

Η διαλεκτική της ψυχής ως έκφραση του Ωραίου και του Υψηλού



Πολυτεχνείο Κρήτης | Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών | Ακαδημαϊκό Έτος 2016-2017

Ερευνητική Εργασία

Η διαλεκτική της ψυχής ως έκφραση του Ωραίου και του Υψηλού

Από την Πλατωνική θεωρία στη περίπτωση του Mario Botta

Φοιτήτρια: Χρυσάνθη Ανωγιάτη | Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αμαλία Κωτσάκη



Θερμές ευχαριστίες στην επιβλέπουσα
καθηγήτρια κ. Αμαλία Κωτσάκη.

Περιεχόμενα

I. Εισαγωγή

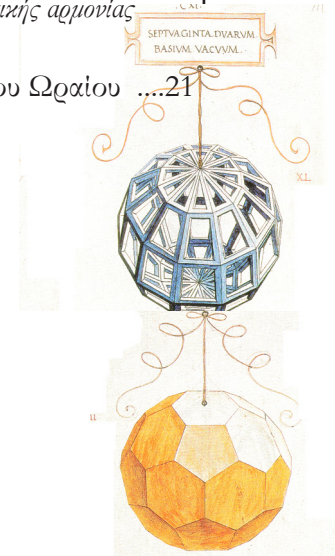
- i. Σκοπός8
- ii. Μεθοδολογία8



II. Υπόθεση Εργασίας9

III. Μέρος Α

- i. Ο κύκλος16
Η απαρχή της μορφής
- ii. Η Πλατωνική θεωρία18
Η ψυχή ως μέρος της συμπαντικής αρμονίας
- iii. Η ψυχή ως έκφραση του Ωραίου21
 - Κλασική Αρχαιότητα
 - Αναγέννηση
 - Νεοκλασικισμός





IV. Μέρος Β

i. Το φώς42

Η σημασία του

ii. Η Πλωτινική θεωρία ...45

Το άπειρο της ατομικής ψυχής

iii. Η ψυχή ως έκφραση του Υψηλού..48

Μεσαίωνας

Ρομαντισμός

V. Μέρος Γ

Η περίπτωση του Mario Botta ...66



VI. Συμπεράσματα ...76

VII. Βιβλιογραφία ...83

I. Εισαγωγή

i. Σκοπός

Με αφετηρία τον Τίμαιο και την Πλατωνική θεωρία περί δημιουργίας και μορφοποίησης της ψυχής, η συγκεκριμένη εργασία έχει ως σκοπό την διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η θεωρία αυτή επηρέασε αντίστοιχες μεταγενέστερες φιλοσοφικές αναζητήσεις καθώς και το πώς η έννοια της ψυχής αποδόθηκε από αρχιτέκτονες, σε διάφορες περιόδους.

ii. Μεθοδολογία

I. Ερμηνευτική Μέθοδος

Η εργασία, που καλύπτει την περίοδο από την αρχαιότητα μέχρι και τις μέρες μας χωρίς να ακολουθεί αυστηρή χρονολογική σειρά, συγκροτείται κατ'αρχάς από την μελέτη των δύο βασικών φιλοσοφικών θεωριών περί ψυχής, της Πλατωνικής και της Νεοπλατωνικής. Στη συνέχεια, επειχειρείται ο συσχετισμός των θεωριών αυτών με τις δυο βασικές αισθητικές κατηγορίες κατά Μιχελή, το Ωραίο και το Υψηλό αντίστοιχα, ενώ μέσω παραδειγμάτων από διάφορες περιόδους, θα αναζητηθεί το πώς οι φιλοσοφικές και αισθητικές θεωρίες επηρέασαν και διαμόρφωσαν την εκάστοτε αρχιτεκτονική έκφραση της ψυχής. Τέλος, υπό το πρίσμα μιας προσπάθειας εύρεσης ενός κοινού τόπου μεταξύ των δύο παραπάνω θεωριών και

αισθητικών κατηγοριών, θα αναλυθούν επιλεγμένα έργα του Mario Botta.

II. Μέθοδος Συλλογής Ερμηνευτικού Υλικού

Η συλλογή των ευρημάτων βασίστηκε κυρίως σε βιβλιογραφική έρευνα και έρευνα στο διαδίκτυο. Βασικές βιβλιογραφικές αναφορές για την εκπόνηση της εργασίας αποτέλεσαν τα εξής:

- Πλάτων, Τίμαιος, μετάφραση Βασίλης Κάλφας, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2014
- Pierre Hadot, Πλωτίνος ή η απλότητα του βλέμματος, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2007
- Μιχελής Π.Α., Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Αθήνα 1973
- Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, Αθήνα 1979
- Ουμπέρτο Έκο, Ιστορία της Ομορφιάς, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004
- Σάββας Κονταράτος, Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Libro, Αθήνα 2009
- Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999
- David Watkin, Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009

II. Υπόθεση Εργασίας

Ο άνθρωπος άρχισε να απεργάζεται έργα τέχνης, αφού άρχισε να θεωρεί τα θαυμαστά της φύσεως, δηλαδή να κρίνει το θέαμα για να αποκαλύψει το περιεχόμενο της Ζωής.¹ Η φύση, υπήρξε από αρχαιοτάτων χρόνων, ο μεγαλύτερος δάσκαλος τόσο της φιλοσοφίας όσο και της τέχνης. Αυτό ωστόσο που κατά τον Μιχελή, διακρίνει την δημιουργία της τέχνης από τις άλλες πνευματικές δημιουργίες της ηθικής και της επιστήμης, είναι ότι το έργο της δεν αποτελεί απλώς τη σύλληψη μιας Ιδέας, αλλά και το αισθητό φανέρωμά της.² «Η τέχνη πνευματοποιεί το αισθητό και αισθητοποιεί το πνευματικό», σύμφωνα με τον Hegel, ενώ ο Schelling συμπληρώνει ότι, «για κάθε πράγμα προϋπάρχει μια έννοια αιώνια, που είναι μέσα στον απέραντο νου σχεδιασμένη». Την έννοια αυτή μιμείται η τέχνη, αναδημιουργώντας και παριστάνοντας την υπό συγκεκριμένη μορφή.³

Μια τέτοια έννοια, αιώνια, είναι και η ψυχή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Bachelard, «η λέξη ψυχή είναι μία αθάνατη λέξη, είναι μία λέξη πνοής».⁴ Η ψυχή

έδωσε πνοή όχι μόνο στον άνθρωπο αλλά και στους πρώτους πολιτισμούς. Ετυμολογικά έχει τις ρίζες της στο ρήμα φύχω, που σημαίνει πνέω. Ο συσχετισμός της με ζωτικές διεργασίες του ανθρώπινου οργανισμού αλλά και της φύσης, ήταν συνεπώς αναπόφευκτος. Στις πρωτόγονες κοινωνίες, η ψυχή ταυτιζόταν με επιμέρους όργανα του ανθρώπινου σώματος, όπως το αίμα, ο μυελός (μυαλό), το κεφάλι, το ήπαρ, την καρδιά κ.λ.π. ενώ από την αρχαιότητα και έπειτα, οι απόπειρες ερμηνείας της στην πλειοψηφία τους, ήταν άμεσα επηρεασμένες από τις εκάστοτε κοσμολογικές και φυσικές αντιλήψεις.

Πιο συγκεκριμένα, ο Πλάτων εισήγαγε στον Τίμαιο την έννοια της κοσμικής ψυχής, την οποία χρησιμοποίησε και στους Νόμους ως απάντηση στο καιρίο ζήτημα της αρχής προέλευσης του κόσμου. Στο συγκεκριμένο έργο εντοπίζει και τη πηγή πλάνης των υλιστών Μιλήσιων φιλοσόφων, οι οποίοι προσέγγιζαν την έννοια της ψυχής με βάση τη λειτουργία του φυσικού κόσμου, και πιο συγκεκριμένα ενός ή περισσότερων επιμέρους στοιχείων του.⁵ «Ονομάζουν φύση τη φωτιά, τη γή, τον

¹ «Ακόμα και η μίμηση, το πλέον πρωτόγονο μέσο αναπαράστασης μιας μορφής, δεν είναι τυφλή τάση προς αναπαραγωγή εντυπώσεων, αλλά προϋποθέτει και αντιπαράσταση του υποκειμένου προς το αντικείμενο, ώστε να θεωρήσει το νόημά του», Μιχελής Π.Α., Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Αθήνα 1973, σελ.δ.208

² Μιχελής Π.Α., Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Αθήνα 2002, σελ.δ.402

³ Ο.π., σελ.δ.211

⁴ Gaston Bachelard, Η ποιητική του χώρου, σελ.9

⁵ Πιο συγκεκριμένα, ο Θαλής πίστευε πως το ύδωρ είναι η αρχική ουσία, από την οποία σχηματίζονται όλα τ'άλλα, ενώ ο Αναξίμανδρος θεωρούσε πως, «η ψυχή είναι αέρας, το πυρ είναι αραιωμένος αέρας. Ακριβώς όπως η ψυχή μας, όντας αέρας, μας συγκρατεί, έτσι το πνέυμα (η αναπνοή) και ο αέρας περιέχουν ολόκληρο τον κόσμο» διατύπωνε, ασκώντας σημαντική επιρροή στον Πυθαγόρα. Για τον Αναξίμανδρο, αρχή των πάντων ήταν το άπειρο, το αιώνιο και άχρονο. Σε αυτό απέδιδε τη δημιουργία όλων των ουρανών και των κόσμων μέσα σε αυτούς, σύμφωνα με την θεωρία του ότι ο κόσμος μας αποτελείται από πολλούς κόσμους.

αέρα και το νερό, θεωρούν ότι αυτά είναι τα πρωταρχικά στοιχεία όλων των πραγμάτων, και κάνουν την ψυχή μεταγενέστερο προϊόν τους» (891c), χαρακτηριστικά αναφέρει. Η δική του αρχή, επιγραμματικά συνοψίζεται σε δύο θέσεις. Η ψυχή προηγείται όλων των σωμάτων στην τάξη της γένεσης και είναι το κυρίαρχο αίτιο κάθε σωματικής αλλαγής ή μετασχηματισμού.⁶

Οι Πυθαγόρειοι, που άσκησαν σημαντική επιρροή στον Πλάτωνα, ήταν οι πρώτοι που αποστασιοποιήθηκαν από την επικρατούσα επιστημονική τάση, αναζητώντας την πρώτη αρχή στη μορφή και στις σχέσεις των όντων, και όχι στην ύλη. Οι εξηγήσεις για τον φυσικό κόσμο δίνονταν με αφηρημένες μαθηματικές έννοιες και αυτό γιατί «αριθμόν είναι την ουσίαν απάντων», και «ως αθάνατον..είναι την ψυχήν», την οποία μάλιστα περιέγραφαν ως ένα είδος αρμονίας. Ένα ακόμη συστατικό στοιχείο της Πυθαγόρειας κοσμοθεωρίας,⁷ που μετατρέψε ο Πλάτων σε κυρίαρχο μοτίβο της αστρονομίας του, ήταν η έμφαση στην κυκλικότητα.⁸ Ο Δημιουργός, σύμφωνα με τον Τίμαιο, δίνει στον κόσμο το σχήμα εκείνο «που του αρμόζει και

⁶ Πλάτων, Τίμαιος, μετάφραση Βασίλης Κάλφας, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2014, εισαγωγή σελίδ.21

⁷ Λέξι να αναφερθεί η Σχολή του Πυθαγόρα ήταν αυτή που εισήγαγε και την θεωρία περί σφαιρικότητας της γης.

⁸ Πλάτων, Τίμαιος, εισαγωγή σελίδ.163

αναλογεί στη φύση του», δηλαδή το σφαιρικό,⁹ με την πεποίθηση ότι «το ομοιόμορφο είναι χίλλιες φορές ωραιότερο από το ανομοιόμορφο» (33b) και του προσδίδει κυκλική κίνηση, «τη μόνη κίνηση που συνδέεται με τον νου και την φρόνηση» (34a). Η ψυχή με την σειρά της, προσαρμόζεται στο σώμα του κόσμου, του μεταδίδει τις περιστροφές της, και έτσι εγκαινιάζει την ατέρμονη ζωή του σύμπαντος που θα καλύψει την ολότητα του χρόνου (36de).¹⁰

Η παραδοχή του αριθμού ως αρχής όλων των πραγμάτων, που ξεκίνησε με τον Πυθαγόρα τον 6ο αιώνα π.Χ και υιοθετήθηκε και από τον Πλάτωνα, προανήγγειλε μια αισθητικο-μαθηματική θεώρηση του σύμπαντος, κατά την οποία όλα τα πράγματα υφίστανται επειδή αντανακλούν μια τάξη. Η ψυχή και το σώμα του ανθρώπου υπακούουν στους ίδιους νόμους που ρυθμίζουν τα μουσικά φαινόμενα, και αυτές οι ίδιες αναλογίες ξανασυναντιούνται στην αρμονία του κόσμου και ο μακροκόσμος (ο κόσμος στον οποίο ζούμε και ολόκληρο το σύμπαν),

⁹ Η αιτιολόγηση της επιλογής του κυκλικού σχήματος στον Τίμαιο μοιάζει αυθαίρετη καθώς βασίζεται σε μεταφυσικές παραδοχές, η απόδοση ωστόσο σφαιρικής μορφής στην ψυχή απαντάται και σε υλιστικές προσεγγίσεις, όπως αυτή του Δημόκριτου. Για τους ατομιστές, η ψυχή είχε συγκεκριμένη υλική υπόσταση, όπως και κάθε τι στο σύμπαν, και την εξέταζαν ως ένωση των ατόμων της φωτιάς, τα οποία είναι σφαιρικά και λεία και διεισδύουν στο σώμα μέσω της αναπνοής, ενώνονται με αυτό και το εγκαταλείπουν μετά το θάνατο.

¹⁰ Πλάτων, Τίμαιος, εισαγωγή σελίδ.72

μοιάζουν να συνδέονται από από έναν και μοναδικό κανόνα, μαθηματικό και αισθητικό ταυτόχρονα.¹¹

Η ίδια αντίληψη επικράτησε και κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Τα φυσικά πρότυπα όπως το σύμπαν (μακρόκοσμος), με τις εύρυθμες κινήσεις των ουράνιων σωμάτων, και το ανθρώπινο σώμα (μικρόκοσμος), με τις τέλει αναλογίες των μελών του, που είχαν μιμηθεί οι αρχιτέκτονες της αρχαιότητας στους κλασικούς ρυθμούς, υιοθετήθηκαν και από τους αναγεννησιακούς.¹² Για αυτούς, και πρώτο τον Alberti, η αρχιτεκτονική μπορεί και οφείλει να μιμείται ό,τι θα λέγαμε σήμερα «φυσική νομοτέλεια» δηλαδή όχι το ορατό φυσικό φαινόμενο, αλλά την κρυφή αρμονία που διέπει το σύμπαν ως έργο του θεού.¹³

Η κοσμική αυτή αρμονία, που όπως είδαμε ταυτίστηκε με την έννοια της ψυχής ήδη από την αρχαιότητα, αποτέλεσε και βασικό γνώρισμα του

¹¹ «Πρόκειται για εκείνη την κοσμική γκάμα που παράγεται από τους πλανήτες, και για την οποία μιλάει ο Πυθαγόρας, οι οποίοι στρεφόμενοι γύρω από την ακίνητη γη, παράγουν ο καθένας τους έναν ήχο τόσο πιο οξύ όσο πιο μακριά από τη γη βρίσκεται ο πλανήτης και συνεπώς όσο πιο γρήγορη είναι η κίνησή του. Από αυτό το σύνολο παράγεται μια γλυκύτερη μουσική που εμείς δεν αντιλαμβανόμαστε εξαιτίας της ανεπάρκειας των αισθήσεών μας», Ουμπέρτο Έκο, Ιστορία της Ομορφιάς, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελ. 82

¹² Σάββας Κονταράτος, Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Libro, Αθήνα 2009, σελ. 132

¹³ Ο.π., σελ. 132

Ωραίου. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, «ωραίο είναι η συμμετρία, η αναλογία και μία οργανική τάξη των μερών μέσα σ' ένα ενιαίο όλο», που «υποκειμενικώς βιούται σαν μια γαλήνη ολύμπια, όπου το αίσθημα και ο νους αρμονίζονται ελεύθερα», όπως συμπληρώνει ο Μιχελής. Στον Πλάτωνα, το ωραίο (*το καλόν*) είναι συνυφασμένο με το ηθικό (*το αγαθόν*), και πιο συγκεκριμένα «το ωραίο αποκαλύπτεται μέσα από την αναζήτηση του ηθικού». Στον Φίληβο, η αλήθεια «είναι μέρος της φύσης του ωραίου», ενώ «το ωραίο δεν είναι απλά συμμετρία αλλά η ίδια η εμφάνιση».¹⁴ Η πλατωνική έννοια της συμμετοχής (μέθεξις) υποδηλώνει ότι το ωραίο μεσολαβεί ανάμεσα στις ιδέες και τις αισθητές μορφές, όπως και η ψυχή.

«Η πυθαγόρεια και πλατωνική έννοια του μέτρου συνιστά τη βάση της στενής σχέσης ανάμεσα στο ωραίο και την τελεολογική τάξη των πραγμάτων. Το μέτρο, η καταλληλότητα και οι ορθές αναλογίες είναι τα συστατικά μέρη του ωραίου για τον Πλάτωνα. Ο κόσμος είναι το υπέρτατο παράδειγμα της μαθηματικής τάξης του ωραίου».¹⁵ Αυτό το είδος του ορισμού του ωραίου είναι παγκόσμιο και οντολογικό και υποδηλώνει ενότητα ανάμεσα στην

¹⁴ Ελένη Τάτλα, Ηθική και Αρχιτεκτονική: Αξιολόγηση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής πρακτικής υπό το πρίσμα της οντολογικής ερμηνευτικής του Hans-Georg Gadamer, σελ. 4

¹⁵ Ο.π., σελ. 4

τέχνη και τη φύση, με προτεραιότητα στη φύση, υποστηρίζει ο Gadamer.¹⁶

Η πρώτη αμφισβήτηση της κλασικής θεώρησης της ψυχής και του Ωραίου, εντοπίζεται ήδη από την ύστερη αρχαιότητα και τον Πλωτίνο, τον «ρομαντικό της αρχαιότητας».¹⁷ Η κοσμική ψυχή του Πλάτωνα, που μέσω μιας διαρκούς αναλογίας μακρόκοσμου-μικρόκοσμου, λειτούργησε ως πρότυπο της ανθρώπινης ψυχής, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την φιλοσοφία του Πλωτίνου. Για τον Αλεξανδρινό φιλόσοφο και κύριο εκπροσώπο του Νεοπλατωνισμού, οι ψυχές διαδραματίζουν κοσμικό ρόλο και είναι αυτές που δίνουν ζωή στα ουράνια σώματα. Η ψυχή, η οποία απορρέει από το νού, είναι η τρίτη υπόσταση που χρειάζεται για να γεννηθεί ο κόσμος. Ρόλος της είναι να δώσει μορφή σε μία ύλη, η οποία υπάρχει μόνο εν δυνάμει (μη ον). Πιο συγκεκριμένα, η φύση

¹⁶ Ο Gadamer (2004, σ. 474) συνδέει την οντολογική αξία του μέτρου και της αρμονίας στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη με την έννοια της μορφής ως Gestalt στη μοντέρνα εποχή, και ασκεί κριτική στη χρήση της Gestalt από τη μοντέρνα επιστήμη (ιδιαίτερα στη ζώσα φύση, τη βιολογία και την ψυχολογία), ως ενός εκλεπτυσμένου τρόπου κυριαρχίας του είναι. Ισχυρίζεται επίσης ότι η επιστήμη δέχεται την ομορφιά της φύσης, την ομορφιά της τέχνης και την αδιάφορη ευχαρίστηση μόνον στον βαθμό που η ομορφιά υπηρετεί τον σκοπό της επιστήμης να κυριαρχήσει στη φύση.

¹⁷ Μιχαήλ Π.Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, Αθήνα 1979, σελιδ.9

θεωρεί ό,τι η ψυχή της επιτρέπει να βλέπει από τον κόσμο των Ειδών. Η ψυχή, και αυτή θεωρώντας τον κόσμο των Ειδών, τον μεταδίδει στη Φύση ως φυσικό αποτέλεσμα αυτής της ενατενίσεως.¹⁸

Ο Πλωτίνος σ'αντίθεση με τον Πλάτωνα, αποδίδει αξία στον ορατό κόσμο, αν και εξακολουθεί και για αυτόν να είναι μια πραγματικότητα κατώτερη και ξεθωριασμένη, από την οποία πρέπει να απομακρυνθούμε.¹⁹ Για αυτόν ο νοητός κόσμος δεν είναι ένας τόπος υπέργειος ή υπερκόσμιος, τον οποίο τα ουράνια χωρίζουν από τον αισθητό. Είναι το πιο βαθύ μας εγώ, το οποίο εκτείνεται από τον Θεό μέχρι την ύλη.²⁰ Όπως αναφέρει, «εάν επιθυμούμε να συλλάβουμε αυτά τα υπερβατικά πράγματα που βρίσκονται στην κορυφή της ψυχής, είναι απαραίτητο να στρέψουμε τη συνείδησή μας προς τα μέσα, να στρέψουμε την προσοχή της προς το υπερβατικό».²¹ Η συνείδηση ή αλλιώς εσωτερική αίσθηση²² και το υπερβατικό, για τα οποία μιλά ο Πλωτίνος, είναι έννοιες που θα συναντήσουμε ξανά σε σύγχρονες θεωρήσεις.

¹⁸ Pierre Hadot, Πλωτίνος ή η απλότητα του βλέμματος, εκδόσεις Λομός, Αθήνα 2007, σελιδ.157

¹⁹ Ο.π., σελιδ.344

²⁰ Ο.π., σελιδ.113

²¹ V1, 12,12

²² Pierre Hadot, σελιδ.129

Σε αντίθεση λοιπόν με τους κλασικούς ορισμούς για το ωραίο, ο Πλωτίνος υποστηρίζει ότι δεν βρίσκεται στην «συμμετρία», δηλαδή στην αναλογία των μερών προς άλλα και προς το όλο, ούτε στην «εύχρεια», δηλαδή στην αρμονία των χρωμάτων, αλλά στην ιδέα που εκφράζει το έργο, σημειώνοντας έτσι τη μεγάλη στροφή από τη μορφή στο περιεχόμενο.²³ Πιο συγκεκριμένα, στις Εννεάδες αναρωτιέται πως είναι δυνατόν να χαρακτηρίζουμε ως ωραία τα χρώματα και το φως του ήλιου ή τη λάμψη των άστρων που δεν οφείλουν το κάλλος τους στη συμμετρία των διαφόρων μερών.²⁴ Το Ωραίο γίνεται τώρα έκφραση του θείου, του υπερβατικού και τείνει να μας ανυψώσει προς αυτό για να μεθάξουμε σ' αυτό. Το αίσθημα του Υψηλού, που μέχρι τότε δεν υπήρχε παρὰ μόνο στη φύση, προσεγγίζεται εν μέρει από τον Πλωτίνο και τίθεται ως το βασικό χαρακτηριστικό της βυζαντινής, όπως και της γοτθικής αρχιτεκτονικής. Οι μορφές διαδραματίζουν πλέον δευτερεύοντα ρόλο, χάνουν τον όγκο τους, ελαφρώνουν και εξαυλώνονται.²⁵ Ο χώρος αυξάνει στο άπειρο.

Η αντικειμενική αισθητική της κλασικής θεωρίας βασισμένη, όπως είδαμε, σε μια αριθμοσοφική

αντίληψη της φύσης, αν και είχε αμφισβητηθεί διατήρησε το κύρος της μέχρι τα μέσα περίπου του 18ου αιώνα.²⁶ Την περίοδο αυτή, επήλθε το οριστικό πλήγμα στο δόγμα των αρμονικών αναλογιών, από τους Βρετανούς εμπειριστές και κυρίως τον Burke, ο οποίος για πρώτη φορά στη ιστορία της νεότερης δυτικής φιλοσοφίας έκανε λόγο περι Υψηλού. Στα κείμενά του, πήρε ξεκάθαρη θέση εναντίον της αναλογίας, αρνούμενος ότι αυτή μπορεί να αποτελέσει κριτήριο ομορφιάς. Για αυτόν, η φύση παύει να είναι η πηγή των *a priori* κανόνων του ωραίου και γίνεται αντικείμενο αισθητικών κρίσεων. Γίνεται «υπέροχη» ή «ωραία», ανάλογα με τον αν προκαλεί «αισθήματα ευρύτητας, σικοτεινότητας και μοναξιάς ή αισθήματα ομαλότητας, απалότητας, λαμπρότητας και λεπτότητας».²⁷ Το τέλος του αιώνα βρίσκει λοιπόν, την έννοια της ψυχής να σχετίζεται πρωτίστως με την ιδέα του Υψηλού, δηλαδή με μια εμπειρία που δεν συνδέεται τόσο με την τέχνη όσο με την φύση, και που προτιμά το άμορφο, το οδυνηρό, το άπειρο και όχι το τέλειο και το αρμονικό.²⁸

²³ Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελ.δ.8

²⁴ Ουμπέρτο Έκο, σελ.δ.102

²⁵ Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελ.δ.12

²⁶ Ο.π., σελ.δ.133

²⁷ Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and the Beautiful*, 1756

²⁸ Ουμπέρτο Έκο, σελ.δ.281

Μέρος Α

α Ο Κύκλος

Η απαρχή της μορφής

Η έννοια της ψυχής σχετίστηκε όπως είδαμε, από πολύ νωρίς με την φύση, το θείο, τη ζωή και το θάνατο. Η αρμονία του ουρανού και των κινήσεών του, οι τέλει αναλογίες του σύμπαντος και η εντύπωση του όλου, λειτούργησαν από πολύ νωρίς, ως πρότυπα στην προσπάθεια των ανθρώπων να παραστήσουν, υπό συγκεκριμένη μορφή, την αιώνια αυτή έννοια. Έτσι και η αρχιτεκτονική, όταν κλήθηκε να αισθητοποιήσει την ψυχή, δεν αρκέστηκε μόνο στο να προξενήσει το αίσθημα του χώρου, αλλά επιδίωξε να δώσει και παλμό ζωής. Για το λόγο αυτό, επέλεξε ήδη από τα προϊστορικά χρόνια να πλαισιώσει, τα σχετικά με την ψυχή έργα, «μέσα στη μορφή του περιβάλλοντος, που μας τραβά και μας αναγκάζει να μετακινηθούμε προς το κέντρο της, και η καταλληλότερη μορφή για τούτο είναι ο κύκλος, ή γενικότερα το σχήμα υποδοχής».²⁹

Την νεολιθική εποχή, εντοπίζονται οι πρώτες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της αρχιτεκτονικής αυτού του είδους. Πρόκειται για υπαίθριους ναούς, γνωστούς ως *κρομέχ*, που υποβάλλουν το αίσθημα της στάσεως, και με το κυκλωτερές τους σχήμα το συναίσθημα της ενότητας. Σύμφωνα

²⁹Μιχελής Π.Α., Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Αθήνα 2002, σελίδ.274

με τον Μιχελή, «συμβολίζουν έτσι την φυσική κατοικία του ανθρώπου, που την σκεπάζει ο θόλος του ουρανού και την περιζώνει ο ορίζων κυκλικά».³⁰ Τα κολοσσιαία αυτά κατασκευάσματα πιθανόν, σχετιζόνταν με κάποιου είδους λατρεία ή τον θάνατο. Τα σπουδαιότερα βρέθηκαν στην Αγγλία και την Γαλλία.³¹ Παρεμφερές με τα κρομέχ είναι και το *Stonehenge* στην Νότια Αγγλία, το οποίο χρονολογείται στην πρώιμη εποχή του χαλκού, και σχηματίζεται από τριλιθα, δυο όρθιους ογκόλιθους και έναν οριζόντιο τοποθετημένα σε σχήμα κύκλου. Πέντε ακόμη γιγαντιαία τριλιθα στο εσωτερικό και μικρότεροι λίθοι διατεγμένοι σε σχήμα πετάλου,



Εικ.1 | Το Stonehenge στην Νότια Αγγλία

³⁰Ο.π., σελίδ.22

³¹Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999, τόμος Α, σελ.19

ορίζουν έναν άξονα Ανατολής-Δύσης την ημέρα του θερινού ηλιοστασίου και τέλος μια οριζόντια πλάκα θεωρείται είδος βωμού.³² Στην προϊστορική Ελλάδα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι *θολωτοί τάφοι των Μυκηνών*, το σχήμα των οποίων, πιθανολογείται ότι έχει την αφετηρία του στην πανάρχαια κυκλική καλύβα.³³ Οι τάφοι αυτοί, που κατά κανόνα είχαν ένα θάλαμο με κυκλική κάτοψη, του οποίου προηγείται ο δρόμος, ευθύγραμμη προσπέλαση με κεκλιμένο το δάπεδο, εξωτερικά ήταν αόρατοι καθώς σκεπάζονταν με χώματα και γίνονταν σε πρηνές λόφου ή υψώματος. Ο θησαυρός του Ατρέως στις Μυκήνες, είναι το σπουδαιότερο δείγμα θολωτού τάφου.



Εικ.2| Ο θολωτός τάφος του Ατρέως

³² Ο.π., σελιδ.19

³³ Ο.π., σελιδ.123

Κατά τον Μιχελή, ο κύκλος μας προκαλεί το αίσθημα του χώρου θετικά. Νιώθουμε πως χωράμε μέσα του και τότε αντιλαμβανόμαστε αμέσως ότι και τα αντικείμενα όλα κάπου χωρούν. «Στις κυκλικές αίθουσες ο θεατής ιστάμενος από το κέντρο έχει τη διάθεση να στρίψει τα μάτια, αν όχι το σώμα, σ'όλες τις 360ο. Είναι η μόνη στιγμή που έχει την εντύπωση ότι μπρος και πίσω δεν υπάρχει, ή ότι βλέπει κατά κάποιον τρόπο μπρος και πίσω διότι συμπληρώνει με το νου το σχήμα του όλου χώρου, και έτσι χαίρεται μιαν ολοκλήρωση των δυνατοτήτων της οράσεώς του. Είναι σαν το ανθρώπινο σώμα να ξαναγίνεται διπλό, όπως και ήταν αρχικώς κατά το μύθο του Αριστοφάνη, προτού κοπεί στα δύο από τον Δία, και να αποκτά μάτια μπρος και πίσω». Εκεί βρίσκεται σύμφωνα με τον Munro, η μαγεία που ασκούν στο βλέμμα και στο πνεύμα ο κύκλος και η σφαίρα ως σχήματα και ως ιδέες.³⁴

«Η ζωή είναι πιθανώς κυκλική», διατύπωνε άλλωστε ο Van Gogh, δίχως περαιτέρω σχόλια, ενώ ο Jaspers κάποια χρόνια αργότερα θα έγραφε πως

³⁴ Μάλιστα όπως παρατηρεί ο ίδιος, ενώ στις κυκλικές αίθουσες, ιδίως όταν στεγάζονται με τρούλλο που θυμίζει το θόλο του ουρανού, αρέσει στον άνθρωπο να στέκει στο κέντρο, γιατί αισθάνεται σαν να είναι αυτός το κέντρο και ο άξονας του κόσμου, αντίθετα αντιπαθεί να κινείται κυκλικά γύρω από αυτό, καθώς τότε νιώθει σαν να είναι κενό. Μιχελής Π.Α., *Λισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, Αθήνα 1979, σελιδ.144-145

«αυτό καθαυτό, κάθε είναι φαίνεται στρογγυλό».³⁵ Αυτή ήταν και μια θεωρία που κυριάρχησε στην μεταφυσική σκέψη, από τους Πυθαγόρειους και τον Πλάτωνα μέχρι τον Bousquet και τον Bachelard και στην αρχιτεκτονική έκφραση της ψυχής, από την προϊστορία μέχρι και την σύγχρονη εποχή. Η τελειότητα του κύκλου, που έγκειται στην ομοιομορφία του και στην ικανότητα του να περιλαμβάνει όλα τα υπόλοιπα σχήματα, όπως και στην συγγένειά του με τον ουρανό, ήταν και ο λόγος που σύμφωνα με τον Τίμαιο ο Δημιουργός το επέλεξε, για την μορφοποίηση της ψυχής και του σώματος του κόσμου.



Εικ.3 | Το Stonehenge στην Νότια Αγγλία

³⁵ Gaston Bachelard, Η ποιητική του χώρου, εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα 2014, σελ.256

β. Η Πλατωνική θεωρία Η ψυχή ως μέρος της συμπαντικής αρμονίας

Τον 6ο αιώνα π.Χ., ο Πυθαγόρας προανήγγειλε μια αισθητικο-μαθηματική θεώρηση του σύμπαντος, κατά την οποία όλα τα πράγματα υφίστανται επειδή αντανακλούν μια τάξη. Η ψυχή και το σώμα του ανθρώπου για την πυθαγόρεια παράδοση, υπακούουν στους ίδιους νόμους που ρυθμίζουν τα μουσικά φαινόμενα, και αυτές οι ίδιες αναλογίες ξανασυναντιούνται στην αρμονία του κόσμου τόσο που ο μικρόκοσμος και ο μακρόκοσμος (ο κόσμος στον οποίο ζούμε και ολόκληρο το σύμπαν) μοιάζουν να συνδέονται από έναν και μοναδικό κανόνα, μαθηματικό και αισθητικό ταυτόχρονα. Τη θεώρηση του κόσμου ως ενιαία αρμονική μορφή, ξανασυναντάμε στον Πλάτωνα και κυρίως στον Τίμαιο, το σύγγραμμα που άσκησε ίσως την μεγαλύτερη επιρροή κατά την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και την Αναγέννηση.³⁶

³⁶ Στις ιδέες του Τίμαιου είχαν επανέλθει νωρίτερα και οι συγγραφείς της σχολής της Σαρτρ. Για αυτούς, ο κόσμος ήταν ένα είδος συνεχούς ένωσης που προέρχεται από αμοιβαία συγκατάθεση μεταξύ πραγμάτων, και υποστηρίζεται από μία θεία αρχή που είναι η ψυχή, η πρόνοια, το πεπρωμένο. «Έργο θεικό θα είναι συνεπώς ο κόσμος, η τάξη του σύμπαντος που αντιτίθεται στο αρχέγονο χάος. Μεσολαβητής αυτού του έργου είναι η Φύση, μια έμφυτη δύναμη των πραγμάτων που από ανόμοια πράγματα γεννά όμοια». Ωστόσο, για την σχολή της Σαρτρ η Φύση και όχι ο αριθμός στηρίζει αυτόν τον

Ο Τίμαιος θα επιχειρήσει, ξεκινώντας από το σημείο μηδέν του χρόνου, να εκθέσει πως φτάσαμε στην δημιουργία του ουράνιου και του επίγειου σύμπαντος και στην εμφάνιση των ανθρώπων μέσα στον κόσμο.³⁷ Θα μιλήσει για την κυριαρχία της έλλογης τάξης στον ουρανό, τα έμβια όντα, τη ψυχή και το σώμα του ανθρώπου, με δεσμούς αναλογίας και ισομορφισμού. Αυτή η αναλογία μικρόκοσμου – μακρόκοσμου που διατρέχει τον μονόλογο του Τίμαιου είναι το κλειδί που επιτρέπει την ηθική και διανοητική βελτίωση του ανθρώπου και κατ'επέκταση, την εξομοίωση της ψυχής του με την έλλογη Ψυχή του κόσμου.³⁸ Ο Πλάτων στον ιδιότυπο αυτό διάλογο, στρέφεται για πρώτη φορά προς τη μελέτη της φύσης και χρησιμοποιεί τον Τίμαιο ως φορέα των κοσμολογικών και φυσικών του αντιλήψεων. Όπως αναφέρει ο Hadot, ο Τίμαιος ως κοσμικό μυθιστόρημα είναι ένα «βιβλίο της Γενέσεως», μια βίβλος των γενεών, ανάλογη με τη βιβλική Γένεση. «Φέρνει στον λαό την ανάμνηση

κόσμο. Δεν γίνεται πια λόγος για μια τάξη μαθηματικά ακίνητη, αλλά για μία οργανική διαδικασία την οποία μπορούμε να ερμηνεύσουμε ανατρέχοντας στο Δημιουργό. Έτσι, ακόμα και τα άσχημα πράγματα μορφοποιούνται στο πλαίσιο της αρμονίας του κόσμου μέσω της αναλογίας και της αντίθεσης. Ουμπέρτο Έκο, Ιστορία της Ομορφιάς, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελίδ.83-85

³⁷ Πλάτων, Τίμαιος, μετάφραση Βασίλης Κάλφας, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2014, εισαγωγή σελίδ.21

³⁸ Ο.π., σελίδ.22

της καταγωγής του και των προγόνων του, τον συνδέει με τον Θεό που τον επέλεξε ως εκλεκτό και τελικά τον ενσωματώνει στην κοσμική τάξη και την απόλυτη γέννηση – τη θεμελιωτική και οργανωτική δράση ενός Θεού δημιουργού».³⁹

Ο Δημιουργός, όπως επιλέγει ο Πλάτων να ονομάσει τον θεό του, εισάγεται από τις πρώτες γραμμές της διήγησης του Τίμαιου και ταυτίζεται με το αίτιο των γινομένων, σε μία έκθεση όπου η γένεσις συλλαμβάνεται όχι ως φυσική και αυτόματη διαδικασία αλλά ως μίμηση, ως προίον «τέχνης».⁴⁰ Κύριο έργο του είναι η μορφοποίηση του σώματος του κόσμου και η κατασκευή της ψυχής του, ενώ οι υπόλοιπες δραστηριότητες όπως η κατασκευή του αθάνατου μέρους της ανθρώπινης ψυχής, αποτελούν επαναλήψεις ή ελαφρές τροποποιήσεις της ίδιας δραστηριότητας.⁴¹ Ο γεωμέτρης και

³⁹ Hadot P, «Physique et poesie dans le Timée de Platon», Revue de Theologie et de Philosophie 115, 1983, 113-133

⁴⁰ Πλάτων, Τίμαιος, μετάφραση Βασίλης Κάλφας, σελίδ.65

⁴¹ «Η δράση του ουσιαστικά επικεντρώνεται στην ρύθμιση και την τελειοποίηση των γνωστικών δυνατοτήτων της ψυχής του κόσμου και στην εναρμόνιση των κινήσεών της – αφού το σώμα του κόσμου επεμβαίνει μόνο για να επιβάλλει συμμετρίες και αναλογίες ανάμεσα στα τέσσερα στοιχεία. Η ολοκλήρωση της κατασκευής της Ψυχής του κόσμου προσφέρει ένα πρότυπο που θα καθορίσει όλα τα μεταγενέστερα στάδια της δημιουργίας. Θεοί, άνθρωποι και ζώα θα ιεραρχηθούν σε μία κλίμακα βαθμιαίας έκπτωσης σε σχέση με το κοσμικό πρότυπο». Ο.π., σελίδ.70-75

αστρονόμος⁴² λοιπόν, Πλατωνικός Δημιουργός, που για τους Festugiere και Robinson είναι το ισοδύναμο της Κοσμικής ψυχής, δεσμευμένος από την αυτονομία για το ελληνικό πνεύμα, υποχρέωση να πραγματοποιεί το Ωραίο,⁴³ δημιούργησε με την επιβολή της τάξης και της αρμονίας, έναν κόσμο σφαιρικό, μοναδικό και πλήρη, που συγκροτούνταν από την συνολική ποσότητα των τεσσάρων στοιχείων. Τα στοιχεία αυτά τα συνέδεσε με δεσμούς γεωμετρικής αναλογίας, ενώ τέλος του προσέδωσε περιστροφική κίνηση, την μόνη κίνηση που συνδέεται με τον νου και την φρόνηση.⁴⁴

Ωστόσο, το δυσκολότερο έργο του ήταν η κατασκευή της Ψυχής του κόσμου, η οποία προσαρμόζεται στο σώμα του κόσμου, μετέχει λογισμού και αρμονίας και προσδίδει στο σύμπαν έμφρονα βίον. Αυτό «το άριστο δημιούργημα του άριστου όντος»,⁴⁵ είναι κατά τον Πλάτωνα μια αόρατη οντότητα που τοποθετείται ανάμεσα στις Ιδέες και τα αισθητά, διατηρώντας έτσι στοιχεία και από τα δύο βασίλεια.⁴⁶ Στον Τίμαιο, ο Πλάτων περιγράφει λεπτομερώς την διαδικασία κατασκευής,

τη σύσταση και την αρμονική διαίρεση της Ψυχής,⁴⁷ την οποία επιλέγει να ορίσει, ως το πρότυπο που θα καθορίσει όλα τα μεταγενέστερα στάδια της δημιουργίας, και κυρίως τη κατασκευή του αθάνατου μέρους της ανθρώπινης ψυχής. Έτσι, θέτει το θεμέλιο μιας νέας αντίληψης που υποστηρίζει την συγγένεια ανάμεσα στην κοσμική και την ανθρώπινη ψυχή⁴⁸, ανάμεσα στον άνθρωπο και τον ουρανό.

Η Κοσμική ψυχή καλείται λοιπόν, στα τελευταία έργα του Πλάτωνα, να παίξει τον διαμεσολαβητικό ρόλο μεταξύ Ιδεών και αισθητών, επαναοριοθετώντας την μεταξύ τους σχέση, όπως είχε πρώτος επισημάνει ο Παρμενίδης.⁴⁹ «Ο Πλάτων αντιλαμβάνεται ότι είναι αναγκαία μια φυσική του ανθρώπου, μια θεωρία της ανθρώπινης ψυχής και του σώματος, που πρέπει να θεμελιωθεί σε μία φυσική του Κόσμου. Η θέαση των άστρων γίνεται η δίοδος για να φτάσουμε

⁴⁷ «Από την αδιαίρετη και πάντοτε αμετάβλητη Ουσία και από την διαιρετή και μεταβαλλόμενη στα φυσικά σώματα Ουσία συνέθεσε ένα τρίτο είδος Ουσίας, ενδιάμεσο, αποτελούμενο και από τις δύο. Στην περίπτωση της Ταυτότητας και της Διαφοράς, ακολουθώντας την ίδια αρχή, συνέθεσε ενδιάμεσα μείγματα, που αποτελούνται από το αδιαίρετο και από το διαιρετό στα σώματα τμήμα τους. Παίρνοντας έπειτα τα τρία αυτά συστατικά τα συνέπτυξε σε μία μορφή, αναγκάζοντας τη Διαφορά, που είναι στη φύση της δύσμεικτη, να ενωθεί με την Ταυτότητα και, στη συνέχεια, το μείγμα των δύο να ενωθεί με την Ουσία. (35a)...(35b-36b)

⁴⁸ Ο.π., σχόλιο 181, σελ.401

⁴⁹ Έτσι, η ενδιάμεση οντότητα της Ψυχής του κόσμου λύνει το πρόβλημα των κινήσεων του ουρανού. Ο.π., εισαγωγή σελ.173

⁴² Ο.π., σελ.75-76

⁴³ Ο.π., σελ.69

⁴⁴ Ο.π., σελ.69

⁴⁵ Πλάτων, Τίμαιος, 37a

⁴⁶ Πλάτων, Τίμαιος, μετάφραση Βασίλης Κάλφας, σελ.72

στην γνώση των αριθμών και στη φιλοσοφία, για να αναρμονίσουμε τις «περιφορές» του θεικού μέρους της ανθρώπινης ψυχής με τις ουράνιες περιφορές του Ταυτού και του Διαφορετικού». ⁵⁰ Η μαθηματική δομή του σύμπαντος, η υπεροχή της κυκλικότητας, η θεική φύση των ουράνιων σωμάτων, η αστρική λατρεία, η αναλογία μικρόκοσμου-μακρόκοσμου, η Κοσμική ψυχή, είναι τα θεωρητικά εργαλεία που καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος θα επιχειρήσει να οικιοποιηθεί τον ουρανό και έχουν Πλατωνική προέλευση, όπως επισημαίνει ο Κάλφας.



Εικ.4 (αριστερά) | Ο Θεός μετράει τον κόσμο με έναν διαβήτη, 1250
Εικ.5 (δεξιά) | Γεωμετρικές απεικονίσεις των εννοιών Θεός, Ψυχή, Αρετές και Βίτσια, 13ος αιώνας

⁵⁰ Ο.π., εισαγωγή, σελιδ.174

γ. Η ψυχή ως έκφραση του Ωραίου

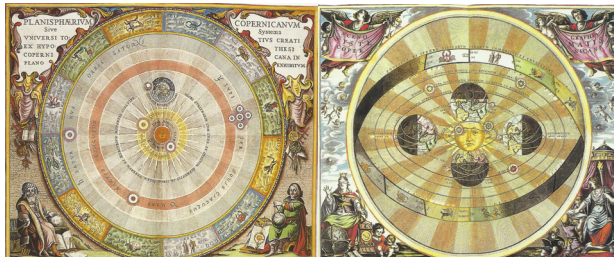
–Κλασική Αρχαιότητα

Με φιλοσοφικούς όρους, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η πλατωνική σύλληψη των μεμονωμένων πραγμάτων (αισθητά) ως εκφράσεων κοσμικής ενότητας ανάμεσα στη λογική, την ηθική και το ωραίο συνιστά τη βάση της μορφής των έργων της αρχιτεκτονικής μέχρι τη Μοντέρνα Εποχή. ⁵¹ Ο κόσμος είναι το υπέρτατο παράδειγμα της μαθηματικής τάξης του ωραίου και το πρότυπο μορφοποίησης της ψυχής. Η πυθαγόρεια και πλατωνική έννοια του μέτρου αποτελεί τη βάση της στενής σχέσης ανάμεσα στο ωραίο και την τελεολογική τάξη των πραγμάτων. Το μέτρο, η καταλληλότητα και οι ορθές αναλογίες είναι τα συστατικά μέρη του ωραίου για τον Πλάτωνα, αλλά και της ψυχής. Πιο συγκεκριμένα, η έκφραση του Ωραίου γίνεται στις παραστατικές κυρίως τέχνες, ως συμμετρία (ευμετρία) και ενότητα στη μορφή, σύμφωνα με τον ίδιο. ⁵² Παρόμοια είναι και η θέση του Μιχελή, σύμφωνα με τον οποίο, το κάθε

⁵¹ Ελένη Τάτλα, Ηθική και Αρχιτεκτονική: Αξιολόγηση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής πρακτικής υπό το πρίσμα της οντολογικής ερμηνευτικής του Hans-Georg Gadamer, σελιδ.4

⁵² Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Γ, σελιδ.2

έργο τέχνης αποτελεί την ενότητα στην ποικιλία, για αυτό και πρέπει να υπακούει σ'ένα ρυθμό, να πηγάζει από μία χαρακτηριστική αρμονία και μ'ένα μέτρο ανέλπιστο να παρουσιάζει το φυσικό σαν υπερφυσικό, το ανθρώπινο έργο σαν υπεράνθρωπη δημιουργία.⁵³



Εικ.6-7 | Αντρέας Κελλάριος, *Μακροκοσμική Αρμονία*, 1660

Κατά την αρχαιότητα λοιπόν, το έργο τέχνης όφειλε να συλλάβει την αρμονία της μορφής του αντικειμένου που απεικονίζει, της πράξης ή της κατάστασης που περιγράφει, για να θεωρηθεί Ωραίο. Επίσης, θα έπρεπε η αρμονία των κινήσεών του να είναι τόσο τέλεια και ισορροπημένη καθ'εαυτή, που να δικαιολογεί την απάθεια και την φαινομενική αδιαφορία προς την κίνηση, που είναι αισθητή στα έργα αυτά. Σε γεννικές γραμμές, η αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη παρά το αποδιδόμενο στον Ηράκλειτο περίφημο απόφευγμα ότι «τα πάντα ρεί», αγωνίσθηκε να αποδώσει ακριβώς την αντίθετη

⁵³ Μιχελής Π.Α., *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, σελ.ιδ.49

άποψη του Πλάτωνος, που αναρωτιόταν «τι το γιγνόμενον μεν αεί, όν δεν ουδέποτε». Ήθελε να αποτυπώσει την ουσία των πραγμάτων, που μένει αμετάβλητη από το γίνεσθαι του υλικού κόσμου, ασάλευτη όπως το είναι, μ'ένα λόγο αιώνια.⁵⁴ Όλα διεξάγονταν σε μίαν απόσταση από τα ανθρώπινα, σ'ένα κόσμο υπεράνθρωπων που ζουν την αιωνιότητα. Σύμφωνα με τον Heinemann, η τέχνη αυτή είναι κοσμοκεντρική, διότι είναι ωσάν εκτός χρόνου, αποβλέπουσα στην αρμονία του κόσμου. Ο χρόνος για αυτήν ρέει κυκλικά, έρχεται και επανέρχεται, επομένως οι μορφές διατηρούν την αιώνια νεότητά τους. Και όπως μάλιστα συμπληρώνει ο Schopenhauer, «βγάζει το αντικείμενο της θεωρήσεως της έξω από το ρεύμα της κινήσεως του σύμπαντος... κρατεί του χρόνου τον τροχό...μόνο το ουσιώδες, η ιδέα είναι το αντικείμενό της».⁵⁵

Έτσι, η Κοσμική ψυχή του Πλάτωνα, το ισοδύναμο του Δημιουργού ή θεού για κάποιους, βρήκε την αρχιτεκτονική της έκφραση μέσα από τους νόμους και τις ιδιότητες του, αυτονόητου για το ελληνικό και ρωμαϊκό πνεύμα, Ωραίου. Πιο συγκεκριμένα, την περίοδο αυτή, η έννοια της ψυχής, εκφράστηκε μέσα από οικοδομήματα

⁵⁴ Εκεί επήγαζε η έκδηλη στατικότητα της κλασικής τέχνης. Μιχελής Π.Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, σελ.ιδ.160

⁵⁵ Μιχελής Π.Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, σελ.ιδ.161

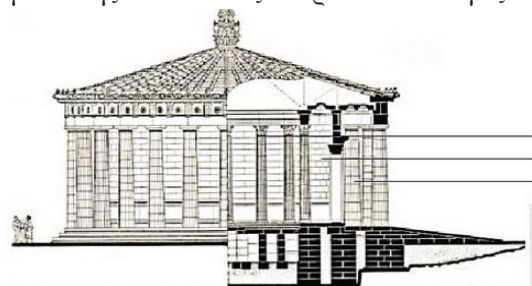
με συμμετρική ανάπτυξη, έντονο το αίσθημα του ρυθμού και παράλληλα εναρμονισμένα ως προς το όλο. Όπως αναφέρει ο Ορλάνδος, τα περσά των αρχαίων ελληνικών ναών αποτελούνται από στοές που δεν είναι κατά βάση παρά μια ρυθμική παράταξη στύλων, όπου τα κενά εναλλάσσονται με τα πλήρη, και έχει κανείς για αυτό την εντύπωση ότι όλος ο ναός αλάφευνε, αναπτερώθηκε. Το επαναλαμβανόμενο αυτό στοιχείο δημιουργεί μια ρυθμική σειρά, όπου το μέσα εκεί το στοιχείο της μονάδας ατονεί και υποτάσσεται στο σύνολο.⁵⁶ Κατά συνέπεια, αν διαγράψουμε με την παράταξη των στύλων αυτών, έναν κύκλο γύρω μας έχουμε μια ρυθμική τάξη άναρχη και ατέρμονη αλλά που αποτελεί ένα κλειστό σχήμα ενιαίο. Η τάξη αυτή, κλείνει μέσα της και έναν χώρο που τον στεγάζει ο ουράνιος θόλος, και αυτή σαν γραμμή του ορίζοντα τον περισφίγγει και τον ενοποιεί. «Για τον λόγο αυτό, ο χώρος μέσα στο κυκλικό αυτό διάτρητο τοίχωμα μας δίνει την εντύπωση ότι χωράει τον κόσμο όλο»⁵⁷, τόσο το σώμα όσο και την ψυχή του.

Από τα πρώτα δείγματα της έκφρασης αυτής είναι οι μικροί κυκλικοί ναοί που εμφανίστηκαν στον ελλαδικό χώρο κατά τον 5ο και 4ο αιώνα π.Χ, γνωστοί και ως θόλοι. Η Θόλος είναι ένας

⁵⁶ Ο.π., σελιδ.150-151

⁵⁷ Ο.π., σελιδ.152

ιδιαίτερος τύπος κτιρίου της κλασικής αρχαιότητας, τόσο μορφολογικά όσο και από άποψη χρήσης, εξαιτίας του ασαφή ρόλου της ως λατρευτικό, ταφικό και ενδεχομένως αστρονομικό μνημείο. Η Θόλος της *Επιδαύρου*, που μαζί με αυτή των Δελφών ξεχωρίζει, είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα κυκλικού ναού και έχει έως σήμερα τη φήμη του τελειότερου κυκλικού οικοδομήματος της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής. Σχεδιάστηκε από τον Πολύκλειτο και οικοδομήθηκε μεταξύ των ετών 365 και του 335 π.Χ., στο πλαίσιο του μεγάλου οικοδομικού προγράμματος του Ιερό και δυτικά του ναού του Ασκληπιού. Το κυκλικό σχήμα του κτιρίου, έχει τη χαρακτηριστική μορφή του ουρανού, που συνήθως χαρακτηρίζει ταφικά οικοδομήματα, ενώ η λαβυρινθώδης μορφή του υπογείου με τους σκοτεινούς διαδρόμους παραπέμπει στο χθόνιο χαρακτήρα του Ασκληπιού, επιτρέποντας την ερμηνεία της Θόλου ως κτίριο που στέγαζε την



Εικ.8 | Σχεδιαστική αναπαράσταση της Θόλου της Επιδαύρου

υπόγεια κατοικία του Θεού.⁵⁸

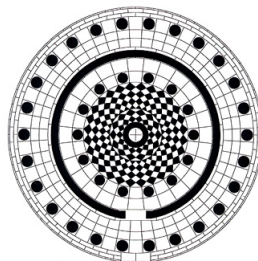
Απώτατοι απόγονοι των κυκλικών αυτών θρησκευτικών κτιρίων και των τάφων του αρχαίου κόσμου, θεωρούνται και οι ρωμαϊκοί κυκλικοί ναοί.⁵⁹ Τα μικρά μονόπτερα κτίσματα που αποτελούνται από μια περιμετρική κιονοστοιχία, χωρίς σηκό, είναι τα πλησιέστερα στα ελληνικά πρότυπα. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει ο ναός της Ρώμης και του Αυγούστου οικοδομήθηκε στα τέλη του 1ου αι. π.Χ., στα ανατολικά του Παρθενώνα ή στα ανατολικά του Ερεχθείου.⁶⁰ Όμοια με τα ελληνικά πρότυπα ήταν και τα κυκλικά κτίσματα με σηκό και κίονες, όπως ο ναός της Εστίας στο Forum Romanum και του

⁵⁸ Η πολυτέλεια της κατασκευής και ο νεκρικός συμβολισμός των φυτικών κοσμημάτων ενισχύουν την υπόθεση ότι η θόλος της Επιδαύρου είναι ο μνημειακός τάφος του Ασκληπιού, και επίκεντρο της λατρείας του. Σύμφωνα μάλιστα με το μύθο, ο Θεός θεράπευε τους πιστούς του μέσα από τη γη, για αυτό και το ιερότερο σημείο φαίνεται ότι ήταν ένα βαθύ πηγάδι στο κέντρο των θεμελίων, τα οποία αποτελούνται από μια σειρά ομόκεντρων κύκλων. Ίσως εκεί φώλιαζε και το ιερό φίδι., http://odysseus.culture.gr/h/3/gh352.jsp?obj_id=14321

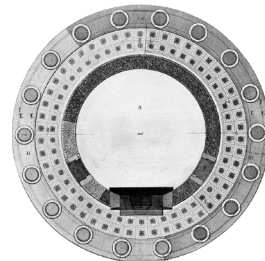
⁵⁹ David Watkin, Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009, σελ.δ.53

⁶⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Πανσανίας δεν αναφέρει το μνημείο κατά την επίσκεψή του στην Ακρόπολη, ίσως γιατί δεν παρουσίαζε κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εποχή του. Ο μικρός ναός ήταν κυκλικός και μονόπτερος. Την κιονοστοιχία του αποτελούσαν εννέα ιωνικοί κίονες, η ανωδομή του ήταν εξ ολοκλήρου από λευκό μάρμαρο και η στέγη του ήταν κωνική.

Τιβόλι.⁶¹ Εν μέρει λόγω της όμορφης τοποθεσίας του, ο γοητευτικός αυτός ναός υπήρξε για πολύ καιρό από τα πιο δημοφιλή κτίρια του της αρχαιότητας. Τον σχεδίασαν και το ζωγράρισαν καλλιτέχνες από την Αναγέννηση και μετά, τον αποκατέστησε σε ένα σχέδιό του ο Παλλάντιο, ενώ τον μιμήθηκαν όπως θα δούμε οι Άγγλοι αρχιτέκτονες Ουίλλιαμ Κεντ και Τζων Στόουν αρκετούς αιώνες αργότερα.⁶²



Εικ.9 (αριστερά)| Η Θόλος της Επιδαύρου, κάτοψη



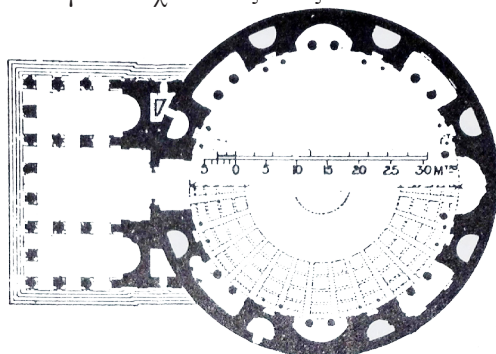
Εικ.10 (δεξιά)| Ο Ναός της Εστίας στο Τιβόλι, κάτοψη (Πιρανέζι)

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι κυκλικοί ναοί χωρίς περιμετρικό πτερό, όπως το Πάνθεον της Ρώμης, ίσως ένα από τα κορυφαία δείγματα αρχιτεκτονικής έκφρασης της ψυχής και της Πλατωνικής θεωρίας. Την ανέγερσή του, που χρονολογείται μεταξύ 118 και 128 μ.Χ. περίπου, παρήγγειλε ο Αδριανός στον Απολλόδωρο από την Δαμασκό. Ο κυκλικός αυτός ναός, που για κάποιους

⁶¹ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Α, σελ.152

⁶² David Watkin, σελ.δ.57

συγγενεύει με το Αρσινόειο της Σαμοθράκης,⁶³ στεγάζεται με πελώριο θόλο και διαθέτει ένα γιγαντιαίο πρόστω με οκτώ κορινθιακούς κίονες στην είσοδο, που όπως φαίνεται ήταν απλώς μια συντηρητική χειρονομία ώστε να ικανοποιηθούν οι προσδοκίες σχετικά με το πώς θα έπρεπε κατά παράδοση να δείχνει ένας ναός.



Εικ.11 | Το Πάνθεον της Ρώμης, κάτοψη (Fletcher)

Προχωρώντας στο εσωτερικό, στο τεράστιο πάχος του εξωτερικού τοίχου (7 μ. περίπου) διανοίγονται εναλλάξ κόγχες και ορθογώνιοι οίκοι που βλέπουν προς το εσωτερικό με κιονοστήρικτα ανοίγματα. Οι κορινθιακοί κίονες μπροστά από τους οίκους που ανοίγονται μέσα στο πάχος του τοίχου της ροτόντας είναι λαμπρό εύρημα για να αποδοθεί η κλίμακα: γνωρίζοντας ότι έχουν ύψος κίωνων ναού,

⁶³ Το Αρσινόειο της Σαμοθράκης είναι μια θόλος αφιερωμένη στους Μεγάλους Θεούς, η οποία οικοδομήθηκε γύρω στο 270 π.Χ

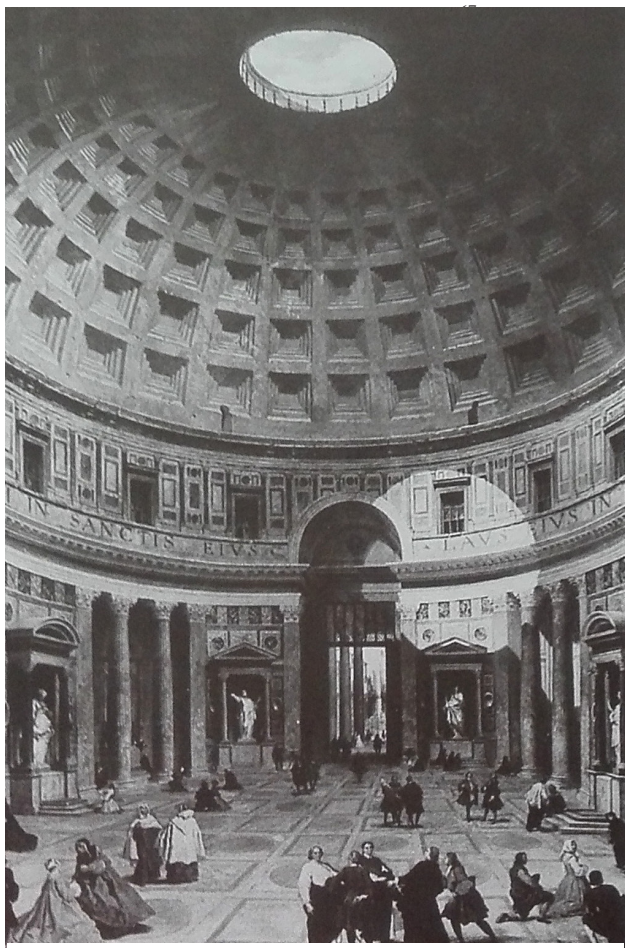
μπορούμε να θαυμάσουμε πόσο ψηλότερα από αυτούς υψώνεται το κτίριο. Οι οίκοι τονίζουν επίσης την μαγεία του θόλου, γιατί διαλύουν τη μάζα του τοίχου, έτσι ώστε ο θόλος να πλέει αβάρης πάνω από μια μυστηριώδη σκιερή κουρτίνα φτιαγμένη από στέρεη ύλη και κενά.⁶⁴ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα φατνώματα στην εσωτερική όψη του θόλου που είναι σκαλισμένα με τρόπο, ώστε να δημιουργούν μια ψεύτικη προοπτική.

Ωστόσο, το μεγαλείο και η επιβλητικότητα του Πανθέου οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον εντυπωσιακό σφαιρικό θόλο, διαμέτρου 43 μέτρων. Ο πελώριος θόλος υποβάλλει στον επισκέπτη την έννοια του ουρανού και το κέντρο του ενδιαφέροντος δεν είναι πια ένα λατρευτικό άγαλμα, αλλά ο ίδιος ο αρχιτεκτονικός χώρος.⁶⁵ Η κατασκευή του, μικτή, εν μέρει χυτή εν μέρει από πλίνθους, επιτρέπει την διαμόρφωση φατνωμάτων σε τέσσερις καθ' ύψος σειρές και ενός κυκλικού φεγγίτη στην μέση που φέρνει άφθονο φως στο εσωτερικό.⁶⁶ Σύμφωνα με τον Watkin, η τέλεια ισορροπία των αναλογιών του εσωτερικού οφείλεται στο ότι η εσωτερική διάμετρος του θόλου είναι ακριβώς ίση με την απόσταση του

⁶⁴ David Watkin, σελ.δ.72

⁶⁵ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Α, σελ.411

⁶⁶ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Α, σελ.449



Εικ.12 | Το εσωτερικό του Πανθέου, πίνακας του Παννίνι

⁶⁷ David Watkin, σελ.δ.72

Παρά το μέγεθος και την μεγαλοπρέπεια όμως, ο χώρος παραμένει στατικός σύμφωνα με τον Μπούρα. Το φως που εισδύει μόνο από ψηλά, δεν βοηθά την ανάδειξη του, αλλά τον κάνει να φαίνεται σπηλαιώδης και πεπερασμένος, χωρίς ιδιαίτερο δυναμισμό.⁶⁸ Ο Watkin παρομοιάζει τον κυκλικό αυτό φεγγίτη, διαμέτρου 8,5 μέτρων, με ένα φωτοβόλο μάτι στην κορυφή του θόλου που αιχμαλωτίζει τον θεατή και αποτελεί την ακατανίκητη κορύφωση προς την οποία έλκεται το βλέμμα του. «Πλήρως απομονωμένοι από το θόρυβο και τη θέα του κόσμου, έχουμε μια θαυματοργική σχεδόν επαφή, μέσα από αυτό το φωτεινό άνοιγμα, με το στερέωμα από πάνω μας και με τους θεούς που το κατοικούν. Πράγματι, μπορούμε να νιώσουμε τη θεική παρουσία αν παρατηρήσουμε πως ο ήλιος, στην καθημερινή του διαδρομή, φωτίζει τότε το δάπεδο, τότε τους τοίχους και τότε το θόλο του μεγάλου αυτού Πανθέου, αυτού του ναού του αφιερωμένου σε όλους του θεούς»⁶⁹. Το Πάνθεον μοιάζει να έχει σχεδιαστεί για να εκφράσει την ίδια την ιδέα του θείου παρόλα για να λειτουργήσει ως οίκος μιας συγκεκριμένης λατρείας. Δεν είναι τυχαίο ότι η ανοικοδόμησή του συμπίπτει με την σταδιακή αντικατάσταση της λατρείας των παλαιών θεών

⁶⁸ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Α, σελ.449

⁶⁹ David Watkin, σελ.δ.73

του μεσογειακού κόσμου από νέες μυστηριακές λατρείες της Ανατολής. Η κυκλική μορφή του, ατέρμονη και χωρίς αρμούς, το καθιέρωσε ως το κατ'έξοχην σύμβολο των υψηλότατων θρησκευτικών και πολιτικών φιλοδοξιών του ανθρώπου. «Η σχεδόν απόλυτη τελειότητα αυτού του κυκλικού θολωτού εσωτερικού χώρου, ήταν θαρρείς το σύμβολο και το αποτέλεσμα μιας ακατάλυτης συνένωσης των θεών, της φύσης, του ανθρώπου και του κράτους».⁷⁰

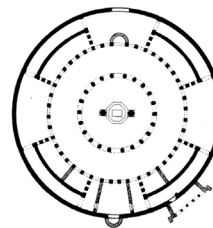


Εικ.13 | Εξωτερική όψη του Πανθέου

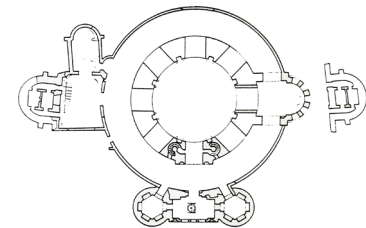
Η μορφή αυτή εντοπίζεται και μεταγενέστερα, κατά την Παλαιοχριστιανική εποχή. Στον Ελλαδικό χώρο, χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί ο *Άγιος Γεώργιος (Ροτόντα)* της Θεσσαλονίκης, που κτίστηκε το 306 μ.Χ. «Κυκλικού σχήματος, με οκτώ ορθογωνίους σε κάτοψη «οίκους», περιμετρικώς

⁷⁰ David Watkin, σελ.δ.74

στο πάχος του τοίχου, το μνημείο θύμιζε ως προς τον τύπο το Πάνθεον της Ρώμης».⁷¹ Η αρχική του χρήση παραμένει άγνωστη, ενώ επί αυτοκρατορως Θεοδοσίου, μετατράπηκε ύστερα από μια σειρά τροποποιήσεων, σε εκκλησία των ανακτόρων. Ο ημισφαιρικός θόλος του κτιρίου, ανοίγματος 24 μέτρων, είναι τυφλός και κατασκευασμένος από τούβλα, ενώ φαίνεται ότι στους τοίχους, πάχους 6,5 μέτρων, έχει γίνει χρήση χυτών υλικών κατά την ρωμαϊκή παράδοση.⁷²



Εικ.14



Εικ.15

Συνθετότερα είναι παρεμφερή κτίσματα στην Ρώμη, όπου εκτός από τον κεντρικό κυκλικό χώρο, υπήρχε και μια περιφερειακή στοά ξυλοστεγής ή θολοσκεπής. Στην κατηγορία αυτή ανήκει η εκκλησία του *Αγίου Στεφάνου του Στρογγυλού*, ένα ρωμαϊκό κτίσμα του 5ου αιώνα. «Εδώ οι κίονες σχηματίζουν δύο ομόκεντρους δακτυλίους, οι οποίοι

⁷¹ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Β, σελ.81

⁷² Ο.π., σελ.δ.81

ορίζουν τον κεντρικό χώρο και τα περιβάλλοντα κλίτη ή περιμετρικούς διαδρόμους. Η εσωτερική κιονοστοιχία είναι ιωνική και έχει οριζόντιο θριγκό, ενώ η εξωτερική, που είναι κορινθιακή, βαστάζει τόξα, τρία από τα οποία, κάνουν ένα απρόσμενο άλμα, διασχίζοντας κατά την διάμετρο τον κεντρικό κυκλικό χώρο».⁷³ Σύμφωνα με τον Watkin, το πολύκεντρο μαυσωλείο της πολυθειας Ρώμης ήταν ένας κτιριακός τύπος ιδιαίτερα κατάλληλος για να υιοθετηθεί ως χριστιανικό μαρτύριο.

Η περίκεντρη διάταξη κτισμάτων της περιόδου αυτής, είχε την αφετηρία της στην ελληνική αρχιτεκτονική και τις θόλους και στη ρωμαϊκή. Τα περίκεντρα κτίρια, χαρακτηρίζονταν από ένα αίσθημα συγκεντρώσεως και ηρεμίας και είχαν το ιδεώδες σχήμα για βαπτιστήρια ή μαυσωλεία, κατά τον Μπούρα. Ενώ όπως συμπληρώνει, όσες εκκλησίες είχαν περιφερικό σχήμα, στην αρχή ήταν συνδεδεμένες με ειδική λατρεία.⁷⁴ Όσον αφορά, στις εσωτερικές και εξωτερικές μορφές των κτισμάτων αυτών, υπέβαλλαν, όπως είδαμε, εικόνες γνωστές από την φύση. Τα κυκλικά το δακτυλίδι του ορίζοντος, τα θολοσκεπή την εικόνα του ουράνιου θόλου.⁷⁵ Το σχήμα τους και οι εναρμόνιες

αναλογίες των επιμέρους μερών μεταξύ τους και προς το όλο, αρκούν για να προκαλέσουν το αισθητικό συναίσθημα, που περιγράφει ο Πλάτων αναφερόμενος στην Κοσμική ψυχή και για να προκαλέσουν το αίσθημα του Ωραίου.



Εικ.14 - 16 (επάνω) | Ο Άγιος Στέφανος στη Ρώμη
Εικ.15 - 17 (κάτω) | Ο Άγιος Γεώργιος στη Θεσσαλονίκη

⁷³ David Watkin, σελ.δ.90

⁷⁴ Ο.π., σελ.δ.51

⁷⁵ Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελ.δ.154

—Αναγέννηση

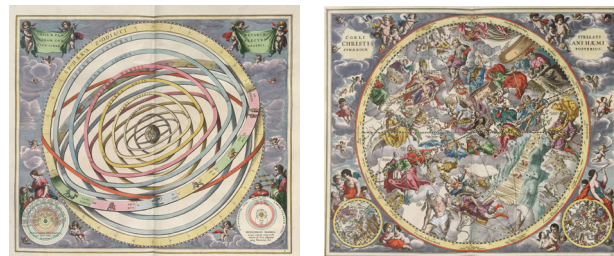
Η Αναγέννηση, που διαδέχθηκε τον Μεσαίωνα, διαχώρισε την θέση της από το άμεσο παρελθόν της και στράφηκε προς την αρχαιότητα, υιοθετώντας και εφαρμόζοντας και αυτή, την περίφημη θεωρία των αρμονικών αναλογιών. Με αφετηρία τα αρμονικά μουσικά διαστήματα, ερμήνευσε με την σειρά της, την αρμονία που διέπει τόσο τον μακρόκοσμο (την κίνηση των ουράνιων σωμάτων) όσο και τον μακρόκοσμο (τα μέτρα του ανθρώπινου σώματος) ως αποτέλεσμα απλών αριθμητικών και γεωμετρικών σχέσεων.⁷⁶ Σχέσεις που παρέμειναν και την περίοδο αυτή, άμεσα συνδεδεμένες με την θεία δημιουργία και ψυχή, τόσο την κοσμική όσο και την ανθρώπινη.

Οι πυθαγορικές αριθμολογικές δοξασίες και οι κοσμολογικές πλατωνικές αντιλήψεις επανήλθαν τώρα στο προσκήνιο, ενώ για ακόμη μια φορά κυριάρχησε η αντίληψη ότι, τόσο η φύση όσο και ο ανθρώπινος νους διέπονται από κοινούς και αΐδιους νόμους.⁷⁷ Οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης, επιδίωξαν κυρίως να προσδώσουν στα έργα τους μια νομοτέλεια ανάλογη προς εκείνη που διέπει το έργο του Θεού, να δημιουργήσουν και αυτοί ως «ημίθεοι» κατά την έκφραση του Ce-

⁷⁶ Σάββας Κονταράτος, *Δοξίμια Αρχιτεκτονικής*, εκδόσεις Libro, Αθήνα 2009, σελ.37

⁷⁷ Ο.π., σελ.36

sariano.⁷⁸ Για τον λόγο αυτόν, στράφηκαν προς τα έργα της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, με την πεποίθηση ότι σε αυτά έχουν πραγματωθεί τα αισθητικά ιδεώδη που διατύπωναν στα κείμενά τους οι Έλληνες φιλόσοφοι καθώς και ο Βιτρούβιος.



Εικ.18-19 | Αντρέας Κελλάριος, *Μακροκοσμική Αρμονία*, 1660

Η ιδέα της κοσμικής αρμονίας λοιπόν, που συναντήσαμε στον Πυθαγόρα και τον Πλάτωνα, αναβίωσε στην φιλοσοφία με τον Νεοπλατωνισμό του Nicola Cusano, και στην αρχιτεκτονική με τους ιταλούς θεωρητικούς και κυρίως τον Alberti. Η αρχιτεκτονική, για αυτόν, μπορεί και οφείλει να μιμείται, όχι τα ορατά φυσικά φαινόμενα και όντα, άλλα ότι θα λέγαμε σήμερα φυσική νομοτέλεια, την κρυφή δηλαδή αρμονία, που συνέχει το έργο του θεού, το κοσμικό σύμπαν. Η «concinntitas», δηλαδή η ομολογία και συμφωνία των μερών μεταξύ τους και προς το όλον, δεν είναι παρά ένας «απόλυτος και

⁷⁸ Ο.π., σελ.36

πρωταρχικός νόμος της φύσης». ⁷⁹ Όπως γράφει στην πραγματεία του, «Είμαι πεπεισμένος για την αλήθεια της ρήσης του Πυθαγόρα πως η φύση στα σίγουρα ενεργεί με συνέπεια και με σταθερή αναλογία σε όλες τις φανερώσεις της. Από αυτό συμπεραίνω πως οι αριθμοί εκείνοι μέσω των οποίων η συμφωνία των ήχων γεμίζει με τέρψη τα αυτιά μας είναι οι ίδιοι



Εικ.20 | Ιερώνυμος Μπος, *Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων / Η δημιουργία του Κόσμου*, 1480-1490

⁷⁹ Ο.π., σελ.δ.96

ακριβώς που τέρπουν τα μάτια μας και τον νου μας» (IX,5). Για αυτό και θεμελιακή στη θεωρία του Alberti για την αρχιτεκτονική είναι η ιδέα της διατήρησης ενός ενιαίου συστήματος αναλογιών που να συνέχει όλα τα μέρη του κτίσματος.⁸⁰

Στους Πυθαγόρειους οφείλεται και μία ακόμη, κοσμολογικής βάσης, πεποίθηση του Alberti. Πιο συγκεκριμένα, θεωρούσε τον κύκλο ως το τελειότερο σχήμα στο οποίο αρέσκεται η ίδια η φύση, δηλαδή ο Θεός.⁸¹ Ο Alberti έχοντας ενδεχομένως, κατά νου αρχαία πρότυπα όπως το Πάνθεον ή τον Άγιο Στέφανο τον Στρογγυλό, πρότεινε για τους ναούς στο *De re aedificatoria*, την περίκεντρη κάτοψη, η οποία βασίζεται στον κύκλο ή στα κανονικά πολύγωνα που προκύπτουν από αυτόν.⁸² Επίσης, στους ναούς αυτούς διατύπωσε πως, θα έπρεπε κατ'εξοχήν να εφαρμοστεί και το σύστημα των αρμονικών αναλογιών, καθώς και «η καθαρότητα και η απλότητα στο χρώμα». Ενώ τέλος, πρότεινε για τη διακόσμηση, που θα έπρεπε να περιοριστεί και να διατηρεί φιλοσοφικό περιεχόμενο, απλές επιγραφές στους τοίχους, στο δάπεδο σχήματα συναφή με τη γεωμετρία και την μουσική, ενώ τέλος

⁸⁰ Ο.π., σελ.δ.97

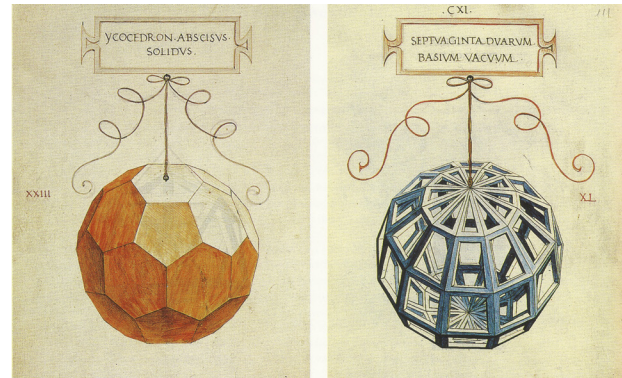
⁸¹ Ο.π., σελ.δ.97

⁸² Ενώ ο τύπος της βασιλικής, στον οποίο είχε μείνει πιστή η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της Δύσης θεωρείται λόγω της καταγωγής του, καταλληλότερος για δικαστήρια. Ο.π., σελ.δ.97

στους θόλους και στον τρούλο φατνώματα, ίσως με κάποια ζωγραφική παράσταση του ουρανού.⁸³

Όσον αφορά το Ωραίο, για τον Alberti ήταν μια αντικειμενική ιδιότητα, που όριζε ως «μία μετά λόγου συμφωνία ή αρμονία όλων των μερών προς το όλον, τέτοια, ώστε τίποτε να μην μπορεί να προστεθεί, να αφαιρεθεί ή να τροποποιηθεί χωρίς το αποτέλεσμα να γίνει χειρότερο» (VI, 2, σ.446). Πηγή του θεωρούσε την φύση, για αυτό και σύμφωνα με τον ίδιο, έργο του καλλιτέχνη θα έπρεπε να ήταν η γενικευμένη μίμησή της. Όπως διαπιστώνουμε, κατά την Αναγέννηση επανήλθε η αντίληψη περι Ωραίου που επικρατούσε καθ'όλη την περίοδο της Αρχαιότητας και είχε ατονήσει τον Μεσαίωνα. Έτσι, η θεωρία των αρμονικών αναλογιών, ως το βασικό αισθητικό κριτήριο του Ωραίου, υιοθετήθηκε από τους περισσότερους θεωρητικούς και αρχιτέκτονες της Αναγέννησης, μεταξύ των οποίων ο Barbaro, ο Serlio και ο Palladio, και έφτασε στο απόγειό της τον 16ο αιώνα, όταν εμπλουτίστηκε με τα σχόλια του Ficino στον Τίμαιο και με νέα συγγράμματα όπως το Περί θείας αναλογίας του Pacioli.

⁸³ Στις αρμονικές αναλογίες των ναών έδινε ιδιαίτερη Barbaro, σύμφωνα με τον οποίο έπρεπε να διδαχθούμε «από τον Ιερό Ναό που πλάστηκε κατ'εικόνα και ομοίωση του Θεού, δηλαδή τον άνθρωπο, στη σύνθεση του οποίου εμπεριέχονται όλα τα άλλα θαύματα της φύσης».



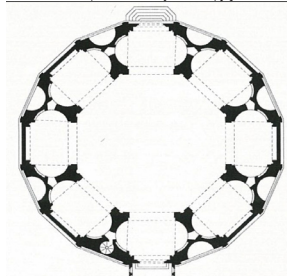
Εικ.21-22 | Λεονάρντο Ντα Βίντσι, Πλατωνικά στερεά, 1509



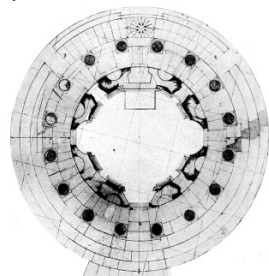
Εικ.23 | Εξωτερική όψη της Santa Maria degli Angeli

Η έμμονη ιδέα της περίκεντρης εκκλησίας, που όπως είδαμε, οφειλόταν στη θεωρία ότι ο κύκλος είναι το τελειότερο σχήμα και επομένως το καταλληλότερο για να αποδώσει το θείο και στην επίδραση των κυκλικών ρωμαϊκών ναών,

δεν χαρακτηριζε μόνο τον Alberti αλλά τους περισσότερους αρχιτέκτονες της Αναγέννησης. Μεταξύ αυτών και ο Brunelleschi, που σχεδίασε το 1437, την *Santa Maria degli Angeli*, το πρώτο απολύτως περίκεντρο αναγεννησιακό κτίριο, ένα τύπος που σύμφωνα με τον Watkin, έμελλε να σαγηνεύσει όλους τους αρχιτέκτονες του 15ου και 16ου αιώνα. Το κεντρικό τρουλοσκέπαστο οκτάγωνο της ορίζεται από ένα δακτυλίδι οκτώ πεσσών, οι οποίοι βαστούν το τύμπανο και σχηματίζουν τους διαχωριστικούς τοίχους των αχτιδωτών παρεκκλησίων ή αψίδων. «Έτσι, ολόκληρο το κτίριο αντιμετωπίζεται σαν μια γλυπτή μονάδα βασισμένη στην έννοια της τορνεμένης μάζας του τοίχου, κάτι που πρέπει να πηγάζει από τις μελέτες του Brunelleschi πάνω στα περίκεντρα, θολοσκέπαστα εσωτερικά της αρχαίας Ρώμης».⁸⁴



Εικ.24 (αριστερά) | Η Santa Maria degli Angeli, κάτοψη



Εικ.25 (δεξιά) | Το Tempietto, κάτοψη

⁸⁴ David Watkin, σελιδ.216

Κάποια χρόνια αργότερα, το 1503, ο Bramante έχτισε στο αΐθριο του μοναστηριού του S.Pietro in Montorio, στο σημείο όπου σύμφωνα με την παράδοση σταυρώθηκε ο Άγιος Πέτρος, το περίφημο *Tempietto*, ένα είδος ιερού με κυκλική κάτοψη που θυμίζει αρχαιοελληνική θόλο.⁸⁵ Πιο συγκεκριμένα ανέγειρε, για πρώτη φορά από τα ρωμαϊκά χρόνια, μια θολοσκέπαστη περίπτερη ροτόντα, δηλαδή ένα κυκλικό σηκό με κιονοστοιχία ολόγυρα, στον τύπο των λεγόμενων Ναών της Εστίας στο Τίβολι και κοντά στον Τίβερε, στη Ρώμη.⁸⁶ Το κυλινδρικό αυτό κτίσμα, με εσωτερική διάμετρο μόλις 4,5 μέτρα, «περιβάλλεται από 16 τοσκανοδωρικές που φέρουν ένα πλήρη οριζόντιο δωρικό θριγκό. Στις κολόνες αυτές αντιστοιχούν επακριβώς οι παραστάδες που υποδιαιρούν το κλειστό κεντρικό σώμα. Στα μεταξύ των παραστάδων διαστήματα εγγράφονται η θύρα εισόδου και εναλλάξ παράθυρα και κόγχες. Το κτίσμα στέφεται με ημισφαιρικό θόλο, υψωμένο σε τύμπανο που αποτελεί συνέχεια του κλειστού κυλινδρικού σώματος, έχοντας και αυτό εναλλάξ παράθυρα και κόγχες ανάμεσα σε παραστάδες.

«Το έργο αυτό με την απόλυτα περίκεντρη διάταξη του-ένα ιδεώδες της Αναγέννησης που δύσκολα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε μεγαλύτερους

⁸⁵ Σάββας Κονταράτος, Αναγέννηση Μανιερισμός Μπαρόκ, σελιδ.27

⁸⁶ David Watkin, σελιδ.226

ναούς- και την τελειότητα των αναλογικών του σχέσεων αποτελεί, παρά το μικρό του μέγεθος, ένα από τα σπουδαιότερα μνημεία της ιταλικής Αναγέννησης και ασφαλώς το κλασικότερο στην πλαστική του έκφραση».⁸⁷ Ο Bramante επέλεξε να δώσει στο κυκλικό αυτό οικοδόμημα, την μορφή που θεωρούνταν ότι αντιπροσώπευε τον κόσμο και την θεική πραγματικότητα, αντίληψη που συναντήσαμε και κατά την αρχαιότητα. Ο Παλλάντιο μάλιστα, για τον οποίον το κυκλικό Πάνθεον σήμαινε την «εικόνα του κόσμου», το συμπεριέλαβε το Tempietto στους αρχαίους ναούς, που αποτέλεσαν το θέμα του τέταρτου βιβλίου του.⁸⁸ «Έτσι, το κυκλικό αυτό οικοδόμημα έγινε ήδη από την εποχή του αυτό που έμεινε από τότε και στο εξής: ένας κανόνας, με βάση τον οποίο μπορεί να μετρηθεί το σύνολο των αρχιτεκτονικών επιτευγμάτων της ώριμης Αναγέννησης».⁸⁹ Επιπλέον το Tempietto, που κατά τον Bruno Zevi είναι ο «Παρθενώνας του 16ου αιώνα», προσπαθεί να συμφιλιώσει τα ανθρωπιστικά με τα χριστιανικά ιδεώδη. Σύμφωνα με τον Watkin, η μικρή περίκεντρη μορφή του απηχεί τα παλαιοχριστιανικά μαρτύρια, που είχαν ανεγερθεί όχι ως ενοριακοί ναοί αλλά για να μαρτυρούν τόπους

με ιερές μνήμες. Αποτελεί συνεπώς ένα μνημείο εξαιρετικής καλλιτεχνικής βαρύτητας, χωρίς πρακτική λειτουργία, αλλά ωστόσο φορτισμένο με βαθύ χριστιανικό νόημα.⁹⁰



Εικ.26 | Το Tempietto στο αίθριο του μοναστηριού του S. Pietro in Montorio στη Ρώμη

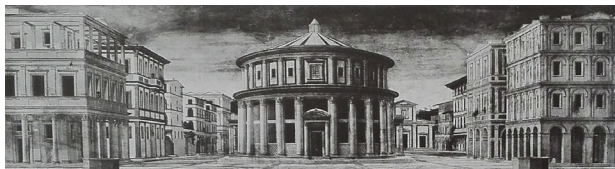
⁸⁷ Σάββας Κονταράτος, Αναγέννηση Μανιερισμός Μπαρόκ

⁸⁸ David Watkin, σελιδ.226

⁸⁹ Ο.π., σελιδ.226

⁹⁰ Ο.π., σελιδ.226

Σε γενικές γραμμές, η τέχνη της Αναγέννησης είναι μια επιστροφή στον κλασικισμό, που κατά τον Μεσαίωνα έμεινε σε κατάσταση άδηλη. Πρόκειται για ένα μίγμα παγανισμού και χριστιανισμού, που αντικατοπτρίζεται στη διαμάχη μορφής και περιεχομένου, στατικότητας και δυναμισμού και στο γεγονός ότι η απόσταση μεταξύ έργου και θεατού μικραίνει. Όλα διεξάγονται σχεδόν όπως στο κόσμο των ανθρωπίνων, με μία επίφαση αιωνιότητας και ιδεαλισμού, και μια τελειοποίηση μορφολογική που κολακεύει τις αισθήσεις.⁹¹ Την περίοδο αυτή, η αρχιτεκτονική άρχισε, για πρώτη φορά, να εστιάζει στο αντικείμενο των ερευνών της, στο κτήριο και στο ερώτημα για την μορφή που τούτο θα έπρεπε να λάβει. Το ερώτημα για το είναι μας, για τον τόπο μας μέσα στον κόσμο, από το οποίο αντλούσε την έμπνευσή της από την λίθινη εποχή μέχρι τις πυραμίδες και τους γοτθικούς καθεδρικούς ναούς, υποτάσσεται στο υποτιθέμενο πρωταρχικό ερώτημα για το κτήριο, την μορφή του και τις ιδιότητές του.⁹²



Εικ.27 | Κύκλος του Πιέρο ντελλα Φραντσέσκα : Ιδανική Πόλη, 15ος αιώνας

⁹² Γεώργιος Ξηροπαίδης, Χαινεγερ και αρχιτεκτονική

—Νεοκλασικισμός

Η Αναγέννηση γρήγορα διαδόθηκε σε όλο τον Ευρωπαϊκό χώρο και διήρκεσε ουσιαστικά ως τα μέσα του 18ου αιώνα.⁹³ Την περίοδο αυτή και πιο συγκεκριμένα, τη δεκαετία του 1740, διαμορφώθηκε στους κόλπους της Γαλλικής Ακαδημίας της Ρώμης, που είχε γίνει το επιβεβλημένο κέντρο ενδιαφέροντος για τους αρχιτέκτονες όλης της Ευρώπης, η γλώσσα ενός διεθνούς Νεοκλασικισμού.⁹⁴ Σύμφωνα με τον Έκο, το κίνημα αυτό επιβλήθηκε, ως «κανόνας ενός Ωραιοῦ «πραγματικά» κλασικού, ως μία νέα Αθήνα, με τη διπλή σημασία της κατεξοχὴν κλασικῆς ελληνικῆς πόλης και της ενσάρκωσης της θεάς του Λόγου που απέρριπτε το άμεσο παρελθόν».⁹⁵ Πιο συγκεκριμένα, αντιδρώντας στη ζωηρή κίνηση και τον πλούσιο διάκοσμο της επικρατούσας μπαρόκ αρχιτεκτονικής, γεννήθηκε ουσιαστικά ως μία επάνοδος σ'ένα καθαρότερο λεξιλόγιο, στις πρώτες αρχές μέσω των οποίων θα μπορούσε να δημιουργηθεί ένας νέος και ιδανικός κόσμος, ένα καινούριο σύμπαν όπως έγραφε ο Πιρανέζι, εκφράζοντας μια χαρακτηριστική πεποίθηση του Διαφωτισμού.⁹⁶

⁹³ Σάββας Κονταράτος, Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, σελ.δ.38

⁹⁴ David Watkin, σελ.δ.365

⁹⁵ Ουμπέρτο Έκο, Ιστορία της Ομορφιάς, σελ.δ.244

⁹⁶ David Watkin, σελ.δ.368

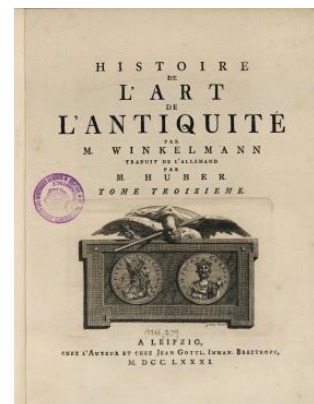
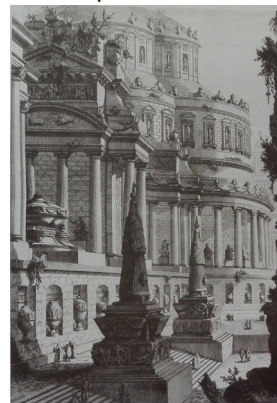
Τυπικό θεωρητικό υπόβαθρο αποτελεί και την εποχή αυτή, η αυθεντία των αρχαίων Ελλήνων στη μίμηση της φύσης, η οποία θεωρείται μία μίμηση «έλλογη» και για αυτό επιλεκτική και εξιδανικευτική. Η φύση αντιμετωπιζόταν στα μέσα του 18ου αιώνα, ως το μόνο δεδομένο από το οποίο πρέπει κανείς να ξεκινήσει για να οικοδομήσει έγκυρες θεωρίες για τις φυσικές επιστήμες, το δίκαιο την ηθική, τη θρησκεία, το κράτος ή την ομορφιά.⁹⁷ Ωστόσο, η θεώρηση της αρχαιότητας δεν περιορίστηκε μόνο σε αυτό, αλλά επιφορτίστηκε με ιστορικούς συνειρμούς, που είναι ιδιαίτερα αισθητοί στον θαυμαστή του ρωμαϊκού μεγαλείου, Piranesi, και στον υμνητή της «ευγενούς απλότητας» και του «ήρεμου μεγαλείου» των ελληνικών αριστουργημάτων, Winckelmann.⁹⁸ Η επιρροή του πρώτου στους αρχιτέκτονες του νεοκλασικού κινήματος, ήταν ισχυρή και οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στις «υποβλητικότερες αναπαραστάσεις των μνημείων της αρχαίας και της νεότερης Ρώμης που είχε κάνει», όπως παρατηρεί ο Watkin.⁹⁹ Ο Piranesi ωστόσο, δικαιολογούσε τον ακραίο εκλεκτικισμό του, παραθέτοντας μία φράση του Οβιδίου, που έλεγε ότι «Η φύση ανανεώνεται συνεχώς – επομένως, η δημιουργία του καινούριου

⁹⁷ Ο.π., σελιδ.133

⁹⁸ Σάββας Κονταράτος, *Δοκίμια Αρχιτεκτονικής*, σελιδ.41

⁹⁹ David Watkin, σελιδ.365

μέσα από το παλιό ταιριάζει και στον άνθρωπο». Η σταδιακή επικράτηση της ελληνίζουσας παράταξης του Βίνκελμαν και του Λωζιέ, από τα μέσα του αιώνα, είχε ως συνέπεια την αύξηση της προσωπικής συναισθηματικής εμπλοκής του Πιρανέζι, ο οποίος συνειδητοποιούσε όλο και περισσότερο την καταστροφή της αρχαίας Ρώμης. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία σύμφωνα με τον Κονταράτο, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι στις αντιθετικές προτιμήσεις τόσο του Πιρανέζι όσο και του Βίνκελμαν διαφαίνεται μια τάση αξιολόγησης του παρελθόντος με κριτήρια συγκινησιακής μάλλον παρά λογικής τάξης, οδηγώντας έτσι σε ένα πρώτο ρήγμα στην ιστορική ενότητα του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού.¹⁰⁰

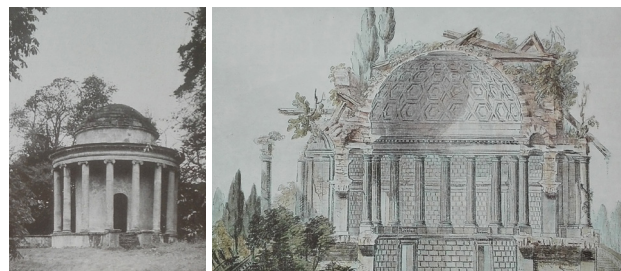


Εικ.28 (αριστερά) | Πιρανέζι, *Χαρακτικό ενός Αρχαίου Μανωλωλείου*

¹⁰⁰ Σάββας Κονταράτος, *Δοκίμια Αρχιτεκτονικής*, σελιδ.41

Το νεοκλασικό πνεύμα, προωθήθηκε στην Αγγλία ήδη από τις αρχές του αιώνα, αρχικά από τον λόρδο Μπέρλινγκτον, ο οποίος στην προσπάθειά του να προκαλέσει μια Αναγέννηση των τεχνών, έφερε από την Ιταλία τον Ουίλλιαμ Κεντ. Μεταξύ των έργων που του ανατέθηκαν την περίοδο αυτή, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα Ηλύσια Πεδία στο Στόου του Μπάνκινγκχαμσερ. Το έργο αυτό, που χρονολογείται γύρω στο 1730, σώζεται μαζί με τα πολυάριθμα κλασικά κτίριά του και αποτελεί δείγμα των στόχων του αρχιτέκτονα και των εργοδοτών του, «να δημιουργήσουν νοσταλγικούς, ονειρικούς κόσμους, με απόηχους από αρχαία κτίρια».¹⁰¹ Από τα κτίρια αυτά, αξίζει να αναφερθεί ο ναός της *Αρχαίας Αρετής*, τον οποίο ο Κεντ εμπνεύστηκε ενδεχομένως, από την αρχαιοελληνική θόλο και μεταγενέστερους ρωμαϊκούς ναούς, καθώς και από το αναγεννησιακό *Tempietto* του Bramante. Λίγο αργότερα το 1751, ο Τσέιμπερς που βρισκόταν στην Ρώμη, ετοίμασε ένα σχέδιο *μαυσωλείου στους κήπους του Κιού* για τον Φρειδερίκο, Πρίγκιπα της Ουαλίας. Επρόκειτο για μια επίσημη θολοσκέπαστη ροτόντα εμφανώς επηρεασμένη από τις αναπαραστάσεις αρχαίων ρωμαϊκών μαυσωλείων, που είχαν ήδη κάνει αρχιτέκτονες της Γαλλικής Ακαδημίας της Ρώμης.

¹⁰¹ David Watkin, σελίδ.373

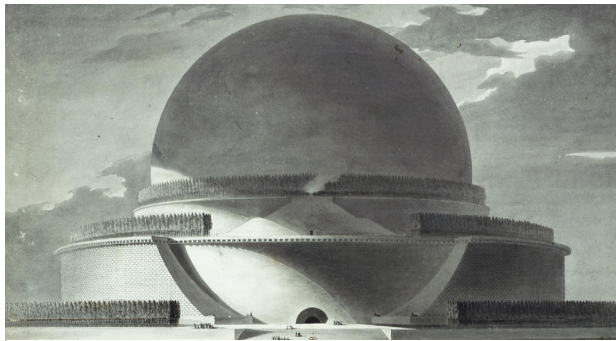


Εικ.29 (αριστερά) | Ο Ναός της Αρχαίας Αρετής
Εικ.30 (δεξιά) | Το Μαυσωλείο στους κήπους του Κιού

Στη Γαλλία, η εμφάνιση του κινήματος ευνοήθηκε από την αυξανόμενη αντίδραση ενάντια στον ολοένα και πιο περίτεχνο πλούτο του μπαρόκ και του ροκοκό και από το όλο και πιο επιτακτικό αίτημα για φαινομενική φυσικότητα και απλότητα, που όπως είδαμε είχε ήδη διατυπωθεί από τους θεωρητικούς της περιόδου. Η φύση και η αρχαιότητα, αποτέλεσαν τα πρότυπα του νέου ιδανικού κτιριακού τύπου, σύμφωνα με τον οποίο, «όλος ο μη αναγκαίος διάκοσμος θα εξαλειφόταν με την μετατροπή των ρυθμών σε λειτουργικούς και όχι διακοσμητικούς». Εντούτοις, αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι το γεγονός ότι από τα μέσα του αιώνα, οι αρχιτέκτονες άρχισαν να χρησιμοποιούν την φύση και για να αναδείξουν το μήνυμα της σύνθεσής τους, αναζητώντας μια βαθύτερη σχέση μεταξύ τοπίου και αρχιτεκτονικής. Ένας από αυτούς ήταν και Etienne Luis Boullée, ο

οποίος ήταν από τους πρώτους που πρόσθεσαν τη συμβολική διάσταση του κτιρίου στην οντότητα της πόλης.

Επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από την Πλατωνική θεωρία, ο Boullée, ήταν πεπεισμένος για την δύναμη που είχαν τα στοιχειώδη γεωμετρικά σχήματα – ο κύβος, ο κύλινδρος, η πυραμίδα και ιδίως η σφαίρα – να μιλούν στην ψυχή,¹⁰² για αυτό και στην αρχιτεκτονική του θριαμβεύουν οι καθαρές αυτές μορφές. Το σχήμα των κανονικών σωμάτων-πραγμάτων, σύμφωνα με τον ίδιο, συλλαμβάνεται άμεσα, στιγμιαία, με μεγάλη προφάνεια, καθώς διαθέτει απλότητα, αρμονία, επαναληψιμότητα και άρα αντιστοιχεί σε υψηλότερα ιεραρχημένες έννοιες-ιδέες της ανθρωπίνης διάνοιας και του ανθρώπινου λόγου.



Εικ.31 | Boullée, Σχέδιο για το Κενοτάφιο του Νεύτωνα

¹⁰² David Watkin, σελ.δ.407

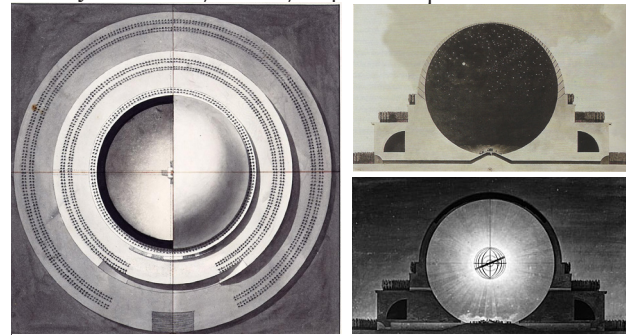
Η αρμονία, η τάξη και η συμμετρία, βασικά γνωρίσματα της πλατωνικής θεωρίας και ειδικότερα της ψυχής κατά την περίοδο της αρχαιότητας και της αναγέννησης, αποτέλεσαν και για τον Boullée θεμελιώδεις αρχές. Η σφαίρα αποτελεί και για αυτόν το πιο τέλειο, το ωραιότερο σώμα-σχήμα, καθώς συνενώνει όλες τις παραπάνω ιδιότητες, ταυτόχρονα με το μεγαλείο, την ύψιστη απλότητα, την συνέχεια, την χάρη, την ορθή και απαλή κατανομή του φωτός : η σφαίρα, υπο αυτήν την προοπτική, αποτελεί την ιδέα-εποπτεία-εικόνα της τελειότητας.¹⁰³ Την ρομαντική αυτή θεώρηση εφάρμοσε με εμβληματικό τρόπο και στο σχεδιασμό του *Κενοταφίου για τον Isaac Newton*, γύρω στο 1784, το οποίο εμπνεύστηκε σε μεγάλο βαθμό από την φύση. Πρόκειται για ένα από τα μεγάλα ουτοπικά σχέδια του, όπου παρουσιάζεται η δύναμη την οποία εκπέμπει μια απλή μορφή που περικλείει μια μεγάλη ιδέα. Η τελειότητα της κενής σφαίρας περικλείει στο εσωτερικό της την τελειότητα της σκέψης του Νεύτωνα. Όπως γράφει ο ίδιος στο *Architecture, Essay on Art*, αναφερόμενος στον Νεύτωνα : «Ήταν οι δικές σου ιδέες που με ενεύπνευσαν να σχεδιάσω το ταφικό μνημείο στο σχήμα της γης... στο μυαλό μου όλη η μεγαλοπρέπεια της φύσης...ο φωτισμός του μνημείου, που θα έπρεπε να ομοιάζει

¹⁰³ ELB 60-61 , HR 35-36

με αυτόν του έναστρου ουρανού, παρέχεται από τους πλανήτες και τα αστέρια που διακοσμούν τον θόλο του ουρανού».¹⁰⁴ Το κενοτάφιο βρίσκεται στο κέντρο, ενώ στην περιφέρεια του σφαιρικού θόλου, η σύλληψη του οποίου προέρχεται από το ρωμαϊκό Πάνθεον, μικρές τρύπες επιτρέπουν στο φως να μπει και να δώσει την εντύπωση του ουρανού. Ο Boullée υπήρξε τέλος, υπέρμαχος μιας ταφικής αρχιτεκτονικής, κατά την οποία η είσοδος του κοιμητηρίου θα οδηγούσε βαθιά μέσα στη γη, στοιχείο γνώριμο σε εμάς από την αρχαιότητα και πιο συγκεκριμένα, από την Θόλο της Επιδαύρου.

Η Πλατωνική θεωρία, κατά την οποία, ο κόσμος αποτελεί το υπέρτατο παράδειγμα της μαθηματικής τάξης του ωραίου και το πρότυπο μορφοποίησης της ψυχής, υιοθετείται εδώ και από τον Boullée, όπως αποδεικνύει ο έντονος κοσμικός συμβολισμός και η γεωμετρική απολυτότητα και καθαρότητα του έργου του. Ο άπειρος χώρος του Newton, ως απόλυτο, νοητό πλαίσιο θεμελίωσης της τάξης του κόσμου (*l'immensité de l'espace*) συλλαμβάνεται από τον Boullée ως μία γιγαντιαία σφαίρα (*vaste sphere*), μία νοητή και ιδεατή μορφή που αναδομεί την άπειρη νομοτέλεια της ουράνιας επικράτειας. Η σφαίρα, το τελειότερο σχήμα για τον Πλάτωνα, που επιλέγει ο Boullée για να αποδώσει την ψυχή

του Newton, συμπυκνώνει τον άπειρο, ομοιογενή, ενιαίο χώρο των άστρων και του στερεώματος σε ένα πεπερασμένο σχήμα, σε μία ενεργοποίηση της Φύσης στο έργο της αρχιτεκτονικής.¹⁰⁵ Παρόμοιες προσεγγίσεις συναντάμε την ίδια περίοδο και στον Claude-Nicolas Ledoux, ο οποίος επέλεξε να αποδώσει το νεκροταφείο της ιδανικής πόλης Σω, ως μια κατακόμβη σε μορφή πελώριας σφαίρας, καθώς και στον Jean – Jacques Leque.



Εικ.32-34 | Boullée, *Το Κενοτάφιο του Νεύτωνα, κάτοψη και τομές*

Σε γενικές γραμμές, ο Νεοκλασικισμός αρχικά, άντλησε το λεξιλόγιό του από την αρχαιότητα και κυρίως από τα ελληνικά μνημεία, όμως τις περισσότερες φορές επιδόθηκε σε μίαν αρκετά πιστή αναπαραγωγή τους. Οι κλασικοί ρυθμοί είχαν πια χάσει τη σημασία που είχαν ως

¹⁰⁴ Ματίνα Γαλάτη, σελ.δ.41

¹⁰⁵ Νικόλαος Ίων Τερζόγλου, *Εννοιολογικές Δομές της Αρχιτεκτονικής Σκέψης*, σελ.δ.334

πρότυπες αναπαραστάσεις της κοσμικής αρμονίας και αντιμετωπίζονταν ήδη ως κωδικοποιημένες εκφράσεις μιας συμβατικής αλλά καθιερωμένης και εκλεπτυσμένης γλώσσας, ιδιαίτερα χρηστικής και με μεγάλη επικοινωνιακή εμβέλεια.¹⁰⁶ Από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, άρχισε να παρατηρείται μια ανανεωτική τάση στις θεωρίες περί Ωραίου, σε συνδυασμό με μία πιο κριτική θεώρηση της Πλατωνικής θεωρίας και της φύσης. Πιο συγκεκριμένα, με την παρακμή του πολιτισμού της Αναγέννησης, άρχισε να εξαπλώνεται σταδιακά η ιδέα ότι το Ωραίο γεννιέται όχι από την ισορροπημένη αναλογία, αλλά από ένα είδος ανήσυχης έντασης προς κάτι που βρίσκεται πέρα από τους μαθηματικούς κανόνες που κυβερνούν τον φυσικό κόσμο, όπως επισημαίνει ο Εκο.¹⁰⁷ Έτσι, η έννοια του θείου και της ψυχής σε μια δεύτερη ανάγνωση, άρχισε σταδιακά να ταυτίζεται με αυτή του Ύψιστου. Η σύλληψη είχε αρχίσει να λαμβάνει μορφή από το 1646, όταν ο Henry More ταύτισε το Θεό με την απειρότητα του διαστήματος. Ο Diderot στις παρατηρήσεις του σημειώνει: «Οτιδήποτε διεγείρει την ψυχή, οτιδήποτε εκλύει ένα αίσθημα τρόμου και δέους οδηγεί στο Ύψιστο[...]Οι ποιητές

αναφέρονται συνέχεια στην αιωνιότητα, τα απύθμενα βάθη, τους σκοτεινιασμένους ουρανούς, τα άγρια δάση, τους βίαιους κεραυνούς που σχίζουν τα σύννεφα. Σε όλα αυτά υπάρχει κάτι τρομερό, υψηλό και μελαγχολικό».



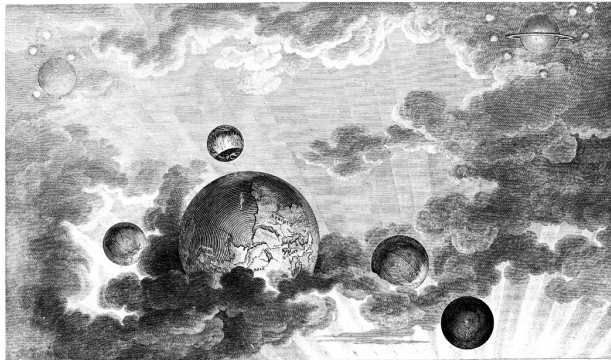
Εικ.35| Τζων Ράσελ, Σελήνη, 1795

Η λιγότερο γεωμετρική και τακτοποιημένη οπτική του κόσμου, θα μπορούσε να θεωρηθεί αιτία της μετάλλαξης αυτής. «Το μοντέλο του πελεμαϊκού σύμπαντος βασισμένο στην τελειότητα του κύκλου, φαινόταν να ενσαρκώνει τα κλασικά ιδεώδη της αναλογίας. Ακόμα και ο κόσμος του Γαλιλαίου, παρότι μετατοπίζει τη γη από το κέντρο του σύμπαντος και την κάνει να στρέφεται γύρω από τον ήλιο, δεν διατάρασσε αυτή την αρχαιότατη

¹⁰⁶ Σάββας Κονταράτος, *Δοκίμια Αρχιτεκτονικής*, σελ.42

¹⁰⁷ Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της Ομορφιάς*, σελ.95-96

ιδέα της σφαιρικής τελειότητας. Με το πλανητικό μοντέλο του Κέπλερ, όμως, στο οποίο η γη επιτελεί την περιστροφή της κατά μήκος μια ελλειπτικής τροχιάς στην οποία ο ήλιος είναι μια από τις εστίες, η εικόνα αυτής της σφαιρικής τελειότητας παύει να πείθει. Δεν είναι γιατί το κεπλεριανό μοντέλο δεν υπακούει σε μαθηματικούς νόμους, αλλά γιατί οπτικά δεν θυμίζει πια την «πυθαγόρεια» τελειότητα ενός συστήματος με ομόκεντρες σφαίρες. Αν άλλωστε αναλογιστούμε ότι, στο τέλος του 16ου αιώνα, ο Τζορντάνο Μπρούνο είχε αρχίσει να υποδεικνύει την ιδέα ενός άπειρου κόσμου και μιας πολλαπλότητας κόσμων, είναι προφανές ότι η ίδια η ιδέα της κοσμικής αρμονίας θα πρέπει να πάρει έναν άλλο δρόμο.»¹⁰⁸



Εικ.36 | *Ledoux, Σχέδιο για το κοιμητήριο της πόλης Chaux*

¹⁰⁸ Ο.π., σελ.δ.96

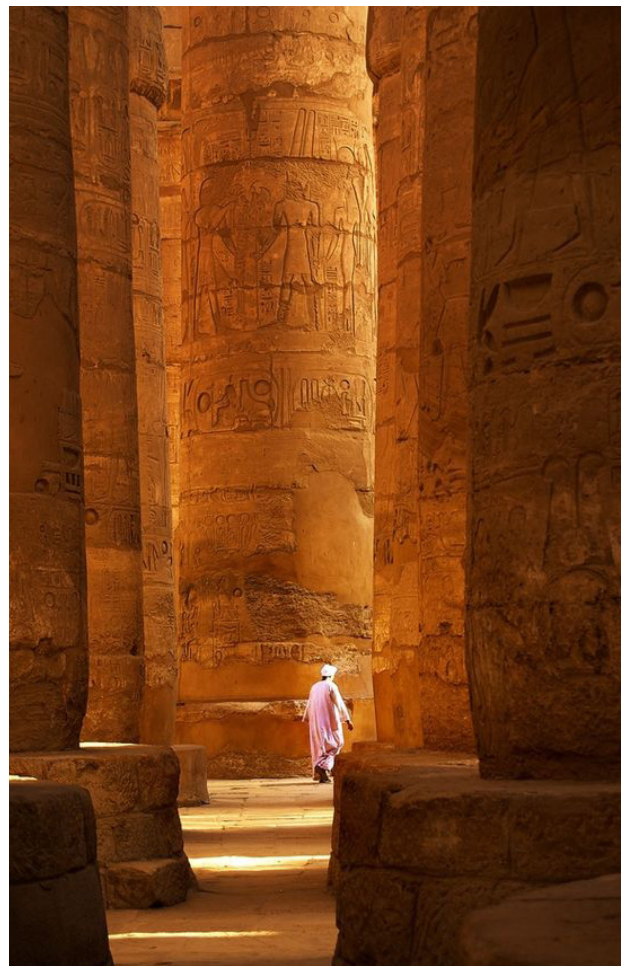
Μέρος Β

a Το Φως Η σημασία του

Η ζωή μας ήταν πάντα στενά συνδεδεμένη με το φως, το ίδιο και η ψυχής μας. Κατά τον Πλωτίνο, οι ατομικές ψυχές δεν είναι παρά δέσμες φωτός, ενώ όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Louis Kahn «Γεννηθήκαμε από το φως. Νιώθουμε τις εποχές μέσα από το φως. Ο μοναδικός κόσμος που γνωρίζουμε είναι αυτός που βγήκε από το φως...». Το φως αποτέλεσε από πολύ νωρίς, το κύριο μέσο με το οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβανόταν το περιβάλλον του και εξέφραζε, παράλληλα, τις μεταφυσικές του ανησυχίες. Σύμφωνα με τον Μιχελή, διακρίνεται από την ύλη και το χώρο με το ότι έχει κίνηση. «Εισρέει στο χώρο, πάλλεται, διαθλάται σε χρώματα, ρίχνει σκιές και προπαντός κινείται, διότι αλλάζει συνεχώς και τελικά, ανάβει και σβήνει. Με τις σκιές όμως που ρίχνει αναδεικνύει τους όγκους και έτσι αναδεικνύεται και το ίδιο. Με την συνεχή του αλλαγή αλλάζει συνεχώς και τις εικόνες των όγκων, πλουτίζοντας έτσι και την υπόστασή του».¹⁰⁹ Σε πολλούς πολιτισμούς μάλιστα, ο ίδιος ο Θεός ταυτιζόταν με το φως. Ο Βαάλ των Σημιτών ή ο Ρα των Αιγυπτίων, ήταν προσωποποιήσεις του ήλιου ή της ευεργετικής επίδρασης του φωτός.¹¹⁰

¹⁰⁹ Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελ.δ.17

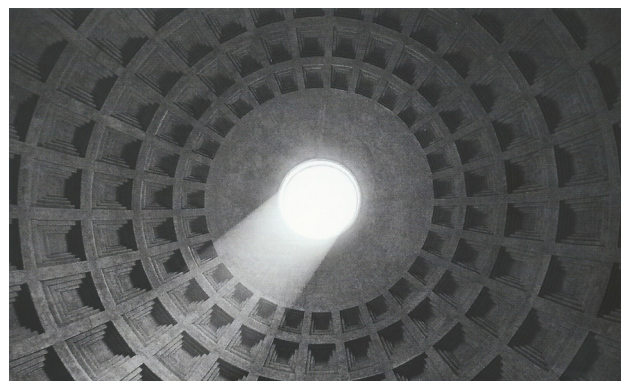
¹¹⁰ Ουμπέρτο Έκο, Ιστορία της Ομορφιάς, σελ.δ.102



Εικ.37 | Αποψη του συγκροτήματος ναών του Καρνάκ

Κάπως έτσι, η αρχιτεκτονική ήδη από τα προϊστορικά χρόνια, έδωσε στο φως μια αλληγορική σημασία άμεσα συνυφασμένη με την έννοια του θείου και της ψυχής. Ενδεικτικά, στο *Stonehenge* στην Νότια Αγγλία, κατά την διάρκεια του θερινού ηλιοστασίου, στην ανατολή του ήλιου, μία ακτίνα φωτός κατευθυνόταν απευθείας στο κέντρο του μνημείου, ενώ αργότερα στην αρχαία Αίγυπτο, όπου η ατμόσφαιρα μυστηρίου ήταν βασιική επιδιώξη, το φως εισέβαλε στο εσωτερικό των ναών από σχισμές στις πλάκες επικάλυψης των χώρων, από πλάγια στενά ανοίγματα στην υπερύψωση του γείσου ή μέσω υπερυψωμένου φωταγωγού, όπως στο *συγκρότημα ναών του Καρνάκ*. Προχωρώντας στην Αρχαία Ελλάδα που όπως είδαμε, η λατρεία γινόταν γύρω από τους ναούς και όχι στο εσωτερικό τους, ο κεντρικός άξονας της κάτοψης ήταν πάντοτε προσανατολισμένος προς την ανατολή του ηλίου, με σκοπό την έμπνευση δέους την ημέρα εορτασμού της θεότητας, ενώ σε πολλές περιπτώσεις ήταν πιθανή η ύπαρξη δευτερεύοντος, κατακόρυφου άξονα φωτός με την χρήση ανοίγματος-φεγγίτη. Το άνοιγμα αυτό συνήθως βρισκόταν πάνω και μπροστά από το άγαλμα της θεότητας, εξασφαλίζοντας τον άμεσο φωτισμό του και παράλληλα δημιουργώντας την εντύπωση ότι το ίδιο εκπέμπει το φως. Ο κατακόρυφος αυτός

άξονας φωτός εξελίχθηκε ακόμα περισσότερο στην ρωμαϊκή θρησκευτική αρχιτεκτονική. Στο *Πάνθεον* για παράδειγμα, το φως διείσδυε στον χώρο μόνο από ψηλά, ενώ υπήρχε και η θεωρία ότι λειτουργούσε σαν ένα μεγάλο ηλιακό ρολόι κατά την είσοδο του Ρωμαίου αυτοκράτορα, ώστε να τονιστεί το θεικό του μεγαλείο.



Εικ.38| Ο θόλος του Πανθέου

Η Παλαιοχριστιανική αρχιτεκτονική, που χρονολογικά συνέπεσε με τα πρώτα βήματα Χριστιανισμού, προσπάθησε να ανταποκριθεί στις νέες αντιλήψεις που έφερε η θρησκεία αυτή και να εκφράσει την ιδέα ότι η ουσία του Θεού είναι το αληθινό, άκτιστο φως και σκοπός είναι η ένωση με αυτόν, μέσω της θείας Ευχαριστίας. Έτσι την περίοδο αυτή, συναντάμε μορφές και μεγέθη που σχετίζονται αμεσότερα με την ανθρώπινη

κλίμακα, ενώ ταυτόχρονα ενισχύεται η συμμετοχή των πιστών στο εσωτερικό των ναών. Γενεσιουργό δύναμη για το σχεδιασμό και τη γεωμετρία της παλαιοχριστιανικής εκκλησίας εξακολούθησε να αποτελεί το φως. Μάλιστα, δινόταν ιδιαίτερη έμφαση σε συγκεκριμένες στιγμές κατά τη διάρκεια της λειτουργίας, αλλά και σε συγκεκριμένες ημέρες κατά την διάρκεια του έτους. Πιο συγκεκριμένα, ο κύριος άξονας μετατοπίζεται τώρα στη θέση του ήλιου, στο μέσο του πρωινού, κατά τον εορτασμό της εκκλησίας, ενώ το κεντρικό κλίτος διαμορφώνεται ως οπαίον, με το ανώτερο τμήμα του να είναι διάτρητο από πλευρικά ανοίγματα. Ο χώρος μοιάζει τώρα να τείνει στο άπειρο, όπως ακριβώς και στον *Αγιο Δημήτριο* στη Θεσσαλονίκη όπου το άφθονο φυσικό φως που εισβάλλει από τον υπερυψωμένο φωταγωγό του μεσαίου κλίτους χαρίζει την αίσθηση ότι ο ναός είναι σε άμεση επικοινωνία με τον ουρανό.

Συνοψίζοντας, το φως παρέμεινε ανά τους αιώνες κινητήρια δύναμη στη σύνθεση των θρησκευτικών χώρων. Το άμεσο φως των αρχαίων ναών μετατράπηκε σε συνδυασμένο έμμεσο και άμεσο στην χριστιανικές εκκλησίες, με στόχο όχι την ψευδαίσθηση, αλλά τη νοητή μεταφορά των πιστών σε μια ανώτερη πραγματικότητα και τελικά τη νοερή ένωση με τον Θεό. Όπως παρατηρεί ο Μιχελής, με την έλευση του Χριστιανισμού

συντελείται μια μεγάλη επανάσταση στο ζήτημα του χρόνου. Ο χρόνος του κόσμου τούτου βρίσκει αρχή και τέλος: αρχίζει με την έλευση του Χριστού και τελειώνει με την Δευτέρα Παρουσία, εξελίσσεται πλέον γραμμικά.¹¹¹ «Η τέχνη είχε καθήκον να εκφράσει το πνεύμα της θεοκεντρικής αυτής φιλοσοφίας και αν μη τι άλλο, να δηλώσει με το έργο της ότι οι μορφές της είναι φευγαλέες, δεδομένου του ότι αποβλέπουν στην υπερβατική τελειότητα του άλλου κόσμου. Εκείθε ο δυναμισμός της και η υποβλητική υπόδειξη του θείου πνεύματος από το οποίο οι μορφές εξέρρευσαν, κατήλθαν εδώ να παρουσιαστούν και τείνουν να επιστρέψουν σε αυτό. Εκείθε η στροφή της τέχνης προς τα έσω, από τη μορφή στο περιεχόμενο, από την αρμονία των μερών στην ιδέα που παρέχει, κατά τον Πλωτίνο, την ενότητα του έργου»,¹¹² και θα επιτρέψει την σύλληψη των πραγμάτων που βρίσκονται στην κορυφή της ψυχής.¹¹³

¹¹¹ Μιχελής Π.Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, σελ.δ.197

¹¹² Ο.π., σελ.δ.197

¹¹³ Πλωτίνος, *Εννεάδες*, V1, 12,12

β. Η Πλωτινική θεωρία Το άπειρο της ατομικής ψυχής

Η Ύστερη Αρχαιότητα και συγκεκριμένα ο 3ος αιώνας μ.Χ., υπήρξε μια ιδιαίτερα μεταβατική περίοδος, με έντονη κοινωνικοπολιτική αστάθεια. Παράλληλα, οι παλαιοί θεοί άρχισαν σταδιακά να αποσύρονται παραχωρώντας τη θέση του σε νέες θρησκείες, που στρέφονταν προς την αναζήτηση ενός νοήματος υπερβατικού. Το σύγχρονο ξεκίνησε να μάχεται το αρχαίο αναφορικά με την Ψυχή του Κόσμου, που πλέον δεν εκφραζόταν μέσα από τη συμπαντική αρμονία και τις τέλει αναλογίες αλλά μέσα από το άπειρο και την διάθεση της ψυχής να ανυψωθεί.¹¹⁴ Για την διάθεση αυτή της ψυχής όπως και για την ανάγκη σύνδεσής της με το όλον, έκανε λόγο ο Νεοπλατωνισμός, ένα από τα σημαντικότερα φιλοσοφικά ρεύματα της εποχής. Σκοπός του κινήματος αυτού, που επηρέασε σημαντικά την Χριστιανική θρησκεία, ήταν η επανασύνδεση του ανθρώπου με τον Θεό και το βίωμα του θείου, μέσα από την κατανόηση της δομής που συνδέει τους δύο

¹¹⁴ Ήδη από την εποχή του Πλάτωνα έχουμε νύξεις για την διάθεση της ψυχής να ανυψωθεί. Πιο, συγκεκριμένα στον Φαίδρο, ο Πλάτων εικονίζει παραστατικά τη θεία ανάβαση της ψυχής. Μιχαήλ Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελιδ.246

αυτούς κόσμους.

Για τους Νεοπλατωνιστές υπήρχαν όπως και για τον Πλάτωνα δύο κόσμοι, ο Νοητός και ο Αισθητός, με την Ψυχή να μετέχει του πρώτου. Ο Πλωτίνος, κύριος εκπρόσωπος του κινήματος, κάνει και αυτός λόγο, για μια ιεραρχία πραγματικοτήτων, που εκτείνεται από ένα ύψιστο επίπεδο, τον Θεό, ως ένα επίπεδο έσχατο, την ύλη. Πιο συγκεκριμένα, το Σύμπαν σύμφωνα με τη θεωρία του, απαρτίζεται από τρία πνευματικά επίπεδα, τις Υποστάσεις. Αυτές ήταν το Εν, ο Νους και η Ψυχή. Η κάθε υπόσταση πηγάζει από την άλλη, ενώ τα πάντα προέρχονται από το Εν, το οποίο είναι ενιαίο, άπειρο, ασύληπτο και αποτελεί την αρχεγονη πηγή κάθε όντος, χωρίς το ίδιο να είναι ον. Ακολουθεί ο Νους (πνεύμα), που παίζει τον διαμεσολαβητικό ρόλο στη σχέση ανάμεσα στην υπέρτατη αρχή, το Εν και την ψυχή.¹¹⁵ Σε γενικές γραμμές, όπως στην Πλατωνική ιεραρχία έτσι και εδώ, κάθε επίπεδο πραγματικότητας δεν μπορεί να εξηγηθεί χωρίς το ανώτερο επίπεδο.¹¹⁶ Η ανθρώπινη ψυχή βρίσκεται

¹¹⁵ Pierre Hadot, Πλωτίνος ή η απλότητα του βλέμματος, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2007, σελιδ.340

¹¹⁶ Πιο συγκεκριμένα, δεν υφίσταται η ενότητα του σώματος δίχως την ενότητα της ψυχής που το ζωοποιεί, η ζωή της ψυχής χωρίς τη ζωή του ανώτερου Νοός, ο οποίος περιέχει τα Είδη και τις Πλατωνικές Ιδέες, φωτίζει την ψυχή και της επιτρέπει να σκέπτεται και τέλος, η ζωή του ίδιου του Νου χωρίς την ζωοποιό απλότητα της θείας και απόλυτης Αρχής. Ο.π., σελιδ.117

σε μία ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ των κατώτερων και των υψηλότερων πραγματικοτήτων. Είναι η ουσία μεταξύ των δύο κόσμων. Όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει στην ενότητα Περί προέλευσης και ουσίας της ψυχής, «ενώ δεν έχει μέγεθος, συνυπάρχει με κάθε μέγεθος, και, ενώ είναι εδώ, είναι πάλι και εκεί, όχι με κάποιο άλλο μέρος της αλλά με το ίδιο. Ώστε διαιρείται και δεν διαιρείται.»¹¹⁷ Η κοσμική ψυχή του Πλάτωνα, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την φιλοσοφία του Πλωτίνου, ο οποίος εξέτασε με την σειρά του και αυτός, τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στην συμπαντική ψυχή που είναι μοναδική και ταυτίζεται με το όλον και τις επιμέρους ψυχές, όπου διαιρεμένες πλέον τις συναντάμε στον αισθητό κόσμο. Τις επιμέρους αυτές ψυχές, τις παρομοίαζε με το φως του ήλιου, το οποίο προερχόμενο από μία μοναδική πηγή (κοσμική ψυχή), όταν φτάσει στη γη χωρίζεται και φωτίζει κάθε σπίτι.

Η εξήγηση της παρουσίας της θεικής ψυχής στο γήινο σώμα, παρέμενε και την εποχή αυτή κύριο μέλημα των φιλοσόφων. Για τους Πλατωνικούς, οι ψυχές προυπήρχαν σε έναν ανώτερο, νοητό κόσμο. Για τον Πλωτίνο, ο νοητός αυτός κόσμος δεν είναι ένας τόπος υπέργειος ή υπερκόσμιος, τον οποίο τα ουράνια χωρίζουν από τα αισθητά. Ούτε μία αρχέγονη κατάσταση ανεπιστρεπτί χαμένη,

¹¹⁷ Πλωτίνος, *Εννεάδες*, V 2, 1, 70

στην οποία μόνη η θεία χάρη θα μπορούσε να τον επαναφέρει. Αυτός ο πνευματικός κόσμος δεν είναι άλλος από το πιο βαθύ μας εγώ, που μπορεί κανείς να τον φτάσει αμέσως, στρεφόμενος μέσα του.¹¹⁸



Εικ.39| Ο Μωσής και η Καίόμενη Βάτος, Βυζαντινό Ψηφιδωτό

«Πολλές φορές όταν βγαίνω από το σώμα μου και έρχομαι εις εαυτόν, γίνομαι εξωτερικός ως προς όλα τα υπόλοιπα και εσωτερικός ως προς τον ίδιο μου τον εαυτό, πόσο μεγάλο και θαυμαστό κάλλος αντικρύζω! Τότε πιστεύω ότι ανήκω σε έναν ανώτερο κόσμο, ότι ζω την άριστη ζωή, ότι αφομοιώθηκα

¹¹⁸ Pierre Hadot, σελιδ.113

με το θείο και κατοικώ εντός του, ότι έφτασα στην υπέρτατη ενέργεια και ότι εγκαθίσταμαι πάνω από κάθε άλλη πνευματική πραγματικότητα». ¹¹⁹

Στο παραπάνω απόσπασμα, ο Πλωτίνος αναφέρεται σε μία μυστική εμπειρία οράματος εαυτού, κατά την διάρκεια της οποίας βλέπουμε τον εαυτό μας σαν να ταυτίζεται με τον Νου ή το θείο Πνεύμα σε μία κατάσταση «θαυμαστού κάλλους», όπου έχουμε συνείδηση ότι ζούμε σε ένα ανώτερο επίπεδο βίου και ενέργειας και όλα τα επίπεδα της πραγματικότητας γίνονται επίπεδα της εσωτερικής ζωής, επίπεδα του εγώ. Το ανθρώπινο εγώ, για τον Αλεξανδρινό φιλόσοφο, δεν είναι ανεπανόρθωτα χωρισμένο από το αιώνιο εγώ, από το πρότυπο. Εκτείνεται από τον Θεό μέχρι την ύλη. Η πλήρης και ταυτόχρονη παρουσία του εγώ μας στον εαυτό του και των άλλων όντων αναμεταξύ τους, είναι για τον Πλωτίνο ο Θεός και υπάρχει τόσο μέσα μας όσο και μέσα στον κόσμο. ¹²⁰ Η επαφή μας με τη θεική παρουσία, καταργεί κάθε αντίθεση μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου. Έτσι, όλα είναι μέσα μας και είμαστε μέσα σε όλα. Για αυτό και αν επιθυμούμε να συλλάβουμε τα υπερβατικά πράγματα που βρίσκονται στην κορυφή της ψυχής, είναι απαραίτητο να στρέψουμε την συνείδησή μας,

¹¹⁹ Πλωτίνος, Ενεάδες, IV 8, 1,1

¹²⁰ Pierre Hadot, σελιδ.163

προς τα μέσα. ¹²¹

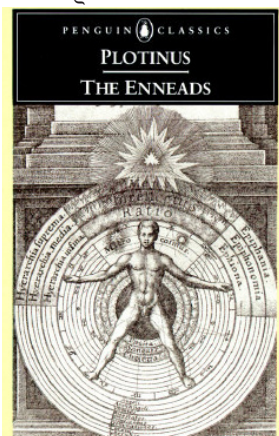
Η μυστική αυτή εμπειρία παρουσιάζεται από τον Πλωτίνο, ως η επιστροφή της ψυχής στον καταγωγικό της τόπο, δηλαδή στο σημείο από το οποίο το Πνεύμα αναδύεται σαν ακτίνα φωτός μέσα από το κέντρο εκείνο που είναι το Αγαθό, που δεν είναι παρά «φως καθαρό». ¹²² Όπως ο ίδιος αναφέρει στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια της κοσμογονικής αυτής διαδικασίας, ο εσωτερικός οφθαλμός της ψυχής βλέπει μόνο φως. «Γιατί χωρίς το φως του (Αγαθό) η ψυχή στερείται τον θεό». ¹²³ Το φως του νου είναι αυτό που την κάνει να στρέφεται στον εαυτό της και την εμποδίζει να διασκορπίζεται. Η πλωτινική ψυχή είναι φωτεινή και γαλήνια στην ουσία της, «αφαιρεί τα πάντα» και αναμένει την άσκηση των αρετών για να ανέβει και πάλι μέχρι το Πνεύμα, οπότε και θα είναι έτοιμη για την θεική ένωση. «Όταν η ψυχή πάει κοντά Του και όταν Τον πλησιάζει και μετέχει Εκείνου, τότε δεξιώνεται μιαν άλλη ζωή. Σ' αυτή την κατάσταση ότι είναι παρών ο χορηγός της αληθινής

¹²¹ Όλοι είμαστε του θείου, εκείνου του κόσμου. Άρα, αφού είμαστε μαζί με τα πάντα, όλοι είμαστε εκείνα. Άρα είμαστε Όλον και Ένα. Αγνωσούμε αυτή την ενότητα, γιατί βλέπουμε προς τα έξω αντί να κοιτάμε το σημείο που μας ενώνει...» Ο.π., σελιδ.126

¹²² Ο Πλωτίνος θεωρούσε το Αγαθό, ανώτερο του Κάλλους, για αυτό και υπήρχε για αυτόν μία και μόνο κίνηση κατά την διάρκεια της εμπειρίας αυτής, η κίνηση προς το αυτό. Ο.π., σελιδ.205

¹²³ Πλωτίνος, Ενεάδες, V 3,17,28

ζωής και δεν έχει πλέον ανάγκη από τίποτα. Το αντίθετο δε: η ψυχή πρέπει να αποβάλλει όλα τα άλλα και να σταθεί ακίνητη εντός Εκείνου μόνον, να γίνει Αυτό και μόνο, απεικονόμενη όλα όσα την περιβάλλουν. Τότε βιαζόμαστε να δραπετεύσουμε από εδώ και αγανακτούμε με τους δεσμούς που μας δένουν με τα άλλα δύο (ύλη και σώμα), ποθώντας να αγκαλιάσουμε τον Θεό με όλο μας τον εαυτό και να μην υπάρχει κανένα μας κομμάτι που να μην τον αγγίζει. Τότε η ψυχή μπορεί να διακρίνει και να γνωρίσει τέλεια ότι «Εκείνος είναι» αυτός που επιθυμούσε και να βεβαιωθεί ότι δεν υπάρχει τίποτα ανώτερό Του».¹²⁴



Εικ.40 (αριστερά)| Πλωτίνος, *Εννεάδες*,
Εικ.41 (δεξιά)| *Η δημιουργία με το Σύμπαν και τον κοσμικό Άνθρωπο*, 1230



γ. Η ψυχή ως έκφραση του Υψηλού

—Μεσαίωνας

Σύμφωνα με τον Μιχελή, αν ο Πλωτίνος είναι ο προάγγελος του Μεσαίωνα, είναι και ο τελευταίος των Ελλήνων. «Στο παράξενο αυτό μίγμα μυστικοθηρίας και ωραιοκρατίας βρίσκεται το ιδιάζον της αισθητικής του. Θέτει βέβαια, ως βάση τη μυστική έξαρση της ψυχής, αλλά στο αντίκρουσμα του πνευματικού θέλγεται από την ομορφιά και με την ομορφιά μετέχει στο πνεύμα».¹²⁵ Για αυτόν, η ομορφιά δεν είναι παρά ένα μέσο κατάκτησης του πνευματικού κόσμου. Όσο λοιπόν και αν η αισθητική του κάνει ασυναίσθητα τη στροφή προς το Υψηλό, μένει ακόμα ποτισμένη από το Ωραίο.

Ο Πλωτίνος κληρονομεί λοιπόν, από την ελληνική παράδοση ότι το Ωραίο έγκνεται καταρχήν στην αναλογία και γνωρίζει ότι αυτή γεννιέται από την αρμονική σχέση μεταξύ των διαφόρων μερών ενός συνόλου. Ωστόσο, για αυτόν η αληθινή τέχνη δεν έπρεπε να αντιγράφει την πραγματικότητα, καθώς τότε θα γινόταν κακέκτυπο του αντιγράφου, του αντικειμένου δηλαδή των αισθήσεών μας. Αντιθέτως, όφειλε να λειτουργεί «ευρετικά». «Δι' αυτής ανακαλύπτουμε, εφευρίσκουμε», μέσω του έργου που πασχίζει να

¹²⁴ Πλωτίνος, *Εννεάδες*, VI 9,9,40

¹²⁵ Μιχελής Π.Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, σελ.δ.251

μιμηθεί το αιώνιο αρχέτυπο, την Ιδέα, εικόνα της οποίας αποτελεί η αισθητή πραγματικότητα.¹²⁶ Έτσι, πέρα από την ευχροία και την συμμετρία στη σύνθεση αναζητούσε και κάτι ακόμα, την ενότητα της ιδέας. Στις Εννεάδες, αρχίζει να αναρωτιέται πως είναι δυνατόν να χαρακτηρίζουμε ως ωραία τα χρώματα και το φως του ήλιου ή τη λάμψη των άστρων που δεν οφείλουν το κάλλος τους στη συμμετρία των διαφόρων μερών.¹²⁷ «Η ομορφιά ενός χρώματος είναι η συνέπεια της επικράτησης πάνω στην σκοτεινότητα της ύλης μέσω της παρουσίας του φωτός, το οποίο είναι ασώματο και λόγος και Είδος»,¹²⁸ θα απαντήσει ο ίδιος. Η παρατήρηση αυτή, κατά τον Έκκο, αποκτά νόημα στο πλαίσιο της Νεοπλατωνικής φιλοσοφίας σύμφωνα με την οποία, το φως που ακτινοβολεί πάνω στην ύλη δεν μπορεί παρά να οφείλεται στην αντανάκλαση του Ενός από το οποίο πηγάζει. Ο Θεός επομένως ταυτίζεται με την ακτινοβολία ενός είδους φωτεινού ρεύματος που διατρέχει ολόκληρο το σύμπαν.¹²⁹

Το Ωραίο για τον Αλεξανδρινό φιλόσοφο, δεν ήταν παρά μια παράσταση του θείου, καθώς επήγαζε

από την ανώτερη πηγή, το Εν¹³⁰ και μάλιστα ήταν παρόν τόσο εντός του αισθητού κόσμου όσο και μέσα στην ψυχή μας.¹³¹ Ωστόσο όπως υποστήριζε, «το ωραίο μόνο ως μορφή περνάει μέσα από τα μάτια στην ψυχή».¹³² Πιο συγκεκριμένα, εντός της μυστικής αυτής έκστασης που περιγράφηκε παραπάνω, η ψυχή αφήνοντας κάθε μορφή και την ίδια τη μορφή της ταυτίζεται με το απροσδιόριστο, με την αμιγή παρουσία που είναι το κέντρο του εαυτού της και του παντός. Σ' αυτήν την κατάσταση, η ψυχή έχει την εντύπωση ότι φτάνει σε μια ανώτερη ζωή.¹³³ Όπως παρατηρεί ο Θεοδωρακόπουλος, ο Πλωτίνος σε αντίθεση προς τους ρομαντικούς της Δύσεως, φρονεί ότι και το άπειρο πρέπει να θεωρηθεί ως μορφή, έστω και αν το δεχθούμε χωρίς σχέση προς το πέρας. Η ψυχή δεν μπορεί να συλλάβει τίποτα χωρίς μορφή.¹³⁴

Η μορφή μπορεί να αναγνωριζόταν από τον Πλωτίνο ως απαραίτητο εργαλείο της ψυχής, αυτό όμως δεν εμπόδισε την στροφή προς τα έσω, που προετοιμάστηκε με τη μεταφυσική Νεοπλατωνική φιλοσοφία και κορυφώθηκε με την νέα θρησκεία.

¹²⁶ Pierre Hadot, σελιδ.103

¹²⁷ Ουμπέρτο Έκκο, σελιδ.102

¹²⁸ Πλωτίνος, Εννεάδες, VI 6,1

¹²⁹ Ουμπέρτο Έκκο, σελιδ.102

¹³⁰ Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελιδ.250

¹³¹ Pierre Hadot, σελιδ.162

¹³² Πλωτίνος, Εννεάδες, V 8, 2, 23

¹³³ Pierre Hadot, σελιδ.201-201

¹³⁴ Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελιδ.242

Ο Πλωτίνος όπως είδαμε μιλά για το Εν, από το οποίο απορρέουν και τείνουν να επιστρέφουν όλα. Το Εν αυτό γίνεται στη Χριστιανική θρησκεία πρόσωπο, το πρόσωπο του ενός και μόνο θεού, του απανταχού παρόντος θείου πνεύματος, που είπε «Γεννηθήτω φως. Και εγένετο φως».¹³⁵ Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι, η στροφή από τη μορφή στο περιεχόμενο, που πραγματοποιήθηκε στη χριστιανική ψυχή, παρατηρήθηκε και στην αρχιτεκτονική. Με την νέα θρησκεία, η αδιαφορία για την ομορφιά έγινε σταδιακά απόλυτη και η επικράτηση του Υψηλού οριστική. «Το αίσθημα αυτό, είναι βασικό για την ανθρώπινη ψυχή, ώστε και τότε και σήμερα να αναπηδά άμα το έργο είναι τονισμένο στη χορδή του. Είναι ένα αίσθημα ανατάσεως της ψυχής, μπροστά σε ό,τι είναι υπερβατικό, αποκαλυπτικό και της φέρνει δέος και έκσταση».¹³⁶ Η βυζαντινή αρχιτεκτονική μας το γεννά, μέσα από το αίσθημα του χώρου. Ο χώρος αποκτά τώρα πρωτεύουσα σημασία, γίνεται «φορεus της ιδέας». Ο ναός από εξώστρεφος γίνεται εσώστρεφος. Σύμφωνα με τον Μιχαήλ, γίνεται εκκλησία στην οποία μπαίνουν οι πιστοί να παρακολουθήσουν τη λειτουργία. Εκεί ο χώρος πρέπει να τους υποβάλλει το αίσθημα του απείρου, του υπερβατικού που τείνει

¹³⁵ Ο.π., σελιδ.250

¹³⁶ Ο.π., σελιδ.7

να τους ανυψώσει προς αυτό.¹³⁷ Στους βυζαντινούς ναούς η απειρότητα του χώρου επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από το χειρισμό του βάθους, του ύψους και του φωτός, το οποίο χρησιμοποιείται ως μέσο δημιουργίας υποβλητικών συνθηκών, που εντείνουν την αντίληψη της «εσωτερικότητας» και του αίσθηματος της θρησκευτικής μέθεξης.¹³⁸

Πιο συγκεκριμένα, στη χριστιανική βασιλική το αίσθημα του απείρου χώρου κεντρίζεται με τον τονισμό του κατὰ μήκος άξονα, ο οποίος δημιουργεί ένα αίσθημα φυγής που καταλήγει στην αψίδα του ιερού. Όσον αφορά το αίσθημα ανατάσεως της ψυχής, επιτυγχάνεται μέσα από την βαθμιδωτή διάταξη της οροφής των τριών κλιτών, σε συνδυασμό με το φως που εισρέει από το ύψος του μεσαίου κλίτους. Και ενώ το φως αυξάνεται όσο κοιτάζουμε ψηλά, στην κάτοψη συμβαίνει το αντίθετο. Στο κέντρο το φως είναι διάχυτο και έντονο, ενώ στο βάθος είναι διάσπαρτο και οι τοίχοι

¹³⁷ Ο.π., σελιδ.8

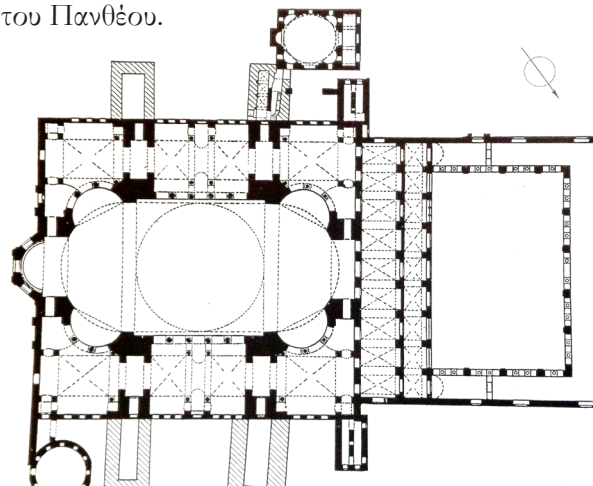
¹³⁸ «Αλλά ο τρόπος με τον οποίο η διάρθρωση αυτή καθίσταται αντιληπτή, στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην υποβολή του φωτισμού. Η βυζαντινή αρχιτεκτονική διατηρεί την ισορροπία της μορφής, μην υπερβάλλοντας καμία διάσταση έντονα. Αναδεικνύει κυρίως το ενιαίο του απείρου χώρου με μέσα που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως πνευματικά. Γιατί η πνευματικότητα των μέσων συνδέεται με καθοριστικό τρόπο με την αποκάλυψη του φωτός στα ύψη του ναού. Αυτό φως μας δημιουργεί την αίσθηση ότι έρχεται από έναν χώρο υπερούρανο». Μιχαήλ Π., Αγιά-Σοφιά

δείχνουν σκοτεινοί. Παρατηρούμε, επομένως, ότι η κατανομή του φωτισμού είναι τέτοια, ώστε να κατευθύνει τον πιστό κατά την κίνησή του από την είσοδο προς το Άγιο Βήμα. Έτσι, από τα λιγότερο φωτισμένα μέρη ο εισερχόμενος κατευθύνεται προς τα φωτεινότερα, για να φτάσει τον πάμφωτο χώρο κάτω από τον τρούλο, ο οποίος συνδέθηκε άμεσα με τον συμβολισμό του ουρανού και συνακόλουθα με την ιερότητα του χώρου. Παράλληλα, μεταξύ κεντρικού και πλάγιων κλιτών συντελείται μια διείσδυση και επαύξηση του κεντρικού χώρου, που το μάτι παρακολουθεί μεταβαίνοντας σε διάφορα επίπεδα και επιστρέφοντας, με τρόπο ώστε ο χώρος μεγεθύνεται επ'άπειρον ενώ παραμένει συγχρόνως ενιαίος και πεπερασμένος. Αυτή η πολλαπλότητα των εικόνων και μάλιστα από μορφές αρμονικές, δίνει, σύμφωνα με τον Μιχελή, το αίσθημα ότι το άπειρο κυριαρχεί.¹³⁹

Η *Αγία Σοφία* είναι ίσως ο σημαντικότερος ορθόδοξος ναός όλων των εποχών και αριστούργημα της χριστιανικής αρχιτεκτονικής. Θεωρείται ως ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, αντιπροσωπευτικό δείγμα της βυζαντινής αρχιτεκτονικής και υπόδειγμα υψηλής πνευματικότητας. Κατά τον Μπούρα, το θαυμαστό έργο του Ανθέμιου και του Ισίδωρου,

¹³⁹ Μιχελής Π.Α., *Λισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, σελ.δ.10

είναι ένα αντικλασσικό κτήριο. «Παρά τη διατήρηση ορισμένων μορφών και παρά την τήρηση των αρχαίων κανόνων του εσωτερικού μέτρου, το κτήριο που κατ'εξοχήν εκφράζει το πνεύμα της εποχής του έχει ένα άλλο νόημα».¹⁴⁰ Συνδυάζει μοναδικά, τα πλεονεκτήματα των περίκεντρων κτισμάτων (συγκέντρωση, ανάταση καθ' ύψος) με εκείνα των βασιλικών. Έχει ερμηνευτεί και ως συνδυασμός της δρομικής Βασιλικής του Μαξεντίου και του θόλου του Πανθέου.



Εικ.42 | Η Αγία Σοφία, κάτοψη

Χτίστηκε το 532-537 στη θέση του ναού που είχε καεί ολοσχερώς στην στάση του Νίκα, με αρχιτέκτονες τον Ανθέμιο τον Τραλλιανό και

¹⁴⁰ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Β, σελ.109

τον Ισίδωρο τον Μιλήσιο. Μπαίνοντας κανείς μέσα στο ναό από τον επιμήκη και σκοτεινό νάρθηκα, αντικρίζει το κεντρικό κλίτος. Το βλέμμα ακολουθώντας τον κατακόρυφο άξονα χάνεται στον τρούλο, ο οποίος κυριαρχεί στον χώρο και καταλήγει στη φωτεινή στεφάνη του.



Εικ.43 | Η Αγία Σοφία, ο τρούλος

Τέσσερα τόξα στηρίζουν τον τρούλο και τον αντιστηρίζουν δύο μεγάλες κόγχες και δύο λωρίδες κυλινδρικού θόλου. Κύριο μέλημα των αρχιτεκτόνων ήταν να εξαφανίσουν τα όργανα στήριξης. Πράγματι, ο θεατής δεν έχει την εντύπωση να τον περιβάλει κάτι σταθερό, αλλά μάλλον κάτι άυλο. Οι πεσσοί και οι τοίχοι δεν δείχνουν καμία προσπάθεια στήριξης σε στατικά επικίνδυνα σημεία· η ύλη, διάτρητη, εξαυλώνεται. Τα μεγάλα τόξα στηρίζουν τον τρούλο, ωστόσο είναι αόρατα. Οι πεσσοί που στηρίζουν τα τόξα έχουν απαλειφθεί. Αυτοί οι γιγαντιαίοι στύλοι, που η περίμετρος της βάσης τους ξεπερνάει τα 40 μέτρα και το εμβαδόν της τα 100 τετρ. μέτρα, έχουν καταστεί οπτικά ανύπαρκτοι. “Μόνο με άυλες γραμμές δένονται οι κόγχες μεταξύ τους, κι αυτές με τα τόξα, και τα τόξα με τα λοφία, και τα λοφία μεταξύ τους για να στηρίζουν τον τρούλο. Και ο τρούλος, αναδυόμενος από ένα στεφάνι σαράντα παραθύρων, έμοιαζε κάποτε να μην εδράζεται, αιωρούνταν επάνω στο κενό”, τονίζει ο Μιχελής.

Ο τρούλος, ο οποίος βρίσκεται στη μέση του ναού, κυριαρχεί στον χώρο. Οι ημικυκλικές κόγχες και η πυραμιδοειδής διαβάθμιση των θόλων ενισχύουν την κυριαρχία αυτή, μειώνοντας κατά κάποιο τρόπο το βάθος του χώρου και επαναφέροντας το βλέμμα προς το κέντρο. Έτσι, το βλέμμα αναγκάζεται να κατευθυνθεί ψηλά, προς το

φως, όπου κι αν σταθούμε. Ο θεατής βλέπει ψηλά, υπολογίζει τα μέτρα της ανθρώπινης κλίμακας και συνειδητοποιεί το τεράστιο μέγεθος του ναού, αλλά και την απειρότητα του θείου και της ψυχής του. «Και στέκεται εκεί γιατί η απεραντοσύνη τον μηδένισε, ο άπειρος χώρος τον κύκλωσε, το φως που τον λούζει από ψηλά τον θάμπωσε».¹⁴¹ Κοιτάζοντας ψηλά, η ένταση του φωτός αυξάνεται και σχεδόν μας θαμπώνει, όπως όταν κοιτάζουμε τον ήλιο στον ουρανό. Φωτίζεται έτσι και η ψυχή του θεατή και κατευθύνεται στα ύψη ενός υπερβατικού χώρου. Δίκαια, λοιπόν, ο Προκόπιος υποστήριζε ότι «ο ναός ήταν σαν να έβγαζε το φως από μέσα του» και ότι «ο τρούλος ήταν σαν να κρέμεται με μια χρυσή αλυσίδα από τον ουρανό». Από την άλλη μεριά, τα πελώρια τύμπανα και οι κιονοστοιχίες των πλάγιων πλευρών “συστέλλουν” το χώρο, τον κάνουν υποθετικό, τον υποφιάζεται η φαντασία πίσω από τα ανοίγματα, και τα κενά που δημιουργούνται ανάμεσα στους κίονες, από την παρουσία του τεμαχισμένου φωτισμού. «Το βάθος μας έλκει ακατανίκητα, χάρη στην κυριαρχία του κατὰ μήκος άξονα. Έχουμε την εντύπωση πως μπαίνουμε σ’ ένα δάσος από πανύψηλα μαύρα έλατα, που ξεφυτρώνουν για ν’ αναρριχηθούν στα ύψη, κι εκεί διακλαδώνονται, διασταυρώνονται και

¹⁴¹ Μιχαήλ Π.: Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης, σελιδ.117

σκεπάζουν το χώρο. Αλλά δεν συναντούμε πουθενά σ’ αυτό το δάσος ένα ξέφωτο με τον ουράνιο θόλο από πάνω, όπως στην Αγιά-Σοφιά. Στέκουμε λοιπόν προς στιγμή ταπεινωμένοι και άπραγοι, χαμένοι μέσα στην υγρή ατμόσφαιρα του δρυμού, και μάλλον το δέος μας συνέχει παρά η έκσταση».¹⁴²



Εικ.44 | Άποψη του εσωτερικού, η κυριαρχία του τρούλου

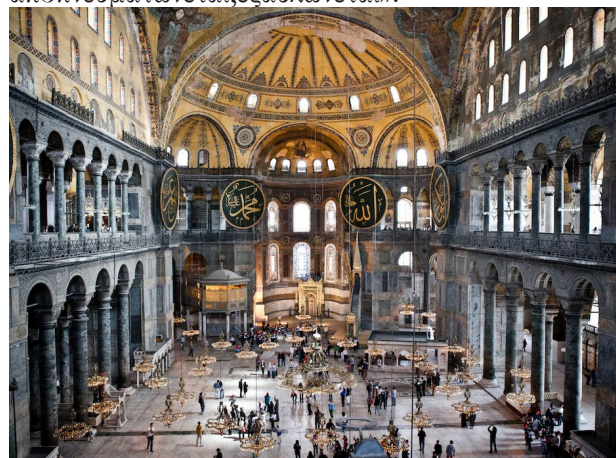
¹⁴² Ο.π., σελιδ.119

Το δέος αυτό για το οποίο κάνει λόγο ο Μιχελής, εκτός από το βάθος επιτυγχάνεται και μέσω της απειρότητας του χώρου. Πιο συγκεκριμένα, «για να φανεί ο χώρος άπειρος οφείλει, κυρίως, να φανεί το κτίσμα που τον περιέχει τεράστιο. Αυτό κατορθώνεται με τη χρήση της κλίμακας».¹⁴³ Και λέγοντας κλίμακα εννοούμε τα μέτρα της ανθρώπινης κλίμακας, τα οποία στη βυζαντινή αρχιτεκτονική έχουν αποτυπωθεί στα μέλη κάθε ναού και διατηρούνται, άσχετα από το μέγεθος του έργου, σε αντίθεση με την κλασική τέχνη όπου αν διπλασιαστεί ο ναός διπλασιάζονται κι αυτά, αφού η κυρίαρχη κλίμακα δεν είναι η ανθρώπινη. Επομένως, αντίθετα με την εντύπωση που προκαλεί το απρόσμενο κενό του εσωτερικού της Αγίας Σοφίας, όλα τα προσιτά στον άνθρωπο μέλη του ναού, οι κίονες, οι βαθμίδες, τα διαβατικά, οι πύλες, τα γείσα, εντάσσονται στην ανθρώπινη κλίμακα.

Το φως με την σειρά του, διαχέεται στις επεξεργασμένες επιφάνειες ορίζοντας την κλίμακα της διακόσμησης, δηλαδή την κλίμακα των ψηφιδωτών και των διακοσμητικών στοιχείων, που παραπέμπουν στην κλίμακα του ελάχιστου. «Εισάγοντας το μέτρο του απειροελάχιστου μέσα στο τεράστιο έργο, τη στιγμή που θα θελήσεις να το αναμετρήσεις, αυτό αυξάνει τόσο απότομα το

¹⁴³ Μιχελής Π., Αγιά-Σοφιά, σελ.δ.59

μέγεθός του, που φτάνει στο ασύλληπτο, φτάνει στο υπερβατικό. Υπερβατική, πνευματική γίνεται και η ύλη καθώς είναι σπειρωτή, διάτρητη, ένα νέφος από πυκνά άσπρα και μαύρα σημεία φωτός και σιιάς. Όταν μάλιστα από τη στίλβωση και το χρύσωμα λαμποκοπώντας σκορπίζει μύριες αντανakλάσεις, αποπνευματώνεται,εξαϋλώνεται».¹⁴⁴



Εικ.45

Βασικό αποτέλεσμα όλης αυτής της φαντασμαγορίας είναι ο ναός να ενσωματώνεται σε μια άλλη κλίμακα, υπερβατική, με τον θεατή να χάνεται μέσα στον τεράστιο χώρο, να μηδενίζεται. Τον διακατέχει δέος, ενώ συγχρόνως ελευθερώνεται η ψυχή του και ανυψώνεται προς τον ουρανό του

¹⁴⁴ Ο.π., σελ.δ.62

τρούλλου, όπου συγκεντρώνεται το φως. «Ο νους αγγίζει το θείο».¹⁴⁵



Εικ.46

¹⁴⁵ Ο.π., σελ.δ.59

Το αίσθημα απειρότητας του χώρου, γίνεται ακόμα εντονότερο στα περικιντρά θολοσκεπή κτίρια, τα οποία τις περισσότερες φορές τείνουν να συνδυαστούν με την βασιλική. Η κυριαρχία του κεντρικού κατακόρυφου άξονα σε αυτά, είναι εμφανής. Όλος ο ναός οργανώνεται γύρω από αυτόν. Ο θεατής στεκόμενος κάτω από τον τρούλλο, που όπως είδαμε αποτελεί ομοίωμα του ουράνιου θόλου, της τελειότερης μορφής που περικλείει το χώρο του σύμπαντος, αποσπάται από τα γήινα και έχει την αίσθηση ότι αποτελεί το κέντρο του κόσμου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο ναός του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα, που χρονολογείται γύρω στο 546 και είναι κτισμένος εξ'ολοκλήρου από τούβλα. Το εσωτερικό οκτάγωνο, που υπερυψωμένο εμφανίζεται απ'έξω σαν οκτάπλευρος τρούλλος με μεγάλα παράθυρα, έχει τόσο στο ισόγειο όσο και στον όροφο τις πλευρές του διευρυνόμενες υπό μορφή ημικυκλικών εξεδρών, με δύο κίονες η κάθε μία.¹⁴⁶ Το βλέμμα έτσι, από το οκτάγωνο του κέντρου περνάει στις κόγχες, από εκεί μέσα από τις τοξοστοιχίες στον περιδρόμο, και επιστρέφει πάλι από επίπεδο σε επίπεδο προς το κέντρο πολλαπλασιάζοντας έτσι τις εντυπώσεις του χώρου. Ανάλογες διαβαθμίσεις θόλων γίνονται προς το ύψος, όπου το φως εισρέει αφθονότερο από τα

¹⁴⁶ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Β, σελ.136

παράθυρα του κεντρικού τρούλλου. Με αυτόν τον τρόπο, μας φαίνεται ότι απωθούμε το περιβλημα του ναού, όπως ακριβώς απωθούμε και το θόλο του ουρανού στον ανοικτό χώρο, μετατρέποντας το άπειρο από χάος σε ένα πεπερασμένο όριο.¹⁴⁷ Όπως επισημαίνει ο Μπούρας, το τελικό αποτέλεσμα είναι εξαιρετικά επιτυχημένο, καθώς η διάρθρωση του χώρου, η δημιουργία δευτερευόντων επιπέδων, ο χειρισμός του φυσικού φωτισμού, η αρμονία των αναλογιών και ο τονισμός των αξόνων, κάνουν το έργο από τα περιφημότερα δείγματα της βυζαντινής αρχιτεκτονικής¹⁴⁸ και του Υψηλού.

Σε γενικές γραμμές αυτό που χαρακτηρίζει την βυζαντινή τέχνη, είναι ο συνεχής διάλογος μεταξύ του θεοκεντρικού πνεύματος της νέας θρησκείας και του ορθολογικού, ανθρωποκεντρικού πνεύματος της ελληνικής φιλοσοφίας, με το πρώτο να κυριαρχεί. Την περίοδο αυτή, διάλογος συνεχής δημιουργείται και μεταξύ μορφής και περιεχομένου, με την έννοια ότι η μέν μορφή έτεινε να κρατήσει την κλασική παράδοση ενώ το περιεχόμενο ζητούσε να την σπάσει.¹⁴⁹ Έτσι, η βυζαντινή τέχνη παραλαμβάνει μοτίβα της κλασικής αρχαιότητας όπως η παραστατικότητα, το μέτρο, η απλότητα στην

¹⁴⁷ Μιχελής Π., Αγιά-Σοφιά, σελ.δ.12

¹⁴⁸ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Β, σελ.136

¹⁴⁹ Μιχελής Π.Α., Λισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελ.δ.10



Εικ.47-48 | Ο Άγιος Βιτάλιος στη Ραβέννα



έκφραση και ο συγκρατημένος δυναμισμός, τα οποία μετατρέπει σε χριστιανικά σύμβολα. Παράλληλα, ο άνθρωπος σταδιακά στρέφεται προς τα έσω, προς την ψυχή και την απειρότητά της. Οι Θεοί του Ολύμπου σβήνουν, ενώ ο Θεός των Χριστιανών κατεβαίνει στη γη, επανθρωπίζεται και μαρτυρά για την σωτηρία τους. Ο χρόνος έχει πλέον αρχή και τέλος. Από κυκλικός γίνεται χρόνος γραμμικός, ιστορικός.¹⁵⁰ Και έτσι η τέχνη, που πλέον δεν αποβλέπει στην ομορφιά και την τελειότητα του εδώ κόσμου, αλλά ενός άλλου κόσμου υπερβατικού, δεν μπορεί να είναι πλέον κοσμοκεντρική παρά μόνο θεοκεντρική, παρατηρεί ο Μιχελής. Όπως παρατηρεί ο Schelling, «αν η κλασική τέχνη απέβλεπε στο να περιλάβει το άπειρο μέσα στο πεπερασμένο, η Χριστιανική απέβλεπε στο αντίστροφο, δηλαδή στο να κάνει το πεπερασμένο αλληγορία του απείρου».¹⁵¹

Η Βυζαντινή αρχιτεκτονική δεν επιδιώκει πια να παραστήσει την τέλεια μορφή, αλλά μια παροδική, πρόσκαιρη έκφρασή της. Οι μορφές της βρίσκονται σε γίγνεσθαι, είναι δυναμικές, αντίθετα με τις κλασικές που εμφανίζονται στην τελειότητα του είναι, και είναι στατικές. Η παράταξή τους στη σύνθεση δεν είναι δημοκρατική όπως στην κλασική μορφολογία, δεν αντιπροσωπεύει ούτε

¹⁵⁰ Ο.π., σελ.δ.85

¹⁵¹ Ο.π., σελ.δ.241

μέλος το όλο, ως τέλεια μορφή. Η σύνθεση των μελών είναι μοναρχική στο πνεύμα, αφού το μέλος δεν απαιτεί να αντιπροσωπεύει πια το όλο, αλλά αντίθετα υποτάσσεται σε μια κυρίαρχη μορφή, όπως υποτάσσεται στον τρούλλο ολόκληρος ο ναός¹⁵² και το σώμα στη ψυχή. Με τον Πλωτίνο ξεκινά, η νέα αισθητική αρχή που αντικρούει εν μέρει το κοσμοκεντρικό χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης, κατά τον οποίο ο αριθμός, η συμμετρία και οι αναλογίες καθορίζουν αντικειμενικώς την ομορφιά. Τώρα ένας μεταφυσικός και ανθρωποκεντρικός παράγοντας διαμορφώνει ένα νέο αίσθημα ωραιότητας, αυτό του Υψηλού, που προκαλεί την ανάταση της ψυχής και την ένωση της με το θείο, μέσω μια εσωτερικής εμπειρίας.



Εικ.49 | Ο Άγιος Βιτάλιος, εξωτερική όψη

¹⁵² Ο.π., σελ.δ.16

Αρκετούς αιώνες αργότερα, κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, ένας νέος ρυθμός θα προκαλούσε, μέσα από τα έργα του, την ανάταση της ψυχής. Ο λόγος για τον γοτθικό ρυθμό, που γεννήθηκε στην περιοχή γύρω από το Παρίσι, την δεκαετία του 1130, μια περίοδο με έντονο θρησκευτικό συναίσθημα. Το συναίσθημα αυτό εκφράστηκε κυρίως μέσα από την σχολαστική φιλοσοφία, η οποία σε συνδυασμό με τον Αριστοτέλη, αποτέλεσαν τις βάσεις της θεολογίας του δυτικού κόσμου.¹⁵³ Κύριος εκπρόσωπος του φιλοσοφικού αυτού κινήματος θεωρείται ο Θωμάς Ακινάτης, σύμφωνα με τον οποίο, τρία πράγματα ήταν απαραίτητα για το Κάλλος. Η αναλογία, η ακεραιότητα και η claritas, δηλαδή η καθαρότητα και η φωτεινότητα. Παρόμοιες θέσεις συναντάμε και στον Διονύσιο τον Ψευδο-Αεροπαγίτη, σύμφωνα με τον οποίο, το Ωραίο συνίσταται στη λάμψη και τις δέουσες αναλογίες και συνεπώς, ο Θεός είναι ωραίος «ως αιτία της λάμψης και της αρμονίας κάθε πράγματος». Ο Διονύσιος είχε συνενώσει τη χριστιανική διδασκαλία με την νεοπλατωνική φιλοσοφία του Πλωτίνου. «Η πέτρα ή αυτό το κομμάτι ξύλο είναι φως για μένα», έγραφε, γιατί όλα τα ορατά πράγματα είναι «υλικά φώτα» που αντανακλούν το άπειρο φως του ίδιου του θεού. Ως «υπερούσιο φως» παρουσίαζε τον θεό και ο Ιωάννης

¹⁵³ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Β, σελ.337

Σκώτος, μέσα από τα κείμενα του.

Η έμφαση για το φως, που εντοπίζουμε στους τρεις αυτούς φιλοσόφους, υπήρξε θεμελιώδης για την γοτθική αρχιτεκτονική, η οποία εισήγαγε μια νέα αίσθηση του χώρου. Ο εμφατικός κατακορυφισμός που την χαρακτηρίζει, έκανε τις οριζόντιες γραμμές να σβήνουν, καθώς όλες υψώνονταν προς τα πάνω, προς τον ουρανό, σαν να αψηφούσαν την βαρύτητα. Όπως σημειώνει ο Watkin, «αυτή η αίσθηση ενός άλλου θεικού κόσμου ενισχύεται από το φως που διαχέεται με πλούσια σκούρα χρώματα μέσα από τα υαλογραφημένα παράθυρα και μοιάζει να προέρχεται από μια μη φυσική πηγή».¹⁵⁴ Ωστόσο, η εφαρμογή ενός νέου τύπου θόλου, ελαφρού με εντοπισμένες ωθήσεις και άλλες τελειοποιήσεις, όπως το οξυκόρυφο τόξο, η ανάλυση των στηριγμάτων σε σύνθετα στοιχεία και η εφαρμογή εξωτερικών αντηρίδων, έδωσαν τα βασικά γνωρίσματα του ρυθμού. Αυτά δεν είναι άλλα από, την εξαύλωση και την έννοια του απείρου χώρου, που είδαμε και στους βυζαντινούς ναούς να επιτυγχάνεται αλλά με τελείως διαφορετικά εκφραστικά μέσα.

Ένα από αυτά είναι οι νευρώσεις, που παραλαμβάνουν τα βάρη των θόλων και τα μεταφέρουν μέσω στηριγμάτων στη γή. Με την πλαστική τους διαμόρφωση δείχνουν να

¹⁵⁴ David Watkin, σελ.151

συγκεντρώνουν όλη τη δράση των δυνάμεων, δίνοντας έτσι μια υπερβολική δυναμικότητα στο εσωτερικό του ναού.¹⁵⁵ Μια δυναμικότητα που τονίζεται εξίσου και στο εξωτερικό των γοθθικών ναών. Πιο συγκεκριμένα, τα κωδωνοστάσια, οι πύργοι στη διασταύρωση των κλιτών και άλλα στοιχεία που διαπλάθονται με κορυφώματα, γίνονται μικρά ή μεγάλα λίθινα βέλη στραμμένα προς τον ουρανό. Έτσι, λιγότερο πνευματικός ίσως από τον βυζαντινό ρυθμό και αρκετά πιο ορθολογικός και αναλυτικός, ο γοθθικός εμπνέει και αυτός με την σειρά του τα συναισθήματα του Υψηλού και την έντονη θρησκευτικότητα.

Το θρησκευτικό δέος που απέπνεαν οι γοθθικοί ναοί, το όφειλαν εν μέρει και στο κολοσσιαίο μέγεθος τους σε σχέση με τα γύρω μεσαιωνικά σπίτια. Εντούτοις, η έννοια της κλίμακας δεν έλειπε από τον σχεδιασμό τους. Έτσι, οι μικροί λίθοι στις μεγάλες γενικές διαστάσεις κατόρθωναν να αυξήσουν αισθητικά τον χώρο, ενώ παράλληλα οι σχέσεις και οι αντιθέσεις των δύο κυρίαρχων αξόνων, του κατά μήκους και του κατακόρυφου, εξασφάλιζαν την ιδιομορφία του χώρου. Τέλος, στους γοθθικούς ναούς ήταν πάντα παρούσα και η κλίμακα του ανθρώπου είτε με χρηστικά στοιχεία είτε με μέλη που παρέμεναν μικρά, όπως και η

¹⁵⁵ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Β, σελ.340

κλίμακα του διακόσμου. Χαρακτηριστικό δείγμα είναι η ανδριαντοποιία σε φυσική κλίμακα, που χάριζαν στα θρησκευτικά θέματα μια ανθρώπινη έκφραση.¹⁵⁶



Εικ.50 | Ο Καθεδρικός ναός της Σαρτρ

Ο καθεδρικός ναός της Σαρτρ, ο οποίος ξαναχτίστηκε ύστερα από πυρκαγιά το 1194, θεωρείται το κτίριο-κλειδί στην ανάπτυξη της ώριμης γοθθικής τεχνοτροπίας και μια από τις αδιάψευστες εκφράσεις της δύναμης και της ποιήσης του μεσαιωνικού καθολικισμού.¹⁵⁷ Την εκκλησία την χαρακτηρίζει το τριπλό εγκάρσιο κλίτος, που καταλήγει σε δύο τεράστιους πυλώνες στην βόρεια και νότια πλευρά, και νέα τεχνικά επιτεύγματα στην χρήση των επιστέγων αντηρίδων.¹⁵⁸ Τον πνεύμα του

¹⁵⁶ David Watkin, σελιδ.151

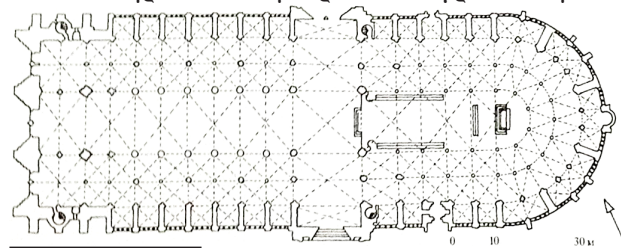
¹⁵⁷ Ο.π., σελιδ.151

¹⁵⁸ Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, τόμος Β, σελ.371

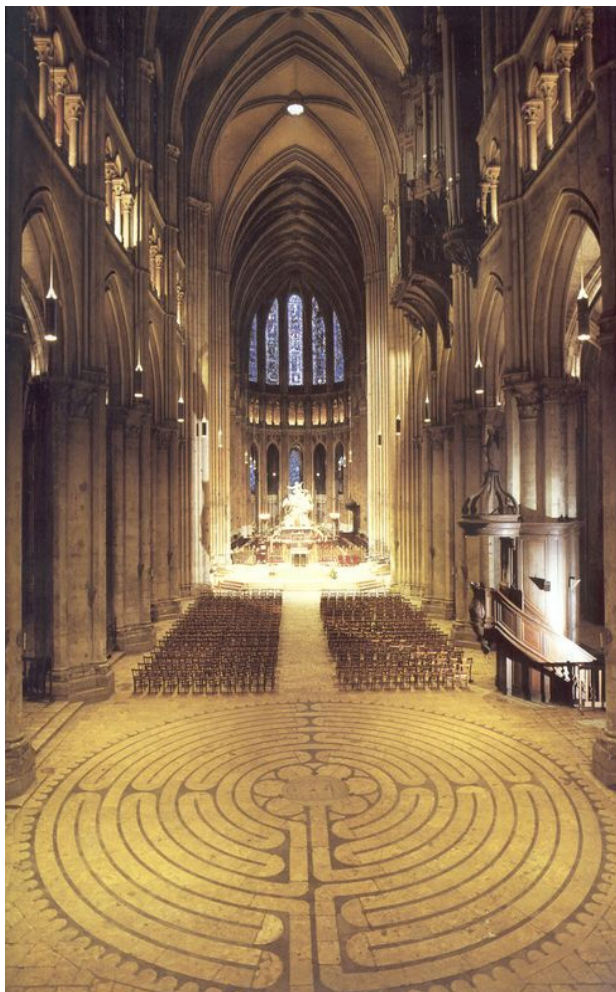
κατακορυφισμού υπογραμμίζεται μάλιστα, από την παρουσία λεπτών προσκολλημένων κορμών πάνω στους πεσσούς του κεντρικού κλίτους, που υψώνονται από το έδαφος ως τη γένεση των θόλων, όπου σμίγουν με τις νευρώσεις. Σύμφωνα με τον Μπούρα, το συναίσθημα της ανατάσεως είναι εδώ πολύ πιο έντονο, σε σχέση με την Παναγία των Παρισίων, κυρίως χάρις στα βέλη των κωδωνοστασίων, το βόρειο από τα οποία φτάνει σε ύψος 110 μέτρων. Τέλος, ο ναός της Σαρτρ διατηρεί μέχρι σήμερα, σχεδόν όλα τα μεσαιωνικά υαλοστάσια που αποτελούσαν το κύριο μέσο παραγωγής του μυστηριώδους και υπερκόσμιου φωτός, που τόσο επεδίωκε η γοτθική αισθητική.

Συνοψίζοντας, σ'αντίθεση με το Βυζάντιο που όπως είδαμε, παρέμενε εν μέρει συνδεδεμένο με το ελληνικό πνεύμα, η Δύση χρησιμοποίησε τελείως διαφορετικές αρχές και εκφραστικά μέσα για να επιτύχει την ανάταση και την απειρότητα της ψυχής. Χάρις στην αφηγηματική της διάθεση, προτίμησε τη βασιλική, όπου υπάρχει αρχή και τέλος, και όχι τα περικεντρά κτίρια όπου το βλέμμα περιφέρεται αδιάλειπτα και είχαν επικρατήσει στο Βυζάντιο και σε άλλες περιόδους που μελετήσαμε. Η Δύση έθεσε τον τόνο στον υποκειμενισμό, δηλαδή στις ατομικές σχέσεις του ανθρώπου με τον Θεό, γράφει ο Brehier. Ο γοτθικός ναός με την υπερβολή του ύψους και

τις εξπρεσιονιστικές αναλογίες του, κατορθώνει κάτι κυρίως ορθολογιστικό, τεχνικό καταφέροντας να συνθλίψει τον θεατή, μέσα από το απόκοσμο πνεύμα του. Ο βυζαντινός από την άλλη μεριά, έχει συγκρατημένη έξαρση και αρμονικές αναλογίες, ενώ με το φως που πλημμυρίζει τον τρούλλο του, το σύμβολο του ουρανού, φέρνει σε επαφή τους θεατές με τον Θεό. Το κατόρθωμά του είναι πνευματικό, δεν μηδενίζει τον θεατή αλλά τον αποθεώνει.¹⁵⁹ Ωστόσο πέρα από τις διαφορές τους, τόσο η βυζαντινή όσο και η γοτθική τέχνη γεννά το αίσθημα του Υψηλού, το οποίο προσεγγίζει ο Πλωτίνος, και ακόμα εκτενέστερα ο Λογγίνος, ήδη από τον Μεσαίωνα. Άλλωστε, «στην αισθητική κατηγορία του Υψηλού εμπίπτει όλη η χριστιανική τέχνη», όπως παρατηρεί ο Hegel, ο οποίος υποτιμά την βυζαντινή τέχνη σε σχέση με την γοτθική, ίσως γιατί δεν διαθέτει την ένταση του έξαλλου κατακορυφισμού της γοτθικής, αλλά διατηρεί κάποιο μέτρο στις εκφράσεις της.



¹⁵⁹ Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, τόμος Β, σελ.δ.269



Εικ.51 - 52 | Ο Καθεδρικός ναός της Σαρτρ, κάτοψη και άποψη του εσωτερικού με τον χαρακτηριστικό λαβύρινθο στο δάπεδο

Ρομαντισμός

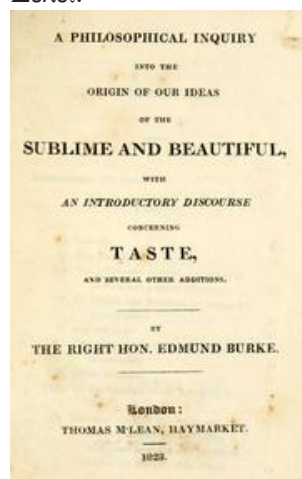
Η απόλυτη στροφή από τον ανθρωποκεντρισμό στον θεοκεντρισμό και η αναγνώριση της μεσαιωνικής τέχνης έγινε στη ρομαντική εποχή. Το άπειρο βάθος της ψυχής, η έξαρση του ερωτικού αισθήματος, κάποια άρνηση του σώματος και η στροφή προς τη φύση που είχε προηγηθεί με τον Rousseau, οδήγησαν τον ρομαντισμό σε μία νέα αισθητική αντίληψη. Στην αισθητική της γραφικής ομορφιάς, όπως διατυπώθηκε από τον Ruskin, που αρνείται τα αυστηρώς γεωμετρικά σχήματα, και φωτίζει την δυνατότητα εκτίμησης όχι μόνο της μεσαιωνικής αλλά κάθε αντικλασικής τέχνης. Επρόκειτο συνεπώς, για μια αντίληψη που ερχόταν σε ρήξη με την αισθητική του αρχαίου κάλλους των νεοκλασικών του Winckelmann και που προέβαλε την ομορφιά ως «αντανάκλαση του θείου», ως «εποπτική αντίληψη του ανθρώπου περί τελειότητας στο θεό», όπως διατύπωνε ο Schelling.¹⁶⁰ Με τους Schelling και Fichte το έργο τέχνης καθίσταται έκφραση του θείου, όπως και στον Πλωτίνο, που δικαίως ονομάστηκε ρομαντικός της αρχαιότητας. Με την ιδεαλιστική γερμανική φιλοσοφία γεννιέται ουσιαστικά η έρευνα του Ύψηλου, ένα αίσθημα που ήδη εντοπίσαμε στη νεοπλατωνική φιλοσοφία, σε λανθάνουσα ακόμη κατάσταση στον Πλωτίνο και

¹⁶⁰ Ο.π., σελιδ.238

λίγο αργότερα στον Λογγίνο και το έργο του Περί Ύψους, τον 3ο αιώνα μ.Χ.

Στη νεότερη δυτική γίνεται λόγος περί Υψηλού για πρώτη φορά τον 18ο αιώνα, στον Burke. Στα κείμενά του, πήρε ξεκάθαρη θέση εναντίον της αναλογίας, αρνούμενος ότι αυτή μπορεί να αποτελέσει κριτήριο ομορφιάς. Για αυτόν, η φύση παύει να είναι η πηγή των αριστίων κανόνων του ωραίου και γίνεται αντικείμενο αισθητικών κρίσεων. Γίνεται «υπέροχη» ή «ωραία», ανάλογα με τον αν προκαλεί «αισθήματα ευρύτητας, σκοτεινότητας και μοναξιάς ή αισθήματα ομαλότητας, απαλότητας, λαμπρότητας και λεπτότητας».¹⁶¹ Στο Υψηλό για τον Burke, υπερσχύει το ατελές, η δυσκολία, η επιδιώξη για κάτι το ολοένα και πιο μεγάλο, για αυτό και γεννιέται όταν υπερσχύουν τα πάθη, όπως ο τρόμος. Ωστόσο, ο Καντ είναι αυτός που θα ορίσει με μεγαλύτερη ακρίβεια το Υψηλό, αντιπροβάλλοντάς το παράλληλα προς το Ωραίο. Όπως αναφέρει στο έργο του Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του Ωραίου και του Υπέροχου, «το Ωραίο αυτό καθ'αυτό άλλοτε μας συναρπάζει και μας συγκινεί, άλλοτε μας χαμογελά και μας γοητεύει. Το πρώτο είδος του Ωραίου έχει κάτι υπέροχο, σε αυτό η ψυχή είναι μαγεμένη, βυθισμένη στις σκέψεις της. Στο δεύτερο

είναι εύθυμη, χαμογελαστή. Το Υπέροχο άλλοτε είναι τρομακτικό, τείνοντας εν μέρει στο αλλόκοτο, άλλοτε ευγενές ή μεγαλοπρεπές.» Σύμφωνα με τον ίδιο μάλιστα, το αίσθημα του Υψηλού δεν είναι έμφυτο, όπως οι άλλες αισθητικές προτιμήσεις, και δεν εντοπίζεται παρά μόνο στη φύση,¹⁶² αντίθετα με τον Λογγίνο που το θεωρούσε ως συνέπεια της τέχνης και όχι ως ένα φυσικό φαινόμενο.¹⁶³ Κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα, η έννοια του Υψηλού εξακολούθησε να αποσχολεί την φιλοσοφία, τη λογοτεχνία και τις τέχνες, όπως διαπιστώνει κανείς από έργα του Σίλερ, του Γκαίτε, του Ουγκώ ή του Σέλει.



¹⁶¹ Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and the Beautiful*, 1756

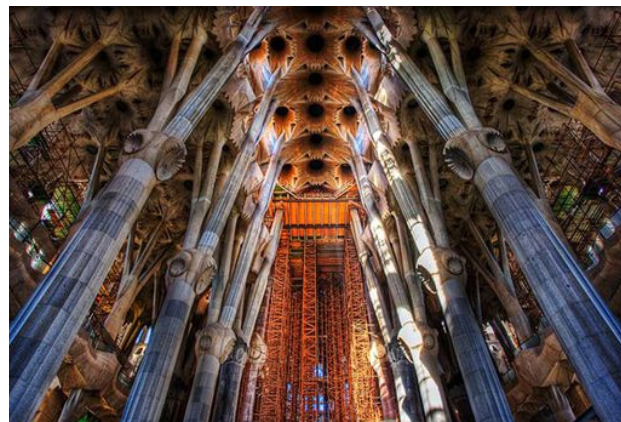
¹⁶² Μιχαήλ Π.Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Β, σελ.9

¹⁶³ Ουμπέρτο Έκο, σελ.278

Στην αρχιτεκτονική, η εμφανέστερη συνέπεια του ρομαντισμού είναι η λεγόμενη «γοτθική αναβίωση». Χρήση γοτθικών ρυθμών παρατηρείται και πριν τα μέσα του 18ου αιώνα και κυρίως στην Αγγλία, ωστόσο στο τέλος του αιώνα οι μορφές αυτές αναδεικνύονται σε κατεξοχήν ρομαντικό υλικό.¹⁶⁴ Κύριοι εκφραστές της αναβίωσης αυτής θεωρούνται ο Pugin, ο οποίος υποστήριζε την άμεση επιστροφή στις πνευματικές αξίες και τις αρχιτεκτονικές μορφές του Μεσαίωνα, και ο Ruskin. Ωστόσο, σημαντική ήταν και η επιρροή του Eugene Viollet-le-Duc. Ο σπουδαίος αυτός Γάλλος θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, πρότεινε όχι μόνο πρότυπα αλλά και μία μέθοδο, η οποία ήταν θεωρητικά ικανή να απελευθερώσει την αρχιτεκτονική από τις άσχετες εκλεκτικές παρεμβάσεις του ιστορισμού, προκαλώντας τον φθόνο του Ruskin.¹⁶⁵

Τα γραπτά έργα του Viollet-le-Duc, του Ruskin και του Richard Wagner αποτέλεσαν όλα μέρος του πολιτιστικού υπόβαθρου του Καταλανού Antoni Gaudí.¹⁶⁶ Όπως φαίνεται μέσα από τα έργα του, ο Gaudí προσπάθησε να συμφιλιώσει δυο αντιθετικά μεταξύ τους κίνητρα. Την επιθυμία του για αναβίωση της γηγενούς αρχιτεκτονικής και την διάθεσή του

να δημιουργήσει εντελώς νέες μορφές έκφρασης. Όπως έγραψε το 1910 ο Ary Leblond, ο Gaudí αναζητούσε «ένα γοτθικό στυλ πλημμυρισμένο από το φως, με τη δομή των μεγάλων καταλανικών καθεδρικών ναών. Έναν γοτθικό ρυθμό που θα συνδύαζε τα παραθαλάσσια και τα ηπειρωτικά στοιχεία, ζωντανεμένο μέσα από τον πλούτο του πανθεισμού».¹⁶⁷



Εικ.53 | Ο ναός της *Sagrada Família* στη Βαρκελώνη

Σε ένα από τα πιο γνωστά έργα του στην Βαρκελώνη, στο ναό της *Sagrada Família*, ο Gaudí συμπυκνώνει, σύμφωνα με τον Watkin, μια εντελώς προσωπική μαρτυρία της θρησκευτικής του πίστης, της πεποίθησής του για το πνευματικό

¹⁶⁴ Σάββας Κονταράτος, σελιδ.47

¹⁶⁵ Kenneth Frampton, σελιδ.67

¹⁶⁶ Ο.π., σελιδ.67

¹⁶⁷ Ο.π., σελιδ.68

ξανάνιωμα της πατρίδας του και της αγάπης του για τον συμβολισμό, την ποίηση και το μυστήριο στην αρχιτεκτονική. Η ανέγερση του ναού ξεκίνησε το 1882, σε σχέδια του Φρανσέκ ντε Πάουλα ντελ Βιλλάρ ι Καρμόνα ως συμβατική σταυρική γοτθική εκκλησία. Την επόμενη χρονιά ανέλαβε ο Gaudí, ο οποίος έκανε σημαντικές αλλαγές και κυρίως στη πρόσοψη του ανατολικού εγκάρσιου κλίτους, που αφιερώθηκε στη Γέννηση. Το κλίτος αυτό ξεχωρίζει για τις τριγωνικές του απολήξεις που μοιάζουν με σταλακτίτες, ενώ κάποια χρόνια αργότερα συμπληρώθηκε με την προσθήκη πύργων και διχτυωτών κωνοειδών βελών εντυπωσιακού ύψους.¹⁶⁸ Στην λεπτεπίλεπτη οργανική μορφή του κτιρίου καθώς και στον τρόπο φωτισμού του, συνέβαλε το σύστημα αντιστηρίξεών του. Οι κεντρικοί κίονες προσομοιάζουν σε δέντρα και το φως μοιάζει να ξεπροβάλλει ανάμεσα στις φυλλωσιές. Η δημιουργία μυστηριακής ατμόσφαιρας και δέους, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Υψηλού, επιτυγχάνεται στον ναό αυτό, κύριως μέσω του φωτός και των ποικίλων τρόπων που καταφέρει να εισχωρήσει, αναδεικνύοντας παράλληλα το ανάγλυφο των επιφανειών. Έτσι, το άπειρο βάθος της ψυχής, συλλαμβάνεται και αποδίδεται, και από τον Gaudí.

¹⁶⁸ David Watkin, σελίδ.164



Εικ.54 | Η μυστηριακή ατμόσφαιρα στο εσωτερικό του ναού

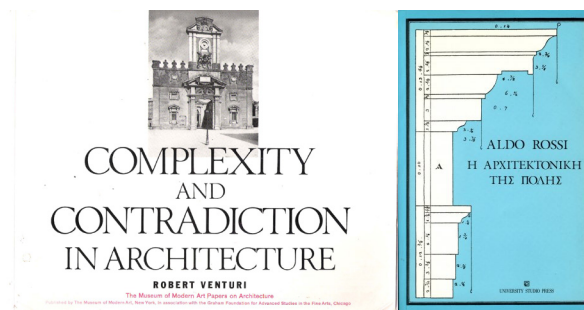
Μέρος Γ

Η περίπτωση του Mario Botta

Την δεκαετία του 1960, μια ριζικά μεταβατική εποχή, η αμφισβήτηση και διαθέση ανατροπής του μοντερνισμού είναι πιο έντονη από ποτέ, ενώ οι μεταπολεμικές αψιμαχίες για τη διεκδίκηση της πρωτοκαθεδρίας μεταξύ θεωρίας και ιστορίας κορυφώνονται. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Κονταράτος, «τα δύο δοκίμια που έδρασαν ως καταλύτες για την υπέρβαση του μοντερνισμού, Πολυπλοκότητα και αντίφαση στην αρχιτεκτονική του R.Venturi και Η αρχιτεκτονική της πόλης του A.Rossi, έχουν ιστορικό πυρήνα».¹⁶⁹ Τα δύο αυτά δοκίμια αντιπροσωπεύουν και τις δύο κυρίαρχες και αντιτιθέμενες μεταξύ τους αντιλήψεις του μεταμοντέρνου κινήματος. Τον αμερικανικό ριζοσπαστικό εκλεκτικισμό των R.Venturi, Ch.Moore και R.Stern και τον ευρωπαϊκό νεορασιοναλιστικό κλασικισμό των A.Rossi, αδερφών Krier και της Σχολής του Ticino.

Με τον ριζοσπαστικό εκλεκτικισμό έχουμε, σύμφωνα με τον Κονταράτο, μια αναβίωση της ρομαντικής αντίληψης για την αρχιτεκτονική ως γλώσσα, που την χαρακτηρίζει μια απόλυτη ελευθεριότητα στην χρήση προτύπων, εμπνεόμενη τόσο από την «πολυπλοκότητα» και τις «αντιφάσεις»

των ιστορικών μανιερισμών όσο και από την αφέλεια του σύγχρονου κιτς.¹⁷⁰ Πιο συγκεκριμένα, με το γραπτό του ο Venturi, αντιτάχθηκε στην ομοιομορφία και την ορθολογικότητα του μοντερνισμού, ενώ αντίθετα προώθησε μια τακτική συνονθυλεύματος υποστηρίζοντας μια υβριδική και συγχυσμένη αρχιτεκτονική έκφραση. Ανιχνεύει τις αντιφάσεις, τα «αλλά», που ενυπάρχουν στη μοντέρνα αρχιτεκτονική αλλά και στην κλασική, γοθική, αναγεννησιακή, μπαρόκ αρχιτεκτονική. Η κλειστότητα των όγκων αντισταθμίζεται από τις επιφάνειες των ανοιγμάτων, η εξωτερική απλότητα ανατρέπεται από την εσωτερική πολυπλοκότητα, η συμμετρία ρέπει στην ασυμμετρία, τα διαχωρισμένα τμήματα τείνουν σε μια ενότητα. Η πολυπλοκότητα και η αντίφαση αποτελούν για τον Venturi, τη βάση της τέχνης.



¹⁶⁹ Σάββας Κονταράτος, σελιδ.16

¹⁷⁰ Ο.π., σελιδ.64

Διαφορετική στάση απέναντι στην ιστορία υιοθέτησαν οι ευρωπαίοι ρασιοναλιστές. Πιο συγκεκριμένα, στη χρήση της κλασικιστικής παράδοσης εντοπίζεται, η βασική διαφορά μεταξύ εκλεκτικιστικής και νεορασιοναλιστικής αντίληψης. Οι εκλεκτικιστές εκδήλωναν ιδιαίτερη προτίμηση στο κλασικιστικό λεξιλόγιο, αλλά κυρίως χάρις στην καθιέρωση και την αναγνωρισιμότητα του, ενώ αντίθετα για τους νεορασιοναλιστές ο κλασικισμός «δεν ήταν ένα στυλ», όπως επισημαίνει ο Δ.Πορφύριος, αλλά η «μιμητική επεξεργασία» της κατασκευής, μια «οντολογία της οικοδομής» που εμπεριέχει «τη μυθική αναπαράσταση του εαυτού της».¹⁷¹ Συνεπώς, μπορεί και αυτοί να δέχονται πως «η ιστορία αποτελεί το υλικό της αρχιτεκτονικής», αλλά μέσα σ'αυτήν την ιστορία αναζητούν τα αρχέτυπα εκείνα που επιζούν στα βάθη της συλλογικής ιστορικής μνήμης. Την αναζήτηση αυτή εξέφρασε ο Rossi μέσα από το δοκίμιο του, στο οποίο δεν προπαγάνδιζε ένα νέο ιστορισμό, αλλά την αφομοίωση της ιστορικής εμπειρίας για την επιστροφή σε μία αχρονική κλασικότητα, η οποία θα ήταν σε θέση να εκφράζει τις σταθερές αρχές της αρχιτεκτονικής.¹⁷² Αποδεχόμενος ότι «η ιστορία της αρχιτεκτονικής αποτελεί το υλικό

¹⁷¹ Σάββας Κονταράτος, σελιδ.64

¹⁷² Ο.π., σελιδ.178

της αρχιτεκτονικής», ο Rossi, αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για την ιστορική τυπολογία της πόλης και έδειξε τον δρόμο για την ανάκτηση μιας αρχετυπικής μορφολογίας μέσω της αναδρομής στις ρασιοναλιστικές αρχιτεκτονικές θεωρίες του μεσοπολεμικού μοντερνισμού, του Διαφωτισμού και της Αναγέννησης.¹⁷³

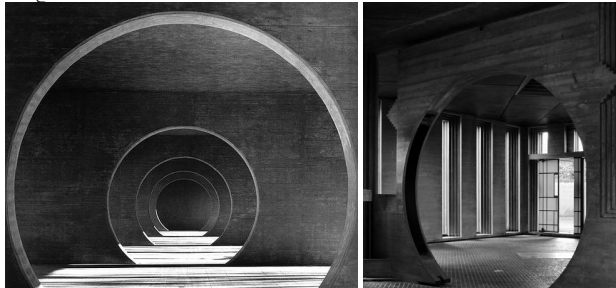


Εικ.55-56 | Carlo Scarpa, Κοιμητήριο Brion

Ο νεορασιοναλισμός του Rossi, βρήκε ιδιαίτερη απήχηση στη «σχολή του Ticino» και τον σημαντικότερο σήμερα εκπροσωπό της, τον Mario Botta. Έχοντας δάσκαλο τον Scarpa, ο Botta είχε την τύχη να δουλέψει για λίγο καιρό, με τον Kahn και τον Le Corbusier, όσο

¹⁷³ Ο.π., σελιδ.178

συνεργαζόταν στο σχεδιασμό διαφόρων έργων για την Βενετία. Εμφανώς επηρεασμένος από αυτούς, «οικειοποιήθηκε την ιταλική νεορασιοναλιστική μεθοδολογία, διατηρώντας παράλληλα, μέσα από τον Scarpa, μια ιδιαίτερη και σπάνια ικανότητα να εμπλουτίζει τις μορφές του με λεπτοδουλεμένα στοιχεία».¹⁷⁴ Δύο από τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου του είναι, η πεποίθησή του πως η απώλεια της ιστορικής πόλης μπορεί να αντισταθμιστεί με τις «πόλεις σε μικρογραφία», αλλά και η έμμονη ενασχόλησή του με αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «οικοδόμηση του τόπου».¹⁷⁵ Τα έργα του, «κτιίζουν το τοπίο» αντί να εντάσσονται σε αυτό και αυτοαναδεικνύονται σε πρωταρχικές μορφές, που εναντιώνονται στη τοπογραφία του εδάφους και τον ουρανό.



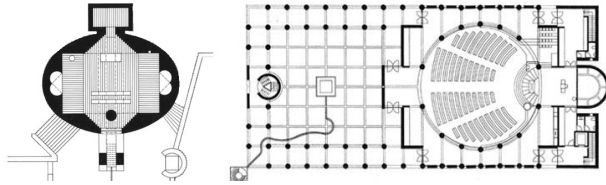
Εικ.57(αριστερά)| Mario Botta, Συγκρότημα κατοικιών
Εικ.58(δεξιά)| Carlo Scarpa, Κοιμητήριο Brion

¹⁷⁴ Kenneth Frampton, σελ.δ.284

¹⁷⁵ Kenneth Frampton, σελ.δ.285

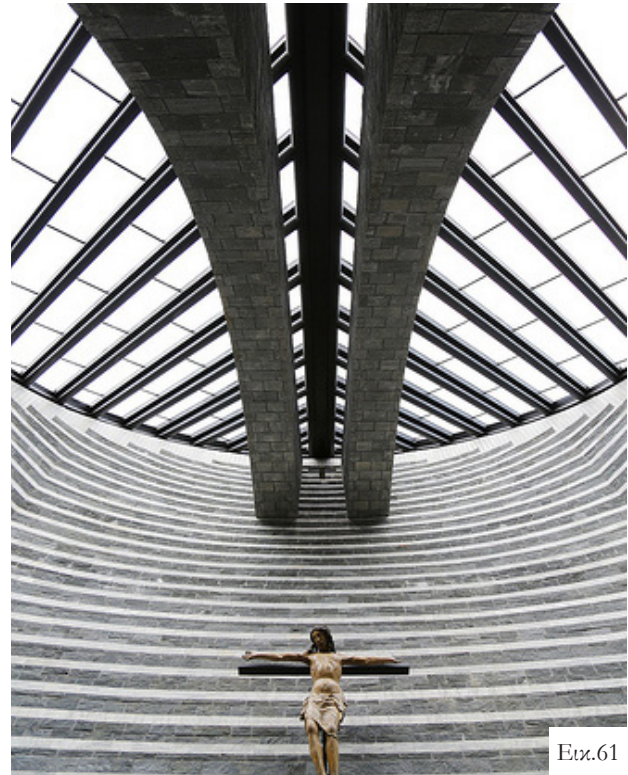
Το χαρακτηριστικό αυτό της αρχιτεκτονικής του Botta, είναι ιδιαίτερα αισθητό στις εκκλησίες που έχει σχεδιάσει. Χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί η εκκλησία του *San Giovanni Battista* (1986-1996), στο Ticino της Ελβετίας. Τοποθετημένη στο άκρο ενός ορεινού χωριού με φόντο την οροσειρά των Άλπεων, χτίστηκε επάνω στα ερείπια μιας εκκλησίας του 17ου αι. που καταστράφηκε από χιονοστιβάδα. Ο αρχιτέκτονας, χρησιμοποίησε την ασυνήθιστη αυτή καταστροφή ως έμπνευση και προτίμησε αντί να ανακατασκευάσει την προϋπάρχουσα να δημιουργήσει στην θέση της παλιάς μια νέα σύγχρονη εκκλησία με κάτοψη σε σχήμα έλλειψης. Η κάπως ασυνήθιστη προσέγγιση του Botta σε αυτό το έργο, προέκυψε ως ο καρπός ενός διαλογισμού για τη σχέση μεταξύ του κτιρίου, ως έκφραση της καθημερινής εργασίας του ανθρώπου και της παρουσίας του στη γη, και της απέραντης δύναμης της φύσης. Το λεπτό παιχνίδι ανάμεσα στην στιβαρότητα του πέτρινου τοίχου και της ελαφρότητας της γυάλινης οροφής είναι σύμφωνα με τον Botta, μια μαρτυρία για την επιβίωση του κτιρίου, το οποίο έχει σχεδιαστεί ως ένα προπύργιο για το χωριό, «αψηφώντας» το βουνό. Ο ορθογώνιος εδώ εσωτερικός ενιαίος χώρος περιγράφεται εξωτερικά από μία έλλειψη, η οποία τελικά καταλήγει κύκλο. Ο κύκλος αυτός αποτελεί τη βάση του σύγχρονου θόλου του Botta, ενός

ελλειπτικού κυλίνδρου με το χαρακτηριστικό τόξο στο εσωτερικό του που ανοίγεται προς τον ουρανό και αφήνει άπλετο το φως να εισέλθει, προκαλώντας το αίσθημα της ανάτασης.



Εικ.59(αριστερά)- 61 | Η εκκλησία στο Ticino, κάτοψη και άποψη του θόλου / Εικ.60(δεξιά) | Η εκκλησία στο Pordenone, κάτοψη

Ενώ στο παραπάνω παράδειγμα κυρίαρχο στοιχείο παραμένει η εκκλησία ως σύμβολο προς τον έξω κόσμο, στην *Parish church of the Blessed Odorico of Pordenone* (1987-1995) που σχεδίασε ένα χρόνο αργότερα, ο εσωτερικός χώρος, η τέλεση του μυστηρίου και της λατρείας αρχίζει να αυτονομείται και να αποκτά συμβολικές διαστάσεις. Η εκκλησία αυτή είναι τοποθετημένη σε αστικό περιβάλλον και μαζί με την περιμετρική στοά που περιβάλλει τον υπαίθριο χώρο της καταλαμβάνει ένα οικοδομικό τετράγωνο. Η στιβαρή κεντρική αίθουσα που εγγράφεται σε ένα τετράγωνο, με το κυκλοτερές της σχήμα προκαλεί το αίσθημα της ενότητας για το οποίο μιλούσε ο Μιχαήλ και παραπέμπει σε αντίστοιχα κτίρια της αρχαιότητας και της παλαιοχριστιανικής περιόδου. Το φως



Εικ.61

εισέρχεται από την απόληψη του κωνικού κύριου όγκου, πιο ελεγχόμενο, αυτή τη φορά. Εξωτερικά το αμοιογενές αυτό σχήμα λειτουργεί ως σημείο αναφοράς της εκκλησίας, ξεχωρίζοντας από την στοά που την πλασιώνει, η οποία θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργεί ως πρόναος, ως ένα φίλτρο μεταξύ εκκλησίας και αστικού ιστού.

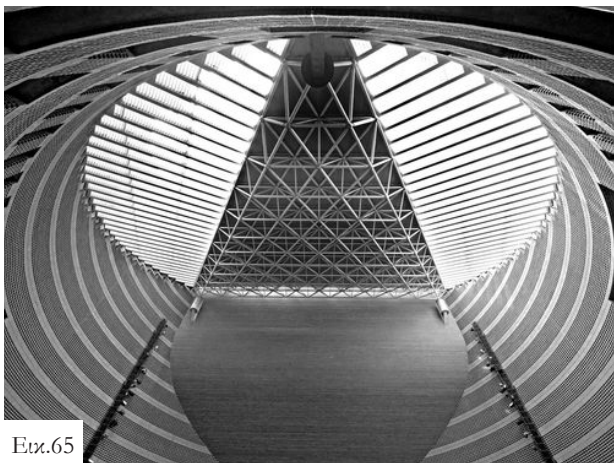


Εικ.62 | Η εκκλησία στο Pordeone / Εικ.63- 64 | Η εκκλησία στο Merate / Εικ.65-67 | Ο Καθεδρικός Ναός της Αναστάσεως στο Evry



Εικ.63

Σε αστικό περιβάλλον βρίσκεται και η εκκλησία *Church of Sartirana di Merate* (1987-1995). Ο βασικός όγκος της αποτελείται εδώ από έναν κύβο, ο οποίος ενσωματώνει πλήρως έναν κύλινδρο. Στην τομή των δύο βασικών αυτών όγκων βρίσκεται ο χώρος συνάθροισης του ναού, στον οποίο το φως εισέρχεται από ψηλά αλλά και πλευρικά, δημιουργώντας ένα «τοιχο φωτός» πίσω από το σημείο που στέκεται η χορωδία. Στην εκκλησία αυτή, ο Botta καταφέρει ένα συνεχή διάλογο μεταξύ του συμβολισμού του χώρου λατρείας και της εκκλησίας ως συμβόλου προς τον έξω κόσμο, η οποία χαρís στην μετωπικότητα του βασικού όγκου-κύβου φέρνει έντονη την ανάμνηση χαρακτηριστικών χειρισμών του αρχιτέκτονα σε άλλα του κτίρια.

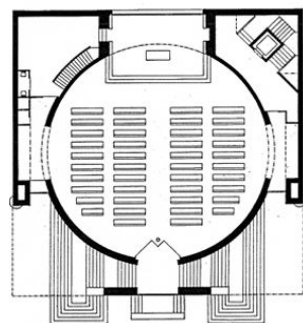


Εικ.65

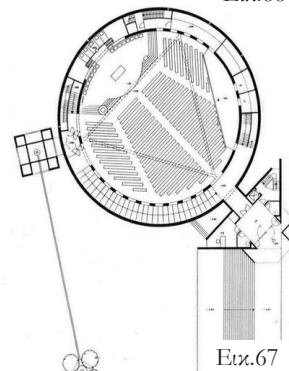
Ο *Καθεδρικός Ναός της Αναστάσεως* (1988-1992) στο Envy, αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς σύγχρονους ναούς, που χτίστηκε στις αρχές του 1990 και ένα από εμβληματικότερα έργα της αρχιτεκτονικής του Mario Botta. Ο ναός αυτός, αποτελεί τμήμα ενός ευρύτερου συνόλου που περιγράφει ένα μεγάλο οικοδομικό τετράγωνο. Ο βασικός όγκος είναι κυλινδρικός, με τη χαρακτηριστική λοξή απότμηση που συναντήσαμε και στο San Giovanni Batista. Η δημιουργία του εσωτερικού του ναού προκύπτει από την πλήρη ενσωμάτωση δύο κυλίνδρων, δημιουργώντας έναν εσωτερικό και έναν εξωτερικό φλοιό. Η κυκλική κάτοψη επιλέχθηκε για ακόμη μία φορά, από τον Botta, ως η γεωμετρική μορφή που υποδηλώνει



Εικ.66



Εικ.64



Εικ.67

τη συγκέντρωση ανθρώπων στον ίδιο χώρο και, κατ' επέκταση, την έννοια της συνύπαρξης. Στον εσωτερικό χώρο κυριαρχεί ο άπλετος φυσικός φωτισμός, που εισέρχεται από τη γυάλινη οροφή και διεισδύει στον κύριο χώρο του ναού, προκαλώντας ένα μεταβαλλόμενο σύστημα φωτοστιάσεων. Όπως ο ίδιος ο αρχιτεκτόντας αναφέρει, «Σκεφτόμουν πως, αν ήθελα να σχεδιάσω τον «Οίκο του Κυρίου», στην πραγματικότητα έπρεπε να σχεδιάσω ένα φιλόξενο «Σπίτι για τον άνθρωπο»... Ένα συλλογικό

χώρο, όπου η ιστορία και η μνήμη κατοικούν. Ναι, πιστεύω πως ο Καθεδρικός Ναός είναι μια αναγκαιότητα για τον άνθρωπο: είναι ο χώρος που του προσφέρει στιγμές σιωπής, προβληματισμού και προσευχής...». Η συγκεκριμένη εκκλησία ξεχωρίζει και για ένα προσωπικό σχόλιο του αρχιτέκτονα επί του δημιουργήματός του. Πιο συγκεκριμένα, ο Botta επέλεξε να διαμορφώσει μια ελλειψοειδή φυτεμένη οροφή στο κεντρικό κυλινδρικό τμήμα, ένα ιδεατό «στέμμα» στην οροφή του κτιρίου, τοποθετώντας 24 φλαμουριές σε κυκλική διάταξη. «Τα δέντρα ανεμίζουν σαν τα μαλλιά στην ανθρώπινη κεφαλή», διατυπώνει ο ίδιος αναφερόμενος στην επιλογή του αυτή. Χρησιμοποιώντας λοιπόν το ίδιο το φυσικό στοιχείο, θέλησε να συνθέσει ένα μνημείο για το σύγχρονο άνθρωπο, ένα σύμβολο ζωής.



Εικ.68 | Η εκκλησία στο Ticino

Σε γενικές γραμμές, οι εκκλησίες του Botta, ίσως ξαφνιάζουν στην αρχή, ωστόσο ξεχωρίζουν για την έντονη θρησκευτικότητα και τα συναισθήματα που προκαλούν στη ψυχή. Ο ίδιος σχεδιάζει, στοχάζεται και απαντάει στα φιλοσοφικά και πνευματικά του ερωτήματα μέσω της γεωμετρίας και κυρίως μέσω της χρήσης πλατωνικών στερεών. Κυλινδρικοί και ελλειπτικοί όγκοι συναντούν εύστοχα ορθογώνιες κατόψεις, λοξές επιφάνειες εξέχουν ορθογώνιων βάσεων, τόξα κάθε κατεύθυνσης διεισδύουν επιθετικά αλλά αρμονικά σε ποικίλους γεωμετρικούς όγκους, στέγες σαν να πετούν καλύπτουν συμπαγείς τοιχοποιίες και κιονοστοιχίες. Για να αποδείξει μάλιστα τη σημασία για την αρχιτεκτονική, χρησιμοποιεί συχνά ως παράδειγμα το Πάνθεον. Πιο συγκεκριμένα, είχε αναφέρει σε ομιλία του ότι «βρισκόμενος κάποιος στο Πάνθεον της Ρώμης, αυτού του κατεξοχήν γεωμετρικού κτιρίου, και κοιτώντας μια οπτική του, αντιλαμβάνεται άμεσα το σύνολο της οντότητάς του, ότι πρόκειται δηλαδή για κυκλικής κάτοψης χώρο». Ωστόσο, το ιδανικό κτίσμα για αυτόν, είναι το περιστύλιο του Μπραμάντε στο μοναστήρι του S.Pietro in Montorio στη Ρώμη, μια άψογη αρμονία σε συμπαγή πέτρα και μάρμαρο και ένα τέλειο παιχνίδι με το φως.

Το φως, είναι το δεύτερο στοιχείο που παίζει καθοριστικό ρόλο στην αρχιτεκτονική του Botta,

και κυρίως στην θρησκευτική. Είναι η γενεσιουργός αιτία του χώρου, δώρο θεού. «Ο Θεός το σχεδίασε αυτό, όχι εγώ», συνηθίζει να λέει. Είναι για τον αρχιτέκτονα, το ορατό σημάδι της σχέσης μεταξύ του έργου του και των κοσμικών αξιών που το περιβάλλουν. Οι ενδιαφέρουσες τομές των γεωμετρικών σχημάτων του, προσφέρουν μελετημένα παιχνίδια του φωτός με την σκιά, τα οποία εναλλάσσονται διαρκώς στα έργα του. Σύμφωνα με τον ίδιο, «το πέραςμα από το φως στο σκοτάδι και αντίστροφα, εξάπτει την φαντασία». Μάλιστα, για τον ίδιο μια πηγή φωτός μπορεί να αναδειξεί ένα άλλο σημείο της κάτοψης ως κέντρο, πέρα από το γεωμετρικό. Για τον λόγο αυτό, η τελετή της θείας λειτουργίας, για παράδειγμα, δεν θα πρέπει να είναι κάτι το σταθερό αλλά να χρησιμοποιεί τον χώρο, όπως κάθε φορά μεταλλάσσεται ανάλογα με τον φυσικό φωτισμό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι «θόλοι» του Botta, καθώς είναι ο ίδιος ο ουρανός και όχι η απομίμησή του όπως γινόταν στις βυζαντινές εκκλησίες και αυτές του δυτικού κόσμου. Κυκλικές ή ελλειπτικές διαφώτιστες οροφές και κατάλληλα γεωμετρικά τεχνάσματα που επιτρέπουν να μπλέκονται αριστοτεχνικά κύκλοι με τετράγωνα και τρίγωνα σ'όλες τις διαστάσεις, αφήνουν να διεισδύσει ο ήλιος με τέτοιο τρόπο που προσδίδει στο εσωτερικό μια μυστικιστική διάθεση.

Τα σχήματα αποκτούν έναν έντονα συμβολικό χαρακτήρα, που ο Botta αγαπά ιδιαίτερα



Εικ.69 | Εκκλησία στο Τορίνο

Συνοψίζοντας, ο συμβολισμός και η επιστροφή στην αρχέτυπη αρχιτεκτονική είναι καθοριστικά στοιχεία για την αρχιτεκτονική του. Η εκκλησία αποτελεί για αυτόν, εκτός από οικία του θεού και «το σύμβολο της κατάστασης των ανθρώπων», όπως διατυπώνει ο ίδιος. «Είναι το κορυφαίο κτίριο για την αρχιτεκτονική. Όταν μπαίνεις στην εκκλησία, συμμετέχεις ήδη σε αυτό που έχει αποκαλυφθεί και σε αυτό που θα αποκαλυφθεί. Είναι ο χώρος που μετατρέπει τον πιστό σε πρωταγωνιστή, απευθύνεται σε αυτόν αλλά και στην ευρύτερη κοινότητα, είναι ένα αστικό ορόσημο». Ένας όγκος με ξεκάθαρη πρωταρχική γεωμετρία, ισχυρά αγκυροβολημένος στη γη. Ένας όγκος συμπαγής, που περιβάλλει το ιδιαίτερα σημαντικό κενό που ορίζει τον εσωτερικό χώρο και που διασπάται μόνο σημειακά από το φυσικό φως. Ο αρχετυπικός αυτός ενιαίος εσωτερικός χώρος συνάθροισης και λατρείας, ενσωματώνει την κύρια χρήση της εκκλησίας και φέρνει σε επαφή τον άνθρωπο με το συναίσθημα του θεού. Η αυτονόμηση του εσωτερικού αυτού κενού, που και φαίνεται σαν να προκύπτει από εικασική τμήματος του συμπαγούς πρωταρχικού όγκου, μεταλλάσσεται από τη μία εκκλησία στην άλλη και αποτελεί βασικό συνθετικό άξονα για τον Botta. Όπως και το αίσθημα της ανάτασης, της αναζήτησης του θεού, που γίνεται κυρίαρχος

συνθετικός κανόνας στις εκκλησίες του. Αυτό το τόσο χαρακτηριστικό στοιχείο της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής, μετασχηματίζεται από τον Botta σε μια συνθετική κίνηση «μονοκονδυλιά» που εμπεριέχει τη δύναμη της κίνησης προς το άπειρο και επίσης συμπυκνώνει μια άλλη διάσταση, αυτή του φυσικού φωτός.



Εικ.70 | Εκκλησία στο Seriote

Συμπεράσματα

Η έννοια της ψυχής από πολύ νωρίς, σχετίστηκε με την φύση, το θείο, τη ζωή και το θάνατο. Κατά τη νεολιθική εποχή, αποδόθηκε μέσα από μορφές του περιβάλλοντος, και κυρίως μέσω αυτών που μας αναγκάζουν να μετακινήθουμε προς το κέντρο τους. Το δακτυλίδι του ορίζοντος ή ο ουράνιος θόλος, ήταν τα πρότυπα και η καταλληλότερη μορφή για την απόδοσή του, ο κύκλος. Ωστόσο, εκτός από τις γεωμετρικές αυτές μορφές η ψυχή εκφράστηκε και μέσω του φωτός, το οποίο αποτελούσε το κύριο μέσο, με το οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβανόταν το περιβάλλον του και εξέφραζε, παράλληλα, τις μεταφυσικές του ανησυχίες. Κάπως έτσι, η αρχιτεκτονική ήδη από τα προϊστορικά χρόνια, έδωσε στο φως, τη κινητήρια δύναμη στη σύνθεση των θρησκευτικών χώρων ανά τους αιώνες, μια αλληγορική σημασία άμεσα συνυφασμένη με την έννοια του θείου και της ψυχής.

Κατά την κλασική αρχαιότητα, οι απόπειρες ερμηνείας της αιώνιας αυτής έννοιας επικεντρώθηκαν και επηρεάστηκαν άμεσα από τις φιλοσοφικές και κοσμολογικές αντιλήψεις. Η αναλογία μικρόκοσμου-μακρόκοσμου, ανθρώπου-σύμπαντος προσεγγίστηκε από τους πυθαγόρειους, ωστόσο η τομή επήλθε λίγο αργότερα με τον Πλάτωνικό Τίμαιο. Στο έργο αυτό, ο Πλάτων, εμφανώς επηρεασμένος από την Πυθαγόρεια κοσμοθεωρία, εισήγαγε την

έννοια της κοσμικής ψυχής, η οποία στα τελευταία έργα κλήθηκε να παίζει τον διαμεσολαβητικό ρόλο μεταξύ Ιδεών και αισθητών. Έτσι, η αρμονία του ουρανού και των κινήσεών του, οι τέλει αναλογίες του σύμπαντος, η εντύπωση του όλου και η υπεροχή της κυκλικότητας, αποτέλεσαν και αυτή την περίοδο, τα βασικά πρότυπα μορφοποίησης της ψυχής. Ο κόσμος συνιστούσε πλέον, το απόλυτο πρότυπο μορφοποίησης της ψυχής και το υπέρτατο παράδειγμα της μαθηματικής τάξης του ωραίου. Το μέτρο, η καταλληλότητα και οι ορθές αναλογίες, τα συστατικά μέρη της ψυχής κατά τον Πλάτωνα, αποτελούν και τα συστατικά μέρη του ωραίου. Έτσι την περίοδο αυτή, η Κοσμική ψυχή, το ισοδύναμο του Δημιουργού ή θεού για κάποιους, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι βρήκε την αρχιτεκτονική της έκφραση κυρίως μέσα από οικοδομήματα με συμμετρική ανάπτυξη, έντονο αίσθημα ρυθμού και παράλληλα εναρμονισμένα ως προς το όλο. Τα περίκεντρα αυτά κτίσματα, εξακολουθούσαν με την μορφή τους να υποβάλλουν εικόνες γνωστές από την φύση, ενώ το εσωτερικό τους χαρακτηριζόταν από ένα έντονο αίσθημα συγκεντρώσεως και ηρεμίας.

Η πρώτη αμφισβήτηση της κλασικής θεώρησης της ψυχής εντοπίζεται κατά την ύστερη αρχαιότητα, στον Πλωτίνο, με τον οποίο ξεκίνησε μια νέα αισθητική αρχή, εν μέρει αντίθετη στο

κοσμοκεντρικό χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης. Περισσότερο ανθρωποκεντρική και κυρίως μεταφυσική, η νέα αυτή αισθητική αρχή επεδίωκε να προκαλέσει την ανάταση της ψυχής και την ένωση με το θείο, μέσω μια εσωτερικής εμπειρίας. Έτσι, ο άνθρωπος άρχισε σταδιακά στρέφεται προς τα έσω, προς την ψυχή και την απειρότητά της. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Μιχελή, αν ο Πλωτίνος είναι ο προάγγελος του Μεσαίωνα, είναι και ο τελευταίος των Ελλήνων. Στο παράξενο αυτό μίγμα μυστικοθηρίας και ωραιοκρατίας βρίσκεται και το ιδιάζον της αισθητικής του, η οποία όσο και αν κάνει ασυναίσθητα τη στροφή προς το Υψηλό, μένει ακόμα ποτισμένη από το Ωραίο.

Ο συνεχής αυτός διάλογος μεταξύ του θεοκεντρικού πνεύματος της νέας θρησκείας και του ορθολογικού, ανθρωποκεντρικού πνεύματος της ελληνικής φιλοσοφίας χαρακτηρίζει και την αρχιτεκτονική της περιόδου, η οποία παρέλαβε μοτίβα της κλασικής αρχαιότητας όπως η παραστατικότητα, το μέτρο, η απλότητα στην έκφραση και ο συγκρατημένος δυναμισμός, και τα μετέτρεψε σε χριστιανικά σύμβολα. Η στροφή από τη μορφή στο περιεχόμενο που πραγματοποιήθηκε στη χριστιανική ψυχή, παρατηρήθηκε συνεπώς και στην αρχιτεκτονική. Ο ναός από εξώστρεφος έγινε εσωστρεφος. Έγινε εκκλησία στην οποία μπαίνουν

οι πιστοί να παρακολουθήσουν τη λειτουργία. Εκεί ο χώρος πρέπει να τους υποβάλλει το αίσθημα του απείρου, του υπερβατικού που τείνει να ανυψώσει τη ψυχή προς το θείο και αυτό στους βυζαντινούς ναούς επιτεύχθηκε κυρίως μέσα από το χειρισμό του βάθους, του ύψους και του φωτός, το οποίο χρησιμοποιούνταν ως μέσο δημιουργίας υποβλητικών συνθηκών, που ενίσχυαν την αντίληψη της «εσωτερικότητας» και του αίσθηματος της θρησκευτικής μέθεξης.

Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, εμφανίστηκε ένας ακόμη ρυθμός που προκάλεσε μέσα από τα έργα του, την ανάταση της ψυχής. Ο λόγος για τον γοτθικό ρυθμό, που γεννήθηκε την δεκαετία του 1130 στο Παρίσι, μια περίοδο με έντονο θρησκευτικό συναίσθημα. Το συναίσθημα αυτό εκφράστηκε κυρίως μέσα από την σχολαστική φιλοσοφία, η οποία σε συνδυασμό με τον Αριστοτέλη, αποτέλεσαν τις βάσεις της θεολογίας του δυτικού κόσμου. Σ'αντίθεση με το Βυζάντιο που όπως είδαμε, παρέμεινε εν μέρει συνδεδεμένο με το ελληνικό πνεύμα, η Δύση χρησιμοποίησε τελείως διαφορετικές αρχές και εκφραστικά μέσα για να επιτύχει την ανάταση και την απειρότητα της ψυχής. Αρχικά, χάρις στην αφηγηματική της διάθεση, προτίμησε τη βασιλική, όπου υπάρχει αρχή και τέλος, και όχι τα περίκεντρα κτίρια όπου το βλέμμα

περιφέρεται αδιάλειπτα και είχαν επικρατήσει στο Βυζάντιο και σε προγενέστερες περιόδους. Επίσης, σύμφωνα με τον Brehier, η Δύση έθεσε τον τόνο στον υποκειμενισμό, δηλαδή στις ατομικές σχέσεις του ανθρώπου με τον Θεό. Ο γοτθικός ναός με την υπερβολή του ύψους και τις εξπρεσιονιστικές αναλογίες του κατορθώνει, με το απόκοσμο πνεύμα του, να συνθλίψει τον θεατή. Ο βυζαντινός από την άλλη μεριά, έχει συγκρατημένη έξαρση και αρμονικές αναλογίες, ενώ με το φως που πλημμυρίζει τον τρούλλο του, το σύμβολο του ουρανού, φέρνει σε επαφή τους θεατές με τον Θεό. Το κατορθωμά του είναι πνευματικό, δεν μηδενίζει τον θεατή αλλά τον αποθεώνει. Ωστόσο πέρα από τις διαφορές τους, τόσο η βυζαντινή όσο και η γοτθική τέχνη, προσέγγισε την έννοια της ψυχής, μέσα από το αίσθημα του Υψηλού, στο οποίο μάλιστα, εμπίπτει όλη η χριστιανική τέχνη, κατά τον Hegel.

Η Αναγέννηση διαδέχθηκε τον Μεσαίωνα αλλά διαχώρισε την θέση της από το άμεσο παρελθόν και στράφηκε προς την αρχαιότητα, υιοθετώντας και εφαρμόζοντας την περίφημη θεωρία των αρμονικών αναλογιών. Η ιδέα της κοσμικής αρμονίας, που συναντήσαμε στον Πυθαγόρα και τον Πλάτωνα, αναβίωσε στην φιλοσοφία με τον Νεοπλατωνισμό του Nicola Cusano, και στην αρχιτεκτονική με τους ιταλούς θεωρητικούς και κυρίως τον Alberti. Η

αρχιτεκτονική, όφειλε την περίοδο αυτή να μιμείται την κρυφή αρμονία που συνέχει το έργο του θεού, το κοσμικό σύμπαν, ενώ παράλληλα ο κύκλος εξακολουθούσε να θεωρείται ως το τελειότερο σχήμα στο οποίο αρέσκεται η ίδια η φύση, δηλαδή ο Θεός. Η αντίληψη περι Ωραίου που επικρατούσε καθ'όλη την περίοδο της Αρχαιότητας και είχε ατονήσει τον Μεσαίωνα, επανήλθε, για αυτό και η τέχνη της εποχής αυτή είναι μια επιστροφή στον κλασικισμό. Σε γενικές γραμμές, η Αναγέννηση δεν ήταν παρά ένα μίγμα παγανισμού και χριστιανισμού, κάτι που αντικατοπτρίστηκε στη διαμάχη μορφής και περιεχομένου, στατικότητας και δυναμισμού και στο γεγονός ότι η απόσταση μεταξύ έργου και θεατού άρχισε να μικραίνει. Ωστόσο, για πρώτη φορά την περίοδο αυτή όπως επισημαίνει ο Ξηροπαίδης, η αρχιτεκτονική άρχισε να εστιάζει το ενδιαφέρον της στο αντικείμενο των ερευνών της, στο κτίριο και στο ερώτημα για την μορφή που τούτο θα έπρεπε να λάβει. Το ερώτημα για το είναι μας, για τον τόπο μας μέσα στον κόσμο, από το οποίο αντλούσε την έμπνευσή της η αρχιτεκτονική από την λίθινη εποχή μέχρι τις πυραμίδες και τους γοτθικούς καθεδρικούς ναούς, υποτάσσεται στο υποτιθέμενο πρωταρχικό ερώτημα για το κτήριο, την μορφή του και τις ιδιότητές του.

Σε όλο τον Ευρωπαϊκό χώρο και μέχρι τον 18ο

αιώνα είχε διαμορφωθεί η γλώσσα ενός διεθνούς Νεοκλασικισμού. Τυπικό θεωρητικό υπόβαθρο του κινήματος αυτού, εξακολούθησε να είναι η αυθεντία των αρχαίων Ελλήνων και η μίμηση της φύσης, η οποία αντιμετωπιζόταν μέχρι τα μέσα του αιώνα, ως το μόνο δεδομένο από το οποίο πρέπει κανείς να ξεκινήσει για να οικοδομήσει έγκυρες θεωρίες για τις φυσικές επιστήμες, τη φιλοσοφία ή την ομορφιά. Ωστόσο, όπως διαφάνηκε στον Piranesi και τον Winckelmann, η θεώρηση της αρχαιότητας επιφορτίστηκε κυρίως με ιστορικούς συνειρμούς, για αυτό και ο Νεοκλασικισμός τις περισσότερες φορές επιδόθηκε σε μία πιστή αναπαραγωγή και μίμηση του ιστορικού προτύπου. Οι κλασικοί ρυθμοί είχαν πια χάσει τη σημασία που είχαν ως πρότυπες αναπαραστάσεις της κοσμικής αρμονίας και αντιμετωπιζόνταν ήδη ως κωδικοποιημένες εκφράσεις μιας συμβατικής αλλά καθιερωμένης και εκλεπτυσμένης γλώσσας, ιδιαίτερα χρηστικής και με μεγάλη επικοινωνιακή εμβέλεια. Μόλις από τα μέσα του αιώνα, οι αρχιτέκτονες άρχισαν να ξεφεύγουν από την στείρα αυτή μίμηση και να χρησιμοποιούν την φύση και την αρχαιότητα για να αναδείξουν το μήνυμα της σύνθεσής τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Etienne Louis Boullée, ο οποίος εισήγαγε τη συμβολική διάσταση του κτιρίου στην οντότητα της πόλης. Και αυτός

ωστόσο, επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την Πλατωνική θεωρία. Πεπεισμένος για την δύναμη που είχαν τα στοιχειώδη γεωμετρικά σχήματα (ο κύβος, ο κύλινδρος, η πυραμίδα και ιδίως η σφαίρα) να μιλούν στην ψυχή, δημιούργησε έργα στα οποία θριαμβεύουν οι καθαρές μορφές, όπως η σφαίρα που ήταν και για τον Boullée το πιο τέλειο, το ωραιότερο σχήμα, η ιδέα-εποπτεία-εικόνα της τελειότητας.

Προς τα τέλη του 18ου αιώνα, άρχισε να εξαπλώνεται σταδιακά η ιδέα ότι το Ωραίο γεννιέται όχι από την ισορροπημένη αναλογία, αλλά από ένα είδος ανήσυχης έντασης που βρίσκεται πέρα από τους μαθηματικούς κανόνες που κυβερνούν τον φυσικό κόσμο. Η λιγότερο γεωμετρική και τακτοποιημένη οπτική του κόσμου, θα μπορούσε να θεωρηθεί αιτία της μετάλλαξης αυτής. «Το μοντέλο του πτολεμαϊκού σύμπαντος βασισμένο στην τελειότητα του κύκλου, φαινόταν να ενσαρκώνει τα κλασικά ιδεώδη της αναλογίας. Ακόμα και ο κόσμος του Γαλιλαίου, παρότι μετατοπίζει τη γη από το κέντρο του σύμπαντος και την κάνει να στρέφεται γύρω από τον ήλιο, δεν διατάρασσε αυτή την αρχαιότατη ιδέα της σφαιρικής τελειότητας. Με το πλανητικό μοντέλο του Κέπλερ, όμως, στο οποίο η γη επιτελεί την περιστροφή της κατά μήκος μια ελλειπτικής τροχιάς στην οποία ο ήλιος είναι μια από τις εστίες, η εικόνα αυτής της σφαιρικής τελειότητας παύει

να πείθει. Δεν είναι γιατί το κεπλεριανό μοντέλο δεν υπακούει σε μαθηματικούς νόμους, αλλά γιατί οπτικά δεν θυμίζει πια την «πυθαγόρεια» τελειότητα ενός συστήματος με ομόκεντρες σφαίρες. Αν άλλωστε αναλογιστούμε ότι ήδη από το τέλος του 16ου αιώνα, ο Τζορντάνο Μπρούνο είχε αρχίσει να υποδεικνύει την ιδέα ενός άπειρου κόσμου και μιας πολλαπλότητας κόσμων, είναι προφανές ότι η ίδια η ιδέα της κοσμικής αρμονίας έπρεπε να πάρει έναν άλλο δρόμο.

Όπως και η έννοια της ψυχής, που άρχισε και πάλι να εκφράζεται μέσα από την αισθητική του Υψηλού, η οποία καθιερώθηκε τον 18ο αιώνα με τον Burke. Το 1646 ο Henry More είχε ταυτίσει το Θεό με την απειρότητα του διαστήματος και λίγο αργότερα, ο Diderot διατύπωσε πως «οτιδήποτε διεγείρει την ψυχή, οτιδήποτε εκλύει ένα αίσθημα τρόμου και δέους οδηγεί στο Ύψιστο». Το άπειρο βάθος της ψυχής, η έξαρση του ερωτικού αισθήματος και η στροφή προς τη φύση είναι στοιχεία που εντοπίσαμε και στον Rousseau, και που οδήγησαν τον ρομαντισμό στη νέα αυτή αισθητική αντίληψη. Στην αισθητική της γραφικής ομορφιάς ο Ruskin, αρνήθηκε τα αυστηρώς γεωμετρικά σχήματα και φώτισε την δυνατότητα εκτίμησης όχι μόνο της μεσαιωνικής αλλά κάθε αντικλασικής τέχνης. Μιας αντίληψης που ερχόταν σε ρήξη με την αισθητική

του αρχαίου κάλλους των νεοκλασικών του Winckelmann και που προέβαλε την ομορφιά ως «αντανάκλαση του θείου», ως «εποπτική αντίληψη του ανθρώπου περί τελειότητας στο θεό», όπως διατύπωνε ο Schelling. Με τους Schelling και Fichte το έργο τέχνης καθίσταται έκφραση του θείου, όπως και στον Πλωτίνο. Έτσι, με την ιδεαλιστική γερμανική φιλοσοφία και την «γοθική αναβίωση» στην αρχιτεκτονική, σημειώθηκε η απόλυτη στροφή από τον ανθρωποκεντρισμό στον θεοκεντρισμό που είχαμε εντοπίσει και στη νεοπλατωνική φιλοσοφία και η ταύτιση της ψυχής με το Υψηλό.

Υπό το πρίσμα μιας προσπάθειας εύρεσης ενός κοινού τύπου μεταξύ Πλατωνικής και Νεοπλατωνικής θεωρίας, μεταξύ Ωραίου και Υψηλού, προσεγγίστηκαν και παρουσιάστηκαν ορισμένα θρησκευτικά έργα του Mario Botta. Οι εκκλησίες του ίσως ξαφνιάζουν στην αρχή, ωστόσο ξεχωρίζουν για την έντονη θρησκευτικότητα και τα έντονα συναισθημάτων που προκαλούν στη ψυχή. Ο αρχιτέκτονας αυτός σχεδιάζει, στοχάζεται και απαντάει στα φιλοσοφικά και πνευματικά του ερωτήματα μέσω της γεωμετρίας και του φωτός, που γι αυτόν είναι η γενεσιουργός αιτία του χώρου. Για τον Botta, ο θρησκευτικός αυτός κτιριακός τύπος πρέπει είναι ένας όγκος συμπαγής, που περιβάλλει το ιδιαίτερα σημαντικό κενό που

ορίζει τον εσωτερικό χώρο και που διασπάται μόνο σημειακά από το φυσικό φως. Ο αρχετυπικός αυτός ενιαίος εσωτερικός χώρος συνάθροισης και λατρείας, ενσωματώνει την κύρια χρήση της εκκλησίας και φέρνει σε επαφή τον άνθρωπο με το συναίσθημα του θείου. Παράλληλα με το αίσθημα της ανάτασης, της αναζήτησης του θείου, γίνεται κυρίαρχος συνθετικός κανόνας στις εκκλησίες του και μετασχηματίζεται από τον Botta σε μια συνθετική κίνηση «μονοκονδυλιά» που εμπεριέχει τη δύναμη της κίνησης προς το άπειρο και αυτή του φυσικού φωτός. Με λίγα λόγια, παρατηρούμε ότι στα έργα αυτά συνυπάρχουν και συνδιαλέγονται στοιχεία και εκφραστικά μέσα του παρελθόντος, που τις περισσότερες φορές λειτουργούσαν μεμονωμένα ή και αντιφατικά μεταξύ τους. Ο Botta ενσωματώνει στις εκκλησίες του στοιχεία και από τις δύο φιλοσοφικές θεωρίες περι ψυχής και χρησιμοποιεί για αυτό, βασικά γνωρίσματα τόσο του Ωραίου όσο και του Υψηλού. «Η ιστορία αποτελεί το υλικό της αρχιτεκτονικής» για τον Rossi, ενώ το ίδιο συνιστά «η πολυπλοκότητα και η αντίφαση» για τον Venturi. Για τον Botta, η αρχιτεκτονική είναι και τα δύο.

I. Βιβλιογραφία

_Πλάτων, Τιμαιος, μετάφραση Βασίλης Κάλφας, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2014

_Πλάτων, Φαίδων (ή περι ψυχής), εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 2003

_Πλωτίνος, Εννεάδες, εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 2001

_Pierre Hadot, Πλωτίνος ή η απλότητα του βλέμματος, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2007

_Pierre Hadot, «Physique et poesie dans le Timee de Platon», Revue de Theologie et de Philosophie 115, 1983

_Immanuel Kant, Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου, μετ. Χάρης Τασάκος, εκδόσεις Printa, Αθήνα 2001

_Μιχελής Π.Α., Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, εκδόσεις ιδρύματος Μιχελή, Αθήνα 1973

_Μιχελής Π.Α., Αισθητικά Θεωρήματα, εκδόσεις ιδρύματος Μιχελή, Αθήνα 1979

_Μιχελής Π., Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης, εκδόσεις ιδρύματος Μιχελή, Αθήνα 2006

_Μιχελής Π., Η Αγία-Σοφία, εκδόσεις ιδρύματος Μιχελή, Αθήνα 2006

_Ουμπέρτο Έκο, Ιστορία της Ομορφιάς, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004

_Σάββας Κονταράτος, Δοκίμια Αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Libro, Αθήνα 2009

_Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999

_David Watkin, Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009

_Gaston Bachelard, Η ποιητική του χώρου, εκδόσεις Χατζηγιαννολή, Αθήνα 2014

_Kenneth Frampton, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2009

_Edmund Burke, Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and the Beautiful, 1756

_Aldo Rossi, Η αρχιτεκτονική της πόλης, University Studio Press, 1991

_Robert Venturi, Η Πολυπλοκότητα και η Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική, The Museum of Modern Art, 1977

_Cappellato Gabriele, Mario Botta /Light and Gravy·

Architecture 1993-2000, Prestel, Munich 2004

_ΓιώργοςΠερράκης / ΝίκοςΣκουτέλης, Αναπαραστάσεις του υπερβατικού, εκδόσεις Καπόν, Αθήνα 2015, σελιδ.20

_David Irwin, Winckelmann writings on art, Phaidon Press, London 1972

_Σεβαστάκης Νικόλας, Η ψυχή και τα είδωλα, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 1997

_ Λεκατσάς Παναγής, Η Ψυχή / η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου, Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα

_ Bertrand Russell, μετάφραση ΑΙΜ.ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ, εκδόσεις Ι.Δ.Αρσενίδης & ΣΙΑ, Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας και η συνάρτηση της με τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της εποχής μας

_Κορνήλιος Καστοριάδης, Η ελληνική ιδιαιτερότητα Από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2007

_Αριστοτέλης, Περὶ ψυχῆς, εκδόσεις Ζητρος, Αθήνα 2003

Άρθρα

_Γεώργιος Ξηροπαίδης, Χαιντεγκερ και αρχιτεκτονική

_Ελένη Τάτλα, Ηθική και Αρχιτεκτονική: Αξιολόγηση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής πρακτικής υπό το πρίσμα της οντολογικής ερμηνευτικής του Hans-Georg Gadamer

_ I. Sakellariδου, «From the Underlying Formal Structure to the Meaning», VI Παγκόσμιο Συνέδριο IASS, Γκουανταλαχάρα, Μεξικό

_Παρμενίδης, « Περὶ φύσεως», στο «Τὰ κείμενα/Οὐ Πρόδρομοι», Περιοδικό Δευκαλίων, 33/34, Αθήνα, 1981

Εργασίες

Ματίνα Γαλάτη, “Η χωρική γεωγραφία του θανάτου. Το ζήτημα του ορίου. Η εξέλιξη του ευρωπαϊκού κοιμητηρίου μέσα από την τομή του αστικού τοπίου του Διαφωτισμού”

Νικόλαος Ίων Τερζόγλου, Εννοιολογικές Δομές της Αρχιτεκτονικής Σκέψης,

II. Πηγές εικόνων

_Εικ.1

<http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/stonehenge-temple-near-site-shows-evidence-of-a-religious-revolution-when-britons-switched-from-10488928.html>

_Εικ.2

Προσωπικό αρχείο

_Εικ.3

<http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/stonehenge-temple-near-site-shows-evidence-of-a-religious-revolution-when-britons-switched-from-10488928.html>

_Εικ.4

Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της Ομορφιάς*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελιδ.84

_Εικ.5

Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της Ομορφιάς*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελιδ.83

_Εικ.6-7

Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της Ομορφιάς*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελιδ.96-97

_Εικ.8

<https://culturenow.wordpress.com>

_Εικ.9

http://odysseus.culture.gr/h/3/gh3562.jsp?obj_id=14321&mm_id=10031

_Εικ.10

<https://gr.pinterest.com/zappapa/piranesi/>

_Εικ.11

Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της*

Αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999, τόμος Α, σελιδ.448

_Εικ.12

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009, σελιδ.72

_Εικ.13

http://media.lanec.edu/users/plunkettm/Moodle/t2t/lectures/Lecture-03_Roman.html

_Εικ.14

Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999, τόμος Β, σελιδ.52

_Εικ.15

<http://www.antoniothiery.it/S-STEFANO.htm>

_Εικ.16

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009, σελιδ.90

_Εικ.17

Προσωπικό αρχείο

_Εικ.18-19

http://www.staff.science.uu.nl/~gent0113/cellarius/cellarius_plates.htm

_Εικ.20

<http://blistar.net/photos/photo39732.html>

_Εικ.21-22

Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της Ομορφιάς*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελιδ.50

_Εικ.23

<http://architecturetraveljournal.blogspot.gr/2008/02/santa-maria-degli-angeli.html>

_Εικ.24

https://it.wikipedia.org/wiki/Filippo_Brunelleschi

_Εικ.25

<http://www.archidiap.com/opera/tempiet-to-di-san-pietro-in-montorio/>

_Εικ.26

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 2009, σελιδ.226

_Εικ.27

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 2009, σελιδ.220

_Εικ.28

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 2009, σελιδ.366

_Εικ.29

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 2009, σελιδ.374

_Εικ.30

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 2009, σελιδ.396

_Εικ.31-34

[http://www.archdaily.com/544946/ad-classics-ceno-](http://www.archdaily.com/544946/ad-classics-ceno-taph-for-newton-etienne-louis-boullee)

[taph-for-newton-etienne-louis-boullee](http://www.archdaily.com/544946/ad-classics-ceno-taph-for-newton-etienne-louis-boullee)

_Εικ.35

Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της Ομορφιάς*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελιδ.266

_Εικ.36

<http://spanishspeaker.tumblr.com/>

_Εικ.37

<https://gr.pinterest.com/foxnewsdelmonte/egipto/>

_Εικ.38

<https://martinfcd.wordpress.com/tag/pattern/>

_Εικ.39

Γιώργος Περγράκης/Νίκος Σκουτέλης, *Αναπαραστάσεις του υπερβατικού*, εκδόσεις Καπόν, Αθήνα 2015, σελιδ.20

_Εικ.40

http://www.goodreads.com/book/show/26252.The_Enneads

_Εικ.41

Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της Ομορφιάς*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελιδ.115

_Εικ.42

Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα 1999, τόμος Β, σελιδ.124

_Εικ.43

<https://au.pinterest.com/explore/sainte-sophie-istanbul/>

_Εικ.44-46

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie_\(Constantinople\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sainte-Sophie_(Constantinople))

_Εικ.47-49

<http://kelliteacher.weebly.com/pirhoomegatauomicronbetaupsilonzetaalphanutauiotanueta-tauepsilonchinueta-6omicronsigmaf-8omicronsigmaf-alphaiota.html>

_Εικ.50

<https://www.britannica.com/topic/Chartres-Cathedral>

_Εικ.51

David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009, σελ.156*

_Εικ.52

<http://www.thecultureconcept.com/walking-a-labyrinth-chartres-cathedral-to-centennial-park>

_Εικ.53-54

<http://www.archdaily.com/438992/ad-classics-la-sagrada-familia-antoni-gaudi>

_Εικ.55-56

<http://www.archdaily.com/638534/spotlight-carlo-scarpa>

_Εικ.57

<https://www.tumblr.com/search/novazzano>

_Εικ.58

<http://www.archdaily.com/638534/spotlight-carlo-scarpa>

_Εικ.59-61

<http://www.botta.ch/>

_Εικ.62

<https://gr.pinterest.com/robinmatharu/mario-botta/>

_Εικ.63-67

<http://www.botta.ch/>

_Εικ.68

<http://footage.framepool.com/en/shot/938475297-botta-church-mario-botta-mogno-architectural-icon>

_Εικ.69

https://www.mimoa.eu/projects/Italy/Turin/Santo%20Volto/?abvar4&utm_expid=3171585-1.66OBIKy2Q0iKwRs5j0esO-Q.4&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.gr%2F

_Εικ.70

<https://gr.pinterest.com/pin/28288303886858393/>

