



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΜΣ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Ο ρόλος των ιδιωτικών θεάτρων στη σύγχρονη θεατρική παραγωγή

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Γιώργος Παπαδάκης
Α. Μ. 4118Μ019

Αθήνα, 2020

Τριμελής Επιτροπή

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Γιάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Νίκος Σουλιώτης, Ερευνητής ΕΚΚΕ



Copyright © Γιώργος Παπαδάκης, 2020

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 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

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους συμφοιτητές μου, τους καθηγητές μου και τους συναδέλφους μου για την πολύτιμη βοήθειά τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	6
1. Οι πολιτιστικοί οργανισμοί ως μέρος των κόσμων της τέχνης	8
1.1 Οι πολιτιστικοί οργανισμοί ως διανομείς της τέχνης	10
2. Διανομή και διαμεσολάβηση στον κόσμο του θεάτρου	13
2.1 Η τυπολογία των θεατρικών οργανισμών	13
2.2 Οι πρακτικές διαχείρισης των θεατρικών οργανισμών	16
2.3 Η συμβολή το θεατρικών οργανισμών στην πολιτιστική παραγωγή	26
3. Μεθοδολογία	28
4. Ο θεατρικός κόσμος της Αθήνας	31
4.1 Η θεατρική ζωή της Αθήνας '80 - '90	33
4.2 Το θέατρο από το 2000 έως σήμερα	34
4.3 Οι θεατρικοί χώροι της Αθήνας	36
5. Τα θέατρα της Αθήνας	44
5.1 Διαφορές στα οργανωσιακά και θεσμικά χαρακτηριστικά των θεάτρων	50
5.2 Ο προγραμματισμός ως ρυθμιστική δύναμη	54
5.3 Οι λογικές πίσω από την επιλογή των παραγωγών	58
5.4 Άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν την κατάρτιση του προγράμματος	65
5.5 Οι θεατρικοί οργανισμοί ως συνδημιουργικές δυνάμεις	68
6. Συμπεράσματα	74
Πηγές - Βιβλιογραφία	77
Παράρτημα	89

Πίνακες

Πίνακας 5.1 Συγκεντρωτικός πίνακας χαρακτηριστικών των περιπτώσεων	51
--	----

Διαγράμματα

Διάγραμμα 4.1 Η κατανομή των αιθουσών ανά χωρητικότητα	39
Διάγραμμα 4.2 Οι θεατρικοί οργανισμοί ανά κατηγορία	40
Διάγραμμα 4.3 Η κατανομή των θεατρικών αιθουσών στους οργανισμούς	41
Διάγραμμα 5.1 Κατανομή θεατρικών οργανισμών	48

Διάγραμμα 5.2 Κατανομή θεατρικών αιθουσών	49
---	----

Εικόνες

Εικόνα 4.1 Χαρτογράφηση των θεατρικών οργανισμών της Αθήνας	42
Εικόνα 4.2 Συσπειρώσεις του ανατολικού τομέα	43
Εικόνα 4.3 Συσπειρώσεις δυτικού τομέα.....	43

Περίληψη

Με εφελτήριο τις θεωρίες των Becker (1982), Bourdieu (1993), Peterson (1976), του πεδίου των δημιουργικών βιομηχανιών (Caves, 2000; Hirsch, 1978), ιστορικά παραδείγματα και εμπειρικές έρευνες οι θεατρικοί οργανισμοί αναδεικνύονται ως ρυθμιστικές και συνδημιουργικές δυνάμεις που διαμορφώνουν σε αλληλεπίδραση με τους καλλιτέχνες την πολιτιστική παραγωγή του θεατρικού κόσμου. Στη συνέχεια, η έρευνα εστιάζει στους οργανισμούς του «ελεύθερου» θεάτρου της Αθήνας αναλύοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και αναζητώντας συσχετισμούς ανάμεσα στη λειτουργία τους και στην εικόνα της πολιτιστικής παραγωγής.

Λέξεις κλειδιά: πολιτιστική παραγωγή, θεατρικός οργανισμός, θεατρικός προγραμματισμός, πωλός

The role of theatre organizations in cultural production

Giorgos Papadakis

Abstract

Based on work of Becker (1982), Bourdieu (1993), Peterson (1976), creative industries field (Caves, 2000; Hirsch, 1978), historical and empirical research this paper highlights the way theatre organizations act as regulative and cocreational forces that shape the symbolic products of the theater world as equivalent agents to artists. The empirical research focuses at the “independent” theater organizations in order to analyze their organizational characteristics and to detect correlations between their function and cultural production of the field.

Keywords: cultural production, theatre organization, theater programming, gatekeeper

Εισαγωγή

Σε αντίθεση με άλλες τέχνες, όπως η μουσική και ο κινηματογράφος, η κοινωνιολογική έρευνα σχετικά με το θέατρο είναι περιορισμένη και σε γενικές γραμμές εστιασμένη στην κατανάλωση. Στην παρούσα εργασία το «θέατρο» θα μας απασχολήσει ως *κόσμος της τέχνης* (Becker, 1982) και ως *πεδίο* (Bourdieu, 1993) ενώ θα εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο οι οργανισμοί που συμμετέχουν στη παραγωγική διαδικασία συνδιαμορφώνουν μαζί με τους καλλιτέχνες, ως άλλοι *δρώντες*, την πολιτιστική παραγωγή (P. DiMaggio & Hirsch, 1976; Hirsch, 1972; Richard A. Peterson, 1976; Richard A. Peterson & Anand, 2004).

Η εμπειρική έρευνα αφορά στο θεατρικό κόσμο της Αθήνας και εστιάζει στα ιδιωτικά ή αλλιώς «ελεύθερα» θέατρα καθώς αυτά υπερτερούν αριθμητικά αποτελώντας το βασικό παίκτη στο θεατρικό κόσμο, παρουσιάζουν ιδιαίτερη ποικιλομορφία ως προς τα οργανωσιακά τους χαρακτηριστικά και υποεκπροσωπούνται στην εγχώρια και διεθνή έρευνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται το θεωρητικό υπόβαθρο της εργασίας με σκοπό να αναδειχθούν οι πολιτιστικοί οργανισμοί ως ανεξάρτητοι δρώντες που συνδιαμορφώνουν μαζί με τους καλλιτέχνες την πολιτιστική παραγωγή.

Το δεύτερο κεφάλαιο, εστιάζει στους πολιτιστικούς οργανισμούς του θεατρικού κόσμου. Εμβαθύνει στην τυπολογία οργανισμών και τις πρακτικές διαχείρισης τους με βάση τα συμπεράσματα εμπειρικών ερευνών και ιστορικά παραδείγματα με σκοπό την εννοιολόγηση και λειτουργικοποίηση της διαμεσολαβητικής δραστηριότητας των θεατρικών οργανισμών.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε κατά την εκπόνηση της εμπειρικής έρευνας. Προηγήθηκε η χαρτογράφηση των πολιτιστικών οργανισμών που συμμετέχουν στο θεατρικό κόσμο της Αθήνας και στη συνέχεια η έρευνα εστίασε στην ειδική περίπτωση των «ελεύθερων» θεάτρων. Τα δεδομένα για την χαρτογράφηση του πεδίου προήλθαν από δημοσιογραφικές και διαδικτυακές πηγές, μέσω τηλεφωνικής επικοινωνίας με τους οργανισμούς και άτυπη πληροφόρηση από επαγγελματίες του κλάδου. Η εμβάθυνση στη διαμεσολαβητική λειτουργία των θεατρικών οργανισμών έγινε μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων με τους διαχειριστές των θεάτρων που επιλέχθηκαν ως ενδεικτικές περιπτώσεις σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση που προέκυψε.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται στοιχεία από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου που θα μας απασχολήσουν ως μέρος της ιστορικότητας του κλάδου. Ακόμη, παρουσιάζονται αναλυτικά οι πολιτιστικοί οργανισμοί του θεατρικού κόσμου της Αθήνας και η εικόνα του κλάδου από το 2000 και μετά.

Το πέμπτο κεφάλαιο εστιάζει στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των οργανισμών του «ελεύθερου» θεάτρου της Αθήνας προτείνοντας την κατηγοριοποίηση τους σε δύο ομάδες ανάλογα με την ιδιότητα του διαχειριστή. Στη συνέχεια αναλύοντας τα πρωτογενή δεδομένα των συνεντεύξεων εμβαθύνει στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και στις πρακτικές διαχείρισης τους με σκοπό να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο οι οργανισμοί αυτοί λειτουργούν ως συνδημιουργικές και ρυθμιστικές δυνάμεις στον κόσμο του θεάτρου διαμορφώνοντας μαζί με τους καλλιτέχνες την πολιτιστική παραγωγή.

Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της έρευνας και προτείνεται η μελέτη των θεατρικών κόσμων σύμφωνα με τη θεωρία των δικτύων.

1. Οι πολιτιστικοί οργανισμοί ως μέρος των κόσμων της τέχνης

Ήδη από τα μέσα του 20^{ου} παρατηρείται μια τάση για την μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη μελέτη των έργων τέχνης στις δομές των πολιτιστικών συστημάτων μέσα στις οποίες παράγονται. Το 1964, ο Arthur Danto εισήγαγε την έννοια «Κόσμος της Τέχνης» προκείμενου να προσεγγίσει θεωρητικά τις αλλαγές που συνέβησαν τις δεκαετίες του '50 και '60 στην αισθητική παραγωγή (Van Maanen, 2009, σ. 7) Ο Danto και ο Dickie πρότειναν πως τα έργα τέχνης νοηματοδοτούνται ως τέτοια λόγω της ύπαρξης τους μέσα σε έναν κόσμο της τέχνης, δηλαδή μέσα στα συγκεκριμένα ενός θεσμού, και όχι χάρις σε εγγενή τους χαρακτηριστικά.

Η *θεσμική θεωρία της τέχνης*, όπως ονομάστηκε, αποτέλεσε έναυσμα για τη μεταστροφή του ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος από τη ανάλυση των αισθητικών αντικειμένων στα συγκεκριμένα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στην έννοια «Κόσμος της Τέχνης» ο Becker (1982) προσέθεσε με το εκτενές έργο του «Κόσμοι της Τέχνης» (Art Worlds) μια νέα οπτική που έχει τις καταβολές της στην κοινωνιολογική θεωρία της συμβολικής διαντίδρασης της Σχολής του Σικάγο (Maanen, 2009a, σ. 32). Ο Becker εννοιολόγησε τα αισθητικά αντικείμενα ως τα παράγωγα μιας *συλλογικής δραστηριότητας* (Becker, 1974) των ατόμων που συμμετέχουν στους *κόσμους της τέχνης*. Δεν ενέμεινε, δηλαδή, στο ρόλο του δημιουργού - καλλιτέχνη ως το κεντρικό πρόσωπο των *κόσμων* αλλά υπογράμμισε τη σημασία της συμμετοχής διάφορων ατόμων σε ένα πλήθος σχέσεων και αλληλεπιδράσεων.

Με αφορμή τη θεωρία του Becker (1982) η παρούσα εργασία εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο η καλλιτεχνική δημιουργία διαμεσολαβείται από λειτουργίες που την πλαισιώνουν και αλληλεπιδρούν μαζί της. Το «θέατρο» νοείται ως το αποτέλεσμα της *συλλογικής δραστηριότητας* (Becker, 1974, 1982) ενός συνόλου που δεν περιλαμβάνει μόνο καλλιτέχνες αλλά ένα πλήθος ατόμων και οργανισμών. Εφεξής, για μεγαλύτερη σαφήνεια, θα αναφέρεται ως ο «κόσμος του θεάτρου» ή ο «θεατρικός κόσμος».

«Αν ο Becker είναι εκείνος που έδειξε την πολυπλοκότητα των *κόσμων της τέχνης* παρουσιάζοντας εκατοντάδες παραδείγματα, ο Bourdieu προσπάθησε να ανακαλύψει κατασκευές, νόμους και μηχανισμούς σε αυτό τον περίπλοκο κόσμο» (Van Maanen, 2009a, σ. 55) που συνέχουν την ύπαρξη του και αναπαράγουν τις κοινωνικές και πολιτισμικές δομές του. Ο Bourdieu (1993) δημιούργησε μία θεωρία για την πολιτιστική παραγωγή καθώς και μια δική του θεωρητική γλώσσα από την

οποία θα μας απασχολήσουν οι έννοιες του *πεδίου* (field), της *θέσης* (position), της *έξης* (habitus) και του *κεφαλαίου* (capital).

Το «πεδίο» είναι «ένας δομημένος χώρος πιθανών θέσεων και διαδρομών, μία κοινωνική τοπολογία, η οποία αποτελείται από ανταγωνιστικές αλλά και συμπληρωματικές θέσεις αντιπάλων» (Born, 2010, σ. 177). Οι *θέσεις* αποτελούν δομικά στοιχεία του πεδίου τα οποία καταλαμβάνονται από *δρώντες* οι οποίοι δεν είναι απαραίτητα άνθρωποι αλλά οργανισμοί, είδη της τέχνης κ.α. (Born, 2010). Η συγκέντρωση *οικονομικού κεφαλαίου* αποτελεί το κριτήριο για την ιεράρχηση των *θέσεων* και συνεπώς τη διαμόρφωση των εξουσιαστικών σχέσεων εντός του πεδίου. Ωστόσο, ο Bourdieu αναγνωρίζει κι άλλες μορφές κεφαλαίου που συνδέονται με το *οικονομικό* και έχουν ανάλογη ισχύ: το *κοινωνικό*, δηλαδή το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων, το *συμβολικό*, δηλαδή το κοινωνικό κύρος και την καταξίωση καθώς και το *πολιτισμικό*, δηλαδή το σύνολο των δεξιοτήτων που επιτρέπουν σε κάποιον να αποκωδικοποιεί τα πολιτιστικά σύμβολα. Τέλος, η *έξη* (habitus) αποτελεί το σύνολο των προδιαθέσεων, δηλαδή των γνωσιακών κατασκευών και σχημάτων της σκέψης που ασυνείδητα επιστρατεύονται από το άτομο κατά τη διαδικασία επιδίωξης της κατάληψης μια *θέσης*.

Προσεγγίζοντας τον κόσμο του θεάτρου με τους όρους του Bourdieu (1993) μπορούμε να θεωρήσουμε πως οι πολιτιστικοί οργανισμοί ως ξεχωριστοί δρώντες καταλαμβάνουν μια διακριτή *θέση* στον κόσμο του θεάτρου καθώς η θεατρική αίθουσα αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση ώστε η θεατρική δημιουργία να γίνει προσβάσιμη εκδήλωση και να νομιμοποιηθεί ως επαγγελματική παράσταση. Οι πολιτιστικοί οργανισμοί λόγω της εξουσίας που απορρέει από τη συγκεκριμένη *θέση* και από τη συγκέντρωση οικονομικού, συμβολικού, κοινωνικού και πολιτιστικού κεφαλαίου δύνανται να διαμορφώνουν εν τη γενέσει τους τα συμβολικά προϊόντα της θεατρικής τέχνης κατά την αλληλεπίδραση τους με τους καλλιτέχνες. Καθώς οι οργανισμοί επεμβαίνουν δραστικά στη διαμόρφωση της ιστορίας του πεδίου που συμμετέχουν (Born, 2010) τα επόμενα κεφάλαια εστιάζουν στην οριοθέτηση και ανάλυση της λειτουργίας των πολιτιστικών οργανισμών στους *κόσμους της τέχνης*, ως μια ενδιάμεση *θέση* ανάμεσα στην παραγωγή (καλλιτέχνες) και την κατανάλωση (κοινό) αλλά και ως σύστημα (Richard A. Peterson & Anand, 2004) που διαμορφώνει την παραγωγή των συμβολικών προϊόντων.

1.1 Οι πολιτιστικοί οργανισμοί ως διανομείς της τέχνης

Σύμφωνα με τον Becker (1982, σ. 93) «οι πλήρως ανεπτυγμένοι *κόσμοι*, περιλαμβάνουν συστήματα διανομής που ενσωματώνουν τους καλλιτέχνες στην οικονομία φέρνοντας τα έργα τέχνης σε επαφή με ένα κοινό που τα εκτιμά και είναι πρόθυμο να πληρώσει αρκετά ώστε η παραγωγή να συνεχιστεί». Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι πολιτιστικοί οργανισμοί καταλαμβάνουν μια ενδιάμεση *θέση* που γεφυρώνει την απόσταση ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση στο θεατρικό κόσμο και συνεπώς μπορούμε να θεωρήσουμε πως συγκροτούν το σύστημα της διανομής. Πριν προχωρήσουμε, ωστόσο, στην ανάλυση του συστήματος διανομής του θεατρικού κόσμου, κρίνεται χρήσιμη μια επισκόπηση στις θεωρίες που θα χρησιμοποιηθούν για να αναδειχθεί η διανομή ως μια διαμεσολαβητική δραστηριότητα που αξίζει να μελετηθεί ξεχωριστά.

Στα περισσότερα πολιτιστικά πεδία η διανομή, θεωρείται μια μορφή διαμεσολάβησης που τοποθετείται έξω από την παραγωγή (Janssen & Verboord, 2016, σ. 442). Σημαντική στην κατανόηση της λειτουργίας των συστημάτων διανομής και των διαμεσολαβητικών σχέσεων στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής ήταν η συμβολή της *οπτικής της παραγωγής της κουλτούρας* (Peterson, 1976). «Η *οπτική της παραγωγής της κουλτούρας* εστίασε στον τρόπο με τον οποίο τα συμβολικά στοιχεία της κουλτούρας διαμορφώνονται από τα συστήματα στα οποία δημιουργούνται, διανέμονται, διδάσκονται και διατηρούνται» (Richard A. Peterson & Anand, 2004, σ. 311). Στην εξέλιξη και εφαρμογή της στη μελέτη της καλλιτεχνικής παραγωγής (P. DiMaggio & Hirsch, 1976; Hirsch, 1972, 1975; Richard A. Peterson, 1990; Richard A. Peterson & Berger, 1971) η θεωρία του Peterson (1976) αποδείχθηκε ένα χρήσιμο θεωρητικό εργαλείο το οποίο αμφισβήτησε την παντοδυναμία της καλλιτεχνικής διάνοιας και ανέδειξε τη συμβολή διάφορων δυνάμεων που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής παραγωγής. Μεταβολές στην τεχνολογία, τη νομοθεσία, την αγορά, τις σταδιοδρομίες των επαγγελματιών καθώς και τη διάρθρωση της βιομηχανίας και των οργανισμών που μετέχουν στην καλλιτεχνική δραστηριότητα αναδείχθηκαν ως παράγοντες που μπορούν να διαμορφώσουν εν τη γενέσει τους τα συμβολικά προϊόντα (Richard A. Peterson, 1990; Richard A. Peterson & Anand, 2004).

Η *οπτική της παραγωγής της κουλτούρας*, αν και συνέβαλε στην καλύτερη κατανόηση των διαδικασιών που περιβάλλουν την καλλιτεχνική δραστηριότητα,

αποκάλυψε εν μέρει τη συμβολή των οργανισμών και προσώπων που μεσολαβούν ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση καθώς περιορίστηκε στην έννοια του «πυλωρού» (DiMaggio & Hirsch 1976; Hirsch 1972; 1975; Peterson & Berger 1971). Στη μελέτη των *κόσμων της τέχνης* και των *δημιουργικών βιομηχανιών* πολλές επιμέρους λειτουργίες της διαμεσολάβησης έχουν συμπεριληφθεί στο γενικό όρο *πυλωρός* (Foster & Ocejo, 2013) αγνοώντας άλλες πτυχές και λεπτότερες αποχρώσεις των διαμεσολαβητικών σχέσεων. Επί παραδείγματι, για τον Caves (2000) η λειτουργία του *πυλωρού* αφορά στο συνταίριασμα των πόρων με τα κατάλληλα κανάλια διανομής¹ καθώς και στις συνέπειες που έχει η διαδικασία διαλογής καλλιτεχνών και έργων από το σύνολο της προσφοράς. Ομοίως, ο Hirsch (1972, 2000) χρησιμοποίησε τον όρο για περιγράψει την διαδικασία της αξιολόγησης των υπό ανάπτυξη πολιτιστικών προϊόντων και να υπογραμμίσει τη διαμεσολάβηση τους στο κοινό από ένα σύστημα οργανισμών. Συνοπτικά, ο όρος «πυλωρός» συσχετίστηκε μονάχα με τη δυνατότητα των διαμεσολαβητών να αποδέχονται ή να απορρίπτουν έργα και δημιουργούς καθώς και τις συνέπειες αυτής της διαδικασίας (Janssen & Verboord, 2016, σ. 441).

Οι διαμεσολαβητές, ωστόσο, δεν παραμένουν μόνο στη διαδικασία επιλογής αλλά πολλές φορές συμβάλλουν στο σχηματισμό του τελικού προϊόντος (Lingo & O'Mahony, 2010; Richard A. Peterson & Berger, 1971). Ο Negus (2002) άσκησε κριτική στην έννοια του *πυλωρού* καθώς θεώρησε πως υποβιβάζει τη διαμεσολάβηση σε μια μηχανιστική διαδικασία διαλογής παραβλέποντας τη συμβολή του διαμεσολαβητή στην κατασκευή της πραγματικότητας του συμβολικού αντικειμένου.

Για τους Janssen and Verboord (2016) η διαμεσολάβηση είναι ένα ευρύ πεδίο στο οποίο εντάσσονται μια σειρά από δραστηριότητες όπως: α) η διανομή β) η επιλογή / διαλογή, γ) η συνδημιουργία / επεξεργασία, δ) η ανάπτυξη δικτύου, ε) η διανομή, η αξιολόγηση, κατηγοριοποίηση και παραγωγή νοήματος και τέλος ζ) η λογοκρισία, η προστασία (protecting) και η υποστήριξη (supporting). Η λειτουργία των διαμεσολαβητικών οργανισμών και προσώπων δεν εξαντλείται, λοιπόν, στο προνόμιο τους να επιλέγουν σε ποια υπό ανάπτυξη πολιτιστικά αγαθά θα παρέχουν τους αναγκαίους πόρους. Η λειτουργία τους υπερβαίνει τη διαδικασία της διαλογής, επεκτείνεται σε άλλες πρακτικές και η σχέση τους αρθρώνεται με πολύ πιο περίπλοκο τρόπο.

¹ π.χ. του ηθοποιούς του vaudeville στα θέατρα, τους ηθοποιούς στα κινηματογραφικά πρότζεκτ κ.α.

Δυστυχώς, η έρευνα σχετικά με τη διανομή στον κόσμο των παραστατικών τεχνών είναι περιορισμένη (Wahlberg, 2001) και η έννοιά της σχεδόν απροσδιόριστη με αποτέλεσμα να μην υπάρχει πληθώρα ερευνητικού υλικού πάνω σε αυτού του είδους τη διαμεσολάβηση. Πιθανή αιτία αποτελεί το γεγονός πως πολλοί οργανισμοί όπως οι όπερες και τα κρατικά θέατρα είναι οι διανομείς των δικών τους παραγωγών κι έτσι δεν προέκυψε άμεσα η ανάγκη για τον εννοιολογικό διαχωρισμό των δύο δραστηριοτήτων στον κλάδο των παραστατικών τεχνών (Kawashima, 1999). Κατ' αντιστοιχία με τις έρευνες που εξετάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι εταιρίες διανομής ταινιών (Caves, 2000; Smits, 2019), οι εκδοτικοί οίκοι (Coser, 1975) και οι γκαλερί (Bystryn, 1978) διαμορφώνουν την πολιτιστική παραγωγή ως διανομείς των έργων τέχνης, το επόμενο κεφάλαιο εστιάζει στην ανάδειξη της διανομής στο θεατρικό κόσμο ως ξεχωριστή δραστηριότητα και συνοψίζει εμπειρικές έρευνες και ιστορικές μελέτες με σκοπό να εξάγει συμπεράσματα για τη διαμεσολαβητική λειτουργία των οργανισμών στο θεατρικό κόσμο.

2. Διανομή και διαμεσολάβηση στον κόσμο του θεάτρου

Σύμφωνα με τον Caves (2003) το ταλέντο των καλλιτεχνών φτάνει στα χέρια (αυτιά, μάτια) των καταναλωτών με τη βοήθεια ενός άλλου είδους εισροών που παρέχονται από τους οργανισμούς της διανομής. Ποιοι οργανισμοί συγκροτούν τον τομέα της διανομής στην περίπτωση του θεατρικού κόσμου και ποιες «εισροές» προσφέρουν;

Κατά τον Van Maanen (2009b) το σύστημα διανομής της θεατρικής τέχνης συγκροτούν οι χώροι στους οποίους καθίσταται δυνατή η επικοινωνία του κοινού με τη θεατρική δημιουργία. Η παραπάνω λογική απορρέει από το ιδιαίτερο μοντέλο οργάνωσης των κρατικών θεάτρων της Ολλανδίας. Σε αντίθεση με το παραδοσιακό κεντροευρωπαϊκό μοντέλο του θεάτρου-παραγωγού (producer), τα ολλανδικά θέατρα λειτουργούν ως σκηνές (presenters) που φιλοξενούν ανεξάρτητες παραγωγές και δεν «παράγουν» τα ίδια αλλά παρέχουν σε θιάσους τις απαραίτητες υπηρεσίες για την τέλεση του θεάματος (π.χ. ταξίθεσία, φωτιστικός εξοπλισμός, υπηρεσίες ταμείου κ.). Έτσι, ως σύστημα διανομής του θεατρικού κόσμου μπορούμε να ορίσουμε το σύνολο των πολιτιστικών οργανισμών που διαχειρίζονται τις θεατρικές αίθουσες είτε παράγουν είτε δεν παράγουν δικές τους θεατρικές παραστάσεις.

Εφόσον λοιπόν, η παρουσίαση του καλλιτεχνικού έργου στη θεατρική αίθουσα αποτελεί ένα απαραίτητο στάδιο που μεσολαβεί ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση, είναι εύλογο να αναρωτηθούμε με ποιο τρόπο οι πρακτικές διαχείρισης αλλά και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των πολιτιστικών οργανισμών που διαχειρίζονται τις θεατρικές αίθουσες διαμορφώνουν την πολιτιστική παραγωγή του κλάδου. Έτσι, κρίνεται σκόπιμη μια εμβάθυνση στην τυπολογία των πολιτιστικών οργανισμών (εφεξής θεατρικοί οργανισμοί) που παρουσιάζουν θεατρικές παραστάσεις καθώς, όπως θα δούμε, τα οργανωσιακά τους χαρακτηριστικά συνεπάγονται συγκεκριμένες πρακτικές διαχείρισης οι οποίες με τη σειρά τους ρυθμίζουν τη λειτουργία τους και κατά συνέπεια τις πολιτιστικές εκροές τους.

2.1 Η τυπολογία των θεατρικών οργανισμών

Οι πολιτιστικοί οργανισμοί που διαχειρίζονται τις θεατρικές αίθουσες μπορούν να διακριθούν σε δύο ευρείες κατηγορίες σύμφωνα με: α) τη συμμετοχή στην παραγωγική διαδικασία καθώς και β) την ιδιοκτησία και τη διοίκηση (ιδιωτική ή δημόσια) (Bonet & Schargorodsky, 2008, σ. 47).

Ο βαθμός συμμετοχής στην παραγωγική διαδικασία καθορίζεται από τη συμμετοχή ή μη στην επένδυση της υπό ανάπτυξη θεατρικής παραγωγής. Οι οργανισμοί που διαχειρίζονται τους θεατρικούς χώρους μπορεί να κάνουν: α) δικές τους παραγωγές αναλαμβάνοντας όλο το κόστος της παραγωγής, β) συμπαραγωγές αναλαμβάνοντας μέρος του κόστους της παραγωγής ή γ) να φιλοξενούν «ανεξάρτητες» παραγωγές έναντι ενοικίου ή ποσοστών επί των εισπράξεων. Το ένα συνεργατικό μοντέλο δεν αποκλείει το άλλο και πολλές φορές συνυπάρχουν. Ο βαθμός συμμετοχής στην παραγωγική διαδικασία θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στην εμπειρική έρευνα καθώς θα δούμε στη συνέχεια πως βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση με την αυτονομία των οργανισμών να ελέγχουν το περιεχόμενο του προγράμματος τους και να αυτοπροσδιορίζουν την ταυτότητα τους.

Όσον αφορά την ιδιοκτησία, τα θέατρα μπορούν να χωριστούν ανάμεσα σε ιδιωτικά και κρατικά. Τα κρατικά θέατρα λειτουργούν στο πλαίσιο δημόσιων οργανισμών που συνήθως αναλαμβάνουν εξ' ολοκλήρου την παραγωγή και στεγάζονται σε συγκεκριμένο θεατρικό κτήριο ενώ σε κάποιες χώρες, όπως η Γερμανία, μπορεί να έχουν ακόμη και μόνιμο καλλιτεχνικό προσωπικό. Εξάιρεση από το γενικό κανόνα του θεάτρου - παραγωγού του ευρωπαϊκού χώρου αποτελεί το σύστημα της Ολλανδίας όπου οι θίασοι λειτουργούν ανεξάρτητα από σταθερή στέγη και περιοδεύουν στις κρατικές σκηνές χωρίς συγκεκριμένη βάση (Maanen, 2009b, σ. 407).

Εν αντιθέσει, τα θέατρα του ιδιωτικού τομέα δεν τελούν υπό τη διαχείριση δημόσιων οργανισμών αλλά φυσικών προσώπων και ιδιωτικών εταιριών. Οι θεατρικοί οργανισμοί του ιδιωτικού τομέα παρουσιάζουν διακυμάνσεις ως προς το βαθμό συμμετοχής στην παραγωγική διαδικασία. Για παράδειγμα, τα 41 θέατρα του Broadway ανήκουν σε τρεις μεγάλους οργανισμούς Schubert Organisation, Nederlander Organisation, Jujamcyn Theaters οι οποίοι διαχειρίζονται τις θεατρικές αίθουσες και συνήθως τις παραχωρούν σε ανεξάρτητες εταιρίες παραγωγής έναντι κάποιας οικονομικής συμφωνίας (Donahue & Patterson, 2010, σ. 25) Σε πολλές περιπτώσεις, ωστόσο, οι προαναφερθέντες οργανισμοί λειτουργούν και ως επενδυτές (angels) σε παραγωγές συμβάλλοντας στο αρχικό κεφάλαιο επένδυσης. Για παράδειγμα το Cats (1982) χρηματοδοτήθηκε από τέσσερις μεγάλους επενδυτές, ανάμεσα τους και ο Schubert Organisation, ο οργανισμός που διαχειρίζεται τα περισσότερα θέατρα του Broadway (Sternfeld, 2006, σ. 124).

Μια ιδιαίτερη κατηγορία του ιδιωτικού τομέα, αποτελούν οι πολιτιστικοί οργανισμοί που λειτουργούν με τη σταθερή στήριξη κάποιου κοινωφελούς ιδρύματος ή ομίλων επιχειρήσεων. Οι συγκεκριμένοι οργανισμοί συχνά περιλαμβάνουν στον προγραμματισμό τους διάφορες καλλιτεχνικές και πολιτιστικές δράσεις συμπεριλαμβανομένων θεατρικών παραστάσεων. Αυτός ο τύπος οργανισμού είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στις ΗΠΑ. Πρόκειται για τα περιφεριακά θέατρα (regional theaters), οργανισμούς που ιδρύθηκαν τη δεκαετία του '60 και βασίστηκαν στην ιδέα του θεάτρου ως ιδρύματος με κοινωφελή στόχευση (Zeigler, 1973, σ. 2). Σε αντίθεση με τις εμπορικές παραγωγές που σχηματίζουν περιστασιακές εταιρίες περιορισμένης ευθύνης και συνήθως νοικιάζουν το χώρο από ιδιοκτήτες θεάτρων (πρβλ. Broadway), τα μη κερδοσκοπικά θέατρα έχουν σταθερούς δεσμούς με την τοπική κοινωνία, διοικητικό συμβούλιο, εδρεύουν σε συγκεκριμένο θεατρικό χώρο και λειτουργούν υπό μη κερδοσκοπική μορφή (Voss, Cable, & Voss, 2000). Ανάλογα την περίπτωση εξασφαλίζουν τα έσοδα τους από τα εισιτήρια και ιδιωτικές χορηγίες, έναν ιδιαίτερα ενεργό θεσμό στις ΗΠΑ. Παράγουν δικές τους παραστάσεις ή φιλοξενούν παραγωγές που βρίσκονται σε περιοδεία (Voss et al., 2000).

Η διάκριση ανάμεσα σε κρατικούς και ιδιωτικούς οργανισμούς αποτελεί βασική διαφοροποιητική αρχή για τη «φυσιογνωμία» των θεάτρων. Οι κρατικοί οργανισμοί στηρίζονται, συνήθως, στο συμπληρωματικό εισόδημα² (Baumol & Bowen, 1966) δηλαδή σε ετήσια κρατική επιχορήγηση και όχι στα έσοδα των εισιτηρίων με αποτέλεσμα να έχουν μεγαλύτερη ευχέρεια ως προς την ανάληψη ρίσκου. Συχνά παρουσιάζουν μια πτυχή της θεατρικής τέχνης που συνδιαλέγεται με τις ακαδημαϊκές *συμβάσεις* (Becker, 1982) και την καινοτομία σε μια λογική «τέχνης για την τέχνη» (for art's sake). Αντιθέτως, στον ιδιωτικό τομέα, εκτός των πολιτιστικών ιδρυμάτων, οι θεατρικοί οργανισμοί στηρίζονται στα έσοδα των εισιτηρίων και ενίοτε σε περιστασιακή κρατική ή ιδιωτική χρηματοδοτική στήριξη. Συνεπώς, αντιμετωπίζουν μεγαλύτερες πιέσεις επιβίωσης ενώ παρουσιάζουν πολλές διαφοροποιήσεις όσον αφορά τη στόχευση, τις αξίες και την οργάνωση τους γεγονός που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, συνδέεται με την ανομοιογένεια των πολιτιστικών εκροών του κλάδου.

² Το εισόδημα που προκύπτει από κρατικές επιχορηγήσεις και ιδιωτικές χορηγίες (contributed income) και όχι από τα έσοδα των εισιτηρίων (earned income).

Οι θεατρικοί οργανισμοί παρουσιάζουν ιδιαίτερη ποικιλομορφία ως προς το καθεστώς ιδιοκτησίας, τη συμμετοχή στην παραγωγική διαδικασία, την περίοδο λειτουργίας, τη χωρητικότητα και άλλα οργανωσιακά χαρακτηριστικά. Ανάλογη ποικιλομορφία μπορεί να εντοπίσει κανείς στις αξίες και τους στόχους των οργανισμών. Η φυσιογνωμία των ιδιωτικών θεατρικών οργανισμών παρουσιάζει πολλές υποπεριπτώσεις αν και συνήθως περιορίζεται στο νοηματικό δίπολο «εμπορικό» και «μη εμπορικό». Ο Γραμματάς (2002) αποδίδει τη γέννηση του προαναφερθέντος δίπολου στην ρήξη ανάμεσα στην εγκαθιδρυμένη δραματουργική παραγωγή που παρουσιαζόταν στις «κεντρικές» ή «επίσημες» θεατρικές σκηνές και στις νέες δραματουργικές τάσεις των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Η αναζήτηση χώρων προκειμένου να εξασφαλιστεί μια ξεχωριστή στέγη για τον πειραματισμό και την καινοτομία οδήγησε στη δημιουργία νέων θεάτρων που διαφοροποιούνταν ποιοτικά από τις «επίσημες» σκηνές. «Η άποψη αυτή, καθιερωμένη και ποικιλότροπα εμφανιζόμενη μέσα στην ιστορική διαδρομή του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, αποτέλεσε την αρχή της μορφολογικής διαφοροποίησης ανάμεσα σε εμπορικά θέατρα και θέατρα τέχνης» (Γραμματάς, 2002, σ. 230). Πράγματι, πρωτοβουλίες όπως το Theatre Libre (1887) του Antoine και αργότερα άλλα θέατρα πρωτοπόρων σκηνοθετών της Ευρώπης ξεπηδούσαν ως «αντίδραση» στην καθεστηκυία θεατρική πραγματικότητα όχι μόνο στο γύρισμα του αιώνα αλλά καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου}. Χαρακτηριστική περίπτωση στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού είναι η γέννηση των Off Broadway και Off off Broadway θεάτρων ως αντίδραση στην εμπορευματοποίηση και θεσμοποίηση του Broadway.

Στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσουν ιδιαίτερα τα «ελεύθερα θέατρα», δηλαδή τα μη τακτικώς επιχορηγούμενα ιδιωτικά θέατρα που εξασφαλίζουν μόνα τους την επιβίωση τους, δεν αποτελούν δημόσιο οργανισμό και δεν λειτουργούν με τη στήριξη κάποιου κοινωφελούς ιδρύματος.

2.2 Οι πρακτικές διαχείρισης των θεατρικών οργανισμών

Εμπειρικά παρατηρεί κανείς πως τα θέατρα παρουσιάζουν συνέπεια και ομοιογένεια ως προς το ύφος του ετήσιου προγραμματισμού τους. Ακόμη, το καθεστώς ιδιοκτησίας και διοίκησης, η τοποθεσία, η χωρητικότητα ή ο διαχειριστής του οργανισμού δύνανται να προϊδεάσουν για το ύφος των πολιτιστικών τους εκροών. Οι προσδιορισμοί «εμπορικά», «μη εμπορικά» ή «πρωτοποριακά» θέατρα,

χαρακτηρισμοί που αποδίδονται και στα ίδια τα πολιτιστικά προϊόντα (πρβλ. το «εμπορική» παράσταση), υποδεικνύουν κάποιου είδους συσχετισμό ανάμεσα στα χαρακτηριστικά του οργανισμού και την πολιτιστική παραγωγή του. Πώς, όμως, τα θέατρα αποκτούν αυτούς τους χαρακτηρισμούς;

Οι διαχειριστές των θεατρικών οργανισμών καθορίζουν το πώς, το πότε και το τι φτάνει στα μάτια και τα αυτιά του κοινού μέσω του προγραμματισμού της θεατρικής σεζόν. Τα θέατρα, όντας στο τέλος της παραγωγικής αλυσίδας, έχουν το «προνόμιο» να απορρίπτουν ή να αποδέχονται ολοκληρωμένες προτάσεις. Έτσι, οι διαχειριστές τους με βασικό εργαλείο τον ετήσιο προγραμματισμό, συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της πολιτιστικής παραγωγής. Ακόμη, λόγω της συνέπειας τους ως προς τις πρακτικές του προγραμματισμού, τα θέατρα σταδιακά διαμορφώνουν ένα διακριτό «ύφος», μια «φυσιογνωμία». Μοιραία, αποκτούν ένα χαρακτηρισμό (εμπορικό, πρωτοποριακό, θέατρο ρεπερτορίου κτλ) ο οποίος ανατροφοδοτείται από την παραγωγή συμβολικών προϊόντων με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ενώ ταυτόχρονα παρέχει σε αυτά το αντίστοιχο ερμηνευτικό πλαίσιο.

Ποιοι λόγοι οδηγούν, όμως, στην υιοθέτηση συγκεκριμένων πρακτικών διαχείρισης; Στο παρόν κεφάλαιο θα δούμε με ποιο τρόπο η στόχευση, το καθεστώς διοίκησης και η φυσιογνωμία των θεατρικών οργανισμών διαμορφώνουν τις πρακτικές του προγραμματισμού και συνεπώς το ύφος των πολιτιστικών τους εκροών. Σκοπός είναι η ανάδειξη του ρυθμιστικού και συνδημιουργικού ρόλου που διαδραματίζουν τα θέατρα στην πολιτιστική παραγωγή μέσα από ιστορικά παραδείγματα και συμπεράσματα εμπειρικών ερευνών.

Στόχοι, αξίες και περιορισμοί των χρηματοδοτούμενων θεατρικών οργανισμών.

Ένας μέρος της έρευνας είναι προσανατολισμένο στους θεατρικούς οργανισμούς-παραγωγούς, δηλαδή τους οργανισμούς που αναλαμβάνουν ταυτόχρονα την παραγωγή και εκμετάλλευση της αίθουσας όπου παρουσιάζεται η παράσταση. Σε αυτή την περίπτωση ο οργανισμός έχει τον απόλυτο έλεγχο των πολιτιστικών του εκροών καθώς συγκεντρώνει ταυτόχρονα τα μέσα παραγωγής και διανομής του πολιτιστικού προϊόντος. Συνεπώς, δεν εξαρτάται από την προσφορά των ανεξάρτητων θιάσων ή εταιριών παραγωγής αλλά δύναται αξιοποιώντας πρωτογενώς τους πόρους να προβεί στην ανάπτυξη νέων προϊόντων, γεγονός που αυξάνει τη δυναμική του στο πεδίο. Έτσι, οι πρακτικές κατάρτισης του προγραμματισμού

διαμορφώνονται κυρίως ως αντίδραση σε μια σειρά ενδοργανωσιακών και εξωργανωσιακών παραγόντων.

Στην περίπτωση των ιδιωτικά χρηματοδοτούμενων θεάτρων, οι ιθύνοντες για τον προγραμματισμό καλούνται να συγκεράσουν τα συμφέροντα των καλλιτεχνών, του κοινού, των χρηματοδοτών (de Roeper, 2008) καθώς και να λάβουν υπόψη τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις αξίες του εκάστοτε οργανισμού. Οι DiMaggio και Stenberg (1985) μελετώντας τα περιφερειακά μη κερδοσκοπικά θέατρα των ΗΠΑ διερεύνησαν τους συσχετισμούς ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της κοινότητας, την αυτονομία από την αγορά, το βαθμό θεσμοποίησης (institutionalization)³, την οργανωσιακή κουλτούρα και το διαχειριστικό στυλ με τη συμβατικότητα του ρεπερτορίου. Τα αποτελέσματα επιβεβαιώνουν εμπειρικές παρατηρήσεις για τους παράγοντες που επηρεάζουν την καινοτομία: η πρόσβαση σε κοινό με υψηλό πολιτιστικό κεφάλαιο, η ύπαρξη εξωτερικής χρηματοδότησης και το μικρό μέγεθος των οργανισμών ευνοούν την καινοτομία ενώ οι υψηλοί προϋπολογισμοί και η εξάρτηση από τα έσοδα των εισιτηρίων το αντίθετο. Οι Voss et al. (2000) μελέτησαν το συσχετισμό των οργανωσιακών αξιών των μη κερδοσκοπικών περιφερειακών θεάτρων (regional theaters) των ΗΠΑ με τις πρακτικές κατανομής ανθρώπινου δυναμικού, την προγραμματιστική λογική, και τα οικονομικά αποτελέσματα. Όσον αφορά τις προγραμματιστικές λογικές τα αποτελέσματα έδειξαν πως η κοινωφελής στόχευση συνδέεται με περισσότερες εκπαιδευτικές δράσεις στον προγραμματισμό, η καλλιτεχνική αρτιότητα και η αριστεία με το ανέμβασμα ανέκδοτων θεατρικών έργων, η οικονομική υγεία με το ανέμβασμα έργων χωρίς πνευματικά δικαιώματα και η ικανοποίηση του κοινού με την εξασφάλιση έγκριτων έργων από εκδοτικούς οίκους. Οι Cuadrado & Pérez (2008) σε έρευνα για τις παραστατικές τέχνες στην Ισπανία συμπαίραναν πως τα κύρια κριτήρια κατάρτισης του προγραμματισμού των θεάτρων είναι το προφίλ του κοινού που απευθύνονται, η εξασφάλιση της ποικιλομορφίας του προγράμματος και το κόστος της παραγωγής.

Άλλες έρευνες έχουν εστιάσει περισσότερο στον τρόπο που το καθεστώς χρηματοδότησης, οι διαχειριστικές πρακτικές και τα συνεργατικά δίκτυα επηρεάζουν τις προγραμματιστικές επιλογές των θεάτρων. Ο Austen-Smith (1980) έδειξε πως οι κρατικές επιχορηγήσεις στα θέατρα του Ηνωμένου Βασιλείου ωθούσαν στο

³ Ο βαθμός θεσμοποίησης λειτουργικοποιήθηκε μέσω του μεγέθους των προϋπολογισμών των παραγωγών, της ηλικίας, τη διάρθρωση του εισοδήματος, τα έξοδα διοικητικής λειτουργίας και τον αριθμό μόνιμων συνδρομητών.

ανέβασμα περισσότερων νέων παραγωγών και λιγότερο γνωστών συγγραφέων με άλλα λόγια ευνοούσαν την ανάληψη ρίσκου και συνέβαλαν στην αύξηση της καινοτομίας και της ποικιλίας του προγραμματισμού. Αντιθέτως, στα τέλη της δεκαετίας του '90 περικοπές στις κρατικές επιχορηγήσεις οδήγησαν τα θέατρα του Ηνωμένου Βασιλείου σε ασφαλέστερες επιλογές και στην εφαρμογή τεχνικών μείωσης ρίσκου για την εξασφάλιση εσόδων μέσω της εμπορικής επιτυχίας (Bennett & Kottasz, 2001). Έρευνα στην Αυστραλία έδειξε πως οι χρηματοδότες, για να συνεχίσουν να παρέχουν τη στήριξη τους, λάμβαναν υπόψη τον αριθμό των θεατών ως απόδειξη επιτυχίας, γεγονός που πιθανώς να ωθεί σε ασφαλέστερες επιλογές που θα φέρουν τα επιθυμητά νούμερα (de Roeper, 2008). Ο προϋπολογισμός, το κατεξοχήν οικονομικό εργαλείο που καθορίζει πολλές παραμέτρους των θεατρικών παραγωγών, δεν καταρτίζεται σύμφωνα μόνο με τις καλλιτεχνικές ανάγκες αλλά με ένα πλήθος λογικών που συνδέονται με την πολυπλοκότητα της λειτουργίας του οργανισμού (Amans, Mazars-Chapelon, & Villesèque-Dubus, 2015).

Η οικονομική/διοικητική και η καλλιτεχνική λογική εμφανίζονται συχνά ως ανταγωνιστικές δυνάμεις μέσα στους καλλιτεχνικούς οργανισμούς. Η στόχευση στο κέρδος θεωρείται πως βλάπτει την καινοτομία (Eikhof & Haunschild, 2007) ενώ η γραφειοκρατικοποίηση τη δημιουργικότητα (Caves, 2000, σ. 315). Στην παραπάνω λογική εντάσσεται η περίπτωση των Ciulli και Schäfer οι οποίοι ανέτρεψαν το παραδοσιακό γερμανικό μοντέλο θεάτρου δημιουργώντας το Theater and der Ruh, έναν οργανισμό με τη δομή που θα ανταποκρινόταν στις ανάγκες της θεατρικής τέχνης και όχι το αντίθετο (Tinius, 2015). Έτσι, το 1980 συστάθηκε ένας θίασος αποτελούμενος από καλλιτέχνες και τεχνικό προσωπικό ο οποίος δεν είχε σταθερή βάση και περιόδευε στην ευρύτερη περιοχή παρουσιάζοντας νέες και παλιότερες παραγωγές ταυτόχρονα. Οι εργασιακές σχέσεις και οργανωσιακές δομές απογραφειοκρατικοποιήθηκαν, έγιναν πιο φιλικές, λειτουργικές και ευέλικτες. Η αυτονομία που απέκτησε ο θίασος συνέβαλε στην καλύτερη κατανομή της πολιτιστικής παραγωγής του σε όλη την κοιλάδα Ruh και εξασφαλίστηκε πρόσβαση σε μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Αντίστοιχα, ο σχηματισμός δικτύων ανάμεσα στα κρατικά περιφερειακά θέατρα της Ιταλίας ενόησε την παραγωγή πολυέξοδων και περιπλοκότερων παραστάσεων καθώς και τη χρήση πρωτότυπων τοποθεσιών (Bagdadli, 2003) συμβάλλοντας στην καλύτερη κατανομή της πολιτιστικής παραγωγής.

Ένα άλλο μέρος της έρευνας έχει επικεντρωθεί στους οργανισμούς που δεν παράγουν οι ίδιοι αλλά φιλοξενούν «έτοιμες» παραγωγές. Οι προγραμματιστικές τους πρακτικές διαμορφώνονται επίσης από ενδοργανωσιακούς και εξωργανωσιακούς παράγοντες αλλά εξαρτώνται ταυτόχρονα από την προσφορά των ανεξάρτητων καλλιτεχνών και παραγωγών ή άλλων θεάτρων-παραγωγών.

Σε έρευνα για τις προγραμματιστικές λογικές και πρακτικές μη κερδοσκοπικών σουηδικών θεάτρων παρατηρήθηκε πως το κόστος, οι συστάσεις, το περιεχόμενο των παραστάσεων αλλά και το ένστικτο των ιθυνόντων αποτελούσαν βασικά κριτήρια για την ένταξη μιας παραγωγής στον προγραμματισμό (Wahlberg, 2001). Ωστόσο, η βαρύτητα των κριτηρίων και οι διαδικασίες επιλογής διαφοροποιούνταν ανάμεσα στους οργανισμούς του δείγματος. Σύμφωνα με την Kawashima (1999) τα θέατρα καταρτίζουν προγραμματισμό όχι μόνο βάσει καλλιτεχνικών κριτηρίων αλλά και στρατηγικών λογικών για τη μείωση του ρίσκου και την εξασφάλιση της βιωσιμότητας. Τη διαδεδομένη άποψη πως τη διαπραγματευτική δύναμη απέναντι στους θιάσους κατέχουν τα θέατρα διέψευσε η έρευνα της Assasi (2007). Στα τρία θέατρα της Γαλλίας που εξετάστηκαν, το καθεστώς χρηματοδότησης και η αποστολή των οργανισμών από τη μία καθώς και η αναγνωρισιμότητα των θιάσων από την άλλη μετέβαλαν τη διαπραγματευτική δύναμη των μερών και συνεπώς το περιεχόμενο του προγραμματισμού. Πιο συγκεκριμένα, το θέατρο με χαμηλή εξωτερική χρηματοδότηση έτεινε να φιλοξενεί θιάσους με ισχυρό όνομα για να εξασφαλίσει το απαραίτητο εισόδημα για την επιβίωση του. Το θέατρο με υψηλή εξωτερική χρηματοδότηση είχε ένα πιο ισορροπημένο πρόγραμμα ανάμεσα σε θιάσους με πολύ, μέτρια και λίγη αναγνωρισιμότητα ενώ το θέατρο με μέτρια εξωτερική χρηματοδότηση φιλοξενούσε κυρίως παραγωγές μέτρια γνωστών θιάσων. Δικαίωμα επιλογής δεν είχαν μόνο τα θέατρα απέναντι στην προσφορά των θιάσων αλλά και οι θίασοι προς εκείνα λόγω της διαπραγματευτικής δύναμης που προέκυπτε από τη φήμη τους.

Η διαμόρφωση του προγραμματισμού δεν αποτελεί αποκλειστική υπόθεση των θεάτρων καθώς ένα πλήθος επαγγελματιών εμπλέκονται στη διαδικασία (Kawashima, 1999). Ενδεικτικά, στις ΗΠΑ οργανισμοί μεσάζοντες αναλαμβάνουν τη διοργάνωση εκδηλώσεων (showcase conference) όπου θίασοι εκθέτουν το έργο τους με σκοπό να αγοραστεί από τους οργανισμούς παραστατικών τεχνών (McIntosh, 2012). Μόνο οι θίασοι που μπορούν να ανταπεξέλθουν στο κόστος συμμετοχής αποκτούν πρόσβαση σε αυτές τις εκθέσεις και συνεπώς η προσφορά ρυθμίζεται από

ένα ακόμη εμπόδιο εισόδου. Τέλος, μεταβολές στην αγορά και στις κυβερνητικές πολιτικές μπορεί να επηρεάσουν τις προγραμματιστικές λογικές των οργανισμών έμμεσα ή άμεσα (Kawashima, 1999).

Είναι εμφανές λοιπόν, πως οι θεατρικοί οργανισμοί δύνανται να ρυθμίζουν την πολιτιστική παραγωγή, όχι ως παντοδύναμοι πυλωροί που κρατούν τα κλειδιά της πρόσβασης στον επαγγελματικό κόσμο του θεάτρου αλλά ως άλλοι παίκτες που υπόκεινται σε λογικές, περιορισμούς και δεσμεύσεις παρόμοιες με αυτές των καλλιτεχνών. Στο επόμενο υποκεφάλαιο, θα αναζητήσουμε παρόμοια μοτίβα στον κόσμο του «ελεύθερου» θεάτρου κυρίως μέσα από ιστορικά παραδείγματα καθώς η συγκεκριμένη κατηγορία υποεκπροσωπείται στην εμπειρική έρευνα.

Στόχοι, αξίες και πρακτικές διαχείρισης στο «ελεύθερο» θέατρο. Το «ελεύθερο» ή «ανεξάρτητο» θέατρο, δηλαδή τα ιδιωτικά θέατρα που δεν στηρίζονται σε εξωτερική χρηματοδότηση υποεκπροσωπούνται στην εμπειρική έρευνα καθώς το μεγαλύτερο μέρος των ερευνών εστιάζει σε μορφές επιχορηγούμενου θεάτρου όπως τα κρατικά ή τα πολιτιστικά ιδρύματα. Για τη διερεύνηση της λειτουργίας των θεατρικών οργανισμών στο «ελεύθερο» θέατρο θα χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα η θεατρική βιομηχανία της Νέας Υόρκης. Η κατηγοριοποίηση σε Broadway, Off Broadway και Off-off Broadway αποτελεί μια ανάγλυφη θεωρητικοποίηση των διαφορετικών λογικών θεατρικής παραγωγής στο πλαίσιο του «ελεύθερου» θεάτρου. Οι τρεις τομείς της νεϋορκέζικης βιομηχανίας εκτός από τη διαφορετική σύσταση των πολιτιστικών τους εκροών χαρακτηρίζονται από ουσιώδεις διαφορές όσον αφορά την τοποθεσία, την υποδομή και τις πρακτικές διαχείρισης των αιθουσών. Κρίθηκε, λοιπόν, δόκιμο να χρησιμοποιηθεί το παράδειγμα του αμερικανικού θεάτρου για να σκιαγραφηθεί η συσχέτιση ανάμεσα στο καθεστώς διαχείρισης των θεατρικών χώρων, την τυπολογία των θεάτρων και την εικόνα των πολιτιστικών εκροών του κλάδου.

Broadway

Η ανοικοδόμηση θεατρικών κτιρίων τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα γύρω από την Times Square έθεσε τα θεμέλια για τη γειτονιά που θα γινόταν συνώνυμη του εμπορικού θεάτρου (Aronson, 2000, σ. 99). Το Broadway είναι η θεατρική γειτονιά που βρίσκεται στο Midtown Manhattan της Νέας Υόρκης και περιλαμβάνει 41 θέατρα 500 θέσεων και άνω που τελούν υπό τη διαχείριση τριών μεγάλων οργανισμών (Schubert Organisation, Nederlander Organisation, Jujamcyn

Theaters) (Donahue & Patterson, 2010, σ. 25). Σύμφωνα με το παραδοσιακό μοντέλο επιχειρηματικότητας, ανεξάρτητοι θεατρικοί παραγωγοί συλλέγουν τους απαραίτητους πόρους και προσπαθούν να κλείσουν μια συμφωνία μίσθωσης (theatre license) με το θέατρο που θα φιλοξενήσει την παράσταση τους (Donahue & Patterson, 2010, σ. 16).

Στο Broadway το ολιγοπώλιο των τριών εταιριών που διαχειρίζονται τα θέατρα, η τακτική μεγιστοποίησης των κερδών και η αύξηση των εξόδων παραγωγής οδήγησαν σταδιακά στη μείωση των νέων παραγωγών ανά θεατρική περίοδο καθώς μία παράσταση φιλοξενείται στη θεατρική αίθουσα μέχρι να φθίνει η ζήτησή της (Donahue & Patterson, 2010, σ. 16). Ενδεικτικά, τη δεκαετία του '20 οι νέες παραγωγές ανά έτος ανέρχονταν στις 250 ενώ μέχρι τη δεκαετία του '60 σπάνια ξεπερνούσαν τις 60. (Poggi, 1968 σ. xv όπως αναφέρεται από τον Vogel, 2001, σ. 319). Το 1995, οι νέες παραγωγές έφτασαν μόλις τις 29 ενώ τα έσοδα των περιοδειών σχεδόν τετραπλασιάστηκαν από το 1980 με εμφανή τάση να υπερβούν τα έσοδα των θεάτρων του Broadway ήδη από το 1985 (Vogel, 2001, σ. 320 πίνακας 13.1). Τη θεατρική περίοδο 2018-2019 παρουσιάστηκαν 25 νέα έργα, 9 αναβιώσεις και 4 ειδικές εκδηλώσεις (2018 – 2019 Broadway End-of-Season Statistics, 2019)

Η συγκέντρωση της ιδιοκτησίας των θεατρικών χώρων του Broadway σε τόσο λίγους οργανισμούς αλλά και ο διαχωρισμός μεταξύ ιδιοκτητών θεάτρων και παραγωγών δεν αποτελεί χαρακτηριστικό του ιδιωτικού τομέα σε όλο τον κόσμο. Τα σημερινά χαρακτηριστικά της βιομηχανίας του Broadway διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Bernheim (1964) και τη Brooks (1981) από το 1860 οι θίασοι, οι οποίοι διαχειρίζονταν οι ίδιοι το θέατρο στο οποίο έπαιζαν (stock company), άρχισαν να «φιλοξενούν» ηθοποιούς αστέρες για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους προκειμένου να εξασφαλίσουν υψηλότερο εισόδημα. Η ανάπτυξη του σιδηροδρομικού δικτύου (Caves, 2000) καθώς και η ανάγκη των πρωταγωνιστών να πλαισιώνονται σταθερά από υψηλού επιπέδου συμπρωταγωνιστές οδήγησε στη δημιουργία περιοδεύοντων θιάσων (combination company) που ενοικίαζαν τα θέατρα και εξασφάλιζαν υψηλότερο εισόδημα λόγω της απεύθυνσης σε μεγαλύτερη αγορά. Το υψηλότερο επίπεδο των παραγωγών τους καθώς και το κέρδος που αποκόμιζαν οι ιδιοκτήτες των θεάτρων από τη φιλοξενία τους οδήγησε στην περιθωριοποίηση του παλαιού μοντέλου του θιασαρχικού θεάτρου. Σταδιακά αναπτύχθηκε ένα ισχυρό σύστημα από μεσάζοντες, όπως το Theatrical Syndicate

(1896), που διαχειρίζονταν τους θεατρικούς χώρους και «έκλειναν» συμφωνίες με τους περιοδεύοντες θιάσους των αστέρων.

Η «βιομηχανική επανάσταση» του θεάτρου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα συνέβαλε στη σταδιακή αποκρυστάλλωση των σημερινών χαρακτηριστικών του Broadway όπως ο διαχωρισμός των ιδιοκτητών των θεάτρων από τους καλλιτέχνες, η ισχυρή παρουσία των συνδικαλιστικών οργάνων π.χ. το Actor's Equity Association (1913) (Poggi 1968, σ. 26-27 όπως παρατίθεται από τον Schwartz, 2009, σ. 25) και συλλόγων π.χ. το Broadway League (1930), η εδραίωση των περιοδειών ως σημαντική πηγή εσόδων καθώς και η υψηλή επαγγελματική εξειδίκευση του υποστηρικτικού προσωπικού (Becker, 1982). Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} η ιδιοκτησία των αιθουσών πέρασε στη διαχείριση των τριών εταιριών, ο παραγωγός εδραιώθηκε ως κεντρικός παίκτης για τη σύνθεση των παραγωγών και οι προωθητικές ενέργειες απέκτησαν όλο και μεγαλύτερη σημασία.

Αν, κατά τη δεκαετία του '60, η διόγκωση της διοικητικής λειτουργίας των μη κερδοσκοπικών πολιτιστικών οργανισμών οδήγησε στη σταδιακή εξαφάνιση του παραδοσιακού μπρεσάριου από τις διευθυντικές θέσεις (R.A Peterson, 1986), η εικόνα του παραδοσιακού επιχειρηματία-παραγωγού της χρυσής εποχής που έχει ένα γραφείο με ένα τηλέφωνο, ένα μεγάλο δίκτυο γνωριμιών και κλείνει δουλειές στο πόδι άρχισε να μεταβάλλεται από τη δεκαετία του '80. Η ανάγκη για κερδοφορία οδήγησε σε περιπλοκότερα συστήματα επένδυσης, διεθνείς περιοδείες των μιούζικαλ, πολλά προκατασκευαστικά workshops⁴ ενώ από τη δεκαετία του '90 μεγάλες εταιρίες διασκέδασης όπως η Disney, η Viacom και η 20th Century Fox δραστηριοποιήθηκαν στο Broadway αγοράζοντας μάλιστα δικές τους αίθουσες για να παρακάμψουν τον έλεγχο του ολιγοπωλίου. Σε έρευνά τους οι Balio και McLaughlin (1969) για την ασθένεια κόστους (cost disease)⁵ στο Broadway (Baumol & Bowen, 1966) διαπίστωσαν την σταδιακή άνοδο του κόστους παραγωγής ανάμεσα στις δεκαετίες τους '30 και του '40 στο Broadway γεγονός που ίσχυσε και τις επόμενες δεκαετίες (Adler, 2004; Kenrick, 2008; Sternfeld, 2006) καθώς το κόστος παραγωγής έφτασε σε

⁴ Εργαστήρια που διοργανώνουν οι παραγωγοί για να παρουσιάσουν τις ιδέες τους και να προσελκύσουν επενδυτές.

⁵ Οι Baumol και Bowen (1966) υποστήριξαν πως οι οργανισμοί παραστατικών τεχνών δε θα μπορέσουν να ανταποκριθούν στις οικονομικές πιέσεις που θα προκύψουν λόγω της γενικότερης οικονομικής ανάπτυξης επειδή το παραγωγικό κόστος θα αυξάνεται ενώ η παραγωγική τους ικανότητα θα παραμένει σχετικά στάσιμη (productivity lag).

ορισμένες περιπτώσεις τα 10 εκατομμύρια οδηγώντας σε εισιτήρια των 100 δολαρίων.

Είναι ιδιαίτερα δύσκολο για ένα παραγωγό να βρει θέατρο για την παράσταση του ενώ κανένα θέατρο δε ρισκάρει να μείνει σύντομα κενό λόγω μιας αποτυχημένης παραγωγής. Ενδεικτικά, λίγο πριν το κλείσιμο των θεάτρων λόγω του SARS CoV 2, ο θεατής μπορούσε να παρακολουθήσει το *Phantom of the Opera* (1986) που παιζόταν συνέχεια από το 1988 στο Majestic Theater ή το *Lion King* (1994) στο Minskoff Theater όπου παιζόταν από το 1997 μέχρι σήμερα⁶. Από τη δεκαετία του '80 το Broadway έγινε συνώνυμο του μουσικού θεάτρου το οποίο είναι πιο κερδοφόρο και σταδιακά παραγκώνισε το θέατρο πρόζας.

Οι διαχειρίστριες εταιρίες των θεατρικών αιθουσών του Broadway δρουν ως πυλωροί αποφασίζοντας ποιες παραστάσεις θα προβληθούν στη θεατρική πρωτεύουσα της χώρας (Donahue & Patterson, 2010, σ. 29). Η αλληλοεξαρτώμενη συμπεριφορά των εταιριών σε συνθήκες олиγοπωλίου (Heilbrun & Gray, 2001, σ. 19) μπορεί να οδηγήσει στην υιοθέτηση παρόμοιων λογικών και πρακτικών επιχειρηματικότητας. Το олиγοπώλιο των ιδιοκτητών των θεάτρων έχει διαβρώσει τη διαπραγματευτική δύναμη των ανεξάρτητων παραγωγών (Donahue & Patterson, 2010, σ. 25). Έτσι, η ρύθμιση της αγοράς από τα συμφέροντα των τριών αλληλοεξαρτώμενων οργανισμών μπορεί να θεωρηθεί συνιστώσα της χαρακτηριστικής ομοιογένειας των πολιτιστικών εκροών του Broadway.

To Off Broadway και Off-off Broadway

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '40 ένας «νέος» θεατρικός κόσμος είχε αναπτυχθεί σε αντιδιαστολή του «εμπορευματοποιημένου» Broadway, το Off Broadway. Η απαρχή, ωστόσο, της ιδέας των «αντισυμβατικών» θεάτρων ανιχνεύεται πολύ παλαιότερα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Οι Washington Square Players (1914), οι Provincetown Players (1915), το Neighborhood Playhouse (1915), το Civic Repertory Theatre (1926), το Group Theatre (1931), και το μακροβιότατο Theater Guild (1928 - 1996), το κίνημα των «Μικρών Θεάτρων» (Little Theatre) όπως ονομάστηκαν, λειτούργησαν με πρότυπα την ευρωπαϊκή καινοτομία στο γύρισμα του αιώνα ανανεώνοντας τη σκηνική και δραματουργική τέχνη (Aronson, 2000, σ. 25).

⁶ Η ημερομηνία πρεμιέρας διαφέρει επειδή, μόλις φθίνει η ζήτηση, οι παραγωγές μεταφέρονται σε μικρότερης χωρητικότητας θέατρο για μείωση του κόστους.

Η περίπτωση του Off Broadway, ωστόσο, δεν αφορούσε απαραίτητα σε μια αισθητική επανάσταση όσο σε μια αντίσταση στην περιοριστική φύση της οικονομοκεντρικής επιχειρηματικής δομής του Broadway (Aronson, 2000, σ. 125). Τα Off Broadway θέατρα έχουν από 100 έως 499 θέσεις (Meiksins, 2018), βρίσκονται κυρίως στο Greenwich Village και την δυτική πλευρά (“How To Tell Broadway From Off-Broadway From...,” 2019) και αριθμούν μεταξύ 63 και 93 ανάλογα την πηγή (“Category: Off-Broadway theaters,” 2018; “List of Off-Broadway Theaters,” n.d.). Η κατάταξη των θεάτρων της Νέας Υόρκης στις τρεις κατηγορίες δεν καθορίζει μόνο την τοποθεσία αλλά και τα πρότυπα εργασιακών συμβάσεων που επιβάλλουν τα συνδικαλιστικά όργανα και οι σύλλογοι. Για παράδειγμα, οι κατώτερες αμοιβές των ηθοποιών είναι χαμηλότερες στα Off Broadway θέατρα (Actor’s Equity, n.d.).

Στην πραγματικότητα, το Off Broadway σταδιακά απέκτησε παρόμοια θεσμικά και δομικά χαρακτηριστικά με το Broadway έχοντας χαμηλότερο λειτουργικό κόστος. Λόγω του μικρότερου οικονομικού ρίσκου, ευνόησε και συνεχίζει να ευνοεί τον πειραματισμό και συνεπώς την καινοτομία (Adler, 2004, σ. 7) ενώ μαζί με τα περιφερειακά θέατρα έγιναν το «σπίτι» του θεάτρου πρόζας (Adler, 2004, σ. 27). Παραστάσεις που δοκιμάζονταν στο Off Broadway μεταπηδούσαν στο Broadway ενώ κάποιες φορές το πρώτο χρησιμοποιείται σαν «δοκιμαστικός σωλήνας» από τους παραγωγούς λόγω του χαμηλότερου κόστους παραγωγής (Adler, 2004, σ. 110). Σε αντίθεση με την κοινή αντίληψη, μόνο ένα μέρος των θεάτρων του Off Broadway λειτουργεί υπό μη κερδοσκοπική νομική μορφή (Gussow, 2000, σ. 205). Η καλλιτεχνική τους στόχευση και η μη επιδίωξη υψηλού κέρδους, ωστόσο, προσεγγίζουν τη λογική των μη κερδοσκοπικών μορφών (Caves, 2000, σ. 262).

Καθώς οι παραγωγές του Broadway γίνονταν όλο πιο ακριβές και το musical μονοπωλούσε τις σκηνές της Times Square εξαλείφοντας το περιθώριο για πειραματισμό, η πρωτοπορία άρχισε να γεννιέται σε ένα ξεχωριστό χώρο. Το Off-off Broadway ξεκίνησε ως αντίδοτο στη συμβατικότητα της αμερικανικής θεατρικής αγοράς του ‘60 (Gussow, 2000, σ. 196) και φιλοξενήθηκε αρχικά σε πολλούς «ανορθόδοξους» χώρους (καφέ, σοφίτες, γκαράζ κ.α) στο Greenwich Village με χωρητικότητα συνήθως λιγότερη των 100 ατόμων παρουσιάζοντας πραγματικά ρηξικέλευθα σκηνικά θεάματα όπως οι παραστάσεις του Living Theater. Με την πάροδο του χρόνου οι σκηνές του Off-off Broadway απέκτησαν επίσης κάποια θεσμικά και δομικά χαρακτηριστικά από τον «επίσημο» κόσμο του θεάτρου. Αν και

τις πρώτες μέρες οι ηθοποιοί «έβγαζαν καπέλο» στο τέλος της παράστασης, σταδιακά δημιουργήθηκαν δίκτυα μη κερδοσκοπικών οργανισμών και συνέργειες με τα περιφερειακά θέατρα ενώ μερικά θέατρα όπως το Manhattan Theater Club (1970) και το Circle Repertory (1969 - 1996) «μεταπήδησαν» στην κατηγορία Off Broadway (Gussow, 2000, σ. 197). Οι Off-off Broadway χώροι αριθμούν περίπου 200 (Feldman, 2019) ενώ σύμφωνα με άλλη πηγή ανέρχονται στους 639 (“Off-Off-Broadway Venues,” n.d.). Η μεγάλη αυτή διαφορά πιθανώς σχετίζεται με την περιστασιακή χρήση μη αμιγώς θεατρικών χώρων.

Τα όρια μεταξύ των θεάτρων του Broadway, Off-Broadway και Off-off Broadway δεν είναι μόνο γεωγραφικά αλλά ιδεολογικά και μορφολογικά. Μέσα από την εξέλιξη του κλάδου, τις νέες οργανωσιακές μορφές αλλά και τις επιχειρηματικές πρακτικές διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο οι θεατρικοί οργανισμοί συμμετέχουν ως εξίσου σημαντικοί δρώντες στο θεατρικό κόσμο της Νέας Υόρκης. Οι τρεις τομείς της νεοϋρκόζικης θεατρικής βιομηχανίας παρουσιάζουν διαφορές ως προς τις πολιτιστικές τους εκροές και περιλαμβάνουν οργανισμούς που λειτουργούν υπό διαφορετικές μορφές και διαχειριστικά καθεστώτα. Από το συμβατικότερο τρόπο λειτουργίας μέχρι την πλήρη ανατροπή ακόμη και των βασικότερων συμβάσεών της, η θεατρική βιομηχανία της Νέας Υόρκης αποτελεί μια ειδική περίπτωση θεατρικού κόσμου όπου η μεγάλη κλίμακα επιτρέπει μια τόσο ανάγλυφη οριζόντια διαφοροποίηση.

Αν και η προαναφερθείσα διαφοροποίηση δεν αποτελεί χαρακτηριστικό όλων των θεατρικών βιομηχανιών ανά τον κόσμο, μπορεί να χρησιμεύσει ως ένα θεωρητικό παράδειγμα που θα προσανατολίσει την έρευνα. Για την παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί ο όρος «ελεύθερο θέατρο» ο οποίος θα συμπεριλάβει τους ιδιωτικούς θεατρικούς οργανισμούς που εξασφαλίζουν την επιβίωση τους από τα εισιτήρια και οποίος θα εξειδικευθεί στη συνέχεια με αφορμή τα σύγχρονα και ιστορικά συμφραζόμενα της ελληνικής θεατρικής παραγωγής.

2.3 Η συμβολή το θεατρικών οργανισμών στην πολιτιστική παραγωγή

Όπως προκύπτει από το σύνολο των προαναφερθέντων ερευνών και της ιστορικής αναδρομής στο αμερικανικό θέατρο, οι θεατρικοί οργανισμοί υπόκεινται σε περιορισμούς, δεσμεύσεις, στόχους και αξίες που άλλοτε περιλαμβάνουν και άλλοτε υπερβαίνουν το κριτήριο της καλλιτεχνικής αρτιότητας. Η λειτουργία βάσει συγκεκριμένων πρακτικών τούς καθιστά έναν ξεχωριστό δρώντα στον κόσμο του

θεάτρου που λειτουργεί με το δικό του habitus (Bourdieu, 1993; Maanen, 2009b, σ. 500). Λαμβάνοντας υπόψη τις λειτουργίες της διαμεσολάβησης (Becker, 1982; Caves, 2000, 2003; Foster & Ocejó, 2013; Janssen & Verboord, 2016; Lingo & O'Mahony, 2010; Negus, 2002; Richard A. Peterson & Anand, 2004; Richard A. Peterson & Berger, 1971) στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής και δεδομένου πως τα θέατρα μεσολαβούν αναγκαστικά ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση, οι πρακτικές διαχείρισης των οργανισμών μπορούν να θεωρηθούν ως α) ρυθμιστικές και β) συνδημιουργικές δυνάμεις μέσα στον κόσμο του θεάτρου.

Η ρυθμιστική τους δύναμη έγκειται στη δυνατότητα διαλογής συγκεκριμένων έργων από την προσφερόμενη παραγωγή κατά τη διαδικασία κατάρτισης του προγράμματος της σεζόν. Πιο συγκεκριμένα, οι θεατρικοί οργανισμοί δύνανται να επιλέξουν από ένα σύνολο έτοιμων ή υπό ανάπτυξη πολιτιστικών προϊόντων με σκοπό να τις συμπεριλάβουν στον προγραμματισμό τους και συνεπώς να γίνουν προσβάσιμες από το κοινό. Με άλλα λόγια, τα θέατρα δρουν ως πυλωροί (Caves, 2000) κατά την «παραδοσιακή» έννοια. Φυσικά πολλά στάδια διαδικασιών διαλογής προηγούνται του θεάτρου και αφορούν σε διάφορους δρώντες του θεατρικού κόσμου π.χ. η προσέλκυση των υπόλοιπων καλλιτεχνών από το σκηνοθέτη κ.α. Ωστόσο, τα θέατρα βρίσκονται στο τέλος της παραγωγικής αλυσίδας έχοντας το «προνόμιο» να απορρίπτουν ή να αποδέχονται το «τελικό» έργο λίγο πριν φτάσει στο κοινό.

Η συνδημιουργική τους δύναμη έγκειται στη δυνατότητα τους να διαμορφώνουν σε διάδραση με τους καλλιτέχνες και εξωτερικούς θεατρικούς παραγωγούς το τελικό πολιτιστικό προϊόν. Αρχικά, οι θεατρικές παραγωγές προσαρμόζονται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της υποδομής του θεάτρου⁷ (Bablet 1972, σ. 110-111, Bablet, Joquot & Oddon, 1978 σ. 13-15 όπως αναφέρονται στο Γραμματάς, 2002) τόσο κατά το στάδιο της σύλληψης όσο και κατά την πραγμάτωση τους. Ακόμη, ο διαχειριστής του θεάτρου, ειδικά στις περιπτώσεις που είναι και ο παραγωγός ή έχει οικονομικό συμφέρον, ενδέχεται να συμβουλεύει τους δημιουργούς προς την υιοθέτηση επιτυχημένων καλλιτεχνικών συμβάσεων (Janssen & Verboord, 2016). Τέλος, η ένταξη μιας παραγωγής στον προγραμματισμό ενός θεάτρου συνεπάγεται και ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο για την παράσταση. Όπως προκύπτει και ιστορικά, τα θέατρα τείνουν να έχουν μια «φυσιογνωμία» που προσδίδει επιπλέον νόημα στις παραστάσεις που φιλοξενούν.

⁷ μέγεθος σκηνής, διαθέσιμο προσωπικό, φωτιστικός εξοπλισμός κ.α.

3. Μεθοδολογία

Από τη βιβλιογραφική επισκόπηση γίνεται εμφανές πως τα θέατρα λειτουργούν υπό ποικίλα διαχειριστικά καθεστώτα ενώ τα χαρακτηριστικά των πολιτιστικών τους εκροών διαμορφώνονται από πλήθος καλλιτεχνικών και μη καλλιτεχνικών λογικών καθώς και ενδοργανωσιακών και εξωργανωσιακών παραγόντων. Λίγα είναι γνωστά, ωστόσο, για τον τρόπο που τα «ελεύθερα» θέατρα συμμετέχουν στη διαμόρφωση της πολιτιστικής παραγωγής του θεατρικού κόσμου και ακόμη λιγότερα για τη θεατρική παραγωγή της Αθήνας.

Ποιοι οργανισμοί ή πρόσωπα διαχειρίζονται τους θεατρικούς χώρους της Αθήνας και με ποιο τρόπο συμμετέχουν στη διαμόρφωση της πολιτιστικής παραγωγής του κλάδου;

Για την καλύτερη κατανόηση του πεδίου έρευνας κρίθηκε απαραίτητη η εμβάθυνση στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κλάδου όπως η παραγωγική δραστηριότητα, οι οργανωσιακές μορφές καθώς και οι επιχειρηματικές και καλλιτεχνικές πρακτικές. Η διερεύνηση του θεατρικού κόσμου της Αθήνας πριν από το 2000 βασίστηκε σε δευτερογενή δεδομένα και ιστορικές μελέτες σχετικές με το νεοελληνικό θέατρο με σκοπό την καλύτερη κατανόηση της εξελικτικής του πορείας. Για τη χρονική περίοδο 2000-2020 αναλύθηκαν δευτερογενή δεδομένα και πηγές από τον ηλεκτρονικό τύπο που χρησίμευσαν ως εφελκυστήριό για την ανίχνευση των συμβάσεων (Becker, 1982) που διέπουν το θεατρικό κόσμο της Αθήνας. Ταυτόχρονα, μελετήθηκαν, κείμενα από τις ιστοσελίδες που περιγράφουν το στόχο και το όραμα των οργανισμών, εμπειρική γνώση από την επαγγελματική μου δραστηριότητα καθώς και άτυπη πληροφόρηση από εργαζομένους με σκοπό την εμβάθυνση στα ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά του κλάδου και των οργανισμών. Εξετάζοντας διάφορους τύπους δεδομένων ο ερευνητής μπορεί να αυξήσει την αξιοπιστία των δεδομένων, να αντιληφθεί την περιπλοκότητα του υπό εξέταση πεδίου (Sherry, 2008, σ. 795), να αποκτήσει ισχυρότερα και διασταυρωμένα συμπεράσματα καθώς και να εξετάσει τόσο τις διαδικασίες όσο και τα αποτελέσματα ενός φαινομένου (Hesse-Biber & Leavy, 2008, σ. 366).

Εφόσον η οριοθέτηση του πληθυσμού και των χαρακτηριστικών του αποτελεί βάση για τη δειγματοληψία (Babbie, 2013, σ. 128) τα θέατρα και οι χώροι που παρουσίασαν τουλάχιστον μία παραγωγή τη θεατρική περίοδο 2019-2020 εντός των 7

δημοτικών διαμερισμάτων του Δήμου Αθηναίων⁸ καταλογογραφήθηκαν με σκοπό τη δημιουργία του δειγματοληπτικού πλαισίου. Οι θεατρικοί χώροι κατηγοριοποιήθηκαν σύμφωνα με τη χωρητικότητα (0-100, 1000-299, 300-499 και 500+ θέσεις), την κατηγορία του οργανισμού (θέατρο, κρατικό θέατρο / δημοτική σκηνή, ίδρυμα, πολυχώρος, άλλο) και την ιδιότητα του διαχειριστή (θέατρα καλλιτεχνών - θέατρα επιχειρηματιών). Ακόμη, ακολούθησε η τοποθέτηση των θεάτρων στο χάρτη για τον εντοπισμό συσπειρώσεων. Τα παραπάνω στοιχεία αντλήθηκαν από το Αθηνόγραμμα (διεύθυνση, τηλέφωνο, δραστηριότητα), δημοσιεύματα τύπου, τα social media, τις ιστοσελίδες των θεάτρων (χωρητικότητα, είδος, ιδιότητα διαχειριστή) και μέσω τηλεφωνικής επικοινωνίας με τα θέατρα για τυχόν ελλείψεις στοιχείων.

Για την απάντηση των κύριων ερωτημάτων έγιναν ημι-δομημένες συνεντεύξεις εις βάθος καθώς, σε αντίθεση με άλλες μορφές έρευνας, επιτρέπουν α) την ανάδυση απροσδόκητων πληροφοριών β) την προσαρμογή των ερωτήσεων κατά τη διάρκεια της συνέντευξης (Berger, 1998, σ. 57) και γ) τη σύγκριση μεταξύ των απαντήσεων των συνεντευξιζόμενων (Dawson, 2002, σ. 78). Επιλέξιμοι οργανισμοί ορίστηκαν εκείνοι που επιδίδονται στην εκμετάλλευση θεατρικών αιθουσών της Αθήνας σύμφωνα με τον κατάλογο που δημιουργήθηκε προσπαθώντας να καλυφθεί όσο το δυνατό μεγαλύτερο φάσμα των χαρακτηριστικών περιπτώσεων. Στο δείγμα δεν συμπεριλήφθηκαν τα κρατικά θέατρα και τα πολιτιστικά ιδρύματα καθώς η παρούσα έρευνα εστιάζει στους οργανισμούς του «ελεύθερου θεάτρου». Οι συνεντεύξεις έγιναν με τους διαχειριστές των θεάτρων, εκείνους δηλαδή που καθορίζουν το περιεχόμενο του προγράμματος και συνεπώς μπορούν να δώσουν τόσο πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά του οργανισμού όσο και για τις λογικές και πρακτικές του προγραμματισμού. Σε γενικές γραμμές παρατηρήθηκε διστακτικότητα συμμετοχής και αγωνία για την έκθεση και σχολιασμό των αποτελεσμάτων ενώ η διαμεσολάβηση κοινών γνωστών συνέβαλε σημαντικά στην επιτυχή επαφή και εξασφάλιση της συνέντευξης. Οι επαγγελματίες είναι πιθανό να διστάζουν διότι θεωρούν πως οι απαντήσεις τους περιλαμβάνουν εμπιστευτικές πληροφορίες της επιχείρησης (Smits, 2019, σ. 15). Κατά την εξέλιξη της συνέντευξης, ωστόσο, μιλούσαν αυθόρμητα και οι ενδιαρμοί υποχωρούσαν.

⁸ Προσμετρήθηκαν και οργανισμοί όπως το ΚΠΠΣΝ και το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης καθώς εξυπηρετούν τις πολιτιστικές ανάγκες της πρωτεύουσας προσφέροντας διαφοροποιημένες υπηρεσίες από ένα θέατρο.

Έγιναν συνολικά 5 συνεντεύξεις που διήρκησαν από 45 έως 90 λεπτά με δύο διαχειριστές «θεάτρων καλλιτεχνών», δύο διαχειριστές «θεάτρων επιχειρηματιών» και ένα ζευγάρι διαχειριστών ενός πολυχώρου με έντονη δραστηριότητα στην παρουσίαση θεατρικών παραστάσεων⁹. Οι συνεντεύξεις απομαγνητοφωνήθηκαν και χρησιμοποιήθηκε το λογισμικό QDA Miner Lite για την κωδικοποίηση των δεδομένων. Οι ευρύτερες θεματικές του οδηγού συνέντευξης (Παράρτημα) προέκυψαν βάσει της βιβλιογραφικής επισκόπησης και αφορούσαν α) στο υπόβαθρο του διαχειριστή, β) στα χαρακτηριστικά του οργανισμού, γ) στα κριτήρια επιλογής για την ένταξη παραγωγών στον προγραμματισμό και δ) στη συνδημιουργική συμβολή των οργανισμών. Οι παραπάνω γενικές θεματικές εξειδικεύθηκαν σε ειδικότερα θέματα μέσω της θεματικής ανάλυσης που διεξήχθη και σε συνδυασμό με άλλες πηγές και πληροφορίες παρουσιάζονται στα επόμενα κεφάλαια.

⁹ Οι κατηγορίες θεάτρων που αναφέρθηκαν αναλύονται στα επόμενα κεφάλαια.

4. Ο θεατρικός κόσμος της Αθήνας

Καθώς η κατανόηση των αισθητικών συστημάτων απαιτεί μια ανάλυση που λαμβάνει υπόψιν την ιστορική ιδιαιτερότητα του πεδίου (Born, 2010) και η παράδοση παίζει σημαντικό ρόλο στις πρακτικές του θεατρικού κόσμου κρίνεται χρήσιμη μια σύντομη επισκόπηση στην εξελικτική πορεία της εικόνας του κλάδου.

Παρά τη θεατρική παράδοση του τόπου, κατά τα πρώτα χρόνια της σύστασης του ελληνικού κράτους, το θέατρο ήταν ένας ανώριμος θεσμός. Την περίοδο της τουρκοκρατίας η εξοικείωση με τη σκηνική εμπειρία είχε συντελεστεί κυρίως σε ερασιτεχνικό επίπεδο από τους αστικούς κύκλους των ελλήνων της Διασποράς. Τα πρώτα χρόνια της απελευθέρωσης οι προτεραιότητες της κυβέρνησης δεν περιλάμβαναν την ανέγερση θεατρικών κτιρίων, ζήτημα που αφήνεται στα χέρια των ιδιωτών όπως το Θέατρο Σκοντζόπουλου (1935), Θέατρο Meli (1836) και άλλες περιστασιακές κατασκευές σε μάνδρες (Ταμπάκη, 2005, σ. 320). Το 1838, μετά από παρότρυνση του βασιλικού ζεύγους η κυβέρνηση παραχώρησε το πρώτο λιθόκτιστο θέατρο «Αθηνών» το γνωστό και ως «Παλαιόν Θέατρο Αθηνών» για πενταετή εκμετάλλευση το οποίο το 1844 αγοράστηκε από τον καπετάνιο Ιωάννη Μπούκουρα (Δεμεστίχα, 2012, σ. 121) και έμεινε γνωστό ως «Θέατρο Μπούκουρα». Η πρωτεύουσα απέκτησε επίσημο δημοτικό θέατρο το 1888 (Γραμματάς, 2002, σ. 109). Μέχρι το 1901 με τα εγκαίνια του Εθνικού Θεάτρου, τα θέατρα αποτελούν ως επί το πλείστον πρωτοβουλίες ιδιωτών. Η θεατρική τέχνη, επαγγελματική ή ερασιτεχνική, φιλοξενούνταν σε πολλές υπαίθριες σκηνές που άνοιξαν γύρω από τα ωδικά καφενεία στα περίξ του Ιλισού (τα λεγόμενα Παριλίσια Πεδία), σε κλειστά θέατρα και σε εκπαιδευτικά ιδρύματα. Από το 1864 μέχρι το 1900 παρουσιάστηκαν περίπου 5.830 παραστάσεις (Δεμεστίχα, 2012, σ. 457) από αυτοδίδακτους ηθοποιούς και θιάσους μπουλουκιών που σταδιακά αποκτούν πιο επαγγελματική υπόσταση. Κατά την πάροδο του χρόνου, το θέατρο στην Αθήνα ισχυροποιείται ως θεσμός καθώς θεσπίζονται διαγωνισμοί και βραβεία, δημιουργούνται σωματεία και δίνονται κρατικές επιχορηγήσεις.

Χωρίς να σημαίνει πως ανάλογοι δομές και επαγγέλματα δεν υπήρχαν πρωτύτερα, ο σκηνοθέτης, οι δραματικές σχολές, τα εθνικά θέατρα, τα συνδικαλιστικά όργανα, οι επιχορηγήσεις, οι θεατρικές σπουδές και άλλοι θεσμοί του «επίσημου» θεατρικού κόσμου αρχίζουν να σχηματοποιούνται από τα τέλη του 19^{ου} και ύστερα δίνοντας στο θέατρο τα χαρακτηριστικά που έχει σήμερα.

Στις αρχές του 20^{ου} τα δυτικοευρωπαϊκά αντισυμβατικά θέατρα τέχνης, η ανάδυση του επαγγέλματος του σκηνοθέτη, το ευρωπαϊκό αστικό δράμα και τα εγκαίνια του Βασιλικού (Εθνικού) Θεάτρου 1901 λειτούργησαν ως πρότυπο για τις θεατρικές πρακτικές της περιόδου (Γραμματάς, 2002). Τη θέση των αυτοδίδακτων καλλιτεχνών διαδέχθηκαν επαγγελματικά καταρτισμένοι ηθοποιοί ενώ οι ρεπερτοριακές επιλογές διευρύνθηκαν. Αν και η εξέλιξη της ελληνικής δραματουργίας ανακόπηκε λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών της δικτατορίας Μεταξά, η τέχνη της σκηνοθεσίας έκανε τα αποφασιστικότερα βήματα της πλησιάζοντας όλο και περισσότερο προς τα δυτικά πρότυπα (Γραμματάς, 2002, σ. 156, 159). Ακολούθησε η δημιουργία των πρώτων πειραματικών σκηνών και σχημάτων (Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, Θέατρο Τέχνης [Σπ. Μελά], Ελεύθερη Σκηνή κ.α.), ο εκσυγχρονισμός των θεατρικών επαγγεμάτων, η έρευνα γύρω από το αρχαίο δράμα κ.α. (Γραμματάς, 2002, σ. 157).

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα του 20^{ου} η θεατρική ζωή της επαρχίας χαρακτηρίστηκε από τα «μπουλούκια», ελεύθερους περιοδεύοντες θιάσους που έπαιζαν σε καφενεία, σχολεία και άλλους υπαίθριους χώρους. Μέχρι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ο θεατρικός κόσμος της Αθήνας χαρακτηρίστηκε από τους κεντρικούς θιάσους του θεάτρου πρόζας (όπως τα θιασχαρικά σχήματα Μαρίκας Κοτοπούλη και Κυβέλης Αδριανού) που δραστηριοποιούνταν σε δικά τους θέατρα ανεβάζοντας κυρίως έργα εγγυημένης επιτυχίας του ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου καθώς και από τον επικερδή τομέα της επιθεώρησης και των μουσικών παραστάσεων.

Τις επόμενες δεκαετίες η πρακτική των «θεάτρων τέχνης» ισχυροποιήθηκε λειτουργώντας ως αντίβαρο στην «εμπορική» θεατρική δραστηριότητα ενώ η πρακτική των «μπουλουκιών» σταδιακά εξασθένησε μέχρι το οριστικό της τέλος με την ίδρυση των ΔΗΠΕΘΕ (1983). Το Θέατρο Τέχνης (1942) του Καρόλου Κουν, το Θέατρο του Εθνικού Κήπου (1954) του Ν. Χατζίσκου, η Νεοελληνική Σκηνή (1962) του Σπ. Ευαγγελάτου, το Ανοιχτό Θέατρο (1971) του Γ. Μιχαηλίδη και το Θέατρο Στοά (1971) του Θ. Παπαγεωργίου, η Νέα Σκηνή (1982), το Θέατρο Σημείο (1986) του Ν. Διαμαντή, το Θέατρο Άττις (1986) του Θ. Τερζόπουλου, το Θέατρο του Νότου (1991) του Γ. Χουβαρδά κ.α. λειτούργησαν ως προσωποπαγείς θεατρικοί χώροι με αυστηρά κριτήρια τέχνης, εκλαμβάνοντας το θέατρο ως πεδίο καλλιτεχνικής δημιουργίας, χώρο παιδείας και ανάπτυξης της συνείδησης του θεατή (Γραμματάς, 2002, σ. 256, 283).

4.1 Η θεατρική ζωή της Αθήνας '80 - '90

Σημαντική ώθηση στη ίδρυση νέων θεατρικών οργανισμών αποτέλεσε ο θεσμός των Επιχορηγήσεων του Ελεύθερου Θεάτρου με την απόφαση 25860 του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ 216/Β' Τεύχος 26.4.1982). Οι επιχορηγήσεις μετά το '80 προσέφεραν μια αίσθηση ασφάλεια στους επαγγελματίες του θεάτρου ενώ ευνόησαν την ανάδυση και την εδραίωση μιας νέας γενιάς καλλιτεχνών που διαφοροποιήθηκε από τις αισθητικές νόρμες της περιόδου (Hager, 2017). Οι νέοι θεατρικοί οργανισμοί επιδόθηκαν στην έρευνα και στον πειραματισμό καταλύοντας το τότε ολιγοπώλιο της πρωτοπορίας που αποτελείτο από το Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν και τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (Πανταλέων, 2014). Παρά τις προκλήσεις και τον ανταγωνισμό με τους μεγάλους θιάσους πρωταγωνιστών (Αλίκη Βουγιουκλάκη, Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Γιάννη Φέρτη κ.α.), οι νέοι θεατρικοί οργανισμοί εξασφάλισαν την επιβίωση τους χάρις σε ένα «ρισκοκίνδυνο» κοινό που τους στήριξε (Πανταλέων, 2014). Ο θεσμός των επιχορηγήσεων επέφερε την παγίωση και στέγαση θιάσων των δύο δεκαετιών, την εδραίωση θεατρικών οργανισμών με χαρακτήρα «δημόσιας ωφέλειας», την πόλωση του επαγγελματικού ελευθέρου θεάτρου ανάμεσα σε επιχορηγούμενο και μη επιχορηγούμενο καθώς και την αύξηση και επαγγελματικοποίηση της απασχόλησης (Μαυρομούστακος, 2005, σ. 188–189). Με τη δημιουργία νέων πόλων θεατρικού προβληματισμού εξασφαλίστηκε η ποικιλομορφία του ρεπερτορίου και διαμορφώθηκαν ομάδες κοινού που στήριζαν τις προσπάθειες των νέων δημιουργών (Μαυρομούστακος, 2005, σ. 193).

Ενδεικτικά, την περίοδο 1996-97 εντοπίζονταν 90 ενεργά θέατρα¹⁰ στην Αθήνα και 39 θεατρικές παραγωγές για παιδιά (Bakoroulou Halls, 1998, σ. 296). Παραδόξως, σύμφωνα με το Μαυρομούστακο (2005) τα θέατρα τη διετία '98-'99 ανέρχονται σε 66¹¹. Από τη δεκαετία του '80 μέχρι και τη δεκαετία του '90 παρατηρείται αυξητική τάση στη θεατρική δραστηριότητα. Ενδεικτικά την περίοδο 1988-89 παίζονταν συνολικά στην Ελλάδα 147 παραγωγές ενώ το 1993-1994 ανήλθαν στις 207 (Bakoroulou Halls, 1998, σ. 303 Πίνακας 1). Τις αντίστοιχες θεατρικές περιόδους καταμετρήθηκαν 78 και 95 πρεμιέρες (Bakoroulou Halls, 1998,

¹⁰ Η Bakoroulou Halls (1998) αναφέρει εδώ το ζήτημα της «διπλής» καταμέτρησης καθώς τα θέατρα φιλοξενούσαν στη δεύτερη σκηνή τους άλλους θιάσους.

¹¹ «Για τα έτη 1998-1999 [χρησιμοποιήθηκε] ο *Πολυοδηγός Αθήνας - Πειραιά - Προαστίων 1994-1999*» (Μαυρομούστακος, 2005, σ. 259)

σ. 303 Πίνακας 2). Αξιοσημείωτο είναι αν όντως υπήρχαν τόσες πολλές επαναλήψεις παραγωγών από το προηγούμενο έτος καθώς οι πρεμιέρες είναι σχεδόν οι μισές από τις παραγωγές που παίζονταν συνολικά στις προαναφερθείσες περιόδους. Δυστυχώς, δεν δίνονται αναλυτικές πληροφορίες για τον τρόπο συλλογής και επεξεργασίας των δεδομένων. Την περίοδο 1994-95 οι παραστάσεις φτάνουν τις 281 ενώ μέχρι την περίοδο 1999-2000 αριθμούν 434¹².

Συνοπτικά, κατά την πάροδο του χρόνου και ειδικά μετά την πτώση της Δικτατορίας ο θεατρικός κόσμος της Αθήνας γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη. Το εύρος των επιλογών διευρύνεται, οι θεατρικοί οργανισμοί αυξάνονται και επεκτείνονται έξω από τα όρια του κέντρου. Πιο συγκεκριμένα, στις γειτονίες του Ψυρρή κατά τη δεκαετία του '80 ανοίγουν τα θέατρα Πολιτεία, Αποθήκη και Εμπρός ενώ στο Γκάζι τη δεκαετία του '90 τα θέατρα Ροές, Πειραιώς 131, πολυχώρο Τεχνόπολις καθώς και στο Μεταξουργείο τα θέατρα Αργώ, Φανάρι, Εντροπία κ.α. Οι νέοι θεατρικοί οργανισμοί στεγάστηκαν σε ανακατασκευές παλιών βιομηχανικών αποθηκών λόγω του αποθέματος και του χαμηλού κόστους και λειτούργησαν ως ιχνηλάτες των διαδικασιών του αστικού εξευγενισμού της περιοχής (Αυδίκος, 2014, σ. 125–126) Σύμφωνα με τον Αυδίκο (2014) στις περισσότερες περιπτώσεις η ανάπτυξη των θεατρικών σκηνών ακολούθησε την ανάπτυξη της εγχώριας αγοράς και την πολεοδομική ανάπτυξη της Αθήνας. Η μεγέθυνση του θεατρικού κλάδου συνέβαλε στη δημιουργία οικονομιών εντοπιότητας δηλαδή στην εξειδίκευση και μείωση του κόστους της παραγωγής των ενδιαμέσων αγαθών όπως τα σκηνικά, τα μέσα φωτισμού κ.ο.κ

Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} ο θεατρικός κόσμος της Αθήνας σταδιακά σχηματοποιείται όσον αφορά τις υποκατηγορίες του κλάδου, τις οργανωσιακές μορφές και τους θεσμούς σε αυτό που γνωρίζουμε σήμερα και θα εξετάσουμε στα επόμενα κεφάλαια.

4.2 Το θέατρο από το 2000 έως σήμερα

Το 2000 οι θεατρικές σκηνές δεν ξεπερνούσαν τις 60 προβάλλοντας αύξηση κατά 153% την περίοδο 2000-2014, ενώ το 70% των σκηνών που λειτούργησαν μετά το 2000 έχουν ιδρυθεί από την αρχή της ύφεσης (2008-2014) (Δέφνερ, Λάλου, & Ψαθά,

¹² Τα παραπάνω δεδομένα προέρχονται από το βιβλίο του Μαυρομούστακου (2005) και αντλήθηκαν από τους τόμους 1995 και 2000 της ετήσιας επιθεώρησης Επίλογος.

2015). Το 2008 οι θεατρικοί χώροι ήταν 104 (Κατιμπελίσση, 2017), αριθμός που πλησιάζει τον ισχυρισμό της αύξησης των Δέφνερ, Λάλου και Ψαθά για το διάστημα 2000-2014. Το 2010 καταμετρήθηκαν 168 θέατρα¹³ (Αυδίκος, 2014, σ. 121) ενώ το 2015 μετρήθηκαν 152¹⁴ θεατρικές σκηνές (Δέφνερ et al., 2015). Αυτή η απότομη αύξηση πιθανώς να οφείλεται στις διαφορετικές εννοιολογήσεις ανάμεσα στους όρους «θέατρο», «θεατρικός χώρος» και «θεατρικές σκηνές» π.χ. καταμέτρηση παραπάνω από μια φορά των οργανισμών με δύο ή τρεις σκηνές. Το 2016 η Κατιμπελίσση (2017) μέτρησε 133 θεατρικούς χώρους¹⁵.

Κατά την παρούσα ερευνητική διαδικασία καταλογογραφήθηκαν 139 ονόματα ενεργών οργανισμών που φιλοξενούν θεατρικές παραστάσεις. Στην προαναφερθείσα καταμέτρηση, τα θέατρα που είχαν παραπάνω από μία σκηνή υπολογίστηκαν μία φορά. Τα στοιχεία αντλήθηκαν από τον κατάλογο θεατρικών χώρων του Αθηνοράματος του Φεβρουαρίου 2020, τον κατάλογο της Κατιμπελίσση (2017) και την έρευνα στον ηλεκτρονικό τύπο σχετικά με την επικαιρότητα της θεατρικής παραγωγής της Αθηνάς. Οι θεατρικές σκηνές ανήλθαν στις 177 ενώ εντοπίστηκαν 16 ανενεργοί θεατρικοί χώροι. Αν και δεν ανήκουν τυπικά στο Δήμο Αθηναίων, προσμετρήθηκαν συμβατικά η Εθνική Λυρική Σκηνή, το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης και το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού Ελληνικός Κόσμος καθώς βρίσκονται πολύ κοντά και εξυπηρετούν τις πολιτιστικές ανάγκες της πρωτεύουσας.

Σε κάθε περίπτωση από το 2000 έως το 2020 παρουσιάζεται σταδιακή αριθμητική αύξηση των χώρων που φιλοξενούν θέατρο στην Αθήνα γεγονός που συνάδει με τους ισχυρισμούς των δημοσιογράφων, των κριτικών θεάτρου (Δημάδη & Κρύου, 2016, 2017; Παπαοικονόμου-Σιδέρης, 2019; Συκκά, 2018; Τσατσούλης, 2010) και των καλλιτεχνών (Αργυροπούλου, 2010; Καπελώνης, 2020; Μοσχόπουλος, 2018) για ένα πλουραλισμό τόσο στις θεατρικές παραγωγές όσο και στους χώρους. Ενδεικτικά, σύμφωνα με στοιχεία του Αθηνοράματος, το 2013 έκλεισε με 1.050 παραστάσεις, το 2014 με 1.447, το 2015 με 1.542 ενώ τα δημοσιεύματα μιλάνε για περίπου 2.000 θεατρικές παραστάσεις στην Αθήνα μέσα στο 2020 (Πατσαλίδης, 2020).

¹³ Συμπεριλαμβάνονται κηποθέατρα και δημοτικά θέατρα .

¹⁴ Τα στοιχεία προέρχονται από το Αθηνόραμα.

¹⁵ Κρίνοντας από τον κατάλογο που παραθέτει στο παράρτημα έχει μετρήσει από μια φορά τον κάθε χώρο ανεξάρτητα από τον αριθμό σκηνών.

4.3 Οι θεατρικοί χώροι της Αθήνας

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα δούμε τα είδη των χώρων όπου παρουσιάζονται θεατρικές παραστάσεις αλλά και στοιχεία για την αριθμητική και γεωγραφική κατανομή τους. Οι χώροι όπου παρουσιάζονται οι θεατρικές παραστάσεις της Αθήνας χωρίστηκαν σε τέσσερις κατηγορίες ανάλογα με το θεσμικό τους πλαίσιο και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.

Θέατρο

Στην κατηγορία «θέατρο» συμπεριλήφθησαν οι ιδιωτικοί χώροι όπου παρουσιάζονται μόνο ή κυρίως θεατρικές παραστάσεις και ανήκουν στο «ελεύθερο» θέατρο. Συχνά φέρουν τη λέξη «θέατρο» στο όνομα τους π.χ. Θέατρο του Νέου Κόσμου. Τα «ελεύθερα» θέατρα της Αθήνας μπορούν να χωριστούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες ανάλογα με τον διαχειριστή τους σε: α) θέατρα επιχειρηματιών και β) θέατρα καλλιτεχνών καθώς «δεν είναι λίγοι οι καλλιτέχνες που είναι ταυτόχρονα και θεατρικοί επιχειρηματίες» (Μπλάτσου, 2009). Καθώς τα «ελεύθερα» θέατρα θα μας απασχολήσουν ιδιαίτερα θα αναλυθούν ξεχωριστά σε επόμενο κεφάλαιο (βλ. 44.)

Κρατικά Θέατρα / Δημοτικές Σκηνές.

Στην Αθήνα υπάρχουν δύο κρατικοί φορείς για τις παραστατικές τέχνες, το Εθνικό Θέατρο (1901) και η Εθνική Λυρική Σκηνή (1939). Το Εθνικό Θέατρο διαθέτει 5 θεατρικές αίθουσες. Η Κεντρική Σκηνή στο κτίριο Τσίλλερ της οδού Αγ. Κωνσταντίνου διαθέτει 650 θέσεις και η Κεντρική Σκηνή του Θεάτρου Ρεξ στην οδό Πανεπιστημίου 585. Το Έθνικο Θέατρο διαθέτει επίσης τη Νέα Σκηνή Νίκος Κούρκουλος (120 θέσεις) που στεγάζεται στο κτίριο Τσίλλερ, τη Σκηνή Κατίνα Παξινού (140 θέσεις) και τη Σκηνή Ελένη Παπαδάκη (150 θέσεις) που στεγάζονται στο κτίριο του Θεάτρου Ρέξ. Οι κεντρικές σκηνές συνήθως φιλοξενούν αναγνωρίσιμα έργα του διεθνούς και ελληνικού δραματολογίου ενώ οι μικρότερες σκηνές νεότερο και πιο πειραματικό ρεπερτόριο.

Η Εθνική Λυρική Σκηνή στεγάζεται από το 2017 στις εγκαταστάσεις του Κέντρου Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. Προηγούμενη στέγη του οργανισμού αποτέλεσε το Θέατρο Ολύμπια της οδού Ακαδημίας το οποίο εγκαινιάστηκε το 1958. Η Εθνική Λυρική παρουσιάζει όπερες μπαλέτο και συναυλίες στην Κεντρική Σκηνή η οποία έχει χωρητικότητα 1400 θέσεων καθώς και μουσικό θέατρο και συναυλίες στην

Εναλλακτική Σκηνή η οποία έχει χωρητικότητα από 300 έως 400 θέσεις ανάλογα τη διάταξη που απαιτεί το θέαμα.

Οι δύο οργανισμοί είναι εποπτευόμενοι από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού και λειτουργούν ως Ν.Π.Ι.Δ. Χρηματοδοτούνται από την τακτική επιχορήγηση του ΥΠΠΟΑ, από πολιτιστικές (ιδιωτικές) χορηγίες και από τα έσοδα των εισιτηρίων τους. Διαθέτουν διοικητικό συμβούλιο, διοικητικό διευθυντή και καλλιτεχνικό διευθυντή. Σε γενικές γραμμές ο καλλιτεχνικός διευθυντής καταρτίζει τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό, τον προϋπολογισμό κάθε εκδήλωσης, επιβλέπει και επιμελείται της εκτέλεσης των καλλιτεχνικών εργασιών, εισηγείται για την πρόσληψη του απαραίτητου καλλιτεχνικού και διοικητικού προσωπικού, εισηγείται προτάσεις για τη λειτουργία του οργανισμού στο Δ.Σ κ.α. (Νόμος 2273/1994 - ΦΕΚ 233/Α/27-12-1994).

Οι κρατικοί φορείς ανήκουν στα θέατρα-παραγωγούς που έχουν τα μέσα και το κεφάλαιο ώστε να αναλάβουν την παραγωγή παραστάσεων αξιοποιώντας μόνιμο προσωπικό και εξωτερικούς συνεργάτες. Το πλαίσιο λειτουργίας των οργανισμών ορίζεται από το καταστατικό τους ενώ ο καλλιτεχνικός διευθυντής αποτελεί πρόσωπο κομβικής σημασίας καθώς χαράζει την πολιτιστική πολιτική του οργανισμού και αποφασίζει για πολλές πλευρές της λειτουργίας του και συνεπώς των πολιτιστικών του εκροών.

Στα όρια του δήμου εντοπίστηκαν δύο δημοτικές σκηνές. Ο Πολυχώρος «Άννα και Μαρία Καλουτά» (577 θέσεις) και η πρώην στέγη της ΕΛΣ το νυν Ολύμπια - Δημοτικό Μουσικό Θέατρο Μαρία Κάλλας (650 θέσεις) λειτουργούν υπό τη διαχείριση του Οργανισμού Πολιτισμού και Αθλητισμού του Δήμου Αθηναίων (ΟΠΑΝΔΑ) φιλοξενώντας κυρίως πολιτιστικές εκδηλώσεις του Δήμου.

Πολυχώροι

Ως πολυχώρος ορίζεται μια αίθουσα ή ένα σύνολο αιθουσών, που σε αντίθεση με τους αμιγώς θεατρικούς χώρους, παρουσιάζει και άλλου είδους καλλιτεχνικές εκδηλώσεις (χορό, μουσική, εικαστικά) καθώς ενίοτε και υπηρεσίες εστίασης και φιλοξενίας συνεδρίων. Οι πολυχώροι διέπονται από ετερόκλητες λογικές διαχείρισης που παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες ανάλογα την περίπτωση. Κάποιοι μπορεί να παρέχουν απλώς τις εγκαταστάσεις προς ενοικίαση ενώ άλλοι μπορεί να λειτουργούν στο πλαίσιο κάποιας πολιτιστικής αποστολής. Την περίοδο 2019-2020 εντοπίστηκαν 19 πολυχώροι που φιλοξενούσαν θεατρικές παραστάσεις όπως ο Πολυχώρος

Αθηναίς, το Beton 7, το Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων, ο Πολυχώρος Vault κ.α. Οι 16 πολυχώροι δεν ξεπερνούν τις 99 θέσεις και οι υπόλοιποι 3 βρίσκονται στην αμέσως επόμενη κατηγορία 100-299.

Ίδρυμα

Μεγάλοι επιχειρηματικοί οργανισμοί ή κληροδοτήματα δημιουργούν ξεχωριστούς οργανισμούς με τη μορφή κοινωφελών ιδρυμάτων για την αξιοποίηση μέρους των κερδών σε δραστηριότητες του τρίτου τομέα. Στο πλαίσιο της δράσης των κοινωφελών ιδρυμάτων δημιουργούνται πολιτιστικά ιδρύματα με σκοπό την προώθηση των τεχνών και το θετικό τους αντίκτυπο καθώς και τη διαφύλαξη της πολιτιστικής κληρονομιάς. Στο παραπάνω πρότυπο λειτουργούν η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης και το Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού - Ελληνικός Κόσμος. Οι πολιτιστικοί οργανισμοί των ιδρυμάτων αν και αποτελούν πρωτοβουλίες ιδιωτών, στην περίπτωση του Μεγάρου Μουσικής και του Κέντρου Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος οι οργανισμοί παραδόθηκαν στο Ελληνικό Δημόσιο με τη χρηματοδοτική στήριξη των ιδρυτών τους. Όλοι οι προαναφερθέντες οργανισμοί περιλαμβάνουν στον προγραμματισμό τους πολλά είδη πολιτιστικών εκδηλώσεων και παραγωγές παραστατικών τεχνών συμπεριλαμβανομένου των θεατρικών παραστάσεων. Σε γενικές γραμμές έχουν κάθετη οργανωσιακή δομή, διοικητικό συμβούλιο και ο προγραμματισμός του καταρτίζεται από αρμόδιες επιτροπές ή την καλλιτεχνική διεύθυνση. Το πρόγραμμα τους αποτελείται από φιλοξενούμενες και δικές τους πρωτότυπες παραγωγές.

Κυριαρχούν δύο ερμηνείες για τη δράση των πολιτιστικών ιδρυμάτων στο δημόσιο λόγο: α) μία εξυμνητική για την προσφορά και την αποτελεσματικότητα της ιδιωτικής πρωτοβουλίας η οποία συχνά αντιδιαστέλλεται στον «κρατικοδίαιτο πολιτισμό» καθώς και β) μία πιο καχύποπτη που εστιάζει σε ζητήματα απόκρυψης οικονομικών συμφερόντων που εξυπηρετούνται πίσω από την ετικέτα των «μη-κερδοσκοπικών» δραστηριοτήτων (Σουλιώτης, 2016). Χωρίς αμφιβολία, τα ιδιωτικά ιδρύματα αποτελούν βασικό παίκτη της τελευταίας εικοσαετίας στο χώρο του θεάτρου και των παραστατικών τεχνών και αξίζει να μελετηθούν ξεχωριστά.

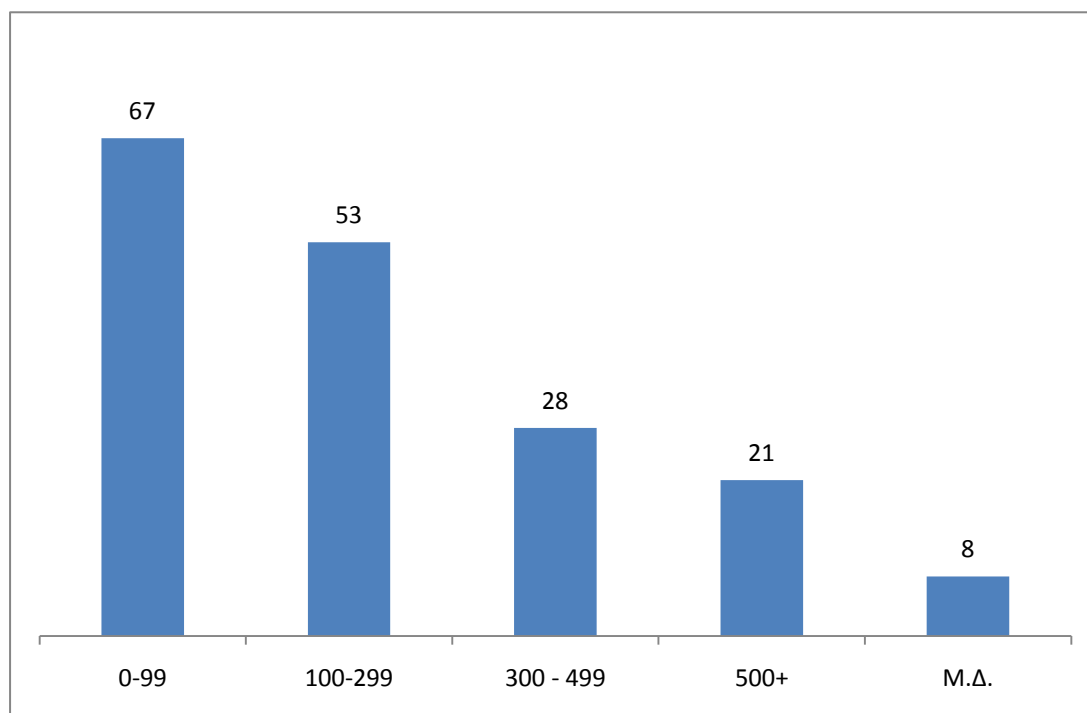
Άλλο

Στην κατηγορία άλλο τοποθετήθηκαν λόγω της εστίασης της έρευνας τα θέατρα που παρουσιάζουν παιδικές παραστάσεις, τα κουκλοθέατρα, οι χώροι που

χρησιμοποιήθηκαν περιστασιακά π.χ. το Hotel Ermou, το Πάνθεον κ.α., χώροι που συνδέονται πιο γενικά με το θέαμα-ακρόαμα και την εστίαση π.χ. το Cabaret Voltaire καθώς και χώροι stand-up comedy. Οι συγκεκριμένες κατηγορίες δε θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία.

Η αριθμητική και γεωγραφική κατανομή των θεατρικών χώρων. Στα 7 δημοτικά διαμερίσματα της Αθήνας καταγράφηκαν 139 ενεργοί οργανισμοί που περιλαμβάνουν στο σύνολο τους 177 σκηνές. Η υψηλότερη συγκέντρωση παρατηρείται στις χώρους μικρής χωρητικότητας (0-99) που αριθμούν 67 γεγονός που οφείλεται στην ύπαρξη των Πολυχώρων και στις δεύτερες σκηνές κάποιων θεάτρων. Εν αντιθέσει οι χώροι άνω των 500 θέσεων αριθμούν 21 εκ των οποίων οι 9 ανήκουν στο Εθνικό Θέατρο, τη Λυρική Σκηνή και τα πολιτιστικά ιδρύματα. Καθώς η χωρητικότητα αυξάνεται, ο αριθμός των σκηνών μειώνεται (Διάγραμμα 4.1). Το ίδιο συμβαίνει και στη Νέα Υόρκη με τα θέατρα του Off Broadway να υπερβαίνουν

Διάγραμμα 4.1 Η κατανομή των αιθουσών ανά χωρητικότητα



αριθμητικά τα θέατρα του Broadway και τα θέατρα του Off-off Broadway να υπερβαίνουν αριθμητικά τα θέατρα του Off Broadway. Είναι λογικό καθώς η κατασκευή ενός μεγάλου θεάτρου αποτελεί μια πολυέξοδη επένδυση και λίγο πολύ η

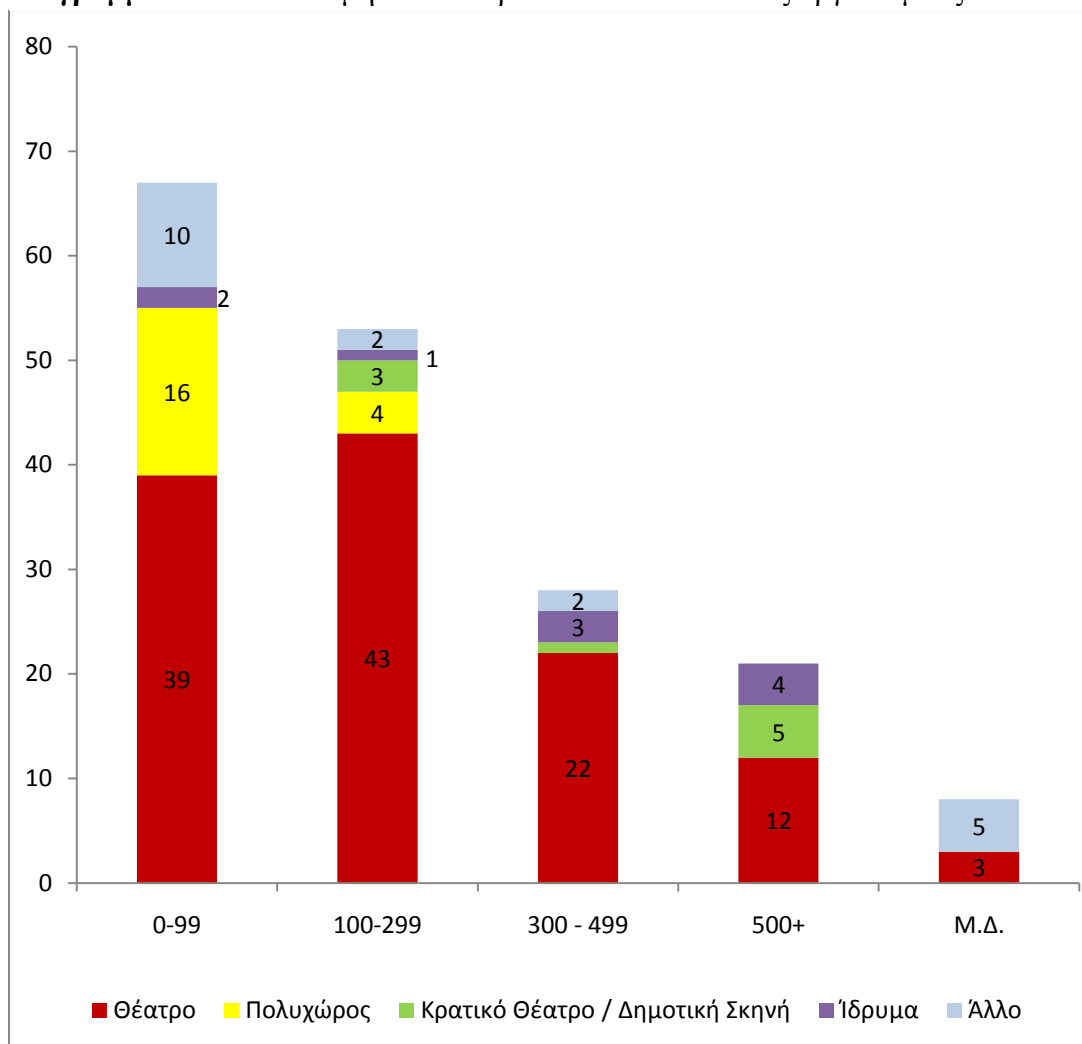
Όπως ήταν αναμενόμενο, οι αμιγώς θεατρικοί οργανισμοί υπερτερούν αριθμητικά φτάνοντας τους 102 και ακολουθούν οι Πολυχώροι που αριθμούν 19 οι οποίοι έχουν μπει δυναμικά στη θεατρική αγορά από το 2010 (Διάγραμμα 4.2). Όσον

Ποσοστά απαντήσεων στην ερώτηση: Πόσο συχνά βλέπετε θεατρικά έργα?

Απάντηση	Ποσοστό
Θέατρο	102
Πολυχώρος	19
Κρατικό Θέατρο / Δημοτική Σκηνή	5
Ίδρυμα	4
Άλλο	19

40

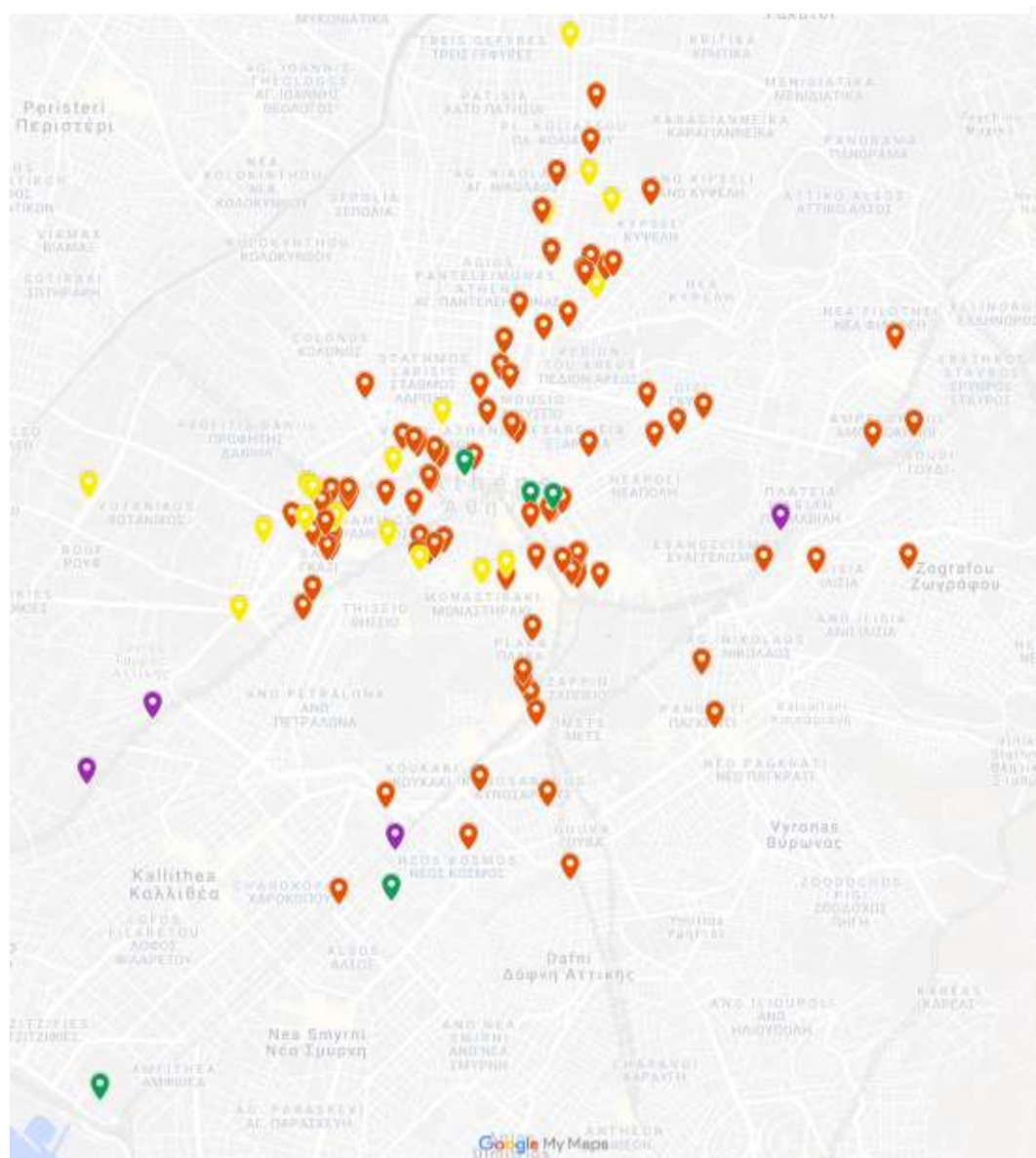
Διάγραμμα 4.3 Η κατανομή των θεατρικών αιθουσών στους οργανισμούς



Γεωγραφική κατανομή των θεατρικών χώρων. Τα περισσότερα θέατρα συγκεντρώνονται γύρω από τους οδικούς άξονες Πειραιώς, Πατησίων, Πανεπιστημίου, Συγγρού και Βασιλίσσης Σοφίας σχηματίζοντας ένα «Η» (Εικόνα 4.1). Η συγκέντρωση στα δυτικά του κέντρου είναι υψηλότερη σχηματίζοντας τις συσπειρώσεις του Κεραμεικού, του Μεταξουργείου και του Ψυρρή των οποίων η ανάπτυξη ξεκίνησε τις δεκαετίες του '80 και του '90 καθώς και τη συσπείρωση Πατησίων - Κυψέλης που περιλαμβάνει αρκετά από τα παλιά και σχετικά μεγάλα σε χωρητικότητα θέατρα (Εικόνα 4.3). Τη συσπείρωση του κέντρου της Αθήνας αποτελούν μερικά από τα μεγαλύτερη σε χωρητικότητα και πιο ιστορικά θέατρα όπως το Ακροπόλ, το Παλλάς, το Μουσούρη, το Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης κ.α. Στα ανατολικά του κέντρου εντοπίζονται δύο συσπειρώσεις. Τα θέατρα κοντά στη Βασιλίσσης Σοφίας είναι διάσπαρτα στις γύρω περιοχές του Παγκρατίου, Ζωγράφου,

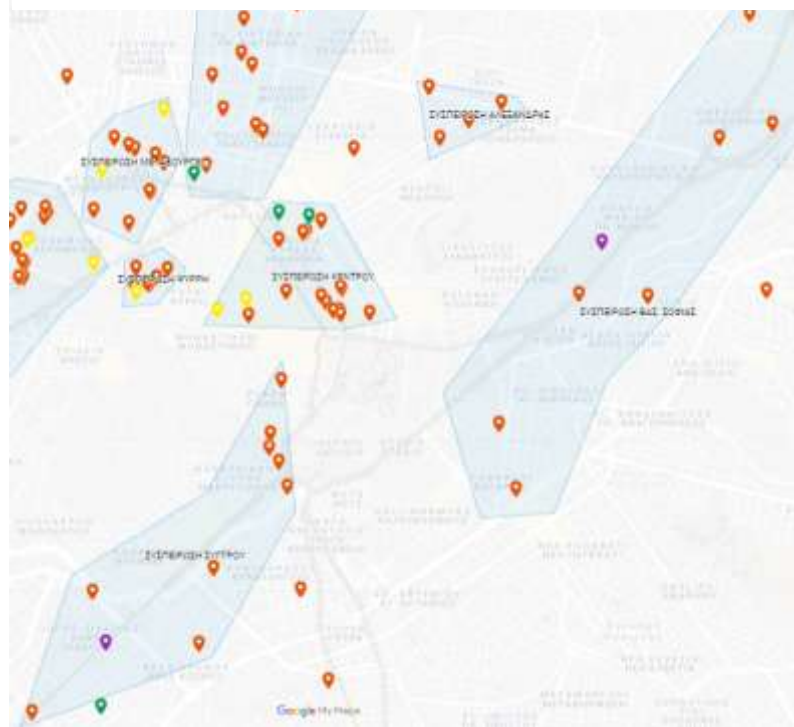
Ιλισίων και Αμπελοκήπων όπως επίσης και τα θέατρα γύρω από Συγγρού με μια μικρή ένταση στην περιοχή της Πλάκας όπου βρίσκονται 5 θέατρα σε κοντινή απόσταση (Εικόνα 4.2).

Εικόνα 4.1 Χαρτογράφηση των θεατρικών οργανισμών της Αθήνας

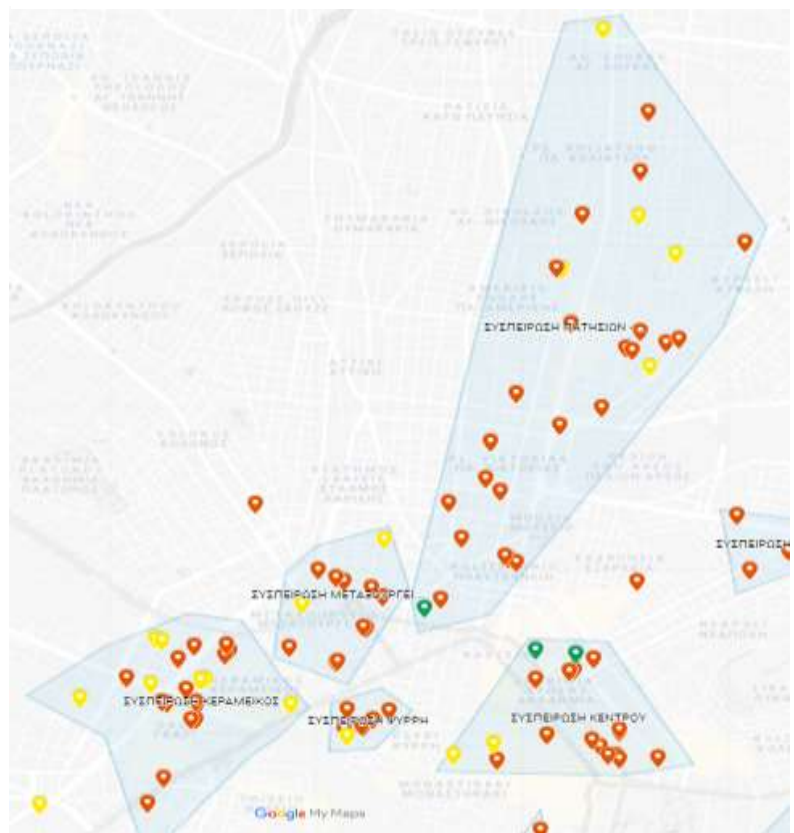


■ Θέατρο ■ Πολυχώρος ■ Κρατικό Θέατρο / Δημοτική Σκηνή ■ Ίδρυμα

Εικόνα 4.2 Συσπειρώσεις ανατολικά του κέντρου



Εικόνα 4.3 Συσπειρώσεις δυτικά του κέντρου



5. Τα θέατρα της Αθήνας

Στην κατηγορία «θέατρο» συμπεριλήφθηκαν οι οργανισμοί όπου παρουσιάζονται μόνο ή κυρίως θεατρικές παραστάσεις, η σύστασή τους αποτελεί ιδιωτική πρωτοβουλία και εξασφαλίζουν την επιβίωσή τους από τα έσοδά τους. Όπως έχει παρατηρηθεί τόσο στο αμερικανικό παράδειγμα όσο και στην ιστορία του ευρωπαϊκού και νεοελληνικού θεάτρου οι οργανισμοί του «ελεύθερου» θεάτρου παρουσιάζουν ιδιαίτερη ποικιλομορφία. Με αφορμή τις παραπάνω παρατηρήσεις αλλά και στοιχεία και δεδομένα που συλλέχθηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας έγινε μια κατηγοριοποίηση βάσει της ιδιότητας του διαχειριστή. Έτσι, τα θέατρα χωρίστηκαν σε δύο μεγάλες κατηγορίες: α) τα θέατρα επιχειρηματιών και β) τα θέατρα καλλιτεχνών.

θέατρα επιχειρηματιών

Σε αντίθεση με το Broadway όπου οι θεατρικές αίθουσες ανήκουν στις τρεις ανεξάρτητες εταιρίες εκμετάλλευσης θεατρικών αιθουσών, στην Αθήνα παρατηρήθηκε πως κάποιοι θεατρικοί χώροι τελούν υπό τη διαχείριση μεγάλων εταιριών παραγωγής και θεατρικών παραγωγών. Με άλλα λόγια, οι θεατρικοί παραγωγοί τείνουν να διαχειρίζονται και τις αίθουσες όπου παρουσιάζονται οι παραγωγές τους. Τα ακίνητα ανήκουν στους ίδιους, σε ιδιώτες ή σε οργανισμούς όπως το Μετοχικό Ταμείο Στρατού και ο Πανάγιος Τάφος. Επί παραδείγματι το Μέγαρο CityLink όπου βρίσκονται τα θέατρα Παλλάς, Αλίκη και Μικρό Παλλάς διαχειρίζεται και εκμεταλλεύεται η PICAR A.E. (“ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ,” n.d.) ενώ τα θέατρα Χορν, Μικρό Χορν (πρώην Αμιράλ), Διάνα και Ορφέα (πρώην Χατζηχρήστου) αποτελούν ακίνητη περιουσία του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων (Αντωνιάδου, 2008).

Από το 2000 μέχρι το 2014, η ΕΛΛ.ΘΕΑ. Α.Ε., αρχικά γνωστή ως ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΑΜΑΤΩΝ, διαθέτοντας μια πληθώρα σκηνών αλλά και υψηλό κεφάλαιο, αποτέλεσε «βασικό παίκτη» στο θεατρικό κόσμο της Αθήνας (Μαγγίνα, 2014) καθώς έφτασε να διαχειρίζεται 13 από τις πιο κεντρικές σκηνές (Παλλάς, Χόρν, Αλίκη κ.α.). Όντας «κατά μία έννοια, ό,τι η κινηματογραφική Miramax για τα χολιγουντιανά δεδομένα, ισορροπούσε ανάμεσα στο εμπορικό (π.χ. οι παραγωγές του Θ. Αθερίδη) και το πειραματικό (π.χ. οι παραστάσεις του Θ. Μοσχόπουλου) συμφιλιώνοντας τις θεατρικές τάσεις δημιουργώντας –αν θέλετε– το... νέο mainstream» (Δημάδη &

Κρύου, 2010). Ιδρυτές και μέτοχοι της εταιρίας ήταν ο Τάσος Παπανδρέου, ο Δημοσθένης Βαρδινογιάννης, ο Κώστας Γιαννίκος και η Αρχοντούλα Παπαπαναγιώτου μέχρι το 2004, οπότε και οι δύο πρώτοι αποχώρησαν ενώ ο δεύτερος ίδρυσε τη Θεατρική Εστία αναλαμβάνοντας τα θέατρα Μουσούρη και Ήβη (Μαγγίνα, 2014). Μετά τη λύση της ΕΛΛ.ΘΕΑ το 2014 οι μεγάλες εταιρίες παραγωγής που διαχειρίζονται τα θέατρα είναι δύο. Η Αθηναϊκά Θέατρα Α.Ε (2014) που ανήκει σε όμιλο επιχειρήσεων και διαχειρίζεται τα θέατρα Μικρό Παλλάς, Αλίκη, Δημήτρης Χορν, Μικρό Χορν, Λαμπέτη, Αποθήκη, Πειραιώς 131, Εμπορικών και η Θεατρικές Σκηνές Α.Ε (2016) που διαχειρίζεται τα θέατρα Παλλάς, Αλκυονίδες και Ήβη (“ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ,” n.d.; “ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ,” n.d.).

Πολύ πριν τις Α.Ε., ο ανεξάρτητος θεατρικός παραγωγός αποτελούσε τον «επιχειρηματικό εγκέφαλο» της θεατρικής πρακτικής. Παρά τις ιστορίες για την ιδιάζουσα περσόνα του και τις στερεοτυπικές αντιλήψεις περί φιλαργυρίας και απληστίας, οι συγγραφείς και οι συνθέτες δε θα κατάφερναν να ανεβάσουν τις δημιουργίες τους στο Broadway χωρίς αυτούς (Adler, 2011, σ. 31). Αμερικανοί παραγωγοί όπως ο Florenz Ziegfeld (1869–1932), ο Oscar Hammerstein II (1895 - 1960) και ο David Merrick (1911–2000) χρησιμοποιώντας το ένστικτο και τις ικανότητες τους αναδείχθηκαν ως βασικοί συντελεστές θρυλικών επιτυχιών.

Στην Ελλάδα, ο Γιώργος Λεμπέσης (1930 - 2010), μαζί με τον Βαγγέλη Λιβαδά (1920–2011), αποτέλεσαν τους δύο ισχυρούς πόλους της θεατρικής Αθήνας για 25 και πλέον χρόνια (“Αυλαία για τον Γιώργο Λεμπέση,” 2010). Ο θεατρικός παραγωγός Βαγγέλης Λιβαδάς ανέβασε περισσότερες από 360 παραστάσεις (“Βαγγέλης Λιβαδάς,” 2011) με ένα ευρύ ρεπερτόριο από το αρχαίο δράμα, τη σύγχρονη δραματουργία μέχρι την επιθεώρηση. Μετακάλεσε από το Broadway και West End σκηνοθέτες όπως Gillian Gregory, Arlene Phillips και John Sharp ενώ συνεργάστηκε με τα επιφανέστερα ονόματα καλλιτεχνών του θεάτρου της περιόδου (“Livadas Theatrical Enterprises,” n.d.). Ο Γιώργος Λεμπέσης εκτός από στενός συνεργάτης ηθοποιών αστέρων όπως ο Χορν, η Καρέζη και η Βουγιουκλάκη, υπήρξε επίσης υπεύθυνος της ιστορικής Ελεύθερης Σκηνής¹⁶, ενώ «τη δεκαετία του ’80

¹⁶ Το Ελεύθερο Θέατρο, που ονομάζεται μετά το 1980 σε Ελεύθερη Σκηνή, διευρύνοντας τη βάση των θεατών του είδους, παρουσίασε επιθεωρήσεις που συνέδεαν το θέατρο προβληματισμού με τα «διασκεδαστικά είδη» (Μαυρομούστακος, 2005, σ. 152) Απενεχοποίησε την επιθεώρηση στους κύκλους της διανόησης αλλά υιοθέτησε και λαϊκότερες επιλογές για να κερδίσει την εύνοια των θεατών του κέντρου, όταν άλλαζε στέγη (Γεωργακάκη, 2013, σ. 316).

άγγιξε την κορύφωση της καριέρας του, ως ένας από τους σημαντικότερους και πλέον καταξιωμένους θεατρικούς παραγωγούς, με τεράστιες καλλιτεχνικές και εμπορικές επιτυχίες στο ενεργητικό του από ένα ευρύτατο φάσμα του παγκόσμιου και ελληνικού ρεπερτορίου» (Στασινοπούλου, 2018).

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, οι ανεξάρτητοι παραγωγοί διαχειρίζονται κάποιους από τους θεατρικούς χώρους της Αθήνας οι οποίοι αλλάζουν χέρια σχετικά συχνά. Ενδεικτικά, ο Κάρολος Παυλάκης διαχειρίζεται τα Θέατρα Μουσούρη, Γκλόρια, Βρετάνια και Αθηνών (Χαραμή, 2016) και οι αδελφοί Τάγαρη με 40 χρόνια παρουσίας στο χώρο τα θέατρα Προσκήνιο, Ζίνα και Βέμπο κ.α. Σε γενικές γραμμές, οι εταιρίες παραγωγής και οι ανεξάρτητοι παραγωγοί διαχειρίζονται θέατρα άνω των 300 θέσεων. Οι παραστάσεις που παρουσιάζονται σε αυτά συνήθως αποτελούν παραγωγή του διαχειριστή ή της διαχειρίστριας εταιρίας και συχνά χαρακτηρίζονται από αναγνωρίσιμους ηθοποιούς-αστέρες του θεάτρου, της τηλεόρασης και του κινηματογράφου σε σύγχρονα ελληνικά ή ξένα έργα, μουσικό θέατρο και επιτυχίες του «κλασικού» ρεπερτορίου χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχουν εξαιρέσεις.

Από την άλλη πλευρά, σε πολλές περιπτώσεις τη διαχείριση ενός θεατρικού χώρου επωμίζονται οι ίδιοι καλλιτέχνες (σκηνοθέτες, ηθοποιοί) αναλαμβάνοντας στην πραγματικότητα τριπλό ρόλο (παραγωγή, καλλιτεχνική δημιουργία, διαχείριση αίθουσας).

θέατρα καλλιτεχνών

Σύμφωνα με το Δημήτρη Τάρλοου, σκηνοθέτη και διαχειριστή του θεάτρου Πορεία «από τότε που τα επιχορηγούμενα θέατρα μπήκαν γερά στο παιχνίδι, άρχισαν να βγαίνουν παραγωγοί-καλλιτέχνες που σταδιακά απέκτησαν την τεχνογνωσία ενός επαγγελματικού ανεβάσματος, σε βαθμό που να αποτελούν υπόδειγμα για πολλές προηγμένες θεατρικά χώρες» (Δρακούλα, 2013). Η μετατόπιση του επιχειρηματικού υποδείγματος προς την κατεύθυνση του ηθοποιού – σκηνοθέτη – επιχειρηματία (όχι απαραίτητα στην ίδια παράσταση) (Δέφνερ et al., 2015), αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό των θεάτρων των καλλιτεχνών.

Η πρακτική της εγκατάστασης ενός αναγνωρίσιμου καλλιτέχνη και του θιάσου του σε ένα συγκεκριμένο θέατρο συνέβαινε ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, το 1912 ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη εγκαταστάθηκε στο Θέατρο Ομονοίας το οποίο μετονομάστηκε σε Θέατρο Κοτοπούλη ενώ το 1936 μετακόμισε στο Θέατρο Ρεξ της οδού Πανεπιστημίου. Το Θέατρο Διάνα της Ελένης

Ράντου, το Θέατρο Κάτια Δανδουλάκη της ομώνυμης ηθοποιού, το Θέατρο Σφενδόνη της Άννας Κοκκίνου, το Θέατρο Πόλη του Δάνη Κατρανίδη και το Θέατρο Αποθήκη της Άννας Βαγενά αποτελούν ενδεικτικές περιπτώσεις. Τα θέατρα αυτά συνήθως περιλαμβάνουν παραγωγές στις οποίες πρωταγωνιστεί ο ιδιοκτήτης-ηθοποιός χωρίς να αποκλείονται συμπράξεις θιάσων και φιλοξενίες άλλων παραγωγών.

Οι εξελίξεις σχετικά με την ευρωπαϊκή θεατρική τέχνη στα τέλη του 19^{ου} επηρέασαν τόσο τη θεατρική ζωή των ΗΠΑ όσο και της Ελλάδας οδηγώντας σταδιακά στη δημιουργία οργανισμών που συστάθηκαν για την εκπλήρωση του καλλιτεχνικού οράματος του σκηνοθέτη. Χωρίς να σημαίνει πως καθοδηγητές της θεατρικής πράξης δεν υπήρχαν τους προηγούμενους αιώνες, κατά τη στροφή στον 20^ο ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει το ρόλο του ερμηνευτή του γραπτού λόγου μεταβάλλοντας το θέαμα σε μια πλήρη δημιουργία (Bablet, 2008, σ. 7–8). Έτσι, η θέση του στο θεατρικό κόσμο ισχυροποιείται καθώς αναπτύσσει μια συγκεκριμένη ρητορική για τον τρόπο ερμηνείας των θεατρικών έργων αλλά και για την αποστολή της θεατρικής τέχνης εν γένει. Ο σκηνοθέτης, όπως τον γνωρίζουμε σήμερα, δηλαδή ως μεσολαβητή ανάμεσα στο έργο και το κοινό καθώς και «συγγραφέα» του θεάματος, αναδύεται στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και συνδέεται με τη γέννηση των «θεάτρων τέχνης» στην Ευρώπη. Τα θέατρα όπως το Théâtre Libre (1887) του Antoine, η Freie Bühne (1889) του Otto Brahm, το Independent Theatre (1891) του G. T. Grein, το Θέατρο Τέχνης του Stanislavsky (1898) αποτελούν «παιδιά» σκηνοθετών που γεννήθηκαν για να στεγάσουν τις ιδέες των ιδρυτών τους. Η παραπάνω λογική και πρακτική συνεχίστηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα οδηγώντας στη δημιουργία οργανισμών που λειτούργησαν ως θερμοκοιτίδες της καινοτομίας. Με προφανέστερο, ωριμότερο και μακροβιότερο παράδειγμα το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν (1942), οι Έλληνες σκηνοθέτες απέκτησαν, ανακαίνισαν ή ανοικοδόμησαν εξ' αρχής θεατρικούς χώρους στην πρωτεύουσα.

Θέατρα σκηνοθετών των δεκαετιών '80-'90 όπως το Ανοιχτό (1984 - 2006), το Αμόρε (1991 - 2008) (Λοβέρδου, 2018) το Θέατρο της Άνοιξης (1996-2009) και το Αμφι-θέατρο (1975 - 2011) έκλεισαν κατά την πρώτη δεκαετία του 2000 για οικονομικούς λόγους ("Θέατρο της Άνοιξης," n.d.; "Τεράστια απώλεια για το Θέατρο!," 2018; Πουλοπούλου, 2019). Άλλα θέατρα όπως το Θέατρο Τέχνης του Κ. Κουν, η Νέα Σκηνή του Α. Βογιατζή, το Θησείο του Μ. Μαρμαρινού και το Θέατρο του Νέου Κόσμου του Β. Θεοδωρόπουλου μετατράπηκαν σταδιακά από φορείς που υπηρετούσαν κυρίως τους καλλιτεχνικούς στόχους του ιδρυτή τους σε θεατρικούς

οργανισμούς που φιλοξενούν παραστάσεις που συνάδουν με το πνεύμα και τη λογική των ιδρυτών τους. Το Θέατρο Άττις (1986) του Θ. Τερζόπουλου αποτελεί ίσως τη μόνη ζωντανή απόδειξη αυτής της πρακτικής καθώς ακόμη παρουσιάζει μόνο τις παραστάσεις του ιδρυτή του.

Η δεύτερη χιλιετία έφερε απώλειες αλλά και καινούργιους τρόπους διαχείρισης στο τομέα των θεάτρων των καλλιτεχνών. Οι νέοι οργανισμοί δε λειτουργούν απαραίτητα με τη λογική των προσωποπαγών παλαιότερων θεάτρων αλλά καταρτίζουν πολυσυλλεκτικό ετήσιο πρόγραμμα που φιλοξένει παραστάσεις από διαφορετικούς καλλιτέχνες και θεατρικές ομάδες. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως τη νέα λογική του πολυσυλλεκτικού προγράμματος ακολούθησαν και παλαιότεροι οργανισμοί όπως το Θέατρο Τέχνης, το Θέατρο του Νέου Κόσμου κ.α., που η πολιτιστική τους πολιτική χαράσσεται από τον καλλιτεχνικό διευθυντή στο πρότυπο των κρατικών θεάτρων. Η «νέα» λογική όχι μόνο δεν περιορίστηκε στο πλαίσιο ενός αυστηρά προσωπικού καλλιτεχνικού οράματος ενώ σε κάποιες περιπτώσεις τη διαχείριση αναλαμβάνει μια ομάδα καλλιτεχνών π.χ. Θέατρο Skrow (2012), Θέατρο Άβατον (2014) (“Θέατρο Skrow,” n.d.; “Θέατρο Άβατον,” n.d.).

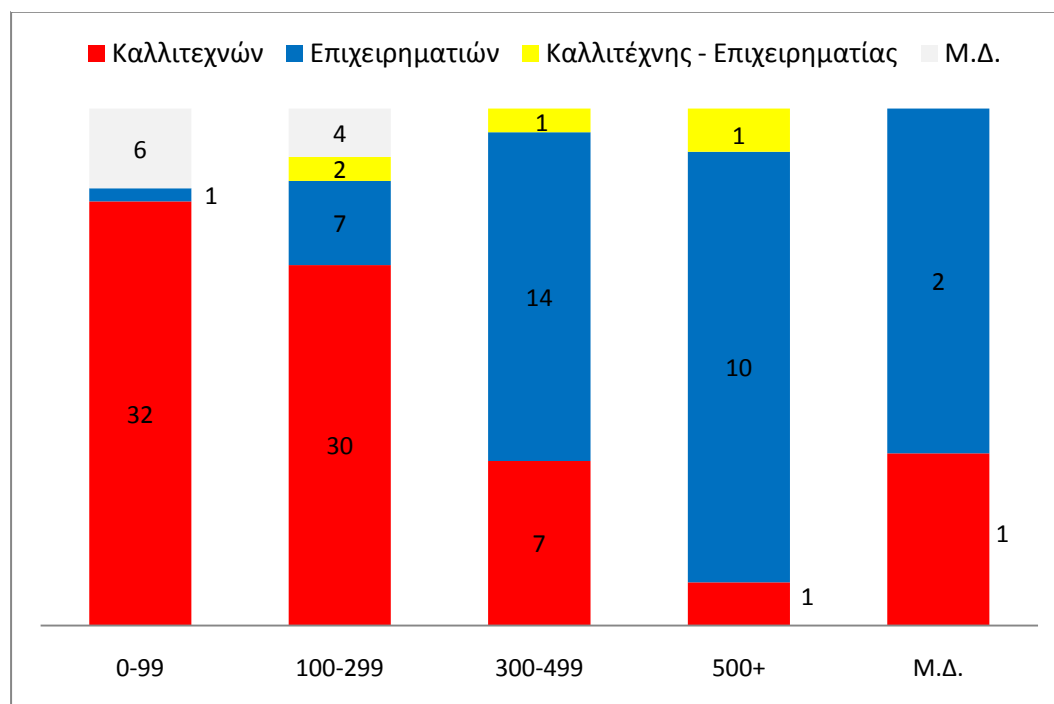
Σήμερα, οι οργανισμοί του «ελεύθερου» θεάτρου είναι 102. Οι περισσότεροι τελούν υπό τη διαχείριση καλλιτεχνών (Διάγραμμα 5.1). Παρατηρήθηκαν και λίγες περιπτώσεις διπλής ηγεσίας με τη σύμπραξη καλλιτεχνών και επιχειρηματιών στη διαχείριση. Όσον αφορά την κατανομή των θεατρικών αιθουσών ανάλογα με το

Διάγραμμα 5.1 Κατανομή θεατρικών οργανισμών ανάλογα με την ιδιότητα του διαχειριστή



καθεστώς διαχείρισης, οι καλλιτέχνες διαχειρίζονται ως επί το πλείστον αίθουσες μικρότερες των 300 θέσεων. Φαίνεται πως οι επιχειρηματίες προτιμούν τις μεγαλύτερες αίθουσες λόγω της στόχευσης τους στο κέρδος αλλά και λόγω της παρουσίας θεατρικών ειδών που συνήθως προσελκύουν μεγαλύτερο κοινό (Διάγραμμα 5.2). Οι 5 από τις 7 αίθουσες με χωρητικότητα άνω των 300 θέσεων που διαχειρίζονται καλλιτέχνες ανήκουν σε ηθοποιούς αστέρες ενώ τις αίθουσες άνω των 500 διαχειρίζονται μόνο θεατρικοί επιχειρηματίες¹⁷.

Διάγραμμα 5.2 Κατανομή θεατρικών αιθουσών ανάλογα με την ιδιότητα του διαχειριστή



Αξιοσημείωτες είναι οι περιπτώσεις των «μικρών θεάτρων» με 150-250 θέσεις (Μικρό Χορν, Μικρό Γκλόρια, Μικρό Άνεσις, Μικρό Broadway) που λειτουργούν υπό τον ίδιο οργανισμό με το αντίστοιχο «μεγάλο», αλλά έχουν διαφορετική λογική προγραμματισμού και δικό τους καλλιτεχνικό διευθυντή παρόλο που αποτελούν θέατρα επιχειρηματιών. π.χ. το Μικρό Γκλόρια υπό τη διεύθυνση του ηθοποιού-σκηνοθέτη Άγγελου Μπούρα (Θεοδωράκου, 2019). Εξάιρεση αποτελεί το Μικρό Παλλάς (330 θέσεις) που ανήκει στην Αθηναϊκά Θέατρα Α.Ε ενώ το «μεγάλο» Παλλάς στις Θεατρικές Σκηνές. Ίσως η αρκετά μεγάλη χωρητικότητά του το καθιστά

¹⁷ Η μία περίπτωση που φαίνεται στο γράφημα ανήκει σε ένα καλλιτεχνικό δίδυμο αλλά δεν έχει ιδιαίτερη δραστηριότητα τα τελευταία χρόνια.

ικανό να σταθεί αυτόνομα φιλοξενώντας πιο «συμβατικές» παραγωγές χωρίς να λειτουργεί ως η «δοκιμαστική» ή «εναλλακτική» σκηνή του οργανισμού παρά τον προσδιορισμό «Μικρό».

5.1 Διαφορές στα οργανωσιακά και θεσμικά χαρακτηριστικά των θεάτρων

Από την κατηγοριοποίηση των «ελεύθερων» θεάτρων βάσει ιστορικών παραδειγμάτων αλλά και εμφανών οργανωσιακών χαρακτηριστικών προκύπτει η ανάγκη για περαιτέρω διασαφήνιση των ιδιαιτεροτήτων της κάθε κατηγορίας. Στο παρόν υποκεφάλαιο θα εμβαθύνουμε περισσότερο στις διαφορές των δύο κατηγοριών. Εφεξής τα προς σχολιασμό παραθέματα που προέρχονται από θέατρα καλλιτεχνών θα φέρουν το διακριτικό «ΘΚ», τα παραθέματα από τα θέατρα επιχειρηματιών θα σημαίνονται ως «ΘΕ» και του Πολυχώρου ως «ΠΟΛ» προκειμένου ο αναγνώστης να συγκρίνει εύκολα τις δύο κατηγορίες. Για τις 5 ενδεικτικές περιπτώσεις που επιλέχθηκαν παρατίθεται ένας συγκεντρωτικός Πίνακας 5.1 με τα οργανωσιακά χαρακτηριστικά της κάθε περίπτωσης. Αν και κάθε περίπτωση μπορεί να είναι λίγο διαφορετική, μπορούμε να θεωρήσουμε πως, στο πλαίσιο του *ισομορφισμού* που παρουσιάζουν οι οργανισμοί που ανήκουν στο ίδιο πεδίο (P. J. DiMaggio & Powell, 1983), υιοθετούν παρόμοια χαρακτηριστικά και πρακτικές.

Νομική μορφή

Τα θέατρα καλλιτεχνών δε διαφέρουν μόνο ως προς την ιδιότητα του διαχειριστή αλλά τη διοικητική διάρθρωση του οργανισμού και τη νομική μορφή. Όπως αναφέρει μια διαχειρίστρια «τα περισσότερα θέατρα ρεπερτορίου είναι ΑΜΚΕ (Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία)» μια νομική μορφή που εξασφαλίζει τη δυνατότητα αίτησης για επιχορήγηση από το ΥΠΠΟΑ και χαρακτηρίζεται από το γεγονός πως τα κέρδη δεν διανέμονται στους εταίρους αλλά παραμένουν στην εταιρία για να τα επενδύσει στο έργο της. Τα περισσότερα θέατρα επιχειρηματιών λειτουργούν υπό άλλες μορφές εμπορικών εταιριών όπως οι ομόρρυθμες, οι ατομικές επιχειρήσεις, οι Ε.Π.Ε. και οι Α.Ε. τα οποία δεν υπόκεινται στη λογική της προαναφερθείσας νομικής μορφής και δεν δικαιούνται να λάβουν κρατική

	Νομική Μορφή	Χωρητικότητα	Αρ. προσωπικού ¹	Ίδρυση	Υπόβαθρο διαχειριστή	Σκηές	Παραγωγές ²	Άλλες πολυτιστικές εκδηλώσεις
ΘΚ1	ΑΜΚΕ	100-299	Μικρός (25-28)	πρίν το '80	ανώτατη εκπαίδευση στο ανθρωπιστικό πεδίο καλλιτεχνική εκπαίδευση καλλ. επαγγ. δραστηριότητα	2	12	Σπάνια
ΘΚ2	ΑΜΚΕ	100-299	Πολύ μικρός (7-10)	μετά το '10	ανώτατη εκπαίδευση στο ανθρωπιστικό πεδίο καλλιτεχνική εκπαίδευση καλλ. επαγγ. δραστηριότητα	1	15	Ναι
ΘΕ1	Ο.Ε.	300+	Μεσαίος (100)	πριν το '80	ανώτατη εκπαίδευση στη διοίκηση παράλληλη επιχειρηματική δραστηριότητα	8	1-2	Όχι
ΘΕ2	Α.Ε.	300+	Μεγάλος	μετά το '00	ανώτατη εκπαίδευση στην διοίκηση καλλιτεχνικής παραγωγή	Μ.Δ.	1	Όχι
ΠΟΑ	ΑΜΚΕ	0-99	Πολύ μικρός (3)	μετά το '10	ανώτατη εκπαίδευση στο ανθρωπιστικό πεδίο καλλιτεχνική εκπαίδευση καλλ. επαγγ. δραστηριότητα	1	6	Ναι

¹ Σημείωση: Αφορά στο μέσο όρο του προσωπικού επί τις σκηνές που διαχειρίζεται ο οργανισμός

² Αφορά στις παραγωγές που παρουσιάζεται κάθε σελίδαν σε μία σκηνή

Πίνακας 5.1 Συγκεντρωτικός πίνακας χαρακτηριστικών των περιπτώσεων

υποστήριξη από το ΥΠΠΟΑ παρά μόνο μέχρι πρόσφατα με τη δημιουργία ενός έκτακτου μητρώου για την ενίσχυση της θεατρικής παραγωγής λόγω του πλήγματος που υπέστη από τον κορωνοϊό με περιορισμούς, ωστόσο, ως προς το μέγεθος της παραγωγής¹⁸ (ΚΥΑ Αριθμ. ΥΠΠΟΑ/ΤΡΥΠ/230566/5900/2020 ΦΕΚ 1938/Β/20-5-2020).

Η διάρθρωση των συνεργατικών σχέσεων

Παρατηρήθηκαν τριών ειδών σχέσεις μεταξύ των θεάτρων και των συνεργατών τους: α) η παραγωγή, όπου το θέατρο αναλαμβάνει να ανεβάσει την παράσταση με δικό του κεφάλαιο, β) η συμπαραγωγή όπου το θέατρο συμπράττει με μια εταιρία παραγωγής ή ένα θίασο παρέχοντας τις υπηρεσίες του έναντι ποσοστού επί των εισπράξεων και η γ) παραχώρηση έναντι ενοικίου.

Αξιοσημείωτη είναι η εννοιολόγηση της «συμπαραγωγής» καθώς για τα θέατρα καλλιτεχνών και τον Πολυχώρο δεν σημαίνει τη συμμετοχή στο κόστος της θεατρικής παράστασης αλλά τη συμφωνία με ποσοστά επί των εισπράξεων καθώς αυτό επιτρέπει στους συνεργαζόμενους να μοιραστούν το ρίσκο. Παρακάτω αναλύεται από τους διαχειριστές του Πολυχώρου ένα μέρος του σκεπτικού για την έννοια της συμπαραγωγής στον κόσμο του θεάτρου.

ΠΟΛ παρότι δεν έχουμε τα μέσα για να βάλουμε ένα χρηματικό ποσό [...] θεωρούμε ότι παρέχοντας την ομάδα μας, τη δουλειά μας, την επικοινωνιακή προώθηση του έργου και φυσικά το χώρο, [...] την ύπαρξη, τη συντήρησή του, την όλη του δραστηριότητα, που μπορεί να ωφελήσει την ομάδα, θεωρούμε λοιπόν ότι αυτό αποτελεί ένα είδος συμπαραγωγής.

Επιχειρηματίας ή καλλιτέχνης παραγωγός; δύο διαφορετικοί ρόλοι

Όπως προκύπτει από τα λεγόμενα των διαχειριστών των θεάτρων η καλλιτεχνική διεύθυνση και η επιχειρηματικότητα αντιμετωπίζονται σαν δύο ξεχωριστοί ρόλοι που μπορεί ωστόσο να έχουν αναληφθεί από το ίδιο άτομο.

ΘΚ2 έφευγε αυτός ο παραγωγός γιατί είχε πέσει έξω και μου είπε το προσωπικό να μπω να αναλάβω και ως επιχειρηματίας. Και από το δεύτερο χρόνο είμαι και επιχειρηματίας στο θέατρο

ΘΚ1 Γιατί αυτή τη στιγμή εγώ ως καλλιτεχνική διευθύντρια πρέπει και να αναζητώ το τρόπο τον οικονομικό για να γίνουν τα πράγματα.

¹⁸ Στην εν λόγω απόφαση αναφερόταν πως η παραγωγή έπρεπε να παρουσιαστεί σε αίθουσα χωρητικότητας μέχρι 450 θεατών.

Στα θέατρα επιχειρηματιών, ο επιχειρηματίας δίνει την έγκριση για την υλοποίηση μιας παραγωγής, την ένταξη της στο πρόγραμμα και την χρηματοδότηση της. Συνεπώς, μπορούμε να πούμε πως ασκεί ενός είδους άτυπης καλλιτεχνικής διεύθυνσης. Αν και δεν έχει τον ανάλογο τίτλο, εν τέλει καθορίζει το περιεχόμενο του προγραμματισμού σύμφωνα με την προσωπική του αισθητική.

ΘΕ1 Είσαι σκηνοθέτης, έρχεσαι... μου λες μια ιδέα. Μ' αρέσει... την προχωράμε. Δε μ' αρέσει αλλά μ' αρέσεις εσύ που είσαι σκηνοθέτης... και καλός σκηνοθέτης και σου προτείνω κι εγώ κάτι. Αν σ' αρέσει προχωράμε.

Αν και τυπικά, ο καλλιτέχνης-διαχειριστής μπορεί να αναλαμβάνει όλες τις ευθύνες και αρμοδιότητες που θα είχε και ένας επιχειρηματίας, στον κόσμο του θεάτρου ο διαχωρισμός ανάμεσα στους δύο ρόλους είναι σαφής με τον καθένα να συνεπάγεται διαφορετική πρακτική διαχείρισης.

ΘΚ εγώ παίρνω τις τελικές αποφάσεις... αλλά δεν είναι μια θεατρική επιχείρηση δική μου... Είναι ένας οργανισμός με διοικητικό συμβούλιο.

ΘΚ2 Γι' αυτό σου λέω ότι ακόμα και παραγωγή όταν κάνω ή σχεδιασμό, σκέφτομαι ως ηθοποιός.

Πράγματι, στον κόσμο του θεάτρου, ο επιχειρηματίας και ο καλλιτέχνης είναι δύο διαφορετικοί δρώντες που μπορεί να κατέχουν παρόμοιες θέσεις αλλά οι πρακτικές τους να διαφέρουν. Όπως αναφέρει σε συνέντευξη της η ηθοποιός Ξένια Καλογεροπούλου σχετικά με τα πρώτα της βήματα ως παραγωγός:

Αυτός που είναι καλλιτέχνης και θέλει να δημιουργήσει καλλιτεχνικά πρέπει να είναι έτοιμος να χάσει. Ο παραγωγός γιατί να χάσει; Έτσι και εγώ αποφάσισα να αναλάβω την παραγωγή των παραστάσεών μου. [...] Όταν είσαι όμως ο ίδιος καλλιτέχνης, λογαριάζεις διαφορετικά το συνάδελφο, το χορογράφο, το φωτιστή... Όταν έφευγαν από εμένα και πήγαιναν στο μακαρίτη τον Λεμπέση του λέγανε “μα η Ξένια μου έδινε τόσα λεφτά” και εκείνος τους απαντούσε “μα η Ξένια δεν είναι επιχειρηματίας, είναι ερασιτέχνης επιχειρηματίας”. (Δρακούλα, 2013)

Μια αντίστοιχη νοοτροπία που διαχωρίζει τους καλλιτέχνες-παραγωγούς από τους παραδοσιακούς θεατρικούς επιχειρηματίες εντοπίστηκε και στα λεγόμενα των διαχειριστών του Πολυχώρου

ΠΟΛ Αλλά εμείς [...] είμαστε καλλιτέχνες και προσελκύουμε καλλιτέχνες. Δεν προσελκύουμε παραγωγούς γιατί τα λεφτά δεν είναι πολλά. Οπότε, μιλάμε κυρίως επί καλλιτεχνικών όρων[...]

Αξίες

Διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο κατηγορίες θεάτρων εντοπίστηκε και στο σύνολο των αξιών, σε μια σειρά από «αρχές» που ακολουθούν τα θέατρα για τη λειτουργία τους. Σε γενικές γραμμές, τα θέατρα καλλιτεχνών έχουν πιο «εξειδικευμένες» αξίες όσον αφορά το σκοπό και τη λειτουργία τους που επαφίεται στη λογική της τέχνης ως κοινωνικό αγαθό.

ΘΚ1 Διότι το θέατρο αυτό πρέπει να είναι ένας χώρος όπου δε γίνεται απλώς ένας προγραμματισμός αλλά γίνονται συναντήσεις ανθρώπων. Γεννιούνται ιδέες και ανάμεσα στους δημιουργούς και ανάμεσα στο κοινό. Οι καλλιτέχνες με τους ανθρώπους που θέλουν να γευτούν την τέχνη. Θέατρο είναι η ένωση της πλατείας με τη σκηνή

Στα θέατρα επιχειρηματιών, ωστόσο, οι «αρχές» αυτές δεν είναι τόσο εξειδικευμένες. Εστιάζουν στο κριτήριο της αρτιότητας της παραγωγής, της οικονομικής υγείας, των καλών συνεργατικών σχέσεων αλλά και της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και την επιχειρηματικότητα. Φαίνεται πως ο διαχειριστής του ΘΕ1 έχει συνείδηση του γνωστού ανταγωνισμού ανάμεσα στην οικονομοκεντρική λογική των άλλων επιχειρηματικών κλάδων και της «ανιδιοτελούς» φύσης της επιχειρηματικής δραστηριότητας στον κλάδο του πολιτισμού.

ΘΕ1 Κοίτα να δεις... οι στόχοι της εταιρίας είναι να κάνουμε καλές παραστάσεις. Και ένας βασικός στόχος να επιβιώνουμε. Δεν θέλουμε... δεν την κάνουμε τη δουλειά με κύριο και απώτερο σκοπό να γίνουμε εκατομμυριούχοι... γιατί γνωρίζουμε πολύ καλά ότι δε θα γίνουμε εκατομμυριούχοι...»

Εντιμότητα... Αυτή είναι η λέξη που στο θέατρο είναι η σωστή λέξη που εμένα με βοήθησε και έφτιαξα ότι έφτιαξα αργότερα.

Παρά τις διαφοροποιήσεις, υπήρχε μια κοινή άποψη ανάμεσα στους διαχειριστές πως το θέατρο είναι κάτι σημαντικό, κάτι ιδιαίτερο, κάτι που πρέπει «να το αγαπάς», κάτι «ιερό» ή ένα «λειτουργήμα» που προσφέρει στο κοινωνικό σύνολο.

ΘΕ1 εγώ το θεωρώ και κάπως έργο το να πηγαίνεις στην επαρχία παραστάσεις [...] ότι κάνεις λειτουργήμα... πως να το εξηγήσω...

5.2 Ο προγραμματισμός ως ρυθμιστική δύναμη

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι διαχειριστές των θεάτρων με βασικό εργαλείο τον ετήσιο προγραμματισμό, συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της πολιτιστικής παραγωγής αλλά και στο σχηματισμό της διακριτής «φυσιογνωμίας» των θεάτρων.

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα εξετάσουμε τα χαρακτηριστικά της δομής του προγραμματισμού της θεατρικής σεζόν με σκοπό να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο που επιδρούν στην πολιτιστική παραγωγή.

Χρονοδιάγραμμα

Σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους η κατάρτιση του προγράμματος ξεκινάει από ένα έως τρία έτη πριν την έναρξη της περιόδου που αφορά. Ωστόσο, οι συνθήκες και οι ιδιαιτερότητες του κάθε θεάτρου αλλά και της κάθε παραγωγής επηρεάζουν το χρονοδιάγραμμα. Για παράδειγμα, οι διαχειριστές-επιχειρηματίες κάνουν μακροπρόθεσμο και πιο σταθερό προγραμματισμό γεγονός που πιθανώς οφείλεται στην προσπάθεια τους να λογικοποιήσουν τις διαδικασίες παραγωγής της τέχνης (Hirsch, 1972).

ΘΕ1 Ξεκινάει ένα-ενάμισι χρόνο πριν. Εγώ τώρα ετοιμάζω δουλειά όχι γι' αυτόν τον Οκτώβρη... τον επόμενο. Είναι ανάλογα τι δουλειά θες να ετοιμάσεις.

Η πρότερη συνεργατική εμπειρία, ωστόσο, μπορεί να μειώσει το χρόνο προετοιμασίας καθώς τα δύο μέρη πιθανώς να έχουν αναπτύξει κώδικες επικοινωνίας και να έχουν εξειδικεύσει τη χρήση των *συμβάσεων* (Becker, 1982) με αποτέλεσμα την τυποποίηση μέρους της εργασίας και κατά συνέπεια την ταχύτερη παραγωγή.

ΘΕ1 Αν είναι άνθρωποι δικοί σου... που έχεις συνεργαστεί πολλές φορές μαζί τους... μπορεί να κλείσεις δουλειά τώρα [Μάιος] για τον Οκτώβρη.

Ένας άλλος συνεντευξιαζόμενος αναφερόμενος σε μεγάλη θεατρική εταιρία Α.Ε. ανέφερε πως σχεδίαζαν το χρονοδιάγραμμα τριών χρόνων. Όσο πιο μεγάλος είναι ο οργανισμός είναι πιθανό να ακολουθεί πιο λογικοποιημένες πρακτικές διαχείρισης. Το γεγονός πως οι θεατρικές Α.Ε. ανήκουν σε ομίλους επιχειρήσεων μπορεί να οδηγήσει στην υιοθέτηση πρακτικών από άλλους επιχειρηματικούς κλάδους λόγω του *ισομορφισμού* που παρατηρείται ανάμεσα σε αλληλοεξαρτώμενους οργανισμούς (P. J. DiMaggio & Powell, 1983). Εν αντιθέσει, οι διαχειριστές-καλλιτέχνες ανέφεραν πως η διαδικασία του προγραμματισμού είναι αρκετά ασταθής και υπάρχουν πολλές αλλαγές και προσθήκες μέχρι και την τελευταία στιγμή.

ΘΚ2 [Ο προγραμματισμός] δε σταματάει ποτέ. Στην αρχή [...] έκανα το λάθος και έλεγα "πρέπει μέχρι τέλη Ιουνίου να έχει τελειώσει". Μέχρι να ανακοινώσεις πρόγραμμα δεν σταματάει αυτό γιατί συμβαίνουν ακυρώσεις,

γιατί μπορεί να εμφανιστεί κάτι [...] γιατί κάποιος μπορεί να σου αλλάξει ημερομηνίες.

ΘΚ1 Συνήθως μέχρι τέλος Ιανουαρίου έχει σε αδρές γραμμές ολοκληρωθεί [το πρόγραμμα]. Αλλά πάντοτε, η εμπειρία το δείχνει αυτό: υπάρχουν αλλαγές μέχρι και κυρίως εκεί τον Μάιο-Ιούνιο. Πάντοτε υπάρχουν κάποιες αλλαγές.

Αυτό μπορεί να συμβαίνει καθώς τα θέατρα καλλιτεχνών εξαρτώνται κυρίως από την προσφορά των ανεξάρτητων θιάσων και δεν παράγουν τα ίδια όλες τις παραστάσεις που περιλαμβάνονται στον προγραμματισμό. Συνεπώς δεν έχουν τον απόλυτο έλεγχο της διαδικασίας.

Τέλος, οι διαχειριστές του Πολυχώρου ανέφεραν πως δίνουν μια προτεραιότητα στις θεατρικές εκδηλώσεις λόγω της ιδιαίτερης οργάνωσης και συντονισμού που απαιτούν και συνεπώς λειτουργούν ως το «κέντρο» του προγραμματισμού τους.

ΠΟΛ Το θέατρο είναι από τη φύση του πιο απαιτητικό ως προς την οργάνωση της παραγωγής του, σε σχέση με την οργάνωση μιας συναυλίας. Συνήθως οι μεμονωμένοι μουσικοί λειτουργούν περισσότερο σαν "νομάδες". Σπάνια δηλαδή συμβαίνει κάποιος συνεργάτης μας μουσικός να κλείσει στο πρόγραμμά μας μια ημερομηνία συναυλίας έξι μήνες πριν. [...] Αντιθέτως, οι σκηνοθέτες έχουν πάντα ανάγκη να γνωρίζουν το χρονοδιάγραμμα των προβών και των παραστάσεών τους πολύ καιρό πριν [...] Γιατί πρέπει [...] να οργανώσουν την ομάδα τους, τα οικονομικά τους, τις επιχορηγήσεις...

Ο αριθμός των παραγωγών

Ένα ακόμη στοιχείο που διαφοροποιεί τα θέατρα καλλιτεχνών και τα θέατρα επιχειρηματιών είναι ο αριθμός των παραγωγών του προγράμματος της σεζόν καθώς και η διάρκεια τους. Οι διαχειριστές των πρώτων ανέφεραν πως ΘΚ1 «φέτος, ας πούμε, νέες παραγωγές έγιναν 7 και είχε και άλλες 5 επαναλήψεις» και ΘΚ2 «μέσο όρο καμιά δεκαπενταριά». Οι διαχειριστές-επιχειρηματίες από την άλλη ανέφεραν «[...] μία [παραγωγή κάθε σεζόν]... Μπορεί να κάνεις και ένα δευτερότριτο, μπορεί να κάνεις και κάποια γκεστ». Περιοδείες δεν αναφέρθηκαν από τους διαχειριστές καλλιτέχνες σε αντίθεση με τους διαχειριστές επιχειρηματίες. Είναι γνωστό, πως οι περιοδείες είναι βασική πηγή εισοδήματος για τις θεατρικές παραγωγές και αποτελούν μια συνήθη πρακτική των θεατρικών επιχειρηματιών. Θα μπορούσαμε λοιπόν να εξάγουμε το συμπέρασμα πως η θεατρική ζωή της επαρχίας καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη δραστηριότητα των επιχειρηματιών. Τα θέατρα καλλιτεχνών, συνήθως μικρότερα και λιγότερο εύρωστα οικονομικά, δεν επιδίδονται σε περιοδείες

και έτσι ένα μεγάλο μέρος της πολιτιστικής παραγωγής της πρωτεύουσας δεν φτάνει ποτέ στην επαρχία. Ωστόσο, αξίζει να μελετηθεί το γεγονός πως οι καλλιτέχνες που συνήθως συνεργάζονται με τα θέατρα καλλιτεχνών είναι εκείνοι που επιλέγονται από τα τοπικά φεστιβάλ και τα κρατικά θέατρα για τις παραγωγές που προορίζονται για τη θερινή περίοδο.

Όσον αφορά τη διάρκεια των παραγωγών, στα θέατρα επιχειρηματιών οι παραστάσεις μένουν για μια ολόκληρη σεζόν και επαναλαμβάνονται σε περίπτωση επιτυχίας. Αναφέρουν πως ΘΕ2 «άμα η πληρότητα είναι από 80% και πάνω συμφέρει τον παραγωγό να το πάει δεύτερη χρονιά» Ενδεικτικά, *Το Σεσουάρ για Δολοφόνους* παιζόταν για 13 χρόνια από το 1999, βέβαια πλέον σπάνια ακόμη και οι εμπορικές παραστάσεις ξεπερνούν τον τρίτο χρόνο με εξαίρεση κάποια μιούζικαλ. Αντιθέτως, στα θέατρα καλλιτεχνών και στον Πολυχώρο οι παραστάσεις παίζονταν κατά μέσο όρο δυόμισι μήνες. Συνεπώς, τα θέατρα καλλιτεχνών τείνουν να έχουν ένα πλουραλιστικό πρόγραμμα με πολλές διαφορετικές παραστάσεις δίνοντας την ευκαιρία, εκ των πραγμάτων, σε πολλούς περισσότερους καλλιτέχνες να παρουσιάζουν την εργασία τους στο κοινό. Ωστόσο, υπάρχουν ενδοιασμοί πίσω από αυτή την πρακτική καθώς σε γενικές γραμμές η υπερπροσφορά παραστάσεων είναι στο επίκεντρο της κριτικής του θεατρικού κόσμου. Ήδη από την πρώτη δεκαετία του 2000 τόσο στο δημόσιο όσο και στον ακαδημαϊκό λόγο σχολιάζεται η υπερπροσφορά και κάποιες φορές η χαμηλή ποιότητα των παραστάσεων των επιχορηγούμενων θιάσων καθώς και η ακαταλληλότητα ορισμένων θεατρικών χώρων (Λάμπρου, 2007; Μαυρομούστακος, 2005). Αν και οι επιχορηγήσεις των θιάσων του «ελεύθερου» θεάτρου αναμφισβήτητα ανανέωσαν το θεατρικό κόσμο της Αθήνας, συνέβαλαν στον κατακερματισμό των δυνάμεων σε μικρότερες καλλιτεχνικές οντότητες. Η εγγενής ανάγκη των επαγγελματιών των κόσμων της τέχνης για διαφοροποίηση αλλά και ο μονοπωλιακός ανταγωνισμός ως βασικό χαρακτηριστικό της πολιτιστικής αγοράς μπορούν να θεωρηθούν ως συνιστώσες αυτού του φαινομένου.

ΘΚ1 Κάθε χρόνο γίνεται προσπάθεια για να συρρικνώνεται ο αριθμός [των παραστάσεων], γιατί προσωπικά θεωρώ κάνει πάρα πολύ κακό στο θέατρο αυτή η υπερπαραγωγή στην οποία συμβάλλουμε και εμείς. Δεν είναι μια επιλογή. Είναι μια ανάγκη πάλι για να μπορεί κανείς να επιβιώσει να μινιμάρει το ρίσκο και τα λοιπά και τα λοιπά...

Το πλουραλιστικό πρόγραμμα δεν αποτελεί απαραίτητα επιλογή αλλά μια επενδυτική πολιτική μείωσης του ρίσκου και πιθανώς αντανακλαστικό στο μικρό

αλλά πιστό κοινό των «θεάτρων ρεπερτορίου» που εξαντλείται γρήγορα. Η υπερπαραγωγή, επίσης, είναι μια λογική αντίδραση των οργανισμών στα πεδία με χαμηλό επενδυτικό κόστος και αβέβαιη ζήτηση (Hirsch, 1972). Ακόμη, σύμφωνα με έναν άλλον διαχειριστή, η μειωμένη ζήτηση οδηγεί σε αναδιοργάνωση του παραδοσιακού χρονοδιαγράμματος.

ΘΚ2 οι παραστάσεις πια δεν αντέχουνε πέντε φορές την εβδομάδα και προτιμάμε να έχουν διάρκεια, δηλαδή μια παράσταση να πάει για 5 μήνες απ'το να πάει 2.5 και να παίζει 3 μέρες και κάποιες άλλες να τραβήξουνε 2.5 μήνες -πιο μικρής κλίμακας- από το να πάνε 1 μήνα.

Οι διαχειριστές παρουσιάζουν ουσιώδεις διαφορές όσον αφορά τον τρόπο που διαχειρίζονται τον προγραμματισμό τους στο χρόνο αλλά και στην ποσότητα των παραγωγών. Τα θέατρα καλλιτεχνών παρουσιάζουν περισσότερες παραγωγές δίνοντας, εκ των πραγμάτων, τη δυνατότητα σε περισσότερους καλλιτέχνες να αποκτήσουν πρόσβαση στην θεατρική αίθουσα και συνεπώς στο κοινό. Τα θέατρα επιχειρηματιών παρουσιάζοντας πιο μεγάλα και υψηλότερου κόστους θεάματα στοχεύουν στην εκμετάλλευση των οικονομιών κλίμακας που αναπτύσσονται λόγω των πολλών παραστάσεων. Συνεπώς, θα κρατήσουν μια παράσταση όσο το δυνατόν περισσότερο. Επίσης, απευθύνονται σε ένα μεγαλύτερο κοινό που αντέχει να συντηρήσει μια παράσταση για ένα ολόκληρο χρόνο ή και παραπάνω σε αντίθεση με τα θέατρα καλλιτεχνών που απευθύνονται σε ένα ειδικό, «ριψοκίνδυνο» κοινό (Μαυρομούστακος, 2005; Πανταλέων, 2014).

5.3 Οι λογικές πίσω από την επιλογή των παραγωγών

Όπως έχει ήδη αναφερθεί κάθε θέατρο έχει δικό του χαρακτήρα, μια φυσιογνωμία που επιτρέπει σε κάποιον να προβλέψει το «ύφος» των πολιτιστικών του εκροών. Η φυσιογνωμία αυτή προκύπτει από την παγίωση συγκεκριμένων πρακτικών διαχείρισης. Στη συγκεκριμένη ενότητα θα δούμε ποιες είναι οι λογικές πίσω από αυτές τις πρακτικές, τον τρόπο συμβάλλουν στην παγίωση της φυσιογνωμίας του θεάτρου και ποιες λογικές βρίσκονται πίσω από την επιλογή των συνεργασιών.

Λογικές κατάρτισης του προγράμματος

Η άποψη που έχει ο διαχειριστής για τον σκοπό τον οποίο εξυπηρετεί το πρόγραμμα αλλά και τα κριτήρια με τα οποία πρέπει να καταρτίζεται ορίζουν σε ένα πρώτο επίπεδο την επιλογή των παραγωγών και συνεπώς το ύφος των πολιτιστικών εκροών του οργανισμού.

ΠΟΛ Όσο προχωράει ο καιρός γινόμαστε όλο και πιο αυστηροί στις επιλογές μας. Σύμφωνα πάντα με τα δικά μας κριτήρια, τις ανάγκες μας, αλλά και τις ιδιαιτερότητες του χώρου και της γειτονιάς. Λέμε όλο και περισσότερα όχι και αυτό μας καθορίζει τελικά.

ΘΚ2 Και βέβαια πολύ σημαντικό για μένα είναι να μην κάνεις μόνο πράγματα του γούστου σου. Αυτό μπερδεύουν πολύ αντίστοιχα όσοι κάνουν καλλιτεχνική διεύθυνση είτε σε μεγάλα θέατρα είτε σε... Δε βάζεις μόνο ότι σου αρέσει στο θέατρο. [...] σημασία έχει [...] να αφορά ένα συγκεκριμένο κόσμο ή να είναι όσο πιο ευρύ το κοινό που απευθύνεσαι. Κρατώντας τη φυσιολογία σου. Κρατώντας την ισορροπία σου.

Από τα παραπάνω παραθέματα προκύπτουν κάποια βασικά κριτήρια όπως το προσωπικό γούστο, αλλά και οι προτιμήσεις και ανάγκες του κοινού. Η κατάρτιση του προγράμματος δεν παρουσιάζεται σαν μια εγωκεντρική διαδικασία εκπλήρωσης ενός αυστηρά προσωπικού οράματος αλλά οφείλει να ενσωματώνει εξωτερικούς («κοινό», «γειτονιά») και εσωτερικούς («χώρος», «ανάγκες») ενώ ταυτόχρονα να εναρμονίζεται με τις ευρύτερες αξίες του διαχειριστή. Ο διαχειριστής, ανάλογα τη δομή του οργανισμού, ενδέχεται να υπεισέρχεται σε τυπικές ή άτυπες συζητήσεις σχετικά με την κατάρτιση του προγράμματος.

ΘΚ1 Εγώ υπογράφω το πρόγραμμα. Εγώ παίρνω τις τελικές αποφάσεις. [...] Ενημερώνω το Διοικητικό Συμβούλιο [...] και υπάρχει μια συζήτηση πάνω σε αυτές [...] και αυτό είναι πάρα πολύ ωραίο. Μοιραζόμαστε κοινές αγωνίες.

ΘΚ2 Επί της ουσίας εγώ λαμβάνω την απόφαση ρωτώντας κάποιους συνεργάτες ...[όπως]... η κοπέλα που κάνει την επικοινωνία και ένα δύο φίλοι σκηνοθέτες και ποιητές που συμβουλευόμαι πνευματικά.

Τα παραπάνω παραθέματα μπορούν να θεωρηθούν ενδεικτικά για τη λειτουργία του καλλιτεχνικού διευθυντή (διαχειριστή καλλιτέχνη) στα σύγχρονα «ελεύθερα» θέατρα. Όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, πολλοί οργανισμοί που ιδρύθηκαν τις δεκαετίες '80 - '90 σταδιακά στάματησαν να είναι φορείς του καλλιτεχνικού οράματος του ιδρυτή τους και άρχισαν να προβαίνουν σε συνεργασίες που εναρμονίζονταν με τις αξίες του οργανισμού (βλ. σ. 48)

Ο προγραμματισμός ως εργαλείο πολιτιστικής πολιτικής του οργανισμού

Οι λογικές του προγραμματισμού φαίνεται να επαναπροσδιορίζονται ή να εξειδικεύονται για το πρόγραμμα της σεζόν με σκοπό να δοθεί μια κατεύθυνση στη συγκεκριμένη θεατρική περίοδο. Αυτό ενδέχεται να αποτελείται από θεματικές μέσα στις οποίες θα πρέπει να εντάσσονται οι παραστάσεις. Για παράδειγμα:

ΘΚ2 Και όρισα 3 θεματικές πια [για το πρόγραμμα]. Με τις οποίες γιορτάσαμε και τα 3 χρόνια του θεάτρου, όσο προλάβαμε λόγω της πανδημίας...

Ακόμη είναι πιθανό να δίνεται έμφαση σε κάποιο χαρακτηριστικό του προγραμματισμούς όπως το δραματολόγιο.

ΘΚ2 παρόλα αυτά είμαι πολύ αυστηρός σε σχέση με το δραματολόγιο

ΘΚ1 αναζητάμε κείμενα σημαντικά είτε κλασικά είτε σύγχρονα. Προσπαθούμε να δώσουμε χώρο στην σύγχρονη δραματοουργία, στη νέα δραματοουργία

ΘΚ1 Ή ξέρω εγώ... να σκεφτώ ότι μια χρονιά να πάμε προς μια κατεύθυνση ας πούμε φερ' ειπείν δραματοποιημένης λογοτεχνίας. Να είναι αυτή η κυρίαρχη.

Παράλληλα υπάρχουν και κριτήρια που υπερβαίνουν τη θεματική ή ειδολογική διάκριση και υπεισέρχονται σε ζητήματα κοινωνικής ωφέλειας και ειλικρίνειας της καλλιτεχνικής έκφρασης.

ΘΚ1 Πρέπει να έχει κάτι να πει το ρεπερτόριο. Δηλαδή, να θέτει έναν προβληματισμό. Να θέτει τη διάθεση μας προς μια κατεύθυνση. Να θέτει την αγωνία μας για κάτι. Κάτι να έχει να πει το ρεπερτόριο. Να μην είναι έργα ατάκτως ειρημένα.

ΘΚ2 Για μένα είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει ανάγκη έκφρασης. Να βλέπω ότι αυτός που θέλει να κάνει μια δουλειά έχει ανάγκη να την κάνει. Δεν την κάνει για να κάνει μια δουλειά.

ΠΟΛ Γιατί τώρα αυτό το σχέδιο; Πραγματικά αν δεν μπορούμε να απαντήσουμε σε αυτό δυσκολευόμαστε. Έχουμε λίγο, πολύ συχνά τουλάχιστον, ένα εμπειρικό διαισθητικό κριτήριο που είναι "γιατί τώρα;"

Αντίστοιχα, αναφέρθηκε πως όποια παραγωγή έχει τελείως διαφορετική στόχευση από εκείνη του οργανισμού και δεν τηρεί τα παραπάνω κριτήρια δε θα συμπεριληφθεί στον προγραμματισμό.

ΘΚ1 Οτιδήποτε εύκολο, με στόχο πρώτο απ' όλα το κέρδος δεν έχει θέση σε αυτό το χώρο.

Όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως τα θέατρα επιχειρηματιών παρουσιάζουν συνήθως μία παραγωγή ανά θεατρική σεζόν και δε καταρτίζουν κάποιο πολυσυλλεκτικό πρόγραμμα. Τα κριτήρια αφορούν κυρίως στην καλλιτεχνική αρτιότητα «καλές παραστάσεις» και την ορθή επαγγελματική συμπεριφορά. Στην ερώτηση αν κάποιο θεατρικό είδος ή θέαμα δε θα μπορούσε να περιλαμβάνεται στον προγραμματισμό, ο συνεντευξιαζόμενος διαχειριστής-επιχειρηματίας απάντησε «όχι όλα θα τα κάναμε... Τα έχουμε κάνει όλα. Δράμα, μονόλογο, κωμωδία, όλα τα πάντα... δεν έχουμε αφήσει τίποτα». Πράγματι, υπάρχουν θεατρικοί επιχειρηματίες που όχι μόνο δεν περιορίζονται στην παραγωγή κωμωδιών ή μουσικών θεαμάτων αλλά υποστηρίζουν καλλιτέχνες που «ανήκουν» στην άλλη κατηγορία θεάτρων. Βέβαια, στην προκειμένη, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως επιλέγουν αφότου οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες έχουν κάνει μια σχετική επιτυχία αντιμετωπίζοντας τα άλλα θέατρα ως «δοκιμαστικό σωλήνα» όπως συμβαίνει με τους παραγωγούς του Broadway και του Off Broadway (βλ σ. 25). Συνεπώς, η φράση «όλα θα τα κάναμε... τα έχουμε κάνει όλα» δεν πρέπει να ερμηνευθεί κυριολεκτικά αλλά πάντα υπό το πρίσμα μιας μετρημένης επιχειρηματικής λογικής.

Η προσέλκυση των συνεργατών

Σε όλες τις συνεντεύξεις αναφέρθηκε πως οι συνεργάτες έχουν ή θα πρέπει να έχουν μια νοοτροπία που να εναρμονίζεται με τις αρχές του θεάτρου. Πιο συγκεκριμένα οι διαχειριστές του Πολυχώρου αναφέροντας πως «θέλουμε να καταλάβει ο ίδιος και την ιδιαιτερότητα μας. [...] Να υπάρχει μια κοινή γλώσσα, ένας κοινός κώδικας στο πώς βλέπουμε αυτή τη συμπαραγωγή» δηλώνουν πως λαμβάνουν υπόψη τις προθέσεις και τη νοοτροπία των υποψήφιων συνεργατών.

Αντίστοιχα, ένα άλλος διαχειριστής ανέφερε πως όχι μόνο προτιμά να αποφεύγει συγκεκριμένους συνεργάτες αλλά και να τους απομακρύνει από το επάγγελμα.

ΘΕ1 κυρίως σου ξαναλέω ανθρώπους που πονάνε το θέατρο, γιατί μας έχουνε τύχει και κάτι περιπτώσεις που -είναι αυτή η τρέλα του καλλιτέχνη- "εγώ θέλω αυτό, εγώ θέλω εκείνο..." Αυτούς δεν τους προτιμώ και τους διώχνω κιόλας και προσπαθώ να τους διώξω και γενικά από το επάγγελμα γιατί μόνο κακό κάνουν στο επάγγελμα.

Ήδη διαφαίνεται λοιπόν μια πρώτη διαδικασία επιλογής μέσα από την προσφορά των καλλιτεχνών και των παραγωγών που προσεγγίζουν τα θέατρα. Οι

διαχειριστές εξετάζουν αν η νοοτροπία των συνεργατών εναρμονίζεται με τη λογική τους ώστε να μπορέσουν να προχωρήσουν σε συνεργασία. Οι διαχειριστές των θεάτρων βρίσκονται, λοιπόν, σε πλεονεκτική θέση μπορώντας να αποκλείσουν κάποιον από την πρόσβαση στη θεατρική αίθουσα και έτσι ρυθμίζουν ως πυλωροί (Caves, 2000) την πρόσβαση των καλλιτεχνών στο κοινό.

Φαίνεται, ωστόσο, πως και οι ίδιοι οι υποψήφιοι συνεργάτες προσεγγίζουν τα θέατρα με συνείδηση ως προς τη λογική της διαχείρισης. «Η σταθερή φυσιογνωμία ενός καλλιτεχνικού χώρου δημιουργεί στους καλλιτέχνες την επιθυμία να ενταχθούν και οι ίδιοι σε έναν τέτοιο πυρήνα» αναφέρει χαρακτηριστικά ο διαχειριστής του ΘΚ2.

Ακόμη, φαίνεται πως οι καλλιτέχνες και υποψήφιοι συνεργάτες έχουν συνείδηση του ρόλου που διαδραματίζει ο κάθε οργανισμός στο θεατρικό κόσμο της Αθήνας. Στην περίπτωση του Πολυχώρου, ο πρωτοποριακός του χαρακτήρας αλλά και το μικρότερο κόστος προσελκύουν τους καλλιτέχνες που έχουν σκοπό να πειραματιστούν έχοντας κάποια ασφαλιστική δικλείδα.

ΠΟΛ ξέρουν ότι έχουν μια παραπάνω ελευθερία. Μπορούν να δοκιμάσουν κάτι που για αυτούς έχει ίσως μεγαλύτερο ρίσκο και ένα άγνωστο, αβέβαιο αποτέλεσμα. Έρχονται [εδώ] γι' αυτόν ακριβώς το λόγο. Δε θα πάνε σε μια πιο εμπορική σκηνή, με πολύ μεγαλύτερες οικονομικές απαιτήσεις, με κίνδυνο να φάνε τα μούτρα τους. Θα έρθουν [εδώ] ή θα πάνε σε κάποιον παρόμοιο χώρο.

Αντίστοιχα σε άλλη περίπτωση η ιδιαίτερη η ιστορία του οργανισμού και οι αξίες που πρεσβεύει προσελκύουν τους καλλιτέχνες που πιστεύουν σε αυτές.

ΘΚ1 έρχονται άνθρωποι ταγμένοι όλοι. [...] Είναι ταγμένοι σε έναν ίδιο σκοπό, σε μια κοινή φιλοσοφία, σε ένα κοινό πάθος για το θέατρο

ΘΚ1 [...] δηλαδή, ξέρει τι είναι αυτός ο χώρος. Θεωρεί σημαντικό που βρίσκεται σε αυτό το χώρο. Συγκινείται που βρίσκεται σε αυτό το χώρο. Είναι πολύ σπουδαίο αυτό. Ένας άνθρωπος που δεν θα το ένιωθε αυτό... δεν το νιώθει, μπορεί να πάει κάπου αλλού [γέλιο]. Δεν χρειάζεται να έρθει εδώ.»

Οι συνεργάτες, πλησιάζουν οι ίδιοι τους διαχειριστές των θεάτρων αλλά μπορεί ο διαχειριστής να είναι εκείνος που θα τους αναζητήσει. Για παράδειγμα, ένας συνεντευξιαζόμενος ανέφερε πως «βρίσκω εγώ το σκηνοθέτη... » ενώ στη συνέχεια εξιστόρησε ένα παράδειγμα όπου βρήκε κάποιον από τις μικρές αίθουσες και του έστησε μια παραγωγή σε μεγάλο θέατρο στο πλαίσιο της λογικής της ανίχνευσης του

ταλέντου. Σε άλλη περίπτωση ο παραγωγός περιγράφηκε ως ο βασικός δρών που αναλαμβάνει τη σύνθεση της ομάδας και επιμελείται συνολικά το έργο.

ΘΕ2 ένας παραγωγός πρέπει να ξέρει το έργο που θα δουλέψει, να το έχει οραματιστεί και να λέει: αυτός θα μου το σκηνοθετήσει π.χ. ο [όνομα γνωστού σκηνοθέτη] με πρωταγωνίστρια τη [γνωστή ηθοποιό]. Κατάλαβες;

Στην περίπτωση του ΘΚ1 αναφέρθηκε πως κάποιες φορές η διαχειρίστρια εμπιστεύεται ένα πρόσωπο χωρίς να έχει ακόμα συγκεκριμένη σύλληψη για το έργο που θα παρουσιάσει λέγοντας πως «[οι αναθέσεις] καμιά φορά μπορεί να είναι... όχι έργου, [αλλά] ότι θέλω να έρθει να δουλέψει ο τάδε σκηνοθέτης.»

Τα παραπάνω παραθέματα αποτελούν ενδείξεις πως η προσέλκυση των συνεργατών γίνεται κυρίως στο πλαίσιο κάποιων κοινών αξιών, δηλαδή μιας *ομοφιλίας (homophily)* των αξιών. Λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη πως οι διαδικασίες προσέλκυσης είναι συνήθως άτυπες, μη λογικοποιημένες ενώ το πεδίο γενικά χαρακτηρίζεται από χαλαρή δομή μπορούμε να θεωρήσουμε πως οι θεατρικοί οργανισμοί λειτουργούν ως τα άτυπα και ασαφώς ορισμένα κέντρα των *κύκλων*¹⁹ που περιγράφει ο Kadushin (1976).

ΠΟΛ Με το πέρασμα του χρόνου, όλα τα σχέδια, οι συνεργάτες, αλλά και το κοινό, συγκροτούν ένα μεγάλο καλλιτεχνικό δίκτυο, έναν ανοιχτό χώρο συνάντησης και μοιράσματος.

Σε γενικές γραμμές οι «κλίκες» απασχολούν τους επαγγελματίες του θεατρικού κόσμου ενώ συχνά, μαζί με την έλλειψη υψηλής εξειδίκευσης και καταμερισμού της εργασίας αλλά και τις μη λογικοποιημένες διαδικασίες προσέλκυσης, μπορεί να αναδειχθούν ως αιτία για τη χαμηλή ποιότητα.

ΘΕ2 Στο εξωτερικό όποιο πρόγραμμα να πάρεις υπάρχει και casting director. Τρεις! Πρώτος casting director, δεύτερος casting directors... Χορογράφος! Δεύτερος casting χορογράφος. Εδώ δυστυχώς υπάρχουν τα μέσα, οι κλίκες και οι παρέες. Δυστυχώς... οι γνωριμίες και οι κλίκες μόνο. Μόνο! Συγγνώμη που θα στο πω μόνο. Πολύ σπάνια περίπτωση. Δηλαδή μετρημένες στο ένα χέρι. Στο ΕΝΑ χέρι.

Ακόμη, η προσέλκυση των συνεργατών μπορεί να ξεπεράσει το κριτήριο της ομοφιλίας και να εστιάσει σε άλλες συνεκτικές δυνάμεις των δικτύων. Σε μερικές περιπτώσεις το αίσθημα της υποχρέωσης ή της συναδελφικότητας μεταξύ

¹⁹ Οι κύκλοι είναι άτυπα δίκτυα που σχηματοποιούνται ανάμεσα στα άτομα που μοιράζονται παρόμοια συμφέροντα όπως το προσωπικό όφελος, η εξουσία και η επιρροή, η κοινωνική ενσωμάτωση και φυσικά η παραγωγή της κουλτούρας.

παλαιότερων συνεργατών μπορεί να είναι τόσο έντονο που να οδηγήσει στην αλληλοϋποστήριξη των συναδέλφων παρά την ενδεχόμενη αναποτελεσματικότητα της συνεργασίας (Uzzi, 1997).

ΘΚ2 Και όσες φορές έχει γίνει -γιατί μπορεί να έχει γίνει και κάτι που να μην είναι του απολύτου γούστου μου- υπάρχει κάποιος λόγος που έχει γίνει. Και δε μιλάω οικονομικός. Μπορεί και συναισθηματικός. Ότι είναι ένας φίλος που έχει πει αυτό... ή που σκηνοθετεί πρώτη φορά και είναι εξαιρετικός ηθοποιός. Οπότε μπορεί να κάνει κάτι το έργο αλλά ξέρεις... να το βρει... Οποτε κάπου ποντάρεις κάθε φορά. Το σημαντικό για μένα είναι η ανάγκη, πάνω απ' όλα

Ο διαχειριστής ανέφερε, επίσης, πως το συμβολικό κεφάλαιο των καλλιτεχνών που προτείνουν μια παραγωγή σε συνδυασμό με την υποχρέωση που αισθάνεται από τις αξίες του δικτύου στο οποίο συμμετέχει παίζει σημαντικό ρόλο στο αν θα την εντάξει στο πρόγραμμα της σεζόν παρά τις όποιες απώλειες.

ΘΚ2 Δεν μπορούν να σου έρθουν κάποιοι ηθοποιοί [...] να είναι κεφάλαια του τόπου και να αρνηθείς εύκολα. Ενώ ξέρεις ότι δε θα πάει... [...] και να μπει και λίγο συμπαραγωγός και να έχει μια χασούρα. [...] Δεν είναι μόνο στο πλαίσιο της ισορροπίας των καλών σχέσεων είναι σε σχέση με την ευγνωμοσύνη που οφείλει η νεότερη γενιά να έχει στην παλαιότερη. Γιατί κάτι έχει καταθέσει όλα αυτά τα χρόνια κι αυτή

Σε έρευνα τους οι Uzzi & Spiro (2005) επιβεβαίωσαν πως σε πολύ χαμηλά και πολύ υψηλά επίπεδα η συνδεσιμότητα των κόμβων (εν προκειμένω των καλλιτεχνών) επηρεάζει αρνητικά την οικονομική και καλλιτεχνική επιτυχία στο Broadway. Στην πρώτη περίπτωση, οι καινοτομίες δεν «νομιμοποιούνται αρκετά» καθώς το δημιουργικό υλικό δε διαδίδεται από αρκετές έγκριτες πηγές κι έτσι η αξία του παραμένει ακαθόριστη στην συνείδηση του κοινού. Στη δεύτερη περίπτωση η αγορά παρουσιάζει ομογενοποιητική τάση καθώς η υψηλή συνδεσιμότητα των κόμβων συμβάλλει στην επικράτηση μιας «κοινής γνώσης» και την κυριαρχία των συμβάσεων (Becker, 1982) λόγω της αναπαραγωγή του ήδη υπάρχοντος τρόπου σκέψης (McPherson, Smith-Lovin, & Cook, 2001). Εκτός από τα οφέλη, λοιπόν, που μπορούν να παρέχουν στα μέλη τους οι κύκλοι π.χ. τη δημιουργία σταθερών εργασιακών δεσμών και την εξασφάλιση της επαγγελματικής απορρόφησης, τα δίκτυα σχετίζονται με το περιεχόμενο και τη μορφή των παραγόμενων συμβολικών προϊόντων. Θεωρώντας πως τα είδη συσχετίζονται με τις κοινωνικές δομές όπου δημιουργούνται (DiMaggio, 1987) και κατά αντιστοιχία με το προαναφερθέν παράδειγμα, μπορούμε να θεωρήσουμε πως η ύπαρξη χωριστών κύκλων με

ικανοποιητικό αριθμό μελών και συνδέσμων μπορεί μέσω της αξιακής και αισθητικής ομοφυλίας των μελών να συμβάλλει στην εδραίωση της χαρακτηριστικής πόλωσης ανάμεσα σε «εμπορικό» και «μη εμπορικό» θέατρο.

Η συσχέτιση της δράσης των δικτύων και των κύκλων με την ανανέωση και εδραίωση των αισθητικών μορφών δεν έχει μελετηθεί στην περίπτωση του θεατρικού κόσμου. Ο διαμοιρασμός των δημιουργικών πόρων (Becker, 1982) ανάμεσα στους οργανισμούς καθώς και η δημιουργία συνεργατικών δικτύων μπορούν να θεωρηθούν ως βασικές συνιστώσες που συντηρούν τις διαφοροποιήσεις στις πολιτιστικές εκροές του κλάδου και τροφοδοτούν το δίπολο ανάμεσα σε «εμπορικό» και «μη εμπορικό» θέατρο σε οργανωσιακό (DiMaggio & Powell, 1983) και ειδολογικό (DiMaggio, 1987) επίπεδο.

5.4 Άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν την κατάρτιση του προγράμματος.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω φαίνεται πως οι λογικές πίσω από την κατάρτιση του προγραμματισμού επαφίενται στους στόχους του οργανισμού, στις προσωπικές αξίες του διαχειριστή, σε εξειδικευμένους στόχους της συγκεκριμένης σεζόν για το ρεπερτόριο αλλά και σε συνεργατικούς κύκλους. Στο παρόν κεφάλαιο θα εξετάσουμε παράγοντες που επηρεάζουν τις προγραμματιστικές επιλογές των οργανισμών αλλά δεν εντάσσονται στο πλαίσιο του πολιτιστικού τους σκοπού, στο κριτήριο της καλλιτεχνικής αρτιότητας ή της προσέλευσης συνεργατών. Οικονομικοί παράγοντες και η ευχέρεια ανάληψης ρίσκου μπορεί να περιορίσουν την ελευθερία του διαχειριστή να εκπληρώσει το προσωπικό του όραμα αλλά και να αναστείλουν την καινοτομία και την ανανέωση των αισθητικών μορφών.

Οικονομικοί περιορισμοί και ρίσκο

Εφόσον, τα ελεύθερα θέατρα συντηρούνται από τα έσοδα των εισιτηρίων έχουν κάθε λόγο να προχωρήσουν σε επαναλήψεις και να «συμβιβαστούν» με παραγωγές που μπορεί να μην εναρμονίζονται πλήρως στο θεματικό άξονα της συγκεκριμένης περιόδου. Χαρακτηριστικά όπως ανέφερε συνεντευξιαζόμενη «όταν δεν έχεις χρήματα δεν έχεις ελευθερία».

Η διαχειρίστρια του ΘΚ1 ανέφερε πως «σε γενικές γραμμές ο γνώμονας για να κάνει κανείς μια επανάληψη είναι η επιτυχία» και στη συνέχεια της συζήτησης αντιπαρέβαλε μια παλιότερη πρακτική του θεάτρου να αλλάζει τις παραστάσεις με μοναδικό κριτήριο την καλλιτεχνική αξία του ρεπερτορίου ανεξαρτήτως από την

ανταπόκριση του κοινού -μια πρακτική που δεν μπορεί να ακολουθηθεί στα σημερινά δεδομένα.

μπορεί να είχε το [όνομα έργου] και να γινότανε χαμός! Να διώχνανε κόσμο! Είχε πει 20 του μηνός [...] θα κατέβει και 25 θα ανέβει ξέρω εγώ το [όνομα από πιο «δύσκολο» έργο] έργο που ήξερε ότι δε θα πατούσε ψυχή [...] γιατί ήτανε σημαντικό να ειπωθεί. Να ανέβει αυτό το έργο. Να ειπωθεί αυτή η ιστορία, με αυτό τον τρόπο εκείνη τη στιγμή.

Παρά τις οικονομικές πιέσεις, ωστόσο, διατίθεται να πάρει το ρίσκο για μια παράσταση που δεν έτυχε αποδοχής, κάτι που στην άλλη πλευρά του θεατρικού κόσμου δε θα συνέβαινε. Η παρακάτω νοοτροπία δε συνηθίζεται στα θέατρα επιχειρηματιών καθώς η λογική του στησίματος του προγράμματος είναι τελείως διαφορετική και οι πρεμιέρες γίνονται στην αρχή της σεζόν. Έτσι μια παραγωγή δεν μπορεί να ανέβει εκ των πραγμάτων «αργά» ή σε κακή «χρονική στιγμή» απλά να αποτύχει.

ΘΚ1 αν θεωρήσω ότι [...] αξίζει τον κόπο να δοθεί μια ακόμη ευκαιρία σε μια παράσταση που δεν μπόρεσε [...] είτε επειδή ανέβηκε πάρα πολύ αργά, είτε επειδή ήταν κακή χρονική στιγμή.

Η λογική πίσω από την πρακτική των επαναλήψεων είναι ουσιώδης για τη διαμόρφωση της εικόνα του κλάδου. Αν η αίθουσα είναι «κατελιημμένη» από μια περσινή επιτυχία αποτρέπει, στην πραγματικότητα, μια νέα παραγωγή να διεκδικήσει την αίθουσα και μακροπρόθεσμα μπορεί λειτουργήσει επιβραδυντικά για την ανανέωση των αισθητικών μορφών. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι το Broadway, όπου τα μιούζικαλ παίζονται για πολλά χρόνια χαρίς το κοινό των τουριστών (βλ. σ.24).

Η διαχειρίστρια του ΘΚ1 ανέφερε πως δεν μπορεί πάντα να δημιουργήσει ένα πρόγραμμα που να εναρμονίζεται πλήρως με τον προαποφασισμένο θεματικό άξονα καθώς δεν έχει την οικονομική δυνατότητα να κάνει αναθέσεις.

ΘΚ1 θα ήτανε πάρα πολύ ωραίο να ξεκινήσει -εγώ αυτό θα ήθελα- να ξεκινήσει κανείς από αυτό που θέλει να πει ως θέατρο και πάνω εκεί να φτιαχτεί το ρεπερτόριο. Αλλά αυτό δε γίνεται υπό τις παρούσες συνθήκες.

Εφόσον δεν υπάρχει εξ' αρχής κάποιο κεφάλαιο κατ' αναλογία της τακτικής επιχορήγησης των κρατικών θεάτρων ώστε να μπορούν να γίνουν αναθέσεις προβαίνει σε κάποιους συμβιβασμούς με παραγωγές που μπορεί να μην συμβαδίζουν απόλυτα με το θεματικό άξονα.

ΘΚ1 Αυτό πρέπει να το πούμε. Έχει σημασία από πλευράς μου να πάει σε μια κατεύθυνση. Δεν το επιτυγχάνουμε κάθε φορά. [...] η αλήθεια είναι ότι δεν μπορεί κανείς να πει ότι γίνεται αληθινός καλλιτεχνικός προγραμματισμός όταν δεν υπάρχει προϋπολογισμός [...]

Έτσι, οι οικονομικοί περιορισμοί έχουν άμεσο αντίκτυπο στις προγραμματιστικές πρακτικές του οργανισμού. Το εν λόγω θέατρο, εφόσον δεν μπορεί να λειτουργήσει ως θέατρο-παραγωγός δεν μπορεί να έχει τον απόλυτο έλεγχο των πολιτιστικών του εκροών και προβαίνει σε συμπαραγωγές.

ΘΚ1 Είναι πάρα πολύ δύσκολο να ξεκινήσεις κάτι από την αρχή και να κάνεις μια ανάθεση από τη στιγμή που δεν μπορείς να βάλεις τα χρήματα για να γίνει ανάθεση. Είναι ένας τρόπος να παράγουμε έργο και να συνεχίσουμε

Κατά συνέπεια, η διαπραγματευτική ισχύ των ανεξάρτητων θιάσων και παραγωγών αυξάνεται με αποτέλεσμα να μπορούν να υπερασπιστούν περισσότερο τις καλλιτεχνικές τους επιλογές απέναντι στα συγκεκριμένα θέατρα. Παρά το ότι εκ πρώτης όψεως εμποδίζει την άσκηση μιας ενιαίας πολιτικής από το θέατρο μπορούμε να θεωρήσουμε πως συμβάλει στον εμπλουτισμό των λογικών παραγωγής από δρώντες που καταλαμβάνουν ασθενέστερες θέσεις στο πεδίο.

ΘΚ1 σε γενικές γραμμές η εμπειρία δείχνει ότι εν τέλει από το πρόγραμμα που δημιουργείται βγαίνει και αυτό που θα ενώσει τελικά όλα τα έργα και η ομπρέλα κάτω από την οποία θα παρουσιαστούν

Ωστόσο, μόνο οι παραγωγές που έχουν εξασφαλίσει το απαραίτητο οικονομικό κεφάλαιο μπορούν να συμπεριληφθούν στον προγραμματισμό του συγκεκριμένου θεάτρου αφού το ίδιο μπορεί να χρηματοδοτήσει περιορισμένο αριθμό παραγωγών και δε δύναται να υλοποιεί πολλές προτάσεις.

ΘΚ1 Δηλαδή, ιδανικά εγώ θα ήθελα να μπορώ να κάνω κι αναθέσεις και να δέχομαι προτάσεις και να μπορούμε να τις υλοποιήσουμε αλλά η πραγματικότητα είναι πολύ πιο σκληρή. Και η πραγματικότητα τι λέει; Ότι εμείς μπορούμε να κάνουμε εντελώς δικές μας παραγωγές, 4 και μέσα σε αυτές βάζω και το παιδικό και το εφηβικό. Μάξιμουμ 4 παραγωγές και όλες οι άλλες πρέπει να είναι συμπαραγωγές.

Σε άλλη περίπτωση, ένας διαχειριστής ανέφερε πως αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την ιδέα ενός πολυπρόσωπου έργου λόγω του υψηλού κόστους που προκύπτει σε συνδυασμό με τη μικρή χωρητικότητα της αίθουσας:

ΠΟΛ Είναι δύσκολο να ανέβει σε ένα χώρο σαν το δικό μας, με μικρή σχετικά χωρητικότητα, μια θεατρική παράσταση με πολλούς συντελεστές επί σκηνής, πάνω από έξι, για παράδειγμα. Είναι αποτρεπτικό οικονομικά, από

την άποψη της αμοιβής και της ασφάλισης των ηθοποιών, επειδή βασιζόμαστε κυρίως στα έσοδα από τα εισιτήρια

Επίσης, τέθηκε ακροθιγώς πως η διαχειρίστρια του ΘΚ1 αναγκάζεται να προβεί σε ασφαλέστερες επιλογές για να «εξασφαλίσει το ενδιαφέρον του κοινού» με άλλα λόγια να επιδιώξει μια σχετική -μέσα στο πλαίσιο και τις αξίες του θεάτρου- εμπορική επιτυχία.

ΘΚ1 Θα ήθελα να δίνονται πολύ περισσότερες ευκαιρίες σε νέους, εντελώς νέους δραματουργούς, σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Να μη μας νοιάζει καθόλου δηλαδή, πως να το πω, να φτιάξω τη σύνθεση μιας ομάδας που - πως να το πω- που εξασφαλίζει το ενδιαφέρον -για να το πω- το ενδιαφέρον του κοινού. Αλλά να είναι εντελώς νέοι άνθρωποι που μπορεί να δοκιμάζουν και για πρώτη φορά κάτι και να θέλουν να τους δοθεί αυτή η ευκαιρία.

Αυτό έχεις αποτέλεσμα πρακτικές μείωσης του ρίσκου όπως η επιλογή καλλιτεχνών με αρκετή φήμη με σκοπό να εξασφαλιστεί το ενδιαφέρον του κοινού. Έτσι αποτρέπεται η είσοδος νέων καλλιτεχνών που δεν κατέχουν την απαραίτητη φήμη με αποτέλεσμα να αναστέλλεται η ανανέωση των αισθητικών μορφών και η καινοτομία μακροπρόθεσμα.

ΘΚ1 Αν είχαμε πόρους θα γινόταν πολύ πιο σημαντική δουλειά. Θα μπορούσαμε να πάρουμε πολύ μεγαλύτερα ρίσκα και να κάνουμε πολύ πιο ουσιαστικές κινήσεις σε σχέση με τους νέους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Αυτό είναι ένα όνειρο, που ένα πολύ μικρό του μέρος στα αλήθεια πραγματοποιείται

Φαίνεται λοιπόν πως η εξάρτηση του οργανισμού από τα έσοδα των εισιτηρίων οδηγεί στην παγίωση συγκεκριμένων τακτικών για να εξασφαλιστεί το απαραίτητο εισόδημα για την οικονομική επιβίωση του γεγονός που σύμφωνα με άλλες έρευνες (Austen-Smith, 1980; Bennett & Kottasz, 2001; Dimaggio & Stenberg, 1985) μειώνει τη δυνατότητα του για καινοτομία παρά την πρόθεση του.

5.5 Οι θεατρικοί οργανισμοί ως συνδημιουργικές δυνάμεις

Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο (βλ.10), οι διαμεσολαβητές δεν δρουν μόνο ως διαλογείς αλλά συμβάλλουν στη διαμόρφωση του τελικού συμβολικού προϊόντος καθώς και στην κατασκευή της πραγματικότητας που το περιβάλλει. Η συνδημιουργική τους αρωγή αναλύεται σε τρεις διαστάσεις: α) τη συμβουλευτική, δηλαδή την άμεση ή έμμεση παροχή ανατροφοδότησης σχετικά με το καλλιτεχνικό έργο, β) την επιρροή του αρχιτεκτονικού χώρου και της υποδομής και γ) τη φυσιογνωμία του οργανισμού

Συμβουλευτική δράση των διαχειριστών

Όσον αφορά τη συμβουλευτική τους συνδρομή στη διαδικασία ένταξης μιας πρότασης στον προγραμματισμό οι διαχειριστές -σε γενικές γραμμές- ανέφεραν πως τηρούν μια απόσταση με σκοπό να αφήσουν τους καλλιτέχνες ελεύθερους να εκφραστούν.

ΘΚ1 αλλά πέρα από [...] τις πρώτες κουβέντες. Εγώ θεωρώ δεν έχω το δικαίωμα... δε μου αρέσει να επεμβαίνω, δηλαδή να πάω στην πρόβα και να κάνω παρατηρήσεις, να κατευθύνω την παράσταση προς μία κατεύθυνση. Θεωρώ ότι από τη στιγμή που εμπιστεύεται κανείς ένα σκηνοθέτη και τους συνεργάτες του και μια πρόταση εν τέλει πρέπει να αφήσει την ομάδα να ολοκληρώσει το έργο της.

ΠΟΛ Κάποιες φορές στη διαδικασία της πρόβας η ομάδα έχει την ανάγκη να είναι συγκεντρωμένη, χωρίς “έξωθεν” παρατηρητές. Γι’ αυτό, αν εξαιρέσουμε φυσικά την τεχνική βοήθεια και συνεννόηση κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας, βλέπουμε συχνά το έργο στη γενική του πρόβα ή στην πρεμιέρα

Ωστόσο, η σχέση τους αποδεικνύεται στην πορεία δημιουργική καθώς εμπλέκονται σε συζητήσεις επί του περιεχομένου με τους καλλιτέχνες, γεγονός που φαίνεται να αποζητούν και οι ίδιοι.

ΠΟΛ -Δ1: Πάντα συζητάμε με τους καλλιτέχνες για το έργο τους, δεν υπάρχει περίπτωση που να μην το έχουμε κάνει. Οι δυο πλευρές ενώνουμε τις δυνάμεις μας, αυτό είναι το επιθυμητό. -Δ2: Ναι, ποτέ δεν είμαστε εκεί σαν εξωτερικοί παρατηρητές. -Δ1: Αυτός είναι και ο λόγος που δεν παίρνουμε ενοίκιο. Δεν μας ενδιαφέρει να πάρουμε ένα ενοίκιο, χωρίς να συμμετάσχουμε στο ρίσκο, στη δυσκολία και τη χαρά του αποτελέσματος. Μας ενδιαφέρει, αντίθετα, να μοιραζόμαστε όλα αυτά.

Σε περίπτωση, ωστόσο, που θεωρούν πως πρέπει να επέμβουν τηρούν κάποια απόσταση και το χειρίζονται διακριτικά.

ΘΕ1 Αν δω κάτι το οποίο για μένα είναι πολύ καλό [στις πρόβες] θα πω μπράβο... αν δω κάτι που είναι πολύ χάλια... θα πω “φίλε, για δες το αυτό”. Δε θα του βάλω χέρι...

ΘΚ2 Κάποιες [πρόβες] ναι, [τις παρακολουθώ]. Σε κάποιες έχω πει κιόλας κάποια πράγματα ότι εδώ μπορεί να ξεφεύγει αυτό, εδώ εκείνο. Τέτοια πραγματάκια με πολύ ευγενικό τρόπο.

Σε γενικές γραμμές, οι διαχειριστές δείχνουν εμπιστοσύνη στο σκηνοθέτη. Η τήρηση του προϋπολογισμού, ωστόσο, είναι ένα φλέγον θέμα το οποίο αφορά άμεσα τον παραγωγό, στο οποίο όμως και πάλι φαίνεται να προσπαθεί να βρει την καλύτερη λύση για να διαφυλάξει την καλλιτεχνική σύλληψη.

ΘΕ2 Ο σκηνοθέτης [αποφασίζει]. Δεν ασχολούμαστε με το σκηνοθέτη. [...] Με το σκηνοθέτη απλά ο διευθυντής παραγωγής θα του μιλήσει άμα πάει να ξεφύγει από το μπατζετ. [αναφέρει μια περίπτωση όπου ένας σκηνοθέτης ζήτησε έναν πολύ ακριβό μηχανισμό] ...Και το αρνηθήκαμε και τσαντίστηκε αλλά βρήκαμε λύση. Πάντοτε υπάρχει λύση. [...] Δηλαδή συζητάς πάντα. Αν πάει να ξεφύγει υπερβολικά από το μπατζετ βεβαίως, το συζητάς και με το σκηνοθέτη και με το σκηνογράφο και με την ενδυματολόγο ενίοτε.

Αντίστοιχα, ο διαχειριστής μπορεί να προτείνει κάποιες προσαρμογές που αφορούν πρακτικά ζητήματα διαχωρίζοντας τη θέση του από την καλλιτεχνικό κομμάτι.

ΘΕ1 Κάθε μέρα! Σκηνικά ας πούμε. Εκεί είναι που πρέπει να προσαρμόσουμε κάτι. Καλλιτεχνικά όχι.

Η στάση των διαχειριστών γίνεται πιο «παρεμβατική» σε στοιχεία που αφορούν την παράσταση, στο επικοινωνιακό της μέρος αλλά και ως καλλιτεχνική εκδήλωση.

ΘΚ2 ή μου λέει κάποιος θέλω να κάνω αυτό αλλά βλέπω ότι θέλει μια στήριξη. Μπορεί να του πω πρέπει να ανέβει τότε, είναι καλές ημερομηνίες, σαν curating ας πούμε... πρέπει να πάρεις κάποιους ηθοποιούς γνωστούς αν δεν έχεις... Σκέψου αυτούς...

Το ζήτημα της διάρκειας φάνηκε επίσης να απασχολεί έντονα τους δύο διαχειριστές των θεάτρων καλλιτεχνών ενώ συσχετίστηκε με την υποδομή του χώρου.

ΘΚ1 ... αν πιστεύω ότι μια παράσταση είναι πολύ μεγάλη σε διάρκεια, [και] πιστεύω ότι πραγματικά μπορεί να γίνει καλύτερη μια παράσταση αν είναι μικρότερη σε διάρκεια, ακόμη και την τελευταία στιγμή θα το πω.

ΘΚ2 Σε άλλες έχω πει συγκεκριμένα ότι "παιδιά δυόμισι ώρες παράσταση είναι μεγάλη κόφτε την" το θέατρο εδώ δεν μπορεί να κάνει εύκολα διάλλειμα γιατί δεν έχει μεγάλο φουαγιέ.»

Σε γενικές γραμμές, οι διαχειριστές φαίνεται να τηρούν μια απόσταση από την καλλιτεχνική δημιουργία και να δίνουν συμβουλές με φειδώ και διακριτικότητα. Ούτως η άλλως, όπως έχουν ήδη αναφέρει, πρόκειται για συνεργάτες που μοιράζονται τις ίδιες αξίες και νοοτροπία και συνεπώς τους εμπιστεύονται.

Η δημιουργική συμβολή του αρχιτεκτονικού χώρου

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στη βιβλιογραφική επισκόπηση, το θέατρο ως αρχιτεκτόνημα καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο πραγμάτωσης της σκηνικής τέχνης, ενώ η θεατρική πρακτική δείχνει πως υπάρχει άμεση σχέση ανάμεσα στο

παρουσιαζόμενο έργο και την υποδομή του χώρου. Χαρακτηριστικά, η διαχειρίστρια του ΘΚ1 αναφέρει:

ΘΚ1 Και οι δύο σκηνές από μόνες τους, επιβάλλουν το να μην πως να το πω... [...] - την αίσθηση του συνόλου ναι, αλλά επίσης βάζουν [στο κέντρο] το κείμενο και τον ηθοποιό. Δεν είναι χώρος που έρχεται κανείς για να παράξει θέαμα. Δε γίνεται... και να θέλεις... δεν μπορείς να το κάνεις σε αυτούς τους δύο χώρους

Ακόμη διευκρινίζει πως ο ίδιος ο χώρος ιεραρχεί τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης όπως το κείμενο, ο ηθοποιός και η σκηνοθεσία και ταυτόχρονα δεν επιτρέπει τη δημιουργία «θεαμάτων» υπό την έννοια του μεγαλειώδους σκηνικού θεάματος.

ΘΚ1 οι χώροι [είναι] φτιαγμένοι [...] σύμφωνα με τη φιλοσοφία [...] να φέρουν στο φως, στο κέντρο, το κείμενο και τον ηθοποιό. Και τη σκηνοθεσία βέβαια μαζί αλλά δε θα έρθει κανείς [εδώ] για να δει θέαμα. Δεν μπορεί να το δει...

Αντίστοιχα οι διαχειριστές του Πολυχώρου υπογραμμίζουν τη σημασία του χώρου και τη συσχέτιση του με τη σκηνοθεσία.

ΠΟΛ Είναι πολύ σημαντικό η επιλογή του χώρου να είναι συνειδητή από το σκηνοθέτη μιας παράστασης. Να τον μαγνητίζει ο χώρος, να του ταιριάζει σκηνογραφικά, να του είναι σχεδόν απαραίτητος. Από την πραγματική επιθυμία του σκηνοθέτη ξεκινάει μια καλή συνεργασία. Και ήδη στις πρώτες επαφές μαζί του, είμαστε σε εγρήγορση, για να αφουγκραστούμε από κοινού αν το σχέδιο ταιριάζει όντως στο χώρο μας.

Όπως ήδη αναφέρθηκε στο κεφάλαιο με τους οικονομικούς περιορισμούς, η χωρητικότητα παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Οι διαχειριστές του Πολυχώρου ανέφεραν πως δε μπορούν να παρουσιάζουν ένα έργο με έξι ηθοποιούς λόγω των περιορισμένων εσόδων που έχει μια αίθουσα 50 ατόμων. Αντίστοιχα, ο διαχειριστής του ΘΕ2 ανέφερε ξεκάθαρα το συσχετισμό ανάμεσα στην παραγωγική ικανότητα μιας αίθουσας και τις παραγωγές που μπορεί να φιλοξενήσει.

Γιατί βάση της χωρητικότητας και των θέσεων διαμορφώνει ένας διευθυντής παραγωγής το μπάτζετ. Σε ένα θέατρο 200 θέσεων δε θα βάλεις εκεί πέρα ποτέ μουζικαλ. Και δε θα βάλεις ΠΟΤΕ πάνω από 9 ηθοποιούς. Δε θα βγάλεις πολλά λεφτά. Εν αντιθέσει με 350 και πάνω μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις. Και κωμωδία, και μουζικαλ και πρόζα και δράμα.... τα πάντα μπορείς να βάλεις. Παίζουν ρόλο πάρα πολύ οι θέσεις στο μπάτζετ του παραγωγού. Γιατί έτσι υπολογίζουμε το μπάτζετ... Έτσι το υπολογίζω εγώ... βάση των θέσεων και το έργο.

Τέλος, η σκηνική υποδομή καθορίζει και άλλες παραμέτρους των παραγωγών που εξαρτώνται από τις αισθητικές συμβάσεις.

ΘΚ2 Ε κάποιος μου λέει θέλει να κάνει έργο με 10 άτομα 12. Ε του λέω δε γίνεται. Γιατί είναι πάρα πολλά γι' αυτή τη σκηνή [...] -Οικονομικά δεν μπορεί να ισχύσει; Με οποιοδήποτε τρόπο. Δεν μπορεί σε μια σκηνή 5x8 να βάλεις 12 άτομα. - Τι θα συμβεί; Θα μπουκώσει, πως το λένε....

Η φυσιογνωμία του θεάτρου

Οι πολιτιστικές εκροές του κάθε οργανισμού τείνουν να έχουν μια ομοιογένεια που προκύπτει από την παγίωση των προγραμματιστικών πρακτικών, τις σταθερές συνεργασίες με καλλιτέχνες αλλά και την ιδιαιτερότητα της υποδομής. Λόγω αυτής της ομοιογένειας ο οργανισμός αποκτά μια φυσιογνωμία στη συνείδηση του κοινού. Η φυσιογνωμία αυτή συνιστά ένα ερμηνευτικό πλαίσιο για τις παραστάσεις κι έτσι μπορεί κάποιος να προβλέψει το περιεχόμενο τους μόνο από το θέατρο στο οποίο παίζονται.

ΘΕ1 υπάρχουν τα mainstream που μπορούν να φιλοξενήσουν όλες τις παραγωγές και υπάρχουν και τα πιο ιδιαίτερα θέατρα... π.χ. να πάω στο Δελφινάριο με μία παράσταση [κλασικού έργου] δε θα ανταπεξέλθει. Δε θα πάει καλά. Δε θα μου δώσει κίνητρο να συνεχίσω. Θέλει ένα χώρο σαν κι αυτό [εδώ]. Θέλει ένα Φεστιβάλ.

ΘΚ2 Γιατι γενικά ο κόσμος έχει μια εικόνα για το [όνομα θεάτρου]. Άνθρωποι που δεν πηγαίνουν στο θέατρο ποτέ το θεωρούν ως ένα χώρο πολυ βάρυ. Έχει μια βαριά κληρονομιά και [είναι] ένας χώρος που μπορεί να τον φοβούνται. Να τους φαίνεται ένας χώρος όπου δε θα... -πως να το πω- δε θα πάνε για να περάσουν καλά. Θα πάνε μόνο για να προβληματιστούν και δε θέλουν να προβληματιστούν. Θέλουν να ψυχαγωγηθούν... και εκεί δε γίνεται να ψυχαγωγηθείς ας πούμε...

Στην περίπτωση που ο διαχειριστής έχει παραπάνω από ένα θέατρο λαμβάνει υπόψη τη φυσιογνωμία του και αντιστοιχίζει το είδος της παράστασης με το ύφος του θεάτρου.

ΘΕ1 Όπως και να το φέρω μια άλφα κωμωδία βαριετέ εδώ μέσα ή τον Στάθη Ψάλη [...] να έπαιζε [εδώ]. Θα ήτανε λίγο σχήμα οξύμωρο. Κάθε χώρος έχει το ύφος του...

Ακόμη, ο διαχειριστής του ΘΚ2 απέδωσε ορισμένες αποτυχίες στην αναντιστοιχία συγκεκριμένων παραστάσεων με τη φυσιογνωμία του θεάτρου.

ΘΚ2 Μπορώ να σου πω ότι ήταν και ωραίες παραστάσεις αλλά δεν ήτανε αυτές που φυσιολογικά σε ένα θέατρο [της περιοχής όπως την] περπατήσαμε τώρα, εδώ μαζί, αισθάνομαι ότι ταιριάζουν.

Φαίνεται πως το θέατρο διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη συνείδηση του κοινού και μπορεί -μαζί με την περιοχή- να το αποτρέψει ή να το προσελκύσει υποδεικνύοντας πως εντάσσεται σε ευρύτερα πολιτιστικά δίκτυα που αλληλοσυμπληρώνονται.

ΘΕ2 Τα θέατρα στο κέντρο... που είναι παλιά και έχουν ιστορία σαν το Αλίκη.

-Πιστεύετε ότι αυτό το μετράει ο κόσμος;

Μόνο το θέατρο... δηλαδή χωρίς... 80% παίζει ρόλο αυτό. Κοίτα το Αλίκη... κοίτα το Παλλάς...το Εθνικό θα πάνε. Παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Πολύ... Πολύ

6. Συμπεράσματα

Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν να αναδείξει πως οι πολιτιστικοί οργανισμοί που παρουσιάζουν θεατρικές παραστάσεις συμμετέχουν εξίσου με τους καλλιτέχνες στη διαμόρφωση της πολιτιστικής παραγωγής. Για να γίνει αυτό έπρεπε να προηγηθεί μια εμβάθυνση στις καλλιτεχνικές συμβάσεις (Becker, 1982), στην ιδιαίτερη ιστορία του πεδίου (Born, 2010) αλλά και στις επιχειρηματικές πρακτικές του θεατρικού κόσμου.

Με εφελτήριο τις θεωρίες των Becker (1982), Bourdieu (1993), Peterson (1976), του πεδίου των δημιουργικών βιομηχανιών (Caves, 2000; Hirsch, 1978), ιστορικά παραδείγματα και εμπειρικές έρευνες οι θεατρικοί οργανισμοί αναδείχθηκαν ως ρυθμιστικές και συνδημιουργικές δυνάμεις που διαμορφώνουν σε αλληλεπίδραση με τους καλλιτέχνες την πολιτιστική παραγωγή του θεατρικού κόσμου. Μεσολαβώντας ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση, τα θέατρα κλείνοντας συμφωνίες και επιλέγοντας ανάμεσα σε προτάσεις καλλιτεχνών δύνανται να ρυθμίζουν την πολιτιστική παραγωγή ως *πυλωροί*. Δεν πρέπει, ωστόσο, να υποβιβαστεί η διαδικασία αυτή σε μια μηχανιστική λειτουργία διαλογής αλλά να αναγνωριστεί η συμβολή του διαμεσολαβητή στην κατασκευή του συμβολικού προϊόντος.

Η εμπειρική έρευνα εστίασε στα «ελεύθερα θέατρα» της Αθήνας με σκοπό να ανιχνεύσει οργανωσιακούς τύπους και διαφορετικές πρακτικές λειτουργίας ώστε να τις αναλύσει και να τις συσχετίσει με την εικόνα της πολιτιστικής παραγωγής.

Ο θεατρικός κόσμος της Αθήνας εμφανίζει τη χαρακτηριστική πόλωση που παρατηρείται σε πολλές περιπτώσεις του δυτικού θεάτρου ανάμεσα σε «εμπορικό» και «μη εμπορικό» θέατρο ή αλλιώς «θέατρα τέχνης» και «εμπορικές σκηνές» (Γραμματάς, 2002), καθώς και κερδοσκοπικούς και μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς (Caves, 2000; Heilbrun & Gray, 2001). Οι πρακτικές διαχείρισης ανάμεσα στα δύο είδη οργανισμών διαφέρουν ως προς τις αξίες, τη στόχευση, τον τρόπο λειτουργίας και βρίσκονται σε άμεση εξάρτηση με την ιδιότητα του διαχειριστή (καλλιτέχνης ή επιχειρηματίας).

Τα θέατρα καλλιτεχνών παρουσιάζουν περισσότερες παραγωγές ανά θεατρική σεζόν δίνοντας την ευκαιρία σε περισσότερους καλλιτέχνες να παρουσιάσουν το αποτέλεσμα της εργασίας τους. Ευνοούν την καινοτομία και την ανανέωση των αισθητικών μορφών καθώς όπως φάνηκε από τις συνεντεύξεις υπάρχει ισχυρή πρόθεση για ρίσκο, ειδικές αξίες για το σκοπό και την αποστολή της θεατρικής

τέχνης ως κοινωνικό αγαθό ενώ παραγωγές που αποβλέπουν στο κέρδος χωρίς να θέτουν κάποιου είδους προβληματισμό (κοινωνικό ή αισθητικό) αποφεύγονται. Τα θέατρα των επιχειρηματιών έχουν μεγαλύτερη χωρητικότητα, παρουσιάζουν μόνο μία παραγωγή, οι αξίες του οργανισμού είναι πιο γενικές («να κάνουν καλές παραστάσεις») και αφορούν στην καλλιτεχνική αρτιότητα και στον επαγγελματισμό. Συνήθως οι επιχειρηματίες υιοθετούν επιτυχημένες οικονομικά αισθητικές συμβάσεις και καθώς έχουν οικονομικό όφελος τείνουν να επιλέγουν καλλιτέχνες που τις ακολουθούν. Είναι πιθανότερο να μη συμμετέχουν πρωτογενώς στην ανάπτυξη νέων μορφών αλλά να συμβάλλουν στην εδραίωση τους σε περίπτωση επιτυχίας. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, το θέατρο θεωρείται από τους επαγγελματίες του μια ειδική δραστηριότητα που δεν εμπίπτει ακριβώς στην οικονομοκεντρική λογική άλλων επιχειρηματικών κλάδων.

Παράλληλα, υπήρχαν σαφείς ενδείξεις πως οι οργανισμοί συμμετέχουν σε κύκλους (Kadushin, 1976) και μπορεί να αποτελούν τα άτυπα κέντρα τους. Η επιλογή των συνεργατών γίνεται κυρίως βάσει *ομοφιλίας*. Η θεωρία των δικτύων μπορεί να αποδειχθεί χρήσιμη για την μελέτη του τρόπου εδραίωσης και ανανέωσης των αισθητικών μορφών στον κόσμο του θεάτρου καθώς το πεδίο χαρακτηρίζεται από χαλαρή δομή, μη λογικοποιημένες διαδικασίες παραγωγής και υπερτίμηση του κοινωνικού και συμβολικού κεφαλαίου των δρώντων.

Η συμβολή των θεάτρων ως συνδημιουργικές δυνάμεις στο θεατρικό κόσμο αναλύθηκε σε τρεις διαστάσεις. Οι διαχειριστές δρουν συμβουλευτικά παρέχοντας ανατροφοδότηση στους καλλιτέχνες τηρώντας, ωστόσο, μια απόσταση από το καλλιτεχνικό έργο και εστιάζοντας σε πτυχές της παράστασης ως εκδήλωση και όχι επί του περιεχομένου. Ο αρχιτεκτονικός χώρος και η υποδομή δύνανται να υπαγορεύουν μέρος της αισθητικής των παραστάσεων ενώ η χωρητικότητα επηρεάζει καθορίζει το είδος και τα χαρακτηριστικά της παραγωγής που θα φιλοξενηθούν. Τέλος, ο οργανισμός, λόγω της συνέπειας του ύφους των πολιτιστικών του εκροών, αποκτά μια φυσιογνωμία ή οποία με τη σειρά της αποτελεί ένα επιπλέον νοηματικό πλαίσιο για το συμβολικό προϊόν.

Συνοψίζοντας, οι οργανισμοί του «ελεύθερου θεάτρου» δεν λειτουργούν μόνο ως πυλωροί που κρατούν τα κλειδιά της πρόσβασης στον επαγγελματικό θεατρικό κόσμο και ρυθμίζουν μηχανιστικά τη θεατρική παραγωγή, αλλά ως δρώντες που πράττουν σύμφωνα με το δικό τους *habitus*, υπόκεινται σε έξωθεν περιορισμούς, συμβάλλουν με την αξιοποίηση των πόρων τους και αποτελούν μέρος των κύκλων

που σχηματίζουν οι επαγγελματίες παραγωγοί της κουλτούρας στους κόσμους της τέχνης.

Πηγές - Βιβλιογραφία

Πηγές

Α' Ηλεκτρονικός Τύπος

Meiksins, R. (2018, February 26). Nonprofits On and Off Broadway: The Search for Enterprise Models. *Nonprofit Quarterly*. Ανακτήθηκε από <https://nonprofitquarterly.org/nonprofits-off-broadway-search-enterprise-models/>

Αντωνιάδου, Μ. (2008, Νοέμβριος 24). Σκάνδαλο στην Εξαρχία του Παναγίου Τάφου. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/skandalo-stin-eksarxia-toy-panagioy-tafoy/>

Αργυροπούλου, Γ. (2010). Πολιτιστική Πολιτική και σύγχρονη παραγωγή. Ανακτήθηκε 30 Μαΐου, 2020, από http://mavilitexts.blogspot.com/p/blog-page_278.html

Αυλαία για τον Γιώργο Λεμπέση. (2010, Δεκέμβριος 9). *Η ΡΟΔΙΑΚΗ*. Ανακτήθηκε από <https://www.rodiaki.gr/article/73864/aylaia-gia-ton-giwrgo-lempesh>

Βαγγέλης Λειβαδάς. (2011, Νοέμβριος 17). *Iefimerida.Gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.sansimera.gr/biographies/418>

Δημάδη, Ι., & Κρύου, Μ. (2010, Σεπτέμβριος). Ελληνική Θεαμάτων: Η Miramax του ελληνικού θεάτρου. *Αθηνόραμα*. Ανακτήθηκε από https://www.athinorama.gr/theatre/article/elliniki_theamaton_h_miramax_tou_ellinikou_theatrou_-110010.html

Δημάδη, Ι., & Κρύου, Μ. (2016, Μάρτιος). Αθήνα, η πόλη των 1.542 παραστάσεων. *Αθηνόραμα*. Ανακτήθηκε από https://www.athinorama.gr/theatre/article/athina_i_poli_ton_1542_parastaseon-2512828.html

Δημάδη, Ι., & Κρύου, Μ. (2017, Απρίλιος). Πολλές οι παραστάσεις, λίγες οι συγκινήσεις τη θεατρική σεζόν 2016-17. *Αθηνόραμα*. Ανακτήθηκε από https://www.athinorama.gr/theatre/article/polles_oi_parastaseis_liges_oi_sugkini_seis_ti_theatriki_sezon_2016__17-2520644.html

- Δρακούλα, Ν. (2013, Μάιος 8). Ποιος κάθεται στην καρέκλα του θεατρικού παραγωγού; *Elculture.Gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.elculture.gr/blog/article/paragogoi/>
- Θεοδωράκου, Μ. (2019, Νοέμβριος). Άγγελος Μπούρας: «Η ανάγκη μου να είμαι ο εαυτός μου με ώθησε στο θέατρο». *Theatermag*. Ανακτήθηκε από <https://www.theatermag.gr/2019/11/18/aggelos-bouras-i-anagki-mou-na-eimai-o-eaytos-mou-me-othise-sto-theatro/>
- Καπελώνης, Κ. (2020, Μάρτιος). Κωστής Καπελώνης: Μικρομέγαλα θέατρα. *Περί Ου*. Ανακτήθηκε από <http://www.periou.gr/κωστης-ζ-καπελωνης-μικρομέγαλα-θέα/>
- Μαγγίνα, Σ. (2014, Απρίλιος 15). Τέλος εποχής για την ελληνική θεαμάτων... *Το Ποντίκι*. Ανακτήθηκε από <http://www.topontiki.gr/article/72210/telos-epohis-gia-tin-elliniki-theamaton>
- Μοσχόπουλος, Θ. (2018, Σεπτέμβριος). Θωμάς Μοσχόπουλος: Πώς και γιατί βλέπουμε (και κυρίως κάνουμε) θέατρο. *Monopoli.Gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.monopoli.gr/2018/09/18/istories/art-culture-sub/167688/thomas-moschopoulos-pws-kai-giati-blepoume-kai-kyriws-kanoyme-theatro/>
- Μπλάτσου, Ι. (2009, Μάρτιος 29). Το θέατρο γυρίζει την πλάτη στην κρίση. *Ελεύθερος Τύπος*. Ανακτήθηκε από <https://theatreworld.wordpress.com/category/θεατρικοί-επιχειρηματίες/> (αναδημοσίευση)
- Παπαοικονόμου-Σιδέρης, Μ. (2019, Μάρτιος 29). Το παράδοξο φαινόμενο στο ελληνικό θέατρο τα χρόνια της κρίσης. *Sputnik News*. Ανακτήθηκε από <https://sputniknews.gr/ellada/201903272752389-theatro-ellada-parastaseis-krisi/>
- Πατσαλίδης, Σ. (2020, Μάρτιος). Το αλαλούμ του θεατρικού μας τοπίου: Μια προσέγγιση. *Parallaxi*. Ανακτήθηκε από <https://parallaximag.gr/parallax-view/to-alaloum-tou-theatrikou-mas-topiou-mia-prosengisi>
- Πουλοπούλου, Κ. (2019, October 3). Η Κατερίνα Ευαγγελάτου επαναλειτουργεί το ιστορικό Αμφι-θέατρο. *Iefimerida.Gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.iefimerida.gr/politismos/katerina-eyaggelatoy-anoigei-amfi-theatro>

- Στασινοπούλου, Κ. (2018, Μάιος). Τη μνήμη του εξαίρετου θεατρικού παραγωγού Γιώργου Λεμπέση τιμούν τα 8α ΘΒΘ. *Κουλτουρόσουπα*. Ανακτήθηκε από <http://www.kulturosupa.gr/theatromania/8-theatrika-vravia-thess-lempesi-24188/>
- Συκκά, Γ. (2018, Νοέμβριος 26). Το θέατρο του παραλόγου. *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*. Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/996709/article/politismos/8eatro/to-8eatro-toy-paralogoy>
- Τεράστια απώλεια για το Θέατρο! (2018, Οκτώβριος). *Newsit*. Ανακτήθηκε από <https://www.newsit.gr/ellada/terastia-apoleia-gia-to-theatro-efyge-apo-ti-zoi-o-skinothetis-giorgos-mixailidis/2642525/>
- Τσατσούλης, Δ. (2010, Νοέμβριος 28). Επί σκηνής. *Enet.Gr Ελευθεροτυπία*. Ανακτήθηκε από <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=28%2F11%2F2010&s=epi-skhnhs&c=texnes>
- Χαραμή, Σ. (2016, Νοέμβριος). Γιατί ξαφνικά δεν δουλεύουν τα θέατρα της Αθήνας; *Monopoli.Gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.monopoli.gr/2016/11/17/istories/art-culture-sub/150652/giati-xafnika-den-douleoun-ta-theatra-ths-athnas/>

Β' Ιστοσελίδες

- 2018 – 2019 Broadway End-of-Season Statistics. (2019). New York. Retrieved from <https://www.broadwayleague.com/press/press-releases/2018-2019-broadway-end-of-season-statistics/>
- Actor's Equity. (n.d.). CONTRACTS & CODES. Retrieved May 15, 2020, from <https://www.actorsequity.org/resources/contracts/>
- Category: Off-Broadway theaters. (2018). Retrieved May 29, 2020, from <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Off-Broadway>
- How To Tell Broadway From Off-Broadway From... (2019, January). *Playbill*. Retrieved from <https://www.playbill.com/article/how-to-tell-broadway-from-off-broadway-from-com-110450>
- List of Off-Broadway Theaters. (n.d.). Retrieved May 29, 2020, from

<https://www.ny.com/theater/off-broadway/theaters.html%0A>

Livadas Theatrical Enterprises. (n.d.). Ανακτήθηκε από <http://www.livadas.gr/Company/Company.html>

Off-Off-Broadway Venues. (n.d.). Retrieved May 29, 2020, from <http://www.nyitawards.com/venues.asp>

ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ. (n.d.). Ανακτήθηκε 25 Μαΐου, 2020, από <https://ath.gr/about-us/>

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ. (n.d.). Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου, 2020, από <http://www.theatrikesskines.gr/>

Θέατρο Skrow. (n.d.). Ανακτήθηκε από <https://www.skrowtheater.com/to-skrow>

Θέατρο Άβατον. (n.d.). Ανακτήθηκε από <https://www.theatroavaton.com/to-theatro>

Θέατρο της Άνοιξης. (n.d.). Retrieved February 25, 2020, from <http://theatrotisanoixis.blogspot.com/>

ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ. (n.d.). Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου, 2020, από <https://www.piraeusbankgroup.com/el/group-profile/groups-presence/greece/piraeus-picar>

Γ' Νόμοι

Κ.Υ.Α. αρ. 5 οίκ. 25860/26.4.1982 (ΦΕΚ 216/ Β'/ 26.4.1982)

Νόμος 2273/1994 - ΦΕΚ 233/Α/27-12-1994

ΚΥΑ Αριθμ. ΥΠΠΟΑ/ΓΡΥΠ/230566/5900/2020 ΦΕΚ 1938/Β/20-5-2020

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Bablet, D. (2008). *Η Ιστορία της Σκηνοθεσίας (1887-1914)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

- Αυδίκος, Β. (2014). *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Γεωργακάκη, Κ. (2013). *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*. Αθήνα: Polaris εκδόσεις.
- Γραμματάς, Θ. (2002). *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα Τόμος Α'.* Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ.
- Δεμεστίχα, Α. (2012). *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου Α' (1864-1900)*. Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο.
- Δέφνερ, Α.-Μ., Λάλου, Γ., & Ψαθά, Ε. (2015). Θέατρα. Ανακτήθηκε 31 Μαΐου, 2020, από <https://www.athenssocialatlas.gr/>
- Κατιμπελίσση, Κ. (2017). *Γεωγραφία του θεάτρου και κρίση*. Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο.
- Λάμπρου, Χ. (2007). *Κρατικές ενισχύσεις στην Τέχνη - Ο θεσμός των επιχορηγήσεων στο "ελεύθερο θέατρο."* Εθνική Σχολή Δημόσιας Διοίκησης. Ανακτήθηκε από https://www.ekdd.gr/ekdda/files/ergasies_esdd/18/2/1165.pdf
- Μαυρομούστακος, Π. (2005). *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000* (3η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πανταλέων, Α. (2014). Ελεύθερο Θέατρο. In Β. Βαμβάκας & Π. Παναγιωτόπουλος (Eds.), *Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 80'* (2η έκδοση). Αθήνα: Επίκεντρο.
- Σουλιώτης, Ν. (2016). Συλλεκτική δραστηριότητα και δημιουργία πολιτιστικών θεσμών στην Αθήνα: βασικές υποθέσεις και μια μελέτη περίπτωσης. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 127(127), 103. <https://doi.org/10.12681/grsr.9879>
- Ταμπάκη, Α. (2005). *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος - 19ος αιώνας)*. Αθήνα: ΔΙΑΥΛΟΣ.

Ξενόγλωσση

- Adler, S. (2004). *On Broadway: Art and Commerce on the Great White Way*. Retrieved from <https://books.google.co.za/books?id=6ujMnQEACAAJ>

- Adler, S. (2011). Box office. In R. Knapp, M. Morris, & S. Wolf (Eds.), *The Oxford Handbook of The American Musical* (6th ed.). New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195385946.001.0001>
- Amans, P., Mazars-Chapelon, A., & Villesèque-Dubus, F. (2015). Budgeting in institutional complexity: The case of performing arts organizations. *Management Accounting Research*, 27, 47–66. <https://doi.org/10.1016/j.mar.2015.03.001>
- Aronson, A. (2000). American Theatre in Context: 1945–Present. In D. B. Wilmeth & C. Bigsby (Eds.), *The Cambridge History of American Theatre* (Vol. 3, pp. 87–162). New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521472043>
- Assassi, I. (2007). The Programming Strategies and Relationships of Theatres: An Analysis Based on the French Experience. *International Journal of Arts Management*, 9(3), 50-64,94. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/205807577?accountid=27468>
- Austen-Smith, D. (1980). On the impact of revenue subsidies on repertory theatre policy. *Journal of Cultural Economics*, 4(1), 9–17. <https://doi.org/10.1007/BF00240641>
- Babbie, E. R. (2013). *The Basics of Social Research* (5th Editio). Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
- Bagdadli, S. (2003). Museum and Theatre Networks in Italy: Determinants and Typology. *International Journal of Arts Management*, 6(1), 19–29. <https://doi.org/10.2139/ssrn.384400>
- Bakopoulou Halls, A. (1998). The Theater System of Greece. In H. Van Maanen & S. E. Wilmer (Eds.), *Theater Worlds in Motion*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi.
- Balio, T., & McLaughlin, R. G. (1969). The Economic Dilemma of the Broadway Theatre: A Cost Study. *Educational Theatre Journal*, 21(1), 81. <https://doi.org/10.2307/3205780>
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts - The economic Dilemma*. New York: The Twentieth Century Funds.

- Becker, H. S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), 767–776.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. California: University of California.
<https://doi.org/10.2307/2578294>
- Bennett, R., & Kottasz, R. (2001). Lead user influence on new product development decisions of UK theatre companies: an empirical study. *International Journal of Arts Management*, 3(2), 28–39.
- Berger, A. (1998). *Media Research Techniques* (2nd ed.). Thousand Oaks CA: SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452243160>
- Bernheim, A. L. (1964). *The Business of the Theatre: An Economic History of the American Theatre, 1750–1932*. New York: B. Blom.
- Bonet, L., & Schargorodsky, H. (2008). *Theatre management: models and strategies for cultural venues*. Norway: Kunnskapsverket. Ανακτήθηκε από <https://kunnskapsverket.org/>
- Born, G. (2010). The social and the aesthetic: For a post-bourdieuan theory of cultural production. *Cultural Sociology*, 4(2), 171–208.
<https://doi.org/10.1177/1749975510368471>
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. (R. Johnson, Ed.). Columbia: Columbia University Press.
- Brooks, M. R. (1981). *The Development of American Theatre Management Practices between 1830 and 1896*. Texas University.
- Bystryn, M. (1978). Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists. *Social Research*.
- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries*. Cambridge: Harvard University Press.
- Caves, R. E. (2003). Contracts between art and commerce. *Journal of Economic Perspectives*, 17(2), 73–83. <https://doi.org/10.1257/089533003765888430>
- Coser, L. A. (1975). Publishers as Gatekeepers of Ideas. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 421(1), 14–22.

<https://doi.org/10.1177/000271627542100103>

Cuadrado-García, M., & Pérez-Cabañero, C. (2008). Programming Practices in the Spanish Performing Arts Market. *Journal of Euromarketing*, 17(1), 69–76. https://doi.org/10.1300/J037v17n01_06

Dawson, C. (2002). *Practical Research Methods A user-friendly method to mastering research*. Oxford: How To Books. Ανακτήθηκε από <http://www.howtobooks.co.uk>

de Roeper, J. (2008). Serving three masters: The cultural gatekeeper's dilemma. *Journal of Arts Management Law and Society*, 38(1), 51–70. <https://doi.org/10.3200/JAML.38.1.51-70>

DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52(4), 440. <https://doi.org/10.2307/2095290>

DiMaggio, P. J., & Powell, W. W. (1983). The iron cage revisited institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48(2), 147–160. [https://doi.org/10.1016/S0742-3322\(00\)17011-1](https://doi.org/10.1016/S0742-3322(00)17011-1)

DiMaggio, P., & Hirsch, P. M. (1976). Production Organizations in the Arts. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 735–752. <https://doi.org/10.1177/000276427601900605>

Dimaggio, P., & Stenberg, K. (1985). Why do some theatres innovate more than others? An empirical analysis. *Poetics*, 14(1–2), 107–122. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(85\)90007-5](https://doi.org/10.1016/0304-422X(85)90007-5)

Donahue, T., & Patterson, J. (2010). *Stage Money: The Business of the Professional Theater*. South Carolina: University of South Carolina Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Eikhof, D. R., & Haunschild, A. (2007). For art's sake! Artistic and economic logics in creative production. *Journal of Organizational Behavior*. <https://doi.org/10.1002/job.462>

Feldman, A. (2019, May). Off-Off Broadway shows in NYC. *TimeOut*. Ανακτήθηκε

από <https://www.timeout.com/newyork/theater/off-off-broadway-shows-new-york-theater-reviews-tickets-and-listings>

Foster, P., & Ocejo, R. E. (2013). Brokerage, Mediation, and Social Networks in the Creative Industries. *The Oxford Handbook of Creative Industries*, 1–17. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199603510.013.012>

Gussow, M. (2000). Off and Off-Off Broadway. In D. B. Wilmet & C. Bigsby (Eds.), *The Cambridge History of American Theatre* (pp. 196–123). New York: Cambridge University Press.

Hager, P. (2017). Trajectories of transition: Economies and geographies of theatre in contemporary Athens. *Journal of Greek Media & Culture*, 3(2), 145–160. https://doi.org/10.1386/jgmc.3.2.145_1

Heilbrun, J., & Gray, C. M. (2001). *The Economics of Art and Culture* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Hesse-Biber, S. N., & Leavy, P. (2008). *Handbook of emergent methods. Choice Reviews Online* (Vol. 46). New York: Guildford Press. <https://doi.org/10.5860/choice.46-3325>

Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77, 639–659. <https://doi.org/10.4324/9780203993026>

Hirsch, P. M. (1975). Organizational Analysis and Industrial Sociology: An Instance of Cultural Lag. *The American Sociologist*, 10(1), 3–12.

Hirsch, P. M. (1978). Production and Distribution Roles Among Cultural Organizations: On the Division of Labor Across Intellectual Disciplines. *Social Research*, 45, 315–330. <https://doi.org/10.2307/40970335>

Hirsch, P. M. (2000). Cultural Industries Revisited. *Organization Science*, 11(3), 356–361. <https://doi.org/10.1287/orsc.11.3.356.12498>

Janssen, S., & Verboord, M. (2016). Cultural Mediators and Gatekeepers. In J. D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences: Second Edition* (2nd edition, pp. 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>

Kawashima, N. (1999). Distribution of the arts: British arts centres as “gatekeepers” in intersecting cultural production systems. *Poetics*, 26(4), 263–283.
[https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(99\)00006-6](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(99)00006-6)

Kenrick, J. (2008). *Musical theatre: a history*. New York - London: Continuum.
<https://doi.org/10.1080/14682761.2017.1401302>

Lingo, E. L., & O’Mahony, S. C. (2010). Nexus Work: Brokerage on Creative Projects. *Administrative Science Quarterly*, 55(1), 47–81.
<https://doi.org/10.2189/asqu.2010.55.1.47>

Maanen, H. van. (2009a). *How to Study Art Worlds - on the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
<https://doi.org/10.1097/00001888-192901000-00016>

Maanen, H. Van. (2009b). How Theatrical Events Determine Theatre’s Functioning in Society. In H. Van Maanen, A. Kotte, & A. Saro (Eds.), *Global Changes - Local Stages* (pp. 490–523). Amsterdam - New York: Rodopi.

McIntosh, G. D. (2012). *The Gatekeeping Function in the Performing Arts From Impresario to Showcase Conferences*. The Ohio State University.

McPherson, M., Smith-Lovin, L., & Cook, J. M. (2001). Birds of a Feather: Homophily in Social Networks. *Annual Review of Sociology*, 27(1), 415–444.
<https://doi.org/10.1146/annurev.soc.27.1.415>

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>

Peterson, R.A. (1986). From Impresario to arts administrator. In P. DiMaggio (Ed.), *Nonprofit enterprise in the arts: Studies in mission and constraint* (pp. 161–183). New York: Oxford University Press.

- Peterson, Richard A. (1976). The Production of Culture: A Prolegomenon. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 669–684. <https://doi.org/10.1177/000276427601900601>
- Peterson, Richard A. (1990). Why 1955? Explaining the advent of rock music. *Popular Music*, 9(1), 97–116. <https://doi.org/10.1017/S0261143000003767>
- Peterson, Richard A., & Anand, N. (2004). The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 30, 311–334. <https://doi.org/10.4135/9781412939645.n83>
- Peterson, Richard A., & Berger, D. G. (1971). Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry. *Administrative Science Quarterly*, 16(1), 97. <https://doi.org/10.2307/2391293>
- Schwartz, M. (2009). *Broadway and Corporate Capitalism*. New York: Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/9780230623323>
- Sherry, M. (2008). Rich Data. In M. L. Given (Ed.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (σ. 795). Thousand Oaks CA: SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412963909.n408>
- Smits, R. (2019). *Gatekeeping in the Evolving Business of Independent Film Distribution*. York: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-16896-4>
- Sternfeld, J. (2006). *The megamusical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tinius, J. (2015). Institutional formations and artistic critique in German ensemble theatre. *Performance Research*, 20(4), 71–77. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1071041>
- Uzzi, B. (1997). Social Structure and Competition in Interfirm Networks: The Paradox of Embeddedness. *Administrative Science Quarterly*, 42(1), 35. <https://doi.org/10.2307/2393808>
- Vogel, H. L. (2001). *Entertainment industry economics: A guide for financial analysis, ninth edition*. *Entertainment Industry Economics: A Guide for*

Financial Analysis, Fifth Edition (Fifth Edit). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139871679>

Voss, G. B., Cable, D. M., & Voss, Z. G. (2000). Linking Organizational Values to Relationships with External Constituents: A Study of Nonprofit Professional Theatres. *Organization Science*, 11(3), 330–347. <https://doi.org/10.1287/orsc.11.3.330.12497>

Wahlberg, R. (2001). Buying Behaviour of Theatre Distribution Agents - Case Studies of the Purchase of Performances in Swedish Theatre Associations Frame of Reference, (1993), 204–205.

Zeigler, J. W. (1973). *Regional Theatre* (NED-New). University of Minnesota Press. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttshr0>

Παράρτημα

Οδηγός Συνέντευξης για διαχειριστές θεάτρου

Ημερομηνία: ____/____/____

Συνεντευξιαζόμενος / η:

Ιδιότητα:

Βιογραφικά

Πείτε μου λίγα λόγια για εσάς και τις σπουδές σας.

Πώς σχετίζεστε επαγγελματικά με το θέατρο;

Δραστηριοποιείστε σε κάποιο άλλο τομέα;

Πώς αποφασίσατε να ασχοληθείτε με τη διαχείριση θεατρικού οργανισμού;

Οργανισμός

Πείτε μου λίγα λόγια για (τον οργανισμό). Πώς, πότε, από ποιούς, γιατί ξεκίνησε;

Πόσα χρόνια υπάρχει; Πόσες σκηνές / θέσεις έχει; Σε ποιον ανήκει το κτίριο/α; Πως διαμορφώνεται η σχέση μίσθωσης; Ο ιδιοκτήτης έχει κάποιο λόγο στη διαχείριση του θεάτρου;

Υπήρξε κάποιο πρότυπο στην ίδρυση του;

(αξίες) Ποια είναι η αποστολή και οι στόχοι του (οργανισμού);

Ποια είναι η θέση σας στον (οργανισμό); Ποιες αρμοδιότητες και εξουσίες έχει ο/η (ό,τι μου πει); Πόσους χώρους/σκηνές διαχειρίζεστε;

Πόσο καιρό διευθύνετε / διαχειρίζεστε το/τα θέατρα;

Γιατί ένας οργανισμός να χρειάζεται το δικό του θεατρικό χώρο;

(διοίκηση) Πόσο προσωπικό (διοικητικό -τεχνικό) απασχολεί σε μόνιμη βάση;

Ποιο είναι το προφίλ του κοινού στο οποίο απευθύνεται ο (οργανισμός);

Ποια είναι η μορφή της εταιρίας; Σε τι συνίσταται αυτό;

(εξάρτηση) Από που προέρχονται τα έσοδα του (οργανισμού); Έχετε λάβει

επιχορηγήσεις, χορηγίες ή δωρεές; Με τι μορφή; Άλλη υποστήριξη (π.χ. πρόγραμμα ΟΑΕΔ για πρόσληψη εργαζομένων)

Υπάρχουν άλλες δραστηριότητες εκτός από τις θεατρικές παραστάσεις;

Προγραμματισμός

-Πότε γίνεται ο προγραμματισμός της σεζόν; αφορά όλη τη χρονιά;

-Ποιοι συμμετέχουν στο σχεδιασμό του προγραμματισμού;

-Ποια είδη παραστάσεων περιλαμβάνονται συνήθως; Παιδικές / εφηβικές / για όλη την οικογένεια;

- Πόσες παραγωγές παρουσιάζονται κατά μέσο όρο κάθε χρόνο; Υπάρχουν επαναλήψεις; Γιατί;

-(αν υπάρχουν παραπάνω από μια) Πώς επιλέγετε σε ποια σκηνή θα παιχτεί κάθε παραγωγή;

-Για πόσο χρονικό διάστημα παίζεται μια παραγωγή; Πότε δίνεται παράταση;

- Ποια είναι τα χαρακτηριστικά ενός καλού προγραμματισμού για εσάς;
- Υπάρχει κάποιο κόνσεπτ πίσω από τον προγραμματισμό κάθε χρονιάς;

Στις αίθουσες του (οργανισμού) παρουσιάζονται δικές του παραγωγές ή και εξωτερικές παραγωγές; Υπό ποια συμφωνία;

- Στις περιπτώσεις που η παραγωγή είναι του (οργανισμού) από ποιον ξεκινάει η ιδέα; Αναθέτετε προτάσεις ο / η ίδιος; Ποιος είναι ο «αρχηγός» σε αυτές τις παραγωγές;
- Στις εξωτερικές παραγωγές: Πώς φτάνουν σε εσάς οι προτάσεις; Πως μοιράζονται οι αρμοδιότητες; Με ποιον μιλάτε για τα ζητήματα της παραγωγής;

Κριτήρια επιλογής

Για να συμπεριλάβετε κάποια παραγωγή στον προγραμματισμό:

- λαμβάνετε υπόψη το θεατρικό είδος; Ποια έργα προτιμώνται; Υπάρχουν έργα ή είδη που δεν έχουν θέση στον προγραμματισμό σας; (εσωτερική / εξωτερική παραγωγή)
 - λαμβάνετε υπόψη το καστ των ηθοποιών που συμμετέχουν; Ποια χαρακτηριστικά τους είναι σημαντικά; (εσωτερική / εξωτερική)
 - λαμβάνετε υπόψη τους συντελεστές; Ποια χαρακτηριστικά τους είναι σημαντικά; (εσωτερική / εξωτερική)
 - λαμβάνετε υπόψη το κόστος μιας παραγωγής; (εσωτερική / εξωτερική). Υπάρχουν περιορισμοί όσον αφορά το κόστος; Τι συνεπάγονται καλλιτεχνικά;
 - έχει σημασία αν πιστεύετε ότι θα αρέσει στο κοινό; (εσωτερική / εξωτερική)
- Υπάρχουν άλλοι παράγοντες που λαμβάνετε υπόψη για την ένταξη παραγωγών στον προγραμματισμό;
- Πώς έρχεται σε επαφή κάποιος μαζί σας αν έχει μια ιδέα;
- Πώς αναζητάτε ιδέες και νέους συνεργάτες; Έχετε κάνει ποτέ ανοιχτό κάλεσμα προτάσεων;

Συνδημιουργική συμβολή

Συζητάτε με τους καλλιτέχνες σχετικά με τις παραγωγές;

Παρακολουθείτε τις πρόβες των παραγωγών ; Συμμετέχετε με κάποιο τρόπο;

Προτείνονται προσαρμογές στις εξωτερικές ή στις δικές σας παραγωγές; Αν ναι, για ποιους λόγους;

Τι σημαίνει για μια παραγωγή να βρίσκεται στον προγραμματισμό του οργανισμού;

Υπήρχαν ιδέες που σας άρεσαν αλλά αναγκαστήκατε να εγκαταλείψετε από εξωτερικούς παράγοντες; Ποιοι ήταν αυτοί;

Υπήρχαν ιδέες που αναγκαστήκατε να απορρίψετε λόγω τεχνικής υποδομής;

Τι θα ανανέωνε τον οργανισμό σας. Ποιες βελτιωτικές κινήσεις θα θέλατε να κάνετε και γιατί;