



ΝΙΚΟΣ ΒΑΛΣΑΜΑΚΗΣ.
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΙΑΣ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΗΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΑΤΟΣ

Νίκος Βαλσαμάκης. Στοιχεία μιας διανοητικής βιογραφίας.

Ανδρέας Γιακουμακάτος - 23/09/2024

Πρόλογος

Πριν λίγους μήνες, ο Νίκος Βαλσαμάκης και μαζί του η ελληνική αρχιτεκτονική γιόρτασαν τα εκατοστά γενέθλια αυτού του σπουδαίου Έλληνα αρχιτέκτονα. Ο Βαλσαμάκης εκπροσώπησε, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, το αίτημα εκσυγχρονισμού της ελληνικής αρχιτεκτονικής και ενός διεθνιστικού προσανατολισμού, στο πνεύμα των κλασικών δημιουργών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα.

Πριν ακριβώς 20 χρόνια, τον Φεβρουάριο του 2004, ο Βαλσαμάκης δέχτηκε να συνομιλήσει μαζί μου για το έργο του και την πολυετή δημιουργική του πορεία. Βρεθήκαμε στο κλασικό πλέον σπίτι του στη Φιλοθέη για μια συζήτηση-ποταμό που καταγράφεται στο κείμενο που ακολουθεί. Νομίζω πως αυτή η συζήτηση-συνέντευξη του Βαλσαμάκη, που δημοσιεύτηκε στα *Θέματα Χώρου + Τεχνών του 2005*, είναι η μοναδική που έχει παραχωρήσει σε όλη τη διάρκεια της πορείας του.

Το άρθρο προτείνεται με την πρωτότυπη σελιδοποίηση και εικονογράφηση της δημοσίευσης, ενδεικτικές άλλωστε της αισθητικής των «*Θεμάτων Χώρου + Τεχνών*» αλλά και των «*Αρχιτεκτονικών Θεμάτων*», των δύο περιοδικών που συστηματικά πίστεψαν, ανέδειξαν και πρόβαλαν το έργο του.

Με την αφορμή των φετινών γενεθλίων του Νίκου Βαλσαμάκη, η αποκαλυπτική σε αυτό το κείμενο κατάθεση των απόψεών του, και παράλληλα η κριτική αποτίμηση του έργου του, συνθέτουν ένα αφιέρωμα-ειλικρινή έκφραση τιμής και ευγνωμοσύνης για τη συνολική προσφορά του.

Ανδρέας Γιακουμακάτος



ΝΙΚΟΣ ΒΑΛΣΑΜΑΚΗΣ. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΙΑΣ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΗΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΑΝΤΡΕΑΣ ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΑΤΟΣ

«Είμαστε μοντέρνοι»

Ο Νίκος Βαλσαμάκης είναι Άθηναίος. Ο πατέρας του, Κεφαλλήνιος τήν καταγωγή, ασχολείτο στον Πειραιά με ναυτιλιακές εργασίες. Ο νεαρός Βαλσαμάκης μεγάλωσε στην περιοχή του Κολωνακίου, σε ένα οικογενειακό και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον που αποτελούσε έκφραση της αναδυόμενης αθηναϊκής αστικής κοινωνίας της δεκαετίας του '30. Η πρώτη αυτή διαμόρφωση αστικής τάξης στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα επρόκειτο σύντομα να οδηγηθεί σε μία ριζική μετάλλαξη μετά από τα γεγονότα της δεκαετίας του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Στη δεκαετία του '30, ωστόσο, χάρη σε αυτά τα νέα κοινωνικά δεδομένα αναδεικνύεται μεταξύ άλλων στην πρωτεύουσα, και ειδικά στη συγκεκριμένη γειτονιά του μελλοντικού αρχιτέκτονα, μία νέα και πρωτόγνωρη αρχιτεκτονική γλώσσα, ή γλώσσα του «πάνδημου» μοντέρνου. Ο Βαλσαμάκης είναι έξι ετών όταν άρχισαν να χτίζονται τα νέα σχολικά κτίρια και έννέα όταν πραγματοποιήθηκε το 4^ο CIAM, στην ίδια χρονική συγκυρία με τη «μεσοπολεμική» διαμόρφωση του κέντρου της Αθήνας, με δρόμους με «μοντέρνες» οικοδομές όπως η Πατριάρχου Ίωακείμ και κτίρια όπως η πολυκατοικία του Προκόπη Βασιλειάδη στη διασταύρωση με την οδό Ήροδοτου. Ο «έκμοντερνισμός» αυτός εισάγεται σε μία ουσιαστικά «νεοκλασική» πρωτεύουσα-πόλη στην οποία το συγκρότημα της Ακρόπολης συνεχίζει να δεσπόζει ως υπέρτατο μνημείο.

Η γενιά του Βαλσαμάκη είναι κατά συνέπεια η πρώτη που έχει άμεσες εμπειρίες, στην περίοδο της πύο τρυφερής ηλικίας, μιας ριζικής ανανέωσης των αντιλήψεων για τον τρόπο οικοδόμησης του δομημένου περιβάλλοντος και αυτό, μαζί με την αστική καταγωγή του αρχιτέκτονα, αποτελεί ένα στοιχείο που δεν είναι δυνατόν να αγνοηθεί από τον οποιονδήποτε προβληματισμό πάνω στη γενεαλογία των ιδεών του. Θά έμπαινα μάλιστα στον πειρασμό να γίνω απολογητής μιας ιστοριογραφικής άποψης που εξαρτά τη φύση και την έκφραση της προσωπικής δημιουργικότητας από τη συγκυρία της άνθησης ενός καλλιτεχνικού ή γενικότερα πνευματικού φαινομένου στη συγκεκριμένη περίοδο. Τό σκεπτόμενο υποκείμενο, δηλαδή, δεν χαρακτηρίζεται από μία δημιουργική αυτοδυναμία, αλλά εξαρτάται άμεσα από τό περιρρέον κλίμα. Η κατανόηση και αξιολόγηση, άλλωστε, του ατομικού έργου γίνεται με κριτικά έργα διαμορφωμένα σύμφωνα με τό περιρρέον κλίμα που έχει οδηγήσει στη διαμόρφωση ενός «κινήματος» ή ενός γενικότερου έκφραστικού ιδιώματος με ευρύτατη αποδοχή.

Τά χαρακτηριστικά του προσωπικού δημιουργικού έργου, αλλά και η ευρύτερη ανάδειξη και κατανόησή του, είναι τελικά άμεσα συνδεδεμένα με τον χρόνο, με τη χρονική σύμπτωση-ταύπιση της υποκειμενικής δραστηριότητας με μία αντίληψη ή πνευματική τάση που συχνά ταυτίζεται με την έννοια της πρωτοπορίας. Η τόσο συζητημένη άλλωστε σχετικότητα της κριτικής αποτίμησης είναι αποτέλεσμα της συγκυρίας και των μεταβαλλόμενων αξιών της εποχής.

Ας γίνουμε σαφέστεροι. Ο Δημήτρης Πικιώνης γεννήθηκε τό 1887 και στη διάρκεια της εφηβείας του, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αναπτύχθηκε μία σειρά σημαντικών πνευματικών εκδηλώσεων, από τη λογοτεχνία στη μουσική και τίς εικαστικές τέχνες, που οδήγησαν στον προσδιορισμό μιας «τέχνης ελληνικής» και στη δημιουργία εθνικών σχολών στους διάφορους τομείς καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στο διάστημα μεταξύ 10 και 15 χρόνων από την ημερομηνία γέννησης του Πικιώνη (1899-1903) γεννήθηκαν οι σημαντικότεροι μάλλον Έλληνες ρασιοναλιστές: ο Νίκος Μητσάκης (1899), ο Κυριάκος Παναγιωτάκος (1902), ο Ιωάννης Δεσποτόπουλος (1903) και ο Πάτροκλος Καραντινός (1903), οι οποίοι σπούδασαν στις αρχές της δεκαετίας του '20, τη στιγμή ακριβώς που η «νέα αρχιτεκτονική» αρχίζει να διαμορφώνεται στην Ευρώπη και να συμβάλλει στην ανάπτυξη ενός ευρύτερου «περιρρέοντος κλίματος» (ό Μητσάκης μάλιστα, που θά ακολουθήσει μία ιδιότυπη και προσωπική πορεία «παραδοσιακών» μορφοπλαστικών αναζητήσεων πρίν υιοθετήσει τη μοντέρνα γλώσσα, είναι λίγο «μεγαλύτερος» από τους άλλους: πρόκειται για σύμπτωση;) Μετά από 10 ακριβώς χρόνια (1913) γεννήθηκε ο Άρης Κωνσταντινίδης, που εκπαιδεύτηκε πλέον, στις αρχές της δεκαετίας του '30, με βάση την εφαρμοσμένη ήδη εμπειρία τόσo του παραδοσιακού ιδιώματος όσο και του μοντέρνου λεξιλογίου. Ο Βαλσαμάκης, ο Δεκαβάλλας και ο Ζενέτος γεννήθηκαν, σχεδόν με ακρίβεια, 10 χρόνια μετά: ο πρώτος τό 1924, ο δεύτερος τό 1925 και ο τρίτος τό 1926. Και οι τρεις σπούδασαν στη διάρκεια του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, μετά την ολοκλήρωση δηλαδή ενός πλήρους τοπικού και διεθνούς αρχιτεκτονικού κύκλου, και αποφάσισαν να χειριστούν τίς ικανότητές τους σύμφωνα με προσωπικές πλέον επιλογές που είναι ωστόσο άμεσα συνδεδεμένες με τίς αισιόδοξες προοπτικές του διεθνούς μοντέρνου, του κωδικοποιημένου πλέον διεθνούς στίλ. Ο πειρασμός της απόδοχής μιας ντετερμινιστικής, νομοτελικής σχέσης μεταξύ του χαρακτήρα του προσωπικού έργου και του

1. Ν. Βαλσαμάκης, οικία Λαναρά, Αναβυσσος.

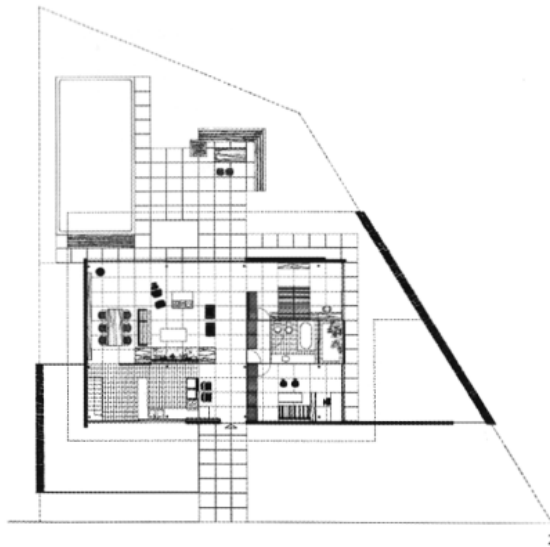
1. N. Valsamakis, Lanaras residence, Anavyssos, Attica.

περιρρέοντος πολιτισμικού κλίματος μιάς συγκεκριμένης εποχής είναι περισσότερο από ύπαρκτος.

Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ὁ δημιουργὸς πού «ὑπερβαίνει τὴν ἐποχὴ του», καθιερώνει δηλαδὴ μιά πρωτότυπη σχέση μὲ τὸ τρέχον Zeitgeist, δημιουργεῖ ἀριστουργήματα καὶ θεωρεῖται ἰδιοφυΐα. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν περίπτωσή μας, ἡ συγκυρία τῆς γέννησης τοῦ Βαλσαμάκη, τὸ 1924, εἶναι καθοριστικὴ γιὰ τὴ φύση τοῦ δημιουργικοῦ του ἔργου στὸν συγκεκριμένο γεωγραφικὸ, δηλαδὴ πολιτισμικὸ χώρο. Ὅπως εἶδαμε, τὸ 1913 ἀνήκει στὸν «μοντέρνο τοπικιστὴ» Ἄρη Κωνσταντινίδη, ἐνῶ ἀρχιτέκτονες πού γεννήθηκαν μιά δεκαετία ἀργότερα (Δ. Ἀντωνάκης/Σ. Κονταρῆτος/Κ. Φινὲς τὸ 1933, Δ. Κονταργύρης/Θ. Παπαγιάννης/Κ. Παπαϊωάννου τὸ 1934) κλήθηκαν νὰ ἀναποκριθοῦν στὰ αἰτήματα ἑνὸς διαφορετικοῦ πλέον πολιτισμικοῦ κλίματος, ἑνὸς κλίματος ἀμφισβήτησης, ἀναθεώρησης ἢ καὶ κριτικῆς ἀποδοχῆς τῆς κληρονομιάς πλέον τοῦ μοντέρνου. Τὸ ἔργο τους, νομοτελειακᾶ, εἶναι ἀντίστοιχο τοῦ αἰτήματος.

Σὲ μιά ἐρώτησή μου, πρόσφατα, στὸν Νίκο Βαλσαμάκη, γιὰ τὰ πρῶτα ἐρεθίσματα καὶ τίς προσωπικὲς ἐπιλογές κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του στὸ Ε.Μ. Πολυτεχνεῖο καὶ στὴν ἀμέσως ἐπόμενη περίοδο, ἡ ἀπάντησή του ἀρχιτέκτονα ἦταν λακωνικὴ ἀποκαλυπτικὴ καὶ κυρίως αὐθόρμητη: «τότε - λέει - εἴμαστε μοντέρνοι» μοντέρνοι τελεσιδίκια καὶ ὀριστικά, ἤδη στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '40. Γιὰ τὸν χαρακτῆρα τῶν σπουδῶν στὴ Σχολὴ Ἀρχιτεκτόνων ὁ Βαλσαμάκης δὲν ἔχει ἐπιφυλάξεις, μὲ ἀρνητικὲς ἀξιολογικὲς ἀποτιμήσεις κοινές καὶ σὲ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς πρῶτους εκπροσώπους τῆς «νέας ἀρχιτεκτονικῆς», ἤδη ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '20. Ὁ Πικιώνης συνέχιζε «μὲ τὰ πικιώνικά, τὰ ἐλληνοκεντρικά», ἐνῶ ἡ βασικὴ μορφὴ κατὰ καθηγητῶν τῆς ἐποχῆς ὅπως ὁ Κιτσίκης, ὁ Καψαμπέλης καὶ ὁ Κυπριανὸς Μπίρης εἶναι ἡ ἀνύπαρκτη ἐνημέρωση γιὰ τίς ἐξελίξεις τῆς εὐρωπαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ Παναγιώτης Μιχαηλῆς εἶναι ὁ μόνος πού φαίνεται νὰ διασώζεται, ὡς ἕναν βαθμῶ, σὲ αὐτὸ τὸ πλαίσιο.

Ἡ ἀκραία σύνοψη τῆς ἀρνητικῆς καὶ θετικῆς τοποθέτησης τοῦ Βαλσαμάκη ἀπέναντι στὰ πράγματα μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ σὲ δύο λέξεις: «ἐλληνοκεντρισμός» καὶ «Le Corbusier». Ὁ Βαλσαμάκης εἶναι ἐκ φύσεως ἕνας ἀθεράπευτος «ἐκσυγχρονιστής» κατὰ συνέπεια τὸ κλίμα πού ἀναπτύσσεται στὴ μεταπολεμικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, ἀλλὰ καὶ



2

εὐρύτερα στὰ μεταπολεμικὰ πολιτισμικὰ μας πράγματα ἀπὸ τὴ στιγμή πού συνεχίζει νὰ ἀναπαράγει μιά αὐτοαναφορικὴ, περιθωριακὴ ἐσωστρέφεια καὶ δὲν συντονίζεται μὲ τὸν παλμὸ τῶν ὀποιων ἀναζητήσεων τῆς διεθνούς μεταπολεμικῆς πρωτοπορίας, εἶναι ἕνα κλίμα ἀντίθετο στὴν προσωπικὴ του ψυχοσύνθεση. Ὁ Βαλσαμάκης «εἶναι μοντέρνος», κυρίως ἐπειδὴ ὁ Le Corbusier τοῦ «ἄρεσε» καὶ αὐτὸν «ἐβλεπε, διάβαζε καὶ μελετοῦσε». Ἡ πίστη τοῦ Βαλσαμάκη στὸν Γαλλοελβετὸ δάσκαλο εἶναι μεγάλη, ὅπως ἄλλωστε ἔχει συμβεῖ καὶ μὲ ἄλλους σημαντικούς Ἑλληνες ἀρχιτέκτονες. Γιὰ τὸν Βαλσαμάκη ὁ Corbu ἀποτελεῖ σχεδὸν θρησκεία, δῆλωση πίστεως σὲ κάθε στιγμή, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι τελικὰ τὸν προσεγγίζει μὲ μιά ὀπτική ἀναπάντεχα ἀντικοιφορμιστικὴ.

Εἶναι γνωστὴ ἡ περιπέτεια τῆς στρατιωτικῆς θητείας τοῦ Βαλσαμάκη, τὴν περίοδο 1947-1950, ὅταν ἀναγκάστηκε νὰ ὑπηρετήσει στὸν Γράμμο καὶ τὸ Βίτσι, διακόπτοντας τίς σπουδὲς στὸ Πολυτεχνεῖο. Εἶναι ἄλλωστε ἡ πρώτη φορὰ πού βγήκε ἐξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα - γιὰ τὸ ἐξωτερικὸ δὲν γίνεται ἀκόμα λόγος. Αὐτὴ ἡ συγκυρία εἶναι πάντως ὠφέλιμη γιὰ τὸν νεαρὸ σπουδαστὴ γιατί ὅπως δηλώνει, ὄχι χωρὶς εἰρωνεία,

2. Ν. Βαλσαμάκης, οἰκία Βαλσαμάκη, Φιλοθέη.

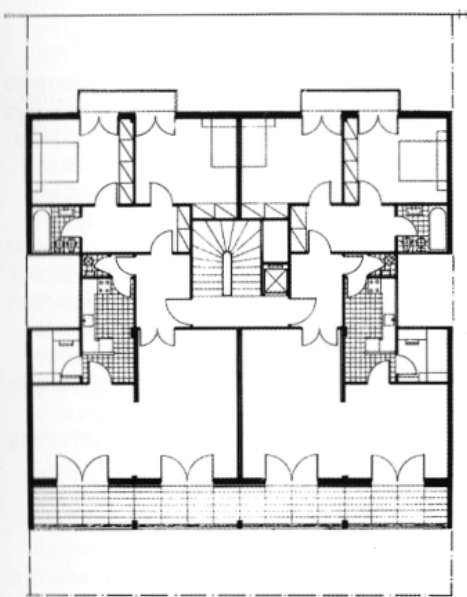
3. Ν. Βαλσαμάκης, πολυκατοικία στὴν οἰκὸ Σεμτέλου.

4. Ν. Βαλσαμάκης, ξενοδοχεῖο «Αραλία», Ἀθήνα.

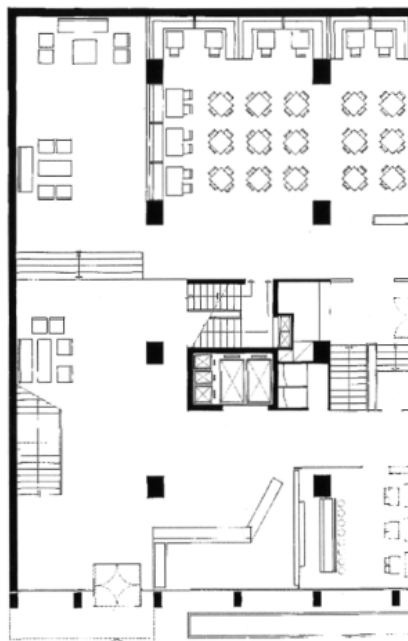
2. N. Valsamakis, Valsamakis residence, Filiothi, Athens.

3. N. Valsamakis, apartment block on Semitelou Street, Athens.

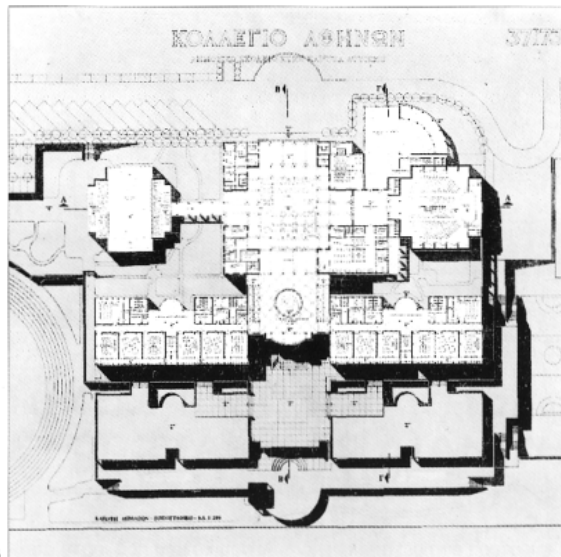
4. N. Valsamakis, Amalia Hotel, Athens.



3



4



5

5. Ν. Βαλσαμάκης, Λύτσειο δημοτικό σχολείο, Κολέγιο Αθηνών, Καντζα Αττικής.

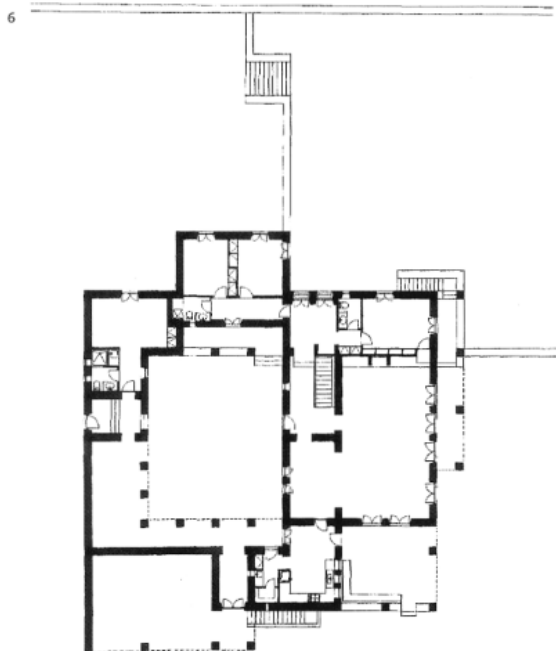
6. Ν. Βαλσαμάκης, οικία Καρακώστα, Παλιγγιανή, Κηφισιά.

5. N. Valsamakis, Athens College primary school at Kantza, Attica.

6. N. Valsamakis, Karakostas residence, Paliyanni, Kifissia, Athens.

γιά πρώτη φορά «είδα τον Πικιώνη στη φυσική του μορφή». Στα βουνά της Μακεδονίας ό,τι τον συνοδεύει είναι ένας τόμος από τη σειρά *Oeuvre complète* του Le Corbusier που αποτελεί και τό μόνο προσωπικό καταφύγιο. Ο σπουδαστής Βαλσαμάκης, στά 23 του χρόνια, έχει ήδη καταλήξει.

Πώς όμως αποφασίζει ότι «είναι μοντέρνος» μέσα στον πόλεμο, σε μία χώρα που όχι μόνο δυστυχεί αλλά και βρίσκεται χωρίς ενημέρωση, αποκομμένη από τον υπόλοιπο κόσμο; Στο σημείο αυτό είναι αποκαλυπτική μία άγνωστη νενική του έμπειρία. Οι Άμερικανοί δημιούργησαν τό 1945 στην Άθήνα μία υπηρεσία ενημέρωσης και προπαγάνδας, την U.S. Information, που έγκαταστάθηκε στην οδό Σταδίου. Έκτός από διάφορα βιβλία, μεταξύ του έντυπου υλικού που διατίθετο από την υπηρεσία περιλαμβάνονταν και αρχιτεκτονικά περιοδικά τά όποια ό νεαρός Βαλσαμάκης μελετούσε με έπιμέλεια, εξασφαλίζοντας μία πρώτης τάξεως ενημέρωση γιά τίς τρέχουσες διεθνείς αρχιτεκτονικές εξέλιξεις.



6

Οι ρίζες του αδιάκοπου και άνεξαντλητου πάθους του Βαλσαμάκη γιά τίς αρχιτεκτονικές δημοσιεύσεις και κυρίως γιά τόν διεθνή αρχιτεκτονικό Τύπο βρίσκονται πιθανώς στό συμμαχικό γραφείο τής οδού Σταδίου. Τό δεύτερο καταφύγιο ήταν τό βιβλιοπωλείο του Κάουφμαν που άνοιξε άμέσως μετά στον ίδιο αθηναϊκό δρόμο.

Ή έκφραστική ποικιλία

Ή εργασία του Νίκου Βαλσαμάκη άναπτύχθηκε βασικά στον ιδιωτικό τομέα και ιδίως στην περιοχή τής κατοικίας. Παράλληλα κινήθηκε και σε δύο άλλους τύπους, σε εκείνον του ύψηλου κτιρίου και του συγκροτήματος, κατά κανόνα γιά δημόσια χρήση σε όριζόντια διάταξη. Δέν πρόκειται γιά τυχαίες επαγγελματικές έπιλογές: αντίθετα, ή συστηματική προσέγγιση του σχεδιασμού του οδηγεί έξαρχής στον προσδιορισμό συγκεκριμένων κτιριακών τύπων και στην άτέρμονη έπεξεργασία των παραλλαγών του αντίστοιχου θέματος. Στο σημείο αυτό ή σύμπτωση με τή δραστηριότητα του Mies είναι έντυπωσιακή: ό Γερμανός δάσκαλος άναπτύσσει τή σχεδιαστική του δεινότητα στό πεδίο τής μονοκατοικίας, του ύψηλου κτιρίου (ούρανοξύστη) και τής μεγάλης πλατφόρμας που στεγάσει έναν ένιαίο χώρο δημόσιων λειτουργιών.

Δέν είναι όμως ό Mies ό αρχιτέκτων που έμπνεει καταρχήν τόν Βαλσαμάκη. Ή προσέγγιση του έργου του Mies γίνεται μόνο στις αρχές τής δεκαετίας του '60, όταν ή άφαιρετική προσέγγιση και ό έκσυγχρονιστικός τεχνολογισμός του αρχιτέκτονα του Farnsworth House (1950) και του Seagram Building (1958-59) προσπαθεί γιά συγκεραστεί με τήν έννοια τής συνθετικής πλαστικότητας, τής πουριστικής σαφήνειας και τής ροϊκής αντίληψης του χώρου όπως διατυπώνεται στην αρχιτεκτονική του Le Corbusier. Και όμως στην συνείδηση του Βαλσαμάκη κυριαρχεί ένας άλλος αρχιτέκτων που αποτελεί τή μήτρα τής αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα και προηγείται τόσο του Le Corbusier όσο και του Mies: πρόκειται γιά τόν Frank Lloyd Wright ό όποιος όχι μόνο έπεξεργάζεται γιά πρώτη φορά ζητήματα σχετικά με τή χωρική συνέχεια του κελύφους, με τόν ρόλο των έπιπέδων και των νέων υλικών, με τήν κλίμακα και τή σχέση του κτιρίου με τό περιβάλλον, αλλά τά κάνει κτήμα τής εύρωπαϊκής πρωτοπορίας ήδη από τό 1910, με τή γερμανική έκδοση του έργου του και τήν ένθουσιώδη άφομοίωσή του από τούς εκπροσώπους καταρχήν του κινήματος του όλλανδικού νεοπλαστικισμού και ιδιαίτερως από τούς Robert van't Hoff και Jan Wils.

Είναι γνωστές οι σχέσεις που τό περιοδικό του Le Corbusier *L'Esprit nouveau* (1920-25) άνέπτυξε κατόπιν με τό περιοδικό *De Stijl* των Όλλανδών πρωτοπόρων και ιδιαίτερως με τόν Theo van Doesburg. Εξαιρετική σημασία, στό πλαίσιο αυτών των ανταλλαγών, είχε ή έκθεση του *De Stijl* στό Παρίσι τό 1923, με πρωταγωνιστές τούς Van Doesburg και Cornelis van Eesteren: στά έγκαίνια τής έκθεσης, στις 15 Όκτωβρίου, ήταν παρών και ό Le Corbusier. Επίσης, ένας από τούς σημαντικότερους ζωγράφους του πουρισμού, ό Fernand Léger, που καλλιέργησε μία έξαιρετικά φιλική και πολιτισμική σχέση με τόν Le Corbusier, έπηρεάστηκε καθοριστικά από τόν νεοπλαστικισμό του Mondrian. Άκόμα και στοιχεία τής «πουριστικής» περιόδου τής αρχιτεκτονικής του Le Corbusier, όπως ή υιοθέτηση των βασικών χρωμάτων και κυρίως ή χρήση των νέων υλικών (σίδηρο και γυαλί), ή ώφέλιμη στέγη, ή έλεύθερη όψη, τά pilotis, στοιχεία που ουσιαστικά συγκροτούν τή διακήρυξη των «πέντε σημείων γιά μία νέα αρχιτεκτονική» του 1926, όφειλονται σε μεγάλο βαθμό στην έμπειρία του όλλανδικού νεοπλαστικισμού.

Αυτός είναι ό πολιτισμικός χώρος του Νίκου Βαλσαμάκη: ή σύνθεση του έργου των τριών σημαντικότερων δασκάλων

της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα. Και όμως, από την αρχιτεκτονική του Le Corbusier αυτό που άσκει τη μεγαλύτερη γοητεία στον Βαλσαμάκη είναι τελικά η μεταβλητότητα των προσανατολισμών του Le Corbusier, ή ανανέωση της σχεδιαστικής γλώσσας, ή σταδιακή απαλλαγή από την κωδικοποιημένη μορφοπλαστική ὀρθοδοξία και η υιοθέτηση μίας ὀπτικής πού λαμβάνει υπόψη νέα στοιχεία, ὅπως γιά παράδειγμα τόν χαρακτήρα τού περιβάλλοντος, τήν ποιητική τού τόπου. Ὁ Le Corbusier εἶναι ὁ ἀρχιτέκτων τῆς Villa Savoye ἀλλά καί τῆς Chandigarh, τῆς ἐκκλησίας στή Ronchamp ἀλλά καί τῆς - τελευταίας του - μελέτης γιά τό νοσοκομείο τῆς Βενετίας. Εἶναι δηλαδή πουριστής ἀλλά καί ἐξπρεσιονιστής καί μπρουταλιστής ταυτόχρονα, ἐνῶ ἡ σχεδιαστική του ἐξέλιξη ἀποδεικνύεται ὄλο καί περισσότερο εὐαίσθητη γιά τά ἱστορικά, περιβαλλοντικά καί πολιτισμικά δεδομένα τού τόπου.

Ἡ ἐπιρροή κατά συνέπεια τού Le Corbusier στόν Βαλσαμάκη δέν ὀδηγεῖ σέ μιά «ἀρχιτεκτονική τού μανιερισμοῦ», ὅπως συνέβη μεταπολεμικά μέ ἄλλους Ἑλληνες ἀρχιτέκτονες σέ μιά πάντως ἀξιέπαινη προσπάθεια ἀνανέωσης τού περιεχομένου τῆς σύγχρονης ἐλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ Βαλσαμάκης, στό σύνολο τού ἔργου του, διατηρεῖ μιά τελείως προσωπική ἰκανότητα ἀναγωγικῆς ἐπεξεργασίας· προχωρεῖ σέ μιά ἀνάλυση τῶν νοητικῶν διαδικασιῶν καί τῶν προϋποθέσεων πού ὀδηγοῦν στή σχεδιαστική διαμόρφωση τού παραδειγματικοῦ προτύπου, δέν ἐπαφίεται στή μορφοπλαστική μίμηση. Ἡ ἐπεξεργασία αὐτή τόν ὀδηγεῖ σέ μιά μοναδική κάθε φορά ἐρμηνεία τού θέματος καί τῶν παραλλαγῶν πού ὁ ἴδιος σχεδιάζει. Πρόκειται γιά μιά διανοητική ἄσκηση, τῆς ὁποίας ὁ Βαλσαμάκης ἔχει ἀποδειχθεῖ ὁ πῶς εὐφυῆς χειριστής. Αὐτός εἶναι καί ὁ λόγος γιά τόν ὅποιο κάθε προσπάθεια εἰκονογραφικῶν ἀναφορῶν καί προσδιορισμοῦ ἀναλογιῶν τού ἔργου του μέ παραδειγματικά κτίρια τού 20^{ου} αἰῶνα ἀποδεικνύεται καταρχήν ἐπισηφαλῆς καί ἔχει ἀνάγκη ἀπό προσεκτικότερη τεκμηρίωση.

Ἄς πάρουμε τό παράδειγμα τῆς τόσο πολυσυζητημένης Casa del Fascio στό Como, ἀναφορικά μέ τήν πολυκατοικία στήν ὁδὸ Σεμιτέλου τήν ὁποία ὁ Βαλσαμάκης σχεδίασε ὅταν ἦταν ἀκόμα φοιτητής. Τά ἐκφραστικά μέσα τῆς πολυκατοικίας τού 1951 εἶναι οὐσιωδῶς διαφορετικά ἀπό ἐκεῖνα τού κτιρίου τού Terragni, γιατί διαφέρει ἡ ἴδια ἡ δομική ἀρθρωση τῶν δύο οἰκοδομῶν. Στό ἰταλικό παράδειγμα ἡ ἀρχιτεκτονική μορφή ταυτίζεται μέ τή δομική μορφή· ὁ κατασκευαστικός κἀνναβος εἶναι σκόπιμα ἐμφανῆς καί προβάλλεται σέ πρῶτο ἐπίπεδο στήν ἐπιφάνεια τού κτιρίου. Ἡ πολυκατοικία τῆς ὁδοῦ Σεμιτέλου διέπεται ἀπό μιά τελείως διαφορετική λογική κορμποϋζιανῆς προέλευσης, μέσω τού brise-soleil πού καλύπτει τόν βασικό κατασκευαστικό κἀνναβο καί προσδίδει στό κτίριο μιά δευτέρα ἐπιδερμίδα μέ σαφῆ λειτουργική σκοπιμότητα (τό στοιχείο αὐτό ἡλιοπροστασίας θά ἀποτελέσει κατόπιν βασικό χαρακτηριστικό τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τού Βαλσαμάκη, ἐνῶ ὁ διαφοροποιημένος κάθε φορά χειρισμός του θά τού ἐπιτρέψει τή βιώσιμη ἐπεξεργασία μιάς ἐλληνικῆς ἐκδοχῆς τού τοιχοπετάσματος). Ἐπίσης, ἡ πρόθεση στήν πολυκατοικία τῆς Σεμιτέλου εἶναι ἡ ἀνάπτυξη σέ pilotis καί, ἀνεξάρτητα ἀπό τήν - ἀναγκαστική - τελική ἐκβαση, τό στοιχείο τῶν pilotis ὁ Βαλσαμάκης ἐπιδιώκει νά τό ὑποδηλώσει μέ διάφορους τρόπους: μέ τά στρωγγυλά ὑποστύλωματα, μέ τήν ἀλλαγὴ τού προοπτικοῦ βᾶθους, μέ τή διαφοροποίηση τῆς ὕλης τῶν ἐπιφανειῶν, μέ τίς ἐναλλαγές τῶν χρωματισμῶν. Μόνο μιά ἐπιφανειακή ἀνάλυση μπορεῖ νά καταλήξει σέ ἕναν ἀβίαστο συσχετισμό τῶν δύο ἔργων τά ὁποία ἐντούτοις προκύπτουν ἀπό μιά καί στήν οὐσία ἀφομοιωμένη ἀντίληψη τῆς μεσογειακῆς κλασικότητας.

Μπορεῖ νά φανεῖ παράδοξο, ἀλλά ἡ ἀρχιτεκτονική γλώσσα τού Βαλσαμάκη ὑπαγορεύεται τελικά ἀπό τό ὑποκειμενικό, προσωπικό γούστο, τό ὅποιο ὠστόσο ἔχει διαμορφωθεῖ στή βάση μιάς ἐξαιρετικά εὐρῶστης καί συγκροτημένης ἐμβάθυνσης στό μορφοπλαστικό καί κατασκευαστικό ἰδίωμα τῶν πῶς ἀγνωρισμένων ἐκφράσεων τῆς διεθνούς ἀρχιτεκτονικῆς ὡς τῆ δεκαετία τού '60. Ἡ ἀφομοίωση αὐτή τόν ὀδηγεῖ σέ ἕνα συνεχῆ παιχνίδι δημιουργικοῦ διαλόγου μέ τούς «κλασσικούς μοντέρνους», πού ἀποκαλύπτεται καί κρύβεται ταυτόχρονα. Ἡ ἀρχιτεκτονική τού Βαλσαμάκη κινεῖται μονίμως στό ὄριο· πρόκειται μᾶλλον γιά μιά «ἀλληγορία τῆς μίμησης» πού ἐκτός τῶν ἄλλων ἔχει νά ἀναμετρηθεῖ καί μέ τόν ἴδιο τῆς τόν ἑαυτό, καί ἡ ὁποία ἀποκαλύπτει τήν τελική τῆς πρωτοτυπία χάρις σέ μιά

7. Ν. Βαλσαμάκης, οἰκία Παράσχη, 47' χλμ. Ἀθηνῶν-Σουνίου, Ἀνάβυσσος.

8. Ν. Βαλσαμάκης, οἰκία Καββάδα, Φιλοθέη.

7. Ν. Valsamakis, Paraschis residence, Anavyssos, Attica.

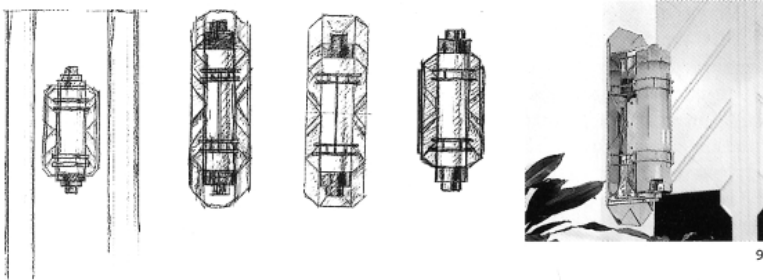
8. Ν. Valsamakis, Kavvadas residence, Filothei, Athens.



7



8



9. Βαλασαμάκης, κεντρικά γραφεία Alpha Bank στη Λεωφόρο Πανεπιστημίου.
10. Ν. Βαλασαμάκης, έξοχη γκαλερί κατοικία στο Πικέρμι.
11. Ν. Βαλασαμάκης, ιδιωτική γκαλερί και κατοικία.
12. Ν. Βαλασαμάκης, ξενοδοχείο «Αμαλία», Ολυμπία.
13. Ν. Βαλασαμάκης, θερινή κατοικία στο Πόρτο Χέλι.
9. N. Valsamakis, Alpha Bank headquarters on Panepistimiou Avenue, Athens.
10. N. Valsamakis, country house at Pikermi, Attica.
11. N. Valsamakis, private gallery and residence.
12. N. Valsamakis, Amalia Hotel, Olympia.
13. N. Valsamakis, summer house at Porto Heli.

αύθεντική σχεδιαστική σοφία κατακτημένη και με τό ταλέντο και με τη μελέτη. Η τέχνη των «παραλλαγών» έχει άλλωστε ελληνική προέλευση: αυτή η «με έντεχνα μέσα μετατροπή ενός βασικού θεματικού στοιχείου» αναπτύχθηκε ως *έτεροφωνία* στην αρχαία ελληνική μουσική και κατόπιν αποτέλεσε βασική έκφραση της Δυτικής τέχνης μέσω της υιοθέτησής της από τη μουσική του Δυτικού Μεσαίωνα και κατόπιν από τον Bach και τους ρομαντικούς, για να αποτελέσει έντελεια βασική συνιστώσα της δωδεκατονικής γλώσσας, αυτής της μουσικής *ιστορικής πρωτοπορίας* του 20^{ου} αιώνα. Η τέχνη του Βαλασαμάκη εισάγει την ίδια μεθοδική επεξεργασία σε ένα άλλο εννοιολογικό και εκφραστικό πλαίσιο.

Οι «παραλλαγές» του Βαλασαμάκη αναπτύσσονται σε διαφοροποιημένες τονικότητες και κλίμακες. Η αρχιτεκτονική του βασίζεται στην αυστηρότητα αλλά και την ευελιξία, στη βιωμένη «θεωρία» αλλά και την υποκειμενική επιλογή, στις «άρχές του Bauhaus» αλλά και την παραβίασή τους, στην κλασική συμμετρία αλλά και τη «ζυγισμένη ασυμμετρία», στην ενότητα αλλά και την πολυδιάσπαση, στην ελικρίνεια της κατασκευής αλλά και τις απαιτήσεις της εκφραστικότητας, στην πάλλευκη επιφάνεια αλλά και την εμφανή λιθοδομή, στις λεπτές πλάκες χωρίς δοκούς αλλά και την κεκλιμένη στέγη με εμφανή δομική πλοκή, στη «δημώδη» μορφοπλασία και ταυτόχρονα την αυστηρά «μοντέρνα» επίπλωση, στον βιομηχανικό, επώνυμο

σχεδιασμό των κλασικών αλλά και την ιδιόχειρη επεξεργασία στοιχείων που δείχνουν να αναβιώνουν τό σχεδιαστικό ήθος της Wagnerschule και του Joseph Hoffmann. Τό σύστημα του Βαλασαμάκη είναι η απουσία συστήματος, γι' αυτό και τό έργο του δέν άνέχεται μιμητές. Πρόκειται για τήν έκφραση μιάς αύθεντικά δημιουργικής και ταυτόχρονα έλεγχομένης αμφιβολίας που τό μόνο που επιδιώκει να αποφύγει είναι ό δογματισμός αλλά και ή όλισηση σε αυτό που ό ίδιος άποκαλει «άνήθικη άρχιτεκτονική», δηλαδή σε μιά άρχιτεκτονική άσυνεπή ως προς βασικούς λειτουργικούς, κατασκευαστικούς και αισθητικούς κανόνες. Πώς άποκτώνται οι τελευταίοι; Με τή συστηματική, δημιουργική έντρύφηση στην άρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα, στην άρχιτεκτονική των κλασικών μοντέρνων.

Βασικό κίνητρο τής δημιουργικής ευελιξίας του Βαλασαμάκη είναι ή σχέση με τόν πελάτη. Πρόκειται για μιά σχέση σχεδόν ιερή και συχνά καθοριστική για τό σχεδιαστικό άποτέλεσμα τό όποιο έντούτοις διυλίζεται μέσα από μιά έξαιρετική ικανότητα άναγωγής των επιθυμιών του ιδιοκτήτη σε μιά προσωπική «έρμηνεία» συμβατή με τήν αισθητική καλλιέργεια και τή σχεδιαστική εύαισθησία του άρχιτέκτονα. Τούτο έχει όδηγήσει συχνά σε άπρόοπτα άποτελέσματα «παραλλαγών» αλλά και ριζικών σχεδιαστικών τοποθετήσεων. Έκτός από τό παράδειγμα του κεντρικού κτιρίου τής Τράπεζας Πίστωσης στην Άθήνα, ένδεικτική είναι έδω ή σειρά των ξενοδοχείων «Αμαλία» στην Άθήνα, τήν Καλαμπάκα, τούς Δελφούς, τήν Ολυμπία και τό Ναύπλιο· όχι μόνο ή όγκοπλαστική επεξεργασία διαφοροποιείται ανάλογα με τά χαρακτηριστικά του τοπίου, αλλά και ή ίδια ή άρχιτεκτονική γλώσσα άποδεικνύει μιά όξεία εύαισθησία για τά πολιτισμικά και τά ιστορικά συμφραζόμενα. Με άφορμή τήν επιθυμία τής εργοδοσίας, τά κτίρια τελικά κινούνται στο λεπτό όριο μεταξύ τής έκφρασης του πνεύματος του τόπου και μιάς αντίληψης διαχρονικής νεωτερικότητας αντιπροσωπευτικής τόσο του σχεδιαστή όσο και του έντολοδότη.

Η ενότητα τής ποιητικής έκφρασης. Κλασικισμός

«Δέν είναι κακό να δοκιμάζεις· οι ζωγράφοι που πάνε στα μουσεία και αντίγράφουν έναν πίνακα για να μπουν στο πνεύμα κάποιου κλασικού ζωγράφου, δέν σημαίνει ότι θα κάνουν εκείνο στη ζωή τους.»
(Νίκος Βαλασαμάκης στον γράφοντα, 4 Φεβρουαρίου 2004)

Η αντίληψη για τήν άρχιτεκτονική του Νίκου Βαλασαμάκη είναι ήδη κατασταλαγμένη στο τέλος τής δεκαετίας του '40, από τήν έποχή σχεδόν τής πολυκατοικίας τής όδου Σεμιτέλου. Δέν είναι ακόμα σαφείς οι μηχανισμοί που τόν όδηγούν σε αυτή τήν αντίληψη. Είναι απαραίτητη ή έμβάθυνση σε όρισμένα ζητήματα τής πρώτης αυτής περιόδου που κάποτε θα γίνει. Δέν υπάρχει ώστόσο αμφιβολία ότι ή έμφυτη, σχεδόν κληρονομημένη *ιδέα* μιάς άπολλώνιας διάστασης του χώρου και τής δομής, μιά ιδέα σαφώς κλασική, επενδύεται στη μοναδική σύγχρονη γλώσσα των μορφών, στη γλώσσα του μοντέρνου. Καί τούτο συμβαίνει σε κάθε περίοδο τής δραστηριότητας του άρχιτέκτονα. Για τόν λόγο αυτό ή προσπάθεια επισήμανσης κλειστών «φάσεων» στο σύνολο του έργου του άποδεικνύεται μάλλον άνεδαφική. Τό έργο του Βαλασαμάκη παρουσιάζεται ως μιά μοναδική διαχρονική ενότητα.

Θά πρέπει έδω να υπογραμμιστεί ότι τό «μοντέρνο» για τόν Βαλασαμάκη ταυτίζεται άποκλειστικά με τήν άρχιτεκτονική πραγματικότητα του μεσοπολέμου. Πρόκειται για μιά άρχιτεκτονική «αυστηρών άρχών», πάλλευκων όγκων και όλύμπιας γεωμετρικότητας, που ύλοποιείται στα άριστουργήματα των άναγνωρισμένων δασκάλων.



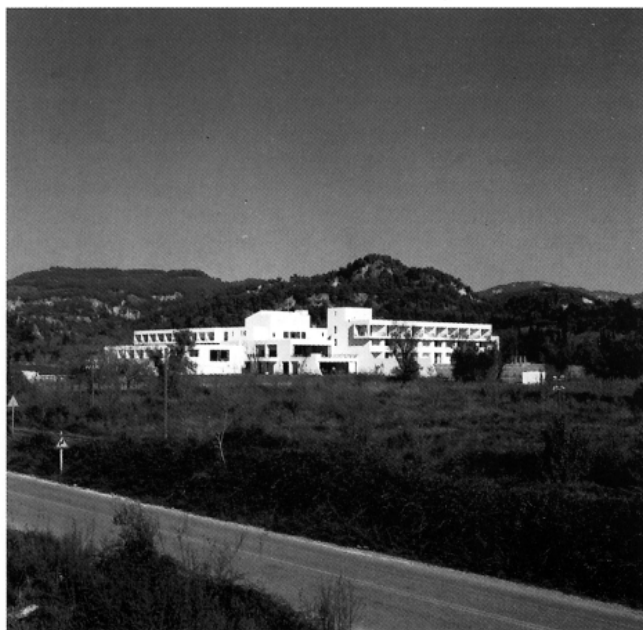
Ότιδήποτε ακολουθεί, από τη δεκαετία του '50 και μετά, αποτέλεσμα της αμφισβήτησης ή της κριτικής απέναντι στη νεωτερική ὀρθοδοξία, μπορεί νά ανανεώνει τό περιεχόμενο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀλλά ἐρχεται ἀναπόφευκτα «μετά τό μοντέρνο», εἶναι σχεδόν «μεταμοντέρνο». Δέν εἶναι τυχαίον ὅτι ὁ Βαλσαμάκης ἀναφέρεται ἐπανεπιλημμένα στίς «κλασικῆς ἀρχές τοῦ μοντέρνου» οἱ λέξεις εἶναι πέτρες καί εἶναι ἀντίστοιχα καίριος ὁ συσχετισμός, ἀπό τόν ἴδιον, τῶν δύο αὐτῶν βασικῶν ἐννοιῶν γύρω ἀπό τίς ὁποῖες ἀναπτύσσεται τό ἔργο του. Ἔχει ἐπίσης ἐξαιρετικό ἐνδιαφέρον ἡ ἀντίληψή του γιά τήν προβληματική γύρω ἀπό τήν ἐννοία τοῦ «τόπου», ἡ ὁποία ἐμπλουτίζει βέβαια τό ἐννοιολογικό λεξιλόγιον τῆς μεταπολεμικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀλλά ἀπομακρύνεται ἀποφασιστικά ἀπό τό αὐθεντικό, κρυστάλλινον μάθημα τοῦ μοντέρνου. Γιά νά τό ποῦμε ἀπλά, γιά τόν Βαλσαμάκη αὐθεντικά «μοντέρνα» εἶναι ἡ Villa Savoye, αὐτός ὁ Παρθενῶνας τοῦ 20^{ου} αἰῶνα ἀπό ὅποια ἀποψη καί ἂν τήν προσεγγίσει κανεῖς, ἐνῶ ταυτόχρονα πρόκειται γιά ἕνα ἐξαιρετικό παράδειγμα ἀρχιτεκτονικῆς τῆς ἀπουσίας, γιά ἕνα ποιητικό ἀντικείμενον ἀνεξάρτητον ἀπό ὅποιαδήποτε τοπικιστική ἢ περιβαλλοντική σηματοδότηση.

Λέγαμε προηγουμένως ὅτι, ὅπως συμβαίνει συχνά, τό πρῶτον ἀκριβῶς ἔργο τοῦ Βαλσαμάκη ἐμπεριέχει ἰν nuce τά βασικά στοιχεῖα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ ποιητικῆς. Ἐνα ἀπό αὐτά εἶναι καί ἡ ὀργάνωση τῆς ἰσόπλευρης «κεντρικῆς» κάτοψης τῆς πολυκατοικίας στή Σεμιτέλου, πού διέπτεται ἀπό μιά ὀρθολογική ρυθμική ἀντάξια τῆς ἀρχετυπικῆς ἀπλότητος ὀργανισμῶν ὅπως ἐκεῖνος τῆς παλλαδιανῆς Villa Rotonda στή Vicenza. Ἀνάλογη εἶναι ἡ προσέγγιση σέ μεταγενέστερα ἔργα ἢ κάτοψη τοῦ ξενοδοχείου «Ἀμαλία» στήν Ἀθήνα (1957) παρουσιάζει χαρακτηριστικά χρυσης τομῆς, ἀκριβῶς ὅπως καί ἡ κάτοψη τῆς προσωπικῆς του κατοικίας στή Φιλοθέη (1961). Μιά πιό προσεκτική ἀνάλυση τοῦ συνόλου τοῦ ἔργου του ἀπό αὐτή τήν ἀποψη θά ἐμπλουτίσει χωρίς ἀμφιβολία τήν ἀνάλογη περιπτωσιολογία. Βέβαια, ὅπως ἀναγνωρίζει καί ὁ Βαλσαμάκης, ἡ χρυση τομή δέν θεραπεύει πάσα ἀρχιτεκτονική νόσο, ἀλλά τό γεγονός ἀκόμη καί τῆς τυχαίας ἢ ἐνστικτώδους υἰοθέτησης αὐτοῦ τοῦ ρυθμιστικοῦ κανόνα εἶναι ἐνδεικτικόν μιάς θεμελιώδους προδιάθεσης πού ἀνάγεται σέ σχεδιαστική φιλοσοφία. Θά πρέπει ἐδῶ νά τονίσουμε ὅτι καί ἡ σχέση τοῦ Le Corbusier μέ τίς ἀρμονικές χαράξεις ὑπῆρξε διφορούμενη, ἂν ὄχι κριτική ὁ ἴδιος, σέ ἕνα κείμενον τοῦ 1929, ὑπογραμμίζει ὅτι οἱ ἀρμονικές χαράξεις δέν ἀποτελοῦν κανονιστική προσέγγιση μέ ἀπόλυτη ἀξία καί ὅτι ἡ ὁποιαδήποτε σχεδιαστική μέθοδος θά πρέπει νά ὑποτάσσεται σέ αὐτό πού ὁ ἴδιος ἀποκαλεῖ «καλλιτεχνική ἀποτίμηση», δηλαδή στό ὑποκειμενικόν γούστο τοῦ δημιουργοῦ. Ὁ Tim Benton ἔχει ἐπισημάνει μάλιστα ὅτι οἱ περίφημες χαράξεις στήν ὄψη τῆς οἰκίας La Roche (1923-25) ἀποτελοῦν οὐσιαστικά ἕνα εἶδος ἀπάτης γιατί ἐκτελέστηκαν μετά τήν ὀλοκλήρωση τοῦ ἔργου γιά νά ὑποστηρίξουν τή σχετική σχεδιαστική ἐπιχειρηματολογία.

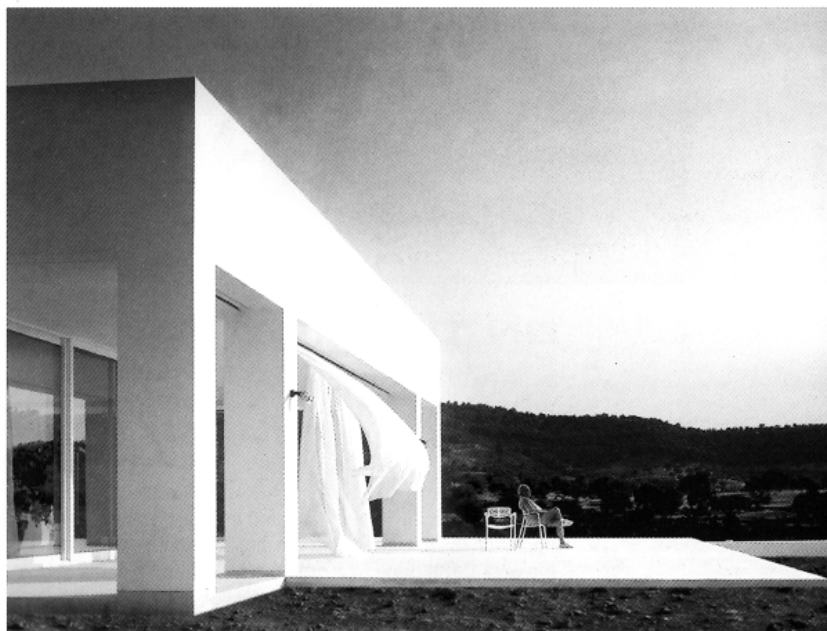
Τό ἔργο τοῦ Βαλσαμάκη ὑποχρεώνει στήν ἐξέταση, γιά ἄλλη μιά φορά, τῆς σχέσης μεταξύ μοντέρνας ἀρχιτεκτονικῆς καί συνθετικῆς δομῆς τοῦ κλασικισμοῦ ἢ, διαφορετικά, σέ μιά νέα προσέγγιση τῆς «κλασικῆς γλώσσας» τῆς ἀρχιτεκτονικῆς» ὡς ἀχρονικοῦ δομικοῦ καί συμβολικοῦ κανόνα. Ἡ ἀρχιτεκτονική του ἐπιχειρεῖ μιά ἀφαιρετική ὑπέρβαση τῶν συγκυριῶν τῆς ἐποχῆς, ἀναζητώντας τή σύνθεση τῆς ἀπόλυτης μορφῆς, τῆς μορφῆς τῆς ὕλης καί τῆς μορφῆς τοῦ χώρου. Ἀκόμα καί οἱ εἰκόνες τῶν κτιρίων τοῦ ἀειθαλοῦς δημιουργοῦ, εἰκόνες πλέον κλασικές, ἀφηγοῦνται ἕνα ἰδανικό «τεχνητό τοπίον» καί ταυτόχρονα ὀδηγοῦν στήν ἀπελευθέρωση ἀπό κάθε ρεαλιστική αἴσθηση τοῦ συμβατικοῦ χρόνου.



11



12



13