

δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, τεύχος 35, 2001.

Τό 1913, σέ ένα άρθρο πού δημοσιεύεται στή συλλογή *Das Individuum und die Freiheit*¹, ό Georg Simmel περιγράφει ώς εξής τήν πύο θεμελιώδη τραγωδία τοῦ πνεύματος: 'τό μέρος κάποιου ὄλου γίνεται μέ τή σειρά του αυτόνομο σύνολο πού ἀπελευθερώνεται ἀπό τό προηγούμενο [ὄλον] καί διεκδικεῖ τό δικαίωμά του ἀπέναντί σέ αυτό'. Ἡ παρατήρηση γίνεται σέ ένα άρθρο πού φέρει τόν τίτλο «Φιλοσοφία τοῦ τοπίου»². Ἡ «φύση», ἡ κατ' ἐξοχήν χωρίς ὄρια ὄντότητα, ἀντιτίθεται στό «τοπίο» πού ὀργανώνεται ὄντολογικά ἀπό τόν περιορισμό. Ἐς μποροῦν πάντοτε τά μεμονωμένα τμήματα τοῦ τοπίου ἢ ἡ ὕλική του βάση «νά θεωρηθοῦν φύση»: «τό νά κοιτάζει κανείς ένα τμήμα ἐδάφους μέ ὄ,τι ἔχει ἐπάνω του ώς τοπίο, σημαίνει ὄτι θεωρεῖ ένα τμήμα φύσεως ώς ὄνότητα, -κάτι πού ἀπομακρύνει ἀπό τήν ἔννοια τῆς φύσεως»³. Τό τοπίο δέν εἶναι φύση. Ἡ ἀπόσπασή του τό αυτόνομεῖ ώς ἀνεξάρτητο ὄλον. Ἐκόμη περισσότερο: τό τοπίο συγκροτεῖται ἀπ' αὐτή τήν συνέπεια τῆς ἀποτμητικῆς πράξης. Κάποιο τέχνημα καί κάποια βία ἀποσποῦν τό μέρος καί κάποιο τέχνασμα στόν ἐπιμερισμό ἀναδεικνύει τό μέρος ώς ὄλον. Ἡ αυτόνόμηση τοῦ μέρους λοιπόν εἶναι ὕπόθεση τῆς τέχνης, τεχνική ὕπόθεση. Καί δέν εἶναι ἴσως τυχαῖο πού ὄ Simmel ἀσχολεῖται μέ τό τοπίο ὄταν ἐκεῖνο αυτόνομεῖται ώς θέμα γιά τήν τέχνη.

¹ Wagenbach, Berlin, 1984.

² "Philosophie der Landschaft", (σ. 130-139). Βλέπε καί γαλλική ἔκδοση: Georg Simmel, *La tragédie de la culture*, Rivages, "Philosophie du paysage", σ. 229-244, σ. 232 γιά τό συγκεκριμένο ἀπόσπασμα.

³ Ibid. σ. 230. Τό τοπίο ὀργανώνεται ώς κλειστό ὄπτικό πεδίο πού προσφέρεται ἀπό τήν ἐπιλογή κάποιας θέσης γιά τήν παρατήρησή του, παρότι τό ἴδιο δέν παρουσιάζεται ποτέ ἐπακριβῶς ὄριοθετημένο.

Ἡ παρατήρηση τοῦ Simmel μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ γιά δύο λόγους καί στό μέτρο πού διανοίγει δύο προοπτικές: ἡ πρώτη ἀφορᾷ κάποια κατανόηση τῆς ἴδιας τῆς φύσεως καί ἡ δευτέρη ἀφορᾷ τή δράση τῆς ἴδιας τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μέσα στό τοπίο.

α. Ἡ ἔννοια τῆς φύσεως δέν ἐξαιρεῖται ἀπό τήν τάση ἀπότμησης καί τεμαχισμοῦ πού χαρακτηρίζει τήν σύλληψη κάθε ἔννοιας. Κάθε ἔννοια δέν εἶναι σέ καμία στιγμή τίποτε περισσότερο ἀπό ἕνα ἀπόσπασμα τοῦ ἑαυτοῦ της, ἀπόσπασμα πού τήν ὀργανώνει ἀνάλογα μέ τήν ἐκάστοτε χρήση της. Ἡ ἴδια ἡ πράξη τῆς ἀπότμησης παρουσιάζεται καί αὐτή προβληματική, ἐφόσον δέν ὑπάρχει τρόπος ἀσφαλοῦς καθορισμοῦ τοῦ περιέχοντος καί περιεχομένου: ἀπό ποιό ἀκριβῶς ὄλον ἀποσπᾶται ποιό μέρος; Ἡ κάθε ἔννοια ἀρνεῖται νά παρουσιαστεῖ ὡς ὄλον. Κι ὡστόσο κανένα ἀπόσπασμά της δέν τήν ἐξαντλεῖ. Ἡ γλώσσα ‘‘δημιουργεῖ’’ τό ἰλιγγιώδες φαινόμενο τῆς αὐτονόμησης τοῦ μέρους, τό ὁποῖο συλλαμβάνει ὁ Simmel μέ ἀφορμή τή φύση καί τό τοπίο. Ὅπως γιά κάθε ἄλλη ἔννοια, ἡ ἀπότμηση καί τό σχίσμα μέσα στήν ἔννοια τῆς φύσεως (πού ἀναγνωρίζει τήν ἴδια τή φύση ὡς κάτι ἀδράξιμο, διαχειρίσιμο, παρουσιάσιμο) εἶναι ἔργο κάθε προσέγγισής της. Κάθε προσέγγιση τῆς φύσεως, κάθε χρήση τῆς ἔννοιας ἀσκεῖ κάποια βία στήν ἔννοια προκειμένου νά τήν περιορίσει. Κάθε προσέγγιση τῆς φύσεως εἶναι λοιπόν ἐξ ὑποθέσεως καί αὐτή τοπιογραφική. Ἡ φύση κάθε φορά μέ κάποια τεχνική, ἀποσπᾶται ἀπό κάτι εὐρύτερο πού ἐπιμένει νά μὴν ὀριοθετεῖται μέ ἀκρίβεια. Ὅπως σημειώνει ὁ Dürer, εἶναι «ἡ τέχνη» πού «κρύβεται μέσα στή φύση· ὁποῖος μπορεῖ νά τήν ἀποσπάσει, αὐτός τήν ἔχει». Καί ὅπως συμπληρώνει ὁ Heidegger: «Μέσα στή φύση κρύβεται ἕνα σχίσμα, ἕνα μέτρο, ἕνα ὄριο καί μιά ἐγγενῆς δυνατότητα προαγωγῆς τους, ἡ τέχνη»⁴.

Φύση καί τέχνη δέν θά ἔπρεπε νά παρουσιάζονται ὡς ἀντιτιθέμενες μόνον ἔννοιες, δέν θά ἔπρεπε νά φανταζόμαστε ὅτι κάποιο στεγανό ὄριο διαχωρίζει τήν μία ἀπό τήν ἄλλη. Πρὶν διαβάσουμε τό ἐπιχείρημα διατυπωμένο μέ ἀκρίβεια στόν Heidegger τῆς *Προελεύσεως τοῦ ἔργου τέχνης*⁵, ψηλαφοῦμε τόν σκελετό του στόν Schiller τῆς *Ἀφελοῦς καί*

⁴ “Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Φραγκφούρτη 1950, σ. 58 καί «Ἡ προέλευση τοῦ ἔργου τέχνης», μτφρ. Γιάννη Τζαβάρρα. Δωδώνη, Ἀθήνα, 1986, σ. 117 -118.

⁵ *Ibid.*

*Συναισθηματικής Ποίσεως*⁶. Ἡ φύση ἐμφανίζεται ὅταν ἡ τέχνη κατορθώνει νά τήν ἀποσπᾷ. Δέν μπορεῖ ποτέ νά μένει καθαρή φύση, ὅπως βέβαια δέν μπορεῖ νά ἀποτελεῖ καθαρό τέχνημα: δέν θά ἦταν ὅμως κάτι χωρίς τήν τέχνη. Ὁ Schiller ἤδη στό τέλος τοῦ 18ου αἰώνα παρατηρεῖ ὅτι «ἡ φύση ἐξαφανίζεται σιγά σιγά ὡς ἐμπειρία: τήν βλέπουμε νά ἀνατέλλει ὡς ἰδέα καί ὡς ἀντικείμενο». Μήπως καί ἀπό τά λόγια τοῦ Ἀξελου γιά τήν «ποιητικότητα τοῦ κόσμου» δέν μπορούμε νά συντάξουμε τήν εἰκόνα κάποιας κοσμικῆς φύσεως πού ἡ διαπίστωση τῆς ὑπαρξῆς της εἶναι ἤδη ποιητική, μέ τήν πιό πεζή ἔννοια τοῦ ὄρου, εἶναι ἤδη δηλαδή ὑπόθεση τῆς τέχνης;⁷ Ἡ φύση μέσα στήν τέχνη, ἡ ἔννοια μέσα στό ἀπόσπασμά της: ὅλα βρίσκονται στούς στροβίλους τῶν παιχνιδιῶν τῆς γλώσσας.

Κι ὡστόσο ἡ ἔννοια τῆς φύσεως δέν ἀποτελεῖ ὅποιαδήποτε ἔννοια. Τί θά διαφοροποιοῦσε τή φύση καί τό εἶδος τῆς ἀποτμήσεως πού ἀφορᾷ τήν ἐκάστοτε συλληψή της ἀπό τήν ἀπότμηση πού μέ τόση φυσικότητα δεχόμαστε ὅτι ἐνεργεῖ γιά κάθε ἔννοια τῆς γλώσσας; Τί καθιστᾷ τό τοπιογράφημα σύλληψη ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος; Εἶδαμε ὅτι τό γεγονός τῆς ἀπόσπασσης τοῦ τοπίου ἀπό τήν φύση, (τοῦ πεπερασμένου ἀπό τό ἀπέραντο) ἀφορᾷ συνολικά τή γλώσσα. Καί ἡ «ἀφέλεια» τοῦ τοπιογραφήματος συνίσταται στήν πεπερασμένη ἀπόδοση του ἀπείρου. Ὅποιοιδήποτε ὅμως ἀπείρου; Ἴσως ὄχι. Τό τοπιογράφημα ὡς ἀπόσπασμα τῆς φύσεως ἐργάζεται γιά τήν καταγραφή, γιά τόν περιορισμό, γιά τήν φανέρωση κάποιας ἰδιαίτερης ὀλότητας. Ὀλότητας τῆς ὁποίας τό εἶδος διακρίνεται ἀπό κάποια τάση ἐπεξήγησης τῆς κοσμικῆς ἐνότητας καί σταθερότητας. Ὡς τέτοια ὀλότητα θά μπορούσε νά κατανοήσουμε τήν φύση καί σέ τέτοιες ὀλότητες κάθε τι μπορεῖ νά μοιάζει ὑποταγμένο ἐξ ὀρισμοῦ. Τό τοπιογράφημα θά εἶχε ἔτσι κατά αὐτονόητο τρόπο κάποια θεολογική διάσταση ὑλοποίησης τοῦ ἀπείρου, σύλληψης τοῦ ἀσύλληπτου. Ἡ «ἀφέλεια» τῆς τοπιογραφίας⁸ θά βρισκόταν ἔτσι

⁶ Ἐκδόσεις σιγμή, Ἀθήνα, 1985, μτφρ. Π. Κονδύλη (1795, 1798).

⁷ "La fin de l'art et la poéticité du monde", *Métamorphoses*, Παρίσι, 1991, σ. 135 - 152. Ἡ προοπτική τῆς παρατήρησής μας ἔχει βέβαια διανοιχθεῖ ἀπό τήν θεωρητική ἐπεξεργασία τοῦ θέματος ἀπό τόν Joseph Beuys (1921 – 1986).

⁸ Ἡ δική της προσπάθεια νά ἐκφράζει μέ πεπερασμένο τρόπο τό ἄπειρο.

(πέραν τῆς πεπερασμένης ἀπόδοσης τοῦ ἀπείρου) στήν ἐνσάρκωση ἢ στήν καταγραφή τοῦ θείου.

β. Ἡ ἀρχιτεκτονική ἐργάζεται γιά τήν σχέση μέ τή φύση, γιά τήν αὐτονομία της, τήν ἀποκοπή της ἀπό τή φύση καί τή στάση ἀπέναντι σ' αὐτήν. Κτίζοντας ὁ ἄνθρωπος ἀποκόπτει ἀπό τό φυσικό, γιά νά δημιουργήσει τά δικά του τεχνήματα. Μάχεται μέ τή φύση γιά νά ἐπικρατήσει ἀπέναντί της. Ἄκόμη περισσότερο: ἡ ἐπικράτηση ἐπί τοῦ φυσικοῦ στοιχείου γίνεται μέ βλάβες τοῦ φυσικοῦ. Ἡ ἀποκοπή ἀπό τό φυσικό δέν γίνεται χωρίς τραύματα. Ἡ ἴδια ἡ φυσική πρώτη ὕλη, τό ὑλικό εἶναι ἤδη, ὅπως σημειώνει ἡ Hannah Arendt, «ἕνα προῖόν τῶν ἀνθρώπινων χειρῶν, πού τό ἀπέσπασαν ἀπό τόν φυσικό του χῶρο, εἴτε καταστρέφοντας μιά βιολογική διαδικασία, ὅπως στήν περίπτωση τοῦ δέντρου πού πρέπει νά καταστραφεῖ γιά νά προσφέρει ξυλεία, εἴτε διακόπτοντας κάποια ἀπό τίς βραδύτερες φυσικές διαδικασίες, ὅπως στήν περίπτωση τοῦ σιδήρου, τοῦ λίθου ἢ τοῦ μαρμάρου, πού ἀποσπῶνται ἀπό τά σπλάχνα τῆς γῆς. Αὐτό τό στοιχεῖο βιασμοῦ καί βίας ἐνυπάρχει σέ κάθε κατασκευή, καί ὁ homo faber, ὁ δημιουργός τοῦ ἀνθρώπινου τεχνουργήματος, ὑπῆρξε πάντοτε ἕνας καταστροφέας τῆς φύσης»⁹.

Ἡ ἀρχιτεκτονική παρουσιάζει μακρά παράδοση ἀντιπαράθεσης μέ τή φύση, παράδοση ἐπικράτησης ἐπί τοῦ φυσικοῦ στοιχείου. Ἡ τέχνη τῆς ἀπόσπασης ἀπό τή φύση, τῆς προσέγγισης τῆς φύσεως, προϋποθέτει καί ἀναδεικνύει τή βία τῆς ἀπόσπασης. Ἡ ἀρχιτεκτονική ἀποκόπτεται ἀπό τό τοπίο, μέ κάποια ἐνεργητική παρέμβαση ἐπί τῆς φύσεως.

Ὁ ἄνθρωπος χρησιμοποιεῖ τή βία τῆς ἀπόσπασης ἀπό τή φύση καί παραδίδεται ταυτόχρονα στό πιό νωχελικό βόλεμα στήν ἀγκαλιά της. Μέ τήν ἀρχιτεκτονική ἡ φύση καταστρέφεται καί συγχρόνως ὀργανώνεται: σέ κάθε κτίσμα ὑπάρχει ἡ ἀνάμνηση φυσικῶν κοιλοτήτων, ἀποσπασμάτων τῆς φύσης, καί ὑπ' αὐτή τήν ἔννοια ἡ ἀρχιτεκτονική θά ἦταν καταδικασμένη νά τοπιογραφεῖ, νά μιμεῖται καί νά περιορίζει τή φύση. Ἡ διπλή κίνηση -πού συγχρόνως ἀπωθεῖ τό

⁹ *Ἡ ἀνθρώπινη κατάσταση (Vita activa)*, Ἀθήνα, 1986, (Σικάγο, 1958), μτφρ, Στ. Ροζάνη, Γερ. Λυκιαρδόπουλου, σ. 193.

φυσικό και τό αναζητάει- ήταν πάντοτε ή κίνηση τής αρχιτεκτονικής. Καί κάθε «τοπιογραφική» παρέμβαση, μέ τήν έννοια πού τώρα ή διαμορφώνουμε (σέ κάποια επέκταση τής κατανόησής της από τόν Simmel), ταυτόχρονα άρνείται και υποδέχεται τήν φύση. Άπό τήν εποχή του Hegel διαπιστώνουμε κάποια άμφιλεγόμενη σχέση (double bind) τής αρχιτεκτονικής μέ τή φύση¹⁰.

Ή φύση λοιπόν θεματοποιείται όχι όταν ή εκάστοτε αρχιτεκτονική συσσωματώνεται σέ αυτήν, όχι μόνον όταν καταφάσκει ή άκεραιότητα και ή άμέρεια τής φύσης¹¹, αλλά επίσης και όταν προβάλλεται άπέναντί της αντίσταση. Ή ανάδειξη αυτής τής αντίστασης σέ αρχιτεκτονικό θέμα απέδιδε πάντοτε κάποια μνημειακή διάσταση στη νίκη του ανθρώπινου τεχνήματος επί του φυσικού πεδίου. Τό τέχνημα σέ αυτές τις περιπτώσεις γίνεται κάτι πού ανακοινώνεται έξ αρχής ως άφύσικο, πού εμφανίζεται ως ευάποσπαστο, κχωρισμένο όλον, άντιπαρτιθέμενο πρόσωπο μέ πρόσωπο προς τό τοπίο. Ή συνδιαλαγή του μέ τό τοπίο είναι συνδιαλαγή πού επιχειρεί τό σχίσμα και τόν χωρισμό. Καί βέβαια ή πρόθεση αυτής τής άντιπαράθεσης μέ τή φύση έξ αρχής παρουσιάζεται θριαμβευτική και τήν ίδια στιγμή ύβριστική, όπως στον μύθο τής Βαβέλ. Τό κτίσιμο, ή άνέγερση, ή όρθωση, είναι άναπόσπαστα συνδεδεμένες μέ τήν μυθοποίηση τής ανθρώπινης δύναμης.

Τήν έξιδανίκευση τής άνέγερσης οργανώνει σέ θεωρητικό επίπεδο ο Schopenhauer, άφοϋ στο έργο του¹² «τό βάρος και ή αντίσταση στο βάρος είναι τά μόνα άντικείμενα τής τέχνης του κτίζειν (Baukunst)»¹³.

¹⁰ Ο Daniel Payot στην άνάγνωση τής Αίσθητικής πού επιχειρεί οργανώνει αυτήν τήν ταυτόχρονη έλξη και άπωση προς τό φυσικό στοιχείο γύρω από τήν έγελιανή *Verwunderung*. *Le philosophe et l'architecte*, Aubier, Paris, 1982

¹¹ Η κατάφαση αυτή συνιστά οϋτως ή άλλως προβληματικό και έπομένως μη εκτελέσιμο πρόγραμμα.

¹² Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση, γαλλ. μτφρ. A. Burdeau, ruf, Παρίσι, 1966: άπόσπασμα τής σελίδας 141 τής γαλλικής έκδοσης αναφέρεται από τόν Bruno Queysanne στην εισαγωγή στο *Prolégomènes a une psychologie de l'architecture*, (1886), Παρίσι, 1996, σ. 19.

¹³ Όπως συμπυκνώνει ο Wölfflin τις ιδέες του Schopenhauer, *Prolégomènes a une psychologie de l'architecture*, *ibid.*, σ. 44.

Καί για τόν Heinrich Wölfflin πού ἀκολουθεῖ τήν σοπεναουερική παράδοση, εἶναι τό ἀνθρώπινο σῶμα πού ἐξηγεῖ γιατί ἐκτιμᾶμε τή δύναμη τῆς στάσης ἔναντι τῆς χαλάρωσης πού προηγεῖται τῆς πτώσεως. Στό μικρό του δοκίμιο *Προλεγόμενα σέ μία ψυχολογία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς* γράφει: «γιατί κανείς δέν μαγεύεται ὅταν ἡ πέτρα πέφτει στή γῆ, γιατί αὐτό μᾶς φαίνεται τόσο φυσικό; δέν ἔχουμε καμιά ἔνδειξη τῆς αἰτίας αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, ἡ ἐξήγησή του βρίσκεται μόνο στήν καθαρῆ ἐμπειρία μας. Φέραμε βάρη καί δοκιμάσαμε τήν ἐμπειρία τῆς πίεσης καί τῆς ἀντίδρασης σέ αὐτήν, ἔχουμε καταρρεύσει στό ἔδαφος, ὅταν πλέον δέν μπορούσαμε νά ἀντιτάξουμε καμιά δύναμη, ὅταν ἡ βαρύτητα ἔλκει πρὸς τά κάτω ὀλόκληρο τό σῶμα μας· γιά τό λόγο αὐτό ξέρουμε νά ἐκτιμᾶμε τήν ἀπλή ἡρεμία μιᾶς κολόνας ἢ νά θεωροῦμε εὐνόητη τήν ἐπιθυμία κάθε εἴδους ὕλης νά ἐξαπλωθεῖ ἄμορφη στό ἔδαφος»¹⁴.

Ἡ μάχη γιά τό ἴσασθαι καί τό ἀνεγείρειν εἶναι μάχη τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Κάθε ἐγειρόμενο, ἰστάμενο κτίσμα καταπονεῖται ὅπως ἓνας ζωντανός ἄνθρωπος μέ θέληση γιά στάση. Μαζί μέ κάθε κτίριο ὀρθώνεται ἓνα ἀνθρώπινο σῶμα. Τό σχέδιο τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου γιά μιᾶ νέα πόλη στόν Ἰθω (σχ.1) θά ἐξέφραζε ἴσως κάποια τέτοια ἀκραία κίνηση ὀρθωσης τοῦ ἀνθρώπινου σώματος στό τοπίο. Παραπλεύρως πρὸς τήν ἱστορική μνημειακή διάσταση ἑνός ἔργου πού δέν ὑλοποιήθηκε ποτέ, τό βουνό, τό «φυσικό ἀρχιτεκτόνημα» (σχ.2) λειτουργεῖ ὡς ἀπλό φόντο γιά τήν ἀνάδειξη κάποιας ἀνθρώπινης διιστορικῆς μνημειακότητας, ἐνῶ ταυτόχρονα προωθεῖται κάποιου εἴδους θεοποίηση τοῦ ἀνθρώπινου.

Σέ κάποια σειρά κειμένων ἀρχιτεκτόνων καί θεωρητικῶν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, πού τροφοδοτεῖται καί ἀπό πολλά κείμενα τῆς ἐποχῆς τοῦ μοντερνισμοῦ παρουσιάζεται κάποια ἰδέα ἐξαφάνισης τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μέσα στή φύση. Εἶναι ἓνα πρόγραμμα πού φαίνεται ἐλκυστικό στή σύγχρονη ἐποχή γιά πολλούς. Ἀκόμα καί στίς πιό διαδεδομένες ρητορικές ἐξάρσεις τοῦ μοντερνισμοῦ, στά πολεοδομικά σχέδια τοῦ Le Corbusier (σχ.3) γιά παράδειγμα, παρουσιάζεται ἡ βασική αὐτή θέση: τό τοπίο προγραμματικά ὀφείλει νά μείνει ἀδιατάρακτο, κι ἂς μὴν μένει βέβαια ἀδιατάρακτο ἀπό τίς παρεμβάσεις πού προτείνονται.

¹⁴ *Ibid.*, σ. 30.

Ἡ ἠθική τῆς προστασίας τῆς φύσεως ἀπό τὴν ἀρχιτεκτονική, ἡ ἐπικέντρωση στό τοπίο γίνεται μέ ἰδιαίτερη ἔμφαση στό θεωρητικό ἔργο τοῦ Loos. Ἔμοῦ ἐπιτρέπετε νά σᾶς ὀδηγήσω στίς ὄχθες μιᾶς λίμνης στό βουνό; Ὁ οὐρανός εἶναι γαλανός, τά νερά πράσινα καί ὅλα εἶναι βαθιά εἰρηνικά. Τά βουνά καί τά σύννεφα καθρεφτίζονται μέσα στή λίμνη, ὅπως καθρεφτίζονται καί τά σπίτια, οἱ αὐλές, τά περιβόλια καί οἱ ἐκκλησίες. Δέν μοιάζουν φτιαγμένα ἀπό ἀνθρώπινο χέρι ἀλλά ἀπό τό Θεϊκό ἐργαστήριο, σάν τά βουνά καί τά δέντρα, τά σύννεφα καί τόν γαλανό οὐρανό. Καί ὅλα ἀποπνέουν ὁμορφιά καί γαλήνη.

Ἄ, τί εἶναι αὐτό; Μιά παραφωνία μέσα στήν ἁρμονία. Σάν ἀπροσδόκητη κραυγή. Στό κέντρο, κάτω ἀπό τά σπίτια τῶν χωρικῶν, πού δέν δημιουργήθηκαν ἀπ' αὐτούς ἀλλά ἀπό τόν Θεό, ὑπάρχει μιᾶ βίλλα. Τὴν ἔφτιαξε ἄραγε ἓνας καλός ἢ ἓνας κακός ἀρχιτέκτονας; Δέν ξέρω. Τό μόνο πού ξέρω εἶναι ὅτι ἡ γαλήνη καί ἡ ὁμορφιά δέν ὑπάρχουν πιά ...

Καί ρωτάω ξανά: γιατί ὁ ἀρχιτέκτονας, εἴτε εἶναι καλός εἴτε κακός, βιάζει τή λίμνη; Ὅπως σχεδόν κάθε κάτοικος τῆς πόλης, ὁ ἀρχιτέκτονας δέν ἔχει πολιτιστική παιδεία. Δέν διαθέτει τὴν ἀσφάλεια τοῦ χωρικοῦ, πού ἔχει ἔμφυτη μιᾶ τέτοια παιδεία. Ὁ κάτοικος τῆς πόλης εἶναι ἓνας νεόπλουτος.

ἽΟνομάζω πολιτιστική παιδεία ἐκείνη τὴν ἰσορροπία τοῦ ἐσωτερικοῦ καί τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου, πού εἶναι ἄλλωστε ἡ μόνη ἐγγύηση μιᾶς λογικῆς σκέψης καί πράξης. ¹⁵

Στό ἀπόσπασμα γινόμαστε μάρτυρες κάποιας νέας ἐμφάνισης τοῦ Θεοῦ στό τοπίο. Τό ἴδιο τό ἐνταγμένο στή φύση κτίσμα φτιάχτηκε ἴσως στό θεϊκό ἐργαστήριο, γράφει ὁ Loos. Ὁ χωρικός, γιά τόν Loos, εἶναι σέ θέση νά γίνει φορέας τῆς θεϊκῆς αὐτῆς δημιουργικῆς δύναμης πού πλησιάζει τό θεϊκό χωρίς κᾶν νά τό ἀναζητᾶ ¹⁶. Νά κτίζει ἓνα κτίσμα μέ τόν τρόπο πού ἡ φύση φτιάχνει τά ἔργα τῆς. Κτίσμα πού

¹⁵ Loos, *Architektur*, 1910, ἀναφέρεται ἀπό τόν Kenneth Frampton, *Μοντέρνα ἀρχιτεκτονική*, (Λονδίνο, 1981, 1985), μτφρ. Θ. Ἀνδρουλάκη, Μ. Παγκάλου, ἐπιμ. Ἀ. Κούρκουλα, Θεμέλιο, Ἀθήνα, 1987, στήν ἀρχή τοῦ 8^{ου} κεφαλαίου, σ. 89.

¹⁶ «Ὁ χωρικός κάνει τὴν στέγη», γράφει σέ ἄλλο σημεῖο ὁ Loos. «Τί εἶδους στέγη; Ὅμορφη ἢ ἄσχημη; Δέν ξέρει. Κάνει τὴν στέγη». Ἀναφέρεται καί ἀπό τόν Ἄρη Κωνσταντινίδη, *Σύγχρονη ἀληθινὴ ἀρχιτεκτονική*, Ἀθήνα, 1978, σ. 42.

βλασταίνει στη γη ως λουλούδι συμπληρώνει ο Κωνσταντινίδης¹⁷, που ακολουθεί έν πολλοῖς τή θεωρητική γραμμή του Loos.

Ὁ κάτοικος τῆς πόλης παρουσιάζεται στον Loos ως ἄθεος ὑβριστής, τὴν στιγμή τῆς ἐπιστροφῆς του στη φύση. Ἡ ἐπιστροφή του ἐκφράζει ἐδῶ κάποια «ἀφύσικη» καταστροφικὴ κίνηση.

Ἡ ἄποψη τοῦ Loos εἶναι ἀρκετὰ περιθωριοποιημένη στὴν ἐξέλιξη τῆς μοντέρνας ἀρχιτεκτονικῆς. Περιθωριοποιημένη πολλές φορές σὲ κείμενα ἀρχιτεκτόνων που (ἐνῶ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν ἴδια ἀφοσίωση στό τοπίο) προκρίνουν ἄλλες θέσεις γιὰ τὴ δρᾶση τῶν ἀρχιτεκτόνων στό τοπίο. Περιθωριοποιημένη ἐπίσης ἀναγκαστικά τὴ στιγμή τῆς πράξης ὅταν οἱ ἀρχιτέκτονες καλοῦνται νὰ κτίσουν ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη, ἀκόμη καὶ ἂν ἔχουν ἐκφράσει παρόμοιες ἰδέες μὲ ἐκεῖνες τοῦ Loos.

Ὁ Frank Lloyd Wright γράφει τὰ ἐξῆς σὲ ἐμφανὴ ἀσυμφωνία μὲ τὸν Loos:

Ἔκκατὰ τὴν ἐπιλογή οἰκοπέδου γιὰ τὸ σπίτι σας, τίθεται πάντοτε τὸ ἐρώτημα τῆς ἀπόστασης που πρέπει νὰ κρατήσῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν πόλη Τὸ καλύτερο που ἔχει νὰ κάνει κανεὶς εἶναι νὰ πάει ὅσο πιὸ μακριὰ μπορεῖ. Ἀποφύγετε τὰ προάστεια -τίς ὑπνουπόλεις- μὲ κάθε τρόπο. Πηγαίνετε μακριὰ στὴν ἐξοχὴ -ἐκεῖ ὅπου θεωρεῖτε ὅτι εἶναι [ἀκόμα]

¹⁷ Ὁ ἀρχιτέκτων γιὰ τὸν Κωνσταντινίδη πρέπει νὰ δρᾷ ὅπως ἡ φύση, πρέπει νὰ δίνει τέτοιες μορφές στὰ κτίριά του ὥστε νὰ φαίνεται ὅτι φύτρωσαν στό ἔδαφος. Στὸ *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς. Ἡμερολογιακὰ Σημειώματα*, Ἄγρα, Ἀθήνα, 1992, σ. 31, γράφει : «Γιατὶ αἰσθάνομαι πὼς αὐτὰ που θὰ ἔχτιζα θὰ ἔπρεπε νὰ στέκουνε ἀπάνω στό ἔδαφος ὅπως τὰ δέντρα καὶ που στὰ χρώματά τους θὰ δείχνουνε σὰν τὰ ἀγριολούλουδα». Κα ἰσὲ ἄλλο κείμενο: «Ὅπως ἓνα δέντρο που τὸ ἔχεις φυτέψει σωστὰ καὶ στό χῶμα που τοῦ χρειάζεται» (σ. 207). Ἄς μὴν ξεχνᾶμε ἐπίσης *Τὰ Θεόκτιστα*, βιβλίο που κυκλοφορεῖ μετὰ ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ ἀρχιτέκτονα ἀπὸ τίς Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης καὶ προαναγγέλεται στὰ *Προλεγόμενα γιὰ τὰ βιβλία που βρίσκονται στὰ σκαριά*, Ἄγρα, Ἀθήνα, 1989, σ. 49 - 51, σ. 51: «Γιατὶ ἔχουμε νὰ κάνουμε λοιπὸν, μὲ τοπία καὶ μὲ σπίτια, που λές καὶ τὰ ἔχουνε χτίσει καὶ κάποιοι Θεοὶ καὶ ὄχι μονάχα ἀνθρώπινα χέρια. Γι' αὐτὸ καὶ *Θεόκτιστα* καὶ ἄπ' αἰῶνων' καὶ ἑῖς αἰὼνα τῶν ἅπαντ' καλοβαλμένα καὶ λιτὰ καὶ ἀπλά καὶ αὐτονόητα».

υπερβολικά μακριά- και όταν άλλοι ακολουθήσουν, όπως θα το κάνουν ... προχωρείστε παραπέρα''¹⁸.

Ό θαυμασμός τής φύσης και τοῦ τοπίου, όπως έχει βαθιά καλλιεργηθεῖ στον κυρίαρχο τοῦ πλανήτη κάτοικο τής πόλης, ταυτόχρονα τόν αναστέλλει θεωρητικά από τήν ὕβρι τής καταστροφῆς τοῦ τοπίου, και από τήν ἄλλη ὁ ἴδιος θαυμασμός τόν κάνει νά ἐπιθυμεῖ κάποιο παράθυρο πρὸς τή φύση¹⁹, κάποιο παρατηρητήριο πού δέν μπορεῖ νά εἶναι ἀόρατο.

Τό ἀόρατο και ὁ προβληματισμός περί αὐτό βρίσκονται κρυμμένα στό πιά μύχιο βάθος τής σκέψης τοῦ Κωνσταντινίδη γιά τήν ἀρχιτεκτονική. Ἡ ἀρχιτεκτονική μέσα στή φύση στον Κωνσταντινίδη, όπως και στον Loos, εἶναι ἐξ ὑποθέσεως ὑποπτη κάποιας ἀμαρτίας. Τό κτίσμα γιά τόν ἔλληνα ἀρχιτέκτονα ὀφείλει νά εἶναι συνάρτηση τῶν συμφραζομένων του. Ἡ ἀληθινή ἀρχιτεκτονική εἶναι γιά ἑκεῖνον μιά ἀρχιτεκτονική σεμνή πού δέν βάζει ὡς στόχο της νά ἐντυπωσιάσει, ἀλλά νά συναιρεθεῖ στό περιβάλλον. Τό κτίσμα γιά τόν Κωνσταντινίδη ὀφείλει, κατά κάποιον τρόπο νά χαθεῖ: νόμος τής σύνθεσης πρέπει νά εἶναι κάποιου εἴδους ἐξαφάνιση.

«Όσο πιά τέλεια, πιά ἀληθινή, μπορεῖ νά εἶναι μιά ἀρχιτεκτονική, τόσο πιά πολύ πάει νά γίνει τό ἕνα μέ τή φύση πού τήν περιτριγυρίζει. Κι ὀπότε, τό τέ-λειο και ἀληθινό ἀρχιτεκτονικό ἔργο, εἶναι κάτι σάν μιά δευτέρα φύση, πού τήν ἔπλασε ὁ ἄνθρωπος μέ τά χέρια του και μέ τό μυαλό τής ψυχῆς του».²⁰

¹⁸ Frank Lloyd Wright: *The Natural House*, Νέα Ὑόρκη, 1954, σ. 134 - 136.

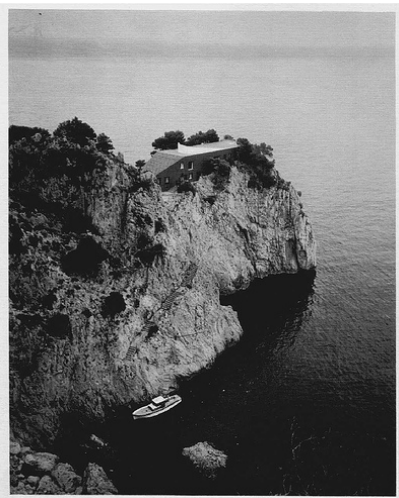
¹⁹ Βλ. τίς παρατηρήσεις τής Beatriz Colomina πού σχετίζονται μέ το ταυτόχρονο κτίσιμο τής θέας και τοῦ σπιτιοῦ στήν περίπτωση τοῦ Le Corbusier. «Ἡ συμφωνία μέ τήν φύση ἐπικυρώθηκε», γράφει ὁ Le Corbusier. Beatriz Colomina, "The split wall: Domestic Voyerism", *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, 1992

²⁰ Ἡ ἀρχιτεκτονική τής Ἀρχιτεκτονικῆς. *Ἡμερολογιακά Σημειώματα*, ὀ.π., σ. 210 - 211. Εἶναι ἡ σχέση τής ἀρχιτεκτονικῆς μέ τήν φύση πού κυρίως καθορίζει τό σημεῖο τριβῆς τοῦ Κωνσταντινίδη μέ τόν Mies Van der Rohe, τόν ὀποῖον τόσο θαυμάζει κατά τά ἄλλα. Πβ. τό ἄρθρο τοῦ Κωνσταντινίδη γιά τόν Mies Van der Rohe στό εἰδικό ἀφιέρωμα τοῦ περιοδικοῦ *Bauen + Wohnen*, Μόναχο 1966, τ. 5, σ. 193-194. Ὁ Mies δέν πίστευε ποτέ ὅτι τό πεδίο πάνω στό ὀποῖο ἐπικάθεται ἕνα κτίσμα εἶναι κάτι ἰδιαίτερα σημαντικό. Ἰσχυριζόταν ὅτι μέ τήν βοήθεια τής τεχνολογίας τό κλίμα τό κτίζουμε ἐμεῖς. Ἐνδιαφερόταν γιά ἕνα καλό κτίσμα και ὀπως ἔλεγε τό τοποθετοῦσε μετά «στήν καλύτερη δυνατή

Τί σημαίνει όμως στην πράξη ότι η αρχιτεκτονική ακολουθεί το τοπίο; Ο Κωνσταντινίδης αναλαμβάνει να χτίσει στη φύση, σε ελεύθερα τοπία. Καί έχει ενδιαφέρον να δοῦμε πῶς ὑλοποιεῖται ἡ συσσωμάτωση στό φυσικό, πῶς ἀπορρίπτεται στήν πράξη ἡ πρόθεση τῆς ἐπιβολῆς στό τοπίο. Ἀκόμη καί ἡ ρητορική τῆς ἐξαφάνισης καί τῆς ἀρνήσεως τῆς μορφῆς δέν μπορεῖ παρά νά στήσει τελικά κάποια μορφή στήν φύση. Ὁ Κωνσταντινίδης ἀρνεῖται νά ὀδηγηθεῖ σέ κάποιο εἶδος ἐξωτερικῆς συγκάλυψης (camouflage) τῶν κτιρίων του· ἄς θυμίζου οἱ παράγκες τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου (σχ. 4), πού τόσο θαυμάζει, τά ἔργα τοῦ πολεμικοῦ καμουφλάζ (σχ. 5). Ἡ σεμνή μορφή γιά τόν Κωνσταντινίδη δέν εἶναι ἀρνηση τῆς μορφῆς καί τό κτίσμα τῆς Ἀναβύσσου



δεσπόζει στό φυσικό του περιβάλλον²¹. Συμπυκνώνει τό τοπίο γύρω του ὅπως τό κάνει καί



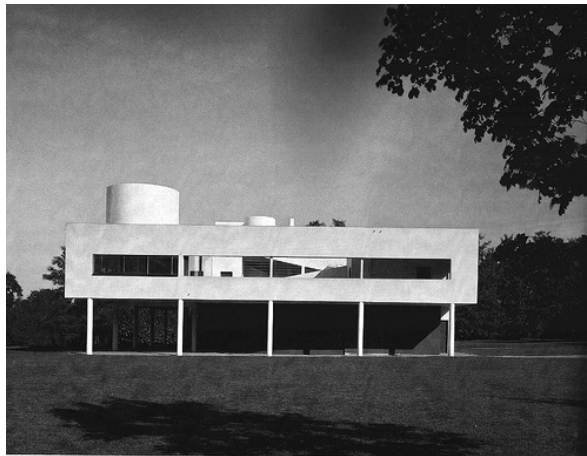
ἡ casa Malaparte,

θέση» κάποιου οἰκοπέδου, ὅπως ἀκουμπᾶμε ἕνα κουτί σπῖρτα σέ ἕνα τραπέζι, Katherine Kuh, "Mies Van Der Rohe", in: *The Open Eye: in pursuit of art*, Harper & Row, 1971, σ. 33-39., σ. 35. Τήν κριτική του στή συγκεκριμένη ἀρχιτεκτονική πρόθεση καταθέτει ὁ Κωνσταντινίδης στό *Σύγχρονη Ἀληθινή Ἀρχιτεκτονική*, Ἀθήνα, 1978, σ. 46, μέ ἀφορμή δύο σχέδια τοῦ Le Corbusier.

²¹ Ὅπως δεσπόζουν στό περιβάλλον τά ξωκκλήσια τῆς Μυκόνου πού ὁ Κωνσταντινίδης τά ἔχει παρατηρήσει τόσο προσεκτικά: Ἄρη Κωνσταντινίδη, *Ξωκκλήσια τῆς Μυκόνου*, Ἀθήνα, 1953.



ή casa a Vello di Marone



, ή Villa Savoye



καί τό σπίτι τοῦ καταρράκτη,

ὅπως ἐπίσης καί τόσα ἄλλα ἀρχιτεκτονικά τοπιογραφήματα²². Τέτοια κτίσματα γράφουν στό τοπίο, ὄχι ὅπως γράφουμε σέ ἕνα ἄγραφο πίνακα. Ὁργανώνουν τό τοπίο· ἴσοι τοπιογραφοῦν ἔπειδή καταφέρνουν μέ ἀφέλεια καί μαεστρία νά περιορίσουν τό ἀπεριόριστο καί νά ἐνσαρκώσουν κάτι πού θυμίζει ὄ,τι ξέραμε ὡς θεϊκό, ἰστάμενα μέ ἀπλό τρόπο μέσα στή φύση. Τέτοια κτίσματα δεσπόζουν στό τοπίο σάν ἱερά παρατηρητήρια.

²² Ἄς διαβάσουμε παράλληλα τό ἀπόσπασμα τοῦ Heidegger ἀπό τήν *Προέλευση τοῦ ἔργου τέχνης*, ὁ.π., σ. 31, κ. ἐξ. τῆς πρωτότυπης γερμανικῆς ἐκδόσης.

Ἡ παραίτηση ἀπὸ τῆ δυναμικῆ τοῦ κτίζειν δὲν μπορεῖ νὰ λάβει ὑπόσταση, ἐφόσον καταφάσκουμε σὲ ὁποιαδήποτε ἀνέγερση. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ στὴ φύση καλεῖται σὲ αὐτὸ τὸ θεωρητικὸ πλαίσιο νὰ δοκιμάσει πολλῶν εἰδῶν τεμαχισμούς τῆς φύσεως: νὰ ἀποκόψει κάποιο μέρος ἀπὸ τὴν χωρὶς ὄρια ἔννοια καὶ νὰ τὴν ἐξειδικεύσει, νὰ ἀποσπάσει κάποιο τμῆμα τῆς φύσεως τὴν στιγμή πού ἀποφασίζει τὸ ἄνοιγμά της στὴ θέα, νὰ ἀποκόψει φυσικὰ μέρη της γιὰ νὰ τὰ μιμηθεῖ, νὰ ἀποκοπεῖ καὶ ἡ ἴδια τέλος ἀπὸ τὴ φύση τὴ στιγμή πού κινεῖται γιὰ νὰ τὴν συναντήσει, τὴ στιγμή πού ἐπιχειρεῖ τὴν ἐνσωμάτωση σὲ αὐτήν. Ὅλοι οἱ τεμαχισμοὶ πού ὑφίσταται ἡ φύση στὶς ἀρχιτεκτονικὲς της μεταφορὲς καθιστοῦν τὴν ἀρχιτεκτονικὴ δρᾶση στὴ φύση, κάποιο ἰδιαιτέρου τοπιολογία γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ τοπίου ὅπως τὴν προσδιορίσαμε μέσω τοῦ ἀποσπάσματος τοῦ Simmel.

Ἡ ἀπόλυτη συνάφεια μὲ τὸ φυσικὸ τοπίο εἶναι ἐξ ὑποθέσεως ἀνέφικτη. Κι ὡστόσο αὐτὲς οἱ κατοικίες στὴ φύση τῶν ἀνθρώπων τῆς πόλης δὲν ἀποτελοῦν ἀνόσιες πράξεις. Ἀντιθέτως, τὸ κτίσμα ὡς παρατηρητήριον προσφέρει θέση γιὰ νὰ ἐποπτεύεται ἓνα σύνολο τῶν φυσικῶν τεμαχισμῶν τῆς κάθε τοπιολογίας. Ὁ ἄνθρωπος τιμᾷ τὸν ἑαυτό του, ὄχι ὅπως τιμοῦσε τὸν νικητὴ τῶν φυσικῶν δυνάμεων, ἀλλὰ μὲ τὴν ἡρεμία καὶ τὴν ἀσφάλεια ἐκείνου πού ἔχει πρὸ πολλοῦ ἐπικρατήσει, πού παρατηρεῖ μὲ νηφαλιότητα ἓνα δικό του πεδίο δράσης. Ἡ κατοικία στὴ φύση, στὸ τοπίο, ἢ φωτογραφημένη μὲ τέτοιο τρόπο κατοικία δίνει στὸν ἄνθρωπο κάποιο εἶδος ἱερῆς προτεραιότητος. Ἡ κατοικία τοῦ ἀνθρώπου τῆς πόλης στὴν ὑπαιθρο προαναγγέλει ἴσως κάποια παράξενη ἱερὴ κατοίκηση, κάποια ἀκροβατικὴ καὶ ἀντιφατικὴ σύλληψη πού θὰ ὀδηγοῦσε τὴν ἱερότητα στὸν πυρῆνα ἐκείνου πού ἀντιμάχεται, στὸ κατ' ἐξοχὴν κοσμικὸ κτίσμα τῆς κατοικίας. Κάποια ἱεροποίηση τοῦ κτίσματος προκύπτει μόνον μὲ τὴν θέση του ἐπὶ τοῦ τοπίου, ὡς ἀποσπάσματος τῆς φύσης. Τέτοια ἐξοχικὰ σπίτια φανερώουν ἤδη κάποια ἀντίληψη γιὰ τὸ ἱερό πού δὲν μᾶς ἔχει ἀκόμη ἀπασχολήσει²³. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἀνθρώπων συνεχίζει νὰ καθιερώνεται ἀπὸ τὸ τοπίο, καὶ ἡ φωτογραφία

²³ «Κάθε ἀντικείμενο πού μετατρέπεται σὲ σύμβολο τείνει νὰ συμπέσει μὲ τὸ ὅλον», γράφει ὁ Mircea Eliade στὴν *Πραγματεία πάνω στὴν ἱστορία τῶν Θρησκειῶν*, μτφρ. Ε. Τσουνη, Ἀθήνα, 1981, σ. 32. Στὸ ἀπόσπασμα ἀναφέρθηκε ὁ φίλος μου ἀρχιτέκτων Μανώλης Κολοκυθᾶς σὲ διάλεξή του τὸν Ἀπρίλιο του 1993.

τῶν μοναχικῶν κατοικιῶν στό τοπίο, θά ἀποτελοῦσε ἴσως κάποιο
ιδιότυπο ἀρχιτεκτονικό εἰκόνημα.