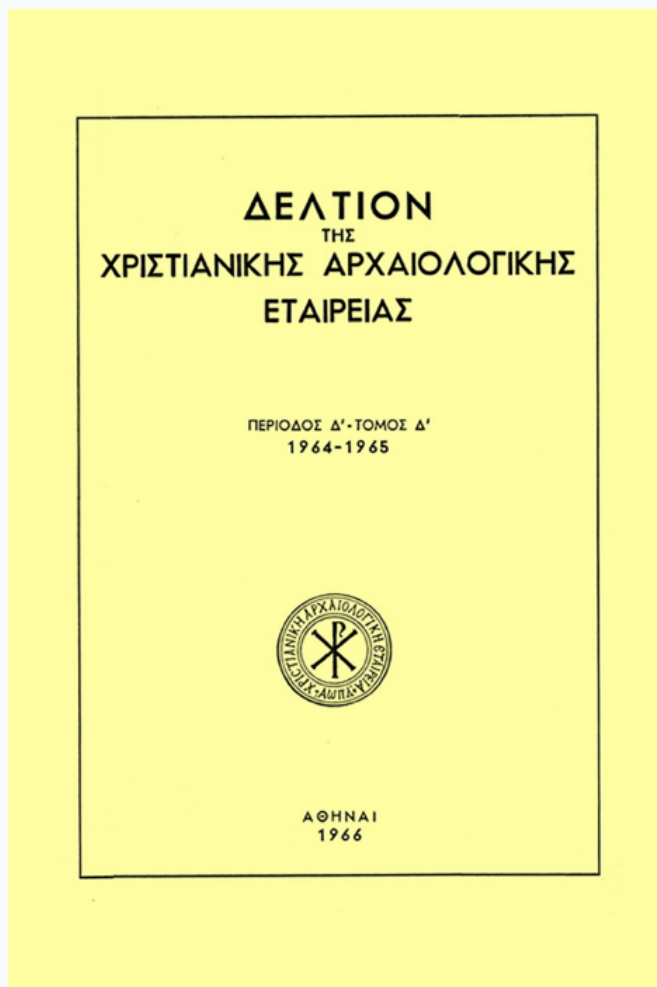


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 4 (1966)

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964-1965), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881-1965)



### Η χάρις του Βυζαντινού κίονος

Παναγιώτης Α. ΜΙΧΕΛΗΣ

doi: [10.12681/dchae.759](https://doi.org/10.12681/dchae.759)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΙΧΕΛΗΣ Π. Α. (1966). Η χάρις του Βυζαντινού κίονος. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 4, 103-115. <https://doi.org/10.12681/dchae.759>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η χάρις του Βυζαντινού κίονος

---

Παναγιώτης ΜΙΧΕΛΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964-1965), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881-1965) • Σελ. 103-115

ΑΘΗΝΑ 1966

## Η ΧΑΡΙΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΚΙΟΝΟΣ

Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Βυζαντινοῦ κίονος εἶναι ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρουσα διότι στὴ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ παρουσιάζεται ἡ ἰδιουτυπία τὰ φερόμενα νὰ φαίνονται πὼς ὑπερτεροῦν πάνω στὰ φέροντα.

Γι' αὐτὸ ἂν θεωρήσῃ κανεὶς τὸ ἐσωτερικὸ θολοσκεποῦς Βυζαντινοῦ ναοῦ, ὅπου ὁ τροῦλλος ὑψώνεται σύμβολο τ' οὐρανοῦ ἐδραζόμενος σὲ τόξα καὶ λοφία καὶ ἀντιστηριζόμενος μὲ κόγχες, ἡμιθόλια καὶ σταυροθόλια, θὰ σχηματίσῃ τὴν ἐντύπωση ὅτι ἓνα χειροποίητο στερέωμα ἀκουμπᾷ ἀπάνω σὲ λεπτόκορμους κίονες καὶ τόσο κυριαρχεῖ ἐπὶ τῶν στηριγμάτων του ὥστε νὰ φαίνεται ὁ ναὸς σὰν ν' ἀπορρέῃ ἐκ τῶν ἄνω. Αὐτὸ ἔδωσε ἀφορμὴ στὸν Demus, ὑπερβάλλοντας τὴν ἐντύπωση στὸ ἔπακρο, νὰ διατυπώσῃ τὴν ἀποψη ὅτι ἡ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι « κρεμάμενη ἀρχιτεκτονικὴ » καὶ συνεπῶς οἱ κίονες τοῦ ναοῦ μοιάζουν σὰν « κρεμάμενες ρίζες »<sup>1</sup>. Καὶ προσέθεσε ὅτι σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴ δυτικὴ καὶ κυρίως τὴ γοθτικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ εἶναι « ὀργανικὴ », διότι ἀκολουθεῖ τὴν « ἀρχὴ τῆς ὀργανικῆς ἀναπτύξεως », ἡ Βυζαντινὴ εἶναι « ἀνόργανη », διότι ἀκολουθεῖ τὸν « ἱεραρχικὸ τρόπο σκέψεως » κάνοντας μεγαλύτερο ὅ,τι εἶναι ἱεραρχικὰ ψηλότερα ὅπως στὴν ἀγιογραφία τοῦ ναοῦ τὸν Παντοκράτορα. Μόνον στὴν Ἑλληνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ — λέγει — ὑπάρχει ἡ ἰδέα τῆς τέλειαις ἰσορροπίας τῶν δυνάμεων.

Τὴν ἀποψη τοῦ Demus ἐθεώρησα ἀναγκαῖο νὰ ἀντικρούσω πρὸ ἐτῶν σὲ μιὰν ἄλλη μου μελέτῃ<sup>2</sup>, διότι ἂν γινόταν δεκτὴ θὰ ἐσημαιοῦν ἀρνησὴ τῆς τεκτονικῆς ὑποστάσεως τῶν ἔργων τῆς Βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ ναὸς θὰ ἐθεωρεῖτο πλέον σπήλαιον σταλακτιτῶν, ὅπου δομὴ δὲν ὑπάρχει. Βέβαια, στὸν Βυζαντινὸ ρυθμὸ παρουσιάζεται μιὰ ἀναστροφή τῆς σχέσεως στηρίγματος καὶ φορτίου ἀσυνήθιστη στοὺς κλασσικοὺς ρυθμούς, ὅτι δηλαδὴ τὰ φερόμενα φαίνονται βαρύτερα ἀπὸ τὰ φέροντα. Ἀλλὰ ἡ σχέση αὐτὴ εἶναι φαινομενικὴ διότι ἂν ἦταν πραγματικὴ τὰ στηρίγματα θὰ ὑπέκυπταν στὰ βάρη τους. Τὸ ν' ἀποκαλῆ πάλιν ὁ Demus « ὀργανικὴ » μόνον τὴν ἀρχὴ τῆς γοθτικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὅπου τὰ φερόμενα φαίνονται σημαντικῶς ἐλαφρύτερα ἀπὸ τὰ φέροντα, δὲν ἐπιτρέπεται δεδομένου ὅτι καὶ στὴ φύση ἔχουμε δείγματα τῆς ἀντίθετης ἀρχῆς. Σὲ πολλὰ φυτὰ τὰ φερόμενα φαίνονται βαρύτερα ἀπὸ τὰ φέροντα στελέχη. Συμβαίνει δὲ αὐτὸ καὶ στὴν Κινεζικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ὅπου οἱ βαρεῖες

1. Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, London 1947, σελ. 12.

2. P. A. Michelis, Neo-platonic philosophy and byzantine art, Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. XI, N° 1, 1952, σελ. 40-41.

καμπυλόγραμμες στέγες στηρίζονται σ' ἐλαφρύτατα ἀραιὰ ξύλινα στηρίγματα. 'Η ἀρχὴ λοιπὸν ποὺ καταδικάζεται ὡς « ἀνόργανη » στὴ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἀποτελεῖ ἀκριβῶς τὴν βάση μιᾶς νέας ρυθμολογικῆς καὶ μορφολογικῆς ἐκφράσεως, τὴν πηγὴ ἐνὸς νέου ὕφους. Καὶ μόνον ἂν ξεκινήσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ αὐτὴ θὰ καταστῆ δυνατό νὰ συλλάβουμε τὴν αἰσθητικὴ ἰδιοτυπία τοῦ Βυζαντινοῦ κίονος.

\* Ἄν ἀναφέρωμαι λοιπὸν στὸ θέμα τῆς « κρεμάμενης ἀρχιτεκτονικῆς », τὸ πράττω ὄχι γιὰ νὰ διατυπώσω καὶ πάλιν τὶς ἀντιρρήσεις μου κατὰ τῆς ἰδέας αὐτῆς ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐντοπίσω τὶς παρατηρήσεις μου στὸν κίονα καὶ νὰ ἀναλύσω τὴν ἰδιόρρυθμη αἰσθητικὴ του. Νὰ προσθέσω δηλαδὴ μιὰ παρατήρηση ποὺ τὴ θεωρῶ σημαντικὴ : ὅτι ἡ χάρις τοῦ Βυζαντινοῦ κίονος προκύπτει ἀπ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ ριψοκίνδυνη προσπάθεια ποὺ φαίνεται νὰ ἐπιτελῆ, λεπτοῦς αὐτός, νὰ στηρίξῃ φαινομενικῶς ὑπέριτερα βάρη, καὶ νὰ τὸ ἐπιτελῆ μὲ ἄνεση.

Στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, μετὰ τὴν ἀναστήλωσή του, στὶς τοξοστοιχίες τοῦ κεντρικοῦ κλίτους παρατίθενται παλαιοὶ καὶ νέοι κίονες. Οἱ νέοι ὅμως φαίνονται βαρύτεροι καὶ ἄκομφοι σὲ σύγκριση μὲ τοὺς παλαιούς. Τὴν ἐντύπωσή μου αὐτὴ θέλησα νὰ ἐλέγξω καὶ ἔλαβα τὴν πληροφορία ὅτι ὁ ἀείμνηστος Ἄριστοτέλης Ζάχος ἐφάρδυνε τὴ διάμετρο τῶν κίωνων καὶ ἐτοίμασε καὶ κιονόκρανα ὀγκώδη. Μετὰ τὸ θάνατό του, ἡ Ἐπιτροπὴ Ἀναστηλώσεως, τῆς ὁποίας προήδρευε ὁ Γεώργιος Σωτηρίου, ἐπενέβη εὐτυχῶς καὶ ὅσοι κίονες δὲν εἶχαν καταστραφῆ ἀπὸ τὴν πυρκαϊὰ ἀφέθηκαν στὴ θέση τους αὐτούσιοι, ἔγινε δὲ προσπάθεια νὰ πάρουν οἱ νέοι τὴ διάμετρο τῶν παλαιῶν. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ διόρθωση τῶν κίωνων δὲν ἦταν εὐκόλο ἐγχείρημα, οὔτε κἂν ἡ ἀπομίμηση τῶν ἀρχικῶν, διότι τότε πῶς ἐξακολουθοῦν οἱ νέοι κίονες νὰ φαίνονται βαρύτεροι ; Κατέφυγα λοιπὸν στὶς μετρήσεις<sup>1</sup>, οἱ ὁποῖες ἀπέδειξαν τὰ ἐξῆς : Πρῶτον μὲν, οἱ παλαιοὶ κίονες δὲν ἔχουν

1. Ὁ παρατιθέμενος πίνακας δίνει τὰ ἀκριβῆ μέτρα τῶν διαστάσεων τῶν κίωνων, ὅπως ἀπετυπώθησαν τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1964 ἀπὸ τὸν συνάδελφό μου κ. Ν. Μουτσόπουλο. Τὸν παρεκάλεσα νὰ τὸ πράξῃ γιὰ νὰ πεισθῶ καὶ ἀπὸ τὴ μέτρηση κατὰ πόσο οἱ ἐντυπώσεις μου ἦσαν δικαιολογημένες, καὶ ἐπαληθεύθησαν.

\* Ὁ πίνακας μᾶς δίνει στὸ Α τὴν περιφέρεια τοῦ κορμοῦ πάνω ἀπὸ τὴ βάση, στὸ Β τὴν περιφέρειά του στὸ ὕψος 1,85 μ. ἀπὸ τὸ ἔδαφος ὅπου παρουσιάζεται ἡ « ἔνταση ».

\* Ἄν προσέξῃ κανεὶς θὰ ἰδῆ ὅτι :

στοὺς παλιούς κίονες	ὁ λεπτότερος ἔχει περιφέρεια	A 1,67 μ.	B 1,66 μ.
	ὁ χονδρότερος ἔχει περιφέρεια	A 1,81 μ.	B 1,74 μ.
στοὺς νέους κίονες	ὁ λεπτότερος ἔχει περιφέρεια	A 1,81 μ.	B 1,75 μ.
	ὁ χονδρότερος ἔχει περιφέρεια	A 1,86 μ.	B 1,82 μ.

\* Ἄρα ἡ χονδρότερη περιφέρεια τῶν παλαιῶν κίωνων εἶναι ἴση μὲ τὴ λεπτότερη τῶν νέων 1,81 μ. Καὶ ὅμως ἡ διαφορὰ μεταξὺ κάτω περιφερείας Α καὶ περιφερείας ἐντάσεως Β, στοὺς μὲν παλαιούς ποὺ εἶναι λεπτότεροι φθάνει ἀπὸ 1 - 7 ἐκ., ἐνῶ στοὺς νέους ποὺ εἶναι χονδρότεροι φθάνει μόνον ἀπὸ 4 - 6 ἐκ. Ὑπάρχει λοιπὸν παρεξήγηση στὴν ἀντίληψή τῆς μορφῆς ἀπὸ τοὺς νέους.

ΠΙΝΑΞ

ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Μετρήσεις κίωνων κεντρικοῦ κλίτους.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν κίωνων ἔγινε σὲ κάθε πλευρὰ ἀπὸ τὸ νάρθηκα πρὸς τὸ ἱερό, οὕτως ὥστε :

ἡ κιονοστοιχία στὰ δεξιὰ τοῦ εἰσερχομένου περιλαμβάνει τοὺς κίονες 1 ἕως 10, ἡ κιονοστοιχία στὰ ἀριστερὰ τοῦ εἰσερχομένου περιλαμβάνει τοὺς κίονες 11 ἕως 19.

Οἱ παλαιοὶ κίονες σημειοῦνται μὲ Π, οἱ νέοι μὲ Ν.

Τὸ πράσινο μάρμαρο σημειοῦται μὲ Πρ, τὸ ἡμίλευκο μὲ Λ.

Ἐμετρήθη ἡ περιφέρεια τῶν κίωνων, ἦτοι τὸ 2πρ εἰς μέτρα.

Ἡ μέτρησης ἔγινε στὸ σημεῖο Α, ἦτοι ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὰ κυμάτια τῆς βάσεως τῶν κίωνων καὶ στὸ σημεῖο Β, ἦτοι σὲ ὕψος 1,85 μ. ἀπὸ τὸ ἔδαφος, ὅπου παρατηρεῖται ἡ μεγίστη « ἔνταση ».

Ἀριθμὸς κίονος	Περιφέρεια στὸ σημεῖο Α	Περιφέρεια στὸ σημεῖο Β	Διαφορὰ	Παλιὸς ἢ Νέος	Χρῶμα μαρμάρου	
Δεξιὰ Κιονοστοιχία	1 . . . .	1,75 μ.	1,69 μ.	6 ἐκτ.	Π	Λ
	2 . . . .	1,83	1,80	3	Ν	Λ
	3 . . . .	1,74	1,67	7	Π	Λ
	4 . . . .	1,72	1,65	7	Π	Πρ
	5 . . . .	1,86	1,82	4	Ν	Πρ
	6 . . . .	1,83	1,79	4	Ν	Πρ
	7 . . . .	1,68	1,63	5	Π	Πρ
	8 . . . .	1,81	1,74	7	Π	Λ
	9 . . . .	1,85	1,77	8	Ν	Λ
	10 . . . .	1,85	1,79	6	Ν	Λ
Ἀριστερὰ Κιονοστοιχία	11 . . . .	1,82 μ.	1,75 μ.	7 ἐκτ.	Ν	Λ
	12 . . . .	1,84	1,79	5	Ν	Λ
	13 . . . .	1,67	1,66	1	Π	Πρ
	14 . . . .	1,84	1,80	4	Ν	Πρ
	15 . . . .	1,86	1,82	4	Ν	Πρ
	16 . . . .	1,73	1,70	3	Π	Πρ
	17 . . . .	1,82	1,76	6	Ν	Λ
	18 . . . .	1,81	1,75	6	Ν	Λ
	19 . . . .	1,82	1,74	8	Ν	Λ

Πράσινοι  
οἱ 4  
μεσαῖοι

Πράσινοι  
οἱ 4  
μεσαῖοι

ὅλοι τὴν ἴδια ἀκριβῶς διάμετρο, «παίζου» ὅπως θὰ λέγαμε, λόγω τῆς ἀρχῆς τῆς «γραφικότητος», πού ἰσχύει στὴ Βυζαντινὴ τέχνη καὶ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ἔχουν ἀκόμη καὶ διαφορετικὸ κιονόκρανο ὁ καθένας. Δεύτερον, οἱ παλαιοὶ κίονες ἔχουν καὶ κάποια «ἐνταση», ἂν μπορῶ νὰ τὴν ὀνομάσω ἔτσι, πού τοὺς χαρίζει τὴν κομψότητα τὴν ὁποῖαν οἱ νεώτεροι δὲν εἶχαν τὴν εὐαισθησία νὰ μιμηθοῦν ἐπιτυχῶς. Ἔτσι οἱ νέοι κίονες ὄχι μόνο παρέμειναν κάπως φαρδύτεροι ἀλλὰ φαίνονται βαρεῖς καὶ ἄκομψοι σὲ σύγκριση μὲ τοὺς παλαιούς. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ἡ τοξοστοιχία αὐτὴ ἀποτελεῖ ἓνα μεγάλο μάθημα ρυθμολογίας: δείχνει ὅτι οἱ νέοι κίονες πού εἶναι βαρεῖς μοιάζουν αἰσθητικῶς ἀδύναμοι, ἐνῶ οἱ παλαιοὶ πού εἶναι λεπτοὶ μοιάζουν ἰσχυρότεροι καὶ διατηροῦν τὴν πνοὴ τῆς μεγάλης τέχνης. Ἡ στήριξη μ' αὐτοὺς φαίνεται ριψοκίνδυνη, ἀλλὰ ἐπειδὴ, παρὰ ταῦτα, κατορθώνουν νὰ στηρίξουν τὰ φαινομενικῶς βαρύτερα τόξα, ἐκφράζουν καὶ μιὰ νίκη τοῦ πνεύματος ἐπὶ τῆς ὕλης καὶ ἔτσι ἡ ὅλη δομὴ παίρνει χαρακτήρα ἑορταστικὸν ἐλαφράδας καὶ χάρις.

Στὴν κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τὸ βασικὸ στοιχεῖο δομῆς εἶναι ἡ δοκὸς ἐπὶ στύλων. Στύλος καὶ δοκὸς εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο ὕλικό, ἀπὸ μάρμαρο, καὶ αὐτὸς εἶναι λόγος ὁμοιογένειας τῆς κατασκευῆς. Τὸ ἴδιο ὕλικό φορτίζεται σὲ θλίψη καὶ κάμψη καὶ ἡ πλαστικὴ του διαμόρφωση στὸν κίονα καὶ τὸν θριγκὸ παραμένει ἐπίσης ὁμοιοειδῆς. Στήριγμα καὶ φορτίο ἰσορροποῦν μὲ βάση τὴν ἀρχὴ τῆς κλασσικῆς τέχνης, ὅτι τὸ ἓνα δὲν φαίνεται νὰ ὑπερτερῇ ἐπὶ τοῦ ἄλλου. Πλὴν ὅμως αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι μεταξὺ στύλου καὶ δοκοῦ δὲν ὑπάρχει μιὰ διαμάχη ἐντονη πού ἴσως ν' ἀποτελῇ καὶ ἓνα ἀπὸ τοὺς λόγους ἐξελιξέως τῆς μορφῆς των καὶ διαφοροποιήσεως τῆς κλασσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς σὲ τρεῖς ρυθμούς: τὸ δωρικὸ, τὸν ἰωνικὸ καὶ τὸν κορινθιακὸ. Ἡ διαμάχη ἔγκειται στὸ ὅτι ὁ στύλος τείνει νὰ ὑψωθῇ ἐλεύθερος σὰν νὰ μὴ στηρίξῃ βάρη, ἐνῶ τὸ ἐπιστύλιο τὸν κρατεῖ μαζὶ μὲ τοὺς ἄλλους ὑπὸ τὸ ζυγὸ τοῦ φορτίου πού τοὺς μεταβιβάζει. Ἄν γιὰ μιὰ στιγμή ἐξετάσουμε τὸν Αἰγυπτιακὸ στῦλο μὲ τὸ κωδωνοειδῆς κιονόκρανο θὰ δοῦμε ὅτι ὁ ἄβαξ δὲν καλύπτει ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ κιονοκράνου, ὥστε νὰ παραλάβῃ τὰ φορτία τῆς δοκοῦ ἀνετώτερα παρέχοντάς της μεγάλη ἐπιφάνεια ἐδράσεως. Ἀπὸ φόβο μήπως θραυθοῦν τὰ λεπτὰ χεῖλη τοῦ κώδωνος ὁ ἄβαξ περιορίζεται σ' ἓνα μικρὸ κύβο πού τοποθετεῖται στὸ κέντρο καὶ μεσολαβεῖ μεταξὺ τοῦ κιονοκράνου καὶ τῆς δοκοῦ σὲ τρόπο πού νὰ ἐπιτρέπῃ στὸ στῦλο νὰ φαίνεται σὰν νὰ ἔχῃ ἐλεύθερη ἀπόληξη. Δηλαδή ὁ κίων μοιάζει σὰν νὰ μὴν εἶναι στήριγμα πού βασιάζει τὴν δοκὸ. Μὲ τὴν καθαρὰ φυτομορφικὴ του διάπλαση πού ἀπομιμνεῖται τὸν πάπυρο, ὁ κωδωνοειδῆς αἰγυπτιακὸς κίων μοιάζει ν' ἀνθίξῃ κάτω ἀπὸ τὴν δοκὸ καὶ ἡ ὀροφὴ νὰ αἰωρῆται πάνω ἀπὸ τοὺς ὀγκώδεις κίονες σὰν οὐρανός, — βαμμένα καθὼς ἔχει τὰ φατνώματα κυανόχρωμα καὶ στολισμένα μὲ ἄστρα καὶ ἱπτά-

μενους γῦπες. Φυσικά, ἡ λύση αὐτὴ τεχνικῶς ἐπιτρέπεται λόγω τοῦ ὀγκώδους τῶν κίωνων καὶ τῆς πυκνῆς διατάξεως τῆς κιονοστοιχίας.

Ἄλλὰ ἄς ἐπανέλθωμε στὸν κλασσικὸ κίονα. Σὲ σύγκριση μὲ τὸν αἰγυπτιακὸ πού εἶναι ἐκδηλα φυτομορφικός, ὁ ἑλληνικὸς καὶ μάλιστα ὁ δωρικὸς εἶναι « τεκτονικός ». Εἶναι δηλαδὴ σαφῶς διαμορφωμένος ὡς στήριγμα. Ὁ ἐχῖνος δὲν ἀποτελεῖ παρὰ ἓνα γεωμετρικὸ στερεὸν τορνευμένο κατάλληλα, ὥστε νὰ κάμῃ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸν στρογγυλὸ κορμὸ στὸν τετράγωνο ἄβακα. Ὁ ἄβαξ καλύπτει πλέον ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐχίνου ὥστε ἡ ἔδραση τῆς δοκοῦ νὰ εἶναι πλήρης. Ἡ ἀμυδρὴ ἐντύπωση μιᾶς ἐλεύθερης ἀπόληξης στὸν ἀρχαῖκὸ δωρικὸν κίονα, ὅπου ὁ ἐχῖνος εἶναι μεγάλος καὶ πλαδαρός, ἐξαφανίζεται στὸν κλασσικὸ κίονα, διότι ὁ ἐχῖνος ἔχει περιορισθῆ καὶ ἐνταθῆ, στὸν ἑλληνιστικὸν κίονα μάλιστα ἀκόμη περισσότερο. Κάτι ἄλλο ὅμως παρατηρεῖται στὰ τρία αὐτὰ στάδια τοῦ δωρικοῦ κίονος : ὁ κορμὸς γίνεται ραδιώτερος, ὁ κίων κομψότερος καὶ ὁ θριγκὸς ἐλαφρύτερος, οὕτως ὥστε ἡ ἐντύπωση τοῦ φορτίου νὰ ἀτροφῆ προοδευτικῶς, ἐφόσον ἡ ἐλεύθερη ἀντιση τοῦ στύλου ἀποκλείεται. Ἄς ἀφήσω ὅτι στὴν κατανίκηση τῆς βαρύτητας τῆς ὕλης καὶ τὴν πνευματικότητα τοῦ ἔργου συντείνουν πρῶτον ἡ μορφολογία στύλων καὶ θριγκοῦ, δεῦτερον ἡ πυραμιδοειδὴς κλίση τῶν κίωνων καὶ τρίτον οἱ λεπτὲς καμπύλες τοῦ στυλοβάτη καὶ τοῦ θριγκοῦ, τὴν αἰσθητικὴ σημασία τῶν ὁποίων ἔχω ἄλλοῦ διερευνήσει<sup>1</sup>.

Ἐμμονη ὅμως παραμένει ἡ αἰσθητικὴ διάθεση ἐλευθέρωσης τοῦ στύλου ἀπὸ τὸ ζυγὸ τῆς δοκοῦ καὶ δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι καὶ αὐτὸς ἓνας λόγος ἀναζητήσεως ἄλλων μορφῶν καὶ ἄλλων ρυθμῶν ἀπὸ τὸν δωρικὸ. Στὴν κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἔχουμε ἀκόμη δύο : τὸν ἰωνικὸ καὶ τὸν κορινθιακὸ. Δὲν θὰ ἐπιμείνω σ' αὐτοὺς διότι εἶναι ἐκδηλὴ ἡ ραδιότης τῶν στύλων τους, ἡ ἀραιόστυλη διάταξη καὶ κυρίως ἡ ἔμφαση πού δίδεται στὸ κορινθιακὸ κιονόκρανο καὶ μοιάζει σχεδὸν νὰ χαρίζῃ ἐλεύθερη ἀπόληξη στὸν κίονα, μολονότι στὴν πραγματικότητα βρίσκεται καὶ αὐτὸς ὑπὸ τὸν ζυγὸ τοῦ ἐπιστυλίου. Ἄλλὰ εἶναι ἴσως ὁ μόνος κλασσικὸς κίων πού ἂν τοῦ ἀφαιρέσετε τὸ ἐπιστύλιο στέκει μονάχος σὰν στήλη ἀνθισμένη, ὅπως μαρτυροῦν οἱ κίονες τοῦ Ὀλυμπίου Διὸς στὴν Ἀθήνα. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι στὸν κορινθιακὸ κίονα τὸ κιονόκρανο γίνεται σημεῖο αἰρίο τῆς ὅλης μορφῆς, ὡσὰν ὁ κίων νὰ ὑπῆρχε γιὰ ν' ἀνθίσουν ἐκεῖ ψηλὰ τὰ μαρμάρινα φύλλα τῆς ἀκάνθου. Τί ἀναπάντεχο θέαμα γιὰ μιὰν αὐστηρὴ τεκτονικὴ μορφολογία ὅπως ἡ κλασσικὴ καὶ τί πλοῦτος!

1. Π. Α. Μιχελῆ, Ἡ αἰσθητικὴ τῆς ὀπτικῆς ἀπάτης, Τεχνικὰ Χρονικά, τεύχ. 172, Ἀθήνα 1939. Ἀναδημοσιεύθῃ κατόπιν ὡς : Ὀπτικὲς ἀπάτες καὶ διορθώσεις, εἰς « Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη », Β' ἐκδ. Τεχν. Ἐπιμελητηρίου, Ἀθήνα 1951, σελ. 248 - 282. Ἰδὲς σχετικῶς καὶ Π. Α. Μιχελῆ, Ἐκλεπτύνσεις μορφῆς στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ, εἰς Αἰσθητικὰ Θεωρήματα, Ἀθήνα 1962, σελ. 303 - 337.

Ἄσφαλῶς γι' αὐτὸ οἱ Ρωμαῖοι κατέστησαν τὸν κορινθιακὸ ρυθμὸ, τὸν ρυθμὸ τῆς προτιμήσεώς τους.

Ἄνατρέξαμε καὶ στὴν κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ διότι ἦταν ἀναγκαῖο νὰ δοῦμε πῶς καὶ στὴν ἀποκαλούμενη αὐστηρὴ καὶ ἰσορροπημένη ἀρχιτεκτονικὴ τῶν Ἑλλήνων ὑπάρχουν τάσεις αἰσθητικῆς πρὸς ἐλευθέρωση τοῦ στύλου ἀντιμαχόμενες τὴν τεκτονικὴ του δομὴ καὶ ὅτι ἡ λεγόμενη ἀρμονία τῶν δυνάμεων δὲν ἐπιτυγχάνεται μὲ ἓνα καὶ μόνον τρόπο. Στὴν κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ὑπάρχουν τρεῖς τουλάχιστον τρόποι, οἱ λεγόμενοι ρυθμοὶ καὶ στὸν καθένα τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῶν μελῶν ἀλλάζουν χαρακτῆρα, μορφή καὶ ὄργανικὴ σύνταξη.

Στὴ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἡ δοκὸς τοῦ ἐπιστυλίου ἀντικαθίσταται μὲ τόξα. Τὰ τόξα εἶναι κατὰ κανόνα χτισμένα μὲ ὀπτοπλίνθους. Ἀποτέλεσμα, νὰ ὑπάρχη ἐδῶ ἀνομοιογένεια ὑλικοῦ μεταξὺ τόξου καὶ στύλων, πού εἶναι συνήθως μαρμάρينوι, μονολιθικοί, δηλαδὴ κατασκευασμένοι ἀπὸ ἓνα ὑλικὸ ὑψηλότερης ἀντοχῆς. Ἡ ὀπτοπλινθοδομὴ τῶν τόξων ἐργάζεται σὲ θλίψη ὅπως καὶ τὸ μάρμαρο τῶν στύλων, ἀλλὰ ἡ διαφορὰ ἀντοχῆς τους ὡς ὑλικά ὑποχρεώνει τὴν ὀπτοπλινθοδομὴ νὰ κτίζει τόξα ἀρκετὰ πλατύτερα ἀπὸ τὸν ἄβακα τοῦ μαρμάρινου κίονα. Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ εἶχαν φαρδύνῃ τὴ διάμετρο τοῦ κίονος σημαντικά, ἢ νὰ τὸν ἀντικαταστήσουν μὲ πεσσούς ὀπτοπλινθοδομῆς ἢ λύση αὐτῆ ὅμως, ἀν καὶ οἰκονομικῶς συμφέρουσα, θεωρήθηκε τεχνικῶς ἄτολμη καὶ αἰσθητικῶς ἄκομψη. Προτίμησαν νὰ τοποθετήσουν μεταξὺ τοῦ ἄβακος καὶ τῆς γενέσεως τοῦ τόξου ἓνα στοιχεῖο μεσάζον — τὸ ἐπιθήμα —, πού ὡς εἶδος προβόλου παραλαμβάνει τὸ φαρδύ τόξο καὶ μεταφέρει τὶς πιέσεις του στὸν κίονα. Αὐτὰ ἀπὸ ἀπόψεως κατασκευῆς<sup>1</sup>.

Μορφολογικῶς, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τὸ κιονόκρανο τοῦ Βυζαντινοῦ κίονος γίνεται διόροφο καί, γενικώτερα, ὀγκῶδες σὲ σχέση μὲ τὸν κορμὸ τοῦ κίονος πού παραμένει λεπτός. Αἰσθητικῶς, ἡ σχέση στηρίγματος καὶ φορτίου γίνεται ἐπικίνδυνη, διότι τὰ φερόμενα φαίνονται νὰ ὑπερτεροῦν πᾶνω στὰ φέροντα καὶ ἰδιαιτέρως τὰ τόξα μοιάζουν σὰν νὰ στηρίζονται ἐπὶ προβόλου. Ἡ προσοχὴ συγκεντρώνεται στὸ διόροφο κιονόκρανο πού προβάλλει ὡς σημεῖο συναντήσεως τῶν ἀντιτιθέμενων δυνάμεων καὶ ἄρσεως τῆς ἀντιθέσεώς των, διότι ἀν καὶ οἱ θολῖτες τῶν τόξων ἐργάζονται σὲ θλίψη μεταφέρουν ὠθήσεις πού συγκρούονται μὲ τὶς ἀντιθέσεις τῶν ἐπόμενων τόξων πᾶνω ἀκριβῶς ἀπὸ

1. Ὑπάρχουν καὶ περιπτώσεις ὅπου ἀντὶ ἐπιθήματος προεξέτειναν τὸν ἴδιον τὸν ἄβακα ὡς εἶδος τετράγωνου λοξότμητου προβόλου, καθιστώντας τον ἔτσι μιὰν ὀγκῶδη ἀνάστροφη κόλουρη πυραμίδα, στὴν ὁποίαν ἐδράζεται τὸ τόξο ἀπ' εὐθείας.



τὸ ἐπίθημα τοῦ κιονοκράνου. Γενᾶται λοιπὸν τὸ ἐρώτημα : Πῶς σώζεται αἰσθητικῶς ἡ ἰσορροπία τοῦ ἔργου καὶ ἡ ἀντίθεση φερόντων καὶ φερομένων ;

Ἐπιπλέον τὸ ἐρώτημα αὐτὸ τὸ ἔθεσαν στὸν ἑαυτὸ τους συνειδητὰ καὶ οἱ Βυζαντινοὶ ἀρχιτέκτονες φαίνεται ἀπὸ τὴν εὐτυχή ἀπάντησιν ποὺ ἔδωσαν στὰ ἔργα τους, ἀφοῦ ἀπεφάσισαν νὰ κρατήσουν τοὺς στύλους ἀπὸ μάρμαρο λεπτοῦς καὶ δὲν τοὺς ἔκτισαν καὶ αὐτοὺς ὅπως τὰ τόξα ἀπὸ ὑποπλινθοδομή ὥστε νὰ γίνουν ὀγκώδεις, πρᾶγμα, ποὺ τὸ συναντοῦμε συχνὰ σὲ ρωμανικοὺς ναοὺς. Προτίμησαν δηλαδὴ τὴν ἀνομοιογένεια τῶν ὑλικῶν στύλου καὶ καμαρῶν, γιὰ νὰ ἀφήσουν σαφῶς τὰ φερόμενα νὰ ὑπερτεροῦν αἰσθητικῶς πάνω στὰ φέροντα. Ἡ ἀρχὴ αὕτη κορυφώνεται στοὺς θολοσκεπεῖς ναοὺς κυρίως, ὅπου ὁ τροῦλλος καὶ οἱ θόλοι μὲ τοὺς στύλους σχηματίζουν ἓνα εἶδος κιβωρίου· αὐτὸ, ἰδωμένο μὲ κάποια ὑπερβολή, δίνει καὶ τὴν ἐντύπωσιν τῆς « κρεμάμενης ἀρχιτεκτονικῆς ». Βέβαια, ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἔχουμε συνηθίσει, ὅσο προχωροῦμε πρὸς τὰ πάνω, νὰ ἐλαφρύνῃ ἡ μορφή καὶ νὰ συγκλίνουν οἱ κατακόρυφες πυραμιδοειδῶς πρὸς τὰ ἄνω διότι τὰ βάρη μειοῦνται. Ἐδῶ ἡ πυραμὶς μοιάζει νὰ ἀντιστρέφεται. Πράγματι, οἱ κατακόρυφες μετωπικὲς γραμμὲς τῶν τόξων προβάλλουν ἔξω τοῦ ἄβacos τοῦ κιονοκράνου μέσῳ τοῦ ἐπιθήματος ποὺ ἀποτελεῖ εἶδος προβόλου. Στὴ στένωσιν αὕτη τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ ναοῦ πρὸς τὰ ἄνω (ὅσο καὶ ἂν εἶναι ἐλάχιστη) ἀντιδρᾷ ὀπτικῶς τὸ λεγόμενον ὑπὸ τοῦ Goodyear ὅτι οἱ πλευρὲς τοῦ κεντρικοῦ κλίτους καὶ τῆς ἀψίδος τοῦ ἱεροῦ σὲ μερικοὺς Βυζαντινοὺς ναοὺς ἀποκλίνουν τῆς κατακόρυφου καὶ πλαταίνει ὁ χῶρος πρὸς τὰ ἄνω. Αὐτὸ συμβαίνει πάντως στὴ Sta Maria Maggiore τοῦ Palladio στὴ Βενετία<sup>1</sup>, ποὺ κατ' αὐτὸν συνεχίζει τὴ μεσαιωνικὴ παράδοσιν.

Οἱ Βυζαντινοί, γιὰ νὰ μειώσουν τὴν ἐντύπωσιν τοῦ βάρους τῶν φερομένων θόλων, ἐγκατέλειψαν τὴν αἰσθητικὴ ἀρχὴ τῆς διαρθρώσεως τῶν ὄγκων καὶ ἐκαλλιέργησαν μίαν αἰσθητικὴ τῆς ἐπιφάνειας. Πραγματικὰ, οἱ θόλοι καὶ τὰ τόξα δὲν ἔχουν νευρώσεις πλαστικὲς καὶ ἡ μεταξὺ των ἀλληλοτομία γίνεται σὲ γραμμὲς ἀσώματες, οὕτως ὥστε τὸ σύνολο νὰ μοιάζῃ σὰν μιὰ ξεδιπλωμένη ἐπιφάνεια ποὺ καμπυλώνεται καὶ μένει ἀπαραμόρφωτη χάριν σὲ κάποια συνοχὴ καὶ ἀκαμψία. Σὲ τοῦτο συμβάλλει τεχνικῶς ἡ κάπως μονολιθικὴ σύστασις τῆς ὀπτοπλινθοδομῆς μὲ τὸ κουρασάνι, καὶ οἱ λεπτοὶ θόλοι ποὺ εἶναι ἐλαφρεῖς καὶ συνεχτικοὶ σὰν κελύφη αὐτοφερόμενα σχεδὸν καὶ ὄχι ὀγκώδεις θολωτὲς κατασκευές, ὅπως στὴ ρωμαϊκὴ ἀρχιτεκτονικῇ. Οἱ κορνίζες εἶναι λοξότιμες, τὰ διαζώματα, οἱ ταινίες, οἱ ὀρθομαρμαρώσεις, τὰ κοσμη-

1. Ἰδὲς σχετικῶς P. A. Michelis, *Refinements in Architecture*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XIV, No 1, Sept. 1955, σελ 19 - 43. Μετάφρασις στὰ « Αἰσθητικὰ Θεωρήματα », κυρίως : σελ. 322.

ματα, ὅλα εἶναι ἐπιπεδόγλυφα, ὥστε νὰ ὑποβοηθοῦν τὴν αἰσθητικὴ τῆς ἐπιφάνειας καί, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ χρωματικὴ φαντασμαγορία καὶ τὴν ἀρχὴ τῆς διατρήσεως, νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἐξαυλώσεως τῆς μάζας.

Δὲν θὰ προχωρήσω στὴν ἀνάλυση τοῦ θέματος τῆς ἐξαυλώσεως, οὔτε τῆς διατηρητικῆς ἀρχῆς (μανίας θὰ ἔλεγα) ποὺ κατέχει τὴ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴν πλαστικὴ τοῦ τρυπάνου, ὥστε καὶ τὰ κιονόκρανα νὰ καλύπτονται ἀπὸ ἓνα εἶδος δαντέλλας καὶ νὰ χάνουν τὸν ὄγκο τους μέσα ἀπὸ τὰ λευκὰ καὶ μαῦρα στίγματα. Θὰ φέρω μόνον ἓνα παράδειγμα τεκτονικὸ ἀπὸ τὴν 'Αγιά - Σοφιά : τὰ πιλάστρα, μὲ τὰ ὁποῖα περατοῦνται στοὺς πεσσούς οἱ τοξοστοιχίες τῶν διαφραγμάτων στὰ δύο ἀπὸ τὰ μεγάλα τόξα ποὺ στηρίζουν τὸν τροῦλλο, τὸ Βόρειο καὶ τὸ Νότιο. Συνηθισμένοι ἀπὸ τὴ Ρωμαϊκὴ ἢ 'Αναγεννησιακὴ ἀρχιτεκτονικὴ θὰ τὰ ἀναμέναμε νὰ προβάλλουν ἀρκετὰ ἑκατοστὰ τοῦ μέτρου ἔξω ἀπὸ τὸν πεσσό. Στὴν πραγματικότητά ἔχουν προχώρηση μὴδὲν ἀπλῶς διαγράφονται πάνω στὴν ὀρθομαρμάρωση μὲ διαφορετικοῦ χρώματος μάρμαρα καὶ περιβάλλονται ἀπὸ μιὰ ζεύξη. "Ἔτσι ὁ ὄγκος τους ἐξαλειφεται τελείως καὶ ἀπομένουν μιὰ ἰδεατὴ γραμμικὴ παράσταση συντείνοντας καὶ αὐτὰ στὴν ἐξαύλωση τῆς μάζας. Τὰ πιλάστρα αὐτὰ μαρτυροῦν καὶ κάτι ἄλλο : τὴν ἄρνηση τῆς ἀρχῆς τῆς διαφοροποιήσεως τῶν μελῶν, μιᾶς ἀρχῆς ποὺ διακατέχει τὴν κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ. 'Η διαφοροποίησις ἐδῶ εἶναι πλέον ἰδεατὴ : δηλαδὴ τὰ μέλη τῆς Βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς τείνουν νὰ ἐνοποιηθοῦν καὶ νὰ ὑπαχθοῦν σὲ μιὰν ἄλλη ἀρχή, τὴν ἀρχὴ τῆς ὀλοκληρώσεως. Τοῦτο ὅμως ἐπετεύχθη τεχνικῶς μόνον στὶς σύγχρονες μονολιθικὰ κατασκευὰς τοῦ μπετόν - ἀρμὲ μὲ τὴ συνέχεια τῆς ὕλης. Στὴ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἢ συνέχεια τῆς ὕλης δὲν πραγματοποιεῖται πλήρως. 'Υπάρχουν γι' αὐτὸ μέλη καὶ κάθε μέλος ἔχει στοιχεῖα. 'Αλλὰ ἡ αὐστηρὴ ἐκείνη στερεομετρικὴ διάρθρωσις τῆς κλασσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς, καὶ ὁ χωρισμὸς τῆς σὲ βᾶσι, κορμὸ καὶ στέψη ἀτονοῦν. 'Η τεκτονικὴ μετάβασις ἀπὸ τὸ φέρον στὸ φερόμενο μέσα ἀπὸ μεσάζοντα διαφοροποιητικὰ κυμάτια ἀτονεῖ ἐπίσης. 'Η ἐλάφρυνσις τῆς μορφῆς αἰσθητικῶς πρὸς τὰ ἄνω ἀντιστρέφεται καὶ συνθετικῶς ἢ « δημοκρατικὴ » διάταξις τῶν μελῶν παραχωρεῖ τὴ θέσις τῆς σὲ μιὰ « μοναρχικὴ », ὅπου κυριαρχεῖ ἢ ὑπόταξις καὶ ὄχι ἢ παρτάταξις. "Ἔτσι τὰ φέροντα ὑποτάσσονται στὰ φερόμενα.

'Η μεταβολὴ αὐτὴ στὶς ἀρχὰς φαίνεται ἀκριβῶς στὸ Βυζαντινὸ κιονόκρανο ποὺ μὲ τὸ ἐπίθημα μοιάζει, καθὼς εἴπαμε, διόροφο. Βέβαια, εἶναι φανερὸ ὅτι μεταξύ τῶν δύο ὁρόφων κυριαρχεῖ ὁ πρῶτος, δηλαδὴ τὸ καθ' αὐτὸ κιονόκρανο καὶ λόγῳ μεγέθους καὶ λόγῳ διακοσμῆσεως. 'Αντιθέτως, τὸ ἐπίθημα εἶναι μικρότερο καὶ συνήθως ἀπλᾶ διακοσμημένο· ἀρκεῖται κάποτε σ' ἓνα σταυρὸ ἢ ἓνα μονόγραμμα στὸ μέτωπο. Καὶ τοῦτο διότι εἶναι σαφῶς μεσάζον στοιχεῖο μεταξύ κιονοκράνου καὶ τόξου. Εἶναι ἓνας νέος ἄβαξ ἢ μᾶλλον ἓνας πρόβολος διαμορφωμένος κατάλληλα ὥστε νὰ παραλάβῃ τὰ τόξα, διότι

ὁ τετράγωνος ἄβαξ τοῦ κιονοκράνου δὲν ἐπαρκεῖ. Ἐπειδὴ ὁμοίως μορφολογικῶς ὁ κίων τερματίζεται μὲ τὸ πλούσια διακοσμημένο κιονόκρανο, τὸ ἐπίθημα ξενίζει καὶ τείνομε νὰ θεωρήσωμε ὅτι ἀνήκει στὸ τόξο, ἐνῶ δὲν ἀνήκει οὔτε στὸ τόξο, οὔτε στὸν κίονα, εἶναι στοιχεῖο μεσάζον. Τέτοιου εἴδους ἀμφισβήτηση δὲν γεννᾶται στὴν κλασσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, ὅχι μόνον διότι μεταξὺ κιονοκράνου καὶ ἐπιστυλίου δὲν ὑπάρχει ἐπίθημα — ἐκτὸς ἐὰν θεωρήσωμε τὸν ἄβακα ὡς ἐπίθημα — ἀλλὰ καὶ διότι ἡ ἀρχὴ τοῦ διαφορισμοῦ τῶν μελῶν εἶναι πλέον σαφὴς καὶ πλήρης.

Τὸ μεσάζον στοιχεῖο τοῦ ἐπιθήματος συμβάλλει, ὅπως εἴπαμε, στὸ νὰ κάμῃ τὸ Βυζαντινὸ κιονόκρανο διόροφο· τοῦ δίνει δηλαδὴ ὕψος διότι πότε φαίνεται ν' ἀνήκει σ' αὐτὸ καὶ πότε στὸ τόξο. Ἐπειδὴ δὲ συγχρόνως ἀλλάζει τὴ μορφὴ τῆς ἐπιφάνειας ἐδράσεως τοῦ ἄβακος, καὶ ἀπὸ τετράγωνη ποῦ εἶναι τὴν καθιστᾷ μὲ τὴν παρεμβολή του ἓνα μᾶλλον ἐπίμηκες ὀρθογώνιο, δημιουργεῖ μὴν ἰδεατὴ στροφή στὸν κίονα· εἶναι σὰν νὰ τὸν μεταβάλλῃ σὲ ἐπίμηκη πεσοῦ μὲ τὸν μεγάλον ἄξονα ἐγκάρσιον πρὸς τὸν ἄξονα τοῦ μεσαίου κλίτους. Ἐνῶ ὁ κίων εἶναι στρογγυλὸς καὶ οἱ ἄξονες τοῦ τετράγωνου ἄβακος ἰσοτίμοι καὶ διασταυρούμενοι στὸ κέντρο του, τὸ ἐπίμηκες ἐπίθημα ἀφήνει νὰ κυριαρχήσῃ ὁ κατὰ μῆκος αὐτοῦ ἄξων ποῦ εἶναι ἐγκάρσιος πρὸς τὸν μεγάλον ἄξονα τοῦ κεντρικοῦ κλίτους. Ἐτσι ἡ στέψη τοῦ κίονος φαίνεται σὰν ν' ἀποξενοῦται ἀπὸ τὸ ἐπίθημα. Ὁ κίων ἀποκτᾷ σχεδὸν ἐλεύθερη ἀπόληξη, ἐνῶ τὸ ἐπίθημα μοιάζει νὰ στρέφεται στὴν κορυφὴ τοῦ κιονοκράνου γὰρ νὰ στηρίξῃ τὰ τόξα, τῶν ὁποίων τὸ μέτωπο προβάλλει ἔξω τῆς περιοχῆς τοῦ κιονοκράνου. Ἐτσι ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὸ Βυζαντινὸ ρυθμὸ ὅ,τι καὶ στὸν αἰγυπτιακὸ ρυθμὸ συμβαίνει, ὅτι ὁ κίων τείνει ν' ἀρνηθῇ τὸν στατικὸ του προορισμὸ καὶ θέλει ν' ἀντίσῃ ἐλεύθερος.

Τὰ τόξα ξεπηδοῦν ἀπὸ τὸ ἐπίθημα μὲ τὶς καμπύλες γραμμὲς τους καὶ παρακινοῦν τὸ βλέμμα νὰ τὰ παρακολουθήσῃ. Οἱ καμπύλες βαίνουν νὰ συναντηθοῦν μὲ τὶς καμπύλες τῶν παραπλήσιων τόξων γὰρ νὰ ἐδρασθοῦν στὰ ἐπιθήματα. Ἐτσι δημιουργεῖται μιὰ δυναμικὴ τοξωτὴ ἀρχιτεκτονικὴ, τῆς ὁποίας τὰ σημεῖα στηρίξεως εἶναι καὶ σημεῖα μεταβάσεως ἀπὸ τὸ ἓνα τόξο στὸ ἄλλο, σάμπως σημεῖα προσκαίρου στάσεως. Καὶ ὁμοίως ἐκεῖ οἱ ὠθήσεις μὲ τὶς ἀντωθήσεις ἐκμηδενίζονται ὥστε τὸ σύνολο νὰ ἰσορροπῇ παρὰ τὸν δυναμισμό του. Τὰ τόξα βλασταίνουν ἐλεύθερα καὶ μάλιστα ἡ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ φροντίζει νὰ τὰ ὑπερψώσῃ, ὥστε νὰ γίνωνται ἐλαφρότερα.

Ὅπου καὶ ὅταν ἡ αἴσθησις τοῦ τεκτονικοῦ παράγοντος ἀτρόφησε ἡ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἔδωσε ὅχι μόνον στὰ τόξα τῆς ἀλλὰ καὶ στὰ τύμπανα τῶν τρούλων καὶ στὸ ὅλο οἰκοδόμημα μιὰν ὑπερβολικὴν ὑπερύψωση καὶ κάποτε στὰ τύμπανα μιὰν ἐλικοειδῆ διακοσμητικὴν στρέψη. Ἐδωσε ἓναν «κατακορυφισμό» ποῦ θυμίζει γοθτικὸ ὕψος. Ἐτσι ὁμοίως ἡ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἀντὶ νὰ κερδίσῃ ἔχασε τὴν οὐράνια χάρις τῆς. Τὰ στηρίγματα τῆς ἔμειναν

λεπτά και ραδινά ἀλλὰ χωρὶς κομψότητα. 'Η στατική της ἰσορροπία ἔγινε περισσότερο ριψοκίνδυνη και ἡ ἐξασφάλισή της ζήτημα ἀκροβατικῆς δεξιότη-  
χίας. 'Η χάρις της ἔγινε ἐξεζητημένη και ἀφύσικη.

'Ο δυναμισμὸς τῆς Βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς, πού ἐκδηλώνεται ἰδιαι-  
τέρως ἐνεργὸς στὰ σημεῖα στηρίξεως τῶν τόξων, δηλαδὴ στὰ ἐπιθήματα και  
τὰ κιονόκρανα, εἶναι πού ἐπέτρεψε στὴν ἀρχιτεκτονικὴ αὐτὴ νὰ δεχθῆ και  
κιονόκρανα μὲ « ἀνεμιζόμενα φύλλα ». Κιονόκρανα, δηλαδὴ, πού φαίνονται  
ἐπίσης νὰ περιστρέφονται ἂν ὄχι σύγκορμα, τουλάχιστον νὰ ἀφήνουν τὰ μαρ-  
μάρινα φύλλα τους νὰ παρασύρονται ἀπὸ κάποιον μεταφυσικὸν ἄνεμο. 'Ετσι  
φαίνεται τὸ κιονόκρανο νὰ παρακολουθῆ, ἂν ὄχι νὰ ὑπερβάλλη, τὴ στροφή πού  
ἐπιτελεῖ τὸ ἐπίθημα.

Τέλος, ἡ ὑπεροχὴ τῶν φερομένων ἐπὶ τῶν φερόντων εἶναι πού ἐπέτρεψε  
κυρίως στοὺς Βυζαντινοὺς ναοὺς τῆς 'Επαρχιακῆς Σχολῆς νὰ τοποθετήσουν  
κάτω ἀπὸ τὰ τόξα και τοὺς θόλους κίονες κλασσικοὺς διαφόρων ρυθμῶν, ὅπως  
τοὺς εὐρισκαν συχνὰ ἐπὶ τόπου ἀπὸ τὰ προϋπάρχοντα ἔθνικα ἱερά. Τὸ θολωτὸ  
μέρος τοῦ ναοῦ ὑψώνεται κυρίαρχο και ἐνιαῖο και ἔρχεται ἀπλῶς νὰ ἐδραστῆ  
σὲ μερικὰ ὑποτακτικὰ στηρίγματα. 'Η ἴδια αὐτὴ ἀρχὴ ἐπέτρεψε και στὴ βασι-  
λικὴ τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης νὰ δεχθῆ ποικίλα κιονόκρανα, πρᾶ-  
γμα, πού σὲ μιὰ κλασσικὴ κιονοστοιχία θὰ ἦταν ἀπαράδεκτο. Τὰ κιονόκρανα  
αὐτὰ πού μοιάζουν νὰ ἔχουν ἐλεύθερη ἀπόληξη, ἐπιτρέπουν στὸ βλέμμα νὰ  
τὰ χαίρεται σὰν ἄνθη μοναδικά. 'Ο θεατῆς πού ἀκολουθεῖ τὰ ρυθμικὰ βήματα  
τῆς τοξοστοιχίας βλέπει σὲ κάθε κίονα κι' ἕνα διαφορετικὸ κιονόκρανο μὲ  
πλούσια και ἀναπάντεχη πλαστικὴ διακόσμηση. Καὶ βλέπει ὅτι ἡ χάρις δὲν  
εἶναι ξένη ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου, εἶναι ὅμως μιὰ νότα  
σχεδὸν μυστικὴ.

'Η χάρις συνυπάρχει μὲ τοῦ 'Υψηλοῦ τὴν ἔκφραση πού κυριαρχεῖ σ' ὅλη  
τὴ Βυζαντινὴ τέχνη. Μπορεῖ και συνυπάρχει, ὄχι μόνον διότι οἱ αἰσθητικὲς  
κατηγορίες συνυπάρχουν και ἀλληλοεξαρτῶνται, ὅπως ἔχω ἐπισταμένως τονί-  
σει<sup>1</sup>, ἀλλὰ και διότι ἡ τέχνη ἐπιζητεῖ σὲ κάθε σύνθεση παρὰ τὴν κυριαρχία  
ἐνὸς χαρακτῆρος νὰ ὑπάρχουν, ὅπως ἀκριβῶς σὲ μιὰ τραγωδία, ποικίλες στι-  
γμὲς πνευματικῆς διαθέσεως. Κι' ἐπειδὴ οἱ Βυζαντινοὶ ἀρχιτέκτονες ἐξέλε-  
ξαν τοὺς κίονες γιὰ νὰ ἐπιδείξουν τὴ δεξιότητά τους στὴν ἀντιμετώπιση μιᾶς  
ριψοκίνδυνης στηρίξεως, ἡ ἀνετη λύση της γιομίζει τὴν ψυχὴ τοῦ θεατοῦ ἐλα-  
φράδα και χάρι. 'Ετσι ὅλο τὸ στερέωμα τοῦ χειροποίητου οὐρανοῦ πού ση-  
κῶνουν οἱ Βυζαντινοὶ κίονες εἶναι σὰν νὰ τὸ κρατοῦν στὰ δάχτυλα : τόσο ἐλα-  
φρὸ μοιάζει. 'Η ἐντύπωση αὐτὴ ἦταν ὁ ἀπώτερος σκοπὸς τους.

Π. Α. ΜΙΧΕΛΗΣ

1. Π. Α. Μιχελῆ, Αἰσθητικὴ Θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης, 'Αθήναι 1946, σελ. 220.

## R É S U M É

## LA GRÂCE DE LA COLONNE BYZANTINE

A l'intérieur des églises byzantines, l'architecture présente cette particularité que ses éléments portés paraissent prédominer sur les porteurs. Les colonnes, par rapport aux arcs et aux voûtes qu'ils supportent, ont un fût d'apparence grêle. Ce fait pose le problème de l'esthétique de la colonne byzantine. Demus, exagérant l'impression que donne de l'intérieur l'église byzantine à voûtes principalement, a dit que son architecture ressemble à une « architecture suspendue » et que, par comparaison avec la gothique, elle est « inorganique ». Mais cela signifierait que l'église est comme une caverne de stalactites et que la colonne ne participe pas à l'ordonnance de la construction. Je pense au contraire que la grâce de la colonne byzantine dépend précisément de la périlleuse tentative qu'elle paraît réaliser, légère comme elle est, en soutenant manifestement des poids supérieurs et en l'accomplissant avec aisance. Que la réalité esthétique soit telle, la comparaison entre les anciennes et les nouvelles colonnes des arcades de Saint-Démétrius de Thessalonique, après restauration, le prouve. Parce que les colonnes nouvelles n'ont pas réussi à imiter absolument les anciennes, au point de garder la finesse et le galbe de leur fût, avec des différences de quelques centimètres, elles paraissent lourdes et inélégantes ; bien que plus épaisses, elles ne montrent pas qu'elles résistent mieux que les anciennes.

Le rapport de charge et d'appui paraît mieux équilibré que partout ailleurs dans l'architecture classique, qui suit le système de linteau sur colonnes et où colonnes et linteau sont homogènes, c'est-à-dire de même matériau. D'autre part, les formes des colonnes sont « tectoniques » (architecturées) et non plus purement « phytomorphiques », comme dans l'architecture égyptienne. Cela signifie que les colonnes sont considérées franchement comme supports. Et cependant, de même que la colonne égyptienne tend à se développer en liberté, débarrassée du joug de l'architrave, et y parvient lorsqu'elle acquiert un chapiteau en forme de cloche inversée, parce qu'elle semble avoir une terminaison

libre, de même la colonne grecque. C'est pourquoi nous avons trois types de conformation pour la colonne grecque, selon les styles dorique, ionique et corinthien. Parmi eux, le corinthien paraît davantage libéré du déterminisme architectural ; la colonne s'élançe vers le haut de telle manière que, si on lui enlève l'architrave, elle restera comme une stèle indépendante à terminaison libre.

Dans l'architecture byzantine l'architrave est remplacé par des arcs construits en briques cuites, tandis que les colonnes continuent à être en marbre de manière à être monolithiques et de forte résistance. Cette hétérogénéité du matériau crée une différence d'épaisseur dans les arcs portés qui exigent une surface d'assise supérieure à celle qu'offre l'abaque de la colonne grèle. Du moment que l'on ne gonfle pas la colonne, il en résulte la nécessité de l'*imposte*. L'imposte est un élément intermédiaire entre le chapiteau et les arcs qui prend forme de porte-à-faux.

Morphologiquement le chapiteau devient ainsi à deux étages et volumineux par rapport au fût de la colonne. Les arcs paraissent s'appuyer sur des porte-à-faux et les portés dépasser les porteurs. Mais l'impression de poids diminue du fait que dans le système de voûtes byzantin l'on cultive l'esthétique de la surface, car les voûtes se coupent mutuellement sans nervures, à arêtes incorporelles. Cela est facilité par la consistance presque monolithique du matériau et par la légèreté de construction des voûtes. Il y a également la contribution du principe de dématérialisation qui efface la troisième dimension, et le principe de percée qui voile les chapiteaux sous une forme de dentelle exécutée au trépan. En termes plus généraux, dans l'architecture byzantine, s'atténue le principe de différenciation des membres par des saillies et autres éléments intermédiaires, qui règne dans la morphologie classique.

L'imposte, en tant qu'intermédiaire entre arcs et chapiteau, est ambigu dans la mesure où il appartient aux arcs ou au chapiteau, de sorte que le chapiteau paraît à double étage. Mais, du moment que l'abaque est carré, tandis que l'imposte est un porte-à-faux de surface rectangulaire avec son grand axe transversal à la grand nef, l'imposte a l'air de se tourner pour soutenir les arcs dont les faces forment saillie hors du champ des chapiteaux. Ainsi le couronnement de la colonne paraît libéré de son déterminisme constructif et acquiert une terminaison libre. Cela est particulièrement sensible dans le chapiteau en coup de vent.

Pour paraître plus légers, les arcs sont surhaussés, tandis que leurs courbes s'élançant à partir de l'imposte et créent une architecture

d'arcs dynamique. Cependant, lorsque l'élevation des arcs, du tympan de la coupole, des colonnes et de tout l'édifice prend un caractère de verticalisme, alors l'architecture byzantine perd sa grâce et son équilibre semble dû à une dextérité acrobatique.

La prédominance des éléments portés sur les porteurs qui est observée par l'architecture byzantine lui permet d'adopter telles quelles les anciennes colonnes grecques sous les arcs, en liaison avec l'imposte qui élargit en porte-à-faux carré l'abaque du chapiteau. Parfois cette prédominance permet, dans les basiliques paléochrétiennes, comme à Saint-Démétrius de Thessalonique, d'avoir pour chaque colonne un chapiteau différent, comparable à une fleur unique. De toute façon les fûts minces des colonnes byzantines témoignent d'une intention plus profonde des Byzantins : celle de donner l'impression qu'ils soulèvent le firmament du ciel artificiel comme s'ils le tenaient sur les doigts, tellement il paraît léger. Ainsi pénètre une touche de grâce dans la sublimité d'expression de l'architecture byzantine.

P. A. MICHELIS