

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Το Ελληνικό Θέατρο στην Εποχή της Οικονομικής Κρίσης

Ευφημία Εγγλεζάκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Το Ελληνικό Θέατρο στην Εποχή της Οικονομικής Κρίσης

Ευφημία Εγγλεζάκη

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις θεατρικές σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2018

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή παρουσιάζεται το πώς η οικονομική κρίση που ταλανίζει τα τελευταία χρόνια την Ελλάδα επηρεάζει το χώρο του θεάτρου. Αρχικά, παρατίθενται γενικές πληροφορίες για την αιτία που η χώρα μας ζήτησε οικονομική στήριξη και ακολούθως παρουσιάζονται οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στην ελληνική κοινωνία και μετέπειτα στον τομέα του πολιτισμού και δη του θεάτρου. Σε επόμενο στάδιο παρουσιάζονται αναλυτικότερα οι επιπτώσεις αυτές με εκτενή αναφορά στο θεατρόφιλο κοινό. Στη συνέχεια, αξιοποιώντας στοιχεία από βάση δεδομένων με έργα που ανέβηκαν το 2015-2016 και 2016-2017, εξάγονται κάποια συμπεράσματα για τα είδη των παραστάσεων και την απήχησή τους από κοινό και κριτικούς. Επίσης, γίνεται αναφορά στις παραστάσεις εκτός Αθήνας αλλά και στα φεστιβάλ με ειδική μνεία στο φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Η έρευνα συμπληρώνεται με αναφορά στη θεατρική βιομηχανία και συγκεκριμένα τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής και την τάση που επικρατεί στο χώρο. Για την εξαγωγή συμπερασμάτων για τον τρόπο λειτουργίας των μικρών θεατρικών ομάδων, δημιουργήθηκε ερωτηματολόγιο του οποίου τα αποτελέσματα παρουσιάζονται και σχολιάζονται. Τέλος, η έρευνα ολοκληρώνεται με την αναφορά στο επάγγελμα του ηθοποιού το οποίο πλήττεται περισσότερο από την οικονομική κρίση στο θέατρο καθώς και στους μηχανισμούς στήριξής του.

Summary

The field of this paper is how the financial crisis that has plagued Greece over the past few years has affected the theater. Initially, general information is provided on why our country has requested financial support, and then presents the impact of the economic crisis on Greek society and later on the field of culture, especially the theater. At a later stage these impacts are presented in more detail with extensive reference to the theatrophilous audience. Then, using information from a database of plays that were presented on stage in 2015-2016 and 2016-2017, some conclusions are drawn on the types of performances and their impact on audiences and critics. Also, the performances outside Athens are mentioned, as well as the festivals with special mention at the Athens and Epidaurus festival. The research is complemented by a reference to the theatrical industry, in particular the major production companies and the prevailing trend in the field. Subsequently, a questionnaire was produced for the conclusions of how the small theater groups function and the results are presented and commented. Finally, research is completed by referring to the profession of an actor which is significantly affected by the financial crisis, as well as its support mechanisms.

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση της συγγραφής της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής αποτέλεσε τον καρπό προσωπικού αγώνα αλλά συγχρόνως συνδρομής και υποστήριξης μερικών ανθρώπων, στους οποίους θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου, γιατί χωρίς εκείνους δεν θα ήταν δυνατή η υλοποίησή της.

Πρωτίστως, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της διατριβής μου, Δρ. Ελένη Γκίνη, Διδάσκουσα θεωρίας του θεάτρου στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, για την πολύτιμη βοήθεια, την καθοδήγησή της και πάνω από όλα για την καλή της διάθεση, κατά τη διάρκεια της συγγραφής. Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Ακαδημαϊκή Υπεύθυνη του τομέα Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας των Θεατρικών Σπουδών του ΑΠΚΥ, Δρ. Αύρα Σιδηροπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου που αποτελεί το α΄ μέλος της εξεταστικής επιτροπής, όχι μόνο για τη συμπαράστασή της αλλά και για την ενθάρρυνσή της στην επιλογή του θέματος της διατριβής. Θερμές ευχαριστίες και στο τρίτο μέλος της επιτροπής, τη Δρ. Άννα Τσίχλη, μέλος ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και Διδάσκουσα Σκηνοθεσίας και Θεατρικής Πρακτικής στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου για τη μεγάλη προθυμία της να με βοηθήσει.

Σε αυτό το σημείο οφείλω να ευχαριστήσω θερμά την κα Δέσποινα Ζευκιλή, Διευθύντρια Σύνταξης του περιοδικού *Αθηνόραμα*, που μου εμπιστεύτηκε τη βάση δεδομένων με όλες τις πληροφορίες για τις θεατρικές παραστάσεις των τελευταίων ετών, στις οποίες βασίστηκε μεγάλο μέρος της διατριβής. Ακολούθως, ευχαριστώ ιδιαίτερα την κα Άννα Φόνσου, Πρόεδρο του Ιδρύματος «Το Σπίτι του Ηθοποιού», η οποία με χαρά μου μετέδωσε το όραμά της και τον τρόπο με τον οποίο στηρίζει τους ηθοποιούς που έχουν ανάγκη, αλλά και την κα Ειρήνη που έμεινε εκεί για κάποιο διάστημα. Φυσικά, δε θα πρέπει να παραλείψω να ευχαριστήσω τον κο Γιάννη Γιαραμαζίδη, Σύμβουλο Ασφάλισης και Περίθαλψης και Αντεπιστέλλον Μέλος του Τ.Α.Σ.Ε.Η. για τις πολύτιμες πληροφορίες που αφορούν στο ΣΕΗ και το ΤΑΣΕΗ, αλλά και τους φίλους και συναδέλφους ηθοποιούς και σκηνοθέτες που δέχτηκαν να απαντήσουν στο ερωτηματολόγιο που αφορά τη λειτουργία μικρών θεατρικών ομάδων στο οποίο, επίσης, βασίστηκε μεγάλο μέρος της παρούσας διατριβής.

Πάνω από όλα χρωστάω ευγνωμοσύνη στους πιο κοντινούς μου ανθρώπους, τους φίλους μου και κυρίως την οικογένειά μου, με το πιο μεγάλο «ευχαριστώ» να απευθύνεται στους γονείς μου, Γεώργιο και Σοφία Εγγλεζάκη για την αγάπη και την υποστήριξή τους όλα αυτά τα χρόνια, σε κάθε μου προσπάθεια.

Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1.....	1
Εισαγωγή.....	1
1.1 Η Ελλάδα στην εποχή της οικονομικής κρίσης.....	1
1.1.1 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στην ελληνική κοινωνία.....	2
1.1.2 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στον τομέα του πολιτισμού.....	3
1.1.3 Το ελληνικό θέατρο στην εποχή της οικονομικής κρίσης.....	5
Κεφάλαιο 2.....	7
Θέατρο και οικονομική κρίση.....	7
2.1 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στο θέατρο.....	7
2.1.1 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στο θεατρόφιλο κοινό.....	8
2.2 Η ελληνική θεατρική παραγωγή στις αρχές του 21ου αιώνα.....	10
2.2.1 Η ελληνική θεατρική παραγωγή του 2015-16.....	12
2.2.2 Η ελληνική θεατρική παραγωγή του 2016-17.....	17
2.2.3 Οι σύγχρονες θεατρικές σκηνές στην Αθήνα.....	21
2.2.4 Το θέατρο της περιφέρειας.....	24
2.2.5 Το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.....	25
Κεφάλαιο 3.....	28
Θεατρικές ομάδες και οικονομική κρίση.....	28
3.1 Η θεατρική βιομηχανία.....	28
3.1.1 Οι έκπτωτοι θεατρικοί παραγωγοί.....	30
3.1.2 Οι νέοι δημιουργοί.....	31
3.2 Οι μικρές θεατρικές ομάδες.....	32
3.3 Επάγγελμα: ηθοποιός.....	38
3.3.1 Το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών.....	40
3.3.2 Το Ταμείο Αλληλοβοήθειας του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών.....	41
3.3.3 Το Σπίτι του Ηθοποιού.....	42
Επίλογος.....	44
Κατάλογος εικόνων.....	46
Βιβλιογραφία.....	65

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Το θέατρο, στον 21^ο αιώνα, δεν περιορίζεται στην απλή απόδοση ιστοριών μπροστά σε κοινό. Ο λόγος, η κίνηση και ο χορός, η μουσική και οι ζωντανές απεικονίσεις συμβάντων με πολιτική και κοινωνική χροιά έρχονται να υποδείξουν ποικίλες πολιτικές απόψεις επί σκηνής. Ζούμε σε μια εποχή όπου παρατηρούνται βαθύτατες αλλαγές σε οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο και αναπόφευκτα επηρεάζουν τη λειτουργία και την αποστολή του θεάτρου. Στο πλαίσιο των αλλαγών αυτών, στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, θα επικεντρωθούμε στο ζήτημα της βαθύτατης οικονομικής κρίσης που πλήττει την Ελλάδα και στο κατά πόσο αυτή επηρεάζει τη θεατρική παραγωγή στη χώρα μας. Η διατριβή θα βασιστεί στη θεατρική ζωή της Αθήνας όπου και παρουσιάζεται η κύρια και μεγαλύτερη θεατρική δραστηριότητα. Σκοπός μας είναι να καταδείξουμε τον τρόπο που έχει διαμορφωθεί η σύγχρονη ελληνική σκηνή, δηλαδή να φωτίσουμε πλευρές της λειτουργίας της τόσο μέσα από τις εταιρείες θεατρικών παραγωγών όσο και από τις ανεξάρτητες θεατρικές ομάδες.

1.1 Η Ελλάδα στην εποχή της οικονομικής κρίσης

Τα τελευταία χρόνια, η Ελλάδα αντιμετωπίζει τη μεγαλύτερη οικονομική κρίση της σύγχρονης ιστορίας (Οικονομίου 2011, 456-457), η οποία έχει επηρεάσει σε πολλά επίπεδα την καθημερινότητα της χώρας και έχει υποβαθμίσει το βιοτικό επίπεδο. Ήταν περίπου στα μέσα του 2010 όταν η ελληνική κυβέρνηση αποκάλυψε ότι το δημοσιονομικό έλλειμα της χώρας για το 2009, είναι πολύ μεγαλύτερο από αυτό που θα καθιστούσε το δημόσιο χρέος βιώσιμο. Η αδυναμία της κυβέρνησης να δανειστεί με λογικά επιτόκια από τις αγορές για τη χρηματοδότηση του δημοσιονομικού ελλείματος και την αναχρηματοδότηση του χρέους ήταν πια μια πραγματικότητα. Ο κίνδυνος χρεοκοπίας και στάσης πληρωμών του ελληνικού δημοσίου караδοκούσε και ήταν επιτακτική ανάγκη η ελληνική κυβέρνηση να ανακτήσει την αξιοπιστία της χώρας στις διεθνείς αγορές, να επιδιώξει μείωση των επιτοκίων και να φροντίσει να λάβει μέτρα

μείωσης των δημοσίων δαπανών. Έτσι, η Ελλάδα κατέφυγε στη βοήθεια του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου, της Ευρωπαϊκής Ένωσης και της Ευρωπαϊκής Κεντρικής τράπεζας προκειμένου να συγκροτηθεί ένας κοινός μηχανισμός στήριξης και εξόδου της χώρας από το οικονομικό αδιέξοδο (Μπάκος 2014, 2).

Η οικονομική κρίση την Ελλάδα, όπως ήταν φυσικό, προκάλεσε μεγάλη ανησυχία στους Έλληνες, στην Ευρωζώνη και την παγκόσμια οικονομική κοινότητα (Οικονομίου 2011, 28-29). Σύμφωνα με αναλύσεις, οι κύριες πηγές της «ανεπάρκειας» αφορούσαν σε σοβαρές διαρθρωτικές αδυναμίες στη δημόσια διοίκηση, την οικονομία και την κοινωνία που οδηγούσαν σε χαμηλή ποιότητα παρεχόμενων υπηρεσιών με υψηλό κόστος (γραφειοκρατία) και κατ' επέκταση σε διαφθορά (Grammatikopoulos κ.ά. 2011, 535).

Η χρηματοδότηση από το μηχανισμό στήριξης επετεύχθη, αλλά υπό τον όρο η Ελλάδα να λάβει μέτρα δημοσιονομικής εξυγίανσης. Τα μέτρα αυτά αποδείχθηκαν ιδιαίτερα σκληρά για τους πολίτες καθώς ο κίνδυνος χρεοκοπίας της Ελλάδας θα είχε ανεξέλεγκτες συνέπειες για τη ζώνη του ευρώ. Ακόμη και με την ανακοίνωση των πρώτων μέτρων, το Μάιο του 2010, η χώρα εξακολουθούσε να βρίσκεται σε κατάσταση δημοσιονομικής ανισορροπίας με αποτέλεσμα τον Ιούνιο του 2011 να ψηφιστεί το μεσοπρόθεσμο πρόγραμμα που περιλάμβανε περικοπές και νέα μέτρα λιτότητας (Μπάκος 2014, 2) κι αυτό ήταν μόνο η αρχή.

1.1.1 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στην ελληνική κοινωνία

Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης διαφέρουν από χώρα σε χώρα. Κυρίως, πλήττονται οι χώρες χαμηλότερης ανάπτυξης. Διαφοροποίηση, όμως, υπάρχει και στο εσωτερικό της εκάστοτε χώρας, καθώς οι εργάτες και τα άτομα χαμηλού μορφωτικού επιπέδου υφίστανται τις πλέον δυσμενείς επιπτώσεις συγκριτικά με τα άτομα της υψηλής και μεσαίας τάξης που διαθέτουν υψηλή εκπαίδευση και, δυνητικά, έχουν περισσότερες πιθανότητες βελτίωσης του βιοτικού τους επιπέδου.

Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης, πρωτίστως, αφορούν στη μείωση ή ακόμη και τη στέρηση του εισοδήματος. Μεγάλο μέρος του πληθυσμού οδηγείται στην ανεργία και τη φτώχεια και επιδεινώνεται η κοινωνική ανισότητα, ανισότητα η οποία εκδηλώνεται στην κοινωνική προστασία και την υγεία. Επίσης, μια άλλη συνέπεια είναι η αύξηση της εγκληματικότητας. Η οικονομική κρίση που πλήττει την ελληνική κοινωνία έχει

συνέπειες τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Η ζωή και η προσωπικότητα του εκάστοτε ατόμου είναι συνυφασμένες με την εργασία του και ακολούθως με την οικονομική του επιφάνεια (Θεοδωρόπουλος 2013), τα οποία και συντελούν στον προσδιορισμό της ταυτότητας του ατόμου στην κοινωνία, αλλά και του εαυτού του. Μάλιστα, η ταυτότητα μπορεί ταυτόχρονα να ενώσει τους ανθρώπους (αφού τους τοποθετεί σε μια ομοιογενή ομάδα) αλλά και να τους χωρίσει, αφού τοποθετεί εκτός του οικείου κύκλου όλους τους άλλους, όπως για παράδειγμα, όταν απομακρύνει αυτούς που δεν συνάδουν με το αποδεκτό κοινωνικό πρότυπο και τους περιθωριοποιεί ή καλύπτει όταν δεν μπορεί να θεραπεύσει τις όποιες αδυναμίες τους. Σε κάθε περίπτωση, κάθε κοινωνία έχει διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχουν πάντα οι αποδεκτοί και οι άλλοι, η ταυτότητά τους και των «άλλων». Κατά τον Σ. Πατσαλίδη, όλα τα έθνη καλλιεργούν επιθυμητές ταυτότητες μέσα από συμπαγείς αφηγήσεις και έντεχνες στρατηγικές αναπαράστασης (Πατσαλίδης 2012, 19-20).

1.1.2 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στον τομέα του πολιτισμού

Η εξέλιξη μιας κοινωνίας και ενός έθνους δεν εξαρτάται μόνο από την οικονομία αλλά και από τον πολιτισμό, καθώς ο τελευταίος, παραδοσιακά, αντιμετωπιζόταν ως μέρος των δημόσιων επενδύσεων. Έρευνες αποδεικνύουν ότι οι επενδύσεις στον πολιτισμό αναζωογονούν το χαρακτήρα και την οικονομία μιας χώρας (Ward 2002, 7). Οι πολιτιστικές βιομηχανίες αποτελούν νευραλγικό τομέα για την ανάπτυξη των αστικών και περιφερειακών οικονομιών, σύμφωνα με τις στρατηγικές τοπικής οικονομικής ανάπτυξης (Miles & Paddison 2005, 836). Έτσι, οικονομία και πολιτισμός συνιστούν τους δυο βασικούς πυλώνες για την εξέλιξη και το επίπεδο, υλικό και πνευματικό, μιας πολιτισμένης κοινωνίας. Όταν ο ένας από τους δύο πυλώνες ραγίζει, αυτομάτως, διαταράσσεται η ισορροπία (Κολλάρου – Καλλέργη 2013). Η οικονομία κάθε χώρας οφείλει να στηρίζει τον πολιτισμό της για τη διαφύλαξη της πολιτισμικής της ταυτότητας και της διασφάλισης των εθνικών της ορίων. Ο πολιτικά ευαισθητοποιημένος πολίτης είναι ενεργός πολίτης, στοιχείο απαραίτητο για τη διαφύλαξη της δημοκρατίας (Γαρούφας 2016).

Η Ελλάδα, αναμφισβήτητα, θεωρείται η κοιτίδα του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η παιδεία και οι τέχνες έδωσαν τροφή στην Ευρώπη και τους λαούς της. Οι επιπτώσεις όμως της οικονομικής κρίσης στον τομέα του πολιτισμού είναι οδυνηρές.

Σύμφωνα με μια παλιότερη έρευνα του *Βήματος*, καταγράφηκε ότι περισσότεροι από 100.000 άνθρωποι απασχολούνται στο χώρο του πολιτισμού. Οι άνθρωποι αυτοί κάνουν θέατρο και κινηματογράφο, γράφουν μουσική και λογοτεχνία. Επίσης, εργάζονται σε πολιτιστικούς φορείς, σχετικές ιδιωτικές και δημόσιες επιχειρήσεις, φεστιβάλ, καλλιτεχνικές σχολές αποτελώντας ένα αξιόλογο τεχνικό δυναμικό. Ωστόσο, από τα μεγαλύτερα θύματα της κρίσης είναι τα άτομα που απασχολούνται στον τομέα του πολιτισμού. «Το ταμείον είναι μείον» και οι περικοπές στο χώρο του πολιτισμού συνθέτουν ένα ζοφερό τοπίο. (Λυμπεροπούλου 2013). Ειδικά, για το επάγγελμα του ηθοποιού, το ποσοστό ανεργίας τα τελευταία χρόνια αγγίζει το 91%.

Τι μπορεί να συμβεί για να βελτιωθεί η κατάσταση; Στην παρούσα συνθήκη, ουδεμία νύξη γίνεται στις συμφωνίες με τους δανειστές για την παιδεία, τις τέχνες, τον πολιτισμό ή για πνευματικές και καλλιτεχνικές ανταλλαγές. Ο άνθρωπος είναι εγκλωβισμένος σ' ένα ευρύ κύκλωμα χρηματιστηριακής και εμπορευματικής συναλλαγής (Κολλάρου – Καλλέργη 2013). Το ελληνικό κράτος έχει περιορίσει σε μεγάλο βαθμό τις επιχορηγήσεις, καθώς και πολιτιστικοί σύλλογοι ή άλλοι φορείς, όπως τοπικά μουσεία που ανήκουν σε συλλογικούς φορείς και στηρίζονταν σε τακτικές επιχορηγήσεις, τώρα φυτοζωούν (Γαρούφας 2016).

Επίσης, είναι αποδεδειγμένο ότι οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης ασκούν ιδιαίτερη επίδραση στην ανθρώπινη ψυχολογία. Έρευνες αποδεικνύουν ότι το επίπεδο της θνησιμότητας έχει αυξηθεί λόγω των αυτοκτονιών και μεγάλος αριθμός ανθρώπων καταφεύγει σε λήψη ψυχότροπων ή οδηγείται σε ψυχιατρικές κλινικές. Ωστόσο, λόγω αυτού του αδιέξοδου, οι πολίτες «προσφεύγουν» στην καλλιτεχνική αναζήτηση και δημιουργία, προσπαθούν να βρουν καταφύγιο στον πολιτισμό και την ψυχαγωγία, συμμετέχουν σε πολιτιστικές δράσεις και σε κινήσεις κοινωνικής αλληλεγγύης (Γαρούφας 2016).

Το συγκεκριμένο φαινόμενο επιδέχεται ψυχολογική ερμηνεία. Ας σημειωθεί ότι ανάλογο φαινόμενο παρατηρήθηκε κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής, όπου τα θέατρα ήταν κατάμεστα, εκδίδονταν βιβλία και δημιουργούνταν νέοι θεσμοί αλληλεγγύης. Ακόμη και σήμερα, ειδικά στο θέατρο, δεν είναι λίγοι εκείνοι που συνθέτουν ερασιτεχνικά θεατρικά σχήματα και δημιουργούνται πολιτιστικοί φορείς από τους νέους, με σκοπό να αναζητήσουν τρόπους να προσφέρουν στην κοινωνία, να αναπτύξουν ειλικρινείς σχέσεις με συνανθρώπους τους (Γαρούφας 2016). Είναι ξεκάθαρο ότι η Ελλάδα διανύει μια

μεταβατική περίοδο και ψάχνει διεξόδους να επιβιώσει και να διατηρήσει ένα στοιχειώδες ή και υψηλό επίπεδο ψυχαγωγίας. Μια από αυτές τις διεξόδους για τον πολίτη, είναι να παρακολουθήσει μια θεατρική παράσταση. Κατά τον Απ. Λακασά, η επιλογή του να πληρώσει κάποιος για να παρακολουθήσει μια καλή παράσταση, συνιστά μια πολιτική πράξη. Μια θεατρική παράσταση δεν είναι απλώς ένας τρόπος να ξεφύγει ο θεατής από τη δυσχερή καθημερινότητά του, απολαμβάνοντας στη σκηνή το τηλεοπτικό του είδωλο που εξαργυρώνει στο σανίδι την εφήμερη δόξα του. Το καλό θέατρο συνιστά ένα μέσο ψυχαγωγίας που το επιζητά μια μικρή μερίδα ανθρώπων μεν, αλλά ανθρώπων καλλιεργημένων, που αρνούνται να υποταχθούν στην τάση της εποχής που τους θέλει άβουλα και παθητικά όντα. (Λακασάς 2011).

1.1.3 Το ελληνικό θέατρο στην εποχή της οικονομικής κρίσης

Σε αυτήν την παγκοσμιοποιημένη οικονομία που διαβιούμε με την αβέβαιη ταξική σύνθεση των πληθυσμών και την «άτακτη» τακτοποίηση των συστατικών της δημόσιας σφαίρας, κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει με βεβαιότητα για το ποιος την απαρτίζει (Πατσαλίδης 2012, 188) και, κυρίως, πώς την αναπαριστάνει, δηλαδή, πώς χρησιμοποιεί τους θεατρικούς και θεσμικούς μηχανισμούς για να καθρεφτίσει και να αναπαράγει δομές πολιτικής και πολιτιστικής κυριαρχίας (Kruger 1992, 7).

Την εποχή που η οικονομική κρίση ταλανίζει την Ελλάδα, το ελληνικό θέατρο αντιστέκεται, αλλά υπό όρους. Οι μεγάλες εταιρείες θεατρικών παραγωγών που ανεβάζουν παραστάσεις με επώνυμους συντελεστές είναι πλέον μετρημένες και η επιτυχία δεν είναι πάντα δεδομένη. Την ίδια στιγμή, πλήθος ανεξάρτητων, μικρών θεατρικών ομάδων εμφανίζεται. Στο σημείο αυτό προκύπτει η ανάγκη να μελετηθεί και να παρουσιαστεί ο τρόπος που λειτουργούν αυτές οι ομάδες, οι οποίες κρατούν το θέατρο ζωντανό με χαμηλό κόστος παραγωγής, καθώς και το γιατί επιμένουν να δημιουργούν μέσα σε αυτές τις αντίξοες συνθήκες.

Στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, παρουσιάζεται αυτή η σκληρή πραγματικότητα της ελληνικής θεατρικής δραστηριότητας τόσο από την πλευρά των εργαζομένων στο θέατρο, όσο και από την πλευρά του κοινού. Όπως χαρακτηριστικά είχε δηλώσει ο Κάρολος Κουν: *«Το θέατρο ως μορφή τέχνης δίνει τη δυνατότητα να συνδεθούμε, να συγκινηθούμε, ν' αγγίξουμε ο ένας τον άλλον, να νιώσουμε μαζί μια αλήθεια. Να γιατί διαλέξαμε το θέατρο ως μορφή εκδήλωσης του ψυχικού μας κόσμου»*.

Όπως λοιπόν επισημαίνει ο Κουν, ηθοποιοί, καλλιτέχνες και θεατρόφιλοι κρατούν ακόμη το θέατρο ζωντανό, βάζοντας ψυχή για την ψυχή τους.

Κεφάλαιο 2

Θέατρο και οικονομική κρίση

2.1 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στο θέατρο

Οι εθνικές οικονομίες διανύουν μια περίοδο κρίσης και οι επιπτώσεις αυτής της κρίσης σε ό,τι αφορά τη λειτουργία του θεάτρου είναι εμφανείς, ιδίως στη χώρα μας. Ποιο μπορεί να είναι το κοινό που παρακολουθεί θέατρο, ποιες οι προτεραιότητές του, ποιες οι συνθήκες επιβίωσής του; Πόσο μάλλον στη σημερινή κοινωνία που οι υβριδικές συνθήκες ζωής και επικοινωνίας τείνουν να μετατρέψουν τις ταυτότητες και τις εθνικές κουλτούρες σε έννοιες ρευστές και ίσως προκύψει ανάλογο φαινόμενο και στο θέατρο με το να μετατραπεί σε σώμα χωρίς σταθερά σημεία αναφοράς, χωρίς ρίζες, χωρίς εθνικά όργανα (Πατσαλίδης 2012, 39-40).

Η Ελλάδα διαθέτει μια πολύτιμη θεατρική κληρονομιά, η οποία επιβάλλεται να διαδοθεί και στην αλλοδαπή. Ωστόσο, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, στην Ελλάδα, το θέατρο διεξάγει έναν αγώνα άνισο υπό αντίξοες κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές συνθήκες. Η κρατική συμπαράσταση είναι ελάχιστη έως ανύπαρκτη και η κοινωνική δύναμη του θεάτρου έχει υποστεί σοβαρή υποβάθμιση (Κολλάρου – Καλλέργη 2013).

Οι φορείς που στηρίζονται από το κράτος είναι το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, η Λυρική Σκηνή, τα ΔΗΠΕΘΕ κ.λπ. Αποτελούν, αν όχι τους μοναδικούς, τότε τους βασικούς φορείς οι οποίοι είναι σε θέση να οργανώνουν παραγωγές υψηλού επιπέδου και δύνανται να αφήνουν το στίγμα τους στο πολιτιστικό γίγνεσθαι ή ακόμη και να διαθέτουν πειραματικές σκηνές (Γαρούφας 2016).

Οι υπόλοιποι ιδιωτικοί φορείς που ανεβάζουν παραστάσεις έχουν υποστεί σημαντική υποβάθμιση. Οι ιδιωτικοί θεατρικοί οργανισμοί όταν αναλαμβάνουν την παραγωγή, επιλέγουν θεατρικά έργα με λίγα πρόσωπα, για λόγους οικονομίας, σε αντίθεση με το κρατικό θέατρο που μέσω της επιχορήγησης που λαμβάνει, μπορεί να ανεβάζει έργα με

30-40 πρόσωπα επί σκηνής και να διαθέτει ακόμη και πειραματική σκηνή (Γαρούφας 2016).

Έχουμε φτάσει σε ένα σημείο όπου οι Έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενοι είναι υποχρεωμένοι να αναζητήσουν εργασία σε μεγάλες εταιρείες παραγωγής που έχουν το μονοπώλιο και θα τους παρέχουν την εξασφάλιση της αμοιβής τους. Για να το επιτύχει όμως αυτό, ο κάθε καλλιτέχνης - δημιουργός συχνά υποχρεώνεται να κάνει «έκπτωση» στις καλλιτεχνικές τουλάχιστον αρχές του και δεν είναι σε θέση να υπερασπιστεί την ποιότητα του έργου του. Η ανάγκη για επιβίωση του επιβάλλει πλήθος παραχωρήσεων και συμβιβασμών, καθώς η ανεργία στον κλάδο του και η υποαπασχόληση αποτελούν τη μοναδική πραγματικότητα (Κολλάρου – Καλλέργη 2013).

2.1.1 Οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στο θεατρόφιλο κοινό

Θεωρητικοί του θεάτρου υποστηρίζουν ότι από τη στιγμή που στο πλαίσιο ενός μαζικού πολιτισμού θεωρούμε ως δεδομένη τη σχέση θεάτρου και κοινού, τότε μοιραία καταλήγουμε στο μαζικό θέαμα, που κάθε άλλο παρά βελτιώνει τις μάζες τις οποίες έχει την αποστολή να «διδάξει» -αν χρησιμοποιούσαμε τον όρο από τις παραστάσεις αρχαίου δράματος- ή ακόμη και να τις «καθοδηγήσει». Η πολιτική για τις μάζες είναι μια μορφή εξαπάτησης ή ελέγχου (Adorno και Horkheimer 1972). Όμως, η Kruger θεωρεί υπερβολική αυτήν την άποψη μιας και η ιστορική περιπέτεια του μαζικού (και του εθνικού) θεάματος έχει δείξει ότι οι αντιδράσεις ποικίλουν (Kruger 1992, 7). Μάλιστα, οι αντιδράσεις αυτές μπορεί να είναι απρόβλεπτες και σύνθετες, ειδικά αν παρεισφρήσει στο θεατρικό σώμα ένας διαφορετικός θεατρικός λόγος (Neft & Kluge 1988, 66). Σε κάθε περίπτωση ο εκάστοτε δέκτης αντιδρά στα διάφορα ερεθίσματα που δέχεται ανάλογα με το αν αυτά τα ερεθίσματα ικανοποιούν ή όχι τις προσδοκίες του και οι οποίες δεν είναι απαραίτητο ότι συμπίπτουν με αυτές των άλλων δεκτών. Συνεπώς, αυτό που δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς είναι ότι το θέατρο εξυπηρετεί κάποιον σκοπό, αλλά δεν κάνει μόνο αυτό (Πατσαλίδης 2012, 190).

Το θέατρο, εκτός από φορέας πολιτισμού, δεν παύει να είναι και μέσο ψυχαγωγίας. Κατά τον Γκροτόφσκι, αν ο θεατής περιμένει να του προσφέρει ένα εύληπτο θέαμα, τότε το κείμενο του είναι ολότελα αδιάφορο. Γοητεύεται από κωμικά ευρήματα ή αστεϊσμούς. Ο ηθοποιός είναι το κέντρο της ψυχαγωγίας και ο θεατής στρέφεται πάντα σε αυτόν. Ο θεατρόφιλος που επιζητά μορφωτικές πνευματικές απολαύσεις, προτιμά να

παρακολουθεί παραστάσεις κλασικού ρεπερτορίου, του λεγόμενου «σοβαρού», μεταξύ των οποίων είναι και η τραγωδία. Επί της ουσίας, ο θεατής επιζητά κάτι που να περιέχει μέσα κάποιο μελοδραματικό στοιχείο (Γκροτόφσκι 2010, 36-37).

Κρίνεται ωστόσο σκόπιμο να μελετηθεί, έστω και ενδεικτικά, το ποσοστό των θεατών καθώς και το είδος του θεάτρου που παρακολουθείται τα τελευταία χρόνια.

Σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφία, το θεατρόφιλο κοινό είναι πολύ συγκεκριμένο τόσο από άποψη φύλου όσο και από άποψη ηλικίας, μορφωτικού και κοινωνικού επιπέδου. Πιο συγκεκριμένα, τα περισσότερα άτομα ανήκουν στην ηλικιακή ομάδα 35-54 ετών, είναι γυναίκες και απόφοιτοι τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Τα τελευταία 16 χρόνια, ο αριθμός εκείνων που παρακολούθησαν μια παράσταση σε κρατικό ή δημοτικό θέατρο ή κάποια άλλη πολιτιστική εκδήλωση, στην Ελλάδα, είναι σχετικά σταθερός με μικρές αποκλίσεις ανά έτος και σίγουρα, από ό,τι φαίνεται από τα στατιστικά στοιχεία της ΕΛΣΤΑΤ, δεν επηρεάζεται σημαντικά από την ποσότητα των έργων που παρουσιάζονται στα θέατρα αυτά. Αν θέλουμε να μιλήσουμε με οικονομικούς όρους, πρόκειται για ένα προϊόν με ανελαστική ζήτηση (Νικολάου 2017).

Η παραγωγή στα δημόσια θέατρα αλλά και ο συνολικός αριθμός θεατών δε φαίνεται να επηρεάζονται από τις αυξομειώσεις στο ΑΕΠ. Όπως αποδεικνύεται, ο αριθμός θεατών ανά έργο είναι σχετικά σταθερός με μέση απόκλιση περίπου στο 2% με τάσεις μείωσης, καθώς οι χρονιές με αύξηση των θεατών ανά παράσταση, δεν ταυτίζονται με τις χρονιές μεγαλύτερης παραγωγής. Κάποιες χρονιές, το κοινό αυξάνεται, ελαφρώς, αριθμητικά αλλά είναι περισσότερο διασκορπισμένο, αφού ανεβαίνουν ολοένα και περισσότερες παραστάσεις. Μολοντούτο, οι χρονιές με αύξηση κοινού δεν ταυτίζονται απαραίτητα με τις χρονιές με τις περισσότερες παραστάσεις (Νικολάου 2017).

Αν θέλουμε να μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα και με πρόσφατα στοιχεία, σύμφωνα με μια πρωτότυπη έρευνα που πραγματοποιήθηκε από την εταιρεία *Public Issue* για λογαριασμό του Δικτύου Πολιτισμού του δήμου Αθηναίων και του *Athens Culture Net*, οι Αθηναίοι αποδεικνύονται θεατρόφιλο κοινό. Η έρευνα αφορούσε στο διάστημα από τις 24 Οκτωβρίου έως την 1η Νοεμβρίου 2017, σε δείγμα 1004 ατόμων, στις επτά Δημοτικές Κοινότητες του Δήμου. Από τους ερωτηθέντες, το 56% δήλωσε ότι έχει παρακολουθήσει κάποια θεατρική παράσταση τον τελευταίο χρόνο. Σε σχέση με άλλες καλλιτεχνικές

δραστηριότητες οι προτιμήσεις των Αθηναίων που επιλέγουν να δουν θέατρο, ανέρχονται στο ποσοστό 24% (*The caller* 2017).

Επομένως, το ποσοστό των Αθηναίων που επιλέγουν να παρακολουθήσουν μια θεατρική παράσταση είναι αρκετά σημαντικό και σταθερό τα τελευταία χρόνια, όπως αποδεικνύεται από τις έρευνες. Άλλωστε, ας μην ξεχνάμε ότι διανύουμε μια περίοδο κρίσης ταυτότητας, κατά τη διάρκεια της οποίας, τόσο στην ελληνική κοινωνία όσο και διεθνώς υπάρχει η τάση να αναζητείται διέξοδος στην τέχνη του θεάτρου. Αυτό, πιθανόν, οφείλεται στο γεγονός ότι ο πρωτεύικός χαρακτήρας των κοινωνιών, μας δίνει τη δυνατότητα να υπερβούμε την κρίση μέσα από την υιοθέτηση ενός «άλλου» εαυτού. Άλλωστε, ποτέ άλλοτε ο κόσμος δεν ήταν τόσο επιρρεπής στο θεατρικό παίγνιο όσο σήμερα, ίσως γιατί ποτέ άλλοτε δεν ήταν τόσο αβέβαιος για το ποιος είναι, τι θέλει και πού οδεύει. Σε μια εποχή που όλα είναι ρευστά και ευμετάβλητα, χωρίς να υπάρχει σταθερή αίσθηση και που όλα είναι θέμα ελεύθερης επιλογής, ο σύγχρονος πολίτης-καταναλωτής-θεατής μπορεί να επιλέξει ρόλους και να βιώσει θραύσματα αφηγήσεων μέσα από συγκεκριμένες αγορές αγαθών ή υιοθετώντας με τον τρόπο, τον οποίο εκείνος θέλει, στιλ και συμπεριφορές (Πατσαλίδης 2012, 293-294).

Προκύπτει όμως ένα θέμα: τι είδους παραστάσεις επιλέγουν να δουν οι Αθηναίοι; Επιπλέον γεννιούνται ερωτήματα σχετικά με το τι είναι εκείνο που καθορίζει τη θεατρική παραγωγή στην Ελλάδα την εποχή της κρίσης. Η επιλογή του θεατρικού έργου προκύπτει από τον πιθανό αριθμό του κοινού που θα το παρακολουθήσει ή από το κόστος της παραγωγής; Για να απαντήσουμε σε τούτα τα ερωτήματα, κρίνεται αναγκαίο, να δούμε ενδεικτικά, κάποια στοιχεία για τη θεατρική παραγωγή στην Ελλάδα τα πρώτα έτη του 21^{ου} αιώνα και κατόπιν να επικεντρωθούμε στις θεατρικές σεζόν 2015-16 και 2016-17, προκειμένου να μελετήσουμε τις θεατρικές παραστάσεις που ανέβηκαν, τα είδη και την απήχησή τους σε κοινό αλλά και σε κριτικούς.

2.2 Η ελληνική θεατρική παραγωγή στις αρχές του 21^{ου} αιώνα

Σύμφωνα με στοιχεία από μελέτη του Σ. Πατσαλίδη, αναφορικά με τη θεατρική παραγωγή των τελευταίων χρόνων, διαπιστώνεται ότι σε μεγάλο βαθμό η κινητήριος δύναμη δημιουργίας μιας θεατρικής παράστασης προκύπτει από ένα ανελέητο κυνήγι

μιας εμπορεύσιμης πρωτοτυπίας που οι κανόνες της ορίζονται περισσότερο από εξωγενείς παράγοντες, παρά από την ανάγκη για ουσιαστική αλλαγή και ριζική ανανέωση (Πατσαλίδης 2012, 302). Άλλωστε, κάθε προσπάθεια πρωτοποριακής κίνησης είναι εξαιρετικά σύντομη και πριν προλάβει να ολοκληρωθεί η μία, ακολουθεί η επόμενη χωρίς να υπάρχει ο χρόνος να αισθανθούμε τον απόηχο αυτής που προηγήθηκε. Κατά τον Πατσαλίδη, τα καλλιτεχνικά κινήματα μοιάζουν περισσότερο με μοδάτα ρεύματα και υπάρχει ανησυχία το θέατρο να χάσει τον προσανατολισμό και κάθε αμυντικό μηχανισμό του (Πατσαλίδης 2012, 302).

Μεταξύ των ετών 2005-2010, πριν ξεσπάσει η οικονομική κρίση στην Ελλάδα, ο μέσος όρος των παραστάσεων που ανέβαιναν στην Αθήνα ανά έτος ήταν περίπου 300, γεγονός που καθιστά την Αθήνα μια πόλη μεταξύ των πιο «θεατρικών» πόλεων της Ευρώπης. Ήδη από τότε ήταν αρκετές οι παραστάσεις που ανέβαιναν από νέους και άγνωστους καλλιτέχνες. Τα χαρακτηριστικά των παραστάσεων αυτών είναι ότι δεν παρουσιάζονταν μόνο σε θέατρα, αλλά και σε διάφορους άλλους χώρους, όπως μπαρ, ιδιωτικά διαμερίσματα, αυλές σπιτιών, βαγόνια τρένων, βυρσοδεψεία, παλιά τυπογραφεία και οπουδήποτε αλλού μπορεί κανείς να φανταστεί. Κι αυτό αποδεικνύει τη δημιουργικότητα που χαρακτηρίζει αυτούς τους νέους καλλιτέχνες (Πατσαλίδης 2012, 303-304). Στο σημείο αυτό, ανακύπτει η ανάγκη για την οικονομική ενίσχυση των θεατρικών αυτών κινήσεων, η οποία δεν είναι δεδομένη ή και δεν έρχεται ποτέ. Προκύπτει δε το ερώτημα αν αυτή η τάση της πρωτοπορίας είναι απόρροια της έλλειψης οικονομικής ενίσχυσης ή αντίδραση στους κατεστημένους θεσμούς και θεάματα; Είναι κάποιος εκτός συστήματος επειδή το θέλει ή μήπως επειδή δεν μπορεί να ενταχθεί σε αυτό; Σύμφωνα με τον Σ. Πατσαλίδη, όλοι εντέλει δείχνουν πως θέλουν να βρίσκονται εντός του συστήματος. Κι αν μείνουν για λίγο εκτός αυτού, θέτουν σκοπό τους να καταφέρουν να ενταχθούν στα μεγάλα φεστιβάλ, να σκηνοθετήσουν στο Εθνικό Θέατρο, να κάνουν τηλεόραση, να βρουν ένα μεγάλο χορηγό (Πατσαλίδης 2012, 304).

Σε κάθε περίπτωση, το αποτέλεσμα είναι ότι όλο και περισσότεροι ανεβάζουν παραστάσεις, παρά το γεγονός ότι δεν τους παρέχεται ουσιαστική βοήθεια. Ακόμη και μετά το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης το 2010 και μετά, η θεατρική παραγωγή όχι μόνο δε μειώθηκε αλλά, αντιθέτως, αυξήθηκε.

2.2.1 Η ελληνική θεατρική παραγωγή του 2015-16

Σύμφωνα με στοιχεία του περιοδικού *Αθηνόραμα*, το Δεκέμβριο του 2015 πραγματοποιήθηκαν 136 πρεμιέρες κι ακόμη 172 για τους δύο πρώτους μήνες του 2016. Ο αριθμός των παραστάσεων που ανεβαίνουν στα αθηναϊκά θέατρα τα τελευταία χρόνια, παρά τις δυσμενείς οικονομικές συνθήκες, είναι αξιοσημείωτος. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι το έτος 2015 «έκλεισε» με 1542 παραστάσεις, το 2014 με 1447 και το 2013 με 1050 (Δημάδη, Κρύου 2016).

Οι θεατρικές σκηνές στην Αθήνα το 2015 υπολογίζονται σε 287, εκτός από άλλους καλλιτεχνικούς χώρους οι οποίοι, επίσης, είναι σε θέση να φιλοξενήσουν θεατρικές παραστάσεις. Το πλήθος των σκηνών έρχεται να επιβεβαιώσει ότι το θέατρο έχει, πιθανόν, αναχθεί σε έναν ιδιωτικό τομέα επένδυσης. Όλο και περισσότεροι παραγωγοί και καλλιτέχνες, ακόμη και ερασιτέχνες, δε διστάζουν να επενδύσουν εκεί τα χρήματα και τα οράματά τους (Δημάδη, Κρύου 2016).

Τα είδη των παραστάσεων που ανεβαίνουν είναι ποικίλα. Stand-up comedy, μιούζικαλ, performances όπου σε καθένα από αυτά τα είδη αναδύεται το «αστικό θέατρο» ως το ζητούμενο των τελευταίων ετών. Ένα θέατρο λόγου, δηλαδή «μεγάλων κειμένων», σύγχρονων ή κλασικών δημιουργών. Σύμφωνα -πάντα με το *Αθηνόραμα*- οι πιο δημοφιλείς παραστάσεις το 2015 (με μεγαλύτερη επισκεψιμότητα στην ιστοσελίδα του *Αθηνοράματος*) αφορούσαν αστικά θεάματα με ποιοτικά εχέγγυα. Η κωμωδία παραμένει ένα είδος περιζήτητο. Τίθεται δε και το εξής ερώτημα: τι είναι αυτό που διαμορφώνει και καθορίζει τη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα; Είναι ο μιμητισμός των κεντροευρωπαϊκών θεατρικών αισθητικών προτάσεων που παρακολουθήσαμε στο Φεστιβάλ Αθηνών ή πρόκειται για έργα με έντονη «ποιητική» χροιά, όπως εκείνη του Λ. Βογιατζή; Υπάρχουν και οι περιπτώσεις που κάποιοι προσπαθούν να πειραματιστούν κι άλλοι να κάνουν κωμωδία κακοποιώντας την και αγνοώντας τους κανόνες της (Δημάδη, Κρύου 2016).

Μελετώντας τα στοιχεία από το αρχείο του *Αθηνοράματος*, συμπεραίνουμε ότι τα πιο δημοφιλή είδη θεατρικών παραστάσεων που παρουσιάζονται είναι δράματα, κωμωδίες, μονόλογοι, μιούζικαλ, κοινωνικά έργα και δραματοποιημένη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, τη σεζόν 2015-16, τα δράματα αριθμούνται σε 158 παραστάσεις, με έργα κλασικών συγγραφέων, όπως αυτά των Ίψεν, Καμί, Στρίντμπεργκ, Τσέχωφ, Σαίξπηρ, Ουίλιαμς,

Μπέκετ, Ιονέσκο, Ο Νηλ κ.ά. Η δραματοποιημένη λογοτεχνία αφορούσε 86 παραστάσεις από Έλληνες λογοτέχνες, όπως των Βιζυηνού, Καζαντζάκη, Κορνάρου, Καραγάτση, Εφταλιώτη κ.ά., αλλά και ξένους λογοτέχνες, όπως Ντοστογιέφσκι, Ουάιλντ, Ντίκενς, Μπουλκάκοφ κ.ά.

Η κωμωδία κατά τη θεατρική σεζόν 2015-16, παίρνει τα πρωτεία με 233 παραστάσεις. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αν και πρόκειται για το πιο δύσκολο ίσως θεατρικό είδος, τόσο ως προς τη συγγραφική σύλληψη όσο και ως προς την υποκριτική αποδεικνύεται πως το 2015-16 οι καλλιτέχνες «τόλμησαν» να καταπιαστούν με αυτό περισσότερο από τα άλλα δραματικά είδη. Θα πρέπει να αναρωτηθούμε το γιατί. Σαφώς και δεν πρόκειται για συμπτωματικό ή τυχαίο γεγονός, καθώς, εν μέσω οικονομικής κρίσης, αποδεικνύεται πως οι προσδοκίες των θεατρόφιλων είναι να δουν κάτι που θα τους διασκεδάσει, θα τους βελτιώσει τη διάθεση. Το κοινό επιθυμεί να δει κάτι πιο εύπεπτο και το λεγόμενο «σοβαρό» είδος να το αντιμετωπίσει μέσα από μια κωμική θεατρική οπτική.

Ένα εξίσου δημοφιλές είδος είναι η performance, η πειραματική του σύγχρονου θεάτρου που μεταφέρει το αισθητικό γεγονός από το «φαίνεσθαι» του συμβατικού θεάτρου στο «είναι» (Πούχνερ 2010, 190). Ο αριθμός των παραστάσεων «performance» που ανέβηκαν το 2015-16 φτάνει τις 130. Το συγκεκριμένο είδος κερδίζει έδαφος τα τελευταία χρόνια και ίσως δημιουργήσει κάποια αντίστοιχα μεγέθη και κώδικες τελετουργιών και δρωμένων, δηλαδή εκείνων των αισθητικών μορφών από τις οποίες προήλθε το θέατρο (Πούχνερ 2010, 27). Χαρακτηριστικό των performances είναι ότι τα έργα δεν είναι γνωστά, αλλά βασισμένα σε έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου και της κλασικής λογοτεχνίας ή πρωτότυπα εμπνευσμένα από κλασικούς ήρωες, ιστορίες και παραμύθια. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ανεβαίνουν εξίσου σε μεγάλα θέατρα, όσο και σε μικρούς χώρους από ανεξάρτητες θεατρικές ομάδες. Ενδεικτικά, ας αναφέρουμε την *Άφιξη* που παρουσιάστηκε στη Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, τον Ιανουάριο του 2015. Επίσης, η performance *Μήδεια, Σκοτεινή πύλη* στη σκηνή του Ιδρύματος Μιχάλη Κακογιάννη, τον Απρίλιο του 2015. Από τις μεγάλες σκηνές της Αθήνας, η Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, το Ίδρυμα Μιχάλη Κακογιάννη που ήδη αναφέρθηκαν, το Θέατρο Τέχνης «Κάρολος Κουν», το Δημοτικό θέατρο Πειραιά, η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με το έργο *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή Το δίκαιο του νερού*, το Νοέμβριο του 2015, αποδεικνύουν ότι πλήθος καλλιτεχνών καταπιάνεται ενεργά με αυτό το είδος της πειραματικής σκηνής.

Οι περισσότερες, όμως performances πραγματοποιήθηκαν από όχι και τόσο δημοφιλείς ηθοποιούς, σε εναλλακτικούς θεατρικούς χώρους στοιχείο το οποίο ίσως δηλώνει τον πειραματικό τους χαρακτήρα. Για του λόγου το αληθές, κατά τη σεζόν 2015-16 βλέπουμε performances σε μικρές σχετικά σκηνές, των 50-70 θέσεων, όπως το θέατρο Φούρνος, ο Τεχνοχώρος Φάμπρικα, το Μπιπ, το Βίος, το Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων ή των 150-200 θέσεων, όπως το θέατρο Ροές, Αλκμήνη, το θέατρο του Νέου Κόσμου. Επίσης, λοιποί εναλλακτικοί χώροι που αναπαραστάθηκαν έργα όπως η *Νεράιδα*, είναι στη λίμνη Βουλιαγμένης, τον Ιούνιο του 2015, η *Άπνοια*, σε διαμέρισμα των Εξαρχείων, τον Μάιο του 2015 ή και οι παραστάσεις *Ο δρόμος για το σπίτι* και *Θρυμματισμένη ανάμνηση* στο Παλαιό Ελαιουργείο Ελευσίνας, τον Ιούλιο του 2015.

Εκτός από το είδος της performance, καλούμαστε να επισημάνουμε και ένα άλλο πειραματικό είδος, το devised theater ή θέατρο της επινόησης. Το είδος αυτό χαρακτηρίζεται και προσδιορίζεται από μια ομάδα ανθρώπων που αποφασίζουν να ερευνήσουν και να πειραματιστούν γύρω από έναν αρχικό άξονα με αφετηρία μια ιδέα, μια εικόνα, ένα θέμα ή ένα ερέθισμα. Ερέθισμα μπορεί να αποτελέσει ένας ήχος, μια μουσική, ένα κείμενο, ένα αντικείμενο, ένας πίνακας ή μια κίνηση. Η ιδέα για μια παράσταση θεάτρου της επινόησης ξεκινάει μέσα από την ομάδα κατά τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών. Το προϊόν του θεάτρου της επινόησης προκύπτει από μια ομάδα ανθρώπων που δουλεύουν με αρμονική συνεργασία (Τσίχλη 2016, 4).

Κατά τη σεζόν 2015-16 μόνο μία παράσταση devised theater καταγράφεται στο αρχείο του *Αθηνοράματος*. Πρόκειται για την παράσταση *Bloom*, της ομάδας Cheek Bones σε σκηνοθεσία Γ. Σαρακατσάνη που ανέβηκε, αρχικά, τον Μάρτιο του 2015 στο Βίος και τον Οκτώβριο του ίδιου έτους στο θέατρο 104. Η παράσταση καταπιάνεται με σύγχρονα θέματα που απασχολούν την καθημερινότητα των ανθρώπων και τα παρουσιάζει με κωμικό τρόπο. Γιατί όμως είναι η μοναδική παράσταση του είδους για το 2015; Μήπως γιατί δεν υπάρχει η ανάλογη παιδεία στους ηθοποιούς ή μήπως το κοινό δεν είναι εξοικειωμένο να παρακολουθήσει τέτοιου είδους θεάματα; Πόσο μάλλον επειδή είναι ευρέως διαδεδομένη η αντίληψη σε μεγάλη μερίδα του κοινού ότι θα παρακολουθήσει μια παράσταση από την οποία δε θα κατανοήσει τίποτα. Πιθανώς, αποτελεί μια τάση με αρνητικό πρόσημο που αφορά τις λεγόμενες εναλλακτικές προτάσεις θεάτρου.

Επίσης, το bar theater έχει γίνει τάση τα τελευταία χρόνια και αφορά όχι τόσο το έργο καθαυτό αλλά το ότι αναπαρίσταται σε ένα bar όπου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει το δρώμενο, απολαμβάνοντας ταυτόχρονα το ποτό του. Άλλωστε, για να έχουμε θέατρο δεν χρειαζόμαστε απαραίτητα οργανωμένους χώρους δράσης και θέασης. Το μόνο που απαιτείται είναι ένα είδος άτυπου συμβολαίου μεταξύ του ηθοποιού και του θεατή (Πατσαλίδης 2012, 281-282). Τη σεζόν 2015-16 καταγράφονται 11 παραστάσεις αυτού του είδους στο αρχείο του *Αθηνόραματος*. Σε τέτοιους χώρους, εναλλακτικούς και μπαρ, υποδεχόμαστε και το πλέον αγαπητό είδος των τελευταίων χρόνων, το stand up comedy. Τη σεζόν 2015-16 καταγράφονται 35 παραστάσεις. Πρόκειται για ομάδες καλλιτεχνών που συγγράφουν κείμενα κωμικού χαρακτήρα και τα παρουσιάζουν στο κοινό τους. Αφορά σε ένα είδος άτυπου θεατρικού διαλόγου με στοιχεία αυτοσχεδιασμού και σαφή διάδραση με το κοινό.

Στην κατηγορία του κοινωνικού έργου το *Αθηνόραμα* έχει 178 καταγεγραμμένες παραστάσεις. Σίγουρα, αποτελεί το πιο δημοφιλές, εμπορικό είδος. Απευθύνεται στο ευρύ κοινό και οι παραστάσεις ανεβαίνουν σε μεγάλα αθηναϊκά θέατρα με επώνυμους ηθοποιούς κατά κανόνα, αλλά και στα πιο μικρά θέατρα με όχι και τόσο γνωστούς συντελεστές. Στον κατάλογο αυτό εντοπίζουμε την πλειονότητα των αθηναϊκών θεατρικών σκηνών και ανάμεσα στους συγγραφείς των έργων που παρουσιάζονται είναι οι Μπρεχτ, Αναγνωστάκη, Ρεζά κ.ά.

Στο είδος του θεατρικού αναλογίου καταγράφονται 13 παραστάσεις και σε μικρές και μεγάλες σκηνές. Ενδεικτικά, η *Οδύσσεια* τον Μάιο του 2015 ανέβηκε στο Εθνικό θέατρο και το *Τρία αναλόγια στο Βρυσάκι*, που ανέβηκε στον ομώνυμο χώρο (Βρυσάκι) τον Απρίλιο του 2015. Επίσης, οι μονόλογοι συνιστούν ένα προσφιλές είδος για τους θεατρικούς επιχειρηματίες και τους ηθοποιούς. Για τους πρώτους, επειδή μειώνεται σημαντικά το κόστος παραγωγής (Πατσαλίδης 2012, 455) και για τους δεύτερους επειδή είναι μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να λάμψουν επί σκηνής υποδυόμενοι έναν αγαπημένο ρόλο και αναδεικνύοντας τις υποκριτικές τους ικανότητες. Επιπλέον, ο Σ. Πατσαλίδης επισημαίνει ότι ένας άλλος λόγος που ενισχύει τη θέση του μονολόγου στα θεάματα της εποχής μας είναι η ταχύτατη υποχώρηση της ιδεολογίας και πρακτικής της συλλογικής δημιουργίας που είχε ανθίσει τη δεκαετία του 1960 κατά την οποία, ιδίως οι νέοι, μάχονταν τον άκρατο ατομικισμό και καριερισμό. Μπροστά της της αμφισβήτησης και το θέατρο. Στην εποχή μας αυτή η κίνηση έχει ξεθωριάσει και κάθε καλλιτέχνης ζει και

λειτουργεί πιο πολύ για τον εαυτό του, καθώς η ιδεολογία που έχει καλλιεργηθεί για το άτομο τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια, ευνοεί αυτό το μοναχικό και συγκεντρωτικό ταξίδι (Πατσαλίδης 2012, 455-456). Μολαταύτα, το κοινό επιλέγει να παρακολουθήσει μονολόγους μόνο από επώνυμους ηθοποιούς ή μονολόγους – βιογραφίες γνωστών και δημοφιλών προσωπικοτήτων.

Κατά το 2015 και στις αρχές του 2016, παραστάθηκαν 154 θεατρικοί μονόλογοι. Και ως απόδειξη των παραπάνω, ότι δηλαδή λίγοι από αυτούς παρουσίασαν επιτυχία, είναι το γεγονός ότι μόνο κάποιοι από αυτούς έγιναν γνωστοί και μάλιστα ανέβηκαν αρκετές φορές και σε διαφορετικά θέατρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα δημοφιλών και αγαπητών μονολόγων είναι τα έργα: ο *Γάμος* με την Α. Βαγενά, η *Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου* με τη Ν. Μεντή, η *Δεσποινίς Μαργαρίτα*, που παίζεται σχεδόν κάθε σεζόν από διαφορετικές ηθοποιούς και η πιο πρόσφατη παράσταση, *Κατερίνα* με τη Λ. Παπαληγούρα.

Στον αντίποδα των μονολόγων και των θεατρικών αναλογιών βρίσκονται οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις και τα μιούζικαλ, αγαπητά είδη στο κοινό, γιατί προσφέρουν την ευχαρίστηση ενός υπερθεάματος. Εντούτοις, σε πείσμα των καιρών και παρά το υψηλό κόστος παραγωγής, τα τελευταία χρόνια ανεβαίνουν αρκετές τέτοιες παραστάσεις. Κατά το 2015 και τις αρχές του 2016 βρίσκουμε στο αρχείο του *Αθηνοράματος*, 78 καταγεγραμμένες μουσικοθεατρικές παραστάσεις και 19 μιούζικαλ. Όλα αυτά ανεβαίνουν φυσικά στις μεγαλύτερες και πιο σύγχρονες θεατρικές σκηνές της Αθήνας, όπως στο Παλλάς, το Θέατρον του Κέντρου Πολιτισμού Ελληνικός Κόσμος, το Ίδρυμα Μιχάλη Κακογιάννη, το θέατρο Χώρα και στη μουσική θεατρική σκηνή του πολυχώρου Αθηναΐς.

Επίσης, το είδος της επιθεώρησης είναι ιδιαίτερα προσφιλές και αγαπητό σε ένα συγκεκριμένο κοινό, διότι προσφέρει έναν συνδυασμό υπερθεάματος, γέλιου, κοινωνικής και πολιτικής σάτιρας, με μουσική και ευφάνταστα κοστούμεια. Κατά το 2015 και τις αρχές του 2016 καταγράφονται 4 επιθεωρήσεις των Δ. Χαλιώτη στο Life 'n' Art Theater, Μ. Σεφερλή στο Δελφινάριο, Θ. Χαλκιά στο θέατρο Πέτρας και Γ. Κωνσταντίνου στο θέατρο Χατζηχρήστου.

Καταλήγοντας με τις παραστάσεις του 2015 και των αρχών του 2016 παρατηρούμε ότι ανέβηκαν 54 τραγωδίες, κυρίως σε μεγάλα ανοικτά θέατρα, όπως το Ηρώδειο, Βεάκειο, Θέατρο Πέτρας, θέατρο Βράχων «Μελίνα Μερκούρη» αλλά και σε μεγάλα κλειστά θέατρα, όπως στο Μπάντμιντον με την τραγωδία *Ηλέκτρα*, τον Ιούνιο του 2016, ή το θέατρο του Νέου Κόσμου με την τραγωδία *Αντιγόνη*. Οι περισσότερες από αυτές τις παραστάσεις ανεβαίνουν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου για το οποίο θα γίνει ειδική μνεία παρακάτω. Το βέβαιο είναι ότι τους καλοκαιρινούς μήνες - προφανώς λόγω του Φεστιβάλ- δεν ανεβαίνουν πολλές θεατρικές παραστάσεις εκτός αυτού. Συγκεκριμένα, το περιοδικό *Αθηνόραμα* καταγράφει 8 παραστάσεις το 2015 μεταξύ του Ιούνη και του Σεπτεμβρη και όλες είναι κοινωνικά έργα. Δύο από αυτές παίζονται στο Παραμυθίας και δύο στο Τσάι στη Σαχάρα. Ακολούθως, μία στην Ακαδημία Πλάτωνος, από μία στο Αλεξάνδρεια και στο Άνεσις αντίστοιχα και μόλις μία στο ανοικτό θέατρο Πέτρας.

2.2.2 Η ελληνική θεατρική παραγωγή του 2016-17

Κατά τη θεατρική σεζόν 2016 – 17, συγκεκριμένα από τον Σεπτέμβριο του 2016 μέχρι και τον Αύγουστο του 2017, σύμφωνα με τις καταχωρήσεις του *Αθηνοράματος*, ανέβηκαν 1286 παραστάσεις -όχι μόνο θεατρικές- αρκετά λιγότερες από την προηγούμενη σεζόν.

Κάποιες από αυτές τις παραστάσεις είναι εκείνες που γνώρισαν επιτυχία την προηγούμενη σεζόν και συνεχίζονται και την επόμενη. Σημειώνουν μεγάλο αριθμό εισιτηρίων, πραγματοποιούν περιοδεία στην Ελλάδα και προσφέρουν την ευκαιρία στους θεατρόφιλους να παρακολουθήσουν τη θεατρική επιτυχία της χρονιάς. Πρόσφατο παράδειγμα, η *Κατερίνα*, με τη Λ. Παπαληγούρα. Η εν λόγω παράσταση είναι μονόλογος, όπως ήδη αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, γεγονός που την καθιστά ακόμη μεγαλύτερη επιτυχία, καθώς μία και μόνο ηθοποιός καταφέρνει να κεντρίσει το ενδιαφέρον του κοινού με την ιστορία της Κατερίνας.

Οι μονόλογοι που ανέβηκαν την περίοδο που εξετάζουμε είναι 123, όπου διαπιστώνεται μικρή μείωση σε σχέση με την προηγούμενη σεζόν. Σαφώς και παραμένει ένα δημοφιλές είδος για τους λόγους που προαναφέρθηκαν. Όσον αφορά στο είδος του κοινωνικού έργου ο αριθμός των παραστάσεων αυξήθηκε και έφτασε τις 205. Ο αριθμός των κωμωδιών είναι 236, στα ίδια επίπεδα με πέρσι. Οι παραστάσεις performance κυμάνθηκαν στις 93 όπου παρουσιάζεται σχετική μείωση, ενώ το είδος του bar theater

φτάνει τις δύο παραστάσεις, με το stand up comedy που πραγματοποιείται, κατά κύριο λόγο, σε bar theater να φτάνει τις 39 παραστάσεις, σημειώνοντας έτσι μικρή άνοδο σε σχέση με το 2015-16. Όσον αφορά στο devised theater, εξακολουθεί να παραμένει ένα είδος μη διαδεδομένο με μόνο μία παράσταση καταγεγραμμένη στο αρχείο του *Αθηνοράματος*, το έργο *Θάρρος ή αλήθεια* της ομάδας Improvatores.

Οι παραστάσεις δράματος εξακολουθούν να είναι πρώτη επιλογή καλλιτεχνών, θεατρικών επιχειρηματιών και κοινού φτάνοντας τις 111, αν και παρουσιάζουν μια σημαντική μείωση σε σχέση με την προηγούμενη σεζόν. Το ίδιο ισχύει και με τις παραστάσεις δραματοποιημένης λογοτεχνίας που αριθμούνται σε 65. Οι παραστάσεις θεατρικού αναλογίου παρουσιάζουν, επίσης, μείωση φτάνοντας μόλις τις 3.

Οι παραστάσεις που παρουσιάζουν σημαντική μείωση -διότι πιθανόν πρόκειται για ακριβές παραγωγές- είναι τα μιούζικαλ που φτάνουν μόλις τις 6 παραστάσεις και οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις που φτάνουν τις 61 με πολλά από τα επιτυχημένα έργα να επαναλαμβάνονται και να παίρνουν παράταση, όπως το έργο *Τρεις λαλούν και δυο χορεύουν*.

Ως προς το είδος της επιθεώρησης, που ούτως ή άλλως δεν συγκαταλέγεται στις επιλογές των καλλιτεχνών, στις μέρες μας, το μόνο που καταγράφεται τη σεζόν 2016-17 είναι το *Άλλος για Survivor* του Μ. Σεφερλή.

Σε κάθε περίπτωση στους αριθμούς των παραστάσεων που αναφέρθηκαν είναι και εκείνες που συνεχίζονται για 2^η και 3^η σεζόν, εφόσον είχαν επιτυχία. Οι λόγοι που συνιστούν μια παράσταση επιτυχημένη μπορεί να είναι πολλοί και διαφορετικοί. Επιτυχία, στις μέρες μας πρωτίστως, θεωρείται όταν μια παράσταση κόψει πολλά εισιτήρια, είναι δηλαδή sold out πάντοτε και άρα, όχι μόνο έχουν καλυφθεί τα έξοδα παραγωγής, αλλά υπάρχει και οικονομικό όφελος. Επίσης, επιτυχημένη μπορεί να θεωρηθεί μια παράσταση που απέσπασε διθυραμβικές κριτικές ή μια παράσταση που απέσπασε βραβεία κριτικών και κοινού. Βέβαια, η αιτία που συνεχίζεται μια παράσταση και 2^η σεζόν δε σημαίνει ότι απαραίτητα έχει σημειώσει επιτυχία, καθώς υπάρχει και η άλλη όψη του νομίσματος· κάποιοι επιπλέον λόγοι που οδηγούν στην επανάληψη ενός έργου είναι ότι είναι ήδη έτοιμο και άρα το κόστος παραγωγής θα είναι ελάχιστο. Επίσης, πάντα υπάρχει η ελπίδα να στοχεύσουν στη διαφημιστική προβολή και να κερδίσουν το

κοινό που δεν είδε την παράσταση την προηγούμενη χρονιά ή οι ηθοποιοί και οι συντελεστές είναι ακόμη πιο εξοικειωμένοι και άρα καλύτεροι στην ερμηνεία του ρόλου που υποδύονται.

Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τους καλοκαιρινούς μήνες (Ιούνιο – Σεπτέμβριο) του 2016 - που σε πρώτο πλάνο βρίσκεται το Φεστιβάλ- ανέβηκαν στην Αθήνα 19 παραστάσεις, όλες κοινωνικά έργα, πρωτίστως στο πλαίσιο του Φεστιβάλ και σε ανοικτό θέατρο. Τους καλοκαιρινούς μήνες του 2017 ανέβηκαν 17 παραστάσεις κοινωνικά έργα επίσης, αλλά εδώ υπάρχει η εξής ιδιομορφία: οι περισσότερες ανέβηκαν σε κλειστά θέατρα με εξαίρεση 4 παραστάσεις εκ των οποίων οι 3 ανέβηκαν στο Παλιό Ελαιουργείο Ελευσίνας και μία στο δημοτικό θέατρο Μαραθώνα «Βασίλης Τσάγκλος». Λίγοι είναι οι καλλιτέχνες που ρισκάρουν να ανεβάσουν τους καλοκαιρινούς μήνες θεατρική παράσταση, πόσο μάλλον να πάνε περιοδεία εκτός κι αν τα έξοδα καλυφθούν από την εκάστοτε δημοτική αρχή στην περιφέρεια.

Η τάση που υπήρχε τα προηγούμενα χρόνια να ανεβαίνουν έργα μόνο για μία χρονιά ή για περιορισμένο αριθμό παραστάσεων και έτσι μεγάλο μέρος του κοινού να σπεύδει να τα δει, οδήγησε σε μια σχετική εισπρακτική επιτυχία και συνεχίζεται. Ωστόσο, τώρα οι λόγοι είναι διαφορετικοί: ένα έργο ανεβαίνει για λίγες παραστάσεις γιατί δεν είναι σίγουρο ότι μπορεί να εξοφληθεί το ενοίκιο του θεάτρου ή τα ημερομίσθια των συντελεστών και δη των ηθοποιών, οι οποίοι ξοδεύουν πολλές ώρες στις πρόβες, για τις οποίες σχεδόν δεν αμείβονται ποτέ, και καταλήγουν να πληρώνονται για την κάθε παράσταση με βάση τα ποσοστά.

Φτάνοντας στο 2018, ο κανόνας δεν είναι να ανεβαίνουν ποιοτικές παραστάσεις που αξίζει να προβληθούν εντός κι εκτός των εθνικών μας ορίων. Ο κανόνας πλέον είναι ότι η θεατρική δημιουργία στηρίζεται στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Ο ιδιώτης μπορεί να είναι ένας μεγάλος οργανισμός, όπως η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, μπορεί όμως και να είναι η οικογένεια ή/και οι φίλοι του καλλιτέχνη. Οι περισσότερες προσπάθειες προκύπτουν από θιάσους ή μικρές εταιρείες παραγωγής με δική τους βούληση (Δημάδη, Κρύου 2016), αφού, όπως ήδη έχει αναφερθεί, οι κρατικές επιχορηγήσεις από την πλευρά του Υπουργείου Πολιτισμού, δεν υπήρχαν και επανήλθαν το 2017.

Βέβαια, η οικονομική ανέχεια των ηθοποιών δεν είναι κάτι καινούργιο ούτε οι χρεωμένες θεατρικές επιχειρήσεις που φυτοζωούν. Αναλύοντας τα παραπάνω στοιχεία του περιοδικού *Αθηνόραμα* για τις παραστάσεις των πολύ πρόσφατων ετών, εκτός των άλλων, αποδεικνύεται ότι η οικονομική κρίση επηρεάζει και τη σύγχρονη δραματουργία τόσο θεματικά όσο και υφολογικά. Τα κείμενα που παρουσιάζονται αφορούν τη σύγχρονη πραγματικότητα, είναι προσαρμοσμένα σε αυτή ή δημιουργούνται μέσα από την καταγραφή της σύγχρονης πραγματικότητας. Πρόκειται για κείμενα που επιχειρούν να ταυτίσουν το κοινό με τους ήρωες που περνάνε δυσκολίες ή να το κάνουν να γελάσει με τις δυσκολίες, διακωμωδώντας τες ή προβάλλοντας κωμωδίες ηθών με διαχρονικά ηθοπλαστικά διδάγματα. Οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις -όταν δεν αποσκοπούν στην εμπορικότητα- εστιάζουν στο να συμβολοποιήσουν καταστάσεις που θα παραλληλιστούν έπειτα με τις συνέπειες της οικονομικής κρίσης. Δεν τίθενται ευθαρσώς ανώτερα ερωτήματα, όπως αυτά που έθεσε ο Ευριπίδης για τα εχέγγυα, το ευμετάβλητο της τύχης, την ισχύ των νόμων κ.ο.κ. ούτε ανάλογα υπαρξιακά ερωτήματα, όπως αυτά που έθεσαν οι Σαρτρ και Καμί. Η καλλιτεχνική πρωτοπορία και η θεατρική τόλμη απουσιάζουν, καθώς πρωτίστως ενδιαφέρουν η απήχηση και η εμπορικότητα. Έτσι, το θέατρο στην εποχή της κρίσης τείνει να είναι το γιατρικό των πολιτών που αναζητούν διέξοδο. Γι' αυτό άλλωστε αποδείχτηκε ότι πολλοί άνθρωποι καταφεύγουν σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες, παρακολουθούν ή και παίζουν θέατρο και γι' αυτό και ο αριθμός των θεατών ανά παράσταση είναι σταθερός. Το θέατρο στην Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα υπό αυτές τις συνθήκες τείνει να μετατραπεί σε χόμπι για τους ηθοποιούς αλλά και για το κοινό. Οι επαγγελματίες μπλέκονται με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς. Οι πρώτοι γιατί ψάχνουν τρόπο να ασκήσουν το επάγγελμά τους και οι δεύτεροι γιατί ψάχνουν μια παρηγοριά που θα τους κάνει να ξεφύγουν από τα προβλήματά τους.

Απόδειξη αυτής της τάσης που τείνει να πάρει το θέατρο στις μέρες μας αποτελεί η θεματική του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου του 2018. Σε ανακοίνωση του καλλιτεχνικού διευθυντή, Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου, εκτός από τη βαρύτητα που δόθηκε στις παραστάσεις στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου επισημάνθηκε ότι τα έργα που έχουν επιλεγεί τοποθετούνται στην ευρύτερη θεματική «Πολιτεία και Πολίτης». Ο κ. Θεοδωρόπουλος τόνισε ότι η θεματική αυτή βρίσκεται σε στενή σχέση με την πραγματικότητα που βιώνουμε στην Ελλάδα σήμερα, καθώς η ίδια η τραγωδία, ως ποιητικό είδος, εστιάζει στην έννοια της κρίσης. Η οπτική της τραγωδίας ως «μελέτης πολιτειακής κρίσης», η οποία παίρνει διαστάσεις εμφύλιας σύρραξης σε κάθε έργο, είναι

κάτι που ενδιαφέρει να παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ του 2018. Ο κ. Θεοδωρόπουλος συνέχισε λέγοντας πως η ανατομία της πολιτειακής κρίσης, που αποτυπώνεται συμβολικά στις σχέσεις μεταξύ των τραγικών προσώπων, γίνεται ακόμα πιο επίκαιρη σε περιόδους όπως αυτή που διανύουμε, όπου κλονίζεται η πίστη στην Πολιτεία. Σε τέτοιες περιόδους, οι συλλογικότητες φαίνεται να υποκαθιστούν ένα αδύναμο, εξουθενωμένο πολιτικό σύστημα. Και εδώ προκύπτουν ζητήματα σχετικά με το αν μπορούμε να επαναπροσδιορίσουμε ζωτικές έννοιες όπως η προσωπική θέση και ευθύνη, η έννοια της αλληλεγγύης ή αν μπορούμε να νοηματοδοτήσουμε εκ νέου την έννοια της Πολιτείας. Κατά τον κ. Θεοδωρόπουλο αλλά και τους καλλιτέχνες που συμμετέχουν στο Φεστιβάλ ο καλύτερος τρόπος να τεθούν όλα αυτά τα ζητήματα είναι δημόσια μέσα από την τέχνη του θεάτρου (Χαλκίδης 2017).

2.2.3 Οι σύγχρονες θεατρικές σκηνές στην Αθήνα

Η νέα τάξη πραγμάτων κουβαλάει στις αποσκευές της νέες συνήθειες, νέα ήθη και μια νέα ιδεολογία και αντιμετώπιση του χώρου, όπως επίσης και των σχέσεων θεάτρου/κοινού. Κατά τον Σ. Πατσαλίδη, έχουμε μπει στον αστερισμό της δημοκρατίας του χρήματος και της οικονομίας γενικότερα. Η θέση του κάθε θεατή, καθορίζεται πλέον από την τιμή του εισιτηρίου, ενώ ο αριθμός των νέων θεάτρων είναι ανάλογος με τον πληθυσμό. Κι αν θέλουμε να μιλήσουμε με οικονομικούς όρους, παντού αρχίζει να κυριαρχεί η λογική της προσφοράς και της ζήτησης. Ωστόσο, σε μια εποχή που κυριαρχεί, σχεδόν, η αποξένωση του ατόμου, το θέατρο στενεύει με την οικουμενικότητα των νοημάτων του, προωθώντας, παράλληλα, τη συλλογικότητα μέσα από την καθημερινότητα των θεαμάτων του. Το θέατρο κινείται μέσω των αστών-ελεγκτών του θεατρικού κανόνα που με τα χρήματά τους ορίζουν εκ νέου τα πολιτιστικά, πολιτικά και εθνικά δεδομένα. Εξυπηρετούν καταστάσεις, όχι γιατί πιστεύουν ιδεολογικά ή και αισθητικά σε αυτές, αλλά γιατί εξυπηρετούνται οι ίδιοι (Πατσαλίδης 2012, 197).

Οι θεατρικές σκηνές στην Αθήνα το 2015 υπολογίζονται σε 287, όπως ήδη αναφέρθηκε. Το 2016 υπολογίζονται στις 209 (Δημάδη, Κρύου 2017), λιγότερες από το προηγούμενο έτος. Γιατί; Μήπως τα πάγια έξοδα είναι περισσότερα από τις εισπράξεις και οι θεατρικοί επιχειρηματίες επέλεγον να βάλουν λουκέτο από το να ρισκάρουν να λειτουργήσει το θέατρο;

Η λειτουργία των θεατρικών σκηνών τα τελευταία χρόνια έχει διαμορφωθεί ως εξής: οι νέοι θεατρικοί χώροι που δημιουργούνται είναι, κατά κανόνα, με μικρή χωρητικότητα και απευθύνονται σε μικρές παραγωγές και νέες θεατρικές ομάδες που αυτοχρηματοδοούνται. Τέτοιοι χώροι είναι το Μπιπ, χωρητικότητας 50 θέσεων, το Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων χωρητικότητας, επίσης, περίπου 50 θέσεων, θέατρο Λύχνος Τέχνης και Πολιτισμού, ο Τεχνοχώρος Φάμπρικα κ.ά.

Τα περισσότερα θέατρα πλέον δεν ανεβάζουν δικές τους παραγωγές, ούτε πραγματοποιούν συμπαραγωγές με τις θεατρικές ομάδες ή με εταιρείες θεατρικών παραγωγών. Αυτό που ισχύει είναι ότι προσφέρουν το θεατρικό χώρο προς ενοικίαση. Ανάλογα με τον αριθμό των θέσεων και των παροχών κυμαίνεται και το ενοίκιο. Για τα μικρής χωρητικότητας θέατρα το φτηνότερο ενοίκιο ανά παράσταση ξεκινάει από τα 50 ευρώ και μπορεί να φτάσει τα 70 ευρώ και σε κάποιες περιπτώσεις τα 90 ευρώ. Σε αυτήν την τιμή, αν η θεατρική ομάδα είναι τυχερή, τους παραχωρείται το άτομο που θα βρίσκεται στο ταμείο για τα εισιτήρια, θα επιμεληθεί το χώρο και θα φροντίσει για την καθαριότητά του. Ο ηλεκτρολόγος που θα χειρίζεται την κονσόλα και τα φώτα αφορά ένα πρόσθετο κόστος που θα πρέπει να επωμιστεί η θεατρική ομάδα και συνήθως το καλύπτει με άτομο της ίδιας της ομάδας ή με κάποιον σταθερό συνεργάτη.

Τα μεγαλύτερα θέατρα, όπως το θέατρο Ροές, το θέατρο Σταθμός, το Αλκμήνη, το μικρό Γκλόρια κ.ά., που διαθέτουν χωρητικότητα 150-200 ατόμων, προσφέρουν το θέατρο με αντίτιμο ανά παράσταση περίπου στα 150-200 ευρώ, όσο δηλαδή και οι θέσεις. Συνήθως, σε αυτά τα μεγαλύτερα θέατρα στην τιμή συμπεριλαμβάνεται και ο ηλεκτρολόγος.

Σε κάθε περίπτωση, είτε σε μικρό είτε σε μεγάλο θέατρο, επιπλέον κόστος υπάρχει για τις θεατρικές ομάδες για τις ώρες που θα χρησιμοποιήσουν το χώρο προκειμένου να πραγματοποιήσουν τις πρόβες τους. Οι τελευταίες μέρες πριν την πρεμιέρα παραχωρούνται δωρεάν, αλλά επειδή δεν επαρκούν, το κόστος των προβών ανέρχεται, συνήθως, στο ποσό των 5 ευρώ ανά ώρα.

Οι μόνες περιπτώσεις που δεν ισχύουν τα παραπάνω, αφορούν στα μεγάλα αθηναϊκά θέατρα που διαχειρίζονται πολλές μεγάλες θεατρικές σκηνές, όπως η Ελληνική Θεαμάτων ή φυσικά τα κρατικά θέατρα. Αυτές είναι και οι μοναδικές περιπτώσεις που τα καθήκοντα και οι αρμοδιότητες των συντελεστών είναι πολύ συγκεκριμένα και

καθορισμένα. Αντίθετα, τα πράγματα περιπλέκονται στις μικρές θεατρικές ομάδες που αυτοχρηματοδοούνται, ρισκάρουν και αναγκαστικά, κάποια μέλη αναλαμβάνουν περισσότερους ρόλους προκειμένου να ανέβει η παράσταση.

Σε αυτό το σημείο προκύπτει το εξής μεγάλο ζήτημα: γίνεται λόγος για θεατρικές παραστάσεις που ανεβαίνουν με κύριο μέλημα το κέρδος ή έστω την απόσβεση των εξόδων παραγωγής. Όσο κι αν επιθυμούν οι μικρές θεατρικές ομάδες να μεταδώσουν τις ιδέες τους μέσα από μια παράστασή τους ή να αναδείξουν την αισθητική τους, τις περισσότερες φορές αναγκάζονται να κάνουν «εκπτώσεις» στις καλλιτεχνικές τους επιδιώξεις για να μη βγουν ζημιωμένοι ή αλλιώς, επενδύουν όσα χρήματα κερδίζουν από άλλες δραστηριότητες στην παράσταση μόνο για να επιτύχουν τον αρχικό τους σκοπό. Ακόμη και οι μεγάλες θεατρικές επιχειρήσεις (με εξαίρεση τις πειραματικές σκηνές) προτιμούν κάτι πιο «εύπεπτο» για το κοινό από μια παράσταση υψηλής αισθητικής που θα έχει, ενδεχομένως, πολύ μεγαλύτερο κόστος και δε θα έχει μεγάλη απήχηση, επειδή το κοινό, πλέον, επενδύει τα χρήματά του σε μια θεατρική έξοδο μόνο αν ξέρει εξαρχής ότι αυτό που πρόκειται να δει είναι αυτό που έχει ανάγκη τη δεδομένη στιγμή, καθώς δεν υπάρχει περιθώριο για πειραματισμούς. Συνεπώς, αν και κατά τον Σ. Πατσαλίδη, το θέατρο και ειδικά το εθνικό, θα έπρεπε να έχει το περιθώριο επιλογής για το τι πρέπει να ανεβάσει, διαπιστώνει πως κανένα θέατρο δεν μπορεί να επιβιώσει επί μακρόν αγνοώντας τις ρωγμές και την ποικιλότητα που εμφανίζει το κοινωνικό σώμα στο σύνολό του. Γιατί, αν πραγματικά ένας θεατρικός χώρος (πόσο μάλλον το εθνικό) επιθυμεί να διαδραματίσει έναν πανεθνικό και ενοποιητικό ρόλο πρέπει να στεγάσει την κατάλληλη στιγμή επιλεγμένες νεοεμφανιζόμενες τάσεις περιορίζοντας, παράλληλα, το εκτόπισμα που μπορεί να έχει σε ένα κοινό μειονότητας και, ακολούθως, να μεριμνήσει να αποκλείσει ή να μειώσει προτάσεις που δεν μπορούν να στεγαστούν στους χώρους με το σκεπτικό ότι δε διαθέτουν θεατρικότητα ή ποιότητα (Πατσαλίδης 2012, 209). Πλέον, δε συμβαίνει ούτε αυτό. Κυρίως, τα μικρά θέατρα ανεβάζουν παραστάσεις σχεδόν ερασιτεχνικές για να μη μένουν κλειστά και τα μεγάλα ανεβάζουν τις λεγόμενες «εμπορικές παραστάσεις» για τον ίδιο λόγο. Και έτσι καταλήγουμε με έναν μεγάλο αριθμό θεάτρων με παραστάσεις κάθε λογής.

Η καταξιωμένη ηθοποιός και σημερινή Υπουργός Πολιτισμού, κα Λυδία Κονιόρδου, είχε δηλώσει παλιότερα ότι στην Ελλάδα υπάρχει ένας αριθμός θεάτρων δυσανάλογα μεγάλος σε σχέση με τον πληθυσμό. «Το ότι λειτουργούν, ωστόσο, σημαίνει ότι κάποιοι

παίρνουν χρήματα από αυτή τη δουλειά». Κατά τη γνώμη της οι μεγάλοι χαμένοι στον θεατρικό χώρο αυτή την περίοδο είναι οι νέοι: «Υπάρχει μεγάλη προσφορά από τους νέους, τα παιδιά δύσκολα απορροφώνται και περισσότερο πληρώνουν για να δείξουν τη δουλειά τους παρά αμείβονται» (Λυμπεροπούλου 2013). Η σημερινή πραγματικότητα, λίγα χρόνια μετά τη δήλωσή της, δείχνει ότι τα θέατρα φυτοζωούν και η κατάσταση με τους νέους ηθοποιούς, όχι μόνο δεν έχει αλλάξει, αλλά διαιωνίζεται, με τη διαφορά ότι κάνουν θέατρο μόνο για την ψυχή τους, καθώς δεν έχουν την τύχη άλλων συναδέλφων τους να μπορούν να ζουν από αυτό.

Ακριβή στοιχεία για το συγκεκριμένο φαινόμενο που ισχύει και καθορίζει μεγάλο μέρος της σημερινής θεατρικής πραγματικότητας στην Ελλάδα και δη στην Αθήνα, παρουσιάζεται μέσα από τα αποτελέσματα έρευνας που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής και αναλύονται σε επόμενο κεφάλαιο.

2.2.4 Το θέατρο της περιφέρειας

Αν η Αθήνα παραμένει θεατρικά ενεργή -με όποιον τρόπο- δεν ισχύει το ίδιο για το θέατρο της περιφέρειας όσον αφορά τις θεατρικές σκηνές του ελεύθερου θεάτρου όπου τα μέσα και ο αριθμός των θεατών μειώνονται σημαντικά (Ξένου 2015). Οι μεγαλύτερες πόλεις είναι εκείνες που διαθέτουν θεατρικές σκηνές με πρώτη τη Θεσσαλονίκη. Εκτός από τις σκηνές που λειτουργούν με κρατική επιχορήγηση, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης και το δημοτικό θέατρο, υπάρχουν κι άλλα θέατρα, όπως το θέατρο Σοφούλη, το θέατρο T, το θέατρο Αυλαία και το Μικρό Θέατρο Μονής Λαζαριστών. Αυτά τα θέατρα δεν είναι μεγάλης χωρητικότητας και συνήθως, ακόμη και μεγάλες παραγωγές που πηγαίνουν εκεί, έπειτα από τις παραστάσεις της Αθήνας, επιλέγουν να παρουσιάσουν την παράσταση σε μια από τις σκηνές του Κ.Θ.Β.Ε. ή στο Μέγαρο Μουσικής. Αναλογικά, ο αριθμός των ελεύθερων θεάτρων της Θεσσαλονίκης είναι μικρός παρά το γεγονός ότι θα μπορούσε να έχει μια πιο έντονη θεατρική ζωή η πόλη αφού υπάρχει η δραματική σχολή του Κ.Θ.Β.Ε. και κάποιες ιδιωτικές δραματικές σχολές. Σαφώς, δεν πρέπει να παραβλέπουμε και την τάση των διαφόρων χώρων που μπορούν να αποτελέσουν θεατρικές σκηνές, όπως τα bars. Μάλιστα, πολλοί καλλιτέχνες ξεκινάνε τη θεατρική τους καριέρα στη Θεσσαλονίκη την οποία και εγκαταλείπουν στη συνέχεια για να δοκιμάσουν την τύχη τους στις θεατρικές σκηνές της Αθήνας.

Στην Πάτρα τον κύριο λόγο στη θεατρική ζωή της τον έχει το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας. Έντονη θεατρική ζωή που βασίζεται στην κρατική ενίσχυση και όχι στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Η μόνη εξαίρεση είναι οι ανεξάρτητες ελληνικές και διεθνείς παραγωγές που συμμετέχουν στο διεθνές φεστιβάλ Πάτρας, τον κορυφαίο θεσμό και πυλώνα της πολιτιστικής ζωής της πόλης από το 1986.

Το Ηράκλειο είναι επίσης μια πόλη που διαθέτει κάποιες σκηνές ελεύθερου θεάτρου, όπως οι Μορφές και Το Σπίτι. Ωστόσο και το Ηράκλειο και η Λάρισα και άλλες πόλεις της Ελλάδας μεγάλες ή μικρές παρουσιάζουν έντονη θεατρική ζωή που βασίζεται σε τοπικές ερασιτεχνικές ομάδες που ανεβάζουν τις παραστάσεις με χρηματοδότηση από το δήμο τους και τις παρουσιάζουν στις αίθουσες του δήμου ή σε εξωτερικούς χώρους. Επίσης, λόγω της μεγάλης παρουσίας ερασιτεχνικών ομάδων -σε κάθε δήμο πλέον της Ελλάδας- έχουν δημιουργηθεί φεστιβάλ διαγωνιστικού χαρακτήρα όπου συναντώνται οι διάφορες αυτές ομάδες και παρουσιάζουν τις παραστάσεις τους. Εκτός από τις ερασιτεχνικές ομάδες η επαγγελματική ενασχόληση με το θέατρο είναι απειροελάχιστη. Συνήθως, ζωντανεύει η θεατρική ζωή στις πόλεις μέσα από περιοδικές μεγάλων θιάσων στα κατά τόπους φεστιβάλ που διοργανώνουν οι τοπικοί φορείς και οι πολιτιστικοί σύλλογοι, τα καλοκαίρια κυρίως και σπανιότερα το χειμώνα.

2.2.5 Το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου

Ένα από τα παλαιότερα φεστιβάλ της Ευρώπης και ο μεγαλύτερος πολιτιστικός θεσμός της Ελλάδας είναι το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Από το 1955 και κάθε καλοκαίρι φιλοξενεί διεθνώς καταξιωμένους εγχώριους καλλιτέχνες από το χώρο του θεάτρου, του χορού και της μουσικής, προσελκύοντας ένα ευρύ κοινό από ολόκληρο τον κόσμο. Οι παραστάσεις του Φεστιβάλ Αθηνών ξεκινούν την 1η Ιουνίου και ολοκληρώνονται στα μέσα Ιουλίου. Οι χώροι που διεξάγονται οι εκδηλώσεις στην Αθήνα είναι το Ωδείο Ηρώδου Αττικού που συνιστά τον παλαιότερο και βασικότερο χώρο παραστάσεων του Φεστιβάλ, στους πρόποδες της Ακρόπολης. Από τα μεγαλύτερα ονόματα της διεθνούς και εγχώριας καλλιτεχνικής σκηνής που έχει φιλοξενήσει ο χώρος είναι των Λουτσιάνο Παβαρόττι, Φρανκ Σινάτρα, Νάνα Μούσχουρη, Λάιζα Μιννέλλι, Μαρία Καλλάς. Στο χώρο αυτό 4.500 εισιτήρια διατίθενται προς πώληση. Άλλος βασικός χώρος του Φεστιβάλ είναι στην Πειραιώς 260. Πρόκειται για έναν βιομηχανικό χώρο, το εργοστάσιο Τσαούσογλου που ανακαινίστηκε το 2006 και βρίσκεται λίγο έξω από το κέντρο της Αθήνας.

Οι παραστάσεις του Φεστιβάλ Επιδαύρου πραγματοποιούνται κάθε Παρασκευή και Σάββατο, από τις αρχές Ιουλίου έως τα μέσα Αυγούστου. Ο κύριος χώρος που πραγματοποιούνται οι εκδηλώσεις είναι το διάσημο και αγαπητό σε ολόκληρο τον κόσμο για την αξεπέραστη ακουστική του και την υψηλή αισθητική του, Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου που χρονολογείται τον 4ο αιώνα π.Χ. και βρίσκεται στο ιερό του Ασκληπιού, στην καρδιά της Αργολίδας. Σε αυτόν το χώρο 10.000 εισιτήρια διατίθενται προς πώληση. Εκτός αυτόν το χώρο άλλες εκδηλώσεις γίνονται στο Μικρό Θέατρο Αρχαίας Επιδαύρου όπου 1.000 εισιτήρια διατίθενται προς πώληση. Ο χώρος αυτός που δημιουργήθηκε επίσης τον 4ο αιώνα π.Χ., τοποθετείται στο λιμάνι της Επιδαύρου και οι παραστάσεις που φιλοξενεί αποτελούν μια πιο εναλλακτική ματιά στο αρχαίο δράμα, καθώς έχουν αγγλικούς υπέρτιτλους.

Και στις δύο περιπτώσεις και στην Αθήνα και στην Επίδαυρο, με το άνοιγμα των ιστορικών χώρων της Επιδαύρου και του Ηρωδείου στο κοινό, αναδεικνύεται το μεγαλείο της αρχαίας Ελλάδας και απορρέει λίγη από την αίγλη που υπήρχε στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα με τη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων και τους δραματικούς αγώνες. Πέρα από το κλασικό στοιχείο στο Φεστιβάλ έχει ενταχθεί και το μοντέρνο/εναλλακτικό. Γι' αυτό και η αξιοποίηση των βιομηχανικών χώρων που μαρτυρούν ότι η Ελλάδα ακολουθεί τις νέες τάσεις στη σύγχρονη τέχνη. Μάλιστα το 2017 εγκαινιάστηκε μια νέα ενότητα το «Άνοιγμα στην πόλη». Η ενότητα αυτή στηρίζεται σε ένα concept εξωστρέφειας. Site-specific παραστάσεις παρουσιάζονται σε γειτονιές της Αθήνας και του Πειραιά, σε υπαίθριους και αρχαιολογικούς χώρους. Το Φεστιβάλ διευρύνει το κοινό και το βεληνεκές του και ενθαρρύνει την πιο ενεργή συμμετοχή των θεατών.

Κάθε χρόνο πραγματοποιούνται γύρω στις 120-130 εκδηλώσεις συνολικά. Τα εισιτήρια είναι προσαρμοσμένα ώστε να μπορεί να παρακολουθήσει και κοινό με χαμηλά εισοδήματα. Τα εισιτήρια στην Επίδαυρο ξεκινάνε σε πολλές περιπτώσεις από τα 8 ευρώ. Στις εκδηλώσεις τις Αθήνας από τα 10-12 ευρώ και μπορούν να φτάσουν και τα 50 ευρώ. Στις διεθνείς παραγωγές τα πιο οικονομικά εισιτήρια ξεκινάνε από 12 ευρώ και καταλήγουν στα 90 ευρώ. Στο Θέατρο της Επιδαύρου παρουσιάζονται περίπου 12 δράματα. Εκτός από τις διεθνείς συμμετοχές, δικαίωμα συμμετοχής στο Φεστιβάλ έχουν όλοι οι εγχώριοι καλλιτέχνες οι οποίοι και καταθέτουν τις προτάσεις τους. Εκτός από τις συμμετοχές του Εθνικού Θεάτρου και του Κ.Θ.Β.Ε. είναι μια πρώτη τάξεως ευκαιρία να

αναδειχθούν νέοι καλλιτέχνες σε αυτή τη δύσκολη περίοδο. Συχνά συμμετέχουν και ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. όπου κάνουν συμπαραγωγή με το Φεστιβάλ.

Το καλοκαίρι στην Ελλάδα είναι μια γιορτή και με το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου αλλά και με τα κατά τόπους φεστιβάλ -που επίσης αξιοποιούν ιστορικούς χώρους όταν είναι εφικτό- αποδεικνύεται πως υπάρχει έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα και ευρύ κοινό που σπεύδει να παρακολουθήσει τα θεάματα που αφορούν σε άρτιες καλλιτεχνικές προτάσεις από καταξιωμένους καλλιτέχνες.

Κεφάλαιο 3

Θεατρικές ομάδες και οικονομική κρίση

3.1 Η θεατρική βιομηχανία

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αν ένα μυθιστόρημα είναι διασκεδαστικό, τότε έχει κερδίσει την αποδοχή του κοινού. «Ωστόσο, είναι διαφορετικό να πεις ότι αν δώσει στον αναγνώστη αυτό που περιμένει, τότε καθίσταται δημοφιλές, από το να πεις το αντίθετο, δηλαδή ότι μόνο αν είναι δημοφιλές, έχει δώσει στον αναγνώστη αυτό που θέλει», σημειώνει ο Ουμπέρτο Έκο (Eco 1994, 527). Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί και η θεατρική βιομηχανία η οποία έχει σαν στόχο το κέρδος. Το κέρδος, σύμφωνα με τους κανόνες του μάρκετινγκ, θα προκύψει μόνο αν η εκάστοτε θεατρική επιχείρηση κατανοήσει τις ανάγκες του κοινού της και τότε θα αποκτήσει αυξημένη προσέλευση. Βέβαια, αναγνωρίζεται ότι οι βουλές των θεατρόφιλων είναι απρόβλεπτες και άρα από ένα σημείο και μετά θα πρέπει η θεατρική επιχείρηση να σκεφτεί πού και πώς θα επενδύσει (Voss & Voss 2000, 67-83). Με ποιον τρόπο, όμως, λειτουργούν οι θεατρικές επιχειρήσεις στη χώρα μας;

Στην Ελλάδα, εκτός από το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. υπάρχουν οι ιδιωτικές εταιρείες θεατρικών παραγωγών. Οι μεγαλύτερες εξ αυτών εκμεταλλεύονται τις πιο ευρύχωρες και σύγχρονες θεατρικές σκηνές της Αθήνας, ενώ οι μικρότερες απλά συντηρούν έναν θεατρικό χώρο μικρής συνήθως χωρητικότητας και διαθέτουν σύνθεση εταιρειών μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα (ΜΚΟ) προκειμένου να έχουν φορολογικές ελαφρύνσεις. Μπορεί την περίοδο που διανύουμε η οικονομική κρίση να έχει επηρεάσει πολύ τη θεατρική βιομηχανία, αλλά αποδεικνύεται ότι η οικονομική δεινότητα είναι ένα βραχύβιο φαινόμενο που επηρέαζε ανέκαθεν το θέατρο είτε πρόκειται για μια μεγάλη ή μια μικρή σκηνή και συνακόλουθα για μια μεγάλη ή μια μικρή

παραγωγή. Σαφώς, όσο πιο μεγάλη είναι η σκηνή τόσο πιο μεγάλες είναι και οι απαιτήσεις για την παραγωγή και μεγαλύτερο το ρίσκο.

Σύμφωνα με άρθρο του *Βήματος*, ένας παλιός θεατρικός επιχειρηματίας έβλεπε το θέατρό του κάθε βράδυ να γεμίζει και κάθε πρωί το ταμείο του να είναι μείον. Μετά από σχετική έρευνα που έκανε ο συγκεκριμένος επιχειρηματίας για να βρει το γιατί, διαπίστωσε ότι αν τα έξοδά του είναι 110% και τα έσοδα 100% πώς είναι δυνατόν να μην υπάρχει ζημία; Έτσι ενισχυόταν η επικρατούσα άποψη ότι «το θέατρο δεν είναι μια επικερδής επιχείρηση», ότι «αν δεν πουλήσεις σπίτι ή οικόπεδο δεν έχεις καταλάβει τι θα πει θεατρική επιχείρηση» κ.λπ. Σύμφωνα πάντα με το άρθρο στις αρχές του 21^{ου} αιώνα και αρκετά πριν ξεσπάσει η οικονομική κρίση παρατηρήθηκε μια μικρή ανάκαμψη στη θεατρική βιομηχανία ή μήπως όχι; Νέα πρόσωπα, νέα ήθη και νέες τακτικές για ένα διάστημα κατάφεραν να πείσουν ότι το θέατρο δύναται να αποδειχθεί μια επικερδής επιχείρηση ως επάγγελμα -προσοχή- όχι για τους ηθοποιούς, αλλά για εκείνους που το χρηματοδοτούν χωρίς να πουλήσουν σπίτι ή οικόπεδο. Τουλάχιστον αυτό συνέβη με τη θεατρική επιχείρηση Ελληνική Θεαμάτων (ΕΛΘΕΑ) για 15 χρόνια. Το 2007 -που συντάχθηκε το εν λόγω άρθρο- μεσουρανούσε με επτά μεγάλες θεατρικές σκηνές (Παλλάς, Δημήτρης Χορν, Αλίκη, Μικρό Παλλάς, Εμπορικών, Αποθήκη, Κιβωτός, Πειραιώς 131). Συνολικά, οι δαπάνες για τις παραστάσεις που ανέβηκαν τότε υπολογίζονται στα 10 εκατομμύρια ευρώ, ποσό εξωπραγματικό, μάλλον, για τα σημερινά δεδομένα. Το κόστος αυτό εξασφάλιζε, σαφώς κανονικό μισθό (σύμφωνα με τη Συλλογική Σύμβαση) για κάθε συντελεστή, αλλά και ανέσεις για το κοινό, όπως πλήρως ανακαινισμένες αίθουσες που του παρέχουν εκτός από άνεση και ασφάλεια. Όμως, η συγκεκριμένη θεατρική επιχείρηση αποδεικνύει αυτό που διαπιστώνεται και σήμερα, ότι επένδυσε περισσότερο στο «φαίνεσθαι» παρά στο «είναι», με την έννοια ότι η ποιότητα των παραγωγών της δεν υπηρέτησε πιστά την αποστολή του θεάτρου, αλλά λειτούργησε κυριολεκτικά σαν βιομηχανία παραγωγής θεάματος με μαζική κατανάλωση που προωθεί εύπεπτα έργα και μοντέλα αντί για ηθοποιούς. Χαρακτηριστικά, επικριτές είχαν δηλώσει ότι το προϊόν της ΕΛΘΕΑ οδεύει με ταχύ βήμα να μετατραπεί σε «βιομηχανία θεάτρου με ηθοποιούς που βυθίζονται στις ευκολίες τους» (Λοβέρδου 2007). Το 2004 σηματοδότησε το τέλος της εποχής της «Ελληνικής Θεαμάτων» και την έναρξη για την εταιρεία «Ελληνικά Θέατρα Α.Ε.» που αποτέλεσαν μια νέα αρχή αναλαμβάνοντας την οικονομική και καλλιτεχνική διαχείριση εννέα μεγάλων σκηνών (Παλλάς, Μικρό Παλλάς, Αλίκη, Χορν, Εμπορικών, Λαμπέτη, Αποθήκη, Πειραιώς 131 και Κιβωτός). Οι βάσεις που έβαλε η ΕΛΘΕΑ

άλλαξαν το στυλ της θεατρικής παραγωγής και ανέβασαν τον πήχη, ειδικά στο επίπεδο φιλοξενίας του θεατή και στην ποιότητα του θεάματος που του προσφέρεται, καθώς χαρακτηρίζεται από υλική και τεχνική αρτιότητα με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας. Επίσης, σε καθένα από τα εννέα θέατρα βασική επιδίωξη των ιδιοκτητών έγινε το να δοκιμάσουν να ικανοποιήσουν τις κατηγορίες όλων των θεατών προσφέροντάς τους αντίστοιχα θεάματα (*Athensmagazine* 2014).

3.1.1 Οι έκπτωτοι θεατρικοί παραγωγοί

Το παραπάνω παράδειγμα μιας από τις μεγαλύτερες -αν όχι της μεγαλύτερης- θεατρικές επιχειρήσεις, μπορεί να αποτελεί συχνά αντικείμενο κριτικής από τους ιθύνοντες του είδους για την ποιότητα των θεαμάτων που προσφέρει, αλλά, αναμφισβήτητα, αποτελεί κρυφό πόθο του μεγαλύτερου ποσοστού των θεατρικών συντελεστών να εργαστούν σε μια ανάλογη παραγωγή. Οι λόγοι δεν είναι μόνο οικονομικοί, επειδή τους εξασφαλίζεται ένας κανονικός μισθός και ασφάλιση, αλλά και το γεγονός ότι οι ρόλοι και οι ειδικότητες είναι απολύτως διαχωρισμένα. Ο ηθοποιός είναι ηθοποιός, ο σκηνοθέτης, σκηνοθέτης, υπάρχει σκηνογράφος, χορογράφος και όλες οι ειδικότητες προκειμένου να προκύψει μια άρτια παραγωγή.

Στην προσπάθεια πολλών ηθοποιών και λοιπών ειδικοτήτων του θεάτρου να εργαστούν σε μια τέτοιου βεληνεκού παραγωγή εντοπίζεται και η κατάπτωση της θεατρικής βιομηχανίας που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη εποχή. Παραγωγοί «μαϊμούδες» έχουν κατακλείσει το θεατρικό γίγνεσθαι με ψεύτικα συμβόλαια για υπερπαραγωγές που υπογράφουν ανυποψίαστοι καταξιωμένοι καλλιτέχνες. Αποτέλεσμα, οι αγωγές από ηθοποιούς και λοιπούς εξαπατημένους συντελεστές να βρίσκονται σε πρώτο πλάνο.

Νεόπλουτοι κύριοι και κυρίες που ουδεμία σχέση έχουν με το αντικείμενο του θεάτρου εισβάλλουν στο χώρο για να αυτοπροβληθούν, να εξαπατήσουν και να κερδοσκοπήσουν. Όπως επισημαίνει σε πρόσφατο άρθρο της η Σ. Διγενή, πρόκειται, κυριολεκτικά, για ανθρώπους του υποκόσμου και σεσημασμένους μαφιόζους που υπόσχονται ότι θα ανεβάσουν Ντοστογιέφσκι ή Πίντερ, που επιβάλλουν πρωταγωνιστές και αποφασίζουν ποιοι θα πληρωθούν στο τέλος. Χαρακτηριστικά αναφέρονται δηλώσεις θυμάτων των οποίων η πλειονότητα έχει κινηθεί νομικά προκειμένου να εξασφαλίσει την εξόφληση των δεδουλευμένων της. Κάποιοι καταθέτουν ότι έχουν έρθει αντιμέτωποι με επιχειρηματίες που βρίσκουν τρόπους να ξεπλύνουν χρήματα, να ξεγελάσουν εφορίες,

ασφαλιστικούς οργανισμούς και να φιγουράρουν απείραχτοι σε γκαλά, αγκαλιά με εκκολαπτόμενα θύματα. Ωστόσο, όπως σημειώνει η Ε. Μαρίνου δεν υπάρχει πια παραγωγός με την έννοια που υπήρχε παλιότερα, όπως ο Φιλοποίμην Φίνος. Γιατί, παραγωγός είναι εκείνος που «γεννάει» την ιδέα, την «τρέχει» από την αρχή ως το τέλος όσον αφορά στην εκτέλεσή της, εξασφαλίζει την ποιότητά της, αναζητά χορηγούς, διαφημιστές, επενδυτές, καθώς το προϊόν πρέπει να πουληθεί προτού ακόμη βγει στην αγορά (Διγενή 2017).

3.1.2 Οι νέοι δημιουργοί

Σε πείσμα των καιρών και ως απάντηση στην τάση των παραγωγών-απατεώνων στην Ελλάδα της οικονομικής κρίσης εμφανίζονται διαρκώς στο προσκήνιο νέοι δημιουργοί με φρέσκες ιδέες και όρεξη να αφήσουν το αποτύπωμά τους στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της χώρας, αλλά και να περάσουν τις ιδέες τους με την ελπίδα να αφυπνίσουν το κοινό, τη μάζα. Είναι εκείνοι που φέρουν τη σοβαρότητα, την τιμιότητα και την ηθική ακεραιότητα που οφείλει να διακατέχει κάθε καλλιτέχνη. Πρόκειται για καλλιτέχνες - δημιουργούς. Η έννοια του δημιουργού, ο οποίος ανήκει σε μια μικρή θεατρική ομάδα, προσιδιάζει στην έννοια που δόθηκε στους νέους κινηματογραφιστές τη δεκαετία του '20 από Γάλλους κριτικούς, θεωρητικούς και σκηνοθέτες που υποστήριξαν ότι πλήρης δημιουργός μιας ταινίας είναι ο κινηματογραφιστής εκείνος που έχει τόσο την ιδιότητα του σεναριογράφου όσο και εκείνη του σκηνοθέτη. Με άλλα λόγια, εκείνος ο οποίος μπορεί να αποδώσει στο έργο στις κυριότερες φάσεις παραγωγής μιας ταινίας, τη συγγραφή του σεναρίου, δηλαδή του γραπτού σχεδίου βάσει του οποίου γυρίζεται η ταινία και της σκηνοθεσίας, δηλαδή της διεύθυνσης των τεχνικών και καλλιτεχνικών διαδικασιών γυρίσματος μιας ταινίας με φαντασία, έμπνευση και ευρηματικότητα (Κολοβός 2002, 179-180).

Αυτοί οι καλλιτέχνες – δημιουργοί, συνήθως, είναι φοιτητές δραματικών σχολών ή ακόμη και ερασιτέχνες που παρακολουθούν σταδιακά σεμινάρια υποκριτικής ή ανήκουν σε κάποια ερασιτεχνική ομάδα, όπως σε θεατρικές ομάδες δήμων. Ενώνονται με τους ομοϊδεάτες τους, δημιουργούν μια παρέα που αποτελείται από εραστές του θεάτρου και αποφασίζουν να υλοποιήσουν το κοινό όνειρό τους, να παίξουν θέατρο. Όλα τα εμπόδια και οι δυσκολίες που συναντάνε ξεπερνούνται με τον πιο δημιουργικό τρόπο. Συμβάλλουν όλοι στην υλοποίηση της παράστασης ο καθένας όπως μπορεί. Όπως θα αποδειχθεί παρακάτω, μέσω της έρευνας που πραγματοποιήθηκε σε μικρές θεατρικές

ομάδες, τα μέλη που την αποτελούν αναλαμβάνουν περισσότερους του ενός ρόλους προκειμένου να βγει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα με το μικρότερο δυνατό κόστος. Κάνουμε λόγο για μια νέα γενιά καλλιτεχνών που επιχειρούν με ό,τι μέσα διαθέτουν να συνεχίσουν την παράδοση που άφησαν αριστοτέχνες του είδους, από την αρχαιότητα, όπως ο Μένανδρος, την Αναγέννηση, όπως ο Σαίξπηρ και από τα νεότερα χρόνια, οι ρομαντικοί Γκαίτε και Σίλλερ. Εκείνοι, όπως και οι προηγούμενοι, προσπαθούν, οικειοποιούμενοι ξένες παραδόσεις και αξιοποιώντας αλλότρια κείμενα είτε εμπνεόμενοι από αυτά είτε χρησιμοποιώντας τα αυτούσια, να αρθρώσουν έναν νέο λόγο, εθνικό και υπερεθνικό ταυτόχρονα, οικείο και ανοίκειο (Πατσαλίδης 2012, 29).

Θα μπορούσε να πει κανείς πως αυτές οι μικρές θεατρικές ομάδες κάνουν θέατρο παράλληλα με το θέατρο που όλοι γνωρίζουμε, το θέατρο με τα έργα κλασικών συγγραφέων, με επώνυμους ηθοποιούς και καταξιωμένους σκηνοθέτες σε μεγάλα θέατρα από μεγάλες εταιρείες παραγωγής. Αυτές οι ομάδες φαντάζουν δίπλα στο κλασικό θέατρο σαν μια αίρεση, σαν θέατρο του περιθωρίου, όπως συμβαίνει και με το θέατρο που καταργεί τα σύνορα και είναι απομακρυσμένο από τους παραδοσιακούς τρόπους κατανόησης του φύλου, της φυλής, της κοινότητας της γεωγραφίας και της κοινωνίας γενικότερα. Πώς, τελικά, επιβιώνει αυτή η αίρεση σε μια ομογενοποιημένη κοινωνία όπου όλα είναι ή αναγκάζονται να είναι εντός των τειχών του συστήματος; Ή μήπως βγαίνουν από το σύστημα; Κι επειδή βγαίνουν παύουν να θεωρούνται και να είναι αληθινά; Ποιος μπορεί να το κρίνει; Οι ίδιοι οι δημιουργοί, οι κριτικοί ή μήπως το κοινό (Πατσαλίδης 2012, 40);

3.2 Οι μικρές θεατρικές ομάδες

Από ερωτηματολόγιο που συντάχθηκε και απεστάλη σε 60 θεατρικές ομάδες υπήρξε ανταπόκριση μελών από 39 ομάδες. Το ερωτηματολόγιο αποτελείται από 38 ερωτήσεις. Από τις 39 ομάδες το 57,9% δηλώνει ότι είναι επαγγελματικές και το 42,1% ερασιτεχνικές (Εικόνα 6). Τα μέλη από τα οποία αποτελείται η κάθε ομάδα είναι κυρίως 3-6 όπως δηλώνει το 35,9% των ερωτηθέντων, 6-10 το 33,3% και 10 και πάνω όπως δηλώνει το 28,2% (Εικόνα 8). Οι περισσότερες ομάδες λειτουργούν 5-10 χρόνια με ποσοστό 36,8%. Ακολουθούν οι πιο νεοσύστατες ομάδες με λειτουργία 1-5 έτη με ποσοστό 31,6% και οι ομάδες με μόνιμη παρουσία στο χώρο με ποσοστό 23,7% (Εικόνα 9). Αξιοσημείωτο είναι το ποσοστό 7,9% των ερωτηθέντων που απαντούν ότι δεν αποτελούν μόνιμα μέλη της θεατρικής ομάδας. Αυτό ίσως υποδηλώνει ότι οι ομάδες

συντίθενται από συγκεκριμένα μέλη που έχουν δημιουργήσει μια σφιχτοδεμένη αλυσίδα με κοινό κώδικα επικοινωνίας και λειτουργίας και δύσκολα μπορεί να εισέλθει κάποιος που θα υπήρχε το ρίσκο να διαταράξει τις ισορροπίες. Ακολούθως, κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο να επιτευχθεί για οικονομικούς λόγους, όπως θα διαπιστώσουμε από τα αποτελέσματα της έρευνας, παρά μόνο σε περιπτώσεις που απαιτείται να απευθύνονται περιστασιακά σε άλλες ειδικότητες πέραν αυτές των μελών της ομάδας, όπως μας απαντά το 63,2% των ερωτηθέντων (Εικόνα 11).

Τα μέλη των θεατρικών ομάδων που ανταποκρίθηκαν είναι γυναίκες με ποσοστό 71,8% και άντρες με ποσοστό 28,2% (Εικόνα 1). Αυτό επιβεβαιώνει και το γεγονός ότι στο χώρο του θεάτρου οι γυναίκες έχουν την πρωτοκαθεδρία, οι οποίες -κυρίως οι ηθοποιοί- είναι πάντα πολύ περισσότερες από τους άντρες και αυτό παρατηρείται ιδιαίτερα μεταξύ των σπουδαστών των δραματικών σχολών. Η ηλικία των ερωτηθέντων είναι μεταξύ 31-35 ετών με ποσοστό 28,2%, αλλά με το ίδιο ποσοστό είναι και η ηλικία των ερωτηθέντων από 40 και άνω. Ακολουθεί η ηλικία 26-30 ετών με ποσοστό 23,1% (Εικόνα 2). Αξιοσημείωτα είναι τα μικρά ποσοστά ατόμων ηλικίας 16-25 ετών, γεγονός που φανερώνει ότι τα άτομα αυτά λόγω του νεαρού της ηλικίας τους ή επικεντρώνονται σε άλλο αντικείμενο σπουδών, πριν προχωρήσουν στην ενασχόληση με το θέατρο ή απλά δεν έχουν τη δυνατότητα αυτοχρηματοδότησης, καθώς όπως αποδεικνύεται, το μεγαλύτερο ποσοστό των ομάδων, συγκεκριμένα το 71,8% αυτοχρηματοδοτείται, ενώ μόλις το 10,3% μοιράζεται το κόστος και τα έσοδα της παραγωγής με τον θεατρικό επιχειρηματία που διαθέτει τη σκηνή που παρουσιάζεται η παράσταση. Ακόμη πιο μικρό, μόλις 7,7%, είναι το ποσοστό των ομάδων που χρηματοδοτούνται από ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής (Εικόνα 18). Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι το 59% των ερωτηθέντων διαθέτει πανεπιστημιακή μόρφωση, όπως και μεταπτυχιακή με ποσοστό 28,2% (Εικόνα 3). Συμπληρωματικά, το 66,7% έχει φοιτήσει σε δραματική σχολή είτε παράλληλα με τις πανεπιστημιακές σπουδές είτε αργότερα (Εικόνα 4). Το σίγουρο, πάντως είναι ότι οι περισσότεροι -αν όχι όλοι- εργάζονται και σε άλλον τομέα με το ποσοστό των ερωτηθέντων να αγγίζει το 92,3% (Εικόνα 5).

Η κύρια ιδιότητα με την οποία συμμετέχουν στη θεατρική ομάδα οι περισσότεροι, είναι εκείνη του ηθοποιού με ποσοστό 84,2% και 26,3% με την ιδιότητα του σκηνοθέτη (Εικόνα 7). Είναι αναμφισβήτητο ότι από τους πιο αδικημένους στην όλη κατάσταση είναι αυτές οι δύο ειδικότητες, καθώς όχι μόνο δεν πληρώνονται -όταν πληρώνονται-

όπως πρέπει, αλλά αφιερώνουν τις περισσότερες ώρες στις πρόβες οι οποίες, επίσης, στις πιο πολλές περιπτώσεις όχι μόνο δεν πληρώνονται, αλλά τα μέλη μισθώνουν και το χώρο που τις πραγματοποιούν με το 51,3% να το επιβεβαιώνει. Όσον αφορά το 47,8% που αναφέρει ότι δεν δαπανά χρήματα για τις πρόβες, έχει να κάνει με συμφωνίες με μικρούς θεατρικούς χώρους που έχουν μόνιμη συνεργασία, όπως το Μπιπ ή τις περιπτώσεις που βρίσκουν άλλους χώρους, όπως τα σπίτια των μελών της θεατρικής ομάδας (Εικόνα 17). Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και από τις απαντήσεις στην ερώτηση για το πού πραγματοποιούνται οι πρόβες με το 53,8% να απαντά σε ιδιωτικό χώρο (Εικόνα 16).

Τα έργα που ανεβάζει κάθε θεατρική ομάδα ανά χρόνο ανέρχονται στο 1 ή το πολύ στα 2, όπως επισημαίνει το 43,6% και ομοίως το ισόποσο 43,6%. Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι μόλις το 12,8% απάντησε ότι ανεβάζει 3 έργα και καμία ομάδα δεν ανεβάζει 4 (Εικόνα 12). Οι λόγοι, όπως πολλές φορές έχει επισημανθεί, είναι πρωτίστως οικονομικοί, αλλά και λόγω έλλειψης χρόνου, μιας και σχεδόν όλα τα μέλη των θεατρικών ομάδων απασχολούνται και αλλού. Αν και εκπλήσσει κάποιον ευχάριστα το ότι τη θεατρική σεζόν 2016-17 το 41% ανέβασε 2 έργα έναντι του 30,8% που ανέβασε 1, μολοντούτο, δεν πρέπει να προβλεφθεί το αρκετά μεγάλο ποσοστό από αυτές τις ομάδες, το 20,5%, που δεν κατάφερε να ανεβάσει καμία παράσταση (Εικόνα 13). Φυσικά, οι ομάδες επιλέγουν το αν θα ανεβάσουν ένα ή περισσότερα έργα γνωρίζοντας πάνω κάτω την απήχηση που θα έχουν, καθώς το μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού τους είναι οικογένεια, γνωστοί και φίλοι. Μάλιστα, το 69,2% απαντά πως δεν έχει τύχει να κατεβάσει ποτέ κάποια παράσταση νωρίτερα από το προγραμματισμένο (Εικόνα 15). Αυτό βέβαια, έχει να κάνει και με το ότι το 36,8% απαντά πως οι προγραμματισμένες παραστάσεις ήταν ελάχιστες, δηλαδή 2-4. Το 23,7% δηλώνει ότι είναι 4-10, το 15,8% 10-16 παραστάσεις και μόλις το 10,5% δηλώνει ότι ανεβάζει έργα με πάνω από 16 παραστάσεις. Δεν πρέπει να μείνει ασχολίαστο και το σημαντικό ποσοστό του 13,2% εκείνων που ανεβάζουν μία και μόνο παράσταση (Εικόνα 20). Το μόνο αισιόδοξο στοιχείο αποτελεί το παρήγορο ποσοστό του 81,6% των ερωτηθέντων που δηλώνουν ότι σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να ανέβασαν ένα μόνο έργο αλλά ο αριθμός των παραστάσεων παρατάθηκε (Εικόνα 14).

Τα θέατρα που προτιμούν να ανεβάζουν τα έργα τους οι εν λόγω θεατρικές ομάδες είναι μικρής χωρητικότητας (20-50 θέσεων), όπως αποκαλύπτει το 35,9% των ερωτηθέντων. Ακολούθως, το 23,1% δηλώνει ότι παίζει σε θέατρα 60-100 θέσεων και το 20,5% δηλώνει

ότι παίζει σε θέατρο 100-200 θέσεων. Μόλις το 12,8% απαντά ότι το θέατρο στο οποίο ανεβαίνουν οι παραστάσεις τους είναι 200-300 θέσεων και το 7,7% δηλώνει ότι είναι 300 θέσεων και πάνω (Εικόνα 21). Βάσει των στοιχείων αυτών επιβεβαιώνεται γιατί υπερσχύουν τα μικρά θέατρα για αυτές τις ομάδες που το κοινό, όπως προαναφέρθηκε, είναι συγκεκριμένο και περιορισμένο. Όπως επίσης, σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφέρονται στοιχεία σχετικά με τις οικονομικές συμφωνίες θεατρικών επιχειρηματιών με τις ομάδες που χρηματοδοτούνται.

Οι λόγοι της επιτυχίας μιας παράστασης μπορεί να είναι πολλοί. Εξαρτώνται από τις υποκριτικές ικανότητες των ηθοποιών, τη δεινότητα του σκηνοθέτη, την ποιότητα της παραγωγής και κοντά στο τελευταίο έρχεται και το κατά πόσο η παράσταση διαφημίζεται και προβάλλεται, πού και με ποιους τρόπους. Στην ερώτηση που αφορά τους τρόπους με τους οποίους επικοινωνούν τα μέλη των θεατρικών ομάδων τις παραστάσεις τους το μεγαλύτερο ποσοστό, της τάξης του 84,6%, απαντά ότι η προβολή γίνεται με τη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (social media: Facebook, Twitter, Instagram κ.ά.) και ακολούθως, το 79,5% απαντά ότι προκύπτει από τις αφίσες, ενώ συμπληρώνει το 53,8% ότι γίνεται με φυλλάδια. Άλλοι τρόποι προώθησης, απαντά το 41%, ότι αποτελούν οι συνεντεύξεις στο ραδιόφωνο και οι συνεντεύξεις στον τύπο, όπως δηλώνει το 38,5% (Εικόνα 27). Από εκεί και έπειτα, τρόποι προώθησης όπως διαφημιστικά σποτ στο ραδιόφωνο ή την τηλεόραση έρχονται δεύτερα στις προτιμήσεις των θεατρικών ομάδων για διαφήμιση, προφανώς, λόγω του υψηλού τους κόστους. Ακριβώς για αυτόν τον λόγο η ίδια η θεατρική ομάδα αναλαμβάνει την προώθηση, όπως αποκαλύπτει το 87,2% των ερωτηθέντων και δεν την αναθέτει σε κάποιον επαγγελματία υπεύθυνο δημοσίων σχέσεων (Εικόνα 30). Μάλιστα το 38,5% παραδέχεται ότι το κόστος προώθησης είναι μηδαμινό (Εικόνα 31) και μόλις το 25,6% δηλώνει ότι το κόστος ανέρχεται στα 100-200 ευρώ ποσό το οποίο επωμίζονται να καταβάλλουν -συνήθως- όλα τα μέλη της ομάδας (Εικόνα 31). Ένας άλλος τρόπος προώθησης της παράστασης, που λειτουργεί και σαν αναμνηστικό είναι το πρόγραμμα. Το 71,8% απαντά ότι υπάρχει πρόγραμμα στην παράστασή τους (Εικόνα 28), το οποίο μάλιστα, σύμφωνα με το 79,3% των ερωτηθέντων διανέμεται δωρεάν. Τα προγράμματα αυτά συνήθως είναι απλή παρουσίαση των συντελεστών και λίγα λόγια για την παράσταση, τον συγγραφέα και το έργο. Σε παραστάσεις με μικρό εισιτήριο δύσκολα μπορεί κανείς να απαιτήσει από το κοινό να πληρώσει και για το πρόγραμμα. Κι αυτό είναι η ειρωνεία των καιρών, καθώς γνωρίζουμε ότι σε μεγάλες παραγωγές που το κοινό έχει πληρώσει 25 και 30 ευρώ

εισιτήριο, δε διστάζει να πληρώσει και άλλα 10-15 ευρώ για να αποκτήσει και το πρόγραμμα της παράστασης, που βέβαια αποτελεί μια κανονική έκδοση που εμπεριέχεται ανάμεσα στα άλλα και το θεατρικό κείμενο.

Όσον αφορά στο είδος των έργων που επιλέγουν να ανεβάσουν οι θεατρικές ομάδες φαίνεται πως ανεβάζουν ό,τι τους αρέσει περισσότερο για να ικανοποιηθούν τα ίδια τα μέλη καθώς δεν έχουν την ανησυχία για το αν θα είναι ή όχι εμπορικό, αφού με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, αποδεικνύεται πως δεν έχει και πολλή σημασία αφού το κοινό που θα τους δει είναι συγκεκριμένο (Εικόνα 37). Έτσι, το 38,5% απαντά ότι επιλέγει σύγχρονο έργο, το 20,5% κλασικό έργο, το 15,4% κωμωδία και το ίδιο ποσοστό επιλέγει κάποια διασκευή γνωστού έργου. Ακολούθως, το 12,8% επιλέγει τη μαύρη κωμωδία, το 10,3% επιλέγει δράμα, το 7,7% κάποιο έργο μεταφρασμένο και μόλις το 5,1% επιλέγει μιούζικαλ και το ίδιο ποσοστό επιλέγει το devised theater (Εικόνα 32). Η αιτία του μικρού ποσοστού για το συγκεκριμένο είδος έχει αναλυθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Αξιοσημείωτο είναι το ποσοστό της τάξης του 23,1% των ερωτηθέντων που επιλέγουν έργο πρωτότυπο. Μάλιστα σε ερώτηση που ακολουθεί το έργο αυτό σύμφωνα με το 45,8% των απαντήσεων έχει γραφτεί από μέλος της ομάδας ή σύμφωνα με το 33,3% από μέλη της ομάδας (Εικόνα 34). Οι λόγοι μπορεί πάλι να είναι οικονομικοί, επειδή δε θα επωμιστούν το επιπρόσθετο κόστος εξασφάλισης πνευματικών δικαιωμάτων. Βέβαια σε επόμενη ερώτηση αποδεικνύεται πως δεν είναι και λίγες οι ομάδες που αναγκάζονται να το κάνουν, όπως αποκαλύπτει το 60% των ερωτηθέντων (Εικόνα 33). Εντούτοις, ένας άλλος λόγος είναι ότι δε θα μπουν στη διαδικασία σύγκρισης με το να παρουσιάσουν ένα γνωστό έργο μέσα από μια οικονομική παραγωγή σε σχέση με κάποια άλλη μεγάλη παραγωγή με γνωστούς ηθοποιούς, φαντασμαγορικά σκηνικά και ευφάνταστα κοστούμια, καθώς το ευρύ κοινό, έχει αποδειχθεί ότι προτιμά να επενδύσει τα χρήματα της θεατρικής εξόδου του σε κάτι που θεωρεί πιο αξιόπιστο και άρα θα έχει περισσότερες πιθανότητες να το ικανοποιήσει. Εκτός από τα πρωτότυπα έργα, φαίνεται πως πολλές ομάδες, όταν επιλέγουν ξενόγλωσσο έργο μπαίνουν στη διαδικασία να κάνουν τη μετάφραση, ακριβώς επειδή θέλουν να αποφύγουν τη δαπάνη για τα πνευματικά δικαιώματα όπως αποδεικνύει στη συγκεκριμένη ερώτηση το 52,4% των ερωτηθέντων (Εικόνα 35). Συνολικά το κόστος της δαπάνης της παραγωγής για το ανέβασμα ενός έργου αποδεικνύεται ότι ποικίλει, αλλά σίγουρα είναι μικρό, με το 26,3% να δηλώνει ότι ανέρχεται στα 300-600 ευρώ και το 23,7% στα 100-300 ευρώ (Εικόνα 36). Σε αυτά τα

ποσά, δυστυχώς, δεν συνυπολογίζονται οι εργατοώρες που αφιερώνουν οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης για τις πρόβες.

Πλησιάζοντας στο τέλος της ανάλυσης των αποτελεσμάτων της έρευνας διαπιστώνεται όλο και περισσότερο το πώς επηρεάζει η κρίση το χώρο του θεάτρου. Η τιμή του εισιτηρίου των παραστάσεων είναι όσο το δυνατόν πιο προσιτή για το κοινό. Σύμφωνα με το 43,6% των ερωτηθέντων είναι 5-10 ευρώ και μόλις το 25,6% δηλώνει ότι κυμαίνεται από 10-15 ευρώ. Ασφαλώς, δεν πρέπει να μην τονιστεί και το ποσοστό του 30,8% που είναι μια τάση που επικρατεί τα τελευταία χρόνια και που το εισιτήριο δεν είναι καθορισμένο, αλλά τα μέλη στηρίζονται στην πρόθεση του κοινού το οποίο παρακολουθεί την παράσταση με ελεύθερη συνεισφορά (Εικόνα 22). Επίσης, θα πρέπει να συνυπολογιστούν και οι εκπώσεις που παρέχονται σε ανέργους και ειδικές κατηγορίες θεατών (Εικόνα 23). Επομένως, αν συγκριθούν τα μεγέθη της χωρητικότητας των θεάτρων -που δεν είναι βέβαιο ότι ακόμη κι εκείνα με τις 50 θέσεις είναι sold out- και της τιμής των εισιτηρίων, θα καταλάβουμε γιατί οι νέοι καλλιτέχνες αναγκάζονται να απασχολούνται και σε άλλους τομείς ή γιατί ανεβάζουν ένα ή κανένα έργο κάθε θεατρική σεζόν.

Σε αυτό έρχεται να προστεθεί και ο τρόπος που καθορίζεται η όποια αμοιβή των συντελεστών -ιδίως των ηθοποιών- που το 69,2% δηλώνει ότι καθορίζεται από ποσοστά και μόλις το 30,8% απαντά ότι αφορά σε συγκεκριμένο ποσό (Εικόνα 24). Σαφώς, δε γίνεται κανένας λόγος εδώ για κανονικό μισθό παρά μόνο στις μεγάλες εταιρείες παραγωγής, όπως προαναφέρθηκε. Όσον αφορά στην ασφάλιση -αναφαίρετο δικαίωμα κάθε εργαζόμενου- λόγω των τακτικών ελέγχων που πραγματοποιούνται τα τελευταία χρόνια δεν παρατηρούνται τόσες πολλές περιπτώσεις «μαύρης» εργασίας. Έτσι, το 62,9% δηλώνει ότι αποκτά ένσημα από την κάθε παράσταση. Ως προς το ποσοστό του 37,1% που δεν έχει ένσημα αφορά κυρίως σε ερασιτέχνες ηθοποιούς ή σε εκείνους που δηλώνουν -μετά από συμφωνία με τον θεατράρχη- ότι παίζουν αφλοκερδώς για να αυξηθεί το κέρδος τους από τα ποσοστά μιας και δε θα δαπανηθούν χρήματα για τα ένσημα (Εικόνα 25). Μολαταύτα, σε επόμενη ερώτηση για το είδος των ενσήμων, το 83,3% των ερωτηθέντων δηλώνει πως αποτελούν ένσημα ηθοποιού και μόλις το 16,7% απαντούν ότι πρόκειται για ένσημα ανιματέρ. Η πραγματικότητα, ωστόσο, δείχνει ότι αυτό το ποσοστό που φτάνει το 83,3% αφορά σε ηθοποιούς που δε γνωρίζουν τη μεγάλη διαφορά στις δαπάνες των ενσήμων καθώς υπάρχουν πολλές κατηγορίες. Εφόσον δε έχει

καταργηθεί η συλλογική σύμβαση εργασίας για τους ηθοποιούς από το 2012 είναι στην προσωπική ευχέρεια κάθε θεατράρχη το τι ένσημο θα πληρώσει, ενώ ο ηθοποιός αποδέχεται τους όρους προκειμένου να αποφύγει την πιθανότητα «μαύρης» εργασίας. Τέλος, το 55,3% των ερωτηθέντων δηλώνει πως δεν έχει οικονομικό όφελος από τη συμμετοχή στη θεατρική ομάδα και το 44,7% ότι έχει (Εικόνα 38).

Καταλήγοντας, σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, αλλά και εκείνα που παρουσιάστηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο, το θέατρο έχει έντονη ζωή και παρουσία. Αν και για λόγους οικονομικής δυσπραγίας οι μικρές θεατρικές ομάδες καταλήγουν να κάνουν ένα «φτωχό θέατρο», εντούτοις με την αγάπη και το μεράκι τους για την τέχνη τους καταφέρνουν να επιβεβαιώσουν τη θεωρία που ανέπτυξε ο Γκροτόφσκι που επισημαίνει ότι η απόδοση της φτώχειας στο θέατρο, το οποίο απογυμνώνεται από όλα τα στοιχεία που δεν είναι ουσιαστικά για τη λειτουργία του, μας αποκαλύπτει όχι μόνο τη σπονδυλική στήλη του μέσου έκφρασης, αλλά και το βαθύ πλούτο που βρίσκεται στη φύση της καλλιτεχνικής μορφής (Γκροτόφσκι 2010, 28). Επομένως, το θέατρο είτε πρόκειται για ακριβή είτε για οικονομική παραγωγή μπορεί να υπάρξει χωρίς μακιγιάζ, χωρίς αυτόνομη σκηνογραφία και κοστούμια, ακόμη και χωρίς ξεχωριστό χώρο για παράσταση, χωρίς φωτισμούς και σκηνικά εφέ. Δεν μπορεί, όμως, να υπάρξει χωρίς τη σχέση ηθοποιού και θεατή, δεν μπορεί να έχει υπόσταση χωρίς αυτή τη διαισθητική και άμεση επικοινωνία (Γκροτόφσκι 2010, 24). Το μόνο που απομένει είναι να βελτιωθούν οι οικονομικές συνθήκες προκειμένου να μπορούν οι άνθρωποι του χώρου να εξασφαλίζουν μια αξιοπρεπή αμοιβή ώστε να ζουν αποκλειστικά από το επάγγελμα που τόλμησαν να επιλέξουν.

3.3 Επάγγελμα: ηθοποιός

Η υποκριτική ικανότητα είναι ένα εκ γενετής χάρισμα με το οποίο ο ηθοποιός μπορεί να κατανοεί και να ερμηνεύει τις εμπειρίες των άλλων προσώπων σαν να ήταν δικές του. Η ευαισθησία του ηθοποιού, σε συνδυασμό με την εξυπνάδα και την ευστροφία του, αποτελεί βασική προϋπόθεση για να επιτευχθεί αυτό, σημειώνει ο Belasco και συνεχίζει λέγοντας πως ο ηθοποιός ακόμη και αν δεν έχει αυτό το χάρισμα οφείλει να κατέχει την υποκριτική τέχνη και να εκπαιδευτεί σε αυτήν (Στούρνα κ.ά. 2016, 19). Η πραγματικότητα επί σκηνής επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η εκπαίδευση του ηθοποιού δεν τελειώνει ποτέ. Κάθε νέος ρόλος και μια νέα αρχή και μια νέα σπουδή, μια νέα αναζήτηση της αλήθειας και της ουσίας. Ο ηθοποιός, γίνεται φορέας του πολιτισμού, της τέρψης, της

συγκίνησης. Μολαταύτα, η έννοια του ηθοποιού συμπεριλαμβάνει και την επαγγελματική ιδιότητά του. Κατά τον Γκροτόφσκι, εκείνο που σε κάνει να επαναστατείς μόλις δεις πώς εξασκείται σήμερα το επάγγελμα του ηθοποιού είναι η αθλιότητά του: το παζάρεμα πάνω σε ένα κορμί που το εκμεταλλεύονται οι προστάτες του: σκηνοθέτης και θεατρικός παραγωγός (Γκροτόφσκι 2010, 43).

Πράγματι, δεδομένων των δυσχερειών που παρατηρούνται στο θεατρικό χώρο οι ηθοποιοί είναι εκείνοι που πλήττονται περισσότερο από την οικονομική κρίση και αυτό δεν είναι κάτι νέο. Σύμφωνα με τα πιο πρόσφατα στοιχεία της ΕΛΣΤΑΤ το ποσοστό ανεργίας στον κλάδο ανέρχεται στο 91% και ηθοποιός σημαίνει «φως, νερό, τηλέφωνο κομμένα». Όσοι ηθοποιοί κατάφεραν να κερδίσουν χρήματα ήταν εκείνοι που συμμετείχαν σε τηλεοπτικές σειρές και κινηματογραφικές ταινίες ή σε μεγάλες θεατρικές παραγωγές. Εντούτοις και αυτές οι περιπτώσεις είναι λίγες, καθώς ακόμη και τα χρόνια της αφθονίας οι ηθοποιοί που απασχολούνταν στην τηλεόραση, σύμφωνα με άρθρο του Ν. Ορφανού, πληρώθηκαν στην καλύτερη περίπτωση 10 μήνες μετά την προβολή του επεισοδίου που συμμετείχαν (Ορφανός 2012).

Το επάγγελμα του ηθοποιού εκτός από κακοπληρωμένο είναι και παρεξηγημένο ή μήπως επειδή είναι παρεξηγημένο είναι και κακοπληρωμένο; Συγκεκριμένα, για κάποιον ανεξήγητο λόγο τα επαγγέλματα που έχουν σχέση με τις τέχνες δεν θεωρούνται επαγγέλματα από την κοινή γνώμη και ιδίως εκείνο του ηθοποιού. Συχνά ακούγεται η φράση: «Είσαι τυχερός που έχεις κάνει το χόμπι σου επάγγελμα». Μολαταύτα, το επάγγελμα του ηθοποιού είναι δύσκολο γιατί, όχι μόνο δουλεύει βράδυ, αργίες και σχόλες, αλλά ακριβώς γιατί καλείται να ξέρει να κάνει σχεδόν τα πάντα. Πρέπει να είναι μορφωμένος, να έχει καλή φυσική κατάσταση, να ξέρει να τραγουδάει, να χορεύει και να μαγνητίζει τα πλήθη. Αν γνωρίζει δε να παίζει κάποιο μουσικό όργανο, να ιππεύει, να κάνει ακροβατικά, να μιλάει ξένες γλώσσες πλην της μητρικής του, θεωρούνται πρόσθετα προσόντα και έχει περισσότερες πιθανότητες να βρει δουλειά.

Σαφώς, ένα από τα βασικά προβλήματα που συμβάλλει στο υψηλό ποσοστό ανεργίας των ηθοποιών είναι και η υπερπροσφορά, καθώς από ένα σημείο και μετά ο καθένας που τυχαίνει να βρει την ευκαιρία να εμφανιστεί στη σκηνή ή στην τηλεόραση θεωρεί τον εαυτό του ηθοποιό και φυσικά το δηλώνει. Η τάση αυτή ενισχύεται και από το πλήθος των δραματικών σχολών που γεμίζει με «πτυχιούχους» ηθοποιούς το καλλιτεχνικό

σύστημα με αποτέλεσμα το τελευταίο να αδυνατεί να τους απορροφήσει (Ορφανός 2012) και εντέλει, να μην παίρνει κανείς τόσο στα σοβαρά αυτό το επάγγελμα βλέποντας να κατακλύζεται από ερασιτέχνες που το μόνο που επιθυμούν είναι η αυτοπροβολή τους. Γιατί το θέατρο και δη η τέχνη της υποκριτικής χρειάζεται μεγάλη σπουδή και αγώνα. Ένας ηθοποιός δεν είναι απλά διασκεδαστής, αλλά ψυχογραφεί το ήθος και το χαρακτήρα του κάθε ρόλου που καλείται να υποδυθεί. Εξερευνά τα όρια του ανθρώπου και αναδύει τα μύχια της ψυχής του.

3.3.1 Το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών

Οι ηθοποιοί -ακριβώς επειδή είναι επαγγελματίες- έχουν και εκείνοι, εκτός από υποχρεώσεις και δικαιώματα. Για το λόγο αυτό συστάθηκε το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) το 1917. Το ΣΕΗ αποτελεί τον μοναδικό συνδικαλιστικό φορέα για την υπεράσπιση των δικαιωμάτων και τη διεκδίκηση καλύτερων συνθηκών εργασίας για τους ηθοποιούς του θεάτρου, της τηλεόρασης και του κινηματογράφου. Σύμφωνα με το καταστατικό του ΣΕΗ μεταξύ των σκοπών που επιτελεί είναι η παρακολούθηση, η προστασία και η υπεράσπιση των οικονομικών, καλλιτεχνικών, επαγγελματικών και κοινωνικών δικαιωμάτων των ηθοποιών, η καταπολέμηση και αντιμετώπιση της ανεργίας, η προστασία και βελτίωση των όρων ασφάλισης, περίθαλψης και σύνταξης των μελών του, η προστασία των μελών του σε όλους τους τομείς καλλιτεχνικής δραστηριότητας, όπως κινηματογράφου, ραδιόφωνο, κέντρα ψυχαγωγίας κ.ά. (άρθρο 2). Το ΣΕΗ κατά κύριο λόγο αυτοχρηματοδοτείται με πιο σημαντική πηγή χρηματοδότησης την καταβολή συνδρομής των μελών του. Το ποσό της εγγραφής και το ύψος των μηνιαίων συνδρομών καθορίζεται με απόφαση του Δ.Σ. και δεν μπορεί να είναι μικρότερο του 0,5% του εκάστοτε βασικού μισθού του ελεύθερου θεάτρου (άρθρο 11).

Το Σωματείο διοικείται από το Διοικητικό Συμβούλιο που αποτελείται από 17 μέλη, με ισάριθμα αναπληρωματικά (άρθρο 13), ενώ αποτελείται από προστατευόμενα, ενεργά και επίτιμα μέλη (άρθρα 4, 5, 7). Τα προστατευόμενα μέλη συνιστούν ηθοποιοί που έχουν συμμετάσχει σε θεατρικές παραστάσεις, αλλά δεν έχουν ένσημα. Ενεργά μέλη είναι οι ηθοποιοί που έχουν πραγματοποιήσει 200 ημερομίσθια σε όλους τους χώρους δουλειάς των ηθοποιών μετά την εγγραφή τους στα προστατευόμενα μέλη. Σύμφωνα με πληροφορίες από μέλος του Δ.Σ. ο αριθμός των εγγεγραμμένων μελών κυμαίνεται στις 5000 με 2500 τακτικά μέλη και 2500 προστατευόμενα. Ο αριθμός αυτός μεταβάλλεται καθημερινά, καθώς πραγματοποιούνται νέες εγγραφές, αλλά και διαγραφές. Αξίζει να

σημειωθεί ότι το 2017 πραγματοποιήθηκαν 170 νέες εγγραφές τακτικών μελών. Αναφορικά με τις διαγραφές στις περισσότερες των περιπτώσεων αποφασίζονται από τα ίδια τα μέλη, καθώς αλλάζουν επάγγελμα και άρα επιθυμούν να διακόψουν την καταβολή της συνδρομής τους. Σε κάθε περίπτωση ο αριθμός των 5000 μελών είναι εξαιρετικά μικρός και δεν αντιπροσωπεύει τον πραγματικό αριθμό που απασχολούνται στο χώρο του θεάτρου ούτε φυσικά τις παραστάσεις που ανεβαίνουν. Το ερώτημα είναι γιατί; Μήπως θα έπρεπε να είναι υποχρεωτική η εγγραφή κάθε μέλους; Μήπως τα 200 ημερομίσθια που απαιτούνται για τα τακτικά μέλη είναι εξωπραγματικό νούμερο για τα σημερινά δεδομένα ή μήπως οι ηθοποιοί δεν ενδιαφέρονται και αμφισβητούν την προσφορά του Σωματείου;

Τα ενεργά μέλη του Σωματείου εκλέγουν τη Μεγάλη Δευτέρα κάθε δεύτερου χρόνου τη Διοίκηση του Σωματείου (άρθρο 13). Το 2018 από τα 5000 ενεργά μέλη στις εκλογές συμμετείχαν μόνο τα 580. Ο αριθμός ενισχύει την άποψη για την έλλειψη ενδιαφέροντος ακόμη και των ενεργών μελών για τους σκοπούς που επιτελεί το Σωματείο. Μήπως το Σωματείο θα έπρεπε να επανεξετάσει τον τρόπο λειτουργίας του ή μήπως οι ηθοποιοί θα πρέπει υποστηρίξουν τη θέση τους και να αρθρώσουν λόγο για το ζήτημα της διεκδίκησης καλύτερων συνθηκών για την εργασία τους;

3.3.2 Το Ταμείο Αλληλοβοήθειας του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών

Παράλληλη δράση με το ΣΕΗ συντελεί το Ταμείο Αλληλοβοήθειας του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΤΑΣΕΗ) το οποίο διοικείται από ανεξάρτητο επταμελές Διοικητικό Συμβούλιο με ισάριθμα αναπληρωματικά μέλη, διαθέτει δικό του καταστατικό και αυτοχρηματοδοτείται από τις συνδρομές των μελών του. Από τους βασικούς σκοπούς του ΤΑΣΕΗ είναι η οικονομική ενίσχυση με, ή χωρίς απόδοση, σε έκτακτες περιπτώσεις οικονομικής ανάγκης των μελών και η σημαντική προσθετική περίθαλψη από τους γιατρούς του ΙΚΑ που σήμερα διαθέτει στα δικά του Ιατρεία το Ταμείο και η επέκτασή της σε άλλες που θα εξασφαλίσει στο μέλλον (άρθρο 38). Οι ηθοποιοί-μέλη εδώ δεν ξεπερνάνε τους 700. Αν αναλογιστούμε τον αριθμό των μελών του ΣΕΗ που ανέρχεται στις 5000 φανταζόμαστε το λόγο που τα μέλη του ΤΑΣΕΗ είναι τόσο λιγότερα, καθώς οι περισσότεροι ηθοποιοί ή αδυνατούν να καταβάλλουν τη συνδρομή ή πιθανόν δε γνωρίζουν για τη συγκεκριμένη δράση.

3.3.3 Το Σπίτι του Ηθοποιού

Ήδη αναφέρθηκε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των ηθοποιών, κυρίως εκείνων που αποτελούν μέλη μικρών θεατρικών ομάδων, εργάζονται και σε άλλον τομέα. Υπάρχουν όμως και οι ηθοποιοί που στάθηκαν τυχεροί και κέρδισαν το μισθό τους αποκλειστικά και μόνο μέσω της τέχνης τους. Ωστόσο, λόγω της οικονομικής κρίσης, λόγω των νέων τάσεων στην αγορά εργασίας του θεάτρου με κύριο γνώμονα στην ανεύρεση εργασίας την εξωτερική εμφάνιση ή τις γνωριμίες, υπάρχει μια μερίδα ηθοποιών που αναγκάστηκαν κι εκείνοι να αναζητήσουν αλλού δουλειά ή εκείνοι που δεν τα κατάφεραν για μεγάλο χρονικό διάστημα με αποτέλεσμα να βρεθούν σε άσχημη οικονομική κατάσταση.

Η ηθοποιός Ά. Φόνσου συμμεριζόμενη τον καθημερινό αγώνα για επιβίωση των συναδέλφων της πραγματοποίησε το όραμά της και δημιούργησε έναν ξενώνα, «Το Σπίτι του Ηθοποιού» με σκοπό να στεγάσει και να βοηθήσει άπορους ηθοποιούς. Πρόκειται για ένα Ίδρυμα Κοινωνικό – Φιλανθρωπικό – Πολιτιστικό μη Κερδοσκοπικού χαρακτήρα το οποίο τελεί υπό την αιγίδα των Υπουργείων Πολιτισμού, Οικονομικών, Παιδείας και Υγείας. Λειτουργεί εδώ και 25 χρόνια. Η κα Α. Φόνσου, η οποία είναι και η πρόεδρος του ιδρύματος, σημειώνει ότι ο χώρος είναι ένα εξάωρο κτήριο το οποίο μπορεί να φιλοξενήσει έως 30 άτομα που μπορούν να διαμείνουν μέχρι ένα έτος. Κάθε άτομο έχει το δικό του δωμάτιο με μπάνιο, τηλεόραση και άλλες ανέσεις. Επιπλέον, ο χώρος είναι διαμορφωμένος έτσι ώστε να αποτελεί ένα ευχάριστο περιβάλλον για τον φιλοξενούμενο, καθώς διαθέτει και κήπο. Παράλληλα, το «Σπίτι του Ηθοποιού» έχει θέατρο για εκείνους που θέλουν να ανεβάσουν παραστάσεις και να βρουν την ευκαιρία να επανέλθουν στο θεατρικό χώρο. Εκτός από το θέατρο, το ίδρυμα συμβάλλει στην ανεύρεση εργασίας για τους φιλοξενούμενους και δημιουργεί για εκείνους νέες ευκαιρίες.

Αναμφισβήτητα, είναι πολύτιμη η βοήθεια και η στήριξη που προσφέρει «Το Σπίτι του Ηθοποιού» σε εκείνους που το έχουν ανάγκη. Όμως, τα 30 άτομα που μπορούν να φιλοξενηθούν, καθώς και το χρονικό διάστημα διαμονής του ενός έτους είναι εξαιρετικά μικροί αριθμοί αν αναλογιστούμε το ποσοστό 91% της ανεργίας των ηθοποιών. Σύμφωνα με μαρτυρίες ατόμων που έχουν φιλοξενηθεί στον εν λόγω ξενώνα η λίστα εκείνων που έχουν αιτηθεί να διαμείνουν δεν έχει τέλος. Η μόνη βοήθεια που μπορεί να τους παρασχεθεί μέχρι να αδειάσει κάποια θέση (δωμάτιο) είναι το καθημερινό φαγητό, που και αυτό, σαφώς, δεν είναι λίγο στο σημείο που έχει φτάσει η χώρα μας, καθώς είναι

μέρος της καθημερινότητας πια να παρέχεται φαγητό μέσω πολλών δράσεων σε απόρους. Επίσης, οι ευκαιρίες για δουλειά είναι όλο και λιγότερες με αποτέλεσμα όσοι ήδη διαμένουν να μην καταφέρνουν να αποχωρήσουν στον ένα χρόνο, γεγονός που επιβεβαιώνει και η ίδια η κα Α. Φόνσου. Για αυτό άλλωστε στα δωμάτια συγκατοικούν στις περισσότερες περιπτώσεις δύο αντί για ένα άτομα, σύμφωνα με μαρτυρία φιλοξενούμενου. Η πλειοψηφία είναι κυρίως ηθοποιοί μεγαλύτερης ηλικίας που μένουν εκεί αρκετά χρόνια που, όπως ήδη αναφέρθηκε, μες την ατυχία τους είχαν την τύχη να ζουν από το επάγγελμα του ηθοποιού μέχρι να καταλήξουν στον ξενώνα. Ανάμεσά τους διαμένουν και νέοι καλλιτέχνες, νέοι άνθρωποι που υποβάλλονται σε αυτή τη διαδικασία ενώ θα έπρεπε να τους προσφέρεται η ευκαιρία να δημιουργήσουν. Μάλιστα, όσο υπέροχη, παρήγορη και αξια συγχαρητηρίων είναι αυτή η πρωτοβουλία, είναι δύσκολο για έναν νέο να αποδεχτεί τις συνθήκες συμβίωσης επειδή δεν έχει άλλη διέξοδο. Αξιοσημείωτο είναι -σύμφωνα πάντα με μαρτυρία φιλοξενούμενου- ότι υπάρχει μια μικρή μερίδα ατόμων νεαρής ηλικίας που βυθίζονται όλο και περισσότερο στις δυσκολίες τους, ιδρυματοποιούνται παρά το γεγονός, όπως ήδη αναφέρθηκε, ότι το ίδιο «Το Σπιτι του Ηθοποιού» προσπαθεί να δημιουργήσει ευκαιρίες για όλους. Και ερχόμαστε πάλι στο σημείο από όπου ξεκινήσαμε, ότι η κατάσταση στο χώρο του θεάτρου είναι τόσο δύσκολη και δε φτάνει ένα ίδρυμα για να τη διορθώσει αλλά απαιτούνται προσπάθειες από πολλούς παράγοντες ταυτόχρονα για να δοθεί λύση.

Επίλογος

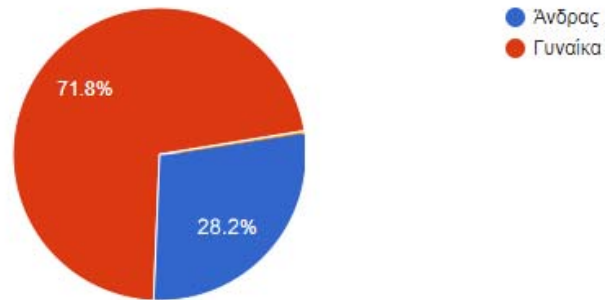
Οι συνθήκες που λειτουργεί το θέατρο στην Ελλάδα ήταν ανέκαθεν αντίξοες με αποκορύφωμα τη σημερινή εποχή της οικονομικής κρίσης. Οι θεατρικές επιχειρήσεις ψυχορραγούν και οι καλλιτέχνες βιώνουν την ανεργία. Ειδικά οι ηθοποιοί είναι εκείνοι που πλήττονται περισσότερο και αυτό οφείλεται στην υπερπροσφορά. Πλήθος δραματικών σχολών βγάζει εκατοντάδες νέους ηθοποιούς κάθε χρόνο που διεκδικούν μια θέση στη μικροσκοπική αγορά εργασίας. Νέοι εκκολλαπτόμενοι ηθοποιοί που εισάγονται στην εκάστοτε δραματική σχολή χωρίς απαραίτητα να κατέχουν κάποιες από τις βασικές δεξιότητες που πρέπει να διαθέτει ένας ηθοποιός. Συν τοις άλλοις - με εξαίρεση τις κρατικές δραματικές σχολές του Εθνικού Θεάτρου και του Κ.Θ.Β.Ε., του Ωδείου Αθηνών και κάποιων άλλων ιδιωτικών δραματικών σχολών με σημαντική παράδοση, οι περισσότερες είναι εμπορικές επιχειρήσεις που απορροφούν κάθε άτομο που θεωρεί ότι μπορεί να γίνει ηθοποιός. Αυτό συνεπάγεται ότι το επίπεδο σπουδών που παρέχεται σε αυτού του τύπου τις σχολές και με αυτό το επίπεδο των σπουδαστών δεν είναι υψηλό. Οι σχολές αυτές παράγουν υποψήφιους με κύριο μέλημα την απόκτηση φήμης και όχι την υποκριτική δεινότητα. Στους αποφοίτους αυτούς έρχονται να προστεθούν και οι ερασιτέχνες ηθοποιοί που παρακολουθούν σεμινάρια ή συμμετέχουν σε ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες που ανεβάζουν παραστάσεις. Όλοι διεκδικούν μια θέση στο θεατρικό σανίδι, στη μικρή και στη μεγάλη οθόνη. Καταλήγουμε να εκποιείται η ποιότητα των θεαμάτων που προσφέρονται καθώς συμμετέχουν καλλιτέχνες που δεν είναι καταρτισμένοι μόνο και μόνο επειδή έχουν μια καλή εμφάνιση ή την κατάλληλη γνωριμία. Το σύστημα το ίδιο δημιουργεί κανόνες και καλλιτεχνικές προτάσεις με γνώμονα όχι την ποιότητα και την καλλιτεχνική αρτιότητα αλλά το όποιο κέρδος, καταστάσεις που προέκυπταν ανέκαθεν και που κυριαρχούν εν μέσω οικονομικής κρίσης, όπως στα περισσότερα επαγγέλματα. Το υπο-κείμενο στις συνδιαλλαγές παραγωγού και καλλιτέχνη είναι όπως αυτό ενός κοινού εργοδότη και εργαζόμενου: «Αν θέλεις να συνεχίσεις να εργάζεσαι θα πρέπει να κάνεις υποχωρήσεις, αλλιώς υπάρχουν κι άλλοι που παρακαλούνε γι' αυτή τη θέση (ρόλο)». Έτσι οι καλλιτέχνες -και δη οι ηθοποιοί- είτε θυσιάζουν την αγάπη τους για δημιουργία κάνοντας «εκπτώσεις» στην ποιότητα και το είδος του θεάματος που προσφέρουν είτε εγκαταλείπουν την

ενασχόληση με τις τέχνες για ένα πιο προσοδοφόρο επάγγελμα. Οι όποιες προσπάθειες ή δράσεις για να αντιμετωπιστεί η κρίση στο θέατρο -παρότι αξιόλογες μερικές από αυτές- δεν είναι αρκετές. Ο πολιτισμός και οι τέχνες θα έπρεπε να λειτουργούν λυτρωτικά για την κοινωνία πόσο μάλλον για μια κοινωνία που ταλανίζεται από την οικονομική κρίση. Είναι επιτακτική ανάγκη οι άνθρωποι αυτοί να μπορούν να καθοδηγηθούν και να εμπνευστούν από κάποιον που θα είναι αρωγός με απέραντη ειλικρίνεια στη δημιουργική τους δραστηριότητα. Αυτή η βοήθεια είτε να έρθει από το ίδιο το κράτος είτε το κράτος να λάβει μέτρα ώστε να επιτρέψει την επιβίωση και κυρίως την προώθηση και ανάπτυξη των θεατρικών επιχειρήσεων που θα προσφέρουν δουλειά σε καλλιτέχνες, όχι μόνο στην Αθήνα, αλλά και στην περιφέρεια. Η τέχνη του θεάτρου και τα οφέλη της θα πρέπει να καλλιεργηθούν και να δοθούν ερεθίσματα, πρωτίστως μέσα από το σχολείο με την επαναφορά του μαθήματος της θεατρικής αγωγής και στο Γυμνάσιο και την καθιέρωσή του ως υποχρεωτικού μαθήματος και στην πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Θα πρέπει να γίνει κατανοητό ότι οι τέχνες δεν αποτελούν κατάσταση της ψυχής ούτε ανθρώπινη κατάσταση, παρά ένα ωρίμασμα, μια ανέλιξη που μας δίνει τη δυνατότητα να αναδυθούμε από το σκοτάδι στο φως. Το θέατρο αναζωογονεί, διασκεδάζει και νουθετεί το θεατή· καλλιεργεί ουσιαστικά συναισθήματα, τροφοδοτεί δημιουργικά ένστικτα και ολοκληρώνει τους ηθοποιούς. Δεν μπορεί να περιορίζεται από τους νόμους της κοινωνικής ηθικής ή της οποιασδήποτε κατήχησης ούτε να θυσιάζεται στο βωμό της αισχροκέρδειας. Οι νέοι δημιουργοί, σκηνοθέτες και ηθοποιοί, πρέπει αποκτήσουν την ευκαιρία και να οπλιστούν με την τόλμη να αποκαλύψουν τον εαυτό τους και να υψώσουν ασπίδα που θα τους προστατεύσει από επιπόλαιες κρίσεις, αδιακρίσιες, αδιαφορία. Η προσωπική τους υπόσταση δεν πρέπει να ευτελίζεται από τη χυδαιότητα που περιβάλλει το θέατρο στην εποχή μας. Η χώρα που γέννησε το θέατρο και την υποκριτική τέχνη, η κοιτίδα και το «σχολείο» μέσα στο οποίο οι αρχαίοι Έλληνες μάθαιναν και εξασκούσαν στην ελεύθερη έκφραση του λόγου, την αντιπαράθεση και την επικοινωνία οφείλει να επανακτήσει τη ζωή που της χάρισε το αρχαίο δράμα από τότε που ο άνθρωπος εξοικειώθηκε μαζί του και βίωσε την εμπειρία είτε ως θεατής είτε ως ήρωας.

Κατάλογος εικόνων

Το φύλο σας είναι:

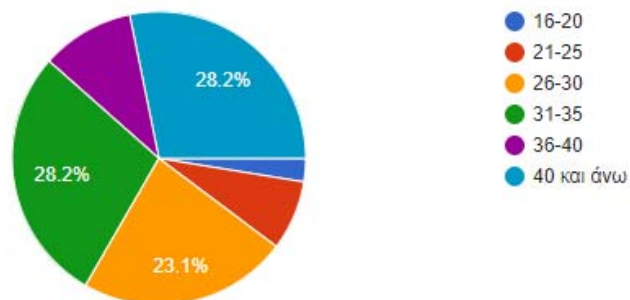
39 responses



Εικόνα 1

Η ηλικία σας;

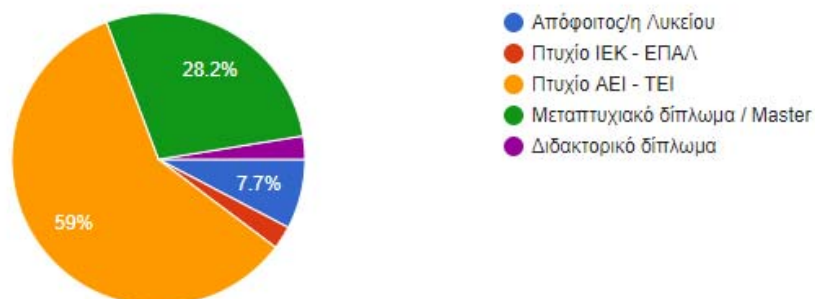
39 responses



Εικόνα 2

Επίπεδο σπουδών

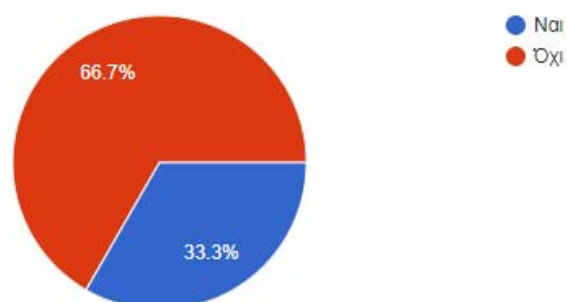
39 responses



Εικόνα 3

Είστε απόφοιτος/η δραματικής σχολής;

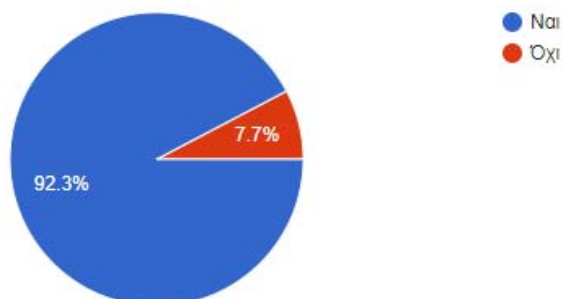
39 responses



Εικόνα 4

Εργάζεστε και αλλού εκτός από την απασχόλησή σας στη θεατρική ομάδα;

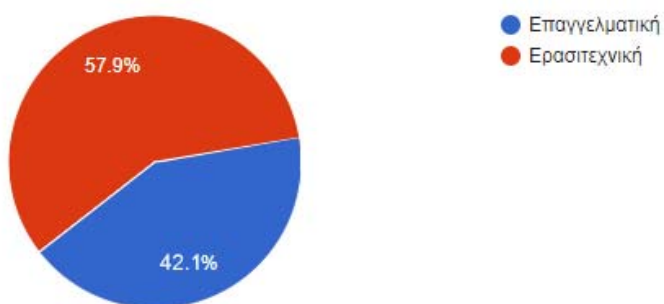
39 responses



Εικόνα 5

Η θεατρική ομάδα στην οποία ανήκετε είναι:

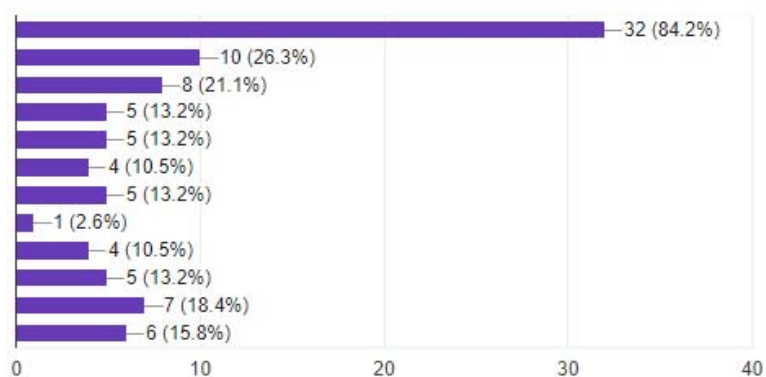
38 responses



Εικόνα 6

Με ποια ή ποιες ιδιότητες συμμετέχετε στη θεατρική ομάδα;

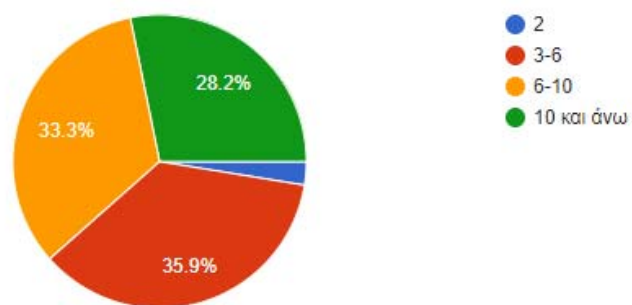
38 responses



Εικόνα 7

Από πόσα μέλη αποτελείται η θεατρική ομάδα στην οποία ανήκετε;

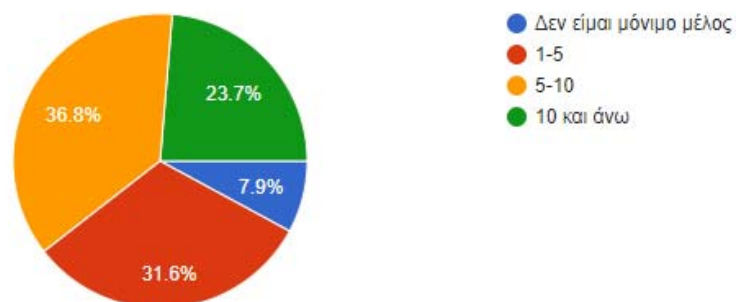
39 responses



Εικόνα 8

Πόσα χρόνια λειτουργεί η ομάδα σας;

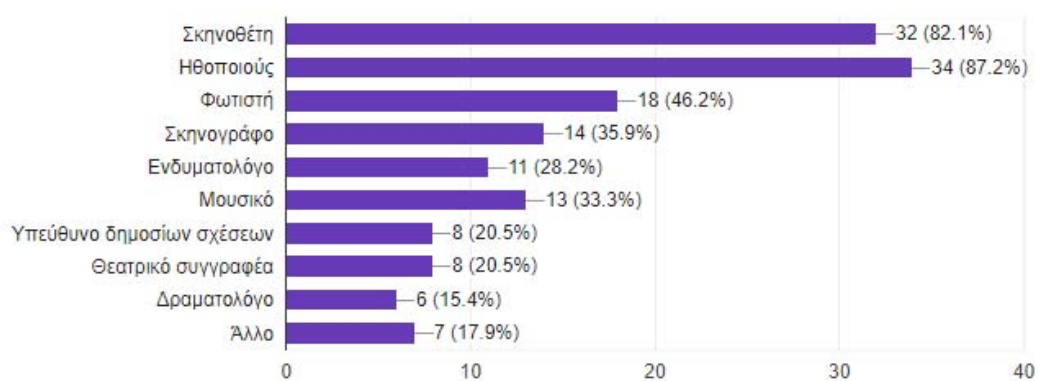
38 responses



Εικόνα 9

Η θεατρική σας ομάδα αποτελείται από:

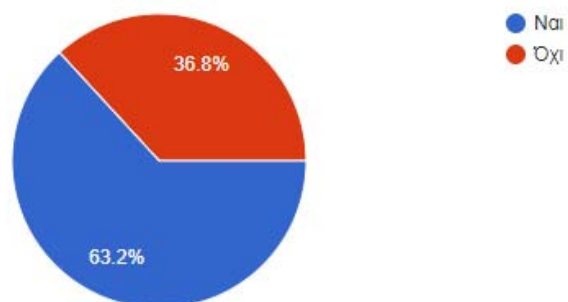
39 responses



Εικόνα 10

Στην περίπτωση που η ομάδα σας δε διαθέτει κάποιον από τους παραπάνω συντελεστές, απευθύνεστε σε επαγγελματίες του είδους;

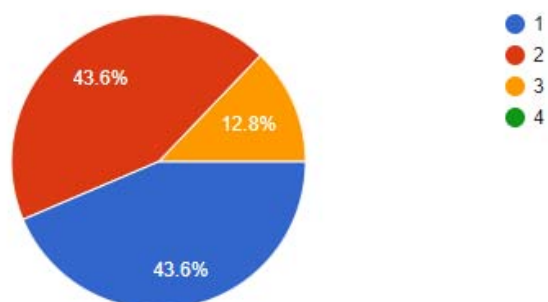
38 responses



Εικόνα 11

Πόσες παραστάσεις ανεβάζετε ανά θεατρική σεζόν;

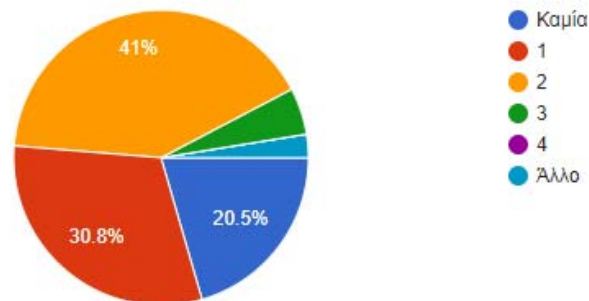
39 responses



Εικόνα 12

Πόσες παραστάσεις πραγματοποιήσατε κατά την τελευταία θεατρική σεζόν;

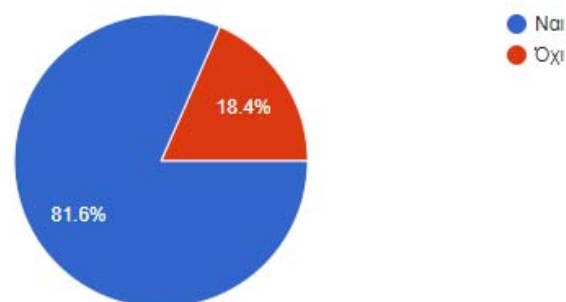
39 responses



Εικόνα 13

Έχει τύχει να παραταθεί πέρα από το προγραμματισμένο κάποια από τις παραστάσεις σας;

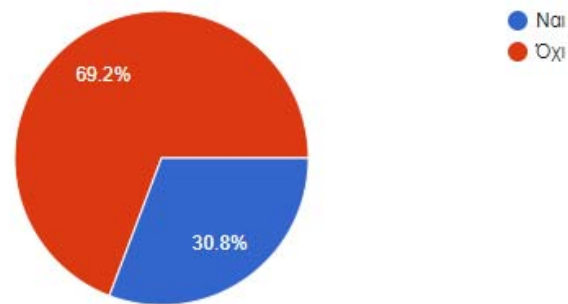
38 responses



Εικόνα 14

Έχει τύχει να κατέβει νωρίτερα από το προγραμματισμένο κάποια από τις παραστάσεις σας;

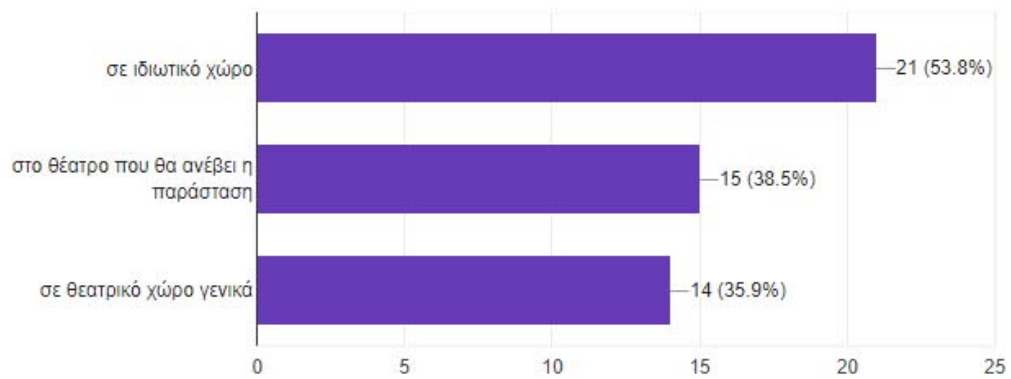
39 responses



Εικόνα 15

Οι πρόβες πραγματοποιούνται:

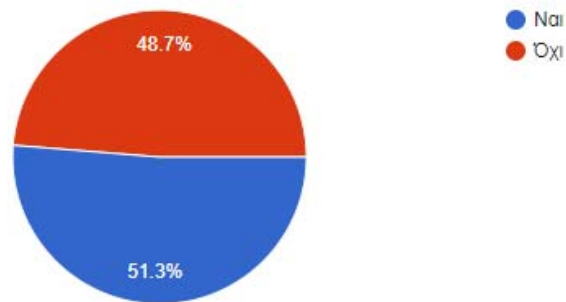
39 responses



Εικόνα 16

Υπάρχει κόστος για το χώρο των προβών;

39 responses



Εικόνα 17

Το κόστος παραγωγής επωμίζεται:

39 responses



Εικόνα 18

Πότε ανέβηκε η τελευταία σας παράσταση;

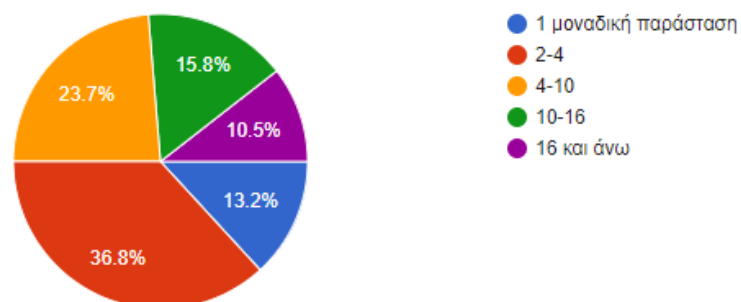
31 responses



Εικόνα 19

Πόσες παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν συνολικά;

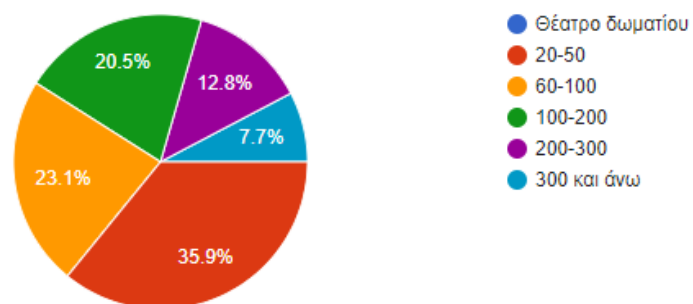
38 responses



Εικόνα 20

Πόσες θέσεις είχε το θέατρο;

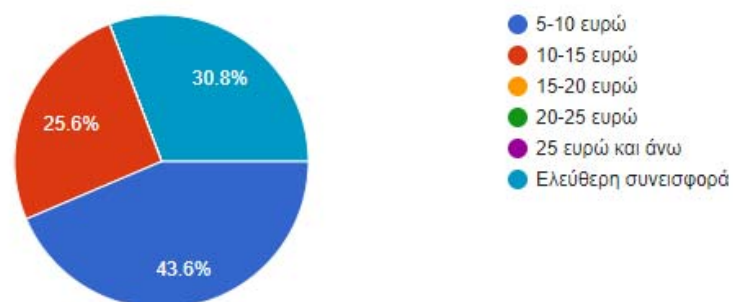
39 responses



Εικόνα 21

Ποιο ήταν το κόστος του εισιτηρίου;

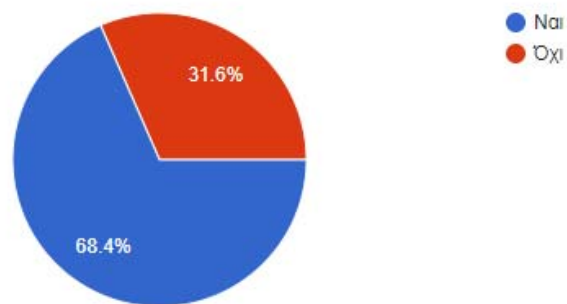
39 responses



Εικόνα 22

Παρείχεται έκπτωση σε ανέργους, συνταξιούχους και φοιτητές;

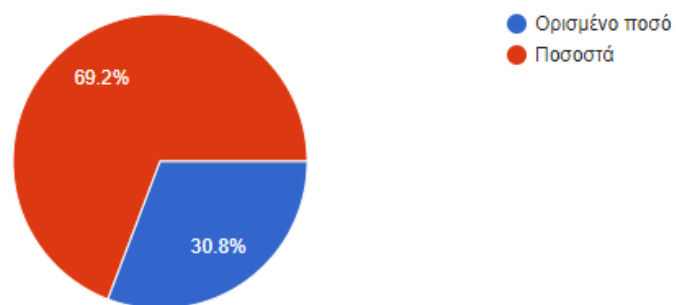
38 responses



Εικόνα 23

Η αμοιβή σας καθορίζεται από:

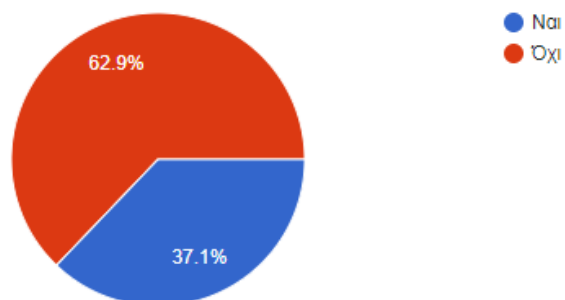
26 responses



Εικόνα 24

Έχετε ένσημα ανά παράσταση;

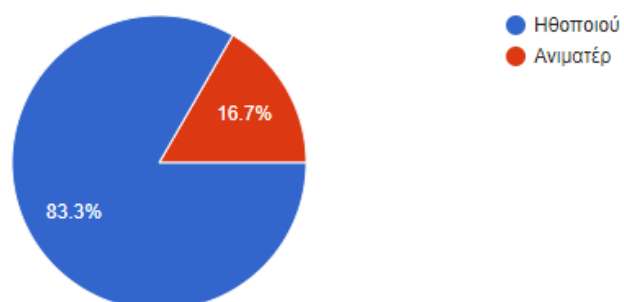
35 responses



Εικόνα 25

Αν είχατε ένσημα αυτά αφορούσαν σε ένσημα:

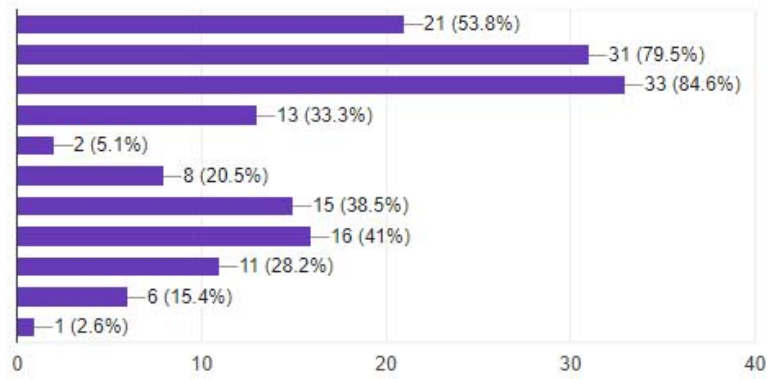
24 responses



Εικόνα 26

Με ποιον τρόπο επικοινωνήσατε την παράστασή σας;

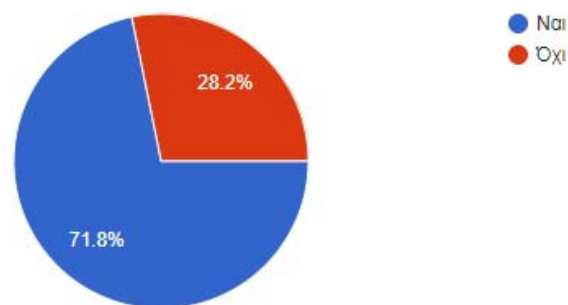
39 responses



Εικόνα 27

Υπήρχε πρόγραμμα για την παράστασή σας;

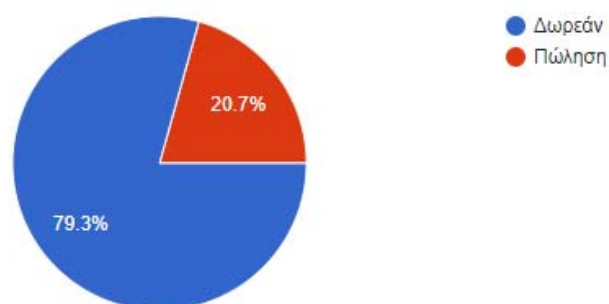
39 responses



Εικόνα 28

Το πρόγραμμα της παράστασης διανεμόταν:

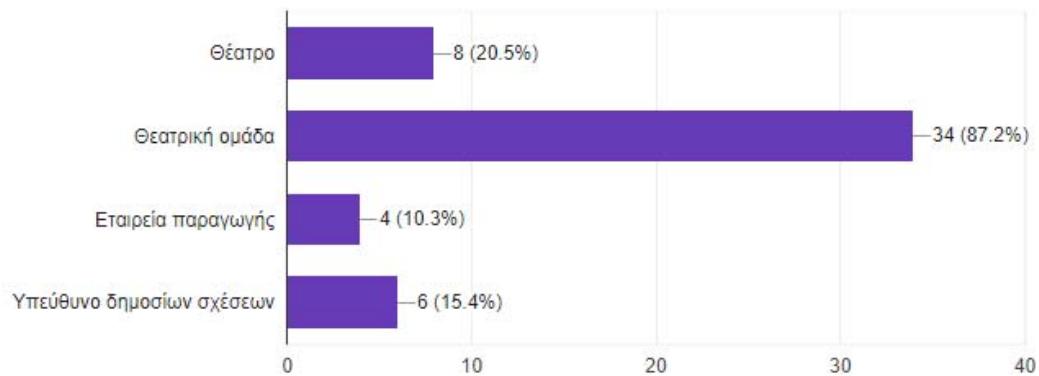
29 responses



Εικόνα 29

Η επικοινωνία συντονίστηκε και πραγματοποιήθηκε από:

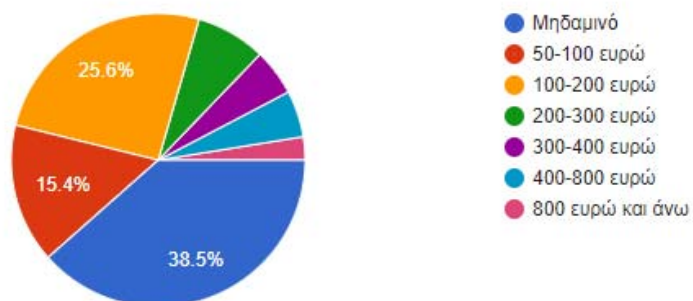
39 responses



Εικόνα 30

Το κόστος της επικοινωνίας ήταν:

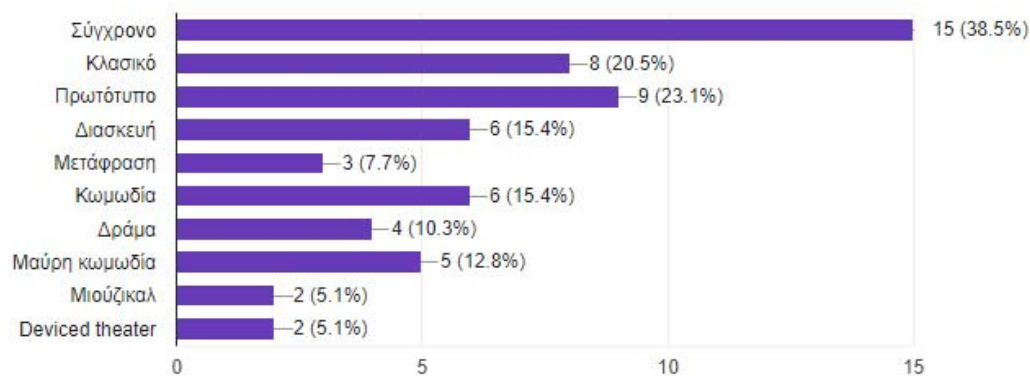
39 responses



Εικόνα 31

Το έργο που ανεβάσατε ήταν:

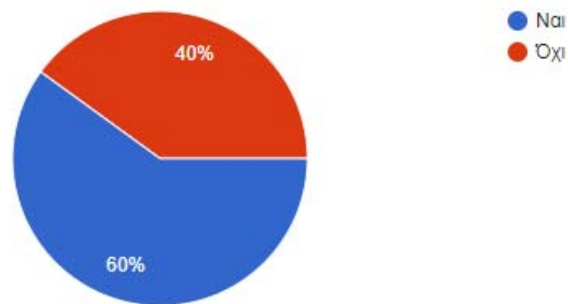
39 responses



Εικόνα 32

Εξασφαλίσατε πνευματικά δικαιώματα για το ανέβασμα της παράστασης;

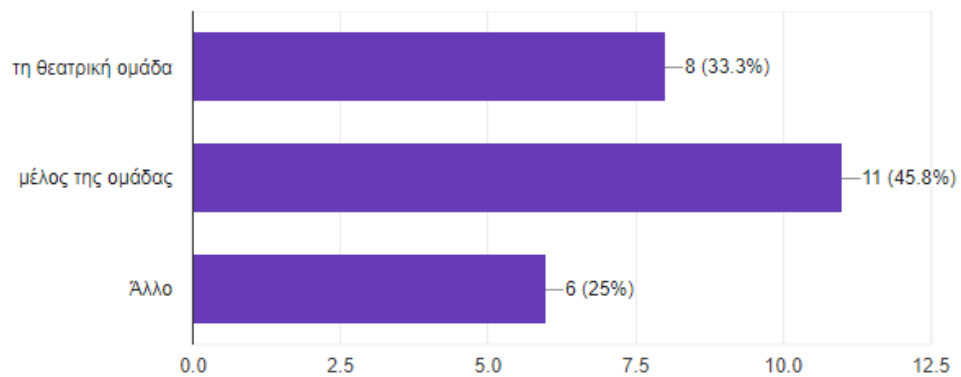
35 responses



Εικόνα 33

Αν το έργο ήταν πρωτότυπο, η συγγραφή πραγματοποιήθηκε από:

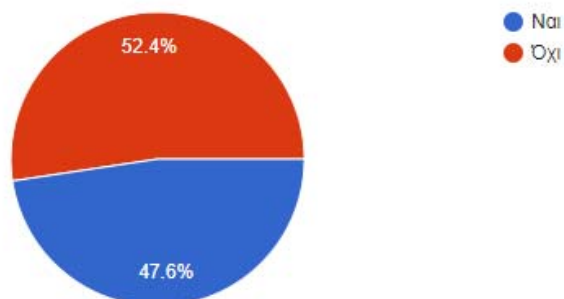
24 responses



Εικόνα 34

Αν το πρωτότυπο έργο ήταν ξένου συγγραφέα, χρησιμοποιήσατε κάποια υπάρχουσα μετάφραση;

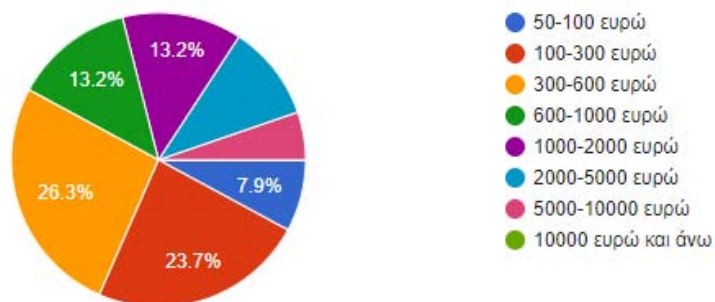
21 responses



Εικόνα 35

Το συνολικό κόστος παραγωγής ανήλθε στα:

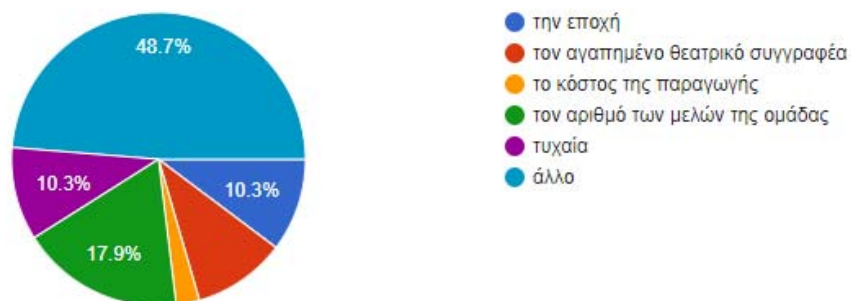
38 responses



Εικόνα 36

Η επιλογή του έργου που ανεβάζετε κάθε φορά καθορίζεται από:

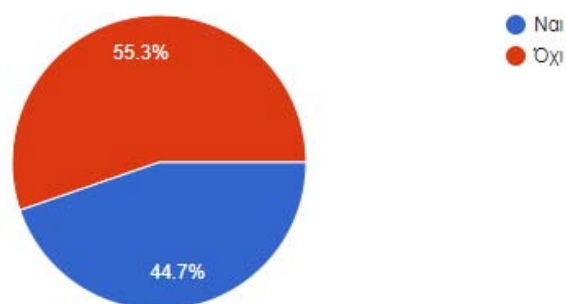
39 responses



Εικόνα 37

Υπάρχει οικονομικό όφελος από τη συμμετοχή σας στη θεατρική ομάδα;

38 responses



Εικόνα 38

Βιβλιογραφία

Adorno & Horkheimer M. 1972. *Dialectic of Enlightenment*, μτφρ. Cumming J., New York: Herder & Herder.

Athensmagazine, 2014. «Η “Ελληνική Θεαμάτων” φεύγει, η “Αθηναϊκά Θέατρα Α.Ε.” έρχεται - Ποιες παραστάσεις θα δούμε τη νέα σεζόν στο Παλλάς;», *Athensmagazine* 25 Ιουλίου (URL: <http://www.athensmagazine.gr/article/theater/118735-h-laquo-ellhnikh-theamatwn-raquo-feygei-h-laquo-athhnaika-theatra-a-e-raquo-erxetai-poiestastaseis-tha-doyme-th-nea-sezon-sto-pallas>)

Eco, Um., 1994. “The name of the rose”. First Harvest ed. Orlando, FL. Harcourt Brace & Company.

Voss, B. & Voss, Z., 2000. “Strategic Orientation and Firm Performance in an Artistic Environment” in *Journal of Marketing*, Vol. 64, No. 1 (Jan), pp. 67-83. Published by: American Marketing Association (URL: <http://www.jstor.org/stable/3203391>)

Grammatikopoulos, I., Koupidis, S., Petelos, E., Theodorakis, P. 2011. *Mental health policy in greece: implications into practice in the era of economic crisis*. *Eur Psych*; 26: 01-535.

Kruger, L. 1992. *The National Stage: Theater and Cultural Legitimation in England, France and America*. Chicago: Chicago U.P.

Miles S. & Padisson, R., 2005. *The Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration*, *Urban Studies* 42 (5/6), 833-839.

Neft, O. & Kluge, A. 1988. “The Public Sphere and Experience”, *October* 46.

Oikonomou, N., Mariolis, A., 2010. *How is Greece conforming to Alma Ata’s principles in the middle of its biggest financial crisis?* *Brit J Gen Pract*; 456-457.

Oikonomou, N., Tountas, Y., 2011. *The Greek economic crisis: a primary health-care perspective*. *Lancet* 377: 28-29.

Ward, D., 2002. "The Guggenheim Effect, Cities Reborn: the Challenge of an Urban Renaissance", *The Guardian*, 30 October.

Γαρούφας, Δ., 2016. «Η οικονομική κρίση και ο πολιτισμός», *δημοκρατία* 20 Μαΐου (URL: <http://www.dimokratianews.gr/content/62444/i-oikonomiki-krisi-kai-o-politismos>)

Γκροτόφσκι, Γ., 2010. *Για ένα φτωχό θέατρο, ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής*, μτφρ. Μηλιτιάδης, Κ., Αθήνα: Εκδόσεις Δ. Κορόντζης.

Δημάδη, Ι., Κρύου, Μ., 2016. «Αθήνα, η πόλη το 1542 παραστάσεων», *Αθηνόραμα* 10 Μαρτίου (URL: http://www.athinorama.gr/theatre/article/athina_i_poli_ton_1542_parastaseon-2512828.html)

Δημάδη, Ι., Κρύου, Μ., 2017. «Πολλές οι παραστάσεις, λίγες οι συγκινήσεις τη θεατρική σεζόν 2016-17», *Αθηνόραμα* 1 Απριλίου (URL: http://www.athinorama.gr/theatre/article/polles_oi_parastaseis_liges_oi_sugkiniseis_ti_theatriki_sezon_2016_17-2520644.html)

Διγενή, Σ., 2017. «Οδηγός επιβίωσης στο ελληνικό θέατρο: Παραγωγοί της συμφοράς 5», *ONLYTHEATER* 31 Αυγούστου (URL: <https://www.onlytheater.gr/buzz/arthro/item/odigos-epiviosis-sto-elliniko-theatro-paragogoi-tis-symforas-5>)

Θεοδωρόπουλος, Χ., 2013. «Ο κοινωνικός αντίκτυπος της οικονομικής κρίσης», *Ελευθεροτυπία*, 11 Οκτωβρίου (URL: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=391423>)

Καταστατικό ΣΕΗ (URL: <http://www.sei.gr/%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF-2181/>)

Κολλάρου – Καλλέργη, Τζ., 2013. «Η επίδραση της οικονομικής κρίσης στο θέατρο και τον πολιτισμό», *Η Αυγή* 3 Δεκεμβρίου (URL: <http://www.avgi.gr/article/10971/1416546/e-epidrase-tes-oikonomikes-krises-sto-theatro-kai-ton-politismo>)

Κολοβός Ν., 2002. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, στο Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) - Κινηματογράφος, Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθανασάτου, Γ. κ.ά, τόμ. Β', Πάτρα: ΕΑΠ.

Λακασάς, Απ., 2011. «Το θέατρο στην οικονομική κρίση», Καθημερινή 27 Ιανουαρίου (URL: <http://www.kathimerini.gr/723697/opinion/epikairothta/arxeio-monimessthles/to-8eatro-sthn-oikonomikh-krish>)

Λοβέρδου, Μ. 2007. «Βιομηχανία θεάτρου», *Το Βήμα* 1 Απριλίου (URL: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=180053>)

Λυμπεροπούλου, Κ., 2013. «Ο Πολιτισμός της κρίσης», *Το Βήμα* 3 Μαρτίου (URL: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=500708>)

Νικολάου, Κ., 2017. «Πολιτισμός στην Ελλάδα: Υπερπαραγωγή χωρίς υπερκατανάλωση», *Think Free Opinion Magazine* 1 Μαρτίου (URL: <http://www.thinkfree.gr/%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1-%CF%85%CF%80%CE%B5%CF%81%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE/>)

Ξένου, Ν., 2015. «Πώς επιβιώνουν οι θεατρικές σκηνές στην Ελλάδα;», *elculture.gr* 27 Μαρτίου (URL: <http://www.elculture.gr/blog/article/pos-epivionoun-i-theatrikes-skines-stin-ellada/>)

Ορφανός, Ν., 2012. «Μπαλάντα για έναν ηθοποιό», *Protagon* 28 Δεκεμβρίου (URL: <http://www.protagon.gr/epikairotita/ellada/balanta-gia-enan-ithopoio-2098100000>)

Πατσαλίδης, Σ., 2012. *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση*, Αθήνα: Εκδ. Παπαζήση.

Πολιτισμός 2017. «Οι Αθηναίοι είναι θεατρόφιλοι, βιβλιοφάγοι και μουσικόφιλοι-Τι έδειξε έρευνα», *The caller* 12 Δεκεμβρίου (URL: <https://thecaller.gr/politismos/oi-athin-einai-theatr-vivliof-kai-mousiko-ti-edei-ereyna/>)

Πούχνερ, Β., 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα: Εκδ. Παπαζήση.

Στούρνα, Α., Τσίχλη, Α., Χριστοφή, Χρ. 2016. «Υποκριτική: Όροι, Ρόλοι, Ορισμοί», *Οδηγός Μελέτης*, Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Τσίχλη, Α., 2016. «Το θέατρο της επινόησης - Devised Theatre», *Οδηγός Μελέτης*, Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Χαλκίδης, Χρ., 2017. «Η Επίδαυρος στην avant-garde». *Πρώτο Θέμα*, 29 Νοεμβρίου (URL: <https://www.protothema.gr/city-stories/article/736254/i-epidauros-stin-avant-garde/>)