία της τέχνης στην «Πολιτεία» του.

Γιατί λοιπόν αυτή η ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική ανθολογία; Ποιο είναι το βαθύτερο της νόημα; Τι θέλει να αποδείξει, ποιες προτάσεις μεταφέρει; Όπως και να τοποθετήσουμε τα πράγματα βρισκόμαστε μπροστά σε ντοκουμέντα της ευρωπαϊκής κουλτούρας, στην προσπάθεια των λαών ν' αναμετρηθούν, να γνωρίσουν και να οικειοποιηθούν τον ελληνικό τρόπο σκέψης και ζωής. Η ανθολογία μου αυτή πιάνει πάλι το ντορό εκεί που σταμάτησε, ή καλύτερα εκεί που άρχισε η πρώτη προσπάθεια για μίμηση. Πρόκειται για μια ουτοπική πρωτοβουλία να διορθώσουμε, ή να βοηθήσουμε να καταλάβουν οι επόμενοι αιώνες, ότι ο ελληνισμός δεν είναι ένα ιδεολογικό ή φιλοσοφικό σύστημα, παρά η βαθύτερη ανθρώπινη συνειδητοποίηση και ο βαθύτερος πόθος των ανθρώπων να ισορροπήσουν τα φαινόμενα ανάμεσα στη ζωή, στο άτομο και στο σύνολο της κοινωνίας.

Οι χιλιάδες κολώνες θα παραμείνουν στους αιώνες τα σταθερά ορόσημα των ανθρώπινων ονείρων και πόθων. Κι ούτε πόλεμοι, ούτε οι τελευταίες μηχανιστικές τάσεις, θα μπορέσουν ποτέ να σβήσουν αυτό τον πόθο. Οι κουλτούρες στρέφονται με μανία στα πιο ασήμαντα φαινόμενα της καθημερινής ζωής. Τα άπειρα, υλικά και αντικείμενα, αποσπούν όσο περισσότερο μπορούν την προσοχή και γίνονται το κέντρο της σημασίας. Οι χιλιάδες, τα εκατομμύρια, ιωνικές και δωρικές κολώνες που σηκώνουν τα βάρη, διάσπαρτες σ' όλο τον κόσμο, δεν είναι μόνο τα αιώνια σύμβολα του ελληνισμού αλλά συγχρόνως και τα ντοκουμέντα της ελπίδας των λαών.

Μές' στα στενά όρια μιας ιστορίας της αρχιτεκτονικής χάνονται εύκολα τα κοινωνικοπολιτικά σχήματα που ορίζονται απ' τις σχέσεις των ανθρώπων προς τα ρεύματα και τις αισθητικές κατηγορίες. Πίσω δηλαδή απ' τα γνωστά αρχιτεκτονικά στοιχεία, κρύβεται μια άλλη βαθύτερη σχέση που ενώνει τους ανθρώπους με τις θεμελιώδεις αλήθειες του πολιτισμικού και κοινωνικού γίνεσθαι της ανθρωπότητας. Η μανία της μηχανιστικής φιλοσοφικής τάξης να περιορίσει τον Ελληνισμό στα χρονικά όρια της αρχαιότητας αποτυγχάνει παταγωδώς, ιδιαίτερα μετά απ' τα νέα ιστορικά ντοκουμέντα της ζωντανής του ύπαρξης σ' όλη την περίοδο του Βυζάντιου, σ' αυτή την συμβίωση του Χριστιανισμού με την ελληνική φιλοσοφία, απ' την οποία κι η Ορθοδοξία κέρδισε τη βαθιά της αίσθηση για θέματα της πίστης και της πνευματικότητας.

Πρόκειται για μια διαθήκη των περασμένων αιώνων των ευρωπαϊκών λαών που δε μπορεί να εξηγηθεί και καταλογισθεί μόνο με τα αισθητικά αρχιτεκτονικά κριτήρια. Πάντα μένει η ερώτηση, γιατί ανάβει κατά καιρούς ο πόθος για ανανέωση του ελληνισμού. Μετά από δύο χιλιάδες χρόνια βεβαιώνει ξαφνικά την «ευγενή απλότητα» και το «ήρεμο μεγαλείο» της ελληνικής τέχνης ο Winkelmann. Τι συμβαίνει; Μετά από δυο χιλιάδες χρόνια ανακαλύπτεται ο Ελληνισμός από τους ανθρώπους που κατοικούν στο Βορρά και τους βοήθησε την αναλυτική διαδικασία της ταυτότητας. Εμείς δηλαδή, λένε, οι Βόρειοι, δεν είμαστε τίποτε μπροστά στα μεγάλα επιτεύγματα των Ελλήνων, ας τους μιμηθούμε λοιπόν. Μπαίνουμε θαρραλέα στον ανταγωνισμό των ευρωπαϊκών

λαών να αποδείξουμε ότι κι εμείς οι Βόρειοι είμαστε Έλληνες, ίσως οι καλλίτεροι, οι πρώτοι. Συγκρίνατε τα ελληνικά μας παλάτια, τους ελληνικούς μας ναούς, τα ελληνικά μας μουσεία, τα γυμνάσια, τα θέατρα.

Από νωρίς όμως οι Έλληνες προειδοποίησαν για τους κινδύνους της μίμησης. Ιδιαίτερα ο Πλάτωνας στο χώρο της τέχνης. Ναι, βέβαια, τέλεια μίμηση! Θαυμάσιες λεπτομέρειες! Χιλιάδες ταλέντα σπαταλήθηκαν σ' αυτή τη λυσσασμένη μανία να αποδειχτούν κι οι Βόρειοι Έλληνες, να συμπεριληφθούν κι αυτοί στους μεγάλους πολιτισμένους λαούς.

Κι οι πραγματικοί Έλληνες ζούσαν και διατηρούσαν, κάτω απ' το βαρύ ζυγό του κατακτητή, τη φλόγα του κρυφού σχολείου. Φορούσαν φουστάνελες κι ονομάζονταν ρωμιοί. Σήμερα οι νεοέλληνες αναλογίζονται, σιγά σιγά, τα βαθιά τραύματα της Τουρκοκρατίας, που τους απομάκρυνε δομικά απ' τις ζωντανές πηγές της αρχαίας τους ιστορίας. Τα πανεπιστήμια, οι λόγιοι κι οι καλλιτέχνες έχουν μπροστά τους το βαρύ έργο να ξεδιαλύνουν ό,τι σκέπασε τον Ελληνισμό, ό,τι τον αλλοίωσε και τον παραμόρφωσε κι ιδιαίτερα τη μηχανιστική αφετηρία του Διαφωτισμού που τα αντιμετώπιζε όλα με τα εργαλεία της διανοητικής υπεροπτικής αντιμετώπισης. Μιας αντιμετώπισης που απομόνωνε τα πάντα απ' τη ζωντανή διαδικασία και τα ανάγαγε σε αντικείμενα παρατήρησης.

Ο Ελληνισμός είναι εκείνος που έφερε πάλι τις ερωτήσεις της μεταμοντέρνας παρατήρησης, στην προσπάθεια της να ξεφύγει απ' τ' «αντικειμενικά» κριτήρια της μοντέρνας. Στα διαστήματα που πέρασαν συγκεντρώθηκαν τόσες πολλές πληροφορίες, τόσα σχόλια, γύρω απ' τα φαινόμενα του Ελληνισμού, γεγονός που τον κάνει βαρύ, επιστημονικό, ειδικό, απλησίαστο. Ο σερ Μπ. Ράσελ χλευάζει τον Αριστοτέλη για την ελλιπή του γνώση για τον αριθμό των οδόντων των γυναικών. Ο Πόπερ ανεβαίνει πάνω από τους Προσωκρατικούς, τους εξηγεί και τους αναλύει και βρίσκει επί τέλους το απλό τους μυστικό. Τη θεωρία των υποθέσεων. Μια θέση είναι υπόθεση που μπορεί να αντικατασταθεί απ' την επόμενη θέση, τη νέα υπόθεση. Σε μια ατέλειωτη συνέχεια.

Ν' αρχίσουν λοιπόν οι Έλληνες το διάλογο. Να μιλήσουν οι Έλληνες για τις προοπτικές της ανανέωσης του εικοστού πρώτου αιώνα. Να μιλήσουμε για την τεχνολογία της ευτυχίας. Για την τεχνολογία της ομορφιάς. Για την τεχνολογία της νεότητας. Για τη θεραπεία του Ναρκισσισμού, την πιο κρυφή μάστιγα της ανθρωπότητας. Για το «φως» και την «όψη» του Πυθαγόρα. Για το άτομο και το σύνολο. Για τη ζωντανή δημοκρατία, για τη μελλοντική τέχνη και το Θεό. Για τα ιερά και τα όσια της πίστης. Για την Ελλάδα που ροχαλίζει στις ευρωπαϊκές πόλεις. Για τις κρυφές Αλεξάνδρειες που περιμένουν μια ανάσα να αφυπνιστούν, να φωτίσουν τα σκοτάδια του, πάντα ανίκανου, φασισμού και να συνδράμουν σ' όλους όσους έχασαν την ικανότητα ν' αγαπούν.

Να μιλήσουν με τη γλώσσα των παιδιών, την αυθόρμητη, τη ζεστή, με τη γλώσσα της καρδιάς. Γιατί *Έλληνες αεί παῖδες εἰσίν*. Τα εκατομμύρια κολώνες, δωρικές, ιωνικές, κορινθιακές, είναι φυτεμένες βαθιά μέσα στις καρδιές των ανθρώπων. Το απαλό αγέρι της δημιουργίας θα τις αφυπνίσει, πάλι και πάλι, απ' το βαθύ ύπνο της λήθης. Πίσω από κάθε κολώνα κι ένας «κρυφός» Έλληνας, που περιμένει αιώνες να εμφανιστεί και πάλι η λαμπρότητα και το ήρεμο μεγαλείο του Ελληνισμού. Ο Ελληνισμός δεν τέλειωσε, μα ούτε καν άρχισε την

πραγματική του αποστολή. Είναι καιρός ν' αρχίσουν οι Έλληνες το λόγο. Να μιλήσουν για τον Ελληνοσινικό πολιτισμό, τον Ελληνοϊνδικό της Ασίας, τον Ελληνοαιγυπτιακό της Αφρικής και να ξανασυνδέσουν την Ευρώπη μ' όλους τους πολιτισμούς των Ηπείρων. Ο 19ος αιώνας είχε μια, ανείπωτα μεγάλη, παραγωγή στον υλικό τομέα της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Καιρός είναι ν' ανοίξει η αυλαία του 21ου αιώνα και ν' αρχίσει ο ελληνικός διάλογος. Η ελληνική υπόθεση ανοίγει επί τέλους τη συζήτηση στην παγκόσμια διανόηση που αιώνες κρύβονταν πίσω από στενά εθνικιστικά σχήματα. Ο Ελληνισμός είναι κληρονομιά της ανθρωπότητας, κληρονομιά όλων των λαών. Αν κι η τοποθέτηση αυτή φαίνεται κάπως βαριά και δυσανάλογη. Στις ήδη βολεμένες ευχάριστες τακτοποιήσεις η αλήθεια είναι ότι χρέος των Ελλήνων, όλων των Ελλήνων της υφηλίου, είναι να μεταφερθεί αυτή η κοινή κληρονομιά στα αιτήματα των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Η εργασία μου αυτή θέλει να έχει αυτή την ταπεινή φιλοδοξία, ανοίγοντας τα ντοκουμέντα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, να δείξει αυτή την δραματική ιστορική αναμονή ενός αιώνα και να προβάλλει τα φωτεινά πλαίσια ενός μελλοντικού οράματος. Ο 21ος αιώνας μπαίνει στην ιστορία με τη μεγάλη προοπτική μιας ατέλειωτης και καταλυτικής ειρήνης της ανθρωπότητας.

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ

Η Παρουσία της Ελλάδας

Σ' όλη την Ευρώπη, απ' το Λονδίνο ως το Παρίσι και το Βερολίνο, απ' τη Βιέννη ως το Ελσίνκι και την Πετρούπολη και απ' την Ευρώπη στην Αμερική, στην Ασία, στην Αφρική, στην Αυστραλία, δεν υπάρχει ούτε μια γωνία δίχως τα σημάδια της ελληνικής αρχιτεκτονικής, δίχως την ελληνική παρουσία που στέκεται καρτερικά σα σιωπηλός μάρτυρας όπου κι αν στρέψει κανείς το βλέμμα του. Σε κάθε βήμα τα γνώριμα σύμβολα, οι γνώριμες πληροφορίες, που ζωντανεύουν στη στιγμή και μεταμορφώνουν το περιβάλλον σε ανθρώπινο, φιλόξενο, φιλικό, οικείο.

Κι όλα αυτά παρουσιάζονται τόσο φυσικά κι αυτονόητα που μπορεί και να μην εμφανίζονται στο άμεσο οπτικό πεδίο του ανυποψίαστου παρατηρητή. Τόσο φυσικά, σχεδόν αδιάκριτα. Έτσι που θα μπορούσε και να περάσει απαρατήρητο όλο αυτό το σφαιρικό σύνολο που υπάρχει πίσω απ' τα διάσπαρτα ελληνικά αρχιτεκτονικά σύμβολα, πίσω από κάθε δωρική κολώνα, πίσω απ' όλα τα κιονόκρανα, τα αετώματα, τα γείσα, τις μετόπες, πίσω απ' τις καρυάτιδες και τους μαρμάρινους θεούς.

Τόσα ελληνικά σύμβολα, τόσα σημάδια, τόσες ειδήσεις, τόσες συλλαβές, τόσες λέξεις, τόσα ποιήματα, τόσες ιστορίες. Μια συλλογή-ντοκουμέντο

φέρνει τις πρώτες δυσκολίες. Τόση Ελλάδα διάσπαρτη παντού, τόσο πάθος, τόσο έρωτας, τόση ανοιχτή συμπαράσταση. Όλα φαίνονται απίστευτα.

Και όμως είναι αληθινά. Η διείσδυση από τα γενικά στα ειδικά, τα προσωπικά, τα επώνυμα της ιστορίας της τέχνης και γενικά στους σημαντικούς σταθμούς της ιστορικής και οικονομικοπολιτικής εξέλιξης της Ευρώπης, - Γαλλική Επανάσταση, Διαφωτισμός, μεταφορά της εξουσίας στις αστικές τάξεις, όλα οδηγούν στην ίδια εντύπωση.

Μα είναι όλοι Έλληνες; Ό λ ο ι ε ί μ α σ τ ε Έ λ λ η ν ε ς . Η φωνή του Αλέξανδρου βοά και αντηχεί απ' άκρη σ' άκρη στην ήπειρο. Οι Αλεξάνδρειες φυτεύτηκαν παντού, απ' άκρη σ' άκρη.

Τα ντοκουμέντα μεγαλώνουν, τα αρχεία και οι συλλογές αυξάνονται και διογκώνονται. Οι αμέτρητοι δημιουργοί, οι κρυφοί μας φίλοι, οι καλλιτέχνες, οι πανεπιστημιακοί δάσκαλοι, οι τολμηροί επιχειρηματίες, ηγεμόνες και πολιτικοί ηγέτες, αμέτρητοι Έλληνες, αναρίθμητες φάλαγγες από Έλληνες, κρυμμένους, κρυφούς, που φύλαξαν στα φυτώρια του περασμένου αιώνα την ακοίμητη φλόγα του Ελληνισμού. Όσοι αιώνες κι αν περνούν, θα έρχεται πάντα σα χείμαρρος αυτός ο πόθος. Θα φτάνει σε χρυσές εποχές μέσ' απ' τον αγώνα των λαών για την καθιέρωση των βασικών δικαιωμάτων του ανθρώπου, για μια ζωντανή ειρηνική δημοκρατία.

Κι όσες δυνάμεις κι υπερδυνάμεις κι αν εμφανίζονται στη σκηνή της ιστορίας δε θα σβήνουν ποτέ αυτό τον πόθο των ανθρώπων για ισότητα και δημοκρατία. Γιατί ο ανθρώπινος αυτός πόθος δεν είναι κατασκεύασμα του νου, παρά γνώση και ουσία των κυττάρων, των ζωικών με τα αιώνια προγράμματα της εξέλιξης της ίδιας της ζωής. Κι η ζωή είναι αθάνατη, έξω απ' τις ανθρωποκεντρικές δυνατότητες. Η ζωή έχει τη θεϊκή της υπόσταση που της δίνει αυτή την ασύλληπτη διάσταση.

Σιγά-σιγά βγαίνουν στο φως οι αρχιτέκτονες, οι ζωγράφοι, οι ποιητές, οι επιστήμονες που μαρτύρησαν αυτή την ιστορική μύηση, τη συνάντηση με το απέραντο μήνυμα, τη συνάντηση με την απέραντη Ελλάδα, δίχως να μπορέσουν τα βαριά εμπόδια, ούτε της Ρώμης, ούτε της γοτθικής μεταφυσικής, ούτε τα λούσα της Αναγέννησης κι οι φιγούρες του Μπαρόκ και του Ροκοκό να εμποδίσουν και ν' αφανίσουν τις πηγές, τις ρίζες. Κατέρρεαν όλες οι μοιρολατρίες του Μεσαίωνα τη στιγμή που οι άνθρωποι έπαιρναν χειροπιαστές αποδείξεις ότι αυτοί οι Έλληνες δεν είναι εφευρέσεις της φαντασίας αλλά άνθρωποι με σώμα και ψυχή. Δεν είναι δημιουργήματα του νου αλλά της ζωής όταν οι Σλήμαν με τον Όμηρο στο χέρι συναντούσαν τις κρυμμένες, τις μυστικές πηγές των Μυκηνών, της Τροίας, της Βεργίνας, των Δελφών.

Αυτή η επίμονη και προσεκτική συγκέντρωση όλων αυτών των διάσπαρτων στοιχείων της απέραντης Ελλάδας προϋποθέτει και μια ασφάλεια γνώσης, τα ανοίγματα της δημιουργίας και θάρρος, που θα σταθεί ικανό να οδηγήσει το χείμαρρο σε συγκεκριμένη κατεύθυνση μιας στρατηγικής της μακροοικονομίας, μιας παγκόσμιας, πανευρωπαϊκής δημοκρατίας.

Τόσος Ελληνισμός, τόση απέραντη Ελλάδα παντού και παντού. Μα γιατί; Πώς εξηγείται το φαινόμενο; Μα έπρεπε όλα αυτά να είναι ελληνικά;

Για μια σωστή απάντηση και διάγνωση δεν είναι απαραίτητες ειδικές γνώσεις της ψυχολογίας του βάθους. Η εξήγηση κι η απάντηση είναι σχετικά απλές. Παντού σ' όλη τη γη ξέρουν οι άνθρωποι ότι, για να ξεπεράσουν και να νικήσουν το φόβο και την αγωνία του θανάτου, χρειάζονται σύμβολα που ν' αντιπροσωπεύουν το αντίθετο, σύμβολα και μορφές που να εκφράζουν άμεσα τη χαρά της ζωής, μορφές που για εκατοντάδες χρόνια ήτανε φυλακισμένες σε μια ανεξέλεγκτη ιστορική ιεραρχία.

Πόσο αλλάζουν αυτές οι μορφές που μέχρι τώρα μένανε φυλακισμένες στην αισθητική τους έκφραση και μετατρέπονται σε συνειδητοποίηση του *γνώθι σ' αυτόν*, της χαράς της ζωής, της νίκης του φόβου της μεταφυσικής αγωνίας. Άγγελοι φύλακες, φρουροί, οι ελληνικές κολώνες διαλαλούν παντού αυτό το ευαγγέλιο της ζωής, αυτή την ίδια τη ζωή. Αλλάζει η ουσία τους, γίνονται μικροί φάροι που δε σταματούν ν' ακτινοβολούν, να φωτίζουν τα σκοτάδια της παγκόσμιας μεταφυσικής αγωνίας και να δηλώνουν: «Σ' αυτή τη μεριά είναι η ζωή κι η ελευθερία κι η δύναμη, σ' αυτή τη ζωή, πιο κοντά, πιο άμεσα στον άνθρωπο που ζει το βιωματικό χρόνο δίχως γιατί και εάν. Βγήκες στη ζωή; Ζήσε την! Αυτά τα φωτεινά σημεία είναι η αιωνιότητα, αυτή είναι η θεϊκή παντοδύναμη ζωή».

Απ' τη στιγμή που η ελληνική αρχιτεκτονική έμπαινε στην πολεοδομική πραγματικότητα των νέων πόλεων εισήγαγε μια καινούργια δομική αίσθηση του χώρου, μια νέα στερεομετρική πραγματικότητα, που έδινε νέες διαστάσεις στην προοπτική της κοινωνικής εξέλιξης. Αυτή η καινούργια πραγματικότητα του αφηρημένου γεωμετρικού χώρου απελευθέρωσε σιγά-σιγά τους ανθρώπους απ' τα ιδανικά πρότυπα που χρησιμοποιούσαν πολλαπλά στοιχεία ενός μυθοποιητικά σκηνοθετημένου χώρου. Ο χώρος έπαιρνε σιγά-σιγά αυτή την αντικειμενική απλοποίηση που οδήγησε στην απόλυτα γεωμετρική, αφηρημένη σύνθεση της αρχιτεκτονικής του 20ου αιώνα.

Τα βήματα δεν ήταν ούτε σίγουρα, ούτε γνωστά. Στο πείραμα αυτό ήταν αναγκαία και απαραίτητη μια κλασική, ιδεολογικά σίγουρη, θεώρηση. Κι έτσι κι έγινε. Η Ευρώπη δανείζονταν στην κρίσιμη αυτή μεταβατική φάση την ασφάλεια της ελληνικής κλασικής ιδέας για να πετύχει τη χειραφέτηση και συνάμα την απελευθέρωσή της, που με πολύ φανατισμό και πολυμηχανία ξεσπούσε σ' όλο τον 20ο αιώνα.

Ίσως η τελευταία προσπάθεια της Ευρώπης για να μπορέσει να ξεπεράσει το πλέγμα της καθιερωμένης ιεραρχίας που συσσωρεύτηκε στα πλαίσια της ιστορίας. Της ευρωπαϊκής ιστορίας μέσα στην οποία οι λαοί δε μπόρεσαν να βρουν τη θέση τους, την ταυτότητα τους, γεγονός που κόστισε τόσους πολέμους και θύματα.

Αποτελεί μεγάλο και τολμηρό βήμα μιας εποχής να ζητήσει, ύστερα από τόσους αιώνες, ν' ανοίξει μια τόσο άγνωστη «ιστορική φαντασμαγορία» και να τη μεταφέρει στην καθημερινή δημόσια ζωή. Αλλά βέβαια η αναγκαιότητα αυτής της μετάβασης δεν ορίζονταν από αισθητικά κίνητρα παρά απ' την κοινωνική ορμή για ένα νέο πνεύμα και μια νέα οργάνωση του δημόσιου χώρου.

Έτσι μπορεί να κατανοηθεί αυτή η σίγουρη χρήση των ελληνικών στοιχείων που στην πραγματικότητα άνοιγε σαν προάγγελμα τη νέα εποχή, το νέο πνεύμα. Έτσι μπορούσαν να γίνουν δυνατά τα τολμηρά έργα που επέτρεπαν νέα κατασκευαστικά ανοίγματα, νέα υλικά, νέα τεχνολογία και μέσα. Κι έτσι βέβαια προετοιμάζονταν σιγά σιγά η νέα βιομηχανική έκρηξη κι η μετάβαση στη μαζική κοινωνία του 20ου αιώνα.

Θα αποτελούσε μια γλαφυρή ουτοπία να σκεφτεί κανείς σ' ένα «*όνειρο θερινής νυκτός*» ένα ουτοπικό σενάριο. *Ν' άρχιζε ο 19ος αιώνας στον 20ο αιώνα.* Μία σκέψη που δεν ορίζεται βέβαια από ιδεαλισμό ή ρομαντισμό παρά απ' την επιθυμία να απαντήσουμε με ρεαλιστικά σενάρια για να σκιαγραφήσουμε και να δώσουμε μια αμυδρή εικόνα για τον 21ο αιώνα.

Ο εντοπισμός του φαινομένου

Σε μια πρώτη γενική παρατήρηση των πόλεων της Ευρώπης, απ' το 19ο ως τα μέσα του 20ου αιώνα, εντοπίζουμε το φαινόμενο της έντονης παρουσίας ενός ελληνικού λεξιλογίου στην αρχιτεκτονική διαμόρφωση των δημόσιων κτιρίων, κατοικιών, ναών, θεάτρων, μουσείων και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων. Μπορεί δηλαδή ένας αντικειμενικός παρατηρητής να συναντήσει σ' όλο το ιστορικό φάσμα των σημαντικότερων πόλεων της Ευρώπης αυτά τα επί μέρους ελληνικά στοιχεία που πιο συχνά εμφανίζονται σαν κολώνες σε όλους τους ρυθμούς, σαν προσόψεις αρχαίων δωρικών ή ιωνικών ναών, συνήθως σε εισόδους και παράθυρα και πολλές φορές στη σειρά σε μεγάλα αρχιτεκτονικά πλέγματα στην πολεοδομία.

Πέρα απ' την αρχιτεκτονική αυτή χρησιμοποίηση των ελληνικών στοιχείων, τα συναντά κανείς και σ' όλα τα επίπεδα της τέχνης, στη γλυπτική, στη ζωγραφική, στη λογοτεχνία και ιδιαίτερα στα πρακτικά αντικείμενα εφαρμοσμένης τέχνης και στη διαμόρφωση και εξοπλισμό των εσωτερικών και των χώρων καθημερινής χρήσης. Το φαινόμενο αυτό της διάχυτης παρουσίας στοιχείων απ' την ελληνική αρχιτεκτονική αξίζει να μελετηθεί, και να εξεταστεί αυτή η αρχική μορφολογική συγγένεια, τα αίτια, η αναγκαιότητα, η ιστορική προέλευση και η κοινωνική και πολιτιστική της διάσταση. Ζητήματα που η απάντηση τους θα έφερνε πάλι στο φως εκείνη την αρχέτυπη ουσία που συνέλαβε και διαμόρφωσε μέσα στους αιώνες ο ελληνισμός, την έκφραση δηλαδή, μιας παγκόσμιας σταθεράς στην ανθρωπολογική εξέλιξη της κοινωνίας, την κεντρική ιδέα του ελληνισμού, τη *ζωντανή δημοκρατία* όχι σαν θεωρητικό κοινωνικοπολιτικό σύστημα, αλλά σα βίωμα μέσα σ' ένα συγκεκριμένο, στερεομετρικά διαμορφωμένο, χώρο ζωής.

Μόνο τότε γίνεται κατανοητή η ουσία της δημοκρατίας όταν δε χάνεται η τοπολογική της υπόσταση, η πολεοδομική της σύνδεση και γενικά η ζωντάνια της στο δημόσιο πολιτειακό χώρο μιας πόλης. Η δυαδική αυτή σχέση *Δημοκρατία-Πολεοδομία* και *Δημοκρατία-Δημόσιοι Χώροι*, είναι απαραίτητη για να κατανοηθούν τα κοινωνικά φαινόμενα που συνθέτουν τις μεταβατικές φάσεις των εποχών.

Εάν σ' ένα υποθετικό ολογράφημα μιας ιστορικής πόλης της Ευρώπης χρωματίσουμε με γαλάζιο χρώμα αυτά τα ελληνικά στοιχεία, τότε θα εκπλαγούμε από την κυανή λάμψη που εκπέμπει στο σύνολο της η πόλη, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, που μπορεί να αρχίσει κανείς να υποψιάζεται ότι πρόκειται για κρυπτοελληνικές πόλεις που μεταβάλλονται κι αλλοιώνονται απ' τα διάφορα ρεύματα των εποχών.

Η μεθόδευση και ο τρόπος ανάλυσης αυτού του φαινομένου έχει πολλαπλό χαρακτήρα. Εξετάζοντας ένα πολυδιάστατο δικτυωτό σύστημα, εντοπίζουμε τους κόμβους των διασυνδέσεων, άξονες και επίπεδα οριζόντια και κάθετα. Η ανάλυση δεν αναφέρεται σ' ένα γραμμικό αντικειμενικό σύστημα παρατήρησης, παρά σε μια πολλαπλή μεταβολή των σχέσεων της αξιολόγησης. Της συνειδητοποίησης κι απ' την ελληνική σκοπιά, *«που με βιά μετράει τη γη»* κι απ' την ευρωπαϊκή τοποθέτηση και προβολή.

Η διπλή αυτή μεθόδευση πιστεύω να διαλευκάνει και τις δυο πλευρές και να καταλήξει σε μια κοινή αντίληψη που αγγίζει την πραγματικότητα της σημερινής Ευρώπης. Της Ευρώπης ανάμεσα στο μακρινό κοινό παρελθόν και στην προέκταση της στο μέλλον.

Η πολιτιστική προοπτική της Ευρώπης δεν μπορεί να υποτεθεί θεωρητικά δίχως την πραγματικότητα της γεωπολιτικής της θέσης ανάμεσα στην Ασία, την Αφρική και την Αμερική. Για να ξεφύγει η Ευρώπη από τον οδυνηρό ευρωποκεντρισμό θα πρέπει να εξασφαλίσει μια ταυτότητα που θα μπορεί να μεταβάλλεται και ν' ασφαλίζεται από το διάλογο με εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς. Στο σενάριο αυτό της προοπτικής μακροοικονομίας και μακροπολιτισμού είναι σημαντικό το γεγονός του εντοπισμού της αφετηρίας, των σταθερών εκείνων αρχέτυπων που εξασφαλίζουν την ευρωπαϊκή ταυτότητα και συμβάλλουν στην πραγμάτωση του *κοινού σπιτιού*.

Η συγκέντρωση όλων των μορφολογικών στοιχείων της ελληνικής αρχιτεκτονικής στις πόλεις της Ευρώπης διαμορφώνει ένα αρχείο ντοκουμέντο για την ιστορική διάγνωση, τη μελλοντική προοπτική περισσότερο, παρά την αισθητική αξιολόγηση. Δεν έχω την πρόθεση να περιπλέξω τα πραγματικά αυτά στοιχεία σε πολύπλοκες ιστορικές και πολιτικές αναπτύξεις. Θα προσπαθήσω, με μια απλή λογική μεθόδευση, να φανερώσω όλες τις πτυχές του αγώνα των ευρωπαϊκών λαών να συνειδητοποιήσουν τη χειραφέτηση τους, την ταυτότητα τους, την πνευματική και υλική ενεργοποίηση τους.

Η διαχρονικότητα της Ελληνικής Αρχιτεκτονικής

Είναι γεγονός πως η Ελληνική Τέχνη και ιδιαίτερα η αρχιτεκτονική, διαπέρασε όλους τους αιώνες απ' την αρχαιότητα μέχρι σήμερα χωρίς να χάσει την υλική της υπόσταση. Τα βασικά στοιχεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής σύνθεσης δε χρησιμοποιήθηκαν μόνο στην περίοδο του Κλασικισμού αλλά και στη Ρώμη,

στο Βυζάντιο, στη Ρωμανική περίοδο, σ' όλο το Μεσαίωνα και ιδιαίτερα στην Αναγέννηση και την περίοδο του Μπαρόκ και του Ροκοκό. Όμως και στον 20ο αιώνα υπάρχουν καταπληκτικά παραδείγματα μίας «μικρής αναγέννησης» της ελληνικής αρχιτεκτονικής ιδιαίτερα στην Ευρώπη και την Αμερική.

Το φαινόμενο του Κλασικισμού και ιδιαίτερα όπως αυτό εμφανίζεται στην Κεντρική Ευρώπη στο χώρο της Γερμανίας, δείχνει ίσως, σαν το πιο σφαιρικό και το πιο εντυπωσιακό αποκορύφωμα της ελληνικής αρχιτεκτονικής, ανεξάρτητα από τα αίτια, τον τρόπο σύνθεσης και τις σχέσεις των Ευρωπαίων αρχιτεκτόνων με τα ιστορικά πρότυπα της Ελλάδας.

Η πνευματική ηγεσία του 19ου αιώνα διάλεξε την *ελληνική μορφή* για να απαντήσει στο μακροχρόνιο πόθο του γερμανικού πολιτισμού να κατασταλάξει, να ηρεμήσει και να ισορροπήσει μέσα του τα αντίθετα ρεύματα που τον διαπερνούσαν. Το μυστικισμό με τον κλασικό κόσμο. Τοποθέτησε γι' αυτό την ελληνική μορφή σα μέτρο και σαν πρότυπο, σαν ιδανικό της δημιουργικής ποιότητας και της βαθύτερης ορμής τους, να μπορέσουν μια φορά να εκφράσουν σε απόλυτο βαθμό τις δημιουργικές τους δυνατότητες.

Τα αποτελέσματα όντως εκπλήσσουν. Το φαινόμενο αυτό της πιστής προσήλωσης και υιοθέτησης της ελληνικής μορφής έφερε μια καινούργια πραγματικότητα στον ευρωπαϊκό χώρο, που στάθηκε ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη της πολιτειακής δομής των ευρωπαϊκών πόλεων. Η σύζευξη αυτή με τις ελληνικές μορφές, δεν τέλειωσε στο 19ο αιώνα, όπου χρησιμοποιήθηκε εντατικά και προπαντός τις τελευταίες δεκαετίες του για λύσεις που αφορούσαν τα πιο οξυμένα προβλήματα των πόλεων, αλλά συνεχίσθηκε και στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα.

Πέρα όμως απ' τα δημόσια κτίρια κι οι νέες πολυκατοικίες προσπαθούν να συμβάλλουν κι αυτές στη δημόσια αισθητική με τ' αντίστοιχα επιμέρους στοιχεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής, γιατί έπρεπε κι οι ιδιωτικές κατοικίες να ενταχθούν στη σημαντικότητα της νέας πολεοδομικής αναδιάταξης.

Έτσι εξηγούνται οι χιλιάδες ελληνικές κολόνες στα παράθυρα, στα μπαλκόνια, στις εισόδους, στις κόγχες, στα γείσα των πολυκατοικιών. Γιατί μ' αυτό τον τρόπο μια συνηθισμένη πολώροφη οικοδομή με τη γνωστή απ' την Αναγέννηση μορφή της κατακόρυφης αλληλεπίθεσης των τριών τύπων της ελληνικής αρχιτεκτονικής - του δωρικού, του ιωνικού και του κορινθιακού ρυθμού -, γίνονταν σημαίνον κτίριο που δήλωνε ανοιχτά την πολιτειακή του ταυτότητα.

Θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί σε μια ατέλειωτη ελληνική τυπολογία διάχυτη σε κάθε γωνιά των ιστορικών ευρωπαϊκών πόλεων. Όλοι οι κάτοικοι της αστικής τάξης πλαισιώνονταν έτσι με τα αρχέτυπα της ελληνικής αρχιτεκτονικής με τα παράθυρα-ναούς, με τις σειρές των κιόνων, με τις χιλιάδες λεπτομέρειες στο διάκοσμο των εσωτερικών χώρων, στα έπιπλα και όλα σχεδόν τα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης.

Η Αναγκαιότητα του Κλασικισμού

Η πιο δομική αλλαγή της εποχής του Κλασικισμού σίγουρα είναι ο αυξανόμενος πολιτειακός χαρακτήρας της Ευρώπης. Μετά από μια περίοδο στασιμότητας αναπτύσσονται παντού καινούργιες πόλεις. Απ' το 1800 ως το 1850 τριπλασιάστηκε ο αριθμός των πόλεων με πληθυσμό πάνω από 5.000 κατοίκους. Το Παρίσι έφτασε τους 1.200.000 από 670.000 κατοίκους. Το Λονδίνο από 800.000 άγγιξε τα 2.000.000.

Για τους αρχιτέκτονες αυτή η διόγκωση των μεγεθών, αυτή η μεταβολή, σήμαινε καινούργια πολεοδομικά προβλήματα και καινούργιες απαιτήσεις. Δημιουργήθηκε έτσι στην Ευρώπη η ανάγκη για μια καινούργια οικοδομική τυπολογία που θα απαντούσε στα νέα δεδομένα και τις νέες ανάγκες. Άλλαξε ακόμη κι η σχέση με το υπαίθριο περιβάλλον των πόλεων, σε τέτοιο βαθμό που όλα ν' αντιμετωπίζονται μέσα απ' την πολεοδομική προοπτική.

Η καινούργια αντίληψη διαπιστώνεται και στην αρχιτεκτονική διαχείριση των περιβαλλόντων χώρων, κήπων και πάρκων, όπου εγκαταλείπεται η αυστηρή διαμόρφωση που ξεκίνησε απ' την εποχή της Αναγέννησης κι οι αρχιτέκτονες στρέφονται σε καινούργιες, πιο οργανικές, πιο φυσικές και ελεύθερες συνθέσεις. Αυτή η εξέλιξη υπαγορεύθηκε απ' την αναγκαιότητα να κερδίσει η πόλη ορισμένα πλεονεκτήματα απ' τη φυσική ζωή της υπαίθρου. Οι λύσεις του 19ου αιώνα διαμόρφωναν οάσεις γαλήνης μέσα στα κέντρα των μεγαλουπόλεων.

Το εγγλέζικο πάρκο

Στην Αγγλία αυτή η αλλαγή ξεκίνησε από άλλες προϋποθέσεις και ιδίως από την κατανόηση της φύσης κι από μια καινούργια αντιμετώπιση της αρχαιότητας. Αυτή η καινούργια αντίληψη οδήγησε στη δημιουργία του λεγόμενου *εγγλέζικου πάρκου* που μ' ένα ουσιαστικό τρόπο αναίρεσε το βασικό κεντρικό άξονα συμμετρίας και την αυστηρή διάταξη που καθόριζε τους ιταλικούς και γαλλικούς κήπους απ' την εποχή της Αναγέννησης. Το εγγλέζικο πάρκο δεν έχει κανένα άξονα παρά είναι γεμάτο εκπλήξεις, φυσικούς δρόμους και μονοπάτια, μέσ' από λόφους και σύδενδρα, μικρά περίπτερα με ελληνικούς ναούς και τεχνητά αρχαία ερείπια.

Στην ουσία το εγγλέζικο πάρκο δεν είναι παρά ένα περιβάλλον. Αυτή η θεώρηση προεκτάθηκε στην πολεοδομική συγκρότηση και οδήγησε στην επιλογή, πως δεν χρειάζονταν να μετατραπεί η στατική οργάνωση και γενικά η δομή του κτιρίου παρά μόνο ο περιβάλλων χώρος κι αυτό ήταν το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο που επηρέασε την αρχιτεκτονική από τα τέλη του 18ου ως τα μέσα του 19ου αιώνα.

Ουσιαστικά η αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα στην Αγγλία προσδιορίστηκε κατά βάση απ' τις, εκ διαμέτρου αντίθετες, αντιλήψεις δύο σύγχρονων αρχιτεκτόνων του John Nash (1752-1835) που ακολούθησε πιστά τις αρχές ενός αυστηρού κλασικισμού και του John Soane (1753-1837) που θέλησε να

ξεφύγει απ' το αυστηρό αυτό σχήμα και να φτάσει σε καθαρά προσωπικές λύσεις.

Η επαναστατική αρχιτεκτονική

Στη Γαλλία στο τέλος του 18ου αιώνα έχουμε μια καινούργια τάση που είναι γνωστή με τον όρο *επαναστατική αρχιτεκτονική*. Πρόκειται, για μια θεωρητική αρχιτεκτονική σύλληψη για μια *αυτόνομη αρχιτεκτονική* όπως χαρακτηρίστηκε από πολλούς. Μια αρχιτεκτονική που αποφεύγει το διάκοσμο και προτιμά απλά στερεομετρικά σώματα, δίχως ζωντανές πλαστικές διαμορφώσεις των οικοδομικών όγκων, για χάρη μιας σαφούς και αυστηρής οριοθέτησης της οικοδομικής μορφής που απομονώνεται κι ανεξαρτητοποιείται απ' τις μορφές της περιβάλλουσας φύσης κι απ' τη διάθεση να δώσει στο κτίσμα μια συμβολική μορφή. Στην ουσία είναι ένα φαινόμενο του ορθολογισμού και του δημοκρατικού πνεύματος της εποχής του διαφωτισμού μια εσκεμμένη απομάκρυνση απ' τις αντιλήψεις του Μπαρόκ.

Τα επαναστατικά στοιχεία αυτής της αρχιτεκτονικής χρωστούν περισσότερο την ταυτότητά τους στη στάση της απόστασης και της διακοπής απ' την παράδοση παρά σε μια συγκεκριμένη και συγκροτημένη πολιτική κατεύθυνση. Η σφαίρα, το σύμβολο του σύμπαντος, είναι χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της ομιλούσας αρχιτεκτονικής. Οι σχεδιαστές απέβλεπαν σε μια ηθική επίδραση των έργων τους. Τα συνόδευαν με αισθηματικές ποιότητες και λεπτομέρειες που μιλούσαν. Γράφει σχετικά ο Μπουλέ (Boulie), ένας απ' τους κορυφαίους εκφραστές αυτής της αρχιτεκτονικής: «τα δημόσια κτίρια θάπρεπε να είναι σαν πραγματικά ποιήματα. Οι εικόνες που παρουσιάζουν στις αισθήσεις μας θάπρεπε να προκαλούν στις ψυχές μας τα αντίστοιχα συναισθήματα».

Η τάση αυτή προσπαθούσε να δώσει ένα παιδαγωγικό ρόλο στην αρχιτεκτονική και να την αναδείξει σαν εκπαιδευτικό μέσο για καλυτέρευση και συνειδητοποίηση. Απ' αυτό το φαινόμενο πηγάζουν δύο καθοριστικά αποτελέσματα. Το ένα είναι η τάση για απλοποίηση απ' όπου προέρχεται μια λειτουργική αρχιτεκτονική, - που επικράτησε στον 20ο αιώνα - και το δεύτερο η διάθεση του εκλεκτισμού του 19ου αιώνα να χρησιμοποιήσει απ' το αρχείο της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής όλα εκείνα τα στοιχεία που θεωρεί απαραίτητα για να συνοδεύσουν και να παρουσιάσουν τις καινούργιες λειτουργίες.

Γι' αυτό κι η αρχιτεκτονική των αρχών του 19ου αιώνα, δηλ. γύρω στα 1800, αλλά κι η μεταγενέστερη δε μπορεί να κατανοηθεί αν δεν πάρουμε υπόψη μας τα ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν στη Γαλλία ανάμεσα στα 1750 και στα 1800. Με τη Γαλλική Επανάσταση, αλλά και στη συνέχεια με την αυτοκρατορία του Ναπολέοντα του Α', η Γαλλία έφτασε σε μια ιδιάζουσα πρωτοκαθεδρία στην Ευρώπη με μεγάλη ακτινοβολία. Αυτή η αίγλη της επανάστασης και κατόπιν η αίγλη της δύναμης του Ναπολέοντα συνέβαλε στην επέκταση των ιδεών της *αρχιτεκτονικής της επανάστασης* σ' όλη την Ευρώπη, απ' το Δουβλίνο ως τη Νάπολη και απ' την Κοπεγχάγη στην Αθήνα και πιο πέρα ως τις Η.Π.Α..

Στην Κεντρική Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γερμανία η εμφάνιση του Κλασικισμού είναι οπωσδήποτε επηρεασμένη απ' τις εξελίξεις στη Γαλλία και την Αγγλία. Όπως και στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, οι κυβερνήσεις είχαν την έδρα τους κυρίως στα παλάτια και τους πύργους των ηγεμόνων. Όμως οι νέες λειτουργίες και δραστηριότητες των κυβερνήσεων προϋπέθεταν μια σειρά από καινούργια κτίρια και υπηρεσίες. Κι όπως κι οι δημοτικές αρχές αποκτούσαν καινούργια ισχύ και σημασία, πολλά μεγάλα δημαρχεία, καινούργιες εκκλησίες και κτίρια υπηρεσιών αυτή την περίοδο κτίστηκαν στην Ευρώπη.

Αυτή η φυσική, ηθική και πολιτιστική δραστηριότητα της κυβέρνησης και των δημοτικών αρχών δημιουργούσε ευνοϊκότερες συνθήκες στους κατοίκους. Βέβαια η αιτία αυτής της στρατηγικής και της προσπάθειας για την ικανοποίηση των πολιτών ήταν, απ' τη μια μεριά, η αγωνία απέναντι στις επικείμενες επαναστάσεις κι αλλαγές κι απ' την άλλη, η παραγωγή του αισθήματος μίας αστικής κι εθνικής περηφάνιας. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την περίοδο αυτή να εμφανιστεί μια οικοδομική πολιτική με κοινωνικό προσανατολισμό και να κτιστούν νοσοκομεία, γηροκομεία, φυλακές και οικοτροφεία.

Ιδιαίτερα τα οικοδομήματα που προορίζονταν για τον πολιτισμό και την εκπαίδευση είχαν ανάγκη από έναν πιο ψηλό βαθμό συμβολισμού κι είναι χαρακτηριστικό για την κλασική αρχιτεκτονική η ιδιαίτερα φροντισμένη ενασχόλησή της, περισσότερο από κάθε άλλη κατηγορία, με τη σύνθεση Σχολείων, Μουσείων και Πανεπιστημιακών κτιρίων. Είμαστε στη *χρυσή εποχή των Μουσείων*. Η ίδρυση στο Λούβρο το 1791, του *Γαλλικού Εθνικού Μουσείου*, απ' τις βασιλικές συλλογές δημιούργησε ένα πρότυπο που το μιμήθηκε σχεδόν όλη η Ευρώπη. Τα νέα Μουσεία κτίστηκαν και διαμορφώθηκαν έτσι ώστε να μπορούν να δέχονται χιλιάδες επισκέπτες κάτω από οποιεσδήποτε καιρικές συνθήκες.

Αλλά και στον ιδιωτικό τομέα έχουμε την παραγωγή μίας νέας κατηγορίας κτιρίων κι ιδιαίτερα στη βιομηχανία των πόλεων και στις μεταφορές, που πρόσθεσαν αλλά κι εμπλουτίστηκαν με καινούργια δυναμικά σημεία. Η άνθιση της βιομηχανίας, η ανάγκη για χιλιάδες μηχανές, και για νέα εργοστάσια, απαίτησε ή στάθηκε η αιτία ενός νέου ρόλου για την αρχιτεκτονική, για την προβολή και την παρουσία. Ο στόχος και ο ρόλος της αρχιτεκτονικής ήταν κατά κανόνα η εξομάλυνση αυτών των αλλαγών κι η μετατροπή και παρουσίασή τους με μια πιο κατανοητή μορφή και μια πιο ευανάγνωστη γλώσσα. Το βλέπουμε αυτό καλύτερα στους Σιδηροδρομικούς Σταθμούς που καλλωπίστηκαν με πλούσιες προσόψεις, που στην ουσία έκρυβαν την τεχνολογική εσωτερική τους δομή. Η νέα αρχιτεκτονική γλώσσα γεφύρωνε και ισορροπούσε έτσι τις νέες εξελίξεις με τις παγιωμένες εντυπώσεις του παρελθόντος.

Ιστορισμός και Εκλεκτικισμός

Βέβαια δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι παράλληλα η νέα τεχνολογία δημιουργούσε νέες μεθόδους και νέες κατασκευές, αν σημειώσουμε ότι το 1851 κατασκευάστηκε απ' τον Πάξτον (Paxton) το *Κρύσταλ Παλλάς* στα πλαίσια της *Παγκόσμιας Έκθεσης* της ίδιας χρονιάς. Η καινούργια τεχνολογία σε συνδυασμό με την πρόοδο και την ανάπτυξη της μεταλλουργίας πρόσφερε το κατάλληλο έδαφος για καινοτόμες εφαρμογές και κατασκευές, ιδιαίτερα για τις σιδηροδρομικές γέφυρες και τα βιομηχανικά κτίρια. Παρ' όλα αυτά, ως το τέλος της εποχής του Κλασικισμού, η τεχνολογία του σιδήρου, όπως κι οι περισσότερες σιδερένιες κατασκευές, έμεναν κρυμμένες πίσω από αρχιτεκτονικά προπετάσματα που δήλωναν την επιλογή και την εμμονή στην αισθητική προτεραιότητα.

Σιγά-σιγά όμως ο διαχωρισμός ανάμεσα στην οικοδομική δομή και στο στυλ γίνονταν στην αρχιτεκτονική πράξη όλο και πιο έντονος. Το στυλ, ένα καθαρά καλλιτεχνικό και εκφραστικό στοιχείο, ήταν περισσότερο το κάλυμμα του κτιρίου, σαν ένα ρούχο για να παραστήσει και να υπογραμμίσει το στάτους και την προσωπικότητα.

Για τους αρχιτέκτονες η νέα αυτή εποχή, του *Ιστορισμού* όπως ονομάστηκε, συνδυάστηκε με τη χρησιμοποίηση και τη μίξη κάθε ιστορικού ρυθμού της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής ιστορίας. Το ελληνικό στυλ επικράτησε σαν μορφή σ' όλη την Ευρώπη στις αρχές και ως τα μέσα του 19ου αιώνα και στην συνέχεια εμφανίστηκε ένα πιο δημοφιλές στυλ, η *Νέα Αναγέννηση*. Ένα στυλ που απ' τη μια αντιπροσώπευε την κλασική αρχαιότητα κι απ' την άλλη την ιστορία της μοντέρνας Ευρώπης. Το στυλ αυτό επέτρεπε περισσότερο διακοσμητικό πλούτο σε αντίθεση με την προηγούμενη αυστηρότητα του Κλασικισμού.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, ο *Εκλεκτισμός*, δηλαδή η κατ' επιλογή χρήση ιστορικών στοιχείων, όπως και γενικά ο Ιστορισμός του 19ου αιώνα, αντιμετώπιστηκαν σαν απόδειξη των ελλείψεων και της ποιότητας. Σήμερα η αντίληψη αυτή έχει διορθωθεί κι ιδιαίτερα στην περίοδο του *Μεταμοντερνισμού* η αντιμετώπιση της προσωπικής και συμβολικής μορφολογικής επεξεργασίας με ιστορικά στυλ κερδίζει συμπάθειες. Όπως και στις καλές τέχνες η επανεμφάνιση του Κλασικισμού στην αρχιτεκτονική είναι ένα φαινόμενο που εξηγείται απ' την ταυτόχρονη εμφάνιση του ορθολογισμού του Διαφωτισμού και την εκ νέου αφύπνιση του θαυμασμού για τις μορφές της αρχαιότητας.

Αρχιτεκτονική - Κεφάλαιο - Δημοκρατία

Στα μέσα του 19ου αιώνα έχουμε στην Ευρώπη την αλλαγή απ' το φεουδαρχισμό και τη σταδιακή μετάβαση σε καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής και σε μια αντίστοιχη καπιταλιστική κοινωνική διάταξη. Η

διαδικασία αυτή της συγκέντρωσης του κεφάλαιου οδήγησε στην πρώτη φάση ενός μονοδιάστατου καπιταλισμού που κατέληξε στην ένταση της βιομηχανοποίησης.

Η κυρίαρχη τάξη στην ουσία έφερνε αντίσταση στις συνέπειες της αλλαγής και στην εμφάνιση μιας φιλελεύθερης και δημοκρατικής κοινωνίας. Παρ' όλο που οι αρχιτεκτονικές συλλήψεις μετέφεραν την προοπτική της δημοκρατικής λειτουργίας των πόλεων, η άρχουσα κοινωνική τάξη αρνούταν να συνειδητοποιήσει τις κοινωνικές και πολιτικές συνέπειες της εκβιομηχάνισης κι η αντίθεση αυτή, ανάμεσα στην κοινωνικοοικονομική και στην πολιτική εξέλιξη, μεγάλωσε ακόμη περισσότερο με την εμφάνιση του εργατικού κινήματος.

Η χρήση των ελληνικών αρχιτεκτονικών μορφών στα δημόσια κτίρια των πόλεων, που οι πολεοδομικές τους αλλαγές προετοίμαζαν μια καινούργια «δημοκρατική» ηγετική δομή, καταλήγει σε κατάχρηση, αφού ουσιαστικά δεν περιείχε την ουσία και το περιεχόμενο της πνευματικής και κοινωνικής συνειδητοποίησης της δημοκρατικής ουσίας. Οπωσδήποτε, αν κι η αισθητική έκφραση παραμένει όντως μια πράξη που ακόμη ορίζει τη σημερινή πραγματικότητα, παρ' όλα αυτά, όλες αυτές τις εκδηλώσεις του Κλασικισμού στην Ευρώπη μπορεί να τις συγκρίνει κανείς με μια πολυδάπανη θεατρική σκηνοθεσία. Στη θεατρική αυτή δράση όμως δεν είχαν καμιά ουσιαστική συμμετοχή ούτε οι μεσαίες ούτε κι η εργατική τάξη.

Η χρήση άλλωστε μιας δημοκρατικής αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας δε συνεπάγεται με κανένα τρόπο ότι θα επακολουθήσει αυτόματα κι η δημοκρατική λειτουργία. Η χρησιμοποίηση στην ουσία της ελληνικής αρχιτεκτονικής παραμένει σαν τη χρήση ενός στυλ, η κατάχρηση του οποίου ορίζεται απ' την αυθαίρετη οικειοποίηση της ιστορικής ανάτασης ενός άλλου λαού, ενός πολιτισμού που έδωσε το ουσιαστικό περιεχόμενο της ευρωπαϊκής ταυτότητας.

Βέβαια το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, της ιδιοποίησης δηλαδή των ελληνικών μορφών, καταλήγει και σε πραγματικά κτίρια, σε πλαστικά, ζωγραφικά και λογοτεχνικά έργα, που περικλείουν την κλασική ελληνική μορφή.

Η δημοκρατικοποίηση τους θα τελεστεί όταν φτάσει πραγματικά η κοινωνία σε μια ζωντανή δημοκρατική ζωή όπου θ' ασφαλίζεται η προσωπικότητα του ατόμου σε μια ανοιχτή σχέση με το κοινωνικό σύνολο, σε μια κοινωνία που θ' ασφαλίζει τα δημοκρατικά δικαιώματα όλων των ανθρώπων. Έτσι και η σημερινή λειτουργία των κτιρίων του Κλασικισμού πρέπει να αντιμετωπιστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε αυτά να ασφαλίζουν σαν «αισθητικά κύτταρα» το περιεχόμενο της δημοκρατικής ουσίας.

Όλα τα ιστορικά αυτά κτίρια συντεταγμένα σ' ένα γιγαντιαίο ευρωπαϊκό δίκτυο μπορούν να πάρουν τη λειτουργία των πνευματικών κέντρων, των ζωντανών δυνάμεων για την ασφάλεια της ευρωπαϊκής δημοκρατικής ζωής. Σαν ένα τεράστιο πλέγμα από πολιτειακά εργαστήρια όπου η μορφή και το περιεχόμενο ταυτίζονται με την αρχική ουσία του ελληνικού πρότυπου.

Μπορούν έτσι να μεταβάλλουν τη λειτουργία τους σ' ένα είδος γεφυρώματος ή

συνδετικού μέσου ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της Ευρώπης, ανάμεσα στο 19ο, στον 20ο και στον 21ο αιώνα

Το φαινόμενο της κατάχρησης του Κλασικισμού και γενικά της ελληνικής έκφρασης το εντοπίζουμε ιδιαίτερα, έναν αιώνα αργότερα, στον εθνικοσοσιαλισμό της Γερμανίας. Οι εθνικοσοσιαλιστές προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν κρυφά κι «ανώνυμα» τα στοιχεία του Κλασικισμού, - γιατί βέβαια τα αρχέτυπα αυτά σύμβολα της δημοκρατίας ήταν εκ διαμέτρου αντίθετα με την τυραννική δικτατορία της ναζιστικής ηγεσίας - και έγιναν αιτία μίας «ιστορικής παρεξήγησης», που για πολύ καιρό μετέφερε μια αρνητική εντύπωση και αντιμετώπιση.

Με το πέρασμα βέβαια του χρόνου ο Κλασικισμός απαλλάχθηκε από κάθε τέτοια υποψία και σιγά-σιγά βλέπουμε και σύγχρονοι Γερμανοί αρχιτέκτονες ν' ανακαλύπτουν την κλασική αρχιτεκτονική και περισσότερο μετά τη σύγχρονη αναβίωση σε Αγγλία και Αμερική όπου πρωτοπόροι αρχιτέκτονες όπως ο Stern, ο Graves, ο Krier, συντάσσονται για μια καινούργια αναγέννηση του Κλασικισμού σαν ασφάλεια για τη δημοκρατική ζωή του μέλλοντος.

Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Η Μακεδονική Αρχιτεκτονική Συμβολή

Παρ' όλο που ο αυστηρός Κλασικισμός με τη λιτότητά του έρχονταν σ' αντίθεση με τον πλούτο και τον υπερβολικά πολυσχιδή διάκοσμο των προηγούμενων εποχών του Μπαρόκ και της Αναγέννησης, ωστόσο έφερνε μαζί του μια επιπλέον σύνδεση μ' όλη την ιστορική παράδοση της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής που ξεκινά απ' την ελληνική αρχαιότητα. Έκανε τις προηγούμενες εποχές πιο κατανοητές κι η δηλωμένη αντίθεση των δυο συστημάτων κατέληγε σε μια πιο εύκολη ανάγνωση, ιδιαίτερα εκείνων των βασικών στοιχείων της αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης που στην ουσία παρέμεναν αναλλοίωτα. Τη δωρική, την ιωνική και την κορινθιακή κολώνα, τα αετώματα, τα γείσα, τα τόξα κ.ά..

Τώρα μπορούμε να παρακολουθήσουμε καλύτερα αυτό το ενιαίο διαχρονικό σύστημα που ξεκίνησε με το μοντέλο της συνολικής πολεοδομικής διαμόρφωσης των Αλεξανδρειών της *Μακεδονικής Αρχιτεκτονικής*.

Η επιστήμη της *Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, συγκεντρώνοντας όσο περισσότερες πληροφορίες για την ελληνική αρχιτεκτονική και τις εξελίξεις της, χρησιμοποιεί τον όρο *Μακεδονική Αρχιτεκτονική* για να εξετάσει και να διαλευκάνει τη μεταβατική φάση της κλασικής εποχής, στη λεγόμενη αλεξανδρινή και μετά-αλεξανδρινή περίοδο και ως τη μετάβαση στην καθαρά ελληνορωμαϊκή της έκφραση.

Η ίδρυση της Αλεξάνδρειας απ' τον Αλέξανδρο, που δημιουργούσε στην πράξη, μ' ένα επιτελείο εμπειρογνομόνων και επιστημόνων, το μοντέλο της ελληνικής πόλης σ' όλη την επικράτεια του, απ' την Αίγυπτο ως την Ινδία και το Αφγανιστάν, αποτέλεσε στην ουσία ένα παγκόσμιο πρότυπο και μια συγκεκριμένη αντίληψη της αρχιτεκτονικής, που δεν ορίζονταν μόνο απ' τους κανόνες των αναλογιών, αλλά έπαιρνε υπόψη και την τεχνολογία και τις ειδικές τοπογραφικές αναγκαιότητες της κάθε χώρας.

Η χρήση της ημικολώνας, όπως τη βλέπουμε σε πολλές προσόψεις Μακεδονικών Τάφων, για τη δημιουργία μιας κλασικής πρόσοψης με αέτωμα, παραστάδες και γείσα, κατασκευασμένη από τοπικά υλικά όπως ο πωρόλιθος και επιχρισμένη με διάφορα κονιάματα, είχε ήδη προετοιμάσει τη δυνατότητα της ευρύτερης χρήσης της σ' όλη την επικράτεια του Αλέξανδρου.

Το πρότυπο αυτό, που εμφανίζεται με την ίδια έκφραση σε πολλά γνωστά αρχαιολογικά ευρήματα απ' την Πέτρα της Ιορδανίας ως την Πέργαμο και σ' όλη την περιοχή από τη Μικρά Ασία μέχρι τη Βακτριανή, το συναντούμε αιώνες αργότερα, σε πολλές παραλλαγές, στην αρχιτεκτονική της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, σε παραδείγματα του Κλασικισμού και γενικά του Ιστορισμού των περασμένων αιώνων.

Αυτή η επέκταση της ελληνικής αρχιτεκτονικής, μέσα απ' τη μακεδονική της διαμόρφωση, είναι στην ουσία η πλατύτερη ελληνιστική της έκφραση, με σφαιρικό και παγκόσμιο χαρακτήρα, που της επέτρεψε να εξαπλωθεί και να εμφανιστεί σ' όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης.

Βέβαια αυτή η αναφορά μας δεν αντιπροσωπεύει μια συγκριτική τοποθέτηση με τ' αυστηρά ελληνικά κλασικά πρότυπα κι ούτε αποτελεί μια βαθύτερη ανάλυση της κλασικής έκφρασης, ένα φαινόμενο που θα μπορούσε να μας απασχολήσει και για την αρχιτεκτονική του περασμένου αιώνα. Αυτό που έχει περισσότερη σημασία είναι η διατήρηση και εξάπλωση των μορφολογικών στοιχείων της ελληνικής αρχιτεκτονικής, τα οποία είναι απόλυτα συνδεδεμένα με τις πρωταρχικές μήτρες.

Ο εντοπισμός των ελληνικών στοιχείων και μορφών σ' όλο τον ευρωπαϊκό χώρο κάνει φανερή την ύπαρξη ενός αόρατου γιγαντιαίου πολιτισμικού δικτύου που έχει σαν κέντρο την *ελληνιστική σύλληψη* που συντελέστηκε τον 4ο π.χ. αιώνα στη Μακεδονία.

Έτσι γίνεται πιο κατανοητή η ιστορική και μορφολογική σύνδεση της μακεδονικής αρχιτεκτονικής και γενικά της Μακεδονίας μ' όλα τα ευρωπαϊκά κέντρα που διαθέτουν αυτή την κοινή αρχιτεκτονική γλώσσα. Η ιστορική αυτή συγγένεια, μεταφερμένη στην καθημερινή πραγματικότητα της σύγχρονης εποχής, ανοίγει καινούργιες προοπτικές και δυνατότητες για μια δημιουργική κοινότητα και φιλία που μπορεί να αξιοποιήσει την προνομιακή αυτή απ' ευθείας επικοινωνία και να δώσει τη δυνατότητα να διαμορφώσουμε, μαζί με τους φίλους λαούς όλης της Ευρώπης, τη στρατηγική μιας μακρόχρονης συνεργασίας, τη στρατηγική της μακροοικονομίας.

Η Σημειολογία της Κλασικής Αρχιτεκτονικής

Απλωμένα παντού στην Ευρώπη τα στοιχεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής, σε κάθε βήμα, δεν μπορούν να περάσουν απαρατήρητα και να αρχειοθετηθούν μονάχα σαν ιστορικά αισθητικά στοιχεία. Η λειτουργία μιας ιωνικής κολώνας προσδιορίζεται σε πολλά επίπεδα. Πέρα απ' τη στατική λειτουργία και την αρχιτεκτονική αισθητική της, αναφέρεται σα σύμβολο επικοινωνίας με ιδιάζοντα κοινωνιολογικό χαρακτήρα, όπου εντοπίζουμε:

- τη στατική λειτουργία της κολώνας.
- την αρχιτεκτονική της ενορχήστρωση.
- την εικόνα της σα σύμβολο.
- και τη σημειωτική κοινωνιολογική της έκφραση.

Κάθε ιωνική, κάθε δωρική, κάθε κορινθιακή κολώνα συνδέεται με την ιστορική και τοπογραφική της γενέτειρα, δηλαδή με τους Δελφούς, την Αθήνα, την Ολυμπία, την Κόρινθο, την Επίδαυρο, με την Ελλάδα γενικά.

Η εικόνα της ιωνικής κολώνας είναι ένα παγκόσμιο σύμβολο πασίγνωστο στους ανθρώπους. Αυτή η ταπεινή και συνάμα περήφανη ιωνική κολώνα είναι απαλλαγμένη από ιδεαλισμό και φαντασιοπληξία, απ' τη μοιρολατρία και την απόλυτη θεοκρατική ηγεμονία. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι να εξετάσουμε τη σημειωτική της δύναμη και το πληροφοριακό της περιεχόμενο. Κι απ' την πρώτη διάγνωση είμαστε μπροστά σε μια απροσδόκητη έκπληξη.

Στο Μόναχο, στη Βιέννη, στο Βερολίνο, οι κάτοικοι ζουν καθημερινά στο πολιτειακό σκηνικό τους αυτή τη βαθιά σχέση της συγγένειάς με την Ελλάδα, που χαρακτηρίζει την ταυτότητά τους.

Ζούνε με τις εικόνες της ελπίδας, ζούνε με τις εικόνες μιας ιδανικής πολιτείας, μιας ιδεατής δημοκρατίας. Πόσο αυτονόητη θα είναι μια βαθύτερη επιθυμία να συναντήσουν τα αυθεντικά πρότυπα, τις πηγές και τους ιστορικούς χώρους των προτύπων.

Κι η ιδανική αυτή Ελλάδα φτωχαίνει και μικραίνει μπροστά στην πραγματικότητα των ερείπων των Δελφών, των Μυκηνών, μπροστά στους τάφους της Βεργίνας. Μια πρώτη απογοήτευση, που γίνεται ευχάριστη έκπληξη όταν και στο μικρό και φτωχό σήμερα διαπιστώνεται ζωντανή η ίδια δομή που συναντιέται και στα λαμπερά πρότυπα της κλασικής εποχής. Το μέτρο κι η αρμονία με το σύνολο που τα περιβάλλει, η αρμονική σχέση με το μεγάλο σύμπαν. Ένα πρώτο ξάφνιασμα που διορθώνεται εύκολα με τη συμβολή της δομικής, ενεργειακής σχέσης του μικρού, με το μεγάλο. Οι μεγάλες ιδέες, τα μεγάλα νοήματα παίρνουν ένα άλλο βάθος αν στη σμίκρυνσή τους δε χάσουν τη δύναμή τους. Τα πολύ μεγάλα μπορεί να έχουν την αρχή τους σε πολύ μικρά, όπως συμβαίνει και στην εξέλιξη της ζωής του ανθρώπου. «Αυτός είναι ο λόγος που η Ελλάδα, όσες φορές και αν ερημώθηκε και καταστράφηκε, παραμένει, μ' όλα ταύτα, αγνή και νέα. Αυτός είναι ο λόγος

που η Ελλάδα έκανε το πνεύμα διάφανη σάρκα και τη σάρκα ξάστερο πνεύμα...», γράφει πριν 60 χρόνια η Εύα Σικελιανού.

Το Θησείο της Βιέννης, το Θησείο της Αθήνας. Ο ίδιος μύθος σε δύο διαφορετικούς χώρους. Οι δωρικές κολώνες στα Προπύλαια του Μονάχου, τα λείψανα του δωρικού ναού του Ποσειδώνα στο Σούνιο. Παντού σχεδόν το ίδιο περιστύλιο. Στο ακρωτήρι του Σούνιου γίνεται πιο αισθητή η διαφορά ανάμεσα στα πρότυπα και στ' αντίγραφα. Το αντίγραφο αντλεί τη δύναμη από την ιδανική αυτή χωρική τοποθέτηση του πρότυπου. Το πρότυπο δεν καθορίζεται μόνο απ' τη στερεομετρική του αρχιτεκτονική οργάνωση, αλλά κι απ' τη σφαιρική του σύνδεση με το συμπαντικό χώρο που το περιβάλλει. Το φως, τα χρώματα, οι λόφοι, η θάλασσα, οι μύθοι είναι δεμένα σ' ένα ενιαίο σύνολο. Οι δυο κόσμοι, ο εσωτερικός και ο εξωτερικός, συναντιούνται σε μια ενότητα, που δεν είναι μόνο για μια στιγμή στο χρόνο αλλά υπήρχε πάντα και θα είναι για πάντα. Το περιστύλιο, η πιο μεγάλη εφεύρεση της ελληνικής αρχιτεκτονικής είναι το εξωτερικό διάφραγμα του ναού που σα φίλτρο, σα σφουγγάρι, ρουφά τον περιβάλλοντα χώρο. Μια απ' τις λίγες ανθρώπινες δημιουργίες, σε απόλυτη αρμονία με τη φύση και το φυσικό περιβάλλον.

Αυτή την αρκαδική, παραδεισιακή εικόνα ακτινοβολεί το πρότυπο, ακτινοβολούν οι στήλες των Δελφών συνοδευμένες με τις χιλιάδες ιστορίες της Πυθίας, τους χρησμούς, του ήρωες, τους άρχοντες, που εξαΰλωναν τη μαρμάρινη υπόσταση της κολόνας και τη μετέτρεπαν σε μια μεταφορική λειτουργία της φαντασίας, της μνήμης και της μυθοποιητικής προέλευσης.

Η Κλασική Αρχιτεκτονική Έκφραση

Στο κέντρο της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας δεσπόζει η γλυπτική κι ιδιαίτερα η πλαστική παράσταση του ανθρώπινου ιδεώδους για την ομορφιά. Πλησιάζουμε έτσι στο βαθύτερο περιεχόμενο της ελληνικής τέχνης και βρίσκουμε το κλειδί με το οποίο μπορούμε να κατανοήσουμε όλες τις άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις. Για παράδειγμα ο ελληνικός ναός δε μπορεί να κατανοηθεί αυτός καθ' αυτός. Μόνο όταν συνειδητοποιήσουμε και κατανοήσουμε τη βασική σκέψη της ελληνικής γλυπτικής, μπορούμε να κατανοήσουμε και τον ελληνικό ναό και να νιώσουμε με ποιόν τρόπο οι Έλληνες, με καθαρά στατικές και κατασκευαστικές σχέσεις, κατάφεραν να φθάσουν σ' αυτούς τους νόμους της αισθητικής ομορφιάς του οργανικού γίνεσθαι και να καταλήξουν έτσι στην πιο άμεση και διαυγή έκφραση, το αποκορύφωμα της τέχνης, που εντοπίζεται στην πλαστική παράσταση του ανθρώπινου κάλλους.

Η αναφορά μας στην κλασική ελληνική αρχαιότητα είναι αδύνατη δίχως το πέρασμά μας απ' την κλασική γλυπτική των μεγάλων μαστόρων της. Η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν είναι ιστορία των τεχνικών εξελίξεων αλλά η ιστορία των εναλλασσόμενων εκφραστικών τάσεων κι ο τρόπος που αυτή η εξέλιξη της τεχνικής απαντούσε στις ανάλογες επίκαιρες ανάγκες.

Έτσι η πρόσβαση στην κλασική αρχιτεκτονική γίνεται στην ουσία ευκολότερη και σ' αυτό διευκολύνεται κι απ' τη, μέσω της ευρωπαϊκής Αναγέννησης, επαναφορά αυτής της αρχαίας κλασικής παράδοσης. Έναν έλληνα φιλόσοφο διαβάζουμε ακόμη και σήμερα πολύ πιο εύκολα από ένα σχολαστικό του Μεσαίωνα.

Το οικοδομικό μέλος που αντιπροσωπεύει καλύτερα από κάθε άλλο την κλασική αρχιτεκτονική είναι οπωσδήποτε η κολώνα. Η πιο χαρακτηριστική εντύπωση της κολώνας είναι η κυκλικότητα της. Αυτή μεταφέρει την αίσθηση μιας οργανικής ζωντάνιας γιατί θυμίζει την καμπυλότητα των φυσικών μορφών και πιο πολύ εκείνη του κορμού του δέντρου που στηρίζει την κορυφή με τους βλαστούς και τα άνθη.

Δε μπορούμε να παρατηρήσουμε την κυκλικότητα, χωρίς να σχηματίσουμε μέσα μας αυτή τη διαδικασία της κίνησης που την πραγματοποιήσει.

Αισθανόμαστε μια σιγουριά που προκύπτει απ' την ένταση με την οποία οι κεντρομόλες δυνάμεις, που είναι συγκεντρωμένες γύρω απ' τον άξονα της κολώνας, μαζεύουν και κρατάνε σε ηρεμία τις φυγόκεντρες. Αυτό το οπτικό παιχνίδι μας ικανοποιεί, γιατί περιέχει ισορροπία κι αρμονία που μας κάνει να αισθανόμαστε την ηρεμία της κολώνας, σα μια μελωδία που πάλλεται, στη σταθερή αυτή κυκλική κίνηση. Έτσι η κολώνα γίνεται, σαν τον κύκλο, το πιο ανώτερο σύμβολο αυτής της κλειστής και γεμάτης οργανικότητας ζωής που τη διέπει.

Πιο έντονα φαίνεται αυτή η οργανική εντύπωση αν δούμε την κολώνα σαν τμήμα του οικοδομικού οργανισμού. Οπωσδήποτε η λειτουργία της κολώνας είναι να υποστηρίξει. Κι οπωσδήποτε την ίδια δουλειά μπορεί να την κάνει, το ίδιο αποτελεσματικά, ένα ορθογώνιο στήριγμα, καθώς η κυκλική διαμόρφωση δεν είναι απαραίτητη για την τεκτονική κατασκευή, παρά μονάχα είναι για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, δηλαδή για την αίσθηση της κλασικής διαμορφωτικής σκέψης. Στην κολώνα ζούμε την αίσθηση αυτών των δυνάμεων κι αισθανόμαστε πώς αυτή λειτουργεί με τον κατακόρυφο της άξονα, που στηρίζει και υποβαστάζει. Αυτή η οργανική αντίληψη ενισχύεται ακόμη περισσότερο απ' τις κατακόρυφες αυλακώσεις. Η παθητική λειτουργία του φορτίου θα εμφανίζονταν πολύ πιο έντονα απ' τη δραστήρια λειτουργία του στηρίγματος και σ' αυτό το σύστημα της αντιπαράθεσης ανάμεσα στο φορτίο και στη δύναμη θα έλειπε η έκφραση της ελευθερίας, αν έλειπαν αυτές οι κατακόρυφες αυλακώσεις. Μ' αυτό τον τρόπο κάθε τεκτονική αναγκαιότητα μετασχηματίζεται σε οργανική έκφραση. Αυτή η διάθεση φαίνεται καθαρά στο σύνολο του ελληνικού ναού κι ιδιαίτερα στο περιεχόμενο της σχέσης του κλειστού, *κυρίως ναού*, με την κιονοστοιχία που τον περιβάλλει, παράδειγμα που μας αποκαλύπτει πόσο ανεξάρτητη μπορεί να είναι η αρχιτεκτονική θεώρηση απ' την αρχιτεκτονική λειτουργία.

Η πρακτική λειτουργία του ναού ήταν στην ουσία να διαφυλάξει, σ' ένα κλειστό και ασφαλή χώρο, το άγαλμα της θεότητας. Ο κτισμένος κυρίως ναός όμως δε μπορούσε να ικανοποιήσει σαν αισθητικό σύνολο κι η θεώρηση της δομής δεν εύρισκε καμιά συμπαράσταση απ' τη λειτουργία του κτιρίου. Κατά βάση ο πυρήνας της δομής περιβάλλονταν από μια κιονοστοιχία, από ένα

περίβλημα χωρίς καμιά πρακτική χρήση. Το περίβλημα, η κιονοστοιχία, απαντούσε στην αισθητική αναγκαιότητα κι ο πυρήνας, αποσυρόμενος αισθητικά, πήγαινε μ' αυτό τον τρόπο σε δεύτερη μοίρα,. Αυτό που εκφράζεται προς τα έξω είναι αυτό το περίβλημα της τεκτονικής εξωτερικής στήριξης με μια ευκολονόητη και εύρυθμη πλαστικότητα.

Έτσι ο κλασικός κόσμος της Ελλάδος κατάφερε να μεταφέρει και να μετασχηματίσει την αναγκαιότητα μίας δομής στην κατηγορία του έργου τέχνης κι η καθαρά ογκομετρική παρουσία της αρχιτεκτονικής δομής εμποδίστηκε και λεπτύνθηκε με τα μέσα της πλαστικής και γλυπτικής διαμόρφωσης.

Το Οικολογικό Περιεχόμενο της Ελληνικής Αρχιτεκτονικής

Απ' την πρώτη ματιά η ελληνική αρχιτεκτονική μας εντυπωσιάζει με τη γεωμετρική, στερεομετρική διαύγεια των όγκων της, που έγινε δυνατή με την τελειοποίηση του βασικού υλικού της πέτρας. Η πρώτη εντύπωση της ελληνικής αρχιτεκτονικής είναι μαρμάρινη και σε τέτοιο βαθμό τελειοποιημένη, που φαίνεται σαν αντιπαράθεση ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και την ανθρώπινη επέμβαση. Η τελειοποίηση αυτή ξεγελάει καμιά φορά το αίσθημα για την αρχική αφετηρία, υπογραμμίζοντας μια «βιομηχανιστική» τεχνητή δόμηση.

Η στερεομετρική αυτή διαύγεια, ενώ φαίνεται να προϋποθέτει τέλειες μηχανές για την παραγωγή της, στην πραγματικότητα αποτελεί μια δημιουργία ενταγμένη στο άμεσο φυσικό περιβάλλον. Είναι πάντοτε σύνθετη και συνεργεί με τη φύση. Η οργανική αυτή σχέση είναι φανερή, όπως και προηγούμενα στη δομή του περιστύλιου, αλλά και σ' αυτή την ίδια την κολώνα.

Ιδιαίτερα όμως, σε μια σειρά από μεταβατικές φάσεις οργανωμένων ιερών τόπων φαίνεται καθαρά αυτή η εναλλασσόμενη σχέση, όταν φυσικοί βράχοι, πέτρες με μικρές επεμβάσεις, εντάσσονται σε αρχιτεκτονικά σύνολα που συναντάμε σχεδόν παντού, στην Ακρόπολη, στους Δελφούς, στη Λίνδο. Εάν η φύση και γενικά το φυσικό περιβάλλον ευνοεί μια λειτουργία κι εμπνέει τη σύλληψη για μια ιδέα, η ανθρώπινη συνεργασία με τη φύση γίνεται απέραντη όπως στο παράδειγμα της σύλληψης του Δεινοκράτη να μεταβάλλει το φυσικό τοπίο στον Άθωνα σε γιγαντιαίο μνημείο για το Μέγα Αλέξανδρο.

Η παράδοση αυτής της συνεργίας του φυσικού περιβάλλοντος εκφράζεται πάντοτε μ' ένα λιτό δυναμισμό που πηγάζει απ' αυτή την παράδοση σχέση *Φύση και Δημιουργία*. Ένα δελφίνι σκαλισμένο σ' ένα βράχο μας αλλάζει την αισθητική ποιότητα και ανοίγει άλλες οπτικές δυνατότητες. Μας κάνει να βλέπουμε έτσι ένα βράχο, ένα τοπίο, ένα ποτάμι, με άλλη οπτική σχέση. Ένας βράχος που δεν έχει σημειολογηθεί μέσα απ' τους κώδικες της Τέχνης «δεν φαίνεται». Ο σημειολογημένος όμως βράχος μας ανοίγει ερεθισμούς που αναφέρονται σε βαθύτερες σχέσεις με το φυσικό σύνολο.

Εκεί όμως που φαίνεται πιο άμεση και πιο διαυγής αυτή η αρμονική συνεργασία ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και στην τεχνητή δόμηση του ανθρώπου είναι στη σύλληψη και στην οργάνωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η ίδια η φύση ευνοεί με την τεκτονική της διαμόρφωση την ολοκλήρωση της ιδέας του θεάτρου. Πολλές φορές με πολύ λίγες σειρές από πέτρινες βαθμίδες κατορθώνεται μια πολύ επιβλητική και απόλυτη ατμόσφαιρα.

Η θεατρική τεχνογνωσία έχει βέβαια την παράδοση της στον αρχαϊκό κόσμο, στην προσπάθεια του ανθρώπου να οργανώσει στη φύση ιερούς τόπους ή τελετουργικά μνημεία. Πρόκειται για μια τεχνογνωσία που στόχος της είναι η ιεροποίηση του φυσικού τοπίου και όλων γενικά των επί μέρους στοιχείων της πόλης, του άλσους, της κατοικίας.

Αλλά στο αρχιτεκτονικό σύνολο του ελληνικού θεάτρου εντοπίζονται κι άλλες κατηγορίες που μεταφέρονται απ' αυτή τη φυσική συνεργασία. Η θεατρική παράσταση έχει σφαιρικό βιωματικό χαρακτήρα. Η κοινωνική, παιδαγωγική και πολιτισμική διαδικασία έχει φυσικοθεραπευτικό χαρακτήρα αφού είναι *«μίμησης πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης, ηδυσμένω τω λόγω, χωρίς εκάστω των ειδών εν τοις μορίοις, δρώντων κι ου δι απαγγελίας, δι ελέου και φόβου περαίνουσα την, των τοιούτων παθημάτων, κάθαρσιν»* σύμφωνα με τον Αριστοτέλη. Ένα γεγονός δηλαδή που συντελείται, με συνεργία και βίωμα όλων των αισθήσεων, μέσα στο φυσικό περιβάλλον, κάτω από το φως του ήλιου μέσα σ' ένα κοίλωμα της γης.

Η παιδαγωγική αυτή δομή του αρχαίου θεάτρου συνδέεται άμεσα με την παραμονή και το βίωμα στο φυσικό περιβάλλον, που λειτουργεί ευεργετικά στην διαδικασία της συνειδητοποίησης. Έχει λαϊκό χαρακτήρα, αφού απευθύνεται και αναφέρεται σ' όλο το λαό δίχως κατηγορίες και διακρίσεις. Η αναφορά μας στους Πυθαγόρειους, στην Πλατωνική Ακαδημία, στους περιπατητικούς φιλοσόφους ή στη Σχολή του Αριστοτέλη στο Νυμφαίο της Μίεζας, δείχνει αυτή την παιδαγωγική παράδοση της μύησης στον ανοικτό χώρο, στη διαδικασία της συνειδητοποίησης.

Στον παγκόσμιο διάλογο για την οικολογία, ένα από τα κρίσιμα ζητήματα της εποχής μας, το οικολογικό μήνυμα του αρχαίου θεάτρου, που η λειτουργία του διατηρείται μέχρι τις μέρες μας, είναι συνταρακτικό. Η πραγματικότητα του δεν ορίζεται από μια ιδεαλιστική αντίληψη αλλά από μια άμεση αρχιτεκτονική εμπειρία. Είναι το πιο ζωντανό οικολογικό αρχέτυπο που δημιουργήσε ο άνθρωπος στην ιστορία του. Τα αρχέτυπα είναι συνήθως και πρότυπα για εξέλιξη και μεταφορά σε άλλες λειτουργίες, στην οικολογική τεκτονική ενός πολεοδομικού συνόλου, στην οικολογική σύνδεση των ήδη υπαρχόντων, στην οικολογική εναρμόνιση της κατοικίας, κυκλοφορίας και ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Εξετάζοντας αυτή την οργανική και φυσική προέλευση του αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος στην αρχαιότητα εντοπίζουμε ένα πολύ σφαιρικό σύστημα, τέλεια οργανωμένο, μικρών και μεγάλων συνδέσεων που εξασφαλίζουν αρμονικά η φύση κι η δόμηση. Μέσα απ' αυτό το πρίσμα, οι ναοί, τα ιερά, οι κολώνες, τα αγάλματα, φαίνονται σα φορείς αυτής της αρμονικής σύνδεσης.

Κάθε κολώνα, κάθε άγαλμα, κάθε βωμός έχει το χώρο του, συνδέεται μ' αυτό το συγκεκριμένο τρόπο με το φυσικό περιβάλλον και τα επί μέρους στοιχεία του, τα βράχια, τα νερά, τα δέντρα, τη θάλασσα, τα ποτάμια, τις λίμνες.

Βέβαια μετά απ' τη, μέσω των ρωμαϊκών προτύπων, μεταβίβαση στη δυτική Αναγέννηση φαίνεται να κόπηκαν αυτές οι ιερές σχέσεις κι ένα ιωνικό κιονόκρανο χαρακτηρίζεται περισσότερο απ' την κομψότητα και τη λεπτότητα του παρά απ' αυτή την αρχική του φυσική σύνδεση. Τα θέατρα, οι στοές και πολλές δημόσιες λειτουργίες σκεπάστηκαν κι «αποκόπηκαν» έτσι απ' την περιβάλλουσα φύση, το αρχέτυπο όμως του ελληνικού θεάτρου παραμένει στην ουσία αναλλοίωτο.

Βέβαια με τη διαφορά ότι η χρήση του έχει πια καθαρά θεατρική λειτουργία, θεατρική παράσταση από την οποία μένει στην ουσία η ψυχαγωγία κι η διασκέδαση, παρά η εισαγωγή στη σφαιρική διαδικασία της συνειδητοποίησης.

Ο εντοπισμός αυτής της πλευράς του ελληνικού θεάτρου δίνει στο σύνολο της ελληνικής αρχαιότητας μια άλλη βαθύτερη ποιότητα, έξω από την μονοσήμαντη αισθητική, που ορίζεται από τη μέχρι σήμερα εξέλιξη του δυτικού πολιτισμού. Μια νέα ευρωπαϊκή προοπτική ανοίγεται που μπορεί να έρθει σε απαλές οικολογικές πολιτιστικές διαδικασίες, ιδιαίτερα, μ' όλους εκείνους τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς που βρίσκονται στον άμεσο κίνδυνο να εξαφανιστούν δια παντός.

ΟΙ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟ

Η Ζωγραφική

Ποτέ, μετά την εποχή της Αναγέννησης, δεν εμφανίστηκε μια πιο ριζική αναμόρφωση και πιο δραματική αλλαγή σ' όλες τις περιοχές της ζωής απ' αυτή της εποχής του Κλασικισμού. Γι' αυτό πολλοί ιστορικοί χαρακτηρίζουν αυτή την περίοδο σαν *την εποχή της επανάστασης*. Αυτή την επαναστατική αλλαγή τη συναντούμε επίσης και στη ζωγραφική, αν και σε μικρότερη κλίμακα απ' ότι στην αρχιτεκτονική και τη γλυπτική. Ο πιο σημαντικός ζωγράφος της εποχής αυτής είναι ο Jacques Louis David (1748-1825) που ήταν ενεργό μέλος της Γαλλικής Επανάστασης. Ο David έβαλε συνειδητά την τέχνη του στην υπηρεσία της επανάστασης και θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για μια προπαγανδιστική ζωγραφική, κάτι που μπορούμε να δούμε πολύ έντονα στο περίφημο έργο του «Ο Όρκος των Ορατίων». Το ηρωικό πάθος αυτής της ζωγραφικής σύλληψης είχε μεγάλη απήχηση κι επίδραση στην τότε εποχή. Η τέχνη της ζωγραφικής εγκαταλείπει τα τερπνά παιγνίδια του Ροκοκό κι αγγίζει το πολιτικό πνεύμα της εποχής με καινούργιο φωτισμό των μορφών, αυστηρή σκηνοθεσία των χώρων, έντονα χρώματα και διαυγή σχεδιασμό.

Μια γενική τάση επικρατεί στους ζωγράφους του Κλασικισμού, ν' απορρίπτουν τα περιττά και να ξεκαθαρίζουν τις μορφές και το σύνολο με ακριβές σχέδιο. Αυτή η αυστηρή τάση συγκεντρώνει περισσότερο την προσοχή της στην απόλυτη διαύγεια της σχεδιαστικής περιμέτρου παρά στην εκλογή των χρωμάτων. Εδώ εντοπίζεται και μια βασική διάκριση ανάμεσα στους Γάλλους και στους Γερμανούς ζωγράφους του Νέου Κλασικισμού. Για τους Γάλλους ο «Νεοκλασικισμός» δε σημαίνει τόσο την επιστροφή στην αρχαιότητα, παρά αποσκοπεί στην *κάθαρση της μορφής*, μια μετάβαση της τέχνης σε μια πιο φυσική και πιο πειστική ομορφιά.

Στο γερμανικό Κλασικισμό η σημασία επικεντρώνεται στην *εκλογή του θέματος του περιεχόμενου και στην ποιητικότητα του αισθήματος*. Ένα έργο τέχνης πρέπει να περιέχει ένα μήνυμα, να εκφράζει κάτι. Η φύση θεωρείται γεμάτη από τυχαίες παραμορφώσεις, είναι πολύ μακριά απ' αυτή την ονειρεμένη, ιδανική ομορφιά. Οι Γερμανοί οραματίζονται κι αναπολούν μια χρυσή εποχή. Στηρίζονται περισσότερο στις εξιδανικευμένες μορφές της φαντασίας τους παρά σ' αυτές που βγαίνουν απ' την παρατήρηση της φυσικής πραγματικότητας.

Σ' ολόκληρο το 19ο αιώνα συνεχίζεται αυτή η διάθεση του Κλασικισμού να εικονογραφήσει τη μυθολογία και την αρχαιότητα, όπως βλέπουμε χαρακτηριστικά στα έργα του Maries, του Feuerbach και του Bocklin.

Στο σύνολό της η ζωγραφική του Κλασικισμού, πέρα απ' τις διαφορετικές τάσεις, είχε ένα κυρίαρχο στόχο. Να εικονογραφήσει τον ιδεατό κόσμο του εγκέφαλου δίνοντας στην εικόνα περισσότερο ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Μια παράδοση εξέλιξη που είχε σαν κατάληξη τον τεχνικό ρεαλισμό της φωτογραφίας. Στην ουσία η οργάνωση της σκηνοθεσίας ενός ζωγραφικού έργου στον Κλασικισμό πήρε μια τέτοια τροπή κι εξέλιξη που καταλήγει καθαρά στις «κατασκευαστικές» συνθέσεις του Σεζάν και κάνει τη διαδικασία της εμφάνισης του «μοντέρνου» κινήματος, στην εποχή που ακολούθησε, πιο κατανοητή και πιο διαφανή.

Η Γλυπτική

Η αναβίωση της κλασικής αρχαιότητας άσκησε οπωσδήποτε πιο έντονη επίδραση στη γλυπτική απ' ότι στη ζωγραφική. Οι αιτίες είναι προφανείς. Κατ' αρχή υπήρχε μια μεγάλη σειρά από γλυπτά έργα της αρχαιότητας που διατηρούνταν σε καλή κατάσταση και θεωρούνταν παραδειγματικά έργα τέχνης. Αντίθετα, τα λίγα ζωγραφικά έργα που διασώθηκαν απ' την αρχαιότητα, ήταν οπωσδήποτε κατώτερης ποιότητας και δε μπορούσαν να μεταφέρουν σ' ένα νεότερο ζωγράφο στοιχεία για μίμηση κι εξέλιξη. Πέρα απ' αυτό κυριαρχούσε μια γενική αντίληψη ότι τα εκφραστικά μέσα της ζωγραφικής, τα χρώματα κι η ατμόσφαιρα, είναι περισσότερο μοντέρνες επινοήσεις. Ακόμη κι ο Winkelmann είχε την ίδια άποψη γι' αυτό, ότι δηλαδή οι γλύπτες είχαν ν' αντιμετωπίσουν μια απ' ευθείας πρόκληση απ' την τέχνη της αρχαιότητας.

Μια πρόκληση που ήταν πολύ πιο άμεση απ' αυτή που είχαν να αντιμετωπίσουν οι αρχιτέκτονες, παρ' όλο που βρέθηκαν πολλά παραδείγματα της κλασικής αρχιτεκτονικής. Οι καινούργιες ανάγκες της μοντέρνας κοινωνίας δεν επέβαλαν την, αυτή καθ' αυτή, μίμηση, γεγονός που άφηνε μεγαλύτερη ελευθερία για ανανέωση στους αρχιτέκτονες. Ο γλύπτης έπρεπε να επαναλάβει απ' ευθείας αυτή την ιδανική ελληνική μορφή διότι δεν υπήρχε κανένα εμπόδιο, ούτε καμιά αναγκαιότητα για καινούργια λειτουργία, ούτε καμιά δυσκολία απ' την τεχνική ή τεχνολογική πρόοδο.

Ανάμεσα στους γλύπτες ξεχωρίζει ο Ιταλός Antonio Canova (1757-1822), που ήταν για την κλασική γλυπτική το ίδιο σημαντικός όπως ο Γάλλος David για την κλασική ζωγραφική. Ο Canova εμπλούτισε το νέο Κλασικισμό με μια σφαιρικότητα, μία ιδιαίτερη απαλότητα και μια εξαιρετικά λεπτή μεταχείριση της επιφάνειας. Επηρεάστηκε απ' το έργο του Winkelmann κι ιδιαίτερα στο πρώιμό του έργο «Θησέας και Μινώταυρος» φαίνεται καθαρά η διατύπωση του Winkelmann για μια έκφραση «μεγαλόπρεπης απλότητας και ήρεμου μεγαλείου».

Πρόκειται για μια ιδανική στατική παράσταση, μαζί με μια τάση συμβολισμού και αλληγορίας, που ενυπάρχει σ' όλη την περίοδο του Κλασικισμού. Ο ήρωας, ο Θησέας, δεν παρουσιάζεται μέσα στη δραματική πάλη, παρά σε μια ήρεμη στάση μετά απ' τη νίκη του. Πολλοί σύγχρονοι του έβλεπαν στο έργο τον αισθητικό θρίαμβο της κλασικιστικής αγνότητας απέναντι στις συγχύσεις του Μπαρόκ. Άλλοι διέκριναν στο έργο μια αλληγορία της νίκης του καλού πάνω στο κακό. Η επιτυχία του «Θησέα» άνοιξε στον Canova το δρόμο για μια διεθνή καριέρα και μια μεγάλη σειρά από κλασικά αγάλματα που ακολούθησε, πρόσθεσε ακόμη πιο μεγάλο θαυμασμό για το έργο του, σε σημείο μάλιστα, που μερικοί να ισχυρίζονται ότι ξεπερνούσε και την αρχαιότητα. Ο Canova πέτυχε, περισσότερο από κάθε άλλο γλύπτη της εποχής του, να εμψυχήσει ζωντάνια και ένταση στη δική του μεταφορά των κλασικών προτύπων και μ' αυτό τον τρόπο έδωσε στην τέχνη του μια μόνιμη ζωτικότητα.

Ο Δανός Bertel Thorvaldsen (1770-1844) ήταν ο σημαντικότερος Ευρωπαίος γλύπτης μετά την εποχή του Ναπολέοντα. Ο Κλασικισμός του ήταν πιο αυστηρός απ' αυτόν του Canova και το πρότυπο του δεν αποτελούσε η ρωμαϊκή αλλά η ελληνική αρχαιότητα. Οι μορφές του εκπέμπουν πολύ περισσότερο, απ' ότι αυτές του Canova, μια ενδογενή ηρεμία, που πλησιάζει πιο κοντά στην ιδέα ενός διαχρονικού ιδεώδους. Παρ' όλα αυτά πολλά έργα του και περισσότερο την τελευταία περίοδο, είναι εντελώς δραματικά. Απ' όλα τα έργα του ξεχωρίζει σίγουρα η παράσταση του «Χριστού με τους Αποστόλους» στον Καθεδρικό ναό της Παναγίας στην Κοπενχάγη. Σ' αυτό το έργο εκφράζει μια βαθιά θρησκευτικότητα καταφέροντας να συγχωνεύσει την κλασική αγνότητα με το θρησκευτικό αίσθημα.

Στον Κλασικισμό της Γερμανίας αναμφίβολα η μεγαλύτερη προσωπικότητα είναι ο Gottfried Schadow (1764-1850) Έζησε αρκετά χρόνια στη Ρώμη κι η φιλία του με τον Canova συνέβαλε σημαντικά και παράλληλα με τη μελέτη της αρχαιότητας στην καλλιτεχνική του εξέλιξη. Όταν επέστρεψε το 1788 στο Βερολίνο, ανέλαβε τη διεύθυνση των *Βασιλικών Εργαστηρίων Γλυπτικής* και

μ' αυτή την ιδιότητα του δημιούργησε τα μεγαλύτερα και γνωστότερα έργα του όπως είναι το διπλό πορταίτο με τις *πριγκίπισσες Λουίζα και Φρειδερίκη*.

Γενικά η εποχή του Κλασικισμού χαρακτηρίζεται απ' την ιδιαίτερη ανάδειξη και σημασία του αγάλματος, που, σε μια ανθρωποκεντρική κατεύθυνση, αγγίζει το ενδιαφέρον της φιλοσοφίας, της φιλολογίας και γενικά των καλών τεχνών αφού εξετάζει τον άνθρωπο και την απεικόνιση του.

Έτσι, για πρώτη φορά ο μοντέρνος άνθρωπος, απελευθερωμένος από τα πολύχρονα αισθητικά και θρησκευτικά δεσμά, εμφανίζεται στο προσκήνιο και προσπαθεί να συνειδητοποιήσει τον εαυτό του στα πλαίσια του ιδεώδους της κλασικής τέχνης. Η μίμηση της αρχαιότητας δεν είναι βέβαια αυτοσκοπός παρά ένα μέσο για να ξαναβρεί και να ξανασυναντήσει η τέχνη την ιδέα του *ωραίου και του αληθινού* που διαμόρφωσαν και διατύπωσαν πρώτοι οι Έλληνες.

Έπιπλα και αντικείμενα καθημερινής χρήσης

Η σταδιακή μετάβαση από τη χειροτεχνία στη βιομηχανία και στη μαζική παραγωγή κατά το 19ο αιώνα, ήταν αποτέλεσμα της επέκτασης των αγορών και των καινούργιων αναγκών που δημιουργήθηκαν. Στον προηγούμενο, στο 18ο αιώνα, η επιτυχία ενός τεχνίτη εξαρτιόταν απ' τις παραγγελίες που εξασφάλιζε από τους αριστοκρατικούς οίκους και τις βασιλικές αυλές. Στις αρχές του καινούργιου αιώνα αυτό δεν αρκούσε πια. Ο δρόμος για τη μαζική παραγωγή άνοιγε κι αυτό επιδρούσε και στη μορφή των αντικειμένων.

Η αυξανόμενη τάση για πιο πρακτικά, πιο άνετα αντικείμενα μπορεί να ερμηνευτεί σα μια προσαρμογή στις ανάγκες και τον τρόπο ζωής του αστικού πληθυσμού. Ο νέος Κλασικισμός απαντούσε στις καινούργιες ανάγκες με πιο απλό τρόπο αντιδρώντας στις πολύπλοκες μορφές του Ροκοκό. Οι γραμμές απλοποιούνταν κι οι μορφές προσανατολίζονταν στις απλές γεωμετρικές βασικές δομές. Δόθηκε μεγάλη σημασία στη συμμετρία, στην ισορροπία και στα απλά, καθαρά χρώματα. Απ' την άλλη μεριά ο προσανατολισμός προς τις μορφές της ελληνικής αρχαιότητας καθόριζε τις λεπτομέρειες στα έπιπλα και στα άλλα αντικείμενα. Συναντούμε σε πάρα πολλά παραδείγματα αντίγραφα της ελληνικής αρχαιότητας, όπως είναι χαρακτηριστικά τα βάζα της αγγλικής εταιρείας Wedwood που ακόμη και σήμερα συνεχίζεται η παραγωγή τους.

Στον τομέα της εσωτερικής αρχιτεκτονικής εντοπίζεται στην περίοδο του Κλασικισμού μια ειδική μεταχείριση στην αισθητική διαμόρφωση των χώρων της καθημερινής διαμονής της αστικής οικογένειας σε αντίθεση με την προηγούμενη αυλική τάση της ιδιαίτερης μεταχείρισης των χώρων υποδοχής. Η στροφή αυτή είχε σαν αποτέλεσμα την ανάδειξη μιας καινούργιας σειράς από έπιπλα, διακοσμητικά υφάσματα, ταπετσαρίες και γενικά ενός ζωγραφικού διάκοσμου που ανταποκρίνονταν στον καινούργιο τρόπο ζωής.

Η εξωτερική μορφή των επίπλων προσανατολίζεται προς την αυστηρή ελληνική γραμμή. Όλα τα έπιπλα τα διακρίνει μια γενική συμμετρία κι οι

αναλογίες τους διέπονται από αρμονικές σχέσεις. Για τη διακόσμηση τους χρησιμοποιούνται αρχαιοελληνικά, ρωμαϊκά και - μετά την κατάκτηση της Αιγύπτου απ' το Ναπολέοντα - αιγυπτιακά στοιχεία, όπως φτερωτοί ταύροι, ανθέμια, άκανθοι, αμφορείς, στεφάνια, σφίγγες, αετοί, γιρλάντες, δελφίνια, καρνατίδες, κ.ά., διακόσμηση που επεκτείνεται απ' τα έπιπλα και στα άλλα αντικείμενα. Τα υφάσματα κι ιδιαίτερα αυτά που προορίζονταν για μαξιλάρια και καλύμματα τα διακρίνει μια πλούσια χρωματική αντίθεση.

Στη σκηνοθετική αντίληψη για την οργάνωση του εσωτερικού χώρου, η τοποθέτηση του τραπεζιού και των καθισμάτων ακολουθεί πάντα μια ευθύγραμμη αυστηρή συμμετρικότητα στον χώρο, πράγμα που δίνει στην παρουσίαση μια μεγαλοπρέπεια. Ένα τυπικό έπιπλο της εποχής είναι το λεγόμενο *Ρεκαμιέ*, ένα κρεβάτι εμπνευσμένο απ' τα ελληνικά ανάκλινδρα, που έγινε γνωστό απ' την κυρία Julie Ricamier - στο σαλόνι της οποίας συναντιόταν η πολιτική, πνευματική και καλλιτεχνική ηγεσία στην περίοδο της επανάστασης και της παλινόρθωσης. Η κυρία Ricamier εμφανίζεται σε πίνακα του David να αναπαύεται σ' ένα τέτοιο κρεβάτι.

Τα τραπεζία είχαν τη δική τους ιδιαίτερη έκφραση. Στην αρχή η επιφάνεια τους στηρίζονταν στο κέντρο με μια ανάγλυφη κολώνα, αργότερα με περισσότερα πόδια-κίονες, ευθύγραμμα και διακοσμημένα με κιονόκρανα, απολήξεις ποδιών λιονταριών, ή άλλες ανάγλυφες μορφές.

Με την εξέλιξη του Κλασικισμού έγιναν πολλές προσπάθειες να αναπαρασταθούν και να κατασκευαστούν ακριβή αντίγραφα των αρχαίων ελληνικών και ρωμαϊκών επίπλων όπως είναι αυτά που απεικονίζονται στις παραστάσεις των αγγείων και στις τοιχογραφίες. Για να τονιστεί η αρχαιοπρεπής απόδοση μάλιστα, έβαζαν επίχρυσο διάκοσμο που θεωρούνταν σύμβολο του αρχαίου επίπλου. Ο ελληνικός μαϊανδρος χρησιμοποιήθηκε σε πολλές μορφές και παραλλαγές, σα διαχωριστικό στοιχείο, σαν απόληξη επιφανειών και οπωσδήποτε σα διάκοσμος σε τάπητες, υφάσματα και ταπετσαρίες. Γενικά, στη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων την περίοδο του Κλασικισμού, κυριαρχεί αυτή η συνθετική ενότητα που συνδέει όλα τα επί μέρους στοιχεία σ' ένα σύνολο που διαρρέεται απ' τα ιστορικά σύμβολα.

Ενδιαφέρον στην ιστορία του επίπλου έχει και η τάση για μία πιο αναπαικτική λειτουργία, που οπωσδήποτε συνδέεται με την κατασκευαστική αστική απλοποίηση. Το αποκορύφωμα αυτής της *απλοποιημένης κατασκευής* φαίνεται καθαρά στην ιδιοφυή επινόηση του Αυστριακού Thonet να κατασκευάσει τα έπιπλα από λυγισμένα ξύλα, δίχως περιττό διάκοσμο. Η περίφημη καρέκλα του No 4, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην έκθεση του 1850, γνώρισε μεγάλη επιτυχία και - από τότε που το καφενείο Daum της Βιέννης αγόρασε και χρησιμοποίησε απ' αυτές, - έγινε η πιο δημοφιλής καρέκλα καφενείου. Παράγεται ακόμη και σήμερα κι η παραγωγή της ξεπέρασε τα 50 εκατομμύρια κομμάτια. Ο απλός και κομψός σχεδιασμός του Thonet είναι ένα από τα πρώτα παραδείγματα καλού βιομηχανικού σχεδίου που η ποιότητα του εξαρτάται απ' τις δυνατότητες της μηχανοποιημένης παραγωγής.

Το κάθισμα του Thonet λειτουργεί και σα σύμβολο της δημοκρατικής «κάθαρσης» αφού το κάθισμα-θρόνος έχασε τις λειτουργίες της πομπώδους

εμφάνισης και της παρουσίας. Στο κάθισμα του Thonet εντοπίζουμε αυτή τη λεπτή δομή, που μπορεί να φτάνει σε μια τέτοια κατασκευαστική αφαίρεση κι όμως να διατηρεί ακόμη τη μνήμη του προτύπου της, την κυκλική στερεομετρία της δωρικής τάξης, χαρακτηριστικό στην ουσία του Κλασικισμού, που οδηγεί στη δημοκρατικοποίηση του έπιπλου με τα μέσα της βιομηχανικής μαζικής παραγωγής.

Η προέκταση της ελληνικής διαμόρφωσης του Κλασικισμού στα αντικείμενα των εφαρμοσμένων τεχνών και γενικά σ' ό,τι αναφέρεται στη διαμόρφωση και εξοπλισμό των εσωτερικών χώρων, μίκραιναν στην ουσία αυτή τη μεγάλη ιδέα, που γίνονταν έτσι χειροπιαστή και προσιτή σ' όλο τον κόσμο. Απαλλαγμένη προς το τέλος της περιόδου απ' τα διακοσμητικά, μορφολογικά βάρη, εμφανίζει στο βάθος μια νέα δομή.

Οι δύο χαρακτηριστικές αυτές επιδράσεις της ελληνικής αρχαιότητας στην εποχή του νέου Κλασικισμού, το 19ο αιώνα, απ' τη μια η *πιστή αντιγραφή των ελληνικών προτύπων* κι απ' την άλλη το μέτρο της *απλότητας*, οδήγησε στην ουσιαστική σύλληψη της *απλούστερης μορφής*, που άλλαξε ουσιαστικά και τη δομή του πολιτισμού του 20ου αιώνα.

Η Κλασική απέναντι στη Γοτθική Τέχνη

Είναι ενδιαφέρον να εμβαθύνουμε στο πρόβλημα του διχασμού των βόρειων, των πέραν των Άλπεων, πολιτισμών της Ευρώπης και ν' ασχοληθούμε με τις θέσεις και τις αντιθέσεις ανάμεσα στη μορφολογία της ελληνικής τέχνης και στα μορφολογικά προβλήματα της γοτθικής τέχνης.

Ο Άγγλος ιστορικός της τέχνης Herbert Reed για να εξετάσει και να εξηγήσει πολλά φαινόμενα της μοντέρνας τέχνης και ιδιαίτερα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, αναφέρεται στις δημοσιεύσεις του Γερμανού Wilhelm Worringer, που διατύπωσε για πρώτη φορά μια διαυγή θεωρία για τα ψυχολογικά κίνητρα που κάνουν να διαφέρει η τέχνη του Βορρά απ' την κλασική τέχνη του Νότου.

Για πρώτη φορά, μετά τις περιπέτειες του Γκαίτε, οι καλλιτέχνες του Βορρά στηρίζονται σε μια παράδοση που βρίσκεται ριζωμένη στον τρόπο ζωής και στην κοινωνιολογική εξέλιξη των, πέραν των Άλπεων, λαών. Οι διαφορές είναι καθαρές, η στάση του κλασικού ανθρώπου, που αναπτύχθηκε στον οργανικό κόσμο και για τον οποίο η τέχνη είναι μια αρμονική απεικόνιση αυτού του γαλήνιου κόσμου, δεν ήταν αρκετά εκφραστική και ικανοποιητική για το βόρειο άνθρωπο. Ο βόρειος χρειαζόταν το πάθος που καταδυναστεύει τον ανόργανο κόσμο. Η ψυχική του κατάσταση δημιουργεί μια ανιχνεύουσα ορμητική κινητικότητα, μια ανήσυχη δραστηριοποίηση, που τον οδηγεί στην αγωνιώδη αφαίρεση και την παραμόρφωση των φυσικών σχημάτων, φαινόμενο που συνοδεύει την ιστορική εξέλιξη της βόρειας τέχνης. Αυτή η αναζήτηση της τελικής λύτρωσης δε μπορούσε να βρει καμία ανακούφιση και γι' αυτό κατέφευγε στη μέθη και στην έκσταση, γεγονός που οδήγησε σ' ένα

παθιασμένο ύφος με άμετρο χαρακτήρα. Αυτή η γοτθική ψυχή αντικατοπτρίζεται πολύ καθαρά στο βόρειο διάκοσμο με τις καμπύλες των αισθημάτων της, τον παροξυσμό και τις υπερβολές που διαγράφει, ανικανοποίητη, πάντα με μια ακόρεστη δίψα για ορμή και άνοδο.

Απέναντι σε μια, εχθρική κατά βάση, φύση και λιγοστό φως που δε βοηθά τη φυσική διέξοδο και την καθαρή όραση, η βόρεια σκέψη δε μπορεί να φτάσει στην ευτυχία της γνώσης που χαρακτηρίζει τον κλασικό άνθρωπο και το μόνο που της απομένει, χάνοντας κάθε φυσική ευχαρίστηση, είναι να ζήσει μία αρρωστημένη, τεχνητή ικανοποίηση. Δυστυχισμένη απ' την πραγματικότητα κι αποκλεισμένη απ' τη φυσικότητα, βλέπει, σα μοναδική δυνατότητα, την άνοδο σ' ένα κόσμο του υπερπραγματικού, του υπεραισθητού. Χρειάζεται αυτή την παραλλαγή του βαθύτερου αισθήματος για να ξεφύγει απ' τον εαυτό της κι επειδή στη γοτθική ψυχή λείπει η διαύγεια κι η ηρεμία, δεν της μένει τίποτε άλλο παρά να ανεβάσει την ανησυχία και την ασάφεια της ως εκείνο το σημείο που θα της φέρει τη μέθη της ανεξέλεγκτης πλέον υπερπραγματικότητας και τη λύτρωση.

Η αναγκαιότητα της δραστηριοποίησης του ανθρώπου του Βορρά, που έχει αποκλειστεί από τη διαδικασία της συνειδητοποίησης της πραγματικότητας, μεταφέρεται, λόγω της έλλειψης αυτής της φυσικής ακολουθίας, σε μια αρρωστημένη δραστηριοποίηση της φαντασίας. Αφού δε μπόρεσε να μετατρέψει την πραγματικότητα σε μια διαυγή συνειδητοποίηση, σε φυσικότητα, η δραστήρια αυτή φαντασία αντικαθιστά την πραγματικότητα και τη μετατρέπει σ' ένα μεταλλαγμένο κόσμο γεμάτο φαντάσματα.

Όλα μετασχηματίζονται σε απόκρυφα και φανταστικά. Πίσω από την οπτική επίφαση των πραγμάτων παραμονεύουν αυτές οι μεταλλαγμένες εικόνες, κρύβεται η καρικατούρα και πίσω απ' τα άψυχα αντικείμενα καιροφυλακτεί μια παράξενη, αόρατη κι άυλη ζωή, καθιστώντας και μετουσιώνοντας κάθε τι το πραγματικό σε παράλογο κι απόκοσμο.

Μία άγρια, φανταστική ορμή ανοίγεται, που ξεκινά απ' το πολύπλοκο και το ανακατεμένο παιγνίδι των γραμμών του βόρειου διάκοσμου και φτάνει με μια υπόγεια γραμμή στη λεπτεπίλεπτη και πολύπλοκη τέχνη της κατασκευής της γοτθικής αρχιτεκτονικής κι απ' την παράλογη φαντασίωση της πνευματικής ανωριμότητας, στην πολύπλοκη κατασκευή του σχολαστικισμού. Κοινό στοιχείο όλων είναι η ορμή της κίνησης που χάνεται στο άπειρο χωρίς να μπορεί να συνδέεται κάπου μ' ένα αντικείμενο.

Αυτή η στάση του ανθρώπου του Βορρά, όπως αναφέρει ο Worringer στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του «Μορφολογικά Προβλήματα της Γοτθικής Τέχνης», οδηγεί στον *ατομικισμό και τον κατακερματισμό*. Η προσωπικότητα δεν καλλιεργείται για κοινωνικούς λόγους. Έτσι η συνειδητοποίηση του ατόμου δεν εμφανίζεται όπως στην εποχή της Αναγέννησης σαν αυτοεπιβεβαίωση, αυτοπεποίθηση και προσωπική ανύψωση, μα αντίθετα. Στο βόρειο άνθρωπο το φαινόμενο του ατομισμού καταλήγει στην ατομική απάρνηση, στην αυτοπεριφρόνηση, στην προσωπική αδιαφορία και στην αυτοκαταστροφή. Απ' την άλλη πλευρά ο ατομισμός αυτός απομάκρυνε τον καλλιτέχνη απ' το κοινωνικό σύνολο και τα κίνητρά κι οι ιδέες

του έχουν για αφετηρία την ατομική ενδοσκόπηση και την προσκόλλησή του στη δική του υποκειμενικότητα.

Με τις δημοσιεύσεις του αυτές, «Μορφολογικά Προβλήματα της Γοτθικής Τέχνης» αλλά και «Αφαίρεση και Διαίσθηση», ο Worringer έδωσε από το 1912, στους λαούς της Βόρειας Ευρώπης και ιδιαίτερα στους Γερμανούς, την αισθητική και ιστορική δικαίωση μιας τέχνης που ξεχωρίζει καθαρά απ' τον Κλασικισμό, μιας τέχνης που είναι ανεξάρτητη απ' τη γαλλική και μεσογειακή παράδοση.

Το ότι οι λαοί του Βορρά είχαν αναπτύξει στο παρελθόν μια δική τους μορφή της τέχνης ήταν γνωστό απ' την Αναγέννηση. Η ονομασία «Γοτθική Τέχνη» που δόθηκε σ' αυτή την τέχνη είχε αρχικά υποτιμητικό χαρακτήρα. Δε θα ήταν δύσκολο να εξηγήσει κανείς την τέχνη αυτή με τους κλιματολογικούς και οικονομικούς συντελεστές μέσα στους οποίους δημιουργήθηκε. Ο Worringer όμως προσπάθησε στο βιβλίο του να αποδείξει ότι το στυλ αυτό ήταν αναπόφευκτο, σαν αναγκαστικό αποτέλεσμα του χαρακτήρα των, πέραν των Άλπεων, λαών. Για το Worringer το βόρειο στυλ εξομοιώνεται στην πράξη με το βόρειο άνθρωπο. Απέναντι στη χαρούμενη και γεμάτη φινέτσα διάφανη τέχνη του κλασικού ανθρώπου, η βόρεια τέχνη είναι ανήσυχη, γεμάτη αγωνία.

Ο Worringer κάνει την υπόθεση ότι η μορφολογική επιθυμία του ανθρώπου σε κάθε ιστορική εποχή είναι αντίστοιχη έκφραση των σχέσεων του με τον κόσμο που τον περιβάλλει και γι' αυτό το βόρειο περιβάλλον, με την αυστηρότητα, το κρύο και τη σκοτεινότητα του, υπέθαλπε στον άνθρωπο πάντοτε ένα αίσθημα της ανασφάλειας, της ταραχής και της αγωνίας. Ο Worringer εξετάζει τις αρχικές αιτίες και την εξέλιξη αυτής της τέχνης και δείχνει γιατί, η έντονη γραμμικότητα της, έφτασε σ' αυτή τη γραφική έκφραση αυτών των αισθημάτων.

Η γοτθική ψυχή εκφράζει αυτή την παθιασμένη ανησυχία, όχι μόνο στο διάκοσμο και στην αρχιτεκτονική έκφραση, αλλά και σ' ολόκληρη τη βόρεια ποίηση και λογοτεχνία. Η ψυχική κατάσταση του ανθρώπου στο βορρά χαρακτηρίζεται απ' αυτή τη μεταφυσική αγωνία. Αφού είναι αποκλεισμένη απ' την ηρεμία και τη διαύγεια, - τα βασικά χαρακτηριστικά της κλασικής τέχνης, - δεν της μένει τίποτε άλλο, παρά να οδηγήσει την ανησυχία και τη σκοτεινότητα ως το σημείο, που θα της φέρει έκσταση και λύτρωση.

Εύκολα κανείς μπορεί ν' ανακαλύψει πολλές παράλληλες σχέσεις τόσο στα φιλολογικά έργα, όπως του Τζόους και του Μπρέχτ ή τα ποιήματα του Έζρα Πάουντ, όσο και στην αρχιτεκτονική της εποχής μας, όπως χαρακτηριστικά διακρίνεται στα σχέδια, μεταξύ άλλων, των Frank Lloyd Wright και Le Corbusier, όπου ξεχωρίζει αυτό το μπερδεμένο παιγνίδι των γραμμών κι αυτή η περιπλεγμένη τέχνη της κατασκευής. Με τη θεωρία του Worringer μπορούν να εξηγηθούν και να γίνουν κατανοητά πολλά κινήματα της μοντέρνας τέχνης κι αναμφίβολα ο Φουτουρισμός κι ο Σουρεαλισμός. Άλλωστε κι ο Kandinsky επιβεβαιώνει αυτή τη θέση μιλώντας για την *εσωτερική αναγκαιότητα* που είναι η έκφραση του έργου τέχνης, κι αποτελεί τη θεωρητική βάση του εξπρεσιονισμού.

Η μεταφυσική αυτή αγωνία, που κατά το Worringer προέρχεται απ' το μεσαιωνικό άνθρωπο του Βορρά, σήμερα έχει εξαπλωθεί σ' όλο τον κόσμο. Έτσι μπορούμε να συσχετίσουμε την τάση του Κονστρουκτιβισμού, σε μια παράλληλη ασυνείδητη μεταφορά αυτής της ψυχικής διάθεσης, σε μια παράλληλη μοντέρνα έκφραση του γραμμικού διάκοσμου και του μυστικιστικού περιεχόμενου της γοτθικής αρχιτεκτονικής τέχνης.

Ο Κλασικισμός Σήμερα

Η ιστορία παίζει ουσιαστικό και πρωτεύοντα ρόλο στην αρχιτεκτονική, γιατί κάθε αρχιτέκτονας που έχει ν' αντιμετωπίσει ένα αρχιτεκτονικό ή πολεοδομικό έργο είναι αναγκασμένος ν' ασχοληθεί πάντα με ιστορικά προβλήματα, με το παρελθόν, με τη λειτουργία του παρελθόντος και το παρόν. Έτσι ο αρχιτέκτονας μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα είδος ιστορικού που παράγει σχέσεις πέρα απ' την εποχή του, δηλαδή πολιτισμό κι επειδή ο πολιτισμός βασίζεται στην ικανότητα του ανθρώπου να θυμάται, ο αρχιτέκτονας κτίζει μια οπτική ιστορία.

Γι' αυτό τα όσα γράφει ο T. S. Eliot για τους συγγραφείς είναι το ίδιο ουσιαστικά και αναγκαία και για τους αρχιτέκτονες: «Στην κατανόηση της ιστορίας ανήκει όχι μόνο η συνειδητοποίηση των περασμένων, των γεγονότων του παρελθόντος, αλλά κι αυτών του παρόντος. Αυτή η κατανόηση της ιστορίας αναγκάζει τον άνθρωπο να γράφει όχι μόνο με τη συνειδητοποίηση της δικής του γενιάς, αλλά με μια αίσθηση για το σύνολο της ευρωπαϊκής γραμματολογίας απ' τον Όμηρο και μετά, που συμπεριλαμβάνει και τη συνολική δημιουργία της δικής του χώρας, όπου θα ενταχθεί και θα συνδεθεί κι αυτός σε μια διαδοχική συνέχεια...».

Ο σύγχρονος αμερικάνος αρχιτέκτονας Robert Stern στο βιβλίο του «Σύγχρονος Κλασικισμός» παρουσιάζει με πολύ εντυπωσιακό τρόπο τις μεταμορφώσεις και τις μεταλλαγές της κλασικής αρχιτεκτονικής στη σημερινή εποχή. Σήμερα, γράφει, μετά από μισό αιώνα ανιστόρητου φονξιοναλιστικού *Μοντερνισμού*, ο Κλασικισμός θεωρείται το επικρατέστερο διεθνές στυλ της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Παρ' όλο που πριν λίγα χρόνια ο Κλασικισμός είχε θεωρηθεί ξεπερασμένος, σήμερα βρίσκεται πάλι στο κέντρο της αρχιτεκτονικής συζήτησης, πάλι πολύτιμος και αναγκαίος για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική σκέψη και πρακτική. Για πολλούς μάλιστα είναι η νέα αρχιτεκτονική. Όποιος εξετάσει με προσοχή την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα θα επιβεβαιώσει ότι ο Κλασικισμός έπαιξε ένα πολύ πιο σημαντικό και καθοριστικό ρόλο απ' ό,τι πιστευόταν μέχρι σήμερα. Αυτό άλλωστε διαπιστώνεται κι απ' το γεγονός ότι τα διάφορα αντικλασικά κίνητρα των οπαδών του Μοντερνισμού αξιολογούνται και αποτιμούνται με κριτήριο πάλι την κλασική παράδοση.

Η εκφραστική, συμβολική γλώσσα του Κλασικισμού δεν μπορεί να βρει αντίστοιχη και να συγκριθεί με καμιά μορφολογική γλώσσα της δυτικής

αρχιτεκτονικής. Ο Κλασικισμός μας εισάγει σ' ένα διάλογο μεταξύ του εξιδανικευμένου αρχαίου κόσμου και του, σε διαρκή εξέλιξη, παρόντος.

Ο Κλασικισμός, όπως τον βλέπει ο Stern, αποτελεί τη μορφολογική έκφραση των σύγχρονων κοσμικών εγκαταστάσεων του δυτικού κόσμου.

Αντιπροσωπεύει την ανοιχτή και εγκαθιδρυμένη περιοχή της μοντέρνας ζωής.

Ο Κλασικισμός δεν αφήνεται να ταυτιστεί με καμία συγκεκριμένη ιδεολογία, αλλά περιγράφει και παρουσιάζει το ψηλότερο σημείο που μπορεί να φτάσει μια κοινωνία. *«Όπως το μνημείο του Lincoln, είναι ένα κάλεσμα για χειραφέτηση που αντλεί τη δύναμη του από μια αναγκαστική ερμηνεία της ελληνικής δημοκρατίας».*

Ο Κλασικισμός αποτελεί το μοναδικό ευρύτατο και διαχρονικό σύστημα σύνθεσης που φέρνει μια τάξη στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Αποτελεί επίσης τη μοναδική διαμορφωμένη γλώσσα προέκτασης της αρχιτεκτονικής μορφής. Είναι μια παράδοση και ταυτόχρονα μια γλώσσα πλούσια σε συντακτικούς κανόνες και σε ρητορική δυνατότητα.

Ο Κλασικισμός διευκολύνει τη μέθοδο για τη σύνθεση και το χαρακτηρισμό μιας οικοδομής. Δρα σε πνευματικά και υλικά επίπεδα κι όπως αναφέρει ο Edwin Lutyens είναι *η ανώτατη σχολή της αρχιτεκτονικής*. Προσφέρει στο δημιουργό ένα σύστημα αρμονικής σφαιρικότητας όπου κι η παραμικρή λεπτομέρεια συνδέεται επίσης σ' ένα μεγαλύτερο σύνολο. Και παράλληλα είναι η πιο αφηρημένη και πιο πολύπλοκη γλώσσα στην οποία μπορεί να εκφραστεί η Αρχιτεκτονική.

Καμιά άλλη αρχιτεκτονική παράδοση δεν ασχολείται τόσο έντονα με τη διαμόρφωση των δημόσιων και ιδιωτικών χώρων σε σχέση με το ανθρώπινο μέτρο. Κι αυτή η προσπάθεια υπογραμμίζει ακόμη την αγνή ομορφιά των περιγραμμάτων και των διάκοσμων που πλαισιώνουν τις κλασικές οικοδομές.

Οι άνθρωποι κερδίζουν πλούσιες εμπειρίες όταν για δεύτερη και τρίτη φορά σταθούν να θαυμάσουν τα παιγνίδια που κάνει το φως πάνω στις ανάγλυφες επιφάνειες, το μορφολογικό νατουραλισμό των άκανθων, τα ανθέμια και τα έμπλεχτα, τις γιρλάντες, τα κείμενα των επιγραφών, ή την εκφραστική ανάταση των κιόνων. Ο Κλασικισμός - αν αξιολογηθεί σα μορφολογική έκφραση, - συμπεριλαμβάνει και ενσωματώνει όλο αυτό τον πλούτο που πηγάζει απ' τα βάθη του.

Ο ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Η Εποχή του Γκαίτε

Ο Κλασικισμός στην Κεντρική Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γερμανία συνδέεται πολύ στενά με μια προσωπικότητα που σημάδεψε ολόκληρη την ιστορική περίοδο από το τέλος του 18ου αιώνα, το μεγάλο δημιουργό, φιλόσοφο, ποιητή και πολιτικό Johann Wolfgang von Goethe.

Μας χωρίζει περισσότερο από ενάμισι αιώνας απ' την εποχή του Γκαίτε. Άνθρωποι και έργα της εποχής του βρίσκονται ανάμεσα σε τρεις πολέμους και σε δυο μεγάλες κοινωνικές επαναστάσεις (1756-1830).

Όταν στα 1806 στην Ιένα συνάντησε το Ναπολέοντα, τον άνθρωπο που αναδιαμόρφωσε ριζικά το χάρτη της Ευρώπης, είχε μαζί του μια συνομιλία απ' την οποία σώζεται ένα πολύ χαρακτηριστικό απόσπασμα που αντιπροσωπεύει μέσα σε λίγες λέξεις όλη την εποχή.

«Τι θέλει σήμερα ο άνθρωπος απ' την Τύχη;

Η πολιτική είναι η Τύχη!»

Η σημασία που είχαν για τις επόμενες γενιές τα λόγια, που ένας κατακτητής στο απόγειο της δόξας και της δύναμης του, απηύθυνε σ' έναν άνθρωπο του πνεύματος και της αέναης δημιουργικής πράξης, μπόρεσε να γίνει κατανοητή πολύ αργότερα, όταν και οι 40 νίκες του Ναπολέοντα χάθηκαν στις παγωμένες στέπες της Ρωσίας και στα πεδία των μαχών της Γερμανίας, της Αυστρίας και της Γαλλίας.

Στις αντιδράσεις κι ανακατατάξεις που ακολούθησαν τη, γεννημένη απ' τη Γαλλική Επανάσταση, περιπετειώδη αυτή περίοδο της ατομικής ηγεμονίας, εμφανίζονταν μέσα απ' την αστική τάξη τα πρώτα καινούργια πνεύματα και προπομποί, που στη δύναμη της «Τύχης της Πολιτικής» συμπλήρωναν τις δυνάμεις της τεχνικής, της οικονομίας, της κυριαρχίας του χρήματος. Έτσι λίγο πριν το θάνατο του Γκαίτε επικρατούν, σα συνέπειες και αποτελέσματα της επανάστασης του Ιουλίου του 1830, οι ιδέες του φιλελευθερισμού και της αστικής δημοκρατίας, που άνοιξαν το δρόμο σ' έναν αιώνα άκρατου τυχοδιωκτισμού, στις υλικές και οικονομικές αξίες, σε κοινωνικούς αγώνες και αλλαγές.

Μέσα σ' αυτά τα ιστορικά πλαίσια η ζωή του Γκαίτε φαίνεται σταθερότερη απ' όλες τις πολιτικές μεταβολές κι ανακατατάξεις, ανέγγιχτη απ' όλα αυτά τα γεγονότα, με μια αξιοθαύμαστη και παραδειγματική σταθερότητα να λάμπει για πάνω από εκατόν πενήντα χρόνια στο ευρωπαϊκό στερέωμα. Ο άνθρωπος αυτός και η πνευματική ηγεσία της Γερμανίας προσπαθούσαν, τόσο πληθωρικά και με τόση δημιουργική δύναμη, να επηρεάσουν την πνευματική ζωή του έθνους τους απέναντι στις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις.

Αγωνίζονταν όλοι για μια πνευματική ενότητα στη διαμόρφωση της ζωής αλλά και της πολιτικής που ήλπιζαν να συναντήσουν μέσα από ένα «γερμανικό»

αλλά και κοσμοπολίτικο τρόπο. Όπως όλοι οι πρόδρομοί τους στο πνεύμα, απευθύνθηκαν στις ιερές και ψυχικές δυνάμεις του λαού τους. Απ' αυτές διαμόρφωσαν μια μεταφυσική, ηθική και καλλιτεχνική συνειδητοποίηση για μια πνευματικά ενιαία Γερμανία, τόσο αχώριστη στο λόγο, στη γραφή, στη μουσική, στην αρχιτεκτονική, που είναι δύσκολο να κατανοηθεί μέσα απ' την πραγματικότητα της σημερινής εποχής.

Αυτή η πνευματική πράξη, που για μια μοναδική φορά χαρακτηρίστηκε με το επίθετο «κλασική», καθιερώθηκε, αναγνωρίστηκε και θαυμάστηκε απ' τις επόμενες γενιές. Η επίδραση όμως κι η σημασία της για το σύνολο του πληθυσμού αλλά και στη γενική εξέλιξη του πολιτισμού και της γερμανικής ιστορίας δέχθηκε πολλές κριτικές τοποθετήσεις. Για πολλούς η εποχή αυτή χαρακτηρίστηκε σαν το αποκορύφωμα μιας μεγάλης ευρωπαϊκής κουλτούρας την οποία ακολούθησε ο φτωχός κόσμος του τεχνικού πολιτισμού των ημερών μας. Για άλλους είναι ένας κόσμος κλειστός στον εαυτό του, μια διανοητική περιπέτεια που έμεινε μακριά απ' το λαό κι όπου μόνο μορφωμένοι και ιδεαλιστές είχαν πρόσβαση.

Σήμερα η επιστημονική έρευνα προσπαθεί να αποκαταστήσει μια καθαρή εικόνα της εποχής και να φτάσει σε μια ενιαία κοινή αντίληψη. Συνδέει όλα τα επί μέρους συμβάντα σ' ένα γενικό σύστημα, θεωρεί τις αντιπαραθέσεις σαν παραλλαγές του ίδιου φαινομένου και ξεχωρίζει το γεγονός ότι στην πνευματική ιστορία της Γερμανίας και της Κεντρικής Ευρώπης πρόβαλε μια, άγνωστη μέχρι τότε, δημιουργική δύναμη που κατάφερε να σταθεί δημιουργικά απέναντι στο διχασμό ανάμεσα στο ιδανικό και στη ζωή, ανάμεσα στην εμπειρία και στην ιδέα, ανάμεσα στην ελευθερία και στη φόρμα.

Οπωσδήποτε από τότε και μέχρι σήμερα όλο και βαθαίνει το χάσμα, απ' τη μια μεριά ανάμεσα στην οικονομική και κοινωνική αναγκαιότητα κι απ' την άλλη στο φαινόμενο που διαπερνά τη ζωή μ' ένα ενιαίο πνεύμα σε μια μορφή αρμονικής ανθρώπινης διαμόρφωσης, σε τέτοιο βαθμό που, ακόμη και μια προσωπικότητα όπως ο Γκαίτε, δεν μπόρεσε να επιδράσει άμεσα, ουσιαστικά και εκτεταμένα στη λαϊκή συνειδητοποίηση με μια ζωντανή και όχι θεωρητική παράδοση.

Μετά τον θάνατο του Γκαίτε το 1833 η εικόνα της Ευρώπης και ιδιαίτερα της Γερμανίας αλλάζει ριζικά με τις τεχνολογικές ανακαλύψεις και την εκβιομηχάνιση. Ο Γκαίτε που συνειδητοποιούσε αυτή την αλλαγή έγραφε: «Η μηχανική τεχνολογία που τα καταλαμβάνει όλα με ταιριασμένα και με φοβίζει. Ξετυλίγεται σιγά - σιγά σε μια καταγίδα που κυριεύει τα πάντα. Από μας εξαρτάται να σταθούμε όρθιοι απέναντι σ' αυτή την καταγίδα, να αισθανθούμε ταπεινοί αλλά και ισχυροί συγχρόνως, όσο χρειάζεται, για να ξαναδοκιμάσουμε πάλι να βρούμε μια αξία και μια τάξη στη διαμόρφωση της ζωής μας».

Η εποχή του Γκαίτε είναι μια προειδοποίηση και μια παραβολή μπροστά στο φαινόμενο της τύχης, να παραμείνουμε σταθεροί και να ξαναρχίσουμε απ' τις ανώτερες εκείνες περιοχές απ' όπου αντλούσε δυνάμεις και ο ίδιος. Όπως και άλλες ξεχωριστές πνευματικές προσωπικότητες του γερμανικού χώρου ο Γκαίτε αντλούσε απ' τη λαϊκή πίστη και, χωρίς οπωσδήποτε να φτάσει σε μια

αρμονική διάταξη, συνειδητοποίησε τις σωτήριες δυνάμεις της υποχρέωσης και της ευθύνης. Δεν έφτασε σε μια συγκεκριμένη πνευματική διαμόρφωση παρά σε μια συνεχή διάθεση για αλλαγή. Απ' τις αδυναμίες προέρχονταν κι οι αρετές.

Η Γερμανική τραγικότητα

Στην προσπάθεια να διαλευκάνουμε το φαινόμενο της γερμανικής «ελληνικότητας» πρέπει να καταφύγουμε στην πολυπλοκότητα της ψυχολογίας του βάθους για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε την προσπάθεια των Γερμανών να καθορίσουν την ταυτότητα τους στην πάροδο της ιστορίας. Σε μια εθνολογική σύνοψη της γερμανικής παράδοσης έχουμε ν' αντιμετωπίσουμε μια σταθερή δομή, η διευκρίνιση της οποίας θα βοηθήσει να δούμε πιο καθαρά και τη μεγάλη «πτώση» του γερμανικού συστήματος στην περίοδο του εθνικοσοσιαλισμού.

Στο κέντρο της έρευνας αυτής εντοπίζουμε το σχετικά απόλυτο φαινόμενο του «διχασμού» που εμφανίζεται σ' όλες σχεδόν τις μεγάλες προσωπικότητες του γερμανικού έθνους. Οι δημιουργικές δυνάμεις του γερμανικού κόσμου προέρχονται απ' τις αντιπαραθέσεις που εμφανίζονται σε κάθε περίοδο. Αρχίζοντας απ' το 200 μ.χ. ανάμεσα στο βαρβαρικό και ρωμαϊκό στοιχείο, το 800 μ.χ. στο ειδωλολατρικό και χριστιανικό, το 1200 ήταν το ρωμανικό και το γοτθικό, το 1500 Αναγέννηση και Μπαρόκ, το 1800 ο Κλασικισμός κι ο Ρομαντισμός.

Δυο διαφορετικά ρεύματα που διαπερνούν ταυτόχρονα τον εσωτερικό κόσμο των Γερμανών. Το ένα για τη δημιουργία ενός κόσμου πραγματικού, άμεσου και τ' άλλο που αναφέρεται σ' έναν κόσμο του υπερπέραν. Ο πνευματικός και ψυχικός αγώνας, μια ολόκληρη χιλιετηρίδα, είναι η προσπάθεια να συνδεθούν και να συνδυαστούν τα δυο αυτά ρεύματα. Είναι δυο διαφορετικά ένστικτα που έχουν τις ρίζες τους σε αρχαϊκά βαθύτερα στρώματα, που ξεκινούν απ' τη γεωπολιτική και πολιτισμική πραγματικότητα της ίδιας της χώρας τους. Απ' τη μια πλευρά είναι η δυναμική σύνδεση με τη γη, απ' όπου βγαίνει η λαϊκότητα, το μόνιμο και η δύναμη για ανώτερα. Κι απ' την άλλη μεριά εμφανίζεται μια μεγάλη ανησυχία, φόβος κι αγωνία που σπρώχνει τους Γερμανούς, αλλά κι όλους τους, πέρα των Άλπεων, Ευρωπαίους να εγκαταλείπουν τη χώρα τους και ν' αρχίζουν να περιοδεύουν, ψάχνοντας να συναντήσουν μια χώρα πιο πλούσια, πιο διαυγή, με πιο χαρούμενο κλίμα για το σώμα και την ψυχή.

Αυτό που ριζώνει και μένει κατευθύνεται από τις δυνάμεις του γοτθικού στοιχείου, του μυστικισμού, της μουσικής, δυνάμεις που αναφέρονται σε φιλοσοφικά οικοδομήματα, μια στροφή προς το υπερπέραν και το μεταθανάτιο, ένα υπερπέραν που αρχικά βιώθηκε στην ψυχή. Αυτό που

εγκαταλείπει και περιοδεύει αδελφώνεται με τις δυνάμεις του ρωμανικού στοιχείου, της Αναγέννησης, του Κλασικισμού. Είναι μια στροφή σ' έναν πιο ανοιχτό και προσιτό κόσμο, έναν κόσμο που δημιουργήθηκε στο πνεύμα.

Αυτό που μένει και ριζώνει ακολουθεί τη μεγάλη πορεία του γοτθικού κόσμου δύση-ανατολή, που αρχίζει απ' τις ορεινές περιοχές της Βόρειας Γαλλίας, παίρνει στο Ρήνο μια ιδιομορφία γερμανική και μεταφέρεται απ' το Ρήνο μέχρι την Ανατολική Πρωσία και τις χώρες της Βαλτικής.

Το «περιοδεύον ένστικτο» ακολουθεί τη γραμμή από Βορρά προς Νότο και σκορπά τις δυνάμεις σ' όλη τη Νότια Ευρώπη απ' την Ιταλία μέχρι την Ιβηρική χερσόνησο. Αυτό το νότιο ήταν η κινητήρια δύναμη των μεγάλων Γερμανών αυτοκρατόρων στα χρόνια του Μεσαίωνα που καθόριζε για αιώνες την ευρωπαϊκή πολιτική. Τα ανάκτορα του Φρειδερίκου του Β' βρίσκονταν στο Παλέρμο! Ο Κάρολος ο Μέγας διοικούσε τη μεγάλη αυτοκρατορία του απ' την Ισπανία!

Απ' την πρώτη εμφάνιση των Γερμανών στην ιστορία, απ' τους πολέμους του Καρλομάγνου εναντίον της Ρώμης, απ' την εποχή των Σταυροφοριών, απ' τους ιταλικούς πολέμους των Hohenstaufen και των Αψβούργων έχει δημιουργηθεί μέσα στον εσωτερικό κόσμο του Γερμανού μια γνώση και μια μορφή για ένα πιο νότιο, πιο πλούσιο, πιο προσιτό τρόπο ζωής. Αυτή τη γνώση και την ορμή τη μετέφερε ο Ντύρερ (Dürer), τη μετέφερε ο Βίνκελμαν (Winkelmann), τη μετέφερε ακόμη ο Γκαίτε, μέσ' απ' τα περάσματα των Άλπεων.

Αυτή η γνώση υπαγόρευε στο Σίλλερ (Siller) το περίφημο γράμμα του προς το Γκαίτε, που στις 23 Αυγούστου του 1794 με τη ρασιοναλιστική διατύπωση, ή αυτό ή το άλλο, δείχνει σ' όλο το βάθος της τη σημασία που είχε για τη ζωή του Γκαίτε: *«Λοιπόν, μια και γεννηθήκατε Γερμανός και μια που το ελληνικό σας πνεύμα πετάχτηκε σ' αυτή τη βορινή περιοχή, δεν σας έμεινε καμία άλλη εκλογή παρά, ή να γίνετε ένας βόρειος καλλιτέχνης, ή μέσ' απ' τη φαντασία σας να αποκαταστήσετε από τα έσω αυτό που δεν επιτρέπει η πραγματικότητα και με τη βοήθεια της διανοητικής σας δύναμης και μέσα απ' αυτό το διανοητικό δρόμο να γεννήσετε μια Ελλάδα»*.

Αυτή η «Ελλάδα» δε σήμαινε τίποτε άλλο από την εκπλήρωση του πόθου για μια ζωή εντελώς πραγματική και κοντινή. Και σήμαινε βέβαια ότι, παρά τη χωρική και σωματική απουσία απ' το Νότο, το πνεύμα καλείται ν' αναπληρώσει και να εκπληρώσει αυτό το όραμα, να μπορέσει, *δυνάμει του πνεύματος*, να πραγματώσει στη χώρα που ζει έναν πιο φωτεινό τρόπο ζωής. «Δυνάμει του πνεύματος», δεν ήταν δυνατός άλλος τρόπος να πραγματωθεί αυτός ο πανάρχαιος πόθος κι αυτή είναι η πραγματική αξία της εποχής του Γκαίτε αλλά ίσως και το βαθύτερο νόημα της ζωής του μεγάλου Γερμανού. Έτσι και μόνο έτσι γίνεται κατανοητή η βαθύτερη αξιολόγηση αυτής της εποχής που χαρακτηρίζεται απ' τις έννοιες κλασικό και ρομαντικό, ουμανισμός και θεοποίηση, αιωνιότητα και αέναον, πόθος και εκπλήρωση.

Ο Γερμανικός Κλασικισμός

Η σύνδεση του Γκαίτε με τις πηγές της κλασικής Ελλάδας αποτέλεσε το αποκορύφωμα μιας πνευματικής πορείας που διαπέρασε όλα τα ρεύματα της εποχής. Γνωρίζουμε άλλωστε ότι στα πρώτα του χρόνια ο Γκαίτε, όταν ανακάλυπτε τη γερμανική γοτθική τέχνη, έβλεπε σ' αυτή ένα βαθύ αίσθημα ειλικρίνειας και ιερότητας.

Όταν ανέλαβε, το 1777 στη Βαϊμάρη, την ευθύνη για τη διαμόρφωση του κήπου του παλατιού, δημιούργησε ένα σύνολο από γραφικά κτίσματα και περίπτερα, απ' τα οποία το πιο σημαντικό ήταν ένας βωμός που αφιέρωσε στην «αγαθή τύχη» κι είχε τη μορφή μιας σφαίρας επάνω σ' ένα γυμνό κύβο. Σαν το μνημείο του Boullie για το Νεύτωνα, χρησιμοποίησε ένα σύμβολο της διαχρονικής γεωμετρίας σε αρμονία με τις δυνάμεις της φύσης, εκδηλώνοντας έτσι την επίδραση που δέχθηκε απ' την επαναστατική αρχιτεκτονική των Γάλλων.

Μετά όμως απ' τα ταξίδια του, το 1786-87, στην Ιταλία και την επίσκεψή του στις αρχαιότητες του Ακράγαντα και της Ποσειδωνίας, αλλάζει και ανακαλύπτει την *ελληνική του ψυχή*. Αυτή την ποιητική επεξήγηση της ελληνικής, όπως προηγούμενα και της γοτθικής αρχιτεκτονικής, την έβλεπε σα σημαντική έκφραση του γερμανικού χαρακτήρα. Έτσι όταν, το 1789, διηύθυνε τις οικοδομικές εργασίες του παλατιού της Βαϊμάρης μπόρεσε να πραγματοποιήσει ένα απ' τα πρώτα παραδείγματα της ελληνικής αναγέννησης στην Ευρώπη.

Οι Γερμανοί βρίσκονταν στην πρωτοπορία αυτής της ελληνικής αναβίωσης, όπως φαίνεται από πολλά παραδείγματα και ιδιαίτερα απ' τα σχέδια του Weinbrenner για το *Πάνθεον του Βερολίνου* με τις στοιχειώδεις μορφές του δωρικού ρυθμού. Ήταν μια εποχή που συνοδεύτηκε από ατέλειωτες συζητήσεις για την «κανονικότητα» της δωρικής τάξης χωρίς βάση, που θεωρούνταν σα συνώνυμο του νεωτερισμού.

Μεγάλη επίδραση στον Κλασικισμό, ιδιαίτερα της Πρωσίας, άσκησαν οι Γάλλοι θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής, αλλά έντονη επιρροή ασκήθηκε κι απ' τη Ρώμη, που όπως έλεγε κι ο Γκαίτε τον εμπότισε και τον επηρέασε πάρα πολύ βαθιά σα να ξαναγεννήθηκε. Οι αρχιτέκτονες που εγκατέλειπαν τη Ρώμη, μετά την επίσκεψή τους στις ρωμαϊκές και ελληνικές αρχαιότητες της Ιταλίας, γύριζαν πίσω με μια καινούργια αρχιτεκτονική άποψη κι ανέπτυσαν μια εφευρετική επαναστατική αρχιτεκτονική που χαρακτηριζόταν από καθαρά στερεομετρικά σώματα και μια λιτή χρήση των ελληνικών δωρικών μορφών.

Ένας άλλος σημαντικός δείκτης, που χαρακτηρίζει αυτή την εποχή, είναι η αφύπνιση του γερμανικού εθνικισμού και πατριωτισμού και ιδιαίτερα μετά το 1782, όταν εγκαινιάστηκε το πρώτο *Γερμανικό Εθνικό Θέατρο* με το έργο του Schiller «Οι ληστές».

Πύλη-ορόσημο του Φραγκοπρωσικού Κλασικισμού θεωρείται η ίδια η πύλη του Βερολίνου δηλαδή η *Πύλη του Βρανδεμβούργου*, που πραγματοποίησε ο Carl Gotthard Langhans στη δυτική πλευρά της πόλης, ανάμεσα στα 1789 με 1794.

Ο σχεδιασμός της, το 1789, στηρίχθηκε στα ελληνικά Προπύλαια. Ήταν το πρώτο μνημείο του νεο-ελληνικού στυλ που επηρέασε την εξέλιξη όχι μόνο της γερμανικής αλλά και της αγγλικής και γαλλικής αρχιτεκτονικής. Αυτό το νέο-ελληνικό στυλ συμπαραστεκόταν στον πόθο των Γερμανών για ανεξαρτησία κι ελευθερία σ' ένα καινούργιο ανερχόμενο κράτος. Τη φτερωτή μορφή της Νίκης με το τέθριππο άρμα φιλοτέχνησε ο Gottfried Schadow, ένας από τους μεγαλύτερους γλύπτες της κλασικής εποχής, μαθητής του Canova και φίλος του Friedrich Gilly, του προικισμένου αρχιτέκτονα, ο οποίος παρά τον πρόωρο θάνατό του στα 1800, σε ηλικία μόλις 28 χρόνων, επηρεασμένος απ' τις παραδόσεις του Βίνκελμαν και του Γκαίτε, κατέληξε σε μια αρχιτεκτονική των στοιχειωδών γεωμετρικών μορφών κι άσκησε με τα λίγα έργα του μεγάλη επίδραση και στους νεώτερους αρχιτέκτονες.

Η πολεοδομική έκφραση

Το φαινόμενο του Κλασικισμού στον χώρο της Γερμανίας δεν εντοπίζεται μόνο σε μεμονωμένα οικοδομήματα με ελληνική αρχιτεκτονική έκφραση, αλλά άνοιξε καινούργιες δυνατότητες και στην αντιμετώπιση των ζητημάτων της πολεοδομίας. Τη μεγαλύτερη σχετική ευκαιρία, την είχε ο αρχιτέκτονας Friedrich Weinbrenner (1766-1845) που πήρε εντολή από τον ηγεμόνα της Βάδης να σχεδιάσει και να αναμορφώσει το σύνολο της πόλης της Καρλσρούης. Αυτό οφείλεται στον πλούτο και στη δόξα που απέφερε στον ηγεμόνα του κρατιδίου της Βάδης η πετυχημένη συμμαχία του με το Ναπολέοντα, κάτι που δεν μπόρεσε να καταφέρει στον ίδιο βαθμό κι η ηττημένη Πρωσία, δηλ. να υποστηρίξει και αξιοποιήσει ανάλογα τις δυνατότητες και τα talenta αρχιτεκτόνων όπως ο Heinrich Gentz και ο Karl Friedrich Schinkel.

Ο ηγεμόνας της Βάδης ήθελε να επιδείξει την καινούργια του δύναμη με μια εξ αρχής διαμορφωμένη πρωτεύουσα. Ο Weinbrenner που είχε σπουδάσει στο Βερολίνο, είχε την ευκαιρία να συναντηθεί με τους πρωταγωνιστές του Γερμανικού Κλασικισμού κι επιπλέον μπόρεσε να μελετήσει επί τόπου τα αυθεντικά κτίσματα της αρχαιότητας με τη μετάβαση του στη Ρώμη. Ακόμη ήταν ενημερωμένος για τη σύγχρονη γαλλική και ιταλική αρχιτεκτονική κι όλα αυτά τον βοήθησαν σε μια πετυχημένη αναδιαμόρφωση του σχεδίου της Καρλσρούης.

Το σχέδιο του ξεκινά από ένα αξονικό κεντρικό σχήμα, περιέχει ένα δίκτυο από δρόμους με στοές που καταλήγουν στην πλατεία της αγοράς, στο κέντρο της οποίας τοποθετήθηκε μια πυραμίδα. Αν και η δραματοποιημένη αυτή σκηνοθεσία θυμίζει και μια επίδραση του Piranesi, διακρίνουμε πολλά ελληνικά στοιχεία στον συνολικό σχεδιασμό. Ο ίδιος ισχυρίζονταν ότι το σχέδιο του βασίστηκε σε μια περιγραφή του Πανσανία για την Αγορά της

Αθήνας. Πάντως το γεγονός ότι ο σχεδιασμός του Weinbrenner διατηρείται ακέραιος ακόμη και σήμερα αποδεικνύει την πρακτική του αξία.

Ο στόχος του Weinbrenner ήταν να σχεδιάσει την επέκταση της πόλης σε μια κλειστά διαμορφωμένη ενότητα, σ' αντίθεση με τη σημερινή γνωστή προβληματικότητα των ακραίων συνοικιών. Περιέκλεισε την πόλη μΤ ένα γενναιόδωρο σύστημα περιφερειακών δρόμων κι έδωσε στη γενική μορφή μια πιο αρμονική σύνδεση με το περιβάλλον φυσικό τοπίο. Ένας πυλώνας σχημάτιζε το τέρμα του κεντρικού άξονα προς την κατεύθυνση του ανοιχτού τοπίου και το επιστέγασμα αυτής της διαμόρφωσης ήταν οι αλληπάλληλες πλατείες. Το πιο προσφιλές μοτίβο ήταν ο σχεδιασμός αντιμέτωπων ζευγαριών όπως το Δημαρχείο με την Ευαγγελική Εκκλησία. Επειδή σε κάθε περίπτωση οι μορφές της πλατείας δεν είχαν μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, στην αναγκαιότητα ενός κέντρου απαντούσε με την τοποθέτηση ενός σιντριβανιού, ενός μνημείου ή ενός οβελίσκου.

Με το έργο του αυτό ο Weinbrenner κατατάσσεται, όπως κι ο Schinkel στο Βερολίνο κι ο Klenze στο Μόναχο, στην κατηγορία των σημαντικών Γερμανών αρχιτεκτόνων που ήταν σε θέση να δώσουν την προσωπική τους σφραγίδα σε μια ολόκληρη πόλη.

Το Βερολίνο & η Πρωσία

Στο Βερολίνο ο Φρειδερίκος-Γουλιέλμος ο Β΄, διάδοχος του Φρειδερίκου του Μεγάλου, στο θρόνο της Πρωσίας, ήθελε, όπως αργότερα κι ο Λουδοβίκος στο Μόναχο, να συγκεντρώσει τους Γερμανούς καλλιτέχνες και να μετατρέψει την πόλη σ' ένα μεγάλο ευρωπαϊκό πολιτιστικό κέντρο.

Τη μεγαλύτερη προσωπικότητα στην αρχιτεκτονική εξέλιξη της εποχής αυτής τη συναντούμε στο πρόσωπο του Friedrich Gilly, που ήταν ένας σπάνιος καλλιτέχνης αφοσιωμένος στην αέναη αναζήτηση της αιώνιας αλήθειας. Απ' το 1786 ήδη παρουσίασε προτάσεις, με τη μορφή μιας ελληνικής δωρικής περιστύλιας αίθουσας για ένα μνημείο του Φρειδερίκου του Μεγάλου, που δεν ξεκινούσαν, όπως τα προηγούμενα έργα, απ' τις φιλολογικές γνώσεις αλλά απ' την άμεση εμπειρία της ελληνικής αρχιτεκτονικής. Στη θέση του δόγματος του Winkelmann για το ελληνικό ιδεώδες της ομορφιάς, έρχονταν η πεποίθηση ότι η ελληνική αρχιτεκτονική αποτελεί ένα τέλειο σύστημα.

Στον διαγωνισμό της Ακαδημίας το 1796, για το σχεδιασμό του μνημείου του *Φρειδερίκου του Μεγάλου* παρουσιάστηκε η κατάλληλη στιγμή για το χαρισματικό 24χρονο αρχιτέκτονα να αναπτύξει ένα προσωπικό κλασικό ιδίωμα, μια «ηρωική σύλληψη». Στην πρότασή του για το μνημείο είχε την έμπνευση να συνδέσει την «εθνική τιμή» με το ψηλό πνευματικό επίπεδο, που είχε επιτευχθεί στα χρόνια του Φρειδερίκου του Μεγάλου. Το σχέδιο του Gilly πρότεινε ένα πολυδιάστατο ιερό χώρο στην κορυφή του οποίου δέσποζε ένας δωρικός ναός πάνω από ένα συμπαγές βάθρο που περιείχε τη σαρκοφάγο του Φρειδερίκου. Ο περιβάλλων ελεύθερος χώρος διακοσμήθηκε με μια σειρά από πανηγυρικούς οβελίσκους. Με το θάνατο του βασιλιά ολοκληρώθηκε κι η διαδικασία του διαγωνισμού μ' άλλο νικητή αλλά το σχέδιο του Gilly, το πιο

ενδιαφέρον απ' όλα, θα έμενε ζωντανό για πολλά χρόνια στη μνήμη των νεώτερων αρχιτεκτόνων όπως του Klenze και του Schinkel. Ο θαυμασμός και των δυο για το έργο του Gilly, τους έκανε να στραφούν στο επάγγελμα του αρχιτέκτονα και να μεταφέρουν τις ιδέες του σ' όλο τον αιώνα. Μάλιστα ο Schinkel θεωρούσε το Gilly σαν το μοναδικό του δάσκαλο.

Η σύλληψη αυτή ξεχώριζε όχι μόνο για την αρχιτεκτονική μορφή αλλά και για τη σύνδεσή της με το πολιτειακό περιβάλλον. Κι ακόμη για την επιλογή των δομικών υλικών σε μια αντίθεση χρωματική, ανοιχτόχρωμα και σκουρόχρωμα, που δήλωνε το ξεχωριστό ενδιαφέρον του για το φωτισμό, θέμα που απασχολούσε πολλούς αρχιτέκτονες, το πως δηλαδή θα πετύχουν σ' ένα μνημείο μια ακτινοβολία που θα είναι σε θέση να αφυπνίζει εσωτερικές δυνάμεις και συναισθήματα.

Ο Gilly αναφερόμενος στη σύνδεση του έργου του με το περιβάλλον πολεοδομικό σύνολο σημείωνε: « Κάτω στην πλατεία ένας δρόμος διασχίζει το χώρο γύρω απ' το μνημείο που προορίζεται για άμαξες και ιππείς. Λίγο ψηλότερα ένας διάδρομος με δέντρα πλαισιώνει τα σπίτια που δεσπόζουν στην περιοχή και προσφέρεται για περίπατο των πεζών».

Σ' αυτές τις γραμμές βλέπει κανείς την επίδραση του Gilly στο συνολικό έργο του Schinkel, του αρχιτέκτονα που επηρέασε περισσότερο από κάθε άλλον την εξέλιξη του Βερολίνου. Ο Schinkel δε μελετούσε και δεν ενδιαφέρονταν μόνο για το μεμονωμένο κτίσμα, σαν αισθητικό αντικείμενο, αλλά και για τις σχέσεις του με το περιβάλλον, είτε αυτό ήταν πολιτειακό είτε υπαίθριο όπως επίσης και για τις ανάγκες και τις σχέσεις που μπορούσαν να αναπτύξουν οι χρήστες.

Το Έργο του Schinkel

Ο Schinkel, ως διευθυντής της πολεοδομικής υπηρεσίας του Βερολίνου, επενέβη ουσιαστικά στην εξέλιξη της πολεοδομίας του και ιδιαίτερα του κεντρικού τμήματος. Διαμόρφωσε το δρόμο «Κάτω απ' τις Φλαμουριές» σε κεντρικό άξονα που καθόρισε τη θέση των σημαντικότερων κτιρίων και πλατειών της πόλης κι έτσι, σε ένα μικρό σχετικά χώρο, συνέδεσε τον πολιτισμό με την πολιτική.

Στα σπουδαιότερα έργα του, τη «Νέα Φρουρά», το «Παλιό Μουσείο» και το «Θέατρο», ο Schinkel διάλεξε μια σπαρτιατική κλασική γραμμή που έγινε το γνώρισμα της πρωσικής πρωτεύουσας και πέρα απ' το 19ο αιώνα και δημιούργησε στο Βερολίνο το πιο συστηματικό και συμπυκνωμένο κέντρο πόλης της εποχής του. Μ' αυτό το σχεδιασμό η πρωτεύουσα της Πρωσίας εξέφραζε δυναμισμό κι ενεργητικότητα.

Η Πρωσία απαντούσε στη στρατιωτική ήττα με μια αποφασιστική διάθεση να αναπτύξει πνευματική και πολιτιστική ζωή. Η αρχιτεκτονική συμβολή του Schinkel στην πόλη του Βερολίνου μόνο έτσι μπορεί να κατανοηθεί, κάτω απ' αυτά τα πλαίσια της εθνικής και πολιτιστικής εξέλιξης.

Ο σχεδιασμός της «Νέας Φρουράς» (Neue Wache) απέναντι από τα ανάκτορα άρχισε το 1815. Το κτίσμα είχε ένα συμπαθητικό μέγεθος ανάμεσα στα υπερμεγέθη κτίρια του 18ου αιώνα κι η δωρική σύνθεση της με τους συμπαγείς γωνιακούς πυλώνες είχε μια έκφραση «αιγυπτιακή» που θύμιζε και ρωμαϊκό κάστρο.

Στο θέατρο, που σχεδίασε το 1818, εισήγαγε ένα θέμα που έμελλε να γίνει το χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής του. Η κλασική έκφραση ελαττώνεται μ' ένα ράστερ από στηρίγματα και δοκούς που δεν υπηρετούσαν την κατασκευαστική αναγκαιότητα αλλά είχαν μια νέα αισθητική και ποιητική έκφραση. Για να υποστηρίξει αυτό το επαναστατικό δομικό σύστημα ο Schinkel αναφέρθηκε σ' ένα ελληνιστικό πρότυπο, το χορηγικό μνημείο του Θρασύλλου που βρίσκονταν παλιότερα κοντά στην Ακρόπολη της Αθήνας. Ο Schinkel όμως έδωσε και κατασκευαστική λειτουργία στο σύστημά του, γεγονός που του επέτρεπε να δημιουργεί ανοίγματα παραθύρων με μέγιστο ύψος. Το Πρότυλο του Θεάτρου με τις ιωνικές κολώνες είχε περισσότερο συμβολικό χαρακτήρα, μοιάζει σαν είσοδος για ένα ναό του Απόλλωνα, για ένα ναό των Μουσών. Η διάθεση του Schinkel να συνδέει όλα τα έργα του με το γειτονικό περιβάλλον φαίνεται καθαρά απ' την πρόθεσή του το ιωνικό Πρότυλο να εισχωρεί στο χώρο της πλατείας και να συνδιαλέγεται έτσι με τις ιωνικές κιονοστοιχίες των γειτονικών εκκλησιών.

Στο τρίτο δημόσιο κτίριο που σχεδίασε, το «Παλιό Μουσείο» (Altes Museum), ο Schinkel μπόρεσε να εκφράσει, ακόμη πιο ελεύθερα και πιο πειστικά, τη θεωρία του ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να μορφώνει και να παιδαγωγεί το κοινό έτσι ώστε να το κατευθύνει στη δική του ταυτότητα και στο δικό του ιστορικό υπόβαθρο. Για την πρόσοψη διάλεξε μια κιονοστοιχία από 18 ιωνικές κολώνες που θυμίζουν ελληνιστική στοά δημοσίου κτιρίου. Ο Schinkel θεωρούσε το «Μουσείο» σαν το ωραιότερό του έργο. Αποφεύγοντας να προβάλλει περισσότερο ένα κεντρικό τμήμα, προσπάθησε να δημιουργήσει ένα μεγάλο αρμονικό σύνολο με την παράθεση επί μέρους στοιχείων. Με τις, 12 μέτρων ύψους, ιωνικές κολώνες σε μια πρόσοψη 80 μέτρων, το κτίριο οριοθετείται και κλείνεται απ' το εξωτερικό περιβάλλον αλλά ταυτόχρονα προσκαλεί τον επισκέπτη να ανέβει τα σκαλοπάτια της εισόδου και να περάσει στο εσωτερικό. Μια διπλή σκάλα στο εσωτερικό της κιονοστοιχίας οδηγεί στον επάνω όροφο και καταργεί με έξυπνο τρόπο τη διάκριση του μέσα με τον έξω χώρο. Ένα από τα ωραιότερα αρχιτεκτονικά προοπτικά σχέδια του Schinkel δείχνει καθαρά αυτή την εσωτερική και εξωτερική διαπερατότητα. Σ' αυτό το σημείο διακρίνεται η βαθιά γνώση του Schinkel για την ελληνική αρχιτεκτονική που έχει μια οργανική σύνδεση του μέσα με το έξω.

Τα επόμενα χρόνια ο Schinkel ασχολήθηκε με επαύλεις και μικρά παλάτια όχι μόνο για το Βερολίνο αλλά και για πόλεις της Ρωσίας, μάλιστα έκανε σχέδια και για την Αθήνα. Στον κήπο του παλατιού *Glinicke* πραγματοποίησε το 1835 ένα κυκλικό περίπτερο που το ονόμασε «Μεγάλη Περιέργεια». Πρόκειται για ένα θόλο με 18 κορινθιακές κολώνες που κάνει αναφορά στο μνημείο του Λυσικράτη της Αθήνας.

Πέρα απ' την αρχιτεκτονική ο Schinkel είχε μεγάλο ταλέντο στη ζωγραφική και στη σκηνογραφία. Πολλά έργα του θυμίζουν τον Caspar David Friedrich. Με τη δυνατότητα να ζωγραφίζει μεγάλα πανοράματα έγινε ειδικός στα *διοράματα*, ένα καινούργιο ενδιαφέροντα κλάδο της ζωγραφικής, που με τον κατάλληλο φωτισμό και τη συνοδεία μουσικής έμοιαζαν μ' αυτό που σήμερα ονομάζουμε «ήχος και φως». Το Μουσωλείο που σχεδίασε ο Schinkel και πραγματοποίησε μαζί με το Gentz για τη βασίλισσα Λουίζα στα 1810, στον κήπο του ανάκτορου του Charlottenburg, ήταν ένας ταπεινός γεμάτος εκφραστικότητα δωρικός ναός που φανερώνει αυτά τα σκηνογραφικά ταλέντα του .

Στο παλάτι του Charlottenhof ο Schinkel έδειξε όλη τη φαντασία και τη λεπτότητά του στη σύνδεση του κυρίως κτιρίου με τον κήπο και τις ιδιομορφίες του εδάφους. Ο κήπος όπως είναι διαμορφωμένος σε διάφορα επίπεδα παίρνει μια θεατρική έκφραση, παρ' όλο που το σύνολο του είναι οργανικά συνδεδεμένο με τη φύση και το κτίριο. Εδώ φαίνεται η σκηνογραφική εμπειρία του Schinkel απ' την εργασία του στο θέατρο. Σχεδίασε πάρα πολλές πανοραμικές απόψεις για να δείξει πόσο, το μικρό αυτό παλάτι με τον κήπο, με τις πέργκολες, με τα σιντριβάνια, τα κανάλια, τις σκάλες και τα δέντρα, είχε μια συνολική σφαιρική ενότητα. Ένα έργο που προβάλλει καθαρά την πεποίθησή του, ότι η αρχιτεκτονική με την κατασκευαστική της δράση αποτελεί τη συνέχεια της φύσης. Ένας παράδεισος της φιλίας, της αδελφοσύνης και της ελευθερίας.

Αντικείμενα & Εσωτερικοί Χώροι

Κανένας άλλος αρχιτέκτονας με τόσο μεγάλο αρχιτεκτονικό έργο δεν ασχολήθηκε τόσο εκτεταμένα και με τα ζητήματα της διαμόρφωσης των εσωτερικών χώρων, με ακριβείς λεπτομέρειες και ιδιαίτερα με το σχεδιασμό αντικειμένων που ενδιαφέρουν τις εφαρμοσμένες τέχνες. Σχέδια για έπιπλα, κρεβάτια, πολυθρόνες, καθίσματα, τραπέζια, τραπεζαρίες, ντουλάπες, πολυελαίους, λάμπες και λυχνίες, κηροπήγια, θερμάστρες, δοχεία και σκεύη κάθε είδους, καθρέφτες, κατασκευασμένα από πορσελάνη, γυαλί ασήμι, μπρούντζο, επίχρυσα, από γρανίτη, ξύλο, σίδηρο και υφάσματα, συνόδευαν όλη τη δημιουργική του πορεία. Η μεταφορά του Κλασικισμού στην εσωτερική διακόσμηση και τα καθημερινά αντικείμενα έφερνε ίσως για τελευταία φορά στην ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική ιστορία αυτή τη σφαιρική, πολύπλοκη, αισθητική, καλλιτεχνική δημιουργία του εσωτερικού περιβάλλοντος.

Σχέδια για την Αθήνα

Και στην Αθήνα, κατά παραγγελία του διαδόχου της Πρωσίας, ο Schinkel έκανε μια σειρά από σχέδια για το ανακτορικό παλάτι του Όθωνα.

Παρασυρμένος απ' τη φαντασία του τοποθέτησε πολύ τολμηρά την ιδέα του παλατιού πάνω στην Ακρόπολη. Στο διάδοχο της Πρωσίας άρεσε ο ποιητικός συμβολισμός αυτού του σχεδίου, ο παραλληλισμός δηλαδή της ένδοξης εποχής της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα με τη φιλελεύθερη μοναρχία του 19ου.

Το παλάτι το τοποθέτησε στον ελεύθερο χώρο στο ανατολικό τμήμα της Ακρόπολης πίσω απ' τον Παρθενώνα και το Ερέχθειο. Όλα τα κτίρια του παλατιού είναι μονώροφα. Ο πιο εκφραστικός χώρος είναι η, με πλούσια χρώματα, σχεδιασμένη αίθουσα της υποδοχής, μια αναφορά στον εσωτερικό χώρο του ελληνικού ναού. Με την ανοιχτή ξύλινη διαμόρφωση της στέγης και περισσότερο με την εσωτερική πολυχρωμία, σχεδίασε ένα θαυμάσιο εσωτερικό σύνολο που βέβαια απορρίφθηκε το 1836 σαν εξωπραγματικό και φανταστικό. Όπως είναι γνωστό, το παλάτι μεταφέρθηκε στο Σύνταγμα και κτίστηκε με τα όχι τόσο φιλόδοξα κι απαιτητικά σχέδια του Görtner.

Χαρακτηριστικό για το κλίμα που επικρατούσε αυτή την εποχή είναι το ότι πολλοί διανοούμενοι και καλλιτέχνες που αντιπροσώπευαν τον Κλασικισμό, - κυρίως Άγγλοι που συμπαραστάθηκαν στον αγώνα για την απελευθέρωση της Ελλάδας από τον τουρκικό ζυγό, - προσδοκούσαν η πρωτεύουσα της καινούργιας μοναρχίας να μετατραπεί σ' ένα πρότυπο πολιτιστικής μητρόπολης, - όπως φυσικά το εννοούσαν αυτοί, - από τους κλασικιστές αρχιτέκτονες, Γερμανούς στην αρχή και Δανούς μετά την αλλαγή της δυναστείας.

Έτσι έχουμε, μέσα στο 19ο αιώνα, μια σειρά από νεοκλασικές επαύλεις και δημόσια κτίρια που κτίζονται αυτή την περίοδο στην Αθήνα: Το Πανεπιστήμιο από τον C. Hansen, η Βιβλιοθήκη, το Αστεροσκοπείο, η οικία Δημητρίου κι η Ακαδημία από τον T. Hansen, το Πολυτεχνείο από το Λ. Καυταντζόγλου, το βασιλικό παλάτι από το Görtner, το Ζάππειο από τους Boulanger και T. Hansen, το Αρχαιολογικό Μουσείο από τους L. Lange, T. Hansen, E. Ziller και Παναγιώτη Κάλκο, το παλάτι της Ηρώδου του Αττικού, η Σχολή Ευελπίδων, το Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο, το Βασιλικό και το Δημοτικό Θέατρο, η οικία Μελά, το μέγαρο του Schliemann, το Ιλίου Μέλαθρον, και ο τάφος του Schliemann από τον Ziller, η Παλιά Βουλή από το Boulanger, η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία από τους Klenze και Καυταντζόγλου.

Ο Κλασικισμός στο Μόναχο

Στο Μόναχο ο κλασικισμός συνδέεται με τη μεγάλη προσωπικότητα του αρχιτέκτονα Leo von Klenze, που με το έργο του πρόσφερε μια μεγάλη αρχιτεκτονική και πολεοδομική δημιουργία στην πόλη. Δημιουργία που όρισε το μέτρο της εξέλιξης του Μονάχου στο μέλλον. Το έργο του Klenze χαρακτηρίζεται απ' την προσπάθειά να επεκτείνει τις εμπειρίες του από την κλασική ελληνική αρχιτεκτονική στις καινούργιες κοινωνικές λειτουργίες, σ' ένα πλαίσιο που πλησιάζει την ιταλική Αναγέννηση.

Η μελλοντική εξέλιξη του Μονάχου ήταν συνδεδεμένη με τα φιλόδοξα σχέδια του Βασιλιά Λουδοβίκου να μετατρέψει μια ήσυχη, μικρή πόλη των 50.000 κατοίκων, σε μια ευρωπαϊκή βασιλική πρωτεύουσα, μ' ένα πολιτιστικό επίπεδο που ν' ανταγωνίζεται τη Ρώμη, το Παρίσι και τη Βιέννη.

Με τα σχέδια του Klenze άλλαξε η πολεοδομική και αρχιτεκτονική πραγματικότητα του Μονάχου. Καινούργια μέτρα μιας ευρύχωρης πολιτειακής ανάπτυξης χαρακτήρισαν, με την ενότητα και τη σφαιρική σύνδεση τους, το μέλλον της πόλης. Στα χρόνια 1816-1843 οι αρχιτέκτονες Klenze και Friedrich von Gdrtner σχεδίασαν κι έχτισαν, κατ' εντολή του βασιλιά της Βαυαρίας Λουδοβίκου του Α', σ' ένα εκτεταμένο οδικό σύνολο που έφτανε τα 1200 μέτρα. Μια σειρά από παλάτια, δημόσια κτίρια, μουσεία, η Γλυπτοθήκη, η Πινακοθήκη και μια σειρά από μνημεία που αναφέρονταν στη δόξα του γερμανικού έθνους πλαισίωναν κι υποστήριζαν τις δραστηριότητες της βασιλικής αυλής για τη μετατροπή του Μονάχου σε μια βασιλική ευρωπαϊκή πρωτεύουσα.

Το 1817 ο Klenze έγραφε στον τότε διάδοχο Λουδοβίκο «Όπως το μεγάλο έργο του Palladio, που απάντησε με την ελληνορωμαϊκή αρχιτεκτονική στις ανάγκες της εποχής και της χώρας του, τον έκανε μέγα και αθάνατο, έτσι θέλω και εγώ να κάνω το ίδιο με τα έργα των Ελλήνων. Αυτός είναι ο μοναδικός δρόμος.» Παθιασμένος ο Λουδοβίκος με την ελληνική αρχαιότητα, ανέθεσε τη διεύθυνση της πολεοδομικής υπηρεσίας στον Klenze και έβαλε σ' εφαρμογή το 1816 τα σχέδια του για τη Γλυπτοθήκη του Μονάχου.

Αν δει κανείς το έργο του Klenze σε σύγκριση με το έργο του Schinkel, που την ίδια περίοδο πραγματοποιούσε στο Βερολίνο τις εγκαταστάσεις για τη Νέα Φρουρά, διαπιστώνει τις βασικές διαφορές και το λεπτό διάλογο, ανάμεσα στον αυστηρό Κλασικισμό και την προέκτασή του σε πολεοδομικές λύσεις. Για παράδειγμα η πρόσοψη της Γλυπτοθήκης δε δείχνει ότι είναι πρόσοψη μιας τετράγωνης αυλής και πραγματικά εκπλήσσει όποιον διεισδύει στο εσωτερικό του κτιρίου. Μια άλλη έκπληξη περίμενε αυτόν που προχωρούσε στους ωραίους χώρους που σχεδιάστηκαν για τα συμπόσια και τις δεξιώσεις του Λουδοβίκου, στη μέση της βορινής πτέρυγας. Οι χώροι ήταν γεμάτοι από θαυμάσιες τοιχογραφίες που αναφέρονταν στην ελληνική ιστορία και μυθολογία.

Ο Klenze σκηνοθέτησε τ' αγάλματα της Γλυπτοθήκης σε μια διαδοχική σειρά από πολύχρωμους χώρους με πλούσιο διάκοσμο, που γίνονταν ακόμη πλουσιότερος όσο προχωρούσε προς το βάθος της αίθουσας. Είναι ενδιαφέρον

το γεγονός ότι και το Λουδοβίκο και τον κύκλο των αρχιτεκτόνων του, τους απασχολούσε πολύ το πρόβλημα του σωστού φωτισμού των γλυπτών.

Χαρακτηριστικά αναφέρετε το περιστατικό μιας τελετουργικής σκηνοθεσίας, με πρωτοβουλία του ίδιου του Λουδοβίκου, να φωτιστούν οι αίθουσες των αγαλμάτων την νύχτα με αναμένους δαυλούς. Η εντύπωση του φωτισμού με τη ζωντανή φλόγα προσέδιδε μια άλλη πιο ιερή αίσθηση στα έργα τέχνης.

Για την τελική μορφή των *Προπυλαίων του Μονάχου* έγιναν πολλά σχέδια και πολλοί αρχιτέκτονες σχεδίασαν τις ιδέες τους. Σ' ένα πρώτο σχέδιο του Klenze, τα Προπύλαια παίρνουν καθαρά ελληνική μορφή και η διάταξη των επί μέρους κτιρίων είναι πιο ευρύχωρη και πλούσια. Στο τελικό σχέδιο ο Klenze κατέληξε σε δύο υπερμεγέθεις πυλώνες δεξιά και αριστερά απ' την είσοδο. Οι ιωνικές κολώνες στις δύο εσωτερικές πλευρές αυξήθηκαν από 6 αρχικά σε 16 κι η συνολική έκφραση, αν και ξεκίνησε απ' τα Προπύλαια της Ακρόπολης, έγινε πιο βαριά και μεγαλόπρεπη. Ο Λουδοβίκος ανακήρυξε το έργο αυτό ως μνημείο για να θυμίζει τους απελευθερωτικούς αγώνες του ελληνικού λαού.

Ο Λουδοβίκος αναζητούσε παράλληλες σχέσεις ανάμεσα στην ελληνική και τη γερμανική ιστορία κι ύστερα από μια επίσκεψη του στην απελευθερωμένη Ελλάδα, ανέθεσε στους αρχιτέκτονες του να κτίσουν μια σειρά από μνημεία που αναφέρονταν στους απελευθερωτικούς πολέμους ενάντια στο Ναπολέοντα.

Ο Klenze σχεδίασε σχετικά λίγες εκκλησίες. Η *Αυλική Εκκλησία* είναι η μοναδική του Μονάχου. Σχεδίασε όμως και στην Αθήνα την *καθολική εκκλησία του Αγίου Διονυσίου* (1844-1853), μια βασιλική νεοαναγεννησιακού ρυθμού. Η εξέλιξή του αυτή έδειχνε μια απομάκρυνση απ' τα νεοκλασικά ιδεώδη. Σύμφωνα όμως με τον ίδιο τον Klenze τα βασικά στοιχεία της Ελληνικής αρχιτεκτονικής μεταφέρονται στην επόμενη ιστορική αρχιτεκτονική των τοξοτών ανοιγμάτων.

Ο ίδιος έγραφε γι' αυτό στην εισαγωγή του βιβλίου του «Συλλογή Αρχιτεκτονικών Σχεδίων» που δημοσίευσε το 1830: «Υπήρχε και θα υπάρχει μονάχα μια αρχιτεκτονική και θα υπάρξει μελλοντικά μονάχα μια αρχιτεκτονική. Αυτή δηλαδή που έφτασε στην ολοκλήρωσή της στην ιστορική και πολιτιστική εποχή της Κλασικής Ελλάδας. Γενική, με πρακτική χρήση, χαρακτηριστική και ωραία είναι μόνο η ελληνική αρχιτεκτονική, αξιοθαύμαστη και με συγκεκριμένη αξία, για κάθε είδους οικοδομή που θέλει πραγματικά να φτάσει σε μια θρησκευτική, διανοητική και τεχνική προέκταση και ανάπτυξη. Αυτή, η ελληνική αρχιτεκτονική, με όλη τη σημασία της λέξης, διακρίνεται σε δύο χαρακτηριστικές κατηγορίες, σ' αυτή της χρυσής εποχής όπου μόνο με οριζόντιες διαμορφώσεις αντιμετωπίζονταν τα ανοίγματα της στέγης και σ' αυτή που τ' αντιμετώπισε με την επινόηση και χρήση του τόξου. Αν κατανοήσει κανείς αυτή τη διπλή εξέλιξη της ελληνικής αρχιτεκτονικής στη διαμόρφωση μιας νέας αρχιτεκτονικής, γεγονός που εμφανίζεται στα ερείπια των αρχιτεκτονικών μορφών στην κυρίως Ελλάδα, αλλά και στα διάφορα ρωμαϊκά κράτη, πρέπει να καταλήξει στο γεγονός ότι η ελληνική αρχιτεκτονική πρέπει να είναι η αρχιτεκτονική της ανθρωπότητας όλων των

αιώνων και κανένα κλίμα, κανένα υλικό και καμιά διαφορετική νοοτροπία δε μπορούν να σταθούν αντίθετα στη γενική χρησιμοποίησή της.»

Το Πάνθεον των Γερμανών

Πολλά απ' τα έργα του Klenze είναι δημόσια μνημεία στα οποία εξέφρασε αυτό το πάθος για την ελληνική αρχαιότητα. Το πρώτο και πιο όμορφο έργο του είναι η Walhalla που κτίστηκε από το 1830 ως το 1842 κοντά στην πόλη Regensburg. Αυτός, ο μεγαλύτερος στο είδος του, νεώτερος δωρικός ναός, δίκαια θεωρήθηκε σαν το αποκορύφωμα του Κλασικισμού.

Το όραμα ενός ναού τοποθετημένου σ' ένα αχρονικό τοπίο είχε κεντρική σημασία για την ιστορία του πολιτισμού του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα. Το διαπιστώνει κανείς απ' τη διαδοχική πορεία που ξεκίνησε το 1748 με το Grecian Temple στο Stowe και συνεχίστηκε μετά από μια δεκαετία με το δωρικό ναό του Stuart στο Hagley και με το State Capitol του Jefferson, το 1785-1799, στη Βιρτζίνια.

Η Walhalla του Λουδοβίκου και του Klenze, έργο εμπνευσμένο από το τελειότερο κατ' αυτούς μνημείο όλου του κόσμου, τον Παρθενώνα, αφιερώθηκε στις μεγαλύτερες προσωπικότητες της Γερμανίας όλων των εποχών. Έτσι έγινε πραγματικότητα η ιδέα του Λουδοβίκου για την δημιουργία ενός μνημείου αφιερωμένου στη *Γερμανική Εθνική Ενότητα*.

Στο διαγωνισμό, που προκήρυξε ο Λουδοβίκος για την πραγμάτωση της ιδέας του, είχαν πάρει μέρος πολλοί σημαντικοί αρχιτέκτονες με πολλές ενδιαφέρουσες προτάσεις γι' αυτό το μνημείο και ανάμεσά τους εκτός απ' τον Klenze, ο Schinkel, ο Gdrtner και ο Speeth.

Η πρώτη ονομασία του ναού απ' το Λουδοβίκο ήταν «Πάνθεον των Γερμανών», μια ιδέα που δανείστηκε ίσως από το ρωμαϊκό ή και το γαλλικό Πάνθεο του Soufflotts στο Παρίσι. Ο Ελβετός ιστορικός Johannes von Moller πρότεινε όμως, βασισμένος στη μελέτη βορειοευρωπαϊκών και οσσιανικών μύθων, την αρχαία ονομασία Walhalla. Σύμφωνα με τις μυθολογίες των βόρειων λαών, η Walhalla είναι η αίθουσα όπου πηγαίνουν και αναπαύονται, μέσα σε πανηγυρική ατμόσφαιρα, οι ψυχές των πεσόντων ηρώων.

Το πλούσιο εσωτερικό του μνημείου, επενδεδυμένο με μάρμαρο, αναπτύσσεται σαν εσωτερικό ενός ελληνικού ναού κι είναι ένα εντυπωσιακό παράδειγμα για την εσωτερική του αρχιτεκτονική πολυχρωμία. Δεκάδες προτομές από ποιητές, φιλόσοφους, μουσικούς και καλλιτέχνες γεμίζουν τους εσωτερικούς τοίχους. Ο φωτισμός γίνεται από ένα φωταγωγό, παρόμοια όπως στην αναπαράσταση του ναού του Απόλλωνα στις Βάσες απ' τον Cockerell. Οι μαρμάρινες παραστάσεις και το συνολικό εικονογραφικό πρόγραμμα εξελίσσονται σε μια αντιστοιχία με τη νίκη των Ελλήνων επί των Περσών που οδήγησε στην ενότητα της Ελλάδας. Ο Klenze ονόμασε την, κάτω από το τέμπλο, αίθουσα, «υπόγειο» και την τοιχοδομία που κτίστηκε με μια αρχαϊζουσα μορφή, «πελασγική λιθοδομία». Η γιγαντιαία βάση του ναού

υψώνεται εντυπωσιακά, με κλιμακωτά επίπεδα, 100 μέτρα πάνω από τα νερά του Δούναβη.

Η Λειτουργία του Μνημείου

Η πράξη αυτή του φιλέλληνα Λουδοβίκου να ελληνικοποιήσει και το φυσικό περιβάλλον της Βαυαρίας αγγίζει τη στρατηγική της «επαναϊεροφοίησης» του φυσικού τοπίου, αυτή τη φορά όχι με θρησκευτικό περιεχόμενο παρά με την οραματική προοπτική της εθνικής ενότητας.

Αν υποθέσουμε ότι είναι δυνατή η απομάκρυνση από το μνημείο όλων των στοιχείων που αναφέρονται στην *εθνική γερμανική ενότητα* τότε εμφανίζεται ένας ελληνικός αρχαίος ναός που η λειτουργία του μπορεί να αλλάξει και να πάρει μια πιο πρακτική χρήση που να αναφέρεται στη σύγχρονη εποχή.

Η μετατροπή του για παράδειγμα σε μια *Πανευρωπαϊκή Ακαδημία Καλών Τεχνών* θα προσέφερε μια πιο ενδιαφέρουσα δημοκρατική λειτουργία σ' ένα αρχιτεκτονικό έργο που βρίσκεται σε μια άμεση σχέση με το φυσικό περιβάλλον και δεν εξαρτάται με καμία πολεοδομική σύνδεση από μια συγκεκριμένη πόλη. Έτσι ο ναός θα κρατούσε μια ανοιχτή δομή και δε θα περιοριζόταν στην αφηρημένη λειτουργία της παραγωγής του γερμανικού εθνικισμού.

Στο σημείο αυτό φαίνεται καθαρά η σύγκρουση από την κατάχρηση του ελληνικού πρότυπου, γιατί το ελληνικό πρότυπο αναφέρεται πάντοτε σε μια ανοιχτή δημοκρατική δομή και όχι στα στενά και περιορισμένα πλαίσια μιας συγκεκριμένης κοινωνίας.

Βέβαια η επιλογή ενός δωρικού ναού, σα σύμβολο αυτής της λειτουργίας, περιέχει και μια σκηνοθετική σκευωρία, γιατί ο ναός έχει μια καθαρά ιερή λειτουργία, πράγμα που αντικαταστάθηκε εδώ με την προβολή του γερμανικού ιδεώδους. Φυσικά ο δωρικός αυτός ναός δεν θα μπορούσε να ήταν μια καθολική εκκλησία.

Η επίσημη πρόταση μου, τόσο προς τη Γερμανική όσο και προς την ομόσπονδη Βαυαρική κυβέρνηση, να αλλάξει η λειτουργία αλλά κι η ονομασία του δωρικού αυτού μνημείου και να μετατραπεί σε ναό της Τέχνης με την ονομασία «Παντεχνείο», - που αναφέρεται στην παράδοση των Γερμανών αρχιτεκτόνων του Κλασικισμού, - δίνει μια συγκεκριμένη ευρωπαϊκή προοπτική να μεταφερθεί το σύμβολο στην κατηγορία μιας πιο επίκαιρης και ζωντανής ανάγκης.

Βερολίνο: Αντίγραφο από το σχέδιο του Gilly το μνημείο του Φρειδερίκου του Β΄ (του Μεγάλου).

Πολλοί γερμανοί αρχιτέκτονες και γλύπτες ασχολήθηκαν με το θέμα της διαμόρφωσης του μνημείου του Φρειδερίκου του Μεγάλου. Μεταξύ αυτών και οι Langhans, Hirt, και Gentz. Το σχέδιο του Gilly με την τολμηρή ιδέα να αποκορυφώσει το έργο με ένα δωρικό ναό θεωρήθηκε το πιο ενδιαφέρον και δυναμικό έργο της εποχής του. Για πρώτη φορά τοποθετήθηκε στο κέντρο ενός έργου, με σφαιρική και πολεοδομική ενότητα ένα αρχιτεκτονικό σύμβολο, η αρχιτεκτονική του ελληνικού δωρικού ναού. Ο Gilly άνοιγε με το έργο του αυτό τους ορίζοντες των μαθητών του Schinkel, Klenze, και Stöler. Η νέα προοπτική ανήκει στην αισθητική της συνοχής των αρχιτεκτονικών κτιρίων γεγονός που ευκόλυνε κατά κάποιο τρόπο και την εμφάνιση του ιστορισμού. Η συνταγή του σχεδίου του Gilly ήταν καθοριστική σ' αυτή την συνύπαρξη των επί μέρους στοιχείων αναγέννησης και επαναστατικής αρχιτεκτονικής. Η ελληνική αρχιτεκτονική του Δωρικού ναού σημαδεύει το αποκορύφωμα, σα σύμβολο της απλότητας και της κάθαρσης κι η επίδραση της έφτανε ως την νέα εποχή του 20ου αιώνα.

Βερολίνο: Αντίγραφο σχεδίου της Νέας Φρουράς (Neue Wache) του Schinkel.

Για το σχεδιασμό του έργου ο Schinkel χρησιμοποίησε πολλές παραλλαγές. Για να κατανοηθεί η σημαντικότητα του έργου θα πρέπει να ληφθεί υπόψη η πολεοδομική συνοχή του με άλλα σημαντικά κτίρια της περιοχής και ιδιαίτερα την όπερα και το Πανεπιστήμιο. Στο συμπαγές κυρίως σώμα της Ν. Φρουράς διακρίνεται η επίδραση του F. Gilly, του δασκάλου του, ενώ με το δωρικό πρόστυλο πετυχαίνει μια θαυμάσια ενότητα.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΙΣ ΧΩΡΕΣ ΤΗΣ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Η Ζυρίχη

Το 1855 με την αναγόρευση του Gottfried Semper σε καθηγητή του νεοϊδρυθέντος Πολυτεχνείου της Ζυρίχης έμπαινε και η Ελβετία στην επικαιρότητα του Κλασικισμού.

Ο Semper (1803-1879) που γεννήθηκε στο Αμβούργο, ήταν μια σημαντική προσωπικότητα της γερμανικής και ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής και μετά το Schinkel και τον Klenze, ο σπουδαιότερος Γερμανός αρχιτέκτονας του 19ου αιώνα. Σαν μαθητής του Gdrtner είχε ήδη από τις σπουδές του διακριθεί σε κατασκευές με κυκλικά τόξα κι αργότερα κατά την παραμονή του στην Ιταλία ανακάλυψε και το ενδιαφέρον του για την *υψηλή Αναγέννηση*.

Είχε ενεργό ανάμιξη στην πολιτική και, αν και ήδη από 1834 ήταν διευθυντής και καθηγητής αρχιτεκτονικής στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών της Δρέσδης, - όπου έκτισε και την Όπερα της στα 1837- 4, - αναγκάστηκε, μετά την αποτυχία της επανάστασης του 1848, να φύγει εξορία. Πέρασε μερικά χρόνια στην Αγγλία και στη συνέχεια ήρθε και δίδαξε στο Πολυτεχνείο της Ζυρίχης.

Ο Semper ανήκει στις πιο σημαντικές προσωπικότητες όχι μόνο της αρχιτεκτονικής πρακτικής αλλά και στο χώρο της θεωρίας. Έφερε στο στυλ της τοξοστοιχίας μια καινούργια, ριζοσπαστική, λειτουργική αντίληψη, που τη διέκρινε μια άμεση, δυνατή σύνδεση ανάμεσα στην τεχνική αναγκαιότητα και στο ρυθμό. Τις ιδέες του δημοσίευσε στο βιβλίο του «Το Στυλ στην Τεχνική και Τεκτονική Τέχνη» και προς το τέλος της ζωής του εντυπωσίασε με τα αξιοθαύμαστα έργα του, το *Ανακτορικό Θέατρο* και τα δύο *Αυτοκρατορικά Μουσεία*, στη Βιέννη όπως και στην ανοικοδόμηση της Όπερας της Δρέσδης, που έδειξαν τις μεγάλες δυνατότητες του.

Ήταν γνώστης του Κλασικισμού της Γερμανίας κι η ενασχόληση του με την πολυχρωμία της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής της ελληνικής αρχαιότητας τον συνέδεσε μ' όλους τους πρωταγωνιστές αρχιτέκτονες της εποχής του. Κατά την παραμονή του στη Ζυρίχη στα 1855-71 είχε δημιουργηθεί γύρω του ένας κύκλος με το Richard Wagner και τον Jacob Bruckhard, - το γνωστό ιστορικό τέχνης της ελληνικής αρχαιότητας - που άσκησε καθοριστική επιρροή στη γενική διαμόρφωση του Κλασικισμού της Ελβετίας.

Ο Κλασικισμός της Ζυρίχης και γενικότερα της Ελβετίας αναφέρεται περισσότερο σε μια ελληνορωμαϊκή «Νέα Αναγέννηση». Μια και δεν υπήρχε η αναγκαιότητα, όπως στην υπόλοιπη Ευρώπη, της κοινωνικής μεταφοράς και ανακατάταξης των δυνάμεων, επικράτησε μια «κοσμοπολίτικη» αρχιτεκτονική που άνοιγε ιδιαίτερα για τη Ζυρίχη την προοπτική μιας μεγαλόπολης.

Γενικά στην Ελβετία δεν συναντούμε μια ενότητα λύσεων ή μια ενότητα παραδειγμάτων του Κλασικισμού, παρά κυρίως μεμονωμένες λύσεις, που αναφέρονται συνήθως είτε σε λειτουργίες δημοσίων κτιρίων και εκκλησιών είτε πιο συχνά σε μέγαρα και ιδιωτικές επαύλεις.

Η Βιέννη

Πολλές εκφράσεις της τέχνης του 19ου αιώνα η επιστήμη της Ιστορίας της Τέχνης τις χαρακτηρίζει με τη γενική ονομασία «Ιστορισμός», τεχνοτροπίες που ξεπέρασαν και το τέλος του αιώνα κι έφτασαν μέχρι τα χρόνια του πρώτου παγκόσμιου πόλεμου. Ένα μεγάλο σύνολο από κτίρια που αντιπροσωπεύουν τον Ιστορισμό είναι χαρακτηριστικά συγκεντρωμένα στον περιμετρικό δρόμο (Ringstrasse) του ιστορικού κέντρου της Βιέννης, κτίρια που αρχίζουν από μια καθαρά ελληνική κλασική διαμόρφωση και φθάνουν μέχρι την ιταλική ή γαλλική Αναγέννηση και το αυστριακό Μπαρόκ.

Για πολλά χρόνια και μέχρι την εποχή μας, αυτή η μίμηση των ιστορικών μορφών θεωρούνταν σαν μια κατεύθυνση στείρα από ιδέες και καλλιτεχνικό περιεχόμενο. Σήμερα η επιστημονική έρευνα της Ιστορίας της Τέχνης χαρακτηρίζει όλες αυτές τις εκδηλώσεις του Ιστορισμού ως συνολικό φαινόμενο μιας εποχής. Με τη χρησιμοποίηση των ιστορικών στοιχείων συνδέεται η γενική προσπάθεια των αρχιτεκτόνων να μεταφέρουν στις καινούργιες λειτουργίες την ιστορική παράδοση.

Ένας αρχιτέκτονας είχε τη δυνατότητα να σχεδιάσει και να κτίσει διαλέγοντας ανάμεσα σε πολλές ιστορικές μορφές που πίστευε ότι υποστήριζαν και πρόσθεταν συμβολικό περιεχόμενο, τόσο στο οικοδόμημα, όσο και στη λειτουργία του, όπως έκανε ο Ferstel στο κτίριο του Πανεπιστημίου, όπου χρησιμοποίησε στοιχεία από την Αναγέννηση. Ανάλογα, αφού το ιδανικό της Δημοκρατίας προέρχονταν απ' την αρχαία Ελλάδα, ήταν φυσικό να επιλεγεί η αρχιτεκτονική εκείνης της εποχής για το Κοινοβούλιο της Βιέννης. Για τον ίδιο λόγο ο Th. Hansen άλλαξε το αρχικό ελληνικό κλασικό στυλ του σε πολλά κτίρια, όπως στην *Ακαδημία Καλών Τεχνών* και στην *Αίθουσα Συναυλιών* (Musikvereinssaal), χρησιμοποιώντας αντίστοιχα στοιχεία απ' την κλασική Αναγέννηση. Μια και η ανάπτυξη της επιστήμης έφτασε στο αποκορύφωμα της στην εποχή του ουμανισμού της Αναγέννησης, ήταν φυσικό να χρησιμοποιηθεί το στυλ αυτής της εποχής για σχολεία, μουσεία και πανεπιστήμια.

Παρ' όλο που τα παραδείγματα ενός καθαρού Ιστορικού Κλασικισμού είναι γενικά ολιγάριθμα στη Βιέννη, με πιο χαρακτηριστικά το αντίγραφο του Θησείου στο Βασιλικό Κήπο και το σχεδιασμό της *εξωτερικής ανακτορικής πύλης* (Burgtor) από τον Peter Nobiles, εν τούτοις η συνολική εικόνα που συναντά κανείς σ' όλη την πόλη είναι καθορισμένη από τις μορφές «μιας Αναγέννησης» με όλα τα επί μέρους στοιχεία που αναφέρονται στην ελληνική αρχιτεκτονική. Ο εξωτερικός ιστορικός διάκοσμος των ελληνικών κιονοστοιχιών, αετωμάτων, καρυάτιδων, ακροκέραμων, κιονόκρανων, μεταφέρεται και στο εσωτερικό των κτιρίων, στους προθάλαμους, στις εισόδους,

στα κλιμακοστάσια, στα πόμολα, στις απολήξεις απ' τις κουπαστές και γενικά σε πολλές λεπτομέρειες. Παντού όπου στρέφεται το βλέμμα στη Βιέννη θα σταθεί απέναντι σ' όλα αυτά τα χαρακτηριστικά του περασμένου αιώνα με τα καθαρά αρχιτεκτονικά μορφολογικά στοιχεία της ελληνικής τέχνης.

Μετά την επανάσταση του 1848 στη Βιέννη άλλαξε κι η αυστηρότητα με την οποία αντιμετώπιζαν οι κρατικές υπηρεσίες την αρχιτεκτονική διαμόρφωση, προκαθορίζοντας μια γενική γραμμή για όλη την αυτοκρατορία. Αυτή η μετεπαναστατική φάση της αρχιτεκτονικής χαρακτηρίστηκε από πολλούς σαν *Ρομαντικός Ιστορισμός* που εκφράζει μια διάθεση της νέας αστικής κοινωνίας να ξεφύγει από την αυστηρή γραμμή της αυτοκρατορικής αρχιτεκτονικής και οδήγησε σε πολλά παραδείγματα μιας ανάμειξης περισσότερων ιστορικών ρυθμών, ιδιαίτερα σε πολλές εκκλησίες όπου δόθηκε ένας ρωμανικός ή γοθτικός χαρακτήρας με βυζαντινό διάκοσμο και τοιχογραφίες.

Πολλά μέγαρα που κτίστηκαν σε αναγεννησιακό ρυθμό χρησιμοποίησαν σα διάκοσμο κορινθιακές κολώνες χωρίς καμία στατική λειτουργία. Αυτή η διάθεση για περισσότερο διάκοσμο γίνεται όλο και μεγαλύτερη κι όλα τα κτίρια μετατρέπονται σε παλάτια. Στην ουσία δε μπορεί να διακρίνει κανείς εύκολα μια κρατική υπηρεσία από μια ιδιωτική πολυκατοικία ή ένα παλάτι.

Η επέκταση της πόλης στα 1857-58, με την προσφορά όλων των οικοπέδων που μείνανε ελεύθερα απ' την απομάκρυνση των αμυντικών οχυρώσεων (Glacis), οδήγησε σε κατακόρυφη άνοδο την οικοδομική δραστηριότητα και δημιούργησε ένα απ' τα μεγαλύτερα μνημεία του Ιστορισμού στην Ευρώπη με τον καινούργιο πλούσιο δρόμο της Ringstrasse. Εκατοντάδες αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι και τεχνίτες συγκεντρώθηκαν στη Βιέννη απ' αυτό τον τεράστιο οικοδομικό οργανισμό, που ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο, χάρη στη φορολογική απαλλαγή για 18 χρόνια, σε όσους αποφάσιζαν να κτίσουν σ' αυτή την περιοχή. Το γεγονός ακόμη, ότι το 1892 εντάχθηκαν στο σχέδιο της πόλης οι περιφερειακές περιοχές, έδωσε νέα επέκταση στην πόλη και επέδρασε στην αλλαγή των οικοδομικών χαρακτηριστικών. Η αύξηση του πληθυσμού οδήγησε σε νέα αύξηση την οικοδομική δραστηριότητα με τη δημιουργία κατοικιών προορισμένων για ενοικίαση. Στον συνολικό διάκοσμο και των νεότερων οικοδομών εξακολουθούν να παραμένουν προσφιλή γλυπτά και ανάγλυφα θέματα με καρνάτιδες, άτλαντες και μούσες, πολλές φορές σε συνδυασμό και με τοιχογραφίες.

Στην ουσία η αρχιτεκτονική του Ιστορισμού, μ' όλα αυτά τα ελληνικά στοιχεία, αποτέλεσε και το οικοδομικό πρότυπο της επέκτασης της πόλης στην περιφέρεια και αυτό το γεγονός αποδεικνύεται από την, πραγματικά μοναδική, αρχιτεκτονική σφαιρικότητα που συναντά κανείς σε κάθε βήμα και ορίζει αυτή την εξαιρετική ατμόσφαιρα της Βιέννης. Μια ατμόσφαιρα που προσδιορίζεται ακριβώς απ' αυτό το κλειστό ιστορικό σύνολο.

Αλλά η εντυπωσιακή μορφολογία των οικοδομών της πρωτεύουσας των Αψβούργων είχε σταδιακή επίδραση και στο σύνολο της χώρας, μ' αποτέλεσμα, την εξάπλωση και την ένταξη των ιστορικών μορφολογικών χαρακτηριστικών και στις οικοδομές των μικρότερων πόλεων και της υπαίθρου.

Ο Κλασικισμός στην Ουγγαρία

Παρ' όλο που από τις αρχές και ιδιαίτερα στα μέσα του 19ου αιώνα εμφανίστηκαν πολλές κατευθύνσεις στο χώρο της ουγγαρέζικης αρχιτεκτονικής, ο Κλασικισμός κράτησε τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Από το 1840 και μετά, τα περισσότερα καινούργια οικοδομήματα εντάσσονται στα γνωστά πλαίσια του Κλασικισμού, όπου τα κλασικά στοιχεία αναφέρονταν στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική. Ιδιαίτερα αυτό γίνεται φανερό, σε αρμονικές συνθέσεις και ισορροπημένες αναλογίες στις κιονοστοιχίες, με όλα τα επί μέρους τμήματα να συντελούν σ' αυτή τη γενική ισορροπία, ένας στόχος ξένος προς τις διαμορφώσεις του Μπαρόκ.

Και στην Ουγγαρία η αρχιτεκτονική έπρεπε να απαντήσει με νέες ιδέες στις καινούργιες ανάγκες για να μπορέσει να ανταποκριθεί στη γενική επιθυμία για μια αλλαγή του τρόπου ζωής. Τα, γνωστά σ' όλη την Ευρώπη, οικοδομικά σχήματα του απολυταρχισμού, μεταφέρονταν σε μια αστική παραλλαγή που δεν καθόριζε μόνο την εξωτερική εμφάνιση αλλά υπογράμμιζε και τη λειτουργία των νέων οικοδομικών τύπων. Μια σειρά από εκκλησίες, σχολεία, υπηρεσίες, αποθήκες, κτίρια δηλαδή που συνέβαλαν στη βελτίωση της καθημερινής ζωής, υπογραμμίζουν τη δραστηριότητα της αρχιτεκτονικής και την προσαρμογή της στη στενή σχέση ανάμεσα στην κοινωνία και στην οικονομία.

Η αρχιτεκτονική εξέλιξη χαρακτηρίζεται απ' την αλληπάλληλη επίδραση του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού και γενικά από μια τάση που στρέφεται περισσότερο προς τη γαλλική και ιταλική σχολή, αν και οι περισσότεροι αρχιτέκτονες προέρχονταν απ' την Αυστρία. Ο Κλασικισμός της Ουγγαρίας εμφανίζει ωστόσο μια ιδιαίτερη απλότητα, γεγονός που τον κάνει πιο στενά δεμένο με την ιστορία και την τοπογραφία της χώρας. Μια, σε επιστημονική βάση, απομίμηση της αρχαιότητας συναντάμε σε πολύ σπάνια παραδείγματα και περισσότερο προς τα τέλη του 19ου αιώνα.

Η πολεοδομική διαμόρφωση της ουγγρικής πρωτεύουσας πήρε, μετά απ' τη συνένωση των πόλεων Βούδα και Πέστη, εκτός απ' το χαρακτηριστικό της όνομα και μια εξέλιξη που απαιτούσε μια ενότητα στην αρχιτεκτονική διαμόρφωση. Η αριστοκρατία και ο κλήρος ακολουθώντας τις διεθνείς εξελίξεις άρχισαν γι' αυτό να προσκαλούν ευρωπαίους αρχιτέκτονες, ιδιαίτερα απ' την Ιταλία και την Αυστρία.

Με την αφύπνιση και διάδοση των ιδεών της εθνικής ανεξαρτησίας αυξάνονται και στην Ουγγαρία οι απαιτήσεις για επιστημονική μόρφωση και *Καλές Τέχνες*, γεγονός που εξηγεί τη δημιουργία ολόκληρης σειράς κτιρίων, όπως βιβλιοθήκες, εκκλησίες και το εθνικό μουσείο, που ενίσχυαν κι υποστήριζαν αυτή την εθνική συνειδητοποίηση και την εθνική παράδοση.

Σαν έκφραση αυτής της παράδοσης μπορεί να εξηγήσει κανείς την οικοδόμηση Δημαρχείων και κτιρίων για την Αυτοδιοίκηση (Komitat), με θαυμάσια κλασικιστική αρχιτεκτονική διαμόρφωση. Πανηγυρικές, μνημειακές προσόψεις, σχετικά μεγάλες και με καλές αναλογίες είσοδοι με μια μεγάλη σκάλα που οδηγεί στον πρώτο όροφο κι εκεί επιβλητικές διώροφες αίθουσες τελετών σαν οι

μοναδικοί ιδιαίτερα διακοσμημένοι χώροι, υπογραμμίζουν την αξία και την πολυτέλεια αυτών των κτιρίων. Αλλά κι η εσωτερική αυλή αποτελούσε και αυτή μια ακόμη ένδειξη του ταλέντου των αρχιτεκτόνων και ιδιαίτερα γιατί εκεί οι αρχιτέκτονες συνδύαζαν δημιουργικά τις προσωπικές συνθέσεις με την τοπική παράδοση. Η ομορφιά τους τονίζονταν από πολυώροφες κιονοστοιχίες και τοξοστοιχίες κι η είσοδος τους ήταν πάντα όμορφα διακοσμημένη με κόγχες και βάθρα για αγάλματα και ανάγλυφα.

Αλλά και τα ιδιωτικά κτίρια που κτίζονται αυτή την περίοδο στην Ουγγαρία παρουσιάζουν μια κλασικιστική ιδιαιτερότητα, ανεξάρτητα αν ανήκουν στην αριστοκρατία ή στους πλούσιους αστούς. Ιδιαίτερα στις μικρότερες πόλεις της επαρχίας μια σειρά από μέγαρα και επαύλεις δηλώνουν αυτό το αντιπροσωπευτικό ύφος του Κλασικισμού. Η οικοδόμηση μιας σειράς εξοχικών κατοικιών σε κλασικίζουσα μορφή για τις παραθεριστικές ανάγκες των κατοίκων των μεγαλουπόλεων, αποτέλεσε το πρότυπο για τη μεταφορά και υιοθέτηση πολλών κλασικών στοιχείων, όπως είναι οι ελληνικές κολώνες, τα αετώματα κ.ά., από τους κτίστες των χωριών και των κωμοπόλεων της υπαίθρου, φαινόμενο που αρέσκεται να χαρακτηρίζεται απ' τους Ούγγρους σαν ένα είδος λαϊκού Κλασικισμού, αν κι αυτό καθ' αυτό το φαινόμενο δεν είναι τόσο απλό.

Η σημαντικότερη προσωπικότητα στην ουγγρική αρχιτεκτονική αυτής της περιόδου είναι ο Mihaly Pollack που σχεδίασε και έκτισε μια σειρά κτιρίων που ξεχωρίζουν ιδιαίτερα για την ενότητα στην ακολουθία των εσωτερικών χώρων και στη διαμόρφωση της αυλής.

Η Πράγα & το Μπρνο

Απ' τις αρχές του 16ου αιώνα αρχίζει στην Πράγα να εκδηλώνεται η επίδραση της ιταλικής Αναγέννησης, στην ουσία, η πρώτη ιστορική τομή στη μεσαιωνική και γοτθική της παράδοση. Σ' αντίθεση με τον κάθετο δυναμισμό της γοτθικής αρχιτεκτονικής η Αναγέννηση φέρνει την οριζοντίωση που εντάσσεται καλύτερα στην πολεοδομική λειτουργία. Με τα βασικά αρχιτεκτονικά στοιχεία της αρχαιότητας, ελληνικής και ρωμαϊκής, διαμορφώνεται ένα πιο ανθρώπινο μέτρο, μια πιο απλή και αυστηρή έκφραση. Πολλές φορές οι ιωνικές και κορινθιακές κολώνες και πεσσοί, γενικά τα χαρακτηριστικά της ελληνικής αρχιτεκτονικής, είναι έτσι ενσωματωμένα στην αρχιτεκτονική των παλατιών, των εκκλησιών και άλλων δημοσίων κτιρίων που είναι πολύ δύσκολο να τα ξεχωρίσει κανείς σαν αυτόνομα μέλη. Ιδιαίτερα στη διαμόρφωση των εισόδων αλλά και των αρχιτεκτονικών πλαισίων των παραθύρων φαίνεται έντονα αυτή η πρόσμιξη που συνεχίζεται και στην εποχή του Μπαρόκ.

Γενικά όμως όλες οι συνδέσεις και οι μεταβιβάσεις στην πράξη, απ' τη μια ιστορική περίοδο στην άλλη, έχουν ένα οργανικό χαρακτήρα και δίνουν αυτή την αίσθηση μιας φυσικής ιστορικής εξέλιξης της πόλης. Παντού όλα είναι δεμένα μεταξύ τους, οι κιονοστοιχίες κι οι αψίδες της Αναγέννησης με γοτθικά και ρωμανικά συμπλέγματα.

Έτσι η Πράγα χαρακτηρίζεται απ' αυτή τη συνολική έκφραση ενός *Οργανικού Ιστορισμού*. Με την εξέλιξη της ιστορίας δηλαδή οι ρυθμοί κι οι αισθητικές κατηγορίες συμβιώνουν και συνυπάρχουν. Έτσι κι η αρχιτεκτονική του Κλασικισμού του περασμένου αιώνα δεν έφερε μια απότομη στροφή και τομή στο αρχιτεκτονικό σύνολο της πόλης παρά συμφιλιώνεται και παίρνει τότε μόνο ένταση, όταν ανοίγουν καινούργιες λειτουργίες και καινούργιες δυνατότητες, με τις ψευδαισθήσεις (illusionismus) και τις φαντασιώσεις του Μπαρόκ να υποχωρούν στην αυστηρή τεκτονική δομή του Κλασικισμού.

Κατά το τέλος του 18ου αιώνα, με στόχο να προσεγγίσει η Πράγα στο πολιτιστικό επίπεδο των άλλων ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων, κτίστηκε ένα αυτόνομο κτίριο-θέατρο. Πολλές αριστοκρατικές οικογένειες του βασιλείου της Βοημίας με σκοπό να ενισχύσουν το ανέβασμα του πολιτιστικού επιπέδου της ζωής της Πράγας ερχόταν σε αντίθεση με την αυτοκρατορική Βιέννη. Η κτητορική επιγραφή του θεάτρου «Patriae et Mousis» δηλώνει αυτή την πρόθεση. Ο αρχιτέκτονας Anton Hafenecker, καταγόμενος απ' την Πράγα, έδωσε μια ενδιαφέρουσα λύση που δείχνει αυτή τη συμβίωση του Μπαρόκ με την καινούργια αισθητική του Κλασικισμού. Σε μια πρώτη εκδοχή το συμπαγές τμήμα της εισόδου είχε μια ορθογωνική και αυστηρή διάταξη. Η καμπυλότητα των πλευρών που συνδέουν την είσοδο με το κύριο ορθογώνιο σώμα του θεάτρου είναι μια ενδιαφέρουσα λύση που φέρνει αυτή την οργανική συμβίωση των δύο εποχών. Το θέατρο αυτό, *Θέατρο των Τάξεων* όπως ονομάστηκε, πήρε μεγάλη φήμη και σημαντικότητα απ' το γεγονός ότι πολλά έργα του Μότσαρτ παρουσιάστηκαν εκεί με μεγάλη επιτυχία και ιδιαίτερα αναφέρεται η πρεμιέρα της όπερας *Ντον Τζιοβάνι* στις 29-10-1797 που διηύθυνε ο ίδιος ο Μότσαρτ.

Βέβαια την καθαρότερη έκφραση του Κλασικισμού στην Πράγα τη συναντάμε στα αριστοκρατικά παλάτια, όπως και στα πάρκα και τους κήπους γύρω απ' την πόλη, που είναι γεμάτα ναϊσκους, αγάλματα και τεχνητά ερείπια με καθαρά ελληνικά μοτίβα.

Η πρώτη βιομηχανική επανάσταση, που αρχίζει με την εισαγωγή της ατμομηχανής και ιδιαίτερα με την κατάργηση της δουλοπαροικίας το 1881, έδωσε μια δυναμική ανάπτυξη και στις πόλεις της Βοημίας. Στην αύξηση αυτή του πληθυσμού ήταν αναγκαία η κατασκευή νέων σπιτιών για ενοικίαση. Αν κι οι προδιαγραφές υγιεινής και εσωτερικής διαμόρφωσης ήταν σχετικά χαμηλές, η εξωτερική έκφραση έχει πάντοτε μια αισθητική απλότητα με τα ελληνικά επί μέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία να καλλιεργούν μια πολιτισμική διάθεση στους κατοίκους και να συντελούν έτσι στην προσέγγιση και σύνδεση τους με τις τάξεις της ηγεσίας και τις αριστοκρατίας.

Στο Μπρνό, τη δεύτερη πόλη της Τσεχίας φαίνεται χαρακτηριστικά, μέσα απ' τις αρχιτεκτονικές μορφές, η πλούσια δραματική ιστορία της Μοραβίας. Το Μπρνό, που αποτελεί το μεγαλύτερο βιομηχανικό κέντρο της Μοραβίας αλλά κι ολόκληρης της χώρας, έπρεπε να απαντήσει στις ανάγκες που δημιουργούσε ο διαρκώς αυξανόμενος εργατικός πληθυσμός, με την οικοδόμηση μιας σειράς από δημόσια και ιδιωτικά κτίρια. Απ' τα μέσα του 19ου αιώνα κυρίως, αρχίζει να εμφανίζεται μια ολόκληρη σειρά από οικοδομήματα που χαρακτηρίζονται

από κλασική διαμόρφωση και διάκοσμο. Αν και τους λείπει ο ηρωικός Κλασικισμός της Γερμανίας, συναντά κανείς παντού την αγάπη για ακριβή λεπτομέρεια, κομψότητα και απλότητα. Παρ' όλο που και στο Μπρνό η αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα κυριαρχείται απ' την ποικιλομορφία του Ιστορισμού, ωστόσο πολλές επί μέρους λύσεις και στοιχεία αναφέρονται σε μία καθαρά ελληνική έκφραση.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΗ ΣΚΑΝΔΙΝΑΥΪΑ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΚΑΤΩ ΧΩΡΕΣ

Στις Σκανδιναυϊκές χώρες κι ιδιαίτερα στη Δανία διαμορφώνεται μια πιο ανεξάρτητη παραλλαγή του Κλασικισμού. Ο Κλασικισμός έφτασε εκεί σχετικά νωρίς προερχόμενος απ' τη Γαλλία και συγκεκριμένα στην Κοπενχάγη απ' το Nicolas-Henri Jardin (1720-1799) και απ' το Jean-Louis Deprez (1743-1804) στη Σουηδία, με επιρροές κι απ' τη γειτονική Γερμανία.

Στην Νορβηγία η ίδρυση του Όσλο, της καινούργιας πρωτεύουσας, μετά την ανεξαρτησία απ' τη Δανία το 1814, αποτελούσε μια δημιουργική πρόκληση στους νέους αρχιτέκτονες. Εδώ διακρίνεται ο Christian Heinrich Grosch (1801-1865), μαθητής του Hansen, που στο κτίριο του Πανεπιστημίου (1841-1865), ένα απ' τα καλύτερα έργα του, γίνεται φανερή η επίδραση του Schinkel στο ιωνικό πρόπυλο που οδηγεί σε μιά κομψή δωρική αίθουσα.

Η Κοπεγχάγη

Στα τέλη του 18ου αιώνα δεσπόζει η αρχιτεκτονική προσωπικότητα του Caspar Frederik Harsdorff (1735-1799), φοιτητή του Γάλλου Nicolas-Henri Jardin στην Ακαδημία της Κοπενχάγης, που αργότερα συνεχίζει και στο Παρίσι κοντά στο Blondel και με το έργο του αντιπροσωπεύει τη γαλλική εκδοχή του Κλασικισμού. Τα τελευταία του έργα και ιδιαίτερα η εκκλησία του Αγ. Φρειδερίκου στην Κοπενχάγη το 1798 χαρακτηρίζονται από μια ιδιόμορφη προσωπική αυστηρότητα. Είχε διοριστεί απ' το 1770 σε διευθυντής της οικοδομικής υπηρεσίας της Κοπενχάγης και απ' τη θέση αυτή άσκησε μεγάλη επίδραση στην αισθητική διαμόρφωση ολόκληρης της πόλης, γιατί είναι αυτός που καθόρισε τις αρχιτεκτονικές και αισθητικές προδιαγραφές για την ανοικοδόμηση της μετά την πυρκαγιά του 1795.

Ο Christian Frederik Hansen που συνέχισε, μετά το θάνατο του Harsdorff, τη φροντίδα για την ανοικοδόμηση της Κοπενχάγης, τόσο από την πυρκαγιά του 1795 όσο και από την καταστροφή της από τους βομβαρδισμούς των Άγγλων το 1807, έδωσε πολλά σπουδαία οικοδομήματα, εκκλησίες και δημόσια κτίρια, στην πόλη. Το πιο σημαντικό έργο του Hansen είναι ο Καθεδρικός Ναός της Παναγίας, «Vor Frue Kirke», που σχεδιάστηκε το 1808 και κτίστηκε από το

1811 ως το 1829 στην Κοπενχάγη. Με τις δωρικές κολώνες του πρόπυλου και με τη γεωμετρική σύνθεση του δηλώνει φανερά επηρεασμένος από το *Φραγκοπρωσικό Κλασικισμό* που εκπροσωπούσε ο F. Gilly κι απ' την επαναστατική αρχιτεκτονική του Μπουλέ.

Ο μαθητής του Michael Gottlieb Bindesbøll που κατά τη διάρκεια των σπουδών του επισκέφτηκε τη Γερμανία, την Ιταλία και την Ελλάδα, αντιμετώπιζε τον Κλασικισμό με μια καινούργια αντίληψη που έδινε ιδιαίτερη σημασία στην πολυχρωμία της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής. Το σπουδαιότερο έργο του είναι το Μουσείο που έκτισε για το μεγάλο Δανό γλύπτη B. Thorwaldsen. Εκεί κάνει εφαρμογή αυτής της *αρχής της πολυχρωμίας*, σ' ένα σχέδιο με τολμηρή απλότητα κι ιδιόμορφη σύνθεση στοιχείων απ' την ελληνική και αιγυπτιακή αρχιτεκτονική αλλά και την αρχιτεκτονική του Schinkel.

Το Ελσίνκι

Στη Φιλανδία ο αρχιτέκτονας Johan Albrekt Ehrenström (1762-1847) που έκανε τον πολεοδομικό σχεδιασμό του Ελσίνκι, όταν στα 1812 αυτό έγινε πρωτεύουσα, σχεδίασε μια εντυπωσιακή πλατεία, με διαστάσεις 170X100 μέτρα, για τις κυβερνητικές υπηρεσίες που χαρακτηρίζει μέχρι σήμερα τη μορφή της πόλης. Ο Πρώσος Carl Ludwig Engel (1778-1840) που ακόμη και σήμερα μας εντυπωσιάζει με τη μεγάλη σειρά οικοδομών και δημοσίων κτιρίων που πλαισιώνουν την πλατεία και απλώνονται και σ' ολόκληρη τη νέα πρωτεύουσα, τοποθέτησε πολύ πετυχημένα στην κορυφή της πλατείας το *Λουθηρανικό Καθεδρικό Ναό*, πάνω σ' ένα βάθρο που σχηματίζεται από μία σειρά ανοιχτά πλατιά σκαλοπάτια. Το πρώτο επίσημο δημόσιο κτίριο που έκτισε ο Engel ήταν το κτίριο της Γερουσίας (Senate House, 1818-22) που έδωσε και το όνομα στην κεντρική πλατεία. Στο κέντρο του κτιρίου πάνω απ' την είσοδο τοποθέτησε ένα επιβλητικό εξώστη με κορινθιακές κολώνες. Στην ίδια πλατεία ο Engel σχεδίασε και το πανεπιστήμιο του Ελσίνκι που ολοκληρώθηκε το 1832. Η αρχιτεκτονική σύνθεση των κτιρίων της πλατείας μεταφέρεται εντυπωσιακά στην πρόσοψη του Πανεπιστημίου με αποτέλεσμα η πλατεία να εμφανίζει μια καταπληκτική ενότητα και να θεωρείται από τις ωραιότερες κλασικιστικές πλατείες της Ευρώπης. Την πλατεία πλαισιώνει ακόμη ένα έργο του Engel, η Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, που ολοκληρώθηκε το 1844 μετά το θάνατο του και θεωρείται ένα απ' τα ωραιότερα παραδείγματα της φινλανδικής εσωτερικής αρχιτεκτονικής.

Η Στοκχόλμη

Στη Σουηδία ο Γάλλος Jean Louis Desprez (1743-1804), οπαδός της Ρωμαϊκής Σχολής του Piranesi που εργάζονταν στην αυλή του βασιλιά Γουσταύου του Γ', ήταν στην ουσία σκηνογράφος και απ' τα έργα του περισσότερο ξεχωρίζει ένα μακρύ και χαμηλό πρόπυλο με 8 δωρικές κολώνες που σχεδίασε και έκτισε

στη Βοτανική Σχολή της Ουψάλα. Ο ενθουσιασμός του για την ελληνική αρχιτεκτονική μεταφέρθηκε και στο Σουηδό αρχιτέκτονα Carl-August Ehrensrdt που τον οδήγησε να επισκεφθεί στα 1780-82 την Ποσειδωνία και την Κάτω Ιταλία.

Γενικά είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς ανεξάρτητα έργα του Κλασικισμού στο αρχιτεκτονικό σύνολο της Στοκχόλμης. Κάπου κάπου όμως ξεπετάγονται απρόοπτα όψεις, μικρά έργα που χαρακτηρίζουν όχι μόνο μια μεγάλη πλατεία αλλά γίνονται σημεία προσανατολισμού για ολόκληρα τετράγωνα όπως το Πρόπυλο (Portico), που είναι η όψη ενός τετράστηλου δωρικού ναού και κτίστηκε μεταξύ 1784 και 1790 από τους αρχιτέκτονες O. Tempelman και C. F. Adelcrantz.

Τα παραδείγματα που διάλεξα για τη Στοκχόλμη ανήκουν στις αρχές του 20ου αιώνα και προέρχονται από γνωστούς αρχιτέκτονες που διατηρούσαν ακόμη ζωντανή την ουσία του Κλασικισμού. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η πανεπιστημιακή σχολή της Νομικής σχεδιασμένη και κτισμένη στα 1925-26 απ' τον αρχιτέκτονα E. Lalerstedt. Η κύρια πρόσοψη του κτιρίου, σαν απλοποιημένος ελληνικός ναός δωρικού ρυθμού συνοδεύεται από μια σειρά κλασικών στοιχείων όπως είναι οι γρανιτένιες στήλες με τις κεφαλές του Ερμή (Ερμές). Η απαλή εσωτερική διαρρύθμιση κι η εκλογή των υλικών προσδίνουν στο κτίριο ένα χαρακτήρα που θυμίζει μια φιλολογική ανάμνηση του Ιστορικού Κλασικισμού.

Το δεύτερο παράδειγμα αναφέρεται στο Κοιμητήριο της Δασικής Περιοχής, το Skogskyrkogarden, που ξεκίνησε το 1915 κι ολοκληρώθηκε το 1940 από τους αρχιτέκτονες E. G. Asplund και S. Lewerentz, που κέρδισαν τον αντίστοιχο διαγωνισμό. Το αντικείμενο του διαγωνισμού αφορούσε την καινούργια τοποθέτηση απέναντι στη φύση κι οι αρχιτέκτονες έδωσαν μια όμορφη ποιητική διαμόρφωση, παρ' όλη την αυστηρή δραματικότητα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Οι κυλινδρικές κολώνες του πρόπυλου της κυρίας εισόδου, πέρα από την έκφραση του ρυθμού τους εκπέμπουν και μια απτική αίσθηση. Η σωματικότητα τους, ο όγκος τους, προσφέρουν στον επισκέπτη μια πολύ άμεση και απαλή οικειότητα. Το έργο εμπνέετε από μια ατμόσφαιρα ηρεμίας και γαλήνης και ανταποκρίνεται έτσι θαυμάσια στη λειτουργία του Κοιμητηρίου μέσα σ' αυτό το ειδυλλιακό δάσος. Και για μια ακόμα φορά, εμφανίζεται στα μέσα του 20ου αιώνα η τυπολογία του εγγλέζικου πάρκου μέσα στο οποίο είναι διασκορπισμένα μικρά μαυσωλεία, ναΐσκοι και τάφοι.

Το Αμστερνταμ

Ο γενικός χαρακτήρας των πόλεων της Ολλανδίας καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό απ' τη μεσαιωνική πολεοδομία που στην ουσία διατηρήθηκε ανέπαφη μέχρι τις μέρες μας. Η οικονομική άνθηση, ιδιαίτερα το 17ο αιώνα, συνδέεται στενά με την ιδιάζουσα αρχιτεκτονική μορφολογία των κατοικιών και τον πλούσιο εξωτερικό τους διάκοσμο, όπως χαρακτηριστικά βλέπουμε και στο

Άμστερνταμ, όπου οι στενές προσόψεις των σπιτιών με τα ποικιλόμορφα αετώματα ανταγωνίζονται μεταξύ τους τόσο στη μορφή όσο και στο διάκοσμο. Παρ' όλο που δε συναντούμε συχνά αυτοτελή παραδείγματα μιας «ελληνικής» αρχιτεκτονικής, δεν παύουν ωστόσο να εμφανίζονται επί μέρους κλασικιστικά στοιχεία εντεταγμένα μέσα σε μια ιστορική εικονογραφία κυρίως του Μπαρόκ και της Αναγέννησης. Τα κλασικιστικά αετώματα, όταν εμφανίζονται γύρω στα 1770, χαρακτηρίζονται μορφολογικά σε αντιστοιχία με τους Γάλλους βασιλείς, ρυθμός Λουδοβίκου 14ου, Λουδοβίκου 15ου, Λουδοβίκου 16ου. Η αρχιτεκτονική εξέλιξη κι ανανέωση του Άμστερνταμ δεσμεύεται απ' την περιορισμένη εδαφική έκταση της πόλης και την ιδιάζουσα μορφολογία του υπέδαφους που αποτελείται από αμμώδη και σαθρά στρώματα. Αυτή καθόριζε την αναγκαιότητα μιας ειδικής θεμελίωσης των ανεγειρόμενων οικοδομών και τη σταθεροποίησή τους με πολυάριθμους πάσσαλους. Μια απλή κατοικία χρειαζόταν 40 περίπου μεγάλους πάσσαλους για να θεμελιωθεί και στην περίπτωση του βασιλικού ανακτόρου χρησιμοποιήθηκαν 13.658 πάσσαλοι. Έτσι εξηγείται γιατί τα περισσότερα κτίρια του 17ου και 18ου αιώνα παρέμειναν αμετάβλητα διατηρώντας τον αρμονικό και γραφικό τους χαρακτήρα περισσότερο από κάθε άλλη ευρωπαϊκή πόλη. Τα λίγα δημόσια κτίρια που χαρακτηρίζονται απ' τα πρότυπα της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, συνδέονται με το ρυθμό του κλασικιστικού Μπαρόκ που επικράτησε από τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα. Προδρομική μορφή αυτού του Μπαρόκ-κλασικισμού θεωρείται ο αρχιτέκτονας Jacob van Campen (1595-1657) που σχεδίασε κι έκτισε το Δημαρχείο (1648-1665), το σημερινό Βασιλικό Ανάκτορο, που προσεγγίζει, με την απλή και ήπια γραμμή του, το έργο του Ιταλού Andrea Palladio. Ένα απ' τα ωραιότερα παραδείγματα του Κλασικισμού στο Άμστερνταμ αποτελεί το σημερινό *Ιουδαϊκό Ιστορικό Μουσείο*, με την πολύ εκφραστική είσοδο της *Νέας Συναγωγής*, που κτίστηκε γύρω στα 1750 και χαρακτηρίζει την κοσμοπολίτικη κουλτούρα των Εβραίων του Άμστερνταμ. Ενδιαφέρον δείγμα του Ολλανδικού Κλασικισμού αποτελεί κι η *Καθολική Εκκλησία των Μωϋσή και Ααρών*, Moses-en Aaronkerk, που σήμερα λειτουργεί σαν πολιτιστικό κέντρο της νεολαίας. Το *Μέγαρο των Συναυλιών*, το Concertgebouw, - που σχεδιάστηκε και κτίστηκε απ' το 1882 ως το 1888 από τον A. van Gent - χαρακτηρίζεται όπως και πολλά άλλα ευρωπαϊκά παραδείγματα του *Ύστερου Κλασικισμού* από ποικιλία αρχιτεκτονικών ρυθμών. Ιδιαίτερα συνδυάζει αναγεννησιακά στοιχεία με κλασικιστικό χαρακτήρα που τονίζονται καθαρά στο πρόπυλο με το τριγωνικό αέτωμα. Οι εσωτερικοί χώροι κι ιδιαίτερα η αίθουσα ακροάσεων χαρακτηρίζονται επίσης από μια πλούσια και γενναιόδωρη διαμόρφωση με ευδιάκριτα στοιχεία των εσωτερικών του Κλασικισμού.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συμπεράσματα και προτάσεις

Η αναφορά μου στην Ελλάδα της Ευρώπης, στην ελληνική τέχνη που συμπαραστάθηκε στους λαούς να ασφαλίσουν την εθνική τους ταυτότητα και να διεκδικήσουν την πανανθρώπινη τους δικαίωση, έχει μια ιστορική συμμετρική πρόταση ανάμεσα στους αιώνες που πέρασαν και στους αιώνες που έρχονται.

Απ' τη δύση μέχρι την ανατολή της Ευρώπης, απ' το νότο μέχρι το βορρά της, όλοι οι λαοί άγγιξαν την Ελλάδα, το πνεύμα της, την τέχνη της, τις μορφές της, για ν' αγγίξουν την ανθρώπινη ουσία που είναι βαθιά μέσα στα έγκατα της ανθρώπινης ύπαρξης. Μια αέναη προσπάθεια ηγεμόνων και ηγετών να δώσουν στον ίδιο το λαό τους, καθένας με τη σειρά του, αυτή την επίσημη βεβαίωση ότι είναι αντάξιοι, είναι μέτοχοι σ' αυτή την μεγαλύτερη πράξη που ξεπερνά τους εθνικούς και κρατικούς περιορισμούς, την ισότητα των λαών, το σεβασμό των πολιτισμών σαν μια κοινή πλέον προσπάθεια για τη σταθεροποίηση της ειρηνικής συνύπαρξης.

Πάντως η ελληνική πολιτισμική αναφορά και μεγάλη πράξη ήταν αυτή η πρώιμη ωριμότητα ενός λαού-πολιτισμού να σταθεί απέναντι στο σύνολο-κόσμο σαν άτομο, δίχως φόβο και δράμα, να ξεφύγει απ' τη «θεοκρατική» ηγεσία και να ετοιμάσει έτσι τον άνθρωπο για την ευθύνη της θεϊκής ενανθρώπισης του χριστιανισμού.

Τι αξία έχουν σήμερα αυτά τα βουβά γράμματα, αυτά τα οικεία αισθητικά ιερογλυφικά στη σημερινή ρασιοναλιστική πραγματικότητα; Έμειναν μόνον τα οπτικά κελύφη, τα ρούχα της κάμπιας που μεταμορφώθηκε σε πεταλούδα και χάθηκε στο χάος των φράκταλς του σύμπαντος. Μπορεί το πνεύμα να εμφυσήσει ζωή στα υπόλοιπα κελύφη μιας άλλης ζωής; μπορεί το πνεύμα να ενεργοποιήσει τα πέτρινα ή επιχρισμένα σύμβολα σ' ένα κιναισθητικό σύνολο με δράση και ταύτιση της κοινωνικής συνοχής;

Ποια ήταν αυτή η κιναισθητική ορμή του περασμένου αιώνα να επενδυθεί τόσο κεφάλαιο, τόσο γούστο και πάθος και ν' αναβιώσει μια ιστορική οπτική σύλληψη που απείχε τόσους αιώνες μακριά. Μπορεί να δοθεί απάντηση μέσα απ' την οικονομικοπολιτική αδιέξοδη στείρα κατάσταση που έφτασαν την κοινωνία οι αυλικές και αριστοκρατικές τάξεις του περασμένου αιώνα. Είναι οι

πόλεμοι και οι επαναστάσεις που ακολούθησαν το τίμημα, η ακριβή πληρωμή, για τους λαούς που δεν είχαν γνώση και πολιτισμό να πετύχουν τον ιστορικό συμβιβασμό και να παίζουν στο θέατρο που τόσο αισθητικά και δαπανηρά στήθηκε;

Αυτή την απέραντη Ελλάδα, όπως εξαπλώνεται παντού σα χείμαρρος, για να τη συναντήσεις πραγματικά θέλει κρυφά συνθήματα φυλαγμένα μέσα στις πιο βαθιές μυχές του ανθρώπου, θέλει μια άλλη ταπεινότητα που στην ουσία ορίζεται απ' το μεγαλείο της. Ταπεινή φλόγα που καίει ακούραστα και λάμπει, που σβήνει αμέσως όταν βρώμικα χέρια πάνε να καταχραστούν το βάθος της θεωρώντας τη σύμμαχη με τη δύναμη της εξουσίας, με τη δύναμη που πάει να τη μετατρέψει σε επιδερμική εικόνα, σε εμφάνιση και ψεύτικο μεγαλείο.

Μπορείς να αντέξεις την απεραντοσύνη της μεγάλης Ελλάδας; Μπορείς! φτάνει να παρατήσεις τη σημαντικότητά σου και να βάλεις σαν πιο μεγάλο χρέος να υπηρετήσεις τον άνθρωπο, την ανθρωπότητα, τη δημοκρατία, τη ζωή. Αυτές οι πέτρινες αλήθειες είναι φυλαγμένες στις αυλακώσεις κάθε κολώνας, σημαντικής και ασήμαντης, στους έλικες της Ιωνίας, στην άκανθο της Κορινθίας κι οι άνθρωποι τις κρατούν μέσα τους σα φυλαχτά, σαν εφεδρείες για τις μεγάλες κρίσιμες στιγμές.

Η αιώνια δομή της ανθρώπινης μοίρας είναι να μοιράζεται την προσωπική της παρουσία με την πραγματικότητα του μικρού ή του μεγαλύτερου σύνολου. Αυτή η αιώνια αξία δεν ορίστηκε σα φυλετική υπεροχή και κατόρθωμα, αλλά σα σταθμός στην ιστορία του ανθρώπινου όντος, να εξελίσσεται και να εξελίσσει με το πνεύμα τις γνώσεις και τις εμπειρίες του.

Σήμερα οι γνώσεις έχουν μια άμεση μηχανική επικαιρότητα κι αναφέρονται στο άμεσο παρόν δίχως βαθιές συνδέσεις με τις μακρο-δομές που ορίζουν τη διαχρονική σύλληψη του παρελθόντος και του μέλλοντος. Η δικτατορία του *τώρα* κυριεύει τα πάντα και η διαχρονική σύνδεση χάνει το νόημα και την ουσία της. Οικο-λογία, οικο-νομία, η διαμόρφωση του περιβάλλοντος, η φύση μας η ίδια, δε μπορεί να ορίζονται μόνο απ' τη φευγαλέα προοπτική του τώρα, του άμεσου παρόντος.

Η ΖΩΗ, η γυμνή ύπαρξη, είναι δεμένη με τις δυνάμεις, τα δυναμικά χωρία, που αναπαράγουν τις ιδέες. Ιδέες που φέρνουν μια κιναισθητική στον υλικό κόσμο των αντικειμένων, τα μεταφέρουν ή τα μετατοπίζουν από τις ιδέες, που απορρέουν απ' τις αέναες διαφορές και διαρροές που εντοπίζονται ανάμεσα στο άτομο και στο σύνολο, στο άμεσο και στο έμμεσο. Ιδέες που είναι καθοριστικές για την ισορροπία που κάνει τη σύλληψη της πραγματικότητας όχι ένα ατομικό καπρίτσιο παρά μια οργανική πράξη των αισθήσεων που ορίζουν την παραγωγή της ζωής, την αξιοπρέπεια του ανθρώπου.

Η Αρχιτεκτονική μνήμη

Η προς τα πίσω διαμορφωμένη τέχνη, όπως την ονομάζει ο Μαλρώ στο «Φανταστικό Μουσείο» αλλά και στην «Ψυχολογία της Τέχνης», είχε λάβει

χώρα και στην ελληνική αρχαιότητα. Είναι ίσως ένας αέναος νόμος που διαπερνά τους χρόνους και για να διασχίσει το μέλλον στρέφεται προς το πίσω του παρελθόντος. Σα μια μακρόχρονη ανακύκλωση από τους Πτολεμαίους στην Παλμύρα και στο Βυζάντιο, απ' την Αναγέννηση στον Κλασικισμό και Ιστορισμό ακόμη και σ' όλο τον αιώνα.

Βέβαια οι λειτουργίες των συμβόλων έχασαν την πρωταρχική τους σημειολογική έννοια και περιεχόμενο. Είναι σαν τα ιερογλυφικά σημεία μιας γραφής που διαβάζουμε εύκολα τα γράμματα αλλά δεν μπορούμε να εντοπίσουμε ούτε νοήματα ούτε λέξεις, ούτε κανόνες, ούτε συντακτικό.

Παντού ευανάγνωστα οικεία σύμβολα της ελληνικής αρχιτεκτονικής που είχε μια πολύπλοκη εξέλιξη σαν σφαιρικό προϊόν μιας κοινωνίας με συγκεκριμένες πολιτικές, κοινωνικές καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές τοποθετήσεις. Η ελληνική κολώνα, η δωρική, η ιωνική, δεν είναι αντικείμενα της αισθητικής κατηγορίας, - μιας ή πολλών χρήσεων, - για εμφάνιση ή αξιοπρεπή παρουσίαση στα πλαίσια μιας αρχιτεκτονικής λύσης. Είναι κάτι παραπάνω γιατί, από την πρώτη της εμφάνιση στις ακτές του Αιγαίου μέχρι τις ημέρες μας, δεν έχασε τίποτε και ούτε πρόκειται να χάσει ανά τους αιώνες. Γιατί μπόρεσε να ξεπεράσει την υλικότητα της και να μετατραπεί σε σύμβολο, σε γνώση κι αυτογνωσία αυτής της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Γιατί πάντα θα εκπέμπει αυτή την παγκόσμια αξία, το άμεσο πρακτικό θεώρημα που κλείνει μέσα της ο σχετικά μικρός γεωγραφικός τόπος της.

Η παγκοσμιότητα της ελληνικής τέχνης, - για την οποία έχουν γραφτεί πολλά, - η συνύπαρξη της με άλλους πολιτισμούς, η συμφιλίωση και η συμβιβαστική της διάθεση είναι όντως ένα παράξενο φαινόμενο που για να το εξηγήσουμε πρέπει να καταφύγουμε στη δομή της πληροφορίας και στη θεωρία της επικοινωνίας. Η ελληνική τέχνη παρ' όλη την «ανωτερότητα» της είναι μια αρχέτυπη δομή της μαζικής επικοινωνίας, διαχρονική και αέναη. Κανένας άλλος πολιτισμός δεν διατηρεί αυτό το διαχρονικό βάθος όπως η ελληνική τέχνη από την πρώτη της εμφάνισή μέχρι σήμερα.

Η «κλασική γραμμή» αλλά και η μοντέρνα είναι τα προϊόντα αυτής της μακρόχρονης διαδικασίας στην αναζήτηση μιας αρχέτυπης μαζικής δομής. Εξετάζοντας τις μορφολογικές διακυμάνσεις ανά τους αιώνες εντοπίζουμε αυτή την ασύγκριτη διαύγεια και τη συνεχώς αυξανόμενη εγκυρότητα. Όπως στο 19ο αιώνα, μετά από 2.000 χρόνια, η επιστροφή κι η αναγέννηση της ελληνικής αρχιτεκτονικής ήταν το πιο μαζικό ακόλουθο για μια νέα προοπτική, έτσι και στους επόμενους αιώνες και μετά από 1000 χρόνια αυτά τα πανανθρώπινα σύμβολα θα παραμένουν τα πιο μαζικά, τα πιο παγκόσμια όργανα στη διαδικασία της επικοινωνίας στη διαδικασία της αέναης δημοκρατικής εξέλιξης.

Ο Ευρωπαϊκός «Ελληνισμός»

Ο «λάθος δρόμος» του Γκαίτε, αλλά κι όλων εκείνων που πρέσβευαν τις ίδιες ιδέες, απομάκρυνε τελικά αυτά τα ηγετικά πνεύματα απ' το «λαό» και τους απλούς ανθρώπους. Αυτή η αγάπη κι η προσκόληση στις φόρμες της αρχαιότητας αντιμετωπίστηκε σαν ξένο, σα σφάλμα, σα μη γερμανικό, μια θέση που ήταν στην ουσία η βάση για τη μεγάλη πτώση της γερμανικής κουλτούρας του χιτλερισμού και εθνοσοσιαλισμού. Ο Κλασικισμός των Γερμανών οδήγησε σ' εκείνο το μπέρδεμα και τη σύγχυση που η ανθρωπότητα θα πλήρωνε ακριβά μετά από έναν αιώνα.

Στον ανταγωνισμό των ευρωπαϊκών λαών, ποιος θα είναι πράγματι ο πιο «ελληνικός» κι ιδιαίτερα ανάμεσα σε Γάλλους και Γερμανούς, εμφανίζονταν απ' την αρχή ο τραγικός διχασμός της γοτθικής ψυχής που επεδίωκε να βάλει ελληνικά θεμέλια στην απλή λαϊκή ιδιοσυγκρασία των, *πέραν των Άλπεων*, Ευρωπαίων. Τι συνέβαινε; Ήταν τόσο ξετρελαμένοι και πεισμένοι από αιώνες που στην κατάλληλη ιστορική στιγμή να οικειοποιηθούν τον «Ελληνισμό» σε τέτοιο βαθμό ώστε να απλοποιείται η φόρμουλα; *Ανακαλύψαμε επιτέλους κι εμείς το μεγαλείο των Ελλήνων, μεταφέραμε τις φόρμες και την τεχνογνωσία στη ζωή των πόλεών μας, άρα εμείς οι Γερμανοί αξίζουμε πολλά. Αυτός ο Ελληνισμός φαίνεται καλός δρόμος για να πλαισιώσει το μεγαλείο του Γερμανισμού και του Ευρωπαϊσμού.*

Αλλά ο «Ελληνισμός», δεν μπορεί να ζωντανεύει μόνο με τις κολώνες και τα μαρμάρινα είδωλα των ηρώων και των θεών. Τα εξωτερικά γνωρίσματα κι οι επιφανειακές εικόνες του ελληνικού πολιτισμού δεν μπορούν να διατηρήσουν «εν ζωή» το ανανεωτικό του πνεύμα, τη βαθιά του εσωτερική δομή που βασίζεται στη ζωντανή, βιωματική και ανοιχτή κοινωνία της Δημοκρατίας. Κι η γενιά του Γκαίτε δεν έφτανε για τη ριζοσπαστική ανανέωση της γερμανικής κοινωνίας. Αυτή η τεχνητή ένταση κι η μανία του πλέγματος κατωτερότητας που μαζεύονταν για αιώνες, δίχως πραγματικά θεμέλια, οδήγησε την ανθρωπότητα στο αιματοκύλισμα του δεύτερου παγκόσμιου πόλεμου. Το αγκάλιασμα της αρχαιότητας κατέληγε θανατηφόρο γιατί απαντούσε με εξωτερικά στοιχεία σε προβλήματα ψυχολογίας βάθους που αφορούσαν την ταυτότητα των λαών.

Στην καινούρια Ευρώπη απομένουν τώρα οι μαρμάρινες κολώνες, οι ναοί, οι ήρωες, οι θεοί, παντού διάσπαρτοι, σαν τα φαντάσματα του εφιαλτικού όνειρου μιας λανθασμένης «υπεροχής». Τόσο εύκολα δε συντελείται η ενανθρώπιση, ο ανθρωπισμός του Ελληνισμού. Χρειάζεται μια ανανέωση του διαφωτισμού, μια νέα τοποθέτηση, για να μπορέσουν οι Γερμανοί αλλά κι όλοι οι Ευρωπαϊκοί λαοί να ακολουθήσουν το έσω πρόγραμμα που «μεταφέρει» μια ιωνική κολώνα.

Ίσως μια ενημέρωση και διαφώτιση του απλού κόσμου για τα δικαιώματα του ανθρώπου, για την ουσία και τα σύμβολα της δημοκρατίας, να μπορέσει να οδηγήσει τους ευρωπαϊκούς λαούς στην ανανεωτική ουσία, στις ρίζες του ελληνισμού, που οι βάσεις του στηρίζονται στη σωστή αναλογία ανάμεσα στο άτομο και στο σύνολο.

Κάθε κολώνα, ιωνική, κορινθιακή, δωρική είναι όχι μόνο σύμβολο αλλά και ελπίδα να μπορέσει ο άνθρωπος ν' απαντήσει στον αιώνιο πόθο του για ισότητα αδελφοσύνη και ελευθερία, ν' ασφαλίσει την προσωπικότητα του απ' τον εγωκεντρισμό και τον ατομισμό και να φτάσει σε μια ισορροπία με το κοινό, με τις αξίες και τις υποχρεώσεις απέναντι στο σύνολο.

Η ενεργοποίηση ενός αδρανοποιημένου συστήματος.

Κι οι Έλληνες κλεισμένοι στο βαλκανικό νεοελληνισμό τους; Κι όμως κάτω από την ντε φάκτο γεωπολιτική πραγματικότητα των Βαλκανίων έχουν πολλές δυνατότητες να ξεκαθαρίσουν τη διαδικασία της ταυτότητας του Ελληνισμού δίχως φόβο και πάθος αναφερόμενοι στη μακρόχρονη τους ιστορία. Περνώντας ο Ελληνισμός μέσα απ' το λεπτό φίλτρο του χριστιανισμού του Βυζαντίου δεν έχασε τίποτε απ' την παγκοσμιότητα και την αίγλη του. Η ενεργοποίηση και δραστηριοποίηση της ελληνικής τεχνογνωσίας είναι σε θέση να φέρει μια δυναμική προοπτική όχι μόνο για τα Βαλκάνια αλλά για όλη την Ευρώπη. Η ενεργοποίηση και η δόνηση αυτού του αδρανοποιημένου συστήματος ανοίγει μια σειρά νέες προοπτικές για μια καινούργια τοποθέτηση του εθνικού κεφαλαίου που μπορεί να μετατραπεί σε ενεργό μέσο για πολλές ιδέες και δυνατότητες που αφορούν το μέλλον και την ασφάλεια της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Η Οικολογική προοπτική

Από τα μεγάλα ρεύματα της εποχής δύο είναι τα βασικότερα η οικολογία και η υγεία. Δύο θεμελιακές δομές-σταθερές για τις οποίες ο άνθρωπος έχει έμφυτα μέσα του το αίσθημα και την επιθυμία. Και τα δύο αυτά κίνητρα ενδιαφέρουν και αναφέρονται σ' όλους τους ανθρώπους άσχετα από πολιτισμούς και ηπείρους.

Στο κεντρικό πρόβλημα του αιώνα μας την απώλεια της σχέσης μας με το φυσικό περιβάλλον, την οικολογική κατάχρηση και τον περιορισμό της φυσικότητας της φύσης, πρέπει να απαντήσουμε άμεσα και πρακτικά για να ασφαλίσουμε την επιβίωση μας αλλά και την έντονη αίσθηση ενός περιβάλλοντος που δεν σχεδιάζεται και διαμορφώνεται από την ανθρώπινη μονοκρατορία.

Το παράδειγμα της φυσικής ασυμμετρίας του «εγγλέζικου πάρκου» συνεχίζει να αποτελεί μια κατεύθυνση που θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε ιερούς

κήπους, σε μια φύση που θα εξελίσσεται δίχως την ανθρώπινη επέμβαση. Σα μια παράλληλη επιβίωση μ' ένα μακροαιώνιο συμβόλαιο με την ασύλληπτη χαώδη σφαιρικότητα της φύσης.

Για μια μακροοικονομική και πολιτιστική προοπτική πρέπει να ασφαλισθούν αυτές οι σταθερές του συνόλου της ανθρωπότητας, της γης, του πλανήτη μας, σ' ένα συνολικό παγκόσμιο σενάριο όπου η οικονομία και ο ανταγωνισμός γίνονται έξω από αυτές τις σταθερές των δικαιωμάτων των ανθρώπων και των δικαιωμάτων της φύσης.

Στις αρχές του 21ου αιώνα η ελληνική πρωτοβουλία μπορεί να δώσει νέα πνοή στη διαμόρφωση της δημοκρατικής πόλης του μέλλοντος. Διαμόρφωση που θα ορίζεται από τη σφαιρική σύνδεση κάθε τεχνητού περιβάλλοντος με την οικολογική ισορροπία της γήινης φύσης.

Η έκδοση αυτή, που θα συνεχιστεί με ένα τόμο που θα περιλαμβάνει τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, έχει πολλαπλούς στόχους, παιδαγωγικούς, πολιτιστικούς και οικονομικούς. Δείχνει καθαρά τη δυνατότητα διασύνδεσης με όλες τις ευρωπαϊκές χώρες δηλώνοντας το σεβασμό και τη φροντίδα για την ελληνική παράδοση απ' τη σύγχρονη εποχή μέχρι τα πέρατα της ιστορίας.

Με την πρωτοβουλία της τράπεζας Μακεδονίας-Θράκης ανοίγει μια καινούργια προοπτική της χρηματικής ασφάλειας κι εμπιστοσύνης σ' όλο τον ευρωπαϊκό χώρο για μια μακροστρατηγική της διεθνούς επένδυσης και ανταλλαγής.

Παράλληλα η έκδοση ανοίγει και μια καινούργια σειρά από δραστηριότητες που μπορούν να παίξουν καταλυτικό ρόλο για το μέλλον του ελληνισμού και της παιδείας όπως είναι η πληροφόρηση του ευρύτερου κοινού και των σχολείων μέσα από μια σειρά εκθέσεις και προβολές. Αλλά κι η οργάνωση διεθνών σεμιναρίων και εκδηλώσεων για μια μελλοντική *Πειραματική Ακαδημία Σπουδών της Ελληνικής Κλασικής Αρχιτεκτονικής* θα είχε μεγάλη απήχηση σ' όλα τα πανεπιστήμια του κόσμου.

Ο ΕΥΘΥΜΗΣ ΒΑΡΛΑΜΗΣ γεννήθηκε στην Βέροια το 1942 και σπούδασε στο Πανεπιστήμιο για Εφαρμοσμένες Τέχνες της Βιέννης, όπου δίδαξε Αρχιτεκτονική από το 1974 ως το 1981. Από το 1992 διευθύνει το Διεθνές Κέντρο Σχεδιασμού I.DE.A. που ίδρυσε στην Αυστρία. Το 1988 στο τμήμα Αρχιτεκτονικής της Θερινής Ακαδημίας του Σάλτσμπουργκ που διηύθυνε, παρουσίασε τις γενικές αρχές της *«Θεωρίας του Αυτοματισμού»* και ανέπτυξε την εργασία του για μια φυσική και ανθρώπινη Αρχιτεκτονική που δίνει σημασία στις ανάγκες των παιδιών.

Δημιούργησε και διηύθυνε μια σειρά από πειραματικά ερευνητικά προγράμματα όπως, μεταξύ άλλων, είναι το project της *«Πολιτειακής Ταύτισης»*, η *«Ααϊκή Αρχιτεκτονική του Αιγαίου»* και η *«Οικολογική Ακαδημία Σαντορίνης»*. Το πρόγραμμα της *«Ακαδημίας Τέχνης για Παιδιά»* έφερε σε επαφή με την τέχνη χιλιάδες παιδιά απ' όλη την Ελλάδα και παρουσιάστηκε σαν κεντρική εκδήλωση στην EXPOLINEA '93 της Γάνδης.

Ο Βαρλάμης είναι ο δημιουργός της θεωρίας της *«Προαρχιτεκτονικής»* και της *«Σχολής των Αισθήσεων»* που για πρώτη φορά παρουσίασε στο Γερμανικό Μουσείο Αρχιτεκτονικής (D.A.M.) της Φρανκφούρτης στα πλαίσια της έκθεσης του *«Une cité imaginaire-Μια μαγική πόλη»*. Στην έκθεση του *«Το τέλος της Ατλαντίδας-Αρχιτεκτονικές Ουτοπίες»* στο Grand Palais στο Παρίσι υποστήριξε την αναγκαιότητα της σύνδεσης της μεταβιομηχανικής κοινωνίας με την οργανική πραγματικότητα της Φύσης. Το 1993 στο Convention Center της Νέας Υόρκης έκανε διεθνή επιτυχία την ιδέα της *«Θεραπευτικής Αρχιτεκτονικής»*.

Το 1995 εικονογράφησε, μετά από πρόσκληση του Οικουμενικού Πατριάρχη κ.κ. Βαρθολομαίου, την *«Αποκάλυψη του Ιωάννη»* που αποτέλεσε το καλλιτεχνικό γεγονός του Συμπόσιου «Αποκάλυψη και Περιβάλλον» στον επετειακό εορτασμό της Πάτμου. Το 1996 παρουσίασε στην Έδεσσα τα σχέδια του *«Πύργου του Αλέξανδρου»* με την παρουσία του Προέδρου της Ελληνικής Δημοκρατίας κ.κ. Κωστή Στεφανόπουλου. Για το 1997 θα παρουσιάσει στο Λιμάνι της Θεσσαλονίκης μεγάλη έκθεση με θέμα τον Μεγαλέξανδρο που ετοιμάζει εδώ και περισσότερο από δέκα χρόνια και περιλαμβάνει περισσότερα από 1000 έργα ζωγραφικής, graphics, γλυπτά, αντικείμενα και αρχιτεκτονικές μακέτες .

ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ

Βερολίνο
Μόναχο & Βαλχάλα
Ζυρίχη
Βιέννη
Βιέννη / Κοινοβούλιο
Ουγγαρία & Βουδαπέστη
Πράγα & Μπρνο
Κοπεγχάγη
Ελσίνκι
Στοκχόλμη
Άμστερνταμ

Reine Fleischhauer & Horst Rudolph
Christian Oberbauer & Gabriele Egelhard
Michael Schdubli
Christian Oberbauer & Gabriele Egelhard
Johanna Fiegl & Peter Korrak © Parlamentsdirektion Wien
Janos Szabo
Jan Hruby
Peder Rasmussen & Claus M. Schmidt
Petri Berndtson
Robert Barre
Hub van den Broek

ΕΥΘΥΜΗ ΒΑΡΛΑΜΗ
Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΙΣ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ
Τόμος Α΄

Εκδότης: Όμιλος Τράπεζας Πειραιώς

Γραμματεία: G. Egelhard - I.DE.A. Designcenter

Αντίγραφα-Επιμέλεια Σχεδίων: B. Antoni - I.DE.A. Designcenter

Επεξεργασία Εικόνων-Computer Graphic:

P. Reischer - I.DE.A. Designcenter

Επιμέλεια Ύλης: Αστ. Νένος - Πειραματικό Εγαστήριο Βεργίνας

Σελιδοποίηση-Lay out:

I.DE.A. Designcenter

Σπ. Τσιλιγκιρίδης - Graphic Box

Επιμέλεια Έκδοσης

Κέντρο Τέχνης Βεργίνας Α.Ε.

Διαχωρισμοί-Φίλμς: Reprotime Α.Ε.

Εκτύπωση: Σχήμα & Χρώμα

Βιβλιοδεσία: Βιβλιοδετική

ISBN 3-9076008-6

Copyright © 1998

Όμιλος Τράπεζας Πειραιώς - Ευθύμης Βαρλάμης