

λικής Μεσογείου, για την ευρωπαϊκή ιστορία του θεάτρου, που συνήθως αγνοεί τις μικρότερες χώρες (λαμπτή εξάιρεση η δεκάτομη Ιστορία του Ευρωπαϊκού θεάτρου του Heinz Kindermann, Salzburg 1959-1974), για την ιστορία του πολιτισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, της ελληνικής Διασποράς, των Βαλκανίων γενικότερα κ.τ.λ. Το έργο της κ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου θα μείνει στην ιστορία της ελληνικής θεατρολογίας ως το πρώτο έργο που ώθησε τη θεατρολογική διερεύνηση του 19ου αιώνα πέρα από τη μονογραφία του Σιδέρη, και μάλιστα με τρόπο αποφασιστικό. Θα ακολουθήσουν και άλλα έργα, αλλά αυτό θα λειτουργήσει ως σημείο αναφοράς, ως το πρώτο αυτού του είδους που θα είναι και πρότυπο.

Η κ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου διδάσκει από το χειμερινό εξάμηνο του 1995/6 ως λέκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



ΕΛΕΝΗ ΦΕΣΣΑ-ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ,

Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940. 2 τ.,

Αθήνα 1994. Σελ. 442 και 269 (4^ο), 780 εικ. στο κείμενο, 24 πίν.

Πρόκειται για μνημειώδες δίτομο έργο σε μεγάλο σχήμα, με περισσότερες από 700 σελίδες, περισσότερες από 2.000 υποσημειώσεις και περισσότερες από 800 εικόνες, που αποτέλεσε αρχικά τετράτομη διδακτορική διατριβή του Πολυτεχνείου Αθηνών το 1989 και τυπώθηκε τώρα με την επιμέλεια της ίδιας της μελετήτριας και με χορηγία του Διεθνούς Κέντρου Δελφών και του Ιδρύματος Ι. Κωστόπουλου. Ο κόπος και ο χρόνος της έκδοσης ήταν τέτοιοι, που δεν στάθηκε δυνατό να γίνει καμιά ανανέωση και προσθήκη στο αρχικό κείμενο ούτε στις βιβλιογραφικές παραπομπές. Η αρχιτεκτονική ιστορία των θεατρικών χώρων στην Ελλάδα ξεπερνάει βέβαια κατά πολύ την απλή αρχιτεκτονική μελέτη: η μελετήτρια φιλοδοξούσε να εντάξει τη μελέτη των θεατρικών χώρων αφενός μεν στη γενικότερη πολιτική και κοινωνική, πολιτισμική και πνευματική ιστορία της χώρας (ή της περιοχής), αφετέρου δε, με μια πρωτότυπη και πρωτόγνωρη για τα ελληνικά πράγματα συγκριτική μέθοδο, στα εκάστοτε αρχιτεκτονικά ρεύματα της Ευρώπης, ώστε να φανερωθεί η ιδιαιτερότητα των ελληνικών θεατρικών αρχιτεκτονημάτων, όχι τόσο στα χειμερινά θέατρα, όσο και στα πιο πρόχειρα καλοκαιρινά. Μια τέτοια πλατιά οριζόντια και κάθετη διαπραγμάτευση του θέματος ασφαλώς δεν είναι άσχετη από τη γενικότερη θεατρική ιστορία και ειδικότερα από το δραματολόγιο: τι παίζεται από ποιον και για ποιον, γιατί, με ποιον τρόπο και πότε; Η κ. Φεσσά-Εμμανουήλ χρειαζόταν για το εγχείρημά της μια νέα ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, που καλύπτει το χρονικό διάστημα από το Κρητοεπτανησιακό θέατρο έως την Κατοχή, από τη loggia της Κέρκυρας ως το θέατρο Rex, γιατί φυσικά ο Λάσκαρης και ο Σιδέρης δεν ικανοποιούσαν μια τέτοια συνολική προσέγγιση, ο Βάλσας μόνο ως κάποιο σημείο. Η μελετήτρια αναγκάστηκε να γράψει, για τον εαυτό της και τη μονογραφία της αυτή, τη δική της θεατρική ιστορία 1720-1940, πράγμα εξαιρετικά τολμηρό, αν λάβουμε υπόψη τη ρευστότητα ορισμένων κεφαλαίων και τη ροή των ερευνητικών εξελίξεων, το σαθρό εν πολλοίς υπόδαφος ως προς τη γενικότερη πολιτισμική ιστορία της νεότερης Ελλάδας, τη βιβλιογραφία,

εργογραφία και παραστασιογραφία, τις ελλείψεις μας γνώσεις για μια σειρά από θέματα, όπως υποκριτική, οργάνωση των θιάσων, περιοδείες, το ιταλικό μελόδραμα κ.τ.λ. Λαμβάνοντας υπόψη ότι η κ. Φεσά-Εμμανουήλ, που έως τώρα συνέγραψε μονογραφίες για άλλα αρχιτεκτονικά θέματα (*Ο πολιτιστικός εξοπλισμός των πόλεων. Η θέση του σε ένα πρόγραμμα πολιτιστικής αποκέντρωσης*, Αθήνα 1974, *Πολιτιστική ανάπτυξη. Νέα πολιτική ευθύνη στον ελληνικό χώρο*, Αθήνα 1978, *Η ιδεολογική κρίση της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής 1827-1940*, Αθήνα 1987, *Κτίρια για δημόσια χρήση στη νεότερη Ελλάδα (1827 εξ.)*, Αθήνα 1993), τα οποία της εξασφάλισαν μια ξεχωριστή θέση στον κόσμο των αρχιτεκτονικών μελετών, δεν είναι ειδικός ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου, το αποτέλεσμα όχι μόνο ικανοποιητικό είναι, αλλά, θα μπορούσε να πει κανείς, λαμπρό.

Αυτό έγινε εφικτό λόγω της αφοσίωσης, με την οποία δούλεψε και την οποία διακρίνει κανείς και στις άλλες εργασίες της, και λόγω της ενιαίας οπτικής, με την οποία αντιμετώπισε, ιεράρχησε και αξιολόγησε τα φαινόμενα και τα ενέταξε σ' ένα διπλό διαλεκτικό σχήμα: εξάρτηση από την Ευρώπη – ανεξάρτητη τοπική αρχιτεκτονική παράδοση, ασυνέχεια (των ξενόφερτων επιρροών) – συνέχεια (της τοπικής ανώνυμης αρχιτεκτονικής παράδοσης). Αυτή η συγκεκριμένη οπτική οδηγεί και σε «απόψεις» και τοποθετήσεις «στρατευμένες», όταν τείνει να απορρίψει το σχήμα της «ασυνέχειας» για τις αρχές του νεοελληνικού θεάτρου, δεχόμενη με κάποια δυσφορία το γεγονός, ότι το Κρητικό θέατρο ξεκινάει με το έναυσμα της Ιταλικής Αναγέννησης. Η πρόσληψη της σχετικής βιβλιογραφίας σταματάει κάποτε μετά το 1985· ωστόσο είναι αξιοθαύμαστο, τι κατόρθωσε, στηριζόμενη μόνο στις συνθετικές της ικανότητες, στην πολύπλευρη βιβλιογραφική ενημέρωση και στον ερευνητικό ενθουσιασμό. Μπροστά στον όγκο του επιτεύγματος και στη διαφορετική, αρχιτεκτονική στόχευση, οι λεπτομέρειες της θεατρικής ιστοριογραφίας, που θα απαιτούσαν κάποια τροποποίηση, εκμηδενίζονται και είναι αβάνειες, για να γίνει λόγος γ' αυτές.

Γιατί οι πηγές που συγκεντρώθηκαν και αξιοποιήθηκαν από το Θεατρικό Μουσείο, το Ιστορικό Αρχείο του Δήμου Πειραιώς, το Δημοτικό Αρχείο της Ερμούπολης, την Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας, τα Γενικά Αρχεία του Κράτους, τις Δημοτικές Βιβλιοθήκες Ζακύνθου και Πάτρας, το Αρχαιοφυλακείο της Αθήνας, τη Biblioteca Marciana της Βενετίας, το Ινστιτούτο Προστασίας Μνημείων της Δρέσδης, το αρχείο του Burgtheater της Βιέννης, την Όπερα της Δρέσδης, την Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού, τα βιβλία πρακτικών και αποφάσεων Δημοτικών Συμβουλίων πολλών ελληνικών πόλεων, τις συλλογές αρχιτεκτονικών σχεδίων του Εθνικού Θεάτρου της Αθήνας, των Δημοτικών Θεάτρων του Πειραιά και της Πάτρας, του Δημοτικού Πνευματικού Κέντρου της Αθήνας, της Εθνικής Πινακοθήκης κ.τ.λ. είναι στην κυριολεξία αμέτρητες: τα ίδια τα σωζόμενα θεατρικά κτίρια, αρχιτεκτονικά σχέδια, χειρόγραφα, έντυπα και φωτογραφίες από δημόσιες συλλογές, ιδιώτες, ιδρύματα και επαγγελματίες φωτογράφους. Ο όγκος του υλικού που έχει «ενταχθεί» στο μελέτημα αυτό, μόνο συν τω χρόνω θα φανερωθεί με την επιμέρους μελέτη και τη χρήση του έργου.

Η ενιαία «θέση», με την οποία αντιμετωπίζεται η συνολική θεώρηση των νεοελληνικών θεατρικών αρχιτεκτονημάτων, περιγράφεται ήδη στον πρόλογο:

«Η περιγραφή, η ερμηνεία και η αξιολόγηση των νεοελληνικών θεάτρων στηρίχτηκε σε μια επίσης περιεκτική αντίληψη για τις κινητήριες δυνάμεις της αρχιτεκτονικής ιστορίας. Οι δυνάμεις αυτές είναι υλικές, πνευματικές, ηθικές και αι-

σθητικές και εκφραστές τους τα άτομα, οι κοινωνικές τάξεις, οι λαοί και οι εποχές. Κάθε αρχιτεκτόνημα αποτελεί το σύνθετο προϊόν της αλληλεπίδρασης όλων αυτών των παραγόντων, οι οποίοι όμως δεν έχουν πάντα την ίδια βαρύτητα. Αν λ.χ. οι εποχές και τα άτομα παίζουν καθοριστικό ρόλο στην επώνυμη αρχιτεκτονική δημιουργία, δεν συμβαίνει το ίδιο με την ανώνυμη αρχιτεκτονική παραγωγή που είναι περισσότερο συλλογικό προϊόν ενός λαού ή μιας κοινωνίας. Συμμερίζομαι, πάντως, την άποψη ότι οι πνευματικές και ηθικές δυνάμεις αποτελούν τη μία και βασικότερη συνιστώσα της γνήσιας ελληνικής αρχιτεκτονικής, ενώ οι υλικές και αισθητικές την άλλη. Και πιστεύω ότι οι αξίες, οι ιδέες και οι κτιριακοί τύποι της κάθε αρχιτεκτονικής παράδοσης, είναι πολύ ουσιαστικότερα γνωρίσματά της από ό,τι οι εποχικές τεχνικές και μορφές της» (σ. 10).

Γι' αυτό η μελετήτρια δίνει ιδιαίτερη έμφαση και στα «εφήμερα» θεατρικά «αρχιτεκτονήματα», όπως είναι τα υπαίθρια και κάλοκακρινά θέατρα.

Η εργασία αυτή ουσιαστικά δεν περιγράφεται. Μόνο το ξεφύλλιμά της, με το απέραντο εικονογραφικό υλικό και τις εμπειριστατωμένες λεξάντες, είναι ήδη απόλαυση και διδαχή. Το περιεχόμενο χωρίζεται σε τρία μέρη: Το ελληνικό θέατρο και η αρχιτεκτονική του πριν από το Εικοσιένα, 19ος αιώνας (που απαρτίζουν μαζί τον πρώτο τόμο) και 1900-1940 (που καλύπτει το δεύτερο τόμο). Η παρουσίαση του υλικού ακολουθεί χρονολογικά κριτήρια. Στο πρώτο μέρος έχει την εξής σειρά: 1. Εισαγωγικά (σσ. 15-28, Γενικές παρατηρήσεις, Η ελληνική θεατρική παράδοση), 2. Το Κρητικό θέατρο (σσ. 29 εξ., Τα θεατρικά κείμενα, Οι παραστάσεις και ο χώρος τους), 3. Επτάνησος (σσ. 33-48, Ιστορικά, Η θεατρική και μουσική παράδοση. Τα πρώτα δημόσια θέατρα [Κέρκυρα, Ζάκυνθος]), 4. Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός και το θέατρο (σσ. 49-55, Ιστορικά, Η θεατρική ζύμωση: μεταφράσεις και πρωτότυπα δράματα, Οι παραστάσεις, Τα θέατρα της Οδησού και του Βουκουρεστίου): Σημειώσεις (σσ. 56-70).

Πολύ εκτενέστερο είναι το δεύτερο μέρος για το 19ο αιώνα, που δίνει και οριζόντιες-συγκριτικές προοπτικές: 5. Ιστορικά (σσ. 73-90, Οι μετασχηματισμοί του δυτικού πολιτισμού και η διεθνής κυριαρχία του, Τα πνευματικά και καλλιτεχνικά ρεύματα στην Ευρώπη, Η ιστορική πορεία του ελληνισμού κατά την περίοδο 1821-1900, Η ελληνική πνευματική και καλλιτεχνική ζωή), 6. Η θεατρική ζωή (σσ. 91-110, Οι εξελίξεις στην Ευρώπη, Το ελληνικό θέατρο μετά το Εικοσιένα), 7. Η αρχιτεκτονική του θεάτρου (σσ. 111-114, Παραδόσεις και εξελίξεις στην Ευρώπη, Τα χειμερινά και υπαίθρια θέατρα στην Ελλάδα. Η ευρωπαϊκή παράδοση και οι τοπικές ιδιαιτερότητες), 8. Η αρχιτεκτονική του θεάτρου στα Επτάνησα (σσ. 145-200, Ιστορικά, Γενικά περί Κέρκυρας, Ζακύνθου και Κεφαλονιάς [Γεωγραφική θέση, μέγεθος, σύσταση εδάφους, κλίμα, ο πληθυσμός των αστικών κέντρων], Κέρκυρα [Πολεοδομική διαμόρφωση και εξέλιξη, Η αστική αρχιτεκτονική, Το θέατρο του Αγίου Ιακώβου 1720/1733-1903, Το Δημοτικό θέατρο 1893/1903-1943, Το θέατρο Φοίνιξ 1895], Ζακύνθος [Πολεοδομική διαμόρφωση και εξέλιξη, Η αστική αρχιτεκτονική, Τα θέατρα της Ζακύνθου, Το θέατρο Απόλλων, Το Δημοτικό θέατρο Φώσκολος 1871/1875-1953], Κεφαλονιά [Αργοστόλι και Ληξούρι. Πολεοδομική διαμόρφωση, Η αστική αρχιτεκτονική, Τα θέατρα της Κεφαλονιάς, Το θέατρο του Σπυρίδωνος Μπερέττα 1805-ci. 1825, Το θέατρο του Αλέξανδρου Σολομού 1838-1849, Το θέατρο Ο Κεφαλος 1857-1943]), 9. Η αρχιτεκτονική του θεάτρου στις επαρχιακές πόλεις του νέου ελληνικού κράτους (σσ. 201-236, Γενικά για την Ερμούπολη,

Πάτρα και Βόλο [Γεωγραφική θέση, οικονομία, κοινωνία, πληθυσμός], Ερμούπολη [Πολεοδομία, Αρχιτεκτονική, Τα θέατρα της Ερμούπολης, Το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων 1862/1864], Πάτρα [Πολεοδομία, Αρχιτεκτονική, Τα θέατρα της Πάτρας, Το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων 1871/72], Βόλος [Πολεοδομία, Αρχιτεκτονική, Τα θέατρα του Βόλου, Το Δημοτικό Θέατρο 1894/96-1960], 10. Η αρχιτεκτονική του θεάτρου στην Αθήνα, τον Πειραιά και το Νέο Φάληρο (σσ. 237-356, Γενικά περί Αθήνας, Πειραιά και Νέου Φαλήρου [Γεωγραφική θέση, οικονομία, κοινωνία, πληθυσμός], Αθήνα [Πολεοδομική εξέλιξη, Αρχιτεκτονική, Τα υπαίθρια θέατρα της Αθήνας, Τα χειμερινά θέατρα της Αθήνας, Το Δημοτικό Θέατρο 1872/1888-1940, Το Βασιλικό [Εθνικό] Θέατρο 1891/1901], Πειραιάς [Πολεοδομία, Αρχιτεκτονική, Τα θέατρα του Πειραιά, Το Δημοτικό Θέατρο 1882/1895], Νέο Φάληρο [Πολεοδομία και αρχιτεκτονική, Τα θέατρα του Νέου Φαλήρου]· Σημειώσεις (σσ. 357-422).

Παρόμοια διάρθρωση με το δεύτερο μέρος δείχνει και το τρίτο, που καλύπτει το χρονικό διάστημα 1900-1940: 11. Ιστορικά (σσ.11-14, Οι διεθνείς εξελίξεις, Τα πνευματικά, καλλιτεχνικά και αρχιτεκτονικά, Οι εξελίξεις στην Ελλάδα, Η πορεία των γραμμάτων, των τεχνών και της αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα), 12. Η θεατρική ζωή (σσ. 17-32, Οι τάσεις στην Ευρώπη, Η πορεία του ελληνικού θεάτρου, 1900-1922, 1923-1940), 13. Η αρχιτεκτονική του θεάτρου (σσ.33-134, Ρήξη με την ιταλική παράδοση, εναλλακτικές λύσεις, ουτοπικές προτάσεις και κρίση στην Ευρώπη [1900-1914, 1919-1929, 1930-1940], Η αρχιτεκτονική του ελληνικού θεάτρου [Τα υπαίθρια θέατρα 1900-1922, 1923-1940, Τα χειμερινά θέατρα 1900-1922, 1923-1940, Το κινηματοθέατρο Παλλάς και το κέντρο θεαμάτων Ρεξ-Κοτοπούλη-Σινεάκ]· Σημειώσεις (σσ. 135-156), Συμπεράσματα (σσ. 157-162).

Τα Συμπεράσματα δεν συνοψίζουν απλώς τα αποτελέσματα της εμπειροστατωμένης μελέτης, αλλά εκφράζουν και «θέση»: τι μας διδάσκει η μελέτη τούτη, και σε τι μας δεμεύει; Γενικά κυριαρχούν δύο ξεχωριστοί τύποι θεάτρων στη νεότερη Ελλάδα: τα υπαίθρια θέατρα και τα χειμερινά.

«Ο πρώτος [τύπος], και κυρίαρχος ως το 1922, μας έδωσε τον τύπο της θεατρικής μάντρας, δηλαδή του περιγραφμένου ή «τετειχισμένου οικοπέδου» με τη στεγασμένη ιταλιζουσα σκηνή. Ο τύπος αυτός ήταν αποτέλεσμα αυτοσχέδιου και στη συνέχεια αρχιτεκτονημένου συνδυασμού στοιχείων από δύο ανόμοιες παραδόσεις: την αρχιτεκτονική παράδοση του χειμερινού ευρωπαϊκού θεάτρου που γεννήθηκε στην Ιταλία τον 17ον αιώνα, και τη μακροαίωνα, πολυεθνική παράδοση των υπαίθριων λαϊκών θεαμάτων που ενδοκίμησε ιδιαίτερα στην Ελλάδα. Ο ανοιχτός χώρος του κοινού της θεατρικής μάντρας αποτελεί εξέλιξη της δεύτερης παράδοσης, ενώ η στεγασμένη της σκηνής είναι στοιχείο του χειμερινού ευρωπαϊκού θεάτρου που μεταφέρθηκε αυτούσιο στο ελληνικό υπαίθριο. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την αταίριαστη αντιπαράθεση του κλειστού χώρου των ηθοποιών με τον υπαίθριο χώρο των θεατών» (σ. 157).

Ο τύπος της μάντρας, που τον γέννησε η ανάγκη, ως το 1940 εξαφανίζεται στα αστικά κέντρα χωρίς να αντικατασταθεί με κάτι άλλο. Για το γεγονός, ότι η αρχιτεκτονική των υπαίθριων θεάτρων ως σήμερα δεν βρήκε τον εαυτό της, φταίει «ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός της Ευρώπης», «οι κακοδαμονίες και η ανέχεια του ελληνικού κράτους, η ανωριμότητα, ρευστότητα και η νεωτεριστική βιασύνη της ελλαδικής κοινωνίας» (σ. 158). Οι αδυναμίες της αρχιτεκτονικής των χειμερινών θεάτρων ήταν ακόμα μεγαλύτερες: ή-

ταν δάνεια από τη Δύση (μαζί με τις παραστάσεις): από τα δέκα μνημειώδη θέατρα του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού μόνο τρία βρίσκονται σε λειτουργία (Εθνικό, Δημοτικό Πειραιά, Δημοτικό της Πάτρας), δύο άλλα έχουν σωθεί (Μαλλιαροπούλειο της Τρίπολης, Απόλλωνας της Ερμούπολης).

«Τα προϊόντα της επίσημης αρχιτεκτονικής του θεάτρου μας δεν έδωσαν λύση στο στεγαστικό πρόβλημα των ελληνικών θιάσων του καιρού τους. Λειτουργώντας αποραδικά και ματαιόδοξα, προσέφεραν ελάχιστες υπηρεσίες στην υπόθεση της θεατρικής παιδείας των Νεοελλήνων και στην ελληνική δραματική τέχνη (εξαιρέση το Εθνικό και τα θέατρα των Επτανήσων). Έτσι η προσπάθεια μεταφύτευσης της ευρωπαϊκής θεατρικής αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα «έμεινε εποχικό γεγονός, χωρίς συνέχεια» και το στεγαστικό πρόβλημα των θιάσων βρήκε, μέσα στον 20ό αιώνα νέες πρόχειρες λύσεις, που περισσότερη σχέση είχαν με τις εξελεγμένες θεατρικές μάντρες παρά με τα ευρωπαϊκά θέατρα. «Χτίστηκαν εκ των ενόντων, χωρίς σοβαρή αρχιτεκτονική μελέτη και χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα ή αξιώσεις» (σ. 159).

Η σύνοψη τελειώνει με μια προοπτική του μέλλοντος, που συνδυάζεται και με τη νέα σύγχρονη άνθιση του θεάτρου τόσο στην Αθήνα όσο και στην επαρχία.

«Ανάλογη ζωτικότητα παρουσιάζει και η θεατρική αρχιτεκτονική. Όμως, τα σημερινά θέατρα δημιουργούνται ή διασκευάζονται κατά κανόνα σε συνθήκες περιορισμένων μέσων για να στεγάσουν τους λιποδιαύτους και βραχύβιους ελληνικούς θιάσους. Με τις συνθήκες αυτές έχουν συμφιλωθεί ελάχιστοι Έλληνες αρχιτέκτονες. Οι περισσότεροι προτιμούν τον άγονο δρόμο της φορμαλιστικής μίμησης των ξένων νεωτερισμών, οι οποίοι είναι συνήθως εκτός ελληνικής πραγματικότητας. Αυτό το κάνουν στο πλαίσιο φιλόδοξων αρχιτεκτονικών διαγωνισμών ή για λογαριασμό κρατικών και δημοτικών φορέων» (σ. 160).

Παράδειγμα τα σχέδια της επέκτασης του Εθνικού Θεάτρου (1977-1979) και του Πνευματικού Κέντρου της Αθήνας (1959-62, 1968-72, 1980-81), για τις περιπέτειες των οποίων η μελετήτρια έχει παρουσιάσει δύο ξεχωριστά μελετήματα. Και συνοψίζει: «Οι εύκολοι δρόμοι του απροβλημάτιστου συγχρονισμού με τα διεθνή ρεύματα και της επιδερμικής σχέσης με τη θεατρική μας κληρονομιά παραμένουν βέβαια οι πιθανότερες προοπτικές της αρχιτεκτονικής των Ελλήνων αρχιτεκτόνων... Δεν είναι όμως οι μονές δυνατές. Δίπλα τους υπάρχει ο δύσκολος δρόμος της αυθεντικής αλλαγής, ο οποίος προϋποθέτει κριτική θέωση των ξένων νεωτερισμών και δημιουργική σχέση με τη μακράννη ελληνική παράδοση των υπαίθριων θεαμάτων και τα αληθινά της μνημεία. Όσοι αρχιτέκτονες τον ακολουθήσουν υπάρχει ελπίδα να δώσουν αυθεντικές λύσεις και να οδηγήσουν την αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου στην παγκόσμια ιστορία με τρόπο φυσιολογικότερο από εκείνους του επιδερμικού διεθνισμού, της προγονοπληξίας και του επαρχιώτικου φολκλορισμού» (σ. 160).

Το μνημειώδες μελέτημα λοιπόν μόνο ένα όραμα της πολιτισμικής ιστορίας της νεότερης Ελλάδας διαμέσου της θεατρικής αρχιτεκτονικής, δεν είναι μόνο μια ακαδημαϊκά άνογη απογραφή πηγών, στοιχείων και δεδομένων, που αναλύονται, συγκρίνονται και αξιολογούνται, αλλά είναι και τεκμήριο και απόδειξη μιας εγχώριας αρχιτεκτονικής παράδοσης, που έχει παραγνωριστεί και πρέπει να προβληθεί με πάθος και αυ-

τοπεποίθηση, για να επηρεάσει τις αρχιτεκτονικές επιλογές του παρόντος και του μέλλοντος. Αυτή είναι εν τέλει η ενιαία οπτική, η άποψη, η «θέση», που προβάλλεται και αντανακλά και στην οπτική γωνία, από την οποία θεωρείται και η θεατρική ιστορία, όπου δίνεται μεγάλη έμφαση στα λαϊκά θεάματα και στα υπαίθρια θέατρα. Η εγχώρια θεατρική παράδοση σφραγίζει και την εγχώρια αρχιτεκτονική του θεάτρου, όπως τα ξενόφρετα θεατρικά κτίρια ιταλικού τύπου παραμένουν χωρίς ουσιαστική λειτουργικότητα σαν το ξένο και μεταφρασμένο ρεπερτόριο. Αυτές είναι θέσεις ενδιαφέρουσες, που εκπέμπουν μια ευγενική και συμπαθητική στράτευση, η οποία αφορά και τη θεώρηση της θεατρικής ιστορίας, το ελληνικό θέατρο του παρόντος και του μέλλοντος.

Ο δεύτερος τόμος κλείνει με δύο παραρτήματα: 1) χρονολογικούς πίνακες για την αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1800-1900 με παράλληλες στήλες για την αρχιτεκτονική στην Ευρώπη, την ιστορία της Ελλάδας και Ευρώπης (σσ. 163-228) και 2) ένα English summary (σσ. 229 εξ.) με μετάφραση όλων των λεξάντων των δύο τόμων (σσ. 23 εξ.). Ακολουθούν ακόμα οι πηγές της εικονογράφησης (σσ. 249 εξ.), καθώς και ένα γενικό ευρετήριο και για τους δύο τόμους (σσ. 257-269). Η σημασία αυτής της διτομής έκδοσης για μια σειρά από επιστήμες και κλάδους (ιστορία του θεάτρου, πολιτισμική ιστορία, ιστορία της αρχιτεκτονικής, ιστορία των ελληνικών αστικών κέντρων, πολεοδομία κ.τ.λ.) είναι προφανής. Ακόμα και το ευρύ αναγνωστικό κοινό θα χαρεί, ξεφυλλίζοντας νοσταλγικά τις ωραίες σελίδες του και θαυμάζοντας τον εικονογραφικό πλούτο, που μεταφέρει τον αναγνώστη σε άλλη εποχή.

Η κ. Φεσσά-Εμμανουήλ διδάσκει από το εαρινό εξάμηνο του 1995 ως επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΤΣΑΪΤΗΣ,

Ιφιγένεια [Εν Ληξουρίω].

Επιμέλεια Σπύρος Α. Ευαγγελάτος. Στίτσα Γιώργος Πάτσας.

Αθήνα, Εστία 1995 (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, ΘΕ 60). Σελ. 64*, 243.

9 πίν., 31 στίτσα, 8 φωτογραφίες.

Πρόκειται για ένα ιδιότυπο βιβλίο που, απ' όσο γνωρίζω, σ' αυτή τη μορφή, δεν έχει ξαναγίνει. Ο Άλκης Αγγέλου, διευθυντής της νέας σειράς «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», παλαιότερα στον εκδοτικό οίκο «Ερμής», τώρα στην «Εστία», για πρώτη φορά δεν εκδίδει, με δική του προτροπή και παράκληση, ένα κείμενο σε φιλολογικά καθαρισμένη μορφή, αλλά μια σύγχρονη διασκευή θεατρικού κειμένου, όπως παίχθηκε το 1979 στην Αθήνα, μαζί με το «βιβλίο σκηνοθεσίας» (που ο Ευαγγελάτος δεν συνηθίζει να κρατάει), το οποίο είναι δήθεν γραμμένο από θεατή της παράστασης του έργου στο Ληξούρι το 1720 σε παλαιά κεφαλονίτικη διάλεκτο, και μάλιστα με σημειώσεις των κτητόρων του χειρογράφου, που εξηγούν την ιστορία της παράδοσης του κειμένου των σημειώσεων, όπως τις κράτησε ο θεατής του 1720, από γενεά σε γενεά κι αυτό μας οδηγεί κατευθείαν στο φανταστικό κόσμο του *Ονόματος του Ρόδου* του Umberto Eco...

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Το βιβλίο αυτό αντικαθερπίζει την