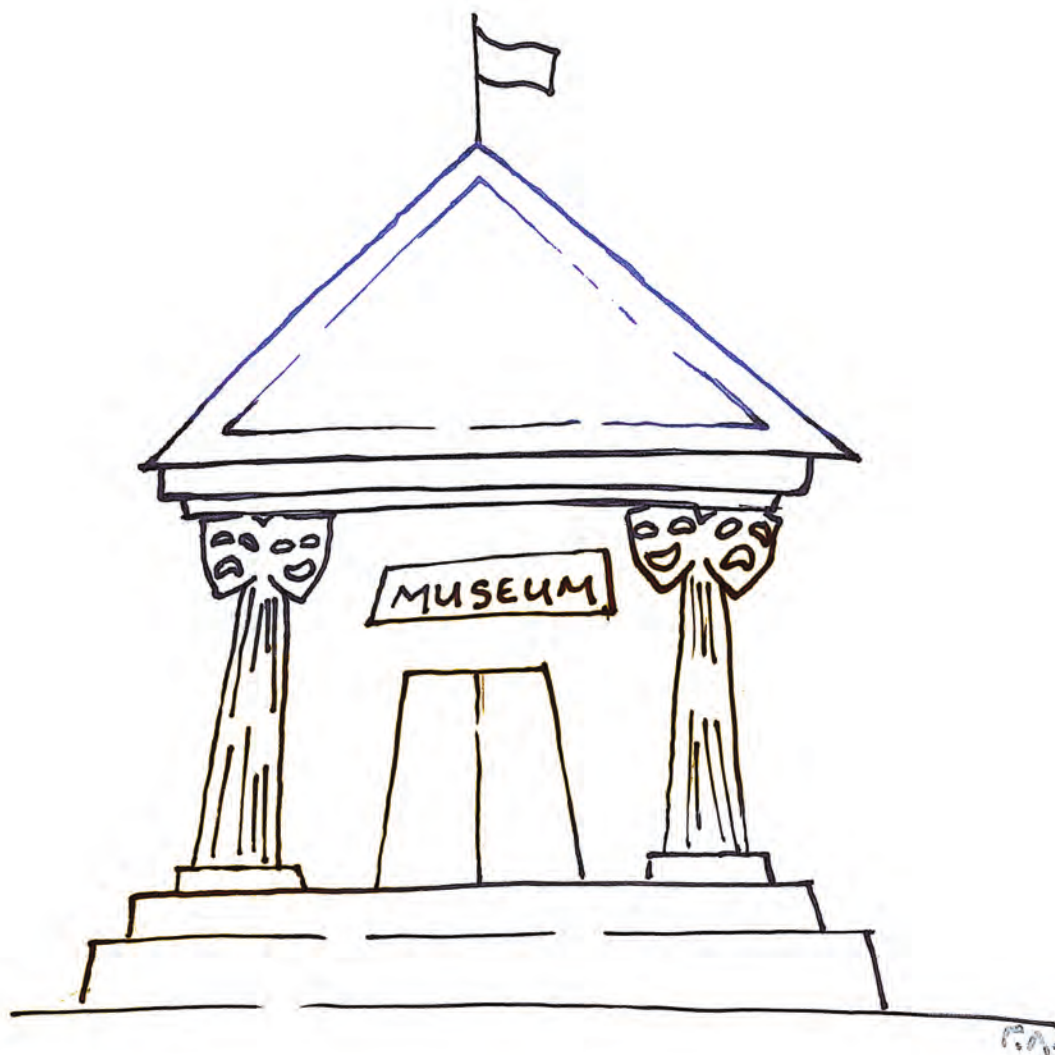


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Η «Μουσειοποίηση» της Θεατρικής Τέχνης.
Οι περιπτώσεις των Θεατρικών Μουσείων
Δέσποινα-Αναστασία Ανδριοπούλου



Τριμελής Επιτροπή

Αλεξάνδρα Μπούνια

Καθηγήτρια Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας, Πανεπιστημίου Αιγαίου
(Επιβλέπουσα)

Ειρήνη Στάθη

Καθηγήτρια Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας, Πανεπιστημίου Αιγαίου
(Μέλος)

Αρετή Βασιλείου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστημίου Πατρών
(Μέλος)

Μυτιλήνη 2017

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
Η «Μουσειοποίηση» της Θεατρικής Τέχνης.
Οι περιπτώσεις των Θεατρικών Μουσείων
Δέσποινα-Αναστασία Ανδριοπούλου

Τριμελής Επιτροπή

Αλεξάνδρα Μπούνια

Καθηγήτρια Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας, Πανεπιστημίου Αιγαίου
(Επιβλέπουσα)

Ειρήνη Στάθη

Καθηγήτρια Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας, Πανεπιστημίου Αιγαίου
(Μέλος)

Αρετή Βασιλείου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστημίου Πατρών
(Μέλος)

Μυτιλήνη 2017

Στο κινητάκι μου...

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Λέξεις-Κλειδιά: θεατρική κληρονομιά, μουσειοποίηση, επιλογή, διατηρησιμότητα, ενδιαφερόμενα μέρη, κληρονομοποίηση, θεατροποίηση, μουσειακό θέατρο, επανάχρηση, αναδημιουργία, εφήμερα, συμμετοχικότητα, θεατρικό μουσείο, θεατρικές συλλογές

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι η αναζήτηση του όρου «*θεατρική κληρονομιά*» μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης. Οι τρεις βασικοί άξονες της πράξης της μουσειοποίησης: α) τί επιλέγεται, β) πώς διατηρείται και γ) ποιος λαμβάνει τις αποφάσεις, αποτελούν το θεωρητικό εργαλείο με το οποίο αναλύονται οι μελέτες περιπτώσεων.

Για τον σκοπό της διατριβής οργανώθηκε έρευνα, η οποία πραγματοποιήθηκε σε δύο φάσεις. Αρχικά, με επίκεντρο το Θεατρικό Μουσείο της Αθήνας, μελετήθηκαν οι φορείς που επιλέγουν και διατηρούν θεατρικά τεκμήρια, στους οποίους η πράξη της μουσειοποίησης λαμβάνει χώρα μετά το πέρας του παραστασιακού γεγονότος. Το υλικό συλλέχθηκε μέσα από συνεντεύξεις και αρχειακή έρευνα σε αρχεία εφημερίδων, νομικά και άλλου είδους έγγραφα, καθώς επίσης και σε αρχειακό οπτικοακουστικό υλικό. Η δεύτερη φάση της έρευνας αναλύει τη δράση «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου», στην οποία η πράξη της μουσειοποίησης λαμβάνει χώρα τη στιγμή που το παραστασιακό γεγονός εξελίσσεται μπροστά στα μάτια των θεατών μέσα σε ένα μουσείο. Σε αυτή την περίπτωση το υλικό συλλέχθηκε μέσα από συνεντεύξεις από τους συμμετέχοντες στη δράση, δηλαδή τους συντελεστές των θεατρικών παραστάσεων και το κοινό που τις παρακολούθησε.

Τα αποτελέσματα της έρευνας έδειξαν ότι η θεατρική κληρονομιά είναι ένα όρος που μπορεί να προσεγγιστεί από διαφορετικές οπτικές και να της δοθεί διαφορε-

τική διάσταση, η οποία σχετίζεται με τους στόχους του κάθε φορέα ως προς το τί επιλέγει να εντάξει στους κόλπους του, με ποιον τρόπο εξασφαλίζει τη συνέχειά του και ως προς το ρόλο των εμπλεκόμενων μερών. Έτσι, η διατριβή κατέληξε ότι σύμφωνα με την αξία που της αποδίδεται κάθε φορά, η θεατρική κληρονομιά έχει έξι διαφορετικές προσεγγίσεις: α) την προσωποκεντρική προσέγγιση, β) την παραστασιοκεντρική προσέγγιση, γ) την ερευνητική/ιστορική προσέγγιση, δ) την καλλιτεχνική/αισθητική προσέγγιση, ε) την ερμηνευτική προσέγγιση και στ) την εμπειρική/βιωματική προσέγγιση.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

(Κηφισιά, απόγευμα Γενάρη σε ένα καφέ...)

Δ. Λοιπόν;

Α. Μμμ...

Δ. Τι λέτε;

Α. Ναι, νομίζω ότι μπορεί να γίνει μια διατριβή και θα ήθελα να την επιβλέψω.

Δ. Ωραία!!!

Α. Όμως, να θυμάσαι ότι είναι μια διαδικασία μοναχική και επίπονη...

Επίπονη ναι, μοναχική όμως όχι τόσο...

Σε αυτό το δύσκολο ταξίδι συνάντησα σε σημαντικούς σταθμούς ανθρώπους που με βοήθησαν. Με κάποιους συναντηθήκαμε για λίγο. Με κάποιους συναντηθήκαμε ξαφνικά και έμειναν μαζί μου μέχρι το τέλος. Υπήρξαν όμως και κάποιοι που ήταν καθ' όλη τη διάρκεια του ταξιδιού μαζί μου.

Και μετά από αυτήν τη λογοτεχνική εκκίνηση της διατριβής μου... μάλλον όχι λογοτεχνική, θεατρική, ναι θεατρική ταιριάζει καλύτερα... Μετά, λοιπόν, από αυτήν τη θεατρική έναρξη της διατριβής θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που με βοήθησαν να φτάσω μέχρι εδώ σήμερα, στο σημείο των «Ευχαριστιών». Το τελευταίο κείμενο που γράφω και το πιο ουσιαστικό.

Αρχικά, θέλω να ευχαριστήσω την επιβλέπουσά μου Αλεξάνδρα Μπούνια που δέχτηκε να επιβλέψει τη διδακτορική μου διατριβή και υπήρξε ο επιστημονικός μου σύμβουλος και ο βασικός διαμορφωτής της μουσειολογικής μου σκέψης. Θέλω επίσης, να ευχαριστήσω την Αρετή Βασιλείου για τις υπέροχες συζητήσεις μας θεατρολογικού περιεχομένου και την Ειρήνη Στάθη για τα σχόλια και τις εύστοχες παρατηρήσεις της.

Ευχαριστώ το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (Ι.Κ.Υ.) για τη χρηματοδότηση των σπουδών μου στα πρώτα χρόνια εκπόνησης της διατριβής. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους συμμετέχοντες στην έρευνα, που δέχτηκαν να παραχωρήσουν μία συνέντευξη, καθώς χωρίς τη δική τους συμβολή δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί αυτή η διατριβή. Ιδιαίτερος θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Μαρία Φλώρου, υπεύθυνη του Τομέα Βιομηχανικού Μουσείου της Τεχνόπολης, η οποία αγκάλιασε αμέσως την ιδέα για «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» που έχει πλέον γίνει θεσμός για το μουσείο. Επίσης, ευχαριστώ και τον Διευθύνοντα Σύμβουλο της Τεχνόπολης, Κωστή Μπιτζάνη, που έδωσε αμέσως τη συγκατάθεσή του να υλοποιηθεί αυτή η δράση. Ευχαριστώ πολύ όλους τους εθελοντές του μουσείου και τους συναδέλφους στην Τεχνόπολη, που συνέβαλε ο καθένας ξεχωριστά με το δικό του τρόπο στη δράση αυτή. Ειδικά ευχαριστώ τη «συν-αδελφή» μου Αργυρώ Μπατσή για όλη της τη βοήθεια όλα αυτά τα χρόνια, πρακτική και ουσιαστική.

Ευχαριστώ πολύ την Άλκηστη Τσίκου για τη γραφιστική επιμέλεια του κειμένου της διατριβής και την Γεωργία Λαζάρου που φιλοτέχνησε το εξώφυλλο.

Συνοδοιπόροι σε αυτό το ταξίδι από την αρχή της διατριβής υπήρξαν οι φίλοι μου και συγγενείς μου Βούλα, Γρηγόρης, Μπία, Αννέτα, Τόνια, Ντίνα, Κατερίνα, Εύα και Γιάννης τους οποίους ευχαριστώ θερμά για την υποστήριξή τους και τη βοήθειά τους. Ευχαριστώ τα ανίψια μου Κωνσταντίνο και Ελισάβετ που με αποφόρτιζαν τις δύσκολες στιγμές. Ευχαριστώ τον Δημήτρη για όλη την τεχνική υποστήριξη. Δεν υπάρχουν λόγια για να ευχαριστήσω την αδερφή μου Ειρήνη, η οποία είναι πάντα δίπλα μου σύμβουλός μου και στήριγμα σε όλα. Ένα «ευχαριστώ» είναι πολύ λίγο για τους γονείς μου Κώστα και Λένα για όλα αυτά που μου προσέφεραν και συνεχίζουν να μου προσφέρουν. Χωρίς τη δική τους βοήθεια δεν θα μπορούσα να έχω φτάσει μέχρι εδώ σήμερα.

Τέλος, θα ήθελα να δώσω «συγχαρητήρια» στον σύζυγό μου Κώστα, που κουβάλησε αυτόν τον «ζυγό» μαζί μου με υπομονή και επιμονή. Τον ευχαριστώ για όλα! Θα ήθελα να αφιερώσω τη διδακτορική μου διατριβή στον γιο μου Γρηγόρη, το κινητράκι μου, που ήρθε στη ζωή μου και μου έδωσε το κίνητρο να συνεχίσω.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	7
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	17
1. ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	17
2. ΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ	18
3. ΔΟΜΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
Η ΜΟΥΣΕΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΤΡΟΠΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ	23
1.1. Εισαγωγή	23
1.2. Το θέατρο ως «αντικείμενο» διαφύλαξης	24
1.3. Προβληματισμοί μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης	33
<i>1.3.1. Η ιδιότητα της μεικτής τέχνης</i>	33
<i>1.3.2. Η εφήμερη ιδιότητα της θεατρικής τέχνης</i>	35
<i>1.3.2.1 Προσπάθειες προστασίας του εφήμερου</i>	37
<i>1.3.3. Η ιδιότητα της συμμετοχικής τέχνης</i>	47
1.4. Συμπεράσματα	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	53
2.1. Εισαγωγή	53
2.2. Το πλαίσιο της μουσειοποίησης	54
<i>2.2.1. Επιλέγοντας την πολιτιστική κληρονομιά</i>	60
<i>2.2.2. Από τη διατήρηση στη διατηρησιμότητα</i>	65
<i>2.2.3. Ο ρόλος των προσώπων</i>	72
2.3. Συμπεράσματα	78

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ 81

3.1. Εισαγωγή	81
3.2. Μεθοδολογικός Σχεδιασμός	82
3.3. Συλλογή Δεδομένων	84
3.3.1. Α' φάση έρευνας: Κέντρο Μελέτης & Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο	85
3.3.1.1. Αρχαιακή Έρευνα	85
3.3.2. Α' φάση έρευνας: Άλλοι φορείς	88
3.3.2.1. Συνεντεύξεις	90
3.3.3. Β' φάση έρευνας: Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου	94
3.3.4. Ανάλυση δεδομένων	98
3.4. Περιορισμοί της Έρευνας	101
3.5. Συμπεράσματα	102

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΟΥΣΕΙΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ 105

4.1. Εισαγωγή	105
4.2. Μέρος Α': Θεατρικό και Μουσειακό τοπίο	108
4.2.1. Η δημιουργία των πρώτων φορέων (Α' Φάση: 1931-1971)	108
4.2.2. Τα χρόνια της καθιέρωσης (Β' Φάση: 1972-1990)	125
4.2.3. Οι αλλαγές στο τοπίο (Γ' Φάση: 1991- σήμερα)	139
4.3. Μέρος Β': Η επιλογή, η διατηρησιμότητα και ο ρόλος των προσώπων	149
4.3.1. Επιλέγοντας τη θεατρική κληρονομιά	149
4.3.1.1. Θεατρικό Μουσείο	149
4.3.1.2. Εθνικό Θέατρο	155
4.3.1.3. Αρχείο Παραστατικών Τεχνών Μουσείου Μπενάκη	159
4.3.1.4. Μουσείο Παξινού-Μινωτή Μ.Ι.Ε.Τ.	163
4.3.1.5. Συλλογή Παραστατικών Τεχνών Ε.Λ.Ι.Α.	165
4.3.2. Από τη διατήρηση στη διατηρησιμότητα της θεατρικής κληρονομιάς	171
4.3.2.1. Τεκμηρίωση και συντήρηση	172
4.3.2.2. Έκθεση	175
4.3.2.3. Περιοδικές Εκθέσεις	184
4.3.3.4. Ανάπτυξη	189
4.3.3.5. Τα προβλήματα του Θεατρικού Μουσείου	194
4.3.3. Ο ρόλος των ενδιαφερομένων	197
4.3.3.1. Πολιτικοί του πολιτισμού και θεατρική κληρονομιά	198
4.3.3.2. Επαγγελματίες και θεατρική κληρονομιά	204
4.4. Συμπεράσματα	211

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΩΤΑΕΡΙΟΥ	217
5.1 Εισαγωγή	217
5.2. Η Έννοια της επιλογής	219
5.3. Η Διατηρησιμότητα	225
<i>5.3.1. Διαφορετικές ερμηνείες- Επανάχρηση του χώρου</i>	226
<i>5.3.2. Εμπλοκή και σύνδεση με την πολιτιστική κληρονομιά</i>	229
<i>5.3.2.1. Εμπλοκή Καλλιτεχνών</i>	229
<i>5.3.2.2. Εμπλοκή κοινού</i>	233
<i>5.3.3. Εξασφάλιση συνέχειας- ανάπτυξη της δράσης</i>	236
5.4. Ο ρόλος των ενδιαφερομένων	237
<i>5.4.1 Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου και θεατρική κληρονομιά</i>	238
<i>5.4.2 Συμμετέχοντες και θεατρική κληρονομιά</i>	241
5.5. Συμπεράσματα	245
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6	
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	
Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΕΙΟΠΟΙΗΣΗΣ	249
6.1 Συμβολή, περιορισμοί και προεκτάσεις	254
7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	259
7.1. Πρωτογενείς Πηγές	259
<i>7.1.1. Αρχεία, Υλικό & Έγγραφα</i>	259
<i>7.1.2. Συνεντεύξεις</i>	266
7.2. Δευτερογενείς Πηγές	268
<i>7.2.1. Βιβλιογραφικές Πηγές</i>	268
<i>7.2.2. Ιστοσελίδες φορέων</i>	290

8. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	297
8.1. Παράρτημα 1: Διαφορές & ομοιότητες του παραδοσιακού θεάτρου με το μουσειακό θέατρο	297
8.2. Παράρτημα 2: Ψηφιοποιημένα άρθρα για το Θεατρικό Μουσείο που εντοπίστηκαν σε εφημερίδες και λογοτεχνικά περιοδικά	298
8.3. Παράρτημα 3: Η συχνότητα εμφάνισης άρθρων που αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο ανά χρονιά εμφάνισης στις εφημερίδες <i>Το Βήμα & Τα Νέα</i>	299
8.4. Παράρτημα 4: Οπτικοακουστικό υλικό για το Θεατρικό Μουσείο	300
8.5. Παράρτημα 5: Πρωτόκολλο Ημιδομημένης Συνέντευξης σε εκπροσώπους των Φορέων	301
8.6. Παράρτημα 6: Περιλήψεις μονολόγων και φωτογραφικό υλικό	303
8.7. Παράρτημα 7: Κάτοψη Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου	309
8.8. Παράρτημα 8: Πρωτόκολλο Ημιδομημένης Συνέντευξης σε Συντελεστές & Κοινό	310
8.9. Παράρτημα 9: Παράδειγμα κωδικοποιημένων σημειώσεων που τηρήθηκαν για κάθε άρθρο	312
8.10. Παράρτημα 10: Οθόνες από το Ννίνο	315
<i>8.10.1. Παράρτημα 10.1: Εισαγωγή των άρθρων των εφημερίδων στο Ννίνο</i>	315
<i>8.10.2. Παράρτημα 10.2: Εισαγωγή του οπτικοακουστικού υλικού στο Ννίνο</i>	316
<i>8.10.3. Παράρτημα 10.3: Θεματική κωδικοποίηση των άρθρων</i>	317
<i>8.10.4. Παράρτημα 10.4: Εισαγωγή Συνεντεύξεων των εκπροσώπων των φορέων στο Ννίνο</i>	318
<i>8.10.5. Παράρτημα 10.5: Εισαγωγή στο Ννίνο συνεντεύξεων του κοινού που παρακολούθησε τη δράση το θέατρο στο ΒΜΦ</i>	319
<i>8.10.6. Παράρτημα 10.6: Θεματική κωδικοποίηση των συνεντεύξεων των εκπροσώπων των φορέων</i>	320
<i>8.10.7. Παράρτημα 10.7: Θεματική κωδικοποίηση των συνεντεύξεων του κοινού και των συντελεστών τη δράσης το «Θέατρο στο ΒΜΦ»</i>	321
8.11. Παράρτημα 11: Τα άρθρα από <i>Το Βήμα και Τα Νέα</i>	322
<i>8.11.1. Παράρτημα 11.1: Οι κωδικοί, οι τίτλοι και οι υπότιτλοι των άρθρων των εφημερίδων ανά χρονολογία εμφάνισης.</i>	322
<i>8.11.2. Παράρτημα 11.2: Θεματική κατηγοριοποίηση των άρθρων</i>	340
8.12. Παράρτημα 12: Μουσείο Παξινού-Μινωτή	342



«Συχνά ο πατέρας μου με πήγαινε από μικρό στο θέατρο.
Από 5 χρονών... Όταν φεύγαμε ήμουν κατάβαθα λυπημένος
γιατί έσβηνε αυτό το εξαίσιο θέαμα που έδινε η σκηνή.
Τούτο μου έγινε βραχνάς.
Έκανα όρκο.
Όταν θα μεγάλωνα θα έκανα ό, τι μπορούσα
για να πάψει αυτό το κακό.
Θα εργαζόμουν ώστε η θεατρική γοητεία να διατηρείται...»

Γιάννης Σιδέρης
(*Τα Νέα*, 05/02/1972)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η προστασία και η ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί τον λόγο ύπαρξης των μουσείων. Τα μουσεία, δημιουργήματα του δυτικού κόσμου, είχαν, έως και περίπου είκοσι χρόνια πριν, επικεντρώσει το ενδιαφέρον τους στον υλικό πολιτισμό, που αποτελούσε άλλωστε το βασικό πυρήνα τους. Το γεγονός αυτό, όμως, άλλαξε καθώς η διεύρυνση της έννοιας της πολιτιστικής κληρονομιάς – αποτέλεσμα και των θεωρητικών αλλαγών στη μελέτη του υλικού πολιτισμού, αλλά και της μεγαλύτερης επαφής με τον μη δυτικό κόσμο – οδήγησε τα μουσεία και γενικότερα τον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς σε νέους δρόμους. Ως πολιτιστική κληρονομιά νοείται πλέον η υλική και η άυλη, ενώ τα μουσεία διευρύνουν τις συλλογές τους για να συμπεριλάβουν τόσο υλικά τεκμήρια όσο και άυλα δεδομένα που συνδέονται με τον πολιτισμό, τους ανθρώπους και την ιστορία τους. Η νέα αυτή αντίληψη περί πολιτιστικής κληρονομιάς έθεσε και άλλου είδους προβληματισμούς σχετικά με τον τρόπο διατήρησής της στους κόλπους ενός μουσειακού φορέα, από τη στιγμή που οι παραδοσιακές μέθοδοι διατήρησης των υλικών τεκμηρίων αποδείχθηκαν ελλιπείς για τη διατήρηση των άυλων στοιχείων της πολιτιστικής κληρονομιάς. Επιπρόσθετα, τέθηκαν προβληματισμοί σχετικά με το ποιοι είναι τελικά εκείνοι που αποφασίζουν για το τί θα παραμείνει ως πολιτιστική κληρονομιά για τις επόμενες γενιές και ποιος είναι ο ρόλος των κοινοτήτων σε αυτές τις αποφάσεις.

Αυτές οι θεωρητικές εξελίξεις στο επιστημονικό πεδίο της μουσειολογίας αποτέλεσαν το έναυσμα για τον προβληματισμό σε σχέση με τη μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης. Τα μουσεία παραστατικών τεχνών, που άρχισαν να εμφανίζονται στις αρχές του 20ού αιώνα, ακολούθησαν τη λογική των υπολοίπων μουσείων και έτσι έδιναν έμφαση στην προστασία και ανάδειξη των υλικών καταλοίπων των παραστάσεων. Όμως, η θεατρική τέχνη διακρίνεται από κάποιες ιδιαιτερότητες σε σχέση με άλλες μορφές τέχνης. Το βασικότερο χαρακτηριστικό της είναι ότι δεν εστιάζει στην παραγωγή απτών καλλιτεχνικών δεδομένων, αλλά αποτελεί μια τέχνη εφήμερη, μοναδική, συμμετοχική, πολύπλοκη, δύσκολα διατηρήσιμη και σίγουρα όχι υλική. Ενώ στο παρελθόν, τα θεατρικά μουσεία – αλλά ακόμη και άλλες ιστορικές συλλογές που διαθέτουν τεκμήρια που συνδέονται με το θέατρο και τεκμηριώνουν την πορεία του – εστίαζαν στη συγκέντρωση μόνο υλικών τεκμηρίων, οι σύγχρονες αντιλήψεις περί προστασίας της άυλης παράλληλα με την υλική πολιτιστική κληρονομιά, μας οδηγούν στην ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσης του περιεχομένου, του ρόλου και της λειτουργίας ενός θεατρικού μουσείου. Με άλλα λόγια, η μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης πλέον θα πρέπει να πραγματοποιείται με τελείως διαφορετικούς όρους από ό, τι στο παρελθόν.

2. ΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

Σκοπός της διατριβής είναι ο προσδιορισμός της πολιτιστικής κληρονομιάς που απορρέει από τη θεατρική τέχνη, δηλαδή της *θεατρικής κληρονομιάς*, μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης. Από αυτόν τον βασικό προβληματισμό προκύπτουν θέματα που σχετίζονται με τον τρόπο με τον οποίο μουσειοποιούνται τα κατάλοιπα της θεατρικής τέχνης. Για παράδειγμα, ποια είναι τα κριτήρια που θα πρέπει να πληροί ένα θεατρικό τεκμήριο για να εισαχθεί μέσα σε ένα μουσείο, με ποιον τρόπο τεκμηριώνεται, συντηρείται, εκτίθεται και επικοινωνείται προκειμένου

να διατηρηθεί μέσα στο χρόνο και να προσφερθεί στις επόμενες γενιές και ποιοί είναι εκείνοι που μετέχουν στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς* και την καθορίζουν. Μέσα από τις παραπάνω αναζητήσεις η διατριβή κατέληξε σε τρία ερευνητικά υποερωτήματα:

- Τί επιλέγεται να αποτελέσει *θεατρική κληρονομιά*;
- Πώς διατηρείται μέσα σε ένα μουσείο;
- Ποιος λαμβάνει τις αποφάσεις;

Προκειμένου να μελετηθεί το θέμα της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης, θα χρησιμοποιήσουμε τις θεατρικές συλλογές της Ελλάδας, με βασική μελέτη περίπτωσης το Θεατρικό Μουσείο – που αποτελεί τον κατεξοχήν φορέα δημιουργίας και διατήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς του θεάτρου στη χώρα μας – και συμπληρωματικές μελέτες που αφορούν σε σημαντικές θεατρικές συλλογές δημιουργημένες από άλλους φορείς, όπως το Εθνικό Θέατρο, το Μουσείο Μπενάκη με το Αρχείο Παραστατικών Τεχνών, το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης με το Κληροδότημα «Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού» και το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.) με τη Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών. Επιπρόσθετα, θα χρησιμοποιηθεί η μελέτη περίπτωσης της δράσης «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου», ως μία διαφορετική περίπτωση μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης. Η ανάλυση των μελετών περίπτωσης θα γίνει με βάση το θεωρητικό πλαίσιο που έχουμε αναπτύξει στο δεύτερο κεφάλαιο, και το οποίο βασίζεται στους τρεις βασικούς άξονες της πράξης της μουσειοποίησης: α) στην επιλογή των τεκμηρίων (είδος και τρόπος απόκτησης), β) στις ενέργειες διατηρησιμότητας προκειμένου να παραμείνουν αυτά τα τεκμήρια μέσα στο χρόνο (διατήρηση, έκθεση και ανάπτυξη) και γ) στις προσωπικότητες που λαμβάνουν την πρωτοβουλία (ειδικοί ή μη-ειδικοί των θεμάτων της πολιτιστικής κληρονομιάς). Στόχος της ανάλυσης των περιπτώσεων είναι ο προσδιορισμός της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς*.

Η θεατρική παραγωγή ενός τόπου αντικατοπτρίζει τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τις αντιλήψεις, τις κοινωνικές, ιστορικές, πολιτιστικές, αισθητικές και πολιτικές εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα σε κάθε εποχή. Η συνέχιση και οι προσπάθειες διατήρησης αυτού που έλαβε χώρα στη θεατρική δραστηριότητα μιας περιοχής, αναδεικνύει την ανάγκη διατήρησης της μνήμης του θεάτρου ως μαρτυρία μιας εποχής ή ενός γεγονότος που πέρασε. Αυτή η συνέχιση πραγματοποιείται με όρους μουσειοποίησης μέσα σε φορείς που διαφυλάσσουν τις θεατρικές μνήμες, προκειμένου να καταστούν γνωστές και στις επόμενες γενιές. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες μουσειοποίησης η θεατρική τέχνη μετατρέπεται σε κάτι άλλο, καθίσταται *θεατρική κληρονομιά*. Αυτό το «κάτι άλλο» είναι εκείνο που μελετά η παρούσα διατριβή.

3. ΔΟΜΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Η διδακτορική διατριβή ακολουθεί την εξής δομή:

Στο πρώτο κεφάλαιο θα συζητηθούν οι τρόποι με τους οποίους έχουν δημιουργηθεί και μελετηθεί οι θεατρικές συλλογές στο παρελθόν, από φορείς όπως μουσεία, αρχεία, βιβλιοθήκες και ακαδημαϊκές σχολές με αντικείμενο τις παραστατικές τέχνες, ως σήμερα. Θα προσδιοριστούν οι βασικές αρχές που προκύπτουν από αυτή τη μελέτη, καθώς επίσης και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της θεατρικής τέχνης που οδηγούν στους βασικούς προβληματισμούς μουσειοποίησής της, με στόχο να επισημανθούν τα κενά της έρευνας που αφορούν στην επιλογή και διατήρηση τεκμηρίων των «σύνθετων τεχνών», όπως το θέατρο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναπτύξουμε αναλυτικά τις σύγχρονες αντιλήψεις περί υλικής και άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, τους τρόπους διατηρησιμότητας

της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα στο χρόνο και θα εισαγάγουμε την αντίληψη της κριτικής κληρονομιάς – που επιχειρεί να καλύψει κάποια από τα κενά των παραδοσιακών θεωριών περί προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς και κυρίως του ρόλου εκείνων που λαμβάνουν τις αποφάσεις για το τί θα αποτελέσει πολιτιστική κληρονομιά και τί όχι. Θα δημιουργήσουμε ένα θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο στη συνέχεια θα χρησιμοποιήσουμε για την ανάλυση της έρευνας.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε αναλυτικά τη μεθοδολογία της έρευνάς μας, τον τρόπο συλλογής των δεδομένων, τα εργαλεία που αξιοποιήθηκαν για την ανάλυσή τους καθώς, επίσης, και τους περιορισμούς που συνάντησε η έρευνα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο θα ακολουθήσει η ανάλυση της περίπτωσης του Θεατρικού Μουσείου της Ελλάδος σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες μελέτες περίπτωσης βάσει του θεωρητικού μοντέλου που αναπτύχθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο.

Στο πέμπτο κεφάλαιο θα αναλυθεί η δράση υπό τον τίτλο: «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου», ως μία διαφορετική μελέτη περίπτωσης, στην οποία η πράξη της μουσειοποίησης λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα μουσείο τη στιγμή που εκτυλίσσεται η θεατρική παράσταση και όχι εκ των υστέρων, όπως συμβαίνει στους φορείς που μελετώνται στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Τέλος, στο έκτο κεφάλαιο θα εξαχθούν τα συμπεράσματα από τη συγκριτική μελέτη των δύο προηγούμενων κεφαλαίων με στόχο τον προσδιορισμό της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς*, που προκύπτει μέσα από τις ενέργειες μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΜΟΥΣΕΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΤΡΟΠΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

1.1. Εισαγωγή

Τα θεατρικά μουσεία και οι θεατρικές συλλογές έχουν πολύ λίγο μελετηθεί τόσο σε διεθνές όσο και σε εθνικό επίπεδο. Ο μικρός όγκος της βιβλιογραφίας οφείλεται αρχικά στην εστίαση του επιστημονικού ενδιαφέροντος σε άλλου είδους πολιτιστικά τεκμήρια του παρελθόντος, όπως αρχαιολογικά ευρήματα, έργα τέχνης, κ.ά., αλλά κυρίως στις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η θεατρική τέχνη και στις δυσκολίες που ανακύπτουν από τις ιδιαιτερότητες αυτές ως προς τη μουσειοποίησή της. Το περιεχόμενο των θεατρικών συλλογών και κατ' επέκταση των θεατρικών μουσείων αποτελεί κατά κύριο λόγο αντικείμενο μελέτης των ιστορικών του θεάτρου που αναζητούν θέματα που άπτονται της ιστορίας του θεάτρου, της παραστασιογραφίας, θέματα που σχετίζονται με τον τρόπο σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας-ενδυματολογίας, μουσικής και χορογραφικής επένδυσης της παράστασης, καθώς και ερμηνείας των ρόλων. Οι συλλογές αυτές περιλαμβάνουν επίσης τα χειρόγραφα ή δακτυλόγραφα θεατρικά κείμενα των παραστάσεων που μπορεί να ανήκουν σε κάποιο μέλος του θιάσου ή στον ίδιο το δραματικό συγγραφέα. Ωστόσο, οι ίδιες οι θεατρικές συλλογές και τα θεατρικά μουσεία έχουν μελετηθεί πολύ λίγο από την οπτική του επιστημονικού πεδίου της μουσειολογίας, δηλαδή ως προς τον τρόπο δημιουργίας τους και τον τρόπο με τον οποίο καθίστανται πολιτιστική κληρονομιά.

Στο παρόν κεφάλαιο πραγματοποιείται μια επισκόπηση στη διεθνή βιβλιογραφία σχετικά με τη δημιουργία θεατρικών συλλογών και τον τρόπο διαφύλαξης της θεατρικής τέχνης μέσα σε χώρους που αποτελούν πολιτισμικούς θεματοφύλακες, όπως είναι οι βιβλιοθήκες, τα αρχεία και τα μουσεία. Οι ιδιότητες της θεατρικής τέχνης την καθιστούν ένα είδος πολιτιστικής κληρονομιάς που παρουσιάζει δυσκολίες ως προς τον τρόπο επιλογής και διατήρησης των θεατρικών τεκμηρίων σε αυτούς τους χώρους. Στόχος του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι ο εντοπισμός των βασικών ερευνητικών κενών και προβληματισμών, τους οποίους η παρούσα διδακτορική διατριβή καλείται να διερευνήσει.

1.2. Το θέατρο ως «αντικείμενο» διαφύλαξης

Αρχικά η προσοχή των οργανισμών που διαφυλάσσουν θεατρικά τεκμήρια, στράφηκε στα θεατρικά κτήρια, όπου λαμβάνουν χώρα οι παραστάσεις, στα κείμενα και στα αντικείμενα που σχετίζονται με τη θεατρική τέχνη (Gross 1941, Nagler 1952, Haddad 2010). Τα θεατρικά κτήρια αποτελούν κατά κύριο λόγο αντικείμενο μελέτης των αρχιτεκτόνων, των συντηρητών και των αρχαιολόγων και η ενασχόληση με αυτά αφορά κυρίως στη μελέτη, αναστήλωση και συντήρηση αρχαίων θεάτρων και ιστορικών θεατρικών δομών. Πολλές φορές τα κτήρια αυτά μπορεί να χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα για τον σκοπό για τον οποίο κατασκευάστηκαν, δηλαδή, για να φιλοξενήσουν σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις. Πολλά θεατρικά κτίσματα έχουν εισαχθεί στον κατάλογο των Μνημείων της Παγκόσμιας Πολιτιστικής κληρονομιάς (UNESCO 1972b), με αποτέλεσμα να προστατεύονται και να διαφυλάσσονται βάσει Διεθνών Συμβάσεων, όπως είναι η *Χάρτα της Βερόνας για τη χρήση των αρχαίων τοποθεσιών των παραστάσεων* του Συμβουλίου της Ευρώπης (Council of Europe 1997). Σε αυτές τις περιπτώσεις το ίδιο το θεατρικό οικοδόμημα αποτελεί το αντικείμενο διαφύλαξης που σχετίζεται με τη θεατρική τέχνη. Ωστόσο,

η εκάστοτε θεατρική, κτηριακή δομή δεν μπορεί να δώσει συγκεκριμένες πληροφορίες για τις παραστάσεις που φιλοξένησε και για τον τρόπο με τον οποίο παραστάθηκαν τα θεατρικά κείμενα.

Εκείνο που θεωρήθηκε απαραίτητο να διαφυλαχθεί και να προστατευτεί ήταν τα θεατρικά κείμενα, καθώς η καταγραφή των παραστάσεων του παρόντος και του παρελθόντος ήταν παραμελημένη. Κατά συνέπεια, οι πρώτες θεατρικές συλλογές που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη, γύρω στον 18ο αιώνα, αποτελούνταν σχεδόν εξ ολοκλήρου από τυπωμένα κείμενα ή χειρόγραφα θεατρικών έργων και, σε μια περιορισμένη έκταση, από μελέτες σχετικές με τη δραματική λογοτεχνία, τις βιογραφίες συγγραφέων και ηθοποιών, και από μελέτες που σχετίζονταν με την αρχιτεκτονική των θεάτρων, τη σκηνική ζωή και την τέχνη του ηθοποιού (Veinstein 1966, Rachow 1981). Η έμφαση αυτή που δόθηκε στα γραπτά κείμενα τονίζεται από το γεγονός ότι βασικοί θεματοφύλακες της θεατρικής τέχνης εκείνη την περίοδο ήταν οι βιβλιοθήκες. Σε πολλές περιπτώσεις η θεατρική τέχνη αποτελούσε τμήμα μιας κατά κύριο λόγο εθνικής βιβλιοθήκης, η διαρκής αύξηση του περιεχομένου της οποίας οδήγησε σε πιο εξειδικευμένες βιβλιοθήκες, στις θεατρικές βιβλιοθήκες. Το σκηνικό άλλαξε στο πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, καθώς εκείνη την περίοδο άρχισαν να δημιουργούνται οι συλλογές των «θεατρικών εφήμερων»,¹ όπως επικράτησε ο όρος, προκειμένου να περιλάβουν θεατρικούς λογαριασμούς, προγράμματα, φωτογραφίες, αποκόμματα εφημερίδων, κοστούμια, σενάρια, σκηνικά αντικείμενα, σκηνικά και σκηνικούς μηχανισμούς (Rachow 1981). Τα θεατρικά εφήμερα μπορούν να παρέχουν πληροφορίες για την ιστορία ενός θεάτρου, ενός σκηνοθέτη, ηθοποιού, συγγραφέα ή τις διαφορετικές παραστάσεις ενός θεατρικού έργου. Επίσης, πέρα από την ίδια τη θεατρική πράξη, τα θεατρικά εφή-

¹ Η λέξη «εφήμερα» προέρχεται από ένα έντομο που ζει μόνο μία μέρα και πρωτοεμφανίστηκε στη διεθνή βιβλιογραφία τη δεκαετία του '60 με τη δημοσίευση «Printed Ephemera» του John Lewis, ως όρος για να περιγράψει το έντυπο υλικό με μικρή διάρκεια ζωής (Coover 1993). Τα «θεατρικά εφήμερα» είναι τα υλικά κατάλοιπα της θεατρικής τέχνης με μικρή διάρκεια ζωής. (π.χ. θεατρικά προγράμματα, εισιτήρια, λογαριασμοί κ.λπ.) και διαφέρουν από την εφήμερη ιδιότητα της θεατρικής τέχνης, η οποία αναπτύσσεται παρακάτω στην ενότητα 1.3.2.

μερα, όπως τα αποκόμματα των εισιτηρίων στα οποία αναγράφονται οι τιμές τους ή ακόμα και οι διαφημίσεις που καταλαμβάνουν μεγάλο κομμάτι των θεατρικών προγραμμάτων, μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την καθημερινή ζωή και κοινωνία γενικότερα (Berbain 2004). Έτσι, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα σημερινά εφημέρα αποτελούν την αυριανή ιστορική τεκμηρίωση, όπως αναφέρουν οι Terrie L. Wilson και Erika Dowell (2003). Οι βιβλιοθήκες, λοιπόν, των αρχών του 20ού αιώνα, έχοντας ως βασικό σκοπό να αποτελούν πηγή έρευνας, εντάσσουν στους κόλπους τους τα θεατρικά τεκμήρια, καθώς βοηθούν στην επιτέλεση του σκοπού τους. Για παράδειγμα, η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (BnF) έχει μακρά ιστορία στη συλλογή και διατήρηση θεατρικών εφημερών που ξεκινά την περίοδο αυτή. Ο βασικός λόγος που η Βιβλιοθήκη ξεκίνησε να συλλέγει εφημέρα, πέρα από τη νομική της υποχρέωση, είναι η διευκόλυνση της έρευνας. Ο τρόπος οργάνωσης των εφημερών της BnF ακολουθεί ακόμη και σήμερα μεθόδους βασισμένες στη διαχείριση πληροφορίας βιβλιοθηκών, που εστιάζουν στον τρόπο ταξινόμησης κατά είδος και κατά μέγεθος του τεκμηρίου. Η συλλογή εφημερών της BnF αυξάνεται διαρκώς, λόγω νέων αποκτημάτων που προέρχονται από συλλέκτες ή ακόμα και από αρχεία θεάτρων που κλείνουν (Berbain 2004). Η επιλογή απόθεσης αυτού του υλικού στην Εθνική Βιβλιοθήκη αποτελεί πολλές φορές μονόδρομο, καθώς στη Γαλλία δεν υπάρχει ακόμα και σήμερα ένα εθνικό θεατρικό μουσείο. Ακόμη και την εκθεσιακή λειτουργία ενός τέτοιου μουσείου αναλαμβάνουν τα αρχεία, οι βιβλιοθήκες και τα μουσεία συναφούς αντικειμένου, όπως το Εθνικό Κέντρο Θεατρικού Κοστούμιού, εθνογραφικά μουσεία, μουσεία καλών τεχνών, αλλά και θέατρα ή άλλοι πολιτιστικοί χώροι που πολλές φορές πραγματοποιούν εκθέσεις (Gal 2006).

Στις γερμανόφωνες χώρες οι πρώτες θεατρικές συλλογές έχουν τις ρίζες τους στο επαγγελματικό ενδιαφέρον των ανθρώπων του θεάτρου με στόχο την καταγραφή της καλλιτεχνικής τους πορείας (Meiszies 2006). Έτσι, την ίδια χρονική περίοδο, δηλαδή στις αρχές του 20ού αιώνα, η Εθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας αρχίζει να

συγκεντρώνει συλλογές παραστατικών τεχνών υπό την πρωτοβουλία ενός γερμανού μουσικολόγου, του Joseph Gregor (1888-1960), ο οποίος ξεκίνησε τότε να εργάζεται για την Εθνική Βιβλιοθήκη. Μάλιστα, το 1920 πραγματοποιείται μία μεγάλη έκθεση στη Βιέννη με θέμα τη μουσική και το θέατρο, γεγονός που έδωσε τη δυνατότητα να αναδειχθεί ένας μεγάλος όγκος υλικού γύρω από τις παραστατικές τέχνες και αποτέλεσε το κάλεσμα για τη συγκέντρωση περαιτέρω υλικού από συλλέκτες. Έτσι το 1921-1922 λαμβάνεται η απόφαση να δημιουργηθεί ένας οργανισμός που θα διέθετε τη δική του θεατρική συλλογή με κύριο στόχο την απόκτηση όσο το δυνατόν περισσότερων τεκμηρίων για τις παραστατικές τέχνες. Κάτω από αυτή τη λογική με το πέρασμα των χρόνων εισέρχονταν στη συλλογή νέα αποκτήματα από μέλη της θεατρικής κοινότητας της χώρας, όπως σκηνοθέτες, ηθοποιούς, κ.ά. Αυτά τα αποκτήματα ήταν αντικείμενα που δεν ανήκουν παραδοσιακά σε μία βιβλιοθήκη, όπως κοστούμια, πίνακες, αγάλματα, αναμνηστικά. Ωστόσο, οι συζητήσεις γύρω από τη δημιουργία ενός Εθνικού Θεατρικού Μουσείου² διήρκεσαν μέχρι το 1991, χρονιά κατά την οποία ιδρύεται πλέον ο εν λόγω φορέας και ενσωματώνονται σε αυτόν όλα τα αποκτήματα της θεατρικής συλλογής της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Αυστρίας (Mühlegger-Henhapel 2014).

Πέρα από τις βιβλιοθήκες που διαθέτουν τμήματα που αφορούν στη θεατρική τέχνη, υπάρχουν και οι θεατρικές βιβλιοθήκες που αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι μιας θεατρικής σκηνής, οι οποίες περιέχουν αρχεία και υλικό, οπτικοακουστικό υλικό, φωτογραφίες, αντικείμενα παραστάσεων, στο οποίο ανατρέχουν οι μελετητές του θεάτρου, αλλά πολλές φορές και θεατρικές ομάδες, προκειμένου να εμπνευστούν από το παρελθόν για ένα νέο ανέβασμα ενός θεατρικού έργου (Julia 2006, Dietrich 2006). Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η βιβλιοθήκη-μουσείο της Comédie-Française,³ που είναι ο μακροβιότερος θίασος στη Γαλλία. Πέρα από το πλούσιο αρχείο θεατρικών κειμένων, διαθέτει και ένα σημαντικό καλλιτεχνικό και

² Θεατρικό Μουσείο Αυστρίας (Theatermuseum).

³ Βλ. (Comédie-Française).

διοικητικό αρχείο από το 1680, χρονιά κατά την οποία ιδρύθηκε ο θίασος. Τα αντικείμενα της συλλογής πολλές φορές εκτίθενται σε εσωτερικούς χώρους του θεάτρου, όμως πέρα από αυτή την εκθεσιακή πολιτική πρόκειται για μία συλλογή που σε γενικές γραμμές δεν είναι προσβάσιμη παρά μόνο στο προσωπικό του θεάτρου και σε ενδιαφερόμενους ερευνητές κατόπιν ραντεβού. Σήμερα η Comédie-Française αντιμετωπίζει πολλές δυσκολίες σχετικά με τη νομική της υπόσταση και την κατοχή των αντικειμένων της συλλογής της, τα οποία άλλοτε θεωρούνται ως μία δημόσια συλλογή και άλλοτε ως μία ιδιωτική συλλογή που ανήκει σε μία κοινότητα, στην Ένωση των Γάλλων Ηθοποιών (Société des Comédiens Français) (Sanjuan 2014).

Λίγο μετά τα μέσα του 20ού αιώνα, με την είσοδο των θεατρικών σπουδών σε ακαδημαϊκές σχολές, το ενδιαφέρον αρχίζει να στρέφεται από την ιστορία του θεάτρου στην ανάπτυξη μεθόδων προσέγγισης του ίδιου του φαινομένου της παράστασης (Meiszies 2014). Όλο αυτό το θεατρικό υλικό αρχίζει πλέον να αποκτά ένα διαφορετικό νόημα, καθώς αποτελεί πηγή μελέτης και δημιουργίας ενός νέου θεατρικού «αποθέματος» με αποτέλεσμα την αύξηση των θεατρικών εκδόσεων και της ερευνητικής δραστηριότητας γύρω από τη θεματική του θεάτρου και την εκτεταμένη έρευνα των επαγγελματιών του θεάτρου, στην προσπάθειά τους να αναδημιουργήσουν περιβάλλοντα-εναύσματα για νέα καλλιτεχνική δημιουργία (Veinstein 1966). Επιπλέον, παρατηρείται ότι αρκετές θεατρικές συλλογές είτε βρίσκουν στέγη στις ακαδημαϊκές σχολές- οι οποίες πλέον είναι πλέον υπεύθυνες για τη διαχείρισή τους, την ανάπτυξή τους και την όποια εκθεσιακή πολιτική μπορεί να αναπτύξουν προκειμένου να τις καταστήσουν προσβάσιμες και στο μη ερευνητικό κοινό- είτε δημιουργούνται εξ αρχής στους κόλπους των ακαδημαϊκών σχολών, οι οποίες αναπτύσσουν συλλεκτική πολιτική. Παραδείγματα τέτοιων ακαδημαϊκών σχολών είναι η θεατρική συλλογή του Πανεπιστημίου του Kent,⁴ που περιέχει υλικό για ανθρώπους του θεάτρου, όπως συγγραφείς, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, η συλλογή του Πανεπιστη-

⁴ Βλ. (University of Kent).

μίου του Bristol,⁵ που αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες συλλογές που αφορούν στο βρετανικό θέατρο, το θεατρικό αρχείο του Πανεπιστημίου της Γλασκόβης,⁶ που αφορά στο θέατρο της Σκωτίας, η συλλογή του Brander Matthews στο Πανεπιστήμιο Columbia,⁷ που αφορά κυρίως στο βρετανικό και γαλλικό θέατρο και η αρκετά παλαιότερη θεατρική συλλογή του Πανεπιστημίου του Harvard,⁸ που αφορά στο παγκόσμιο θέατρο και είναι μία από τις μεγαλύτερες παγκοσμίως θεατρικές συλλογές. Επιπρόσθετα, τα τελευταία χρόνια οι ακαδημαϊκές σχολές που διαθέτουν θεατρικά τεκμήρια, λαμβάνουν χρηματοδότηση για την εκπόνηση έργων που σχετίζονται με τις συλλογές αυτές. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το πρόγραμμα με τίτλο: «Διατηρώντας το εφήμερο: Ένα αρχειακό πρόγραμμα για το θέατρο και τις παραστατικές τέχνες» που υλοποίησαν η βιβλιοθήκη Παραστατικών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Μινεσότα σε συνεργασία με τη Θεατρική Εταιρεία Penumbra.⁹ Στόχος του συγκεκριμένου προγράμματος ήταν η δημιουργία μιας ενιαίας μεθόδου τεκμηρίωσης των θεατρικών παραγωγών θεάτρων όλων των μεγεθών για τη διατήρησή τους για τις μελλοντικές γενιές. Στο πλαίσιο του προγράμματος αυτού δημιουργήθηκαν οδηγίες για τις θεατρικές εταιρείες σχετικά με το πώς θα αξιολογούν τα αρχεία τους και σχετικά με τον τρόπο που μπορούν να αναπτύξουν ένα αρχειακό πλάνο, εξασφαλίζοντας μακροχρόνια χρηματοδότηση για το αρχείο τους (University of Minnesota 2012, American Theatre Archive Project 2015).

Πέρα από τις ακαδημαϊκές σχολές, ιδιωτικοί φορείς αρχίζουν να συλλέγουν αντικείμενα που σχετίζονται με τη θεατρική τέχνη. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι αυτό του Θεατρικού Ινστιτούτου της Βαρσοβίας. Οι πρώτες προσπάθειες να οργανωθεί ένας κεντρικός φορέας που θα τεκμηρίωνε τη θεατρική ιστορία, αλλά και θα

⁵ Βλ. (University of Bristol).

⁶ Βλ. (University of Glasgow).

⁷ Βλ. (Columbia University).

⁸ Η θεατρική συλλογή του Πανεπιστημίου Harvard είναι μία από τις παλαιότερες θεατρικές συλλογές ακαδημαϊκών σχολών παγκοσμίου ενδιαφέροντος (Harvard), που ιδρύθηκε το 1901 από τον καθηγητή George Pierce Baker.

⁹ Πρόκειται για θεατρική εταιρεία που ασχολείται με παραγωγές αφροαμερικανικού θεάτρου και ιδρύθηκε το 1976 στη Μινεσότα (Penumbra 2016).

αποθήκευε θεατρικές μνήμες προκειμένου να ενθαρρυνθεί η ιστορική και ακαδημαϊκή έρευνα στο Πολωνικό Θέατρο, πραγματοποιήθηκαν αμέσως μετά την ανεξαρτησία του κράτους το 1918. Ωστόσο, η προσπάθεια αυτή ευοδώθηκε τον 21^ο αιώνα, όταν δημιουργείται το Θεατρικό Ινστιτούτο της Βαρσοβίας που στοχεύει στην τεκμηρίωση, οργάνωση, διατήρηση και δημιουργία θεατρικών συλλογών που διατίθενται στο κοινό, καθώς και στη συμμετοχή του στη σύγχρονη θεατρική ζωή της Πολωνίας και στην τόνωση του κριτικού και ακαδημαϊκού διαλόγου γύρω από τη θεατρική τέχνη (Buchwald 2006). Σήμερα το Ινστιτούτο διαθέτει το μεγαλύτερο εθνικό θεατρικό αρχείο και εμπλέκεται ενεργά στη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα μέσω της διοργάνωσης φεστιβάλ, θεατρικών διαγωνισμών και χρηματοδότησης της κινητικότητας θεατρικών ομάδων σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού της Πολωνίας (Adamiecka 2014).

Η ίδρυση της Διεθνούς Ένωσης Βιβλιοθηκών και Μουσείων Παραστατικών Τεχνών (SIBMAS¹⁰- Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle), το 1954, έρχεται να επικυρώσει το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για τους φορείς αυτούς και για το υλικό που καλούνταν να διαφυλάξουν. Σκοπός της SIBMAS είναι ακόμα και σήμερα η προώθηση της θεωρητικής και πρακτικής έρευνας αναφορικά με την τεκμηρίωση των παραστατικών τεχνών, η δημιουργία δικτύου βιβλιοθηκών, μουσείων, αρχείων παραστατικών τεχνών, καθώς και η διαχείριση των μελών του δικτύου για τη διευκόλυνση διεθνών συνεργασιών μεταξύ των μελών. Οι παραπάνω στόχοι επιτυγχάνονται με τη διοργάνωση συνεδρίων, σεμιναρίων, μαθημάτων και εκθέσεων, με την έκδοση βιβλίων, αναφορών, περιοδικών και άλλων παρόμοιων δραστηριοτήτων για τις παραστατικές τέχνες, καθώς επίσης και με τη συμμετοχή του SIBMAS σε εργασίες άλλων διεθνών οργανισμών που σχετίζονται με τις παραστατικές τέχνες, τα μουσεία και τις βιβλιοθήκες (όπως

¹⁰ Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS).

είναι για παράδειγμα οι φορείς FIRT/IFTR,¹¹ TLA,¹² IFLA,¹³ ICOM,¹⁴ ITI¹⁵).

Επιπλέον, πέρα από την ανάγκη δημιουργίας ενός φορέα διεθνούς εμβέλειας για την προστασία των συλλογών των παραστατικών τεχνών, τη δεκαετία του '70 παρατηρείται σε ορισμένες χώρες και η ανάγκη προστασίας της εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς που προκύπτει από τις παραστατικές τέχνες. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η Ένωση Συλλογών Παραστατικών Τεχνών¹⁶ που ιδρύεται το 1979 και αφορούσε σε ένα δίκτυο συλλογών γύρω από τις παραστατικές τέχνες της Αγγλίας και Ιρλανδίας με στόχο τη δημιουργία μιας πλατφόρμας διαλόγου γύρω από θέματα που σχετίζονται με την πολιτιστική κληρονομιά των παραστατικών τεχνών της χώρας.

Από τα μέσα μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα, πολλές θεατρικές συλλογές είτε τέθηκαν υπό την προστασία του κράτους, είτε κάποιου ιδιωτικού φορέα προκειμένου να καταστούν προσβάσιμες στο ευρύ κοινό. Έτσι, οδηγηθήκαμε στην ίδρυση θεατρικών μουσείων. Πιο συγκεκριμένα την περίοδο εκείνη ιδρύεται το Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου,¹⁷ το Θεατρικό Μουσείο της Σερβίας,¹⁸ με στόχο την ανάδειξη του θεάτρου της Σερβίας από το 13^ο αιώνα μέχρι σήμερα, λίγο αργότερα το Εθνικό Μουσείο Θεάτρου και Χορού της Λισσαβόνας,¹⁹ με στόχο τη διατήρηση της μνήμης των παραστατικών τεχνών της χώρας, το Θεατρικό Μουσείο της Αυστρίας²⁰ και το

¹¹ International Federation for Theatre Research (FIRT/IFTR).

¹² Theatre Library Association (TLA).

¹³ International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA).

¹⁴ International Council of Museums (ICOM).

¹⁵ International Theatre Institute (ITI).

¹⁶ Association of Performing Arts Collections (Apac).

¹⁷ Το Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου έκλεισε το 2007 λόγω έλλειψης χρηματοδότησης και σήμερα τα αντικείμενα του εντάσσονται στην συλλογή Θεάτρου και Παραστάσεων του Μουσείου Victoria & Albert (Victoria & Albert Museum).

¹⁸ Βλ. (Museum of Theatrical Arts of Serbia).

¹⁹ Βλ. (Museu Nacional do Teatro e da Dança 2009).

²⁰ Βλ. (Theatre Museum).

θεατρικό Μουσείο του Καναδά.²¹ Το κοινό στοιχείο αυτών των μουσείων είναι ο εθνικός χαρακτήρας τους, καθώς στόχος τους είναι η προστασία και διαφύλαξη της θεατρικής τέχνης της κάθε χώρας από έναν φορέα. Γενικότερα, θεωρείται ότι τα θεατρικά μουσεία έχουν ένα πλεονέκτημα σε σχέση με άλλους φορείς που μπορεί να διαθέτουν θεατρικό υλικό, όπως είναι για παράδειγμα τα θέατρα, καθώς τα μουσεία έχουν τη δυνατότητα να συνδέουν όλες τις μεμονωμένες ιστορίες των θεάτρων και να παρουσιάζουν εν συνόλω μία θεατρική ιστορία, τοποθετώντας την ιστορία του εκάστοτε θεατρικού οργανισμού στη θέση που κατέχει στην ιστορική-θεατρική γραμμή (Jung 2006). Επιπλέον, εκτός από τα θεατρικά μουσεία με εθνικό προσανατολισμό, την ίδια περίοδο ιδρύθηκαν θεατρικά μουσεία ως εξαρτώμενοι φορείς από ιδιωτικές επιχειρήσεις, τα οποία ήταν, κατά κύριο λόγο, αφιερωμένα σε προσωπικότητες του θεάτρου, όπως είναι για παράδειγμα το μουσείο του Στανισλάφσκι στη Ρωσία και το μουσείο του Γκολντόνι²² στην Ιταλία (Veinstein 1966).

Η δημιουργία θεατρικών μουσείων σηματοδοτεί μία αλλαγή ως προς την αντίληψη περί θεατρικών τεκμηρίων, καθώς σημαίνει μία μετάβαση από τον καθαρά ερευνητικό προορισμό που είχαν στους κόλπους των θεατρικών βιβλιοθηκών σε μία λογική ανοιχτής πρόσβασης στο κοινό. Ωστόσο, προκειμένου να μουσειοποιήσουν τη θεατρική τέχνη και να τη διαφυλάξουν στους κόλπους τους, τα θεατρικά μουσεία έρχονται αντιμέτωπα με τις ιδιαιτερότητες της θεατρικής τέχνης, τις οποίες θα πρέπει να λάβουν υπόψη τους.

²¹ Βλ. (Theatre Museum Canada).

²² Βλ. (Casa di Carlo Goldoni).

1.3. Προβληματισμοί μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης

Όλοι οι προαναφερθέντες οργανισμοί, είτε πρόκειται για βιβλιοθήκες, είτε για θέατρα είτε για ακαδημαϊκές θεατρικές σχολές, είτε για θεατρικά μουσεία, έρχονται αντιμέτωποι με την ίδια τη θεατρική τέχνη, από τη στιγμή που συλλέγουν και διαχειρίζονται θεατρικά τεκμήρια. Η φύση της θεατρικής τέχνης (μεικτή, παραστατική, εφήμερη, πολυσυλλεκτική, συμμετοχική) αποτελεί τη ρίζα όλων των δυσκολιών που ανακύπτουν σε κάθε προσπάθεια καταγραφής της (Jones 2009).

1.3.1. Η ιδιότητα της μεικτής τέχνης

Ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη θεατρική τέχνη είναι η πολυπλοκότητά της, όπως αναφέραμε παραπάνω. Θεωρείται πολύπλοκη, επειδή καταρχάς αναφέρεται σε ένα μεικτό είδος τέχνης, αποτελεί, δηλαδή, μία τέχνη που περικλείει πολλά άλλα στοιχεία, όπως είναι η μουσική, η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, η υποκριτική και η σκηνοθεσία. «Η σκηνή είναι τόπος συνάντησης πολλών τεχνών και συνδυασμού διαφορετικών μέσων» (Παπανδρέου 1989, 21-22). «Μία θεατρική παράσταση είναι το αποτέλεσμα μιας συλλογικής προσπάθειας, στην οποία οι διάφορες τέχνες δεν παρατίθενται η μία δίπλα στην άλλη, αλλά ενώνονται και δημιουργούν ένα νέο καλλιτεχνικό προϊόν» (Πούχνερ 1983, 16). Ωστόσο, αν όλες αυτές οι τέχνες εξεταστούν μεμονωμένα δεν μας δίνουν σε καμία περίπτωση τη θεατρική παράσταση, αλλά κάποιο κομμάτι της. Επιπλέον, η πολυπλοκότητα της θεατρικής τέχνης έγκειται στο γεγονός ότι το έργο τέχνης δεν είναι το θεατρικό κείμενο, αλλά η σκηνική απόδοσή του, δηλαδή η παράσταση. Η θεατρική παράσταση δεν αποτελείται από λέξεις, αλλά δημιουργείται από ηθοποιούς που χρησιμοποιούν τις λέξεις. Για παράδειγμα η τραγωδία ως θεατρικό είδος είναι *μίμησις πράξεως*,

κατά τον αριστοτελικό ορισμό, δηλαδή αναπαράσταση μιας δράσης.²³ Η ύπαρξη κειμένου δεν αποτελεί υποχρεωτική συνθήκη για την πραγματοποίηση μιας παράστασης. Υποχρεωτική συνθήκη αποτελεί η συνάντηση, σε ορισμένο, συμφωνημένο τόπο και χρόνο, των ηθοποιών και συγκεκριμένων δεκτών. Το θεατρικό κείμενο αποτελεί απλώς μία συνιστώσα της θεατρικής δημιουργίας, χωρίς να καθίσταται απαραίτητη και αναγκαία η ύπαρξή του (Παπανδρέου 1989). Το θέατρο δεν δημιουργήθηκε για να διαβάζεται, αλλά για να παρακολουθείται επί σκηνής (Πούχνερ 1983, Viegnès 1992). Κατά συνέπεια, δεν αρκεί η διαφύλαξη του θεατρικού κειμένου για τη διαφύλαξη της ίδιας της θεατρικής τέχνης. Επιπρόσθετα, πέραν του κειμένου, τα θεατρικά αντικείμενα μιας παράστασης, όταν αυτή τελειώνει, χάνουν το συμβολικό νόημα που έφεραν στο πλαίσió της. Με την είσοδό τους σε ένα αρχείο ή σε ένα μουσείο αποκτούν ένα άλλο νόημα, το οποίο είναι διαφορετικό από εκείνο που είχαν κατά τη διάρκεια της παράστασης και κατά πάσα πιθανότητα διαφορετικό από αυτό που είχαν πριν την παράσταση. Η διαδικασία της απόσπασης των αντικειμένων από το περιβάλλον μιας θεατρικής παράστασης είναι μία εξαγωγική διαδικασία που αφαιρεί αναπόφευκτα τα στοιχεία που, παρέχουν μηνύματα για τους συντελεστές της παράστασης και το κοινό που την παρακολούθησε.

Συνεπώς, ένα από τα προβλήματα που καλούνται να αντιμετωπίσουν τα θεατρικά μουσεία είναι η ποικιλομορφία, που προκύπτει από τις πολλές διαφορετικές τέχνες, και έχει ως αποτέλεσμα τη συλλογή αντικειμένων διαφορετικής φύσεως, τόσο ως προς την υλική υπόστασή τους (ακανόνιστα μεγέθη αντικειμένων, μεγάλος όγκος υλικού, εύθραυστη κατάσταση υλικού) όσο και ως προς την άυλη οπτική τους (νόημα που φέρουν τα αντικείμενα στο πλαίσιο μιας παράστασης) (Mühlegger-Henhapel 2014, Micah 2014). Αυτή η ιδιότητα της πολυπλοκότητας της θεατρικής τέχνης δυσχεραίνει το έργο της επιλογής του τί θα εισαχθεί τελικά στους κόλπους ενός θεατρικού μουσείου για να παραδοθεί στις επόμενες γενιές.

²³ Βλ. (Grube 1995).

1.3.2. Η εφήμερη ιδιότητα της θεατρικής τέχνης

Ένα δεύτερο στοιχείο της θεατρικής τέχνης είναι ο εφήμερος χαρακτήρας της, καθώς πρόκειται για μια θνησιγενή τέχνη. Αυτή η παροδικότητα περιγράφεται από το γεγονός ότι «η παράσταση υπάρχει μία μοναδική χρονική στιγμή» (Reason 2006, 8). Τόσο η δημιουργία της όσο και η εμπειρία της συμβαίνουν ταυτόχρονα και μετά το πέρας αυτής χάνονται (Sauter 2000). Στην εφήμερη ιδιότητα της θεατρικής τέχνης αναφέρεται και ο Peter Brook (1968) που χαρακτηρίζει τη θεατρική τέχνη ως μια «αυτοκαταστροφική τέχνη», καθώς καμία περιγραφή, όσο σχολαστική και πολυσέλιδη και αν είναι, δεν μπορεί να διασώσει στους μεταγενέστερους αυτό που έλαβε χώρα. Ακόμη και αν κινηματογραφήσουμε μία παράσταση, δεν θα έχουμε διασώσει τη σκηνική διαδικασία, καθώς ο ζωντανός κόσμος της σκηνής θα έχει μετατραπεί σε ένα ντοκουμέντο αρχείου. Ο εφήμερος χαρακτήρας της θεατρικής παράστασης τονίζεται και από το γεγονός ότι σε μια σειρά παραστάσεων του ίδιου έργου, η κάθε μία από αυτές είναι γεγονός μοναδικό, καθώς ο ηθοποιός αδυνατεί να επαναλάβει μία κίνηση ή έναν ήχο με τρόπο απολύτως πανομοιότυπο, γιατί η ερμηνεία του επηρεάζεται κάθε φορά από την ψυχική και σωματική του κατάσταση, η οποία μπορεί να διαφέρει από μέρα σε μέρα (Παπανδρέου 1989). Μάλιστα οι Christian Biet και Christophe Triaou (2006) υποστηρίζουν ότι μία κινηματογραφική ταινία μπορεί να ξαναπαιχτεί χωρίς καμία δυσκολία. Ωστόσο, μια θεατρική παράσταση δεν μπορεί παρά μερικώς να επαναλάβει τις ίδιες κινήσεις. Κάθε παράσταση είναι διαφορετική και κάθε σκηνή δημιουργεί μοναδικές σχέσεις με τους παρόντες στο παραστασιακό γεγονός, δηλαδή κάθε μέρα η «θεατρική σύμβαση» που «υπογράφει» ο θεατής με τους ηθοποιούς είναι διαφορετική. Έτσι, η ζωή μιας παράστασης ανήκει μόνο στο παρόν και, κατά συνέπεια, η παράσταση δεν μπορεί να διασωθεί, να καταγραφεί και να τεκμηριωθεί. Όμως, αυτό το οποίο μένει στο χρόνο είναι κάτι διαφορετικό από μία παράσταση (Phelan 1993). Πρόκειται για τα κατάλοιπά της που τεκμηριώνουν την ύπαρξή της.

Ο εφήμερος χαρακτήρας μιας θεατρικής παράστασης οδηγεί στη συλλογή θεατρικών τεκμηρίων που χαρακτηρίζονται και αυτά από την ιδιότητα του εφήμερου. Σήμερα υπάρχουν τόσα πολλά διαφορετικά είδη εφήμερων που είναι σχεδόν αδύνατον να συλλέξει κανείς τα πάντα (Davis 2006). Φωτογραφίες, αποκόμματα εφημερίδων, θεατρικά προγράμματα, αφίσες, εισιτήρια, λογαριασμοί, αποδεικτικά μισθοδοσίας εργαζομένων του θεάτρου, βιβλία σκηνής αποτελούν μόνο μερικά από τα υλικά κατάλοιπα των θεατρικών παραστάσεων, τα οποία όμως χαρακτηρίζονται από ένα περιορισμένο όριο ζωής λόγω της φύσης του υλικού τους. Τα εφήμερα παράγονται για έναν συγκεκριμένο σκοπό και δεν προορίζονται να επιβιώσουν πέρα από αυτόν. Ο Thompson (1979) διακρίνει τρεις κατηγορίες αντικειμένων: τα διαχρονικά (durable), τα εφήμερα (transient) και τα σκουπίδια (rubbish). Τα διαχρονικά αντικείμενα αυξάνουν την αξία τους με το πέρασμα των χρόνων και είναι εκείνα που εισέρχονται σε ένα μουσείο. Αντίθετα, τα εφήμερα χάνουν την αξία τους με το πέρασμα των χρόνων και τα σκουπίδια δεν έχουν καμία αξία. Τα εφήμερα μπορεί να καταλήξουν στα σκουπίδια, εκτός εάν ανακαλυφθούν από κάποιον που θα τους προσδώσει μία άλλη αξία. Τα κριτήρια επιλογής και η απόδοση μιας άλλης αξίας οφείλονται αποκλειστικά στις επιλογές του υποκειμένου. Η συλλογή των εφήμερων αλλάζει τον κύκλο της ζωής τους, καθώς προσπαθεί να τον επιμηκύνει, ενώ παράλληλα τους προσδίδει μία διαφορετική αξία, η οποία μεγαλώνει όσο αυξάνεται η συλλεκτική δραστηριότητα και η χρήση των συλλογών αυτών (Haug 1995). Έτσι, τα αρχεία και τα έγγραφα μιας παράστασης αποκτούν πολιτιστική αξία ως «απομεινάρια» ενός γεγονότος που χάθηκε (Clarke 2009). Η προβληματική φύση του εφήμερου υλικού επιδεινώνεται από το γεγονός ότι η συλλογή του, η συντήρησή του, η καταλογογράφησης του και η χρήση του θα πρέπει να διαφέρουν από τις παραδοσιακές πρακτικές που χρησιμοποιούν οι βιβλιοθήκες και τα αρχεία (Haug 1995). Η επιλογή του καλύτερου τρόπου διατήρησης των αντικειμένων ενός θεατρικού μουσείου αποτελεί πρόβλημα που ελάχιστα μουσεία τέτοιου είδους έχουν επιλύσει με επιτυχία (Benton 1997). Ωστόσο, ο Louis Rachhow (1981) υποστηρίζει

στο *Theatre and Performing Arts Collections* ότι ο εφήμερος χαρακτήρας της θεατρικής τέχνης δεν θα πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι όλα χάνονται. Αυτή η χαμένη αυθεντικότητα μιας θεατρικής παράστασης παίρνει μία άλλη μορφή, μετατρέπεται σε κάτι άλλο και αυτό το κάτι άλλο είναι ακριβώς αυτό που καλούμαστε να διατηρήσουμε.

1.3.2.1 Προσπάθειες προστασίας του εφήμερου

Η εφήμερη ιδιότητα της θεατρικής τέχνης δημιουργεί προβληματισμούς σχετικά με τον τρόπο διατήρησής της μέσα σε ένα θεατρικό μουσείο. Το περιοδικό *Hybrid* του Πανεπιστημίου του Παρισιού (Paris 8 University, Saint-Denis) αφιέρωσε το πρώτο τεύχος του στη θεματική «Εφήμερη Πολιτιστική Κληρονομιά».²⁴ Στην εισαγωγή του τεύχους αυτού η Alexandra Saemmer και η Bernadette Dufrière (Saemmer 2004) θέτουν ορισμένους προβληματισμούς γύρω από τον αντιφατικό όρο *Εφήμερη Πολιτιστική Κληρονομιά*, όπως σχετικά με το κατά πόσο η διατήρηση του εφήμερου δημιουργεί κάποιο νόημα και ποιες είναι οι πιθανές μέθοδοι και τα μέσα διατήρησης. Σήμερα η έννοια της διατήρησης των θεατρικών τεκμηρίων εστιάζει κατά κύριο λόγο σε ενέργειες τεκμηρίωσης, έκθεσης, συντήρησης και ψηφιοποίησης.

Αναφορικά με τις διαδικασίες τεκμηρίωσης, θα πρέπει να πραγματοποιούνται κατά τη διαδικασία δημιουργίας της παράστασης σύμφωνα με τον Matthew Reason (2003), άποψη με την οποία συμφωνεί και η Άννα Μαυρολέων (2010), καθώς όσο απομακρυνόμαστε χρονικά από την παράσταση χάνουμε πληροφορίες και μαρτυρίες (συνεντεύξεις, κριτικές, κ.ά.) για την επιβεβαίωση των πληροφοριών. Επιπλέον, αναφερόμενος στον χρόνο τεκμηρίωσης και στη συμβολή του κοινού στην τεκμηριωτική διαδικασία, ο Matthew Reason (2004) προτείνει την καταγραφή και

²⁴ Hybrid Journal of Arts and Human Mediations (Hybrid 2014).

των εμπειριών του κοινού αμέσως μετά την παράσταση. Παρόλ' αυτά, μια τέτοιου είδους καταγραφή θα πρέπει να λάβει υπόψη της ποιο είναι το κοινό-στόχος και ποιος ο σκοπός ενός θεατρικού μουσείου (Emerson 2006, Bennet 2013). Οι μέθοδοι τεκμηρίωσης των θεατρικών παραστάσεων που ακολουθούνται σήμερα, είναι πολλές και ποικίλες.

Μια λύση που προτείνεται στο θέμα της τεκμηρίωσης, είναι η δημιουργία ιστορικά τεκμηριωμένων παραστάσεων (HIP- Historically Informed Performance) που παίζονται σε θεατρικά κτίρια ιστορικού ενδιαφέροντος, όπως συμβαίνει με το Globe Theatre²⁵ στο Λονδίνο και με το Drottningholm Theatre/Museum²⁶ στη Σουηδία. Ωστόσο, μια τέτοια λύση απαιτεί μεγάλη και συνεχή επένδυση χρημάτων και γι' αυτό τον λόγο είναι βιώσιμη σε περιορισμένο αριθμό περιπτώσεων (Forment 2015). Επιπλέον, αυτού του είδους οι ιστορικές- μουσειακές παραστάσεις είναι διαθέσιμες σε έναν περιορισμένο αριθμό ατόμων που βρίσκονται κοντά στη συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή. Ένα άλλο πρόβλημα της συγκεκριμένης λύσης είναι ότι, αν και έχει γίνει μεγάλη προσπάθεια επίτευξης της ιστορικής ακρίβειας στο φυσικό περιβάλλον μιας ιστορικής παράστασης, οι συντελεστές της, το προσωπικό και το κοινό που θα παρακολουθήσει την παράσταση ανήκουν στο σήμερα, με αποτέλεσμα να αμφισβητείται τελικά η ιστορική ακρίβεια των παραστάσεων αυτών, καθώς είναι επηρεασμένες από τις συνθήκες του παρόντος.

Μία άλλη λύση που προτείνεται για τη διατήρηση των θεατρικών παραστάσεων, είναι η βιντεοσκόπησή τους. Η Margaret Benton (2007) ισχυρίζεται ότι το βίντεο αποτελεί την καλύτερη και πιο λεπτομερή μέθοδο τεκμηρίωσης αυτού που σε διαφορετική περίπτωση θα χανόταν. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά υπάρχει η άποψη ότι οι βιντεοσκοπήσεις δεν είναι ικανές να μεταφέρουν την εμπειρία της παρακολούθησης μιας θεατρικής παράστασης, γιατί δεν αποτελούν παρά μόνο ένα παρά-

²⁵ Βλ. (Globe).

²⁶ Βλ. (Slottsteater).

θυρο στο γεγονός που τελέστηκε, χωρίς να είναι σε θέση να αναδημιουργήσουν την εμπειρία (Jones 2009). Η κίνηση της κάμερας μέσα στο χώρο αλλοιώνει την παράσταση, καθώς τη μετατρέπει σε ένα κινηματογραφικό δημιούργημα, με αποτέλεσμα να χάνεται μια ουσιώδης διάσταση της παράστασης, η εμπύθιση των θεατών στη σκηνική πραγματικότητα και ο ρόλος που διαδραματίζουν οι θεατές στη διαμόρφωση του παραστατικού γεγονότος (University of Georgia 2004). Επιπρόσθετα, τίθενται προβληματισμοί σχετικά με τη δυσκολία λήψης άδειας καταγραφής της παράστασης ή τη δυσκολία πρόσβασης στην καταγεγραμμένη πληροφορία ή ακόμα και για ηθικά ζητήματα, όπως είναι τα πνευματικά δικαιώματα και η πνευματική ιδιοκτησία (McAuley 2006). Ένα ακόμα πρόβλημα που μπορεί να δημιουργηθεί κατά τη διαδικασία της βιντεοσκόπησης μιας θεατρικής παράστασης, είναι ότι οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες ενδέχεται να επηρεάσουν το υλικό που θα συλλεχθεί (McAuley 2006), καθώς μπορεί να το περιορίσουν προκειμένου να αναδείξουν τους εαυτούς τους και συγκεκριμένα κομμάτια της δουλειάς τους. Στην περίπτωση που οι ηθοποιοί συμμετέχουν ενεργά στο κομμάτι της τεκμηρίωσης, ελλοχεύει ο κίνδυνος να «παίξουν» για δύο διαφορετικά ακροατήρια, εκείνο που είναι παρόν τη στιγμή της παράστασης και εκείνο που θα βιώσει την παράσταση από απόσταση, μέσω της τεκμηρίωσης (Pavis 1992, Abbott 2008).

Θα πρέπει, λοιπόν, κανείς να αναρωτηθεί για εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια καταγραφή «καλή», τόσο από την πλευρά των καλλιτεχνών όσο και από την πλευρά των ανθρώπων που θα χρησιμοποιήσουν την καταγραφή (McAuley 2006). Επομένως, πέρα από τα προβλήματα που παρουσιάζει το βιντεοσκοπημένο τεκμήριο, το οποίο πολλές φορές θεωρείται το «απολίθωμα» μιας παράστασης, μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει και ένα σωρό άλλα προβλήματα κατά τη διαδικασία της βιντεοσκόπησης, η οποία πολλές φορές μπορεί να θεωρηθεί πολυτέλεια, λόγω έλλειψης χρόνου, χρημάτων και προσωπικού (Smigel 2006, Nas 2002, Burden 2004, Mühlegger-Henhapel 2014). Επιπρόσθετα, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε ότι τα

μέσα στα οποία καταγράφεται η πληροφορία, δηλαδή οι βιντεοκασέτες, τα cds και τα dvds απειλούνται από εξαφάνιση λόγω της απαρχαίωσης της τεχνολογίας με το πέρασμα των χρόνων. Συνεπώς, από τη στιγμή που αυτές οι καταγραφές οδηγούνται σε αχρηστία, χάνουν το πολιτιστικό τους κεφάλαιο (Clarke 2009). Το πρόβλημα του απαρχαιωμένου εξοπλισμού οδήγησε στην πρόβλεψη μετατροπής του σε άλλη μορφή. Με το πέρασμα των χρόνων οι αρχειονόμοι συνειδητοποίησαν ότι η προσπάθεια διατήρησης του «αυθεντικού» οπτικοακουστικού υλικού (π.χ. μπομπίνα, βιντεοκασέτα κ.λπ.) αποτελεί έναν μάταιο κόπο, επειδή ούτε ο εξοπλισμός αλλά ούτε και το ίδιο το μέσο αποθήκευσης δεν θα μπορούσε να έχει ένα μακροχρόνιο διάστημα ζωής. Έτσι, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στη διατήρηση του περιεχομένου και όχι εκείνου που το φέρει (Preserve the content not the carrier) και στη μετατροπή της αναλογικής μορφής του περιεχομένου σε ψηφιακή (Dietrich 2006).

Τα έργα ψηφιοποίησης θεατρικών τεκμηρίων είναι πολλά και έχουν υλοποιηθεί από πολλούς και διαφορετικής φύσεως φορείς. Στην ενότητα που ακολουθεί παρατίθενται παραδείγματα τέτοιων έργων ψηφιοποίησης που έχουν σαν στόχο να τεκμηριώσουν τις θεατρικές συλλογές, τις οποίες διαθέτουν μέσω της χρήσης νέων τεχνολογιών. Για παράδειγμα, η θεατρική συλλογή Mander και Mitchenson²⁷ αποτελεί μαζί με τη θεατρική συλλογή του Victoria and Albert's Museums μία από τις σημαντικότερες θεατρικές συλλογές της Μ. Βρετανίας. Η συλλογή αυτή είναι γνωστή στους ακαδημαϊκούς, στους ιστορικούς του θεάτρου και στους επαγγελματίες του θεάτρου σε παγκόσμια εμβέλεια (Davis 2007). Τα αντικείμενα της συλλογής περιλαμβάνουν 1.500 αρχειακά κουτιά με θεατρικά εφήμερα (λογαριασμοί, φωτογραφίες, αποκόμματα εφημερίδων, έγγραφα από το 18^ο αιώνα μέχρι σήμερα) και 15.000 βιβλία. Πριν την ανάληψη του έργου ψηφιοποίησης κανένα απόκτημα της συλλογής δεν είχε καταλογογραφηθεί ηλεκτρονικά και για το λόγο αυτό δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στην καταλογογράφηση, η οποία στην ουσία παρείχε έναν

²⁷ Η ψηφιακή συλλογή μπορεί να βρεθεί στο (University of Bristol).

σημαντικό έλεγχο της συλλογής. Χωρίς την καταλογογράφηση η συλλογή κινδύνευε να χάσει την αξία της πληροφορίας σε σχέση με τη φύση και το σκοπό του υλικού, την τοποθεσία που ήταν αποθηκευμένο και τις συσχετίσεις μεταξύ των διαφορετικών αντικειμένων. Έτσι, τα θέματα που απασχόλησαν την ομάδα που συμμετείχε στο έργο, ήταν αρχικά ο τρόπος καταλογογράφησης και η επιλογή των εφήμερων προς ψηφιοποίηση. Αναφορικά με τον τρόπο καταλογογράφησης της συλλογής τους απασχόλησαν θέματα που αφορούσαν το είδος της περιγραφής, τα ονόματα ευρετηρίασης, τη δημιουργία θησαυρού και τον προσδιορισμό των ατεκμηρίωτων αντικειμένων. Σε σχέση με την ψηφιοποίηση τα κριτήρια της επιλογής ήταν κυρίως πρακτικά, όπως η φυσική κατάσταση των αντικειμένων, το μέγεθος των αντικειμένων κ.λπ. Ένα μειονέκτημα του συγκεκριμένου έργου είναι ότι έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην καταλογογράφηση των εφήμερων και όχι στη συντήρησή τους με αποτέλεσμα την αμφισβήτηση της μελλοντικής διατήρησής τους (Davis 2006).

Ένα άλλο πρόγραμμα ψηφιοποίησης που συμπεριέλαβε και θεατρικά τεκμήρια ήταν το «D:Kult project» (Digital Archive of Art and Culture Düsseldorf), ένα πρόγραμμα ψηφιοποίησης του πολιτιστικού αποθέματος των πολιτιστικών φορέων του Düsseldorf, στο οποίο συμμετείχε και το θεατρικό μουσείο της πόλης.²⁸ Η πληροφορία του θεατρικού μουσείου στο λογισμικό που χρησιμοποιήθηκε (Museum System-TMS), δομήθηκε γύρω από τρεις θεματικές: την παράσταση (κοστούμια, κείμενα παράστασης, αφίσες, θεατρικά προγράμματα, λογαριασμοί, αυτόγραφα κ.λπ.), τους ανθρώπους που σχετίζονται με το θέατρο και τα αντικείμενα. Σε αυτές τις θεματικές προστέθηκε και η καταγραφή τρεχουσών θεατρικών παραστάσεων με τη χρήση βίντεο. Η εφαρμογή του d:Kult στο θεατρικό μουσείο του Düsseldorf του έδωσε το πλεονέκτημα της ηλεκτρονικής οργάνωσης της συλλογής του και την ευκαιρία να αποτελέσει μέλος συνεργαζόμενων έργων τοπικής εμβέλειας καθιστώντας το υλικό του προσβάσιμο σε κάθε ενδιαφερόμενο (Schild 2014).

²⁸ Βλ. (Theatermuseum).

Στη Γαλλία, η Εθνική Βιβλιοθήκη (BnF) διαθέτει ηλεκτρονική συλλογή θεατρικών εφημερών, η οποία δημιουργήθηκε με έναν αυτόματο τρόπο συλλογής της πληροφορίας από άλλες ιστοσελίδες, όπως ηλεκτρονικός Τύπος, ηλεκτρονικά περιοδικά παραστατικών τεχνών, blogs, που αναρτούν πληροφορίες γύρω από το θέατρο. Πρόκειται για τα ηλεκτρονικά αρχεία της Βιβλιοθήκης, τα οποία όμως είναι προσβάσιμα μόνο από εξουσιοδοτημένους χρήστες που έχουν πρόσβαση από το τμήμα έρευνας της BnF. Έτσι, η πληροφορία που παρέχεται μέσω των ηλεκτρονικών εφημερών, είναι πολύ πιο πλούσια και οι μεταξύ τους συσχετίσεις πολύ πιο εύκολες και αυτοματοποιημένες. Επιπλέον, στα ηλεκτρονικά εφημερά μπορεί να αναρτήσει περιεχόμενο ακόμα και ένας ερασιτέχνης του θεάτρου και οι ιστορικοί του μέλλοντος με αυτόν τον τρόπο μπορούν να αντλήσουν πληροφορίες για τις απόψεις του μέσου θεατή ή του μέσου θεατρόφιλου (Berbain 2004). Ωστόσο, από την άλλη πλευρά μια τέτοια λύση απαιτεί τη διαρκή διασταύρωση και επιβεβαίωση της πληροφορίας σε σχέση με τα ιστορικά στοιχεία που παρέχονται στο σύστημα, εάν και εφόσον αυτό είναι εφικτό.

Μία προσπάθεια δημιουργίας ηλεκτρονικού αρχείου γύρω από το ελληνικό θεατρικό γίνεσθαι αποτελεί η πλατφόρμα theatronet.gr που αποσκοπεί σε μία συστηματική καταγραφή της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας και απευθύνεται σε έλληνες δημιουργούς, οι οποίοι δραστηριοποιούνται στην Ελλάδα και το εξωτερικό από το 2010 έως και σήμερα. Για τα έτη έως το 2010 στην πλατφόρμα είχε αναρτηθεί το αρχείο του Ε.ΚΕ.ΘΕ.Χ. (Εθνικό Κέντρο Θεάτρου και Χορού) όπου, μετά την κατάργηση του φορέα, το υλικό περιήλθε στην κατοχή του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου (Ε.Κ.Δ.Ι.Θ.) με σκοπό τη διατήρηση, ανάδειξη και επέκτασή του (Ε.Κ.Δ.Ι.Θ. 2015). Η δημιουργία της συγκεκριμένης ηλεκτρονικής πλατφόρμας πραγματοποιείται με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης με τίτλο έργου «Από την Πράξη στη Θεωρία των Παραστατικών Τεχνών» και μπορεί να χρησιμοποιηθεί από επαγγελματίες ή μη, που αναζητούν

πληροφορίες γύρω από τη σύγχρονη θεατρική πράξη. Οι τέσσερις θεματικές κατηγορίες, στις οποίες μπορεί κανείς να αναζητήσει πληροφορία, αλλά και να αναρτήσει περιεχόμενο είναι πρόσωπα, οργανισμοί, θεατρικά κείμενα και παραστάσεις. Η συγκεκριμένη προσπάθεια βρίσκεται σε ένα πρώιμο στάδιο, καθώς είναι πολύ λίγο γνωστή στο ευρύ κοινό και καθώς το περιεχόμενο που έχει αναρτηθεί, είναι ελάχιστο. Επιπλέον, υπάρχουν προβλήματα ευρετηρίασης, σύνδεσης των πληροφοριών που αναρτώνται και σύνδεσης του παλαιότερου αρχείου του Ε.ΚΕ.ΘΕ.Χ. με τη νέα πληροφορία που εισάγεται στο σύστημα. Συνεπώς, αποτελεί μία προσπάθεια που έχει δρόμο μπροστά της για βελτιώσεις.

Ένας άλλος τρόπος τεκμηρίωσης μιας θεατρικής παράστασης που πραγματοποιείται μέσω της χρήσης νέων τεχνολογιών, είναι η δημιουργία εικονικών περιβαλλόντων. Οι νέες τεχνολογίες προσφέρουν τη δυνατότητα ανακατασκευής παραστάσεων του παρελθόντος σε ψηφιακά περιβάλλοντα (Szabó 2013). Το Πανεπιστήμιο της Γεωργίας (University of Georgia) προτείνει μία λύση που βασίζεται σε ένα σύστημα Προσομοίωσης Παραστάσεων (Live Performance Simulation System), μέσω του οποίου μπορούν να αναδημιουργηθούν ιστορικές παραστάσεις σε ένα εικονικό περιβάλλον. Σκοπός του συγκεκριμένου συστήματος, όπως ισχυρίζεται η ομάδα έργου, είναι να αναβιώσει το αίσθημα της «ζωντανίας» και το αίσθημα ότι κάποιος περιβάλλεται από την ανθρώπινη δραστηριότητα της σκηνής, του κοινού, των ανθρώπων που βρίσκονται πίσω από τη σκηνή, καθώς και να δοθεί η δυνατότητα επιλογής της οπτικής γωνίας και η μετακίνηση μέσα στο περιβάλλον αυτό (University of Georgia 2004). Έτσι, ο χρήστης-θεατής έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει για παράδειγμα μία παράσταση θεάτρου βωντβιλ (vaudeville)²⁹ στην οποία πρωταγωνιστεί ο κωμικός ηθοποιός Frank Bush,³⁰ επιλέγοντας τη θέση από την οποία

²⁹ Αρχικά από τον 15^ο ως τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, το βωντβιλ είναι ένα θέαμα με τραγούδια, ακροβατικά και μονολόγους. Όταν το μουσικό μέρος αναπτύσσεται αξιοσημείωτα εμφανίζεται το κωμειδύλλιο και από τον 19^ο αιώνα και μετά το βωντβιλ εξελίσσεται σε κωμωδία πλοκής, μία ελαφριά κωμωδία δίχως πνευματικές αξιώσεις (Pavis 2006).

³⁰ Ο Frank Bush ήταν γνωστός κωμικός ηθοποιός στην Αμερική του 19^{ου} αιώνα, στο είδος της βωντβιλ.

θα δει την παράσταση, από τα πιο ακριβά θεωρεία μέχρι τις πιο οικονομικές θέσεις του θεάτρου. Επίσης, του δίνεται η δυνατότητα να παρατηρήσει τις αντιδράσεις των θεατών, αλλά ακόμα και να «βιώσει» την παράσταση μέσα από τα μάτια του ηθοποιού που βρίσκεται στη σκηνή. Παράλληλα, μπορεί να επιλέξει να διαβάσει πληροφορίες για την παράσταση, για το θεατρικό κτήριο και για τον ηθοποιό, αλλά και πιο γενικές πληροφορίες για το θέατρο στην Αμερική εκείνη την εποχή και για άλλα θεατρικά κτήρια που λειτουργούσαν την ίδια περίοδο. Πρόκειται, λοιπόν, για μια προσπάθεια που συνδυάζει την ψηφιοποίηση του περιεχομένου με τη χρήση εικονικής τεχνολογίας, προκειμένου να διατηρηθεί η θεατρική παράσταση αλλά και η ιστορική πληροφορία μέσα στο χρόνο. Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση τίθεται ο προβληματισμός του κατά πόσο η μεταφορά μιας θεατρικής παράστασης σε ένα σύστημα προσομοίωσης είναι ικανή να αναβιώσει το αίσθημα της «ζωντάνιας» στο σημερινό χρήστη-θεατή.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι αυτή η μετάβαση από τα αναλογικά στα ψηφιακά εφήμερα μπορεί μεν να παρέχει λύσεις σε σχέση με τη διατήρηση του υλικού, αλλά εμπεριέχει και ορισμένους προβληματισμούς. Ο βασικός προβληματισμός έγκειται στο κατά πόσο αναφερόμαστε σε έναν μακροπρόθεσμο τρόπο διατήρησης και αποθήκευσης των ψηφιακών τεκμηρίων από τη στιγμή που η τεχνολογία εξελίσσεται διαρκώς (Berbain 2004, Perlmutter 2017). Λόγω αυτής της παραμέτρου, τα έργα ψηφιοποίησης έχουν αποδειχθεί ελλιπή και εξαιτίας του κόστους συντήρησης του ψηφιακού υλικού, αλλά και επειδή το ίδιο το μέσο καθίσταται εφήμερο με τη διαρκή τεχνολογική εξέλιξη. Οι τεχνολογικές εξελίξεις μπορεί να παρέχουν σήμερα περισσότερες επιλογές αναφορικά με την προσβασιμότητα στα αρχεία των εφήμερων, ωστόσο οι άνθρωποι των βιβλιοθηκών και των αρχείων απορούν για το μέτρο πρακτικότητας των επιπέδων πρόσβασης, καθώς η ανάγκη παροχής λεπτομερούς πληροφορίας σχετικά με τα θεατρικά τεκμήρια καθίσταται όλο και πιο επιτακτική, προκειμένου να μπορέσει να εξυπηρετηθεί ο διαρκώς αυξανόμενος όγκος

των ερευνητών (Wilson 2003, Micah 2014). Επιπρόσθετα, ένας άλλος προβληματισμός που θέτει η Margret Schild (2014) γύρω από τα έργα ψηφιοποίησης των παραστατικών τεχνών, είναι ότι δεν έχουν θεσπιστεί οι κανόνες και οι διαδικασίες που θα επιτρέψουν τη διεθνή ανταλλαγή της πληροφορίας ανάμεσα στα αρχεία, τις βιβλιοθήκες και τα μουσεία που διαθέτουν τέτοιου είδους υλικό. Οι περισσότεροι φορείς που ψηφιοποιούν υλικό παραστατικών τεχνών, αξιοποιούν ένα λογισμικό που είναι δημιουργημένο για άλλου είδους αντικείμενα πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως για παράδειγμα έργα τέχνης, με αποτέλεσμα τα περισσότερα από αυτά τα έργα γύρω από τις παραστατικές τέχνες να αποτελούν μεμονωμένες προσπάθειες των φορέων με αμφιλεγόμενη διάρκεια και δυνατότητα αξιοποίησης μέσα στο χρόνο. Το συμπέρασμα είναι ότι η χρήση των εφήμερων παραμένει ίδια για τους ανθρώπους του θεάτρου και τους ερευνητές, είτε αυτά βρίσκονται σε αναλογική, είτε σε ψηφιακή μορφή. Η πρόκληση είναι να βρεθεί ένας τρόπος σύνδεσης αυτών των δύο μορφών αλλά και να ανακαλυφθούν νέοι τρόποι αξιοποίησης των θεατρικών εφήμερων, ώστε να αποτελέσουν όχι μόνο αντικείμενο έρευνας, αλλά και έμπνευση για νέες καλλιτεχνικές δημιουργίες (Berbain 2004, Jones 2009, Clarke 2009).

Η αγωνία της διατήρησης του εφήμερου της θεατρικής τέχνης διαφαίνεται όχι μόνο στις προσπάθειες τεκμηρίωσης αλλά και στο εκθεσιακό επίπεδο. Αν στόχος είναι η συντήρηση και η αρχειοποίηση του θεατρικού υλικού, τότε δεν είναι απαραίτητη η δημιουργία ενός θεατρικού μουσείου για κάτι τέτοιο. Αρκεί ένα κέντρο έρευνας με μία καλή βιβλιοθήκη και βιντεοθήκη, όπως είδαμε στα παραδείγματα προηγούμενης ενότητας. Το εκθεσιακό κομμάτι από την άλλη πλευρά αποτελεί ένα ευρύτερο άνοιγμα στο κοινό, το οποίο δεν νοιάζεται για την έρευνα. Η έκθεση είναι η παρουσία των αποτελεσμάτων της έρευνας. Ουσιαστικά, η ειδοποιός διαφορά μεταξύ ενός μουσείου και ενός αρχείου είναι η παρουσία μόνιμης έκθεσης, καθώς όλες οι άλλες λειτουργίες (βιβλιοθήκη, περιοδικές εκθέσεις, συνέδρια, κ.λπ.) μπορούν να προσφερθούν και από τις δύο αυτές κατηγορίες φορέων (Gal 2006). Μάλιστα, η

Mathilde Le Gal (2006) θεωρεί ότι η φιλοσοφία των περιοδικών εκθέσεων αναδεικνύει καλύτερα το εφήμερο της θεατρικής τέχνης. Αντιθέτως, ένα θεατρικό μουσείο είναι συνυφασμένο με την έννοια της σταθερότητας και της μονιμότητας εντός των οποίων καταγράφεται μία συγκεκριμένη οπτική του θεάτρου που παρουσιάζεται μέσα στο χρόνο για τις επόμενες γενιές. Θεωρεί ότι ένα μουσείο δεν μπορεί να κρατήσει ζωντανή την τέχνη του θεάτρου, που είναι από μόνη της μία ζωντανή τέχνη. Αν το θέατρο συμβαίνει στο μυαλό των θεατών, τότε εμείς τί προσπαθούμε να εκθέσουμε μέσα σε ένα θεατρικό μουσείο και ποιος θα ήθελε να το δει (Meiszies 2006); Πώς εκθέτουμε τα εφήμερα μέσα σε ένα μουσείο, αφού κατά τη διαδικασία μετάβασης από τη σκηνή προς το μουσείο, ορισμένα στοιχεία, όπως ο φωτισμός, η κίνηση και η επικοινωνία, που είναι ουσιώδη για τη θεατρική τέχνη, κατά πάσα πιθανότητα έχουν χαθεί (Veinstein 1966); Επιπλέον, η εφήμερη φύση της θεατρικής τέχνης έρχεται σε αντίθεση με την έννοια του αυθεντικού, την οποία παραδοσιακά προσπαθούν να αναδείξουν τα μουσεία (Schneider 2001). Στην περίπτωση των θεατρικών μουσείων, ο επισκέπτης δεν ενδιαφέρεται στην πραγματικότητα για το αν η πληροφορία που δέχεται προέρχεται από ένα αυθεντικό αντικείμενο ή από ένα αντίγραφο ή ακόμα και από το στόμα ενός εργαζόμενου του μουσείου. Σημασία έχει η κατανόηση του θεάτρου μέσω της ίδιας της πληροφορίας. Η ελκυστικότητα του τρόπου, με τον οποίο δίνεται η πληροφορία, επαφίεται, λοιπόν, στην ίδια την ικανότητα των ανθρώπων του μουσείου (Meiszies 2006). Κατά συνέπεια, οι μόνες διαθέσιμες δυνατότητες για ένα μουσείο είναι η ανάδειξη της ανάγκης του να «κάνουμε» θέατρο, καθώς και η προώθηση ενός κινήτρου δημιουργικότητας για μελλοντικές θεατρικές δημιουργίες (Gal 2006).

Συνεπώς, τόσο ο εφήμερος χαρακτήρας του θεάτρου, όπως είδαμε στην παραπάνω ενότητα, όσο και οι προβληματισμοί που προκύπτουν από την εφήμερη φύση της θεατρικής τέχνης, αποτελούν άλλη μία δυσκολία που τα θεατρικά μουσεία καλούνται να αντιμετωπίσουν, καθώς επηρεάζεται ο τρόπος διατήρησης της θεατρικής τέχνης μέσα σε έναν μουσειακό φορέα.

1.3.3. Η ιδιότητα της συμμετοχικής τέχνης

Μία θεατρική παράσταση λειτουργεί μέσα σε ένα πλαίσιο συμβάσεων μεταξύ δύο συμμετεχόντων: του «παρατηρητή» και του «παρατηρούμενου», του θεατή και του ηθοποιού, του μάρτυρα και του πρωταγωνιστή. Η θεατρική παράσταση λειτουργεί επίσης και μέσα σε ένα πλέγμα σχέσεων: του ηθοποιού με τον ηθοποιό, του θεατή με τον θεατή, του ηθοποιού με το θεατή, αλλά και αντίστροφα (Pearson 2001, Leach 2008). Έτσι, η πολυπλοκότητα της θεατρικής τέχνης οφείλεται εν μέρει και στο γεγονός ότι η θεατρική παράσταση είναι ένα «κύκλωμα» μεταξύ ηθοποιών και θεατών, μία διαδικασία που αρχίζει επί σκηνής και τελειώνει στο εσωτερικό του θεατή. Η μοιραία ενεργητική συμμετοχή του θεατή στο σκηνικό γίγνεσθαι τον καθιστά ενεργό φορέα των νοημάτων της παράστασης επηρεάζοντάς τον είτε θετικά είτε αρνητικά (Πούχνερ 1983, 15). Κατά τον Willmar Sauter (2000), αυτή η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον ηθοποιό και στο θεατή αποτελεί τον πιο σημαντικό παράγοντα του θεατρικού φαινομένου, η οποία, σύμφωνα με τον Θεόδωρο Γραμματά (1992, 18), είναι μια συλλογική και δημόσια επικοινωνία των συντελεστών της παράστασης με το κοινό, μέσω της δημιουργίας μιας αντιληπτικής/προσληπτικής σχέσης. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα ομαδικό «προϊόν», όχι μόνο γιατί οι δημιουργοί του αποτελούν μία ομάδα αλλά και γιατί παρακολουθείται και από μία άλλη ομάδα, τους θεατές. Το θεατρικό «προϊόν» δεν καταναλώνεται ατομικά, αλλά μαζικά, καθώς υπάρχει η συμμετοχή της ομάδας που ονομάζεται κοινό. Το θέατρο δεν δημιουργείται απλώς για τους θεατές, αλλά μαζί με τους θεατές (Παπανδρέου 1989). Οι θεατές εμπλέκονται σε βάθος στο θεατρικό γεγονός, καθώς δεν παρακολουθούν απλώς μία ιστορία, αλλά τη συνδέουν με τις εμπειρίες τους και με την ικανότητα πρόσληψής τους, ενώ συχνά μετέχουν στην εξέλιξή της (Pavis 2006, Leach 2008). Έτσι, οι θεατές καθίστανται οι ίδιοι διαμορφωτές των μηνυμάτων που φέρει μία θεατρική παράσταση.

Μετά το πέρας μιας θεατρικής παράστασης, τα κατάλοιπά της χρησιμεύουν ως τεκμήρια της δουλειάς που πραγματοποιήθηκε τόσο σε επίπεδο δημιουργίας της παραγωγής όσο και του αντίκτυπου αυτής στους καλλιτέχνες, στο προσωπικό του θεάτρου και στο κοινό (American Theatre Archive Project 2015). Η δημιουργία και το άνοιγμα ενός θεατρικού μουσείου ενδυναμώνει τη σύνδεσή του με την κοινωνία και συμβάλλει στην έρευνα και στη δημιουργία δημοσιεύσεων. Το συμμετοχικό χαρακτηριστικό της θεατρικής τέχνης αυξάνει το βαθμό πολυπλοκότητας αναφορικά με την ένταξή της σε έναν μουσειακό οργανισμό. Τα θεατρικά μουσεία αποτελούν την επίσημη συλλογή, καταλογογράφηση και διαχείριση των καταλοίπων του παρελθόντος, την επίσημη εκδοχή τους. Τίθενται, λοιπόν, προβληματισμοί αναφορικά με τα υποκείμενα συλλογής των εφήμερων και με τον τρόπο χρήσης αυτών των εφήμερων πέρα από τον αρχικό προορισμό τους, καθώς αυτές οι επιλογές έχουν αντίκτυπο στις επόμενες σημασίες και χρήσεις τους (Haug 1995, Reason 2003). Είναι γεγονός ότι η εμπειρία μιας θεατρικής παράστασης μεταφέρεται μέσω της μνήμης και η διαδικασία της ενθύμησης αποτελεί έναν τρόπο αναπαράστασης της θεατρικής πράξης, η οποία πραγματοποιείται μέσα από την παραγωγή εικόνων στη φαντασία. Μπορεί, δηλαδή, να μην ήμασταν μέρος της θεατρικής πράξης, να μην μπορούμε να τη θυμηθούμε αλλά να μπορούμε να τη φανταστούμε. Η πρόκληση της φαντασίας θα πρέπει να είναι ο βασικός στόχος ενός θεατρικού μουσείου. (Meiszies 2006, Clarke 2009). Ο ουσιαστικός προβληματισμός που απορρέει από τη συμμετοχική ιδιότητα της θεατρικής τέχνης είναι κατά πόσο οι μετέχοντες στο θεατρικό γεγονός- συντελεστές της παράστασης και κοινό- μετέχουν στη διαδικασία διαμόρφωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς που προκύπτει από τη θεατρική τέχνη, καθώς εκείνοι είναι οι «φορείς» της μνήμης της παράστασης. Άρα ποιοί είναι τελικά εκείνοι που αποφασίζουν και ποιός ο ρόλος των συμμετεχόντων στη διαμόρφωση των επιλογών και του τρόπου διατήρησης της θεατρικής τέχνης μέσα σε ένα θεατρικό μουσείο;

1.4. Συμπεράσματα

Από την επισκόπηση που προηγήθηκε για τις θεατρικές συλλογές και τους φορείς που διαφυλάσσουν τη θεατρική τέχνη προκύπτει ότι τα κατάλοιπα της θεατρικής τέχνης διαφυλάσσονται από πολλούς και διαφορετικής φύσεως φορείς. Βιβλιοθήκες, θέατρα, ιδιωτικοί φορείς, ακαδημαϊκές θεατρικές σχολές και θεατρικά μουσεία διαθέτουν θεατρικές συλλογές, ο καθένας από τη δική του οπτική και με διαφορετική στοχοθεσία. Το γεγονός ότι τα θεατρικά μουσεία δημιουργήθηκαν χρονικά αργότερα από τους άλλους φορείς αναδεικνύει την έμφαση που παραδοσιακά δινόταν στα θεατρικά κείμενα και όχι στο ίδιο το παραστασιακό γεγονός, καθώς και την έμφαση που δινόταν στην έρευνα του θεατρικού γίγνεσθαι και όχι στην εκπαίδευση και ψυχαγωγία που συμπληρώνουν σήμερα τους σκοπούς ενός μουσείου. Παρόλ' αυτά, είναι γεγονός ότι όλοι αυτοί οι φορείς, είτε πρόκειται για μουσεία είτε όχι, συλλέγουν και προστατεύουν τα θεατρικά τεκμήρια διαδραματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία προκύπτει από τα κατάλοιπα τη θεατρικής τέχνης, δηλαδή της *θεατρικής κληρονομιάς*. Τον όρο *θεατρική κληρονομιά* πραγματεύεται η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή, στην προσπάθειά της να προσδιορίσει τί είναι αυτό που καλούνται να προστατέψουν και να παραδώσουν στις επόμενες γενιές οι εν λόγω φορείς. Προκειμένου να φτάσουν στον προσδιορισμό της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς*, οι φορείς πραγματοποιούν διαδικασίες μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης- όπως είναι οι διαδικασίες τεκμηρίωσης, έκθεσης και διατήρησης στις οποίες αναφερθήκαμε στο παρόν κεφάλαιο. Κατά συνέπεια, οι φορείς αυτοί αποτελούν τους διαύλους μετάβασης του θεάτρου από μια μορφή τέχνης σε μια μορφή πολιτιστικής κληρονομιάς.

Ωστόσο, οι παραδοσιακές μέθοδοι μουσειοποίησης που εφαρμόζονται σε άλλες μορφές τέχνης με απτά καλλιτεχνικά έργα, δημιουργούν προβληματισμούς σε σχέ-

ση με τη θεατρική τέχνη, η οποία αφήνει επιπροσθέτως άυλα τεκμήρια, πέρα από τα υλικά. Έτσι, λόγω της ιδιαίτερης φύσης της, η θεατρική τέχνη καθιστά δυσχερές το έργο τοποθέτησής της μέσα σε έναν φορέα διαφύλαξης της πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως είναι ένα μουσείο. Ειδικότερα, το γεγονός ότι αποτελεί μία τέχνη μεικτή που προκύπτει από τη σύνθεση πολλών τεχνών μαζί δημιουργεί προβληματισμούς αναφορικά με το τί επιλέγεται να εισαχθεί μέσα σε ένα θεατρικό μουσείο και, κατά συνέπεια, να αποτελέσει κομμάτι της *θεατρικής κληρονομιάς*. Ο μεικτός χαρακτήρας της τέχνης αυτής αφήνει μια πληθώρα τόσο υλικών όσο και άυλων κατάλοιπων και τα κριτήρια επιλογής τους αποτελούν καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς*. Ένας άλλος προβληματισμός που προκύπτει από την εφήμερη φύση της θεατρικής τέχνης αφορά στον τρόπο με τον οποίο η τέχνη αυτή μετατρέπεται σε πολιτιστική κληρονομιά. Δηλαδή, ποιές είναι εκείνες οι ενέργειες που πραγματοποιούν τα μουσεία προκειμένου να διατηρήσουν στους κόλπους τους τη θεατρική τέχνη; Τέλος, το γεγονός ότι πρόκειται για μία τέχνη συμμετοχική δημιουργεί το ερώτημα ποιός είναι τελικά εκείνος που αποφασίζει για το τί πρόκειται να αποτελέσει *θεατρική κληρονομιά* και κατά πόσο εκείνοι που λαμβάνουν πρωτοβουλίες επηρεάζουν την διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς*.

Συνεπώς, μέσα από την ίδια τη φύση της θεατρικής τέχνης και τις ιδιαιτερότητές της προκύπτουν τα επιμέρους ερωτήματα του βασικού ερευνητικού προβληματισμού της συγκεκριμένης διατριβής, δηλαδή του *τί είναι θεατρική κληρονομιά μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης*. Το βασικό ερώτημα προσεγγίζεται μέσα από τρία ερευνητικά ερωτήματα: α) τί επιλέγεται να αποτελέσει θεατρική κληρονομιά β) πώς διατηρείται μέσα σε ένα μουσείο και γ) ποιός λαμβάνει τις αποφάσεις. Ο προσδιορισμός της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς* στη διατριβή επιχειρείται στο ελληνικό έδαφος, χρησιμοποιεί ως βασική μελέτη περίπτωσης το Θεατρικό Μουσείο της Αθήνας και συμπληρώνεται από παράπλευρες μελέτες φορέων που διαθέτουν θεατρικές συλλογές χωρίς να είναι απαραίτητα μουσειακοί. Αυτοί οι

φορείς είναι το Εθνικό Θέατρο, το Αρχείο Παραστατικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη, το Κληροδότημα «Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού» του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης και η Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.). Τέλος, η έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς* διερευνάται και μέσα από τη δράση με τίτλο: «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου», που χρησιμοποιεί τη θεατρική τέχνη ως ένα εργαλείο καλλιτεχνικής ερμηνείας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η προσέγγιση των μελετών περίπτωσης πραγματοποιείται βάσει του θεωρητικού πλαισίου που αναπτύσσεται στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1. Εισαγωγή

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το ενδιαφέρον για την πολιτιστική κληρονομιά σχετιζόταν με διαδικασίες συντήρησης και διατήρησής της μέσω χρηματοδοτικών προγραμμάτων αναστήλωσης και αναδόμησης. Τη δεκαετία του '60 ακολούθησε η αστική και βιομηχανική ανάπτυξη που πυροδότησε μια νέα ανάγκη προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα από νομοθετικές διαδικασίες, ενώ από το 1990 και μετά ο πολιτιστικός τομέας όρισε έναν νέο οικονομικό τομέα που δημιούργησε νέες θέσεις εργασίας και εκπαιδευτικές δομές προκειμένου να καλυφθούν οι νέες ανάγκες. Σήμερα βιώνουμε μία παγκόσμια «εμμονή» με την πολιτιστική κληρονομιά, υλική και άυλη, δημόσια και ιδιωτική που επαναπροσδιορίζει τη διαδικασία κληρονομοποίησης (heritagisation) και καθιστά την πολιτιστική κληρονομιά «χώρο» στον οποίο λαμβάνουν χώρα διαφωνίες ιδεολογικές, πολιτικές, ηθικές, εθνικές, θέματα ιδιοκτησίας, προέλευσης και ταυτοτήτων. Η όποια διαδικασία διαμόρφωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς απαιτεί κριτική ματιά για την κατανόησή της (Kristiansen 2015). Η σημερινή «αφθονία» της πολιτιστικής κληρονομιάς (abundance of heritage), την οποία επισημαίνει και ο Rodney Harrison (2013), οδηγεί σε προσπάθειες διαρκούς επαναπροσδιορισμού του τί αποτελεί πολιτιστική κληρονομιά, ποιό τη διαμορφώνουν και με ποιον τρόπο διατηρείται μέσα σε ένα μουσείο. Ερωτή-

σεις που επιδέχονται πολλαπλές απαντήσεις ανάλογα με την οπτική προσέγγισής τους, τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες και την εκάστοτε εποχή που μελετώνται. Προσδιορίζοντας τις *Χρήσεις της Πολιτιστικής Κληρονομιάς (Uses of Heritage)*, η Laurajane Smith (2006) θεωρεί ότι δεν υπάρχει πολιτιστική κληρονομιά (There is no such thing as “heritage”), αλλά αυτό που θεωρείται πολιτιστική κληρονομιά είναι ένα αποτέλεσμα επιλογών που πραγματοποιούνται από εκείνους που είναι εξουσιοδοτημένοι να επιλέγουν τί θα διατηρηθεί μέσα στον χρόνο για τις μελλοντικές γενιές.

Στην παρούσα διατριβή διερευνάται η *θεατρική κληρονομιά*, δηλαδή η πολιτιστική κληρονομιά που απορρέει από τη θεατρική τέχνη και εισέρχεται σε ένα μουσείο. Η μετάβαση αυτή από το θέατρο στο μουσείο πραγματοποιείται μέσα από ενέργειες μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης. Η *θεατρική κληρονομιά* μέσα σε έναν μουσειακό φορέα προσεγγίζεται μέσω θεωριών πολιτιστικής κληρονομιάς που σχετίζονται με τη φύση της, υλική και άυλη, με τους τρόπους διατήρησής της και μέσα από θεωρίες λόγου. Βάσει αυτών των θεωριών η *θεατρική κληρονομιά* ορίζεται και διαμορφώνεται.

2.2. Το πλαίσιο της μουσειοποίησης

Ο όρος «μουσειοποίηση» εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ελληνική βιβλιογραφία το 2014 στην ελληνική έκδοση των *Βασικών Εννοιών της Μουσειολογίας*, την οποία επιμελήθηκε το ελληνικό τμήμα του ICOM και σημαίνει την «τοποθέτηση μέσα σε ένα μουσείο ή, γενικότερα, τη μετατροπή ενός κέντρου ζωής ή ανθρώπινης δραστηριότητας ή μιας φυσικής τοποθεσίας σε μουσείο» (Desvallées 2014, 102). Στην πραγματικότητα η συζήτηση για τον όρο «μουσειοποίηση» έχει ξεκινήσει πολλά χρόνια πριν σε φιλοσοφικό επίπεδο, στο οποίο αναφερόμαστε παρακάτω, στην

προσπάθεια να δοθούν απαντήσεις σε ερωτήματα όπως το γιατί να μουσειοποιήσουμε. Μία απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι ότι υπάρχει μία ανθρώπινη επιθυμία να μετατρέπουμε τα πάντα σε γνώση. Η μουσειοποίηση ικανοποιεί αυτή την επιθυμία και τα μουσεία αποτελούν τους χώρους όπου αυτή μπορεί να πραγματοποιηθεί (Maranda 2009). Έτσι, ουσιαστικά η «μουσειοποίηση» σκιαγραφεί τη διαδικασία της ανθρώπινης σκέψης, που αναζητά την αλήθεια και τις επιστημονικές μαρτυρίες της ύπαρξης (Schärer 2009, Desvallées 2011).

Αρχικά η προσπάθεια προσέγγισης του όρου της «μουσειοποίησης» έγινε από Γερμανούς και Γάλλους φιλοσόφους. Η πρώτη χρήση του όρου έγινε από τον γερμανό φιλόσοφο Joachim Ritter το 1963 με την εργασία του υπό τον τίτλο «Museumisierung als Kompensation», στην οποία περιγράφει τον τρόπο που το παρελθόν, το οποίο κάποτε αποτελούσε κομμάτι της πραγματικής ζωής, έρχεται στο σήμερα προκειμένου να τοποθετηθεί μέσα σε έναν φορέα. Έτσι από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ο Ritter ισχυρίζεται ότι οι άνθρωποι και οι οργανισμοί, όπως είναι τα μουσεία, αναλαμβάνουν το ρόλο της προστασίας της παράδοσης από τη φθορά (Macdonald 2013). Κάποια χρόνια αργότερα, τη δεκαετία του '80, ο γερμανός φιλόσοφος Hermann Lübbe επισημαίνει την πολύ μεγάλη αύξηση των μουσείων στη Γερμανία, που οφείλεται κατά την άποψή του, σε μία τάση θεσμοθέτησης (institutionalization) του παρελθόντος. Λόγω των ραγδαίων τεχνολογικών εξελίξεων οι άνθρωποι απομακρύνονται όλο και περισσότερο από τη ζωή στη φύση με αποτέλεσμα η ζωή των προηγούμενων χρόνων να καθίσταται παρελθόν με πολύ γρήγορους ρυθμούς. Έτσι, το παρελθόν, τα γεγονότα και οι πρακτικές του μετατρέπονται γρήγορα σε ιστορία και μουσειοποιούνται (Macdonald 2013). Κατά συνέπεια, η μουσειοποίηση αποτελεί, σύμφωνα με τον Lübbe, κεντρική έννοια για την κατανόηση της ευαισθησίας μας σε σχέση με το χρόνο (temporal sensibility) (Huysse 2001). Την ίδια χρονική περίοδο στη Γαλλία ο Jean Baudrillard εισαγάγει στη φιλοσοφική συζήτηση περί μουσειοποίησης τον όρο «museumification» (μουσειοποίηση) αντί του

όρου «mummification» (μουμιοποίηση) που επικρατούσε μέχρι εκείνη την εποχή (Macdonald 2013). Αναφερόμενος στην επιστημονική προσέγγιση της πραγματικότητας μέσα από επιστημονικά πεδία, όπως η εθνολογία, ο Baudrillard (1983) ισχυρίζεται ότι, προκειμένου η εθνολογία να επιβιώσει, θα πρέπει το αντικείμενο μελέτης της να πεθάνει και να μουμιοποιηθεί. Έτσι, το αντικείμενο είναι ασφαλές μέσα στη σφαίρα της επιστήμης και μετατρέπεται σε ένα μοντέλο προσομοίωσης (simulation model) της πραγματικότητας, που εκπροσωπεί όλα τα αντικείμενα της ίδιας κατηγορίας. Αποτελεί με λίγα λόγια τον μάρτυρα μιας πραγματικότητας που χάθηκε και η μουσειοποίηση αντικατοπτρίζει την «αγωνία του πραγματικού». Σήμερα η μουσειοποίηση πολλές φορές σχετίζεται και με την έννοια της μοντερνοποίησης, καθώς πρόκειται για έναν όρο περισσότερο προσανατολισμένο στην πράξη παρά στη θεωρία. Τα αντικείμενα αποσπώνται από την καθημερινή ζωή και τους αποδίδεται ένα διαφορετικό νόημα στο σήμερα. Αναπαριστούν κάτι διαφορετικό από τον κόσμο που γνωρίζουμε και λειτουργούν ως δίαυλοι επικοινωνίας μεταξύ αυτού του κόσμου και ενός άλλου κόσμου ισορροπώντας ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν (Böhm 2005). Με αυτή την οπτική αντικείμενα του παρελθόντος μοντερνοποιούνται προκειμένου να παραταθεί η ζωή τους στο μέλλον.

Όταν πλέον κάνει την εμφάνισή του το επιστημονικό πεδίο της μουσειολογίας,³¹ ο όρος «μουσειοποίηση» λαμβάνει και μία πιο πρακτική διάσταση. Υπό το πρίσμα της πρακτικής οπτικής της, η μουσειοποίηση αποτελεί μία συγκεκριμένη διαδικασία η οποία δεν εστιάζει «στα πράγματα ως έχουν» αλλά τους αποδίδει μία μνημειακή και πολιτιστική αξία. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα τη διατήρηση μαρτυριών και αναπαραστάσεων της πραγματικότητας που έρχεται σε αντίθεση με τη φυσική πορεία των πραγμάτων που υπόκεινται στη φθορά και την εξαφάνιση. Η διαδικασία της απόδοσης της ιδιότητας της μουσειακότητας (musealty) συνεπάγεται την αλλαγή του νοήματος, καθώς η πραγματικότητα μετατρέπεται σε μια πολιτιστική μετα-πραγ-

³¹ Η Διεθνής Επιτροπή για τη Μουσειολογία ιδρύεται το 1977 (International Committee for Museology) (ICOFOM).

ματικότητα (metareality) (Dolák 2010). Πιο συγκεκριμένα, αναφερόμενος στην έννοια της μουσειοποίησης, ο Τσέχος μουσειολόγος Zbyněk Stránský υπογραμμίζει τη δεκαετία του '70 το συγκεκριμένο χαρακτήρα της πράξης της τοποθέτησης των αντικειμένων μέσα σε ένα μουσείο και της απόδοσης σε αυτά της ιδιότητας της μουσειακότητας. Τα αντικείμενα που έχουν υποστεί τη διαδικασία της μουσειοποίησης τα ονόμασε musealia (μουσειακά αντικείμενα) (Desvallées 2011). Ένα μουσειακό αντικείμενο (musealium) δεν προορίζεται προς χρήση ή προς ανταλλαγή αλλά έχει τοποθετηθεί μέσα σε ένα μουσείο προκειμένου να παραδώσει μία αυθεντική μαρτυρία της πραγματικότητας στην οποία «έζησε» και έχει πλέον μετατραπεί σε τεκμήριο της ατομικής και συλλογικής μνήμης (Maroëvic 1998, Schärer 2009, Desvallées 2011, Grieser 2011, Soares 2017).

Συνεπώς, η ιδιότητα της μουσειακότητας δεν ενυπάρχει στα αντικείμενα, αλλά τους αποδίδεται για κάποιο λόγο και γι' αυτό κάθε αντικείμενο στον κόσμο είναι εν δυνάμει μουσειακό, καθώς δεν είναι εύκολα προβλέψιμο τί θα «μουσειοποιηθεί» στο μέλλον (Desvallées 1997). Αυτή η αλλαγή της κατάστασης των αντικειμένων αποτελεί επιστημονική λειτουργία και θεσμοθετείται από οργανισμούς όπως είναι τα μουσεία, στους οποίους λαμβάνει χώρα αυτή η μετατροπή για να υπηρετήσει τη γνώση και για να διατηρήσει τη μνήμη του παρελθόντος (Hooper-Greenhill 1992, Bennett 1995, Hein 1998, Desbiolles 2009, Maranda 2009). Η απόδοση της «μουσειακότητας» σε ένα αντικείμενο συνεπάγεται ότι το μουσείο αναγνωρίζει σε αυτό το αντικείμενο καλλιτεχνικές, αισθητικές, ιστορικές ή άλλες ποιότητες, καθώς δεν το επιλέγει απλώς, αλλά επιπροσθέτως βεβαιώνει μία θέση και προστασία στους κόλπους του (Mensch 1992, Giguère 2012). Έτσι, το μουσείο αποτελεί έναν μόνιμο, μη κερδοσκοπικό οργανισμό, ανοιχτό στο κοινό που ασχολείται με τη διαδικασία της μουσειοποίησης (Dolák 2010). Σε αυτή την περίπτωση, η μουσειοποίηση αποτελεί εκείνη την επιστημονική διεργασία που περιλαμβάνει θεμελιώδεις μουσειακές δραστηριότητες, όπως επιλογή, διατήρηση, συντήρηση, έρευνα, και επικοινωνία

προκειμένου «κάτι» να καταστεί πολιτιστική κληρονομιά (Flores 1995, Desvallées 2011, Kolbas 2011, Wan-Chen 2012). Σε αυτή την πιο πρακτική προσέγγιση του όρου ο Zbyněk Stránský προτείνει τρία στάδια για τη διαδικασία της μουσειοποίησης: α) την επιλογή, δηλαδή τί θα αποσπαστεί από το αρχικό του περιβάλλον για να καταστεί μουσειακό, β) την αποθησαύριση, που σχετίζεται με τις ενέργειες τεκμηρίωσης, και γ) την παρουσίαση του αντικειμένου στο κοινό, καθώς το αντικείμενο είναι προορισμένο να δοθεί στους επισκέπτες για τους οποίους εκτίθεται η πολιτιστική κληρονομιά (Desvallées 2011, Giguère 2012). Με αυτή την προσέγγιση της «μουσειοποίησης» συμφωνεί κι ο André Gob (2009), ο οποίος ισχυρίζεται ότι η μουσειοποίηση είναι μια διαδικασία που αφορά στο σύνολο των λειτουργιών ενός μουσείου ξεκινώντας με την έννοια της επιλογής. Υποστηρίζει ότι η διαδικασία της επιλογής θέτει κάποιους περιορισμούς, οι οποίοι θα πρέπει να ληφθούν υπόψη. Έτσι, τα μουσεία οφείλουν να επιλέγουν με σοβαρότητα τα αντικείμενα που θα διατηρήσουν, προκειμένου να ελαχιστοποιήσουν τις όποιες πιθανότητες αδυναμίας διαχείρισης τεράστιων συλλογών. Η διαδικασία της επιλογής θα πρέπει να προσδιορίζεται με βάση τους σκοπούς ενός μουσείου, αποτελώντας μέρος της πολιτικής του, η οποία θα είναι κοινή και θα εφαρμόζεται σε κάθε απόκτηση αντικειμένου, είτε προέρχεται από αγορά, δωρεά, δανεισμό κ.λπ. Η δημιουργία μιας τέτοιας μουσειακής πολιτικής για τη διαδικασία της επιλογής θα πρέπει να απαντά σε ερωτήματα όπως: πρέπει να αποκτήσουμε και να συντηρήσουμε αυτό το αντικείμενο; Για ποιο λόγο; Εμπίπτει στους σκοπούς του μουσείου; Ποιες είναι οι πιθανές συνέπειες για την οργάνωση του μουσείου; Είναι ο καταλληλότερος φορέας αυτό το μουσείο για την απόκτηση του αντικειμένου; Υπάρχει κατάλληλος χώρος για αποθήκευση; Τα οικονομικά μέσα του μουσείου είναι επαρκή για την απόκτησή του; Τέτοιου είδους ερωτήματα οφείλουν να λαμβάνονται κάθε φορά που επιλέγεται να μουσειοποιηθεί ένα τεκμήριο.

Ο επόμενος κρίκος είναι η διατήρηση του αντικειμένου στους κόλπους ενός μουσεί-

ου. Η διατήρηση προϋποθέτει ενέργειες όπως είναι η τεκμηρίωση, η συντήρηση και έκθεση, δηλαδή όλες εκείνες τις ενέργειες που ο Stránský χαρακτήρισε ως «αποθησαύριση» και παρουσίαση στο κοινό. Ένα αντικείμενο γίνεται προσπελάσιμο όταν έχουν καταγραφεί πληροφορίες που το αφορούν: το είδος του, η πηγή του, ημερομηνίες και άλλες πληροφορίες που μπορεί να το συνοδεύουν. Κατά τη διαδικασία της μουσειοποίησής του, μετατρέπεται σε μία παθητική οντότητα διαχειρίσιμη με τέτοιο τρόπο, ώστε να ταιριάζει σε μία από τις πολλές «επενδύσεις» που ένα μουσείο αποφασίζει να πραγματοποιήσει μια δεδομένη χρονική στιγμή. Στην πραγματικότητα, κάθε στάδιο της διαδικασίας της μουσειοποίησης στοχεύει στην προστασία και διατήρηση του αντικειμένου εις το διηνεκές. Όσο το αντικείμενο υπάρχει η διαδικασία της μουσειοποίησης δεν σταματά, καθώς το αντικείμενο μπορεί να «χρησιμοποιηθεί» ξανά και ξανά. Μπορεί να εκτεθεί, να χρησιμοποιηθεί για εκπαιδευτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, να ερμηνευτεί με ποικίλους τρόπους εξασφαλίζοντας και επεκτείνοντας με αυτόν τον τρόπο τη διάρκεια ζωής του μέσα σε ένα μουσείο (Maranda 2009). Μια άλλη διάσταση στη διαδικασία της μουσειοποίησης προστέθηκε το 2009 από την επιτροπή του ICOM που ασχολείται με τη Μουσειολογία (ICOFOM) και πρόκειται για το ρόλο που διαδραματίζουν τα πρόσωπα που επιλέγουν τί θα μουσειοποιηθεί. Σε αφιερωματικό ετήσιο τεύχος του περιοδικού της επιτροπής ICOFOM, υπό τον τίτλο «Back to Basics», επισημαίνεται η ανάγκη επαναπροσδιορισμού βασικών εννοιών, που χρησιμοποιούνται από το επιστημονικό πεδίο της μουσειολογίας, μία εκ των οποίων είναι και η «μουσειοποίηση». Η Lynn Maranda (2009) αναφέρει ότι η διαδικασία της μουσειοποίησης δεν ξεκινά από τη στιγμή που ένα αντικείμενο αφαιρείται από το αρχικό του πλαίσιο, αλλά από τη στιγμή που λαμβάνεται η απόφαση να μουσειοποιηθεί και να του αποδοθεί η μουσειακή ιδιότητα. Αυτή η απόφαση λαμβάνεται από διαφορετικά υποκείμενα και για διαφορετικούς λόγους, όπως ερευνητικούς, προστασίας, εμπορικούς, κ.ά. Συνεπώς ο ρόλος των προσώπων που λαμβάνουν αυτή την απόφαση σε μια δεδομένη χρονική στιγμή είναι καίριας σημασίας για το τί πρόκειται να μουσειοποιηθεί

και τί όχι. Ο ρόλος των προσώπων ήταν μία παράμετρος που έλειπε από το μοντέλο μουσειοποίησης που πρότεινε ο Zbyněk Stránský, ο οποίος εστίασε περισσότερο στις ενέργειες που απαιτούνται κατά τη διαδικασία της μουσειοποίησης και όχι στα δρώντα υποκείμενα.

Στην παρούσα διατριβή η μουσειοποίηση αντιμετωπίζεται ως μία επιστημονική διεργασία, δηλαδή ως πράξη και όχι ως μία φιλοσοφική έννοια, που στοχεύει στη διαμόρφωση και προστασία της *θεατρικής κληρονομιάς*. Ακολουθείται το μοντέλο μουσειοποίησης που πρότεινε ο Zbyněk Stránský, λαμβάνοντας υπόψη και το ρόλο των προσώπων που λαμβάνουν τις αποφάσεις. Επομένως, η πράξη της μουσειοποίησης περιλαμβάνει όλες εκείνες τις ενέργειες που απαιτούνται από την πλευρά ενός μουσείου προκειμένου να επιλεγεί το τί θα αποτελέσει πολιτιστική κληρονομιά και με ποιον τρόπο θα διατηρηθεί. Τα πρόσωπα που λαμβάνουν αυτές τις αποφάσεις είναι τα υποκείμενα της πράξης της μουσειοποίησης. Συνεπώς, η μουσειοποίηση αποτελεί το πλαίσιο, μέσα στο οποίο διερευνώνται τα επιμέρους ερωτήματα της διατριβής, που απορρέουν από τις ιδιαιτερότητες της θεατρικής τέχνης, όπως αυτά διατυπώθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η αποτύπωση των θεωριών που σχετίζονται με θέματα της επιλογής, της διατηρησιμότητας και του ρόλου των ιθυνόντων για τη διαμόρφωση της πολιτιστικής κληρονομιάς, κρίνεται απαραίτητη για την περιγραφή του θεωρητικού μοντέλου που υιοθετεί η συγκεκριμένη διατριβή.

2.2.1. Επιλέγοντας την πολιτιστική κληρονομιά

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η επιλογή αποτελεί την πρώτη ενέργεια κατά τη διαδικασία της μουσειοποίησης και σχετίζεται με το είδος των αντικειμένων που εισέρχονται μέσα σε ένα μουσείο και με τα κριτήρια επιλογής που θέτει κάθε μουσείο. Αρχικά τα μουσεία έδιναν έμφαση στην υλική διάσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς,

γεγονός που οφειλόταν στην επικράτηση της δυτικής αντίληψης, η οποία τόνιζε την προστασία και διατήρηση των υλικών καταλοίπων του παρελθόντος. Ο υλικός πολιτισμός αναδεικνύει τη σχέση που αναπτύσσουν οι άνθρωποι με τα αντικείμενα ανεξαρτήτως τόπου και χρόνου. Η σχέση με τα αντικείμενα έχει την ικανότητα να διαμορφώνει κοινωνικές, πολιτισμικές και εθνικές ταυτότητες (Tilley 2006, Shanks 1987, Miller 1998, Oestigaard 2004). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι αμέσως μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αρχίζει να αναπτύσσεται έντονο ενδιαφέρον για την προστασία και διατήρηση της κινητής και ακίνητης κληρονομιάς, η οποία έχει υποστεί μεγάλες καταστροφές, όπως επισημάνθηκε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου. Λίγα χρόνια αργότερα, αυτό το ενδιαφέρον εκφράζεται με τη δημιουργία ενός πλέγματος κανόνων διεθνούς δικαίου και κυρίως διεθνών συμβάσεων, που αποτελούν το θεσμοθετημένο μέσο προστασίας και διατήρησης της υλικής πολιτιστικής κληρονομιάς (Χριστοφιλόπουλος 2005). Ενδεικτικά αναφέρονται συμβάσεις, όπως η Σύμβαση για την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς σε περίπτωση ένοπλης σύρραξης (1954) (Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict),³² η Σύμβαση για την απαγόρευση και παρεμπόδιση της παράνομης εισαγωγής, εξαγωγής και μεταβίβασης της κυριότητας των πολιτιστικών αγαθών (1970) (Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property),³³ η Σύμβαση για την προστασία της Παγκόσμιας Πολιτιστικής και Φυσικής κληρονομιάς (1972) (Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage)³⁴ και η Σύμβαση για την Προστασία της ενάλιας πολιτιστικής κληρονομιάς (2001) (Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage).³⁵

Το τοπίο άρχισε να αλλάζει όταν οι ανατολικοί πολιτισμοί και οι ιθαγενείς, οι οποίοι εισάγουν προβληματισμούς σχετικά με την προστασία πρακτικών και προφορικών

³² Βλ. (UNESCO 1954).

³³ Βλ. (UNESCO 1970).

³⁴ Βλ. (UNESCO 1972a).

³⁵ Βλ. (UNESCO 2001a).

παραδόσεων, αποτελούν αντικείμενο μελέτης και κάνουν την εμφάνισή τους στη συζήτηση περί πολιτιστικής κληρονομιάς. Η νομική θεσμοθέτηση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως πλέον αποκαλείται, πραγματοποιείται αρκετά χρόνια αργότερα σε σχέση με την υλική κληρονομιά, δηλαδή στη δεκαετία του '90. Οι προσπάθειες διαφύλαξης της σε διεθνές επίπεδο είναι πολλές και ποικίλες. Ενδεικτικά αναφέρονται: η *Παγκόσμια Σύμβαση Πνευματικών Δικαιωμάτων* (Universal Copyright Convention),³⁶ η *Σύσταση για τη Διαφύλαξη του Παραδοσιακού Πολιτισμού και της Λαϊκής Παράδοσης* (Recommendation on Safeguarding of Traditional Culture and Folklore),³⁷ τα δύο προγράμματα που προώθησε η UNESCO, τους *Ζωντανούς Ανθρώπινους Θησαυρούς* (Living Human Treasures)³⁸ το 1993 και τη *Διακήρυξη των Έργων Προφορικής και Άυλης Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας* (Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity)³⁹ το 1998, και, τέλος η *Σύμβαση για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, που υπογράφηκε στο Παρίσι στις 17 Οκτωβρίου 2003. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η *Σύμβαση του 2003 για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς* είναι συνδεδεμένη με τη *Σύμβαση για την Παγκόσμια Κληρονομιά* του 1972. Η επιλογή του όρου «διαφύλαξη» (Safeguarding) έναντι του όρου «προστασία» (Protection) αναδεικνύει τη διαφορετική αντιμετώπισή της από την υλική πολιτιστική κληρονομιά. Η δυναμική φύση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς δεν μπορεί να περιοριστεί στον όρο «προστασία» που χρησιμοποιείται για την υλική κληρονομιά, προκειμένου να προστατευτεί το αυθεντικό αντικείμενο, αλλά πρέπει να αντιμετωπιστεί με διαφορετική προοπτική και για το λόγο αυτό πρέπει να διαφυλαχθεί (Bouchenaki 2003, Bortolotto 2011). Παρόλ' αυτά, η ύπαρξη δύο διαφορετικών Συμβάσεων για την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς, που χρησιμοποιούν διαφορετική ορολογία, υποδηλώνει μια διχοτόμηση ανάμεσα στην υλική πολιτιστική κληρονομιά και στην άυλη, παρά τις μετέπειτα προσπάθειες της UNESCO να δώσει πιο ενιαίες

³⁶ Βλ. (UNESCO 1952).

³⁷ Βλ. (UNESCO 1989).

³⁸ Βλ. (UNESCO 1993).

³⁹ Βλ. (UNESCO 2001b).

προσεγγίσεις⁴⁰ (Alivizatou 2008, 47). Ειδικά μετά τη *Σύμβαση για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, ο διαχωρισμός αυτός έγινε πιο έντονος με αποτέλεσμα να δημιουργούνται αρκετοί προβληματισμοί ως προς αυτή τη διχοτομημένη αντιμετώπιση της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Σήμερα οι μελετητές της πολιτιστικής κληρονομιάς προτείνουν μία πιο σφαιρική προσέγγιση της έννοιας, η οποία περιλαμβάνει και αντιμετωπίζει ως ενιαίο σύνολο την υλική και την άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Πιο συγκεκριμένα, στην προσπάθειά τους να αντιμετωπίσουν την πολιτιστική κληρονομιά ως ένα ενιαίο σύνολο, η Laurajane Smith και η Emma Waterton (2009) θεωρούν ότι όλη η πολιτιστική κληρονομιά είναι άυλη. Η ιδέα αυτή βασίζεται στο γεγονός ότι η έννοια «πολιτιστική κληρονομιά» μπορεί να θεαθεί ως ένα σύνολο άυλων πολιτιστικών αξιών, οι οποίες δίνουν νόημα σε τοποθεσίες, αντικείμενα και γεγονότα. Το υλικό μπορεί να γίνει κατανοητό και να ερμηνευτεί μέσω του άυλου. Ο Amar Galla (1995) συμμαρτίζει την ίδια άποψη ότι, δηλαδή ότι όλη η κληρονομιά είναι άυλη, προσθέτοντας ότι αυτό που ονομάζουμε υλική ή φυσική κληρονομιά είναι αυτό που αντιλαμβανόμαστε. Προτείνει, λοιπόν, μια «Ολιστική» προσέγγιση (Holistic representation of cultural heritage resources) για την κατανόηση της πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία θα πρέπει να περιλαμβάνει τόσο την κινητή όσο και την ακίνητη υλική κληρονομιά, στο κέντρο της οποίας βρίσκονται οι άνθρωποι και η διαφορετικότητά τους. Αντίθετα, μία άλλη άποψη υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει καθόλου άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Υπάρχει ένα μεγάλο εύρος μεταξύ της μη-υλικής διάστασης της υλικής κληρονομιάς (μνημεία, χώροι, αντικείμενα) και της πιο άυλης οπτικής της (ιστορίες, ποιήματα, τραγούδια, μουσικές νότες, προσευχές κ.λπ.). Έτσι, η καθαρά άυλη πολιτιστική κληρονομιά δεν υφίσταται, καθώς πρόκειται για έναν όρο αντιφατικό και αυτοαναιρούμενο και είναι προφανές ότι υπάρχει μία υλική πλευρά σε κάθε στοιχείο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς (Skounti 2009).

⁴⁰ Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η Διακήρυξη Yamato. Βλ. (UNESCO 2004).

Οι παραπάνω απόψεις των μελετητών μπορεί να ηχούν κάπως απόλυτες, καθώς δέχονται την ύπαρξη μόνο μίας από τις δύο διαστάσεις της πολιτιστικής κληρονομιάς (υλικής ή άυλης). Ωστόσο, κάτω από αυτή την απόλυτη αντιμετώπιση αναδεικνύεται η ανάγκη μιας πιο σφαιρικής προσέγγισης της πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία προέκυψε ακριβώς από τους προβληματισμούς που προκάλεσε ο διαχωρισμός της. Έτσι, νεότερες σκέψεις πάνω σε αυτό το θέμα, καταλήγουν στο ότι αυτές οι δύο κατηγορίες είναι αλληλοσυνδεόμενες και κατά συνέπεια δεν μπορούμε να αναφερόμαστε με μεγάλη βεβαιότητα σε σαφή διαχωρισμό. Κάθε φορά που ασχολούμαστε με ορισμούς, όπως υλική και άυλη πολιτιστική κληρονομιά, στην ουσία αναφερόμαστε σε ένα σύνολο αναπαραστάσεων της πολιτιστικής κληρονομιάς που φέρουν αξίες και μηνύματα, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων των στοιχείων, όπως είναι το συναίσθημα, η μνήμη, η γνώση πολιτισμού και η εμπειρία (Carpreno 2003). Η αξία και το μήνυμα είναι το πραγματικό αντικείμενο των διαδικασιών διατήρησης και διαχείρισης της πολιτιστικής κληρονομιάς, είτε αυτές οι αξίες και τα μηνύματα συμβολίζονται με φυσικό τρόπο (τοποθεσία, αντικείμενα ή άλλου είδους φυσικές αναπαραστάσεις), είτε με παραστατικό τρόπο (γλώσσα, χορός ή άλλου είδους άυλες εκφάνσεις της πολιτιστικής κληρονομιάς) (Smith 2006). Κατά συνέπεια, δημιουργείται μια συμβιωτική σχέση της υλικής και της άυλης κληρονομιάς στην οποία η άυλη κληρονομιά θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως ένα ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο η υλική κληρονομιά λαμβάνει το σχήμα και τη σπουδαιότητά της (Bouchenaki 2003).

Στην περίπτωση της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης η διαδικασία της επιλογής είναι καίριας σημασίας, γιατί καθορίζει το τί θα αποτελέσει *θεατρική κληρονομιά*. Η συνδυαστική προσέγγιση της υλικής και άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς αποτελεί μία θεωρητική προσέγγιση που μπορεί να βρει εφαρμογή στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς*. Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα κατάλοιπα που προκύπτουν από τη θεατρική τέχνη είναι τόσο υλικά αντικείμενα,

όπως είναι τα εφήμερα, όσο και άυλα, όπως είναι η ίδια η θεατρική παράσταση. Τα τεκμήρια αυτά αποτελούν τις υλικές και άυλες αναπαραστάσεις του παραστασιακού γεγονότος που τελέστηκε. Η επιλογή και ο καθορισμός των κριτηρίων αυτής, αποτελούν καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση του μηνύματος, το οποίο επιθυμεί να μεταδώσει κάθε μουσειακός οργανισμός. Κατά συνέπεια, τα θεατρικά μουσεία και οι οργανισμοί διαφύλαξης της *θεατρικής κληρονομιάς* θέτουν ορισμένα κριτήρια μέσω της πράξης της επιλογής, βάσει των οποίων εντάσσουν τη θεατρική τέχνη στους κόλπους τους.

2.2.2. Από τη διατήρηση στη διατηρησιμότητα

Ο επόμενος κρίκος της διαδικασίας της μουσειοποίησης είναι ο τρόπος διατήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα σε ένα μουσείο και η εξασφάλιση της συνέχειάς της. Ο όρος «διατήρηση» υποδηλώνει την παραμονή σε μία κατάσταση χωρίς μεταβολές, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τη διαρκώς μεταβαλλόμενη φύση της θεατρικής τέχνης. Έτσι προτιμάται ο όρος «διατηρησιμότητα» προκειμένου να υποδηλωθεί μία ενέργεια που μπορεί να συνεχιστεί μέσα στο χρόνο. Στη μουσειολογία ο όρος διατήρηση εμπερικλείει όλες τις πράξεις που τελούνται όταν ένα αντικείμενο εισέρχεται σε ένα μουσείο, δηλαδή την πράξη της τεκμηρίωσης, αποθήκευσης, έκθεσης, συντήρησης και, εάν κρίνεται απαραίτητο, της αποκατάστασης. Η συντήρηση, για παράδειγμα, είναι η χρήση κάθε απαραίτητου μέσου προκειμένου να διασφαλιστεί η καλή κατάσταση ενός αντικειμένου και η προφύλαξή του από κάθε είδους αλλοίωση, ώστε αυτό να μπορεί να κληροδοτηθεί στις μελλοντικές γενιές, ενώ η έκθεση αποτελεί κομμάτι της ευρύτερη λειτουργίας της επικοινωνίας του μουσείου (Desvallées 2011). Η διατηρησιμότητα προχωράει ένα βήμα παραπέρα από τη διατήρηση μέσα σε ένα μουσείο και έρχεται να συμπεριλάβει ενέργειες βιώσιμης ανάπτυξης της πολιτιστικής κληρονομιάς, προκειμένου να εξασφαλιστεί η

συνέχειά της μέσα στο χρόνο. Ως βιώσιμη ανάπτυξη νοείται η ανάπτυξη που ικανοποιεί τις ανάγκες του παρόντος, χωρίς να διακυβεύεται η ικανότητα των μελλοντικών γενεών να καλύψουν τις δικές τους ανάγκες (United Nations General Assembly 1987). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ανάπτυξης, τα μουσεία μπορούν να λάβουν αποφάσεις σχετικά με τις συλλογές τους, να βελτιώσουν τις υπηρεσίες τους προς την κοινωνία, να βοηθήσουν τα μέλη της να δημιουργήσουν νοήματα για την πολιτιστική κληρονομιά και να εμπλέξουν τις κοινότητες στις μουσειακές διεργασίες (κοινωνική βιωσιμότητα). Επιπλέον, η ανάπτυξη των μουσείων συνεπάγεται την εξασφάλιση της οικονομικής τους σταθερότητας σε μακροπρόθεσμο επίπεδο για να εξυπηρετήσουν καταλλήλως τις μελλοντικές γενιές (οικονομική βιωσιμότητα) (Museums Association 2008, De Jong 2010).

Αναφορικά με τη διατηρησιμότητα μιας παράστασης, οι Mike Pearson και Michael Shanks (2001) δανείζονται ορολογία από τον κόσμο της αρχαιολογίας για να προτείνουν λύσεις. Έτσι, στο βιβλίο τους *Theatre/ Archaeology* προτείνουν την αντιμετώπιση μιας παράστασης σαν μία σύγχρονη πειραματική πρακτική που εμπνέεται από τις διαδικασίες που ακολουθούνται σε μια σωστική αρχαιολογική ανασκαφή του γεγονότος που τελέστηκε. Αναφέρουν ότι η παράσταση μπορεί να ανασυγκροτηθεί ως μία συνάθροιση σύνθετων μορφών κειμένου, εικόνων, μουσικής, τεχνικών οδηγιών, διαλόγου, φωτογραφιών, βίντεο, διαγραμμάτων κ.λπ. Έτσι ο όρος «theatre/archaeology» που χρησιμοποιείται και στον τίτλο του βιβλίου τους, αποτελείται από δύο διαφορετικούς τομείς οι οποίοι συνυπάρχουν μέσα από μία σύνθεση των αφηγήσεων, που προκύπτουν από τις παραστάσεις, και των επιστημονικών πρακτικών, που προκύπτουν από την επιστήμη της αρχαιολογίας. Η αρχαιολογία και η παράσταση αποκτούν ενεργό ρόλο, προκειμένου να κινητοποιήσουν το παρελθόν και να πραγματοποιηθεί η δημιουργική χρήση του μέσα από τα κατάλοιπα που αφήνει. Στο «theatre/archaeology» τα έγγραφα, τα κατάλοιπα και τα ίχνη του παρελθόντος αναδομούνται σε ένα γεγονός που λαμβάνει χώρα στο παρόν. Η Re-

becca Schneider οδηγεί τον προβληματισμό ένα βήμα παρακάτω, καθώς στο άρθρο της «Performance Remains» (2001) θέτει το ζήτημα ότι αν θεωρούμε την παράσταση μια διαδικασία εξαφάνισης περιορίζουμε τους εαυτούς μας σε μία προδικασμένη κατανόηση της έννοιας της παράστασης, που προέρχεται από τις πολιτισμικές μας συνήθειες και από τη λογική του αρχείου που δίνει έμφαση στο υλικό και στο αυθεντικό. Συνεπώς, οι παραδοσιακές μέθοδοι διατήρησης που χρησιμοποιούνται στις λεγόμενες καλές τέχνες δεν επαρκούν προκειμένου να καλύψουν αυτή την ιδιαιτερότητα της φύσης της θεατρικής τέχνης, γεγονός που υποδηλώνει ότι η θεατρική τέχνη χρήζει διαφορετικής αντιμετώπισης από πλευράς μουσείων. Όταν προσεγγίζουμε την παράσταση όχι σαν κάτι που εξαφανίζεται, όπως κάνουν οι ειδικοί των αρχείων, αλλά ως μία πράξη και ένα μέσο επανεμφάνισης, τότε παραδεχόμαστε ότι δεν χρειάζεται να περιοριζόμαστε στη λογική του αρχειακού τεκμηρίου, στη λογική του αντικειμένου. Με αυτή την έννοια η παράσταση μετατρέπεται σε πρόκληση μέσα από τα ίχνη που αφήνει και κινείται ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία, στην εξαφάνιση και την επανεμφάνιση. Έτσι, λοιπόν, η παράσταση δεν εξαφανίζεται και τα απομεινάρια της είναι άυλα (Schneider 2001). Με αυτή την άποψη συμφωνούν και οι Sarah Jones, Daisy Abbott και Seamus Ross (2009), οι οποίοι σε άρθρο τους υπό τον τίτλο «Redefining the performing arts archive» αναφέρουν ότι η αρχειοποίηση των παραστατικών τεχνών απαιτεί μία διαφορετική προσέγγιση από αυτή που παραδοσιακά εφαρμόζεται, δηλαδή της καταγραφής του αυθεντικού τεκμηρίου που εισάγεται μέσα σε ένα αρχείο και θα πρέπει να περιλαμβάνει και τα άυλα ίχνη που αφήνουν οι τέχνες αυτές. Θα πρέπει να επανεξεταστούν οι περιορισμοί που θέτει ο παραδοσιακός τρόπος αρχειοποίησης και να ενταθούν οι προσπάθειες συνύπαρξης διαφορετικών ειδών τεκμηρίων, υλικών και άυλων. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ένα τέτοιου είδους αρχείο δεν έχει τέλος και θα πρέπει να είναι ανοιχτό στην αλλαγή και στην ενεργό χρήση. Οι προαναφερθέντες μελετητές προτείνουν ένα ανοιχτό μοντέλο αρχειοποίησης που θα ενθαρρύνει την πολλαπλή αναπαράσταση και θα επιτρέπει τη δημιουργική επανάχρηση και επανερμηνεία με

στόχο τη διατήρηση του ζωντανού πνεύματος της παράστασης (Jones 2009). Υπό αυτή την οπτική η παράσταση επιστρέφει ως αναβίωση και αναπαράσταση μέσα από την επανάχρηση και επανερμηνεία των τεκμηρίων της. Τα υλικά και άυλα ίχνη παλιότερων παραστάσεων μπορούν να εμπνεύσουν νέες δημιουργίες, να παρέχουν νέες οπτικές και να βοηθήσουν στην προσέλκυση καινούριου κοινού, ενώ τα χαρακτηριστικά της θεατρικής πράξης είναι εκείνα που θα οδηγήσουν στον τρόπο με τον οποίο οι θεατρικές συλλογές θα πρέπει να δομηθούν. Για το λόγο αυτό τα συστήματα διαχείρισης υλικού παραστατικών τεχνών οφείλουν να είναι ευέλικτα (Marini 2008, Clarke 2009, Pourcq 2015). Κατά συνέπεια, επειδή τα υλικά τεκμήρια που συσσωρεύονται στα ράφια, καταστρέφονται με το πέρασμα των χρόνων, κλειδί στη διατηρησιμότητα των παραστατικών τεχνών είναι, σύμφωνα με τους παραπάνω μελετητές, η έννοια της επανάχρησης, δηλαδή ο τρόπος που το αρχαιακό υλικό μπορεί να επανατοποθετηθεί και να παρουσιαστεί στο κοινό. Με αυτόν τον τρόπο ενθαρρύνεται ο διάλογος με αυτά τα τεκμήρια (Jones 2009).

Η Peggy Phelan (1993) έρχεται να προσθέσει στον διάλογο περί διατηρησιμότητας της θεατρικής τέχνης την παράμετρο της μνήμης. Θεωρεί ότι η διατήρηση αποτελεί μία πράξη γραφής ενάντια στην εξαφάνιση και εξασφαλίζεται μέσω της διαδικασίας της μνήμης, καθώς η τεκμηρίωση μιας παράστασης αποτελεί ένα κίνητρο για τη μνήμη, μια πρόκληση της μνήμης στο σήμερα. Προκειμένου να υποστηρίξει την άποψή της, φέρνει το παράδειγμα της γαλλίδας καλλιτέχνιδας Sophie Calle, που είχε φωτογραφίσει τις αίθουσες από το μουσείο Isabella Stewart Gardner της Βοστώνης, απ' όπου το 1990 κλάπηκαν κάποιοι σημαντικοί πίνακες. Η Calle πήρε συνεντεύξεις από ορισμένους επισκέπτες και από μέλη του προσωπικού του μουσείου, ζητώντας τους να περιγράψουν τους κλεμμένους πίνακες. Έπειτα, μετέτρεψε τις συνεντεύξεις σε κείμενο και τις τοποθέτησε δίπλα σε παλαιότερες φωτογραφίες των αιθουσών με τους κλεμμένους πίνακες. Με αυτό το έργο της πρότεινε ουσιαστικά ότι οι περιγραφές και η μνήμη των πινάκων συνιστούν τη συνέχειά τους στο

παρόν πολύ περισσότερο από την παρουσία των ίδιων των πινάκων. Η ίδια η περιγραφή δεν αναπαράγει το αντικείμενο που χάθηκε, ωστόσο μας βοηθά να ξανασχηματίσουμε στο μυαλό μας τί είναι αυτό που χάθηκε. Οι περιγραφές μας θυμίζουν ότι η απώλεια αποκτά νόημα όχι τόσο για το ίδιο το αντικείμενο αλλά για εκείνον που το θυμάται. Αυτή η έννοια της εξαφάνισης του «αντικειμένου» είναι θεμελιώδης στην περίπτωση των θεατρικών παραστάσεων. Με το να κάνει ορατό αυτό που δεν διαθέτει το μουσείο (τους κλαπέντες πίνακες του παραπάνω παραδείγματος), η Calle ανατρέπει τον σκοπό μιας μουσειακής έκθεσης. Ουσιαστικά εκθέτει αυτό που το μουσείο δεν έχει και δεν μπορεί να το προσφέρει, χρησιμοποιώντας την απουσία για τη δημιουργία ενός νέου έργου. Πρόκειται για μία έκθεση αναμνήσεων. Το γεγονός ότι η Calle, λάμβανε διαφορετικές περιγραφές από τις προηγούμενες, όταν ξαναρωτούσε τους ίδιους ανθρώπους να περιγράψουν πάλι τους ίδιους πίνακες, αναδεικνύει ότι η έννοια της παράστασης εμπεριέχεται σε ό, τι βλέπουμε. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι η παράσταση δεν μπορεί να αναπαραχθεί κάθε φορά με τον ίδιο τρόπο. Έτσι και με αυτή την έκθεση της Calle οι μνήμες των πινάκων δεν μπορούν να αναπαραχθούν με τον ίδιο τρόπο (Phelan 1993). Η παράσταση, λοιπόν, υπάρχει στις αφηγήσεις όλων εκείνων που τη βίωσαν και η καταγραφή αυτής της μνήμης θα πρέπει να είναι επαρκής και κατάλληλη (Pearson 2001, 67).

Με τους προβληματισμούς διατηρησιμότητας των παραστατικών τεχνών έχουν ασχοληθεί αρκετά και οι μελετητές της τέχνης της περφόρμανς (performance art). Πρόκειται για ένα είδος τέχνης που έχει πολλά κοινά στοιχεία με τις θεατρικές παραστάσεις, καθώς απαιτείται επίσης η παρουσία του σώματος και δημιουργούνται μοναδικές σχέσεις με το κοινό μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο (Jones 1997, Auslander 2006, Bénichou 2010c, Giguère 2012). Αναφερόμενη στις εκθέσεις performance art που εμπνέονται από εκθέσεις performance art που έχουν πραγματοποιηθεί στο παρελθόν, η Anne Bénichou (2013) προτείνει μία συνδυαστική προσέγγιση της προφορικής μνήμης και των αρχειακών καταλοίπων. Θεωρεί ότι είναι απαραί-

τητος ένας τρόπος μετάδοσης που συνήθως είναι δανεισμένος από την εμπειρία των αρχείων (μετατροπή σε ένα μέσο, όπως φωτογραφία, βίντεο και υλικά κατάλοιπα) και από την προφορική μνήμη (άμεση μετάδοση από το ένα σώμα στο άλλο βασισμένη στην προφορικότητα). Επιπλέον, σε παλαιότερο άρθρο της υπό τον τίτλο «Performance Images, Image Performances» συνδέει τον τρόπο μετατροπής σε ένα μέσο και πιο συγκεκριμένα τη φωτογραφία με την έννοια της αυθεντικότητας (Bénichou 2010c). Έτσι, οι φωτογραφίες της performance art μπορούν να λειτουργήσουν ως τεκμήρια του παραστασιακού γεγονότος που τελέστηκε δίνοντας έμφαση κατ' αυτόν τον τρόπο στη σημασία της αυθεντικότητας, καθώς η παράσταση αντιμετωπίζεται ως κάτι μοναδικό που δεν μπορεί να ανακτηθεί και να αναπαραχθεί. Στην περίπτωση που οι φωτογραφίες λειτουργούν ως αυτόνομα έργα τέχνης, για παράδειγμα μία έκθεση φωτογραφίας προηγούμενων performance art, η έννοια της αυθεντικότητας της παράστασης αμφισβητείται και το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στο μέσο καταγραφής της παράστασης, δηλαδή στην αισθητική αξία της εικόνας. Τέλος στην περίπτωση που οι φωτογραφίες μιας performance art αντιμετωπίζονται ως έναυσμα για αναπαράσταση απορρίπτεται η αξία της αυθεντικότητας και η εικόνα αντιμετωπίζεται ως ένα σενάριο που επιτρέπει την αναδημιουργία (Bénichou 2010c, Bénichou 2010a). Πάνω σε αυτή τη σκέψη ο Philip Auslander (2006) έρχεται να προσθέσει και το κοινό που παρακολουθεί μία παράσταση performance art, καθώς θεωρεί ότι ο σκοπός της τεκμηρίωσης της τέχνης της performance είναι να καταστήσει το έργο του καλλιτέχνη γνωστό σε ένα ευρύτερο κοινό από εκείνο που αρχικά προορίζεται. Έτσι το αρχικό κοινό δεν έχει τόση σημασία, καθώς μέσω της τεκμηρίωσης δίνεται έμφαση στην παράσταση ως οντότητα με στόχο τη συνέχειά της στο χρόνο. Το ενδιαφέρον του κοινού, ως καταναλωτή της τεκμηρίωσης, εστιάζει στην αναπαραγωγή του έργου του καλλιτέχνη και όχι στην αλληλεπίδραση με το αρχικό κοινό. Συνεπώς, ενώ η παρουσία του αρχικού κοινού μιας παράστασης είναι σημαντική αυτό δεν ισχύει και στην περίπτωση της τεκμηρίωσης της παράστασης. Ωστόσο νεότερες μελέτες (Reason 2004, Emerson 2006,

Bennet 2013) σχετικά με τη συμμετοχή του κοινού στις παραστατικές τέχνες έρχονται σε αντίθεση με αυτή την άποψη του Auslander, καθώς θεωρούν ότι οι απόψεις του κοινού κατά την τεκμηριωτική διαδικασία είναι εξίσου σημαντικές. Στο ρόλο του κοινού των παραστάσεων θα αναφερθούμε διεξοδικότερα στην ενότητα που ακολουθεί.

Αναφορικά με την είσοδο της αναπαράστασης (reenactment) σε έναν μουσειακό οργανισμό, η ίδια η αναπαράσταση συμμετέχει στη διαδικασία ιστοριοποίησης (historicisation) και θεσμοθέτησης (institutionalization) της παράστασης. Αυτό αποτελεί ένα παράδοξο, καθώς η αναπαράσταση θεωρείται μία εναλλακτική φωνή στην κουλτούρα της εικόνας, του αρχείου και του μουσείου και συνδέεται περισσότερο με την προφορική μετάδοση (Bénichou 2011). Προκειμένου η όποια προσπάθεια αναπαράστασης να γίνει με πετυχημένο τρόπο θα πρέπει να μεταβούμε από την «τεκμηρίωση της τέχνης» στην «τέχνη της τεκμηρίωσης». Με αυτή τη φράση η Anne Bénichou (2010b) ασκεί κριτική στον τρόπο που οι θεσμικές συμβάσεις, οι κώδικες δεοντολογίας και οι επαγγελματίες των τεχνών τεκμηριώνουν την τέχνη. Μέσω της διαδικασίας της τεκμηρίωσης ουσιαστικά δημιουργούν και διατηρούν έναν διαχωρισμό μεταξύ του έργου τέχνης και της τεκμηρίωσής του. Ο διαχωρισμός μεταξύ του έργου και του τεκμηρίου είναι θεμελιώδους σημασίας για τους μουσειακούς οργανισμούς. Ωστόσο, οι σύγχρονες τέχνες αμφισβητούν αυτόν τον διαχωρισμό και επαναδιαπραγματεύονται μία διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο έργο και στην τεκμηρίωσή του, η οποία θα πρέπει να ξεκινά πριν ή κατά τη διάρκεια μιας παράστασης (Bénichou 2010a, Wakefield 2015).

Κατά συνέπεια ένα θεατρικό μουσείο δεν μπορεί να είναι αποκομμένο από την ίδια τη θεατρική πράξη. Θα πρέπει να αποτελεί μια πλατφόρμα που να φιλοξενεί διάφορους λόγους γύρω από την τέχνη του θεάτρου. Η διατηρησιμότητα της θεατρικής τέχνης, ως μέρος της διαδικασίας της μουσειοποίησής της, περιλαμβάνει όλες εκεί-

νες τις ενέργειες που απαιτούνται προκειμένου να μετατραπεί η θεατρική τέχνη σε πολιτιστική κληρονομιά με στόχο να παραδοθεί στις μελλοντικές γενιές. Όπως είδαμε παραπάνω, λόγω του εφήμερου χαρακτήρα της θεατρικής τέχνης, η πράξη της διατηρησιμότητας οφείλει να προχωρήσει ένα βήμα παραπέρα από τις παραδοσιακές ενέργειες διατήρησης και να συμπεριλάβει ενέργειες επανάχρησης, αναπαράστασης και περαιτέρω ανάπτυξης που να βασίζονται στη συνδυαστική προσέγγιση των υλικών θεατρικών καταλοίπων και της προφορικής μνήμης της παράστασης.

2.2.3. Ο ρόλος των προσώπων

Τα πρόσωπα τα οποία λαμβάνουν τις αποφάσεις διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο ως προς το τί πρόκειται να επιλεγεί για να εισαχθεί μέσα σε ένα μουσείο, ως προς τον τρόπο διατηρησιμότητας και κατ' επέκταση ως προς τη διαμόρφωση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Τα μουσεία αποτελούν εκείνους στους οργανισμούς εντός των οποίων τα πρόσωπα διαμορφώνουν το λόγο περί πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης. Οι διαφορετικοί λόγοι των προσώπων αντικατοπτρίζουν τις διαφορετικές οπτικές περί πολιτιστικής κληρονομιάς, οι οποίες πολλές φορές συγκλίνουν και άλλες φορές αποκλίνουν. Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε «ανταγωνισμό» μεταξύ των λόγων (Fairclough 2003). Όταν, όμως, ο «ανταγωνισμός» εξαφανιστεί, ο λόγος που απομένει καθίσταται κυρίαρχος ή ηγεμονικός⁴¹ (Von Unge 2008). Τα μουσεία θεωρούνται ότι ανήκουν στους οργανισμούς που χαρακτηρίζονται από μία ηγεμονία, καθώς παραδοσιακά προσπαθούν να αναδείξουν τη μία και μοναδική αλήθεια του παρελθόντος μέσα από τα αυθεντικά τεκμήρια που διαθέτουν (Bénichou 2013). Έχουν, δηλαδή, θεσμικά εξουσιοδοτηθεί να λειτουργούν στις δυτικές κοινωνίες ως θεματοφύλακες του παρελθόντος

⁴¹ Ο ηγεμονικό λόγος ως όρος έχει τις ρίζες του στον όρο «Πολιτιστική Ηγεμονία» (Cultural Hegemony) που εισήγαγε ο Antonio Gramsci για να περιγράψει την κυρίαρχη θέση ορισμένων τάξεων στη διαμόρφωση της έννοιας του πολιτισμού (Gramsci 1971).

και ως εκ τούτου κατέχουν ένα σημαντικό μέρος του «πνευματικού κεφαλαίου» μιας κοινωνίας, καθώς είναι ικανά να δημιουργούν τη γνώση του παρελθόντος (Hooper-Greenhill 1992, Cameron 2007).

Αυτός ο λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς που αποτελεί την επίσημη εκδοχή της και διαφυλάσσεται μέσα σε έναν μουσειακό φορέα χαρακτηρίστηκε από την Laurajane Smith (2006) ως κυρίαρχος λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς (Authorized Heritage Discourse- AHD). Με την εισαγωγή αυτού του όρου η Smith υπονοεί την κυριαρχία του λόγου των ειδικών στον καθορισμό της πολιτιστικής κληρονομιάς (Yan 2015). Προσδιορίζει τον κυρίαρχο λόγο πολιτιστικής κληρονομιάς (AHD) ως τον επαγγελματικό λόγο που αναπτύχθηκε στη Δυτική Ευρώπη από τον 19^ο αιώνα και εξής και απορρέει κυρίως από την ανάπτυξη της δραστηριότητας των αρχαιολόγων και αρχιτεκτόνων. Παρόλο που αυτός ο λόγος διαφέρει ανάλογα με το εθνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, μοιράζεται κάποιες βασικές υποθέσεις που σχηματοποιούν τον τρόπο με τον οποίο οι επαγγελματίες στον κλάδο της πολιτιστικής κληρονομιάς, οι δημιουργοί πολιτιστικής πολιτικής, οι κυβερνήσεις και η κοινωνία σκέφτονται, μιλούν, γράφουν και δρουν σε σχέση με την πολιτιστική κληρονομιά. Ο λόγος αυτός περιστρέφεται γύρω από τα υλικά και σημαντικά μνημεία, κτήρια, τοποθεσίες και αντικείμενα δίνοντας έμφαση στην αυθεντικότητα και στην αξία που απορρέει από την ίδια την πολιτιστική κληρονομιά. Επιπλέον, ενισχύει την άποψη ότι η πολιτιστική κληρονομιά αντιπροσωπεύει όλα εκείνα τα στοιχεία του παρελθόντος που είναι σημαντικά και συμβάλουν στην ανάπτυξη του πολιτιστικού χαρακτήρα του παρόντος δημιουργώντας μία μοναδική αφήγηση της πολιτιστικής κληρονομιάς (Smith 2009a, Waterton 2009, Waterton 2010). Κατά συνέπεια, σύμφωνα με τον κυρίαρχο λόγο, η πολιτιστική κληρονομιά νοείται ως ο λόγος που πρεσβεύει ότι το παρόν έχει το καθήκον να περάσει αμετάβλητη την πολιτιστική κληρονομιά από το παρελθόν στο μέλλον, έτσι ώστε οι νέες γενιές να επωφεληθούν από αυτήν (Smith 2007). Οι ειδικοί της πολιτιστικής κληρονομιάς θεωρούνται ως οι

εκπρόσωποι του παρελθόντος που θα πρέπει να δρουν με στόχο την προστασία και διατήρηση των αξιών της πολιτιστικής κληρονομιάς (Smith 2008).

Παρόλ' αυτά, η συγκεκριμένη οπτική δεν αποτελεί παρά μόνον έναν από τους πολλούς λόγους, εκείνον που κυριαρχεί (Smith 2009b). Ο κυρίαρχος λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς δημιουργεί ένα σύνολο κανόνων και αρχών των πολιτιστικών δραστηριοτήτων και διαμορφώνεται από μία μικρή ομάδα ειδικών που θεωρείται ικανή να προσδιορίσει και να μεταδώσει αυτούς τους κανόνες και αρχές, με αποτέλεσμα η γνώση περί πολιτιστικής κληρονομιάς και η πρόσβαση σε αυτή να δημιουργείται και να ελέγχεται από μία «εξουσιοδοτημένη» ελίτ (Pendlebury 2013, Yan 2015). Έτσι, ο κυρίαρχος λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς αποτελεί έναν συγκεκριμένο τρόπο κατανόησής της που δίνει έμφαση στα πολιτιστικά σύμβολα της λευκής, μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης αποκλείοντας εναλλακτικούς τρόπους κατανόησης της πολιτιστικής κληρονομιάς (Waterton 2009).

Η κριτική κληρονομιά (critical heritage) αποτελεί μία θεωρητική προσέγγιση που επιχειρεί να εισαγάγει έναν νέο τρόπο σκέψης, ο οποίος αντιμετωπίζει την πολιτιστική κληρονομιά ως ένα κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό φαινόμενο των σύγχρονων κοινωνιών (Smith 2012, Harrison 2013, 3). Αποτελεί, δηλαδή, σύμφωνα με τους μελετητές (για παράδειγμα, Smith 2012, Witcomb 2003, Winter 2013, Waterton 2013, Witcomb 2013) ένα νέο πεδίο παραγωγής γνώσης που δίνει απαντήσεις και σχετίζεται με θέματα που βρίσκονται πέρα από τις παραδοσιακές προσεγγίσεις του κυρίαρχου λόγου περί πολιτιστικής κληρονομιάς. Αυτή η θεωρητική προσέγγιση εκφράζεται από την Ένωση Σπουδών Κριτικής Κληρονομιάς (Association of Critical Heritage Studies),⁴² η οποία αντιμετωπίζει την πολιτιστική κληρονομιά ως ένα πεδίο κριτικής αναζήτησης. Ειδικότερα, στην ανακοίνωση των θέσεων της Ένωσης αναφέρεται ότι:

⁴² Η Ένωση Σπουδών Κριτικής Κληρονομιάς δημιουργήθηκε το 2012 από φοιτητές και ερευνητές που εργάζονται στο ευρύ και διεπιστημονικό πεδίο της πολιτιστικής κληρονομιάς (Australian National University 2013).

«Πάνω απ' όλα θέλουμε να εμπλακείτε κριτικά με την πρόταση ότι οι σπουδές κληρονομιάς πρέπει να αναδημιουργηθούν από το μηδέν, γεγονός που απαιτεί τη «σκληρή» κριτική των πάντων. Η πολιτιστική κληρονομιά είναι μια πολιτική πράξη και πρέπει να αναρωτηθούμε σοβαρά για τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν την κληρονομιά κάθε φορά που γίνεται μία επίκληση για τη διατήρησή της» (Australian National University 2013).

Έτσι, η ίδια η Smith (2012), που είναι από τα ιδρυτικά μέλη της Ένωσης, αναφέρει ότι ο κυρίαρχος λόγος αποτελεί έναν ευρωκεντρικό διάλογο των ειδικών που προσανατολίζει την κοινή γνώμη στον υλικό πολιτισμό και στις εθνικές αφηγήσεις που φέρει, επιτυγχάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αποφυγή της κριτικής σκέψης περί πολιτιστικής κληρονομιάς. Αυτός ο κυρίαρχος λόγος όχι μόνον περιορίζει την ιδέα του τί αποτελεί ή δεν αποτελεί κληρονομιά, αλλά παρακωλύει και τον διάλογο, καθώς ένα μεγάλο μέρος του επικεντρώνεται στον ενστερνισμό της επίσημης εκδοχής της πολιτιστικής κληρονομιάς και όχι στην ιστορική ποικιλομορφία και στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτιστική εμπειρία που μπορεί να προσφέρει η πολιτιστική κληρονομιά (Smith 2009a). Η κριτική κληρονομιά είναι ένα κίνημα που έρχεται να προκαλέσει τον κυρίαρχο λόγο πολιτιστικής κληρονομιάς (AHD) και να ανοίξει ένα πεδίο έρευνας ορισμών, χρήσεων και ιδεών που βρίσκεται εκτός του επίσημου λόγου και των Διεθνών Συμβάσεων και Συμφωνιών, που τείνουν να τον ενισχύουν (Smith 2012). Μέσω της ενεργοποίησης της «κριτικής φαντασίας», επιδιώκει τη μετακίνηση του ενδιαφέροντος από τις τεχνικές και τις μεθοδολογίες, στην ανάλυση της ιδεολογικής λειτουργίας της πολιτιστικής κληρονομιάς προκειμένου να αμφισβητηθούν οι υπάρχουσες δομές και να γίνει μια προσπάθεια αλλαγής τους (Witcomb 2013). Με γνώμονα, λοιπόν, την κριτική θεώρηση, η πολιτιστική κληρονομιά αποτελεί μία διαδικασία διαπραγμάτευσης των ιστορικών και πολιτιστικών εννοιών και αξιών που υπάρχουν γύρω από τις αποφάσεις που λαμβάνονται για τη διατήρηση συγκεκριμένων αντικειμένων και τοποθεσιών, καθώς επίσης και του

τρόπου διαχείρισής τους (Smith 2009a). Αυτή η θεώρηση συνεπάγεται την αντιμετώπιση της πολιτιστικής κληρονομιάς ως μίας ενέργειας, ως ενός «ρήματος». Για παράδειγμα, μία τοποθεσία θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως η διαδικασία του τοποθετείν (space→ spacing) και η πολιτιστική κληρονομιά ως η διαδικασία του κληρονομοποιείν (heritage→ heritagging) (Högberg 2012). Αυτή η διαδικασία συνεπάγεται τη μετάβαση από το στατικό στο ενεργητικό, από την απλή θέαση της πολιτιστικής κληρονομιάς στην αναδημιουργία και επανάχρησή της. Κατά συνέπεια, μία από τις σημαντικές παραμέτρους που θέτει η κριτική κληρονομιά σχετίζεται με την αποϋλοποίηση (dematerialization) της πολιτιστικής κληρονομιάς δίνοντας έμφαση στις διαδικασίες δημιουργίας της (Harrison 2013). Αν η πολιτιστική κληρονομιά εκληφθεί ως μία άυλη διαδικασία διαπραγμάτευσης της πολιτιστικής ταυτότητας, των αξιών και των ερμηνειών, στο παρόν και για το παρόν, τότε ανοίγεται ένας δρόμος αμφισβήτησης του κυρίαρχου λόγου, όχι μόνο για τις ομάδες που δεν έχουν λόγο στις διαδικασίες διαμόρφωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά και για τους ίδιους τους ειδικούς της πολιτιστικής κληρονομιάς (Smith 2007). Αυτή η διαδικασία διαπραγμάτευσης που προτείνει η κριτική θεώρηση έρχεται να συμπεριλάβει και άλλες «φωνές», εκπροσωπώντας ένα μεγάλο εύρος οπτικών (Kreps 2011, Eisner 2014).

Προσπαθώντας να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα περί του ποιος προσδιορίζει την πολιτιστική κληρονομιά, για ποιον και σε ποιανού την πολιτιστική κληρονομιά αναφερόμαστε, το κίνημα της κριτικής κληρονομιάς δηλώνει ξεκάθαρα ότι οι αποκλεισμένοι πληθυσμοί δεν θα πρέπει να σιωπούν στο πλαίσιο του λόγου περί πολιτιστικής κληρονομιάς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την έναρξη διαμόρφωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς και «από κάτω προς τα πάνω» (Van Dommelen 2006, Robertson 2008, Simon 2010b, Yan 2015). Αυτός ο λόγος που δεν προέρχεται από τους «εξουσιοδοτημένους διαμορφωτές» της πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά από τις κοινότητες που τη δημιούργησαν αποτελεί τον μη επίσημο λόγο πολιτιστικής

κληρονομιάς που δεν αναγνωρίζεται, ούτε προστατεύεται από το κράτος, τους οργανισμούς και τις νομοθεσίες, ωστόσο του αποδίδεται αξία από τα άτομα και τις κοινότητες (Harrison 2013). Καθώς η επίσημη πολιτιστική κληρονομιά διαμορφώνεται από την κορυφή προς τα κάτω (top-down) η μη επίσημη εκδοχή της ακολουθεί αντίστροφη πορεία (bottom-up) (Roberts 2014). Πέρα από τη διαφορετική πορεία, οι δύο αυτοί λόγοι έχουν και διαφορετική στόχευση, καθώς ο κυρίαρχος λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως ήδη αναφέρθηκε, δίνει έμφαση στην υλική κληρονομιά και στους τρόπους της αναλλοίωτης διατήρησής μέσα στον χρόνο, ενώ ο μη επίσημος λόγος δίνει έμφαση στην άυλη υπόστασή της (Smith 2006, Von Unge 2008, Harrison 2013).

Αυτή η μετάβαση από τον κυρίαρχο λόγο στον λόγο των μη ειδικών, δηλαδή των ανθρώπων που συμμετέχουν στη διαμόρφωση της πολιτιστικής κληρονομιάς έρχεται να αποτελέσει τον τρίτο άξονα μουσειοποίησης που ερευνά η συγκεκριμένη διατριβή. Η ιδιότητα της συμμετοχικής τέχνης που χαρακτηρίζει τη θεατρική τέχνη δημιουργεί προβληματισμούς σχετικά με το ποιος αποφασίζει και διαμορφώνει τη *θεατρική κληρονομιά*. Η παραδοσιακή αντίληψη, όπως προαναφέρθηκε, επιθυμεί η διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς* να πραγματοποιείται από τους ειδικούς, από εκείνη τη θεατρική ελίτ που είναι ικανή να κρίνει τί θα διατηρηθεί μέσα στο χρόνο. Ωστόσο, βάσει της θεωρητικής προσέγγισης της κριτικής κληρονομιάς αυτή η προσέγγιση είναι μονομερής και ελλιπής. Οι συμμετέχοντες στη θεατρική τέχνη, κοινό και συντελεστές, αποτελούν τα μέλη της κοινότητας που διαμορφώνουν τη *θεατρική κληρονομιά* και κατά συνέπεια ο λόγος τους είναι εξίσου σημαντικός και θα πρέπει να ληφθεί υπόψη κατά τη διαδικασία μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης. Συνεπώς, ο ρόλος των προσώπων ειδικών και μη, είναι εκείνη η παράμετρος που έρχεται να προστεθεί στο μοντέλο μουσειοποίησης που πρότεινε ο Zbyněk Stránský, προκειμένου να διερευνηθεί η επιρροή που έχουν τα δρώντα υποκείμενα στη διαμόρφωση του όρου της *θεατρικής κληρονομιάς*.

2.3. Συμπεράσματα

Στο παρόν κεφάλαιο περιγράφηκαν οι θεωρίες προσέγγισης της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς* μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης. Οι θεωρίες αυτές είναι εμπνευσμένες από το ευρύτερο επιστημονικό πεδίο που ασχολείται με τον τρόπο διαμόρφωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η μουσειοποίηση αποτελεί το πλαίσιο εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα οι επιμέρους ενέργειες που είναι απαραίτητες προκειμένου να καταστεί η θεατρική τέχνη πολιτιστική κληρονομιά. Πιο συγκεκριμένα, η διαδικασία της επιλογής του τί θα αποτελέσει *θεατρική κληρονομιά* και θα εισαχθεί μέσα σε έναν μουσειακό φορέα αποτελεί την πρώτη διαδικασία στην αλυσίδα της μουσειοποίησης και σχετίζεται με τη φύση του υλικού, με τα υλικά και άυλα θεατρικά τεκμήρια. Η παραδοσιακή πρακτική που είναι εμπνευσμένη από τις καλές τέχνες, δίνει έμφαση στα υλικά τεκμήρια, ενώ νεότερες αντιλήψεις υποστηρίζουν ότι απαιτείται μία πιο σφαιρική προσέγγιση που προτείνει το συνδυασμό της υλικής και άυλης οπτικής της πολιτιστικής κληρονομιάς. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτή την προσέγγιση ερευνάται στο τέταρτο κεφάλαιο η διαδικασία της επιλογής και τα κριτήρια επιλογής που θέτει το Θεατρικό Μουσείο και οι άλλοι φορείς που συλλέγουν θεατρικά τεκμήρια και το κατά πόσο τελικά ισχύει αυτή η σφαιρική προσέγγιση στην περίπτωση της *θεατρικής κληρονομιάς* στον ελλαδικό χώρο.

Ο επόμενος άξονας μουσειοποίησης σχετίζεται με την έννοια της διατηρησιμότητας και εμπεριέχει όλες εκείνες τις ενέργειες που σχετίζονται με τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς στους κόλπους ενός μουσείου, όπως τεκμηρίωση, συντήρηση, έκθεση, αλλά και με την αναπαράσταση και επανάχρηση αυτής. Και σε αυτήν την περίπτωση οι παραδοσιακές πρακτικές έρχονται να αμφισβητηθούν από σύγχρονες προσεγγίσεις της πολιτιστικής κληρονομιάς που οδηγούν στην περαιτέρω ανάπτυξη και βιωσιμότητά της για τις μελλοντικές γενιές. Έτσι, στην παρούσα διατριβή ερευνάται αν μπορεί να προσεγγιστεί η διατηρησιμότητα της θεατρικής

τέχνης μέσα σε ένα μουσείο όχι μόνο με παραδοσιακές πρακτικές, αλλά και με σύγχρονες αντιλήψεις περί διατηρησιμότητας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Τέλος, τα δρώντα υποκείμενα που λαμβάνουν τις αποφάσεις σχετικά με τη μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης είναι εκείνα που διαμορφώνουν τη *θεατρική κληρονομιά*. Η κριτική κληρονομιά έρχεται να αμφισβητήσει τον κυρίαρχο λόγο των ειδικών περί διαμόρφωσης της πολιτιστικής κληρονομιάς και να συμπεριλάβει νέες ομάδες ανθρώπων στη διαμόρφωση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Πρόκειται για τους μη ειδικούς που συμμετέχουν στο θεατρικό γεγονός.

Συνεπώς οι τρεις αυτοί βασικοί άξονες μουσειοποίησης (επιλογή, διατηρησιμότητα και ο ρόλος των προσώπων) αποτελούν τις βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις στις οποίες βασίζεται η διατριβή. Θα πρέπει, ωστόσο, να ληφθεί υπόψη ότι η πράξη της μουσειοποίησης λαμβάνει χώρα μία δεδομένη χρονική στιγμή και επηρεάζεται και από το περιβάλλον, μέσα στο οποίο πραγματοποιείται, πέρα από τους ανθρώπους που λαμβάνουν τις αποφάσεις. Στην περίπτωση της μετατροπής της θεατρικής τέχνης σε *θεατρική κληρονομιά* και ένταξής της μέσα σε ένα μουσείο, οι θεατρικές και οι μουσειακές εξελίξεις της εκάστοτε εποχής επηρεάζουν τις επιλογές των ιθυνόντων σχετικά με το τί θα επιλεγεί και πώς θα διατηρηθεί για τις επόμενες γενιές. Κατά συνέπεια, η εξέταση του μουσειακού και θεατρικού τοπίου κρίνεται σημαντική για να κατανοηθεί ο τρόπος διαμόρφωσης της *θεατρικής κληρονομιάς* στην Ελλάδα. Στο κεφάλαιο που έπεται πραγματοποιείται η ανάλυση της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε στην παρούσα διατριβή προκειμένου να προσεγγιστεί το θέμα της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης και της διαμόρφωσης της *θεατρικής κληρονομιάς*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1. Εισαγωγή

Στα δύο προηγούμενα κεφαλαία προσδιορίστηκε το «σκηνικό» της έρευνας, καθώς επίσης και τα θεωρητικά εργαλεία τα οποία αξιοποιούνται για την ανάλυσή της. Πιο συγκεκριμένα πραγματοποιήθηκε βιβλιογραφική επισκόπηση σε σχέση με τη δημιουργία των θεατρικών συλλογών μέσα στους φορείς που καλούνται να την προστατέψουν, όπως είναι οι βιβλιοθήκες, τα αρχεία και τα μουσεία. Μέσα από την επισκόπηση εντοπίστηκαν εκείνες οι ιδιότητες της θεατρικής τέχνης που την καθιστούν ένα δύσκολο «αντικείμενο» προς μουσειοποίηση, λόγω των ιδιαιτεροτήτων που παρουσιάζει. Έτσι, οι παραδοσιακές μέθοδοι μουσειοποίησης που αξιοποιούνται στις καλές τέχνες δεν επαρκούν για να καλύψουν τις ιδιαιτερότητες της θεατρικής τέχνης. Κατά συνέπεια είναι απαραίτητη μία θεωρητική προσέγγιση που να λαμβάνει υπόψη της τόσο την ιδιαιτερότητα του υλικού που προκύπτει από τη θεατρική τέχνη, δηλαδή την εφήμερη φύση της, όσο και το γεγονός ότι πρόκειται για μία τέχνη συμμετοχική. Αυτά τα χαρακτηριστικά της θεατρικής τέχνης οδηγούν στην εφαρμογή πιο σύγχρονων αντιλήψεων περί πολιτιστικής κληρονομιάς που περιλαμβάνουν την άυλη διάστασή της και δίνουν έμφαση στη συμμετοχή των μη ειδικών, προκειμένου η πολιτιστική κληρονομιά να αναπτυχθεί περαιτέρω και να αποτελέσει έναυσμα για αναδημιουργία. Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζεται η

μεθοδολογία που ακολουθήθηκε κατά τη διεξαγωγή της έρευνας. Προσδιορίζεται, δηλαδή, ο μεθοδολογικός σχεδιασμός, το δείγμα το οποίο χρησιμοποίησε η έρευνα, τα εργαλεία που αξιοποιήθηκαν, τα δεδομένα που συλλέχτηκαν, καθώς και οι βασικές αρχές ανάλυσης των δεδομένων. Στο τέλος του κεφαλαίου επισημαίνονται οι παράγοντες που λαμβάνονται υπόψη κατά την αναλυτική διαδικασία, καθώς επηρέασαν τις ερευνητικές επιλογές, θέτοντας παράλληλα ορισμένους περιορισμούς στην έρευνα.

3.2. Μεθοδολογικός Σχεδιασμός

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα, όπως αναφέρθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, είναι το *τί αποτελεί θεατρική κληρονομιά μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης*. Προκειμένου να προσεγγιστεί ο συγκεκριμένος ερευνητικός προβληματισμός ακολουθήθηκε ο μεθοδολογικός σχεδιασμός που φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

Ιδιότητα Θεατρικής Τέχνης	Ερευνητικό Υποερώτημα	Άξονας Μουσειοποίησης	Θεωρία Προσέγγισης
Μεικτή τέχνη	Τί επιλέγεται να αποτελέσει <i>θεατρική κληρονομιά</i>	Επιλογή	Συνδυασμός υλικής & άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς
Εφήμερη τέχνη	Πώς διατηρείται η θεατρική τέχνη μέσα σε ένα μουσείο;	Διατηρησιμότητα	Επανάχρηση, αναπαράσταση και βιώσιμη ανάπτυξη της πολιτιστικής κληρονομιάς
Συμμετοχική τέχνη	Ποιος λαμβάνει τις αποφάσεις;	Ο ρόλος των προσώπων	Κριτική κληρονομιά

Πίνακας 3.1: Μεθοδολογικός Σχεδιασμός

Στην πρώτη στήλη του παραπάνω πίνακα επισημαίνονται οι ιδιότητες της θεατρικής τέχνης που την καθιστούν ένα δύσκολο μουσειοποιήσιμο «αντικείμενο» και οι οποίες οδηγούν στα ερευνητικά υπο-ερωτήματα. Πιο συγκεκριμένα το γεγονός ότι πρόκειται για μία μεικτή τέχνη που αφήνει τόσο υλικά, όσο άυλα κατάλοιπα δημιουργεί προβληματισμούς σχετικά με το τί θα επιλεγεί να εισαχθεί μέσα σε ένα μουσείο. Η εφήμερη ιδιότητα του θεάτρου αποτελεί μία πρόκληση για τους ανθρώπους των μουσείων σχετικά με τον τρόπο, με τον οποίο η θεατρική τέχνη μπορεί να διατηρηθεί στους κόλπους τους, καθώς η όποια προσπάθεια διατήρησής της έρχεται σε αντίθεση με την εφήμερη φύση της. Τέλος, το γεγονός ότι το θέατρο αποτελεί μία τέχνη συμμετοχική που απαιτεί τη σύμπραξη κοινού και συντελεστών για τη δημιουργία του τελικού προϊόντος, οδηγεί σε προβληματισμούς σχετικά με το ποιός είναι εκείνος που θα πρέπει να αποφασίσει για το τί πρόκειται να επιλεγεί και να διατηρηθεί. Κάθε ένα από αυτά τα ερευνητικά ερωτήματα έρχεται σε αντιστοιχία με έναν άξονα μουσειοποίησης, άξονες στους οποίους αναφερθήκαμε αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο περί της διαμόρφωσης του θεωρητικού πλαισίου. Έτσι, η έννοια της επιλογής, της διατηρησιμότητας και ο ρόλος των προσώπων που λαμβάνουν τις αποφάσεις αποτελούν τους τρεις βασικούς άξονες μουσειοποίησης, πάνω στους οποίους στηρίζεται η έρευνα. Συνεπώς, τα θεωρητικά εργαλεία της έρευνας αντλούνται από θεωρίες που σχετίζονται με την υλική και άυλη φύση της πολιτιστικής κληρονομιάς και υποστηρίζουν το συνδυασμό αυτών των δύο οπτικών, από θεωρίες που εστιάζουν στη συνέχεια της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα σε ένα μουσειακό χώρο και σχετίζονται με την έννοια της επανάχρησης, αναπαράστασης και βιώσιμης ανάπτυξης και από θεωρίες που σχετίζονται την κριτική κληρονομιά αναφορικά με εκείνους που λαμβάνουν τις αποφάσεις.

Σύμφωνα με τον παραπάνω μεθοδολογικό σχεδιασμό προσεγγίστηκαν οι μελέτες περίπτωσης και δομήθηκαν πάνω στους τρεις βασικούς άξονες μουσειοποίησης προκειμένου να δοθούν απαντήσεις στα ερευνητικά υπο-ερωτήματα και κατ' επέ-

κταση στον βασικό ερευνητικό προβληματισμό. Η έρευνα εστίασε στην ελληνική πραγματικότητα αντλώντας υλικό από μελέτες περιπτώσεων που έλαβαν χώρα στο ελληνικό έδαφος.

3.3. Συλλογή Δεδομένων

Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε σε δύο διαφορετικές φάσεις. Η πρώτη φάση, κατά την οποία συλλέχθηκε ο μεγαλύτερος όγκος υλικού, αφορά στη συλλογή δεδομένων που σχετίζονται με φορείς που συλλέγουν και διαχειρίζονται θεατρικά τεκμήρια. Στο επίκεντρο της πρώτης φάσης βρίσκεται το Θεατρικό Μουσείο, το οποίο αποτελεί και τη βασική μελέτη περίπτωσης φορέα που διαμορφώνει την έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς* στην Ελλάδα. Τη βασική μελέτη περίπτωσης έρχονται να συμπληρώσουν και άλλες παράπλευρες μελέτες φορέων που διαθέτουν θεατρικά τεκμήρια, όπως το Εθνικό Θέατρο, η Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α., το Μουσείο Παξινού-Μινωτή του Μ.Ι.Ε.Τ. και το Αρχείο Παραστατικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη. Η δεύτερη φάση της έρευνας αφορά στη συλλογή δεδομένων από τη δράση με τίτλο «Το θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» που πραγματοποιήθηκε το 2014 στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου της Αθήνας. Στην πρώτη φάση ερευνάται η έννοια της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης μετά το πέρας των θεατρικών παραστάσεων, ενώ στη δεύτερη φάση ερευνάται η έννοια της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης τη στιγμή που δημιουργείται και «ανεβαίνει» μία θεατρική παράσταση μέσα σε ένα μουσείο. Έτσι, η δεύτερη φάση της έρευνας λειτουργεί συμπληρωματικά της πρώτης καθώς λαμβάνει υπόψη της και μία άλλη διάσταση της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης, δηλαδή τη δημιουργία θεατρικών παραστάσεων για το μουσείο που «ανεβαίνουν» μέσα σε αυτό αξιοποιώντας το ως σκηνικό χώρο. Στις παρακάτω ενότητες αναλύονται οι διαδικασίες που ακολουθήθηκαν για τη συλλογή δεδομένων στις δύο φάσεις της έρευνας.

3.3.1. Α΄ φάση έρευνας: Κέντρο Μελέτης & Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο⁴³

Το Θεατρικό Μουσείο αποτελεί το βασικό φορέα μελέτης της παρούσας διατριβής, καθώς το βάρος της συλλογής, διατήρησης και διαχείρισης της *θεατρικής κληρονομιάς* της χώρας βρέθηκε στα χέρια του από την πρώτη στιγμή της ίδρυσής του, από το 1938 μέχρι και σήμερα, αποτελώντας τον κατεξοχήν μουσειακό φορέα που ασχολείται με τη *θεατρική κληρονομιά*. Συνεπώς, η μελέτη του φορέα απέκτησε κομβική σημασία για τον εντοπισμό του ρόλου του στη διαμόρφωση της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς*. Προκειμένου να υπάρχει μία συστηματική και κατά το δυνατόν πλήρης προσέγγιση της διαδρομής του Θεατρικού Μουσείου πραγματοποιήθηκε αρχειακή έρευνα, η οποία άντλησε το υλικό της από ποικίλες πηγές. Οι πηγές αυτές είναι το αρχείο του ίδιου του Μουσείου, το αρχείο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας & Τηλεόρασης (ΕΡΤ – σημερινή ΝΕΡΙΤ),⁴⁴ το Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο (ΕΟΑ)⁴⁵ και τα ψηφιακά αρχεία εφημερίδων και λογοτεχνικών περιοδικών.⁴⁶

3.3.1.1. Αρχειακή Έρευνα

Σύμφωνα με μελετητές (Walch 1976, Williams 1977, Eplatténier 2009), η αρχειακή έρευνα αποτελεί παραδοσιακά μία ιστορική έρευνα, που αποσκοπεί στον εντοπισμό, στην εξέταση, ταξινόμηση και ανάλυση ιστορικών πηγών πάσης φύσεως που είναι οργανωμένες από δημόσιους ή ιδιωτικούς φορείς ή ακόμα και από ιδιώτες με την μορφή αρχείων (Ιωσηφίδης 2003). Τα τελευταία χρόνια υπάρχει μία άνθιση των μελετών που βασίζονται στην αρχειακή έρευνα, κυρίως λόγω της αύξησης πρόσβασης στα αρχεία μετά την ψηφιοποίηση των βιβλιοθηκών, αρχείων και τεκμηρί-

⁴³ Εφεξής Θεατρικό Μουσείο ή Μουσείο ή Θ.Μ.

⁴⁴ Βλ. (Αρχείο Δημόσια Ραδιοφωνία, Τηλεόραση, 2014).

⁴⁵ Βλ. (Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, 2014).

⁴⁶ Θα αναφερθούμε παρακάτω αναλυτικά.

ων (Gilliland-Swetland 2000, Gilliland 2004). Συνεπώς, καθώς μέσω της αρχειακής έρευνας μπορούν να μελετηθούν πολύπλοκα ερευνητικά ερωτήματα με στόχο την ερμηνεία, την αξιολόγηση και την ανάλυση των πηγών που εντοπίζονται στα αρχεία, θεωρήθηκε κατάλληλη τεχνική για τον εντοπισμό της διαδρομής του Θεατρικού Μουσείου προκειμένου να οδηγηθούμε στον προσδιορισμό των αντιλήψεων που διαμόρφωσε για τη *θεατρική κληρονομιά*.

Το υλικό που αντλήθηκε από το αρχείο του ίδιου του Μουσείου είναι μικρής ποσότητας και περιορίζεται σε φυλλάδια και νομικά έγγραφα,⁴⁷ καθώς κατά τη διάρκεια εκπόνησης της συγκεκριμένης διδακτορικής διατριβής, το μουσείο ήταν κλειστό λόγω οικονομικών προβλημάτων.⁴⁸ Λόγω αυτής της αντικειμενικής δυσκολίας που είχε να αντιμετωπίσει η συγκεκριμένη διατριβή, έπρεπε να βρεθούν άλλες πηγές άντλησης αρχειακού υλικού που αφορά στο Θεατρικό Μουσείο. Για το λόγο αυτό, η πιο συστηματική συγκέντρωση υλικού προέρχεται από ψηφιακά αρχεία εφημερίδων και περιοδικών που εντοπίστηκαν και αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο. Ωστόσο, από το υλικό που εντοπίστηκε⁴⁹ από τα ψηφιακά αυτά αρχεία, κρίθηκε σκόπιμο να επιλεγούν εκείνα τα έντυπα που διατηρούν ένα καλό ψηφιακό αρχείο και διαθέτουν μία σημαντική κίνηση σχετικά με τα καλλιτεχνικά δρώμενα. Για το λόγο αυτό επιλέχθησαν δύο βασικές αστικές κεντρώες εφημερίδες, *Το Βήμα* και τα *Νέα*, η αρχική των οποίων ήταν *Ελεύθερον Βήμα* και *Αθηναϊκά Νέα* αντίστοιχα. Ένας άλλος σημαντικός λόγος που οδήγησε στην μελέτη του ψηφιακού αρχείου αυτών των εφημερίδων είναι ότι καλύπτουν ένα μεγάλο χρονικό εύρος, ενώ σε αυτές γίνεται συστηματική αναφορά στο Θεατρικό Μουσείο,⁵⁰ γεγονός που αποδεικνύει ότι παρακολουθούν την πορεία του Θεατρικού Μουσείου μέσα στο χρόνο. Τέλος, το γεγονός ότι οι εφημερίδες αυτές κυκλοφορούν μέχρι και σήμερα βοήθησε στο να

⁴⁷ Το Καταστατικό Ίδρυσης του Μουσείου και οι τροποποιήσεις του Καταστατικού του.

⁴⁸ Βλ. ενότητα 3.4. Περιορισμοί της έρευνας.

⁴⁹ Στο Παράρτημα 2 φαίνεται ο αριθμός των ψηφιοποιημένων άρθρων που εντοπίστηκαν και από άλλες πηγές και αφορούν στο Θεατρικό Μουσείο.

⁵⁰ Το σχεδιάγραμμα στο Παράρτημα 3 δείχνει τη συχνότητα εμφάνισης των άρθρων μέσα στα χρόνια από τη στιγμή εμφάνισης του πρώτου δημοσιεύματος μέχρι το 2011.

εντοπιστούν επιπλέον ψηφιακά άρθρα που καλύπτουν το χρονικό διάστημα από το 2006, όταν εντοπίστηκε το τελευταίο ψηφιοποιημένο άρθρο, μέχρι το 2011 χρονιά κατά την οποία έκλεισε το Θεατρικό Μουσείο και σταμάτησε η αρχειακή έρευνα. Στον παρακάτω πίνακα φαίνονται αριθμητικά τα άρθρα που εντοπίστηκαν στις δύο εφημερίδες:

ΤΙΤΛΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ	ΧΡΟΝΙΚΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ ΨΗΦΙΟΠΟΙΗΣΗΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΑΡΘΡΩΝ
Αθηναϊκά Νέα	1931-1945	19
Ελεύθερον Βήμα	1922-1944	6
Τα Νέα	1945-2011	99
Το Βήμα	1945-2011	52
Σύνολο άρθρων		176

Πίνακας 3.2: Άρθρα ανά εφημερίδα

Πέρα από τον εντοπισμό των ψηφιοποιημένων και των ψηφιακών άρθρων που αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο, η συλλογή αρχειακού υλικού για την έρευνα συμπληρώθηκε από οπτικοακουστικό υλικό⁵¹ του Αρχείου της πρώην ΕΡΤ και του ΕΟΑ. Παρόλα αυτά, ο κύριος όγκος του αρχειακού υλικού που αξιοποιήθηκε στην ανάλυση προέρχεται από τα άρθρα των εφημερίδων, ενώ το υπόλοιπο υλικό λειτουργεί συμπληρωματικά.

Τέλος, πέρα από το αρχειακό υλικό, στα δεδομένα της έρευνας για το Θεατρικό Μουσείο προστέθηκε και υλικό που αποκτήθηκε με την τεχνική των συνεντεύξεων εργαζομένων του μουσείου, στις οποίες θα αναφερθούμε αναλυτικά σε επόμενη ενότητα.

⁵¹ Βλ. Παράρτημα 4.

3.3.2. Α΄ φάση έρευνας: Άλλοι φορείς

Εκτός από το Θεατρικό Μουσείο, λόγο για τη *θεατρική κληρονομιά* διαμορφώνουν και άλλοι φορείς οι οποίοι διαθέτουν θεατρικά τεκμήρια. Πρόκειται για φορείς στους οποίους παραδοσιακά θα ανατρέξει κανείς για να αντλήσει πληροφορίες σχετικά με το θεατρικό παρελθόν της χώρας. Οι φορείς αυτοί μπορεί να μην είναι απαραίτητα μουσειακοί, εντούτοις, ο κάθε φορέας πραγματοποιεί από τη δική του οπτική ενέργειες μουσειοποίησης για την επιλογή, διατήρηση και ανάπτυξη της θεατρικής τους συλλογής. Γι' αυτό ακριβώς οι φορείς αυτοί εντάχθηκαν στη συγκεκριμένη έρευνα. Το βασικό κριτήριο επιλογής των φορέων, στους οποίους απευθύνθηκε η παρούσα έρευνα, είναι οι διαφορές τους στη νομική μορφή τους, στους στόχους τους, καθώς και στην αντιπροσωπευτικότητα της κατηγορίας, στην οποία ανήκει ο καθένας⁵² (π.χ. θέατρα, αρχεία, άλλου είδους μουσεία που διαθέτουν και θεατρικά τεκμήρια).

Έτσι, οι φορείς στους οποίους επικεντρώθηκε η έρευνα για τη συμπλήρωση της προσέγγισης του επίσημου λόγου είναι:

- Το Εθνικό Θέατρο
- Το Ελληνικό Λογοτεχνικό & Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.) (Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών και Μουσικής)
- Το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.) (Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινοπού- Μουσείο Παξινοπού-Μινωτή)

⁵² Οι συγκεκριμένοι φορείς δεν είναι οι μοναδικοί εκφραστές του επίσημου λόγου περί θεατρικής κληρονομιάς, αλλά κρίθηκαν αντιπροσωπευτικοί της κατηγορίας τους. Ενδεικτικά αναφέρονται και άλλοι φορείς που συλλέγουν θεατρικά τεκμήρια, όπως είναι το Αρχείο του Θεάτρου Τέχνης (Θέατρο Τέχνης), το Αρχείο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (ΚΒΘΕ 2010), το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίων Ελληνικού Δράματος (ARCnet), το Αρχείο του Ιδρύματος «Μελίνα Μερκούρη» (Ίδρυμα Μελίνα Μερκούρη 2015), το Ινστιτούτο Κυβέλη (Ινστιτούτο Κυβέλη), το Αρχείο του προγράμματος «Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου» του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας (Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών 2015), το Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Δράματος «Δεσμοί» (Δεσμοί), το Σπαθάρειο Μουσείο Θεάτρου σκιών του Δήμου Αμαρουσίου (Σπαθάρειο Μουσείο), το Αρχείο Δημόσιας Τηλεόρασης (Δ.Τ. 2014), το ΔΙΑΖΩΜΑ (Διάζωμα 2015).

- Το Μουσείο Μπενάκη (Αρχείο Παραστατικών Τεχνών, Φωτογραφικό Αρχείο, Τμήμα Ζωγραφικής- Σχεδίων & Χαρακτικών)

Αρχικά, επιλέχθηκε το Εθνικό Θέατρο, έχοντας ως κριτήριο ότι πρόκειται για έναν οργανισμό που διαθέτει θεατρικά τεκμήρια από την πρώτη στιγμή της ίδρυσής του και χαρακτηρίζεται «εθνικός», χωρίς να είναι μουσειακός, με σκοπό *την καλλιέργεια του αισθήματος του Καλού και την προαγωγή της Ελληνικής Δραματικής τέχνης* (Νόμος 4615-ΦΕΚ 141/Α 1930). Το Εθνικό Θέατρο, το οποίο ιδρύθηκε περίπου την ίδια εποχή με το Θεατρικό Μουσείο, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της κατηγορίας των θεάτρων που διαθέτουν θεατρικές συλλογές, πρακτική αρκετά συνηθισμένη σε μεγάλα θέατρα του εξωτερικού.⁵³ Ο επόμενος φορέας στον οποίο στράφηκε η έρευνα είναι το Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), το οποίο διαθέτει Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών, ένα τμήμα της οποίας αφορά στη θεατρική τέχνη με βασικό στόχο τη συλλογή, διαχείριση, προβολή και διάθεση του αρχειακού υλικού που εστιάζει στην πνευματική ανάπτυξη της Ελλάδας του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα (Χαριτάτος 2007). Το Ε.Λ.Ι.Α. αποτελεί αντιπροσωπευτικό φορέα της κατηγορίας των αρχείων που διαχειρίζονται θεατρικά τεκμήρια πραγματοποιώντας διεργασίες μουσειοποίησης προκειμένου να διατεθούν προς έρευνα και μελέτη στο κοινό. Αν και το Ε.Λ.Ι.Α. έχει συγχωνευτεί με το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης από τον Οκτώβριο του 2009, εντούτοις το Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινοπού- Μουσείο Παξινοπού-Μινωτή,⁵⁴ που του ανήκει, αποτέλεσε ξεχωριστή μελέτη περίπτωσης, καθώς παρά τη θεσμική συγχώνευση οι δύο φορείς δεν ακολουθούν κοινή γραμμή ως προς τον τρόπο διαχείρισης των θεατρικών τους τεκμηρίων (Μ.Ι.Ε.Τ.). Το Μουσείο Παξινοπού-Μινωτή εντάσσεται στην κατηγορία των μουσείων σπιτιών (House Museums) σημαντικών προσωπικοτήτων (Thomas 2000, Smith 2002). Τέλος, η έρευνα οδηγήθηκε και στο Μουσείο Μπενάκη,

⁵³ Παραδείγματα τέτοιων θεάτρων αποτελούν το Θέατρο της Γαλλικής Κωμωδίας (Comédie-Française), το Θέατρο της Σκάλας στο Μιλάνο (Teatro Alla Scala), το Θέατρο Τέχνης στη Μόσχα (The Moscow Art Theatre), κ.ά.

⁵⁴ Εφεξής Μουσείο Παξινοπού-Μινωτή.

που αποτελεί τον παλαιότερο μουσειακό οργανισμό που λειτουργεί στην Ελλάδα ως Ίδρυμα Ιδιωτικού Δικαίου, καθώς η δωρεά του στο κράτος συμπίπτει χρονικά με την περίοδο ίδρυσης του Θεατρικού Μουσείου και του Εθνικού Θεάτρου. Ωστόσο, η δημιουργία ενός Αρχείου Παραστατικών Τεχνών στο Μουσείο Μπενάκη, που πραγματοποιήθηκε το 2005, είναι πολύ μεταγενέστερη της ίδρυσης του φορέα. Το Μουσείο Μπενάκη αποτελεί αντιπροσωπευτικό φορέα της κατηγορίας των μουσείων που διαθέτουν και άλλου είδους συλλογές, πέρα από θεατρικά τεκμήρια.

Αφού εντοπίστηκε το δείγμα στο οποίο επικεντρώθηκε το πρώτο κομμάτι της έρευνας, το επόμενο βήμα ήταν η επικοινωνία με τους ανθρώπους που συσχετίζονται με αυτούς τους φορείς και αρθρώνουν τον επίσημο λόγο *θεατρικής κληρονομιάς*. Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με την τεχνική των συνεντεύξεων.

3.3.2.1. Συνεντεύξεις

Σύμφωνα με μελετητές (Tomlinson 1989, Berg 2001, Roulston 2003, Cassel 2004), οι συνεντεύξεις είναι μία αποτελεσματική μέθοδος συλλογής πληροφορίας για συγκεκριμένους τύπους ερευνητικών ερωτημάτων και για την αντιμετώπιση ορισμένων τύπων υποθέσεων. Ειδικά όταν οι ερευνητές ενδιαφέρονται να κατανοήσουν τις αντιλήψεις των συμμετεχόντων ή να μάθουν πώς οι συμμετέχοντες αντιμετωπίζουν ορισμένες έννοιες, φαινόμενα και γεγονότα (Berg 2001). Στην παρούσα διατριβή εφαρμόστηκε η μέθοδος των ημιδομημένων εις βάθος συνεντεύξεων. Ως προς το ημιδομημένο των συνεντεύξεων υπήρχε ένα σύνολο προκαθορισμένων ερωτήσεων που ανήκαν σε συγκεκριμένες θεματικές ενότητες. Οι θεματικές ενότητες αποτελούν τους βασικούς άξονες στους οποίους εντάχθηκαν οι ερωτήσεις και πρόκειται για τις βασικές διεργασίες μουσειοποίησης στις οποίες προαναφερθήκαμε. Υπήρχε μία ευελιξία ως προς τη σειρά των ερωτήσεων, ως προς την τροποποίηση του περιεχομένου των ερωτήσεων ανάλογα με τον ερωτώμενο και ως προς την προσθα-

φαίρεση ερωτήσεων και θεμάτων για συζήτηση εντός των θεματικών ενοτήτων. Η μορφή των ερωτήσεων ήταν ανοιχτού τύπου, οι οποίες αφήνουν τον ερωτώμενο ελεύθερο να αναπτύξει την απάντησή του δίχως προκαθορισμούς (Ιωσηφίδης 2003). Ως προς το σε βάθος, η λογική και η σειρά των ερωτήσεων οδηγούσε σε ερωτήσεις που σχετίζονταν με τη βαθύτερη έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς* και το ρόλο της. Στο Παράρτημα 5 υπάρχει το πρωτόκολλο των συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν στην πρώτη φάση της έρευνας.

Αναφορικά με την τεχνική της συνέντευξης, υπήρχε αρχική προετοιμασία πριν τη λήψη των συνεντεύξεων (Guion 2001, Boyce 2006, DiCicco-Bloom 2006) και ακολουθήθηκαν τα βασικά στάδια για τη διαδικασία της συνέντευξης που έχει προτείνει ο Steinar Kvale (1996, 88):

1^ο στάδιο: Προετοιμασία

2^ο στάδιο: Λήψη συνεντεύξεων

3^ο στάδιο: Απομαγνητοφώνηση

Κατά την προετοιμασία των συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκε τηλεφωνική επικοινωνία με τους συνεντευξιαζόμενους προκειμένου να ενημερωθούν για τους σκοπούς της έρευνας και να καθοριστεί η συνέντευξη (Seidman 2006, Παρασκευοπούλου-Κόλλια 2008). Το επόμενο στάδιο ήταν αυτό της λήψης των συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκε στο διάστημα από το Φεβρουάριο του 2013 μέχρι τον Ιούνιο του 2013.⁵⁵ Όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι ενημερώθηκαν για τη μαγνητοφώνηση της συνέντευξης και για την τήρηση χειρόγραφων σημειώσεων και έδωσαν την προφορική συγκατάθεσή τους. Αφού πραγματοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις, το επόμενο στάδιο ήταν η απομαγνητοφώνησή τους για να μπορέσουν να περάσουν στο στάδιο της επεξεργασίας και ανάλυσης για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας.

⁵⁵ Χρονικά η πρώτη συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε, αυτή με την κ. Ξανθή Ζαχαριάδου, πρώην εργαζόμενη στο Θεατρικό Μουσείο, είναι εκτός του συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος, καθώς πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2009. Η συνέντευξη αυτή ήταν εστιασμένη περισσότερο στην ιστορία και στον τρόπο δημιουργίας του μουσείου.

Οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν σε πρόσωπα των φορέων που επιλέχθηκαν να αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης της έρευνας, φαίνονται στον παρακάτω πίνακα:

	Συνεντευξιαζόμενος	Φορέας
1	Κώστας Γεωργουσόπουλος, Πρόεδρος Θεατρικού Μουσείου	ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
2	Άννα Μαυρολέων, υπεύθυνη Τμήματος Μηχανογράφησης Αρχαιακού Υλικού	ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
3	Ξανθή Ζαχαριάδου, πρώην εργαζόμενη στο Θεατρικό Μουσείο	ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
4	Σάββας Κυριακίδης, υπεύθυνος Δραματολογίου, Εκδόσεων, Βιβλιοθήκης και Αρχείου	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
5	Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, υπεύθυνη Συλλογής Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών & Μουσικής	Ε.Λ.Ι.Α.
6	Σοφία Πελοποννησίου, υπεύθυνη στο Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού- Μουσείο Παξινού-Μινωτή	ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΑΞΙΝΟΥ-ΜΙΝΩΤΗ, Μ.Ι.Ε.Τ.
7	Αντιγόνη Μανασσή, πρώην υπεύθυνη στο Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού- Μουσείο Παξινού-Μινωτή	ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΑΞΙΝΟΥ-ΜΙΝΩΤΗ, Μ.Ι.Ε.Τ.
8	Πλάτωνας Μαυρομούστακος, Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών & «υπεύθυνος» ⁵⁶ του Αρχείου Παραστατικών Τεχνών	ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
9	Ειρήνη Γερούλάνου, ⁵⁷ Αναπληρώτρια Διευθύντρια του Μουσείου Μπενάκη	ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

⁵⁶ Το Αρχείο Παραστατικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη ήταν ακόμη σε εμβρυακό στάδιο και μη προσβάσιμο από τους ερευνητές, όταν πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη διατριβή. Ο κ. Μαυρομούστακος είχε ασχοληθεί με την αρχική οργάνωσή του, μαζί με φοιτητές του από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσημως, το αρχείο αυτό δεν έχει επιμελητή.

⁵⁷ Κρατήθηκαν μόνο σημειώσεις και η συνέντευξη είχε τη μορφή συζήτησης.

10	Αλίκη Τσίργιαλου, ⁵⁸ υπεύθυνη του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη	ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
11	Σοφία Αντωνιάδου, ⁵⁹ μουσειολόγος που πραγματοποίησε τη μουσειολογική μελέτη Θεατρικό Μουσείο Κύπρου	ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΥΠΡΟΥ

Πίνακας 3.3: Συνεντεύξεις σε εκπροσώπους φορέων

Έχοντας ως βασικό άξονα το λόγο του Θεατρικού Μουσείου για τη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς*, ο λόγος των άλλων φορέων που μετέχουν στη διαμόρφωσή της λειτουργεί τότε συμπληρωματικά και τότε αντιθετικά με το λόγο του Θεατρικού Μουσείου. Ωστόσο, σε όλες αυτές τις μελέτες περιπτώσεων η μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης λαμβάνει χώρα μετά το πέρας του παραστασιακού γεγονότος, όταν πλέον έχει παρέλθει κάποιο χρονικό διάστημα και έχει αποδοθεί στα τεκμήρια η ιδιότητα της μουσειακότητας από τους ειδικούς. Η δεύτερη φάση της έρευνας μελετά την μουσειοποίηση κατά τη διάρκεια της διενέργειας του παραστασιακού γεγονότος μέσα στο ίδιο το μουσείο, το οποίο που χρησιμοποιείται ως σκηνικό, όπου το κοινό αναλαμβάνει ενεργό ρόλο.

⁵⁸ Η συνέντευξη απομαγνητοφωνήθηκε, αλλά δεν ακολούθησε το πρωτόκολλο των συνεντεύξεων του παραρτήματος 5, καθώς το αντικείμενο ήταν διαφορετικό. Η συνέντευξη εστιάστηκε στις φωτογραφίες των θεατρικών παραστάσεων που διαθέτει το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη και στις εκθέσεις τους.

⁵⁹ Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διατριβής πραγματοποιήθηκαν τα εγκαίνια του Θεατρικού Μουσείου της Κύπρου (27 Μαρτίου 2012). Επιλέχθηκε να πραγματοποιηθεί μία συνέντευξη με την υπεύθυνη μουσειολόγο, Σοφία Αντωνιάδου, η οποία σχεδίασε και υλοποίησε τη μουσειολογική μελέτη του συγκεκριμένου μουσείου λειτουργώντας συμπληρωματικά/αντιθετικά του Θεατρικού Μουσείου της Ελλάδας, στην προσπάθεια να ξεπεραστεί ο βασικός περιορισμός που αντιμετώπισε η παρούσα έρευνα, που ήταν το κλείσιμο του Θεατρικού Μουσείου. Η συνέντευξη με την κα Σοφία Αντωνιάδου απομαγνητοφωνήθηκε και ακολούθησε το πρωτόκολλο των συνεντεύξεων.

3.3.3. Β' φάση έρευνας: Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου

«Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου»⁶⁰ αναφέρεται σε μία δράση που πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά το Μάιο του 2014 και αφορούσε σε διαγωνισμό συγγραφής και παράστασης θεατρικών μονολόγων, εμπνευσμένων από το παλαιό εργοστάσιο φωταερίου της Αθήνας. Εφόσον το επιθυμούσαν, οι συμμετέχοντες-συγγραφείς μπορούσαν να παρακολουθήσουν ξενάγηση στους χώρους του παλαιού εργοστασίου φωταερίου και να λάβουν τον κατάλογο του μουσείου, προκειμένου να αντλήσουν πληροφορίες για την ιστορία του χώρου. Ο διαγωνισμός δομήθηκε σε δύο φάσεις. Η πρώτη φάση του διαγωνισμού συνίστατο στην επιλογή των οκτώ καλύτερων κειμένων από επιτροπή αξιολόγησης, τα οποία παραστάθηκαν μέσα στους μουσειακούς χώρους. Η επιτροπή αποτελούνταν από έναν μουσειολόγο, έναν σκηνοθέτη και έναν ηθοποιό προκειμένου να καλυφθούν τα τρία διαφορετικά επίπεδα του διαγωνισμού, το μουσειακό, το σκηνοθετικό και το ερμηνευτικό. Στη δεύτερη φάση του διαγωνισμού το κοινό που παρακολούθησε τις παραστάσεις έλαβε ενεργό ρόλο και ψήφισε την παράσταση της προτίμησής του, η οποία κέρδισε το διαγωνισμό. Πέρα από την παράσταση που κέρδισε το πρώτο βραβείο «Συγγραφής & παράστασης θεατρικού μονολόγου»⁶¹ δόθηκαν από την επιτροπή τρεις ακόμα έπαινοι: «Έπαινος Ιστορικής/Μουσειακής προσέγγισης»,⁶² «Έπαινος Πρωτότυπης σύνθεσης»⁶³ και «Έπαινος Ερμηνείας».⁶⁴ Έτσι το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου αποτέλεσε τον σκηνικό χώρο μέσα στον οποίο δημιουργήθηκαν και παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις. Στις 18 και 19 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς το Β.Μ.Φ. αποφάσισε να ξανανεβάσει στους μουσειακούς του χώρους τις

⁶⁰ Εφεξής και Β.Μ.Φ. Βλ. (Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου 2013).

⁶¹ Το βραβείο κέρδισε η παράσταση «Η Μαρίκα στο Γκάζι» της Έφης Λάνταβου σε σκηνοθεσία της ίδιας και σε ερμηνεία της Μαργαρίτας Καστρινού.

⁶² Τον έπαινο Ιστορικής/μουσειακής προσέγγισης κέρδισε η παράσταση «Στην αλλαγή του χρόνου» της Αδαμαντίας Ξηρίδου, σε σκηνοθεσία Λουκίας Μάνδαλη και ερμηνεία Ανδρέα Ζήκουλη.

⁶³ Ο έπαινος πρωτότυπης σύνθεσης δόθηκε στην παράσταση «Διώρυγα» του Ανδρέα Φλουράκη, σε σκηνοθεσία Χριστίνας Χριστοφή και ερμηνεία του Κωνσταντή Μιζάρα.

⁶⁴ Ο έπαινος ερμηνείας δόθηκε στην παράσταση με το τίτλο «Ο Θερμαστής» της Κατερίνας Μαυρογεώργη, σε σκηνοθεσία της Μαρίας Φιλίνη και ερμηνεία της Νικολίτσας Ντριζίη.

τέσσερις παραστάσεις⁶⁵ που διακρίθηκαν στον διαγωνισμό του Μαΐου, και πιο συγκεκριμένα στο κτήριο των Παλαιών Φούρνων.⁶⁶ Οι συντελεστές αυτών των παραστάσεων που βραβεύτηκαν και κάποια μέλη του κοινού αποτέλεσαν το δείγμα της δεύτερης φάσης της παρούσας έρευνας.

Η συλλογή του υλικού πραγματοποιήθηκε μέσα από τη διεξαγωγή ημιδομημένων συνεντεύξεων και ακολουθήθηκε ακριβώς η ίδια λογική με τα τρία στάδια που πρότεινε ο Steinar Kvale (1996, 88), στα οποία προαναφερθήκαμε. Οι ερωτήσεις που διεξήχθησαν ήταν ενταγμένες στις ίδιες θεματικές ενότητες που αποτέλεσαν τους βασικούς άξονες μουσειοποίησης και στην πρώτη φάση της έρευνας. Υπήρξαν κάποιες διαφοροποιήσεις των ερωτήσεων σε σχέση με το αν απευθύνονταν στους συντελεστές ή στο κοινό, χωρίς ωστόσο να παραλείπεται κάποιος από τους βασικούς άξονες. Στο παράρτημα 8 υπάρχει το πρωτόκολλο των συνεντεύξεων, καθώς επίσης και ποιες ερωτήσεις απευθύνονταν σε ποιους.

⁶⁵ Την πρώτη ημέρα (18 Νοεμβρίου) παίχτηκαν οι μονόλογοι «Ο Θερμαστής» και «Η Μαρίκα στο Γκάζι», ενώ τη δεύτερη ημέρα (19 Νοεμβρίου) παίχτηκαν οι μονόλογοι «Στην αλλαγή του χρόνου» και η «Διώρυγα». Στο Παράρτημα 6 δίνονται οι περιλήψεις των μονολόγων και τα ονόματα των συντελεστών των παραστάσεων.

⁶⁶ Στο Παράρτημα 7 δίνεται η κάτοψη του παλαιού εργοστασίου φωταερίου και επισημαίνεται το κτήριο των Παλαιών Φούρνων.

Στον παρακάτω πίνακα φαίνονται οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν στους συντελεστές και στο κοινό:

Συνεντευξιαζόμενος

Συντελεστές Μονολόγων

- 1 Κατερίνα Μαυρογεώργη, συγγραφέας του μονολόγου «Ο Θερμαστής»
- 2 Μαρία Φιλίνη, σκηνοθέτης του μονολόγου «Ο Θερμαστής»
- 3 Νικολίτσα Ντρίζη, ηθοποιός του μονολόγου «Ο Θερμαστής»
- 4 Έφη Λάνταβου, συγγραφέας και σκηνοθέτης του μονολόγου «Μαρίκα στο Γκάζι»
- 5 Μαργαρίτα Καστρινού, ηθοποιός του μονολόγου «Μαρίκα στο Γκάζι»
- 6 Αδαμαντία Ξηρίδου, συγγραφέας του μονολόγου «Στην αλλαγή του χρόνου»
- 7 Λουκία Μάνδαλη, σκηνοθέτης του μονολόγου «Στην αλλαγή του χρόνου»
- 8 Ανδρέας Ζήκουλης, ηθοποιός του μονολόγου «Στην αλλαγή του χρόνου»
- 9 Ανδρέας Φλουράκης, συγγραφέας του μονολόγου «Διώρυγα»
- 10 Χριστίνα Χριστοφή, σκηνοθέτης του μονολόγου «Διώρυγα»
- 11 Κωνσταντής Μιζάρας, ηθοποιός του μονολόγου «Διώρυγα»

Κοινό

- 1 K1_19, γυναίκα 32 ετών
- 2 K2_19, γυναίκα 31 έτους
- 3 K3_19, γυναίκα 35 ετών
- 4 K4_19, γυναίκα 29 ετών

5	K5_19, άνδρας 65 ετών
6	K6_19, γυναίκα 58 ετών
7	K7_18, γυναίκα 40 ετών
8	K8_18, γυναίκα 42 ετών
9	K9_18, άνδρας 45 ετών
10	K10_18, άνδρας 35 ετών
11	K11_18, άνδρας 23ών ετών

Πίνακας 3.4: Συνεντεύξεις σε συμμετέχοντες στη δράση «Το Θέατρο στο Β.Μ.Φ.»

Αναφορικά με τους συντελεστές πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με τους συγγραφείς, ηθοποιούς και σκηνοθέτες των τεσσάρων μονολόγων που διακρίθηκαν στο διαγωνισμό. Αναφορικά με το κοινό που παρακολούθησε τους μονολόγους και συμμετείχε στην έρευνα, αυτό αντλήθηκε από δύο πηγές. Η πρώτη πηγή ήταν τα μέλη μιας πολιτιστικής εταιρείας.⁶⁷ Στόχος ήταν η εξοικείωση των συμμετεχόντων με το θέατρο, αλλά και με την πολιτιστική κληρονομιά, χωρίς ωστόσο την εξειδίκευσή τους σε θέματα πολιτισμού. Για το λόγο αυτό, τα μέλη αφενός επιλέχθηκαν από μία εταιρεία πολιτιστικού χαρακτήρα και αφετέρου όσοι επιλέχθηκαν να συμμετάσχουν στην έρευνα είχαν αρχικά απαντήσει σε δύο ερωτήσεις: «Πόσο συχνά παρακολουθείτε θέατρο μέσα στο χρόνο» και «Πόσο συχνά επισκέπτεσθε μουσεία μέσα στο χρόνο» (κλίμακα 1-5 με τιμές: 1= ποτέ, 2= σπάνια, 3= αρκετά, 4= συχνά, 5= πολύ συχνά). Τα μέλη είχαν βαθμολογήσει τον εαυτό τους και στις δύο ερωτήσεις με μια τιμή από το 3 και άνω, γεγονός που σηματοδοτεί την καλή τους σχέση με το θέατρο, τα μουσεία και με τον πολιτισμό εν γένει. Με αυτόν τον τρόπο,⁶⁸ αντλήθηκαν έξι από τους ερωτηθέντες. Οι υπόλοιποι ερωτηθέντες αντλήθηκαν από το

⁶⁷ Πρόκειται για την Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία Artfygio- Τεχνών το Καταφύγιο που παρέχει πολιτιστικές δράσεις σε φορείς.

⁶⁸ Πρόκειται για τους K2_19, K3_19, K4_19, K7_18, K10_18, K11_18.

ίδιο το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου, καθώς κατά την αγορά των εισιτηρίων οι θεατές ενημερώνονταν για τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας και έτσι, όσοι ήθελαν να συμμετάσχουν, άφηναν στοιχεία επικοινωνίας τους στο μουσείο. Μετά από τηλεφωνική επικοινωνία, στην οποία απαντούσαν στις ερωτήσεις σχετικά με τη συχνότητα παρακολούθησης θεατρικών έργων και επίσκεψης μουσειακών χώρων, οι πέντε πρώτοι που απάντησαν και στις δύο ερωτήσεις από 3 και άνω (δηλαδή, τη συχνή επίσκεψη θεάτρων και μουσείων) δέχτηκαν να προχωρήσουν στο στάδιο της συνέντευξης αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο το συμπληρωματικό δείγμα του κοινού.

Σε σχέση με το στάδιο της λήψης των συνεντεύξεων, τόσο στην περίπτωση των συντελεστών των παραστάσεων όσο και στην περίπτωση του κοινού, αρχικά υπήρξε τηλεφωνική επικοινωνία για τον καθορισμό της συνάντησης και της συνακόλουθης συνέντευξης. Έπειτα ακολούθησε η λήψη των συνεντεύξεων, κατά τις οποίες οι συνεντευξιζόμενοι έδωσαν την προφορική τους συγκατάθεση για την ηχογράφησή τους. Το επόμενο στάδιο ήταν η απομαγνητοφώνηση του συλλεχθέντος υλικού και η επεξεργασία του.

3.3.4. Ανάλυση δεδομένων

Λόγω της φύσης των δεδομένων που συλλέχτηκαν ακολουθήθηκε η ποιοτική τους ανάλυση και πιο συγκεκριμένα ο συνδυασμός της ανάλυσης περιεχομένου (content analysis) με την κριτική ανάλυση του λόγου (Critical Discourse Analysis-CDA), ο οποίος εφαρμόστηκε τόσο στο υλικό που προέκυψε από την αρχειακή έρευνα, όσο και στο υλικό που προέκυψε από τις συνεντεύξεις. Με την ανάλυση περιεχομένου έχουν ασχοληθεί πολλοί μελετητές τόσο στο παρελθόν (Berelson 1952, Holsti 1968, Krippendorff 1989) όσο και σήμερα (Rourke 2004, Duriau 2007, Prasad 2008, Fran-

zosi 2010, Bryman 2012), καθώς αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της μεθοδολογίας κυρίως των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών. Η συγκεκριμένη μέθοδος επιλέχθηκε στην παρούσα διατριβή, τόσο λόγω της φύσης των δεδομένων που συλλέχθηκαν (αρχειακό υλικό και υλικό από συνεντεύξεις), αλλά και λόγω του γεγονότος ότι αποτελεί μία μέθοδο που οδηγεί στην εξαγωγή συμπερασμάτων και στην τοποθέτησή τους μέσα στο πλαίσιο χρήσης τους (Krippendorff 1989). Η βασικότερη και πιο χρονοβόρα διεργασία που λαμβάνει χώρα κατά την ανάλυση περιεχομένου είναι η επιλογή των κατηγοριών, βάσει των οποίων τα δεδομένα που έχουν συλλεχθεί εντάσσονται σε μία από αυτές (Holsti 1968). Ο προσδιορισμός των κατηγοριών και η προετοιμασία του σχεδίου κωδικοποίησης της ανάλυσης του περιεχομένου καθορίζονται από το ερευνητικό ερώτημα στο οποίο κάθε φορά καλούμαστε να απαντήσουμε (Prasad 2008). Έτσι, η ανάλυση περιεχομένου του υλικού που συλλέχθηκε βασίστηκε στα τρία ερευνητικά υπο-ερωτήματα και κατ' επέκταση στους τρεις άξονες μουσειοποίησης που ερευνώνται (επιλογή, διατηρησιμότητα και ρόλος των προσώπων). Παράλληλα, η κριτική ανάλυση του λόγου (Critical Discourse Analysis- CDA) έρχεται να συμπεριλάβει τη σχέση ανάμεσα στο κείμενο και στην κοινωνία (Fairclough 1995, Wodak 1996, Rogers 2004, Kendall 2007), καθώς αντιλαμβάνεται το λόγο ως μία κοινωνική πρακτική (Chouliaraki 1999, Barker 2001, Weiss 2003, Richardson 2007, Von Unge 2008). Στην κριτική ανάλυση του λόγου δίνεται έμφαση στο ρόλο που διαδραματίζει ο λόγος στην παραγωγή και αναπαραγωγή μηνυμάτων. Το κάθε κείμενο (άρθρο εφημερίδας, αποδελτιωμένη συνέντευξη, κ.λπ.) αντιμετωπίζεται ως μία πρακτική που εντάσσεται μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο εξετάζοντας κάθε φορά συγκεκριμένες παραμέτρους (Lynch 2002, Ghannam 2011, Mahfouz 2013). Πιο συγκεκριμένα η ανάλυση τόσο των φορέων που συλλέγουν θεατρικά τεκμήρια όσο και της δράσης του ΒΜΦ ακολουθούν τη δομή των τριών αξόνων μουσειοποίησης. Ωστόσο στην περίπτωση της ανάλυσης της πρώτης φάσης της έρευνας που αφορά στους φορείς, κεντρικό σημείο αναφοράς αποτελεί το Θεατρικό Μουσείο, ενώ οι υπόλοιπες μελέτες περί-

πτωσης έρχονται να προσθέσουν το δικό τους λόγο περί επιλογής, διαχείρισης και λήψης αποφάσεων για τη *θεατρική κληρονομιά*. Καθώς στην κριτική ανάλυση του λόγου είναι πολύ σημαντική η τοποθέτησή του μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο δομείται, κρίθηκε απαραίτητη η τοποθέτηση του λόγου του Θεατρικού Μουσείου και των άλλων φορέων μέσα στο θεατρικό και μουσειακό τοπίο από το οποίο ενδέχεται να επηρεάστηκαν.

Προκειμένου να διευκολυνθεί η διαδικασία οργάνωσης και κωδικοποίησης του υλικού της έρευνας χρησιμοποιήθηκε το λογισμικό Nvivo. Το συγκεκριμένο λογισμικό ποιοτικής ανάλυσης δεδομένων πληροί τις βασικές απαραίτητες προδιαγραφές για τις ανάγκες της συγκεκριμένης έρευνας, καθώς παρέχει δυνατότητες αναζήτησης και ανάκτησης δεδομένων,⁶⁹ τήρησης σημειώσεων στα δεδομένα, αποθήκευσης μεγάλου όγκου και διαφορετικής φύσης δεδομένων (κείμενα, εικόνες, βίντεο, ήχο), κωδικοποίησης, οργάνωσης και συσχέτισμού των δεδομένων (Weitzman 2000, Lewins 2004, Φιωτάκης 2004, MacMillan 2005). Όλα τα δεδομένα που προέκυψαν από την αρχειακή έρευνα και τις συνεντεύξεις εισήχθησαν για επεξεργασία στο Nvivo. Πιο συγκεκριμένα, για την αρχειακή έρευνα εισήχθησαν όλες οι σημειώσεις που κρατήθηκαν για κάθε άρθρο εφημερίδας⁷⁰ καθώς επίσης και τα ίδια τα άρθρα.⁷¹ Επιπλέον, πραγματοποιήθηκε εισαγωγή στο σύστημα όλων των σημειώσεων που τηρήθηκαν για το συμπληρωματικό υλικό της αρχειακής έρευνας (βίντεο, καταστατικά, πληροφορίες από τους καταλόγους του θεατρικού μουσείου κ.λπ.).⁷² Όλες αυτές οι πληροφορίες κωδικοποιήθηκαν στο Nvivo σε δέκα κατηγορίες βάσει των θεμάτων στα οποία αναφέρονταν οι συγκεκριμένες πηγές (Εκδόσεις, Ε.Ε.Θ.Σ.,⁷³ Εκθέ-

⁶⁹ Με τον όρο δεδομένα εννοούμε όλα τα είδη αρχείων που μπορούν να εισαχθούν στο Nvivo, δηλαδή, κείμενα, εικόνες, βίντεο, ηχητικά αρχεία, κ.λπ.

⁷⁰ Κάθε άρθρο εφημερίδας έλαβε ένα συγκεκριμένο κωδικό και κατέλαβε μια δική του καρτέλα, στην οποία αναγράφονταν οι δημοσιευμένες πληροφορίες του. Στο παράρτημα 9 δίνεται ένα παράδειγμα από την καρτέλα πληροφοριών του πρώτου άρθρου που εντοπίστηκε στον τύπο και έλαβε τον κωδικό 01B, το πρώτο άρθρο που αναφέρεται στο Θεατρικό Μουσείο από την εφημερίδα *Το Βήμα*.

⁷¹ Βλ. Παράρτημα 10.1.

⁷² Βλ. Παράρτημα 10.2.

⁷³ Στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (ΕΕΘΣ) θα αναφερθούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο.

σεις, Σχέσεις με άλλους φορείς, Πρόσωπα, Αντικείμενα, Κτήριο, Οικονομικά Θέματα, Εκδηλώσεις, Άλλο).⁷⁴ Η ίδια λογική ακολουθήθηκε και στην περίπτωση των συνεντεύξεων, καθώς έγινε εισαγωγή στο Νβίνο των αποδελτιωμένων συνεντεύξεων.⁷⁵ Επιπλέον, στην περίπτωση των συνεντεύξεων, αξιοποιήθηκε το λογισμικό για τη θεματική κωδικοποίηση του υλικού που προέκυψε από τις συνεντεύξεις (Επιλογή, Διατήρηση, Σχέσεις που αναπτύσσονται, Ανάπτυξη και βιωσιμότητα, Οικονομικά Θέματα, Πρόσωπα, Ιστορία, Θεατρική Κληρονομιά).⁷⁶

Συνεπώς, με τη χρήση του λογισμικού αυτού κωδικοποιήθηκαν όλα τα κείμενα, οι εικόνες και το οπτικοακουστικό υλικό, που συλλέχθηκαν. Αυτή η κωδικοποίηση αποτελεί το πρώτο στάδιο της ανάλυσης του περιεχομένου υλικού, προκειμένου να ακολουθήσει η σύνθεση και η κριτική ανάλυσή του. Μπορεί η χρήση ενός λογισμικού να διευκόλυνε την κωδικοποίηση των δεδομένων της έρευνας, ωστόσο, όπως κάθε έρευνα έτσι και η παρούσα διδακτορική διατριβή αντιμετώπισε κάποιους περιορισμούς και κάποιες δυσκολίες κατά τη διαδικασία εκπόνησής της, τους οποίους θα πρέπει να λάβουμε υπόψη, καθώς επηρέασαν τόσο τη συλλογή των δεδομένων όσο και την ανάλυσή τους.

3.4. Περιορισμοί της Έρευνας

Ο κυριότερος περιορισμός που αντιμετώπισε η διατριβή σχετίζεται με τις δυσκολίες πρόσβασης στο αρχειακό υλικό, τόσο του Θεατρικού Μουσείου όσο και άλλων φορέων. Αναφορικά με το Θεατρικό Μουσείο, στη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διατριβής το Μουσείο και η Θεατρική Βιβλιοθήκη ήταν κλειστά λόγω οικονομικών προβλημάτων (από το 2011- σήμερα). Συνεπώς, προκειμένου

⁷⁴ Βλ. Παράρτημα 10.3.

⁷⁵ Βλ. Παράρτημα 10.4 και 10.5.

⁷⁶ Βλ. Παράρτημα 10.6 και 10.7.

να πραγματοποιηθεί η έρευνα, θα έπρεπε να συλλέξει τα δεδομένα της από άλλες πηγές εκτός του μουσειακού χώρου, στις οποίες έχουμε ήδη αναφερθεί αναλυτικά στο παρόν κεφάλαιο. Μία άλλη δυσκολία πρόσβασης σχετίζεται με το Αρχείο Παραστικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη, καθώς πρόκειται για ένα αρχείο που βρίσκεται σε εμβρυικό στάδιο και δεν είναι ακόμα προσβάσιμο. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε αυτή η δυσκολία ήταν η επίσκεψη ενός άλλου αρχείου του εν λόγω μουσείου, του Φωτογραφικού Αρχείου, που μεταξύ άλλων διέθετε και φωτογραφικές συλλογές θεατρικών παραστάσεων. Επιπλέον, η δυσκολία αυτή αντιμετωπίστηκε με την πραγματοποίηση συνεντεύξεων με τους ανθρώπους που σχετίζονταν ή είχαν σχετιστεί στο παρελθόν με τα θεατρικά τεκμήρια του Αρχείου Παραστατικών Τεχνών. Τέλος, ακόμα μία δυσκολία πρόσβασης που ανέκυψε κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής σχετίζεται με το αρχείο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας & Τηλεόρασης (ΕΡΤ), το οποίο για κάποιο χρονικό διάστημα δεν ήταν προσβάσιμο στο κοινό.⁷⁷ Επιπλέον, πέρα από το αρχείο της ΕΡΤ έκλεισε και το Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, το οποίο συγχωνεύτηκε με το πρώην Αρχείο της ΕΡΤ στο οποίο, είχε, επίσης, εντοπιστεί οπτικοακουστικό υλικό που αφορούσε στο Θεατρικό Μουσείο. Ωστόσο, είχαν τηρηθεί σημειώσεις για το εντοπισμένο υλικό, το οποίο επανακτήθηκε όταν επαναλητούρησε ο φορέας.

3.5. Συμπεράσματα

Το παρόν κεφάλαιο προσέφερε το μεθοδολογικό πλαίσιο της έρευνας, αναλύοντας τον μεθοδολογικό σχεδιασμό, τον τρόπο συλλογής και ανάλυσης των δεδομένων και τον τρόπο αντιμετώπισης των περιορισμών που προέκυψαν. Οι μελέτες περιπτώσεων που επιλέχθηκαν και ο τρόπος πραγμάτευσής τους βάσει των τριών αξόνων μουσειοποίησης, δηλαδή της θεωρητικής βάσης της έρευνας, δίνουν τη δυνατότητα

⁷⁷ Η ΕΡΤ έκλεισε τον Ιούνιο του 2013 με αποτέλεσμα τη μη προσβασιμότητα των αρχείων της.

της συγκριτικής μελέτης του τρόπου μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο το υπό μελέτη αντικείμενο, η *θεατρική κληρονομιά* στην Ελλάδα προσεγγίζεται από διαφορετικές οπτικές υπό τον κοινό άξονα της μουσειοποίησης. Με βασικά μεθοδολογικά εργαλεία την ανάλυση περιεχομένου και την κριτική ανάλυση του λόγου των εκπροσώπων των φορέων που διαθέτουν θεατρικά τεκμήρια, αλλά και των συμμετεχόντων στο ίδιο παραστασιακό γεγονός πραγματοποιείται η κριτική θεώρηση της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς*. Απαραίτητη διαδικασία για την εκκίνηση της κριτικής θεώρησης της *θεατρικής κληρονομιάς* είναι ο προσδιορισμός του θεατρικού και μουσειακού τοπίου, δηλαδή του κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο εκφράζεται και γίνεται αντιληπτή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΟΥΣΕΙΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

4.1. Εισαγωγή

Η πράξη της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης ξεκινά από τη στιγμή ίδρυσης των φορέων που επέλεξαν να εντάξουν στους κόλπους τους θεατρικά τεκμήρια. Σύμφωνα με την αρχαική έρευνα που πραγματοποιήθηκε, αυτή η δραστηριότητα εμφανίστηκε στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1930, κατά τη διάρκεια της οποίας ιδρύθηκε το Εθνικό Θέατρο, το Μουσείο Μπενάκη αλλά και το Θεατρικό Μουσείο, φορείς που διαθέτουν θεατρικές συλλογές. Ο προσδιορισμός τόσο του θεατρικού όσο και του μουσειακού τοπίου εντός του οποίου λαμβάνει χώρα η πράξη της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης κρίνεται σημαντικός, καθώς πρόκειται για μία πρακτική που καθορίζεται από το κοινωνικό, ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιείται και γι' αυτό το λόγο οφείλουμε να λάβουμε υπόψη και αυτές τις παραμέτρους κατά την κριτική ανάλυσή μας (Desvallées 1997, Richardson 2007). Μελετώντας την πράξη της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης μέσα από την ιστορική πορεία των φορέων που διαμορφώνουν τον λόγο περί *θεατρικής κληρονομιάς* στην Ελλάδα, διακρίνουμε τρεις χρονικές φάσεις γύρω από τις οποίες εκτείνεται το πρώτο μέρος του παρόντος κεφαλαίου. Οι τρεις αυτές χρονικές φάσεις προέκυψαν από την ποσοτική και ποιοτική ανάλυση των άρθρων των

εφημερίδων (*Το Βήμα* και *Τα Νέα*),⁷⁸ στα οποία γίνεται μνεία στο Θεατρικό Μουσείο, σε συνδυασμό με την ποιοτική ανάλυση και άλλων πηγών που χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνα. Αναφορικά με την ποσοτική ανάλυση των άρθρων, προέκυψε ότι η χρονική κατανομή⁷⁹ των άρθρων σε σχέση με τη συχνότητα εμφάνισής τους στον Τύπο υποδηλώνει το διαχωρισμό τριών χρονικών φάσεων.⁸⁰ Η ποιοτική ανάλυση των άρθρων σε συνδυασμό με την ανάλυση περιεχομένου πρόσθετου υλικού που αξιοποιήθηκε στην έρευνα, όπως βιβλιογραφικές πηγές, νομικά έγγραφα (καταστατικά ίδρυσης των φορέων), φυλλάδια των φορέων, αλλά και των συνεντεύξεων που υλοποιήθηκαν στο πλαίσιο της έρευνας, οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι στα έτη με τη μεγαλύτερη δημοσιογραφική εμφάνιση του Θεατρικού Μουσείου, πραγματοποιούνται αλλαγές τόσο στο ίδιο το Μουσείο όσο και στο ευρύτερο θεατρικό-μουσειακό τοπίο. Έτσι, συνδυάζοντας την ποσοτική ανάλυση με την ανάλυση περιεχομένου προέκυψαν οι τρεις χρονικές φάσεις στις οποίες βασίστηκε η ανάλυση του πρώτου μέρους του παρόντος κεφαλαίου. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη φάση είναι η περίοδος της δημιουργίας των πρώτων φορέων που διαθέτουν θεατρικά τεκμήρια και εκτείνεται χρονικά από το 1931-1971. Η δεύτερη φάση περιλαμβάνει τις προσπάθειες καθιέρωσής τους, η οποία πραγματοποιείται από το 1972 έως το 1990. Η δε τρίτη φάση, η οποία ξεκινά το 1991 και φτάνει έως σήμερα, είναι η φάση πραγματοποίησης κομβικών αλλαγών.

⁷⁸ Αναλύθηκαν συνολικά 176 άρθρα. Βλ. προηγούμενο κεφάλαιο.

⁷⁹ Η διαδικασία που ακολουθήθηκε για την ποσοτική ανάλυση των άρθρων ήταν η χρονική κατάταξη των 176 άρθρων που εντοπίστηκαν και αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο και η καταμέτρηση του πλήθους των άρθρων ανά έτος. Βλ. Παράρτημα 3.

⁸⁰ Τα πρώτο άρθρο που αναφέρεται στο Θεατρικό Μουσείο χρονολογείται στις αρχές της δεκαετίας '30 (Το 1931). Στα τέλη της δεκαετίας '30, στις αρχές του '70, στα τέλη του '90 και στις αρχές του 2000 παρατηρείται αυξημένη η παρουσία του Θεατρικού Μουσείου στον Τύπο σε σχέση με τα υπόλοιπα έτη, γεγονός που σηματοδοτεί μια έντονη τροφοδότηση πληροφορίας στον Τύπο. Το 1938 είναι το έτος, κατά το οποίο εμφανίζονται τα περισσότερα άρθρα που αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο (13 άρθρα). Ακολουθεί το 2002 (10 άρθρα), το 2000 (9 άρθρα), το 2001 (8 άρθρα), το 1996 (8 άρθρα) και το 1972 (8 άρθρα). Με εξαίρεση το έτος 1938, μέχρι τη δεκαετία του 1970, ο αριθμός των άρθρων που αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο κυμαινόταν περίπου στα ίδια επίπεδα μέσα στα έτη (1-3 άρθρα/έτος). Από τα τέλη της δεκαετίας '70, αλλά κυρίως από το 1990 και μετά παρατηρείται μία αύξηση των δημοσιευμάτων για το Θεατρικό Μουσείο, η οποία προς τα τέλη της δεκαετίας 2000 άρχισε μια φθίνουσα πορεία.

Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου πραγματοποιείται η κριτική ανάλυση του περιεχομένου του λόγου περί *θεατρικής κληρονομιάς* που προέκυψε μέσα από την ποιοτική ανάλυση του περιεχομένου του υλικού που εντοπίστηκε, συλλέχθηκε και αξιοποιήθηκε στην έρευνα. Η ανάλυση αυτή έχει ως κεντρικό άξονα τις ενέργειες μουσειοποίησης (επιλογή, διατηρησιμότητα και τον ρόλο των προσώπων) στις οποίες προβαίνει τόσο το Θεατρικό Μουσείο, όσο και οι άλλοι φορείς που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς*. Έτσι προτού μεταβούμε στην κριτική ανάλυση του περιεχομένου των λόγων των φορέων που διαφυλάσσουν τη *θεατρική κληρονομιά* μέσα από τις ενέργειες της μουσειοποίησης, μελετάται αρχικά το θεατρικό και μουσειακό τοπίο που αποτελεί το εξωτερικό περιβάλλον, το μακροπεριβάλλον, των φορέων αλλά και το ιστορικό και νομικό πλαίσιο των ίδιων των φορέων μέσα στους οποίους διαμορφώνεται η έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς*, δηλαδή το μικροπεριβάλλον τους. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι τόσο στην επισκόπηση του θεατρικού- μουσειακού πλαισίου (α' μέρος παρόντος κεφαλαίου) όσο και στην ανάλυση των ενεργειών μουσειοποίησης (β' μέρος κεφαλαίου) το Θεατρικό Μουσείο κατέχει κεντρικό ρόλο και αποτελεί το βασικό σημείο αναφοράς ως ο κατεξοχήν διαμορφωτής της *θεατρικής κληρονομιάς* της χώρας. Στόχος του κεφαλαίου είναι ο προσδιορισμός εκείνων των παραγόντων που επηρεάζουν τη διαμόρφωση της έννοιας της *θεατρικής κληρονομιάς* της Ελλάδας, είτε ανήκουν στους φορείς που τη διαφυλάσσουν, είτε στο εξωτερικό τους περιβάλλον.

4.2. Μέρος Α': Θεατρικό και Μουσειακό τοπίο

4.2.1. Η δημιουργία των πρώτων φορέων (Α' Φάση: 1931-1971)

Η πρώτη επίσημη αναφορά στον όρο «Θεατρικό Μουσείο» πραγματοποιείται σε άρθρο της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* την περίοδο του Μεσοπολέμου, το 1931, υπό τον τίτλο «Από την διάσκεψιν των Μουσείων» (*Ελεύθερον Βήμα*, 30/10/1931). Το άρθρο αυτό δημοσιεύεται επτά χρόνια πριν την έναρξη του Θεατρικού Μουσείου και αναφέρεται στο υπό ίδρυση «Ιστορικών Αρχείον και Θεατρικών Μουσείον της Εταιρείας Συγγραφέως». Από το πρώτο κίόλας άρθρο που εντοπίζεται τονίζεται ο ιστορικός προσανατολισμός του συλλεχθέντος υλικού προκειμένου να δημιουργηθεί ένα αρχείο θεάτρου και το ιδιοκτησιακό καθεστώς του Μουσείου. Έτσι, η ιδέα ίδρυσης του Θεατρικού Μουσείου ανήκει στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων,⁸¹ η οποία ιδρύθηκε το 1894 από ομάδα λογοτεχνών και δραματουργών,⁸² σημαντικών ανθρώπων εκείνης της εποχής. Τον Οκτώβριο του 1908 συντάχθηκε το πρώτο καταστατικό της Εταιρείας, με πρόεδρο τον Πρίγκιπα Νικόλαο⁸³ και αντιπρόεδρο τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο.⁸⁴ Το πρώτο νομικά κατοχυρωμένο Διοικητικό Συμβούλιο, με καταστατικό λειτουργίας της εταιρείας, συγκροτήθηκε

⁸¹ Εφεξής Εταιρεία ή Ε.Ε.Θ.Σ.

⁸² Οι ιδρυτές της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων είναι οι Χ. Άννινος, Μ. Γιαννουκάκης, Στ. Γρανίτσας, Π. Δημητρακόπουλος, Β. Κολοκοτρώνης, Ν. Λάσκαρης, Δ. Λαυράγκας, Σπ. Μελάς, Τ. Μωραϊτίνης, Π. Νιρβάνας, Γρ. Ξενόπουλος, Κ. Παρρέν, Σπ. Ποταμιάνος, Ι. Πολέμης, Θ. Σακελλαρίδης, Γ. Τσοκόπουλος, Π. Χορν, Κ. Χρηστομάνος, με επίτιμα μέλη τους Άγγ. Βλάχο, Στ. Δραγούμη, Σπ. Λάμπρο, Ν. Πολίτη, Σπ. Σακελλαρόπουλο, Γ. Σουρή, Ι. Ψυχάρη (Ε.Ε.Θ.Σ. 1917).

⁸³ Ο Πρίγκιπας Νικόλαος (1872-1938) υπήρξε και θεατρικός συγγραφέας με το ψευδώνυμο Μάρκος Μαρής. Έργα του ανέβηκαν στο τότε Βασιλικό Θέατρον (Βασιλείου 2005), το οποίο του είχε κληροδοτήσει ο πατέρας του, Γεώργιος Α'. Έχασε το αξίωμα του Προέδρου της Εταιρείας καθώς σύμφωνα με κυβερνητική απόφαση απαγορευόταν στα μέλη της βασιλικής οικογένειας να διαθέτουν και τίτλους επίτιμων μελών σε επαγγελματικά σωματεία και οργανώσεις (Μαρής 1915, Χατζηπανταζής 2014).

⁸⁴ Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911), θεατρικός συγγραφέας, μυθιστοριογράφος και ποιητής ίδρυσε τη Νέα Σκηνή που στόχευε στην αναμόρφωση της εγχώριας σκηνής με οδηγό και πρότυπο το ευρωπαϊκό κίνημα των μικρών πρωτοποριακών θιάσων που επιδίωκαν την ανατροπή των αξιών και των μεθόδων της έως τότε επαγγελματικής σκηνής (Χατζηπανταζής 2014).

εκτός από τους προαναφερόμενους, και από τους, Γ. Τσοκόπουλο,⁸⁵ Π. Χορν,⁸⁶ Χ. Άννινο,⁸⁷ Ν. Λάσκαρη,⁸⁸ Σπ. Μελά,⁸⁹ Γρ. Ξενόπουλο,⁹⁰ Στ. Γρανίτσα,⁹¹ Τ. Μωραϊτίνη,⁹² Π. Νιρβάνα,⁹³ και την Κ. Παρρέν⁹⁴ (Ε.Ε.Θ.Σ.), γνωστές προσωπικότητες της εποχής για την εν γένει συγγραφική τους δραστηριότητα, αλλά και τη θεατρική τους

⁸⁵ Ο Γεώργιος Τσοκόπουλος (1871-1923) από νεαρή ηλικία ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία, τη λογοτεχνία και με το θέατρο ως συγγραφέας κωμειδυλλίων και δραμάτων, που παραστάθηκαν από το Βασιλικό Θέατρο και θιάσους όπως του Συντάγματος, της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κυβέλης (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

⁸⁶ Ο Παντελής Χορν (1881-1941) ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία, τη συγγραφή χρονογραφημάτων και εμφανίζεται ως θεατρικός συγγραφέας το 1906 με το μονόπρακτο «Ο ξένος». Το 1908 σημείωσε επιτυχία με τους «Πετροχάρηδες» και ακολούθησαν σημαντικά έργα όπως το «Φιντανάκι», η «Φλαντρώ» και το «Μελτεμάκι» (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

⁸⁷ Ο Χαράλαμπος (Μπάμπης) Άννινο (1852-1934) υπήρξε πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, παράγοντας της αθηναϊκής θεατρικής ζωής της εποχής, εμπνευστής και συνιδρυτής της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

⁸⁸ Ο Νικόλαος Λάσκαρης (1868-1945) ήταν θεατρικός συγγραφέας και ιστορικός του θεάτρου. Ως ιστορικός του θεάτρου δημοσίευσε τα έργα «Ιστορία του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου», «Ιστορία του ρωμαϊκού θεάτρου», «Θεατρικόν γαλλοελληνικόν λεξικόν» και «Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου» (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

⁸⁹ Ο Σπύρος Μελάς (1882-1966) υπήρξε ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης (1925) και της Ελευθέρας Σκηνής (1929 με τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Δημήτρη Μυράτ), φοίτησε σε σκηνοθετικά εργαστήρια του Παρισιού το 1928 και το 1935 ανέλαβε τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή στο θίασο «Καινούριο Θέατρο» της κυρίας Αλίκης και του Κώστα Μουσούρη. Η σκηνοθετική του δραστηριότητα συνέβαλε στην ανανέωση του αθηναϊκού θεατρικού ρεπερτορίου και στην ευθυγράμμισή του με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

⁹⁰ Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951) πρωτοπαρουσιάζεται στο θεατρικό χώρο το 1895 με δύο έργα τον «Ψυχοπατέρα» και τον «Τρίτο» και ακολούθησαν και άλλα γνωστά θεατρικά έργα, όπως η «Στέλλα Βιολάντη», η «Φωτεινή Σάντρη», η «Ραχήλ», το «Ψυχοσάββατο» και ο «Πειρασμός» (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

⁹¹ Ο Στέφανος Γρανίτσας (1880-1915) υπήρξε δημοσιογράφος, λογοτέχνης, πολιτικός καθώς εκλέχτηκε τρεις φορές με το Κόμμα των Φιλελευθέρων. Στις συζητήσεις περί γλωσσικού ζητήματος υπερασπίστηκε το δημοτικισμό. Ασχολήθηκε σχεδόν με όλα τα λογοτεχνικά είδη, ποίηση, διήγημα, θέατρο, δοκίμιο, κριτική, ευθυμογράφημα (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

⁹² Ο Τίμος Μωραϊτίνης (1875-1952) ασχολήθηκε με το θέατρο (πρόζα και επιθεώρηση), το χρονογράφημα, την ποίηση, το μυθιστόρημα, το διήγημα, κ.ά. Σαν θεατρικός συγγραφέας χαρακτηρίστηκε «ως πατέρας και δημιουργός της νεοελληνικής κωμωδίας» (Όμιλος Μελέτης Αθηναϊκών Γραμμάτων 2014).

⁹³ Ο Παύλος Νιρβάνας (1866-1937) άρχισε να δημοσιεύει χρονογραφήματα και κείμενα σε λογοτεχνικά περιοδικά και εφημερίδες της εποχής. Η γραφή του είναι επηρεασμένη από τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα του αισθητισμού και συμβολισμού. Το 1928 αναγορεύτηκε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

⁹⁴ Η Καλλιρόη Παρρέν (1861-1940) στράφηκε στη δημοσιογραφία ως μέσο για τον αγώνα της υπέρ της χειραφέτησης των ελληνίδων. Στα πλαίσια της δραστηριότητάς της ίδρυσε το 1887 την «Εφημερίδα των Κυριών», το πρώτο ελληνικό φεμινιστικό έντυπο, που κυκλοφόρησε ως το 1917. Την πρώτη της επίσημη εμφάνιση ως συγγραφέας πραγματοποίησε με το μυθιστόρημα «η Χειραφετημένη» το 1900. Ακολούθησαν μυθιστορήματα, θεατρικά, ιστορικά και ταξιδιωτικά έργα, όλα με τον ίδιο προσανατολισμό στον αγώνα υπέρ του γυναικείου ζητήματος, το οποίο αποτέλεσε στόχο ζωής για τη συγγραφέα και το οποίο τελικά εξυπηρέτησε τόσο με την πεζογραφική, όσο και με τη δραματική παραγωγή της (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

γραφή. Η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων αποτελεί βάσει του καταστατικού της⁹⁵ «Ανεγνωρισμένον Σωματείον» με έδρα την Αθήνα που έχει ως σκοπό «την από κοινού εργασία και δια των καταλληλότερων μέσων επιδίωξ[η] της προόδου και ευημερίας του Ελληνικού Θεάτρου και την ενίσχυση της Θεατρικής Τέχνης στην Ελλάδα», γεγονός που αναδεικνύει την έμφαση στην ενίσχυση της παραγωγής της εγχώριας θεατρικής τέχνης. Επιπλέον, εξαιτίας του σκοπού της, η Εταιρεία θεωρεί τον εαυτό της υπεύθυνο και ρυθμιστή της εξέλιξης και ενίσχυσης της εγχώριας θεατρικής σκηνής. Στα πρώτα καταστατικά της Εταιρείας δεν γίνεται καμία αναφορά στο Θεατρικό Μουσείο, γεγονός που συνεπάγεται ότι η ίδρυση του προέκυψε στην πορεία και δεν αποτελούσε πρωταρχικό στόχο της Εταιρείας. Πραγματοποιείται μόνο μια έμμεση αναφορά σε αυτό, στο άρθρο 10, που αφορά στα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου της, καθώς ένα από αυτά είναι ο Έφορος της δραματικής βιβλιοθήκης, ο οποίος φροντίζει «περί της διαφυλάξεως και συντηρήσεως των βιβλίων της Εταιρείας, τηρούσε λεπτομερή κατάλογον αυτών και διενεργούσε, κατόπιν αποφάσεως του Δ.Σ., αγοράν βιβλίων κατάλληλων δια τον σκοπόν της Εταιρείας» (Ε.Ε.Θ.Σ. 1917). Ο έφορος της δραματικής βιβλιοθήκης στα επόμενα χρόνια διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του Θεατρικού Μουσείου, καθώς είναι υπεύθυνος για το έργο αυτό.

Ωστόσο προτού φτάσουμε στη δημιουργία του Θεατρικού Μουσείου κρίνεται σκόπιμο να διερευνηθεί το θεατρικό και μουσειακό τοπίο μέσα στο οποίο δρουν οι άνθρωποι της Εταιρείας και το οποίο αναπόφευκτα πολλές φορές επηρεάζει τις αποφάσεις τους. Τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα παρατηρείται στο θέατρο

⁹⁵ 24/12/1914 και υπ' αριθμ. 7135 απόφασις του Πρωτοδικείου Αθηνών (Ε.Ε.Θ.Σ. 1917).

η ανάδυση της νέας γενιάς ηθοποιών (Κυβέλη Αδριανού,⁹⁶ Μαρίκα Κοτοπούλη,⁹⁷ Μήτσος Μυράτ,⁹⁸ κ.ά.), που βγαίνουν από τα χέρια του Θωμά Οικονόμου και του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου⁹⁹ και εκπροσωπούν τη γενιά των αστών πεπαιδευμένων ηθοποιών-θιασαρχών. Παρά, όμως, την ανανέωση προσώπων, φαίνεται να επιβιώνουν κάποιες μέθοδοι και συστήματα του παρελθόντος, που θα περίμενε κανείς να έχουν εξαφανιστεί ύστερα από την παρέμβαση του Χρηστομάνου και του Οικονόμου, που στοχεύουν στον εκσυγχρονισμό της εγχώριας σκηνής. Το σύστημα του βεντετισμού επανέρχεται με καινούρια πρόσωπα, καθώς οι Ευαγγελία Παρασκευοπούλου¹⁰⁰ και Αικατερίνη Βερώνη,¹⁰¹ βεντέτες του προηγούμενου αιώνα,

⁹⁶ Η Κυβέλη Αδριανού (1888-1978) ήταν ηθοποιός και θιασάρχης και έπαιξε ρόλους κάθε είδους, δραματικούς και κωμικούς σε εκατοντάδες έργα κάθε εποχής, ύφους και σχολής. Το 1906 ιδρύει τον πρώτο της θίασο με τον Κ. Σαγιώρ και από το 1908 μέχρι το 1932 είχε προσωπικό θίασο από τον οποίο παρέλασαν όλοι οι σημαντικοί συγγραφείς, μεταφραστές και ηθοποιοί της εποχής. Το 1932 συνεργάζεται για πρώτη φορά με την μεγάλη αντίπαλό της Μαρίκα Κοτοπούλη, ως μια καλλιτεχνική αντίδραση στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. Μαζί με τη Μαρίκα Κοτοπούλη υπήρξαν οι δύο γυναικείες θεατρικές μορφές που σημάδεψαν τις αρχές του 20ού αιώνα, καθώς μέσα από τη δράση τους καθιερώνουν το επάγγελμα του ηθοποιού στη δραματουργία και στην εξέλιξη των θεατρικών πραγμάτων (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

⁹⁷ Η Μαρίκα Κοτοπούλη (1887-1954) εμφανίζεται για πρώτη φορά στο θέατρο βρέφος 40 ημερών στον θίασο των γονιών της. Το 1894, σε ηλικία έξι ετών, παρίστανε τη μαθήτριά στην πρώτη ελληνική επιθεώρηση «Λίγο Απ' όλα». Το 1908 ιδρύει τον δικό της θίασο τον οποίο διατήρησε με ελάχιστες διακοπές μέχρι το θάνατό της. Το 1950 καθιερώνει το βραβείο Κοτοπούλη για τις νέες πρωταγωνίστριες. Υπήρξε όλα τα στυλ, ηθογραφία, κωμειδύλλιο, εξπρεσιονιστικό δράμα, συμβολικό θέατρο, ρομαντικό θέατρο και αρχαία τραγωδία (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

⁹⁸ Ο Μήτσος Μυράτ (1878-1964) ήταν ηθοποιός και συγγραφέας, που πρωτοδιακρίθηκε στη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Παντρεύτηκε την Κυβέλη με την οποία απέκτησαν τη Μιράντα Μυράτ, επίσης, ηθοποιό. Ήταν πρωταγωνιστής στο θίασο της Κοτοπούλη στον οποίο διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

⁹⁹ Ο Θωμάς Οικονόμου (1864-1927) και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911) υπήρξαν από τους πρώτους σκηνοθέτες του νεοελληνικού θεάτρου, ο πρώτος ήταν του Βασιλικού Θεάτρου και αργότερα του Ωδείου Αθηνών και ο δεύτερος της Νέας Σκηνής. Εισηγάγαν την έννοια του σκηνοθέτη στην Ελλάδα, νέες τεχνικές υποκριτικής και γνώρισαν νέους έλληνες συγγραφείς αλλά και ξένους στο ελληνικό κοινό (Χατζηπανταζής 2014).

¹⁰⁰ Η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (1865-1938) ήταν ηθοποιός και εκπρόσωπος της ρομαντικής σχολής του 19^{ου} αιώνα. Άρχισε να διακρίνεται σε σημαντικούς ρόλους το φθινόπωρο του 1883 στην Κωνσταντινούπολη, ενώ η περίοδος των μεγάλων θριάμβων στην πρωτεύουσα μαζί με την πανελλήνια αναγνώριση αρχίζει και τελειώνει τη δεκαετία του 1890. Πέθανε αγνοημένη και πάμπτωχη το 1938 στην Αθήνα (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹⁰¹ Η Αικατερίνη Βερώνη (1867-1955) πρωτοεμφανίστηκε στην επαγγελματική σκηνή το 1881 σε μικρούς ρόλους, μαζί με αθηναϊκούς θιάσους που περιόδευσαν στην Κωνσταντινούπολη. Η καθιέρωσή της στον Ελλαδικό χώρο ολοκληρώθηκε το 1892-93 με μία σειρά εμφανίσεών της στην Πάτρα και στην Αθήνα. Ο ανταγωνισμός της με τη σύγχρονή της συνάδελφο Ευαγγελία Παρασκευοπούλου κορυφώθηκε με τη σχεδόν ταυτόχρονη ερμηνεία της «Φαύστας» του Βερναρδάκη το Σεπτέμβριο του 1893 που δίχασε το θεατρόφιλο κοινό σε «Βερωνιστάς» και σε «Παρασκευοπουλιστάς» (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

αντικαθίστανται από την Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη Αδριανού, οι οποίες κρατούν τα ηνία των θεατρικών τους επιχειρήσεων. Την περίοδο που οι πολίτες είναι χωρισμένοι σε Βενιζελικούς και Κωνσταντινικούς, το θεατρικό κοινό έχει μοιραστεί σε οπαδούς της Μαρίκας και της Κυβέλης, οι οποίοι υποστηρίζουν το ίνδαλμά τους καμιά φορά με φανατισμό. Οι βεντέτες θιασάρχες δεν ενδιαφέρονται τόσο για την καλλιτεχνική ποιότητα των έργων που ερμηνεύουν, κλασικά ή πρωτοποριακά, εμπορικών ή καλλιτεχνικών αξιώσεων, καθώς το μήνυμα των παραστάσεων περιορίζεται στην προσωπική τους προβολή προσαρμόζοντας κάθε ρόλο και έργο στην προσωπικότητά τους. Οι πρωταγωνίστριες και θιασάρχες σπεύδουν να ανεβάσουν τις τελευταίες εισπρακτικές επιτυχίες των ευρωπαϊκών και κυρίως παρισινών θεάτρων, αδιαφορώντας για την ποιότητα των έργων ή τις υποκριτικές ικανότητες που απαιτούσε. Στο ευρωπαϊκό θέατρο ο βεντετισμός έχει πολεμηθεί, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, χάρη στο κίνημα των μικρών καλλιτεχνικών θιάσων που υπερασπίζονται τα δικαιώματα των συγγραφέων και σκηνοθετών απέναντι σε εκείνα του ηθοποιού-αστέρα. Ωστόσο, το θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα στην Ελλάδα χαρακτηρίζεται από την αναβίωση του βεντετισμού μέσω της κυριαρχίας ηγετικών φυσιογνωμιών στη θεατρική σκηνή (Βασιλείου 2005, Χατζηπανταζής 2014).

Την περίοδο του Μεσοπολέμου το θεατρικό σκηνικό αλλάζει. Το βεντετικό καθεστώς της Κοτοπούλη και της Κυβέλης αρχίζει να διεμβολίζεται από πολλές και ποικίλες νέες δυνάμεις που επιθυμούν τον εκσυγχρονισμό και την ανανέωση της εγχώριας θεατρικής ζωής της εποχής. Σε αυτές τις δυνάμεις ανήκουν οι θεατρικοί συγγραφείς που αισθάνονται παραμελημένοι από τις δύο πρωταγωνίστριες, οι ηθοποιοί που είναι αποκλεισμένοι από το σύστημα, οι νέοι μορφωμένοι ηθοποιοί που αποφοιτούν από τον ολοένα αυξανόμενο αριθμό των δραματικών σχολών και οι σκηνοθέτες που για πρώτη φορά κάνουν την εμφάνισή τους στο θεατρικό τοπίο της εποχής (Βασιλείου 2005). Επιπρόσθετα, την περίοδο του Μεσοπολέμου ξεκινά

τη σκηνοθετική του δραστηριότητα ο Κάρολος Κουν,¹⁰² οποίος το 1934 ιδρύει τη Λαϊκή Σκηνή που θα μείνει ενεργή μέχρι το 1936. Καμία λαϊκή σκηνή δεν έχει εμφανιστεί στην Ελλάδα έως τη δεκαετία του 1930 και μία από τις αιτίες αυτής της απουσίας συνδέεται με την έλλειψη ενός εθνικού θεάτρου ικανού να αναλάβει τη διαπαιδαγώγηση του λαού. Η Λαϊκή σκηνή του Κ. Κουν συνδέεται με την τάση για επιστροφή στο ρωμείο, που απασχολεί την εποχή εκείνη τους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους της χώρας ως μια από τις προτάσεις περί ελληνικής ταυτότητας (Γλυτζουρής 2002, Δελβερούδη 2003). Αυτή η τάση για επιστροφή στις ρίζες και η ανάγκη εξύψωσης του αρχαίου πνεύματος αποτυπώνεται μέσα από την αναβίωση του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη σκηνή, χωρίς κάτι τέτοιο να συνεπάγεται την άρνηση της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας (Αρβανίτη 2010, Σπάθης 2013). Η αναβίωση έχει αρχίσει να αποκτά το χαρακτήρα μιας εθνικής υπόθεσης για τη μικρή τουριστική βιομηχανία της χώρας και για το λόγο αυτό αρκετά στιγμιότυπα των παραστάσεων αρχαίου θεάτρου της εποχής του Μεσοπολέμου κινηματογραφούνται,¹⁰³ με σκοπό την αναπαραγωγή τους σε ένα ευρύτερο κοινό (Γλυτζουρής 2008).

Το γεγονός που αλλάζει τα δεδομένα του θεατρικού τοπίου της εποχής είναι η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1930,¹⁰⁴ καθώς δίνεται πλέον κρατική αρωγή σε ένα

¹⁰² Ο Κάρολος Κουν (1908-1987) υπήρξε σκηνοθέτης του ελληνικού θεάτρου. Το 1942 ιδρύει το Θέατρο Τέχνης, όπου ανεβάζει σύγχρονο και κλασικό ρεπερτόριο και γνωστοποιεί στο ελληνικό κοινό σύγχρονους Έλληνες και ξένους θεατρικούς συγγραφείς. Ο Κουν ως δάσκαλος ηθοποιών, ως ανιχνευτής νέων συγγραφέων, ως σκηνοθέτης και ως θεατράνθρωπος ολοκληρωτικά αφοσιωμένος στο θέατρο, έγραψε τη δική του ιστορία στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα αναζητώντας κάθε φορά τους άξονες της νεοελληνικής φυσιογνωμίας (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988, Hartnoll 2000).

¹⁰³ Παραδείγματα παραστάσεων που κινηματογραφήθηκαν στο Ηρώδειο είναι οι *Πέρσες* το 1920, ο *Αγαμέμνων* και η *Αντιγόνη* το 1924 και η *Εκάβη* στο Παναθηναϊκό Στάδιο. (Γλυτζουρής 2008).

¹⁰⁴ Η έναρξη της λειτουργίας του θεατρικού κτηρίου της οδού Αγ. Κωνσταντίνου πραγματοποιήθηκε τον Νοέμβριο του 1901, χρονιά κατά την οποία λειτούργησε ως Βασιλικό Θέατρο. Το Βασιλικό Θέατρο σταμάτησε το 1908, λόγω χρεωκοπίας. Οι παραστάσεις που παίζονταν τα επτά χρόνια λειτουργίας του δεν είχαν απήχηση στο κοινό, με αποτέλεσμα να επιβαρύνονται τα βασιλικά ταμεία χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα, γεγονός που οδήγησε στο κλείσιμό του. Κατά τη λειτουργία του ως Βασιλικό Θέατρο, ο βασιλιάς είχε το απόλυτο δικαίωμα να διορίζει και να απολύει το προσωπικό, καθώς και να επιλέγει ρεπερτόριο. Το θεατρικό κτήριο ανοίγει ξανά μετά από μία εικοσαετία περίπου ως κρατική πλέον σκηνή (Φωτόπουλος 2000).

επίσημο θεατρικό σχήμα. Τα πρώτα έργα που ανεβαίνουν στο Εθνικό (*Αγαμέμνων* του Αισχύλου και *Θείος Όνειρος* του Ξενόπουλου) χαρακτηρίζονται ως κλασικά έργα που στοχεύουν στην αναβίωση της ελληνικής παράδοσης (Δελβερούδη 2003, Αρβανίτη 2010). Το Εθνικό Θέατρο ιδρύεται ως Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου, με σκοπό «την καλλιέργεια του αισθήματος του Καλού και την προαγωγή της Ελληνικής δραματικής τέχνης» (Νόμος 4615-ΦΕΚ 141/Α 1930), γεγονός που συνεπάγεται ότι η πορεία του Εθνικού Θεάτρου από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του επηρεάζεται άμεσα από τις πολιτικές ανακατατάξεις, αφού ανάλογα με το πολιτικό κόμμα που βρίσκεται στην εξουσία αλλάζει και η Διοικούσα Επιτροπή του θεάτρου, αλλά και ο υπεύθυνος σκηνοθέτης (Γραμματάς 2002, Κανάκης 1999). Ο θεσμός του ενός μόνο σκηνοθέτη, ενός μόνιμου σκηνογράφου και ενός ενδυματολόγου, που προβλέπονται στο οργανόγραμμά του στην αρχή της λειτουργίας του, αποκλείουν για μεγάλο χρονικό διάστημα οποιουδήποτε είδους καλλιτεχνικό αντίλογο στη σκηνή του και οποιαδήποτε ιδέα «πολυφωνικότητας» στο πρόγραμμα των παραστάσεων του (Χατζηπανταζής 2014, 451). Αυτή η έντονη εξάρτηση του φορέα από το Κράτος διαφαίνεται και στην περίοδο της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά (1936-1941), κατά την οποία το Εθνικό Θέατρο λειτουργεί ως αρωγός των προσπαθειών του δικτατορικού καθεστώτος. Η επιθυμία του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου για μαζικό πολιτισμό εκφράζεται στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου. Ο Μεταξάς αυξάνει σημαντικά τον προϋπολογισμό του Εθνικού μέσω της αύξησης των φόρων των κινηματογραφικών εισιτηρίων και μέσα από πλούσια χρηματοδότηση, το Εθνικό μπορεί να παράγει έργο, το οποίο προστίθεται στα επιτεύγματα του δικτατορικού καθεστώτος (Δελβερούδη 2003). Την ίδια περίοδο ιδρύεται το «Άρμα Θέσπιδος» προκειμένου να διαδοθεί η επίσημη θεατρική κουλτούρα στις μάζες της υπαίθρου με τη χρήση φορητής σκηνής που περιόδευε (Βασιλείου 2005, Γλυτζουρής 2002, Χατζηπανταζής 2014). Με την επιβολή της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου του 1936 γίνεται μία προσπάθεια διαμόρφωσης μιας νέας επίσημης ιδεολογίας. Στόχος είναι η δημιουργία ενός νέου πολιτισμού, του «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού», που

θα αποτελεί «κράμα της διάνοιας του αρχαίου πολιτισμού με τη βαθιά θρησκευτική πίστη του μεσαιωνικού ελληνισμού» (Μεταξάς 1969). Οι υπέρμαχοι του «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού» προωθούν την ανάδειξη του εξιδανικευμένου παρελθόντος, κρατώντας αποστάσεις ασφαλείας από το παρόν (Καγγελάρη 2003). Έτσι με το μεταξικό καθεστώς επανέρχεται η τάση του εθνοκεντρισμού, σε αντίθεση με τη συμπόρευση ευρωπαϊκότητας και του ελληνικού στοιχείου που είχαν επιχειρήσει στο παρελθόν ο Φώτος Πολίτης¹⁰⁵ και αργότερα ο Κάρολος Κουν. Αποτέλεσμα του ιδεολογικού παρεμβατισμού του μεταξικού καθεστώτος στη θεατρική λειτουργία είναι η ίδρυση θιάσων που παριστάνουν ηθικοπλαστικά δράματα για τη μόρφωση και εκπαίδευση του λαού, με συγκεκριμένες ιδεολογικές κατευθύνσεις (Βασιλείου 2005, 60). Τις δεκαετίες που ακολουθούν, το Εθνικό Θέατρο δραστηριοποιείται κυρίως προς την κατεύθυνση της ανάδειξης του κλασικού ρεπερτορίου, ξένου και νεοελληνικού (Σαίξπηρ, Μολιέρος, Ίψεν, Α. Μάτεσης, Ν. Καζατζάκης, Σπ. Μελάς) και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου μέσω των περιοδειών του στο εξωτερικό. Ωστόσο, η εμμονή του στην παράδοση και στο κλασικό ρεπερτόριο, δημιουργεί αίσθηση επανάληψης και έλλειψη ανανέωσης του ύφους και του είδους των παραστάσεών του (Γραμματάς 2002).

Αναφορικά με το μουσειακό τοπίο, θα πρέπει αναφερθεί ότι η έννοια του «Μουσείου» έχει ήδη παγιωθεί από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα στην Ελλάδα. Τα μουσεία στη χώρα μας συγκροτήθηκαν εξαρχής ως δημόσια μουσεία, χωρίς να προέρχονται, όπως τα περισσότερα ευρωπαϊκά, από ιδιωτικές, βασιλικές ή πριγκιπικές συλλογές (Βουδούρη 2003, 82). Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα έχουν ήδη κάνει την εμφάνισή τους τρία αρχαιολογικά μουσεία στην Αθήνα (Εθνικό, Νομισματικό και Ακρόπολης) και άλλα δεκατρία στην επαρχία, αριθμός που διπλασιάζεται μέσα στη επόμενη δεκαετία (Δοξανάκη 2011). Επιπρόσθετα, έχει ήδη δημιουργηθεί ένα

¹⁰⁵ Ο Φώτος Πολίτης (1890-1934) ήταν θεατρικός κριτικός σκηνοθέτης, ο πρώτος του Εθνικού Θεάτρου, συγγραφέας, μεταφραστής και δάσκαλος δραματικών σχολών. Ανήκει στους δημιουργούς του νεοελληνικού θεάτρου (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

πλέγμα νομοθετικών ρυθμίσεων (αρχαιολογική νομοθεσία 1834, 1899) προσανατολισμένων κυρίως στα αρχαιολογικά μουσεία που μονοπωλούν το μουσειακό τοπίο της εποχής εκείνης (Χριστοφιλόπουλος 2005). Ωστόσο, από την περίοδο του Μεσοπολέμου και ύστερα αρχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους στον μουσειακό χάρτη της χώρας και φορείς που δεν είναι αρχαιολογικοί, αλλά άπτονται του ιστορικού και λαογραφικού περιεχομένου. Όλοι αυτοί οι μουσειακοί χώροι καλύπτονται από το νόμο 5351/1932¹⁰⁶ στον οποίο βασίστηκε σχεδόν όλος ο 20^{ός} αιώνας.¹⁰⁷ Πιο συγκεκριμένα για τα λαογραφικά μουσεία βασικός τους στόχος είναι κατά κύριο λόγο η διάσωση της τοπικής παράδοσης και η διατήρηση της λαϊκής τέχνης και σπανιότερα τουριστικοί ή εκπαιδευτικοί στόχοι (Χατζηνικολάου 2003). Η δεκαετία του '30 αποτελεί μία περίοδο κατά την οποία οι ανώτερες κυρίως τάξεις αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες για την ίδρυση νέων μουσείων, τα οποία πλέον απομακρύνονται από το ένδοξο αρχαιοελληνικό παρελθόν, φαινόμενο που έκανε την εμφάνισή του στα μουσεία που ιδρύθηκαν τον προηγούμενο αιώνα. Παρόλα αυτά τα μουσεία του μεσοπολέμου δεν είναι εντελώς αποκομμένα από την αναζήτηση της έννοιας της «ελληνικότητας», δηλαδή μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας, ούτε από τη συσχέτισή τους με το κράτος (Γκαζή 2012, Βουπία 2012, Βουδούρη 2003). Σε αυτή τη μουσειακή κινητικότητα των αρχών του προηγούμενου αιώνα θα πρέπει να γίνει ειδική μνεία στην εμφάνιση μουσείων ιδιωτικής πρωτοβουλίας, χωρίς ωστόσο να επιτυγχάνεται η πλήρης απεμπλοκή τους από το ελληνικό κράτος, με χαρακτηριστικότερη την περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη. Πρόκειται για το παλαιότερο αυτοτελές Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου που ιδρύθηκε κατόπιν δωρεάς προς το κράτος, με πολλές και ποικίλες συλλογές του Αντώνη Μπενάκη, που περιλάμβαναν κυρίως έργα που συγκέντρωνε ο ίδιος επί τρεις δεκαετίες από την Αίγυπτο, την Ελλάδα, αλλά και από αγορές της Δυτικής Ευρώπης (Βουδούρη 2003). Η νομοθετική κάλυψη του φορέα βασίστηκε στο νόμο 4599/1930 «περί αποδοχής δωρεάς

¹⁰⁶ Βλ. (Νόμος 5351-ΦΕΚ 93/Α 1933).

¹⁰⁷ Η σημερινή ισχύουσα νομοθεσία «Για την προστασία των αρχαιοτήτων και εν γένει της πολιτιστικής κληρονομιάς» είναι ο νόμος 3028/2002.

των κληρονόμων Εμμ. Μπενάκη προς ίδρυση Μουσείου Μπενάκη» με σκοπό «την ανάπτυξη και προαγωγή του καλλιτεχνικού αισθήματος και των ιστορικών γνώσεων» (Νόμος 4599-ΦΕΚ 138/Α 1930). Χάρη στο νομικό αυτό καθεστώς ο διοικητικός του μηχανισμός, η εξωτερική του πολιτική, η διαχείριση των οικονομικών του και η πολιτιστική του δραστηριότητα δεν εξαρτώνται πλήρως από τις δεσμεύσεις των αντίστοιχων κρατικών φορέων (Φωτόπουλος 1997).

Μέσα σε αυτό το μουσειακό και θεατρικό τοπίο η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων αποτελεί χαρακτηριστικό φορέα της πνευματικής ελίτ της χώρας εκείνης της εποχής που βρίσκεται κάπου ανάμεσα στην τρέχουσα συγγραφική δημιουργία και στην προσπάθεια ανάδειξης και διατήρησής της, μέσω της δημιουργίας δικού της θιάσου (θιάσος της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου) και δικού της μουσείου (Θεατρικό Μουσείου) (Βασιλείου 2005, 39, Σπάθης 2013, Σιδέρης 2000α). Το ενδιαφέρον των συγγραφέων-μελών της Εταιρείας δεν είναι αμιγώς καλλιτεχνικό, αλλά οφείλεται, σε κάποιο βαθμό, και στην προσπάθειά τους να βρουν έναν χώρο υποδοχής και προώθησης της προσωπικής τους θεατρικής δημιουργίας, η οποία δεν έχει «θερμή» υποδοχή από τους θιάσους του εμπορικού θεάτρου (Γραμματάς 2002, 266). Γι' αυτό μέσω της Εταιρείας φροντίζουν να θεσπιστεί ετήσιος δραματικός διαγωνισμός για σύγχρονα ελληνικά έργα, τα οποία θα παρουσιάζονται. Παρά το σύντομο χρονικό διάστημα ζωής της, η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου (1918-1921) έθεσε μαζί με το θίασο της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών τις ευρύτερες προϋποθέσεις για όλη τη θεατρική άνθιση που σημειώνεται τη δεκαετία '30 (Σπάθης 2013, 33).

Συνεπώς, από αυτόν τον παραλληλισμό του μουσειακού και θεατρικού τοπίου της εποχής του Μεσοπολέμου, παρατηρείται ότι υπάρχει μία έντονη πολιτιστική κινητικότητα, τόσο σε σχέση με τη θεατρική πραγματικότητα της εποχής όσο και σε σχέση με τη μουσειακή. Επιπλέον, αυτή η κινητικότητα διαφαίνεται και σε νομο-

θετικό επίπεδο, καθώς για παράδειγμα το ΦΕΚ ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου και το ΦΕΚ ίδρυσης του Μουσείου Μπενάκη έχουν μία μέρα διαφορά.¹⁰⁸ Τα μουσεία της εποχής αυτής επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στα αντικείμενα επιτελώντας ταυτόχρονα τον ρόλο του βασικού θεματοφύλακα της ελληνικής κληρονομιάς (Νάκου 2001). Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στο θέατρο, όπου το ενδιαφέρον δεν έχει ακόμα απεμπλακεί από τα πρόσωπα που αποτελούν το «αντικείμενο» στο οποίο εστιάζει η θεατρική πράξη, καθώς ο βεντετισμός είναι ακόμα έντονος. Επιπρόσθετα, η σφυρηλάτηση της εθνικής ταυτότητας αποτελεί ζητούμενο τόσο της θεατρικής όσο και της μουσειακής πραγματικότητας. Στην πρώτη περίπτωση μέσω της αναβίωσης παραστάσεων αρχαίου ελληνικού θεάτρου και στη δεύτερη μέσω του διαρκώς αυξανόμενου αριθμού των αρχαιολογικών μουσείων σε σχέση με άλλα μουσεία. Άρα, τόσο τα μουσεία όσο και το θέατρο αυτή την περίοδο δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην τόνωση της εθνικής ταυτότητας, γεγονός αρκετά συνηθισμένο σε περιόδους δικτατορίας, κατά τις οποίες διαφαίνεται η ανάγκη επιστροφής στις ρίζες του παρελθόντος.

Κατά τη διάρκεια της πρώτης αυτής φάσης της δημιουργίας των πρώτων φορέων που ασχολούνται με την έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς*, η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων αποτελεί εκείνον το φορέα που βρίσκεται ανάμεσα στη θεατρική δημιουργία και στη διαφύλαξή της, εν μέσω, δηλαδή, του θεατρικού και μουσειακού τοπίου της εποχής, χωρίς ωστόσο να είναι αμιγώς ούτε το ένα ούτε το άλλο. Μέσα σε αυτό το «milieu», η Εταιρεία, ξεκινάει τη συλλεκτική της πολιτική και ιδρύει το 1938 το Θεατρικό Μουσείο, χρονιά κατά την οποία η ιδέα της ιδρύσεως του Θεατρικού Μουσείου κάνει έντονη την εμφάνισή της στον Τύπο της

¹⁰⁸ Το ΦΕΚ του Μουσείου Μπενάκη έχει υπογραφεί στις 2 Μαΐου 1930 και του Εθνικού Θεάτρου στις 3 Μαΐου 1930.

εποχής.¹⁰⁹ Η ιδέα της ιδρύσεώς του ξεκίνησε από τον Θεόδωρο Συναδινό,¹¹⁰ Πρόεδρο της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, ο οποίος έχει επισκεφτεί το Θεατρικό Μουσείο της Βιέννης στο πλαίσιο ενός Διεθνούς Συνεδρίου στη Βιέννη «και έχει την ιδέα ότι μπορούμε να φτιάξουμε ένα τέτοιο μουσείο κι εδώ στην Ελλάδα και καλύτερο» (Μαυρολέων 2013, *Τα Νέα*, 23/12/1947). Ορίζει επιμελητή του συγκροτούμενου Θεατρικού Μουσείου, ένα μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, τον Γιάννη Σιδέρη,¹¹¹ ο οποίος θα αντιπροσωπεύει το Μουσείο ως βασικός διαχειριστής του (Θεατρικό Μουσείο 1996b, *Αθηναϊκά Νέα*, 28/02/1938, *Τα Νέα*, 23/08/1971). Έτσι, «[...]ο Γιάννης Σιδέρης από το 1938 σε τελείως προσωπικό επίπεδο και από προσωπικό μεράκι αρχίζει να συγκεντρώνει υλικό» (Γεωργουσόπουλος 2013a). «[...] Για πολλά χρόνια μέχρι το 1976 του έχουν παραχωρήσει χώρο από την Ε.Ε.Θ.Σ., στην οποία ήταν μέλος και η οποία είναι στην

¹⁰⁹ Το 1938 εμφανίζονται στον Τύπο τα περισσότερα δημοσιεύματα που αφορούν στο Θεατρικό Μουσείο (*Αθηναϊκά Νέα*, 14/01/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 28/02/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 10/03/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 13/04/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 17/04/1938, *Ελεύθερον Βήμα*, 18/04/1938, *Ελεύθερον Βήμα*, 20/04/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 08/05/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 27/05/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 08/07/1938, *Ελεύθερον Βήμα*, 09/09/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 05/10/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 19/10/1938).

¹¹⁰ Ο Θεόδωρος Συναδινός (1878-1959) ήταν δημοσιογράφος και θεατρικός συγγραφέας. Το 1904 έγινε συντάκτης στην εφημερίδα «Ακρόπολις» και αργότερα αρχισυντάκτης, θέση την οποία διατήρησε ως το 1914. Στον χώρο της δημοσιογραφίας διετέλεσε διευθυντής και εκδότης εφημερίδων και περιοδικών, όπως των εφημερίδων «Νέα Ελλάς» (1916), «Πρόοδος» (1919), των περιοδικών «Ωδείο» (1904), «Απόλλων» (1904-1907), «Μουσική Επιθεώρησης» (1921-1922), «Παρασκήνια» (1938-1939) κ.ά. Ως θεατρικός συγγραφέας πρωτοεμφανίστηκε το 1911 με την κωμωδία «Μπλόφες», που παραστάθηκε από τον θίασο της Κυβέλης Αδριανού. Ο «Καραγκιόζης», ένα από τα πιο γνωστά του έργα (58 έργα στο σύνολο), πρωτοανεβάστηκε το 1924 στην Αλεξάνδρεια, από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Ο Συναδινός ασχολήθηκε και με ζητήματα του μουσικού θεάτρου και έγραψε την «Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής» (1919) και μελέτες για το ελληνικό τραγούδι. Διετέλεσε μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και Διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου στη δεκαετία του '30, διευθυντής της Δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου και διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Ως πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων από το 1932 έως το 1946 συνέβαλε αποφασιστικά στη δημιουργία του Θεατρικού Μουσείου της Αθήνας (Σπάθης Δ. 1988, Σταματογιαννάκη 2007).

¹¹¹ Ο Γιάννης Σιδέρης (1898-1975) ήταν ιστορικός του θεάτρου και φιλόλογος. Σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και διορίστηκε καθηγητής Μέσης Εκπαίδευσης στην οποία υπηρέτησε επί τριάντα χρόνια. Εμφανίστηκε στα γράμματα το 1924 με διαλέξεις και δημοσιεύματα σχετικά με το θέατρο και ιδιαίτερα την ιστορία της νεοελληνικής δραματολογίας και παραστασιολογίας. Έγραψε θεατρικά έργα και μεταφράσεις, έκανε ομιλίες, κριτικές, φιλολογικές μελέτες, θεατρολογικές έρευνες, ασχολήθηκε με τη βιβλιογραφία, την αρχειοθέτηση, τη μουσειολογική μεθοδολογία και τη θεατρική εκπαίδευση. Δίδαξε στις δραματικές σχολές Πειραιϊκού Συνδέσμου, Σχολή Καρόλου Κουν, Σχολή Εθνικού Θεάτρου, Σχολή Θεάτρου του Μορφωτικού Συλλόγου Αθηναίων και στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών. Από το 1938 δημιούργησε με προσωπική μέριμνα το Θεατρικό Μουσείο τα εγκαίνια του οποίου δεν πρόλαβε να δει (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988, Γεωργουσόπουλος 2013b).

ουσία θα λέγαμε η μαμά-φορέας του Μουσείου» (Μαυρολέων 2013). Συνεπώς, «[...] ο Συναδινός είχε την ιδέα της συγκέντρωσης. Εκείνος όμως που τα συγκέντρωνε ήταν ο Σιδέρης. Ο Συναδινός χάρισε τη βιβλιοθήκη του και από εκεί και πέρα η συλλογή έγινε από αυτόν τον μανιακό άνθρωπο» (Γεωργουσόπουλος 2013α). Έτσι, το 1938, εν μέσω δικτατορίας, ξεκινά η ιδέα δημιουργίας ενός Θεατρικού Μουσείου στην Ελλάδα, το οποίο αρχίζει να αναπτύσσεται τα χρόνια που ακολουθούν.

Κατά την περίοδο των μεταπολεμικών χρόνων το πολιτικό κλίμα ήταν ακατάλληλο και εχθρικό σε κάθε προοδευτική προσπάθεια και πολλές καλλιτεχνικές δυνάμεις είτε είχαν χαθεί, είτε είχαν φύγει, είτε είχαν μείνει μακριά στην εξορία (Μαυρομούστακος 2008). Σε επίπεδο δραματουργίας τα χρόνια που ακολούθησαν την απελευθέρωση δεν προσφέρονταν για την προώθηση ελληνικών θεατρικών συγγραφέων. Το Εθνικό Θέατρο δεν έτρεφε φιλικά αισθήματα για την εγχώρια δραματική παραγωγή και το κενό αυτό ήρθε να καλύψει το Θέατρο Τέχνης¹¹² (Χατζηπανταζής 2014). Ο ιδρυτής του, Κάρολος Κουν, υποστήριζε ότι «δεν υπάρχει ελληνικό θέατρο χωρίς ελληνικό έργο». Από τα τέλη της δεκαετίας του '50 το ενδιαφέρον του Θεάτρου Τέχνης είναι έκδηλο για την εγχώρια δραματουργική παραγωγή, ιδιαίτερα μετά την παράσταση της *Αυλής των Θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλη¹¹³ το 1957, ο οποίος αποτέλεσε δεσπόζουσα προσωπικότητα της δραματουργίας του μεταπολεμικού

¹¹² Το Θέατρο Τέχνης και η Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης ιδρύονται το 1942 με στόχο την ανάδειξη και καλλιέργεια νέων ελληνικών συγγραφέων, τη δημιουργία «Σχολής» με δικό της «ύφος» για την κατάκτηση της θεατρικής τέχνης, τη γνωριμία, την επικοινωνία του ελληνικού κοινού με τους μεγάλους ξένους κλασικούς και σύγχρονους συγγραφείς και την ερμηνεία του Αρχαίου Δράματος (Θέατρο Τέχνης).

¹¹³ Ο Ιάκωβος Καμπανέλης (1921-2011) υπήρξε θεατρικός συγγραφέας και γεννήτορας του μεταπολεμικού νεοελληνικού θεάτρου. Με το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, σχεδιάζει μαζί με ένα φίλο του να καταφύγουν στη Μέση Ανατολή. Όταν όμως φτάνουν στην Βιέννη, ο φίλος του αποφασίζει να επιστρέψει στην Ελλάδα, ενώ ο Καμπανέλης συνεχίζει μόνος του. Συλλαμβάνεται και καταλήγει στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως στο Μαουτχάουζεν. Εκεί θα παραμείνει ως τις 5 Μαΐου 1945, όταν το στρατόπεδο απελευθερώθηκε από τον αμερικανικό στρατό. Οι συγκαταύμενοι του, χίλιοι εκατό Έλληνες, τον εκλέγουν αντιπρόσωπό τους στη Διεθνή επιτροπή που φροντίζει για την ανάρρωση και την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Με το «Χορός πάνω στα στάχια» το 1950 εγκαινιάζει τη μακριά πορεία του στη νεοελληνική σκηνή και ακολουθούν ένα σωρό θεατρικά έργα όπως: «Οδυσσέα γύρισε σπίτι», «Στέλλα με τα κόκκινα γάντια», «Έβδομη μέρα της Δημιουργίας», «Αυτός και το πανταλόνι του», «Η αυλή των θαυμάτων», «Παραμύθι χωρίς όνομα», «Το μεγάλο μας τσίρκο», κ.ά. (Καμπανέλης 2015).

θεάτρου. Έτσι τη δεκαετία του '60 το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης εδραιώνει την παρουσία σημαντικών νέων συγγραφέων, όπως είναι για παράδειγμα η Λούλα Αναγνωστάκη¹¹⁴ και ο Δημήτρης Κεχαΐδης.¹¹⁵ Αυτή η μόνιμα σταθερή στάση του Θεάτρου Τέχνης αποτέλεσε κίνητρο και για την ανάπτυξη της ελληνικής θεατρικής πρακτικής και τη δημιουργία νέων θεατρικών σχημάτων, των θιάσων συνόλου (Καγγελάρη 2003, Μαυρομούστακος 2005, Μαυρομούστακος 2006). Στο Εθνικό Θέατρο, από την άλλη πλευρά, αναδύονται πρωταγωνιστές σε συνέχεια του «παραδοσιακού» βεντετισμού (τέτοια παραδείγματα αποτελούν η Κατίνα Παξινού, ο Αλέξης Μινωτής,¹¹⁶ η Μαίρη Αρώνη,¹¹⁷ η Βάσω Μανωλίδου,¹¹⁸ ο Θάνος Κωτσόπουλος,¹¹⁹ κ.ά.). Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι κύριο μέλημα του Εθνικού Θεάτρου είναι ο προσανατολισμός στον παιδευτικό χαρακτήρα των επιλογών του ρεπερτορίου εν αντιθέσει με τον πρωτοποριακό για την εποχή χαρακτήρα του Θεάτρου Τέχνης (Μαυρομούστακος 2005). Παράλληλα την ίδια περίοδο, στα

¹¹⁴ Η Λούλα Αναγνωστάκη (1934-) εμφανίστηκε στο θέατρο το 1965, από το θέατρο του Κάρολου Κουν. Έκτοτε, έργα της ανεβαίνουν σε όλες τις σκηνές της Ελλάδας, κρατικές, ημικρατικές, περιφερειακές και ιδιωτικές, αλλά και στο εξωτερικό (Ιταλία, Γαλλία, Αγγλία, Γερμανία, Κύπρο, Ισπανία, ΗΠΑ) (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

¹¹⁵ Ο Δημήτρης Κεχαΐδης (1933-2005) πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο με τα μονόπρακτα έργα «Μακρινό λυπητερό τραγούδι» και «Παιχνίδια στις αλυκές», που παραστάθηκαν από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν το 1958, ο οποίος σκηνοθέτησε το σύνολο του έργου του (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

¹¹⁶ Ο Αλέξης Μινωτής (1900-1990) και η Κατίνα Παξινού (1900-1973) συμπεριλήφθηκαν από την αρχή της λειτουργίας του στο δυναμικό του Εθνικού θεάτρου, που στα 1932 εγκαινιάζει τη δεύτερη περίοδο λειτουργίας του υπό τη διεύθυνση του Φώτου Πολίτη. Συνεργάστηκαν με τον Δημήτρη Ροντήρη και πρωταγωνίστησαν στις πρώτες παραστάσεις αρχαίου δράματος με τις οποίες επαναλειτούργησε το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Από τα τέλη της δεκαετίας '30 κατακτούν το κοινό εντός και εκτός συνόρων με αποκορύφωμα το όσκαρ της Παξινού για το ρόλο της στην ταινία «Για ποιον χτυπά η καμπάνα». Σημαντική υπήρξε η συμβολή τους στην αναβίωση του αρχαίου δράματος, αλλά και οι υπόλοιπες επιλογές τους από τον Σαίξπηρ ως το σύγχρονο ελληνικό και ξένο δραματολόγιο (Μαυρομούστακος 1997).

¹¹⁷ Η Μαίρη Αρώνη (1916-1992) ήταν ηθοποιός. Πρωτοεμφανίστηκε το 1936 με το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη και από τότε υπήρξε πρωταγωνίστρια σε διάφορους θιάσους και θιασάρχης. Το 1946 γίνεται βασικό στέλεχος του Εθνικού Θεάτρου, όπου παρέμεινε μέχρι το 1960, οπότε συγκρότησε δικό της θίασο. Μετά από λίγα χρόνια επανήλθε στο Εθνικό για να μείνει μέχρι το τέλος στέλεχος και δασκάλα της πρώτης κρατικής σκηνής (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹¹⁸ Η Βάσω Μανωλίδου (1917-2004) υπήρξε ηθοποιός και απόφοιτη της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου το 1932. Πρωτοεμφανίστηκε την ίδια χρονιά στη σκηνή του και εκτός από μικρές μόνο διακοπές, το υπηρέτησε σχεδόν πενήντα χρόνια (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹¹⁹ Ο Θάνος Κωτσόπουλος (1911-1993) ήταν ηθοποιός, σεναριογράφος και σκηνοθέτης. Σπούδαζε φιλολογία και εργαζόταν στην Εθνική Βιβλιοθήκη όταν τον ανακάλυψε ο Φώτος Πολίτης και τον κάλεσε στο νεοϊδρυμένο τότε Εθνικό Θέατρο. Το 1977 έγινε διευθυντής του «Άρματος Θέσπιδος» (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

μεταπολεμικά χρόνια, ξεκινά η αναστήλωση των αρχαίων θεάτρων της Επιδαύρου και του Ηρώδου του Αττικού, για να προχωρήσει η συστηματική αξιοποίησή τους από τον νεοϊδρυόμενο Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.),¹²⁰ προκειμένου να φιλοξενηθούν σύγχρονες ερμηνείες του αρχαίου ελληνικού δράματος. Πρόκειται για μία περίοδο επαναπροσδιορισμού της σημασίας του τουρισμού και του ρόλου του κράτους σχετικά με τη διαχείριση των αρχαίων θεάτρων με στόχο την προσέλκυση τουριστών (Μαυρογένη 2006). Επίσης, η έντονη πολιτιστική κινητικότητα της εποχής διαφαίνεται και από το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο καθιερώνονται φεστιβάλ-θεσμοί - όπως είναι το Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου (1954-1955), τα κρατικά βραβεία λογοτεχνίας (1956), το φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1966) - ιδρύονται σημαντικοί πολιτιστικοί οργανισμοί - όπως είναι το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μ. Κατράκη (1955), το Πειραιϊκό Θέατρο του Δ. Ροντήρη (1957), το Νεοελληνικό Κέντρο της Ακαδημίας Αθηνών (1957), το Κέντρο Ιστορικής Έρευνας του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (1958), το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1961) (Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού 2007, Χατζηπανταζής 2014, Ζορμπά 2014).

Αυτό το κλίμα πολιτιστικής άνθισης διακόπτεται απότομα το 1967, καθώς ο πολιτισμός λογοκρίνεται και αρκετές προσπάθειες που δεν εξυπηρετούσαν τους σκοπούς του νέου καθεστώτος σταματούν. Η λογοκρισία που επικρατεί και στο θέατρο έχει ως αποτέλεσμα την αναζήτηση παράπλευρων τρόπων για έκφραση, που καλούν τον θεατή να κάνει έμμεσες συναρτήσεις με την πολιτική κατάσταση. Η αντίσταση στο δικτατορικό καθεστώς δημιουργεί μια αίσθηση αποστολής στα μέλη των θιάσων και πολλαπλασιάζει την απήχηση του διεθνούς μηνύματος για τη ριζική αμφισβήτηση του κατεστημένου. Χαρακτηριστικότερη παράσταση αυτής της περιόδου αποτελεί *Το μεγάλο μας τσίρκο*, του Ιάκωβου Καμπανέλλη, η οποία μετουσιώθηκε από θεατρικό σε πολιτικό γεγονός εκείνης της εποχής (Μαυρομούστακος 2005, Καμπανέλλης 2010, Ιωαννίδης 2014). Προμετωπίδα της χούντας ήταν το σύνθημα

¹²⁰ Ο Ε.Ο.Τ. ιδρύθηκε το 1951.

«Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», που συνόψιζε την επίσημη εθνική ιδεολογία και κουλτούρα, την οποία οι πρωτεργάτες της ήθελαν να επιβάλουν ως νέα πολιτισμική ταυτότητα της χώρας. Η ίδρυση του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών το 1971¹²¹ αντικατοπτρίζει τις φιλοδοξίες του Γεώργιου Παπαδόπουλου για τον πολιτισμό, ο οποίος δεν ίδρυσε απλώς ένα τμήμα ή μία διεύθυνση, όπως είχε κάνει λίγα χρόνια πριν ο Ιωάννης Μεταξάς με τη *Γενική Διεύθυνση Γραμμάτων και Καλών Τεχνών*, αλλά ένα νέο υπουργείο τονίζοντας τη σημασία του πολιτισμού για την κυβέρνησή του και την επιθυμία ελέγχου της εγχώριας πολιτιστικής δραστηριότητας με στόχο τη συγκρότηση μιας ακραίας εθνικιστικής ταυτότητας (Ζορμπά 2014, 285).

Αναφορικά με το μουσειακό τοπίο της Ελλάδας, οι υπάρχοντες μουσειακοί οργανισμοί πραγματοποιούν σημαντικές αλλαγές. Η Εθνική Πινακοθήκη συγχωνεύεται με το κληροδότημα Αλέξανδρου Σούτζου (1954). Το Μουσείο των Δελφών ανανεώνεται πλήρως, σύμφωνα με τις σύγχρονες αντιλήψεις περί εκθετικής φιλοσοφίας, προσθέτοντας λεζάντες στα εκθέματά του (1958) και το Εθνικό Ιστορικό Μουσείο στεγάζεται πλέον μόνιμα στο κτίριο της Παλαιάς Βουλής (1960) (Ζορμπά 2014). Τα μουσεία φαίνεται ότι δεν επλήγησαν από τη λογοκρισία του χουντικού καθεστώτος, καθώς πολλά αρχαιολογικά μουσεία επεκτάθηκαν, ενώ από το 1970 και μετά ιδρύθηκαν πολλά ιστορικά και λαογραφικά μουσεία σε κάθε γωνιά της Ελλάδας, κυρίως από τοπικούς συλλόγους, δήμους, κοινότητες, πολιτιστικά σωματεία και ιδιώτες (Γκαζή 1999). Τα μουσεία αυτά ανήκουν πλέον στη *Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεων* του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, μαζί με όλα τα Ιστορικά Αρχεία που επίσης περιήλθαν στα χέρια του νεοϊδρυθέντος Υπουργείου (Νομοθετικό Διάταγμα 957 -ΦΕΚ 166/Α 1971). Τα μουσεία αποτελούν τους επίσημους θεματοφύλακες της πολιτιστικής κληρονομιάς του ένδοξου ελληνικού παρελθόντος και για το λόγο αυτό κατά την περίοδο της δικτατορίας έτυχαν «φιλικής»

¹²¹ Βλ. (Νομοθετικό Διάταγμα 957 -ΦΕΚ 166/Α 1971).

αντιμετώπισης από τη χούντα των συνταγματαρχών, καθώς δεν ασκούσαν πολιτική κριτική, όπως συνέβαινε με το θέατρο.

Σε αυτή τη μεταπολεμική φάση το Θεατρικό Μουσείο έχει ως βασική του μέριμνα την αύξηση του όγκου της συλλογής του και τη μεταστέγασή του σε μεγαλύτερο χώρο ικανό να φιλοξενήσει την ήδη ογκώδη συλλογή των αρχών της δεκαετίας του '70. Πολλές φορές μάλιστα το κτήριο στον οποίο κάθε φορά φιλοξενούνταν το Θεατρικό Μουσείο αποτέλεσε ορόσημο για την ιστορία του Μουσείου, όπως επισημαίνουν, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (2013a), ο τελευταίος Πρόεδρος του Θεατρικού Μουσείου και η Ξανθή Ζαχαριάδου (2009), πρώην εργαζόμενη στο Μουσείο. Οι διαρκείς κτηριακές αλλαγές του Μουσείου αναδεικνυαν κάθε φορά το πρόβλημα στέγασης μιας τέτοιας συλλογής που αυξάνονταν διαρκώς. Έτσι, αρχικά το υλικό «[...] συγκεντρωνόταν και στεγαζόταν στην Ε.Ε.Θ.Σ. στην οδό Ναυαρίνου. Στην Κατοχή φιλοξενήθηκε στο Θέατρο Μουσούρη και αργότερα κατόρθωσαν με ένα κονδύλιο που έδινε η Εταιρεία και πήγαν στην οδό Καβαλώττη. Τέλος, εγκαταστάθηκαν στο υπόγειο του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων» (Γεωργουσόπουλος 2013a). Αυτή η μεταστέγαση του Μουσείου έλαβε μεγάλη δημοσιότητα στον Τύπο στις αρχές της δεκαετίας '70 και αποτέλεσε την έναρξη της επόμενης φάσης που περιλαμβάνει τις προσπάθειες καθιέρωσης των φορέων που μουσειοποιούν τη θεατρική τέχνη. Το Θεατρικό Μουσείο, εν μέσω χούντας, μεταφέρεται για να μετατραπεί σε χώρο προσβάσιμο και στο ευρύ κοινό - και όχι μόνο στους μελετητές και στους ανθρώπους του θεάτρου όπως συνέβαινε μέχρι εκείνη τη στιγμή - σε μία προσπάθεια καθιέρωσής του στο μουσειακό τοπίο της εποχής.

4.2.2. Τα χρόνια της καθιέρωσης (Β' Φάση: 1972-1990)

Το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα το θεατρικό τοπίο στηρίζεται στο πρότυπο του Θεάτρου Τέχνης, καθώς φαίνεται ότι διαδίδεται ευρύτατα και κυριαρχεί στην καλλιτεχνική κίνηση της χώρας. Μικρά νεανικά σχήματα - όπως το *Αμφι-θέατρο* του Σπύρου Ευαγγελάτου (1975), η *Νέα Σκηνή* του Λευτέρη Βογιατζή (1988), το *Θέατρο Εμπρός* του Τάσου Μπαντή, κ.ά. - μετασκευάζουν μη θεατρικούς χώρους σε αίθουσες παραστάσεων, καλώντας μικρό αριθμό θεατών να παρακολουθήσει τις παραστάσεις τους. Πρόκειται για παραστάσεις συνόλου που δεν θυμίζουν το κίνημα του βεντετισμού του παρελθόντος με νέες, πρωτότυπες σκηνοθετικές προσεγγίσεις των κλασικών έργων, αλλά και των σύγχρονων θεατρικών δημιουργιών εγχώριων συγγραφέων. Η έκρηξη του πρωτοποριακού και ποιοτικού θεάτρου στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο δεν οφείλεται μόνο στις επιρροές του Θεάτρου Τέχνης, αλλά και στη συρρίκνωση του θεατρικού κοινού, λόγω της ανάπτυξης του εγχώριου κινηματογράφου και στη διάδοση της τηλεόρασης που προσέφερε έναν πιο μαζικό τρόπο ψυχαγωγίας στο κοινό (Χατζηπανταζής 2014). Συνεπώς, η μεταπολίτευση είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων θεατρικών ομάδων και νεανικών σχημάτων καθώς και την ανανέωση του ρεπερτορίου, ενώ η νέα πολιτική κατάσταση και το αίσθημα της ελευθερίας οδηγούν σε μία διάθεση ανανέωσης, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την εμφάνιση του Ελεύθερου Θεάτρου (Μαυρομούστακος 2005). Αναφορικά με τη δραματουργία της εποχής, παρατηρείται μία άνθηση καθώς η καταστολή και η λογοκρισία - που είχαν επιβληθεί από τη δικτατορία και δεν επέτρεπαν στους ανθρώπους του θεάτρου να ανεβάσουν ακέραια τα έργα τους τη στιγμή της συγγραφής τους - μετέθεσαν το ανέβασμά τους στα χρόνια της μεταπολίτευσης. Η καθημερινότητα της κοινωνικής ύπαρξης απασχολεί τους συγγραφείς, δίνοντας έμφαση στον «νεοέλληνα» και στη ζωή του ειδικά αμέσως μετά τη μεταπολίτευση. Όσο προχωράμε στη δεκαετία '80 το δραματουργικό ενδιαφέρον αρχίζει να αποκτά και ψυχολογικές, υπαρξιακές και μεταφυσικές διαστάσεις. Στη-

ριζόμενοι στο ελληνικό παράδειγμα, οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς ασχολούνται με διεθνείς προβληματισμούς. Ξεκινώντας από το ατομικό πεδίο και συνδυάζοντας τις αναζητήσεις της ελληνικής ταυτότητας με τα στοιχεία της υπέρβασής της, τα έργα διαθέτουν έναν μοντέρνο και επίκαιρο χαρακτήρα για τον σύγχρονο άνθρωπο στο σύνολό του. Έτσι, το θέατρο της περιόδου αυτής συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία ιδεολογικής αναθεώρησης της κυρίαρχης εθνικής αφήγησης παρουσιάζοντας με κριτική ματιά τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα (Γραμματάς 2002, Βαμβακάς 2014, Ρόζη 2014).

Στη δεκαετία του '80 όταν το τιμόνι του Υπουργείου Πολιτισμού¹²² περνάει στα χέρια της Μελίνας Μερκούρη, παλιάς μαθήτριας του Καρόλου Κουν, οι χρηματοδοτούμενοι θίασοι από το δημόσιο ξεπερνούν αριθμητικά την εκατοντάδα (Χατζηπανταζής 2014). Επιπλέον, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80 οι προσπάθειες για θεατρική δραστηριότητα στην επαρχία ήταν ελάχιστες, καθώς η πρωτεύουσα συγκέντρωνε σχεδόν αποκλειστικά το σύνολο της θεατρικής δραστηριότητας. Το 1983 δημιουργείται το Δίκτυο των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (ΔΗΠΕΘΕ) που ξεκίνησε με πρωτοβουλία του Υπουργείου Πολιτισμού και με σκοπούς την πολιτιστική αποκέντρωση και αυτόνομη θεατρική ανάπτυξη της ελληνικής περιφέρειας (Μπιτσάνη 2004).

Αναφορικά με το μουσειακό τοπίο της εποχής, η έντονα ιδεολογική χρήση της παράδοσης που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας θα οδηγήσει στο τέλος της δεκαετίας του '70 σε μια πιο ψύχραιμη συζήτηση για τον λαϊκό πολιτισμό και τη θεωρία της λαογραφίας (Γκαζή 2012, 41). Πέρα από τα λαογραφικά μουσεία αυτή η χρονική περίοδος διακρίνεται από μία μουσειακή άνθηση διαφορε-

¹²² Το 1985 το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών ονομάστηκε Υπουργείο Πολιτισμού (Νόμος 1558 -ΦΕΚ 137/Α 1985) και θα κρατήσει αυτή την ονομασία μέχρι το 2009, χρονιά κατά την οποία θα συγχωνευτεί με το Υπουργείο Τουριστικής Ανάπτυξης (Π.Δ. 186 -ΦΕΚ 213/Α 2009). Το 2013 μετονομάζεται σε Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού (Π.Δ. 118 -ΦΕΚ 152/Α 2013), καθώς συγχωνεύεται με το αντίστοιχο υπουργείο, ενώ από το 2015 μέχρι σήμερα η ονομασία του είναι Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων (Π.Δ. 24 -ΦΕΚ 20/Α 2015).

τικών τύπων μουσείων ειδικού ενδιαφέροντος, όπως ναυτικά μουσεία, βυζαντινά και μουσεία έργων νεότερης τέχνης (Γκαζή 2012). Από τα μέσα της δεκαετίας '70 ξεκινά η περίοδος που τα ελληνικά μουσεία προσπαθούν να κάνουν ένα άνοιγμα στο κοινό τους εκπαιδεύοντάς το, μέσα από τα εκπαιδευτικά τους προγράμματα και τις περιοδικές εκθέσεις (Δοξανάκη 2011). Το Μουσείο Μπενάκη, το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα και το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης άρχισαν να οργανώνουν εκπαιδευτικά προγράμματα για σχολικές ομάδες. Ακολούθησαν ορισμένα λαογραφικά και αρχαιολογικά μουσεία και, το 1985, ιδρύθηκε το Κέντρο Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του Υπουργείου Πολιτισμού. Σημαντική ώθηση στην ανάπτυξη του τομέα αυτού έδωσαν οι πρωτοβουλίες του Ελληνικού Τμήματος του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (International Council of Museums- ICOM), που ιδρύθηκε το 1983 και κατάφερε να συγκεντρώσει γύρω από ένα τραπέζι διάλογου δημόσια και ιδιωτικά μουσεία, καθώς και άλλους φορείς που ενδιαφέρονταν να οργανώσουν εκπαιδευτικά προγράμματα για την πολιτιστική κληρονομιά και τη σύγχρονη τέχνη. Οργανώθηκαν συνέδρια, διεθνείς συναντήσεις και άλλες εκδηλώσεις, ενώ το 1987 ο εορτασμός της Διεθνούς Ημέρας Μουσείων αφιερώθηκε στη χώρα μας στη μουσειοπαιδαγωγική. Το 1988 καθιερώθηκε το Σεμινάριο «Μουσείο - Σχολείο», σε συνεργασία με τα Υπουργεία Πολιτισμού και Παιδείας. Τα Πρακτικά των Σεμιναρίων αυτών αποτέλεσαν και συνεχίζουν να αποτελούν χρήσιμο βοήθημα τόσο για τους εκπαιδευτικούς όσο και για τους εργαζόμενους στα μουσεία. Η ίδρυση του ελληνικού Τμήματος του ICOM έδωσε ώθηση σε έναν επιστημονικό διάλογο, μετέφερε στον ελληνικό χώρο τη διεθνή προβληματική και συνέβαλε στη δημιουργία ενός διαύλου επικοινωνίας μεταξύ των ελληνικών και ξένων μουσείων (Χατζηνικολάου 2003, Χατζηνικολάου 2007, ICOM 2010).

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης αυτής περιόδου ξεκινά τη λειτουργία του και το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης,¹²³ το οποίο εντάσσει στις δραστηριότητές του τη λειτουργία ενός θεατρικού μουσείου αφιερωμένο στην Κατίνα Παξινού. Το

¹²³ Το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, αποτελεί Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου και ιδρύθηκε το 1966, επί διοικήσεως Γεωργίου Μαύρου, αλλά ξεκίνησε ουσιαστικά τη λειτουργία του μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας το 1974 (Διάταγμα 311- ΦΕΚ 87/Α 1966, Π. Δ. 1- ΦΕΚ 806/Β 1993).

«Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού», όπως ονομάστηκε, δωρίστηκε από τον ίδιο τον Μινωτή στο Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, με συμβόλαιο δωρεάς «αιτία θανάτου» υπό τον όρο να συσταθεί κεφάλαιο αυτοτελών διαχείρισης. Ως σκοπός του Κληροδοτήματος, ορίστηκε η ενίσχυση της θεατρικής δραστηριότητας στην Ελλάδα (Μαυρομούστακος 1997, 58). Το Διοικητικό Συμβούλιο του Μ.Ι.Ε.Τ. σε συνεδρία του της 28^{ης} Ιανουαρίου 1977, αποδέχτηκε τη δωρεά του Μινωτή, που περιελάμβανε όλη την κινητή και ακίνητη περιουσία του, καθώς θα του επέτρεπε μελλοντικά την επέκταση των δραστηριοτήτων του στον θεατρικό τομέα (Μ.Ι.Ε.Τ. 1986). Στις 19 Μαΐου 1985 εγκαινιάστηκε στο κτήριο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας στην Πλάκα¹²⁴ το «Μουσείο Κατίνας Παξινού» και εκδόθηκε ο κατάλογος των εκθεμάτων του, που περιλαμβάνει πέρα από τα προς έκθεση αντικείμενα, βιογραφικά στοιχεία της Κατίνας Παξινού, καθώς και μια συνέντευξη της στο BBC στην εκπομπή «Monitor» (Μ.Ι.Ε.Τ. 1986). Το «Μουσείο Κ. Παξινού» εγκαινιάστηκε από τον τότε πρόεδρο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης, Στέλιο Παναγόπουλο και την Υπουργό Πολιτισμού, Μελίνα Μερκούρη (Αντωνούλα 1989, 186).

Ένας ακόμα φορέας που εμφανίζεται την περίοδο αυτή και αποτελεί αντικείμενο μελέτης της παρούσας διατριβής είναι το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.). Η ιδέα ενός Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου ξεκίνησε κάποια χρόνια πριν, το 1967 όταν ο Δημήτρης Πόρτολος¹²⁵ και ο Μάνος Χαριτάτος,¹²⁶ συλλέκτες από τα νεανικά τους χρόνια, αποφάσισαν να ενώσουν τις προσωπικές τους συλλογές και να ιδρύσουν το Ε.Λ.Ι.Α. Ωστόσο, μετά από αρκετά χρόνια,

¹²⁴ Στην οδό Θουκυδίδου 13, Πλάκα.

¹²⁵ Ο Δημήτρης Πόρτολος (1944-) σπούδασε Ιστορία στα Πανεπιστήμια του Νότινχαμ και του Λονδίνου. Για σαράντα χρόνια εργάζεται, ως στέλεχος και μέτοχος, στη μεταλλευτική εταιρία «Ελληνικοί Λευκόλιθοι Α.Ε.». Είναι συνιδρυτής με τον Μάνο Χαριτάτο του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου και σήμερα μέλος της Επιτροπής Ε.Λ.Ι.Α. του ΜΙΕΤ (Ανοιχτό Σεμινάριο Οικονομικής Ιστορίας 2011).

¹²⁶ Ο Μάνος Χαριτάτος (1944-2012) γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια και σπούδασε στο Οικονομικό Τμήμα της Νομικής Σχολής Αθηνών. Στα είκοσι του ξεκίνησε μαζί με τον παιδικό του φίλο Δημήτρη Πόρτολο τη δημιουργία του Ελληνικού Λογοτεχνικού Ιστορικού αρχείου, έργο στο οποίο αφιέρωσε τη ζωή του (Ψάλτης 2013).

το 1980, αποκτά νομική μορφή και ιδρύεται ως Μη Κερδοσκοπικό Σωματείο πολιτιστικού και μορφωτικού χαρακτήρα, ενώ το 1986 αποκτά ιδιόκτητη στέγη¹²⁷ (Σταματογιαννάκη 2013). Βασικοί στόχοι του Ε.Λ.Ι.Α. ήταν και είναι η διάσωση, η συλλογή, η διαχείριση, η προβολή και η διάθεση αρχειακού και έντυπου υλικού, που αφορά στην ιστορική εξέλιξη και στην πνευματική ανάπτυξη της Ελλάδας του 19ου και του 20ού αιώνα.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η μεταπολίτευση αποτελεί μία περίοδο κατά την οποία τόσο τα μουσεία όσο και το θέατρο επεκτείνουν τον ρόλο τους. Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται η ενίσχυση τόσο των θεατρικών σχημάτων, όσο και των μουσειακών δομών με μουσεία ειδικού ενδιαφέροντος. Επίσης, η ανανέωση του ρεπερτορίου ως αποτέλεσμα της γενικότερης ελευθερίας που ένιωθαν οι καλλιτέχνες, συμβαδίζει με την ανανέωση του ρόλου των μουσείων και του εμπλουτισμού τους με την εκπαιδευτική διάσταση. Τέλος, όλη αυτή η ανανεωτική τάση της εποχής οδηγεί στην ανάγκη θεατρικής ανάπτυξης στην περιφέρεια με τη δημιουργία των ΔΗΠΕΘΕ και στην ανάγκη δικτύωσης και ανταλλαγής επιστημονικών απόψεων μέσω της δημιουργίας του Ελληνικού Τμήματος του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων.

Μέσα σε αυτό το κλίμα πολιτιστικής ανανέωσης, το Θεατρικό Μουσείο προσπαθεί να αποκτήσει τη δική του υπόσταση στον θεατρικό-μουσειακό χάρτη της χώρας, μέσω της μεταφοράς του σε «δικό»¹²⁸ του κτίριο για να αποτελέσει τον επίσημο φορέα διαφύλαξης της *θεατρικής κληρονομιάς* της χώρας.

¹²⁷ Το Ε.Λ.Ι.Α. απέκτησε αρχικά το κτίριο της οδού Αγίου Ανδρέου 5, όμως ο διαρκής εμπλουτισμός των συλλογών και οι ανάγκες για τη σωστή φύλαξη τους υπαγόρευσαν το 2002 την επέκταση του Ε.Λ.Ι.Α. στο μεσοπολεμικό κτήριο της οδού Αγίου Ανδρέου 4, που παραχωρήθηκε από τη Ριζάρειο Σχολή με μακροχρόνια μίσθωση και αποκαταστάθηκε με την οικονομική υποστήριξη του Ιδρύματος «Σταύρος Σ. Νιάρχος» (Σταματογιαννάκη 2013).

¹²⁸ Στην ουσία το κτήριο δεν ήταν ποτέ ιδιοκτησία του Μουσείου, αλλά του παραχωρήθηκε από τον Δήμο Αθηναίων. Ωστόσο, ο όρος «δικό» του υποδηλώνει ότι επρόκειτο για την παραχώρηση ενός χώρου προκειμένου να μετατραπεί αποκλειστικά και μόνον σε Θεατρικό Μουσείο.



Εικόνα 1: Υπογραφή της κτιριακής παραχώρησης από το Δήμο Αθηναίων. Πηγή (Τα Νέα 18/01/1974)

Πρόκειται για το υπόγειο του παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου, που μετατράπηκε με τη συμβολή του αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη¹²⁹ σε Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, επί της οδού Ακαδημίας, όπου βρίσκεται μέχρι και σήμερα (Τα Νέα, 23/02/1974, Το Βήμα, 24/08/1971, Τα Νέα, 23/08/1971). Ο τότε Δήμαρχος της Αθήνας Δημήτριος Ρίτσος,¹³⁰ συνεργάτης του στρατιωτικού καθεστώτος, υπογράφει τη σύμβαση με τον πρόεδρο της Ε.Ε.Θ.Σ. Δημήτρη Ιωαννόπουλο,¹³¹ βάσει της οποίας το Μουσείο ελέγχεται από διοικητικής πλευράς από τον Δήμο και από καλλιτεχνικής πλευράς από την Ε.Ε.Θ.Σ. που εξακολουθεί να διατηρεί και την κυρι-

¹²⁹ Ο Κίμων Λάσκαρης (1905-1978) υπήρξε αρχιτέκτονας της εποχής του Μεσοπολέμου με μεγάλο έργο και πολλές συμμετοχές σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς της εποχής. Ήταν γιος του θεατρικού συγγραφέα και επίτιμου Προέδρου της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, Νικόλαου Λάσκαρη (Καρδαμίτση-Αδάμη 2011).

¹³⁰ Ο Δημήτριος Ρίτσος συνεργάστηκε με το στρατιωτικό καθεστώς και διατήρησε τη θέση του Δημάρχου της Αθήνας μέχρι την πτώση του (Ίδρυμα Βούρου-Ευταξία).

¹³¹ Ο Δημήτρης Ιωαννόπουλος (1904-1987) ήταν θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Ήταν μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών συγγραφέων από το 1925 και Πρόεδρος της από το 1972 μέχρι το 1982. Εκπροσωπούσε την Εταιρεία στην Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου και μετείχε στο Συμβούλιο του Θεατρικού Μουσείου (Σπηλιωτόπουλος 1987).

ότητά του (*Τα Νέα*, 17/12/1973). Η συνεργασία της πνευματικής θεατρικής ελίτ εκείνη την εποχή με το στρατιωτικό καθεστώς αποδείχθηκε αποτελεσματική, καθώς το Μουσείο απέκτησε το δικό του πολυπόθητο κτήριο. Από την άλλη πλευρά αυτή η κίνηση άφηνε μία μερίδα καλλιτεχνών που διώκονταν από το στρατιωτικό καθεστώς, εκτός του πλαισίου δημιουργίας ενός θεατρικού μουσείου. Κατά συνέπεια το θεατρικό μουσείο ξεκίνησε ως δημιούργημα των θεατρικών συγγραφέων και συνέχισε προς αυτήν την πορεία, με μειωμένη τη συμμετοχή των ανθρώπων που ασχολούνταν με τη θεατρική πράξη.

Εκείνη τη χρονική περίοδο η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων προβαίνει σε τροποποίηση του καταστατικού της (Ε.Ε.Θ.Σ. 1972),¹³² στο οποίο δεν προβλέπονται πλέον οι θέσεις των εφόρων των βιβλιοθηκών, καθώς έχουν αντικατασταθεί από δύο συμβούλους. Επίσης, στο άρθρο 22 που αφορά στη «Διάλυση της Εταιρείας» αναφέρεται ότι:

«[...]το απομένον κεφάλαιο διατίθεται προς σύστασιν Θεατρικής Βιβλιοθήκης, ως παραρτήματος του υπό της Εταιρείας ιδρυθέντος και λειτουργούντος Θεατρικού Μουσείου» (Ε.Ε.Θ.Σ. 1972).

Συνεπώς, το 1972, χρονιά κατά την οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά το «Θεατρικό Μουσείο» στο καταστατικό της Εταιρείας, δεν έχει δημιουργηθεί ακόμα η Θεατρική Βιβλιοθήκη και ούτε είχε αποκτήσει μία ξεχωριστή αυτόνομη μορφή ως μουσείο. Ωστόσο, στην επόμενη τροποποίηση του καταστατικού της Ε.Ε.Θ.Σ.¹³³ στο ίδιο άρθρο αναφέρεται ότι σε περίπτωση διάλυσης της Εταιρείας το Θεατρικό Μουσείο θα έπρεπε να μετατραπεί σε Ν.Π.Ι.Δ. Πιο συγκεκριμένα αναγράφονται τα εξής:

¹³² Το καταστατικό τροποποιήθηκε από τις Γενικές Συνελεύσεις που συνεδρίασαν στις 11/4/1971 και στις 13/2/1972 και εγκρίθηκε με την υπ' αριθμ. 1991/1972 απόφαση του Πρωτοδικείου Αθηνών.

¹³³ Η τροποποίηση του 1975 προέκυψε από την έκτακτη Γενική Συνέλευση που πραγματοποιήθηκε στις 12/1/1975 και εγκρίθηκε από το Πρωτοδικείο Αθηνών με την υπ' αριθμ. 604/1975 απόφαση.

«Το μετά τη διάλυσιν της Εταιρείας και κατά νόμον εκκαθάρισιν της περιουσίας της, απομένον κεφάλαιο περιέρχεται εις την κυριότητα του υπ' αυτής ιδρυθέντος και δι-
οικουμένου Θεατρικού Μουσείου, καθισταμένου τότε αυτοτελούς Νομικού Προσώ-
που Ιδιωτικού Δικαίου, υπό την επωνυμίαν ΘΕΑΤΡΙΚΟΝ ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙ-
ΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ. Το επί της οδού Ασκληπιού υπ' αριθ. 33
ακίνητον της Εταιρείας, συνιστάμενον εις ένα πλήρη όροφόν της από τον ως άνω
αριθμόν πολυκατοικίας, εξαιρείται της εκποιήσεως και περιέρχεται αυτούσιον εις το
περί ου εν τη προηγούμενη παράγραφο ΘΕΑΤΡΙΚΟΝ ΜΟΥΣΕΙΟΝ. Το προϊόν της εκκα-
θαρίσεως της λοιπής περιουσίας της Εταιρείας θα κατατεθεί υπό του Μουσείου παρά
τη Εθνική Τραπέζη της Ελλάδος, εις έντοκον κατάθεσιν απεριορίστου διαρκείας. Οι
τόκοι καταθέσεως ταύτης θα διατίθενται υπό του Μουσείου προς απόκτησιν νέων
εκθεμάτων, σχετικών πάντοτε προς τον προορισμόν του» (Ε.Ε.Θ.Σ. 1975).

Από τα ανωτέρω, παρατηρούμε ότι η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων,
αρχίζει να εντάσσει το Θεατρικό Μουσείο στο νομικό της πλαίσιο, χωρίς ωστόσο
να εκφράζει ξεκάθαρα τους στόχους του και τον τρόπο λειτουργίας του. Ιδιαίτερη
εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Ε.Ε.Θ.Σ. δεν επιθυμεί την αυτονομία του Θεα-
τρικού Μουσείου, παρά μόνο σε περίπτωση διάλυσής της. Συνεπώς, η αναγνώριση
του Θεατρικού Μουσείου, ως μουσειακού φορέα, πραγματοποιείται μέσω της ανα-
φοράς του στο καταστατικό της Εταιρείας, χωρίς ωστόσο να έχει για το ίδιο μία
ξεκάθαρη νομική μορφή.

Η δεύτερη μεγάλη αλλαγή που συνέπεσε με τη μεταφορά του Θεατρικού Μουσεί-
ου στη νέα του στέγη ήταν ο θάνατος του προσώπου που έπαιξε πρωταγωνιστικό
ρόλο στη φάση της δημιουργίας της θεατρικής συλλογής. Τον Δεκέμβρη του 1975
– δύο χρόνια μετά τη μεταφορά των αντικειμένων στο νέο κτήριο, χωρίς να έχει

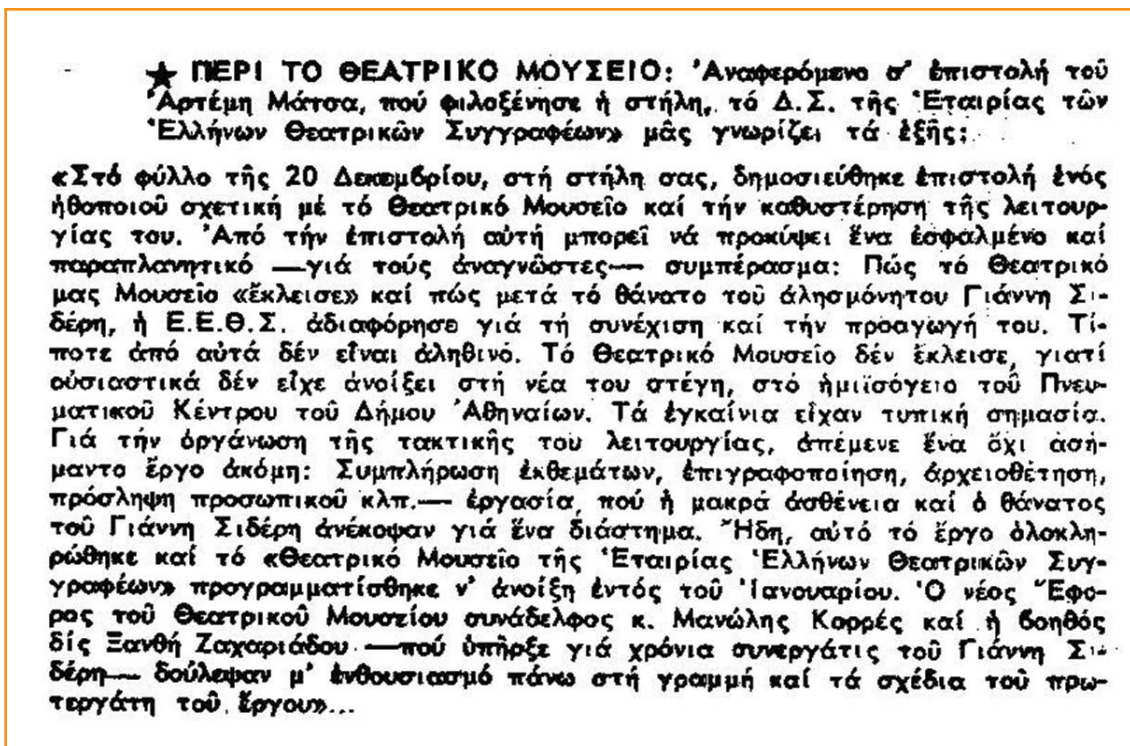
ακόμα ανοίξει τις πόρτες του στο κοινό – πεθαίνει ο Γιάννης Σιδέρης. Τα δημοσιεύματα για τον θάνατό του, καθώς, επίσης, και τα αφιερώματα στον Τύπο και στην τηλεόραση υπήρξαν αρκετά, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην αγωνία συνέχισης του έργου του συλλέκτη και αμφισβητώντας την εύρεση αντάξιου συνεχιστή (Δ.Τ. 1975a, Δ.Τ. 1975b, *Το Βήμα*, 23/12/1975b, *Τα Νέα*, 23/12/1975). Η Ξανθή Ζαχαριάδου (2009) αναφέρει σχετικά με τη σχέση της Ε.Ε.Θ.Σ. με το Θεατρικό Μουσείο την περίοδο αμέσως μετά το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη:

«Ξαφνικά η Εταιρεία συνειδητοποίησε ότι είχε έναν θησαυρό και όποιος ανακαλύπτει ένα θησαυρό ή τον φυλάει παράλογα, χωρίς να ξέρει την αξία του ή καταλαβαίνει και τον προσφέρει στην ανθρωπότητα. Υπήρχαν μέλη που θεωρούσαν ότι έπρεπε να το φυλάνε, ούτε να το εκμεταλλεύονται, ούτε να το διαχειρίζονται, ούτε τίποτα, να το φυλάνε. Γιατί μετά τον θάνατο του Σιδέρη, αρχίσανε οι συζητήσεις και ανακάλυψαν ότι μέχρι τώρα είχαν 40 χρόνια έναν θησαυρό που δεν ήξεραν τι ήταν και τότε το μάθανε» (Ζαχαριάδου 2009).

Από τα ανωτέρω λόγια της κυρίας Ζαχαριάδου φαίνεται ότι η Εταιρεία δεν είχε εικόνα της δουλειάς που είχε γίνει σε σχέση με το Θεατρικό Μουσείο, ούτε του όγκου των συλλογών που είχαν μαζευτεί. Επιπλέον, δεν είχε μία ξεκάθαρη γραμμή για τον τρόπο χειρισμού του Θεατρικού Μουσείου, γεγονός που διαφαίνεται και από την έλλειψη ξεκάθαρης αναφοράς στον τρόπο λειτουργίας του στο Καταστατικό της. Γενικότερα διακρίνεται μία διστακτικότητα αναφορικά με την προσφορά των συλλογών αυτού στο ευρύ κοινό και μία αντίληψη «κλειστού» αρχείου για το Θεατρικό Μουσείο. Αυτή η στάση οφείλεται στο γεγονός ότι η κύρια δραστηριότητα της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων ήταν η εξασφάλιση των Πνευματικών και Επαγγελματικών συμφερόντων των μελών της και η κατοχύρωση των συγγραφικών δικαιωμάτων,¹³⁴ γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με την εξωστρέφεια που απαιτείται από έναν μουσειακό φορέα και το άνοιγμά του στο ευρύ κοινό. Επιπλέον,

¹³⁴ Σύμφωνα με το Καταστατικό της Εταιρείας του 1975 (Ε.Ε.Θ.Σ. 1975).

το γεγονός ότι τα μέλη της Εταιρείας ασχολούνταν κατά κύριο λόγο με τη συγγραφή θεατρικών κειμένων δικαιολογεί την αντίληψη αρχείου που επικρατούσε για το Μουσείο. Παρά τις όποιες ανησυχίες, τα εγκαίνια του μουσείου πραγματοποιούνται στις 29 Μαρτίου του 1976 με τιμώμενο πρόσωπο τον Γιάννη Σιδέρη και με πολλές αναφορές στο έργο του (ΕΟΑ 1976, *Το Βήμα*, 23/12/1975α, *Τα Νέα*, 27/03/1976, *Τα Νέα*, 30/03/1976). Ωστόσο, αμέσως μετά τα εγκαίνια το Μουσείο κλείνει, καθώς η Εταιρεία ήταν ανέτοιμη να αντιμετωπίσει το θέμα της οργάνωσης ενός μουσειακού φορέα, γεγονός που διαφαίνεται από την απάντηση που δίνει σε δημοσίευμα του Αρτέμη Μάτσα (*Τα Νέα*, 20/12/1976), μαθητή του Σιδέρη, ο οποίος δημοσιεύει επιστολή, όπου τονίζει την καθυστέρηση της λειτουργίας του Θεατρικού Μουσείου. Η δημόσια απάντηση της Ε.Ε.Θ.Σ. στην επιστολή αυτή είναι ότι «τα εγκαίνια είχαν τυπική σημασία και ότι το Θεατρικό Μουσείο δεν έκλεισε γιατί ουσιαστικά δεν είχε προλάβει να ανοίξει» (*Τα Νέα*, 30/12/1976).



Εικόνα 2: Απόσπασμα από τον τύπο. Πηγή (*Τα Νέα*, 30/12/1976)

«Ακριβώς ένα χρόνο μετά, το Μάρτιο του '77, κάνει τα δεύτερα εγκαίνια το Θεατρικό Μουσείο, διότι το Φθινόπωρο του '76 εμφανίζεται ένας ακόμη εθελοντής, μέλος της Εταιρίας και παλιός θεατρικός συγγραφέας, ο Μανώλης ο Κορρές,¹³⁵ ο οποίος είχε συνταξιοδοτηθεί από τη δουλειά του και σκέφτηκε ότι καλό είναι το υπόλοιπο του βίου μου να το συνδέσω με την αίγλη του Θεατρικού Μουσείου και να το πάω ένα βήμα παραπέρα από εκεί που το πήγε ο Γιάννης Σιδέρης. Το γεγονός ότι προσφερόταν και αυτός εθελοντικά και δεν ζητούσε αμοιβή, διευκόλυνε τα πράγματα, στο να του ανατεθεί. Ήταν ένας άνθρωπος που δεν έμεινε στο θέατρο, αλλά πήγε στις επιχειρήσεις, κατάλαβε ότι έπρεπε το Θεατρικό Μουσείο να γίνει αυθύπαρκτο για να έχει μέλλον, δηλαδή, να έχει νομική υπόσταση, να έχει ένα μόνιμο προσωπικό. Αυτά δρομολόγησε, τα πέτυχε και όλα πήραν το δρόμο τους» (Ζαχαριάδου 2009).

Έτσι, ο Μανώλης Κορρές θα είναι Πρόεδρος του Μουσείου για τα επόμενα είκοσι χρόνια. Το 1976 αποτελεί μία σημαντική χρονιά για το Μουσείο καθώς μετατρέπεται σε αυτοτελές Ίδρυμα Νομικού Προσώπου Ιδιωτικού Δικαίου και λίγο αργότερα μετονομάζεται σε «Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου» (Θεατρικό Μουσείο 1996b, Μαυρολέων 2013).

«Ο Μανώλης Κορρές προσπάθησε να απομακρύνει κάπως το Μουσείο από την Ε.Ε.Θ.Σ. Ήταν ένας πάρα πολύ έξυπνος και ικανός άνθρωπος, αλλά αυτό δεν μπορούσε να το κάνει στην πληρότητά του και δημιούργησε ένα φορέα Ιδιωτικού Δικαίου, ο οποίος έχει απόλυτη αυτοτέλεια ως προς τα διοικητικά όργανα από αυτά της Ε.Ε.Θ.Σ., όμως δεν έχει παύσει να έχει εξάρτηση, διότι στον ιδρυτικό του νόμο δεν μπορεί να εξοικειωθεί τα αντικείμενα και αφ' ετέρου για να μπορέσει να λειτουργήσει, ο κατα-

¹³⁵ Ο Μανώλης Κορρές (1922-1998), θεατρικός συγγραφέας, διετέλεσε γενικός γραμματέας και πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, γενικός γραμματέας και μέλος του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου, πρόεδρος του Δ.Σ. της ΡΕΞ Α.Ε., ενώ ήταν πρόεδρος και αντιπρόεδρος σε έναν μεγάλο αριθμό επιτροπών που ασχολούνταν με πολιτιστικά θέματα στην Ελλάδα. Από το 1976 ως το θάνατό του υπήρξε Πρόεδρος του Δ.Σ. του Θεατρικού Μουσείου, ασκώντας ταυτόχρονα και τις αρμοδιότητες του γενικού διευθυντή. Έχει τιμηθεί με το Βραβείο Ροντήρη για την προσφορά του στο Ελληνικό Θέατρο και από την Ε.Ε.Θ.Σ. για το έργο του στο ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο (Μαυρολέων 2014).

στατικός του νόμος προβλέπει ότι σε περίπτωση λύσης ή διάλυσης του Θεατρικού Μουσείου ή σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση η Ε.Ε.Θ.Σ. ανακτά τα αντικείμενα όλα και τα αντικείμενα τα οποία έχουν προσκτηθεί κατά το διάστημα λειτουργίας του» (Μαυρομούστακος 2013).

Συνεπώς, ο Μανώλης Κορρές προσπάθησε να δώσει διοικητική αυτονομία στο Θεατρικό Μουσείο, ωστόσο το γεγονός ότι πρόκειται για έναν μουσειακό φορέα, στον οποίο δεν ανήκουν τα αντικείμενά του, δημιουργεί ένα σωρό προβλήματα ως προς το ιδιοκτησιακό του καθεστώς. Αυτή η εξάρτηση από τη Ε.Ε.Θ.Σ. διαφαίνεται στην επόμενη τροποποίηση του καταστατικού της Εταιρείας, στην οποία αφιερώνεται το άρθρο 23 και 24 στο Θεατρικό Μουσείο¹³⁶ όπου πλέον εκφράζονται ξεκάθαρα οι σκοποί του και ο τρόπος διοίκησης και λειτουργίας του. Ειδικότερα, οι σκοποί και οι στόχοι του Μουσείου αναγράφονται ως εξής:

α) Η συλλογή, διατήρηση και έκθεση για να γίνει γνωστό στο κοινό, κάθε αντικείμενου, βιβλίου ή εγγράφου που έχει σχέση με το Θέατρο, τους συγγραφείς, τους ηθοποιούς και όλους τους συντελεστές της Θεατρικής Τέχνης, από την αρχαιότητα έως σήμερα.

β) Η συμβολή, με κάθε προσιτό μέσο στην προώθηση και την προβολή στην Ελλάδα και στο Εξωτερικό, της Ελληνικής Θεατρικής Τέχνης και του Ελληνικού Θεάτρου, γενικότερα.

γ) Η λειτουργία θεατρικής βιβλιοθήκης, θεατρικού αρχείου και αρχείου χειρογράφων, έργων, βιβλίων και άλλου υλικού των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων.

δ) Η οργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων ποικίλης μορφής, με στόχο την πολιτιστική και ιδιαίτερα τη θεατρική ανέλιξη του τόπου.

ε) Η καλλιέργεια της γνωριμίας και της επαφής της σπουδάζουσας νεολαίας με τη Θεατρική Τέχνη και ιδιαίτερα με το αρχαίο Ελληνικό Θέατρο.

¹³⁶ Η τροποποίηση του 1979 προέκυψε από την έκτακτη Γενική Συνέλευση που πραγματοποιήθηκε στις 11/02/1979 και εγκρίθηκε από το Πρωτοδικείο Αθηνών με την υπ' αριθμ. 2542/1979 απόφαση.

στ) Η έρευνα και η μελέτη συναφών με το θέατρο μουσειολογικών θεμάτων» (Ε.Ε.Θ.Σ. 1979).

Σχετικά με την περιουσία του μουσείου, στο επόμενο άρθρο αναφέρεται ότι:

«[...] δεν είναι εκποιήσιμη ούτε μεταβιβάσιμη κατά οποιονδήποτε τρόπο, είτε συνολικά, είτε μερικά. Σε περίπτωση διαλύσεως της Ε.Ε.Θ.Σ. ακολουθεί την τύχη των υπολοίπων περιουσιακών στοιχείων. Μπορεί, όμως, η Ε.Ε.Θ.Σ., με σχετική απόφαση της Γενικής Συνελεύσεως, να μεταβιβάσει τα εκθέματα του Μουσείου και τη Βιβλιοθήκη σε Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου, που ενδεχόμενα θα συσταθεί, με την απαραίτητη προϋπόθεση ότι θα εξασφαλίζονται πλήρως τα ηθικά και υλικά δικαιώματα της Εταιρείας στο νομικό αυτό πρόσωπο. Στην περίπτωση αυτή η Ε.Ε.Θ.Σ. θα εκπροσωπείται στα εκάστοτε όργανα Διοικήσεως με μέλη του Διοικητικού της Συμβουλίου, που ο αριθμός τους θα αποτελεί απαραίτητα την πλειοψηφία του συνόλου των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου ή των άλλων οργάνων Διοικήσεως» (Ε.Ε.Θ.Σ. 1979).

Στην ανωτέρω τροποποίηση του Καταστατικού της Ε.Ε.Θ.Σ. παρατηρείται ότι η «ανεξαρτητοποίηση» του Θεατρικού Μουσείου ήταν περισσότερο συμβολική παρά ουσιαστική, καθώς η ίδια η Εταιρεία θέτει σημαντικούς περιορισμούς τόσο αναφορικά με τη διαχείριση του υλικού από πλευράς του Μουσείου όσο και με τη διαδικασία λήψης αποφάσεων ακόμη και για τον τίτλο του Μουσείου στον οποίο πρέπει να περιλαμβάνεται η επωνυμία της Εταιρείας. Επιπλέον, εξετάζοντας προσεκτικότερα του σκοπούς του Θεατρικού Μουσείου διαφαίνεται η τάση να αποτελέσει μοναδικό ρυθμιστή της θεατρικής κληρονομιάς του τόπου, με κάθε προσιτό μέσο, συλλέγοντας τα πάντα γύρω από την θεατρική τέχνη της χώρας. Πρόκειται για ένα μεγάλο εύρος των δραστηριοτήτων του δεν στηρίζεται οργανωτικά και ιδιοκτησιακά σε ξεκάθαρες δομές. Ακόμη, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι στο καταστατικό

του 1979 ο τελευταίος στόχος αναφέρεται στην «έρευνα και μελέτη συναφών με το θέατρο μουσειολογικών θεμάτων», σε μία περίοδο, όπου ακόμα η μουσειολογία ως επιστημονικό πεδίο δεν έχει καθιερωθεί στην Ελλάδα. Συνεπώς, το ενδιαφέρον για να συμβαδίσει το Θεατρικό Μουσείο με τις τρέχουσες μουσειολογικές εξελίξεις υπάρχει, ωστόσο η πορεία του Μουσείου μέσα στα χρόνια δείχνει ότι αυτή η συμπίεση δεν συνεχίστηκε. Μάλιστα, στην τελευταία εντοπισμένη τροποποίηση του καταστατικού της Εταιρείας (Ε.Ε.Θ.Σ. 2002) αφιερώνεται ξανά ένα άρθρο (άρθρο 10^ο) στο Θεατρικό Μουσείο και τους σκοπούς του, γεγονός που προκαλεί εντύπωση, επειδή το Θεατρικό Μουσείο αποτελεί πλέον νομικά ένα ξεχωριστό Σωματείο που διαθέτει δικό του Καταστατικό.

«Το Θεατρικό Μουσείο, που ιδρύθηκε το 1938 από την Ε.Ε.Θ.Σ., αποτελεί ιδιοκτησία της σε ό, τι αφορά στο υλικό, στον εξοπλισμό, στα βιβλία, στα αντικείμενα και γενικά στα εκθέματά του. Με πράξη του Δ.Σ. που επικυρώθηκε από τη Γενική Συνέλευση των μελών της 03.04.1983,¹³⁷ όλα τα παραπάνω περιουσιακά στοιχεία παραδόθηκαν με μορφή χρησιδανείου στο «Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου», το οποίο στεγάζεται στο υπόγειο του κτιρίου του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηνών, στην οδό Ακαδημίας 50. Όρος του χρησιδανεισμού του υλικού εξοπλισμού κ.λπ. είναι η εξακολούθηση των σκοπών και στόχων του Θεατρικού Μουσείου της Ε.Ε.Θ.Σ. [...] Η περιουσία του Μουσείου δεν είναι ούτε εκποιήσιμη ούτε μεταβιβάσιμη..» (Ε.Ε.Θ.Σ. 2002).

Από την παραπάνω αναδρομή στις τροποποιήσεις του Καταστατικού της Εταιρείας παρατηρείται ότι το Θεατρικό Μουσείο είχε πάντα μία εξάρτηση από την Εταιρεία, γεγονός που δεν θα μπορούσε να του εξασφαλίσει την αυτονομία του. «Επί της ουσίας η απόσχιση ήταν περισσότερο εμβληματική παρά ουσιαστική»,

¹³⁷ Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθεί ότι δεν έγινε δυνατή η πρόσβαση στα πρακτικά των γενικών συνελεύσεων της Ε.Ε.Θ.Σ., καθώς λόγω μετακομίσεων της Ε.Ε.Θ.Σ. δεν ήταν γνωστό που ήταν αποθηκευμένα.

(Μαυρομούστακος 2013). «Η Εταιρεία ναι μεν το θεωρεί δικό της, δεν το αφήνει κιόλας να της φύγει, αλλά δεν το κατοχυρώνει θεσμικά» (Ζαχαριάδου 2009). Η θεσμική κατοχύρωση έρχεται στην επόμενη φάση που πλέον το Θεατρικό Μουσείο αποκτά δική του νομική υπόσταση και δικό του Καταστατικό ως ένας ξεχωριστός φορέας. Η επόμενη φάση είναι μία περίοδος αλλαγών τόσο στο θεατρικό όσο και στο μουσειακό τοπίο της εποχής.

4.2.3. Οι αλλαγές στο τοπίο (Γ' Φάση: 1991- σήμερα)

Στο τέλος του 20ού αιώνα η θεατρική δραστηριότητα που αναπτύσσεται επιβεβαιώνει τις τάσεις που εμφανίζονται στη δεκαετία του '80, οι οποίες συνδέονται με την καθιέρωση των επιχορηγήσεων, ανάγοντάς τες σε έναν από τους καθοριστικούς παράγοντες εξέλιξης της θεατρικής ζωής. Είναι ενδεικτικό ότι από το 1995 και μετά εντοπίζονται σταθερά στην Αθήνα πάνω από 100 θεατρικοί χώροι, οι οποίοι λειτουργούν μόνιμα κατά τη χειμερινή περίοδο και στεγάζουν περισσότερες από μία θεατρικές ομάδες. Γενικά την περίοδο αυτή η δημιουργία νέων θιάσων αποτελεί μία προσιτή λύση που επιχειρείται όλο και πιο συχνά. Αντίθετα στην περιφέρεια η θεατρική παραγωγή περιορίζεται στη λειτουργία των ΔΗΠΕΘΕ που εξακολουθούν να λαμβάνουν την κρατική επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού και των δημοτικών αρχών. Παράλληλα αυξάνεται ο αριθμός των παραστάσεων του αρχαίου δράματος στο οποίο συνέβαλε σημαντικά το Φεστιβάλ Επιδαύρου με το άνοιγμά του και σε άλλους θιάσους εκτός του Εθνικού Θεάτρου (Μαυρομούστακος 2005). Πέρα, όμως από τις χορηγίες, ένας άλλος παράγοντας που επηρεάζει την εξέλιξη στο θεατρικό τοπίο της εποχής είναι η εξάπλωση της τηλεόρασης ως μέσου ψυχαγωγίας. Τη δεκαετία '90 παρατηρείται το φαινόμενο της συγκρότησης θιάσων από πρωταγωνιστές, κατά κύριο λόγο κωμικών τηλεοπτικών σειρών, για να εκμεταλλευτούν με περιοδείες τη δημοτικότητά τους. Μόνο οι καλλιτέχνες του θεάτρου, που

μπορούν να χαράξουν μία αυτόνομη πορεία που δεν εξαρτάται από την τηλεόραση, προσφέρουν στο θεατή αυτό που δεν μπορεί να τους εξασφαλίσει η μικρή οθόνη (Χατζηπανταζής 2014). Επιπρόσθετα, την περίοδο αυτή σημειώνονται προσπάθειες για βελτίωση της θεατρικής εκπαίδευσης που οδηγούν σε μία πιο συστηματική λειτουργία των δραματικών σχολών, οι οποίες αυξάνονται την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα, ενώ η ίδρυση πανεπιστημιακών τμημάτων Θεατρικών Σπουδών¹³⁸ συμβάλλει στον εμπλουτισμό του διαλόγου για τη θεατρική δραστηριότητα στην Ελλάδα (Μαυρομούστακος 2005). Σε επίπεδο δραματοουργίας, τα θεατρικά κείμενα χαρακτηρίζονται «μεταμοντέρνα», διαθέτοντας ως βασικά στοιχεία τους την αποδόμηση του δραματικού προσώπου και την κατάργηση της δραματικής πλοκής (Γραμματάς 2002). Σε επίπεδο σκηνικής πράξης, στο τέλος του 20ού και στις αρχές του 21ου αιώνα, ο πειραματισμός με νέες θεατρικές δομές, όπως είναι το επινοητικό θέατρο (devised theatre) είναι έντονος. Στο επινοητικό θέατρο, η παράσταση επινοείται εκείνη τη στιγμή από όλη την ομάδα (Oddey 1994, Baldwin 2002). Το σημερινό Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου αποτελεί πλέον ένα νέο πεδίο θεατρικού διαλόγου φιλοξενώντας παραστάσεις που ξεφεύγουν από την παραδοσιακή αντίληψη περί αρχαίου θεάτρου και δίνοντας βήμα στον πειραματισμό πάνω σε κλασικές δομές. Συνεπώς, πρόκειται για ένα θέατρο «ανοιχτό» σε νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Επιπλέον, οι νέες τεχνολογίες κάνουν την εμφάνισή τους και στο θέατρο, τη δεκαετία του '90, καθώς ολόκληρες παραστάσεις μπορεί να στηρίζονται σε αυτές τόσο σε σκηνογραφικό-οπτικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο εξέλιξης της πλοκής, προκειμένου να οδηγηθούμε τον 21^ο αιώνα στην εφαρμογή του θεάτρου των πολυμέσων (multimedia theatre), όπως έχει επικρατήσει ο όρος (Yildiz 2008, Dixon 2010, Γρηγορέα 2014, Νεδελκοπούλου 2014).

¹³⁸ Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών δημιουργείται το 1989 με Π.Δ. 527/1989 (Ε.Κ.Π.Α. 2011). Την ίδια χρονιά ιδρύεται το Τμήμα Θεατρικών σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, το οποίο, όμως δέχεται φοιτητές για πρώτη φορά το ακαδημαϊκό έτος 1992-1993 (Πανεπιστήμιο Πατρών). Αρκετά χρόνια πριν, το 1984, είχε ιδρυθεί με το Π.Δ. 169/1984 του Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών στη Θεσσαλονίκη, το οποίο δέχτηκε φοιτητές για πρώτη φορά το 1992 (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο). Το πιο πρόσφατο τμήμα είναι το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο Ναύπλιο που ιδρύθηκε με το Π.Δ. 118/2003 (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου 2014).

Μία άλλη σημαντική αλλαγή που πραγματοποιείται από τη δεκαετία του '90 και μετά είναι ο εκσυγχρονισμός των παλαιότερων οργανισμών και φορέων που εποπτεύονται από το Υπουργείο Πολιτισμού, καθώς και η δημιουργία νέων πολιτιστικών οργανισμών, όπου κρίνεται απαραίτητο. Έτσι, αλλάζει το θεσμικό πλαίσιο πολλών οργανισμών δημοσίου δικαίου σε ιδιωτικού δικαίου, ώστε να γίνουν πιο ευέλικτοι, λιγότερο γραφειοκρατικοί και να αποκτήσουν μεγαλύτερη αυτονομία σε μία περίοδο επαναπροσδιορισμού της έννοιας του «εθνικού» σε μία διαρκώς μεταβαλλόμενη Ευρώπη (Kruger 1992, Wilmer 2004, Wilmer 2008, Ζορμπά 2014). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο μετατρέπεται σε Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου με σκοπό της ίδρυσής του:

«Την προαγωγή της πνευματικής καλλιέργειας του λαού και τη διαφύλαξη της εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας μέσω της θεατρικής τέχνης. Για το σκοπό αυτόν αναπτύσσει, προάγει και διαδίδει τη θεατρική τέχνη ως πολιτιστικό, παιδαγωγικό, μορφωτικό και ψυχαγωγικό παράγοντα της κοινωνικής ζωής της χώρας» (Νόμος 2273-ΦΕΚ 233/Α 1994).

Αυτή η αλλαγή της νομικής μορφής του φορέα σημαίνει και μία πολύ μεγάλη αλλαγή στην ίδια την ταυτότητα του Εθνικού Θεάτρου (Κυριακίδης 2013). Η αλλαγή αυτή εντοπίζεται τόσο στο οργανωτικό και διοικητικό επίπεδο όσο και στο καλλιτεχνικό. Πλέον, η «επιλογή συνεργατών [γίνεται] κατά κάποιο τρόπο με μία λογική ιδιωτικού θεάτρου», γεγονός που σημαίνει μεγαλύτερη «ευελιξία για τον φορέα καθώς κάθε ηθοποιός και σκηνοθέτης έχει μία ελπίδα ότι μπορεί να συνεργαστεί έστω και για μία χρονιά με το Εθνικό Θέατρο». Αυτό το γεγονός επηρεάζει τόσο το ρεπερτόριο, όσο και τη σκηνική απόδοση των έργων, τα οποία αρχίζουν να απομακρύνονται από την έννοια του «κλασικού» και του «παραδοσιακού», αναδεικνύοντας μία σύγχρονη ματιά (Κυριακίδης 2013). Ωστόσο, αναφορικά με την αλλαγή σε διοικητικό επίπεδο στις ανώτερες βαθμίδες, το Εθνικό Θέατρο δεν έχει ουσιαστικά

απεμπλακεί από τις κρατικές παρεμβάσεις, καθώς η διοίκησή του ασκείται από Δ.Σ. το οποίο ορίζεται από τον/την εκάστοτε Υπουργό Πολιτισμού και αποτελείται από τον Πρόεδρο, τον Αντιπρόεδρο και πέντε μέλη. Το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών και η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων υποδεικνύουν τρία μέλη, τα δύο εκ των οποίων επιλέγονται από τον Υπουργό Πολιτισμού, ένας από κάθε σωματείο (Νόμος 2273- ΦΕΚ 233/Α 1994).

Λίγο πριν την αλλαγή της Νομικής Μορφής του Εθνικού Θεάτρου, το 1993, κυρώνεται με Προεδρικό Διάταγμα οργανισμός με την επωνυμία: «Κληροδότημα Μινωτή εις μνήμη Κατίνας Παξινού» (Π.Δ.1- ΦΕΚ 796/Β 1993, Π. Δ. 1- ΦΕΚ 125/Β 1998). Αυτή η νομική αυτονομία του κληροδοτήματος υλοποιείται λίγα χρόνια μετά τον θάνατο και του ίδιου του Μινωτή¹³⁹ και περιλαμβάνει θεατρικά τεκμήρια που αφορούν και στον ίδιο, μετονομαζόμενο σήμερα σε Μουσείο Παξινού-Μινωτή (Μ.Ι.Ε.Τ.). Οι σκοποί το Κληροδοτήματος, όπως εκφράστηκαν στη διαθήκη του Αλέξη Μινωτή είναι:

- «α) η παροχή υποτροφιών και εν γένει πάσης φύσεως οικονομική βοήθεια σε οικονομικά αδύνατους σπουδαστές ή αποφοίτους του θεάτρου,
- β) η υλική και ηθική ενίσχυση της θεατρικής κίνησης στην Ελλάδα με μέσα που κρίνει κατάλληλα το Μ.Ι.Ε.Τ. (π.χ. χορηγίες σε θιάσους, απονομή βραβείων, ίδρυση θεάτρων, εκδόσεις κ.λπ.),
- γ) η ίδρυση μουσείου με την επωνυμία «Αίθουσα Αλέξη Μινωτή» συμπληρωματική της ήδη λειτουργούσας «Αίθουσας Κατίνας Παξινού»,
- δ) η έκδοση βιβλίου- λευκώματος σχετικά με τη ζωή και καλλιτεχνική δραστηριότητα των Μινωτή-Παξινού (Π.Δ.1- ΦΕΚ 796/Β 1993)».

Από τους σκοπούς του Κληροδοτήματος διαφαίνεται η αγωνία του Αλέξη Μινωτή για την οικονομική ενίσχυση της θεατρικής τέχνης και της εκπαίδευσης των αν-

¹³⁹ Ο Αλέξης Μινωτής πέθανε το 1990, σε ηλικία 92 ετών (Μαυρομούστακος 1997).

θρώπων του θεάτρου, δηλαδή για τη συνέχιση της θεατρικής παραγωγής, αλλά και η αγωνία του για τη συνέχιση της αναγνώρισης του έργου του ίδιου και της συζύγου του, που αποτέλεσε και το κίνητρο της δωρεάς των αντικειμένων τους και της χρηματοδότησης του Μουσείου. Έτσι ο ίδιος ο Μινωτής με αυτήν του την κίνηση δημιουργεί ένα θεατρικό μουσείο με τη μορφή μουσείου-σπιτιού που τίθεται υπό της προστασίας της Εθνικής Τράπεζας.

Ένας ακόμα φορέας που πραγματοποιεί αλλαγές ως προς τη δραστηριότητά του κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου είναι το Ε.Λ.Ι.Α., το οποίο το 1999 δημιουργεί ξεχωριστή Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών. Τα αρχεία της συλλογής αυτής προϋπήρχαν στα λογοτεχνικά αρχεία, αλλά όσο αυξανόταν ο όγκος τους αποφασίστηκε να αποτελέσουν μία ξεχωριστή συλλογή με στόχο τη διάσωση, προβολή και διάθεση των τεκμηρίων στο ερευνητικό κοινό (Σταματογιαννάκη 2013). Κεντρική επιλογή του Ε.Λ.Ι.Α. είναι η ελεύθερη πρόσβαση της επιστημονικής κοινότητας και κάθε ενδιαφερόμενου στο σύνολο των συλλογών του, η οποία όμως στην πράξη δεν κατέστη ικανή να αποφέρει τα κατάλληλα οφέλη για την οικονομική αυτοδυναμία του φορέα. Έτσι, αρκετά χρόνια μετά, τον Οκτώβριο του 2009, το Ε.Λ.Ι.Α. προβαίνει σε συγχώνευση με το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης και αποτελεί σήμερα τμήμα του. Αυτή η συγχώνευση κρίθηκε ως η καταλληλότερη λύση για την αντιμετώπιση των οικονομικών προβλημάτων του και είχε ως βασικούς όρους τη διατήρηση των συλλογών, των δραστηριοτήτων και των εργαζομένων του Ε.Λ.Ι.Α., ώστε να συνεχιστεί απρόσκοπτα η πρόσβαση των ερευνητών στο υλικό (Χαριτάτος 2007).

Με την αυγή του 21^{ου} αιώνα το Μουσείο Μπενάκη δημιουργεί το 2005 και αυτό ένα ξεχωριστό αρχείο Παραστατικών Τεχνών το οποίο όμως είναι ακόμα και σήμερα υπό διαμόρφωση, καθώς βρίσκεται εν τη γενέσει, όπως ανέφερε χαρακτηριστικά ο συνεργάτης του μουσείου Πλάτων Μαυρομούστακος (2013),¹⁴⁰ χωρίς να είναι ακό-

¹⁴⁰ Ο Πλάτων Μαυρομούστακος, Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και

μα διαθέσιμο στους ερευνητές. Και αυτό το αρχείο προέκυψε λόγω της αύξησης του όγκου των τεκμηρίων αυτού του είδους, που εντάσσονταν σε άλλες συλλογές που ήδη διέθετε ο φορέας, με αποτέλεσμα να αποτελέσει ένα ξεχωριστό αρχείο που θα είναι αφιερωμένο στις παραστατικές τέχνες.

Οι φορείς που έχουν δημιουργηθεί σε προηγούμενες χρονικές περιόδους και στους οποίους έχουμε ήδη αναφερθεί, πραγματοποιούν στο πλαίσιο αυτής της τελευταίας περιόδου αλλαγές είτε στο επίπεδο της νομικής τους υπόστασης είτε σε επίπεδο ανάπτυξης των συλλογών τους που έρχονται να συμπεριλάβουν και θεατρικά τεκμήρια. Αυτές οι αλλαγές στο μικροπεριβάλλον των υπό εξέταση φορέων παρατηρούνται μέσα σε ένα πλαίσιο ευρύτερων αλλαγών τόσο στο θεατρικό, όσο και στο μουσειακό τοπίο της εποχής, τις οποίες έχουμε ήδη αναφέρει. Πιο συγκεκριμένα, στο τέλος του 20ού και στις αρχές του 21ου αιώνα οι εξελίξεις στον χώρο των μουσείων συνοψίζονται στην ανάπτυξη της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, στο άνοιγμα των μουσείων προς το κοινό, στον εκσυγχρονισμό των μουσείων με την ενσωμάτωση νέων τεχνολογιών και στην ανάγκη για νομική προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς, που οδήγησε στον Νόμο 3028/2002,¹⁴¹ το πρώτο ολοκληρωμένο και συστηματικό νομοθέτημα μετά τον αρχαιολογικό νόμο του 1932 (Παπαπετρόπουλος 2006). Επίσης, την ίδια περίοδο εμφανίζεται στην Ελλάδα μια σειρά άρθρων για το νέο επιστημονικό πεδίο της μουσειολογίας, για το επάγγελμα του μουσειολόγου και του μουσειοπαιδαγωγού καθώς, επίσης και για τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσεται το νέο επιστημονικό πεδίο που κάνει την εμφάνισή του και στον ελλαδικό χώρο.¹⁴² Αυτή η επιστημονική άνθηση και ο προβληματισμός που εκφράζονται μέσα από τα επιστημονικά άρθρα συνοδεύονται και από την εισαγωγή μαθημάτων μουσει-

Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και συνεργάτης του Μουσείου Μπενάκη είχε αναλάβει με μια ερευνητική ομάδα που εργαζόταν εθελοντικά, την οργάνωση και καταγραφή του Αρχείου Παραστατικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη. 'Όταν ολοκληρωθεί η καταγραφή του εν λόγω αρχείου πιθανότατα θα ανοίξει για το κοινό (Μαυρομούστακος 2013).

¹⁴¹ Βλ. (Νόμος 3028 -ΦΕΚ 153/Α 2002).

¹⁴² Ενδεικτικά αναφέρονται τα πρώτα άρθρα που εμφανίστηκαν στο Περιοδικό Αρχαιολογία & Τέχνες (Μπούνια 1999a, Μπούνια 1999b, Kavanagh 1999, Hooper-Greenhill 1999).

ολογίας και τη δημιουργία νέων πανεπιστημιακών προγραμμάτων κυρίως μεταπτυχιακού επιπέδου¹⁴³ προς αυτή την κατεύθυνση, γεγονός που σηματοδοτεί την ανάγκη μιας βαθύτερης κατανόησης της έννοιας του μουσείου και του ρόλου του στην ελληνική κοινωνία. Η ευρύτητα του πεδίου γνώσης και αντίληψης που χρειάζεται για την κατανόηση και λειτουργία του μουσείου είναι ίσως το βασικότερο χαρακτηριστικό του επιστημονικού πεδίου της μουσειολογίας σε συνδυασμό με τον διεπιστημονικό της χαρακτήρα (Μούλιου 2014). Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε ότι την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα υπήρξε μια λαμπρή περίοδος επανέκθεσης πολλών αθηναϊκών μουσείων εξαιτίας των Ολυμπιακών αγώνων (Γκαζή 2012). Έτσι, μπαίνοντας στον 21^ο αιώνα πλέον, οι νέες τεχνολογίες χρησιμοποιούνται όλο και πιο συχνά από τα μουσεία στην ερμηνευτική τους προσέγγιση –ειδικά λόγω των πακέτων χρηματοδότησης από την Ευρωπαϊκή Ένωση (π.χ. Γ΄ ΚΠΣ, ΕΣΠΑ)– και επιχειρούνται πιο ανοιχτές και συμμετοχικές δομές μουσειακής εμπειρίας που καθιστούν τον επισκέπτη ενεργό συμμετέχοντα και συνδημιουργό και όχι απλό δέκτη μιας προκαθορισμένης ερμηνείας. Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκε και το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου με το διαγωνισμό συγγραφής και παράστασης θεατρικών μονολόγων εντός του μουσειακού του χώρου, υπό τον τίτλο «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» στον οποίο θα αναφερθούμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο. Στόχος στη νέα αυτή μουσειακή πραγματικότητα είναι οι άνθρωποι «να γίνουν κληρονόμοι των μουσείων τους, κληρονόμοι της πολιτιστικής κληρονομιάς και να αποφασίσουν μόνοι τους τι θα κάνουν με αυτή και πώς θα τη χρησιμοποιήσουν τώρα και στο μέλλον» (Μπούνια 2009, 129). Συνεπώς, το μουσειακό τοπίο αυτής της τελευταίας περιόδου στην Ελλάδα εξελίσσεται διαρκώς τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο.

¹⁴³ Το Διαπανεπιστημιακό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Μουσειολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμού του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Μουσειολογία- Διαχείριση Πολιτισμού), το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (Μουσειακές Σπουδές 2016), το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Πολιτισμική Πληροφορική & Επικοινωνία που διαθέτει κατεύθυνση Μουσειολογίας, του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Πολιτισμική Πληροφορική και Επικοινωνία), το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Πολιτιστική Διαχείριση του Παντείου Πανεπιστημίου (Πολιτιστική Διαχείριση).

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι σε αυτή την τρίτη φάση παρατηρείται άνθηση του μουσειακού και θεατρικού τοπίου τόσο σε θεωρητικό, όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Η ιδιωτική πρωτοβουλία και η προσπάθεια αυτονομίας των θεατρικών ομάδων και των μουσειακών φορέων είναι κοινή. Η χρήση νέων τεχνολογιών αποτελεί και στις δύο περιπτώσεις έναν τρόπο εμπλουτισμού των δραστηριοτήτων τους και η ίδρυση σχολών και πανεπιστημιακών τμημάτων θεάτρου και μουσειολογίας αναδεικνύει την ανάγκη επιστημονικής προσέγγισης των δύο αυτών πεδίων. Επιπρόσθετα, είναι εμφανής η τάση κατάργησης των παραδοσιακών δομών και πειραματισμού με νέες με κύριο στόχο τη συμμετοχικότητα του κοινού. Τόσο το θέατρο όσο και το μουσείο επανερμηνεύουν το παρελθόν, στην πρώτη περίπτωση με τις νέες προσεγγίσεις κλασικών έργων και στη δεύτερη με τις επανεκθέσεις και την υιοθέτηση νέων ερμηνευτικών προσεγγίσεων της πολιτιστικής κληρονομιάς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αλλαγών στο μακροπεριβάλλον, το Θεατρικό Μουσείο αποκτά πλέον τμήμα Μηχανογράφησης αλλά και ξεχωριστή νομική υπόσταση με δικό του Καταστατικό και μετατρέπεται σε Σωματείο υπό τον τίτλο: «Κέντρο Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο».

Στις 8 Απριλίου 1996 υπογράφεται το νέο Καταστατικό του Θεατρικού Μουσείου με Πρόεδρο του Δ.Σ. τον Μανόλη Κορρέ. Ως ανεξάρτητο σωματείο πια το Θεατρικό Μουσείο λειτουργεί σε τέσσερις τομείς α) εκθεσιακός χώρος, β) αρχεία, γ) Μηχανογράφηση-Βάσεις Δεδομένων -ψηφιοποιημένες συλλογές και δ) Βιβλιοθήκη (Μαυρολέων 2014). Βάσει Καταστατικού, η διοίκηση του Σωματείου έχει τριετή θητεία και ασκείται από εννέα μέλη που εκλέγονται από τη Γενική Συνέλευση των Τακτικών μελών (Θεατρικό Μουσείο 1996α). Η σχέση του Σωματείου με την Ε.Ε.Θ.Σ. δηλώνεται στις πρώτες παραγράφους του Καταστατικού, καθώς σκοπός του Σωματείου είναι «η συνέχιση του Θεατρικού Μουσείου της Ε.Ε.Θ.Σ.». Ξεκαθαρίζεται από την αρχή η σχέση χρησιδανεισμού αναφορικά με το υλικό της Ε.Ε.Θ.Σ., καθώς επίσης και της βιβλιοθήκης της. Αναλυτικότερα, οι σκοποί του Σωματείου

καταγράφονται ως εξής:

«α) Η έρευνα, η συλλογή, συγκέντρωση, ταξινόμηση και έκθεση όλου του υλικού που έχει σχέση με το Ελληνικό Θέατρο, τόσο το Αρχαίο όσο και το Νεοελληνικό.

β) Η οργάνωση και λειτουργία πλήρους Θεατρικής Βιβλιοθήκης και Αρχείου Χειρογράφων και άλλου υλικού σχετικού με το Ελληνικό Θέατρο.

γ) Η δημιουργία και οργάνωση θεατρικού Αρχείου, Αρχείου Θεατρικών Παραστάσεων και Τμήματος Θεατρικής Έρευνας. Επίσης, η δημιουργία και οργάνωση ειδικής αίθουσας και ειδικού Τμήματος, Αρχείου Μελέτης και Έρευνας για τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς και το ελληνικό θέατρο γενικά, αρχαίο, νέο και σύγχρονο με στόχο την αναζήτηση της ενότητας και της συνέχειας της ελληνικής θεατρικής παραγωγής, καθώς και την ανάδειξη και προώθηση της νεοελληνικής δραματουργίας, στο εσωτερικό και στο εξωτερικό.

δ) Ο προγραμματισμός και η διοργάνωση εκδηλώσεων σχετικών με το θέατρο, σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, καθώς και η συμμετοχή σε αντίστοιχες εκδηλώσεις στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό με στόχο την προβολή και προώθηση της Ελληνικής Θεατρικής Τέχνης γενικότερα.

ε) Η όσο το δυνατόν ευρύτερη γνωριμία και επαφή του Ελληνικού Κοινού, και ιδιαίτερα της σπουδάζουσας νεολαίας, με το Ελληνικό Θέατρο, αρχαίο και νέο» (Θεατρικό Μουσείο 1996α).

Από τον καθορισμό των σκοπών του Σωματίου μπορεί κανείς να αντλήσει κάποια πρώτα συμπεράσματα σχετικά με τις ενέργειες επιλογής και διατηρησιμότητας. Αναφορικά με την ενέργεια της επιλογής δεν φαίνεται να απασχόλησε ουσιαστικά τους ιδύνοντες, καθώς κύριο μέλημά τους ήταν η συγκέντρωση «όλου» του υλικού που σχετίζεται με το «Ελληνικό Θέατρο», χωρίς να τίθενται κάποια κριτήρια επιλογής του. Αυτή η ολιστική προσέγγιση αναδεικνύει την αγωνία διατήρησης του εφήμερου της θεατρικής πράξης, μέσω της συγκέντρωσης όσο το δυνατόν πε-

ρισσότερου υλικού γύρω από αυτήν. Επιπλέον, το γεγονός ότι από τους καταστατικούς σκοπούς δίνεται έμφαση στη λειτουργία της βιβλιοθήκης, του αρχείου και γενικότερα στην έρευνα του θεάτρου υποδηλώνει μία ερευνοκεντρική προσέγγιση που υιοθέτησε το Μουσείο από τη στιγμή της ίδρυσής του, η οποία συνδέεται με τα ενδιαφέροντα των ανθρώπων του φορέα. Από τη μία πλευρά το Μουσείο φαίνεται να αναζητά τρόπους διατηρησιμότητας, μέσω της σύνδεσής του με την τρέχουσα θεατρική παραγωγή, με σκοπό την ανάδειξη και προώθηση της «δραματουργίας στο εσωτερικό και εξωτερικό» και τη «διοργάνωση εκδηλώσεων» για το θέατρο. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά το γεγονός ότι αφαιρέθηκε η φράση «για να γίνει γνωστό στο κοινό», που υπήρχε στο καταστατικό της Ε.Ε.Θ.Σ. (1979) και η έλλειψη οποιασδήποτε αναφοράς σε ενέργειες συντήρησης του συλλεχθέντος υλικού αναδεικνύει ότι η διατήρηση του υλικού και η διάθεσή του στο ευρύ κοινό δεν αποτελεί κύριο μέλημα του φορέα, θέτοντας κατ' αυτόν τον τρόπο σε κίνδυνο την ύπαρξή του. Η έλλειψη διαδικασιών επιλογής σε συνδυασμό με την έλλειψη ενεργειών συντήρησης και με την ακαδημαϊκή προσέγγιση που ήταν διάχυτη μέσα στο Μουσείο και το καθιστούσε «δύσκολα προσβάσιμο» στο ευρύ κοινό, το οδήγησαν στην οικονομική εξαθλίωση και τελικά στο κλείσιμο του Μουσείου το 2011, σε μία περίοδο οικονομικής κρίσης για τη χώρα.

Στο δεύτερο μέρος του παρόντος κεφαλαίου που ακολουθεί θα ασχοληθούμε αναλυτικά με τις ενέργειες μουσειοποίησης του Θεατρικού Μουσείου εξετάζοντας παράλληλα και τους υπόλοιπους φορείς, οι οποίοι αποτέλεσαν συμπληρωματικές μελέτες περιπτώσεων, προκειμένου να καταλήξουμε στα κριτήρια επιλογής της *θεατρικής κληρονομιάς* στην Ελλάδα, στους τρόπους διατηρησιμότητάς της και στο ρόλο που διαδραματίζουν τα πρόσωπα.

4.3. Μέρος Β': Η επιλογή, η διατηρησιμότητα και ο ρόλος των προσώπων

4.3.1. Επιλέγοντας τη θεατρική κληρονομιά

Η μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης μέσα σε έναν φορέα ξεκινά από τη στιγμή που ένα τεκμήριο επιλέγεται να εισαχθεί στους κόλπους του. Το τί επιλέγεται και για ποιο λόγο είναι εκείνοι οι παράγοντες που καθορίζουν το τί θα αποτελέσει *θεατρική κληρονομιά* και θα διατηρηθεί μέσα στο χρόνο. Στην παρούσα ενότητα εξετάζουμε τους φορείς που επιλέγουν να εντάξουν στις συλλογές τους θεατρικά τεκμήρια, ξεκινώντας από το Θεατρικό Μουσείο. Θα ερευνήσουμε αρχικά το είδος του υλικού που συλλέγουν και σε δεύτερο επίπεδο θα αναλύσουμε τους λόγους που οδηγούν στις επιλογές τους σε σχέση με τους σκοπούς του εκάστοτε φορέα.

4.3.1.1. Θεατρικό Μουσείο

Αρχικά, το Θεατρικό Μουσείο ξεκινά τη συλλεκτική του δράση στη δεκαετία '30, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, στην εποχή του Μεσοπολέμου, όπου οι αναζητήσεις περί του καθορισμού της εθνικής ταυτότητας και το σύστημα του βεντετισμού κυριαρχούν στο μουσειακό και θεατρικό τοπίο της χώρας. Την εποχή εκείνη δεν έχει θέσει ξεκάθαρους μουσειακούς στόχους, καθώς δεν υφίσταται ως φορέας, αλλά αποτελεί μία «ιδέα» της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, τα μέλη της οποίας ξεκινούν να δωρίζουν δικά τους αντικείμενα. Ο Ν. Λάσκαρης, επίτιμος πρόεδρος της Εταιρείας, προσέφερε:

«πολύτιμα σπανιώτατα αυτόγραφα, πρωτόγραφα, χειρόγραφα, συμβόλαια, προγράμματα, παλαιά εισιτήρια μεγάλης ιστορικής αξίας, τα πλείστα των οποίων είνε

μοναδικά αντίτυπα και θεατρικήν μακέτα του Πάνου Αραβαντινού. Ο Πρόεδρος της εταιρείας, Μ. Λιδωρίκης,¹⁴⁴ δώρισε κι αυτός λίαν ενδιαφέροντα έντυπα και χειρόγραφα της θεατρικής ιστορίας των τελευταίων ετών, εικόνες και μακέτες. Ο Δημ. Νικολόπουλος, ομογενής από την Κωνσταντινούπολη και θαυμαστής της ελληνικής σκηνης προσέφερε τη σπάνια και δυσεύρετη σειρά των «Γαλλικών Θεατρικών Χρονικών του Στούλινγκ»» (*Ελεύθερον Βήμα*, 30/10/1931).

Σε αυτά τα πρώτα αντικείμενα έρχονται να προστεθούν κοστουμια, φωτογραφίες, λογιστικά βιβλία, μακέτες, περιοδικά, προγράμματα, και βιβλία και άλλων δωρητών. Ανάμεσα στους πρώτους δωρητές είναι ηθοποιοί, θιασάρχες, συγγραφείς, εικαστικοί και οι απόγονοί τους, καθώς και σημαντικά πρόσωπα της εποχής για τον κόσμο του θεάτρου. Μεταξύ των δωρητών συγκαταλέγονται η Μαρίκα Κοτοπούλη, τα παιδιά των ηθοποιών-θιασαρχών Ευάγγελου Παντόπουλου¹⁴⁵ και του Διονύσιου Ταβουλάρη,¹⁴⁶ ο Κ. Μπαστιάς,¹⁴⁷ διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, ο Γιάννης Τσαρούχης,¹⁴⁸ το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, οι δήμαρχοι των πόλεων που διέθεταν δημοτικά θέατρα, ειδικοί τεχνίτες που δημιούργησαν πλαστικές αναπαραστάσεις θεάτρων για να εισαχθούν μέσα στο Μουσείο (*Αθηναϊκά Νέα*, 14/01/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 28/02/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 10/03/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 13/04/1938, *Αθηναϊκά*

¹⁴⁴ Ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης (1871-1951) ήταν θεατρικός συγγραφέας και πολιτικός. Διετέλεσε δύο φορές βουλευτής Δωρίδος και υπηρέτησε και ως υπάλληλος στη Βουλή. Ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης υπήρξε προσωπάρχης του Εθνικού Θεάτρου επί δύο δεκαετίες και μετά το 1930 καθηγητής της δραματικής σχολής στο Εθνικό Θέατρο. Υπήρξε από τους ιδρυτές της «Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου» και διετέλεσε πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών συγγραφέων (*Εμπρός*, 03/22/1951).

¹⁴⁵ Ο Ευάγγελος Παντόπουλος (1860-1913) υπήρξε γνωστός ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας του 19^{ου} αιώνα, που διακρίθηκε κυρίως στο κωμειδύλλιο (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹⁴⁶ Ο Διονύσιος Ταβουλάρης (1840-1928) υπήρξε ηθοποιός και θιασάρχης και ένας από τους θεμελιωτές της ελληνικής σκηνης το 19^ο αιώνα. Συγκροτεί δικό του επαγγελματικό θίασο με συστηματικές παραστάσεις στα μεγάλα κέντρα του ελληνισμού (Κωνσταντινούπολη Σμύρνη) και στα ελλαδικά αστικά κέντρα (Αθήνα, Πάτρα, Ερμούπολη) (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹⁴⁷ Ο Κωστής Μπαστιάς (1901-1972) διετέλεσε εισηγητής δραματολογίου και γενικός γραμματέας του Εθνικού Θεάτρου (1930-1935), γενικός διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας (1937-1940), γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου (1937-1941), ιδρυτής της Λυρικής Σκηνης (1939) και διευθυντής της ως το 1940. Από το 1958 έως το 1964 υπήρξε Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Λυρικής Σκηνης και γενικός διευθυντής της (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹⁴⁸ Ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1987) υπήρξε ζωγράφος, χαράκτης και σκηνογράφος, μία από τις χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες της ελληνικής τέχνης του 20ού αιώνα (Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη).

Νέα, 08/07/1938, *Αθηναϊκά Νέα*, 30/06/1940, *Αθηναϊκά Νέα*, 12/06/1969, *Τα Νέα*, 21/02/1973). Έτσι, η συλλογή του Μουσείου ξεκίνησε έχοντας δύο βασικές κατηγορίες «αντικειμένων»: τα βιβλία που προορίζονταν για τη δημιουργία μίας θεατρικής βιβλιοθήκης και τα «θεατρικά αντικείμενα» που προορίζονταν για το Μουσείο. Όταν πλέον η συλλογή τέθηκε υπό την εποπτεία του Γιάννη Σιδέρη, μετά από παρότρυνση του τότε Προέδρου της Εταιρείας, Θεόδωρου Συναδινού,¹⁴⁹ άρχισε να αυξάνει πάρα πολύ τον όγκο του υλικού της. Ο Σιδέρης «μάζευε πόρτα, πόρτα, χέρι χέρι από κληρονόμους ηθοποιών, από αρχαία θιάσων» (Μαυρολέων 2013). Ένας άλλος τρόπος συλλογής των αντικειμένων πέρα από την προσωπική επαφή του Σιδέρη με πιθανούς δωρητές, ήταν και ο Τύπος εκείνης της εποχής που «χρησιμοποιήθηκε» από την Εταιρεία για να παροτρύνει και άλλους να δωρίσουν τα αντικείμενά τους. Μάλιστα, στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας, ο ίδιος ο Θεόδωρος Συναδινός εμφανίζεται να αρθρογραφεί, δηλώνοντας ότι «το μουσείο έγινε ήδη κοινή υπόθεση όλου του θεατρικού κόσμου της Ελλάδος» (*Ελεύθερον Βήμα*, 20/04/1938), σε μία προσπάθεια κινητοποίησης και ευαισθητοποίησης πιθανών δωρητών αντικειμένων.

Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι από την πρώτη κιόλας στιγμή της δημιουργίας της συλλογής των αντικειμένων τίθεται το θέμα της επιλογής των αντικειμένων που θα εισαχθούν στους κόλπους του Θεατρικού Μουσείου: «Τονίζω τη σημασία της «επιλογής» και επ' αυτού εφιστώ την προσοχή του φίλου προέδρου της εταιρείας κ. Θ. Συναδινού, γιατί το ιστορικό υλικό είναι άφθονο και θέλει ξεκαθάρισμα και η επιλογή του είναι απαραίτητη» (*Ελεύθερον Βήμα*, 18/04/1938).¹⁵⁰ Το θέμα της επιλογής των αντικειμένων, που τέθηκε από νωρίς στο «νεοσύστατο»¹⁵¹ Θεατρικό Μουσείο, οδήγησε πολύ σύντομα στην έλλειψη χώρου ικανού να στεγάσει όλον αυτόν τον όγκο υλικού. Η συλλεκτική δράση του Μουσείου όχι μόνον δεν

¹⁴⁹ Διετέλεσε Πρόεδρος της Εταιρείας από το 1932-1946.

¹⁵⁰ Ο αρθρογράφος που υπογράφει είναι ο Μιχαήλ Ροδάς.

¹⁵¹ Το Θεατρικό Μουσείο δεν είχε ακόμη νομική υπόσταση.

σταματά, απεναντίας μάλιστα ο όγκος των συλλογών αυξάνεται διαρκώς. Όταν πλέον αναλαμβάνει τα ηνία του Θεατρικού Μουσείου ο Μανώλης Κορρές, η έννοια της επιλογής, αντί να οριοθετηθεί και να υπηρετήσει καθορισμένους μουσειακούς σκοπούς, γίνεται ακόμα πιο ευρεία. Ο ίδιος ο Κορρές ισχυριζόταν ότι:

«[...] είναι λάθος να πεθάνει κάποιος για να αρχίσουμε να μαζεύουμε υλικό γι' αυτόν. Έτσι δημιουργήσαμε το Κέντρο αυτό, στο οποίο καταγράφονται τα πάντα που αφορούν το σύγχρονο θέατρο. Παραστάσεις, κριτικές, συντελεστές οτιδήποτε αφορά το σήμερα, καταγράφεται και αρχειοθετείται στο Θεατρικό Αρχείο, έτοιμο για μελέτη στην πρώτη ζήτηση» (Τα Νέα, 05/04/1983).

Όσο περνούσαν τα χρόνια, το Μουσείο διεύρυνε τις συλλογές του με αποκόμματα εφημερίδων.

«[...] για χρόνια συνεργαζόταν με τη βιβλιοθήκη της Βουλής και την Εθνική Βιβλιοθήκη και από το αρχείο τύπου που εντόπιζε μάζευε υλικό. Επίσης, συνεργαζόταν με τον «Άργο Τύπου της Ανατολής», ένα γραφείο από το οποίο λάμβανε καθημερινά τα αποκόμματα που αφορούσαν στο θεατρικό γεγονός και οτιδήποτε έχει να κάνει με το θέατρο, τα οποία αρχειοθετούνταν στο Μουσείο» (Μαυρολέων 2013).

Επιπλέον, εμπλούτιζε τη συλλογή του με θεατρικά προγράμματα και αντικείμενα που δώριζαν οι καλλιτέχνες ή οι απόγονοί τους. Όλα τα αντικείμενα των συλλογών περιέρχονταν στην κατοχή του μουσείου μετά από δωρεές (Γεωργουσόπουλος 2013a, Μαυρομούστακος 2013). Τα βασικά κριτήρια επιλογής του υλικού επικεντρώνονται στη συλλογή τεκμηρίων για το ελληνικό επαγγελματικό και ερασιτεχνικό θέατρο, καθώς και στη δυνατότητα ύπαρξης χώρων στο Μουσείο, προκειμένου να τοποθετηθεί και να αποθηκευτεί αυτό το υλικό (Μαυρολέων 2013). Ωστόσο, το Μουσείο δεν έχει εμπλουτιστεί με αντικείμενα του παρελθόντος, καθώς δεν υπήρχε

η οικονομική δυνατότητα συμμετοχής σε δημοπρασίες (Γεωργουσόπουλος 2013a). Τα πιο παλαιά αντικείμενα που διαθέτει εισήχθησαν επί εποχής Σιδέρη και βρίσκονται ακόμα και σήμερα υπό καθεστώς χρησιδανεισμού με την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Κατά συνέπεια, πρόκειται για ένα μουσείο χωρίς να έχει ξεκάθαρα διαμορφωμένη μία συλλεκτική πολιτική με αποτέλεσμα η συλλογή του να διακρίνεται από τυχειότητα και αποσπασματικότητα. Δεν επιλέγει να εντάξει στους κόλπους του κάποιο αντικείμενο μέσω μιας αγοράς, αλλά εισάγει όποιο σύγχρονο υλικό μπορεί να του διατεθεί δωρεάν. Έτσι τα αντικείμενα του Θεατρικού Μουσείου τις περισσότερες φορές δεν έχουν κάποια οικονομική αξία και πολλές φορές δεν είναι καν μοναδικά, όπως για παράδειγμα ένα θεατρικό πρόγραμμα ή αποκόμματα εισιτηρίων παραστάσεων, αλλά διαθέτουν ερευνητική αξία για την χαρτογράφηση της πορείας του θεάτρου στην Ελλάδα. Αυτό είναι ένα από βασικά χαρακτηριστικά των εφήμερων (Wilson 2003, Berbain 2004, Davis 2006).

Σε αυτή τη λογική, το Θεατρικό Μουσείο ξεκινά στη δεκαετία του '80 τη βιντεοσκόπηση θεατρικών παραστάσεων για τη δημιουργία ενός οπτικοακουστικού αρχείου παραστάσεων (*Τα Νέα*, 20/02/1984, *Τα Νέα*, 25/04/1985, *Το Βήμα*, 12/07/1987, *Τα Νέα*, 12/11/1988). Το κριτήριο της επιλογής των παραστάσεων που θα βιντεοσκοπούνταν ήταν η «σημασία» τους, καθώς «βιντεοσκοπούνταν οτιδήποτε είχε να κάνει με το «καλό» νεοελληνικό θέατρο και κάποιες σημαντικές παραστάσεις από σημαντικούς ανθρώπους του θεάτρου. Δεν βιντεοσκοπούσαμε επιθεωρήσεις, δεν βιντεοσκοπούσαμε γενικώς αυτό που λέγεται εμπορικό θέατρο» (Μαυρολέων 2013, Γεωργουσόπουλος 2013a). Συνεπώς, το τί θεωρούνταν σημαντικό και «καλό θέατρο» από τους ειδικούς του Μουσείου ήταν το κριτήριο βιντεοσκόπησης των παραστάσεων που εισέρχονταν στο αρχείο. Επιπρόσθετα, ένα βασικό πρόβλημα που κλήθηκε να αντιμετωπίσει το Μουσείο σε σχέση με το εγχείρημα της βιντεοσκόπησης και που οδηγούσε στη βιντεοσκόπηση συγκεκριμένων παραστάσεων, ήταν η αντίθεση του ΣΕΗ (Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών),¹⁵² καθώς θεωρήθηκε ότι

¹⁵² Βλ. (ΣΕΗ 2012).

θίγονταν τα πνευματικά δικαιώματα των καλλιτεχνών (*Το Βήμα*, 01/12/1985). Με αυτή την τελευταία προσθήκη το υλικό του Θεατρικού Μουσείου, διαμορφώνεται ως εξής: αφίσες, θεατρικά προγράμματα, φωτογραφίες, μακέτες σκηνικών, κοστούμια, προσωπικά αντικείμενα καλλιτεχνών, προσωπογραφίες καλλιτεχνών, θεατρικά δημοσιεύματα στον Τύπο, μαγνητοσκοπημένες τηλεοπτικές θεατρικές εκπομπές, ηχογραφημένες ραδιοφωνικές θεατρικές εκπομπές, ηχητικό υλικό σχετικό με τη μουσική επένδυση παραστάσεων, μαγνητοσκοπημένες θεατρικές παραστάσεις (από το 1985) ελληνικών θεατρικών έργων και τη θεατρική βιβλιοθήκη που περιλαμβάνει θεατρικά κείμενα, χειρόγραφα και μελέτες για το θέατρο (Θεατρικό Μουσείο 1996b).

Αυτή η «ευρεία» άποψη ως προς το τί επιλέγεται, βρίσκει τις ρίζες της στους στόχους που έθεσε η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων για το Μουσείο, εντασσόμενη μερικά χρόνια αργότερα στους επίσημους σκοπούς του Μουσείου: «Η έρευνα, η συλλογή, συγκέντρωση, ταξινόμηση και έκθεση όλου του υλικού που έχει σχέση με το Ελληνικό Θέατρο, τόσο το Αρχαίο όσο και το Νεοελληνικό» (Θεατρικό Μουσείο 1996a). Τα κριτήρια επιλογής είναι δύο: «αρκεί να είναι θέατρο, για εμάς επαγγελματικό ή ερασιτεχνικό δεν έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία και αρκεί να μην το έχουμε» (Μαυρολέων 2013). Όλη αυτή η συλλογή υλικών καταλοίπων του θεάτρου αλλά και εφήμερων οδηγούν σε προβληματισμούς για την ίδια τη φύση του Μουσείου. Το Θεατρικό Μουσείο κατά τη διάρκεια της ιστορίας του βρίσκεται κάπου ανάμεσα σε Αρχείο και σε Μουσείο, με το δεύτερο να καταλαμβάνει εν τέλει ένα πολύ μικρό μέρος του συνόλου των λειτουργιών του (Γεωργουσόπουλος 2013a). Οι άνθρωποι του Μουσείου, εξαιτίας του όγκου του υλικού του, το αντιλαμβάνονται ως ένα Εθνικό Μουσείο Θεάτρου, το οποίο δεν μοιάζει με τα θεατρικά μουσεία του εξωτερικού που αφορούν σε συλλογές μεμονωμένων θιάσων. Πρόκειται για ένα μουσείο με αρχειοθετημένη στο σύνολό της τη θεατρική παραγωγή της χώρας, χωρίς καμία απολύτως διάκριση στα είδη θεάτρου, στους θιάσους ή στα πρόσωπα

(Μαυρολέων 2014, Γεωργουσόπουλος 2013α). Κατά συνέπεια, το Θεατρικό Μουσείο δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο ρόλο του ως Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου, καθώς επιλέγει υλικά τεκμήρια της θεατρικής τέχνης προκειμένου να είναι διαθέσιμα στην έρευνα του ελληνικού θεάτρου, υιοθετώντας κατά κύριο λόγο μία ερευνοκεντρική προσέγγιση.

4.3.1.2. Εθνικό Θέατρο

Αναφορικά με την ενέργεια της επιλογής θεατρικών τεκμηρίων από το Εθνικό Θέατρο, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η ιδέα της δημιουργίας μιας συλλογής τεκμηρίων υφίσταται από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, ακόμη και αν ο τρόπος δεν ήταν οργανωμένος και ξεκάθαρα διατυπωμένος. Αν και πρόκειται για έναν θεατρικό οργανισμό και όχι για ένα αρχείο ή ένα μουσείο, εντούτοις το Εθνικό Θέατρο διαθέτει τεκμήρια που το αφορούν από το πρώτο κιόλας έτος λειτουργίας του.¹⁵³ Σημαντικό ρόλο σε αυτό διαδραμάτισαν οι πρώτοι «θεωρητικοί» που σχετίστηκαν με το Εθνικό, όπως ήταν ο Ιωάννης Γρυπάρης,¹⁵⁴ ο Άγγελος Τερζάκης,¹⁵⁵ ο Θεόδωρος Συναδινός, οι οποίοι «είχαν μια αίσθηση του αρχείου και της συλλογής και έδωσαν τον τόνο και έτσι ήρθε ο επόμενος και συνέχισε... δηλαδή, δεν είπε ποτέ ο Φώτος Πολίτης¹⁵⁶ ότι θα μαζεύουμε υλικό, έγινε λίγο από εμπειρία και λίγο μηχανικά» (Κυριακίδης 2013). Ειδικά ο Θεόδωρος Συναδινός, που διετέλεσε μέλος της

¹⁵³ Στις 19 Μαρτίου 1932 το Εθνικό Θέατρο έκανε τα εγκαίνιά του με την παράσταση «Αγαμέμνων» του Αισχύλου και «Ο Θείος Όνειρος» του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Για τις παραστάσεις αυτές το Εθνικό Θέατρο έχει στο αρχείο του προγράμματα, δημοσιεύματα από τον τύπο και φωτογραφίες. (Εθνικό Θέατρο).

¹⁵⁴ Ο Ιωάννη Γρυπάρης (1872-1942) ήταν ποιητής, λογοτέχνης, πεζογράφος, μεταφραστής και φιλόλογος. Υπήρξε στέλεχος του Υπουργείου Παιδείας και ήταν ο πρώτος Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου (Φωτόπουλος 2000).

¹⁵⁵ Ο Άγγελος Τερζάκης (1907-1978) ήταν λογοτέχνης και θεατρικός συγγραφέας της γενιάς του '30. Το 1937 ανέλαβε τη γραμματεία του Εθνικού Θεάτρου, καθώς επίσης και διάφορες διοικητικές θέσεις, φθάνοντας ως εκείνη του υπηρεσιακού γενικού διευθυντή. Με αίτησή του παρέμεινε ως το 1960 στη θέση του διευθυντή δραματολογίου, την οποία κατέλαβε το 1940 (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

¹⁵⁶ Ο Φώτος Πολίτης (1890-1934) ήταν θεατρικός κριτικός, συγγραφέας, μεταφραστής και ο σκηνοθέτης. Διετέλεσε πρώτος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου (Φωτόπουλος 2000).

Καλλιτεχνικής Επιτροπής και Διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου, καθώς επίσης και διευθυντής της Δραματικής Σχολής επηρέασε αυτή τη συλλεκτική λειτουργία του Θεάτρου, καθώς ήταν ο εμπνευστής της ιδέας του Θεατρικού Μουσείου. Άρα, η ιδέα της τήρησης ενός αρχείου και δημιουργίας ενός θεατρικού μουσείου ήταν στα άμεσα ενδιαφέροντά του και στις επιδιώξεις του (Σταματογιαννάκη 2007). Συνεπώς, η συλλογή υλικού στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου ξεκίνησε πάλι από την ακαδημαϊκή, πνευματική ελίτ της εποχής που κατείχε σημαντικές διοικητικές θέσεις σε πολιτιστικούς φορείς και συνεχίστηκε μέσα στα χρόνια με την ίδια λογική, με την έννοια της «επιλογής» να εντοπίζεται ακόμα και σήμερα σε μία εμπειρική διεργασία, παρά σε μία πιο οργανωμένη πρακτική. Η πιο συστηματική οργάνωση του υλικού πραγματοποιήθηκε τη δεκαετία του '90, δηλαδή, μετά τη μετατροπή του σε Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου. Στο Νόμο μετατροπής του σε ΝΠΙΔ αναφέρεται ότι:

«Στο πλαίσιο του σκοπού του το Εθνικό Θέατρο[...] ιδρύει μη κερδοσκοπικούς φορείς κάθε μορφής που έχουν σκοπό τη μελέτη, έρευνα, τεκμηρίωση, εργαστηριακή πρακτική, εξάσκηση και σκηνική διδασκαλία του αρχαίου δράματος» (Νόμος 2273-ΦΕΚ 233/Α 1994).

Σε αυτό το σημείο γίνεται μία έμμεση αναφορά σε βασικές διεργασίες διαφύλαξης θεατρικών τεκμηρίων (μελέτη, έρευνα, τεκμηρίωση), δίνοντας έμφαση στα κείμενα του αρχαίου δράματος και κυρίως στη σκηνική απόδοσή τους. Αυτή η αναφορά στα θεατρικά τεκμήρια φαίνεται λίγο πιο ξεκάθαρα στον εσωτερικό κανονισμό που διέπει τον φορέα, καθώς το Τμήμα Εκδόσεων και Δημοσίων Σχέσεων του θεάτρου είναι:

«αρμόδιο για τη δημόσια προβολή του έργου των θεάτρων, τα δημοσιεύματα στον Τύπο, την έκδοση θεατρικών προγραμμάτων, βιβλίων, περιοδικών και εντύπων, την τήρηση του αντίστοιχου αρχείου, την εισήγηση ανάθεσης των σχετικών εργασιών σε τρίτους, καθώς και την οργάνωση και επίβλεψη της Βιβλιοθήκης» (Π. Δ. 118-ΦΕΚ 106/Α 1997).

Μοναδικό κριτήριο επιλογής των τεκμηρίων είναι να προέρχονται αποκλειστικά από τη θεατρική δραστηριότητα του φορέα και σε περίπτωση εισόδου τεκμηρίων που δεν ανήκουν στο Εθνικό Θέατρο, αυτά φυλάσσονται ως αρχειακό υλικό, χωρίς να εντάσσονται στον κύριο όγκο της συλλογής του, καθώς κάτι τέτοιο είναι εκτός του πλαισίου της στρατηγικής του. Σήμερα, το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου χωρίζεται στο διοικητικό - που περιλαμβάνει τα πρακτικά των αποφάσεων του Δ.Σ., συμβάσεις με ηθοποιούς, τις μισθοδοσίες των καλλιτεχνών και άλλα τέτοιου είδους έγγραφα του φορέα που αφορούν στις διοικητικές λειτουργίες του - και στο καλλιτεχνικό, στο οποίο εντάσσονται τα προγράμματα, οι αφίσες, εκδόσεις έργων, κείμενα παραστάσεων, κριτικές παραστάσεων που αξιολογούνται ως ιστορικά ενδιαφέρουσες,¹⁵⁷ ηχογραφημένες και μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις. Πέρα από το διοικητικό και καλλιτεχνικό αρχείο, το Εθνικό Θέατρο διαθέτει ένα Ιστορικό Αρχείο Κοστουμιών, όπου φυλάσσονται κάποια ιστορικά κοστούμια «που είναι μοναδικά και φυλάσσονται σε έναν ειδικό χώρο με όλες τις προβλεπόμενες διαδικασίες συντήρησης και καθαρισμού». Εκτός των ιστορικών κοστουμιών «υπάρχουν τα κοστούμια χρήσης, όπως του αστυνομικού, της νοσοκόμας, κ.ά.», καθώς επίσης και σκηνικά, τα οποία επαναχρησιμοποιούνται σε νέες παραστάσεις του Θεάτρου (Κυριακίδης 2013).

«Η λογική μας είναι καταρχάς αρχεακοϊστορική, αλλά σε ένα βαθμό είναι και καλλιτεχνική, δηλαδή, μπορεί κανείς να δει πώς σκηνοθετήθηκε μία παράσταση από τον τάδε σκηνοθέτη... Εμείς το βλέπουμε και στην πράξη και το ξέρουμε ότι η ιστορία επαναλαμβάνεται, δηλαδή, κάποια πράγματα αισθητικά επανέρχονται και όλα αυτά είναι κομμάτι εκπαιδευτικό, στην τελική οι άνθρωποι που μπορούν να έρθουν σε επαφή με αυτά γίνονται καλύτεροι σαν καλλιτέχνες... για μένα δεν είναι παράλογο να πει κανείς να δω τα σκηνικά του Κλώνη,¹⁵⁸ τα οποία έχουν ένα εξαιρετικό ενδι-

¹⁵⁷ Για παράδειγμα μπορεί να πρόκειται για ένα δημοσίευμα που αναφέρεται στην αντικατάσταση ή στον τραυματισμό ενός ηθοποιού.

¹⁵⁸ Ο Κλεόβουλος Κλώνης (1907-1988) ήταν σκηνογράφος και ενδυματολόγος και από το 1931 και για τα πενήντα επόμενα χρόνια έως τη συνταξιοδότησή του, εργάστηκε σχεδόν αποκλειστικά

αφέρον, για να δει τον τρόπο που εκείνη την εποχή εκφράζονταν. Κάποια στιγμή πέρασε η μόδα τους και τώρα έρχεται ξανά με έναν άλλο τρόπο... δεν μπορεί να μην είναι δηλαδή και πάλι δημιουργικό. Δεν είναι μόνο αρχαιολογία σε καμία περίπτωση» (Κυριακίδης 2013).

Με τα παραπάνω λόγια, ο Σάββας Κυριακίδης αναδεικνύει τους λόγους που το Εθνικό Θέατρο επιλέγει να διαθέτει τεκμήρια από τις παραστάσεις του. Αρχικά, επιθυμεί να διαθέτει ένα αρχείο που τεκμηριώνει την πορεία του φορέα, καθώς πρόκειται για την πρώτη κρατική σκηνή της χώρας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το υλικό αυτό μπορεί να αξιοποιηθεί ως πηγή έμπνευσης από νέους καλλιτέχνες για το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης. Πρόκειται, δηλαδή, για μία ιστορική προσέγγιση του υλικού του με στόχο να εξυπηρετηθούν οι σκοποί ενός καλλιτεχνικού θεατρικού φορέα, όπως είναι το Εθνικό Θέατρο και όχι ενός φορέα διατήρησης πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Θεατρικού Μουσείου. Παρόλο που ο σκοπός του Εθνικού Θεάτρου δεν είναι η διαφύλαξη της πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά «η διαφύλαξη της εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας»,¹⁵⁹ προκειμένου να διαχειριστεί το παρελθόν του ο φορέας διαφυλάσσει θεατρικά τεκμήρια που προκύπτουν από τις παραστάσεις του για να αποτελέσουν έμπνευση για μελλοντικές καλλιτεχνικές δημιουργίες. Κατά συνέπεια το Εθνικό Θέατρο θέτει στο επίκεντρο των επιλογών τις παραστάσεις του που λαμβάνουν χώρα στο θέατρο, με αποτέλεσμα να υιοθετεί μία παραστασιοκεντρική προσέγγιση των τεκμηρίων που διαθέτει.

στο Εθνικό Θέατρο, όπου αναδείχτηκε σε έναν από τους πλέον σημαντικούς και παραγωγικούς καλλιτέχνες της νεοελληνικής σκηνής (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁵⁹ Όπως αναφέρεται στο Καταστατικό του φορέα (Νόμος 2273- ΦΕΚ 233/Α 1994).

4.3.1.3. Αρχείο Παραστατικών Τεχνών Μουσείου Μπενάκη

Ο πυρήνας του υλικού που οδήγησε στη δημιουργία ενός Αρχείου Παραστατικών Τεχνών στο Μουσείο Μπενάκη προέρχεται από άλλες συλλογές που διαθέτει το μουσείο και κατά κύριο λόγο από τη Συλλογή Ζωγραφικής, Σχεδίων και Χαρακτικών. Το Μουσείο Μπενάκη έχει αποκτήσει είτε με δωρεές είτε με αγορές υλικό εικαστικών καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν κατά τη διάρκεια της καριέρας τους και με τη σκηνογραφία θεατρικών παραστάσεων. Όταν το 2005 το Μουσείο Μπενάκη εκλήθη, μέσω του έργου «Ψηφιακή Τεκμηρίωση και Ανάδειξη Συλλογών και Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη» από το Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Κοινωνία της Πληροφορίας 2004-2006», να επιλέξει κάποιες από τις συλλογές του και να τις αναδείξει ψηφιακά, επέλεξε μεταξύ άλλων και τεκμήρια που αφορούσαν στις παραστατικές τέχνες και πιο συγκεκριμένα στη θεατρική σκηνογραφία. Ένα μέρος του υλικού που επιλέχθηκε προς ψηφιοποίηση, αξιοποιήθηκε για τη δημιουργία πολυμεσικής εφαρμογής με τίτλο «Αρχαίο Δράμα και σύγχρονη σκηνογραφία».¹⁶⁰ Η εφαρμογή αφορά στη σκηνογραφική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος μέσα από ένα τμήμα της νεότερης ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής.

Στόχος της ερευνητικής ομάδας που ανέλαβε το έργο, σύμφωνα με τον επικεφαλής της Πλάτωνα Μαυρομούστακο (2013), ήταν «να γίνει μία προσπάθεια σύνδεσης, μέσω μιας πολυμεσικής εφαρμογής, του ετερόκλητου υλικού που προέρχεται από τα παραστασιακά γεγονότα και να δημιουργηθεί ένα επεξηγηματικό εργαλείο με τα θεατρικά τεκμήρια που είχαν περιέλθει εκείνη τη χρονική περίοδο στο Μουσείο». Με έναυσμα, λοιπόν, τη συγκεκριμένη πολυμεσική εφαρμογή ο φορέας συνειδητοποίησε ότι διαθέτει υλικό που ήταν αρκετό προκειμένου να προχωρήσει στη δημιουργία ενός Αρχείου Παραστατικών Τεχνών. Αυτό το υλικό προέρχεται κατ' αρχήν, όπως ήδη αναφέρθηκε, από τα διάφορα αρχεία και τμήματα του Μουσείου, καθώς

¹⁶⁰ Βλ. (Μουσείο Μπενάκη 2008).

ορισμένοι ζωγράφοι κάποια στιγμή της ζωής τους ασχολήθηκαν και με τη σκηνογραφία, με αποτέλεσμα αυτή η δουλειά τους να περιέλθει στο Μουσείο Μπενάκη. Παραδείγματα τέτοιων ζωγράφων είναι ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας,¹⁶¹ ο Γιάννης Μόραλης,¹⁶² ο Νίκος Νικολάου,¹⁶³ ο γλύπτης Γιάννης Παππάς.¹⁶⁴ Τα αρχεία αυτά περιλαμβάνουν κυρίως ζωγραφικές μακέτες σκηνικών και κοστουμιών (Μουσείο Μπενάκη 2005). Στη συνέχεια, μετά το θάνατό του Γιάννη Στεφανέλλη¹⁶⁵ περιήλθαν στο μουσείο τα θεατρικά κατάλοιπα από τη δουλειά του, που ήταν ο κατεξοχήν σκηνογράφος του Θεάτρου Τέχνης από την έναρξη της παρουσίας του και στη συνέχεια της Λυρικής Σκηνής. Σε αυτά προστέθηκαν και το αρχείο της χορογράφου Κούλας Πράτσικα,¹⁶⁶ τα κατάλοιπα των χορικών και διάφορα υλικά, όπως έγγραφα, κοστούμια, από τα χορικά της χορογράφου Ζουζού Νικολούδη¹⁶⁷ και, στη συ-

¹⁶¹ Ο Νίκος Χατζηκυριάκος- Γκίκας (1906-1994) υπήρξε ζωγράφος, χαράκτης, γλύπτης, εικονογράφος και συγγραφέας. Ασχολήθηκε και με θέατρο, όπου μεταξύ άλλων κάνει τα πρώτα μοντέρνα σκηνικά και κοστούμια για παραστάσεις στο θέατρο της Μαρίκας Κοτοπούλη και στο Εθνικό Θέατρο (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹⁶² Ο Γιάννης Μόραλης (1916-2009) υπήρξε ζωγράφος, χαράκτης και ομότιμος καθηγητής της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών. Ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία, καθώς έχει κάνει σκηνικά και κοστούμια για παραστάσεις θεάτρου και χορού για το ελληνικό χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹⁶³ Ο Νίκος Νικολάου (190-1986) υπήρξε ζωγράφος και κυρίως νωπογράφος. Ασχολήθηκε και με σκηνογραφία φιλοτεχνώντας στη δεκαετία '60 πρωτότυπα σκηνικά για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, το Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, αλλά και για τα ο αρχαίο θέατρο (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

¹⁶⁴ Ο Γιάννης Παππάς (1913-2005) ήταν γλύπτης και ζωγράφος. Ασχολήθηκε με τη σκηνογραφία με σημαντική στιγμή τις «Ικέτιδες» του Αισχύλου στην Επίδαυρο το 1966 (Μουσείο Μπενάκη).

¹⁶⁵ Ο Γιάννης Στεφανέλλης (1915-2001) υπήρξε σκηνογράφος και ενδυματολόγος του ελληνικού θεάτρου. Συνδέθηκε στενά με το Θέατρο Τέχνης, όπου την περίοδο 1940-1960 είχε σκηνογραφήσει τις περισσότερες παραστάσεις που είχε ανεβάσει τότε ο Κάρολος Κουν. Από το τέλος της δεκαετίας του '50 ανοίχτηκε και σε άλλες συνεργασίες, που του επέτρεψαν να δοκιμαστεί και σε άλλου είδους αίθουσες, έργα και σκηνικές προσεγγίσεις. Από το 1958 ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την όπερα, αφού προσλήφθηκε στη Λυρική Σκηνή για να οργανώσει και να διευθύνει την τεχνική της υπηρεσία. Ανέλαβε επίσης να διδάξει σκηνογραφία στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου (*Η Καθημερινή*, 19/07/2001).

¹⁶⁶ Η Κούλα Πράτσικα (1899-1984) υπήρξε χορεύτρια, χορογράφος και παιδαγωγός. Ιδρύει την πρώτη επαγγελματική Σχολή Χορού το 1937. Η γνωριμία της με την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού το 1926, υπήρξε καθοριστικής σημασίας, καθώς της ανατίθεται ο ρόλος της κορυφαίας του χορού στον «Προμηθέα Δεσμώτη» στην αναβίωση των πρώτων Δελφικών Εορτών (1927). Το 1930 επιστρέφει στη Ελλάδα μετά από σπουδές στο εξωτερικό στη μουσικοκινητική και κινησιολογία. Το Μάιο του 1937 ανακοινώνει στο Α' Πανελλήνιο Πανθεατρικό Συνέδριο τις απόψεις της για το χορό και σκιαγραφεί το πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε ο χορός στην Ελλάδα τη δεκαετία '30, τονίζοντας ότι η αναβάθμισή του επιτυγχάνεται με τη σύσταση επαγγελματικών σχολών χορού. Η Κούλα Πράτσικα θεωρούσε τον εαυτό της περισσότερο δασκάλα παρά χορογράφο (Φεσσά-Εμμανουήλ 2004).

¹⁶⁷ Η Ζουζού Νικολούδη (1917-2004) υπήρξε χορεύτρια και χορογράφος. Το 1966 μαζί με το

νέχεια, μετά το θάνατο του ηθοποιού και σκηνοθέτη Μίμη Κουγιουμτζή,¹⁶⁸ προστέθηκε στη συλλογή και το οπτικοακουστικό αρχείο του, καθώς επίσης και ένα μεγάλο μέρος του αρχείου του σκηνογράφου Διονύση Φωτόπουλου.¹⁶⁹ Επιπρόσθετα, υπάρχει και σημαντικό φωτογραφικό υλικό, το οποίο προέρχεται από το αρχείο της Nelly's¹⁷⁰ ('Ελλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη), που το δώρισε η ίδια στο μουσείο το 1984, και του Δημήτρη Χαρισιάδη,¹⁷¹ το οποίο αγοράστηκε από το μουσείο το 1996 (Τσίργιαλου 2013). Τα δύο αυτά αρχεία βρίσκονται στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, τα οποία ενδέχεται κάποια στιγμή στο μέλλον να περιέλθουν κι αυτά στο Αρχείο των Παραστατικών Τεχνών (Μαυρομούστακος 2013). 'Όλα τα παραπάνω αποτελούν τις βασικές αρχειακές συλλογές που περιέχονται σήμερα στο Αρχείο Παραστατικών Τεχνών, δηλαδή ιδιωτικά αρχεία που δώρισαν οι απόγονοι των καλλιτεχνών στο μουσείο και αντικείμενα, κυρίως έργα τέχνης, που βρίσκονταν ήδη σε άλλες συλλογές του μουσείου. Παρόλ' αυτά, το εν λόγω Αρχείο βρίσκεται ακόμη σε εμβρυική μορφή, καθώς δεν είναι προς το παρόν προσβάσιμο. Στόχος του όμως είναι, σύμφωνα με την Ειρήνη Γερουλάνου (2013) αναπληρώτρια

συνθέτη Νικηφόρο Ρώτα ιδρύουν τα «ΧΟΡΙΚΑ» με στόχο τις αναζητήσεις αναφορικά με τη σκηνική παρουσία του χορού στο αρχαίο δράμα. Από το 1972 διδάσκει και είναι υπεύθυνη του Καλλιτεχνικού Τμήματος της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης (Φεσσά-Εμμανουήλ 2004).

¹⁶⁸ Ο Μίμης Κουγιουμτζής (1936-2003) υπήρξε ηθοποιός και σκηνοθέτης. Μαθήτευσε και μετέπειτα συνεργάστηκε στενά με το Θέατρο Τέχνης (*Το Βήμα*, 02/03/2003).

¹⁶⁹ Ο Διονύσης Φωτόπουλος (1943-) είναι σκηνογράφος. Έχοντας περισσότερες από 250 σκηνογραφίες στο ενεργητικό του, έχει συνεργαστεί με όλους, σχεδόν, τους σημαντικούς Έλληνες θεατρικούς σκηνοθέτες στο Θέατρο Τέχνης, στο Εθνικό Θέατρο, στο Κ.Θ.Β.Ε., στο Φεστιβάλ Επιδαύρου, στο Μέγαρο Μουσικής, κ.ά., αλλά και με κορυφαίους ξένους σκηνοθέτες του θεάτρου και της όπερας. Το 2002 παρουσιάστηκε, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ του Σπολέτο, μεγάλη αναδρομική έκθεση των θεατρικών του σκηνογραφιών, η οποία περιόδεψε, στη συνέχεια, στο Λονδίνο, το Βερολίνο, την Πράγα και τη Φλωρεντία. Η ίδια έκθεση φιλοξενήθηκε, στη συνέχεια, από τον Δεκέμβριο 2005 έως τον Μάρτιο του 2006, στη νέα πτέρυγα του Μουσείου Μπενάκη, επί της οδού Πειραιώς, στο πλαίσιο ενός μεγαλύτερου αφιερώματος -αναδρομής στο σύνολο του έργου του (Ε.ΚΕ.ΒΙ. 2008).

¹⁷⁰ Η Nelly's ('Ελλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη) (1899-1998) υπήρξε ελληνίδα φωτογράφος. Το 1924 ανοίγει φωτογραφικό studio στην οδό Ερμού και προσανατολίζεται προς μία ελληνοκεντρική και συντηρητική αντιμετώπιση της θεματογραφίας. Το 1927 η Nelly's περιοδεύει την ελληνική ύπαιθρο στοιχειοθετώντας το πανόραμα της Ελλάδας του Μεσοπολέμου. Οι φωτογραφίες χορού (1923-1929) στη Γερμανία, αλλά κυρίως αυτές στην Ακρόπολη, ξεχωρίζουν για τη θεματική τους συνοχή και την αναδεικνύουν σε κορυφαία φωτογράφο χορού του Μεσοπολέμου (Μουσείο Μπενάκη).

¹⁷¹ Ο Δημήτρης Χαρισιάδης (1911-1993) υπήρξε από τους πρωτεργάτες στην ίδρυση της Ελληνικής Φωτογραφικής Εταιρείας το 1952. Ως φωτογράφος του Εθνικού Θεάτρου εντρύφησε και στη θεατρική φωτογραφία, καταθέτοντας πολυτιμότερο υλικό για την ιστορία του (Μουσείο Μπενάκη).

διευθύντρια του μουσείου:

«[...] να αποτελέσει μία ξεχωριστή προσφορά στην έρευνα, μία παρακαταθήκη για χρήση. Μπορεί ακόμα να μην είναι εκθέσιμο, καθώς τα αντικείμενα είναι διάσπαρτα, χωρίς να υπάρχει κάποια σύνδεση μεταξύ τους, όμως αν κάποια στιγμή αυξηθεί το αρχείο δεν αποκλείεται να εκτεθεί. Ωστόσο, ο βασικός αρχικός του στόχος είναι να αποτελέσει ένα αξιοποιήσιμο εργαλείο ανοιχτό στην έρευνα» (Γερουλάνου 2013).

Αυτοί οι λόγοι επιλογής του υλικού συνάδουν με τους μουσειακούς στόχους του φορέα, όπως εκφράζονται στο καταστατικό ίδρυσής του:

«σκοπόν έχει την ανάπτυξιν και προαγωγήν του καλλιτεχνικού αισθήματος και των ιστορικών γνώσεων:

- 1) δια της εν αυτώ συγκεντρώσεως και εκθέσεως αντικειμένων αρχαιολογικής, καλλιτεχνικής και λαογραφικής αξίας, ή εχόντων σχέσιν με την εθνικήν ημών Ιστορίαν, προερχομένων εκ των κατά την ίδρυσιν αυτού δωρηθησομένων συλλογών της οικογένειας Μπενάκη, ως και των υστέρως δια δωρεών ή αγοράς περιελεусομένων αυτώ
- 2) δια του καταρτισμού ειδικής Βιβλιοθήκης προς μελέτην της ιστορίας και της τέχνης των εν τω μουσείω συγκεντρωμένων αντικειμένων» (Νόμος 4599-ΦΕΚ 138/Α 1930).

Συνεπώς, η δημιουργία ενός Αρχείου Παραστατικών Τεχνών στους κόλπους του Μουσείου Μπενάκη υιοθετεί μία αισθητική, καλλιτεχνική και ερευνοκεντρική προσέγγιση του υλικού του, καθώς η πλειοψηφία του αποτελείται από αυθεντικά έργα τέχνης σημαντικών καλλιτεχνών και λιγότερο από εφήμερα αντικείμενα, όπως αποκόμματα εφημερίδων.

4.3.1.4. Μουσείο Παξινού-Μινωτή Μ.Ι.Ε.Τ.

Η ιδιαιτερότητα του Μουσείου Παξινού-Μινωτή έγκειται στο γεγονός ότι τα θεατρικά τεκμήρια που διαθέτει δόθηκαν από τον ίδιο τον ιδιοκτήτη τους, ο οποίος εξέφρασε ξεκάθαρα τους σκοπούς αλλά και τη γραμμή που θα έπρεπε να τηρήσει ο φορέας αναφορικά με τη διαχείρισή τους. Άρα, η έννοια της επιλογής του υλικού δεν τίθεται από την πλευρά του φορέα αλλά από την πλευρά του ιδιοκτήτη των αντικειμένων. Το υλικό που κληροδότησε ο Μινωτής στο Ίδρυμα είναι ετερόκλητο, καθώς περιλαμβάνει αντικείμενα, όπως είναι έπιπλα από το σπίτι των καλλιτεχνών, κοσμήματα της Παξινού από τις παραστάσεις, πορτρέτα, αφίσες, προγράμματα, κοστούμια, γράμματα, φωτογραφίες, οπτικοακουστικό υλικό, βιβλία, κ.ά. και αφορούν μόνο τους δύο καλλιτέχνες και τον κοινωνικό τους κύκλο, με το παλαιότερο τεκμήριο να χρονολογείται στις αρχές του προηγούμενου αιώνα.¹⁷² Το Μουσείο Παξινού-Μινωτή δεν επιλέγει την εισαγωγή θεατρικών τεκμηρίων στη συλλογή του ακόμα και αν σχετίζονται με τις δύο καλλιτεχνικές προσωπικότητες, καθώς αντίκειται στους σκοπούς του Ιδρύματος (Πελοποννησίου 2013). Πρόκειται, λοιπόν, για μία συλλογή που δεν έχει να αντιμετωπίσει το φαινόμενο της διαρκούς αύξησης του όγκου των αντικειμένων της, όπως συμβαίνει σε άλλους φορείς που συλλέγουν θεατρικά εφήμερα, καθώς ο όγκος της συλλογής είναι πεπερασμένος.

Το γεγονός που προκαλεί εντύπωση στην περίπτωση του Μουσείου Παξινού-Μινωτή είναι το γιατί ο Μινωτής επιλέγει να αφήσει τα περιουσιακά του στοιχεία στην Εθνική Τράπεζα και μάλιστα σε μία εποχή, το 1977, που τα ιδρύματα των τραπεζών δεν έχουν τη σημερινή έντονη πολιτιστική δραστηριότητα. Οι προσωπικές σχέσεις φιλίας που είχε με τον τότε διευθυντή και ιδρυτή του Μ.Ι.Ε.Τ., Εμμανουήλ Κάσδαγλη,¹⁷³ είναι ο βασικός λόγος που οδήγησε το Μινωτή σε αυτήν του την επιλογή:

¹⁷² Πρόκειται για μία φωτογραφία που χρονολογείται γύρω στο 1900 και δείχνει την Κατίνα Παξινού σε μικρή ηλικία.

¹⁷³ Ο Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλης (1924-1998) ως επικεφαλής των Δημοσίων Σχέσεων της Εθνικής Τράπεζας, ξεκίνησε πολιτιστικές δραστηριότητες που κορυφώθηκαν με την ίδρυση, το 1966, του

«όταν υπάρχει ένας χώρος που εκτιμάς πολύ τον επικεφαλής του και μία Εθνική Τράπεζα που τον υποστηρίζει, ήταν πολύ λογικό κατά τη γνώμη μου το ότι επέλεξε να αφήσει εκεί την περιουσία του. Και μάλλον ήταν αυτό και όχι ότι κάποια στιγμή για λίγο ο Μινωτής δούλεψε στην Τράπεζα Αθηνών,¹⁷⁴ η οποία έπειτα έγινε Εθνική και την απορρόφησε» (Πελοποννησίου 2013).

Επιπρόσθετα, η Εθνική Τράπεζα ήταν ένας φορέας στον οποίο είχε εμπιστοσύνη ο Μινωτής, καθώς ο ίδιος είχε εκεί καταθέσεις και προσωπικά περιουσιακά στοιχεία (Π.Δ.1- ΦΕΚ 796/Β 1993). Κατά συνέπεια, ο Μινωτής πίστευε πως η Εθνική Τράπεζα ήταν ένας οργανισμός που θα εφάρμοζε τους στόχους του για το Κληροδοτήμα, πως θα αξιοποιούσε καταλλήλως το κεφάλαιό του, εξασφαλίζοντας οικονομικά μία συνέχεια σε αυτά που επιθυμούσε μέσω του κληροδοτήματός του. Επιπλέον, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι εκείνη την εποχή δεν υπήρχαν πολλοί αντίστοιχοι φορείς που θα μπορούσαν να φιλοξενήσουν αυτό το υλικό, καθώς όταν ο Μινωτής πραγματοποιεί την πρώτη δωρεά, βρισκόμαστε στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στα τέλη της δεκαετίας του '80 όταν κάνει τις επόμενες δωρεές. Είναι μία εποχή κατά την οποία το Θεατρικό Μουσείο, που θα μπορούσε να αποτελέσει μία λύση, αντιμετωπίζει ήδη πολλά οικονομικά προβλήματα (*Το Βήμα*, 01/06/1978, *Τα Νέα*, 01/06/1978, *Τα Νέα*, 01/04/1983, *Τα Νέα*, 10/06/1987, *Τα Νέα*, 16/06/1987, *Τα Νέα*, 03/03/1988, *Τα Νέα*, 27/12/1988). Συνεπώς, είναι κάτι που το γνωρίζει και ο ίδιος ο Μινωτής αφού είναι γνωστό στους θεατρικούς κύκλους της εποχής, γεγονός που συνηγορεί υπέρ της επιλογής της Εθνικής Τράπεζας ως ενός αξιόπιστου φορέα.

Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.), του οποίου εξελέγη διευθυντής. Μετά την απόλυσή του από τη χούντα και την επάνοδό του το 1974, πήρε πάλι τη θέση του διευθυντή του ΜΙΕΤ, στο οποίο αφοσιώθηκε αποκλειστικά έως τις τελευταίες ημέρες της ζωής του. Εκτός από τις εκδόσεις του Ιδρύματος, οργάνωσε καλλιτεχνικές και φιλολογικές εκθέσεις, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε με τη φιλολογική και τυπογραφική επιμέλεια λογοτεχνικών και επιστημονικών κειμένων. Επίσης, έγραψε ποιήματα και δοκίμια και χρημάτισε πρόεδρος της Εταιρείας Συγγραφέων (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου 2008).

¹⁷⁴ Με το πέρας των γυμνασιακών του σπουδών το 1918, ο Αλέξης Μινωτής διορίστηκε στην Τράπεζα Αθηνών με τη φροντίδα των γονιών του (μετέπειτα Εθνική Τράπεζα), όπου ανέλαβε υπηρεσία με την ειδικότητα του λογιστή. Ένα χρόνο αργότερα παραιτείται από την Τράπεζα (Μαυρομούστακος 1997).

Επιπλέον, ούτε το Εθνικό Θέατρο θα μπορούσε να αποτελέσει λύση για τον Μινωτή, γιατί αφενός ο φορέας επέλεγε τεκμήρια που αφορούν μόνο στις παραστάσεις του και αφετέρου ο Μινωτής είχε κατά καιρούς ταραχώδεις σχέσεις με τους ανθρώπους του Εθνικού, κατά τη διάρκεια των δύο θητειών¹⁷⁵ του ως διευθυντής του, αλλά και ως εργαζόμενος ηθοποιός του Εθνικού (Κανάκης 1999). Τέλος, η ένταξη των αντικειμένων του σε κάποια άλλη συλλογή δεν ταίριαζε με τη φιλοσοφία του Μινωτή που εστίαζε στη διατήρηση της καλλιτεχνικής μνήμης του έργου της Παξινού και του δικού του, μέσω της δημιουργίας ενός μουσείου-σπιτιού. Τόσο ο Μινωτής όσο και η Παξινού έδρασαν την καλλιτεχνική περίοδο που μεσουρανούσε ο βεντετισμός στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου. Οι δύο τους ανήκαν στη νέα γενιά βεντετών της κρατικής σκηνής, με ηγετικές διαθέσεις, που αποθεώνονταν από το κοινό κατά τις περιόδους του τότε Βασιλικού Θεάτρου στο εξωτερικό, δίνοντας μαθήματα υποκριτής στους ξένους συναδέλφους τους, ακόμα και όταν επρόκειτο για δράματα των ευρωπαϊών εθνικών ποιητών (Βασιλείου 2005, 67). Συνεπώς η ιδέα του Μινωτή για τη δημιουργία ενός μουσείου που θα αφορούσε εκείνον και τη σύζυγό του είναι και απόρροια του φαινομένου του βεντετισμού, καθώς και του ενστερνισμού του συγκεκριμένου συστήματος από τον ίδιο τον ηθοποιό.

4.3.1.5. Συλλογή Παραστατικών Τεχνών Ε.Λ.Ι.Α.

Η Συλλογή Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α. δημιουργήθηκε όταν ο φορέας αντιλήφθηκε ότι ό ογκος των τεκμηρίων, που αφορούν στις παραστατικές τέχνες και βρισκόταν σε διαφορετικά αρχεία, ήταν ικανός να αποτελέσει μία ξεχωριστή συλλογή. Σημαντικό μέρος της συλλογής είναι αφιερωμένο στη θεατρική τέχνη, ενώ το υπόλοιπο στη μουσική και στον κινηματογράφο. Τα αντικείμενα της συλλογής προέκυψαν είτε από δωρεές που προέρχονται από τους ίδιους τους δημιουργούς των

¹⁷⁵ Η πρώτη θητεία του Μινωτή ήταν 1964-1967 και η δεύτερη 1974-1981 (Κανάκης 1999)

αρχείων, δηλαδή τους ανθρώπους του θεάτρου¹⁷⁶ ή τους απογόνους τους, είτε από αγορές, οι περισσότερες των οποίων πραγματοποιήθηκαν από τον Μάνο Χαριτάτο και τον Δημήτρη Πόρτολο προς εμπλουτισμό του υλικού του φορέα. Το περιεχόμενο της συλλογής που σχετίζεται με το θέατρο περιλαμβάνει τις κατηγορίες: ιδιωτικά αρχεία καλλιτεχνών, φωτογραφικό υλικό για το θέατρο, θεατρικά προγράμματα και θεατρικές εκδόσεις (Σταματογιαννάκη 2013).

Αναφορικά με τα ιδιωτικά αρχεία, μπορεί κανείς να σκιαγραφήσει την προσωπικότητα των καλλιτεχνών, καθώς είναι δυνατό να μελετήσει τί επέλεξε ο κάθε καλλιτέχνης να διαφυλάξει από την καλλιτεχνική του πορεία. Ένα ιδιωτικό αρχείο μπορεί να περιλαμβάνει προσωπικά ή επαγγελματικά έγγραφα, αλληλογραφία, χειρόγραφα ή δακτυλόγραφα θεατρικά έργα, αν πρόκειται για αρχείο συγγραφέως, φωτογραφίες από πρόβες και παραστάσεις, οικονομικά έγγραφα, ταινίες ήχου και μπομπίνες.¹⁷⁷ Η θεατρική συλλογή του Ε.Λ.Ι.Α. περιλαμβάνει σήμερα 25 ιδιωτικά αρχεία. Πρόκειται για τα αρχεία των (Σταματογιαννάκη 2013): Αγγέλου Βλάχου,¹⁷⁸ Νίκου και Στέλιου

¹⁷⁶ Για παράδειγμα το Αρχείο Κατσέλη ήταν δωρεά της Αλέκας Κατσέλη πριν πεθάνει (Σταματογιαννάκη 2013).

¹⁷⁷ Ένα από τα προβλήματα που αντιμετωπίζει το Ε.Λ.Ι.Α., αλλά και το Θεατρικό Μουσείο που έχουν στη συλλογή τους μπομπίνες είναι ότι δεν έχουν τη δυνατότητα, να δουν αυτό το υλικό λόγω έλλειψης κατάλληλου τεχνολογικού εξοπλισμού με αποτέλεσμα να μην γνωρίζουν το πραγματικό του περιεχόμενο.

¹⁷⁸ Ο Άγγελος Βλάχος (1838-1920) υπήρξε λόγιος, κριτικός, ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, λεξικογράφος, διδάκτορας της νομικής, κρατικός υπάλληλος, διπλωμάτης, πολιτικός και διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

Βόκοβιτς,¹⁷⁹ Κώστα Γεωργουσόπουλου,¹⁸⁰ Μπέμπας Δόξα,¹⁸¹ Ερασιτεχνικού Φιλοτεχνικού Ομίλου «Το Μπουρίνι»,¹⁸² Νίκου Ευθυμίου,¹⁸³ Λέλας Ησαΐα-Στρατήγη

¹⁷⁹ Ο Νίκος Βόκοβιτς (1917-2009) αποφοίτησε από τη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου το 1944. Συνεργάστηκε με τους θιάσους Μιχάλη Κουνελάκη, Μαρίκας Κοτοπούλη, Άννας Χριστοφορίδου και τη «Νεοελληνική Σκηνή». Από το 1947 μέχρι το 1967 συνεργάστηκε κυρίως με το Εθνικό Θέατρο, αλλά και με τους θιάσους Κώστα Μουσούρη (1952), Έλλης Λαμπέτη-Γιώργου Παππά-Δημήτρη Χορν (1953) και «Νέα Σκηνή» του Κωστή Λειβαδέα (1953, 1958). Το 1967 αποχώρησε από τη σκηνή και διετέλεσε, μέχρι το 1982, γραμματέας της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου. Από το 1937, ο Νίκος Βόκοβιτς ασχολήθηκε, επίσης, με την ποίηση, την πεζογραφία και τη θεατρική συγγραφή. (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

Ο Στέλιος Βόκοβιτς (1912-1990) αποφοίτησε με άριστα από τη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου και η συνεργασία του με την κρατική σκηνή συνεχίστηκε μέχρι το καλοκαίρι του 1941. Από το καλοκαίρι του 1941 μέχρι το καλοκαίρι του 1948 συνεργάστηκε κυρίως με τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη και σποραδικά με του θιάσους Κατερίνας Ανδρεάδη, Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν, Μελίνας Μερκούρη και Κώστα Μουσούρη κ.ά. Κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης θητείας του στο Εθνικό, ο Στέλιος Βόκοβιτς διακρίθηκε σε ρόλους από το σύγχρονο και κλασικό ρεπερτόριο, ιδιαίτερα όμως σε ρόλους αγγελιαφόρων σε αρχαίες τραγωδίες (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸⁰ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (1937-) αποφοίτησε το 1960 με άριστα από τη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών (με καθηγητές τον Δημήτρη Ροντήρη και τον Γιάννη Σιδέρη) και ένα χρόνο αργότερα από τη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου (Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας). Εργάστηκε ως φιλόλογος στην ιδιωτική εκπαίδευση και από το 1990 μέχρι σήμερα διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, ως εξωτερικός επιστημονικός συνεργάτης. Έχει εργαστεί ως κριτικός θεάτρου, δοκιμιογράφος και επιφυλλιδιογράφος. Με το ψευδώνυμο Κ. Χ. Μύρης έχει μεταφράσει σειρά αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών. Έχει λάβει μέρος σε πολλές επιστημονικές και επιμορφωτικές εκδηλώσεις και έχει διατελέσει, μεταξύ άλλων, μέλος και πρόεδρος του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου, πρόεδρος της Επιτροπής Επιχορηγήσεων Θεάτρου του Υπουργείου Πολιτισμού, μέλος του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου Καλλιτεχνικών Εκδηλώσεων του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, ιδρυτικό μέλος της Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Δεσμοί» και πρόεδρος του Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, μέλος της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας της Σχολής Μωραΐτη, μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου και του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (επιτροπή κληροδοτήματος Αλέξη Μινωτή). Από το 2003 είναι πρόεδρος του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικού Μουσείου. Το 2006 αναγορεύτηκε επίτιμος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Για το σύνολο του έργου του έχει τιμηθεί, μεταξύ άλλων, με το Χρυσό Μετάλλιο της Πόλεως των Αθηνών (2000) και με το Μεγάλο Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας του Υπουργείου Πολιτισμού (2009) (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸¹ Η Μπέμα Δόξα (1919-2000) εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή σε παιδική ηλικία και τη δεκαετία του 1930 καθιερώθηκε ως επαγγελματίας του μουσικού θεάτρου στη Μάντρα του Αττίκ. Συνεργάστηκε, ως πρωταγωνίστρια, με πολλούς θιάσους οπερέτας και επιθεώρησης που έδρασαν στην Αθήνα και στην επαρχία, ενώ από τα πρώτα χρόνια της καριέρας της συνέστησε και προσωπικούς θιάσους (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸² Ο Ερασιτεχνικός Φιλοτεχνικός Όμιλος «Το Μπουρίνι» (1941-) είναι ένας θίασος που δημιουργήθηκε στη Μυτιλήνη και έδωσε διέξοδο σε μία ομάδα νέων στη διάρκεια της Κατοχής. Αρχικά λειτούργησε μόνο ως θεατρική ομάδα αλλά στη συνέχεια δημιουργήθηκαν τμήματα λογοτεχνίας, μουσικής, χορού, ραδιοφώνου κ.ά. Ο θίασος οργάνωνε, επίσης, φιλανθρωπικές παραστάσεις για ποικίλους σκοπούς, μουσικές εκδηλώσεις και διαλέξεις, ενώ έδινε παραστάσεις σε πολλές περιοχές της Λέσβου, στη Λήμνο και στη Χίο (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸³ Ο Νίκος Ευθυμίου (1917-χ.χ.), ηθοποιός με θεατρική και κινηματογραφική δραστηριότητα, που φοίτησε στη Νέα Δραματική Σχολή του Σωκράτη Καραντινού (1935) και στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (1936-1938). Το 1940, ήταν ιδρυτικό μέλος, με τον Αδαμάντιο Λεμό, τη Μαίρη Γιατρά-Λεμού και άλλους νέους τότε ηθοποιούς, του θιάσου «Νεοελληνική Σκηνή». Το 1953 εμφανίστηκε με δικό του θίασο στο θέατρο «Ραντάρ». Από το 1954 εγκαταστάθηκε στη

και Ανδρέα Ησαΐα,¹⁸⁴ του Θεατρικού Οργανισμού «Κύτταρο»,¹⁸⁵ του Θεάτρου «Σμύρνη»,¹⁸⁶ Γιάννη Ιορδανίδη,¹⁸⁷ Βάσου και Τανάγρας Κανέλλου,¹⁸⁸ Πέλου και

Γερμανία, όπου παρακολούθησε σπουδές σκηνοθεσίας και, στη συνέχεια, διοργάνωσε θεατρικές παραστάσεις για ομογενείς (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸⁴ Η Λέλα Ησαΐα-Στρατήγη (1898-1962) και ο Ανδρέας Ησαΐας (χ.χ.) ήταν αδέρφια, ηθοποιός και συνθέτης αντίστοιχα. Η Λέλα Ησαΐα-Στρατήγη αποφοίτησε από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Από το καλοκαίρι του 1933 και μέχρι το 1935 συνεργάστηκε με τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Ακολούθησε συνεργασία της με τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη και ερμήνευσε πρωταγωνιστικούς ρόλους στο περιοδεύον κλιμάκιο του Εθνικού Θεάτρου «Άρμα Θέσπιδος». Από το 1944 έπαιζε στο Εθνικό Θέατρο, όπου εργάστηκε επί σειρά ετών μέχρι το τέλος της καριέρας της. Ο αδελφός της Ανδρέας, ήταν πιανίστας, συνθέτης και στιχουργός (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸⁵ Ο θεατρικός οργανισμός «Κύτταρο» (1980-1984) ιδρύθηκε το 1980 από μία ομάδα πνευματικών ανθρώπων, όπως ο Μάνος Χαριτάτος, ο Μάριος Πλωρίτης, η Ελένη Βαροπούλου, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ο Γιάννης Φέρτης, ο Δημήτρης Σπάθης, ο Βασίλης Βασιλειάδης, με στόχο «την καλλιτεχνική παιδεία του λαού και την προαγωγή της θεατρικής τέχνης». Στη διάρκεια της λειτουργίας του πραγματοποίησε σειρά πολιτιστικών εκδηλώσεων (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸⁶ Το Θέατρο «Σμύρνη» (1940-χ.χ.) βρισκόταν στη Νίκαια και λειτουργούσε από το 1940. Κατά την περίοδο 1942-1943, νοικιάστηκε από τον ηθοποιό και θιασάρχη Ζαχαρία Μέρτικα, ο οποίος πραγματοποίησε σειρά παραστάσεων οπερετών και επιθεωρήσεων. Στη συνέχεια, οι ιδιοκτήτες του το παραχώρησαν σε άλλους θιάσους, ενώ φαίνεται πως λειτούργησε και ως κινηματογράφος (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁸⁷ Ο Γιάννης Ιορδανίδης (χ.χ.-) γεννήθηκε στην Αίγυπτο, όπου και πρωτοεμφανίστηκε σε ηλικία πέντε ετών, στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Στην Ελλάδα εγκαταστάθηκε το 1962 και σπουδάζει αρχικά στη Δραματική Σχολή του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και μετά στη Σχολή Θεάτρου Κωστή Μιχαηλίδη στην Αθήνα, απ' όπου και αποφοιτά το 1973. Ίδρυσε και διηύθυνε το Ελληνικό Κέντρο Πολιτισμού και Τέχνης του Παρισιού. Εκπροσώπησε στη Γαλλία το Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου και στην Ελλάδα τη Διεθνή Ένωση Θεατρικών Μουσείων και Βιβλιοθηκών. Από το 1986 επεκτείνει την σκηνοθετική του δραστηριότητα σε Ελλάδα, Γερμανία και την Κύπρο, συνεργαζόμενος με τα κρατικά και ιδιωτικά θέατρα (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος 2010).

¹⁸⁸ Ο Βάσος (1895-1985) και η Τανάγρα Κανέλλου (1892-1937) υπήρξαν χορευτές, χορογράφοι και καλλιτεχνικό ζευγάρι. Έδιναν παραστάσεις χορού και χοροδράματος βασισμένες στην ελληνική παράδοση, την ελληνική μυθολογία και το αρχαίο δράμα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Μετά από πρόσκληση του Άγγελου Σικελιανού έλαβαν το 1927 μέρος στις πρώτες Δελφικές Εορτές (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

Αλέκας Κατσέλη,¹⁸⁹ Κλεόβουλου Κλώνη, Δημητρίου Κορομηλά,¹⁹⁰ Σίμου Κουιμτζή,¹⁹¹ Αδαμάντιου Λεμού,¹⁹² Αλκιβιάδη Μαργαρίτη,¹⁹³ Ευάγγελου Μαρκαντώνη,¹⁹⁴ Τάσου Μελετόπουλου,¹⁹⁵ Μελίνας Μερκούρη, Κατίνας Παξινοῦ (1900-1973) και Αλέξη

¹⁸⁹ Ο Πέλος (1903 ή 1907-1981) και Αλέκα Κατσέλη (1917-1994) ήταν ηθοποιοί. Ο Πέλος Κατσέλης το 1939 ανέλαβε καθήκοντα ως διευθυντής και σκηνοθέτης του περιοδεύοντος κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου «Άρμα Θέσπιδος», θέση στην οποία παρέμεινε έως το 1941. Συνεργάστηκε με το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, την Εθνική Λυρική Σκηνή, την Εθνική Ραδιοφωνία, τον εταιρικό θίασο του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών «Άρμα Θεάτρου», καθώς και με θιάσους του ελεύθερου θεάτρου. Από το 1951 έως το 1959 διετέλεσε καλλιτεχνικός σύμβουλος της Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης. Δίδαξε στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου, στην Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου και Θεάτρου Σταυράκου (1956). Το 1957 ίδρυσε δική του δραματική σχολή, η οποία έφερε το όνομά του και τη διεύθυνση της οποίας τήρησε μέχρι το τέλος της ζωής του.

Η Αλέκα Κατσέλη αποφοίτησε από τη Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης της Κούλας Πράτσικα και από τη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης, από τη σκηνή του οποίου και με την καθοδήγηση του Κάρολου Κουν πρωτοεμφανίστηκε και ως ηθοποιός το 1943. Συνεργάστηκε, επίσης, με το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, την Εθνική Ραδιοφωνία και με θιάσους του ελεύθερου θεάτρου. Ασχολήθηκε με τη θεατρική μετάφραση, ενώ δίδαξε στη Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης της Κούλας Πράτσικα και στη δραματική σχολή Πέλου Κατσέλη, της οποίας ανέλαβε και τη διεύθυνση, μετά τον θάνατο του συζύγου της (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹⁰ Ο Δημήτριος Κορομηλάς (1850-1898) ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία και με τη συγγραφική θεατρικών έργων. Η συγγραφική παραγωγή του για το θέατρο περιλαμβάνει κωμωδίες, δράματα, τραγωδίες και άλλα έργα, που παρουσιάστηκαν κυρίως από αθηναϊκούς θιάσους ωστόσο, στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, ο Κορομηλάς είναι γνωστός ως θεμελιωτής του κωμειδουλίου. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» και της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹¹ Ο Σίμος Κουιμτζής (1916-χ.χ.) ήταν ηθοποιός, υποβολέας και συγγραφέας. Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή το 1936, στο θέατρο «Πανσαμιακόν» (Καρλόβασι Σάμου). Έγραψε επιθεωρήσεις και κωμωδίες καθώς και μεταφράσεις και διασκευές έργων άλλων συγγραφέων (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹² Ο Αδαμάντιος Λεμός (1916-2006) διετέλεσε ηθοποιός, θιασάρχης, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, δάσκαλος, μαζί με τη σύζυγό του ηθοποιό Μαίρη Γιατρά-Λεμού. Το 1945 το ζεύγος Λεμού έφυγε για την Κύπρο, όπου οργάνωσε τον πρώτο επαγγελματικό θίασο στο νησί, το Παγκύπριο Θέατρο «Ο Προμηθεύς». Από το 1947 ως το 1956 ο θίασος Λεμού, με συμμετοχή στελεχών του Θεάτρου Τέχνης, έδρασε αρχικά στην Καλλιθέα και στη συνέχεια στο «Άλσος» Παγκρατίου, ενώ περιόδευσε στην Πελοπόννησο, την Κρήτη, τη Θεσσαλονίκη, την Αίγυπτο, το Χαρτούμ και αλλού. Το 1956 το ζεύγος Λεμού έφυγε στις Η.Π.Α., ιδρύοντας εκεί τον Οργανισμό Ελληνικού Θεάτρου Αμερικής, που απέκτησε μόνιμη στέγη και λειτούργησε για δέκα συνεχή χρόνια (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹³ Ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης (1908-2004) υπήρξε πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, και ιδρυτικό μέλος των «Φίλων του Θεάτρου Τέχνης». Ήταν μέλος της Ενώσεως Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών και της Διεθνούς Ενώσεως Θεατρικών Κριτικών. Έλαβε μέρος και σε γνωμοδοτικές επιτροπές για το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹⁴ Ο Ευάγγελος Μαρκαντώνης (χ.χ.) διετέλεσε οικονομικός διευθυντής του περιοδεύοντος κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου, «Άρμα Θέσπιδος», κατά τη διετία 1940-1941 (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹⁵ Ο Τάσος Μελετόπουλος (1908-1969) υπήρξε από τους πρωτεργάτες του ελληνικού κινηματογράφου. Το 1955 ίδρυσε τον Κινηματογραφικό Οργανισμό Αρχαίου Δράματος, με σκοπό «την παραγωγή και διάδοσιν αρχαίων ελληνικών τραγωδιών εις την εσωτερικήν και εξωτερικήν αγοράν». Σημαντικότερη υπήρξε και η σταδιοδρομία του Τάσου Μελετόπουλου ως θεατρικού φωτογράφου. Ήταν ο πρώτος φωτογράφος του Εθνικού Θεάτρου και προσέφερε αναντικατάστατα τεκμήρια από παραστάσεις της κρατικής σκηνής αλλά και ελεύθερων θιάσων, κατά την περίοδο 1932-1955 (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

Μινωτή, Ασπασίας Παπαθανασίου,¹⁹⁶ Θεοδώρου Ν. Συναδινού, Άννας Συνοδινού,¹⁹⁷
Αντώνη Φωκά.¹⁹⁸

Το περιεχόμενο του υλικού αποτελεί το βασικό κριτήριο επιλογής, καθώς ο φορέας συλλέγει:

«υλικό μόνον ελληνικού ενδιαφέροντος, ακόμη και αν πρόκειται για ξένους θιάσους στην Ελλάδα ή ελληνικούς θιάσους στο εξωτερικό. Αυτό το υλικό το συγκεντρώνουμε. Αν όμως πρόκειται για παραστάσεις στο Broadway που δεν έχουν καμία σχέση με την Ελλάδα, αυτό το υλικό δεν το κρατάμε. Σε περίπτωση εκκαθάρισης υλικού αρχικά ενημερώνεται ο δωρητής και αν δεν επιθυμεί την επιστροφή μπορεί να δοθεί σε κάποιον άλλο φορέα που μπορεί να ενδιαφέρεται» (Σταματογιαννάκη 2013).

Ένα άλλο κριτήριο επιλογής που θέτει το Ε.Λ.Ι.Α. και μπορεί να οδηγήσει ακόμα και σε άρνηση μιας δωρεάς είναι το θέμα της έλλειψης χώρου «[...] γενικά δεν έχουμε αρνηθεί δωρεά αν αρνηθούμε θα είναι επειδή μπορεί να μην έχουμε το χώρο» (Σταματογιαννάκη 2013).

¹⁹⁶ Η Ασπασία Παπαθανασίου (1918-) είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και πρωτοεμφανίστηκε το 1940 με το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Το 1975, από κοινού με τον Κώστα Μαυρομάτη (αγαπημένο σύντροφο και από το 1944 σύζυγό της) και 19 ακόμη ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, ίδρυσε την Πνευματική και Καλλιτεχνική Εταιρεία «Δεσμοί», μη κερδοσκοπικό φορέα με βασικό στόχο τη θεατρική και πολιτιστική αποκέντρωση. Με τους «Δεσμούς» η Ασπασία Παπαθανασίου παρουσίασε αρχαίες ελληνικές τραγωδίες και κωμωδίες αλλά και έργα του ελληνικού και παγκόσμιου ρεπερτορίου, σε περιοδείες ανά την Ελλάδα και σε ελληνικά φεστιβάλ. Παράλληλα, πραγματοποίησε σεμινάρια θεατρικής παιδείας για νέους, φιλόλογους της μέσης εκπαίδευσης και πτυχιούχους θεατρικών σπουδών (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹⁷ Η Άννα Συνοδινού (1927-2016) υπήρξε ηθοποιός που μαθήτευσε και εργάστηκε στο Εθνικό Θέατρο. Το 1965 αποχώρησε από το Εθνικό Θέατρο, ίδρυσε το θίασο «Ελληνική Σκηνή Άννα Συνοδινού» και επέστρεψε από το 1973 μέχρι το 1994. Βραβευμένη δύο φορές με το έπαθλο Μαρίκας Κοτοπούλη (1955 και 1959), τιμήθηκε για την καλλιτεχνική προσφορά της στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Εισήλθε στο χώρο της πολιτικής το 1974, ως υποψήφια βουλευτής του κόμματος «Νέα Δημοκρατία», στην Α΄ Περιφέρεια Αθηνών (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

¹⁹⁸ Ο Αντώνης Φωκάς (1889-1986) αρχικά πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο ως ηθοποιός και στη συνέχεια ως ενδυματολόγος, ιδιότητα με την οποία έγινε γνωστός. Από το 1931 έως το 1966 ήταν αποκλειστικός ενδυματολόγος του Εθνικού Θεάτρου και στενός συνεργάτης του σκηνογράφου Κλεόβουλου Κλώνη (σημειώνεται πως ο όρος «ενδυματολόγος» εισήχθη στο ελληνικό θέατρο ειδικά για τον Αντώνη Φωκά). Αυτοδίδακτος και εμπειρικός καλλιτέχνης, ο Φωκάς «έντυσε» περίπου 250 παραστάσεις έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου και πέρασε στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου κυρίως για τις αριστουργηματικές δουλειές του σε παραστάσεις αρχαίου δράματος (Ε.Λ.Ι.Α. 2010).

Η Συλλογή Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α. εξυπηρετεί τους σκοπούς του φορέα που έχει ως βασικό στόχο τη διάσωση, συλλογή, ταξινόμηση, μελέτη και έκδοση αρχειακού και έντυπου υλικού και παράλληλα τη στήριξη της έρευνας και τη διάδοση της γνώσης και της πληροφορίας σε ένα ευρύ φάσμα πολιτιστικών και ακαδημαϊκών κατευθύνσεων (Ε.Λ.Ι.Α.). Ο τρόπος οργάνωσης των θεατρικών τεκμηρίων μέσα στη συλλογή εξυπηρετεί αυτή την ερευνοκεντρική προσέγγιση του φορέα

Παραπάνω είδαμε ότι η έννοια της επιλογής εστιάζει κατά κύριο λόγο στα υλικά τεκμήρια της θεατρικής τέχνης και όχι στα άυλα, όπως είναι για παράδειγμα οι μνήμες των παραστάσεων. Τόσο το Θεατρικό Μουσείο, όσο και οι υπόλοιποι φορείς που εξετάζονται συμπληρωματικά, προσπαθούν μέσα από τη σύνθεση των διαφόρων ειδών των υλικών καταλοίπων του θεάτρου άλλοτε να καταρτίσουν την ιστορία του ελληνικού θεάτρου (Θεατρικό Μουσείο), άλλοτε να προσεγγίσουν σημαντικές θεατρικές προσωπικότητες μέσα από τα προσωπικά τους αντικείμενα (Μουσείο Παξινού- Μινωτή), άλλοτε να συνθέσουν τα στοιχεία των παραστάσεων ενός θεατρικού οργανισμού (Εθνικό), άλλοτε να αναδείξουν την αισθητική αξία ορισμένων καταλοίπων (Αρχείο Παραστατικών Τεχνών Μουσείου Μπενάκη) και άλλοτε να αποτελέσουν αντικείμενο έρευνας για μελετητές (Ε.Λ.Ι.Α.). Κατά συνέπεια τα κριτήρια επιλογής διαφέρουν και εξαρτώνται από τη φύση και τους στόχους που έχει θέσει ο κάθε φορέας.

4.3.2. Από τη διατήρηση στη διατηρησιμότητα της θεατρικής κληρονομιάς

Ο τρόπος με τον οποίο η θεατρική τέχνη μεταβάλλεται σε πολιτιστική κληρονομιά μέσα σε ένα μουσείο εμπεριέχει όλες εκείνες τις ενέργειες διατήρησης, όπως είναι η τεκμηρίωση, η συντήρηση, η ψηφιοποίηση και η έκθεση αλλά και τις ενέργειες στις οποίες προβαίνει ο εκάστοτε φορέας για την περαιτέρω ανάπτυξη της πολιτιστικής

κληρονομιάς που διαφυλάσσει. Η δυσκολία μετατροπής της θεατρικής τέχνης σε πολιτιστική κληρονομιά έγκειται στην εφήμερη ιδιότητα του θεάτρου, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Στην παρούσα ενότητα εξετάζουμε πώς το Θεατρικό Μουσείο μετατρέπει την τέχνη αυτή σε πολιτιστική κληρονομιά, σε τι διαφέρει η πολιτική διατήρησης σε σχέση με τους άλλους φορείς και κατά πόσο μεταβαίνει από τις παραδοσιακές μεθόδους διατήρησης στις σύγχρονες μεθόδους διατηρησιμότητας.

4.3.2.1 Τεκμηρίωση και συντήρηση

Το πρώτο στάδιο διατήρησης των θεατρικών τεκμηρίων είναι η τεκμηρίωσή τους, που για το Θεατρικό Μουσείο έχει ως στόχο να καταστήσει προσπελάσιμη την πληροφορία στους ερευνητές (Θεατρικό Μουσείο 1996b). Οι χρηματοδοτήσεις αρχικά από τα ΜΟΠ (Μεσογειακά Ολοκληρωμένα Προγράμματα) και αργότερα από το ΚΠΣ (Κοινοτικό Πλαίσιο Στήριξης) οδηγούν στην αποτελεσματικότερη οργάνωση του υλικού του Μουσείου, με τη δημιουργία μιας βάσης δεδομένων και αργότερα με την ψηφιοποίηση των τεκμηρίων (*Τα Νέα*, 12/02/1996, Θεατρικό Μουσείο 2007). Η χρήση νέων τεχνολογιών διευκολύνει την τεκμηριωτική διαδικασία, συνδυάζοντας τις πληροφορίες για το ετερόκλητο υλικό, που έχει επιλεγεί, σε ένα ψηφιακό περιβάλλον. Η πληροφορία δομείται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, υλικό και πρόσωπα, τα οποία ανήκουν στην κατηγορία «παράσταση» που αποτελεί το σημείο αναφοράς (Μαυρολέων 2013). Βασικό τεκμηριωτικό εργαλείο μιας παράστασης αποτελεί το θεατρικό πρόγραμμα, από το οποίο αντλούνται πληροφορίες για την ταυτότητά της, όπως η χρονολογία, ο τίτλος της παράστασης, ο συγγραφέας, το θεατρικό έργο, ο μεταφραστής, ο διασκευαστής, ο θίασος, το θέατρο/ θεατρικός χώρος στον οποίο ανέβηκε η παράσταση, οι συντελεστές και η διανομή. Πέρα από το θεατρικό πρόγραμμα άλλες πηγές τεκμηρίωσης μιας θεατρικής παράστασης είναι οι μακέτες σκηνικών και κοστούμιών, τα σκηνικά αντικείμενα, τα δελτία τύπου των θιάσων, βιβλιογραφικές αναφορές, παραστασιογραφίες που έχουν ήδη εκδοθεί, δημοσιευ-

μένες κριτικές ή αναγγελίες παραστάσεων και οπτικοακουστικό υλικό, όπως φωτογραφίες, αφίσες, ηχογραφήσεις, τηλεοπτικές εκπομπές, βιντεοσκοπήσεις, συνεντεύξεις με προσωπικότητες του θεάτρου (Μαυρολέων 2010). Το γεγονός ότι η θεατρική τέχνη είναι μια μεικτή τέχνη συνεπάγεται ότι αφήνει μετά το πέρας της έναν μεγάλο αριθμό ετερόκλητου υλικού, το οποίο όταν συνδυαστεί καταλλήλως αποτελεί έναν τρόπο τεκμηρίωσης του παραστασιακού γεγονότος. Έτσι, το Θεατρικό Μουσείο στην προσπάθεια τεκμηρίωσης των παραστάσεων συγκέντρωνε όσο το δυνατόν περισσότερο υλικό, γεγονός που δημιουργούσε από την άλλη πλευρά αρκετά διαχειριστικά προβλήματα, όπως η έλλειψη χώρου αποθήκευσης. Επιπλέον, η έλλειψη κάθε προσπάθειας συντήρησης και η μη πρόβλεψη της στο Καταστατικό του φορέα ενέτεινε τα προβλήματα που δημιουργούσε η διαρκής αύξηση του υλικού. Αντίθετα, τόσο η Συλλογή Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α. όσο και το Μουσείο Παξινού-Μινωτή του Μ.Ι.Ε.Τ. έχουν προβλέψει τη συντήρηση των θεατρικών τεκμηρίων που διαθέτουν, η οποία πραγματοποιείται στο εργαστήριο συντήρησης του Μ.Ι.Ε.Τ., ενώ τα κοστούμια του Μουσείου Παξινού-Μινωτή συντηρούνται από ειδικευμένους συντηρητές στο ύφασμα (Μανασσή 2013). Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη, το οποίο διαθέτει Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης, με αποτέλεσμα η όποια συντήρηση να υλοποιείται από τον ίδιο τον φορέα. Η έλλειψη συντήρησης των τεκμηρίων του Θεατρικού Μουσείου συνεπάγεται τη μη εξασφάλιση της διατήρησης των συλλογών του μέσα στο χρόνο.

Αναφορικά με τη διαδικασία της τεκμηρίωσης της Συλλογής Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α. έχει γίνει μία ολοκληρωμένη τεκμηρίωση του υλικού¹⁹⁹ που διαφυλάσσει, γεγονός που συνάδει με τον βασικό στόχο του φορέα που είναι «η ενίσχυση της έρευνας» (Σταματογιαννάκη 2013). Μέσα από την ιστοσελίδα του, το Ε.Λ.Ι.Α. παρέχει πρόσβαση στον πλήρη κατάλογο ευρετηρίων των αρχείων που περιλαμβάνουν

¹⁹⁹ Έχουν καταλογογραφηθεί τα 25.000 τεκμήρια από ένα σύνολο περίπου 28.000 τεκμηρίων. Η ταξινόμηση και η ευρετηρίαση των αρχείων γίνεται με βάση το Διεθνές Πρότυπο Αρχειακής Περιγραφής του Διεθνούς Συμβουλίου Αρχείων (ICA 2011).

πληροφορίες σχετικά τον τρόπο με τον οποίο περιήλθε το αρχείο στον φορέα, τη χρονολογία, το πρόσωπο που ανέλαβε την καταγραφή, τα βιογραφικά στοιχεία του ιδιοκτήτη του αρχείου, το διάγραμμα ταξινόμησης του υλικού και την περιγραφή των περιεχομένων βάσει των θεματικών κατηγοριοποίησης του υλικού. Το πρόγραμμα ψηφιοποίησης, στο οποίο εντάχθηκε και η Συλλογή Παραστατικών Τεχνών, ήρθε να συνδέσει την εικόνα του τεκμηρίου με την ήδη πλήρη καταγραφή του και να διατεθεί στο διαδικτυακό κοινό. Δεν ψηφιοποιήθηκε όλο το υλικό που διαθέτει ο φορέας, καθώς η διαδικασία ψηφιοποίησης εγγράφων είναι ένα «θηριώδες» εγχείρημα, όπως αναφέρει κα Σταματογιαννάκη (2013) και είναι πολύ δύσκολο σε μία τέτοια αρχειακή συλλογή να καθοριστούν κριτήρια επιλογής εκείνων των αρχείων ή των εγγράφων που θα ψηφιοποιηθούν. Αντίθετα, στην περίπτωση του έργου ψηφιοποίησης του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου, που χρηματοδοτήθηκε από την Κοινωνία της Πληροφορίας (ΚτΠ) (Εθνικό Θέατρο 2008-2011), δεν έχει γίνει επιλογή υλικού,²⁰⁰ με αποτέλεσμα να έχει ψηφιοποιηθεί όλο το υλικό που σχετίζεται με την παραστασιογραφία του φορέα. Επιπλέον, στο Εθνικό Θέατρο το έργο ψηφιοποίησης αποτέλεσε και το βασικό λόγο τεκμηρίωσης του υλικού που διέθετε ο φορέας, καθώς τα προηγούμενα χρόνια δεν είχε γίνει κάποια τέτοιου είδους προσπάθεια. Η έλλειψη τεκμηρίωσης του υλικού του Εθνικού οφείλεται στο γεγονός ότι πρόκειται για έναν φορέα που δεν έχει σαν κύριο μέλημά του το αρχείο, αλλά την τρέχουσα θεατρική παραγωγή. Έτσι, η δημιουργία του ψηφιακού αρχείου αποτέλεσε το έναυσμα για την τεκμηρίωση των συλλογών του Εθνικού Θεάτρου, καθώς μέσω της ψηφιοποίησης έγινε πλήρης τεκμηρίωση, η οποία, όμως, σταματά μόλις στο 2006, λόγω έλλειψης χρηματοδότησης και κατάλληλα ειδικευμένου προσωπικού. Κατά συνέπεια τα πρώτα βήματα διατήρησης του υλικού των φορέων, συνδέονται με την τεκμηρίωσή του - η οποία τις περισσότερες φορές διευκολύνθηκε από τα προγράμματα ψηφιοποίησης, που αποτέλεσαν έναυσμα για πληρέστερη

²⁰⁰ Επιλογή υλικού έγινε μόνο στην περίπτωση των φωτογραφιών, καθώς επιλέχθηκαν περίπου 10.000 φωτογραφίες από τις 13.000 που διαθέτει ο φορέας, λόγω αποφυγής υπερφόρτωσης του συστήματος.

και πιο οργανωμένη τεκμηρίωση - αλλά και με την έννοια της συντήρησης που εξασφαλίζει τη συνέχεια των τεκμηρίων στον χρόνο. Το επόμενο βήμα είναι η διάθεση των τεκμηρίων στο κοινό.

4.3.2.2 Έκθεση

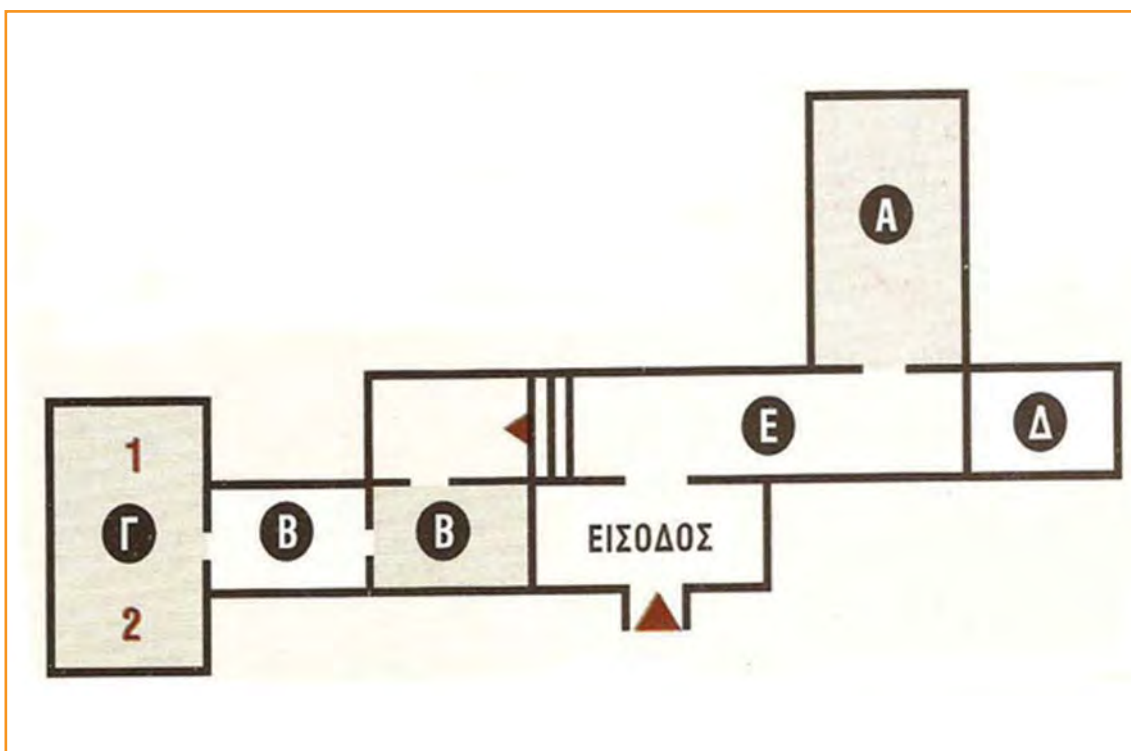
Η εκθεσιακή πρακτική υποδηλώνει το άνοιγμα ενός μουσειακού φορέα στο κοινό, καθώς μέσω αυτής το μουσείο ερμηνεύει και το κοινό επικοινωνεί με τα τεκμήρια του παρελθόντος, ακολουθώντας το εκθεσιακό αφήγημα (Dean 1994, Caulton 1998, Hooper-Greenhill 2000). Παρατηρήθηκε ότι το εκθεσιακό αφήγημα του Θεατρικού Μουσείου παρέμεινε σχεδόν αναλλοίωτο μέσα στα χρόνια, με ελάχιστες τροποποιήσεις (Δ.Τ. 1976, Δ.Τ. 1977, Δ.Τ. 1987, *Τα Νέα*, 04/02/1974, *Τα Νέα*, 23/02/1974).

«Ο εκθεσιακός χώρος είναι μόνιμος, δεν έχουμε περιοδικές εκθέσεις, τα πράγματα τοποθετημένα σχεδόν από το 1976 με κάποιες διαφορές και κάποιες μετατροπές σε σχέση με τα καμαρίνια» (Μαυρολέων 2013).

Επιπρόσθετα, η εκθεσιακή λειτουργία του Μουσείου αποτελεί ένα πολύ μικρό μέρος των λειτουργιών του, καθώς το υλικό που εκτίθεται είναι περιορισμένο, και καθώς οι περισσότερες λειτουργίες του Μουσείου εστιάζουν στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας και όχι στο άνοιγμα προς το κοινό.

«Ένα θεατρικό μουσείο είναι άλλο πράγμα από ένα αρχαιακό κέντρο. Αυτή τη στιγμή είναι λιγάκι μπερδεμένο, γιατί μιλάμε για ένα θεατρικό μουσείο, ενώ το Θεατρικό Μουσείο ως μουσειακός χώρος εκπροσωπεί μόνο το 20% του υλικού» (Γεωργουσόπουλος 2013a).

Βάσει Καταστατικού (1996α), στόχος του Μουσείου αναφορικά με το εκθεσιακό κομμάτι ήταν «η έκθεση όλου του υλικού που έχει σχέση με το Ελληνικό Θέατρο τόσο το Αρχαίο όσο και το νεοελληνικό». Μέσα σε αυτή τη λογική οι θεματικές ενότητες που διαπραγματευόταν το Μουσείο αναπτύχθηκαν σε πέντε αίθουσες όπως δείχνει και η παρακάτω κάτοψη του χώρου:



Εικόνα 3: Σχεδιάγραμμα χώρων του Θεατρικού Μουσείου. Πηγή: (Θεατρικό Μουσείο 1996b)

Α) Αίθουσα Νεοελληνικού Θεάτρου και Καμαρινιών: Η αίθουσα αυτή περιέχει φωτογραφίες θιάσων, ηθοποιών, σκηνοθετών και συγγραφέων του 19^{ου} και 20^{ού} αιώνα, μακέτες, κοστούμια, αναμνηστικά αντικείμενα καλλιτεχνών και ειδικά διαμορφωμένους χώρους προκειμένου να παραπέμπουν στα καμαρίνια των καλλιτεχνών. Πιο συγκεκριμένα έχουν δημιουργηθεί τα καμαρίνια των εξής καλλιτεχνών (Μαυρολέων 2014):

- Κυβέλης Αδριανού
- Κατερίνας Ανδρεάδη
- Βασίλη Αργυρόπουλου-Γιώτας Λάσκαρη
- Αιμίλιου Βεάκη
- Σοφίας Βέμπο
- Αλίκης Βουγιουκλάκη
- Μαρίας Κάλλας
- Τζένης Καρέζη
- Μάνου Κατράκη
- Μαρίκας Κοτοπούλη
- Έλλης Λαμπέτη
- Βασίλη Λογοθετίδη
- Μελίνας Μερκούρη
- Δημήτρη Μυράτ
- Χριστόφορου Νέζερ
- Κατίνας Παξινού – Αλέξη Μινωτή
- Ελένης Παπαδάκη
- Δημήτρη Χόρν

Β) Αίθουσες Αρχαίου Δράματος και χώρος αφιερωμένος στον Κάρολο Κουν: Πρόκειται για δύο αίθουσες, όπου περιλαμβάνονται φωτογραφίες από παραστάσεις αρχαίου δράματος, μακέτες σκηνικών, κοστούμια, αφιέρωμα στις Δελφικές Εορτές και μία γωνιά αφιερωμένη στον Κάρολο Κουν.

Γ) Αίθουσα Μουσικού θεάτρου, έκθεση σκηνογραφικών και ενδυματολογικών Μακετών: Το ένα τμήμα της αίθουσας είναι αφιερωμένο στο μουσικό θέατρο (2) και περιέχει φωτογραφίες, κοστούμια και αντικείμενα θιάσων του λυρικού θεάτρου και το άλλο τμήμα της αφιερώνεται σε σκηνικά και κοστούμια από παραστάσεις, που περιέχουν τρισδιάστατες ζωγραφικές μακέτες σκηνικών και κοστούμιών

των Γ. Ανεμογιάννη, Π. Αραβαντινού, Γ. Βακαλό, Γ. Γουναρόπουλου, Ν. Εγγονόπουλου, Κλ. Κλώνη, Κ. Λάσκαρη, κ.ά.

Δ) Γωνιά παιδικού θεάτρου & Καραγκιόζη, που είναι αφιερωμένη στο θέατρο σκιών και στο κουκλοθέατρο και περιέχει κούκλες και φιγούρες από το θέατρο σκιών, και
Ε) Έκθεση αφισών και προγραμμάτων παραστάσεων του 19ου και 20ού αιώνα, που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα, αλλά και παραστάσεων ελληνικών θιάσων που ανέβηκαν στο εξωτερικό.

Από την κάτοψη του χώρου σε συνδυασμό με τις θεματικές ενότητες της έκθεσης, παρατηρούμε ότι κατά την είσοδό του στον χώρο έκθεσης αφισών και προγραμμάτων (Ε), ο επισκέπτης του Μουσείου, θα κατευθυνθεί είτε προς την αίθουσα του Αρχαίου Θεάτρου (Β) είτε προς την αίθουσα του νεοελληνικού θεάτρου (Α) και θα πρέπει να επιστρέψει πάλι στην είσοδο για να επισκεφτεί τον υπόλοιπο χώρο περνώντας από τα ίδια εκθέματα. Επιπλέον, το εκθεσιακό αφήγημα, που ουσιαστικά αντανakλά τη συλλεκτική πολιτική του φορέα, είναι κάπως συγκεχυμένο. Εκ πρώτης όψεως φαίνεται να διαχωρίζεται βάσει θεατρικού είδους (αρχαίο θέατρο, νεοελληνικό, μουσικό, παιδικό), ενώ παράλληλα διαχωρίζεται και βάσει είδους τεκμηρίων που εκτίθενται (αίθουσα προγραμμάτων και αφισών, αίθουσα σκηνογραφικών και ενδυματολογικών μακετών), αλλά και βάσει καλλιτεχνικών προσωπικτήτων (γωνιά αφιερωμένη στον Κάρολο Κουν, καμαρίνια ηθοποιών).

Ιδιαίτερη έμφαση στο εκθεσιακό επίπεδο δίνεται σε αυτόν τον τελευταίο διαχωρισμό που αφορά στις καλλιτεχνικές προσωπικότητες, καθώς τα καμαρίνια αφενός καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της αίθουσας του «Νεοελληνικού Θεάτρου» και αφετέρου θεωρούνται από τους ίδιους τους ανθρώπους του Μουσείου μία παγκοσμίως μοναδική πατέντα εμπνεύσεως του Γιάννη Σιδέρη, η οποία αποτελούσε το «ατού» του μουσείου και τον βασικό πόλο έλξης των επισκεπτών (*Τα Νέα*, 07/09/1990, *Τα Νέα*, 08/07/1998, *Το Βήμα*, 03/05/2011).

«Ο Σιδέρης είχε πολύ μεγάλο υλικό από προσωπικά αντικείμενα, τα οποία δεν μπορούσε να φανταστεί πώς μπορούσε να γίνουν αντικείμενο έρευνας ή ακόμα και επίσκεψης. Και τότε συνέλαβε την έννοια του καμαρινιού, που είναι διεθνής πρωτοτυπία. Η έννοια καμαρίνι, ως μονάδα, όπου μέσα εντάσσονται προσωπικά αντικείμενα ή ακόμα αντικείμενα μουσειολογικής έρευνας, όπως ένα κοστούμι ή φωτογραφίες ή ακόμα τα αφιερώματα [...] νομίζω ότι ήταν μια πολύ σημαντική προσφορά, μιας τέτοιας εκθεσιακής λογικής, τουλάχιστον όσον αφορά προσωπικά αντικείμενα, μνημεις ή τεκμήρια ή ακόμα και αυτό που λέμε σκηνικά αξεσουάρ» (Γεωργουσόπουλος 2013a).

Σε σχέση με τα καμαρίνια ως εκθεσιακή πρακτική, η Άννα Μαυρολέων (2013) επισημαίνει ότι «στην ουσία είναι μία αναπαράσταση του καμαρινιού τους. Ποτέ ένας ηθοποιός δεν έχει το ίδιο καμαρίνι· απλά είναι ένας χώρος με τα προσωπικά τους αντικείμενα, που έχουν δοθεί από τους κληρονόμους». Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι τα καμαρίνια ως εκθεσιακό μέσο λειτουργούν σε δύο επίπεδα. Από τη μία δίνεται έμφαση στη γοητεία που ασκούν τα αντικείμενα των προσωπικοτήτων και από την άλλη στη δημιουργία ενός εννοιολογικού περιβάλλοντος στο οποίο εισέρχονται τα αντικείμενα αυτά (Pearce 2002, Pilgrim 1978). Πιο συγκεκριμένα, τα αντικείμενα των προσωπικοτήτων ασκούν γοητεία, καθώς πρόκειται για προσωπικά αντικείμενα καλλιτεχνών που στοχεύουν στην πρόκληση ενθυμήσεων της καλλιτεχνικής πορείας και του έργου αυτών των ανθρώπων. Γι' αυτό πολλές φορές αποκαλούνται αναμνηστικά (*memorabilia*). Αν και πρόκειται για αντικείμενα καθημερινής χρήσης (π.χ. τσιγάρα, γυαλιά, πούδρα, καλλυντικά είδη, κ.λπ.) χωρίς ιστορική σημασία, εντούτοις αποκτούν μουσειακή αξία λόγω της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του ιδιοκτήτη τους. Επιπλέον, ελάχιστα από τα εκθέματα αυτά συνοδεύονται από περιγραφές, καθώς στόχος της ύπαρξης των προσωπικών αντικειμένων δεν είναι η πληροφόρηση των επισκεπτών, αλλά η δημιουργία εμπειρίας και η ενθύμηση του καλλιτέχνη. Έτσι, τα ίδια τα αναμνηστικά λειτουργούν ως πλη-

ροφοριοδότες της ζωής των καλλιτεχνών, πίσω από τη σκηνή, και αντανακλούν τα προσωπικά γούστα και τις προτιμήσεις των ανθρώπων αυτών (Gilks 2016).

Από την άλλη πλευρά το καμαρίνι ως εκθεσιακή πρακτική λειτουργεί ως ένα μικροπεριβάλλον μέσα στο οποίο τα προσωπικά αντικείμενα των καλλιτεχνών αποκτούν νόημα και συνδέονται εννοιολογικά μεταξύ τους. Αυτή η μουσειακή λογική της οργανικής σύνθεσης των εκθεμάτων βρίσκει τις ρίζες της στον 19^ο αιώνα στις «σκηνικές αναπαραστάσεις» (period rooms), οι οποίες στοχεύουν στη δημιουργία μίας ιστορικής εντύπωσης και στην ανάδειξη του ύφους και του στυλ του παρελθόντος (Pilgrim 1978). Στις «σκηνικές αναπαραστάσεις» δεν έχει τόση σημασία η αξία του αντικειμένου όσο το πλαίσιο (context) μέσα στο οποίο εντάσσεται και για το λόγο αυτό η αξία των αντικειμένων εντοπίζεται στην εκθεσιακή τους αξία. Πρόκειται για μία παγωμένη εικόνα του παρελθόντος, που στοχεύει να αναδείξει ακριβώς πώς ήταν κάποτε «τα πράγματα», ένα πιστό αντίγραφο δηλαδή του πρωτοτύπου, από το οποίο, όμως, απουσιάζει το ανθρώπινο στοιχείο. Στόχος μιας τέτοιας εκθεσιακής λογικής είναι η ανακάλυψη των νοημάτων και η αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων του συνόλου των αντικειμένων από τον ίδιο τον επισκέπτη, προκειμένου να του δημιουργηθεί μία αίσθηση οικειότητας με το «παλιό και το ανοίκειο» (Shanks 1992). Αυτή είναι και η λογική των καμαρινιών του θεατρικού Μουσείου: να δοθεί, δηλαδή, στους επισκέπτες η «ευκαιρία» δημιουργίας μίας οικειότητας με τις καλλιτεχνικές προσωπικότητες των καμαρινιών που υπό άλλες συνθήκες δεν θα μπορούσαν να έχουν. Η διαφορά των καμαρινιών με τις «σκηνικές αναπαραστάσεις» (period rooms) είναι ότι δεν πρόκειται για πιστές αναπαραστάσεις του παρελθόντος, αλλά για ένα δημιουργημένο σκηνικό. Συνεπώς τα καμαρίνια διέπονται από μία προσωποκεντρική προσέγγιση, που συναντάται κυρίως στα μουσεία -σπίτια προσωπικοτήτων (personality house museum) (Bryantetal. 2007). Αρατο καμαρίνι μέσα στο Θεατρικό Μουσείο δανείζεται μεν κάποια στοιχεία από τις «σκηνικές αναπαραστάσεις» (period rooms), όπως την παγωμένη εικόνα, το μικρό μέγεθος ενός

δωματίου, εντούτοις η εστίαση επικεντρώνεται στην προσωπικότητα, στην οποία ανήκει το καμαρίνι. Με λίγα λόγια, ως προς τον στόχο παραπέμπει περισσότερο στα μουσεία-σπίτια προσωπικοτήτων, καθώς συνάδει με την ευρύτερη φιλοσοφία του Μουσείου και της εποχής που δημιουργήθηκε, όπου επικρατούσε το φαινόμενο του βεντετισμού και του προσωποκεντρισμού. Ωστόσο, θα πρέπει να τονιστεί ότι:

«δεν έχει γίνει κάποια μελέτη μουσειολόγου για το πώς πρέπει να τοποθετηθούν ή για το πώς πρέπει να γίνει το τάδε καμαρίνι. Συνήθως τα καμαρίνια έχουν γίνει με την προσφορά εργασίας κάποιων σκηνογράφων [...] τα καμαρίνια και οι εκθεσιακοί χώροι δεν έχουν τις προϋποθέσεις της μουσειολογίας, δεν έχουν ειδικό φως, ειδικό κλιματισμό, ξηρότητα ή την υγρασία που χρειάζεται ένας χώρος για να αναπνέει καλά» (Μαυρολέων 2013).

Αυτή η παραδοχή της Άννας Μαυρολέοντος αναδεικνύει ένα από τα βασικά προβλήματα του Θεατρικού Μουσείου: την έλλειψη μουσειολογικής προσέγγισης. Το Μουσείο δημιουργήθηκε από ιστορικούς του θεάτρου και καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν μπόρεσαν να εξασφαλίσουν τη βιωσιμότητά του, στην οποία θα αναφερθούμε σε επόμενη ενότητα.

Μια διαφορετική προσέγγιση στην έννοια «καμαρίνι» είναι αυτή του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου.²⁰¹

«Φτιάξαμε ένα καμαρίνι για να δώσουμε την έννοια του καμαρινιού γιατί στην Κύπρο δεν υπήρχε το καμαρίνι της σταρ, της Αλίκης Βουγιουκλάκη ή της Τζένης Καρέζη [...] επειδή η Κύπρος δεν ήταν ξεκομμένη από την Ελλάδα οι σταρ ήταν κοινοί, οπότε για

²⁰¹ Το Θεατρικό Μουσείο Κύπρου εγκαινιάστηκε στις 26 Μαρτίου 2012 και ανήκει στο Δήμο Λεμεσού και στον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου. Βλ. (Θεατρικό Μουσείο Κύπρου 2014, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 2003)

να μην δώσουμε λάθος εντύπωση που δεν θα ήταν επιστημονικά ορθή, την αίσθηση του καμαρινιού, που είναι βασικό στοιχείο του θεάτρου, τη δώσαμε πιο διαδραστικά. Δηλαδή, φτιάξαμε ένα καμαρίνι, βάλαμε κοστούμια και μπορεί ο επισκέπτης να τα φοράει» (Αντωνιάδου 2013).

Κατά συνέπεια στην περίπτωση αυτή, το καμαρίνι δεν στοχεύει να θυμίσει κάποια καλλιτεχνική προσωπικότητα, αλλά να τονιστεί ως ένας χώρος προετοιμασίας των ηθοποιών πριν την έναρξη της παράστασης. Αυτή η εκθεσιακή χρήση του καμαρινιού, εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του αφηγήματος του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου που αναφέρεται στις διαδικασίες δημιουργίας μίας θεατρικής παράστασης, η οποία περιλαμβάνει την προετοιμασία, τους συντελεστές και τέλος την παράσταση. Πρόκειται δηλαδή, για μία παραστασιοκεντρική προσέγγιση που διαφέρει από την προσωποκεντρική του Θεατρικού Μουσείου της Αθήνας.

Στην ίδια εκθεσιακή φιλοσοφία με αυτή του Θεατρικού Μουσείου της Αθήνας βρίσκεται και το Μουσείο Παξινού-Μινωτή. Η δημιουργία έκθεσης αποτελούσε βασική προϋπόθεση του Κληροδοτήματος και σήμερα πρόκειται για ένα μουσείο που θυμίζει το εσωτερικό του σπιτιού αυτών των δύο ανθρώπων (house museum), του οποίου την εκθεσιακή λογική επέλεξε ο ίδιος ο Μινωτής μετά την επίσκεψή του αντίστοιχων μουσείων του εξωτερικού.²⁰² Πρόκειται, δηλαδή, για ένα μουσείο-σπίτι με αυτοβιογραφικό χαρακτήρα (Thomas 2000, Smith 2002, Harris 2007, Hill 2012). Αυτή η εκθεσιακή λογική συνεχίστηκε με δική του επιθυμία και μετά τον θάνατό του, καθώς δώρισε όλη την περιουσία του στο φορέα προς τη συνέχιση αυτής. Ο εκθεσιακός χώρος αποτελείται από δύο δωμάτια· το πρώτο είναι η τραπεζαρία τους και το δεύτερο το γραφείο. Στην τραπεζαρία περιέχονται έπιπλα, πίνακες ζωγραφικής, διακοσμητικά αντικείμενα, καθώς επίσης και φωτογραφίες από τη ζωή των δύο

²⁰² Στο παράρτημα υπάρχει η επιστολή που είχε στείλει ο Henry W. Wells, διευθυντής του Θεατρικού Μουσείου Brander Matthews, στην Κατίνα Παξινού προκειμένου να του δώσει κάποιες φωτογραφίες των παραστάσεων της για το θεατρικό του μουσείο (Παράρτημα 12).

καλλιτεχνών. Στην αίθουσα του γραφείου υπάρχουν τα έπιπλα γραφείου, μία συρταριέρα, φωτογραφίες και αφίσες από τις παραστάσεις τους, μικροαντικείμενα και βιβλία, τοποθετημένα πάνω στο γραφείο με τέτοιο τρόπο σαν να διάβαζε κάποιος πριν από λίγη ώρα, τα κοσμήματα της Παξινού και μία γωνιά αφιερωμένη στο Όσκαρ και στον ρόλο της Πιλάρ στην ταινία «Για ποιον κτυπά η καμπάνα». Από την έκθεση απουσιάζει οποιαδήποτε επεξηγηματική πληροφορία, χρήση κειμένων ή άλλου εποπτικού μέσου και δίνεται έμφαση στην αίσθηση οικειότητας και στην ατμόσφαιρα που δημιουργείται μέσω των αντικειμένων, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των καμαρινιών του Θεατρικού Μουσείου. Στόχος της έκθεσης είναι να δώσει την αίσθηση ότι ο επισκέπτης του μουσείου μετατρέπεται σε επισκέπτη του σπιτιού αυτών των δύο θεατρικών ανθρώπων και για τον λόγο αυτό το πρώτο αντικείμενο που αντικρίζει κατά την είσοδό του στο χώρο είναι το βιβλίο επισκεπτών, που είχαν η Παξινού και ο Μινωτής επάνω στην τραπεζαρία τους.²⁰³

«Δεν έγινε κάποια μουσειολογική μελέτη, γιατί αυτό δημιουργήθηκε το 1996, δεν υπήρχε καν μουσειολογία τότε στην Ελλάδα, αλλά εγώ νομίζω ότι από τη στιγμή που ο Μινωτής ήθελε να παρουσιάσει τα πράγματά του και να υπάρχει αυτή η ατμόσφαιρα αυτών των ανθρώπων πραγματικά αυτός ήταν ο μόνος τρόπος, δηλαδή, πιστεύω και μουσειολογική μελέτη να γινόταν αυτό θα έλεγε» (Πελοποννησίου 2013).

Συνεπώς και σε αυτήν την περίπτωση παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει μουσειολογική προσέγγιση και η εκθεσιακή προσέγγιση έχει γίνει πάλι από ανθρώπους του θεατρικού χώρου, δηλαδή, τον ίδιο τον Μινωτή.

²⁰³ Βλ. Παράρτημα 12

4.3.2.3. Περιοδικές Εκθέσεις

Πέρα από τις μόνιμες εκθέσεις ορισμένοι φορείς διαφύλαξης *θεατρικής κληρονομιάς* οργανώνουν και περιοδικές εκθέσεις. Ξεκινώντας από το ίδιο το Θεατρικό Μουσείο, η πρώτη περιοδική έκθεση που φιλοξενήθηκε στο νέο κτήριο επί της οδού Ακαδημίας ήταν αφιερωμένη στον ιδρυτή του Γιάννη Σιδέρη, με τίτλο «Μνήμη Σιδέρη» και διάρκεια δύο μηνών. Από δημοσίευμα της εποχής (*Τα Νέα*, 27/03/1976) πληροφορούμαστε ότι κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του το Θεατρικό Μουσείο διέθετε μία αίθουσα περιοδικών εκθέσεων που στόχευε στη φιλοξενία εκθέσεων-αφιερωμάτων σε «σημαντικούς» ανθρώπους του θεάτρου, ωστόσο ο προβλεπόμενος αυτός χώρος των περιοδικών εκθέσεων αξιοποιήθηκε από τη μόνιμη έκθεση, λόγω έλλειψης χώρου (Μαυρολέων 2013). Κατά συνέπεια η μόνη περιοδική έκθεση που υλοποιήθηκε στο χώρο του Θεατρικού Μουσείου είχε προσωποκεντρικό χαρακτήρα και ήταν ένας φόρος τιμής στον ιδρυτή του, Γιάννη Σιδέρη. Όμως, στα τέλη του 20ού αιώνα και στις αρχές του 21^{ου} παρατηρείται μία έντονη κινητικότητα ως προς τη συνδιοργάνωση εκθέσεων. Έτσι, συμμετείχε σε έκθεση κοστούμιών στην αρχαία Επίδαυρο, παραχωρώντας κοστούμια από τη συλλογή του, που είχαν χρησιμοποιηθεί σε παραστάσεις αρχαίου δράματος και διοργάνωσε, σε συνεργασία με τον Πολιτιστικό Οργανισμό Δήμου Αθηναίων, έκθεση ζωγραφικών μακετών και σκηνικών του Σάββα Χαρατσίδα,²⁰⁴ που είχε ο ίδιος δωρίσει στο Θεατρικό Μουσείο (*Το Βήμα*, 20/07/2001, *Τα Νέα*, 15/03/2000, *Το Βήμα*, 19/05/1999). Λίγο αργότερα συνδιοργάνωσε έκθεση-αφιέρωμα στον Μιχάλη Κακογιάννη σε συνεργασία με την Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων και την Ταινιοθήκη της Ελλάδος (*Το Βήμα*, 25/01/2001), έκθεση για την ελληνική επιθεώρηση, έκθεση για την Κατίνα Παξινού και τον Αλέξη Μινωτή στο Μέγαρο Εϋνάρδου, και έκθεση σε συνεργασία με το Ελληνικό Φεστιβάλ για τον Αλέξη Σολωμό (*Το Βήμα*, 03/10/2001, *Τα Νέα* 01/06/2001).

²⁰⁴ Ο Σάββας Χαρατσίδης (1925-1994) υπήρξε σκηνογράφος και ενδυματολόγος του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν (*Τα Νέα*, 15/03/2000).

Τέλος, σε συνεργασία με το Σπίτι του Ηθοποιού διοργάνωσε έκθεση «των πιο σημαντικών ελληνικών παραστάσεων και ηθοποιών» (*Το Βήμα*, 21/11/2004). Σύμφωνα με δημοσίευμα της εποχής, ο επισκέπτης της συγκεκριμένης έκθεσης είχε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει την πορεία του ελληνικού θεάτρου μέσα από τα πρόσωπα, καθώς από τη γέννησή του το ελληνικό θέατρο ήταν «ηθοποιο-κεντρικό». Αυτή η έκδηλη μουσειοποίηση των καλλιτεχνικών προσώπων της μόνιμης έκθεσης του Μουσείου, ακολουθείται και στις περιοδικές εκθέσεις στις οποίες εμπλέκεται.

Πέρα από το Θεατρικό Μουσείο και άλλοι φορείς, όπως το Εθνικό Θέατρο και το Μουσείο Μπενάκη, που διαθέτουν θεατρικά τεκμήρια διοργανώνουν περιοδικές εκθέσεις σε μια προσπάθεια ανάδειξης του υλικού τους. Το Εθνικό Θέατρο πραγματοποιεί το 2003 μία έκθεση με τίτλο «Ένδυμα Θεάτρου», σε συνεργασία με την Εθνική Πινακοθήκη, στην οποία εκτίθενται κοστούμια και ενδυματολογικά αντικείμενα, όπως αξεσουάρ, μάσκες, μπέρτες, σπαθιά, υποδήματα και περούκες από το βεστιάριο του θεάτρου.²⁰⁵ Το θεατρικό κοστούμι υπηρετεί κάθε φορά το θεατρικό έργο και υποστηρίζει τον ηθοποιό στην ερμηνεία του ρόλου, προσδιορίζοντας το χαρακτήρα που υποδύεται ο ηθοποιός. Κατά συνέπεια ο ρόλος του κοστούμιού μιας παράστασης είναι διττός. Από τη μία πλευρά σηματοδοτεί την κοινωνική και ψυχολογική υπόσταση του κάθε χαρακτήρα και από την άλλη πλευρά υπογραμμίζει τη δραματουργική θέση και την εσωτερική σχέση των χαρακτήρων μιας παράστασης (Παντουβάκη 2008). Αυτή η αντίληψη περί σπουδαιότητας του θεατρικού κοστούμιού σε συνδυασμό με το πολύ καλό επίπεδο τεκμηρίωσης του Ιστορικού Αρχείου Κοστούμιών του Εθνικού Θεάτρου, οδήγησαν τον τότε καλλιτεχνικό διευθυντή του, Νίκο Κούρκουλο να πάρει την απόφαση υλοποίησης της συγκεκριμένης έκθεσης. Παρόλ' αυτά, δεν έχουν πραγματοποιηθεί άλλες συνεργασίες σε εκθεσιακό επίπεδο, καθώς είναι καθαρά «θέμα πρωτοβουλιών και έχει να κάνει με την ταυτότητα του εκάστοτε διευθυντή» (Κυριακίδης 2013).

²⁰⁵ Τα προς έκθεσιν αντικείμενα επιλέχθηκαν από τους ενδυματολόγους Ρένα Γεωργιάδου και Γιάννη Μετζικώφ, ο οποίος ήταν και επιμελητής της έκθεσης, σε συνεργασία με την επιστημονική επιτροπή, που απαρτιζόταν από την Ελένη Βαροπούλου και τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο, με χορηγό την Πολιτιστική Ολυμπιάδα (Γραμμέλη 2003, Εθνική Πινακοθήκη 2003).

Αναφορικά με το Μουσείο Μπενάκη, στο παρελθόν, έχει εκδηλώσει το ενδιαφέρον του για την τέχνη του θεάτρου, μέσω της υλοποίησης περιοδικών εκθέσεων. Εκθέσεις όπως, «Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου»,²⁰⁶ «Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης»²⁰⁷ και «Δημήτρης Χαρισιάδης. Από την πρόβα στο χειροκρότημα»²⁰⁸ αναδεικνύουν την οπτική του Μουσείου Μπενάκη για τη θεατρική τέχνη ως αντικείμενο έκθεσης. Πιο συγκεκριμένα, «Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου» ήταν μία έκθεση αφιερωμένη στη σκηνογραφική και ενδυματολογική τέχνη του καλλιτέχνη και αναπτυσσόταν σε δύο ενότητες: η πρώτη παρουσίαζε τον κόσμο του καλλιτέχνη μέσα από αντικείμενα τέχνης που συνέλεγε ο ίδιος, όπως ξυλόγλυπτα, μάσκες, πίνακες, κοστούμια, καπέλα, από κάθε γωνιά της γης, προκειμένου να δοθεί η αίσθηση του καθημερινού του χώρου και η δεύτερη ενότητα παρουσίαζε το σκηνογραφικό του έργο σε ένα χρονικό ανάπτυγμα από το 1968 μέχρι σήμερα (Μουσείο Μπενάκη). Συνεπώς, θα λέγαμε ότι η έκθεση έχει δύο επίπεδα ανάγνωσης της προσωπικότητας του Διονύση Φωτόπουλου, αυτή του συλλέκτη κι αυτή του καλλιτέχνη, γεγονός που αντικατοπτρίζεται και στις δύο εκδόσεις που συνόδευσαν την έκθεση, καθώς η μία έκδοση τιτλοφορείται όπως και η έκθεση,²⁰⁹ εστιάζοντας στα αντικείμενα που ανήκουν στην προσωπική συλλογή του σκηνογράφου και η άλλη έκδοση εστιάζει στο σκηνογραφικό του έργο.²¹⁰ Η έκθεση για τον Κάρολο Κουν, πραγματοποιήθηκε με αφορμή τη συμπλήρωση εκατό χρόνων από τη γέννησή του και είχε ως στόχο να παρουσιάσει τη σκηνοθετική του πορεία, τις αισθητικές του επιλογές, αλλά και τις επιρροές που δέχτηκε από άλλους Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες. Περιελάμβανε κοστούμια και σκηνικά αντικείμενα, μακέτες σκηνικών και κοστούμιών Ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων που εργάστηκαν για το Θέατρο Τέχνης, καθώς

²⁰⁶ Η έκθεση παρουσιάστηκε στο κτήριο της οδού Πειραιώς από τις 21/12/2005 έως 19/03/2006 σε επιμέλεια της Λίλης Πεζανού (Μουσείο Μπενάκη).

²⁰⁷ Η έκθεση παρουσιάστηκε στο κτήριο της οδού Πειραιώς από τις 25/09/2008 έως τις 16/11/2008 σε επιμέλεια της Λίλης Πεζανού (Μουσείο Μπενάκη).

²⁰⁸ Η έκθεση πρωτοπαρουσιάστηκε στο Μ.Ι.Ε.Τ. στη Θεσσαλονίκη από τις 20/2/2004 έως τις 13/3/2004, μετά μεταφέρθηκε στην Επίδαυρο 17/06/2004 έως 28/8/2004 και λίγα χρόνια αργότερα στη Σύρο 24/03/2007-05/04/2007. Διοργανώθηκε από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, το Μ.Ι.Ε.Τ. και το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης (Μουσείο Μπενάκη).

²⁰⁹ «Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου», βλ. (Σπυρόπουλος 2005).

²¹⁰ «Διονύσης Φωτόπουλος. Σκηνογράφος», βλ. (Ursic 2005).

και πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Μέσα από το σύνολο των εκθεμάτων παρουσιάστηκε ουσιαστικά μία καταγραφή του έργου του Κουν από τις πρώτες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης στο θέατρο Αλίκη, το 1942, έως την τελευταία του στο υπόγειο του Ορφέα, το 1987 (Μουσείο Μπενάκη). Ο κατάλογος που εκδόθηκε και συνόδευσε την έκθεση περιελάμβανε πλήρη παρουσίαση του σκηνοθετικού έργου του Καρόλου Κουν από το 1930 έως το 1987, με στόχο την ανάδειξη της ιστορίας της ελληνικής θεατρικής πράξης μέσα από τη σκηνοθετική προσφορά του Κουν (Μαυρομούστακος 2008). Τέλος, η έκθεση με τίτλο «Δημήτρης Χαρισιάδης. Από την πρόβα στο χειροκρότημα» διοργανώθηκε με αφορμή το φωτογραφικό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης «Φωτοσυγκυρία» με θέμα την αφήγηση. Η προσέγγιση του θέματος έγινε μέσω της έκθεσης των θεατρικών τεκμηρίων του Χαρισιάδη, με σκοπό την αφήγηση μίας θεατρικής παράστασης από τις πρόβες μέχρι το χειροκρότημα, δηλαδή από τη διαδρομή του θεατή προς το θέατρο, την πρόβα και το παρασκήνιο, την εικόνα της σκηνής εν δράσει, μέχρι το τελικό χειροκρότημα (Μαυρομούστακος 2009). Η έκθεση αυτή ταξίδεψε και σε άλλα μέρη, στην Επίδαυρο, στο Αγρίνιο, στη Σύρο (Τσίργιαλου 2013). Ως επίσημος φωτογράφος του Εθνικού Θεάτρου, ο Δημήτρης Χαρισιάδης, απαθανάτισε το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου²¹¹ στο διάστημα 1954-1973, καθώς επίσης και θιάσους της εποχής (Μουσείο Μπενάκη). Η συγκεκριμένη έκθεση λειτούργησε ως ένας τρόπος ανάδειξης της πολυπλοκότητας μιας παράστασης και της τεκμηρίωσης του παραστατικού γεγονότος ως μίας διαδικασίας που ξεκινά από τις πρόβες για να καταλήξει στον θεατή. Οι φωτογραφίες του Χαρισιάδη λειτουργούν ως τεκμήρια του παραστασιακού γεγονότος που τελέστηκε δίνοντας έμφαση κατ' αυτόν τον τρόπο στη σημασία της αυθεντικότητας, καθώς η παράσταση αντιμετωπίζεται σαν κάτι μοναδικό που δεν μπορεί να ανακτηθεί και να αναπαραχθεί (Βένιχου 2010c). Κατά συνέπεια, ο τρόπος με τον οποίο το Μουσείο Μπενάκη επικοινωνεί στο κοινό τα θεατρικά τεκμήρια που διαθέτει, προσδίδοντάς τους μουσειακή αξία, είναι μέσω των περιοδικών του εκθέσεων.

²¹¹ Η φωτογράφιση των Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου είχε ανατεθεί στον Δημήτρη Χαρισιάδη από τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού από το 1954 μέχρι το 1973.

«Όλα αυτά τα θεατρικά τεκμήρια επί της ουσίας δεν έχουν μουσειακή αξία, αλλά απέκτησαν μία αξία τεκμηρίου από τη στιγμή που εμφανίστηκαν οι θεατρικές σπουδές. Υπάρχει μία προστιθέμενη αξία σε αυτά και η προστιθέμενη αξία μεγεθύνεται επειδή γίνονται εκθέσεις σε μουσεία, εκθέσεις είτε μόνιμες είτε περιοδικές» (Μαυρομούστακος 2013).

Η μουσειακή αξία που αποδίδει το Μουσείο Μπενάκη, στην οποία αναφέρεται ο Πλάτων Μαυρομούστακος, είναι η καλλιτεχνική - αισθητική αξία των θεατρικών τεκμηρίων. Η έμφαση σε αυτήν, οφείλεται στη γενικότερη φιλοσοφία του Μουσείου Μπενάκη περί μουσειακής αξίας των τεκμηρίων που διαθέτει, η οποία εντοπίζεται πρωτίστως στην καλλιτεχνική αξία, «σκοπόν έχει την ανάπτυξιν και προαγωγήν του καλλιτεχνικού αισθήματος και των ιστορικών γνώσεων» και δευτερευόντως στην αρχειακή - ιστορική αξία (Νόμος 4599-ΦΕΚ 138/Α 1930). Για το λόγο αυτό, στις προαναφερθείσες περιοδικές εκθέσεις του Μουσείου Μπενάκη δίνεται έμφαση στους καλλιτέχνες που σχετίζονται, κατά κύριο λόγο, με το εικαστικό κομμάτι μιας παράστασης, όπως σκηνογράφοι (Διονύσης Φωτόπουλος), σκηνοθέτες (Κάρολος Κουν) και φωτογράφοι (Δημήτρης Χαρισιάδης), οι οποίοι αποθέτουν το υλικό τους στο Μουσείο Μπενάκη εξαιτίας αυτής της καλλιτεχνικής/αισθητικής προσέγγισης που έχει υιοθετήσει το μουσείο.

Τόσο οι περιοδικές ή μόνιμες εκθέσεις, όσο και οι ενέργειες τεκμηρίωσης, ψηφιοποίησης και συντήρησης στις οποίες αναφερθήκαμε, αποτελούν προσπάθειες διατήρησης και διαφύλαξης της θεατρικής κληρονομιάς εκ μέρους του Θεατρικού Μουσείου και των άλλων φορέων. Παρόλ' αυτά, πέρα από αυτές τις προσπάθειες διατήρησης θα ερευνηθούν στην επόμενη ενότητα οι προσπάθειες του Μουσείου για περαιτέρω ανάπτυξη της *θεατρικής κληρονομιάς*, οι οποίες θα εξασφαλίσουν το πέρασμά της στις επόμενες γενιές, τη βιωσιμότητα και τη διατηρησιμότητά της στο χρόνο.

4.3.3.4. Ανάπτυξη

Στην προσπάθεια διεύρυνσης των δραστηριοτήτων του και εξασφάλισης της συνέχειάς του μέσα στο χρόνο, το Θεατρικό Μουσείο, ανέπτυξε συνεργασίες με ακαδημαϊκούς και άλλους φορείς, υλοποίησε εκδηλώσεις γύρω από τη θεματική του θεάτρου και αναβίωσε τον θεσμό των θεατρικών βραβείων. Πιο συγκεκριμένα, λίγο πριν την αυγή της δεκαετίας '90 τα πρώτα πανεπιστημιακά τμήματα Θεατρικών Σπουδών στην Ελλάδα δέχονται τους πρώτους φοιτητές, γεγονός που συνεπάγεται ότι «όλο και περισσότεροι άνθρωποι έχουν ανάγκη από τις υπηρεσίες του Θεατρικού Μουσείου, καθώς η ζήτηση του υλικού που διέθετε το Μουσείο προς έρευνα όλο και αυξανόταν» (Ζαχαριάδου 2009, Θεατρικό Μουσείο 2005). Η συνεργασία του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με το Θεατρικό Μουσείο υπήρξε στενή από τη φάση του σχεδιασμού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας. Η ίδρυσή του ήταν μία πρωτοβουλία του τότε Πρύτανη, Μιχάλη Σταθόπουλου.

«Μέσα στην προγραμματική αυτή σύλληψη του Σταθόπουλου ήταν και η Θεατρική Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου. Δηλαδή σκέφτηκε ευφυώς, να προικίσουμε και τα πανεπιστήμια με μία καλή βιβλιοθήκη για να έχουν προνομιακή σχέση οι φοιτητές» (Μαυρομούστακος 2013).

Για το λόγο αυτό, η βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου μεταφέρεται στο Κτίριο Παλαμά του Πανεπιστημίου Αθηνών (*Τα Νέα*, 11/08/1989). Αυτή η κίνηση της ενσωμάτωσης της βιβλιοθήκης στο Πανεπιστήμιο²¹² εξασφάλισε τη βιωσιμότητα της βιβλιοθήκης του Μουσείου, καθώς την «έσωσε» από τις ακατάλληλες συνθήκες του υπογείου του Δήμου Αθηναίων και καθιστούσε το υλικό της αντικείμενο μελέτης των φοιτητών των Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου, τονίζοντας κατ'

²¹² Η ενσωμάτωση ήταν μόνο κτηριακή και όχι νομική.

αυτόν τον τρόπο την έμφαση που έδιναν οι άνθρωποι του Μουσείου στη λειτουργία του ως Κέντρου Μελέτης. Στο πλαίσιο αυτό της προσφοράς του στην έρευνα του θεάτρου, αλλά και της εξασφάλισης οικονομικών πόρων για τη βιωσιμότητα του Μουσείου, υλοποιούσε και εκδόσεις μελετών, όπως ήταν η έκδοση της «Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου του Γιάννη Σιδέρη»²¹³ σε συνεργασία με τις εκδόσεις Καστανιώτη και σε επιμέλεια του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, η έκδοση για την «Επιθεώρηση άνευ διδασκάλου»²¹⁴ του Λάκη Μιχαηλίδη σε συνεργασία με τις εκδόσεις Κάκτος (*Το Βήμα*, 25/01/2001) και το λεύκωμα για τη Μαρίκα Κοτοπούλη με τίτλο: «Μαρίκα Κοτοπούλη-Η Φλόγα»,²¹⁵ τα έσοδα του οποίου προορίζονταν για το Θεατρικό Μουσείο (*Τα Νέα*, 17/01/1995). Πέρα από τη συνεργασία σε επίπεδο εκδόσεων και ακαδημαϊκών ιδρυμάτων, το Θεατρικό Μουσείο, όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, συνεργάστηκε με άλλους φορείς σε επίπεδο εκθέσεων, είτε για τη συνδιοργάνωση εκθέσεων (Δήμος Αθηναίων, Σπίτι του Ηθοποιού, Μ.Ι.Ε.Τ., Κέντρο Μελέτης των Έργων του Λόρκα), είτε για τον δανεισμό/παραχώρηση του υλικού του σε άλλους φορείς (Μουσείο της Επιδαύρου, Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Ελληνικό Φεστιβάλ). Σε αυτήν την περίπτωση η ανάπτυξη του Μουσείου μεταφράζεται ως μία τάση εξωστρέφειας και δημιουργίας συνεργασιών τονίζοντας το εκθεσιακό κομμάτι των τεκμηρίων του. Επιπρόσθετα, διοργάνωνε αφιερωματικές εκδηλώσεις για ανθρώπους του θεάτρου, όπως είναι ο Ιάκωβος Καμπανέλλης (*Το Βήμα*, 19/01/2000), ο Μανώλης Κορρές (*Το Βήμα*, 25/01/2001), ο Δημήτρης Ροντήρης²¹⁶ και ο Κωστής Μιχαηλίδης (*Το Βήμα*, 05/02/2002),²¹⁷ με πιο σημαντική

²¹³ Βλ. (Σιδέρης 1990, Σιδέρης 1999, Σιδέρης 2000a, Σιδέρης 2000b).

²¹⁴ Βλ. (Μιχαηλίδης 2002).

²¹⁵ Βλ. (Ανεμογιάννης 1994).

²¹⁶ Ο Δημήτρης Ροντήρης (1899-1981) υπήρξε σκηνοθέτης και δάσκαλος δραματικής τέχνης. Το 1934 διορίζεται μοναδικός σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου. Το 1957 ιδρύει το «Πειραϊκό Θέατρο». Ήταν διευθυντής της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου και καθηγητής της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών. Σκηνοθέτησε πάνω από 150 έργα του κλασσικού και σύγχρονου δραματολογίου (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

²¹⁷ Ο Κωστής Μιχαηλίδης (χ.χ.) υπήρξε σκηνοθέτης και συνεργάτης του Δημήτρη Ροντήρη. Συνεργάζεται με το Εθνικό Θέατρο, αρχικά ως ηθοποιός και μετέπειτα ως σκηνοθέτης και βοηθός σκηνοθέτη μέχρι το θάνατό του. Δίδαξε στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου από το 1946 έως το 1952 και ασχολήθηκε και με τη ραδιοσκηνοθεσία θεατρικών έργων (Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου 2008).

δραστηριότητά του προς αυτήν την κατεύθυνση τα εγκαίνια καμαρινιών στη μόνιμη έκθεση του Μουσείου. Κάθε νέο καμαρίνι - όπως για παράδειγμα της Μελίνας Μερκούρη (*Τα Νέα*, 19/11/1996), της Σοφίας Βέμπο (*Το Βήμα*, 02/11/1999), της Μαρίας Κάλλας (*Το Βήμα*, 14/03/2000), της Κατίνας Παξινού και του Αλέξη Μινωτή (*Το Βήμα*, 17/03/2000), του Δημήτρη Χορν και της Κατερίνας Ανδρεάδη (*Το Βήμα*, 04/05/2000, *Το Βήμα*, 22/11/2000), του Δημήτρη Μυράτ (*Το Βήμα*, 06/11/2002), της Τζένης Καρέζη και Αλίκης Βουγιουκλάκη (*Το Βήμα*, 21/04/2004, *Το Βήμα*, 27/04/2004, *Τα Νέα*, 27/04/2004, *Το Βήμα*, 28/04/2004, *Τα Νέα*, 28/04/2004) - συνοδευόταν από μία εκδήλωση εγκαινίων, η οποία διαφημιζόταν στον Τύπο της εποχής για να προσελκύσει κόσμο και χρηματοδοτήσεις.

«[Τα δύο τελευταία καμαρίνια της Βουγιουκλάκη και της Καρέζη] σημείωσαν εντυπωσιακή προσέλευση και ενώ δεν έχουμε καμαρίνια και για πολύ πιο μεγάλους ηθοποιούς που προηγήθηκαν, βλέπαμε ότι ο ίδιος ο κόσμος ζητούσε να τα δει. Τα σχολεία, που έρχονται να δουν το μουσείο δεν γνωρίζουν ποια είναι η Κατερίνα Ανδρεάδη ούτε η Ελένη Παπαδάκη, τη Βουγιουκλάκη, όμως και την Καρέζη τις γνωρίζουν, οπότε θα τους ενδιέφερε να δουν κάτι που είναι πιο κοντά σε αυτούς» (Μαυρολέων 2013).

Από τα λόγια αυτά της Μαυρολέοντος διακρίνει κανείς την ανάγκη του Μουσείου να γίνει πιο προσιτό στη νέα γενιά, συμπεριλαμβάνοντας στο εκθεσιακό του κομμάτι προσωπικότητες που ήταν πιο οικείες στους νέους. Κατά συνέπεια είχε συνειδητοποιήσει ότι το μουσειακό αφήγημα που υπηρετούσε μέχρι τότε ήταν απομακρυσμένο από τη νέα γενιά και προσπαθούσε, μέσω των καμαρινιών πιο γνωστών προσωπικοτήτων του θεάτρου και κινηματογράφου, να εξασφαλίσει τη συνέχειά του μέσα στο χρόνο. Επιπλέον, τα καμαρίνια αξιοποιήθηκαν και ως ένας τρόπος προσέλκυσης χρηματοδοτήσεων, καθώς το Μουσείο ήδη αντιμετώπιζε πολλά οικονομικά προβλήματα.

«Είχαμε φτιάξει τότε ένα καμαρίνι για την Κάλλας και προσπαθούσαμε μέσα από αυτό να κάνουμε μία εκδήλωση ώστε να μας προσέξει το Υπουργείο και να μας δώσει μια καλή επιδότηση, ώστε να αναβαθμίσουμε τους υπολογιστές μας και να τους εκσυγχρονίσουμε με τις νέες τεχνολογίες» (Μαυρολέων 2013).

Συνεπώς και οι δραστηριότητες ανανέωσης των προς έκθεση αντικειμένων, με τη δημιουργία νέων καμαρινιών, εντάσσονται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης προσπάθειας του μουσείου για την τήρηση της κοινωνικής, αλλά κυρίως της οικονομικής βιωσιμότητάς του.

Στο πλαίσιο της διεύρυνσης των εκδηλώσεών του και της προσπάθειας σύνδεσής του με την τρέχουσα καλλιτεχνική παραγωγή, το Θεατρικό Μουσείο αναβιώνει στις αρχές του '90 το θεσμό των θεατρικών βραβείων που ίσχυσε μέχρι το 2006 (*Τα Νέα*, 23/11/1996, *Τα Νέα*, 30/03/1999, *Τα Νέα*, 05/12/2000, *Τα Νέα*, 10/12/2002, *Το Βήμα*, 21/12/2004, *Τα Νέα*, 22/12/2004, *Το Βήμα*, 23/03/2006, *Το Βήμα*, 28/03/2006, *Τα Νέα*, 28/03/2006). Η ιστορία των θεατρικών βραβείων ξεκίνησε το 1949 όταν η Κοτοπούλη πρωταγωνιστούσε στην *Ορέστεια* του Αισχύλου και οι κοπέλες του χορού αποφάσισαν να της κάνουν δώρο ένα χρυσό μετάλλιο, το οποίο η Κοτοπούλη θεώρησε ότι θα έπρεπε να απονέμεται στην καλύτερη γυναικεία ερμηνεία στο θέατρο, από μία επιτροπή που είχε αρχικά ορίσει η ίδια.

Τα βραβεία απονέμονταν κάθε δύο χρόνια μέχρι τις αρχές του '70,²¹⁸ οπότε και σταμάτησαν και το πρωτότυπο μετάλλιο χάθηκε (Γεωργουσόπουλος 2013a). Μετά από είκοσι χρόνια ο Μανόλης Κορρές καλεί τον Κώστα Γεωργουσόπουλο να αναβιώσει το θεσμό (*Τα Νέα*, 26/10/1993, *Τα Νέα*, 11/12/1993). Ο Γεωργουσόπουλος βρήκε

²¹⁸ Το 1951 το έπαθλο λαμβάνει η Έλλη Λαμπέτη. Το 1953 η Μελίνα Μερκούρη. Το 1955 και το 1959 η Άννα Συνοδινού. Το 1957 η Αντιγόνη Βαλάκου. Το 1961 και το 1965 η Βούλα Ζουμπουλάκη. Το 1963 η Ασπασία Παπαθανασίου. Το 1968 η Ελένη Χατζηαργύρη. Το 1971 η Νίκη Τριανταφυλλίδη και το 1973, που ήταν το τελευταίο έτος της απονομής, η Ρένη Πιττακή (Θεατρικό Μουσείο 1999).

αντίγραφο του μεταλλίου²¹⁹ και προήδρευσε της επιτροπής βραβείων που απένειμε αναδρομικά βραβεία για την εικοσαετία που είχε παρέλθει. Από το 1993 και μετά, κάθε δύο χρόνια γίνονταν οι απονομές των θεατρικών βραβείων, που αποτελούσε σημαντικό γεγονός για την καλλιτεχνική Αθήνα και κάθε φορά ανακοινώνονταν στον Τύπο οι υποψήφιοι και οι νικητές. Εκτός του επάθλου Κοτοπούλη (γυναικεία ερμηνεία) προστέθηκαν και άλλες κατηγορίες, όπως το βραβείο Βεάκη (ανδρική ερμηνεία), τα Παναθήναια (καλύτερη ερμηνεία στην επιθεώρηση), του Φώτου Πολίτη (σκηνοθεσίας), του Πάνου Αραβαντινού (σκηνογραφίας-ενδυματολογίας), του Δημήτρη Μητρόπουλου (μουσικής), και της Κούλας Πράτσικα (χορογραφίας), προκειμένου να δοθεί η ευκαιρία να βραβευθούν περισσότερα πρόσωπα της θεατρικής τέχνης. Όπως αναφέρεται σε φυλλάδιο της εκδήλωσης των Θεατρικών Βραβείων, «το Θεατρικό Μουσείο πιστεύει στην άρτια διατήρηση του Θεσμού των Θεατρικών Επάθλων ως μία σημαντική συμβολή δικαίωσης των άξιων ανθρώπων του Θεάτρου» (Θεατρικό Μουσείο 1999). Κατά συνέπεια, με τα Βραβεία αυτά, το Μουσείο δηλώνει μία έντονη και αποφασιστική παρουσία στα τρέχοντα θεατρικά δρώμενα της χώρας επιδιώκοντας να αποτελέσει «ρυθμιστικό παράγοντα» και «αντικειμενικό κριτή» της εγχώριας θεατρικής πράξης. Αυτή η αίσθηση «αντικειμενικότητας» δηλώνει την αντίληψη του φορέα για τον κοινωνικό ρόλο του Μουσείου που είναι η διαφύλαξη του παρελθόντος για εκπαιδευτικούς λόγους αλλά και η αποτίμηση της αξίας του παρελθόντος, καθώς τιμά και προστατεύει στους κόλπους του οτιδήποτε κρίνει το ίδιο ότι αξίζει. Με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να εξασφαλίσει την κοινωνική του βιωσιμότητα στις κοινότητες των ανθρώπων που ασχολούνται με το θέατρο, αλλά και στο ευρύ κοινό.

²¹⁹ Η τελευταία ηθοποιός που παρέλαβε το βραβείο από την Ελένη Χατζηαργύρη ήταν η Νίκη Τριανταφυλλίδη, η οποία ισχυρίστηκε ότι το παρέδωσε στο Εθνικό Θέατρο, αλλά τελικά το βραβείο χάθηκε. Η αμέσως επόμενη ηθοποιός, η Ρένη Πιττακή παρέλαβε αντί για μετάλλιο μία τιμητική επιστολή (*Τα Νέα*, 26/08/1991). Παρόλ' αυτά, η Ασπασία Παπαθανασίου, στην οποία είχε απονεμηθεί το βραβείο τη δεκαετία του '60 είχε φτιάξει αντίγραφο και σε αυτό βασίστηκαν και δημιούργησαν ένα χρυσό αντίγραφο για τις νέες απονομές.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι, στην περίπτωση του Θεατρικού Μουσείου, η ανάπτυξη ορίζεται ως διεύρυνση των δραστηριοτήτων του σε επίπεδο συνεργασιών, εκδηλώσεων, εκδόσεων και βράβευσης του καλλιτεχνικού κόσμου. Το Μουσείο μέσα από αυτή τη μορφή ανάπτυξης προσπαθεί να τονίσει την παρουσία του και τη σπουδαιότητά του, προκειμένου να μπορέσει να εξασφαλίσει την κρατική αρωγή σε οικονομικό επίπεδο, χωρίς ωστόσο να προβαίνει το ίδιο σε ενέργειες που θα του εξασφάλιζαν την οικονομική βιωσιμότητά του.

4.3.3.5. Τα προβλήματα του Θεατρικού Μουσείου

Εξαιτίας του ιδιαίτερου καθεστώτος ίδρυσης και λειτουργίας του, το Θεατρικό Μουσείο αντιμετώπισε εξαρχής, προβλήματα βιωσιμότητας. Αρχικά, ως τμήμα της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων που στεγαζόταν στους χώρους της αντιμετώπισε προβλήματα, λόγω του διαρκώς αυξανόμενου όγκου της συλλογής και της έλλειψης κριτηρίων επιλογής του υλικού. Οι αίθουσες που του είχαν παραχωρηθεί από τη Εταιρεία δεν επαρκούσαν και γινόταν όλο και πιο επιτακτική η ανάγκη μετεγκατάστασής του σε μεγαλύτερο χώρο:

«Σήμερα το Θεατρικό μας Μουσείο έχει χιλιάδες αντικείμενα, όλα άξια προσοχής και μελέτης. Γεμίζει πέντε δωμάτια του οικήματος, όπου είναι τα γραφεία της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Μα τα δωμάτια αυτά δεν είναι αρκετά γιατί ολοένα το Μουσείο συμπληρώνεται» (Τα Νέα, 29/04/1948).

Τα προβλήματα έλλειψης χώρου, στα οποία προστίθενται και ζητήματα ακαταλληλότητας λόγω υγρασίας και μικροοργανισμών που κατέστρεφαν τα αντικείμενα, συνεχίζουν να υφίστανται ακόμα και όταν το Θεατρικό Μουσείο μεταφέρεται στο υπόγειο του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων και μάλιστα λίγα χρόνια αμέσως μετά τη μεταστέγασή του (Το Βήμα, 01/06/1978, Τα Νέα, 01/06/1978, Τα

Νέα, 27/12/1988). Πέρα από τα κτηριακά προβλήματα το μουσείο είχε να αντιμετωπίσει και οικονομικά θέματα, καθώς το ποσό της επιχορήγησης του Υπουργείου Πολιτισμού δεν επαρκούσε για την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών του και η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων δεν μπορούσε να επιβαρύνεται άλλο με τα έξοδά του (*Τα Νέα*, 01/04/1983). Τελικά το Μουσείο κλείνει για λίγο τον Ιούνιο του 1987, σε μία προσπάθεια να τραβήξει την προσοχή προκειμένου να επιλυθούν τα προβλήματά του, καθώς ο Δήμος Αθηναίων ζητούσε πίσω το χώρο για δική του χρήση (*Τα Νέα*, 10/06/1987, *Τα Νέα*, 16/06/1987, *Τα Νέα*, 17/06/1987). Μετά από την πολιτική παρέμβαση του τότε υπουργού Προεδρίας της Κυβέρνησης, Απόστολου Κακλαμάνη, και την υπόσχεση οικονομικής ενίσχυσης από την Εθνική Τράπεζα αποφεύχθηκε το οριστικό κλείσιμο του Μουσείου (*Το Βήμα*, 12/07/1987). Ωστόσο, τα προβλήματα αυτά δεν επιλύθηκαν ούτε τη δεκαετία που ακολούθησε και οι συζητήσεις περί μεταστέγασης του Μουσείου απέβησαν άκαρπες (*Τα Νέα*, 18/01/1990, *Τα Νέα*, 27/04/1990, *Τα Νέα*, 21/02/2001). Κατά καιρούς οι προτάσεις για τη νέα πιθανή στέγη του Μουσείου υπήρξαν πολλές,²²⁰ αλλά είτε λόγω καθυστέρησης στη συμπλήρωση των απαιτούμενων δικαιολογητικών εκ μέρους του Μουσείου, προκειμένου να ενταχθεί σε επενδυτικά προγράμματα, όπως για παράδειγμα το Γ' ΚΠΣ, είτε λόγω αρνήσεων της Διοίκησης του Μουσείου να μεταφερθεί το εύθραυστο υλικό του, είτε λόγω της αδυναμίας κάλυψης του κόστους της μετακόμισης, αυτές οι προτάσεις δεν τελεσφόρησαν (*Τα Νέα*, 09/03/2002, *Το Βήμα*, 03/05/2011).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι το Θεατρικό Μουσείο ήταν ένας φορέας που δεν είχε αυτονομία, καθώς εξαρτιόνταν από άλλους φορείς, γεγονός που δυσχέραινε τις όποιες προσπάθειες ανάπτυξής του. Εξαιτίας του καθεστώτος χρησιδανεισμού, ως προς τα αντικείμενα ήταν εξαρτημένο από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών

²²⁰ Αρχικά προτάθηκε το κτήριο του παλαιού Ωδείου Αθηνών, όπου σήμερα βρίσκεται η Δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου (*Το Βήμα*, 12/07/1987, *Τα Νέα*, 20/09/1996). Αργότερα, προτάθηκε να μεταφερθεί στο πρώην ανατολικό αεροδρόμιο (*Το Βήμα*, 03/10/2001, *Τα Νέα*, 04/10/2002). Δύο χρόνια μετά προτάθηκε η στέγασή του σε έναν όροφο στη σημερινή Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση (*Το Βήμα*, 16/05/2004). Η τελευταία πρόταση μεταστέγασης αφορούσε το κτήριο επί της οδού Μητροπόλεως του Δήμου Αθηναίων (*Το Βήμα*, 20/09/2010, *Το Βήμα*, 22/09/2010, *Το Βήμα*, 23/09/2010).

Συγγραφέων, ως προς το κτήριο από το Δήμο Αθηναίων και ως προς τα οικονομικά από την επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού. Το γεγονός ότι δεν ανήκει στους φορείς που εποπτεύονται από του Υπουργείο Πολιτισμού σήμαινε ότι δεν χρηματοδοτούνταν από τον Τακτικό Προϋπολογισμό του Υπουργείου, αλλά βάσει του προγράμματος δράσης, που θα έπρεπε να κινητοποιήσει τους ανθρώπους του Μουσείου να αναζητήσουν άλλους πόρους ή πηγές χρηματοδότησης, όπως για παράδειγμα ιδιωτικές χορηγίες (*Το Βήμα*, 16/05/2004). Αντιθέτως, στο καταστατικό του Μουσείου, δεν υπήρχε καν πρόβλεψη οικονομικής διαχείρισης του φορέα από άνθρωπο με αντίστοιχες γνώσεις. Συνεπώς, το Μουσείο δεν προέβη στις απαραίτητες ενέργειες που θα του εξασφάλιζαν την οικονομική του βιωσιμότητα, καθώς η Διοίκησή του εφησύχαζε, υιοθετώντας την πεποίθηση ότι είναι «Συνταγματική Επιταγή, το Κράτος να βοηθάει τις Τέχνες» (Γεωργουσόπουλος 2013a). Από την άλλη πλευρά ούτε και η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων του είχε εξασφαλίσει την οικονομική του βιωσιμότητα όταν βρισκόταν στους κόλπους της, όπως έκανε για παράδειγμα ο Αλέξης Μινωτής για το Μουσείο Παξινού-Μινωτή, ο οποίος είχε αφήσει χρηματικά ποσά προκειμένου να μπορέσει το Κληροδότημα να φέρει εις πέρας τον σκοπό του και να παρέχει τις υποτροφίες που είχαν προβλεφτεί από τη διαθήκη του (Π.Δ.1- ΦΕΚ 796/Β 1993). Λόγω αυτών των διαχειριστικών αδυναμιών το Θεατρικό Μουσείο δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει τη διατηρησιμότητά του μέσα στο χρόνο, κλείνει το 2011 και από τότε παραμένει κλειστό. Ο ρόλος των ανθρώπων που λαμβάνουν τις αποφάσεις είναι καθοριστικός όχι μόνο ως προς το τι μένει να αποτελέσει *θεατρική κληρονομιά*, αλλά και ως προς τον τρόπο που αυτή διατηρείται ή όχι μέσα στο χρόνο. Κατά συνέπεια, τα δρώντα πρόσωπα κατά τη διάρκεια της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης αποτελούν καθοριστική παράμετρο διαμόρφωσης της θεατρικής κληρονομιάς.

4.3.3. Ο ρόλος των ενδιαφερομένων

Η κατανόηση του ρόλου των ενδιαφερομένων μερών (stakeholders) ενός οργανισμού και οι μεταξύ τους σχέσεις αποτελεί ένα πολύπλοκο θέμα που έχει μελετηθεί αρκετά στη διεθνή βιβλιογραφία (Mitchell 1997, Bryson 2004, Neville 2006, Kivits 2011). Στην περίπτωση των μουσείων τα ενδιαφερόμενα μέρη μπορεί να προέρχονται από πολλές και διαφορετικές πλευρές, όπως είναι οι εργαζόμενοι, οι εθελοντές, οι δωρητές/ συλλέκτες, οι τοπικές κοινότητες οι επισκέπτες και οι μη επισκέπτες, τα μέσα ενημέρωσης και οι κυβερνήσεις (Legget 2009, Carsten-Conner 2014, Stylianou- Lambert 2016). Σε σχέση με τη διαμόρφωση της πολιτιστικής κληρονομιάς, κάθε προσπάθεια ανάλυσης του ρόλου των προσώπων οφείλει να λαμβάνει υπόψη της τόσο το ρόλο των προσώπων στο εσωτερικό περιβάλλον των φορέων που τη διαφυλάσσουν, όσο και στο μακροπεριβάλλον τους, που μπορεί να επηρεάζει τη διαμόρφωσή της. Κατά συνέπεια το πρώτο βήμα είναι ο προσδιορισμός εκείνων των ενδιαφερομένων μερών που λαμβάνουν τις αποφάσεις ή επηρεάζουν τη λήψη των αποφάσεων των προσώπων σχετικά με το τί πρόκειται να μουσειοποιηθεί (Burton 2007, Maranda 2009). Όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο η μουσειοποίηση ξεκινά με την απόδοση της μουσειακότητας, δηλαδή την απόδοση εκείνης της πολιτιστικής αξίας που καθιστά ένα πολιτιστικό προϊόν του παρελθόντος και του παρόντος σημαντικό να μουσειοποιηθεί και να διατηρηθεί για τις μελλοντικές γενιές (Mensch 1992, Desvallées 1997, Dolák 2010, Giguère 2012). Τα πρόσωπα που αποδίδουν μουσειακή αξία στη θεατρική τέχνη είναι οι εμπλεκόμενοι (stakeholders) στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς* και προέρχονται από διαφορετικές πλευρές. Πρόκειται για πρόσωπα που ασκούν πολιτιστική πολιτική (government- politicians and policy makers) και για τους επαγγελματίες που επιλέγουν και διατηρούν τη *θεατρική κληρονομιά* (cultural Institutions professionals) (Holden 2004, Scott 2014).

4.3.3.1. Πολιτικοί του πολιτισμού και θεατρική κληρονομιά

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς* διαδραματίζει το Κράτος, καθώς είναι εκείνο που δημιουργεί και ασκεί την πολιτιστική πολιτική μέσα στην οποία δρουν οι φορείς. Οι αποφάσεις των εκάστοτε κυβερνήσεων σε σχέση με τον πολιτισμό επηρεάζουν τόσο το θεατρικό όσο και το μουσειακό τοπίο της κάθε περιόδου, όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, με αποτέλεσμα να επηρεάζεται εν τέλει και το τι θα διατηρηθεί από τη θεατρική τέχνη για τις επόμενες γενιές. Αρχικά, το Κράτος στις περισσότερες των περιπτώσεων λειτουργεί ως η βασική πηγή χρηματοδότησης των φορέων, με αποτέλεσμα οι αποφάσεις των κυβερνήσεων να επηρεάζουν τις αποφάσεις για την κατανομή των πόρων εντός των φορέων (Neville 2006). Τα δικτατορικά καθεστώτα λόγω του αυξημένου ενδιαφέροντός τους για τον πολιτισμό και την τάση επιστροφής στις ρίζες του παρελθόντος της χώρας (για παράδειγμα αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, λαϊκή και δημοτική παράδοση), αποτελούν γόνιμες περιόδους για το Θεατρικό Μουσείο (Δελβερούδη 2003, Ζορμπά 2014). Κατά τη δικτατορία του Μεταξά ξεκινά τη συλλεκτική του δραστηριότητα και κατά τη διάρκεια της Χούντας των Συνταγματαρχών μεταφέρεται σε δικό του κτίριο, που είχε παραχωρηθεί από τον τότε Δήμαρχο της Αθήνας, Δημήτριο Ρίτσο, γεγονός που σηματοδοτεί την έναρξη της λειτουργίας του ως μουσειακού φορέα. Συνεπώς, το Θεατρικό Μουσείο εξυπηρετεί την εθνοκεντρική προσέγγιση του πολιτισμού που υποστήριζαν τα καθεστώτα αυτά και λόγω του συντηρητικού του χαρακτήρα αποτελεί ένα ασφαλές πεδίο άσκησης της πολιτιστικής τους πολιτικής. Έτσι, από την αρχή της δημιουργίας του, το Θεατρικό Μουσείο, έχει οικονομική εξάρτηση από το κράτος, αλλά και από το Δήμο Αθηναίων που του παραχωρούσε το κτήριο στο οποίο στεγαζόταν (*Το Βήμα*, 16/05/2004). Οι εκάστοτε υπουργοί πολιτισμού είναι κάθε φορά υπεύθυνοι για την οικονομική βιωσιμότητα του Μουσείου, χωρίς ωστόσο το Μουσείο να ανήκει θεσμικά στο Υπουργείο Πολιτισμού. Το ποσό της επιχορήγησης που δίνεται από το Υπουργείο Πολιτισμού δεν είναι στα-

θερό και ποικίλει κάθε φορά με αποτέλεσμα την αδυναμία προγραμματισμού και οργάνωσης του φορέα και των δραστηριοτήτων του (*Τα Νέα*, 18/01/1990, *Τα Νέα*, 21/12/1994, *Το Βήμα*, 16/03/2005, *Τα Νέα*, 16/03/2005, *Το Βήμα*, 31/03/2005, *Το Βήμα*, 17/04/2010, *Το Βήμα*, 18/11/2011). Από την άλλη πλευρά η παρουσία των πολιτικών προσωπικοτήτων στις εκδηλώσεις του Μουσείου, όπως για παράδειγμα στα εγκαίνια των καμαρινιών, ήταν σημαντική και επιθυμητή από την πλευρά του Μουσείου.²²¹ Από τους Υπουργούς Πολιτισμού, που θήτευσαν όσο το Θεατρικό Μουσείο λειτουργούσε, η Μελίνα Μερκούρη ήταν εκείνη που είχε ιδιαίτερες σχέσεις με το Μουσείο, τόσο λόγω της ιδιότητάς της ως ηθοποιού όσο και λόγω του έντονου ενδιαφέροντός της για την πολιτιστική κληρονομιά (*Τα Νέα*, 19/11/1996).

Αποτελώντας εμβληματικό πρόσωπο του πολιτισμού μέσα και έξω από τη χώρα, η Μελίνα Μερκούρη παρέμεινε ακλόνητη στη θέση της Υπουργού Πολιτισμού σε δεκαέξι ανασχηματισμούς, εκπροσωπώντας θεσμικά την επίσημη πολιτιστική πολιτική της χώρας που επιθυμούσε την αλλαγή και τον εκδημοκρατισμό της δημόσιας κουλτούρας. Η λάμψη της και η επιρροή της προσέλκυσε τα φώτα της δημοσιότητας και έφερε το Υπουργείο Πολιτισμού στο προσκήνιο της πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής (Ζορμπά 2014, 324). Η δημιουργία των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.), ως μία προσπάθεια της Μερκούρη για πολιτιστική αναβάθμιση της υπαίθρου, δημιουργούσε έναν διαρκώς αυξανόμενο όγκο υλικού που καλούνταν να διαχειριστεί το Θεατρικό Μουσείο. Προκειμένου να επιτευχθεί κάτι τέτοιο η Υπουργός Πολιτισμού, τη δεκαετία του '80, προτείνει στον τότε Πρόεδρο του Μουσείου Μανόλη Κορρέ, να μετατραπεί ο φορέας σε «Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου» με μη κερδοσκοπικό χαρακτήρα για να μπορέ-

²²¹ Αποκαλυπτήρια του καμαρινιού της Έλλης Λαμπέτη από την Υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη (*Τα Νέα*, 28/01/1986). Εγκαίνια του καμαρινιού του Μάνου Κατράκη από την Υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη, παρουσία του γενικού γραμματέα του Υπουργείου Πολιτισμού Κώστα Αλαβάνου, του γραμματέα του ΚΚΕ Χ. Φλωράκη, του βουλευτή Γρ. Φράκου και ανθρώπων από τον κόσμο των τεχνών και των γραμμάτων, όπως Νικηφόρος Βρεττάκος, Μενέλαος Παλλάντιος, Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Ασπασία Παπαθανασίου, Νίκος Κούρκουλος, Ζυλ Ντασέν, Αλέκα Κατσέλη, Λυκούργος Καλλέργης, Μάριος Πλωρίτης, Στάθης Σπηλιωτόπουλος, κ.ά. (*Τα Νέα*, 14/03/1988).

σει να λάβει αυξημένη επιδότηση από το κονδύλι που επιχορηγούσε τους θιάσους (Μαυρολέων 2013, Γεωργουσόπουλος 2013a). Η Υπουργός θεωρούσε το Θεατρικό Μουσείο ως «τη ζωντανή ιστορία του θεάτρου μας» και η ίδια διαβεβαίωνε ότι, όσο εξαρτάται από εκείνην, το Μουσείο θα λαμβάνει την απαραίτητη οικονομική ενίσχυση (*Τα Νέα*, 25/04/1985). Επιπλέον, πέρα από την οικονομική εξασφάλιση του Μουσείου η Μερκούρη συμβάλλει στην αναβίωση των θεατρικών επάθλων απονέμοντας η ίδια το 1993, την πρώτη χρονιά αναβίωσης, το βραβείο Κοτοπούλη (καλύτερης ηθοποιού) της χρονιάς. Υπήρξε μαθήτριά της Κοτοπούλη και είχε λάβει το έπαθλο το 1953,²²² και έτσι ασχολήθηκε με τα θεατρικά βραβεία στο πλαίσιο της ευρύτερης πολιτιστικής πολιτικής που εφαρμόζε και η οποία στόχευε σε μία προσπάθεια να συνδεθεί η τρέχουσα καλλιτεχνική παραγωγή με το Μουσείο (*Τα Νέα*, 11/12/1993). Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας «διαχείρισης» της τρέχουσας καλλιτεχνικής παραγωγής, εντάσσονται και οι θεσμικές αλλαγές που συνέβησαν στο Εθνικό Θέατρο, επί εποχής Μερκούρη. Η ίδια προτείνει στον Νίκο Κούρκουλο να αναλάβει τη διεύθυνση του Εθνικού για να αντιμετωπιστούν τα οργανωτικά και διοικητικά προβλήματα του φορέα, λόγω του έντονου κρατισμού που επικρατούσε στους κόλπους του. Αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας είναι η αλλαγή της νομικής μορφής του Εθνικού Θεάτρου σε Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου που δίνει μεγαλύτερη ευελιξία στο φορέα ως προς τις παραγωγές του, όχι όμως τελικά και την πλήρη ανεξαρτητοποίησή του από το Κράτος, ως προς τα διοικητικά θέματα (Κυριακίδης 2013). Όταν ο Νίκος Κούρκουλος αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση, το Εθνικό Θέατρο αρχίζει να οργανώνει και το αρχείο του, καθώς ο ίδιος έδινε σημασία στην καταγραφή των παραστάσεων. Ωστόσο έναυσμα για τη συστηματικότερη καταγραφή του αρχείου αποτέλεσε κάποια χρόνια αργότερα το έργο ψηφιοποίησης του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου (Γεωργουσόπουλος 2013a, Εθνικό Θέατρο 2008-2011).

²²² Βλ. (Θεατρικό Μουσείο 1999)

Κατά στη διάρκεια της ζωής του Θεατρικού Μουσείου υπήρξε η σκέψη της συγχώνευσής του με το Εθνικό Θέατρο, προκειμένου να δημιουργηθεί ένας ενιαίος μουσειακός φορέας, ιδέα που εντούτοις δεν ευοδώθηκε, προκαλώντας ποικίλες αντιδράσεις. Πιο συγκεκριμένα, το καλοκαίρι του 1998, ο Υπουργός Πολιτισμού Ευάγγελος Βενιζέλος ανακοινώνει τη συγχώνευση του Θεατρικού Μουσείου με το Εθνικό Θέατρο σε μια προσπάθεια απόδοσης λύσης στα οικονομικά προβλήματα του Μουσείου και αποτροπής του τερματισμού λειτουργίας του. Ωστόσο, μέλη²²³ του Θεατρικού Μουσείου έστειλαν επιστολή στον τότε Πρόεδρο του Μουσείου, τον Κωστή Λειβαδέα,²²⁴ και στο Δ.Σ. του Μουσείου ότι η οποιαδήποτε διάλυση του Μουσείου δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς να συγκληθεί εκτάκτως Γενική Συνέλευση και χωρίς να υπάρχει συνεννόηση με την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων στην οποία ανήκουν τα αντικείμενα. Πέρα από το θέμα της καταπάτησης των νόμιμων διαδικασιών, τα μέλη του Μουσείου θεώρησαν ότι η λύση συγχώνευσης με το Εθνικό ήταν λανθασμένη για δύο ακόμα λόγους. Ο πρώτος ήταν ότι το Εθνικό Θέατρο δεν ήταν ακόμη σε θέση να οργανώσει το δικό του αρχείο και ο δεύτερος ότι το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου αποτελεί ένα μικρό μέρος του συνόλου του αρχείου του ελληνικού θεάτρου που διαθέτει το Θεατρικό Μουσείο (*Τα Νέα*, 03/07/1998, *Τα Νέα*, 07/07/1998, *Τα Νέα*, 08/07/1998). Συνεπώς η οποιαδήποτε συγχώνευση θα έπρεπε να είχε την αντίστροφη πορεία, δηλαδή, το αρχείο του Εθνικού θα έπρεπε να ενταχθεί στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου (Γεωργουσόπουλος 2013α, Μαυρομούστακος 2013). Σε αυτές τις αντιδράσεις των μελών του Μουσείου προ-

²²³ Μεταξύ των μελών που υπογράφουν την επιστολή είναι ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ο Ιάκωβος Καμπανέλης, η Νέλλη Αγγελίδου, ο Λυκούργος Καλλέργης, η Έφη Βαφειάδου. Η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, η Δηώ Καγκελάρη, ο Πλάτων Μαυρομούστακος, ο Κώστας Μουρσελάς, η Αγνή Μουζενίδου, ο Τάσος Ρούσσο, η Φωτεινή Σακελλαρίδου και ο Γιάννης Χρυσούλης (*Τα Νέα*, 03/07/1998).

²²⁴ Ο Κωστής Λειβαδέας (1923-2005) υπήρξε ηθοποιός, σκηνοθέτης, θιασάρχης, μεταφραστής, δάσκαλος υποκριτικής τέχνης, για πολλά χρόνια διευθυντής της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών, και Πρόεδρος του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο για ένα σύντομο διάστημα μετά το θάνατο του προκατόχου του Μανόλη Κορρέ. Εργάστηκε για αρκετά χρόνια και στον χώρο της τηλεόρασης, ήταν μέλος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, της Πανελληνίας Ένωσης Ελευθέρου Θεάτρου, της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και συνεργάστηκε με πανεπιστημιακές σχολές στο εξωτερικό σκηνοθετώντας παραστάσεις αρχαίου δράματος (Μαυρολέων 2014).

στίθεται και η αντίδραση της Ε.Ε.Θ.Σ., η οποία μέσω του Προέδρου της, Κώστα Ασημακόπουλου,²²⁵ δηλώνει ότι:

«[η Ε.Ε.Θ.Σ.] δεν δίνει το Θεατρικό Μουσείο στο Εθνικό Θέατρο ή σε οποιονδήποτε άλλο κρατικό φορέα, καθώς η Ε.Ε.Θ.Σ. ασκεί και πολιτιστική πολιτική και κύριο όργανο της πολιτικής αυτής είναι το Θεατρικό Μουσείο (Τα Νέα, 09/07/1998).

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι η κρατική παρέμβαση στην περίπτωση του Θεατρικού Μουσείου είναι έντονη και η πολιτιστική πολιτική που κάθε φορά εφαρμόζεται από τον εκάστοτε υπουργό πολιτισμού επηρεάζει τη λειτουργία του. Το γεγονός ότι στην πιθανή συγχώνευση με το Εθνικό Θέατρο το Μουσείο δεν απευθύνθηκε πρώτα στο εσωτερικό του περιβάλλον για την εύρεση λύσεων, μέσω της σύγκλισης έκτακτης γενική συνέλευσης, αναδεικνύει την επικρατούσα νοοτροπία ότι υπεύθυνο για την οικονομική βιωσιμότητα της *θεατρικής κληρονομιάς* είναι το Κράτος και όχι το ίδιο το Μουσείο. Από την άλλη πλευρά το Κράτος δεν περιλαμβάνει στον προϋπολογισμό του μία σταθερή χρηματοδότηση για το Θεατρικό Μουσείο, γιατί δεν του ανήκει, με αποτέλεσμα να μην αποτελεί η *θεατρική κληρονομιά* πρώτη προτεραιότητα για το Υπουργείο Πολιτισμού. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η ίδια η Πολιτεία δεν έχει μεριμνήσει ώστε να φτιάξει ένα εθνικό μουσείο *θεατρικής κληρονομιάς*. Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι η Ελλάδα είναι μία χώρα με πλούσια πολιτιστική κληρονομιά σε επίπεδο μνημείων, ενώ η θεατρική τέχνη δεν αφήνει τεκμήρια που έχουν υλική αξία και που θα πρέπει να προστατευτούν και να χρηματοδοτηθούν. Επιπλέον, ο ρόλος της Ε.Ε.Θ.Σ. είναι παρεμβατικός και διεκδικητικός, καθώς το 1998, το Μουσείο ήδη αποτελεί αυτόνομο φορέα, όμως η Εταιρεία το θεωρεί αναπόσπαστο κομμάτι για το οποίο είναι υπεύθυνη να λαμβάνει αποφάσεις.

²²⁵ Ο Κώστας Ασημακόπουλος (1936-) είναι σκηνοθέτης, σεναριογράφος, θεατρικός συγγραφέας και κριτικός. Έχει τιμηθεί ιδιαίτερα από τη Γαλλική Ακαδημία με το Βραβείο «Arts Sciences et Lettres». Διετέλεσε Πρόεδρος του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο από το 1998 μέχρι το 2003. Είναι μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών, της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, της Ταινιοθήκης της Ελλάδος (Μαυρολέων 2014).

Πέρα από τους προαναφερθέντες ενδιαφερόμενους θα πρέπει να προστεθεί και ο Δήμος Αθηναίων, ο οποίος παραχωρεί το κτήριο στο Μουσείο.

«Ο κάθε Δήμαρχος πάντα έθετε θέμα μεταστέγασης του Θεατρικού Μουσείου προκειμένου να του δοθεί πίσω ο χώρος αλλά κάθε φορά επενέβαιναν οι ηθοποιοί που ήταν δημοτικοί σύμβουλοι και «γλίτωνε» το θεατρικό μουσείο, από το να φύγει» (Ζαχαριάδου 2009).

Στη μη μεταστέγαση συνέβαλε, όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, και η άρνηση του ίδιου του μουσείου να μετακομίσει, είτε λόγω ακαταλληλότητας των κτηρίων που του προσφέρονταν είτε λόγω οικονομικής δυσχέρειας να υλοποιήσει τη μεταφορά (*Το Βήμα*, 12/07/1987, *Τα Νέα*, 04/10/2002, *Το Βήμα*, 03/05/2011). Αυτή η άρνηση αλλαγής στέγης του Μουσείου, τόσο από τους ανθρώπους του θεάτρου (ηθοποιοί- δημοτικοί σύμβουλοι) όσο και από τους ανθρώπους του Μουσείου, οδήγησε σε μία πολύ συγκεκριμένη αντίληψη περί *θεατρικής κληρονομιάς*, ότι δηλαδή πρόκειται για κάτι πολύ σημαντικό που δεν θα πρέπει να πειραχτεί, να μετακινηθεί και να αλλαχθεί εάν δεν καλύπτονται «όλες οι προβλεπόμενες προοπτικές και ανάγκες, όπως είναι οι δυνατότητες καταγραφής της θεατρικής δραστηριότητας, οι μεγάλοι εκθεσιακοί χώροι, αίθουσα περιοδικών εκθέσεων» (*Το Βήμα*, 28/03/2001). Παρατηρούμε ότι και σε αυτή την περίπτωση το Θεατρικό Μουσείο αναμένει η κάλυψη των αναγκών του να υλοποιηθεί από το Κράτος, καθώς θεωρεί ότι η διατηρησιμότητα της θεατρικής τέχνης είναι δική του ευθύνη, χωρίς να αναζητά λύσεις στο εσωτερικό του φορέα μέσω της υλοποίησης δικών του δράσεων, όπως εκπαιδευτικών προγραμμάτων, δράσεων για το κοινό, εύρεση χορηγιών, δημιουργία συνεργασιών με άλλους φορείς που θα του εξασφάλιζαν την οικονομική του βιωσιμότητα. Ο κρατισμός είχε διαποτίσει βαθιά τον χώρο και τους ανθρώπους του πολιτισμού, όπως και τους εργαζόμενους και τους επαγγελματίες και αυτό τους καθιστούσε από επιφυλακτικούς έως εχθρικούς απέναντι σε κάθε μεταρρυθμιστική απόπειρα

που συνεπαγόταν την αλλαγή των ισορροπιών και τον ανοιχτό διάλογο με την κοινωνία (Ζορμπά 2014).

Τέλος, ένας ακόμα εμπλεκόμενος στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς* που σχετίζεται με την άσκηση πολιτιστικής πολιτικής είναι και ο Τύπος. Ο Τύπος στις περισσότερες περιπτώσεις χρησιμοποιείται ως εργαλείο από το ίδιο το Μουσείο είτε για να δημοσιοποιήσει εκδηλώσεις του σε πιθανούς επισκέπτες, είτε για να προσελκύσει νέους δωρητές, ειδικά στα πρώτα χρόνια δημιουργίας του Μουσείου, είτε για να πιέσει τους κρατικούς φορείς προκειμένου να βρουν λύσεις στα οικονομικά και κτηριακά προβλήματα του Μουσείου.²²⁶ Πολλές φορές οι ίδιοι οι άνθρωποι του Μουσείου, όπως ο Θεόδωρος Συναδινός, ο Μανόλης Κορρές και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, έγραφαν άρθρα στον Τύπο προκειμένου να επιτευχθούν τα παραπάνω. Συνεπώς ο Τύπος παρέχει στο μουσείο τη δυνατότητα επικοινωνίας με τις κυβερνήσεις που ασκούν πολιτιστική πολιτική, αλλά και με το κοινό (Witcomb 1998).

4.3.3.2. Επαγγελματίες και *θεατρική κληρονομιά*

Στην κατηγορία των επαγγελματιών ανήκουν οι άνθρωποι που επιλέγουν και διατηρούν τα θεατρικά τεκμήρια μέσα στους φορείς αλλά και οι καλλιτέχνες-δημιουργοί της θεατρικής τέχνης, οι οποίοι τροφοδοτούν με υλικό τους φορείς, συμμετέχοντας κατ' αυτόν τον τρόπο στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς*.

²²⁶ Στα Παραρτήματα 10.3 και 11.2 φαίνεται η θεματική κατηγοριοποίηση των άρθρων που εντοπίστηκαν και η συχνότητά τους σύμφωνα με την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε με τη χρήση του προγράμματος Nvivo. Πιο συγκεκριμένα, από τα 176 άρθρα τα οποία αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο, εντοπίστηκαν 40 που αναφέρονται στις εκδηλώσεις του Μουσείου, 34 που αναφέρονται στα κτηριακά προβλήματα, 34 αναφορές στα οικονομικά προβλήματα, 33 αναφορές σε νεοεισερχόμενα αντικείμενα, 30 αναφορές στα πρόσωπα που σχετίζονται με το Μουσείο, 18 αναφορές στις σχέσεις του Μουσείου με άλλους φορείς, 16 αναφορές στις εκθέσεις του Μουσείου, 7 αναφορές στην Ε.Ε.Θ.Σ. και 3 αναφορές στις εκδόσεις που υλοποίησε το Μουσείο. Πολλά από τα άρθρα αναφέρονται σε περισσότερα του ενός θέματα.

Αναφορικά με την πρώτη κατηγορία, αν και ο Θεόδωρος Συναδινός υπήρξε ο εμπνευστής της ιδέας της δημιουργίας ενός Θεατρικού Μουσείου, θα πρέπει να γίνει ειδική μνεία στον Γιάννη Σιδέρη, καθώς διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο και έθεσε τις βάσεις για το Μουσείο. Η Ξανθή Ζαχαριάδου (2009), συνεργάτης του Γιάννη Σιδέρη και παλαιά εργαζόμενη του Θεατρικού Μουσείου, αναφερόμενη στην προσωπικότητά του ισχυρίστηκε ότι:

«[...] ήταν ένας άνθρωπος που εύκολα γινόταν αγαπητός,²²⁷ άρα τον αγαπούσαν οι άνθρωποι του θεάτρου και του έδιναν τα αντικείμενα. Για πάρα πολλά χρόνια, πολλοί δεν είχαν καταλάβει ότι ο Σιδέρης ενεργούσε για ένα Θεατρικό Μουσείο, νόμιζαν ότι ήταν δικό του, πράγμα το οποίο ο Σιδέρης ποτέ δεν το πρόβαλε έτσι, αλλά οι άνθρωποι τον είχαν τόσο ταυτίσει, που έδιναν αντικείμενα επειδή ήταν ο Σιδέρης, τα εμπιστευόντουσαν σε αυτόν. Δηλαδή, δεν ξέρω αν γνώριζαν την Εταιρεία και τους ανθρώπους της αν θα τους είχαν εμπιστοσύνη. Ήταν εντελώς προσωποπαγής σχέση [...]» (Ζαχαριάδου 2009).

Σε αυτόν τον τελευταίο χαρακτηρισμό της προσωποπαγούς σχέσης με τους δωρητές θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Σιδέρης υπήρξε και δάσκαλος της δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών. Συνεπώς δεν ήταν απλώς ένας ιστορικός του θεάτρου, αλλά ένας άνθρωπος που είχε άμεση σχέση με τη θεατρική τέχνη και τους καλλιτέχνες. Έτσι, σε συνδυασμό με την αγαπητή προσωπικότητά του, οι καλλιτέχνες του εμπιστεύονταν το υλικό τους, με αποτέλεσμα να δωρίζουν το υλικό τους σε ένα πρόσωπο και όχι σε ένα μουσείο. Συνεπώς δεν υπήρχε μία διαμορφωμένη μουσειακή συνείδηση από την πλευρά των καλλιτεχνών (Shaman 1989). Σε σχέση με τον τρόπο που δρούσε ο Σιδέρης ως συλλέκτης, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, μαθητής του Σιδέρη, αναφέρει ότι:

²²⁷ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σε άρθρα που εντοπίστηκαν δεν υπήρχε η παραμικρή αρνητική υπόνοια για τον Γιάννη Σιδέρη. Αντιθέτως υπάρχει ομοφωνία στα εγκωμιαστικά σχόλια και για το λόγο αυτό διοργανώθηκε το 1972 αφιερωματική ημερίδα προς τιμήν του, ενώ βρισκόταν εν ζωή, γεγονός που μαρτυρά τη δημοτικότητά του (*Τα Νέα*, 02/11/1949, *Τα Νέα*, 05/02/1972, *Τα Νέα*, 11/02/1972, *Τα Νέα*, 14/02/1972, *Τα Νέα*, 15/02/1972).

«...[ήταν] καχύποπτος, εριστικός, ανικανοποίητος, θαυμαστής της ακρίβειας, δύστροπος, σχολαστικός ως την παραφροσύνη [...] Πριν καταγράψει κάτι, πριν το κατατάξει, το ξετίναζε. Μέρους ολόκληρες χωμένος σε παλιές εφημερίδες, στις βιβλιοθήκες αναζητούσε μία ταύτιση, μία συσχέτιση, μία ευθεία ή μια πλάγια επιβεβαίωση, απαιτούσε μία σωτήρια παραπομπή» (Γεωργουσόπουλος 2013b, 168).

Υπήρξε «συστηματικός συλλέκτης κάθε αντικειμένου που θα πρόσθετε κάτι στο δημιούργημά του» αφιερώνοντας όλη του τη ζωή στη συγκέντρωση των πρωτότυπων ιστορικών ντοκουμέντων του νεοελληνικού θεάτρου, με στόχο την παρακολούθηση και καταγραφή της πνευματικής πορείας της ελληνικής κοινωνίας, μέσα στις δεκαετίες και στους αιώνες, προκειμένου να αναπτυχθεί μια κοινή πνευματική ταυτότητα ανάμεσα στα μέλη της (Κρητικός 1972, *Τα Νέα*, 05/02/1972, Δ.Τ. 1976, Δ.Τ. 1977).

«[Ο Σιδέρης] πίστευε ότι την πραγματική επιβίωση, όσο τούτο είναι δυνατόν, μονάχα μια λεπτομερής ιστορία θεάτρου μπορεί να την πετύχει [...] Μια πραγματική ιστορία θεάτρου δεν είναι μονάχα ανάλυση και κρίση σε συγγραφείς. Είναι ταυτόχρονα γνώση ύφους και τεχνοτροπίας τρόπων ερμηνεύσεως γενικότερα. Και όπως σε όλους τους τομείς έτσι κι εδώ η γνώση του χτες αποτελεί προϋπόθεση δημιουργικής προσφοράς του σήμερα» (Βαρίκας 1972).

Κατά συνέπεια, ήταν εκείνος που χάραξε τους στόχους του Μουσείου και τον τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας των τεκμηρίων του, ως τεκμήρια σημαντικών ανθρώπων και τεκμήρια σημαντικά για την έρευνα του θεάτρου. Αυτό το «μοντέλο Σιδέρη» του Μουσείου διατηρήθηκε αναλλοίωτο μέσα στα χρόνια χωρίς να υποστεί αλλαγές ή αμφισβητήσεις, γεγονός που αντικατοπτρίζεται και στην έκθεση του Μουσείου, η οποία μέχρι τα τελευταία χρόνια λειτουργίας του, βασιζόταν σε αυτήν τη λογική. Ωστόσο, η προσωποκεντρική προσέγγιση του Θεατρικού Μουσεί-

ου που παρατηρήθηκε σε επίπεδο συλλογών και σε εκθεσιακό επίπεδο, μέσω της μουσειοποίησης θεατρικών προσωπικοτήτων, κυριαρχεί και στις διοικητικές δομές του Μουσείου. Οι άνθρωποι που το διοικούσαν, στην πλειονότητά τους, ήταν συγγραφείς-μέλη της Ε.Ε.Θ.Σ. ή άνθρωποι από το χώρο του θεάτρου, που επιθυμούσαν μέσω του Μουσείου να μείνουν στη θεατρική ιστορία της χώρας (Μαυρομούστακος 2013). Επιπλέον, το μουσείο δεν διαθέτει Διευθυντή, ούτε προβλέπεται μία τέτοια θέση στο Καταστατικό του φορέα, δηλαδή κάποιον με διοικητικές γνώσεις (management), αλλά ο Πρόεδρος του Δ.Σ. που εκλέγεται από τα μέλη του Μουσείου, ασκεί κάθε φορά και χρέη διευθυντή. Γι' αυτό το λόγο η επίκληση σε κρατικούς φορείς ερχόταν στο προσκήνιο κάθε φορά που το Μουσείο αντιμετώπιζε κάποιο διαχειριστικό πρόβλημα.

Επιπρόσθετα, πολλές φορές η διοίκηση του Μουσείου δεν αφουγκραζόταν την εποχή της και δεν άνοιγε διάλογο με την καλλιτεχνική κοινότητα (Μαυρομούστακος 2013, Μαυρολέων 2013). Αρχικά, τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της συλλογής, αρκετοί καλλιτέχνες, όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, ανταποκρίθηκαν θετικά στο κάλεσμα της Εταιρείας και δώρισαν υλικό τους. Οι καλλιτέχνες αυτοί, παλαιότερων γενεών, ανήκουν στους διαμορφωτές της *θεατρικής κληρονομιάς*, καθώς με τη δωρεά τους επιλέγουν ποιο είδος υλικού θα εισαχθεί μέσα στους κόλπους του Μουσείου. Από πλευράς μουσείου, το κάλεσμα δωρητών και η ανταπόκρισή τους αποτελεί μία μορφή κοινωνικής εμπλοκής εκείνης της εποχής (Sandell 1998, Brown 2008). Η προσωπικότητα του Γιάννη Σιδέρη, ενός ανθρώπου που τον εμπιστεύονταν ήταν καταλυτικός παράγοντας για τη συλλογή του υλικού. Όσο, όμως περνούν τα χρόνια και τα πρόσωπα αλλάζουν, αυτές οι προσωποπαγείς σχέσεις δεν λειτουργούν. Τα τελευταία χρόνια, οι σχέσεις του Θεατρικού Μουσείου με τους καλλιτέχνες ήταν γόνιμες στο επίπεδο της συμμετοχής των καλλιτεχνών στις εκδηλώσεις των θεατρικών βραβείων, εν αντιθέσει με τη συμμετοχή των καλλιτεχνών στον εμπλουτισμό των συλλογών του μουσείου. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (2013a) επισημαίνει ότι «υπάρχει μεγάλη δυσχέρεια να συγκεντρώσουμε υλικό, αν δεν το

απαιτούμε και δεν το ζητιανεύουμε, δεν υπάρχει μουσειακή και θεατρική αίσθηση. Καμία από αυτές τις καινούριες ομάδες νέων ανθρώπων δεν φέρνει το υλικό της» και εξηγεί ότι αυτή η συμπεριφορά οφείλεται από τη μία πλευρά στο ότι δεν υπάρχει αίσθηση της ιστορίας και από την άλλη πλευρά υπάρχει η αντίληψη από μερικούς ανθρώπους του θεάτρου, όπως ήταν για παράδειγμα ο Κλεόβουλος Κλώνης ή ο Μίνως Βολανάκης,²²⁸ ότι το θέατρο πεθαίνει εκείνη τη στιγμή που γεννιέται και ενσυνειδήτως δεν αφήναν τίποτα πίσω τους (Γεωργουσόπουλος 2013a). Επιπλέον, η Άννα Μαυρολέων (2013) συμπληρώνει ότι η έλλειψη συνεργασίας με τον καλλιτεχνικό κόσμο οφειλόταν επίσης και στο γεγονός της ταύτισης του μουσείου με πρόσωπα. «Το μουσείο ανήκει σε όλους, δεν μπορείς να το ταυτίσεις με την εκάστοτε διοίκηση». Παρόμοια αντιμετώπιση με αυτή του Θεατρικού Μουσείου εντοπίστηκε και στο Εθνικό Θέατρο, καθώς παλαιότεροι καλλιτέχνες που θεωρούσαν το Εθνικό «σπίτι τους» λόγω της μόνιμης συνεργασίας με τον φορέα, αφήναν τα αντικείμενά τους στο θέατρο, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια αρχειακή συνείδηση, αλλά περισσότερο από συνήθεια. Σήμερα συνεχίζει να μην υπάρχει αυτή η συνείδηση στους νέους καλλιτέχνες με τη μόνη διαφορά ότι δεν αφήνουν πλέον το υλικό τους στον φορέα (Κυριακίδης 2013).

Αυτή η διαφορά μεταξύ της αντίληψης των παλαιότερων καλλιτεχνών και των νεότερων είναι πιο εμφανής στην περίπτωση του Μουσείου Παξινού-Μινωτή. Ο Μινωτής αποφασίζει να μουσειοποιηθεί και δίνει τα προσωπικά αντικείμενα της συζύγου του και τα δικά του σε έναν φορέα που μπορεί να εξασφαλίσει τη συνέχεια της μνήμης τους, αποτελώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ο ίδιος τον βασικό διαμορφωτή της *θεατρικής κληρονομιάς*. Οι απόψεις του για το θέατρο δικαιολογούν αυτήν τη μουσειακή του συνείδηση:

²²⁸ Ο Μίνως Βολανάκης (1925-1999) ήταν σκηνοθέτης. Οι πρώτες του σκηνοθεσίες στην Ελλάδα έγιναν στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, του οποίου υπήρξε διευθυντής από το 1975 έως το 1978 οδηγώντας το σε μία σημαντική περίοδο καλλιτεχνικής προσφοράς (Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά 1988).

«[...]πιστεύω πως το θέατρο είναι υπόθεση πρωταγωνιστική, τα περί συνόλου τα διατύπωσαν οι σκηνοθέτες για να υπάρξουν κι αυτοί... Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το ιδεώδες θέατρο για τον απαιτητικό θεατή είναι η παράσταση συνόλου. Αυτό όμως, παρά τις από καταβολής θεατρικής τέχνης προσπάθειες, σπάνια πετυχαίνεται και μόνον όταν επικεφαλής της παράστασης είναι ο πρωταγωνιστής» (Μινωτής 1985, 46, 47).

Ο ίδιος ο Μινωτής σε ταξίδια του στο εξωτερικό είχε δει μουσεία με βιογραφικές προσεγγίσεις²²⁹ και είχε έρθει σε επικοινωνία με ανθρώπους που διοικούσαν τέτοιου είδους μουσεία,²³⁰ με αποτέλεσμα η δημιουργία του Μουσείου Παξινού-Μινωτή να αποτελεί μία συνειδητή επιλογή διαίωνισης της μνήμης τους. Στη λογική της διατήρησης του υλικού τους μέσα στο χρόνο κινούνται και οι δωρητές του Αρχείου Παραστατικών τεχνών του Μουσείου Μπενάκη και της Συλλογής Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α., με τη μόνη διαφορά ότι σε αυτές τις περιπτώσεις οι καλλιτέχνες που δωρίζουν, γνωρίζουν ότι αυτοί οι φορείς δεν έχουν βιογραφική προσέγγιση αλλά ο πρώτος ιστορική-αισθητική προσέγγιση και ο δεύτερος ερευνητική προσέγγιση και για το λόγο αυτό δωρίζουν και αντίστοιχα υλικά (κατά κύριο λόγο εικαστικά έργα στο Μπενάκη και Αρχεία στο Ε.Λ.Ι.Α.).

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι οι επαγγελματίες από το χώρο του θεάτρου που διαμορφώνουν τη *θεατρική κληρονομιά* είναι οι καλλιτέχνες που δωρίζουν το υλικό τους επιλέγοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τι θα αποτελέσει *θεατρική*

²²⁹ Ο Μινωτής μετά από επίσκεψή του στη γενέτειρα του Σαίξπηρ, περιγράφει στην *Καθημερινή* την εμπειρία του αυτή αναφερόμενος στην εντύπωση που του έκανε η συλλογή και έκθεση αντικειμένων για τον Σαίξπηρ: «Παντού εδώ μπορεί κανείς να δει χίλια δύο συγκινητικά κι ενδιαφέροντα κειμήλια απ' τη ζωή και το έργο του Σαίξπηρ. Στο σπίτι που γεννήθηκε, εκτός από τα οικιακά σκεύη που σώζονται περισσότερο, βρίσκεται και η καρέκλα που καθόταν όταν έγραφε τις πρώτες εκδόσεις των έργων του [...] Ακόμα τα δαχτυλίδια του και πολλά άλλα αναμνηστικά-πορτρέτα φίλων του, δικά του, γράμματα του πατέρα του και δικά του. Ένα σωρό πολύτιμα ντοκουμέντα [...] Τα ίδια τα γάντια του Σαίξπηρ σώζονται [...] Ιδιαίτερα σε ειδική θήκη είναι τοποθετημένη η καρφίτσα που φορούσε πάντοτε στο στήθος του» (Αντωνούλα 1989, 34-36).

²³⁰ Ο Henry W. Wells, διευθυντής του Θεατρικού Μουσείου Brander Matthews, είχε στείλει επιστολή στην Κατίνα Παξινού προκειμένου να του δώσει κάποιες φωτογραφίες των παραστάσεων της για το θεατρικό του μουσείο. Η επιστολή παρατίθεται στο Παράρτημα 12.

κληρονομιά. Το γεγονός ότι νεότεροι καλλιτέχνες δεν συμμετέχουν σε αυτή τη διαδικασία οδηγεί σε μία παραδοσιακή αντίληψη της *θεατρικής κληρονομιάς* που έχει διαμορφωθεί από παλαιότερους συναδέλφους τους. Οι νέοι καλλιτέχνες δεν δωρίζουν το υλικό τους είτε γιατί θεωρούν ότι η τέχνη τους είναι εφήμερη και κάθε προσπάθεια διατήρησής της μετά το πέρας της είναι μάταιη, είτε γιατί υπάρχει δυσπιστία απέναντι στους φορείς που διαχειρίζονται τη *θεατρική κληρονομιά*. Πηγή αυτής της δυσπιστίας αποτελεί το γεγονός ότι οι φορείς αυτοί επικυρώνουν τις επίσημες αξίες, καθώς διαθέτουν την εξουσία της γνώσης, η οποία διαμορφώνεται από τους ειδικούς, δηλαδή από μία «εξουσιοδοτημένη» *θεατρική και πολιτική-πολιτιστική ελίτ* της χώρας (Hooper-Greenhill 1992, Sandell 1998, Smith 2006, Pendlebury 2013). Επιπλέον, οι φορείς που διαφυλάσσουν τη *θεατρική κληρονομιά* περιορίζουν το ρόλο τους στην διατήρησή της και δεν αναζητούν τρόπους δημιουργίας μουσειακής συνείδησης και περαιτέρω ανάπτυξης. Ωστόσο, η δημιουργία της μουσειακής συνείδησης απαιτεί όχι μόνον την εμπλοκή των προαναφερθέντων ενδιαφερόμενων μερών, αλλά και του κοινού που πρέπει να έχει λόγο στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς*, καθώς αποτελεί βασικό συντελεστή στη διαμόρφωση της *θεατρικής τέχνης*. Ο ρόλος του κοινού ως διαμορφωτή της *θεατρικής κληρονομιάς* είναι αποδυναμωμένος στο Θεατρικό Μουσείο και περιορίζεται σε αυτόν του παθητικού δέκτη, καθώς το Μουσείο απέτυχε να ανοίξει διάλογο με την κοινωνία και τις πολιτισμικές της ανάγκες (Scott 2010, Ζορμπά 2014). Σήμερα τα μουσεία καλούνται να αναλάβουν νέους ρόλους και να αναπτύξουν νέους τρόπους λειτουργίας προκειμένου να αναδειχθεί ο κοινωνικός τους σκοπός αναδιαρθρώνοντας τον ρόλο τους από παροχείς ιστορικής πληροφορίας σε οχήματα κοινωνικής εμπλοκής (Sandell 1998).

4.4. Συμπεράσματα

Το παρόν κεφάλαιο μελέτησε την πράξη της μουσειοποίησης που υλοποιείται μέσα στους φορείς που διαφυλάσσουν τη *θεατρική κληρονομιά* έχοντας ως βασική μελέτη περίπτωσης το Θεατρικό Μουσείο. Η μουσειοποίηση αποτελεί μία πράξη ερμηνείας, καθώς αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι φορείς κάνουν τις επιλογές τους αναφορικά με το τί υλικό θα εισαχθεί στον κάθε φορέα, αλλά και πώς αυτό το υλικό θα διατηρηθεί προκειμένου να διατεθεί για τις επόμενες γενιές. Η μελέτη των φορέων δεν είναι αποκομμένη από το θεατρικό και μουσειακό τοπίο στο οποίο κάθε φορά ανήκουν και το οποίο πολλές φορές επηρεάζει τις αποφάσεις τους. Για το λόγο αυτό, το κεφάλαιο χωρίστηκε σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος χαρτογραφεί το θεατρικό-μουσειακό τοπίο μέσα στο οποίο οι φορείς δημιουργούνται (Α΄ φάση: 1931-1971), καθιερώνονται (Β΄ φάση: 1972-1990) και πραγματοποιούν αλλαγές στο εσωτερικό τους (Γ΄ φάση: 1991-σήμερα), δίνοντας έμφαση σε κάθε μία από αυτές τις φάσεις στο Θεατρικό Μουσείο. Ενώ, αρχικά το Θεατρικό Μουσείο φαίνεται να ακολουθεί τις εξελίξεις που συνέβαιναν τόσο στο θεατρικό όσο και στο μουσειακό τοπίο της εποχής του, όσο περνούν τα χρόνια αυτή η σύμπνοια παύει να υπάρχει. Τα οικονομικά και κτηριακά προβλήματα του μουσείου, καθώς και τα προβλήματα που υπήρχαν στις διοικητικές δομές του, λόγω της έντονης εξάρτησής του από άλλους φορείς (Κράτος, Δήμος, Ε.Ε.Θ.Σ.), δεν του επέτρεψαν να ακολουθήσει τις μουσειακές εξελίξεις ενός σύγχρονου μουσείου ανοικτού στο κοινό, με αποτέλεσμα το Νοέμβριο του 2011 να παύσει τη λειτουργία του.

Το δεύτερο μέρος εστιάζει στην πράξη της μουσειοποίησης μέσα από τις ενέργειες επιλογής και διατηρησιμότητας, λαμβάνοντας υπόψη τον ρόλο των προσώπων που επηρεάζουν τη λήψη των αποφάσεων. Τα κριτήρια επιλογής των θεατρικών τεκμηρίων που εισάγονται μέσα στους φορείς ποικίλουν από ιστορικής, αισθητικής και χωροταξικής άποψης και σχετίζονται με τους στόχους, τους σκοπούς και τις δυνα-

τότητες των φορέων. Η μεγάλη σημασία που δίνεται από τους φορείς στην επιλογή υλικών τεκμηρίων και κυρίως εφήμερων αποτελεί ένα κοινό χαρακτηριστικό τους, που τους προσδίδει έναν χαρακτήρα αρχείου με στόχο την έρευνα. Αναφορικά με τις διαδικασίες διατηρησιμότητας, αρχικά εντοπίζονται στις παραδοσιακές ενέργειες διατήρησης, όπως είναι η τεκμηρίωση, η συντήρηση και η έκθεση των θεατρικών καταλοίπων. Οι προσπάθειες ψηφιοποίησης μέσω προγραμμάτων, άλλοτε βελτίωσαν την ήδη υπάρχουσα τεκμηριωτική διαδικασία (Θεατρικό Μουσείο, Συλλογή Παραστατικών Τεχνών Ε.Λ.Ι.Α.), άλλοτε αποτέλεσαν το έναυσμα έναρξης τεκμηρίωσης της ήδη υπάρχουσας συλλογής (Εθνικό Θέατρο) και άλλοτε αποτέλεσαν το εφαλτήριο συνειδητοποίησης εκ μέρους του φορέα, ότι διέθετε σε άλλα αρχεία του επαρκή όγκο υλικού για τη δημιουργία ενός Αρχείου Παραστατικών Τεχνών (Μουσείο Μπενάκη). Η ψηφιοποίηση των θεατρικών τεκμηρίων εξασφαλίζει τη διατήρησή τους στο χρόνο σε ένα ψηφιακό περιβάλλον, χωρίς ωστόσο, να εξασφαλίζεται η βιωσιμότητα του υλικού αυτού σε βάθος χρόνου, καθώς όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1, αποτελεί μία λύση που μπορεί πολύ γρήγορα να θεωρηθεί ξεπερασμένη, λόγω των τεχνολογικών εξελίξεων (Berbain 2004, Clarke 2009). Επιπρόσθετα, η πρόβλεψη συντήρησης των τεκμηρίων συνεπάγεται από πλευράς φορέων την προσπάθειά τους να είναι βιώσιμοι και να διατηρηθεί το υλικό τους παρατείνοντας τη διάρκεια ζωής του. Ωστόσο, ο βασικός φορέας διαφύλαξης της *θεατρικής κληρονομιάς* της χώρας δεν είχε προβλέψει κανενός είδους συντήρηση στους καταστατικούς σκοπούς του. Όσον αφορά στην εκθεσιακή πολιτική των φορέων, αυτή συνάδει με τους στόχους του κάθε φορέα. Η μόνιμη έκθεση του Θεατρικού Μουσείου αναδεικνύει την αρχειακοϊστορική προσέγγιση του φορέα, ο οποίος έδινε έμφαση στη σύνθεση της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, αλλά και σε σημαντικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες, τις οποίες αναδείκνυε μέσω του καμαρινιού τους. Στην ίδια λογική των καμαρινιών κινείται και το Μουσείο Παξινού-Μινωτή που έχει μία βιογραφική προσέγγιση των δύο προσωπικοτήτων επιδιώκοντας, μέσω της δημιουργίας ενός μουσείου-σπιτιού, να δώσει την αίσθηση της εποχής και της ζωής

των δύο θεατρανθρώπων. Αντίθετα, το Μουσείο Μπενάκη μέσα από τις περιοδικές του εκθέσεις τονίζει το αισθητικό-καλλιτεχνικό κομμάτι των θεατρικών τεκμηρίων που διαθέτει. Οι φορείς, προκειμένου να εξασφαλίσουν τη διατηρησιμότητα της *θεατρικής κληρονομιάς*, οφείλουν πέρα από τις προαναφερθείσες ενέργειες διατήρησης να εξασφαλίσουν την κοινωνική και οικονομική τους βιωσιμότητα μέσα από τις δραστηριότητές τους. Στις προσπάθειες ανάπτυξης του Θεατρικού Μουσείου εντάσσονται οι συνεργασίες με άλλους φορείς - όπως είναι μουσεία, άλλοι πολιτιστικοί οργανισμοί, ακαδημαϊκά ιδρύματα - οι εκδηλώσεις αφιερωμένες σε σημαντικές προσωπικότητες του θεάτρου και η αναβίωση του θεσμού των θεατρικών βραβείων, που σήμαινε τη σύνδεση του μουσείου με την καλλιτεχνική κοινότητα. Ωστόσο, αυτές οι προσπάθειες δεν ήταν αρκετές για να του εξασφαλίσουν εν τέλει τη βιωσιμότητά του μέσα στο χρόνο. Σε αυτό το αποτέλεσμα οδήγησαν και οι επιλογές εκείνων που λάμβαναν τις αποφάσεις, οι οποίοι διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στον προσδιορισμό της *θεατρικής κληρονομιάς*.

Οι άνθρωποι των φορέων που ερμηνεύουν τα θεατρικά τεκμήρια μέσω διαδικασιών μουσειοποίησης είναι εκείνοι που αποφασίζουν για τη *θεατρική κληρονομιά* της χώρας και διαμορφώνουν τον επίσημο λόγο περί θεατρικής κληρονομιάς. Ο λόγος αυτός περιστρέφεται γύρω από τα υλικά θεατρικά τεκμήρια δίνοντας έμφαση σε εκείνα τα στοιχεία του παρελθόντος που θεωρούνται σημαντικά και δημιουργώντας μία μοναδική αφήγηση της πολιτιστικής κληρονομιάς (Smith 2009a, Waterton 2009, Waterton 2010). Αυτό το μοναδικό αφήγημα, στην περίπτωση του Θεατρικού Μουσείου παρέμεινε αναλλοίωτο μέσα στο χρόνο. Επίσης, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της *θεατρικής κληρονομιάς* στην Ελλάδα διαδραματίζουν το Κράτος, καθώς αποτελεί για ορισμένους φορείς τη βασική πηγή χρηματοδότησης (Θεατρικό Μουσείο, Εθνικό Θέατρο, Μουσείο Μπενάκη) και οι καλλιτέχνες που δωρίζουν τα αντικείμενά τους. Αυτός ο επίσημος λόγος περί *θεατρικής κληρονομιάς* διαμορφώνεται από μία μικρή ομάδα ειδικών, από μία «εξουσιοδοτημένη» ελίτ που θεωρείται

ικανή να προσδιορίσει και να μεταδώσει τη γνώση περί πολιτιστικής κληρονομιάς (Pendlebury 2013, Yan 2015).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι μέσα από τις διαδικασίες επιλογής, διατηρησιμότητας και τις αποφάσεις των προσώπων, η θεατρική τέχνη αποκτά μουσειακή αξία, μουσειοποιείται και μετατρέπεται σε *θεατρική κληρονομιά*. Ωστόσο, η μουσειακή αξία που της αποδίδεται δεν είναι μία και μοναδική, αλλά έχει διαφορετικό προσανατολισμό στους διαφορετικούς φορείς. Πιο συγκεκριμένα, από την ανάλυση που προηγήθηκε εντοπίζονται τέσσερις προσεγγίσεις της *θεατρικής κληρονομιάς* ανάλογα με τη μουσειακή αξία που της αποδίδεται:

- Προσωποκεντρική προσέγγιση
- Παραστασιοκεντρική προσέγγιση
- Ερευνοκεντρική/ιστορική προσέγγιση
- Καλλιτεχνική/αισθητική προσέγγιση

Αναφορικά με την προσωποκεντρική προσέγγιση της *θεατρικής κληρονομιάς* η αξία αποδίδεται στα πρόσωπα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Θεατρικού Μουσείου και του Μουσείου Παξινού- Μινωτή, που προσπαθούν μέσω των καμαρινιών και μέσω ενός μουσείου-σπιτιού να καταστήσουν οικείες στον επισκέπτη τις καλλιτεχνικές προσωπικότητες του παρελθόντος. Στην παραστασιοκεντρική προσέγγιση η αξία αποδίδεται στην παράσταση και υιοθετείται από το Εθνικό Θέατρο, το οποίο δομεί όλο το υλικό του βάσει των παραστάσεων του. Η ερευνητική/ιστορική αξία που αποδίδεται στα θεατρικά τεκμήρια, συναντάται σε όλους τους φορείς. Σε άλλους όμως απαντάται με περισσότερη ένταση ως κύριο μέλημά τους, όπως είναι η Συλλογή Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α. και σε άλλους με μικρότερη, όπως είναι το Μουσείο Παξινού-Μινωτή, βασική προτεραιότητα του οποίου δεν αποτελεί η έρευνα. Τέλος στην καλλιτεχνική/αισθητική προσέγγιση της *θεατρικής κληρονο-*

μιάς αποδίδεται αξία στο αισθητικό και καλλιτεχνικό κομμάτι των τεκμηρίων, προσέγγιση που υιοθετεί το Αρχείο Παραστατικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη.

Μέσα από αυτές τις τέσσερις προσεγγίσεις δημιουργείται η *θεατρική κληρονομιά* και αποδίδεται στα θεατρικά τεκμήρια η αντίστοιχη αξία από τους φορείς που διαμορφώνουν την επίσημη εκδοχή της. Στις περιπτώσεις μουσειοποίησης που εξετάσαμε σε αυτό το κεφάλαιο η μουσειοποίηση λαμβάνει χώρα αφού έχει ολοκληρωθεί το παραστασιακό γεγονός και έχει παρέλθει, σε πολλές περιπτώσεις, μεγάλο χρονικό διάστημα. Στο επόμενο κεφάλαιο, μέσα από τη δράση «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου», εξετάζουμε μία περίπτωση μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης, τη στιγμή που η θεατρική τέχνη εξελίσσεται και ερευνούμε κατά πόσο υφίσταται η έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς* σε αυτήν την περίπτωση μέσα από τις επιμέρους διεργασίες μουσειοποίησης (επιλογή, διατηρησιμότητα και ο ρόλος των προσώπων).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΩΤΑΕΡΙΟΥ

5.1 Εισαγωγή

Η τρίτη ιστορική φάση των φορέων που διαφυλάσσουν τη *θεατρική κληρονομιά* και η οποία φτάνει μέχρι σήμερα, σηματοδοτεί, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, μία περίοδο αλλαγών. Οι εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο στο θεατρικό και στο μουσειακό τοπίο οδηγούν σε νέες προσεγγίσεις που συνδυάζουν αυτές τις δύο διαφορετικές πολιτιστικές εκφάνσεις. Η εισαγωγή του θεάτρου και των θεατρικών τεχνικών μέσα σε ένα μουσείο αποτελεί πράξη μουσειοποίησης της ίδιας της θεατρικής τέχνης. Σε αυτή την περίπτωση «τοποθετείται» μια ολόκληρη θεατρική παράσταση μέσα σε ένα μουσείο και όχι τα κατάλοιπά της, όπως συνέβαινε στις μελέτες περιπτώσεων του προηγούμενου κεφαλαίου. Η θεατρική τέχνη στο παρόν κεφάλαιο αξιοποιείται από το μουσείο για ερμηνευτικούς σκοπούς, υπό την έννοια της καλλιτεχνικής ερμηνείας, έχοντας άμεση συνάφεια με τη θεματική του μουσείου. Η πράξη της μουσειοποίησης λαμβάνει χώρα την ώρα που το θεατρικό γεγονός εξελίσσεται μέσα σε ένα μουσείο και όχι εκ των υστέρων, όπως συνέβαινε στις μελέτες περίπτωσης του προηγούμενου κεφαλαίου. Η δράση «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» είναι εμπνευσμένη από την εφαρμογή μουσειακού θεάτρου,²³¹ η οποία αποτελεί μία

²³¹ Στην Ελλάδα με το μουσειακό θέατρο σε επίπεδο διδακτορικής έρευνας έχουν ασχοληθεί οι

κατάλληλη ερμηνευτική, εκπαιδευτική και βιωματική μέθοδο για τα μουσεία, ανεξαρτήτως μεγέθους και είδους (Alsford 1991, Hughes 1998, Jackson 2007, Jackson 2012). Έχει τις ρίζες της στις παραστάσεις συγκεκριμένου τόπου (site specific) που δημιουργούνται εκτός των παραδοσιακών ορίων ενός θεάτρου και δίνουν έμφαση στο συσχετισμό της παράστασης με την τοποθεσία στην οποία εκτυλίσσονται και της οποίας της αποδίδουν νόημα (Kaye 2000, Shanks 2012). «Οι δημιουργοί εμπνέονται από το μουσείο αξιοποιώντας την ιστορική-σημασιολογική του ταυτότητα» (Βενιέρη 2017). Η χρήση της θεατρικής τέχνης μέσα σε ένα μουσείο δίνει τη δυνατότητα παροχής μιας ζωντανής ερμηνείας ικανής να εμπλέξει τους επισκέπτες στις συλλογές και να συσχετίσει τη θεματολογία που πραγματεύονται τα μουσεία, οι χώροι τέχνης και οι ιστορικές τοποθεσίες, προκειμένου οι επισκέπτες να διευρύνουν τη γνώση τους, να κατανοήσουν και να διασκεδάσουν, μέσω της χρήση του «μέσου» ενός ζωντανού ανθρώπου (Ashmore 2001, Bridal 2004, Jackson 2005, IM-TAL 2017).

Στη λογική της εισαγωγής της θεατρικής τέχνης μέσα σε ένα μουσείο κινήθηκε το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου (Β.Μ.Φ.), το οποίο πραγματοποίησε για πρώτη φορά το 2014 διαγωνισμό συγγραφής και παράστασης θεατρικών μονολόγων εμπνευσμένων από το παλαιό εργοστάσιο φωταερίου. Στόχος της συγκεκριμένης δράσης ήταν το Β.Μ.Φ. «να προσεγγίσει ένα ευρύτερο κοινό και να δώσει στην καλλιτεχνική κοινότητα την ευκαιρία να παρουσιάσει τη δική της «ερμηνευτική» προσέγγιση, συνδυάζοντας τη μουσειακή εμπειρία με την καλλιτεχνική δημιουργία» (Β.Μ.Φ. 2014). Το ερώτημα είναι κατά πόσο σε αυτή την περίπτωση, που ένα μουσείο λειτουργεί ως θεατρικό σκηνικό μιας παράστασης, υφίσταται ο όρος *θεατρική κληρονομιά* και αν ναι, με ποιον τρόπο προσδιορίζεται; Η συγκεκριμένη με-

Βασιλική Τζιμπάζη, με τίτλο διατριβής «Researching Primary School Children's «Museum Theatre» Experiences» (Tzibazi 2006), η Έλλη Φασόη με τίτλο διατριβής «Museum Theatre Techniques in Greek Museum Spaces: An Extensive Approach Based on Contemporary Art Exhibitions» και η Φωτεινή Βενιέρη, με τίτλο διατριβής «Μουσειακό θέατρο. Ιστορικές Διαδρομές & Σύγχρονες Λειτουργίες» (Βενιέρη 2017). Στο Παράρτημα 1 υπάρχει συγκριτικός πίνακας του μουσειακού θεάτρου με το παραδοσιακό θέατρο.

λέτη περίπτωσης προσεγγίζεται μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης και τους επιμέρους άξονές της, δηλαδή τις ενέργειες επιλογής, διατηρησιμότητας και του ρόλου των προσώπων. Στόχος είναι να ερευνηθεί πώς από τη θεατρική διάσταση μεταβαίνουμε στη *θεατρική κληρονομιά* μέσα σε ένα μουσείο, με παραστάσεις που παράχθηκαν ευθύς εξαρχής μέσα σε αυτό. Κατά συνέπεια, από τις συνεντεύξεις με τους συντελεστές και το κοινό που παρακολούθησε τις παραστάσεις διερευνώνται οι ίδιες παράμετροι, που μελετήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, θέτοντας ακόμα έναν προβληματισμό σχετικά με το πότε ξεκινά τελικά η διαδικασία της μουσειοποίησης και κατά πόσο σε αυτή την περίπτωση μουσειοποίησης υφίσταται η έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς*.

5.2. Η Έννοια της επιλογής

Η έννοια της επιλογής στη δράση «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» εντοπίζεται από τη μία πλευρά στους λόγους που επέλεξαν το κοινό και οι καλλιτέχνες να συμμετάσχουν στη δράση και από την άλλη πλευρά στα θέματα που επιλέγουν να πραγματευτούν οι συγγραφείς μέσω των έργων τους. Αναφορικά με τους λόγους συμμετοχής του κοινού και των καλλιτεχνών η καινοτομία του εγχειρήματος και η περιέργεια διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην επιλογή τους:

«Μου φάνηκε πάρα πολύ καινοτόμο» (Γυναίκα 32 ετών 2014).

«Μου φάνηκε πολύ δελεαστικό γιατί δεν το είχα ξαναδεί» (Γυναίκα 42 ετών 2014).

«Ήταν κάτι διαφορετικό» (Άνδρας 45 ετών 2014).

«Ήταν κάτι καινούριο αυτό που συνέβη. Να πω ότι υπάρχουν πλέον πάρα πολλά θεατρικά φεστιβάλ στην Αθήνα. Κάτι τέτοιο όμως δεν είχε ξαναγίνει» (Μάνδαλη 2014).

Ο βασικός λόγος της περιέργειας του κοινού και των καλλιτεχνών εντοπίζεται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά υλοποιείται μία τέτοια δράση και έτσι ήθελαν οι ίδιοι να συμμετάσχουν για να ανακαλύψουν τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και επειδή οι συγκεκριμένες παραστάσεις συνδύαζαν έναν μουσειακό οργανισμό και την ιστορία του με τη θεατρική δημιουργία. Αυτός ο συνδυασμός της ιστορίας του βιομηχανικού μνημείου του παλαιού εργοστασίου φωταερίου με τη θεατρική τέχνη ήταν το βασικό κίνητρο και του κοινού (8 αναφορές από τις 22) που ήρθε να παρακολουθήσει τις παραστάσεις, σύμφωνα με τις απαντήσεις που δόθηκαν στην ερώτηση «Γιατί ήρθε το κοινό να δει τις παραστάσεις;»:²³²

«Εμένα δεν μου κάνει εντύπωση που ήρθε ο κόσμος να δει τα έργα αυτά. Ήρθε να τα δει για τον ίδιο λόγο που θα πήγαινα κι εγώ να τα δω, γιατί ξαφνικά ακούς ότι γίνεται στην Ελλάδα ένα πράγμα που ξέρεις ότι γίνεται στο εξωτερικό και λες καιρός να γίνει κάτι αντίστοιχο εδώ πέρα σε έναν βιομηχανικό χώρο και θέλεις να δεις λίγο πώς το χειρίζεται και ο καλλιτέχνης, αλλά και η οργάνωση, δηλαδή θέλεις να δεις λίγο αυτό το καινούριο εντός εισαγωγικών για τα ελληνικά δεδομένα, αν λειτουργεί ή όχι» (Φλουράκης 2014).

«Όταν το είπα σε φίλους μου, ήρθαν πιο γρήγορα και πιο άμεσα από ότι όταν έρχονται στο θέατρο. Κάπως τον ιντριγκάρει τον άλλο να έρθει σε ένα μουσείο να δει μια παράσταση, περισσότερο από το να πάει σε ένα θέατρο έχει μια περιέργεια. Αυτός σίγουρα είναι ένας λόγος και ο άλλος λόγος είναι το ίδιο το μουσείο του Γκαζιού που είναι ένας υπέροχος χώρος και σε πολλούς αθηναίους τους αρέσει να τον επισκέπτονται» (Φιλίνη 2014).

²³² Βλ. Ερώτηση 4 στο Παράρτημα 8: Πρωτόκολλο Ημιδομημένης Συνέντευξης σε Συντελεστές & Κοινό

«Ήταν ο χώρος ο συγκεκριμένος που θα έπαιρνε άλλο ρόλο θα λειτουργούσε σαν θεατρικός και αυτό συνδυαστικά το θες για να δεις πώς θα λειτουργήσει και ήταν η περιέργεια του συνδυασμού που λειτούργησε πολύ ελκυστικά συν ότι ήταν θέατρο» (Γυναίκα 42 ετών 2014).

«Εάν φιλτράρω όλα τα άλλα το γεγονός ότι είχε να κάνει με έναν χώρο βιομηχανικό και θέατρο» (Άνδρας 35 ετών 2014).

«Νομίζω το ότι γίνεται κάτι στο φυσικό του χώρο και μετά νομίζω ο θεατής αρχίζει να σκέφτεται, θα είναι και το μουσείο και θα μάθω» (Μαυρογεώργη 2014).

«Ήταν ενδιαφέρον να δεις μέσα στο χώρο του μουσείου θέατρο, δηλαδή πολλοί που ήρθαν μου είπαν ότι δεν είχαν ξαναδεί κάτι τέτοιο, πώς μπορεί να λειτουργήσει συνδυαστικά το ένα με το άλλο και γενικά νομίζω ότι αυτό είναι το κομμάτι στο οποίο μπορεί να πατήσει κανείς, στο πώς μπορεί δηλαδή να υπάρχει ένα ζωντανό μουσείο μες στο μουσείο, δηλαδή ο κόσμος γι' αυτό θα έρθει εκεί και δεν θα πάει κάπου αλλού» (Καστρινού 2014).

«Για εμένα η προφορική ιστορία έχει πολύ ενδιαφέρον όταν έχει να κάνει με ακίνητο μνημείο, το οποίο κιόλας είναι χρηστικό, αλλά πλέον είναι σε αχρηστία. Οπότε την προφορική ιστορία την βάζεις σε ένα πλαίσιο που την κάνει ζωντανή και ακόμα και μέσα από την ανθρώπινη εμπειρία που μπορεί να μη σχετίζεται άμεσα με το μηχάνημα σχετίζεται βέβαια με το εργοστάσιο. Αυτό το κάνει πιο ενδιαφέρον και πιο ζωντανό» (Γυναίκα 35 ετών 2014).

«Για εμένα το κίνητρο ήταν ότι για πρώτη φορά θα κάνω μια παράσταση σε ένα χώρο που δεν είναι θεατρικός, είναι ένας τελείως άλλος χώρος είναι πολύ ιδιαίτερος χώρος» (Χριστοφή 2014).

Πέρα από το συνδυασμό του χώρου με τη θεατρική τέχνη, που αποτέλεσε το βασικό λόγο επιλογής συμμετοχής στη δράση τρεις από τους είκοσι δύο συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις (έννας από το κοινό και δύο από τους καλλιτέχνες) εξέφρασαν προσωπικά ενδιαφέροντα και καλλιτεχνικές φιλοδοξίες ως βασικά κίνητρα συμμετοχής:

«Με ενδιέφερε η ιστορία του φωταερίου επειδή είχα κι εγώ αυτές τις αναμνήσεις ήθελα να δω πως θα προσεγγίσουν το θέμα οι μονόλογοι» (Άνδρας 65 ετών 2014).

«Ο λόγος που συμμετείχα είναι το ίδιο το θέμα, δηλαδή εμένα προσωπικά με έλκει το θέμα, ο πολίτης σε μια βιομηχανική κοινωνία, γιατί θεωρώ ότι μας καθορίζει σε κάθε επίπεδο, ιδιωτικό και δημόσιο» (Ξηρίδου 2014).

«Ήθελα να γράψω ένα site specific κείμενο και ξαφνικά μου δόθηκε μια ευκαιρία να το κάνω, δηλαδή αυτό που εμένα με ενδιέφερε πάρα πολύ και ήταν και το δικό μου το στοίχημα ήταν αν θα μπορούσα εγώ να συνδεθώ μέσω της γραφής με έναν συγκεκριμένο χώρο κατά παραγγελία και πού θα μπορούσα εγώ μέσα σε αυτό να βρω τον εαυτό μου και ίσως και γι' αυτό τον βρήκα περισσότερο από ότι συνήθως» (Φλουράκης 2014).

Επιπλέον, σύμφωνα με τους συντελεστές των παραστάσεων το διαγωνιστικό κομμάτι ήταν ένας πρόσθετος λόγος που κοινό και συντελεστές επέλεξαν να συμμετάσχουν (3 αναφορές). Το γεγονός ότι ο διαγωνισμός υλοποιήθηκε από ένα μουσείο του προσέδωσε κύρος και ταυτόχρονα εξασφάλιζε την αντικειμενικότητα στα μάτια των συμμετεχόντων. Η άποψη αυτή σχετίζεται με την επικρατούσα άποψη περί μουσείων, ότι δηλαδή αποτελούν χώρους κύρους και γνώσης (Foucault 1980, Stylianou- Lambert 2016):

«Έχω εκτίμηση στον ίδιο το φορέα του μουσείου, το είχα επισκεφτεί. [...] Είναι ένας οργανισμός στον οποίο εγώ η ίδια είχα εμπιστοσύνη ότι θα στείλω το έργο και θα υπάρχει μια διαφάνεια στην επιλογή, ότι είναι ένας φορέας αξιόπιστος και επαληθεύτηκε αυτό» (Ξηρίδου 2014).

«Ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η συνθήκη του διαγωνισμού, ήταν και πολύ καινούρια η ιδέα ότι είναι και διαγωνιστικό και το κοινό συμμετέχει και άρα οι ηθοποιοί θα δώσουν τον καλύτερό τους εαυτό και τα κείμενα σίγουρα θα είναι καλά γιατί επιλέχθηκαν από τα 50 έργα τα καλύτερα κείμενα, η συνθήκη ήταν πολύ ενδιαφέρουσα» (Λάνταβου 2014).

«Αρχικά θέλαμε να δούμε τις παραστάσεις, αλλά είχε και το διαγωνιστικό κομμάτι και θα είχε το κοινό και μερίδιο στην ψηφοφορία, πιστεύω, δηλαδή, ότι ήταν σημαντικό αυτό» (Μαυρογεώργη 2014).

Πέρα από τα κίνητρα συμμετοχής στο διαγωνισμό των καλλιτεχνών και του κοινού, η έννοια της επιλογής εμπεριέχεται στη θεματολογία με την οποία επέλεξαν να καταπιαστούν οι συγγραφείς των θεατρικών κειμένων. Οι δύο από τους τέσσερις μονόλογους («Ο Θερμαστής» και «η Διώρυγα») διαδραματίζονται στο σήμερα, ενώ οι άλλοι δύο («Μαρίκα στο Γκάζι» και «Στην αλλαγή του χρόνου») στο παρελθόν, όταν το εργοστάσιο φωταερίου λειτουργούσε. Οι μονόλογοι που διαδραματίζονται στο παρελθόν δίνουν έμφαση στην ιστορία του εργοστασίου φωταερίου, στον τρόπο λειτουργίας του, στις συνθήκες εργασίας των εργαζομένων, στους τρόπους διαβίωσης των ανθρώπων της ευρύτερης περιοχής του Γκαζιού και γενικότερα στην ιστορική πληροφορία, η οποία προκύπτει μέσα από το ίδιο το μουσείο. Οι χαρακτήρες είναι άνθρωποι εκείνης της εποχής, όπως ο εργάτης που δούλευε στο εργοστάσιο και η Μαρίκα, μία πόρνη που έμενε και εργαζόταν στη γειτονιά. Αντίθετα, οι μονόλογοι που διαδραματίζονται στο σήμερα, δεν εστιάζουν στις ιστορίες του παλαι-

ού εργοστασίου φωταερίου, αλλά οι ιστορίες αυτές που αφορούν στις συνθήκες εργασίας και στον τρόπο διαβίωσης των κατοίκων αποτελούν το έναυσμα για να εστιάσουν σε θέματα ευρύτερου ενδιαφέροντος, όπως η ανθρώπινη αντοχή στην περίπτωση του «Θερμαστή» και η ανθρώπινη απώλεια στην περίπτωση της «Διώρυγας». Όλες αυτές οι ιστορίες των μονολόγων διαδραματίζονται μέσα στο φυσικό σκηνικό του κτιρίου των Παλαιών Φούρνων, που αποτελεί την υλική διάσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς που διαφυλάσσει το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου και αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης των συγγραφέων. Οι άνθρωποι του Μουσείου επέλεξαν οι παραστάσεις αυτές να «ανέβουν» σε αυτό το κτίριο που λειτούργησε ως σκηνικό των παραστάσεων των μονολόγων, εντός του οποίου βρισκόταν και το κοινό που παρακολούθησε τις παραστάσεις. Συνεπώς, το σκηνικό αυτό ζωντανεύει μέσα από τις ιστορίες των μονολόγων και άλλοτε λειτουργεί αναπαραστατικά του τόπου στον οποίο ή γύρω από τον οποίο εργάζονταν οι χαρακτήρες των έργων («Στην αλλαγή του Χρόνου» και «Μαρίκα στο Γκάζι») και άλλοτε λειτουργεί συνειρμικά προκειμένου να γίνει η σύνδεση με το παρόν του μονολόγου, δηλαδή με τη ζέστη που βίωνε η πρωταγωνίστρια στον «Θερμαστή» και με την απώλεια του πατέρα που βίωνε ο πρωταγωνιστής στη «Διώρυγα». Κατά συνέπεια σε αυτήν την περίπτωση η υλική διάσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς, οι φούρνοι του εργοστασίου φωταερίου, συνδυάζονται σκηνογραφικά και νοηματικά με τις ιστορίες και τα μηνύματα που φέρουν οι μονόλογοι. Πρόκειται δηλαδή για το συνδυασμό των υλικών στοιχείων που διαθέτει ο μουσειακός χώρος με τα άυλα στοιχεία, τα μηνύματα, που επιθυμούν να μεταδώσουν οι καλλιτέχνες μέσα από τους μονόλογους τους. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η συμβιωτική σχέση μεταξύ της υλικής και της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς στην οποία οι αξίες και τα μηνύματα «επικοινωνούνται» εντός του πλαισίου της υλικής κληρονομιάς που αποτελεί το σκηνικό των μονολόγων (Carreno 2003, Bouchenaki 2003).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η έννοια της επιλογής σε αυτήν τη μελέτη περίπτωσης, δεν σχετίζεται με την επιλογή υλικών αντικειμένων που πρόκειται να

μουσειοποιηθούν, όπως συνέβαινε στις μελέτες περίπτωσης του προηγούμενου κεφαλαίου, αλλά με την επιλογή των μηνυμάτων που σχετίζονται με τον ιστορικό χώρο, τα οποία ο κάθε συγγραφέας επιθυμεί να μεταδώσει στο κοινό. Εκτός αυτού, προστίθεται και άλλη μία διάσταση της έννοιας της επιλογής που σχετίζεται με τους λόγους συμμετοχής στη δράση, τόσο από την πλευρά των καλλιτεχνών όσο και από την πλευρά του κοινού που ήρθε να παρακολουθήσει τις παραστάσεις.

5.3. Η Διατηρησιμότητα

Η Peggy Phelian (1993), όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, προσθέτει στο διάλογο περί διατηρησιμότητας την παράμετρο της μνήμης. Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της Calle - που εξέθεσε τις μνήμες των επισκεπτών και των εργαζόμενων του μουσείου δίπλα από τις φωτογραφίες των κλεμμένων πινάκων του μουσείου Isabella Stewart Gardner - η Phelian (1993) ισχυρίζεται ότι το μουσείο εκθέτει αυτό που δεν μπορεί να προσφέρει. Η απουσία των πινάκων αξιοποιείται για τη δημιουργία ενός νέου έργου και τη συνέχιση της ύπαρξής τους με αυτόν τον τρόπο.

Στην περίπτωση του παλαιού εργοστασίου φωταερίου, εκείνο που απουσιάζει είναι ο ανθρώπινος παράγοντας, καθώς με το πέρασμα των χρόνων έχει απομείνει μόνο το κτήριο με τον εξοπλισμό του. Έτσι, με τη χρήση της θεατρικής τέχνης διατηρούνται οι μνήμες του εργοστασίου, καθώς αναβιώνουν μέσα από τις παραστάσεις. Κατά συνέπεια, η έννοια της διατηρησιμότητας περιλαμβάνει ενέργειες επανάχρησης του χώρου ως θεατρικού σκηνικού νέων καλλιτεχνικών ερμηνειών της πολιτιστικής κληρονομιάς, οι οποίες επιτυγχάνονται μέσα από τη χρήση της θεατρικής τέχνης. Μέσα από τους μονολόγους α) δίνονται διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του βιομηχανικού μνημείου, β) οι καλλιτέχνες και το κοινό εμπλέκονται ενεργά με τις ιστορίες, που εμπνεύστηκαν από το παλαιό εργοστάσιο φωταερίου και γ) αναπτύσσονται νέες συνεργασίες και ιδέες συνέχισης και ανάπτυξης της πο-

λιτιστικής κληρονομιάς. Και τα τρία αυτά αποτελέσματα της δράσης συμβάλλουν στη διατηρησιμότητα της πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω της χρήσης της θεατρικής τέχνης (Andriopoulou 2016).

5.3.1. Διαφορετικές ερμηνείες- Επανάχρηση του χώρου

Με βασικό έναυσμα την υλική πολιτιστική κληρονομιά, δηλαδή το βιομηχανικό μνημείο του παλαιού εργοστάσιου φωταερίου, οι καλλιτέχνες έδωσαν τη δική τους ερμηνευτική προσέγγιση για τον χώρο. Με αυτόν τον τρόπο υλοποιείται μία μετάβαση από το αυθεντικό, υλικό τεκμήριο στη δημιουργία ιστοριών εμπνευσμένων από αυτό, στις οποίες δεν έχει πρωτεύοντα ρόλο η αυθεντικότητά τους και η ιστορική τους τεκμηρίωση, αλλά η καλλιτεχνική δημιουργία ως αποτέλεσμα έμπνευσης από ένα βιομηχανικό μνημείο. Αυτή η υπέρβαση της αξίας της αυθεντικότητας επιτρέπει την αναδημιουργία μέσω της θεατρικής τέχνης (Bénichou 2010c, Bénichou 2010a). Σημαντικό ρόλο στις νέες καλλιτεχνικές δημιουργίες αποτέλεσε η επανάχρηση του μουσειακού, πλέον, χώρου ως φυσικού σκηνικού των παραστάσεων, καθώς καθιστούσε πιο έντονη και ζωντανή την εμπειρία της παράστασης. Πιο συγκεκριμένα το Κτήριο των Παλαιών Φούρνων στο οποίο «ανέβηκαν» οι παραστάσεις συνέβαλε στον άμεσο εγκλιματισμό τόσο του κοινού όσο και των ηθοποιών στην παράσταση (5 αναφορές):

«Ο χώρος εμένα με έβαλε πολύ εύκολα στο κλίμα να παρακολουθήσω το μονόλογο, ο οποίος όμως σχετιζόταν με τον ίδιο το χώρο, οπότε πολύ γρήγορα και από την αρχή του και με τον τρόπο με τον οποίο ήταν φτιαγμένος ένιωσα πολύ γρήγορα σα να είμαι μέσα στο εργοστάσιο» (Γυναίκα 35 ετών 2014).

«Δεν είχα ξαναζήσει παρόμοια εμπειρία και ήταν μοναδική που ερχόταν σε πολύ στενή σχέση και με το περιεχόμενο των μονολόγων, δηλαδή είχες μία παραστατική εικόνα και μπορούσες να μπεις πιο εύκολα στο νόημα του έργου που παρουσιαζόταν» (Γυναίκα 58 ετών 2014).

«Δημιουργεί μια προστιθέμενη αξία για την παράσταση να είσαι στο χώρο, εννοείται ότι η ατμόσφαιρα επηρεάζει, δεν χωράει αμφιβολία» (Άνδρας 35 ετών 2014).

«Ο πραγματικός χώρος πάντα σε βάζει στη συνθήκη του τι ήταν, τι είναι και τι θα είναι, έναν χρονικό προσδιορισμό, το κάνει το κοινό από μόνο του και δεν χρειάζεται να κάνεις ένα 20λεπτο εισαγωγικό τι ήταν ο χώρος, έχει την ιδέα και την άποψη του τι ήταν ο χώρος, οπότε μπορείς να πας κόντρα σε αυτή την άποψη, μπορείς να παίζεις με την ήδη υπάρχουσα θέση του. Ήταν ωραίο να λες «Φοβερές οι μυρωδιές...» και να μυρίζει, δηλαδή το φυσικό πράγμα έχει τη μαγεία του. Το χρησιμοποιείς όπως θες εσύ σαν τρόπο αφήγησης για να πεις αυτά που θέλεις να πεις περισσότερο από το να κάνεις κάτι» (Μιζάρας 2014)

«Δηλαδή ούτε σκηνικά, ούτε θεατρικά κατασκευάσματα, είναι ο χώρος, είναι αυτό. Νομίζω ότι όταν ο χώρος έχει τόση ενέργεια από μόνος του, είναι από μόνος του βοηθητικός δεν χρειάζονται πολλά πράγματα» (Χριστοφή 2014).

Επιπρόσθετα, η επανάχρηση του χώρου ως θεατρικού σκηνικού συνέβαλε στην κατανόηση της λειτουργίας του εργοστασίου και καθιστούσε την πληροφορία που σχετιζόταν με αυτό πιο βιωματική (7 αναφορές):

«Μέσα από τις παραστάσεις ένοιωσα ότι μαθαίνω πράγματα για το χώρο» (Γυναίκα 31 ετών 2014).

«Έδωσε ζωή στο μουσείο. Εδώ έμαθα, γιατί ήταν πιο βιωματικό, αυτό μου έδωσε η δράση» (Γυναίκα 40 ετών 2014).

«Κείμενα με ιστορίες ανθρώπων που θα σε βάλουν μέσα σε αυτό και τα έχουν γράψει και σύγχρονοι άνθρωποι που σημαίνει ότι έχουν αναγκαστεί να καταλάβουν τη διαδικασία και να στο μεταδώσουν πιο εύκολα σε σένα που είσαι κοινό, σαφώς και ζωντανεύουν την πληροφορία που υπάρχει μέσα στο μουσείο και μπορούν να την κάνουν βίωμα» (Λάνταβου 2014)

«Καταλαβαίνεις και πώς λειτουργούσε ο χώρος και νοιώθεις τους ανθρώπους που δούλευαν εκεί, αυτό είναι φοβερό να το νιώσει κάποιος είναι μια αξία πολύ μεγάλη που νομίζω ότι κανονικά αυτό είναι και αυτό που πρέπει να προσφέρει ένα μουσείο, δηλαδή σε ένα μουσείο πας για να μάθεις κάποια πράγματα πας και για να νιώσεις μερικά πράγματα, τουλάχιστον για μένα δεν έχει και πολύ σημασία η γνώση να μη συνδέεται με ένα βίωμα ή με ένα συναίσθημα, οπότε νομίζω ότι είναι πολύ μεγάλης αξίας» (Φιλίνη 2014).

«Αισθανόσουν μέσα στο χώρο ότι ζεις λίγο έτσι στο παρελθόν που έβλεπες το παλιό εργοστάσιο σα μουσείο κλπ, δηλαδή σε ευχαριστούσε τρόπον τινά το περιβάλλον για να ακούσεις αυτά που άκουσες που ήταν σχετικά με το φωταέριο» (Άνδρας 65 ετών 2014).

«Αυτό που συνέβαινε εκεί μέσα οι εικόνες μαζί με τη μυρωδιά είχαν δώσει μια πολύ έντονη αίσθηση» (Ζήκουλης 2014)

«Νομίζω ότι ενίσχυε την όλη δουλειά πάρα πολύ, δηλαδή η σύνδεση του κειμένου με το χώρο ενίσχυε το οτιδήποτε, είτε συναισθήματα, είτε εικόνες, είτε γενικότερα το πώς ήταν τα πράγματα τότε και είχε πάρα πολύ ενδιαφέρον» (Μάνδαλη 2014).

«Μπορείς να επικοινωνήσεις μια ιστορία ενός χώρου μέσα από το θέατρο και μπορείς και να επικοινωνήσεις μία παράσταση μέσα από το χώρο, δηλαδή είναι δύο στοιχεία τα οποία συνομιλούν πολύ καλά μεταξύ τους, δηλαδή το ένα βοηθάει το άλλο, μου φάνηκε πολύ ενδιαφέρον» (Φιλίνη 2014).

Κατά συνέπεια, η συγκεκριμένη εμπειρία στο χώρο βοήθησε τους συμμετέχοντες να σκεφτούν βαθύτερα τη λειτουργία του συγκεκριμένου χώρου, δημιούργησε μνήμες και εικόνες μέσα από την ενεργοποίηση των αισθήσεων και των συναισθημάτων τους. Απόρροια αυτού του τρόπου επανάχρησης αποτελεί η ενεργή εμπλοκή των συμμετεχόντων και η σύνδεσή τους με την βιομηχανική κληρονομιά.

5.3.2. Εμπλοκή και σύνδεση με την πολιτιστική κληρονομιά

Ο διαγωνισμός «Το Θέατρο στο Β.Μ.Φ.» στόχευε στην ενεργή συμμετοχή και εμπλοκή τόσο των καλλιτεχνών όσο και του κοινού στις ιστορίες που σχετίζονται με το παλαιό εργοστάσιο φωταερίου και κατ' επέκταση στη σύνδεσή τους με τη βιομηχανική κληρονομιά και τα μηνύματα που φέρει το συγκεκριμένο βιομηχανικό μνημείο.

5.3.2.1. Εμπλοκή Καλλιτεχνών

Όλη η διαδικασία της προετοιμασίας από τη συγγραφή των κειμένων μέχρι τη σκηνοθεσία τους και την παρουσίασή του στο κοινό, απαιτούσε την εμπλοκή των καλλιτεχνών, χωρίς την οποία δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί η συγκεκριμένη δράση. Προκειμένου να γράψουν τα κείμενά τους και να τα αποδώσουν υποκριτικά, οι καλλιτέχνες ερεύνησαν οι ίδιοι τόσο την ιστορία του παλαιού εργοστασίου φωταερίου, όσο και της ευρύτερης περιοχής του Γκαζιού, καθώς, επίσης, και της εκάστοτε εποχής στην οποία επέλεξαν να μεταφέρουν το κείμενό τους.

«Μπήκα σε μια διαδικασία για ένα μήνα να προσπαθήσω να μπω σε αυτή την εποχή και αυτό έχει να κάνει και με τις πληροφορίες που έπαιρνα μέσω ίντερνετ, από τον κατάλογο και την ξενάγηση, αλλά έκανα και έρευνα που αφορούσε την εποχή που έγραψα εγώ που ήταν Μεσοπόλεμος και για την περιοχή και γενικώς για τα τραγούδια, το ήθος των ανθρώπων, συνήθειες, η καθημερινότητά τους. Υπήρχε και μία έκθεση φωτογραφίας²³³ που μας βοήθησε εκείνες τις μέρες, γιατί πήραμε εικόνες... ξαφνικά ήθελα να βουτήξω σε μια εποχή που δεν την ήξερα καθόλου» (Λάνταβου 2014).

«Μου άρεσε που μπήκαν στη διαδικασία να γράψουν άνθρωποι, μου άρεσε που η ιδέα έπρεπε να είναι από το μουσείο και την ιστορία του εργοστασίου, γιατί έβαλε ανθρώπους στη διαδικασία να ψάξουν κάτι καινούριο και φρέσκο και όχι κάτι ήδη υπάρχον σε κείμενο και από τα πράγματα που βλέπουμε συνήθως, οπότε μου άρεσε πάρα πολύ αυτή η διαδικασία των μονολόγων και του διαγωνιστικού κομματιού. Μου άρεσε επίσης που ενώ ήταν όλο νέοι άνθρωποι μπήκαν στη διαδικασία, ασχολήθηκαν, έψαξαν και έγραψαν. Το βρήκαν ενδιαφέρον να γράψουν για κάτι που εμείς δεν έχουμε ζήσει, δηλαδή δεν είχαν κάποιον π.χ. τον πατέρα τους να τους πει που είχε ζήσει τότε και ήρθε επειδή έχει ένα βίωμα. Ήρθαν άνθρωποι που μπορεί να μην είχαν καμία σχέση κι έψαξαν κι έκαναν όλη αυτή τη δουλειά [...]» (Γυναίκα 31 ετών 2014).

Επίσης κάποιοι καλλιτέχνες αισθάνθηκαν ότι συνδέθηκαν και με τους ανθρώπους του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου, μέσω αυτής της δράσης, αλλά κυρίως με τους ανθρώπους που έζησαν στο εργοστάσιο και γύρω από αυτό. Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών (7 από τους 11 καλλιτέχνες) τόνισε ότι μετά τη δράση αυτή υπάρχει μία πιο προσωπική και συναισθηματική σύνδεση με το χώρο και με την ιστορία του.

²³³ Πρόκειται για την έκθεση φωτογραφίας με τίτλο: «Εικόνες του χθες, ίχνη στο σήμερα» που υλοποιήθηκε από τις 7 έως τις 23 Μαρτίου 2014 στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων. Στην έκθεση αυτή κάτοικοι των περιοχών του Βοτανικού, Γκαζιού, Κεραμεικού και Ρουφ έδωσαν προσωπικές τους παλιές φωτογραφίες, οι οποίες εκτέθηκαν σε ένα από τα κτήρια της Τεχνόπολης με στόχο τη δημιουργία μιας συμμετοχικής έκθεσης φωτογραφίας που αποτύπωνε τον πώς ήταν κάποτε οι περιοχές αυτές και οι κάτοικοί τους.

«Τώρα πια υπάρχει ένα προσωπικό, είναι ένας χώρος που δεν τον έχω ζήσει δεν έχω εργαστεί, αλλά είναι ένας χώρος που έχω συνδεθεί με μια ιδιαιτερότητα και με κάποιους ανθρώπους, όπως εσείς με τους οποίους έχω μια ιδιαίτερη ανάμνηση και από το χώρο, αλλά και από τους ανθρώπους που εργάζονται εκεί» (Ξηρίδου 2014).

«Τώρα αισθάνομαι ότι έχω συνδεθεί με αυτόν τον χώρο. Δηλαδή μπορεί να ξαναπάω σε συναυλία, μπορεί να έρθω για καφέ και γενικώς περνάω συχνά έξω από το χώρο, δεν τον βλέπω πια με το ίδιο μάτι» (Μαυρογεώργη 2014).

«Δεν παύει να είναι μια θεατρική δουλειά, από την πλευρά μου, από το θέμα της υποκριτικής, το γεγονός, όμως ότι έπρεπε να παρουσιάσω έναν μονόλογο που είχε συγκεκριμένα στοιχεία και αναφερόταν σε καταστάσεις που έχουν υπάρξει του έδινε μια άλλη αίσθηση σε μένα, δηλαδή με ταξίδεψε με έναν τρόπο που το αναζητάς πολύ πιο δύσκολα σε μία απλή θεατρική σκηνή, ψάχνεις ίσως με τα σκηνικά... αυτή η ιστορική προσέγγιση ότι μπήκαμε σε έναν μουσειακό χώρο και μιλήσαμε για τον ίδιο το χώρο, το ότι όλα κούμπωναν μεταξύ τους για μένα ήταν μοναδικό δεν το έχω ξανακάνει. Είναι από τις δουλειές που θα θυμάμαι. Οι μυρωδιές του χώρου... το έχω πολύ μέσα μου, σαν ανάμνηση ζωντανή, τουλάχιστον εγώ έτσι ένιωσα. Είναι σαν να έχει τύχει κι εγώ μια φορά να έχω χτυπήσει κάρτα εκεί» (Ζήκουλης 2014).

«Το Γκάζι τώρα με αφορά, οπότε μάλλον είναι ο τρόπος που μαθαίνεις για κάτι και όχι απλώς το αντικείμενο τελικά» (Φιλίνη 2014).

«Η αλήθεια είναι ότι έχω μιλήσει πολλές φορές σε φίλους μου για το εργοστάσιο το συγκεκριμένο. Τους έχω πει τι είναι τα κορνούτα,²³⁴ τους έχω πει ό, τι μπόρεσα να καταλάβω από τις συνθήκες εργασίας τους. Είναι κάποιες φορές που ακούς κάποια πράγματα που έχουν συμβεί σε διάφορους ανθρώπους, που έχουν δουλέψει σε δύ-

²³⁴ Ορολογία για τους κλιβάνους του εργοστασίου (κορνούτα: αποστακτικά κέρατα από τη λατινική λέξη cornu:κέρατο) (Στογιαννίδης 2013)

σκολες συνθήκες εργασίας και όλα αυτά και τα ακούς να περνάνε και να μην σε αγγίζουν και όταν φτάνεις σε σημείο να το δουλέψεις και να το ξαναδουλέψεις πιο πολύ σου μπαίνει στο μυαλό ότι αυτοί οι άνθρωποι όντως έχουν υπάρξει και όντως έχουν ζήσει σε δύσκολες συνθήκες» (Ντρίζη 2014).

«Πιο πολύ με συνέδεσε με αυτό που ήταν το Γκάζι πριν, γιατί μέχρι τότε το έβλεπα, σαν να μην το έβλεπα κιόλας, σαν να έβλεπα κάποιες κατασκευές, αλλά δεν είχα συνδεθεί και μέσα από αυτή τη διαδικασία συνδέθηκα» (Χριστοφή 2014).

«Υπάρχει σίγουρα μια σύνδεση προσωπική, η οποία δεν υπήρχε παλαιότερα και είναι τουλάχιστον για μένα ένας χώρος τον οποίο όχι τώρα, αλλά μετά από κάποιο χρονικό διάστημα θέλω να ξαναεπισκεφτώ. Θα μου άρεσε να ξέρω ας πούμε ότι υπάρχουν παραστάσεις site specific σε έναν βιομηχανικό χώρο, θα ήθελα να τις παρακολουθήσω γιατί με ενδιαφέρει πάρα πολύ το αντικείμενο και γιατί με κάποιο τρόπο το θέατρο σε συνδέει με το χώρο από διαφορετικά κανάλια και διαφορετικά μονοπάτια και πολλές φορές σε συνδέει και λίγο περισσότερο προσωπικά, είτε είσαι μέσα σε αυτό, μέσα στην παράσταση είτε είσαι θεατής» (Φλουράκης 2014).

Η καλλιτεχνική κοινότητα εμπλέκεται στην πολιτιστική κληρονομιά του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου καθώς εμπνέεται, αναζητά, μελετά την ιστορία του χώρου και δημιουργεί δικές της ιστορίες για να δώσει μια θεατρική ερμηνεία. Με αυτόν τον τρόπο οι ίδιοι οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν δημιουργούν τις δικές τους μνήμες και συνδέονται με έναν πιο συναισθηματικό τρόπο με τον χώρο μετά από αυτή την εμπειρία.

5.3.2.2. Εμπλοκή κοινού

Η συναισθηματική σύνδεση με το χώρο εντοπίζεται και στο κοινό που ήρθε να παρακολουθήσει τις παραστάσεις, καθώς οι παραστάσεις αναβίωσαν στους μεγαλύτερους μνήμες του παρελθόντος, όταν το εργοστάσιο λειτουργούσε στην πόλη της Αθήνας, και στους νεότερους δημιούργησε εικόνες στο μυαλό τους από τις συνθήκες εργασίας και ζωής. Στην ερώτηση: «Τι μάθατε ή βιώσατε μέσω της παρακολούθησης των παραστάσεων»,²³⁵ μόνο το 9% των ερωτηθέντων επέλεξε στην απάντησή τους αποκλειστικά το ρήμα «μαθαίνω», ενώ το 36% επέλεξε να δώσει απάντηση χρησιμοποιώντας το ρήμα «βιώνω». Το 55% των ερωτηθέντων από το κοινό επέλεξε και τα δύο ρήματα για να δώσει την απάντησή του. Συνεπώς η εμπλοκή του σε αυτή την περίπτωση είναι τόσο σε συναισθηματικό επίπεδο όσο και σε μαθησιακό επίπεδο. Επιπρόσθετα, το κοινό εμπλέκεται και σε πρακτικό επίπεδο στο συγκεκριμένο διαγωνισμό, καθώς ψηφίζει την παράσταση της επιλογής του, δηλαδή την αντιπροσωπευτικότερη παράσταση του διαγωνισμού.

«Το βιωματικό κομμάτι ήταν να φανταστείς τη ζωή σε μια άλλη εποχή, σε μια άλλη Αθήνα. Σε βάζει πραγματικά να σκεφτείς πώς πρέπει να ήταν οι γειτονιές, τι σήμαινε να ζεις εκείνη την εποχή» (Άνδρας 35 ετών 2014).

«[...]Ειδικά ο μονόλογος [«ο Θερμαστής»] μπόρεσε κι έβγαλε μια διαδικασία και τις καταστάσεις που εργαζόντουσαν οι εργάτες μέσα στη βιομηχανία του φωταερίου, σε σύγχρονους όρους. Και σε σύγχρονους όρους που έχω ζήσει, που είναι πολύ σημαντικό γιατί μπορείς να το βιώσεις. Σου ξυπνάει μνήμες» (Άνδρας 23 ετών 2014).

«Βίωσα στιγμές συγκίνησης και προβληματισμού για όλο αυτό που συνέβαινε τότε και με αυτόν τον τρόπο συμμετείχα ενεργά. Ψυχικά και σωματικά ήμουν εκεί» (Γυναίκα 31 ετών 2014).

²³⁵ Βλ. Παράρτημα 8 «Πρωτόκολλο Ημιδομημένης Συνέντευξης σε Συντελεστές και Κοινό».

«Έμαθα πιο πολλά πράγματα για την εποχή και για τη σημασία του φωταερίου σε μία εποχή που ακόμα το ηλεκτρικό δεν είχε έρθει και το πόσο σημαντικό ήταν το εργοστάσιο και σαν οικονομική επιχείρηση, αλλά και σαν επιχείρηση που ζωντάνευε άλλες επιχειρήσεις ή που στήριζε άλλες επιχειρήσεις και παράλληλα και το ρόλο τον κοινωνικό που είχε» (Γυναίκα 35 ετών 2014).

«Έμαθα για τους προβληματισμούς που είχαν οι άνθρωποι που δούλευαν στο εργοστάσιο, τί προβλήματα αντιμετώπιζαν, τί σκεφτόντουσαν, τα οποία μοιάζουν πάρα πολύ με αυτά που σκέφτονται και οι σημερινοί εργάτες» (Γυναίκα 29 ετών 2014).

«Βίωσα την αγωνία των ανθρώπων που δούλευαν μέσα στο εργοστάσιο για να έχουν την υγεία τους καλή, γιατί ήταν θέμα υγείας μέσα εκεί και για το άγχος που είχαν για να συντηρήσουν τις οικογένειές τους. Έζησα μαζί τους αυτή την αγωνία» (Άνδρας 65 ετών 2014).

«Όλα τα έργα ήταν ερμηνευμένα με τέτοιο τρόπο που μας έκαναν να βιώνουμε πράγματα, να τα ζούμε κι εμείς όχι μόνο να μαθαίνουμε. Πραγματικά βιώσαμε συναισθήματα μέσα από όλα αυτά τα έργα, συναισθήματα που είχαν σχέση με τη λειτουργία του συγκεκριμένου χώρου. Αυτό που βίωσα ήταν ότι αυτά τα οποία γίνονταν στο παρελθόν, γίνονται και τώρα» (Γυναίκα 58 ετών 2014).

«Εγώ δεν έχω συναίσθημα, μου δημιούργησε ιστορικό ενδιαφέρον για την εποχή και το ίδιο το εργοστάσιο, το πώς λειτουργούσαν τα συστήματα, πώς διατηρήθηκαν, πώς μπορεί να αξιοποιηθούν τα μηχανήματα και όλο το εργοστάσιο, ακόμα σαν επιχείρηση. Πολύ ενδιαφέρον είναι και το προσωπικό κομμάτι, οι προσωπικές ιστορίες των ανθρώπων που δούλεψαν εκεί» (Γυναίκα 35 ετών 2014).

«Έχω μνήμες από το '58 το '60 που ερχόμουν στην Αθήνα και δούλευε ακόμη το φωταέριο. Το θυμάμαι και μύριζε όλη η περιοχή και βλέπαμε τα φουγάρα που κάπνιζαν. Τα φουγάρα, οι καπνοί και η μυρωδιά» (Άνδρας 65 ετών 2014).

«Έχω μνήμες όταν κάλυπτε ο καπνός ένα αρκετά μεγάλο μέρος της Αθήνας από τις γειτονικές περιοχές. Και κυρίως οι μνήμες μου συνάδονται με το γεγονός ότι πολλές φορές όταν επισκεπτόμουν τη μητέρα μου που κατοικεί στη Ν. Σμύρνη ακολουθούσαμε αυτό το δρομολόγιο και πάντα όταν γυρνούσαμε από μία συγκεκριμένη στροφή φαινόταν ο καπνός και η καμινάδα ακόμα. “Ήταν χαρακτηριστικό οι καμινάδες που καπνίζουν και η γέφυρα Πουλοπούλου, που εκεί ουσιαστικά στρίβουμε και ήταν το παλιό Πιλοποιείο του Πουλόπουλου, ναι εκεί είναι χαρακτηριστική εικόνα. Ήταν μία από τις χαρακτηριστικές εικόνες της Αθήνας και βέβαια της παλαιάς Αθήνας που μπορεί εμείς να μη ζήσαμε η γενιά μου ζήσαμε στην πιο σύγχρονη Αθήνα, όχι στη σημερινή, αλλά στα νιάτα μας θυμόμασταν κάποια πράγματα» (Γυναίκα 58 ετών 2014).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι μονόλογοι δημιούργησαν στους συμμετέχοντες μνήμες στο σήμερα (Phelan 1993). Οι μονόλογοι αναβιώνουν μνήμες για τους παλιότερους και αναπαριστούν για τους νεότερους μέσα από την επανάχρηση και επανερμηνεία του βιομηχανικού μνημείου (Marini 2008, Clarke 2009). Οι καλλιτέχνες και το κοινό εμπλέκονται ενεργά σε αυτή τη διαδικασία. Οι καλλιτέχνες είναι εκείνοι που συμμετέχουν ενεργά στην ερμηνευτική διαδικασία της πολιτιστικής κληρονομιάς αποδίδοντάς της μία καλλιτεχνική διάσταση μέσω της θεατρικής τέχνης και το κοινό συνδέεται συναισθηματικά αλλά και γνωσιακά με το περιεχόμενο των μονολόγων, καθώς μαθαίνει και βιώνει ταυτόχρονα. Με την εμπλοκή των συμμετεχόντων στην πολιτιστική κληρονομιά μέσω της θεατρικής τέχνης εξασφαλίζεται η συνέχεια της δράσης και η διατηρησιμότητα της πολιτιστικής κληρονομιάς στο μυαλό των συμμετεχόντων.

5.3.3. Εξασφάλιση συνέχειας- ανάπτυξη της δράσης

Ένα σημαντικό αποτέλεσμα που έφερε η συγκεκριμένη δράση του Β.Μ.Φ. είναι η ανάπτυξη νέων συνεργασιών. Σύμφωνα με τους όρους τους διαγωνισμού, το κείμενο έπρεπε να παρασταθεί μέσα στους μουσειακούς χώρους, με αποτέλεσμα οι συγγραφείς να αναζητήσουν συνεργασίες με ηθοποιούς και σκηνοθέτες.

«Κατά τη διαδικασία της συγγραφής ήμουν μόνη μου και όταν γνωριστήκαμε με τα παιδιά και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που επετεύχθη ήταν αυτό που ήθελα- και χάρηκα βέβαια και πάρα πολύ και για τον έπαινο ιστορικής-μουσειακής προσέγγισης που έλαβε το έργο και που υπήρξε συνέχεια τώρα το Νοέμβριο- δηλαδή από κάθε άποψη ήταν πάρα πολύ καλά» (Ξηρίδου 2014).

Χαρακτηριστικό είναι ότι όλοι οι καλλιτέχνες (11 αναφορές) που συμμετείχαν στην έρευνα απάντησαν θετικά στο ότι αυτή η δράση του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου αποτέλεσε το έναυσμα για τη δημιουργία νέων συνεργασιών, οι οποίες είχαν σκοπό να συνεχιστούν και εκτός μουσείου και σε άλλες θεατρικές δουλειές. Επιπρόσθετα, οι καλλιτέχνες διαφορετικών ομάδων γνωρίστηκαν μεταξύ τους και αντάλλαξαν απόψεις σχετικά με τη δράση, καθώς η κοινή συμμετοχή τους ένωνε καλλιτεχνικά και με τον χώρο του παλαιού εργοστασίου φωταερίου. Ακόμη και η συνεργασία με το ίδιο το μουσείο σε επίπεδο παραγωγής αποτέλεσε μια νέα συνεργασία τόσο από την πλευρά του μουσείου, τόσο και από την πλευρά των καλλιτεχνών.

«Καταρχήν τα μουσεία δεν κάνουν δράσεις τέτοιου τύπου, δηλαδή να ανοίξουν σε νέους δημιουργούς και τα μουσεία είναι γενικά θεσμοί που τους εκτιμάει πολύ ο κόσμος ανεξάρτητα αν τα επισκέπτεται ιδιαίτερα. Πρακτικά, θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να ανοίγουν και να αισθανόμαστε ότι έχουμε ευκαιρίες, αυτή ήταν μια ευκαιρία» (Λάνταβου 2014).

Πέρα, όμως από την ανάπτυξη νέων συνεργασιών, οι καλλιτέχνες και το κοινό ρωτήθηκαν με ποιον τρόπο θα επιθυμούσαν να συνεχιστεί η συγκεκριμένη δράση και πώς θα ήθελαν να αξιοποιήσει το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου τα κείμενά τους και τις παραστάσεις που προέκυψαν από αυτά. Οι απαντήσεις τους συνοψίζονται σε προτάσεις για: α) έκδοση των θεατρικών κειμένων (3 αναφορές), β) επανάληψη των παραστάσεων (3 αναφορές), γ) ένταξη στις ξεναγήσεις και στα εκπαιδευτικά προγράμματα του μουσείου (6 αναφορές), δ) άνοιγμα σε άλλους χώρους (5 αναφορές), ε) συνέχιση του διαγωνισμού και θεσμοθέτησή του (7 αναφορές).

Μέσα από τις παραπάνω απαντήσεις, το κοινό και οι συντελεστές των παραστάσεων, δίνουν τη δική τους άποψη για τον τρόπο συνέχισης και ανάπτυξης της συγκεκριμένης δράσης. Έτσι συμμετέχουν ενεργά, εμπλέκονται και συζητούν με τους ανθρώπους του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου τις ιδέες τους αναφορικά με την θεατρική ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς που διαφυλάσσει το μουσείο. Οι προτάσεις συνέχειας και ανάπτυξης της δράσης σε συνδυασμό με την εμπλοκή των συμμετεχόντων και την επανάχρηση και επανερμηνεία της βιομηχανικής κληρονομιάς με θεατρικούς όρους, συμβάλλουν στη συνέχιση και ανάπτυξη της ίδιας της πολιτιστικής κληρονομιάς που διαθέτει το μουσείο και κατά συνέπεια στη διατηρησιμότητά της μέσα στο χρόνο.

5.4. Ο ρόλος των ενδιαφερομένων

Στο διαγωνισμό με τίτλο «Το θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου», τα ενδιαφερόμενα μέρη που αποφασίζουν για τη μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης είναι το ίδιο το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου και οι συμμετέχοντες στο θεατρικό γεγονός, δηλαδή, οι συντελεστές των θεατρικών παραστάσεων και το κοινό. Ο ρόλος που διαδραμάτισε καθένα από τα εμπλεκόμενα μέρη, οδηγεί σε μία διαφορετική οπτική της *θεατρικής κληρονομιάς*.

5.4.1 Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου και θεατρική κληρονομιά

Το Β.Μ.Φ. μέσα από αυτή τη δράση ανοίγει τις πύλες του επιδιώκοντας τη συμμετοχή της καλλιτεχνικής κοινότητας στην ερμηνευτική διαδικασία της βιομηχανικής κληρονομιάς και των μηνυμάτων της, μέσα από την τέχνη του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο το μουσείο μετατρέπεται από πάροχος ιστορικής πληροφορίας σε όχημα κοινωνικής εμπλοκής, καθώς θέτει προς διαπραγμάτευση και επανερμηνεία την πληροφορία που διαθέτει και εμπλέκει την θεατρική κοινότητα στο έργο του, η οποία δεν αποτελείται από τους ειδικούς της πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά από τους μη ειδικούς (Sandell 1998, Smith 2006, Simon 2010a, Clare 2017). Έτσι, στη συγκεκριμένη δράση το Β.Μ.Φ. δεν ασκεί τον κυρίαρχο λόγο (ΑΗΔ) για την πολιτιστική κληρονομιά που διαφυλάσσει, καθώς δεν παρεμβαίνει στο περιεχόμενο των μονολόγων. Ο ρόλος του μουσείου είναι κατά κύριο λόγο οργανωτικός, δηλαδή περιορίζεται στη διοργάνωση και εξασφάλιση της ομαλής διεξαγωγής της όλης δράσης (διαφήμιση και επικοινωνία της δράσης, παραγωγή των παραστάσεων, επίλυση τεχνικών θεμάτων, κ.λπ.) (Ανδριοπούλου 2017). Η προστιθέμενη αξία που προσέφεραν οι παραστάσεις των μονολόγων στο μουσείο είναι ότι προσέλκυσαν μία μερίδα κοινού, η οποία ενδιαφέρθηκε να παρακολουθήσει το συνδυασμό του μουσείου με το θέατρο.

«Όλη η δράση για το μουσείο είναι ότι φέρνει ανθρώπους του θεάτρου σε έναν χώρο που θα τον επισκεπτόντουσαν τελείως τουριστικά, τους εμπλέκει σε μία άλλη διάσταση που μπορεί να έχει αυτός ο χώρος, τί άλλο μπορεί να γίνει εδώ» (Χριστοφή 2014).

«Ήρθε και μουσειακό και θεατρικό κοινό. Δηλαδή νομίζω ότι κάποιιοι που γενικά πηγαίνουν θέατρο ή κάποιιοι που γενικά πηγαίνουν σε μουσεία ήρθαν να δουν τις παραστάσεις» (Λάνταβου 2014).

«Για οποιοδήποτε μουσείο το να περάσει κανείς την πόρτα του είναι προστιθέμενη αξία εκτός αν έχει σκοπό να το βανδαλίσει ή να κλέψει τα εκθέματα, άρα είναι προφανής η προστιθέμενη αξία του να φέρεις κόσμο, πόσο μάλλον να φέρεις κόσμο που δεν θα ερχόταν εάν δεν υπήρχε αυτή η αφορμή» (Άνδρας 35 ετών 2014).

«Με τις παραστάσεις ήρθε περισσότερος κόσμος να επισκεφτεί το μουσείο γιατί όλοι όσοι έχουμε πάει, μάλλον έχει έρθει όλη η Αθήνα, αλλά για να δει τον Μάλαμα. Προφανώς έχουμε πάει άπειρες φορές σε συναυλίες και φεστιβάλ και τέτοια στον προαύλιο χώρο και δεν έχουμε μπει στον κόπο και είναι τόσοι πολλοί που έχουν έρθει και είναι ελάχιστοι τελικά αυτοί που έχουν έρθει στο μουσείο και θεωρώ ότι αυτή δράση βοήθησε να έρθει κόσμος στο μουσείο» (Γυναίκα 31 ετών 2014).

«Η ιδέα ότι τα μουσεία πλέον δεν είναι απλώς κάποια δωμάτια στα οποία έχουμε κάποια πράγματα κρεμασμένα ή ακουμπισμένα, αλλά είναι πολύ πιο ευέλικτα και διαδραστικά που γίνονται κι άλλα πράγματα, εμένα με βρίσκει απόλυτα σύμφωνο και μόνο το να βρεθείς στο χώρο κι ας μη δεις τίποτα, το να βρεθείς στο χώρο είναι κέρδος για μένα, ξέρεις ότι υπάρχει. Μαθαίνεις ότι υπάρχει, συνδέεσαι με το χώρο, ανάλογα με το πόσο σου αρέσει αυτό που κάνεις, αποκτά το μουσείο κι ένα θέμα constituency, αποκτά μια εκλογική βάση, δηλαδή, ανθρώπους που σε περίπτωση αύριο μεθαύριο το μουσείο απειληθεί, θα πούνε όχι γιατί αυξάνεται η διείδυση του στο χώρο. Όσο περισσότερο κόσμο φέρεις, ακόμα και μία φορά να έχεις πάει και να έχεις κάνει κάτι ευχάριστο εκεί δημιουργεί μια θετική αντίληψη σε αυτόν, γι' αυτόν τον χώρο, ότι είναι ένας χώρος που αξίζει να υπάρχει» (Άνδρας 35 ετών 2014).

«Το να προσθέσεις στο μουσείο μια δράση με θέατρο νομίζω ότι ανοίγει μια άλλη προοπτική. Το μουσείο παίρνει αξία και επειδή το μαθαίνει ο κόσμος, αλλά και επειδή ο χώρος που παλιά ήταν εργοστάσιο και τώρα είναι μουσείο ζωντανεύει, δεν είναι ένα ερείπιο με σκοτεινή ιστορία που δυσκολεύεται να το παρακολουθήσεις, είναι

ένας χώρος που μπορείς να τον παρακολουθήσεις και αυτό ισχύει για τον κάθε επισκέπτη-θεατή» (Μαυρογεώργη 2014).

«Δεν είχα επαφή με το μουσείο και δεν είχα επαφή με το τι μπορεί να γίνει μέσα σε ένα μουσείο και μετά από αυτό κατάλαβα ότι το μουσείο είναι ένας τόπος που μπορεί να συμβούν πάρα πολλά πράγματα και είναι κρίμα να μην συμβαίνουν, να μένουν ανεκμετάλλευτα και είναι επίσης, ένας τόπος που το θέατρο μπορεί να αποκτήσει αυτή την πρωταρχική του σημασία, το να λέω μια ιστορία σε έναν χώρο και να μαθαίνει κάποιος για το χώρο ακούγοντας μια ιστορία, μου φαίνεται πολύ ωραίο, ιδανικό και για τα δύο και για το μουσείο και για το θέατρο, είναι μια πολύ ωραία δράση, πάρα πολύ» (Φιλίνη 2014).

Κατά συνέπεια η δράση προσθέτει αξία στο χώρο και στα μηνύματα που φέρει, μετατρέποντάς τον σε φυσικό θεατρικό σκηνικό των θεατρικών παραστάσεων. Το γεγονός ότι γράφτηκαν και υλοποιήθηκαν θεατρικές παραστάσεις για το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου του αφήνει μία θεατρική παρακαταθήκη που το αφορά άμεσα. Η θεατρική αυτή παρακαταθήκη περιλαμβάνει θεατρικά κείμενα, έντυπο υλικό (διαφημιστικά έντυπα), οπτικοακουστικό υλικό (φωτογραφίες, βίντεο) και έτοιμες θεατρικές παραστάσεις που αφορούν στο μουσείο και μπορούν να ξαναπαιχτούν ή ακόμα και να ταξιδέψουν εκτός μουσείου. Πρόκειται για τη «θεατρική κληρονομιά του Β.Μ.Φ.» (Γυναίκα 32 ετών 2014) και «τη συνεισφορά του μουσείου στη θεατρική τέχνη αυτή τη στιγμή» (Γυναίκα 58 ετών 2014).

«Το να γίνονται παραστάσεις σε μουσεία, ανήκει στη θεατρική κληρονομιά» (Φιλίνη 2014).

«Ένας χώρος πώς μπόρεσε και εξελίχθηκε, αλλά ο χώρος παρέμεινε. Αυτό εκεί έχει πλέον τη δική του θεατρική κληρονομιά είναι η συνέχεια με άλλη μορφή πια του μουσείου» (Γυναίκα 42 ετών 2014).

Από τις παραπάνω απόψεις των συμμετεχόντων στην έρευνα προκύπτει ότι στη δράση αυτή εμπεριέχεται η έννοια της *θεατρικής κληρονομιάς*, η οποία είναι «εξατομικευμένη» και αφορά στο συγκεκριμένο μουσειακό χώρο. Πρόκειται για τη *θεατρική κληρονομιά* που αποκτά ένα μουσείο το οποίο εντάσσει τη θεατρική τέχνη μέσα στους κόλπους του ως ερμηνευτικό-καλλιτεχνικό εργαλείο της πολιτιστικής του κληρονομιάς.

5.4.2 Συμμετέχοντες και θεατρική κληρονομιά

Καθώς η θεατρική τέχνη είναι μία τέχνη συμμετοχική απαιτείται η συνύπαρξη των δημιουργών της και του κοινού που παρακολουθεί τις παραστάσεις (Pavis 2006, Leach 2008). Στην περίπτωση της συγκεκριμένης δράσης, συντελεστές των παραστάσεων είναι εκείνοι που δημιουργούν και προετοιμάζουν τη θεατρική παράσταση από τη σύλληψη της ιδέας του κειμένου, μέχρι την υλοποίηση της παράστασης. Οι συντελεστές ερμηνεύουν μέσω της θεατρικής τέχνης τη βιομηχανική κληρονομιά του Β.Μ.Φ. με έναν καλλιτεχνικό τρόπο χωρίς να ανήκουν στους ειδικούς της πολιτιστικής κληρονομιάς. Σε αυτή την κατηγορία των μη ειδικών έρχεται να προστεθεί και ο επισκέπτης, ο οποίος μετατρέπεται σε θεατρικό κοινό και συμμετέχει ενεργά, καθώς συνδιαμορφώνει μαζί με τους καλλιτέχνες το θεατρικό γεγονός που λαμβάνει χώρα εντός του μουσείου (Kidd 2007). Έτσι, η πολιτιστική κληρονομιά ερμηνεύεται από τους μη ειδικούς, οι οποίοι δίνουν τη δική τους εκδοχή μέσω της τέχνης του θεάτρου, ακολουθώντας μια πορεία από «κάτω προς τα πάνω» (bottom-up) (Robertson 2008, Roberts 2014). Κοινό και συντελεστές, όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα εμπλέκονται με την πολιτιστική κληρονομιά του Β.Μ.Φ. και δημιουργούν τις δικές τους εικόνες και μνήμες μέσω αυτής της συμμετοχικής διαδικασίας.

«Εγώ από τη δική μου δημιουργική διαδικασία προσδοκούσα να δημιουργηθούν ήρωες που θα ήταν ζωντανοί στο συγκεκριμένο χώρο που αφορά το εργοστάσιο και

την περιοχή του Γκαζιού. Να είναι όσο πιο ζωντανοί γίνεται και να μεταφέρεται το κλίμα και της εργασίας μέσα στο εργοστάσιο και της ζωής στην περιοχή. Το πώς θα το εκλάβει το κοινό και ο αναγνώστης να μπορεί να είναι μεταδύσιμο και ζωντανό, να μπορεί ο άλλος με το που διαβάζει το κείμενο ή με το που το ακούει το κοινό και ζωντανεύει από την ηθοποιό να βλέπει πολύ γρήγορα κι εύκολα εικόνες, να κατανοεί τους ήρωες και να ταυτίζεται μαζί τους» (Λάνταβου 2014).

«Για μένα το στοίχημα ήταν πώς θα καταφέρω και να μην χάσω καθόλου την προσωπική μου κατάθεση στο κείμενο και ταυτόχρονα πώς θα συνδεθεί και η ιστορία, πώς θα το κεντήσω όλο αυτό. Αν για τους δύο χαρακτήρες του έργου ήταν ανάγκη να μιλήσουν για το φωταέριο και το θερμαστή συγκεκριμένα, τότε κι εμείς θα το ακούγαμε, μόνο αν υπήρχε πραγματική ανάγκη να ειπωθεί αυτό το πράγμα» (Μαυρογεώργη 2014).

«Από πλευράς μου ήμουν αρκετά ενεργός γιατί με ενδιέφερε και γιατί είμαι και της φιλοσοφίας ότι από την ώρα που μπαίνεις σε έναν χώρο, με οποιαδήποτε συνθήκη και πόσο μάλλον όταν έχει να κάνει με ιστορική φύση, τουλάχιστον να προσπαθήσεις να βγάλεις κάτι από αυτό.» ('Ανδρας 23 ετών 2014).

«Συμμετείχα, αφού μου άρεσε εξαιρετικά, παρακολουθούσα και μιλούσα και γελοούσα και απ' όλα. Συμμετείχα πάρα πολύ. Το Μάιο η συμμετοχή ήταν ακόμα πιο έντονη, γιατί ήξερα πως θα ψηφίσω κι έδινα σημασία σε κάθε λέξη που έλεγαν» ('Ανδρας 65 ετών 2014).

«Παρακολουθούσα με μεγάλη προσοχή τις εκφράσεις του ηθοποιού και είμαι απολύτως βέβαιη ότι μας παρακολουθούσε κι εκείνος. Έπαιζε σε εμάς βλέποντας τι συναισθήματα είχαμε κι εμείς και πόσο τον παρακολουθούσαμε, οπότε ήταν μια εμπειρία διαφορετική. Πιστεύω ότι υπήρχε μία αμφίδρομη σχέση με το συγκεκριμένο ηθοποιό και το κοινό» (Γυναίκα 58 ετών 2014).

«Ένωσα κάποια στιγμή να λιώνω από τη ζέστη με το «Θερμαστή»
(Γυναίκα 42 ετών 2014).

«Δεν το συζητώ το κοινό ήθελε να είναι πολύ ενεργό, ήταν σαφές ότι το κοινό δεν κάθεται απλώς σε κάποιες καρέκλες θεάτρου και είναι εντός ενός μουσειακού χώρου και συγκεκριμένα βιομηχανικού και το ήθελαν κιόλας, είχαν άλλη διάθεση ερχόμενοι εκεί» (Λάνταβου 2014).

«Μου φάνηκε πολύ ενεργό το κοινό, γιατί καθόμουν κι ανάμεσά τους και αισθανόμουν ότι υπήρχε κάτι ζωντανό, επικοινωνούσε δηλαδή η σκηνή με το κοινό»
(Φιλίνη 2014).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η συμμετοχικότητα κατά τη διάρκεια των θεατρικών μονολόγων ήταν έντονη τόσο από πλευράς συντελεστών των παραστάσεων όσο και από πλευράς κοινού. Μέσω της συμμετοχικής ιδιότητας της θεατρικής τέχνης κοινό και συντελεστές δημιουργούν τη δική τους *θεατρική κληρονομιά*, η οποία σχετίζεται με την εμπειρία της παράστασης.

«Θεατρική κληρονομιά είναι το πόσο θα το κληρονομήσει ο καθένας ή στη μνήμη του» (Γυναίκα 32 ετών 2014).

«Μου άρεσε το πώς χρησιμοποιήθηκε το θέατρο για να συσχετίσει την ιστορία ενός χώρου, άσχετα με το περιεχόμενο των μονολόγων, από τον καθένα πήρα κάτι και ο καθένας πιστεύω ότι μπορεί να πάρει κάτι» (Άνδρας 23 ετών 2014).

«Αλλά ο στόχος ποιος είναι να μάθεις πώς έβγαινε το κωκ, να βιώσεις λίγο; Αυτό το πέτυχε απολύτως. Και στο βαθμό που το πέτυχε με μένα και φαντάζομαι και για πολλούς άλλους είναι μία καθόλα αξιόλογη εμπειρία, την οποία ήδη εγώ όταν με ρώτησαν την άλλη μέρα την είπα σε κάποιους. Αυτό δηλαδή με επηρέασε, μου άρεσε» (Άνδρας 35 ετών 2014).

«Σύμφωνα με αυτό που παίρνει ο καθένας από εμάς βλέποντας θέατρο είναι η δική του προσωπική θεατρική κληρονομιά που την κουβαλάει και την έχει μέσα του και τον επηρεάζει και τη χρησιμοποιεί ανάλογα με τις συνθήκες» (Γυναίκα 31 ετών 2014).

«Θεατρικές κληρονομίες είναι αυτές οι παραστάσεις που αξίζουν να κληρονομηθούν και μένουν στη μνήμη» (Ζήκουλης 2014).

«Θα το εντάξεις στη θεατρική κληρονομιά μόνο αν το θεωρείς σημαντικό όχι απλώς επειδή έγινε. Σε προσωπικό επίπεδο είναι σημαντικό για μένα τώρα, δεν ξέρω αν είναι κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδος, μακάρι να γίνει» (Φλουράκης 2014).

«Εγώ νομίζω ότι έχει τη δυνατότητα να είναι τόσο σημαντικό ώστε να καταγραφεί στη θεατρική κληρονομιά όπως την εννοεί ο καθένας γιατί είναι ένας χώρος που έχει μια σημασία και αυτό το πράγμα θα μπορούσε να λειτουργήσει καλλιτεχνικά και να δημιουργήσει μια συνέχεια» (Χριστοφή 2014).

Από τις παραπάνω απόψεις προκύπτει ότι η *θεατρική κληρονομιά* σε αυτήν την περίπτωση δεν φυλάσσεται μέσα σε κάποιον μουσειακό φορέα, αλλά δημιουργείται μέσα σε αυτόν και συνεχίζει να υπάρχει ως άυλη μαρτυρία στο μυαλό των ανθρώπων που συμμετείχαν στο ίδιο παραστατικό γεγονός. Πρόκειται για τη *θεατρική κληρονομιά* που προκύπτει από την εμπειρία της παράστασης και δημιουργείται στο μυαλό των συμμετεχόντων τη στιγμή της θεατρικής παράστασης.

5.5. Συμπεράσματα

Το παρόν κεφάλαιο εστίασε στη δράση του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου με τίτλο: «Το θέατρο στο Β.Μ.Φ.». Ο συγκεκριμένος διαγωνισμός υποστηρίζει την εισαγωγή της θεατρικής τέχνης μέσα σε ένα μουσείο μέσω της εξέλιξης μιας θεατρικής παράστασης στα μάτια των θεατών-επισκεπτών με στόχο την προσφορά μιας διαφορετικής ερμηνευτικής οπτικής της πολιτιστικής κληρονομιάς με θεατρικούς όρους. Η μελέτη περίπτωσης αναλύθηκε σύμφωνα με τους τρεις βασικούς άξονες μουσειοποίησης, προκειμένου να αναζητηθεί η ύπαρξη ή μη της *θεατρικής κληρονομιάς* σε αυτή τη δράση. Αναφορικά με την έννοια της επιλογής, εντοπίζεται στους λόγους συμμετοχής στη δράση, αλλά και στην επιλογή της θεματολογίας από πλευράς καλλιτεχνών. Η υλική διάσταση της πολιτιστικής κληρονομιάς αξιοποιείται ως φυσικό σκηνικό και αναπόσπαστο κομμάτι των παραστάσεων εντός του οποίου βιώνεται η εμπειρία της παράστασης από κοινό και καλλιτέχνες. Αναφορικά με τον άξονα της διατηρησιμότητας, η συνέχιση της πολιτιστικής κληρονομιάς επιτυγχάνεται με την επανάχρηση του χώρου και τις δυνατότητες αναδημιουργίας που προσφέρει η δράση. Οι συντελεστές των παραστάσεων προσφέρουν μία θεατρική ερμηνεία του χώρου, η οποία εμπλέκει ενεργά, τόσο τους ίδιους όσο και το κοινό, οι οποίοι συνδέονται σε συναισθηματικό και γνωστικό επίπεδο με την πολιτιστική κληρονομιά που διαφυλάσσει το Β.Μ.Φ. Επιπλέον, δημιουργήθηκαν νέες συνεργασίες και νέες προτάσεις για τη συνέχιση της δράσης στο μέλλον, προκειμένου να συμμετέχει ακόμα περισσότερος κόσμος και να εμπλακεί στη βιομηχανική κληρονομιά. Τέλος, σε σχέση με το ρόλο των ενδιαφερομένων, το μουσείο που αποτελεί τον βασικό φορέα προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς ανοίγει τις πύλες του στο μη-ειδικό κοινό και το εμπλέκει στην ερμηνευτική διαδικασία μέσω της τέχνης του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο το βασικό λόγο στη δράση τον έχουν οι μη-ειδικοί, δηλαδή καλλιτέχνες, οι οποίοι δίνουν τη δική τους εκδοχή για την πολιτιστική κληρονομιά, καθώς και το κοινό που συμμετέχει κι εκείνο ενεργά στην ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς δημιουργώντας τις δικές του μνήμες.

Μέσα από τη διαδικασία μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης που αναλύθηκε στο παρόν κεφάλαιο προσδιορίζονται άλλες δύο προσεγγίσεις της *θεατρικής κληρονομιάς* ανάλογα με την αξία που της αποδίδεται:

- Ερμηνευτική προσέγγιση
- Εμπειρική/βιωματική προσέγγιση

Αναφορικά με την ερμηνευτική προσέγγιση, πρόκειται για τη *θεατρική κληρονομιά* που αποκτά ένα μουσείο όταν μέσω της θεατρικής τέχνης ερμηνεύει με καλλιτεχνικό τρόπο την πολιτιστική του κληρονομιά. Το μουσείο με αυτόν τον τρόπο αποκτά θεατρικό υλικό (παραστάσεις, κείμενα, φωτογραφίες, βίντεο, κλπ.) που έχει δημιουργηθεί αποκλειστικά για εκείνο και το αφορά. Πρόκειται για μία «εξατομικευμένη» *θεατρική κληρονομιά* ενός μουσειακού φορέα, η οποία είναι άμεσα συνυφασμένη με αυτόν. Σε αυτή την περίπτωση η αξία αποδίδεται στην θεατρική παράσταση που λειτουργεί ως καλλιτεχνική ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς ενός μουσείου. Στη δεύτερη προσέγγιση της *θεατρικής κληρονομιάς* η αξία αποδίδεται στην εμπειρία της παράστασης που βιώνουν οι συμμετέχοντες στο παραστασιακό γεγονός και η *θεατρική κληρονομιά* σχετίζεται με τη μνήμη της παράστασης και με την αυθεντικότητα της εμπειρίας. Η «εμπειρική/βιωματική προσέγγιση» είναι μία προσέγγιση που ισχύει σε κάθε είδους θεατρική παράσταση οπουδήποτε κι αν λαμβάνει χώρα, καθώς αφορά στα κατάλοιπα που αφήνει στο μυαλό των θεατών η εμπειρία συμμετοχής σε ένα παραστασιακό γεγονός. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης η μνήμη της παράστασης δημιουργείται και αναβιώνει μέσα σε έναν μουσειακό φορέα που αποτελεί το φυσικό σκηνικό των παραστάσεων και σχετίζεται άμεσα με αυτόν.

Κατά συνέπεια η ανάλυση του διαγωνισμού «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» προσθέτει άλλες δύο οπτικές της *θεατρικής κληρονομιάς*, οι οποίες

προκύπτουν μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης που πραγματοποιείται τη στιγμή που το θεατρικό γεγονός λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα μουσείο και όχι μετά το πέρας αυτού. Το συγκεκριμένο παράδειγμα έρχεται να προσθέσει και τη διάσταση του χρόνου σε σχέση με το πότε λαμβάνει χώρα η πράξη της μουσειοποίησης. Η θεατρική τέχνη μουσειοποιείται τη στιγμή που ξεκινά να εκτυλίσσεται η θεατρική παράσταση μπροστά στα μάτια των θεατών, καθώς από εκείνη τη στιγμή λαμβάνει χώρα η «εμπειρική/βιωματική προσέγγιση» της *θεατρικής κληρονομιάς*. Συνεπώς, με αυτές τις δύο τελευταίες προσεγγίσεις, η *θεατρική κληρονομιά* συμπληρώνεται και διαμορφώνεται λαμβάνοντας υπόψη κάθε φορά τις αξίες που της αποδίδονται με στόχο τη συνέχιση της ύπαρξής της για τις μελλοντικές γενιές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΕΙΟΠΟΙΗΣΗΣ

Στόχος της συγκεκριμένης διατριβής ήταν ο προσδιορισμός του όρου «θεατρική κληρονομιά» όπως προκύπτει μέσα από την πράξη της μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης. Από την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, προκύπτει ότι η τοποθέτηση της θεατρικής τέχνης μέσα σε ένα μουσείο μπορεί να πραγματοποιηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους ανάλογα με το χρόνο υλοποίησής της. Όταν η μουσειοποίηση συμβαίνει μετά το παραστασιακό γεγονός, τότε η θεατρική τέχνη κληρονομοποιείται και μετατρέπεται σε πολιτιστική κληρονομιά. Οι φορείς οι οποίοι συλλέγουν θεατρικά τεκμήρια μετά το πέρας των θεατρικών παραστάσεων, όπως είναι οι μελέτες περίπτωσης του Κεφαλαίου 4, ακολουθούν διαδικασίες που μετατρέπουν τη θεατρική τέχνη σε πολιτιστική κληρονομιά. Σε αυτήν την περίπτωση τα θεατρικά τεκμήρια αποσπώνται από το αρχικό τους περιβάλλον (*ex situ*), που είναι το περιβάλλον της παράστασης προκειμένου να εισαχθούν σε ένα μουσειακό περιβάλλον ως τεκμήρια του παραστασιακού γεγονότος που τελέστηκε. Τα τεκμήρια αυτά είναι τα αυθεντικά τεκμήρια των παραστάσεων και αποτελούνται από υλικά αντικείμενα, όπως θεατρικά κείμενα, σκηνικά αντικείμενα, έγγραφα, θεατρικά προγράμματα, οπτικοακουστικό υλικό παραστάσεων, προσωπικά αντικείμενα καλλιτεχνών, κ.ά., δηλαδή πρόκειται για τους αυθεντικούς

μάρτυρες της παράστασης ή σημαντικών καλλιτεχνών. Συλλέγονται, καταλογογραφούνται, τεκμηριώνονται, ψηφιοποιούνται, συντηρούνται και εκτίθενται προκειμένου να διατηρηθούν μέσα στον φορέα που τα διαφυλάσσει και να καταστούν προσβάσιμα στο ευρύ κοινό. Η επιλογή και ο τρόπος διατήρησής τους γίνεται από τους ειδικούς της πολιτιστικής κληρονομιάς (heritage experts), οι οποίοι στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι ιστορικοί του θεάτρου.

Ωστόσο, η τοποθέτηση της θεατρικής τέχνης μέσα σε ένα μουσείο μπορεί να ακολουθήσει και αντίστροφη πορεία, από αυτή της κληρονομοποίησης της θεατρικής τέχνης. Σε αυτήν την περίπτωση η μουσειοποίηση συμβαίνει την ώρα που το παραστασιακό γεγονός εξελίσσεται μέσα σε ένα μουσείο (in situ) τη στιγμή, δηλαδή, που το κοινό και οι καλλιτέχνες συμμετέχουν στο παραστασιακό γεγονός. Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτει η δράση «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου» (Κεφάλαιο 5), στην οποία η πολιτιστική κληρονομιά του Β.Μ.Φ. αποτέλεσε πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών προκειμένου να γράψουν και να ανεβάσουν θεατρικά έργα στο φυσικό τους σκηνικό. Πρόκειται για τη θεατροποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς, δηλαδή τη χρήση της θεατρικής τέχνης μέσα στο μουσείο με σκοπό την καλλιτεχνική ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς του μουσείου. Σε αυτή την περίπτωση μουσειοποίησης επιλέγονται τα άυλα στοιχεία που φέρει ο μουσειακός χώρος, δηλαδή τα μηνύματα και οι ιστορίες του χώρου, τα οποία αποτελούν αντικείμενο πραγμάτευσης των μονολόγων. Το αυθεντικό σχετίζεται με το αυθεντικό βίωμα της εμπειρίας της παράστασης εκείνη τη στιγμή και με το αυθεντικό σκηνικό που παρέχει ο χώρος, προκειμένου να καταστεί ακόμα πιο έντονη η εμπειρία του κοινού- επισκέπτη. Ο χώρος μέσω της επανάχρησής του ως θεατρικού σκηνικού και μέσω της καλλιτεχνικής αναδημιουργίας που λαμβάνει χώρα μέσα σε αυτόν, διατηρείται στο μυαλό των συμμετεχόντων, εμπλέκοντας κοινό και συντελεστές στην πολιτιστική κληρονομιά. Η δράση αυτή εξασφαλίζει κοινωνική βιωσιμότητα για το μουσείο και προοπτικές ανάπτυξης και διεύρυνσης (π.χ. έκδοση των κειμέ-

νων, επανάληψη των παραστάσεων, άνοιγμα σε άλλους χώρους, εισαγωγή των παραστάσεων στο καθημερινό πρόγραμμα του μουσείου, δημιουργία ενός θεσμού για το μουσείο κ.ά.). Αναφορικά με το ρόλο εκείνων που λαμβάνουν τις αποφάσεις, παρατηρείται ότι το Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου μετατρέπεται από πάροχο ιστορικής πληροφορίας σε πλατφόρμα διαλόγου μεταξύ της πολιτιστικής κληρονομιάς και των συμμετεχόντων στο θεατρικό γεγονός (καλλιτέχνες & κοινό), δίνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το λόγο στους μη ειδικούς (non experts) προκειμένου να ερμηνεύσουν την πολιτιστική κληρονομιά μέσω της θεατρικής τέχνης.

Από την ανάλυση των μελετών περίπτωσης προκύπτει ότι η τοποθέτηση της θεατρικής τέχνης μέσα σε ένα μουσείο μπορεί να λάβει δύο μορφές, όπως φαίνεται στο παρακάτω σχήμα:



Σχήμα 6.1: Η μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης

Η κληρονομοποίηση της θεατρικής τέχνης συμβαίνει όταν η πράξη της μουσειοποίησης λαμβάνει χώρα μετά το παραστασιακό γεγονός, ενώ η θεατροποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς συμβαίνει την ώρα που το παραστασιακό γεγονός εξελίσσεται μέσα σε ένα μουσείο. Πέρα από το χρονικό προσδιορισμό, οι δύο αυτές μορφές μουσειοποίησης διαφέρουν και ως προς τον τοπικό προσδιορισμό, καθώς στην πρώτη περίπτωση η θεατρική τέχνη και τα κατάλοιπα αυτής αποσπώνται από το αρχικό τους περιβάλλον (*ex situ*) και εισέρχονται σε ένα μουσείο. Στη δεύτερη περίπτωση η θεατρική τέχνη εξελίσσεται μέσα στο περιβάλλον ενός μουσείου (*in situ*) που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της. Μέσα από αυτές τις δύο μορφές μουσειοποίησης απορρέει η θεατρική κληρονομιά, η οποία προσεγγίζεται ανάλογα με την αξία που της αποδίδεται. Έτσι, η θεατρική κληρονομιά προσεγγίζεται από τους φορείς με έξι διαφορετικούς τρόπους:

- α) προσωποκεντρική προσέγγιση
- β) παραστασιοκεντρική προσέγγιση
- γ) ερευνητική/ιστορική προσέγγιση
- δ) καλλιτεχνική/αισθητική προσέγγιση
- ε) ερμηνευτική προσέγγιση
- στ) εμπειρική/βιωματική προσέγγιση

Οι τέσσερες πρώτες προσεγγίσεις εντοπίστηκαν στους φορείς που κληρονομοποιούν τη θεατρική τέχνη και διαφυλάσσουν την επίσημη εκδοχή της θεατρικής κληρονομιάς, καθώς οι επιλογές και ο τρόπος διατήρησης των θεατρικών τεκμηρίων επαφίενται στους ειδικούς. Στην προσωποκεντρική προσέγγιση η αξία αποδίδεται στις θεατρικές προσωπικότητες, όπως συμβαίνει στο Θεατρικό Μουσείο και στο Μουσείο Παξινού-Μινωτή. Στην παραστασιοκεντρική προσέγγιση η αξία αποδίδεται στην παράσταση, η οποία αποτελεί το επίκεντρο των διαδικασιών μουσειοποίησης. Την προσέγγιση αυτή υιοθετεί το Εθνικό Θέατρο, όπως είδαμε στο τέταρτο

κεφάλαιο. Αναφορικά με την ερευνητική/ιστορική προσέγγιση παρατηρήθηκε ότι όλοι οι φορείς την εφαρμόζουν, καθώς η έρευνα είναι μέσα στους σκοπούς τους, απλώς σε κάποιους φορείς (όπως είναι το Ε.Λ.Ι.Α.) αποτελεί πρωταρχικό στόχο και δίνεται μεγαλύτερη έμφαση. Όταν οι φορείς στοχεύουν στην απόκτηση θεατρικών τεκμηρίων με ιδιαίτερη καλλιτεχνική/αισθητική αξία, τότε υιοθετείται και η αντίστοιχη προσέγγιση. Αυτό συμβαίνει σε φορείς όπως το Αρχείο Παραστατικών Τεχνών του Μουσείου Μπενάκη, γεγονός που συνάδει με το βασικό σκοπό του φορέα για την ανάπτυξη και προαγωγή του καλλιτεχνικού αισθήματος. Οι δύο επόμενες προσεγγίσεις της θεατρικής κληρονομιάς απορρέουν από τη μελέτη περίπτωσης του πέμπτου κεφαλαίου, στην οποία η μουσειοποίηση δεν υλοποιείται από τους ειδικούς της πολιτιστικής κληρονομιάς, εκφράζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη μη επίσημη οπτική της. Κατά συνέπεια, όταν η αξία αποδίδεται στη θεατρική παράσταση που λειτουργεί ως ερμηνευτικό εργαλείο της πολιτιστικής κληρονομιάς με καλλιτεχνικούς όρους, διακρίνουμε την ερμηνευτική προσέγγιση. Η θεατρική κληρονομιά σε αυτήν την περίπτωση είναι «εξατομικευμένη» και ανήκει στο συγκεκριμένο μουσείο που αποτέλεσε έμπνευση για τις νέες θεατρικές ερμηνείες. Τέλος, στην εμπειρική/βιωματική προσέγγιση, η αξία αποδίδεται στην εμπειρία της παράστασης και αποθηκεύεται στη μνήμη των συμμετεχόντων στο παραστασιακό γεγονός. Πρόκειται για τη θεατρική κληρονομιά που δημιουργείται στο «εσωτερικό» του θεατή και των συντελεστών της παράστασης, οι οποίοι μετατρέπονται σε κληρονόμους της παράστασης που έλαβε χώρα μέσα στο μουσείο. Το μουσείο ως φυσικό σκηνικό των παραστάσεων συμβάλλει στην επίτευξη της βιωματικής εμπειρίας της παράστασης. Συνεπώς, μέσα από αυτές τις έξι προσεγγίσεις η θεατρική κληρονομιά, διαμορφώνεται και διατηρείται από τους ειδικούς και μη ειδικούς που σχετίζονται με τους φορείς που τη διαχειρίζονται.

6.1 Συμβολή, περιορισμοί και προεκτάσεις

Η θεατρική κληρονομιά αποτελεί ένα πεδίο το οποίο έχει ερευνηθεί πολύ λίγο στη διεθνή και ακόμα λιγότερο στην εγχώρια βιβλιογραφία. Οι δυσκολίες προσδιορισμού της έγκεινται στο γεγονός ότι η θεατρική τέχνη αποτελεί μια μορφή τέχνης με πολλές ιδιαιτερότητες λόγω της πολυπλοκότητάς της, του εφήμερου χαρακτήρα της και της συμμετοχικότητάς της. Οι προσπάθειες διερεύνησής της έχουν γίνει κατά κύριο λόγο από την πλευρά των θεατρολόγων και των ιστορικών του θεάτρου. Στη συγκεκριμένη διατριβή προσεγγίζεται από τη μουσειολογική οπτική αξιοποιώντας θεωρητικά κλειδιά του επιστημονικού πεδίου της μουσειολογίας και πιο συγκεκριμένα του πλαισίου της μουσειοποίησης. Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας καταγράφηκε η συγκριτική ιστορία του θεατρικού και μουσειακού τοπίου της Ελλάδας, από το 1930 μέχρι σήμερα, προκειμένου να ενταχθούν οι υπό εξέταση φορείς μέσα στο ευρύτερο μουσειακό και θεατρικό τοπίο, στο οποίο κάθε φορά ανήκαν και το οποίο επηρέαζε πολλές φορές τις επιλογές τους και τον τρόπο με τον οποίο λαμβάνονταν οι αποφάσεις. Από την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε, παρατηρήθηκε ότι η μουσειοποίηση της θεατρικής τέχνης πραγματοποιείται από τους φορείς που συλλέγουν θεατρικά τεκμήρια με έναν τρόπο παραδοσιακό, ο οποίος διαμορφώνεται από τους ειδικούς της θεατρικής τέχνης στην προσπάθειά τους να τη διατηρήσουν εις το διηνεκές. Το γεγονός ότι ο βασικός φορέας διαφύλαξης της θεατρικής κληρονομιάς της χώρας, το Θεατρικό Μουσείο, είναι κλειστός από το 2011 με αβέβαιη την ημερομηνία επαναλειτουργίας του, καθιστά την παρούσα διατριβή, τεκμήριο της λειτουργίας του συγκεκριμένου φορέα και μία από τις τελευταίες ερευνητικές εργασίες για την οποία το Μουσείο άνοιξε τις πύλες του. Αυτό το κενό στη μουσειακή πραγματικότητα της χώρας οδηγεί σε ευρύτερους προβληματισμούς σχετικά με τη βιωσιμότητα αυτού του είδους των συλλογών. Οι θεατρικές συλλογές, όπως προκύπτει από τις μελέτες περίπτωσης του τέταρτου κεφαλαίου, διακρίνονται από τυχαιότητα και αποσπασματικότητα. Αυτό οφείλεται στα κρι-

τήρια επιλογής που θέτουν (ή δεν θέτουν) οι φορείς για την απόκτηση των τεκμηρίων, τα οποία κατά κύριο λόγο προέρχονται από δωρεές και όχι από μια ξεκάθαρα προσδιορισμένη συλλεκτική πολιτική. Αυτή η λογική της αποσπασματικότητας αντικατοπτρίζεται πολλές φορές και σε εκθεσιακό επίπεδο από τους φορείς.

Από την άλλη πλευρά, στην προσπάθεια αναζήτησης τρόπων με των οποίων το θέατρο ως μορφή τέχνης εισέρχεται μέσα στο μουσείο, διοργανώθηκε και μελετήθηκε η δράση «Το Θέατρο στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου», που σήμερα αποτελεί μία δράση-θεσμό για το συγκεκριμένο μουσείο. Η δράση αυτή προσθέτει άλλες δύο πιο σύγχρονες οπτικές της θεατρικής κληρονομιάς, που συνάδουν με τις σύγχρονες μελέτες του επιστημονικού πεδίου της μουσειολογίας, που επιθυμούν τα μουσεία να αποτελούν χώρους κοινωνικής εμπλοκής και δημιουργικού διαλόγου στα οποία η κριτική της πολιτιστικής κληρονομιάς μπορεί να λάβει χώρα. Το γεγονός ότι η θεατρική κληρονομιά διαμορφώνεται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά συνεπάγεται και μια διαφορετική αντίληψη. Οι έξι αξίες που αποδίδονται στη θεατρική κληρονομιά θα μπορούσαν να αποτελέσουν το βασικό εργαλείο για τη δημιουργία ενός μοντέλου διαχείρισής της. Ένα τέτοιο μοντέλο συνεπάγεται τη συνδυαστική προσέγγιση της κληρονομοποίησης της θεατρικής τέχνης με τη θεατροποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Με αυτόν τον τρόπο οι ιδιαιτερότητες της θεατρικής τέχνης δεν δυσχεραίνουν τις προσπάθειες μουσειοποίησής της, απεναντίας αξιοποιούνται και αναδεικνύουν τον τρόπο δημιουργίας και διαχείρισης της θεατρικής κληρονομιάς προκειμένου να εξασφαλιστεί η βιωσιμότητά της.

Κατά συνέπεια, η συγκεκριμένη διατριβή φιλοδοξεί να ανοίξει τον διάλογο περί μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης και να αναδείξει την ανάγκη εφαρμογής ενός ενιαίου πλαισίου αντιμετώπισης της θεατρικής κληρονομιάς, με στόχο την προσφορά της στο κοινό με έναν λιγότερο αποσπασματικό και πιο σφαιρικό τρόπο. Οι φορείς που καλούνται να διαχειριστούν τη θεατρική κληρονομιά είναι πολλοί και ποικίλοι

και κάθε φορέας μπορεί να αποδίδει μία ή και περισσότερες αξίες στη θεατρική κληρονομιά. Ωστόσο, ο συνδυασμός των αξιών αυτών σε ένα ενιαίο μοντέλο που θα λαμβάνει υπόψη του τους τρεις άξονες μουσειοποίησης της θεατρικής τέχνης (επιλογή, διατηρησιμότητα, ρόλος των προσώπων) είναι ικανός να δώσει μία σφαιρική άποψη της θεατρικής κληρονομιάς. Η δημιουργία ενός τέτοιου μοντέλου οφείλει να έχει μια πορεία από κάτω προς τα πάνω (bottom-up). Καθώς η ίδια η θεατρική τέχνη είναι συμμετοχική και η θεατρική κληρονομιά που απορρέει από αυτήν οφείλει να ακολουθεί μια συμμετοχική πορεία. Έτσι, ξεκινώντας αρχικά από το εσωτερικό περιβάλλον των φορέων μεταβαίνουμε σε μια συμμετοχική δομή και στο μακροπεριβάλλον τους. Οι ίδιοι οι φορείς θα πρέπει να έχουν λόγο και να συμμετέχουν στις διεργασίες δημιουργίας ενός μοντέλου διαχείρισης θεατρικής κληρονομιάς, με απώτερο στόχο τη χάραξη μιας ευρύτερης πολιτικής διαχείρισης, η οποία δεν θα έχει ως επίκεντρο τους φορείς και τις ανάγκες τους, αλλά την ίδια τη θεατρική κληρονομιά και τις αξίες της, όπως καταγράφηκαν στην παρούσα διατριβή.



7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

7.1. Πρωτογενείς Πηγές

7.1.1. Αρχεία, Υλικό & Έγγραφα

- *Αθηναϊκά Νέα*, 05/10/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 08/05/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 08/07/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 10/03/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 12/06/1969, “Αφιερώσεις Στη Μαρίκα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 13/04/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 14/01/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 17/04/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 19/10/1938, “Ένας Ντελάλης Εις Την Κοκκινιά”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 27/05/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 28/02/1938, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- *Αθηναϊκά Νέα*, 30/06/1940, “Θεατρικά Νέα”, 2.
- Δ.Τ., 1975α, *Ιστορικό Αρχείο Ερτ. Γεγονότα Δεκαετίας 1970* <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=11568&autostart=0>, (Τελευταία επίσκεψη: 27/01/2013)
- Δ.Τ., 1975b, *Κηδεία Γιάννη Σιδέρη*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Δημόσιας Τηλεόρασης.
- Δ.Τ., 1976, *Ιστορικό Αρχείο Ερτ. Γεγονότα Δεκαετίας 1970* <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=12840&autostart=0>, (Τελευταία επίσκεψη: 27/01/2013)
- Δ.Τ., 1977, *Ιστορικό Αρχείο Ερτ. Γεγονότα Δεκαετίας 1970* <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=9376&autostart=0>, (Τελευταία επίσκεψη: 27/01/2013)
- Δ.Τ., 1987, *Ιστορικό Αρχείο Ερτ. Περισκοπιο. Θεατρικό Μουσείο* <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=69842&autostart=0>, (Τελευταία επίσκεψη: 27/01/2013)
- Δ.Τ., 2014, *Ψηφιακό Αρχείο Δημόσιας Τηλεόρασης*, <http://www.hpvt-archives.gr/V3/public/main/index.aspx>, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Δ.Τ., *Αρχείο Δημόσια Ραδιοφωνία, Τηλεόραση, 2014*, <http://www.hpvt-archives.gr/V3/public/main/index.aspx>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/04/2014)
- Διάταγμα 311- Φεκ 87/Α, 1966, *Περί Εγκρίσεως Της Συστάσεως Κοινοφελούς Ιδρύματος, Υπό Την Επωνυμία “Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης” Και Κυρώσεως Του*

- Οργανισμού Αυτού*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 87/Α/16-4-1966)
- Ε.Ε.Θ.Σ., 1917, *Καταστατικόν. Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Ανεγνωρισμένον Σωματείον*, Αθήνα, Τυπογραφείο Κτενά.
 - Ε.Ε.Θ.Σ., 1972, *Καταστατικόν Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, Αθήνα.
 - Ε.Ε.Θ.Σ., 1975, *Καταστατικόν Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, Αθήνα.
 - Ε.Ε.Θ.Σ., 1979, *Καταστατικό. Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, Αθήνα.
 - Ε.Ε.Θ.Σ., 2002, *Καταστατικό. Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, Αθήνα.
 - Ελεύθερον Βήμα, 09/09/1938, *Θεατρικό Μουσείο*, 2.
 - *Ελεύθερον Βήμα*, 18/04/1938, "Το Θεατρικό Μουσείο", 2.
 - *Ελεύθερον Βήμα*, 20/04/1938, "Το Θεατρικόν Μουσείον", 2.
 - *Ελεύθερον Βήμα*, 30/10/1931, "Από Την Διάσκεψιν Των Μουσείων", 2.
 - *Εμπρός*, 22/03/1951, "Καλλιτεχνικά Πένθη. Μιλτιάδης Λιδωρίκης", 2.
 - Εοα, 1976, *Εγκαίνια Του Θεατρικού Μουσείου Της Ελλάδας* http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=2420&thid=8392, (Τελευταία επίσκεψη: 24/10/2014)
 - Εοα, Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, 2014, <http://mam.avarchive.gr/portal/>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/04/2014)
 - Θεατρικό Μουσείο, 1996α, *Καταστατικό Κέντρου Μελέτης Και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο*, Πρωτοδικείο Αθηνών.
 - Θεατρικό Μουσείο, 1996β, *Κέντρο Μελέτης Και Έρευνας Του Ελληνικού Θεάτρου. Θεατρικό Μουσείο (Φυλλάδιο)*, Αθήνα.
 - Θεατρικό Μουσείο, 1999, *Απονομή Θεατρικών Επάθλων*, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο (φυλλάδιο εκδήλωσης).
 - Θεατρικό Μουσείο, 2005, *Κέντρο Μελέτης Και Έρευνας Του Ελληνικού Θεάτρου. Θεατρικό Μουσείο (Φυλλάδιο)*, Αθήνα, Γ΄ ΚΠΣ Ε.Π. Κοινωνία της Πληροφορίας.
 - Θεατρικό Μουσείο, 2007, *Ημερίδα Παρουσίασης Αποτελεσμάτων Του Έργου: "Τεκμηρίωση, Ψηφιοποίηση Και Προβολή Της Ιστορίας Και Της Σύγχρονης Παραγωγής Του Ελληνικού Θεάτρου"*, Αθήνα- Στοά του Βιβλίου, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο.
 - Νομοθετικό Διάταγμα 957 -Φεκ 166/Α, 1971, *Περί Υπουργικού Συμβουλίου Και Υπουργείων*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 166/Α/25-8-1971)
 - Νόμος 1558 -Φεκ 137/Α, 1985, *Κυβέρνηση Και Κυβερνητικά Όργανα*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 137/Α/20-7-1985)
 - Νόμος 2273- Φεκ 233/Α, 1994, *Εθνικό Θέατρο, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος Και Άλλες Διατάξεις*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 233/

- A/27-12-1994)
- Νόμος 3028 -Φεκ 153/A, 2002, *Για Την Προστασία Αρχαιοτήτων Και Εν Γένει Της Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 153/A/28-6-2002)
 - Νόμος 4599-Φεκ 138/A, 1930, *Περί Αποδοχής Δωρεάς Των Κληρονόμων Εμμ. Μπενάκη Προς Ίδρυσιν “Μουσείου Μπενάκη”*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 138/A/2-5-1930)
 - Νόμος 4615-Φεκ 141/A, 1930, *Περί Ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 141/A/5-5-1930)
 - Νόμος 5351-Φεκ 93/A, 1933, *Περί Τροποίσεως Και Προσθηκών Εις Τον Νόμος Βχμς’ “Περί Αρχαιοτήτων”*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 93/A/28-03-1932)
 - Π. Δ. 1- Φεκ 125/B, 1998, *Τροποποίηση Και Συμπλήρωση Των Διατάξεων Του Οργανισμού Του Υπέρ Του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης Κεφαλαίου Αυτοτελούς Διαχείρισης Με Την Επωνυμία “Κληροδότημα Αλ. Μινωτή Εις Μνήμην Κ. Παξινού”*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 125/B/18-2-1998)
 - Π. Δ. 1- Φεκ 806/B, 1993, *Τροποποίηση Και Κωδικοποίηση Διατάξεων Του Οργανισμού Του Κοινοφελούς Ιδρύματος Με Την Επωνυμία “Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης”*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 806/B/6-10-1993)
 - Π. Δ. 118- Φεκ 106/A, 1997, *Εσωτερικός Κανονισμός Της Λειτουργίας Του Εθνικού Θεάτρου Και Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 106/A/30-5-1997)
 - Π.Δ.1- Φεκ 796/B, 1993, *Κύρωση Οργανισμού Του Υπέρ Του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης Κεφαλαίου Αυτοτελούς Διαχείρισης Με Την Επωνυμία “Κληροδότημα Αλ. Μινωτή Εις Μνήμην Κ. Παξινού”*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 796/B/2-10-1993)
 - Π.Δ. 24 -Φεκ 20/A, 2015, *Σύσταση Υπουργείου Πολιτισμού, Παιδείας Και Θρησκευμάτων*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ ΦΕΚ 20/A/27-01-2015)
 - Π.Δ. 118 -Φεκ 152/A, 2013, *Ίδρυση Υπουργείου Πολιτισμού Και Αθλητισμού– Μετονομασία Του Υπουργείου Παιδείας Και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού Και Αθλητισμού Σε Υπουργείο Παιδείας Και Θρησκευμάτων*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 152/A/25-06-2013)
 - Π.Δ. 186 -Φεκ 213/A, 2009, *Συγχώνευση Των Υπουργείων Πολιτισμού Και Τουριστικής Ανάπτυξης*, Αθήνα, Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 213/A/07-

10-2009)

- *Τα Νέα*, 01/04/1983, “Θα Κλείσει Το Θεατρικό Μουσείο;” 2.
- *Τα Νέα*, 01/06/1978, “Θεατρικό Μουσείο. Σήμα Κινδύνου”, 2.
- *Τα Νέα*, 01/06/2001, “Θυμούνται Τον Αλέξη Μινωτή”, 2.
- *Τα Νέα*, 02/11/1949, “Το Θέατρο”, 2.
- *Τα Νέα*, 03/03/1988, “Κίνδυνος Να Κλείσει Το Θεατρικό Μουσείο”, 20.
- *Τα Νέα*, 03/07/1998, “Αντιδράσεις Για Την Ένταξη Του Θεατρικού Μουσείου Στο Εθνικό”, 6.
- *Τα Νέα*, 04/02/1974, “Το Θεατρικό Μουσείο Στη Νέα Του Στέγη”, 2.
- *Τα Νέα*, 04/10/2002, “Θεατρικό Μουσείο, Αλλά Πού;” 2.
- *Τα Νέα*, 05/02/1972, “Μεθαύριο Αρχίζουν Οι Εκδηλώσεις Σιδέρη. Υπήρξε Ο Ερευνητής Και Εκφραστής Της Θεατρικής Μας Ιστορίας”, 2.
- *Τα Νέα*, 05/12/2000, “Έπαθλα Και Συγκίνηση Στη Γιορτή Του Θεάτρου”, 26.
- *Τα Νέα*, 07/07/1998, “Το Θεατρικό Μουσείο”, 6.
- *Τα Νέα*, 07/09/1990, “Τα Διαφορετικά Μουσεία”, 37.
- *Τα Νέα*, 08/07/1998, “Εμμόνως Τα Ίδια”, 3.
- *Τα Νέα*, 09/03/2002, “Θεατρικό Μουσείο...”, 2.
- *Τα Νέα*, 09/07/1998, “Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων: “Δεν Δίνουμε Το Μουσείο””, 10.
- *Τα Νέα*, 10/06/1987, “Θεατρικό Μουσείο: Κλειστό Λόγω Εξόδων”, 25.
- *Τα Νέα*, 10/12/2002, “Με Συγκίνηση Και Πολλούς Απώντες”, 11.
- *Τα Νέα*, 11/02/1972, “Ένα Αφιερώνμα Στον Ι. Σιδέρη”, 2.
- *Τα Νέα*, 11/08/1989, “Σωστές Κινήσεις”, 17.
- *Τα Νέα*, 11/12/1993, “Έπαθλο Κοτοπούλη: Ποιες Πρωταγωνίστριες Βραβεύονται”, 21.
- *Τα Νέα*, 12/02/1996, “Θέατρο Σε Μικροσίπ!”, 5.
- *Τα Νέα*, 12/11/1988, “Μισός Αιώνας Μόχθου Μετά Πολλών Εμποδίων”, 20.
- *Τα Νέα*, 14/02/1972, “Το Ελληνικό Θέατρο Τιμά Τον Ιστορικό Του”, 2.
- *Τα Νέα*, 14/03/1988, “Στο “Θίασο” Των Εκλεκτών”, 21.
- *Τα Νέα*, 15/02/1972, “Μεγάλη Επιτυχία Η “Βραδιά Σιδέρη””, 2.
- *Τα Νέα*, 15/03/2000, “Έκθεση Σκηνικών Και Κοστούμιών Στη Μνήμη Του Σάββα Χαρατσίδα. Διακριτικότητα Και Όραμα”, 4.
- *Τα Νέα*, 16/03/2005, “Εκκωφαντικό Sos Εκπέμπει Το Θεατρικό Μουσείο”, 4.
- *Τα Νέα*, 16/06/1987, “Για 11.000.000 Δρχ. Το Θεατρικό Μουσείο Μένει Κλειστό”, 29.
- *Τα Νέα*, 17/01/1995, “Λεύκωμα Κοτοπούλη. Υπόδειγμα Αγάπης Και Δουλειάς”, 9.

- *Τα Νέα*, 17/06/1987, “Το Θεατρικό Μουσείο”, 25.
- *Τα Νέα*, 17/12/1973, “Το Θεατρικό Μουσείο Σε Μόνιμη Στέγη”, 2.
- *Τα Νέα*, 18/01/1974, “Το Θεατρικό Μουσείο Σε Νέα Στέγη”, 2.
- *Τα Νέα*, 18/01/1990, “Πεθαίνοντας Σαν... Θεατρικό Μουσείο Στην Αθήνα”, 24.
- *Τα Νέα*, 19/11/1996, “Δίπλα Στης Κοτοπούλη Το Καμαρίνι Της Μελίνας. Τα Λένε ‘Όταν Σβήνουν Τα Φώτα...”, 12.
- *Τα Νέα*, 20/02/1984, “Ένα Θεατρικό Αρχείο Γεννιέται”, 2.
- *Τα Νέα*, 20/09/1996, “Θεατρικό Μουσείο Β’”, 3.
- *Τα Νέα*, 20/12/1976, “Μνήμη Γιάννη Σιδέρη”, 2.
- *Τα Νέα*, 21/02/1973, “Το Θεατρικό Μουσείο Ευχαριστεί Τον Τσαρούχη”, 2.
- *Τα Νέα*, 21/02/2001, “S.O.S.”, 3.
- *Τα Νέα*, 21/12/1994, “Το Μουσείο”, 4.
- *Τα Νέα*, 22/12/2004, “Θεατρικά Έπαθλα Για Είκοσι Δύο”, 21.
- *Τα Νέα*, 23/02/1974, “Εγκαινιάζεται Την Προσεχή Τρίτη Το Πνευματικό Κέντρο Αθηνών. Μεταμόρφωση Στην Καρδιά Της Πόλης. Η Συμβολή Του Αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη”, 7.
- *Τα Νέα*, 23/08/1971, “Στεγάζεται Επιτέλους Το Θεατρικό Μουσείο. Έργο Του Γιάννη Σιδέρη”, 2.
- *Τα Νέα*, 23/11/1996, “Έτοιμα Τα Θεατρικά Βραβεία”, 4.
- *Τα Νέα*, 23/12/1947, “Το Θεατρικό Μουσείο”, 1.
- *Τα Νέα*, 23/12/1975, “Το Νεοελληνικό Θέατρο Έχασε Τον Ιστορικό Του. Η Μεγάλη Εισφορά Του Γιάννη Σιδέρη”, 2.
- *Τα Νέα*, 25/04/1985, “Επτά Εκατομμύρια Στο Θεατρικό Μουσείο”, 2.
- *Τα Νέα*, 26/08/1991, “Χάθηκε Το “Μετάλλιο Κοτοπούλη””, 29.
- *Τα Νέα*, 26/10/1993, “Έπαθλο Κοτοπούλη”, 9.
- *Τα Νέα*, 27/03/1976, “Μεθαύριο Επίσημα Εγκαίνια. Θεατρικό Μουσείο. Αφιέρωμα Στον Γιάννη Σιδέρη”, 2.
- *Τα Νέα*, 27/04/1990, “Μία Θέση Στον Ήλιο”, 28.
- *Τα Νέα*, 27/04/2004, “Αφιέρωμα Σε Αλίκη-Τζένη”, 2.
- *Τα Νέα*, 27/12/1988, “Θησαυροί Στο Σκοτάδι”, 19.
- *Τα Νέα*, 28/01/1986, “Η Έλλη Λαμπέτη Στο Καμαρίνι Της”, 43.
- *Τα Νέα*, 28/03/2006, “Δεκατρία Βραβεία Από Το Θεατρικό Μουσείο”, 6.
- *Τα Νέα*, 28/04/2004, “Καμαρίνια Για Αληθινές Στάρ”, 5.
- *Τα Νέα*, 29/04/1948, “Με Την Ευκαιρία Τη Δεκαετηρίδος Του: Πλουτίζεται Συνεχώς Το Θεατρικό Μας Μουσείο. Πολύτιμα Παληά Αντικείμενα”, 4.
- *Τα Νέα*, 30/03/1976, “Χειροκρότημα Για Τον Σιδέρη Στα Εγκαίνια Του Μουσείου”, 2.

- *Τα Νέα*, 30/03/1999, “Θεατρικά Βραβεία Σε Πολλούς Και Καλούς”, 4.
- *Τα Νέα*, 30/12/1976, “Περί Το Θεατρικό Μουσείο”, 2.
- *Το Βήμα*, 01/06/1978, “Κραυγή Για Βοήθεια Από Το Θεατρικό Μουσείο”, 5.
- *Το Βήμα*, 01/12/1985, “Θεατρική Τανιοθήκη. Όλες Οι Παραστάσεις Σε Βιντεοκασέτες Στο Θεατρικό Μουσείο”, 48.
- *Το Βήμα*, 02/03/2003, “Πέθανε Ο Μίμης Κουγιουμτζής”, online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=149495>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/06/2017).
- *Το Βήμα*, 02/11/1999, “Ένα Καμαρίνι Για Τη Βέμπο”, 47.
- *Το Βήμα*, 03/05/2011, “Κινδυνεύει Με Λουκέτο Το Θεατρικό Μουσείο”, online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=398722>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/06/2017).
- *Το Βήμα*, 03/10/2001, “Το Θεατρικό Μουσείο Προσγειώνεται Στο Πρώην Ανατολικό Αεροδρόμιο”, 53.
- *Το Βήμα*, 04/05/2000, “Καμαρίνια Για Δημήτρη Χορν Και Κατερίνα Ανδρεάδη”, 53.
- *Το Βήμα*, 05/02/2002, “Το Θεατρικό Μουσείο Τίμησε Ροντήρη Και Μιχαηλίδη”, 47.
- *Το Βήμα*, 06/11/2002, “Το Θέατρο Μιας Άλλης Εποχής Στο Καμαρίνι Του Δημήτρη Μυράτ”, 25.
- *Το Βήμα*, 12/07/1987, “Το Θεατρικό Μουσείο Δεν Θα Κλείσει...”, 45.
- *Το Βήμα*, 14/03/2000, “Αίθουσες “Κάλλας” Και “Παξινού-Μινωτή” Στο Θεατρικό Μουσείο”, 59.
- *Το Βήμα*, 16/03/2005, “Κίνδυνος Για Λουκέτο Στο Θεατρικό Μουσείο. Τροχοπέδη Στη Λειτουργία Του Μουσείου Τα Συσσωρευμένα Κέρδη, Ενώ Δεν Μπορεί Να Εκταμιεύσει Την Επιχορήγηση Του Υππο”, 50.
- *Το Βήμα*, 16/05/2004, “Ασφυκτιά Το Θεατρικό Μουσείο”, 6.
- *Το Βήμα*, 17/03/2000, “Αίθουσες “Παξινού-Μινωτή” Και “Κάλλας” Στο Θεατρικό Μουσείο”, 33.
- *Το Βήμα*, 17/04/2010, “Θεατρικό Μουσείο: “Υπουργέ, Σώσε Μας””, online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=326278&wordsinarticle=>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/06/2017).
- *Το Βήμα*, 18/11/2011, “Σε Πλειστηριασμό Τα Θεατρικά Κειμήλια;” online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=430950>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/06/2017).
- *Το Βήμα*, 19/01/2000, “Το Θεατρικό Μουσείο Τιμά Τον Ιάκωβο Καμπανέλλη”, 33.

- *Το Βήμα*, 19/05/1999, “Λόρκα Και Χατζιδάκις Στα Φιλόδοξα Σχέδια Του Θεατρικού Μουσείου. Ανθίσταται Στα Προβλήματα Και Εκθέτει Το Πλούσιο Υλικό Του”, 25.
- *Το Βήμα*, 20/07/2001, “Το Μουσείο Των Επιδαυρίων “Σηκώνει Αυλαία””, 24.
- *Το Βήμα*, 20/09/2010, “Βρήκε “Σπίτι” Το Θεατρικό Μουσείο Στην Αθήνα “, online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=355546>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/06/2017).
- *Το Βήμα*, 21/04/2004, “Καμαρίνια Για Αλίκη Και Τζένη”, 23.
- *Το Βήμα*, 21/11/2004, “Περιοδεία Στο Θέατρο Του 20ού Αιώνα”, 6.
- *Το Βήμα*, 21/12/2004, “Τα Βραβεία Του Θεατρικού Μουσείου”, 27.
- *Το Βήμα*, 22/09/2010, “Υπογράφηκε Η Σύμβαση Για Το Θεατρικό Μουσείο”, online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=356026>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/06/2017).
- *Το Βήμα*, 22/11/2000, “Η “Κυρία Κατερίνα” Και Ο Δημήτρης Χορν Απέκτησαν Τα Καμαρίνια Τους”, 29.
- *Το Βήμα*, 23/03/2006, “Θεατρικά Έπαθλα”, 40.
- *Το Βήμα*, 23/09/2010, “Θεατρικό Μουσείο Με Θέα Στην Ακρόπολη”, online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=356140>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/06/2017).
- *Το Βήμα*, 23/12/1975, “Το Νεοελληνικό Θέατρο Έχασε Τον Ιστορικό Του. “, 4.
- *Το Βήμα*, 24/08/1971, “Αλλάζει Στέγη Το Σπίτι Του Θεάτρου”, 4.
- *Το Βήμα*, 25/01/2001, “Το Θεατρικό Μουσείο Και Ο Δήμος Αθηναίων Τιμούν Τον Κακογιάννη”, 21.
- *Το Βήμα*, 27/03/1976, “Εγκαινιάζεται Τη Δευτέρα Το Θεατρικό Μουσείο”, 6.
- *Το Βήμα*, 27/04/2004, “Όταν Η Αλίκη Συγκατοικεί Με Την Τζένη”, 28.
- *Το Βήμα*, 28/03/2001, “Έλλειψη Στέγης Και Ευαισθησίας”, 27.
- *Το Βήμα*, 28/03/2006, “Με Λαμπρότητα Η Απονομή Των Θεατρικών Επάθλων”, 30.
- *Το Βήμα*, 28/04/2004, “Δύο Σταρ Στο Θεατρικό Μουσείο”, 26.
- *Το Βήμα*, 31/03/2005, “Ένεση Ευρώ Στο Θεατρικό Μουσείο”, 27.

7.1.2. Συνεντεύξεις

- Άνδρας 23 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Άνδρα 23 Ετών, 23/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Άνδρας 35 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Άνδρα 35 Ετών, 23/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Άνδρας 45 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Άνδρα 45 Ετών, 23/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Άνδρας 65 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Άνδρα 65 Ετών, 22/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Αντωνιάδου, Σ., 2013, Προσωπική Συνέντευξη Με Σοφία Αντωνιάδου, 23/04/2013, Θεατρικό Μουσείο Κύπρου.
- Γερουλάνου, Ε., 2013, Προσωπική Συνέντευξη Με Ειρήνη Γερουλάνου, 29/04/2013, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.
- Γεωργουσόπουλος, Κ., 2013α, Προσωπική Συνέντευξη Με Κώστα Γεωργουσόπουλο, 14/06/2013, Αθήνα, Θεατρικό Μουσείο.
- Γυναίκα 29 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Γυναίκα 29 Ετών, 22/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Γυναίκα 31 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Γυναίκα 31 Ετών, 20/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Γυναίκα 32 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Γυναίκα 32 Ετών, 20/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Γυναίκα 35 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Γυναίκα 35 Ετών, 22/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Γυναίκα 40 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Γυναίκα 40 Ετών, 21/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Γυναίκα 42 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Γυναίκα 42 Ετών, 23/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Γυναίκα 58 Ετών, 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Γυναίκα 58 Ετών, 22/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Ζαχαριάδου, Ξ., 2009, Προσωπική Συνέντευξη Με Την Ξανθή Ζαχαριάδου, 27/04/2009, Αθήνα.
- Ζήκουλης, Α., 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Ανδρέα Ζήκουλη, Ηθοποιός Του Έργου "Στην Αλλαγή Του Χρόνου", 29/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Καστρινού, Μ., 2014, Προσωπική Συνέντευξη Με Μαργαρίτα Καστρινού, Ηθοποιός Του Έργου "Μαρίκα Στο Γκάζι", 03/12/2014, Αθήνα.

- Κυριακίδης, Σ., 2013, *Προσωπική Συνέντευξη Με Σάββα Κυριακίδη*, 21/03/2013, Αθήνα, Εθνικό Θέατρο.
- Λάνταβου, Έ., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Έφη Λάνταβου, Συγγραφέας-Σκηνοθέτης Του Έργου "Μαρίκα Στο Γκάζι"*, 30/11/2014, Αθήνα.
- Μανασσή, Α., 2013, *Προσωπική Συνέντευξη Με Αντιγόνη Μανασσή*, 20/03/2013, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ.
- Μάνδαλη, Λ., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Λουκία Μάνδαλη, Σκηνοθέτης Του Έργου "Στην Αλλαγή Του Χρόνου"*, 29/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Μαυρογεώργη, Κ., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Κατερίνα Μαυρογεώργη, Συγγραφέας Του Έργου "Ο Θερμαστής"*, 28/11/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Μαυρολέων, Α., 2013, *Προσωπική Συνέντευξη Με Άννα Μαυρολέων*, 25/02/2013, Αθήνα, Θεατρικό Μουσείο.
- Μαυρομούστακος, Π., 2013, *Προσωπική Συνέντευξη Με Πλάτωνα Μαυρομούστακο*, 29/03/2013, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Μιζάρας, Κ., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Κωνσταντή Μιζάρα, Ηθοποιός Του Έργου "Διώρυγα"*, 10/12/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Ντρίζη, Ν., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Νικολίτσα Ντρίζη, Ηθοποιός Του Έργου "Ο Θερμαστής"*, 30/11/2014, Αθήνα.
- Ξηρίδου, Α., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Αδαμαντία Ξηρίδου, Συγγραφέας Του Έργου "Στην Αλλαγή Του Χρόνου"*, 30/11/2014, Αθήνα.
- Πελοποννησίου, Σ., 2013, *Προσωπική Συνέντευξη Με Σοφία Πελοποννησίου*, 20/03/2013, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ.
- Σταματογιαννάκη, Κ., 2013, *Προσωπική Συνέντευξη Με Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη*, 19/02/2013, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α.
- Φιλίνη, Μ., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Μαρία Φιλίνη, Σκηνοθέτης Του Έργου "Ο Θερμαστής"*, 30/11/2014, Αθήνα.
- Φλουράκης, Α., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Ανδρέα Φλουράκη, Συγγραφέας Του Έργου "Διώρυγα"*, 10/12/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Χριστοφή, Χ., 2014, *Προσωπική Συνέντευξη Με Χριστίνα Χριστοφή, Σκηνοθέτης Του Έργου "Διώρυγα"*, 10/12/2014, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου.
- Τσίργιαλου, Α., 2013, *Προσωπική Συνέντευξη Με Αλίκη Τσίργιαλου*, 14/3/2013, Αθήνα, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

7.2. Δευτερογενείς Πηγές

7.2.1. Βιβλιογραφικές Πηγές

- Abbott, D., Jones, S., Ross, S., 2008, *Curating Digital Records of Performance*, <http://cidoc.mediahost.org>, (Τελευταία επίσκεψη: 05/06/2011)
- Adamiecka, A., Buchwald, D., 2014, "Connecting Platform. Theatre Institute in Warsaw", στο BAER, H., BLANK, C., DAVIS, K., HAUER, A., LECLERCQ, N. (Επιμ.) *Les Convergences Entre Passé Et Futur Dans Les Collections Des Arts Du Spectacle/ Connecting Points: Performing Arts Collections Uniting Past and Future (Sibmas 28th Congress, 26-30 July 2010)*, Munich, P.I.E. Peter Lang.
- Alivizatou, M., E., 2008, "Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology", *International Journal of Intangible Heritage*, 3, 42- 54.
- Alsford, S., Parry, D., 1991, "Interpretive Theatre: A Role in Museums?", *Museum Management and Curatorship*, 10 (1), 8-23.
- American Theatre Archive Project, 2015, *Preserving Theatrical Legacy. An Archiving Manual for Theatre Companies*, http://americantheatrearchiveproject.org/sites/default/files/resources/Manual_ATAP%2008-14-2015.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 30/03/2016)
- Andriopoulou, D., Florou, M., 2016, "Theatre in Museums. Live Performance and New Interpretations", *Museum ID*, 19 (1), 82-90.
- Ashmore, A., 2001, "Life Interpretations", στο KINDLER, G. (Επιμ.) *Museumstheater. Theatrale Inszenierungen in Der Ausstellungspraxis*, Bielefeld, transcript.
- Auslander, P., 2006, "The Performativity of Performance Documentation", *PAJ - A Journal of Performance and Art*, 84, 1-10.
- Baldwin, C., Bicât, T., 2002, "Introduction: Collaborative Invention", στο BICÂT, T., BALDWIN, C. (Επιμ.) *Collaborative Theatre. A Practical Guide*, Ramsbury, The Crowood Press.
- Barker, C., Galasinski, D., 2001, *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*, London, SAGE.
- Baudrillard, J., 1983, *Simulations*, New York, Semiotext[e].
- Bénichou, A., 2010a, "Ces Documents Qui Sont Aussi Des Oeuvres...", στο BÉNICHOU, A. (Επιμ.) *Ouvrir Le Document*, Québec, Les presses du réel.
- Bénichou, A., 2010b, "Entre Documentation Et Création", στο BÉNICHOU, A. (Επιμ.) *Ouvrir Le Document*, Québec, Les presses du réel.

- Bénichou, A., 2010c, "Performance Images, Image Performances", *Ciel Variable*, 86, 41-57.
- Bénichou, A., 2011, "Marina Abramović: The Artist Is [Tele]Present: Les Nouveaux Horizons Photographiques De La (Re)Performance", *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, (17), 147-167.
- Bénichou, A., 2013, "Mémoires Et Transmissions Des Oeuvres Performatives: Exposer Les Performances Du Passé. Notes Et Réflexions Issues D'une Résidence à La Non-Maison Du 20 Octobre Au 17 Décembre 2013", online στη διεύθυνση http://www.residence43-5.com/artistes_carnet_media/f-14.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 01/06/2016)
- Bennet, S., 2013, *Theatre & Museums*, New York, Palgrave Macmillan.
- Bennett, T., 1995, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge.
- Benton, M., 1997, "Capturing Performance at London's Theatre Museum", *Museum International*, 49 (2), 25-31.
- Berbain, I., Obligi, C., 2004, "Preserving Theater Ephemera, from Programs to Websites", *Hybrid*, 1, 1-14, online στη διεύθυνση <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=222>, (Τελευταία επίσκεψη: 18/02/2016)
- Berelson, B., 1952, *Content Analysis in Communication Research*, New York, Free Press.
- Berg, L., B., 2001, *Qualitative Research. Methods for the Social Sciences*, USA, Allyn & Bacon.
- Biet, C., Triau, C., 2006, *Qu'est-Ce Que Le Théâtre*, Paris, Éditions Gallimard.
- Böhn, A., 2005, "Memory, Musealization and Alternative History in Michael Kleeberg's Novel *Ein Garten Im Norden* and Wolfgang Becker's Film *Good Bye, Lenin!*", στο SIMINE, S. A.-D. (Επιμ.) *Memory Traces: 1989 and the Question of German Cultural Identity*, Bern, Peter Lang.
- Bortolotto, C., 2011, "Le Trouble Du Patrimoine Culturel Immatériel", *Terrain* 21-43, online στη διεύθυνση <http://terrain.revues.org/14447>, (Τελευταία επίσκεψη: 02/02/2016)
- Bouchenaki, M., 2003, "The Interdependency of the Tangible and Intangible Cultural Heritage", online στη διεύθυνση <http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers/2%20-%20Allocution%20Bouchenaki.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 02/07/09)
- Bounia, A., 2012, "Cultural Policy in Greece, the Case of the National Museums (1990-2010):

- An Overview”, στο L. EILERTSEN, A., B., AMUNDSEN (Επιμ.) *Museum Policies in Europe 1990–2010: Negotiating Professional and Political Utopia (Eunamus Report No. 3)*, Linköping, Linköping University Electronic Press.
- Boyce, C., Neale, P., 2006, “Conducting in-Depth Interviews: A Guide for Designing and Conducting in-Depth Interviews for Evaluation Input”, *Monitoring and Evaluation*, 2, online στη διεύθυνση http://www2.pathfinder.org/site/DocServer/m_e_tool_series_indepth_interviews.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2013)
- Bridal, T., 2004, *Exploring Museum Theatre*, Lanham, AltaMira Press.
- Brook, P., 1968, *The Empty Space*, London, Penguin Group.
- Brown, K., C., 2008, “Museum, Communities, and Artists”, *Visual Arts Research*, 34 (2), 5-13.
- Bryant, J., Behrens, Hetty 2007, *The Demhist Categorisation Project for Historic House Museums*, <http://demhist.icom.museum/shop/data/container/CategorizationProject.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 23/11/2016)
- Bryman, A., 2012, *Social Research Methods* Oxford University Press.
- Bryson, J., M., 2004, “What to Do When Stakeholders Matter”, *Public Management Review*, 6 (1), 21-53.
- Buchwald, D., Adamiesca-Sitek, A, 2006, “From Highly Specialized Archive to Multi-Functional Center: Theatre Institute in Warsaw”, στο DEMBSKI, U., MUHLEGGGER-HENHAPEL, C (Επιμ.) *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang.
- Burden, M., 2004, “Museums and Intangible Heritage: The Afrikaans Language Museum”, *Museums and Intangible Heritage*, ICME
- Burton, C., 2007, “How a Museum Dies: The Case of New Entry Failure of a Sydney Museum”, *Museum Management and Curatorship*, 22 (2), 109-129.
- Cameron, F., Kenderdine, S. (Επιμ.) 2007, *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, Massachusetts, The MIT Press.
- Carreno, A., M., 2003, “Cultural Routes: Tangible and Intangible Dimensions of Cultural Heritage”, online στη διεύθυνση <http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers/A1-5%20-%20Martorell.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 13/08/09)
- Carsten-Conner, L., D., Larson, A., M., Diebel, C., E., 2014, “What Matters to Stakeholders? Measuring Values at a University Museum”, *Visitor Studies*, 17 (1), 45-65.
- Cassel, C., Symon, G., 2004, *Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational Research*, London, Sage.

- Caulton, T., 1998, *Hands-on Exhibitions. Managing Interactive Museums and Science Centres*, London, Routledge.
- Chouliaraki, L., Fairclough, Norman, 1999, *Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Clare, R., 2017, *Museum Movement - from Keepers to Sharers: Evolution or Revolution?*, <http://museum-id.com/idea-detail.asp?id=491>, (Τελευταία επίσκεψη: 12/02/2017)
- Clarke, P., Warren, J., 2009, "Ephemera: Between Archival Objects and Events", *Journal of the Society of Archivists*, 30 (1), 45-66.
- Coover, B., J., 1993, "Musical Ephemera", *Music Reference Services Quarterly*, 2 (3-4), 349-364.
- Council of Europe, 1997, *Verona Charter on the Use of Ancient Places of Performance*, http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/resources/Texts/Verone_EN.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 18/10/2012)
- Davis, K., 2006, "Slipping Thru the Cracks: Issues with Performing Arts Ephemera and a Discussion of the Mander and Mitchenson Theatre Collection", στο DEMBSKI, U., MUHLEGGGER-HENHAPEL, C (Επιμ.) *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang.
- Davis, K., Nield, Sophie, 2007, "The Ahrc Mander and Mitchenson Theatre Collection Access for Research Project: Uncovering the Archive", *The Indexer*, 25 (3), 197-199.
- De Jong, M., 2010, "Sustainability in Museums", *Newsletter of the Network of European Museum Organisations-NEMO*, 1, 1, online στη διεύθυνση http://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMONews/NemoNews_1_10_Sustainability.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 27/11/2016)
- Dean, D., 1994, *Museum Exhibition. Theory and Practice*, London, Routledge.
- Desbiolles, B., 2009, "Synthesis of the Icofom Symposium Museology: Back to Basics. 1-2 July 2009. Royal Museum of Mariemont. Free University of Liège", online στη διεύθυνση http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20Suppl-Engl.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 22/02/2015)
- Desvallées, A., 1997, "Museums and Museology in Tomorrow's World", στο STRANSKY, Z. (Επιμ.) *Museology for Tomorrow's World. Proceedings of the International Symposium Held at Masaryk University, Brno, Oct 9-11, 1996*, Brno, ISSOM publications.
- Desvallées, A., Mairesse, F. (Επιμ.) 2011, *Dictionnaire Encyclopédique De Muséologie*, Paris, Armand Colin.

- Desvallées, A., Mairesse, F. (Επιμ.) 2014, *Βασικές Έννοιες Της Μουσειολογίας*, Paris, Armand Colin.
- Dicicco-Bloom, B., Crabtree, F., B., 2006, “Making Sense of Qualitative Research. The Qualitative Research Interview”, online στη διεύθυνση <http://www.hu.liu.se/cf/larc/utbildning-information/scientific-methodology/course-literature-and-links/1.253566/qual20interview.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2013)
- Dietrich, S., 2006, “Long-Term Preservation of Audiovisual Documents”, στο DEMBSKI, U., MUHLEGGGER-HENHAPEL, C (Επιμ.) *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang.
- Dixon, S., 2010, “The Philosophy and Psychology of the Scenographic House in Multimedia Theatre”, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 6 (1).
- Dolák, J., 2010, “Museology – the Recent State and Its Future”, online στη διεύθυνση <http://www.phil.muni.cz/wune/home/vyveska/saint-Petersburg-%20eng.doc>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/02/2016)
- Duriau, J., V., Reger, K., R., Pfarrer, D., M., 2007, “A Content Analysis of the Content Analysis Literature in Organization Studies Research Themes, Data Sources, and Methodological Refinements”, *Organizational Research Methods*, 10 (1), 5-34.
- Eisner, S., R., 2014, “Drought and Rain: Re-Creations in Vietnamese, Cross-Border Heritage”, *International Journal of Heritage Studies*, 20 (7-8), 798–817.
- Emerson, R., 2006, “Constructing Remnants: Determining Strategies for Effective Performance Documentation”, στο MAXWELL, I. (Επιμ.) *Being There: Before, During and After*, Sydney, Department of Performance Studies, University of Sydney
- Eplattener, E., B., 2009, “An Argument for Archival Research Methods: Thinking Beyond Methodology”, *College English*, 72 (1), 67-79.
- Fairclough, N., 1995, *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*, Essex, Longman.
- Fairclough, N., 2003, *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research* London & New York, Routledge.
- Flores, L., F., B., N. , 1995, “Mémoires Migrantes: Migration Et Idéologie De La Mémoire Sociale”, *Ethnologie française*, 25 (1), 43-50.
- Forment, B., 2015, “The Mechanics of Magic (or Vice Versa). Sigrid T’ Hooft and the Historically Informed Performance of Opera”, στο FORMENT, B., STALPAERT, C. (Επιμ.) *Theatrical Heritage. Challenges & Opportunities*, Leuven, Leuven University Press.
- Foucault, M., 1980, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings*

- 1972-1977, New York, Pantheon Books.
- Franzosi, R., 2010, *Quantitative Narrative Analysis*, USA, SAGE.
 - Gal, M., 2006, “Exposition Permanente, Expositions Temporaires: Les Pratiques Expographiques Du Théâtre En France”, στο DEMBSKI, U., MUHLEGGGER-HENHAPPEL, C (Επιμ.) *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang.
 - Galla, A., 1995, “Authenticity: Rethinking Heritage Diversity in a Pluralistic Framework”, *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, UNESCO World Heritage Centre.
 - Ghannam, N., 2011, *Newspaper Ideology: A Critical Discourse Analysis of an Event Published in Six Lebanese Newspapers*, Johannesburg, University of the Witwatersrand.
 - Giguère, A., 2012, *Art Contemporain Et Documentation: La Muséalisation D'un Corpus De Pièces Éphémères De Type Performance*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (Thèse Du Doctorat International En Muséologie, Médiation, Patrimoine).
 - Gilks, P., 2016, “The Significance of Celebrities’ Personal Possessions for Image Authentication: The Teresa Teng Memorabilia Museum”, *Celebrity Studies*, 7 (2), 221-233.
 - Gilliland-Swetland, A., J., 2000, “Archival Research: A “New” Issue for Graduate Education”, *The American Archivist*, 62 (2), 258-270.
 - Gilliland, A., Mckemmish, S., 2004, “Building an Infrastructure for Archival Research”, *Archival Science Journal*, 4, 149-197.
 - Gob, A., 2009, “Le Jardin Des Viard Ou Les Valeurs De La Muséalisation”, *CeROArt*, (4) online στη διεύθυνση <http://ceroart.revues.org/1326>, (Τελευταία επίσκεψη: 16/02/2015)
 - Gramsci, A., 1971, *Selections from the Prison Notebook* London, Lawrence & Wishart.
 - Grieser, A., Hermann, A., Triplett, K., 2011, “Museality as a Matrix of the Production, Reception, and Circulation of Knowledge Concerning Religion”, *Journal of Religion in Europe*, 4, 40–70.
 - Gross, C., S., 1941, “Theatre Library Association”, *ALA Bulletin*, 35 (8), 174-179.
 - Grube, G., M., A., 1995, *Ο Αριστοτέλης Για Την Ποίηση Και Το Ύφος*, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Καρδαμίτσα.
 - Guion, L., Diehl, D., Mcdonald, D., 2001, “Conducting an in-Depth Interview”, online στη διεύθυνση <http://edis.ifas.ufl.edu/pdffiles/FY/FY39300.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2013)

- Haddad, A., N., Fakhoury, A., L., 2010, *Conservation and Preservation of the Cultural Heritage of Ancient Theatres and Odeas in the Eastern Mediterranean*, <https://eis.hu.edu.jo/deanshipfiles/conf10271643.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 24/06/2017)
- Harris, A., 2007, *New Solutions for House Museums: Ensuring the Long-Term Preservation of America's Historic Houses* Lanham, AltaMira Press.
- Harrison, R., 2013, *Heritage: Critical Approaches*, New York, Routledge.
- Hartnoll, P., Found, P., 2000, *Λεξικό Του Θεάτρου*, Αθήνα, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης- Εκδόσεις Νεφέλη.
- Haug, M., E., 1995, "The Life Cycle of Printed Ephemera: A Case Study of the Maxine Waldron and Thelma Mendsen Collections", *Winterthur Portfolio*, 30 (1), 59-72.
- Hein, G., E., 1998, *Learning in the Museum*, London and New York, Routledge.
- Hill, K. (Επιμ.) 2012, *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, New York, Boydell Press.
- Högborg, A., 2012, "The Voice of the Authorized Heritage Discourse. A Critical Analysis of Signs at Ancient Monuments in Skåne, Southern Sweden", *Current Swedish Archaeology*, 20, 131-167, online στη διεύθυνση <http://lnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:607511/FULLTEXT01.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 05/02/2015)
- Holden, J., 2004, *Capturing Cultural Value. How Culture Has Become a Tool of Government Policy*, London, Demos.
- Holsti, R., O., 1968, "Content Analysis", online στη διεύθυνση <http://www.educ.ttu.edu/uploadedFiles/personnel-folder/lee-duemer/epsy-6304/documents/Content%20analysis.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2013)
- Hooper-Greenhill, E., 1992, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York, Routledge.
- Hooper-Greenhill, E., 1999, "Σκέψεις Για Τη Μουσειακή Εκπαίδευση Και Επικοινωνία Στη Μεταμοντέρνα Εποχή", *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 72, 47-49, online στη διεύθυνση <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/72-11.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/11/2014)
- Hooper-Greenhill, E., 2000, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London and New York, Routledge.
- Hughes, C., 1998, *Museum Theatre, Communicating with Visitors through Drama*, Portsmouth, Heinemann Portsmouth, NH.
- Huyssen, A., 2001, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", στο APPADURAI, A. (Επιμ.) *Globalization*, Durham & London, Duke University Press.

- Hybrid, 2014, *Patrimoines Éphémères/ Ephemeral Heritages*, <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=119>, (Τελευταία επίσκεψη: 18/02/2016)
- Jackson, A., Kidd, J., 2012, *Performing Heritage. Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- Jackson, A., Kidd, J., 2007, "Museum Theatre: Cultivating Audience Engagement - a Case Study", *IDEA 6th World Congress*, online στη διεύθυνση [http://www.plh.manchester.ac.uk/documents/Eng%2024_Museum%20theatre%20\(IDEA\)%20\(2\).pdf](http://www.plh.manchester.ac.uk/documents/Eng%2024_Museum%20theatre%20(IDEA)%20(2).pdf), (Τελευταία επίσκεψη: 13/04/2013)
- Jackson, A., Leahy, H., R., 2005, "Seeing It for Real ...?. Authenticity, Theatre and Learning in Museums", *Research in Drama Education*, 10 (3), 303-325.
- Jones, A., 1997, "Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation", *Art Journal*, 56 (4), 11-18.
- Jones, S., Abbott, D., Ross, S., 2009, "Redefining the Performing Arts Archive", *Archival Science Journal*, 9, 165-171.
- Julia, P., 2006, "Collecting of the the Rare Materials at the St. Petersburg Library: History and Present", στο DEMBSKI, U., MUHLEGGGER-HENHAPEL, C (Επιμ.) *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang.
- Jung, C., 2006, "Perspectiv- Association of Historic Theatres in Europa", στο DEMBSKI, U., MUHLEGGGER-HENHAPEL, C (Επιμ.) *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang.
- Kavanagh, G., 1999, "Μουσεία: Η Λειτουργία Τους Με Επαγγελματικό Τρόπο", *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 71, 38-40, online στη διεύθυνση <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/71-7.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/11/2014)
- Kaye, N., 2000, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, New York, Routledge.
- Kendall, G., 2007, "What Is Critical Discourse Analysis? Ruth Wodak in Conversation with Gavin Kendall", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8 (2) online στη διεύθυνση <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/255>, (Τελευταία επίσκεψη: 30/03/2014)
- Kidd, J., 2007, "Filling Thw Gaps? Interpreting Museum Collections through Performance", *Journal of Museum Ethnography*, 19, 57-69.
- Kivits, R., A., 2011, "Three Component Stakeholder Analysis", *International Journal of Multiple Research Approaches*, 5 (3), 318-333.

- Kolbas, I., 2011, "Documentation and Musealization of Endangered Languages in Croatia", *Ethnological Research*, 16 online στη διεύθυνση http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=114309&lang=en, (Τελευταία επίσκεψη: 01/03/2015)
- Kreps, C., 2011, "Non-Western Models of Museums", στο MACDONALD, S. (Επιμ.) *A Companion to Museum Studies*, West Sussex, Wiley-Blackwell.
- Krippendorff, K., 1989, *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology*, USA, SAGE.
- Kristiansen, K., 2015, "From the Preservation of Cultural Heritage to Critical Heritage Studies", στο MONIQUE H. VAN DEN DRIES, SJOERD J. VAN DER LINDE, AMY STRECKER (Επιμ.) *Crossing Borders and Connecting People in Archaeological Heritage Management*, Leiden, Sidestone Press.
- Kruger, L., 1992, *The National Stage. Theatre and Culrural Legitimation in England, France and America*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Kvale, S., 1996, *Interviews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*, Thousand Oaks California, Sage Publications.
- Leach, R., 2008, *Theatre Studies. The Basics*, London & New York.
- Legget, J., 2009, "Measuring What We Treasure or Treasuring What We Measure? Investigating Where Community Stakeholders Locate the Value in Their Museums", *Museum Management and Curatorship*, 24 (3), 213-232.
- Lewins, A., Silver, C., 2004, "Choosing a Caqdas Package", online στη διεύθυνση http://www.umass.edu/issr/pdf/resources_CAQDAS.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 25/01/2014)
- Lynch, S., Peer, L., 2002, *Analyzing Newspaper Content. A How-to Guide*, USA, Readership Institute.
- Mühlegger-Henhapel, C., 2014, "Past-Present-Future. The Austrian Theatre Museum and Its Collection of Autographs and Bequests", στο BAER, H., BLANK, C., DAVIS, K., HAUER, A., LECLERCQ, N. (Επιμ.) *Les Convergences Entre Passé Et Futur Dans Les Collections Des Arts Du Spectacle/ Connecting Points: Performing Arts Collections Uniting Past and Future (Sibmas 28th Congress, 26-30 July 2010)*, Munich, P.I.E. Peter Lang.
- Macdonald, S., 2013, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, New York, Routledge.
- Macmillan, K., 2005, "More Than Just Coding? Evaluating Caqdas in a Discourse Analysis of News Texts", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6 (3) online στη διεύθυνση <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/28/59>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/02/2014)

- Mahfouz, A., R., 2013, “Critical Discourse Analysis of the Police News Story Framing in Two Egyptian Newspapers before January 25 Revolution”, *European Scientific Journal*, 9 (8), 309-332.
- Maranda, L., 2009, “Museology: Back to the Basics. Musealization”, *ICOFOM Study Series*, (38), 251-258, online στη διεύθυνση http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038-2009.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 15/02/2015)
- Marini, F., 2008, “The Interaction between Theater Scholars and Information Professionals”, στο AUCLAIR, M., DAVIS, K., FRANÇOIS, S., LECLERCCQ, N., GOETHEM, J., V. (Επιμ.) *Du Document à L' Utilisateur. Rôles Et Responsabilités Des Centres Spécialisés Dans Les Arts Du Spectacle/ from Document to User. The Roles and Responsibilities of Specialised Centres for Performing Arts (Sibmas 25th Congress: 6-10 September 2004)*, Barcelona, P.I.E. Peter Lang.
- Maroevic, I., 1998, *Introduction to Museology. The European Approach*, München, Verlag Dr. Christian Müller-Straten.
- Mcauley, G., 2006, “Eftermaele: That Which Remains after the Event. A Panel Discussion Concerning the Use of Video in the Documentation of Live Performance”, στο MAXWELL, I. (Επιμ.) *Being There: Before, During and After*, Sydney, Department of Performance Studies, University of Sydney.
- Meiszies, W., 2006, “Theatre Collections on the Offensive- but Where Does the Enemy Stand?”, στο DEMBSKI, U., MUHLEGGGER-HENHAPPEL, C (Επιμ.) *Performing Arts Collections on the Offensive*, Vienna, Peter Lang.
- Meiszies, W., 2014, “One Moment in Time. How Theatre History Backs up the Future of the Theatre”, στο BAER, H., BLANK, C., DAVIS, K., HAUER, A., LECLERCQ, N. (Επιμ.) *Les Convergences Entre Passé Et Futur Dans Les Collections Des Arts Du Spectacle/ Connecting Points: Performing Arts Collections Uniting Past and Future (Sibmas 28th Congress, 26-30 July 2010)*, Munich, P.I.E. Peter Lang.
- Mensch, P., 1992, “Towards a Methodology of Museology”, *University of Zagreb* online στη διεύθυνση <http://www.muuseum.ee/uploads/files/mensch15.htm>, (Τελευταία επίσκεψη: 16/02/2015)
- Micah, H., Capobianco, J., Pyzynski, S., 2014, “So Many Playbills, So Little Time: A Case Study in Fugitive Theatrical Material”, *A Journal of Rare Books, Manuscripts, & Cultural Heritage*, 15 (1), 31-39.
- Miller, D. (Επιμ.) 1998, *Material Cultures. Why Some Things Matter*, London, UCL Press.
- Mitchell, R., K., Bradley, A., R., Donna, W., J., 1997, “Toward a Theory of

- Stakeholder Identification and Salience: Defining the Principle of Who and What Really Counts”, *The Academy of Management Review*, 22 (4), 853-886.
- Museums Association, 2008, *Sustainability and Museums. Your Chance to Make a Difference*, www.museumsassociation.org/sustainability, (Τελευταία επίσκεψη: 27/11/2016)
 - Nagler, A., M., 1952, *A Source Book in Theatrical History. Twenty-Five Centuries of Stage History in More Than 300 Basic Documents and Other Primary Material*, New York, Dover Publications.
 - Nas, J., M., P., 2002, “Masterpieces of Oral and Intangible Culture, Reflections on the Unesco World Heritage List”, *Current Anthropology*, 43 (1), 139- 148.
 - Neville, B., A., Menguc, B., 2006, “Stakeholder Multiplicity: Toward an Understanding of the Interactions between Stakeholders”, *Journal of Business Ethics*, 66 (4), 377-391.
 - Oddey, A., 1994, *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*, London and New York, Routledge.
 - Oestigaard, T., 2004, “The World as Artefact. Material Culture Studies and Archaeology”, στο FAHLANDER, F., OESTIGAARD, T. (Επιμ.) *Material Culture and Other Things. Post-Disciplinary Studies in the 21st Century*, Gothenburg, Gotarc Series C.
 - Pavis, P., 1992, *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York, Routledge.
 - Pavis, P., 2006, *Λεξικό Του Θεάτρου*, Αθήνα, Gutenberg.
 - Pearce, M., Susan, 2002, *Μουσεία, Αντικείμενα Και Συλλογές*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Βάνιας.
 - Pearson, M., Shanks, M., 2001, *Theatre/ Archaeology*, London, Routledge.
 - Pendlebury, J., 2013, “Conservation Values, the Authorised Heritage Discourse and the Conservation-Planning Assemblage”, *International Journal of Heritage Studies*, 19 (7), 709-727.
 - Perlmutter, M., 2017, “The Lost Picture Show: Hollywood Archivists Can’t Outpace Obsolescence”, *IEEE Spectrum*, online στη διεύθυνση <http://spectrum.ieee.org/computing/it/the-lost-picture-show-hollywood-archivists-cant-outpace-obsolence>, (Τελευταία επίσκεψη: 26/6/2017)
 - Phelan, P., 1993, *Unmarked. The Politics of Performance*, London and New York, Routledge.
 - Pilgrim, H., D., 1978, “Inherited from the Past: The American Period Room”, *American Art Journal*, 10 (1), 4-23.
 - Pourcq, D., M., Vos, Staf, 2015, “Beyond the Archive. Safeguarding Theatrical

- Heritage: A Strategy for the Empowerment of Artistic Communities”, στο FORMENT, B., STALPAERT, C. (Επιμ.) *Theatrical Heritage. Challenges & Opportunities*, Leuven, Leuven University Press.
- Prasad, D., 2008, “Content Analysis. A Method in Social Science Research”, online στη διεύθυνση <http://www.css.ac.in/download/deviprasad/content%20analysis.%20a%20method%20of%20social%20science%20research.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2013)
 - Rachow, L., A., 1981, *Theatre & Performing Arts Collections*, New York, The Haworth Press.
 - Reason, M., 2003, “Archive or Memory? The Detritus of Live Performance”, *New Theatre Quarterly*, 19 (1), 82-89.
 - Reason, M., 2004, “Theatre Audiences and Perceptions of ‘Liveness’ in Performance”, *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, 1 (2) online στη διεύθυνση http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_reason_article.htm, (Τελευταία επίσκεψη: 01/06/2014)
 - Reason, M., 2006, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, New York, Palgrave Macmillan.
 - Richardson, E., J., 2007, *Analysing Newspapers: An Approach from Critical Discourse Analysis* New York, Pargrave MacMillan.
 - Roberts, L., Cohen, S., 2014, “Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework”, *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), 241-261.
 - Robertson, J., M., 2008, “Heritage from Below: Class, Social Protest and Resistance”, στο GRAHAM, B., HOWARD, P. (Επιμ.) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Hampshire, Ashgate Publishin Ltd.
 - Rogers, R., 2004, “An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education”, στο ROGERS, R. (Επιμ.) *An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education*, London, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
 - Roulston, K., Demarrais, K., Lewis, B., J., 2003, “Learning to Interview in the Social Sciences”, *Qualitative Inquiry*, 9 (3), 643-668.
 - Rourke, L., Anderson, T., 2004, “Validity in Quantitative Content Analysis”, *Educational Technology Research and Development*, 52 (1), 5-18.
 - Saemmer, A., Dufrêne, B., 2004, ““Ephemeral Heritages” Introduction”, *Hybrid*, 1, 1-14, online στη διεύθυνση <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=213&file=1>, (Τελευταία επίσκεψη: 18/02/2016)
 - Sandell, R., 1998, “Museums as Agents of Social Inclusion”, *Museum Management and Curatorship*, 17 (4), 401.
 - Sanjuan, A., 2014, “Spectacle Vivant Et Patrimoine: Une Relation Ambivalente.

- L' Exemple De La Comédie-Française”, στο BAER, H., BLANK, C., DAVIS, K., HAUER, A., LECLERCQ, N. (Επιμ.) *Les Convergences Entre Passé Et Futur Dans Les Collections Des Arts Du Spectacle/ Connecting Points: Performing Arts Collections Uniting Past and Future (Sibmas 28th Congress, 26-30 July 2010)*, Munich, P.I.E. Peter Lang.
- Sauter, W., 2000, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press.
 - Schärer, M., R., 2009, “Things + Ideas + Musealization = Heritage. A Museological Approach”, *Museologia e Patrimônio*, 2 (1), 85-89, online στη διεύθυνση <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/50/39>, (Τελευταία επίσκεψη: 20/02/2015)
 - Schild, M., 2014, “What’s Going on Behind the Scene? The Point of View of an Information Specialist”, στο BAER, H., BLANK, C., DAVIS, K., HAUER, A., LECLERCQ, N. (Επιμ.) *Les Convergences Entre Passé Et Futur Dans Les Collections Des Arts Du Spectacle/ Connecting Points: Performing Arts Collections Uniting Past and Future (Sibmas 28th Congress, 26-30 July 2010)*, Munich, P.I.E. Peter Lang.
 - Schneider, R., 2001, “Performance Remains”, *Performance Research*, 6 (2), 100-108.
 - Scott, C., 2010, “Museums, the Public, and Public Value”, *The Journal of Museum Education*, 35 (1), 33-42.
 - Scott, C., Dodd, J., Sandell, R., 2014, “Cultural Value. User Value of Museums and Galleries: A Critical View of the Literature “, online στη διεύθυνση <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/the-cultural-value-of-engaging-with-museums-and-galleries/the-cultural-value-of-engaging-with-museums-and-galleries>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/12/2016)
 - Seidman, I., 2006, *Interviewing as Qualitative Research. A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences*, New York, Teachers College Press.
 - Shaman, S., S., Prakash, M., S., 1989, “The Duty of Art: Museums and Social Consciousness”, *The Journal of Museum Education*, 14 (1), 5-8.
 - Shanks, M., 2012, “Performing Ruins. Site Specifics”, στο KNOOP, R., WESSELINK, W., VAN DER POL, P. (Επιμ.) *Let Me Tell You About Hadrian’s Wall ...Heritage, Performance, Design.*, Amsterdam, Reinwardt Academy.
 - Shanks, M., Tilley, C., 1992, *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*, London and New York, Psychology Press.
 - Shanks, M., Tilley, Christopher, 1987, *Social Theory and Archaeology*, New Mexico, University of New Mexico Press.

- Simon, N., 2010a, *The Participatory Museum*, <http://www.participatorymuseum.org/>, (Τελευταία επίσκεψη: 06/06/2013)
- Simon, R., Ashley, S., 2010b, “Heritage and Practices of Public Formation”, *International Journal of Heritage Studies*, 16 (4-5), 247–254.
- Skounti, A., 2009, “The Authentic Illusion. Humanity’s Intangible Cultural Heritage, the Moroccan Experience”, *Intangible Heritage*,
- Slottsteater, *Drottningholm Slottsteater*, http://www.dtm.se/engelsk/eframes_index.html, (Τελευταία επίσκεψη: 05/04/2010)
- Smigel, L., 2006, *Documenting Dance. A Practical Guide*, Washington, Dance Heritage Coalition.
- Smith, C., 2002, “Civic Consciousness and House Museums: The Instructional Role of Interpretive Narratives “, *Australasian Journal of American Studies*, 21 (1), 74-88.
- Smith, L., 2006, *Uses of Heritage*, London & New York, Routledge.
- Smith, L., 2007, “Empty Gestures? Heritage and the Politics of Recognition”, στο SILVERMAN, H., RUGGLES, D., F. (Επιμ.) *Cultural Heritage and Human Rights*, New York, Springer.
- Smith, L., 2008, “Heritage, Gender and Identity”, στο GRAHAM, B., HOWARD, P. (Επιμ.) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Hampshire, Ashgate Publishin Ltd.
- Smith, L., 2009a, “Class, Heritage and the Negotiation of Place”, online στη διεύθυνση http://www.english-heritage.org.uk/content/imported-docs/a-e/Smith_missing_out_conference.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 01/02/2015)
- Smith, L., 2012, “Editorial. A Critical Heritage Studies?”, *International Journal of Heritage Studies*, 18 (6), 533-540.
- Smith, L., Waterton, Emma, 2009b, “The Envy of the World? Intangible Heritage in England”, στο SMITH, L., AKAGAWA, N. (Επιμ.) *Intangible Heritage*, Routledge.
- Soares, B., B., 2017, “Reflexive Museology: Reassembling the Foundations of a Contemporary Science “, στο SOARES, B., B., BARAÇAL, A., B. (Επιμ.) *Stránský: Uma Ponte Brno- Brasil/ Stránský: A Bridge Brno- Brazil*, Paris, ICOFOM.
- Stylianou- Lambert, T., Bounia, A., 2016, *The Political Museum. Power, Conflict and Identity in Cyprus*, New York and London, Routledge.
- Szabó, A., 2013, “ Multimedia Performance Reconstruction as a Challenge to Theatre History Writing. Using Interactive Models of Historical Theatre Performances in the Education of Performing Arts”, στο NESI, P., SANTUCCI, R. (Επιμ.) *Information Technologies for Performing Arts, Media Access, and Entertainment. Lecture Notes in Computer Science*, Berlin, Springer.

- Thomas, H., Taylor, Jr., 2000, "Lighting Historic House Museums", *APT Bulletin*, 31 (1), 7.
- Thompson, M., 1979, "Rubbish Theory. The Creation & Destruction of Value", *Encounter*, 1, 12-24.
- Tilley, S., Keane, W., Kuchler, S., Rowlands, M., Spyer, P. (Επιμ.) 2006, *Handbook of Material Culture*, London, SAGE.
- Tomlinson, P., 1989, "Having It Both Ways: Hierarchical Focusing as Research Interview Method", *British Educational Research Journal*, 15 (2), 155-176.
- Tzibazi, V., 2006, *Researching Primary School Children's "Museum Theatre" Experiences*, Leicester, University of Leicester - Department of Museum Studies (PhD thesis).
- Unesco, 1952, *Universal Copyright Convention*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, (Τελευταία επίσκεψη: 01/12/09)
- Unesco, 1954, *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention 1954*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, (Τελευταία επίσκεψη: 02/06/09)
- Unesco, 1970, *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property 1970*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, (Τελευταία επίσκεψη: 02/06/09)
- Unesco, 1972a, *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage 1972*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, (Τελευταία επίσκεψη: 02/06/2009)
- Unesco, 1972b, *World Heritage List*, <http://whc.unesco.org/en/list>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/12/09)
- Unesco, 1989, *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, (Τελευταία επίσκεψη: 06/06/09)
- Unesco, 1993, *Encouraging Transmission of Ich : Living Human Treasures*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061&lg=EN>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/12/09)
- Unesco, 2001a, *Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage 2001*, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13520&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, (Τελευταία επίσκεψη: 02/06/09)

- Unesco, 2001b, *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity*, http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/index.htm, (Τελευταία επίσκεψη: 01/12/09)
- Unesco, 2004, *Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage* http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=31373&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, (Τελευταία επίσκεψη: 01/12/09)
- United Nations General Assembly, 1987, *Report of the World Commission on Environment and Development*, <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 27/11/2016)
- Ursic, G., U. (Επιμ.) 2005, *Διονύσης Φωτόπουλος. Σκηνογράφος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.
- Van Dommelen, P., 2006, “Colonial Matters: Material Culture and Postcolonial Theory in Colonial Situations”, στο TILLEY, S., KEANE, W., KUCHLER, S., ROWLANDS, M., SPYER, P. (Επιμ.) *Handbook of Material Culture*, London, SAGE.
- Veinstein, A., 1966, “The World’s Theatrical Museums”, *Museum*, XIX (1), 52-61.
- Viegnes, M., 1992, *Le Théâtre. Les Problématiques Essentielles*, Paris, Hatier.
- Von Unge, E., 2008, “When Culture Becomes Heritage. In Search of the Samdok Discourse of Collecting Contemporary Heritage”, online στη διεύθυνση <http://www.nordiskamuseet.se/upload/documents/392.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 17/07/2012)
- Wakefield, N., 2015, “Time-Based History: Perspectives on Documenting Performance”, *Performance Matters*, 1 (1-2), 167-179.
- Walch, T., 1976, “Archival Research Opportunities in American Educational History”, *History of Education Quarterly*, 16 (4), 479-486.
- Wan-Chen, C., 2012, “A Cross-Cultural Perspective on Musealization: The Museum’s Reception by China and Japan in the Second Half of the Nineteenth Century”, *Museum & Society*, 10 (1), 15-27.
- Waterton, E., 2009, “Sights of Sites: Picturing Heritage, Power and Exclusion”, *Journal of Heritage Tourism*, 4 (1), 37-56.
- Waterton, E., 2010, *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Waterton, E., Watson, S., 2013, “Framing Theory: Towards a Critical Imagination in Heritage Studies”, *International Journal of Heritage Studies*, 19 (6), 546-561.
- Weiss, G., Wodak, R. (Επιμ.) 2003, *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*, New York, Palgrave Macmillan Ltd.
- Weitzman, A., E., 2000, “Software and Qualitative Research”, online στη

- διεύθυνση <https://wiki.bath.ac.uk/download/attachments/27460739/HERON-W>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2013)
- Williams, D., R., Kerwood, J., Henson, S., M., Kane, L., 1977, "Archival Research Centers", *The American Archivist*, 40 (3), 337-341.
 - Wilmer, S., E. (Επιμ.) 2004, *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City, University of Iowa Press.
 - Wilmer, S., E. (Επιμ.) 2008, *National Theatres in a Changing Europe*, New York, Palgrave Macmillan.
 - Wilson, T., L., Dowell, E., 2003, "Today's Ephemera, Tomorrow's Historical Documentation", *Journal of Library Administration*, 39 (2-3), 43-60.
 - Winter, T., 2013, "Clarifying the Critical in Critical Heritage Studies", *International Journal of Heritage Studies*, 19 (6), 532-545.
 - Witcomb, A., 1998, "Beyond the Mausoleum: Museums and the Media", *Media International Australia*, 89 (1), 21-33.
 - Witcomb, A., 2003, *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, London and New York, Routledge.
 - Witcomb, A., Buckley, K., Am, 2013, "Engaging with the Future of 'Critical Heritage Studies': Looking Back in Order to Look Forward", *International Journal of Heritage Studies*, 19 (6), 562-578.
 - Wodak, R., 1996, *Disorders of Discourse*, London, Longman.
 - Yan, H., 2015, "World Heritage as Discourse: Knowledge, Discipline and Dissonance in Fujian Tulou Sites", *International Journal of Heritage Studies*, 21 (1), 65-80.
 - Yildiz, P., 2008, "The Multimedia Interactive Theatre by Virtual Means Regarding Computational Intelligence in Space Design as Hci and Samples from Turkey", *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 2 (1), 1-6.
 - Ανδριοπούλου, Δ., Μπατσή, Α., Φλώρου, Μ., 2017, "Το Φωταέριο «Παίζει» Θέατρο", *CECA-ICOM συνάντηση με θέμα Ας συζητήσουμε... μουσειακές εκπαιδευτικές δράσεις. Τι; Πώς; Γιατί;*, Αθήνα (προφορική παρουσίαση)
 - Ανεμογιάννης, Γ., 1994, *Μαρόκα Κοτοπούλη: Η Φλόγα*, Αθήνα, Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου- Θεατρικό Μουσείο.
 - Ανοιχτό Σεμινάριο Οικονομικής Ιστορίας, 2011, *Δημήτρης Πόρτολος*, <http://www.e-history.eu/>, (Τελευταία επίσκεψη: 20/10/2016)
 - Αντωνούλα, Ι., 1989, *Κατίνας Παξινοπού Αλέξη Μινωτή Πολύχρονος Πηγαϊμός Για Μια Ιθάκη*, Αθήνα, Επικαιρότητα.
 - Αρβανίτη, Κ., 2010, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία Στο Εθνικό Θέατρο*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη.

- Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, *Τμήμα Θεάτρου*, <http://www.auth.gr/thea>, (Τελευταία επίσκεψη: 28/10/2014)
- Β.Μ.Φ., 2014, *Το Θέατρο Στο Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου*, Αθήνα, Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου (φυλλάδιο προγράμματος).
- Βαμβακάς, Β., Παναγιωτόπουλος, Π., (Επιμ.) 2014, *Η Ελλάδα Στη Δεκατία Του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό Και Πολιτισμικό Λεξικό*, Αθήνα, Επίκεντρο.
- Βαρίκας, Β., 1972, "Το Θέατρο Και Η Ιστορία Του. Γιάννη Σιδέρη: Νεοελληνικές Ερμηνείες", *Ο Γιάννης Σιδέρης, Η Ιστορία Του Νεοελληνικού Θεάτρου Και Το Θεατρικό Μουσείο*, Αθήνα, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο 'Ωρα.
- Βασιλείου, Α., 2005, *Εκσυγχρονισμός 'Η Παράδοση; Το Θέατρο Πρόζας Στην Αθήνα Του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Βενιέρη, Φ., 2017, *Μουσειακό Θέατρο. Ιστορικές Διαδρομές & Σύγχρονες Λειτουργίες*, Βόλος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας (διδακτορική διατριβή).
- Βουδούρη, Δ., 2003, *Κράτος Και Μουσεία, Το Θεσμικό Πλαίσιο Των Αρχαιολογικών Μουσείων* Αθήνα - Θεσσαλονίκη Εκδόσεις Σάκκουλα.
- Γεωργουσόπουλος, Κ., 2013b, *Προσωπολατρία*, Αθήνα, Εκδόσεις Νόηση.
- Γκαζή, Α., 1999, "Από Τις Μούσες Στο Μουσείο: Η Ιστορία Ενός Θεσμού Διαμέσου Των Αιώνων", *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 39-46, online στη διεύθυνση <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/70-9.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/11/2014)
- Γκαζή, Α., 2012, "Εθνικά Μουσεία Στην Ελλάδα: Όψεις Του Εθνικού Αφηγήματος", στο ΜΠΟΥΝΙΑ, Α., ΓΚΑΖΗ, Α. (Επιμ.) *Εθνικά Μουσεία Στη Νότια Ευρώπη. Ιστορία Και Προοπτικές*, Αθήνα, Καλειδοσκόπιο.
- Γλυτζουρής, Α., 2002, «Λαϊκό Θέατρο Και Κρατισμός Στην Ελληνική Σκηνή Του Μεσοπολέμου», *Ο Πολίτης*, 105, 29-39.
- Γλυτζουρής, Α., 2008, «Η Κινηματογραφική Εικόνα Ως Πηγή Της Ιστορίας Του Νεοελληνικού Μεσοπολεμικού Θεάτρου», *Τα Ιστορικά Historica*, 48, 139-156.
- Γραμματάς, Θ., 1992, *Ιστορία Και Θεωρία Στη Θεατρική Έρευνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Τολίδη.
- Γραμματάς, Θ., 2002, *Το Ελληνικό Θέατρο Στον 20ο Αιώνα- Πολιτισμικά Πρότυπα Και Πρωτοτυπία*, Αθήνα, Εξάντας.
- Γραμμέλη, Α., 2003, "Με Ένδυμα «Εθνικού» Θεάτρου", online στη διεύθυνση <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=149319>, (Τελευταία επίσκεψη: 12/01/2015)
- Γρηγορέα, Δ., Χ., 2014, "Η Επίδραση Της Τεχνολογίας Και Τεχνογνωσίας Σε Μία Σύγχρονη Παράσταση Αρχαίου Δράματος", στο ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, Γ., Κ. (Επιμ.) *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από Τη Χώρα Των Κειμένων Στο*

- Βασίλειο Της Σκηνης (Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δελβερούδη, Ε., Α., 2003, "Θέατρο", στο ΧΑΤΖΗΩΣ'ΗΦ, Χ. (Επιμ.) *Ιστορία Της Ελλάδος Του 20ού Αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940 (Τόμος Β')*, Βιβλιόραμα.
 - Δοξανάκη, Α., 2011, *Τα Αρχαιολογικά Μουσεία Της Αθήνας Και Η Επικοινωνία Τους Με Το Κοινό*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (διδακτορική διατριβή).
 - Ζορμπά, Μ., 2014, *Πολιτική Του Πολιτισμού. Ευρώπη Και Ελλάδα Στο Δεύτερο Μισό Του 20ού Αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη.
 - Η Καθημερινή, 19/07/2001, *Εφυγε Ο Σκηνογράφος Τζον Στεφανέλλης*.
 - Ιωαννίδης, Γ., 2014, «Η Έννοια Της Πρωτοπορίας Στη Διάρκεια Της Δικτατορίας», στο ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, Γ. Κ. (Επιμ.) *Από Τη Χώρα Των Κειμένων Στο Βασίλειο Της Σκηνης. (26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών- Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
 - Ιωσηφίδης, Θ., 2003, *Εισαγωγή Στην Ανάλυση Δεδομένων Ποιοτικής Κοινωνικής Έρευνας (Πανεπιστημιακές Σημειώσεις)*, Μυτιλήνη, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
 - Καγγελάρη, Δ., 2003, *Ελληνική Σκηνή Και Θέατρο Της Ιστορίας 1936-1944. Οι Θεσμοί και οι Μορφές*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (διδακτορική διατριβή).
 - Καμπανέλλης, Ι., 2010, *Θέατρο. Το Μεγάλο Μας Τσίρκο. Τόμος Η'*, Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος.
 - Καμπανέλλης, Ι., 2015, *Βιογραφικά Στοιχεία*, <http://www.kambanellis.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 27/11/2016)
 - Κανάκης, Β., 1999, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα Χρόνια Σκηνή Και Παρασκήνιο*, Αθήνα, Κάκτος.
 - Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ., 2011, *Τράπεζα Της Ελλάδος. Τα Κτίρια*, Αθήνα, Τράπεζα της Ελλάδος.
 - Κρητικός, Θ., 1972, "Η Σημασία Της Προσφοράς Του Σιδέρη", *Ο Γιάννης Σιδέρης, Η Ιστορία Του Νεοελληνικού Θεάτρου Και Το Θεατρικό Μουσείο*, Αθήνα, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο 'Ωρα.
 - Μαρής, Μ., 1915, *Η Αθώα Αμαρτωλή. Το Σπίτι Της Καρδιάς*, Εν Αθήναις, Τυπογραφείον "Εστία".
 - Μαυρογένη, Μ., 2006, *Ο Αριστοφάνης Στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης (διδακτορική διατριβή).
 - Μαυρολέων, 'Α., 2010, *Η Έρευνα Στο Θέατρο. Ζητήματα Μεθοδολογίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης.
 - Μαυρολέων, 'Α., 2014, "Το Ψηφιακό Αρχείο Του Κέντρου Μελέτης Και

- Έρευνας Του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικού Μουσείου. Οι Ανεκμετάλλευτοι Αρχεακοί Θησαυροί Και Η Περιπέτεια Της Θεατρολογικής Έρευνας Στην Ελλάδα Της Κρίσης”, *Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών* online στη διεύθυνση http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/mavroleon_anna.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 20/02/2015)
- Μαυρομούστακος, Π. (Επιμ.) 1997, *Παξινού Μινωτής, Μίμησις Πράξεως Σπουδαίας Και Τελείας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
 - Μαυρομούστακος, Π., 2005, *Το Θέατρο Στην Ελλάδα 1940-2000. Μια Επισκόπηση*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη.
 - Μαυρομούστακος, Π., 2006, *Αντί Κριτικής*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη.
 - Μαυρομούστακος, Π. (Επιμ.) 2008, *Κάρολος Κουν. Οι Παραστάσεις*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.
 - Μαυρομούστακος, Π., 2009, “Το Θέατρο Του Δημήτρη Χαρισιάδη”, στο ΙΜΣΙΡΙΔΟΥ, Γ. (Επιμ.) *Φωτογραφικόν Πρακτορείον “Δ.Α. Χαρισιάδης”*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.
 - Μεταξάς, Ι., 1969, *Λόγοι Και Σκέψεις 1936-1941. Τόμος Πρώτος 1936-1938*, Αθήνα, Ίκαρος.
 - Μινωτής, Α., 1985, *Ο Ηθοποιός Αλέξης Μινωτής*, Αθήνα, Καστανιώτη.
 - Μιχαηλίδης, Λ., 2002, *Έτσι Γράφεται Η Επιθεώρηση. Η Επιθεώρηση Άνευ Διδασκάλου*, Αθήνα, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης.
 - Μούλιου, Μ., 2014, “Τα Μουσεία Και Η Μουσειολογία Στη Σύγχρονη Κοινωνία. Νέες Προκλήσεις, Νέες Σχέσεις (Μέρος Δ΄)”, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, online στη διεύθυνση <http://www.archaiologia.gr/blog/2014/09/01/%CF%84%CE%B1-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87-5/>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/10/2016)
 - Μπιτσάνη, Ε., 2004, *Πολιτισμική Διαχείριση & Περιφερειακή Ανάπτυξη - Σχεδιασμός Πολιτιστικής Πολιτικής Και Πολιτιστικού Προϊόντος*, Αθήνα, Εκδόσεις Διόνικος.
 - Μπούνια, Α., 2009, *Στα Παρασκήνια Του Μουσείου. Η Διαχείριση Των Μουσειακών Συλλογών*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη.
 - Μπούνια, Α., Μούλιου, Μ., 1999α, “Εισαγωγή Στη Μουσειολογία”, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 70, 38, online στη διεύθυνση <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/70-8.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/11/2014)
 - Μπούνια, Α., Μούλιου, Μ., 1999β, “Ο Επαγγελματίας Του Μουσείου”,

Αρχαιολογία και Τέχνες, 71, 37, online στη διεύθυνση <http://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/71-10.pdf>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/11/2014).

- Νάκου, Ε., 2001, *Μουσεία: Εμείς, Τα Πράγματα Και Ο Πολιτισμός*, Αθήνα, Εκδόσεις νήσος.
- Νεδελκοπούλου, Ε., 2014, “Από Τη Σκηνή Στην Οθόνη Και Από Την Οθόνη Στη Σκηνή: Οι Νέες Τεχνολογίες Στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο”, στο ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, Γ., Κ. (Επιμ.) *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από Τη Χώρα Των Κειμένων Στο Βασίλειο Της Σκηνής (Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Παντουβάκη, Σ. 2008 *Κοστουμί Χορού & Θεάτρου. Από Το Σχεδιασμό Στην Υλοποίηση. Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού*.
- Παπανδρέου, Ν., 1989, *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Παπαπετρόπουλος, Δ., Α., 2006, *Νόμος 3028/2002 Για Την Προστασία Των Αρχαιοτήτων Και Εν Γένει Της Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, Αθήνα - Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Σάκκουλα.
- Παρασκευοπούλου-Κόλλια, Ε., Α., 2008, “Μεθοδολογία Ποιοτικής Έρευνας Στις Κοινωνικές Επιστήμες Και Συνεντεύξεις. Methodology of Qualitative Research in Social Sciences and Interviews”, *The Journal for Open and Distance Education and Educational Technology*, 4 (1), 72-81.
- Πούχνερ, Β., 1983, *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου. Έξι Μελετήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις Παϊρίδη.
- Ρόζη, Α., 2014, «Η Επαναδιαπραγμάτευση Της Εθνικής Ταυτότητας Στο Ελληνικό Θέατρο Της Μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις Της Ιστορίας», στο ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, Γ. Κ. (Επιμ.) *Από Τη Χώρα Των Κειμένων Στο Βασίλειο Της Σκηνής. (26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών- Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
- Σιδέρης, Γ., 1990, *Ιστορία Του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944 (Α΄ Τόμος)*, Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου - Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Σιδέρης, Γ., 1999, *Ιστορία Του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944 (Β΄/1 Τόμος)*, (επιμ. Μαυρομούστακος Πλ.), Αθήνα, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο - Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Σιδέρης, Γ., 2000α, *Ιστορία Του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944 (Β΄/2 Τόμος)*, (επιμ. Μαυρομούστακος Πλ.), Αθήνα, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο - Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Σιδέρης, Γ., 2000β, *Ιστορία Του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944 (Β΄/3*

- Τόμος*), (επιμ. Μαυρομούστακος Πλ.), Αθήνα, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο - Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Σπάθης, Δ., Σταματογιαννάκη, Κ., Γεωργουσόπουλος, Κ., Μανασσή, Α., 2013, *Εθνικό Θέατρο. Τα Πρώτα Χρόνια (1930-1941)*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
 - Σπάθης Δ., 1988, “Θεόδωρος Συναδινός”, στο ΤΣΑΓΚΟΓΙΩΡΓΑ-ΣΟΥΠΙΟΝΑ, Α. (Επιμ.) *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια (Τ. 9β)*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών.
 - Σπηλιωτόπουλος, Σ., 1987, “Αποχαιρετισμός Στο Δημήτρη Ιωαννόπουλο”, *Νέα Εστία*, 1435, 552.
 - Σπυρόπουλος, Χ. (Επιμ.) 2005, *Ο Κόσμος Του Διονύση Φωτόπουλου*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.
 - Σταματογιαννάκη, Κ., 2007, *Αρχείο Θ. Ν. Συναδινού. Ευρετήριο*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α.
 - Στογιαννίδης, Γ., Χατζηγώγας, Σ., 2013, *Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου. Το Εργοστάσιο Φωταερίου Της Αθήνας. Η Ιστορία, Η Τεχνολογία, Οι Άνθρωποι, Το Μουσείο*, Αθήνα, Τεχνόπολις Δήμου Αθηναίων Α.Ε.
 - Τσαγκόγιωργα-Σουπιονά, Α. (Επιμ.) 1988, *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών.
 - Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (Επιμ.) 2004, *Χορός & Θέατρο*, Αθήνα, Εκδόσεις Έφεσος.
 - Φιωτάκης, Γ., Αβούρης, Ν., Κόμης, Β., Τσέλιος, Ν., 2004, “Εργαλεία Ποιοτικής Ανάλυσης Δεδομένων Στο Πλαίσιο Της Θεωρίας Της Δραστηριότητας: Το Λογισμικό Colat”, online στη διεύθυνση http://hci.ece.upatras.gr/pubs_files/c85_Fiotakis_Avouris_Komis_Tselios_ETPE_2004.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 01/02/2014)
 - Φωτόπουλος, Β., 2000, *100 Χρόνια Εθνικό Θέατρο*, <http://www.latsis-foundation.org/megazine/publish/ebook.php?book=11&preloader=1>, (Τελευταία επίσκεψη: 19/11/2014)
 - Φωτόπουλος, Δ., Δεληβοριάς, Α., 1997, *Η Ελλάδα Του Μουσείου Μπενάκη*, <http://www.latsis-foundation.org/megazine/publish/ebook.php?book=4>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2014)
 - Χαριτάτος, Μ., 2007, *Το Ελληνικό Λογοτεχνικό Και Ιστορικό Αρχείο Στο Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, <http://www.elia.org.gr/pages/fds?pagecode=01.01.01&langid=1>, (Τελευταία επίσκεψη: 28/12/2014)
 - Χατζηνικολάου, Τ., 2003, “Μουσεία Και Λαϊκός Πολιτισμός”, στο ΓΚΟΓΚΟΥΛΗ, Κ., ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Τ. (Επιμ.) *Εθνογραφικά*, Ναύπλιο, Λαογραφικό Πελοποννησιακό Ίδρυμα.

- Χατζηνικολάου, Τ., 2007, "Εισήγηση", *ICOM Ενημερωτικό Δελτίο*, Β (4), 2-3.
- Χατζηπανταζής, Θ., 2014, *Διάγραμμα Ιστορίας Του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Χριστοφιλόπουλος, Δ. Γ., 2005, *Προστασία Πολιτιστικών Αγαθών*, Αθήνα, Δίκαιο & Οικονομία, Π. Ν, Σάκκουλας.
- Ψάλτης, Γ., 2013, *Ελληνικό Λογοτεχνικό Και Ιστορικό Αρχείο - Το Παράδειγμα Του Μάνου Χαριτάτου*, <http://www.athensvoice.gr/politismos/books/elliniko-logotehniko-kai-istoriko-arheio>, (Τελευταία επίσκεψη: 20/10/2016)

7.2.2. Ιστοσελίδες φορέων

- APAC, *Association of Performing Arts Collections*, <http://www.performingartscollections.org.uk/>, (Τελευταία επίσκεψη: 11/02/2016)
- Arcnet, *Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας Και Τεκμηρίωσης Των Παραστάσεων Του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, <http://arcnet-database.net/default.aspx>, <http://ancient-drama.net/> (Τελευταία επίσκεψη: 12/01/2015)
- Australian National University, 2013, *Association of Critical Heritage Studies*, <http://archanth.anu.edu.au/heritage-museum-studies/association-critical-heritage-studies>, (Τελευταία επίσκεψη: 02/03/2014)
- Casa Di Carlo Goldoni, *Casa Di Carlo Goldoni*, <http://carlogoldoni.visitmuve.it>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
- Columbia University, *Brander Matthews Dramatic Museum Theatre and Costume Print Collection, 1787-1966*, http://www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_6661090/, (Τελευταία επίσκεψη: 06/06/2014)
- Comédie-Française, *Comédie Française*, <http://www.comedie-francaise.fr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 11/02/2016)
- Comédie-Française, *Library-Museum*, <http://www.comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?lang=en&id=125>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/04/2015)
- FIRT/IFTR, *La Fédération Internationale Pour La Recherche Théâtrale*, <https://www.iftr.org/>, (Τελευταία επίσκεψη: 03/02/08)
- Globe, *The Globe Library and Archive*, <http://www.shakespearesglobe.com/>, (Τελευταία επίσκεψη: 04/04/2010)
- Harvard, *Harvard Theatre Collection*, <http://www.hcl.harvard.edu/libraries/houghton/collections/htc/index.cfm>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
- ICA, 2011, *General International Standard Archival Description* <http://www.ica.org/>

- ica.org/10207/standards/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition.html, (Τελευταία επίσκεψη: 24/01/2015)
- ICOFOM, *International Committee for Museology* <http://network.icom.museum/icofom/welcome/welcome-to-icofom/>, (Τελευταία επίσκεψη: 15/3/2015)
 - ICOM, *International Council of Museums*, <http://icom.museum/>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/02/2016)
 - ICOM, 2010, *Το Ελληνικό Τμήμα*, <http://network.icom.museum/icom-greece/plirofories/to-elliniko-tmima/>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/11/2014)
 - IFLA, *International Federation of Library Associations and Institutions*, <http://www.ifla.org/>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/02/2016)
 - IMTAL, 2017, *International Museum Theatre Alliance* <http://www.imtal-europe.net/>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/02/2017)
 - ITI, *International Theatre Institute*, <http://www.iti-worldwide.org/>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/02/2016)
 - Museu Nacional Do Teatro E Da Dança, 2009, *History*, <http://www.museudoteatroedanca.pt/en-GB/TheMuseum/History/ContentDetail.aspx>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
 - Museum of Theatrical Arts of Serbia, *Museum of Theatrical Arts of Serbia*, <http://mpus.org.rs/>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
 - Penumbra, 2016, *Penumbra Theatre Company*, <https://penumbratheatre.org/>, (Τελευταία επίσκεψη: 30/03/2016)
 - SIBMAS, *Société Internationale Des Bibliothèques Et Des Musées Des Arts Du Spectacle*, <http://www.sibmas.org/>, <http://sibmas.fusio.net/> (παλαιό site), (Τελευταία επίσκεψη: 27/01/09)
 - Teatro Alla Scala, *The Museum*, <http://www.teatroallascala.org/en/discover/museum/museum.html>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/04/2015)
 - The Moscow Art Theatre, *The Moscow Art Theatre's Museum*, <http://www.mxat.ru/english/history/>, (Τελευταία επίσκεψη: 01/04/2015)
 - Theatermuseum, *Das Theatermuseum*, <http://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/das-palais/>, (Τελευταία επίσκεψη: 11/02/2016)
 - Theatermuseum, *Theatermuseum Landeshauptstadt Düsseldorf*, <http://www.duesseldorf.de/theatermuseum/index.shtml>, (Τελευταία επίσκεψη: 11/02/2016)
 - Theatre Museum, *Austrian Theater Museum*, <http://www.theatermuseum.at/en/in-front-of-the-curtain/the-palace/>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
 - Theatre Museum Canada, *Theatre Museum Canada*, <http://www.theatremuseumcanada.ca/index.html>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)

- TLA, *Theatre Library Association*, <http://www.tla-online.org/>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/02/2016)
- University of Bristol, *Theatre Collection*, <http://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
- University of Georgia, 2004, *Virtual Vaudeville*, <http://www.virtualvaudeville.com/>, (Τελευταία επίσκεψη: 05/04/2010)
- University of Glasgow, *Scottish Theatre Archive*, <http://www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collectionsa-z/scottishtheatrearchive/>, (Τελευταία επίσκεψη: 9/2/2016)
- University of Kent, *Theatre Collection*, <https://www.kent.ac.uk/library/specialcollections/theatre/>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
- University of Minnesota, 2012, *Preserving the Ephemeral: An Archival Program for Theater and the Performing Arts*, <https://www.lib.umn.edu/about/ephemeral/>, (Τελευταία επίσκεψη: 28/03/2016)
- Victoria & Albert Museum, *Theatre & Performance* <https://www.vam.ac.uk/collections/theatre-performance>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/02/2016)
- Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου, 2013, *Το Μουσείο*, <http://www.technopolis-athens.com/web/guest/museum>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/04/2015)
- Δεσμοί, Κέντρο Έρευνας Και Πρακτικών Εφαρμογών Του Αρχαίου Δράματος “Δεσμοί”, <http://www.ancientgreekdrama.gr/page/default.asp?id=284&la=1>, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Διάζωμα, 2015, *Σωματείο “Διαζωμα”*, http://www.diazoma.gr/GR/Page_01-01.asp?Reset=1, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Ε.Ε.Θ.Σ., *Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων Μουσικών Και Μεταφραστών*, <http://www.eeths.gr/#>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/06/2013)
- Ε.Κ.Δ.Ι.Θ., 2015, *Τι Είναι Η Theatronet.Gr;*, <http://theatronet.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 19/02/2016)
- Ε.Κ.Π.Α., 2011, *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, <http://www.theatre.uoa.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 28/10/2014)
- Ε.Κε.Βι., 2008, *Αρχείο Συγγραφέων*, <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=300>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/01/2015)
- Ε.Λ.Ι.Α., *Ελληνικό Λογοτεχνικό Και Ιστορικό Αρχείο. Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών Και Μουσικής*, <http://www.elia.org.gr/pages.fds?pagecode=02.07&langid=1&pageid=290>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/01/2015)
- Ε.Λ.Ι.Α., 2010, *Κατάλογος Αρχείων*, <http://www.elia.org.gr/pages.fds?pagecode=04&>, (Τελευταία επίσκεψη: 16/04/2017)

- Εθνική Πινακοθήκη, 2003, *Ένδυμα Θεάτρου*, <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?artid=282>, (Τελευταία επίσκεψη: 12/01/2015)
- Εθνικό Θέατρο, *Ιστορικό*, <http://www.n-t.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2014)
- Εθνικό Θέατρο, 2008-2011, *Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου*, <http://www.nt-archive.gr/collections.aspx>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/12/2014)
- Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, 2014, *Θεατρικό Μουσείο Κύπρου*, <http://www.cyprustheatremuseum.com/>, (Τελευταία επίσκεψη: 28/12/2014)
- Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 2003, *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου*, http://www.thoc.org.cy/gr/theatre/theatre_museum/index.htm, (Τελευταία επίσκεψη: 28/12/2014)
- Θέατρο Τέχνης, *Αρχείο Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν*, <http://www.theatro-technis.gr/arxeio/>, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Ίδρυμα Βούρου-Ευταξία, (χ.χ.), *Δημήτριος Ρίτσος (1912-1988)*, <http://mikros-romios.gr/1092/%ce%b4%ce%b7%ce%bc%ce%ae%cf%84%cf%81%ce%b9%ce%bf%cf%82-%cf%81%ce%af%cf%84%cf%83%ce%bf%cf%82-1912-1988/>, (Τελευταία επίσκεψη: 25/10/2014)
- Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, *Βιογραφικό Γιάννη Τσαρούχη*, <http://www.tsarouchis.gr>, (Τελευταία επίσκεψη: 15/04/2017)
- Ίδρυμα Μελίνα Μερκούρη, 2015, *Αρχείο Ιδρύματος “Μελίνα Μερκούρη”*, http://www.melinamercourifoundation.org.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=109&lang=el, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Ινστιτούτο Κυβέλη, *Οικία Κυβέλη*, <http://www.cybele.gr/Value/el/museum.html>, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 2015, *Αρχείο Του Προγράμματος Ιστορία Του Νεοελληνικού Θεάτρου*, http://www.ims.forth.gr/index_main.php?c=53&l=g&d=2, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- ΚΒΘΕ, 2010, *Αρχείο Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=73>, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 2010, *Γιάννης Ιορδανίδης*, <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=64&item=10>, (Τελευταία επίσκεψη: 16/04/2017)
- Μ.Ι.Ε.Τ., *Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή Εις Μνήμην Κατίνας Παξινού*, <http://www.miet.gr/web/gr/minotis/default.asp?categoryid=6>, (Τελευταία επίσκεψη:

26/12/2014)

- Μ.Ι.Ε.Τ., 1986, *Αίθουσα Κατίνας Παξινού. Κατάλογος Εκθεμάτων*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μουσειακές Σπουδές, 2016, *Μουσειακές Σπουδές Του Πανεπιστημίου Αθηνών*, <http://www.museum-studies.uoa.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 18/01/2017)
- Μουσείο Μπενάκη, *Γιάννη Παππάς 1913-2005*, <http://www.benaki.gr/index.asp?id=101020202&lang=gr>, (Τελευταία επίσκεψη: 15/04/2017)
- Μουσείο Μπενάκη, *Εκθέσεις*, <http://www.benaki.gr/index.asp?lang=gr&id=20201>, (Τελευταία επίσκεψη: 22/01/2015)
- Μουσείο Μπενάκη, *Φωτογραφικά Αρχεία*, <http://www.benaki.gr/index.asp?id=1020102>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/11/2016)
- Μουσείο Μπενάκη, 2005, *Αρχείο Παραστατικών Τεχνών*, <http://www.benaki.gr/index.asp?id=10203&lang=gr>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/11/2016)
- Μουσείο Μπενάκη, 2008, *Ψηφιακή Τεκμηρίωση Και Ανάδειξη Συλλογών Και Αρχείων Του Μουσείου Μπενάκη*, http://www.benaki.gr/files/eventfiles/dt/delt_typ_par_27-5-08.pdf, (Τελευταία επίσκεψη: 12/01/2015)
- Μουσειολογία- Διαχείριση Πολιτισμού, *Διαπανεπιστημιακό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Μουσειολογίας - Διαχείρισης Πολιτισμού Του Απθ*, <http://ma-museology.web.auth.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 18/01/2017)
- Όμιλος Μελέτης Αθηναϊκών Γραμμάτων, 2014, *Τίμος Μωραϊτίνης*, <http://www.timos-moraitinis.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 15/02/2015)
- Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2014, *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, <http://ts.uop.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 28/10/2014)
- Πανεπιστήμιο Πατρών, *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, <http://www.theaterst.uratras.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 28/10/2014)
- Πολιτισμική Πληροφορική Και Επικοινωνία, *Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας Του Πανεπιστημίου Αιγαίου*, <https://ci.aegean.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 18/01/2017)
- Πολιτιστική Διαχείριση, *Τμήμα Επικοινωνίας, Μ'εσων & Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο*, <http://cmc.panteion.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 18/01/2017)
- ΣΕΗ, 2012, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών*, <http://www.sei.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 27/10/2014)
- Σπαθάρειο Μουσείο, *Σπαθάρειο Μουσείο Θεάτρου Σκιών Δήμου Αμαρουσίου*, <http://www.karagiozismuseum.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 17/01/2015)
- Υπουργείο Πολιτισμού Και Αθλητισμού, 2007, *Οδυσσεύς*, <http://odysseus.culture.gr/>, (Τελευταία επίσκεψη: 10/02/2015)
- Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 2008, *Κωστής Μιχαηλίδης*, <http://>

www.nt-archive.gr/peopleDetails.aspx?personID=4338, (Τελευταία επίσκεψη: 17/04/2017)

- Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, 2008, *Σύγχρονοι Έλληνες Συγγραφείς. Κάσδαγλης Εμμανουήλ Χ. (1924 - 1998)*, <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=462&t=1564>, (Τελευταία επίσκεψη: 09/11/2016)

8. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

8.1.

Παράρτημα 1: Διαφορές & ομοιότητες του παραδοσιακού θεάτρου με το μουσειακό θέατρο

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΜΟΥΣΕΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
Οι θεατές στο παραδοσιακό θέατρο πληρώνουν εισιτήριο αποκλειστικά για να δουν την παράσταση από ένα συγκεκριμένο χώρο (θέση των θεατών) που διαχωρίζεται από εκείνον των ηθοποιών (σκηνή)	Το θέατρο στο μουσείο είναι συνήθως δωρεάν, καθώς περιλαμβάνεται στην τιμή εισόδου στο μουσείο και λαμβάνει χώρα σε όλο τον εκθεσιακό χώρο και δεν περιορίζεται σε ένα συγκεκριμένο σημείο, στο οποίο θα πρέπει οι επισκέπτες να κάθονται
Το υπό πραγμάτευση επί σκηνής θέμα συνήθως δεν έχει κάποια σχέση με τον χώρο (τις εγκαταστάσεις) στον οποίο διαδραματίζεται το έργο	Το υπό πραγμάτευση θέμα έχει άμεση σχέση με το μουσείο ή με τον εκθεσιακό χώρο στον οποίο διαδραματίζεται
Η διάρκεια της παράστασης είναι μεγάλη (το λιγότερο 90 λεπτά)	Η διάρκεια της παράστασης είναι μικρή (σπάνια διαρκεί πάνω από μισή ώρα)
Οι ηθοποιοί σε σπάνιες περιπτώσεις γνωρίζονται ή συνδιαλέγονται με το κοινό πριν ή μετά την παράσταση	Οι ηθοποιοί συνήθως γνωρίζονται με το κοινό και συχνά αλληλεπιδρούν με αυτό πριν, μετά και κατά τη διάρκεια της παράστασης
<ul style="list-style-type: none">• Και στις δυο περιπτώσεις μπορεί να χρησιμοποιούνται κοστούμια, σκηνικό, κατάλληλος φωτισμός και μουσική• Και στις δύο περιπτώσεις εμπλέκονται ηθοποιοί που παίζουν πάνω σε μία συγκεκριμένη ερμηνευτική γραμμή• Και στις δύο περιπτώσεις η παράσταση έχει σκηνοθετηθεί και υποστηριχθεί τεχνικά	

Πηγή: (Bridal 2004, 9-10)

8.2.

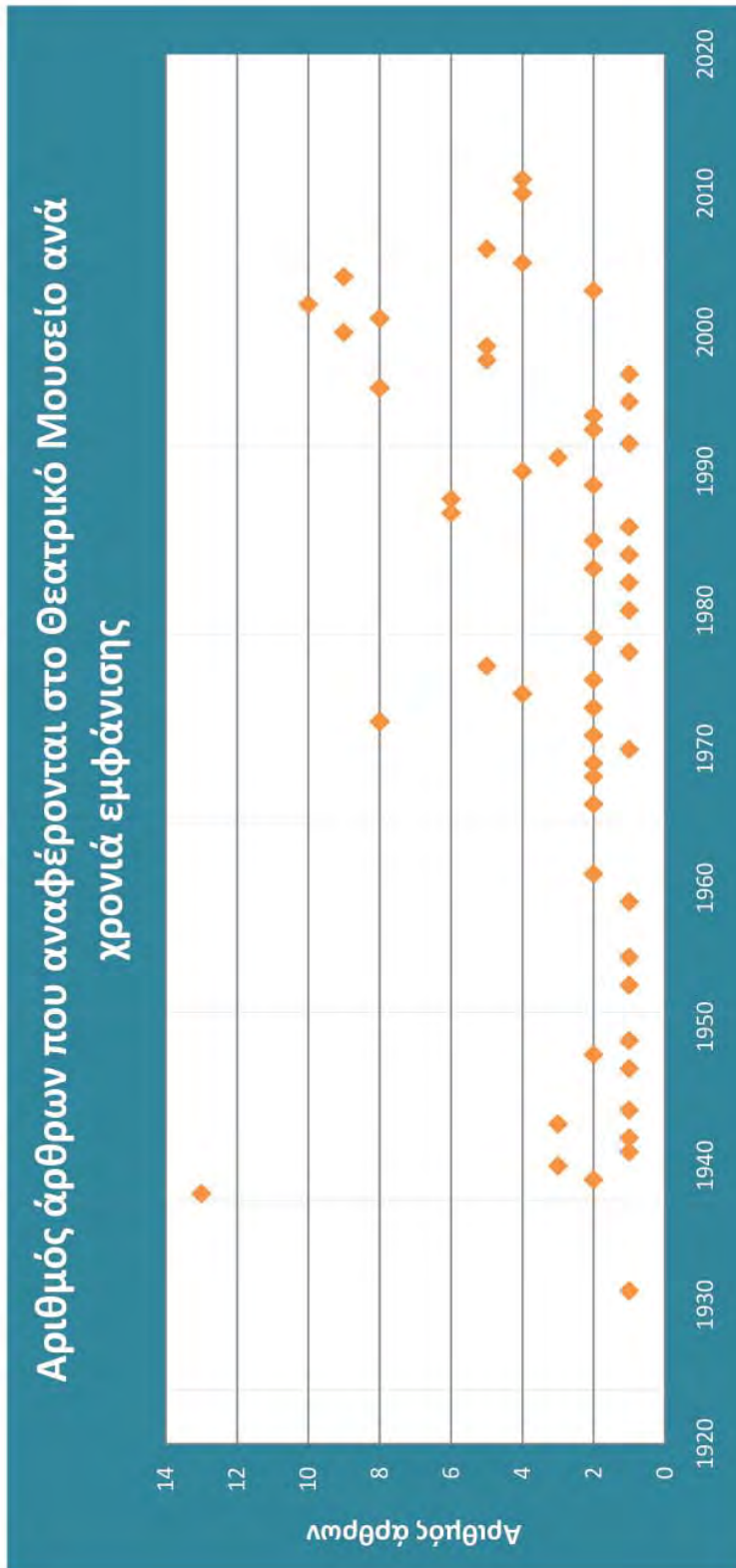
Παράρτημα 2: Ψηφιοποιημένα άρθρα για το Θεατρικό Μουσείο που εντοπίστηκαν σε εφημερίδες και λογοτεχνικά περιοδικά

ΕΘΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ		
ΤΙΤΛΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ	ΧΡΟΝΙΚΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ ΨΗΦΙΟΠΟΙΗΣΗΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΑΡΘΡΩΝ
Ελευθερία	1944-1962	1
Εμπρός	1896-1969	2
Μακεδονία	1911-1981	17
Ριζοσπάστης	1917-1983	11
Ταχυδρόμος (της Αιγύπτου)	1958-1977	2

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΒΙΒΛΙΟΥ		
ΤΙΤΛΟΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ	ΧΡΟΝΙΚΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ ΨΗΦΙΟΠΟΙΗΣΗΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΑΡΘΡΩΝ
Νέα Εστία	1927-2004	12
Η λέξη	1981-1990	2

8.3.

Παράρτημα 3: Η συχνότητα εμφάνισης άρθρων που αναφέρονται στο Θεατρικό Μουσείο ανά χρονιά εμφάνισης στις εφημερίδες *Το Βήμα* & *Τα Νέα*



(Η χρονική κατανομή των 176 άρθρων που εντοπίστηκαν πραγματοποιήθηκε με τη χρήση Microsoft Excel)

8.4.

Παράρτημα 4: Οπτικοακουστικό υλικό για το Θεατρικό Μουσείο²³⁶

Τίτλος οπτικοακουστικού υλικού	Κωδικός τεκμηρίου από τη Διεύθυνση Αρχείου-Μουσείου της Δημόσιας Τηλεόρασης
Εγκαίνια Θεατρικού Μουσείου	D2420
Θάνατος Γ. Σιδέρη	59536
Έναρξη Λειτουργίας Θεατρικού Μουσείου	40722
Συνέντευξη Τύπου για την ίδρυση του Θεατρικού Μουσείου	55295
Θεατρικό Μουσείο, εκπομπή Περισκόπιο	24937
Θάνος Κωτσόπουλος, εκπομπή Πρόσωπα Θεάτρου	63304

²³⁶ Αποκτήθηκε μετά από αντίστοιχη αίτηση στη Διεύθυνση Αρχείου-Μουσείου της Δημόσιας Τηλεόρασης και μετά από υπογραφή όρων για την αποκλειστική χρήση του υλικού στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής.

8.5.**Παράρτημα 5: Πρωτόκολλο Ημιδομημένης Συνέντευξης σε εκπροσώπους των Φορέων**

Όνομα & Ιδιότητα του συνεντευξιζόμενου: _____

A) ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ & ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΦΟΡΕΑ

- Έτος ίδρυσης
- Νομική μορφή
- Σκοπός του Φορέα

B) ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ (Επιλογή και Διατήρηση)**i) Συλλογή**

- 1) Πότε και πώς αποφάσισε ο φορέας να ξεκινήσει τη συλλογή θεατρικού υλικού;
- 2) Με ποιους τρόπους έχουν περιέλθει τα τεκμήρια στη συλλογή; Πώς αποκτήθηκαν (π.χ. δωρεά, δημοπρασία, κληρονομιά κ.λπ.);
- 3) Η θεατρική συλλογή σε όγκο σε σχέση με τις υπόλοιπες συλλογές (αν υπάρχουν κι άλλες συλλογές);
- 4) Πότε χρονολογείται το παλαιότερο τεκμήριο της συλλογής;
- 5) Συλλέγει θεατρικά τεκμήρια και σήμερα;
- 6) Είδη τεκμηρίων που συλλέγει (π.χ. προγράμματα, θεατρικά κείμενα, αντικείμενα από θεατρικές παραστάσεις κ.λπ.);
- 7) Η θεατρική συλλογή αφορά μόνο το ελληνικό θέατρο;
- 8) Με τι κριτήρια ένα τεκμήριο μπαίνει στη θεατρική συλλογή;

ii) Τεκμηρίωση

- 9) Με ποιον τρόπο γίνεται η τεκμηρίωση των θεατρικών συλλογών;
- 10) Γίνεται καταγραφή (είτε ηχητικά είτε με βίντεο) της τρέχουσας θεατρικής παραγωγής από τον ίδιο φορέα ή από κάποιον εξωτερικό συνεργάτη για λογαριασμό του φορέα;

iii) Έκθεση

- 11) Τα τεκμήρια εκτίθενται; Αν ναι με ποια λογική και αν όχι, υπάρχει κάποιο σχέδιο έκθεσής τους στο μέλλον;
- 12) Έχετε συνεργαστεί με κάποιον άλλο φορέα στο πλαίσιο κάποιας έκθεσης θεατρικών συλλογών;
- 13) Αξιοποιούνται νέες τεχνολογίες στο πλαίσιο των θεατρικών συλλογών;
Αν ναι με ποιο τρόπο, αν όχι γιατί;

Γ) ΦΟΡΕΙΣ (Ανάπτυξη & Βιωσιμότητα)

iv) Έρευνα- Επισκεψιμότητα

- 14) Οι θεατρικές συλλογές είναι επισκέψιμες από το ευρύ κοινό;
- 15) Υπάρχουν οργανωμένες επισκέψεις;
- 16) Πόσο έντονο πιστεύετε ότι είναι το ενδιαφέρον του κόσμου γι' αυτές τις συλλογές;
- 17) Ποιος ο αριθμός των ερευνητών που επισκέπτονται το φορέα σας για να μελετήσουν τις θεατρικές συλλογές; Από ποιον κλάδο προέρχονται;

v) Συνεργασίες

- 18) Συνεργάζεται ο φορέας σας με άλλους φορείς; Αν ναι σε τι επίπεδο (δανεισμού, εκθέσεων, κ.λπ.);

vi) Οικονομικό κομμάτι

- 19) Πώς συντηρούνται και αξιοποιούνται οι θεατρικές συλλογές;
- 20) Ποιες οι πηγές εσόδων;

Δ) ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

- Ποιος πιστεύετε ότι είναι ο στόχος και ο λόγος ύπαρξης μιας θεατρικής συλλογής;
- Ποια τα μελλοντικά/ιδανικά σχέδια για τη θεατρική συλλογή σας;
- Τί πιστεύετε ότι είναι η θεατρική κληρονομιά;

8.6.**Παράρτημα 6: Περιλήψεις μονολόγων και φωτογραφικό υλικό****Ο Θερμαστής**

της Κατερίνας Μαυρογεώργη

Περίληψη

Ο μονόλογος διαδραματίζεται το καλοκαίρι του 2007 στην Αθήνα τις ημέρες που καίγεται η Πάρνηθα από ανεξέλεγκτες πυρκαγιές. Μία κοπέλα βγαίνει βόλτα στην Αθήνα για να αγοράσει ένα air condition το οποίο δεν αγοράζει ποτέ. Μέσα στη ζέστη, η οποία επιδεινώνεται λόγω της πυρκαγιάς, αποφασίζει με βαριά καρδιά να βγει ένα ραντεβού στο Γκάζι με τον Δ. Η κοπέλα είναι αρνητική σε αυτό το ραντεβού και απότομη. Ο Δ. στην προσπάθειά του να την προσεγγίσει και να σπάσει την αμηχανία αρχίζει να της διηγείται για το παλαιό εργοστάσιο φωταερίου που φαίνεται από την καφετερία στην οποία είχαν συναντηθεί. Της αναφέρει τις δύσκολες συνθήκες κάτω από τις οποίες δούλευαν οι εργάτες λόγω της υπερβολικής ζέστης. Η κοπέλα αρχίζει να βρίσκει ενδιαφέρον στην κουβέντα και παραλληλίζει τον θερμαστή με την κατάσταση που βιώνει κι εκείνη, την ημέρα τη συγκεκριμένη μέρα. Το ραντεβού δεν τελεσφορεί δίνεται όμως η ευκαιρία στην κοπέλα να μάθει και να σκεφτεί την ιστορία του θερμαστή.

Συντελεστές Παράστασης

Σκηνοθεσία: Μαρία Φιλίνη

Ερμηνεία: Νικολίτσα Ντρίζη

Μουσική επιμέλεια: Μαριλένα Ορφανού

Ενδυματολόγος: Μάρλι Αλιφέρη

Ηλεκτρολογική εγκατάσταση: Κώστας Αρβανίτης

Βοηθός σκηνοθέτη: Έφη Χριστοδουλοπούλου

Μαρίκα στο Γκάζι

της Έφης Λάνταβου

Περίληψη

Ο μονόλογος διαδραματίζεται τη δεκαετία του '60, με πρωταγωνίστρια τη Μαρίκα, μία πόρνη που έμενε στην περιοχή του Γκαζιού γύρω από το εργοστάσιο φωταερίου. Η Μαρίκα κάνει μία αναδρομή στο παρελθόν στη δεκαετία '30, στα πρώτα χρόνια που ήρθε για να δουλέψει στο Γκάζι όταν ήταν 18 ετών. Όλη της την ιστορία την απευθύνει σε μία φωτογραφία του καλού της, του Μίμη, ενός εργάτη του εργοστασίου φωταερίου. Του εξηγεί πώς όταν ήταν μόνη της ήρθε να εγκατασταθεί και να δουλέψει στο Γκάζι, πώς ένοιωσε όταν συναντήθηκε με τον αδελφό της, ο οποίος πληροφορήθηκε τη δουλειά που εξασκούσε, αποφασίζοντας να μην της ξαναμιλήσει ποτέ και πόσο πολύ ερωτεύτηκε τον Μίμη, που της συμπεριφέρθηκε όμορφα. Μέσα από την ιστορική αναδρομή, η Μαρίκα διηγείται τη γραμμή παραγωγής του φωταερίου με έναν διαφορετικό τρόπο που της έμαθε ο Μίμης για να την κατανοήσει καλύτερα.

Συντελεστές Παράστασης

Σκηνοθεσία: Έφη Λάνταβου

Ερμηνεία: Μαργαρίτα Καστρινού

Κοστούμι & σκηνικό: Λίτσα Μαρτζούκου

Στην αλλαγή του χρόνου

της Αδαμαντίας Ξηρίδου

Περίληψη

Ένας μικρασιάτης δάσκαλος μετά την Καταστροφή της Σμύρνης έρχεται πρόσφυγας στην Αθήνα και εργάζεται ως γκαζιέρης στο εργοστάσιο φωταερίου. Βασική του δουλειά είναι να ανάβει τις λάμπες του δρόμου το βράδυ (φανοκόρος) και να ακολουθεί μία προκαθορισμένη διαδρομή. Ο πρωταγωνιστής περιγράφει την Αθήνα της εποχής, την υποδοχή που έκαναν οι έλληνες στους πρόσφυγες της Μικρασιατικής Καταστροφής και τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώθηκαν στην ελληνική κοινωνία και στην εργασιακή ζωή. Εξιστορεί τις συνθήκες εργασίας μέσα στο εργοστάσιο και τις σχέσεις μεταξύ των εργατών. Είναι πρωτοχρονιά και δουλεύει για να φωτίσει την αλλαγή του χρόνου.

Συντελεστές Παράστασης

Σκηνοθεσία: Λουκία Μάνδαλη

Ερμηνεία: Ανδρέας Ζήκουλης

Βοηθός σκηνοθέτη: Μαρία Αστερίου

Sound effect: Στέφανος Μοσχογιάννης

Διώρυγα

του Ανδρέα Φλουράκη

Περίληψη

Ένας άντρας στο σήμερα μονολογεί σαν να κάνει μία διάλεξη στο κοινό. Αναφέρει τις δυσκολίες που αντιμετώπισε στο να βρει πληροφορίες για το εργοστάσιο φωταερίου για να γράψει μία ιστορία. Για το λόγο αυτό πήρε τηλέφωνο τον φίλο του τον Βασίλη που μεγάλωσε στην περιοχή του Βοτανικού για να του διηγηθεί τις μνήμες του από τη γειτονιά. Το φωταέριο με έναν μικρό αναγραμματισμό μετατρέπεται σε ταφωέριο, καθώς ήταν σπάνιο να φτάσουν οι εργάτες μέχρι τη σύνταξη. Ο πρωταγωνιστής περνάει από το παρελθόν στο παρόν συγκρίνοντας τα κοινά τους σημεία και εντοπίζοντας τις διαφορές τους σε σχέση με το εργοστάσιο και τη βιομηχανική ζώνη της οδού Πειραιώς. Εκείνο που δεν αλλάζει είναι η σχέση των γονιών με τα παιδιά τους. Τα περισσότερα παιδιά των εργατών έμεναν ορφανά, όπως ήταν και ο ίδιος ο πρωταγωνιστής. Το σημερινό Γκάζι και η ιστορία του εργοστασίου φωταερίου αποτέλεσε το έναυσμα να «ξαναδεί» ο πρωταγωνιστής τον πατέρα του.

Συντελεστές Παράστασης

Σκηνοθεσία: Χριστίνα Χριστοφή

Ερμηνεία: Κωνσταντής Μιζάρας

Art direction: Αλέξανδρος Μαυρόγιαννης

Κοστούμι & σκηνικό: Δήμητρα Κρητικού



Φωτογραφίες από την παράσταση «Ο Θερμαστής» ©Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου



Φωτογραφίες από την παράσταση «Μαρίκα στο Γκάζι» ©Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου



Φωτογραφίες από την παράσταση «Στην αλλαγή του χρόνου» ©Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου



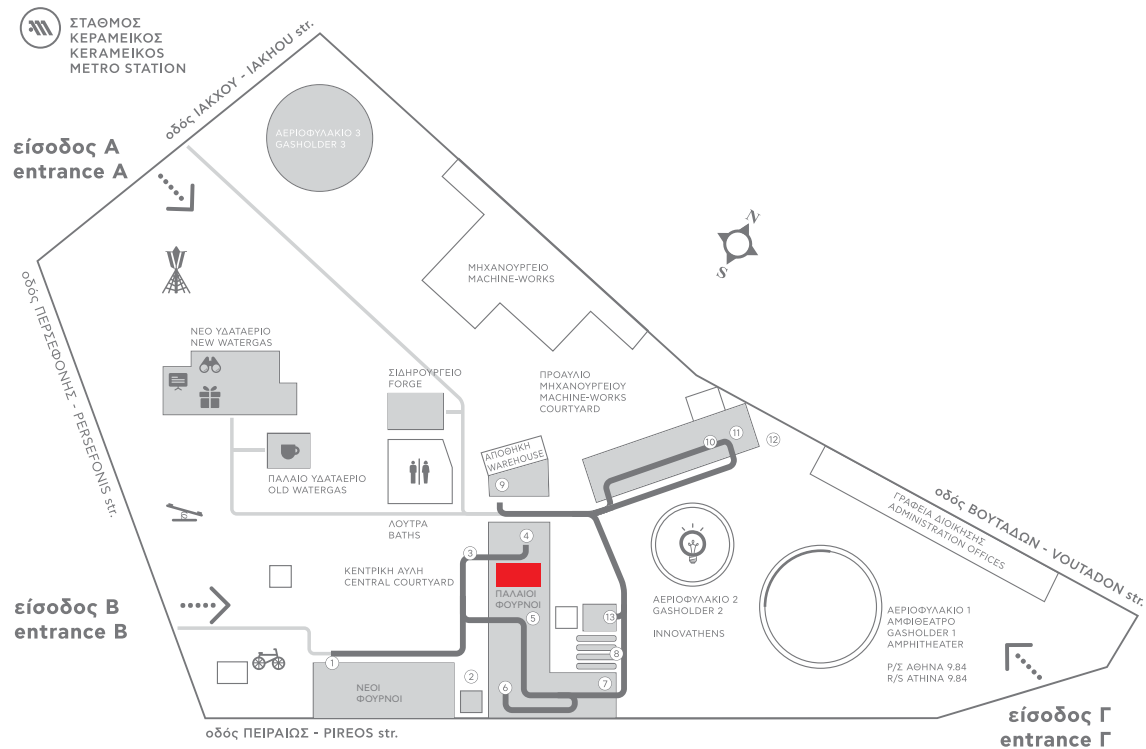
Φωτογραφίες από την παράσταση «Διώρυγα» ©Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου



Φωτογραφία από την ψηφοφορία του κοινού ©Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου

8.7.

Παράρτημα 7: Κάτοψη Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου



Στο σημείο με το κόκκινο τετράγωνο βρίσκεται το κτίριο των Παλαιών Φούρνων στο οποίο «ανέβηκαν» οι μονόλογοι

Πηγή: (Βιομηχανικό Μουσείο Φωταερίου 2013)

8.8.

Παράρτημα 8: Πρωτόκολλο Ημιδομημένης Συνέντευξης σε Συντελεστές & Κοινό

A) ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΒΜΦ

- Είχατε ξαναέρθει στο χώρο; Γνωρίζατε τι είναι; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)
- Είχατε παρακολουθήσει ξενάγηση; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)
- Πόσο σας βοήθησε ο χώρος, η ιστορία του χώρου; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)
- Τι έχετε να πείτε γι' αυτή την εμπειρία; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό) Πώς αντιδράσατε όταν πήρατε το κείμενο στα χέρια σας; (ηθοποιοί & σκηνοθέτες) Τι νιώθετε για το παλαιό εργοστάσιο φωταερίου και τη βιομηχανική κληρονομιά μετά από αυτή την εμπειρία; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)

B) ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΑΙ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

- 1) Γιατί γράψατε; Ποιο ήταν το κίνητρο; (συγγραφείς)
- 2) Ποιο θέμα επιλέξατε να πραγματευτείτε και γιατί; (συγγραφείς)
- 3) Γιατί επιλέξατε να συμμετάσχετε στη δράση; (ηθοποιοί, καλλιτέχνες)
- 4) Γιατί ήρθατε/ ήρθε το κοινό να δείτε/ δει τις παραστάσεις; (συγγραφείς, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, κοινό)
- 5) Πώς θα επιθυμούσατε το ΒΜΦ να αξιοποιήσει τα κείμενά σας/ παραστάσεις σας; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες)
- 6) Πώς σκέφτεστε οι ίδιοι να αξιοποιήσετε τα κείμενά σας/ παραστάσεις σας; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες)
- 7) Πιστεύετε ότι θα μπορούσαν αυτές οι παραστάσεις να παιχτούν κι εκτός μουσείου σε κάποιον άλλο χώρο; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)
- 8) Αυτό που περιμένατε να δείτε σε σχέση με αυτό που είδατε;/ Θα ξαναερχόσασταν να παρακολουθήσετε κάτι αντίστοιχο; (κοινό)

Γ) ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΝΤΑΙ & ΑΝΑΠΤΥΞΗ & ΒΙΩΣΙΜΟΤΗΤΑ

- 9) Ποια η άποψή σας στη διαδικασία μετατροπής του κειμένου τους σε παράσταση; Είχατε λόγο; Συμμετείχατε στις πρόβες; (συγγραφείς)
- 10) Ήταν εύκολη η εύρεση συνεργατών για την υλοποίηση της παράστασης; (συγγραφείς)
- 11) Τι είδους feedback λάβατε από τον κόσμο; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες)
- 12) Τι (πιστεύετε ότι) έμαθε/βίωσε το κοινό μέσω της παρακολούθησης των παραστάσεων; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)
- 13) Θεωρείτε ότι η δράση απευθυνόταν σε ένα ειδικό κοινό; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)
- 14) Επισκεφτήκατε το ΒΜΦ στο διάλειμμα ή μετά τις παραστάσεις; (κοινό)
- 15) Τι προσδοκούσατε με τη συγγραφή του κειμένου; (συγγραφείς)
- 16) Πώς (και εάν) θα θέλατε να συνεχιστεί αυτή η δράση; (συγγραφείς, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, κοινό)
- 17) Δημιουργήθηκαν νέες συνεργασίες; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες)
- 18) Έχετε ξαναπαρακολουθήσει/ξανασυμμετάσχει (σε) κάτι αντίστοιχο; (συγγραφείς, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, κοινό)
- 19) Ποια προστιθέμενη αξία (added value) θεωρείτε ότι προσέφερε η συγκεκριμένη δράση στο μουσείο; (συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κοινό)

Δ) ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

- 20) Ποια η σχέση του θεάτρου με την πολιτιστική κληρονομιά; (κοινό, συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες)
- 21) Τι είναι *θεατρική κληρονομιά*; (κοινό, συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες)
- 22) Αυτή τη δράση θα την εντάσσετε στον όρο *θεατρική κληρονομιά*; (κοινό, συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες)

8.9.

Παράρτημα 9: Παράδειγμα κωδικοποιημένων σημειώσεων που τηρήθηκαν για κάθε άρθρο

ΚΩΔΙΚΟΣ ΑΡΘΡΟΥ

01B

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ

30/10/1931

ΕΚΤΑΣΗ ΑΡΘΡΟΥ

(μικρή-1 παράγραφος-, μεσαία-από 2 παραγράφους έως μισή σελ., μεγάλη-από μισή σελ. και άνω)

μεσαία

ΤΟ ΘΜ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΒΑΣΙΚΟ ΘΕΜΑ Η' ΑΠΛΗ ΑΝΑΦΟΡΑ;

βασικό θέμα

ΤΙΤΛΟΣ ΑΡΘΡΟΥ

Από την Διάσκεψιν των Μουσείων

ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ

Ιστορικών αρχείων και θεατρικών μουσείων εταιρείας συγγραφέων

ΘΕΜΑΤΑ (ιστορία Θ.Μ., κτίριο, πρόσωπα, οικονομικά θέματα, ΕΕΘΣ, εκδηλώσεις, αντικείμενα, σχέση με άλλους φορείς, εκθέσεις, εκδόσεις, άλλο)

Αντικείμενα: Δωρεά αντικειμένων προς πλουτισμό του ιστορικού αρχείου και μουσείο της εταιρείας θεατρικών συγγραφέων

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

χ.σ

ΕΧΕΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ/ΕΙΚΟΝΕΣ (ναι/όχι)

όχι

ΦΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΘΡΟ

και μουσειου αϋτης ως και της βιβλιοθηκης της, προσεφεραν ο επιτιμος προεδρος αϋτης κ. Ν. Λασκαρης πολυτιμα σπανιωτατα αϋτογραφα, πρωτογραφα, χειρογραφα, συμβολαια, προγραμματα, παλαια εισιτηρια μεγαλης ιστορικης αξιας, τα πλειστα των οποιων εινε μοναδικα αντιτυπα και θεατρικη μακετταν του Πανου Αραβαντινου.

Ομοιως ο προεδρος της εταιρειας κ. Μ. Λιδωρικης λαν ενδιαφεροντα εντυπα και χειρογραφα της θεατρικης ιστοριας των τελευταιων ετων, εικονες και μακεττες.

Ο εν Κωνσταντινουπολει ομογενης και θαυμαστης της ελληνικης σκηνης κ. Δημ. Νικολοπουλος, αλοκληρον την σπανιαν και εν μερει δυσευρετον σειραν των «Γαλλικων Θεατρικων Χρονικων» του Στουλιγκ.

Κυριε Διευθυντα,

Με μεγαλο ενδιαφερον διαβασα στο φυλλο σας της 2ας τρεχοντος σημειωμα του κ. μ. ρ. σχετικο για το θεατρικο αρχειον.

Θα μου επιτρεψητε να σας πληροφορησω πως εδω και δεκατεσσερα χρονια κρατω αρχειο για καθε σχετικο με τους Ελληνας θεατρικους συγγραφεις μετα το 1453 και κατω; Σκοπος μου εινε σε απωτερο μελλον, αν εχωμε ζωη, να βγαλω μια βιβλιογραφια της ελληνικης δραματολογιας. Σ' αϋτη τη δου-

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΘΡΟ

Είναι το πρώτο άρθρο που αναφέρεται στη δημιουργία ενός ιστορικού αρχείου και μουσείου της εταιρείας θεατρικών συγγραφέων.

Αναφέρεται στα αντικείμενα και στον τρόπο συλλογής των αντικειμένων, καθώς επίσης και στα πρόσωπα που διαδραμάτισαν ρόλο στη δημιουργία του ιστορικού αρχείου και μουσείου της εταιρείας θεατρικών συγγραφέων.

Ο Ν. Λάσκαρης, επίτιμος πρόεδρος της εταιρείας θεατρικών συγγραφέων

Ο Μ. Λιδωρίκης, Πρόεδρος της εταιρείας

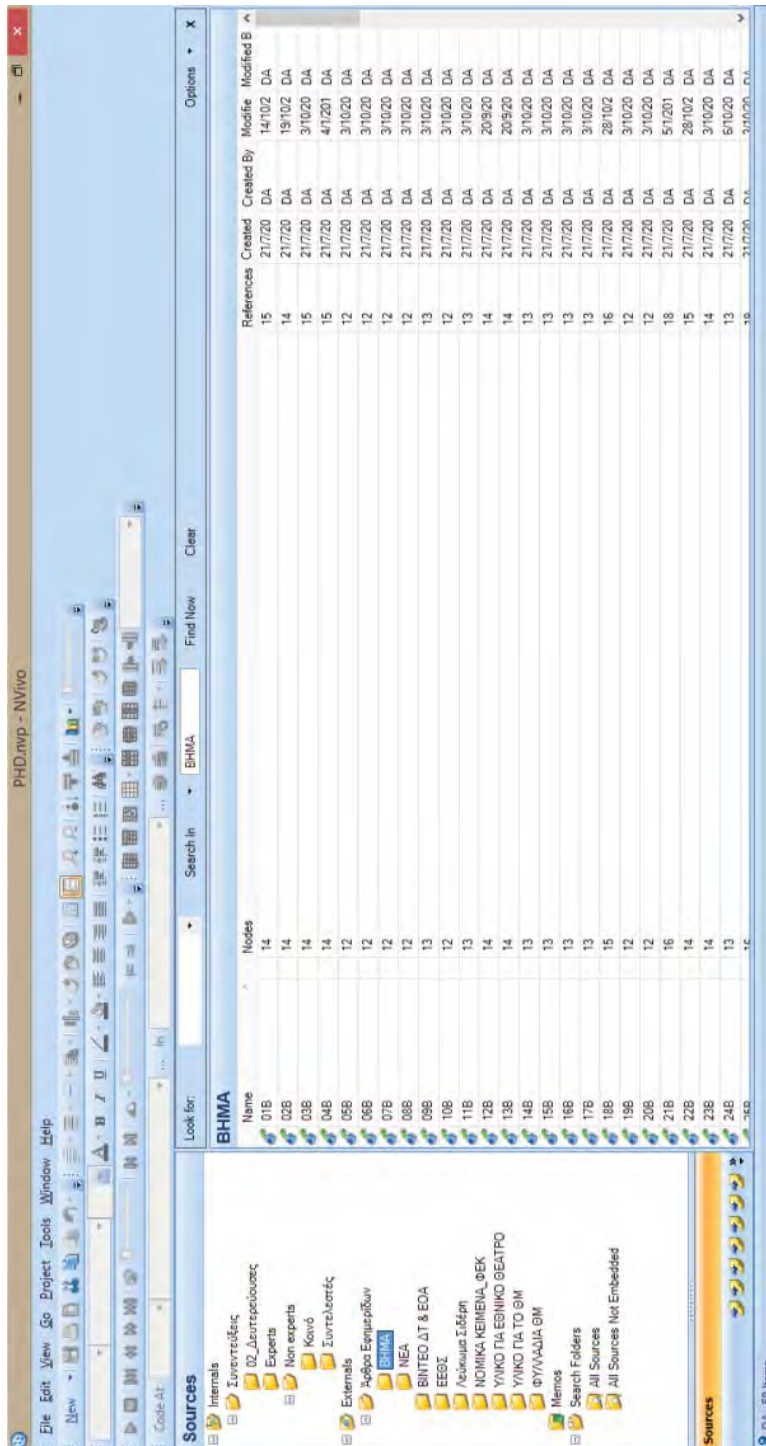
Ο Δημ. Νικολόπουλος, ομογενής από την Κωνσταντινούπολη

Στο ίδιο άρθρο δημοσιεύεται και μία επιστολή ενός αναγνώστη, (Μ. Βάλσας), ο οποίος πληροφορεί τους αναγνώστες και την εφημερίδα ότι κρατά αρχείο εδώ και 14 χρόνια, σχετικό με τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς μετά το 1453 με σκοπό τη δημοσίευση μιας βιβλιογραφίας για την ελληνική δραματουργία. (Ο Μίμης Βάλσας εξέδωσε στα γαλλικά βιβλίο με τίτλο «Le théâtre grec de 1453 a 1900», το 1960, το οποίο εκδόθηκε στα ελληνικά το 1994 με τον τίτλο «Το Νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900», σε εισαγωγή & μτφρ. Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, εκδ. Ειρμός). Στην επιστολή εξηγεί τον τρόπο οργάνωσης αυτού του υλικού που έχει συλλέξει, υπάρχει φάκελος για κάθε έλληνα θεατρικό συγγραφέα, ο οποίος περιέχει βιογραφικές σημειώσεις, χρονικό κατάλογο των παιγμένων και μη παιγμένων έργων, βιβλιογραφίες των δημοσιευμένων θεατρικών έργων του, κατάλογο κριτικών. Ο Μίμης Βάλσας ζητά μέσω της επιστολής του να του στείλουν και άλλοι συγγραφείς υλικό για να συμπεριληφθεί στη δημοσίευσή του.

Η συλλογή υλικού έγινε με δωρεές από συγκεκριμένους ανθρώπους και αρχικά δινόταν έμφαση στα θεατρικά κείμενα. Η δημοσίευση του άρθρου αποτελούσε έναν τρόπο γνωστοποίησης τους δουλειάς τους, καθώς επίσης, κι έναν τρόπο ενεργοποίησης και τη δωρεά επιπλέον υλικού.

8.10. Παράρτημα 10: Θόνες από το Ννίνο

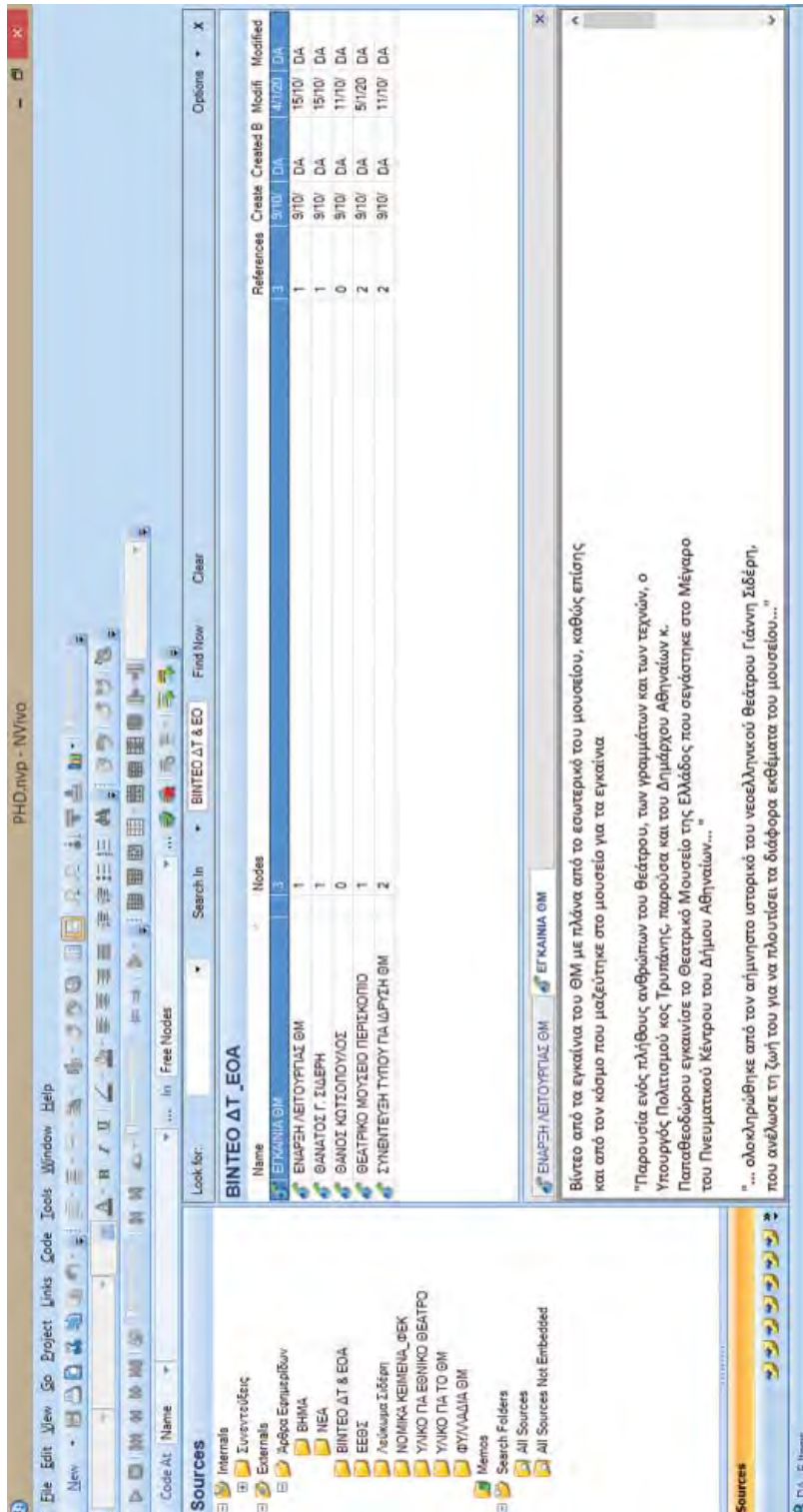
8.10.1. Παράρτημα 10.1: Εισαγωγή των άρθρων των εφημερίδων στο Ννίνο



Στην παραπάνω οθόνη φαίνονται τα άρθρα που έχουν εισαχθεί στο Ννίνο από την εφημερίδα Το Βήμα. Η ονομασία κάθε άρθρου είναι ένας μοναδικός κωδικός που τους έχει δοθεί (στήλη Name). Σε κάθε άρθρο φαίνεται ο αριθμός των κωδικοποιημένων που έχει πραγματοποιηθεί (στήλη Nodes).

8.10.2.

Παράρτημα 10.2: Εισαγωγή του οπτικοακουστικού υλικού στο Ννίνο



Στην παραπάνω οθόνη φαίνεται το οπτικοακουστικό υλικό που έχει εισαχθεί στο Ννίνο και ο τρόπος τήρησης σημειώσεων εντός του συστήματος για κάθε οπτικοακουστικό αρχείο. Στη διπλανή στήλη (Nodes) φαίνεται ο αριθμός των κωδικοποιήσεων που πραγματοποιήθηκαν για κάθε αρχείο.

8.10.3.

Παράρτημα 10.3: Θεματική κωδικοποίηση των άρθρων

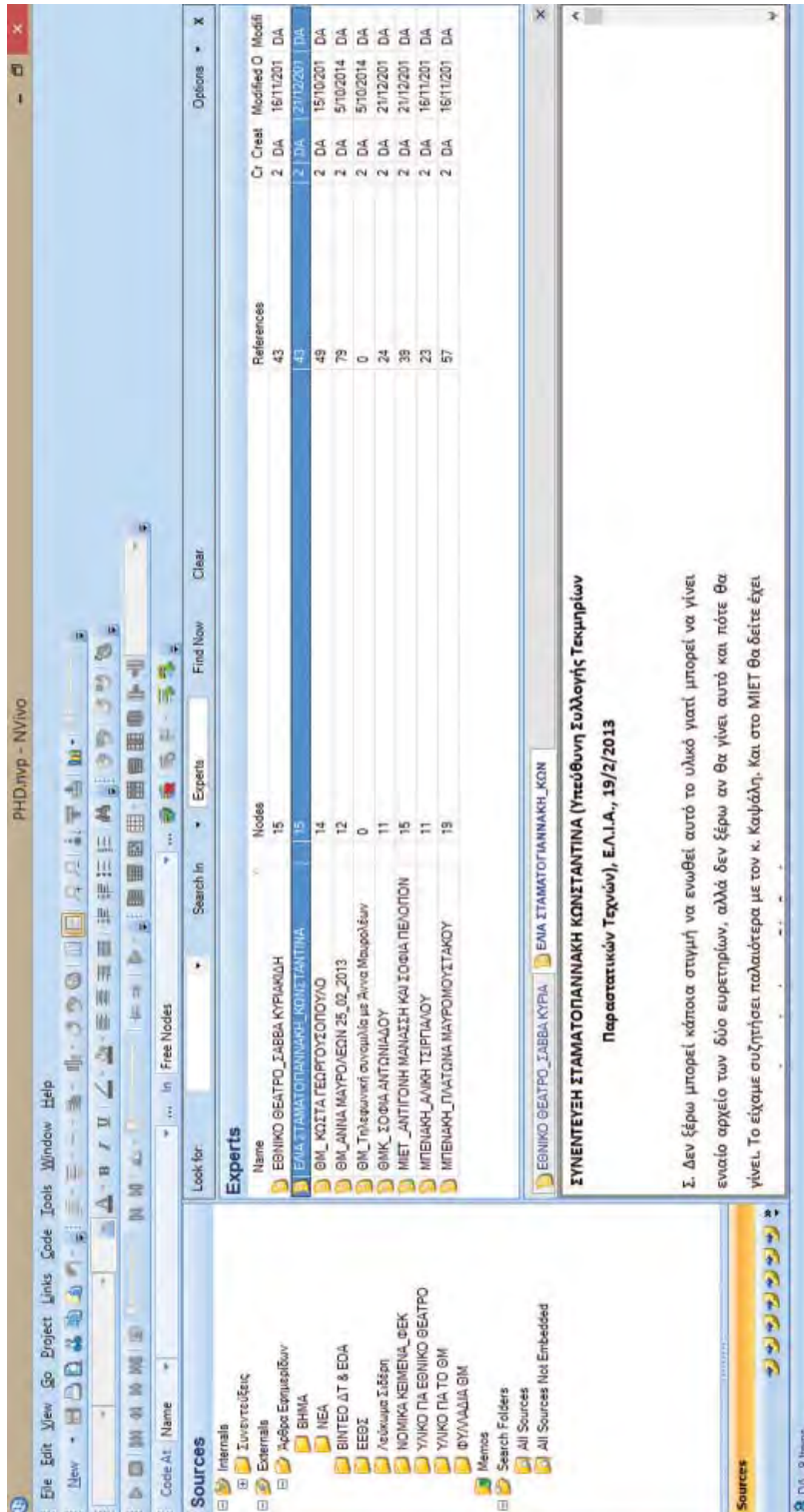
The screenshot shows the NVivo software interface with a tree view of nodes. The 'Tree Nodes' pane displays a list of nodes with their names, sources, and references. The 'Sources' pane shows 176 sources, and the 'References' pane shows 211 references. The 'Nodes' pane shows a list of nodes with their names and counts.

Name	Sources	References
Θέματα	176	211
Επίδοσης	3	3
ΕΕΘΣ	7	7
Επίδοσης	16	16
Σύστη με άλλους φορείς	18	18
Άλλο	18	18
Πρόγραμμα	30	30
Ανταξίωμα	33	33
Κρίση	34	34
Οικονομικά θέματα	34	34
Ειδηλωτικές	40	40

Στην παραπάνω οθόνη φαίνεται η κωδικοποίηση των 176 άρθρων που αποτέλεσαν το υλικό επεξεργασίας ανά θεματική κατηγορία. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ένα άρθρο μπορεί να πραγματοποιείται άνω του ενός θέματος, με αποτέλεσμα το ίδιο άρθρο να κωδικοποιείται σε περισσότερες από μία θεματικές κατηγορίες.

8.10.4.

Παράρτημα 10.4: Εισαγωγή Συνεντεύξεων των εκπροσώπων των φορέων στο Nvivo



Στην παραπάνω οθόνη φαίνονται οι απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις των εκπροσώπων των φορέων που εισήχθησαν στο σύστημα και ο αριθμός των κωδικοποιήσεων που πραγματοποιήθηκε για κάθε συνέντευξη (Στήλη: Nodes).

8.10.5.

Παράρτημα 10.5: Εισαγωγή στο Ννίνο συνεντεύξεων του κοινού που παρακολούθησε τη δράση το Θέατρο στο ΒΜΦ

Name	Nodes	References	Created On	Created By	Modified
K2_19	6	8	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K11_18	6	10	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K6_19	6	9	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K7_18	5	10	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K8_18	6	8	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K9_18	6	9	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K5_19	6	12	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K3_K4_19	6	11	2012/2014 1:03 πμ	DA	25/2/20 DA
K10_18	6				

ΑΠΟΔΕΛΤΙΩΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ Κ10_18 (ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 23/11/2014)

ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΕ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΙΣ 18/11 (ΘΕΡΜΑΣΤΗΣ & ΜΑΡΙΚΑ ΣΤΟ ΓΚΑΖΙ)

Δ. Είχατε ξαναέρθει στο χώρο;

K10_18: Θυμάμαι ότι είχα ξαναέρθει κάποτε σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις. Α, καταρχάς είχα έρθει για συναυλίες στον προσάλο χώρο. Είχα έρθει σε μία έκθεση σάββας, φωτογραφίας της Αμνηστίας, η οποία χρησιμοποιούσε το μεγάλο χώρο που δίνεται για εκθέσεις και είχα έρθει και μία τρίτη φορά αλλά δεν θυμάμαι για ποιο λόγο, είναι ίσως πάλι σε αυτόν, αλλά νομίζω δεν λειτουργούσε σωστά το υστέρη.

Στην παραπάνω οθόνη φαίνονται οι απομαρνητοφωρημένες συνεντεύξεις από το κοινό που παρακολούθησε τη δράση το «Θέατρο στο ΒΜΦ» καθώς και ο αριθμός των κωδικοποιήσεων για κάθε συνέντευξη.

8.10.6.

Παράρτημα 10.6: Θεματική κωδικοποίηση των συνεντεύξεων των εκπροσώπων των φορέων

The screenshot shows the NVivo software interface. The main window displays a tree view of nodes under the project name 'PHD.nvp - NVivo'. The nodes are organized into folders: 'Free Nodes', 'Tree Nodes', 'Cases', 'Relationships', 'Matrixes', and 'Search Folders'. The 'Tree Nodes' folder is expanded, showing a list of nodes with their names, sources, references, and creation/modification dates. The nodes include 'ΑΝΑΓΓΕΙΣ & ΒΙΩΣΙΜΟΤΗΤΑ', 'ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ', 'ΕΠΙΛΟΓΗ', 'ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΙΝΗΡΟΜΙΑ', 'ΙΣΤΟΡΙΑ ΦΟΡΕΩΝ', 'ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ', 'ΠΡΟΣΩΠΑ', and 'ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΝΤΑΙ'. The 'Summary' pane on the right shows a table of references and coverage for each node.

Node Name	References	Coverage
ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΑΒΒΑ ΚΥΡΙΑΚΗ	4	5,17%
ΕΛΙΑ ΣΤΑΜΑΤΟΠΛΑΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ	4	7,34%
ΘΗΚ ΣΟΦΙΑ ΑΝΤΩΝΙΔΟΥ	3	22,04%
ΜΙΕΤ_ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΡΑΣΣΗ ΚΑΙ ΕΣΦΙΑ ΠΕΛΟΠΩΝΗΣΙΟΥ	3	5,12%
ΜΠΕΛΙΑΚΗ_ΛΑΝΚΗ ΤΣΙΡΠΑΛΟΥ	2	5,29%
ΜΠΕΛΙΑΚΗ_ΠΛΑΤΩΝΙΑ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΥ	1	1,10%

Στην παραπάνω οθόνη φαίνεται η κωδικοποίηση του υλικού που προέκυψε από τις συνεντεύξεις με τους εκπροσώπους των φορέων ανά θεματική κατηγορία.

8.10.7.

Παράρτημα 10.7: Θεματική κωδικοποίηση των συνεντεύξεων του κοινού και των συντελεστών τη δράσης το «Θέατρο στο ΒΜΦ»

The screenshot shows the NVivo software interface with a tree view of nodes. The nodes are organized into a hierarchy under 'Tree Nodes'. The nodes listed are:

- NON-EXPERTS
- ΚΟΙΝΟ
 - ΑΝΑΠΤΥΞΗ & ΒΙΩΣΙΜΟΤΗΤΑ
 - ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ
 - ΕΠΙΛΟΓΗ
 - ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΙΝΗΡΟΜΙΑ
 - ΠΟΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΤΕΙ ΤΗΝ ΚΙΝΗΡΟΜΟ
 - ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΝΤΑΙ
- ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
 - ΑΝΑΠΤΥΞΗ & ΒΙΩΣΙΜΟΤΗΤΑ
 - ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ
 - ΕΠΙΛΟΓΗ
 - ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΙΝΗΡΟΜΙΑ
 - ΠΟΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΤΕΙ ΤΗΝ ΚΙΝΗΡΟΜΟ
 - ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΝΤΑΙ

Below the tree view, there are two tables showing the statistics for each node:

Name	Sources	References	Created On	Cr.	Modified On	Modified By
NON-EXPERTS	0	0	25/2/2015 9:22 μμ	DA	25/2/2015 9:22 μμ	DA
ΚΟΙΝΟ	0	0	25/2/2015 9:22 μμ	D	25/2/2015 9:22 μμ	M
ΑΝΑΠΤΥΞΗ & ΒΙΩΣΙΜΟΤΗΤΑ	10	21	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:03 μμ	DA
ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ	10	13	25/2/2015 9:23 μμ	DA	25/2/2015 11:01 μμ	DA
ΕΠΙΛΟΓΗ	10	10	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:01 μμ	DA
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΙΝΗΡΟΜΙΑ	10	10	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:04 μμ	DA
ΠΟΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΤΕΙ ΤΗΝ ΚΙΝΗΡΟΜΟ	10	20	25/2/2015 9:23 μμ	DA	3/5/2015 2:09 μμ	DA
ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΝΤΑΙ	10	22	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:03 μμ	DA
ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ	0	0	25/2/2015 9:22 μμ	D	25/2/2015 9:22 μμ	M
ΑΝΑΠΤΥΞΗ & ΒΙΩΣΙΜΟΤΗΤΑ	8	9	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:52 μμ	DA
ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ	8	9	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:51 μμ	DA
ΕΠΙΛΟΓΗ	8	8	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:51 μμ	DA
ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΙΝΗΡΟΜΙΑ	8	8	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:53 μμ	DA
ΠΟΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΤΕΙ ΤΗΝ ΚΙΝΗΡΟΜΟ	8	8	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:50 μμ	DA
ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΝΤΑΙ	8	8	25/2/2015 9:24 μμ	DA	25/2/2015 11:51 μμ	DA

Στην παραπάνω οθόνη φαίνεται η κωδικοποίηση του υλικού που προέκυψε από τις συνεντεύξεις με το κοινό τους συντελεστές που συμμετείχαν στη δράση το «Θέατρο στο ΒΜΦ» ανά θεματική κατηγορία.

8.11.

Παράρτημα 11: Τα άρθρα από *Το Βήμα* και *Τα Νέα*

8.11.1.

Παράρτημα 11.1: Οι κωδικοί,²³⁷ οι τίτλοι και οι υπότιτλοι των άρθρων των εφημερίδων ανά χρονολογία εμφάνισης.

Κωδ.	Ημερομηνία	Τίτλος άρθρου	Υπότιτλος άρθρου
01B	30/10/1931	Από την Διάσκεψιν των Μουσείων	Ιστορικών αρχείων και θεατρικών μουσείων εταιρείας συγγραφέων
01N	14/1/1938	Θεατρικά νέα	
02N	28/2/1938	Θεατρικά νέα	
03N	10/3/1938	Θεατρικά νέα	
04N	13/4/1938	Θεατρικά νέα	
05N	17/4/1938	Θεατρικά νέα	
02B	18/4/1938	Το Θεατρικό Μουσείο	
03B	20/4/1938	Το Θεατρικόν Μουσείον	Μια επιστολή
06N	8/5/1938	Θεατρικά νέα	
07N	27/5/1938	Θεατρικά νέα	
08N	8/7/1938	Θεατρικά νέα	
04B	9/9/1938	Θεατρικό Μουσείο	

²³⁷ Στον κωδικό ο αριθμός υποδηλώνει τον α/α των άρθρων βάσει ημερομηνίας δημοσίευσης, ξεκινώντας από το πιο παλαιό μέχρι το πιο πρόσφατο, και το γράμμα υποδηλώνει την εφημερίδα προέλευσης, όπου Β είναι η εφημερίδα αρχικά *Ελεύθερον Βήμα* κι έπειτα *Το Βήμα* και όπου Ν είναι η εφημερίδα αρχικά *Αθηναϊκά Νέα* και έπειτα *Τα Νέα*.

09N	5/10/1938	Θεατρικά νέα	
10N	19/10/1938	Ένας ντελάλης εις την Κοκκινιά	Θεατρική διαφήμιση
11N	13/3/1939	Ο κ. Νικολούσης εις το Θεατρικόν Μουσείον	Η χθεσινή επίσκεψις. Τα πλούσια εκθέματα.
12N	24/5/1939	Θεατρικά Νέα	
13N	29/6/1940	Θεατρικά Νέα	
14N	30/6/1940	Θεατρικά Νέα	
05B	12/8/1940	Μια καλή προσπάθεια. Δημοσιογραφική Βιβλιοθήκη. Η Ένωσις των συντακτών	
15N	19/8/1941	Θεατρικά Νέα	
16N	1/8/1942	Θεατρικά Νέα	
17N	21/6/1943	Θεατρικά Νέα	
18N	17/11/1943	Θεατρικά Νέα	
06B	18/11/1943	Η σημερινή διάλεξις του «Θεάτρου Τέχνης»	
19N	31/3/1944	Θεατρικά Νέα	
20N	23/12/1947	Το Θεατρικόν Μουσείον	Πρόσωπα και Πράγματα
21N	29/4/1948	Πλουτίζεται συνεχώς το Θεατρικόν Μουσείον	Με την ευκαιρία της δεκαετηρίδος του. Πολύτιμα παλαιά αντικείμενα

07B	12/9/1948	Απ' ό, τι βλέπω... κι' απ' ό, τι ακούω	
22N	2/11/1949	Το θέατρο	
08B	9/7/1953	Θεατρικός Κόσμος	
09B	23/9/1955	Εις την Βιέννην. Η Ιστορία του Θεάτρου όλων των χωρών εις μίαν έκθεσιν	Τα ακουστικά του Μπετόβεν και οι μάσκες των κινέζων
23N	15/4/1959	Ωδείον της Ευρώπης	Το θέατρο στις Λαϊκές Δημοκρατίες
24N	20/6/1961	Ο Γιάννης Σιδέρης σε διεθνή συνέδρια στο Παρίσι	
25N	7/7/1961	Επέστρεψε χθες από το Παρίσι ο Γιάννης Σιδέρης	
26N	1/2/1966	Πίστωση για τη στέγαση του Θεατρικού Μουσείου	
27N	7/10/1966	Η Εταιρεία Συγγραφέων για το Θεατρικό Μουσείο	
10B	10/2/1968	Νέο Θεατρικό Μουσείο στη Βιέννη	
28N	9/3/1968	Αρχαίο δράμα στους Ολυμπιακούς	
29N	12/6/1969	Αφιερώσεις στη Μαρίκα	Θαυμασμός σε μία ιέρεια της Τέχνης. Τα βιβλία της στο Θεατρικό Μουσείο

11B	6/9/1969	Συνεστήθη Γενική Διεύθυνση «Πολιτιστικών Υποθέσεων»	Υπήχθησαν σ' αυτήν οι Διευθύνσεις Γραμμάτων, Καλών Τεχνών, Θεάτρου, Κινηματογράφου και Μορφωτικών Εκδηλώσεων
30N	7/4/1970	Κηδεύθηκε σήμερα ο Γ. Ασημακόπουλος	
31N	23/8/1971	Στεγάζεται επιτέλους το Θεατρικό Μουσείο	Έργο του Γιάννη Σιδέρη
12B	24/8/1971	Αλλάζει στέγη το «σπίτι του θεάτρου»	Ένας μικρός θησαυρός από σπάνια βιβλία, αφίσες, μακέττες σκηνικών, κοστούμια και χειρόγραφα...
32N	29/1/1972	Μεγάλη έκθεση θεατρικών ενθυμημάτων	
13B	5/2/1972	Το Θεατρικό Μουσείο και ο Γιάννης Σιδέρης	Μια προσπάθεια 34 ετών
33N	5/2/1972	Μεθαύριο αρχίζουν οι εκδηλώσεις Σιδέρη	Υπήρξε ο ερευνητής και εκφραστής της θεατρικής μας ιστορίας
34N	11/2/1972	Ένα αφιέρωμα στον Ι. Σιδέρη	Ενδιαφέρον Λεύκωμα
35N	14/2/1972	Απόψε η εκδήλωση για τον Γιάννη Σιδέρη στο Θέατρο Αθηνών	
36N	15/2/1972	Μεγάλη επιτυχία η “Βραδιά Σιδέρη”	Το νεοελληνικό θέατρο ετίμησε τον ιστορικό του

37N	16/5/1972	Σε λίγους μήνες θα λειτουργήσει το Πνευματικό Κέντρο της Αθήνας	Στο χώρο του Δημοτικού Νοσοκομείου. Θεατρικό Μουσείο, Δημοτική Βιβλιοθήκη και μία μικρή πράσινη όαση
38N	1/11/1972	Τιμητική διάκριση στο Γιάννη Σιδέρη	Από τη Γαλλία. Η Ετ. Ιστορίας Θεάτρου
39N	21/2/1973	Το Θεατρικό Μουσείο ευχαριστεί τον Τσαρούχη	
40N	17/12/1973	Το Θεατρικό Μουσείο σε μόνιμη στέγη	Κυρώθηκε η σύμβαση
41N	18/1/1974	Το Θεατρικό Μουσείο σε νέα στέγη	
42N	4/2/1974	Το Θεατρικό Μουσείο στη νέα του στέγη	
14B	17/2/1974	Έτοιμο το Πνευματικό Κέντρο της Αθήνας	
43N	23/2/1974	Το Πνευματικό Κέντρο Αθηνών	Εγκαινιάζεται την προσεχή Τρίτη. Μεταμόρφωση στην καρδιά της πόλης. Η συμβολή του αρχιτέκτονα Κίμωνα Λάσκαρη
15B	23/12/1975	Το Νεοελληνικό Θέατρο έχασε τον ιστορικό του	Πέθανε ο Γιάννης Σιδέρης
44N	23/12/1975	Το Νεοελληνικό Θέατρο έχασε τον Ιστορικό του. Μεγάλη εισφορά του Γιάννη Σιδέρη	Κηδεύεται σήμερα το απόγευμα

16B	27/3/1976	Εγκαινιάζεται τη Δευτέρα το Θεατρικό Μουσείο	
45N	27/3/1976	Θεατρικό Μουσείο	Μεθαύριο επίσημα εγκαινία. Αφιέρωμα στο Γιάννη Σιδέρη
46N	30/3/1976	Χειροκρότημα για το Σιδέρη	Στα εγκαινία του Μουσείου
47N	20/12/1976	Μνήμη Γιάννη Σιδέρη	
48N	30/12/1976	Περί το Θεατρικό Μουσείο	
17B	1/6/1977	Θεατρικό Μουσείο	
18B	1/6/1978	Κραυγή για βοήθεια από το Θεατρικό Μουσείο	Κινδυνεύει να κλείσει από έλλειψη οικονομικών μέσων
49N	1/6/1978	Θεατρικό Μουσείο- Σήμα κινδύνου	Ενώ πρόκειται να γίνει αυτόνομος οργανισμός
50N	24/12/1980	Μνήμη Γιάννη Σιδέρη	
19B	14/2/1982	Μουσεία του πολέμου και της ειρήνης	
20B	13/3/1983	Το “καμαρίνι της Σοφίας”	
51N	1/4/1983	Θα κλείσει το Θεατρικό Μουσείο;	
52N	20/2/1984	Ένα Θεατρικό Αρχείο γεννιέται	Μια προσπάθεια του Θεατρικού Μουσείου
53N	25/4/1985	Επτά εκατομμύρια στο Θεατρικό Μουσείο	

21B	1/12/1985	Θεατρική Ταινιοθήκη	Όλες οι παραστάσεις σε βιντεοκασέτες στο Θεατρικό Μουσείο
54N	28/1/1986	Η Έλλη Λαμπέτη στο καμαρίνι της...	Εκδήλωση χτες στο Θεατρικό Μουσείο
55N	3/2/1987	(χωρίς τίτλο)	
56N	10/6/1987	Θεατρικό Μουσείο: "Κλειστό λόγω εξόδων"	
57N	16/6/1987	Για 11.000.000 δρχ. το Θεατρικό Μουσείο... Μένει κλειστό!	
58N	17/6/1987	Το Θεατρικό Μουσείο	
22B	12/7/1987	Θεατρικό Μουσείο: Δεν θα κλείσει...	
59N	14/11/1987	Η ιστορία στα καμαρίνια	
60N	3/3/1988	Κίνδυνος να κλείσει το Θεατρικό Μουσείο	
61N	14/3/1988	Στο "θίασο" των εκλεκτών	
62N	7/6/1988	Αφιέρωμα στα 50 χρόνια του Θεατρικού Μουσείου	
63N	4/11/1988	Μισός αιώνας Θεατρικό Μουσείο	

64N	12/11/1988	Θεατρικό Μουσείο. Μισός αιώνας μόχθου μετά πολλών εμποδίων	
65N	27/12/1988	Θησαυροί στο σκοτάδι	
66N	26/1/1989	Ενίσχυση και δραστηριότητες	
67N	11/8/1989	Σωστές κινήσεις	
68N	18/1/1990	Πεθαίνοντας σαν... θεατρικό μουσείο στην Αθήνα	
69N	1/2/1990	Ποιοι στηρίζουν το Θεατρικό Μουσείο	
70N	27/4/1990	Μια θέση στον ήλιο	
71N	7/9/1990	Τα “διαφορετικά” μουσεία	Θεατρικό Μουσείο
72N	5/3/1991	Βραβεία Λαμπέτη	
73N	18/4/1991	Σε αποθήκη το Θεατρικό Μουσείο	
74N	26/8/1991	Χάθηκε το “μετάλλιο Κοτοπούλη”	

23B	20/9/1992	Ένα μουσείο γεμάτο... αρχαία θέατρα	Το Θεατρικό Μουσείο του Μονάχου ετοιμάζει μεγαλειώδη έκθεση αφιερωμένη στο αρχαίο δράμα και ανέθεσε σε έλληνα σκηνοθέτη, τον Σταύρο Ντουφεξή, την παραγωγή ηχογραφημένων παραστάσεων τραγωδίας και κωμωδίας στα αρχαία ελληνικά.
75N	26/10/1993	Έπαθλο Κοτοπούλη	
76N	11/12/1993	Έπαθλο Κοτοπούλη. Ποιες πρωταγωνίστριες βραβεύονται.	
77N	21/12/1994	Το Μουσείο	
78N	24/12/1994	Έκκληση	
79N	17/1/1995	Το Λεύκωμα Κοτοπούλη. Υπόδειγμα αγάπης και δουλειάς	
80N	15/2/1996	Θέατρο σε μικροσπί!	<p>Πάνω από φρεάτια που κάθε τόσο ξεχειλίζουν, στο Θεατρικό Μουσείο μια χούφτα άνθρωποι πραγματοποιούν έναν άθλο: μηχανογραφούν την ιστορία του ελληνικού θεάτρου.</p> <p>Πατάς ένα κουμπί κι έχεις το παρασκήνιο</p>

24B	25/2/1996	Πού πήγε το δισεκατομμύριο;	Έξι μήνες μετά την ανακοίνωση πρωτόγνωρων επιχορηγήσεων στο ελεύθερο θέατρο, αναμένεται η τήρηση των δεσμεύσεων
81N	18/9/1996	Θεατρικό Μουσείο	
82N	19/9/1996	Το Μουσείο	
83N	20/9/1996	Θεατρικό Μουσείο Β'	
84N	12/11/1996	Το καμαρίνι της Μελίνας	
85N	19/11/1996	Δίπλα στην Κοτοπούλη το καμαρίνι της Μελίνας. Τα λένε, όταν σβήνουν τα φώτα...	
86N	23/11/1996	Έτοιμα τα θεατρικά βραβεία	Ο Κώστας Καζάκος, ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος, ο Γιώργος Κιμούλης, ο Λευτέρης Βογιατζής, ο Μίνως Βολανάκης, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, η Ελένη Καραϊνδρου είναι φέτος ανάμεσα στους υποψήφιους για τα θεατρικά βραβεία που απονέμει ανά διετία το Κέντρο Μελέτης Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο.
87N	18/3/1997	Εταιρεία ενός αιώνα	Τα εκατό χρόνια της ετοιμάζεται να γιορτάσει η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων με μία σειρά εκδηλώσεων

88N	3/7/1998	Αντιδράσεις για την ένταξη του Θεατρικού Μουσείου στο Εθνικό	
89N	7/7/1998	Το Θεατρικό Μουσείο	Πού να το φανταζόμουν πριν από σαράντα χρόνια που μαθήτευα κοντά στον αείμνηστο δάσκαλό μου Γιάννη Σιδέρη και βοηθούσα, μαθαίνοντας ταυτόχρονα μέθοδο, τεκμηρίωση και μουσειολογία, στη συγκρότηση του Θεατρικού Μουσείου, πως αυτό σήμερα θα εξετίθετο σαν ορφανό στα σκαλοπάτια του Υπουργείου Πολιτισμού εις αναζήτησιν γονέων.
90N	8/7/1998	Εμμόνως τα ίδια	
91N	9/7/1998	Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων: “Δεν δίνουμε το Μουσείο”	
92N	10/7/1998	Λησμονημένες Επέτειοι	
93N	30/3/1999	Θεατρικά Βραβεία σε πολλούς και καλούς	Τελετή απονομής χθες το βράδυ στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ
25B	19/5/1999	Λόρκα και Χατζηδάκις στα φιλόδοξα σχέδια του Θεατρικού Μουσείου	Ανθίσταται στα προβλήματα και εκθέτει το πλούσιο υλικό του
94N	1/10/1999	Αινίγματα παιδείας	

95N	25/10/1999	Ευθιξία ... και παντογνωσία	
26B	2/11/1999	Θεατρικό Μουσείο	Ένα καμαρίνι για τη Βέμπο
27B	19/1/2000	Το Θεατρικό Μουσείο τιμά τον Ιάκωβο Καμπανέλλη	
28B	14/3/2000	Αίθουσες “Κάλλας” και “Παξινού-Μινωτή” στο Θεατρικό Μουσείο	
96N	15/3/2000	Έκθεση σκηνικών και κοστούμιών στη μνήμη του Σάββα Χαρατσίδα	“Ο ζωγράφος Σάββας Χαρατσίδα- Προσφορά μιας ζωής στο θέατρο” είναι ο τίτλος της μεγάλης έκθεσης που εγκαινιάζεται την Παρασκευή στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων
97N	15/3/2000	Διατηρείται στο Θέατρο που φέρει το όνομά του το καμαρίνι του Δημήτρη Χορν	
29B	17/3/2000	Αίθουσες “Παξινού-Μινωτή” και “Κάλλας” στο Θεατρικό Μουσείο	Δύο νέοι χώροι εγκαινιάστηκαν χθες από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας
30B	4/5/2000	Στο Θεατρικό Μουσείο	Καμαρίνια για Δημήτρη Χόρν και Κατερίνα Ανδρεάδη
31B	22/11/2000	Η “Κυρία Κατερίνα” και ο “Δημήτρης Χορν” απέκτησαν τα καμαρίνια τους	Εκδήλωση: Από ανθρώπους του θεάτρου έγιναν χθες στο Θεατρικό Μουσείο τα αποκαλυπτήρια

98N	5/12/2000	Έπαθλα και συγκίνηση στη γιορτή του θεάτρου	
99N	8/12/2000	Τι είναι μουσείο	
32B	25/1/2001	Το Θεατρικό Μουσείο και ο Δήμος Αθηναίων τιμούν τον Κακογιάννη	
100N	21/2/2001	SOS	
33B	28/3/2001	Έλλειψη στέγης και ευαισθησίας	Αδιαφορία. Το ελληνικό χορόδραμα βρίσκεται ήδη στο δρόμο μετά την έξωση, ενώ προβληματικό είναι το κτίριο στην οδό Ακαδημίας που φιλοξενεί το Θεατρικό Μουσείο. Αρχαιακό υλικό, σκηνικά και κοστούμια των δύο πολιτιστικών φορέων βρίσκονται σε αποθήκες
101N	30/3/2001	Θλιβερό κατάντημα	
102N	1/6/2001	Θυμούνται τον Αλέξη Μινωτή	
34B	20/7/2001	Το Μουσείο των Επιδαυρίων “σηκώνει αυλαία”	Κοστούμια, μακέτες, μάσκες και θεατρικά αντικείμενα από τα έργα που παρουσιάστηκαν στο αργολικό θέατρο εκτίθενται στο ιστορικό “Ξενία” της Επιδαύρου που αποκαταστάθηκε πρόσφατα

35B	3/10/2001	Το Θεατρικό Μουσείο προσγειώνεται στο πρώην ανατολικό αεροδρόμιο	Ως το 2004 θα έχει μεταστεγαστεί στο Ελληνικό. Συνέδρια, αφιερώματα και εκθέσεις στο φετινό πρόγραμμα του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου.
103N	9/10/2001	Το Θεατρικό Μουσείο	
104N	22/1/2002	Από το σανίδι της σκηνης στη βιτρίνα	Εκατόν πενήντα χρόνια ελληνικού θεάτρου βρίσκουν καταφύγιο σε ένα ημιυπόγειο, χάρη στο φιλότιμο λίγων “ταμένων”
36B	5/2/2002	Το Θεατρικό Μουσείο τίμησε Ροντήρη και Μιχαηλίδη	
105N	9/3/2002	Το Θεατρικό Μουσείο... και τα λόγια που “περισσεύουν”	
106N	26/7/2002	Η Θεατρική Βιβλιοθήκη στο δρόμο	
107N	5/8/2002	Η έκθεση στην Επίδαυρο	
108N	20/8/2002	Η έξωση ενός μουσείου... και τα ώτα των μη ακουόντων	
109N	4/10/2002	Θεατρικό Μουσείο, αλλά πού;	

110N	5/10/2002	Για έναν τόπο ουτοπίας	Πάγιο όνειρο όσων πιστεύουμε πως η μνήμη και η ιστορία είναι συστατικά του πολιτισμού, είναι ένα Μουσείο Τεχνών, ένα Μουσείο Παραστατικών Τεχνών
37B	6/11/2002	Το θέατρο μιας άλλης εποχής στο καμαρίνι του Δημήτρη Μυράτ	Εγκαινιάστηκε χθες στο Θεατρικό Μουσείο, παρουσία της Βούλας Ζουμπουλάκη και πολλών άλλων φίλων του
111N	10/12/2002	Έπαθλα Θεατρικού Μουσείου με συγκίνηση και πολλούς απόντες	
38B	6/2/2003	Νέο “σπίτι” για τους θησαυρούς του θεάτρου	Εγκαινιάστηκε παρουσία του Προέδρου της Δημοκρατίας το νέο κτίριο της Θεατρικής Βιβλιοθήκης
39B	14/2/2003	Καταφύγιο για τους φίλους του θεάτρου, εργαλείο για τους ερευνητές	Περί τους 35.000 τόμους φιλοξενεί η νέα θεατρική βιβλιοθήκη
40B	21/4/2004	“Καμαρίνια” για Αλίκη και Τζένη	
41B	27/4/2004	Όταν η Αλίκη συγκατοικεί με τη Τζένη	Εγκαινιάζονται απόψε τα καμαρίνια της Αλίκης Βουγιουκλάκη και της Τζένης Καρέζη
112N	27/4/2004	Αφιέρωμα σε Αλίκη και Τζένη	

42B	28/4/2004	Δύο σταρ στο θεατρικό μουσείο	
113N	28/4/2004	Καμαρίνια για αληθινές σταρ	Μάρτυρες μιας παράλληλης πορείας ζωής, αλλά και μιας βαθιάς φιλίας, τα καμαρίνια της Αλίκης Βουγιουκλάκη και της Τζένης Καρέζη στήθηκαν δίπλα δίπλα στο Θεατρικό Μουσείο
43B	16/5/2004	Ασφυκτιά το Θεατρικό Μουσείο	Έλλειψη χρημάτων και στεγαστικό πρόβλημα αντιμετωπίζει ο οργανισμός, το μοναδικό κέντρο στην Ελλάδα που διαθέτει αρχαιακό υλικό σχεδόν δύο αιώνων
44B	21/11/2004	Περιοδεία στο Θέατρο του 20ού αιώνα	Μία σημαντική έκθεση υλικό της οποίας μας ξεναγεί στις πιο σημαντικές ελληνικές παραστάσεις του περασμένου αιώνα και στους πρωταγωνιστές τους, συνδιοργανώνουν του Θεατρικό Μουσείο και το Σπίτι του Ηθοποιού.
45B	21/12/2004	Τα βραβεία του Θεατρικού Μουσείου	Ποιοι καλλιτέχνες τιμήθηκαν για τη διετία που πέρασε
114N	22/12/2004	Θεατρικά έπαθλα για είκοσι δύο	

46B	16/3/2005	Κίνδυνος για λουκέτο στο Θεατρικό Μουσείο	Τροχοπέδη στη λειτουργία του μουσείου τα συσσωρευμένα χρέη, ενώ δεν μπορεί να εκταμιεύσει την επιχορήγηση του ΥΠΠΟ
115N	16/3/2005	Εκκωφαντικό SOS εκπέμπει το Θεατρικό Μουσείο	
47B	31/3/2005	“Ένεση” ευρώ στο Θεατρικό Μουσείο	
116N	2/4/2005	Μην πυροβολείτε τη μνημοσύνη	
48B	23/3/2006	Θεατρικά έπαθλα	Η απονομή θα γίνει την ερχόμενη Δευτέρα στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ
49B	28/3/2006	Με λαμπρότητα η απονομή των θεατρικών επάθλων	
117N	28/3/2006	Πράσινο φως για το θέατρο	
118N	28/3/2006	Δεκατρία βραβεία από το Θεατρικό Μουσείο	
50B	14/10/2006	Προτάσεις και υποσχέσεις στους δημότες της Αθήνας	Θεατρικό μουσείο, σύγχρονα... αρχαία Παναθήναια, λαϊκές αξίες, φεστιβάλ πολιτισμών. Τι χρειάζεται η πόλη και πόσο εφικτό είναι;
51B	17/4/2010	Θεατρικό Μουσείο: “Υπουργέ, σώσε μας”	

52B	20/9/2010	Βρήκε “σπίτι” το Θεατρικό Μουσείο στην Αθήνα	
53B	22/9/2010	Υπογράφηκε η σύμβαση για το Θεατρικό Μουσείο	Σε νέο κτίριο στην οδό Μητροπόλεως μεταφέρεται το Θεατρικό Μουσείο
54B	23/9/2010	Θεατρικό Μουσείο με θέα στην Ακρόπολη	
55B	3/5/2011	Κινδυνεύει με λουκέτο το Θεατρικό Μουσείο	Άνω των 160.000 ευρώ τα χρέη προς το ΙΚΑ - 4 μήνες απλήρωτοι οι εργαζόμενοι
56B	13/5/2011	Εκδήλωση διαμαρτυρίας για να μην κλείσει το Θεατρικό Μουσείο	Εκδήλωση διαμαρτυρίας για να μην κλείσει το Θεατρικό Μουσείο
57B	17/5/2011	Συγχωνεύεται το Θεατρικό Μουσείο	Οι συζητήσεις με το Υπ. Πολιτισμού απέτρεψαν το λουκέτο
58B	18/11/2011	Σε πλειστηριασμό τα θεατρικά κειμήλια;	Σε οικονομικό αδιέξοδο και πάλι το Θεατρικό Μουσείο, με χρέη 400.000 ευρώ

8.11.2.

Παράρτημα 11.2: Θεματική κατηγοριοποίηση των άρθρων

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ	13B, 20B, 26B, 27B, 28B, 29B, 31B, 32B, 35B, 36B, 37B, 38B, 40B, 41B, 42B, 45B, 48B, 49B, 56B, 33N, 35N, 36N, 61N, 62N, 63N, 69N, 72N, 74N, 75N, 76N, 84N, 85N, 86N, 93N, 94N, 98N, 111N, 112N, 114N, 118N
ΚΤΗΡΙΟ	12B, 14B, 16B, 18B, 35B, 47B, 50B, 52B, 53B, 54B, 55B, 05N, 31N, 37N, 40N, 41N, 42N, 43N, 45N, 48N, 49N, 58N, 65N, 67N, 81N, 82N, 83N, 100N, 103N, 104N, 105N, 106N, 108N, 109N
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	18B, 22B, 24B, 25B, 33B, 43B, 46B, 47B, 51B, 55B, 57B, 58B, 06N, 20N, 26N, 49N, 51N, 53N, 55N, 56N, 57N, 58N, 60N, 64N, 66N, 67N, 68N, 70N, 77N, 78N, 79N, 115N, 116N, 117N
ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	01B, 03B, 04B, 21B, 25B, 30B, 39B, 01N, 02N, 03N, 04N, 05N, 06N, 07N, 08N, 13N, 14N, 21N, 29N, 37N, 39N, 40N, 45N, 52N, 53N, 54N, 61N, 64N, 84N, 97N, 101N, 113N
ΠΡΟΣΩΠΑ	01B, 04B, 06B, 08B, 15B, 02N, 10N, 11N, 12N, 15N, 16N, 17N, 18N, 19N, 20N, 22N, 24N, 25N, 30N, 31N, 33N, 34N, 35N, 36N, 38N, 44N, 45N, 46N, 47N, 50N,
ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΑΛΛΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ	07B, 21B, 22B, 25B, 32B, 34B, 44B, 04N, 24N, 25N, 67N, 88N, 89N, 90N, 91N, 92N, 94N, 102N

ΑΛΛΟ	05B, 09B, 10B, 11B, 23B, 09N, 10N, 13N, 23N, 28N, 73N, 80N, 95N, 99N, 104N, 107N, 110N
ΕΚΘΕΣΕΙΣ	17B, 25B, 32B, 34B, 35B, 44B, 22N, 32N, 45N, 53N, 59N, 71N, 96N, 102N, 104N, 107N
ΕΞΘΣ	02B, 27N, 30N, 48N, 67N, 87N, 91N
ΙΣΤΟΡΙΑ ΘΜ	02B, 19B, 01N
ΕΚΔΟΣΕΙΣ	32B, 34N, 79N

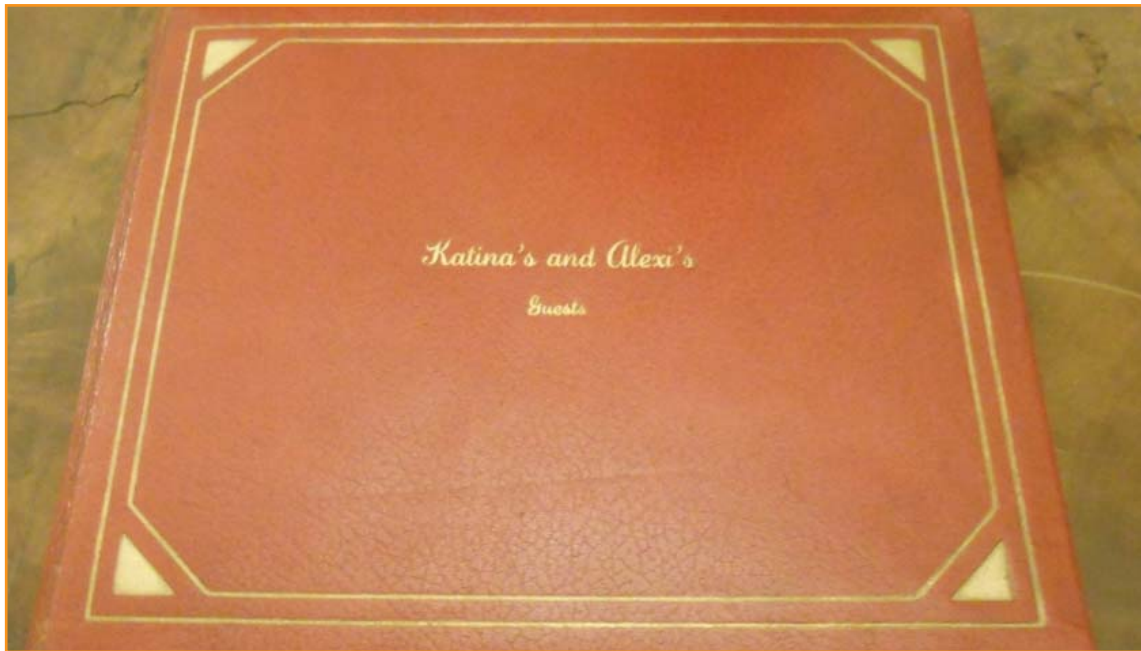
8.12.

Παράρτημα 12: Μουσείο Παξινού-Μινωτή



Είσοδος στο Μουσείο Παξινού-Μινωτή.

Λήψη: Δέσποινα Ανδριοπούλου



*Βιβλίο επισκεπτών
Λήψη: Δέσποινα Ανδριοπούλου*



*Αίθουσα γραφείου
Λήψη: Δέσποινα Ανδριοπούλου*

BRANDER MATTHEWS DRAMATIC MUSEUM

Columbia University
in the City of New York

[NEW YORK 27, N. Y.]

DEPARTMENT OF ENGLISH
AND
COMPARATIVE LITERATURE
PHILOSOPHY HALL

Nov. qq, 1952

Miss Katina Paxinou
Mark Hellinger Theatre
51st St. and Broadway
New York, N. Y.

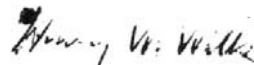
Dear Miss Paxinou:

It has been my great pleasure to see you and the company of Greek players act in Sophocles. You are yourself, I think, the chief master of tragedy since Elenora Duse. The production of such works with such integrity and understanding fills me with admiration and gratitude. May I congratulate you and all your players?

As director of the Brander Matthews Dramatic Museum, the only museum, I believe, devoted exclusively to the arts of the theatre, I recognize the obligation to perpetuate the record of these most outstanding productions. Would it be possible for us to purchase some of the outstanding photographs of your work?

It would give me great pleasure to receive you and any of your company as guests at the Museum. We have many items of interest to those producing classical plays - stage models, pictures, masks, etc. If you will tell me when you care to visit the Museum, which is regularly open to the public, it will indeed be a great pleasure to receive you and your friends. I note that Miss Kizki Sideri, one of my present students, is one of your chorus.

Very sincerely yours,



Henry W. Wells
Curator

Γράμμα στην Κατίνα Παξινοῦ ἀπὸ τον Henry W. Wells διευθυντὴ του Θεατρικοῦ Μουσείου Brander Matthews. Πηγή: (Αντωνούλα 1989)

