

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

www.philosophical-research.org

Απόστολος Πιερρής

ΤΑ ΑΤΑΙΡΙΑΣΤΑ

Μέρος Δ'

Η ΑΚΡΟΠΟΛΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΜΟΥΣΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ

Το Θαύμα και το Σύμπλεγμα

24 Δεκεμβρίου 2021

Το νέο Μουσείο της Ακρόπολης έπρεπε, διεκηρύχθη, να βλέπει την Ακρόπολη. **Αλλά η Ακρόπολη θέλει να βλέπει το τερατούργημα;** Δεν αρκούσε που το Νεοελληνικό σύστημα την βασανίζει με τον ανεκδιήγητο συρφετό της «σύγχρονης» Αθήνας;



Το κτίριο είναι σφηνωμένο στον πολεοδομικό του περίγυρο, υποβαθμισμένον και αυτόν από την Νεοελληνική εκσυγχρονιστική λαίλαπα. **Και όμως φαίνεται στριμωγμένο, - παρά τον όγκο του δεν μπορεί να επιβληθεί ως παρουσία στο οικιστικό του περιβάλλον. Ούτε καν να ενσωματωθεί. Μένει παράταιρη φανφάρα σε μια άσχημη οχλαγωγία, μια επιτήδευση μεγαλοστομίας από τον κακομοίρη, μια κακόγουστη ενδυματολογική πινελιά σε άσχημο σώμα. Αποτελεί αυτοστιγματισμό αρχοντοχωριατισμού, αλοιίμονο σύμβολο της Ψωροκώσταινας.**

Δύο και μόνον δυνατότητες υπήρχαν για την δημιουργία ενός ταιριαστού μνημείου.

Η μια θα το συναδέλφωνε προς την κλασσική αρχαιότητα με έναν φωτισμένο νεοκλασικισμό. Μιλώ φυσικά για το αποκαλυπτικό πνεύμα και όχι την μηχανιστική μίμηση του αρχαίου, την ελευθερία της αλήθειας του και όχι την δουλεία ενός τεχνητού, εγκεφαλικού, μηρυκαστικού μοντέλου του. Βυθίζουν την Σαντορίνη γεμίζοντάς την με γελοίες ημικυλινδρικές στέγες που αποκαλούν παραδοσιακή οικοδομή, παραγνωρίζοντας ακόμη και το ότι

αυτό το σχήμα φαινόταν στο εσωτερικό ταβάνι, όχι στην εξωτερική οροφή. Αφήνω κατά μέρος τις αναλογίες των διαστάσεων, τις τομές των επιφανειών, τις αρμονίες των όγκων. Φευ της νοσηράς ασχήμιας.

Η άλλη θεμιτή περίπτωση θα ήταν να οικειωθεί το κτίσμα την γνήσια εντόπια παραδοσιακή λαϊκή αρχιτεκτονική που έρχεται σε μια συνέχεια από την αρχαία εποχή, στην Ρωμαϊκή, την Βυζαντινή και Οθωμανική περίοδο, - σε σπίτια, αρχοντικά, πύργους και μοναστήρια. Η Δωρική αρχή και ιδέα ζούσε στην παλαιά Πελοποννησιακή οικοδομή, όπως και η Ιωνική αντίληψη στην Μικρασιατική. Έχουμε τις γραβούρες των δυτικών περιηγητών για να δούμε ότι πιο πολύ ταίριαζαν τα προεπαναστατικά κτίσματα με τα μάρμαρα και τα μνημεία μέσα στην Ακρόπολη.

Με ένα λόγο, χοντρικά, το Μουσείο να έδενε με την Ακρόπολη ή από την μεριά της Διονυσίου Αρεοπαγίτου ή μέσω της Πλάκας.

Κι ως βρισκόταν ένας άξιος αρχιτέκτων να συγκεράσει τις δύο προοπτικές. Ή ένας σπουδαίος να τις συνεχίσει.

Πάντως κανένας σοβαρός δεν θα διανοείτο να φτιάξει κάτι που θα μπορούσε να ήταν απανταχού της γης, τόσο ασπόνδυλο και άχρωμο και άμορφο κατασκευάσμα κατάλληλο δια πάσαν χρήση.

Χρειαζόταν αντιθέτως ο απολύτως ιδιαίτερος οίκος που θα ήταν ο μοναδικός κατάλληλος να περιθάψει τα κατάλοιπα του χρόνου από το Θάύμα των αιώνων. Το Μουσείο της Αττικής πλαστικής Μούσας.

Αταίριαστο λοιπόν το κτίριο προς το περιβάλλον και προς τα περιεχόμενα. Αντί του οικείου και ομόπνοου προς την Ακρόπολη και την παράδοση επιβλήθηκε το ξένο και παράταιρο. Αλλοτρίωση είναι το όνομα της Νεοελληνικής συμφοράς. Και συνεπακόλουθος συμπλεγματισμός της αποτυχίας.

Όντας αποτυχημένο το κτίσμα πνίγεται μέσα στην γειτονιά του. Τα κατάφερε να ακυρωθεί όχι μόνο από την Ακρόπολη, την οποία τόλμησε να σηκώσει τα θρασυβέβηλα μάτια του να κοιτάζει (ένας κακίσχημος Αιταίων την Παρθένο), όχι απλά να παραμερισθεί από τον Νεοκλασσικό και παραδοσιακό περίγυρο, αλλά καταπόθηκε και από το Κουκάκι!

Διότι πέραν της ασυμβατότητας προς την Ακρόπολη, προς αυτό του οποίου προορίζεται να είναι θεματοφύλαξ και κιβωτός, επέκεινα της αντίπραξης προς την αρχιτεκτονική ιστορία του τόπου και της πολιτισμικής

παράδοσής του, και χωρίς την αφόρητη κοινοτυπία του κακέκτυπου και αντιγραφικού «μοντερνισμού» του, το άμουσο Μουσείο είναι καθ' εαυτό αντιαισθητικό.



Ένα κύριο ρεύμα αυτού του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού του 20^{ου} αιώνα (του “international style”) αντιπροσωπεύεται από την μανία του Κουτιού.

Είναι σαν το καίριο ερώτημα να διαρθρώνεται στο πώς να φτιάξεις ένα μεγάλο κουτί. Βέβαια η φλυαρία βοά για λιτές δομές και βιομηχανική πρακτικότητα και λειτουργικότητα (“functionalism”), αλλά η μορφολογική ουσία φαίνεται στα τεράστια κιβώτια, κυβικά ή παραλληλεπίπεδα.

Και ενώ το βασικό ανθρώπινο βίωμα θεωρεί ως αρχή του οικοδομήματος την διάκριση εσωτερικού από εξωτερικό χώρο, και μορφή του την δομή του ορίου και την διάρθρωση του εσωτερικού χώρου, - τα μοντέρνα κουτιά αγωνίζονται να καταστρέψουν το ούτως ή άλλως ανυπόφορο πέρας τους με εκτεταμένα επαναλαμβανόμενα ανοίγματα πραγματικά (παράθυρα, πόρτες) ή εικονικά (μπαλκόνια, γυάλινους πίνακες, συνεχόμενα επίπεδα ανακλαστικά ταμπλώ). Είναι διάτρητα, - η επιφάνειά τους σύνολα από τρύπες. Καταργείται έτσι το όριο, αποδομείται το οικοδόμημα, βεβηλώνεται η ιερότητα του εσωτερικού. Αντί να κλείνει προς τα μέσα το κτίριο, ανοίγει προς τα έξω, σαν ένα γλυπτό σώμα να είχε όργανα και εντόσθια ανοιγόμενα από χαίνουσες τομές. Το κτίσμα είναι ξεκοιλιασμένο. Για την έσχατη απόπτωση η οποία κάνει το φρικτό γελοίο δείτε τις πολυκατοικίες.

Το ότι το πέρας θραύεται στα μοντέρνα κουτιά δείχνεται και από την ανυπαρξία αισθητικού ορίου στο μέγεθός τους. Οι διαστάσεις τους θα μπορούσαν να αυξομειωθούν απεριόριστα (δεν εννοώ περιορισμούς από τα υλικά και τις τεχνικές δομής, αν και σε αυτό το σημείο η τσιμεντολαγνεία έχει τσιμεντώσει το πνεύμα). Η ομοιομορφία της ανοιγμένης, κατατρυπημένης επιφάνειας μπορεί κατ' αρχήν να επεκταθεί κατά βούληση σε μήκος και πλάτος. Και σε ύψος.

Ο γιγαντισμός των κουτιών τα κάνει κατ' ανάγκη πολυεπίπεδα, αφού το ύψος τους δεν είναι αισθητική μορφολογική συνιστώσα, αλλά υπαγορεύεται από την χρηστικότητα. Γενικά το «τέλος» της μορφής, ο αισθητικός σκοπός έχει υποταχθεί στα μέσα της χρείας.

Από το άλλο μέρος η έντονη οριζόντια διαστρωμάτωση των μεγακιβωτών τα διαλύει αισθητικά σε επάλληλες φέτες που ο αριθμός τους είναι ένα τυχαϊκό γεγονός από άποψη φόρμας. Αυτός ο κρεοπωλικός διαμελισμός καθιστά δυνατό και το ανοσιούργημα του μεταμοντερνικού θράσους: η τελευταία στρώση στρέφεται οριζόντια ώστε ο αξονομετρικός της οδηγός να σχηματίζει γωνία ως προς τον άξονα των λοιπών στρωμάτων, όπως στο ακατονόμαστο Μουσείο της Ακρόπολης. Έτσι έχουμε διακήρυξη και διαπόμπευση της αντιαισθητικής λογικής των φετών.

Και τρύπες και φέτες!

Η οριζόντια διαστρωμάτωση, συνδυαζόμενη με την συχνή στο στυλ αυτό του μοντερνισμού τομή καθ' ύψος, επίσης μονότονα επαναλαμβανόμενη με μαθηματική ακρίβεια, (με μπαλκόνια, ραβδώσεις, ράγες υαλοπινάκων, ή χωριστά κατακόρυφα επίπεδα), - καταθρύπτει την επιφάνεια του τοίχου σε σύνολο παράλληλων και επάλληλων απαράλλακτων στοιχείων, εν είδει κυφελών.

[Πβ. J. A. Ramirez, *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, 1998. Engl. Tr. By A. R. Tulloch, *The Beehive Metaphor. From Gaudí to Le Corbusier*, 2000. Βέβαια σαν Ευρωπαίος ο Ισπανός συγγραφέας θεωρεί ιδεατό μοντέλο την κυψέλη. Άπαγε της βαρβαρότητας!].

Ο άνθρωπος έτσι ομογενοποιείται και εργαλειοποιείται, στο μοντέρνο απόβρασμα της παρακμιακής θανατοπνέουσας Ευρώπης, ως εργάτις μέλισσα. (Η ταυτόχρονα εξελισσόμενη λεγόμενη χειραφέτηση των γυναικών και η χρησιμοποίησή της στο μελισσοκρατικό μοντέλο της βιομηχανικής και ψηφιακής κοινωνίας της Ευρωπαϊκής αντίστοιχα παρακμής και θανάτου, αποτελεί παράλληλο και αντίστοιχο φαινόμενο που δείχνει στην ίδια κατεύθυνση).

Αλλά ο άνθρωπος από την φύση του δεν είναι μυρμηγκιά. Και η φύση θα χωνέψει το τεχνητό σαπίζοντάς το.

Ο τοίχος δεν ανοίγει προς τα έξω, ούτε θρυμματίζεται. Αντίθετα είναι για να ορίζει ένα εσωτερικό κλείνοντάς το προς τα έξω. Ανοίγει προς τα μέσα,

όπως κυριολεκτικά στα αίθρια των αρχαίων οικιών. Η περίπτωση των κλασικών ναών είναι απολύτως ιδιαίτερη, πρόκειται για ιερούς τόπους μοναδικής μορφολογίας και σημασίας. Η αρχιτεκτονική του περίστυλου οικοδομήματος αποτελεί μια ολωσδιόλου μοναδική ιδέα και πραγματικότητα.



Σε αντιδιαστολή προς τις μοντερνιστικές και μεταμοντερνιστικές ανοιχτές κυψέλες, δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα, εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, καθιστούν σαφή, σε μη κλασικές εφαρμογές, την φυσική ισχύ της αρχής του συμπαγούς τοίχου και την σοβαρή χρήση της αρχής της οριζοντιότητας στην μορφολογία του οικοδομήματος.

Στην Πελοποννησιακή παραδοσιακή αρχιτεκτονική (επιβίωση του Δωρικού πνεύματος στην νεώτερη εποχή του Ελληνισμού), τα ανοίγματα στον τοίχο είναι λίγα και μικρά, όχι σπάνια ακανόνιστα, αλλά και τοποθετημένα ώστε η διανομή τους να αποκρούει την δημιουργία έντονων οριζόντιων (και κατακόρυφων) αισθητικών γραμμών στην επιφάνεια, και συνεπώς να αποφεύγεται η διάλυση και ο κατακερματισμός του τοίχου με την οριζοντιότητα και καθετότητα.

Τα ανοίγματα ορίζουν μέρη και όχι συνέχειες στον τοίχο. Έτσι ώστε η αισθητική τελειότητα των κτισμάτων αυτών να συνίσταται στις συγκεκριμένες αναλογίες των διαστάσεων και στις ειδικές σχέσεις των μερών μεταξύ τους και προς το όλον, - κατά την θεμελιώδη Δωρική αρχή του κάλλους που εκφράστηκε ήδη με τις απαρχές της αρχαϊκής τεκτονικής δομής και διατυπώθηκε θεωρητικά και γλυπτικά στον Πολυκλείτειο Κανόνα.

Αντίστοιχα, κορυφαίος αρχιτέκτων του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα ο Frank Lloyd Wright εργάζεται στην σύγχρονη Αμερικανική διατύπωση της κλασικής μορφής (παράδειγμα The Unity Temple, Oak Park, Illinois, 1908). **Εκφράζει, μετά το ρεύμα του Greek Revivalism, στην οικοδομή το πνεύμα που στην ποίηση διατρανώνει ο Walt Whitman.** Το πνεύμα της καινής νεότητας, που κατ' ανάγκη φύσεως είναι κλασικό.

Όταν δε, πιστεύοντας στην αναγκαία ενότητα φυσικού τοπίου και ανθρώπινου κτίσματος,

(σύμφωνα με την ιδέα της «οργανικής αρχιτεκτονικής», το καταφύγιό του *Talesin East*, Spring Green, Wisconsin, 1911-14, στην κορυφή ενός λόφου με εκτεταμένες θέες, “δεν είναι επί του λόφου αλλά εκ του λόφου” διαδήλωσε, “not on the hill but of the hill”, ακριβώς όπως αρχετυπικά ο ναός του Επικούριου Απόλλωνος δένει τόσο με το περιβάλλον του ώστε να αποτελεί το άνθος των βράχων του Κωτίλιου όρους), -

και εμπνεόμενος από τα ατέλειωτα επίπεδα του χώρου στο Midwest,

διάρθρωσε την έντονη οριζοντιότητα σε κατασκευές του (π. χ. *Robie House*, Chicago, Illinois,, 1908-10, *Fallingwater*, Bear Run, Pennsylvania, 1936), --

η οριζοντιότητα δεν είναι πολυστρωματική, είναι ογκώδης, περιλαμβάνει μικρά ανοίγματα, (τα οποία και αυτά διακόπτονται από μικροδομημένες οριζόντιες στρώσεις λίθων), διατηρεί και επιμένει στον συμπαγή αφορισμό του εξωτερικού από τα έσω, όπου δε εισάγεται χτυπητή καθετότητα (όπως στο *Fallingwater*), αυτή εισάγεται σε μια ενιαία αξονική, κατακόρυφη, συμπαγή δομή, που και αυτή διαρθρώνεται σε πλέγμα οριζοντιώσεων με οργανική σχέση προς το βραχώδες περιβάλλον.

Περιφρονητικά καταφέρεται ο Wright κατά των κτιρίων οιονεί ανοικτών κυψελών. Μιλώντας για την κυριαρχούσα τάση στο τέλος του 19^{ου} αιώνα προς τους διάτρητους τοίχους αναφέρεται στην συνηθισμένη μοδάτη τότε «αρχιτεκτονική» που «κυρίως συνίστατο στο να θεραπεύει πάνω στις άκρες της περίεργης συλλογής από τρύπες που έπρεπε να ανοιχτούν στους τοίχους για φως και αέρα και για να μπαينوβγαίνει ο ένοικος». (Fr. Lloyd Wright, *In the Cause of Architecture*, *The Architectural Record*, XXIII, 3, 1908 = E. Uhlfelder (ed.), *The Origins of Modern Architecture*, p. 52). Αντιθέτως, υπεστήριζε, «τα ανοίγματα πρέπει να γίνονται σαν αέραια χαρακτηριστικά της δομικής μορφής και να σχηματίζουν, ει δυνατόν, την φυσική της διακόσμηση» (ibid. p. 51, αξίωμα I, 2 από τις θέσεις του, «propositions», του 1894).

Αλλά η μηχανιστική νοοτροπία και η ανάγκη των υψηλών και μεγάλων πολυκατοικιών και πολυγραφείων κτιρίων, έκαναν το αισθητικά

καταδικασμένο να αποτελέσει την κοινότυπη (αντι)κανονικότητα του μοντερνισμού. Ο ίδιος όμως ετήρησε συνεπέστατα με ιδιοφυείς τρόπους την αρχή του συμπαγούς ορίου της μορφής και της διακοσμητικότητας των ανοιγμάτων της, και στα μεγάλα κτίρια. (Παραδείγματα εντυπωσιακά, και για την οργανική σχέση της εσωτερικής αρχιτεκτονικής, το *Larkin Building*, Buffalo, πριν το 1908, και το *Guggenheim Museum*, Manhattan, New York City, 1956-9, από την αρχή και το τέλος της καριέρας του αντίστοιχα).



Ο αισθητικός, υπέρ τον μαθηματικό, γιγαντισμός του Μουσείου είναι προφανής. Και έχει τρεις συνταρακτικές εκφάνσεις στην εσωτερική ρυθμολογία του κτιρίου, χείριστες πάσσες, και εντούτοις την επόμενη αποκρουστικότερη της προηγούμενης.

Πέραν και προ αυτού, το μέγεθος καθεαυτό είναι εξαιρετικά σημαντική παράμετρος του κλασσικού.

Το κάθε όν κατά την ουσία του έχει μία βέλτιστη τιμή μεγέθους, περί την οποία κυμαίνονται τα όρια μιας αποδεκτής φυσικής παράλλαξης των διαστάσεών του. Οι αναλογίες των μερών του όλου λειτουργούν επί ενός απολύτου μεγέθους αυτού, και δεν ισχύουν ανεξαρτήτως του μεγέθους, ούτε είναι απαράλλακτες ακόμη και εντός των στενών γενικά ορίων μεταβολής του. Ούτε ο νάνος ούτε ο γίγαντας είναι κανονικοί ανθρωπίνοι τύποι, αλλά σφάλματα της γένεσης.

Ο «κανόνας» μεγέθους συνίσταται στην ιδέα της τέλει ανάπτυξης του όντος, όπου η τελειότητα ορίζεται από συγκεκριμένη δομή άριστων αναλογιών επί ωρισμένου από την φύση του όντος απόλυτου μεγέθους. Η αρμονία συναρτάται προς ένα βέλτιστο μέγεθος. Το υπέρ του κατά φύση ορίου μέγεθος πιθηκίζει μεγαλείο. Ο Παρθενώνας δεν αποτελεί θαύμα λόγω του μεγέθους του. Το Μουσείο είναι πτώμα και λόγω του ογκηρού μεγέθους του.

Οι σχέσεις αναλογικότητας επί ωρισμένου απόλυτου μεγέθους καθορίζουν την υγιή κανονικότητα σε κάθε περίπτωση ενός φυσικού συστήματος.

Όπως στο άτομο έτσι και στην κοινωνία. Η γιγαντωσύνη στο σώμα είναι κακασχημία και δυσλειτουργικότητα, και αντίστοιχα η μεγαλούπολη είναι παρά φύσιν συγκέντρωση ανθρώπων που σαν καρκίνος τους μαζικοποιεί πολλαπλασιαστικά. Πλάτων και Αριστοτέλης ασχολούνται με τον προσδιορισμό του βέλτιστου μεγέθους πόλεως, και του οριακού αριθμού των πολιτών της, προς διατήρηση και τελειοποίηση φυσικής τάξης. Και η φιλοσοφική αναζήτηση ανταποκρινόταν στο δεδομένο καθολικό βίωμα και την πρακτική του Ελληνισμού. Στην Σπάρτη των 30 – 35 χιλιάδων κατοίκων κατά την ακμή της, ο πληθυσμός κατενέμετο σε πέντε τοπικά διαμερίσματα χωριστά τοπολογικά μεταξύ των. Ούτε αναπτύχθηκε ποτέ στην Ελλάδα μεγαλούπολη, ουδέ στην Ελληνιστική παρακμή της (όταν «ευημερούσαν» Αλεξάνδρειες και Αντιόχειες), ούτε στην Ρωμαϊκή οικουμενική αυτοκρατορία, ούτε μετά, ούτε καν στο νεοελληνικό μόρφωμα, εκτός των δυσμενών εξελίξεων των τελευταίων δεκαετιών με αποκορύφωμα το ειδικό έκτρωμα των Αθηνών.

Όπως στην πόλη έτσι και για το οικοδόμημα. Ο ναός του Διός στην Ολυμπία και ο Παρθενώνας έχουν φθάσει το όριο του απόλυτου μεγέθους . Και τα λατρευτικά αγάλματα θα έπρεπε να πειθαρχήσουν σε αυτό το πέρας. Εσιώπητο, αγαπητικά βεβαίως, ο Φειδίας για τον Ολύμπιο Δία του, ότι εγειρόμενος εκείνος από τον θρόνο του θα διέλυε την οροφή του ναού του.

Και πρόκειται βέβαια για ιερούς οίκους, όχι για ανθρώπινες κατοικίες ή εργαστήρια και αποθήκες. Η μνημειαικότητα των ναών κάνει ασύγκριτο το μέτρο του μεγέθους των προς τον κανόνα ορίων των δημοσίων και ιδιωτικών κτισμάτων. Στον κλασσικό Ελληνισμό δεν υπάρχουν παλάτια. Στην δε Σπάρτη και τα ιερά σμικρύνονται σε απόλυτες διαστάσεις.



Η εξωτερική όψη του Μουσείου είναι ένας άσχημος διάτρητος γιγαντιαίος ογκόλιθος. Η μάζα του τερατώνεται από την ασυμμετρία των διαστάσεών του, και μάτην κατατρυπιέται για να ελαφρύνει. Τα μέρη και υπομέρη μεταξύ τους και προς τις υποολότητες και το όλον, («ανοίγματα» και κατακόρυφα επίπεδα μεταξύ τους και προς τις στρώσεις, αυτών μεταξύ τους πάλι και προς τις κάθετες γραμμώσεις, και όλων προς όλα και προς το όλον), βρίσκονται σε λάθος αναλογίες, αποπνέοντας μένος αντικλασσιό. (Συχνά,

ιδίως στους δογματικούς ή παρατρεχάμενους μοντερνισμούς, το έχουν για εύκολη λύση πρωτοτυπίας να κάνει κανείς αυτό που ΔΕΝ θα έκανε ο κλασικός). Στην εσωτερική δομή του χώρου ισχύει η ίδια τονισμένη, εξεζητημένη θαρρείς, ασυμμετρία των διαστάσεων, ανισορροπία των όγκων, δυσαρμονία των αναλογιών. Το κτίσμα φαντάζει εσκεμμένα αντικλασσικό.

Προσεπιπροσθέτως, κυριαρχούν τρεις θεμελιωδώς και αθεράπευτα απωθητικές διαρρυθμίσεις. Στην εσωτερική άνοδο, στην αίθουσα των αρχαϊκών αγαλμάτων και αετωμάτων, και στην αίθουσα για τα γλυπτά του Παρθενώνα.

Και κατ' αρχάς, (1), το ψευδοφαραωνικό κλιμακοστάσιο με τον ανηφορικό διάδρομο αποτελεί τριπλό σφάλμα και προκαλεί τριπλή βλάβη.

Πρώτον το σύνθεμα είναι καθεαυτό υπερμέγεθες για το κτίριο, και συνεπώς αντιαισθητικό.

Δεύτερον, μνημειακά κλιμακοστάσια και οδοί αποτελούν πρόσβαση σε κτίσμα (π. χ. στην Ακρόπολη πριν και στα Προπύλαια, στο Ασκληπιείον της Κω), είναι εξωτερικά, γιατί γινόμενα μέσα σφάζουν το οικοδόμημα. Εδώ είναι τεράστια λαβωματιά.

Και τρίτον η φαινή ανοησία να τοποθετηθούν εκθέματα στους τοίχους του διαδρόμου και της κλίμακας αντιστρατεύεται αυτήν καθ' εαυτήν την μουσειακή λειτουργία: τα ευρήματα είναι το «τέλος» (ο σκοπός, το τέρμα) και όχι η οδός προς το «τέλος». Ιδίως το καθένα κλασσικό έργο τέχνης, ακόμη και το ευτελέστερο υλικό αγγείο, το οποίο θραύσμα, έχει μια αποφασιστική τελικότητα, κλείνει κάθε αναζήτηση και υπαρξιακή ανησυχία, γαληνεύει με το Σωτήριο της τελειότητάς του, ολοκληρώνει την ύπαρξη και ικανοποιεί την λαχτάρα της ψυχής για αιωνιότητα, αποτελεί φανέρωση του Απόλυτου. Χρειάζεται συνεπώς να βρίσκεται μουσειακά σε κατάλληλη της διαδρομής, όχι στην κίνηση της μετάβασης. (Ο Keats συνέθεσε την *Ode for a Grecian Urn* για αυτήν την τελικότητα του Ελληνικού έργου τέχνης).

Γελοίος γιγαντισμός, και βαθειά πληγή στα σωθικά του κτίσματος, και εξευτελισμός των εκθεμάτων, - με ένα σμπάρο τρία τρυγόνια σκότωσε η μεταμοντέρνα «εξυπνάδα».

Η περιθωριοποίηση των έργων, ωσεί εκτινασσόμενων στους πλευρικούς τοίχους από την γιγάντια άνοδο της μακράς ανηφορικής διαδρομής και της εσωτερικής σιάλας, ωχριά εντούτοις, (παρά την ανάληψη υποκείμενη

μωροφιλοδοξία να κάνουν το Μουσείο «μεγαλύτερο» από τα εκθέματά του), ενώπιον, (2), του ειδ-εχθούς ανοσιουργήματος που διαδραματίζεται στην τερατώδη αίθουσα με τις Κόρες και τα άλλα πώρινα και μαρμάρινα γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων.

Σε μια φανταστική επίδειξη α-νόητου μεγέθους, η οροφή απομακρύνεται στα (δυσθεώρητα για την αίσθηση και την αισθητική) ύψη, και εν μέσω δάσους από κολοσσιαίες κακάσχημες κολώνες, μικραίνουν οπτικά και εξαφανίζονται αισθητικά τα θαύματα της προκλασσικής Αττικής τέχνης.

Η αξονικότητα των αγαλμάτων χρειάζεται μικρό σχετικά χώρο, εν είδει μυχού, για να αναδειχθεί, προβαλλόμενη προς βέλτιστο αποτέλεσμα πάνω στην επιπεδότητα ενός απλού τοίχου ορθούμενου ακριβώς από πίσω, - όπως γίνεται με τον Ερμή του Πραξιτέλη στο νέο Μουσείο της Ολυμπίας, ή με τον Κούρο στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης. Αποτελεί παράνοια, ή μάλλον φρενοβλαβή Άτη, η διασπορά αγαλμάτων μεταξύ πλέγματος κιόνων, και μάλιστα κιόνων πολλών, τεράστιων και κακόφορων. Αρκεί εντός Αθηνών να αντιπαραβάλλουμε την σεμνή φρονιμάδα του Αρχαιολογικού προς την προκλητική προπέτεια του Μουσείου της Ακρόπολης, για να καταλάβουμε καθαρά πόσο το ταιριαστό σαν αρχή αναδεικνύει την ουσία και αξία των εκθεμάτων, και πόσο το αταίριαστο καθόλα την υποβαθμίζει και εξουδετερώνει.

Ανάλογη προς την σωστή προβολή επί απλού τοίχου ήταν και η τοποθέτηση των λατρευτικών ή άλλων αγαλμάτων σε κλειστούς χώρους κατά την αρχαιότητα, οπότε αυθεντική και μουσειακή θέση συμπίπτουν επί της αρχής. (Την ίδια κατεύθυνση έδειχνε και η ύστερη χρήση κογχών για το στήσιμο αναθημάτων).

Η υπαίθρια έκθεση αφιερωμάτων είχε διαφορετική λειτουργία, την αξονική (δι)έγερση και επιβολή του αγάλματος δια της τελειότητάς του (και όχι δια του ύψους του, εξαιρουμένων των πρωτοαρχαϊκών Κολοσσών) στον ανοικτό χώρο. Εκεί, στα ιερά, ο υπαίθριος χώρος εστιαζόταν στην αγκαλίαση που εξέπεμπε το άγαλμα, βοηθούμενο χωροθετικά στην κατακορυφότητά του από το (υψηλό συχνά) βάθρο του, ώστε παρακείμενες σειρές, στην σωστή απόσταση, κιόνων να δρουν αυξητικά και όχι μειωτικά στην αξονική του ένταση. **Κανένας δε υψηλός εσωτερικός χώρος (ούτε αντικειμενικά αχανής) δεν μπορεί να μιμηθεί το ελεύθερο στήσιμο σε ανοικτό χώρο.** (Το βίωμα του κόσμου ως Σπηλαίου με τον Ουρανό θόλο, δεν χαρακτηρίζει την κλασική αρχαιότητα,

σε αντίθεση προς την εμμονή του στην επόμενη πρώτη μετά Χριστόν χιλιετία, κατά Spengler).

Και η οιστρήλατος μανία της αρνητικά και ψευδεπίγραφα καινοτόμου πολιτισμικής όντως καινοφ(α)ονίας, τριτώνει το μέγα κακό, **(3). Όσο αχανής παρουσιάζεται η αίθουσα με τις Κόρες, τόσο στενόχωρος φαντάζει ο χώρος για τα γλυπτά του Παρθενώνα, - ακριβώς το αντίστροφο του ενδεδειγμένου.**

Η αισθητική αξία των πλαστικών αριστουργημάτων, αγαλμάτων, και συνθέσεων, στα αετώματα, μετόπες και ζωφόρο, αναδεικνύεται άριστα για μελέτη και θεώρηση σε μια πολύ μεγάλη και υψηλή αίθουσα με τα έργα τοποθετημένα στην σειρά μπροστά από τους τέσσερις τοίχους.

Το μέγεθος χρειάζεται για να παρέχεται η δυνατότητα διαδοχικής μεταβολής οπτικής απόστασης και γωνίας θεάσεως του παρατηρητή ατομικών έργων και ομάδων, από πολύ κοντά για τις λεπτομέρειες της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέχρι ακριούντως μακριά για την αποτίμηση του ολιστικού αποτελέσματος κατά μεγάλα μέρη, είδη και σύνολα. Το ύψος απαιτείται για να τοποθετηθούν οι μεγάλοςχημες συνθέσεις των αετωμάτων ανεβασμένες σχετικά ως προς το επίπεδο όρασης του παρατηρητή, ώστε να επιτυγχάνεται μια αίσθηση της εκ των κάτω θεωρήσεώς των χωρίς να χάνεται η ουσιώδης προϋπόθεση της ακριβούς παρακολούθησης γραμμών, επιφανειών και όγκων στην αποτέλεση του μορφολογικού ολοκληρώματος στα καθέκαστα αγάλματα και στις ομαδοποιήσεις των. (Μετόπες και ζωφόρος, καλύτερα να βλέπονται προσεχέστερα). Το μεγάλο ύψος επίσης συνεισφέρει και στην προσομοίωση εξωτερικών συνθηκών θέασης με την δημιουργία άπλετου και διάχυτου φωτός από πολλαπλά υάλινα φατώματα και παράθυρα οροφής ή/και πλούσιο ακατεύθυντο εσωτερικό φωτισμό αφ' υψηλού.

Αυτές οι μουσειακές αρχές και αυτή η λογική και πρακτική ίσχυσε με παραλλαγές στην παρουσίαση του γλυπτού διακόσμου του ναού του Διός στην Ολυμπία (παλαιό Γερμανικό και νέο Μουσείο) και στην έκθεση των γλυπτών του Παρθενώνα στο British Museum. (Οι «Αιγινήτες» στην Glyptothek του Μονάχου, ανεδεικνύοντο καλύτερα στην παλαιά (πρo του 1939) τοποθέτηση των δύο αετωμάτων σε αντικρινούς τοίχους μεγάλης αίθουσας, παρά στην καινούρια τους εμφάνιση σε διαφορετικές διαδοχικές αίθουσες).

Αλλά άλλα αλαλάζουν στον οιστροδίνητο νεωτερισμό του Μουσείου της Αμουςίας.

Εκεί που τα χωριστά αγάλματα αναδεικνύονται βέλτιστα σε πιο περιορισμένους χώρους προβαλλόμενα κατευθείαν επί τοίχου, εκεί τα εξαλείφουν διασπείροντάς τα σε πέλωρη υπόστυλη αίθουσα δάσους κακοκιδίωνων.

Εδώ που χρειάζεται μέγεθος και ύψος για να «χωρέσει» τις μεγαλειώδεις ολότητες, τώρα ο χώρος μικραίνει και σφίγγεται σε ένα μακρινάρι, - στενοχωρούμενος ακόμη περισσότερο από την αποτρόπαιη ιδέα να τοποθετηθούν τα αγάλματα και τα ανάγλυφα (αντίγραφα κατά την πλειονότητα ιδίως τα επιφανέστερα) στο κέντρο πέριξ ενός πυρήνα, και σε επάλληλες μάλιστα σειρές τα αετωματικά, οι μετόπες και η ζωφόρος. Έτσι προκαλείται απόλυτη αισθητική σύγχυση, συμφύροντας τα διαφόρου τάξης και διακρίνοντας τα της αυτής.

Η ανοησία βέβαια εύκολα επικαλείται έωλους λογισμούς για δικαιολογία. Ότι έτσι δηλαδή αναπαράγεται η διάταξη του γλυπτικού διακόσμου όπως ήταν επί του ναού. Και ότι συνεπώς μπορεί ο σύγχρονος άνθρωπος να επαναλάβει κατά κάποιο ανάλογο τρόπο την περιόδευση του ναού που έκανε ο αρχαίος. Το επιχείρημα αποτελεί απόδειξη αναισθησίας.

Πρώτα από όλα για να επαναληφθεί η σχετική θέση του θεατή προς τον γλυπτό διάκοσμο του ναού, θα έπρεπε να τηρηθούν οι αποστάσεις, τα ύψη, η κρύψη της ζωφόρου πίσω από τους κίονες ψηλά στον τοίχο, η τοποθέτηση των αετωμάτων πάνω από τις μετόπες των βραχύτερων πλευρών κλπ.

Μετά, για μια εκτίμηση των σχετικών αυτών τοποθετήσεων, υπάρχουν σήμερα τα ψηφιακά μέσα αναπαράστασης, που επιπροσθέτως έχουν και την δυνατότητα ευχερέστατων αλλαγών κατά τις μεταβαλλόμενες αρχαιολογικές θεωρητικοποιήσεις, χωρίς καμμιά παρέμβαση στα πρωτογενή δεδομένα, τα κατάλοιπα της αρχαιότητας, μνημεία και ευρήματα.

Αλλά το βασικό είναι τούτο. Η ιδέα του Μουσείου δεν είναι να επιχειρήσει να αναπαράγει την αρχική εντύπωση των εκθεμάτων του στην θέση και λειτουργία που είχαν στο οικοδόμημα ή στον χώρο που ανήκαν (κάτι που άλλωστε είναι αδύνατο χωρίς ολική πολιτισμική μεταφορά). Το Μουσείο έχει άλλο σκοπό από μια τέτοια φαντασιοκοπία: θέλει να κάνει διαθέσιμα και προσβάσιμα υπό τις βέλτιστες συνθήκες για παρατήρηση και μελέτη

κατάλοιπα του παρελθόντος και ευρήματα ανασκαφών με πολιτισμική σημασία.

Στην περίπτωση εν προκειμένω έργων πλαστικής, προτανεύει η ανάδειξη της αισθητικής τους αξίας. Χρειάζεται λοιπόν στην περίπτωση μας τέτοια διάταξη που να επιτρέπει ταυτόχρονα και διαβαθμισμένα την παρατήρηση απομονωμένα κάθε ατομικού καλλιτεχνικού έργου, την μελέτη της προσεχούς σύνθεσής του, την συνθεώρηση όλης της ομάδας του (αετώματα, μετόπες ή ζωφόρο), και τέλος την οικειότητα της συνολικής δημιουργίας σε μορφολογία και ύφος. Και αυτό το «τέλος» επιτυγχάνεται με την διαρρύθμιση των γλυπτών εκθεμάτων του Παρθενώνα σε μια ιδιαίτερα μεγάλη και υψηλή αίθουσα με φυσικό (και βοηθητικά ηλεκτρικό) διάχυτο φως άνωθεν, και τα έργα τοποθετημένα κατά ομάδες, τα αετώματα στις δυο βραχύτερες πλευρές της αίθουσας, τις δε μετόπες και ζωφόρο κατά μήκος των μακρών τοίχων, αφού καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο.

Η διάταξη επομένως στο British Museum είναι η ενδεδειγμένη (η ίδια αρχή ισχύει και στο Μουσείο της Ολυμπίας για την αντίστοιχη περίπτωση των γλυπτών του ναού του Διός). Αντίθετα, η ρύθμιση στο Μουσείο της Ακρόπολης είναι ολέθρια για το αισθητικό αποτέλεσμα. Αρκεί η αντιπαράθεση άλλωστε των δύο αιθουσών, και σε φωτογραφίες ακόμη, καθώς για καλλιτεχνικά έργα είναι και θέμα καλαισθησίας. Η σύγκριση είναι εξουθενωτική. Τα θαύματα του Παρθενώνα στο εντόπιο Μουσείο τους θυμίζουν αντικείμενα βιομηχανικού design και χρήσης ταξινομημένα σε ικριώματα και εκθετήρια ενός warehouse σε σειρές την μια ασυνάρτητα πίσω, πάνω και κάτω από την άλλη.

Δεν είναι λοιπόν φυσικά το νόημα του Μουσείου να εκτεθούν οι ενότητες του γλυπτικού διακόσμου, ζωφόρος, μετόπες, αετώματα, «τοποθετημένα ακριβώς (! σε ικριώματα και πάγκους πολυκαταστημάτων! Και δέστε τα αετωματικά...) στις θέσεις όπου βρίσκονταν τα γλυπτά στο μνημείο και στην ίδια διάταξη με τον Παρθενώνα».

Αλλά εκτός της α-νοησίας του το επιχείρημα είναι και ψευδεπίγραφο, - είτε αυταπατικό είτε προσχηματικό, πάντως μάταιο. Διότι για να αποκαταστήσουμε πραγματολογικά την ίδια εντύπωση με την βιούμενη τότε, θα πρέπει να κτίσουμε τον Παρθενώνα, να βάλουμε τα γλυπτά στην θέση τους επ' αυτού, και μετά (πώς όχι;) να εντάξουμε τον ναό στο οικοδομικό και πλαστικό πλάνο της Ακρόπολης, να επαναφέρουμε με την μηχανή του χρόνου, την Αθήνα στο απόγειο της δόξας της, και εκεί να

δούμε μια τραγωδία του Σοφοκλή, να μετάσχουμε σε μια θυελλώδη σύγκρουση στην Εκκλησία του Δήμου όπου η ρητορική γίνεται τέχνη για θέματα ύψιστης σημασίας της πόλης αφορώντα στην ευδαιμονία μας των πολιτών, και όχι να παρακολουθούμε κοινότυπες κοικορομαχίες για βιασμό σε κανόνες (πούνε τη η ευλογημένη η διαμάχη ουσίας;), να πάμε σε αρχαιοελληνικό γυμνάσιο για να γυμναστούμε και να συζητήσουμε την αλήθεια εμπνεόμενοι από το κάλλος, να ζήσουμε ένα Αττικό συμπόσιο, να ερωτευθούμε Ελληνικά και να πιστέψουμε στους Ολύμπιους, στην Αθηνά, στον Απόλλωνα. Χωρίς αυτά δεν θα έχουμε την ίδια εντύπωση όσα μηχανιστικά μοντέλα προσομοίωσης (λανθασμένα και αυτά) κι αν κάνουμε.

Το επιχείρημα «να τα δούμε όπως ήτανε» είναι τόσο ηλίθιο έτσι όπως εφαρμόζεται (από τους υποστηρικτές του νεωτερισμού που υποκριτικά και επιλεκτικά επικαλούνται την γνησιότητα) – ώστε να καταντά ύποπτο.

Αλλά μήπως προτρέχω, προφητεύοντας το επόμενο βήμα της θρασείας μόδας πολιτισμικής καινοφονίας που επικρατεί;

Πόθεν ο επισευρμένος συρμός της ανακατασκευής (Παρθενών) και αναθεμελίωσης ακόμη (ναός Επικουρίου Απόλλωνος) ιερών κτιρίων, από εσμούς μονίμων μηχανικών;

Θα δούμε να ανεβάζουν γλυπτά σε ανακατασκευασμένα ιερά κατά το επόμενο στάδιο της καταισχύνης και πολιτισμικής καταβαράθρωσης; Αντί της προφανούς λύσης των μοντέλων και της εικονικής απεικόνισης;

Αλλά φρόνιμα. Ό,τι και να σκέφτονται και να επιχειρούν τα νοσηρά μυαλά εκτόμων φύσεων, τα εκφαλιζόμενα με το γελοίο φαντασιολόγημα του νέου τύπου ανθρώπου, ουδέν περαίνουν των επιβουλών τους.

Ή μάλλον συντελούν στο θείο σχέδιο. Χωρίς να το ξέρουν ή θέλουν, με την υπερβολή εκθέτουν και αποδομούν το σαθρό.

Ο Άναξ Απόλλων, «νυκτί εοικώς», εξαπολύει τους ιούς του θανάτου για την παρακμιακή σήψη. Και προμηνύει το φως της ανανέωσης του κόσμου.

Iam regnat.

Ο ολεθριώτατος ιός της ασχήμιας έχει μεγάλη μεταδοτικότητα. Θερμίζει σε ένα περιβάλλον συστημικής αλλοτρίωσης σαν αυτό του Νεοελληνικού μορφώματος γιατί το πολιτισμικό ανοσοποιητικό σύστημα έχει εξασθενήσει μέχρι μηδενιστεί. Δεν αναφέρομαι βέβαια στο λαϊκό βίωμα που παραμένει αναγκαία αλώβητο, αλλά στις αντιλήψεις των θεσμικών δομών της χώρας.

Στην Σπάρτη προωθείται με υποχωρήσεις και επανακάμψεις (εν αναμονή της κατάλληλης απευκαταίας ευκαιρίας) η δημιουργία νέου Μουσείου. Ο τόπος επιλογής είναι λάθος. Το βιομηχανικό ερείπιο επιλογής για μετασχηματισμό σε τόπο Μουσών είναι λάθος. Ένα κτίριο περιστής κακομορφίας, ουσιωδώς αντιδωρικό. Στην αρχετυπική Δωρική πόλη, τον άξονα του κλασσικού Ελληνισμού!

Γιατί τόσο κακαιοσθησία, γιατί η μανιοκαταθλιπτική αυτή επιθυμία αυτοκαταστροφής;

Γιατί ο Θεός ενεργεί τον σκοπό του στους ανθρώπους με την Άτη, που προκαλεί την Νέμεση της τιμωρίας προς αποκάθαρση για ανανέωση.

Άτη είναι η σκοτοδινία στις ανθρώπινες φρένες που θολώνει την όραση ώστε να μην μπορεί να ξεχωρίσει την αλήθεια από το ψεύδος, το καλό από το κακό, το ωφέλιμο από το βλαβερό.

Κι έτσι ό,τι γίνεται στην νέα Σπάρτη (παρά τους καλούς αιωνούς για την μορφή της κατά την γέννησή της) είναι αταίριαστο προς την Σπάρτη και την ιδέα της, παράταιρο προς το Δωρικό πνεύμα της και την ιστορία της. Και πάλι μιλάω για τις επισημότητες και θεσμικότητες, για την μάταιη «αλαζονεία του βίου».

Από πλατεία στην νότια είσοδο της πόλης αφαιρέθηκε αυτές τις μέρες μια πελώρια συμβολική περικεφαλαία που είχε θρονιαστεί εκεί ως σήμα κατατεθέν. Τελείως εσφαλμένο σύμβολο, πραγματικό αντισύμβολο της αρχαίας Σπάρτης. Και δεν ήταν καν Σπαρτιατική στην μορφή της! Και αντισύμβολο και ψευδοσύμβολο.

Η περικεφαλαία βρέθηκε λίγο μετά στο παρακείμενο ρέμα, την αρχαία Τίασα.

Ο Απόλλων προκάλεσε την εξαφάνιση. Έδωσε σημάδι! Για όλα.

Ο Πρωθήβης Άναξ έχει οργισθεί. Δεν τιμούν εκεί και σε όλο το Νεοελληνικό σύστημα την αποκάλυψη του θεού, το νόημα της ύπαρξης, το «τέλος» των όντων: το Κάλλος της τελειότητας. Και συνεπώς δεν βλέπουν την αλήθεια. Χειρότερα, την έχουν εξευτελίσει σε πεζή εργαλειική χρησιμότητα. Το φως έσβυσε, χάθηκε για αυτούς.

Δουλεύοντας στο σκότος τα έργα του σκότους προετοιμάζουν την ανατολή. Αυτή είναι η ποινή για την αμαρτία τους.



Η πραγματική αιτία του Τρωικού πολέμου είναι το σχέδιο του Δία κατά τα Κύπρια έπη (τέλος 8ου - πρώιμος 7^{ος} αιώνας π. Χ.):

***ἦν ὅτε μυρία φῦλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν' αἰεὶ
ἐκπάγλως ὕβριζε βαθυστέρνου πλάτος αἴης,
Ζεὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε καὶ ἐν πυκιναῖς πρᾶπιδεςσι
κουφίσαι ἀνθρώπων παμβώτειρα σύνθετο γαῖαν,
ριπίσας πολέμου μεγάλην ἔριν Ἰλιακοῖο,
ὄφρα κενώσειεν θανάτῳ βάρος. οἳ δ' ἐνὶ Τροίῃι
ἥρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.***

(Fr. 1 PEG Bernabé)

Μέρος του σχεδίου του Δία ήταν και η γέννηση της Ελένης από την σύζευξή του **βιασμού της Νέμεσης** (Fr. 9). Μηχανή του ήσαν όλα από την ρίψη του μήλου στον γάμο του Πηλέα και της Θέτιδος μέχρι τον τελικό όλεθρο. Και ο κόσμος ανανεώθηκε με το Δωρικό πνεύμα μετά την κατάρρευση του πολιτισμού προς το τέλος της 2^{ης} χιλιετίας π. Χ. που σηματοδοτεί ο Τρωικός Πόλεμος.