

Θεατρική αποκέντρωση: η γαλλική εμπειρία

ΔΑΦΝΗ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

ΜΕΤΑ τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αναπτύσσεται στη Γαλλία, με την ώθηση του κράτους, ένα κίνημα θεατρικής αποκέντρωσης. Εκφράζεται κυρίως με την εγκαθίδρυση στην επαρχία και στα παρισινά προάστια ενός δικτύου θεατρικών οργανισμών, των Εθνικών Δραματικών Κέντρων (Centres Dramatiques Nationaux). Αποτελεί ιστορικά την πρώτη και σήμερα ακόμα μια βασική μορφή της «δημοκρατικοποίησης του πολιτισμού και της πολιτιστικής αποκέντρωσης».

Η εξέταση της προσπάθειας αυτής φωτίζει τις αρετές και τις δυσχέρειες της παραπάνω πολιτιστικής πολιτικής και αναδεικνύει την ιδιόμορφη σχέση αλληλεξάρτησης πολιτείας, δημιουργού και κοινού στο χώρο του θεάτρου. Το γαλλικό παράδειγμα είναι ιδιαίτερα χρήσιμο και για τη χώρα μας, εν όψει μάλιστα του νέου θεσμού των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων και δεδομένης της μακράς παράδοσης συγκεντρωτισμού που χαρακτηρίζει την Ελλάδα, όπως και τη Γαλλία.

Α. Έννοια και στόχοι

Σύμφωνα με έναν συχνά αναφερόμενο ορισμό, η θεατρική αποκέντρωση «σημαίνει, κατά πρώτο λόγο, την προοδευτική αναβίωση του θεάτρου στην επαρχία, με την υλική βοήθεια του κράτους και των οργανισμών τοπικής αυτοδιοίκησης, μέσω θιάσων εμφυτευμένων στις σημαντικές πόλεις και συστηματικών περιφερειακών περιοδειών στους μικρότερους οικισμούς και χωριά, για τη σταδιακή προσέγγιση του συνόλου του πληθυσμού μιας χώρας, χωρίς καμιά διάκριση τάξης ή μορφωτικού επιπέδου. Συγχρόνως σημαίνει την προτροπή ταλέντων και δημιουργιών ώστε η γαλλική επαρχία να ανακτήσει τη λάμψη της και να ξαναρχίσει την ισότιμη συναλλαγή της με την πρωτεύουσα».¹

Από την πλευρά του, ο σημερινός υπουργός Πολιτισμού της Γαλλίας Ζακ Λανγκ όριζε τη θεατρική αποκέντρωση ως «εγκατάσταση σε όλη την επικράτεια ανεξάρτητων πυρήνων δημιουργίας».² Η φιλοσοφία της θεατρικής αποκέντρωσης εστιάζεται επομένως στους εξής δύο στόχους:

1. Ευρεία και ίση πρόσβαση στο θέατρο

Μεταπολεμικά επικρατεί, τόσο στη Γαλλία όσο και στις περισσότερες χώρες-μέλη της Ουνέσκο και του Συμβουλίου της Ευρώπης, η αντίληψη ότι ο πολιτισμός δεν πρέπει πλέον να αποτελεί προνόμιο μιας μειοψηφίας αλλά να γίνει προσίτος στο σύνολο του πληθυσμού,³ ενώ το δικαίωμα στον πολιτισμό αναγνωρίζεται ως ανθρώπινο δικαίωμα.⁴

Στον τομέα του θεάτρου, η ιδεολογία αυτή της «δημοκρατικοποίησης του πολιτισμού» εκφράζεται μέσα από την πολιτική του «λαϊκού θεάτρου», που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την προσωπικότητα του Ζαν Βιλάρ, ιδρυτή του Φεστιβάλ της Αβινιόν και διευθυντή του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου (TNP) την περίοδο 1951-1963.

Για τον Βιλάρ,⁵ «κάνω θέατρο σημαίνει θέτω στην υπηρεσία του μεγαλύτερου αριθμού, και πρώτα των πιο στερημένων, το ψωμί και το αλάτι της γνώσης». Το θέατρο χαρακτηρίζεται ως «δημόσια υπηρεσία, όπως το γάλα, το νερό και το ηλεκτρικό», και επιδιώκεται η προσέγγιση «του μικρέμπορου της Συρέν και του ανώτατου δικαστή, του εργάτη του Πυτώ και του τραπεζοϋπαλλήλου, του ταχυδρόμου και του καθηγητή».

Οι προσπάθειες στηρίζονται σε ένα ρεπερτόριο υψηλής έμπνευσης, φωτισμένο με ένα νέο τρόπο που σέβεται «τους καθαρούς και σπαρτιάτικους νόμους της σκηνης», καθώς και σε μια πολιτική συνδρομών, χαμηλών τιμών και προσιτών ωραρίων.

Στο κίνημα αυτό συμμετέχουν και οι διευθυντές των Εθνικών Δραματικών Κέντρων, τα οποία προορίζονταν να αποτελέσουν τα εθνικά λαϊκά θέατρα της περιφέρειας, καταργώντας τα γεωγραφικά προνόμια της πρωτεύουσας και τα κοινωνικά προνόμια μιας μειοψηφίας θεατών της επαρχίας.

2. Αποκέντρωση των δραστηριοτήτων και των αποφάσεων

Προέκταση του παραπάνω δημοκρατικού πνεύματος, η πολιτιστική αποκέντρωση νοείται ως αποκέντρωση τόσο των πολιτιστικών δραστηριοτήτων όσο και των αποφάσεων που τις αφορούν.⁶

Αντίθετα απ' αυτό που συνέβαινε σε



γειτονικές χώρες όπως στη Γερμανία, στη Γαλλία του 1945 οι μισές θεατρικές αίθουσες ήταν συγκεντρωμένες στην πρωτεύουσα. Στην επαρχία λειτουργούσε μόνο ένας ιδιωτικός θίασος, ενώ τα υπάρχοντα δημοτικά θέατρα χρησιμοποιούνταν κατά βάση για τη φιλοξενία περιοδεύοντων παρισινών θιάσων.⁷ Αλλά οι επεισοδιακές περιόδους των θιάσων του κέντρου συντείνουν στον «πολιτιστικό εποικισμό της επαρχίας», σύμφωνα με την έκφραση του Αντουάν Βιτέζ,⁸ και δεν ανταποκρίνονται στο πνεύμα της αποκέντρωσης που αφορά όχι μόνο τη διάδοση του πολιτισμού αλλά και την καλλιτεχνική δημιουργία.

Μπροστά λοιπόν στην αδυναμία του ιδιωτικού τομέα και της τοπικής αυτοδιοίκησης, το κράτος ανέλαβε να προκαλέσει ή να ενισχύσει την ίδρυση επαγγελματικών θιάσων μονίμως εγκατεστημένων στις μεγαλύτερες πόλεις της επαρχίας,⁹ δεμένων με τις ανάγκες του τοπικού κοινού.

Ο καθοριστικός αυτός κινητήριος ρόλος της κεντρικής εξουσίας φαίνεται αντίθετος με την έννοια της αποκέντρωσης ως αποκέντρωσης και των αποφάσεων, οι οποίες απαιτείται να λαμβάνονται σε επίπεδο πλησιέστερο στον πληθυσμό.¹⁰ Όμως, στα κράτη με μακροχρόνια παράδοση συγκεντρωτικού συστήματος διοικητικής οργάνωσης, όπως στη Γαλλία, οι τοπικές αρχές δεν έχουν κατά κανόνα την πείρα, τις γνώσεις και τα μέσα που απαιτούνται για να ασκήσουν από μόνες τους μια δυναμική και συγκροτημένη πολιτιστική πολιτική. Υφίστανται άμεσα τις πιέσεις του εκλογικού τους σώματος και η πολιτιστική τους δράση επικρίνεται, ή τουλάχιστον επικρινόταν μέχρι πρόσφατα, για τον «επαρχιωτισμό» και τη συμβατικότητα της.

Σ' αυτές τις συνθήκες, όπως παρατηρούσε ο Ζακ Λαγκ, το κράτος δεν θα 'πρεπε να αποσυρθεί, «δίνοντας αυτονομία μέσα στη φτώχεια» και «αυξάνοντας το χάσμα ανάμεσα στην επαρχία και την πρωτεύουσα», αλλά να δώσει στην τοπική αυτοδιοίκηση τη «βούληση» και τη «δυνατότητα» δράσης στον πολιτιστικό τομέα.¹¹ Απαραίτητος, επομένως, στα πρώτα στάδια της πολιτιστικής αποκέντρωσης ο ισχυρός ρόλος της κεντρικής εξουσίας θα 'πρεπε ωστόσο να μειωθεί προοδευτικά, σε συνδυασμό με την εκχώρηση αρμοδιοτήτων, εξουσιών και οικονομικών πόρων στους οργανισμούς τοπικής αυτοδιοίκησης.

Η αυθεντική εξάλλου θεατρική ή γενικότερα πολιτιστική αποκέντρωση απαιτεί αυτοδιοίκηση όχι μόνο τοπική αλλά και ειδική ή καθ' ύλη,¹² απαιτεί δηλαδή τη σχετική ανεξαρτησία των θεατρικών ή άλλων πολιτιστικών οργανισμών από την κεντρική και την τοπική εξουσία.¹³

Β. Θεσμικό πλαίσιο: Τα Εθνικά Δραματικά Κέντρα, πυρήνας της θεατρικής αποκέντρωσης

1. Ιστορική επισκόπηση

Αν και οι πρώτες προσπάθειες θεατρικής

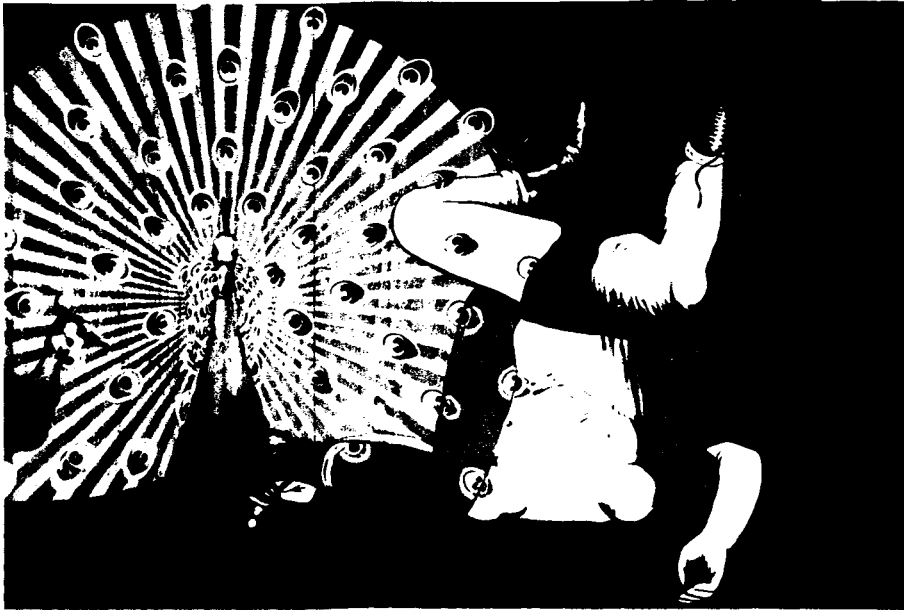


αποκέντρωσης τοποθετούνται στη δεκαετία του 1920,¹⁴ το πρώτο Εθνικό Δραματικό Κέντρο (στο εξής CDN), το Centre Dramatique de l'Est, ιδρύεται το 1946 στην Αλσατία, με παρέμβαση του κράτους. Η πρωτοβουλία ανήκει στη Ζαν Λωράν, υποδιευθύντρια Θεαμάτων στη Διεύθυνση Τεχνών και Γραμμάτων του υπουργείου Παιδείας.¹⁵ Μέχρι την απομάκρυνσή της, το 1952, αναγνωρίζονται άλλα τέσσερα CDN.¹⁶

Το κίνημα παίρνει νέα ώθηση με την ίδρυση του υπουργείου Πολιτισμού και την ανάθεσή του στον Αντρέ Μαλρώ (1959-1968). Το 1959 δημιουργείται μια νέα διοικητική κατηγορία αποκεντρωμένων οργανισμών μικρότερης σημασίας, οι «μόνιμοι θίασοι» (troupes permanentes).¹⁷ Το 1968 τα CDN ανέρχονται σε εννέα και οι μόνιμοι θίασοι σε δέκα. Το 1979 οι τελευταίοι μετατρέπονται και αυτοί σε CDN, ενώ συγχρόνως αναγνωρίζονται ορισμένοι θίασοι που απευθύνονται ειδικά σε νέους ως Εθνικά Δραματικά Κέντρα για τη Νεότητα (Centres Dramatiques Nationaux pour la Jeunesse, CDN).

Η θεατρική αποκέντρωση αναπτύσσεται περαιτέρω με την άνοδο των σοσιαλιστών στην κυβέρνηση (1981). Αυξάνονται θεαματικά οι κρατικές επιχορηγήσεις στα CDN και επιχειρείται η βελτίωση της λειτουργίας τους καθώς και ο πολλαπλασιασμός και η διαφοροποίησή τους. Υπάρχουν στις μέρες μας 25 CDN –εκ των οποίων τα έξι είναι εγκατεστημένα στην περιφέρεια του Παρισιού¹⁸– και έξι CDNJ.

αντικαταστάθηκαν το 1972 από συμβάσεις τριετούς διάρκειας, ανανεώσιμες, που συνάπτονται με βάση μια σύμβαση-πλαίσιο που εξεδόθη από τον υπουργό Πολιτισμού.²¹ Αξίζει να υπογραμμισθεί ότι η σύμβαση συνάπτεται μεταξύ του κράτους και του διευθυντή του CDN, ο ο-



Στα σημαντικότερα δραματικά κέντρα αναγνωρίζονται αρμοδιότητες εθνικές, έτσι ώστε εμφανίζονται ως «εθνικά θέατρα της περιφέρειας».¹⁹ Παράλληλα το κράτος, αναζητώντας πιο ευλύγιστες μορφές θεατρικής αποκέντρωσης, χρηματοδοτεί από κοινού με την τοπική αυτοδιοίκηση έντεκα Περιφερειακά Δραματικά Κέντρα (Centres Dramatiques Regionaux, CDR), εγκατεστημένα σε μικρές και μεσαίες πόλεις, έτσι ώστε τα CDN και οι εξομοιούμενοι οργανισμοί φτάνουν συνολικά τους 42.

2. Νομικό καθεστώς

Τα Εθνικά Δραματικά Κέντρα είναι ιδιωτικοί οργανισμοί με διάφορες εταιρικές και συνεταιριστικές νομικές μορφές. Η νομική μορφή ιδιωτικού δικαίου τους εξασφαλίζει μεγαλύτερη ευλυγισία και αποδοτικότητα, ενώ η ποικιλία της αντικατοπτρίζει τις ιδιαιτερότητες του κάθε Κέντρου.

Συνδέονται με το κράτος με σύμβαση σύμφωνα με την οποία, έναντι κρατικής επιχορήγησης, αναλαμβάνουν ορισμένες υποχρεώσεις για την εκπλήρωση της αποστολής τους που είναι δημοσίου συμφέροντος. Γίνεται δεκτό ότι αποτελούν δημόσια υπηρεσία με την ουσιαστική ή λειτουργική έννοια του όρου²⁰ και εντάσσονται, μαζί με τα Εθνικά Θέατρα, στο δημόσιο τομέα του θεάτρου.

Οι άτυπες ετήσιες συμφωνίες που συνάπταν τους διευθυντές τους με το κράτος

ποίος είναι προσωπικά υπεύθυνος για την εκτέλεσή της. Ο διευθυντής διορίζεται από τον υπουργό Πολιτισμού και είναι συνήθως σκηνοθέτης. Πρόσφατα ορίστηκε η συνυπογραφή της σύμβασης από την εταιρία που στηρίζει το Κέντρο, ενώ οι οργανισμοί τοπικής αυτοδιοίκησης, που χρηματοδοτούν επίσης τα CDN, δεν συμμετέχουν σ' αυτή.

Όπως έχει κρίνει το Συμβούλιο της Επικρατείας, ο θεατρικός οργανισμός που έχει αναγνωρισθεί από το υπουργείο Πολιτισμού ως CDN δεν αποκτά δικαίωμα για τη διατήρηση του τίτλου αυτού και των συνακόλουθων οικονομικών πλεονεκτημάτων, η οποία εξαρτάται από την εκτίμηση των δραστηριοτήτων του οργανισμού από τη διοίκηση.²²

3. Υποχρεώσεις των διευθυντών

Σύμφωνα με την ισχύουσα σύμβαση-πλαίσιο δραματικής αποκέντρωσης, η οποία τέθηκε σε εφαρμογή το 1985, ο διευθυντής του CDN αναλαμβάνει την αποστολή να καταστήσει το Κέντρο του «πόλο θεατρικής δημιουργίας και διάδοσης υψηλού επιπέδου με περιφερειακή και εθνική ακτινοβολία, αναζητώντας κυρίως την προσέλευση ευρέος κοινού και την κατάκτηση καινούργιων θεατών». Στο πλαίσιο αυτό κάθε διευθυντής δεσμεύεται να υλοποιήσει ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό πρόγραμμα που μνημονεύεται στη σύμβαση και αναλαμβάνει ορισμένες συγκεκριμένες υποχρεώσεις.

Η σύμβαση προσδιορίζει τον ελάχιστο αριθμό των νέων θεατρικών παραγωγών που πρέπει να παρουσιάζονται κάθε χρόνο (δύο) και, ανάμεσά τους, τον ελάχιστο αριθμό των νέων έργων σύγχρονων γαλλόφωνων συγγραφέων (δύο την τριετία). Προβλέπει ακόμα την οπτικοακουστική μεταφορά μιας τουλάχιστον θεατρικής παραγωγής.

Για την καλύτερη σύνδεση των CDN με την περιφέρειά τους, στη νέα σύμβαση-πλαίσιο καθορίζεται ο ελάχιστος αριθμός των παραστάσεων που πρέπει να δίνονται στη ζώνη δραστηριότητας του συγκεκριμένου Κέντρου (240 την τριετία). Οι περιοδίες εκτός αυτής υπόκεινται πλέον στην έγκριση του υπουργείου Πολιτισμού και προβλέπεται παράλληλα η υποχρέωση υποστήριξης των βασικών θιάσων της περιοχής.

Προβλέπεται επίσης η πρόσληψη του καλλιτεχνικού προσωπικού τουλάχιστον για τη διάρκεια της θεατρικής περιόδου και η διάθεση για τη μισθοδοσία του 1/3 τουλάχιστον της συνολικής μισθοδοτικής δαπάνης του Κέντρου. Ορίζεται εξάλλου ότι οι διοικητικές και τεχνικές δαπάνες του τελευταίου δεν πρέπει κατ' αρχήν να υπερβαίνουν το 50% του συνολικού του προϋπολογισμού, έτσι ώστε να δίνεται η προτεραιότητα στο καλλιτεχνικό του έργο.

Μια τελευταία καινοτομία, που σκοπεύει στη βελτίωση της αποδοτικότητας του CDN και της απήχησης του στο κοινό, συνίσταται στην υποχρέωσή του να αντλεί τουλάχιστον το 20% των πόρων του από τις δικές του εισπράξεις. Αν και πρόκειται για χαμηλό ποσοστό «αυτοχρηματοδότησης», η υποχρέωση αυτή εκτιμάται από ορισμένους ότι στρέφει τα CDN προς ένα κλασικό και συμβατικό ρεπερτοάριο.²³

4. Δημόσιες επιχορηγήσεις

Στη σύμβαση δραματικής αποκέντρωσης ορίζεται το ποσό της ετήσιας επιχορήγησης του Εθνικού Δραματικού Κέντρου από το υπουργείο Πολιτισμού, που αναπροσαρμόζεται τιμαριθμικά εφόσον ο προϋπολογισμός του τελευταίου το επιτρέπει. Η κρατική επιχορήγηση των CDNJ και των CDR είναι μικρότερη. Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι το ύψος της επιχορήγησης δεν είναι ενιαίο για όλα τα CDN, αλλά διαφοροποιείται αισθητά ανάλογα με την ιστορία του καθενός, την επιτυχία της δράσης του και τη φήμη του διευθυντή του.

Η κρατική επιχορήγηση στο σύνολο των CDN²⁴ ακολούθησε, με διακυμάνσεις βεβαίως, ανοδική πορεία. Από το 1960 ως το 1984 αυξήθηκε 55 φορές (δύο φορές περίπου περισσότερο από την επιχορήγηση στα Εθνικά Θέατρα), ενώ από το 1981 ως το 1991 αυξήθηκε 3,5 φορές. Η μεγαλύτε-

ρη άνοδος, κατά 88%, σημειώθηκε το 1982, έτος στο οποίο διπλασιάστηκε σχεδόν ο τακτικός προϋπολογισμός του υπουργείου. Αντιστοιχεί περίπου στο 1/4 των δαπανών της Διεύθυνσης Θεάτρου²⁵ και καλύπτει κατά μέσο όρο το 80% των δημοσίων επιχορηγήσεων στα CDN.

Επιπλέον, τα CDN επιχορηγούνται από τους οργανισμούς τοπικής αυτοδιοίκησης της περιοχής τους, οι οποίοι τους εξασφαλίζουν συχνά και τη στέγη. Το ύψος της χρηματοδότησης αυτής διαφέρει κατά περίπτωση, αλλά παρουσιάζει συνολικά μια σαφή ανοδική πορεία.²⁶ Μεγαλύτερη είναι η ποσοστιαία συμμετοχή της τοπικής αυτοδιοίκησης στη χρηματοδότηση των λιγότερο σημαντικών αποκεντρωμένων οργανισμών, όπως των μόνιμων θιάσων στο παρελθόν και των CDR στις μέρες μας, τους οποίους χρηματοδοτεί κατά το ήμισυ.

Το διαρθρωτικό και διαρκώς αυξανόμενο έλλειμμα που χαρακτηρίζει το ζωντανό θέαμα λόγω της χαμηλής παραγωγικότητας της εργασίας,²⁷ αυξάνει συνεχώς την ανάγκη δημόσιας επιχορήγησης των δραματικών κέντρων. Αλλά και η αύξηση της επιχορήγησης παρακινεί στην υλοποίηση ακριβότερων παραγωγών χωρίς δυνατότητα ανάλογης αύξησης των εισπραξέων, αυξάνει δηλαδή παραδόξως το διαχειριστικό τους έλλειμμα.²⁸ Τα δραματικά κέντρα, όπως και τα άλλα επιχορηγούμενα θέατρα, βρίσκονται κατά συνέπεια σε εύθραυστη οικονομική ισορροπία, όποιο και αν είναι το ύψος της επιχορήγησής τους.

5. Συμπληρωματικοί θεσμοί

Εκτός από τα CDN, δημόσια επιχορήγηση απολαμβάνει και ένας μεγάλος αριθμός «ανεξάρτητων» θεατρικών ομάδων, τόσο παρισινών όσο και επαρχιακών. Οι πιο φημισμένες επιχορηγούνται άμεσα από το υπουργείο Πολιτισμού, ενώ η πλειονότητα επιχορηγείται κάθε χρόνο ύστερα από γνώμη συμβουλευτικής επιτροπής.²⁹ Το 1985 καθιερώθηκε η αποκέντρωση των ενισχύσεων της δεύτερης κατηγορίας, όσον αφορά τις αρμοδιότητες για την απόφαση χορήγησης και για τη διαχείριση των σχετικών πόρων που μεταφέρθηκαν στις περιφερειακές υπηρεσίες του υπουργείου Πολιτισμού (DRAC), οι οποίες, ως σημειωθεί, ιδρύθηκαν το 1977.

Το θέατρο κατέχει σημαντική θέση (υρκικά μάλιστα προνομιακή που προοδευτικά όμως περιορίστηκε) και στη δράση των οργανισμών πολλαπλών πολιτιστικών δραστηριοτήτων,³⁰ που ιδρύθηκαν τη δεκαετία του '60 ως πρόέκταση της θεατρικής αποκέντρωσης και στο ίδιο πνεύμα της «δημοκρατικοποίησης του πολιτισμού». Πρόκειται για τα Σπίτια Πολιτισμού (Maisons de la Culture) που ο Μαλ-

ρώ οραματιζόταν ως «καθεδρικούς ναούς του 20ού αιώνα», και για τα Κέντρα Πολιτιστικής Δράσης (Centres d'Action Culturelle), πιο περιορισμένων διαστάσεων και κόστους, καθώς επίσης και για τα μεταγενέστερα και λιγότερο σημαντικά Κέντρα Πολιτιστικής Ανάπτυξης (Centres de Dé-



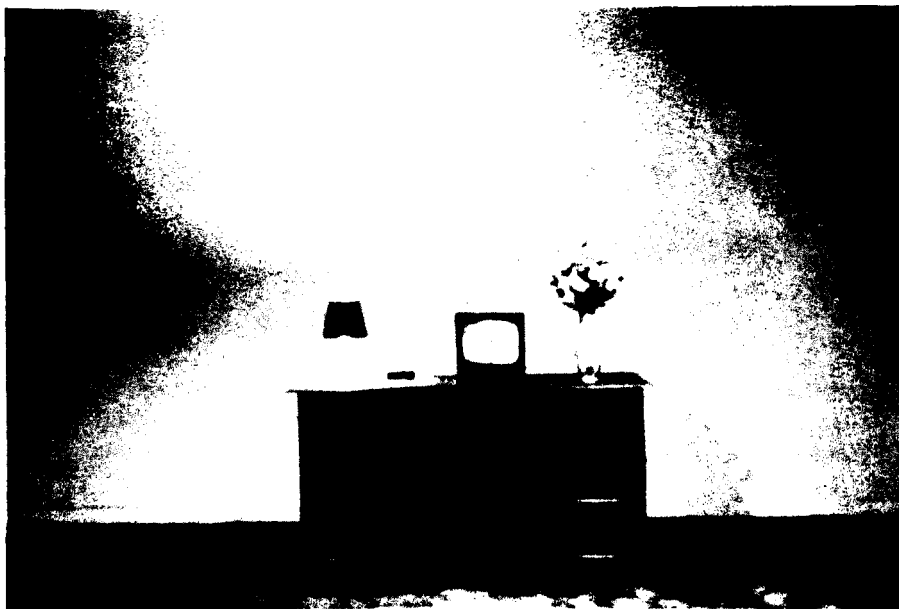
veloppement Culturel).³¹ Αποτελούν (ιδιωτικούς μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς που χρηματοδοτούνται από κοινού από το κράτος και την τοπική αυτοδιοίκηση,³² οι οποίοι και εκπροσωπούνται στα διοικητικά τους όργανα.

Οι θεατρικές παραστάσεις καλύπτουν σημαντικό μέρος της δράσης και του Εθνικού Γραφείου Καλλιτεχνικής Διάδοσης (ONDA), ιδιωτικού οργανισμού επιχορηγούμενου από το κράτος, ο οποίος ιδρύθηκε το 1975 για τη διάδοση των ποιητικών καλλιτεχνικών παραγωγών.³³

Γ. Όρια της προσπάθειας

Το κίνημα θεατρικής αποκέντρωσης άλλαξε ριζικά το θεατρικό τοπίο της Γαλλίας. Οδήγησε στην αναζωογόνηση του θεάτρου στην επαρχία και στη μείωση των πολιτιστικών ανισοτήτων κέντρου-περιφέρειας. Οι αποκεντρωμένοι οργανισμοί πολλαπλασιάστηκαν και επικεφαλής τους διορίστηκαν προσωπικότητες ανάμεσα στις επιφανέστερες της θεατρικής ζωής της χώρας. Οι ετήσιες παραγωγές τους αυξήθηκαν σε αριθμό και η ποιότητά τους είναι σαφώς ανώτερη από αυτή των παραστάσεων των περιοδενόντων παρισινών θιάσων βουλευβάρτον με τις οποίες τροφοδοτούνταν σχεδόν αποκλειστικά η επαρχία κατά το παρελθόν. Ενώ το 1946 αντιστοιχούσε ένας επαρχιώτης θεατής σε πενήντα Παρισινούς, την περίοδο 1989/90 τα CDN έδωσαν 5.407 παραστάσεις και

ποτελέσματα εμφανίζουν και τα Σπίτια Πολιτισμού και οι υπεύθυνοί τους, μαζί με αυτούς των CDN, συγκεντρωμένοι στη Βιλερμπάν το 1968, προβληματίζονται γύρω από την ύπαρξη του «μη κοινού», που αδιαφορεί για τα προσφερόμενα θεάματα.³⁸



προσέλκυσαν 1.556.747 θεατές.

Μια προσεκτικότερη εξέταση της εξέλιξης της θεατρικής αποκέντρωσης δείχνει ωστόσο, πέρα από τους αναμφίβολα σημαντικούς καρπούς, τις ουτοπίες, τις αντιφάσεις και τα προβλήματα των μέχρι τώρα προσπαθειών και την απόσταση που τις χωρίζει από την υλοποίηση των αρχικών τους στόχων.

1. Η αμφισβήτηση της «δημοκρατικοποίησης του πολιτισμού» και του λαϊκού θεάτρου

Οι υπάρχουσες έρευνες³⁴ δείχνουν ότι το κοινό του θεάτρου παραμένει περιορισμένο και μειώνεται προοδευτικά. Το 1987 μόνο το 7% των Γάλλων πήγαινε στο θέατρο τουλάχιστον μία φορά το χρόνο, έναντι 10,3% το 1981, 12,1% το 1973 και 22% το 1964.³⁵ Παραμένουν επίσης οι κοινωνικές και μορφωτικές ανισότητες στην πρόσβαση στο θέατρο.³⁶

Το κίνημα του «λαϊκού θεάτρου» κατόρθωσε ασφαλώς να κερδίσει ένα καινούργιο κοινό, όπως μαρτυρεί η αύξηση των θεατών του TNP επί Βιλάρ και η ανοδική πορεία της προσέλευσης στα CDN (ως τα τέλη της δεκαετίας του '60 και κατά την τελευταία δεκαετία). Όμως, παρά τις αξιολογικές προσπάθειες, το θέατρο δεν έγινε λαϊκό, όχι τόσο διότι δεν συχνάζουν οι πλατιές μάζες, όσο διότι δεν έγινε δυνατή η προσέλκυση ορισμένων κοινωνικών κατηγοριών, όπως των εργατών, οι οποίοι στην καλύτερη περίπτωση δεν ξεπερνούν το 6% του κοινού.³⁷ Ανάλογα α-

Οι διαπιστώσεις αυτές οδηγούν στην αμφισβήτηση όχι μόνο της αποτελεσματικότητας αλλά και της νομιμοποίησης μιας πολιτικής που καταλήγει, εν ονόματι της δημοκρατίας και της ισότητας και με τα χρήματα όλων των φορολογουμένων, να ευνοεί τους ήδη προνομιούχους.³⁹ Η ρήξη του Μάη του '68 φέρνει στο φως τις ουτοπικές διαστάσεις του οράματος του Βιλάρ και του Μαλωύ.

Η «δημοκρατικοποίηση του πολιτισμού» στηριζόταν στην πεποίθηση ότι ο καθένας μπορεί να αναγνωρίσει την αξία και την ομορφιά της τέχνης αρκεί να συναντηθεί με αυτή. Όμως από τα τέλη της δεκαετίας του '60 ο κοινωνιολόγος Πιέρ Μπουρντιέ και η ομάδα του έδειξαν πως «η αγάπη της τέχνης δεν είναι κεραυνοβόλος έρωτας ούτε φυσικό δώρο», αλλά γεννιέται με τη μακροχρόνια οικειοποίηση και τη μεθοδική μύηση, που μόνο το σχολείο μπορεί να εξασφαλίσει στις μη προνομιούχες τάξεις.⁴⁰

Η «δημοκρατικοποίηση του πολιτισμού» βασιζόταν επίσης στο μύθο της ύπαρξης ενός και μοναδικού πολιτισμού με καθολική αξία και κατακρίνεται ως πατερναλιστική διαδικασία επιβολής της υψηλής κουλτούρας. Αντικαθίσταται, ή τουλάχιστον συμπληρώνεται, από τη «δημοκρατία του πολιτισμού», που παραδέχεται την πολλαπλότητα των πολιτισμών, νοουμένων ευρέως ως τρόπων ζωής, και προσβλέπει στην ενεργοποίηση των ομάδων του πληθυσμού που δεν αναγνωρίζονται στην κυρίαρχη κουλτούρα.⁴¹

Οι παραπάνω αντιλήψεις οδηγούν στην ανάπτυξη ενός νέου, «διαφορετικού» θεάτρου, συνήθως πολιτικοποιημένου και συχνά ερασιτεχνικού, που παρεμβαίνει στην καθημερινότητα, στους δρόμους, στα καφενεία ή στα εργοστάσια, και δίνει έμφαση στη συλλογική δημιουργία και στη συμμετοχή του κοινού.⁴² Το κίνημα αυτό αρχίζει ωστόσο να αναδιπλώνεται στα μέσα της δεκαετίας του '70, ορισμένοι πρωτεργάτες του διορίζονται επικεφαλής CDN, οι ανεξάρτητες θεατρικές ομάδες θεσμοποιούνται και χρηματοδοτούνται από το κράτος.

Την ίδια εποχή σημειώνεται μια μετάπτωση των προτεραιοτήτων των CDN και των άλλων επιχορηγούμενων θεάτρων από την αναζήτηση του κοινού στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην αισθητική της. Όπως παρατηρούσε ο Ζιλντάς Μπουρντέ (διευθυντής του Θεάτρου της Σαλαμάνδρας στη Λίλη, CDN του Βορρά): «Έχει κανείς την εντύπωση πως υπάρχει ένα είδος σιωπηρής συμφωνίας που είναι αυτή του ταλέντου, της παγκόσμιας αναγνώρισης της δουλειάς μας, και πως αν δεν περάσουμε από εκεί θα τεθεί σε κίνδυνο ο θεσμός».⁴³

Οι παραγωγές γίνονται πολυτελέστερες, οι περιοδείες στην περιφέρεια μειώνονται και οι μόνιμοι θίασοι εγκαταλείπονται. Η εμπυχώτρια του θεσμού Ζαν Λωράν διαπίστωνε πως τα CDN «δεν αποτελούν πλέον μόνιμους θιάσους ηθοποιών αλλά έγιναν επιχειρήσεις στις οποίες υπερτερεί ένα διοικητικό και τεχνικό προσωπικό».⁴⁴ Τα μέτρα ανασυγκρότησης που έλαβε η σοσιαλιστική κυβέρνηση, παρά τα θετικά τους αποτελέσματα, δεν ανατρέπουν ουσιαστικά τις παραπάνω τάσεις.⁴⁵

Η αμφισβήτηση της «δημοκρατικοποίησης του πολιτισμού» οδήγησε συνεπώς βαθμιαία στην απομάκρυνση της αποκέντρωσης από τους αρχικούς της στόχους. Οι προηγούμενες πρακτικές δεν εγκαταλείπονται τελείως, αλλά δεν υπάρχει πλέον ένα ενιαίο πνεύμα θεατρικής αποκέντρωσης όπως στα ηρωικά της χρόνια. Όπως επισήμανε το 1989 ο τότε διευθυντής Θεάτρου του υπουργείου Πολιτισμού, ο Μπερνάρ Ντορτ: «Ανάμεσα στα CDN, όπως αυτό του Λιμουζέν, που μάχονται ακόμα για την κατάκτηση ενός νέου κοινού... και στα θέατρα τέχνης και έρευνας, όπως το Théâtre des Amandiers στη Ναντέρ, η απόσταση είναι μεγάλη».⁴⁶

2. Η παραμονή της κυριαρχίας του κέντρου

Παρά την πρόοδο της θεατρικής αποκέντρωσης, το Παρίσι παραμένει ο μαγνητικός πόλος του θεάτρου στη Γαλλία. Κέντρο των μέσων μαζικής ενημέρωσης και της κινηματογραφικής βιομηχανίας, διεθνές πολιτιστικό σταυροδρόμι, αποτελεί

τον τόπο συγκέντρωσης των σημαντικότερων θεατρικών δραστηριοτήτων καθώς και το κέντρο λήψης των αποφάσεων που τις αφορούν.⁴⁷

Ο ρόλος των οργανισμών τοπικής αυτοδιοίκησης (κοινοτήτων, νομών, περιφερειών) στη θεατρική αποκέντρωση παραμένει δευτερεύων. Ασφαλώς η συμμετοχή τους στη χρηματοδότηση των θεάτρων της περιφέρειάς τους αυξήθηκε σημαντικά και στις πρωτοβουλίες τους οφείλεται η ίδρυση ορισμένων CDN. Εξακολουθούν ωστόσο να μη λαμβάνουν μέρος ούτε στην ανάδειξη των διευθυντών τους ούτε στη σύμβαση δραματικής αποκέντρωσης.

Η διοικητική μεταρρύθμιση του καθεστώτος της τοπικής αυτοδιοίκησης έγινε μόλις την περίοδο 1982-1986 και συνοδεύτηκε από την ευαισθητοποίηση των τοπικών αρχών στα πολιτιστικά ζητήματα. Όμως η κεντρική εξουσία δεν φαίνεται να παραιτήθηκε από την καθοδήγηση της πολιτιστικής ζωής στο σύνολο της επικράτειας και μάλιστα ενισχύει την επιρροή της μέσω των πολιτιστικών συμβάσεων.⁴⁸ Από την πλευρά τους οι διευθυντές των CDN και των άλλων τοπικών πολιτιστικών οργανισμών, που προέρχονται άλλωστε συχνά από το Παρίσι, αισθάνονται κοντύτερα στο υπουργείο Πολιτισμού παρά στις τοπικές αρχές, αν και οι τελευταίες ενδιαφέρονται επίσης για την εθνική, βλέπε παρισινή, απήχηση των θεαμάτων που υποστηρίζουν.

Ο ρόλος της κεντρικής εξουσίας παραμένει καθοριστικός, με όλους τους συνακόλουθους κινδύνους ομοιογενοποίησης και εξάρτησης που αντισηματοποιούνται την ουσία της αποκέντρωσης. Το υπουργείο Πολιτισμού είναι αυτό που κατευθύνει και ελέγχει τις δραστηριότητες των CDN, επιλέγει την ηγεσία τους, αποφασίζει για την παροχή της επιχορήγησης και για το ύψος της.

Η εξουσία του μάλιστα ισχυροποιείται ακόμα λόγω της αυξανόμενης ανάγκης για επιχορήγηση και της στροφής από τις κοινωνικές στις αισθητικές αναζητήσεις, που αναφέραμε παραπάνω. Μαχόμενοι κυρίως για την αναγνώριση, οι δημιουργοί εξαρτώνται όλο και περισσότερο από το υπουργείο, καθώς επίσης και από τους κριτικούς θεάτρου και τα λοιπά καλλιτεχνικά κυκλώματα που εδρεύουν στο Παρίσι και διαθέτουν την εξουσία «καθιέρωσης», με κριτήρια μάλιστα ποιοτικά, άρα υποκειμενικά και ενίοτε αυθαίρετα.⁴⁹

Αν η τάση αυτή συνεχισθεί, δεν απειλείται μόνο η ελευθερία αλλά και η ίδια η επιβίωση των CDN και των άλλων επιχορηγούμενων θιάσων. Η επαφή με το κοινό αποτελεί τόσο το αντίβαρο που μπορούν να αντιτάξουν οι δημιουργοί στην ενδεχόμενη αυθαιρεσία του κράτους, όσο και τη νομιμοποίηση της ενίσχυσής τους από το τελευταίο.⁵⁰ Αν το κράτος, με τις επιχο-

ρηγήσεις του, δίνει προσωρινά στο δημιουργό τη δυνατότητα να μην ακολουθεί κατά βήμα τις προτιμήσεις του κοινού, αλλά να προπορεύεται, να πειραματίζεται και ακόμα και να αποτυγχάνει, δεν θα μπορούσε να του προσφέρει για καιρό την πολυτέλεια να δίνει παραστάσεις προ-



στώσε άδεια καθίσματα.

Το θεμελιώδες πρόβλημα της θεατρικής αποκέντρωσης, όπως και κάθε θεατρικής πολιτικής, ανάγεται τελικά στο συνδυασμό των συμπληρωματικών αλλά και αντιφατικών στόχων της ποιοτικής δημιουργίας και της κοινωνικής απήχησης, έτσι ώστε να αποφεύγεται από τη μια μεριά ο ελιτισμός και η περιθωριοποίηση και από την άλλη ο λαϊκισμός και η συμβατικότητα. ■

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. D. Gontard: *La décentralisation théâtrale en France*, Société d'éd. d'enseignement supérieur, Paris 1973.
2. Στη διδακτορική διατριβή του: *L'état et le théâtre*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, Paris 1968, σ. 235.
3. Βλ. και ιδρυτικό διάταγμα του γαλλικού υπουργείου Πολιτισμού (Αρ. 59-889 της 24ης Ιουλίου 1959) που ορίζει ως βασική αποστολή του τελευταίου «να κάνει προσιτά τα κεφαλαιώδη έργα της ανθρωπότητας και πρώτα της Γαλλίας στο μεγαλύτερο αριθμό των Γάλλων».
4. Άρθρα 22 και 27 της Οικουμενικής Διακήρυξης των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (ΟΗΕ, 1948).
5. Βλ. συλλογή άρθρων του στο βιβλίο: *Le théâtre service public*, Gallimard, Paris 1976. Βλ. επίσης αφιέρωμα του *Εκκληλήματος* (αριθ. 27, χειμ. 1990) στη γαλλική σκηνοθεσία την περίοδο 1945-1990, ιδίως άρθρο Α. Μουζενίδου, σ. 46 επ.
6. Βλ. και Διακήρυξη της Παγκόσμιας Διά-

σκεψης για τις πολιτιστικές πολιτικές που διοργανώθηκε από την Ουνέσκο στο Μεξικό το 1982, σημεία 17-22.

7. R. Temkine: *L'entreprise théâtre*, Cujas, Paris 1967, σ. 11 επ.
8. Στο: *Cité Panorama*, Oct.-Dec. 1964 No 3, σ. 6.
9. Γίνεται δεκτό ότι το θέατρο μπορεί να ευδοκμήσει μόνο αν εδρεύει σε πόλεις με σχετικά σημαντικό πληθυσμό. Βλ. A. van Imppe: «Le théâtre et le pouvoir», *Développement culturel, Dossier Documentaire 7-8*, Unesco, Paris 1976, σ. 47 επ.
10. Βλ. μεταξύ άλλων Cl. Fabrizio: «Le développement culturel en Europe» στο: *Le développement culturel, expériences régionales*, Unesco, Paris 1980, σ. 397 και ειδικά για το θέατρο: «Subventionner le théâtre?», *Conseil de l'Europe*, Strasbourg 1982, σ. 14.
11. J. Lang: *L'état et le théâtre*, όπ.π., σ. 16 επ. και παρέμβαση του στο γαλλοιταλικό συνέδριο με τίτλο: «Le théâtre et la démocratie» (24 Sept. 1982), *Ministère de la Culture, Service de Presse et d'Information*.
12. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο γαλλικός όρος *décentralisation* αποδίδεται στα ελληνικά άλλοτε ως αποκέντρωση και άλλοτε ως αυτοδιοίκηση. Ο όρος αυτοδιοίκηση αποτελεί μετάφραση του γερμανικού όρου *Selbstverwaltung*, ενώ ο γαλλικός όρος *déconcentration* που αντιστοιχεί στην έννοια της αποκέντρωσης δεν έχει μεταφερθεί στην ελληνική ορολογία. Βλ. ιδίως Σ. Φλογαίτη: *Θεμελιώδεις έννοιες διοικητικής οργάνωσης*, Σάκκουλας 1981.
13. J. Lang: *L'état et le théâtre*, όπ.π., σ. 235 και 238 επ.
14. Όπως η δημιουργία, το 1924, θιάσου στη Βουργουνδία από τον Κοζώ σε συνεργασία με τον Νταστέ. Βλ. μεταξύ άλλων P.L.

- Mignon: *Le théâtre au XXe siècle*. Gallimard, Paris 1986, σ. 86 επ.
15. J. Laurent: *La République et les Beaux-Arts*. Juillard, Paris 1955.
 16. Στις πόλεις Σαιντ Ετιέν, Τουλούζη, Ρεν και Αιξ αν Προβάνς.
 17. Πρώτος μόνιμος θίασος αναγνωρίζεται το Théâtre de la Cité στη Βιλερμπάν με διευθυντή τον Ροζέ Πλανσόν, που προάγεται σε CDN το 1963.
 18. Στα προάστια Aubervilliers, Châtenay-Malabry, Nanterre, Saint-Denis και Gennevilliers καθώς και στο Παρίσι (Théâtre Ouvrevert).
 19. Πρόκειται για το TNP της Βιλερμπάν, το Εθνικό Θέατρο της Μασσαλίας και το Εθνικό Θέατρο της Σαλαμάνδρας στη Λίλη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ήδη το 1972 δύο CDN, το Θέατρο του Στρασβούργου και το Θέατρο του Ανατολικού Παρισιού (TEP), μετετράπησαν σε Εθνικά Θέατρα.
 20. Ειδικότερα γίνεται δεκτό ότι ανήκουν στην κατηγορία των δημοσίων υπηρεσιών βιομηχανικής ή εμπορικής δραστηριότητας (services publics industriels ou commerciaux). Βλ. J.P. Hue: *Le théâtre et son droit*. Librairie Théâtrale, Paris 1986, σ. 65 επ.
 21. Décret No 72-904, 2 Oct. 1972 και arrêté du 8 Dec. 1984 relatif au contrat-type de décentralisation dramatique που αντικαθιστά την υπουργική απόφαση της 2 Οκτ. 1972 για το ίδιο θέμα.
 22. Conseil d'Etat 16 Avril 1975, Secrét. d'Etat à la Culture c. Association dite *La Comédie de Bourges*, Lebon σ. 231.
 23. *La politique culturelle de la France*, programme européen d'évaluation, Conseil de l'Europe, La Documentation Française, Paris 1988, σ. 155, 245.
 24. Τα παρατιθέμενα οικονομικά στοιχεία προέρχονται από ενημερωτικά έντυπα του γαλλικού υπουργείου Πολιτισμού καθώς και από το βιβλίο του A. Busson: *Le théâtre en France*, La Documentation Française, Paris 1986.
 25. Το 1991 ο προϋπολογισμός της Διεύθυνσης Θεάτρου και Θεαμάτων του υπουργείου Πολιτισμού ανέρχεται σε 1.167.000.000 γαλλικά φράγκα, που κατανέμονται ως εξής: CDN 290.500.000, Εθνικά Θέατρα 303.500.000, Οργανισμοί πολλαπλών πολιτιστικών δραστηριοτήτων (Σπίτια Πολιτισμού κ.λπ.) 231.700.000, Θεατρικές δραστηριότητες (θεατρικές ομάδες, φεστιβάλ κ.λπ.) 243.900.000, Ίδιωτικό θέατρο και τσίρκο 41.100.000 και Εκπαίδευση 39.500.000.
 26. Η επιχορήγηση της τοπικής αυτοδιοίκησης στα CDN αυξήθηκε από 469.000 φράγκα το 1960 σε 43.563.000 το 1983, έτος κατά το οποίο η κρατική επιχορήγηση σ' αυτά ανερχόταν σε 191.766.118 φράγκα.
 27. W.J. Baumol - W. Bowen: *Performing arts: the economic dilemma*, Twentieth Century Fund, New York, 1966.
 28. A. Girard: «La maladie chronique du théâtre», *Le Monde* 28 Juin '84, A. Busson, όπ.π., σ. 122 επ.
 29. Υπάρχουν σήμερα 163 θεατρικές ομάδες «εκτός επιτροπής» και 260 «εντός».
 30. Το 1985 οι θεατρικές παραστάσεις αντιπροσώπευαν λιγότερο από το 10% του συνόλου των παραστάσεων τους και συγκέν-
- τρωναν περίπου το 19% του συνόλου των θεατών τους. Βλ. Activités des Maisons de la Culture et des Centres d'Action Culturelle, Note du Service des Etudes et de la Recherche, Min. de la Culture, Oct. 1985.
 31. J.J. Queyranne: *Les Maisons de la Culture*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 1975, P. Puaux: *Les établissements culturels*, Rapport au Min. de la Culture, La Docum. Française, Paris 1982. Το σύνολο των οργανισμών αυτών φτάνει σήμερα τους 63.
 32. Η τοπική αυτοδιοίκηση καλύπτει το ήμισυ της επιχορήγησης των Σπιτιών Πολιτισμού και τα δύο τρίτα αυτής των CAC, ενώ η ποσοστιαία συμμετοχή της στη χρηματοδότηση των CDC δεν είναι σταθερή.
 33. J.P. Hue, όπ.π., σ. 108 επ.
 34. *Le théâtre et son public*, Min. des Affaires Culturelles, 1966, *Pratiques culturelles des Français 1973-1981*, Min. de la Culture, Dalloz 1982, *Les publics du théâtre en 1987*, Développement culturel, Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective No 70, Juillet 1987.
 35. Η πτώση αυτή σχετίζεται με τον ανταγωνισμό της τηλεόρασης και αφορά ειδικά τη θεατρική έξοδο. Το 1987, ενώ το 61% των Γάλλων ομολογούσε ότι δεν είχε παραστεί ποτέ σε επαγγελματική θεατρική παράσταση, το 62% δήλωνε ότι είχε παρακολουθήσει θέατρο στην τηλεόραση.
 36. Την περίοδο 1983-1987 πήγε στο θέατρο ένα ανώτερο στέλεχος στα δύο, αλλά μόνο ένας εργάτης ή αγρότης στους δέκα.
 37. Βλ. A. Busson, όπ.π., σ. 40 επ., 76 επ., J.M. Piemme: «L'action culturelle dans tous ses états» in: *Théâtre Public* No 42, Nov.-Dec. 1981, σ. 20.
 38. F. Jeanson: «Sur la notion du non-public» in: *L'action culturelle dans la cité*, Seuil, Paris 1973, ο οποίος και εισήγαγε τον παραπάνω όρο.
 39. Βλ. και A. Girard: *Développement culturel, expériences et politiques*, Dalloz-Unesco, Paris 1982, σ. 52.
 40. P. Bourdieu - A. Darbel: *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Ed. de Minuit, Paris 1969.
 41. Βλ. μεταξύ άλλων M. de Certeau: *La culture au pluriel*, ed. 10/18, Paris 1974, J.A. Simson: *Vers la démocratie culturelle*, Conseil de l'Europe, Strasbourg 1976.
42. E. Copfermann: *Vers un théâtre différent*, Maspero, Paris 1976, C. Godard: *Le théâtre depuis 1968*, Ed. J.C. Lattes, Paris 1980, J. Coenen-Huther: *Le théâtre, agent d'innovation culturelle*, Conseil de l'Europe, Strasbourg 1977.
 43. *La Nouvelle Critique* No 90, Janvier 1976, σ. 85.
 44. «1946-1976» in *ATAC-Informations* No 75, Mars 1976 και «Lettre ouverte au Ministre de la Culture», 13/8/81 που παρατίθεται από την D. Sagot-Duvalroux: *Le rôle de la subvention au théâtre*, Mémoire DEA d'économie des ressources humaines, Université Paris I, 1981, σ. 66. Βλ. επίσης M. Simonet: «Produits artistiques et pratiques sociales», *Théâtre/Public* No 33, Juin 1980.
 45. Σε συνέντευξή του τον Ιούνιο 1989 στο ισπανικό περιοδικό *El Publico*, ο διευθυντής Θεάτρου του υπουργείου Πολιτισμού, θεωρώντας δύσκολη την επανίδρυση των μόνιμων θιάσων για οικονομικούς λόγους, επανερχόταν στην ιδέα των «πυρήνων σχετικά μόνιμων ηθοποιών» (*Théâtre/Public* No 93-94, 1990, σ. 39).
 46. Όπ.π.
 47. Βλ. και Chr. Friedel: «Fluctuat nec mergitur», *Théâtre/Public* No 93-94, σ. 8 επ.
 48. E. Friedberg - Ph. Urfalino: «La décentralisation culturelle au service de la culture nationale», in: *Sociologie de l'art*, La Docum. Française, 1986, σ. 11 επ. και «Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes», La Docum. Française 1984. Βλ. επίσης *La politique culturelle de la France*, όπ.π., σ. 99 επ. και R. Caron: «L'état et la culture», *Economica*, Paris 1989, σ. 99 επ.
 49. Βλ. *La politique culturelle de la France*, σ. 130 επ., A. Busson, όπ.π., σ. 81 επ., 101 επ.
 50. Έτσι, στο ενημερωτικό έντυπο της Διεύθυνσης Θεάτρου και Θεαμάτων του γαλλικού υπουργείου Πολιτισμού σχετικά με τις κύριες κατευθύνσεις της πολιτικής της για το 1990, δίνεται το βάρος στην κατάκτηση ενός ευρέως κοινού, η οποία υπογραμμίζεται ότι αποτελεί σε τελευταία ανάλυση τη νομιμοποίηση της κρατικής ενίσχυσης στο θέατρο.

Γραφείτε συνδρομητές στο ANTI

Είναι



χρήσιμο

για σας

και

βοηθά

το

περιοδικό



Η συνδρομή στο ANTI σας εξασφαλίζει την τακτική παραλαβή του τευχους στο σπίτι ή στη δουλειά σας.

Αλλά βοηθά και μας και εξασφαλίζει μια καλύτερη διακίνηση του περιοδικού και οικονομία στην έκδοσή του.

Όταν το περιοδικό διακινείται μόνον μέσω του Πρακτορείου απαιτείται η εκτύπωση ενός μεγαλύτερου αριθμού τευχών για την ικανοποίηση της ζήτησής του. Όσο αυξάνονται οι συνδρομητές, τόσο περιορίζεται η εκτύπωση περιττών τευχών και η οικονομία στο χαρτί — που αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο στη διαμόρφωση του κόστους του περιοδικού.

Γραφείτε σήμερα συνδρομητές στο ANTI

Έχετε μια τακτική επαφή με την έκδοσή του — τη συγχρονως βοηθάτε το περιοδικό