

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Η κριτική διαμεσολάβηση ως εγγύηση ποιότητας
στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Γιώργος Διαμαντόπουλος

Αθήνα, 2023

Τριμελής Επιτροπή

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Πατρίσια Κόκκορη, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Γιάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Γιώργος Διαμαντόπουλος, 2023

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία δεν θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί χωρίς τη συμβολή σημαντικών ανθρώπων που στάθηκαν στο πλευρό μου καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου στο ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου και αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Επίκουρη Καθηγήτρια κα Μάρθα Μιχαηλίδου, επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, για τα νέα πεδία γνώσεων που μας χάρισε και για την πολύτιμη και έμπρακτη υποστήριξη καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Πολλά «ευχαριστώ», επίσης, οφείλω στους συμφοιτητές μου Αρόρα Άγγελο, Κατσίρη Γεωργία και Χατζή Κατερίνα, οι οποίοι με τις γνώσεις τους, τη συνέπεια και τη μεθοδικότητά τους με δίδαξαν πολλά.

Δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί τίποτα χωρίς τη συμβολή της οικογένειάς μου και πολύτιμων ανθρώπων που έχω τη χαρά να έχω στη ζωή μου. Ευχαριστώ έναν προς έναν για την πίστη, την ενθάρρυνση και την αγάπη που μου έδειξαν τους Αναστασοπούλου Έφη, Γεροντοπούλου Τζούλη, Γιαλαμά Ολύνα, Καμπά Βασίλη, Κοσμάτο Βαγγέλη, Μπούνταλη Πετρίνα και Μπράχο Δανάη.

Τέλος, ευχαριστώ από καρδιάς τους δύο κριτικούς θεάτρου που δέχτηκαν να συμμετάσχουν στην έρευνά μου και με την εμπειρία τους διάνθισαν την παρούσα εργασία.

Περιεχόμενα

Διαγράμματα	5
Περίληψη	7
Abstract	8
Εισαγωγή	9
Πρώτο Κεφάλαιο: Βιβλιογραφική Επισκόπηση	11
1.1 Θεωρητικό πλαίσιο	11
1.2 Πολιτισμική διαμεσολάβηση	17
1.3 Κριτική θεάτρου και πολιτιστική δημοσιογραφία	24
Δεύτερο Κεφάλαιο: Μεθοδολογία	30
2.1 Ερευνητικά ερωτήματα	30
2.2 Δειγματοληπτική μέθοδος	30
2.3 Η έρευνα: ανάλυση περιεχομένου, συνεντεύξεις	32
Τρίτο Κεφάλαιο: Ευρήματα	36
3.1 Περίπτωση Α: κριτικές θεατρικών παραστάσεων σε διαδικτυακή θεατρική στήλη ιστοσελίδας αφιερωμένης σε πολιτιστικά θέματα	36
3.2 Περίπτωση Β: κριτικές θεατρικών παραστάσεων σε εφημερίδα	45
3.3 Περίπτωση Γ: κριτικές θεατρικών παραστάσεων σε ηλεκτρονική στήλη ιστοσελίδας με περιεχόμενο από την εκδοτική βιομηχανία	51
3.4 Αντιπαραβολή αποτελεσμάτων	57
3.5 Οι συνεντεύξεις	59
3.5.1 Εισαγωγή στο πεδίο και προσωπική εμπειρία	59
3.5.2 Θεατρικές προτιμήσεις και κριτήρια αξιολόγησης	62
3.5.3 Κοινωνικό κεφάλαιο: προσωπικές σχέσεις με καλλιτέχνες, παραγωγούς, κριτικούς	65
3.5.4 Μέσα άσκησης της κριτικής και Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης	66
3.5.5 Οικονομικό κεφάλαιο και συνολικό κέρδος	67
Τέταρτο Κεφάλαιο: Συμπεράσματα	70

Πηγές – Βιβλιογραφία	74
Πηγές.....	74
Ηλεκτρονικός Τύπος.....	74
Ιστοσελίδες	74
Βιβλιογραφία	74
Ελληνόγλωσση.....	74
Ξενόγλωσση.....	75
Παράρτημα.....	79
I. Ενδεικτικός κατάλογος ιστοσελίδων και ιστολογίων που περιλαμβάνουν κριτικές θεάτρου	79
II. Ενδεικτικός κατάλογος εντύπων που περιλαμβάνουν κριτικές θεάτρου	79
III. Κλείδα Κωδικοποίησης	80
IV. Πίνακες	83
V. Οδηγός συνέντευξης	89

Διαγράμματα

Διάγραμμα 1. Κατανομή θεατρικών ειδών στις κριτικές της Περίπτωσης Α	38
Διάγραμμα 2. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Α.....	39
Διάγραμμα 3. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Α.....	40
Διάγραμμα 4. Νομιμοποίηση του έργου τέχνης στην Περίπτωση Α.....	42
Διάγραμμα 5. Βαθμός λογιосύνης Περίπτωσης Α	43
Διάγραμμα 6. Αναφορά σε προσωπικές γνωριμίες στην Περίπτωση Α.....	44
Διάγραμμα 7. Κατανομή θεατρικών ειδών στις κριτικές της Περίπτωσης Β.....	46
Διάγραμμα 8. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Β.....	47
Διάγραμμα 9. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Β	48
Διάγραμμα 10. Νομιμοποίηση του έργου τέχνης στην Περίπτωση Β.....	49

Διάγραμμα 11. Βαθμός λογιосύνης Περίπτωσης Β	50
Διάγραμμα 12. Κατανομή θεατρικών ειδών στις κριτικές της Περίπτωσης Γ	52
Διάγραμμα 13. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Γ	53
Διάγραμμα 14. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Γ	54
Διάγραμμα 15. Νομιμοποίηση του έργου τέχνης στην Περίπτωση Γ	55
Διάγραμμα 16. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Γ	56

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε μια μελέτη της κριτικής διαμεσολάβησης θεατρικών παραστάσεων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο προκειμένου να γίνει αντιληπτός ο ρόλος της σύγχρονης κριτικής στο πολιτισμικό και δημοσιογραφικό πεδίο. Η Κοινωνιολογία του Πολιτισμού έχει αναδείξει την κριτική διαμεσολάβηση ως σημαντική λειτουργία στο πεδίο, ωστόσο λίγες έρευνες έχουν εστιάσει στην κριτική διαμεσολάβηση θεατρικών παραστάσεων. Δεδομένης της έκτασης της ελληνικής θεατρικής αγοράς και των σύγχρονων μεταβολών στα Μέσα ενημέρωσης με την άνοδο του διαδικτύου, η μελέτη της σύγχρονης κριτικής διαμεσολάβησης κρίνεται χρήσιμη. Προκειμένου να γίνουν αντιληπτές οι λειτουργίες που επιτελεί, η κριτική θεάτρου αναλύεται υπό το πρίσμα της ευρύτερης κατηγορίας στην οποία ανήκει, δηλαδή της πολιτισμικής διαμεσολάβησης. Σε αυτό το πλαίσιο, παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά των πολιτιστικών βιομηχανιών, τα οποία εντοπίζονται και στη θεατρική παραγωγή, οι ρόλοι των πολιτισμικών διαμεσολαβητών, καθώς και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των θεατρικών κριτικών.

Σκοπός ήταν να αναδειχθούν, αρχικά, τα χαρακτηριστικά των σύγχρονων κριτικών που δημοσιεύονται στον έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο και να αναλυθούν οι νομιμοποιητικές διεργασίες που επιτελούν οι σύγχρονοι κριτικοί θεάτρου απέναντι στις παραστάσεις, τους καλλιτέχνες αλλά και απέναντι στους ίδιους εντός του πεδίου. Η δειγματοληψία σκοπιμότητας κρίθηκε ως η πιο κατάλληλη μέθοδος δεδομένης της έκτασης των κριτικών. Έτσι, επιλέχθηκαν τρεις περιπτώσεις: α) διαδικτυακή θεατρική στήλη με κριτικές παραστάσεων σε ιστοσελίδα που περιλαμβάνει αποκλειστικά θέματα πολιτισμού, β) κριτικές παραστάσεων σε εφημερίδα εβδομαδιαίας κυκλοφορίας και γ) κριτικές παραστάσεων σε ιστοσελίδα, η οποία είναι αφιερωμένη κατά κύριο λόγο σε θέματα που αφορούν την εκδοτική βιομηχανία. Η διεξαγωγή της έρευνας πραγματοποιήθηκε σε δύο φάσεις: αρχικά εφαρμόστηκε ανάλυση περιεχομένου σε πρόσφατες κριτικές των τριών περιπτώσεων και στη συνέχεια ακολούθησαν συνεντεύξεις στους δύο από τους τρεις κριτικούς.

Λέξεις-κλειδιά: πολιτισμική διαμεσολάβηση, πολιτισμικό κεφάλαιο, κριτική θεάτρου, νομιμοποίηση, ελληνικό θέατρο

Critical mediation as guarantee of quality in contemporary Greek theatre

Giorgos Diamantopoulos

Abstract

In the present work, a study of the critical mediation of theatrical performances in contemporary Greek theatre was attempted to understand the role of modern criticism in the cultural and journalistic field. The sociology of culture has highlighted critical mediation as an important function in the field, yet little research has focused on the critical mediation of theatrical performances. Given the extent of Greek theatre market and modern changes in media field with the rise of the internet, the study of contemporary critical mediation is considered useful. In order to understand the functions it performs, theatre criticism is analyzed in the context of the broader category to which belongs, namely cultural mediation. In this context, the characteristics of cultural industries are presented, which are also found in theatre production, the roles of cultural mediators, as well as the special characteristics of theatre critics.

The purpose was to highlight, initially, the characteristics of contemporary critics published in printed and online press in terms of form and content and to analyze the legitimizing processes carried out by contemporary theatre critics towards performances, artists and towards themselves within the field. Purposive sampling was judged to be the most appropriate method given the extent of the critics. Thus, three cases were chosen: a) an online theatre column with reviews of performances on a website that includes exclusively cultural topics, b) reviews of performances in a weekly newspaper and c) reviews of performances on a website, which is mainly dedicated to publishing industry. The research was conducted in two phases: first, content analysis was applied to recent reviews of the three cases, followed by interviews with two of the three reviewers.

Keywords: cultural mediation, cultural capital, theatre criticism, legitimation, Greek theatre

Εισαγωγή

Σε αντίθεση με άλλες κριτικές τέχνης, η κοινωνιολογική έρευνα έχει ασχοληθεί λιγότερο με την κριτική διαμεσολάβηση θεατρικών παραστάσεων. Στην παρούσα μελέτη η έρευνα εστιάζει αποκλειστικά στις σύγχρονες κριτικές θεάτρου, διαδικτυακές και έντυπες, στα χαρακτηριστικά αυτών καθώς και στις νομιμοποιητικές διεργασίες που επιτελούν οι κριτικοί. Η εργασία αρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο Πρώτο Κεφάλαιο παρουσιάζεται μια ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας γύρω από έννοιες που σχετίζονται με την κριτική διαμεσολάβηση στην πολιτιστική παραγωγή. Αρχικά, αναλύεται το γενικό θεωρητικό πλαίσιο που περικλείει κάθε είδους κριτική διαμεσολάβηση και σχετίζεται με το πολιτισμικό κεφάλαιο, τα βασικά χαρακτηριστικά των πολιτιστικών βιομηχανιών και τα κοινωνικά δίκτυα όσων συμμετέχουν σε αυτές. Στη συνέχεια, η βιβλιογραφική έρευνα εστιάζει στην ευρύτερη κατηγορία που ανήκει η κριτική, δηλαδή στην πολιτισμική διαμεσολάβηση. Αναλύονται οι λειτουργίες που επιτελούν οι διαμεσολαβητές σε κάθε στάδιο παραγωγής καθώς και διάφορες θεωρίες που συμβάλλουν γόνιμα στη συζήτηση. Τέλος, δίνεται έμφαση αποκλειστικά στην κριτική θεάτρου ως δημοσιογραφικό είδος, στις αλλαγές που έχουν συντελεστεί με τη χρήση του διαδικτύου, και τέλος αναφέρονται επιγραμματικά οι συνθήκες που επικρατούν στη σύγχρονη θεατρική αγορά της χώρας.

Στο Δεύτερο Κεφάλαιο παρουσιάζεται αναλυτικά η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας. Παρουσιάζονται, αρχικά, τα ερευνητικά ερωτήματα και, έπειτα, οι τρεις περιπτώσεις λόγω δειγματοληψίας σκοπιμότητας, καθώς και οι λόγοι που επιλέχθηκε η καθεμιά. Η Περίπτωση Α αφορά διαδικτυακή στήλη θεατρικής κριτικής σε ιστοσελίδα με πολιτιστικό περιεχόμενο, η Περίπτωση Β αφορά κριτική θεάτρου σε εβδομαδιαίο έντυπο εφημερίδας και η Περίπτωση Γ αφορά διαδικτυακή στήλη κριτικής σε ιστοσελίδα αφιερωμένη κυρίως στην εκδοτική βιομηχανία. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι δύο ερευνητικές μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν: ανάλυση περιεχομένου και συνεντεύξεις, καθώς και οι λόγοι που επιλέχθηκαν. Ως μέθοδος προηγήθηκε η ανάλυση περιεχομένου σε δημοσιευμένες κριτικές των τριών περιπτώσεων και ακολούθησαν συνεντεύξεις με τους κριτικούς των Περιπτώσεων Α και Γ.

Στο Τρίτο Κεφάλαιο παρουσιάζονται τα ευρήματα της έρευνας σε συσχετισμό με τη βιβλιογραφία που αναπτύχθηκε στο Πρώτο Κεφάλαιο. Πρώτα παρουσιάζονται τα ποσοτικά δεδομένα της ανάλυσης περιεχομένου ανά περίπτωση με βάση τις κατηγορίες που διερευνήθηκαν και ακολουθεί η αντιπαραβολή των αποτελεσμάτων της ανάλυσης, όπου κρίθηκε χρήσιμο. Στο υπόλοιπο μισό του κεφαλαίου, παρουσιάζονται τα ποιοτικά δεδομένα που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις, τα οποία ομαδοποιήθηκαν σε θεματικές ενότητες ανάλογα με τις πληροφορίες που έδωσαν οι συνεντευζιάζόμενοι για τα θέματα που διαπραγματεύεται η έρευνα.

Τέλος, στο Τέταρτο Κεφάλαιο αναπτύσσονται τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τα συνολικά δεδομένα της έρευνας και παρουσιάζονται προτάσεις που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για μελλοντικές έρευνες γύρω από σχετικά πολιτιστικά ζητήματα.

Πρώτο Κεφάλαιο: Βιβλιογραφική Επισκόπηση

1.1 Θεωρητικό πλαίσιο

Η κατανόηση της κριτικής διαμεσολάβησης θεατρικών παραστάσεων ως νομιμοποιητικής διεργασίας που δύναται να καθορίσει την καλλιτεχνική ποιότητα, προϋποθέτει μια επιγραμματική αναφορά στο ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο, όπου εντάσσεται, και αφορά το πολιτισμικό κεφάλαιο, την πολιτισμική παραγωγή και τα πολιτιστικά, κοινωνικά δίκτυα. Εστιάζοντας, αρχικά, στη θεωρία του Bourdieu, οι Townley και Gullledge (2013) αναλύουν τα τρία είδη κεφαλαίου που ανέπτυξε ο ίδιος και είναι πανταχού παρόντα στο έργο του, δηλαδή το οικονομικό, το πολιτισμικό και το κοινωνικό. Το οικονομικό κεφάλαιο περιλαμβάνει το εισόδημα, τους οικονομικούς πόρους και τα περιουσιακά στοιχεία, τα οποία μπορούν να λάβουν τη θεσμοποιημένη μορφή δικαιωμάτων ιδιοκτησίας. Το πολιτισμικό κεφάλαιο περικλείει ενσώματα όλες τις μακροχρόνιες αισθητικές διαθέσεις που προκύπτουν από την κοινωνικοποίηση στο πλαίσιο της οικογένειας και των συνομήλικων, καθώς και τη διαδικασία εκμάθησης συνηθειών και γούστων ως προσωπική καλλιέργεια αλλά και ως θεσμοποιημένη γνώση με τη μορφή πτυχίων. Το κοινωνικό κεφάλαιο περιλαμβάνει τις υφιστάμενες αλλά και τις δυνητικές κοινωνικές επαφές, άτυπες και τυπικές, οι οποίες δημιουργούν δίκτυα, στα οποία το μέγεθος του κοινωνικού κεφαλαίου ενός μέλους μπορεί να επηρεάσει το μέγεθος του γενικού κεφαλαίου των υπόλοιπων μελών (Townley & Gullledge, 2013).

Για τον Bourdieu, το πολιτισμικό και το κοινωνικό κεφάλαιο προϋποθέτουν και απαιτούν εργασία για τη συσσώρευση τους ενώ παράλληλα συνιστούν μετασχηματισμένες εκδοχές του οικονομικού κεφαλαίου χωρίς, ωστόσο, να μπορούν ευκρινώς να αναχθούν σε αυτό (Townley & Gullledge, 2013). Τη στιγμή που εκδηλώνουν αποτελέσματα, τα συγκεκριμένα είδη κεφαλαίου αποκρύπτουν στους κατόχους ότι η πηγή είναι το οικονομικό κεφάλαιο. Τα χαρακτηριστικά και οι συνθέσεις όλων των μορφών κεφαλαίου τροποποιούνται ανάλογα τα διαρκώς μεταβαλλόμενα πεδία δεδομένων των κοινωνικών, οικονομικών και πολιτισμικών παραμέτρων κάθε πεδίου (Townley & Gullledge, 2013).

Ευρύτερα υπάρχει και μια άλλη μορφή κεφαλαίου, το συμβολικό κεφάλαιο, το οποίο εκλαμβάνεται ως νομιμοποιητική μορφή αναγνώρισης και σεβασμού εντός

συγκεκριμένου πεδίου όπου αναγνωρίζεται ως γόητρο η γνώση και η φήμη (Townley & Gullledge, 2013) Στο πολιτισμικό πεδίο, το συμβολικό κεφάλαιο, άμεσα σχετιζόμενο με το πολιτισμικό, νοείται ως η ικανότητα κάποιου να ορίζει και να νομιμοποιεί πολιτισμικές αξίες και καλλιτεχνικά πρότυπα. Οι Townley και Gullledge (2013) συνοψίζουν ότι «κάθε κεφάλαιο είναι δυνητικά συμβολικό». (Townley & Gullledge, 2013, σ.4). Ο Bourdieu (1979/2002) αναγνωρίζει τη δυνατότητα μετατροπής ενός είδους κεφαλαίο σε άλλο και τη συνδέει με τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν την πάλη των τάξεων σε κάθε πεδίο, κατάσταση που καθιστά το ποσοστό μετατροπής «εκτεθειμένο σε ακατάπαυστες μεταβολές» (Bourdieu, 1979/2002, σ.288).

Ο Becker (1974) εξέλαβε και ανέλυσε την τέχνη ως συλλογική δραστηριότητα στην οποία ένας καλλιτέχνης δεν δρα αυτόνομα αλλά σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο κοινωνικών και καλλιτεχνικών συμβάσεων. Σύμφωνα με τον ίδιο, για την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού αγαθού προϋποτίθεται ο καταμερισμός των εργασιών διότι πολλοί άνθρωποι συνδράμουν στη σύλληψη της ιδέας, το σχεδιασμό και την εκτέλεση (Becker, 1974). Από τις επιμέρους δραστηριότητες που συντελούνται σε αυτές τις λειτουργίες της παραγωγής, κάποιες εκλαμβάνονται στους κόσμους της τέχνης ως αμιγώς καλλιτεχνικές ενώ άλλες θεωρούνται υποστηρικτικές (Becker, 1974). Σε αυτό το σημείο εντοπίζει και τις διαφορές μεταξύ των κόσμων της τέχνης, στον τρόπο δηλαδή που κατανέμονται οι τίτλοι και στους μηχανισμούς που επιτρέπουν ποιος ανήκει και ποιος όχι σε αυτούς (Becker, 1974).

Για τον Becker (1974) σε κάθε καλλιτεχνική παραγωγή δεν λαμβάνονται αποφάσεις εκ νέου για τη δημιουργία αλλά οι εργαζόμενοι που εμπλέκονται βασίζονται πάνω σε προειλημμένες συμφωνίες (Becker, 1974). Αυτό σημαίνει ότι κάθε παγιωμένος Κόσμος της Τέχνης βασίζεται πάνω σε διάφορες καλλιτεχνικές συμβάσεις (Becker, 1974). Οι συμβάσεις αυτές ποικίλλουν και αφορούν την ιδέα, τη μέθοδο δημιουργίας, τα υλικά που μπορεί να χρησιμοποιεί ένας καλλιτέχνης, τη μορφή και το περιεχόμενο που μπορεί να έχει ένα πολιτισμικό αγαθό ενώ παράλληλα ρυθμίζουν τις σχέσεις μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού (Becker, 1974). Έχουν ισχύ καθώς «μόνο επειδή καλλιτέχνης και κοινό μοιράζονται γνώσεις και εμπειρία των επικαλούμενων συμβάσεων η καλλιτεχνική δημιουργία παράγει συναισθηματική επίδραση» (Becker, 1974, σ.771).

Οι συμβάσεις αποδεικνύονται χρήσιμες για την καλλιτεχνική δημιουργία γιατί διευκολύνουν τη συνεργασία καλλιτεχνών και υποστηρικτικού προσωπικού (Becker, 1974). Ωστόσο, αν εκ μέρους του δημιουργού υπάρξει «επίθεση» στις συμβάσεις τότε θεωρείται «επίθεση» σε εγκαθιδρυμένες αισθητικές και ηθικές αξίες αλλά και σε ένα σύστημα διαστρωμάτωσης ενός οργανωμένου κόσμου της τέχνης (Becker, 1974, σ.773-774).

Οι πολιτιστικές βιομηχανίες αποτελούν επιχειρηματικά πεδία που χαρακτηρίζονται από αυξημένη αβεβαιότητα και ρίσκο που απορρέει από τις απρόβλεπτες καταναλωτικές συνήθειες του αγοραστικού κοινού (Hesmondhalgh, 2002). Γι' αυτό το λόγο, οι πολιτιστικές βιομηχανίες εφαρμόζουν πολιτικές μείωσης του επιχειρηματικού κόστους περιορίζοντας την αυτονομία των δημιουργών ενώ παράλληλα τείνουν πολλές επιχειρήσεις να εφαρμόζουν πολιτικές οριζόντιας ολοκλήρωσης, αγοράζοντας άλλες επιχειρήσεις στο ίδιο πεδίο προκειμένου να μειωθεί ο ανταγωνισμός, αλλά και κάθετης ολοκλήρωσης αγοράζοντας εταιρείες σε άλλα στάδια της παραγωγής όπως στη διανομή (Hesmondhalgh, 2002).

Ένας άλλος διαδεδομένος τρόπος μείωσης του υψηλού επιχειρηματικού κόστους είναι η τυποποίηση των προϊόντων όπως η κατασκευή των σταρ με σκοπό τη συνέχεια των επιτυχιών καθώς και η τυποποίηση των ειδών. Ειδικότερα, τα είδη λειτουργούν ως αναγνωρίσιμες ταμπέλες οι οποίες ενημερώνουν τους καταναλωτές για το είδος απόλαυσης που θα αντλήσουν από το πολιτιστικό προϊόν (Hesmondhalgh, 2002). Δεδομένου ότι τα καταναλωτικά γούστα νοούνται ως αγορά, οι παραγωγοί προσαρμόζουν τις επιχειρηματικές ενέργειες για τη δημιουργία όμοιων πολιτισμικών αγαθών με βάση τη δημοτικότητα στα αποδεκτά εργαλεία μέτρησης όπως οι εβδομαδιαίες λίστες τραγουδιών στη μουσική βιομηχανία (Peterson & Anand, 2004).

Απρόβλεπτο δεν είναι μόνο το ρίσκο για την παραγωγή, αλλά και η δημοσιότητα που θα λάβει ένα πολιτιστικό προϊόν καθώς δεν είναι σαφής ούτε προβλέψιμη η αξιολόγηση από του διαμεσολαβητές, όπως δημοσιογράφους και κριτικούς (Hesmondhalgh, 2002).

Κάποια πολιτιστικά προϊόντα είναι δημόσια αγαθά, στα οποία η κατανάλωση από ένα μεμονωμένο άτομο δεν μειώνει την πιθανότητα κατανάλωσης από κάποιον άλλο (Hesmondhalgh, 2002). Για την Hellmanzik (2020/2022) τα πολιτιστικά

προϊόντα είναι αγαθά εμπειρίας «που σημαίνει ότι είναι δύσκολο να εκτιμήσει κανείς την ποιότητά τους και την ευχαρίστηση που προσφέρουν προτού τα απολαύσει και αποκτήσει άμεση γνώση γι' αυτά χάρη στην άμεση αντίληψη που παρέχουν οι αισθήσεις» (Hellmanzik 2020/2022, σ. 27).

Αναφορικά με την ποιότητά τους, εντοπίζεται μια πληροφοριακή ασυμμετρία με τους καταναλωτές να μην γνωρίζουν την ποιότητα του προϊόντος πριν το καταναλώσουν σε σύγκριση με τους παραγωγούς, που έχουν επίγνωση (Hellmanzik 2020/2022). Η προσφορά και η ζήτηση των πολιτιστικών προϊόντων δεν υπαγορεύονται από την τιμή, διότι συνήθως είναι συχνά ομοιόμορφη για τα προϊόντα ίδιας κατηγορίας, αλλά από την κριτική η οποία μειώνει την αβεβαιότητα για την ποιότητα του προϊόντος (Debenedetti & Larceneux, 2011). Επομένως, για τα πολιτιστικά προϊόντα ως αγαθά εμπειρίας «μπορεί κανείς να σχηματίσει άποψη από την κριτική ή τα σχόλια άλλων που μεταδίδονται από στόμα σε στόμα» (Hellmanzik 2020/2022, σ. 28).

Προκειμένου να γίνουν αντιληπτές οι πολιτιστικές βιομηχανίες ως πεδία κοινωνικής αλληλεπίδρασης μέσα στα οποία οι δρώντες του πεδίου αποκτούν κοινωνικό κεφάλαιο, όπως αντίστοιχα οι κριτικοί θεάτρου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν μελέτες οι οποίες εστιάζουν στη μορφή και τα δομικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών δικτύων στο πολιτιστικό πεδίο καθώς και στους τρόπους και τις συνήθειες δικτύωσης (Kadushin, 1976· Wittel, 2001). Σύμφωνα με τον Kadushin (1976) τα κοινωνικά δίκτυα λαμβάνουν συνήθως τη μορφή άτυπων δικτύων στα οποία οι σχέσεις δεν είναι θεσμοποιημένες αλλά αναδυόμενες. Στην πολιτιστική παραγωγή τα αναδυόμενα δίκτυα τείνουν να είναι λιγότερο ορατά και λειτουργούν διαμεσολαβητικά μέσω των επαφών που καταφέρνουν να δημιουργούν μεταξύ μονάδων, ειδικοτήτων, εταιρειών και ιδρυμάτων (Kadushin, 1976). Στις πολιτιστικές βιομηχανίες εντοπίζεται μια κυκλικότητα διότι οι παραγωγοί πολιτιστικών προϊόντων είναι συγχρόνως καταναλωτές προϊόντων άλλων παραγωγών, όπως καλλιτέχνες που καταναλώνουν προϊόντα άλλων καλλιτεχνών (Kadushin, 1976). Σύμφωνα με τον ίδιο, η μορφή που λαμβάνουν τα κοινωνικά δίκτυα είναι οι κοινωνικοί κύκλοι όπου δεν υπάρχουν σαφή όρια μεταξύ πυρήνα και περιφέρειας. Ωστόσο, ο πυρήνας αυτός μπορεί να έχει μεγαλύτερη πυκνότητα ή να υπάρχουν συγχρόνως περισσότεροι πυρήνες δρώντων χωρίς σαφή ηγεσία, όπως συμβαίνει σε αντίθεση στις κλίκες. Κάθε

μέλος του κύκλου έρχεται σε επαφή με τους άμεσα σχετιζόμενούς του με αποτέλεσμα να μην είναι σαφές ποιος ανήκει τελικά σε αυτό τον κύκλο (Kadushin, 1976).

Ο Wittel (2001) αναφέρει ως δομικό χαρακτηριστικό των κοινωνικών επαφών που επιτελούνται στις πολιτιστικές βιομηχανίες τον εφήμερο χαρακτήρα τους. Όλες οι αλληλεπιδράσεις συντελούνται στο πλαίσιο των εφήμερων έργων (project) πάνω στα οποία εργάζονται τα μέλη. Αυτές οι διεργασίες μπορεί να διαρκούν εβδομάδες ή μήνες και κατά τη διάρκεια αυτών συνήθως δίνεται προτεραιότητα στη διεκπεραίωση ενώ όταν ολοκληρωθεί το εγχείρημα, οι επαγγελματικές συνεργασίες που έχουν συναφθεί εξασθενούν και τα μέλη συνεχίζουν άλλα έργα όπου εμφανίζονται νέοι κοινωνικοί δεσμοί (Wittel, 2001). Ο Wittel (2001) εντοπίζει τον εφήμερο χαρακτήρα των επαγγελματικών σχέσεων και εκτός εργασιακού πλαισίου, δηλαδή στις κοινωνικές εκδηλώσεις όπως τα πάρτυ όπου μέσα σε λίγες ώρες κάποιος επιλέγει στιγμιαία με ποιον θα μιλήσει και για πόσο χρονικό διάστημα (Wittel, 2001).

Το γεγονός ότι η γραμμή παραγωγής των πολιτιστικών βιομηχανιών επηρεάζεται από παράγοντες που βρίσκονται εκτός της παραγωγής, όπως ο καθορισμός της ζήτησης, καθιστά τους πολιτιστικούς κύκλους διαμεσολαβητικούς. Υπό αυτό το πρίσμα, βιομηχανίες εξωτερικής παραγωγής είναι η διαφήμιση, η τηλεόραση, οι εκδόσεις, ο κινηματογράφος, η μουσική βιομηχανία (Kadushin, 1976). Όλες οι παραπάνω πολιτιστικές βιομηχανίες απασχολούν ανθρώπους με διαφορετικό εκπαιδευτικό κεφάλαιο ενώ παράλληλα βασικό χαρακτηριστικό είναι η επαγγελματική κινητικότητα, με τους εργαζόμενους να έχουν τη δυνατότητα να μετακινούνται συχνά από εταιρεία σε εταιρεία και να αναλαμβάνουν διαφορετικές εργασιακές θέσεις (Wittel, 2001). Ωστόσο, πολλοί εργαζόμενοι στο πεδίο είναι ελεύθεροι επαγγελματίες και βασίζονται στο προσωπικό τους κοινωνικό κεφάλαιο χωρίς να επιθυμούν την αποκλειστική εργασιακή δέσμευση για μια εταιρεία (Wittel, 2001). Τέλος, η δημιουργία, η διανομή και η προστασία της πληροφορίας που χαρακτηρίζει την πολιτιστική παραγωγή προϋποθέτει μια σειρά κανόνων και συμβάσεων. Γι' αυτό τον λόγο, στους επαγγελματικούς χώρους όπως συμβαίνει κυρίως στη βιομηχανία των Μέσων ενημέρωσης, η εργασία χαρακτηρίζεται από ασάφεια καθώς οι επαγγελματικοί δεσμοί αποκτούν έναν χαρακτήρα παιχνιδιού με σκοπό την άντληση νέων ιδεών και την επέκταση των δικτύων (Wittel, 2001).

Η αξία των κοινωνικών δικτύων και οι ιδιότητες που αναλύθηκαν, γίνονται εύκολα αντιληπτές από την έρευνα που πραγματοποίησε ο Lizé (2016) σε εκπροσώπους καλλιτεχνών (manager) της ποπ μουσικής (Lizé, 2016). Παρατηρεί ότι οι καλλιτέχνες αναζητούν εκπροσώπους που διαθέτουν κοινωνικό κεφάλαιο με απώτερο σκοπό την επέκταση των κοινωνικών επαφών τους αλλά και τη μείωση της αβεβαιότητας που αφορά την πρόσβαση στον επαγγελματικό κλάδο (Lizé, 2016). Από τη μεριά τους, οι εκπρόσωποι επιλέγουν καλλιτέχνες και τους προωθούν σε επαγγέλματα ίσης συμβολικής αξίας, όπως η επαφή με οργανωτές φεστιβάλ, προσδίδοντας έτσι αξία στον καλλιτέχνη που εκπροσωπούν και, συγχρόνως, αναπτύσσοντας μια αμοιβαία ενδυνάμωση του συμβολικού κεφαλαίου των εμπλεκομένων (Lizé, 2016).

1.2 Πολιτισμική διαμεσολάβηση

Προκειμένου να εμβαθύνουμε στην κριτική θεάτρου ως νομιμοποιητικό παράγοντα απόδοσης ποιότητας στη θεατρική βιομηχανία, κρίνεται απαραίτητη η αναφορά στην ευρύτερη κατηγορία όπου ανήκουν οι κριτικοί θεάτρου και απ' όπου αντλούνται τα χαρακτηριστικά τους, δηλαδή στους πολιτισμικούς διαμεσολαβητές. Ο όρος πολιτισμική διαμεσολάβηση διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Pierre Bourdieu στο βιβλίο του *Διάκριση* (1979/2002) για να περιγράψει εργασιακές ομάδες που σχετίζονται με την παροχή συμβολικών αγαθών και υπηρεσιών

με τυπικότερους εκπροσώπους τους υπεύθυνους πολιτιστικών εκπομπών του ραδιοφώνου ή της τηλεόρασης ή τους κριτικούς εφημερίδων και περιοδικών «ποιότητας» και όλους τους δημοσιογράφους-συγγραφείς ή συγγραφείς δημοσιογράφους (...) απονέμοντας στον εαυτό τους τον ανέφικτο και, ως εκ τούτου απόρθητο, ρόλο να διαδώσουν ευρέως τη νόμιμη κουλτούρα» (Bourdieu 1979/2002, σ. 367).

Όπως παρατηρούν οι Nixon και du Gay (2002) σχετικά με την παραπάνω διατύπωση του Bourdieu, αυτή η «νέα μικροαστική τάξη» διαχωρίζει τον εαυτό της από την παλιά αστική τάξη μέσω των εργασιακών πρακτικών της και παρουσιάζει την τάση να αμφισβητεί παραδοσιακά δίπολα όπως ο διαχωρισμός μεταξύ υψηλής και λαϊκής κουλτούρας, καθώς και η αμφισβήτηση της διάκρισης μεταξύ προσωπικού γούστου και επαγγελματικής κριτικής (Nixon & Du Gay, 2002). Στη βάση της επαγγελματικής αξιοπιστίας των πολιτισμικών διαμεσολαβητών βρίσκονται οι προσωπικές αισθητικές διαθέσεις και το πολιτισμικό κεφάλαιο που διαθέτουν καθώς «το προσωπικό είναι απαραίτητα επαγγελματικό» (Maguire & Matthews, 2012, σ.556).

Ως όρος έχει δεχθεί πλήθος κριτικών, μια εκ των οποίων αφορά το χαρακτηρισμό νέα που της αποδίδει ο Bourdieu εστιάζοντας στην περιοδολόγηση των συγκεκριμένων επαγγελμάτων σε σύγκριση με την αύξησή τους χωρίς να ξεκαθαρίζει το πότε και με ποιον τρόπο αυτά αυξήθηκαν (Nixon & Du Gay, 2002). Μέσα από εμπειρικά δεδομένα του Ηνωμένου Βασιλείου για τον χώρο της διαφήμισης, οι Nixon και du Gay (2002) επισημαίνουν ότι οι διαφημιστές γνώρισαν ανάπτυξη στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα ενώ τη δεκαετία του 1960 μειώθηκαν (Nixon & Du Gay, 2002). Για αυτό το λόγο, δεν μπορούν να χαρακτηρίζονται ως «νέοι» και η ποσοτική αύξηση των πολιτισμικών διαμεσολαβητών θα πρέπει να διαχωρίζεται από την ολοένα αυξανόμενη υπεροχή τους στις πολιτιστικές βιομηχανίες (Nixon & Du Gay, 2002).

Μια άλλη κριτική επικεντρώνεται στο εύρος των επαγγελματιών που περικλείει διότι, λόγω του πυκνά συμπεριληπτικού χαρακτήρα της, αποτυγχάνει να αποσαφηνίσει τον καταμερισμό της εργασίας που σχετίζεται με την παραγωγή πολιτισμικών αγαθών και υπηρεσιών (Maguire & Matthews, 2012· Hesmondhalgh, 2002· Negus, 2002). Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για το εύρος των επαγγελματιών είναι οι έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί διαχρονικά για τους πολιτισμικούς διαμεσολαβητές στις παραστατικές τέχνες (Reddy κ.ά., 1998· Shrum, 1991), τον κινηματογράφο (Debenedetti & Larceneux, 2011· Reinstein & Snyder, 2005· Verboord, 2013), την εκδοτική βιομηχανία και τη λογοτεχνική κριτική (Pareschi, 2015· Rees, 1983· Wright, 2005), τη διαφήμιση και τις δημόσιες σχέσεις (Hesmondhalgh, 2002· Moor, 2008), τη μουσική βιομηχανία (Lizé, 2016) καθώς και την εστίαση (Foster & Ocejo, 2013). Παράλληλα, πολλοί ερευνητές χρησιμοποιούν διαφορετικούς όρους για να περιγράψουν και να αναλύσουν τους πολιτισμικούς διαμεσολαβητές. Συχνά στη βιβλιογραφία χρησιμοποιείται ο όρος «πυλωρός» ο οποίος εμπεριέχει το στοιχείο της αποδοχής και της απόρριψης ενώ φαίνεται να είναι περιορισμένος γιατί προϋποθέτει ότι τα πολιτιστικά προϊόντα απλά εμφανίζονται στις «πύλες» των μέσων ενημέρωσης και των εταιρειών παραγωγής όπου είτε γίνονται αποδεκτά είτε απορρίπτονται (Negus, 2002). Σε πολιτισμικούς διαμεσολαβητές αναφέρονται, επίσης, οι Foster και Ocejo (2013) όταν χρησιμοποιούν τον όρο «μεσίτης» (Foster & Ocejo, 2013). Ο Featherstone (2007) προτιμά τον όρο «διαμορφωτές γούστου» όταν αναφέρεται στη νομιμοποίηση πολιτισμικών αγαθών (Featherstone, 2007), ενώ ο Hesmondhalgh αναφέρεται στην ευρύτερη κατηγορία των «δημιουργικών εργαζομένων» (Hesmondhalgh, 2002). Σε όλες τις περιπτώσεις, η σπουδαιότητα του όρου για την κοινωνιολογία του πολιτισμού διαφαίνεται από το γεγονός ότι προτείνει μια μετατόπιση ή μια σχετική αντιστάθμιση από την οικονομική διαμόρφωση του πολιτισμού στο τρόπο που ο πολιτισμός διαμορφώνει το οικονομικό κεφάλαιο, την αμοιβαία δηλαδή σχέση που συχνά εκλαμβάνεται ως διακριτή (Negus, 2002).

Οι πολιτισμικοί διαμεσολαβητές εντοπίζονται σε όλα τα στάδια παραγωγής. Μια από τις διάφορες και σύνθετες διαδικασίες που επιτελούν είναι η συνδημιουργία και η επιμέλεια. Σύμφωνα με τους DiMaggio και Hirsch (1976), η δημιουργία στις πολιτιστικές βιομηχανίες μπορεί να είναι ατομική, διαδοχική, όταν ένας δημιουργός κάνει ένα σχέδιο και εκτελείται από κάποιον άλλο, διαδραστική μέσω

διαπραγματεύσεων με τον καλλιτέχνη και τέλος, συνεργατική (DiMaggio & Hirsch, 1976). Η συμβουλευτική λειτουργία, στην οποία οι αξιολογήσεις και οι προτάσεις των πολιτισμικών διαμεσολαβητών πάνω στο έργο σχετίζονται με τις προσδοκίες της αγοράς, έχει ως αποτέλεσμα την ευρύτερη συνδημιουργία ή συμπαραγωγή και την τελική διαμόρφωση του πολιτιστικού προϊόντος (Janssen & Verboord, 2015).

Στο τελικό στάδιο παραγωγής βρίσκονται οι διαμεσολαβητές, οι οποίοι πωλούν και προωθούν το τελικό προϊόν, περιλαμβάνοντας κυρίως εργαζόμενους στα Μέσα ενημέρωσης που θεωρείται ότι έχουν μεγαλύτερη επιρροή από συμβατικές διαφημιστικές πρακτικές, αν και σε αυτό το σημείο διακρίνεται μια εγγενής αντίφαση (Janssen & Verboord, 2015). Τα μέσα ενημέρωσης διαμορφώνουν τη δημοσιογραφική κάλυψη με βάση τις απαιτήσεις και τα ενδιαφέροντα του κοινού των διαφημιστών και όχι με βάση ανεξάρτητα κριτήρια (Janssen & Verboord, 2015). Οι προσπάθειες, επομένως, των πολιτιστικών οργανισμών να επηρεάσουν τους δημοσιογραφικούς διαμεσολαβητές διαφοροποιούνται δεδομένου ότι η δημοσιογραφική κάλυψη είναι ζωτική για τη δημιουργία καταναλωτικής ζήτησης (Janssen & Verboord, 2015). Το στάδιο της διανομής των πολιτιστικών προϊόντων συχνά αναφέρεται ως ανεξάρτητη μορφή διαμεσολάβησης από την παραγωγή, διάκριση που ενέχει έναν διαρκή ανταγωνισμό σε διάφορα είδη πολιτιστικών βιομηχανιών (Janssen & Verboord, 2015). Ιδιαίτερη έμφαση θα πρέπει να δίνεται κάθε φορά και στον τρόπο διανομής διότι υπάρχουν περιπτώσεις όπου τα μέσα διανομής ανήκουν στους παραγωγούς, όπως κινηματογράφοι που ανήκουν σε εταιρείες παραγωγής ταινιών ή Μέσα που ελέγχονται από διαμεσολαβητές που επιλέγουν τι θα δημοσιευτεί, όπως τα περιοδικά (DiMaggio & Hirsch, 1976).

Οι επιλογές και οι αξιολογήσεις των διαμεσολαβητών επιδρούν τόσο στη φήμη των πολιτιστικών προϊόντων όσο και στο προσωπικό τους γόητρο στο πεδίο. Η συγκεκριμένη διαδικασία επιτυγχάνεται μέσω των γνώσεων και των πληροφοριών που διαθέτουν για τα πολιτιστικά προϊόντα και τους δημιουργούς τους (Janssen & Verboord, 2015). Οι αξιολογήσεις βασίζονται στην ταξινόμηση συγκεκριμένων ειδών, την εγκαθιδρυμένη αναγνώριση που έχουν οι δημιουργοί, τη φήμη που διαθέτουν οι οργανισμοί που τους εκπροσωπούν, οι χορηγοί και οι παραγωγοί, τις αποφάσεις των ανταγωνιστών στον εκάστοτε κλάδο και τις συμβουλές από μέλη των επαγγελματικών τους δικτύων (Janssen & Verboord, 2015). Ωστόσο, καμία αντικειμενική διαδικασία δεν μπορεί να αποδείξει αν αυτές οι αξιολογήσεις είναι

σωστές ή εσφαλμένες (Van Rees, 1983). Όταν τα προϊόντα είναι πολλά και ο ελεύθερος χρόνος των καταναλωτών εξαιρετικά σημαντικός, οι αξιολογήσεις των κριτικών συμβάλλουν στην καλύτερη επιλογή πολιτιστικού προϊόντος και τη μείωση της αβεβαιότητας που σχετίζεται με νέα πειραματικά προϊόντα των οποίων η ποιότητα είναι δύσκολο να αναλυθεί (Janssen & Verboord, 2015).

Όλες οι παραπάνω ιδιότητες των πολιτισμικών διαμεσολαβητών συνδέονται με τις νομιμοποιητικές διαδικασίες που επιτελούν. Ανάλογα με τη θέση τους σε κάθε πολιτισμικό πεδίο και κάθε στάδιο παραγωγής, διαμορφώνουν τη συμβολική αξία και νομιμοποιούν υλικά, υπηρεσίες, ιδέες, καλλιτέχνες και καλλιτεχνικά είδη (Maguire & Matthews, 2012). Η νομιμοποιητική ισχύ επιτυγχάνεται μέσω ισχυρισμών για εξειδίκευση στο γούστο και την αξία, επικαλούμενοι δηλαδή το πολιτισμικό τους κεφάλαιο διαμορφώνουν το τι και ποιος χρήζει νομιμοποίησης και ποιος όχι (Maguire & Matthews, 2012). Ωστόσο, όπως παρατηρούν οι Maguire και Matthews (2012), διακρίνεται μια ασυμμετρία επίδρασης μεταξύ των πολιτισμικών διαμεσολαβητών, η οποία οφείλεται στη διαφορετική εξειδίκευση που λαμβάνει ο καθένας εντός της ίδιας αλυσίδας παραγωγής (Maguire & Matthews, 2012).

Τα άνισα επίπεδα επίδρασης των διαμεσολαβητών, και ιδιαίτερα των κριτικών, αποτέλεσαν πεδίο έρευνας για τους Corciolani, Grayson και Humphreys (2020), οι οποίοι συνέκριναν τα κριτήρια αξιολόγησης των κριτικών με τα κριτήρια των κρινόμενων καλλιτεχνών και τα συνέδεσαν με το μέγεθος της πολιτιστικής παραγωγής και τον βαθμό εμπειρίας των κριτικών, δηλαδή το εξειδικευμένο πολιτισμικό κεφάλαιο (Corciolani κ.ά., 2020). Εκκινώντας από τον Bourdieu και την κατανομή που ανέπτυξε για το πολιτισμικό πεδίο - χωρίς σαφή διαχωρισμό - σε δύο υποπεδία, αυτό της παραγωγής μεγάλης κλίμακας και αυτό της περιορισμένης και ανεξάρτητης παραγωγής, διακρίνουν ότι οι κριτικοί με λιγότερη εμπειρία εφαρμόζουν κριτήρια όμοια με την επικρατούσα λογική του υποπεδίου για το οποίο εκφράζουν την κριτική καθώς και όμοια με τα κριτήρια των κρινόμενων καλλιτεχνών, ενώ οι κριτικοί με περισσότερη εμπειρία πράττουν το αντίστροφο (Corciolani κ.ά., 2020). Η διαφοροποίηση των κριτικών με μεγαλύτερη εμπειρία από τα ισχύοντα πρότυπα αυθεντικότητας κάθε υποπεδίου και των κρινόμενων καλλιτεχνών, μπορεί να αποδοθεί στην επιθυμία τους για διάκριση εντός ενός διαρκώς ανταγωνιστικού πεδίου, καθώς και στην επιθυμία τους να συνδεθούν με ορισμένο στόχο καταναλωτών (Corciolani κ.ά., 2020).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συζήτηση για την πολιτισμική διαμεσολάβηση παρουσιάζει η ταξική προσέγγιση του Conlin (2014), ο οποίος παρατηρεί ότι οι πολιτισμικοί διαμεσολαβητές με ελλείψεις ή μη πιστοποιημένο πολιτισμικό κεφάλαιο, βασίζονται στην αυτοοργάνωση ως τρόπο δημιουργίας εναλλακτικών εργασιακών θέσεων με σκοπό να αποφύγουν το προκαθορισμένο κοινωνικό τους μέλλον, δηλαδή την κοινωνική στασιμότητα (Conlin, 2015). Παράλληλα, αναπτύσσοντας μια αντιθεσμική τάση χωρίς να είναι σαφές αν απορρίπτουν τους θεσμούς λόγω αξιών ή επειδή αποκλείονται από πιο εξέχουσες θέσεις, παραμένουν μετέωροι μεταξύ της επιθυμίας για ριζική μετατόπιση και της φιλοδοξίας για διασφάλιση της θέσης τους (Conlin, 2015). Για τον ίδιο, ο ορισμός του Bourdieu αποδεικνύεται προβληματικός γιατί δεν διαχωρίζεται από τον ατομικιστικό και ναρκισσιστικό τρόπο ζωής και φαίνεται να αφήνει λίγα περιθώρια για συλλογικότητα και αντιπολιτευτικές σχέσεις (Conlin, 2015). Η απολιτικοποίηση των διαμεσολαβητών δεν προκύπτει από την αποστασιοποίηση από παραδοσιακούς σχηματισμούς της εργατικής τάξης και την αποδοχή μιας υποτιθέμενης αταξικής κοινωνίας, αλλά ενδεχομένως από την εργασιακή επισφάλεια και τη δυνατότητα διαφορετικών ατόμων να εισέλθουν σε μια ενιαία εκπροσώπηση (Conlin, 2015).

Η συσχέτιση των διαφορετικών κεφαλαίων που διαθέτουν οι πολιτισμικοί διαμεσολαβητές με την απόδοση συμβολικής αξίας σε πολιτισμικά αγαθά, υπηρεσίες και δρώντες στο πεδίο, διαφαίνονται από τις έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί στο λογοτεχνικό και εκδοτικό πεδίο (Pareschi, 2015; Rees, 1983; Wright, 2005). Δίνοντας έμφαση στη διαμεσολάβηση που υπάρχει εντός ιταλικού λογοτεχνικού πεδίου και, συγκεκριμένα, στην αναζήτηση και επιλογή νέων λογοτεχνικών έργων, ο Pareschi (2015) διακρίνει δύο τύπους διαμεσολαβητών με κριτήριο τον βαθμό ενασχόλησής τους: τους περιστασιακούς και τους συστηματικούς. Και οι δύο κατηγορίες κερδίζουν κοινωνικό κεφάλαιο από τη διαμεσολάβησή τους, ενώ μόνο για τους συστηματικούς αυτές οι επαφές οδηγούν στην επιλογή νέων έργων (Pareschi, 2015). Επιβράβευση για μια επιτυχημένη διαμεσολάβηση θεωρείται η ενίσχυση του συμβολικού κεφαλαίου του διαμεσολαβητή, το μέγεθος του οποίου αποδεικνύεται μικρό για τους περιστασιακούς συγκριτικά με τη θέση που έχουν ήδη στο πεδίο, ενώ οι συστηματικοί κερδίζουν σε νομιμοποίηση τόσο του προσωπικού γούστου, όσο και σε αναγνώριση των φιλόδοξων συγγραφέων που εκπροσωπούν (Pareschi, 2015). Τέλος, το κερδισμένο συμβολικό κεφάλαιο για τους συστηματικούς διαμεσολαβητές δύναται

να μετασχηματιστεί σε οικονομικό προσφέροντας νέες εργασιακές ευκαιρίες (Pareschi, 2015).

Στη νομιμοποιητική ικανότητα των βιβλιοκριτικών επικεντρώνεται ο Van Rees (1983), ο οποίος παρατηρεί ότι ένα κείμενο θα πρέπει να περάσει από την αξιολόγηση τριών ειδών κριτικής για να αναγνωριστεί: τη δημοσιογραφική, τη δοκιμαϊκή και την ακαδημαϊκή (Rees, 1983). Σε αντίθεση με όσα υποστηρίζει η κριτική, η ποιότητα και η αξιολόγηση ενός κειμένου δεν βασίζεται στη διορατικότητα ενός κριτικού να αναγνωρίζει τις καλλιτεχνικές αξίες αλλά σε μια σειρά θεσμικών παραγόντων, οι οποίοι περιλαμβάνουν τη θέση του στα τρία είδη κριτικής και τη συμμόρφωση του λόγου του με τις κανονιστικά πρότυπα και τους κοινούς ορισμούς περί λογοτεχνίας που προέρχονται από ομότεχνους του (Rees, 1983). Ο βιβλιοκριτικός αποκτά νομιμοποίηση παρέχοντας κριτικές που θεωρούνται ότι βελτιώνουν κριτικές άλλων διαμεσολαβητών καθώς και παρεκκλίνοντας από την έγκριση ή την αποδοκιμασία ορισμένων έργων από το επιλογή άλλων έργων στο πεδίο (Rees, 1983). Δεδομένου ότι ο κριτικός οφείλει να συντάσσει κείμενα με γενικά αποδεκτή επιχειρηματολογία και η επιλογή των κρινόμενων έργων να είναι κοινή με των συναδέλφων του, αποδεικνύεται ότι η αναγνώριση που του αποδίδεται για τα κείμενά του και η νομιμοποιητική αξία του είναι θεσμικά καθορισμένες (Rees, 1983).

Ο Wright (2005) εστιάζει σε μια άλλη μορφή διαμεσολάβησης στο ίδιο πεδίο, τη λιανική πώληση βιβλίων στο Ηνωμένο Βασίλειο και ειδικότερα στους εργαζόμενους μεγάλων αλυσίδων λιανικού εμπορίου (Wright, 2005). Οι πωλητές βιβλίων θεωρούν πως διαφέρουν από άλλους πωλητές λιανικής, οπτική που αποδίδεται στο συμβολικό κεφάλαιο που αποκτούν για να καλυφθούν εργασιακές ανασφάλειες δεδομένου ότι είναι χαμηλά αμειβόμενοι και δεν περιλαμβάνεται στην αμοιβή τους η συμβολική αξία (Wright, 2005). Τα βιβλιοπωλεία δεν πωλούν απλώς βιβλία διότι διαμορφώνουν το νόημα που τα συνοδεύει ενώ, παράλληλα, αποσιωπάται η εμπορική δραστηριότητα γιατί τα βιβλία δεν εκλαμβάνονται ως εμπορεύματα λόγω της συμβολικής αξίας που τους αποδίδεται και γι' αυτό, οι εργαζόμενοι δεν θεωρούν τους εαυτούς πωλητές απορρίπτοντας το ενδεχόμενο εργασίας σε πώληση άλλων ειδών (Wright, 2005). Το συμβολικό κεφάλαιο των πωλητών ενισχύεται συχνά από τους ιδιοκτήτες των βιβλιοπωλείων μέσω διαμεσολαβητικών πρακτικών όπως είναι οι χειρόγραφες βιβλιοκριτικές των

πωλητών που τοποθετούνται στα ράφια νομιμοποιώντας τη θέση τους ως ειδικοί (Wright, 2005).

1.3 Κριτική θεάτρου και πολιτιστική δημοσιογραφία

Το θέατρο διαφοροποιείται από άλλες μορφές τέχνης λόγω του εφήμερου χαρακτήρα του διότι «η διάρκειά του είναι όση η διάρκεια μιας παράστασης και μια παράσταση ουδέποτε μπορεί να επαναληφθεί αυτούσια και αναλλοίωτη» (Τσατσούλης, 1999, σ.16). Αντίστοιχα, το περιεχόμενο της θεατρικής κριτικής είναι μεταβλητό συγκριτικά με άλλα είδη καλλιτεχνικής κριτικής καταγράφοντας και διατηρώντας τον προσωρινό χαρακτήρα των θεατρικών παραστάσεων (Βερβεροπούλου, 2008).

Ο Shrum (1991) στηριζόμενος στην ιστορία του θεάτρου, διακρίνει τέσσερεις φάσεις κριτικής των παραστατικών τεχνών. Η πρώτη φάση, αυτή της *αλληλεπίδρασης*, χρονολογείται πριν από τα τέλη του 17ου αιώνα και χαρακτηρίζεται από τη θολή σχέση μεταξύ θεατών και κριτικών. Οι θεατρικοί συγγραφείς κατέβαλλαν ένα χρηματικό ποσό για να εξασφαλίσουν μια θέση πάνω στη σκηνή όπου η κριτική τους θα μπορούσε να εκφραστεί απευθείας στους συντελεστές κατά τη διάρκεια της ίδιας της παράστασης (Shrum, 1991). Η δεύτερη φάση, αυτή της *προώθησης*, συνδέεται με τη δημοσίευση σε εφημερίδες, όπου οι κριτικοί υποστήριζαν δραματουργούς και ερμηνευτές ενώ τον 18^ο αιώνα ειδήσεις ήταν ειδικά αφιερωμένες στη θεατρική κριτική. Οι κριτικοί εκείνη την περίοδο ήταν μέλη της θεατρικής κοινότητας και αυτοπροσδιορίζονταν ως συνάδελφοι των ηθοποιών και θεατρικών συγγραφέων, ενώ συγχρόνως εργάζονταν ως υπεύθυνοι δημοσίων σχέσεων για τις θεατρικές εταιρείες (Shrum, 1991).

Η τρίτη φάση της κριτικής, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι η *μοντέρνα* φάση η οποία χρονολογείται έως το τέλος του 19^{ου} αιώνα και αναδύθηκε σταδιακά όταν οι κριτικοί άρχισαν να λαμβάνουν έναν ανεξάρτητο ρόλο αξιολογικού χαρακτήρα «συγκρίνοντας, γνωμοδοτώντας, διδάσκοντας και προτείνοντας με τρόπους που δεν άρεσαν απαραίτητα στους ερμηνευτές» (Shrum, 1991, σ.350). Σε αυτή τη φάση, το περιεχόμενο της κριτικής μεταβλήθηκε από το ενδιαφέρον για το ίδιο το έργο και την κοινωνική του συνάφεια, στην ποιότητα των ερμηνειών και στην πρόσληψη από το κοινό, ενώ η κριτική θεωρήθηκε επάγγελμα που ασκούσε ο διανοούμενος διεκδικώντας μια ανώτερη γνώση του έργου, της παράστασης και του αισθητικού πλαισίου (Shrum, 1991). Τέλος, ο Shrum (1991) διακρίνει τη *σύγχρονη* φάση η οποία αποδίδεται στο μεγάλο εύρος της πολιτισμικής παραγωγής και χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ποικιλομορφία στο υπόβαθρο και τα ενδιαφέροντα των ίδιων των κριτικών.

Προς αυτή την κατεύθυνση αλλαγής και εστιάζοντας στον Τύπο μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, οι Heikkilä και Lauronnen (2017) μελέτησαν τη μετατόπιση των άρθρων πολιτιστικού χαρακτήρα στη δομή γνωστών ευρωπαϊκών εφημερίδων με αφετηρία την παραδοχή ότι «τα μέσα ενημέρωσης είναι ένας θεσμός κλειδί για την παραγωγή, νομιμοποίηση και διανομή πολιτισμικών ταξινομήσεων» (Heikkilä & Lauronnen, 2017, σ. 1). Η αύξηση των άρθρων που αφορούν τις τέχνες και τον πολιτισμό το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, κυρίως στις βόρειες ευρωπαϊκές χώρες, αποδίδεται στη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου των αναγνωστών οι οποίοι διαθέτουν περισσότερο ελεύθερο χρόνο (Heikkilä & Lauronnen, 2017). Παρά τους ισχυρισμούς για μείωση του δημοσιογραφικού χώρου σε ζητήματα πολιτισμού και για ευρύτερη κρίση της πολιτιστικής δημοσιογραφίας λόγω της συχνής εμπορευματοποίησης, οι Heikkilä και Lauronnen (2017) επισημαίνουν ότι οι εφημερίδες εφαρμόζουν πρακτικές προσέλκυσης νέων αναγνωστών όπως οι θεματικές ενότητες και η έκδοση ένθετων αφιερωμένων σε εξειδικευμένα θέματα. Ωστόσο, όπως παρατηρούν οι ίδιες, η θέση των δημοσιευμάτων παίζει σημαντικό ρόλο σε μια εφημερίδα καθώς οτιδήποτε βρίσκεται κοντά στην αρχή μιας εφημερίδας έχει και μεγαλύτερη νομιμοποιητική αξία (Heikkilä & Lauronnen, 2017). Στα άρθρα πολιτιστικού περιεχομένου, λοιπόν, εντοπίζεται μια αμφισημία διότι, ενώ έχει αυξηθεί ο αριθμός τους, παρατηρείται μια σημαντική μετατόπιση της θέσης προς το τέλος των εφημερίδων, γεγονός που μπορεί να οφείλεται στην αύξηση των εθνικών και διεθνών ειδήσεων. Στο σύνολο των δημοσιευμένων άρθρων που αφορούν τις τέχνες, οι κριτικές φαίνεται να έχουν αυξηθεί από το 2010 σε σύγκριση με το παρελθόν (Heikkilä & Lauronnen, 2017). Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί η διαπίστωσή τους ότι «ο αυξανόμενος αριθμός άρθρων για τον πολιτισμό μπορεί να αναφέρεται σε ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για πολιτιστικά προϊόντα που διανέμονται εύκολα και καταναλώνονται μαζικά και όχι ενδιαφέρον για καλλιτέχνες μικρής κλίμακας ή λιγότερο κερδοφόρα πολιτιστικά είδη» (Heikkilä & Lauronnen, 2017, σ. 14).

Παρά την αύξηση των άρθρων, ο Πατσαλίδης (2016) διακρίνει τη συρρίκνωση των κριτικών σε χώρο και αριθμό λέξεων, γεγονός που δεν τις καθιστά πλέον αναλυτικές, με αποτέλεσμα μια θεατρική στήλη «να καταλήγει να κάνει χρήση των αστεριών, μετατρέποντας έτσι τη στήλη σε βιτρίνα που πωλεί πολιτιστικά προϊόντα» (Πατσαλίδης, 2016, σελ. 38).

Παράλληλα με τις εφημερίδες, τα τελευταία χρόνια η εντατικοποιημένη χρήση διαδικτύου και η αυξανόμενη αλληλεπίδραση των χρηστών έχουν μεταβάλει τους τρόπους με τους οποίους αναζητείται, δημιουργείται, αξιολογείται και διανέμεται η πληροφορία (Janssen & Verboord, 2015). Αυτή η αλλαγή μπορεί να ερμηνευτεί ως συνέπεια της ανόδου της οικονομίας της προσοχής στα Μέσα, όπου η προσοχή συνιστά σπάνιο εμπόρευμα και οι ισχυρισμοί αυθεντίας και εμπειρογνωμοσύνης αποτελούν κάποιες από τις πρακτικές διεκδίκησης της (Verboord, 2013). Για τους Foster και Ocejo (2013), η ψηφιακή τεχνολογία έχει δημιουργήσει νέους κρυφούς διαμεσολαβητικούς ρόλους, οι οποίοι συνήθως απορρέουν από μια εκδημοκρατική διαδικασία αποδιαμεσολάβησης (Foster & Ocejo, 2013).

Ο Verboord (2013) παρατηρεί ότι οι χρήστες του διαδικτύου παρακάμπτουν τους παραδοσιακούς πυλωρούς, όπως είναι οι κριτικοί, και παρακολουθούν κριτικές όμοιων τους, γεγονός που αμφισβητεί τις νομιμοποιητικές πρακτικές των ειδικών. Η ολοένα αυξανόμενη δημοτικότητα των διαδικτυακών σελίδων, όπου οι χρήστες συζητούν για τα πολιτιστικά προϊόντα που καταναλώνουν και δημοσιεύουν τις κριτικές τους, κλόνισε την αξιοπιστία της πληροφορίας και των ειδικών και ανέδειξε νέα καθεστώτα φήμης και αξιοπιστίας τα οποία συνοδεύουν τις παραδοσιακές νομιμοποιητικές πρακτικές (Verboord, 2013). Σύμφωνα με τον ίδιο, η απόδοση αξίας σε ένα πολιτισμικό προϊόν απαιτεί μια εξήγηση σχετικά με τον λόγο που αυτό θεωρείται καλλιτεχνικά σημαντικό. Σε αυτό το πλαίσιο, η διαδικτυακή κριτική αντλεί συχνά πρακτικές από την ακαδημαϊκή κριτική με σκοπό να παρέχει μια νομιμοποιητική ιδεολογία και να επιδρά στο πολιτισμικό κεφάλαιο κοινού, άλλων κριτικών και μελών του πεδίου (Verboord, 2013).

Σκιαγραφώντας το διαδικτυακό τοπίο, ο Verboord (2013) παρατηρεί την ανάδυση ιστολογίων από χρήστες χωρίς επαγγελματική θέση στο πολιτισμικό πεδίο, καθώς, την ίδια στιγμή, κάποιοι άλλοι παρέχουν τις υπηρεσίες τους χωρίς αμοιβή σε ήδη υπάρχουσες ιστοσελίδες. Οι συγκεκριμένες πρακτικές, όπως υποστηρίζει, παρακάμπτουν τους παραδοσιακούς κανόνες και τον συντακτικό έλεγχο που διέπουν την παραγωγή δημοσιογραφικού περιεχομένου και η είσοδος μη επίσημα εκπαιδευμένων εργαζομένων μεταβάλλει τους ρόλους των Μέσων (Verboord, 2013). Αξίζει να επισημανθεί, τέλος, η παρατήρησή του ότι σημαντική συνέπεια των παραπάνω είναι η αλλαγή στο ιδεολογικό υπόβαθρο της απόδοσης αξίας διότι οι

κριτικοί στο διαδίκτυο αναπτύσσουν «πιο χαλαρούς δεσμούς με θεσμικές ρυθμίσεις σχετικά με το πώς πρέπει να πραγματοποιείται η πολιτιστική αξιολόγηση: οι υποκειμενικές διαθέσεις και η επαφή με άλλους θεσμούς του χώρου, ευθυγραμμίζονται λιγότερο με τις ισχύουσες απόψεις για το πολιτιστικό κεφάλαιο» (Verboord, 2013, σ. 924).

Για την υποχώρηση της παραδοσιακής κριτικής παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η επιφυλακτική τοποθέτηση του Πατσαλίδη (2014) ότι

[ο δέκτης έχει] το ίντερνετ και τους μπλόγκερς που αποτελούν αυτή τη στιγμή μια νέα κατηγορία ατόμων που ασκούν μεγάλη επιρροή, συχνά ανεξέλεγκτη όσο και ποιοτικά αμφίβολη, στο ευρύ κοινό. Είναι τα νέα φαντάσματα, η εναλλακτική μορφή δημοσιογραφίας, η οποία, ανταπαντώντας στις κατηγορίες που τη χρεώνουν, αποδίδει την υποχώρηση της δημοτικότητας των παραδοσιακών κριτικών στο γεγονός ότι δεν έχουν αίσθηση του κοινού γούστου και πώς αυτό εξελίσσεται (Πατσαλίδης, 2014, σ. 454).

Αναφορικά με τις συγκλίσεις και αποκλίσεις των γούστων κριτικών και κοινού, οι Debenedetti και Larceneux (2011) παρατήρησαν μια σχετική απόκλιση των προτιμήσεων δεδομένου ότι οι επαγγελματίες κριτικοί δεν δίνουν ιδιαίτερη αξία σε ταινίες που προτιμούν οι απλοί καταναλωτές, χωρίς να σημαίνει αυτό ότι τις απορρίπτουν (Debenedetti & Larceneux, 2011). Παράλληλα, εντοπίζουν μια «τεχνητή» μορφή σύγκλισης, η οποία οφείλεται στα «υβριδικά» γούστα που έχουν αναδυθεί μέσω των διαδικτυακών δημοσιεύσεων (Debenedetti & Larceneux, 2011, σ.71). Στις διαδικτυακές κριτικές από επαγγελματίες κριτικούς και απλούς θεατές για ταινίες που προβλήθηκαν στις γαλλικές αίθουσες, διαπιστώνουν ότι η σύγκλιση των γούστων δεν οφείλεται στα θολά όρια κριτικών και καταναλωτών, αλλά στην ψηφιακή κατασκευή γούστων, τα οποία τοποθετούνται σε μια διαμεσολαβητική θέση. Το συγκεκριμένο είδος γούστου καταλαμβάνει, δηλαδή, ένα συμβολικό χώρο που μένει κενός μεταξύ ειδικού και αρχάριου, προτείνοντας ένα εναλλακτικό εργαλείο διαμεσολάβησης με σαφές αντίκτυπο στην αγορά (Debenedetti & Larceneux, 2011).

Διερευνώντας την επιρροή των κριτικών στις παραστατικές τέχνες, ο Shrum (1991) εξέτασε τη συσχέτιση των κριτικών που δημοσιεύονται με την προσέλευση του κοινού και διαπίστωσε ότι «οι κριτικοί δεν έχουν τη δύναμη να ανεβάζουν και κατεβάζουν παραστάσεις» (Shrum, 1991, σ.347). Οι παράγοντες που φαίνεται να επηρεάζουν το μέγεθος του κοινού δεν περιλαμβάνουν μόνο τις δημοσιευμένες κριτικές, αλλά την εθνική φήμη των πρωταγωνιστών, τη διάρκεια της παράστασης, τη

χωρητικότητα της αίθουσας και την ώρα έναρξης (Shrum, 1991). Αξίζει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι οι θετικές κριτικές επηρεάζουν περισσότερο την προσέλευση σε «υψηλές» παραστατικές τέχνες, όπως το θέατρο και ο χορός (Shrum, 1991, σ.367). Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι η ορατότητα που παρέχουν οι κριτικές σε μια παράσταση παρά η αξιολόγησή τους (Shrum, 1991). Αναφορικά με την προβολή μιας κρινόμενης παράστασης, ο Πεφάνης (2003) υποστηρίζει ότι «είναι μάλλον προτιμότερη η σιγή για τα ανούσια θεατρικά υποκατάστατα και τα εμπορικά υποπροϊόντα, παρά η αρνητική κριτική που δίνει υπόσταση στο ανυπόστατο» (Πεφάνης, 2003, σ. 556). Ο κριτικός λόγος αντικατοπτρίζει κάθε φορά αντιλήψεις της εποχής του και οφείλει να χαρακτηρίζεται από σεβασμό, ευαισθησία και οξυδέρκεια και «να προεκτείνει τα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας» (Πεφάνης, 2003, σ. 541).

Στην Ελλάδα, η θεατρική κριτική εμφανίζεται τον 19^ο αιώνα και έχει ταυτιστεί με τη δημοσίευση στις εφημερίδες, γεγονός που επηρεάζει το ύφος και τη θεματολογία της (Βερβεροπούλου, 2008). Στη σύγχρονη εποχή εντοπίζεται σε εφημερίδες, όπου δημοσιεύεται εβδομαδιαία, στον περιοδικό Τύπο, σε έντυπα που διανέμονται δωρεάν, στο διαδίκτυο και σε ειδικά έντυπα για το θέατρο (Βερβεροπούλου, 2008). Η θεατρική κριτική, αν και ως δημοσιογραφικό είδος διαφοροποιείται από την ακαδημαϊκή, η οποία εστιάζει στο δραματικό κείμενο, είναι στην πραγματικότητα «μια ημιακαδημαϊκή δραστηριότητα που ασκείται κάτω από δημοσιογραφικές συνθήκες» (Βερβεροπούλου, 2008, σελ. 448). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση της Βερβεροπούλου (2008) σχετικά με την εξέλιξη που έχει υποστεί ως δημοσιογραφικός λόγος, ο οποίος

αν και συνεχίζει να υφίσταται στην “κλασική” μορφή του, ταυτόχρονα μεταλλάσσεται σταδιακά, προκειμένου να επιβιώσει στο ανταγωνιστικό περιβάλλον των σύγχρονων ΜΜΕ. Έτσι, η αναλυτική και με επιχειρήματα κριτική που απηχεί τη λογοτεχνική/δοκιμιακή καταγωγή της και το κύρος του συντάκτη της συνυπάρχει πλέον με όλο και πιο σύντομα κριτικοφανή ή εντυπωσιογραφικά κείμενα, που ανήκουν περισσότερο στον χώρο του infotainment ή της lifestyle γραφής και υποδηλώνουν, αν όχι τάσεις ειδολογικής συρρίκνωσης της κριτικής, τουλάχιστον προσαρμογής σε δημοσιογραφικές επιταγές και καταναλωτικά δεδομένα (Βερβεροπούλου, 2008, σ.450).

Υφολογικά, ο Πατσαλίδης (2019) θεωρεί τη θεατρική κριτική λογοτεχνικό είδος το οποίο συνιστά μια δραστηριότητα με υψηλές απαιτήσεις (Πατσαλίδης, 2019). Στις συμβουλές που προτείνει ο ίδιος για όσους θέλουν να γράψουν

συστηματικά κριτικές και να διακριθούν στο πεδίο, η λογοτεχνική αρτιότητα των κειμένων αποτελεί «μέρος του brand name» του κριτικού (Πατσαλίδης, 2019, σ. 543). Η νομιμοποιητική ισχύ του, σύμφωνα πάντα με τον συμβουλευτικό οδηγό του, εγκαθιδρύεται μέσα από την βαθιά γνώση του χώρου ενώ ο κριτικός χάνει την αξιοπιστία του όταν αποδειχθεί η ημιμάθειά του (Πατσαλίδης, 2019). Αναφορικά με την ευρύτερη διάθεση των κριτικών απέναντι στις κρινόμενες παραστάσεις, ο Πατσαλίδης (2019) σχολιάζει emphatically ότι οι αρνητικές κριτικές σε απόλυτο βαθμό όπως και οι υπέρμετρα ενθουσιώδεις κριτικές υστερούν σε πειστικότητα και βλάπτουν το πεδίο (Πατσαλίδης, 2019). Προς αποφυγή των τελευταίων, προτείνεται ως λύση η τεκμηρίωση που στηρίζεται στη βαθιά γνώση και τη συνεχή ενασχόληση και ενημέρωση (Πατσαλίδης, 2019).

Εστιάζοντας τώρα στο σύγχρονο θεατρικό τοπίο της χώρας, κατά τη διάρκεια της πανδημίας το ελληνικό θέατρο αντιμετώπισε μια πρωτόγνωρη συνθήκη με πληθώρα προβλημάτων. Οι αίθουσες παρέμειναν κλειστές για μεγάλο χρονικό διάστημα, ενώ αργότερα άνοιξαν με περιορισμένο αριθμό θέσεων. Κάποιοι θεατρικοί οργανισμοί, κυρίως οι πιο εύρωστοι, προκειμένου να επιβιώσουν στράφηκαν στην αναμετάδοση μαγνητοσκοπημένων παραστάσεων αλλά και στη ζωντανή αναμετάδοση, πρακτικές που γνώρισαν ποικίλες αντιδράσεις από ανθρώπους του θεάτρου (Καράμπελας & Σουφλήρη, 2020). Το ελληνικό θέατρο άρχισε να επαναλειτουργεί χωρίς περιοριστικά μέτρα το καλοκαίρι του 2022, ενώ κατά τη διάρκεια της πρώτης φθινοπωρινής σεζόν χωρίς περιορισμούς, δηλαδή από τον Σεπτέμβριο έως τον Δεκέμβριο του 2022, παρατηρήθηκε αύξηση στις πωλήσεις των εισιτηρίων (Καράμπελας & Σουφλήρη, 2020) καθώς και αύξηση στην προσέλευση πιο νεανικού κοινού (Βαρδάκη κ.ά, 2022· Καραόγλου, 2023). Παρά την αποχώρηση της πανδημίας και την αύξηση των εισιτηρίων, το θέατρο απειλείται εκ νέου από την ενεργειακή κρίση, η οποία φαίνεται να επηρεάζει τα λειτουργικά κόστη των θεατρικών παραγωγών (Βαρδάκη κ.ά, 2022). Ωστόσο, το ελληνικό θέατρο αποδεικνύεται αρκετά ανθεκτικό διότι ήδη από την έναρξη της σεζόν, υπάρχοντες θεατρικοί χώροι στο κέντρο της Αθήνας έχουν ανανεωθεί, ενώ παράλληλα αναδύθηκαν νέες σκηνές στην πόλη (Καραόγλου, 2023). Αυτή τη θεατρική άνθιση καλείται να συνοδεύσει και η κριτική θεάτρου, όπως αναδεικνύεται στα επόμενα κεφάλαια.

Δεύτερο Κεφάλαιο: Μεθοδολογία

2.1 Ερευνητικά ερωτήματα

Εφόσον αναλύθηκε διεξοδικά στο προηγούμενο κεφάλαιο το θεωρητικό πλαίσιο που εκλαμβάνει την κριτική διαμεσολάβηση θεατρικών παραστάσεων ως πολιτισμική διαδικασία, το εμπειρικό μέρος της παρούσας έρευνας επικεντρώνεται σε πρόσφατες κριτικές θεατρικών παραστάσεων και στους ίδιους τους κριτικούς. Ως κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας τίθεται το εξής: με ποιους τρόπους η θεατρική κριτική εγγυάται την ποιότητα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο;

Το συγκεκριμένο ερώτημα περικλείει επιμέρους ερωτήματα και θα μπορούσε να αναλυθεί στα εξής:

α) Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της κριτικής διαμεσολάβησης θεατρικών γεγονότων ως προς τη μορφή, το περιεχόμενο και το μέσο από το οποίο ασκείται;

β) Ποιες είναι οι νομιμοποιητικές διεργασίες των σύγχρονων κριτικών;

γ) Διαφοροποιείται η θεατρική η κριτική ανάλογα με το μέσο από το οποίο ασκείται και, αν ναι, πώς;

2.2 Δειγματοληπτική μέθοδος

Δεδομένης της μεγάλης θεατρικής παραγωγής την περίοδο που πραγματοποιείται η εργασία, η έρευνα στην κριτική διαμεσολάβηση καλείται να διαχειριστεί ένα μεγάλο πλήθος κριτικών δημοσιευμάτων σε εφημερίδες, ιστοσελίδες, ιστολόγια, μέσα κοινωνικής δικτύωσης, περιοδικά καθώς και διαδικτυακές κριτικές θεατών σε φόρουμ αξιολόγησης με δυνατότητα αλληλεπίδρασης.¹ Αυτόματα αντιλαμβάνεται κανείς το εύρος του δειγματοληπτικού πλαισίου που αντικρίζει ο ερευνητής. Λόγω του εκτενούς μεγέθους θεατρικών κριτικών σε αντιστοιχία με τον περιορισμένο χώρο μιας διπλωματικής εργασίας, ως δειγματοληπτική μέθοδος κρίθηκε κατάλληλη η μη πιθανοτική δειγματοληψία σκοπιμότητας. Μέσω της σκόπιμης δειγματοληψίας ικανοποιούνται εξειδικευμένες ερευνητικές ανάγκες που προκύπτουν και το δείγμα επεκτείνεται και καθοδηγείται ανάλογα τη θεωρία στην οποία στηρίζεται (Robson,

¹ Στα παραρτήματα Ι. και ΙΙ. παρουσιάζονται ενδεικτικοί κατάλογοι μέσων όπου δημοσιεύονται κριτικές θεάτρου.

2007). Η συγκεκριμένη ερευνητική μέθοδος δεν παρέχει τη δυνατότητα γενίκευσης στον πληθυσμό και το δείγμα δεν θεωρείται αντιπροσωπευτικό του πληθυσμού που πραγματεύεται, αλλά χρήσιμο για μελλοντικές έρευνες (Babbie, 2008). Λαμβάνοντας υπόψη τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της μεθόδου, ως βασική προϋπόθεση για τη συμπερίληψη στο δείγμα της παρούσας εργασίας κρίνεται η εξής: κριτικοί θεάτρου με αναγνωρισμένο πολιτισμικό κεφάλαιο και συστηματική παρουσία σε έγκριτα μέσα, οι οποίοι είναι γνώστες του σύγχρονου θεατρικού τοπίου της χώρας. Επιλέχθηκαν, λοιπόν, τρεις περιπτώσεις που σχετίζονται με τη βιβλιογραφία και διαφοροποιούνται ανάλογα το μέσο στο οποίο δημοσιεύονται. Για λόγους εχεμύθειας, τηρείται μια περιγραφική παρουσίαση των περιπτώσεων και δεν κατονομάζονται οι τρεις κριτικοί και τα μέσα στα οποία εργάζονται.

Η Περίπτωση Α αφορά διαδικτυακή στήλη κριτικής θεατρικών παραστάσεων σε ιστοσελίδα αποκλειστικά αφιερωμένη σε θέματα πολιτισμού. Στη συγκεκριμένη ιστοσελίδα δημοσιεύονται πολιτιστικά νέα, άρθρα για εικαστικές εκθέσεις, νέα και συνεντεύξεις που αφορούν τον κινηματογράφο, το θέατρο, την εκδοτική βιομηχανία, ενώ ιδιαίτερη θέση στην ιστοσελίδα κατέχει η εύρεση πολιτιστικών γεγονότων στη χώρα. Η θεατρική στήλη εγκαινιάστηκε το 2012 και έκτοτε έχουν γράψει σε αυτή πέντε δημοσιογράφοι και κριτικοί θεάτρου από τους οποίους κάποιοι μετακινήθηκαν σε άλλα Μέσα ενημέρωσης ενώ μια κριτικός εξ αυτών εργάζεται σε επίσημο θεατρικό φορέα. Ο πιο πρόσφατος κριτικός θεάτρου είναι πολυγραφότατος και διαθέτει πολυετή και πολύπλευρη εμπειρία στο ευρύτερο πολιτιστικό πεδίο. Παράλληλα διαθέτει προσωπική ιστοσελίδα πολιτιστικού περιεχομένου όπου δημοσιεύονται συνεντεύξεις, κριτικές θεάτρου και χορού, τόσο του ίδιου όσο και άλλων δρώντων του πεδίου, καθώς και νέα που αφορούν τα εικαστικά και τη μουσική. Έχει εργαστεί ως βοηθός σκηνοθέτη, μεταφραστής, σύμβουλος δραματουργίας καθώς και ως ραδιοφωνικός παραγωγός. Επομένως, ο συγκεκριμένος κριτικός επιλέγεται λόγω διαχρονικότητας της συγκεκριμένης θεατρικής στήλης καθώς και λόγω της πολυετούς εμπειρίας του στο χώρο.

Η Περίπτωση Β αφορά καθημερινή εφημερίδα με διπλή παρουσία, έντυπη και ηλεκτρονική. Διατρέχει ήδη τη δεύτερη δεκαετία λειτουργίας της και το περιεχόμενό της σχετίζεται με εθνικές και διεθνείς ειδήσεις, πολιτικό σχολιασμό, οικονομικά και εργασιακά θέματα, πολιτιστικά νέα και αθλητικές ειδήσεις. Κάθε Σαββατοκύριακο κυκλοφορεί με ενισχυμένη έκδοση, η οποία περιλαμβάνει ένθετα που αφορούν την

υγεία και την ασφάλιση, το περιβάλλον καθώς και ένθετο αποκλειστικά αφιερωμένο στον πολιτισμό. Στο συγκεκριμένο ένθετο παρουσιάζονται ειδήσεις σχετικά με νέες κυκλοφορίες βιβλίων και αφιερώματα σε συγγραφείς, ζητήματα που αφορούν την πολιτιστική διαχείριση, εικαστικά και μουσικά θέματα, κινηματογραφικά νέα και κριτικές, συνεντεύξεις δρώντων στο ευρύτερο πεδίο του πολιτισμού καθώς και στήλη αφιερωμένη στο θέατρο, όπου δημοσιεύονται κριτικές θεατρικών παραστάσεων που παίζονται την περίοδο δημοσίευσης. Μετά την έντυπη δημοσίευση, όλα τα άρθρα της εφημερίδας αναρτώνται στην κεντρική της ιστοσελίδα και αναδημοσιεύονται στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης που διαχειρίζεται. Η συγκεκριμένη περίπτωση επιλέγεται διότι ότι ο συντάκτης – κριτικός εργάζεται στο συγκεκριμένο μέσο από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του και διαθέτει αναγνωρισμένο εκπαιδευτικό και πολιτισμικό κεφάλαιο διδάσκοντας σε Ανώτερο Εκπαιδευτικό Ίδρυμα της χώρας, ενώ παράλληλα αποτελεί μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών.

Η Περίπτωση Γ αφορά διαδικτυακή στήλη κριτικής θεάτρου σε ιστοσελίδα αφιερωμένη στην εκδοτική βιομηχανία. Το βασικό περιεχόμενο της βιβλιοφιλικής ιστοσελίδας αφορά εκδοτικά νέα, παρουσιάσεις και κριτικές λογοτεχνικών έργων καθώς και συνεντεύξεις με συγγραφείς. Αν και εστιασμένη στον τομέα των εκδόσεων, στην ιστοσελίδα υπάρχει επιμέρους ενότητα που περιλαμβάνει και άλλα πολιτιστικά θέματα όπως το θέατρο, ο κινηματογράφος, ο χορός, τα εικαστικά και η μουσική. Ο κριτικός θεάτρου της ιστοσελίδας εργάζεται ως εκπαιδευτικός στη Μέση Εκπαίδευση και συγχρόνως, κατέχει την ιδιότητα του συγγραφέα διότι έχει γράψει μυθιστορήματα και συλλογές διηγημάτων. Εκτός από κριτικές θεάτρου, στην παρούσα ιστοσελίδα ο κριτικός γράφει κριτικές για λογοτεχνικά έργα. Στο παρελθόν έχει εργαστεί ως κριτικός σε έντυπα πολιτιστικής ύλης, ενώ η συνεργασία του με τη συγκεκριμένη ιστοσελίδα μετρά δεκατρία χρόνια. Είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών Θεάτρου και Μουσικής.

2.3 Η έρευνα: ανάλυση περιεχομένου, συνεντεύξεις

Το εμπειρικό μέρος της παρούσας εργασίας περιλαμβάνει δύο ερευνητικές φάσεις. Αρχικά, πραγματοποιείται ανάλυση περιεχομένου σε πρόσφατες κριτικές θεατρικών παραστάσεων που δημοσιεύτηκαν στις περιπτώσεις που αναλύθηκαν εστιάζοντας σε

όσα στοιχεία ανέδειξε το περιεχόμενο της βιβλιογραφίας. Η συγκεκριμένη μέθοδος χρησιμοποιείται συχνά στις εμπειρικές έρευνες στα Μέσα Ενημέρωσης και επιλέχθηκε γιατί αποτελεί συστηματική μελέτη κάθε είδους επικοινωνίας όπως άρθρα δημοσιευμένα στον έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο, διαφημίσεις, δηλώσεις και δημοσιεύσεις στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης. Επίσης, παρέχει τη δυνατότητα να εξετάζεται ένα φαινόμενο σε συσχέτιση με την πραγματική του έκβαση και η ποσοτικοποίηση των δεδομένων που ακολουθεί οδηγεί στη διεξαγωγή συμπερασμάτων ανάλογα με τη συχνότητα που παρουσιάζονται τα δεδομένα (Wimmer & Dominick, 2014). Επομένως, η συγκεκριμένη μέθοδος κρίθηκε κατάλληλη για την καταγραφή δεδομένων και διεξαγωγή συμπερασμάτων και για τα τρία ερευνητικά ερωτήματα διότι αναδεικνύει τα ποσοτικά χαρακτηριστικά των θεατρικών κριτικών, σκιαγραφεί τις νομιμοποιητικές διεργασίες που επιτελούν και συγκρίνει το είδος του μέσου απ' όπου αυτές ασκούνται.

Κατά την πρώτη φάση της έρευνας, ερευνητικό πληθυσμό για την ανάλυση περιεχομένου αποτέλεσαν οι δημοσιευμένες κριτικές θεάτρου των τριών κριτικών. Δεδομένου ότι η θεατρική σεζόν ξεκινά τέλος Σεπτεμβρίου - αρχές Οκτωβρίου, η συγκεκριμένη περίοδος κρίθηκε σημαντική ως σημείο αφετηρίας της καταγραφής και ως σημείο λήξης κρίθηκε ο Δεκέμβριος του 2022, ώστε να υπάρχει μια στοιχειώδης κάλυψη της χειμερινής θεατρικής περιόδου. Επομένως, δείγμα της έρευνας για την Περίπτωση Α αποτέλεσε το σύνολο των δημοσιευμένων κριτικών (13 συνολικά κριτικές) που δημοσιεύονταν εβδομαδιαίως στη διαδικτυακή θεατρική στήλη της πολιτιστικής ιστοσελίδας, ενώ εξαιρέθηκαν τα αμιγώς πολιτιστικά νέα και οι συνεντεύξεις του συντάκτη στο χρονικό διάστημα της έρευνας. Ερευνητικό δείγμα για την Περίπτωση Β αποτέλεσε το σύνολο των εβδομαδιαίων κριτικών (11 συνολικά κριτικές) που δημοσιεύτηκαν αρχικά στην έντυπη έκδοση της εφημερίδας και στη συνέχεια αναδημοσιεύτηκαν στην ηλεκτρονική έκδοση της εφημερίδας. Τέλος, δεδομένου ότι ο κριτικός της Περίπτωσης Γ γράφει και άλλου είδους κριτικές, δείγμα της έρευνας για τη συγκεκριμένη περίπτωση αποτέλεσαν αποκλειστικά οι κριτικές θεάτρου (7 συνολικά δημοσιεύσεις) που αναρτήθηκαν στην ιστοσελίδα οι οποίες παρουσιάζουν το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό να περιλαμβάνουν κριτικές για παραπάνω από μια παραστάσεις. Έτσι, ο αριθμός των κρινόμενων παραστάσεων ανέρχεται σε 17.

Ως μονάδες ανάλυσης ορίστηκαν οι αυτοτελείς κριτικές, ενώ ως μονάδες καταγραφής ορίστηκαν λέξεις, φράσεις, φωτογραφίες, παραπομπές και θεάσεις. Αποφασίστηκε να κατηγοριοποιηθούν σε θεατρικά είδη οι κρινόμενες παραστάσεις προκειμένου να αναδειχθούν τυχόν προτιμήσεις των κριτικών σε συγκεκριμένα είδη (Shrum, 1991· Maguire & Matthews, 2012). Επίσης, η καταγραφή των λέξεων, όπως ρήματα σε α' ενικό και α' πληθυντικό πρόσωπο, εκτός από την άμεση κρίση του κριτικού, παρέχει τη δυνατότητα διερεύνησης της εμπειρίας του η οποία συνδέεται άμεσα με την απόκτηση πολιτισμικού κεφαλαίου. Παράλληλα, κρίθηκε χρήσιμη η ανάπτυξη μιας διατακτικής κλίμακας για τον βαθμό διάθεσης του κριτικού προκειμένου να αναδειχθεί μια κατά προσέγγιση εικόνα για τις αξιολογήσεις τους στα πρόσφατα πολιτιστικά προϊόντα. Επίσης, μέσω της καταγραφής των παραπομπών αλλά και των λέξεων, όπως η χρήση μεταφορών ή λόγιων εκφράσεων, δίνεται η δυνατότητα καταγραφής του βαθμού λογιωσύνης κάθε κριτικού (Βερβεροπούλου, 2008). Τέλος, καταγράφηκαν οι αναφορές σε προσωπικές γνωριμίες γιατί θεωρήθηκαν ότι μπορεί να αποτελούν ενδεχόμενο ευρύτερης δικτύωσης (Kadushin, 1976· Wittel, 2001) καθώς και προτιμήσεων (Shrum, 1991· Maguire & Matthews, 2012). Η Κλείδα Κωδικοποίησης παρουσιάζεται αναλυτικά στο Παράρτημα ΙΙΙ.

Προς επίρρωση, αμφισβήτηση αλλά και ανάδειξη νέων πτυχών στα αποτελέσματα της ανάλυσης περιεχομένου καθώς και προς εμβάθυνση στα τρία ερευνητικά ερωτήματα, κατά τη δεύτερη φάση της έρευνας κρίθηκαν κατάλληλες ως ερευνητικές πρακτικές οι ημιδομημένες συνεντεύξεις σε βάθος με τους κριτικούς της Περίπτωσης Α και της Περίπτωσης Γ.

Ευρύτερα, οι συνεντεύξεις αποτελούν ένα ποιοτικό εργαλείο που παρέχει τη δυνατότητα να ερευνηθούν οι αντιλήψεις, τα συναισθήματα και τα κίνητρα του ερευνητικού δείγματος (Robson, 2007; Wimmer & Dominick, 2014). Συνιστούν έναν αφηγηματικό διάυλο επικοινωνίας μεταξύ συνεντευκτή και συνεντευξιζόμενου που επιτρέπει να καταγραφούν στοιχεία που δεν θα ήταν διαθέσιμα υπό άλλες συνθήκες στους ερευνητές, δηλαδή οι εμπειρίες και οι στάσεις των εμπλεκόμενων (Robson, 2007). Με αυτόν τον τρόπο, ερευνάται η προσωπική εμπειρία των κριτικών θεάτρου, δηλαδή η πορεία τους στο δημοσιογραφικό και καλλιτεχνικό πεδίο, ο τρόπος που ασκούν την κριτική δραστηριότητα καθώς και το πώς οι ίδιοι βιώνουν τη θέση τους στη θεατρική βιομηχανία.

Οι ημιδομημένες συνεντεύξεις παρουσιάζουν ιδιαίτερη ευελιξία, καθώς πραγματοποιούνται βάσει ενός οδηγού συνέντευξης με γενικό κατάλογο θεμάτων, αλλά όχι με αυστηρά προκαθορισμένες ερωτήσεις, και επιτρέπουν την προσαρμογή των ερωτήσεων είτε ανάλογα με την εξέλιξη της συνέντευξης, είτε ανάλογα με τον ίδιο τον ερωτώμενο (Robson, 2007). Στον κριτικό της Περίπτωσης Α πραγματοποιήθηκε δια ζώσης ημιδομημένη συνέντευξη ενώ στον κριτικό της Περίπτωσης Γ η συνέντευξη δόθηκε γραπτά λόγω έλλειψης ελεύθερου χρόνου του κριτικού. Στη συνέχεια τα δεδομένα των συνεντεύξεων ομαδοποιήθηκαν ανάλογα το θέμα που πραγματεύονταν και παρουσιάζονται Οι ερωτήσεις που ασκήθηκαν στους δύο κριτικούς παρουσιάζονται αναλυτικά στο Παράρτημα V.

Τρίτο Κεφάλαιο: Ευρήματα

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται και αναλύονται τα αποτελέσματα της έρευνας με βάση τη θεωρία που αναπτύχθηκε στο Πρώτο Κεφάλαιο. Αρχικά, παρουσιάζονται τα ευρήματα της ανάλυσης περιεχομένου σε ξεχωριστές ενότητες για κάθε περίπτωση και στη συνέχεια, η αντιπαραβολή αυτών των αποτελεσμάτων όπου κρίθηκε χρήσιμο. Έπειτα, παρουσιάζονται τα δεδομένα που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις ταξινομημένα σε θεματικές ενότητες.

3.1 Περίπτωση Α: κριτικές θεατρικών παραστάσεων σε διαδικτυακή θεατρική στήλη ιστοσελίδας αφιερωμένης σε πολιτιστικά θέματα

Για το χρονικό διάστημα Σεπτεμβρίου 2022 – Δεκεμβρίου 2022 δημοσιεύτηκαν στη συγκεκριμένη θεατρική στήλη 13 κριτικές με μέση έκταση 775,77 λέξεις. Στις δημοσιευμένες κριτικές παρουσιάζεται μια σχετική περιοδικότητα η οποία αντιστοιχεί σε μια κριτική ανά εβδομάδα, χωρίς ωστόσο να αποτελεί κανόνα. Υπήρχαν εβδομάδες που ο κριτικός δημοσίευσε δύο κριτικές εβδομαδιαίως ενώ υπήρχαν και στιγμές όπως στα τέλη Σεπτεμβρίου που απείχε από τη στήλη περίπου ένα μήνα. Στη συγκεκριμένη στήλη η μια ανάρτηση αντιστοιχεί σε αξιολόγηση μιας παράστασης. Μόνο σε μια δημοσιευμένη κριτική ο κριτικός αξιολόγησε τρεις παραστάσεις διότι εντόπισε σε αυτές κοινή θεματολογία, προκάλεσαν παρόμοιες εντυπώσεις στον ίδιο και οι συντελεστές των τριών παραστάσεων σχετίζονταν μεταξύ τους καλλιτεχνικά από προηγούμενες δουλειές. Λόγω θεματικής, ειδολογικής και αξιολογικής ομοιογένειας στην παρούσα ανάλυση περιεχομένου αυτές οι τρεις παραστάσεις εκλήφθηκαν ως μία.

Σε όλους τους τίτλους των κριτικών αναγράφονται πρώτα τα ονόματα των παραστάσεων και ακολουθεί ένα περιεκτικό σχόλιο για την αποτίμηση της παράστασης, άλλοτε με σαφή τοποθέτηση για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που είτε τον εντυπωσίασε είτε τον απογοήτευσε και άλλοτε με υπαινιγμούς για το τελικό πολιτιστικό προϊόν. Πριν την έκθεση των επιχειρημάτων ακολουθεί μια σύντομη περίοδος λόγου σε μεγαλύτερο μέγεθος γραμματοσειράς, η οποία συνοψίζει τη θέση του κριτικού και στη συνέχεια αναφέρεται το όνομα του γράφοντος διότι όλες οι κριτικές είναι ενυπόγραφες. Στο τέλος κάθε δημοσιευμένης κριτικής ακολουθεί μια

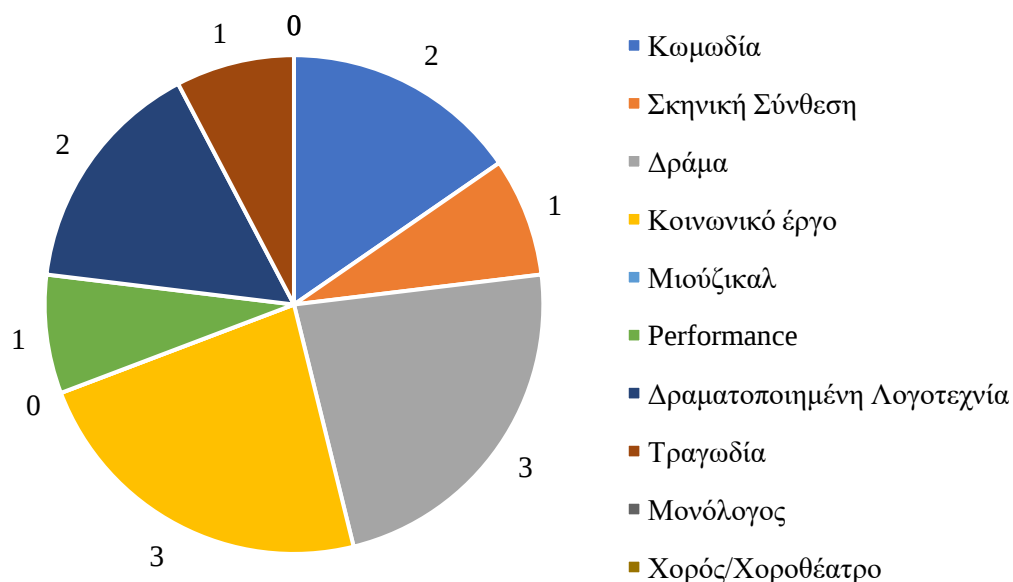
υπερσύνδεση που οδηγεί σε άλλη καρτέλα της ιστοσελίδας, η οποία παρέχει πληροφορίες για την παράσταση αναφορικά με τους συντελεστές, τη διεύθυνση και την ώρα διεξαγωγής. Όλες οι κριτικές της στήλης συνοδεύονται από φωτογραφίες που απεικονίζουν στιγμιότυπα από την παράσταση. Στις κριτικές της στήλης που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα, η μέση χρήση φωτογραφιών είναι 6,54 φωτογραφίες ανά δημοσίευση.

Ως αφετηρία της ανάλυσης περιεχομένου κρίθηκε η σκέψη του Shrum (1991), ο οποίος παρατήρησε ότι οι κριτικοί αξιολογούν παραστάσεις που ανήκουν σε ήδη νομιμοποιημένα είδη των παραστατικών τεχνών ενώ αποσιωπούν για άλλα που χαρακτηρίζονται από μαζική προσέλευση (Shrum, 1991). Στην ίδια λογική περί προτιμήσεων των πολιτισμικών διαμεσολαβητών, τίθενται και οι Janssen και Verboord (2015), οι οποίοι ανέλυσαν ότι η υπάρχουσα ταξινόμηση των ειδών επηρεάζει τις αξιολογήσεις τους σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες ενώ, αντίστροφα, οι Maguire και Matthews (2012) συγκλίνοντας ενδεχομένως με τον Shrum (1991), σχολίασαν τον ενεργητικό ρόλο των διαμεσολαβητών στη νομιμοποίηση συγκεκριμένων πολιτιστικών ειδών αναδεικνύοντας μια αμφίδρομη σχέση.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, στην ανάλυση περιεχομένου διερευνήθηκαν τα είδη που ανήκουν οι κρινόμενες παραστάσεις προκειμένου να αποσαφηνιστούν οι προτιμήσεις του κριτικού και ενδεχομένως οι διαθέσεις για νομιμοποίηση συγκεκριμένων ειδών θεάτρου. Τα είδη των παραστάσεων ταξινομήθηκαν με βάση τον Οδηγό Θεάτρου του Αθηνοράματος και της επίσημης ιστοσελίδας (athinorama.gr). Στις πληροφορίες που παρέχει ο οδηγός, κάθε παράσταση ταξινομείται σε ένα από τα ακόλουθα είδη: κωμωδία, σκηνική σύνθεση, δράμα, κοινωνικό έργο, μιούζικαλ, performance, δραματοποιημένη λογοτεχνία, τραγωδία, μονόλογος, χορός/χοροθέατρο. Στο Διάγραμμα 1 παρουσιάζονται αναλυτικά τα αποτελέσματα για την Περίπτωση Α. Όπως προκύπτει, ο κριτικός φαίνεται να κρίνει περισσότερο παραστάσεις που ανήκουν στην κατηγορία κοινωνικό έργο και δράμα (23,08% η καθεμία). Στις προτιμήσεις του ακολουθούν οι κωμικές παραστάσεις καθώς και η δραματοποιημένη λογοτεχνία (15,38% η καθεμία). Λιγότερο προτιμητέες φαίνεται να είναι παραστάσεις τραγωδίας, σκηνικής σύνθεσης και performance καθώς ο κριτικός έγραψε μια κριτική για παράσταση που ανήκει σε καθένα από αυτά τα είδη (7,69% η καθεμία). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το

γεγονός ότι για το χρονικό διάστημα που ερευνά η παρούσα εργασία, ο κριτικός δεν δημοσίευσε κριτικές για μονολόγους, χορευτικές παραστάσεις και παραστάσεις μιούζικαλ.

Περίπτωση Α: Είδη κρινόμενων παραστάσεων

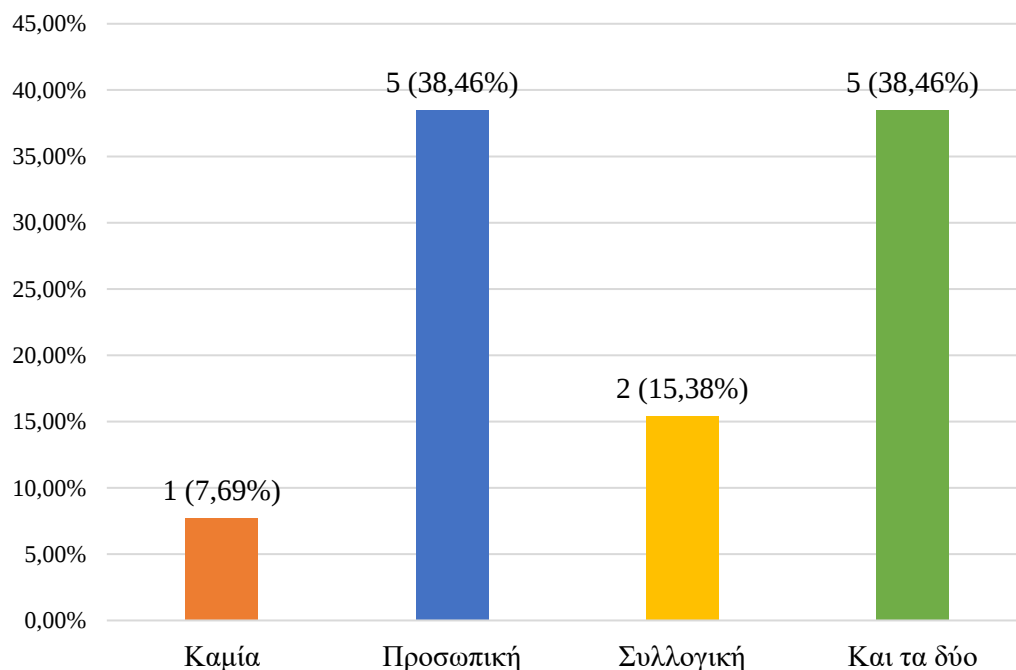


Διάγραμμα 1. Κατανομή θεατρικών ειδών στις κριτικές της Περίπτωσης Α

Το επόμενο στοιχείο που διερευνήθηκε στις κριτικές ήταν η αναφορά στην εμπειρία υπό το πρίσμα της σκέψης της Hellmanzik (2020/2022) περί βιωματικής εμπειρίας κατανάλωσης του πολιτιστικού προϊόντος. Η εμπειρία κρίθηκε, επίσης, σημαντική λόγω της ιδιαίτερης παροντικής συνθήκης της θεατρικής τέχνης (Τσατσούλης, 1999) καθώς και ως νομιμοποιητικός παράγοντας που μεταβάλλει τις κρίσεις των διαμεσολαβητών (Corciolani κ.ά., 2020) Η εμπειρία νοήθηκε τόσο ως προσωπική, δηλαδή η εμπειρία του κριτικού στο σκηνικό χώρο και ευρύτερα στο πεδίο, όσο και συλλογική, η εμπειρία κατά τη διάρκεια τέλεσης της παράστασης αλλά ως έννοια επεκτάθηκε και στα κοινά βιώματα των θεατών. Αυτή τη φορά καταγράφηκαν οι αναφορές του κριτικού στην προσωπική του εμπειρία στο πεδίο καθώς και η συλλογική εμπειρία των θεατών. Στα αποτελέσματα που παρουσιάζονται στο Διάγραμμα 2, ο κριτικός της Περίπτωσης Α επικαλείται αποκλειστικά την εμπειρία του σε ποσοστό 38,46%. Αυτές οι αναφορές στην προσωπική εμπειρία περιλαμβάνουν ενθυμήσεις από παλαιότερες παραστάσεις, αξιολογήσεις σε

ερμηνευτές συγκριτικά με άλλες φορές που τους έχει δει, προσωπικές πληροφορίες για το επαγγελματικό μέλλον καλλιτεχνών όπως νέες δουλειές τους, καθώς και αναφορές σε προηγούμενες δηλώσεις του και στις συνήθειες του ως κριτικός. Παρά το σχετικό χαμηλά ποσοστό (15,38%) στις αναφορές στη συλλογική εμπειρία, οι συνδυαστικές αναφορές σε προσωπική και συλλογική παραμένουν υψηλές (38,46%). Οι αναφορές του στη συλλογική εμπειρία (53,84% αθροιστικά) σχετίζονται με την κοινή θεατρική εμπειρία όπως τη βίωσαν κριτικός και κοινό. Μόνο σε μια κριτική (7,69%) δεν αναφέρεται σε καμία μορφή εμπειρίας και επικεντρώνεται σε άλλες πρακτικές αξιολόγησης για να κρίνει την παράσταση. Υποδηλώνοντας τις σκέψεις των Hellmanzik (2020/2022) και Τσατσούλη (1999), αξίζει να αναφερθεί μια φράση του κριτικού Α, ο οποίος προτρέποντας τους αναγνώστες να παρακολουθήσουν μια παράσταση κοινωνικού έργου που του άφησε πολύ θετικές εντυπώσεις δηλώνει emphatically «είναι μια εμπειρία αληθινά ξεχωριστή. Επιχειρήστε το και με ευχαριστείτε μετά».

Περίπτωση Α: Αναφορά στην εμπειρία

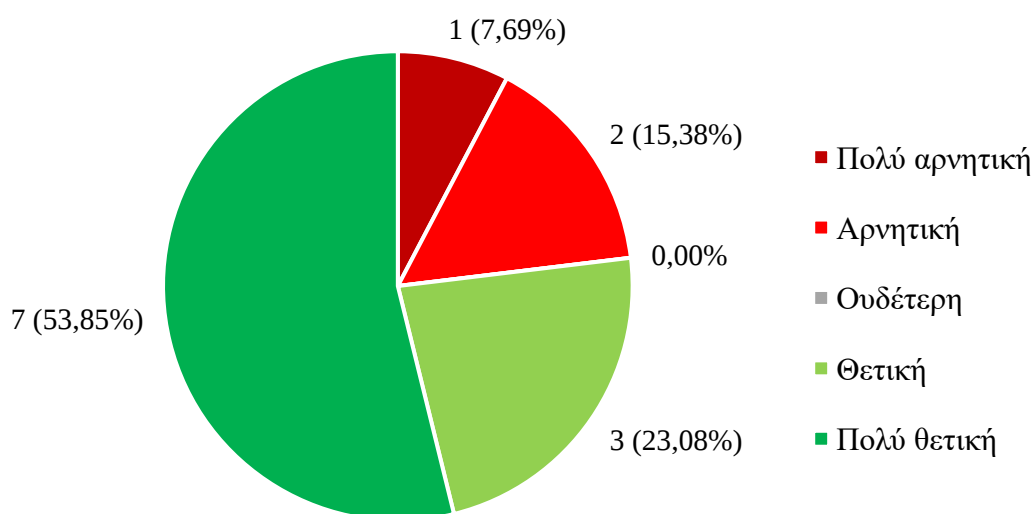


Διάγραμμα 2. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Α

Στη λογική των Πεφάνη (2003) περί αποσιώπησης παρά δημοσίευσης αρνητικής κριτικής, καθώς και του Πατσαλίδη (2019) για τον αντίκτυπο υπέρμετρα

ενθουσιωδών και αρνητικών κριτικών, κρίθηκε στη συνέχεια αναγκαίο να διερευνηθούν οι διαθέσεις αξιολόγησης για κάθε παράσταση με απώτερο σκοπό να αποσαφηνιστεί αν και σε τι βαθμό οι κριτικοί νομιμοποιούν πολιτιστικά προϊόντα που απολαμβάνουν περισσότερο οι ίδιοι. Σύμφωνα με τα δεδομένα του Διαγράμματος 3, ο κριτικός της Περίπτωσης Α έχει δημοσιεύσει θετικές κριτικές σε ποσοστό 76,93% στο σύνολο, δηλαδή οι 10 από τις 13 κρινόμενες παραστάσεις χαίρουν της αποδοχής του. Από αυτές, οι 7 με αξιοσημείωτο ποσοστό 53,85% συνοδεύονται από πολύ θετικές αξιολογήσεις για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Οι υπόλοιπες 3 παραστάσεις τον απογοήτευσαν με μόνο μια παράσταση (7,69%) να συνοδεύεται από πολύ αρνητική κριτική. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο διάγραμμα παρουσιάζει το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος κριτικός δεν έχει τηρήσει για καμία παράσταση ουδέτερη θέση δηλώνοντας συνολικά με σαφήνεια τη στάση σου απέναντι στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Περίπτωση Α: Διάθεση αξιολόγησης

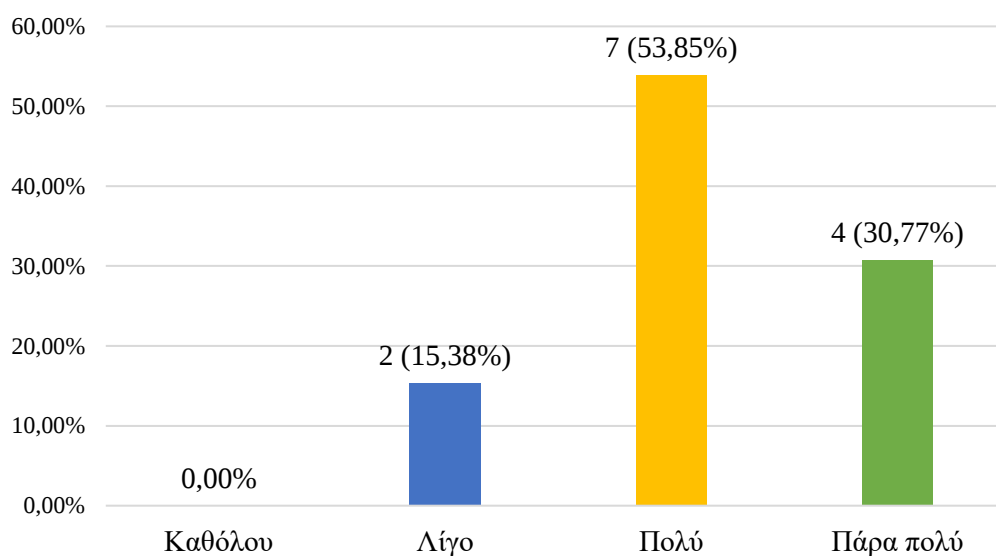


Διάγραμμα 3. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Α

Στη συνέχεια η ανάλυση περιεχομένου βασίστηκε στη σκέψη του Becker (1974) περί καλλιτεχνικών συμβάσεων που διέπουν την καλλιτεχνική παραγωγή, στη σκέψη του Bourdieu (1979/2002) περί πολιτισμικού κεφαλαίου και νομιμοποίησης καθώς και στη σκέψη των Maguire και Matthews (2012) αναφορικά με τη νομιμοποίηση συγκεκριμένων ειδών και καλλιτεχνών. Έχοντας υπόψη αυτά τα

θεωρητικά εργαλεία, κρίθηκε χρήσιμο να διερευνηθεί ο βαθμός νομιμοποίησης ή διαφορετικά, η δυνατότητα νομιμοποίησης κάθε παράστασης. Με άλλα λόγια, καταγράφηκαν σε κάθε κρινόμενη παράσταση οι τρόποι με τους οποίους ο κριτικός τις νομιμοποιεί ή όχι, δηλαδή αν τις εντάσσει σε ευρύτερες κανονιστικές αξίες του πεδίου, αν αναφέρεται σε άλλα έργα των ίδιων κρινόμενων δημιουργών καθώς και αν συσχετίζει τα παραστάσεις με άλλα ανεβάσματα των ίδιων έργων. Όπως προκύπτει στο Διάγραμμα 4, σε όλες τις δημοσιευμένες του κριτικού της Περίπτωσης Α διακρίνεται κάποιος βαθμός νομιμοποίησης των κρινόμενων παραστάσεων. Σε ποσοστό 84,62% αθροιστικά διακρίνεται υψηλός βαθμός νομιμοποίησης. Στις κριτικές όπου συμβαίνει αυτό, ο κριτικός συσχετίζει τη σχέση συντελεστών με νομιμοποιημένους καλλιτέχνες που έχουν παρέλθει από τον θεατρικό χώρο. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής τις πρακτικής, είναι η «υπόγεια σχέση» που επισημαίνει μεταξύ ενός κρινόμενου υπό νομιμοποίηση σκηνοθέτη με διακεκριμένο σκηνοθέτη που δεν βρίσκεται πλέον εν ζωή. Σε άλλη κριτική, ο κριτικός εστιάζει στο δραματικό κείμενο και διακρίνει συσχετισμούς με νομιμοποιημένους θεατρικούς συγγραφείς όπως ο Σαίξπηρ και ο Ζαν Ζενέ ενώ παράλληλα, παραμένοντας στο πλαίσιο της λογοτεχνίας, ο κριτικός επικαλείται στις αξιολογήσεις του αποφθέγματα γνωστών συγγραφέων που έχει διαβάσει. Οι πρακτικές αξιολόγησης του κριτικού Α και οι κανονιστικές αξίες της θεατρικής παραγωγής σε σχέση με τον βαθμό νομιμοποίησης μπορούν να συνοψιστούν σε δύο φράσεις που εντοπίζει κανείς στις κριτικές του. Αξιολογώντας πολύ θετικά μια παράσταση κοινωνικού έργου, υποστηρίζει ότι «οι κανόνες που έχουμε συνηθίσει να ισχύουν στο θέατρο, εδώ έχουν καταργηθεί – πιο σωστά: δεν εφαρμόζονται εξ αρχής». Ενώ σε άλλη κριτική, ενδιαφέρον παρουσιάζει η δήλωση ότι «όταν εξετάζουμε τις ομοειδείς παραγωγές μιας συγκεκριμένης θεατρικής περιόδου, οφείλουμε να λειτουργούμε και συγκριτικά».

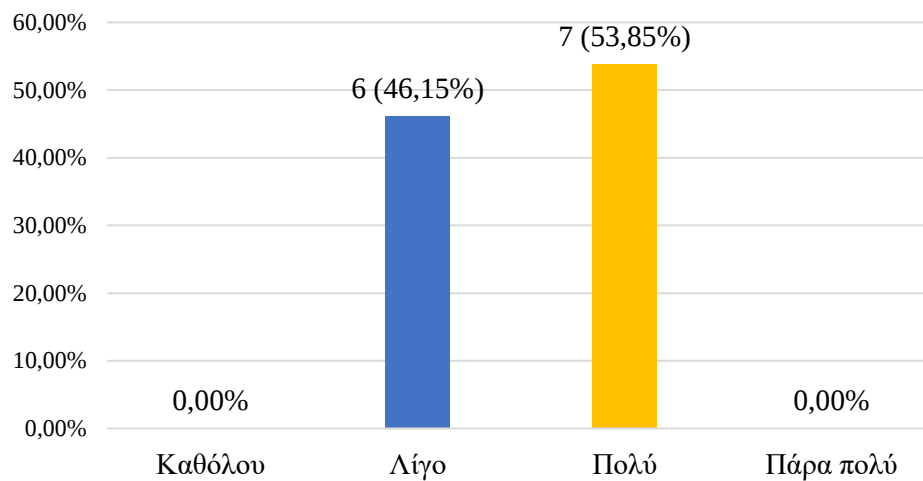
Περίπτωση Α: Νομιμοποίηση έργου τέχνης



Διάγραμμα 4. Νομιμοποίηση του έργου τέχνης στην Περίπτωση Α

Στην ανάλυση περιεχομένου τη νομιμοποίηση του έργου τέχνης διαδέχθηκε η νομιμοποίηση του ίδιου κριτικού στο πεδίο και ως άλλη νομιμοποιητική πρακτική θεωρήθηκε η λογιосύνη του ίδιου. Διατρέχοντας τη σκέψη της Βερβεροπούλου (2008) περί «ημιακαδημαϊκής» δραστηριότητας και του Πατσαλίδη (2019) περί «λογοτεχνίας» διερευνήθηκε ο βαθμός λογιосύνης κάθε δημοσιευμένης κριτικής της Περίπτωσης Α. Αυτό προκύπτει από τις συνολικές διατυπώσεις του κριτικού, την επιλογή λόγιων εκφράσεων καθώς και τη χρήση παραπομπών και μακρών περιόδων. Όπως αποτυπώνεται στο Διάγραμμα 5, όλες οι κριτικές χαρακτηρίζονται από κάποιο βαθμό λογιосύνης. Οι 7 από τις 13 κριτικές (53,85%) χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό λογιосύνης και οι υπόλοιπες 6 κριτικές (46,15) από χαμηλό. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι ως χαμηλός βαθμός λογιосύνης νοήθηκε ένα κείμενο ευνόητο με καθημερινή διατύπωση και όχι αξιολογικά υποδεέστερο. Στην Περίπτωση Α ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί ότι ο κριτικός αποφεύγει υφολογικά απλουστευτικές κριτικές ή κριτικές με πολύ μεγάλο βαθμό λογιосύνης, γεγονός που μπορεί να αποδοθεί στο ότι ως διαδικτυακή στήλη απευθύνεται σε ένα πιο ευρύ κοινό.

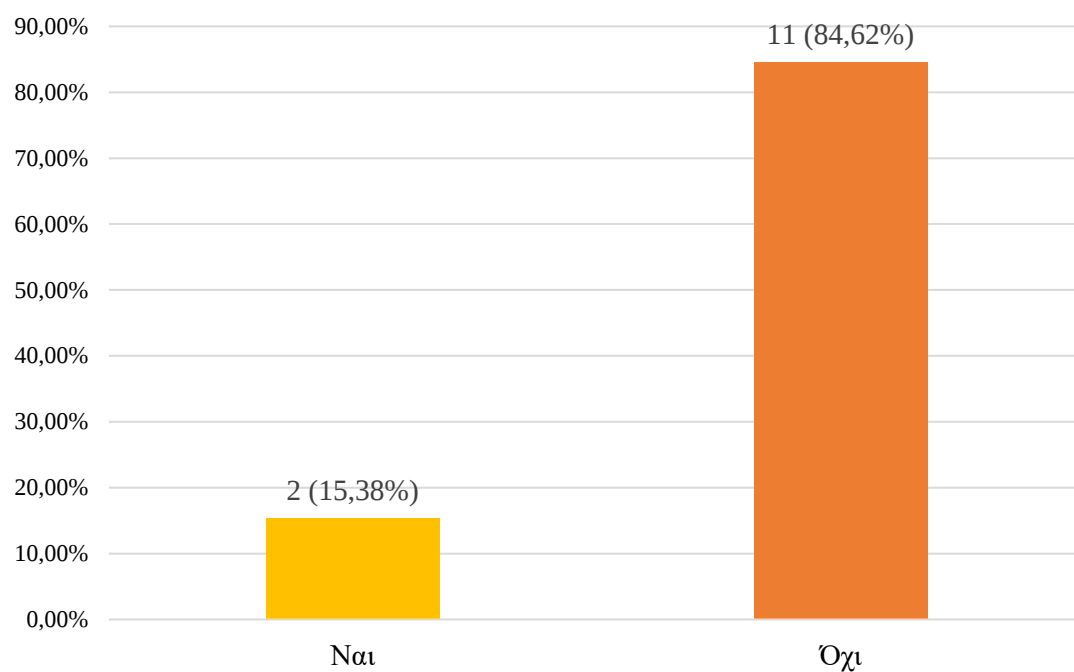
Περίπτωση Α: Βαθμός Λογιοσύνης



Διάγραμμα 5. Βαθμός λογιοσύνης Περίπτωσης Α

Στο τέλος της ανάλυσης περιεχομένου, η σκέψη των Kadushin (1976) και Wittel (2001) σχετικά με τα χαρακτηριστικά των κοινωνικών δικτύων στην πολιτιστική παραγωγή έδωσαν το έναυσμα να διερευνηθούν τυχόν αναφορές των κριτικών σε προσωπικές γνωριμίες, καθώς κρίθηκαν ότι αποτελούν παραδοχή δικτύωσης (Wittel, 2001· Kadushin, 1976). Έτσι, λοιπόν, ο κριτικός της Περίπτωσης Α από το σύνολο των 13 κριτικών μόνο σε δύο κριτικές (15,38%) επικαλείται προσωπικές γνωριμίες από το πεδίο. Συγκεκριμένα, στην πρώτη περίπτωση αναφέρεται σε προσωπική γνωριμία με τον συγγραφέα του έργου πάνω στο οποίο βασίστηκε η κρινόμενη παράσταση και στη δεύτερη περίπτωση αναφέρεται σε προσωπική συνάντηση με συνθέτη στο Φεστιβάλ της Αβινιόν.

Περίπτωση Α: Αναφορά σε γνωριμίες



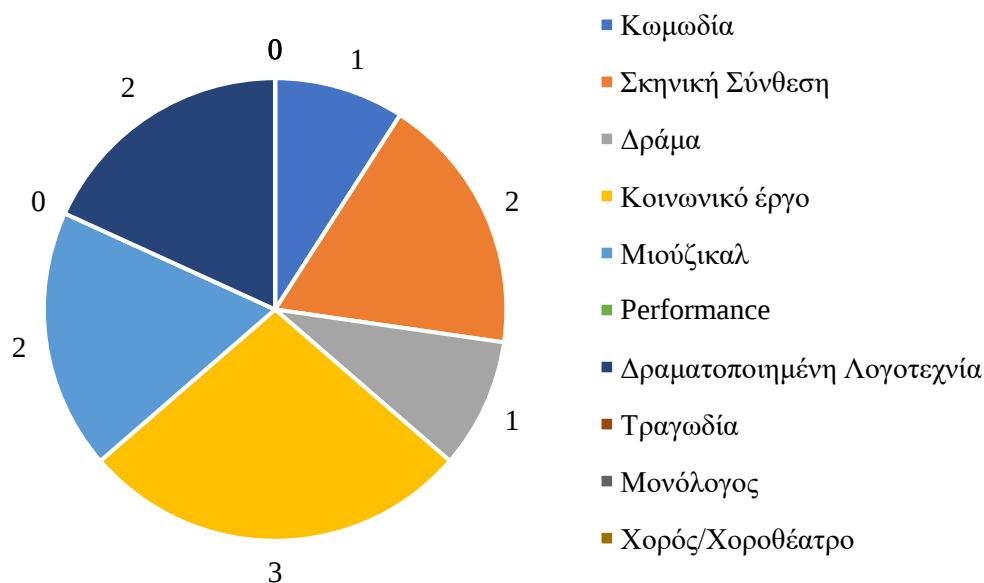
Διάγραμμα 6. Αναφορά σε προσωπικές γνωριμίες στην Περίπτωση Α

3.2 Περίπτωση Β: κριτικές θεατρικών παραστάσεων σε εφημερίδα

Για το χρονικό διάστημα Οκτωβρίου 2022 – Δεκεμβρίου 2022 δημοσιεύτηκαν στη συγκεκριμένη στήλη εφημερίδας 11 κριτικές με μέση έκταση 1124,36 λέξεις. Τον μήνα Σεπτέμβριο δεν δημοσιεύτηκε κάποια κριτική ενώ το υπόλοιπο διάστημα που διερευνάται, οι κριτικές παρουσιάζουν συχνότητα δημοσίευσης μια κριτική ανά εβδομάδα, γεγονός που αποδίδεται στην εβδομαδιαία κυκλοφορία της εφημερίδας. Τα κριτικά σημειώματα της παρούσας στήλης είναι αφιερωμένα μόνο σε μια παράσταση κάθε φορά. Στους τίτλους των κριτικών δεν αναφέρονται με σαφήνεια οι τίτλοι των παραστάσεων. Πρόκειται για τίτλους υπαινικτικούς και ποιητικούς, οι οποίοι δεν μαρτυρούν τη διάθεσή του κριτικού απέναντι στις κρινόμενες παραστάσεις. Ωστόσο, πριν από την έκθεση των επιχειρημάτων, έχει επιλεχθεί σε άλλο μέγεθος γραμματοσειράς απόσπασμα από την κριτική όπου η διάθεση του κριτικού για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα δηλώνεται με μεγαλύτερη σαφήνεια. Στις δημοσιευμένες κριτικές δεν αναγράφονται αναλυτικά οι συντελεστές κάθε παράστασης παρά μόνο όσοι αναφέρονται εντός του κειμένου. Οι κριτικές συνοδεύονται από φωτογραφίες που απεικονίζουν είτε στιγμιότυπα από την παράσταση είτε από το προωθητικό υλικό της. Στα υπό ανάλυση δημοσιεύματα η μέση χρήση φωτογραφιών είναι 1,72 φωτογραφίες ανά δημοσίευση.

Στη λογική του Shrum (1991) και των Janssen και Verboord (2015), διερευνήθηκαν τα είδη που ανήκουν οι κρινόμενες παραστάσεις προκειμένου να αποσαφηνιστούν οι προτιμήσεις του κριτικού και ενδεχομένως οι διαθέσεις για νομιμοποίηση συγκεκριμένων ειδών θεάτρου. Στο Διάγραμμα 7 παρουσιάζονται αναλυτικά τα αποτελέσματα για την Περίπτωση Β. Ο κριτικός από το σύνολο των κρινόμενων παραστάσεων έχει δημοσιεύσει τις περισσότερες κριτικές για παραστάσεις κοινωνικών έργων (27,27%). Στις προτιμήσεις του φαίνονται να ανήκουν με ίδια συχνότητα οι σκηνικές συνθέσεις, τα μιούζικαλ και οι παραστάσεις δραματοποιημένης λογοτεχνίας (18,18% η καθεμία). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία δημοσιευμένων κριτικών για παραστάσεις που ανήκουν στα εξής θεατρικά είδη: performance, τραγωδία, μονόλογος, χορός/χοροθέατρο.

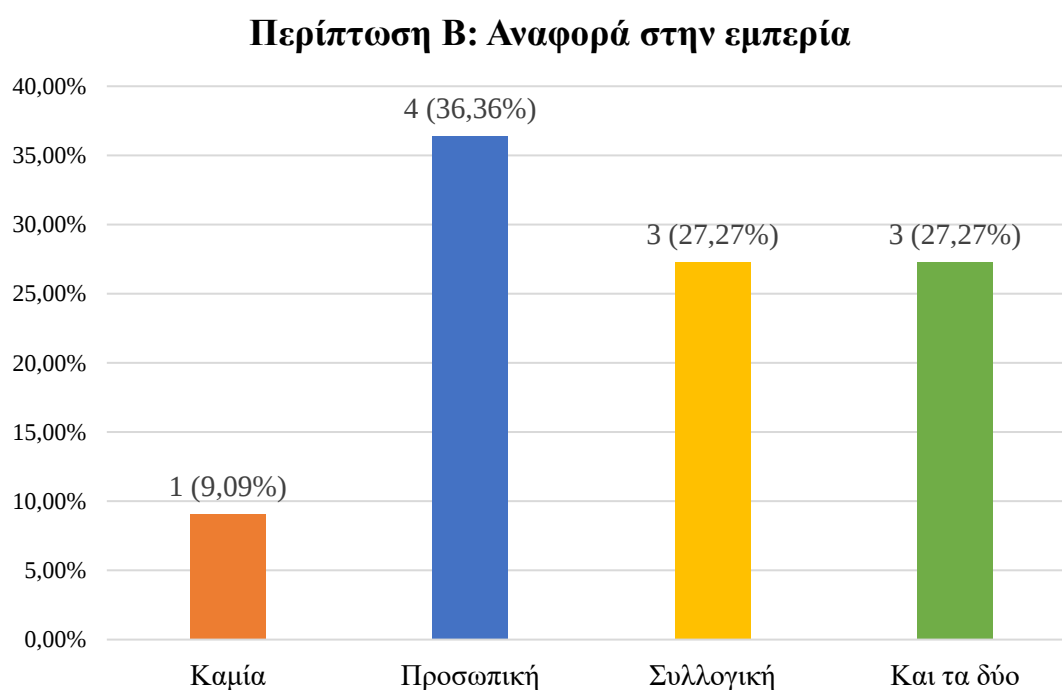
Περίπτωση Β: Είδη κρινόμενων παραστάσεων



Διάγραμμα 7. Κατανομή θεατρικών ειδών στις κριτικές της Περίπτωσης Β

Το επόμενο στοιχείο που διευρύνθηκε στις κριτικές ήταν η αναφορά στην εμπειρία υπό το πρίσμα της σκέψης των Hellmanzik (2020/2022) και Corciolani, Grayson και Humphreys (2020). Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, η εμπειρία νοήθηκε τόσο ως προσωπική, δηλαδή η εμπειρία του κριτικού στο πεδίο, όσο και συλλογική, η εμπειρία κατά τη διάρκεια τέλεσης της παράστασης αλλά και τα κοινά βιώματα των θεατών. Στα αποτελέσματα που παρουσιάζονται στο Διάγραμμα 8, οι περισσότερες αναφορές στην Περίπτωση Β γίνονται στην προσωπική εμπειρία με ποσοστό 36,36%, δηλαδή από τις 11 κρινόμενες παραστάσεις, η αναφορά στην προσωπική εμπειρία γίνεται στις 4 από αυτές. Όπου επικαλείται ο κριτικός την προσωπική του εμπειρία, αναφέρεται κυρίως στη θεατρική του εμπειρία με παραστάσεις που έχει δει στο παρελθόν αλλά και σε προσωπικές δηλώσεις του καθώς και σε παρελθοντικές αξιολογήσεις που έχει δημοσιεύσει. Η συλλογική εμπειρία καθώς και η αναφορά και στις δυο (27,27% η καθεμία) περιλαμβάνουν κυρίως αναφορές στη βιωματική εμπειρία του παραστατικού γεγονότος. Αντιπροσωπευτικές είναι οι δηλώσεις του «χωρίς αμφιβολία, όπως διέκρινα και ο ίδιος, η παράσταση ξεσηκώνει τους θεατές» καθώς και «να χαρίσει στο κοινό δύο ώρες απολαυστικής διασκέδασης», φράσεις που απηχούν περισσότερο τη σκέψη της Hellmanzik (2020/2022) για την κατανάλωση εμπειρίας των πολιτιστικών προϊόντων. Επίσης, σε

κριτική που αναφέρεται στη συλλογική εμπειρία η υπαινικτική φράση του «Δεν είναι πως δεν μπορούμε ή δεν είμαστε σε θέση να εξάγουμε συμπέρασμα από ό,τι συμβαίνει επί σκηνής» παραπέμπει στην απόδοση αξίας εκ μέρους των διαμεσολαβητών στα πολιτιστικά προϊόντα (Verboord, 2013) και εν προκειμένω στην παράσταση και στη πρόθεση του σκηνοθέτη. Από τις 11 κρινόμενες παραστάσεις, μόνο σε μία (9,09%) δεν γίνεται αναφορά σε κάποια μορφή εμπειρίας, στην οποία ο κριτικός εστιάζει αποκλειστικά στη σκηνική επιτέλεση του δραματικού κειμένου.

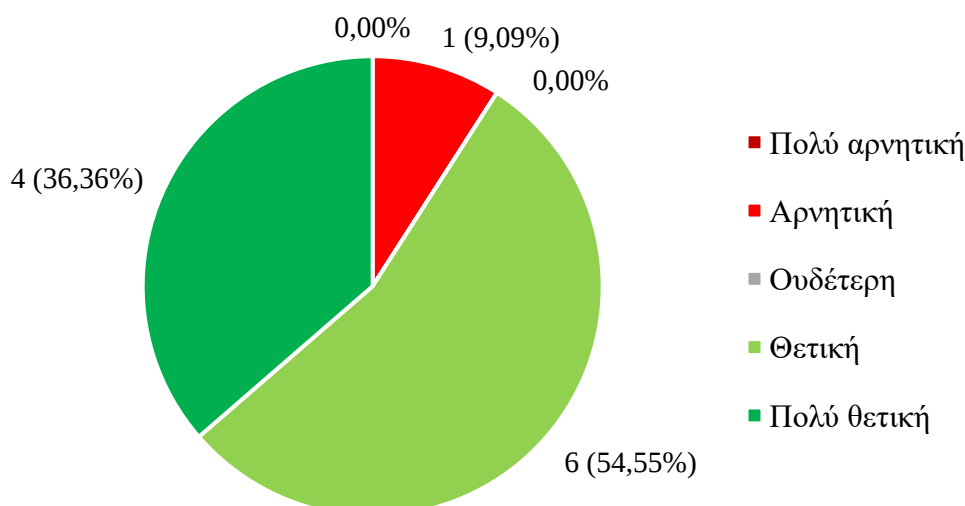


Διάγραμμα 8. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Β

Στη λογική των Πεφάνη (2003) και Πατσαλίδη (2019), κρίθηκε στη συνέχεια αναγκαίο να διερευνηθούν οι διαθέσεις αξιολόγησης για κάθε παράσταση με απώτερο σκοπό να αποσαφηνιστεί σε ποιο βαθμό οι κριτικοί νομιμοποιούν πολιτιστικά προϊόντα που τους αρέσουν περισσότερο. Τα αποτελέσματα της έρευνας που απεικονίζονται στο Διάγραμμα 9 καθιστούν σαφές πως ο κριτικός της Περίπτωσης Β έχει δημοσιεύσει θετικές κριτικές σε αξιοσημείωτο ποσοστό (90,91% στο σύνολο), δηλαδή οι 10 από τις 11 κρινόμενες παραστάσεις χαίρουν της εκτίμησής του και είναι ήδη νομιμοποιημένες ή δύνανται να νομιμοποιηθούν. Αρνητική κριτική έχει δημοσιευτεί μόνο για μια παράσταση (9,09%) ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι απουσιάζουν κριτικές με πολύ αρνητική στάση καθώς και κριτικές με ουδέτερη

στάση, γεγονός που μαρτυρά τη σαφή τοποθέτηση του κριτικού απέναντι στα κρινόμενα πολιτιστικά προϊόντα.

Περίπτωση Β: Διάθεση αξιολόγησης

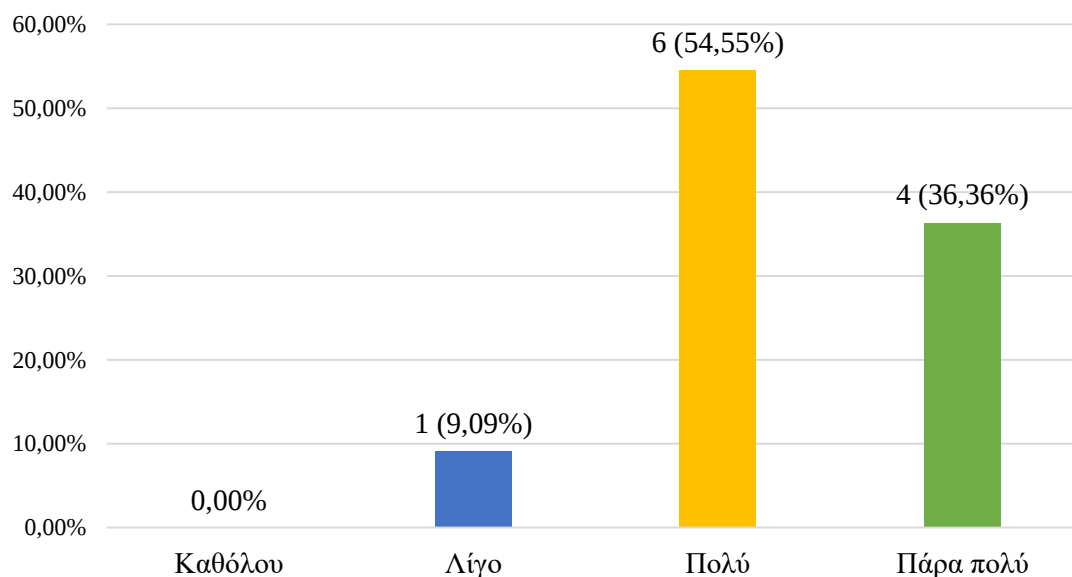


Διάγραμμα 9. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Β

Στη συνέχεια, στο Διάγραμμα 10 αποτυπώνεται ο βαθμός νομιμοποίησης του καλλιτεχνικού έργου που χρησιμοποιεί ο κριτικός της Περίπτωσης Β. Διακρίνεται σε ποσοστό 90,91% στο σύνολο υψηλός βαθμός νομιμοποίησης των κρινόμενων παραστάσεων στις κριτικές της Περίπτωσης Β. Στις περισσότερες κριτικές, ο κριτικός προκειμένου να αξιολογήσει μια παράσταση επικεντρώνεται σε καθιερωμένους σκηνοθέτες και δραματουργούς εντοπίζοντας συσχετίσεις των κρινόμενων παραστάσεων με τα δραματικά έργα και το ύφος αυτών των σκηνοθετών και συγγραφέων, όπως οι Μπρεχτ, Κάφκα και Αρτώ. Παράλληλα, αξιολογεί τις παραστάσεις σε σχέση με την πορεία ενός καλλιτεχνικού είδους στη χώρα, όπως κάνει για το μιούζικαλ και το παιδικό θέατρο. Ως νομιμοποιητική πρακτική μπορεί να θεωρηθεί, επίσης, η ένταξη εκ μέρους του κριτικού παράστασης και συντελεστών σε άλλες μορφές διαμεσολάβησης. Για παράδειγμα, αναφορικά με τις ερμηνείες των ηθοποιών ο κριτικός προκειμένου να αξιολογήσει θετικά την ερμηνεία ενός άνδρα ηθοποιού προβλέπει την υποψηφιότητά του σε αναγνωρισμένα βραβεία υποκριτικής. Σε άλλη παράσταση υποδηλώνεται η επίδρασή άλλων θετικών κριτικών που συνέβαλαν να δει ο ίδιος τη συγκεκριμένη παράσταση. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα

παραπάνω, προκύπτει ότι σε όλες τις κριτικές της Περίπτωσης Β υπάρχει κάποιος βαθμός νομιμοποίησης, ενώ χαμηλό βαθμό νομιμοποίησης έχει μια μόνο κρινόμενη παράσταση (9,09%), η οποία μάλιστα χαίρει θετικής αποδοχής από τον ίδιο.

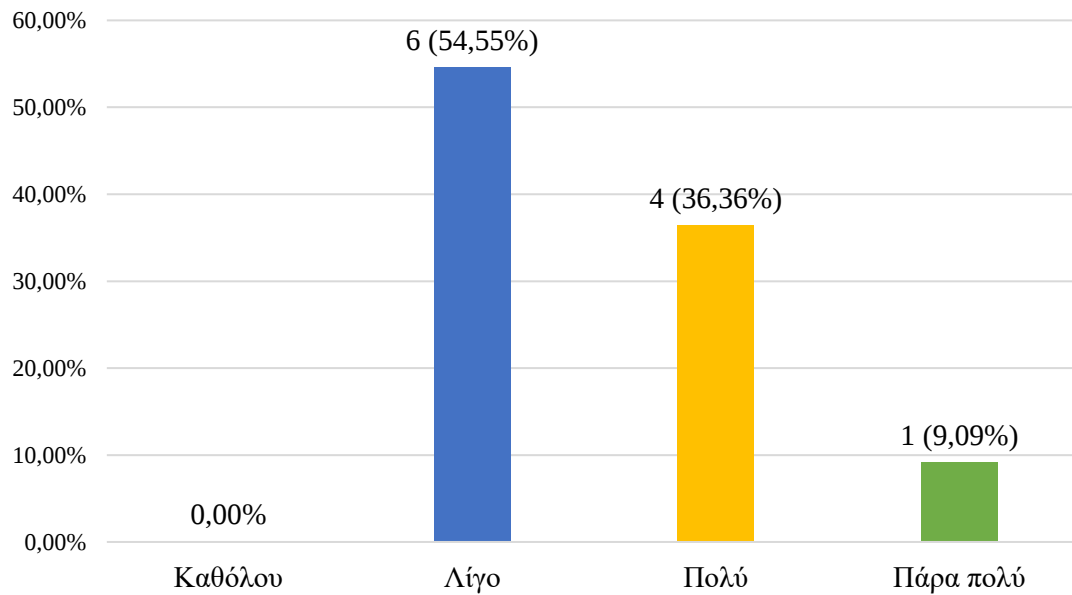
Περίπτωση Β: Νομιμοποίηση έργου τέχνης



Διάγραμμα 10. Νομιμοποίηση του έργου τέχνης στην Περίπτωση Β

Ακολουθώντας τη σκέψη των Βερβεροπούλου (2008) και Πατσαλίδη (2019) περί «ημιακαδημαϊκής» δραστηριότητας αλλά και «λογοτεχνίας» διερευνήθηκε ο βαθμός λογιосύνης κάθε δημοσιευμένης κριτικής της Περίπτωσης Β. Στην απόδοση του βαθμού λογιосύνης συνέβαλε η συνολική έκφραση και διατύπωση του κριτικού σε κάθε δημοσιευμένη κριτική. Όπως αποτυπώνεται στο Διάγραμμα 11, όλες οι κριτικές της Περίπτωσης Β χαρακτηρίζονται από κάποιο βαθμό λογιосύνης. Ο βαθμός λογιосύνης με τη μεγαλύτερη συχνότητα είναι ο χαμηλός με 6 από τις 11 κρινόμενες παραστάσεις (54,55%) να διακρίνονται από πιο απλό, καθημερινό και ευανάγνωστο ύφος. Χωρίς ιδιαίτερα αξιοσημείωτη διαφορά, οι υπόλοιπες 5 κριτικές χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό λογιосύνης (45,45% αθροιστικά), με τον κριτικό να επιλέγει λόγιο ύφος στις αξιολογήσεις τους εμπλουτισμένο με μεταφορές.

Περίπτωση Β: Βαθμός Λογιοσύνης



Διάγραμμα 11. Βαθμός λογιοσύνης Περίπτωσης Β

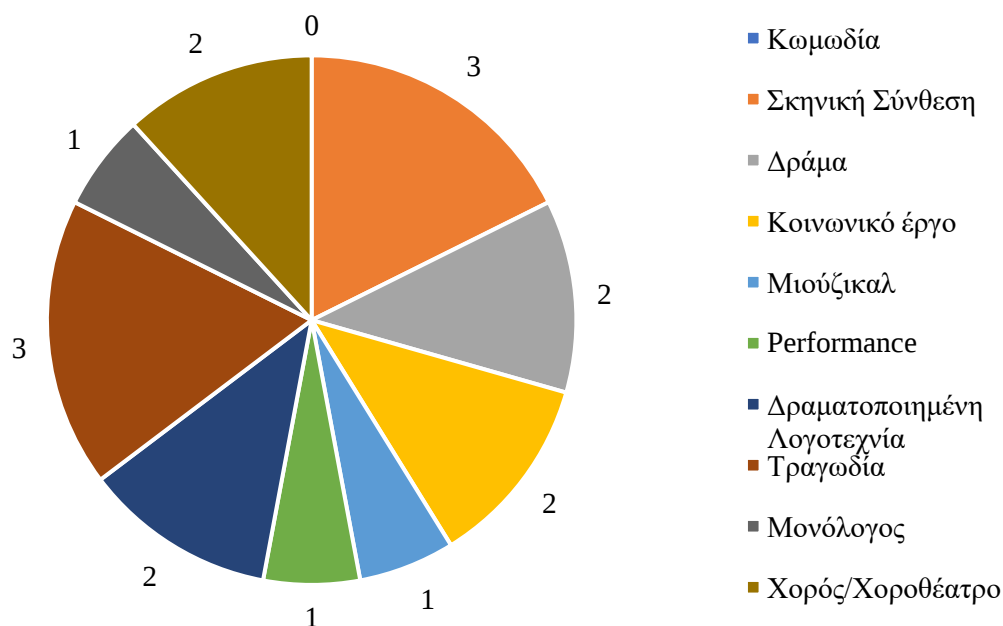
Τέλος, διερευνήθηκαν οι σαφείς αναφορές σε προσωπικές γνωριμίες καθώς κρίθηκαν ότι αποτελούν παραδοχή δικτύωσης (Wittel, 2001· Kadushin, 1976). Ο κριτικός της Περίπτωσης Β δεν επικαλείται σε καμία κριτική με σαφήνεια προσωπικές συσχετίσεις με δρώντες του πεδίου όπως συντελεστές των παραστάσεων που κρίνει, παραγωγούς και άλλους κριτικούς. Μόνο σε μια παράσταση θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι γνωρίζει άλλους δρώντες και κυρίως κριτικούς, διότι η δήλωση «ακόμα κι αν βούιζε το σινάφι πως είχαμε μια εξαιρετική παράσταση» υποδηλώνει δικτύωση και πρακτικές επιτυχίας «από στόμα σε στόμα» (Hellmanzik 2020/2022, σ. 28).

3.3 Περίπτωση Γ: κριτικές θεατρικών παραστάσεων σε ηλεκτρονική στήλη ιστοσελίδας με περιεχόμενο από την εκδοτική βιομηχανία

Για το χρονικό διάστημα που ερευνάται στην παρούσα εργασία, δημοσιεύτηκαν στη συγκεκριμένη στήλη 7 κριτικές με μέση έκταση 1958,42 λέξεις χωρίς να διακρίνεται συγκεκριμένη συχνότητα. Παρά τον αριθμό δημοσιεύσεων, στα κριτικά σημειώματα περιλαμβάνονταν κριτικές για παραπάνω από μια παραστάσεις. Έτσι, το σύνολο των κρινόμενων παραστάσεων ανέρχεται στις 17 με δύο μόνο δημοσιεύσεις να αντιστοιχούν σε μια κρινόμενη παράσταση. Στον τίτλο των κριτικών αναφέρονται συνήθως τα ονόματα των παραστάσεων και με τη χρήση επιθετικών προσδιορισμών και μετοχών παρουσιάζεται συνοπτικά η διάθεσή του κριτικού απέναντι στις παραστάσεις. Ενδεικτικά, τέτοιοι προσδιορισμοί είναι οι χαρακτηρισμοί «έξοχες» και «αμφιλεγόμενες». Πριν την έκθεση των επιχειρημάτων αναγράφονται αναλυτικά οι συντελεστές κάθε παράστασης και στο τέλος κάθε δημοσίευσης η ιδιότητα του συγγραφέα, όπου υπάρχει υπερσύνδεσμος που οδηγεί στη σελίδα του συγγραφέα σε μεγάλο ηλεκτρονικό βιβλιοπωλείο. Στην αρχή κάθε κριτικής είναι ορατός στον αναγνώστη και ο αριθμός των θεάσεων που έχει λάβει κάθε δημοσιευμένη κριτική της συγκεκριμένης στήλης. Έτσι, τη στιγμή που γράφεται η παρούσα εργασία η στήλη έχει μέσο αριθμό θεάσεων 2383,14 θεάσεις ανά κριτική. Όλες οι κριτικές συνοδεύονται από φωτογραφίες που απεικονίζουν είτε στιγμιότυπα από την παράσταση είτε από το προωθητικό υλικό της. Στα υπό ανάλυση δημοσιεύματα η μέση χρήση φωτογραφιών είναι 3,14 φωτογραφίες ανά δημοσίευση.

Παραμένοντας στη σκέψη του Shrum (1991) και των Janssen και Verboord (2015), διερευνήθηκαν κι εδώ τα είδη που ανήκουν οι κρινόμενες παραστάσεις προκειμένου να αποσαφηνιστούν οι προτιμήσεις του κριτικού της Περίπτωσης Γ. Στο Διάγραμμα 12 παρουσιάζονται αναλυτικά τα αποτελέσματα. Ο κριτικός από το σύνολο των κρινόμενων παραστάσεων έχει δημοσιεύσει πιο συχνά κριτικές για τραγωδίες και σκηνικές συνθέσεις (35,30% στο σύνολο) ενώ από τα κρινόμενα είδη απουσιάζουν παραστάσεις που ανήκουν στο είδος της κωμωδίας. Στις συχνές προτιμήσεις του εντάσσονται το Δράμα, το Κοινωνικό έργο, η Δραματοποιημένη Λογοτεχνία και ο Χορός με μέγιστη τιμή 2 φορές (11,76%). Τέλος, λιγότερο προτιμητέες φαίνεται να είναι παραστάσεις μιούζικαλ, performance καθώς και οι μονόλογοι (5,88% η καθεμία).

Περίπτωση Γ: Είδη κρινόμενων παραστάσεων

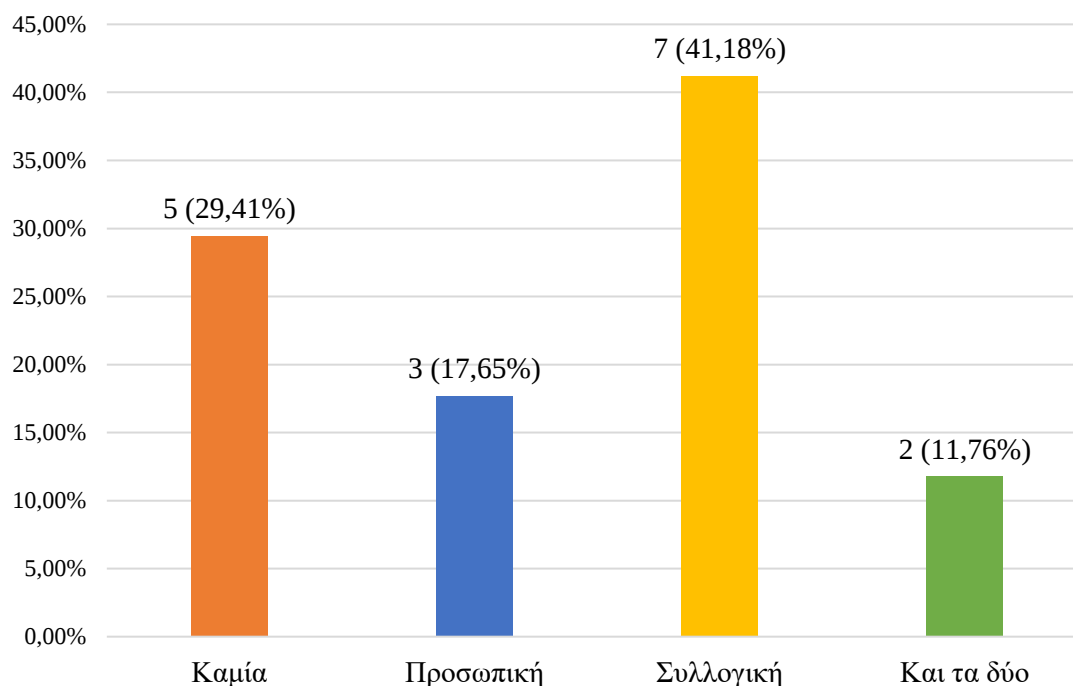


Διάγραμμα 12. Κατανομή θεατρικών ειδών στις κριτικές της Περίπτωσης Γ

Έχοντας ξανά ως αφετηρία τη σκέψη των Hellmanzik (2020/2022) και Corciolani, Grayson και Humphreys (2020) καθώς και την εννοιολογική επέκταση της εμπειρίας όπως διατυπώθηκε προηγουμένως, διερευνήθηκαν οι αναφορές του κριτικού της Περίπτωσης Γ στην προσωπική του εμπειρία στο πεδίο καθώς και στη συλλογική εμπειρία των θεατών. Στα αποτελέσματα που παρουσιάζονται στο Διάγραμμα 13, οι περισσότερες αναφορές του κριτικού γίνονται στη συλλογική εμπειρία με ποσοστό 41,18%. Στις 7 κρινόμενες παραστάσεις όπου συμβαίνει αυτό, ο κριτικός αναφέρεται με σαφήνεια στην επένεργεια μιας παράστασης στους θεατές, στις κινήσεις τους εντός θεατρικού χώρου καθώς και σε αντιστοιχίες των παραστάσεων με το πολιτικό και οικονομικό γίνεσθαι της χώρας. Η δήλωσή του ότι «ο θεατής προσέρχεται σε μια τέτοια παράσταση φορτισμένος από προηγούμενες παραστάσεις του ίδιου κειμένου» απηχεί τη σκέψη των Bourdieu (1979/2002) περί πολιτισμικού κεφαλαίου, Shrum (1991) περί παραγόντων επιτυχίας μιας θεατρικής παράστασης καθώς και Corciolani, Grayson και Humphreys (2020) σχετικά με την εμπειρία που καθορίζει την κρίση των διαμεσολαβητών. Στο 17,65% των κρινόμενων παραστάσεων όπου ο κριτικός αναφέρεται αποκλειστικά στην προσωπική εμπειρία, περιλαμβάνονται αναφορές σε α' ενικό σχετικά με τη θεατρική εμπειρία διαχρονικά.

Στις 5 παραστάσεις (29,41%) που δεν γίνεται καμία αναφορά στην εμπειρία, ο κριτικός επιλέγει να επικεντρωθεί στην πλοκή του έργου και στην αξιολόγηση της σκηνοθεσίας και των ερμηνειών.

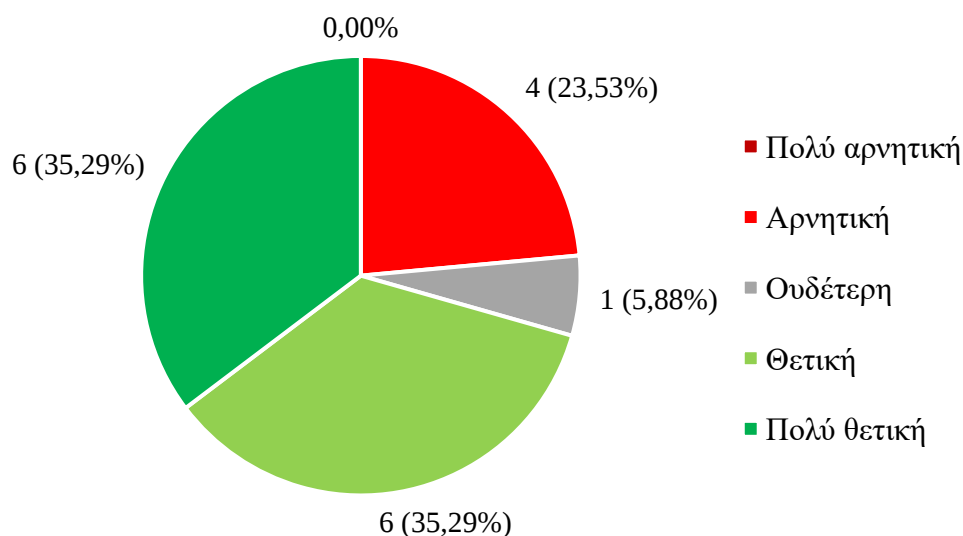
Περίπτωση Γ: Αναφορά στην εμπειρία



Διάγραμμα 13. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Γ

Διατηρώντας τη λογική των Πεφάνη (2003) και Πατσαλίδη (2019), στη διερευνήθηκαν οι διαθέσεις αξιολόγησης της Περίπτωσης Γ για κάθε παράσταση με απώτερο σκοπό να αποφασηνιστεί αν και σε ποιο βαθμό ο κριτικός νομιμοποιεί πολιτιστικά προϊόντα που απολαμβάνει σε μεγαλύτερο βαθμό. Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με τα δεδομένα του Διαγράμματος 14, ο κριτικός της Περίπτωσης Γ έχει δημοσιεύσει θετικές κριτικές σε ποσοστό 70,58% στο σύνολο, δηλαδή οι 12 από τις 17 κρινόμενες παραστάσεις χαίρουν της αποδοχής του και είναι ήδη νομιμοποιημένες ή δύναται να νομιμοποιηθούν. Ουδέτερη στάση έχει τηρήσει μόνο για μια παράσταση (5,88%) ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία πολύ αρνητικών κριτικών. Οι αρνητικές κριτικές σε ποσοστό 23,53% αναφέρονται ως επί το πλείστον σε παραστάσεις τραγωδίας και παρά την αρνητική αξιολόγηση, εντοπίζονται σε αυτές επιμέρους θετικά στοιχεία.

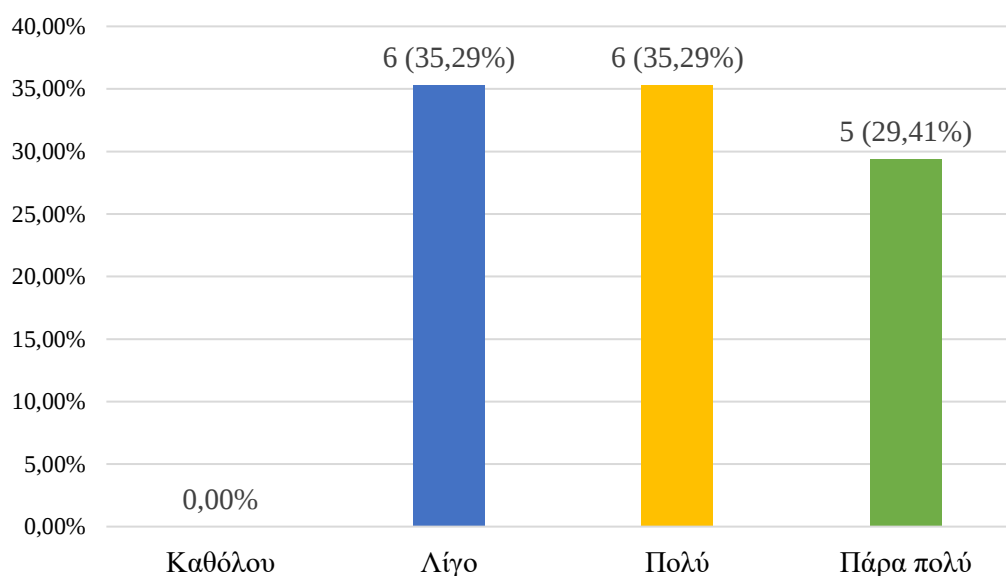
Περίπτωση Γ: Διάθεση αξιολόγησης



Διάγραμμα 14. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Γ

Στη συνέχεια, στο Διάγραμμα 15 αποτυπώνεται ο βαθμός νομιμοποίησης του καλλιτεχνικού έργου που διακρίνεται στις κριτικές της Περίπτωσης Γ. Ο κριτικός συσχετίζει το καλλιτεχνικό ύφος των σκηνοθετών με προηγούμενες παραστάσεις τους. Αυτές οι κρίσεις δεν εξαντλούνται μόνο στο ρόλο του σκηνοθέτη αλλά επεκτείνονται και σε άλλους ρόλους, καθώς ο κριτικός αναφέρεται και σε μεταφραστές των δραματικών κειμένων όπου βασίζονται οι παραστάσεις. Συγκρίνει, επίσης, τις κρινόμενες παραστάσεις, τις σκηνοθεσίες και τις ερμηνείες με άλλα παλαιότερα ανεβάσματα των ίδιων έργων που έχει παρακολουθήσει. Παράλληλα, παραθέτει αποσπάσματα τόσο από τα δραματικά κείμενα όσο από ποιήματα νομιμοποιημένων λογοτεχνών της χώρας και συσχετίζει εντυπώσεις του από τις παραστάσεις με εικόνες από νομιμοποιημένες κινηματογραφικές ταινίες καθώς και με αναφορές σε διεθνώς αναγνωρισμένους σκηνοθέτες. Σε μια παράσταση κρίνει θετικά την εύνοια άλλων κριτικών που έδειξαν ενώ σε άλλη παράσταση διακρίνονται, επίσης, αναφορές σε πρόσωπα από τον χώρο της ψυχολογίας. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, προκύπτει ότι σε όλες τις κριτικές του υπάρχει κάποιος βαθμός νομιμοποίησης ενώ στις περισσότερες (64,67% στο σύνολο) ο βαθμός νομιμοποίησης είναι υψηλός. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο βαθμός νομιμοποίησης παραμένει υψηλός και για τις παραστάσεις που αξιολογήθηκαν αρνητικά.

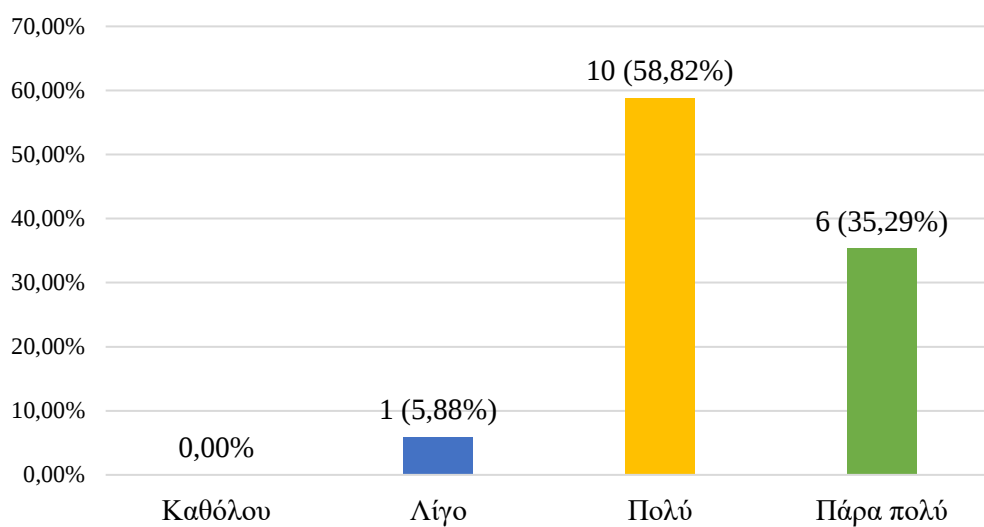
Περίπτωση Γ: Νομιμοποίηση έργου τέχνης



Διάγραμμα 15. Νομιμοποίηση του έργου τέχνης στην Περίπτωση Γ

Παραμένοντας υπό το πρίσμα της θεωρίας των Βερβεροπούλου (2008) και Πατσαλίδη (2019) περί «ημιακαδημαϊκής» δραστηριότητας αλλά και «λογοτεχνίας» και «προσωπικού ύφους», διερευνήθηκε ο βαθμός λογιосύνης κάθε δημοσιευμένης κριτικής της Περίπτωσης Γ. Αυτό προκύπτει από τις συνολικές διατυπώσεις του κριτικού, την επιλογή λόγιων εκφράσεων καθώς και τη χρήση παραπομπών και μακρών περιόδων. Όπως αποτυπώνεται στο Διάγραμμα 16, όλες οι κριτικές χαρακτηρίζονται από κάποιο βαθμό λογιосύνης ενώ η πλειοψηφία των κριτικών, 16 από τις 17 κριτικές (94,11% αθροιστικά), χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό λογιосύνης. Στην απόδοση του υψηλού βαθμού λογιосύνης συνέβαλε και ο αριθμός των παραπομπών που χρησιμοποιεί ο κριτικός (13 παραπομπές στο σύνολο) στις οποίες συχνά αναφέρονται αποσαφηνίσεις όρων και εννοιών, αποφθέγματα καθώς και ιστορικές αναφορές.

Περίπτωση Γ: Βαθμός Λογιοσύνης



Διάγραμμα 16. Διάθεση αξιολόγησης στην Περίπτωση Γ

Τέλος, με γνώμονα τη σκέψη των Wittel (2001) και Kadushin (1976) για τα κοινωνικά δίκτυα διερευνήθηκαν οι σαφείς αναφορές σε προσωπικές γνωριμίες του κριτικού ως παραδοχή δικτύωσης εντός του πεδίου. Στην Περίπτωση Γ, ο κριτικός δεν επικαλείται ούτε υπαινίσσεται σε καμία κριτική τυχόν προσωπικές συσχετίσεις με δρώντες του πεδίου όπως συντελεστές των παραστάσεων που κρίνει, παραγωγούς και άλλους κριτικούς.

3.4 Αντιπαραβολή αποτελεσμάτων

Η ανάλυση περιεχομένου στις τρεις περιπτώσεις έδωσε τη δυνατότητα να αναδειχθούν διάφορα χαρακτηριστικά σχετικά με τη μορφή και το περιεχόμενο των κριτικών, καθώς και διαφορές ανάλογα το μέσο από το οποίο ασκούνται. Μέσα από τα δεδομένα της ανάλυσης σχηματοποιήθηκαν, επίσης, οι νομιμοποιητικές πρακτικές των κριτικών. Ακολουθεί η αντιπαραβολή των αποτελεσμάτων με τα πιο αξιοσημείωτα αποτελέσματα.

Αναφορικά με την έκταση των κριτικών, στην Περίπτωση Α η μέση χρήση λέξεων είναι η μικρότερη ενώ στην Περίπτωση Γ η μεγαλύτερη. Φαίνεται, λοιπόν, ότι το μέσο από το οποίο ασκείται η κριτική δεν επηρεάζει τόσο την έκτασή της. Η χρήση φωτογραφιών στις διαδικτυακές στήλες κριτικών φαίνεται να είναι μεγαλύτερη σε σύγκριση με την εβδομαδιαία στήλη της εφημερίδας, γεγονός που μπορεί να αποδοθεί στο χώρο που καταλαμβάνει η στήλη στο έντυπο.

Αρχικά, από την ανάλυση περιεχομένου, προκύπτει ότι οι κριτικοί φαίνεται να έχουν προτιμήσεις σε συγκεκριμένα θεατρικά είδη δεδομένου ότι δημοσίευσαν κριτικές για παραστάσεις που ανήκουν σε αυτά (Shrum, 1991· Janssen & Verboord, 2015). Περισσότερο προτιμητέες δείχνουν να είναι παραστάσεις δράματος, κοινωνικών έργων και παραστάσεις δραματοποιημένης λογοτεχνίας, ενώ λιγότερο προτιμητέες φαίνεται να είναι παραστάσεις κωμωδίας, μονολόγων, τραγωδίας και χορού. Για το διάστημα Σεπτεμβρίου 2022 – Δεκεμβρίου 2022 που διερευνήθηκε στην παρούσα εργασία, καμία κρινόμενη παράσταση δεν ήταν κοινή και για τους τρεις κριτικούς, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έγραψαν αργότερα γι' αυτήν. Στις κοινές κρινόμενες παραστάσεις παρουσιάζεται δυαδικότητα με τον κριτικό της Περίπτωσης Α να έχει κρίνει δύο κοινές παραστάσεις με τον κριτικό της Περίπτωσης Β και μια κοινή παράσταση με τον κριτικό της Περίπτωσης Γ, ενώ οι κριτικοί των Περιπτώσεων Β και Γ έχουν κρίνει τρεις κοινές παραστάσεις, γεγονός που αυξάνει τη δυνατότητα νομιμοποίησης γι' αυτά τα πολιτιστικά προϊόντα.

Η αναφορά στην εμπειρία λαμβάνει ποικίλες μορφές με συνεχή παρουσία σε όλες τις κριτικές, χωρίς να διακρίνεται αξιοσημείωτη διαφοροποίηση σε κάποια επιμέρους τιμή. Σχετικά με τη διάθεση αξιολόγησης των κριτικών, η ανάλυση περιεχομένου ανέδειξε ότι και οι τρεις κριτικοί δημοσιεύουν κατά βάση κριτικές για παραστάσεις που τους ικανοποίησαν ενώ μόνο μία κρινόμενη παράσταση έλαβε πολύ

αρνητική κριτική από τον κριτικό της Περίπτωσης Α. Όλες οι κριτικές των τριών διαθέτουν βαθμό λογιосύνης καθιστώντας το ύφος ως σημαντικό παράγοντα νομιμοποίησης των ίδιων (Πεφάνης, 2003· Πατσαλίδης, 2019). Όσον αφορά τη νομιμοποίηση του έργου τέχνης, όλες οι κριτικές διαθέτουν κάποιο βαθμό νομιμοποίησης, αναδεικνύοντας ως συστατικό στοιχείο τους τον συσχετισμό της κρινόμενης παράστασης με κανονιστικές αρχές του πεδίου (Becker, 1974· Bourdieu, 1979/2002· Maguire και Matthews, 2012). Τέλος, οι κριτικοί με εξαίρεση τον κριτικό της Περίπτωσης Α φαίνεται να μην επικαλούνται τις προσωπικές τους γνωριμίες στη συγγραφή των κριτικών τους με σκοπό να προβάλουν τη νομιμοποιητική τους ισχύ. Άλλες πτυχές των ευρημάτων της ανάλυσης περιεχομένου αναδεικνύονται από τα ποιοτικά δεδομένα που παρουσιάζονται στο επόμενο κεφάλαιο, όπου οι κριτικοί των Περιπτώσεων Α και Γ απαντούν σε σχετικά ερωτήματα.

3.5 Οι συνεντεύξεις

Στο παρόν υποκεφάλαιο παρουσιάζονται τα ποιοτικά δεδομένα που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις με τους δύο κριτικούς, οι οποίες διεξήχθησαν κατά τη δεύτερη φάση της έρευνας. Η συνέντευξη με τον κριτικό της Περίπτωσης Α («ο Α») πραγματοποιήθηκε δια ζώσης τον Μάιο του 2023 και διήρκεσε 1 ώρα, ενώ η συνέντευξη με τον κριτικό της Περίπτωσης Γ («ο Γ») πραγματοποιήθηκε γραπτά τον Απρίλιο του 2023 λόγω επιβαρυσμένου προγράμματος του κριτικού. Ακολουθούν οι απαντήσεις των συνεντευξιζόμενων ταξινομημένες σε θεματικές ενότητες.

3.5.1 Εισαγωγή στο πεδίο και προσωπική εμπειρία

Η πρώτη γνωριμία του Α με το θέατρο έγινε κατά τη διάρκεια της παιδικής του ηλικίας. Η αφετηρία για την απόκτηση πολιτισμικού κεφαλαίου (Bourdieu, 1979/2002 ·Townley & Gullledge, 2013) δόθηκε στο ευρύτερο πλαίσιο της οικογένειας διότι το πρόσωπο που τον μύησε στη θεατρική τέχνη ήταν η θεία του. Πήγαιναν μαζί σε παραστάσεις παιδικού θεάτρου, τις οποίες διατηρεί ακόμα στη μνήμη του. Ο Α συμπεραίνει, επίσης, πως σημαντικό ρόλο για την ενασχόλησή του με το θέατρο έπαιξε ένας θεατρικός χώρος στα Ιλίσια όπου βρισκόταν κοντά στο σπίτι που ζούσε τότε. Μάλιστα ανακαλεί στη μνήμη του ότι «στον πίσω τοίχο του θεάτρου υπήρχε μια τεράστια αφίσα του Living Theatre² (...) ήμουν τεσσάρων πέντε δεν είχα ιδέα τι ήταν το Living Theatre».

Στην πορεία των χρόνων και κατά την εφηβική του ηλικία, ο Α είχε μετριάσει τις εξόδους στο θέατρο και μαζί με φίλους και συμμαθητές πήγαιναν πιο συχνά σινεμά, γεγονός που πυροδότησε την επιθυμία του να ασχοληθεί επαγγελματικά με την κινηματογραφική βιομηχανία. «Αλλά επειδή τα πράγματα δεν ήταν και πολύ εύκολα», όπως διαπιστώνει για την αβεβαιότητα των πολιτιστικών βιομηχανιών (Hesmondhalgh, 2002), σπούδασε στο Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών του Πολυτεχνείου και παράλληλα σπούδασε σκηνοθεσία κινηματογράφου και τηλεόρασης σε ιδιωτική σχολή. Στα φοιτητικά του χρόνια ανέκτησε τη χαμένη σχέση με το θέατρο. Πήγαινε να παρακολουθήσει παραστάσεις με μεγαλύτερη συχνότητα

² Αμερικανική θεατρική ομάδα που ιδρύθηκε το 1947 από την ηθοποιό Judith Malina και τον ζωγράφο/ποιητή Julian Beck και εδρεύει στη Νέα Υόρκη. Αποτελεί την παλαιότερη αμερικανική ομάδα που έχει ασχοληθεί με το πειραματικό θέατρο (livingtheatre.org).

και τότε συνειδητοποίησε ότι έκανε «πάρα πολύ μεγάλο λάθος» που στράφηκε επαγγελματικά προς τον κινηματογράφο.

Τα φοιτητικά χρόνια υπήρξαν κομβικής σημασίας για την εισαγωγή στο θεατρικό πεδίο και για τον κριτικό Γ. Στην περίπτωση του Γ, το πολιτισμικό κεφάλαιο (Bourdieu, 1979/2002 ·Townley & Gullede, 2013) φαίνεται να αποτελεί μετασχηματισμό του εκπαιδευτικού κεφαλαίου διότι ο κριτικός σπούδασε αρχικά Φιλοσοφία και στη διδακτορική διατριβή του επικεντρώθηκε στο έργο του Ευριπίδη. Η Τραγωδία ως λογοτεχνικό και θεατρικό είδος «απέσπασε την ακαδημαϊκή προσοχή για μια δεκαετία», ενώ αργότερα αυτή η προσοχή του στράφηκε προς το αστικό θέατρο με πλήθος δημοσιεύσεων. Ο ίδιος εργάζεται ως καθηγητής στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση και παράλληλα κατέχει την ιδιότητα του συγγραφέα διότι έχει γράψει λογοτεχνικά βιβλία, μυθιστορήματα και συλλογές διηγημάτων. Για τη λογοτεχνική του πορεία σχολιάζει ότι «παρότι γράφω μυθιστορήματα, ουσιαστικά το θέατρο είναι ο απώτερος στόχος, έχω γράψει τέσσερα θεατρικά έργα μέχρι στιγμής, που φιλοδοξώ να ανέβουν στη σκηνή», γεγονός που επιβεβαιώνει την κινητικότητα των επαγγελματιών που εντοπίζονται στις πολιτιστικές βιομηχανίες (Wittel, 2001).

Η πορεία του Α στο θεατρικό πεδίο περιλαμβάνει συνεργασίες με καθιερωμένους καλλιτέχνες. Συγκεκριμένα, έχει εργαστεί στο παρελθόν ως βοηθός σκηνοθέτη, ως συνεργάτης στη δραματουργία και ως μεταφραστής σε παραστάσεις με σκηνοθέτη, ο οποίος κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας έχει αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση μεγάλου πολιτιστικού οργανισμού. Παράλληλα, εργαζόταν επί σχεδόν είκοσι χρόνια ως σκηνοθέτης τηλεοπτικών προγραμμάτων και όταν αποφάσισε ότι θέλει να ολοκληρωθεί αυτή η επαγγελματική κεφάλαιο, έγραφε σε γνωστή ιστοσελίδα παίρνοντας κυρίως συνεντεύξεις. Σε αυτό το μέσο, λοιπόν, ξεκίνησε μετά το 2015 η ενασχόλησή του με την κριτική θεάτρου για την οποία δηλώνει ότι

...αν δεν είχα περάσει από το χώρο του θεάτρου ως ενεργός και συμμετέχων, δεν θα έγραφα κριτική με τίποτα κι αυτό οφείλεται στο εξής πάρα πολύ απλό: οφείλεις να ξέρεις τι θα πει να έχεις φάει μήνες από τη ζωή σου χωρίς ωράρια, μερικές φορές με μηδαμινές απολαβές ή καθόλου, με αφοσίωση, με αυταπάρνηση, με πίστη, με δουλειά σκληρή και να την έχεις πατήσει μεγαλόπρεπα και να βλέπεις το αποτέλεσμα και να λες πώς την πατήσαμε έτσι (...) πώς είναι δυνατόν να κάνουμε αυτό το τάδε πράγμα πιστεύοντας ότι όλοι θα καταλάβουν τι εννοούμε και να μην καταλαβαίνει κανείς εκτός από εμάς (...) αν δεν το 'χεις πάθει, είναι πολύ δύσκολο να επιδείξεις τη δέουσα τρυφερότητα.

Η ενασχόληση του Γ με τη θεατρική κριτική ξεκίνησε όταν ήταν 26 χρονών σε πολύ γνωστό περιοδικό πολιτιστικής ύλης το οποίο ανήκε σε διάσημο συνθέτη. Στο ίδιο περιοδικό ο κριτικός έγραφε και κριτικές κινηματογραφικών ταινιών. Πλέον, στο μέσο όπου γράφει και συνεργάζεται εδώ και έντεκα χρόνια περίπου, γράφει και λογοτεχνικές κριτικές. Δεδομένου ότι έχει περάσει από διάφορα στάδια συγγραφής καλλιτεχνικής κριτικής υποστηρίζει

...γράφω, ενίοτε, για performances εικαστικού χαρακτήρα ή για όπερες, περιοριζόμενος σε σχόλια για το παραστασιακό γεγονός ή την επιτέλεση (...) οι ίδιες αρχές που διέπουν κάθε μορφή καλλιτεχνικής κριτικής ισχύουν και για τη θεατρική κριτική, με τη διαφορά ότι στη δεύτερη επείγει να εμφανίσεις κείμενο, γιατί οι παραστάσεις κατεβαίνουν γρήγορα και πρέπει να προλάβεις.

Ως βασική προϋπόθεση για την εισαγωγή ενός νέου κριτικού στο πεδίο, και οι δύο θεωρούν τη διαρκή τριβή, να παρακολουθεί δηλαδή πάρα πολλές παραστάσεις και «να είναι ιδιότροπος», προσθέτει ο Α. Αυτή η «ιδιοτροπία» εκλαμβάνεται ως απότοκο της εμπειρίας και ως ταξινόμηση των προτιμήσεων διότι «πρέπει να έχεις δει πολλά για να έχεις διαμορφώσει κριτήριο, ει δυνατόν όχι ένα είδος». Με άλλα λόγια, να έχει αποκτήσει κανείς πολιτισμικό κεφάλαιο (Bourdieu, 1979/2002 ·Townley & Gullledge, 2013). Αυτό που φαίνεται να διακρίνει έναν κριτικό από έναν άλλο και ταυτίζεται με την άποψη του Πατσαλίδη (2019), είναι το προσωπικό ύφος. Ο Α απέκτησε το προσωπικό του ύφος διαβάζοντας στα νεανικά του χρόνια κατά βάση κριτικές μουσικής και όχι κριτικές θεάτρου, ενώ σημασία για εκείνον έχει «όταν μπορείς να διαβάσεις το κείμενο [ενός κριτικού] χωρίς να έχει υπογραφή και να πεις αυτό είναι δικό του». Ο Γ σχετικά με τις γνώσεις που οφείλει να διαθέτει ένας κριτικός κρίνει ότι «η γενικότερη παιδεία ενός κριτικού απηχεί στο κείμενό του και του προσδίδει βαρύτητα, όμως το προαπαιτούμενο δεν είναι οι ακαδημαϊκές γνώσεις, όσο η γνώση των συνθηκών που επικρατούν στον χώρο του θεάτρου», γνώση που αναφέρεται κυρίως στις διαδικασίες πολιτιστικής παραγωγής και στις εργασιακές συνθήκες. Στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού κεφαλαίου ενός κριτικού, ο Α σχολιάζει ότι

καλείσαι να κρίνεις έναν σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης πρέπει να ξέρει ιστορία λογοτεχνίας, ιστορία τέχνης, να έχει μια εικαστική αντίληψη διότι είναι ένα κάδρο, να ξέρει κάτι από υποκριτική διότι δουλεύει με ηθοποιούς, να ξέρει κάτι από μουσική, να ξέρει κάτι για όλα. Αν θες να τον κρίνεις, το ίδιο πρέπει να κάνεις κι εσύ.

Τέλος, η παρακολούθηση παραστάσεων στο εξωτερικό αποτελεί ακόμη μια προϋπόθεση για την ενασχόληση με την κριτική, όπως υποστηρίζει ο Α, διότι ο κριτικός συμμετέχοντας σε θεάματα στο εξωτερικό κερδίζει σε πολιτισμικό κεφάλαιο

αναθεωρώντας τα καλλιτεχνικά του κριτήρια. Αυτή η θέση του βασίζεται στην πολυετή συμμετοχή του στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, η οποία κρίνει ότι έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πορεία του.

3.5.2 Θεατρικές προτιμήσεις και κριτήρια αξιολόγησης

Σε ερώτηση σχετική με τις θεατρικές του προτιμήσεις, ο Α παρατηρεί ότι δεν έχει κάποια συγκεκριμένα θεατρικά είδη που να προτιμά περισσότερο. Μάλιστα, δηλώνει ότι «μου αρέσει να παίζω πολλά παιχνίδια και γι' αυτό δεν βλέπω και μόνο θέατρο, βλέπω όλα τα είδη θεάτρου, αλλά βλέπω και χορό, βλέπω και όπερα, παρακολουθώ και μουσική περίπου ό,τι μπορείτε να φανταστείτε». Αντιθέτως, ο Γ δηλώνει σαφή προτίμηση στο Θέατρο του Παραλόγου και στα είδη που έχουν επηρεαστεί από αυτό. Λόγω της μακράς εμπειρίας τους στο χώρο, ρωτήθηκαν, επίσης, αν έχουν εντοπίσει κάποιες αλλαγές διαχρονικά στο θεατρικό τους γούστο. Η απάντηση του Α ήταν καταφατική και σχολιάζει ότι «όταν έχεις δει πολλά γίνεσαι όλο και πιο δύσκολος πελάτης» ενώ η θεατρική εμπειρία παίζει καθοριστικό λόγο τόσο για τον ίδιο όσο και για την αξιολόγησή που θα κάνει σε μια παράσταση. Αντιπροσωπευτική είναι η δήλωση ότι

...στην πολυτάραχη ζωή μου έχω δει περίπου είκοσι έξι «Άμλετ». Για να δω τον εικοστό έβδομο πρέπει να μου δώσεις έναν πολύ καλό λόγο, ότι σε αυτό τον εικοστό έβδομο θα δεις κάτι που δεν το 'χεις ξαναδεί ή θα δεις κάτι που το 'χουμε δει από άλλη γωνία (...) αν θες απλώς να μου πεις να το, τον έκανα κι εγώ τον «Άμλετ» και τον έβαλα στο βιογραφικό μου, εκεί αγριεύω γιατί είναι και τρεις ώρες από τη ζωή μου.

Αντιθέτως, ο Γ δεν έχει παρατηρήσει κάποια ιδιαίτερη αλλαγή στα θεατρικά του γούστα παρά μόνο ότι θα προτιμούσε «οι αρχαίες τραγωδίες να μείνουν στο συρτάρι ή να αποτελέσουν αποκλειστικά αφορμή για συγγραφή νέων έργων [διότι] στη συντριπτική πλειονότητά τους, οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας μού φαίνονται ανυπόφορες», γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την ανάλυση περιεχομένου και την αρνητική αξιολόγησή του σε παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας.

Αναφορικά με τις αρνητικές κριτικές, αν μια παράσταση δεν ενθουσιάζει τους δύο κριτικούς, δεν θα σωπάσουν γι' αυτή αλλά θα εξαρτηθεί αν θα γράψουν από διάφορους παράγοντες, διαφωνώντας εν μέρει με τον Πεφάνη (2003) σχετικά με την πιο χρήσιμη αποσιώπηση για παραστάσεις που δεν αρέσουν. Οι δύο κριτικοί συγκλίνουν σε αυτό το σημείο και εστιάζουν στη χρηματοδότηση αυτών των

παραστάσεων. «Εάν ο σκηνοθέτης και το όλο σχήμα είναι αδρά χρηματοδοτούμενο, συμμετέχει με πηχυσίους τίτλους σε κάποιο φεστιβάλ ή διαφημίζεται προκλητικά από έναν πλούσιο, κατεστημένο θεατρικό οργανισμό, μπαίνω στον πειρασμό να γράψω αρνητική κριτική» δηλώνει ο Γ, ενώ στο ίδιο κλίμα ο Α σχολιάζει emphatically ότι «μια καραμπινάτη αποτυχία στο Εθνικό Θέατρο είναι κάτι που πρέπει να το πεις».

Η μεγάλη προσφορά παραστάσεων ειδικά τις τελευταίες σεζόν στο ελληνικό θέατρο φαίνεται να επηρεάζει τον αντίκτυπο μιας κριτικής σε πιθανούς θεατές. Παραπέμποντας στο διαρκή ανταγωνισμό των πολιτιστικών βιομηχανιών, στη μείωση της αβεβαιότητας (Janssen & Verboord, 2015) και στην απουσία αντικειμενικότητας των αξιολογήσεων (Rees, 1983), ο Α υποστηρίζει ότι

...μέσα σε τέτοιων διαστάσεων σεζόν και τέτοιων διαστάσεων αγορά, κάποιος μπορεί να διαβάσει μια κακή κριτική και να μην πει αφού το γράφει ο [όνομα] έτσι είναι, αλλά να πει δεν ξέρω τι ξέρει κι αυτός και γράφει, αλλά όταν έχω άλλες εξακόσιες επιλογές ας φυλαχτώ κι ας μην πάω εκεί που λέει ότι δεν είναι καλό, ας δοκιμάσω την τύχη μου κάπου αλλού. Άρα ακόμα κι εγώ αν λέω βλακείες, το πιθανότερο είναι ότι δεν θα το διαπιστώσει.

Αποσιωπούν και οι δύο κριτικοί σε παραστάσεις που δεν άρεσαν αλλά ανήκουν σε νεανικές ομάδες με τον Γ να δηλώνει ότι «το συχνότερο είναι μια απογοητευτική παράσταση να προέρχεται από έναν νεανικό, ανερχόμενο κύκλο καλλιτεχνών που εργάζονται στο περιθώριο, οπότε σ' αυτήν την περίπτωση αποφεύγω την αρνητική κριτική, πρόθεσή μου είναι να πληθύνουν και να ενθαρρυνθούν οι νέοι, άπειροι δημιουργοί». Στην ίδια κατεύθυνση υποστήριξης των νέων καλλιτεχνών τίθεται και ο Α ο οποίος δηλώνει

...την πάρα πολύ κακή δουλειά μιας μικρής ομάδας που ανεβάζει με το υστέρημά της παραστάσεις, είναι καινούργιοι, νέα παιδιά κλπ εγώ το στραβοπάτημά τους θα το πω στους ίδιους, δεν θα το διατυμπανίσω. Ενώ αντιθέτως το επίτευγμά τους με το τίποτα, θα το βροντοφωνάξω σε όλο τον κόσμο γιατί δεν μπορώ να συγκρίνω αυτούς που δουλεύουν με τέτοιες συνθήκες με τους συναδέλφους που δουλεύουν καβατζωμένοι από παντού.

Όπως διαφαίνεται από τους δύο κριτικούς, η αποσιώπηση ως πρακτική αλλά και η ορατότητα που μπορεί να προσφέρει μια κριτική σε μια νεανική ομάδα φαίνεται να επιβεβαιώνουν τη σκέψη των Maguire και Matthews (2012) σχετικά με τη νομιμοποίηση νέων καλλιτεχνών από τους διαμεσολαβητές, καθώς και τη σκέψη του Shrum (1991) ότι η ορατότητα που προσφέρει μια κριτική έχει μεγαλύτερη αξία.

Σχετικά με τα κριτήρια αξιολόγησης, ένας από τους λόγους συγγραφής κριτικής για μια παράσταση για τον Α είναι ηθικός και σχετίζεται με τη δημόσια χρηματοδότηση. Υποστηρίζει ότι

...όταν μιλάμε για το Εθνικό, για τα ΔΗΠΕΘΕ, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, για το Φεστιβάλ Αθηνών, είναι πράγματα τα οποία έχουν γίνει με δημόσιο χρήμα. Εκεί, λοιπόν, οφείλεις να έχει μια άποψη αν το υστέρημά σου και το υστέρημα των συμπολιτών σου αξιοποιήθηκαν προς μια σωστή κατεύθυνση.

Βασικό κριτήριο αξιολόγησης για τον Γ είναι η «διαίσθησή» του, επιβεβαιώνοντας τους Maguire και Matthews (2012) σχετικά με τις προσωπικές αισθητικές διαθέσεις των διαμεσολαβητών που λειτουργούν ως πρακτική αξιοπιστίας τους, ενώ με όρους του Bourdieu (1979/2002), η «διαίσθηση» αποτελεί μάλλον κεκαλυμμένη εκδοχή του πολιτισμικού κεφαλαίου του κριτικού. Συγκλίνοντας με τον Shrum (1991), στα κριτήρια αξιολόγησης προστίθενται για τον Γ η εγκαθιδρυμένη φήμη και πορεία καλλιτεχνών, καθώς υποστηρίζει ότι «υπάρχουν σκηνοθέτες που τους παρακολουθώ βήμα βήμα, όπως και ηθοποιοί που με συγκλονίζουν και που την καριέρα τους τη φωτίζω όσο καλύτερα μπορώ».

Έχοντας αποκτήσει μια σημαντική εμπειρία στο χώρο, ο Α έχει καταλήξει πλέον ότι αδιάλειπτο αντικείμενο της θεατρικής προσοχής του και της κριτικής του είναι «ομάδες που ξεκινάνε, είναι τα πολύ off Broadway και αυτά που καλώς ή κακώς χαρακτηρίζουμε πρωτοπορία για τον απλούστατο λόγο ότι τα υπόλοιπα όπου έχω δει ξαναδεί και εν πολλοίς ξέρω τι θα δω, αρχίζω και τα βαριέμαι». Ένα άλλο κριτήριο αξιολόγησης, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εξωγενές, είναι η επιθυμία του μέσου στο οποίο εργάζεται ένας κριτικός. Για τον Α, υπάρχουν ήδη νομιμοποιημένοι θεατρικοί χώροι για τους οποίους ζητάει να γράψει το μέσο διότι, όπως υποστηρίζει, υπάρχουν παραστάσεις

...που δεν μπορείς να τις αποφύγεις, δεν εννοώ ότι επιθυμώ να τις αποφύγω αλλά εννοώ ότι το μέσο με το οποίο συνεργάζεσαι επιθυμεί να διαβάσουν τη γνώμη σου. Δεν γίνεται να μην πηγαίνεις στο Εθνικό Θέατρο, και μπορεί να μην γράψεις για όλες τις παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου, αλλά σίγουρα θα γράψεις για κάποια. Δεν γίνεται να μην πας στη Στέγη. Δεν γίνεται να μην πας στο Φεστιβάλ Αθηνών.

Οι αντιδράσεις του κοινού δεν επηρεάζουν την κρίση του Α, όπως υποστηρίζει, ενώ θεωρεί αδύνατο να μην τις παρατηρεί κανείς γιατί το θέατρο είναι «ζωντανό» με την αλληλεπίδραση να είναι αναπόφευκτη. Μάλιστα εντοπίζει αποκλίσεις με τις αντιδράσεις του κοινού διότι έχει δει «παραστάσεις

στις οποίες το κοινό ξεκαρδιζόταν στα γέλια κι εγώ έπιανα τον εαυτό μου εξαιρετικά αμήχανο, να λέω ρε γαμώτο γιατί αυτοί γελάνε κι εγώ δεν μπορώ να γελάσω;». Πλέον για τις αντιδράσεις του κοινού μετά την πανδημία, διακρίνει μια βαθιά ανάγκη των θεατών να χειροκροτούν «εν εξάλλω σχεδόν τα πάντα». Αντιθέτως, ο Γ παραδέχεται ότι στις περισσότερες περιπτώσεις η κρίση του επηρεάζεται από τις αντιδράσεις του κοινού οι οποίες, σύμφωνα με εκείνον, «είναι τελείως αψυχολόγητες».

3.5.3 Κοινωνικό κεφάλαιο: προσωπικές σχέσεις με καλλιτέχνες, παραγωγούς, κριτικούς

Ανατρέχοντας στην επαγγελματική πορεία του Α στο θέατρο, παρατηρούνται προσωπικές επαφές με σκηνοθέτες, ηθοποιούς, δημοσιογράφους και διευθυντές φεστιβάλ. Πρόκειται για έναν άνθρωπο με πλούσιο κοινωνικό κεφάλαιο το οποίο συνέβαλε στη στροφή του προς τη συγγραφή κριτικών. Πριν την ενασχόλησή του με την κριτική, οι συνεργασίες με τους σκηνοθέτες είχαν συγκεκριμένη χρονική διάρκεια, γεγονός που επιβεβαιώνει τον εφήμερο χαρακτήρα των κοινωνικών δικτύων στις πολιτιστικές βιομηχανίες (Wittel, 2001). Οι αναδυόμενες σχέσεις των βιομηχανιών όπου εργαζόταν (Kadushin, 1976) φαίνεται να ήταν τελικά εκείνες που τον οδήγησαν σταδιακά πρώτα στη δημοσιογραφία και έπειτα στη συγγραφή κριτικών.

Οι σχέσεις του Α με τους καλλιτέχνες παραμένουν εμπλουτισμένες. Αξίζει να αναφερθεί ότι κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, ο Α είχε προγραμματίσει συνάντηση με γνωστό σκηνοθέτη για να συζητήσουν το κριτικό σημείωμα για την παράσταση του τελευταίου, η οποία παιζόταν σε μεγάλη θεατρική σκηνή της πόλης. Προσωπικές γνωριμίες με καλλιτέχνες παραδέχεται ότι διαθέτει και ο Γ, ενώ αναφορικά με τις σχέσεις με θεατρικούς παραγωγούς υποστηρίζει ότι «τουλάχιστον υπό την ιδιότητα του κριτικού, παραγωγούς δεν γνωρίζω, υπό την ιδιότητα του θεατρικού συγγραφέα αναγκάζομαι να αναζητώ».

Τα δομικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών δικτύων που ανέπτυξε ο Kadushin (1976), τα εντοπίζει κανείς και στον κοινωνικό κύκλο των κριτικών, ο οποίος δεν παρουσιάζει σαφή όρια μεταξύ πυρήνα και περιφέρειας αλλά φαίνεται, αυτή τη φορά, να παρουσιάζει μικρότερη πυκνότητα διότι, όπως δηλώνει με χιούμορ ο Α «είμαστε

πολύ μικρή πιάτσα, όλοι γνωριζόμαστε, δηλαδή απόψε θα πάω να δω μια παράσταση, κάποιον θα τρακάρω». Μικρή πυκνότητα διακρίνει και ο Γ αναφέροντας πως «γνωριζόμαστε οι κριτικοί θεάτρου στην Ελλάδα, αφενός γιατί είμαστε καμιά πενηνταριά, αφετέρου γιατί συναντιόμαστε και στην Ένωση Κριτικών και στις διαδρομές για την Επίδαυρο, στο καλοκαιρινό φεστιβάλ». Και οι δύο κριτικοί διαβάζουν κριτικές που έχουν γράψει συνάδελφοί τους, αλλά ως βασική αρχή έχουν και οι δύο να τις διαβάζουν αφού έχουν παρακολουθήσει την κρινόμενη παράσταση ή έχουν γράψει γι' αυτή. Ο Γ, μάλιστα, δηλώνει προτιμήσεις σε συγκεκριμένες ιστοσελίδες ενώ αποφεύγει άλλες. Παρά το μικρό εύρος των κριτικών και τις άτυπες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί και η ύπαρξη οργανωμένου πλαισίου το οποίο περιλαμβάνει τις δύο ενώσεις κριτικών θεάτρου της χώρας: την Ελληνική Ένωση Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών και την Ένωση Ελλήνων Κριτικών Θεάτρου και Μουσικής.

3.5.4 Μέσα άσκησης της κριτικής και Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης

Η αξιοπιστία του μέσου στο οποίο εργάζεται ένας κριτικός φαίνεται να επηρεάζει το γόητρο του ίδιου, δηλώνει ο Γ, ενώ για τον Α αυτό συνέβαινε στο παρελθόν διότι, στηριζόμενος σε δύο παλαιότερους κριτικούς κινηματογράφου της χώρας που επηρέασαν την καριέρα γνωστού Έλληνα σκηνοθέτη, καταλήγει ότι σε πρώτη φάση «οι κριτικοί έφτιαξαν τα μέσα και από κάποια στιγμή κι έπειτα τα μέσα έφτιαξαν του κριτικούς». Μια τέτοια διαπίστωση για την τέχνη του κινηματογράφου βασίζεται εκ μέρους του στο γεγονός ότι οι κριτικές «επηρεάσαν την πρόσληψή της από το κοινό (...) γιατί στην ουσία αυτό το οποίο κάνει ο κριτικός ένα είδος διαμεσολάβησης», συμφωνώντας με την σκέψη του Verboord (2013) για την απόδοση συμβολικής αξίας στα πολιτιστικά αγαθά από τους πολιτισμικούς διαμεσολαβητές.

Για τη σχέση διαδικτυακής και έντυπης κριτικής, ο Α παρατηρεί ότι «αμβλύνονται οι διαφορές για τον απλούστατο λόγο ότι τα έντυπα πεθαίνουν σιγά σιγά», αναδεικνύοντας τις μεταβολές διάδοσης της πληροφορίας (Janssen & Verboord, 2015). Στην ίδια κατεύθυνση τίθεται και ο Γ, ο οποίος σχολιάζει τη μείωση των αναγνωστών των εντύπων με εξαίρεση τις εφημερίδες που κυκλοφορούν το Σαββατοκύριακο. Η κυκλοφορία των εφημερίδων φαίνεται να επηρεάζει και τη δημοσίευση των κριτικών καθώς «για να επιβιώσουν τα περισσότερα [έντυπα]

συνήθως έχουν την ίδια κριτική και στο έντυπό τους και σε ηλεκτρονική μορφή με πολύ μικρή καθυστέρηση ώστε να μπορέσει να βγάλει κάτι και το ταλαίπωρο το έντυπο», όπως επισημαίνει ο Α. Στις διαδικτυακές κριτικές, επίσης, οι κριτικοί έχουν τη δυνατότητα να δουν τις θεάσεις των δημοσιεύσεών τους. Ο Α δεν βλέπει την απήχηση των κριτικών του και γενικά δεν υποστηρίζει αυτή τη διαδικασία γιατί, όπως χαρακτηριστικά δηλώνει «γράφω όπως νομίζω ότι πρέπει να γράψω, το τι αρέσει στον άλλο να διαβάζει είναι δικό του πρόβλημα».

Η χρήση των Μέσων Κοινωνικής Δικτύωσης εκ μέρους των κριτικών για την προώθηση των δημοσιεύσεών τους φαίνεται να είναι αμφίσημη. Ο Α παραδέχεται ότι χρησιμοποιεί τα ΜΚΔ για την αναδημοσίευση των κριτικών του γιατί θεωρεί ότι οι περισσότεροι αναγνώστες πιο εύκολα θα διαβάσουν μια κριτική αν τους εμφανιστεί στα ΜΚΔ παρά με το να ανατρέξουν στην ιστοσελίδα. Με αυτή τη θέση διαφωνεί ο Γ, ο οποίος θεωρεί ότι τα ΜΚΔ παίζουν «ασήμαντο» ρόλο στην επίδραση των κριτικών του διότι θεωρεί πως «όποιος διαβάζει μια στήλη, τη διαβάζει έτσι κι αλλιώς, είτε τη δημοσιεύσεις στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης είτε όχι». Για τις κριτικές χρηστών σε παραστάσεις μόνο ο Α τοποθετήθηκε επικρίνοντας αυτή την πρακτική και διαφωνώντας με τη διαδικασία αποδιαμεσολάβησης που έχει επιφέρει η ψηφιακή τεχνολογία (Foster & Ocejó, 2013). Σε αυτή την περίπτωση χαρακτηρίζει «αναγκαίο κακό» τα ΜΚΔ γιατί «στα social media ο σύμπας κόσμος είναι κριτικός (...) σήμερα ο χαζός του χωριού μπαίνει στο Facebook, αρχίζει να ανοητολογεί εκεί, τσιμπάει εκατό διακόσια τριακόσια like και ξαφνικά νομίζει ότι διατυπώνει σοφίες».

3.5.5 Οικονομικό κεφάλαιο και συνολικό κέρδος

«Τρελά λεφτά» παρατηρεί με χιούμορ και καυστικότητα ο Α σχετικά με το οικονομικό όφελος από την ενασχόληση με την κριτική θεάτρου, φράση που ενδεχομένως να συνοψίζει τη σχέση και των δύο με το οικονομικό κεφάλαιο. Ως πρώτο οικονομικό όφελος από τη δραστηριότητά τους και οι δύο αναφέρουν τη δωρεάν πρόσβαση στις παραστάσεις που παρακολουθούν. Το εισιτήριο των κριτικών για τις παραστάσεις το χρεώνεται είτε η εταιρεία παραγωγής είτε ο θίασος της παράστασης. Μπορεί να διατεθούν προσκλήσεις στους ίδιους, ενώ με πρωτοβουλία του γραφείου τύπου μιας παράστασης υπάρχει δυνατότητα να πραγματοποιηθεί μια

παράσταση αποκλειστικά για δημοσιογράφος και κριτικούς σε ανεξάρτητη ώρα και μέρα από την καθιερωμένη, όπως πληροφορεί ο Α.

Αμειβόμενος από την συγγραφή κριτικών φαίνεται να είναι μόνο ο κριτικός της περίπτωσης Α, ο οποίος σχετικά με τον τρόπο που καθορίζεται η αυτή αμοιβή δηλώνει «όλοι μας έχουμε κατά διαστήματα δουλέψει με το κομμάτι, με τη συμφωνία ότι θα κάνεις περίπου τόσο, έχουμε μια συμφωνία με το μέσο, ανάλογα το όνομά σου, ανάλογα τη διαπραγματευτική σου ικανότητα, ενδεχομένως». Σε ερώτηση σχετικά με το αν υπάρχει ελεύθερη επιλογή στην επιλογή των παραστάσεων που κρίνει, χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Γ «ουδείς υποδεικνύει, εφόσον ουδείς πληρώνει (...) είμαι απόλυτα ελεύθερος να γράψω ό,τι θέλω και για όποια παράσταση θέλω, η ελευθερία του φτωχού», επιβεβαιώνοντας τον Verboord (2013) σχετικά με την παράκαμψη του παραδοσιακού συντακτικού ελέγχου.

Για τις οικονομικές απολαβές και τη συνολική δουλειά των κριτικών ο Α δηλώνει ότι «σε μία άλλη χώρα για έναν κριτικό πολύ πετυχημένο αυτό θα μπορούσε να σημαίνει και πολλά χρήματα». Οι περισσότερες οικονομικές δυσκολίες εντοπίζονται όταν πρόκειται να πάει σε φεστιβάλ του εξωτερικού διότι το μέσο όπου εργάζεται καλύπτει συνήθως, και όχι σε όλες τις περιπτώσεις, μόνο τη μετακίνηση και όχι τη διαμονή, με αποτέλεσμα να αρχίζουν οικονομικές διαπραγματεύσεις για την κάλυψη των εξόδων. Για την εμπειρία του σε αυτές τις διαπραγματεύσεις και τις οικονομικές δυσκολίες, αντιπροσωπευτική είναι η δήλωση ότι «σε κανέναν δεν περνάει η σκέψη ότι μπορεί να κοντεύεις να γίνεις σαν στραβοσουγιάς από τους σπασμένους καναπέδες φίλων σου που κοιμάσαι για να δεις μια παράσταση χωρίς να χρειαστεί να πληρώσεις τη διαμονή γιατί δεν έχεις να πληρώσεις».

Συνολικό κέρδος από την ενασχόληση με την κριτική θεάτρου και για τους δύο κριτικούς αποτελεί περισσότερο η απόκτηση πολιτισμικού και κοινωνικού κεφαλαίου και λιγότερο οικονομικού (Bourdieu, 1979/2002 ·Townley & Gullledge, 2013·Pareschi, 2015). Για τον Γ το κέρδος του είναι «τεράστιο» δηλώνοντας

...το ότι υπό αυτήν την ιδιότητα έχω γνωρίσει μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών, το ότι έχω απολαύσει πάμπολλες παραστάσεις που υπό άλλες συνθήκες δεν θα έβλεπα, το ότι η γραπτή αποτίμηση των παραστάσεων έχει εμπλουτίσει τη μνήμη μου και έχει πολλαπλασιάσει τα εργαλεία μου ως θεατρικού συγγραφέα.

Η απόκτηση γνώσεων και εμπειριών συνιστά το μέγιστο κέρδος για τον Α ο οποίος δηλώνει ότι «εμβαθύνεις σε μια τέχνη και (...) προχωρά η σκέψη σου

γενικότερα, διότι όσο σχετίζεσαι, τόσο καλλιεργείς το αισθητήριό σου». Για εκείνον το κέρδος που αντλεί από τη θεατρική τέχνη έχει και ηθικό πρόσημο γιατί καταλήγει ότι η «επαφή με μια πραγματικά μεγάλη τέχνη, θα σε κάνει καλύτερο άνθρωπο».

Τέταρτο Κεφάλαιο: Συμπεράσματα

Έχοντας ολοκληρώσει την παρουσίαση των ευρημάτων, είναι χρήσιμες κάποιες επισημάνσεις καθώς υπήρξαν ποικίλες συγκλίσεις με τη θεωρία που παρουσιάστηκε στο Πρώτο Κεφάλαιο. Μια πρώτη παρατήρηση αφορά την ποιότητα, η οποία στις πολιτιστικές βιομηχανίες, όπως και στη θεατρική βιομηχανία, φαίνεται να είναι τελικά μια κατασκευασμένη έννοια. Όπως παρατήρησε η Hellmanzik (2020/2022), η ποιότητα στα πολιτιστικά προϊόντα συνοδεύεται από μονομερή γνώση καθώς μόνο οι παραγωγοί την γνωρίζουν ενώ οι καταναλωτές λαμβάνουν γνώση κατά τη διάρκεια της κατανάλωσης και μετά (Hellmanzik 2020/2022). Αξίζει να επισημανθεί, επίσης, ότι λαμβάνοντας υπόψη τη έκταση της θεατρικής βιομηχανίας και του μειωμένου ελεύθερου χρόνου, κάτι που επισημάνθηκε και στις συνεντεύξεις από τον κριτικό της Περίπτωσης Α, η αναζήτηση της κριτικής εκ μέρους του καταναλωτή αποτελεί βασική αρμοδιότητα για εκείνον, διότι οι αξιολογήσεις συμβάλλουν στην καλύτερη επιλογή πολιτιστικού προϊόντος και στη μείωση της αβεβαιότητας που σχετίζεται με νέα προϊόντα των οποίων η ποιότητα δεν έχει αναλυθεί (Janssen & Verboord, 2015).

Η κριτική διαμεσολάβηση ενέχει έντονα το στοιχείο της υποκειμενικότητας διότι η επαγγελματική αξιοπιστία των πολιτισμικών διαμεσολαβητών βασίζεται στις προσωπικές αισθητικές διαθέσεις και το πολιτισμικό κεφάλαιο που διαθέτουν (Bourdieu, 1979/2002 · Maguire & Matthews, 2012 · Townley & Gullledge, 2013). Σε αυτό το πλαίσιο, δε διακρίνεται κάποια αντικειμενική διαδικασία η οποία να αποδεικνύει την ορθότητα αυτών των αξιολογήσεων (Van Rees, 1983). Ωστόσο, η καλλιτεχνική υποκειμενική κρίση υφίσταται θεσμικές επιρροές καθώς οι κριτικοί αξιολογούν με βάση κανονιστικά πρότυπα και κοινές ορολογίες (Van Rees, 1983). Από την ανάλυση περιεχομένου καθώς και με την παραδοχή στις συνεντεύξεις, ο συσχετισμός της κρινόμενης παράστασης με ευρύτερους κανόνες και αξίες του πεδίου αποτελεί βασική νομιμοποιητική πρακτική εκ μέρους των κριτικών. Για παράδειγμα, οι κριτικοί φαίνεται να λαμβάνουν υπόψη στην αξιολόγησή τους άλλα ανεβάσματα ίδιων έργων, την επαγγελματική πορεία των καλλιτεχνών που συμμετέχουν στην κρινόμενη παράσταση, τη χρηματοδότηση αυτής καθώς και το αν η παράσταση πραγματοποιείται από νέες ομάδες, επιβεβαιώνοντας παράλληλα τους Maguire και Matthews (2012) για τη νομιμοποίηση νέων καλλιτεχνών από τους διαμεσολαβητές.

Όπως αναδείχθηκε από την ανάλυση περιεχομένου, οι κριτικές μπορούν να λάβουν ποικίλες μορφές. Μια κριτική θεάτρου δύναται να είναι αφιερωμένη σε μια παράσταση, ενώ συνήθως στις διαδικτυακές κριτικές μπορεί μια κριτική να περιλαμβάνει αξιολογήσεις για παραπάνω από μια παραστάσεις. Οι τίτλοι των κριτικών συνήθως περιλαμβάνουν το όνομα της κρινόμενης παράστασης ενώ υπάρχουν κριτικές στις οποίες ο τίτλος είναι υπαινικτικός και θα πρέπει να ανατρέξει κάποιος εντός του κειμένου για να εντοπίσει την κρινόμενη παράσταση. Η έκταση των λέξεων φαίνεται να είναι μικρότερη στις διαδικτυακές κριτικές σε σύγκριση με τις έντυπες, χωρίς ωστόσο αυτό να αποτελεί κανόνα, και η χρήση φωτογραφιών μεγαλύτερη στις διαδικτυακές, λόγω του μεγάλου χώρου που καταλαμβάνουν στον έντυπο Τύπο. Στις κριτικές δεν αναγράφονται όλοι οι συντελεστές των παραστάσεων, ενώ όταν συμβαίνει αυτό, βρίσκονται είτε σε ξεχωριστό μέρος της σελίδας είτε η ιστοσελίδα κατευθύνει τον αναγνώστη σε άλλη καρτέλα. Όπως προέκυψε από την έρευνα, οι κριτικές ανάλογα με το μέσο από το οποίο ασκούνται διαφέρουν περισσότερο ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, ενώ οι νομιμοποιητικές πρακτικές των κριτικών παραμένουν ίδιες. Εστιάζοντας στο διαδίκτυο, η ανάδυση νέων μορφών διαμεσολάβησης μέσω αυτού (Foster & Ocejo, 2013· Verboord, 2013) φαίνεται να αντιμετωπίζεται διστακτικά από τη θεσμοποιημένη κριτική, ύστερα από την έντονη διαφωνία του κριτικού της Περίπτωσης Α αναφορικά με τις κριτικές στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης.

Παρά τον ισχυρισμό των κριτικών στις συνεντεύξεις για μια πιο ευρεία κατανάλωση θεατρικών ειδών, η ανάλυση ανέδειξε ότι οι κριτικοί δημοσιεύουν κριτικές για συγκεκριμένα είδη θεάτρου, συμπέρασμα που επιβεβαιώνει τον Shrum (1991) σχετικά με τις προτιμήσεις των κριτικών και τη νομιμοποίηση συγκεκριμένων καλλιτεχνικών ειδών. Τα επικρατέστερα είδη για τα οποία δημοσίευσαν κριτικές στο διάστημα Σεπτεμβρίου 2022 – Δεκεμβρίου 2022 είναι το δράμα, το κοινωνικό έργο και η δραματοποιημένη λογοτεχνία, ενώ τα είδη με τη λιγότερη προτίμηση είναι οι κωμωδίες, οι μονόλογοι, οι τραγωδίες και ο χορός. Η ανάλυση περιεχομένου ανέδειξε, επίσης, ότι οι κριτικοί φαίνεται να δημοσιεύουν περισσότερες κριτικές για παραστάσεις που τους άφησαν θετικές εντυπώσεις και κρίνουν πως «αξίζουν». Αν και οι αρνητικές κριτικές τους φαίνονται να συζητιούνται περισσότερο, όπως επεσήμανε ο κριτικός της Περίπτωσης Α, και οι δυο επιλέγουν να γράψουν αρνητικές κριτικές για παραστάσεις από νομιμοποιημένους πολιτιστικούς οργανισμούς και σε

νομιμοποιημένους θεατρικούς χώρους. Αποσιωπούν για «αδύναμες» παραστάσεις νεανικών ομάδων χαμηλά χρηματοδοτούμενων, εντοπίζοντας εδώ τον ηθικό παράγοντα.

Εργαλείο νομιμοποίησης των ίδιων αποτελεί το προσωπικό ύφος, όπως αναδείχθηκε από την ανάλυση περιεχομένου αλλά επισημάνθηκε και από τους δύο κριτικούς. Το ύφος αποτελεί έκφραση του αποκτημένου πολιτισμικού και εκπαιδευτικού κεφαλαίου (Bourdieu, 1979/2002· Townley & Gullledge, 2013) επιβεβαιώνοντας παράλληλα τους Βερβεροπούλου (2008), Πατσαλίδη (2019), Maguire και Matthews (2012) ότι αποτελεί μέσο αναγνώρισης και διάκρισης των ίδιων στο πεδίο. Επίσης, παρά τη σχετική απουσία επικλήσεων σε προσωπικές γνωριμίες στα κριτικά σημειώματα, οι δυο κριτικοί στις συνεντεύξεις παραδέχτηκαν ότι γνωρίζουν προσωπικά καλλιτέχνες. Αναφορικά με τις γνωριμίες με άλλους κριτικούς, και οι δύο αποσαφήνισαν ότι οι κριτικοί θεάτρου στην Ελλάδα αλληλεπιδρούν σε κοινωνικά δίκτυα με μικρή πυκνότητα δικτύωσης (Kadushin, 1976· Wittel, 2001).

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο που αναδείχθηκε από τις συνεντεύξεις είναι η δωρεάν πρόσβαση των κριτικών στις παραστάσεις με πρωτοβουλία των παραγωγών και των γραφείων τύπου. Προκύπτει, λοιπόν, ότι η θεατρική παραγωγή επιδιώκει μέσα από τέτοιες πρακτικές την κριτική διαμεσολάβηση, καθώς φαίνεται να αποσκοπεί στην ορατότητα και τη δημοσιογραφική προβολή, επιβεβαιώνοντας έτσι τους Shrum (1991) και Janssen και Verboord (2015). Το κέρδος των δύο κριτικών από την ενασχόληση με την κριτική θεάτρου θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στην απόκτηση πολιτισμικού και κοινωνικού κεφαλαίου και λιγότερο οικονομικού (Bourdieu, 1979/2002· Townley & Gullledge, 2013· Pareschi, 2015) δεδομένων των χαμηλών, ή και ελλিপών, απολαβών.

Θα πρέπει να επισημανθεί ξανά ότι η δειγματοληψία σκοπιμότητας ως ερευνητική μέθοδος δεν παρέχει τη δυνατότητα γενίκευσης στον ευρύτερο πληθυσμό με το δείγμα να μην εκλαμβάνεται ως αντιπροσωπευτικό του πληθυσμού που πραγματεύεται, αλλά χρήσιμο για μελλοντικές έρευνες (Babbie, 2008). Έτσι, μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον θα είχε η διατήρηση του ερευνητικού μοντέλου αλλά η επέκταση του χρονικού διαστήματος και σε άλλες θεατρικές σεζόν με σκοπό να διερευνηθεί η εξέλιξη της θεατρικής κριτικής ως μορφής δημοσιογραφικού λόγου,

τυχόν μεταβολές των προτιμήσεων των κριτικών καθώς και οι νομιμοποιητικές πρακτικές τους διαχρονικά. Η επέκταση, επίσης, του ερευνητικού πληθυσμού θα ήταν χρήσιμη σε μελλοντικές έρευνες καθώς θα μπορούσαν να ενσωματωθούν εκτός από τη θεσμοποιημένη κριτική, ιστολόγια και κριτικές θεατών σε ιστοσελίδες πολιτιστικής ύλης για τυχόν διαφοροποιήσεις στη μορφή, στις πρακτικές αξιολόγησης και στις διακυμάνσεις των προτιμήσεων. Εξίσου ενδιαφέρουσα, τέλος, είναι η εφαρμογή του ερευνητικού μοντέλου και σε άλλες μορφές καλλιτεχνικής κριτικής, όπως η κριτική κινηματογράφου, διότι τα διαφορετικά καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά και οι διαφορές στην αγορά πιθανόν να αναδείκνυαν άλλες πτυχές της κριτικής διαμεσολάβησης.

Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

Ηλεκτρονικός Τύπος

Βαρδάκη Ε., Ζουμπουλάκης Γ. & Νάστος Γ. (2022, Δεκέμβριος 12). Αισιοδοξία για μουσική και θέατρο, κακά μαντάτα για τα σινεμά. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/print/culture/aisiodoksia-gia-mousiki-kai-theatro-kaka-mantata-gia-ta-sinema/>

Καράμπελας Χ. & Σουφλήρη Ε. (2020, Δεκέμβριος 23). Το ελληνικό θέατρο στην εποχή του κορονοϊού. *News 24/7*. Ανακτήθηκε από <https://www.news247.gr/politismos/to-elliniko-theatro-stin-epochi-toy-koronoioy.9066724.html>

Καράογλου Τ. (2023, Μάιος 13). Τι κρατάμε από τη θεατρική σεζόν 2022-23; . *Αθηνόραμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.athinorama.gr/theatre/3016840/ti-kratame-apo-ti-sezon-2022-23/>

Ιστοσελίδες

Πληροφορίες για τις θεατρικές παραστάσεις που ανεβαίνουν:
<https://www.athinorama.gr/>

Πληροφορίες για τη θεατρική ομάδα The Living Theatre:
<https://www.livingtheatre.org/>

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Βερβεροπούλου, Ζ. (2008). Η κριτική θεάτρου στον Τύπο. Στο Π. Πολίτης (επιμ.), *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα* (σ. 444-481). Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

Bourdieu, P. (2002). *Η Διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης* (μτφρ. Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: Πατάκης (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1979).

Hellmanzik, C. (2022). *Οικονομικά του Πολιτισμού* (μτφρ Μ. Τσιάπα). Αθήνα: Προπομπός. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2020).

- Πατσαλίδης, Σ. (2016). Δοκιμασίες και αδιέξοδα της σύγχρονης θεατρικής κριτικής. *Θεάτρου Πόλις*, 2, 34-45.
- Πατσαλίδης, Σ. (2019). *Θέατρο και Θεωρία II*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πατσαλίδης, Σ. (2014). Περί θεατρικής κριτικής και φαντασμάτων. Στο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά & Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.) *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο, Συνέχειες και ρήξεις*, (σ. 451-457). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Α.Π.Θ.
- Πεφάνης, Γ. (2003). *Τοπία της Δραματικής Γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το Ελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Robson, C. (2007). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου* (επιμ. Κ. Μιχαλοπούλου, μτφρ. Β. Νταλάκου & Κ. Βασιλικού) Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1993).
- Τσατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ξενόγλωσση

- Babbie, E. (2008). *The basics of social research*. Belmont: Wadsworth.
- Becker, H.S. (1974). Art As Collective Action. *American Sociological Review*, 39 (6), 767-776. doi: 10.2307/2094151
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The Cultural Industries*. London: Sage
- Conlin, P. (2015). The cultural intermediary in plutocratic times. *European Journal of Cultural Studies*, 18(3), 265–282. <https://doi.org/10.1177/1367549414526732>
- Corciolani, M., Grayson, K., & Humphreys, A. (2020). Do more experienced critics review differently? : How field-specific cultural capital influences the judgments of cultural intermediaries. *European Journal of Marketing*, 54(3), 478–510. <https://doi.org/10.1108/EJM-01-2019-0095>
- Debenedetti, S., & Larceneux, F. (2011). ‘The Taste of Others’: Divergences in Tastes Between Professional Experts and Ordinary Consumers of Movies in France.

- Στο *Recherche et Applications en Marketing* (τ. 26).
<https://doi.org/10.1177/205157071102600404>
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*.
<http://sagepub.net/tcs/>
- Foster, P., & Ocejo, R. E. (2013). Brokerage, Mediation, and Social Networks in the Creative Industries. Στο C. Jones, M. Lorenzen, & J. Sapsed (Επιμ.), *The Oxford Handbook of Creative Industries* (σσ. 1–17). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199603510.013.012>
- Heikkilä, R., Lauronen, T., & Purhonen, S. (2017). The crisis of cultural journalism revisited: The space and place of culture in quality European newspapers from 1960 to 2010. *European Journal of Cultural Studies*, 21(6), 669–686.
<https://doi.org/10.1177/1367549416682970>
- Janssen, S., & Verboord, M. (2015). Cultural Mediators and Gatekeepers. Στο J. D. Wright (Επιμ.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences: Second Edition* (τ. 5, σσ. 440–446). Oxford: Elsevier.
<https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.10424-6>
- Kadushin, C. (1976). Networks and Circles in the Production of Culture. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 769–784.
<https://doi.org/10.1177/000276427601900607>
- Lizé, W. (2016). Artistic work intermediaries as value producers. Agents, managers, tourneurs and the acquisition of symbolic capital in popular music. *Poetics*, 59, 35–49. <https://doi.org/10.1016/J.POETIC.2016.07.002>
- Maguire, J. S., & Matthews, J. (2012). Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context. Στο *European Journal of Cultural Studies* (τ. 15, Τεύχος 5, σσ. 551–562).
<https://doi.org/10.1177/1367549412445762>
- Moor, L. (2008). Branding consultants as cultural intermediaries. *Sociological Review*, 56(3), 408–428. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2008.00797.x>

- Negus, K. (2002). THE WORK OF CULTURAL INTERMEDIARIES AND THE ENDURING DISTANCE BETWEEN PRODUCTION AND CONSUMPTION. *Cultural Studies*, 16(4), 501–515. <https://doi.org/10.1080/09502380210139089>
- Nixon, S., & Du Gay, P. (2002). WHO NEEDS CULTURAL INTERMEDIARIES? *Cultural Studies*, 16(4), 495–500. <https://doi.org/10.1080/09502380210139070>
- Pareschi, L. (2015). How I Met My Publisher: Casual and Serial Intermediaries in First-Time Authors' Publication in the Italian Literary Field. *Cultural Sociology*, 9(3), 401–424. <https://doi.org/10.1177/1749975515590632>
- Peterson, R. A., & Anand, N. (2004). The production of culture perspective. Στο *Annual Review of Sociology* (τ. 30, σσ. 311–334). <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.30.012703.110557>
- Reddy, S. K., Swaminathan, V., & Motley, C. M. (1998). Exploring the Determinants of Broadway Show Success. *Journal of Marketing Research*, 35(3), 370–383. <https://doi.org/10.2307/3152034>
- Rees, C. J. Van. (1983). How a literary work becomes a masterpiece: On the threefold selection practised by literary criticism. Στο *Poetics* (τ. 12). [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(83\)90015-3](https://doi.org/10.1016/0304-422X(83)90015-3)
- Reinstein, D. A., & Snyder, C. M. (2005). *THE INFLUENCE OF EXPERT REVIEWS ON CONSUMER DEMAND FOR EXPERIENCE GOODS: A CASE STUDY OF MOVIE CRITICS*. <https://doi.org/10.1111/j.0022-1821.2005.00244.x>
- Shrum, W. (1991). Critics and Publics: Cultural Mediation in Highbrow and Popular Performing Arts. Στο *American Journal of Sociology* (τ. 97, Τεύχος 2). <https://doi.org/10.1086/229782>
- Townley, B., & Gullede, E. (2013). *'The Market for Symbolic Goods'*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199603510.013.026>
- Verboord, M. (2013). The impact of peer-produced criticism on cultural evaluation: A multilevel analysis of discourse employment in online and offline film reviews. *New Media & Society*, 16(6), 921–940. <https://doi.org/10.1177/1461444813495164>

- Wimmer, R. D. and Dominick, J. R., (2014). *Mass Media Research: An Introduction*, 10th edition. Boston, Mass.: Wadsworth.
- Wittel, A. (2001). Toward a Network Sociality. *Theory, Culture & Society*, 18(6), 51–76. <https://doi.org/10.1177/026327601018006003>
- Wright, D. (2005). Mediating production and consumption: Cultural capital and ‘cultural workers’. *British Journal of Sociology*, 56(1), 105–121. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2005.00049.x>

Παράρτημα

I. Ενδεικτικός κατάλογος ιστοσελίδων και ιστολογιών που περιλαμβάνουν κριτικές θεάτρου

2020mag.gr	epohi.gr	onlytheater.gr
antikritika.blogspot.com	fragilemag.gr	parallaximag.gr
athensvoice.gr	glow.gr	periou.gr
athinorama.gr	hartismag.gr	popaganda.gr
bookpress.gr	iefimerida.gr	tetragwono.gr
catisart.gr	imerodromos.gr	texnes-plus.gr
clickatlife.gr	in2life.gr	theaseis.blogspot.com
culturenow.gr	kathimerini.gr	theatermag.gr
diastixo.gr	lifo.gr	theathinaiart.com
debop.gr	maxmag.gr	theatrikaprogrammata.gr
documentonews.gr	monopoli.gr	theatromania.gr
efsyn.gr	mytheatro.gr	topontiki.gr
elculture.gr	news247.gr	totetartokoudouni.blogspot.com
enetpress.gr	oanagnostis.gr	tovima.gr

II. Ενδεικτικός κατάλογος εντύπων που περιλαμβάνουν κριτικές θεάτρου

Αθηνόραμα	Η Αυγή	Τα Νέα
Athens Voice	Η Εποχή	Το Βήμα
Documento	Η Καθημερινή	Το Ποντίκι
Εφημερίδα των Συντακτών	Lifo	

III. Κλείδα Κωδικοποίησης

Και τα τρία ερευνητικά ερωτήματα συνέβαλαν στη δημιουργία των εξής κατηγοριών της κλείδας κωδικοποίησης, οι οποίες ήταν κοινές για όλες τις περιπτώσεις:

Α) «Μέσο», «Όνομα Κριτικού», «Ημερομηνία Δημοσίευσης», «Τίτλος Δημοσιευμένης Κριτικής», «URL», «Όνομα Παράστασης», «Αριθμός Λέξεων», «Αριθμός Φωτογραφιών» όπου καταγράφονταν βασικές πληροφορίες.

Β) «Είδος Παράστασης»: πρόκειται για το θεατρικό είδος στο οποίο ανήκει η κρινόμενη παράσταση. Οι τιμές που έλαβε η συγκεκριμένη κατηγορία βασίζονται στον Οδηγό Θεάτρου του Αθηνοράματος και της επίσημης ιστοσελίδας athinorama.gr όπου κάθε παράσταση που παίζεται στα θέατρα της χώρας ταξινομείται σε κατηγορίες. Έτσι οι τιμές είναι οι εξής: «Κωμωδία», «Σκηνική Σύνθεση», «Δράμα», «Κοινωνικό έργο», «Μιούζικαλ», «Performance», «Δραματοποιημένη Λογοτεχνία», «Τραγωδία», «Μονόλογος», «Χορός/Χοροθέατρο».

Γ) «Εμπειρία»: νοήθηκε ως βιωματική εμπειρία κατανάλωσης του πολιτιστικού προϊόντος, ως εμπειρία του κριτικού στο πεδίο και ως κοινά βιώματα κριτικού και θεατών. Έτσι, οι τιμές που έλαβε η εμπειρία είναι οι εξής: «Καμία» σε περιπτώσεις που ο κριτικός δεν επικαλείται καμία μορφής εμπειρίας στην κριτική του, «Προσωπική» όταν αναφέρεται στην προσωπική του εμπειρία στο σκηνικό χώρο και ευρύτερα στο πεδίο, «Συλλογική» όταν επικαλείται κοινές θεατρικές εμπειρίες αλλά και ευρύτερα κοινά βιώματα θεατών, «Και τα Δύο» όταν η κριτική περιλαμβάνει επίκληση και στις δύο μορφές εμπειρίας.

Δ) «Αξιολόγηση»: πρόκειται για τη διάθεση αξιολόγησης του κριτικού απέναντι στις κρινόμενες παραστάσεις. Οι συγκεκριμένη κατηγορία λαμβάνει τις τιμές: «Πολύ Αρνητική» όταν από τη συνολική αξιολόγηση του κριτικού προκύπτει ότι δεν του άρεσε καθόλου η παράσταση, «Αρνητική» όταν η κρινόμενη παράσταση δεν άρεσε αλλά ενδέχεται να περιλαμβάνει κάποια θετικά στοιχεία σύμφωνα με την κρίση του, «Ουδέτερη» όταν του άφησε ανάμεικτες εντυπώσεις χωρίς να προσδιορίζεται με σαφήνεια αν άρεσε τελικά ή όχι, «Θετική» όταν εντοπίζει θετικά στοιχεία και η κρινόμενη παράσταση χαίρει της αποδοχής του, «Πολύ θετική» όταν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα τον εντυπωσίασε.

Ε) «Λογιοσύνη»: κατηγορία που επικεντρώνεται στο ύφος του κριτικού που χρησιμοποιεί σε όλη την κριτική. Οι τιμές που λαμβάνει είναι: «Καθόλου» όταν το

ύφος είναι πολύ απλό, εύληπτο με καθημερινό λεξιλόγιο , «Λίγο» όταν το ύφος είναι απλό και ευανάγνωστο, «Πολύ» όταν το ύφος είναι εμπλουτισμένο με λόγιες εκφράσεις, «Πάρα πολύ» όταν το ύφος περιλαμβάνει λόγιες εκφράσεις, στοιχεία ποιητικότητας, ακαδημαϊκό λεξιλόγιο και παραπομπές.

ΣΤ) «Νομιμοποίηση»: κατηγορία που εστιάζει στις πρακτικές του κριτικού για τη νομιμοποίηση της κρινόμενης παράστασης. Δηλαδή, αν και σε ποιον βαθμό ο κριτικός εντάσσει την παράσταση στις κανονιστικές αξίες του πεδίου μέσω συσχετισμών με άλλα έργα, αναφορά στο συνολικό έργο των συντελεστών, αναφορά στη συμβολική αξία της σκηνης που χρησιμοποιεί σε όλη την κριτική. Οι τιμές που λαμβάνει είναι: «Καθόλου» όταν μεταφέρει τις εντυπώσεις του και περιγράφει την παράσταση, «Λίγο» όταν υπάρχει μικρή συσχέτιση με άλλα ανεβάσματα και άλλα έργα των συντελεστών, «Πολύ» όταν υπάρχει μεγάλη συσχέτιση με άλλα ανεβάσματα και άλλα έργα των συντελεστών, «Πάρα πολύ» όταν συμπληρωματικά της συσχέτισης με άλλα ανεβάσματα επικαλείται την ιστορία του θεάτρου, άλλες μορφές τέχνης και αναφέρει αποσπάσματα από έργα στοχαστών.

Ζ) «Αναφορά έργου στον τίτλο»: αν ο τίτλος της κριτικής περιλαμβάνει την κρινόμενη παράσταση με τιμές «Ναι» και «Όχι».

Η) «Σαφή αναφορά σε γνωριμίες»: αν η κριτική περιλαμβάνει σαφή αναφορά σε προσωπικές σχέσεις του κριτικού με δρώντες του πεδίου (καλλιτέχνες, παραγωγούς, κριτικούς) με τιμές «Ναι» και «Όχι».

Για ορθότερη απόδοση των τιμών στις κατηγορίες «Εμπειρία», «Νομιμοποίηση» και «Σαφή αναφορά σε γνωριμίες», στην κλείδα καταγράφονταν οι φράσεις από τις κριτικές που σχετίζονταν με την κάθε κατηγορία. Τέλος, μόνο για την Περίπτωση Γ η κλείδα επεκτάθηκε με την κατηγορία «Αριθμός Θεάσεων» διότι αποτελούσε τη μόνη στήλη που παρείχε αυτή την πληροφορία στους αναγνώστες.

ΚΛΕΙΔΑ ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗΣ														
ΜΕΣΟ	ΟΝΟΜΑ ΚΡΙΤΙΚΟΥ	ΗΜ. ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ	URL	ΟΝΟΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΛΕΞΕΩΝ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ	ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΕ ΕΜΠΕΙΡΙΑ	ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ	ΛΟΓΙΟΣΥΝΗ	ΝΟΜΙΜΟΠΟΙΗΣΗ	ΑΝΑΦΟΡΑ ΕΡΓΟΥ ΣΤΟΝ ΤΙΤΛΟ	ΣΑΦΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΕ ΓΝΩΡΙΜΙΕΣ

Πίνακας 1. Η Κλείδα Κωδικοποίησης

IV. Πίνακες

Πίνακας 2. Κατανομή θεατρικών ειδών στην Περίπτωση Α

Είδη	N	Μέση Τιμή	%	Εύρος	Min.	Max.
Κωμωδία	2	0,15	15,38%	1	1	2
Σκηνική Σύνθεση	1	0,08	7,69%	1	0	1
Δράμα	3	0,23	23,08%	2	1	3
Κοινωνικό έργο	3	0,23	23,08%	2	1	3
Μιούζικαλ	0	0,00	0,00%	0	0	0
Performance	1	0,08	7,69%	1	0	1
Δραματοποιημένη Λογοτεχνία	2	0,15	15,38%	1	1	2
Τραγωδία	1	0,08	7,69%	1	0	1
Μονόλογος	0	0,00	0,00%	0	0	0
Χορός/Χοροθέατρο	0	0,00	0,00%	0	0	0
Σύνολο	13	1,00	100,00%	9	4	13

Πίνακας 3. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Α

Εμπειρία	N	Μέση Τιμή	%
Καμία	1	0,08	7,69%
Προσωπική	5	0,38	38,46%
Συλλογική	2	0,15	15,38%
Και τα δύο	5	0,38	38,46%
Σύνολο	13	1,00	100,00%

Πίνακας 4. Κατανομή διαθέσεων αξιολόγησης στην Περίπτωσης Α

Αξιολόγηση	N	Μέση Τιμή	%
Πολύ αρνητική	1	0,08	7,69%
Αρνητική	2	0,15	15,38%
Ουδέτερη	0	0,00	0,00%
Θετική	3	0,23	23,08%
Πολύ θετική	7	0,54	53,85%
Σύνολο	13	1,00	100,00%

Πίνακας 5. Κατανομή λογιосύνης στην Περίπτωση Α

Λογιосύνη	N	Μέση Τιμή	%
Καθόλου	0	0,00	0,00%
Λίγο	6	0,46	46,15%
Πολύ	7	0,54	53,85%
Πάρα πολύ	0	0,00	0,00%
Σύνολο	13	1,00	100,00%

Πίνακας 6. Κατανομή νομιμοποίησης στην Περίπτωσης Α

Νομιμοποίηση	N	Μέση Τιμή	%
Καθόλου	0	0,00	0,00%
Λίγο	2	0,15	15,38%
Πολύ	7	0,54	53,85%
Πάρα πολύ	4	0,31	30,77%
Σύνολο	13	1,00	100,00%

Πίνακας 7. Αναφορά των έργων στους τίτλους των κριτικών της Περίπτωσης Α

Έργο στον τίτλο	N	Μέση Τιμή	%
Ναι	13	1,00	100,00%
Όχι	0	0,00	0,00%
Σύνολο	13	1,00	100,00%

Πίνακας 8. Σαφή αναφορά σε γνωριμίες στις κριτικές της Περίπτωσης Α

Γνωριμίες	N	Μέση Τιμή	%
Ναι	2	0,15	15,38%
Όχι	11	0,85	84,62%
Σύνολο	13	1,00	100,00%

Πίνακας 9. Κατανομή θεατρικών ειδών στην Περίπτωση Β

Είδη	N	Μέση Τιμή	%	Εύρος	Min.	Max.
Κωμωδία	1	0,09	9,09%	1	0	1
Σκηνική Σύνθεση	2	0,18	18,18%	1	1	2
Δράμα	1	0,09	9,09%	0	1	1
Κοινωνικό έργο	3	0,27	27,27%	2	1	3
Μιούζικαλ	2	0,18	18,18%	1	1	2
Performance	0	0,00	0,00%	0	0	0
Δραματοποιημένη Λογοτεχνία	2	0,18	18,18%	1	1	2
Τραγωδία	0	0,00	0,00%	0	0	0
Μονόλογος	0	0,00	0,00%	0	0	0
Χορός/Χοροθέατρο	0	0,00	0,00%	0	0	0
Σύνολο	11	1,00	100,00%	6	5	11

Πίνακας 10. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Β

Εμπειρία	N	Μέση Τιμή	%
Καμία	1	0,09	9,09%
Προσωπική	4	0,36	36,36%
Συλλογική	3	0,27	27,27%
Και τα δύο	3	0,27	27,27%
Σύνολο	11	1,00	100,00%

Πίνακας 11. Κατανομή διαθέσεων αξιολόγησης στην Περίπτωσης Β

Αξιολόγηση	N	Μέση Τιμή	%
Πολύ αρνητική	0	0,00	0,00%
Αρνητική	1	0,09	9,09%
Ουδέτερη	0	0,00	0,00%
Θετική	6	0,55	54,55%
Πολύ θετική	4	0,36	36,36%
Σύνολο	11	1,00	100,00%

Πίνακας 12. Κατανομή λογιосύνης στην Περίπτωση Β

Λογιосύνη	N	Μέση Τιμή	%
Καθόλου	0	0,00	0,00%
Λίγο	6	0,55	54,55%
Πολύ	4	0,36	36,36%
Πάρα πολύ	1	0,09	9,09%
Σύνολο	11	1,00	100,00%

Πίνακας 13. Κατανομή νομιμοποίησης στην Περίπτωσης Β

Νομιμοποίηση	N	Μέση Τιμή	%
Καθόλου	0	0,00	0,00%
Λίγο	1	0,09	9,09%
Πολύ	6	0,55	54,55%
Πάρα πολύ	4	0,36	36,36%
Σύνολο	11	1,00	100,00%

Πίνακας 14. Αναφορά των έργων στους τίτλους των κριτικών της Περίπτωσης Β

Έργο στον τίτλο	N	Μέση Τιμή	%
Ναι	2	0,18	18,18%
Όχι	9	0,82	81,82%
Σύνολο	11	1,00	100,00%

Πίνακας 15. Σαφή αναφορά σε γνωριμίες στις κριτικές της Περίπτωσης Β

Γνωριμίες	N	Μέση Τιμή	%
Ναι	1	0,09	9,09%
Όχι	10	0,91	90,91%
Σύνολο	11	1,00	100,00%

Πίνακας 16. Κατανομή θεατρικών ειδών στην Περίπτωση Γ

Είδη	N	Μέση Τιμή	%	Εύρος	Min.	Max.
Κωμωδία	0	0,00	0,00%	0	0	0
Σκηνική Σύνθεση	3	0,18	17,65%	2	1	3
Δράμα	2	0,12	11,76%	1	1	2
Κοινωνικό έργο	2	0,12	11,76%	1	1	2
Μιούζικαλ	1	0,06	5,88%	0	1	1
Performance	1	0,06	5,88%	0	1	1
Δραματοποιημένη Λογοτεχνία	2	0,12	11,76%	1	1	2
Τραγωδία	3	0,18	17,65%	2	1	3
Μονόλογος	1	0,06	5,88%	0	1	1
Χορός/Χοροθέατρο	2	0,12	11,76%	1	1	2
Σύνολο	17	1,00	100,00%	8	9	17

Πίνακας 17. Αναφορά στην εμπειρία στις κριτικές της Περίπτωσης Γ

Εμπειρία	N	Μέση Τιμή	%
Καμία	5	0,29	29,41%
Προσωπική	3	0,18	17,65%
Συλλογική	7	0,41	41,18%
Και τα δύο	2	0,12	11,76%
Σύνολο	17	1,00	100,00%

Πίνακας 18. Κατανομή διαθέσεων αξιολόγησης στην Περίπτωσης Γ

Αξιολόγηση	N	Μέση Τιμή	%
Πολύ αρνητική	0	0,00	0,00%
Αρνητική	4	0,24	23,53%
Ουδέτερη	1	0,06	5,88%
Θετική	6	0,35	35,29%
Πολύ θετική	6	0,35	35,29%
Σύνολο	17	1,00	100,00%

Πίνακας 19. Κατανομή λογιосύνης στην Περίπτωση Γ

Λογιосύνη	N	Μέση Τιμή	%
Καθόλου	0	0,00	0,00%
Λίγο	1	0,06	5,88%
Πολύ	10	0,59	58,82%
Πάρα πολύ	6	0,35	35,29%
Σύνολο	17	1,00	100,00%

Πίνακας 20. Κατανομή νομιμοποίησης στην Περίπτωσης Γ

Νομιμοποίηση	N	Μέση Τιμή	%
Καθόλου	0	0,00	0,00%
Λίγο	6	0,35	35,29%
Πολύ	6	0,35	35,29%
Πάρα πολύ	5	0,29	29,41%
Σύνολο	17	1,00	100,00%

Πίνακας 21. Αναφορά των έργων στους τίτλους των κριτικών της Περίπτωσης Γ

Έργο στον τίτλο	N	Μέση Τιμή	%
Ναι	12	0,71	70,59%
Όχι	5	0,29	29,41%
Σύνολο	17	1,00	100,00%

Πίνακας 22. Σαφή αναφορά σε γνωριμίες στις κριτικές της Περίπτωσης Γ

Γνωριμίες	N	Μέση Τιμή	%
Ναι	0	0,00	0,00%
Όχι	17	1,00	100,00%
Σύνολο	17	1,00	100,00%

V. Οδηγός συνέντευξης

Κοινές ερωτήσεις

- Πότε ξεκίνησε η ενασχόλησή σας με το θέατρο;
- Πότε ξεκίνησε η ενασχόληση σας με τη συγγραφή θεατρικών κριτικών;
- Υπάρχει κάποιο είδος ή είδη θεάτρου/παράστασης που σας ελκύουν περισσότερο;
- Έχετε παρατηρήσει κάποια αλλαγή στις θεατρικές σας προτιμήσεις όσο καιρό παρακολουθείτε παραστάσεις;
- Κατά τη γνώμη σας, τι πρέπει να διαθέτει κάποιος για να ασχοληθεί με την κριτική θεάτρου;
- Από τι πιστεύετε ότι καθορίζεται η φήμη ενός κριτικού θεάτρου; Θεωρείτε ότι το προσωπικό ύφος είναι αυτό που καθιερώνει έναν κριτικό;
- Ένας κριτικός οφείλει να έχει πολύπλευρες γνώσεις για να γίνει πιο πειστικός;
- Θεωρείτε ότι η αξιοπιστία του μέσου στο οποίο εργάζεται ένας κριτικός επηρεάζει το γόητρο του ίδιου;
- Με ποια κριτήρια επιλέγετε την παράσταση που θα κρίνετε κάθε φορά;
- Αν μια παράσταση σάς γοητεύσει, υπάρχει περίπτωση να την προωθήσετε παραπάνω;
- Αν μια παράσταση σάς απωθήσει, θα γράψετε γι' αυτή ή θα την αγνοήσετε;
- Θεωρείτε ότι μια κριτική μπορεί να επηρεάσει την εμπορική έκβαση μιας παράστασης;
- Υπάρχει κάποιο οικονομικό κέρδος από την ενασχόλησή σας με την κριτική θεάτρου;
- Ποιος επιβαρύνεται το κόστος παρακολούθησης; Εσείς, το μέσο στο οποίο εργάζεστε ή η εταιρεία παραγωγής;
- Πώς αντιλαμβάνεστε την κριτική θεάτρου στο διαδίκτυο σε σχέση με την κριτική στα έντυπα;
- Διαβάζετε κριτικές σε άλλες ιστοσελίδες ή έντυπα; Έχετε προτιμήσεις σε συγκεκριμένα μέσα;
- Γνωρίζετε προσωπικά άλλους κριτικούς θεάτρου; Αν ναι, έχετε παρατηρήσει αν υπάρχουν συμφωνίες ή διαφωνίες με τις κριτικές σας;

- Γνωρίζετε προσωπικά καλλιτέχνες και παραγωγούς;
- Τι ρόλο θεωρείτε ότι παίζουν οι δημόσιες σχέσεις στην «επιτυχία» μιας παράστασης;
- Υπάρχει ελευθερία στην επιλογή των κρινόμενων παραστάσεων; Ή υπάρχει κάποιος αρχισυντάκτης, ενδεχομένως, που να υποδεικνύει για ποια παράσταση πρέπει να γράψετε;
- Έχετε συναντήσει περιορισμούς πάσης φύσεως κατά τη συγγραφή μιας κριτικής;
- Συσχετίζετε τις κρινόμενες παραστάσεις με προηγούμενες δουλειές των ίδιων συντελεστών ή με άλλα ανεβάσματα του ίδιου έργου;
- Οι αντιδράσεις του κοινού ή η συμπεριφορά του κατά τη διάρκεια της παράστασης επηρεάζουν την κρίση σας;
- Λαμβάνετε υπόψη στην κριτική σας τη συμβολική αξία που έχει ο χώρος διεξαγωγής της παράστασης; Για παράδειγμα μια παράσταση σε κρατικό θέατρο ή σε βιομηχανικό χώρο;
- Τι ρόλο θεωρείτε ότι παίζουν τα social media στην επιτυχία των κριτικών σας;
- Ποιο θεωρείτε πως είναι το κέρδος σας από την ενασχόληση μας με την κριτική θεάτρου;

Πρόσθετες ερωτήσεις στην Περίπτωση Α

- Υπάρχει τρόπος που βλέπετε τα views των κριτικών σας;
- Η αμοιβή σας προκύπτει ανά δημοσιευμένη κριτική, σύνολο κριτικών ή μηνιαία;
- Πόσες παραστάσεις βλέπετε την εβδομάδα, το μήνα περίπου;

Πρόσθετες ερωτήσεις στην Περίπτωση Γ

- Γράφετε παράλληλα κριτικά σημειώματα λογοτεχνικών έργων και εικαστικών εκθέσεων. Σε τι πιστεύετε ότι διαφέρει η θεατρική κριτική από άλλες μορφές καλλιτεχνικής κριτικής;
- Με ποιους τρόπους σας έχουν αναγνωριστεί οι «σωστές» προβλέψεις για μια παράσταση;

- Σας έχουν ζητήσει ποτέ να γράψετε «καλά» λόγια με σκοπό, ενδεχομένως, την προβολή;