

**Χωρική ρευστότητα & ευμετάβλητες διατάξεις :
υποθήκες κι εκκρεμότητες από το θέατρο του Bauhaus**

Νίκος Κ. Μπάρκας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολυτεχνικής Σχολής ΔΠΘ,
e-mail: nbarkas@arch.duth.gr

*Ένα μελαχρινό αγοράκι (..) κοιμόταν για πρώτη φορά στη ζωή του
σ' ένα σπίτι φτιαγμένο από πέτρα.
«Δε μ' έπαιρνε ο ύπνος» έλεγε. «Πως μπορείς να κοιμηθείς σ' ένα σπίτι
που δεν κουνιούνται οι τοίχοι του» [1]*

1. Το κοινωνικό πλαίσιο

Η περίοδος της ειρήνης στην Ευρώπη που ακολούθησε το τέλος των Γαλλο-Πρωσικών πολέμων (1870), καταχωρήθηκε ως περίοδος της ευδαιμονίας. Η Belle Époque των τολμηρών επιχειρήσεων και της ασύδοτης κοινωνικής εκμετάλλευσης ακολούθησε την από κοινού αιματηρή καταστολή της Κομμούνας του Παρισιού (1871) και τη διάλυση της 1^{ης} Εργατικής Διεθνούς (1876). Χαρακτηρίζεται από την εντατικοποίηση της βιομηχανίας, τις μεγάλες εφευρέσεις, το υπερπόντιο εμπόριο και την αποικιοκρατία. Μια πρωτοφανής συσσώρευση κεφαλαίων σε παγκόσμια κλίμακα εξασφάλιζε μία επίζηλη ευημερία στα κράτη της Δ. Ευρώπης και Β. Αμερικής, βασισμένη στη συγγνή εκμετάλλευση των υπολοίπων περιοχών του πλανήτη. [2]

Πριν την έναρξη του 1^{ου} ΠΠ η Γερμανία ήταν μια από τις πλέον αναπτυγμένες καπιταλιστικές χώρες. Κατείχε περίπου ισάξιο μερίδιο της Βρετανίας στο παγκόσμιο εμπόριο και ήταν ο μεγαλύτερος εξαγωγέας βιομηχανικών προϊόντων. Ταυτόχρονα, το μάρκο είχε εξελιχθεί στο πιο ανταγωνιστικό νόμισμα της στερλίνας, καθώς η Γερμανία εξήγαγε κεφάλαια σε όλη την υφήλιο. Τις παραμονές του πολέμου, το γερμανικό συνδικαλιστικό κίνημα αριθμούσε 2,5 εκ μέλη σε εκατοντάδες οργανώσεις, με πολυάριθμα έντυπα τοπικής και εθνικής κυκλοφορίας, καθώς και με ισχυρά αποθεματικά ταμεία. Παράλληλα αποτελούσε ηγετική δύναμη των διεθνών εργατικών ενώσεων και είχε πρωτοστατήσει στην ίδρυση του πολιτιστικού οργανισμού *Frei Volksbühne* (1890) για να δώσει τη δυνατότητα στις στερημένες πληθυσμιακές ομάδες να έχουν πρόσβαση στην εκπαίδευση και στην πολιτιστική ζωή [3],[4]

Παραδόξως, το γερμανικό σοσιαλδημοκρατικό κόμμα SPD, κεντρικός πολιτικός εκπρόσωπος του γερμανικού προλεταριάτου και βασικός οργανωτής της 2^{ης} Σοσιαλιστικής Διεθνούς (1889), ψήφισε τις πολεμικές δαπάνες και ακολούθησε τον Κάιζερ στον πόλεμο (1914). Ωστόσο, η στασιμότητα των πολεμικών επιχειρήσεων, τα εκατομμύρια των νεκρών και βαριά τραυματισμένων στρατιωτών, τα οικονομικά αδιέξοδα των στρατευμένων, καθώς επίσης οι ειδήσεις από την προλεταριακή επανάσταση στην Ρωσία (1917) και την έξοδο των Μπολσεβίκων από τον πόλεμο, οδήγησαν αρχικά σε στάση το στόλο της Βαλτικής (1918) και στη συνέχεια την οργάνωση μεγάλων στρατιωτικών μονάδων κατά το πρότυπο των σοβιετ. Διαδοχικές επαναστατικές κινήσεις έφεραν την κατάλυση του αυτοκρατορικού καθεστώτος κι επέβαλαν τη συνθηκολόγηση. Η αιματηρή καταστολή της εξέγερσης των Σπαρτακιστών στο Βερολίνο (στις αρχές του 1919), με την συμμετοχή οργανωμένων παραστρατιωτικών ομάδων (*Frei corps*) και με την υποστήριξη του SPD, αποτέλεσε την αρχή του τέλους μιας σειράς εργατικών κινητοποιήσεων. Μέσα σε έντονο πολιτικό ανταγωνισμό, τα αστικά πολιτικά κόμματα και το SPD κατέληξαν στην ψήφιση ενός

ομοσπονδιακού Συντάγματος και στην εγκαθίδρυση της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1919). [3], [4]

2. Η άρνηση της θεατρικής παράδοσης του μπαρόκ

Ο θεατρικός σχεδιασμός στα τέλη του 19^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από την αρχιτεκτονική της επανάληψης, δηλαδή μια στασιμότητα που απέρρευε από τη μακρόχρονη κυριαρχία του θεάτρου μπαρόκ. Το αριστοκρατικό σύμβολο του κτιρίου της όπερας, με πρότυπο την Όπερα Garnier (1875), μονοπωλούσε την τυπολογία των θεατρικών κτιρίων, σε παραλλαγές μεγέθους και όγκου. Η γοητεία της αυλαίας, η πολυχρωμία της φωτισμένης σκηνής, η μαγεία της ρεαλιστικής σκηνογραφίας απεικόνιζαν την μακαριότητα των ανώτερων τάξεων και ψυχαγωγούσαν το κοινό σε μια επίπεδη ταύτιση με τα δρώμενα. Ωστόσο, η τεχνολογική πρόοδος του 19^{ου} αιώνα είχε ήδη θέσει στη διάθεση του θεάτρου αξιόλογες αναπαραστατικές δυνατότητες όπως το φωτισμό της σκηνής, τη ρεαλιστική σκηνογραφία τύπου box set, την ενοποίηση του χώρου της αναπαράστασης (μέσω ενός υπόσκαφτου pit για την ορχήστρα) στο θέατρο - φεστιβάλ του Bayreuth, μηχανισμούς σκηνής για εύκολες και γρήγορες αλλαγές σκηνικών (το βαγονέτο του MacKaye, η περιστρεφόμενη πλατφόρμα του K. Lautenschlager). [5]

Όμως, μέσα από την κοινωνική ρευστότητα ξεπήδησαν διάφορες πρωτοποριακές απόψεις όπως το ρεύμα του εξπρεσιονισμού, σε μια πορεία άρνησης της ρεαλιστικής προσέγγισης, με προβολή ενός υποδείγματος με αφαιρετική απεικόνιση κι επιλέγοντας το φως ως το καθαρότερο υλικό της αναπαράστασης. Πολυάριθμοι οραματιστές εκπόνησαν αισθητικές θεωρίες ανανέωσης των παραστατικών τεχνών και ποικίλες εκδοχές των λεγόμενων ελεύθερων θιάσων αποπειράθηκαν την απαγκίστρωση του θεάτρου από το ρεαλισμό και το νατουραλισμό (A. Appia, G. Graig, V. E. Mejerchol'd, J. Coreau). Χαρακτηριστική είναι η δραστηριότητα του M. Reinhardt που για να στεγάσει ένα «θέατρο μαζών» μεγάλης χωρητικότητας παρήγγειλε στον H. Roelzig την ανακαίνιση ενός παλαιού τσίρκου και πειραματίστηκε με μία γιγαντιαία, ανοικτή σκηνή πολλαπλών χρήσεων (1919). [5] Ωστόσο, τα πρωτοποριακά μανιφέστα θέτοντας το αίτημα της επιστροφής στην ενότητα του θεατρικού χώρου στο κοινό έδαφος της άρνησης του μπαρόκ και του ρεαλισμού, δεν βρήκαν ανταπόκριση σε επίπεδο εφαρμογής. Δεν υποστηρίχτηκαν κατάλληλα από τους θεατρικούς συγγραφείς, δεν αποκατέστησαν μόνιμες σχέσεις με τις θεατρικές δραστηριότητες της εποχής τους, δεν μπόρεσαν να καθιερώσουν νέες μορφές θεατρικού χώρου, αφήνοντας σε εκκρεμότητα υποθήκες που επηρέασαν καθοριστικά τις μετέπειτα θεατρικές εξελίξεις.

3. Η σχολή του Bauhaus

Η ίδρυση της Κρατικής Σχολής του Bauhaus στη Βαϊμάρη ακολούθησε την ανακήρυξη της Δημοκρατίας (1919) στην ίδια πόλη και μοιράστηκε τη μοίρα της (1919-1933). Με κρατική χρηματοδότηση και πρώτο διευθυντή τον W. Gropius (1919-1928), στόχευε να συμφιλιώσει την Τέχνη με την Βιομηχανική Παραγωγή και να άρει τη διάκριση ανάμεσα στις Εφαρμοσμένες και τις Καλές Τέχνες. Το Bauhaus εμφανίστηκε ως συνέχεια του γερμανικού κινήματος Werkbund (Μόναχο 1907, έκθεση στην Κολωνία 1914), που είχε τις καταβολές του στο βρετανικό κίνημα Arts & Crafts Movement (19^{ος} αιώνας) και τις ρομαντικές ιδέες του W. Morris για μια συνεργατική εταιρεία «εργατών καλλιτεχνών» στο πλαίσιο μιας σοσιαλιστικής κοινότητας. [6], [7]

Ως δάσκαλοι προσέτρεξαν ή προσκλήθηκαν καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες της avant garde από διάφορες χώρες, προσδίδοντας στη Σχολή μια πολυφωνική και διεθνιστική φυσιογνωμία, που εξελίχθηκε μέσα στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο του επαναστατικού κλίματος και των ριζοσπαστικών ιδεών της χώρας και της εποχής. Όμως η αρχική άνεση που εξασφάλιζε η κρατική επιχορήγηση, έφερνε μια δυσάρεστη οικονομική εξάρτηση από

τις πολιτικές εξελίξεις και τις κυβερνητικές εναλλαγές. Μετά τη συστηματική καταστολή διάφορων εργατικών εξεγέρσεων που στόχευαν στην εκδήλωση μιας σοσιαλιστικής επανάστασης στη Γερμανία (1919-1923) και παράλληλα με την είσοδο των αστικών, συντηρητικών δυνάμεων στην κυβέρνηση (1924, ύστερα από την ενίσχυσή τους στις εκλογές), η κρατική επιχορήγηση προς τη Σχολή μειώθηκε κατά 50%, ενώ οι συμβάσεις των διδασκόντων ακυρώθηκαν. [8]

Η Σχολή επέλεξε να μεταφερθεί στο Dessau, μετατράπηκε σε Ινστιτούτο (1925) και εγκαταστάθηκε σε ένα υποδειγματικό (για το μοντέρνο κίνημα) κτίριο που σχεδίασε ο ίδιος W. Gropius. Για να χρηματοδοτήσει τη λειτουργία της, αλλά κυρίως για να μπορέσει προοπτικά να την ανεξαρτητοποιήσει από την κυβερνητική χρηματοδότηση, ο W. Gropius ίδρυσε εταιρεία με την επωνυμία Bauhaus, θέλοντας να τυποποιήσει τα σχέδια και να διαθέσει στην αγορά τα προϊόντα των εργαστηρίων. Η συστηματοποίηση της παραγωγής κι ο βιομηχανικός προσανατολισμός των εργαστηρίων εκείνης της περιόδου ενέτειναν τον κονστρουκτιβιστικό χαρακτήρα του Bauhaus και έθεσαν σε εφαρμογή το όραμα του W. Gropius για την οργάνωση της κοινωνίας με οικονομία, απλότητα και λειτουργικότητα.[8],[9]

Την κατάληψη της περιοχής του Ρουρ από τη Γαλλία (1923), για να εξασφαλιστεί η αποπληρωμή των δυσβάσταχτων πολεμικών αποζημιώσεων της συνθήκης των Βερσαλλιών, ακολούθησε η επίσημη κήρυξη απεργίας / παθητικής αντίστασης από μεριάς κυβέρνησης και εργοδοτών, που εξελίχθηκε σε μια ακολουθία καθημερινών υποτιμήσεων του ομοσπονδιακού νομίσματος (1924-1928) που, μέσω μιας πρωτοφανούς πληθωριστικής έκρηξης, κατέληξε στη συρρίκνωση των εργατικών δικαιωμάτων, στην ισοπέδωση της αμοιβής των εργαζομένων και στον μηδενισμό της αξίας του μάρκου. Οι κυβερνήσεις (με τη συμμετοχή ή ανοχή του SPD) συνέχισαν την πίεση προς τον W. Gropius, μέχρι που διέκοψαν οριστικά την κρατική χρηματοδότηση (1927). Ο W. Gropius, διαπιστώνοντας ότι η ισορροπητική στάση του δεν έφερε αποτελέσματα, αναγκάστηκε να παραιτηθεί (1928) κι ανέθεσε τη διεύθυνση στον H. Meyer. Ο H. Meyer, ο οποίος ήδη δίδασκε αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, ισχυροποίησε το μαρξιστικό στίγμα της πολιτικής φυσιολογίας του Bauhaus και έδωσε έμφαση στις λειτουργικές ανάγκες των χρηστών (στο κεντρικό μόντο του μοντερνισμού : Form follows Function). Όμως, το τοπικό συμβούλιο του Dessau αποφάσισε την απομάκρυνση του H. Meyer (1930) οπότε, με τη μεσολάβηση του W. Gropius ορίστηκε να αναλάβει τη διεύθυνση ο L. M. van der Rohe (που στο παρελθόν ανήκε στο Arts & Crafts Movement) ο οποίος επιχείρησε να συνδυάσει τον κοινωνικό χαρακτήρα της Σχολής με αισθητικά κριτήρια. [6], [7], [8]

Στο χρονικό διάστημα που το ναζιστικό κόμμα (NSDap) ισχυροποιούνταν θεαματικά (1931-1933), η Σχολή τέθηκε στο στόχαστρο της ναζιστικής προπαγάνδας σαν «άντρο εβραίων / μπολσεβίκων», οπότε αρκετοί, πολιτικά στρατευμένοι, καθηγητές αρχίσαν να φεύγουν από τη χώρα. Ο W. Frick, πρώτος ναζί υπουργός Παιδείας της Θουριγγίας, άσκησε πιέσεις (1931) και τελικά επέτυχε το κλείσιμο της Σχολής στο Dessau (1932). Ο L. M. van der Rohe προχώρησε σε επανασύσταση του Bauhaus στο Βερολίνο, ως ιδιωτικής αρχιτεκτονικής σχολής. Τα εργαστήρια έπαψαν να παράγουν προϊόντα για εκμετάλλευση και στους σπουδαστές απαγορεύτηκε κάθε είδους πολιτικής δράσης, οπότε ένας αριθμός από αυτούς διαφώνησε και δεν επαναγγράφηκε. Τρεις (3) μήνες μετά την ανάληψη της εξουσίας από τον Χίτλερ (1933), το ναζιστικό καθεστώς (που θεωρούσε τα έργα του Bauhaus «μη γερμανικά»), διέταξε την επιτήρηση της Σχολής και έστειλε 33 από τους φοιτητές σε στρατόπεδα συγκέντρωσης (ως προπαγανδιστές «εκφυλισμένης τέχνης»), με αποτέλεσμα την υπολειτουργία και το οριστικό κλείσιμο της στο τέλος του εαρινού εξαμήνου. [8], [9], [10]

4. Οι αναπαραστατικοί πειραματισμοί του Bauhaus

Αρχικά, τη διεύθυνση του θεατρικού τμήματος της Σχολής του Bauhaus ανέλαβε ο L. Schreyer που, σύμφωνα με τη θεωρία του V. Kandisky, θεωρούσε ως βασικά σημεία του εξπρεσιονιστικού κώδικα το σώμα, το φως και το χώρο [11], [12]. Στη συνέχεια τη διεύθυνση

του θεατρικού τμήματος ανέλαβε για τρία χρόνια (1923-1926) ο O. Schlemmer, οπότε οι απόψεις του V. Kandinsky για ένα θέατρο σιωπής (χωρίς λόγο) υιοθετήθηκαν επίσημα, σε μια προσπάθεια να ερμηνευτούν οι προαισθητικές μορφές της χορευτικής έκφρασης. Προχωρώντας πέρα από τις εξπρεσιονιστικές αντιλήψεις για την αναπαράσταση, οι θεωρητικές αναζητήσεις του O. Schlemmer για το θέατρο του Bauhaus εκφράστηκαν με τη συρρίκνωση της λόγιας πλευράς της αναπαράστασης (1923) σε συνδυασμό με την ανάδειξη του φωτισμού, των μηχανισμών σκηνής και του χώρου ως βασικών στοιχείων του κώδικα της Bauhaus έκφρασης. [13] Στην γενικότερη αντίληψη του Bauhaus για το θέατρο ως ένα πεδίο μετασχηματισμού της ανθρώπινης μορφής, ο ρευστός χώρος του O. Schlemmer αντιλαμβανόταν τη σωματική κίνηση να υπερβαίνει το γραμμικό ανάπτγμα του κυβικού χώρου της σκηνής και να αναπτύσσεται σύμφωνα με το ρυθμό των παλμικών συχνοτήτων του ανθρώπινου οργανισμού. Η ρεαλιστική αναπαράσταση θεωρήθηκε απλή μίμηση του φυσικού ανθρώπου, ενώ η αφηρημένη σκηνογραφία ως προσαρμογή του κυβικού χώρου στο φυσικό περιβάλλον, κατά την αναπαράσταση του δραματικού αγώνα μέσα στο χώρο. Ο O. Schlemmer είχε σχεδιάσει τα αρχικά ενδυματολογικά σκίτσα για χορευτές σε νεαρή ηλικία (1912), όμως η πρεμιέρα μιας χορογραφίας μικρής διάρκειας, εμπνευσμένης από το καρναβάλι της Βασιλείας, έγινε στο Landestheater της Στουτγάρδης (1922), σε συνεργασία με τους χορευτές / αθλητές της ρυθμικής γυμναστικής A. Burger & E. Hoztel. [11] Το (χορο)θέατρο του Bauhaus με το Triadic Ballet εξελίχθηκε ως ομαδικός αυτοσχεδιασμός, σε διάφορους τόπους και παραστάσεις μέχρι τον παγκόσμιο διαγωνισμό του Παρισιού (όπου πήρε την 6η θέση, χωρίς όμως να κερδίσει το γαλλικό κοινό, 1932), δίνοντας έμφαση στην εξπρεσιονιστική αισθητική της μεταμφίεσης, αντί της γυμναστικής επίδειξης των γυμνών σωμάτων, η οποία ωστόσο παραπέμπει στην απελευθέρωση του σώματος από την απάνθρωπη πειθαρχία της χορογραφίας μπαρόκ, αλλά και από τους εμφανισιακούς καταναγκασμούς της θρησκευτικής σεμνοτυφίας. Η όλη απόπειρα σύνθεσης ετερόκλητων στοιχείων αναπαράστασης (μουσικής, εικαστικών, γλυπτικής και χορού), χαρακτηρίστηκε από την εμμονή του O. Schlemmer να εκφράσει το «μαθηματικό μεγαλείο» του E. Kant, σε μια περίεργη ανατροπή των σύγχρονών του, απελευθερωτικών αντιλήψεων για το χορό, των οποίων, ωστόσο, δήλωνε οπαδός. Η απελευθέρωση του ανθρώπινου σώματος, που κυριάρχησε στις αναπαραστατικές αντιλήψεις μετά τον 1ο ΠΠ για τη διατύπωση ενός νέου ανθρωπισμού, ενσωματώθηκε στο Bauhaus ως μηχανοποιημένη τελετή, μια χορογραφία του φορντικού μοντέλου παραγωγής. Οι πραγματικοί ηθοποιοί μετατρέπονται πλέον σε είδος γιαπωνέζικης μαριονέτας (bunraku) που προσδίδει στον άνθρωπο το ρόλο της μηχανής. Η φιγούρα του ανθρώπου - χορευτή μετασχηματιζόταν σε κίνηση μέσα στο χώρο. [11], [14], [15]



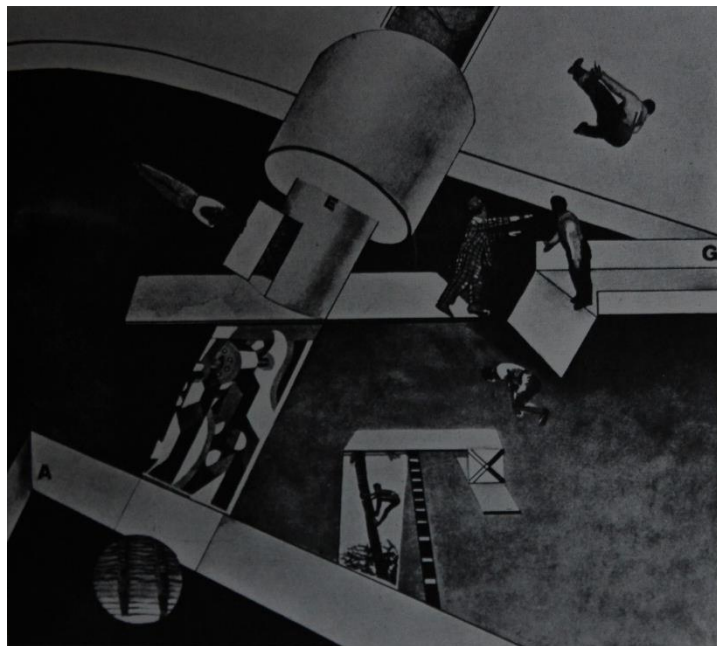
ΕΙΚΟΝΑ 1. Η μικρή αίθουσα του θεατρικού τμήματος της Σχολής [11]

Ωστόσο, παρά την αρχική του επιτυχία, το μέλλον αυτού του καμπαρέ / τσίρκου παρέμεινε αβέβαιο. Όταν το θεατρικό τμήμα μετακινήθηκε στο Dessau, ακολουθώντας την

υποχρεωτική μετεγκατάσταση όλης της Σχολής, ο χώρος των παραστάσεων περιορίστηκε στα μέτρα μιας σχολικής αίθουσας (ΕΙΚΟΝΑ 1) και η παραγωγή συντηρήθηκε από τα εισιτήρια των παραστάσεων (περίπου 1000 συνολικά, στη διάρκεια 10 ετών). Ωστόσο τελικά οι παραστάσεις διακόπηκαν εξαιτίας καλλιτεχνικών και οικονομικών διαφωνιών, που ανάγονταν στην αδυναμία των χορευτών (που ήθελαν να εκφραστούν με φιγούρες της ρυθμικής γυμναστικής) να υλοποιήσουν την αφηρημένη κίνηση που επιζητούσε ο O. Schlemmer, αλλά και στο αίτημά τους να κρατήσουν τα μισά, πανάκριβα κουστούμια (από *parier-mâché*) ως εγγύηση για τα έξοδά τους, επειδή δεν λάμβαναν αμοιβή για τις παραστάσεις. [11]

Ο O. Schlemmer συνέχισε την πειραματική λειτουργία του θεατρικού τμήματος της Σχολής με αυτό το είδος της πανηγυρικής αναπαράστασης, προσπαθώντας να συνθέσει τις αντιφάσεις και τις αντιτιθέμενες δυνάμεις της θεατρικής έκφρασης. Δεν χρησιμοποιήθηκαν επαγγελματίες ηθοποιοί, αλλά μόνο ερασιτέχνες, ενώ μια συστηματική μελέτη των σχεδίων και των σημειώσεων του αποκαλύπτει ένα είδος χορογραφίας, όπου το κοινό χόρευε και οι χορευτές αυτοσχεδίαζαν επί σκηνής, στην προσπάθεια να καταργηθεί η χωρική διάκριση μεταξύ κοινού και ηθοποιών και να ενσωματωθεί ο θεατής στη θεατρική δράση για να απελευθερώσει τον εαυτό του. [13]

Όταν ο W. Gropius αποχώρησε από τη διεύθυνση της Σχολής, δηλώνοντας στο αποχαιρετιστήριο πάρτι του τμήματος ότι δεν άντεχε άλλο τις πιέσεις του SPD, τα μοντέλα με τα κουστούμια του O. Schlemmer μετατράπηκαν σε μια μορφή κοινωνικής πανοπλίας μέσα στη δίνη της έντονης πολιτικής ατμόσφαιρας και των πραγματικών συγκρούσεων της εποχής

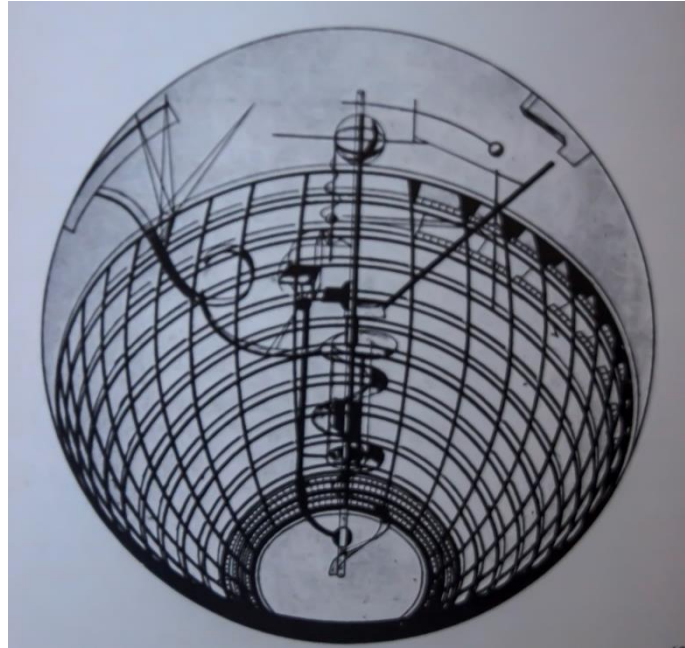


ΕΙΚΟΝΑ 2. Το σχέδιο του Fr. Molnar για το θέατρο U [5]

Για να εξυπηρετηθεί η συγκεκριμένη αναπαραστατική λειτουργία στην υφιστάμενη θεατρική αίθουσα, επέκτειναν το χώρο της σκηνής προς το φουαγιέ, γειτονικά στην καντίνα της Σχολής, σχηματίζοντας ένα είδος χορευτικής αίθουσας για πάρτι. [11] Για το σκηνικό χώρο διατυπώθηκαν διάφορες φιλόδοξες προτάσεις, που δεν ήταν εύκολο να υλοποιηθούν κατασκευαστικά, ούτε να συνδυαστούν οι σκηνογραφικές προτάσεις του L. M. Nagy με τις ουτοπικές προτάσεις του F. Molnar ή του A. Weininger. Αναλυτικά, το θέατρο U του F. Molnar (1924) περιλάμβανε μια σκηνή συντιθέμενη από 5 επιμέρους πλατφόρμες, με δυνατότητα οριζόντιας ή κατακόρυφης κίνησης και ένα αμφιθεατρικό ανάπτγμα με περιστρεφόμενα καθίσματα (για οπτική άνεση προς κάθε πιθανή θέση της δράσης μέσα στο

χώρο) κατά τα 2/3 του αναπτύγματος ενός ελλειπτικού τόξου, σε μια διάταξη apron stage που θα μπορούσε να μετασχηματιστεί στη διάταξη προσκηνίου μιας κλειστής σκηνής (EIKONA 2).

Το σφαιρικό θέατρο του A. Weininger (1926-1927) είχε τους θεατές αμφιθεατρική διάταξη στο εσωτερικό ενός σφαιρικού κελύφους και μια μετακινούμενη σκηνή ελεύθερου αναπτύγματος να περιστρέφεται περί τον κεντρικό άξονα της σφαίρας EIKONA 3.[5]



EIKONA 3. Το σχέδιο του An. Weininger για το σφαιρικό θέατρο [11]

Όπως φαίνεται, αυτές οι απόπειρες ήθελαν να αντιρροπήσουν τη στατικότητα της αρχιτεκτονικής μορφής με τη μηχανική κίνηση της κατασκευής και της αναπαράστασης. Όμως παρέμειναν σε επίπεδο οραματικών διακηρύξεων, ενώ στον πραγματικό κόσμο (και μάλιστα σε καιρό οικονομικής κρίσης) το κυβιστικό καρναβάλι του O. Schlemmer συνέχισε να εμφανίζεται σε χορευτικές εκδηλώσεις, επετειακές παρελάσεις και ευκαιριακά πάρτι (για παράδειγμα κατά το θερινό ηλιοστάσιο). [13] Καθώς η ελπίδα συμφιλίωσης της τέχνης με τη βιομηχανία που εξήγγειλε το Bauhaus δεν μπορούσε να υλοποιηθεί στο θέατρο, ο O. Schlemmer ζήτησε επίμονα από τον A. Kan και τον P. Klee να αναλάβουν τη διεύθυνση του θεατρικού τμήματος, αλλά εκείνοι αρνήθηκαν, ενώ ο ίδιος περιορίζοντας την πολιτική έκθεση του άρχισε (μετά το 1927) να διερευνά την επίδραση της αυλαίας του θεάτρου μπαρόκ στην ανθρώπινη φιγούρα και στο σκηνικό χώρο. Τελικά ο H. Meyer ανέλαβε και τη διεύθυνση του θεατρικού τμήματος, επιχειρώντας ένα είδος πολιτικού θεάτρου με μάσκες, σε μια αναπαράσταση των αποτελεσμάτων της αλλοτρίωσης. Οι προσπάθειες του δεν είχαν απήχηση, μολονότι μια παράσταση με χορευτικές φιγούρες πάνω σε ξυλοπόδαρα (1928) έδωσε την απατηλή εντύπωση της ανανέωσης αυτού του αναπαραστατικού είδους. Ωστόσο, μετά την αποχώρηση του O. Schlemmer από το Dessau (1929), το θεατρικό τμήμα του Bauhaus οδηγήθηκε στην αφάνεια και τελικά έκλεισε (1930). [9], [11] Η προσφορά του θα πρέπει να αποτιμηθεί ως μια ατελής απόπειρα αναπαράστασης και υπέρβασης της φρίκης του 1^{ου} ΠΠ, με έναν τρόπο που δεν ευτύχησε να έχει το αισθητικό αποτέλεσμα της αποστασιοποίησης, της μεθόδου που υιοθέτησε ο B. Brecht προκειμένου να μιλήσει αντίστοιχα για τη φρίκη του 2^{ου} ΠΠ.

5. Ο Ε. Piscator και το Totaltheater του W. Gropius

Ο Ε. Piscator, παραγωγός, σκηνοθέτης και θεωρητικός του πολιτικού θεάτρου αναγνωρίζεται ως ο πιο τολμηρός ανανεωτής της γερμανικής σκηνης του 20^{ου} αιώνα και (μαζί με τον Β. Brecht) είναι ο βασικός εκπρόσωπος του επικού θεάτρου, ενός θεατρικού είδους που δίνει έμφαση στο κοινωνικό περιεχόμενο του δράματος, επιδιώκοντας μια συνειδητά ειλικρινή σχέση μεταξύ ηθοποιών και θεατών, αντί της συναισθηματικής χειραγώγησης του κοινού. Με κεντρικό σύνθημα «η τέχνη είναι ένα όπλο της ταξικής πάλης», ο Ε. Piscator αναζητούσε ένα πολιτικά στρατευμένο θέατρο για να απευθυνθεί στις λαϊκές μάζες, αντί για την ελίτ των ανώτερων τάξεων. [3], [16], [17]

Παρακολούθησε μαθήματα σε ιδιωτική Δραματική Σχολή (σπουδάζοντας παράλληλα θεωρητικές επιστήμες στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου), οπότε κατά την άμισθη, πρακτική εξάσκηση του στο Θέατρο του Μονάχου (1913-1914) γνώρισε τους μοντέρνους μηχανισμούς σκηνης εκείνης της εποχής (περιστρεφόμενη σκηνή, κινητές σκηνικές πλατφόρμες). Κατά τη διάρκεια του 1^{ου} ΠΠ τραυματίστηκε βαρεια στο Υpres (1917), εμπειρία καθοριστική για τη διαμόρφωση της αντιμιλιταριστικής συνείδησής του. Η εξέγερση των στρατευμένων, που έθεσε τέλος στο αυτοκρατορικό καθεστώς και στον πόλεμο, τον βρήκε στη νεοσύστατη μονάδα του στρατιωτικού, ψυχαγωγικού θεάτρου και συμμετείχε (1918) ως σύνεδρος κι ομιλητής στη 1^η συνάντηση του σοβιέτ των στρατιωτών στο Hasselt. [16]

Στα παραγμένα, μεταπολεμικά χρόνια της Βαϊμάρης (1919-1927) σκηνοθέτησε διασκευές του κλασικού ρεπερτορίου, αλλά και σύγχρονά του έργα, με διάφορους θιάσους, σε πολλές πόλεις της Γερμανίας. Ακολουθώντας την κατεύθυνση της Volks-Bühne, συνεργάστηκε με το θιάσό της (1924-1927), αλλά ίδρυσε επίσης συνεργατικούς θιάσους (Comedy-Bühne 1922-1923, Folketeatret 1924-27, Piscator-Bühne 1927-1929), όπου ανέβασε θεατρικές παραγωγές (οπότε και γνωρίστηκε με τους Β. Brecht και Κ. Weill) παρεμβάλλοντας μεταξύ των δραματικών επεισοδίων κινηματογραφικά επίκαιρα και προπαγανδιστικό υλικό από την επαναστατική αγκιτάσια και τις εργατικές διεκδικήσεις. [17], [18]

Με κοινή πολιτική αντίθεση προς τους σοσιαλδημοκράτες που κυριαρχούσαν στις κυβερνήσεις της Βαϊμάρης, ο Ε. Piscator παρήγγειλε στον W. Gropius το Totaltheater (Καθολικό Θέατρο, 1927), έναν θεατρικό χώρο με δυνατότητα ευμετάβλητων διατάξεων σκηνης, συστηματική ενσωμάτωση όλων των τεχνολογικά διαθέσιμων μέσων (κινητές πλατφόρμες και γέφυρες, σκηνογραφικές σκαλωσιές) και κυκλόγραμμα / οθόνη για εκτεταμένη προβολή φωτογραφιών και ντοκιμαντέρ. Σύμφωνα με τη θεωρητική μελέτη του για το Πολιτικό Θέατρο (1929) ο λειτουργικός χαρακτήρας του επικού θεάτρου επιβάλλει τα μέσα να καθορίζονται από το μήνυμα, με τρόπο που ο χώρος της σκηνης να μετατρέπεται σε εικόνα του βιομηχανοποιημένου κόσμου, ενώ η έμπνευση και ο σχεδιασμός των θεατρικών καινοτομιών (ως απόρροια της κοινωνικής εξέλιξης), να εκφράζουν τον αγώνα ενάντια στο υφιστάμενο κοινωνικό κατεστημένο. [3], [18]

Ο W. Gropius σχεδίασε ένα αυτο-μεταμορφωνόμενο θέατρο 2000 θέσεων, θεσπίζοντας το ευμετάβλητο / πειραματικό θέατρο, που δύναται κατά περίπτωση να μετατρέπεται σε μια από τις άλλες 3 εναλλακτικές θεατρικές μορφές :

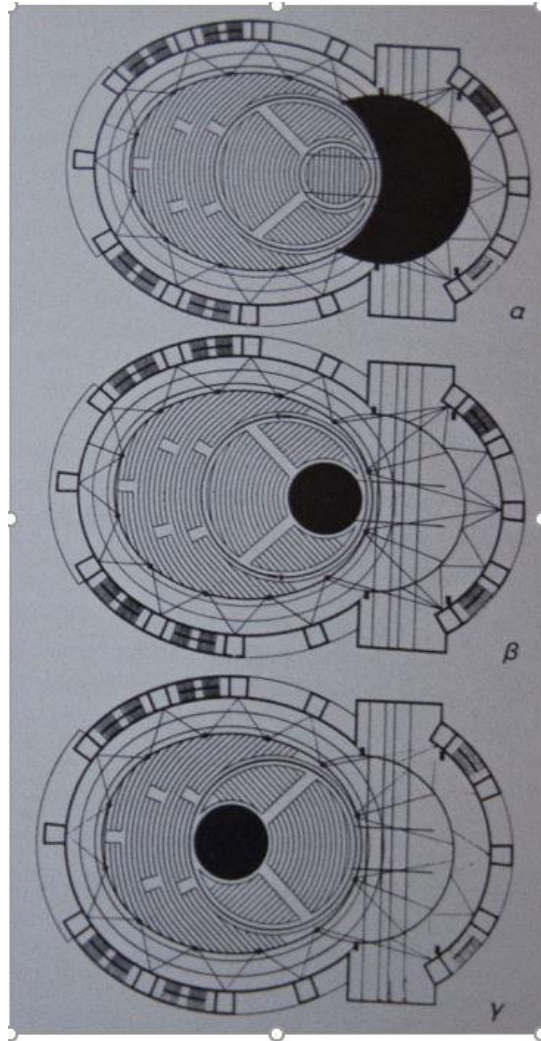
-σκηνή / αρένα σε κυκλική διάταξη, για τρισδιάστατη ανάπτυξη του δράματος και με τους θεατές γύρω από τη δράση,

-apron stage με μια αρθρωτή σκηνική πλατφόρμα (με δυνατότητα διαμόρφωσης προσκηνίου ή εκτεταμένης προσκηνής) και με τα καθίσματα σε αμφιθεατρική διάταξη περιμετρικά της σκηνης

-κλειστή σκηνή με προσκήνιο, πλήρως εξοπλισμένη για σκηνογραφίες μπαρόκ, σε μετωπική αντιπαράθεση του κοινού με τα δρώμενα (ΕΙΚΟΝΑ 4). [5]

Σύμφωνα με τον W. Gropius, το Totaltheater μπορούσε να γίνει ένα ευλύγιστο όργανο στα χέρια του σκηνοθέτη ή του θεατρικού διαχειριστή, καθώς με τη χρήση απλών / έξυπνων μηχανισμών εξασφάλιζε την ευρεία και διαρκή αξιοποίηση ενός θεατρικού κτιρίου, με κλασικές ή πειραματικές προσεγγίσεις (ΕΙΚΟΝΑ 5). Μιλώντας χρόνια αργότερα (1967,

συνέντευξη στον Χ. Αθανασόπουλο) θα εξομολογηθεί με πικρία πως το σχέδιο είχε μελετηθεί με κάθε λεπτομέρεια και η ομάδα δούλεψε πυρετωδώς, διαισθανόμενη τις δυσμενείς πολιτικές εξελίξεις, σαν να πλησίαζε η συντέλεια του κόσμου. [5] Όπως ήταν αναμενόμενο, η άνοδος του ναζισμού δεν επέτρεψε την υλοποίηση αυτού του μεγαλεπήβολου σχεδίου. Ο όρος "Totaltheater" έγινε συνώνυμο ενός υποδειγματικού συνδυασμού της θεατρικής ρευστότητας με την τεχνολογική εφευρετικότητα κι έκτοτε δυναστεύει τις αναζητήσεις του θεατρικού σχεδιασμού για ένα ιδανικό θέατρο-κτίριο.

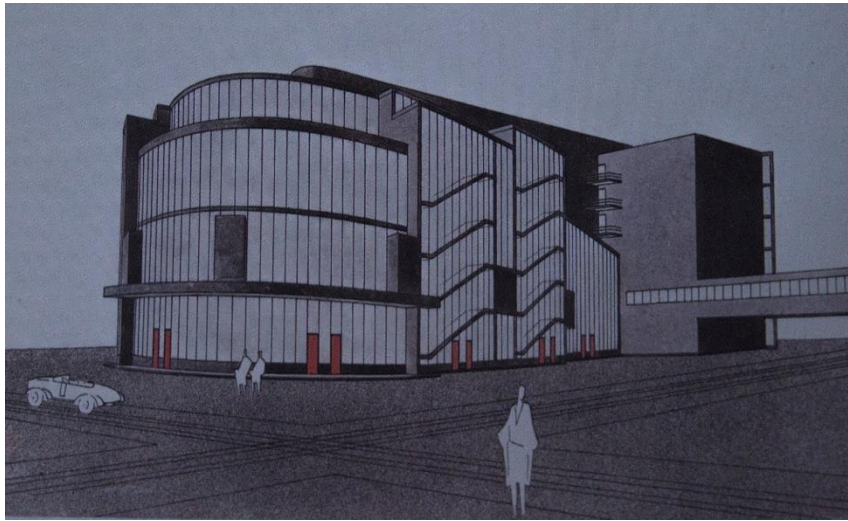


ΕΙΚΟΝΑ 4. Οι 3 εναλλακτικές διατάξεις σε κάτοψη :

α) θέατρο προσκηνίου, β) θέατρο ανοικτής σκηνής, γ) αρένα [5]

Προβλέποντας σωστά τις πολιτικές εξελίξεις και με οικονομικά προβλήματα που επέφεραν τη διάλυση του 3^{ου} θιάσου του, ο E. Piscator ακύρωσε την παραγγελία του Totaltheater (1931) και πήγε στη Μόσχα, προσκεκλημένος ενός Διεθνούς Πολιτιστικού Οργανισμού, για να σκηνοθετήσει μια κινηματογραφική ταινία. Μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία (1933) παραμένει ως εξόριστος στη Ρωσία κι όντας ταυτόχρονα επικηρυγμένος από την Γκεστάπο και διαφωνών με τις σταλινικές εκκαθαρίσεις, κατάφερε να φύγει (1936) και ταξιδεύσει για λογαριασμό του Διεθνούς Επαναστατικού Θεάτρου, αρχικά στο Παρίσι, στη συνέχεια στο Λονδίνο (1938) και τελικά στις ΗΠΑ (1939) όπου δημιούργησε με τεράστια επιτυχία ένα θεατρικό εργαστήριο στη Νέα Υόρκη, ενώ κατά τη δεκαετία του `40 ανέβασε στο Broadway θεατρικές παραγωγές με αντιναζιστικό περιεχόμενο. Αναγκάστηκε, εξαιτίας των διώξεων της επιτροπής Mc Carthy, να επιστρέψει στη ΟΔ της Γερμανίας (1951), όπου με πολλές

δυσκολίες σκηνοθετούσε σε περιφερειακούς θιάσους παραστάσεις πολιτικού θεάτρου, μέχρι να καταφέρει να ιδρύσει τη δική του Freie Volksbühne στο Βερολίνο (1962), την οποία διεύθυνε ως το θάνατό του (1966). [16], [19]



EIKONA 5. Το Totaltheater του W. Gropius [11]

6. Το τέλος των πειραματισμών και η αρχή των εφαρμογών

Κατά τη δεκαετία του `50, δίπλα στα διατηρημένα ή ανακατασκευασμένα κτίρια όπερας ήλθε να προστεθεί μια σειρά νέων κτιρίων που συνέχισαν να υιοθετούν τη παραδοσιακή μορφή της κλειστής σκηνής με προσκήνιο, αναπαράγοντας τα εγγενή μειονεκτήματα του προτύπου. Ωστόσο, η εξάπλωση μέσων ανταγωνιστικών προς το θέατρο, όπως το ραδιόφωνο, η τηλεόραση και ο κινηματογράφος, έθεσε σε κίνδυνο τη βιωσιμότητα των χώρων αναπαράστασης. Έγινε λοιπόν φανερό πως, η οικονομική επιτυχία των πολιτιστικών παραγωγών, εκτός από την αυτονόητη εξασφάλιση οπτικής και ακουστικής άνεσης, απαιτούσε την εξειδικευμένη εξυπηρέτηση του (σε κάθε παράσταση) συγκεκριμένου είδους θεάματος. Με αυτά τα δεδομένα, επανήλθαν στην επικαιρότητα οι πειραματικές προτάσεις της ευρωπαϊκής *avant garde* (του Bauhaus, αλλά και των Ρώσων κοστρουκτιβιστών). [20]

Ανάλογα με τις πολιτιστικές καταβολές και το μέγεθος της οικονομικής συσσώρευσης κάθε χώρας, ο σχεδιασμός νέων κτιρίων εξελίχθηκε τελικά σε τρεις (3) διακριτές κατευθύνσεις :

- το μητροπολιτικό κέντρο, ένα κατά βάση (αμερικανικής έμπνευσης συμβολικό) συγκρότημα από αυτόνομα κτίρια ή ανεξάρτητες αίθουσες, σταθερής διάταξης και σταθερής ακουστικής συμπεριφοράς (για όπερα ή / και συναυλίες, για μουσικό θέατρο ή / και χοροθέατρο, για θέατρο δράματος ή πειραματικό θέατρο),

- η πολυσύνθετη αίθουσα, σε ένα χώρο πολλαπλών χρήσεων, με κινητά στοιχεία για προσαρμογή της λειτουργίας ή και της ακουστικής, όπου συνήθως υιοθετείται μια παραλλαγή μονο-αξονικής διάταξης (αμφιθέατρο με κεντρικό ή πλευρικούς / αποσπώμενους εξώστες ή /και θεωρεία), με κλειστή σκηνή (πύργο και παρασκήνια) και κυρίως ένα ευέλικτο προσκήνιο (επέκταση της σκηνικής πλατφόρμας για χοροθέατρο, σχηματισμός υπόσκαφτου *pit* ορχήστρας για όπερα ή χοροθέατρο, επέκταση των καθισμάτων για συνεδριακές χρήσεις, κεκλιμένα ράμπα για εμπορικές επιδείξεις, βαθμιδωτό ανάπτυσμα για θέατρο δράματος).

- η ευμετάβλητη ή πειραματική αίθουσα, με δυνατότητα εξυπηρέτησης πολλαπλών λειτουργιών σε μεγάλο φάσμα θεατρικών αναζητήσεων ή και μουσικών αντιλήψεων, με εναλλακτικές διατάξεις κοινού - σκηνής και με πολυ-μεταβαλλόμενη ακουστική συμπεριφορά (αυξομείωση όγκου, εναλλασσόμενες εσωτερικές επενδύσεις, ή συνδυασμούς τους). [5], [20]

Για τεχνικούς αλλά και αισθητικούς λόγους, η επαναφορά στην επικαιρότητα των σχεδίων του “Totaltheater” αποδείχθη πως δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Μπορεί βέβαια, ο εμπλουτισμός των μηχανισμών σκηνής με ηλεκτρονικά συστήματα, χάρη στις πρωτοποριακές επιλύσεις του G. Izenour, να διευκόλυνε την εναλλαγή των διατάξεων, αλλά η εφαρμογή τους σε μεγάλες χωρητικότητες (όπως οι 2000 θέσεις του Totaltheater) παρέμεινε αντισυμβαλλόμενη και δύσκολη. [5], [21] Παράλληλα, η ασφάλεια που προσφέρει στους ανθρώπους του θεάτρου το θέατρο προσκηνίου δεν είναι εύκολο να ξεπεραστεί, ενώ αποδείχθηκε πως, για λόγους οπτικής και ακουστικής άνεσης, η χωρητικότητα στο θέατρα πρόζας περιορίζεται στις 700 θέσεις κατά το μέγιστο. Επομένως μια ευέλικτη μορφή θεατρικής αίθουσας, που να μετασχηματίζεται στις 3 βασικές διατάξεις είναι εφικτή σε θέατρα δράματος ή πειραματικές αίθουσες. Παρόμοιοι προβληματισμοί, για μεταβλητές διατάξεις σκηνικής πλατφόρμας στις αίθουσες συναυλιών, για έργα είτε κλασικού ρεπερτορίου είτε σύγχρονα, αναπτύχθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, διευρύνοντας τις αναζητήσεις σχετικά με την επίδραση των διατάξεων στην ηχητική απόκριση και τη μουσική αντίληψη. [22], [23]

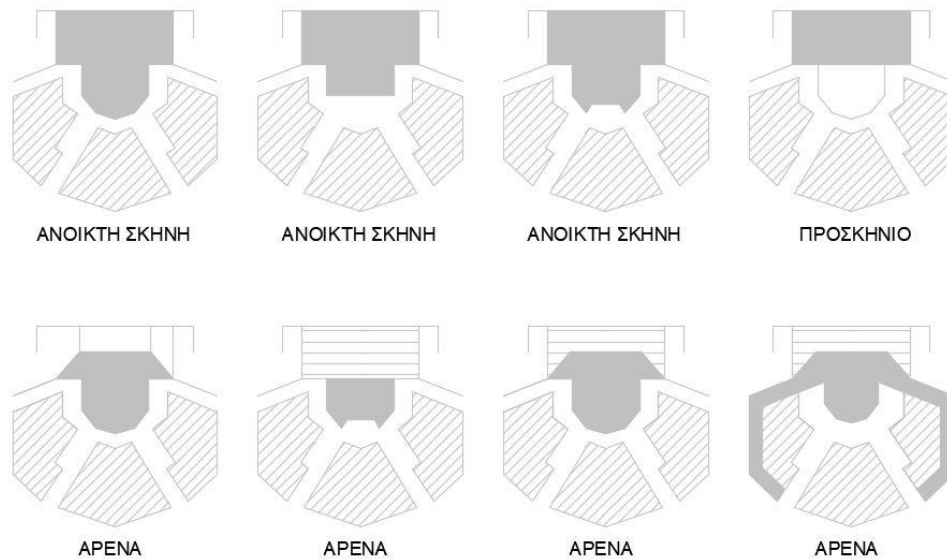
Με οικονομικά κριτήρια, μετά τη δεκαετία του `70 εξαπλώθηκε με ταχείς ρυθμούς στη Δ. Ευρώπη η λεγόμενη «αίθουσα πολλαπλών χρήσεων», ως το προσφορότερο μέσο για την οργάνωση πολιτιστικών δικτύων. Το κόστος κατασκευής μιας ολοκληρωμένης αίθουσας πολλαπλών χρήσεων είναι σημαντικά αυξημένο σε σχέση με μια αντίστοιχη εξειδικευμένη αίθουσα, εξαιτίας του επιβαρυσμένου κτιριολογικού προγράμματος και της εγκατάστασης των μηχανισμών μεταβλητότητας. Όμως το βασικό πλεονέκτημά της είναι η αύξηση του πραγματικού ωφέλιμου χρόνου εκμετάλλευσης της αίθουσας και η επέκταση του δυναμικού ρεπερτορίου της. Δυστυχώς, μια απλουστευτική πολιτική (και μια αλυσίδα κακών εφαρμογών) στην Ελλάδα οδήγησε στο σχεδιασμό αιθουσών με ελάχιστες τεχνικές δυνατότητες, που βαφτίστηκαν «πολλαπλών», αλλά αποδείχθηκαν μηδενικών χρήσεων. Τέλος, σημαντικά προβλήματα ανακύπτουν σε περιόδους οικονομικής κρίσης, όταν η έλλειψη κονδυλίων για δαπάνες συντήρησης οδηγεί τους υφιστάμενους μηχανισμούς μεταβλητότητας σε απαξίωση και αχρηστία. [20]

7. Υποθήκες σε εκκρεμότητα, η ελληνική εμπειρία

Η πρόσφατη πύκνωση της οικοδόμησης ή ανακατασκευής κτιρίων πολιτιστικών δραστηριοτήτων στην Ελλάδα, με ιδιωτικούς ή δημόσιους πόρους, αποδεικνύει εκ του αποτελέσματος πως μικρή επιρροή έχουν οι παραπάνω προβληματισμοί. Η έναρξη έμοιαζε να είναι ελπιδοφόρα, όταν για την επικαιροποίηση των εγκαταστάσεων του Εθνικού Θεάτρου (master plan 1979) επιλέχθηκε η ένταξη της ιστορικής αίθουσας σ' ένα ολοκληρωμένο θεατρικό συγκρότημα, που εκτός από την παραδοσιακή ιταλική σκηνή στο κτίριο Τσίλερ, θα περιλάμβανε ένα ευπροσάρμοστο θέατρο (που χάρη στα μηχανικά συστήματα κίνησης της σκηνής θα μπορούσε να εξυπηρετήσει 4 παραλλαγές διάταξης κυκλικού θεάτρου και 3 παραλλαγές διάταξης ανοικτής σκηνής ΕΙΚΟΝΑ 6), καθώς και ένα μικρό πειραματικό θέατρο (που για τις ανάγκες της Δραματικής Σχολής θα μπορούσε να διαχωρίζεται σε studio και αίθουσα χορού). [24] Τελικά οι μελέτες των Χρ. Αθανασόπουλου και G. Izenour δεν εφαρμόστηκαν με πολλαπλώς δυσμενείς συνέπειες: αφενός την απουσία ενός τεχνικά ολοκληρωμένου “Totaltheater” στην Ελλάδα κι αφετέρου την καθιέρωση της αναπαραγωγής ενός αισθητικού και ιδεολογικού προτύπου μονο-αξονικών αιθουσών, σταθερής διάταξης.

Η συνέχεια έδειξε πως οι ιδιωτικές ή δημόσιες (με ποικίλες μορφές διαχείρισης) επενδύσεις (όπως η επέκταση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, το συγκρότημα του Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης, το Θέατρο της Μονής Λαζαριστών, η ανακατασκευή του Θεάτρου της ΕΜΣ στη Θεσσαλονίκη, η ανακατασκευή του Βασιλικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, η αίθουσα του Ιδρύματος Θεοχαράκη, η Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση, η νέα Λυρική Σκηνή του ιδρύματος Νιάρχου) οδηγήθηκαν συντεταγμένα στην εξυπηρέτηση μιας συγκεκριμένης αισθητικής της

αναπαράστασης (στην αναζήτηση της ψευδαίσθησης σε μια κλειστή ιταλική σκηνή με προσκήνιο) και μιας ορισμένης ακουστικής ρύθμισης (για την απόδοση του γερμανικού ρομαντισμού). Οι εξαιρέσεις είναι ελάχιστες (όπως η αίθουσα Αντιγόνη του ΙΜΕ), περιορισμένες κατά βάση στις τρεις (3) μικρές, χειροκίνητες, πειραματικές σκηνές του Εθνικού Θεάτρου και του ΚΘΒΕ. Όμως την ίδια περίοδο, όπως αποκαλύπτουν τα ευρήματα μιας τρέχουσας έρευνας σε εξέλιξη, σε 25 ιδιωτικά θέατρα της Αθήνας, τα 2/3 του δείγματος υιοθετούν σύγχρονες μορφές σκηνικής διάταξης (ανοικτή σκηνή, arpon stage, end stage, ακόμη και σκηνή Bell Geddes), αντί του θεάτρου προσκηνίου, για προφανείς λόγους απλότητας, οικειότητας και οικονομίας.



ΕΙΚΟΝΑ 6. Παραλλαγές των διατάξεων για το νέο Εθνικό Θέατρο [24]

Η ελληνική πραγματικότητα δείχνει πως μολονότι οι θεωρητικές αναλύσεις ομνύουν στο όνομα του Bauhaus, η κατεστημένη αρχιτεκτονική αντίληψη για τη μορφή του θεατρικού χώρου υιοθετεί συστηματικά το σχήμα “boîte des chaussures” στη διάταξη «scène à l’italienne». Η τραγωδία του σύγχρονου θεατρικού σχεδιασμού, παραφράζοντας τα λόγια του μικρού βεδουίνου από τον J. Kott [1], είναι πως συνεχίζουμε να σχεδιάζουμε θέατρα με ακίνητους τοίχους. Ωστόσο, αυτή η μονότυπη θεατρική επιλογή δεν αποτελεί κάποιο επιστημονικό επιστέγασμα για την συνταγή της τέλει αίθουσας κι ευτυχώς δεν φτάσαμε στο ιστορικό τέλος του θεατρικού (και ακουστικού) σχεδιασμού. Πρόκειται για τη συμβολική μήτρα ενός παγκοσμιοποιημένου προτύπου για τους χώρους και τη μορφή της αναπαράστασης. Η υπεροχή της δεν έγκειται σε μια υποτιθέμενη ικανότητα διαχρονικής εξυπηρέτησης διαχρονικών καλλιτεχνικών αντιλήψεων, αλλά στην εύκαμπτη συμπεριφορά που επιδεικνύει, παρά την ακαμψία της, σε μια τέτοια αποστολή, καθώς στο βολικό πρότυπό της εγγράφεται και απεικονίζεται η δυνατότητα καθιέρωσης ενός κλασικιστικού εποικοδομήματος πάνω στα κατά τόπους συντρίμματα ιστορικών και πολιτιστικών ιδιαιτεροτήτων.

Βιβλιογραφία

1. Kott, J. *Θεοφαγία*, Εξάντας 4^η έκδοση, Αθήνα 1976
2. Winkler, H.A. *Βαϊμάρη: η ανάπηρη Δημοκρατία*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2013
3. Piscator, E. *The Political Theatre: a history 1914-1929*, ed. Methuen, London 1980

4. Harman, Ch. *Γερμανία 1918-1923: η χαμένη επανάσταση*, Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο 2^η έκδοση, Αθήνα 2018
5. Αθανασόπουλος, Χρ. *Προβλήματα στις Εξελίξεις του Συγχρόνου Θεάτρου*, εκδόσεις Ι. Σιδέρη, Αθήνα 1976
6. Ulbrich, J. H. "The Bauhaus and the Weimar Republic", pp 26-34, in *BAUHAUS*, English edition, Fiedler & Feierabend (editors), Könemann, 2000
7. Wilhelm, K. "The tree Bauhaus Directors", pp 180-187, in *BAUHAUS*, English edition, Fiedler & Feierabend (editors), Könemann, 2000
8. Gropius W., *The New Architecture and the Bauhaus*, MIT Press, 1965
9. Giersch, U. «Bauhaus Chronology», pp 602-607, in *BAUHAUS*, English edition, Fiedler & Feierabend (editors), Könemann, 2000
10. Franz Schulze, *Mies Van Der Rohe: a critical biography*, University of Chicago Press, 1995
11. Wesermann, A. "The Bauhaus Theater Group", pp 533-547. in *BAUHAUS*, English edition, Fiedler & Feierabend (editors), Könemann, 2000
12. Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst* (1911), translation in English, Kessinger Publishing, 2012
13. Kirchmann, K. "Oskar Schlemmer", pp 280-287, in *BAUHAUS*, English edition, Fiedler & Feierabend (editors), Könemann, 2000
14. Duncan, Is. *The Art of the Dance*, ed. Theatre Arts Books, London 1970
15. Πάλμερ Σικελιανού, Ε. *Ιερός Πανικός*, Εξάντας, 1992
16. Willett, J. *The Theatre of Erwin Piscator: half a century of politics in the theatre*, ed. Methuen, London 1978
17. Innes, Ch. D. *Erwin Piscator's Political Theatre: the development of modern German drama*, Cambridge University Press, 1972
18. Rühle, G. *Erwin Piscator. 1893-1966*, ed. Walter Huder, London 1979
19. Probst, G.F. *Erwin Piscator and the American Theatre*, ed. Peter Lang, New York 1991
20. Barkas, N. - Artemi, E. «Redesigning venues for cultural activities in urban space: from multi to specific purposes», in Conference Proceedings *Changing Cities*, University of Thessaly, 2015
21. Izenour, G. *Theater Design*, Mc Graw-Hill, New York 1977
22. Bouleuz, Pierre, «Ecriture Musicale de l'Espace», in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 268, pp 114-117, Paris 1990
23. Μπάρκας, Ν. "Μέθοδοι Αναπαραστάσεων της Ακουστικής Λειτουργίας Θεατρικών & Συναυλιακών Χώρων : όρια αξιοπιστίας & ιδεολογικά στερεότυπα, στο *Η Αναπαράσταση ως Όχημα Αρχιτεκτονικής Σκέψης*, εκδόσεις Futura, σελ. 426-433, Αθήνα 2006
24. Athanasopoulos, Ch. *Contemporary Theater: evolution and design*, ed. J. Wiley & Sons, International Publications, 1983