



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Η στήλη περιλαμβάνει μια ευρεία θεματολογία που αναφέρεται στην πολιτική του Υπουργείου Πολιτισμού, αλλά και των μεγάλων κρατικών και ιδιωτικών θεατρικών φορέων που συνδιαμορφώνουν το πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής. Επίσης, στη στήλη εξετάζονται θέματα που σχετίζονται με τις κοινωνικές εξελίξεις και την αντανάκλασή τους στο θέατρο (όπως για παράδειγμα το κίνημα του “me-too” και η πανδημία), καθώς και θέματα που σχετίζονται με την ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική, έτσι όπως αυτή σχεδιάζεται και υλοποιείται από βασικούς ευρωπαϊκούς και διεθνείς πολιτιστικούς οργανισμούς.

Η εφαρμογή του Νόμου του Μπωμόλ στις παραστατικές τέχνες: θεώρηση του πρώτου μαθηματικού μοντέλου Σταμάτης Γαργαλιάνος

Περίληψη: Στο άρθρο επιχειρείται μια συσχέτιση του Νόμου του Μπωμόλ με τις παραστατικές τέχνες. Οι Αμερικανοί Μπωμόλ και Μπόουεν (Baumol & Bowen), το 1966, δημοσίευσαν για πρώτη φορά μια ανάλυση σχετικά με τις χρηματοδοτήσεις του ζωντανού θεάματος, ανάλυση, που, επειδή ήταν η πρώτη στο χώρο αυτό και για το λόγο, ακριβώς του ότι επιχειρούσε την εύρεση της μαθηματοοικονομικής σχέσης ανάμεσα στις ανάγκες των παραστατικών τεχνών (Π.Τ.) ή ζωντανών θεαμάτων (Ζ.Θ.) και τις επιχορηγήσεις από το Κράτος, ονομάστηκε «ο Νόμος του Μπωμόλ». Η επιστημονική τους ανάλυση βασίστηκε σε μαθηματικά μοντέλα και παραμέτρους όπως: L το οποίο υποδηλώνει το μέγεθος της εργατικής δύναμης, Y που υποδηλώνει την ποσότητα της τελικής παραγωγής, t τον χρόνο, r το ποσοστό αύξησης της παραγωγικότητας, W το ύψος του μισθού των εργαζομένων, C το γενικό κόστος παραγωγής.

Ο «νόμος» αυτός παραθέτει με αδρό τρόπο τις κυρίαρχες αιτίες της αδυναμίας των ζωντανών θεαμάτων (performing arts) να αυτοχρηματοδοτηθούν, ενώ ταυτόχρονα καταδηλώνει την αναγκαιότητα της οικονομικής ενίσχυσης των φορέων κάθε μορφής, μεγέθους ή επιπέδου από εξωγενείς παράγοντες, όπως το κράτος, οι Μαικήνες και οι εξέχοντες χορηγοί. Εξετάζεται επίσης εδώ το ζήτημα της οργάνωσης πολιτιστικών οργανισμών στην Ελλάδα κάτω από το πρίσμα της χρηματοδότησης τους από ιδιωτικούς, ή κρατικούς φορείς. Τίθεται ως υπόθεση εργασίας η δυνατότητά τους να λειτουργήσουν χωρίς αυτές τις χρηματοδοτήσεις, κάτι που ανατρέπει αυτό το νόμο προσδίδοντας μια νέα δυναμική την όλη υπόστασή του.

Λέξεις-κλειδιά: Οικονομία, Επιχορηγήσεις, Νόμος του Μπωμόλ, Παραστατικές Τέχνες, Ζωντανά Θεάματα



Εισαγωγή

Ο θεμέλιος λίθος της συλλογιστικής του Μπωμόλ δεν είναι άλλος από το βασικό δεδομένο ότι οι μέχρι τώρα κλασικοί τομείς της Οικονομίας έχουν ένα τεράστιο πλεονέκτημα έναντι της «βιομηχανίας» του ζωντανού θεάματος: μπορούν να υποκαταστήσουν την ανθρώπινη εργασία με τεχνολογικούς νεωτερισμούς, όπως οι μηχανές και τα ρομπότ. Έτσι, χάρις στην τεχνολογική πρόοδο, οι τομείς αυτοί κατορθώνουν τη μείωση της τελικής τιμής προϊόντος χάρη στη διεργασία της σταδιακής και ομαλής αντικατάστασης της εργατικής δύναμης από την αυτοματοποίηση που προσφέρει η τεχνολογική πρόοδος. Αντίθετα, τομείς όπως οι Π.Τ., βασίζονται, χωρίς να έχουν δυνατότητα εναλλακτικής λύσης, αποκλειστικά και μόνο πάνω στον παράγοντα άνθρωπο, με όλες τις συνεπαγόμενες επιβαρύνσεις, μεσο- και μακρο-πρόθεσμα, στο κόστος του παραγόμενου «προϊόντος». Εδώ η ανάπτυξη και χρήση νέων τεχνολογιών ουδεμία αλλαγή (μείωση) στην τιμή του τελικού προϊόντος, εφόσον οι Π.Τ. δεν επιδέχονται παρά ελάχιστα αντικατάσταση της ανθρώπινης εργασίας από νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις.

Κατ' αυτή την έννοια, και σύμφωνα με την ίδια συλλογιστική, ολόκληρη η οικονομική ανά την υφήλιο δραστηριότητα διαχωρίζεται σε δύο βασικούς τομείς, σ' αυτόν της κλασικής βιομηχανίας, τον επονομαζόμενο επαυξάνοντα, και σ' εκείνον της βιομηχανίας του ζωντανού θεάματος ή τον αποκαλούμενο μη-επαυξάνοντα. Αυτή η τελευταία λεκτική διάκριση των δύο βιομηχανιών πηγάζει από το γεγονός ότι η ειδοποιός τους διαφορά έγκειται όπως προαναφέρθηκε, στην ικανότητά τους ή μη να επαυξάνουν προοδευτικά την παραγωγικότητά τους, άρα τα κέρδη τους, χάρις στην χρήση τεχνολογικών μέσων.

Πώς όμως καταφέρνουν να επιβιώνουν οι επί μέρους τομείς του μη-επαυξάνοντος χώρου; Πως ένας ιδιωτικός θίασος φθάνει στο σημείο όχι απλώς να ισοσταθμίζει τον ισολογισμό του, αλλά και να αμείβει πολύ καλά τους συντελεστές των παραστάσεων; Ποιες είναι εκείνες οι σημαντικές δυνάμεις που επιδρούν επί των αποτελεσμάτων των δυο τομέων και συνεισφέρουν ώστε να υπάρχουν τεράστιες αποκλίσεις στις χρηματοδοτήσεις τόσο εντός των τομέων όσο και μεταξύ των τομέων (κλασικές βιομηχανίες με πολιτιστικούς φορείς παραγωγής τέχνης).

Οι πρωτεργάτες

Εντούτοις, αν και το φαινόμενο της προς ζωντανά θεάματα επιχορήγησης μετρά ήδη δύομισι χιλιετηρίδες ζωής και παρά το γεγονός ότι η επιστήμη της Οικονομίας έχει κάνει εξ ίσου σημαντικά βήματα σε πολλούς άλλους επιμέρους τομείς, μόλις πριν 32 χρόνια κάποιοι οικονομολόγοι ασχολήθηκαν με το διττό αυτό φαινόμενο και ανέλυσαν τις βαθύτερες ρίζες του. Πράγματι, όπως προαναφέρθηκε, οι Αμερικανοί Μπωμόλ και Μπόουεν, στα 1966, δημοσίευσαν την περίφημη, πλέον, ανάλυσή τους σχετικά με τις χρηματοδοτήσεις του Ζ.Θ., ανάλυση που επειδή ακριβώς ήταν η πρώτη στο χώρο αυτό και για το λόγο ακριβώς του ότι επιχειρούσε την εύρεση της μαθηματικοοικονομικής σχέσης ανάμεσα στις ανάγκες του Ζ.Θ. και τις επιχορηγήσεις από το Κράτος, ονομάστηκε «ο Νόμος του Μπωμόλ» (*Baumol W, Bowen W. - «Performing Arts: The Economic Dilemma - A study common to theater, opera, music and dance»*).

Ο νόμος αυτός έφερε στην επιφάνεια τις πραγματικές αιτίες της χρηματοδότησης, παραμερίζοντας τις μέχρι εκείνη τη στιγμή απλοϊκές δοξασίες περί «έλλειψης θεατών», «υπερπροσφοράς ζωντανών ή μηχανικών θεαμάτων» καθώς και την κλασική δικαιολογία περί «ανυπαρξίας καλών παραστάσεων ζωντανού θεάματος».



Στις γραμμές που ακολουθούν επιχειρείται η ανάλυση του Νόμου του Μπωμόλ, ο οποίος, ως σημειωθεί, υπήρξε το επιστημονικό, θεωρητικό και πρακτικό, στήριγμα πολλών εξειδικευμένων στην Τέχνη οικονομολόγων. Ο νόμος αυτός προσφέρει τη βασική επιστημονική επιβεβαίωση του δικαιώματος ή, κατά μια άλλη ορθότερη άποψη, της αναγκαιότητας της κρατικής παρέμβασης στον τομέα της Τέχνης, κι' αυτό το επιτυγχάνει με τη βοήθεια ορισμένων μαθηματικών εξισώσεων. Παραθέτει με αδρό τρόπο τις κυρίαρχες αιτίες της αδυναμίας των ζωντανών θεαμάτων να αυτοχρηματοδοτηθούν, ενώ ταυτόχρονα καταδηλώνει την αναγκαιότητα της οικονομικής ενίσχυσης των πολιτιστικών φορέων κάθε μορφής, μεγέθους ή επιπέδου από εξωγενείς παράγοντες, όπως το κράτος, οι Μαικήνες και οι εξέχοντες χορηγοί.

Βασικές ερωτήσεις

Μια σειρά ερωτήσεων προς τους θεράποντες του νόμου αυτού, προς καλύτερη κατανόηση του περιεχομένου του, καθίστανται αναπόφευκτες:

- 1) Άραγε υπάρχουν κι άλλοι τομείς παραγωγής που βασίζονται κατά κύριο λόγο στο εργατικό δυναμικό, το οποίο δεν μπορεί, εκ φύσεως, να αντικατασταθεί από τις λεγόμενες νέες τεχνολογίες; Αυτοί λοιπόν οι υπόλοιποι τομείς (π.χ. παραγωγή ειδών χρυσοχοΐας) πώς κατορθώνουν να επιβιώνουν;
- 2) Πώς εξηγείται το γεγονός ότι το ιδιωτικό θέατρο μπορεί να παίζει έναν σημαντικό ρόλο στα πολιτικά δεδομένα κάθε χώρας, μέσα σε μια πληθώρα θεατρικών προσφορών κρατικής βάσης, δηλαδή με «αντιπάλους» που μπορούν να προσφέρουν στο κοινό χαμηλή τιμή τελικού προϊόντος (εισιτήριο); Επιπλέον, γιατί στις περισσότερες χώρες το ιδιωτικό θέατρο όχι μόνο επιβιώνει αλλά και παρουσιάζει μια ιδιαίτερη «άνθηση» σε σημείο που οι αμοιβές κάποιων σταρ να φθάνουν σε εξωφρενικά ύψη;
- 3) Μπορούμε να ομιλούμε για παθητικό των θεατρικών σχημάτων, τη στιγμή που όλο αυτό το παθητικό καλύπτεται, χωρίς ιδιαίτερες ενοχλήσεις από το Κράτος;
- 4) Γιατί, ακόμη και σε περιόδους παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης και σε χρονικές στιγμές όπου άλλοι τομείς επιχειρηματικών δραστηριοτήτων αναγκάζονται να περιορίζουν στο έπακρο τα μεγέθη παραγωγής των, οι κρατικοί θεατρικοί φορείς αυξάνουν την θεατρική τους προσφορά (νέα θεατρικά έργα, περισσότερες παραστάσεις, υπόθαλψη διαρκώς νέων καλλιτεχνικών συντελεστών) και μάλιστα χωρίς σοβαρές αντιδράσεις από τα αρμόδια υπουργεία;

Οι ερωτήσεις αυτές ίσως με μια πρόχειρη ματιά να οδηγούν σε μια και μοναδική απάντηση, στο ότι δηλαδή ο Νόμος του Μπωμόλ είναι ατελής (*Γραμματάς, 2003: 81*). Εμείς, από την πλευρά μας, δεν δεχόμαστε, σαν ολοκληρωτικά ατελή αυτόν τον νόμο, εφόσον πρωτοπαρουσιάστηκε σε μια εποχή που οι κρατικές ενισχύσεις στο θέατρο ευρίσκονταν στο μέγιστο σημείο τους, καθώς επίσης και το ότι εκείνη την χρονική περίοδο το ιδιωτικό θέατρο δεν είχε δείξει ακόμη όλα του τα «νύχια». Αυτό που θα πρέπει να μας κεντρίσει το ενδιαφέρον είναι η τελευταία ερώτηση, της οποίας οι πιθανές απαντήσεις ίσως να αποτελούν την βάση μιας βαθύτερης αιτιολόγησης.



Οικονομική του Πολιτισμού

Οι πολιτιστικοί οργανισμοί, οικονομολογικά, διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, στην επιχορηγούμενη και τη μη επιχορηγούμενη. Στην πρώτη κατηγορία βρίσκονται οργανισμοί που επιχορηγούνται βαρέως από το Κράτος, σχήματα που επιχορηγούνται ελαφρώς και σχήματα που επιχορηγούνται με πολύ μικρά ποσά. Στην Ελλάδα, στα βαρέως επιχορηγούμενα ανήκουν τα Κρατικά Θέατρα, δηλαδή η Εθνική Λυρική Σκηνή, το Εθνικό Θέατρο (έδρα: Αθήνα) και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (έδρα: Θεσσαλονίκη). Στα ελαφρώς βρίσκονται το Θέατρο Τέχνης-«Κάρολος Κουν», το «Αμφι-Θέατρο» του Σπύρου Ευαγγελάτου κ.ά. Στα τρίτα βρίσκονται θεατρικοί φορείς των οποίων το κοινό χαρακτηριστικό είναι πως δεν επιχορηγούνται πάντα και οι οποίοι οφείλουν να ανανεώνουν το σχετικό αίτημά τους προς το Υπουργείο Πολιτισμού κάθε ένα ή δυο χρόνια.

Στην δεύτερη κατηγορία βρίσκονται οι ανεξάρτητες ομάδες καθώς και το λεγόμενο εμπορικό θέατρο. Οι μεν πρώτες της κατηγορίας αυτής υποβάλλονται -εθελούσια- σε πολύ μεγάλες οικονομικές θυσίες, ενώ το εμπορικό θέατρο, αντιθέτως, διακρίνεται για την αυτονομία του καθώς και την μεγάλη του οικονομική δυνατότητα, όχι μόνο να επιβιώνει, αλλά και να αναπαράγεται επιτυχώς χάρις στα δικά του και μόνο έσοδα. Αυτά προέρχονται σχεδόν αποκλειστικά από τα εισιτήρια των όσων επιθυμούν να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις τους. Το εμπορικό θέατρο ή, καλύτερα, το θέατρο που χρηματοδοτείται από ανεξάρτητους ιδιώτες παραγωγούς, έχει την ιδιότητα να ανατρέπει το Νόμο του Μπωμόλ.

Σ' όλα αυτά, φυσικά υπάρχουν πάντα εξαιρέσεις, αλλά και παραβάσεις των δεσμεύσεων και των καθηκόντων των θεατρικών σχημάτων που προαναφέρθηκαν. Οι εξαιρέσεις έχουν να κάνουν με την νέα μόδα, αυτή των χορηγών, που εισήλθαν δυναμικά στον χώρο του θεάτρου και με το χρήμα που έχουν ήδη προσφέρει και συνεχίζουν να προσφέρουν έχουν ανατρέψει κάθε είδους κατηγοριοποίηση, όπως οι προαναφερθείσες. Ήδη, πολλά Κρατικά Θέατρα αλλά και μικρότερες θεατρικές μονάδες έχουν γίνει κατ' επανάληψη δέκτες πολλών χρηματικών ποσών προερχομένων από χορηγούς, με αποτέλεσμα να έχουν αλλάξει όλοι οι έως τώρα δυνατοί συσχετισμοί.

Από την άλλη μεριά οι παραβάσεις έχουν να κάνουν με ένα σχετικό εφησυχασμό των υπηρετούντων στα Κρατικά και βαρέως επιχορηγούμενα σχήματα. Αναφερόμαστε σε όσους παράγουν σ' αυτά θέατρο έναντι πολύ υψηλών αμοιβών και δυστυχώς εφησυχάζουν αρκούμενοι σε ολίγες παραγωγές κατ' έτος αλλά και σε εξ ίσου ολίγες προσπάθειες να τις προωθήσουν.

Στην πλευρά των μικρών σχημάτων πάντως η κατάσταση είναι τελείως αντίθετη: εκεί μπορούμε να δούμε ηθοποιούς και σκηνοθέτες πραγματικούς ήρωες, να παίζουν ενώπιον πολύ ολίγων θεατών αλλά και αμειβόμενοι από ελάχιστα έως και μέχρι του σημείου να δίνουν λεφτά «από τη τσέπη τους» προκειμένου να επιβιώσουν αλλά και να παράγουν το καλλιτεχνικό έργο που οραματίζονται.

Ο Νόμος του Μπωμόλ

Είναι δεδομένο ότι ένας ζωγράφος ή ένας μουσικός κατορθώνουν να επιβιώνουν στο χώρο του - σκληρού συχνά- επαγγέλματός τους, ενώ, αντίθετα, οι καλλιτέχνες του θεάτρου, του χορού και γενικώς των ζωντανών θεαμάτων (Ζ.Θ.) φθάνουν στο σημείο να φυτοζωούν. Ποια είναι η ανάγκη που ωθεί τα θεατρικά σχήματα, από τα μικρότερα σε μέγεθος μέχρι τα μεγαλύτερα, να



συνωθούνται σε διαδρόμους Υπουργείων και να επιζητούν επιχορηγήσεις για την στοιχειώδη και μόνο διατήρησή τους στο χώρο όπου δρουν; (Pavis, 2006: 93).

Το φαινόμενο αυτό δεν είναι κάτι που μόλις πριν λίγα χρόνια εμφανίστηκε. Οι τέχνες του ζωντανού θεάματος υπήρξαν, από την αρχαιότητα ακόμη, κατ' εξοχήν επιχορηγούμενες από την πολιτεία ή από επιφανείς ευγενείς που ανελάμβαναν τη χρηματοδότηση μιας ή περισσότερων καλλιτεχνικών παραγωγών, συνήθως χωρίς αντάλλαγμα (*Γραμματάς, ό.π.*: 82). Την εποχή εκείνη το φαινόμενο αυτό δεν είχε τις σημερινές διαστάσεις, τόσο όσον αφορά τον αριθμό των ασχολούμενων με τις τέχνες αυτές όσο και τα χρηματικά μεγέθη που διακινούνται στην όλη υπόθεση. Στην σημερινή εποχή οι καλλιτέχνες που ανατρέχουν διαρκώς σε κρατικές οικονομικές ενισχύσεις είναι τόσοι πολλοί ενώ ταυτόχρονα οι υπόλοιπες τέχνες, οι μη ζωντανές, έχουν καταστεί τόσο ανταγωνιστικές με το Ζ.Θ. που τέτοιες σχέσεις οικονομικής βοήθειας μοιάζουν πλέον μακρινό όνειρο για όλους τους ενδιαφερόμενους. Πολυάριθμες είναι οι κυβερνήσεις που αδυνατούν να ανταπεξέλθουν σ' αυτήν την πραγματικά μοναδική έκρηξη προσφοράς προϊόντων ζωντανού θεάματος.

Βασικά δεδομένα

Ο «θεμέλιος λίθος» της συλλογιστικής του Μπωμόλ δεν είναι άλλος από το βασικό δεδομένο ότι οι μέχρι τώρα κλασικοί τομείς της Οικονομίας έχουν ένα τεράστιο πλεονέκτημα έναντι της βιομηχανίας του ζωντανού θεάματος: μπορούν να υποκαταστήσουν την ανθρώπινη εργασία με τεχνολογικούς νεοτερισμούς, όπως οι μηχανές και τα ρομπότ. Έτσι, χάρις στην τεχνολογική πρόοδο, οι τομείς αυτοί κατορθώνουν την μείωση της τελικής τιμής προϊόντος χάρη στη διεργασία της σταδιακής και ομαλής αντικατάστασης της εργασιακής δύναμης από την αυτοματοποίηση που προσφέρει η τεχνολογική πρόοδος, δηλαδή εδώ οι νέες τεχνολογίες καθορίζουν στο μέγιστο δυνατό ποσοστό την διαμόρφωση της μέσης τιμής του τελικού προϊόντος. Αντίθετα, τομείς όπως οι Π.Τ., βασίζονται, χωρίς να έχουν δυνατότητα εναλλακτικής λύσης, αποκλειστικά και μόνο πάνω στον παράγοντα άνθρωπο, με όλες τις συνεπαγόμενες επιβαρύνσεις, μεσο- και μακρο-πρόθεσμα, στο κόστος του παραγόμενου προϊόντος, που δεν είναι άλλο από την επί σκηνής θεατρική, λυρική, χορευτική ή άλλου είδους παράσταση. Εδώ η ανάπτυξη και χρήση νέων τεχνολογιών ουδεμία αλλαγή (μείωση) στην τιμή του τελικού προϊόντος, δηλαδή των παραστάσεων Ζ.Θ., (μπορεί να) επιφέρει, ακριβώς επειδή το Ζ.Θ., σαν ένας κατ' εξοχήν εργατικού δυναμικού χώρος, δεν επιδέχεται παρά ελάχιστα αντικατάσταση της ανθρώπινης εργασίας από νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις.

Επαυξάνων και μη-επαυξάνων τομέας

Κατ' αυτή την έννοια, και σύμφωνα με την ίδια συλλογιστική, ολόκληρη η οικονομική ανά την υφήλιο δραστηριότητα διαχωρίζεται σε δύο βασικούς τομείς, σ' αυτόν της κλασικής βιομηχανίας, τον επονομαζόμενο επαυξάνοντα, και σ' εκείνον της βιομηχανίας του ζωντανού θεάματος ή τον αποκαλούμενο μη-επαυξάνοντα. Αυτή η τελευταία λεκτική διάκριση των δύο βιομηχανιών πηγάζει από το γεγονός ότι η ειδοποιός τους διαφορά έγκειται όπως προαναφέρθηκε, στην ικανότητά τους ή μη να επαυξάνουν προοδευτικά την παραγωγικότητά τους, άρα τα κέρδη τους, χάρις στην χρήση τεχνολογικών μέσων (*Γαργαλιάνος & Γιαννακοπούλου, ό.π.*: 48). Κατά μια άλλη έννοια, ο διαχωρισμός αυτός ξεκινά από την διάκριση του εάν η αμοιβή της εργατικής δύναμης υπεισέρχεται στον υπολογισμό της τελικής αξίας του προϊόντος ή όχι. Αναλυτικότερα, στον μεν επαυξάνοντα



χώρο οι κάθε είδους επιχειρήσεις (μπορούν να) εισάγουν το κόστος της εργατικής δύναμης στην αξία του τελικού προϊόντος, διότι πρόκειται για ένα πολύ μικρό κόστος (σε σχέση με τα υπόλοιπα κέντρα κόστους). Αντίθετα, στον μη-επαυξάνοντα τομέα, το κόστος εργασίας, ακριβώς επειδή είναι υπερβολικά υψηλό, δεν μπορεί να υπεισέλθει και να καθορίσει ή επηρεάσει τη τιμή αγοράς του τελικού προϊόντος με αποτέλεσμα ή όλη παραγωγή αυτού του τομέα να καθίσταται από προβληματική μέχρι αδύνατη. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι κάθε είδους βιομηχανικές επιχειρήσεις καθώς και ένα μέρος των μονάδων παροχής υπηρεσιών -ειδικότερα όσες από τις μονάδες αυτές δεν βασίζονται στην παραγωγή των προσφερομένων υπηρεσιών τους στον ανθρώπινο παράγοντα- ενώ στην δεύτερη τα κάθε είδους ζωντανά θεάματα και κυρίως το Θέατρο (*Baumol & Bowen, ό.π.*).

Οι «ανταγωνιστές»

Θα πρέπει να τονισθεί εδώ ότι το ζωντανό θέαμα έχει την ατυχία να «συνοδεύεται» κι από άλλες, εξωγενείς, παραμέτρους πλην της προαναφερθείσας. Η πρώτη απ' όλες είναι φυσικά ο ανταγωνισμός άλλου είδους θεαμάτων, κυρίως μηχανικών, όπως ο κινηματογράφος ή ηλεκτρονικών, όπως η τηλεόραση, που από την πρώτη κιόλας μέρα της εισαγωγής τους στην αγορά θεάματος έχουν απορροφήσει, σταδιακά αλλά σταθερά, ένα μεγάλο μέρος του αγοραστικού κοινού (*Duruis, 1985: 78*). Στην πρώτη, κατά σειρά σπουδαιότητας, αυτή αιτία θα πρέπει να προστεθεί και η υπερπροσφορά κάθε είδους θεάματος, ειδικά σε μια χώρα όπως η Ελλάδα που δεν φημίζεται για την αφοσίωσή της στην ενασχόληση, αναζήτηση ή καταγραφή μεγεθών, αριθμών και στατιστικών ερευνών στον καλλιτεχνικό χώρο, αφού την μερίδα του λέοντος στις διάφορες μέχρι τώρα δημοσκοπήσεις κατέχουν οι πολιτικές και καταναλωτικές προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού. Έτσι, φυσικό καθίσταται το φαινόμενο της αέναης δημιουργίας, αλλά και πτώχευσης θιάσων, σε έναν χώρο όπου το κοινό του σίγουρα δεν δύναται να τους απορροφήσει καθ' ολοκληρία σε αριθμητικά και μόνον δεδομένα.

Για τους λόγους λοιπόν αυτούς το θέατρο βαδίζει εξ αρχής τον ιδιαίτερο δρόμο του μέσα στις υπόλοιπες τέχνες, έχοντας δύο βασικά φυσικά μειονεκτήματα, την εξάρτησή του από την ανθρώπινη εργασία και τον έντονο συναγωνισμό του από άλλες μορφές Τέχνης. Αξίζει να σταθούμε στην πρώτη περίπτωση και να την αναλύσουμε περαιτέρω, δεδομένου ότι είναι ο κορμός της θεωρίας γύρω από την οποία στρέφεται η παρούσα συλλογιστική.

Οι εσωτερικές αδυναμίες των φορέων του Πολιτισμού

Γιατί μια βιομηχανία παραγωγής καταναλωτικών αγαθών μπορεί να αντικαθιστά, έστω και σταδιακά, μέρος του ανθρώπινου δυναμικού της με νέα και διαρκώς ανανεούμενα τεχνολογικά επιτεύγματα, ενώ αντίθετα το θέατρο αδυνατεί παντελώς κάτι το αντίστοιχο; Ο λόγος είναι απλός: το ζωντανό θέαμα, σε όρους παραγωγής, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια ζωντανή και εξ επαφής σχέση μιας ομάδας καλλιτεχνών με ένα κοινό, κοινό που έχει την επιπλέον χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα -που το κάνει να ξεχωρίζει από κάθε άλλου είδους αγοραστική ομάδα- της καθ' εκάστη παράσταση ανανέωσής του, ήτοι τελικά της μικρής, σχετικά, διάρκειας προσφερόμενης υπηρεσίας.

Πέρα από αυτό το ιδίωμα, θα πρέπει να τονισθεί το γεγονός ότι το Ζ.Θ. είναι μια κατηγορία Τέχνης που οφείλει, αν θέλει να σέβεται το αγοραστικό του κοινό, να υπακούει στις «εντολές» του



πρώτου κατά σειρά δημιουργού, ήτοι του συγγραφέα (*Gargalianos, 1994: 245*). Έτσι, αν μια θεατρική επαγγελματική ομάδα θελήσει να παρουσιάσει ενώπιον του κοινού ένα πολυπρόσωπο θεατρικό έργο, οφείλει να απασχολήσει τόσους ηθοποιούς όσους και οι ρόλοι που θέλησε γι' αυτό το έργο ο ίδιος ο συγγραφέας του. Αυτό σημαίνει ότι ο ίδιος αριθμός ηθοποιών ήταν αναγκαίος για την «Λυσιστράτη» του Αριστοφάνη παιγμένη στα 350 π.Χ. και ο ίδιος είναι αναγκαίος στα Επιδάυρια του 2022. Στην αντίθετη περίπτωση -μείωση του αριθμού των ηθοποιών με ντουμπλάρισμα ρόλων ή αντικατάστασή τους από άλλα μηχανικά νεωτεριστικά μέσα (π.χ. νοϊκ-off)- δεν μπορούμε να μιλάμε για θέατρο που σέβεται πλήρως τους κανόνες του παιχνιδιού. Καμία λοιπόν αντικατάσταση ανθρώπινου δυναμικού από τεχνολογικά μέσα δεν είναι δυνατή στο Ζ.Θ. Φυσικά και το Ζ.Θ. έχει γνωρίσει τα ευεργετικά αποτελέσματα των νέων τεχνολογιών στην διαδικασία παραγωγής, όμως αυτά μικρό μόνον μέρος κατέχουν στο σύνολο της καλλιτεχνικής διεργασίας και ένα πολύ μικρό ποσοστό ανθρώπινου δυναμικού στον χώρο αυτό έχει αντικατασταθεί από τις νέες τεχνολογικές μορφές παραγωγής: π.χ. οι προβολείς έχουν φθάσει σε μέγιστα σημεία φωτιστικής απόδοσης έχοντας υπεραυτοματοποιηθεί, όμως, όπως και παλαιότερα, χρειάζεται πάντα ένας τουλάχιστον άνθρωπος για να τους χειρισθεί. Από την άλλη πλευρά της ράμπας και επί παραδείγματι αναφερόμενοι στους τεχνικούς σκηνής, δύσκολα θα μπορούσαμε να φαντασθούμε ότι ένας θρόνος βασιλιά θα μπορούσε να αλλαχθεί μέσα στο σκοτάδι, σύμφωνα με τις επιταγές της σκηνοθεσίας, από ένα ... ρομπότ (*Γαργαλιάνος & Γιαννακοπούλου, ό.π.: 50*).

Αμοιβές και τιμή εισιτηρίου

Έτσι, οι αμοιβές των καλλιτεχνών αυτού του τομέα είναι και τα μέγιστα βαρύνουσες το τελικό κόστος παραγωγής, οδηγώντας κατά συνέπεια την πορεία της όλης αθλητικής διαδικασίας σε δύο πιθανούς δρόμους -όσον αφορά την επαφή της με το κοινό: α) την εξ ανάγκης αύξηση της τιμής του προϊόντος, δηλαδή του εισιτηρίου, σε ύψη που μόνον αυτά μπορούν να καλύψουν τις απαιτήσεις του εργατικού δυναμικού, δηλαδή των ηθοποιών, των χορευτών, των τραγουδιστών και άλλων καλλιτεχνών β) την διατήρηση μεν της τιμής του εισιτηρίου σε χαμηλά, όσο το δυνατόν μεγέθη, όμως στην κατά συνέπεια αυτόματη καταφυγή σε άλλους, πλην του κοινού, αγοραστές ή χρηματοδότες που μπορεί να είναι είτε το ίδιο το κράτος είτε κάποιοι άλλοι φορείς, κυρίως ιδιωτικοί.

Σαν ένα πρώτο, μέχρι στιγμής, συμπέρασμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι Π.Τ. και σε αντίθεση με τις βιομηχανίες παραγωγής του επανξάνοντος χώρου, δεν έχουν παρά μόνο δύο «οδούς» χρηματοδότησης: Ι) το κοινό ΙΙ) το κράτος και τους διάφορους σπόνσορες (*Baumol & Bowen, ό.π.: 9*). Η τελική λύση χαρακτηρίζει και το είδος του προσφερόμενου θεάματος μια και αναπόφευκτα οι χρηματοδότες είναι αυτοί που, έμμεσα, καθορίζουν τους όρους δημιουργίας, αυτούς δηλαδή που οι επιχορηγούμενοι θιάσοι οφείλουν να σεβαστούν αν θέλουν να διατηρηθούν «εν ζωή». Μέχρι στιγμής μάλιστα και με το πέρασμα του χρόνου, οι δύο αυτές πηγές χρηματοδότησης σηματοδότησαν επίσης τόσο την ιδιότητα των θιάσων -Κρατικά Θέατρα από την μια, ιδιωτικά από την άλλη- όσο και το πλαίσιο παραγωγής (θεατρικοί χώροι, καλλιτεχνικό και διοικητικό προσωπικό, τρόποι προσέγγισης του κοινού), καθώς και το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής προσφοράς, δηλαδή την ποσότητα και το είδος των θεατρικών έργων (*Pavis, ό.π.: 92-93*).

Εδώ ακριβώς βρίσκεται και μια εγγενής αδυναμία του Νόμου του Μπωμόλ να προσεγγίσει απόλυτα την πραγματικότητα, αλλά και να εξηγήσει και επί μέρους οικονομικά φαινόμενα, που



υπήρχαν μεν κατά την εποχή της πρωτοδημοσίευσής του, αλλά δεν είχαν εξελιχθεί προς τη σημερινή τους κατεύθυνση.

Ο ρόλος των επιχορηγήσεων

Πράγματι αν σκεφθούμε πως οι ελληνικές κρατικές επιχορηγήσεις προς τις Π.Τ. τα τελευταία 20 χρόνια όχι μόνον δεν μειώθηκαν, αλλά αντίθετα παρουσίασαν, σε απόλυτα μεγέθη, ανοδική ποσοστιαία πορεία, η επόμενη κίνησή μας θα πρέπει να είναι ένας απλός συλλογισμός: πού αναλώνονται όλα αυτά τα χρήματα, τα προερχόμενα από έναν αιώνα παθητικό κρατικό προϋπολογισμό, έστω κι αν σ' αυτόν δεν αντιπροσωπεύουν παρά ελάχιστες χιλιοστιαίες μονάδες; Η πρώτη απάντηση σίγουρα θα μπορούσε να είναι το ότι αυτά τα χρήματα καταναλίσκονται σε καθαρά θεατρική παραγωγή, ήτοι ότι η αυξανόμενη κατ' έτος επιχορήγηση συνεπάγεται τον πολλαπλασιασμό των επί των Κρατικών μας Σκηνών θεατρικών δρώμενων ή τουλάχιστον το ότι το επιπλέον κρατικό χρήμα τείνει να καλύπτει, σύμφωνα με τον νόμο του Μπωμόλ, τις μισθολογικές απαιτήσεις των καλλιτεχνών που όπως ήδη αναφέραμε δεν μπορούν να επηρεάσουν την τελική τιμή του θεατρικού προϊόντος (*Γραμματάς, ό.π.: 82*).

Είναι αλήθεια όμως ότι οι μισθοί των καλλιτεχνών καλύπτονται από αυτές τις επιχορηγήσεις; Μια γρήγορη ματιά στα σχετικά νούμερα δείχνει μάλλον το αντίθετο: το καθένα από τα τρία Κρατικά μας Θέατρα απασχολεί περίπου 300 εργαζόμενους από τους οποίους μόνον το 1/3 περίπου είναι το γενικότερο καλλιτεχνικό προσωπικό, ενώ οι υπόλοιποι δεν αποτελούν τίποτε άλλο παρά τεχνικά σκηνικά επαγγέλματα, καθώς και το διοικητικό τμήμα. Μια αναλογία καθαρά επιβαρυντική τόσο γι' αυτούς που, μέσα στα Κρατικά Θέατρα, ζητούν και διαχειρίζονται τις επιχορηγήσεις όσο όμως, και κυριότερο, γι' αυτούς που τις δίδουν και που, αποδεικνύεται ότι, δεν γνωρίζουν πού ακριβώς τις δίδουν.

Ένας φαύλος κύκλος

Η συλλογιστική μας θα πρέπει να προχωρήσει ακόμη περισσότερο: μια δικλείδα ασφαλείας μοιάζει να έχει έντεχνα τοποθετηθεί ανάμεσα στο μέσο και στο σκοπό της όλης υπόθεσης, υποκρυπτόμενη κι από τις δύο πλευρές της χρηματοδότησης -κράτος, θέατρα- και για διαφορετικό από την κάθε μια πλευρά λόγο. Η δικλείδα ασφαλείας δεν είναι άλλη από την διαρκή αύξηση των θεατρικών παραγωγών από τα Κρατικά Θέατρα, αύξηση η οποία ξεγελά το κοινό -ή ακόμη και τους ειδήμονες- ότι δήθεν σ' αυτούς τους θεατρικούς οίκους προσφέρεται άφθονη αυλαία -που κανείς όμως τελικά δεν γνωρίζει αν όντως την έχει ανάγκη το κοινό- κι από την άλλη δίνει ένα εξαιρετικό άλλοθι στους εκάστοτε κυβερνώντες να διαχειριστούν το κρατικό χρήμα σύμφωνα με τα δικά τους πολιτικά κριτήρια (*Dupuis, ό.π.: 77*). Πρόκειται για έναν φαύλο κύκλο που έχει καταφέρει να δώσει ένα άλλο νόημα στην πολιτιστική ζωή του τόπου μας, αναμειγνύοντας πολιτικές και καλλιτεχνικές προθέσεις κάθε επιπέδου και στόχου, εισάγοντας επίσης έναν μοντέρνο γρίφο οικονομικο-καλλιτεχνικών ανησυχιών που πολλοί μέχρι στιγμής προσπάθησαν να λύσουν: από τους δημοσιογράφους που χρόνια τώρα καταγγέλλουν χωρίς να ξέρουν γιατί, μέχρι τα διοικητικά συμβούλια των τριών Κρατικών μας σκηνών που αποδεικνύονται ανήμπορα να νοιώσουν τις πραγματικές ανάγκες των Ιδρυμάτων που διοικούν. Πρόκειται για έναν γρίφο που τελικά αποδεικνύεται ευκολότερος κι' από εκείνον που κατάφερε να λύσει ένας διάσημος θεατρικός ρόλος: ο (εκ των υστέρων τυφλός) Οιδίποδας.



Συζήτηση - Συμπεράσματα

Σαν ένα πρώτο συμπέρασμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι Π.Τ., σε αντίθεση με τις βιομηχανίες παραγωγής του επαυξάνοντος χώρου, δεν έχουν παρά μόνο τρεις «οδούς» χρηματοδότησης: I) το κοινό, II) το κράτος, III) τους χορηγούς. Εντούτοις, κατά σύμπτωση, και οι τρεις αυτές «οδοί» δεν υπάρχουν πάντα στο πλευρό των στελεχών (παραγόντων, καλλιτεχνών, κ.ά.) στον επιθυμητό βαθμό, ειδικότερα μάλιστα σε περιπτώσεις που οι επιδόσεις τους φθάνουν σε πολύ υψηλά επίπεδα (βλ. χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ). Ούτε το αντίτιμο του εισιτηρίου, ούτε οι συνδρομές, ή τα εισιτήρια διαρκείας δεν μπορούν να προσφέρουν την επιβίωση στους φορείς αυτούς, πολλές φορές μάλιστα και σε περιπτώσεις χωρών του ανεπτυγμένου κόσμου. Πώς επιβιώνουν αυτά τα στελέχη και οι οργανισμοί που υπηρετούν;

Η βαθύτερη διαφορά ανάμεσα στα δύο κόστη βρίσκεται στο γεγονός ότι, στον μεν μη επαυξάνοντα η αύξηση του μισθού ενός καλλιτέχνη δεν συνεπάγεται μια αντίστοιχη αύξηση στην παραγωγικότητα, στον δε επαυξάνοντα η αύξηση στον μισθό ενός κλασικού εργάτη συνδυάζεται με μια αύξηση παραγωγικότητας, έστω κι' αν αυτή οφείλεται σε μηχανές. Θα πρέπει να τονισθεί επίσης πως αυτή η δεύτερη αύξηση οδηγεί σε μια σχετική σταθερότητα τιμών τελικού προϊόντος στον επαυξάνοντα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γαργαλιάνος, Σ., Γιαννακοπούλου, Ι. (2012). *Μάνατζμεντ-Μάρκετινγκ Θεάτρου*. Θεσσαλονίκη: Ρώμη.
- Γραμματάς, Θ. (2003). *Θέατρο και Παιδεία*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Baumol, W., Bowen, W. (1996). *Performing Arts: The economic dilemma*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Baumol, W. (1967). Performing Arts, the permanent crisis. In: Business Horizons Review.
- Drucker, P.E. (1990). *Managing the non-profit organisation: practices and principles*. London: Butterworth-Heinemann.
- Dupuis, X. (1985). La micro-économie du spectacle vivant. In: L'Economie du spectacle vivant et l'audiovisuel. (col). Paris: La Documentation Française, 1985. 71-97.
- Gargalianos, S. (1994). Gestion d' Institutions Culturelles - L' application de la Loi de Baumol dans le cas du théâtre grec subventionné. Thèse de 3^e Cycle. Université PARIS-IX - Dauphine.
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του Θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg.



Βιογραφικό: Ο Σταμάτης Γαργαλιάνος είναι Καθηγητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στο γνωστικό αντικείμενο «Θεατρική Αγωγή-Διοργάνωση Θεατρικών Εκδηλώσεων», από τον Σεπτέμβριο του 2022. Στο Πανεπιστήμιο PARIS-III - Sorbonne Nouvelle τελείωσε τις βασικές σπουδές Θεατρολογίας (1985 - πτυχίο Licence) κατά τις οποίες ειδικεύθηκε στο «Θεατρικό Παιχνίδι-Θεατρική Αγωγή». Συνέχισε με δεύτερο πτυχίο Θεατρολογίας, την επόμενη χρονιά, (1986- πτυχίο Maitrise) και με βασικό αντικείμενο την «Παιδαγωγική του Ηθοποιού» (τίτλος πτυχιακής εργασίας: «Συλλογισμοί πάνω στην Εκπαίδευση του Ηθοποιού στο Εθνικό Δραματικό Ωδείο της Γαλλίας - C.N.S.A.D. - 1985-86»). Στη συνέχεια και στο ίδιο Πανεπιστήμιο ακολούθησε μεταπτυχιακές σπουδές θεατρολογίας τις οποίες τελείωσε με επιτυχία την επόμενη χρονιά (1987 -D.E.A.) με κατεύθυνση «Σκηνοθεσία έργων Αριστοφάνη μέσα από τις ελληνικές κριτικές». Είναι, επίσης, πτυχιούχος Α.Β.Σ.Θ. (νυν Πανεπιστήμιο Μακεδονίας) (Οργάνωση-Διοίκηση Επιχειρήσεων) (1980). Είναι κάτοχος Μάστερ (D.E.A.) κοινωνιολογίας-οικονομίας (Développement et Civilisation) στο Πανεπιστήμιο PARIS - II (Pantheon) (1988). Στο Πανεπιστήμιο PARIS-IX - Dauphine εκπόνησε διδακτορική διατριβή με τίτλο Gestion d' Institutions Culturelles - L' application de la Loi de Baumol dans le cas du théâtre grec subventionné. (1988-1994). Παρακολούθησε μαθήματα δραματικής τέχνης στην Ανώτατη Δραματική Σχολή-Conservatoire του Παρισιού (1985-86). Παρακολούθησε μαθήματα δραματικής τέχνης στη Δραματική Σχολή-Στούντιο (Ecole des Cinquantes) του Ανδρέα Βουτσίνα κατά την τριετία 1986-88. Είναι πτυχιούχος Παιδαγωγικών Σπουδών (ΠΑΤΕΣ-ΣΕΛΕΤΕ) (1993).

Έχει συγγράψει 32 (τριάντα δυο) επιστημονικά βιβλία ή μονογραφίες, 123 (εκατόν είκοσι τρία) άρθρα/ανακοινώσεις σε επιστημονικά διεθνή περιοδικά ή συνέδρια. Από το 2004 είναι ο υπεύθυνος της Θεατρικής Ομάδας «Πολύμορφο» του Πανεπιστημίου Δυτ. Μακεδονίας. Έχει γράψει 27 (είκοσι επτά) θεατρικά έργα, πολλά εκ των οποίων έχουν παιχθεί σε Φεστιβάλ ή εκδοθεί σε μορφή βιβλίου. Έχει σκηνοθετήσει ή οργανώσει 55 (πενήντα πέντε) παραστάσεις.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <stamatis_gargalianos@yahoo.gr>