

ΕΚΤΑΚΤΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 1ΗΣ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1998

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΑΓΑΠΗΤΟΥ Γ. ΤΣΟΠΑΝΑΚΗ

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΤΚΟΥ κ. ΠΑΥΛΟΥ Μ. ΜΥΛΩΝΑ

Τὰ θέματα τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς Τέχνης γενικώτερα, ἀντιθέτως ἀπ' ὅ,τι συνήθως πιστεύεται, δὲν εἶναι εὐκόλως προσιτά¹. Ἡ ἀναγνώριση καὶ κατανόησή τους προϋποθέτουν μιὰ γνωριμία καὶ ἐποπτεία ἰδιαίτερης ποιότητος, μὲ χαρακτηριστὰ ἀποκαλυπτικό, μιὰ κατήχηση πρὸς τὴν πνευματικὴ ἐκείνη συμμετοχὴ ποὺ ὀνομάζεται μύηση. Ὁ δρόμος αὐτὸς εἶναι φυσικὸ ν' ἀκολουθήσει —συνήθως τουλάχιστον— τὴν ἀπαραίτητη προσωπικὴ ἐμπειρικὴ πορεία πρὸς τοὺς τρόπους προσεγγίσεως τῆς Ἐπιστήμης τοῦ Ὠραίου ἢ Αἰσθητικῆς². Οἱ τρόποι αὐτοὶ διεγείρουν καὶ στερεώνουν κώδικες συνεννοήσεως, ἔννοιες λεπτές καὶ χυμώδεις ἀλλὰ καὶ συγκεκριμένες, ὥστε νὰ ἐπιτυγχάνεται, ἀνάμεσα στὸν θεωρὸ καὶ τὸ ἔργο, μιὰ συνομιλία, ὅπου ἡ ἄμεση πλησίαση καὶ ἐν συνεχείᾳ ἡ διαλεκτικὴ ἀνάλυση συνεργάζονται γιὰ ἓνα ὀλοκληρωμένο ἀποτέλεσμα αἰσθητικῆς κατανόησεως καὶ ἀπολαύσεως. Οἱ καλλιτέχνες στηρίζονται συνήθως στὴν αἴσθηση³, στὴν διαίσθηση⁴, καὶ στὴν συμπάθεια⁵ καὶ ἐκεῖθεν σὲ μιὰ ἐμπειρικὴ σοφία, σὲ μιὰ κουβεντια-

1. Μιὰ σχετικῶς παρόμοια θεωρητικὴ εἰσαγωγὴ εἶχε συντάξει ὁ γράφων γιὰ τὴς «Περὶλήψεις Ρυθμολογίας» τῶν παραδόσεών του, στὴν Ἀνωτάτη Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν, τὸ 1969.

2. Αἰσθητικὴ, ὅρος πρωτοδοσμένος ἀπὸ τὸν Γερμανὸ φιλόσοφο Alexander Gottlieb BAUMGARTEN (1714-1762), γιὰ τὴν Θεωρίαν τοῦ Ὠραίου, εἰς τὸ σύγγραμμά του *Aesthetica acroamatica* (1750-1758).

3. Αἴσθηση, ὅρος δεκτὸς μὲ τὴν φιλοσοφικὴ ἔννοια τῆς ἀντιλήψεως διὰ τῶν αἰσθήσεων, λειτουργία τὴν ὁποία ὁ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, στὸ σύγγραμμά του *Περὶ Ψυχῆς* καλεῖ αἰσθητικόν: αἰσθησίς ἐστι τὸ δεκτικόν τῶν αἰσθητῶν εἰδῶν ἄνευ τῆς ὕλης. Βλ. καὶ HUTCHESON, Fr., (1694-1748) *Essay on the nature and conduct of passions and affections*, Dublin, 1728: § 1: «Αἰσθησις εἶναι ἡ ἀντιληπτικὴ ἰκανότης τοῦ νοῦ νὰ δέχεται ἰδέες ἀνεξαρτήτως ἀπὸ τὴν βούλησίν του καὶ νὰ αἰσθάνεται ἡδονὴν ἢ λύπην».

4. Διαίσθηση, ὅρος δεκτὸς μὲ τὴν εὐρύτατη σημασίαν ποὺ τὸν χρησιμοποιεῖ ὁ SCHOPENHAUER (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), ὅπου ἡ διαίσθηση ἀντιστοιχεῖ στὴν γνώση «ποῦ ἀποκτᾶται διὰ μιᾶς ὀλόκληρος καὶ ἄνευ ἐνοπιῶν».

5. Συμπάθεια, ὅρος δεκτὸς μὲ τὴν σημασίαν τῆς καλαισθητικῆς συμπάθειας (Einfühlung) τοῦ Th. LIPPS. Βλ. SCHUSTER, Oscar, *Die Einfühlungstheorie von Th. Lipps und Schopenhauers Aesthetik*, Berlin,

στη ἐφηρμοσμένη αἰσθητικὴ τοῦ ἐργαστηρίου, πού ἐκπηγάξει ἀπὸ τὴν δημιουργικὴ τους δραστηριότητα ἀλλὰ καὶ πού τὴν συνοδεύει⁶. Ἡ καθαυτό, ὅμως, αἰσθητικὴ παιδεΐα ἔχει ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὸν ἀρχιτέκτονα καὶ τὸν καλλιτέχνη πού, μοιραίως, κάποια στιγμή θὰ παύσει νὰ νομίζει ὅτι ἡ τέχνη εἶναι αὐτονόητη⁷ καὶ θὰ ἀντιληφθῇ τὴν διαφορὰ μεταξὺ αἰσθητικῆς καὶ αἰσθησιακῆς ἀξίας⁸. Τότε ἐκτὸς ἀπὸ δημιουργὸς θὰ ὑπάρξει καὶ ὡς θεωρὸς, ὥστε ν' ἀπορήσει —κατὰ τὴν Πλατωνικὴ ἔννοια— γιὰ τὴν γενικώτατη καλλιτεχνικὴ δημιουργία, μὲ μιὰ βαρύτητα σχεδὸν θρησκευτικὴ, καὶ ν' ἀναγνωρίσει τὴν νέα θέση του ὡς ἓνα ἀπλό σημεῖο ἀναφορᾶς, μέσα σὲ μιὰ οἰκουμενικότητα, νὰ ἀποδεχθῇ δηλαδὴ τὸ ὑπερχρονικὸ περιεχόμενον τῆς τέχνης καὶ τὴν καθολικότητά της⁹.

Ἡ αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς τέχνης καὶ ἡ διατύπωση θεωριῶν δὲν μποροῦν νὰ ἐπιτευχθοῦν χωρὶς τὴν προηγούμενη ἢ παράλληλη ἱστορικὴ ἐξέταση τῶν θεμάτων ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνάλυση τῆς κατασκευαστικῆς τους νομοτέλειας. Ἡ γνωριμία τῶν μορφῶν καὶ τῆς πορείας τους εἶναι ἀπαραίτητη ὥστε νὰ δύναται νὰ ἀνιχνευθῇ ἡ ἀφετηρία τους, νὰ ἀναγνωρισθῇ ἡ ἰδιαίτερη οὐσία τους καὶ νὰ δημιουργηθοῦν οἱ προϋποθέσεις ὥστε νὰ προκύψουν μία ἢ πλείονες ἐρμηνεῖες αὐτῆς τῆς οὐσίας, ἰδωμένης ἀπὸ μία ἢ διαφορετικὲς προσεγγίσεις· προσεγγίσεις πού ἐξαρτῶνται ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν γωνία θεωρήσεως τοῦ ἐξεταζόμενου φαινομένου ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ἐκάστοτε φιλοσοφικὸ ὑπόβαθρο τῆς κάθε μεθόδου.

Οἱ θεωρητικὲς γνώσεις περὶ Ἀρχιτεκτονικῆς καὶ περὶ Τέχνης δὲν χρησιμεύουν μόνο γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῶν καλλιτεχνικῶν φαινομένων ἀλλὰ κυριώτατα γιὰ νὰ πλατύνουν τὸ πνεῦμα τοῦ καλλιτέχνη, νὰ διαμορφώσουν τὴν πλαστικὴ του ἀντιληψὴ καὶ κυρίως νὰ

1912. Τὸν ὅρο Einfühlung μετέφρασε ὁ ΕΛΕΥΘΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀβροτέλης, (1873-1963) ὡς Ἐνσυναίσθηση. Τὴν σχετικὴ θεωρία ἀναλύει ὁ ΜΙΧΕΛΗΣ, Π., *Αἰσθητικὴ Τριλογία*, Ἀθήναι, 1937. «Ἡ Αἰσθητικὴ τῆς ὀπτικῆς ἀπάτης» *Τεχνικὰ Χρονικά*, 172 (1939), καὶ Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη, Ἀθήναι, 1940.

6. Ἡ αἰσθητικὴ κρίση τοῦ καλλιτέχνη κατὰ τὴν ὥρα τῆς δημιουργίας διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀντιστοιχὴ τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη μετὰ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἔργου, βλ. Π. ΜΙΧΕΛΗ, *Αἰσθητικὰ Θεωρήματα*, Α', Ἀθήναι, 1962, «Ἡ Αἰσθητικὴ Κρίση» (σελ. 69-78) ὅπου διακρίνει τὴν πρώτη ὡς ποιητικὴ καὶ τὴν δευτέρα ὡς θεωρητικὴ. Τελικῶς θεωρεῖ ὅτι ἡ ὀλοκληρωμένη αἰσθητικὴ κρίση ἔχει δύο ὑποστάσεις: εἶναι συγχρόνως θεωρητικὴ καὶ ποιητικὴ.

7. HOFMANN, W., *Zeichen und Gestalt*, 1957, σελ. 7.

8. Βλ. SCHELER, Max., *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Werethik*, Halle, 1927, σελ. 105-106.

9. Ἡ μὲν ἐμπειρία τῶν καθ' ἕκαστον ἐστὶ γνώσις, ἡ δὲ τέχνη τῶν καθόλου, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ, *Μεταφυσικά*, 981 α 15). Ἐπίσης: οὐδεμία δὲ τέχνη σκοπεῖ τὸ καθ' ἕκαστον (*Πηγορικὴ*, 1355 b 30). Ἀκόμη, ὁ ἴδιος φιλόσοφος (*Περὶ Ποιητ.*, 1448 β, 4) δέχεται ὡς ἔμφυτη τὴν ροπὴ τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν θεωρητικὴ ἐξέταση τῶν πραγμάτων, τὴν ὁρμὴ τοῦ εἰδέναι: ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως...

τὸν βοηθήσουν νὰ ἐνορασθῆ μὲ πνευματικὴ ποιότητα τὰ θέματα τῆς Τέχνης. Τὴν θέση αὐτὴ δέχονται ὄχι μόνον οἱ θεωρητικοὶ ἀλλὰ καὶ μεγάλοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ DA VINCI, ὅταν διδάσκει:

Ἄλλοίμονο στὸν δημιουργὸ τοῦ ὁποῖου τὸ τάλαντο εἶναι ἀνώτερο ἀπὸ τὸ πνεῦμα,

ἐννοώντας ὅτι ἡ εὐκολία τῆς δημιουργίας πρέπει νὰ δαμάζεται ἀπὸ μιὰ πνευματικὴτητα καὶ μιὰν ἀνάλογη καλλιέργεια: τὸ χέρι νὰ ἐκτελεῖ ὅ,τι ἐπιτάσσει τὸ μυαλό¹⁰.

Τὴν ἴδια καλλιέργεια ποὺ ἀπαιτεῖται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη ἔχει ἀνάγκη καὶ τὸ εὐρύτερο κοινό, δηλαδὴ ὁ ἀνθρώπινος περίγυρος τοῦ δημιουργοῦ, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς πολλοὺς ἢ λίγους θεατές, θαυμαστές, ὁπαδούς του, ἀλλὰ καὶ κριτές του. Ὁ κύκλος αὐτός, τὸν ὁποῖο θὰ ὀνομάσομε φιλότεχνους, ἀποτελεῖ μιὰ ἰδιαίτερος σημαντικὴ καὶ πνευματικῶς γόνιμη μερίδα κάθε πολιτισμένης κοινωνίας. Ὁ φιλότεχνος, αἰσθάνεται ἕνα ἄσχοπο ἐνδιαφέρον πρὸς τὸ ἔργο τῆς τέχνης, τοῦ ὁποῖου ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία του ἀποκαλύπτεται μὲ ἀμεσότητα, χωρὶς διαλεκτικὴ προσέγγιση¹¹. Ὁ θαυμασμὸς καὶ ἡ καλαισθητικὴ συγκίνηση¹² ἀναδεικνύουν τὴν πνευματικὴ συγγένεια μεταξὺ παρατηρητῆ καὶ παρατηρουμένου. Προκαλοῦν ἀπορίες, συνειρμούς σκέψεων ἀτέρμονες, ποὺ ὄχι μόνον βοηθοῦν νὰ θαυμάσει κανεὶς περαιτέρω τὸ ἔργο ἀλλὰ, ἐπὶ πλέον, ἐδραϊώνουν μιὰ ἰδιαίτερη θεωρητικὴ ὑπόσταση, ποὺ καταπλήσσει μὲ τὴν ξηρὰν λαμπρότητα τῆς θεωρητικῆς σκέψης, ὅπως ἔχει πεῖ ὁ KANT, θεωρητικῆς σκέψης ποὺ ἀναφέρεται πάλι στὴν τέχνη. Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν φιλότεχνων θὰ ἀναδειχθοῦν ἕνας ἢ περισσότεροι προῖδεασμένοι πού, ἐφοδιασμένοι ὄχι μόνον μὲ τὸ διαφέρον ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν φιλοσοφικὴ διάθεση καὶ τὶς ἐπιστημονικὰς γνώσεις, θὰ ἐμβαθύνουν, θὰ στοχασθοῦν μὲ πνεῦμα ἀναλυτικὸ, στὰ θέματα τῆς Τέχνης τόσοσ ὥστε νὰ δύνανται νὰ τὰ ἀνακρίνουν ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό

10. Γιὰ τὸν peintre-philosophe καὶ τὸν peintre-poète, βλ. CHASTEL, A., *Léonard de Vinci, La Peinture, Miroirs de l'Art*, Paris, 1964 καὶ LOSACCO, M., «Leonardo educatore», *Rivista di Filosofia*, Roma, 1920. Ἄς σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι ὁ MIES van der ROHE ἐπρέσβευε ὅτι: *Κάθε ἐκπαίδευση πρέπει νὰ ἀρχίζει μὲ τὴν πρακτικὴ πλευρὰ τῆς ζωῆς. Ἡ πραγματικὴ ἐκπαίδευση (γράφει παιδεῖα) πρέπει ὅμως νὰ ὑπερβαίνει αὐτὸ τὸ στάδιο ὥστε νὰ πλάθει τὴν προσωπικότητα*. JOHNSON, Ph. C., *Mies van der Rohe*, Νέα Ὑόρκη, 1953, σελ. 196. Ἐπίσης, στὴν σελ. 197: *Ἡ παιδεῖα πρέπει νὰ μᾶς ὀδηγεῖ ἀπὸ τὴν ἀνεύθυνη γνώμη στὴν γνησίως ὑπεύθυνη κρίση*.

11. KANT, Imm., *Kritik der Urteilskraft*, 1790, I, A', Γιὰ τὴν περίπτωση τῆς ἄμεσης μὴ διαλεκτικῆς ἐπαφῆς θεωροῦ καὶ ἔργου, δηλαδὴ τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας ὡς αὐθύπαρκτης καὶ αὐτοτελοῦς, ἐπιλέξαμε τὴν θεωρία τοῦ Kant, μεταξὺ ἄλλων, ὡς τὴν πλέον παραστατικὴ τοῦ πραγματικοῦ αὐτοῦ φαινομένου. Παρόμοιες, καὶ προγενέστερες μάλιστα, ὑπῆρξαν οἱ θεωρίες τῶν SHAFESBURY A., HUTCHESON, Fr., καὶ DUBOS, J.-B. Ἀρχαιότερος βεβαίως πάντων, καὶ στὸ θέμα αὐτό, ὁ ΠΛΑΤΩΝ (ἐξαιφνης, κ.λπ.), ἀλλὰ καὶ ὁ ΠΛΩΤΙΝΟΣ (ἐκπληξίς ἡδεῖα).

12. Ἡ καλαισθητικὴ συγκίνηση ἀνταποκρίνεται στὴν ἀπὸ τραγωδίας (γράφει τέχνης) ἡδονήν, τοῦ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ (Ποιητ. 1453α, 8).

τους και τὰ μηνύματά τους και περαιτέρω νὰ διαφωτίσουν τοὺς ὑπόλοιπους. Αὐτοὶ εἶναι οἱ ἐρμηνευτὲς ἢ θεωρητικοὶ ἢ κριτικοὶ ἢ, ἀκριβέστερα, οἱ φιλόσοφοι τῆς τέχνης. Οἱ τρεῖς αὐτὲς μορφὲς πνευματικῶν ἀνθρώπων, ὁ δημιουργός, ὁ φιλότεχνος και ὁ ἐρμηνευτὴς συνεργάζονται ἀπαραιτήτως ὥστε νὰ ὑπάρξει ἡ Τέχνη. Αὐτοὶ οἱ τρεῖς τὴν ἀνεβάζουν στὸ ὑψηλὸ βᾶθρο ἀπ' ὅπου μᾶς φωτίζει¹³. Κατὰ ταῦτα, καλλιέργεια τοῦ πνεύματος μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθῆ εὐκολώτερα σὲ μιὰ κοινωνία ὅπου βασιλεύει κοινωνικὴ συναίνεση πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή, ἐνισχυμένη μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἐγκαρτέρηση τοῦ ἴδιου τοῦ ἀτόμου. Ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς εἶναι ἀπαραίτητος τόσο γιὰ τὸν δημιουργὸ και τὸν ἐρμηνευτὴ ὅσο και γιὰ τὸν δέκτη θεατῆ. Ὁ τελευταῖος μάλιστα, ὁ φιλότεχνος, εἶναι ἀφ' ἐνὸς ὁ εὐμενής, πρόθυμος και εὐαίσθητος θαυμαστῆς ἀλλὰ και ὁ τελικὸς κριτὴς τοῦ ἔργου τῆς τέχνης.

Τὴν σημασία τῆς καλλιτεχνικῆς μόρφωσης ἐπέσβευσαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ὅπως π.χ. μαρτυρεῖ τὸ ἐξῆς ἀπόφθεγμα τοῦ ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ τοῦ Σαμοσατέως (120;-192; μ.Χ.):

οὐχ ὁ αὐτὸς περὶ τὰ θεάματα νόμος ἰδιώταις τε και πεπαιδευμένοις¹⁴.

Εἶναι δεκτὸ ὅτι στὶς ὀλοκληρωμένες κοινωνίες κάποια καλλιτεχνικὴ συναίσθηση θὰ διεφώτιζε τὴν κρίση περὶ ἀρχιτεκτονικῆς και τέχνης και συγχρόνως ἢ κριτικὴ αὐτὴ θὰ ἐπηρέαζε τελεσιδικῶς τὶς κατευθύνσεις κάθε δημιουργίας¹⁵.

Ἡ πορεία πρὸς τὶς θεωρητικὲς γνώσεις, ἢ φιλοσοφικὴ δηλαδή ἀντιμετώπιση τοῦ ἔργου τῆς ἀρχιτεκτονικῆς στὴν γενικότητά του, ἀποτελεῖ μιὰ ἐπιστημονικὴ πλησίαση ἢ θεώρηση, θεμελιωμένη σὲ γνωσιολογικὰ συστήματα στηριζόμενα στὴν ἐμπειρία¹⁶, τὴν ἱστορία και τὸν συλλογισμό.

13. Περιπτώσεις κοινωνιῶν ὅπου ὁ δημιουργὸς εἶναι ἀλλοτριωμένος ἀπὸ τὸ εὐρὸ μορφωμένο κοινὸ εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρχουν ὅπως στὴν σύγχρονη ἐποχὴ μας, γεγονὸς ποῦ ἔχει ἀναλυθῆ ποιικιλοτρόπως, ὅπως π.χ. ἀπὸ τὸν ἄγγλο αἰσθητικὸ Herbert READ στὸ ἔργο του: *Art and Alienation*, Λονδίνο, 1967, ὅπου ἐπανεισάγει και τὸν ὄρο «the vacant future» μὲ τὴν λατινικὴ ἔννοια τῆς λέξης vacatio, δηλαδή τὸ «σχολάζων ἢ ἀστράτευτο μέλλον», ποῦ εἶχε πρῶτος δημιουργήσει εἰς τὸ κείμενο τοῦ ρεαλιστικοῦ μανιφέστου, ὁ Ναούμ Γαβο τὸ 1920. Βλ. GABO, Naum and Anton PEVSNER, *The Realistic Manifesto*, 1920 (Ἀγγλικὴ μετάφρ. στὸ BOWLT, J. E. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, New York, 1976, σελ. 209-214).

14. «...ἡ ἀπόλαυση τῶν ὀπτικῶν τεχνῶν δὲν εἶναι ἴδια γιὰ τὸν κοινὸ ἀνθρώπο και γιὰ τὸν μορφωμένο...».

15. Ἔχει παρατηρηθῆ ὅτι σὲ κοινωνικὲς προ-αστικὲς (μὲ τὴν ἔννοια τῆς ὀργανώσεως μιᾶς κοινότητος ἀνθρώπων σὲ ἄστῳ και ὄχι μὲ τὴν σύγχρονη τοῦ ἀστοῦ-bourgeois) ἢ «μεγάλῃ» ἀρχιτεκτονικὴ λείπει και ἐπικρατεῖ ἡ αὐτοκατασκευὴ (autoconstruction). Βλ. *Le dessin d'Architecture dans les sociétés antiques* (Actes) Strasbourg, 1985, σελ. 10.

16. Ὁ ὄρος ἐμπειρία μὲ τὴν ἔννοια τοῦ γερμανικοῦ *Erfahrung*, δηλαδή τῆς κατ' αἴσθησιν ἀντιλήψεως ἢ τοῦ ἀρχαίου πείραν λαμβάνειν ἐν ἑαυτῷ. Γιὰ ἐπαγωγὸ ἀνάλυση βλ. EISLER, R. *Kant-Lexikon*, 1929 και ΑΝΔΡΟΥΤΣΟΥ, Χ., *Λεξικὸν τῆς Φιλοσοφίας*, Ἀθήναι, 1929.

Ἡ ἐπιστημονικὴ θεώρηση τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς ἔφερε κατὰ τὸν 19ο αἰ. ἓνα ὠραῖο ἑλληνικὸ ὄνομα: *Ρυθμολογία*. Σήμερα διακρίνεται ἡ *Ρυθμολογία* ὡς:

Ἡ γνωσιολογία καὶ ἐπιστημονικὴ ἀνάλυση τῶν ρυθμῶν, δηλαδὴ τοῦ συνόλου τῶν εἰδικῶν μορφολογικῶν στοιχείων τῶν κτηρίων, ποῦ ἐπιτυγχάνουν τὴν καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία τους, ἀλλὰ καὶ τὴν φυσιογνωμία τοῦ συγκεκριμένου εἶδους τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὅπως ἐπίσης καὶ τῆς συγκεκριμένης ἐποχῆς καὶ περιοχῆς, ὅπου τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀναφαίνονται καὶ ἐπικρατοῦν.

Ἡ δὲ Ἱστορία τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς ὡς:

Ἡ ἐπιστήμη ποῦ παρακολουθεῖ, ἀναλύει καὶ κρίνει τὴν δημιουργία, τὴν διάπλαση καὶ τὴν ἐξέλιξη τῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἔργων καὶ συνόλων, ὡς πόλων πολυφωνικῶν καὶ συμβόλων καὶ πομπῶν πολλαπλῆς ἀντιλήψεως.

Τέλος ἡ Θεωρία τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς ὡς:

«Κάθε ἐπιστημονικὰ ὁργανωμένο σύστημα ποῦ ξεκινᾷ ἀπὸ ἓνα δεδομένο φιλοσοφικὸ σύστημα καὶ «θεωρεῖ», κατὰ τρόπο φιλοσοφικὸ, τὸ σύνολο ἢ μέρος τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς, ἀπὸ ἀπόψεως ἀποτελεσμάτων, ἀλλὰ καὶ προθέσεων, κυρίως καλλιτεχνικῶν ἀλλὰ καὶ κοινωνικῶν, ψυχολογικῶν, κλπ. τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἔργου ἰδωμένου ὡς ἔργου «ὁργανώσεως χώρου» καὶ τῆς «παραστάσεως τῆς ιδέας τοῦ χώρου» μέσα στὴν γενικὴ ἔννοια τοῦ ἐνεργοῦ περιβάλλοντος καὶ ὡς μέσου συμβολικῆς «ἐκφράσεως βασικῶν ὑπαρξιακῶν ἐννοιῶν», στίς ὁποῖες συμπεριλαμβάνονται πρωτίστως «οἱ ἐκφράσεις τοῦ ὠραίου»¹⁷.

Ἐὰν οἱ ἀναφερθεῖσες σκέψεις δὲν εἶναι παράλογες, ἐὰν δύνανται νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὲ μιὰ γενικὴ ἐπισκόπηση καὶ ἐὰν ἀνταποκρίνονται ψυχολογικῶς σὲ μιὰ βιολογικὴ σταθερότητα τοῦ ἀνθρώπου, τότε θὰ ἦταν δυνατόν νὰ γίνεи δεκτὸ πὼς ἡ ἀπόλαυση τῆς τέχνης καὶ σκέψεις περὶ αὐτὴν θὰ πρέπει νὰ ἔχουν διαπιστωθῆ, κατὰ διάφορους βέβαια βαθμούς, σὲ διάφορες ἱστορικὲς κοινωνίες, ἀσφαλῶς κοινωνίες ἐξελιγμένες,

17. Ἴσως μὴ λησμονεῖται ὁ σύντομος ἀλλὰ περιεκτικὸς ὁρισμὸς τῆς «Θεωρίας = Ratiocinatio» τοῦ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ: Θεωρία δὲ εἶναι ἡ ἰκανότης ἀποδείξεως καὶ ἐξηγήσεως, κατὰ τὸ μέτρον τοῦ ὀρθοῦ λόγου, τῶν κατασκευαζομένων. (Βιβλ. I, κεφ. 1, § 1). Ὁ GRANGER F., *Vitruvius on Architecture*, London, 1945, I, Εἰσαγωγή, σελ. (X) πιστεύει ὅτι ὁ Β. βασίστηκε κυρίως σὲ συγγράμματα τοῦ Πυθέου καὶ τοῦ Ἑρμογένοῦς, ὅποτε ὁ ἀνωτέρω ὁρισμὸς δύναται νὰ ἀνάγεται εἰς αὐτούς. Ὁ ὁρισμὸς τῆς Ratiocinatio ὡς αἰτιολογίας, ἐνθυμίζει ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ (Μετὰ τὰ Φυσικά, 981. a 28) κατὰ τὸν ὁποῖο οἱ ἀρχιτέκτονες εἶναι ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς χειροτέχνες διότι γνωρίζουν τὸ διότι καὶ τὰς αἰτίας τῶν ποιουμένων. Τὴν ἔννοια καὶ τὴν διατύπωση ὅτι «ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἡ τέχνη τῆς διατάξεως τοῦ χώρου» καὶ «ἡ παράσταση τῆς ιδέας τοῦ χώρου» (Raumidee) διατύπωσε πρῶτος ὁ SCHMARSOW, A., *Barock und Rokoko*, Leipzig 1897, ²1985, σ. 5.

ἀπὸ τὶς ὁποῖες πλεῖστα, συνέλεξαν οἱ Ἕλληνες. Πράγματι, σὲ ποιητικά καὶ ἄλλα κείμενα τῶν μεγάλων πολιτισμῶν τοῦ παρελθόντος, ὅπως τῆς Ἰνδίας ἢ τῆς Κίνας, τῆς Αἰγύπτου ἢ τῶν Ἑβραίων, ἀναγνωρίζονται πολὺ εὐστοχες ἀναφορὲς στὶς ἐνεργητικὲς σχέσεις τοῦ ἀτόμου μὲ τὴν τέχνη, ὅπως π.χ. τὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη:

(τὸν ἀρχιτέκτονα)... ἄνδρα σοφόν, εἰδότα ποιῆσαι... ἐν χαλκῷ καὶ ἐν σιδήρῳ καὶ ἐν λίθοις καὶ ξύλοις... καὶ γλύψαι γλυφὰς καὶ διανοεῖσθαι πᾶσαν διανόησιν, ὅσα ἂν δῶς αὐτῷ¹⁸.

Χωρὶς νὰ ὑπάρχει πρόθεση νὰ μειωθοῦν οἱ ἄλλοι σπουδαῖοι πολιτισμοί, θὰ πρέπει νὰ ἐπισημανθῇ ὅτι μία ἔντονη καὶ προηγμένη μορφή σχέσης τοῦ ἀτόμου ἰδιαίτερος, ἀλλὰ καὶ τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου μὲ τὸν κόσμον τῶν τεχνῶν συναντᾶται στὸν ἀρχαῖο Ἑλληνο-Ρωμαϊκὸ χῶρο¹⁹. Πρόκειται γιὰ ἓνα ὕψιστο πολιτιστικὸ φαινόμενο, ποὺ γεννήθηκε καὶ ξεκίνησε ἀπὸ αὐτὴν ἐδῶ τὴν χώρα πρὶν ἀπὸ τρεῖς καὶ πλεόν χιλιετίες, φαινόμενο ποὺ συνεχίζεται στὸν σύγχρονο δυτικὸ Κόσμον, αὐτὸν ποὺ ὁ JAEGER καθορίζει ὡς Ἑλληνοκεντρικὸ²⁰.

* * *

Οἱ ἀρχαῖοι πρόγονοί μας συνέγραψαν πολλὰ περὶ πολλῶν θεμάτων καὶ μεταξὺ αὐτῶν καὶ περὶ ἀρχιτεκτονικῆς. Γιὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ κεφάλαιο οἱ συγγραφεῖς ἦσαν ἀρχιτέκτονες. Δυστυχῶς τὰ κείμενα αὐτὰ δὲν ἔχουν φθάσει ὡς ἐμᾶς, τὰ γνωρίζουμε ὅμως ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ τους εἰς τὸ σύγγραμμα τοῦ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ²¹. Ὁ τελευταῖος ὑπῆρξε Ρωμαῖος ἀρχιτέκτων πού, στὶς ὕστατες δεκαετίες τοῦ 1ου αἰ. π.Χ. συντάξε τὸ μόνον δοκίμιον περὶ Ἀρχιτεκτονικῆς τῆς ἀρχαιότητος, ποὺ ἔχει φθάσει ὡς ἐμᾶς ἀλώβητο καὶ περιέχει θησαυροὺς πληροφοριῶν γιὰ τὴν κλασσικὴ, ἑλληνιστικὴ καὶ πρώιμη ρωμαϊκὴ ἐποχὴ²². Ἔτσι ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὑπῆρχαν πλεῖστες συγγραφές ὅπου:

18. Παλαιὰ Διαθήκη, Β' Παραλειπόμενα, Κεφ. Β, § 14. Τὴν ὑπόμνηση τοῦ ἐν λόγῳ χωρίου ὀφείλει ὁ γράφων στὸν συνάδελφο κ. Γ. Δημητροκάλλη, Καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θράκης.

19. Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα «...οἱ καλλιτέχνες διαβιοῦν ἐν μέσῳ ἐνὸς λαοῦ πυρέσσοντος ἀπὸ ἐνθουσιασμῶν γιὰ τὴν τελειότητα (enfiévré de perfection), ποὺ τοὺς κατανοεῖ, τοὺς θαυμάζει, τοὺς ἐνθαρρύνει...» GLOTZ, G., *Histoire Grecque*, Paris, 1931, Β', 518.

20. JAEGER, W., *Paideia, The Ideals of Greek Culture*, New York, 1945.

21. VITRUVIUS, *De Architectura*, πάμπολλες ἐκδόσεις, βλ. κυρίως FENSTERBUSCH, C., *Virtu, Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt, 1976 καὶ τὴν σειρὰ VITRUVIUS, *De l'Architecture* (μεμονωμένοι τόμοι κατὰ βιβλίον), τῆς Collection des Universités de France, Edition Les Belles Lettres, Paris, 1986 κ.έ.

22. ΜΥΛΩΝΑ, Π., «Βιτρούβιου τὰ δέκα προοίμια», *Φίλια Ἔπη εἰς Γεώργιον Ε. Μυλωνᾶν*, τόμ. Δ', Ἀθήναι 1990, σελ. 1-81.

οί παλαιότεροι καθιέρωσαν ἐν σοφίᾳ καὶ πρακτικῇ ἀντιλήψεις, ὅπως... τὰ προϊόντα τῶν σκέψεων... ἐκδεδομένα εἰς τόμους σταδιακῶς καταλήξωσιν... εἰς τὴν ἀπωτάτην τῶν θεωριῶν ἐκλέπτυνσιν²³.

Καὶ πῶς κάτω πληροφορεῖ (§ 12):

Οὕτω... ὁ Σιληνὸς περὶ συμμετριῶν τῶν δωρικοῦ ρυθμοῦ κτηρίων ἐδημοσίευσεν τόμον· περὶ τοῦ δωρικοῦ ναοῦ τῆς Ἡρας τοῦ εὐρίσκομένου ἐν Σάμῳ, ὁ Θεόδωρος· περὶ τοῦ ἰωνικοῦ ἐν Ἐφέσῳ, τοῦ (ἀφιερωμένου) εἰς τὴν Ἀρτέμιδα, οἱ Χερσίφρων καὶ Μεταγένης.

Ἐν συνεχείᾳ κατονομάζονται πλεῖστοι ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἀρχιτέκτονες ὅπως ὁ Πύθεος, οἱ Ἰκτῖνος καὶ Καρπίων, ὁ Φίλων, ὁ Ἐρμογένης, καὶ ἄλλοι.

Καθ' ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὰ ἀναφερθέντα ἐπιστημονικὰ κείμενα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἀρχιτεκτόνων, δὲν γνωρίζομε καν τὴν φύσιν τοῦ περιεχομένου τους, ἐὰν δηλαδὴ ἐπρόκειτο γιὰ συγγραφὴς ὑποχρεώσεων —ὅπως εἶναι ἐκεῖνη ἢ ἕξοχη συγγραφὴ ὑποχρεώσεων γιὰ τὴν Σκευοθήκη τοῦ Φίλωνος (Εἰκ. 1)²⁴— ἢ ἐὰν ἐπρόκειτο γιὰ πραγματικὰ αἰσθητικὰ δομῆματα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ὡς ἄνω περιγραφικὰ ἔργα, ὑπῆρχαν ἐπίσης συστηματικὰ ἐγχειρίδια ἀρχιτεκτονικῆς, ὅπως: Περὶ τῶν κανόνων ἀναλογιῶν ἢ ἀκόμη συνταγαὶ συμμετρίας, δηλαδὴ κανόνες γιὰ τὶς ἀναλογίαις τῶν μερῶν μεταξύ τους καὶ πρὸς τὸ ὅλον, ποὺ ἔπρεπε νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν στὴν σχεδίασιν τῶν μνημείων. Ἡ ἐπίμονη ἀναφορὰ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ παρόμοιων πραγματειῶν καθ' ὅλη τὴν κλασσικὴ καὶ ἑλληνιστικὴ περίοδο πρέπει ν' ἀποτελεῖ ἀπόδειξιν ὅτι οἱ ἀρχιτέκτονες θὰ ἦσαν καὶ μορφωμένοι καὶ ὑπερήφανοι γιὰ τὶς δημιουργίαις τους, ὥστε νὰ συντάσσουν ἀπολογισμοὺς τῶν ἔργων τους καὶ δοκίμια αἰσθητικὰ περὶ αὐτῶν. Ὁ ΠΛΑΤΩΝ θεωρεῖ τὸν ἀρχιτέκτονα ὡς:

ἐργατῶν ἄρχοντα (ὀδηγητὴν) καὶ ὡς μέτοχον τῆς γνωστικῆς (θεωρητικῆς) ἐπιστήμης²⁵.

Μάλιστα, ἀφήνει νὰ διαφανῇ ὅτι κατατάσσει τὴν ἀρχιτεκτονικὴν στὴν Βασιλικὴ ἐπιστήμη, ἐφ' ὅσον ὁ ἀρχιτέκτων καθοδηγεῖ ἄλλους²⁶. Ἡ μόρφωσή τους θὰ εἶχε βασισθῆ τόσον στὴν πείρα ποὺ ἀποκτᾶται στὸ ἐργοτάξιο —ὅμοιο ἐκπαιδευτικὸ σύστημα ἐφαρμο-

23. ΜΥΛΩΝΑ, Π., «Βιτρουβίου τὰ δέκα προοίμια», κ.λπ., *op. cit.*, σελ. 58, Προοίμιο Ἐβδομον, § 1.

24. JEPPESEN, ΚΓ., *Paradeigmata, Three Mid-Fourth Century Main Works of Hellenic Architecture, Reconsidered*, AARUS, U. P., 1958, σελ. 69-101.

25. ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Πολιτικός*, 259, e-260, a: Καὶ γὰρ ἀρχιτέκτων γε πᾶς οὐκ αὐτὸς ἐργατικός, ἀλλ' ἐργατῶν ἄρχων... παρεχόμενός γέ που γινῶσιν, ἀλλ' οὐ χειροουργίαν... Δικαίως δὴ μετέχειν ἂν λέγοιτο τῆς γνωστικῆς ἐπιστήμης.

26. Ὁμοίως, 261e. Διαφωτιστικὴ ἀνάλυση τῶν ἐδαφίων αὐτῶν βλεπε εἰς ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Κ., *Φιλοσοφία τοῦ Πλάτωνος*, Ἐκδοσις Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1997, σσ. 72-77.

ζόταν στὸν μεσαίωνα μὲ τοὺς μαῖστορες ἢ τέκτονες— ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀνάγνωση ἐγχειριδίων ὅπως τὰ ἀναφερθέντα. Κατὰ τὸν ΞΕΝΟΦΩΝΤΑ ὁ Σωκράτης ρωτᾷ τὸν σοφιστὴ *Εὐθύδημο*, πὺ ἔκανε συλλογὴ τεχνικῶν ἐγχειριδίων, ἐὰν σκοπεύει νὰ γίνεи ἀρχιτέκτων, δεῖγμα ὅτι ἡ ἀνάγνωση ἐγχειριδίων ὀδηγεῖ στὴν πράξη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς²⁷. Ἐπίσης, ὅπως μαρτυρεῖ ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ, ὁ *Πύθεος*, πὺ ἀναφέραμε ἤδη ὡς ἀρχιτέκτονα τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς στὴν Πιρήνη καὶ συντάκτη δοκιμίου, ἐπρέσβευε ὅτι ὁ ἀρχιτέκτων πρέπει νὰ δύναται νὰ ἐκτελεῖ τίς ἐπὶ μέρους δομικῆς ἐργασίας καλύτερα ἀπὸ τοὺς πρὸς τοῦτο εἰδικευμένους τεχνίτες²⁸. Ἀκόμη ὁ Ρωμαῖος ἀρχιτέκτων μᾶς πληροφορεῖ ὅτι πολλοὶ ἀρχιτέκτονες ὅπως ὁ *Θεόδωρος*, ὁ *Πύθεος*, ὁ *Σάτυρος*, ἦσαν γνωστοὶ καὶ ὡς γλύπτες, γεγονός πὺ μαρτυρεῖ δύο τινά: ἀφ' ἐνὸς ὅτι θὰ ἔδρων ὡς καλλιτέχνες ὄχι μόνον ὅταν ἐργάζονταν ὡς γλύπτες ἀλλὰ καὶ ὅταν ἦσαν ὑπεύθυνοι ἀρχιτεκτονικῶν ἔργων, ἀφ' ἐτέρου ὅτι τὴν μόρφωσή τους θὰ κατακοῦσαν κυρίως ἀπὸ τὸ ἐργαστήριον καὶ τὸ ἐργοτάξιο. Τὸ ὅτι ἦσαν διακεκριμένα πρόσωπα τῆς κοινωνίας ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸν τρόπο πὺ μιλοῦν γι' αὐτοὺς ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ καὶ ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀναφορά τους σὲ κείμενα κλασσικῶν Ἑλλήνων ὅπως, π.χ. τοῦ *Ροίκου* ἀπὸ τὸν ΗΡΟΔΟΤΟ²⁹, καὶ τοῦ *Θεοδώρου* ἀπὸ τὸν ΠΛΑΤΩΝΑ³⁰.

Σχετικῶς μὲ τὸν ἀκριβῆ ρόλο τοῦ ἀρχαίου ἀρχιτέκτονα, ὑπάρχουν διχογνωμίες. Ἀφ' ἐνὸς ἐμφανίζονται ἐκεῖνοι³¹, πὺ ξεκινώντας ἀπὸ τὴν στενὴ ἑρμηνεία τοῦ ὄρου ἀρχι-τέκτων³² καὶ στηριζόμενοι κυρίως στὰ καθήκοντα ἐπιστασίας τοῦ ἔργου πὺ προκύπτουν ἀπὸ τίς ἀρχαῖες ἐπιγραφές, θεωροῦν τὸν ἀρχιτέκτονα ὡς διοικητικὸ ἐπιστάτη τοῦ ἔργου. Ἀφ' ἐτέρου ὑπάρχουν ἄλλοι³³ πὺ ἀναγνωρίζουν στὸν ἀρχαῖο ἀρχιτέκτονα τεχνικῆς καὶ θεωρητικῆς γνώσεως καὶ συγχρόνως ἰκανότητες καλλιτεχνικῆς, ἀντίστοιχες μὲ ἐκεῖνες τῶν ἀρχιτεκτόνων ὄλων τῶν μεγάλων ἐποχῶν.

27. ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ, *Ἀπομνημονεύματα*, 4.2, 8-10.

28. ΜΥΛΩΝΑ, Π. Μ., *op. cit.*, σελ. 6.

29. ΗΡΟΔΟΤΟΥ, *Ἱστορίαι*, Γ', 60: *Τρίτον δε σφι ἐξεργάσθαι νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδομεν, οὗ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο ΡΟΙΚΟΣ Φιλῶ, ἐπιχώριος.*

30. ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Ἴων*, 533 b. *Τί δέ; ἐν ἀνδριαντοποιῆτᾳ ἤδη τιν' εἶδες ὅστις περὶ μὲν Δαιδάλου τοῦ Μητίου ἢ Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως ἢ ΘΕΟΔΩΡΟΥ τοῦ Σαμίου...*

31. BUNDGAARD, J. A., *Mnesicles. A Greek Architect at Work*, Κοπενχάγη, 1957, σελ. 184-5, θεωρεῖ τὸν ἀρχιτέκτονα ἀπλὸν ὀργανωτὴ τοῦ ἔργου, ἀποδίδει δὲ τίς καλλιτεχνικῆς πρωτοβουλίες στοὺς μαρμαρογλύπτες πὺ, ἔχοντας τὴν ἄμεση αἴσθηση τοῦ ὑλικοῦ, εἶναι οἱ μόνοι ἰκανοὶ νὰ ἐμπνευσθοῦν τίς λεπτομερεῖς λύσεις τῆς ἐλληνικῆς κιονοστοιχίας. Μὲ αὐτὸ τὸ σκεπτικὸ θεωρεῖ τοὺς Ἰκτινίους, τοὺς Καλλικράτες, τοὺς Μνησικλεῖς ὡς ὑποδεέστερους τοῦ Μιχαῆλ Ἀγγέλου ἢ τοῦ Bernini!

32. *Ἀρχιτέκτων*, βλ. σχετικὰ ἄρθρα στό: DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. ΟΡΑΝΔΟΥ, Α., καὶ Ι. Ν. ΤΡΑΥΛΟΥ, *Λεξικὸν ἀρχαίων ἀρχιτεκτονικῶν ὄρων*, Ἀθήναι, 1986, σσ. 39-40.

33. COULTON, J. J., «Incomplete Preliminary Planning in Greek Architecture: Some new Evidence», *Le Dessin d'Architecture dans des Sociétés antiques, Actes*, Strasbourg, 1985, pp. 103-121.

Ἦδη, πρὶν ἀπὸ τοὺς κλασσικοὺς Ἑλληνας, στὴν Βαβυλώνα (Εἰκ. 2), στὴν Αἴγυπτο (Εἰκ. 3), βρέθηκαν πειστήρια ὅτι ἐκπονοῦσαν μελέτες πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνέγερση τῶν κτηρίων. Δὲν εἶναι πιθανό, ὅτι ἐν γένει, κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, θὰ εἶχαν μεθόδους παρόμοιες μὲ τὴν σημερινὴ τακτικὴ τῶν πολλῶν δοκιμαστικῶν σκίτσων πρὶν καταλήξουν στὸ ὀριστικὸ σχέδιο. Μᾶλλον —ὅπως ἐπρέσβευε ὁ μέγας ἀμερικανὸς ἀρχιτέκτων F. L. WRIGHT, γιὰ τὰ δικά του ἔργα— ἡ σύλληψη καὶ ἡ ἐναργὴς μορφή τοῦ ἔργου θὰ ἐξελισσόταν μέσα στὴν φαντασία καὶ τελικῶς ἀκινητοποιεῖτο σὲ ἓνα σχεδίο-στενογράφημα. Δεδομένου ὅτι δὲν ὑπῆρχε οὐσιαστικῶς εἰδικὴ κτηριολογία καὶ ὅτι τὸ σχῆμα τοῦ σημαντικώτερου ἔργου τους, τοῦ ναοῦ, ἦταν περίπου ὁμοίωτυπο γιὰ τὶς διάφορες περιπτώσεις, ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιέφερε ἦσαν οἱ λεπτομέρειες. Σημαντικὸ ρόλο διεδραμάτιζαν αἱ συγγραφαί³⁴, δηλαδὴ κείμενο προσεγμένο, ποὺ περιέγραφε τὸ ἔργο καὶ τοὺς τρόπους κατασκευῆς, ὅπως ἐπίσης καὶ τὶς ὑποχρεώσεις τοῦ κατασκευαστῆ. Τὶς συγγραφὲς συμπλήρωναν τρισδιάστατα ὁμοιώματα τῶν προτεινομένων, ποὺ ὀνόμαζαν παραδείγματα³⁵. Τέλος τὸ ἐπὶ τόπου τοῦ ἔργου παρεχόμενο σχέδιο λεπτομερειῶν γιὰ συγκεκριμένο τεμάχιο ὀνομαζόταν ἀναγραφεύς³⁶.

* * *

Ὡς προοίμιο στὴν ἀναζήτηση τοῦ πλαισίου τῆς καθ' ἑαυτὸ θεωρίας τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, θὰ ἔπρεπε νὰ ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι πρὶν ἀπὸ τοὺς λαμπροὺς 5ο καὶ 4ο αἰῶνες, ὑπάρχουν παραδείγματα, εἴτε ἀπὸ τὴν καθ' ὅλα ποιητικὴ σύλληψη τῆς Θεογονίας — Ἀπόλλων, Ἀθηνᾶ καὶ Μοῦσες ὡς προστάτες τῶν Τεχνῶν καὶ τῶν Ἐπιστημῶν— εἴτε ἀπὸ ποιητικὰ καὶ φιλοσοφικὰ κείμενα ποὺ, ἀπὸ τὶς πρώτες λάμπεις τοῦ Ἑλληνικοῦ πνεύματος, ἀποδεικνύουν ἐμμέσως ἀλλὰ ἐναργῶς, ἓνα ὑψηλὸ πνευματικὸ ὑπόβαθρο ἀλλὰ καὶ μιὰν αἰσθητικὴ ἀντιμετώπιση τῆς διαδικασίας τῆς Τέχνης στὴν πολλαπλὴ ἐκδήλωσή της. Τέτοια παραδείγματα θὰ ἦσαν, π.χ.: οἱ ἐναρκτήριοι στίχοι τῆς Ὀδύσσειας:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ... τῶν ἀμόθεν γε, θεά,
θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν,

ποῦ ὁ Ἀργύρης Ἐφταλιώτης μετέφρασε ὡς ἑξῆς:

34. BUNDGARD, J. A., *op. cit.*, σελ. 97. PETRONOTIS, A., *Zum Problem der Bauzeichnungen bei den Griechen*, Athen, 1972, FLURY, Ph., «Les textes techniques de l'Antiquité», *Euphrosyne, Revista de Filologia Classica*, Lisboa, 1990, σελ. 359-394.

35. ΗΡΟΔΟΤΟΥ, *Ἱστορίαι*, Ε', 62: Τὸν τε νηὸν ἐξεργάσαντο τοῦ παραδείγματος κάλλιον.

36. Ἐπιγραφή IG II 1² (ο) 244: παρεχόμενοι... τοῖς λιθοτόμοις «ἀναγραφῆας», οὗ ἂν δέονται εἰς τὸ ἔργον. Ἐπίσης ἐπιγραφή Προστώου Ἐλευσίνος: τὸν «ἀναγραφῆα» ὃν ἂν δῶ ὁ ἀρχιτέκτων. BUNDGAARD, *op. cit.*, σελ. 100.

Τὸν ἄνδρα τὸν πολύτροπον τραγούδησέ μου, ὦ Μοῦσα... Ἄπ' ὅπου ἂν τά 'χης πές μας τα, ὦ θεά, τοῦ Δία κόρη³⁷.

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ ποιητής ἀποδίδει τὴν δυνατότητα γιὰ ποιητικὴ δημιουργία σὲ μιὰ μυσταγωγία ποῦ ἀπορρέει ἀπὸ τοὺς θεοὺς καὶ τὶς μοῦσες³⁸.

Θὰ μπορούσε νὰ ἐκταθῆ ἡ ἔννοια αὐτὴ καὶ γιὰ ἄλλες μορφές τέχνης καὶ νὰ θεωρηθῆ ὅτι, ὅπως γιὰ τοὺς Ἑλληνας ἔτσι καὶ γενικώτερα, κάθε καλλιτεχνικὴ δημιουργία προέρχεται ἀπὸ ἕναν ἐσωτερικὸ ἐνθουσιασμὸ τοῦ καλλιτέχνη. Εἶναι ὁ ἐνθουσιασμὸς ποῦ κυβερνᾷ τὴν παραγωγή τοῦ ἔργου, ἀλλὰ μεταδίδεται εἰς τὸν δέκτη, θεωρῶ, θεατὴ ἢ ἀκροατὴ, μάλιστα μὲ ἕνα ἰδιαίτερο εἶδος συγκίνησης, τὴν καλλιτεχνικὴ συγκίνηση. Ἄλλωστε ἐν-θουσιασμὸς εἶναι ἡ δύναμη μὲ τὴν ὁποία ὁ δημιουργὸς καθίσταται ἐν-θεος, ἐνθους, ὅτι δηλαδὴ τὴν στιγμὴ ἐκείνη ἐμφωλεύει μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη ἕνας θεός, μιὰ ἀνάταση, μιὰ δύναμη δημιουργίας. Ὅπως μᾶς παραδίδει ὁ ΚΙΚΕΡΩΝ, κατ' ἐλεύθερη μετάφραση:

ὁ Δημόκριτος καὶ ὁ Πλάτων ἔχουν γραπτῶς διατυπώσει ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανεὶς καλὸς ποιητής, ἂν δὲν φλέγεται ἀπὸ πάθος καὶ ἂν δὲν ἐμπνέεται ἀπὸ κάτι σὰν μανία³⁹.

Τὰ σημασιόμενα εἰς τὰ διάφορα φιλοσοφικὰ κείμενα μπορεῖ νὰ ἀναφέρονται σὲ οἰκουμενικὲς διαστάσεις, δὲν παύουν ὅμως νὰ ἰσχύουν καὶ γιὰ τὴν τέχνη. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Πυθαγορείων (6ος-5ος αἰ.) ἡ ἁρμονία, στὴν παγκόσμια διάστασή της, ἦταν ἡδὴ θεμέλιο τῆς παιδείας:

Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσεν ὁ Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασίν⁴⁰.

Τὴν παιδαγωγικὴ σημασία τῆς τέχνης ἐπισημαίνει ὁ ΣΤΡΑΒΩΝ ἀναφερόμενος στὴν Ποίηση:

(ἔστι) φιλοσοφίαν τινὰ πρώτην, εἰσάγονται εἰς βίον ἡμᾶς ἐκ νέων διδάσκουσιν δὲ ἤδη καὶ πάθη καὶ πράξεις μεθ' ἡδονῆς.

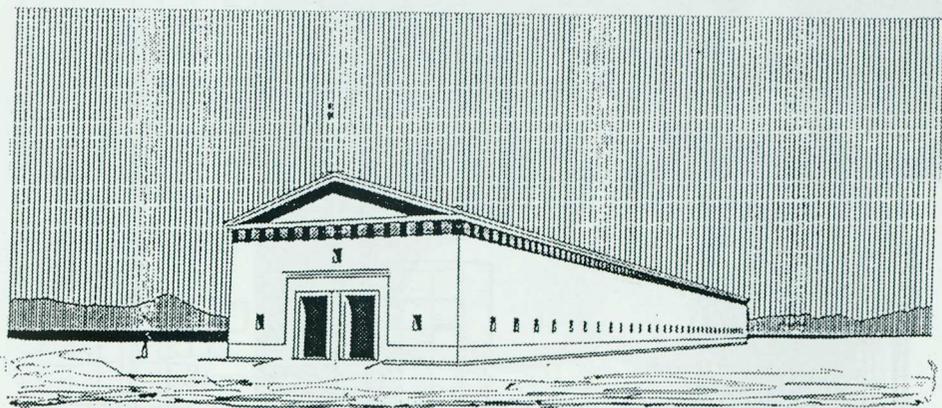
Τὴν δύναμη τῆς συνθέσεως γιὰ τὴν γέννηση ἁρμονίας ἐξαγγέλλει ὁ Πυθαγορικὸς ΦΙΛΟΛΑΟΣ (μέσα τοῦ 5ου αἰ.):

37. ΕΦΤΑΛΙΩΤΗ, Α., ΠΟΡΙΩΤΗ Ν., Ὁμήρου Ὀδύσεια, Ἀθῆναι, 1965.

38. HIMMELMANN, N., «Über bildenden Kunst in der homerischen Gesellschaft», *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften*, Mainz, Wiesbaden, 1969, σελ. 177-223.

39. CICERO, *De oratore*, II 46, 194. Βλ. καὶ ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Φαίδρος*, 244 Α, Τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίνονται διὰ μανίας.

40. ΣΤΡΑΒΩΝΟΣ, *Γεωγραφικά*, Βιβλ. I, 3, 10, ὅπου μὲ τὸν ὄρο μουσικὴ νοεῖται ἡ ἐν γένει ψυχῆς κόσμησις.



[Θ]εο[ί].

[ε]ΥΝΓΡΑΦΑΪ ΤΗΣ ΣΚΕΥΟΘΗΚΗΣ ΤΗΣ ΛΙΘΙΝΗΣ ΤΟΙΣ ΚΡΕΜΑΣΤΟΙΣ ΣΚΕΥΕΣΙΝ
ΕΨΥΘΥΔΟΜΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΜΕΛΙΤΕΩΣ, ΦΙΛΩΝΟΣ ἘΞΗΚΕΣΤΙΔΟΥ ἘΛΕΥΣΙΝΙΟΥ.
ΣΚΕΥΟΘΗΚΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΗΣΑΙ ΤΟΙΣ ΚΡΕΜΑΣΤΟΙΣ ΣΚΕΥΕΣΙΝ ἘΝ ΖΕΪΑΙ ἈΡΞΑ-
ΜΕΝΟΝ ἈΠὸ τοῦ προπυλαίου τοῦ ἐξ ἀγορᾶς προσιόντι ἐκ τοῦ ὄπισθεν τῶν ν-
εωσείκων τῶν ὁμοτεγῶν, μήκος τεττάρων πλέθρων, πλάτος πενήκοντα π-
οδῶν καὶ πέντε σὺν τοῖς τοίχοις. κατατεμῶν τοῦ χωρίου βάθος ἀπὸ το-

.....

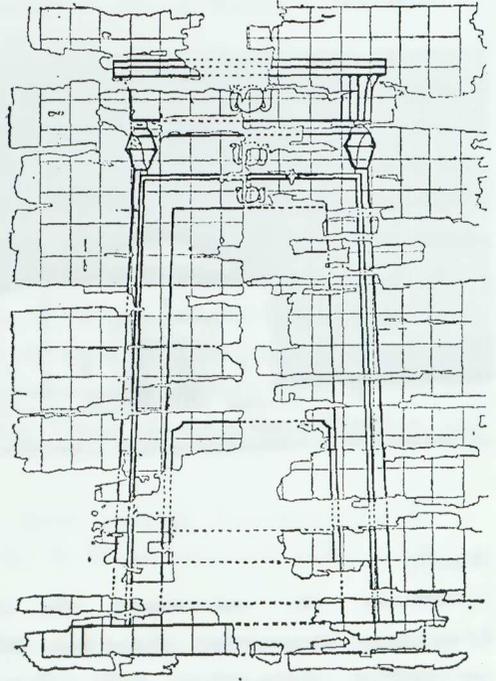
ς, ὥπως ἂν ᾖ ὄραν ἅπαντα τὰ σκεῦη διεξιούσιν, ὁπός ᾖ ἢ ἐν τῇ σκευο-
θήκῃ. ὅπως δ' ἂν καὶ ὕψος ᾖ ἐν τῇ σκευοθήκῃ, ὅταν οἰκοδομηθῇ τοῦ-
ς τοίχους τῆς σκευοθήκης διαλείψει τῶν πλινθίδων ἐν τοῖς ἄρμοις ἡ-
ι ἂν κελεύῃ ὁ ἀρχιτέκτων. ταῦτα ἅπαντα ἐξεργάσονται οἱ μισθωσάμ-
ενοι κατὰ τὰς συγγραφὰς καὶ πρὸς τὰ μέτρα καὶ πρὸς τὸ παράδειγμα, ὃ
ἂν φράζη ὁ ἀρχιτέκτων, καὶ ἐν τοῖς χρόνοις ἀποδώσουσιν, οἷς ἂν μισ-
θώσονται ἕκαστα τῶν ἔργων.

Εἰκ. 1. Ἡ Σκευοθήκη τοῦ Φίλωνος, στὸν Πειραιᾶ (ἀναπαράσταση) καὶ Συγγραφή Ὑπο-
χρεώσεων (τιμῆμα μεταγραφῆς) σκαλισμένη σὲ πλάκα. Ἐπιγραφή IG II² 1668.

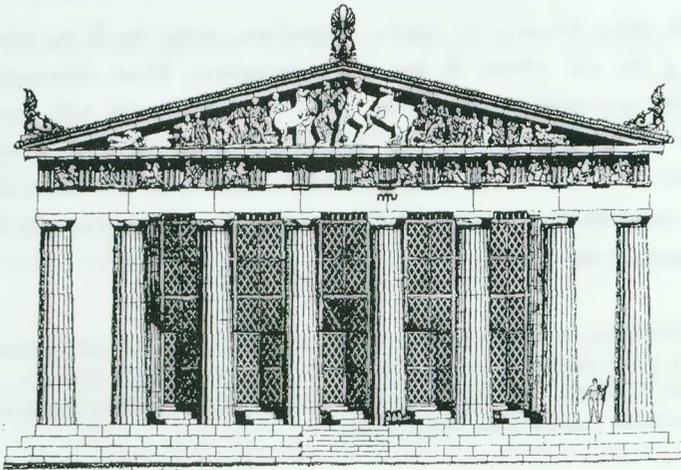
Ἄπο: JEPPESEN, Christian, *Paradeigmata, Three Mid-Forth Century Main Works of Hellenic
Architecture Reconsidered*. Aarhus Univ. Press, 1958.



Εικ. 2. Ἄγαλμα τοῦ Gudea, καθιστοῦ, με ἀπλωμένο στὰ γονατά του ἓνα ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο (Μεσοποταμιακὸ, περὶ τὸ 2200 π.Χ.). Μουσεῖο Λούβρου.

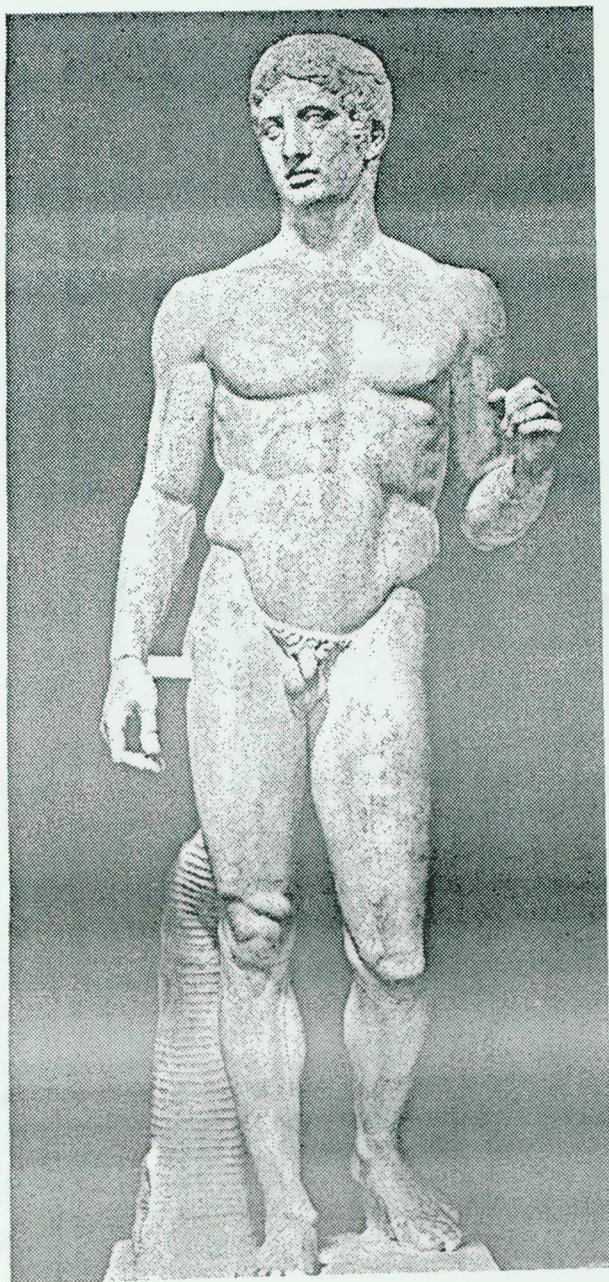


Εικ. 3. Πρόσοψη θυρώματος, σχεδιασμένη σὲ φύλλο πάπυρου. (Αἰγυπτιακὸ, 1557-1304 π.Χ.)

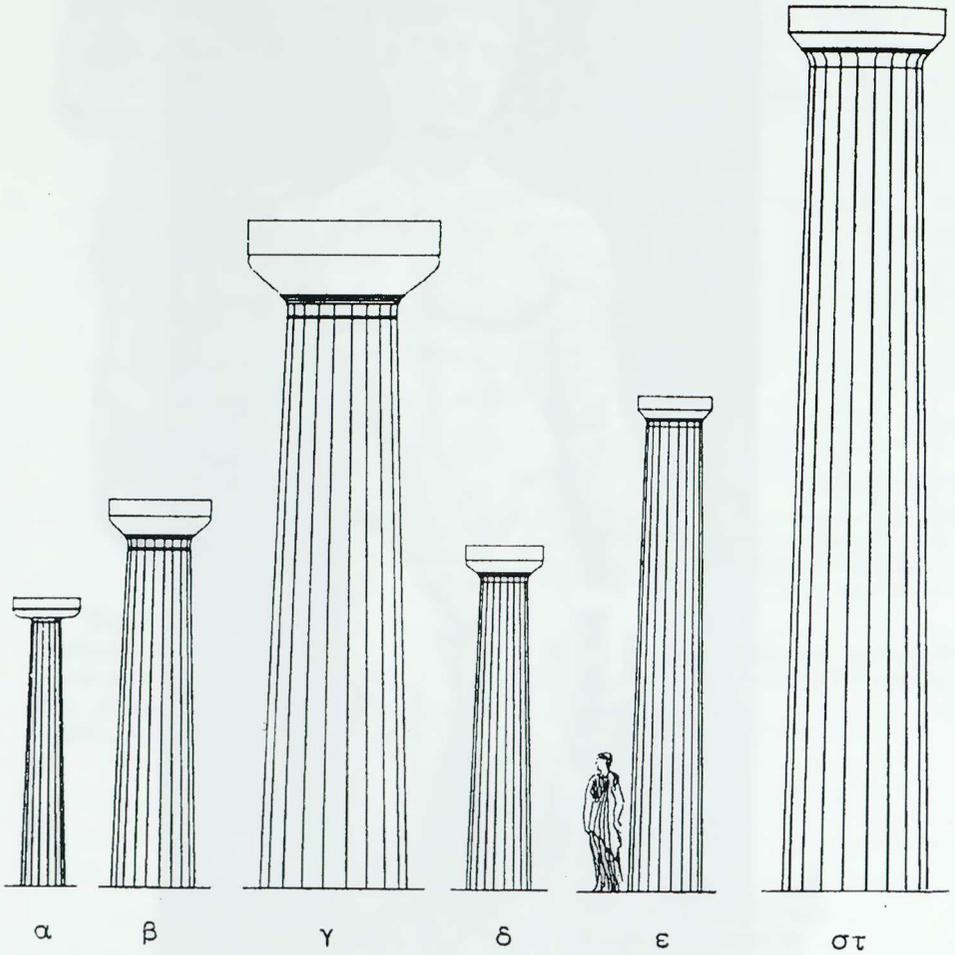


Εικ. 5. Πρόσοψη τοῦ Παρθενῶνα. Σχέδιο σὲ πλήρη ἀναπαράσταση. Ὁ ἐμβάτης m, ἴσος πρὸς τὴν κάτω διάμετρο μεσαίου κίονα ἢ ἴσος πρὸς τὸ πλάτος τῆς τριγλύφου.

Ἄπό: ΟΡΛΑΝΔΟΣ Α. Κ. Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος, Ἀθήναι, 1977-78, πιν. XIV.

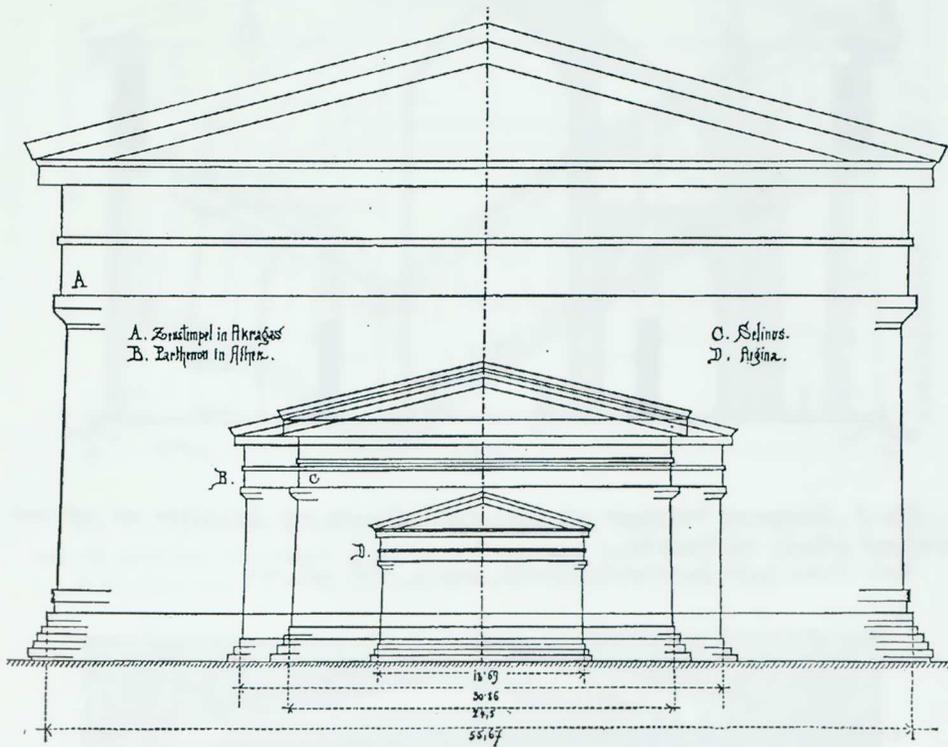


Είχ. 4. 'Ο Δορυφόρος του ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ, περίπου 450-440 π.Χ. Μαρμάρινο αντίγραφο στο Μουσείο της Νεαπόλεως (ύψος 1.99 μ.).
'Από: RODENWALDT, G., *Die Kunst der Antike*, (Propyläen Kunstgeschichte) Berlin, 1927, σελ. 301.



Εἰκ. 7. Συγκριτικὴ παράθεση δωρικῶν κίωνων ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς: α.- ἀπὸ τὸν πρῶτο ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς Προναίας (≈ 600 π.Χ.). β.- ἀπὸ τὸν δεῦτερο ναὸ τῆς ἴδιας θεότητας (≈ 510 π.Χ.). γ.- ἀπὸ τὸν πέμπτο ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα (≈ 525 π.Χ.). δ.- ἀπὸ τὸν Θησαυρὸ τῶν Ἀθηναίων (μετὰ τὸ 507 π.Χ.). ε.- ἀπὸ τὴν θόλο τῆς Προναίας Ἀθηνᾶς (ὀλίγο μετὰ τὸ 400 π.Χ.). στ.- ἀπὸ τὸν ἕκτο ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα (366-320 π.Χ.).

Ἄπό: GRUBEN, G., *Die Tempel der Griechen*, Μόναχο, ²1976, σελ. 92, Εἰκ. 82.



Εἶκ. 8. Συγκριτικὸν διάγραμμα δωρικῶν ναῶν διαφορετικοῦ μεγέθους.

A.- Ναὸς τοῦ Διὸς στὸν Ἀκράγαντα (510-409 π.Χ.).

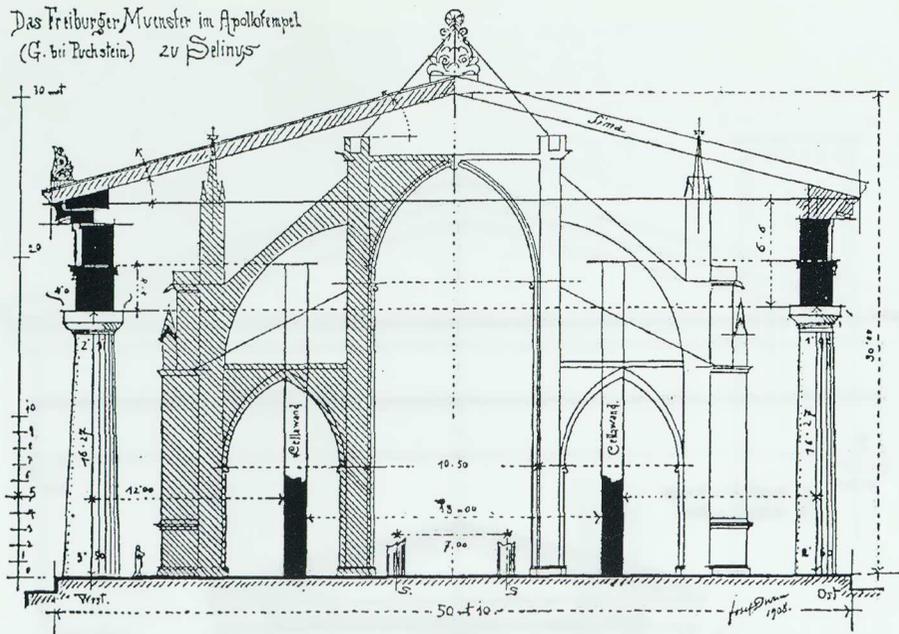
B.- Παρθενῶν (447-432 π.Χ.).

C.- Ναὸς τοῦ Ἀπόλλωνα στὸν Σελινόωντα (520-450 π.Χ.).

D.- Ναὸς τῆς Ἀφαίας στὴν Αἴγινα (≈ 490 π.Χ.).

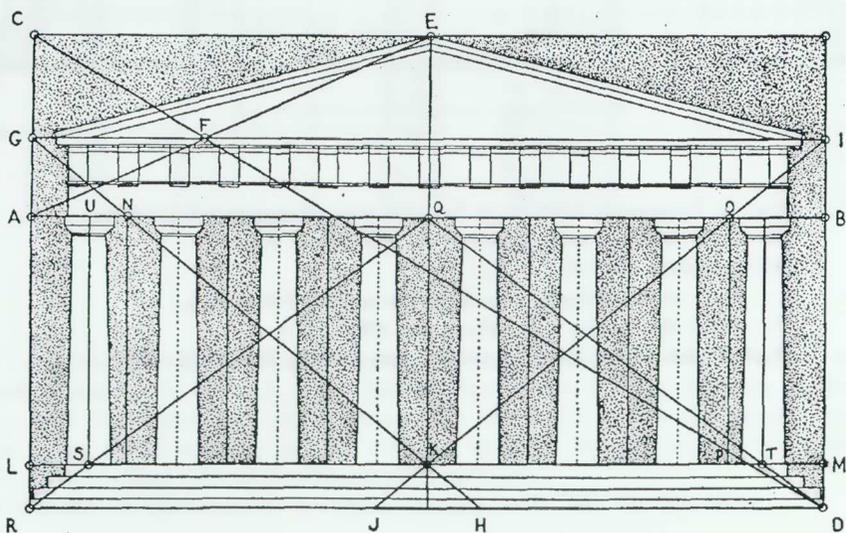
Ἄπό: DURM. J., *Die Baukunst der Griechen*, Leipzig 1910, σελ. 450.

Das Freiburger Münster im Apollotempel
(G. bei Tuchslein) zu Selinsg



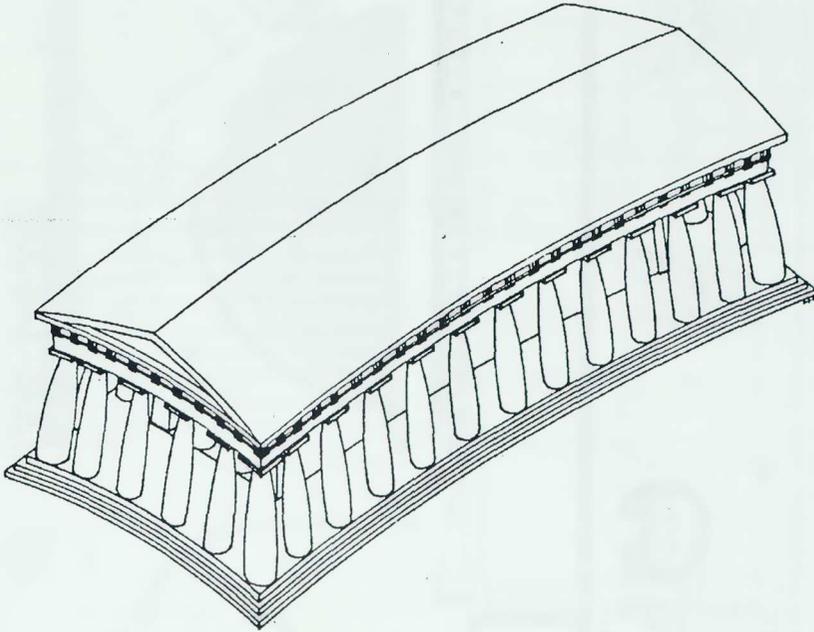
Είχ. 9. Συγκριτικό διάγραμμα του Ναού του 'Απόλλωνα στον Σελινούντα και του ναού (γοτθικού ρυθμού) του Freiburg.

'ΑΠΟ: DURM, J., *Die Baukunst der Griechen*, Leipzig, 1910, σελ. 451.

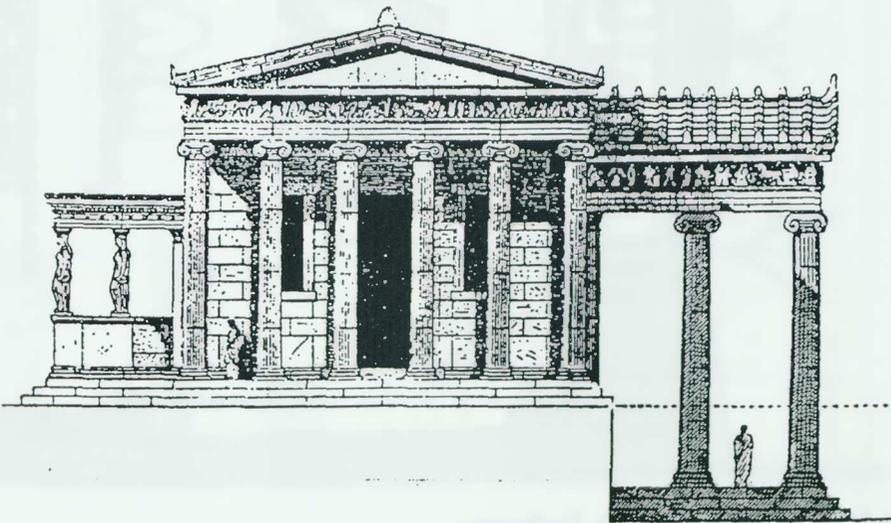


Είχ. 10. 'Η πρόσοψη του Παρθενώνα, και ή άρμονική άνάλυση κατά Hambidge με την χρήση δυναμικών τριγώνων.

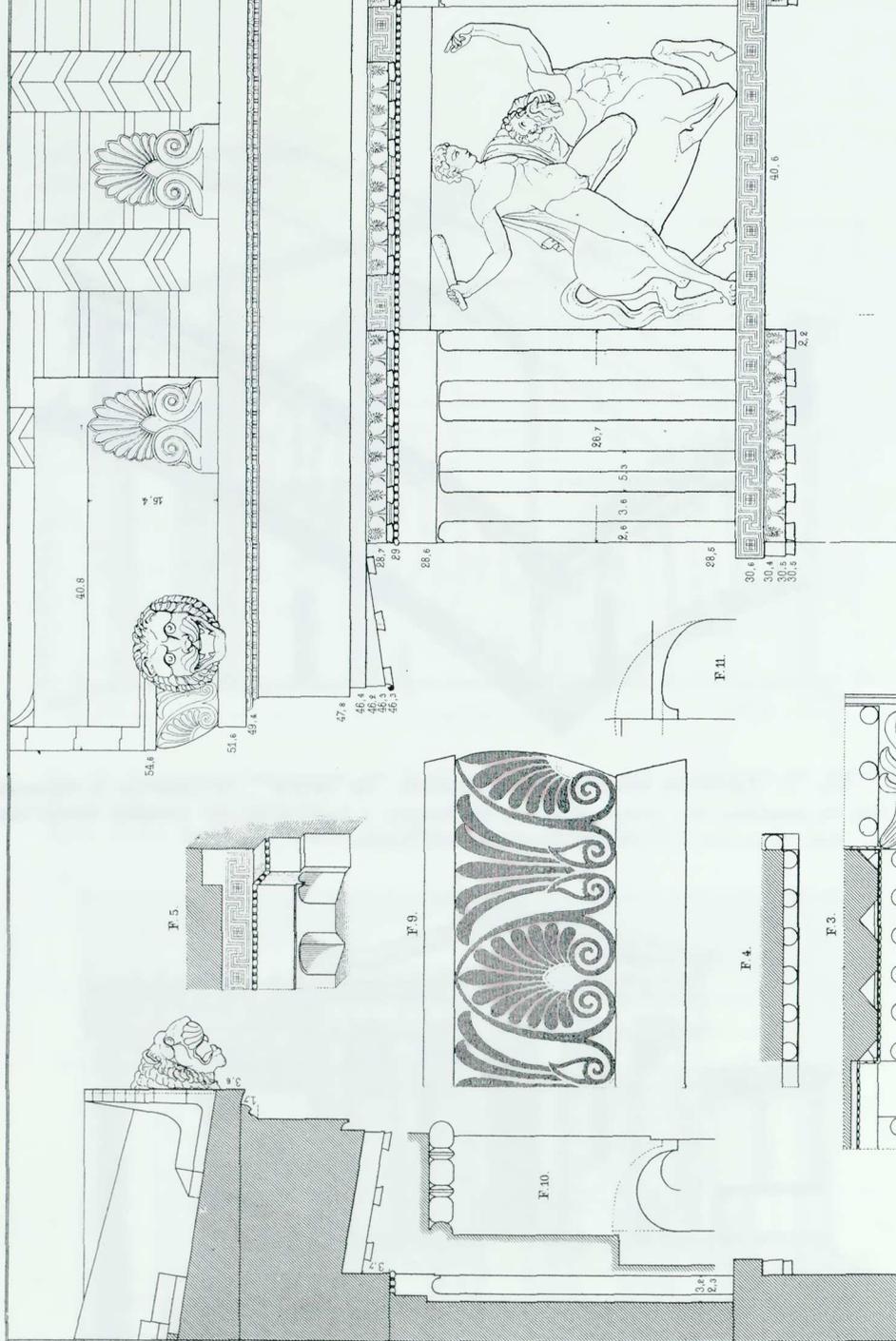
'Από: HAMBIDGE, J., *The Parthenon and other Greek Temples. Their Dynamic Symmetry*, Yale U.P., 1924, σελ. XVII.



Είχ. 11. Προοπτική άπεικόνιση του Παρθενώνα, “άφ’ ύψηλου”. Διαγράφονται οι καμπυλώσεις τής κρηπίδας, τών γείσεων, οί κλίσεις τών πτερών, ή διπλή κλίση τών γωνιαίων κιόνων κλπ.
 Άπό: COULTON, J. J. *Greek Architects at Work*, London 1977, σελ. 108.

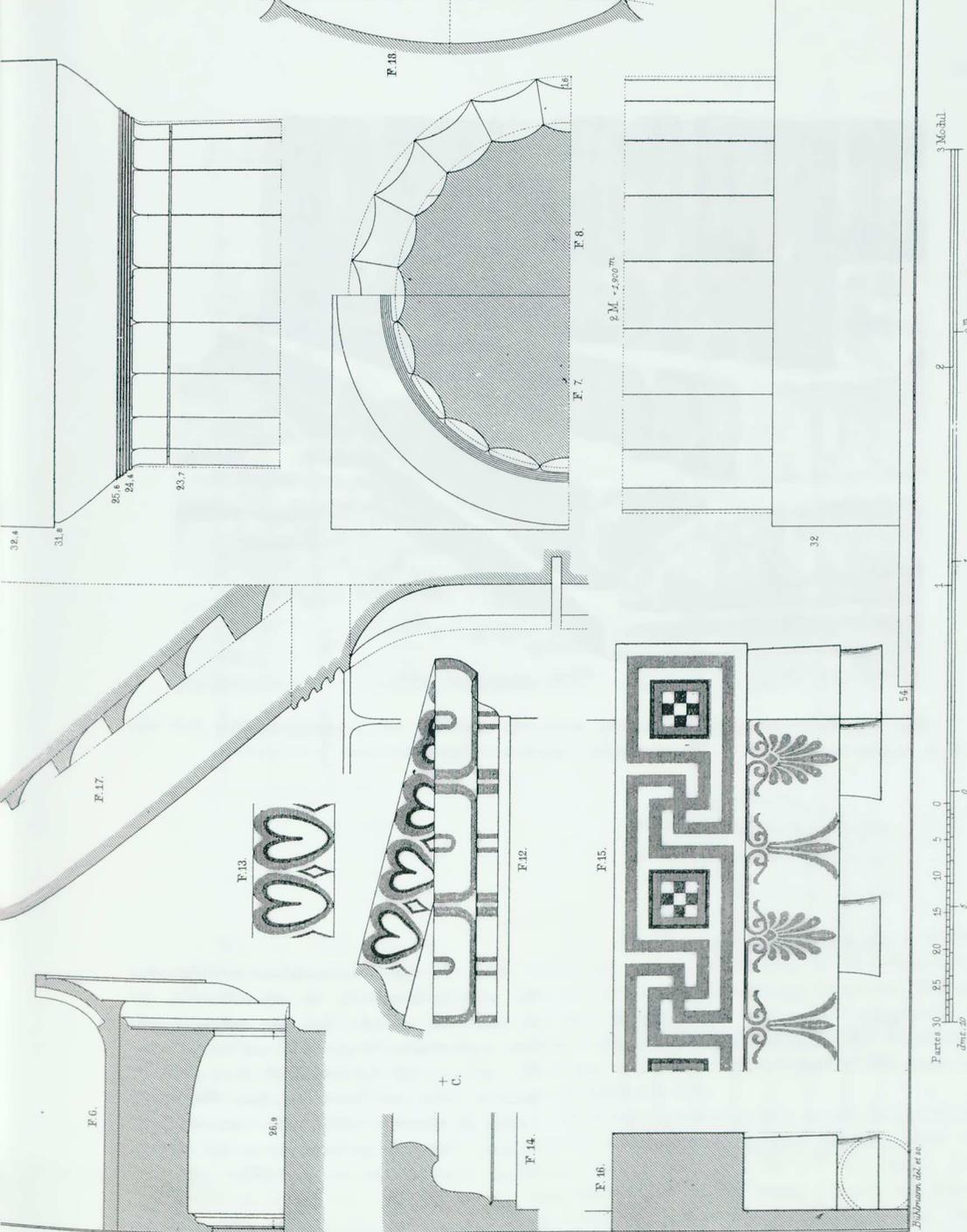


Είχ. 12. Άνατολική πρόσοψη του Έρεχθείου. Σχέδιο G. Ph. Stevens.
 Άπό: RATON, J. M. και STEVENS, G. P. *The Erechtheum*, Cambridge Mass, 1927.
 (τά δύο παράθυρα καθ’ ύπόθεση).



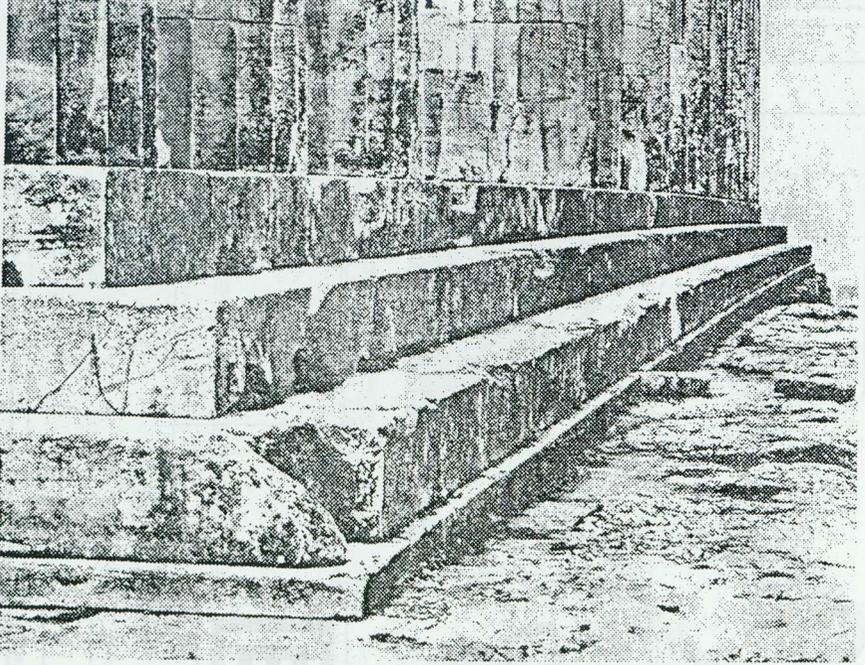
Είχ. 6. Ρυθμολογικές λεπτομέρειες τῶν Παρθενῶνα.

- F1.- Γωνία Παρθενῶνα με ρυθμολογικές λεπτομέρειες καὶ διαστάσεις σὲ ἐμβάτες (M) καὶ σὲ μέρη (P)
 F2.- Τομὴ τοῦ θριγγοῦ.
 F3.- Ἄνοψη τοῦ γείσου - πρόμοχθοι καὶ ἀνθέμιο στὴν γωνία.
 F4.- Ἄνοψη τῆς γωνίας τοῦ ἐπιστυλίου, με προβολὴ τῆς ταινίας, τῶν κανόνων καὶ τῶν σταγόνων.
 F5.- Ἀξονομετρικὴ ἀπεικόνιση τῆς γωνίας μιᾶς τριγλύφου. Ἐμφαίνεται ἡ κεφαλὴ τῆς τριγλύφου, μί
 ἡ γωνιακὴ γλυφὴ.
 F6.- Τομὴ στὸ ἀέτωμα.
 F7.-F8.- Τομὲς στὸν κίονα, ἀριστερὰ ἄνοψη πρὸς τὸ κιονόκρανο, δεξιὰ κάτωψη με ἔνδειξη τῆς μειώ
 τακόρυφη προβολή.

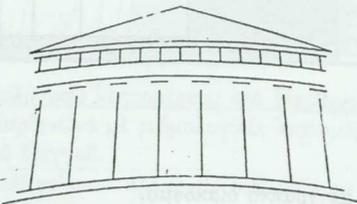
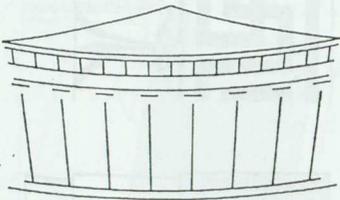
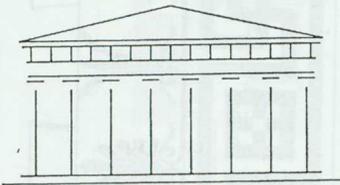


Bühlmann del. et sc.

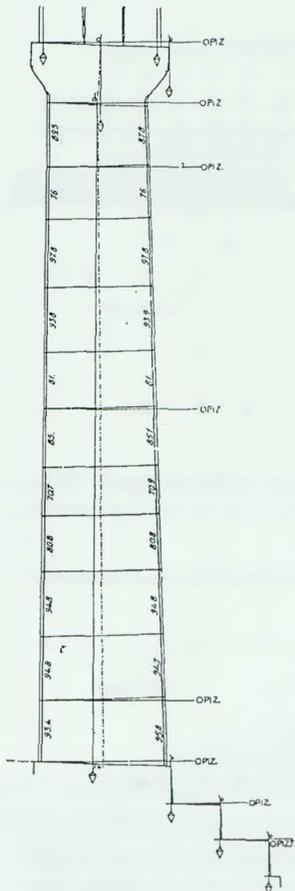
- F9.- Έπαετις ή σίμα με γραπτό διάκοσμο.
- F10.- Τομή στην μετόπη και πλάγια όψη τής τριγλύφου.
- F11.- Άνω μέρος τής γλυφής τής τριγλύφου.
- F12.-F13. - Καταληκτική γωνία όριζοντίου και καταετίου γείσου με γραπτό διάκοσμο.
- F14. Τομή κυματίων του γείσου.
- F15.-F16. - "Όψη και τομή τμήματος του έπιστυλίου με ταινία, κανόνα και σταγόνες. Γραπτός διάκοσμος.
- F17.- Τομή στο κιονόκρανο. Διακρίνονται ό άβακας, ό έχίνος, οι ιμάντες και ή άνώτατη διαμόρφωση τών ραβδώσεων.
- F18.- Τομή ραβδώσεως.



Εικ. 13. Κύρτωση πρὸς τὰ ἄνω τῆς συνολικῆς κρηπίδας τοῦ Παρθενώνα. Θέα ἀπὸ τὴν Β.Α. γωνία πρὸς τὴν Β.Δ. (Φωτογραφία Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου)



Εικ. 14. Τρία σκαριφήματα ποὺ δείχνουν τὴν ἀνάγκη ἐφαρμογῆς τῆς καμπυλότητος γιὰ τὶς ὀριζόντιες γραμμές. Στὸ ἄνω σχῆμα, ὁ ναὸς εἶναι σχεδιασμένος ὅπως θὰ θέλαμε νὰ φαίνεται. Ἐν τούτοις, ἐὰν κατασκευασθῆ ἔτσι, τότε θὰ φαίνεται ὅπως στὸ δεύτερο σχῆμα. Θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ κατασκευασθῆ ὁ ναὸς ὅπως στὸ τρίτο σχῆμα, ὥστε νὰ φαίνεται ὅπως στὸ πρῶτο. (Ἀπό: FLETCHER, op. cit., σελ. 95).



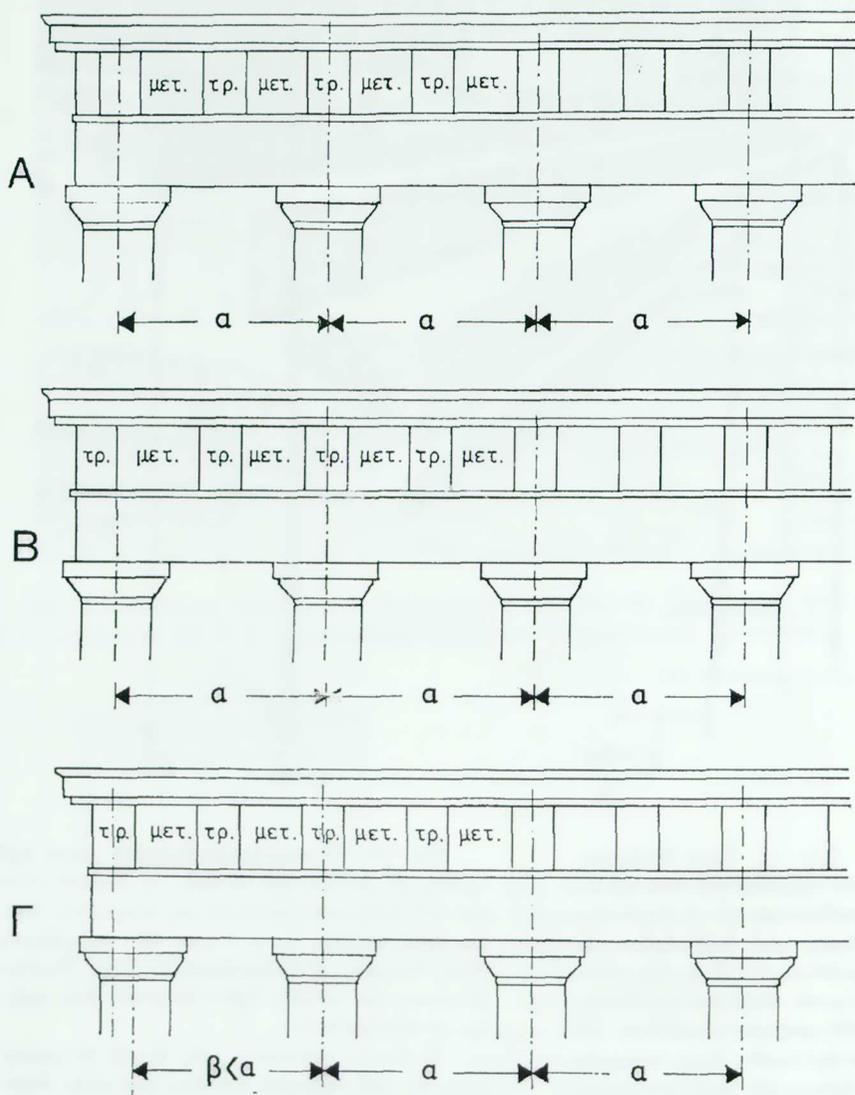
Είχ. 15. Τομή ἐγκάρσια, στὴν κρηπίδα καὶ ἓνα κίονα. Ἀναδεικνύονται οἱ ἐγκάρσιες κλίσεις τῶν ἀναβαθμῶν τῆς κρηπίδας, ἡ κλίση τοῦ κίονα πρὸς τὸν σηκὸ καὶ ἡ λοξὴ τοποθέτηση τῶν σπονδύλων. Οἱ διπλῆς καθ' ὕψος γραμμὲς δείχνουν τὴν τομὴ στὸ μέσον τῆς ραβδώσεως καὶ τὴν προβολὴ τῆς ἀκμῆς τῆς.

Ἀπὸ: ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Α. Κ., *Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*, 1995, σελ. 172.



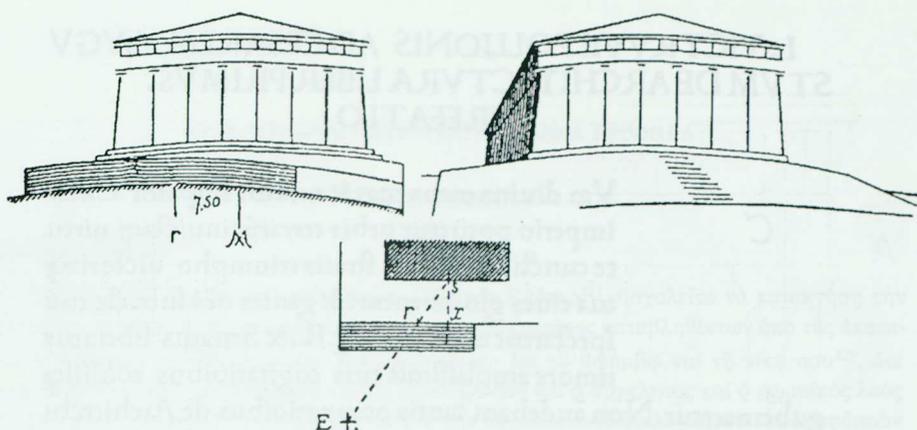
Είχ. 16. Ὁ κορμὸς τοῦ δωρικοῦ κίονα σχεδιασμένος μὲ μείωση καὶ ἔνταση. Ἡ μείωση συνίσταται στὴ βαθμιαία ἐλάττωση τῆς διαμέτρου, ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἄνω, ὥστε ὁ κίων ἀντὶ κυλινδρικός νὰ εἶναι ἐλαφρῶς κολουρο-κωνινός. Στὸν Παρθενῶνα οἱ κίονες τῶν πτερῶν ἔχουν διάμετρο ἄνω πρὸς κάτω σὲ ἀναλογία 4:5.

Ἡ ἔνταση συνίσταται στὴν ὁμαλὴ διεύρυνση τοῦ κορμοῦ, ἀπὸ μηδενικὴ στὸ ἄνω καὶ κάτω ἄκρο τοῦ κίονα, στὸ μέγιστο περὶ τὰ 2/5 τοῦ ὕψους. Στὸ ὕψος αὐτὸ ἡ ἔνταση ἔχει πάχος 17 χιλ. καὶ διάμετρο κατὰ τι μικρότερη ἀπὸ ἐκείνη τῆς βάσεως. Ἀπὸ FLETCHER, B., *A History of Architecture*, Λονδίνο, 1963, σελ. 95).



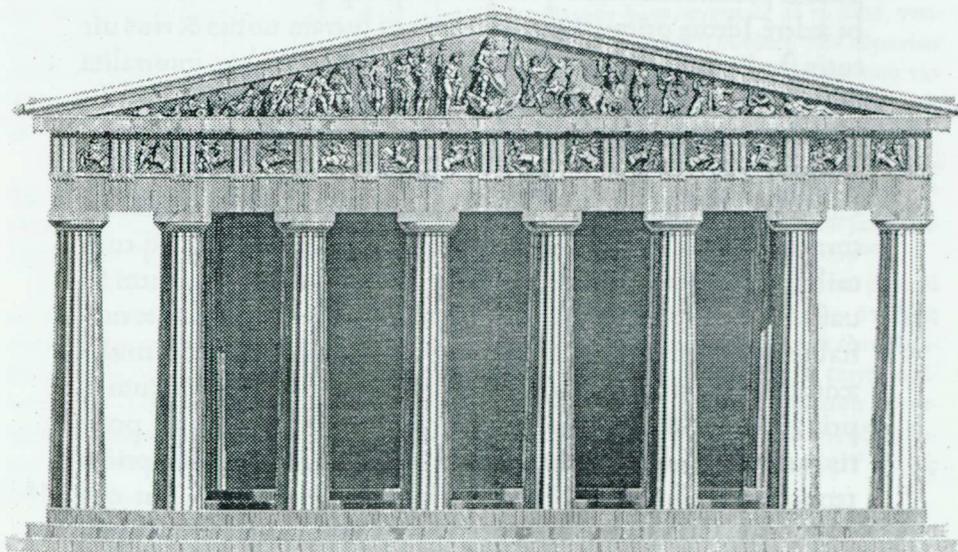
Εἰκ. 17. Ἡ ἐπέμβαση στὴν περιοχὴ τῆς ἀκραίας τριγλύφου καὶ μετόπης καὶ ἡ βράχυνση τοῦ ἀκραίου μεταξονίου. Α. Λύση ἀπλοϊκὴ, ἐφαρμόσθηκε ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους: Ἡ ἀκραία τρίγλυφος στὸν ἄξονα τοῦ ἀκραίου κίονα, με ἀποτέλεσμα νὰ περισσεύει, στὴν γωνία, ἓνα τέταρτο ($1/4$) μετόπης. Β. Λύση προκλασσικὴ: Ἡ ἀκραία τρίγλυφος μεταφέρεται στὴν γωνία τῆς ζωοφόρου, ἡ δὲ ἀκραία μετόπη διευρύνεται. Γ. Λύση κλασσικὴ: Ἡ ἀκραία τρίγλυφος παραμένει στὴν γωνία τῆς ζωοφόρου, καὶ ἡ μετόπη παραμένει ἰσοδύναμος με τὶς ὑπόλοιπες. Αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται με τὴν βράχυνση τοῦ ἀκραίου μεταξονίου.

7



Είχ. 18. Χαρακτηριστικό σκαρίφημα που αναδεικνύει την ανάγκη λαξεύσεως του βράχου που βρίσκεται πρὸ τῆς Β.Δ. γωνίας τοῦ Παρθενώνα, με καμπυλώσεις ὅμοιες με ἐκεῖνες τῆς κρηπίδας.

(Ἀπό: CHOISY, A., *Histoire de l'Architecture*, Παρίσι 1954, τομ. Α', σελ. 332, σχ. 7).



Είχ. 19. Πρόσοψη τοῦ Παρθενώνα, τὸ 1751-1754. Σχέδιο ἀποτυπώσεως τῶν Stuart καὶ Revett. Ἔχει σχεδιασθῆ ἡ μείωσις τῶν κίωνων, ὅχι ὅμως καὶ ἡ ἔντασις, οὔτε ἡ καμπύλωσις τῆς κρηπίδας. Τὶς σπουδαῖες αὐτὲς ἐκλεπτύνσεις δὲν εἶχαν ἀντιληφθῆ οἱ πρῶτοι αὐτοὶ ἀρχαιο-λογοῦντες, ἴσως διότι τὸ μνημεῖο ἦταν περικλεισμένο με τούρκικα κτίσματα.

(Ἀπό: STUART, J., καὶ REVETT, N., *The Antiquities of Athens*, Λονδίνο 1762-1816).

L. VICTRVVII POLLIONIS AD CESAREM AVGV
STVM DE ARCHITECTVRA LIBER PRIMVS.
PREFATIO

C
 Vm diuina mens tua: & numen Impator Cæsar
 imperio potiretur orbis terrarû: inuictaq; uirtu
 te cunctis hostibus stratis triumpho uictoriaq;
 tua ciues gloriarentur: & gentes oēs subacte tuū
 spectarent nutum. P. Q. R. & Senatus liberatus
 timore amplissimis tuis cogitatiōibus cōsiliisq;
 gubernaretur. Non audebam tantis occupatiōibus de Architectu
 ra scripta & magnis cogitatiōibus explicata ædere. Metuens ne nō
 apto tpe interpellans subirē tui animi offensionē. Cum uero atten
 derem te non solū de uita cōi oīum curam. P. Q. rei constitutionē
 habere. Sed etiam de oportunitate publicorumq; edificiorû: ut ciui
 tas aperte nō solū prouinciis esset aucta. Verū etiā ut maiestas im
 perii publicorum edificiorum. egregias haberet auctoritates. Non
 putauī pretermittendum quin primo quoq; tpe de his rebus ea tī
 bi æderē. Ideoq; primum parētū tuo de eo fueram notus & eius uir
 tutis studiosus. Cum aut cōcilium celestium in sedibus imortalita
 tis eū dedicauisset. & Impium parentis in tuam potestatem transtu
 lisset. Illud idem studium meum in eius memoria permanens in te
 contu lit fauorē. Itaq; cum. M. Aurelio & P. Numidico & CN.
 Cornelio ad preparationē balistarum & scorpionum reliquorūq;
 tormentorû refectiōem sui presto: & cum eis cōmoda accepi: q̄ cum
 mihi primo tribuisti recognitionē per sororis cōmendationem ser
 uasti. Cum ergo eo beneficio essem obligatus ut ad exitū uite non
 haberē inopie timorē hec tibi scriberē cepi. q̄ animaduerti te multa
 ædificauisse & nunc ædificār. Reliquo quoq; tpe & publicorum &
 priuatorum edificiorum pro amplitudine rerum gestarū ut poste
 ris memorie traderent curam habiturum. Conscripsi prescriptiōes
 terminatas ut eas attendens & ante facta & futura qualia sint ope
 ra per te nota posses habere. Nāq; his uoluminibus aperui omnes
 discipline rationes.

Εἰκ. 20. Η πρώτη σελίδα τῆς πρώτης ἔντυπης ἐκδόσεως (editio princeps) τοῦ *De Architectura* 1486-87, ἀπὸ τὸν Sulpicio da Veroli, Καθηγητῆ τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς στὴν Ἀκαδημία τῆς Ρώμης. Ἄνω ἀριστερὰ κενὴ θέση γιὰ τὸ ἀρχικὸ διακοσμητικὸ μονόγραμμα ποῦ θὰ προστεθῆ μὲ τὸ χέρι.

Π. Μ. ΜΥΛΩΝΑΣ: ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ ΤΑ ΔΕΚΑ ΠΡΟΟΙΜΙΑ

ΤΑ ΠΡΟΟΙΜΙΑ*

Προοίμιον Πρώτον²²⁵

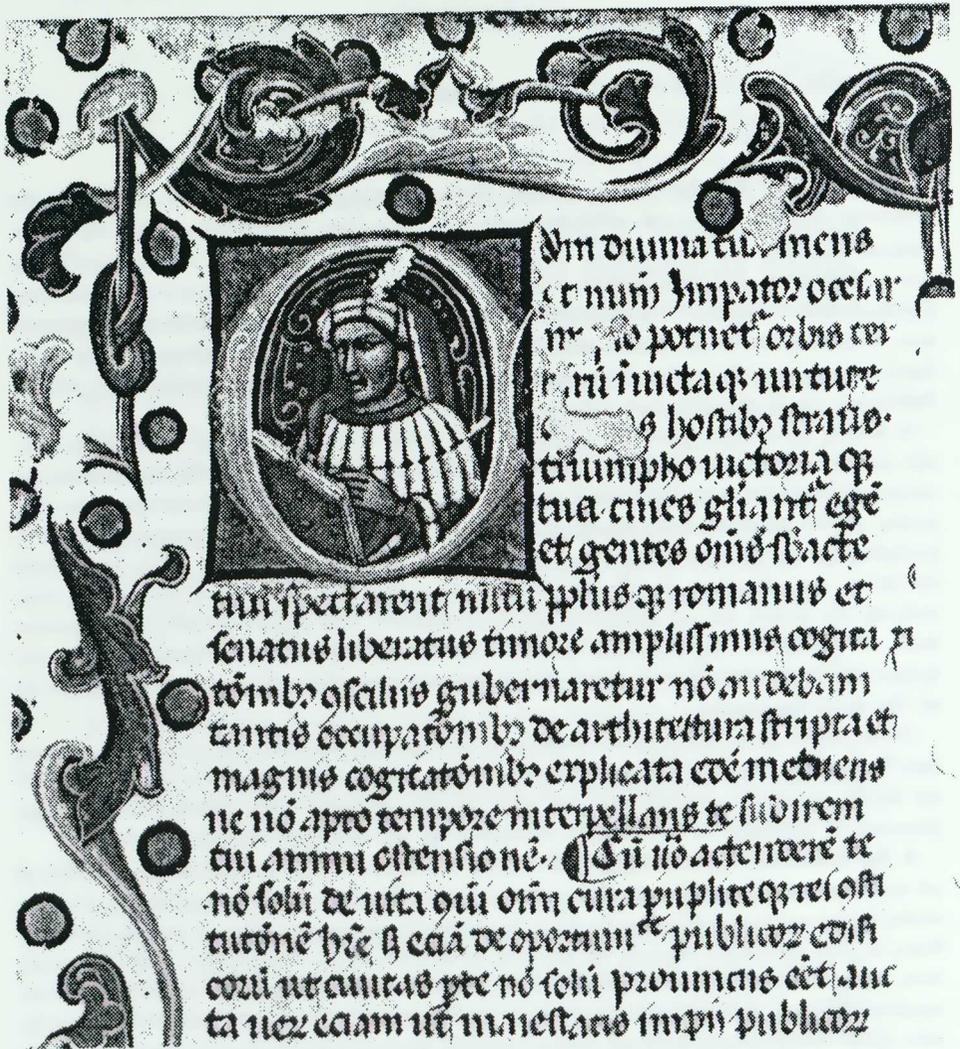
1. Ὅτε ἡ Σῆ²²⁶ θεία διάνοια καὶ θέλησις, Ἡγήτορ Καῖσαρ²²⁷, ἡσχολεῖτο νὰ κατακτήσῃ τὴν ἡγεμονίαν τῆς οἰκουμένης καί, τῶν ἐχθρῶν πάντων ἀνεξαιρέτως καταβληθέντων ὑπὸ τῆς ἀκατανικήτου ἀνδρείας σου²²⁸, οἱ πολῖται ὑπερφηανέοντο ἐπὶ τῷ θριάμβῳ καὶ τῇ νίκῃ σου²²⁹, ὅτε πάντα τὰ ἔθνη ὑποτεταγμένα ἀπέβλεπον εἰς τὸ νεῦμά σου καὶ ἡ σύγκλητος καὶ ὁ ρωμαϊκὸς λαὸς ἐλεύθεροι ἀπὸ τὸν φόβον²³⁰, καθωδηγοῦντο διὰ τῶν μεγαλοπνῶν διαλογισμῶν καὶ ἀποφάσεών σου, δὲν ἐτόλμων, ἐν μέσῳ τῶν τοσοῦτων ἀσχολιῶν σου²³¹, νὰ δημοσιεύσω κείμενα περὶ ἀρχιτεκτονικῆς²³², ἂν καὶ διαμορφωθέντα κατόπιν μακρῶν λογισμῶν, φοβούμενος μήπως, διακόπτων Σε εἰς ἀκατάλληλον χρόνον, ἐπέσυρον τὴν δυσαρέσκειάν σου.

2. Καθὼς δμως παρετήρουν ὅτι ἐμερίμνας οὐχὶ μόνον περὶ τῆς εὐπραγίας πάντων τῶν πολιτῶν καὶ τῆς συγκροτήσεως τῶν δημοσίων πραγμάτων, ἀλλ' ἀκόμη καὶ περὶ τῆς δημιουργίας καταλλήλων δημοσίων κτηρίων, ὥστε ἡ Πολιτεία διὰ σοῦ νὰ αὐξηθῇ ὄχι μόνον δι' ἐπαρχιῶν ἀλλ' ἐπίσης καὶ τὸ μεγαλεῖον τοῦ κράτους νὰ ἀποκτήσῃ τὸ ἔξοχον κύρος τῶν δημοσίων κτηρίων²³³, ἐσκέφθην ὅτι δὲν θὰ ἔδει νὰ παραλείψω νὰ θέσω τὸ ταχύτερον ὑπ' ὄψιν σου ταῦτα (τὰ γραπτὰ) ἐπὶ τῶν ἐν λόγῳ θεμάτων. Πολλῶ μᾶλλον διότι καὶ πρότερον ἤμην, σχετικῶς μὲ τὸ θέμα, γνωστός εἰς τὸν πατέρα σου καὶ θαυμαστῆς τῆς ἀξίας αὐτοῦ²³⁴. Ὅτε δμως ἡ σύνοδος τῶν οὐρανίων θεῶν τὸν καθέρωσεν εἰς τὰς τάξεις τῶν ἀθανάτων καὶ μετεβίβασεν εἰς τὴν κυριότητά σου τὴν ἡγεμονίαν τοῦ πατρός σου, ὁ ἴδιος θαυμασμός μου, πιστὸς εἰς τὴν μνήμην ἐκείνου, μετέφερον εἰς σὲ τὴν ἐμὴν ἀφοσίωσιν.

Ὅπως, ὁμοῦ μετὰ τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου, τοῦ Ποπλίου Μινιδίου καὶ τοῦ Γναίου Κορνηλίου²³⁵, ἤμην υπεύθυνος διὰ τὴν κατασκευὴν καὶ τὴν ἐπισκευὴν βαλλιστριδῶν καὶ σκορπιῶν²³⁶ καὶ ἄλλων πολεμικῶν μηχανῶν· καὶ μετ' αὐτῶν ἔλαβον παροχάς²³⁷, τὰς ὁποίας, ἀφοῦ μοὶ παρέχωρησες τὸ δικαίωμα νὰ ἐποπτεύω²³⁸, συνέχισες, μὲ τὴν σύστασιν τῆς ἀδελφῆς σου²³⁹.

3. Ἐφ' ὅσον, ὄθεν, ἤμην ὑπόχρεως διὰ ταύτην τὴν εὐεργεσίαν, ὥστε μέχρι τέλους τοῦ βίου νὰ μὴ φοβοῦμαι τὴν ἀνέχειαν, ἀνέλαβον νὰ γράψω ταῦτα διὰ Σε· καὶ ἐπειδὴ ἀντελήφθην ὅτι ἔχεις κτίσει πολλὰ καὶ τώρα κτίζεις καὶ ὅτι ἐν τῷ ὑπολοίπῳ ἐπίσης χρόνῳ ἡ μέριμνά σου θὰ ἐξακολουθήσῃ νὰ εἶναι διὰ κτήρια δημόσια καὶ ἰδιωτικά, ὥστε ταῦτα νὰ μετενεχθῶσιν εἰς τοὺς ἐπιγιγνομένους διὰ νὰ ἐνθουμῶνται, ὅπως ἀρμόζει εἰς τὸ μεγαλεῖον τῶν πράξεών σου, συνέγραψα συγκεκριμένας ὁδηγίας, ὥστε εἰς ταῦτας προσέχων νὰ δύνασαι ἐξ ἰδίων νὰ ἔχῃς γνῶσιν τῆς ἀξίας ἔργων, τόσον τετελεσμένων ὅσον καὶ μελλοντικῶν· δι' αὐτὸν τὸν λόγον εἰς τοὺς τόμους²⁴⁰ ὄφτινες ἀκολουθοῦσιν ἀπεκάλυψα ἀπαντὰς τοὺς κανόνας τῆς ἀρχιτεκτονικῆς²⁴¹.

Εἰκ. 21. Ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση ἀπὸ Π. Μ. ΜΥΛΩΝΑ, *Βιτρούβιου τὰ δέκα Προοίμια*, εἰς ΦΙΛΙΑ ΕΠΗ εἰς Γ. Ε. Μυλωνᾶν, τόμ. Δ', σελ. 43-45. Ἀπὸ τὸ ἀναμορφωμένο λατινικὸ κείμενο τοῦ FENSTERBUSCH.



Είχ. 22. Τμήμα τῆς πρώτης σελίδας τοῦ *De Architectura* ἀπὸ τὸ χειρόγραφο Lat. 7228 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων, ἔτους 1319, Ἰταλικῆς παραγωγῆς. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ σπάνια χειρόγραφα μὲ ἐγχρωμὴ διακόσμηση, ὅπου καὶ ἡ φανταστικὴ ἀπεικόνιση τοῦ Βιτρούβιου. (φωτ. Π. Μ. Μυλωνᾶ, 1980).

ἄρμονία δὲ πάντων ἐξ ἐναντιῶν γίνεται· ἔστι γὰρ ἄρμονία πολυμιγέων ἔνωσις καὶ δίχα φρονούντων συμφρόνησις⁴¹.

Ἐπίσης, ὁ ἴδιος τονίζει τὴν ἀντοχή στὸν χρόνο τοῦ σωστά συντεθειμένου ἔργου:

«Τὰ μὲν ὦν ὁμοῖα καὶ ὁμόφυλα ἄρμονίας οὐδὲν ἐπεδέοντο, τὰ δὲ ἀνόμοια μηδὲ ὁμόφυλα, μηδὲ ἰσοταγῆ ἀνάγκη τᾶ τοιαύτα ἄρμονία συγκεχεῖσθαι, οἷα μέλλοντι ἐν κόσμῳ κατέχεσθαι⁴²».

Τὴν σημασία τῆς ἄρμονίας —καὶ τὴν ἐνδυνάμωσή της, ὅσο λεπτοφύστερα ἀποκαλύπτεται ἡ παρουσία της— εἶχε ἤδη ἐπισημάνει ὁ ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ, μὲ τὸ περίφημο ἀπόφθεγμα:

ἄρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων⁴³.

Ἡ ἠθικὴ καὶ αἰσθητικὴ αὐτὴ ἀλήθεια ἐπανέρχεται συνεχῶς στὴν ἀνθρώπινη σκέψη, ὅπως ἀποδεικνύεται μὲ τὸ ἀντίστοιχο ἀπόφθεγμα τοῦ MIES VAN DER ROHE:

Less is more,

δηλαδή: ἐλάσσον ἰσοδύναμον τῷ πλείονι⁴⁴,

ἢ ἀκόμη μὲ τὴν αἰσθητικὴ παρατήρηση νέου ἀρχιτέκτονα:

ἡ ἔνθεη πίστη τοῦ Ἑλληνα στὴ δύναμη τοῦ ἐλάχιστου⁴⁵.

Ἡ ἔλλειψη γραπτῶν θεωρητικῶν δοκιμῶν περὶ ἀρχιτεκτονικῆς, ποὺ ἀσφαλῶς ὑπῆρξαν ἀλλὰ δὲν ἔφθασαν ἕως τὸν ΒΙΤΡΟΥΒΙΟ, θὰ πρέπει νὰ ἰσοσκελισθῆ μὲ τὴν σίγουρη προφορικὴ μεταβίβαση καὶ τὴν ἀπομνημόνευση ποὺ ἦταν κοινὴ πρακτικὴ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα⁴⁶,

41. DIELS, H., *Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, ¹1903, ⁶1954, Fr. 10 (B60), σελ. 410, κατὰ ἐλεύθερη μετάφραση: Ἡ Ἀρμονία εἶναι σύνθεσις πολλῶν ἀνάμικτων στοιχείων καὶ ἡ σύμπτωσις μεταξὺ ἀντιθετικῶν.

42. DIELS, H., *op. cit.*, Fr. B6, σελ. 409, κατὰ ἐλεύθερη μετάφραση: ὅσα εἶναι ἀνόμοια, ἀνομοιογενῆ καὶ ἄνισα κατὰ τὴν τάξιν, ἀναγκαστικῶς συνάπτονται πρὸς ἄλληλα μὲ τέτοια ἄρμονία ὥστε ν' ἀνθέξουν στὸν χρόνο.

43. DIELS, H., *op. cit.*, Fr. B 54 (47), σελ. 162.

44. JOHNSON, Ph. C., *op. cit.*, (βλ. σημ. 10), σελ. 49.

45. ΜΥΛΩΝΑΣ, Κων. Π., «Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο τοῦ Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, στὴν Κέρκυρα», *Ζυγός*, 59 (1983), σελ. 68.

46. ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ, *Συμπόσιον*, 3, 5: Ὁ πατὴρ ὁ ἐπιμελούμενος ὅπως ἀνὴρ ἀγαθὸς γενοίμην ἠνάγκασέ με πάντα τὰ Ὁμήρου ἔπη μαθεῖν. Καὶ νῦν δυναίμην ἂν Ἰλιάδα ἔλθην καὶ Ὀδύσειαν ἀπὸ στόματος εἰπεῖν. ΣΤΡΑΒΩΝΟΣ, *Γεωγραφικά*, βιβλ. Β', 117: Τὸ τῆς ἀκοῆς κριτήριον, ἥτις πρὸς ἐπιστήμην ὀφθαλμοῦ πολὺ κρείττων ἐστίν. Ὁ GOMPERTZ, Th., *The Greek Thinkers*, London, 1964, I, σελ. 412, ἐπισημαίνει τὴν προτίμησιν τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνα στὴν ἀκοὴ παρὰ στὴν ὄραση γιὰ τὴν ἀπόκτησιν γνώσεως, ... (καὶ ὅτι) ...ἐμπεριστατωμένους διαλέξεις ἐπὶ ποικίλων θεμάτων παιδείας ἦσαν συνήθεις εἰς μικροὺς ἀλλὰ ἐκλεκτοὺς κοινωνικοὺς κύκλους.

ἀκόμη καὶ τὸν μεσαίωνα⁴⁷. ὅταν δηλαδὴ δὲν ὑπῆρχε εὐκολία καταγραφῆς καὶ ἀκόμη ὀλιγώτερο πολλαπλασιασμοῦ τοῦ κειμένου σὲ ἀντίτυπα. Ἄς μὴ λησμονεῖται ὅτι τὰ Ὀμηρικὰ Ἔπη, μεταδίδονταν ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ μὲ τὸν προφορικὸ λόγον καὶ τὴν ἀπομνημόνευση, δεχόμενα βεβαίως παρεμβολές, ὡς τὴν στιγμὴ πού, πιθανὸν κατὰ τὸ τέλος τοῦ 7ου καὶ πάντως κατὰ τὸν 6ο αἰῶνα ἀποκρυσταλλώθηκαν σὲ γραπτὰ κείμενα⁴⁸. Ἄς ἀναφερθῆ ἀκόμη ὅτι στὸ Ἅγιον Ὄρος ὑπάρχει μέχρι τῶν ἡμερῶν μας ἡ παράδοση τῆς ἀπομνημονεύσεως τεραστίου ἀριθμοῦ θρησκευτικῶν κειμένων⁴⁹.

* * *

Οἱ πληροφορίες πού θὰ ἐνυπῆρχαν στὰ τυχὸν ἀπολεσθέντα γραπτὰ θεωρητικὰ δοκίμια δύνανται νὰ ἐρανισθοῦν ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ κτήρια πού διασώθηκαν ἔστω καὶ ἐρειπωμένα. Σ' αὐτὰ εἶναι δυνατὸν ν' ἀνιχνευθῆ ἡ *Ρυθμολογία τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων* καὶ κατὰ προέκταση οἱ θεωρητικὲς σκέψεις πού μαρτυροῦνται ἀπὸ τὶς ρυθμολογικὲς λεπτομέρειες.

Κατὰ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ βαδίζει μέσα σὲ ἑτερογενεῖς ἐπιδράσεις. Μὲ τὴν οἰκοδομικὴ δραστηριότητα πού παρατηρεῖται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ. ἕνα σημαντικὸ βῆμα συντελεῖται μὲ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ δομικοῦ ὕλικου καὶ τὴν ἔκτοτε ἀποθέωση τοῦ λίθου (*μαρμάρου*)⁵⁰, τῆς λιθοξοικῆς καὶ τῆς λιθοδομίας⁵¹. Ἡ ἐπεξεργασία τοῦ ὕλικου στὰ χέρια τοῦ τεχνίτη εἶναι ἀποκαλυπτικῆς καὶ ἀποφασιστικῆς σημασίας. Αὐτὸς θὰ ἀνακαλύψει τὶς δυνατότητες πού προσφέρει τὸ ἰδιαίτερο εἶδος καὶ μ' αὐτὲς θὰ δημιουργήσῃ ἐκεῖνες τὶς μορφές πού εἶναι φυσιολογικὲς γιὰ τὸ ὕλικό καὶ γι' αὐτὸ πειστικὲς καὶ *ώρατες*⁵². Τὸ ὅτι οἱ Ἕλληνες, τὴν ὥρα τῆς ἀκμῆς τους, ἐστράφησαν ἀπὸ τὸ ξύλο,

47. RYCKWERT, J., «On the Oral Transmission of Architectural Theory», *Res*, 3 (1982), σελ. 68-81.

48. TRYPANIS, C. A., *The Homeric Epics*, Warminster, Wilts, England, 1977, σελ. 55-58, BETHE, E., *Buch und Bild im Altertum*, Leipzig, 1946, ΚΟΜΝΗΝΟΥ-ΚΑΚΡΙΑΔΗ, Ο., *Σχέδιο καὶ Τεχνικὴ τῆς Ὀδύσειας*. Θεσσαλονίκη 1969. LATACZ, Joachim (Ed.), *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, Stuttgart u. Leipzig, 1991. III, «Homer und die Sprachwissenschaft», σελ. 259-328.

49. Κατὰ προσωπικὴ ἐμπειρία τοῦ γράφοντος. Βλ. καὶ ΑΝΩΝΥΜΟΥ: *Ἄβακοῦμ ὁ ἀνυπόδητος*, Θεσσαλονίκη, 1983. Ὁ μοναχὸς αὐτός, συνεχίζοντας τὴν μεσαιωνικὴ παράδοση, δὲν ἤξερε γραφῆ καὶ ἀνάγνωση, ἐγνώριζε ὅμως ἀπὸ μνήμης ἕναν τεράστιο ἀριθμὸ θρησκευτικῶν κειμένων, πού μπορούσε ν' ἀπαγγεῖλει ἀπὸ στήθους, ἀρχίζοντας ἀπὸ ὁποιοδήποτε μεσαῖο ἐδάφιο.

50. *Μάρμαρον*, ὄρος πολὺ σαφὲς γιὰ τοὺς γεωλόγους, χρησιμοποιεῖται γενικῶς γιὰ κάθε λίθο προσφερόμενο σὲ στίλβωση. Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ, Ἄννα, *Les roches vertes, étude sur les marbres de la Grèce exploités aux époques romaine et paléochrétienne*. Thèse de 3me cycle, Univ. de Paris, I, 1978.

51. Κατὰ τὸν ΒΟΕΤΤΙΧΕΡ *εἰς τὸν κλασσικὸν τοῖχον ἡ ὕλη ἀπαρνεῖται τὴν λιθίνην σύστασιν αὐτῆς καὶ σχεδὸν οὐδετεροποιεῖται*. ΟΡΑΝΔΟΥ, Α., *Τὰ Ὑλικά δομῆς τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων*, Τ. 2, Ἀθήνα, 1959-60, σ. 268.

52. HOURTICK, L., *La vie des images*, Paris, 1987, σελ. 25: ...ὁ τεχνίτης διαβάξει τὶς μυστικὰς ἐντολὰς τοῦ ὕλικου. Τὸ ἴδιο τὸ ὕλικό ὁδηγεῖ στὶς πρέπουσες μορφές, εἰδ' ἄλλως τὸ προῖον γεννᾶται ὡς τέρας.

τὸν πηλὸ καὶ τὸν πωρόλιθο στὸ μάρμαρο (ἓνα πραγματικὰ θεϊκὸ ὕλικό), εἶναι ἄλλη μιὰ ὄψη τῆς πίστης τους γιὰ τὸ τέλειο. Δὲν θὰ ἦταν ὑπερβολὴ νὰ λεχθῆ ὅτι τὸ μάρμαρο, μὲ τὴν στιβαρὴ ἀλλὰ καὶ λεπτοφυᾶ φυσιογνωμία, συνέβαλε στὴν διαπίστωση τῆς ἀνάγκης ἐδραιώσεως τῶν ρυθμολογικῶν νόμων, ποὺ τότε διατυπώνονται καὶ ἔκτοτε ἰσχύουν, μὲ παραλλαγές, μέχρι σήμερα. Τότε, ὅπως ἦταν φυσικό, ἄρχισαν νὰ ἐμφανίζονται οἱ πρῶτες θεωρίες περὶ ἀρχιτεκτονικῆς⁵³.

Ἡ Ἑλληνικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ παρέλαβε, ὅπως ἐλέχθη ἤδη, οὐσιώδη στοιχεῖα ἀπὸ ἄλλες κοινωνίες κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον θεοκρατικές, ὅπως ἡ Αἴγυπτος, ἡ Κρήτη, οἱ ἀνατολικὲς αὐτοκρατορίες. Τὰ στοιχεῖα ὅμως αὐτὰ μετέλλαξε καὶ ἀφομοίωσε μὲ ἓνα νέο πνεῦμα, ἓνα πνεῦμα ἀνθρωποκρατικό, τὸ κατ' ἐξοχὴν γνώρισμα παντὸς τοῦ ἑλληνικοῦ. Θεωρούμενη ὡς ἓνα ὄριμο σύνολο, πρέπει ἡ κλασσικὴ Ἑλληνικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ ν' ἀναγνωρισθῆ ὡς μιὰ ἐνιαία καὶ πρωτότυπη δημιουργία. Συντόμως ἀποδεσμεύθηκε ἀπὸ τὶς ξένες ἐπιρροὲς καὶ συνέχισε νὰ ἀναπτύσσεται ἀνεξαρτήτως, ἀκολουθώντας τὴν λογικὴ αὐστηρότητα συνδυασμένη μὲ μιὰ ποιητικὴ ὁρμή, χαρακτηριστικὸ τῆς ἑλληνικῆς δημιουργίας, ποὺ ἀνευρίσκεται ἀκόμη καὶ στὴν διατύπωση τῆς φιλοσοφίας ἀπὸ τὸν Πλάτωνα. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ Ἑλληνικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ ἐδράζεται σὲ ρυθμολογικοὺς κανόνες, τοὺς ὁποίους ὅμως ἐνσυνειδήτως παραβιάζει, δηλαδὴ διορθώνει. Κατὰ τὸν Πολύκλειτο:

τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται⁵⁴.

* * *

Κανόνες ποὺ ρυθμίζουν τὸ δέον γενέσθαι στὸν κάθε τομέα, πρακτικὸ, ἠθικὸ ἢ πνευματικὸ, ἔχουν θεσπισθῆ σὲ κάθε ὀργανωμένο σύνολο καὶ κατ' ἐξοχὴν στὶς πολιτισμένες κοινωνίες. Στὰ ζητήματα τῆς Τέχνης —θεσμὸς ποὺ ὑπάρχει κατὰ κάποιον βαθμὸ καὶ κατὰ κάποιον τρόπο σὲ κάθε κοινωνία⁵⁵ —μποροῦμε νὰ διακρίνουμε περιόδους τῆς Τέχνης, ὅπου ἀντιμετωπίζεται ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία μὲ κάποιαν ἐλευθεριότητα καὶ ἄλλες ὅπου ποδηγετεῖται ἀπὸ αὐστηρὲς προδιαγραφές. Οἱ τελευταῖες εἶναι οἱ κλασσικὲς

53. Βλ. πολλὰ ἀξιόλογα σχετικὰ ἄρθρα εἰς: DEUTSCHES ARCHAEOLOGISCHES INSTITUT, *Bauplanung und Bauteorie der Antike*, Berlin, καὶ *Bautechnik der Antike*, Mainz, 1991.

54. DIELS, *Fragmente etc.*, op. cit., Fr. B 2 σελ. 393: Παραφραστικῶς: ἡ τελειότητα ἐξαρτᾶται ἀπὸ πολλές ἀναλογίες, ἀλλὰ μικρὲς παρεκκλίσεις εἶναι ἀποφασιστικῆς σημασίας. Βλ. καὶ SCHÖNE, R., *Philonis, Mechanicae Synaxis*, Berlin, 1983, IV, 1.

55. Ὁ ΠΛΑΤΩΝ, (*Νόμοι*, 654: ...οἱ ἢ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἄρμονία), καὶ ὁ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (*Περὶ Ποιητ.* 1448β, 6: Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἄρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ... ἐξ ἀρχῆς... ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων), δέχονται ὡς ἔμφυτο στὸν ἄνθρωπο τὸ αἶσθημα τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς ἄρμονίας.

περίοδοι, με πρώτη διδάξασα την αρχαία Ἑλλάδα, κατὰ τὴν κλασσική⁵⁶ τῆς περιόδου. Ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ κοινωνία διακρίνεται διότι εἶναι ἴσως ἡ πρώτη ποὺ ἐπέλεξε νὰ χρησιμοποιήσει ἀνεπτυγμένους καλλιτεχνικοὺς κανόνες γιὰ τὴν διαμόρφωση τῶν ἔργων τῆς τέχνης, πιστεύοντας ὅτι αὐτὸς ἦταν ὁ δρόμος νὰ ἐπιτευχθῆ τὸ καλλιτεχνικῶς ἄριστο. Ἡ ἀντιμετώπιση αὐτῆ τῆς Τέχνης εἶναι σύνομος με τὴν φιλοσοφικὴ τοποθέτηση τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, συμφώνως με τὴν ὁποία λογικὸ εἶναι γιὰ ὅλες τὶς πνευματικὲς ἐκδηλώσεις νὰ ὑπάρχει συντεταγμένη θέση ποὺ θὰ ὀδηγήσει εἰς τὴν ἐπίτευξη τοῦ ὀρθοῦ, τοῦ πρέποντος, τοῦ τελείου.

Ἡ σύγχρονη ἔρευνα στὰ θέματα αὐτὰ στηρίζεται σὲ πηγὲς ποὺ συντάχθηκαν κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ καὶ ἀναδημοσιεύονται ἐν συνόψει κατὰ τὴν ρωμαϊκῆ. Τὰ κείμενα αὐτὰ διακρίνονται εἴτε ὡς δοκίμια τεχνικῆς ποὺ ἀφοροῦν τὴν μορφή, ὅπως ὁ Κανὼν τοῦ ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ, εἴτε ὡς καταχωρημένες φιλοσοφικὲς συζητήσεις ποὺ ἀφοροῦν τὸ περιεχόμενο τῆς Τέχνης ὅπως χωρία τοῦ ΠΛΑΤΩΝΑ ἢ τοῦ ΞΕΝΟΦΩΝΤΑ. Τέτοιοι κανόνες εἶχαν θεσπισθῆ γιὰ τὴν μουσικὴ, τὴν ποίηση, τὴν ρητορικὴ, τὴν τραγωδίαν καὶ βεβαίως γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες. Μάλιστα ὅσο πιὸ ἀνεικονικὴ καὶ ἀφηρημένη ἦταν μιὰ τέχνη, ὅπως ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ, τόσο πιὸ συγκεκριμένοι ἦσαν οἱ κανόνες. Ἐν τούτοις οἱ κανόνες αὐτοὶ ἦσαν ἀναθεωρήσιμοι ἐφ' ὅσον ἦσαν διατυπωμένοι ὄχι με συγκεκριμένες ποσότητες ἀλλὰ με ποιοτικὲς ἀναλογίες.

Ἡ ὑπαγωγή τῶν ἔργων σὲ κανόνες φανερόνεται σαφέστατα με τὸ παράδειγμα τῆς γλυπτικῆς τέχνης καὶ τοῦ Κανόνος τοῦ Πολυκλείτου⁵⁷ στὸν ὁποῖο ἀξίζει τὸν κόπο νὰ

56. κλασσικός, -ή, -όν (καὶ με ἓνα σ). Δὲν εἶναι ἀρχαία ἑλληνικὴ λέξη ἀλλὰ λατινικὴ *classicus* καὶ ἐσήμαινε τοὺς ἀνήκοντες σὲ ἐξέχουσα τάξη (*classis*). Πρῶτὴ χρησιμοποίησις με τὴν ἔννοια ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἀπὸ τὸν Aulus Gellius (2ος αἰ. μ.Χ.: XIX, 8, 15): *classicus adsiduosque aliquis scriptor, non proletarius* = κλασσικός διακεκριμένος τις συγγραφεύς, ὄχι προλετάριος. Στὴν ἑλληνικὴ μεσαιωνικὴ γραμματολογία χρησιμοποιήθηκε σπανίως (κατὰ SOPHOCLES, E. A. *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Λυδὸν τὸ 527 μ.Χ.). Στὴν νέα ἑλληνικὴ εἰσῆλθε ἀπὸ τὴν Δύση κατὰ τοὺς νεώτερους χρόνους, καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ γράφεται με δύο σσ. Σημαίνει γενικῶς ἐπιφανῆς, παραδεδεγμένος· εἰδικῶς δὲ κάθε δραστηριότητα ἢ ἔργο ποὺ ἀνάγεται στὸν χρυσοῦν αἰῶνα τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος (5ος-4ος αἰ.). Ἡ ἔννοια αὐτὴ ἐπεκτείνεται σὲ κάθε διακεκριμένη περίοδο, ποὺ γι' αὐτὸ τιτλοφορεῖται ἐπίσης κλασσικὴ καὶ χρυσοῦς αἰὼν: π.χ. ἡ Ρώμη κατὰ τὸν 1ο μ.Χ. αἰ., ἡ Ἰταλικὴ Ἀναγέννησις κατὰ τοὺς 15ο-16ο αἰ., ἡ Γαλλία τοῦ 17ου αἰ., ἡ Ρωσικὴ Λογοτεχνία τοῦ 19ου αἰ. κ.λπ.

57. Πολύκλειτος: περίφημος γλύπτης με δραστηριότητα κατὰ τὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ 5ου αἰ.· εἶχε διατυπώσει σὲ σύγγραμμα τὴν θεωρία του περὶ γλυπτικῆς καὶ τῶν τελείων ἀναλογιῶν τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, τὶς ὁποῖες ἐφήρμοσε στὸ ξακουστὸ ἄγαλμά του *Δορυφόρος*, τὸ καλύτερο ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο τοῦ ὁποίου εὑρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Νεαπόλεως, Ἰταλίας. Τόσο τὸ σύγγραμμα ὅσο καὶ τὸ ἄγαλμα ἦσαν γνωστὰ στὴν ἀρχαιότητα ὡς ὁ Κανὼν τοῦ Πολυκλείτου. FERRI, Silvio, «Nuovi contributi esegetici al canone della scultura greca», *Rivista del R. Istituto di Archeologia et Storia dell'arte*, VII, 1940, σελ. 117-152. Κατὰ τὸν PICARD, Ph., *La Sculpture antique*, Paris, 1923, I, σελ. 379-380, ὁ ΚΑΝΩΝ (ΤΟΥ

αναφερθούμε ως μία εισαγωγή στους παρόμοιους κανόνες της Ἀρχιτεκτονικῆς. Ἄλλωστε πολλά διδάγματα ὀφείλει ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ στὴν ἀρχαϊκὴ καὶ κλασσικὴ γλυπτικὴ, ὥστε νὰ δύναται νὰ θεωρηθῆ καὶ ὡς τὸ ἀποκορύφωμα μιᾶς ἀφηρημένης, ἀνεικονικῆς, κλασσικῆς ἐκφράσεως τῆς γλυπτικῆς. Ὁ κανὼν αὐτὸς ἦταν διατυπωμένος σὲ ἀναλογίες ὥστε νὰ εἶναι ἀνεξάρτητος ἀπὸ συγκεκριμένες διαστάσεις. Δυστυχῶς, τὸ σύγγραμμα δὲν ἔχει διασωθῆ, γνωρίζομε ὅμως τὰ κύρια σημεῖα του ἀπὸ τὴν ἀναφορά του στὸν ΓΑΛΗΝΟ⁵⁸.

... τὸ κάλλος συνίσταται στὴν εὐμετρία ὄχι ἐνὸς ἐκάστου στοιχείου χωριστὰ ἀλλὰ τῶν τμημάτων πρὸς τὸ ὅλον· δηλαδὴ δακτύλου πρὸς δάκτυλον καὶ αὐτῶν ὄλων μαζί πρὸς τὸ μετακάρπιο καὶ τὸν καρπὸ, καὶ αὐτῶν πρὸς τὸν πῆχυ καὶ τοῦ πῆχεως πρὸς τὸν βραχίονα καὶ πάντων πρὸς ὅλα, ὅπως ἔχει γράψει ὁ Πολύκλειτος στὸν Κανόνα. Καθ' ὅσον ὁ Πολύκλειτος ἀφοῦ μᾶς ἐδίδαξε, μὲ ἐκεῖνο τὸ σύγγραμμα ὅλες τὶς ἀναλογίες τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, ἐπιβεβαίωσε τὴν θεωρία του μὲ ἔργο, δημιουργώντας ἀνδριάντα, σύμφωνα μὲ τῆς θεωρίας τὶς ὑποδείξεις, ὠνόμασε δὲ τόσο τὸν ἀνδριάντα ὅσο καὶ τὸ σύγγραμμα ΚΑΝΟΝΑ (Εἰκ. 4).

Σὲ ἄλλο χωρίο του ὁ ΓΑΛΗΝΟΣ ἐπισημαίνει...

οὕτω λοιπὸν πλάστες καὶ ζωγράφοι δημιουργοῦν τὴν ἀρίστη εἰκόνα ἀνδρὸς ἢ ἀλόγου ἢ λέοντος, προσέχοντας νὰ ἀναδείξουν ἐκεῖνο ποῦ ὡς ἄριστος μέσος (ὄρος) τοῦ κάθε μέρους, στὸ κάθε γένος ὑπάρχει. Γι' αὐτὸ καὶ ἐπαινεῖται τὸ πρωτότυπο ἄγαλμα τοῦ Πολυκλείτου Κανῶν, γιατί ἀναδεικνύει τὴν ἀρίστη μέση εὐμετρία τῶν μορίων πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον⁵⁹.

Τὸ χωρίο αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερος ἀποκαλυπτικὸ διότι ἀποδεικνύει ὅτι ἡ ἀρχαία κλασσικὴ γλυπτικὴ δὲν ἦταν μιμητικὴ ἀλλὰ ὀργανικὴ καὶ συμβολικὴ. Ὅπως καὶ ἡ Θεωρία τῶν ἰδεῶν τοῦ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ἀναζητεῖ γιὰ κάθε πρᾶγμα, γιὰ κάθε ἔννοια τὴν

ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ) ἀποκρυστάλλωσε προηγούμενους κανόνες τῆς ἀρχαϊκῆς γλυπτικῆς, ἐνῶ ἀργότερα ἐξελίχθηκε στὸν λεπτοφεύστερο ΚΑΝΟΝΑ ΤΟΥ ΛΥΣΙΠΠΟΥ. Βλέπε παρόμοιες ἐξελίξεις καὶ στὶς ἄλλες τέχνες: ΣΤΕΦΑΝΟΥ Λύντια, *Τὸ Πρόβλημα τῆς Μεθόδου στὴ Μελέτη τῆς Ποίησης*, Ἀθήνα, 1981, σελ. 20: «Οἱ ποιητικὲς θεωρίες συστηματοποιοῦν τοὺς κανόνες ποῦ θέτουν κάθε φορὰ τὰ ποιητικὰ ἔργα. Καθὼς τὰ περιθώρια γιὰ καινούργια ἔργα εἶναι ἀνεξάντλητα θὰ ὑπάρχουν πάντα περιθώρια γιὰ νέες θεωρίες. Ἡ ποίηση γίνετα ἀδιάκοπα».

58. ΓΑΛΗΝΟΣ, ὁ ἐκ Περγᾶμου, (129;-199 μ.Χ.). Διάσημος γιατρὸς-φιλόσοφος καὶ πολυγραφότατος συγγραφέας στὸν ὁποῖο ὀφείλεται τὸ ἀπόφθεγμα: ὅτι ἄριστος ἱατρὸς καὶ φιλόσοφος, Διέσωσε τὰ περὶ Πολυκλείτου στὴν συλλογὴ ἀποφθεγμάτων *De Placitis Hippocratis et Platonis*, V., Ed. I. von Müller, σ. 425.

59. ΓΑΛΗΝΟΥ, *De temperamentis*, I. g. Berlin, (Teubner), 1904.

ιδεώδη μορφή αλλά και αυτήν ως *ιδέα*, δηλαδή ως γενικές έννοιες, που αποτελούν το μόνιμο ποιόν της ουσίας των όντων· γι' αυτό και η αρχαία κλασική γλυπτική συμβολίζει την *ιδέα*, δηλαδή την *ιδεώδη αντικειμενική εικόνα* του ανδρός ή του αλόγου ή του λέοντος, δηλαδή του εκάστοτε θέματος. Έτσι λοιπόν ενεργούσε συγχρόνως, όχι μόνον ως μία συμβολική μορφή αλλά και ως μία *άνθρωπομετρική συγκριτική μονάδα*, που θα προσδιόριζε τις ιδανικές *αντικειμενικές αναλογίες* του κανονικού σώματος. Ο ΚΑΝΩΝ, λοιπόν, δέν ήταν ένας αυθαίρετος γεωμετρικός-αριθμητικός κανονισμός για πρακτική χρήση μέσα στο εργαστήριο, αλλά μία *όργανική έρευνητική μελέτη* που *έρμήνευε* το *ιδανικό σώμα* κατά τον τέλειο τρόπο⁶⁰. Βέβαια σκοπός του ΚΑΝΟΝΟΣ δέν ήταν άπλως νά βοηθήσει στην διαμόρφωση του γλυπτού αλλά νά *έπιτύχει* το *κάλλος*. Προϋπέθετε δηλαδή τον *συνδυασμό αριθμητικων βοηθημάτων* —κάτι σύμμετρο, χειροπιαστό— με την *έπιδίωξη* του *κάλλους* —κάτι ασύμμετρο, άπιαστο. Σ' αυτόν τον τελευταίο, άπιαστο χαρακτήρα του έργου της τέχνης αντιστοιχεί προφανώς το στην σελίδα 451 αναφερθέν *άπόφθεγμα* του ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ: *τό γάρ εϋ παρά μικρόν... κ.λπ.*, που θέτει την καλλιτεχνική δημιουργία υπό την *áίρεση* της *έμπνευσης*, δηλαδή της *πέραν παντός κανόνος* πρωτοβουλίας, με *δυνάμεις μαντικές*⁶¹.

* * *

Η περιεκτικότερη και αντιπροσωπευτικότερη έκφραση της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής είναι ασφαλώς ο ναός· και ιδίως ο ναός δωρικού ρυθμού, όπως αυτός ολοκληρώθηκε στον *Νεών τον Μέγαν*⁶² της *Άκροπόλεως* των *Άθηνων*, δηλαδή τον *Παρθενώνα*⁶³. Σ' αυτό το μνημείο άποκρυσταλλώθηκε κατά τον έκφραστικότερο τρόπο ή καλλιτεχνική βούληση των αρχαίων και σ' αυτό άνευρίσκεται ή εϋγενέστερη

60. PANOFSKY, E., *Meaning in the visual Arts*, New York, 1955, 2: «The History of the Theory of Human Proportions as a reflection of the History of Styles», σελ. 64. Άς σημειωθεί πάντως ότι οί σύγχρονοι έρμηνευτές, όπως ο BERGER, E., έχοντας πραγματοποιήσει πολλαπλές μετρήσεις, ξεκινώντας όμως από σύγχρονες μετρολογικές θεωρίες, ισχυρίζονται ότι στον Δορυφόρο έχουν εφαρμοσθή περισσότεροι του ενός κανόνες! Στην δικαιολογημένη άπορία γιατί νά υπάρξει μία παρόμοια υπερέκλυψη θά μπορούσε νά άντιλεχθή ότι ίσως αυτό νά ισχύει για το αντίγραφο της Νεαπόλεως, που έχρησιμοποίησε ο BERGER, και όχι για το πρωτότυπο του Πολυκλείτου.

61. ΜΙΧΕΛΗ, Π., «Η μαντική στην Τέχνη», *Αίσθητικά Θεωρήματα*, Α', σελ. 79-87.

62. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ *Είρήνη*, 605: ...και τό άγαλμα τό χρυσοϋν της Άθηνάς έτάχθη είς τόν νεών τόν μέγαν...

63. ΚΟΡΡΕΣ, Μ.-Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, *Μελέτη Άποκαταστάσεως του Παρθενώνος*, Έκδοση Έπιτροπής Συντηρήσεως Μνημείων Άκροπόλεως, Άθήναι, 1983. BERGER, E., (Έκδ.) «Zum Mass-und Proportionsystem des Parthenon — Ein Nachwort zur Discussion des Bauentwurfes», *Parthenon-Kongress, Basel*, (1982), Mainz, 1984, σελ. 159-174.

ἁρμονία γραμμῶν, μορφῶν καὶ μεγεθῶν, ἂν ὄχι καὶ ἡ τελικὴ ἀποτύπωση τοῦ συνολικοῦ κλασσικοῦ πνεύματος, στὴν πλήρη ὠριμότητά του⁶⁴. Βεβαίως δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεῖ ἀναφορὰ καὶ σὲ μερικὰ ἔστω κεφάλαια τῆς συνολικῆς θεωρίας τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν κλασσικῶν χρόνων. Αὐτὰ δύναται νὰ ἀνεύρει κανεῖς, συνοπτικῶς στὰ Βιβλία III καὶ IV τοῦ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ⁶⁵. Ἔτσι ἡ παροῦσα ἀνάλυση θὰ περιορισθῆ μόνον στὸ κεφάλαιο τῶν λεγομένων *Αἰσθητικῶν Ἐκλεπτύνσεων*.

Ἡ συνοπτικὴ κάπως ἔκθεση τοῦ εἰδικοῦ αὐτοῦ θέματος προϋποθέτει ἀπαραιτήτως ἐνημερότητα ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη περὶ τὰ γενικὰ ἀλλὰ καὶ τὰ ἐπὶ μέρους γνωρίσματα τῆς κλασσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Γιὰ τὸ ἐξεταζόμενον κεφάλαιο τὸ ἰδιαίτερον γνώρισμα ποῦ ἐνδιαφέρει εἶναι ὅτι ἡ σύνθεση βασιζόταν κατὰ πολὺ σὲ κανόνες ἀναλογιῶν, καὶ ὅτι οἱ κανόνες αὐτοὶ παραβιάζονταν ὅταν καὶ ὅπου ἔπρεπε, μὲ ἐμπνευσμένη ἐλευθεριότητα, ἀλλὰ καὶ πάλι μὲ ἕναν συγκεκριμένο σκοπὸ: τὴν *αἰσθητικῶς ὀλοκληρωμένη μορφή* ποῦ θὰ πείσει καὶ ἐνθουσιάσει τὸν εὐαίσθητο θεωρὸ. Δὲν πρόκειται λοιπὸν γιὰ τεχνικὴ τελειότητα, ἀλλὰ καλλιτεχνικὴ, ποῦ προσπαθεῖ νὰ πλησιάσει τὸ ἰδεατὸ τῆς πρόσωπο, τὸ ἀφηρημένο κάλλος.

* * *

Κατὰ τὸν 19ο αἰ. καὶ τὸ μεγαλύτερον τοῦ 20οῦ, ἐθεωρεῖτο, ἀφελῶς, ἡ πιστὴ ἐφαρμογὴ τέτοιων κανόνων ἀναλογιῶν ὡς κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἐν τούτοις οἱ κανόνες αὐτοὶ εἶχαν ὡς σκοπὸ νὰ καθορίσουν τὶς ἀριθμητικὲς σχέσεις τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον⁶⁶, ἀπλῶς ὡς μία πρωτοβάθμια προσέγγιση στὴν διαδικασία τῆς συνθέσεως. Ὁ κανὼν θὰ λειτουργοῦσε μὲ τὴν ἐπιλογὴ ὡς κοινῶν μέτρου (κοινῆς μονάδος μετρήσεως) ἐνὸς ἐλάχιστου κοινοῦ διαιρέτη τῶν διαφόρων μεγεθῶν τοῦ κτηρίου, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ μᾶς διέσωσε τὸν τεχνικὸ ὄρο *ἐμβάτης*⁶⁷. Ὡς τέτοιο κοινὸ μέτρο ἐθεωρεῖτο συνήθως ἡ κάτω ἀκτίνα τοῦ κίονα γιὰ τὸν δωρικὸ ρυθμὸ⁶⁸ ἢ ἡ κάτω διάμετρος γιὰ τὸν ἰωνικὸ (Εἰκ. 5).

Ἡ γενικὴ αὐτὴ παρερμηνεῖα πρέπει νὰ ἀποδοθῆ στὴν ἄκριτη ἀνάγνωση τοῦ *De Architectura*, ὅταν ἔλειπαν λεπτομερεῖς ἀποτυπώσεις τῶν μνημείων ὅπως καὶ οἱ σύγχρονες πλέον μετρολογικὲς ἐπιβεβαιώσεις ἢ ἀπορρίψεις τῶν διαφόρων ἀπόψεων. Πρέπει

64. Κατὰ τὴν ἐδῶ ἀνάλυση θὰ γίνεῖ ἀναφορὰ στὸ μνημεῖο μόνον εἰς ὅ,τι χρειάζεται γιὰ τὴν παρουσίαση τῶν αἰσθητικῶν θεμάτων.

65. Βλ. καὶ KNELL, R., *Vitruvs Architekturtheorie*, Darmstadt, 1986.

66. ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ, I. 2, § 4. Βλ. καὶ CHIPIEZ, C., *Le système modulaire et les proportions dans l'architecture grecque*, Paris, 1891.

67. ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ, I. 2, § 3 καὶ IV, 3, § 3.

68. ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ, IV. 3, § 4.

πάντως νὰ ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ ἐπαλήθευση τῶν ἀναλογιῶν πού πιθανόν ἔχουν ἐφαρμοσθῆ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἀκρίβεια τῶν ἐκάστοτε μετρήσεων⁶⁹.

Σήμερα, μετὰ ἀπὸ πλεῖστες ἀρχαιολογικὲς μελέτες μνημείων στὴν Ἑλλάδα, τὴν Μικρὰ Ἀσία καὶ τὴν Νότιο Ἰταλία, βασιζόμενες σὲ λεπτομερεῖς ἀποτυπώσεις καὶ μετρολογικὲς ἀναλύσεις, ἡ θεωρία αὐτῆ τῶν κανόνων πού βασίζονται στὸν ἐμβάτη ἀναθεωρεῖται, τοῦλάχιστον μερικῶς. Τώρα πλέον γίνονται δεκτὲς ἀπόψεις πού πρῶτος ἐξέφρασε ὁ DINSMOOR⁷⁰ καὶ τελευταίως ὁ H. BANKEL⁷¹, ὁ E. BERGER⁷² καὶ ὁ ἡμέτερος Μανόλης ΚΟΡΡΕΣ⁷³ —διαιπερητῆς Ἑλληὴν ἐπιστήμων, Καθηγητῆς τοῦ Πολυτεχνείου καὶ ὑπεύθυνος τῶν ἀναστηλώσεων ἐπάνω στὴν Ἀκρόπολη— κατὰ τίς ὁποῖες ἡ σύνθεση προέκυψε ἀπὸ σχέσεις τῶν μονάδων μετρήσεως, ὅπως οἱ πόδες, οἱ παλαστὲς καὶ οἱ δάκτυλοι. Στὴν παρούσα, πάντως, ἀνάλυση, κινούμενοι ἀπὸ ἓνα ἱστορικὸ καθήκον, θὰ θίξομε τὰ περὶ κανόνων καὶ ἀναλογιῶν ὅπως μᾶς τοὺς μετέδωσε ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ, βασιζόμενος ἐν πολλοῖς στὸν ΕΡΜΟΓΕΝΗ, σπουδαῖο ἀρχιτέκτονα τοῦ 2ου π.Χ. καὶ πνευματικὸ μέντορά του⁷⁴.

Τὰ συστήματα ἀναλογιῶν ἀπέβλεπαν στὴν παροχὴ κανόνων-συνταγῶν μὲ τὴν ἐφαρμογὴ ἀριθμητικῶν σχέσεων στὰ ὑπὸ κατασκευὴ κτήρια, ἀσχέτως τῶν συγκεκριμένων διαστάσεων τῶν τελευταίων. Στηρίζονται στὴν πολὺ ἀπλὴ καὶ λογικὴ σκέψη ἀποδοχῆς, ὅπως ἤδη ἐλέχθη, μιᾶς ἐσωτερικῆς μονάδας μετρήσεως, τοῦ ἐμβάτου ἢ *modulus*, ὑποδιαιρούμενου σὲ 30 μέρη ἢ *partes*. Τὸ σύστημα θὰ ἔδινε τὴν ἀναλογικὴ διάσταση γιὰ κάθε στοιχεῖο τοῦ ναοῦ ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο ὡς τὸ μικρότερο, σὲ σχέση μὲ τὸν ἐμβάτη. Ἡ Εἰκ. 6⁷⁵ παρουσιάζει τὴν καταγραφή τῶν ἀναλογιῶν σὲ ἐμβάτες (M, ἀπὸ τὸ *modulus*) καὶ μέρη, (P, ἀπὸ τὸ *partes*), π.χ. τὸ ὕψος τοῦ κίονα εἶναι 10 M καὶ

69. BERGER, E., «Das Basler Parthenon-Model. Bemerkungen zur Architektur des Tempels», *Antike Kunst*, 23 1980, σσ. 59-65. BERGER, E., «Zum Mass-und-Proportion System des Parthenon – Ein Nachwort zur Discussion des Bauentwurfes», *Parthenon-Kongress, Basel*, (1982), Mainz, 1984, σελ. 159-174.

70. DINSMOOR, W. B., *The Architecture of Ancient Greece*, London, ³1950, σποράδην καὶ ἰδιαίτε-
 ρως σελ. 166-169.

71. BANKEL, H. G., «Das Fussmass des Parthenon», *Parthenon-Kongress, Basel*, (1982), Mainz, 1984, σσ. 33-39. Τοῦ Ἰδίου, «Zur Fussmass Attischer Bauten des 5. Jahrhunderts v. Chr.» *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Ath. Abt.* 98 (1983), σσ. 65-99.

72. BERGER, E., «Zum Mass-und-Proportionsystem des Partenon – Ein Nachwort zur Discussion des Bauentwurfes», *Parthenon-Kongress, Basel*, (1982), Mainz, 1984, σ. 159-174.

73. KORRES, M., «Der Plan des Parthenon» *Mitteilungen des D.A.I., Ath. Abt.*, Band 109 (1994), σελ. 53-120.

74. HOEPFNER, W. u. SCHWANDNER, E.-L. (Ed.) *Hermogenes und die hoch-hellenistische Architektur*, 1988 Berlin Kolloqium, Mainz am Rhein, 1990.

75. Τμήμα τοῦ πίνακα T6 ἀπὸ τὸ σύγγραμμα: BÜHLMANN, J., *Die Architektur des Klassischen Altertums und der Renaissance*, Esslingen a.N., ⁴1913.

28,8 P, τὸ δὲ ὕψος τῆς τριγλύφου μὲ τὴν κεφαλὴ τῆς, 42,6 P ἢ [1M+12,6P]. Τὰ συστήματα αὐτὰ — πού διαπραγματεύεται ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ στὸ III καὶ IV βιβλίο του— ἔχουν ἀποτελέσει τὸ θέμα ἐκτεταμένων ἀναζητήσεων ἀπὸ τὰ μέσα, ἤδη, τοῦ 19ου αἰ. ἕως σήμερα⁷⁶.

* * *

Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ τονισθῆ ὅτι ἡ ἰδέα τῆς χρήσεως συστημάτων ἀναλογιῶν ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους, ἀπλῶς γιὰ τὴν διευκόλυνση τοῦ ἀρχιτέκτονα στὴν πρωτογενῆ, προσεγγιστικῆ, πρώτη φάση τῆς συνθέσεως τοῦ ἔργου, ἔχει παρεξηγηθῆ κατὰ τὰ τελευταῖα ἑκατὸν τόσα χρόνια, ὥστε νὰ ὀδηγήσει στὴν πεποίθηση μερικῶν εἰσηγητῶν ὅτι οἱ διδόμενες ἀναλογίαι εἶναι ἐκ τῶν προτέρων εὐλογημένες ἐκ θεοῦ, καὶ ἀντικειμενικῶς ὠραῖες, παραβλέποντας τὸ γεγονός ὅτι μιὰ παρόμοια παγιοποίηση τῶν ἀναλογιῶν, δὲν θὰ ἐπέτρεπε τὴν ἐξέλιξη τῶν ρυθμῶν, οἱ ὁποῖοι ὅπως εἶναι γνωστό, ἀκολούθησαν μιὰ μορφολογία ἀπὸ στιβαρὴ σὲ ἐκλεπτυσμένη. Στὴν Εἰκ. 7 παρατίθενται παραδείγματα δωρικῶν κιόνων ἀπὸ τοὺς Δελφούς, πού ἐπιβεβαιώνουν τὴν ἐξελικτικὴ αὐτὴ πορεία. Ἄς θυμηθῆ ἐπίσης ὁ ἀναγνώστης τὴν βαθμιαία ἐκλέπτυνση τῶν ἀναλογιῶν ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τῆς Ὀλυμπίας (= 600 π.Χ.), στὸν Ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα, στὴν Κόρινθο (= 540 π.Χ.), στὸν Ναὸ τῆς Ἀφείας στὴν Αἴγινα (ἀρχὲς 5ου αἰ. π.Χ.), στὸν Παρθενῶνα (447-438 π.Χ.) καὶ τέλος στὸν Ναὸ τοῦ Διός, στὴν Νεμέα (340 π.Χ.).

Στὸ σημεῖο αὐτὸ μπορούμε ἀκόμη νὰ τονίσουμε τὴν διαφορὰ μεγέθους τῶν διαφόρων ναῶν, καὶ νὰ παραπέμφουμε στὶς Εἰκ. 8, — σύγκριση τῶν ναῶν τοῦ Ἀκράγατος μὲ τὸν Παρθενῶνα, μὲ τὸν ναὸ τοῦ Ἀπόλλωνα στὸν Σελινοῦντα καὶ τῆς Ἀφείας στὴν Αἴγινα, ἢ στὴν Εἰκ. 9, ὅπου συγκρίνονται ὁ ναὸς τοῦ Ἀπόλλωνα στὸν Σελινοῦντα μὲ τὸν γοτθικὸ ναὸ τοῦ Freiburg.

Αὐτὴ ἡ ἀρχικὴ παρεξήγηση ὀδήγησε σὲ μιὰ ἀκόμη πιὸ σφαιερῆ ἀντιληψή, ὅτι δηλαδὴ εἶναι ὄχι μόνον δυνατὴ ἀλλὰ καὶ ἐπιβεβλημένη ἡ χρῆση προαποφασισμένων ἀναλογιῶν (χρυσὴ τομὴ, δυναμικὰ ὀρθογώνια, κ.λπ.), δηλαδὴ ἀριθμῶν, κατὰ τοὺς ἐμπνευστές τους προνομιούχων, γιὰ τὴν ἐξασφάλιση βεβαίας, ἀντικειμενικῶς ὠραίας λύσεως⁷⁷.

76. GROS, P., «Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du De Architectura», *Latomus*, 34, 1975, σελ. 986-1009, COULTON, J. J., «Towards understanding Greek Temple Design», *Annual of the British School at Athens*, 70 (1975), σελ. 59-99, καὶ 71 (1976), σελ. 149. KNELL, H., «Virtus metrologisches System», in: *Bauplanung und Bautheorie der Antike*, Berlin, 1983.

77. Ἡ ἄποψη αὐτὴ εἶναι, βεβαίως, φιλοσοφικῶς λανθασμένη διότι τὸ ὠραῖο δὲν εἶναι κάτι πού ὑπάρχει ἀντικειμενικῶς, ἀλλὰ εἶναι προῖον ὑποκειμενικῆς διεργασίας τόσο γιὰ τὸν δημιουργὸ ὅσο καὶ γιὰ τὸν δέκτη. Ἐν τούτοις, οἱ ἀναφερθεῖσες ἀφιλοσόφητες τάσεις ἔχουν διεγείρει τὸ ἐνδιαφέρον ἀτόμων μᾶλλον ἀπροετοίμαστων καὶ ἀνυποψίαστων, οἱ ὁποῖοι διατύπωσαν θεωρίες ἀρμονικῶν χαράξεων, ἐπεξεργασμένες κατ' ἐπιλογὴν ἐκ τῶν ὑστέρων, ἀπὸ στοιχεῖα τῶν ὑπαρχόντων ἀριστουργημάτων ὅπως

Τεχνάσματα για την τόνωση της δυνάμεως υποβολής του έργου της τέχνης ανευρίσκονται στους πολιτισμούς όλων των εποχών, άλλου άφελῆ καὶ άλλου έκλεπτυσμένα — π.χ. Αἴγυπτος, Βυζάντιο, Μπαρόκ, κ.λπ. — μάλιστα με πρωτοβουλίες αὐτοφυεῖς, πού ὄχι σπανίως ἀγνοοῦν τί ἔχει ἐφαρμοσθῆ άλλου. Τὰ τεχνάσματα αὐτὰ ἀποτελοῦν ἕνα ἀπό τὰ ἀναφαίρετα δικαιώματα τοῦ καλλιτέχνη καὶ φυσικώτατο δημιούργημα τῆς φαντασίας του, ἀποδεικνύουν τὴν ἐγγενῆ ἔφεση πρὸς κάθε βελτίωση καὶ συμπυκνῶνται στὸ ἀπόφθεγμα τοῦ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ περὶ τῆς νομιμότητος τοῦ καλλιτεχνικοῦ ψεύδους⁷⁸.

Ὁ ὅρος Ἐκλεπτύνσεις-Refinements, ἐπεκράτησε μετὰ τὴν δημοσίευση ἀπὸ τὸν GOODYEAR τοῦ σημαντικοῦ βιβλίου του *Greek Refinements*⁷⁹, κ.λπ. Ἐως τότε ὀνόμαζαν τῖς, διὰ λόγους ὀπτικῶν ἐντυπώσεων, ποικίλες ἀποκλίσεις ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς γεωμετρίας ἢ τοῦ ρυθμοῦ ἢ τῆς στατικῆς, παλαιότερα μὲν ὀπτικῆς ἀπάτες⁸⁰ ἀργότερα δὲ ὀπτικῆς διορθώσεις. Ἐν τούτοις πρόκειται γιὰ δύο τελείως διαφορετικῆς, ψυχολογικῆς ἐμβέλειας ἐφαρμογές, πού κατέχουν, καὶ οἱ δύο, νόμιμη θέση στὴν καλλιτεχνικὴ φαρέτρα. Ἡ ὀπτικὴ ἀπάτη, ὡς μέθοδος, ἀσφαλῶς ὑπάρχει καὶ εἶναι ἀπαραίτητη, ὅπως στῖς περιπτώσεις τῆς σκηνογραφίας. Ἐκεῖ ἡ σκηνοκὴ ἀνάγκη ἀπαιτεῖ τὴν, σύμφωνα με ὀρισμένη ὀπτικὴ γωνία, κατασκευὴ ἑνὸς ψεύτικου σκηνοκῶ, πού ἐξυπηρετεῖ τὴν παρὰ-

π.χ., μετὰξὺ πολλῶν άλλων, ἡ θεωρία *Dynamic Symmetry* τοῦ HAMBIDGE, J., *The Parthenon and other Greek Temples. Their Dynamic Symmetry*, Yale Univ. Press, 1924. Ὁ τελευταῖος προσπαθεῖ νὰ ἐφαρμόσει τὰ γεωμετρικά του πλέγματα, μετὰξὺ άλλων στὴν πρόσοψη τοῦ Παρθενῶνα (Εἰκ. 10), τὸν ὅποιο ἐκλαμβάνει ὄχι ὡς ἔργο ἀρχιτεκτονικῆς πολυσημαντο, ἀλλὰ ὡς ἀφηρημένο ἐπίπεδο ἐγγεγραμμένο σ' ἕνα ἐξ ἴσου ἀφηρημένο ὀρθογωνικὸ πλαίσιο, με μίαν ἐπιχειρηματολογία αὐθαίρετη καὶ ἀναιτιολόγητη. Πρῶτος πολέμιός του ὑπῆρξε ὁ πρύτανης τοῦ Πανεπιστημίου Yale, πού δέχθηκε νὰ δημοσιεύσει τὸ βιβλίο του γιὰ λόγους ἐλευθεροτυπίας, χαρακτηρίζοντάς το, ὅμως, στὸν πρόλογό του (σελ. XIV), ὡς *unworthy of serious examination*, ἀνάξιο νὰ ἐξετασθῆ σοβαρά. Οἱ θεωρίες αὐτὲς ἐνθυμίζουν τὸ ἀπαίδευτο συνονθύλευμα ἐπιστημονικοφανῶν ὑποθέσεων καὶ μαγείας (στὴν περίπτωσή μας τῆς μαγείας τοῦ ἀριθμοῦ) τῶν ἀλχημιστῶν τοῦ Μεσαίωνα, πού φαντάζονταν ὅτι ἡ Φιλοσοφικὴ Λίθος (*Lapis Philosophorum*) θὰ τοὺς ἐξασφάλιζε τὴν παραγωγή χρυσοῦ! (Ὁ γράφων ἔχει συλλέξει ὑπὲρ τοὺς χίλιους τίτλους παρόμοιων βιβλίων καὶ ἄρθρων καὶ ἐλπίζει νὰ ἐπανέλθει με σχετικὴ μελέτη ἀναίρεσως).

78. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1460 a 19-20: ...Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς άλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ.

79. GOODYEAR, W. H., *Greek Refinements, Studies in Temperamental Architecture*, London, 1912.

80. Οἱ THIERSCH, A., «Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur», *Zeitschrift für Bauwesen XXIII*, 1873 καὶ LIPPS, Th., *Raumaesthetik und geometrische-optische Täuschungen*, Barth, 1897, χρησιμοποιοῦν τὸν ὄρο *Täuschung* = ἀπάτη, ἀδιακρίτως, γιὰ ὅλες τῖς ὀπτικῆς παραμορφώσεις ἢ ἐπεμβάσεις, ἐνῶ ὁ CHOISY, A., *Histoire de l'Architecture* Paris, 1954, I, σελ. 319, ὀμιλεῖ γιὰ τὴν ἀντισάθμιση τῶν ὀπτικῶν σφαλμάτων (compensation des erreurs visuelles). Ἀκόμη καὶ ὁ ΜΙΧΕΛΗΣ, Π., «Αἰσθητικὴ τῆς ὀπτικῆς ἀπάτης στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ» *Τεχνικὰ Χρονικά*, 172 (1939), χρησιμοποιεῖ στῖς ἀρχικῆς μελέτες του τὸν ὄρο ὀπτικὴ ἀπάτη.

σταση. Ίδωμένο ὅμως ἀπὸ ἄλλες πλευρές, τὸ κατασκευάσμα αὐτὸ ἀποκαλύπτεται, ἀπογοητεύει καὶ εἶναι ἄχρηστο γιὰ κάθε ἄλλη χρῆση, ἐκτὸς ἐκείνης γιὰ τὴν ὁποία σχεδιάστηκε. Ἐν τούτοις, τὴν ὥρα πού χρησιμοποιεῖται σωστά, δηλαδή τὴν ὥρα τῆς θεατρικῆς παραστάσεως, τὸ τέχνασμα γίνεται ἀποδεκτὸ μὲ ἐνθουσιασμό, γιατί παρουσιάζει τὸ εἶδωλο τῆς πραγματικότητας πού ἐκείνη τὴν στιγμή ἐνδιαφέρει⁸¹.

Ἡ ὀπτική διόρθωση ἀφ' ἑτέρου εἶναι κάτι διαφορετικὸ. Εἶναι συνήθως μικρὲς ἐπεμβάσεις στὴν μορφή ἐνὸς ἔργου, πού ἀποβλέπουν εἰς τὸ νὰ διορθώσουν, ὄχι τὸ ἔργο καθ' ἑαυτὸ, ἀλλὰ τὶς ἐντυπώσεις πού προκαλεῖ τὸ ἔργο, ἢ τὶς ἐντυπώσεις πού νομίζει ὁ θεωρὸς τοῦ ἔργου ὅτι ἔχει ἀποκομίσει. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἀξιόλογα ἐφευρήματα ὀπτικῆς φύσεως πού ἀποβλέπουν στὸν ψυχολογικὸ ἐπηρεασμὸ τοῦ θεωροῦ, μὲ ἐξαγνιστικὴ δικαιολογία ὅτι ἀνταποκρίνονται στὶς ψυχολογικὲς ἀπαιτήσεις τῆς καλλιτεχνικῆς τελειώσεως τοῦ ἔργου. Γι' αὐτὸ καὶ ἀποκαλυπτόμενες οἱ ὀπτικὲς διορθώσεις δὲν ἀπογοητεύουν ἀλλ' ἀντιθέτως, ἐπικροτοῦνται⁸², ὅπως π.χ. ἡ ἔνταση τοῦ κίονα (Εἰκ. 9). Ἡ ἀποδοχὴ καὶ ἡ ἐπικρότηση τῆς ὀπτικῆς διορθώσεως ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ ἐπέμβαση πείθει καὶ ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ λογικὴ ἀνακολούθια, ἀλλὰ ἀντιθέτως, γιὰ προσχεδιασμένη ὑπερβατικὴ ἀνταπόκριση στὴν ψυχολογία τοῦ θεωροῦ, καὶ βοηθεῖ τὴν μνήμη του νὰ ἀνασυνθέσει τὶς πολλὰς ἀξίες τῆς κάθε μορφῆς καὶ νὰ τονίσει κατ' ἐξοχὴν τὴν πνευματικότητά της.

Τὶς ὀπτικὲς διορθώσεις πρῶτος ἀναφέρει ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ⁸³ καὶ τὶς χαρακτηρίζει ὡς πραγματικὲς ἐπεμβάσεις γιὰ τὴν διόρθωση ψυχολογικῶν παρανοήσεων τῆς φυσιολογικῆς ὀπτικῆς⁸⁴, π.χ. τῆς κυρτώσεως πρὸς τὰ ἄνω μιᾶς εὐθείας γραμμῆς (κρηπίδα, ἐπιστύλιο) διότι, ὡς γεωμετρικὴ εὐθεῖα, θὰ φαινόταν κοιλὴ κατὰ τὸ μέσον της· ἢ τῆς ἐντάσεως τοῦ κίονα ὥστε οἱ ραβδώσεις νὰ φαίνονται εὐθεῖες⁸⁵. Τὰ τεχνάσματα αὐτὰ θεωρήθηκαν ἀπὸ τοὺς μεταφραστὲς καὶ μιμητῆς τοῦ ΒΙΤΟΥΒΙΟΥ καὶ τοὺς, ἐν συνεχείᾳ, θεωρητικὸς ὅτι ἀποτελοῦν διορθώσεις προοπτικῆς μόνον, πού ἀποβλέπουν στὴν προο-

81. SCHÖNE, G., *Die Entwicklung der Perspectivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena, nach den Perspectivbüchern*. Leipzig, 1933.

82. ΜΙΧΕΛΗΣ, Π., «Ἐκλεπτύνσεις Μορφῆς στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ», *Αἰσθητικὰ Θεωρήματα*, Α', Ἀθῆναι, 1962, σελ. 316, ἀναφέρει τὸν CARA REVES, πού διαχωρίζει τὶς ἀπάτες σὲ μορφοπαρλλακτικὲς, μορφοπλαστικὲς καὶ μορφοδιορθωτικὲς.

83. VITRUVIUS, III, 3.

84. VITRUVIUS, III, 3, § 11: *Ergo quod oculus fallit, ratiocinatione est exequendum* ("Ἄρα ὅ,τι ξεγελάει τὸν ὀφθαλμὸ, δέον ὑπολογιστικῶς νὰ ἐξομαλυνθῇ).

85. Ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ, δὲν ἦταν μόνος στὶς ἀπόψεις του. ΗΡΩΝ ὁ Ἀλεξανδρεὺς (≈50 π.Χ.-≈50 μ.Χ., μέγας μαθηματικὸς καὶ διευθυντῆς τοῦ πρώτου "Πολυτεχνείου", στὴν Ἀλεξάνδρεια), μᾶς λέγει ὅτι: Ἐπειδὴ μὴ κυλινδρική κολόνα θὰ φαίνεται στὸ μάτι ὡς νὰ στενεύει στὴν μέση, (ὁ ἀρχιτέκτων) τὴν κατασκευάζει φαρδύτερη στὸ τμήμα αὐτό. (Th. H. MARTIN, σ. 420).

πτική ἀποκατάσταση τῶν μορφῶν, μιὰ νοοτροπία ποὺ εἶχε ὡς ὑπόβαθρο τὴν κατὰ τὸν 19ο αἰ. λατρεία τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν· στὴν ἀρχιτεκτονικὴ εἰδικώτερα, εἶχαν ἓνα δεσμευτικὸ γεωμετρικῶς καὶ προοπτικῶς σκέπτεσθαι⁸⁶.

Ἐν τούτοις ἡ μελέτη τῶν ἐπεμβάσεων αὐτῶν στὰ διάφορα μνημεῖα, ἡ πιστοποίηση τῆς κατὰ διαφόρους τρόπους χρησιμοποίησής τους ἢ καὶ ἡ ἔλλειψη τέτοιων ἐνεργειῶν σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα, ἡ χρησιμοποίηση ἐπεμβάσεων ποὺ δὲν ἀφοροῦν τὴν διόρθωση τῆς μορφῆς ἀλλὰ τὸν ἐμπλουτισμὸ τοῦ ἔργου μὲ τὴν αἴσθησι τῆς λαυθάνουσας κίνησης⁸⁷, ἔχουν ὀδηγήσει στὴν θεώρησι ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ διόρθωση τῆς μορφῆς, ἀλλὰ γιὰ συνθετικὰ στοιχεῖα ἀνωτέρας κλάσεως, ποὺ προσφέρονται στὴν ἀπόλυτη ἐπιλογή τοῦ δημιουργοῦ καλλιτέχνη. Ἔτσι, πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὡς ἐπιτυχὴς ὁ ὅρος *Refinements-Ἐκλεπτύνσεις*, διότι σημασιολογικῶς ἐπισημαίνει τὴν σταθερὴ ἔφεσι τῆς Τέχνης γενικώτερα καὶ τῶν κλασσικῶν χρόνων εἰδικῶς πρὸς τὴν ἀσταμάτητη ἀναζήτηση τῆς πληρέστερης, κατὰ τὸ δυνατὸν τελειώσεως τοῦ ἔργου τῆς Τέχνης. Ἐπίσης ἐπισημαίνει τὴν ἀναβάθμιση τῶν σταδίων τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν πρωτογενῆ, ἔστω, ἀπόλυτη γεωμετρικότητα τοῦ κανόνα στὴν ἀνωτέρου βαθμοῦ ἀνταπόκριση πρὸς τὴν ψυχολογία τοῦ θεωροῦ. Ἄς προστεθῆ ἀκόμη ὅτι ὁ ἄβροδς —ἀπὸ ἀπόφωας γλωσσικῆς εὐαισθησίας— ὅρος *Ἐκλεπτύνσεις*, περιέχει, κατὰ κάποιον τρόπο, καὶ τὴν ἔννοια τῆς δυνατότητας ἐπιλογῆς. Καὶ τοῦτο διότι, ὅπως ἐλέχθη, οἱ ἀκροτελεύτιες αὐτὲς ἐπεμβάσεις δὲν ὑπῆρξαν συστήματα καθολικῆς ἐφαρμογῆς. Ὑπῆρξαν δηλαδὴ, περιπτώσεις ὅπου δὲν θεωρήθηκαν ἀπαραίτητες, ὅπως π.χ. ἡ ἔλλειψη ἐντάσεως στοὺς δωρικοὺς κίονες τοῦ ναοῦ τοῦ Ποσειδῶνος στὸ Σούνιο ἢ στοὺς ἰωνικοὺς τῆς ἀνατολικῆς προστάσεως τοῦ Ἐρεχθεῖου (Εἰκ. 12). Οἱ *Ἐκλεπτύνσεις* θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς τελικὲς ἐπεμβάσεις στὸ ἔργο, ποὺ συνάδουν πρὸς τὶς ἀναμενόμενες ψυχολογικὲς ἀντιδράσεις τοῦ θεωροῦ καὶ ἀναδεικνύουν μιὰ συνομιλία ὑποβολῆς μεταξὺ τοῦ δημιουργοῦ καὶ τοῦ θεωροῦ, μέσω τοῦ ἔργου⁸⁸.

86. Βλ. σχετικῶς πληθώρα σχετικῶν δημοσιεύσεων, ὅπως τῶν PENNETHORNE, J., *Geometry and Optics of Ancient Architecture*, London 1876, HAUCK, G., *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls*, Stuttgart 1879, MAERTENS, H., *Der Optische Masstab, oder die Theorie und Praxis des aesthetischen Sehens in der Bildenden Künsten*, Berlin, ²1884.

87. ΡΩΜΑΙΟΥ, Κ., *Κέραμοι τῆς Καλυδῶνος, Συμβολὴ εἰς ἀκριβεστέραν θεώρησιν τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης*, Ἀθῆναι 1951.

88. Ὁ ΜΙΧΕΛΗΣ, Π., στὸ βιβλίον τοῦ *Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη*, Ἀθῆναι, ²1951, Κεφ. IV: «Ὀπτικὲς Ἀπάτες καὶ Διορθώσεις», σελ. 248-282, καὶ τὰ ἄρθα «Λαυθάνουσα Κίνηση ἢ Λαυθάνουσα γραφικότητα» καὶ «Ἐκλεπτύνσεις Μορφῆς στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ», *Αἰσθητικὰ Θεωρήματα*, Τόμ. Α', Ἀθῆναι 1962, σελ. 110-142 καὶ 303-337, ἐρμηνεύει καὶ δικαιολογεῖ τὶς *Ἐκλεπτύνσεις* μὲ τὴν Θεωρίαν τῆς Ἐνσυναίσθησεως.

Οί κυριώτερες αίσθητικές επεμβάσεις στο κτήριο του Παρθενώνα είναι οι ακόλουθες:

1. Ἡ κύρτωση ἢ καμπύλωση τῶν τριῶν ἀναβαθμῶν τῆς κρηπίδας ἀπὸ τὴν ἰδεατὴ ὀριζόντια στάθμη τους (Εἰκ. 13). Τὴν ἀναφέρει ὁ Βιτρούβιος (III, 4, § 5) καὶ τὴν ἐξηγεῖ ὡς διόρθωση τῆς ὑποτιθέμενης φαινομενικῆς ὑποχωρήσεως ἀπὸ τὴν ὀριζόντια. Ἡ καμπυλότητα αὐτὴ θεωρήθηκε σπουδαιότατο ἐφεύρημα, ἀπὸ τὴν στιγμή πού τὴν παρατήρησαν καὶ τὴν μέτρησαν (Pennethome, Penrose). Γιὰ νὰ μὴ διαφοροποιηθεῖ ἡ φυσιογνωμία πού παίρνει τὸ μνημεῖο μὲ τὴν καμπυλότητα τῆς κρηπίδας, ὅσες παράλληλες γραμμὲς πρὸς τὴν τελευταία ὑπάρχουν στὸ μνημεῖο (Εἰκ. 14) ἢ στὸ ἔδαφος γύρω ἀπ' αὐτό, κατασκευάζονται ἐπίσης καμπυλωμένες, ὅπως ὁ θριγκὸς ἀλλὰ καὶ οἱ λαξευμένοι στὸν βράχο ἀναβαθμοί, ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν δυτικὴ ὄψη τοῦ Παρθενώνα. (βλέπε πῶς κάτω, ἔδαφ. 22 καὶ Εἰκ. 18). Ἡ καμπύλωση τῆς κρηπίδας εἶναι ἐλαφρότατη. Στὴν μακρὰ πλευρὰ (μῆκους 69,51 μ.) εἶναι 11 ἐκ. καὶ στὴν στενὴ (μῆκους 30,88 μ.) εἶναι 7 ἐκ. (Εἰκ. 14).

2. Ἡ ἐλαφρότατη ἐγκάρσια ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν ὀριζόντια τῶν βατῶν ἐπιφανειῶν τῶν τριῶν ἀναβαθμῶν τῆς κρηπίδας, πρὸς τὰ ἔξω (κατὰ Ὁρλάνδον 0,0015 μ.). (Εἰκ. 15). ΟΡΛ. σ. 110, εἰκ. 17).

3. Ἡ ἐπίσης ἐλαφρότατη ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν κατακόρυφο τῶν μετώπων τῶν τριῶν ἀναβαθμῶν τῆς κρηπίδας (κατὰ ΟΡΛΑΝΔΟΝ 0.004).

Οἱ ἐλάχιστες αὐτὲς ἀποκλίσεις, οὐσιαστικῶς μὴ ἀντιληπτές, συμβάλλουν εἰς τὴν γενικὴ πυραμιδοειδῆ διαμόρφωση τῶν ὄψεων τοῦ ναοῦ καὶ ἐντείνουν τὸ αἶσθημα τῆς εὐστάθειας, ἐνῶ, πρακτικῶς, διευκολύνουν καὶ τὴν ἀπορροή τῶν ὑδάτων.

4. Ὁ ἀνώτατος ἀναβαθμὸς τῆς κρηπίδας κατασκευάζεται ὑψηλότερος ἀπὸ τοὺς ἄλλους δύο (0.552, 0.516 μ 0,516 μ.) διότι κατατρῶγεται ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα.

5. Ἡ μείωση τῆς διαμέτρου τῶν κίωνων (ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ, III, 3, § 11) ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω ἐξασφαλίζει τὴν ἐντύπωση τῆς εὐστάθειας καὶ ἱκανοποιεῖ τὸ φυσικὸ στατικὸ αἶσθημα τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ μείωση διαφέρει κατὰ ἐποχὲς καὶ ρυθμούς. Στὸν Παρθενῶνα εἶναι «Δ» (κάτω διάμετρος) πρὸς «δ» (ἄνω διάμετρος) ὡς 5 πρὸς 4. Ἡ μείωση ἀποτελεῖ, ὄχι ἐκλέπτυνση, ἀλλὰ κατὰ βάση, στατικὴ βελτίωση ἢ ὁποῖα, ἐπὶ πλέον, ἔχει καὶ αἰσθητικὰ ἀποτελέσματα.

6. Ἡ ἔνταση τῶν κίωνων: πρόκειται γιὰ μιὰ διεύρυνση τοῦ κορμοῦ πού μεταβάλλεται ἀπὸ μηδενικὴ στὴν βάση τοῦ κίονα, φθάνει στὰ 17 χιλ. (στοὺς κίονες τοῦ πτεροῦ) εἰς τὰ 2/5 τοῦ ὕψους καὶ μηδενίζεται πάλι στὸ ἀνώτατο ὄριο τοῦ κορμοῦ. Ἐὰς σημειωθῇ ὅτι ἡ διάμετρος τοῦ κίονα, στὴν μεγίστη διεύρυνση τῆς ἐντάσεως εἶναι μικρότερη ἀπὸ τὴν μεγίστην διάμετρο τοῦ κίονα, στὴν βάση του (Εἰκ. 16).

Ἡ ἔνταση ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν ΒΙΤΡΟΥΒΙΟ (III, 3, § 13) ὡς *adjectio* = *προσθήκη* (πάχους)⁸⁹.

89. Τὸ χωρίο τοῦ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ μεταφράζει μὲ ἀκρίβεια ὁ ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ στὸ Λατινικὸ Λεξικὸ του: *Adjectio*: «τὸ ἐν τῷ μέσῳ ἐπιβλήμα (προσθήκη) τοῦ κίονος, ἢ κατὰ Βιτρούβιον ἔντασις». Ἀξίζει

7. Ἡ κλίση τῶν κίωνων, καὶ ὡς ἐκ τούτου ὀλόκληρης τῆς κιονοστοιχίας πρὸς τὸν σηκό, (κατὰ περίπου 7,4 ἐκ.) Τοῦτο συνεπάγεται ὅτι οἱ τέσσερις γωνιαῖοι κίονες κλίνουν κατὰ διαγώνιο (Εἰκ. 11).

8. Σὲ πολλοὺς δωρικοὺς ναοὺς, καὶ στὸν Παρθενώνα, ἐξωτερικὴ μείωση πρὸς τὰ ἄνω παρατηρεῖται καὶ στὸν τοῖχο τοῦ σηκοῦ (3 ἐκ.).

9. Ἡ αὔξηση τῆς διαμέτρου τοῦ γωνιακοῦ κίονα, ἔναντι τῶν ἐνδιαμέσων κίωνων τοῦ πετροῦ. Στὸν Παρθενώνα ἡ αὔξηση εἶναι περίπου 4 ἐκ. Τοῦτο εἶχε παρατηρήσει ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ (III, 3, § 11), ὁ ὁποῖος ὀρίζει τὴν ἐν λόγω διεύρυνση στὸ 1/50 τῆς κάτω διαμέτρου⁹⁰.

10. Ἡ καμπυλότητα τοῦ θριγκοῦ, ποὺ παρακολουθεῖ τὴν καμπυλότητα τῆς κρηπίδας (Εἰκ. 11).

11. Ἡ κλίση τοῦ ἐπιστυλίου καὶ τῆς ζωοφόρου πρὸς τὰ μέσα, ποὺ παρακολουθοῦν τὴν πρὸς τὰ μέσα κλίση τοῦ πετροῦ, ὑποβοηθώντας ἔτσι τὴν πυραμιδοειδῆ διάταξη τοῦ ναοῦ.

12. Τὰ κιονόκρανα παρακολουθοῦν ἀφ' ἑνὸς τὴν κλίση τοῦ ἐπιστυλίου πρὸς τὰ μέσα, ἀφ' ἑτέρου τὴν ὀριζοντία καμπυλότητά του· ἄρα κατασκευάζονται ὡς ἐλαφρότατα σκαληνὰ στερεά, ὅπου οὔτε ὁ ἄβρακας εἶναι τέλειο ὀρθογώνιο παραλληλεπίπεδο, οὔτε ὁ ἐχῆνος μὲ τοὺς ἱμάντες εἶναι ἀκριβῆς σύμμετρο στερεὸ ἐκ περιστροφῆς.

13. Ἡ καμπύλωση τοῦ ὀριζοντίου καὶ τῶν καταετιῶν γείσων τῶν ἀετωμάτων (Εἰκ. 11).

14. Ἡ κλίση τῆς προσθίας ἐπιφάνειας τοῦ γείσου πρὸς τὰ ἔξω.

15. Ἡ ἐπέμβαση στὴν περιοχὴ τῆς ἀκραίας τριγλύφου καὶ μετόπης καὶ ἡ βράχυνση τοῦ ἀκραίου μεταξονίου (Εἰκ. 17). Τὸ σχῆμα (A) παριστᾷ τὴν φυσιολογική, ἂν καὶ πεζή, λύση. Στὸν ἄξονα κάθε κίονος ἀντιστοιχεῖ μιὰ τρίγλυφος, ὅποτε περισσεύει πρὸς τὰ ἔξω 1/4 μετόπης. Ἡ λύση αὐτὴ ἔχει ἐφαρμοσθῆ σὲ ρωμαϊκὰ κτήρια. Τὸ σχῆμα (B) παριστᾷ τὴν διόρθωση ποὺ ἐφαρμόσθηκε κατὰ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ, μὲ τὴν μετάθεση τῆς

νὰ σημειωθῆ ὅτι ὁ ἑλληνικὸς ὅρος ἔντασις περιγράφει μιὰ αὐτογενῆ ἐκ τῶν ἔσω ἐνέργεια δηλαδὴ τὴν δυναμικὴ καὶ αὐτοτελῆ παρουσία τῆς ζωντανῆς μορφῆς· ἐνῶ ὁ λατινικὸς *adjectio* ἐπισημαίνει μιὰ προσθήκη σὲ ἕνα οὐδέτερο σῶμα. Ἀποδεικνύει τὴν μὴ συμμετοχὴ τῆς ὀρολογίας, ὥστε, ἀκόμη καὶ γλωσσολογικῶς, νὰ κατανοηθῆ καὶ ἐρμηνευθῆ ἡ λεπτοφυῆς αὐτὴ αἰσθητικὴ ἐπέμβαση. Ὁ ὅρος ἔντασις εἶναι τόσο ἐπιτυχημένος, ὥστε θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ θεωρηθῆ ὅτι προαναγγέλλει τὴν Θεωρίαν τῆς Ἐνσυναίσθησεως.

90. Ἐνδειξὴ ὅτι οἱ ἐπεμβάσεις αὐτὲς δὲν ἐφαρμόζονται σ' ὅλα τὰ μνημεῖα εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἡ γωνιαία δωρικὴ κολόνα τῶν Προπυλαίων δὲν ἔχει ἐπαύξηση τῆς διαμέτρου. Καὶ τοῦτο γιὰ λόγους καλλιτεχνικῆς ἰσορροπίας τοῦ κτηρίου. Ἡ ἐξάστλη δωρικὴ πρόσοψη τῶν Προπυλαίων δὲν ἀποτελεῖ πρόσοψη ἑνὸς ἐνιαίου κτηρίου, ἀλλὰ πρόσταση ἑνὸς μνημειώδους θυρώματος, σὲ μιὰ πολυμερῆ σύνθεση. Ἡ τυχὸν ἐπαύξηση τῆς διαμέτρου τῶν δύο ἀκραίων κίωνων τῆς μεσαίας αὐτῆς δωρικῆς προστάσεως θὰ διέτάρασσε τὴν καλλιτεχνικὴ ἄρμονία τῆς συνολικῆς δυτικῆς συνθέσεως τοῦ μνημείου.

ἀκραίας τριγλύφου πρὸς τὴν γωνία, καὶ τὴν ἀντίστοιχη διεύρυνση τῆς μετόπης. Τὸ σχῆμα (Γ) παριστᾷ τὴν κλασσικὴ λύση, ὅπου ἡ ζωοφόρος παραμένει ἀνέπαφος στὴν γεωμετρικὴ τῆς ὁμοιομορφία, ἀλλὰ ὁ ἀκραῖος κίων μετατίθεται πρὸς τὸν ἄξονα τῆς προσόψεως, ὥστε ἡ ὁμοιομορφία τῆς ζωοφόρου (τρίγλυφοὶ καὶ μετόπες) νὰ μὴ διαταραχθῇ.

16. Ἡ ἀναφερθεῖσα ἤδη μετατόπιση τοῦ ἀκραίου κίονος πρὸς τὸν ἄξονα τοῦ κτηρίου (Εἰκ. 17), δηλαδὴ ἡ βράχυνση τοῦ ἀκραίου μεταξονίου. Ἡ ἐπέμβαση αὐτὴ ἀφ' ἐνὸς συνδυάζεται μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἡρεμίας στὴν διάταξη τῆς ζωοφόρου, ἐξυπηρετεῖ ὅμως καὶ αὐτοτελεῖ σκοπὸ, τὴν ἐνίσχυση, δηλαδὴ, τῆς στατικῆς εὐστάθειας τοῦ κτηρίου καὶ τὴν ἀντίστοιχη ἱκανοποίηση τοῦ στατικοῦ-αἰσθητικοῦ αἰσθήματος τοῦ θεατῆ, γιὰ τὸ σύνολο τῆς προσόψεως.

17. Ἡ φιλελεύθερη προσαρμογὴ τοῦ πλάτους τῆς μετόπης, ὥστε νὰ ἐξασφαλιζέται ὁ ἀπαραίτητος ζωτικὸς χῶρος τοῦ ἐκάστοτε γλυπτικοῦ θέματος. Τοῦτο εἰς ἐφαρμογὴ τοῦ ἀπαράβατου κανόνα ὅτι κάθε ἔργο τέχνης ἀπαιτεῖ τὸν ζωτικὸ χῶρο ποῦ τοῦ ἀρμόζει καὶ τὸ βοηθάει νὰ ἀναδειχθῇ⁹¹.

Γιὰ νὰ ἐπιτευχθῇ αὐτό, στὸν Παρθενῶνα οἱ μετόπες εἶναι ἀνίσου πλάτους, ὥστε κάθε μιὰ νὰ ἱκανοποιεῖ τὸν ἀπαιτούμενο ζωτικὸ χῶρο τῆς ἀνάγλυφης παραστάσεως. Μιὰ τέτοια ἀνισότητα πλάτους προϋποθέτει, προφανῶς, τὴν μετατόπιση τῶν γειτονικῶν τριγλύφων, ἀναλόγως. Πράγματι, κατὰ μιὰ σχετικῶς πρόσφατη μελέτη τοῦ Γερμανοῦ ἀρχαιολόγου WESENBERG⁹², μόνον οἱ τρίγλυφοὶ καὶ μετόπες τῆς δυτικῆς προσόψεως πειθαρχοῦν εἰς τὸν κανόνα τῆς συμμετρίας, ἐνῶ ὅλες οἱ ὑπόλοιπες στίς ἄλλες πλευρὲς τοῦ ναοῦ εἶναι μετατοπισμένες καταλλήλως καὶ ὑπηρετοῦν τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ζωτικοῦ χώρου τῶν ἀναγλύφων παραστάσεων τῶν μετοπῶν.

Ἡ διαφοροποίηση αὐτὴ μεταξὺ, ἀφ' ἐνὸς τῆς πλευρᾶς τοῦ Παρθενῶνα ποῦ φαίνεται κατὰ μέτωπον, τόσο ἀπὸ τὰ Προπύλαια, ὅσο καὶ κατὰ τὴν διαδρομὴ πρὸς τὸ ναό, καὶ ἀφ' ἐτέρου τῆς μακρᾶς βόρειας πλευρᾶς, ἡ ὁποία φαίνεται λοξά, μαρτυρεῖ μιὰ ἀξιοσημείωτη σκηνογραφικὴ εὐαισθησία τοῦ συνθέτη ἀρχιτέκτονα.

18. Ἡ ἀπόκλιση τῶν ἀξόνων τῶν ἀκροκεράμων ἀπὸ τὴν κατακόρυφο, ἐναλλάξ

91. Ἡ συνθήκη αὐτὴ εἶναι γνωστὴ ὡς θεμελιώδης κανὼν τοῦ ζωτικοῦ χώρου τοῦ ἔργου τέχνης καὶ ἐδιδάσκατο ὡς ἰδιαίτερο κεφάλαιο, στίς παραδόσεις τοῦ γράφοντος. Ἄξια νὰ μνημονευθῇ ἡ σχετικὴ ἀνακοίνωση τοῦ κ. KORRES Μ., στὸ Συνέδριο τῆς Βασιλείας, βλ. BERGER, E., (ed. *Parthenon-Kongress, Basel (1982)*, Mainz 1984.

Τὴν σημασία τοῦ ζωτικοῦ χώρου, γιὰ τὸ ἔργο τέχνης, ἀπὸ τὰ μικρότερα ὡς τὰ μεγαλύτερα, ἀπέδειξε περιτράνως, τὸ ἀκριβὲς ὁμοίωμα τοῦ Παρθενῶνα ποῦ ἀνηγέρθη στὴν πόλη Nashville, Tennessee τῶν Η.Π.Α., τὸ 1927. Τὸ κτήριο εἶναι κατασκευασμένο ἀπὸ ἄσπρο τοιμίνο καὶ κάθεται ἀπάνω σ' ἓναν χθαμαλὸ λόφο, καλυμμένο μὲ γκαζόν. Πέραν τῆς ἀπιστίας ὡς πρὸς τὸ ὑλικό, ἐκεῖνο ποῦ ἀπογοητεύει εἶναι ὁ ἀνάρμοςτος ζωτικὸς χῶρος, κατὰ τὸ μέγεθος, τὴν ὕψη, τὸ χρῶμα, τὸ φῶς.

92. WESENBERG, B., «Parthenongebälk und Sudmetopen problem», *Jahrbuch des D.A.I.*, 98 (1983) σσ. 57-86.

πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ, τονίζοντας ἔτσι τὴν ἀνάγκη καὶ τὴν ἀποτελεσματικότητα τῆς λανθάνουσας κίνησης στὸ κάθε ἔργο τέχνης⁹³. Ἡ τελευταία αὐτὴ αἰσθητικὴ ἐπέμβαση, δὲν ἔχει παρατηρηθῆ στὸν Παρθενώνα, ἀλλὰ ἀναφέρεται ὡς μιὰ ἀπὸ τὶς καλλιτεχνικὲς λύσεις ποὺ ἐπενόησαν οἱ Ἕλληνες.

19. Ἡ ἀνισότητα τῶν μετακτιονίων (δηλαδὴ τῶν ἀποστάσεων μεταξὺ κτιόνων).

Μπορεῖ νὰ φανταστῆ κανεὶς ὅτι ἓνα τόσο γεωμετρημένο κτήριο δὲν ὑπακούει στὴν λογικὴ τῆς ἴσης κατανομῆς τῶν ὑποστυλωμάτων; Καὶ ὅμως! Ἐχουν παρατηρηθῆ εἰς τὰ μετακτιόνια ἀφ' ἐνὸς ἀνισότητες ὀλίγων χιλιοστῶν, οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ κάποια ἐλευθεριάζουσα τοποθέτηση. Ὑπάρχουν ὅμως ἀνισότητες πολλῶν ἑκατοστῶν, ποὺ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ἠθελημένες καὶ ν' ἀποδοθοῦν ἀφ' ἐνὸς στὴν προσπάθεια προσαρμογῆς τοῦ κίονα πρὸς τὶς μετακτινημένες τριγλύφους, καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴν ἐπιθυμία τοῦ ἀρχιτέκτονα νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν σκληρὴν γεωμετρικότητα καί, μὲ τὴν βοήθεια τῆς λανθάνουσας κίνησης, νὰ ἐπιτύχει τὸ αἰσθητικὸ ζωντάνεμα τοῦ ἔργου.

20. Οἱ ραβδώσεις τῶν κτιόνων δὲν πρέπει νὰ συγκαταλεχθοῦν στὶς ἀφανεῖς ἐκλεπτύνσεις, διότι εἶναι ἐμφανεῖς καὶ ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστα στοιχεῖα τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν κτιόνων. Εἶναι ὅμως μεγάλης αἰσθητικῆς σημασίας, διότι ἐντείνουν τὴν κατακορυφότητα καὶ χαρίζουν κομψότητα, ὅπως κάθε διαγραμμισμένο σχῆμα ποὺ ἀποπνέει μιὰν αἴσθηση κινήσεως πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς διαγραμμίσεως. Οἱ ραβδώσεις ἱκανοποιοῦν τὸ φυσικὸ στατικὸ αἶσθημα καὶ χαρίζουν στὸν κίονα τὸν πλοῦτο τῶν φωτοσκιάσεων ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ πλοῦτο χρωμάτων. Οἱ ραβδώσεις βοηθοῦν μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικά, ὥστε ὁ δωρικὸς κίων νὰ ἀποκτήσει μιὰ πλήρη αὐτάρχεια καὶ ἐπιβλητικότητα καὶ νὰ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς αὐτοτελὴς καλλιτεχνικὴ μορφή⁹⁴.

93. Βλ. ἀνωτέρω σημ. 87 καὶ 88.

94. Θὰ πρέπει νὰ τονισθῆ ἡ ἐξαιρετὴ ἱκανότητα καὶ τέχνη τῶν μαρμαρογλυπτῶν ποὺ ἐλάξευσαν τοὺς κίονες. Προηγεῖται ἡ ἀνέγερση, δηλαδὴ ἡ τοποθέτηση τῶν σπονδύλων ἐπὶ τῆ βάσει λεπτομερῶν μετρήσεων καὶ χαράξεων, ὥστε ὁ ἀνεπεξέργαστος ἀκόμη στύλος εἶχε ἤδη τὴν μείωση καὶ τὴν κλίση πρὸς τὸν σηκό. Οἱ σπόνδυλοι καλύπτονται ἀκόμη ἀπὸ τὸ ἄπεργον, ἓνα προστατευτικὸ πάχος μαρμάρου ποὺ τελικῶς θὰ ἀπολαξεύονταν, ὑπῆρχαν ὅμως λαξευμένοι ὁδηγοὶ τῶν ραβδώσεων, στὸ κάτω μέρος τοῦ πρώτου καὶ τοῦ ἀνωτάτου σπονδύλου, στὸν ὁποῖο περιλαμβάνεται καὶ τὸ κιονόκρανο.

Ἡ λάξευση τῶν ραβδώσεων γινόταν ἀσφαλῶς μὲ ὑπολογισμοὺς καὶ ὁδηγούς, ἀλλὰ κυρίως μὲ τὴν πείρα καὶ τὴν εὐαισθησία ὥστε νὰ ἱκανοποιοῦνται συνεχῶς οἱ ἀπαιτήσεις ποὺ ἐπέβαλλαν ἡ μεταβλητὴ ὀριζοντία διάσταση, ἡ μεταβλητὴ καμπυλότητα τῶν γλυφῶν τῶν ραβδώσεων, ἡ συνεχῆς διαφοροποίηση διαστάσεων λόγῳ τῆς μειώσεως, τῆς ἐντάσεως καὶ τῆς κλίσεως τοῦ κίονα. Ἄς σημειωθῆ ὅτι ὅλες οἱ ἀχμῆς ραβδώσεων ἔπρεπε νὰ ἀνήκουν σὲ ἐπίπεδα ὄχι κατακόρυφα, ἀλλὰ ἐλαφρῶς κεκλιμένα, ποὺ νὰ διέρχονται ὅμως ἀπὸ τὸν κεκλιμένο ἄξονα τοῦ κίονα. Σημειωτέον ὅτι μόνον ἓνα κατακόρυφο ἐπίπεδο θὰ μπορούσε ν' ἀντιστοιχεῖ στὸν ἄξονα συμμετρίας τῆς προσόψεως τοῦ κίονα, ἀλλὰ ἐκεῖ δὲν ὑπάρχει ἀχμὴ ἀλλὰ τὸ κοῖλο τῆς προσθίας ραβδώσεως.

Θὰ μπορούσε κανεὶς καὶ σήμερα νὰ συγκρίνει τὶς ἀρχαῖες ραβδώσεις μὲ τὶς σημερινές. Ἐὰν σταθῆ

21. Τὰ μεσαῖα κιονόκρανα τῆς βόρειας πλευρᾶς εἶναι μεγαλύτερα ἀπὸ τὰ ἄλλα. Τὴν ἐπαύξηση αὐτὴ ἐξηγεῖ ὁ PENROSE⁹⁵ ὡς διόρθωση τῆς προοπτικότητας. "Ὅτι, δηλαδή ὁ ἐπισκέπτης ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ τὰ Προπύλαια καὶ ἀκολουθεῖ τὴν διαδρομὴ μεταξὺ τοῦ Παρθενώνα καὶ τοῦ Ἐρεχθείου, γιὰ νὰ φθάσει στὴν εἴσοδο τοῦ μνημείου, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ ἀνατολικά, θὰ ἀτενίζει τὰ ἐν λόγω κιονόκρανα, ἀπὸ χαμηλά, μὲ μεγάλη γωνία ὁράσεως, πρὸς τὰ ἐπάνω. Στὴν περίπτωση αὐτὴ τὰ κιονόκρανα θὰ φαίνονται μικρότερα, λόγω τῆς προοπτικῆς παραμορφώσεως. Ἔτσι λοιπὸν ἡ μεγέθυνση αὐτῶν τῶν κιονοκράνων ἀποτελεῖ μιὰ ἀκόμη αἰσθητικὴ ἐπέμβαση.

22. Μιὰ τελευταία αἰσθητικὴ παρέμβαση θὰ μπορούσε νὰ ἀναφερθῆ, παρέμβαση ὅμως ποὺ δὲν ἐντάσσεται στὸ κτήριο, ἀλλὰ στὸ ἄμεσο περιβάλλον του.

Πρόκειται γιὰ τὴν *διαμόρφωση τοῦ βράχου*, ποὺ εὑρίσκεται μεταξὺ τοῦ Παρθενώνα καὶ τῶν Προπυλαίων. Ἐκεῖ, ἐσκάλισαν ἀναβαθμούς, ὅπου στέκονταν ἀναθήματα. Τοὺς ἀναβαθμούς αὐτοὺς *διαμόρφωσαν καμπύλους, ὁμοίους μετὰ τὴν καμπυλότητα τῆς δυτικῆς κρηπίδας καὶ τοῦ δυτικοῦ γείσου*, ὥστε, ὀπτικῶς — γιὰ τὸν ἐρχόμενο ἀπὸ τὰ Προπύλαια — νὰ ὑπάρχει αἰσθητικὴ ὁμολογία σύνδεση μὲ τὸ μνημεῖο (Εἰκ. 18). Τὴν λεπτότατη αὐτὴ σκέψη καὶ ἐκτέλεση ὀνόμασε ὁ WYCHERLEY *ἐκλέπτυση τῆς ἐκλεπτύνσεως*⁹⁶.

* * *

Τὸ γεγονός ὅτι ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ ἀναφέρει πολλὰ ἀπὸ τὶς καταγραφεῖσες ἐκλεπτύνσεις καὶ ὅτι τὸ κείμενό του εἶχε μεταφραστῆ καὶ σχολιαστῆ κατὰ τὴν Ἀναγέννηση καὶ τοὺς ἀκόλουθους κλασσικοὺς αἰῶνες⁹⁷, δὲν βοήθησε τοὺς πρώτους ἀρχαιολογοῦντες μελετητές, ὅπως τοὺς STUART καὶ REVETT⁹⁸, νὰ παρατηρήσουν τὶς χαρακτηριστικώτερες ἐκλεπτύνσεις, ὅπως τὴν *καμπύλωση τῆς κρηπίδας ἢ τὴν ἔνταση τῶν κιόνων* (Εἰκ. 19), οἱ ὁποῖες τοὺς διέφυγαν.

Πρῶτοι ποὺ παρατήρησαν καὶ μελέτησαν τὴν καμπυλότητα τῆς κρηπίδας καὶ τὶς

κανεῖς δίπλα σ' ἓναν κίονα τοῦ Παρθενώνα καὶ κοιτάζει πρὸς τὰ ἐπάνω, παρακολουθώντας τὴν ἀκμὴ μεταξὺ δύο ραβδώσεων, θὰ θαυμάσει πὼς ἡ ἀκμὴ αὐτὴ φεύγει σὰν βολίδα. Ἐὰν ὅμως σταθῆ σὲ παράμοια θέσι μιᾶς νεοκλασσικῆς κολώνας (Πολυτεχνεῖο, Ἀκαδημία), θὰ μείνει ἀπλῶς ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὴν εὐσυνεῖδητη λάξευση.

95. PENROSE, F., *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, London, 1851, 21888.

96. WYCHERLEY, R. E., *The Stones of Athens*, Princeton, N. J., 1978, Κεφ. IV, σσ. 105, 141.

97. Βλ. π.χ. τὴν ἔκδοση τοῦ RUSCONI τὸ 1590 ἢ τοῦ PERRAULT (21684) μὲ ἐκτενῆ σχολιασμό.

98. STUART, J. καὶ REVETT, N., *The Antiquities of Athens*, London 1762-1816. Οἱ δύο αὐτοὶ πρωτόποροι εἶναι συγχωρητέοι, καθ' ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν καμπύλωση τῆς κρηπίδας, δεδομένου ὅτι τὴν ἐποχὴ ποὺ προέβησαν στὴν ἀποτύπωση (1751-1754) ὁ χώρος γύρω ἀπὸ τὸν Παρθενώνα ἦταν κατειλημμένος ἀπὸ κτήρια τῆς Τουρκοκρατίας.

ἄλλες αἰσθητικὲς ἐπεμβάσεις ἦσαν οἱ Allason καὶ Cockerell, τὸ 1814, ὁ Donaldson τὸ 1820, ὁ Schaubert τὸ 1834, οἱ Hoffer καὶ Pennethorne τὸ 1836-7, καὶ ὁ Penrose τὸ 1846⁹⁹. Ἄφ' ἐτέρου οἱ σημαντικώτερες δημοσιεύσεις εἶναι τοῦ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ, τὸ 3ο βιβλίο, τοῦ HOFFER (1838), τοῦ PENROSE (1851, ²1888), τοῦ HAUCK (1879), τοῦ GOODYEAR (1912), τοῦ DINSMOOR (³1950) καὶ τοῦ BANKEL (1980)¹⁰⁰.

* * *

Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. ἕως τὴν ἀρχὴν τοῦ 4ου αἰ. μ.Χ., δηλαδὴ σὲ διάστημα ὀλίγο μεγαλύτερο τῶν ἑξὶ αἰώνων συντελεῖται κοσμογονία. Οἱ ἐκστρατεῖες τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ἐδημιούργησαν τὰ ἑλληνιστικὰ κράτη τῶν Διαδόχων ποὺ ἐξασφάλισαν τὴν ἐξάπλωση τῆς ἑλληνικῆς παιδείας στὴν Ἀνατολή. Ὁ νέος αὐτὸς — ἑλληνιστικὸς¹⁰¹ — κόσμος ἔλυσε προβλήματα πολιτικῆς καὶ πολεοδομίας καὶ προλείανε τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν ἐπικράτηση καὶ τὴν πολιτιστικὴ ὀλοκλήρωση τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας¹⁰². Ἐν τούτοις, στὰ θέματα τῆς τέχνης καὶ τῆς θεωρίας τῆς τέχνης δὲν παρατηροῦνται θεμελιώδεις ἀλλαγές. Ἰδέες ποὺ εἶχαν διατυπωθῆ στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα, πρῶτα στὴν Ἑλλάδα καὶ μετὰ στὰ ἑλληνιστικὰ κράτη, ἀναδιατυπώθηκαν μὲ ιδιαίτερη προσοχὴ καὶ πνεῦμα ἐγκυκλοπαιδικῆς πολυμάθειας, στὰ Λατινικά, ἐνῶ

99. DINSMOOR, W. B., op. cit., σελ. 164, σημ. 2, ἀναφέρει τοὺς ἀνωτέρω πλὴν τοῦ Schaubert, τὸν ὁποῖο προσθέτομε, μετὰ τὴν ἀποκαλυπτικὴ διάλεξη στὸ Ε.Μ.Π., τοῦ κ. Μ. Κορρέ, τὸν Μάιο τοῦ 1992.

100. HOFFER, J., «Der Parthenon in Athen, in seinen Haupttheilen neu gemessen». *Wiener Allgemeine Zeitung*, III 1838. PENROSE, *Principles of Athenian Architecture*, London ²1851, ²1888. PENNETHORNE, J., *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, London, 1878. HAUCK, G., op. cit., (σημ. 86). GOODYEAR, W. H., op. cit., (σημ. 79), DINSMOOR, W. B., op. cit., (σημ. 70), BANKEL, H. G., op. cit., (σημ. 71).

101. Ἀπὸ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου ἕως τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ Κράτους τῶν Ρωμαίων, στὴν Ἀνατολή, ὁ Ἑλληνικὸς Πολιτισμὸς καὶ ἡ Ἑλληνικὴ Γλώσσα ἀπλώθηκαν στὴν σημερινὴ Ἑγγύς καὶ Μέση Ἀνατολὴ καὶ τὴν Αἴγυπτο.

Τότε, στὴν Ἀλεξανδρινὴ γλώσσα δημιουργοῦνται οἱ ὄροι:

ἑλληνίζω = μιμοῦμαι τοὺς Ἕλληνες κατὰ τὴν γλώσσα, τὰ ἥθη, τὰ ἔθιμα.

ἑλληνισμός = τὸ νὰ μιμεῖται κανεὶς τοὺς Ἕλληνες.

ἑλληνιστής = ἐκεῖνος ποὺ μιμεῖται τοὺς Ἕλληνες, χρησιμοποιώντας τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα.

ἑλληνιστικόν = κατὰ τὸν τρόπο τῶν Ἑλλήνων.

(Ἀπὸ LIDDELL and SCOTT: *Greek English Lexicon*).

Ἡ ιστοριογραφία καὶ ἡ ἀρχαιολογία τοῦ 19ου αἰ. ἐδημιούργησαν τοὺς ὄρους Ἑλληνιστικὰ Κράτη καὶ Ἑλληνιστικὸς Πολιτισμὸς, μὲ πρῶτον, ἴσως τὸν DROYSEN, J. C., μὲ τὸ κλασσικὸ σύγγραμμά του: *Geschichte des Hellenismus*, 1836. Βλ. καὶ SCHLUMBERGER, D., *L'Orient hellénisé*, Paris, 1970.

102. Βλ. GRUEN, E. S., *The Hellenistic World and the Coming of Rome*, Berkeley, Los Angeles, 1984.

σπουδαῖοι συγγραφεῖς, κυρίως οἱ προερχόμενοι ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, ἔγραφαν ἀκόμη στὰ Ἑλληνικά¹⁰³.

Κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴ καὶ τὴν κλασσικὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, ἓνα σπουδαῖο ὀργανωτικὸ πνεῦμα ἐκδηλώνεται, τόσον στὶς ἀνθοῦσες κοινωνίες τῶν Διαδόχων, ὅπως στὴν Πέργαμο —πατρίδα τοῦ Γαληνοῦ καὶ τῆς περγαμηνῆς—, ἢ στὴν Ἀλεξάνδρεια —μέτρητην περίφημη βιβλιοθήκη της καὶ τοὺς Ἀλεξανδρινοὺς Γραμματικούς καὶ φιλοσόφους— ὅσον καὶ στὴν Ρώμη —μέτρητους θεμελιωτὲς ὄχι μόνο τοῦ Ρωμαϊκοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ μετέπειτα εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ— ὅπως τὸν Οὐάρωνα, τὸν Κικέρωνα, τὸν Πλίνιο —ἓνα λοιπὸν ὀργανωτικὸ πνεῦμα, ποὺ φροντίζει νὰ περισυλλέξει καὶ συστηματοποιήσει τὴν ἀπέραντη σοφία τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος, χωρὶς ὅμως νὰ τέμνει οὐσιαστικῶς νέες ὁδοὺς στὶς θεσμοθετημένες πάσης φύσεως θεωρήσεις ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο πνεῦμα¹⁰⁴.

Στὴν χορεία τῶν σπουδαίων ἀνθρώπων τοῦ 1ου π.Χ. αἰ., στὴν Ρώμη, ποὺ σύχναζαν καὶ μαθήτευσαν στὸν κύκλο τοῦ Κικέρωνα, συγκαταλεγόταν καὶ ὁ Ρωμαῖος ἀρχιτέκτων ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ¹⁰⁵. Κατὰ τὴν 3η δεκαετία π.Χ., ἀκολουθώντας ἴσως προτροπὲς τοῦ Κικέρωνα καὶ σύμφωνα μὲ τὸ ὀργανωτικὸ πνεῦμα τοῦ ἔθνους καὶ τῆς ἐποχῆς του, ἄρχισε νὰ συντάσσει ἓνα ἐγκυκλοπαιδικὸ δοκίμιο «Περὶ Ἀρχιτεκτονικῆς», «*De Architectura*», ὅπου συμπεριέλαβε ὅλα ὅσα τότε ἀποτελοῦσαν τὴν τέχνη καὶ τὴν ἐπιστῆμη τοῦ ἀρχιτέκτονα καὶ τοῦ τεχνικοῦ. Γιὰ τὴν σύνταξιν αὐτοῦ τοῦ συγγράμματος, στηρίχθηκε σὲ ἑλληνικὰ δοκίμια περὶ ἀρχιτεκτονικῆς, ἀπαριθμεῖ δὲ πλεῖστα ἑλληνικὰ ὀνόματα φιλοσόφων καὶ καλλιτεχνῶν τῆς κλασσικῆς καὶ τῆς ἑλληνι-

103. Ἐνδεικτικῶς οἱ: Φλάβιος Ἰώσηπος, ὁ Ἰουδαῖος (Ἱεροσόλυμα, 1ος αἰ. μ.Χ.), Ἐπίκτητος (Ἱεράπολις Φρυγίας, 1ος-2ος αἰ. μ.Χ.), Ἀππιανὸς (Ἀλεξάνδρεια, 2ος αἰ. μ.Χ.), Γαληνὸς (Πέργαμος, 2ος αἰ. μ.Χ.), Φιλόστρατος (Ἀθήναι, 3ος αἰ. μ.Χ.), Διογένης Λαέρτιος (Λαέρτη, Κιλικίας, 3ος αἰ. μ.Χ.), Ἰάμβλιχος, (Συρία, 3ος αἰ. μ.Χ.), Πλωτίνος (Ἑλληνας ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, 3ος αἰ. μ.Χ.). οἱ ὅποιοι ἦσαν βαθεῖς κάτοχοι τῆς Ἑλληνικῆς Παιδείας, καὶ συνέγραψαν τὰ ἔργα τους στὴν Ἑλληνικὴ Γλῶσσα. Βλ. καὶ BOWERSOCK, G. W., *Greek Sophists in the Roman Empire*, London 1969.

104. Βλ. μετὰξὺ ἄλλων: PFEIFFER, R., *History of Classical Scholarship, from the Beginning to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968. JUCKER, H., *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen*. Frankfurt a. M., 1950. ZANKER, P., (ed.), *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen, 1976. PAPE, M., *Griechische Kunstwerke aus kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom*, (Diss.), Hamburg, 1975. FRIEDLÄNDER, L., *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, Leipzig, 10¹1923. FONDATION HARDT, *Le Classicisme à Rome aux Iers Siècles avant et après J.-C.*, Genève, 1973. WARD-PERKINS, J. B., *Cities of Ancient Greece and Italy: Planning in Classical Antiquity*, New York, 1974. LITTLETON, M., *Baroque Architecture in classical Antiquity*, London, 1974. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ, Ν., *Ρωμαῖοι καὶ Ἑλληνισμός: Μία διαλεκτικὴ σχέση*, Ἀθήναι, 1984.

105. Γιὸς καλῆς οἰκογένειας, ἀπὸ πατέρα ἀρχιτέκτονα, ποὺ τοῦ δίδαξε τὴν ἐπιστῆμη του, γεννήθηκε περὶ τὸ 85 π.Χ. καὶ ἔζησε πιθανότατα, ἕως μετὰ τὸ 13 π.Χ. Ἡ δράση του ἀναπτύχθηκε κυρίως κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουλοῦ Καίσαρα, στὸν στρατὸ τοῦ ὁποίου ὑπηρέτησε ὡς ἀξιωματικὸς τοῦ μηχανικοῦ.

στικῆς ἐποχῆς, πολλοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους γνωρίζομε ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ τους στὸ σύγγραμμά του¹⁰⁶.

Ἡ σημασία τοῦ *De Architectura* καὶ τῆς μοναδικότητάς του, ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι εὑρίσκεται στὸ προσκήνιο τοῦ ἐνδιαφέροντος ἐπὶ δύο συνεχεῖς χιλιετίες. Καὶ τοῦτο διότι, πέραν ἀπὸ τὴν καθ' αὐτὸ ἀξία του, ἀναδεικνύει τὸ μεγαλεῖο τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων καὶ τῆς Ρώμης καὶ τὴν ἀέναη ἀνανέωση τῆς ἀκτινοβολίας τους¹⁰⁷.

Τὸ σύγγραμμα εἶχε ὑποδιαιρεθῆ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Βιτρούβιο σὲ 10 βιβλία, τὰ ὁποῖα πραγματεύονται: γενικὰ θέματα παιδείας τοῦ ἀρχιτέκτονα καὶ τοῦ περιεχομένου τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, περὶ ὑλικῶν καὶ μεθόδων, περὶ ἰωνικοῦ ρυθμοῦ, περὶ κορινθιακοῦ καὶ δωρικοῦ ρυθμοῦ, περὶ δημοσίων καὶ ἰδιωτικῶν κτηρίων, περὶ διακοσμῆσεως, περὶ ὑδραυλικῆς, περὶ χρονομετρίας, περὶ μηχανημάτων. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ τρία τελευταῖα

106. Τὸ σύγγραμμα εἶναι ὁμοιογενὲς καὶ ὁλοκληρωμένο, ἔχει φθάσει δὲ ἕως ἐμᾶς ἀλώβητο, ἀλλὰ συγγραφέα χωρὶς ὄνομα, χωρὶς τίτλο καὶ χωρὶς σαφῆ χρονολόγησι! Τὸ σύγγραμμα παρουσιάζει τέτοια ὁμοιομορφία ὥστε νὰ γίνεται δεκτὸ ὡς ἔργο ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου. Τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα εἰκάζεται ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ τοῦ ὀνόματος Vitruvius ὡς μίᾳ ἀπὸ τὶς πηγὲς ποῦ χρησιμοποίησε ὁ ΠΛΙΝΙΟΣ ὁ Πρεσβύτερος καὶ ἄλλοι συγγραφεῖς, πρᾶγμα ποῦ ἀποδεικνύει ὅτι 100 περίπου χρόνια μετὰ τὴν σύνταξή του, τὸ σύγγραμμα εἶχε ἤδη ἐδραιωμένη φήμη. Ὁ ἀρχικὸς τίτλος τοῦ ἔργου παραμένει ἄγνωστος. Ὁ σημερινὸς «*De Architectura*», ποῦ συναντοῦμε ὡς μεταγενέστερη χειρόγραφη προσθήκη μὲ διαφορετικὸ γραφικὸ χαρακτῆρα σὲ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα, σχηματίστηκε ἀπὸ τὶς 45η καὶ 46η λέξεις, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ κειμένου, ὅπου ὁ συγγραφέας στὴν ἀφιέρωση τοῦ ἔργου στὸν Αὐγούστο, ὁμιλεῖ γιὰ τὰ «ἔτοιμα κείμενά του περὶ ἀρχιτεκτονικῆς». Ὁ τίτλος αὐτὸς καθιερώθηκε μὲ τὴν χρησιμοποίησή του στὴν πρώτη ἐντύπωση ἐκδόσι, τὴν editio princeps, τοῦ 1486/7. (Εἰκ. 21).

107. Ἡ πολὺχρονη καὶ περιπετειώδης διαδρομὴ τοῦ συγγράμματος διακρίνεται στὶς ἐξῆς φάσεις:

α) Μία προ-Βιτρούβιανη φάσις, ποῦ ἀφορᾷ τοὺς προδρόμους, δηλαδὴ καλλιτέχνες καὶ ἀρχιτέκτονες τῆς ἑλληνικῆς κλασσικῆς καὶ ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς ἀρχαίας κεντροϊταλικῆς παράδοσις.

β) Τὴν πρῶιμη περίοδο τοῦ Αὐγούστου κατὰ τὴν ὁποία συντάσσεται τὸ σύγγραμμα, συγκεντρώνοντας τὶς μέχρι τότε τεχνικὲς γνώσεις, κυρίως ἑλληνιστικῆς.

γ) Τὸν ρόλο τοῦ standard handbook κατὰ τοὺς αὐτοκρατορικοὺς καὶ ὑστερο-ρωμαϊκοὺς χρόνους.

δ) Τὴν ἐπιβίωσι τοῦ συγγράμματος κατὰ τοὺς μέσους αἰῶνες στὰ σκριπτόρια καὶ τὶς βιβλιοθηκῆς τῶν μοναστηριῶν τῆς Δύσεως (Εἰκ. 23).

ε) Τὴν ἐπανεμφάνισή του κατὰ τὴν Ἀναγέννησι καὶ τὴν νέα ἀκτινοβολία του, μὲ τὴν βοήθεια τῆς τυπογραφίας.

στ) Τὶς θαυμαστὲς ἐκδόσεις του, ἀπὸ τὸν 15ο ἕως τὸν 19ο αἰ., καὶ τὴν τελεσίδικη ἐπιρροή του στὴν διαμόρφωσι τῶν κλασσικῶν ρυθμῶν τῶν αἰῶνων αὐτῶν στὴ Δύση.

ζ) Τέλος τὴν ἐξονυχιστικὴ ἐπιστημονικὴ ἀνάλυσι κατὰ τὰ τελευταῖα 150 χρόνια, γιὰτὶ ἀποτελεῖ ἀστείρευτη πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς τέχνης, τὴν ἀρχαιολογία, τὴν ἱστορία τῆς τεχνικῆς, τὴν συγκριτικὴ γλωσσολογία. Βλ. καὶ ΜΥΛΩΝΑΣ, Π., «Ἐνα ἀρχαῖο κείμενο, τὸ DE ARCHITECTURA, ἐορτάζει δύο ἐπετείους 14 π.Χ. ἕως 1986 ἴσον 20 αἰῶνες! 1486 ἕως 1986 ἴσον 500 χρόνια!» *Ἀρχαιολογία*, 21, σσ. 68-82.

βιβλία έχουν περιληφθῆ σὲ ἓνα συνολικὸ σύγγραμμα ποὺ θεωρεῖ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, ὅπως δηλώνει στὴν ἀφιέρωσή του, ὅτι πραγματεύεται θέματα «Περὶ Ἀρχιτεκτονικῆς», θὰ πρέπει νὰ ἀντικατοπτρίζει τὴν πραγματικότητα κατὰ τὴν ἀρχαία ἐποχή. Ὅτι δηλαδή δὲν ὑπῆρχε ὁ ἐπίσημος διαχωρισμὸς σὲ εἰδικότητες, ἀλλὰ ὅτι ἡ κατασκευὴ σὺν τὴν μορφοποίηση, στὴν εὐρύτατῆ τους ἔννοια, ἦταν τὸ ἀντικείμενο ποὺ ἐκαλεῖτο νὰ ὑπηρετῆσῃ ὁ τεχνικὸς ποὺ ὀνομαζόταν γενικὰ ἀρχιτέκτονας.

Τὸ Σύγγραμμα ἀρχίζει μὲ καθορισμὸ τῆς ἐκπαίδευσης τοῦ ἀρχιτέκτονα. Οἱ ὀρισμοὶ ποὺ δίνει ἴσχυαν τότε ἀλλὰ ἰσχύουν ἀσφαλῶς καὶ σήμερα: Στὸ πρῶτο βιβλίον (I, 1, § 1) καθορίζει ὅτι: *Τοῦ ἀρχιτέκτονα ἡ ἐπιστήμη συνάγεται ἀπὸ πολλὰς γνώσεις καὶ ποικίλες μορφὰς παιδείας· αὐτὸς κρίνει ὅλα ὅσα ἐκτελοῦνται (μέσα στὸ ἐργοτάξιο) ἀπὸ τὶς ἄλλες τέχνες. Ἡ ἐπιστήμη του γεννᾶται ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τῆς πρακτικῆς (fabrica) καὶ τῆς θεωρίας (ratiocinatio). Ἡ πρακτικὴ ἀποκτᾶται μὲ τὴν συνεχῆ καὶ ἐφαρμοσμένη ἐξάσκηση. Θεωρία εἶναι ἡ κατὰ τὸ μέτρον τοῦ ὀρθοῦ λόγου, ἀπόδειξις καὶ ἐξήγησις τῶν κατασκευαζομένων*¹⁰⁸ (I, 1 § 3): Ὁ ἀρχιτέκτων πρέπει νὰ εἶναι ταλαντούχος καὶ μὲ κλίση πρὸς τὴν μάθησις: διότι οὔτε τὸ τάλαντον χωρὶς τὴν μάθησις οὔτε ἡ μάθησις χωρὶς τὸ τάλαντον μποροῦν νὰ διαμορφώσῃ τὸν τέλειον καλλιτέχνη. Ὁ ἀρχιτέκτων πρέπει νὰ εἶναι μορφωμένος, ἔμπειρος στὴν σχεδίασις, στὰ μαθηματικά, στὴν ἐγκυκλοπαιδικὴ μόρφωσις, στὴν φιλοσοφία, στὴν μουσικὴ, στὴν ὑγιεινὴ (τῶν κτηρίων), στὴν τεχνικὴ νομοθεσία, στὴν γεωδαισίαια¹⁰⁹.

Τὸ *De Architectura* καθορίζει ὅτι (I, 2, § 1) ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ συνίσταται ἀπὸ (τις ἐξῆς ἕξι θεμελιακὰς διατάξεις): 1. Τὴν *Ordinatio*, ποὺ στὰ ἑλληνικὰ ὀνομάζεται *Τάξις*, τὴν *Dispositio*, τὴν ὁποία οἱ Ἕλληνες ὀνομάζουσι *Διάθεσις*, καὶ τὴν *Eurythmia* καὶ *Symmetria* καὶ *Decore* καὶ *Distributione*, ποὺ οἱ Ἕλληνες ὀνομάζουσι *Οἰκονομία*¹¹⁰. Οἱ ἕξι αὐτὰς ἔννοιαι (προϋποθέσεις, ὅροι) ἀποτελοῦν μιὰ Θεωρίαν τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς καθ' ἑαυτὴν καὶ ἔχουσι ἀπασχολῆσαι τοὺς πλείστους θεωρητικὸς τῶν Βιτρούβιανων Σπουδῶν¹¹¹. Ἄλλοι

108. SCHRIJVERS, P. H., «Vitruve I, 1, 1: explication de texte», *Munus non Ingratum, Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture*, Proceedings, Leiden, 1989, σελ. 49-94.

109. GOGUEY, D., «La formation de l'architecte, Culture et technique». *Recherches sur les arts à Rome*, Dijon, 1978, σελ. 103: ἡ ἀπαρίθμησις τῶν στοιχείων δὲν εἶναι ἰδιαίτερος προσφυγῆς, οὔτε διδακτικῆς.

110. Οἱ λέξεις *τάξις*, *διάθεσις* καὶ *οἰκονομία*, γραμμέναι ἐλληνικὰ στὸ λατινικὸ κείμενο.

111. WATSINGER, C., «Vitruvstudien», *Rheinisches Museum*, 64, 1909. 202-223; SCHLIKKER, F. W., *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerkes nach Vitruv*, 1940; BECCATI, G., *Arte et gusto nelli scrittori latini*, 1951; KNELL, H. *Vitrus Architekturttheorie*, Darmstadt, 1985. Ὁ FENSTERBUCH, G., στὴν κλασσικὴ μετάφρασή του, ποὺ χρησιμοποιοῦμε, *Vitruv, Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt, 1976, σελ. 37, ἐπιγράφει τὸ κεφάλαιον αὐτὸ *Die aesthetischen Grundbegriffe der Baukunst*, οἱ αἰσθητικὰς βασικὰς ἔννοιαι τῆς Δομικῆς Τέχνης.

αναγνωρίζουν σ' αυτήν την εξέδα την πεμπτουσία της ελληνιστικής αισθητικής, όπως ο JOLLES¹¹² που έχει αφιερώσει σ' αυτούς τους όρους ολόκληρη διδακτορική διατριβή και συσχετίζει τους όρισμούς αυτούς με αρχαία κλασικά κείμενα, όπως π.χ. τον όρο *Decor* με απόφθεγμα του ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ¹¹³ ενώ άλλοι όπως ο FERRI καταδικάζουν τον Β. ως προχειρολόγο¹¹⁴.

Οί ἔξη αὐτὲς θεμελιακὲς ἔννοιες θὰ μπορούσαν νὰ διαχωρισθοῦν ὡς ἑξῆς: οἱ δύο πρῶτες (*Ordinatio* καὶ *Dispositio*) ὡς ἀποβλέπουσες στὴν πρακτικὴ ὀργάνωση τοῦ ἔργου τῆς ἀρχιτεκτονικῆς· ἡ τελευταία (*Distributio*) στὴν ἐν γένει οἰκονομικὴ διάταξη (μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια τοῦ *πράττειν κατ' οἰκονομίαν*), ποὺ ἀφορᾷ τόσο μεγέθη διατάξεως ὅσο καὶ μεγέθη προϋπολογισμοῦ· τέλος οἱ ἄλλες τρεῖς (*Eurythmia*, *Symmetria* καὶ *Decorum*) ἀνταποκρίνονται στὶς αισθητικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἔργου¹¹⁵.

Οἱ ἔξη θεωρητικοὶ ὅροι θὰ μπορούσαν νὰ παραφρασθοῦν¹¹⁶ καὶ νὰ σχολιασθοῦν ὡς ἑξῆς:

Ordinatio ἢ *Διάταξη*. Σημαίνει τὴν πράξη (καὶ ὄχι τὸ ἀποτέλεσμα), τὴν μεθοδικὴ ὀργάνωση τῶν μερῶν ἐνὸς ἔργου πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον, ὅπως καὶ τῶν μεταξύ τους ἀναλογιῶν, ὥστε νὰ προκύψει ἀποτέλεσμα εὐεργες, ἀπὸ ἀπόψεως ποσοτικῆς καὶ πρακτικῆς, ὄχι ὅμως καλλιτεχνικῆς.

Dispositio ἢ *Διάθεση*, ἡ ἐπιτήδεια συναρμογὴ (*apta conlocatio*) τῶν μερῶν (ἐνὸς ἀρχιτεκτονήματος), ἀλλὰ καὶ τῶν σχετικῶν σχεδίων¹¹⁷, ὥστε νὰ προκύψει κομψὴ σύνθεση (*elegansque compositionibus*) καὶ νὰ ἀναδειχθῇ ἡ ποιότητα τοῦ ἔργου. Τὰ εἶδη τῆς *Dispositio*, δηλαδὴ τῶν σχεδίων, εἶναι *Ichnographia* = κάτοψη, *Orthographia* = ὄψεις καὶ *Scaenographia* = προοπτικὴ ἀπεικόνιση¹¹⁸, τὰ ὁποῖα οἱ Ἕλληνες

112. JOLLES, A., *Vitruvs Aesthetik*, Freiburg, 1906.

113. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ, *Ἠθικά Εὐδήμια*, III 6, 1233 α 34: τὸ μὲν γὰρ πρέπον ἐν κόσμῳ ἐστίν, ὁ δὲ κόσμος οὐκ ἐκ τῶν τυχόντων ἀναλωμάτων ἀλλ' ἐν ὑπερβολῇ τῶν ἀναγκαίων ἐστίν.

114. FERRI, S., *Vitruvio*, Architettura, Roma, 1960, σελ. 50: αὐτὸς ὁ θεωρητικὸς ὀρισμὸς ποὺ εἶναι τόσο σκοτεινὸς ὅσο καὶ διάσημος —κακῶς— συνίσταται σὲ συνδυασμοὺς προσεγγιστικούς καὶ σὲ μάταιη ἐπανάληψη συνωνύμων, εἰλημμένων ἀπὸ τὶς δύο γλῶσσες (ἑλληνικὰ καὶ λατινικά), ἀσχέτως ἀπὸ χρονολογικὲς ἀποστάσεις.

115. SCRANTON, R. L., «Vitruvius Arts of Architecture», *Hesperia*, 43, 4, 1974, σελ. 491-9.

116. Χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος *παράφραση* διότι ἡ ἀκριβὴς μετάφραση εἶναι σχεδὸν ἀδύνατος. Ἄφ' ἐνὸς ὑπάρχει μιὰ δυσκολία ἀντιστοιχίας ἀπὸ τὰ ἀρχαία ἑλληνικὰ στὰ λατινικά τοῦ Βιτρούβιου, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ FERRI (*op. cit.*, ὡς σημ. 114, σελ. 48-50)· ἀφ' ἐτέρου ὑπάρχει μιὰ δυσκολία κατανοήσεως τῆς ἀκριβοῦς ἔννοιας ποὺ εἶχαν οἱ ὅροι αὐτοὶ τόσον γιὰ τοὺς πρῶτους διδάξαντες, Ἕλληνες καὶ Ἀλεξανδρινούς, ὅσον καὶ γιὰ τοὺς Ρωμαίους καὶ τὸν Βιτρούβιου.

117. CHOISY, A., *Vitruve*, Paris, 2¹⁹⁷¹, T. II, 1ère Partie, σελ. 21. Ἡ *Dispositio* εἶναι τὰ ὀριστικὰ σχέδια ποὺ καθορίζουν τὶς λεπτομέρειες καὶ συγκεκριμενοποιοῦν τὶς μορφές.

118. BARTOLI, M. T., «Orthographia, Ichnographia, Scenographia», *Studi e Documenti di architettura*

ὀνόμαζαν *ideae* = *ιδέες*¹¹⁹. Τὰ τρία αὐτὰ ἀπεικονιστικά στοιχεῖα, μᾶς λέγει ὁ ΒΙΤΡΟΥ-ΒΙΟΣ (I, 2 § 2), προκύπτουν ἀπὸ λογισμό καὶ ἐφευρετικότητα, *ex cogitatione et inventione*¹²⁰ (τοῦ ἀρχιτέκτονα), ὥστε νὰ ὑπάρχουν, σὲ δισδιάστατες εὐκρινεῖς παραστάσεις, ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ χρειασθοῦν γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου.

Ἡ *Distributio*, εἶναι ἡ κατ' οἰκονομίαν, ὑλικῶν, χώρων ἀλλὰ καὶ κοινωνικῶν ἀπαιτήσεων προσαρμογὴ καὶ διάταξη τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἔργου. Μιὰ πρώτη ἀντιμετώπιση θὰ ἐστρέφετο πρὸς τὴν ἀρμύζουσα χρῆση τῶν ὑλικῶν καὶ τὴν ἐξυπηρετικὴν διάταξη τῶν χώρων. Μιὰ δευτεροβάθμια ἀντιμετώπιση θὰ ἀποφάσιζε τὸν ὄγκο καὶ τὸ ὕψος τοῦ κτηρίου ἀναλόγως τῶν κοινωνικῶν ἀναγκῶν καὶ τοῦ γοήτρου τῶν *ιδιοκτητῶν*¹²¹.

Οἱ ὄροι *Eurythmia* καὶ *Symmetria* — ἄν καὶ σχεδὸν ταυτόσημοι — θὰ πρέπει νὰ διαχωρισθοῦν ὡς ἔννοιες, ὥστε *εὐρυθμία*¹²² νὰ σημαίνει τὴν κομψὴ ἐμφάνιση (μορφὴ), τὴν βασιζόμενην στὶς πρέπουσες ἀναλογίες (I, 2, § 3) ποὺ θὰ χαρίσουν στὸ ἔργο τὴν χάριεσσα ἐμφάνιση. Ἄφ' ἑτέρου *συμμετρία*¹²³ σημαίνει τὴν *σύμ-μετρητή*¹²⁴ σχέση τῶν μερῶν, μιὰ σχέση μετρικὴ καὶ ὄχι ἀναλογικὴ, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ μεταφρασθῆ ὡς *εὐμετρία*¹²⁵.

ra, 8, 2000 *Anni di Vitruvio*, Firenze, 1978, σελ. 197-208, παραθέτει τὶς ἐρμηνεῖες τῶν σχολιαστῶν τοῦ Β. κατὰ τοὺς 16-19 αἰῶνες. Καθ' ὅσον ἀφορᾷ τὸν ὄρο *Scenographia*, ὁ Β. ἐπανέρχεται στὸ Βιβλ. VII, Προοίμιο, § 11, ὅπου ἀναφέρει ὅτι ἡ προοπτικὴ ἦταν γνωστὴ στοὺς Ἕλληνας τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, βλ. ΜΥΛΩΝΑ, Π., «Βιτρουβίου τὰ δέκα προοίμια», *op. cit.*, σελ. 61-62 καὶ TYBOUT, R. A., «Die Perspektive bei Vitruv: Zwei Ueberlieferungen von *scaenographia*» in: *Munus non Ingratum*, etc., Leiden, 1989, *op. cit.*, 58-68.

119. *Ideae* = Ἰδέες. Ὁ ἀρχαῖος ὄρος *ιδέες* θὰ μποροῦσε νὰ θυμίσει τὴν κατὰ Πλάτωνα *ιδεώδη* ἔννοια σὲ σχέση μὲ τὴν ἀπεικόνισή της σὲ κάποιο εἶδωλο.

120. Σχετικῶς μὲ τὸν ὄρο *inventio* βλ. SCHLIKKER, F. W., *Hellenistische Forstellungen*, *op. cit.*, (βλ. σημ. 111), σελ. 469.

121. Τὸ θέμα αὐτὸ ἀναπτύσσεται στὸ Βιβλ. VI, κεφ. 5: *Περὶ τῆς καταλληλότητος τῶν κτηρίων ἀναλόγως τῶν τάξεων τῆς Κοινωνίας*.

122. Ὁ Β. χρησιμοποιεῖ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τὸν ὄρο *εὐρυθμία* ποὺ ἀνήκε μόνο σὲ κείμενα περὶ μουσικῆς. BEK, L., «Venusta specis. A Hellenistic Rhetorical Concept as the Aesthetic Principle in Roman Townscape», *Act. Inst. Rom., Danici*, 14, 1985, σελ. 142-3.

123. Ὁ ΠΛΙΝΙΟΣ (H.N. 34, 65), ὁμολογεῖ ὅτι δὲν ὑπάρχει λατινικὴ λέξις γιὰ νὰ μεταφρασθῆ ὁ ὄρος: *non habet latinum nomen symmetria*.

124. ΗΡΩΝ ὁ Ἀλεξανδρεὺς (*Definitionis*, 128): «καλοῦνται σύμμετροι ποσότητες μετρούμενα μὲ κοινὸν μέτρον, ἀσύμμετροι δὲ αἱ μὴ ἐπιδεχόμενα χρῆσιν κοινοῦ μέτρου...».

125. Ὁ CHOISY, A., *Vitruve, T. II, 1ère partie, Analyse*, Paris 1971, σελ. 3, ἐπεξηγεῖ: Ἐὰν λεχθῆ ὅτι ἓνας θριγῶς ἰσοδυναμεῖ μὲ 3, 5 μονάδες ἢ ἐμβάτες, αὐτὸ λέγεται *συμμετρία* ἔὰν ἡ σχέση δοθῆ 1 πρὸς 3, 5, τότε πρόκειται περὶ *proportio* = ἀναλογία. Ὁ Β. (I, 3, § 2 καὶ I, 7, § 2) χρησιμοποιεῖ τὴν λέξι *commensus* ποὺ πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὡς ὀρθὴ μετάφραση τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ *συμμετρία*.

‘Ο όρισμός αυτός μαρτυρεί την σχέση τῆς συμ-μετρίας με τὴν ἀπόλυτη, τὴν ἀντικειμενική, τὴν ἐγκεφαλικὴ ὁμορφιὰ τοῦ ἔργου, καθ’ ἑαυτὸ, ἐνῶ ἡ εὐρυθμία ἀποβλέπει στὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἔργου ὅπως θὰ τὴν ἀντιληφθῆ ὁ θεωρός, μιὰ ὁμορφιὰ ποὺ προετοιμάζεται με συναίσθημα. Ἡ συμμετρία καὶ ἡ εὐρυθμία συνεπάγονται εὐαισθησίες ποὺ καθοδηγοῦν τὸν δημιουργὸ ὥστε τὸ ἔργο νὰ ἔχει διπλὴ χάρη, ἐσωτερικὴ καὶ ἐξωτερικὴ, ἐγκεφαλικὴ καὶ συναίσθηματικὴ. Τοῦτο ἐπιτυγχάνεται ὅταν τὰ μέρη τοῦ ἔργου ἔχουν μεταξύ τους καὶ πρὸς τὸ ὅλον σχέσεις σύμ-μετρεις, εὐμετρεις¹²⁶ (σχέση ἐσωτερικῆ) ὅσο καὶ ἐμφάνιση χαρίεσσα, ὀφειλόμενη ἐνδεχομένως τόσο σὲ διαλεγμένες ἀναλογίες ὅσο καὶ σὲ Ἐκλεπτύνσεις, ὀφειλόμενες στὸ συναίσθημα καὶ ἐφαρμοσμένες με *temperatura*, με εὐκρασία (σχέση πρὸς τὰ ἔξω).

Ἄς σημειωθῆ ὅτι στὴν ἀνάλυση τοῦ ὅρου *symmetria* ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ εἰσάγει γιὰ πρώτη φορὰ τὸν ὅρο ἐμβάτης¹²⁷. Ὁ ἐμβάτης μπορεῖ νὰ εἶναι ἕνα ὁποιοδήποτε στοιχεῖο τοῦ κτηρίου, ποὺ ἀποφασίζεται νὰ ληφθῆ ὡς μέτρο συγκρίσεως —ὡς μονάδα μετρήσεως— πρὸς τὰ ὑπόλοιπα μέρη καὶ πρὸς τὸ ὅλον¹²⁸. Μὲ τὸν ἐμβάτη ὅμως δὲν εἰσάγεται μόνον ἕνας ἐσωτερικὸς τρόπος μετρήσεως τῶν μερῶν τοῦ κτηρίου καὶ συγκρίσεως αὐτῶν μεταξύ τους καὶ πρὸς τὸ ὅλον, ἀλλὰ ἐπίσης ἡ σπουδαία αἰσθητικὴ ἔννοια τοῦ ἐσωτερικοῦ μέτρου¹²⁹.

126. Ὅπως καὶ στὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ἐξηγεῖ ὁ Β. (I, 2, § 4), ὁ βραχίων, ὁ πούς, ἡ παλάμη, ὁ δάκτυλος καθορίζουν με τίς σωστὲς ἀναλογίες τους τὴν εὐρυθμία τοῦ συνόλου τοῦ σώματος. Ὁ παραλληλισμὸς αὐτὸς προέρχεται προφανῶς ἀπὸ τὸν Πολύκλειτο καὶ τὸν Λύσιππο.

Οἱ μονάδες μετρήσεως ποὺ σκέφθηκε ὁ ἄνθρωπος, στηρίχθηκαν στὰ μέλη τοῦ σώματός του, ὄργανα, πῆχυς, πούς, παλάμη, δάκτυλος, καὶ ἴσχυσαν μέχρι τῶν ἡμερῶν μας. Τὸ μέτρον, ἡ μονάδα μετρήσεως τοῦ μετρικοῦ δεκαδικοῦ συστήματος δὲν ἀντιστοιχεῖ στὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἀλλὰ στὴν γήινη σφαῖρα (ὄντας περίπου τὸ 1/40.000.152 τοῦ γήινου μεσημβρινοῦ) θεοπίσθηκε στὴν Γαλλία τὸ 1795 καὶ ἔγινε δεκτὸ στὴν Ἑλλάδα τὸ 1836.

Ἡ λέξη *modulor* (καταμετρώ) χρησιμοποιοῦντο ἀπὸ τὸν ἄνισης παιδείας LE CORBUSIER γιὰ νὰ ὀνοματίσει τὸν *Modulor*, τὸν ἀνθρωπο-μέτρο τοῦ παντός καὶ νὰ τιτλοφορήσει τὸ ἐπιστημονικοφανὲς ἀλλὰ δημοσιογραφικὸ ἀλλοπρόσαλλο ἐγχειρίδιό του περὶ ἁρμονικῶν χαράξεων: *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine*, Paris, 1951. Στὸν ΒΙΤΡΟΥΒΙΟ (V, 112, § 5) ὑπάρχει ἡ λέξη στὸ κεφάλαιο ὅπου ἀναπτύσσεται ἡ Θεωρία περὶ Ἁρμονίας τοῦ Ἀριστοζένου, με τὴν ἔννοια τῆς ἐναρμονίσεως μουσικῶν τόνων.

127. *embater* (I, 2, § 4), συνώνυμος τοῦ Λατινικοῦ *modulus* ποὺ σημαίνει μέτρον, ὅρος ποὺ ἐπανέρχεται στὸ χωρίο IV, 33, ὡς *εμβατήρ*. Ὁ ἐμβάτης χωρίζεται σὲ 30 μέρη ἢ *partes*. Σχετικῶς COULTON, J. J., «Modules and Measurements in Ancient Design and Modern Scholarship». *Munus non ingratum. Proceedings of Vitruvius Intern. Symposium*, Leiden, 1989, 85-89. FALUS, R., «Sur la théorie da module de Vitruve», *Acta Arch. Hung.*, 31 (1979), σελ. 249-270.

128. Συνήθως λαμβάνεται ἡ κάτω ἀκτίνα τοῦ κίονα ἢ τὸ πλάτος τῆς τριγλύφου, γιὰ τὸν δωρικὸ ρυθμό, γιὰ δὲ τὸν ἰωνικὸ, ἡ κάτω διάμετρος τοῦ κίονα.

129. Μιχαηλῆς, Π., *Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη*, Ἀθήναι, 1951, σελ. 130-136. Μὲ τὴν ὀρθή

Τέλος, ὁ ὅρος *Decor* = Ἡ (καλλιτεχνική καὶ ὄχι ἡ ἠθική) εὐπρέπεια, εὐσχημοσύνη, χάρις, δὲν πρέπει νὰ συγγέεται μὲ τὴν σύγχρονη ἔννοια τοῦ κοσμῶ, κόσμηση. Ὁ συγκεκριμένος ὀρισμὸς τοῦ Βιτρούβιου (I, 2, § 5) εἶναι, κατὰ παράφραση: Τὸ πρέπον συνίσταται στὴν περιποιημένη ἐμφάνιση ἐνὸς ἔργου, πού ἔχει πραγματοποιηθῆ μὲ ποιότητα, μὲ μεθόδους δοκιμασμένες¹³⁰. Τοῦτο ἐπιτυγχάνεται ἐφ' ὅσον ἡ προσπάθεια γιὰ νὰ ἐπιτευχθῆ τὸ πρέπον θὰ λάβει ὑπ' ὄψιν τὴν ἐπιρροή τριῶν παραμέτρων: δηλαδή τὴν σχέση τοῦ ἔργου: α.) μὲ παραδεδομένο κανόνα (*statio*) πού οἱ Ἕλληνες ὀνομάζουν θεματισμῶ¹³¹, β.) μὲ τὸ ἔθιμο (*consuetudo*) καὶ γ.) μὲ τὸ φυσικὸ περιβάλλον καὶ τὶς φυσικὲς συνθήκες (*natura*). Μὲ αὐτὸ τὸ σκεπτικὸ ὁ Βιτρούβιος καθορίζει ἐπίσης τὸν ρυθμὸ τῶν ναῶν πού ἀρμόζουν στίς διάφορες θεότητες¹³².

Περαιτέρω ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ (I, 3, § 2) καθορίζει ὅτι ὁ ἀρχιτέκτων κατὰ τὴν συνθετικὴ πρᾶξη ὀφείλει νὰ ἐξασφαλίσαι τρεῖς ἀπαραίτητες συνθήκες γιὰ τὸ μελλοντικὸ ἔργο: *finitas, utilitas, venustas* πού σημαίνουν στερεότητα, χρησιμότητα, ὠραιότητα¹³³. Τὰ τρία

ἐρμηνεῖα τοῦ ὅρου συμμετρία καὶ τὴν σχέση της μὲ τὸ ἐσωτερικὸν μέτρον θὰ κατανοηθῆ ὁ θαυμασμὸς τῶν ἀρχαίων γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ὁμορφιὰ τοῦ ἔργου, ὁ θαυμασμὸς στοῦ ἀποτελεσμα τῆς σύμμετρης συνθέσεως, βασισμένης σὲ ἀριθμητικὲς ἀναλογίες καὶ γεωμετρικὲς μορφές. Ὁ θαυμασμὸς αὐτὸς ἀναφαίνεται πάλι στὴν Ἀναγέννηση καὶ φθάνει, παρεξηγημένος, στοὺς σημερινούς ἐλαφρᾶς παιδείας ἐρευνητὲς τῶν ἀρμονικῶν χαράξεων.

130. Ἀξιοσημείωτη ἡ διευκρίνηση τοῦ ΚΙΚΕΡΩΝΑ (De Oratore, 21.70): *Στὴν ρητορικὴ ὅπως καὶ στὴν ζωὴ δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ δύσκολο ἀπὸ τὸ ν' ἀνακαλύψεις αὐτὸ πού εἶναι ἀρμόζον· οἱ Ἕλληνες τὸ ὀνομάζουν «τὸ πρέπον», ἐμεῖς δὲ τὸ λέμε «decorum».* Βλ. καὶ POHLENZ, M., «Τὸ πρέπον», *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol. Hist. Klasse, Bd. 1, 19*, pp. 90 ff. καὶ τοῦ ἰδίου: *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung*, 1948.

131. Θεματισμῶ, ἡ χρῆση δοτικῆς σημαίνει τρόπο ἐνεργείας. Θεματισμὸς κατὰ LIDELL and SCOTT, σημαίνει conventional arrangement = συμβατικὴ τακτοποίηση (ὀργάνωση, σύνθεση). Ἐπίσης θεματισμοὶ εἶναι ὅρος τῆς σημειογραφίας τοῦ ἀρχαίου στενογραφικοῦ συστήματος τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλ. τ. IB', σελ. 490, α).

132. Β. (I, 2, § 5): *Ναοὶ ἀφιερωμένοι στὴν Ἀθηνᾶ, στὸν Ἄρη, στὸν Ἡρακλῆ, πρέπει νὰ εἶναι δωρικοῦ ρυθμοῦ· καθ' ὅσον γι' αὐτοὺς τοὺς θεοὺς, ἀναλόγως τῆς δυνάμεώς τους, πρέπει νὰ ἐγείρονται κτήρια χωρὶς ἐξωραϊσμούς.* Ἄφ' ἑτέρου ναοὶ κορινθιακοῦ ρυθμοῦ μᾶλλον ταιριάζουν στὴν Ἀφροδίτη, στίς Μοῦσες, στίς Χάριτες, στίς Νύμφες, διότι σ' αὐτὲς τίς θεές, λόγω τῆς μελιχιότητάς τους, ἀρμόζουν μνημεῖα μὲ λεπτοφεύστερες ἀναλογίες καὶ διακοσμημένα μὲ γιρλάντες καὶ ἄνθη, στοιχεῖα πού κερδίζουν κατὰ τὸ *decor*, τὴν καλλιτεχνικὴ εὐπρέπεια. Τέλος ὁ ἰωνικὸς ρυθμὸς ἀρμόζει στὴν Ἥρα, στὴν Ἀρτέμιδα καὶ στὸν Βάκχο, λόγω τῆς μεσαίας αἰσθητικῆς τους βαρύτητας. Ἔτσι λοιπὸν ὁ Β. ἀποδίδει στὸν δωρικὸ ρυθμὸ ὕψος ἀνδρικό (*virilis*), στὸν ἰωνικὸ γυναικεῖο (*muliebris*) καὶ στὸν κορινθιακὸ τίς ἀναλογίες τῆς παρθένου κόρης (*virginalis*).

133. Ὁ ὀρισμὸς αὐτὸς θυμίζει τὴν ἀνάλογη ρῆση πού ἀποδίδει στὸν ΠΛΑΤΩΝΑ ὁ ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΛΑΕΡΤΙΟΣ (III, 55): *Τὸ κάλλος διαιρεῖται εἰς τρία' ... τὸ μὲν ἔστι πρὸς ἔπαινον, τὸ δὲ πρὸς χρήσιν, τὸ δὲ πρὸς ὠφέλειαν.*

αυτὰ αἰτήματα τοῦ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ ἀνταποκρίνονται σὲ τρεῖς κύριες συνθήκες πού πρέπει νὰ πληροῦ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο, δηλαδή νὰ εἶναι στερεό, εὐχρηστο καὶ ὡραῖο. Ἴσως θὰ ἦταν σωστότερη ἡ σειρά ἐὰν προηγείτο τὸ αἶτημα γιὰ τὴν χρησιμότητα, διότι αὐτὴ ἀντιμετωπίζεται πρώτη καὶ αὐτὴ καθορίζει τὴν, σὲ γενικὲς γραμμὲς, μορφή τοῦ ἔργου. Ἡ ἐκπλήρωση τῶν τριῶν αὐτῶν ζητουμένων ἀνταποκρίνεται στὴν βασικὴ ἐκπαίδευση τοῦ ἀρχιτέκτονα, μέχρι σήμερα. Τὰ τρία κυριώτερα μαθήματα εἶναι ἡ *Κτηριολογία*, δηλαδή ἡ ἐπιστημονικὴ διευθέτηση τοῦ κτηρίου, ὥστε νὰ πληροῦ τὸν πρακτικὸ καὶ κοινωνικὸ σκοπὸ του καὶ νὰ εἶναι εὐχρηστο· ἡ *Μηχανικὴ*, μὲ τὰ παρακλάδια τῆς στατικῆς, οἰκοδομικῆς, τεχνολογίας τῶν ὑλικῶν, κ.λπ., δηλαδή ἡ γνώση καὶ οἱ τρόποι ὥστε τὸ κτήριο νὰ εἶναι στερεό· τέλος ἡ *Σύνθεση* ἀποβλέπει εἰς τὸ νὰ καταστήσει τὸ κτήριο ὡραῖο.

Ἄς σημειωθῆ, πάντως, ὅτι τὸ ἐπιτυχημένο ἔργο τέχνης συνδυάζει *ὁμόχρονη* ἐμπνευση καὶ στὰ τρία αὐτὰ κεφάλαια. Δηλαδή ὁ καλλιτέχνης ἀρχιτέκτων, ἔχοντας μελετήσει ἐπισταμένως τόσο τὶς δυνατότητες γιὰ διατάξεις ἐξυπηρετικὲς καὶ τὶς προσφερόμενες τεχνικὲς μεθόδους, ὅσον καὶ τὶς διαφαινόμενες διάφορες συνθετικὲς λύσεις, θὰ ἀντιληφθῆ κάποια στιγμή νὰ ἀναπηδᾷ ἡ ὡραία λύση, πού θὰ εἶναι συγχρόνως ἡ ἀρτιώτερη καὶ γιὰ τὶς τρεῖς ἀπαιτούμενες συνθήκες τῆς χρησιμότητας τῆς στερεότητος καὶ τῆς ὁμορφιάς¹³⁴.

* * *

Οἱ ἀρχαῖοι καὶ κατὰ τὸ παράδειγμά τους, οἱ *θεωρητικοὶ* τῶν Ἑλληνιστικῶν χρόνων, διαμόρφωσαν αὐτὸ τὸ *Σύνταγμα Καλλιτεχνικῶν Κανόνων* πού μᾶς μεταφέρει ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ. Ἦσαν ὅμως ἀρκετὰ σοφοὶ ὥστε —ὅπως ἀναπτύχθηκε στὸ κεφάλαιο γιὰ τὶς *Ἐκλεπτύνσεις*— νὰ διερωτηθοῦν ἐὰν οἱ κανόνες μόνον τοὺςμποροῦν νὰ παραγάγουν ὡραία λύση, ἢ μήπως, πέραν τῆς πρωτοβουλίας τοῦ συνθέτη ἀρχιτέκτονα νὰ ἐπιλέξει καὶ νὰ προσαρμόσει κάθε φορὰ τοὺς κανόνες στὸ ὑπὸ σύνθεση ἔργο, μήπως λοιπόν, θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπιτραποῦν ἀποκλίσεις ἀπὸ τοὺς κανόνες, καθαρῶς ὑποκειμενικὲς, καθοδηγημένες ἀπὸ *ἐξάρσεις* ἰδιοσυγκρασίας.

Ὁ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ (III, 3, § 12-13), μὲ τὴν ἀνεγνωρισμένη εὐσυνειδησία του, μεταφέρει αὐτὲς τὶς πεποιθήσεις καὶ καταγράφει ὅτι γιὰ νὰ ἐπιτύχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση τῆς *symmetria*, δηλαδή τῆς *εὐμετρίας*, χρειάζονται *adiectioes* = προσθήκες καὶ *detractioes* = ἀφαιρέσεις, καὶ μάλιστα μὲ *temperatura* = μὲ εὐκрасία, δηλαδή μὲ *τεμπεραμέντο*. Καὶ τοῦτο διότι φοβόταν ὅτι ἡ ἀπόλυτη *συμμετρία* θὰ δημιουργοῦσε στὸν θεατὴ τὴν

Ἡ τριάδα πάντως *finitas, utilitas, venustas* εἶχε συγκινήσει τοὺς ἀρχιτέκτονες διὰ μέσου τῶν αἰώνων, πολλοὶ δὲν τὴν ἔχουν ἀναγάγει σὲ συμβολικὸ τίτλο ἢ σὲ ἐπίσημη σφραγίδα, ὅπως ἡ Ἀμερικανικὴ *Society of Architectural Historians*. Βλ. σχετικῶς ἐξώφυλλο τοῦ περιοδικοῦ: *Journal of the S.A.H.*

134. Μερικοὶ καχίζουν τὸν Β. ὅτι θέτει τρίτη κατὰ σειρά τὴν ἀπαιτήση περὶ ὡραιότητος. Ἐν τούτοις, ὅπως ἐλέχθη, ἡ λύση ἀντιμετωπίζει καὶ τὶς τρεῖς συνθήκες συγχρόνως.

εντύπωση μὴ συμμετρίας. Ὁμοίως στὸ (VI, 2, § 1) τονίζει ὅτι ἐναπόκειται στὴν ἱκανότητα τοῦ ἀρχιτέκτονα νὰ δημιουργήσῃ τὸ ἀρμόζον ζύγισμα μὲ ἐγκρατεῖς (μελετημένες, συγκρατημένες) προσαρμογές, ἀφαιρώντας ἢ προσθέτοντας ἀπὸ τὴν συμμετρία ὥστε τὸ ἔργο νὰ φαίνεται ἀρίτως συντεθειμένο¹³⁵. Ἡ ἱκανότητα τοῦ ἀρχιτέκτονα ἐνυπάρχει στὴν ἔμπνευση, δηλαδή τὴν μαντική ἐκείνη ιδιότητα τοῦ πραγματικοῦ καλλιτέχνη, ποὺ πλουτίζει τὴν γυμνότητα τοῦ κανόνα.

* * *

Ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω ἐκτεθέντα περὶ τοῦ συγγράμματος τοῦ ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΥ ἀναδεικνύεται ἡ θεωρία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητας, ὅπως τὴν θεσμοθέτησαν οἱ κλασσικοὶ θεωρητικοί, ὅπως τὴν καλλιέργησαν οἱ αἰσθητικοὶ τῆς Ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς καὶ ὅπως μᾶς τὴν μετέφερε κωδικοποιημένη ὁ Ρωμαῖος ἀρχιτέκτων. Θὰ μπορούσε ἡ θεωρία αὐτὴ νὰ συνοφισθῇ στὸν συγκερασμὸ τοῦ ἀντικειμενικοῦ μέτρου μὲ τὴν ὑποκειμενικὴ ἀντίληψη, δηλαδή ἕνα δρόμος παράλληλος πρὸς ἐκείνους τῆς ἐλληνικῆς φιλοσοφίας καὶ τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ ἐν γένει ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀξίζει νὰ τονισθῇ ὅτ κανένας ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς κανόνες δὲν ἐφαρμόσθηκε μὲ ἀκρίβεια, ὅπως ἐπίσης, ὅτι δὲν ἐφαρμόσθηκαν παρόμοιες αἰσθητικὲς ἐπεμβάσεις εἰς ὅλα τὰ κτήρια Δωρικοῦ Ρυθμοῦ. Ὁ καλλιτέχνης τολμοῦσε νὰ ἀκολουθήσει δικές του καλλιτεχνικὲς ἐπιταγές καὶ νὰ ἀφίσταται τῶν κανόνων, σύμφωνα μὲ τὴν ἔμπνευσή του. Ὁ Παρθενῶν εἶναι τὸ μόνον κτήριο ὅπου ἐφαρμόσθηκαν οἱ περισσότερες αἰσθητικὲς ἐπεμβάσεις. Αὐτὸ δικαιολογεῖται ἀφ' ἐνὸς ἀπὸ τὴν μεγάλη σημασία, καλλιτεχνικὴ ἀλλὰ καὶ πολιτικὴ ποὺ ἔδωσε στὸ κτήριο ἡ Ἀθηναϊκὴ Δημοκρατία, ὅσο καὶ τὸ ὑπερβολικὸ κόστος γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τόσο ἐκλεπτυσμένων κατασκευῶν.

* * *

Τελειώνοντας, θὰ ἦταν σκόπιμο νὰ προσθέσουμε μερικὲς παρατηρήσεις οἱ ὁποῖες ἐπαληθεύουν, δυστυχῶς, μιὰ ἀξιοθαύμαστη ἀλλὰ καὶ πικρὴ ἀλήθεια: ὅτι δηλαδή ὅπως καὶ εἰς τὰ ἄλλα πνευματικὰ θέματα, ἔτσι καὶ εἰς τὴν Ἀρχιτεκτονικὴ ὅλα τὰ εἶπαν οἱ κλασσικοὶ Ἕλληνες.

Ἡ ὀργανωτικὴ ἰδιοφυΐα τῆς ἐλληνιστικῆς καὶ τῆς κλασσικῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ποὺ φρόντισε νὰ συλλέξῃ καὶ συστηματοποιήσῃ τὴν ἀπέραντη σοφία τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητας, δὲν προσέφερε, κατ' οὐσίαν, νέες ὁδοὺς μέσα στὰ πλαίσια τῶν θεσμοθετημένων,

135. Αὐτὲς τὲς σοβαρότατες καὶ λεπτοφύεστατες ὑποδείξεις τοῦ Β. ἀγνοοῦν συστηματικὰ οἱ κληρονομοὶ τῶν ἀρμονικῶν χαραξέων παίρνοντας ἀπὸ τὸ *De Architectura* μόνον ὅ,τι νομίζουν ὅτι χρειάζονται, ἀποφεύγοντας δέ, ἠθελήμενα, ὅ,τι θὰ ἀνέτρεπε τὴν ἀκαμψία τῶν «κανόνων» ποὺ οἱ ἴδιοι θεσπίζουν!

πάσης φύσεως θεωρήσεων από τον αρχαίο κόσμο. Ὁ νεοπλατωνικός ΠΛΩΤΙΝΟΣ τὸν 3ο αἰ. μ.Χ. καὶ ὁ ἀγιοποιηθεὶς ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ τὸν 4ο αἰ., ἀποτελοῦν πλέον τὴν ἀπαρχὴ μιᾶς νέας θεωρήσεως τῶν ἐγκοσμίων. Τὴν στειρότητα τῶν μετακλασσικῶν αὐτῶν αἰώνων, ὅταν τὸ ἀρχαῖο πνεῦμα ἔχει ἐξαντλήσει τὶς δυνατότητές του, ἐρμηνεύει ὁ ἄγνωστος συγγραφέας τοῦ σπουδαίου αἰσθητικοῦ δοκιμίου «Περὶ Ὑψους», τοῦ 1ου μ.Χ. αἰώνα, τὸν ὁποῖο κατὰ συνθήκη ἀποκαλοῦμε ΔΙΟΝΥΣΙΟ ἢ ΛΟΓΓΙΝΟ¹³⁶, ὅταν περὶ τὸ τέλος τῆς συγγραφῆς του, ἀναφωνεῖ:

Μὲ ἐκπλήττει... πῶς συμβαίνει, στίς μέρες μας,
 νὰ ἐμφανίζονται (μὲν) ἄνθρωποι (...μὲ ἐξαίρετα
 προσόντα)..., ...Ἄλλὰ φύσεις πάρα πολὺ ὑψηλές,
 ποὺ νὰ ξεπερνοῦν τὰ συνήθη μεγέθη, ἐκτὸς ἀπὸ
 ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, δὲν γεννιοῦνται πιά¹³⁷.

136. ΚΟΠΙΔΑΚΗΣ, Μ. Ζ., *Διονυσίου Λογγίνου, Περὶ Ὑψους*, Ἡράκλειο Κρήτης, 1990.

137. *Περὶ Ὑψους*, σελ. 175, μετάφραση Μ. Ζ. Κοπιδάκης.