

Η αρχιτεκτονική των επαναστάσεων
και των δικτατοριών: μορφολογία της
«ελπίδας» και της «ανάμνησης»
Αρχιτεκτονικά Θέματα 9/1975
σ. 36-46

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἐπαναστάσεων καὶ τῶν δικτατοριῶν. Μορφολογία τῆς «ἐλπίδας» καὶ τῆς «ἀνάμνησης»

τοῦ καθηγητοῦ Γ.Π. Λάββα

Ἡ χώρα μας εἶχε μιά ἐπταετία μὲ ἓνα καθεστῶς πού μόνο του ἀποκλήθηκε «ἐπανάσταση», ἐνῶ ὅλος ὁ ἄλλος κόσμος τὸ ὀνόμασε δικτατορία. Ἡ περίοδος αὐτὴ ἀφῆσε ἔντονα τὰ ἴχνη της καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ἴχνη πού ἀπὸ τὴ φύση τους εἶναι μοιραῖς νὰ μείνουν καὶ ὅταν ἀκόμα ἡ ἐπιτάχρηση δικτατορία θὰ εἶναι πιά ἀνάμνηση κι ὄχι ἔντονο βίωμα, ὅπως εἶναι ἀκόμη σήμερα γιὰ ὄλους μας.

Ἡ τελευταία ἑλληνικὴ δικτατορία προγραμματίισε, ἔδωσε γιὰ μελέτη καὶ ἐπιδίωξε τὴν πραγματοποίηση πολλῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἔργων, μεμονωμένων κτιρίων ἢ εὐρύτερων συγκροτημάτων. Ὅπως κάθε δικτατορία, θέλησε κι αὐτὴ νὰ σημειώσει τὸ πέρασμα τῆς στὴν πορεία του χρόνου, ἀφήνοντας ἔργα καὶ σύμβολα πού νὰ δείχνουν τὸ «πιστεύω» καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς. Σ' αὐτὸ, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, ἀκολούθησε τὴ νομοτέλεια τῶν δικτατόρων τοῦ ἀμεσου καὶ ἀπώτερου παρελθόντος - τοῦ Ναπολέοντα, τοῦ Στάλιν, τοῦ Χίτλερ, τοῦ Μουσολίνι ἢ τοῦ Μεταξά, γιὰ νὰ ἀναφέρουμε μερικὰ μόνο πασιγνώστα ὀνόματα.

Ἡ οἰκοδομικὴ παραγωγή τῆς ἐπταετίας, ἐκείνη πού γεννήθηκε ἢ σχεδιάστηκε κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς δικτατορίας περιλαμβάνοντας δημόσια ἢ καὶ ἰδιωτικά οἰκοδομήματα, εἶναι μιά ἀρχιτεκτονικὴ πού θὰ μπορούσε νὰ πάρει τὸ ἐπίθετο «δικτατορικὴ», ἂν ἦταν δυνατόν νὰ ἀποδειχθεῖ ὅτι τὴ χαρακτηρίζει μιά κοινὴ μορφολογικὴ γλῶσσα κι ἀκόμη ἄλλα στοιχεία πού σὲ κτίσματα τῆς ἴδιας περιόδου ἢ περιόδων χωρὶς δικτατορικὸ τρόπο διακυβερνήσεως ἀπουσιάζουν ἢ ἀποφεύγονται. Κι ἐδῶ γεννιέται ἀμέσως τὸ ἐρώτημα: εἶναι δυνατὴ ἡ θεώρηση ἀρχιτεκτονικῶν ἔργων μὲ τέτοιου εἶδους κριτήρια, εἶναι ἀκόμα ἐπιτρεπτὴ καὶ νόμιμη ἡ ταξινόμηση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς σὲ «δικτατορικὴ», «ἐπαναστατικὴ», «δημοκρατικὴ», ἢ μήπως τοῦτο εἶναι μιά ἀκραία θέση χωρὶς ἀντικειμενικὸ νόημα;

Στὸ σύντομο αὐτὸ ἀρθρο θὰ ἐπιδιωχθεῖ ἡ ἀνάλυση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν δικτατοριῶν γενικά, καὶ τῆς πρόσφατης δικτατορικῆς περιόδου εἰδικότερα, κάτω ἀπὸ τὸ

πρίσμα τῶν ἐρωτημάτων αὐτῶν, δηλαδὴ τοῦ κατὰ πόσον μιά δικτατορία ἀφήνει τὴ σφραγίδα της, συνειδητὰ ἢ ὄχι, στὰ κτίσματά της. Τὸ πλαίσιο τῆς ἀναλύσεως αὐτῆς εἶναι εἰδικὸ καὶ συγκεκριμένο: ἀντικείμενο συζητήσεως δὲν θὰ ἀποτελέσει ἡ ὀρθότητα ἢ μὴ τῶν ἔργων πού προγραμματίστηκαν ἢ πραγματοποιήθηκαν, ἢ κοινωνικὴ σημασία τους ἢ ἡ ζημιά πού ἐνδεχομένως ἐπέφεραν στὸ τοπίο ἢ τὸ κοινωνικὸ σύνολο, μὲ ἓνα λόγο ἢ σκοπιμότητά τους, ἀλλὰ ἡ μορφολογικὴ τους γλῶσσα. Μορφὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἀπὸ τὴ φύση τους δύο ἀδιαχώριστα πράγματα. Ἡ μορφὴ, ὡς συνισταμένη μιάς σειράς παραγόντων καὶ δυνάμεων (τεχνολογικῆς, οικονομικῆς, θρησκευτικῆς, κοινωνικῆς ἀλλὰ καὶ πολιτικῆς ὕψης) καὶ ὄχι ὡς ἀπλή αἰσθητικὴ κατηγορία, ἀποτελεῖ τὸ κλειδί γιὰ τὴν κατανόηση καὶ τὴ συνειδητοποίηση κοινωνικῶν καταστάσεων καὶ πολιτικῶν ροπῶν, ἀφοῦ οἱ δυνάμεις αὐτὲς ἐκφράζονται, «μεταφράζονται», σὲ ἀρχιτεκτονικὴ μορφὴ καὶ ἀποτελοῦν ἱστορικὲς ἀναφορὲς καὶ «μνήμες» μορφῶν ἐξουσίας τοῦ παρελθόντος. Στὴ θεώρηση αὐτὴ θὰ μᾶς βοηθήσουν ἱστορικὲς μορφὲς ἐξουσίας πού ἔχουν σχέση μὲ τὸ θέμα μας, δηλαδὴ ἐπαναστάσεις καὶ δικτατορίες, πού θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι δημιούργησαν ἀρχιτεκτονικὴ μὲ ἰδιάζοντα καὶ κοινὰ χαρακτηριστικά. Μιά τέτοια ἱστορικὴ ἀναδρομὴ στὰ τελευταία διακόσια χρόνια θὰ μᾶς δώσει στοιχεῖα γιὰ νὰ φωτίσουμε καλύτερα τὸ ἀντικείμενό μας.

Στὸν εὐρωπαϊκὸ χώρο, ὅπου ἀνήκουμε κι ἐμεῖς «ἀρχιτεκτονικά», σημειώθηκαν ἐπαναστάσεις καὶ δικτατορίες, πού τὸ πέρασμά τους γέννησε μιά σειρά ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα τὰ ὁποῖα προσφέρονται γιὰ σπουδὴ. Ἡ γαλλικὴ ἐπανάσταση μὲ τὴ δικτατορία τοῦ Ναπολέοντα, ἡ ρωσικὴ ἐπανάσταση μὲ τὴ δικτατορία τοῦ Στάλιν ἀποτελοῦν ἓνα ζεύγος ἐπαναστάσεως καὶ δικτατορίας ἀπὸ τὴ μιά μεριά, ἐνῶ τὰ φασιστικὰ κινήματα τοῦ Μουσολίνι, τοῦ Φράνκο καὶ τοῦ Σαλαζάρ, τὸ ναζιστικὸ τοῦ Χίτλερ καὶ ἡ δικτατορία τοῦ Μεταξά στὴν Ἑλλάδα συνθέτουν μιά ἄλλη κατηγορία ὁλοκληρωτικῶν συστημάτων. Ἡ ἀρχιτε-

κτονικὴ πού γεννήθηκε κάτω ἀπὸ τὰ συστήματα αὐτὰ εἶναι ἐκείνη πού θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ καταλάβουμε καὶ τὰ ἔργα τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς δικτατορικῆς ἐπταετίας. Γιὰ συντομία χώρου περιοριζόμαστε στὸ ζεύγος τῶν δύο ἐπαναστάσεων-δικτατοριῶν, τῆς γαλλικῆς καὶ ρωσικῆς, στὴ χιτλερικὴ ἀρχιτεκτονικὴ παρουσία καὶ στὴ δικτατορία τοῦ Μεταξά.

Μέσα στὴν περίοδο μετὰ 1770-1820, ὅπου προετοιμάστηκε, ἔξασσε, ἔδρασε γιὰ λίγο ὡς ἐπανάσταση καὶ ἐγενε στὴ συνέχεια δικτατορία ἢ γαλλικὴ ἐπανάσταση, μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακολουθήσει μὴν ἰδιάζουσα καὶ ἀξιοπαρατήρητη - ἀπὸ τὴν τεχνολογικὴ καὶ μορφολογικὴ πλευρὰ πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ - ἐξέλιξη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφολογίας καὶ ἀντιλήψεως, μιά σειρά ἀπὸ τολμηρὰ, οὐτοπιστικὰ καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δύσκολα πραγματοποιήσιμα ἔργα κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους. Εἶναι τὰ ἔργα πού εἴμειναν σχέδια καὶ πού εἶναι γνωστὰ στὴν ἐπιστὴμὴ ὡς «ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἐπανάστασεως» (Revolutionsarchitektur) μὲ κυριότητες ἐκπροσώπους τὸν Ε. L. Boullée (1728-1799) καὶ τὸν C.N. Ledoux (1736-1806), (1). Χαρακτηρίζονται ἀπὸ καθαρὴ γεωμετρικότητα, κατασκευαστικὴ τολμηρότητα καὶ μιά τάση νὰ δοκιμαστοῦν πρωτογενεῖς μορφές, σὲ μιά νέα διάρθρωση καὶ θέση, εἴτε ὡς μνημεῖα μεμονωμένα εἴτε ὡς οἰκιστικὰ συγκροτήματα (κύβοι, ὀρθογώνια, σφαῖρες, κῶνοι, κύλινδροι κἄ). Ὁ νόμος τῆς βαρύτητας, καθοριστικὸ γενικὸ στοιχεῖο τῶν ἀρχιτεκτονικῶν κτιρίων, φαίνεται σὲ μερικὲς ἀπὸ τίς μελέτες αὐτὲς νὰ ἀποκτᾷ ἓνα καινούριο νόημα, ὅπως δείχνει τὸ κεντάφιο γιὰ τὸν Νεύτωνα, ὅπου τὸ ὀπλοῦστερο καὶ τελειότερο γεωμετρικὸ σχῆμα, ἡ σφαῖρα, στηριζόμενη θεωρητικὰ σ' ἓνα σημεῖο, χρησιμοποιεῖται ὀλόσωμη ὡς ἀρχιτεκτόνημα τόσο τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ὅσο καὶ ἡ ἐξωτερικὴ τῆς μορφὴ. Κάτι πού στὴ μέχρι τότε ἱστορία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς δὲν εἶχε - λόγω τῆς στατικῆς δυσκολίας - ἀποτολμηθεῖ παρὰ μόνο γιὰ μέρος τῆς σφαίρας (τέταρτο, ἡμισφαίριο κλπ). Ἀκόμα καὶ στὸ ρωμαϊκὸ Πάνθεο, πού στὸ ἐσωτερικὸ του ἐνυπάρχει θεωρητικὰ τὸ σφαιρικὸ σχῆμα, ἡ σφαι-

Architecture of revolutions and dictatorships

by Prof. G. Lavas

The architectural "heritage" of the seven year dictatorship in Greece was the stimulus for this article which examines the morphological characteristics of works of architecture built under a totalitarian regime; the article aims at identifying common features that could be qualified as "dictatorial".

We attempt a brief retrospective examination of the architecture of totalitarian regimes in the last two hundred years focusing particularly on the French Revolution of 1789 and the Russian one of 1917, both of which started as revolutions

involving profound social reforms and ended up as dictatorships, and also on the architecture of Nazi Germany and that of the Metaxas' dictatorship in Greece (1936-40).

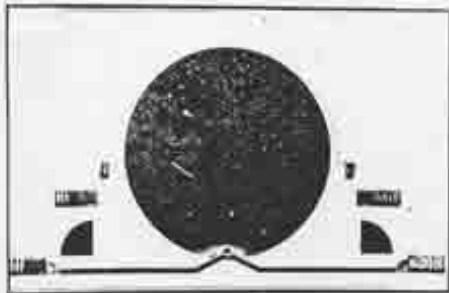
During the period of the French and Russian revolution, in their early stages at least before Napoleon and Stalin took over, one can clearly discern the efforts of the architects to introduce new forms that brake away from the traditional models. The meeting point of these two "revolutionary architectural" styles is the recurrent use of primary geometric elements such as the

sphere, the cube, the cone, the pyramid etc., and the search for a new static equilibrium (suspension, deviation from the vertical, etc.).

In the later period, however, when the dictators seized power, this original morphology was abandoned and a shift was made towards the Greco-roman and Renaissance prototypes. This historicism, a mere imitation and not a creative revival of old forms, is equally characteristic of fascist and Nazi architecture of the 20th century and of Metaxas' dictatorship in Greece.

1. *Ἡ ὀλόσσωμη σφαῖρα σάν οἰκοδόμημα. Ἀπό τὰ ἔργα τῆς «εὐνασασατικῆς» ἀρχιτεκτονικῆς, πού ἐμειναν ἀγέδια. Ε.Λ. Βουλλέε κενωτάφιο γιά τόν Νεύτωνα. Τομή μέ ἀπεικόνιση τοῦ οὐράνιου θόλου.*

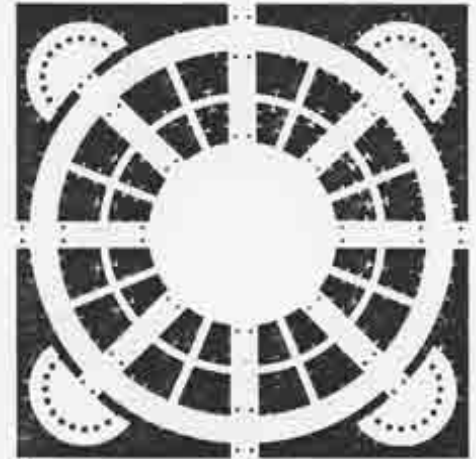
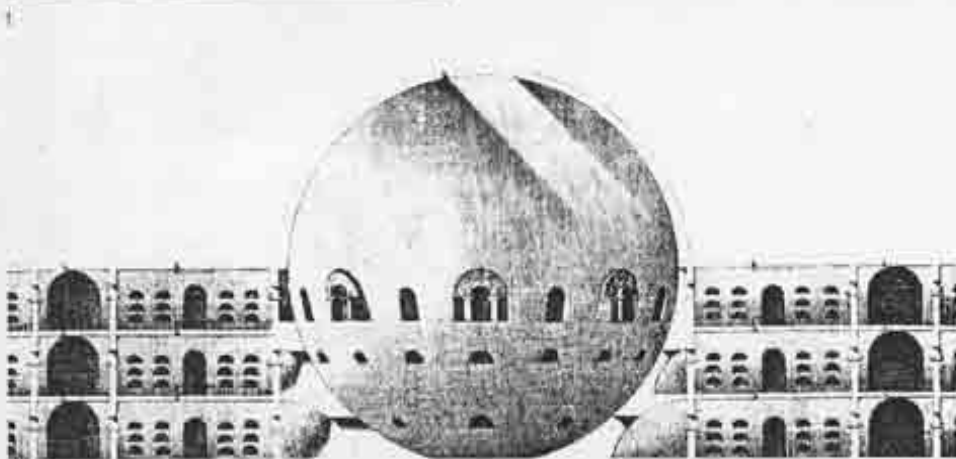
2. *Ἡ σφαῖρα σάν μορφή κατοικίας. C.N. Λεδούξ: σπίτι ἀγραφυλάκων Ὀψη.*



3. *Τό σφαιρικό σχῆμα σέ διάφορες λειτουργικές ἐφαρμογές. C.N. Λεδούξ: κοιμητήριο τῆς πόλεως Chaux. Τομή καί κάτοψη.*



4. *Ὁ κύλινδρος σάν μορφή κατοικίας. C.N. Λεδούξ: κατοικία τοῦ διευθυντή τοῦ (ποταμοῦ) Loue. Ὀψη.*

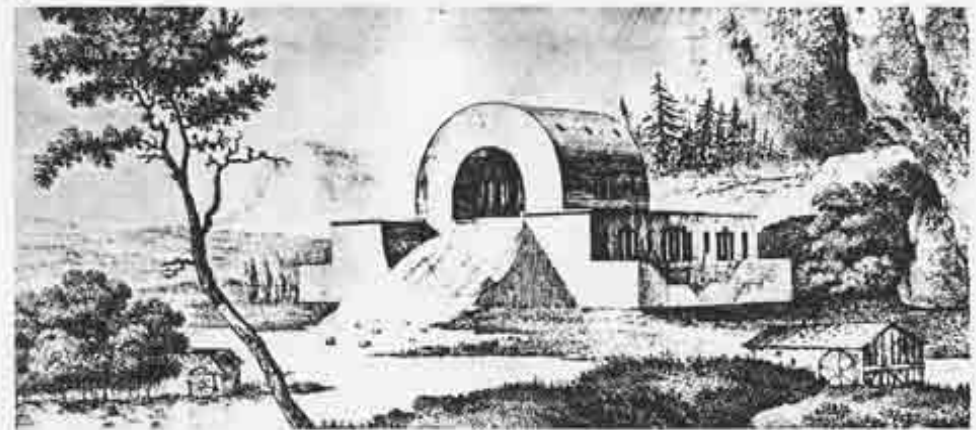


1. *The sphere as a house form. E.L. Boullée: cenotaph for Newton. Section representing the canopy of heaven.*

2. *The sphere as a house form. C.N. Ledoux: House of rural guards. General view.*

3. *C.N. Ledoux: cemetery in the town of Chaux. Section and plan.*

4. *The cylinder as a house form. C.N. Ledoux: the house of Loue (river) director. General view.*



The period between the two World Wars is marked by an avant-garde movement in Greece which has given several interesting works of modern architecture, but during the Metaxas' regime the official architecture is characterised by the return to classic prototypes and the negation of new solutions.

Thus from this brief retrospect the view which emerges is that periods of true revolutionary changes and reforms are marked by an avant-garde morphology and a search for new forms of expression; this quest for the new could be termed as "architecture of hope". On the other hand, the architecture of the dictatorships could be labeled the "architecture of remembrance", for it emphasises the imitation of the old forms which symbolise the sublime, the ideal and the classic in the attempt to disguise Militarism, Power and Terror. The official architecture of the

Papadopoulos-Ioannides junta regime is best expressed in several large scale tourist plans and projects of megalomaniac mysticism such as the notorious "Vow". Although the "junta" lacked a clearly articulated ideology that could secure committed artists and architects, nevertheless the trend we have already noted is apparent in this case as well. The "architecture of remembrance", met in the other dictatorships was ever so present here too. The examples of the last seven years whether schemes on paper or completed projects (Town Hall in Piraeus; Passa Museum in Athens and especially the Greek Pavilion in Ozaka International Exhibition) emanate a strong "historicism", and a "neoclassicism" similar in many ways to that of fascism, Nazism and Stalinism. With the pediments and outline of an ancient Greek temple, the "temple-shaped" buildings of the Ozaka Pavilion

constitute a complex totally deprived of the expressive power of a temple which can be easily taken for a warehouse in view of its random arrangement and weak synthesis. And all that in opposition to the predictatorial Greek contribution in the Montreal International Exhibition where the Greek Pavilion was distinguished for its simplicity and vigour.

The fact that dictatorships return to the "architecture of remembrance" does not mean that all "neoclassic" trends and in general "historicism" in architecture springs from a totalitarian ideology or system. It only points out that dictatorships rely on historic morphological elements, vested with prestige, monumental grandeur and order, in their effort to hide their real face and their real intentions to adulterate free expression and creativity in architecture, art and life in general.

ρα χρησιμοποιείται κατά το ήμισυ (2). Το ίδιο μπορεί να λεχθεί και για το άλλο βασικό γεωμετρικό σχήμα, τον κύβο: μέχρι εκείνη την εποχή η πρωτογενής αυτή αρχιτεκτονική μορφή μένει άμεσα συνδεδεμένη με το έδαφος (εκτός από τις λιμναίες οικησεις), δείχνει μόνο τις πέντε πλευρές της, ενώ η έκτη εφάπτεται ή ταυτίζεται με τη γήινη επιφάνεια. Για πρώτη φορά, στην περίοδο της γαλλικής επανάστασης αποτολμάται η ανύψωση του οικοδομήματος πάνω από το έδαφος, έτσι ώστε όλες οι πλευρές του να είναι ορατές, όπως δείχνουν τα έργα των Boullée και Ledoux (3). Και τα δύο αυτά «τομήματα» της εποχής εκείνης αποδεικνύονται οι «πρόδρομοι» της σύγχρονης αρχιτεκτονικής μορφολογίας με την ευρύτατη χρήση κτιρίων πάνω σε «pilots» και την άρκετά διαδομένη χρήση σφαιρικών μορφών, σαν πλήρους σφαίρας ή σαν μέρους της (4).

Ό, τι στην περίοδο της γαλλικής επανάστασης είναι «τόλμημα», ή παρουσίαση δηλαδή πρωτογενών γεωμετρικών σχημάτων, όπως ο κύβος, η πυραμίδα, ο κύλινδρος, το πρίσμα, η σφαίρα, στην καθαρή και πλήρη μορφή τους - επαναλαμβάνεται στη ρωσική επανάσταση του 1917 σαν μία παράλληλη πορεία: τα ίδια πρωτογενή γεωμετρικά σώματα εμφανίζονται πάλι με ακόμη επαναστατικότερη από στατικής πλευράς μορφή: κύβοι σε πλάγια θέση (5), που στηρίζονται σε μία μόνο ακμή τους, ή σφαίρες που αιωρούνται στον χώρο αντί να έγκεινται στο έδαφος (6). Γενικά, πέρα από τις στατικές καινοτομίες και «τομήματα», η αρχιτεκτονική της πρώτης φάσεως, της «επαναστατικής», και των δύο αυτών μεγάλων κοινωνικών ανατροπών των Νεώτερων Χρόνων χαρακτηρίζεται από την τάση και τη θέληση να απομακρυνθεί από το «αρχιτεκτονικό μορφολογικό κατεστημένο», να ανοίξει νέους δρόμους, να τοποθετήσει τη ζωή και τις ανάγκες σε νέα καλούπια και μορφές, όχι μόνο κοινωνικές αλλά και αρχιτεκτονικές. Και οι δύο αυτές αρχιτεκτονικές χαρακτηριστικά, και νομίζω πολύ εύστοχα, «αρχιτεκτονικές της ελπίδας» (7) σαν βαθύτερος συμβολισμός και έκφραση των νέων αρχών των δύο επαναστάσεων, που κήρυξαν τον πόλεμο κατά του «κατεστημένου» και των παλαιών μορφών κοινωνικής ιεραρχίας.

Όσο επαναστατικά, πρωτότυπα και σε πολλά σημεία ουτοπιστικά είναι τα έργα της πρώτης φάσεως, τόσο διαμετρικά αντίθετα εμφανίζονται τα έργα που δημιουργούνται στη μετέπειτα περίοδο και των δύο αυτών επαναστάσεων, όπου δύο ισχυροί άνδρες, ο Ναπολέων και ο Στάλιν, κατεχόντων δικτατορικά τις τύχες τους και τις διαφοροποιούν μεταβάλλοντάς τες σε ολοκληρωτικά συστήματα. Την πρωτοποριακή αντίληψη της γαλλικής επαναστάσεως, που θέλει να ξανασκεφτεί από την αρχή τη νομοτέλεια της μορφής και δουλεύει γενικά με γεωμετρική καθαρότητα και λιτό πρωτογονισμό (8), (όπως φαίνεται στα έργα των αρχιτεκτόνων που αναφέραμε πιο πάνω), διαδέχεται μία αναπάντεχη και ιδιαίτερα επιστροφή στο παρελθόν. Η απάντηση του Ναπολέοντα στην «αρχιτεκτονική της ελπίδας» ήταν η «αρχιτεκτονική της ανάμνησης»: μνήμη ιστορικής όσο και μνημειακής είναι τα αρχιτεκτονικά έργα που κάλυψαν τη Γαλλία στην περίοδο του Empire. Η Αψίδα του Θριάμβου στην Etoile (1806-1836), το Χρηματιστήριο (1809) και η Madeleine είναι τρία χαρακτηριστικά δείγματα του ναπολεόντειου πνεύματος στο Παρίσι. Έντονος ιστορισμός διαδέχεται τη γεωμετρική οντότητα και αυστηρότητα της επαναστάσεως, ένας ιστορισμός που δανειζεται

τις μορφές του από την έλληνορωμαϊκή αρχαιότητα χωρίς να εμπνέεται από αυτή δημιουργικά. Αρχαίες κιονοστοιχίες, ρωμαϊκές θριαμβικές αψίδες, τύμπανα, ζωφόροι και κιονόκρανα έλληνορωμαϊκά είναι τα τεκτονικά στοιχεία των κτιρίων αυτών. Γεννιέται έτσι μία αρχιτεκτονική που δεν είναι αναγέννηση αλλά μίμηση. Μία μίμηση που θα βρει τη συνέχειά της από τότε στη μετέπειτα άλυσσιδα των κλασικισμών και νεοκλασικισμών του 19ου και 20ού αιώνα, μία τεχνοτροπία επικίνδυνη αφού, πέρα από τις άθωες επιδόσεις του ρομαντισμού και της ελληνικής αρχαιολατρίας, απέδειξε, όπως θα δούμε, πως μπορεί να κρύψει κάτω από την ευγένεια της καταγωγής της τη στείριότητα και τη βαναυσότητα του ολοκληρωτισμού. Οι νεοκλασικισμοί και η δωρική κολόνα ήταν γραφτό τους να γίνουν καλύπτρες των πιο στυγνών δικτατοριών.

Τα έργα του Ναπολέοντα, μιμούμενα τις κιονοστοιχίες και τα μοτίβα της έλληνορωμαϊκής αρχιτεκτονικής, δείχνουν ταυτόχρονα το άληθινό πρόσωπο της δυνάμεως που τα δημιούργησε, της δικτατορίας με τον γιγαντισμό και τη δουλική μίμηση που τα χαρακτηρίζει και που ξεπερνά σε όγκο κάθε κτίσμα ελληνικό ή ρωμαϊκό (9). Η ίδια νομοτέλεια, που παρουσιάζεται στη γαλλική επανάσταση, μπορεί να διαπιστωθεί και στη ρωσική οι πρωτοποριακές μελέτες με την ελαφρότητα, τη διαφάνεια, τη χρήση του γυαλιού, των μετάλλων και του μπετόν αρμέ. Τη γεωμετρικότητα της δομής τους, παύουν να αποτελούν την επίσημη γραμμή της σοβιετικής αρχιτεκτονικής στη δεύτερη φάση της πορείας της, όπου άνδρες όπως ο Στάλιν παίρνουν στα χέρια τους την εξουσία και επιβάλλουν την προσωπολατρεία με άμεσες επιπτώσεις και στην αρχιτεκτονική (10). Τα χαρακτηριστικότερα επίσημα έργα της σταλινικής περιόδου εκφράζονται παρόμοια με εκείνα της ναπολεόντειας, με κλασικιστική μορφολογία, όπως δείχνουν οι μελέτες για το «Μέγαρο των Σοβιέτ» των B. Iofan, V. Gelfreich και L. Roudnev (1932), το κτίριο διαμερισμάτων της οδού Mikhonaya στη Μόσχα (σήμερα Υπουργείο Τουρισμού), έργο του σπουδαιότερου κλασικιστή αρχιτέκτονα I.V. Joltovski (1934), ή ακόμη και εσωτερικοί χώροι, όπως εκείνοι των L. Lutzky και V. Vladimirov (1934), (11). Τα κλασικιστικά έργα της περιόδου αυτής, ξένα προς κάθε λειτουργική, οικονομική και καλλιτεχνική συνέπεια, αλλά και επαναστατικό περιεχόμενο, δεν είναι παρά έκφραση του πνεύματος μιας ολοκληρωτικής και οπισθοδρομικής «ιδεολογίας», που έχει ανάγκη από επίβληση, μνημειακότητα και διακοσμητικά μοτίβα κλασικών τεχνοτροπιών να κρύψει το άληθινό πρόσωπο της. Η «αρχιτεκτονική της ελπίδας» και η «αρχιτεκτονική της ανάμνησης» φαίνεται έτσι πως διατρέχουν νομοτελειακά τις δύο μεγαλύτερες επαναστάσεις των Νεώτερων Χρόνων: η πρώτη, σαν αναζήτηση νέων σχημάτων, εκφράζει μέσα από μία νέα αντίληψη χώρου και μορφής πόθους για κοινωνική αλλαγή: η δεύτερη, σαν ροπή επιστροφής προς «κατεστημένες αρχιτεκτονικές μορφές», ντύνεται με κλασικιστικά φορέματα, θέλοντας έτσι να δικαιώσει την αλλαγή της χαραγμένης πορείας από εμπρός προς τα πίσω (που είναι ταυτόχρονα και προδοσία του ιδανικού των δύο επαναστάσεων) και να παρουσιάσει ακριβώς το αντιδραστικό αυτό «πιστεύω» σαν πορεία προς κάτι αναντίρρητα «κλασικό», ισορροπημένο και σωτήριο. Σε κάτι ανάλογο συγκλίνει και η νομοτέλεια που χαρακτηρίζει, όσον αφορά τον στόχο μας εδώ, την αρχιτεκτονική των δικτατοριών του 20ού αιώνα στον «ευρω-

παϊκό χώρο». Η «αρχιτεκτονική της ανάμνησης» αποτελεί, τόσο στη ναζιστική Γερμανία (1933-1945) όσο και στη φασιστική Ιταλία (1922-1943), την κυρίαρχη δύναμη, είτε σαν «νεοκλασικιστική» μορφολογία είτε σαν επιστροφή στη λαϊκή ή εθνική αρχιτεκτονική των χωρών αυτών. Ο Χίτλερ, που περφηανευόταν ότι ήταν γεννημένος περισσότερο αρχιτέκτων παρά πολιτικός (12), γέμισε τη Γερμανία με μνημεία εμπνευσμένα από την αϊγυπτιακή και έλληνορωμαϊκή αρχαιότητα, επιλέγοντας αρχιτέκτονες, όπως ο P.L. Troost και ο A. Speer, που υπήρξαν πολέμιοι της πρωτο-

5. Οι «πρόδρομοι» των κτιρίων της σύγχρονης αρχιτεκτονικής με pilots. «Αιωρούμενη» μορφή κατοικίας που στηρίζεται σε δύο σειρές κιονοστοιχιών. Το κτίσμα αποκολλάται από το έδαφος δείχνοντας όλες τις πλευρές του. Αναφορά στη νέα αντίληψη για τη θέση της γήινης σφαίρας στο πλανητικό σύστημα. Vaudoayer. Κατοικία ενός κοσμοπολίτη. Όψη και τομή.

6. Le Corbusier. Villa Savoye, 1929. Η ανύψωση του κύβου πάνω από το έδαφος και η στήριξη του σε pilots είναι πια βασικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής μορφολογίας του εικοστού αιώνα. οι πρώτες όμως ιδέες παρόμοιων λύσεων βρισκονται στον δέκατο αιώνα.

7. Ο κύβος σε μία νεότερη ισορροπία στηριζόμενος στη μία του ακμή. M. Korgjev: περίπτερο εκθέσεως της σοβιετικής εμπορικής αντιπροσωπείας στο Παρίσι, 1927. Πλάγια όψη, κάτοψη και εγκάρσια τομή.

8. «Η αρχιτεκτονική της ανάμνησης» στην περίοδο του Ναπολέοντα. Έπάνω: J.F.T. Chalgrin: η Αψίδα του Θριάμβου στην Etoile (1806-1836). Σχέδιο και όψη. Μέση και κάτω: P. Vignon: η εκκλησία της Madeleine, Παρίσι, 1807. Όψη και κάτοψη. Έντονος ιστορισμός με χαρακτήρα αντιγραφής έλληνορωμαϊκών προτύπων.

9. Η επιστροφή του «ιστορισμού» είναι γενικότερο φαινόμενο στην περίοδο του Σταλινισμού. I.V. Joltovski: το Δημαρχείο στο Sotschi, Εύξεινος Πόντος, 1936.

10. «Η σπειρά είναι το σύμβολο της Επανάστασης και ο επικλινής άξονας του Πύργου (της Γ' Διεθνούς) είναι παράλληλος προς τον άξονα της γής» (K. Afanasjev). Η απόκλιση από την παραδοσιακή κατακόρυφη του «φέρειν και φέρεσθαι» είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό στις μελέτες της πρώτης περιόδου της σοβιετικής αρχιτεκτονικής. Στα παραδείγματα, που παρουσιάζονται εδώ τουτο φαίνεται καθαρά. 85α: γήινος άξονας, b: ο πύργος της Γ' Διεθνούς, c: Lissitzky, βήμα για τους ρήτορες, d: Leonidov, το Ίνστιτούτο Λένιν, e: άνωμυμοί, αρχιτεκτονικό σύμπλεγμα, f: Le Corbusier, το άνάκτορο των Σοβιετ.

11. I. Leonidov: το Ίνστιτούτο Λένιν. Πρωτογενή γεωμετρικά σώματα σε νέα έκφραση και σύνθεση.

12. Νεο-παλλαδιανή αρχιτεκτονική στη Μόσχα λίγα χρόνια μετά την επαναστατική

ποριακής, της «μοντέρνας», αρχιτεκτονικής. Τα μνημεία αυτά πάσχουν, όπως και εκείνα των δικτατοριών που αναφέραμε, από γιγαντισμό, μεγαλομανία, μνημειακότητα και έλλειψη δημιουργικής αναπλάσσης των ιστορικών προτύπων.

Ο «ιστορισμός» αυτός του 20ού αιώνα, που αποτελεί τον αντίποδα και τον ιδεολογικό αντίπαλο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, είναι μία πραγματικότητα εξίσου υπολογίσιμη και αναντίρρητη, όσο και η αρχιτεκτονική του W. Gropius, του Le Corbusier, του Mies van der Rohe και των άλλων πρωταγωνιστών της πρωτοπορια-

αρχιτεκτονική μορφολογία. I.V. Joltovski: το Υπουργείο Τουρισμού (Intourist), 1933. Λεπτομέρεια όψιως.

13. B. Iofan, V. Gelfreich και L. Roudnev: το ανάκτορο των Σοβιέτ, 1932. Κατακόρυφος άξονας και ιστορικά μορφολογικά στοιχεία δηλώνουν το νέο πνεύμα της επίσημης σοβιετικής αρχιτεκτονικής.

5. The "fore-runners" of modern buildings on pilots. Vaudozier: house of a cosmopolitan. Elevation and section.

6. Le Corbusier: Villa Savoye, 1929.

7. The cube in a new balance on its one edge. M. Korgjev: pavilion of the Soviet Commercial Delegation in Paris Exhibition, 1927. Elevation, plan and transversal section.

8. "The architecture of remembrance" in the Napoleonic era. Above: J.F.T. Chalgrin: The Arch of Triumph in Etoile (1806-1836). Elevation and view. Middle and below: P. Vignon: the church of Madeleine, Paris, 1807. View and plan. Strong historicism characterised by the return to Greco-roman prototypes.

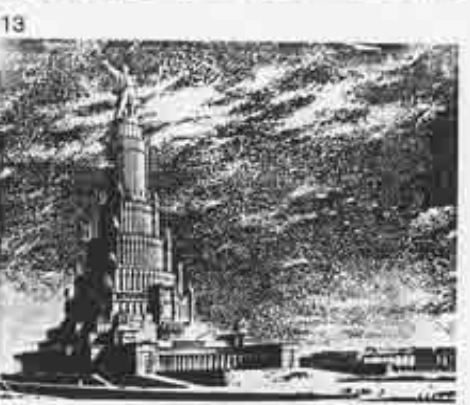
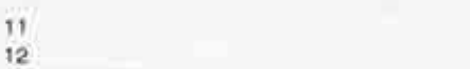
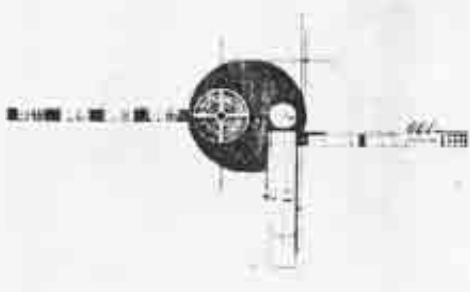
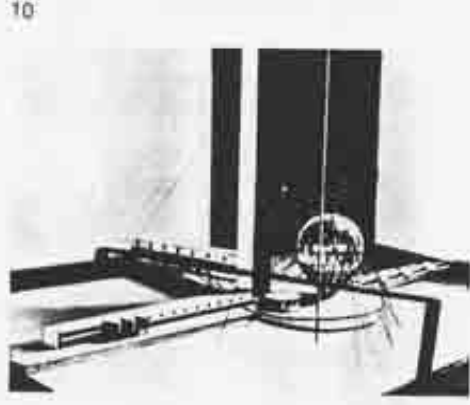
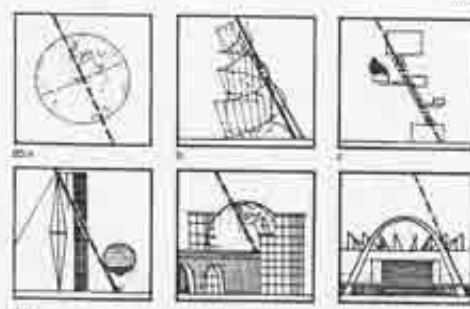
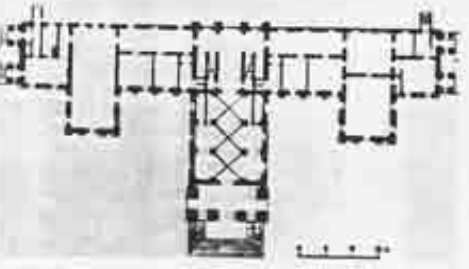
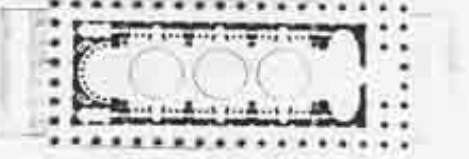
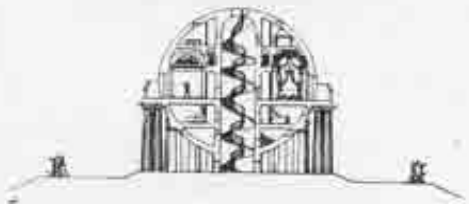
9. The return to "historicism" is prevalent at the time of Stalin. I.V. Joltovski: the Town Hall in Sotschi, Black Sea, 1936.

10. "Helix is the symbol of Revolution and the inclined axis of the Tower (of the Third International) is parallel to the earth axis" (K. Afanasjev). 85a: earth axis, b: the tower of the Third International, c: Lissitzky's floor for orators, d: Leonidov's Lenin Institute, e: architectural synthesis (of an unknown architect), f: Le Corbusier, the Palace of the Soviet.

11. I. Leonidov: Lenin Institute. Primary geometrical elements in a new expression and synthesis.

12. Neo-palladian architecture in Moscow a few years after the period of revolutionary morphology. I.V. Joltovski: The Ministry of Tourism (Intourist), 1933. Facade detail.

13. B. Iofan, V. Gelfreich and L. Roudnev: the Palace of the Soviet, 1932.



κής κινήσεως, μόνο που είναι λιγότερο γνωστός και συνειδητός ο ρόλος του στην αρχιτεκτονική δημιουργία του καιρού μας. Στη ναζιστική Γερμανία: την Αγγλία, την Ιταλία, τη Ρωσία όπως είδαμε, ακόμη και στην Ουάσιγκτον, υπάρχει σαν έκφραση του Ύψιλου, του Ίδανικού, του Κλασικού, ενώ ταυτόχρονα φτάνει στα περισσότερα από τα παραδείγματα αυτά σε θλιβερές απολήξεις, που εκφράζουν Μιλιταρισμό, Δύναμη και Τρόμο (13). Η ανάλυση του φαινομένου αυτού στην ευρωπαϊκή του κλίμακα δεν μπορεί βέβαια να γίνει στα πλαίσια του σύντομου αυτού σημειώματος. Για τον ενδιαφερόμενο αναγνώστη σημειώνουμε μερικά χαρακτηριστικά έργα (14), που αναφέρονται στη διεργασία αυτών των δυνάμεων παρουσιάζοντας τις άρνητικές δυνατότητες της ευρωπαϊκής πολιτιστικής παραδόσεως.

Μετά τη σύντομη αυτή ακιναγράφηση της αρχιτεκτονικής των κυριότερων ευρωπαϊκών δικτατοριών, θα προσπαθήσουμε τώρα να δώσουμε τη γενική εικόνα παρόμοιων περιόδων του ελληνικού χώρου και συγκεκριμένα το κλίμα καλλιτεχνικής δημιουργίας και τα μοτίβα της δικτατορίας του Μεταξά στον τομέα της αρχιτεκτονικής. Η προσπάθεια αυτή, ενδεικτική στα πλαίσια του άρθρου αυτού, (ελπίζουμε σύντομα να παρουσιάσουμε μίαν ευρύτερη ανάλυση της περιόδου εκείνης), θα περιοριστεί σε όρισμα μόνο σημεία, καιρικά και χαρακτηριστικά, για να φανερίει τις διαφορές μεταξύ μιας περιόδου δημοκρατικής διακυβερνήσεως και μιας περιόδου ολοκληρωτισμού.

Είναι γεγονός πως η Ελλάδα μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και τη μικρασιατική καταστροφή, έζησε μίαν έντονη περίοδο γεμάτη προβλήματα όσον αφορά την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία. Το προσφυγικό πρόβλημα, με την άμεσότητα των αναγκών στεγασίας και οργανώσεως ενός μεγάλου αριθμού ατόμων, αποτέλεσε την κύρια αρχιτεκτονική φροντίδα στη δεκαετία 1920-30 και ανάγκασε τους αρχιτέκτονες να προβληματιστούν έντονα. Παλλοί, νέοι κυρίως, παρακολουθούσαν άμεσα τις νέες εξελίξεις στον διεθνή χώρο και μιά ομάδα (Στ. Παπαδάκης, Π. Καραντινός, Γ. Καλύβας, Α. Δραγουμής, Ι. Δεσποτόπουλος, Ν. Κιταίκης κ.α.) είχε στενή επαφή με τον κύκλο των αρχιτεκτονικών που οργανώναν τα Διεθνή Συνέδρια Αρχιτεκτονικής (C.I.A.M.), όπως οι Le Corbusier, A. Aalto, S. Giedion, W. Gropius, Van Eesteren κ.α. Με τη σύγκληση του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου της Νεώτερης Αρχιτεκτονικής στην Αθήνα (29.7.-13.8.1933), οι Έλληνες αρχιτέκτονες είχαν την ευκαιρία να κάνουν ευρύτερα γνωστή τη δουλειά τους με σχέδια και μελέτες που αναφέρονταν στα ελληνικά αρχιτεκτονικά και οικιακά προβλήματα. Πρόκειται για μιά προσπάθεια πρωτοποριακή και ενδιαφέρουσα, που χαρακτηρίζεται από νέο, ζωογόνο και δημιουργικό πνεύμα, έλευθερωμένη από τον άκαιρο και άκριτο ιστορισμό που επί γενεές είχε επιβληθεί στη νεοελληνική αρχιτεκτονική και είχε οδηγήσει σ' ένα στείο ακαδημαϊσμό χωρίς παλμό και δημιουργική ανέλιξη. Τα κτίσματα της ελληνικής avant-garde της περιόδου εκείνης δείχνουν πραγματικά, ότι μιά δυναμική μειοψηφία από αρχιτέκτονες είχε κατορθώσει να μεταφέρει στον ελληνικό χώρο το μήνυμα και τις αρχές της «μοντέρνας αρχιτεκτονικής» και μάλιστα να «εκπορθώσει» τους επίσημους φορείς του αρχιτεκτονικού προβληματισμού - την Ακαδημία, το Πολυτεχνείο, το Τεχνικό Έπιμελητήριο, τον Συλλογο Αρχιτεκτόνων. Καθρέφτης του πνεύματος αυτού είναι: τα επίσημα κείμενα που γράφτηκαν

την περίοδο αυτή (περίοδος χωρίς Βασιλεία) και μάλιστα όχι μόνο από πρωτοποριακούς αρχιτέκτονες αλλά κι από τους πιστούς εκπροσώπους του ακαδημαϊκού κατεστημένου με έντονη την αφοσίωση στο πνεύμα και το γράμμα του ιστορισμού. Χαρακτηριστικότερο είναι το κείμενο που ακολουθεί, γραμμένο από τον Νέστορα της ελληνικής αρχαιολογίας, τον ακαδημαϊκό και σεβαστό δασκαλο Α.Κ. Ορλάνδο τον άνθρωπο που σαν έρευνητής αλλά κυρίως σαν αρχιτέκτων-νοοδόμος υπήρξε αθεράπευτα ερωτευμένος με το παρελθόν. Ο Ορλάνδος, Κοσμήτωρ της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πολυτεχνείου το 1933, χαιρετίζοντας τα μέλη του Διεθνούς Συνεδρίου που αναφέραμε, λέγει μεταξύ άλλων και τα ακόλουθα: «...ούδαμού άλλου αι θεωρία σας θα εύρισκον έδαφος πλέον πρόσφορον να τάς δεχθῆ, πλέον κατάλληλον να τάς αναπτύξῃ και να τάς διαδόσῃ. Ἄς μὴ σὰς ἀπατά ὁ περιβάλλον μας κλασσικὸς διάκοσμος με τούς κίονας και τὰ ἀετώματά του (15) - τραγικοῦς ἀντιπροσώπους ἐνὸς ἐκλιπόντος κόσμου - και να σὰς κάμῃ να νομίσετε ὅτι ὀπισθεν τῶν τοίχων αὐτῶν θὰ εὐρίσκετε τυχόν τὴν ἀρχιτεκτονικὴν σχολὴν μας ἐγκλειστον να λατρεύῃ τὰ ἀνατραπέντα εἰδῶλα ἢ διδάσκουσιν τὴν πίστην ἐφορμῶν τῶν προγονικῶν μας ρυθμῶν - κλασσικῶν ἢ βυζαντινῶν - ἢ τὸ θλιβερόν αὐτὸ ἀμάλγαμα ρυθμῶν, τὸ ὁποῖον βεβαίως θὰ παρετηρησατε διασχίζοντες τὰς ὁδοὺς τῶν Ἀθηνῶν. Ὅχι! Τὸ κλασσικόν αὐτὸ κέλυφος τῆς Σχολῆς μας περιβάλλει ἐν σῶμα ἐντελῶς διαφόρου συστάσεως, περικλείει μίαν ψυχὴν ἀφωσιωμένην εἰς τὰ ἰδεώδη τῆς συγχρόνου ἀρχιτεκτονικῆς!... ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ Σχολὴ τοῦ Πολυτεχνείου ἔχει ἤδη ἀντιληφθῆ, ὅτι αἱ ἐν χρήσει ἀρχιτεκτονικαὶ μορφαὶ οὐδὲως ἀναποκρίνονται, οὐτε πρὸς τὰς νέας ἀνάγκας οὐτε πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ ἐδημοσυργετῶ μικρόν κατὰ μικρόν ὑπὸ τὴν πίεσιν τῶν οἰκονομικῶν ἀναγκῶν ὑπὸ τὸ κράτος τῶν ἀνακαλυψῶν τῆς ἐπιστήμης και τῶν κοινωνικῶν μετασχηματισμῶν. Προσηρμῶση λοιπὸν πρὸς τὰς συγχρόνους ἀπαιτήσεις και -ἐφ'ὧνευσε τὸν ἀκαδημαϊσμόν» πρὶν ἢ ὁ διαπρεπὴς ἕξενός μας κύριος Le Corbusier ἀπαγγείλῃ τὸν θάνατόν του, τόσο μάλιστα ἐπισημῶς ὅσον τὸ ἔκαμε χθὲς τὸ βράδυ...». Καὶ με μίαν δραματικὴν στροφῆν ὁ Ορλάνδος, ἀκραφνῆς συντηρητῆς τῆς ιστορικῆς μορφολογίας, κάνει μιά καταπληκτικὴ δήλωσι- ὁμολογία: «Μάλιστα κύριοι! Αἱ ἰδέαι σας, αἱ τάσεις σας, οἱ πόθοι σας δὲν μὲν εἶναι ἄλλοτριοι... Ἐχουν οἱ ἀρχιτέκτονες μας να παλαίσιον τραχύν ἀγῶνα κατὰ τῆς συντηρητικότητος, κατὰ τῆς παραδόσεως... Εἶμαι βέβαιος (ὁμως) ὅτι... ἡ ἐλληνικὴ κοινωνία θὰ ἀνανήσῃ ἐκ τοῦ ληθάργου τῆς... ὅτι θὰ καταργήσῃ τὸν νοσηρόν ρωμαντισμόν τῆς» (16). Ἀπὸ τῆς γραμμῆς αὐτῆς γίνεται φανερό πόσο τὸ πρωτοποριακὸ γιὰ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ κίνημα τῆς «μοντέρνας αρχιτεκτονικῆς» εἶχε βρεῖ ἀπήχησιν στὴ χώρα μας και πόσο ἐλπίδες γιὰ μιά πραγματικὴ ἀναγέννησιν και δημιουργία ἦταν διάχυτες σ' ὅλους τοὺς κύκλους και τῆς ὁμάδες, συντηρητικῆς και μὴ. Γιατὶ ἡ θέση ποῦ παίρνει ὁ Ορλάνδος στὸ Συνέδριο ἐκεῖνο ἀποδεικνύει πὺς ἡ παραδοσιακὴ μορφοκρατία δὲν συγκινούσε πιά γενικά, οὐτε τοὺς εἰδικούς οὐτε τὸ ευρύτερον κοινόν. Οἱ ἐπαναστατικὲς ἰδέες και ἀρχές (ἐπαναστατικὲς βέβαια γιὰ τὴν περίοδο ἐκείνη) τῶν C.I.A.M. και γενικά τῶν πρωτοπόρων τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ μεσοπολέμου (ποῦ ἀπὸ «ἐπανάστασιν» τότε, ἐγίνε μετὰ τὸν δεύτερον παγκόσμιον πόλεμον «ἀρχιτεκτονικὸν κατεστημένο») εἶχαν εἰσχωρήσει τὴν περίοδο ἐκείνη συνειδητὰ στοὺς φορείς τῆς ἐλληνικῆς ἀρχιτε-

κτονικῆς. Οἱ ἀρχές αὐτῆς υπάρχουν ὀχι μόνο σὲ διακηρύξεις και ἄρθρα, ἀλλὰ ἀντιπροσωπεύονται και σὲ πολυἀριθμὰ ἐλληνικὰ κτίρια και γενικότερα οικιστικὰ σύνολα ποῦ πραγματοποιήθηκαν τότε. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρω τὴ ρηθικέλευθῃ προσπάθεια τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας να λύσει τὸ κτιριακὸ πρόβλημα τῆς δημοτικῆς ἐκπαίδευσῆς με τὴν ἀνεγερσὴ χιλιάδων νέων διδαστηρίων, τὰ ὁποῖα κτιστηκαν με σύγχρονὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἀντίληψη και μορφολογία, γεγονός ποῦ ἀποδεικνύει ὅτι τὸ ἴδιο τὸ κράτος εἶχε γίνε ἐνθουσιῶδης φορέας γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀναμόρφωσιν υἱοθετώντας τὴν «προσπάθειαν να ἀπολλαγῆ (ἢ ἀρχιτεκτονικῆ) πάσης ἀδικαιολογήτου μίμησης, πάσης ἐπιτηδεύσεως και ψιμμουθώσεως, και ἀπελευθερωμένη οὕτω τῶν ἀσκόπων και ἐπιζημιῶν ἐνίστα-

14. Ναζιστικός κλασικισμός με αἰγυπτιαζόντα μοτίβα. A. Speer: τμήμα τοῦ συγκροτήματος Zeppelin στὴ Νυρεμβέργη, 1934-36. Λεπτομέρεια ὄψεως.

15. Ναζιστικός κλασικισμός. A. Speer: ἡ μεγάλη αἴθουσα με τὸν πελώριο θόλο δίπλα στὸ Ράιχσταγκ, Βερολίνο, 1938. Μακέτα.

16. Π. Καραντινού: δημοτικὸ σχολεῖο στὴν ὁδὸ Καλησπέρη, Ἀθήνα, 1932. Ἑλληνικὴ πρωτοποριακὴ ἀρχιτεκτονικὴ.

17. Ἀγγ. Σιάγα: τὸ σπίτι τοῦ γλύπτη Α. Σώχου, 1931. Ἑλληνικὴ πρωτοποριακὴ ἀρχιτεκτονικὴ.

18. Δημ. Πικιώνη: θερινὸ θέατρο, 1932.

19. Δημ. Πικιώνη: ἐξατάξιο δημοτικὸ σχολεῖο στὰ Πευκάκια, Ἀθήνα, 1932. Ἑλληνικὴ πρωτοποριακὴ ἀρχιτεκτονικὴ.

20. Ναζιστικὸς «ιστορισμός». W. Kreis: μελέτῃ γιὰ νέα μουσεῖα, Βερολίνο, 1942.

21. Ν. Μητσάκη: δημοτικὸ σχολεῖο στὸν Κολώνο, Ἀθήνα, 1932. Ἑλληνικὴ πρωτοποριακὴ ἀρχιτεκτονικὴ.

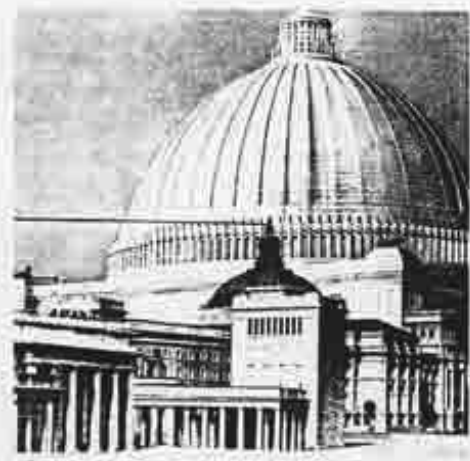
22. Π. Καραντινού: γυμνάσιο Κομοτηνῆς, 1932. Ὁψεις, τομῆς, προοπτικὰ. Ἑλληνικὴ πρωτοποριακὴ ἀρχιτεκτονικὴ.

23. Θ. Βαλεντή: δημοτικὸ σχολεῖο στὴ Σύρο. Προοπτικὸ. Ἑλληνικὴ πρωτοποριακὴ ἀρχιτεκτονικὴ.

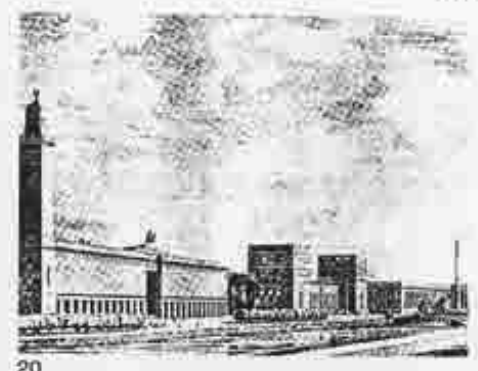
14. Nazi classicism with Egyptian-like patterns. A. Speer: part of Zeppelin complex in Nürnberg, 1934-36. Detail.

15. Nazi classicism. A. Speer: the large hall with the huge dome next to Reichstag, Berlin, 1938. Model.

εις τὸ ἔργον τῆς συμβατισμῶν, νὰ προσδί-
 δη εἰς ἕκαστον κτίριον ἴδιαν οὐτότητα,
 ἐξηρημένῃ ἐκ τοῦ λειτουργικοῦ αὐτοῦ
 σκοποῦ...» (17). Ὁ ἀνανεωτικὸς αὐτὸς
 παλμὸς ἐπεκτείνεται ἀκόμη καὶ στὴν πο-
 λεοδομία, ὅπου συντάσσονται νέες πολε-
 οδομικὲς μελέτες, ὅπως ἐκείνη τῆς Ἱερια-
 σοῦ στὴ Χαλκιδική (18) με βάση τὶς ἀρχές
 τῶν C.I.A.M., καὶ πού φανερώνει ἀκόμη
 περισσότερο πόσο εἶχαν ὠριμάσει οἱ νέες
 αὐτὲς ἰδέες ἐδῶ, περισσότερο κι ἀπὸ τὶς
 χώρες πού τὶς γέννησαν. Μία ἀκόμη ἐνδει-
 ξη εἶναι καὶ τὸ τεύχη τοῦ περιοδικοῦ
 Τεχνικὰ Χρονικὰ τῆς ἴδιας περιόδου, ὅπου
 δημοσιεύονται ἐνθουσιώδη ἄρθρα, ἔργα
 καὶ μελέτες (19) με ἐπίκεντρο τὴν ἐπανά-
 σταση τῆς μοντέρνας ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς
 «ἀρχιτεκτονικῆς τῆς ἐλπίδας», ὅπως θὰ
 μπορούσε νὰ τὴν ὀνομάσει κανεὶς συσχε-



15



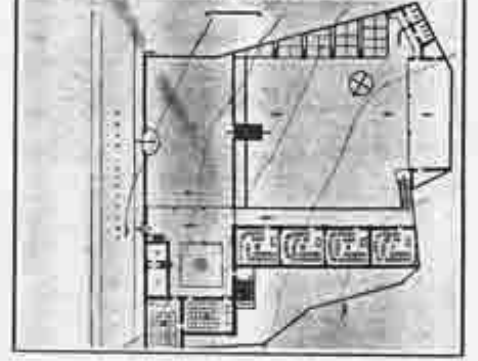
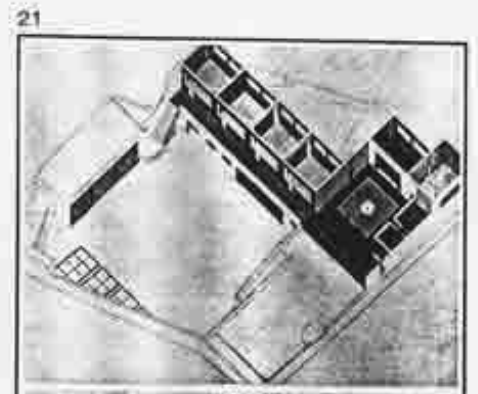
20

16.
P. Karantinos: elementary school in Athens, 1932. Greek avant-garde architecture.



17

17.
A. Siogas: the house of the sculptor A. Sochos. 1931. Greek avant-garde architecture.



18.
D. Pikionis: summer theatre, 1932.

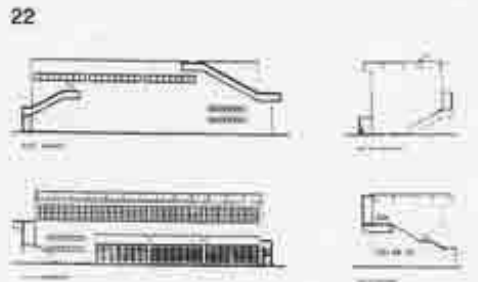


19.
D. Pikionis: elementary school in Athens, 1932. Greek avant-garde architecture.

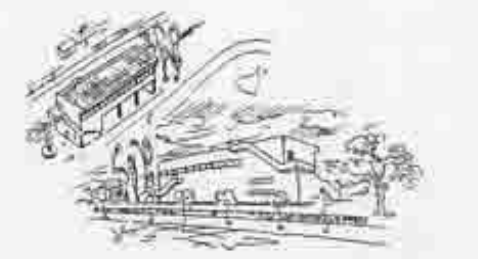
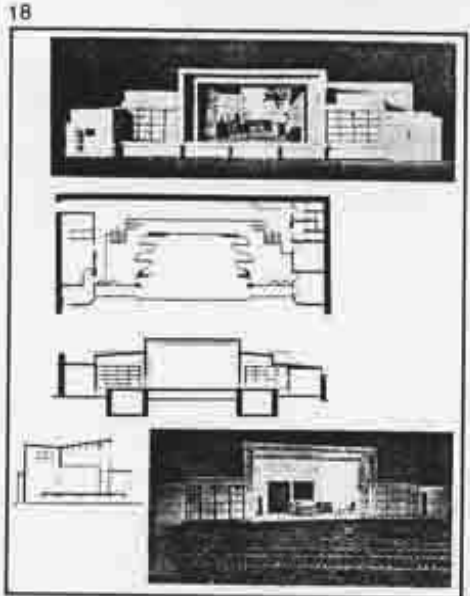
20.
Nazi "historicism". W. Kreis: proposal for new museums, Berlin, 1942.

21.
N. Mitsakis: elementary school in Athens, 1932. Greek avant-garde architecture.

22.
P. Karantinos: high school in Komotini, 1932. Elevations, sections, perspective views. Greek avant-garde architecture.



23.
Th. Valentis: elementary school on the island of Syros. Perspective view. Greek avant-garde architecture.



14

19

23

24
 Αρχιτεκτονική στην περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά. Έλληνικό περίπτερο στην έκθεση των Παρισίων, 1937. Α' βραβείο: αρχιτέκτων Δ. Ζούλιας. Κάτοψη, όψη, προοπτικό.



24



24

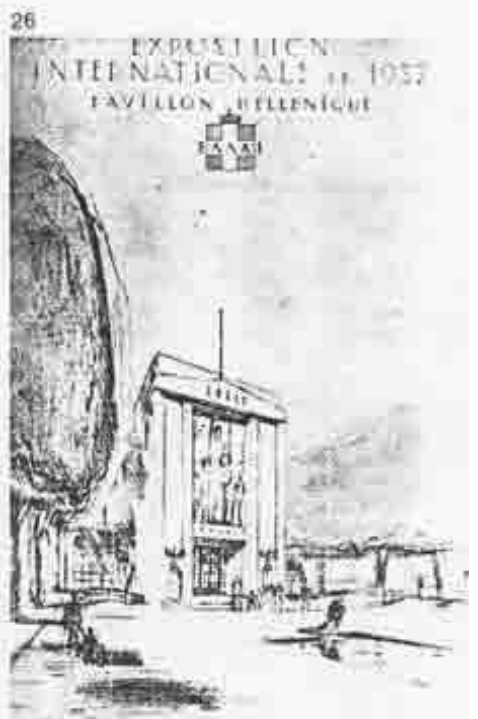
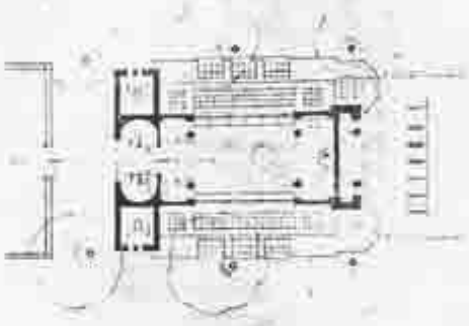
25
 Αρχιτεκτονική στην περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά. Έλληνικό περίπτερο στην έκθεση των Παρισίων, 1937. Β' βραβείο: αρχιτέκτονες Γρέκας και Χατζηδάκης. Κάτοψη, προοπτικό.

26
 Αρχιτεκτονική στην περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά. Έλληνικό περίπτερο στην Έκθεση των Παρισίων, 1937. Β' βραβείο: αρχιτέκτων Δ. Τριποδάκης. Κάτοψη, προοπτικό.



24

27
 Αρχιτεκτονική στην περίοδο της δικτατορίας Μεταξά. Μελέτη για τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης, 1938. Γ' βραβείο: αρχιτέκτονες Γ. και Δ. Δημητριάδης. Χαρακτηριστική κάτοψη και όψη με έντονη μορφολογική συγγένεια προς τα έργα του Χίτλερ και εισόδος της έκθεσης με χρήση ιδεολογικών συμβόλων.



26

28
 Χιτλερική αρχιτεκτονική. Οίκημα για τη «Χιτλερική Νεότητα» στο Άμβουργο, 1937. Χαρακτηριστική η συγγένεια της προπαγανδιστικής προθέσεως με την εικ.

29
 Το Δημαρχείο Πειραιώς, 1970 (αρχιτέκτων Ι. Αντωνιάδης).

24
 Architecture in the period of the Metaxas' dictatorship. Competition for the Greek pavilion in Paris Exhibition, 1937. First prize, architect D. Zoulias, Plan, elevation, perspective view.

25
 Architecture in the period of the Metaxas' dictatorship. Competition for the Greek pavilion in Paris Exhibition, 1937. Second prize: architects Grekas and Chatzidakis. Plan, perspective view.

26
 Architecture in the period of the Metaxas' dictatorship. Competition for the Greek pavilion in Paris Exhibition, 1937. Second prize: architect D. Tripodakis. Plan, perspective view.

27
 Architecture in the period of the Metaxas' dictatorship. Competition for the main building and the gate of the Thessaloniki International Fair, 1938. Third prize architects G. and D. Dimitriadis. Typical plan and elevation with a strong morphological resemblance to Nazi works: the gate of the exhibition with ideological symbols.

28
 Nazi architecture. Building for the "Nazi Youth" in Hamburg, 1937. Both this building and the one in Ill. 27 share a common intention for propaganda.

29
 Town Hall in Piraeus, 1970 (architect I. Antoniadis).



27



27

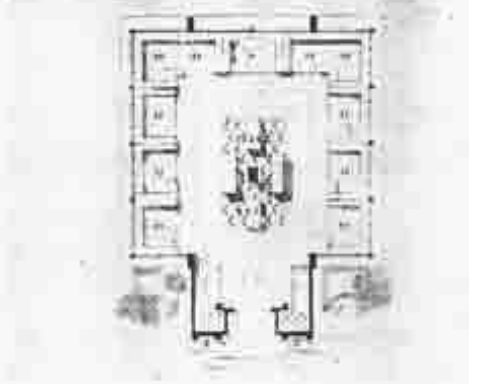


27

ΜΕΘΩΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



28



29



λιτική, λειτουργικές αδυναμίες κλπ), που έκαναν από τα πράγματα αδύνατη μία τέτοια πραγματοποίηση. Το ίδιο διαπιστώσε η κριτική επιτροπή του τρίτου διαγωνισμού σε ξεχωριστή τεκμηριωμένη έκθεση, που επισύναψε στο πρακτικό του αποτελέσματος, όπου απέρριψε όλες τις μελέτες που υποβλήθηκαν και απέδειξε το άστοχο όλη αυτής της ταλαιπωρίας που υπέστη ο ελληνικός λαός από τους βρη-σκόληπτους δυνάστες.

Η έλλειψη ενός, έστω και δικτατορικής ύψης ιδεολογικού πλαισίου, σε συνδυασμό με την έλλειψη από μέρους των πρωταγωνιστών της περιόδου αυτής κάθε ενδιαφέροντος για τα πράγματα της τέχνης γενικά, στέρησε τον Παπαδόπουλο από αυτό που είχαν οι περισσότεροι δικτάτορες, δηλαδή καλλιτεχνικούς συμβούλους και αρχιτέκτονες που τους εξέφρασαν. Ο Μουσαλίνι είχε τον Μ. Piacentini, ο Χίτλερ τον A. Speer και τον P. Troost, ο Στάλιν τον J. Joltovski. Στην ελληνική επταετία δεν βρέθηκε κανένας αξιόλογος αρχιτέκτων - κι αυτό αποτελεί ύψιστη τιμή για το σώμα των Έλλήνων αρχιτεκτόνων - να γίνει το σκεπτόμενο όργανο του δικτάτορα. Παρόλο που δεν υπάρχει όμως τέτοια περίπτωση, γεγονός είναι πως και η αρχιτεκτονική της ελληνικής δικτατορίας δεν απομακρύνεται, στις γενικές της γραμμές, από τη νομοτέλεια των άλλων δικτατοριών που σκιαγραφήσαμε παραπάνω. Κι εδώ, όπως κι εκεί, συναντούμε - από τεχνολογικής και μορφολογικής πλευράς - μιά «αρχιτεκτονική της ανάμνησης», μιά έντονη όσο και άβεβαιη αναφορά στα παρελθόν και τις ένδοξες ανήμες του γένους. Η προκήρυξη του «Τάματος», το περίφημο «πουλί», το «Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών», η αδύναμη προσπάθεια θεωρητικής θεμελιώσεως ενός «νεοελληνικού ρυθμού» δείχνουν καθαρά τον δρόμο. Μερικά από τα πραγματοποιημένα έργα φανερώνουν ακόμα πιο ανάγλυφα ότι κι εδώ εμφανίζεται το ίδιο φαινόμενο, δηλαδή ένας ακόμη «νεοκλασικισμός» της ίδιας κατηγορίας με εκείνους του φασισμού, του ναζισμού και του σταλινισμού. Μοτίβα και στοιχεία νεοκλασικά συναντάμε στο περισσότερο από τα κτίρια της επταετίας (Δημαρχείο Πειραιώς, Μουσείο Πασα κλπ), αλλά εκεί που φαίνεται αυτό πιο έντονα είναι στο ελληνικό περίπτερο της Όζακα, όπου η επίσημη, η «δικτατορική» Ελλάδα εμφανίζεται με μιά απόλυτη όσο και απογοητευτική ελακρίνεια. Το περίπτερο της Όζακα αποτελείται από ένα σύνολο έκθεσιακών χώρων με ναόσχημα κτίσματα, που η αναφορά τους σε κλασικά πρότυπα είναι έντονη και βελήμη, αφού οι ίδιοι οι αρχιτέκτονές του το όμολογούν (31). Με δατώματα και περιγράμματα αρχαίου ελληνικού ναού, τοποθετημένα πάνω σε βάσεις μιάς αδιάθρονης επιφάνειας από σφυρηλατημένο σκυρόδεμα, τα «ναόσχημα» αυτά κτίσματα συνιστούν ένα σύνολο, που ενώ δεν έχει ούτε στο ελάχιστο την εκφραστική δύναμη του ναού, κινδυνεύει να θεωρηθεί συγκρότημα άσημων σε μιά τυχαία και άτεχνη σύνθεση. Έτσι η πρόθεση να δειχτούν «τα 5000 χρόνια συνεχούς και ενιαίου πολιτισμού» προδίνεται και αδυνατίζει με το αρχιτεκτονικό ένδυμα που διαλέχθηκε γι' αυτό, αφού είναι πραγματικά ένας «νεοκλασικισμός» τρομερά αδύναμος και απογοητευτικός σαν κτιριολογική και μορφολογική σύνθεση. Σαν «ασυγχώρητο» χαρακτηρίστηκε σε σχόλια του ξένου περιοδικού τύπου (32), και είναι δυστυχώς μιά ελληνική αρχιτεκτονική εκπροσώπηση σε διεθνείς εκθέσεις από τις πιο πτωχές. Πέρα όμως από την ποιοτική της άβια, που δεν είναι τόσο ο στόχος αυτών των γραμμών, παραμένει το γεγο-

νός, πως κι εδώ έχουμε να κάνουμε με μιά «αρχιτεκτονική της ανάμνησης», με ένα φαινόμενο τόσο τυπικό στα κτίσματα των δικτατοριών. Η περίπτωση του περιπτερού της Όζακα δείχνει έτοι ακόμη μιά φορά την ύπαρξη της νομοτέλειας που διαπιστώσαμε σ' όλα τα παραδείγματα μέχρι τώρα. Είναι μάλιστα ενδιαφέροντα, αν θέλει κανείς να συσχετίσει τη μορφολογία αυτού του παραδείγματος με εκείνη του ελληνικού πάλι περιπτερού στη Διεθνή Έκθεση του Μοντρεάλ, που έγινε το 1967 και οργανώθηκε σαν επίσημη πάλι αλλά «προδικτατορική» ελληνική παρουσία. Αποτέλεσμα ενός αρχιτεκτονικού διαγωνισμού, είναι κι αυτό γεμάτο «μήμες» ελληνικές αλλά διακρίνεται για την απλή όσο και στιβαρή γραμμή των όγκων και των περιγραμμάτων του. Άδρα και γραφικό, επιβάλλει την «ελληνικότητα» του χωρίς να καταφεύγει σε κλασικιστικά μοτίβα, παρόλο που χρησιμοποιεί καταξιωμένα από τον χρόνο ελληνικά στοιχεία και τρόπους συνθέσεως (αίθριο, ανθρώπινη κλίμακα κλπ), με τρόπο όμως δημιουργικό.

Μετά τη σύντομη αυτή εξέταση της αρχιτεκτονικής μορφολογίας των επαναστάσεων και των δικτατοριών δικαιώνεται, νομίζω, η θέση που τέθηκε σαν ερώτημα στην αρχή αυτού του άρθρου, ότι δηλαδή ένας κοινός μορφολογικός παρανομαστής χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική περιόδων με ολοκληρωτικά συστήματα. Η ανάλυση τούτη περιορίστηκε βέβαια σε γενικά τυπικά χαρακτηριστικά μόνο, ενώ κι άλλες κατηγορίες κριτηρίων (όγκος, μνημειοκότητα, γιγαντισμός, αναλογίες, ψυχρότητα, σκληρότητα κλπ) θα μπορούσαν να θεωρηθούν σαν πρόσθετες παράμετροι και κοινοί τόποι στις αρχιτεκτονικές των δικτατοριών (33). Τούτο όμως θα ξεπερνούσε τα περιορισμένα όρια ενός άρθρου που δεν αποτελεί παρά μιά πρώτη προσέγγιση του θέματος.

Η «αρχιτεκτονική της ανάμνησης» είναι το γενικό πλαίσιο, ο «νεοκλασικισμός» μιά υπάλληλη έννοια μέσα στο πλαίσιο αυτό, και τα δύο μαζί κατηγορίες που χρησιμοποιήσαμε για να χαρακτηρίσουμε την αρχιτεκτονική των δικτατοριών των Νεώτερων Χρόνων. Σαν αντίθετη κατηγορία μεταχειριστήκαμε την «αρχιτεκτονική της έλπιδας», που αναφέρεται σε ιδέες και κτίσματα των επαναστάσεων, βίαιων έπισης ανατροπών, με διαφορετικούς όμως από τις δικτατορίες στόχους.

Ένα παρόμοιο σχήμα προσέγγισης, χωρίς τις επεξηγήσεις και παρατηρήσεις που ακολουθούν, είναι μοιραίο να οδηγήσει σε παρεξηγήσεις και παρερμηνείες. Ο κίνδυνος να ταυτιστεί γενικά η μορφολογική παρουσία του «νεοκλασικισμού» με τις δικτατορίες είναι άμεσος, ενώ τούτο θα αποτελούσε μιά ιστορική ανακρίβεια, αφού κι άλλες μορφές εξουσίας ή πνευματικά ρεύματα τον διεκδικούν και με τα στοιχεία του δημιουργούν μορφές αρχιτεκτονικής και τέχνης γενικότερα.

Τούτο φαίνεται πως οφείλεται στο γεγονός ότι ο «κλασικισμός», η αναζήτηση δηλαδή μορφών καλλιτεχνικής εκφράσεως από την ελληνορωμαϊκή κυρίως αρχαιότητα, δεν είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα αυτό καθαυτό, αλλά ένα πεδίο ανταγωνιζόμενων ιδεολογιών. Μετά την Αναγέννηση και μέχρι σήμερα αποτέλεσε ένα μέσο, ένα δάνειο μορφών, μιά δυνατότητα, διαφοροποιούμενη και χρωματιζόμενη κάθε φορά ανάλογα με την «ιδεολογία» που τον χρησιμοποιούσε: ρομαντική, αρχαιολάτρης, συντηρητική και δικτάτορες αναζητούν στον εξιδανικευμένο κόσμο του κλασικού πολιτισμού μορφές ζωής και μορφές τέχνης γι' να έρμηνεύσουν και να δικαιώσουν τη δική τους «κοσμοθεωρία»,

αδιάφορα αν αυτή δεν ταυτίζεται ή ακόμα βρίσκεται σε αντίφαση και αντίνομια με το πνεύμα του «ιδεατού προτύπου», τον αρχαίο αυτό κόσμο. Στην κλασική μορφολογία φυλάγεται έτσι η μοίρα να ντύνει στα νεώτερα χρόνια με το ένδυμά της τα πιο διαφορετικά μεταξύ τους ρεύματα (34), έτσι που να χρειάζεται προσοχή όταν αναφερόμαστε στον «κλασικισμό» σε σχέση με τις δικτατορίες. Δεν γεννήθηκαν όλοι οι «νεοκλασικισμοί» του 19ου και του 20ού αιώνα από δικτατορικές δυνάμεις και διεργασίες, το αντίστροφο όμως φαίνεται να επιβεβαιώνεται από την ανάλυση που κάναμε: ότι δηλαδή οι δικτατορίες επιζήτησαν κατά κανόνα να εκφραστούν με κλασικιστικά μοτίβα και μέσα. Οφείλεται άραγε τούτο στο γεγονός ότι εκεί βρίσκουν τα αντίστοιχα μορφολογικά στοιχεία για να εκφράσουν την «τάξη», τη «δύναμη», το «κύρος», και τη «μνημειοκότητα», που με βία και τρόπο βέλουν να επιβάλουν; Η έρμηνεία αυτού του φαινομένου, πολύτιμη για τη βαθύτερη κατανόηση των μορφών της νεώτερης αρχιτεκτονικής, είναι ένα ανοικτό όσο και ενδιαφέρον για συζήτηση θέμα, που περιμένει ακόμη τον μελετητή του.

Θα κλείσουμε την πρώτη αυτή προσέγγιση της αρχιτεκτονικής των δικτατοριών με μερικές ακόμη παρατηρήσεις, που αναφέρονται στη σημασία της μέσα στην πορεία της γενέσεως και της εξέλιξεως των αρχιτεκτονικών μορφών γενικά. Έδώ φαίνεται να ισχύει, σε αύξημένο μάλιστα βαθμό, ότι και για το σύνολο του «κλασικισμού» αλλά και του «ιστορισμού» γενικότερα, πρόκειται για μιά αρχιτεκτονική που από τη φύση της δεν μπορεί να χαρακτηριστεί σαν πρωτογενής δημιουργία ή σαν εξαρχής πρωτότυπη σύνθεση. Αντίθετα, βρισκόμαστε μπροστά σε μιά διαφορετική διαδικασία, στην οποία πρωταρχική σημασία δεν έχει η πρωτοτυπία, η δύναμη της φαντασίας και η σύλληψη μιάς νέας αρχιτεκτονικής ιδέας, βγαλμένης από ένα διατυπωμένο κτιριολογικό πρόγραμμα, αλλά η συναρμοσμένη, ή συνδυαστική και η οργάνωση υπάρχοντων, δεδομένων στοιχείων. Τα στοιχεία αυτά προσφέρονται από έναν κόσμο που ο προβληματισμός και η δημιουργία των μορφών του βρίσκονται σε έμμεση, πολιτιστική ίσως, αλλά χρονικά άσυνεχη σχέση με την εποχή που τα χρησιμοποιεί. Ο αρχιτέκτων, δουλεύει με δεδομένες μορφές ενός μακρινού παρελθόντος και κατά συνέπεια είναι υποχρεωμένος να επιλέγει και να συναρμολογεί αντί να μετασυνθέσει και να «μεταφράζει» (χωρίς την παρεμβολή ενός τέτοιου μέσου) κτιριολογικά προγράμματα σε νέες μορφές. Έτσι βρίσκεται σε μιά εξωτερική, δευτερογενή σχέση με εκείνο που λέμε πρωτότυπη αρχιτεκτονική δημιουργία. Έδώ βέβαια θα πρέπει να διαστείλουμε το μορφολογικό «δάναιο» από την έμπνευση που μπορεί ένας αρχιτέκτων να βρει στην κλασική ή σε κάθε ιστορική αρχιτεκτονική. Σαν παραδειγματική αντίθεση προς τους νεοκλασικιστές αρχιτέκτονες θα μπορούσε να αναφερθεί η σχέση του Le Corbusier με την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και η επίδραση που είχε στο έργο του - το μάθημα του Παρθενώνα και της Ρώμης.

Η «αρχιτεκτονική της ανάμνησης» και ο «νεοκλασικισμός» των δικτατοριών είναι - πέρα από κάθε άλλη σκοπιμότητα, θετική ή αρνητική - μιά αρχιτεκτονική χωρίς δύναμη και προοπτική. Η αιτία βρίσκεται σ' εκείνο που είπαμε ένας από τους κορυφαίους ιστορικούς της αρχιτεκτονικής στον καιρό μας, ο Sir Nikolaus Pevsner, αναφερόμενος στον «ιστορισμό» γενικά: «Φυσικά η επανάληψη τεχνολογιών του παρελθόντος είναι ένα δείγμα αδυναμίας: η

ανεξάρτητη σκέψη και το αίσθημα λογίζονται (εδώ) λιγότερο από την έκλογή του (ιστορικού) προτύπου...» (35). Κι αν τούτο σαν κρίση για όλους τους «ιστορισμούς» γενικά είναι ίσως σκληρό και απόλυτο (36), για τις δικτατορίες φαίνεται να ισχύει χωρίς επιφύλαξη, αφού το πάγιο χαρακτηριστικό τους είναι ακριβώς να καταδιώκουν κάθε ανεξάρτητη σκέψη και ελεύθερη δημιουργία.

Υποσημειώσεις

1. Pevsner, N. *Europäische Architektur*. München, 1957. p. 627 ff.

2. Vogt, A.M. *Der Kugelbau um 1800 und die heutige Architektur*. Zürich, 1962. p. 13 ff.

3. Ο Ledoux και ο Boullée μπορούν να θεωρη-

30. Το Μουσείο Πασσά, Αθήνα. Το ήμιτελές ακόμα «νεοκλασικό» κτίσμα, δείγμα αρχιτεκτονικής της χουντικής επταετίας.

31. Το ελληνικό περίπτερο στη Διεθνή Έκθεση της Οζάκα, 1970. «Ναόσχημα» κτίσματα σε μία αδύναμη κτιριολογική και μορφολογική σύνθεση εκπροσώπησαν τα «5000 χρόνια συνεχούς και ένιαιου πολιτισμού» της Ιστορίας μας στη μακρινή Ιαπωνία (αρχιτέκτονες Π. Σακελλάριος - Ήπ. Παπαηλιόπουλος). Μερική όψη

32. Το ελληνικό περίπτερο στη Διεθνή Έκθεση της Οζάκα, 1970. Αετώματα και περιγράμματα αρχαίου ελληνικού ναού χαρακτηρίζουν τη μορφολογία των έκθεσιακών αυτών χώρων, ενώ η αρχιτεκτονική σύνθεση και έκφραση είναι προβληματική. Συγκρότημα «ναόσχημων» άποθηκών. Μακέτα.

33. Το ελληνικό περίπτερο στη Διεθνή Έκθεση της Οζάκα, 1970. Τα «νεοκλασικά» κτίσματα της «χουντικής» επταετίας το-



30. Passa Museum in Athens. This incomplete «neo-classical» building is a representative example of the «junta» architecture.

31. The Greek pavilion in Ozaka International Exhibition, 1970 (architects P. Sakellarios-H. Papailiopoulos). Partial view.

32. The Greek pavilion in Ozaka International Exhibition, 1970. Model.

33. The Greek pavilion in Ozaka International Exhibition, 1970. Partial view.

34-37. The Greek pavilion in Montreal International Exhibition, 1967 (architects prof. J. Liapis and N. Chryssopoulos).



30
31



30



32



33



ποθετούνται σε βάσεις με αδιάθρηπτη, «σκληρή» επιφάνεια από σφυρηλατημένο ακυρόδεμα. Μερική όψη

34-37. Το ελληνικό περίπτερο στη Διεθνή Έκθεση του Μοντρεάλ, 1967. Απλή αλλά στιβαρή γραμμή των όγκων. Άδρo επιβάλλει την «ελληνικότητα» του χωρίς να καταφεύγει σε κλασικιστικά μοτίβα (αρχιτέκτονες καθηγητής Ι. Λιάπης - Ν. Χρυσόπουλος).

35



36



37



θούν οι «εφευρέτες» των κτισμάτων πάνω σε «pilots». Πρβλ. Vogt, A.M. *Ibid.*, p. 28 και Vogt, A.M. *Bouliées, Newton-Denkmal*, Birkhäuser, 1969, p. 95, όπου δημοσιεύονται φωτογραφίες και σχέδια κατοικιών και άλλων κτισμάτων της «επαναστατικής» αρχιτεκτονικής.

4. Χαρακτηριστικά μοτίβα του Le Corbusier και του F.L. Wright αλλά και πολλών άλλων αρχιτεκτόνων. Για παραδείγματα βλ. Vogt, A.M. *Der Kugelbau*, pp. 28/29.

5. Όπως το εμπορικό περίπτερο της Σοβιετικής Ένωσης στο Παρίσι το 1927 (αρχιτέκτων: Μ. Κοργιέβ) βλ. σχετικά Vogt, A.M. *Russische und französische Revolutions-Architektur, 1917, 1789, DuMont*, 1974, p. 97, fig. 32a.

6. Σχέδια του J.J. Λεονιδίου για το Ίνστιτούτο Λένιν στη Μόσχα, 1927, βλ. Vogt, A.M. *Ibid.*, p. 94, fig. 28a.

7. Vogt, A.M. *Ibid.*, p. 232.

8. *Ibid.*, p. 84.

9. Pevsner, N. *Op. cit.*, p. 827.

10. Kopp, A. *Town and Revolution, Soviet Architecture and City Planning 1917-1935*, London, 1970, p. 229 και Whittick, A. *European Architecture in the 20th Century*, Plymouth, 1974, p. 487 ff.

11. Kopp, A. *Op. cit.*, figs. 188, 190-191, 192-193 και Vogt, A.M. *Russische*, p. 98, fig. 33a,b και 34a,b.

12. Teut, A. *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Berlin: Ullstein Bauwelt Fundamente, 1967, p. 13.

13. Vogt, A.M. *Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus*, Festschrift ARGO für Kurt Badt, Köln: DuMont, 1974, p. 362.

14. Σημειώνουμε πράξειρα, Teut, A. *Architektur im Dritten Reich 1933-45*, Berlin, 1967, Whittick, A. *European Architecture in the 20th Century*, Plymouth, 1974 και κυρίως Part IV: Political Determinism and Classical Monumentality 1930-40, όπου οικιαγραφείται η νεοκλασικιστική αρχιτεκτονική της φασιστικής Ιταλίας, της ναζιστικής Γερμανίας, της σοβιετικής Ρωσίας, της Γαλλίας, της Αγγλίας, της Σκανδιναβίας, Ολλανδίας και Ελβετίας και τέλος Hinz, B. *Die Malerei im deutschen Faschismus*, München, 1974, όπου δημοσιεύεται και εκτενής βιβλιογραφία.

15. Το Συνέδριο των C.I.A.M. πραγματοποιήθηκε στους χώρους του Έθνικου Μετσόβιου Πολυτεχνείου.

16. Ο λόγος αυτός του Α. Όρλάνδου δημοσιεύεται ολόκληρος, μαζί με τα πρακτικά του Συνεδρίου, στα *Τεχνικά Χρονικά*, 15/10-15/11/1933, σ. 1002.

17. Πρόλογος του προέδρου του Τ.Ε.Ε. Α. Δημητράκου από *Τά νέα σχολικά κτίρια*, αρ. 21, Αθήνα: Τ.Ε.Ε., 1939.

18. Όπως είχε την καλωσύνη να με πληροφορήσει ο καθηγητής Ι. Δεσποτόπουλος, ιδρυτικό μέλος της ελληνικής ομάδας C.I.A.M. και μελετητής των πολεοδομικών αυτών σχεδίων.

19. Ένδεικτικά είναι τα τεύχη των *Τεχνικών Χρονικών* 1932, 1933, 1934 και 1935, όπου ο άναγνώστης μπορεί να βρει φωτογραφικό και άλλο υλικό γύρω από την αρχιτεκτονική κίνηση και παραγωγή της περιόδου.

20. Κιταϊκής, Ν. «Τό έν Άθήναις IV Διεθνές Συνέδριον της Νέας Αρχιτεκτονικής», *Τεχνικά Χρονικά*, 15/7/1933, αρ. 38, σ. 693.

21. Ένδιαφέροντα είναι ή διαμάχη γύρω από τις ιδέες και τα έργα των C.I.A.M. μεταξύ του Π. Καροντινού από τη μία μεριά και των Κυπρ. Μπέρη και Β. Κασσάνδρα από την άλλη, που δημοσιεύεται στα *Τεχνικά Χρονικά* 15/3/1935, σ. 340 ff και 15/5/1935, σ. 537/8.

22. Κασσάνδρας, Β. «Έρνέστος Τσίλλερ», *Τεχνικά Χρονικά*, 15/2/1939, σ. 125.

23. Τά νεοκλασικό μέγαρο του Ε. Τσίλλερ στην οδό Πανεπιστημίου, όπου σήμερα φιλοξενείται ο Άρειος Πάγος (άρχικά οικία Ε. Σλήμαν).

24. Κασσάνδρας, Β. *Op. cit.*, σ. 127/8.

25. Λεζίνας, Γ. «Η σύγχρονος Αρχιτεκτονική», *Τεχνικά Χρονικά*, 1-15/12/1939, σ. 638.

26. *Ibid.*

27. «Τά βραβευθέντα σχέδια διά τό ελληνικόν περίπτερον εις τήν διεθνή έκθεσιν Παρισίων», *Τεχνικά Χρονικά*, 15/3-1/4/1937, σ. 232 ff, όπου δημοσιεύονται σχέδια και φωτογραφίες του α' βραβείου (αρχιτέκτων Δ. Ζούλιας), β' βραβείου (αρχιτέκτων Δ. Τριποδάκης και αρχιτέκτονες Γρέκας και Χατζηδάκης), γ' βραβείου (αρχιτέκτων Μεταξάς). Η επίδραση του ναζιστικού νεοκλασικισμού μπορεί ευκολα να διαπιστωθεί, άν ο άναγνώστης τό συγκρίνει μετάξύ άλλων με τό σχέδια για τή χιτλερική καγκελαρία στό Βερολίνο ή για τό κτίριο του Süd-Bahnhof, που δημοσιεύονται στό *Der Spiegel*, No. 38/1968, pp. 68, 76.

28. «Ο αρχιτεκτονικός διαγωνισμός του συγκροτήματος Διεθνούς Έκθέσεως Θεσσαλονίκης», *Τεχνικά Χρονικά*, 1/8/1938, σ. 700 ff, όπου δημοσιεύονται οι μελέτες των αρχιτεκτόνων Π. Καπερώνη (α' βραβείο), Ν. Άραχωβίτη (β' βραβείο) και Γ. και Δ. Δημητριάδη (γ' βραβείο) με τό χαρακτηριστικό ψευδώνυμο «4η Αυγούστου».

29. Πέρα από τους πολυπληθείς τόμους του Πιατεώφ, άρθρα και όμιλες των προπαγανδιστών τού καθεστώτος Γ. Γεωργαλά, Θ. Παπακωνταντίνου, Σ. Κωνσταντόπουλου κá.

30. Προκήρυξεις τού «Τάματος» 1969, 1971 και ειδικότερα ή τελευταία τού τρίτου διαγωνισμού 1973, άρθρ. 6, παραγρ. 6.

31. Σακελλάριος, Π. - Παπαηλιόπουλος, Ήπ. «Τό ελληνικό Πείριπτερο στην Έκθεση της Όζάκα», *Αρχιτεκτονική*, No. 80, 1970, Μάιος - Ιούνιος, σ. 46 ff, όπου δημοσιεύονται φωτογραφίες και σχέδια, καθώς και μία θεωρητική θεμελίωση της αρχιτεκτονικής ιδέας. «Μορφολογικά τά κτίσματα αυτά δέν απέχουν τού να στηρίζονται στους ακατάλυτους κανόνες τού μέτρου και τών αναλογιών της ανθρωπίνης κλίμακος. Τά υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για τήν κατασκευή τους προέρχονται από τή σύγχρονη δομική, άλλα και από τήν εθνική παράδοση. Η τοποθέτηση τους είναι τέτοια που να θυμίζουν αρχαία ιερά άλλα παράλ-

ληλα και σύγχρονα ελληνικά οικοδομήματα...»

32. *Architectural Review*, No. 882, Aug. 1970, p. 125.

33. Vogt, A.M. *Russische*, p. 101 ff.

34. Fraz, M. *On Neoclassicism*, London, 1972, p. 99 και *Hellenische Poles, Krise-Wandlung-Wirkung*, Elisabeth Charlotte Welskopf, (ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, vol. III, p. 1963 ff.

35. Pevsner, N. *Historismus und Bildende Kunst*, München 1966, pp. 116-117.

36. Μία τέτοια καταδικαστική απόφαση για όλα γενικά τά κτίσματα τού «ιστορισμού», όπου περιλαμβάνονται και όλοι οι «νεοκλασικισμοί», είναι αυτόνοητο πώς και σκληρή και απόλυτη είναι: Σκληρή, γιατί ή έκλογή τού ιστορικού μορφολογικού προτύπου αφαιρεί βέβαια σε facto τήν πρωτόγενη πρωτοτυπία, δέν σημαίνει όμως αυτόματα και τήν κατάργηση της πρωτοτυπίας σ' ένα άλλο επίπεδο, εκείνο, ός τό όνομάσουμε, μιας δευτερογενούς μορφολογίας με αξιώσεις, που έχει δώσει άριστουργήματα στό είδος της. Άπόλυτη επίσης, γιατί είναι μία θεώρηση που βγαίνει από τήν οπτική γωνία της «μοντέρνας» αρχιτεκτονικής, ή οποία στην επαναστατική της περίοδο τών αρχών τού αιώνα μας ήταν φυσικό να δει τόν «ιστορισμό» σαν κύρια αίτια ενός στείρου ακαδημαϊσμού χωρίς δημιουργικότητα. Σήμερα ξέρουμε πώς τά πράγματα δέν μπορούν να ερμηνευτούν έτσι απλά και μονοσήμαντα. Αν ή παραπάνω κρίση και έρμηνεία μπορεί να ισχύσει για τήν έξωτερική της εμφάνιση, άλλες πλευρές και χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής αυτής, όπως οργάνωση, κατασκευή, υλικά και λειτουργική δομή, σαν παράμετροι τού κοινωνικού και οικονομικοτεχνικού συστήματος που τίς περιέχει, προσφέρουν άλλα κριτήρια «πίσω από τήν πρόσοψη», τά όποια θέτουν τό πρόβλημα της έρμηνείας σε μία νέα, αντικειμενικότερη βάση.

Πηγές εικόνων

1-5: Vogt, A.M. *Bouliées, Newton-Denkmal*, Basel: Birkhäuser, 1969.

6: Le Corbusier - Jeanneret, Pierre. *Oeuvre Complète de 1910-1929*, Zurich 1956.

7,8,10,12: Vogt, A.M. *Russische und französische Revolutions-Architektur, 1917, 1789, DuMont*, 1974.

9: Afanasjew, K. *Ideen-Projekte-Bauten, Sowjetische Architektur 1917/1932*.

11,13: Kopp, A. *Ville et révolution*, 1967.

14,15: Vogt, A.M. *Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus*, Festschrift ARGO, Köln.

16,28: Teut, Anna. *Architektur im Dritten Reich, 1933-45*.

17-19, 24-27 *Τεχνικά Χρονικά*, 1933-1938.

20-23: *Τά Νέα Σχολικά Κτίρια*, Αθήνα: Τ.Ε.Ε., 1937.