

Μνήμων

Τόμ. 36, Αρ. 36 (2018)

Μνήμων



ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΓΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΠΟΚΕΝΤΡΩΣΗ ΚΑΙ Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ (1983)

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ

doi: [10.12681/mnimon.36968](https://doi.org/10.12681/mnimon.36968)

Copyright © 2024



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ Σ. (2024). ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΓΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΠΟΚΕΝΤΡΩΣΗ ΚΑΙ Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ (1983). *Μνήμων*, 36(36), 351–377. <https://doi.org/10.12681/mnimon.36968>

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ

ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΓΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΠΟΚΕΝΤΡΩΣΗ ΚΑΙ Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ (1983)

Η δημιουργία των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (ΔΗΠΕΘΕ) το 1983, με απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού, υπήρξε μια σημαντική παρέμβαση στον χώρο του πολιτισμού και αποδείχθηκε μία από τις μακροβιότερες μεταρρυθμιστικές προσπάθειες της πρώτης κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, καθώς, τριάντα πέντε χρόνια μετά την ίδρυση των πρώτων έξι ΔΗΠΕΘΕ, ο θεσμός επιβιώνει, με το ίδιο λίγο-πολύ θεσμικό πλαίσιο, μέχρι σήμερα.¹

Με τη δραστηριοποίησή τους στην περιφέρεια, τα ΔΗΠΕΘΕ κατόρθωσαν, μέσα στη δεκαετία του '80, να ανταποκριθούν στις νέες απαιτήσεις που προκαλούσε η ανοδική κοινωνική κινητικότητα των μεσαίων στρωμάτων στην επαρχία, να εδραιωθούν και να διαμορφώσουν ένα νέο τοπίο για την αποδοχή ενός θεάτρου με αξιώσεις ποιότητας από το κοινό των περιφερειών στις οποίες δραστηριοποιούνταν, αλλαγές οι οποίες έδωσαν τους καρπούς τους την επόμενη δεκαετία.

Η ίδρυση των ΔΗΠΕΘΕ υπήρξε η πλέον συγκροτημένη απόπειρα του ελληνικού κράτους για την εκπόνηση μιας συνεκτικής πολιτικής πολιτιστικής αποκέντρωσης, η οποία, μαζί με την κατοχύρωση των επιχορη-

1. Για την ακρίβεια, μετά την αναμόρφωση της διοικητικής διαίρεσης της χώρας με το Πρόγραμμα «Καλλικράτης», το 2010, η εξειδίκευση του πλαισίου λειτουργίας των ΔΗΠΕΘΕ στις νέες συνθήκες παραμένει σε εκκρεμότητα, το ίδιο και η σταθερή χρηματοδότησή τους, κάτι που οφείλεται και στις περικοπές του προϋπολογισμού του Υπουργείου Πολιτισμού που επέφεραν τα προγράμματα δημοσιονομικής προσαρμογής. Αξιοσημείωτο είναι, παρόλα αυτά, ότι από τα συνολικά 16 ΔΗΠΕΘΕ που δημιουργήθηκαν έως το 1997, μόνο αυτό του Νοτίου Αιγαίου, με έδρα τη Ρόδο, ανέστειλε τη λειτουργία του, το 2010, ενώ αρκετά από τα υπόλοιπα 15 υπολειτουργούν, χωρίς να λείπουν αξιοπρόσεκτες εξαιρέσεις.

γήσεων του ελεύθερου θεάτρου, άλλαξε συνολικά τους όρους με βάση τους οποίους διαμορφωνόταν μέχρι τότε η θεατρική ζωή.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα ΔΗΠΕΘΕ δεν έχουν απασχολήσει τη βιβλιογραφία παρά μόνο σε επίπεδο καταγραφής δραστηριοτήτων² ή σχεδιασμού πολιτιστικής πολιτικής³. Σχετικά περιορισμένες αναφορές στην ίδρυση και τη λειτουργία τους εντάσσονται σε έργα που μελετούν ευρύτερα τις εξελίξεις της περιόδου.⁴ Τέλος, ιδιαίτερα χρήσιμες, μολονότι δεν αναφέρονται παρά παρεμπιπτόντως στα ΔΗΠΕΘΕ, είναι μια σειρά μελέτες της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής της περιόδου μετά το 1974.⁵

Στο κείμενο που ακολουθεί θα εξετάσουμε, αρχικά, κατά πόσον η μεταρρύθμιση αυτή της δεκαετίας του '80 ήρθε να απαντήσει σε πραγματικά αιτήματα που διατυπώνονταν από τις κοινωνικές δυνάμεις της περιφέρειας, επισκοπώντας τα χαρακτηριστικά της κρατικής πολιτικής θεατρικής αποκέντρωσης, αλλά και τις πρακτικές αποκέντρωσης που υιοθέτησαν, μετά το 1970, κοινωνικά προσανατολισμένες θεατρικές ομάδες και μεμονωμένοι καλλιτέχνες.

Στη συνέχεια, θα διερευνηθούν τα χαρακτηριστικά της μεταρρυθμιστικής προσπάθειας της κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, στο πλαίσιο της γενικότερης πολιτικής του για την αυτοδιοίκηση και την αποκέντρωση, αλλά και η πρόσληψή της από τις άλλες πολιτικές δυνάμεις. Μέσα από την

2. Συνήθως σε πολυτελή λευκώματα· βλ. π.χ. Δηώ Καγγελάρη (επιμ.), *20 χρόνια Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2004· *15 χρόνια Θεσσαλικό Θέατρο*, ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας, Λάρισα 1991.

3. Βλ., π.χ., Υπουργείο Πολιτισμού, *Εθνική πολιτική για το θέατρο*, Διεύθυνση Καλών Τεχνών/ΥΠΠΟ, Αθήνα 1999· Ελληνική Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης, *Πολιτισμός και τοπική δημοκρατία: η αφανής πλευρά μιας προφανούς σχέσης*, ΕΕΤΑΑ, Αθήνα 1994.

4. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, σ. 174-180, 198-201· Ελένη Βαροπούλου, «Το θέατρο 1974-2000: Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα», Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, τ. 10, σ. 227-248· Ουρανία Αναγνώστου, «Δημοτικά Θέατρα», Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, 80 χρόνια, 1917-1997*, Αθήνα, Σμπίλιας, 1999, σ. 267-274· επίσης τα οικεία λήμματα στο Βασίλης Βαμβακάς - Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014.

5. Βλ. Γιάννης Μπασκόζος, *Τα περιττά και τα ουσιώδη. Πολιτιστικές τάσεις, 1974-1989*, Αθήνα, Δελφίνοι, 1996· Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Πατάκης, 2014.

επισκόπηση αυτή θα επιχειρηθεί η ανίχνευση της φοράς της αποκεντρωτικής πολιτιστικής πολιτικής, κατά πόσον, δηλαδή, αποτέλεσε μια κίνηση «από τα πάνω», με στόχο τη διαπαιδαγώγηση και εκπαίδευση των πολιτών, ή αν, αντιθέτως, το αίτημα της θεατρικής αποκέντρωσης προερχόταν «από τα κάτω», για να μετατραπεί, στη συνέχεια, σε δημόσια πολιτική, μέσα από την παρέμβαση του Υπουργείου Πολιτισμού.

Τέλος, θα σκιαγραφηθούν τα βασικά γνωρίσματα των επιλογών ρεπερτορίου και καλλιτεχνικού προσωπικού που χαρακτηρίζουν τη δράση των ΔΗΠΕΘΕ μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80, με βάση τα οποία διαμορφώθηκε, σε μεγάλο βαθμό, η πολιτιστική φυσιογνωμία του νέου θεσμού.

Θεατρική αποκέντρωση και δημόσια πολιτιστική πολιτική

Η πολιτιστική και ειδικότερα η θεατρική αποκέντρωση, με τη μορφή της δημιουργίας από το κράτος ή με την υποστήριξη του μόνιμων εστιών θεατρικής τέχνης πέρα από την πρωτεύουσα, στην περιφέρεια, χαρακτηρίσει τη δημόσια πολιτιστική πολιτική των περισσότερων ευρωπαϊκών κρατών μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου, αν και πρόδρομες προσπάθειες παρατηρούνται σε ορισμένες χώρες ήδη κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Τις περισσότερες φορές, οι πολιτικές αυτές συστηματοποιούν παρεμβάσεις λογίων καλλιτεχνών, που ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα πειραματιζόνταν στην κατεύθυνση του «λαϊκού θεάτρου», είτε με τη χρήση εκφραστικών μέσων παραδοσιακού θεάτρου είτε με τις απόπειρες ίδρυσης «λαϊκών σκηνών».⁶

Παίρνοντας πολλές και διαφορετικές μορφές μεταπολεμικά, η πολιτική αυτή ανταποκρινόταν στις διεκδικήσεις των πολιτών για διεύρυνση του δικαιώματος πρόσβασης στα πολιτιστικά και καλλιτεχνικά αγαθά. Ταυτόχρονα, τα σχήματα που δημιουργήθηκαν αποτέλεσαν συχνά εστίες καλλιτεχνικού προβληματισμού και πειραματισμού, που έθεταν σε αμφισβήτηση το μονοπώλιο των εθνικών θεάτρων στην ερμηνεία της εθνικής ταυτότητας, αναδεικνύοντας πόλους καλλιέργειας περιφερειακών ταυτοτήτων και ευαισθησιών. Αποκτώντας νέα ορμή με την «πολιτισμική επανάσταση» της δεκαετίας του '60, τα σχήματα αυτά αποτέλεσαν συχνά χώρο ανανέωσης και επαναστατικοποίησης της θεατρικής τέχνης, δημιουργώντας μια διαφορετική και περισσότερο άμεση σχέση με το κοινό τους.

6. Αντώνης Γλυτζουρής, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου», *Ο Πολίτης* 105 (11/2002), σ. 29.

Η πολιτική της θεατρικής αποκέντρωσης γνώρισε πολλές αλλαγές, ιδιαίτερα μετά την κρίση και την υποχώρηση του κοινωνικού κράτους, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οπότε και περιορίστηκε παντού η δημόσια χρηματοδότησή τους. Παρά ταύτα, παρέμεινε και παραμένει ακόμη, με διαφοροποιήσεις, βασικός πυλώνας της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής των περισσότερων ευρωπαϊκών χωρών.⁷

Απόπειρες θεατρικής αποκέντρωσης στην Ελλάδα πριν από τη δεκαετία του '80

Το αίτημα της θεατρικής αποκέντρωσης κάνει την εμφάνισή του στην Ελλάδα από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όταν το σύνολο σχεδόν της καλλιτεχνικής ζωής βρίσκεται συγκεντρωμένο στην πρωτεύουσα. Εκφράζεται κυρίως από αθηναίους διανοούμενους, οι οποίοι διαπιστώνουν ότι η συγκέντρωση αυτή απονεκρώνει την επαρχία, ενώ παράλληλα ελλεινολογούν τα μπουλούκια, που προσφέρουν τη μοναδική μορφή θεάτρου, αμφιβόλου ποιότητας, στις επαρχιακές πόλεις και τα χωριά.⁸

Με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, σημειώνονται διάφορες απόπειρες προσφοράς θεάτρου («υψηλής τέχνης») προς το κοινό της περιφέρειας, καθώς ο ιδρυτικός νόμος της κρατικής σκηνής (4615/1930) προέβλεπε τη δυνατότητα διοργάνωσης περιοδειών, που στη δεκαετία του '30 περιορίζονταν στην Πάτρα και τη Θεσσαλονίκη.⁹

Μια σημαντική, πλην βραχύβια, αλλαγή σημειώνεται τον Σεπτέμβριο του 1939, όταν άρχισε να λειτουργεί το «Άρμα Θέσπιδος», με πρωτο-

7. Η βιβλιογραφία για το θέμα είναι, φυσικά, τεράστια. Μια επισκόπηση των δημόσιων πολιτιστικών πολιτικών προσφέρει η Μ. Ζορμπά, *ό.π.*, ειδικότερα σ. 49-121. Για τη θεατρική αποκέντρωση και το παράδειγμα της Γαλλίας, βλ. Δάφνη Βουδούρη, «Θεατρική αποκέντρωση: η γαλλική εμπειρία», *Σύγχρονα Θέματα* 46-47 (1991), σ. 70-76· βλ. επίσης Michèle Zancarini Fournel, «De la décentralisation culturelle théâtrale à la globalisation», *Lumières sur Rhône-Alpes - Fresques interactives, Institut national de l'audiovisuel*, <http://fresques.ina.fr/rhone-alpes/parcours/0003/de-la-decentralisation-culturelle-theatrale-a-la-globalisation.html>, τελευταία πρόσβαση: 22.11.2017. Για το παράδειγμα της Ιταλίας, βλ. Marco Serino, «Theatre Provision and Decentralization in a Region of Southern Italy», *New Theatre Quarterly* 29/1 (2013), σ. 61-75.

8. Βλ. τα σχόλια των Α. Κουκούλα (εφημ. *Πρωία*, 2.9.1937) και Φ. Πολίτη (εφημ. *Πολιτεία*, 6.4.1924), όπως παρατίθενται από την Δ. Καγγελάρη, «Εισαγωγικό σημείωμα», στο Δ. Καγγελάρη (επιμ.), *ό.π.*, σ. 13.

9. Βλ. τις καταγραφές για τα σχετικά έτη στο Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου (ΨΑΕΘ), www.nt-archive.gr. Όπως παρατηρεί ο Α. Γλυτζουρής, *ό.π.*,

βουλία του τότε γενικού διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου Κωστή Μπασιά, εμπνευσμένη από ανάλογες πρακτικές στη μουσολιλική Ιταλία (Carri di Tespi) και τη Γερμανία (Wanderbühnen). Η κινητή μονάδα του Θεάτρου, συνοδευόμενη από λυόμενη σκηνή 1.000 θέσεων, την οποία σχεδίασε ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, περιόδευσε σε πολλές επαρχιακές πόλεις, παρουσιάζοντας 13 συνολικά έργα, έως ότου η κήρυξη του πολέμου διέκοψε τη λειτουργία της.¹⁰

Εξίσου βραχύβια θα αποδειχθεί και η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης (Αύγουστος 1943 - Νοέμβριος 1944), έπειτα από πιέσεις τοπικών παραγόντων προς την κατοχική κυβέρνηση, προκειμένου να αποτραπούν τα σχέδια των Γερμανών για εγκατάσταση στην πόλη μόνιμου κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου Βουλγαρίας.¹¹ Την ίδια περίοδο, στην Ελεύθερη Ελλάδα, στις περιοχές όπου κυριαρχεί ο ΕΛΑΣ, σημειώνεται ένα διαφορετικό πείραμα θεατρικής αποκέντρωσης, που συναιρεί για πρώτη φορά τις πρακτικές των «μπουλουκτσήδων» με τη λαϊκή παράδοση: Καλλιτέχνες που έχουν έρθει από την πόλη, όπως και οι «μπουλουκτσήδες», λόγιοι σε αυτή την περίπτωση, με πενιχρά σκηνικά μέσα και τη συμμετοχή «ερασιτεχνών» (συχνά μελών της ΕΠΟΝ) από τις γύρω περιοχές, φέρνουν για πρώτη φορά σε επαφή τους κατοίκους του ορεινού χώρου με τη θεατρική πράξη.¹²

Μεταπολεμικά και έως το 1974, οι κρατικές προσπάθειες αντιμετώπισης του θεατρικού αθηναιοκεντρισμού θα περιοριστούν στην ίδρυση του

σ. 30-31, η ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος, αλλά και του Εθνικού Θεάτρου το 1930, αντιμετωπίστηκε και ως απάντηση, εκ μέρους του κράτους, στην κρίση του θεάτρου, αποτέλεσμα του συνδυασμού της κυριαρχίας του κινηματογράφου και της διεθνούς οικονομικής ύφεσης.

10. ΨΑΕΘ, «Α' Άρμα Θέσπιδος», <http://www.nt-archive.gr/theaters.aspx?company=0>, τελευταία πρόσβαση: 22.11.2017. Περισσότερα για την απόφαση ίδρυσης του «Άρματος» από την δικτατορική κυβέρνηση Μεταξά, βλ. Δ. Καγγελάρη, *Ελληνική σκηνή και θέατρο της ιστορίας, 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, αδημοσ. διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 84-89· πβ. Α. Γλυτζουρής, *ό.π.*, σ. 30-32, όπου και εκτενέστερες αναφορές στα ευρωπαϊκά πρότυπα από τα οποία εμπνέεται ο εισηγητής της ιδέας Δημήτρης Μπόγγρης.

11. Δ. Καγγελάρη, *Ελληνική σκηνή*, *ό.π.*, σ. 141-142.

12. Σημαντική τεκμηρίωση για το θέμα προσφέρει ο Γιώργος Κοτζιούλας, *Το θέατρο στα βουνά*, Αθήνα, Δρόμων, ³2014, καθώς και το σχετικό αφιέρωμα που επιμελήθηκε ο Κώστας Νίτσος στο περιοδικό *Θέατρο* 53-54 (Σεπτέμβρης - Δεκέμβρης 1976) και 55-56 (Γενάρης - Απρίλης 1977).

Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ), το 1961, καθώς και στη βραχύβια αναβίωση του Άρματος Θέσπιδος, ως Κινητής Μονάδας του Οργανισμού Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος,¹³ κατά την περίοδο της δικτατορίας (1971-1973).

Παράλληλα, την περίοδο 1950-1967 σημειώνεται κινητικότητα σε ό,τι αφορά τη θεατρική αποκέντρωση σε επίπεδο τοπικής αυτοδιοίκησης, καθώς αρκετοί δήμοι υιοθέτησαν το αίτημα για τη δημιουργία δημοτικών θεάτρων, το οποίο διατυπώθηκε από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) και υποστηρίχθηκε από τον πρόεδρό του Βασίλη Μεσολογγίτη με επανειλημμένες περιοδείες του στην επαρχία. Το αίτημα αυτό επικεντρωνόταν στη διεκδίκηση κρατικής χρηματοδότησης προκειμένου να ανεγερθούν δημοτικές θεατρικές αίθουσες, με κύριο στόχο τη δυνατότητα των αθηναϊκών θιάσων να παρουσιάζουν έργα τους σε κατάλληλες συνθήκες, χωρίς να υφίστανται οικονομική εκμετάλλευση από τους αιθουσάρχες κινηματογράφων κ.λπ.¹⁴

Η κίνηση αυτή του ΣΕΗ, αν και γίνεται αντιληπτή ως ανταγωνιστική από τον τότε διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Αιμίλιο Χουρμούζιο,¹⁵ σημειώνει κάποια επιτυχία, καθώς την ίδια περίοδο επαναλειτουργεί το Δημοτικό Θέατρο της Πάτρας (1956), αποφασίζεται η συντήρηση και ανακαίνιση του ιστορικού θεάτρου «Απόλλων» στην Ερμούπολη (1957), ενώ ολοκληρώνεται η κατασκευή δημοτικών θεάτρων στη Λαμία (1961) και τη Μυτιλήνη (1967).

Αυτές οι δειλές απόπειρες θεατρικής αποκέντρωσης διακρίνονται για τη μονοσήμαντη φορά τους: αφορούν θεατρικές παραστάσεις που παράγονται στο κέντρο και απευθύνονται στην περιφέρεια,¹⁶ διατηρώντας το κοινό στη θέση του παθητικού δέκτη. Αυτό το χαρακτηριστικό θα αρχίσει να αλλάζει τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών.

13. Ο ΟΚΘΕ ιδρύθηκε το 1970 (Ν.Δ. 447/14.2.1970) και σε αυτόν υπήχθησαν οι τρεις κρατικές σκηνές (Εθνικό Θέατρο, ΚΘΒΕ, Εθνική Λυρική Σκηνή). Διοικητής του τοποθετήθηκε ο υποστράτηγος ε.α. (και παλιό μέλος της «Χ») Βασίλειος Παξινός. Καταργήθηκε στη μεταπολίτευση, με το Ν.Δ. 48/17.9.1974.

14. Ουρ. Αναγνώστου, «Δημοτικά Θέατρα», *ό.π.*, σ. 267-271.

15. Με άρθρο του στην εφημ. *Καθημερινή* (4.5.1961) δηλώνει ότι τα δημοτικά θέατρα δεν θα πρέπει να εξαρτώνται από τους δήμους αλλά από το Υπουργείο Παιδείας και το Εθνικό Θέατρο· βλ. Ουρ. Αναγνώστου, *ό.π.*, σ. 271.

16. Με σημαντικότερη εξαίρεση το Θέατρο Νέας Ιωνίας, που ιδρύει το 1965 στο εργατικό προάστιο ο Γιώργος Μιχαηλίδης, σε συνεργασία με τον τοπικό δήμο. Πρόκειται για την πρώτη κίνηση ενδοαθηναϊκής αποκέντρωσης, που θα ενταθεί τα

Η Μεταπολίτευση και η θεατρική αποκέντρωση «από τα κάτω»

Στο πλαίσιο των νέων αντιλήψεων για την κοινωνική λειτουργία της τέχνης και τη διαφορετική σχέση σκηνής και κοινού, που αναπτύχθηκαν στον απόηχο των κινημάτων του '68 και επηρέασαν τους νεότερους δημιουργούς, μια σειρά θιάσων άρχισαν, κατά τη δεκαετία του '70, να επεξεργάζονται την έννοια της «λαϊκότητας» και του «λαϊκού θεάτρου» εντάσσοντάς τα σε μια αποκεντρωτική λογική.¹⁷ Αποκεντρωτική, καταρχάς, σε σχέση με τη χωροθέτηση των αιθουσών στο κέντρο της Αθήνας,¹⁸ καθώς ορισμένα σχήματα επιλέγουν να εγκατασταθούν εκτός θεατρικής «πιάτσας», στις συνοικίες της πόλης. Το Θέατρο Στοά, που ιδρύεται το 1971 από τον Θανάση Παπαγεωργίου και την Ελένη Καρπέτα, εγκαθίσταται στο Ζωγράφου, ενώ το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη το 1972 εγκαινιάζει το ομώνυμο θέατρο στην Κυψέλη. Παράλληλα, ξεκινώντας από άλλους προβληματισμούς, το 1973, μια ομάδα Κρητών γύρω από τον Αλέξη Μινωτή ιδρύει την Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης με

πρώτα χρόνια της επόμενης δεκαετίας, για να οδηγήσει σταδιακά στην πλήρη ανατροπή της χωροταξίας των αθηναϊκών σκηνών· βλ. Πέτρος Μάρκαρης, «Νέα Ιωνία: Πρώτος σταθμός για το συνοικιακό θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΚΓ' , τχ. 135, Μάρτης 1966, σ. 311-312· Πολύκαρπος Πολυκάρπου, «Γιώργος Μιχαηλίδης: Ο άνθρωπος του θεάτρου», *Θέματα Λογοτεχνίας* 50-51 (2013), σ. 14-16· πβ. Γρηγόριος Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967): Από τη μεριά των θιάσων*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2014, σ. 509-512. Ενδεικτική των απόψεων για την πολιτιστική αποκέντρωση που είχαν διαμορφωθεί στους κύκλους των διανοουμένων της Αριστεράς και της Κεντροαριστεράς λίγο πριν την επιβολή της δικτατορίας είναι η σχετική δημόσια συζήτηση στο Θέατρο Νέας Ιωνίας, στις 27 Φεβρουαρίου 1967, ανάμεσα στους Μάριο Πλωρίτη, Στέφανο Ληναίο, Φάνη Καμπάνη, Αλέξη Διαμαντόπουλο, Τάκη Δραγώνα, Δημήτρη Σπάθη, Μάνο Κατράκη, Κωστή Σκαλιόρα· βλ. «Το λαϊκό θέατρο και η θεατρική αποκέντρωση», *Ανοιχτό Θέατρο* 3 (Μάρτιος 1972), σ. 28-36. Ανάλογη προσπάθεια, αλλά περισσότερο βραχύβια, πραγματοποίησε και ο Θανάσης Παπαγεωργίου, με τον θίασο «Βήματα» στην Κοκκινιά (1969)· βλ. Π. Πολυκάρπου, «Θίασος Βήματα - Κοκκινιά 1969: Το πρόκριμα της Στοάς», στο Αθ. Μπλέσιος (επιμ.), *Θέατρο Στοά, 36 χρόνια προσφοράς. Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2011, σ. 19-29.

17. Ε. Βαροπούλου, «Το θέατρο 1974-2000», *ό.π.*, σ. 227.

18. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70 η πλειονότητα των θεατρικών αιθουσών βρίσκεται στο νοητό τόξο που σχηματίζουν οι οδοί Αγ. Κωνσταντίνου, Πανεπιστημίου και οι παράλληλοί της, έως την πλατεία Συντάγματος, καθώς και επί των αξόνων της οδού Πατησίων και της λεωφόρου Αλεξάνδρας (τα θερινά)· βλ. Π. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, *ό.π.*, σ. 258-259.

έδρα τα Χανιά και βασικό στόχο τη μελέτη και την αναβίωση του αναγεννησιακού κρητικού θεάτρου, με πρώτη παράσταση τη *Θυσία του Αβραάμ*, του Βιτσέντζου Κορνάρου.

Οι αποκεντρωτικές αυτές κινήσεις, και προς τις δύο κατευθύνσεις που αναφέρθηκαν, αποκτούν νέα ορμή αμέσως μετά την κατάρρευση της δικτατορίας: θεατρικά σχήματα ιδρύονται όλο και συχνότερα σε γειτονίες της Αθήνας,¹⁹ ενώ ομάδες καλλιτεχνών εξορμούν στην επαρχία, δίνοντας παραστάσεις ακόμα και σε απομακρυσμένα χωριά, όπως οι «Δεσμοί» της Ασπασίας Παπαθανασίου (1975).

Παράλληλα οι δήμοι, στο πλαίσιο της διεκδίκησης της αυτόνομης λειτουργίας τους απέναντι στην κεντρική διοίκηση, αναλαμβάνουν ανάλογες πρωτοβουλίες, έπειτα από προτροπή ομάδων ή μεμονωμένων καλλιτεχνών, όπως π.χ. η διοργάνωση φεστιβάλ ερασιτεχνικού θεάτρου, με σημαντικότερο αυτό του Δήμου Ιθάκης, που ξεκινά το 1975. Τα πολλά ερασιτεχνικά θεατρικά σύνολα που δημιουργούνται την ίδια περίοδο, χάρη στη γενικότερη ατμόσφαιρα ελευθερίας που προκάλεσε η πτώση της δικτατορίας, συμβάλλουν με τη δραστηριοποίησή τους στη διεύρυνση του θεατρικού κοινού, ενώ συχνά συνδέονται με τους τοπικούς δήμους.²⁰

Από τις σημαντικότερες πρωτοβουλίες θεατρικής αποκέντρωσης, λόγω του εύρους και της διάρκειάς της, υπήρξε η ίδρυση του Θεσσαλικού Θεάτρου, στα τέλη του 1975, από τους Κώστα Τσιάνο, Άννα Βαγενά, Λουκιανό Κηλαηδόνη, Γιώργο Ζιάκα και Διαγόρα Χρονόπουλο, που έκανε την εμφάνισή του τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου με την *Αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Επρόκειτο για μόνιμο επαγγελματικό θίασο, με έδρα τη Λάρισα, που κόντρασε κυριολεκτικά το [ν] Θεσσαλικό κάμπο και σκαρφάλωσε [ε] σε απρόσιτα χωριά του Ολύμπου και του Κισσάβου»,²¹ συναντώντας, σύμφωνα με τους συντελεστές του, την ενθουσιώδη αποδοχή ενός κοινού που συχνά δεν είχε παρακολουθήσει ποτέ πριν θέατρο.

Στην ίδια κατεύθυνση θα κινηθούν από το 1976 ο Οργανισμός Ηπει-

19. Όπως το Θέατρο Καισαριανής (Έρση Δρίνη, Γιάννης Σιλιγνάκης) και το Θέατρο της Άνοιξης (Γιάννης Μαργαρίτης) το 1977, οι Μοντέρνοι Καιροί (Γιάννης Νταλιάνης) στους Αμπελοκήπους το 1979, αλλά και η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», που ιδρύει το 1979 ο (προσερχόμενος από την Αθήνα) Νικηφόρος Παπανδρέου στη Θεσσαλονίκη· βλ. Ε. Βαροπούλου, *ό.π.*, σ. 229-230.

20. Π. Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σ. 147-149.

21. Κώστας Τσιάνος, «Θεσσαλικό Θέατρο: Μια δεκαεπτάχρονη εμπειρία», *Επίλογος* '92, σ. 132-133· πβ. Άννα Βαγενά, *Το Θεσσαλικό μου θέατρο*, Αθήνα, Κέδρος, 2006.

ρωτικού Θεάτρου, που ιδρύεται στα Ιωάννινα, και η Θεατρική Λέσχη Βόλου, ένα «σχήμα της αποκέντρωσης με ιδιότυπο χαρακτήρα»,²² που ιδρύεται από μια ομάδα με χαρακτηριστικά καλλιτεχνικού κοινόβιου γύρω από τον Σπύρο Βραχωρίτη και τον Νίκο Σκυλοδήμο.

Την αποκεντρωτική αυτή κίνηση των καλλιτεχνών, που διακρίνεται τόσο από «διαφωτιστικά» χαρακτηριστικά όσο και από γνήσια αναζήτηση της «λαϊκότητας» και διάθεση ώσμωσης («υψηλής τέχνης» και λαϊκής κουλτούρας, στήριζε η δημοκρατική «έκρηξη» των πολιτιστικών και άλλων συλλόγων, που από το 1974 και μετά διεκδικούν μερίδιο έκφρασης στον δημόσιο χώρο και αναπτύσσονται, αρχικά ισομερώς, σε Αττική και επαρχία, για να γνωρίσουν στη συνέχεια αλματώδη αύξηση στην περιφέρεια.²³

Κρατική πολιτική θεατρικής αποκέντρωσης, 1974-1981

Ακολουθώντας, μάλλον, παρά διαμορφώνοντας τις εξελίξεις αυτές, το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών (ΥΠΠΕ), αφού «διεπίστωσε την επιθυμία και την ανάγκη των κατοίκων των ελληνικών επαρχιών διά θεατρικές και άλλες μορφωτικές εκδηλώσεις», κατά την περιοδεία της «προσωρινής κινητής θεατρικής μονάδος υπό τον τίτλον “Άρμα Θέσπιδος”», πραγματοποιηθείσαν κατά το έτος 1975 με εξαιρετική επιτυχία εις τας παραμεθορίους περιοχάς»,²⁴ προχώρησε, με νομοσχέδιο που συζητήθηκε στη Βουλή στις 28 Ιουλίου 1976, στην επανασύσταση του Άρματος Θέσπιδος.

Κατά την κοινοβουλευτική συζήτηση, το νομοσχέδιο θα «σφυροκοπηθεί»²⁵ από το σύνολο των κομμάτων της αντιπολίτευσης, τα οποία και θα

22. Ε. Βαροπούλου, *ό.π.*, σ. 233.

23. Στα αστικά κέντρα οι φορείς αυτοί παίρνουν στην πλειονότητά τους τη μορφή των εξωραϊστικών συλλόγων, η οποία ανάγεται στις δεκαετίες '50 και '60. Σύμφωνα με έρευνα του ΕΚΚΕ, που παρατίθεται στο Γ. Μπασιόζος, *Τα περιτά, ό.π.*, σ. 41, σημ. Α61, το 1975 καταγράφονται 408 ενεργοί πολιτιστικοί φορείς στην Αττική και 584 στην υπόλοιπη Ελλάδα. Το 1979 καταμετρώνται, αντίστοιχα, 400 και 1.100 περίπου (*ό.π.*, σ. 42, σημ. Α64).

24. «Εισηγητική έκθεση επί του σχεδίου νόμου “περί συστάσεως ΝΠΔΔ υπό την επωνυμία Άρμα Θέσπιδος και οργανισμού αυτού”», 14.7.1976. Είναι χαρακτηριστικό ότι ανάμεσα στα επιχειρήματα που περιλαμβάνονται στην εισηγητική έκθεση αναφέρεται και «ο ενθουσιασμός του λαού “ότι δεν έχουν ξεχασθή” (πράγμα το οποίον ανανέωσε την πίστιν προς το “κράτος”»).

25. Σύμφωνα με το *Θέατρο* 55-56 (Γενάρης - Απρίλης 1977), σ. 50-72, που δημοσιεύει τα πλήρη πρακτικά της συζήτησης, κάνοντας λόγο για «άθλιο» νομοσχέδιο.

το καταψηφίσουν, εκφράζοντας τις αντιρρήσεις τους για τη δημιουργία ενός αυτόνομου οργανισμού, με έδρα μάλιστα την Αθήνα, ο οποίος θα μπορούσε να «επιστρατεύει» κατά βούληση υλικά και προσωπικό των τριών κρατικών θεάτρων, λειτουργώντας στην πράξη ως «υπεροργανισμός».

Τον Νοέμβριο του 1977, με πρωτοβουλία του καλλιτεχνικού διευθυντή του ΚΘΒΕ Σπύρου Ευαγγελάτου (στην οποία μπορεί να διαγνώσει κανείς μια κίνηση ανταγωνιστική προς το Άρμα Θέσπιδος) ιδρύεται μόνιμο κλιμάκιο του οργανισμού με έδρα την Κομοτηνή, το «Θέατρο της Θράκης», στο οποίο προστέθηκε ύστερα από μια διετία το «Θέατρο Ανατολικής Μακεδονίας», με έδρα τις Σέρρες.

Τέλος, τον Νοέμβριο του 1979, το ΥΠΠΕ, αναγνωρίζοντας, ουσιαστικά, την ανεπάρκεια του «Άρματος Θέσπιδος», θεσμοθέτησε τα «ημικρατικά θέατρα»: Θεατρικοί φορείς, με έδρα πόλη της επαρχίας, επιλέγονταν και ενισχύονταν οικονομικά από το ΥΠΠΕ (με κάλυψη του 60% των δαπανών τους), προκειμένου να πραγματοποιούν περιοδείες σε μια συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή. Οι περιφέρειες που καλύπτονταν από τον θεσμό ήταν αρχικά η Πελοπόννησος (από την Ελληνική Εταιρεία Θεάτρου του Μιχάλη Μπούχλη, με έδρα την Πάτρα), η Κρήτη (από την Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, με έδρα τα Χανιά) και η Ήπειρος (από τον Οργανισμό Ηπειρωτικού Θεάτρου, με έδρα τα Γιάννενα). Ένα χρόνο αργότερα το Ημικρατικό Πελοποννήσου ανατέθηκε στους «Δεσμούς» της Ασπασίας Παπαθανασίου και προστέθηκε το Ημικρατικό Αιγαίου (Θεατρική Έξοδος του Νίκου Παροϊκού), ενώ, τέλος, τον Απρίλιο του 1981 προστέθηκε και πέμπτο ημικρατικό, στον χώρο της Στερεάς Ελλάδας, με έδρα τη Λαμία, που ανατέθηκε στον θίασο Παλκοσένικο. Αξίζει να σημειωθεί η εμπλοκή της Τοπικής Αυτοδιοίκησης στον θεσμό των ημικρατικών, καθώς ανατέθηκε στον δήμαρχο της έδρας κάθε ημικρατικού η συγκρότηση πενταμελούς επιτροπής εποπτείας του.²⁶

Την περίοδο 1974-1981 η δημόσια πολιτιστική πολιτική δεν φαίνεται να υπακούει σε κάποιο συγκροτημένο σχέδιο. Καθώς το ΥΠΠΕ αντιμετωπίζει την κουλτούρα περισσότερο ως πνευματικό παρά ως πολιτισμικό

26. ΥΠΠΟ, *Εθνική πολιτική για το θέατρο*, ό.π., σ. 90-91. Όπως σημειώνεται, στο πλαίσιο της Επιτροπής Θεάτρου και Χορού του ΥΠΠΕ, διατυπώθηκαν προβληματισμοί τόσο για την ανάγκη να καταργηθεί το Άρμα Θέσπιδος και η επιχορήγησή του να δοθεί στα ημικρατικά θέατρα (Κ. Γεωργουσόπουλος) όσο και για τη μεταφορά της ευθύνης και των πόρων για τη λειτουργία τους στους δήμους (Αλ. Λιδωρίκης).

και κοινωνικό αγαθό (όπως άλλωστε και οι περισσότεροι διανοούμενοι και καλλιτέχνες εκείνη την περίοδο), οι παρεμβάσεις του αφορούν σχεδόν αποκλειστικά την «υψηλή τέχνη», ενώ κάθε πολιτική διαμεσολάβησης και ώσμωσης λόγιας τέχνης και λαϊκής κουλτούρας απουσιάζει σχεδόν παντελώς.²⁷

Η αντίληψη αυτή, που δίνει έμφαση στην «παιδεία» και την «πνευματική καλλιέργεια», χαρακτηρίζει τους γενικούς (και γενικόλογους) στόχους της πολιτιστικής πολιτικής της περιόδου, έτσι όπως αποτυπώνονται στα προκαταρκτικά σχέδια των πενταετών προγραμμάτων 1976-1980 και 1978-1982, όπου, ενόψει και της προοπτικής ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ, αναγνωρίζεται ως βασικό πρόβλημα η αντίθεση ελληνικού και ξένου πολιτισμού, προέκταση της οποίας θεωρείται και η αντίθεση παράδοσης - τεχνολογίας.²⁸

Η φοβική αυτή θεώρηση του πολιτιστικού γίνεσθαι θα συνεχίσει να επικρατεί τη δημόσια πολιτιστική πολιτική και την επόμενη δεκαετία, καθώς την ουσία της, παρά τις φραστικές μεταλλάξεις, συμμερίζονταν ευρύτερες πολιτικές δυνάμεις, πολύ πέραν του χώρου της Δεξιάς.

Πολιτισμός και αποκέντρωση στον προγραμματικό λόγο του ΠΑΣΟΚ

Στον προγραμματικό λόγο του ΠΑΣΟΚ, όπως αποτυπώνεται στο *Συμβόλαιο με το Λαό*, το προεκλογικό πρόγραμμα του 1981, αυτή η φοβική αντιμετώπιση είναι διάχυτη στις παραγράφους που αφιερώνονται στον πολιτισμό. Σε αυτές διαπιστώνεται ότι «η σημερινή πολιτιστική πραγματικότητα [...] σημαδεύεται από βαθιά κρίση της εθνικής πολιτιστικής μας ταυτότητας», ενώ η «αλλοτρίωση της πολιτιστικής μας φυσιογνωμίας, με την εισβολή ξένων καταναλωτικών και πολιτιστικών προτύπων, οδηγεί σε τρόπους ζωής ξένους προς την ελληνική πραγματικότητα».²⁹

Παράλληλα, αναφέρεται ότι «η Ελληνική επαρχία, ενώ τροφοδοτείται με τα ξένα αυτά πρότυπα, μαραζώνει πολιτιστικά», καθώς η «συγκέντρωση της πολιτιστικής μας υποδομής» στην Αθήνα και η «μουσειακή

27. Μ. Ζορμπά, *ό.π.*, σ. 307.

28. Γ. Μπασκόζος, *ό.π.*, σ. 63-66 και 70-71. Τα αναφερόμενα πενταετή παρέμειναν προσχέδια, χωρίς ποτέ να φτάσουν στη Βουλή με τη μορφή ολοκληρωμένου νομοσχεδίου.

29. ΠΑΣΟΚ, *Διακήρυξη κυβερνητικής πολιτικής. Συμβόλαιο με το Λαό*, ΚΕΜΕΔΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 95.

αντίληψη της παράδοσης [...] οξύνουν την κρίση της εθνικής μας ταυτότητας, καταστρέφουν τις ρίζες».

Έτσι, δηλώνεται πως η «γνήσια πολιτιστική αναζωογόνηση της ελληνικής περιφέρειας αποτελεί πρώτο στόχο», ο οποίος εξειδικεύεται στη συνέχεια:

Θα υποστηρίξουμε την έκφραση των τοπικών πολιτιστικών αξιών. Στο χωριό και στην πόλη θα αναβιώσει η γιορτή και το πανηγύρι. Θα απελευθερωθούν οι πηγαίες λαϊκές δημιουργίες. [...] Στους Δήμους, τις Κοινοότητες και τις συνοικίες των μεγάλων πόλεων θα δημιουργηθούν Πολιτιστικά Κέντρα, με την απαραίτητη υποδομή.³⁰

Στον προγραμματικό λόγο του ΠΑΣΟΚ η πολιτιστική αποκέντρωση αποτελεί κεντρικό στόχο (μαζί με ζητήματα εκδημοκρατισμού, καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και προστασίας της εργασίας των δημιουργών), ενώ παράλληλα η διοικητική αποκέντρωση και η ενίσχυση της τοπικής αυτοδιοίκησης ανάγονται σε έναν από τους «μοχλούς» της Αλλαγής.³¹

Το ίδιο περίπου μοτίβο ακολουθεί ο Ανδρέας Παπανδρέου στις τρεις μόλις παραγράφους που αφιερώνει στον τομέα του πολιτισμού κατά την ανάγνωση των προγραμματικών δηλώσεων της κυβέρνησής του στη Βουλή, στις 22 Νοεμβρίου 1981, τονίζοντας: «Ο λαός δεν θα είναι μόνο δέκτης, αλλά και φορέας της σύγχρονης πολιτιστικής δημιουργίας. Πρόθεση της κυβέρνησης είναι το βιβλίο, η τέχνη, η μουσική, το θέατρο να φτάσουν σε κάθε γωνιά της ελληνικής υπαίθρου».³²

30. Στο ίδιο, σ. 96.

31. Στο ίδιο, σ. 99 και 101-102. Όπως παρατηρεί ο Παναγιώτης Βασιλάκης («Οι πρώτες απόπειρες εκσυγχρονισμού της Τοπικής Αυτοδιοίκησης την περίοδο 1981-1989 και η προσαρμογή της στο ευρωπαϊκό πρότυπο περιφερειακής πολιτικής», Β. Ασημακόπουλος - Χ. Τάσσης (επιμ.), *ΠΑΣΟΚ, 1974-2018: Πολιτική οργάνωση, ιδεολογικές μετατοπίσεις, κυβερνητικές πολιτικές*, Αθήνα, Gutenberg, 2018, σ. 742-773), μολονότι οι θέσεις του ΠΑΣΟΚ για την αποκέντρωση πήγαζαν από τη γενικότερη αντίληψή του για την αντίθεση μητρόπολης - περιφέρειας, η πολιτική του «δεν επικαθορίστηκε από το ιδεολογικό περίβλημα» αυτό, «αλλά από τις κυρίαρχες πολιτικές και οικονομικές συνθήκες» σε εθνικό και ευρωπαϊκό επίπεδο, που επέβαλαν τελικά «τον εκσυγχρονισμό της δομής και της λειτουργίας του κράτους σε τοπικό επίπεδο» (ό.π., σ. 755). Οι νομοθετικές παρεμβάσεις της πρώτης τετραετίας του ΠΑΣΟΚ στόχευαν, γενικότερα, στον «εκδημοκρατισμό» στον χώρο της Αυτοδιοίκησης και στη χαλάρωση του ασφυκτικού ελέγχου της από την κεντρική διοίκηση.

32. Εφημ. *Ριζοσπάστης*, 24.11.1981.

Την αποκέντρωση, άλλωστε, είχε χαρακτηρίσει ως πρώτο μέλημα του ΠΑΣΟΚ και η Μελίνα Μερκούρη, παραλαμβάνοντας το Υπουργείο Πολιτισμού στις 21/10/1981, δήλωσε την οποία χρησιμοποιούν και στους τίτλους τους τα ρεπορτάζ των εφημερίδων της Αριστεράς.³³ Δέκα μέρες αργότερα, στις 30.10.1981, στην πρώτη της συνάντηση με τους δημοσιογράφους, η υπουργός Πολιτισμού θα γίνει περισσότερο συγκεκριμένη, προτάσσοντας πάντα, ως βασικούς στόχους του ΥΠΠΕ, την αποκέντρωση και την «καταπολέμηση της αλλοίωσης του πολιτισμού μας»:³⁴ Θα ανακοινώσει την κατάργηση του Άρματος Θεσπιδος και τη δημιουργία δύο καινούργιων θεάτρων στην ελληνική επαρχία, «μέσα στη σχέση που δημιουργείται μεταξύ πολιτείας και τοπικής αυτοδιοίκησης».³⁵

Ο χώρος της τοπικής αυτοδιοίκησης είχε αποτελέσει, από το 1975, προνομιακό πεδίο συγκλίσεων και ώσμωσης των «δημοκρατικών δυνάμεων» (ΠΑΣΟΚ, ΚΚΕ, ΚΚΕ εσ.), που σε διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους θα κατακτήσουν την τοπική εξουσία στους περισσότερους μεγάλους δήμους στις αυτοδιοικητικές εκλογές του 1975 και του 1978.

Η διαρκής διεκδίκηση ενίσχυσης των εξουσιών της αυτοδιοίκησης είχε χρησιμοποιηθεί με επιτυχία προδικτατορικά, από την Αριστερά, ως εργαλείο για τη διεύρυνση του εκδημοκρατισμού.³⁶ Μετά τη μεταπολίτευση, η επιδίωξη διεύρυνσης του δημοκρατικού πεδίου στον χώρο της τοπικής εξουσίας απέκτησε νέα ορμή, συναντώντας την απαίτηση των μικρότερων αστικών κέντρων της επαρχίας, που στο μεταξύ είχαν αναπτυχθεί οικονομικά, για ευρύτερη συμμετοχή στο κοινωνικό γίγνεσθαι.³⁷

Έτσι, αμέσως μετά την εκλογική νίκη του ΠΑΣΟΚ, διανοούμενοι και στελέχη των κομμάτων της Αριστεράς σπεύδουν να καταθέσουν τη δική τους άποψη για την πολιτιστική αποκέντρωση που επαγγέλλεται η νέα

33. «Η αποκέντρωση πρώτος στόχος του ΥΠΠΕ», εφημ. *Η Αυγή*, 22.10.1981. «Θ' αρχίσουμε από την πολιτιστική αποκέντρωση», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 22.10.1981.

34. Εφημ. *Ριζοσπάστης*, 31.10.1981. Το δίπολο αυτό προτάσσουν την ίδια ημέρα τόσο η εφημ. *Καθημερινή* («καταπολέμηση της πολιτιστικής μας αλλοίωσης») όσο και η εφημ. *Η Αυγή* («η ξένη τέχνη και κουλτούρα πρέπει να αντιμετωπιστούν κριτικά»), ενώ για την εφημ. *Ελευθεροτυπία* προέχουν «η αποκέντρωση και οι πολιτιστικές ανταλλαγές με όλες τις χώρες».

35. Εφημ. *Η Αυγή*, 31.10.1981.

36. Νικόλαος-Κορνηγός Χλέπας, «Τοπική αυτοδιοίκηση: Τα όρια του εκδημοκρατισμού και της αποκέντρωσης», Β. Βαμβακάς - Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Λεξικό*, ό.π., σ. 584.

37. Μ. Ζορμπά, ό.π., σ. 309.

κυβέρνηση. Για το ΚΚΕ, το κρίσιμο ζήτημα είναι οι δυνάμεις στις οποίες θα στηριχτεί η αποκέντρωση, και αυτές «είναι η Τοπική Αυτοδιοίκηση και [...] οι πολιτιστικοί σύλλογοι που αποτελούν τα πρωτογενή, ζωντανά κύτταρα του πολιτιστικού κινήματος».³⁸ Σε αυτό το πλαίσιο διεκδικεί την ενίσχυση των πολιτιστικών συλλόγων και την εξασφάλιση της οικονομικής τους επάρκειας, την κατάργηση κάθε περιοριστικού νόμου για την οργάνωση πολιτιστικών δραστηριοτήτων εκ μέρους τους και την εξασφάλιση της απαραίτητης υλικοτεχνικής υποδομής.

Σε διαφορετικό μήκος κύματος, πιο στοχαστικός και κριτικός, ο Πέτρος Μάρκαρης, από τις στήλες της *Αυγής*, απορρίπτει την εξίσωση «αποκέντρωση ίσον προοδευτικότητα» και τονίζει:

*Το πρόβλημα δεν είναι να δημιουργήσουμε παντού κρατικά ή δημοτικά θέατρα και να οικοδομήσουμε φανταχτερούς και δύσκαμπτους μηχανισμούς, [αλλά] πώς να δημιουργήσουμε μικρές και εύκαμπτες ομάδες σε κάθε περιοχή. Και παράλληλα πώς να ενισχύσουμε το ερασιτεχνικό θέατρο [...] απ' όπου θα μπορούν να τροφοδοτούνται μ' ένα τοπικό δυναμικό.*³⁹

Ταυτόχρονα, απορρίπτει τόσο τη «συμμετοχή των μαζικών φορέων», που επαγγέλλεται το ΚΚΕ, όσο και την χωρίς κριτήρια οικονομική ενίσχυση, η οποία πρέπει να στοχεύει «κατά προτεραιότητα ομάδες που συγκροτούνται με μια κοινή αισθητική αντίληψη και δουλεύουν μεθοδικά σ' ένα συγκεκριμένο [...] χώρο». Τέλος, ο Μάρκαρης θεωρεί επικίνδυνες τις απόψεις για «ημεδαπή» και «αλλοδαπή» τέχνη, για «ξενόφερτα» μοντέλα και για τέχνη του «λαού».⁴⁰

Όπως γίνεται φανερό, το ΚΚΕ επιδιώκει από την πρώτη στιγμή, και στο πεδίο της πολιτιστικής αποκέντρωσης, να ενισχύσει τις δυνάμεις που επηρεάζει. Από την άλλη, το ΚΚΕ εσ., μέσα από την αρθρογραφία της *Αυγής*, αντιμετωπίζει πιο κριτικά το θέμα της «ενίσχυσης της ντόπιας πρωτοβουλίας», επιδιώκοντας «ο θεατής της επαρχίας [να μην] μεταβάλλεται και πάλι σε παθητικό καταναλωτή».⁴¹ Ο κομματικός ανταγωνισμός πάντως, μολονότι θα γνωρίσει φάσεις οξύτητας, που κυρίως σχετίζεται

38. Μάνος Τρανταλίδης, «Για τον εκδημοκρατισμό και την αποκέντρωση της πολιτιστικής ζωής στις νέες συνθήκες», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 26.11.1981.

39. Πέτρος Μάρκαρης, «Μερικές σκέψεις στο περιθώριο μιας (αναμενόμενης) αλλαγής στο ελληνικό θέατρο», εφημ. *Η Αυγή*, 22.11.1981.

40. Στο ίδιο.

41. Όπως επισημαίνει αργότερα, στο ίδιο πνεύμα με τις θέσεις του Μάρκαρη σχετικά με τη θεατρική αποκέντρωση, η Πέγκυ Κουνενάκη, «Πόσο τα “νέα κριτή-

με την απόφαση του ΚΚΕ να αντιπαρατεθεί απέναντι στο ΠΑΣΟΚ στις δημοτικές εκλογές του 1982, πολύ γρήγορα, όπως θα φανεί στη συνέχεια, θα δώσει τη θέση του στη ρητή ή άρρητη συναίνεση, σε ό,τι αφορά την πολιτική της θεατρικής αποκέντρωσης.

Η κατάργηση του Άρματος Θέσπιδος

Όπως είχε προαναγγελθεί από την Μελίνα Μερκούρη, το πρώτο νομοσχέδιο που φέρνει στη Βουλή το Υπουργείο Πολιτισμού αφορά την κατάργηση του Άρματος Θέσπιδος, καθώς, όπως αναφέρεται στην εισηγητική έκθεση, «ελάχιστα ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες της Πολιτείας και του λαού», αφού οι περιοδείες του κάλυπταν «περιοχές σε μικρή ακτίνα από την πρωτεύουσα», το ρεπερτόριο «δεν ήταν υψηλών απαιτήσεων», η δραστηριότητά του ήταν «αναιμική» και είχε δημιουργήσει την «εντύπωση της κακοδιοίκησης». Όπως σημειώνεται στην έκθεση, πρόθεση της κυβέρνησης ήταν οι εξοικονομούμενες πιστώσεις να διατεθούν «για ουσιαστική θεατρική αποκέντρωση, στην οποία το Άρμα αποδείχθηκε μάλλον εμπόδιο».⁴²

Το νομοσχέδιο συζητήθηκε με καθυστέρηση στη Βουλή, στις 14/3/1983, και πολλές εφημερίδες επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους περισσότερο στο ότι ο κοινοβουλευτικός διάλογος διεξήχθη ανάμεσα σε τέσσερις πρωταγωνίστριες του θεάτρου (την Μελίνα Μερκούρη και τις εισηγήτριες Νόρα Κατσέλη για το ΠΑΣΟΚ, Άννα Συνοδινού για τη Ν.Δ. και Αιμιλία Ύψηλάντη για το ΚΚΕ).

Κατά τη διάρκεια της συζήτησης, η Μελίνα Μερκούρη εξήγγειλε τη δημιουργία «δικτύου περιφερειακών Θεάτρων, με τη συμμετοχή της Αυτοδιοίκησης και των τοπικών πολιτιστικών φορέων [που] ήταν και το αίτημα ολόκληρου του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου».⁴³ Ειδικότερα ανήγγειλε την ίδρυση των πέντε πρώτων, για τα οποία είχε διατεθεί σχετικό κονδύλι, και την χαρακτήρισε «πράξη που αποτελεί σταθμό και για το Ελληνικό Θέατρο και για την πολιτιστική μας αποκέντρωση».⁴⁴ Η Ν.Δ. καταψήφισε το νομοσχέδιο, προκρίνοντας την ανανέ-

ρια” για τις επιχορηγήσεις ενισχύουν το θέατρο;», εφημ. *Η Αυγή*, 24.6.1983.

42. «Εισηγητική έκθεση στο σχέδιο νόμου “Διάλυση του ΝΗΔΔ με την επωνυμία Άρμα Θέσπιδος και άλλες διατάξεις”», Αθήνα, 2.6.1982.

43. *Πρακτικά Βουλής*, Γ' Περίοδος, Σύνοδος Β', Συνεδρίαση ΣΤ', 14 Μαρτίου 1983, σ. 4988.

44. Στο ίδιο.

ωση και όχι την κατάργηση του Άρματος Θέσπιδος, ενώ το ΚΚΕ το υπερψήφισε, τονίζοντας την ανάγκη η πολιτιστική αποκέντρωση (να γίνει μέσω των Δήμων, [...] να υπάγεται σε αιρετά όργανα, να συνδέεται με το περιβάλλον, να αξιοποιεί τοπικές παραδόσεις, τοπικούς παράγοντες), ενώ παράλληλα έθεσε το ερώτημα «ποια θα είναι αυτά τα πέντε θέατρα και ποιος θα το καθορίσει».⁴⁵

Η διαδικασία ίδρυσης των ΔΗΠΕΘΕ

Δύο μήνες μετά την προαναφερθείσα συζήτηση στη Βουλή, η εξαγγελία πήρε συγκεκριμένη μορφή: Με την εγκύκλιο 27596/20.5.1983, που κοινοποιήθηκε στους δήμους όλης της χώρας,⁴⁶ η Μελίνα Μερκούρη δημοσιοποίησε την πρόθεση του ΥΠΠΕ για τη δημιουργία Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων:

*Με τη δημιουργία των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων [...] η περιφέρεια θα αποκτήσει την πολιτιστική της φυσιογνωμία, οι Δήμοι και οι Κοινότητες δεν θα δέχονται παθητικά τα πολιτιστικά αγαθά του κέντρου, θα δοθεί η ευκαιρία στους νέους της περιφέρειας να εκφράσουν τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες, θα τονωθεί η πολιτιστική ζωή που είναι υποβαθμισμένη και γενικότερα θα δοθούν ευκαιρίες και δυνατότητες για γενικότερη πολιτιστική άνθηση.*⁴⁷

Λαμβάνοντας υπόψη την κατά τόπους υποδομή και τις οικονομικές δυνατότητες του Υπουργείου, ανακοίνωσε τη δημιουργία, σε πρώτη φάση, πέντε σχημάτων και ζητούσε από τους ενδιαφερόμενους δήμους συγκεκριμένες προτάσεις,⁴⁸ δηλώνοντας πάντως πως στόχος ήταν μέσα στην

45. Στο ίδιο, σ. 4990.

46. Εφημ. *Ριζοσπάστης*, 4.6.1983. Η εγκύκλιος δεν απεστάλη στους δήμους της Θράκης και της Αν. Μακεδονίας, καθώς θεωρήθηκε ότι καλύπτονταν από τα υπάρχοντα κλιμάκια του ΚΘΒΕ.

47. ΥΠΠΕ/Διεύθυνση Καλών Τεχνών/Τμήμα Θεάτρου και Χορού, «Δημιουργία Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων», Α.Π. 27596/20.5.1983.

48. Στο ιστορικό της ίδρυσης των ΔΗΠΕΘΕ αναφέρεται εκτενώς ο τότε διευθυντής της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του ΥΠΠΕ Πολυχρόνης Πολυχρονόπουλος, «Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα, 1983-1993», *Επίλογος '93*, Αθήνα, Γαλαίος, 1993, σ. 141-153· το ίδιο κείμενο, σχεδόν αυτούσιο, περιλαμβάνεται στην κατοπινή έκδοση ΥΠΠΟ, *Εθνική πολιτική για το θέατρο*, ό.π.: βλ. και Δ. Καγγελάρη, «Εισαγωγικό σημείωμα», ό.π., σ. 18.

επόμενη δεκαετία να καλυφθεί όλος ο ελληνικός χώρος.⁴⁹ Επιπλέον, στην εγκύκλιο προσδιορίζονταν λεπτομερώς, με επακριβείς οδηγίες, ζητήματα που αφορούσαν τη λειτουργία των υπό σύσταση θεάτρων (νομική μορφή, στελέχωση, οικονομικοί πόροι, ελάχιστος αριθμός απασχολουμένων και παραστάσεων κ.λπ.), ενώ η προσθήκη «περιφερειακά» στον τίτλο τους υποδήλωνε την υποχρέωση των νέων σχημάτων να καλύπτουν με παραστάσεις την ευρύτερη περιφέρεια στην οποία δραστηριοποιούνταν. Το προσχέδιο της εγκυκλίου και τους όρους λειτουργίας των ΔΗΠΕΘΕ είχαν επεξεργαστεί οι υπηρεσίες του Υπουργείου και στη συνέχεια η Γνωμοδοτική Επιτροπή Θεάτρου του ΥΠΠΕ.⁵⁰

Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρωτοβουλία αυτή του ΥΠΠΕ έρχεται σε μια στιγμή που ο κύκλος της θεατρικής αποκέντρωσης «από τα κάτω», που είχε ξεκινήσει τη δεκαετία του '70, μοιάζει να κλείνει, καθώς τα περισσότερα από τα σχήματα που είχαν δημιουργηθεί έχουν εξαντλήσει την ορμή τους και βρίσκονται αντιμέτωπα με ανυπέβλητα οικονομικά προβλήματα.⁵¹ Η κρίση αυτή σημειώνεται ταυτόχρονα με τη γενικότερη εξάντληση του πολιτικού και κοινωνικού προβληματισμού, με τη μορφή που πήρε από το 1970 και μετά, στον χώρο των τεχνών γενικότερα, και τη στροφή από το συλλογικό και το μαζικό προς το ατομικό, το καθημερινό κ.λπ.⁵²

Στην πρόσκληση του ΥΠΠΕ ανταποκρίθηκαν με αιτήσεις τους 18

49. Εφημ. *Τα Νέα*, 4.6.1983.

50. Στην επιτροπή συμμετείχαν οι Στάθης Δρομάζος, Ανδρέας Φιλιππίδης, Στρατής Καρράς, Τίμος Περγλέγκας, Δέσπω Διαμαντίδου, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, Ιωάννα Παπαντωνίου, Ελπιδοφόρος Γκότσης, Αλέκος Παπαδόπουλος, ενώ πρόεδρος της ήταν ο Κώστας Γεωργουσόπουλος· βλ. Π. Πολυχρονόπουλος, *ό.π.*, σ. 142.

51. «Την άνοιξη του 1983 ήρθε το οικονομικό αδιέξοδο», σημειώνει ο Κ. Τσιάνος, «Θεσσαλικό Θέατρο», *ό.π.*, σ. 136. «Το Θεσσαλικό Θέατρο, με συσσωρευμένα χρέη, σταμάτησε τη δραστηριότητά του. Και τότε ήρθε η απόφαση του Δήμου Λάρισας να αναλάβει αυτός το θέατρο». Ανάλογη ήταν η κατάσταση για την Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης· βλ. «Η Κρήτη θέλει το δικό της θέατρο», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 10.6.1983.

52. Γ. Μπασκόζος, *ό.π.*, σ. 119. Αξίζει να αναφερθεί πως στο θέατρο η στροφή αυτή χαρακτηρίζεται από την εγκατάλειψη της πολιτικής θεματολογίας εκ μέρους των νέων θεατρικών ομάδων και την επικέντρωση στον ηθοποιό και την τέχνη του. Αντίστοιχες τάσεις, στον χώρο της ποίησης, εκφράζει η εμφάνιση της λεγόμενης «γενιάς του '80» ή «του ιδιωτικού οράματος»· ενδεικτικά βλ. Κατερίνα Κωστήου, «Οι μεταμορφώσεις της Μούσας στον 20ό αιώνα», *Χρόνος* 26 (Ιούνιος 2015), <http://www.chronosmag.eu/index.php/kostiou-metamorfoseis.html>.

δήμοι και τον Σεπτέμβριο του 1983 ανακοινώθηκαν οι περιφέρειες και οι έδρες των νέων θεάτρων, που από πέντε αυξήθηκαν σε έξι: Καλαμάτα (Πελοπόννησος), Αγρίνιο (Στερεά Ελλάδα), Ιωάννινα (Ήπειρος), Λάρισα (Θεσσαλία), Χανιά (Κρήτη) και Βέροια (Δ. Μακεδονία).

Τα κριτήρια με βάση τα οποία έγινε η επιλογή ήταν, εν πρώτοις, γεωγραφικά, ώστε να καλύπτεται κάθε ευρύτερη περιφέρεια της ηπειρωτικής χώρας και η Κρήτη, ενώ η κάλυψη του υπόλοιπου νησιωτικού χώρου, που παρουσίαζε ιδιομορφίες και δυσκολίες, παραπέμφθηκε στο μέλλον.

Από τις πέντε περιφέρειες που κάλυπταν παλαιότερα τα ημικρατικά θέατρα, οι τέσσερις απέκτησαν ΔΗΠΕΘΕ (εξαιρέση αποτέλεσε το Αιγαίο). Σε αυτές προστέθηκε η Λάρισα με το δραστήριο Θεσσαλικό Θέατρο, καθώς και η Δ. Μακεδονία, η οποία μπορεί να ειπεί κανείς βέβαια πως δεν περιλαμβανόταν στον αρχικό σχεδιασμό, αλλά συμπεριελήφθη στη συνέχεια, έπειτα από πιέσεις, προκειμένου να αντιμετωπιστεί η «τρομακτική επιθετική πολιτιστική πολιτική των Σκοπίων».⁵³ Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι στις πόλεις που επελέγησαν δραστηριοποιούνταν ήδη επαγγελματικά θεατρικά σχήματα με πολύχρονη παρουσία (Θεσσαλικό Θέατρο, Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Μακεδονικό Θέατρο Βέροιας) και άλλα με σχετικά πιο πρόσφατη (Θέατρο Δήμου Αγρινίου, Δημοτικό Θέατρο Καλαμάτας).

Τέλος, ο πολιτικός χάρτης της αυτοδιοίκησης, όπως είχε διαμορφωθεί από τα αποτελέσματα των δημοτικών εκλογών του 1982,⁵⁴ υπήρξε επίσης ένα από τα άρρητα κριτήρια για την επιλογή της έδρας των ΔΗΠΕΘΕ, με αποτέλεσμα τη σφοδρή αντίδραση του ΚΚΕ για τον αποκλεισμό της Πάτρας προς όφελος της Καλαμάτας.⁵⁵

Ήδη πριν από τη συγκεκριμενοποίηση της πρόθεσης του ΥΠΠΕ για

53. Στην επιλογή αυτή επέμεινε έντονα ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, θεατρικός κριτικός και μέλος της επιτροπής του ΥΠΠΕ, με δήλωση του στη συνεδρίαση της 11.8.1983· βλ. Π. Πολυχρονόπουλος, *ό.π.*, σ. 143.

54. Στις δημοτικές εκλογές της 17.10.1982 το ΚΚΕ επέλεξε την αυτόνομη παρουσία του σε πολλούς δήμους, κερδίζοντας 44 από αυτούς και αυξάνοντας την επιρροή του, σε σχέση με τις βουλευτικές εκλογές του Οκτωβρίου 1981, κατά 10% περίπου. Σε πολλές από τις περιπτώσεις όπου ο υποψήφιος του βρέθηκε αντίπαλος στον δεύτερο γύρο με υποψήφιο υποστηριζόμενο από το ΠΑΣΟΚ και το ΚΚΕ εσ., υπερψηφίστηκε και από τους ψηφοφόρους της Ν.Δ., που επέλεξαν να ψηφίσουν «αντικυβερνητικά». Είναι η περίπτωση της Λάρισας, όπου εκλέχθηκε ο Αριστέιδης Λαμπρούλης, και της Πάτρας, όπου εκλέχθηκε ο Θόδωρος Άννινος.

55. Στην Καλαμάτα είχε εκλεγεί από την πρώτη Κυριακή ο υποστηριζόμενος

τη δημιουργία πέντε περιφερειακών θεάτρων, ο Ριζοσπάστης με διαδοχικά δημοσιεύματα προειδοποιούσε για τη διαφαινόμενη «επιδίωξη αποκλεισμού του Δήμου Πάτρας», ενώ ταυτόχρονα πρόβαλλε το έργο των δημοτικών αρχών Λάρισας και Πάτρας στον τομέα του θεάτρου.⁵⁶ Μετά την ανακοίνωση της δημιουργίας του νέου θεσμού, διατήρησε στην επικαιρότητα το θέμα με σποραδικά δημοσιεύματα. Τέλος, τον Σεπτέμβριο, αναφέρθηκε στην οριστικοποίηση της έδρας των ΔΗΠΕΘΕ σε άρθρο με τίτλο: «Έξι νέα δημοτικά θέατρα και η Πάτρα απέξω»,⁵⁷ τονίζοντας ότι «το ζήτημα έχει σχέση με πολιτικές επιλογές», και έκανε λόγο για «τρίμηνες παρασκηνιακές διαδικασίες [...] με μοναδικό στόχο να αποκλειστεί ο Δήμος Πάτρας».⁵⁸ Η μη επιλογή της Πάτρας ως έδρας ΔΗΠΕΘΕ είχε ως αποτέλεσμα την παραίτηση του προερχόμενου από το ΚΚΕ ηθοποιού και προέδρου, τότε, της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Θεάματος-Ακροάματος Τίμου Περέλγκα από τη Γνωμοδοτική Επιτροπή του ΥΠΠΕ, στις 22.9.1983.

Η εφημερίδα του ΚΚΕ ήταν η μόνη που έδωσε τόση έκταση στο θέμα των ΔΗΠΕΘΕ, καθώς οι υπόλοιπες το αντιμετώπισαν περισσότερο διεκπεραιωτικά. Οι εφημερίδες της Δεξιάς τήρησαν εξαρχής μια μάλλον αμήχανη αντιπολιτευτική στάση, χωρίς να δώσουν ιδιαίτερη έκταση στο ζήτημα, επισημαίνοντας, σε αντίστιξη, την επιτυχημένη παρουσία των ημικρατικών θεάτρων που είχε ιδρύσει η Ν.Δ.⁵⁹ Αλλά και οι φιλοκυβερνητικές εφημερίδες, παρότι αντιμετώπισαν θετικά την πρωτοβουλία του

από το ΠΑΣΟΚ Σταύρος Μπένος, με τη στήριξη ΚΚΕ και ΚΚΕ εσ. Στις άλλες πόλεις που επελέγησαν ως έδρα ΔΗΠΕΘΕ, στα Ιωάννινα εξελέγη ο Σπύρος Κατσαδήμας (ΠΑΣΟΚ - ΚΚΕ εσ.) έναντι του υποψήφιου της Ν.Δ. Θεόδωρου Γεωργιάδη, στα Χανιά ο συνεργαζόμενος, τότε, με το ΚΚΕ Γιώργος Κατσανεβάκης επικράτησε της υποψήφιας του ΠΑΣΟΚ Αλέκας Μαρκογιαννάκη, στη Βέροια ο Ανδρέας Βλαζάκης (ΠΑΣΟΚ - ΚΚΕ εσ.) επικράτησε του υποψήφιου της Ν.Δ. Γιώργου Τσαλέρα και στο Αγρίνιο ο Στέλιος Τσιτσιμελής (ΠΑΣΟΚ - ΚΚΕ εσ.) του υποψήφιου της Ν.Δ. Κώστα Παπακωνσταντίνου. Συνολικά, τέσσερις από τους δημάρχους των πόλεων που ορίστηκαν ως έδρες ΔΗΠΕΘΕ προέρχονταν από το ΠΑΣΟΚ και δύο από το ΚΚΕ.

56. Βλ. τα δημοσιεύματα της εφημ. *Ριζοσπάστης*: «Δε θέλει Δημοτικό Θέατρο στην Πάτρα η Νομαρχία Αχαΐας;» (14.5.1983), «Σύσκεψη για το δημοτικό θέατρο οργανώνει ο Δήμος της Λάρισας» (20.5.1983).

57. Εφημ. *Ριζοσπάστης*, 16.9.1983.

58. Στο ίδιο, 17.9.1983· στο θέμα θα επανέλθει και στις 21.9.1983: «Έντονες αντιδράσεις στην Πάτρα για την απόφαση του ΥΠΠΕ».

59. «Άλλαξε ο Μανωλιός και έβαλε τα ρούχα του αλλιώς» σχολιάζει η εφημ.

ΥΠΠΕ, δεν έδωσαν ιδιαίτερα μεγάλη έκταση στο θέμα,⁶⁰ ενώ και η *Αυγή* ακολούθησε παρόμοια τακτική.⁶¹ Μετά την ανακοίνωση της δημιουργίας του νέου θεσμού από το ΥΠΠΕ, σχολιάζοντας την ανακοίνωση νέων κριτηρίων για την επιχορήγηση των ελεύθερων θιάσων, η εφημερίδα έκανε λόγο για «νεφελώδη υπόσχεση» ίδρυσης δημοτικών θεάτρων και χαρακτήρισε το πρόγραμμα «περιορισμένο [...] που σίγουρα δεν μπορεί να καλύψει τις αυξημένες πολιτιστικές ανάγκες».⁶² Αξίζει να σημειωθεί ότι η ίδια έλλειψη ενδιαφέροντος εκδηλώνεται και από περιοδικά που κινούνται στον χώρο της ανανεωτικής Αριστεράς, όπως το *Αντί*,⁶³ όπου δεν ανιχνεύεται καμία σχετική αναφορά.

Το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας των ΔΗΠΕΘΕ

Οι όροι τους οποίους έθετε το ΥΠΠΕ προκειμένου να εγκρίνει την ετήσια χρηματοδότηση των πρώτων ΔΗΠΕΘΕ εξειδικεύτηκαν σε σύσκεψη αντιπροσώπων των έξι δήμων, στις 26/9/1983, και αφορούσαν: α) τη σύσταση του Οργανισμού του ΔΗΠΕΘΕ με ιδρυτική πράξη που θα υπογράψει ο νομάρχης, β) τον καθορισμό του εναρκτήριου έργου και του ρεπερτορίου έως 31/8/1984, γ) ονομαστική πρόταση για καλλιτεχνικό διευθυντή, σκηνοθέτη και ηθοποιούς, δ) καθορισμό της γεωγραφικής περιφέρειας του

Ακρόπολις (4.6.1983), ως «κακέτυπη έκδοση των Ημικρατικών» τα αντιμετωπίζει και η εφημ. *Απογευματινή* (4.6.1983), ενώ η εφημ. *Βραδυνή* αρκείται να χαρακτηρίσει («Γριφώδη [την] δήλωσι της κ. Μερκούρη περί δημοτικών θεάτρων», εξαιτίας της μη ανακοίνωσης της έδρας τους (4.6.1983).

60. Τόσο η εφημ. *Τα Νέα* («Δημοτικά θέατρα σ' όλη την Ελλάδα μέσα σε 10 χρόνια») όσο και η εφημ. *Ελευθεροτυπία* («Πέντε πρώτα δημοτικά») έδωσαν σχετική έκταση στις 4.6.1983, όταν εξαγγέλθηκε από τη Μ. Μερκούρη η πρόταση προς τους δήμους. Όταν αναγγέλθηκαν οι έδρες των ΔΗΠΕΘΕ (16.9.1983) ανέφεραν απλώς την είδηση, αφιερώνοντας πολύ λιγότερο χώρο.

61. «Ιδρύονται τα πρώτα πέντε δημοτικά θέατρα», εφημ. *Η Αυγή*, 4.6.1983.

62. Πέγκυ Κουνενάκη, «Πόσο τα “νέα κριτήρια” για τις επιχορηγήσεις ενισχύουν το θέατρο;», εφημ. *Η Αυγή*, 24.6.1983.

63. Παρά τη συστηματική ανάδειξη από το περιοδικό αποκεντρωτικών θεατρικών πρωτοβουλιών, όπως π.χ. το Θεσσαλικό Θέατρο (Βασιλική Παπαγιάννη, «Η επίπονη πορεία ενός θεάτρου», *Αντί*, αρ. 204, 30.4.1982, σ. 45), αλλά και την κριτική του για την «ελάχιστη παρουσία» του ΥΠΠΕ στη Βουλή (Γιώργος Παναγιώτου, «Η δραστηριότητα του υπουργείου Πολιτισμού στο κοινοβούλιο», *Αντί*, αρ. 227, 18.3.1983, σ. 36), δεν δημοσιεύει κανένα σχόλιο για την πρωτοβουλία ίδρυσης των ΔΗΠΕΘΕ.

κάθε θεάτρου και του χρόνου προετοιμασίας και έναρξης των παραστάσεων.⁶⁴

Σύμφωνα με τις κατευθύνσεις του ΥΠΠΕ, τα ΔΗΠΕΘΕ είχαν συσταθεί ως ΝΠΔΔ των δήμων και ως εκ τούτου ανήκαν στον χώρο ευθύνης του Υπουργείου Εσωτερικών και όχι του Υπουργείου Πολιτισμού. Πολύ σύντομα, η επιλογή αυτή οδήγησε σε αδιέξοδο, καθώς στερούσε κάθε ευελιξία στη λήψη αποφάσεων, αφού οι νέοι οργανισμοί υπόκειντο στους άτεγκτους κανόνες του δημόσιου λογιστικού.⁶⁵ Έτσι, το 1985, με πρωτοβουλία του ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας, μετετράπησαν σε ΝΠΔ, με τη μορφή των δημοτικών επιχειρήσεων,⁶⁶ ενώ το νομοτεχνικό πρόβλημα χρηματοδότησής τους που προέκυψε επιλύθηκε με την υπογραφή τριμερούς προγραμματικής σύμβασης μεταξύ ΥΠΠΕ, δήμου και ΔΗΠΕΘΕ.

Μολονότι η μορφή αυτή υπήρξε σωτήρια για τον νέο θεσμό,⁶⁷ προσδίδοντας του μεγαλύτερη ευελιξία, οι προγραμματικές συμβάσεις, που απετέλεσαν, ουσιαστικά, το «καταστατικό» των ΔΗΠΕΘΕ, θεσμοθέτησαν τις σχέσεις των θεάτρων με την πολιτεία και την αυτοδιοίκηση μέσα από μια σειρά ενιαίων, ομοιόμορφων και εξαιρετικά λεπτομερών κανόνων, που προσδιόριζαν το πλαίσιο λειτουργίας τους. Για παράδειγμα, σε αυτές προβλεπόταν, όπως και στην εγκύκλιο 27596/20.5.1983, ελάχιστος αριθμός παραστάσεων (150) και έργων (3), εκ των οποίων το 50% νεοελληνικά, απασχολούμενων ηθοποιών (10), ανεξαρτήτως των απαιτήσεων της διανομής, το 80% των οποίων θα έπρεπε να είναι μέλη του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών κ.ά. Ορίζονταν ακόμη τα προσόντα του καλλιτεχνικού διευθυντή, ενώ προβλεπόταν ότι το ΔΗΠΕΘΕ όφειλε να καταθέτει οικονομικό και καλλιτεχνικό προγραμματισμό και απολογισμό στο ΥΠΠΕ. Ταυτόχρονα, από τη μεριά του Υπουργείου τέθηκαν ως άξονες της αποστολής των νέων θεάτρων η δημιουργία παραστάσεων ποιότητας, οι οποίες να ανταποκρίνονται στο επίπεδο του κοινού της περιοχής, η κάλυψη της ευρύτερης περιφέρειας και η ενεργοποίηση των ντόπιων πολιτιστικών δυνάμεων.⁶⁸ Με αυτόν τον τρόπο, η πρωτοβουλία του

64. Εφημ. Ριζοσπάστης, 27.9.1983· πβ. Ουρ. Αναγνώστου, «Δημοτικά Θέατρα», ό.π., σ. 272-273.

65. Π. Πολυχρονόπουλος, «Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα», ό.π., σ. 144.

66. Μόνο το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης επέλεξε, το 1986, τη μορφή της ανώνυμης εταιρείας και όχι της δημοτικής επιχείρησης, πιθανόν για να μην προσδεθεί αποκλειστικά σε έναν δήμο, αλλά να συνεχίσει να αναφέρεται στην Κρήτη ως σύνολο.

67. «Τα ΔΗΠΕΘΕ θα είχαν “σβήσει” (εκτός ίσως 2-3) [...] αν δεν γινόταν αυτή η μετατροπή», παραδέχεται δέκα χρόνια μετά ο Π. Πολυχρονόπουλος, ό.π., σ. 145.

68. Π. Πολυχρονόπουλος, ό.π., σ. 146-148.

ΥΠΠΕ πήρε σταδιακά τα χαρακτηριστικά ενός εγχειρήματος συντεταγμένης πολιτιστικής αποκέντρωσης, πρωτοφανούς για τα δεδομένα του ελληνικού κράτους.⁶⁹

Η δημιουργία νέων σχημάτων θα οδηγήσει, στην επόμενη δεκαπενταετία, στην κάλυψη όλων των περιφερειών της χώρας. Έτσι, τα 6 πρώτα ΔΗΠΕΘΕ έγιναν 16 έως το 1997: τα δύο κλιμάκια του ΚΟΒΕ, στις Σέρρες και στην Κομοτηνή, αυτονομούνται και μετατρέπονται σε ΔΗΠΕΘΕ το 1984, ενώ το 1985 προστίθεται το ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, με έδρα τη Λαμία. Θα ακολουθήσει η ίδρυση ΔΗΠΕΘΕ στην Πάτρα και στη Ρόδο (1987), στην Καβάλα (1992), στον Βόλο (1994), στη Χίο (1995), στην Κοζάνη και στην Κέρκυρα (1997).

Η λειτουργία και η ανάπτυξη των ΔΗΠΕΘΕ βρέθηκε αντιμέτωπη με αρκετά προβλήματα, τα οποία θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής: α) έλλειψη οικονομικών πόρων και υλικοτεχνικής υποδομής εκ μέρους της αυτοδιοίκησης, β) διοικητικά προβλήματα που προκαλούσαν η έλλειψη πείρας των στελεχών της αυτοδιοίκησης σε θεατρικά θέματα, οι προσωπικές και πολιτικές αντιπαραθέσεις, η αντιμετώπιση των ΔΗΠΕΘΕ από τους νομάρχες σαν οποιαδήποτε δημοτική υπηρεσία, γ) καλλιτεχνικά προβλήματα, ρεπερτορίου και φυσιογνωμίας, που οφείλονταν σε παρεμβάσεις δημάρχων και συμβούλων, σε τοπικιστικές νοοτροπίες, στη μη εξοικείωση του κοινού με το ποιοτικό θέατρο, αλλά και στο γεγονός ότι κάποιοι από τους καλλιτεχνικούς διευθυντές στράφηκαν προς την περιφέρεια από βιοποριστική ανάγκη και μόνο.⁷⁰

Προκειμένου να αντιμετωπιστούν κάποια από τα προβλήματα αυτά, ανάμεσα στις υποχρεώσεις που αναλάμβανε το ΥΠΠΕ ήταν και η συμβουλευτική παρέμβαση της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Θεάτρου σε καλλιτεχνικά ζητήματα και θέματα ρεπερτορίου, η οποία όμως, εξαιτίας της απειρίας των τοπικών παραγόντων, αποκτούσε στην πράξη «χαρακτήρα επέμβασης», που έβαζε «τη σφραγίδα του κέντρου στην καλλιτεχνική φυσιογνωμία του θεσμού».⁷¹

69. Αγγελική Πανταλέω, «ΔΗΠΕΘΕ: Η περιορισμένη επιτυχία της θεατρικής αποκέντρωσης», Β. Βαμβακάς - Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Λεξικό*, ό.π., σ. 117.

70. Π. Πολυχρονόπουλος, ό.π., σ. 148-149· Λίλα Μαράκα, «Ο θεσμός των ΔΗΠΕΘΕ. Στόχοι, προβλήματα, προοπτικές», *Εκκύκλημα* 11 (Απρίλιος-Ιούνιος 1986), σ. 15-16 (εισήγηση σε συμπόσιο που διοργάνωσε η Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση Θεσσαλονίκης, Μάιος 1986)· Δ. Καγγελάρη, «Εισαγωγικό σημείωμα», ό.π., σ. 20.

71. Α. Μαράκα, ό.π., σ. 14.

Επιλογές ρεπερτορίου και καλλιτεχνών

Ο συνδυασμός παραγόντων όπως το ενιαίο πλαίσιο λειτουργίας σχημάτων τα οποία κινούνταν με διαφορετικές ταχύτητες και είχαν διαφορετική παρουσία στον χώρο τα προηγούμενα χρόνια, η (δικαιολογημένη) έλλειψη εμπιστοσύνης του κέντρου στις ικανότητες και τις διαθέσεις των αυτοδιοικητικών στελεχών, η παρεμβατική διάθεση των στελεχών του ΥΠΠΕ, αλλά και δημάρχων ή συμβούλων, καθώς και η αντιμετώπιση των νέων θεάτρων σαν μια «βιοποριστική ευκαιρία» από ορισμένους καλλιτέχνες που είχαν ήδη ολοκληρώσει τον κύκλο τους στις σκηνές της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, οδήγησε τα ΔΗΠΕΘΕ, κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας τους, σε ένα ρεπερτόριο με πολλά κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα.

Οι επιλογές των κατά καιρούς καλλιτεχνικών διευθυντών των ΔΗΠΕΘΕ, τουλάχιστον έως τα τέλη της δεκαετίας του '80, κινούνταν σε πνεύμα «εκπαίδευσης» του κοινού. Προκειμένου να προσελκύσουν το σχετικά περιορισμένο κοινό, οι καλλιτεχνικοί διευθυντές κατέφυγαν από την αρχή σε ένα εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, επιλογή λειτουργική, που όμως παρουσίαζε πολλές δυσκολίες στην εφαρμογή της από νεοσύστατους οργανισμούς με περιορισμένους ανθρώπινους και υλικούς πόρους.

Το ρεπερτόριο απέφευγε σε γενικές γραμμές τις «ριψοκίνδυνες» επιλογές⁷² και αποτελούνταν, κυρίως, από κλασικά δραματικά κείμενα (Σαίξπηρ, Γκολντόνι, Μολιέρος, Τσέχωφ κ.ά.) και δημοφιλή νεοελληνικά θεατρικά έργα (Ξενόπουλος, Ψαθάς, Καμπανέλλης, Διαλεγμένος κ.ά.) τον χειμώνα, ενώ για το καλοκαίρι επιλέγονταν κυρίως αριστοφανικές κωμωδίες.⁷³ Μάλιστα, οι κωμωδίες υπερτερούσαν σε σύγκριση με το αντίστοιχο ρεπερτόριο θεατρικών σχημάτων του κέντρου.

72. Με εξαίρεση το ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας, που κατά τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του (1988/89) τέθηκε υπό την πλήρη ευθύνη των δύο μόνιμων σκηνοθετών του, Βίκτωρα Αρδίττη και Μάγιας Λυμπεροπούλου, χωρίς Δ.Σ. και Καλλιτεχνική Επιτροπή. Αντανάκλαση της επιλογής αυτής αποτελεί το απαιτητικό πρόγραμμα που παρουσίασε. Την πειραματική αυτή περίοδο λειτουργίας ακολούθησε η «ομαλοποίηση» και προσαρμογή της δομής του σε αυτή των υπολοίπων ΔΗΠΕΘΕ (και στην απομάκρυνση του Β. Αρδίττη), χωρίς όμως να μεταβληθεί ο προσανατολισμός προς ένα απαιτητικό, καλλιτεχνικά, πρόγραμμα: βλ. Βίκτωρ Αρδίττης, «Δίχως πλαστά διλήμματα. Η πρώτη πειραματική περίοδος του Θεάτρου Πάτρας, 1988-1989», ΕΕΤΑΑ, *Πολιτισμός και τοπική δημοκρατία*, ό.π., σ. 75-78.

73. Α. Πανταλέων, ό.π., σ. 119· για το ρεπερτόριο των ΔΗΠΕΘΕ γενικότερα, βλ. την καταγραφή του στο Δηώ Καγγελάρη (επιμ.), *20 χρόνια Δημοτικά Περιφερειακά Θεάτρα*, ό.π.

Εξετάζοντας το ρεπερτόριο των πρώτων οκτώ ΔΗΠΕΘΕ (δηλαδή όσων ιδρύθηκαν έως το 1984), παρατηρούμε ότι τα νεοελληνικά έργα καταλαμβάνουν πάνω από το 50% του δραματολογίου τους, ενώ συνολικά η σχέση των ελληνικών έργων προς τα ξένα ήταν περίπου 2 προς 1 (από 167 παραστάσεις, οι 105 αφορούσαν ελληνικά έργα και μόνο οι 62 ξένα), υπερβαίνοντας κατά πολύ τις υποχρεώσεις της προγραμματικής σύμβασης. Μία πιθανή ερμηνεία αυτής της ανισορροπίας είναι ότι η εξοικείωση του κοινού τόσο με τα ελληνικά έργα (πολλά εκ των οποίων είχαν παρουσιαστεί δεκάδες φορές) όσο και με τους πολιτισμικούς τους κώδικες δημιουργούσε στους καλλιτεχνικούς διευθυντές ένα περιβάλλον ασφάλειας. Πρόκειται για επιλογή που θα μπορούσε να δικαιωθεί, αν συμπληρωνόταν από επιλογές γόνιμου πειραματισμού, που θα προωθούσε επίσης την αισθητική παιδεία του κοινού. Από τις συνολικές επιλογές του ρεπερτορίου όμως φαίνεται ότι, στις περισσότερες περιπτώσεις, κάτι τέτοιο δεν ίσχυσε.

Σε ό,τι αφορά τη στελέχωση των νέων θεάτρων, σε επίπεδο καλλιτεχνικών διευθυντών και σκηνοθετών, η εικόνα διαφέρει από πόλη σε πόλη. Σε πολλές περιπτώσεις, εκεί όπου δραστηριοποιούνταν παλαιότερα θεατρικά σχήματα επελέγησαν ως καλλιτεχνικοί διευθυντές των ΔΗΠΕΘΕ οι ιδρυτές ή σημαντικά στελέχη τους, όπως ο Κώστας Τσιάνος στη Λάρισα και ο Τηλέμαχος Μουδατσάκις στην Κρήτη. Άλλου υπήρξαν τολμηρές και αξιόλογες επιλογές, όπως του Βασίλη Παπαβασιλείου στις Σέρρες⁷⁴ ή του δίδυμου Μάγιας Λυμπεροπούλου και Βίκτωρα Αρδίττη στην Πάτρα. Σε άλλες όμως περιπτώσεις οι διευθυντές επιλέγονταν περισσότερο με κριτήρια εντοπιότητας παρά καλλιτεχνικής καταξίωσης.⁷⁵

Για τους σκηνοθέτες που συνεργάστηκαν την περίοδο αυτή με τα ΔΗΠΕΘΕ, ο νέος θεσμός αποτέλεσε για τους περισσότερους, άλλους με μακρά διαδρομή στα θέατρα της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης και άλλους στα πρώτα τους τότε βήματα, έναν χώρο γόνιμου προβληματισμού και πειραματισμού. Υπήρξαν όμως και περιπτώσεις καλλιτεχνών που εναλλάσσονταν στα διάφορα ΔΗΠΕΘΕ, κάποτε σκηνοθετώντας και το ίδιο έργο,⁷⁶ «προσφέροντας από το περίσσειμα της ρουτίνας του[ς]».⁷⁷

74. Υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής μόνο κατά την πρώτη καλλιτεχνική περίοδο 1984/85.

75. Α. Πανταλέων, *ό.π.*

76. Λ.χ., ο Λάμπρος Κωστόπουλος, με μακρά θητεία στο Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και κατόπιν στο ΚΘΒΕ, σκηνοθέτησε τις *Δάφνες* και *πικροδάφνες* των Κεχαΐδη-Χαβιαρά το 1984/85 για το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης, το 1985 για το ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης και το 1986/87 για το ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας.

77. Α. Μαράκα, *ό.π.*, σ. 16.

Η θεσμοθέτηση και δημιουργία των ΔΗΠΕΘΕ, όπως φάνηκε από τα παραπάνω, ήρθε να απαντήσει σε ένα υπαρκτό αίτημα, αξιοποιώντας το έδαφος που είχαν καλλιεργήσει οι θεατρικές ομάδες της αποκέντρωσης τη δεκαετία του '70. Ένα αίτημα που είχαν διατυπώσει τα εκατοντάδες μορφώματα του «πολιτιστικού κινήματος» της δεκαετίας 1974-1983, σε μια περίοδο που ο κύκλος της αυτόνομης δράσης τους είχε κλείσει και τα περισσότερα από αυτά βρισκόνταν σε κρίση.

Ουσιαστικά, η πολιτιστική αποκέντρωση αφορούσε ένα αίτημα εκδημοκρατισμού, το οποίο εντασσόταν στη γενικότερη διεκδίκηση των ανερχόμενων μεσαίων και λαϊκών στρωμάτων για ισότιμη συμμετοχή στον εθνικό πολιτισμό. Γι' αυτό και το εγχείρημα παίρνει έναν ελληνοκεντρικό χαρακτήρα, ισορροπώντας με δυσκολία ανάμεσα στον εκδημοκρατισμό και τον λαϊκισμό.⁷⁸ Με αυτήν την έννοια, η θεατρική αποκέντρωση, στη δεκαετία του '80, έχει περισσότερο τον χαρακτήρα της ικανοποίησης αιτημάτων του παρελθόντος, παρά μιας δημόσιας πολιτικής παραγωγής και ανάπτυξης πολιτισμού, που θα συμμετέχει ισότιμα στο νέο πεδίο της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης που ανοίγεται εκείνη την περίοδο.

Ταυτόχρονα, η παρέμβαση των μηχανισμών του κράτους είχε πατερναλιστικά χαρακτηριστικά,⁷⁹ που στερούσαν την αυτονομία των τοπικών φορέων, εντάσσοντάς τους σε ένα θεσμικό πλαίσιο σχετικά άκαμπτο, το οποίο παρέβλεπε τις κατά τόπους ιδιομορφίες. Έτσι, το πέρασμα από την αυτοοργάνωση στις κρατικές δομές είχε ως συνέπεια την υποχώρηση της μαζικής συμμετοχής,⁸⁰ ενώ η εξάρτηση των πολιτιστικών φορέων από την κυβερνητική πολιτική είχε ως αποτέλεσμα να συμπαρασύρονται από τις εκάστοτε διακυμάνσεις της. Τέλος, η πολιτική αυτή συνέβαλε και στην αλλαγή της στάσης μεγάλου μέρους των καλλιτεχνών, που με-

78. Μ. Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού*, ό.π., σ. 328.

79. Όπως σημειώνει η Μ. Ζορμπά, ό.π., σ. 339, η Μ. Μερκούρη και γενικότερα η πολιτική του ΥΠΠΕ διακρινόταν από την αντίληψη μιας «διαφωτιστικής αποστολής», με τη μορφή της «γνωριμίας του λαού με την ποιοτική τέχνη».

80. Κάτι που παρατηρείται και σε άλλες καινοτόμες θεσμικές πρωτοβουλίες της τότε κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, όπως στις λαϊκές συνελεύσεις που προβλέπονταν για την τοπική αυτοδιοίκηση, στην «πλαισίωση» διαφόρων συλλογικοτήτων από το υφυπουργείο Νέας Γενιάς ή στη μαζική μετατροπή τοπικών πολιτιστικών φορέων σε Πνευματικά Κέντρα, προκειμένου να τύχουν χρηματοδότησης από το ΥΠΠΕ. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι επιχορηγήσεις του Υπουργείου Πολιτισμού, από 153,4 εκατ. δρχ. την πενταετία 1976-81, εκτινάσσονται στα 1.167 εκατ. το 1982-87· βλ. Γ. Μπασκόζος, ό.π., σ. 43 και σ. 42, σημ. Α64.

τατοπίζονται προς τη συνεργασία με την κυβερνητική πολιτιστική πολιτική, από την οποία διεκδικούν, παράλληλα, την ικανοποίηση σειράς οικονομικών αιτημάτων. Πρόκειται για μια αλλαγή που συμπίπτει με την γενικότερη υποχώρηση του προβληματισμού για τον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη.

Η ίδρυση των ΔΗΠΕΘΕ, μαζί με τη θεσμοθέτηση της επιχορήγησης των θιάσων του ελεύθερου θεάτρου, άλλαξαν συνολικά τους όρους της ελληνικής θεατρικής ζωής και οδήγησαν σε δημόσιες ρυθμιστικές πολιτικές που παρέμειναν σε ισχύ μέχρι και το ξέσπασμα της κρίσης του 2008.

Τα ίδια τα ΔΗΠΕΘΕ, παρά τα κατά καιρούς (πολλά) προβλήματα και τις αδυναμίες που παρουσίασαν, πέτυχαν να εξοικειώσουν το κοινό τους με το σοβαρό θέατρο, να πείσουν για τον σημαντικό ρόλο ενός οργανωμένου και μόνιμου θεάτρου σε κάθε μικρή κοινωνία (χάρη και στην υλικοτεχνική υποδομή την οποία σταδιακά απέκτησαν) και τελικά να διαφοροποιήσουν το θεατρικό τοπίο στις περιφέρειες όπου δραστηριοποιούνταν.

Μπορεί να υπολείπονταν σε επιτόπια παραγωγή καλλιτεχνικού έργου και ιδίως στην παραγωγή ντόπιων καλλιτεχνικών δυνάμεων,⁸¹ όμως η αναγκαιότητα της ύπαρξής τους δεν αμφισβητήθηκε ποτέ ουσιαστικά. Αυτός, μάλλον, είναι και ο λόγος της επιβίωσής τους μέχρι σήμερα.

81. Για την τεκμηρίωση της άποψης αυτής θα απαιτούνταν μια διεξοδικότερη έρευνα όλων των καλλιτεχνικών συντελεστών των παραστάσεων των ΔΗΠΕΘΕ, της σχέσης τους με τα ντόπια ερασιτεχνικά σχήματα, αλλά και των συχνά δύσκολα ανιχνεύσιμων εξωπαραστασιακών καλλιτεχνικών τους εκδηλώσεων. Πάντως, η πλήρης απουσία δομών παραγωγής ντόπιων καλλιτεχνών, όπως π.χ. Δραματικής Σχολής (με εξαίρεση το ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας, όπου ιδρύθηκε μόλις το 2013), αποτελεί ασφαλή ένδειξη.

SUMMARY

Spyros Kakouriotis, *The demand for decentralization of theatres and the establishment of Municipal Regional Theatres in Greece (1983)*

This article examines the circumstances in which Municipal Regional Theatres were established in 1983, in accord with a decree issued by the then Minister of Culture, Melina Merkouri, in the recently elected PASOK government. The outcome of the reforms that the decree initiated lasted for many years and was one of the best and most effective efforts on the part of the Greek state towards implementing a decentralized cultural policy, something that cultural associations in the provinces had been demanding for years during the post-war period. Merkouri's reform was a response to practices adopted during the Seventies by theatre groups and individual artists who were aware of social conditions in the provinces and replaced the previous policy whereby the National Theatre of Greece made occasional visits to the provinces. These new theatres instituted by the decree responded to demands that the rising provincial middle classes had begun to express during the Eighties.

In this article I examine the features of this reform in the context of the general policies of PASOK regarding decentralization and the empowerment of local administration. I also look at how these policies were received by rival political parties. I look in particular at the administrative rules applied to the management of these theatres and at the problems that arose from centralizing state supervision. I also examine the basic features of the repertory selection and the nature and characteristics of the actors involved up to the end of the Eighties.

