

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ»**

**«Ο σύγχρονος χορός στην Ελλάδα και οι συμμετοχοί του.  
Το προφίλ των δημιουργών και του κοινού»**

Επιμέλεια εργασίας: Σοφία Καραγιάννη (Α.Μ. 4103Μ013)

Επιβλέπων: Κωστής Δάλλας  
Επιτροπή: Γ. Ανδρεάδης, Δ. Βουδούρη, Κ. Δάλλας

Αθήνα, Μάρτιος 2005

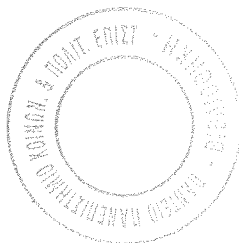
**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ**  
**ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**  
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΔΙΟΙΚΗΣΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ»**

**«Ο σύγχρονος χορός στην Ελλάδα και οι συμμετοχοί του.  
Το προφίλ των δημιουργών και του κοινού»**

Επιμέλεια εργασίας: ΣΟΦΙΑ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ (Α.Μ. 4103Μ013)

Επιβλέπων καθηγητής: ΚΩΣΤΗΣ ΔΑΛΛΑΣ



**ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**  
**ΓΙΑΓΚΟΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ**  
**ΔΑΦΝΗ ΒΟΥΔΟΥΡΗ**  
**ΚΩΣΤΗΣ ΔΑΛΛΑΣ**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Συντομογραφίες .....	iv
Ευχαριστίες .....	v
Πρόλογος .....	1
<b>Κεφάλαιο Α' - Το πεδίο του χορού και οι θεσμικοί του πυλωροί .....</b>	<b>11</b>
A.1. Εισαγωγικά .....	11
A.2. Πολιτιστικοί οργανισμοί .....	11
A.3. Πολιτιστική πολιτική .....	12
A.4. Διοίκηση πολιτιστικών οργανισμών .....	14
A.5. Η πολιτική στο πεδίο του χορού .....	16
A.6. Οι πυλωροί της πολιτιστικής πολιτικής στον χορό .....	20
A.6.I. Υπουργείο Πολιτισμού .....	21
A.6.II. Δίκτυο Χορού .....	22
A.6.III. Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης .....	23
A.6.IV. Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων .....	25
A.6.V. Ομάδες Χορού .....	26
A.6.VI. Σωματείο Χορού και Ρυθμικής .....	27
A.6.VII. Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδος .....	28
A.6.VIII. Φεστιβάλ .....	28
A.6.VIII.α. Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας .....	29
A.6.VIII.β. Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Αθήνας .....	31
A.6.VIII.γ. Μήνας Χορού Ανοιχτού Θεάτρου .....	32
A.6.VIII.δ. Διεθνής Μήνας Χορού Θεσσαλονίκης .....	32
A.6.VIII.ε. Video Dance Festival .....	33
A.7. Η εργασία στο πεδίο του χορού .....	33
A.8. Συμπεράσματα .....	34
<b>Κεφάλαιο Β' - Το προφίλ των δημιουργών .....</b>	<b>39</b>
B.1. Εισαγωγικά .....	40
B.2. Οι συμμετοχοί σε πολιτιστικούς οργανισμούς .....	40
B.3. Εργαζόμενοι στον τομέα των τεχνών .....	41

B.4.	Εργαζόμενοι στο πεδίο του χορού .....	43
B.5.	Οι ομάδες χορού .....	43
B.6.	Μόρφωση-εκπαίδευση .....	44
B.7.	Παράγοντες επιρροής .....	46
B.8.	Μερισμός φύλου .....	49
B.9.	Επαγγελματικό status quo .....	49
B.9.I.	Χρόνος που απασχολούνται οι χορογράφοι-χορευτές .....	50
B.9.II.	Οικονομική κατάσταση .....	50
B.9.III.	Φήμη μεταξύ του κοινού και άλλων καλλιτεχνών .....	52
B.10.	Βραβεία, διακρίσεις .....	54
B.11.	Δίκτυα, οργανώσεις .....	55
B.12.	Συμπεράσματα .....	56
<b>Κεφάλαιο Γ' - Το προφίλ του κοινού χορευτικών παραστάσεων.....</b>		<b>60</b>
Γ.1.	Εισαγωγικά .....	60
Γ.2.	Ταυτότητα έρευνας .....	61
Γ.2.I.	Χρονική διάρκεια έρευνας .....	62
Γ.2.II.	Εξεταζόμενος πληθυσμός .....	62
Γ.2.III.	Τρόπος διεξαγωγής έρευνας .....	62
Γ.2.IV.	Το ερωτηματολόγιο .....	62
Γ.2.IV.a.	Είδος ερωτήσεων .....	63
Γ.2.IV.β.	Η υλική παρουσίαση του ερωτηματολογίου .....	63
Γ.3.	Αποτελέσματα έρευνας .....	64
Γ.3.I.	Δημογραφικά στοιχεία .....	64
Γ.3.I.a.	Ηλικία .....	65
Γ.3.I.β.	Μορφωτικό επίπεδο .....	65
Γ.3.I.γ.	Επάγγελμα .....	65
Γ.3.I.δ.	Εισοδηματικό επίπεδο .....	66
Γ.3.II.	Βαθμός παρακολούθησης πολιτιστικών εκδηλώσεων .....	67
Γ.3.III.	Κριτήρια επιλογής εκδήλωσης .....	69
Γ.3.IV.	Το κοινό για τον χορό .....	70
Γ.3.IV.a.	Έχετε ξαναδεί παράσταση χορού; .....	71
Γ.3.IV.β.	Πόσες παραστάσεις χορού παρακολουθήσατε το 2004; .....	72
Γ.3.V.	Πιστότητα στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας .....	73

Γ.3.VI. Ικανοποίηση Θεατών .....	74
Γ.3.VI.α. Βαθμός ικανοποίησης Θεατών .....	75
Γ.3.VI.β. Λόγοι ικανοποίησης Θεατών .....	75
Γ.3.VIII. Κόστος παρακολούθησης χορευτικών παραστάσεων .....	76
Γ.4. Συμπεράσματα .....	77
Επίλογος .....	82
Βιβλιογραφία .....	88
Παραρτήματα .....	96

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΕΙ	Ανώτατο Εκπαιδευτικό Ίδρυμα
ΔΕΠΑΚ	Δημοτική Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Καλαμάτας
ΔΗΠΕΘΕ	Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο
ΔΙΚΑΤΣΑ	Διαπανεπιστημιακό Κέντρο Αναγνώρισης Τίτλων Σπουδών Αλλοδαπής
Δ.Σ.	Διοικητικό Συμβούλιο
ΔΦΚΧ	Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας
ΕΛΣ	Εθνική Λυρική Σκηνή
ΕΣΥΕ	Εθνική Στατιστική Υπηρεσία Ελλάδος
ΚΘΒΕ	Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος
ΚΣΟΤ	Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης
ΜΚΟ	Μη Κυβερνητικοί Οργανισμοί
Ν.	Νόμος
ΝΠΔΔ	Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου
ΝΠΙΔ	Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου
ΟΑΕΔ	Οργανισμός Απασχόλησης Εργατικού Δυναμικού
ΟΤΑ	Οργανισμοί Τοπικής Αυτοδιοίκησης
π.δ.	Προεδρικό διάταγμα
ΣΕΧ	Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων
ΣΙΣΧΕ	Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδος
ΤΕΙ	Τεχνικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα
ΥΠΠΟ	Υπουργείο Πολιτισμού

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Όταν ξεκίνησε η προσπάθεια αυτή δεν μπορούσα να φανταστώ το μέγεθος της δουλειάς που με περίμενε κι αυτό κυρίως γιατί ο χορός είναι μία τέχνη με μικρή θεωρητική υποστήριξη. Το θέμα της παρούσης εργασίας αποδείχτηκε τόσο ευρύ ώστε αναπόφευκτα κάποιες όψεις του χορού έμειναν ακάλυπτες, οι οποίες ευελπιστώ πως θα μου δοθεί η ευκαιρία να συμπληρωθούν μελλοντικά σε κάποια άλλη έρευνα-εργασία.

Κατά την διάρκεια γραφής αυτής της μελέτης ωφελήθηκα πολύ από την γενναιοδωρία πολλών ανθρώπων που μοιράστηκαν μαζί μου την γνώση τους και με καθοδήγησαν στις αναζητήσεις μου. Θα ήθελα στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω όλους εκείνους που στάθηκαν αρωγοί στην πραγματοποίηση αυτής της έρευνας. Ευχαριστίες οφείλω αρχικά στον καθηγητή κ. Κωστή Δάλλα για τις συμβουλές του, τις παροτρύνσεις του και την πολύτιμη υποστήριξή του. Η έρευνά μου στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας υποστηρίχθηκε θερμά από την καλλιτεχνική διευθύντρια του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας κα. Βίκυ Μαραγκοπούλου, χωρίς την άδεια της οποίας δεν θα είχε πραγματοποιηθεί η έρευνα κοινού. Επίσης, στην κα. Βούλα Λαδά, υπεύθυνη οργανωτικού τμήματος του Διεθνούς Κέντρου Χορού Καλαμάτας, την κα. Αγγελική Μήτρου, υπεύθυνη δημοσίων σχέσεων και την κα. Μαρία Θεοδωρακοπούλου, γραμματέα στο Διεθνές Κέντρο Χορού Καλαμάτας.

Καθοριστική στάθηκε η συνεισφορά του κ. Πέτρου Γάλλια με την πολλαπλή ιδιότητά του ως πρόεδρος του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων, χορογράφος, χορευτής και καλλιτεχνικός διευθυντής της ομάδας «Ήρος Άγγελος». Ευχαριστίες οφείλονται, επίσης, στην κα. Λένα Ζαμπούρα, χορογράφο και εκδότρια του περιοδικού *Χορός* στον κριτικό-δημοσιογράφο Αλέξη Κωστάλα· στην καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κα. Ελένη Φεσσά για την παραχώρηση του υλικού από την πενταετή έρευνα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και επιβλέπουσα την ίδια με θέμα *Χορός και Θέατρο* όλους τους χορευτές-χορογράφους για την παραχώρηση συνεντεύξεων και υλικού σχετικό με το έργο τους· την συνάδελφο θεατρολόγο Πόπη Τάραση, τις πολύτιμες φίλες Ελευθερία Σάχερ και Έλλη Χριστούλα που απλά ήταν εκεί... καθώς και την οικογένειά μου που όλο αυτό το διάστημα με στήριξε αδιαμαρτύρητα και που ήταν πάντα δίπλα στην προσπάθειά μου.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

*Ό,τι είναι ωραίο σε τούτο τον κόσμο είναι ο χορός,  
τα άλογα στις μετώπες του Παρθενώνα είναι χορός,  
ένα παιδί που μόλις γεννιέται είναι χορός,  
ένα λουλούδι που μόλις ανοίγει τα πέταλά του είναι χορός.*

Γιάννης Ρίτσος

Ο χορός είναι οικουμενικό φαινόμενο και ενδεχομένως η πιο παλιά από τις τέχνες του ανθρώπου, αφού ιστορικές και εθνογραφικές μελέτες έχουν δείξει ότι απαντά σε όλους σχεδόν τους πολιτισμούς και τους λαούς της γης. Έχει υποστηριχτεί μάλιστα η άποψη πως ο χορός προηγήθηκε ακόμη και της ομιλίας.

Οι αρχαίοι Έλληνες ταύτισαν ποιητικά την γένεση του χορού με την δημιουργία του σύμπαντος και απέδωσαν την πατρότητά του στους Θεούς. Κατά τον Ευριπίδη «*όλη η γη χορεύει έναν ατέρμονα χορό*» ενώ κατά τον Λουκιανό «*η κίνηση των αστεριών και η μεταξύ τους τάξη και αρμονία αποτελούν τις πηγές έμπνευσης του χορού*». Ο Πλάτων αποδίδει την αιτία δημιουργίας του χορού στην ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει τα συναισθήματά του και ιδιαίτερα την χαρά. Το όργανο αυτής της έκφρασης δεν είναι παρά το ανθρώπινο σώμα. Η άνεση με την οποία κινείται, ίσως, ένας χορευτής δίνει την εντύπωση του εύκολου. Η διαδικασία, ωστόσο, επίτευξης αυτής της εικονικής ευκολίας είναι εξαιρετικά επίπονη και ορισμένες στιγμές απογοητευτική.

Μολονότι ο χορός είναι πανανθρώπινο φαινόμενο δεν είναι και πανανθρώπινη γλώσσα. Ο 20<sup>ός</sup> αιώνας, ιδίως, έμελλε να δείξει ότι οι κινήσεις και οι σημασίες του διαφέρουν από πολιτισμό σε πολιτισμό και από εποχή σε εποχή. Δεν είναι λίγοι, ωστόσο, εκείνοι που πιστεύουν πως «*ο χορός είναι μία γλώσσα αναγνωρίσιμη και αναγνώσιμη και ο χορευτής ένας στοχαστής που χρησιμοποιεί μίαν άλλου είδους επιχειρηματολογία για τα καθημερινά και τα ανθρώπινα, για όσα γίνονται και όσα μέλλουν να γίνουν, μέσα από ένα οργανωμένο παιχνίδι ρυθμού, κίνησης και νοήματος*»<sup>1</sup>.

Τα τελευταία χρόνια οι σχολές χορού, τα συγκροτήματα, τα φεστιβάλ, οι παραστάσεις πληθαίνουν συνεχώς σε όλες τις χώρες. Νέα είδη χορού εμφανίζονται δυναμικά και κερδίζουν οπαδούς στο εξωτερικό, όπως ο θεραπευτικός χορός, ο αθλητικός, ο χορός στο νερό, ο χορός πάνω στον πάγο, ο ινδικός και ο αφρικάνικος χορός. Παράλληλα με αυτήν την άνθιση αρχίζει να γίνεται αποδεκτό πως ο χορός μπορεί να αποτελεί αντικείμενο επιστημονικής μελέτης. Στην Ελλάδα, λαμβανομένης υπ'

<sup>1</sup> Μ. Ζωγράφου (1996). «Χορός», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, τ. 61, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, σ. 213-214.



όψιν της γενικότερης υστέρησης στην παρακολούθηση των διεθνών ρευμάτων, τα πράγματα προχωρούν αρκετά ικανοποιητικά. Τα τελευταία χρόνια ιδρύθηκαν ειδικότητες ελληνικού χορού στα τμήματα Φυσικής Αγωγής Πανεπιστημίων, έγιναν διεθνή συνέδρια, εκδόθηκαν αρκετά βιβλία και πολλές δεκάδες άρθρων, εκπονήθηκαν διδακτορικές διατριβές και άλλες πανεπιστημιακές εργασίες με θέμα τον χορό. Ο αριθμός των μελετητών, των σχολών χορού και των οργανώσεων έχει αυξηθεί κατά πολύ αυτά τα χρόνια ενώ παράλληλα έχει ανέλθει το επίπεδό τους<sup>2</sup>.

Χαρακτηριστικό είναι, σύμφωνα με την χορολόγο Κάτια Σαβράμη, πως «από την δεκαετία του 1970, ο χορός αποτελεί ανεξάρτητο θέμα σπουδών με σημαντική θέση στον ακαδημαϊκό χώρο στην Ευρώπη και στην Αμερική. Σε σχολές και πανεπιστήμια όπως το *New York University*, το *U.C.L.A.*, το *Benninghton College*, το *Laban Centre for Movement and Dance*, το *London Contemporary Dance School*, το *University of Surrey*, κ.ά. οι σπουδές του χορού έχουν οργανωθεί τόσο σε επίπεδο *B.A. (Bachelor of Arts)*, *M.A. (Master of Arts)*, *M. Phil. (Master of Philosophy)* όσο και *Ph.D. (Doctorate of Philosophy)*»<sup>3</sup>. Η έρευνα αυτά τα χρόνια, σε ακαδημαϊκό επίπεδο γύρω από την φύση του χορού, άνοιξε πολλαπλούς ορίζοντες έτσι ώστε ο χορός να αποτελεί ανεξάρτητο τομέα με δύο βασικές κατευθύνσεις: την πρακτική και την θεωρητική. Οι έγκυροι σήμερα σε ακαδημαϊκό επίπεδο πρακτικοί κλάδοι είναι η Τεχνική, ο Αυτοσχεδιασμός και η Χορογραφία. Στους θεωρητικούς κλάδους περιλαμβάνεται η Ανθρωπολογία, η Ιστορία, η Κοινωνιολογία, η Αισθητική, η Φαινομενολογία, η Γλωσσολογία, οι Θεωρίες της Επικοινωνίας, ο Χορός στην Εκπαίδευση. Άλλοι τομείς είναι ο Χορός και το Μάνατζμεντ, οι Κοινωνικές Δομές και οι Επιρροές τους στον Χορό, ο Οπτικός Σχεδιασμός, ο Σχεδιασμός Χώρου και Φωτισμού, ο Χορός και η Πληροφορική.

Θέλοντας να επικεντρώσουμε την εν λόγω μελέτη στον σύγχρονο χορό, θεωρούμε απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στα είδη του χορού, που στην ιστορική εξέλιξη του ανθρώπου έχουν εμφανιστεί<sup>4</sup>, χωρίς όμως να θέλουμε να εμμείνουμε σε μια περιγραφική απόπειρα καταγραφής της ιστορίας. Κάτι τέτοιο θα αποτελούσε, ενδιαφέρον σημείο για κάποιον αναγνώστη που ενδεχομένως δεν κατέχει τέτοιου είδους πληροφορίες, ωστόσο θα αποτελούσε υλικό άνευ μεγάλης σημασίας για κάποιον γνώστη του θέματος. Τα βασικά, λοιπόν, είδη του χορού, που μπορούμε συνολικά να

<sup>2</sup> Άλκης Ράφτης (1992). *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία*, Αθήνα: Ελληνικοί Χοροί-Θέατρο Δόρα Στράτου, σ. 16-17.

<sup>3</sup> (2000). *Πολιτισμός και Τέχνη, Επτά δοκίμια για το χορό*, Προπομπός, Αθήνα, σ. 13-15.

<sup>4</sup> Καίτη Π. Τσιλιμίγκρα (1999). *Ο Χορός: Ιστορία-Εκπαίδευση-Δημιουργία*, Αθήνα: Μέλισσα.

εντοπίσουμε είναι ο κλασικός χορός ή μπαλέτο<sup>5</sup>, ο σύγχρονος ή μοντέρνος χορός, οι ιστορικοί χοροί<sup>6</sup>, οι εθνικοί λαϊκοί χοροί<sup>7</sup>, το χοροθέατρο<sup>8</sup>, ο αυτοσχεδιαστικός χορός<sup>9</sup>, ο χορός Multi-media<sup>10</sup>, το τζαζ ή οι κλακέτες<sup>11</sup>, ο Ballroom Dance<sup>12</sup>, ο χορός Latin ή ο Αγωνιστικός χορός.

Στην προκειμένη μελέτη θα ασχοληθούμε με τον σύγχρονο ή μοντέρνο χορό και την προέκτασή του στο χοροθέατρο. Περισσότερες πληροφορίες για την έννοια του σύγχρονου και μοντέρνου χορού, στο πλαίσιο μιας απόπειρας καταγραφής της ιστορικής πορείας του χορού εν γένει, υπάρχουν στα παραρτήματα 1 και 2. Αρκεί στο σημείο αυτό να δώσουμε μια εξήγηση του τι εννοούμε σύγχρονο χορό στην Ελλάδα και να αναφέρουμε εν συντομία την ιστορική του εξέλιξη κατά την διάρκεια του 20ού αιώνα.

Η ιστορία του σύγχρονου χορού ξεκινά στις αρχές του 20ού αιώνα με την άφιξη της Αμερικανίδας πρωτοπόρου του σύγχρονου χορού Isadora Duncan, η οποία, όπως και η χορολόγος Κάτια Σαβράμη αναφέρει, *«απελευθέρωσε την κίνηση από τον ακαδημαϊσμό του κλασικού μπαλέτου»* καταργώντας κάποια συμβατικά μέρη της χορευτικής τέχνης φέρνοντας στην τέχνη αυτή το διονυσιακό στοιχείο. Η σχέση των αδελφών Duncan (Isadora και Raymond) με την Εύα Palmer-Σικελιανού (*Δελφικές Εορτές* του 1927) και εκείνης με την Κούλα Πράτσικα είναι ένα από τα κλειδιά για να κατανοηθούν τα πρώτα βήματα της συνάντησης του έντεχνου χορού με το θέατρο στην Ελλάδα του 20ού αιώνα.

<sup>5</sup> Ο κλασικός χορός, το μπαλέτο, είναι το πιο γνωστό είδος έντεχνου χορού. Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στις βασιλικές αυλές της Γαλλίας τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Εξαπλώθηκε, αναπτύχθηκε και προσέγγισε την σημερινή του μορφή μέσα στους επόμενους αιώνες στην Ευρώπη και ειδικότερα στη Ρωσία. Πηγή: Μαρίζα Βινιεράτου (2002). «Μέθοδοι οργάνωσης και παραγωγής χορευτικών εκδηλώσεων» στο *Τερψιχόρη: επτά κινήσεις*, Αθήνα: Dian, Σειρά Τέχνες 3, σ. 163.

<sup>6</sup> Το είδος αυτό του χορού εμφανίζεται από τον 12<sup>ο</sup> ως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>7</sup> Πρόκειται για τους χαρακτηριστικούς χορούς κάθε λαού.

<sup>8</sup> Το χοροθέατρο ξεκίνησε στην δεκαετία του 1970 από την Γερμανίδα χορογράφο Pina Bausch. Αυτό το είδος του χορού αναμειγνύει χορό, κείμενο, τραγούδι, μουσική, εντυπωσιακά οπτικά σχέδια και εικόνες, δημιουργώντας κολάζ. Πηγή: ό.π. βλ. σχ. 5, σ. 164.

<sup>9</sup> Ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα πειραματικό είδος σύγχρονου χορού, στο οποίο οι χορευτές κινούνται στο πλαίσιο μιας ιδέας, ενός θέματος, ενός συναισθήματος ή μιας κατάστασης, δοσμένων από το χορογράφο, με αυθόρμητη άμεση κίνηση της στιγμής. Πηγή: ό.π. βλ. σχ. 5, σ. 164.

<sup>10</sup> Στο Multi-media ο χορός συνδυάζεται με την χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών, μηχανών προβολής, βίντεο, λείζερ, εγκαταστάσεων ήχου εξελιγμένης τεχνολογίας και δορυφορικών επικοινωνιών. Είναι ένα είδος σύγχρονου χορού που προσφέρει μεγάλη ελευθερία στην έκφραση αλλά δεν το συναντάμε πολύ συχνά εξαιτίας της πολύπλοκης οργάνωσής του και του μεγάλου κόστους παραγωγής του. Πηγή: ό.π. βλ. σχ. 5, σ. 164.

<sup>11</sup> Η τζαζ και οι κλακέτες έχουν τις ρίζες τους στον αфро-αμερικανικό πολιτισμό. Η τζαζ, ως είδος χορού, εξελίχθηκε στο θέατρο και έγινε γνωστή στον τομέα της ψυχαγωγίας. Σήμερα, το είδος αυτό εξακολουθεί να έχει έντονη παρουσία στο θέατρο και στην τηλεόραση. Επειδή εμφανίστηκε κατά πρώτον και σε μεγαλύτερο βαθμό στα θέατρα, ονομάζεται θεατρικός χορός. Οι κλακέτες (tap dancing) έγιναν γνωστές μέσα από τα αμερικανικά μιούζικαλ, τα θέατρα και τον κινηματογράφο, στις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Πηγή: ό.π. βλ. σχ. 5, σ. 165.

<sup>12</sup> Το Ballroom Dance προήλθε από διάφορους κοινωνικούς χορούς, χορούς του σαλονιού και χορεύονται μόνο από ζευγάρια. Σε αυτό το είδος ανήκουν οι χοροί: βαλς, φοξ-τροτ, τσα-τσα-τσα, τανγκό, ρούμπα, σάμπα, κ.ά. Πηγή: ό.π. βλ. σχ. 5, σ. 165.

Η ίδρυση της Επαγγελματικής Σχολής Ορχηστρικής της Κούλας Πράτσικα, το 1937, η οποία το 1972 μετεξελίχθηκε στη μόνη Κρατική Σχολή Χορού (για την οποία λόγος γίνεται στο Α' κεφάλαιο) αποτελεί σταθμό στα χορευτικά δρώμενα της Ελλάδας. Με την σχολή αυτή προετοιμάστηκε το έδαφος για την εξέλιξη του σύγχρονου, εκφραστικού χορού στην χώρα. Έως τότε δεν υπήρχαν παρά μόνο χορευτικές επιδείξεις καθαρά ερασιτεχνικού επιπέδου. Σε αυτήν οφείλουμε τις πρώτες χορευτικές και χοροθεατρικές παραστάσεις με καλλιτεχνικές αξιώσεις. Στο μεταξύ γεννιέται το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου, η πρώτη ουσιαστικά ομάδα σύγχρονου χορού<sup>13</sup>, ιδρύεται το Μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ως παράρτημα του Κρατικού Μελοδράματος, η Χορευτική Ομάδα Γιάννη Μέτση<sup>14</sup> και η ομάδα «Χορικά» από την Ζουζού Νικολούδη και τον Νικηφόρο Ρώτα<sup>15</sup>.

Τις δεκαετίες 1970-80 οι εξελίξεις όχι μόνο στον τομέα του χορού αλλά και γενικότερα στον τομέα των τεχνών και στην πολιτική καθυστερούν λόγω της επτάχρονης δικτατορίας. Γεγονός, πάντως είναι, πως κατά την διάρκεια της πολιτικής αυτής κατάστασης, όπως αναφέρει η καθηγήτρια Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ *«αξιόλογοι άνθρωποι του χορού δούλεψαν με έμπνευση σε παραστάσεις αντιστασιακού χαρακτήρα»*.

Οι τελευταίες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα στάθηκαν καθοριστικές τόσο για την Ελλάδα όσο και για τον υπόλοιπο κόσμο, οι οποίες δεν άφησαν ανεπηρέαστες τις χορευτικές και εν γένει καλλιτεχνικές εξελίξεις. Οι συνέπειες των διαφόρων αλλαγών -πολιτικών, κοινωνικών, νομικών- για τους ανθρώπους του χορού συγκεκριμένα υπήρξαν πολλές. Αν και για το συγκεκριμένο ζήτημα θα γίνει ιδιαίτερη αναφορά στο Α' κεφάλαιο ως αναφέρουμε κάποια βασικά στοιχεία. Επί παραδείγματι, το 1981 ψηφίστηκε προεδρικό διάταγμα με το οποίο ιδρύονται Ανώτερες Σχολές Χορού εποπτευόμενες από το Υπουργείο Πολιτισμού· το 1985, ρυθμίζεται νομοθετικά η κατάταξη της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης στην ανώτερη βαθμίδα και ο εκσυγχρονισμός της λειτουργίας της. Σημαντική πρωτοβουλία για την παρουσίαση της τέχνης του χορού στο ευρύ κοινό και την εύκολη πρόσβασή του σε αυτήν στάθηκαν οι πολιτιστικές

<sup>13</sup> Το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου είναι η πρώτη μη κρατική ομάδα χορού στην Ελλάδα, η οποία χρησιμοποίησε μοντέρνες τεχνικές, κυρίως το σύστημα της Martha Graham. Όπως ο Μάνος Χατζιδάκις είπε *«Το Ελληνικό Χορόδραμα είναι μια ομάδα ανθρώπων της Τέχνης, όπου ο καθένας αντιμετωπίζει από την προσωπική του περιοχή την υπόθεση του χορού με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις που παρουσιάζει στον τόπο μας, και αποφασίζουν κατόπιν όλοι μαζί, συμφωνώντας σε βασικές γραμμές, να συμβάλλουν σε μια οργανωμένη ελληνική χορευτική εκδήλωση»*.

<sup>14</sup> Το 1973 μετονομάζεται σε «Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών» το οποίο διαλύεται το 1990.

<sup>15</sup> Το 1975 τα «Χορικά» διαλύονται για οικονομικούς λόγους και αναβιώνουν το 1975. Για δεύτερη φορά διαλύονται το 1990 για τους ίδιους λόγους. Το 1995, όμως, η Ζουζού Νικολούδη συγκροτεί και πάλι την ομάδα της και τότε για πρώτη φορά η ομάδα εξασφαλίζει τριετή επιχορήγηση ύψους 30 εκατομμυρίων δραχμών τον χρόνο, από το Υπουργείο Πολιτισμού επί Υπουργείας Θάνου Μικρούτσικου.

εκδηλώσεις του Δήμου Αθηναίων «Έκφραση», που στη συνέχεια ονομάστηκαν «Δρώμενα». Το 1980 ο Δήμος Αθηναίων θεσπίζει τον Διαγωνισμό Νέων Χορογράφων και το ΥΠΠΟ ενισχύει με μικρά ποσά τις χορευτικές ομάδες νέων ανθρώπων.

Πέραν των διαφόρων Θεσμικών και πολιτικών αλλαγών που συνέβησαν την περίοδο αυτή, χαρακτηριστική είναι η ταυτόχρονη αυξανόμενη παρουσία χορογράφων, χορευτών και χορευτικών σχημάτων, που σαν κυρίαρχο στοιχείο τους έχουν την απόρριψη των τρόπων του παρελθόντος, χωρίς όμως να αποκρύπτονται και οι παλαιότεροι του χώρου, συνεχίζοντας το χορογραφικό, συγγραφικό και εκδοτικό τους έργο.

Την δεκαετία του 1990, η σύσταση ομάδων χορού παίρνει τη μορφή χειμάρρου. Αρκεί να αναφέρουμε πως οι νέες ομάδες της περιόδου αυτής ανέρχονται σε 30 και αφορούν, σχεδόν, αποκλειστικά τον μοντέρνο χορό (βλ. παράρτημα 3, χρονολόγιο χορού). Παράλληλα, αρχίζουν να βελτιώνονται οι συνθήκες και για το ελληνικό μπαλέτο. Να σημειώσουμε, μάλιστα, πως την δεκαετία αυτή ιδρύεται το Στούντιο Μπαλέτου<sup>16</sup> της ΕΛΣ.

Επιστρέφοντας στην απόπειρα εξήγησης της έννοιας σύγχρονος χορός πρέπει να ομολογήσουμε ότι δυστυχώς δεν υπάρχει ένας απόλυτος ορισμός. Έτσι, λοιπόν, σύγχρονο χορό στη μελέτη αυτή εννοούμε τον χορό εκείνον, που καταργώντας τα πιο συμβατικά μέρη της χορευτικής τέχνης (τους αυστηρούς κώδικες που χαρακτηρίζουν το μπαλέτο) προχώρησε σε τολμηρές επιλογές, τόσο στις τεχνικές του όσο και στην θεματολογία του. Επίσης, σύγχρονο χορό αποκαλούμε αυτόν που δίδεται σε εξωτερικούς χώρους, σε εργοστάσια, σε ταρατσες σπιτιών, σε υπαίθριους χώρους, θέλοντας έτσι να έρθει ο απλός κόσμος πιο κοντά και να σπάσει ο έως τότε ελιτίστικος χαρακτήρας του. Σύγχρονο χορό, τέλος, αποκαλούμε εκείνον που συνεχώς πειραματίζεται, που δανείζεται στοιχεία από το θέατρο, τον κινηματογράφο και τις εικαστικές τέχνες.

Τον όρο "σύγχρονο χορό" τον συναντάμε με διάφορες ορολογίες. Άλλοι τον αποκαλούν σύγχρονο (contemporary), άλλοι δημιουργικό (creative), άλλοι μοντέρνο (modern), άλλοι Θεατρικό, έντεχνο κλπ. Αυτό, όπως υποστηρίζει και η Καίτη Τσιλιμίγκρα «οφείλεται σε διάφορους παράγοντες. Πρώτον, γιατί ο μοντέρνος χορός είναι μια μορφή τέχνης που ζει, πλουτίζει και αλλάζει και δεύτερον γιατί είναι ένα προσωπικό μέσο έκφρασης και επικοινωνίας»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Το Στούντιο ήταν μια ομάδα 24, περίπου, χορευτριών ηλικίας 15-25 ετών, υψηλών τεχνικών και αισθητικών προδιαγραφών, η οποία επί τέσσερα χρόνια (1996-1999) έδωσε σειρά εκπαιδευτικών παραστάσεων για μαθητές και αξιοποιήθηκε κατά κόρον από τους χορογράφους της ΕΛΣ.

<sup>17</sup> Καίτη Τσιλιμίγκρα (1999). Ο.π. βλ. σχ. 4, σ. 136.

Η ανάπτυξη του ελληνικού χορού, σύμφωνα με την χορογράφο Αναστασία Λύρα, συνδέεται σαφώς με την πολύπλευρη ενεργή σχέση που έχει καθιερώσει τα τελευταία χρόνια με την διεθνή σκηνή μέσω της ευρείας εισαγωγής δασκάλων και της τακτικής διοργάνωσης σεμιναρίων από διάφορους φορείς, με την εισαγωγή και διάδοση χορευτικών βίντεο και με την σχετική αύξηση της οικονομικής υποστήριξης της πολιτείας με τη μορφή επιχορηγήσεων. Οι διατιθέμενες για τον χορό υποτροφίες για σπουδές στο εξωτερικό έχουν επίσης αυξηθεί ενώ το ρεύμα που σημειώνεται σχετικό με τις σπουδές στο εξωτερικό μεγαλώνει συνεχώς<sup>18</sup>.

Η αδιαμφισβήτητη άνθιση του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα πρέπει να τονίσουμε ότι συμπίπτει με την εμφάνιση της νέας γενιάς χορευτών και χορογράφων στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Μιας γενιάς που ξεπήδησε θαρραλέα και ορμητικά μέσα από τις ασυνέχειες που χαρακτηρίζουν το τοπίο του έντεχνου χορού στην Ελλάδα. Στον ελληνικό χώρο βασικός πυρήνας της αναγέννησης του χορού αλλά και αναγκαία προϋπόθεση των εξελίξεων είναι η Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, ένα σημαντικό καλλιτεχνικό σχολείο με ιστορία αλλά και ανοιχτό πνεύμα<sup>19</sup>.

*Ο υπουργός πολιτισμού Ευάγγελος Βενιζέλος δήλωσε το 1998 πως «η ορχηστρική τέχνη υπήρξε πάντοτε ένας βασικός τρόπος έκφρασης για τους Έλληνες. Στα βήματα του χορού διαγράφεται ολόκληρη η πορεία του πολιτισμού μας. Γιατί ο χορός είναι -εκτός από έκφραση, επικοινωνία και δημιουργία- ένας άλλος τρόπος αφήγησης της ιστορίας, μια πανανθρώπινη γλώσσα, ένας ρυθμικός βηματισμός μέσα στον χρόνο που μας συνδέει με το συλλογικό μας παρελθόν και αποτυπώνει την σχέση μας με τον κόσμο και τον εαυτό μας»<sup>20</sup>.*

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι ο σύγχρονος χορός στην Ελλάδα, ως πεδίο των παραστατικών τεχνών, με έμφαση την οργάνωσή του και το προφίλ των συμμετοχών του, τόσο των δημιουργών όσο και του κοινού, των θεατών. Ο χορός είναι μια αμιγώς επικοινωνιακή τέχνη, η οποία προϋποθέτει την τριαδική σχέση μεταξύ του δημιουργού που συνθέτει το μήνυμα, του χορευτή που το μετουσιώνει και του κοινού. Αυτή, λοιπόν, την τριαδική σχέση επιχειρούμε να ερευνήσουμε, επιδιώκοντας αρχικά τη μελέτη των πολιτιστικών φορέων που ασχολούνται με τον χορό, των προσώπων που προωθούν την τέχνη και του κοινού στο οποίο απευθύνεται η τέχνη αυτή, στην περίπτωση της μελέτης αυτής των θεατών. Να επισημάνουμε στο σημείο αυτό πως

<sup>18</sup> Αναστασία Λύρα, «Χορευτική Εκπαίδευση και Μεταρρύθμιση», αναδημοσίευση από τον *Επίλογο*, περιοδικό Χορός, τ. 37, σ. 11.

<sup>19</sup> Κλημεντίνη Βουνελάκη, «Μοντέρνος χορός: το αμερικανικό μήνυμα της διαρκούς ανανέωσης», Πρόγραμμα 2<sup>ου</sup> Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, 1996.

<sup>20</sup> Πρόγραμμα 4<sup>ου</sup> Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, 1998.

αναφερόμενοι στους σύγχρονους Έλληνες χορογράφους και χορευτές εννοούμε τους καλλιτέχνες εκείνους που δρουν από το 1960 κι έπειτα.

Στο Α' κεφάλαιο επιχειρούμε την περιγραφή των πολιτιστικών οργανισμών και του τρόπου διοίκησης και οργάνωσής τους με επίκεντρο εκείνους που ασχολούνται με τον τομέα των τεχνών και ειδικότερα με το πεδίο του χορού. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό αναφέρουμε στοιχεία σχετικά με τους εν γένει πολιτιστικούς οργανισμούς και την πολιτική που αυτοί ακολουθούν. Εν συνεχεία συγκεκριμενοποιούμε την πολιτιστική αυτή πολιτική στην τέχνη του χορού περιγράφοντας ταυτόχρονα τους πυλωρούς-παράγοντες που καθορίζουν και ορίζουν την εκάστοτε πολιτική που ακολουθείται. Επιδιώκουμε, τέλος, μία σχηματοποίηση όλων των παραγόντων που επηρεάζουν το πολιτιστικό προϊόν που αποκαλείται "χορός" ή "χορευτική παράσταση".

Στο Β' κεφάλαιο, επικεντρώνουμε τη μελέτη σε έναν πολύ σημαντικό συμμετοχο ή stakeholder -ακολουθώντας και υιοθετώντας την σύγχρονη ορολογία του μάνατζμεντ- τον δημιουργό. Παρουσιάζουμε, δηλαδή, στοιχεία και αποτελέσματα που χαρακτηρίζουν τον καλλιτέχνη, δημιουργό, χορογράφο και χορευτή μιας ομάδας. Ερευνούμε τομείς όπως την εργασιακή του υπόσταση στους οργανισμούς που μελετήσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, το μορφωτικό επίπεδο του δημιουργού και τις επιρροές βάσει των οποίων οδηγείται σε κάποιες συγκεκριμένες επιλογές έναντι κάποιων άλλων. Επίσης, μελετάμε το επαγγελματικό του status quo, με αναφορές τόσο στα είδη συμβάσεων που υπογράφουν οι εργαζόμενοι σε αυτό το πεδίο παραστατικής τέχνης όσο και στην οικονομική του κατάσταση. Τέλος, συζητάμε τα δίκτυα και τα οργανωσιακά μορφώματα που συναντάμε σε πολιτιστικούς οργανισμούς, στις κατηγορίες των ομάδων χορού και κατ' επέκταση των ιδρυτών-δημιουργών τους που εντοπίζουμε, στην φήμη που αυτές αποκτούν μεταξύ του κοινού αλλά και άλλων καλλιτεχνών και τέλος στις διακρίσεις και βραβεύσεις που συμβάλλουν ή μη στην εξέλιξη της κάθε ομάδας. Τα ποσοτικά αυτά στοιχεία, όπως και εκείνα του τρίτου κεφαλαίου, συμπληρώνονται με παραθέσεις αντιλήψεων και απόψεων από τους δημιουργούς.

Στο Γ' κεφάλαιο μελετάμε, για πρώτη φορά στην ελληνική βιβλιογραφία, το κοινό του χορού. Λαμβανομένης υπόψιν του περιορισμένου χρονικού διαστήματος για την εκπόνηση της εν λόγω μελέτης, προτιμήσαμε έναν χώρο για την διεξαγωγή της έρευνας κοινού, όπου η εισροή του κόσμου είναι αποδεδειγμένα σίγουρη και αρκετά ικανοποιητική στον αριθμό της για την εξαγωγή αποτελεσμάτων. Προτιμήσαμε, λοιπόν, το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, που διεξάγεται κάθε χρόνο την ίδια περίοδο στην ίδια περιοχή.

Για την εν λόγω έρευνα, χρησιμοποιήσαμε την δειγματοληπτική μέθοδο του ερωτηματολογίου και τις προσωπικές συνεντεύξεις. Στην δημιουργία του ερωτηματολογίου καθώς και στην επεξεργασία των αποτελεσμάτων ακολουθήσαμε αντίστοιχες έρευνες κοινού που έχουν διεξαχθεί σε άλλες χώρες και οι οποίες τα τελευταία κυρίως πέντε χρόνια παρουσιάζονται αρκετά μεθοδευμένες. Επί παραδείγματι, η έρευνα του κοινού χορευτικών παραστάσεων που έγινε στην Αυστραλία από το αντίστοιχο Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο αναθέτοντας σε ιδιωτικές εταιρίες την διεξαγωγή της μελέτης αποσκοπούσε στην εξαγωγή συμπερασμάτων για την ύπαρξη και τις δυνατότητες διατήρησης ή και αύξησης του κοινού για την σύγχρονη τέχνη<sup>21</sup>. Άλλη έρευνα σε διεθνές επίπεδο που στάθηκε πολύτιμη σύμβουλος στην πρώτη αντίστοιχη ελληνική είναι αυτή της ERICarts Report «Creative Europe: on governance and management of artistic creativity in Europe», που παρουσιάστηκε στο Network of European Foundations το 2002.

Αξιοσημείωτο είναι πως κατά την διαδικασία έρευνας και μελέτης του χορευτικού κοινού και απόπειρας εύρεσης άλλων αντίστοιχων ξένων φορέων που ασχολούνται με το ζήτημα αυτό, συναντήσαμε πολλά πολιτιστικά δίκτυα, κυρίως στην Ευρώπη, που ασχολούνται μεμονωμένα με πεδία πολιτισμού, κανένα όμως με αυτό του χορού. Υπάρχει, μάλιστα, μια έκδοση της Arts Networking in Europe, με επιμελητή τον Rod Fisher (1997, Arts Council Αγγλίας), που περιέχει όλα τα εν λόγω πολιτιστικά δίκτυα, μεταξύ των οποίων αναφέρονται τα: BEN (δίκτυο ανταλλαγής παραγωγών), CEREC (δίκτυο που εργάζεται στον τομέα των χορηγιών), CIRCLE (δίκτυο ερευνητών), ECNA (μάνατζμεντ ίντερνετ), ENPAIC (δίκτυο πληροφοριών παραστατικών τεχνών), IETM (δίκτυο εργαζομένων και επαγγελματιών σε παραστατικές τέχνες), PEARLE (δίκτυο εργαζομένων σε παραστατικές τέχνες), κ.ά. Πολλά περιοδικά επίσης, διενεργούν αντίστοιχες έρευνες (*International Arts Manager*, Αμερική) καθώς και πολλά συνέδρια γίνονται με θέμα τον πολιτισμό και το κοινό τους ή τον πολιτισμό και τις σύγχρονες τεχνολογίες, όπως π.χ. το Cultural Competence: New Technologies, Culture & Employment, που έγινε το 1998, όταν η Αυστρία ήταν Πρόεδρος της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Πολλά, τέλος, είναι τα Ινστιτούτα Ερευνών που έχουν δημιουργηθεί και δραστηριοποιούνται κυρίως στην Ευρώπη, όπως το European Institute for Comparative Cultural Research (ERICarts), το οποίο σε συνεργασία με το Συμβούλιο της Ευρώπης εντόπισαν τις αρχές της πολιτιστικής πολιτικής που επικρατούν και προτιμούνται σε κάθε χώρα της Ένωσης, το οποίο σύνολο των πληροφοριών παρατίθεται στην ιστοσελίδα [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net). Εξίσου σημαντικά

<sup>21</sup> Australia Council (2003). *The Great Indoors: Developing audiences for contemporary art and craft in Australia*, Australia: Oxigenmedia.

είναι και τα ποικίλα συνέδρια που πολλαπλασιάζονται τα τελευταία χρόνια ιδίως, με θεματολογία που αγγίζει ακόμη και τα όρια της ανάπτυξης του κοινού πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Ένα τέτοιο συνέδριο οργανώθηκε το 2003 υπό την αιγίδα της UNESCO με θέμα του την «Διάσταση, την Δυναμική και την Ανάπτυξη του Κοινού».

Με βάση, λοιπόν, τις ανωτέρω έρευνες, όπως και άλλες που παρουσιάζονται στην βιβλιογραφία της μελέτης αυτής, διεξήχθη η έρευνα κοινού στην Καλαμάτα. Στο Γ' κεφάλαιο, παραθέτουμε στοιχεία που αφορούν τον τρόπο και τη μελέτη της έρευνας κοινού καθώς και τα πλήρη αποτελέσματα της έρευνας αυτής. Αρχικά περιγράφουμε, λεπτομερώς, την φύση του ερωτηματολογίου που χρησιμοποιήσαμε και εν συνεχεία τα αποτελέσματα της έρευνας που κατηγοριοποιούμε στα δημογραφικά στοιχεία του κοινού, στην γνώμη του κοινού για τις πολιτιστικές εκδηλώσεις εν γένει και για τον χορό συγκεκριμένα. Τέλος, επιχειρούμε μία καταγραφή στοιχείων που αφορούν στην πιστότητα του κοινού για το Διεθνές Φεστιβάλ στην Καλαμάτα, ζήτημα το οποίο αρχικώς δεν είχε ληφθεί υπόψιν στην δημιουργία του ερωτηματολογίου. Κατόπιν επικοινωνίας, ωστόσο, με την διοικούσα αρχή του φεστιβάλ και χάρη στην αμέριστη συνεργασία της και αφού μας ζητήθηκε στο πλαίσιο των υπόλοιπων ερωτημάτων να τεθεί και αυτό, θεωρήσαμε "υποχρέωση" να προσθέσουμε ένα αντίστοιχο ερώτημα σχετικό με την επισκεψιμότητα των θεατών στο υπό έρευνα φεστιβάλ.

Με την εργασία αυτή στοχεύουμε στην πρόκληση μιας συζήτησης συγκεκριμένων θεμάτων που άπτονται της δραστηριότητας των φορέων στο πεδίο του χορού. Πέραν αυτού αποβλέπουμε στην παροχή πληροφοριών σχετικών με τους δημιουργούς και τους θεατές των χορευτικών δρώμενων και στον εντοπισμό προβλημάτων και δυσχερειών που ενδέχεται να λυθούν στα πλαίσια ενδελεχέστερης έρευνας. Προκειμένου μάλιστα η έρευνα να έχει την αξία της εμπειρικής επαλήθευσης (όρο που δανειζόμαστε από την μελέτη του Bourdieu *Διάκριση*) παραθέτουμε τους ανάλογους πίνακες με το σύνολο των παρατηρήσεων που συλλέξαμε.

Για την θεωρητική υποστήριξη των όσων αναφέρονται βασιστήκαμε σε ποικίλα δημοσιεύματα, άρθρα και εκδόσεις καθώς και σε άλλες πηγές, όπως περιοδικά, διεθνή φόρουμ στο διαδίκτυο και υπηρεσίες μεταξύ των οποίων υπήρξε η Εθνική Στατιστική Υπηρεσία Ελλάδος, η Γενική Διεύθυνση της Πολιτιστικής Ανάπτυξης και συγκεκριμένα οι Διευθύνσεις Καλών Τεχνών με το Τμήμα Θεάτρου και Χορού, η Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων, το Σωματείο Χορού και Ρυθμικής, το Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδος, το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας καθώς και πολλές χορευτικές ομάδες ή σωματεία, τα οποία προσέφεραν το υλικό τους καθώς και τον πολύτιμο χρόνο τους για συζητήσεις.



Η ελληνική βιβλιογραφία, σχετικά με την τέχνη του χορού, δεν είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτη. Εντούτοις, μια πρώτη ματιά στον πίνακα της βιβλιογραφίας στην εν λόγω μελέτη ενδεχομένως να παρουσιάσει μιαν άλλη εικόνα. Όμως, το περιεχόμενο των εκδόσεων αυτών αφορά περισσότερο την ιστορία και την εκπαίδευση. Οι ελλείψεις και πάλι δεν παύουν να υπάρχουν και να είναι εμφανείς. Οι εκδόσεις, ωστόσο, τόσο της Μπαρμπούση (*Ο χορός στον 20ό αιώνα*) όσο και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (*Χορός και Θέατρο*) και οι δυο το 2004, έρχονται να καλύψουν ένα μεγάλο κενό. Μεταφράσεις ξένων εκδόσεων (*Ιστορία του Μπαλέτου, Η ζωή της Ιζαντόρα Ντάνκαν, Το ημερολόγιο του Nijinsky*) υπάρχουν αλλά είναι ελάχιστες. Οι ξενόγλωσσες εκδόσεις από την άλλη εντείνονται, ποικίλουν και καλύπτουν τόσο το θεωρητικό όσο και το πρακτικό πεδίο, προσφέροντας στο αναγνωστικό κοινό βιβλία ιστορικά (*No Fixed Points, Ballet and Modern Dance, Fifty Contemporary Choreographers*), εκπαιδευτικά, βιογραφικά, θεωρητικά περί χορού, μελέτες και συνολικές εκδόσεις κριτικών χορευτικών παραστάσεων. Στον τομέα των μελετών, η ελληνική βιβλιογραφία τον τελευταίο καιρό δείχνει σημάδια βελτίωσης και αύξησης των διατεθέντων προς μελέτη εκδόσεων. Δημοσιεύονται διδακτορικές διατριβές, έρευνες για τους δημιουργούς με την παράθεση των μονογραφιών τους (*Χορός Dance*) και μεταπτυχιακές εργασίες χορευτών-χορογράφων που ολοκληρώθηκαν στο εξωτερικό καθώς αντίστοιχος κρατικός ή ιδιωτικός εκπαιδευτικός φορέας στην Ελλάδα δεν υφίσταται, τουλάχιστον όχι ακόμη. Σημαντική πάντως είναι η έκδοση από το 1987 του περιοδικού *Χορός* και πολύ αργότερα του *Dance with me* (2003), που καλύπτουν πιο τρέχοντα ζητήματα του πεδίου.

Η σπουδαία αυτή τέχνη του χορού έχει κάνει τα τελευταία χρόνια πολύ μεγάλα βήματα προόδου και δείχνει να αντιμετωπίζει τις προκλήσεις της εποχής μας με έργο υψηλής καλλιτεχνική αξίας. Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνεται και στο ελληνικό χορευτικό πεδίο, τόσο από την αύξηση των δημιουργών και χορευτικών σωματείων και ομάδων, όσο και από την ολοένα αυξανόμενη ανταπόκριση του κοινού και των ειδικών. Αυτά, λοιπόν, τα βήματα προόδου επιχειρούμε να περιγράψουμε και να αναλύσουμε στη μελέτη αυτή καθώς και να λύσουμε κάποια από τα αινίγματα που ενυπάρχουν στην τέχνη του χορού, όπως και σε κάθε άλλη μορφή τέχνης, όπως λέει ο Theodor Adorno<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> «Όλα τα έργα τέχνης, η τέχνη στο σύνολό της, είναι αινίγματα. Η δήλωση ότι τα έργα τέχνης λένε κάτι και την ίδια το κρύβουν περιγράφει τον αινιγματικό χαρακτήρα με γλωσσικούς όρους». Πηγή: Theodor W. Adorno (2000). *Αισθητική Θεωρία*, μφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

### ΤΟ ΠΕΔΙΟ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΣΜΙΚΟΙ ΤΟΥ ΠΥΛΩΡΟΙ

*«Ο χορός είναι μία από τις υψηλότερες εκδηλώσεις του ανθρώπου, πηγάζει από το είναι του, μέσα από τις αναρίθμητες εμπειρίες του κόσμου των αισθήσεων και της ψυχής.*

*Ο χορός είναι η ίδια η ζωή που κινείται σε φόρμες βηματισμών μέσα στον χώρο και τον χρόνο.*

*Και ο χορός, όπως κάθε Τέχνη, συμβαδίζει με την εποχή του και την εκφράζει ανάλογα με το περιβάλλον όπου αναπτύσσεται»*

Αγάπη Ευαγγελίδη<sup>23</sup>

Ο χορός αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά πεδία στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες. Ο χορός αποτελεί αέναη πηγή έκφρασης συναισθημάτων για όλους τους ανθρώπους. Είναι τέτοια η δύναμή του ώστε να μπορεί να αντικαθιστά τον λόγο όταν αυτός δεν μπορεί πλέον να υπηρετήσει την ίδια την έκφραση. Η χορογραφική ιδέα όταν γίνεται οπτική ερμηνεία της μουσικής μετατρέπεται σε ένα γοητευτικό ταξίδι στον χώρο της τέχνης προσκαλώντας όλους σε ένα θέαμα ανεπιτήδευτης ομορφιάς των κινήσεων του σώματος με συντροφιά ή όχι της μουσικής. Η μακρόχρονη ιστορία του χορού αποδεικνύει και την ενωτική δύναμη της ύπαρξής του με το παναθρώπινο γίνεσθαι πέρα από κάθε είδους φυλετικές και άλλες διακρίσεις, πέρα από όρια.

#### A.1. Εισαγωγικά

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρούμε την περιγραφή των πολιτιστικών οργανισμών και της πολιτικής που επικρατεί και ασκείται στο πεδίο του πολιτισμού στην Ελλάδα -και συγκεκριμένα στο πεδίο του χορού ως τμήμα των παραστατικών τεχνών-, του τρόπου διοίκησης των πολιτιστικών οργανισμών και των παραγόντων που δίνουν κατευθύνσεις στην ανάπτυξη των οργανισμών αυτών. Επιδιώκουμε να παρουσιάσουμε τους βασικούς άξονες γύρω από τους οποίους κινείται το πεδίο αυτό, από τους οποίους επηρεάζεται και βάσει των οποίων είναι σε θέση να δημιουργεί, να επηρεάζει άλλους και να προβάλλει την ελληνική δημιουργική δεινότητα των καλλιτεχνών.

#### A.2. Πολιτιστικοί οργανισμοί

Καθώς θέμα της μελέτης μας δεν είναι η συζήτηση του πολιτισμού εν γένει, παρά μόνο ένα πεδίο του, η ενασχόλησή μας με την ορολογία και ερμηνεία της έννοιας πολιτισμός σε μια τέτοια θεματική θα δημιουργούσε πολλαπλά ερωτήματα. Αρκεί να διευκρινίσουμε

<sup>23</sup> Αγάπη Ευαγγελίδη (1991). *Χοροί του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 74.

ότι στην προκειμένη μελέτη ως πολιτιστικούς οργανισμούς θεωρούμε εκείνους που διαχειρίζονται επικοινωνίες επιλεγμένες με αξιολογικά κριτήρια αναφερόμενα σε συμβολικά συστήματα αντικειμενικώς προωθούντα τη νοηματοδοτική και συμβολική λειτουργία της κοινωνίας<sup>24</sup>. Υπό αυτήν την έννοια, η αποστολή των εν λόγω οργανώσεων είναι η παραγωγή και διάδοση είτε ιδεών είτε έργων τέχνης μέσω των οποίων επηρεάζονται οι αντιλήψεις και οι πεποιθήσεις των μελών μιας κοινότητας.

Αναφορικά με το πεδίο του χορού υπάρχουν ποικίλοι πολιτιστικοί οργανισμοί σχετικοί με αυτόν. Τέτοιοι είναι, μεταξύ άλλων, το Υπουργείο Πολιτισμού και το αντίστοιχο Τμήμα Χορού που υπάγεται σε αυτό, το Δίκτυο Χορού, η Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, το Σωματείο Χορού και Ρυθμικής, το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων, το Περιοδικό *Χορός*, οι ομάδες χορού, οι Δημοτικές Επιχειρήσεις Πολιτιστικής Ανάπτυξης με παράδειγμα την Καλαμάτα, τα διάφορα Φεστιβάλ Χορού που διεξάγονται εντός και εκτός ελληνικών συνόρων (το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Αθήνας, ο Μήνας Χορού στο Ανοιχτό Θέατρο, η Πλατφόρμα στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, ο Διεθνής Μήνας Χορού Θεσσαλονίκης, η Μεσογειακή Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού, το Φεστιβάλ Σύγχρονου Εκφραστικού Χορού στα Χανιά, το Φεστιβάλ Χορού στο Άργος, το Video Dance Festival), το Χοροθέατρο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, οι Πανελλήνιοι Μαθητικοί Αγώνες Χορού, η Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης στην Λάρισα, το Διεθνές Συνέδριο Έρευνας Χορού, ο Πανελλήνιος Διαγωνισμός Χορογραφίας, η Διεθνής Μπιενάλε Χορού, το Διεθνές Συμβούλιο Χορού<sup>25</sup>, κ.α.

### A.3. Πολιτιστική πολιτική

Ανάγκη μεθοδικής σχεδίασης και προγραμματισμού της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής ανέκυψε με την ίδρυση του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών το 1971. Σε αυτόν το νέο κρατικό πολιτιστικό φορέα συγκεντρώθηκαν όλες οι διάσπαρτες στον κρατικό μηχανισμό υπηρεσίες, που διαχειρίζονταν ως τότε τις σχέσεις του πολιτιστικού χώρου με την πολιτεία<sup>26</sup>. Ουσιαστικά, όμως, μόνο μετά τη μεταπολίτευση (1974) διαμορφώθηκαν οι προϋποθέσεις για άσκηση αποτελεσματικής κρατικής παρέμβασης στα πολιτιστικά δρώμενα. Αποφασίστηκε η κατάρτιση προγράμματος πολιτιστικής ανάπτυξης και η ενσωμάτωσή του στο πενταετές πρόγραμμα οικονομικής και

<sup>24</sup> Τσιβάκου Ιωάννα (2003-2004). Σημειώσεις μεταπτυχιακού σεμιναρίου *Διοίκησης και οργάνωσης πολιτιστικών οργανισμών* στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση & Επικοινωνία» του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων & Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

<sup>25</sup> Μη κυβερνητικός διεθνής οργανισμός που αναγνωρίζεται από την UNESCO για θέματα χορού με τμήματα σε δεκάδες χώρες.

<sup>26</sup> Ντόρα Κόνσολα (1990). *Πολιτιστική Δραστηριότητα και Κρατική Πολιτική στην Ελλάδα, Η περιφερειακή Διάσταση*, Αθήνα: Παπαζήση.

κοινωνικής ανάπτυξης των ετών 1978-1982. Το επόμενο πενταετές πρόγραμμα για τα έτη 1983-1987 προχώρησε περισσότερο και περιέλαβε ιδιαίτερο τμήμα για την πολιτιστική ανάπτυξη. Τα προγράμματα αυτά αποτελούν σημαντική εξέλιξη, γιατί για πρώτη φορά καταβάλλεται προσπάθεια να σχεδιαστεί πολιτική για ολόκληρο τον πολιτιστικό χώρο.

Πιο συγκεκριμένα, στον τομέα του χορού διαπιστώνουμε έλλειψη δραστηριοτήτων και απουσία κρατικού ενδιαφέροντος. Η κρατική παρέμβαση στον τομέα αυτόν είναι ασήμαντη. Το ΥΠΠΟ μέχρι το 1990 δεν είχε πάρει καμία πρωτοβουλία για την ανάπτυξη κάποιας σχετικής κίνησης στην περιφέρεια και γενικά τα κονδύλια, που διέθετε για την ενίσχυση των αθηναϊκών σωματείων, ήταν πολύ μικρά<sup>27</sup>. Πέραν των ελλείψεων που υπάρχουν, τα προβλήματα που εντοπίζουμε στον χώρο της πολιτιστικής πολιτικής είναι αρκετά, μεταξύ των οποίων είναι<sup>28</sup>:

(1) τα δημοσιονομικά όρια της κρατικής παρέμβασης και ο περιορισμένος προϋπολογισμός του ΥΠΠΟ. Πολιτική πολιτισμού δεν είναι η πολιτική επιχορηγήσεων. Πολιτική πολιτισμού δεν συγκροτείται όταν καταβάλλονται υψηλές επιχορηγήσεις εγκαίρως και σε τακτά διαστήματα. Παρά το περιορισμένο ύψος των κονδυλίων της δημόσιας δαπάνης για τον πολιτισμό, υπάρχουν περιθώρια εκλογίκευσης και καλύτερης και αποτελεσματικότερης διαχείρισης. Στόχος που συνδέεται και με την ανάγκη να αυξηθούν τα ποσοστά των μη κρατικών κεφαλαίων που επενδύονται στον χώρο του πολιτισμού.

(2) η διαρκής δοκιμασία του πολιτιστικού φιλελευθερισμού. Η κρατική παρέμβαση στα πεδία του πολιτισμού γίνεται δεκτή, αφενός μεν γιατί διασφαλίζει τον αισθητικό πλουραλισμό και την άρση περιφερειακών ή άλλων ανισοτήτων, αφετέρου δε γιατί διασφαλίζει εμμέσως ορισμένες προδιαγραφές αισθητικής ποιότητας, με όλους τους κινδύνους που εγγενώς περιέχονται στην λέξη αυτή.

(3) η έπαρση ανθρώπων που έχουν διαθέσει μεγάλο μέρος της ζωής τους σε ορισμένους τομείς της πολιτιστικής δημιουργίας. Αυτό άλλοτε εκδηλώνεται ως αδυναμία συνολικής και κυκλωτικής προσέγγισης των ζητημάτων, άλλοτε ως απαισιοδοξία διάθεση απέναντι σε οποιαδήποτε μεταβολή ή καινοτομία και άλλοτε ως επιφυλακτικότητα ή και ως άρνηση να γίνει αποδεκτή μια πολιτική προσέγγιση των θεμάτων αυτών.

Ο υπουργός πολιτισμού Ευάγγελος Βενιζέλος συνεχίζει αναφέροντας πως «Ο πολιτισμός είναι μία τεράστια οικονομική δραστηριότητα, πολύ μεγαλύτερη από αυτήν

<sup>27</sup> Ντόρα Κόνσολα (1990). Ο.π., σ. 49-51.

<sup>28</sup> Ευάγγελος Βενιζέλος (1999). *Διαχρονία και Συνέργεια, Μια πολιτική πολιτισμού*, Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 13-15.

που καταγράφουν οι εθνικοί λογαριασμοί. Ο τακτικός προϋπολογισμός του ΥΠΠΟ έχει ύψος 36 δις. δραχμών. Από αυτά τα 30 δις. είναι μισθοδοσία και ανελαστικές λειτουργικές δαπάνες, 6 δις. είναι αυτά που διατίθενται για την παραγωγή πολιτιστικού προϊόντος, δηλαδή για την επιχορήγηση των βασικών νομικών προσώπων που εποπτεύει το ΥΠΠΟ, όπως είναι τα κρατικά θέατρα, οι κρατικές ορχήστρες και τα μεγάλα μουσεία. Σε αυτά πρέπει να προσθέσει κανείς περίπου 11-13 δις. του ΛΟΤΤΟ, 10 δις. που είναι το πρόγραμμα δημοσίων επενδύσεων για τον πολιτισμό, 20 δις. (για το 1997) του Β' Κοινοτικού Πλαισίου Στήριξης και περίπου 12 δις. καθαρά έσοδα του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων»<sup>29</sup>.

#### A.4. Διοίκηση πολιτιστικών οργανισμών

Όταν συζητούμε το θέμα της διοίκησης πολιτιστικών οργανισμών αναφερόμαστε στο δίκτυο δημοσίων, ιδιωτικών και άλλων παραγόντων που δίνουν κατευθύνσεις στην ανάπτυξη των οργανισμών αυτών. Αυτό το δίκτυο των παραγόντων περιλαμβάνει ιδρύματα και άτομα από διαφορετικούς χώρους, από δημόσιους, ιδιωτικούς και μη-κυβερνητικούς ή μη-κοινοφελείς οργανισμούς), από πολιτικούς τομείς (καλλιτεχνικό, οικονομικό, κοινωνικό) και από διάφορα γεωγραφικά επίπεδα. Η ιδέα ενός συστήματος διοίκησης του πολιτισμού και των διαφόρων πολιτιστικών οργανισμών συνεπάγεται πως οι πολίτες λειτουργούν ως πολλαπλά δίκτυα και έχουν ευκαιρίες να διαμορφώσουν την πολιτιστική εξέλιξη, όχι μόνο ως ψηφοφόροι και μέλη ομάδων με κοινά ενδιαφέροντα αλλά επίσης και ως καταναλωτές, επαγγελματίες, εργάτες του πολιτισμού, επιχειρηματίες, εθελοντές και μέλη μη κυβερνητικών οργανισμών<sup>30</sup>.

Οι παράγοντες αυτοί, οι πυλωροί, που δίνουν κατευθύνσεις στην ανάπτυξη των όποιων οργανισμών, στην περίπτωσή μας των πολιτιστικών, ή αλλιώς gate-keeper<sup>31</sup> είναι αυτοί ή αυτός που κατέχοντας μια θέση κλειδί, επιλέγει μέσα από ένα σύνολο μηνυμάτων και καθορίζει αυτά που θα λάβει (θα δει ή θα ακούσει) το κοινό, οι θεατές. Οι αποφάσεις του έχουν την δυνατότητα και την δύναμη να διευκολύνουν ή να αποτρέπουν κοινωνική και καλλιτεχνική αλλαγή μέσω της διανομής και της κίνησης

<sup>29</sup> Ευάγγελος Βενιζέλος (6.5.1997). «Ο πολιτισμός ως πεδίο ανάπτυξης: η οικονομική πτυχή», Ομιλία σε εκδήλωση της Ένωσης Νέων Επιχειρηματιών στο *Διαχρονία και Συνέργεια, Μια πολιτική πολιτισμού*, ό.π., σ. 62.

<sup>30</sup> Danielle Cliché, Ritva Mitchell, Andreas Wiesand, Ilkka Heiskanen, Luca Dal Pozzolo (2002). *Creative Europe: on Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*, Novi Sad: European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts, Novi Sad, σ. 21.

<sup>31</sup> Ο όρος αυτός υιοθετείται από έρευνα που διεξήχθη το 2003, τα αποτελέσματα της οποίας δημοσιεύονται στην έκδοση *Culture Gates, Exposing Professional 'Gate-Keeping' Processes in Music and New Media Arts*.

συγκεκριμένων ιδεών<sup>32</sup>. Πυλωροί μπορεί να είναι, επίσης, και οργανισμοί, θεωρούμενοι ως κοινωνικοί ρυθμιστές ελευθερίας και έκφρασης παρέχοντας την δυνατότητα κυκλοφορίας πληροφοριών. Ακόμη, έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι πυλωρός είναι κάποιος με δύναμη και επιρροή που υποστηρίζει (ή δεν υποστηρίζει) την δουλειά συγκεκριμένων καλλιτεχνών ή συγκεκριμένων τύπων μέσου ή στυλ<sup>33</sup>. Αυτούς τους παράγοντες θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε στα επόμενα κεφάλαια της μελέτης αυτής.

Όσο οι κοινωνίες καθίστανται πιο πολύπλοκες κι επομένως οι δραστηριότητές τους πολλαπλασιάζονται, διασπούν την κοινωνική τους δομή σε περισσότερα μέρη ούτως ώστε να την καταστήσουν ευχειραγώγητη<sup>34</sup>. Η διοίκηση και οι μορφές που ακολουθούν οι οργανώσεις μιας κοινωνίας, ο τρόπος δόμησης και λειτουργίας τους, είναι αποτέλεσμα της κουλτούρας της· εξαρτώνται δηλαδή από τον τρόπο με τον οποίο τα μέλη της προσεγγίζουν και ερμηνεύουν την πραγματικότητα. Μελέτες έχουν εντοπίσει ποικίλες μορφές οργανωσιακών δομών, όπως αυτή σε σχήμα πυραμίδας, την τριγωνική, την ιεραρχική και την ετεραρχική οργανωσιακή δικτύωση. Στην περίπτωση των πολιτιστικών οργανισμών η τριγωνική μορφή οργανωσιακής δομής θα πρέπει να αποκλειστεί καθώς τα τρία κομβικά σημεία του οργανωτικού αυτού άξονα (οργανισμός, πολιτιστικό αντικείμενο=παράσταση χορού και κοινό) δεν είναι τα μόνα που ενυπάρχουν στο πεδίο του χορού. Η μη δυνατότητα, λοιπόν, του απόλυτου διαχωρισμού των επιμέρους αρμοδιοτήτων των εκάστοτε φορέων καθιστά αυτήν τη μορφή οργανωσιακής δομής αδύνατη στην εφαρμογή της στο πεδίο των πολιτιστικών οργανισμών. Το ίδιο ισχύει και για την δομή σε σχήμα πυραμίδας.

Οι σύγχρονες οργανωσιακές δικτυώσεις συγκροτούνται από τμήματα ή οργανώσεις είτε εντός του ίδιου λειτουργικού συστήματος είτε εντός διαφορετικών λειτουργικών συστημάτων. Πρόκειται δηλαδή για δίκτυα που δύνανται να έχουν δόμηση, είτε ετεραρχική είτε ιεραρχική. Στην πρώτη περίπτωση, της ετεραρχίας, το συνδεδεμένο μέλος, χωρίς να χάνει την ταυτότητά του, εκχωρεί μέρος των αρμοδιοτήτων του στο δίκτυο και καθίσταται εταίρος ενός από κοινού ελεγχόμενου δικτύου αποφάσεων. Στην δεύτερη περίπτωση, της ιεραρχίας υπάρχει κυρίαρχη οργάνωση ή οργάνωση-συντονιστής, υπεύθυνη για την διεκπεραίωση των κεντρικών διοικητικών λειτουργιών, οπότε στο δίκτυο συνυπάρχει αυξημένη διαφοροποίηση

<sup>32</sup> (2003). *Culture-Gates, Exposing Professional 'Gate-keeping' Processes in Music and New Media Arts*, An ERICarts Report in co-operation with FinnEKVIT (Helsinki), MEDIACULT (Vienna) and the Observatorio das Actividades Culturais (Lisbon), ARCult Media, σ. 9.

<sup>33</sup> Άποψη του αυστραλού δημοσιογράφου Peter Callas, όπως δημοσιεύεται στο *Culture-Gates*, ό.π. βλ. σχ. 32, σ. 367.

<sup>34</sup> Ιωάννα Τσιβάκου (2003). *Τα ευέλικτα όρια των κοινωνικών συστημάτων*, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 20.

εργασιακών καθηκόντων με αυξημένη συγκεντροποίηση εντολών και ελέγχου. Μετά την αναφορά των πυλωρών, που κατευθύνουν την ανάπτυξη των πολιτιστικών οργανισμών, θα επιχειρήσουμε να σχηματοποιήσουμε τους παράγοντες σχετικούς με το πεδίο του χορού.

#### A.5. Η πολιτική στο πεδίο του χορού

Σε πολλά πεδία της δράσης και αρμοδιότητας του ΥΠΠΟ η παρέμβαση ή η συμπάρασταση της πολιτείας, και πολύ περισσότερο, η ύπαρξη και η επιτυχία μιας πολιτιστικής πολιτικής θεωρείται ταυτόσημη με την παροχή οικονομικής βοήθειας.

*Όπως έχει υποστηριχθεί «υπάρχουν πλέον, πολύ καλοί χορευτές με άρτια τεχνική κατάρτιση. Η οικονομική στήριξη της πολιτείας είναι μεγαλύτερη και νέοι θεσμοί, όπως τα Δρώμενα του Δήμου Αθηναίων, το Φεστιβάλ της Καλαμάτας, ο Μήνας Χορού του Ανοιχτού Θεάτρου έχουν συμβάλλει στην ποιοτική ανέλιξη του σύγχρονου χορού και διευρύνει το κοινό του. Όμως, παρά τα μεγάλα βήματα αυτής της τέχνης στον τόπο μας, τρεις βασικές εκκρεμότητες της δεκαετίας του 1950 -η ίδρυση Κρατικής Σχολής ή Ακαδημίας Μπαλέτου, η δημιουργία αυθεντικής χορευτικής παράδοσης και η δυνατότητα του χορευτή να ζήσει από τη δουλειά του- παραμένουν»<sup>35</sup>.*

Το 1951, έχοντας παρακολουθήσει την παράσταση του «Ελληνικού Χοροδράματος» η διευθύντρια των Αγγλικών Μπαλέτων Ninette de Valois είπε στη Ραλλού Μάνου: «Έχετε ό,τι χρειάζεται για να κάνετε αξιόλογο έργο, έμπνευση, ιδιότυπο χορογραφικό ταλέντο, εκλεκτούς συνεργάτες. Το μόνο που χρειάζεστε είναι να σας στηρίξει αποτελεσματικά το Κράτος»<sup>36</sup>.

Το ΥΠΠΟ, όμως, το 1997, με εξαγγελία του μέσω του υπουργού του σε ομιλία δηλώνει: «Στον χώρο της σύγχρονης πολιτιστικής δημιουργίας σε αντίθεση με τον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς, η προτεραιότητα δεν ανήκει στην κρατική εξουσία, δηλαδή στο Υπουργείο Πολιτισμού και στις πολιτικές του επιλογές. Αυτό, άλλωστε θα ήταν εξαιρετικά επικίνδυνο. Ανήκει στην τοπική κοινωνία, στους τοπικούς πολιτιστικούς οργανισμούς, σε όλους εκείνους που έχουν το ταλέντο, την έμπνευση, την επιθυμία να αναπτύξουν μία ιδιαίτερη δραστηριότητα στον χώρο της πολιτιστικής δημιουργίας, ή τέλος, σε όσους επιθυμούν να ασκήσουν το θεμελιώδες δικαίωμά τους της πρόσβασης στην απόλαυση της πολιτιστικής δημιουργίας. Στον τομέα, λοιπόν, της πολιτιστικής ανάπτυξης, και κυρίως στον τομέα των τεχνών και του λαϊκού πολιτισμού, η πρωτοβουλία ανήκει στους ανθρώπους του πολιτισμού, στην τοπική αυτοδιοίκηση, στις ενώσεις και στις συσσωματώσεις των ανθρώπων του πολιτισμού. Ο ρόλος του

<sup>35</sup> Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, επιμ. (2004). Χορός και Θέατρο, Αθήνα: Έφεσος, σ. 34.

<sup>36</sup> Ο.π., σ. 35.

ΥΠΠΟ περιορίζεται στην διαμόρφωση του θεσμικού πλαισίου με το οποίο διασφαλίζεται ο πολιτιστικός πλουραλισμός και η πολυμορφία, δηλαδή ουσιαστικά ο πολιτιστικός και άρα ιδεολογικός και αισθητικός φιλελευθερισμός. Επιπλέον δε το υπουργείο διαμορφώνει κάποιες διαδικασίες μέσα από τις οποίες αποσκοπεί να εξασφαλίσει, με πολύ μεγάλη προσοχή πάντοτε, την αισθητική ποιότητα. Για τον λόγο αυτόν έχουν θεσπιστεί βραβεία και λειτουργούν θεσμοί προβολής της πολιτιστικής δημιουργίας, όπως είναι τα φεστιβάλ, οι εκθέσεις και διάφορες άλλες δραστηριότητες, πολύ γνωστές κυρίως στο χώρο των εικαστικών τεχνών. Η μέθοδος που έχει επιλέξει το ΥΠΠΟ για να εφαρμόσει την πολιτική του στο πεδίο του σύγχρονου πολιτισμού βασίζεται κυρίως στα δίκτυα και στην εκλογίκευση των χρηματοδοτήσεων σε διάφορους τομείς πολιτιστικής δράσης»<sup>37</sup>.

Όπως αναφέραμε ήδη, δύο είναι οι βασικές μέθοδοι πολιτικής του ΥΠΠΟ: τα δίκτυα και οι χρηματοδοτήσεις. Για τα πρώτα θα γίνει λόγος στην συνέχεια. Όσον αφορά τις χρηματοδοτήσεις αυτές ξεκινούν στην αρχή της δεκαετίας του 1980. Παράλληλα, η πολιτεία στηρίζει τους δύο κρατικούς οργανισμούς που ασχολούνται με την τέχνη του χορού, την Εθνική Λυρική Σκηνή που έχει ιδρυθεί το 1939 και το Χοροθέατρο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος που λειτουργεί από το 1982. Επίσης, ο Δήμος Αθηναίων θεσμοθετεί τον πρώτο διαγωνισμό χορογραφίας για νέους χορογράφους «Ραλλού Μάνου». Συγχρόνως το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών αναγνωρίζει τις χορευτικές σπουδές ως ξεχωριστό κλάδο και δίνει υποτροφίες για το εξωτερικό, παράλληλα με το Ίδρυμα Αδελφών Πράτσικα και το Κοινωφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης.

Το 1998 το ΥΠΠΟ θεσμοθετεί συνολικά πέντε κρατικά βραβεία. Το 2001 το Κοινωφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης στο πρόγραμμά του για την απονομή πολιτισμικών βραβείων μετά από διεθνείς διαγωνισμούς συμπεριέλαβε ένα βραβείο σε σχέση με τον χορό: βραβείο για πρωτότυπη μουσική σύνθεση για χορό και πρωτότυπη χορογραφία<sup>38</sup>.

Κρατικές επιχορηγήσεις<sup>39</sup> χορηγούνται σε ομάδες κλασσικού και σύγχρονου Χορού που λειτουργούν με τη μορφή σωματίου, συλλόγου ή αστικής εταιρείας μη

<sup>37</sup> Ευάγγελος Βενιζέλος (9.11.1997). «Τα πολιτιστικά δίκτυα στην περιφέρεια: το παράδειγμα των εικαστικών εργαστηρίων», Ομιλία στην πρώτη συνάντηση των εκπροσώπων του Δικτύου Εικαστικών Εργαστηρίων του Υπουργείου Πολιτισμού στο *Διαχρονία και Συνέργεια, Μια πολιτική πολιτισμού*, ό.π. βλ. σμ. 28, σ. 207-208.

<sup>38</sup> Κάτια Σαβράμη (2004). *Χορός Dance*, Αθήνα: ΚΟΑΝ, σ. 41.

<sup>39</sup> Οι περισσότερες εκ των χωρών, παρουσιάζουν τις πληροφορίες των επιχορηγήσεων στο διαδίκτυο. Αυτό, ενδεχομένως, να γίνεται για λόγους σκοπιμότητας, επιδιώκοντας έτσι την όσο το δυνατό πιο φανερή μέθοδο παροχής της οικονομικής αυτής βοήθειας. Ξεκάθαρες ημερομηνίες κατάθεσης των απαραίτητων στοιχείων και εγγράφων όπως και οι όροι της επιλογής, πέραν της ιστοσελίδας του ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού υπάρχουν και στις αντίστοιχες ιστοσελίδες π.χ. του Καναδά



κερδοσκοπικού χαρακτήρα και έχουν συσταθεί σύμφωνα με τις διατάξεις του Αστικού Κώδικα ή άλλων ειδικών διατάξεων καθώς και σε Ν.Π.Δ.Δ. ή Ν.Π.Ι.Δ. που έχουν συστήσει ομάδες κλασσικού και σύγχρονου Χορού που λειτουργούν στα πλαίσια του Νομικού Προσώπου.

Στην σχετική απόφαση περί των επιχορηγήσεων από την Γενική Διεύθυνση Σύγχρονου Πολιτισμού και την Διεύθυνση Θεάτρου και Χορού (Τμήμα Χορού), τμήμα του ΥΠΠΟ, αναφέρεται πως κατά την αξιολόγηση των προτάσεων λαμβάνονται, ανάμεσα σε άλλα, τα εξής κριτήρια: α) η συμβολή της ομάδας χορού στην γενικότερη ανάπτυξη της τέχνης και την προβολή αυτής εντός και εκτός Ελλάδος, β) οι δυνατότητες του καλλιτεχνικού δυναμικού της χορευτικής ομάδας να πραγματοποιήσει κατά τον πλέον άρτιο τρόπο το προτεινόμενο ρεπερτόριο, γ) η εν γένει παρουσία και καλλιτεχνική δραστηριότητα της χορευτικής ομάδας ως συνόλου. Η παρουσία των επί μέρους συντελεστών που συγκροτούν την χορευτική ομάδα θα συνεκτιμάται κατά την αξιολόγηση, δ) η παρουσίαση μεγάλης παραγωγής που έχει ιδιαίτερο χορευτικό ενδιαφέρον, στηρίζεται σε αξιόλογο καλλιτεχνικό δυναμικό, είναι ομαδική δουλειά και δεν επικεντρώνεται στην ακτινοβολία ενός προσώπου, ε) η ανταπόκριση του κοινού στην μέχρι τώρα δραστηριότητα των παλαιότερων ιδίως σχημάτων και η δημιουργία πυρήνα χορευτικού κοινού αποδεικνυόμενη και από τον αριθμό των εισιτηρίων, στ) η πρωτοποριακή και ερευνητική δουλειά στην τέχνη του χορού, η συστηματική ενασχόληση με πειραματικές αλλά και ιδιότυπες μορφές χορευτικής τέχνης και η σοβαρότητα με την οποία αντιμετωπίζονται, προωθούνται και ολοκληρώνονται οι προσπάθειες προς την κατεύθυνση αυτή, ιδιαιτέρως ως προς τον εμπλουτισμό της τέχνης του χορού με νέους τρόπους ερμηνείας και ανάπτυξης νέων εκφραστικών μέσων.

Ο πρόεδρος του Σωματίου Ελλήνων Χορογράφων, Πέτρος Γάλλιας αναφέρει σχετικά με την γνωμοδοτική επιτροπή του ΥΠΠΟ και τις επιχορηγήσεις: *«Οι επιχορηγήσεις δίνονται από το ΥΠΠΟ, από το Τμήμα Θεάτρου και Χορού, από μία γνωμοδοτική επιτροπή, η οποία αποτελείται από ανθρώπους του "χώρου", οι οποίοι παίρνουν τις προτάσεις των ομάδων αλλά συνήθως δεν τις κοιτάνε. Η επιτροπή αυτή θα έπρεπε να είχε δει παραστάσεις των ομάδων και να κρίνει ποια κάνει την δουλειά της και ποια όχι. Αυτό δεν γίνεται. Ζήτημα αν βλέπει κάποιες παραστάσεις ένα ή δύο μέλη. Όλα τα άλλα μέλη είναι απλώς διακοσμητικά. Κάθε δύο χρόνια θα έπρεπε να ανανεώνεται η επιτροπή αλλά τα τελευταία 10 χρόνια είναι η ίδια επιτροπή. Οι τρεις είναι οι ίδιοι, αλλάζουν οι άλλοι, αλλά οι άλλοι είναι αυτοί που δεν έχουν δει ποτέ*

παράσταση. Το ΣΕΧ δεν έχει καν εκπρόσωπο στην επιτροπή. Από την ίδρυση του ζητάμε να γίνει δεκτό ένα πρόσωπο του σωματείου στην επιτροπή αλλά δεν έχει γίνει δεκτό το αίτημα αυτό. Αυτό που κάνει το ΣΕΧ είναι να πιέζει. Πιέζει να βλέπει η επιτροπή παραστάσεις, πιέζει να είναι πιο αντικειμενική».

Την άποψη αυτή επιβεβαιώνει και δημοσίευμα στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία στις 10.12.2004 σύμφωνα με το οποίο: «Τελευταία φορά που άκουσαν οι Έλληνες χορογράφοι την λέξη επιχορήγηση ήταν τον Ιανουάριο του 2003. Τότε, 23 ομάδες κλασικού και σύγχρονου χορού πήραν συνολικά 619.222€. Τόσο αυτές όσο και οι υπόλοιπες ομάδες, που δεν επιχορηγήθηκαν δεν σταμάτησαν να χορεύουν. Μπορεί να συρρίκνωσαν τα καλλιτεχνικά τους οράματα, να άφησαν απλήρωτους τους χορευτές (που τις περισσότερες φορές προσφέρονται αφιλοκερδώς), έργο όμως παρουσίασαν.

Στα μέσα του Νοεμβρίου 2003, κάποιιοι, άγνωστο ποιοι, έμαθαν από τηλεφώνου το ποσόν της επιχορήγησής τους για την περίοδο 2003-2004. Την πρωτόγνωρη αυτή πρακτική ακολούθησε η σιωπή. Το ΥΠΠΟ ξέχασε ή απέφυγε τεχνηέντως να δημοσιοποιήσει το ποσόν και το σκεπτικό της απελθούσης Γνωμοδοτικής Επιτροπής. Η αλήθεια είναι ότι η γνωμοδότηση βρισκόταν ξεχασμένη στο γραφείο του υπουργού πολιτισμού. Η προηγούμενη ηγεσία δεν την υπέγραψε στην προεκλογική αναμπουμπούλα και έπρεπε οι νυν, λίγο πριν διορίσουν τη νέα Γνωμοδοτική Επιτροπή, να ξεμπερδέψουν με τις υποχρεώσεις που κληρονόμησαν. Ακόμη όμως κι αν οι επιχορηγήσεις αυτές είναι έργο της προηγούμενης κυβέρνησης, οφείλει το ΥΠΠΟ να τις ανακοινώσει. Ποιοι επιβραβεύτηκαν, με ποια κριτήρια και για ποιο έργο; Γιατί δεν δίνονται πια τα Κρατικά Βραβεία Χορού; Καλές είναι, λοιπόν, οι εξαγγελίες για Ίδρυση Ακαδημίας Χορού στα Άνω Λιόσια, αλλά, αν συνεχιστεί για πολύ ακόμα τούτη η πολιτιστική πολιτική απέναντι στο σύγχρονο χορό, δεν θα βρίσκουν δημιουργούς να τη στελεχώσουν».

Αποτέλεσμα της αστάθειας των κρατικών επιδοτήσεων, όπως ορθά αναφέρει η Αποστολία Παπαδαμάκη<sup>40</sup>, και της φιλοσοφίας τους ευνοήθηκε η πολυδιάσπαση των ταλέντων σε μικρά και βραχύβια σχήματα, καταδικασμένα τα περισσότερα σε μέτρια αποτελέσματα. Για την ενίσχυση, προαγωγή και διάδοση της τέχνης του χορού, καθιερώνονται κρατικά βραβεία χορού, σε ετήσια βάση, στον τομέα του κλασικού μπαλέτου, του μοντέρνου και σύγχρονου χορού που αφορούν στην καλύτερη παραγωγή, χορογραφία, πρωτότυπη μουσική σύνθεση για χορό, ανδρική και γυναικεία ερμηνεία.

Σύμφωνα με το άρθρο 3 του υπ' αρ. Ν. 2557 παρ. 5γ, η απονομή των βραβείων γίνεται με απόφαση του ΥΠΠΟ, μετά από εισήγηση της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Χορού, διευρυμένης με έναν εκπρόσωπο του Ελληνικού Τμήματος του Διεθνούς

<sup>40</sup> Αποστολία Παπαδαμάκη (1991). «Και όμως κινείται», Χρονικό, Γράμματα-Τέχνες, Αθήνα: Γαλαίος, σ. 109.

Συμβουλίου Χορού, έναν εκπρόσωπο του Σωματείου Χορού και Ρυθμικής, έναν εκπρόσωπο της Πανελληνίας Ομοσπονδίας Θεάματος-Ακροάματος, έναν εκπρόσωπο του Μπαλέτου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και με ένα μουσικό, έναν σκηνογράφο-ενδυματολόγο και μέχρι τρεις κριτικούς χορού με στήλη σε ημερήσια εφημερίδα ή περιοδικό έντυπο.

Σύμφωνα με το νόμο αυτόν τα χρηματικά έπαθλα για κάθε βραβείο καθορίζονται με απόφαση του υπουργού πολιτισμού. Ενδιαφέρον για την σύσταση της γνυμοδοτικής αυτής επιτροπής αποτελεί η σημείωση στο άρθρο σύμφωνα με την οποία *«σε περίπτωση που οι παραπάνω φορείς αρνούνται ή παραλείπουν, παρά την πάροδο εύλογου χρόνου, να υποδείξουν πρόσωπα για συμμετοχή στην επιτροπή, ο υπουργός πολιτισμού προχωρεί στην συμπλήρωση της επιτροπής κατά την κρίση του»*.

Οι επιχειρήσεις μπορούν να προσφέρουν και πράγματι προσφέρουν ζωτική οικονομική ενίσχυση στις τέχνες. Αποτελούν μια ακόμη πηγή χρηματοδότησης, και μάλιστα γενναιόδωρη, καθώς επίσης και τον κρίκο που συνδέει τις τέχνες με άλλους οικονομικούς παράγοντες διευρύνοντας έτσι τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να αντιληφθούν την πραγματικότητα οι άνθρωποι των τεχνών.

Η χορηγία μπορεί κάλλιστα να αποτελεί συμπλήρωμα, ποτέ όμως δεν μπορεί να υποκαταστήσει τον δημόσιο τομέα στον ρόλο για τον οποίο αυτός και μόνον είναι υπεύθυνος.

#### A.6. Οι πυλωροί της πολιτιστικής πολιτικής στον χορό

Όπως αναφέραμε στο κεφ. A.4, πυλωρός είναι είτε κάποιος σε θέση κλειδί που επιλέγει μεταξύ ενός αριθμού μηνυμάτων και καθορίζει τι θα ακούσει ή τι θα δει ο αποδέκτης, είτε κάποια ιδρύματα ή οργανισμοί, που θεωρούνται ρυθμιστές της ελεύθερης έκφρασης και υποστηρίζουν ή δεν υποστηρίζουν την ροή των πληροφοριών. Αυτοί οι πυλωροί πέραν της δύναμης που έχουν να καθορίζουν τα τελικά ακούσματα ή θεάματα που θα φτάσουν στον θεατή, έχουν την ικανότητα να ελέγχουν το ποιος θα προωθηθεί περισσότερο στο εκάστοτε πεδίο. Είναι επόμενο, λοιπόν, να μπορούν να επηρεάσουν ή να επιβραδύνουν τις κοινωνικές αλλαγές και τις καινοτομίες που αφορούν τον πολιτισμό εν γένει.

Η Ελλάδα ακολουθεί ένα περίπλοκο μοντέλο πολιτιστικής πολιτικής. Η κυβέρνηση διατηρεί έναν προνομιούχο παρεμβατικό ρόλο στην καθιέρωση και επιβολή πολιτιστικών προτεραιοτήτων. Όμως, το πεδίο της ανάπτυξης και εφαρμογής συγκεκριμένων προγραμμάτων έχει γίνει σταδιακά η αρμοδιότητα περιφερειακών ή τοπικών οργανισμών, όπως αυτά των 23 Εθνικών Πολιτιστικών Δικτύων Πόλεων.

Όσον αφορά το πεδίο των παραστατικών τεχνών, και συγκεκριμένα αυτό του χορού, ως βασικοί πυλώνες της πολιτικής θεωρούνται το Τμήμα Θεάτρου και Χορού του Υπουργείου Πολιτισμού, το Δίκτυο Χορού και τα μέλη που ανήκουν σε αυτό, η Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, το Σωματείο των Ελλήνων Χορογράφων και το Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδος, οι μεμονωμένες ομάδες χορού, είτε αυτές ανήκουν σε άλλα οργανωμένα σωματεία είτε όχι, το Σωματείο Χορού και Ρυθμικής, όπως επίσης και τα ποικίλα φεστιβάλ που διοργανώνονται εντός ή εκτός της Ελλάδας.

#### A.6.I Υπουργείο Πολιτισμού

Το Υπουργείο Πολιτισμού είναι ο κρατικός φορέας, ο υπεύθυνος για την προστασία, διάσωση, ανάδειξη και προβολή της πολιτιστικής κληρονομιάς και για την ανάπτυξη των τεχνών στην Ελλάδα. Η πολιτική του ΥΠΠΟ, σε κάθε ξεχωριστό πεδίο, έχει δύο βασικές κατευθύνσεις ή άξονες, όπως συνηθίζεται να λέγεται. Ο ένας είναι η ανάπτυξη της ίδιας της τέχνης και ο άλλος είναι η διάδοση της κάθε είδους τέχνης σε όλη την γεωγραφική έκταση της χώρας.

Η διάδοση της κάθε είδους τέχνης, εν προκειμένω του χορού, επιδιώκεται με την δημιουργία και ενίσχυση χορευτικών ομάδων στην περιφέρεια της χώρας, με το δίκτυο των δημοτικών εργαστηρίων τέχνης και άλλες πρωτοβουλίες που αναλαμβάνονται από τις νομαρχιακές αυτοδιοικήσεις, τους ΟΤΑ, τα ανώτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα ή από μεμονωμένους πολίτες που ενδιαφέρονται για την συγκεκριμένη τέχνη. Οι πολιτιστικές δραστηριότητες που αναπτύσσονται διακρίνονται στις σταθερές, στις περιστασιακές, στις λαογραφικές και στα φεστιβάλ, για τα οποία θα γίνει λόγος αργότερα.

Στην Ελλάδα ένας θεσμός που άπτεται του ενδιαφέροντος και αρμοδιοτήτων του ΥΠΠΟ είναι αυτός των πολιτιστικών συμβάσεων, ο οποίος μάλιστα μπορεί να θεωρηθεί αρκετά επιτυχημένος. Η περίπτωση της Καλαμάτας, η οποία θα παρουσιαστεί εκτενέστερα κατωτέρω, είναι ενδεικτική. Η προγραμματική σύμβαση υπογράφηκε το Μάιο του 1985 μεταξύ του ΥΠΠΟ, του Δήμου της Καλαμάτας και της τότε νεοσυσταθείσας Δημοτικής Επιχείρησης Πολιτιστικής Ανάπτυξης Καλαμάτας. Με την σύμβαση αυτήν επιδιώχθηκε ο σχεδιασμός και η εφαρμογή ενός ολοκληρωμένου προγράμματος πολιτιστικής ανάπτυξης της Καλαμάτας και της ευρύτερης γύρω περιοχής. Ανάμεσα στους στόχους του προγράμματος περιλαμβάνονταν η δημιουργία πολιτιστικής υποδομής, η ανάπτυξη της καλλιτεχνικής και πνευματικής δημιουργίας, κ.ά. Η σύμβαση προέβλεπε την ίδρυση τμημάτων χορού, μουσικής, εικαστικών τεχνών,

κινηματογράφου και άλλων οπτικοακουστικών μέσων καθώς και τμήματος ελεύθερου χρόνου. Κατόπιν των όσων αναφέραμε, το ΥΠΠΟ φαίνεται να έχει μια περισσότερο ετεραρχική οργανωσιακή δομή, γεγονός που διακρίνεται και από το ανάλογο σχεδιάγραμμα του παραρτήματος 16.

#### A.6.II. Δίκτυο Χορού

Στην Ελλάδα ο χορός και, ειδικότερα, ο κλασικός και σύγχρονος χορός (σε αντιδιαστολή με τον παραδοσιακό χορό) δεν είχε παλαιότερα το απαιτούμενο εύρος και τον αρμόζοντα βαθμό επιρροής στα πολιτιστικά δρώμενα. Οι ομάδες χορού μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970 ήταν ελάχιστες και η χορευτική δραστηριότητά τους περιορισμένη. Η ποσοτική διεύρυνση, η ποιοτική αναβάθμιση και η ουσιαστικότερη παρουσία της τέχνης του χορού στο πολιτιστικό γίνεσθαι είναι πλέον δεδομένη, ως αποτέλεσμα μιας ορατής και συγκροτημένης κρατικής παρέμβασης και πολιτικής που εφαρμόζει το ΥΠΠΟ. Η θεσμοθέτηση των -ανύπαρκτων μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980- επιχορηγήσεων του χορού, η ανωτεροποίηση των επαγγελματικών σχολών χορού<sup>41</sup> που τέθηκε σε εφαρμογή το 1983, η αναβάθμιση της ΚΣΟΤ, η καθιέρωση κρατικών βραβείων χορού, η αύξηση της κρατικής συνδρομής για μεταβάσεις ομάδων χορού στο εξωτερικό, η ενίσχυση του Χοροθεάτρου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος<sup>42</sup> και του Μπαλέτου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής καθώς και η λειτουργία του Διεθνούς Κέντρου Χορού στην Καλαμάτα, έχουν συμβάλει αποφασιστικά στη θεαματική αλλαγή του τοπίου.

Το Δίκτυο Χορού συγκροτείται από την ΚΣΟΤ, το Διεθνές Κέντρο Χορού Καλαμάτας, το Μπαλέτο της ΕΛΣ, το Χοροθέατρο του ΚΘΒΕ, το Ελληνικό Τμήμα του Παγκοσμίου Συμβουλίου Χορού, τις συστηματικώς επιχορηγούμενες ομάδες χορού, τις ανώτερες σχολές χορού. Επίσης, τετρακόσιες ερασιτεχνικές σχολές χορού που λειτουργούν σε ολόκληρη την χώρα, είναι δυνατόν, με τις κατάλληλες προϋποθέσεις να ενταχθούν στην λειτουργία του Δικτύου<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Το 1983 με Προεδρικό Διάταγμα του Υπουργείου Πολιτισμού θεσμοθετήθηκαν οι Ανώτερες Σχολές Χορού, με συγκεκριμένη διδακτέα ύλη και εξετάσεις (εισαγωγικές και διπλωματικές) ενώπιον επιτροπής του υπουργείου.

<sup>42</sup> Το χοροθέατρο του ΚΘΒΕ στις 29.4.2004 διοργάνωσε έναν μαραθώνιο χορού που ξεκίνησε από τις 9 το πρωί και ολοκληρώθηκε στις 3 τα ξημερώματα στο Βασιλικό Θέατρο και σε ανοιχτούς χώρους γύρω από αυτό με ελεύθερη είσοδο. Μια μεγάλη γιορτή του χορού που ανάλογη δεν είχε ξαναγίνει ποτέ στην Ελλάδα. Εμπνευστής, δημιουργός και οικοδεσπότης της ιδέας ο καλλιτεχνικός διευθυντής του χοροθεάτρου Κωνσταντίνος Ρήγος. Η επιτυχία της όλης σύλληψης δεν περιορίστηκε μόνο στην αθρόα προσέλευση που ξεπέρασε τα 2500 άτομα στο εσωτερικό του Βασιλικού και άλλα τόσα στις εκδηλώσεις που έγιναν στην παραλία, αλλά στην καθολική συμμετοχή όσων έχουν από μικρή έως μεγαλύτερη σχέση με το χορό στη Θεσσαλονίκη.

<sup>43</sup> Γιώργος Οικονομίδης (2004). «Θέματα Χορού: στα πλαίσια της διοργάνωσης της πολιτιστικής ολυμπιάδας 2004, στην πανελλήνια συνδιάσκεψη Επικράτεια Πολιτισμού», Χορός, τ. 41, σ. 29-30.

### A.6.III. Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης

Η σχολή ιδρύθηκε το 1937 ως ιδιωτική «Επαγγελματική Σχολή Ορχηστρικής» από την Κούλα Πράτσικα και παραχωρήθηκε στο ελληνικό κράτος το 1970. Από το 1973, οπότε και μετονομάστηκε σε Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, λειτουργεί ως ΝΠΙΔ υπό τον έλεγχο και την εποπτεία του ΥΠΠΟ<sup>44</sup>. Καθώς είναι η μοναδική σχολή χορού η οποία ανήκει στο ελληνικό κράτος, η ΚΣΟΤ προσφέρει δωρεάν εκπαίδευση στους φοιτητές της και στοχεύει σε χορευτική επαγγελματική εκπαίδευση υψηλού επιπέδου, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την γνώση της ελληνικής κουλτούρας<sup>45</sup>.

Η οργάνωση, αρχικά, δεν βασιζόταν σε ιεραρχία ρόλων, αλλά η σχολή λειτουργούσε περισσότερο ως μεγάλη οικογένεια υπό την επίβλεψη μιας επιβλητικής μητρικής μορφής. Τα κύρια έξοδα της σχολής καλύπτονται από τον τακτικό προϋπολογισμό του ΥΠΠΟ. Η διευθύντρια της σχολής σε συνεργασία με το τμήμα οικονομικής διαχείρισης καταρτίζει τον προϋπολογισμό του επόμενου έτους με αναφορά στο ποσό που δόθηκε για το τρέχον έτος. Εισηγείται στο Δ.Σ. τον προϋπολογισμό και ακολουθεί η υποβολή του. Ο προϋπολογισμός της σχολής καθορίζεται με απόφαση των εκάστοτε υπουργών πολιτισμού και οικονομικών. Σημαντικό είναι πως ο προϋπολογισμός έχει αυξηθεί σταδιακά στην διάρκεια των ετών. Το 1980 ήταν 8.000.000 δρχ. Το 1990 ήταν 50.000.000 δρχ. Το 1994 ήταν 73.800.000 δρχ. Το 1995 με απόφαση του τότε υπουργού πολιτισμού Θάνου Μικρούτσικου, ο τακτικός προϋπολογισμός διπλασιάστηκε και έφτασε τα 146.000.000 δρχ. Το 1999 ο προϋπολογισμός ήταν 170.000.000 δρχ, ενώ το 2001 έφτασε τα 275.000.000 δρχ. Πρόσθετη πηγή εσόδων για την ΚΣΟΤ αποτελεί το ΛΟΤΤΟ και η υπόλοιπη λαχειοφόρος αγορά, καθώς τμήμα των εσόδων της διατίθεται για τον πολιτισμό. Τα ποσά που προέρχονται από την λαχειοφόρο αγορά δεν είναι σταθερά ούτε πάντα δεδομένα αλλά στην διάρκεια των ετών έχουν καταστεί σημαντική πηγή πρόσθετης οικονομικής υποστήριξης για την σχολή. Για παράδειγμα, το 1998 η ΚΣΟΤ πήρε 80.000.000 δρχ από το ΛΟΤΤΟ, πέρα από τον τακτικό προϋπολογισμό, ενώ το 1999 πήρε 50.000.000 δρχ.

Καθώς η απόφαση για το ποσό της επιχορήγησης ανήκει στον υπουργό πολιτισμού, το εκάστοτε πολιτικό κλίμα, ο χρόνος θητείας ενός υπουργού, η σχέση του με τις τέχνες, όπως και η σχέση του με την συγκεκριμένη διευθύντρια, αποτελούν σημαντικούς θετικούς ή αρνητικούς παράγοντες στην γενικότερη σχέση του ΥΠΠΟ με

<sup>44</sup> Το π.δ. 367/74 και ο Ν. 342/1976 ρυθμίζουν την οργάνωση και λειτουργία της σχολής και καθορίζουν το διοικητικό, οικονομικό και εκπαιδευτικό πλαίσιο της Σχολής.

<sup>45</sup> Νίνα Αλκαλάη (2002). *Κρατική Σχολή Χορού: παρελθόν, παρόν και μέλλον*, Αθήνα: DIAN, σ. 36.

την ΚΣΟΤ. Είναι αναμενόμενο επομένως, όταν η σχέση του κράτους με ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα είναι τόσο στενή, να υπάρχει κάποιου είδους πολιτική παρέμβαση.

Μία ακόμα παράμετρος στην οικονομική σχέση της ΚΣΟΤ με το κράτος είναι ο προληπτικός έλεγχος βάσει του οποίου οι σχεδιαζόμενες δαπάνες θα πρέπει να έχουν εγκριθεί κατ' αρχάς από το ελεγκτικό συνέδριο (το οποίο ανήκει στο υπουργείο δικαιοσύνης). Ο προληπτικός έλεγχος είναι διεθνής πρακτική σε κρατικά ιδρύματα. Στην περίπτωση της ΚΣΟΤ, σημαίνει ότι οι δαπάνες διοικητικής ή καλλιτεχνικής φύσεως θα πρέπει να έχουν προεγκριθεί από το ελεγκτικό συνέδριο. Η γραφειοκρατική αυτή διαδικασία, σύμφυτη με την έννοια του κρατικού μηχανισμού, εξασφαλίζει την απαραίτητη νομιμότητα των οικονομικών πράξεων αλλά ταυτόχρονα καθυστερεί την προσπάθεια λήψης αποφάσεων για καίρια διοικητικά ή καλλιτεχνικά θέματα. Λύση σε αυτό το πρόβλημα προσφέρει η εισροή πρόσθετων πόρων μέσω του σωματείου φίλων της ΚΣΟΤ. Η διοχέτευση χρημάτων του ΥΠΠΟ, του ΛΟΤΤΟ και του σωματείου φίλων στην σχολή εξασφαλίζει πιο ευέλικτη διαχείριση πόρων και κατά συνέπεια πιο ευέλικτη αντιμετώπιση των άμεσων εκπαιδευτικών και διοικητικών αναγκών της σχολής.

Η περιγραφή του οικονομικού πλαισίου της ΚΣΟΤ στόχο είχε να τονίσει την αντιφατική επιρροή του πλαισίου αυτού στην λειτουργία και εξέλιξη της σχολής. Από τη μία πλευρά ο τακτικός προϋπολογισμός και τα πρόσθετα έσοδα μέσω του σωματείου φίλων έχουν εξασφαλίσει την ύπαρξη και λειτουργία της σχολής στην διάρκεια των ετών. Από αυτήν την άποψη, η σχολή απολαμβάνει μια οικονομική ασφάλεια που είναι αδιανόητη σε άλλα μη κρατικά ιδρύματα. Με εγγυημένη την βιωσιμότητά της, η σχολή είναι απαλλαγμένη από την πίεση του εμπορικού ανταγωνισμού και τις χρονοβόρες ενέργειες για εύρεση πόρων. Επιπλέον, η συνεχής ροή αυτών των πόρων δεν συνδέεται με την επιβολή συγκεκριμένης εκπαιδευτικής κατεύθυνσης ούτε εξαρτάται από την επίτευξη δεδομένων και συγκεκριμένων στόχων.

Από την άλλη πλευρά πάντα θα υπάρχει ένταση στην λεπτή ισορροπία οικονομικής εξάρτησης και καλλιτεχνικής ελευθερίας. Στην περίπτωση της ΚΣΟΤ, ο κρατικός προϋπολογισμός αφενός εξασφαλίζει την συνέχεια της λειτουργίας της σχολής, αφετέρου δε είναι επαρκής για μακροχρόνιο σχεδιασμό που θα υποστηρίζει την ουσιαστική εξέλιξη της χορευτικής εκπαίδευσης. Οι ανάγκες για μεγαλύτερο και ειδικά διαμορφωμένο χώρο, για πειραματισμό, για προβολή, απαραίτητες προϋποθέσεις για την εξέλιξη κάθε καλλιτεχνικής εκπαίδευσης δεν καλύπτονται από τα υπάρχοντα έσοδα. Η παρούσα κρατική χρηματοδότηση θέτει όρια στο όραμα της κάθε διευθύντριας, όχι μόνο όσον αφορά στον βαθύτερο εκσυγχρονισμό αλλά και στην προβολή του έργου της σχολής, δηλαδή στον εκπαιδευτικό και πολιτιστικό της ρόλο στα πλαίσια της

ευρύτερης ελληνικής κοινωνίας. «*Η Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης*», σύμφωνα με την Νίνα Αλκαλάη, «*όπως και άλλα κρατικά επιχορηγούμενα εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα, απολαμβάνει τόσο τα πλεονεκτήματα όσο και τα μειονεκτήματα της επιθυμητής κρατικής προστασίας. Μέσα στην ασφάλεια του οικονομικού της πλαισίου, η αυτονομία της σχολής να ανανεώνεται και να εξελίσσεται, να ονειρεύεται, να σχεδιάζει και να τολμά φαίνεται να είναι περιορισμένη*»<sup>46</sup>.

#### A.6.IV. Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων

Το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων ιδρύθηκε στις 7.9.1999 με σκοπό την προαγωγή και διάδοση του χορού και κάθε συναφούς καλλιτεχνικής δραστηριότητας καθώς και την συσπείρωση των χορογράφων και την ενημέρωση των μελών του για κάθε ζήτημα καλλιτεχνικού περιεχομένου. Τα μέλη του είναι το σύνολο σχεδόν των ελλήνων χορογράφων<sup>47</sup>.

Ο πρόεδρος του ΣΕΧ Πέτρος Γάλλιας του αναφέρει: «*Υπήρχε δυσκολία στην σύσταση του σωματείου, καθώς κανένα σωματείο δεν μπορεί να είναι σωματείο και εργοδοτών και εργαζομένων (οι χορογράφοι είναι και χορευτές). Επειδή οι περισσότεροι χορογράφοι στα δελτία παροχής υπηρεσιών τους αναφέρουν την ιδιότητα του χορευτή ή του δασκάλου χορού, δεν μπορούσαν να ιδρύσουν σωματείο. Βρέθηκε η λύση: να γίνει σωματείο καλλιτεχνικών διευθυντών ομάδων. Τα μέλη του σωματείου πρέπει να είναι καλλιτεχνικοί διευθυντές ομάδων χορού με χρόνο λειτουργίας τουλάχιστον δύο χρόνια και με τουλάχιστον δύο μεγάλες παραγωγές*».

Οι βασικότεροι στόχοι του σωματείου είναι η συνέχιση της συνεργασίας με το ΥΠΠΟ για την ενδυνάμωση και προώθηση του ελληνικού χορού· η συνέχιση και διεύρυνση της συνεργασίας του σωματείου με το Μέγαρο Μουσικής και την διοργάνωση μιας μόνιμης πλατφόρμας παρουσίασης του έργου του ελληνικού χορού· η δημιουργία ιστοσελίδας στο διαδίκτυο μέσω της οποίας θα μπορεί ο οποιοσδήποτε ενδιαφερόμενος να ενημερώνεται για θέματα σχετικά με τον χορό στην Ελλάδα και στο εξωτερικό· η

<sup>46</sup> Νίνα Αλκαλάη (2002). Ο.π. βλ. σχ. 45, σ. 40-44.

<sup>47</sup> Ο πρόεδρος του ΣΕΧ Πέτρος Γάλλιας, αναφέρει στις 10.1.2005 στην ημερίδα του Σωματείου με θέμα την Ταυτότητα του Σύγχρονου Ελληνικού Χορού, που διεξήχθη στην Ελληνοαμερικάνικη Ένωση: «*Πρώτη μας παρουσία το φθινόπωρο του 1999 στο θέατρο ΗΒΗ σε μια παράσταση χορού με αφιλοκερδή συμμετοχή 18 χορογράφων. Την άνοιξη του 2002 πραγματοποιήσαμε το πρώτο φεστιβάλ χορού του σωματείου με την οικονομική υποστήριξη του ΥΠΠΟ στο θέατρο Δανδουλάκη. Εκεί έλαβαν μέρος 19 ομάδες χορού και παρουσιάστηκε δουλειά 28 χορογράφων. Την άνοιξη του 2003, στο δεύτερο φεστιβάλ χορού, πάλι με την οικονομική υποστήριξη του ΥΠΠΟ, στο θέατρο Δανδουλάκη αλλά και Ροές, έλαβαν μέρος 38 ομάδες χορού και παρουσιάστηκε δουλειά 54 χορογράφων. Τον Ιανουάριο του 2004 ένα μεγάλο όνειρό μας πραγματοποιήθηκε. Η πρώτη πλατφόρμα του ελληνικού χορού σε συνεργασία με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, όπου έλαβαν μέρος 40 ομάδες χορού και παρουσιάστηκε δεκαπεντάλεπτο δείγμα δουλειάς 39 χορογράφων. Στο τρίτο φεστιβάλ χορού, στα θέατρα Δανδουλάκη και Ροές έλαβαν μέρος 40 ομάδες χορού και παρουσιάστηκε δουλειά 60 χορογράφων*».



δημιουργία τράπεζας πληροφοριών· η εύρεση μόνιμης στέγης για τον χορό που θα φιλοξενεί παραστάσεις χορού, σεμινάρια, διαλέξεις, ημερίδες και άλλες εκδηλώσεις με θέμα τον χορό· η συνεργασία του σωματίου με τους δήμους με σκοπό να συμπεριληφθούν παραστάσεις χορού στα θερινά καλλιτεχνικά προγράμματα των ΔΗΠΕΘΕ, στο πλαίσιο της προσπάθειας αποκέντρωσης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της δημιουργίας Θεσμών και χώρων που θα κάνουν γνωστό τον χορό σε ένα διαφορετικό κοινό από αυτό των δύο μεγάλων αστικών κέντρων.

Σημαντική εκδήλωση του ΣΕΧ αποτελεί το φεστιβάλ χορού που γίνεται από το Σωματείο κάθε χρόνο από το 2002. Ο πρόεδρος του σωματίου Πέτρος Γάλλιας αναφέρει: *«Οι βραδιές χορού είναι μια γιορτή, η οποία θέλουμε να γίνει θεσμός και να πραγματοποιείται κάθε χρόνο. Πρόκειται για ένα φεστιβάλ, που μπορούν να συμμετέχουν όλες οι ομάδες χορού, επί ίσοις όροις, χωρίς να γίνεται προεπιλογή και εκ των προτέρων αξιολόγηση. Χωρίς να εξαιρείται κανείς. Είναι πολύ αισιόδοξο το γεγονός, ότι ενώ αρχικά προγραμματίζαμε οι παραστάσεις να διαρκέσουν ένα μήνα, οι χορογράφοι που ενδιαφέρθηκαν ήταν πολλοί. Έτσι διπλασιάσαμε το χρόνο. Όσες ομάδες δήλωσαν συμμετοχή μοιράστηκαν τον χρόνο ισότιμα. Κάθε ομάδα έχει πέντε ημέρες στο θέατρο. Δύο για πρόβα και τρεις για παράσταση. Οι ομάδες επιβαρύνονται μόνο τα έξοδα της παραγωγής τους. Το Σωματείο, μέσω του ΥΠΠΟ, αναλαμβάνει το ενοίκιο του θεάτρου, τον τεχνικό εξοπλισμό, την ηχητική και φωτιστική κάλυψη. Τα έσοδα από τις παραστάσεις ανήκουν στις ομάδες, οι οποίες καθορίζουν και την τιμή του εισιτηρίου».*

#### A.6.V. Ομάδες χορού

Τις ομάδες χορού τις διακρίνουμε σε δύο κατηγορίες: στις ανερχόμενες και τις καθιερωμένες. Ανερχόμενες ονομάζονται οι ομάδες που έχουν ξεκινήσει τις εμφανίσεις τους πρόσφατα και είναι σχετικά νέες στον χώρο τους ενώ καθιερωμένες ονομάζονται οι ομάδες που υφίστανται αρκετά χρόνια, έχουν κάνει πολλές εμφανίσεις και είναι πολύ γνωστές στον χώρο τους και, γενικότερα, στο κοινό.

Οι ανερχόμενες ομάδες έχουν στο ανθρώπινο δυναμικό τους, πέραν των χορευτών, έναν σχεδιαστή-τεχνικό φωτισμού, έναν ενδυματολόγο και ίσως έναν φωτογράφο. Οι καθιερωμένες ομάδες έχουν έναν σχεδιαστή φωτισμού, συνεργείο με τεχνικούς για τα φώτα, τον ήχο και τα σκηνικά, βιντεογράφους, φωτογράφους,

ενδυματολόγους, σκηνογράφους, μακιγιέρ, καθώς και ολόκληρο δίκτυο ανθρώπων για τη μεταφορά σκηνικών και κοστούμιών<sup>48</sup>.

Χαρακτηριστικές είναι κάποιες απόψεις ανθρώπων που ασχολούνται ενεργά με την τέχνη του χορού, είτε αυτές συμφωνούν είτε είναι αντίθετες με αυτήν του ΥΠΠΟ σχετικά με την κρατική ενίσχυση, στήριξη και βοήθεια των χορευτικών ομάδων. Στους πρώτους ανήκει η άποψη της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ σύμφωνα με την οποία *«Πολλοί ήταν οι λόγοι της χορευτικής έκρηξης που σημειώθηκε την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα. Στους βασικότερους ανήκουν η εντυπωσιακή κατάρτιση των νέων χορευτών και χορογράφων και η θεαματική αύξηση των επιχορηγήσεων του ΥΠΠΟ. Ο σύγχρονος χορός ωφελήθηκε, ακόμη, από την αποκεντρωτική πολιτική του ΥΠΠΟ, την ενίσχυση των νέων δημιουργιών, την στήριξη των διεθνών συμμετοχών και θεσμών από την πολιτεία και την πολιτιστική δραστηριοποίηση δημοτικών φορέων και σωματείων σε όλη την ελληνική επικράτεια, π.χ. το Διεθνές Φεστιβάλ Εκφραστικού Χορού Χανίων»*. Αντίθετης άποψης είναι ο χορογράφος Χάρης Μανταφούνης ο οποίος θεωρεί πως *«η βοήθεια του ΥΠΠΟ είναι μικρή. Αυτό σημαίνει ότι οι ιδρυτές των χορευτικών ομάδων είναι αναγκασμένοι να γίνουν οι μόνιμοι χορογράφοι και χορευτές των παραστάσεών τους και πολύ συχνά οι σκηνογράφοι, οι ενδυματολόγοι, οι φωτιστές, οι διαφημιστές, οι τεχνικοί και οι διαχειριστές των οικονομικών της ομάδας τους. Που σημαίνει: Πανικός»*<sup>49</sup>.

#### A.6.VI. Σωματείο Χορού και Ρυθμικής

Το Σωματείο Χορού και Ρυθμικής ιδρύθηκε το 1975<sup>50</sup> από εξήντα δύο ιδρυτικά μέλη με πρόεδρο την Πολυξένη Ματέυ σε μια κρίσιμη στιγμή που η πολιτεία προχώρησε σε νομοθετική ρύθμιση προβλημάτων του κλάδου με στόχο την συμβολή στη νομοθετική ρύθμιση των εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών θεμάτων που αφορούν στη χορευτική παιδεία και τέχνη.

Στα τριάντα χρόνια λειτουργίας του το σωματείο ανέπτυξε πολύπλευρη δράση για την βελτίωση του επιπέδου χορού στη χώρα μας και για την προάσπιση των συμφερόντων των επαγγελματιών του κλάδου. Το 1977 μετά από μελέτη, υπέβαλε κείμενο για το σχέδιο νόμου που ετοίμαζε το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών για

<sup>48</sup> Μαρίζα Βινιεράτου (2002). «Μέθοδοι οργάνωσης και παραγωγής χορευτικών εκδηλώσεων», *Τερψιχόρη: επτά κινήσεις*, Αθήνα: Dian, σ. 170.

<sup>49</sup> Χάρης Μανταφούνης, «Η εξέλιξη του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα: εκπαιδευτικές και καλλιτεχνικές αναφορές», *Πρακτικά Συνεδρίου. Η τέχνη του χορού σήμερα. Εκπαίδευση, παραγωγή, παράσταση* (Αθήνα, 9-10.11.2002), Αθήνα: Σύνδεσμος Υποτρόφων Κοινωφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης, 2003.

<sup>50</sup> Το πρώτο εκλεγμένο διοικητικό συμβούλιο το 1977 με επίτιμο πρόεδρο την κα Ματέυ ήταν: πρόεδρος: Λένα Ζαμπούρα, Αντιπρόεδρος: Ελευθερία Μίληση, Γεν. Γραμματέας: Μαρία Κυνηγού, Ταμίας: Νιένυ Ευθυμίου, Μέλη: Μάγια Σοφού, Σωτήρης Νομικός, Βάσω Μπαρμπούση, Τζίνα Σταράκη, Ρενέ Κάμμερ.

την εκπαίδευση του χορού. Από το 1978 μέχρι το 1998 εξασφαλίζοντας τις καλύτερες αίθουσες της Αθήνας (Ελληνοαμερικανική Ένωση, αίθουσα Πολυτεχνείου, Αίθουσα Πολιτιστικού Κέντρου Δήμου Αθηναίων) καθώς και αίθουσες σχολών που προσφέρθηκαν, κάλεσε διάσημους καθηγητές σύγχρονου και κλασικού χορού να διδάξουν στην Ελλάδα. Επιπλέον, οργάνωσε παρουσίαση ταινιών και διαλέξεις· ανέθεσε τη μετάφραση βιβλίων χορού· οργάνωσε παραστάσεις. Το 1995 οργανώθηκε η πρώτη συνάντηση χορευτικών ομάδων και το σωματείο πέρα από την επιχορήγηση των ομάδων ζήτησε να πληρωθούν και οι χορευτές. Τέλος, από τον Ιανουάριο του 1987 προχώρησε στην έκδοση του περιοδικού *Χορός* το οποίο έγινε το πεδίο πληροφόρησης, γνωριμίας, ανταλλαγής και κατάθεσης απόψεων και καταγγελίας της αδιαφορίας των πολύπλευρων προσπαθειών να αναβαθμιστεί η τέχνη του χορού.

Όσον αφορά στην προάσπιση των συμφερόντων του κλάδου, το 1976 το σωματείο καθόρισε κατώτατα όρια ωριαίας αμοιβής δασκάλων χορού και ρυθμικής. Το 1986 δημιουργήθηκε από το Σωματείο Χορού το εργασιακό σωματείο των ιδιοκτητών σχολών χορού.

#### A.6.VII. Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδος

Το ΣΙΣΧΕ έχει μέλη μόνο νόμιμες σχολές χορού (μπαλέτου, σύγχρονου χορού, ρυθμικής). Για την ίδρυση και λειτουργία σχολής χορού, απαιτείται άδεια που δίνεται από το ΥΠΠΟ μετά από αυστηρό έλεγχο. Δικαίωμα να διδάξουν όλα τα είδη χορού ή ορισμένα από αυτά, έχουν μόνο όσες σχολές έχουν πάρει τη σχετική άδεια, όπως ορίζει ο Ν. 1158/81, σε συνδυασμό με το π.δ. 457/83. Η άδεια του ΥΠΠΟ αποτελεί την επίσημη πιστοποίηση ότι συντρέχουν οι ουσιαστικές προϋποθέσεις για την ορθή διδασκαλία του έντεχνου χορού, στις ευαίσθητες και τρυφερές ηλικίες των παιδιών.

Είναι φανερό, λοιπόν, πόση μεγάλη σημασία έχει η εγκυρότητα της σχολής, την οποία οι γονείς πρέπει να ελέγχουν προτού εγγράψουν τα παιδιά τους. Για να γίνει μια σχολή μέλος του ΣΙΣΧΕ πρέπει απαραίτητως να έχει νόμιμη άδεια λειτουργίας του ΥΠΠΟ και ο ίδιος ο σχολάρχης να είναι διπλωματούχος. Οι σχολές-μέλη του ΣΙΣΧΕ διαθέτουν το ειδικό σήμα, το οποίο αναγράφει και τον αριθμό αδείας τους. Βέβαια, δεν είναι όλες οι αδειοδοτούμενες σχολές από το ΥΠΠΟ μέλη του ΣΙΣΧΕ αλλά το σήμα του αποτελεί εγγύηση ότι η σχολή είναι νόμιμη έχοντας άδεια του ΥΠΠΟ.

#### A.6.VIII. Φεστιβάλ

Τα φεστιβάλ είναι ένα είδος πολιτιστικών εκδηλώσεων, με μεγαλύτερη οργάνωση, περισσότερο επαγγελματισμό από άλλου είδους εκδηλώσεις (μεμονωμένες παραστάσεις)

και αποτελούν σύνολο καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που οργανώνονται συνήθως την ίδια χρονική περίοδο και στον ίδιο χώρο και συχνά επικεντρώνονται σε ένα ορισμένο είδος ή καλλιτέχνη<sup>51</sup>.

Τα φεστιβάλ παρέχουν στους καλλιτέχνες μια πλατφόρμα όπου μεγάλα κοινά συναντώνται προκειμένου να ανταλλάξουν απόψεις, να παρουσιάσουν την δουλειά τους και να συζητήσουν μελλοντικά θέματα. Ο σημαντικός ρόλος των φεστιβάλ ως διανομείς καλλιτεχνικών έργων και πολιτιστικών διακρίσεων εντοπίζεται στο ότι πετυχαίνει την αναγνώριση της αξίας και της σημασίας των ομάδων και των έργων που παρουσιάζουν.

Έχουν πολύ διαφορετική λειτουργία από άλλες μεμονωμένες και σαφώς μικρότερης εμβέλειας παραγωγές καθώς προσελκύουν ένα μεγάλο κοινό με την βοήθεια "μεγάλων" ονομάτων καλλιτεχνών. Οι διευθυντές των φεστιβάλ είναι και αυτοί πυλωροί όχι μόνο σε εθνικό αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Τα φεστιβάλ είναι, επίσης, διεθνείς πλατφόρμες για επαφές που χρησιμοποιούνται από τους διευθυντές προκειμένου να εδραιώσουν ή να ανανεώσουν συνεργασίες με καλλιτέχνες και να δουν το καλλιτεχνικό τους έργο. Χαρακτηριστικό είναι πως καλλιτέχνες συμμετέχουν στα φεστιβάλ προκειμένου να γνωρίσουν μελλοντικούς συνεργάτες και συναδέλφους και μία πρόσκλησή τους σε ένα γνωστό φεστιβάλ είναι τόσο για τους ίδιους όσο και τους συναδέλφους τους δείκτης επιτυχίας.

#### A.6.VIII.a. Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας

Στην πολύ μεγάλη πλειοψηφία τους τα λεγόμενα φεστιβάλ στερούνται φιλοσοφίας και κεντρικής κατεύθυνσης στον καταρτισμό του προγράμματός τους, απουσιάζει το ύφος, το βασικό θέμα, η άποψη, η αναζήτηση του νέου και η προώθηση ενός συστήματος συνδιαλλαγής των τεχνών, των επιστημών και των τεχνολογιών και, εν τέλει, η δημιουργία της "ταυτότητας του φεστιβάλ" που θα προσδώσει κύρος, περιεχόμενο και ουσιαστικό πολιτιστικό ενδιαφέρον. Τα περισσότερα αυτοτιτλοφορούμενα φεστιβάλ δεν περιέχουν τα ως άνω στοιχεία, ενώ τα προγράμματά τους είναι σχεδόν όμοια και περιλαμβάνουν τις ίδιες επαναλαμβανόμενες πολιτιστικές εκδηλώσεις με μόνη αλλαγή τον χώρο και τον χρόνο. Η απουσία καλλιτεχνικού υπεύθυνου και η ανάμειξη στα οργανωτικά μη ειδικών, δημιουργεί μια γενικευμένη εικόνα ερασιτεχνισμού και συνακόλουθης έλλειψης φυσιογνωμίας του φεστιβάλ<sup>52</sup>.

Το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας αποτελεί μια πολύ ευχάριστη εξαίρεση της ανωτέρω παραδοχής. Βασική στάθηκε η αρχή στο ξεκίνημά του για την στέγαση της

<sup>51</sup> (1999). *Εθνική Πολιτική Για το Θέατρο*, Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Αθήνα: Γαλαίος, σ. 164.

<sup>52</sup> (1999). *Εθνική Πολιτική για το Θέατρο*, ό.π. βλ. σχ. 51, σ. 164.

φευγαλέας τέχνης του χορού. Όταν το 1995 το ΔΦΧΚ αναζητούσε για πρώτη φορά θέση στον εγχώριο πολιτιστικό χάρτη, λίγοι ήταν εκείνοι που μπορούσαν να προβλέψουν την κατοπινή του εξέλιξη. Το τοπίο ωστόσο ξεκαθάρισε γρήγορα και η διοργάνωση εξελίχθηκε σε έναν δυναμικό θεσμό με πιστούς φίλους<sup>53</sup>.

Ο υπουργός πολιτισμού Σταύρος Μπένος<sup>54</sup> αναφέρει: *«Στους θεσμούς που δημιούργησε το Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων του Υπουργείου Πολιτισμού σε όλη την Ελλάδα η Καλαμάτα κατέχει έναν εξέχοντα ρόλο. Κι αυτό γιατί η πόλη είχε τέτοια πολιτιστική προϊστορία σε επίπεδο υποδομής, διάθεσης, παιδείας και ετοιμότητας, που της επέτρεπε να υποδεχθεί και να υλοποιήσει πιο εύκολα έναν θεσμό διεθνούς επιπέδου, όπως το κέντρο χορού, να ανταποκριθεί πιο φυσικά στο πνεύμα του Εθνικού Πολιτιστικού Δικτύου Πόλεων».*

Δεν είναι μόνο το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού, ή μάλλον είναι λόγω του φεστιβάλ χορού που η ατμόσφαιρα της Καλαμάτας απέκτησε μία διαφορετική, μία κουλτουριάρικη όψη. Οι σιλουέτες κυκλοφορούν αέρινα, το βήμα γίνεται χορευτικό τόσο που μπορείς να στοιχηματίσεις από μακριά ποια είναι χορεύτρια και ποια ήταν χορεύτρια. Ακόμα και οι κουβέντες που πιάνει κανείς πεταχτά είτε στον δρόμο είτε στις καφετέριες είτε στην πλαζ, περιστρέφονται γύρω από τον χορό. Το πολύχρωμο κοινό μετατρέπεται σε μία πληθώρα κριτικών<sup>55</sup>.

Ο πρόεδρος του ΣΕΧ, Πέτρος Γάλλιας, προκειμένου να φανερώσει την ανύπαρκτη συνεργασία μεταξύ του σωματείου και του ΔΦΧΚ δηλώνει: *«Το φεστιβάλ Καλαμάτας έχει καλλιτεχνική διευθύντρια και η επιλογή είναι απόλυτα δική της. Το ΣΕΧ δεν επεμβαίνει σε τίποτα».*

Τόσο η βιωσιμότητά του ΔΦΧΚ ως θεσμός όσο και οι αριθμοί που ακολουθούν την δεκαετή του πορεία, αποδεικνύουν την επιτυχία του τουλάχιστον προς δυο κατευθύνσεις, την διοργάνωση και την αποκέντρωση. Η Καλαμάτα έχει ως τώρα φιλοξενήσει 74 ομάδες χορού (50 εκ των οποίων από το εξωτερικό), έχει διοργανώσει 16 παράλληλες εκδηλώσεις (μουσική, θέατρο, εικαστικά, φωτογραφία, κινηματογράφος) και έχει πραγματοποιήσει 11 εκδόσεις, 2 παραγωγές video και 10 πολυήμερα σεμινάρια χορού με καταξιωμένους χορευτές, χορογράφους και δασκάλους χορού από το εξωτερικό.

Κι ενώ η Καλαμάτα ωριμάζει, η Αθήνα, την ίδια χρονική περίοδο, κάνει την εμφάνισή της με ένα νέο φεστιβάλ, το οποίο καταφέρνει να τραβήξει την προσοχή και να κερδίσει μια πρώτη θετική αντιμετώπιση επειδή αποτελεί μια καινούργια φωνή, η

<sup>53</sup> Ίσμα Μ. Τουλάτου, «Δεν στηριχθήκαμε στα "ονόματα"», *Το Άλλο Βήμα*, 4.7.2004, σ. 6/40.

<sup>54</sup> Πρόγραμμα 2<sup>ου</sup> Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας (1996).

<sup>55</sup> Ρίτα Σιμαντόφ, «Ελάτε στην Καλαμάτα... αξίζει!!!», *Χορός*, τ. 39, σ. 6.

οποία χωρίς αμφιβολία είναι απαραίτητη, αλλά και επειδή το περιεχόμενό του ανταποκρίνεται στις επιδιώξεις του. Επειδή, όμως, παρόμοια γεγονότα δεν συμβαίνουν με μεγάλη συχνότητα στη χώρα μας, καλό είναι το ένα να μην λειτουργεί εις βάρος του άλλου<sup>56</sup>.

Υπέρ της ίδιας άποψης τάσσεται και ο Αλέξης Κωστάλας, ο οποίος στην ερώτηση «το γεγονός ότι για πρώτη φορά συνέπεσε την ίδια ημερομηνία ένα αντίστοιχο φεστιβάλ χορού, με αυτό της Καλαμάτας, στην Αθήνα δημιουργεί πρόβλημα διάσπασης στο κοινό;» απαντά: *«Είπατε τη λέξη συνέπεσε. Εύχομαι να είναι αυτό. Θέλω να είμαι καλοπροαίρετος. Δεν είναι ωραίο πάντως όταν υπάρχει ένα καταξιωμένο φεστιβάλ με διεθνή προβολή τις ίδιες ακριβώς ημερομηνίες να ξεκινάει ένα άλλο φεστιβάλ. Εάν είναι σύμπτωση θα φανεί πολύ σύντομα. Εύχομαι να είναι σύμπτωση».*

#### A.6.VIII.β. Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Αθήνας

Στο πλαίσιο της προσπάθειας προώθησης της τέχνης του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα η Τεχνόπολη του δήμου Αθηναίων διοργάνωσε το 2004 (12-26.7) το πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού στο Γκάζι.

Σε ειδικά διαμορφωμένους εξωτερικούς χώρους της Τεχνοπόλεως το κοινό είχε την ευκαιρία επί δύο περίπου εβδομάδες να δει την καινούργια ή πρόσφατη δουλειά Ελλήνων και ξένων χορογράφων. Στο πλαίσιο του φεστιβάλ, διοργανώθηκαν σεμινάρια σύγχρονου χορού στα οποία δίδαξαν οι προσκεκλημένοι χορογράφοι και χορευτές του, τα οποία απευθύνονται σε επαγγελματίες χορευτές και σε σπουδαστές ανώτερων επαγγελματικών σχολών χορού. Όπως δήλωσε η κα. Μαργώ Περδίκη-Αρχοντάκη *«επιθυμία μου είναι να γνωρίσει το αθηναϊκό κοινό τις νέες τάσεις και τα διαφορετικά ρεύματα του σύγχρονου ευρωπαϊκού χορού και απώτερος στόχος μου η δημιουργία ενός σημαντικού καλλιτεχνικού θεσμού ο οποίος θα βάλει την Αθήνα στο χάρτη των μεγάλων φεστιβάλ της Ευρώπης».*

Στο μεταξύ το Επιμελητήριο Μεσσηνίας με επιστολή του στον δήμαρχο Καλαμάτας κ. Κουτσούλη ζητάει να ασκηθούν *«άμεσα ή έμμεσα ασφαλιστικά μέτρα εναντίον του φορέα διοργάνωσης του Φεστιβάλ Χορού Αθήνας απαιτώντας την άμεση ματαίωσή του ή τουλάχιστον τον καθορισμό νέων ημερομηνιών πραγματοποίησής του»*, θεωρώντας *«αντιδεοντολογική και απαράδεκτη»* την απόφαση διοργάνωσης του Φεστιβάλ κατά την ίδια περίοδο που διοργανώνεται το ΔΦΧΚ<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Νίκος Λεγάκης, «Ιστορίες χορού για ένα "Ολυμπιακό" καλοκαίρι», *Χορός*, τ. 49, σ. 4.

<sup>57</sup> Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Η Τεχνόπολις χορεύει... δίχως πουέντ», *Τα Νέα*, 15.6.2004, σ. 11/39.

#### A.6.VIII.γ. Μήνας Χορού Ανοιχτού Θεάτρου

Ο Μήνας Χορού στο Ανοιχτό Θέατρο δεν είναι φεστιβάλ, δεν είναι ανταγωνιστική εκδήλωση σε σχέση με άλλες, ούτε περιέχει την ατμόσφαιρα και την έννοια του ανταγωνισμού μεταξύ των ομάδων, παρά μόνο στην ήπια και ειρηνική διάσταση της άμιλλας που υπάρχει έτσι κι αλλιώς μεταξύ ομοειδών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. Το Ανοιχτό Θέατρο, προσφέρει την στέγη, τα μέσα και γενικά την φιλοξενία χωρίς καμιά οικονομική υποχρέωση σε χορευτικά γεγονότα και αναζητήσεις, σε πειραματισμούς και προβληματισμούς που δίνουν το σημερινό προφίλ του χορού στον τόπο μας<sup>58</sup>. Απλά γίνεται, όπως υποστηρίζει και η δημιουργός του Δόνη Μιχαηλίδου «η κονίστρα, όπου τα επαγγελματικά χορευτικά σχήματα μπορούν να εκφραστούν απολύτως ελεύθερα, δηλώνοντας, ταυτόχρονα, την παρουσία τους στον χώρο. Η ιδέα του Μήνα Χορού ξεκίνησε από μια ανάγκη... το γεγονός ότι δεν υπάρχουν χώροι για τις ομάδες να παρουσιάσουν την δουλειά τους».

#### A.6.VIII.δ. Διεθνής Μήνας Χορού Θεσσαλονίκης

Ο Διεθνής Μήνας Χορού Θεσσαλονίκης είναι ένας Θεσμός σχεδόν συνομήλικος του ΔΦΧΚ, που δυστυχώς δεν έχει κατορθώσει να αποκτήσει την εμβέλεια και διαφήμιση του αντίστοιχου της Πελοποννήσου. Παρά το ενδεχόμενο, όμως, που αντιμετώπισε να δει την διοργάνωση του 2004 να στερείται τον διεθνή της χαρακτήρα, ο Μήνας Χορού Θεσσαλονίκης κατάφερε να παραμείνει για ένατη φορά διεθνής αλλά και συνεπής στο ραντεβού του με το κοινό και τους επισκέπτες της πόλης. Είναι ενταγμένος για τρίτη συνεχή χρονιά στο πλαίσιο του φεστιβάλ των Δημητρίων που εξακολουθεί να υποστηρίζει σθεναρά την διοργάνωση (Αντιδημαρχία Πολιτισμού Δήμου Θεσσαλονίκης, Δημοτική Επιχείρηση Αθλητικών Δραστηριοτήτων Θεσσαλονίκης, «Εμμέλεια» Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρία) έχοντας και την υποστήριξη του ΥΠΠΟ και των ξένων πρεσβειών και μορφωτικών ινστιτούτων.

*«Ο 9<sup>ος</sup> Μήνας χρειάστηκε κυριολεκτικά να αλλάξει τα ρούχα του και τα βάλει αλλιώς»,* σύμφωνα με την διευθύντρια Δήμητρα Κορωναίου, καθώς ο από καιρό αποφασισμένος προγραμματισμός του ακυρώθηκε απρόσμενα, επειδή τα οικονομικά κονδύλια που απαιτούνταν για την πραγματοποίησή του καθυστερούσαν να εγκριθούν μάλλον λόγω των Ολυμπιακών Αγώνων. Τελικά, μετά από επανειλημμένες προσπάθειες, η καλλιτεχνική διευθύντρια κατάφερε ευτυχώς να αποσπάσει από την αρμόδια

<sup>58</sup> Χορός, τ. 27, σ. 21.

υπηρεσία του ΥΠΠΟ έγκριση για το ποσό των 60.000€ αντί αυτού των 150.000€ του οποίου αιτήθηκε αρχικά<sup>59</sup>.

#### A.6.VIII.ε. Video Dance Festival

Το φεστιβάλ αυτό είναι ένας χώρος συνάντησης του χορού και γενικότερα της σωματικής έκφρασης με τον κινηματογράφο και με ό,τι μπορεί να θεωρηθεί οπτικό μέσο. Πρόκειται για ένα φεστιβάλ που περιλαμβάνει ταινίες μικρού ή μεγαλύτερου μήκους βασισμένες σε μια χορογραφία ή ταινίες που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο σχετίζονται με αυτό που ονομάζουμε σύγχρονο χορό. Οι κινηματογραφιστές χρησιμοποιούν τόσο το video όσο και τις νέες τεχνολογίες για να παραχθεί ένα θέαμα που προεκτείνει την αίσθηση και τις δυνατότητες μιας παράστασης χορού. Το Video Dance επικεντρώνεται στην ιδιαίτερη σχέση της κίνησης με την κινούμενη εικόνα, τόσο όταν παράγεται από μια χορογραφία που έχει σχεδιαστεί για να γίνει ταινία, όσο και όταν παράγεται από το βλέμμα του κινηματογραφιστή.

Το Video Dance ξεκίνησε το καλοκαίρι του 2000 για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Πάνω από 200 ταινίες από όλο τον κόσμο παρουσιάστηκαν με επιτυχία στην Αθήνα και στην Θεσσαλονίκη. Το φεστιβάλ συνεργάζεται με ένα δίκτυο άλλων φεστιβάλ, αρχείων ταινιών χορού και οργανισμών χορού σε πολλές χώρες. Το Video Dance οργανώνεται από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και ιδρύθηκε από την Χριστιάνα Γαλανοπούλου, η οποία έχει και την καλλιτεχνική του ευθύνη. Δεν είναι διαγωνιστικό, αλλά ενισχύει και προωθεί την παραγωγή ταινιών χορού στην Ελλάδα μέσω του project exchange, το οποίο έχει σαν στόχο να φέρει σε επαφή χορογράφους και κινηματογραφιστές προωθώντας την παραγωγή ελληνικών ταινιών χορού και δημιουργώντας μια πραγματική πλατφόρμα ανταλλαγής.

#### A.7. Η εργασία στο πεδίο του χορού

Είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε και να χαρακτηρίσουμε τους εργαζόμενους στον τομέα των τεχνών και συγκεκριμένα στο πεδίο του χορού. Η ποικιλομορφία και η πολυπλοκότητα είναι δύο κυρίαρχα χαρακτηριστικά των εργαζομένων στον χώρο αυτόν. Ο καταμερισμός της εργασίας είναι εξαιρετικά ιδιόμορφος. Αυτό ισχύει διότι στο πεδίο αυτό, όπως και στα περισσότερα που σχετίζονται με καλλιτεχνικά επαγγέλματα, εργάζονται μισθωτοί με απόλυτη εξειδίκευση (π.χ. ηλεκτρολόγοι, φωτογράφοι, ηλεκτρονικοί, σκηνογράφοι), ελεύθεροι επαγγελματίες που προσφέρουν την εργασία

<sup>59</sup> Ο.π. βλ. σχ. 56.



τους με βάση ειδικές συμφωνίες (π.χ. ηθοποιοί, χορευτές) και ημερομίσθιοι χειρώνακτες ή ανειδίκευτοι εργάτες (π.χ. καθαριστές).

Δύο είναι οι συνηθισμένες μορφές σχέσης εργασίας των μισθωτών αυτών. Να συνάψουν με τον οικονομικό παραγωγό σύμβαση εργασίας ορισμένου χρόνου ή ορισμένου έργου ή να καταρτίσουν σύμβαση μακρόχρονης συνεργασίας ή πολλαπλού έργου. Περισσότερες πληροφορίες για το ζήτημα της εργασίας στο πεδίο του χορού δίνονται στο Β' κεφάλαιο στις παραγράφους 3, 4 και 9.

#### A.8. Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αποπειραθήκαμε να περιγράψουμε τους πολιτιστικούς οργανισμούς και την πολιτική που επικρατεί στο πεδίο του πολιτισμού με επίκεντρο τον χορό. Επίσης, επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε συνοπτικά τον τρόπο διοίκησης των οργανισμών που σχετίζονται με την παραστατική αυτή τέχνη καθώς και των παραγόντων-πυλωρών που προωθούν την ανάπτυξη του χορού. Πώς, λοιπόν, καθορίζονται οι πολιτιστικοί οργανισμοί; Ποιος είναι ο σκοπός τους, οι συνθήκες εργασίας και το οικονομικό τους καθεστώς; Πώς ανταποκρίνονται αυτοί στις ανάγκες των καλλιτεχνών; Συνδέονται οι οργανισμοί αυτοί και πώς; Αυτά είναι μερικά από τα ερωτήματα που τέθηκαν, εκ των οποίων άλλα απαντήθηκαν και άλλα πρόκειται να απαντηθούν συνδυαστικά στην εξέλιξη της μελέτης.

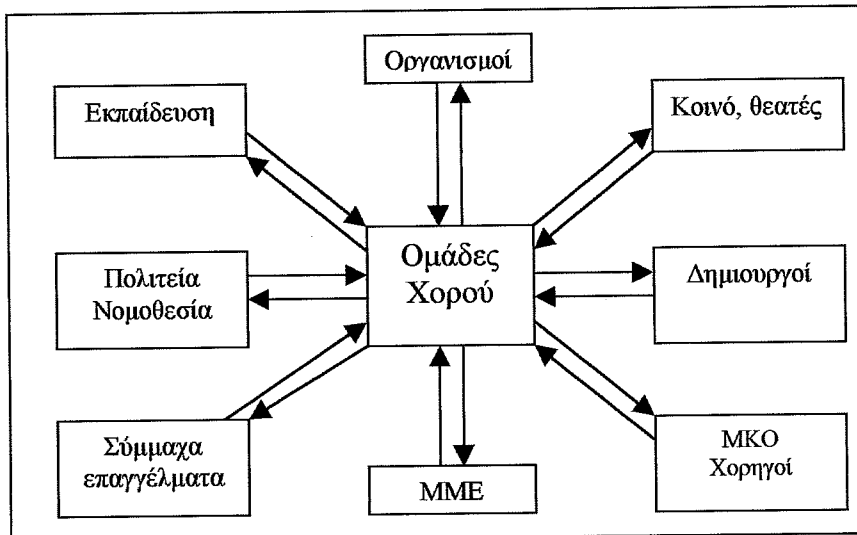
Προτού προχωρήσουμε σε κάποιες συμπερασματικές διατυπώσεις σχετικές με τα προαναφερθέντα ζητήματα θεωρούμε σκόπιμη την διευκρίνιση πως στο κεφάλαιο σχετικό με τους πυλωρούς της πολιτιστικής πολιτικής στο πεδίο του χορού στάθηκε αδύνατη η πλήρης αναφορά και περιγραφή όλων των εν λόγω φορέων. Κάτι τέτοιο θα αποτελούσε μεμονωμένο ζήτημα μιας εκτενέστερης και ενδελεχέστερης έρευνας με μόνο και κύριο αντικείμενο την κάλυψη των πυλωρών αυτών. Στη μελέτη μας αυτή προτιμήσαμε να αναφέρουμε κάποιους τέτοιους φορείς ενδεικτικά (όπως το ΥΠΠΟ, το Δίκτυο Χορού, την ΚΣΟΤ, το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων, τις Ομάδες Χορού, το Σωματείο Χορού και Ρυθμικής και το Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδος), χωρίς -σε καμία περίπτωση- η απουσία κάποιων άλλων (όπως του Χοροθεάτρου του ΚΘΒΕ ή του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών) να υποτιμά τον σημαίνον ρόλο τους στο γενικότερο πλαίσιο των παραστατικών τεχνών.

Ο χορός, όπως και κάθε άλλη μορφή τέχνης, ακολουθεί και αυτός τα παγκόσμια καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Ένα θεατρικό ή χορευτικό σωματείο κάποτε ήταν μια σταθερή ομάδα καλλιτεχνών που δούλευαν μαζί για μεγάλο χρονικό διάστημα. Σήμερα, έχει γίνει μία οργάνωση παραγωγής, προσλαμβάνοντας κάποια άτομα για ένα

περιορισμένο χρονικό διάστημα, αλλάζοντας συχνά θέσεις μέσα στην ίδια την ομάδα. Τα μακροχρόνια συμβόλαια είναι σπάνιο φαινόμενο, ένα αναχρονιστικό απομεινάρι ίσως. Κάποια τεχνικά και διοικητικά εργαζόμενα μέλη προσλαμβάνονται περιστασιακά για κάθε παραγωγή της νέας σαιζόν. Προσδιοριστικοί και οριοθετημένοι κανόνες είναι αδύνατοι όταν αναφερόμαστε στην πολιτική πολιτιστικών οργανώσεων. Αυτό που επικρατεί είναι ρευστότητα, μεταβλητότητα, αστάθεια. Και αυτό ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι τελικά *«ο πολιτισμός είναι μία τεράστια οικονομική δραστηριότητα»*.

Στην δεινή αυτή αστάθεια, ο χορός, αγωνιά να αποκτήσει μια σταθερή θέση ισχύος. Να απολαύσει επιτέλους το πεδίο που δικαιολογημένα του ανήκει μεταξύ των άλλων πρωτοπόρων παραστατικών τεχνών. Να πάψει πλέον να υπερασπίζεται τον εαυτό του απέναντι σε κατηγορίες περί έλλειψης αναγνωρίσιμης τεχνικής αλλά και να είναι σε θέση να αντικρούσει το επιχείρημα ότι παραδίνεται, ανενδοίαστα, σε αυτοσχεδιασμούς μπροστά στο κοινό. Πώς να επιτευχθεί, όμως, κάτι τέτοιο όταν η πολιτεία συχνά αντί να συμπαραστέκεται και να υποστηρίζει απλά παρεμβαίνει θέτοντας κανόνες συμπεριφοράς και συμβάσεις περί οργάνωσης και διοίκησης; Πρέπει όλοι οι ΟΤΑ, οι ιδιωτικές επιχειρήσεις που παρουσιάζονται στα καταστατικά τους ως υπέρμαχοι του πολιτισμού να συνεισφέρουν ενεργά για την προώθηση και προαγωγή του πολύτιμου αυτού αγαθού σε κάθε του εκδοχή. Την άποψη αυτή υποστηρίζει και ο εκδότης και πρόεδρος του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών Χρήστος Δ. Λαμπράκης ο οποίος αναφέρει σχετικά: *«Η χορηγία, προσφέροντας απαραίτητα καύσιμα για το πολιτιστικό αντικείμενο, αποτελεί ορθή έκφραση της συμμετοχής της ιδιωτικής πρωτοβουλίας στην πολιτιστική και εκπαιδευτική στήριξη της κοινωνίας. Όσο αδόκιμη και απορριπτέα είναι τυχόν επέμβαση του χορηγού στο επιχορηγούμενο έργο, άλλο τόσο κοντόφθαλμο θα ήταν το να ρίχνουμε στο κράτος όλη την ευθύνη για την πολιτιστική ανάπτυξη»*.

Αναφέραμε προηγουμένως πως οι μορφές που μπορεί να λάβει μια οργάνωση είναι ποικίλες. Στην προσπάθεια, λοιπόν, να εντοπίσουμε μια αρμόζουσα σχηματοποιημένη μορφή της πολιτικής που επικρατεί στο πεδίο του χορού, επιχειρήσαμε μία γενικότερη θεωρητική προσέγγιση της διοίκησης πολιτιστικών οργανισμών. Ωστόσο, καμία από τις προαναφερθείσες δεν αντανakλά με ακρίβεια την υπάρχουσα κατάσταση στον χώρο. Έτσι, λοιπόν, μπορούμε να εντάξουμε το πεδίο του χορού σε ένα ανοιχτό σύστημα, στο οποίο οι οργανώσεις είναι ανοιχτές στο περιβάλλον τους και πρέπει να επιτύχουν μια κατάλληλη σχέση με αυτό το περιβάλλον προκειμένου να επιβιώσουν. Τα ανοιχτά συστήματα, εξάλλου, χαρακτηρίζονται από έναν αέναο κύκλο



Πίνακας 1<sup>60</sup>: σχηματοποιημένη οργανωσιακή δομή ήδη υπάρχουσας κατάστασης στο πεδίο του χορού.

εισροών, εσωτερικού μηχανισμού και περιλαμβάνουν άτομα ή συστήματα τα οποία με την σειρά τους, ανήκουν σε ομάδες ή τμήματα που ανήκουν σε ευρύτερους οργανωσιακούς τομείς. Αυτός ο αένας κύκλος εισροών φαίνεται στον πίνακα 1, σύμφωνα με τον οποίο, οι παράγοντες που επιδρούν στο πεδίο του χορού και στο υποκείμενό του και επηρεάζονται από αυτές ποικίλλουν. Η σχέση όλων αυτών των παραγόντων, οι οποίοι δεν διευκρινίζεται αν κατέχουν θέση εσωτερικού ή εξωτερικού συνεργάτη ή και τα δύο, είναι αλληλοδιαδραστική καθώς ο καθένας από αυτούς έχει σχέση υποστήριξης και προβολής από το υποκείμενο του πεδίου του χορού.

Όπως αναφέραμε στα προηγούμενα κεφάλαια, τα καλλιτεχνικά δρώμενα προσελκύουν την υποστήριξη των κυβερνήσεων και των δημοσίων ή και ιδιωτικών οργανισμών. Μια εξήγηση της εξέλιξης αυτής είναι ότι τώρα τα δρώμενα και κατ'επέκταση οι δημιουργοί τους καλούνται να υπηρετήσουν πολλαπλές ανάγκες και οφέλη. Δεν είναι αρκετό για μια ομάδα χορού να καλύπτει τις ανάγκες του κοινού και των δημιουργών της. Είναι υποχρεωμένη επίσης να ενστερνιστεί πολλές ακόμη απαιτήσεις και ανάγκες συμπεριλαμβανομένων των κυβερνητικών αιτήσεων και νομοσχεδίων, τις ανάγκες των μέσων μαζικής ενημέρωσης, τις απαιτήσεις των χορηγών και τις προσδοκίες της κοινωνίας ως σύνολο θεατών. Στο ερώτημα, λοιπόν, «πώς επιτυγχάνεται η επιτυχία σε ένα δρώμενο» η απάντηση είναι απλή. Υπάρχουν πολλοί συμμετοχοί, που αποτελούν σημαντικές και αναπόφευκτες πηγές γνώσεων και εμπειριών, οι οποίοι σε κάποιο βαθμό συνεισφέρουν στην απόκτηση της επιτυχίας.

<sup>60</sup> Στα σύμμαχα επαγγέλματα περιλαμβάνονται οι κριτικοί, οι υπηρεσίες παροχής τεχνογνωσίας, οι δημοσιογράφοι. Στους οργανισμούς τα διάφορα σωματεία. Στην οργάνωση, το ΥΠΠΟ, οι ΟΤΑ και οι υπόλοιποι πυλωροί. Στους Μη Κυβερνητικούς Οργανισμούς περιλαμβάνονται οι μάντζερ, υπεύθυνοι δημοσίων σχέσεων και διαφημιστές.

Ακολουθώντας την δομή του πίνακα 1, φανερή είναι η μεταξύ σχέση των ανωτέρω συμμετόχων. Οι ομάδες χορού έχουν μια αλληλοδιαδραστική σχέση με όλα τα προαναφερθέντα μέλη. Οι οργανισμοί προσφέρουν το πλαίσιο εντός του οποίου οι ομάδες γνωρίζουν τον τρόπο εδραίωσής τους στο πεδίο του χορού και ως αντάλλαγμα τοποθετούν τα δημιουργηθέντα αποτελέσματα υπό την αιγίδα τους. Το κοινό, οι θεατές προσφέρουν την υποστήριξή τους με την συμμετοχή στο καλλιτεχνικό δρώμενο ενώ η διασκέδαση είναι η ανταμοιβή τους. Ανάλογη είναι και η αμφίδρομη σχέση μεταξύ των δημιουργών και των ομάδων χορού, οι οποίοι πέραν της ηθικής και υλικής ανταμοιβής που απολαμβάνουν τυχαίνουν και της προσωπικής τους προβολής έχοντας σαν υποχρέωση την παροχή των σωματικών και λοιπών ικανοτήτων τους με σκοπό την εκτέλεση του καλλιτεχνικού έργου. Οι Μη Κυβερνητικοί Οργανισμοί και οι χορηγοί προσφέροντας οικονομική αρωγή στις ομάδες απαιτούν την δημόσια αναγνώριση και προβολή. Τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης παρέχοντας προώθηση και παρουσίαση του εν δυνάμει έργου ωφελούνται από τις διαφημίσεις και το ενημερωτικό υλικό που μπορούν να χρησιμοποιήσουν ανενδοίαστα. Στα σύμμαχα επαγγέλματα συμβαίνει κάτι ανάλογο με την σχέση που έχουν οι δημιουργοί με τις ομάδες. Προσφέροντας, δηλαδή, την υποστήριξή τους με την κάθε είδους εργασία τυχαίνουν οικονομικής ανταμοιβής. Η πολιτεία και οι νόμοι που αυτή συντάσσει προσφέρει το πλαίσιο μέσα στο οποίο έχουν την δυνατότητα να δραστηριοποιηθούν οι ομάδες με σκοπό το κοινό συμφέρον. Τέλος, η εκπαίδευση, παρέχοντας γνώση στα εν δυνάμει μέλη των ομάδων χορού ευελπιστεί και τυχαίνει ενίοτε την απόκτηση ανθρώπινου δυναμικού που θα στελεχώσει μελλοντικά τις ανάλογες εκπαιδευτικές θέσεις εργασίας.

Η ανάγκη ανάληψης συντονισμένης δράσης εκ μέρους διεθνών διακυβερνητικών οργάνων για την συλλογική πολιτιστική διαχείριση και αντιμετώπιση των πολυσύνθετων και δυσεπίλυτων προβλημάτων που προκύπτουν τα τελευταία χρόνια έχει συνειδητοποιηθεί από όλη την ανθρωπότητα. Ο πολιτισμός περιλαμβάνεται ανάμεσα στους τομείς δράσης που αναλαμβάνουν κάποιοι οργανισμοί, ανάμεσα στους οποίους είναι η Unesco, το Συμβούλιο της Ευρώπης, η Ευρωπαϊκή Ένωση και πολλοί ΜΚΟ στους οποίους μέλη είναι άτομα ή ενώσεις ατόμων από πολλές χώρες. Αναφορικά με τους ΜΚΟ, αυτοί ασκούν αποφασιστική παρέμβαση στον πολιτιστικό χώρο προωθώντας την διεθνή συνεργασία (με την σύγκλιση διασκέψεων, συνεδρίων, σεμιναρίων, φεστιβάλ, την εκπόνηση μελετών, κ.ά.) θεσπίζοντας κανόνες συμπεριφοράς μέσω διεθνών συμβάσεων καθώς και αναλαμβάνοντας δράση ενισχύοντας συγκεκριμένους πολιτιστικούς κλάδους. Ωφέλιμη, λοιπόν, θα ήταν η επικοινωνία με τις ευρωπαϊκές χώρες -και τις χώρες εκτός ένωσης- είτε μέσω ανταλλαγών είτε μέσω της συμμετοχής

σε όργανα της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με την δημιουργία επί παραδείγματι μιας επιτροπής στο πλαίσιο του ΥΠΠΟ που θα συμβάλει στην υποστήριξη προτάσεων. Η απουσία μέχρι σήμερα της Ελλάδας από τις δραστηριότητες αυτές οφείλεται εν μέρει και στην ανυπαρξία άμεσης επικοινωνίας, λόγω της απουσίας αντιπροσώπων στα σχετικά κέντρα αποφάσεων. Μπορεί να μην είναι δυνατό να λυθούν όλα τα προβλήματα που αντιμετωπίζει το πεδίο του χορού αλλά με την συνεργασία όλων των συμμετόχων μπορούν να επιτευχθούν μεγάλες αλλαγές προς το καλύτερο. Αυτή είναι η πρόκληση που πρέπει να αντιμετωπιστεί τόσο από την ίδια την χορευτική κοινότητα, την κοινωνία όσο και από το κοινό που παρακολουθεί την τέχνη και την εξέλιξή της.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

### ΤΟ ΠΡΟΦΙΛ ΤΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

*Ζωντανή τέχνη είναι ο χορός, πανανθρώπινη και αιώνια.  
Τέχνη ιερή με οδηγό το θρησκευτικό αίσθημα, όργανό της το ανθρώπινο σώμα,  
πρωταρχικό και αιώνιο στοιχείο τον ρυθμό που καθημερινά ζούμε.  
Αν σωστά τον ερμηνεύσω τότε οι θεοί, μικροί και μεγάλοι, θα προβάλλουν μόνοι τους οργανικά.  
Τότε το κοινό θα βρει στο θέαμα που θα του προσφέρω,  
απήχηση από αυτό που κρύβεται μέσα στην ψυχή του.  
Ζουζού Νικολούδη*

Ο άνθρωπος είναι πράγματι, όπως τον χαρακτήρισε ο Αριστοτέλης «πολιτικόν ζώον». Η ζωή του ανθρώπου χαρακτηρίζεται από την συμμετοχή του σε διάφορες κοινωνικές ομάδες. Το άτομο ζει μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο επηρεάζεται από το σύνολο αυτό και ταυτόχρονα το επηρεάζει. Κάθε άτομο που ζει και αποτελεί μέρος μίας κοινωνίας -μίας οργανωμένης δηλαδή ομάδας ατόμων, τα οποία ζουν σε μία γεωγραφική περιοχή και έχουν την ίδια εθνικότητα και τον ίδιο πολιτισμό- ανήκει ταυτόχρονα σε ποικίλες ομάδες<sup>61</sup>.

Οι ποικίλες αυτές ομάδες χαρακτηρίζονται από την εκτεταμένη προσωπική γνωριμία των μελών μεταξύ τους, την ευρεία συναίνεση και την στήριξη στην άτυπη διαφοροποίηση των ρόλων. Οι ίδιες ομάδες διαφέρουν ως προς τον βαθμό στον οποίο είναι τυπικά ή άτυπα οργανωμένες, μακρόβιες ή βραχύβιες, υφασμένες με πολλαπλούς δεσμούς ή κατακερματισμένες, σχετικά ανεξάρτητες. Οι κοινωνικές ομάδες, μικρές ή μεγάλες, έχουν ορισμένες γενικές οργανωτικές ιδιότητες. Σε αυτές περιλαμβάνονται οι κανόνες εισόδου-εξόδου, η ικανότητα για ομαδική δράση, ο καταμερισμός εργασίας συμπεριλαμβανομένων και των αρχηγικών ρόλων, η λειτουργία της κοινωνικοποίησης, τα μέσα ικανοποίησης προσωπικών επιδιώξεων, η λανθάνουσα και η φανερή κοινωνική λειτουργία των ομάδων μέσα στον κοινωνικό περίγυρο<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Ομάδα κατά τον Kurt Lewin είναι ένα δυναμικό σύνολο ατόμων βασισμένο στην αλληλεξάρτηση (εννοείται συνήθως ότι μία συγκεκριμένη ενέργεια α' ενός ατόμου επηρεάζει τη συμπεριφορά του β' ατόμου, το οποίο με την αντίδρασή του θα επηρεάσει τη συμπεριφορά του α' ατόμου, το οποίο θα κάνει προσαρμογές στην πρώτη του ενέργεια σύμφωνα με την αντίδραση του β' ατόμου) και όχι στην ομοιότητα ανάμεσα στα άτομα. Πηγή: Δημητρίου Γεώργια (1995). *Κοινωνική Ψυχολογία*, τ. Β', Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, σ. 15.

<sup>62</sup> Goffman (1996). *Συναντήσεις: δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 64.

### B.1. Εισαγωγικά

Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο επιχειρούμε την σκιαγράφηση του προφίλ δύο από τους μεγαλύτερους συμμετόχους του πεδίου του χορού, των δημιουργών και των θεατών. Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζουμε τους δημιουργούς-καλλιτέχνες χορευτικών ομάδων, έχοντας σκοπό την ένταξή τους ως συμμετοχοί στους διάφορους πολιτιστικούς οργανισμούς και την παρουσίαση κοινών χαρακτηριστικών που εντοπίζουμε μεταξύ τους. Μεταξύ άλλων, αναφέρουμε στοιχεία που αφορούν το μορφωτικό-εκπαιδευτικό τους επίπεδο, το επαγγελματικό τους status quo, τα δίκτυα και τις οργανώσεις στις οποίες μετέχουν.

Οι πληροφορίες προέρχονται κυρίως από προσωπικές συνεντεύξεις με χορογράφους-χορευτές και με υπεύθυνους φορέων σχετικών με το πεδίο του χορού. Σημαντική πηγή γνώσεων στάθηκε η πενταετής έρευνα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών τα αποτελέσματα της οποίας δημοσιεύονται στην έκδοση *Χορός και Θέατρο*, μία έκδοση που αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη απόπειρα καταγραφής κάποιων από τους σημαντικότερους δημιουργούς-καλλιτέχνες που διέπρεψαν τόσο εντός όσο και εκτός ελληνικών συνόρων κι εξακολουθούν να διαπρέπουν στον τωρινό δημιουργικό τομέα τεχνών. Επίσης, η ταυτόχρονη, σχεδόν, δημοσίευση της επετειακής έκδοσης του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων, στην οποία αναγράφονται βιογραφικές και εργογραφικές πληροφορίες των δημιουργών-μελών του σωματείου. Τα ποσοτικά αυτά στοιχεία συμπληρώνονται με παραθέσεις αντιλήψεων και απόψεων από τους δημιουργούς. Επιλέξαμε τη μέθοδο αυτή προκειμένου να καταστήσουμε πιο εμφανή την άμεση σύνδεση μεταξύ ποιοτικών και ποσοτικών στοιχείων που συγκεντρώθηκαν από την έρευνα.

### B.2. Οι συμμετοχοί σε πολιτιστικούς οργανισμούς

Οι άνθρωποι που ασκούν ουσιαστικό ρόλο και έχουν πραγματική σημασία σε κάθε πολιτισμό είναι αυτοί που συνεισφέρουν ενεργά λέει ο Raymond Williams. Οπωσδήποτε οι συμμετοχοί έχουν πρωταρχική σημασία. Αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι όλοι του ίδιου τύπου με τις ίδιες γενικές ανάγκες;

Μπορούμε να διακρίνουμε τους συμμετόχους στον δημιουργικό καλλιτέχνη, τον ερμηνευτή, τον ανταποκριτή, τον σχολιαστή ή κριτικό. Καθένας από αυτούς έχει, κατά πρώτο λόγο, μια άμεση ευθύνη απέναντι στο έργο του. Είναι αλήθεια ότι ο καθένας από αυτούς προσπαθεί να κοινοποιήσει αυτό το έργο σε άλλους. Είναι προφανώς θεμιτό να προσπαθεί καθένας να κάνει αυτή την επικοινωνία όσο το δυνατό επιτυχέστερη.

Ένας δημιουργικός καλλιτέχνης προσπαθεί να ενσαρκώσει σε ένα έργο το δικό του βίωμα ή όραμα. Ένας ερμηνευτής εκφράζει, στο δικό του μέσο, ένα έργο που ο ίδιος ή κάποιος άλλος δημιούργησε. Ένας ανταποκριτής εξακριβώνει ορισμένα γεγονότα. Ένας σχολιαστής ή κριτικός δίνει την γνώμη του για κάποιο γεγονός ή έργο<sup>63</sup>.

### B.3. Εργαζόμενοι στον τομέα των τεχνών

Είναι δύσκολο να προσδιοριστούν και να χαρακτηριστούν οι εργαζόμενοι στον τομέα των τεχνών. Η ποικιλομορφία και η πολυπλοκότητα είναι δύο κυρίαρχα χαρακτηριστικά των εργαζομένων στον τομέα αυτόν. Δεν θα πρέπει όμως να ξεχνάμε την χρήσιμη δουλειά κάποιων ερευνητών που ασχολήθηκαν με τα θέματα του ορισμού σχετικού με την καλλιτεχνική εργασία. Οι οικονομολόγοι Frey και Romporehne προσέφεραν ένα χρήσιμο πλαίσιο προσδιορισμού της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Εντόπισαν οκτώ πιθανούς τρόπους κατηγοριοποίησης της καλλιτεχνικής εργασίας<sup>64</sup>:

- Σύμφωνα με τον χρόνο που απασχολούνται ως καλλιτέχνες
- Σύμφωνα με το χρηματικό ποσό που εισπράττουν από την καλλιτεχνική τους απασχόληση
- Σύμφωνα με την φήμη τους μεταξύ του κόσμου και άλλων καλλιτεχνών
- Σύμφωνα με την ποιότητα της δουλειάς που προσφέρουν
- Με το αν είναι μέλη σε καλλιτεχνικούς οργανισμούς ή σωματεία
- Σύμφωνα με τις επαγγελματικές τους ικανότητες
- Σύμφωνα με τον αυτό-προσδιορισμό τους

Την ποικιλομορφία και πολυπλοκότητα αυτή επιβεβαιώνει και η άποψη του Λέων Τολστόι που υποστηρίζει πως *«για την παραγωγή οποιουδήποτε μπαλέτου, τσίρκου, όπερας, οπερέτας, έκθεσης εικαστικών τεχνών, ζωγραφικού έργου, συναυλίας ή τυπωμένου βιβλίου χρειάζεται ο έντονος και επαχθής μόχθος χιλιάδων ανθρώπων σε μια δουλειά συχνά επιζήμια και ταπεινωτική. Θα ήταν καλό αν οι καλλιτέχνες έκαναν όλα όσα απαιτούνται από μόνοι τους, αλλά, όπως έχουν τώρα τα πράγματα, όλοι χρειάζονται την βοήθεια εργατών, όχι μόνο για να παραγάγουν τέχνη αλλά και για την, συνήθως, πολυτελή διαβίωσή τους»*<sup>65</sup>.

Το πορτραίτο ενός εργαζόμενου στον τομέα των τεχνών ζωγραφίζεται επιτυχώς από την Marie-Luise Angerer<sup>66</sup>. Πρόκειται για ένα άτομο μεταξύ 25 και 30 ετών,

<sup>63</sup> Raymond Williams (1991). «Η Διαμάχη για τις επικοινωνίες» στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 197-228.

<sup>64</sup> (1999). *Cultural Competence: New Technologies, Culture & Employment*, Vienna: Produktionswerkstatt σ. 27.

<sup>65</sup> Leon Tolstoi (2004), *Τι είναι τέχνη*, Αθήνα: Printa, σ. 25.

<sup>66</sup> Ο.π. βλ. σχ. 64, σ. 11-17.



πολυτάλαντο, ευέλικτο, ψυχολογικά ικανό να ανεχτεί πολλά, ελεύθερο από προσωπικές σχέσεις και δεσμεύσεις, ανεξάρτητο, που λαμβάνει μέρος σε ότι έχει σχέση με την σφαίρα της τέχνης, μουσικής ή μέσω μαζικής ενημέρωσης που τον αφορά. Σηματοδοτεί μια νέα φόρμα εργασίας, χρόνου προσήλωσης, σχέσης μεταξύ πληρωμένης και άνευ-πληρωμής εργασίας αλλά επίσης μια απαραίτητη αφομοίωση εκπαιδευτικών ευκαιριών που δεν είναι πλέον απαραίτητως εμφανείς στις παραδοσιακές βαθμίδες μόρφωσης και εξέλιξης της καριέρας τους. Μεγάλη έμφαση τώρα δίνεται στον προσανατολισμό του έργου και την εξέλιξή του. Οι λέξεις κλειδιά του μέλλοντος είναι η κινητικότητα, η προσαρμοστικότητα και ο φεμινισμός<sup>67</sup>.

Ακολουθώντας μία συντηρητική προσέγγιση μπορούμε να θεωρήσουμε ως καλλιτεχνικές βιομηχανίες τους εκδοτικούς οίκους, τις δισκογραφικές εταιρίες, την κινηματογραφική βιομηχανία, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, τις οπτικές και παραστατικές τέχνες (το θέατρο, τον χορό), τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες και ως καλλιτεχνικές ασχολίες τους μάντζερ και τους επαγγελματίες που εργάζονται σε καλλιτεχνικούς οργανισμούς και σωματεία, τους βιβλιοθηκονόμους, τους εφόρους μουσείων, τους καλλιτέχνες (ηθοποιούς, μουσικούς, χορευτές), κ.ά.

Σε αυτήν την βάση, οι εργαζόμενοι σε τομείς των τεχνών μπορεί να είναι τριών τύπων· μπορεί να ανήκουν σε καλλιτεχνικές βιομηχανίες, να δουλεύουν σε αυτές ή και τα δύο. Παράδειγμα ο πίνακας που ακολουθεί<sup>68</sup>:

Πίνακας 2: Επαγγέλματα σε καλλιτεχνικούς τομείς και ο εσωτερικός τους διαχωρισμός.

Παράδειγμα επαγγελμάτων σε τομείς των τεχνών		
	Σε καλλιτεχνικές ασχολίες	Σε μη καλλιτεχνικές ασχολίες
Σε καλλιτεχνικές βιομηχανίες	-ηθοποιός σε θέατρο -τραγουδιστής σε όπερα -έφορος σε μουσείο	-ταμίας σε θέατρο -σερβιτόρος σε όπερα -σοφέρ -ηλεκτρολόγος σε κινηματογράφο
Σε μη-καλλιτεχνικές βιομηχανίες	-έφορος συλλογής τέχνης -βιβλιοθηκονόμος	-καθαριστής βιβλιοθήκης -τεχνικός ηλεκτρονικών μέσων

<sup>67</sup> Danielle Cliché, Ritva Mitchell, Andreas Wiesand, Ilkka Heiskanen, Luca Dal Pozzolo (2002). *Creative Europe: on Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*, ό.π. βλ. σχ. 30, σ. 33-34.

<sup>68</sup> Ό.π. βλ. σημ. 64, σ. 40-47.

#### B.4. Εργαζόμενοι στο πεδίο του χορού

Τυπικά, έναν οργανισμό χορού τον διαχειρίζεται σε όλες τις μορφές του ένα μόνο άτομο, ο χορογράφος. Είτε είναι ο ίδιος γραμματέας, βοηθός και διευθυντής είτε εμπιστεύεται αυτά τα θέματα στην γυναίκα ή τον φίλο του ή σε κάποιον συνεργάτη του. Με μόνη εξαίρεση την επιχορηγούμενη περιοδεία από το κράτος (γεγονός σπάνιο έως ανύπαρκτο για τα ελληνικά δεδομένα) η ομάδα του συνήθως δίνει σποραδικές και μεμονωμένες παραστάσεις. Τυπικά διευθύνει μια σχολή χορού ή είναι μέλος κολεγίου (ιδιωτικού φορέα καθώς κρατικό τέτοιο ίδρυμα στην Ελλάδα δεν υφίσταται).

Η κύρια ανησυχία για τον σύγχρονο χορό είναι αυτή της έλλειψης ασφάλειας που η βιομηχανία αυτή προσφέρει στους εργαζόμενούς της. Ενώ οι ευκαιρίες για εκπαίδευση έχουν αυξηθεί κατά πολύ, η μετάβαση από αυτό το στάδιο σε αυτό της εργασίας ως επαγγελματίας χορευτής-χορογράφος είναι γεμάτη δυσκολίες. Όπως ο Πέτρος Γάλλιας αναφέρει *«χορογράφοι, χορευτές, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, μουσικοί, ενδυματολόγοι, σκηνογράφοι, φωτιστές, φωτογράφοι, συντελεστές των παραστάσεών μας, όλοι, Δον Κιχώτες που παλεύουν κάτω από αντίξοες συνθήκες σε μια πραγματικότητα όπου τις περισσότερες φορές οι τέχνες θεωρούνται πολυτέλεια, συνεχίζουν να δημιουργούν συμβάλλοντας έτσι στην διαμόρφωση της σύγχρονης πολιτιστικής ταυτότητας της χώρας μας»*<sup>69</sup>.

Ο καταμερισμός της εργασίας είναι ιδιόμορφος. Γιατί εργάζονται μισθωτοί με απόλυτη εξειδίκευση (π.χ. ηλεκτρολόγοι, φωτογράφοι, ηλεκτρονικοί, σκηνογράφοι), ελεύθεροι επαγγελματίες που προσφέρουν την εργασία τους με βάση ειδικές συμφωνίες (π.χ. ηθοποιοί, χορευτές) και ημερομίσθιοι ή ανειδίκευτοι εργάτες (π.χ. καθαριστές). Δύο είναι οι συνηθισμένες μορφές σχέσης εργασίας των μισθωτών αυτών. Να συνάψουν με τον οικονομικό παραγωγό σύμβαση εργασίας ορισμένου χρόνου ή ορισμένου έργου ή να καταρτίσουν σύμβαση μακρόχρονης συνεργασίας ή πολλαπλού έργου.

#### B.5. Ομάδες χορού

Οι ομάδες χορού, όπως αναφέραμε και στο κεφάλαιο A.6.V, χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: τις ανερχόμενες και τις καθιερωμένες. Συνολικά, από τα μέλη του ΣΕΧ, ο αριθμός των οποίων καλύπτει ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό επί του συνόλου των χορευτικών ομάδων που δραστηριοποιούνται στον Ελλαδικό χώρο και κυρίως στην επικράτεια της πρωτεύουσας, μπορούμε να αναφέρουμε ότι το 63% των ομάδων ανήκει στην κατηγορία των καθιερωμένων και το 37% στις ανερχόμενες. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως στις καθιερωμένες ομάδες ανήκουν και κάποιες που τώρα πια δεν

<sup>69</sup> (2004). *Χορός Dance*, ό.π. βλ. σχ. 38, σ. 33.

υφίστανται ως οργανισμός (επί παραδείγματι η *Ομάδα Εδάφους* του Δημήτρη Παπαϊωάννου), οι οποίες ωστόσο είναι τόσο έντονα χαραγμένες στη μνήμη των θεατών που εξακολουθούν ακόμη και σήμερα να θεωρούνται και να εντάσσονται ως ενεργές στον κύκλο των χορογράφων.

### B.6. Μόρφωση-Εκπαίδευση

Σύμφωνα με την άποψη του Bourdieu «δεν μπορούμε να εξηγήσουμε πλήρως γιατί ο τίτλος σπουδών λειτουργεί ως συνθήκη πρόσβασης στο σύμπαν της νόμιμης κουλτούρας αν δεν λάβουμε υπόψη ένα άλλο αποτέλεσμα. Ό,τι δηλώνεται διαμέσου του τίτλου σπουδών είναι ορισμένες συνθήκες ύπαρξης, εκείνες που συνιστούν την συνθήκη της απόκτησης του τίτλου και επίσης της αισθητικής διάθεσης. Οι τίτλοι σπουδών εμφανίζονται ως εγγύηση της ικανότητας προς υιοθέτηση της αισθητικής διάθεσης, επειδή ακριβώς συνδέονται είτε με μια αστική καταγωγή είτε με τον σχεδόν αστικό τρόπο ύπαρξης τον οποίο προϋποθέτει η παρατεταμένη σχολική εκμάθηση είτε και με τις δύο ιδιότητες μαζί»<sup>70</sup>.

Χαρακτηριστική για την κατάσταση της χορευτικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα είναι η άποψη της κριτικού χορού Νατάσσας Χασιώτη η οποία υποστηρίζει πως «η εκπαίδευση, αν εξαιρέσουμε την ΚΣΟΤ, είναι ιδιωτική και στοιχίζει αρκετά. Πέραν τούτου πάσχει από αυταρχισμό και είναι απαρχαιωμένη. Στην Ελλάδα το πάνω χέρι με διάφορες δικαιολογίες έχει ο σύγχρονος χορός. Όσον αφορά το μπαλέτο υπάρχουν άνθρωποι που το διδάσκουν χωρίς να παρακολουθούν τις εξελίξεις γύρω τους και έχουν μείνει προσκολλημένοι στο σοβιετικό αυταρχικό μοντέλο διδασκαλίας. Η εκπαίδευση στην Ελλάδα δεν έχει χιούμορ, είναι παλιομοδίτικη και πολύ ροζ, ενώ η πειθαρχία που απαιτεί η πρόοδος και ο επαγγελματισμός συγχέεται με την καταπίεση της προσωπικότητας. Υπάρχει το πρόβλημα της ανεπάρκειας των δασκάλων και παρότι η κατάσταση έχει βελτιωθεί σε σχέση με το παρελθόν ακόμη λείπει η ενημέρωση».

Εξίσου χαρακτηριστικό για την κατανόηση της χορευτικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα είναι και το γεγονός πως απόφοιτοι ανώτατων πανεπιστημιακών σχολών χορευτικής τέχνης ή μουσικής και γενικά καλλιτεχνικής εκπαίδευσης του εξωτερικού, τετραετούς φοίτησης οι οποίες σχολές αναγνωρίζονται στην Ελλάδα ως πανεπιστημιακές από το ΔΙΚΑΤΣΑ, έχουν τουλάχιστον τα ίδια επαγγελματικά δικαιώματα με τους απόφοιτους των αναγνωρισμένων ιδιωτικών σχολών χορευτικής τέχνης ή μουσικής και γενικά καλλιτεχνικής εκπαίδευσης της ημεδαπής τριετούς φοίτησης, που υπάγονται στην εποπτεία του ΥΠΠΟ σύμφωνα με το ν. 1158/1981. Για

<sup>70</sup> Pierre Bourdieu (2002). *Η Διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 71.

την αναγνώριση των ως άνω επαγγελματικών δικαιωμάτων αρκεί η γνωμάτευση του ΔΙΚΑΤΣΑ ότι ο αλλοδαπός εκπαιδευτικός φορέας που τους παρείχε το πτυχίο θεωρείται πανεπιστήμιο τετραετούς φοίτησης.

Σε όποιο πάντως σημείο κι αν αναζητούν οι καλλιτέχνες την βάση της εκπαίδευσής τους, βέβαιο είναι πως η αναζήτηση αυτή είναι συνεχής και απαραίτητη. Αυτό πιστοποιείται από τα λεγόμενα των ίδιων των καλλιτεχνών. Η Αγάπη Ευαγγελίδη επί παραδείγματι αναφέρει πως *«ένας χορογράφος πρέπει να είναι χορευτής για να έχει περάσει η κίνηση σα σωματικό βίωμα μέσα του. Τι πρέπει να γνωρίζει ο χορογράφος; Όσο το δυνατό περισσότερες μεθόδους και είδη χορών. Μουσική καλλιέργεια και βασικές τουλάχιστον γνώσεις. Πνευματική καλλιέργεια σε ποίηση, λογοτεχνία, εικαστικές τέχνες και θέατρο και γενικά συνεχή ενημέρωση»*<sup>71</sup>.

Στο επίπεδο της μόρφωσης υπάρχουν διαφορετικές απόψεις μεταξύ των καλλιτεχνών. Υπάρχουν εκείνοι που θεωρούν πως η κλασική παιδεία είναι απαραίτητη κι εκείνοι που θεωρούν πως η κλασική παιδεία αποτελεί απαρχαιωμένη μέθοδο εκπαίδευσης. Ο Κωνσταντίνος Ρήγος οπαδός της μοντέρνας παιδείας χωρίς ωστόσο να αποκλείει και τις κλασικές μεθόδους λέει: *«Εγώ ξεκίνησα κατευθείαν κάνοντας μοντέρνο χορό. Μέσα στην Κρατική Σχολή Χορού έκανα και κλασικό χορό αλλά δεν τον θεωρώ απαραίτητη προϋπόθεση του μοντέρνου γιατί είναι κάτι εντελώς διαφορετικό. Χρειάζεται, ωστόσο, στους χορευτές να έχουν μια κλασική χορευτική παιδεία για να έχουν λυμένα τα θέματα της τεχνικής, η οποία κατακτείται μέσα από το μπαλέτο. Από κει και ύστερα, σίγουρα χρειάζονται μαθήματα μοντέρνου χορού. Πάντως, σήμερα, δεν υπάρχει πια αυτή η διαμάχη ανάμεσα στον κλασικό και τον μοντέρνο χορό που υπήρχε πριν από είκοσι χρόνια»*. Ο Φώτης Μεταξόπουλος, από την άλλη, πιστός της κλασικής παιδείας υποστηρίζει πως *«για κάθε χορευτή είναι απαραίτητο να κάνει πρώτα κλασικό μπαλέτο. Είναι το αλφάβητο του χορού και αν εσύ έχεις και ταλέντο μετά μπορείς να κάνεις ό,τι είδος θέλεις. Επίσης θέλει πολύ δουλειά. Όπως ο αθλητής αν δεν αθλείται δεν μπορεί να αποδώσει έτσι και στον χορό ακόμα περισσότερο»*.

Η μόνη κοινή άποψη που έχουν όλοι οι χορευτές και μετέπειτα χορογράφοι είναι πως η χορευτική εκπαίδευση στην Ελλάδα δεν αρκεί. Και αυτό επιβεβαιώνεται από την τάση που έχουν να καταφεύγουν σε εκπαιδευτικά ιδρύματα, σχολές και κολέγια του εξωτερικού για συνέχιση των σπουδών τους σε μεταπτυχιακό επίπεδο, για μετεκπαίδευση ή για εκγύμναση σε τεχνικές των οποίων δάσκαλοι στην ελληνική επικράτεια δεν υπάρχουν ή ακόμα και για παρακολούθηση σεμιναρίων. Στο παράρτημα 10 κάνουμε μία πρώτη απόπειρα καταγραφής των στοιχείων που εντοπίσαμε σχετικά με

<sup>71</sup> Χορός, τ. 24, Οκτ-Νοεμ.-Δεκ. 1996.

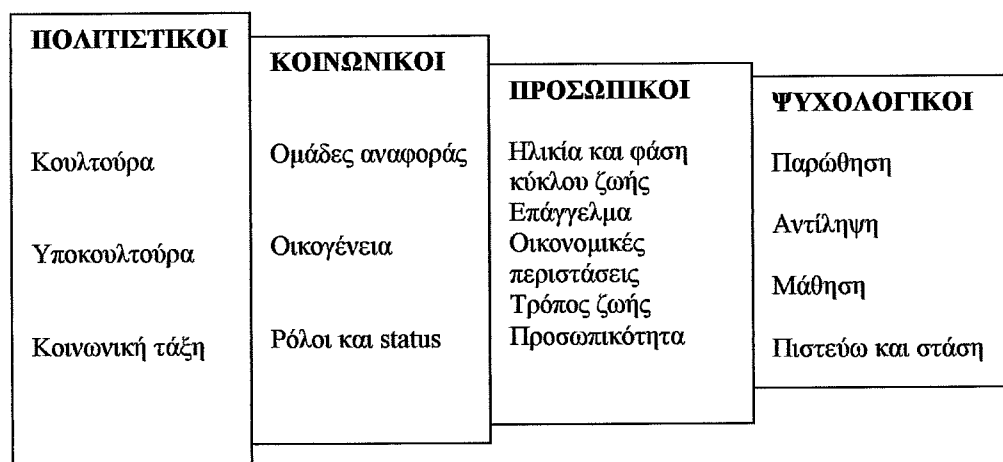
το ζήτημα αυτό, από το οποίο είναι εμφανές πως οι μελλοντικοί δημιουργούν προτιμούν χώρες όπως η Γαλλία, η Αμερική και η Αγγλία για την εκπαίδευσή τους, χωρίς βέβαια να αποκλείονται και άλλες που προσφέρουν ανάλογες σπουδές. Η "φυγή", όμως, αυτή των καλλιτεχνών για συνεχή αναζήτηση επιπλέον πτυχίων με σκοπό την εξασφάλιση μιας θέσης εργασίας στον επαγγελματικό στίβο δεν επιφέρει πάντοτε τα αναμενόμενα και προσδοκώμενα οφέλη.

Το φάσμα της ανεργίας, που στην Ελλάδα παραμένει σε υψηλά επίπεδα, οδηγεί τους νέους στην προσπάθεια απόκτησης περισσότερων γνώσεων για να αντιμετωπίσουν επιτυχώς την αγορά εργασίας. Η απόκτηση ενός πτυχίου ΑΕΙ ή ΤΕΙ θεωρείται για τους περισσότερους το "μαγικό" κλειδί για να ανοίξουν την πόρτα των επιχειρήσεων και οργανισμών. Μια σειρά, όμως, πρόσφατων ερευνών απέδειξε ότι η ανώτατη εκπαίδευση στην Ελλάδα συχνά μεταθέτει το πρόβλημα της ανεργίας για 4-6 χρόνια, αφού παράγει επιστήμονες ανέργους ή υποαπασχολούμενους. Έρευνα του Πανεπιστημίου Πειραιά σε συνεργασία με τον Ο.Α.Ε.Δ. έδειξε ότι ουδέτερες προοπτικές απορρόφησης στην αγορά εργασίας έχουν οι κτηνίατροι-γεωπόνοι, οι καθηγητές ξένων γλωσσών, οι αρχιτέκτονες, οι πιλότοι-πλοίαρχοι, οι γυμναστές, οι χορευτές και οι χορογράφοι.

### Β.7. Παράγοντες επιρροής

Αρκετοί παράγοντες που επηρεάζουν τις αποφάσεις, τα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες ενός καλλιτέχνη και εν γένει των ανθρώπων ξεπερνούν ενδεχομένως και θέματα που αφορούν άμεσα το καλλιτεχνικό προσφερόμενο αντικείμενο. Οι βασικοί παράγοντες επιρροής κάθε απόφασης και στάσης αναγράφονται συνοπτικά στον κατωτέρω πίνακα, όπως αυτός παρουσιάζεται στο βιβλίο του Δημητρίου Γεώργα.

**Πίνακας 3: Παράγοντες που επηρεάζουν την συμπεριφορά.**



Απ' όλες τις ομάδες παραγόντων, οι πολιτιστικοί είναι αυτοί που επηρεάζουν σε μεγαλύτερο βαθμό, τον δημιουργό, τον θεατή ή τον κάθε "πελάτη" του πολιτιστικού δρωμένου. Σε αυτούς ανήκει η κουλτούρα, η υποκουλτούρα και η κοινωνική τάξη των ατόμων. Αναφορικά με τον πρώτο παράγοντα λέγεται συχνά πως οι Ευρωπαίοι είναι περισσότερο προδιατεθειμένοι υπέρ της τέχνης από τους Αμερικάνους. Η Ευρώπη έχει μεγαλύτερη πολιτιστική ιστορία και οι Ευρωπαίοι είναι συνηθισμένοι στην παρακολούθηση καλλιτεχνικών δρωμένων. Στην Ευρώπη, οι τέχνες τυχαίνουν μεγαλύτερης κυβερνητικής υποστήριξης και βοήθειας και οι παραστάσεις είναι συχνότερα πιο προσιτές, προσελκύοντας εξίσου τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις όπως και τις ανώτερες κοινωνικές και οικονομικές. Αντιθέτως στην Αμερική οι παραστατικές τέχνες θεωρούνται ως κάτι που μονάχα η ελίτ μπορεί να απολαύσει. Οι άνθρωποι νιώθουν ότι θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα μορφωμένοι και ικανοί στην πρόσληψη των θεαμάτων αυτών<sup>72</sup>.

Κάθε πολιτισμός αποτελείται από υπο-κοινότητες (θρησκευτικές ομάδες, φυλετικές ομάδες) δηλαδή ποικίλες ομάδες με κοινές αξίες που εμφανίζονται μέσα από τις εμπειρίες ή τις περιστάσεις της ξεχωριστής ζωής τους. Αυτές οι υπό-κοινότητες επηρεάζουν τις προτιμήσεις, τις γεύσεις και τον τρόπο ζωής των μελών της.

Οι κοινωνικές τάξεις είναι κάποιες σχετικά ομοιογενείς και διαρκείς υποδιαιρέσεις μέσα σε μια κοινωνία, οι οποίες είναι ιεραρχικά διατεταγμένες και των οποίων τα μέλη έχουν κοινές αξίες, ενδιαφέροντα και συμπεριφορά. Η κοινωνική τάξη ενός ανθρώπου καθορίζεται από την αλληλεπίδραση μεταβλητών στοιχείων, όπως το επάγγελμα, το εισόδημα, η υγεία, η εκπαίδευση και οι αξίες παρά από μεμονωμένα στοιχεία. Οι κοινωνικές τάξεις δείχνουν σαφείς προτιμήσεις προϊόντος και μάρκας σε πολλούς τομείς μεταξύ των οποίων η ένδυση, η επίπλωση, η αναψυχή και τα αυτοκίνητα. Οι κοινωνικές τάξεις διαφέρουν όσον αφορά τις προτιμήσεις των μαζικών μέσων ενημέρωσης, με τους καταναλωτές που ανήκουν στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις να προτιμούν περιοδικά και βιβλία και τους καταναλωτές που ανήκουν στις κατώτερες να προτιμούν την τηλεόραση. Ακόμη και μέσα σε μια κατηγορία μαζικού μέσου ενημέρωσης όπως είναι η τηλεόραση, οι καταναλωτές που ανήκουν στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις προτιμούν τις ειδήσεις και το θέατρο, ενώ όσοι ανήκουν στις κατώτερες, προτιμούν τις σαπουνόπερες και τα τηλεπαιχνίδια<sup>73</sup>.

Στους κοινωνικούς παράγοντες ανήκουν και οι opinion leaders, άτομα, που έχοντας ειδικές γνώσεις πάνω σε ένα θέμα και τη μεγάλη υποστήριξη από τα μαζικά

<sup>72</sup> Philip Kotler & Joanne Scheff (1997). *Standing Room Only, Strategies for Marketing the Performing Arts*, Boston, Massachusetts: Harvard Business School Press. σ. 71.

<sup>73</sup> Philip Kotler (2000). *Μάρκετινγκ Μάνατζμεντ*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Interbooks, σ. 338-342.

μέσα επικοινωνίας, επηρεάζουν με τα λόγια ή τις πράξεις τους μια ομάδα ατόμων ή το κοινό γενικά.

Στους προσωπικούς παράγοντες αυτούς ανήκει η ηλικία του ατόμου και η φάση του κύκλου ζωής του, το επάγγελμά του και η οικονομική κατάσταση. Η οικονομική κατάσταση αποτελείται από το εισόδημά τους (το επίπεδό του, την σταθερότητά του), τις οικονομίες και τα περιουσιακά του στοιχεία. Ανήκει, επίσης, ο τρόπος ζωής. Η μέθοδος δηλαδή με την οποία ζει κάποιο άτομο και εκφράζεται μέσα από τις ενέργειες, τα ενδιαφέροντα και τις απόψεις του. Ο τρόπος ζωής αντικατοπτρίζει συνολικά πώς σχετίζεται το άτομο με το περιβάλλον του.

Διαμέσου της κοινωνικοποίησης και της εκπαιδευτικής διαδικασίας, οι άνθρωποι αποκτούν αξίες και συμπεριφορές που επηρεάζουν τις συνήθειές τους και τις αποφάσεις τους. Μία αξία κι ένα πιστεύω βασίζεται είτε στην γνώση είτε σε μια άποψη και μπορεί ή μπορεί να μην κουβαλά ένα συναισθηματικό φορτίο.

Ένα άτομο έχει πολλές ανάγκες. Μερικές από αυτές είναι βιογενετικές, προκαλούμενες από φυσιολογικές καταστάσεις όπως η δίψα, η πείνα ή η σωματική δυσφορία. Άλλες ανάγκες, λιγότερο άμεσες, είναι ψυχογενετικές, προκαλούμενες από ψυχολογικές καταστάσεις όπως η ανάγκη για αναγνώριση, εκτίμηση ή απόκτησης περιουσίας. Σύμφωνα με τον Abraham Maslow, τα κίνητρα οδηγούνται και δημιουργούνται από συγκεκριμένες ανάγκες. Από την αυτό-πραγμάτωση, την αυτοεκτίμηση, τις κοινωνικές ανάγκες, την ασφάλεια και τις φυσιολογικές ανάγκες.

Κάποια παραδείγματα καταξιωμένων χορογράφων με πολλά χρόνια παρουσίας στον χώρο τους δηλώνουν την ιδιαίτερα έντονη επίδραση που έλαβαν από την οικογένειά τους και τον κοινωνικό περίγυρο στον οποίο μεγάλωσαν. Η Μαρία Αγγέλου είναι μοναχοπαίδι απλών και ήσυχων γονιών, η οποία από πολύ μικρή ηλικία παρακολουθούσε μαζί με τη φιλότεχνη μητέρα της όλες τις θεατρικές παραστάσεις που περιόδευαν στην πόλη της. Χαρακτηριστική είναι μάλιστα η δήλωσή της με την οποία μας φανερώνει ότι ξενυχτούσε για να παρακολουθήσει τις βραδιές μπαλέτου που παρουσίαζε τότε ο Αλέξης Κωστάλας στην κρατική τηλεόραση.

Η περίπτωση, επίσης, του Πέτρου Γάλλια, καθιστά φανερή την έντονη επιρροή του από τις οικογενειακές συνήθειες και τα τοπικά έθιμα. Η οικογένειά του, όπως δηλώνει ο ίδιος, αγαπούσε ιδιαίτερα τον χορό. Κερκυραϊκά πάρτι με βαλς, ταγκό και μαζούρκες γεμίζουν τις πρώτες του αναμνήσεις. Από πολύ νωρίς η μητέρα του τον μύησε στη μαγεία του χορού. Μετά τον θάνατό της χρησιμοποίησε τον χορό για να καλύψει το κενό που του δημιούργησε η απουσία της αλλά και για να βρει έναν τρόπο επικοινωνίας μαζί της.

Η Ανδρομάχη Δημητριάδου-Lindhaj χρωστά την αγάπη της για τον χορό στην μητέρα της. Από την πλευρά του πατέρα της, ωστόσο, κληρονόμησε την αγάπη για την κλασική μουσική.

### Β.8. Μερισμός φύλου

Έρευνες κοινού και άλλα ερευνητικά προγράμματα δηλώνουν ότι οι γυναίκες υπερисχύουν στο παριστάμενο πλήθος σε παρουσιάσεις παραστατικών τεχνών. Επιπλέον, σε πολλές περιπτώσεις οι άνδρες που βρίσκονται μεταξύ του παριστάμενου πλήθους βρίσκονται εκεί προκειμένου να συνοδεύσουν την γυναικεία παρέα τους και η γυναίκα είναι, μάλιστα, αυτή που κάνει ουσιαστικά την επιλογή της εκάστοτε παράστασης. Αυτήν την άποψη θα αιτιολογήσουμε εκτενέστερα στο Γ' κεφάλαιο. Όμοια είναι πάντως τα στοιχεία που αντιστοιχούν και στην ομάδα των δημιουργών-καλλιτεχνών. Το 81% του συνόλου των καλλιτεχνικών διευθυντών-χορογράφων των ομάδων-μέλη του ΣΕΧ είναι γυναίκες και μόλις το 19% είναι άνδρες.

### Β.9. Επαγγελματικό status quo

Το πεδίο των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων διευρύνεται και τα σύνορα μεταξύ επαγγελματικών επιπέδων γίνονται περισσότερο ημιδιαφανή κάθε μέρα εξαιτίας κυρίως των αυξημένων χρήσεων νέων μέσων τεχνολογιών. Οι καλλιτέχνες ταυτόχρονα αναλαμβάνουν πολύ περισσότερους ρόλους ή λειτουργίες σε δύο πολύ ευδιάκριτες ικανότητες: καλλιτεχνικούς και μη καλλιτεχνικούς διοικητικούς ρόλους. *«Οι χορογράφοι είναι και χορευτές, οι χορευτές είναι χορογράφοι, οι αρχηγοί-ιδρυτές των ομάδων είναι οι ίδιοι χορογράφοι και χορευτές, πολλές φορές είναι και παραγωγοί αφού συνήθως οι ομάδες αυτό-χρηματοδοτούνται»*, λέει ο Πέτρος Γάλλιας.

Ανάλογη είναι και η γνώμη της Κάτιας Σαβράμη<sup>74</sup>: *«Βλέπουμε ότι οι επαγγελματίες χορογράφοι είναι αναγκασμένοι, πέρα από ιδρυτές ομάδων και δημιουργοί, να είναι συνήθως και χορευτές των παραστάσεων, σκηνοθέτες, ενδυματολόγοι, φωτιστές, τεχνικοί, σκηνογράφοι, παραγωγοί και διαφημιστές της ομάδας τους, πράγμα το οποίο μπορεί να εμποδίσει την δημιουργικότητα και την αφοσίωσή τους στο καλλιτεχνικό έργο. Είναι εμφανής η ανάγκη επικοινωνίας και ανταλλαγής με τις χώρες του εξωτερικού, όσον αφορά τις σπουδές αλλά και τη μετέπειτα καλλιτεχνική τους πορεία. Συχνά συναντάμε χορευτές και χορογράφους που έχουν σπουδάσει σε διάφορες χώρες του εξωτερικού, έχοντας πολλές φορές χρηματοδοτήσει οι ίδιοι τις σπουδές τους. Ακόμη, ελληνικές χορευτικές παραγωγές*

<sup>74</sup> (2004). Χορός Dance, ό.π. βλ. σχ. 38, σ. 41-42



*παρουσιάζονται στο εξωτερικό πολλές φορές με ελάχιστη κρατική υποστήριξη ενώ δεν είναι λίγοι οι καλλιτέχνες που αναζητούν σε χώρες του εξωτερικού εκπαίδευση πανεπιστημιακού επιπέδου και περαιτέρω εξειδίκευση στο χορό λόγω απουσίας αντίστοιχων εξειδικευμένων πανεπιστημιακών τμημάτων στην Ελλάδα». Ο χορογράφος και χορευτής Δημήτρης Σωτηρίου επιβεβαιώνει την τάση αυτή υποστηρίζοντας πως «στην δύσκολη εποχή που ζούμε, η ισχύς εν τη ενώσει είναι ο μόνος τρόπος να αμυνθούμε και να συνεχίσουμε την έρευνα πάνω στην τέχνη του χορού».*

### Β.9.Ι. Χρόνος που απασχολούνται οι χορογράφοι-χορευτές

Σύμφωνα με τα στοιχεία του Υπουργείου Απασχόλησης και Κοινωνικής Προστασίας, τα βασικά είδη των συμβάσεων εργασίας είναι τα εξής:

- Πλήρους απασχόλησης
- Μερικής απασχόλησης
- Ορισμένου χρόνου
- Αορίστου χρόνου

Όπως αναφέραμε ήδη στα κεφ. Β.3 & 4, οι χορογράφοι-χορευτές συνήθως συνάπτουν σύμβαση εργασίας ορισμένου χρόνου ή ορισμένου έργου ή σύμβαση μακρόχρονης συνεργασίας ή πολλαπλού έργου.

### Β.9.ΙΙ. Οικονομική κατάσταση

Οι χορογράφοι-χορευτές μόλις μπουν στον επαγγελματικό στίβο προκειμένου να μπορέσουν να συντηρήσουν τις ομάδες τους αλλά και για να είναι σε θέση να έχουν ένα μόνιμο εισόδημα, υποχρεώνονται να αναλάβουν θέσεις και εργασίες που ενδεχομένως να μην έχουν άμεση σχέση με το αντικείμενο που σπούδασαν. «*Το πρόβλημα είναι, όπως λέει η χορογράφος και χορεύτρια Κική Μπάκα, ότι ο χορός δεν αμείβεται καλά, οπότε αναγκάζεσαι να κάνεις επιπλέον πράγματα. Αυτό επηρεάζει την ποιότητα της δουλειάς σου αλλά και την υγεία σου. Την ψυχική και την σωματική*». Μία, ωστόσο, πρώτη επιλογή των χορογράφων-χορευτών είναι αυτή του δασκάλου χορού. Κάτι τέτοιο καθίσταται δυνατό αφού πρώτα ο εκάστοτε χορογράφος-χορευτής έχει κατορθώσει να καθιερωθεί στον χώρο.

Η μεγάλη απορρόφηση των χορογράφων σε σχολές χορού ως δάσκαλοι επιβεβαιώνεται και από τα στοιχεία της Ε.Σ.Υ.Ε. (βλ. παράρτημα 8), σύμφωνα με τα οποία ο αριθμός των δασκάλων με το πέρασμα των χρόνων αυξάνεται. Πρέπει να διευκρινίσουμε, ωστόσο, πως στα στοιχεία αυτά δεν αναφέρεται τι είδους σχολές χορού εννοούνται (σχολές κλασικού, σύγχρονου, παραδοσιακού χορού). Σημαντική είναι η

μείωση των αριθμών τόσο των σχολών χορού, των μαθητών όσο και του διδακτικού προσωπικού σε περιόδους πολιτικής και γενικότερης κοινωνικής αναστάτωσης που επικράτησαν στην χώρα, με εμφανέστερο το παράδειγμα των ετών 1975-1980. Από την δεκαετία του 1980 κ.ε. παρατηρούμε μία στάσιμη κατάσταση όσον αφορά τις ιδρύσεις σχολών χορού χωρίς όμως αυτό να παρεμποδίζει την αύξηση των διδασκόντων που απασχολούνται σε αυτές, η οποία σταδιακά γίνεται ραγδαία.

*«Το μεγαλύτερο μέρος της δραστηριότητας των νέων δυνάμεων της δεκαετίας του 1990, σύμφωνα με την Φεσσά<sup>75</sup> διοχετεύεται στην χορευτική εκπαίδευση -για λόγους βιοπορισμού- και στην θεωρητική ενασχόληση με τον σύγχρονο χορό. Αυτό φανερώνει η ραγδαία αύξηση των σχολών και ο καταγισμός των σεμιναρίων, συνεδρίων και διαλέξεων. Αντίθετα, το πρόβλημα της στέγης δυσχεραίνει την ανάπτυξη και την σταθεροποίηση της χορευτικής δραστηριότητας των νέων ομάδων. Η έλλειψη μόνιμης ή μόνιμων χορευτικών σκηνών αποτελεί μείζον πρόβλημα για την επαγγελματική υπόσταση των σύγχρονων χορευτών».*

Η ανάγκη των χορογράφων-χορευτών να ωθούνται στην διδασκαλία δεν είναι απαραίτητως κάτι λιγότερο επικερδές και ενδιαφέρον για τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Αυτό τουλάχιστον υποστηρίζει ο Φωκός Ευαγγελινός σύμφωνα με τον οποίο *«το να είσαι δάσκαλος είναι πιο ουσιαστικό από το να χορογραφείς και να χορεύεις, γιατί πρέπει να έχεις ουσιαστική γνώση του αντικειμένου, μεταδοτικότητα και καλή επικοινωνία με τους μαθητές. Η διδασκαλία δεν έχει να κάνει μόνο με την τεχνική του σώματος αλλά και με την ψυχική καλλιέργεια».*

Γνωρίζοντας πως η βασική οικονομική πηγή των καλλιτεχνών είναι τα βραβεία και οι χορηγίες είναι πολύ εύκολο να υποθέσουμε τις δυσκολίες που κυριαρχούν στον τομέα των τεχνών. Επιπλέον τα έξοδα ενός τέτοιου οργανισμού, όπως και κάθε άλλου πολιτιστικού ή μη οργανισμού είναι πολλαπλά. Συγκεκριμένα τα έξοδα ενός πολιτιστικού οργανισμού εντοπίζονται σε δύο κυρίαρχες κατηγορίες: στα σταθερά και τα μεταβλητά. Στα σταθερά έξοδα αναφέρονται οι μισθοί των εργαζομένων και της μίσθωσης του χώρου που χρησιμοποιείται από την ομάδα για τις απαραίτητες πρόβες και δοκιμές των έργων. Στα μεταβλητά έξοδα αυτά που σχετίζονται με την εκάστοτε παραγωγή ή αυτά που εύκολα μειώνονται ή εξαλείφονται περιλαμβάνουν προσλήψεις μερικής απασχόλησης καλλιτεχνών-συνεργατών (μουσικοί), έξοδα μεταφοράς, κοστούμια, σκηνικά, έντυπο υλικό παραστάσεων, έξοδα διαφήμισης και προβολής.

<sup>75</sup> (2004). Χορός και Θέατρο, ό.π. βλ. σχ. 35, σ. 66

Πίνακας 4: Ομάδες χορού που επιχορηγούνται.

Αίρεσις, Αιώρηση, Αμάλαμα, Ανάλια, ΥΕΛΡ, Δρώσα Μάζα, Ελατήριο, ΕΛΙΞ, Ελληνικό Χορόδραμα, Εμμέλεια, Έρος Άγγελος, ΗΩ, Θεατροκίνηση, Έμερος-Παρέμβαση, Κινητήρας Χοροθέατρα, Λάθος Κίνηση, Θεατρικοχορευτική Ομάδα Λίλλυ Βελισσαρίου, Μαγνήτης, Μικρό Χορευτικό Θέατρο, Ομάδα Εδάφους, Ομάδα Σύγχρονου Χορού Χάρη Μανταφούνη, Ομάδα Κλασικού και Σύγχρονου Χορού Νίκης Κονταξάκη, Πρόσχημα, Sine Qua Non, Χορευτές, Χορικά, 14<sup>η</sup> Ημέρα, Χοροθέατρο Λήδα Shantala, Χοροθέατρο Οκτάνα, Χοροθέατρο Ροές, Ωκυρόη.

Τα ανωτέρω στοιχεία επιχορήγησης από κρατικό ή ιδιωτικό φορέα αντλούνται από την έκδοση του ΣΕΧ *Χορός Dance*. Τα στοιχεία αυτά δηλώνουν πως το 50% περίπου των ομάδων του ΣΕΧ τυχαίνουν χορηγίας είτε από το ΥΠΠΟ είτε από διάφορους δήμους της επικράτειας της πρωτεύουσας είτε ακόμη από ιδιωτικούς φορείς ανάμεσα στους οποίους είναι τράπεζες, όμιλοι εταιρειών και επιχειρήσεων.

### Β.9.III. Φήμη μεταξύ του κοινού και άλλων καλλιτεχνών

Η μεγάλη δημοτικότητα, είτε από το κοινό είτε από συνάδελφους καλλιτέχνες, μπορεί να έχει ανάμικτες συνέπειες. Μερικοί παρατηρητές εκφράζουν τον φόβο πως τα καλλιτεχνικά επίπεδα θα συμβιβαστούν καθώς οι ολοένα και αυξανόμενες χορευτικές ομάδες επιδιώκουν περισσότερους θεατές. Άλλοι πιστεύουν ότι ο αυξανόμενος ανταγωνισμός θα ανεβάσει το επίπεδο, ιδίως καθώς το κοινό γίνεται περισσότερο επιλεκτικό. Η ραγδαία ανάπτυξη του χορού έχει ήδη προσφέρει μερικά επικερδή αποτελέσματα στην χορευτική κοινότητα. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον του κοινού ενθάρρυνε πολλές ομάδες να δώσουν περισσότερες παραστάσεις και περισσότεροι χορευτές προσλαμβάνονται τώρα πια για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Επίσης, νέοι χορογράφοι έχουν περισσότερες ευκαιρίες παρουσίασης του έργου τους.

Η θέση των κριτικών είναι κυρίως ο λόγος για τον οποίον ένας καλλιτέχνης ή μία ομάδα κατακτά υψηλή θέση στην εκτίμηση των θεατών και του κόσμου που διαβάζει μία κριτική. Ο Αλέξης Κωστάλας αναφέρει: *«Ο χορός οφείλει την ύπαρξή του κυρίως στο μεράκι, την τρέλα, την θεϊκή τρέλα αυτών των ανθρώπων. Χορευτών και χορογράφων. Και γι' αυτόν τον λόγο, πέρα από ό,τι κάνει η πολιτεία, πιστεύω ότι το κοινό, εμείς το κοινό τους οφείλουμε πολλά και πρέπει να στηρίζουμε την προσπάθειά τους»*.

Η δημοτικότητα που έχει κάποιος καλλιτέχνης από συναδέλφους του ενδεχομένως να είναι δύσκολο έως ακατόρθωτο να εντοπιστεί και να κριθεί για ευνόητους λόγους. Η δημοτικότητα, όμως, που έχει κάποιος καλλιτέχνης από το κοινό του, είναι πολύ εύκολο να εντοπιστεί κυρίως από το "καλό" όνομα που έχει δημιουργηθεί γύρω του όσο και από έμπρακτες αποδείξεις της δημοτικότητας αυτής, που δεν είναι άλλες από τα πωληθέντα εισιτήρια. Η έλλειψη, ωστόσο, ανάλογων μπορντερό καθιστά και αυτήν την δυνατότητα απόδειξης ανύπαρκτη. Πρέπει, λοιπόν, για την αναζήτηση της δημοτικότητας των καλλιτεχνών να εμπιστευτούμε τις γνώμες των ίδιων των θεατών, έτσι όπως καταγράφηκαν στην, έρευνα κοινού που διεξήχθη στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας.

Αξιολογώντας τα αποτελέσματα της έρευνας κοινού στο Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας αναφέρουμε πως στην πρώτη θέση βρίσκεται η Ομάδα Εδάφους του Δημήτρη Παπαϊωάννου, και ακολουθούν το Χοροθέατρο Οκτάνα του Κωνσταντίνου Ρήγου, η ομάδα Sine Qua Non, το Χοροθέατρο Ροές της Σοφίας Σπυράτου, η ομάδα του Χάρη Μανταφούνη και η Αποστολία Παπαδαμάκη. Χαρακτηριστικό είναι πως το πιο μνημένο στην τέχνη του χορού κοινό, το πιο καλλιεργημένο κοινό (του οποίου η απόλαυση διαμορφώνεται μέσα στους όρους της στοχαστικής απόλαυσης και διανόησης) αναφέρει ομάδες που ενδεχομένως να μην είναι κοινά γνωστές όπως η ομάδα Momix και άλλες ομάδες και χορογράφους εκ του εξωτερικού ανάμεσα στις οποίες είναι ο Merce Cunningham, ο Alvin Ailey, ο Sankai Juku, ο Jerome Bel. Το ίδιο ενδέχεται να συμβαίνει ακόμη και με ελληνικές ομάδες χορού, οι οποίες δεν είναι ευρέως γνωστές είτε λόγω έλλειψης διαφήμισης, είτε λόγω της μικρής χρονικά παρουσίας τους στον χώρο ή λόγω έλλειψης εντυπωσιακών θεαμάτων.

Προσπαθήσαμε, ωστόσο, να ελέγξουμε το ενδεχόμενο ύπαρξης ομαδοποιήσεων στις προτιμήσεις των ομάδων. Η προσπάθειά μας αυτή στάθηκε αδύνατη, καθώς το πλήθος των ατόμων που δεν παρακολουθούν συχνά παραστάσεις χορού (και το οποίο αγγίζει το 37%, όπως φαίνεται και στο κεφ. Γ.3.IV.β) δεν απάντησαν στην σχετική ερώτηση καθώς δεν γνώριζαν άλλες ομάδες πέραν αυτής το έργο της οποίας θα παρακολουθούσαν την συγκεκριμένη ημέρα. Ομαδοποιήσεις μπορούμε να εντοπίσουμε μονάχα μεταξύ των ατόμων που παρακολουθούν συχνά παραστάσεις χορού μεταξύ δηλαδή του μνημένου κοινού για το οποίο μιλήσαμε νωρίτερα. Οι εν λόγω ομαδοποιήσεις γίνονται μεταξύ δύο κατηγοριών: αυτών που αφορούν χορευτικές ελληνικές ομάδες και αυτών που αφορούν ξένες ομάδες. Μεταξύ του μνημένου κοινού στις πρώτες θέσεις δημοτικότητας εμφανίζεται το Χοροθέατρο Οκτάνα, η ομάδα Sine Qua Non, το Χοροθέατρο Ροές και η Ομάδα Εδάφους. Επίσης, από την πληθώρα των ξένων

χορευτικών συγκροτημάτων ξεχωρίζουν οι Momix, η Trisha Brown, η Pina Bausch, ο Akram Khan, ο Alvin Ailey, ο Maurice Bejart, το New York City Ballet και ο Merce Cunningham. Υπήρξαν, όμως, και θεατές που δήλωσαν ουδέτεροι χωρίς να θέλουν να επιλέξουν κάποια ομάδα ως πρότυπη. Χαρακτηριστικές είναι κάποιες απόψεις που επιβεβαιώνουν την ιδιαιτερότητα αυτή. Επί παραδείγματι μια ηθοποιός, 36 ετών δήλωσε πως *«δεν έχω κάποια ιδιαίτερη προτίμηση. Με καλύπτει μια καλή ερμηνεία»*.

Στο κεφάλαιο αυτό της δημοτικότητας και φήμης μεταξύ των καλλιτεχνών περιλαμβάνεται και η ανταλλαγή που γίνεται ανά τακτά χρονικά διαστήματα χορευτών ανάμεσα στις διάφορες ομάδες. Χαρακτηριστικό είναι πως πολλοί χορευτές έχουν κατά καιρούς μεταπηδήσει από τις συνεργαζόμενες με αυτούς ομάδες σε άλλες. Αυτό αφορά και το ζήτημα των οικονομικών απολαβών τους. Στο παράρτημα 10 έχει γίνει μια πρώτη καταγραφή αυτών των στοιχείων, βάσει των δεδομένων που αντλήσαμε για την εν λόγω μελέτη από τα στοιχεία που δημοσιοποιούνται από το ΣΕΧ στην συλλεκτική έκδοσή τους και από πιστοποιήσεις αυτής της πραγματικότητας από τους ίδιους τους δημιουργούς.

#### B.10. Βραβεία, διακρίσεις

Βραβεία δίνονται συνήθως για πολύ αξιόλογα κατορθώματα και έργα από δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς. Μπορεί να δοθούν σε έναν καλλιτέχνη για πολλούς λόγους: ως αναγνώριση του συνολικού του έργου, για ένα συγκεκριμένο έργο ή ως αποτέλεσμα συμμετοχής σε κάποιον διαγωνισμό.

Το 1998 το ΥΠΠΟ θεσμοθέτησε συνολικά πέντε κρατικά βραβεία που αφορούν τον χορό: βραβείο καλύτερης ανδρικής ερμηνείας, καλύτερης γυναικείας ερμηνείας, καλύτερης χορογραφίας, καλύτερης παραγωγής και πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης για χορογραφία.

Επιχορηγήσεις κρατικές αλλά και ιδιωτικών φορέων συνεισέφεραν ιδιαίτερα στην ανάπτυξη του χορού προσφέροντας μία απαραίτητη βάση υποστήριξης για τις δραστηριότητες των καλλιτεχνών. Ωστόσο, οι ίδιοι οι χορογράφοι θεωρούν πως η βοήθεια του ΥΠΠΟ είναι μικρή. Άλλη μία πηγή εσόδων για τους χορευτές, τους χορογράφους και τις ομάδες τους αποτελούν τα χρηματικά ποσά που συνοδεύουν διαγωνισμούς και άλλου είδους βραβεύσεις ή διακρίσεις τόσο σε εγχώριο όσο και σε διεθνές επίπεδο. Οι διαγωνισμοί που διεξάγονται στην Ελλάδα είναι λιγοστοί και λόγος γι' αυτούς γίνεται στο Α' κεφάλαιο της μελέτης. Οι ιδιωτικές, επίσης, επιχειρήσεις μπορούν να προσφέρουν και πράγματι προσφέρουν ζωτική οικονομική ενίσχυση στις τέχνες. Αποτελούν μια ακόμη πηγή χρηματοδότησης και μάλιστα γενναϊόδωρη.

Όπως αναφέραμε ήδη στο κεφ. Β.9.II και στον πίνακα 4 το 50% περίπου των ομάδων του ΣΕΧ τυχαίνουν χορηγίας είτε από το ΥΠΠΟ είτε από διάφορους δήμους της επικράτειας της πρωτεύουσας είτε ακόμη από ιδιωτικούς φορείς. Μερικές από τις ιδιωτικές εταιρίες που χορηγούν και συνεισφέρουν οικονομικά ή υλικά ομάδες χορού και οι οποίες δηλώνουν σταθερά την παρουσία τους δίπλα στους πολιτιστικούς οργανισμούς αυτούς είναι ανάμεσα σε άλλες το ίδρυμα Ι.Φ.Κωστόπουλου, η Εθνική Τράπεζα Ελλάδος με το Μορφωτικό της Ίδρυμα, ο Όμιλος Επιχειρήσεων Μαρινόπουλου, η εταιρία Πίτσος Α.Ε., η εταιρία Παπαστράτος, Kraft-Jacobs-Suchard, Μεταχα, Northern General Hospital, Philip Morris, Heineken, το Βρετανικό Συμβούλιο, διάφορα περιοδικά, άλλες τράπεζες και κατασκευαστικές εταιρίες.

Το ΥΠΠΟ είναι ο βασικότερος χορηγός πολιτιστικών οργανισμών, χωρίς ωστόσο να καθιστά πάντα σαφές και φανερό το ποσό που διαθέτει κάθε φορά στον εκάστοτε οργανισμό. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τις επιχορηγήσεις των ΟΤΑ (όπως αυτές βρέθηκαν και συνοψίστηκαν από την ΕΣΥΕ, βλ. παράρτημα 11), οι οποίες αναφέρουν το ποσό χορηγίας στα σωματεία κλασικού χορού, στα θεατρικά σωματεία, στα μουσεία και τις πινακοθήκες, χωρίς ωστόσο να αναφέρουν αν αυτό το ποσό μοιράζεται ισόνομα σε όλα τα σωματεία ή αν το ίδιο ποσό δίνεται σε ένα σωματείο ξεχωριστά (πράγμα μάλλον αδύνατον). Πρέπει να αναφέρουμε, επίσης, πως από το 1991 κ.ε. διακρίνεται μία απότομη αύξηση των σωματείων που επιχορηγούνται από τους ΟΤΑ. Δεν διευκρινίζεται, όμως, αν τα σωματεία αυτά εξακολουθούν να αφορούν τον κλασικό χορό μονάχα ή επεκτείνονται και σε σωματεία σύγχρονου χορού. Όπως είναι φανερό πάντως, το ποσό που διατίθεται στους οργανισμούς αυτούς με τη μορφή της επιχορήγησης είναι εξαιρετικά χαμηλό. Λογική, λοιπόν, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την έκρηξη του Πέτρου Γάλλια όταν αναφέρει πως *«υπάρχουν τα χρήματα, απλά γίνονται απίστευτες σπατάλες. Καλούν έναν -καθ' όλα άξιο- καλλιτέχνη από το εξωτερικό και του δίνουν δεν ξέρω πόσα δισεκατομμύρια (δραχμές) για μια παράσταση για πέντε μέρες. Αν αυτά τα χρήματα μοιράζονταν σε Έλληνες δημιουργούς θα ζούσαν αυτές οι ομάδες για 2-3 χρόνια σίγουρα»*.

### Β.11. Δίκτυα, οργανώσεις

Η ζωή του ανθρώπου, όπως ειπώθηκε και νωρίτερα, χαρακτηρίζεται από την συμμετοχή του σε διάφορες κοινωνικές ομάδες. Το άτομο ζει μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο επηρεάζεται από το σύνολο αυτό και ταυτόχρονα το επηρεάζει. Κάθε άτομο που ζει και αποτελεί μέρος μίας κοινωνίας ανήκει ταυτόχρονα σε ποικίλες ομάδες. Χαρακτηριστικά της ομάδας σύμφωνα με τον καθηγητή κοινωνικής ψυχολογίας

Πανεπιστημίου Αθηνών κ. Δημητρίου Γεώργα είναι η αλληλεπίδραση/αλληλεξάρτηση, η συνείδηση του να είσαι μέλος, η παραδοχή και απόδοση ταυτότητας μέλους ομάδας από τρίτους, οι κοινοί Θεσμοί, οι αξίες και στάσεις, οι κοινοί στόχοι, η ομοιογενής συμπεριφορά, η ενότητα, η σύμπνοια, η συνοχή και η λειτουργικότητα.

Έτσι, λοιπόν, και οι χορευτές και χορογράφοι, έχοντας την ανάγκη ένταξης σε μια ομάδα με κοινούς Θεσμούς, αξίες και στάσεις, κοινούς στόχους, ενότητα, ομοιογενή συμπεριφορά, συνοχή και λειτουργικότητα, προσανατολίζονται αναλόγως των αναγκών τους στις αντίστοιχες οργανώσεις, σωματεία, δίκτυα και λοιπούς οργανισμούς, όπως αυτοί που αναφέρονται στο κεφάλαιο Α.2. Αρκεί να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι με τον όρο "δίκτυα" εννοούμε τα δυναμικά συστήματα επικοινωνίας, συνεργασίας και συναδελφoσύνης μεταξύ ατόμων ή ομάδων που παρακινούνται να κάνουν κάτι ομαδικά.

Η ίδια ανάγκη οδηγεί τους καλλιτέχνες και στην οργάνωση διεθνών φεστιβάλ -τα οποία σχολιάσαμε στο κεφ. Α.6.VIII- όπου τα συμμετέχοντα μέλη έρχονται σε επαφή με συνάδελφους τους από άλλα κράτη.

*«Αισθανόμαστε μια καλλιτεχνική μοναξιά στην Αθήνα, λέει η Αποστολία Παπαδαμάκη, ως προς τον δημιουργικό πειραματισμό, ως προς τον κόσμο που βρίσκεται στην επαγγελματική μας ηλικία. Έχουμε ανάγκη να επικοινωνούμε με τους ξένους καλλιτέχνες, που έχουν τις ίδιες ανησυχίες με μας, και ακόμη περισσότερο να αισθανόμαστε ότι ανήκουμε σε μια κοινότητα καλλιτεχνών, που αλληλοϋποστηρίζεται και που έχει το δικό της κοινό»<sup>76</sup>.*

## Β.12. Συμπεράσματα

*«Η Ελλάδα δεν έχει εύφορο έδαφος, ούτε έχει ταυτότητα στον χορό, γιατί, όπως συμβαίνει και στις υπόλοιπες τέχνες, η Ελλάδα έζησε μεταπολιτευτικά μια αρκετά μεγάλη κλειστή περίοδο. Μετά την περίοδο αυτή προσπάθησε και προσπαθεί ακόμη να προλάβει το τρένο της Ευρώπης ή της Αμερικής. Αυτό σημαίνει ότι έχουμε πάρει πάρα πολλά δάνεια από πράγματα που συνέβησαν στην τέχνη στο εξωτερικό. Εκεί, όμως, ό,τι συνέβη, συνέβη επειδή οι συνθήκες ήταν κατάλληλες. Εδώ, έχουμε δανειστεί χωρίς συνέπεια προς τις δικές μας συνθήκες. Για να υπάρξει ταυτότητα, πρέπει να τελειώσουν τα δάνεια και έπειτα να δημιουργηθεί η δική μας ταυτότητα. Πιστεύω πως ο σύγχρονος χορός κάποια στιγμή έφτασε σε ένα τέλμα. Μετά την άνθησή του την δεκαετία του 1990 στην Ελλάδα, αρχίσαμε να βλέπουμε πράγματα ίδια παντού, δηλαδή*

<sup>76</sup> Φεστιβάλ Travelogue, 1997, Ελλάδα, Δανία, Αγγλία, Β' φεστιβάλ Ταχυδρόμιο, 1999 σε συνεργασία με την Ελληνοαμερικανική Ένωση και την υποστήριξη του προγράμματος Καλειδοσκόπιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης με καλλιτέχνες από την Ελλάδα, τη Φινλανδία, τη Μεγάλη Βρετανία, την Πορτογαλία, τη Βραζιλία και τη Γαλλία.

σε όλες τις ομάδες υπήρχε ένα ίδιο κινητικό λεξιλόγιο, όλοι οι χορευτές χόρευαν σε όλους. Αυτό δεν φτιάχνει ταυτότητα. Την ταυτότητα την φτιάχνει η διαφορετικότητα που μεταφέρει εντός τα χαρακτηριστικά της κοινωνίας στην οποία ζει ο καλλιτέχνης»<sup>77</sup>. Αυτά υποστηρίζει η Αποστολία Παπαδαμάκη, μία καλλιτέχνης χορογράφος που δραστηριοποιείται έντονα και συνεχώς στο ελληνικό πεδίο της τέχνης του χορού, άποψη που επιβεβαιώθηκε απ' όσα προηγήθηκαν του κεφαλαίου αυτού.

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρήσαμε την σκιαγράφηση του προφίλ των δημιουργών, παρουσιάζοντας την πορεία των καλλιτεχνών σε όσο το δυνατό περισσότερους τομείς αυτοί εμφανίζονται ως επαγγελματίες. Αναφέραμε, λοιπόν, στοιχεία που αφορούν την συμμετοχή τους σε γενικότερους πολιτιστικούς οργανισμούς με στόχο τον προσδιορισμό της ποικιλομορφίας και της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζουν τον εργασιακό αυτόν κλάδο· στοιχεία που αφορούν την κατηγοριοποίηση των ομάδων στις οποίες ανήκουν οι καλλιτέχνες, την μόρφωση που λαμβάνουν οι δημιουργοί και τους παράγοντες επιρροής των μελλοντικών επιλογών τους. Επίσης, αναφέραμε στοιχεία σχετικά με το επαγγελματικό τους status quo, συμπεριλαμβανομένου του χρόνου απασχόλησής τους επαγγελματικά σε κάποιο χορευτικό σχήμα, της οικονομικής τους κατάστασης και της φήμης που μπορεί να αποκτήσουν μεταξύ του κοινού αλλά και άλλων καλλιτεχνών-συναδέλφων.

Πέρα, λοιπόν, από τις αλλαγές που γίνονται στο πεδίο του χορού, ως οργανισμός, και τις οποίες συζητήσαμε νωρίτερα, αλλαγές συνέβησαν και στην θέση του καλλιτέχνη. Ο μεμονωμένος καλλιτέχνης, που παρουσιαζόταν αρχικά επί σκηνής και που δημιουργούσε από το τίποτα οδεύει στην εξαφάνιση. Τώρα όλοι εντοπίζονται ως συμμετοχοί σε πολιτιστικούς οργανισμούς, οι οποίοι οργανισμοί συνδέονται μεταξύ τους και των οποίων τα χαρακτηριστικά λειτουργίας είναι ρευστά, ευμετάβολα και ποικίλα. Σύμφωνα με τα στοιχεία που εντοπίσαμε για τους έλληνες δημιουργούς η άποψη της Marie Luise Angerer φαίνεται να επιβεβαιώνεται και στην περίπτωση του πεδίου του χορού στην Ελλάδα. Επαναλαμβάνοντας, λοιπόν την άποψη αυτή, ένας εργαζόμενος στο πεδίο του χορού χαρακτηρίζεται από μεγάλο ταλέντο, ευελιξία, ψυχολογική αντοχή, ελευθερία, ανεξαρτησία και ικανότητα ανάληψης πολλών ειδών αρμοδιοτήτων σχετικές με το αντικείμενο της τέχνης του. Επίσης, χαρακτηρίζεται από συνεχή τάση συμμετοχής σε επιμορφωτικά σεμινάρια με σκοπό την εξέλιξη της καριέρας του καθώς και από κινητικότητα και προσαρμοστικότητα.

Σημαντικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τους εργαζόμενους σε έναν τομέα τέχνης είναι η ομαδικότητα. Η ομαδική δουλειά στο πεδίο του χορού συγκεκριμένα είναι

<sup>77</sup> Νίκος Λεγάκης, «Η ανήσυχη και επικοινωνιακή Αποστολία Παπαδαμάκη», *Χορός*, τ. 49, σ. 24.



εξαιρετικά σημαντική, ιδίως στην αρχή μιας επαγγελματικής καλλιτεχνικής καριέρας, όχι γιατί τέτοιες καλλιτεχνικές παραγωγές απαιτούν το απαραίτητο υλικό υπόβαθρο και είναι εξαιρετικά ακριβά αλλά γιατί με αυτόν τον τρόπο καλλιτέχνες που συνεργάζονται με άλλες ομάδες ή με έναν συνεργάτη για πολύ καιρό βλέπουν τα πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα της ομαδικής δουλειάς. Η ομαδικότητα και η ικανότητα παραγωγής ενός έργου σε συνεργασία όχι μόνο μεμονωμένα αλλά και με οργανισμούς χαρακτηρίζουν το χορευτικό πεδίο. Μια ουσιώδης προϋπόθεση γι' αυτό είναι η ικανότητα επικοινωνίας με άλλα άτομα.

Κάθε παράσταση, αποτελεί μια ανεπανάληπτη σύνθεση καλλιτεχνικών προσπαθειών των συντελεστών του, καθώς και της συμμετοχής (μικρής ή μεγάλης) του θεατή. Προετοιμάζεται συλλογικά από τον θίασο και τους άλλους συντελεστές και παρουσιάζεται σε ένα ακόμη μεγαλύτερο συλλογικό σώμα όπου συμμετέχουν και οι θεατές (σχετικά παθητικά, αλλά σε πολλά είδη χορού και ενεργητικά). Βιώνεται ως ένα μεγάλο ή μικρό κοινό καλλιτεχνικό έργο και στιγμή μέσα στην ζωή καλλιτεχνών και θεατών. Η επιτυχία του δεν έχει να κάνει μόνο με την ποιότητα της παράστασης αλλά και με τις γνώσεις, τα ένστικτα, τις διαθέσεις και τις προκαταλήψεις, τους συνειρμούς και τα αυθόρμητα αισθήματα των θεατών-αποδεκτών του. *«Ο καλλιτέχνης, όπως αναφέρει η Καίτη Τσιλιμίγκρα, διακρίνεται και για την ποιότητά του και για το γούστο του. Καθένας μπορεί να σχεδιάσει, να χορογραφήσει αλλά η επιλογή που θα κάνει και ο τρόπος που θα αποδώσει τον ξεχωρίζει. Η τέχνη δεν ζει μόνη της. Η αξία της εξαρτάται από την επίδραση που έχει στον θεατή. Ο στόχος κάθε αληθινού καλλιτέχνη πρέπει να είναι να παρασύρει τους θεατές του ώστε να ξεχαστούν και να μεταφερθούν σε έναν άλλο κόσμο. Ο χορός ταιριάζει στην εποχή μας, είναι μια τέχνη γοργή, βαθιά μαζί και άμεση, που δίνει τον εαυτό της πέρα για πέρα, που συγχρόνως κατευθύνει το θεατή και του αφήνει όσο γίνεται πιο μεγάλη ελευθερία ερμηνείας»<sup>78</sup>.*

Την ίδια άποψη συμμερίζεται και η χορολόγος Κάρια Σαμβράμη, σύμφωνα με την οποία *«Η πρόθεση του χορογράφου είναι να μεταδώσει στο κοινό τις ιδέες του συνθέτοντας ένα πρωτογενές χορευτικό κομμάτι. Η δραστηριότητα αυτή προϋποθέτει δύο διαφορετικούς, αλλά αλληλένδετους τρόπους γνώσης και κατανόησης του χορού. Από τη μια την εμπειρία του φαινομένου και από την άλλη την ερμηνεία των συμβόλων που εμπεριέχονται στο φαινόμενο. Έτσι οδηγούμαστε στην τριαδική σχέση μεταξύ του δημιουργού, του μηνύματος, το οποίο ενσαρκώνεται στο σώμα του χορευτή, και του θεατή. Αυτοί οι τρεις άνθρωποι λοιπόν, ο δημιουργός, ο χορευτής και ο θεατής,*

<sup>78</sup> Καίτη Π. Τσιλιμίγκρα (1999). Ο Χορός: Ιστορία-Εκπαίδευση-Δημιουργία. Ό.π. βλ. σχ. 4, σ. 131.

*ενεργοποιούν το σύστημα της αντίληψης και έτσι εμπλέκονται και βιώνουν τις ζωντανές σχέσεις κατά τη διάρκεια του χορευτικού δρωμένου»<sup>79</sup>.*

Σχολιάζοντας γενικότερα τα χορευτικά πράγματα ο Δημήτρης Σωτηρίου λέει ότι τα βλέπει τόσο αισιόδοξα όσο και απαισιόδοξα. *«Από τη μια είναι καλό που ασχολείται κόσμος με τον χορό, σπάνια εντούτοις βλέπεις πραγματική θέληση και έμπνευση. Τις περισσότερες φορές δεν αρθρώνεται ουσιαστικός λόγος. Ναι μεν έχουμε να διανύσουμε πολύ δρόμο σε ό,τι αφορά την υποδομή, τους θεσμούς, την δυνατότητα εξαγωγής του χορού, όμως το βασικό είναι το πόσο συνειδητός παρουσιάζεται κανείς σε αυτό που κάνει».*

Προηγουμένως αναφερθήκαμε στην ομαδικότητα που χαρακτηρίζει το επάγγελμα του χορογράφου. Αυτή η ομαδικότητα, όμως, πέραν των ευκολιών που προσφέρει δημιουργεί ορισμένα προβλήματα στο πεδίο του χορού, τα οποία μπορούμε να τα εντοπίσουμε, κυρίως, στην απόκτηση εργασιακών θέσεων από τα ίδια λιγοστά πρόσωπα. Προκαλείται με τον τρόπο αυτόν, μια έλλειψη ασφάλειας για τους υπόλοιπους εργαζόμενους, που τυχάνει να μην ανήκουν στις συνεργαζόμενες ομάδες, η οποία οδηγεί την πλειοψηφία όσων δεν ανήκουν στις προαναφερθείσες ομάδες σε μια συνεχή αναζήτηση γνώσεων και απόκτησης πτυχίων.

Για μια βιομηχανία, λοιπόν, που βασίζεται εξ ολοκλήρου στο ανθρώπινο δυναμικό του, η έλλειψη ασφάλειας που προκαλείται σε αυτό είναι περίεργη. Η πραγματικότητα είναι πως ο χορός εκ φύσεως είναι πολυδιάστατος, ίσως η πιο πολυσύνθετη από όλες τις εκφραστικές τέχνες. Κατ' επέκταση, πολυδιάστατη και πολυσύνθετη είναι και η φύση των ίδιων των συμμετοχών σε αυτήν.

<sup>79</sup> (2004) Χορός *Dance*. Ό.π. βλ. σχ. 38, σ. 38.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ

### ΤΟ ΠΡΟΦΙΛ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΧΟΡΕΥΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

*«Χορευτικό κοινό με απαιτήσεις αρχίζει να δημιουργείται στην Ελλάδα από το 1955, οι οποίες οφείλονται, κυρίως, στην εμφάνιση ξένων συγκροτημάτων μπαλέτου στο Φεστιβάλ Αθηνών»*  
Κώστας Νίκολς<sup>80</sup>

#### Γ.1. Εισαγωγικά

Όπως και στο Β' κεφάλαιο, επιχειρήσαμε την σκιαγράφηση του προφίλ των δημιουργών, ως έναν από τους μεγαλύτερους συμμετόχους στο πεδίο του χορού, έτσι και στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσουμε έναν άλλον σημαντικό συμμετόχο, το κοινό παραστάσεων χορού. Κοινό, γενικά, είναι «το σύνολο των ανθρώπων που διαβάζει, βλέπει, ακούει, λογοτεχνικά, καλλιτεχνικά, μουσικά έργα ή θεάματα». Ακόμη «το σύνολο των προσώπων που παρευρίσκεται ενεργά σ' ένα θέαμα, μία συγκέντρωση, μία εκδήλωση»<sup>81</sup>.

Υπάρχει ένα κοινό με το ίδιο επίπεδο μόρφωσης, το ίδιο επίπεδο παιδείας, την ίδια ταξική καταγωγή, την ίδια οικονομική δυνατότητα, το ίδιο φύλο, το ίδιο επάγγελμα, την ίδια πολιτική συνείδηση, την ίδια ιδεολογία, την ίδια γεωγραφική προέλευση, τον ίδιο τόπο διανομής, τις ίδιες ψυχολογικές και κοινωνικές εμπειρίες, την ίδια αντίληψη για την τέχνη και τον χορό ως είδος τέχνης ειδικά; Η απάντηση είναι αναμφίβολα όχι.

Το κοινό δεν αποτελούν κάποια ειδικά ανθρώπινα όντα, που προορίσθηκαν να απολαμβάνουν τα προϊόντα του προνομιακά, αλλά σύνολο από κοινωνικά άτομα κάθε ταξικής προέλευσης και μορφωτικού επιπέδου, που αναζητούν την διασκέδαση, την φυγή, την χαρά, την απόλαυση, παρακολουθώντας ποικίλες εκδηλώσεις.

Δεν είναι περίεργο που ο σύγχρονος χορός και το χοροθέατρο δυσκολεύονται να βρουν το κοινό τους. Ισχύουν δηλαδή και για την Ελλάδα οι πάντα επίκαιρες παρατηρήσεις του Roger Garaudy για την Δύση: «αυτός ο σύγχρονος χορός, τόσο απαιτητικός για την ανύψωση του ανθρώπου της εποχής μας, δεν βρήκε ακόμη ευρύ κοινό και ακροατήριο ούτε στην Αμερική ούτε στην Ευρώπη. Εξαιρουμένου του Maurice Bejart, υπάρχουν μόνο μερικά αμερικανικά πανεπιστήμια, ή στην Ευρώπη, μερικές ενθουσιώδεις, αλλά πολύ περιορισμένες, κοινότητες νέων, που υποδέχονται τους θιάσους, αναγκασμένους φυσικά να φυτοζωούν όχι μονάχα οικονομικά αλλά και όσον αφορά τις δημιουργικές τους δυνατότητες, γιατί μόνον η επαφή με το πλατύ κοινό, που

<sup>80</sup> «Ο Χορός», Θέατρο 1957, Αθήνα: Εκδοτικός & Τεχνικός Οργανισμός Θ. Κρίτα – Α. Βουσβούνη, σ. 51. Πηγή: (2004) Χορός και Θέατρο, ό.π. βλ. σχ. 35, σ. 49.

<sup>81</sup> Κολοβός Νίκος. Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 100.

να "συμμετέχει" στην δράση του μπορεί να προμηθεύσει το ανθρώπινο λίπασμα για μεγάλες δημιουργίες»<sup>82</sup>.

Σκοπός του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι η σκιαγράφιση του κοινού χορευτικών παραστάσεων ούτως ώστε να καταστεί δυνατή η συγκεντρωτική καταγραφή στοιχείων που θα μας οδηγήσουν στην δημιουργία ενός ολοκληρωμένου προφίλ των συμμετόχων αυτών. Λόγω της χρονικής συγκυρίας γραφής της εν λόγω μελέτης, θεωρήσαμε ως πλέον κατάλληλο χώρο για μία έρευνα κοινού αυτόν της Καλαμάτας, καθώς τον μήνα Ιούλιο διεξάγεται κάθε χρόνο ένα διεθνές φεστιβάλ χορού με μεγάλη επιτυχία. Πρέπει να επισημάνουμε πως έγινε προσπάθεια επικοινωνίας και συνεργασίας και με το αντίστοιχο φεστιβάλ που διεξάγεται για πρώτη φορά στην Αθήνα, ωστόσο η προσπάθεια αυτή στάθηκε ανεπιτυχής. Έχοντας πετύχει την εκ των προτέρων ενημέρωση και έχοντας πάρει την απαραίτητη άδεια από το Δ.Σ. της ΔΕΠΑΚ, η έρευνα κοινού διεξήχθη και τις δέκα ημέρες του φεστιβάλ. Στο κεφάλαιο, λοιπόν, αυτό, παραθέτουμε τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής με στόχο την δημιουργία του προφίλ των θεατών χορευτικών παραστάσεων.

## Γ.2. Ταυτότητα έρευνας

Καθώς στόχος της έρευνας ήταν η συλλογή πληροφοριών, η συγκέντρωση οιασδήποτε διαθέσιμης πληροφορίας η οποία θα μας βοηθούσε στην κατανόηση του συγκεκριμένου θέματος, επιλέξαμε ως προτιμότερη ερευνητική μέθοδο την εθνογραφική μεθοδολογική προσέγγιση. Με σκοπό την επίτευξη του στόχου αυτού η ερευνητική διαδικασία ήταν ανοιχτή, φανερή. Το διοικητικό και εκπαιδευτικό προσωπικό και οι περισσότερες εκ των συμμετεχόντων χορευτικές ομάδες είχαν ενημερωθεί εκ των προτέρων για τους στόχους και τη μέθοδο της έρευνας.

Κατά την διάρκεια αυτής της ενεργούς παρατήρησης και διεξαγωγής της έρευνας συγκεντρώσαμε τόσο ποιοτικά όσο και ποσοτικά στοιχεία. Στα ποιοτικά στοιχεία συμπεριλαμβάνονται προσωπικές σημειώσεις από την παρακολούθηση των παραστάσεων και των συμπεριφορών του κοινού και συζητήσεων με το προσωπικό και τα διευθυντικά στελέχη του Φεστιβάλ καθώς και με δημοσιογράφους και χορογράφους. Τα ποσοτικά αυτά στοιχεία προσπαθήσαμε να τα αιτιολογήσουμε και με την αναφορά αντιλήψεων και απόψεων των ίδιων των θεατών που παρατίθενται αυτούσια. Επιλέξαμε τη μέθοδο αυτή προκειμένου να καταστήσουμε πιο εμφανή την άμεση σύνδεση μεταξύ ποιοτικών και ποσοτικών στοιχείων που συγκεντρώθηκαν από την έρευνα. Σημαντικός

<sup>82</sup> (2004) Χορός και Θέατρο, ό.π. βλ. σχ. 35, σ. 72.

λόγος για την χρησιμοποίηση της μεθόδου αυτής στάθηκε και ο περιορισμένος αριθμός των ατόμων που ερωτήθηκαν και δέχθηκαν να συμμετάσχουν στην εν λόγω έρευνα.

#### Γ.2.I. Χρονική διάρκεια έρευνας

Η συλλογή των στοιχείων έγινε στο χρονικό διάστημα από 16 έως 24 Ιουλίου του έτους 2004 με προσωπική συνέντευξη και χρήση δομημένου ερωτηματολογίου στην είσοδο του χώρου των παραστάσεων, για το οποίο θα γίνει λόγος εκτενέστερα στο κεφ. Γ.2.IV.

#### Γ.2.II. Εξεταζόμενος πληθυσμός

Ο υπό εξέταση πληθυσμός αποτελείται από το σύνολο των επισκεπτών των εκδηλώσεων του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας. Το μέγεθος του δείγματος του πληθυσμού αυτού ήταν 340 άτομα τα οποία ερωτήθηκαν και συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο που σχεδιάστηκε για το φεστιβάλ.

#### Γ.2.III. Τρόπος διεξαγωγής έρευνας

Η δειγματοληπτική έρευνα είναι αναμφισβήτητα πολύ χρήσιμο εργαλείο για την καταμέτρηση συγκεκριμένων, αντικειμενικών χαρακτηριστικών, τα οποία μας δίνουν την δυνατότητα να συνθέσουμε την απαραίτητη περιγραφική εικόνα του υπό έρευνα πληθυσμού. Η πιο συνηθισμένη προσέγγιση για την συλλογή πληροφοριών σχετικά με την συμπεριφορά, την στάση, την γνώμη και τα χαρακτηριστικά του κοινού είναι το να το ρωτήσουμε με άμεσο τρόπο. Αυτό μπορεί να γίνει μέσω ενός ερωτηματολογίου.

#### Γ.2.IV. Το Ερωτηματολόγιο

Το ερωτηματολόγιο είναι ένα έντυπο που περιλαμβάνει συνήθως τυποποιημένες ερωτήσεις για την συλλογή στοιχείων και αποτελεί την περισσότερο χρησιμοποιούμενη μέθοδο συλλογής πρωτογενών στοιχείων.

Διακρίνουμε δύο είδη ερωτηματολογίων: τα απευθείας, από τον ίδιο τον ερωτώμενο συμπληρούμενα ερωτηματολόγια (ο κάθε ερωτώμενος, δηλαδή, απαντά μόνος του στις ερωτήσεις του ερωτηματολογίου) και τα εμμέσως συμπληρούμενα ερωτηματολόγια (ο ερευνητής σημειώνει τις απαντήσεις, που του δίνει το άτομο). Στην δεύτερη περίπτωση, η παρουσία του ερευνητή θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση, κάτι το οποίο δεν αποκλείεται να συμβεί και στην πρώτη. Ο ερωτώμενος συμπληρώνει το ερωτηματολόγιό του παρουσία του ερευνητή, ο οποίος είναι σε θέση να επεξηγήσει το περιεχόμενο των ερωτήσεων, αν αυτό θεωρηθεί απαραίτητο. Η απευθείας συμπλήρωση των ερωτηματολογίων προτιμάται να χρησιμοποιείται όταν α) ο αριθμός των ατόμων, τα

οποία πρόκειται να ερωτηθούν είναι πολύ υψηλός και δεν διαθέτουμε ικανοποιητικό αριθμό ερευνητών, β) είναι βέβαιος κάποιος ότι τα άτομα, που θα ερωτηθούν, είναι ικανά να εκφραστούν σωστά με την βοήθεια ενός ερωτηματολογίου, γ) το ερωτηματολόγιο προκαλεί το έντονο ενδιαφέρον των ερωτώμενων.

#### Γ.2.IV.α. Είδος ερωτήσεων

Υπάρχουν αρκετά είδη ερωτήσεων. Στο εν λόγω ερωτηματολόγιο, το οποίο παραθέτουμε στο παράρτημα 4 υπάρχουν τέσσερα διαφορετικά είδη. Οι κλειστές και οι ανοιχτές ερωτήσεις, οι ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής και οι διχοτομικές ερωτήσεις. Ο τύπος των κλειστών ερωτήσεων είναι εκείνος που προσφέρεται καλύτερα για μία στατιστική ανάλυση και ανίχνευση. Έχοντας συγκεντρώσει με τον τρόπο αυτόν τις απαντήσεις δεν αφήνονται περιθώρια διαφορούμενων απαντήσεων λόγω αντίδρασης του ερωτώμενου ατόμου. Αυτές οι ερωτήσεις γίνονται εύκολα κατανοητές και είναι συγχρόνως εύκολο να απαντηθούν ενώ μπορούν να χρησιμεύσουν σαν ερωτήσεις φίλτρα, δηλαδή μέσο διάκρισης, κατηγοριοποίησης των απαντώντων μεταξύ ποικίλων μεταγενέστερων απαντήσεων<sup>83</sup>.

Αντιθέτως, στις ανοιχτές ερωτήσεις η απάντηση δεν προβλέπεται ούτε προκαθορίζεται και ο ερωτώμενος είναι ελεύθερος να εκφραστεί όπως επιθυμεί. Οι ερωτήσεις αυτές έχουν το πλεονέκτημα ότι δεν επηρεάζουν τις απαντήσεις του ερωτώμενου με μια προκαθορισμένη κατηγορία απαντήσεων. Πολλές φορές, όμως, οι ερωτώμενοι δεν είναι διατεθειμένοι να δώσουν μια εκτενή απάντηση σε μία ανοιχτή ερώτηση. Επιπλέον, πολλοί ερωτώμενοι έχουν δυσκολίες στην έκφραση και διατύπωση της απάντησης.

Επίσης υπάρχουν οι ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής. Οι ερωτήσεις της κατηγορίας αυτής παρέχουν την δυνατότητα στον ερωτώμενο να επιλέξει μεταξύ πολλών προεπιλεγμένων απαντήσεων. Σε ορισμένες περιπτώσεις η απάντηση θα είναι μόνο μία ενώ σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να δοθούν περισσότερες από μία απαντήσεις. Τέλος, υπάρχουν οι διχοτομικές ερωτήσεις, οι οποίες επιτρέπουν στον ερωτώμενο να επιλέξει μόνο μία από δύο δυνατές απαντήσεις. Συχνά, στις δύο αυτές απαντήσεις, προστίθεται και μία τρίτη, ουδέτερη απάντηση<sup>84</sup>.

#### Γ.2.IV.β. Η υλική παρουσίαση του ερωτηματολογίου

Η υλική παρουσίαση του ερωτηματολογίου πρέπει να τυχάνει πάντοτε ειδικής προσοχής. Πολύ περισσότερο, όταν πρόκειται για εκείνα, που συμπληρώνονται από

<sup>83</sup> Philip Kotler & Joanne Scheff (1997). Ο.π. βλ. σχ. 72, σ. 141-142.

<sup>84</sup> Βλάσης Σταθακόπουλος (1997). *Μέθοδοι Έρευνας Αγοράς*, Αθήνα: Α. Σταμούλης, σ. 170-171.

τους ίδιους τους ερωτώμενους κατ' ευθείαν. Το ερωτηματολόγιο πρέπει να είναι εύκολο στην χρήση, εύκολο στην ανάγνωση, εύκολο στην συμπλήρωση. Η αισθητική πλευρά κατά την κατασκευή των ερωτηματολογίων δεν είναι κάτι το αμελητέο έστω και αν δεν πρόκειται να τα δουν οι ίδιοι οι ερωτώμενοι. Βέβαια, σωστό είναι οι αισθητικές τεχνικές να είναι πριν απ' όλα λειτουργικές. Μία ευχάριστη τυπογραφική παρουσίαση, μία άνετη σελιδοποίηση, χαραγμένες σειρές με επιμέλεια, κλπ. καθιστούν το ερωτηματολόγιο περισσότερο ελκυστικό και συγχρόνως διευκολύνεται η χρήση του, κατά την διάρκεια της συμπλήρωσης όσο και αξιολόγησής του.

### Γ.3. Αποτελέσματα έρευνας

Τα στοιχεία, μετά την συγκέντρωση και ανάλυσή τους, κατηγοριοποιούνται ως εξής: αρχικά παραθέτουμε τα δημογραφικά στοιχεία των ερωτώμενων, τα οποία περιλαμβάνουν την ηλικία, το μορφωτικό επίπεδο, το επάγγελμα και το εισοδηματικό επίπεδο του κοινού. Εν συνεχεία παραθέτουμε τα στοιχεία που προκύπτουν από τον συστηματικό έλεγχο των ερωτηματολογίων και συνεντεύξεων και που αφορούν τον βαθμό παρακολούθησης πολιτιστικών εκδηλώσεων, τις προτιμήσεις του κοινού αναφορικά με τα ποικίλα πολιτιστικά δρώμενα καθώς και τα κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων δρωμένων και εκδηλώσεων. Μία επόμενη κατηγορία είναι αυτή που σχετίζεται άμεσα με τις παραστάσεις χορού και αφορά τον αριθμό χορευτικών παραστάσεων που έχει παρακολουθήσει το κοινό, την πιστότητά του ή μη στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας και την ικανοποίησή του από το θέαμα που παρακολούθησαν.

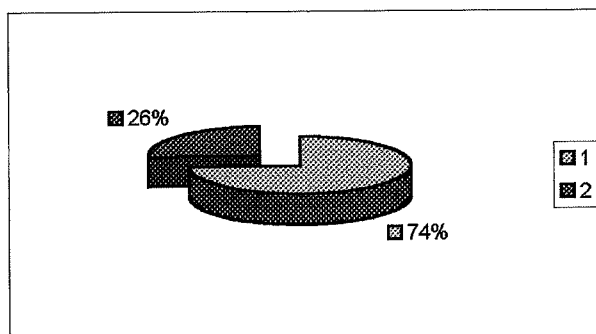
#### Γ.3.1. Δημογραφικά στοιχεία

Έρευνες κοινού και άλλα ερευνητικά προγράμματα δηλώνουν ότι οι γυναίκες υπερισχύουν στο παριστάμενο πλήθος σε παρουσιάσεις παραστατικών τεχνών. Επιπλέον, σε πολλές περιπτώσεις οι άνδρες που βρίσκονται μεταξύ του παριστάμενου πλήθους βρίσκονται εκεί προκειμένου να συνοδεύσουν την γυναικεία παρέα τους κι αυτή ήταν που έκανε ουσιαστικά την επιλογή της παράστασης αυτής. Δεν υπάρχει καμία λογική εξήγηση όσον αφορά την βιολογία των ανθρώπων για την διαφορά αυτή μεταξύ των φύλων. Την εξήγηση μπορούμε να την εντοπίσουμε στις κοινωνικές διαφοροποιήσεις. Οι γυναίκες μπορεί να είναι περισσότερο αναμειγμένες με τις παραστατικές τέχνες γιατί ως κορίτσια τους παρείχαν περισσότερα αντικείμενα τέχνης απ' ό,τι τα αγόρια -για παράδειγμα μαθήματα χορού και μουσικής- καθώς και ανάλογη εμπειρία παρακολούθησης. Μια άλλη εξήγηση μπορούμε να εντοπίσουμε στις

προδιαθέσεις της ίδιας της προσωπικότητας. Ο χαρακτήρας της γυναικείας προσωπικότητας χαρακτηρίζεται από γνωρίσματα, όπως εκφραστικότητα και συναισθηματικότητα ενώ η ανδρική προσωπικότητα χαρακτηρίζεται από ανεξαρτησία και δραστηριότητα.

Πίνακας 5: Μερίδιο φύλου.

Ο πληθυσμός που επισκέφτηκε τις εκδηλώσεις του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας είναι κυρίως γυναίκες. Πιο συγκεκριμένα, από το σύνολο των ατόμων που παρακολούθησαν τις παραστάσεις το 74% των θεατών ήταν γυναίκες και το 26% άνδρες.



Συγκριτικά με κάποιες άλλες αντίστοιχες έρευνες το ποσοστό κυμαίνεται στον ίδιο περίπου βαθμό. Επί παραδείγματι, στην έρευνα του Ελληνικού Φεστιβάλ το 2002 το 37,4% των θεατών ήταν άνδρες και το 62,6% γυναίκες.

#### Γ.3.Ι.α. Ηλικία

Το συνολικό κοινό είναι σχετικά νεαρής ηλικίας καθώς το ποσοστό ηλικίας 18-34 ετών είναι 51% σε σύγκριση με το υπόλοιπο συνολικό ποσοστό. Αναλυτικά, από 18-24 ετών το ποσοστό φτάνει το 18%, από 25-34 ετών το 33%, από 35-44 ετών το 18,5%, από 45-54 ετών το 18,5% και από 55 ετών και άνω το ποσοστό είναι μόλις 12%.

#### Γ.3.Ι.β. Μορφωτικό επίπεδο

Αναφορικά με το μορφωτικό επίπεδο αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι πάνω από το μισό κοινό με ποσοστό 63% έχει ανώτατη μόρφωση. Εάν προσθέσουμε και το κοινό με ανώτερη μόρφωση (ΤΕΙ/ΤΕΚ) τότε το ποσοστό φτάνει το 84%. Ενώ σχεδόν αμελητέο είναι το ποσοστό των θεατών κατώτερης μόρφωσης, ποσοστό μόλις 16%. Τα αντίστοιχα στοιχεία του Φεστιβάλ Αθηνών έχουν ως εξής: κατώτερη 1,2%, μέση 29,3%, ανώτερη 8,8%, ανώτατη 60,7%.

#### Γ.3.Ι.γ. Επάγγελμα

Το κοινό που επιλέγει να παρακολουθήσει εκδηλώσεις του φεστιβάλ είναι τόσο ιδιωτικοί όσο και δημόσιοι υπάλληλοι με ανώτερο ποσοστό εκείνο των ελεύθερων επαγγελματιών.



Η πέμπτη ερώτηση του ερωτηματολογίου σχετικά με το αν ασχολούνται οι θεατές επαγγελματικά με το πεδίο του πολιτισμού δείχνει πως το 67% των ερωτώμενων δεν έχουν επαγγελματική σχέση με πολιτιστικούς φορείς ενώ το υπόλοιπο 33% μοιράζεται ανά ποσοστιαία βαθμίδα ανάμεσα στους χορευτές-χορογράφους, τους δημοσιογράφους-κριτικούς, τους τραγουδιστές-μουσικούς και τους ηθοποιούς.

Από το ανωτέρω ποσοστό βλέπουμε ότι το 1/3 του συνόλου έχει επαγγελματική σχέση με το πεδίο του πολιτισμού. Τι είδους όμως σχέση είναι αυτή; Το ερώτημα αυτό που προέκυψε κατά την εξέλιξη της έρευνας κοινού θελήσαμε να διευκρινίσουμε. Από το σύνολο, λοιπόν, των ατόμων που έχουν σχέση με πολιτιστικούς φορείς, μόλις το 23% είναι χορευτές-χορογράφοι. Το 7% είναι μουσικοί-τραγουδιστές, το 9% είναι ηθοποιοί, το 10% είναι δημοσιογράφοι-κριτικοί ενώ το υπόλοιπο 51% έχει δηλώσει ότι έχει άλλου είδους σχέση με το πεδίο του πολιτισμού. Στο 51% περιλαμβάνονται άτομα που είναι θεατρολόγοι, εργαζόμενοι σε γραφεία πολιτιστικών οργανισμών, οργανωτές συναυλιών, μηχανικοί αναστηλωτές αρχαιολογικών ευρημάτων καθώς και καθηγητές ζωγραφικής.

Πίνακας 6: Επάγγελμα κοινού.

Επάγγελμα	%
Ιδιωτικός Υπάλληλος	17
Δημόσιος Υπάλληλος	50
Ελεύθερος Επαγγελματίας	70
Φοιτητής	13
Συνταξιούχος	3
Άνεργος	3
Καλλιτέχνης	16
Οικιακά	4

Σε διευκρινιστική (ανοιχτή) ερώτηση που τέθηκε στους χορευτές-χορογράφους, οι οποίοι εντοπίστηκαν στο κοινό με την ιδιότητα του θεατή, σχετικά με τον λόγο για τον οποίο επέλεξαν την συγκεκριμένη εκδήλωση οι απαντήσεις υπήρξαν ποικίλες. Αναφέρονται ενδεικτικά εκείνες με την μεγαλύτερη προτίμηση:

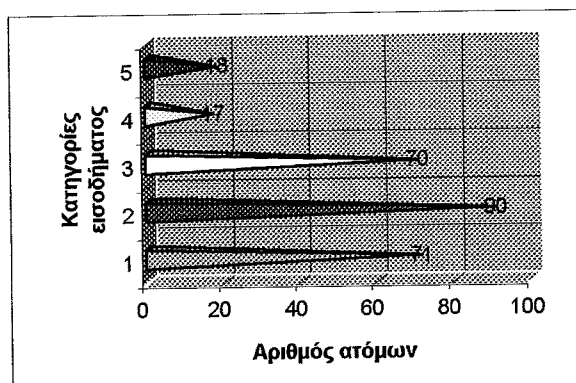
- Από ενδιαφέρον
- Για ενημέρωση και υποστήριξη του θεσμού του φεστιβάλ
- Για το σεμινάριο που διεξάγεται στο πλαίσιο του φεστιβάλ
- Από αγάπη για τον χορό

### Γ.3.Ι.δ. Εισοδηματικό επίπεδο

Όσον αφορά το εισοδηματικό επίπεδο, υψηλότερο είναι το ποσοστό θεατών μηνιαίου εισοδήματος μέχρι 1000€. Στο σύνολό τους οι θεατές του φεστιβάλ ανήκουν στην χαμηλο-μεσαία οικονομική τάξη, γεγονός που ίσως να οφείλεται και στην ιδιότητα που

έχει ένα μεγάλο μέρος του συνόλου, το οποίο στο 23% είναι φοιτητές, άνεργοι, συνταξιούχοι και ασχολούνται με οικιακά.

**Πίνακας 7: Οι κατηγορίες εισοδήματος 1-5 περιλαμβάνουν τα ποσά: -700€, 701-1000€, 1001-2000€, 2001-3000€ και 3001€ κ.ά.**



### Γ.3.II. Βαθμός παρακολούθησης πολιτιστικών εκδηλώσεων

Εκτός από τις ερωτήσεις δημογραφικού χαρακτήρα οι θεατές ερωτήθηκαν και για τις γενικότερες προτιμήσεις τους σχετικά με πολιτιστικές εκδηλώσεις. Σημαντικό είναι το ποσοστό που δείχνει πως ένας στους τρεις τόσο στους άνδρες όσο και στις γυναίκες επιλέγουν πολιτιστικές εκδηλώσεις για την διασκέδασή τους. Να τονίσουμε ότι στην ερώτηση αυτή μία διευκρίνιση υπήρξε απαραίτητη, καθώς πολλοί ήταν εκείνοι που έθεταν το ερώτημα του τι περιέχεται σε μία πολιτιστική εκδήλωση. Στην περίπτωση αυτή, ως πολιτιστική εκδήλωση θεωρούμε μία θεατρική ή χορευτική παράσταση, μία κινηματογραφική ταινία, μια συναυλία και τέλος την επίσκεψη εκθέσεων ή γκαλερί.

**Πίνακας 8: Παρακολούθηση πολιτιστικών εκδηλώσεων.**

ΦΥΛΟ	ΝΑΙ	ΟΧΙ
Γυναίκες	67%	33%
Άνδρες	75%	25%

Όσον αφορά τις προτιμήσεις του κοινού για τις πολιτιστικές εκδηλώσεις, θα πρέπει να αναφέρουμε αρχικά τις πολιτιστικές εκείνες εκδηλώσεις που θέσαμε ως ειδική κατηγορία στο ερωτηματολόγιο. Αυτές είναι: το θέατρο, ο χορός, το διάβασμα, η ταβέρνα/το εστιατόριο, η τηλεόραση, ο κινηματογράφος, οι συναυλίες/μουσικές εκδηλώσεις και τέλος οι γκαλερί/εκθέσεις.

Κατόπιν επεξεργασίας των αποτελεσμάτων η τηλεόραση τοποθετείται στην πρώτη θέση των προτιμήσεων των θεατών (που δεν παρακολουθούν πολιτιστικές εκδηλώσεις). Μετά ακολουθούν η ταβέρνα/το εστιατόριο και το διάβασμα. Στην τέταρτη θέση βρίσκεται η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων ενώ ακολουθούν ο κινηματογράφος, ο χορός, οι συναυλίες και οι εκθέσεις.

Διαφοροποιημένες εμφανίζονται οι προτιμήσεις ανάμεσα στα δύο φύλα καθώς οι τρεις πρώτες προτιμήσεις για τους άνδρες είναι ο κινηματογράφος, το διάβασμα και το θέατρο, με τον χορό να καταλαμβάνει μόλις την έβδομη θέση, γεγονός που επιβεβαιώνει αυτό που αναφέρθηκε και στο κεφ. Γ.3.Ι. σχετικά με την θέση των ανδρών ως απλοί συνοδοί των γυναικών που ακολουθούν. Στις γυναίκες αντίθετα, οι τρεις πρώτες προτιμήσεις είναι ο κινηματογράφος, ο χορός και το θέατρο.

Πίνακας 9: Σειρά προτίμησης πολιτιστικών εκδηλώσεων.

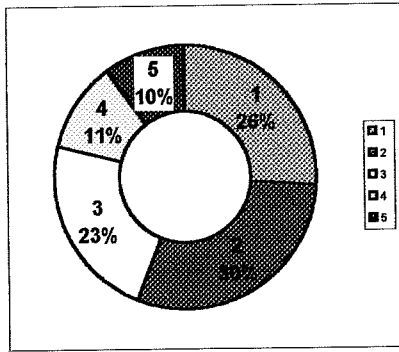
Εκδηλώσεις	Γυναίκες	Άνδρες
Θέατρο	3	3
Χορός	2	7
Διάβασμα	4	2
Ταβέρνα, εστιατόριο	5	4
Τηλεόραση	7	5
Κινηματογράφος	1	1
Συναυλίες	6	8
Εκθέσεις	8	5

Εξετάζοντας τις προτιμήσεις των δύο φύλων ενδιαφέρον παρουσιάζει η κατάταξη των διάφορων εκδηλώσεων. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον πίνακα και τα δύο φύλα τοποθετούν τον κινηματογράφο στην πρώτη θέση επιλογής τους, ενώ το θέατρο στην τρίτη. Μεγάλη είναι η διαφοροποίηση μεταξύ ανδρών και γυναικών σχετικά με

τις παραστάσεις χορού, καθώς βλέπουμε ότι οι γυναίκες τον τοποθετούν στην δεύτερη θέση επιλογής τους ενώ οι άνδρες μόλις στην έβδομη. Επίσης, χαρακτηριστική είναι η προτίμηση των θεατών για τις εκθέσεις και τις γκαλερί, καθώς οι γυναίκες τοποθετούν την πολιτιστική αυτή εκδήλωση στην τελευταία θέση των προτιμήσεών τους ενώ οι άνδρες σε μία μέση θέση προτίμησης.

Στην προσπάθειά μας να δημιουργήσουμε το προφίλ των ανθρώπων που παρακολουθούν χορό προχωρήσαμε σε μια πιο ειδική κατηγοριοποίηση. Ασχοληθήκαμε μεμονωμένα με το σύνολο των θεατών που κατατάσσουν τον χορό στις πρώτες τους προτιμήσεις όσον αφορά την επιλογή των πολιτιστικών εκδηλώσεων. Αναφορικά με την ηλικία τους, τα άτομα που παρακολουθούν συχνά χορό είναι ηλικίας 18-34 ετών, το ποσοστό αυτό μάλιστα αγγίζει το 50%. Πιο συγκεκριμένα: από 18-24 ετών το ποσοστό φτάνει το 13%, από 25-34 ετών το 34%, από 35-44 ετών το 16%, από 45 και άνω το 34%. Όσον αφορά το μορφωτικό τους επίπεδο το ποσοστό των ατόμων με ανώτερη μόρφωση είναι εντυπωσιακή καθώς φτάνει το 70% ενώ μόλις το 18% είναι απόφοιτοι λυκείου.

Το μηνιαίο τους εισόδημα ήταν ένα άλλο θέμα που μας απασχόλησε στην ειδική αυτή κατηγορία. Έτσι, λοιπόν, πάνω από τους μισούς έχουν μηνιαίο εισόδημα έως 1000€, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την ηλικία των ατόμων που παρακολουθούν χορό (καθώς το 50% είναι έως 34 ετών).



**Πίνακας 10: Ποσοστό μηνιαίου εισοδήματος ατόμων που παρακολουθούν συχνά χορό. Όπου 1 εισόδημα έως 700€, 2: 701-1000€, 3: 1001-2000€, 4: 2001-3000€ και 5: 3001 κ.ά.**

Είδαμε νωρίτερα πως η πέμπτη ερώτηση του ερωτηματολογίου σχετικά με το αν ασχολούνται οι θεατές επαγγελματικά με το πεδίο του πολιτισμού έδειξε πως το 67% των ερωτώμενων δεν έχουν

επαγγελματική σχέση με πολιτιστικούς φορείς ενώ το υπόλοιπο 33% μοιράζεται ανά ποσοστιαία βαθμίδα ανάμεσα στους χορευτές-χορογράφους, τους δημοσιογράφους-κριτικούς, τους τραγουδιστές-μουσικούς και τους ηθοποιούς. Εντυπωσιακό είναι το συμπέρασμα πως από το σύνολο των ατόμων που τοποθετούν τον χορό στην πρώτη τους επιλογή όσον αφορά τις προτιμήσεις για την διασκέδασή τους οι μισοί σχεδόν ασχολούνται επαγγελματικά με τον χώρο του πολιτισμού καθώς το 47% απάντησε θετικά. Από το ποσοστό αυτό των ατόμων, όμως, μόλις το 37% δηλώνει χορευτής-χορογράφος ενώ το υπόλοιπο ποσοστό μοιράζεται ανάμεσα στα επαγγέλματα που αναφέραμε ανωτέρω.

Προτού αναφέρουμε τα κριτήρια επιλογής των πολιτιστικών εκδηλώσεων σύμφωνα με τα οποία προτιμάται μια εκδήλωση έναντι κάποιας άλλης, πρέπει να αναφέρουμε τις πρώτες επιλογές των εκδηλώσεων που προτιμούνται και οι οποίες τοποθετούνται στις δύο πρώτες θέσεις μετά τον χορό. Ακολουθως, το θέατρο και ο κινηματογράφος καλύπτουν το 48% και 47% ποσοστό αναφοράς αντίστοιχα, με επόμενη προτίμηση αυτή του διαβάσματος (με ποσοστό 33%). Ακολουθούν οι συναυλίες (23%), οι γκαλερί (13%), τα club/bar (12%), οι ταβέρνες/τα εστιατόρια (10,5%) και τέλος η τηλεόραση (με μόλις 3%). Σχετικά με τα κριτήρια επιλογών των εκάστοτε πολιτιστικών δρωμένων που παρακολουθεί το εν λόγω σύνολο ατόμων, στην πρώτη θέση τοποθετούνται ο καλλιτέχνης και το είδος ενώ στην δεύτερη θέση ακολουθεί ο φορέας διοργάνωσης της εκδήλωσης. Ο χώρος και η τιμή του εισιτηρίου καθώς και η ευκολία εύρεσης των εισιτηρίων αφορά ελάχιστα το σύνολο αυτό.

### Γ.3.III. Κριτήρια επιλογής εκδήλωσης που θα παρακολουθήσουν<sup>85</sup>

Ενδιαφέρον είναι το συμπέρασμα από τον πίνακα που ακολουθεί, ο οποίος φανερώνει πως μεταξύ ανδρών και γυναικών υπάρχουν -στο ίδιο περίπου ποσοστό- όμοια κριτήρια επιλογής των εκάστοτε πολιτιστικών εκδηλώσεων που θα παρακολουθήσουν.

<sup>85</sup> Από την ερώτηση: «Με βάση ποια κριτήρια επιλέγετε την εκδήλωση που θα παρακολουθήσετε; Μέχρι 3 απαντήσεις. Ιεραρχήστε με βάση το βαθμό σπουδαιότητας».

Πίνακας 11: Κριτήρια επιλογής παρακολούθησης πολιτιστικής εκδήλωσης.

Κριτήρια Επιλογής	ΦΥΛΟ		
	Γυναίκες	Άνδρες	Σύνολο
Καλλιτέχνης	78	76	77
Είδος εκδήλωσης	69	71	70
Τιμή εισιτηρίου	35	29	32
Χώρος εκδήλωσης	31	41	36
Φορέας	26	16	21
Ευκολία ανεύρεσης εισιτηρίου	5,5	4	4,75
	%	%	%

Το κριτήριο με βάση το οποίο το κοινό επιλέγει τις πολιτιστικές εκδηλώσεις που θα παρακολουθήσει είναι για το 77% οι καλλιτέχνες που εμφανίζονται στην κάθε εκδήλωση. Το είδος της εκδήλωσης είναι το δεύτερο κριτήριο για την επιλογή της εκδήλωσης (ποσοστό αναφοράς 70%) ενώ μετά ακολουθούν ο χώρος στον οποίο πραγματοποιείται η εκδήλωση και η τιμή του εισιτηρίου. Η ευκολία ανεύρεσης εισιτηρίου αναφέρεται πολύ λιγότερο συγκριτικά με τα υπόλοιπα κριτήρια όπως επίσης και ο φορέας διοργάνωσης της εκδήλωσης.

*«Παρακολουθώ το φεστιβάλ γιατί μου δίνεται η ευκαιρία να δω καλλιτέχνες που δεν εμφανίζονται συχνά στην Ελλάδα».*

*Φοιτήτρια, 22 ετών*

#### Γ.3.IV. Το κοινό του χορού για τον χορό

Υπάρχουν ορισμένες πολύ συγκεκριμένες κατηγορίες θεατών χορευτικών παραστάσεων. Υπάρχουν οι ενθουσιώδεις, συχνόι στην προσέλευση θεατές που είναι σίγουροι για την γνώση τους και επιδιώκουν την πρόκληση του καινούργιου και του άγνωστου· οι περιστασιακοί, που είναι συχνά νεότεροι σε ηλικία θεατές, σχετικά αδαείς με το αντικείμενο αυτό της τέχνης που τυχαία επέλεξαν να δουν επειδή τους φάνηκε ενδιαφέρον το θέμα· οι διστακτικοί ή οι αναποφάσιστοι, που είναι μεγαλύτερης ηλικίας κοινό, το οποίο νιώθει άνετα με γνωστά είδη τέχνης και σκέφτεται πολύ προτού αποφασίσει να παρακολουθήσει κάτι. Το είδος αυτό του κοινού παρακολουθεί χορευτικές παραστάσεις περιστασιακά, όταν έχει σιγουρευτεί ότι πρόκειται για μικρής εμβέλειας ριψοκίνδυνης απόφαση. Τέλος, υπάρχουν οι πιστοί ή αφοσιωμένοι θεατές χορευτικών παραστάσεων, κάθε ηλικίας, που είναι παθιασμένοι και συναισθηματικοί για την εμπειρία του χορού και νιώθουν ένοχοι αν δεν δουν κάθε χορευτική παράσταση που δίδεται.

Τα τελευταία χρόνια, πάντως, χάρη στον πλουραλισμό που παρατηρείται στην ελληνική χορευτική σκηνή, έχει διαμορφωθεί ένα κοινό πιο έξυπνο και υποψιασμένο. Η χορεύτρια και χορογράφος Κική Μπάκα συμπληρώνει λέγοντας πως «*όσες περισσότερες παραστάσεις χορού παρακολουθεί κάποιος τόσο καλύτερα απολαμβάνει το θέαμα που του προσφέρεται*».

#### Γ.3.IV.α Έχετε ξαναδεί παράσταση χορού:

Το 96% των γυναικών υποστηρίζει πως έχει ξαναδεί άλλες παραστάσεις χορού και μόνο το 4% απαντά αρνητικά. Στους άνδρες επικρατεί περίπου το ίδιο ποσοστό, καθώς το 93% του συνόλου έχει ξαναδεί παράσταση.

Οι λόγοι για τους οποίους το 2,5% του συνόλου δεν έχει ξαναδεί παράσταση χορού είναι κυρίως τρεις: α) οι ακριβές τιμές των εισιτηρίων, β) η ελλιπής ενημέρωση και γ) η έλλειψη ενδιαφέροντος για την εκδήλωση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει για το ποσοστό αυτό των ατόμων το γεγονός ότι οι μισοί εξ αυτών είναι ηλικίας 18-24 ετών ενώ οι άλλοι μισοί 25-34 ετών, ενώ αναφερόμενοι στο μορφωτικό τους επίπεδο το ποσοστό μοιράζεται ισότιμα μεταξύ ανώτερης και ανώτατης μόρφωσης (40% έκαστο) και μόλις 20% των ατόμων είναι απόφοιτοι λυκείου. Κανείς δε από όσους δεν έχουν δει στο παρελθόν παράσταση χορού δεν ασχολούνται επαγγελματικά με τον χώρο του πολιτισμού.

*«Δυστυχώς δεν έχω τέτοιου είδους παιδεία και ερεθίσματα. Επιπλέον δεν έχω παρά για μια τέτοια εκδήλωση»*

Φοιτήτρια, 23 ετών

Να σημειωθεί πως στην αντίστοιχη ερώτηση απάντησαν και πολλοί που είχαν παρακολουθήσει παραστάσεις χορού, αναφερόμενοι κυρίως στον λόγο για τον οποίο δεν παρακολουθούν αρκετά συχνά παραστάσεις χορού. Αναφέρονται οι τρεις λόγοι που κυριάρχησαν α) η περιοχή διεξαγωγής των εκδηλώσεων, β) οι τιμές των εισιτηρίων και γ) η έλλειψη εξοικείωσης με τη μορφή αυτή τέχνης (η προηγούμενη εμπειρία είναι πολύ σημαντικός παράγοντας για τους θεατές, η εξοικείωσή τους μπορεί να βασίζεται σε διάφορους παράγοντες).

### Γ.3.IV.β. Πόσες παραστάσεις χορού παρακολουθήσατε το 2004;

Πίνακας 12: Αριθμός παραστάσεων χορού που παρακολουθήθηκαν το 2004.

	Αριθμός παραστάσεων	%
	6+	20
	3-5	23
	1-2	33
	Καμία	24

Ο πίνακας 12 μας δίνει την δυνατότητα να παρατηρήσουμε πως το 57% του συνόλου των θεατών παρακολούθησαν έως 2 παραστάσεις χορού κατά την διάρκεια ενός έτους, γεγονός που τους τοποθετεί στην κατηγορία των περιστασιακών θεατών, σε αντίθεση με το πιο "μυημένο" κοινό το οποίο αγγίζει το 43%. Επιδιώκοντας μία περισσότερο αναλυτική προσέγγιση και ανάλυση του "μυημένου" κοινού, παραθέτουμε στοιχεία που αφορούν στο μορφωτικό και εισοδηματικό επίπεδό τους.

Σχετικά με το μορφωτικό επίπεδο του "μυημένου" κοινού αναφέρουμε τα κάτωθι: το 88% του συνόλου έχει ανώτερη μόρφωση ενώ μόλις το 12% είναι απόφοιτοι λυκείου. Συγκεκριμένα το 70% είναι απόφοιτοι ΑΕΙ και το υπόλοιπο 18% απόφοιτοι ΤΕΙ/ΙΕΚ. Αναφορικά με το εισοδηματικό επίπεδο των μυημένων σε παραστάσεις χορού θεατών, το 57% έχει μηνιαίες αποδοχές έως 1000€. Ο πίνακας που ακολουθεί δείχνει ακριβώς την ομαδοποίηση σχετικά με το ζήτημα αυτό.

Εισόδημα μηνιαίο	%
-700 €	28,5
701-1000 €	28,5
1001-2000 €	25
2001-3000 €	10
3001 κ.ά.	8

Πίνακας 13

Σε ερώτηση σχετική με το αν το κοινό του φεστιβάλ παρακολουθεί εκπομπές στην τηλεόραση σχετικές με τον χορό ή αν αγοράζει/διαβάζει βιβλία/περιοδικά σχετικά με το αντικείμενο αυτό δόθηκαν οι εξής απαντήσεις: το 68% του κοινού δεν διαβάζει βιβλία ή περιοδικά σχετικά με τον χορό ενώ αντίστοιχο ποσοστό (67%) προτιμά να βλέπει εκπομπές στην τηλεόραση σχετικές με τον χορό. Να σημειώσουμε πως στο ποσοστό αυτό ανήκουν κυρίως αυτοί που παρακολουθούν εκπομπές για το καλλιτεχνικό πατινάζ και το κλασικό μπαλέτο.

### Γ.3.V. Πιστότητα στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας

Ιδιαίτερα υψηλό είναι το ποσοστό του πληθυσμού που έχει παρακολουθήσει εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν στο πλαίσιο του φεστιβάλ, που είναι δηλαδή «πιστό» στο φεστιβάλ. Αυτό το αποτέλεσμα επιβεβαιώνει το γεγονός ότι το φεστιβάλ διαμορφώνει μια σταθερή βάση θεατών.

Πίνακας 14: Πιστότητα στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας.

ΦΥΛΟ	ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ											
	ΝΑΙ										ΟΧΙ	Δ/Α
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
ΓΥΝΑΙΚΑ	9	15	9	8	7	3	1	5	4	25	45	8
ΑΝΔΡΑΣ	10	4	2	2	5	2	2	2	1	12	16	6

Οι γυναίκες ως πιο πιστό κοινό αυτών των εκδηλώσεων επισκέφτηκαν και στο παρελθόν περισσότερες παραστάσεις από ότι οι άνδρες.

Στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας έχει καταφέρει να αποκτήσει ένα αρκετά μεγάλο σταθερό κοινό καταγράψαμε τα εξής: το μεγαλύτερο μέρος του κοινού θεωρεί πως είναι ένας από τους σημαντικότερους πολιτιστικούς θεσμούς που έχει η Ελλάδα και γι' αυτόν τον λόγο τον στηρίζει. Αντίστοιχη είναι και η γνώμη των κατοίκων της περιοχής που πιστεύουν πως είναι πολύ αξιόλογο πολιτιστικό γεγονός, το σημαντικότερο σε σύγκριση με άλλα μικρότερης εμβέλειας και χρήζει της στήριξής τους. Χαρακτηριστική είναι η άποψη μιας φοιτήτριας από την Καλαμάτα η οποία αναφέρει: «*Είναι ένα διεθνές ταξίδι το οποίο γίνεται στην πόλη μου*».

Κάποιοι επιπλέον λόγοι που επιδρούν καταλυτικά στην απόφαση των θεατών να παρακολουθούν εντατικά το φεστιβάλ είναι: το υψηλό επίπεδο των παραστάσεων, τα "μεγάλα" ονόματα των καλλιτεχνών, τα καταξιωμένα συγκροτήματα που λαμβάνουν μέρος και η δυνατότητα που δίνεται στους θεατές να παρακολουθούν ομάδες που σπανίως εμφανίζονται στην Ελλάδα.

*«Μου αρέσει να βλέπω το ανθρώπινο σώμα στις καλύτερες στιγμές του».*

Ηθοποιός, ευκαιριακός θεατής Φεστιβάλ

Λόγω επαγγελματικού προσανατολισμού: για εκπαιδευτικούς λόγους· για το σεμινάριο· για ενημέρωση· γιατί παρουσιάζονται οι καινούργιες διεθνείς τάσεις του χορού στην Ελλάδα. Υπάρχει, ωστόσο, κι εκείνο το (μικρό) ποσοστό κοινού που παρακολουθεί τις



εκδηλώσεις είτε από περιέργεια (να δει αν αληθεύει η τόσο καλή φήμη του φεστιβάλ), είτε γιατί είχε προσκλήσεις από φίλους, είτε για υποστήριξη του έργου ενός φίλου (αναφερόμενοι όχι μόνοι στους καλλιτέχνες αλλά και στην διοίκηση του φεστιβάλ).

«Με "τραβάνε" φίλοι του χώρου. Θα προτιμούσα να παρακολουθούσα μια θεατρική παράσταση ή μια κινηματογραφική ταινία».

Θεατρολόγος, 23 ετών

Πίνακας 15: Είδος σχέσης κοινού με τον χορό.

Η παρέα με την οποία έχετε έρθει σχετίζεται με τον χορό;		ΝΑΙ	ΟΧΙ	Δ/Α
	Γυναίκες	57	121	20
	Άνδρες	23	39	6

Το μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού παρακολούθησε τις εκδηλώσεις με ένα φιλικό πρόσωπο (58%) ενώ το μικρότερο με οργανωμένο γκρουπ (2%). Οι συγγενείς καταλαμβάνουν την δεύτερη θέση στην επιλογή της παρέας (25%) και ακολουθούν οι συνεργάτες (5%). Χαρακτηριστικό είναι πως 1 στους 10 παρακολουθούν μόνοι τους την εκάστοτε χορευτική εκδήλωση.

### Γ.3.VI. Ικανοποίηση Θεατών

*«Το κοινό ποικίλει σε διάθεση και ευφυΐα, ανάλογα με τα θέατρα μιας πόλης και τις τέσσερις εποχές του χρόνου. Υπόκειται στα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα, στα καπρίτσια της μόδας, στις ανοιξιότικες καταιγίδες, στις υπερβολές της ζέστης και του κρύου, στο τελευταίο άρθρο που διαβάστηκε το απόγευμα»*, όπως αναφέρει και ο T.F. Marinetti στο μανιφέστο για τον φουτουριστή θεατρικό συγγραφέα στις 22.4.1911<sup>86</sup>.

Η ποικιλομορφία αυτή διαμορφώνεται βάσει κάποιον συγκεκριμένων παραγόντων επιρροής της συμπεριφοράς των θεατών. Αρκετοί παράγοντες (βλ. πίνακα 3) που επηρεάζουν τις αποφάσεις, τα ενδιαφέροντα, τις ανάγκες και το επίπεδο ικανοποίησης ενός θεατή για ένα καλλιτεχνικό δρώμενο ξεπερνούν ενδεχομένως και θέματα που αφορούν άμεσα το καλλιτεχνικό προσφερόμενο αντικείμενο (όπως μακροοικονομικές συνήθειες καθώς και ψυχολογικές στάσεις).

Κατωτέρω γίνεται μία απόπειρα καταγραφής του βαθμού ικανοποίησης των θεατών από την χορευτική παράσταση που παρακολούθησαν και τους λόγους αυτής της ικανοποίησης. Σε μια μελλοντική, ωστόσο, πληρέστερη έρευνα κοινού, στο ερώτημα

<sup>86</sup> Νίκη Χαλκιαδάκη-Μιχαλά (2003). Σημειώσεις για το μάθημα επιλογής *Φουτουριστικό Θέατρο, Θεατρικά Έργα, Μανιφέστα*, Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

σχετικό με την ικανοποίηση από την εκδήλωση θα ήταν ενδεχομένως σκόπιμο να παρακολουθήσουμε την αξιολόγηση των θεατών αναφορικά με ζητήματα που αφορούν τον συγκεκριμένο χώρο παρουσίασης των εκδηλώσεων (όπως π.χ. την ταξιθεσία, την ασφάλεια του θεάτρου, τις συνθήκες του χώρου της παράστασης εννοώντας την δυνατότητα parking και την ποιότητα της συγκοινωνίας προς το θέατρο) όσο και πιο ειδικά ζητήματα που αφορούν την ικανοποίηση από την παράσταση (εννοώντας μεταξύ άλλων, τον χρόνο έναρξης της παράστασης και κατά πόσο αυτός τηρήθηκε, την ηχητική της παράστασης, το πρόγραμμα της εκδήλωσης: την τιμή του και το περιεχόμενό του).

### Γ.3.VI.a. Βαθμός ικανοποίησης θεατών

Περίπου το 20% των θεατών είναι πολύ ικανοποιημένοι από το θέαμα, το 52% αρκετά ενώ το 12% σχεδόν καθόλου ικανοποιημένοι. Συνολικά, το 72% των θεατών αποχωρεί από τον χώρο της παράστασης έχοντας καλές αναμνήσεις από το θέαμα που μόλις παρακολούθησαν.

### Γ.3.VI.β. Λόγοι ικανοποίησης θεατών

Πολλοί είναι οι παράγοντες που επηρεάζουν την τελική αντίληψη που έχουν οι θεατές από το θέαμα που παρακολούθησαν. Ανάμεσα τους είναι:

- η αίσθηση ότι μοιράζονται ένα κοινό αίσθημα με τους καλλιτέχνες και τους υπόλοιπους θεατές,

*«Η επικοινωνιακή δυνατότητα κάποιων μη λεκτικών μηνυμάτων».*

Κοινωνική λειτουργός, 25 ετών

- η γνώση πως είναι μέρος μίας μοναδικής ζωντανής εμπειρίας λόγω του φευγαλέου που χαρακτηρίζει την τέχνη του χορού,
- ο παράγοντας ενθουσιασμού. Ένα χαρακτηριστικό που σχετίζεται με το πεδίο του χορού έχει να κάνει με το γεγονός ότι οι θεατές παρακολουθούν κάποιον να κάνει κάτι αδύνατο. Οι θεατές νιώθουν τη δύναμη του σώματος των χορευτών καθώς βλέπουν τις δυνατότητές του.

*«Το γεγονός ότι αντιλαμβάνομαι ιδέες και συναισθήματα που εκφράζονται από τρίτους ενώ ταυτόχρονα συνειδητοποιώ πως όλα αυτά εκφράζουν κι εμένα ως κάποιο βαθμό που ως τώρα δεν μπορούσα να τα περιγράψω».*

Ιδιωτικός Υπάλληλος, 34 ετών

- η αίσθηση σιγουριάς για το θέαμα που θα παρακολουθήσουν. Πολλοί θεατές θέλουν να είναι σίγουροι ότι θα ευχαριστηθούν μία παράσταση προτού τελικά πάνε να την δουν. Συγκρίνουν το προσφερόμενο προϊόν με άλλα αντίστοιχα και βλέπουν αν αυτό ανταποκρίνεται στις προσδοκίες τους. Δεν είναι πρόθυμοι να πάρουν κανενός είδους ρίσκο.

*«Γενικά μου αρέσει ο χορός αλλά δεν θα πήγαινα να δω κάτι πολύ μοντέρνο γιατί δεν θα μου άρεσε. Δεν καταλαβαίνω ούτε τα μισά απ' όσα θέλουν να πουν οι καλλιτέχνες μέσω του χορού αλλά μου αρέσει πολύ η ελευθερία της κίνησης».*

*Δημόσιος Υπάλληλος, 30 ετών*

- κάποιιοι είναι ανοιχτοί σε προτάσεις. Μάλλον είναι και οι πιο ικανοποιημένοι θεατές καθώς είναι άτομα που δεν έχουν ισχυρούς προϋδεασμούς που πιθανόν να τους εμπόδιζαν από την παρακολούθηση. Χαρακτηριστική περίπτωση ενός ιατρού που για πρώτη φορά παρακολουθεί χορό και ο οποίος δήλωσε: *«Ο χορός είναι μορφή ουσιαστικής τέχνης. Αναδεικνύει το σώμα και τον ρόλο του στην ζωή μας με έναν τρόπο μινιμαλιστικό. Σαφώς πιο σεμνό από τον πομπώδη τρόπο που το αναδεικνύει ο αθλητισμός ή ο πρωταθλητισμός».*

Ενδιαφέρον παρουσιάζει μία έρευνα που διεξήχθη και δημοσιεύτηκε το 2002 από το Υπουργείο Πολιτισμού της Σκωτίας, σχετικά με το προφίλ των θεατών παραστάσεων χορού, σύμφωνα με την οποία οι απόψεις των εκεί θεατών συμφωνούν απολύτως με τις απόψεις που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Χαρακτηριστικό το διάγραμμα που παραθέτουμε στο παράρτημα 15.

Επίσης, κάποιιοι άλλοι λόγοι που αφορούν στην ικανοποίηση των θεατών από την εκδήλωση που παρακολούθησαν σχετίζονται με ποιο ειδικά ζητήματα που αφορούν στον συγκεκριμένο χώρο παρουσίασης των εκδηλώσεων όσο και στην παράσταση (όπως αναφέραμε στο κεφ. Γ.4.VI, οι οποίοι στην εν λόγω έρευνα λόγω του περιορισμένου χρόνου διεξαγωγής του δεν ήταν δυνατό να εντοπιστούν και να αξιολογηθούν αναλόγως).

### Γ.3.VII. Το κόστος παρακολούθησης μιας χορευτικής παράστασης

Η τιμή του εισιτηρίου αφορά κυρίως αυτούς που παρακολουθούν συχνά τέτοιου είδους θεάματα και που μπορούν να επιλέξουν μέσα από διάφορα δρώμενα που τους ενδιαφέρουν. Αυτοί που δεν παρακολουθούν συχνά τέτοια θεάματα δεν νοιάζονται

καθόλου για την τιμή του εισιτηρίου. Η τιμή έχει να κάνει με την αξία που δίνουν οι συμμετοχοί στην συγκεκριμένη εκδήλωση, σε αυτό που νομίζουν πως θα πάρουν/πως μπορούν να αγοράσουν με τα χρήματα. Ο σύγχρονος χορός μπορεί να χάνει μερικούς θεατές εξαιτίας της τιμής του εισιτηρίου και της μικρής χρονικής διάρκειας της παράστασης του καθώς υπερισχύει η γνώμη ότι με το ίδιο χρηματικό αντίτιμο θα μπορούσαν να παρακολουθήσουν κάτι μεγαλύτερο σε διάρκεια.

Το 64% των θεατών δηλώνει μεγάλη ικανοποίηση με την τιμή του εισιτηρίου. Το ίδιο ποσοστό περίπου αντιστοιχεί χωριστά στις γυναίκες και τους άνδρες. Πρέπει, ωστόσο να διευκρινίσουμε, πως η συγκεκριμένη έρευνα αφορά ένα φεστιβάλ, στο οποίο κάθε μέρα παρουσιάζονται διαφορετικές παραστάσεις. Το ατομικό εισιτήριο κοστίζει 20€ και το φοιτητικό 15€ ενώ για το κοινό που επιθυμεί την παρακολούθηση των περισσότερων από το σύνολο των παραστάσεων υπάρχει και η κάρτα πολιτισμού, στην ονομαστική αξία του φοιτητικού εισιτηρίου, που διευκολύνει οικονομικά και προνομιακά την παρακολούθηση δίνοντας μια αρκετά ικανοποιητική έκπτωση επί του συνολικού ποσού που θα έπρεπε να καταβάλλει ο θεατής στην περίπτωση της καθημερινής αγοράς των εισιτηρίων. Η κάρτα πολιτισμού ισχύει για συγκεκριμένο αριθμό παραστάσεων και θέσεων, ο αριθμός της οποίας κυμαίνεται αναλόγως (όπως κρίνει η διοργάνωση) σύμφωνα με την ζήτηση.

#### Γ.4. Συμπεράσματα

Υπάρχει η πεποίθηση από τους χορογράφους και τους χορευτές ότι η επιτυχία μιας παράστασης μπορεί να μετρηθεί με το μέγεθος του κοινού. Αυτό είναι ένα από τα πιο φλέγοντα ζητήματα στην συζήτηση της παρουσίασης μιας δουλειάς, της αξίας της και της επιτυχίας της. Μεγάλη έμφαση δίνεται στην δημιουργία και ανατροφή του κοινού και αυτό υποστηρίζεται από πολλούς χορογράφους. Ως ζωντανή μορφή τέχνης ο χορός χρειάζεται ένα ενημερωμένο και πρόθυμο κοινό και ως ανταπόδοση η ζωντανή μορφή τέχνης θα πρέπει να προκαλεί με έναν μοναδικό και άμεσο τρόπο.

Εντούτοις, το κυρίως θέμα είναι πώς να παρουσιαστεί ένα σχολαστικό έργο ως ένα προϊόν σύγχρονης τέχνης που θα μπορέσει να προσελκύσει ένα ποικίλο κοινό. Ως εναλλακτική λύση προσέλκυσης κοινού, η χορευτική κοινότητα θα πρέπει να κάνει κάθε τι δυνατό να υποστηρίξει τους καλλιτέχνες να αναπτύξουν την ύπαρξη του έργου τους. Αναμένοντας να προσελκύσει κοινό ο χορός συχνά καταφεύγει σε φτωχό και περιορισμένο έργο που είναι αναγκασμένο να είναι βασισμένο σε κλισέ του μοντέρνου χορού. Το κοινό, όμως, θα ανταποκριθεί σε μια καλοσχεδιασμένη τέχνη όταν θα είναι σε θέση να την εκτιμήσει. Η κατανόηση και η εκτίμηση του έργου, σύμφωνα με τον

Bourdieu<sup>87</sup>, εξαρτώνται από την πρόθεση του θεατή, που είναι και η ίδια συνάρτηση των όποιων συμβατικών κανονιστικών προτύπων διέπουν την σχέση με το έργο τέχνης σε μια ορισμένη ιστορική και κοινωνική κατάσταση, καθώς και από την ικανότητα του θεατή να συμμορφωθεί προς αυτά τα πρότυπα, άρα από την καλλιτεχνική του κατάρτιση.

Έρευνα που διεξήχθη το 1996 από την International Society for the Performing Arts Foundation (ΗΠΑ) δηλώνει πως η αντίληψη του χορού από το κοινό είναι τοποθετημένη στην "υψηλή τέχνη". Τέτοια έρευνα δεν έχει διεξαχθεί στην Ελλάδα, αν και ανεπίσημες έρευνες υποδηλώνουν πως η γνώμη του κοινού για την κατάταξη του μοντέρνου χορού είναι αντίστοιχη.

Στην σύγχρονη κοινωνία, ο αριθμός των καταναλωτών υψηλής τέχνης δεν ήταν ποτέ πολύ μεγάλος στις παραδοσιακές δε ήταν ακόμα μικρότερος. Οι κύριοι καταναλωτές των έργων υψηλής τέχνης είναι οι διανοούμενοι, εκείνοι δηλαδή που η απασχόλησή τους απαιτεί πνευματική προετοιμασία και έμπρακτη εφαρμογή υψηλών πνευματικών δεξιοτήτων. Στον σημερινό κόσμο αυτή η κατηγορία περιλαμβάνει καθηγητές πανεπιστημίου, επιστήμονες, φοιτητές, συγγραφείς, καλλιτέχνες, καθηγητές, όσους ασκούν λόγια επαγγέλματα (νομικά, ιατρικά), δημοσιογράφους, ανώτερους δημόσιους υπάλληλους, καθώς και ένα μικρό τμήμα επιχειρηματιών, μηχανικών και αξιωματικών του στρατού<sup>88</sup>. Η άποψη αυτή τεκμηριώνεται και από την έρευνα που διεξήχθη στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, αφού το 63% του συνόλου των θεατών έχει ανώτερη μόρφωση.

Στα πλαίσια του έτους χορού, όπως είχε ανακηρυχθεί το 1988 στη Γαλλία, ανακοινώθηκαν τα αποτελέσματα μιας έρευνας με τίτλο «Το κοινό των θεαμάτων χορού», που αποτελεί την πρώτη από μια σειρά κοινωνιολογικών ερευνών για τον χορό που ανέλαβε το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας. Σκόπιμο είναι εδώ να αναφέρουμε κάποια από τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής. Χαρακτηριστικό είναι πως δύο στους τρεις δεν βλέπουν χορό ενώ αρκετοί είναι εκείνοι που βλέπουν χορό στην τηλεόραση. Δεν αποτελεί, ωστόσο, έκπληξη το γεγονός ότι ο χορός σαν θέαμα προσελκύει άτομα με υψηλότερο μορφωτικό και οικονομικό επίπεδο. Οι περισσότεροι εκ των θεατών ομολογούν ότι επισκέφτηκαν μια παράσταση χορού γιατί πήγε η παρέα τους ή γιατί απλώς τους δόθηκε η ευκαιρία χωρίς να το επιθυμούν ιδιαίτερως οι ίδιοι. Στο σύνολό τους οι θεατές, παρ' όλο που πριν δεν είχαν μεγάλη έφεση για την παράσταση, φαίνεται να μένουν ικανοποιημένοι από αυτήν καθώς το 61% δηλώνει ότι τους άρεσε πολύ, το 29% αρκετά και μόλις το 6% λίγο.

<sup>87</sup> Pierre Bourdieu (2002), ό.π. βλ. σχ. 70, σ. 73.

<sup>88</sup> (1991). *Η κουλτούρα των μέσων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 137-174.

Φαίνεται λοιπόν ότι η χορευτική παράσταση είναι ένα "εν δυνάμει" θέαμα για το μεγάλο κοινό. Λίγοι βλέπουν χορό (εκτός από την τηλεόραση), πολύ λιγότεροι παρακολουθούν χορό. Οι πολλοί συνδέουν τον χορό με την αστική κουλτούρα και τον θεωρούν προνόμιο των λίγων. Φοβούνται ότι πηγαίνοντας στην παράσταση θα βρεθούν ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν είναι της τάξης τους. Φοβούνται επίσης ότι δεν θα καταλάβουν το θέαμα γιατί είναι δυσνόητο<sup>89</sup>.

Μια πρόσφατη έρευνα που διεξήχθη στην Σκωτία το 2003 αναφέρει πως δεν υπάρχει κανένας εύκολος τρόπος καθορισμού της έννοιας του κοινού του χορού, πέραν του ότι το κοινό αυτό αποτελείται από άτομα που παρακολουθούν χορό και που πιθανόν μοιράζονται χαρακτηριστικά όπως η ανάληψη ρίσκου και προκλήσεων<sup>90</sup>. Μια ανάλογη, όμως, έρευνα κοινού στη Νέα Ζηλανδία<sup>91</sup> το 2000, παρουσίασε συγκεκριμένα αποτελέσματα δείχνοντας πως το μεγαλύτερο μέρος του κοινού είναι εργαζόμενες (σε δουλειά πλήρους απασχόλησης) γυναίκες, απόφοιτοι τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, ηλικίας 45-54 με εισόδημα άνω των 72.000\$. Ενώ το μικρότερο μέρος του κοινού είναι άνδρες, απόφοιτοι βασικής εκπαίδευσης, συνταξιούχοι.

Στην Ελλάδα το κοινό χορευτικών παραστάσεων, με εξαίρεση όσους ασχολούνται επαγγελματικά με αυτήν τη μορφή παραστατικής τέχνης, είναι ερασιτέχνες, απλά την αγαπούν. Όπως έχει πει και ο Bourdieu<sup>92</sup> «ο ερασιτέχνης της τέχνης δεν γνωρίζει άλλον οδηγό πέρα από την αγάπη του για την τέχνη». Θεωρώ ότι το ελληνικό κοινό αυξάνεται, είναι ποικίλο και σε ένα μεγάλο ποσοστό γίνεται όλο και πιο απαιτητικό καθώς αποκτά όλο και μεγαλύτερη γνώση σε αυτό το οποίο παρακολουθεί· και μέσα από την τηλεόραση αλλά και μέσα από τις παραστάσεις στις οποίες παρίσταται. Ενδιαφέρον είναι το συμπέρασμα που φανερώνει πως ο ένας στους τρεις εκ των θεατών έχει επαγγελματική σχέση με το πεδίο του πολιτισμού αλλά μόλις το 23% του συνόλου αυτού ασχολούνται με τον χορό. Το ελληνικό κοινό χορευτικών παραστάσεων είναι, κυρίως, νεαρής ηλικίας έως 34 ετών υψηλού μορφωτικού επιπέδου με χαμηλό, όμως, εισοδηματικό επίπεδο. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η πλειοψηφία του κοινού ανήκει στην κατηγορία των μνημένων ή των περιστασιακών θεατών καθώς τα ποσοστά στο ερώτημα αυτό σχεδόν μοιράζονται. Οι δύο στους τρεις πάντως επί του συνόλου μένουν ικανοποιημένοι από την παράσταση στην οποία συμμετείχαν.

<sup>89</sup> Άλκης Ράφτης (1992). *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία*, ό.π. βλ. σχ. 2, σ. 88-91.

<sup>90</sup> Βλ. [http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09\\_BrowseDart.asp](http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09_BrowseDart.asp). Country profile: Dance in England, Arts Council England, August 2003.

<sup>91</sup> Βλ. [http://www.creativenz.govt.nz/resources/dance\\_strategy.pdf](http://www.creativenz.govt.nz/resources/dance_strategy.pdf). Moving to the Future, Creative Nea Zealand's strategy for professional contemporary dance 2001-2003.

<sup>92</sup> Pierre Bourdieu (2002), ό.π. βλ. σχ. 70, σ. 126.

Ενδιαφέρουσες απόψεις για το κοινό είναι αυτές των ίδιων των χορογράφων. Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, λοιπόν, θεωρεί ότι «ο κόσμος ζητάει πρωταθλητισμό. Θέλει το επόμενο να είναι καλύτερο. Το βαθύτερο ή η ευκαιρία να ξαποστάσεις και να μελετήσεις κάποια πράγματα δεν ενδιαφέρει κανέναν. Είναι κρίμα αλλά από την άλλη αυτή είναι η φύση των πραγμάτων. Εγώ; Μακάρι να μπορούσα να εφευρίσκω συνέχεια. Όμως, μία είναι η στιγμή που εκρήγνυται μια καινούργια γλώσσα, παρασύροντας στην ανάπτυξη της τις επόμενες παραγωγές. Μετά, ίσως έχει κανείς και μια δεύτερη στιγμή, την οποία θα ακολουθήσει μια εμβάθυνση. Δεν μπορείς, όμως, πάντα να κάνεις εκρήξεις»<sup>93</sup>. Το δεδομένο αυτό υποδηλώνει ένα άλλο χαρακτηριστικό του ελληνικού κοινού, αυτό της ανυπομονησίας. Αξιοσημείωτο είναι πως ανάλογη αντίδραση δεν υπάρχει σε άλλες χώρες, όπου διεξήχθησαν έρευνες κοινού για τον χορό, γεγονός που υποστηρίζει ότι η γενικότερη πνευματική μόρφωση του κόσμου επηρεάζει άμεσα τον τρόπο συμπεριφοράς κάποιου.

Ο δημοσιογράφος Αλέξης Κωστάλας αναφέρει σχετικά: «Το κοινό είναι ποικίλο και σαν ηλικία και σαν κοινωνική τάξη ή μάλλον σαν οικονομική τάξη, αν υπάρχουν τέτοιες τάξεις. Στο Ηρώδειο, για παράδειγμα. Υπάρχει το κοινό του κάτω διαζώματος, το οποίο είναι ένα κοινό σχετικά εύπορο, με οικονομική άνεση, κάποιοι από αυτούς νομίζω έρχονται γιατί κάποια γεγονότα (χορευτικά) είναι ταυτόχρονα και κοσμικά γεγονότα, άλλοι όμως έρχονται γιατί πραγματικά αγαπούν τις παραστάσεις και γιατί είναι σταθερά θεατές. Υπάρχουν οι κοσμικοί θεατές, θα τους έλεγα εγώ περιστασιακούς θεατές, αλλά υπάρχει ένα μεγάλο κοινό το οποίο ενδιαφέρεται για τον χορό, το οποίο αυξάνει γιατί πλέον έχουμε πολύ αξιόλογα δικά μας σχήματα τα οποία κάνουν παραγωγές, και θα έλεγα τα πιο αξιόλογα βρίσκονται στον μοντέρνο χορό και όχι τόσο στον κλασικό χορό. Το ότι έχουν σχηματίσει ένα δικό τους κοινό, αναφέρω ενδεικτικά παραδείγματα (δεν είναι μόνο αυτοί), τον κ. Παπαϊωάννου, τον κ. Ρήγο, τον κ. Μανταφούνη, ένα κοινό το οποίο σαφώς εμπεριέχει νέους ανθρώπους αλλά έχει και πολύ πιστούς θεατές από τις πιο μεγάλες ηλικίες».

Το κοινό, το οποίο οργανώνεται χαλαρά μέσω της επικοινωνίας γύρω από ένα ζήτημα, εμπεριέχει τόσο δραστήρια όσο και παθητικά στρώματα, μεταβάλλεται σε μέγεθος και σχήμα καθώς εξελίσσεται, ενώ εμφανίζεται και παύει να υπάρχει παράλληλα με ένα ζήτημα, αποτελεί μια ιδιαίτερα δύσκολη οντότητα. Συνεπώς δεν μπορούμε να το προσδιορίσουμε με ακρίβεια. Η απόπειρα, ωστόσο, απόκτησης γνώσεων σχετικών με τον χαρακτηρισμό του κοινού, της κατανόησης των επιλογών του και τις συμπεριφορές του είναι ο μόνος αποτελεσματικός τρόπος για ενδυναμωθεί ουσιαστικά

<sup>93</sup> Ελευθεροτυπία, 8.9.1998, συνέντευξη στη Ναταλί Χατζηαντωνίου.

και σε βάθος ο ίδιος ο οργανισμός. Όπως εξάλλου έχει ειπωθεί από τους Kotler και Scheff<sup>94</sup> «το κοινό είναι μεμονωμένα πρόσωπα, ομάδες και οργανισμοί που έχουν μερίδιο συμμετοχής σε έναν οργανισμό. Το κοινό μπορεί να βοηθήσει ή να βλάψει έναν οργανισμό και οι ανάγκες του όπως και τα ενδιαφέροντά του πρέπει να ικανοποιούνται. Ένας οργανισμός μπορεί να ειπωθεί ως μια μηχανή μετατροπής ενέργειας η οποία με ένα συγκεκριμένο εσωτερικό κοινό (συγγραφείς, χορογράφοι, χορηγοί) προσφέρει πηγές που μετατρέπονται από το εσωτερικό κοινό (χορευτές, ερμηνευτές, διευθυντές) σε χρήσιμα αγαθά και υπηρεσίες (παραστάσεις, εκπαιδευτικά προγράμματα) που μεταφέρονται από τα ενδιάμεσα κοινά (διαφημιστικά γραφεία, δημοσιογράφους, κριτικούς) στο καταναλωτικό κοινό (θεατές, μέσα μαζικής ενημέρωσης)». Το ίδιο αυτό σχήμα, μπορεί βέβαια να ειπωθεί και από την αντίθετη όψη του, ακολουθώντας την ρήση του Walt Whitman «*It takes great audiences to make great artists*».

Στο κεφάλαιο αυτό θέσαμε το ερώτημα σχετικά με το αν υπάρχει ένα κοινό με το ίδιο επίπεδο μόρφωσης, το ίδιο επίπεδο παιδείας, την ίδια οικονομική δυνατότητα, το ίδιο επάγγελμα, τις ίδιες ψυχολογικές και κοινωνικές επιρροές και εμπειρίες, την ίδια αντίληψη για την τέχνη και τον χορό ως πεδίο τέχνης. Το μεγάλο ποσοστό ασάφειας, όμως, που φαίνεται ότι επικρατεί και η ρευστότητα και μεταβλητότητα της ίδιας της τέχνης, καθιστά δύσκολη αν όχι αδύνατη την δημιουργία ενός απόλυτα ολοκληρωμένου χαρακτηρισμού του κοινού θεατή. Μεμονωμένα συγκεντρωτικά στοιχεία είναι σε θέση βέβαια να καθορίσουν σε κάποιο αρκετά ικανοποιητικό βαθμό τις τάσεις που δείχνει το κοινό, εντοπισμένο σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Το επικρατέστερο χαρακτηριστικό είναι η ποικιλομορφία μεταξύ των θεατών, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την ίδια την φύση του πολιτιστικού προϊόντος που τίθεται προς διάθεση. Η αλληλοδραστική εξάλλου σχέση μεταξύ δημιουργού, μηνύματος και αποδέκτη ή σε πιο πιστή μετάφραση στην τέχνη του χορού, η σχέση μεταξύ χορογράφου-χορευτή, χορευτικού έργου και θεατή χαρακτηρίζεται και από αμφίδρομη λειτουργία. Γνωρίζοντας, λοιπόν, τις επιρροές, τις κινήσεις, τις αντιλήψεις του δέκτη είναι σε θέση να επηρεαστεί τόσο το μήνυμα όσο και ο πομπός. Ας λάβουμε υπόψη και την άποψη του Goffman, σύμφωνα με τον οποίο «τόσο οι δημιουργοί όσο και οι θεατές σε μια παράσταση είναι συμπαίκτες στο ίδιο παιχνίδι. Μόνο που εδώ δεν υπάρχουν νικητές και νικημένοι»<sup>95</sup>. Νικητής αναδεικνύεται μονάχα το μήνυμα, η παράσταση και κατ' επέκταση η ίδια η τέχνη.

<sup>94</sup> Philip Kotler & Joanne Scheff (1997). Ο.π. βλ. σχ. 72, σ. 62.

<sup>95</sup> Goffman (1996), ό.π. βλ. σχ. 62, σ. 105.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο χορός κλείνει μέσα του την ιστορία της κοινωνίας στην οποία ανήκει. Όπως η γλώσσα, η μουσική, η φορεσιά ή οποιοδήποτε άλλο πολιτιστικό στοιχείο, έτσι και η γλώσσα των κινήσεων, που ο χορός αποτελεί την ποιητική της έκφραση, συνυπάρχει σε μια σχέση διαρκούς αλληλεπίδρασης με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του πολιτισμού και ακολουθεί στενά την εξέλιξή τους διαμέσου της ιστορίας του κοινωνικού συνόλου. Ο χορός αποτελεί μια διπλή έκφραση που πρέπει κανείς να εξετάζει αδιάσπαστα, έκφραση του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου ταυτόχρονα. Η έκφραση που πηγάζει μέσα από τον χορευτή εκπροσωπεί τον ίδιο: την προσωπικότητα, το ατομικό παρελθόν, την ψυχική του κατάσταση την στιγμή που χορεύει. Από την άλλη, η έκφραση που προέρχεται από το περιβάλλον του είναι αυτή που ο περίγυρος του επιβάλλει και που διαφαίνεται αναπόφευκτα μέσα από τον χορό του: η μουσική που ακούει, οι άνθρωποι που χορεύουν μαζί του ή τον κοιτάζουν, η ευκαιρία με την οποία χορεύει, ολόκληρο το παρελθόν της κοινωνικής ομάδας όπου ανήκει. Όπως είναι φυσικό, υπάρχει μια διαρκής αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών των δύο πραγματικοτήτων, δεν πρέπει όμως να συγχέεται ο ρόλος τους<sup>96</sup>.

Ο χορός μπορεί να μην είναι πια μια πηγή μαγικών δυνάμεων, όπως ήταν στους πρωτόγονους λαούς, ούτε αποτελεί μέρος της πολιτικής επιρροής όπως τα βασιλικά μπαλέτα, σίγουρα όμως αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ζωής πολλών ανθρώπων. Οι θεατές αυξήθηκαν, ο αριθμός των επαγγελματικών ομάδων διογκώθηκε, οι σχολές χορού, τα φεστιβάλ, οι παραστάσεις πλήθυναν, εκδόθηκαν βιβλία, έγιναν μελέτες, συνέδρια, ημερίδες, δημιουργήθηκαν πανεπιστημιακά τμήματα με οργανωμένους κύκλους σπουδών. Αυτές οι αλλαγές αντικατοπτρίζουν μια αισιοδοξία για την εξέλιξη της τέχνης της Τερψιχόρης. Αλλά ακόμη και στην εποχή της εξέλιξης και ευελιξίας ο πεσιμισμός βρίσκεται παντού. Πολλοί μιλούν για τον θάνατο του χορού. Ισχύει κάτι τέτοιο; Υπάρχει πράγματι κρίση στον τομέα του χορού και τις τέχνες γενικότερα; Η έρευνα και μελέτη που έγινε απέδειξε μάλλον το αντίθετο. Μπορεί, κάποτε η Ντόρα Τσάτσου να ισχυρίστηκε ότι *«η ελληνική ζωγραφική, γλυπτική, μουσική συναγωνίζονται άνετα την διεθνή πρωτοπορία. Η ελληνική ποίηση κρατάει τα σκήπτρα. Ο έντεχνος, όμως, χορός, αυτή η ποιητική γλώσσα του ανθρώπινου κορμιού δεν μπόρεσε ακόμα να δικαιώσει την ύπαρξή του»*<sup>97</sup>. Εντούτοις, η ανάπτυξη του χορού τα τελευταία χρόνια αναμφίβολα βελτίωσε την βιωσιμότητα, την ποικιλομορφία και την προσπελασιμότητα της χορευτικής τέχνης.

<sup>96</sup> Άλκης Ράφτης (1992). Ό.π. βλ. σχ. 2, σ. 26.

<sup>97</sup> Ντόρα Τσάτσου. Ό.π. βλ. σχ. 3, σ. 11.

Αντικείμενο της εν λόγω έρευνας ήταν η μελέτη της οργάνωσης του πεδίου του χορού καθώς και η περιγραφή του προφίλ τόσο των δημιουργών όσο και των θεατών. Προσπαθήσαμε, λοιπόν, να παρουσιάσουμε τις οργανωσιακές δομές που χαρακτηρίζουν τους πυλωρούς που ασχολούνται με το πεδίο του χορού και την διαδραστική ή μη σχέση που έχουν με τους ίδιους τους καλλιτέχνες και το αντικείμενο της τέχνης. Ένα κεντρικό συμπέρασμα που μπορούμε να ισχυριστούμε ότι βγαίνει από τη μελέτη που προηγήθηκε είναι ότι ο χορός στην Ελλάδα ως πεδίο παραστατικής τέχνης είναι μάλλον ένα προσωποπαγές τοπίο και αποσπασματικό παρά ένα θεσμικά οργανωμένο.

Μπορεί να μην είναι δυνατό να λυθούν όλα τα προβλήματα -διοικητικά, οργανωτικά, οικονομικά- αλλά με την σωστή πολιτική βοήθεια και συνεργασία μπορούν να επιτευχθούν μεγάλες αλλαγές προς το καλύτερο. Αυτή είναι η πρόκληση που πρέπει να αντιμετωπιστεί τόσο από την ίδια την χορευτική κοινότητα, την κοινωνία και το κοινό που παρακολουθεί την τέχνη και την εξέλιξή της. Όταν μιλάμε για πολιτική βοήθεια και για το σύστημα κυβέρνησης/οργάνωσης του πολιτισμού αναφερόμαστε στο σύνθετο δίκτυο των δημόσιων, ιδιωτικών και τρίτων παραγόντων που καθοδηγούν την πολιτιστική ανάπτυξη. Αυτό το δίκτυο παραγόντων περιλαμβάνει οργανισμούς και άτομα από διαφορετικές ομάδες (δημόσιες, ιδιωτικές και μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς), κοινά πεδία (πολιτιστικά, οικονομικά, κοινωνικά) και γεωγραφικά επίπεδα (διεθνή, εθνικά, τοπικά). Η ιδέα της κυβέρνησης του πολιτισμού υπονοεί ότι οι πολίτες θα έχουν την δυνατότητα και τις ευκαιρίες να διαμορφώσουν πολιτιστικές εξελίξεις, όχι μόνο ως ψηφοφόροι αλλά και ως καταναλωτές, εργαζόμενοι σε πολιτιστικούς φορείς, εθελοντές και μέλη Μη Κυβερνητικών Οργανισμών.

Οι τρόποι άμεσης υποστήριξης των εκάστοτε πολιτιστικών πεδίων από τις κυβερνήσεις δεν έχουν αποκτήσει ακόμη τόσο δυναμικό στήριγμα ώστε να μπορούν να ανοίγουν πύλες σε νέους καλλιτέχνες. Επιχορηγήσεις κρατικές αλλά και ιδιωτικών φορέων συνεισέφεραν ακαταμέτρητα στην ανάπτυξη του χορού προσφέροντας μια απαραίτητη βάση υποστήριξης για τις δραστηριότητες των χορευτών και χορογράφων. Η έλλειψη, όμως, συστηματικών εθνικών βραβείων που θα αναγνώριζαν την ποιότητα ή την τελειότητα σε κάποιο πεδίο είναι εμφανής. Αυτή η πραγματικότητα υποδεικνύει την έλλειψη επίσημης δημόσιας αναγνώρισης του ίδιου του πεδίου.

Σε αυτήν την εποχή των αποφάσεων πρέπει ακόμη και η τέχνη να αποφασίσει, όπως έχει πει ο Μπέρτολντ Μπρεχτ<sup>98</sup>. Μπορεί να γίνει όργανο των λίγων, εκείνων που καθορίζουν τη μοίρα των πολλών και απαιτούν μια πίστη, που πάνω απ' όλα πρέπει να είναι τυφλή, και μπορεί ακόμη να πάει με το μέρος των πολλών εναποθέτοντας τη μοίρα

<sup>98</sup> Μπέρτολντ Μπρεχτ (1990). *Για το ρεαλισμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή.

τους στα ίδια τους τα χέρια. Μπορεί να οδηγήσει τους ανθρώπους σε παραλήρημα, αυταπάτες και σε φαντασιώσεις, όπως και μπορεί να τους οδηγήσει στην πραγματικότητα. Μπορεί να μεγαλώσει την άγνοια, όπως μπορεί να μεγαλώσει και την γνώση. Μπορεί να απευθυνθεί στις εξουσίες εκείνες που αποδεικνύουν την δύναμή τους καταστρέφοντας, και σε εκείνες που αποδεικνύουν την δύναμή τους βοηθώντας.

Με στοιχεία, λοιπόν, που επιβεβαιώνουν την έλλειψη σε μεγάλο βαθμό πολιτικού, οργανωτικού προγραμματισμού μένουν πολλά ακόμη ερωτήματα. Γιατί η κατάσταση στο πεδίο του χορού εξακολουθεί να είναι άσχημη; Τι μπορεί να γίνει για να αλλάξουν τα δεδομένα; Με την επανάσταση που έχει συντελεστεί στην εξέλιξη του χορού, ποιο θα είναι το μέλλον αυτής της τέχνης; Θα μπορέσει ο χορός να πάρει την μορφή μιας ενιαίας εκφραστικής φόρμας ή θα υπάρχουν περισσότερα είδη και παραλλαγές, που παρά την γονιμότητά τους θα δημιουργούν κάποια σύγχυση στο κοινό;

Από την δεκαετία του 1990 και εξής επικρατεί ένας καλλιτεχνικός οργανισμός δημιουργίας στο πεδίο του χορού. Για να λυθούν τα προβλήματα που υπάρχουν, όμως, ακόμη στο πεδίο πρέπει οι αλλαγές, οι εξελίξεις και οι δραστηριότητες των καλλιτεχνών να γίνουν αντιληπτές από το κράτος, από τα μέσα ενημέρωσης, το ευρύ κοινό και τους υπόλοιπους πυλωρούς του πολιτιστικού γίνεσθαι της χώρας. Ας μην ξεχνάμε εξάλλου ότι ο πολιτισμός αποτελεί ένα συγκριτικό πλεονέκτημα της Ελλάδας έναντι άλλων χωρών. Είναι ο τομέας που την αναδεικνύει και την καθιερώνει ως σημαντικό διεθνή παράγοντα. Ο ελληνικός πολιτισμός και ειδικότερα η πολιτιστική κληρονομιά αποτελεί βασικό παράγοντα προσέλκυσης του τουριστικού ενδιαφέροντος στην χώρα.

Στην πορεία της μελέτης συναντήσαμε τους δημιουργούς, σε μία προσπάθεια χαρακτηρισμού τους. Συγκεντρώσαμε στοιχεία, που είναι διακριτά σε μεγάλο ποσοστό του συνόλου των δημιουργών, ερευνώντας ποικίλα πεδία που τους αφορούν. Ερευνήσαμε δηλαδή, πεδία σχετικά με τις εργασιακές τους συμβάσεις, το μορφωτικό τους επίπεδο, το επαγγελματικό τους status quo, την δημοτικότητα που ενδέχεται να έχουν μεταξύ του κοινού και συναδέλφων καλλιτεχνών τους. Ο Πλάτων στην Πολιτεία του (βιβλίο 10<sup>ο</sup>) υποστηρίζει ότι ο *«χρήστης κάθε πράγματος είναι ο πλέον έμπειρος ως προς αυτό και μπορεί να επισημαίνει ποια είναι τα καλά ή τα κακά που εμφανίζει κατά την χρήση αυτού που χρησιμοποιεί»*. Ακολουθώντας την άποψη αυτή, η σκιαγράφηση του προφίλ των δημιουργών-καλλιτεχνών μπορεί να προσδώσει μεγαλύτερη ευκολία στην ανάλυση του ίδιου του προϊόντος που τίθεται προς μελέτη.

Πρέπει στο σημείο αυτό να επισημάνουμε πως στην κατηγορία των συμμετόχων στο πεδίο του χορού εντοπίσαμε αρκετά διαφορετικά είδη, όπως του δημιουργικού

καλλιτέχνη, του ερμηνευτή, του σχολιαστή ή κριτικού και του θεατή. Λόγω της ανεπαρκούς παρουσίας στον ελληνικό χώρο ανταποκριτών, σχολιαστών και κριτικών εμμείναμε κυρίως σε δύο είδη, σε αυτό του δημιουργού και του θεατή. Οι δημιουργοί, κατά τον Paul Valéry<sup>99</sup>, όσοι καλλιέργησαν αλλά και λάτρεψαν τον χορό, «είναι εκείνοι που ένιωσαν και κατάλαβαν το ανθρώπινο σώμα, εκείνοι που συνέλαβαν το μυστήριο αίσθημα που κρύβεται στο σύστημα αυτό, τις δυνατότητες, τα όρια, τους συνδυασμούς ενέργειας και ευαισθησίας που διαθέτει».

Το πρόγραμμα μισθοδοσίας, οι συνθήκες εργασίας και η συνεχής επαγγελματική εξέλιξη είναι μέγιστα ζητήματα που απασχολούν εκείνους που συνδέονται με στενούς όρους συνεργασίας με το πεδίο του χορού. Όπως κάθε άλλο πεδίο του πολιτισμού έτσι και ο χορός δεν παύει να συνδέεται με την τεράστια βιομηχανία της ψυχαγωγίας, με τα οπτικοακουστικά προϊόντα, με μεγάλες επενδύσεις και αγορές. Για μια βιομηχανία, λοιπόν, που βασίζεται εξ ολοκλήρου στο ανθρώπινο δυναμικό του, η έλλειψη τακτών, δομημένων επενδύσεων στους ανθρώπους του είναι αξιοπερίεργη<sup>100</sup>. Ωστόσο, κανείς, δεν μπορεί να ισχυριστεί πως η πολιτεία δεν παρέχει την συμπαράστασή της για την ανάπτυξη της βιομηχανίας αυτής. Μήπως, όμως, οι αντιδράσεις που εγείρουν βασίζονται στο γεγονός ότι οι κινήσεις βοήθειας και υποστήριξης δεν είναι μεθοδευμένες αρκετά; Μήπως, επίσης, οι δημιουργοί επαναλαμβάνουν σε κάθε ευκαιρία δημόσιας προβολής την έλλειψη κρατικών επιχορηγήσεων επειδή το ποσόν που δίδεται είναι τόσο μικρό για να θεωρηθεί χορηγία; Η πραγματικότητα είναι πως ο χορός είναι πολυδιάστατος, ίσως η πιο πολυσύνθετη από όλες τις εκφραστικές τέχνες<sup>101</sup>. Κατ' επέκταση, πολυδιάστατη και πολυσύνθετη είναι και η φύση των ίδιων των συμμετόχων σε αυτήν.

Ο σύγχρονος χορός δεν είναι εύκολη υπόθεση. Ζητά από τον θεατή να συμμετάσχει, φέρνοντάς τον συχνά αντιμέτωπο με προκαταλήψεις ή παγιωμένες αντιλήψεις, τις οποίες τον καλεί να υπερβεί ή να αναγνωρίσει, έστω και εμμένοντας τελικά σε αυτές<sup>102</sup>. Έτσι, λοιπόν, οδηγούμαστε στον αποδέκτη του πολιτιστικού προϊόντος που καλείται χορός και που δεν είναι άλλος από τον θεατή που παρακολουθεί χορευτικές παραστάσεις. Πιστεύεται πως το κοινό μένει συνήθως σαστισμένο μετά την παρακολούθηση μιας χορευτικής παράστασης και δεν είναι σε θέση

<sup>99</sup> Πηγή: πρόγραμμα 1<sup>ου</sup> Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας 1995.

<sup>100</sup> (2001). Arts Council of England report (πηγή: [www.ifacca.org](http://www.ifacca.org) - IFACCA, 2003, "Successful Dance Policies and Programs", *D'Art Topics in Arts Policy*, no.11, Sydney.) Το άρθρο αυτό είναι ένα μέρος της αναφοράς σχετική με την εξέλιξη του χορού σε μερικές χώρες.

<sup>101</sup> Allegra Fuller Snyder, Documentation, στο [www.clir.org/pubs/reports/pub84/documentation.html](http://www.clir.org/pubs/reports/pub84/documentation.html) Online βιβλίο: Securing Our Dance Heritage: issues in the documentation and preservation of Dance by Catherine J. Johnson and Allegra Fuller Snyder, 1999.

<sup>102</sup> Νατάσα Χασιώτη (1999). «Ο χορός στον εικοστό αιώνα», *Περίεργο*, τ. 4, σ. 76-77.

να μπορεί να εντοπίσει τον σκοπό του χορευτικού έργου. Η ικανοποιητική επικοινωνία μεταξύ του δημιουργού και ερμηνευτή του έργου συχνά δεν επιτυγχάνεται, οδηγώντας σε μια πολύ απογοητευτική εμπειρία με τον σύγχρονο χορό. Πώς μπορεί να λυθεί το πρόβλημα αυτό; Ψυχολογικές θεωρίες υποδεικνύουν ότι θεατές με προηγούμενη γνώμη ενδέχεται να ανταποκριθούν διαφορετικά απ' ό,τι οι αδαείς θεατές. Είναι αυτή, λοιπόν, μία από τις στρατηγικές που θα μπορούσαν να αυξήσουν το κοινό χορευτικών παραστάσεων; Οι θεωρίες του Freud αναγνωρίζουν πως το να δημιουργείς και να παρατηρείς κάθε είδους τέχνη είναι ευχάριστη και καθαρκτική διαδικασία διότι επιτρέπει την διασκέδαση ασυναίσθητων επιθυμιών. Μπορεί επομένως να υποστηριχθεί πως αν το χορευτικό κοινό δεν μπορεί να καταλάβει ένα έργο, η πιο πειστική πηγή ευχαρίστησης και διασκέδασης μπορεί να μείνει ανικανοποίητη. Ερωτήματα, επομένως, σχετικά με το αν «μένει το κοινό ευχαριστημένο από τον σύγχρονο χορό» ή «ποιοι παράγοντες συνεισφέρουν στην ευχαρίστηση αυτή», μένουν αναπάντητα για μια ενδελεχέστερη έρευνα, καθώς η εν λόγω έρευνα δεν προχώρησε στην αναζήτηση των ενδότερων παραγόντων προσφοράς ευχαρίστησης.

Χαρτογραφώντας το σύνολο του κοινού χορευτικών παραστάσεων και ακολουθώντας το υπόδειγμα της Marie Luise Angerer μπορούμε να πούμε ότι αυτό είναι κυρίως γυναίκες, νεαρής ηλικίας με υψηλό μορφωτικό επίπεδο και χαμηλο-μεσαίο μηνιαίο εισόδημα. Οι θεατές που παρακολουθούν χορό, παρακολουθούν συχνά και άλλου είδους πολιτιστικές εκδηλώσεις, όπως θέατρο, κινηματογράφο, μουσικές συναυλίες, κ.ά., με πρώτο κριτήριο επιλογής τον καλλιτέχνη του εκάστοτε καλλιτεχνικού έργου. Η τιμή του εισιτηρίου, όπως λογικά, θα έπρεπε να απασχολεί τους θεατές, καταλαμβάνει ένα χαμηλό ποσοστό του συνόλου σχετικά με τα κριτήρια επιλογής παρακολούθησης μιας πολιτιστικής εκδήλωσης. Από το σύνολο των διατεθέντων εισιτηρίων (όσες πληροφορίες τουλάχιστον μπορέσαμε να εντοπίσουμε) προκύπτει το συμπέρασμα πως δεν υπάρχει μια σταθερή ροή θεατών στις χορευτικές παραστάσεις. Γεγονός, που επιβεβαιώνεται και από τα αποτελέσματα της έρευνας στο φεστιβάλ Καλαμάτας, σύμφωνα με τα οποία το 57% του συνόλου των θεατών παρακολουθούν έως δύο μονάχα παραστάσεις χορού κατά την διάρκεια ενός έτους. Οι απαιτήσεις, όμως, εκ μέρους του κοινού γίνονται ολοένα και περισσότερες, ίσως εξαιτίας των εντυπωσιακών θεαμάτων που παρακολουθούν μέσω της τηλεόρασης αλλά και των γνώσεων, σχετικών με το πεδίο αυτό της τέχνης, που είναι διαθέσιμες.

Η αλήθεια είναι πως πολλοί επιθυμούν να μάθουν περισσότερα για το κοινό τους. Και όσο αξιοθαύμαστο κι αν ακούγεται αυτό, οι πιθανότητες να εντοπιστεί αυτό είναι ελάχιστες. Αν δεν τεθούν κατά την διαδικασία εντοπισμού των χαρακτηριστικών που

μας ενδιαφέρουν, τα θέματα που αναζητούνται με συγκεκριμένη μορφή, τότε τα ερωτήματα που θα παραμείνουν στο τέλος θα είναι περισσότερα από τις απαντήσεις. Απαραίτητη, λοιπόν, είναι μια τακτική επανάληψη των ερευνών που γίνονται προκειμένου να εντοπιστούν πληροφορίες σχετικές με το κοινό. Η επανάληψη σε συνδυασμό με την εύρεση όσο το δυνατό περισσότερων πληροφοριών -από πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές- είναι το πιο πολύτιμο εργαλείο που μπορεί να έχει ένας ερευνητής προκειμένου να επιτευχθεί ο έλεγχος και η σύγκριση των αποτελεσμάτων.

Η δειγματοληπτική έρευνα, με χρήση ερωτηματολογίων, που προτιμήσαμε στην μελέτη αυτή, στάθηκε αναμφισβήτητα πολύ χρήσιμο εργαλείο για την καταμέτρηση συγκεκριμένων, αντικειμενικών χαρακτηριστικών, τα οποία μας έδωσαν την δυνατότητα να συνθέσουμε την απαραίτητη περιγραφική εικόνα του υπό έρευνα πληθυσμού. Η μέθοδος, όμως, αυτή συχνά απομονώνει τα υποκείμενα από το πλαίσιο δράσης τους, το κάθε άτομο δεν αντιμετωπίζεται ως όλον αλλά ως φορέας επιμέρους χαρακτηριστικών που ευρίσκονται επιλεκτικά. Γι' αυτό η χρήση πολλαπλών ερευνητικών μεθόδων, σε συνδυασμό με την επανάληψη, στην εμπειρική έρευνα είναι απολύτως αναγκαία<sup>103</sup>. Τέτοιες ερευνητικές μέθοδοι είναι η συμμετοχική παρατήρηση καθώς και η συνέντευξη βάθους. Με την μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης τα κοινωνικά φαινόμενα μελετώνται καθώς διαδραματίζονται στο φυσικό τους περιβάλλον, δεν μεταφέρονται σε κάποιον περιορισμένο χώρο ούτε αναπαράγονται, εκ των υστέρων, μέσω του ερωτηματολογίου. Επίσης, η συμμετοχή στα διεθνή διαδικτυακά forum με σκοπό την ανταλλαγή στοιχείων και την συνεργασία, χρησιμοποιώντας μέσα αναγνωρισμένα από τις συμβάσεις και τους κανόνες οργανισμών διεξαγωγής έρευνας, αποτελεί άλλη μια πηγή γνώσης του αντικειμένου που τίθεται προς μελέτη.

Κλείνοντας επαναλαμβάνεται η άποψη που ειπώθηκε και στην εισαγωγή της εν λόγω μελέτης: ότι δηλαδή υπάρχουν πολλά βήματα ακόμη που πρέπει να γίνουν προκειμένου να περιγραφούν, να αναλυθούν και κατ' επέκταση να λυθούν όλα τα αινίγματα που υπάρχουν στην τέχνη του χορού.

<sup>103</sup> Νότα Κυριαζή (2002). *Η κοινωνιολογική έρευνα: κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 147

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Theodor W. Adorno (2000). *Αισθητική Θεωρία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Susan Au (2002). *Ballet and Modern Dance*, Singapore: Thames & Hudson world of art.
- Australia Council (2003). *The Great Indoors: Developing audiences for contemporary art and craft in Australia*, Australia: Oxigenmedia.
- Tim Baker & Heather Maitland (8.7.2002). *Scottish Arts Council, Profile of Dance Attenders in Scotland, Section 2: Box Office Data Analysis, Final Report*.
- Tim Baker & Heather Maitland (9.10.2002). *Scottish Arts Council, Profile of Dance Attenders in Scotland, Section 3: Qualitative Research Report, Final Report*.
- Tim Baker & Heather Maitland (9.10.2002). *Scottish Arts Council, Profile of Dance Attenders in Scotland, Section 4: Summary of Available Secondary Research into Audiences for Dance, Final Report*.
- Susan Bennett (1997). *Theatre Audiences, A theory of production and reception*, London & New York: Routledge.
- Dag Björkegren (1996). *The Culture Business: Management Strategies for the Arts-Related Business*, London and New York: Routledge.
- Pierre Bourdieu (2002). *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα: Πατάκης.
- Martha Bremser (ed.) (2000). *Fifty Contemporary Choreographers*, London & New York: Routledge.
- Richard Butsch (2000). *The Making of American Audiences, From stage to television 1750-1990*, Cambridge University Press.
- Danielle Cliché, Ritva Mitchell, Andreas Wiesand, Ilkka Heiskanen, Luca Dal Pozzolo (2002). *Creative Europe: on Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*. Novi Sad: European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts.
- (2003). *Country profile: Dance in England*, England: Arts Council England.
- (1999). *Cultural Competence: New Technologies, Culture & Employment*, Vienna: Produktionswerkstatt.

- (2003). *Culture-Gates, Exposing Professional 'Gate-Keeping' Processes in Music and New Media Arts*. ARcult Media.
- Anna Daly (2002). *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Marian Fitzgibbon & Anne Kelly, ed. (1999). *From Maestro to Manager: Critical Issues in Arts & Culture Management*, Dublin: Oak Tree Press.
- Renee Glass & Catherine Stevens (2005). *Making Sense of Contemporary Dance: An Australian Investigation into Audience Interpretation and Enjoyment Levels*, Short Report prepared for *fuel4arts*.
- Erving Goffman (1996). *Συναντήσεις: δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, μτφ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Jerzy Grotowski (1968). *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen, 1980.
- IFACCA (2003). *Successful Dance Policies and Programs, D'Art Topics in Arts Policy*, no.11, Sydney.
- Claude Javeau (1996). *Η έρευνα με ερωτηματολόγιο*, Αθήνα: Τυπωθήτω-Γ.Δαρδανός.
- Catherine J. Johnson & Allegra Fuller Snyder (1999). *Securing Our Dance Heritage: issues in the documentation and preservation of Dance* (online book στο [www.clir.org/pubs/reports/pub84/documentation.html](http://www.clir.org/pubs/reports/pub84/documentation.html)).
- Danny L. Jorgensen (1989). *Participant Observation: A methodology for Human Studies*, Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.
- Philip Kotler (2000). *Μάρκετινγκ Μάνατζμεντ*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Interbooks.
- Philip Kotler & Joanne Scheff (1997). *Standing Room Only, Strategies for Marketing the Performing Arts*, Boston, Massachusetts: Harvard Business School Press.
- Irene Loutzaki (1989). *Dance as a Cultural Message: a study of dance style among the Greek Refugees from Northern Thrace in Micro Monastiri, Neo Monastiri and Aeginion*, The Queen's University of Belfast, διδακτορική διατριβή.
- Michele McGinity (2004). *How to communicate the Arts?*, Australia: Council for the Arts (στο [www.fuel4arts.com](http://www.fuel4arts.com)).
- Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin & Charles H. Woodford, ed. (1998). *The vision of Modern Dance: in the words of its creators*, Cecil Court, London: Dance Books.



- (2003). *Moving to the Future, Creative New Zealand's strategy for professional contemporary dance, 2001-2003.*
- Elizabeth Orna & Graham Stevens (1998). *Οργάνωση των Πληροφοριών στην Έρευνα: Μέθοδοι Έρευνας και Πειραματικός Σχεδιασμός*, μτφ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Vincent Price (1996). *Κοινή Γνώμη*, μτφ. Νίκος Μπούμπαρης, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Nancy Reynolds & Malcolm McGormick (2003). *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*, New Haven & London: Yale University Press.
- *The International Creative Sector: Its Dimensions, Dynamics and Audience Development*, Conference in The University of Texas at Austin, 5-7.7.2003.
- Leon Tolstoi (2004). *Τι είναι τέχνη*, μτφ. Β. Τομανάς, Αθήνα: Printa.
- Andy Warhol (1975). *The philosophy of Andy Warhol*, New York: Harvest/HBJ.
- Chris Walker with Kay Sherwood (2003). *Participation in Arts and Culture, The importance of community venues*, Washington D.C.: Urban Institute.
- Raymond Williams (1981). *Culture*, Great Britain: Fontana Paperbacks.
- Raymond Williams (1991). «Η Διαμάχη για τις επικοινωνίες» στο *Η κουλτούρα των μέσων*, μτφ. Λένα Ζήση, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Emile Zola (1991). *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο*, εισαγωγή-μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ξένια Γεωργοπούλου, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου.

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ

- Νίνα Αλκαλάη (2002). *Κρατική Σχολή Χορού: παρελθόν, παρόν και μέλλον*, Αθήνα: DIAN.
- Ευάγγελος Βενιζέλος (1999). *Διαχρονία και Συνέργεια, Μια πολιτική πολιτισμού*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ευάγγελος Βενιζέλος (2001). *Για έναν πολιτισμό των πολιτισμών, Ελληνικότητα και Οικουμενικότητα*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Δημητρίου Γεώργα (1995). *Κοινωνική Ψυχολογία*, τ. Β', Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Ροζέ Γκαρωντύ. *Ο χορός στη ζωή*, μτφ. Μαρία Τσούτσουρα, Αθήνα: Ηριδανός.
- Κωστής Γ. Δάλλας (2004). Σημειώσεις μεταπτυχιακού σεμιναρίου *Πολιτισμική πληροφορική και επικοινωνία* στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση & Επικοινωνία» του Τμήματος Επικοινωνίας,

Μέσων & Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

- (1999). *Εθνική Πολιτική για το θέατρο*, Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Αθήνα: Γαλαίος.
- (1961). *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, Αθήνα.
- (2000). *Επτά δοκίμια για το χορό*, Αθήνα: Προπομπός.
- Αγάπη Ευαγγελίδη (1991). *Χοροί του μεσαίωνα και της αναγέννησης*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Μ. Ζωγράφου (1996). *Χορός, Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, τ. 61, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, σ. 213-214.
- (1991). *Η κουλούρα των μέσων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Ελένη Κεφάλου Χορς (2001). *Ρυθμική: το χρονικό της ρυθμικής. Σύστημα και μέθοδος διδασκαλίας*, Αθήνα: Orpheus.
- Νίκος Κολοβός. *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ντόρα Κόνσολα (1990). *Πολιτιστική Δραστηριότητα και Κρατική Πολιτική στην Ελλάδα, Η περιφερειακή διάσταση*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Ελευθερία Κουρούπη (1999). *Χορός, Σώμα, Κίνηση, Πτυχές της χορευτικής τέχνης*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Νότα Κυριαζή (2002). *Η κοινωνιολογική έρευνα: κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τόμας Μάγερ (2000). *Η πολιτική ως θέατρο*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Βάσω Μπαρμπούση (2004). *Ο Χορός στον 20ό αιώνα: Σταθμοί και πρόσωπα*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Μπέρτολντ Μπρεχτ (1990). *Για τον ρεαλισμό*, μτφ. Λουκία Κοντή, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- (1990). *Ιζαντόρα Ντάνκαν, Η ζωή μου*, μτφ. Άννα Σικελιανού, Αθήνα: Νεφέλη.
- (2001). *Ο χορός στην Ευρώπη και την Αμερική*, Εγκυκλοπαίδεια Grand Larousse, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- (2000). *Πολιτισμός και τέχνη: επτά δοκίμια για το χορό*, Αθήνα: Προπομπός.
- (1991). *Κούλας Πράτσικα, Έργα και Ημέρες*, Αθήνα: Ευθύνη.
- Άλκης Ράφτης (1992). *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία*, Αθήνα: Ελληνικοί Χοροί-Θέατρο Δόρα Στράτου.
- Άλκης Ράφτης, *Ο χορός ως άυλη κληρονομιά*, Πρακτικά 16<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου για την Έρευνα του Χορού (Κέρκυρα 30.10-03.11.2002), Αθήνα: Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης, Τρόπος Ζωής.

- Άλκης Ράφτης. *Η Ιζαντόρα Ντάνκαν και οι καλλιτέχνες*, Αθήνα: Τρόπος Ζωής.
- Φερντινάντο Ρεϋνά, *Ιστορία του Μπαλέτου*, μτφ. Ανδρέας Ρικάκης, Αθήνα: Υποδομή.
- Βλάσης Σταθακόπουλος (1997). *Μέθοδοι Έρευνας Αγοράς*, Αθήνα: Α. Σταμούλης.
- (2004). *Χορός Dance*, Αθήνα: ΚΟΑΝ.
- (2002). *Τερψιχόρη: επτά κινήσεις*, Αθήνα: ΔΙΑΝ.
- (1981). *Το ημερολόγιο του Nijinsky*, μτφ. Βερονίκη Δαλακούρα, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ιωάννα Τσιβάκου (2003). *Τα ευέλικτα όρια των κοινωνικών συστημάτων*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ιωάννα Τσιβάκου (2003-2004). Σημειώσεις μεταπτυχιακού σεμιναρίου *Διοίκησης και οργάνωσης πολιτιστικών οργανισμών* στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση & Επικοινωνία» του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων & Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
- Καίτη Π. Τσιλιμίγκρα (1999). *Ο χορός: ιστορία-εκπαίδευση-δημιουργία*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, επιμ. (2004). *Χορός και Θέατρο*, Αθήνα: Έφεσος.
- Βασίλης Φίλιας & Πέτρος Παππάς (1995). *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*, Αθήνα: Gutenberg.
- Νίκη Χαλκιάδακη-Μιχαλά (2003). *Σημειώσεις για το μάθημα επιλογής «Φουτουριστικό Θέατρο, Θεατρικά Έργα, Μανιφέστα»*, Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

## ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

- Νίκος Λεγάκης, «Ιστορίες χορού για ένα "ολυμπιακό" καλοκαίρι», *Χορός*, τ. 49, σ. 4.
- Νίκος Λεγάκης, «Η ανήσυχη και επικοινωνιακή Αποστολία Παπαδαμάκη», *Χορός*, τ. 49, σ. 26.
- Αναστασία Λύρα, «Χορευτική Εκπαίδευση και Μεταρρύθμιση», αναδημοσίευση από τον *Επίλογο*, περιοδικό *Χορός*, τ. 37, σ. 11.
- Φωτεινή Μπάρκα, «Επιχορηγήσεις εν κρυπτώ», *Ελευθεροτυπία*, 10.12.2004.
- Γιώργος Οικονομίδης, «Θέματα Χορού: στα πλαίσια της διοργάνωσης της πολιτιστικής ολυμπιάδας 2004, στην πανελλήνια συνδιάσκεψη: Επικράτεια Πολιτισμού», *Χορός*, τ. 41, σ. 29-30.

- Αποστολία Παπαδαμάκη, «Και όμως κινείται», *Χρονικό 1991. Γράμματα-τέχνες*. Αθήνα: Γαλαίος, σ. 109.
- Δημήτρης Παπαϊωάννου, συνέντευξη στη Ναταλί Χατζηαντωνίου, *Ελευθεροτυπία*, 8.9.1998.
- Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, «Στον πυρετό της δόξας», *Βήμα Donna*, 31.8.2003, σ. 118-125.
- Λευτέρης Πλακίδας, «Μαραθώνιος χορού στο Βασιλικό Θέατρο», *Χορός*, τ. 49, σ. 11.
- Ανδρέας Ρικάκης, «Πρώτος Πανελλήνιος Διαγωνισμός Χορογραφίας», *Χορός*, τ. 8, σ. 17-18.
- «Ο Χορός», *Θέατρο 1957*, Αθήνα: Εκδοτικός & Τεχνικός Οργανισμός Θ. Κρίτα - Α. Βουσβούνη.
- Ανδρέας Ρικάκης, «Ο χορός στο κατώφλι της τρίτης χιλιετίας», *Επίλογος '98*, Αθήνα: Γαλαίος, 1998, σ. 352-357.
- Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Η Τεχνόπολις χορεύει... δίχως πουέντ», *Τα Νέα*, 15.6.2004, σ. 11/39.
- Ρίτα Σιμαντόφ, «Ελάτε στην Καλαμάτα... αξίζει!!!», *Χορός*, τ. 39, σ. 6.
- Ίσμα Μ. Τουλάτου, «Δεν στηριχθήκαμε στα "ονόματα"», *Το Άλλο Βήμα*, 4.7.2004, σ. 6/40.
- Ίσμα Μ. Τουλάτου, «Ο χορός καλά κρατεί;...», *Το Άλλο Βήμα*, 27.2.2005, σ.7/39.
- Νατάσα Χασιώτη, «Ο χορός στον εικοστό αιώνα», *Περίτεχνο*, τ. 4, 1999, σ. 76-77.
- Francois Colbert, «Entrepreneurship and Leadership in Marketing the Arts», *International Journal of Arts Management*, vol. 6, No 1, Fall 2003, p. 30-39.
- Raymond Williams (1991). «Η Διαμάχη για τις επικοινωνίες» στο *Η κουλτούρα των μέσων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, Τρίτη έκδοση, σ. 197-228.
- Timothy Miles-Board, Derevil, Janet Lansdale, Leslie Carr, Wendy Hall (2002). *Decentering the Dancing Text: From Dance Intertext to Hypertext*.
- Michele McGinity (2004), «How to communicate the arts?», *High Octane Arts Marketing Tools & Ideas*, Australia: [www.fuel4arts.com](http://www.fuel4arts.com).
- Stuart Nicolle (2005). *Turning Box Office Data into Knowledge*, Australia Council for the Arts, UK: [www.fuel4arts.com](http://www.fuel4arts.com).

## ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Προγράμματα Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας (1995-2004)
- Πρόγραμμα για τα Τριάντα Χρόνια της Σχολής Κούλας Πράτσικα, 1930-1960.
- Διεύθυνση Στατιστικής Πληροφόρησης και Εκδόσεων. Εθνική Στατιστική Υπηρεσία.
- Γενική Διεύθυνση Πολιτιστικής Ανάπτυξης, Διευθύνσεις Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου και Χορού.
- Έκθεση αποτελεσμάτων έρευνας με θέμα: Πολιτιστικές εκδηλώσεις στην Αττική - Το ελληνικό Φεστιβάλ και η κοινή γνώμη, DataRC, Δεκέμβριος 2003.
- Έκθεση αποτελεσμάτων έρευνας κοινού με θέμα: Το Φεστιβάλ Αθηνών αξιολογείται από το κοινό του, DataRC, Οκτώβριος 2002.

## ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

- [www.asu.edu/cfa/dance/academic/dance.html](http://www.asu.edu/cfa/dance/academic/dance.html)
- [www.clir.org/pubs/reports/pub84/pub84.html](http://www.clir.org/pubs/reports/pub84/pub84.html): Securing Our Dance Heritage: Issues in the Documentation and Preservation of Dance by Catherine J. Johnson and Allegra Fuller Snyder, July 1999.
- [www.clir.org/pubs/reports/pub84/documentation.html](http://www.clir.org/pubs/reports/pub84/documentation.html)
- [www.creativenz.govt.nz/resources/dance\\_strategy.pdf](http://www.creativenz.govt.nz/resources/dance_strategy.pdf)
- [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net)
- [www.culture.gr/8/81/g8101.html](http://www.culture.gr/8/81/g8101.html) : νόμος υπ. Αρ. 2557, Θεσμοί, μέτρα και δράσεις, άρθρο 3: θέατρο, χορός και άλλες παραστατικές τέχνες
- [www.culture.gr/2/21/toc/press/noe031\\_gr.html](http://www.culture.gr/2/21/toc/press/noe031_gr.html) : επιχορηγήσεις ομάδων κλασικού και σύγχρονου χορού
- [www.culture.gr/stats/domain2\\_gr.html](http://www.culture.gr/stats/domain2_gr.html): φορείς Δικτύου Χορού
- [www.culture.gr/4/41/sxol\\_dance\\_gr.html](http://www.culture.gr/4/41/sxol_dance_gr.html): Υπουργείο Πολιτισμού: πολιτιστικοί οργανισμοί, Ανώτερες επαγγελματικές σχολές χορού
- [www.culture.gr/2/22/228/dance\\_gr.html](http://www.culture.gr/2/22/228/dance_gr.html): ΥΠΠΟ: επιχορηγούμενα χορευτικά σχήματα.
- [www.culture.gr/2/22/228/22801/g2280102.html](http://www.culture.gr/2/22/228/22801/g2280102.html): ΥΠΠΟ, ΚΣΟΤ
- [www.cultureguide.gr/](http://www.cultureguide.gr/)
- [www.danceheritage.org](http://www.danceheritage.org)
- [www.dancenotation.org](http://www.dancenotation.org)
- [www.durhamarts.org/ad\\_picture.html](http://www.durhamarts.org/ad_picture.html)
- [www.ericarts.org](http://www.ericarts.org)

- 
- [www.filmfestival.gr](http://www.filmfestival.gr): videodance: ιστορικό
  - [www.fuel4arts.com/](http://www.fuel4arts.com/)
  - [www.hellasdance.de/](http://www.hellasdance.de/)
  - [www.ifacca.org/](http://www.ifacca.org/)
  - [www.ifacca.org/files/Danceanalysis.pdf](http://www.ifacca.org/files/Danceanalysis.pdf)
  - [www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09\\_BrowseDart.asp](http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09_BrowseDart.asp)
  - [www.kalamatadancefestival.gr/](http://www.kalamatadancefestival.gr/)
  - [www.sisxe.com](http://www.sisxe.com): Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδας
  - <http://eprints.ecs.soton.ac.uk/archive/00008137.03/p314-miles-board.pdf>:  
Decentering the Dancing Text: From Dance Intertext to Hypertext.
  - <http://save-as-dance.org>

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ**

---

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ

- Παράρτημα 1: Ιστορική εξέλιξη της τέχνης του χορού στον κόσμο.
- Παράρτημα 2: Ιστορική εξέλιξη της τέχνης του χορού στην Ελλάδα.
- Παράρτημα 3: Χρονολόγιο χορού.
- Παράρτημα 4: Το ερωτηματολόγιο της έρευνας κοινού.
- Παράρτημα 5: Διευθυντές και Διοικητικά Συμβούλια της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης.
- Παράρτημα 6: Προϋποθέσεις επιχορήγησης ομάδων χορού.
- Παράρτημα 7: Νόμος 2557.
- Παράρτημα 8: Σχολές Θεάτρου, κινηματογράφου, μουσικής και χορού, που λειτουργούν στην περιοχή της πρωτεύουσας και της λοιπής χώρας.
- Παράρτημα 9: Κινήσεις κρατικών Θεάτρων στην πρωτεύουσα.
- Παράρτημα 10: Συγκριτικός πίνακας χορογράφων (σπουδές, ομάδα, εργασία, συνεργασίες).
- Παράρτημα 11: Επιχορηγήσεις ΟΤΑ για τα μουσεία, τις πινακοθήκες, τα Θεατρικά σωματεία και τα σωματεία κλασικού χορού.
- Παράρτημα 12: Εορταστικές εκδηλώσεις ΟΤΑ.
- Παράρτημα 13: Αριθμός διατεθέντων εισιτηρίων για παραστάσεις χορού.
- Παράρτημα 14: Προτιμήσεις κοινού πολιτιστικών εκδηλώσεων.
- Παράρτημα 15: Λόγοι ικανοποίησης Θεατών (σχήμα).
- Παράρτημα 16: Σχηματοποιημένη διοικητική μορφή Υπουργείου Πολιτισμού Ελλάδος.



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Ιστορική εξέλιξη της τέχνης του χορού στον κόσμο.

Από πρωτόγονους λαούς, ακόμη, βλέπουμε «πόσο η τέχνη του χορού είναι συνυφασμένη με κάθε είδους ανθρώπινη εκδήλωση, πόσο είναι δεμένη με την ύπαρξη του ανθρώπου και με την καθημερινή του προσπάθεια να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες, που η ατιθάσευτη ακόμα φύση του παρουσιάζει στην επιβίωσή του»<sup>1</sup>. Θα πρέπει να τονίσουμε πως οι πρώτες χορευτικές εκδηλώσεις στους πρωτόγονους λαούς ήταν περισσότερο ένα είδος τελετουργίας με βάση την θρησκεία, με τις οποίες επιθυμούσαν να ευχαριστήσουν, να εξευμενίσουν αλλά και να προδιαθέσουν θετικά τους Θεούς τους.

Με το πέρασμα στη νεολιθική εποχή και τις αλλαγές στον τρόπο ζωής των πρωτόγονων ο χορός γίνεται ιεροτελεστία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι χοροί της γονιμότητας, οι νεκρικοί χοροί, οι χοροί της μύησης (το πέρασμα στην εφηβεία, η ενηλικίωση, ο γάμος), οι χοροί του πολέμου.

Στην αρχαιότητα ο χορός κατείχε πρωταρχική θέση. Οι στίχοι των ομηρικών επών είναι γεμάτοι από σχετικές περιγραφές που επαινούν την ευκινησία και την χάρη με την οποία επιδίδονται στον χορό οι Φαίακες και οι Τρώες, οι Πελοποννήσιοι και οι Κρήτες της προελληνικής εποχής. Σημαντικό κεφάλαιο εξακολουθούν να αποτελούν οι πολεμικοί χοροί<sup>2</sup>, που σαν σκοπό τους είχαν την προπαρασκευή των Ελλήνων για τον πόλεμο καθώς και οι θρησκευτικοί χοροί<sup>3</sup>. χοροί απαλλαγμένοι από κάθε πολεμική επίδειξη, σοβαροί και ήρεμοι, που εκτελούνται γύρω από τον βωμό της λατρευόμενης θεότητας. Δεν πρέπει να παραλείψουμε και τους εν γένει λεγόμενους ειρηνικούς χορούς. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι θεατρικοί χοροί (χορός της τραγωδίας, της κωμωδίας και της σατυρικής ποίησης), οι διάφοροι χοροί ιδιωτικής ζωής (όπως οι χοροί των συμποσίων, οι χοροί των γάμων, οι χοροί του πένθους) και τέλος οι λαϊκοί χοροί, που χορεύονταν σε διάφορες κοινωνικές συγκεντρώσεις (τα ανθέμια<sup>4</sup>, η επιλήνια όρχησις<sup>5</sup> και ο όρμος<sup>6</sup>).

Στην αρχαία Ελλάδα, όπως ήδη αναφέραμε, ο χορός υπάρχει αρχικά μέσα στον διονυσιακό διθύραμβο και το αρχαίο δράμα και στην συνέχεια περιορίζεται στον ρόλο των χορικών ως λυρικό ιντερμέδιο. Από τότε επιβιώνει με διάφορες μορφές μέσα στην ρωμαϊκή παντομίμα, την παντομιμική όρχηση με αυτοσχεδιασμό στο Βυζάντιο για να φτάσει στα ιντερμέδια<sup>7</sup> το Μεσαίωνα. Ο επόμενος σταθμός είναι το μπαλέτο με βάση του την Ιταλία του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόκειται για ένα είδος λαϊκού χορού που αρχικά χορευόταν μέσα σε κήπους και προαύλια και αργότερα επικράτησε σε όλη την Ευρώπη. Με τον καιρό από τους κήπους και τις πλατείες ο χορός αυτός πέρασε στις μεγάλες αίθουσες των παλατιών, στυλιζαρισμένος και προσαρμοσμένος στην εθιμοτυπία της εποχής.

Με τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, ιδίως του 18<sup>ου</sup> αιώνα και κυρίως μετά την Γαλλική Επανάσταση, οι τέχνες και ειδικά ο χορός πήραν την θέση ενός ψυχαγωγικού μέσου κατάλληλου για να λησμονήσει ο λαός τις φοβερές καταστάσεις δυστυχίας και κακουχίας που ζούσε. Δημιουργήθηκε έτσι μια

<sup>1</sup> Καίτη Π. Τσιλιμίσκρη (1999). *Ο Χορός: Ιστορία-Εκπαίδευση-Δημιουργία*, Αθήνα: Μέλισσα, σ. 13.

<sup>2</sup> Ο αρχαιότερος πολεμικός χορός είναι ο λεγόμενος χορός των Κουρήτων. Ο σπουδαιότερος όμως είναι ο πυρρήχιος. Στους πολεμικούς χορούς συμπεριλαμβάνονται επίσης και οι λεγόμενοι γυμνικοί χοροί ή γυμνοπαιδαί.

<sup>3</sup> Τέτοιοι χοροί είναι ο παιάνας, το υπόρχημα, ο γερανός, τα παρθένεια, τα άνθηα, ο χορός των πεπλοφόρων, ο χορός του καλαθίσκου.

<sup>4</sup> Χοροί, που γίνονταν στις αρχές της άνοιξης, ως εκδήλωση χαράς για τον ερχομό της και την εμφάνιση των λουλουδιών.

<sup>5</sup> Πρόκειται για τον χορό του τρυγητού.

<sup>6</sup> Είδος συρτού, που τον χόρευαν παρθένες και έφηβοι σχηματίζοντας αλυσίδα.

<sup>7</sup> Παρεμβολές θεατρικής ψυχαγωγίας ανάμεσα στα επεισόδια του κυρίως έργου, με σκοπό να προσθέσουν θεαματικές σκηνές στην τραγωδία ή την κωμωδία που παιζόταν.

απαίτηση εκ μέρους του κοινού για θεάματα διαφορετικά από εκείνα της καθημερινής ζωής, για φαντασία, για ευθυμία και θεματολογία που θα ωθούσε τον θεατή στην φυγή από την πραγματικότητα.

Ιστορικοί πιστεύουν πως ο χορός και ειδικά το μπαλέτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα συνέχισε την κληρονομιά των αυλικών μπαλέτων. Η μαγεία του δεν οφειλόταν μόνο στον χορό αλλά και στο μεγάλο θέαμα που παρουσίαζε· τον πλούτο των κοστούμιών, το υπερθέαμα των σκηνικών και τα διάφορα τρυκ που μεταχειρίζονταν με τα μηχανικά μέσα της εποχής<sup>8</sup>. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ο χορός αποτελούσε μια ζωντανή και διασκεδαστική τέχνη στα θέατρα και στις μουσικές αίθουσες μέχρι την στιγμή που εμφανίστηκε μια γυναίκα, η Isadora Duncan, και άλλαξε πολύ γρήγορα την εξέλιξή του.

Ο χορός στον 20ό αιώνα έχει να επιδείξει πολυπλοκότητα και πολυμορφία, ανάλογη με εκείνη άλλων τεχνών. Η πιο μεγάλη αλλαγή στο τοπίο του χορού στον αιώνα αυτό, θα λέγαμε πως ήταν η εμφάνιση του μοντέρνου χορού σε αντιπαραβολή με το μπαλέτο, το οποίο, με τους αυστηρούς κώδικες της απόστασης και την θεματολογία του, δημιουργεί μιαν αίσθηση ασφάλειας στον θεατή, που αφορά την εμπέδωση και συνέχιση των τρεχουσών αξιών. Ο μοντέρνος χορός καταργώντας τα πιο συμβατικά μέρη της χορευτικής τέχνης προχώρησε γρήγορα σε τολμηρές επιλογές.

Ο αιώνας αυτός των εφευρέσεων και των μεγάλων επαναστάσεων υπόσχεται μια νέα εποχή, όπου η τεχνολογία και οι επιστημονικές ανακαλύψεις θα έδιναν λύση σε πολλά προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου. Ήδη από το 1890 ο νευρολόγος William James διερευνούσε το μυστήριο της συνείδησης, τον ρόλο των συναισθημάτων και το πώς το σώμα επηρεάζει και επηρεάζεται από αυτά. Ο Sigmund Freud καταπιάνεται με την ανθρώπινη σεξουαλικότητα, θέμα ταμπού μέχρι τότε, ενώ ο Friedrich Nietzsche υπογραμμίζει στην *Γέννηση της Τραγωδίας* την δυαδικότητα της ανθρώπινης ψυχής, δηλαδή το απολλώνιο και το διονυσιακό της στοιχείο. Επίσης, οι κοινωνικοί και πολιτικοί αγώνες για τα δικαιώματα των εργατών και των γυναικών εντείνονται.

Αν κάτι χαρακτηρίζει τον χορό στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα αυτό είναι η εμφάνιση του μοντέρνου χορού και η ρήξη του με το κλασικό μπαλέτο. Πρώτη η Isadora Duncan (1877-1927) έφερε στην τέχνη αυτή το διονυσιακό στοιχείο. Μέχρι τότε το μπαλέτο ήταν απολλώνιο με αυστηρά δομημένη κίνηση και έκφραση που χαρακτηριζόταν από καθαρές γραμμές και γεωμετρικά σχήματα κινήσεων και μοτίβων μακριά από την βαρύτητα της γης.

Μπορεί η Duncan να μην άφησε κάποια συγκεκριμένη τεχνική αλλά ο μύθος της εξακολουθεί και υπάρχει μέσα από το ημερολόγιο και την γνώση της πολυτάραχης ζωής της. Μαζί με την Duncan, οι Αμερικανίδες Loie Fuller<sup>9</sup> και Ruth St. Denis<sup>10</sup> αναζήτησαν νέες μορφές έκφρασης μέσω της κίνησης και του χορού. Και οι τρεις αυτές χορεύτριες-χορογράφοι, σύμφωνα με την χορογράφο και ιστορικό χορού Βάσω Μπαρμπούση θεώρησαν τον εαυτό τους καλλιτέχνιδες και όχι "διασκεδάστριες" που θα αναλάμβαναν να ψυχαγωγήσουν τον κόσμο. Και οι τρεις εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στην Ευρώπη. Ο Francois Delsarte και ο Emile-Jaques Dalcroze, σημαντικοί παιδαγωγοί της εποχής, ενέπνευσαν τις παραπάνω χορεύτριες καθώς και άλλες. Ο Rudolf von Laban και η Mary Wigman θεωρούνται εκπρόσωποι του εκφραστικού χορού. Ο Laban είναι ο πρώτος θεωρητικός του χορού, ο οποίος ανέλυσε και μελέτησε την ανθρώπινη κίνηση. Εμπνεύστηκε από την ψυχολογία και ήρθε σε επαφή με τα σημαντικά κινήματα της

<sup>8</sup> Καίτη Π. Τσιλιμίσκρη (1999), ό.π. βλ. σχ. 1, σ. 51.

<sup>9</sup> Η Fuller επινόησε έναν τύπο χορού που συνδύαζε φωτισμό, χρώματα και υφάσματα. Είχε την τάση να αξιοποιεί στην τέχνη της τις επιστημονικές εφευρέσεις, όπως, για παράδειγμα, τον ηλεκτρισμό. Η πρώτη της εμφάνιση στο Παρίσι συνδέθηκε με τη γέννηση του κινηματογράφου.

<sup>10</sup> Η St. Denis εμπνεύστηκε από τον εξωτισμό και την Ανατολή. Ο χορός της αποτελούσε μια πνευματική και μυστικιστική εμπειρία. Μαζί με τον σύζυγό της Ted Shawn ίδρυσαν το πρώτο σχολείο μοντέρνου χορού, όπου φοίτησαν οι σημαντικότερες φυσιογνωμίες της εποχής.

εποχής. Ασχολήθηκε τόσο με τον χορό όσο και με την θεωρία του. Μελέτησε την κίνηση και τον χορό μέσα σε ποικίλα πλαίσια: θρησκευτικό, μυστικιστικό, τελετουργικό, εκπαιδευτικό, κοινωνικό, θεραπευτικό. Το σύστημά του, η ανάλυση της κίνησης, αποτέλεσε την βάση της Χοροθεραπείας<sup>11</sup>.

Η γυναίκα, όμως, που θα σφραγίσει τον χορό του 20ού αιώνα ως η πρώτη χορογράφος που ιδρύει σχολή και ομάδα χορού και δίνει παραστάσεις ψάχνοντας την δική της φωνή είναι η Martha Graham (1894-1991). Η Graham βίωσε την αρχή του μοντέρνου κινήματος στην τέχνη και οραματίστηκε ένα νέο είδος χορού καθαρά αμερικανικό, βασισμένο σε μια συγκεκριμένη τεχνική μακριά από τις επιρροές του μπαλέτου.

Τόσο η Graham όσο και οι υπόλοιποι μοντέρνοι χορογράφοι των ΗΠΑ βλέπουν τον χορό ως τέχνη που εμπνέεται από τους νόμους της φυσικής κίνησης του σώματος και τις χορογραφίες τους ως μέρος του κοινωνικού γίνεσθαι. Αντλούν τα θέματά τους από τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, όπως η ανεργία, η φτώχεια, οι συνέπειες του οικονομικού κραχ του 1929. Γι' αυτό δίνουν παραστάσεις σε εργοστάσια και συνδικάτα, θέλοντας να φέρουν τον απλό κόσμο κοντά στον χορό και να σπάσουν έτσι τον έως τότε ελιτίστικο χαρακτήρα του. Το κίνημα αυτό των νέων Αμερικανών χορογράφων ονομάζεται μοντέρνος χορός. Ο χορός αυτός διαχωρίζεται απόλυτα από το κλασικό μπαλέτο, το οποίο θεωρείται όχι μόνο παλαιομοδίτικο αλλά ακόμη και επικίνδυνο για το σώμα.

Στην δεκαετία του 1960 έχουμε μιαν άλλη επανάσταση στον σύγχρονο χορό. Ο μοντέρνος χορός, και ειδικά ο αμερικανικός, από την εμφάνισή του πορεύεται με αλληπάλληλες πρωτοπόρες καινοτομίες. Κάθε γενιά παρουσιάζει μια νέα τεχνική χορού, μια νέα σχέση με τη μουσική και τις άλλες τέχνες. Ο Merce Cunningham είναι πρόδρομος του κινήματος της δεκαετίας του 1960. Συνεργάζεται με τον μουσικό John Cage και επιτυγχάνει σημαντικές αλλαγές στον μοντέρνο χορό. Συμμετέχει στα happenings του Cage και εφαρμόζει το τυχαίο στην κίνηση και γενικά στην σύνθεση της χορογραφίας.

Ο μεταμοντέρνος χορός -το μεταμοντέρνο στον χορό είναι η ολοκλήρωση του μοντέρνου χορού, ενώ στις άλλες τέχνες είναι το τέλος του μοντερνισμού και η απαρχή του εκλεκτικισμού και του ιστορικισμού- της δεκαετίας του 1960 μεταφέρθηκε σε άλλους χώρους, όπως σε γκαλερί, γήπεδα, δρόμους, δάση, εκκλησίες.

Από τον Cunningham και μετά, ο χορός αρχίζει να συμπορεύεται και με άλλες μορφές τέχνης, να πειραματίζεται και να δανείζεται στοιχεία από το θέατρο, το σινεμά και τις εικαστικές τέχνες. Νέοι χορογράφοι και χορευτές, όπως ο Steve Paxton, η Trisha Brown, κ.ά. θέτουν σε αμφισβήτηση το όλο οικοδόμημα της τέχνης του χορού. Η τεχνική και η δεξιοτεχνία του χορευτή, η απόσταση κοινού και χορευτών, η παραγωγή (φώτα, σκηνικά, κοστούμια) και κάθε έννοια συμβατικού θεάτρου, όπως το νόημα και η δομή μιας χορογραφίας, όλα είναι αναστρέψιμα ή ανατρέψιμα. Ο χορός μπορεί να είναι τα πάντα: καθημερινές χειρονομίες, κινήσεις, σπορ, ακροβατικά. Παραστάσεις αρχίζουν να γίνονται σε χώρους υπαίθριους, σε ταράτσες σπιτιών, στον δρόμο και ο οποιοσδήποτε μπορεί πλέον να αποτελέσει μέρος της παράστασης. Το χορευτικό αυτό κίνημα ονομάζεται μεταμοντέρνο.

Ένα άλλο σημαίνον πρόσωπο της ιστορίας του χορού, που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της σύγχρονης έκφρασης του χορού, είναι η Pina Bausch, με το χοροθέατρο του Wuppertal. Το ύφος της δανείζεται στοιχεία από το θέατρο, τον χορό, την όπερα, την εικαστική τέχνη και τον κινηματογράφο και προτιμά να το ονομάζει θέατρο εμπειρίας. Οι χορευτές είναι συχνά μεγαλύτερης ηλικίας απ' ό,τι συνήθως, με εμπειρίες και παραστατική ωριμότητα ανώτερου επιπέδου. Η σκηνή άλλοτε γεμίζει από γαρίφαλα ή από χύμα και σε αυτήν παρελαύνουν άνθρωποι και ζώα, που υιοθετούν πληθώρα ρόλων. Μιλούν, χορεύουν, τραγουδούν, μιμούνται, παίζουν με το κοινό τους και τις περισσότερες φορές το φέρνουν σε δύσκολη θέση,

<sup>11</sup> Βάσω Μπαρμπούση (2004). *Ο χορός στον 20ό αιώνα: Σταθμοί και πρόσωπα*, Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 11-14.

καθώς το καλούν να συνειδητοποιήσει καθημερινές καταστάσεις αποδοσμένες με τάσεις εξτρεμισμού, σουρεαλισμού και ειρωνείας. Ο θεατής αυτών των παραστάσεων δεν μένει παθητικός αποδέκτης του θεάματος αλλά καταλήγει να χρησιμοποιήσει όλες του τις αισθήσεις, προκειμένου να το εκλάβει ως ένα βιώσιμο όλον.

Το διάστημα από το 1968 μέχρι το 1973 ήταν μια μεταβατική περίοδος, κατά την οποία ανέκυψαν νέα θέματα για την τέχνη, που έπρεπε να τα παρακολουθήσει και να τα αναπτύξει με τον τρόπο της: η πολιτική, η εμπλοκή των θεατών ή οι μη δυτικές επιρροές. Τα πολιτικά θέματα, όπως η συμμετοχή, η δημοκρατία, η συνεργασία, η οικολογία, εκφράστηκαν με μεγαλύτερη σαφήνεια. Το θέατρο και ο χορός συνδέθηκαν με την πολιτική και έτσι οι πολιτικές και κοινωνικές κινήσεις στο τέλος της δεκαετίας του 1960, όπως και οι αντιπολεμικές, αυτές που είχαν σχέση με τα προβλήματα των μαύρων, των φοιτητών, το φεμινιστικό κίνημα, το κίνημα της ομάδας των ομοφυλοφίλων, χρησιμοποιούσαν το θέατρο και τον χορό σαν βήμα για τους αγώνες τους.

Η τελευταία εικοσαετία (1980-2000) έχει υπάρξει μάρτυρας μιας ανησυχητικής όσο και αναμενόμενης παρακμής δύο μορφών χορού που αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν στην καρδιά του Μεσοπολέμου. Μιλάμε για το Νεοκλασικό Μπαλέτο και για το Χοροθέατρο. Με διάφορους τίτλους και υπότιτλους, στις ΗΠΑ ή στην Κεντρική Ευρώπη, οργανώθηκαν ομάδες, δημιουργήθηκαν χορογραφίες, εξελίχθηκαν ύφη και υφές που απομακρύνονταν από την κλασική τέχνη του μπαλέτου -διατηρώντας την τεχνική του-, αναπτύσσοντας τις νέες μοντέρνες και απελευθερωτικές προτάσεις. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο πολλά μεγάλα συγκροτήματα θα προσθέτουν στην προσωνυμία τους -για να δηλώσουν μια ανεξαρτητοποίηση από το αμιγώς κλασικό μπαλέτο- την λέξη θέατρο, π.χ. American Ballet Theatre (Η.Π.Α.) ή Ballet Théâtre Contemporains (Γαλλία), ενώ μικρότερα σχήματα, άφθονα, θα αποκαλούνται Χοροθέατρα. Ας σημειώσουμε ότι στην Ελλάδα πρωταγωνιστές των εξελίξεων ήταν το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου (δεκαετία 1950) και το «Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών» του Γιάννη Μέτση (δεκαετία 1960). Η μεγάλη έκρηξη του σύγχρονου ελληνικού χορού έφερε πολλά αυτοαποκαλούμενα χοροθεατρικά σχήματα. Με την δημιουργία, μάλιστα, του χοροθέατρου στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος επισημοποιείται η δεύτερη κρατική χορευτική ομάδα της χώρας, ήδη από τη δεκαετία του 1980<sup>12</sup>.

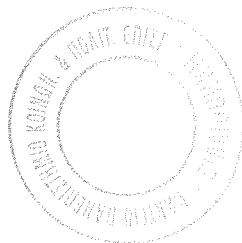
Στην δεκαετία του 1990 στην Ευρώπη, πέρα από την ανανέωση και ενίσχυση κρατικών συγκροτημάτων, δημιουργούνται πλήθος αυτόνομες ομάδες με ανεξάρτητους χορογράφους. Ήδη από την δεκαετία του 1980 την πρωτοκαθεδρία στον χορό την έχει η Γαλλία. Τότε εγκαινιάζεται τμήμα χορού στο Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο ιδρύει νέες δημοτικές σχολές χορού και επιχορηγεί συστηματικά χορευτικές ομάδες. Είναι γεγονός, ότι σε όλον τον αναπτυσσόμενο κόσμο η δημιουργία κρατικών μπαλέτων, ακαδημιών χορού και η επιχορήγηση ομάδων έχει ενισχυθεί. Σήμερα, υπάρχουν πολλοί χαρισματικοί χορογράφοι που δουλεύουν, είτε σε κρατικά θέατρα είτε ανεξάρτητοι, ενώ τα έντυπα που ασχολούνται με τον χορό είναι πολυάριθμα και πολύ αξιόλογα. Όμως, πολλοί διευθυντές μεγάλων συγκροτημάτων παραπονιούνται για έλλειψη χρημάτων σε σχέση με τις αντίστοιχες επιχορηγήσεις στις σκηνές της όπερας. Επίσης, οι χορογράφοι ισχυρίζονται ότι δεν δίνονται αρκετά χρήματα στις ανεξάρτητες ομάδες ενώ ακόμα για πολλούς, η χορευτική παιδεία δεν θεωρείται τόσο σπουδαία όσο η παιδεία στη μουσική και σε άλλες τέχνες. Δεν πρέπει, ωστόσο, να μας διαφεύγει ότι ο χορός είναι μια τέχνη που κατόρθωσε να αποκτήσει βαρύτητα και άποψη τον τελευταίο αιώνα. Σε αυτά ακριβώς τα εκατό χρόνια έπαψε να είναι μια συμπληρωματική και διακοσμητική τέχνη και συνδέθηκε ουσιαστικά με το κοινωνικό-πολιτικό γίγνεσθαι.

<sup>12</sup> Ανδρέας Ρικάκης, «Δύσκολοι καιροί για το χοροθέατρο», *Καθημερινή*, 16.11.2002.

Ενδιαφέρον έχει, επίσης, και η εξέλιξη της Θεματολογίας που απασχολεί τους νεότερους χορογράφους, σε Ευρώπη και Αμερική, τουλάχιστον. Πολιτικά θέματα, όπως η συμμετοχή, η δημοκρατία, η συνεργασία, εκφράζονται με μεγαλύτερη σαφήνεια. Οι σχέσεις των φύλων και οι διαφορετικές απόψεις αντρών και γυναικών είναι ένα φλέγον θέμα ακόμα και σήμερα. Επιπλέον, η σεξουαλική έκφραση και η ομοφυλοφιλία απασχόλησε και απασχολεί πολλούς χορογράφους, οι οποίοι ανοιχτά δηλώνουν μέσα από το έργο τους την ερωτική τους προτίμηση και θέτουν θέματα ταυτότητας, αναφερόμενοι συχνά, στις τραγικές συνέπειες της επιδημίας του AIDS.

Σήμερα, η τεχνική του χορού έχει φθάσει σε ζηλευτά επίπεδα, αλλά η ηλικία των χορευτών που είναι ικανοί να ανταπεξέλθουν στις υψηλές απαιτήσεις ολοένα και μικραίνει. Αξίζει να σημειώσουμε, ότι ο μεγάλος ρώσος χορευτής Barishnikov έχει ιδρύσει μια ομάδα με χορευτές μεγαλύτερης ηλικίας και το παράδειγμα το ακολούθησαν και άλλοι. Άλλο σημαντικό στοιχείο των πρόσφατων εξελίξεων είναι ότι ο χορός έγινε πόλος έλξης για πλήθος πειραματισμούς με video και installations. Οι πειραματισμοί του μεταμοντέρνου του 1960 είναι, πλέον, αποδεκτοί και σε μεγάλες κρατικές σκηνές ενώ ο διαχωρισμός δυτικού και ανατολικού μπλοκ δεν υφίσταται πλέον. Τα σύνορα έχουν καταρριφεί, χορευτικές ομάδες και χορογράφοι ταξιδεύουν και δουλεύουν σε όλα τα μέρη του κόσμου όπου ανθεί ο χορός. Βέβαιο είναι, ότι ο χορός έχει προοδεύσει εκπληκτικά τα τελευταία εκατό χρόνια σε θέματα τεχνικής, Θεματολογίας, ιδεών και αναγνώρισης από το ευρύ κοινό.

Όσο ο κόσμος γίνεται μικρότερος, τα ιδεολογικά και εθνικά όρια καταρρέουν. Οι σύγχρονες παραστατικές τάσεις αντλούν έμπνευση από πληθώρα τεχνών, ιδεών και εκφραστικών πλαισίων, ώστε πλέον να μιλάμε για μια υβριδική μορφή χορού, που δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από πλευράς τεχνοτροπίας, κινητικού λεξιλογίου, αισθητικής παράδοσης. Αποτέλεσμα αυτού είναι ο χορός να μην αναγνωρίζεται πλέον εύκολα ως χορός και να δανείζεται ονόματα όπως visual art και body art ή να προχωρεί σε δημιουργία σύνθετων παραγωγών όπως physical theatre (Θεατρική ομάδα με έντονο το κινητικό στοιχείο), dancetheatre, dance project (ο όρος υποδηλώνει την πειραματική και ερευνητική ιδιότητα της χορευτικής ομάδας), performance company (γενικότερος όρος που υποδηλώνει την ιδιότητα της ομάδας ως παραστατικής και όχι αμιγώς χορευτικής ή θεατρικής)<sup>13</sup>.



---

<sup>13</sup> Χριστίνα Πολυχρονιάδου (2002). «Μια προσέγγιση του χορού μέσα από το πρίσμα της Θεσμικής Θεωρίας» στο *Τερψιχόρη: επτά κινήσεις*, Αθήνα: Δίαν, σ. 36.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Ιστορική εξέλιξη της τέχνης του χορού στην Ελλάδα.

Η ανάπτυξη του ελληνικού χορού συνδέεται σαφώς με την πολύπλευρη ενεργή σχέση που έχει καθιερώσει τα τελευταία χρόνια με την διεθνή σκηνή μέσω της ευρείας εισαγωγής δασκάλων και της τακτικής διοργάνωσης σεμιναρίων από διάφορους φορείς, με την εισαγωγή και διάδοση χορευτικών βίντεο και με την σχετική αύξηση της οικονομικής υποστήριξης της πολιτείας με τη μορφή επιχορηγήσεων. Οι διατιθέμενες για τον χορό υποτροφίες για σπουδές στο εξωτερικό έχουν επίσης αυξηθεί ενώ το γενικότερο ρεύμα που σημειώνεται όσον αφορά τις σπουδές στο εξωτερικό, με υποτροφία ή χωρίς, μεγαλώνει συνεχώς<sup>14</sup>.

*«Παράδοση στην τέχνη του μπαλέτου και γενικά του χορού σαν κι αυτή που κατόρθωσαν να δημιουργήσουν όλα τα άλλα ευρωπαϊκά κράτη, εμείς δεν έχουμε και, φυσικά, ούτε μπορούμε να ισχυρισθούμε πως έχουμε και μεγάλο κοινό».* Αυτά δηλώνει, το 1957, ο αξιόλογος ελληνορουμάνος χορευτής και δάσκαλος Κώστας Νίκολς, επισημαίνοντας μια βασική ιδιαιτερότητα του έντεχνου ελληνικού χορού<sup>15</sup>.

Επιπλέον η έλλειψη μπαλετικής παράδοσης δεν αποτελεί ελληνική ιδιαιτερότητα με αρνητική μόνο χροιά. Υπάρχουν και θετικές ιδιαιτερότητες που δεν έχουν επαρκώς αξιοποιηθεί. Οι Έλληνες χορευτές και χορογράφοι έχουν το προνόμιο μιας θεατρικής και ορχηστρικής κληρονομιάς με οικουμενική ακτινοβολία. Η αρχαία Ελλάδα λειτούργησε επανειλημμένα ως πηγή έμπνευσης και ανανέωσης του σύγχρονου χορού, από την Isadora Duncan και την Martha Graham έως τις μέρες μας. Επίσης, η σκηνική παρουσίαση του αρχαιοελληνικού δράματος ήταν φυσικό να αποκτήσει μεγαλύτερη σημασία στον τόπο που τον γέννησε απ' ότι αλλού. Δεδομένου ότι ο χορός αποτελεί την σπονδυλική στήλη της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας, είναι προφανές ότι οι Έλληνες χορογράφοι στον τομέα αυτόν έχουν πολλά συγκριτικά πλεονεκτήματα<sup>16</sup>.

Ο έντεχνος χορός στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, είναι, όπως σωστά επισημαίνει ο Χάρης Μανταφούνης, είδος εισαγόμενο. Ο συγχρονισμός με τις εκάστοτε διεθνείς πρωτοπορίες ή μόδες αποτελεί την κυρίαρχη ροπή του. Υπάρχουν, φυσικά, χορευτικές και χοροθεατρικές προτάσεις, που έχουν αυθεντικότητα ή πρωτοτυπία. Ο αντίλογος του ελληνότροπου εκσυγχρονισμού, παρά την αξιόλογη ιστορία του, στην οποία δεσπόζει το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου, δεν δημιούργησε μέχρις ώρας κάποια στέρεη παράδοση ή σχολή. Εξαίρεση αποτελεί, όπως θα δούμε, η χορογραφία στην σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος. Εκεί υπάρχει παράδοση που αρχίζει με την επική προσπάθεια της Εύας Palmer-Σικελιανού και θεμελιώνεται από τις μαθήτριες της Κούλας Πράτσικα<sup>17</sup>.

Η σχέση των αδελφών Duncan (Isadora και Raymond) με την Εύα-Palmer Σικελιανού και εκείνης με την Κούλα Πράτσικα, είναι ένα από τα κλειδιά, για να κατανοηθούν τα πρώτα βήματα της συνάντησης του έντεχνου χορού με το θέατρο στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Το μεγαλόπνοο ξεκίνημα αυτής της συνάντησης στις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927 και η ιδεαλιστική του σύνδεση με την αρχαία Ελλάδα, οφείλει πολλά στην μητέρα του ελεύθερου-εκφραστικού χορού, Isadora, και, κυρίως, στον ελληνολάτρη αδελφό της Raymond<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Αναστασία Λύρα, «Χορευτική Εκπαίδευση και Μεταρρύθμιση» (αναδημοσίευση από τον *Επίλογο*), περιοδικό *Χορός*, τ. 37, σ. 11.

<sup>15</sup> «Μόλις τα τελευταία μεταπολεμικά χρόνια άρχισε να δημιουργείται και σε μας αυτό που αλλού ονομάζουν χορευτικό κοινό», θα γράψει το 1957 ο Κώστας Νίκολς. Βλ. *Θέατρο 1957*, Αθήνα: Εκδοτικός & Τεχνικός Οργανισμός Θ. Κρίτα – Α. Βουσβούνη, 1958, σ. 51.

<sup>16</sup> (2004). *Χορός και Θέατρο*, σ. 35.

<sup>17</sup> Πρόκειται για την Ραλλού Μάνου, την Λουκία Κοκκινιώτη-Σακελλαρίου, την Αγάπη Ευαγγελίδη, τη Μαρία Χορς και τη Μαρία Διαμαντίδου, τη Ζουζού Νικολούδη και τη Μαρία Κυνηγού.

<sup>18</sup> Ο.π. βλ. σχ. 16, σ. 36.

Η Πράτσια δεν ήταν η πρώτη ούτε η μόνη άξια δασκάλα ρυθμικής και χορού για επαγγελματίες στην Ελλάδα. Είχαν προηγηθεί οι Marguerite Jordan και η Marie Reymont, που ήλθαν στην Ελλάδα γύρω στα 1920. Η πρώτη υπήρξε μαθήτρια του Emile-Jaques Dalcroze και δίδαξε επί πολλά χρόνια κυρίως στο Ωδείο Αθηνών ενώ η δεύτερη ήταν δασκάλα μπαλέτου με διακεκριμένες μαθήτριες, όπως η Τατιάνα Βαρούτη και η Ηρώ Σισμάνη. Ακολουθεί ο Αδάμ Μοριάνωφ, που εγκαθίσταται στην Ελλάδα το 1929, πρόσφυγας από την Ρωσία και τρία χρόνια αργότερα ανοίγει σχολείο μπαλέτου, από το οποίο πέρασαν εκατοντάδες μαθητές.

Εκεί που η Πράτσια υπήρξε πρωτοπόρος, ήταν στο ότι ύψωσε την ρυθμική και τον χορό σε εφαρμοσμένη κοσμοθεωρία, η οποία συνδυάζει τον καλλιτεχνικό με τον ηθικό τους προορισμό. Με την σχολή της έθεσε τις βάσεις για μια πνευματικότερη προσέγγιση της τέχνης της κίνησης και, με τις παραστάσεις της επαγγελματικής ομάδας, σήκωσε την αυλαία του μοντέρνου, εκφραστικού χορού στην Ελλάδα, εξελληνίζοντας τα ευρωπαϊκά της πρότυπα. Κύρια επιδίωξη της διδασκαλίας της είναι ο συνδυασμός πνευματικής καλλιέργειας και σωματικής αγωγής με βάση τον ρυθμό -βιολογικό, φυσικό και μουσικό- και απώτερο σκοπό την αρμονική έκφραση των τριών στοιχείων της ανθρώπινης ύπαρξης, που είναι το σώμα, η ψυχή και το πνεύμα<sup>19</sup>.

Η ίδρυση της Επαγγελματικής Σχολής Ορχηστικής της Πράτσια, το 1937, ήταν ένα επιτακτικό αίτημα του Μεσοπολέμου. Πρόκειται για την πρώτη σχολή γυμναστικής-ρυθμικής-χορού στην Ελλάδα με πρόγραμμα ευρωπαϊκών προδιαγραφών, εξαιρετους διδάσκοντες και ιδιόκτητη υπερμοντέρνα στέγη, η οποία το 1972 μετεξελίχθηκε στη μόνη Κρατική Σχολή Χορού.

Εκτός από τον καταλυτικό της ρόλο στον τομέα της εκπαίδευσης, η Πράτσια προετοίμασε το έδαφος για την εξέλιξη του σύγχρονου, εκφραστικού χορού στην Ελλάδα. Έως τότε δεν υπήρχαν παρά μόνο χορευτικές επιδείξεις καθαρά ερασιτεχνικού επιπέδου. Σε αυτήν οφείλουμε τις πρώτες χορευτικές και χοροθεατρικές παραστάσεις με καλλιτεχνικές αξιώσεις.

Η περίοδος 1938-1952 επηρεάστηκε καταλυτικά από την παρουσία της Πράτσια στο χορευτικό πεδίο. Οι επόμενες δύο δεκαετίες, όμως, αυτές του 1950 και '60, αποτελούν πραγματική εποχή άνθησης, όχι μόνο του χορού αλλά όλων των τεχνών. Τώρα βλέπουμε να εμφανίζονται τα ώριμα έργα των Σεφέρη, Ρίτσου, Μόραλη, Τσαρούχη, Εγγονόπουλου· θεσμοθετείται το Φεστιβάλ Αθηνών και τα Επιδαύρια ανθούν· ακούμε τις υπέροχες μουσικές των Μητρόπουλου, Ξενάκη, Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, Χρήστου και καμαρώνουμε τις εξαιρετικές δυνατότητες υποκριτικής των Παξινού, Συνοδινού, Αρώνη, Μινωτή, Παππά.

Όσον αφορά την τέχνη του χορού οι αλλαγές και οι εξελίξεις είναι γοργές. Την περίοδο αυτή εδραιώνεται η ρυθμική και ο μοντέρνος εκφραστικός χορός από τις Σχολές της Κούλας Πράτσια και της Πολυξένης Ματέυ. Γεννιέται το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου, ιδρύεται το Μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής το 1960 ως παράρτημα του Κρατικού Μελοδράματος, της «Χορευτικής Ομάδας Γιάννη Μέτση» (1966) και η δημιουργία της ομάδας «Χορικό» από την Ζουζού Νικολούδη και τον Νικηφόρο Ρώτα (1966).

Τις δεκαετίες 1970 και '80 οι εξελίξεις όχι μόνο στον τομέα του χορού αλλά και γενικότερα στο πεδίο των τεχνών και στην πολιτική καθυστερούν λόγω της επτάχρονης δικτατορίας. Γεγονός, πάντως είναι, πως κατά την διάρκεια της πολιτικής αυτής κατάστασης, «αξιόλογοι άνθρωποι του χορού δούλεψαν με έμπνευση σε παραστάσεις αντιστασιακού χαρακτήρα»<sup>20</sup>. Την περίοδο αυτή το σημαντικότερο γεγονός που την σφράγισε καταλυτικά υπήρξε η ίδρυση του Κέντρου Κλασικού Μπαλέτου από τον Λεωνίδα Ντε Πιαν και τη Ρενέ Κάμμερ (1974).

<sup>19</sup> Ο.π. βλ. σχ. 16, σ. 42-43.

<sup>20</sup> Ο.π., σ. 55.

Οι τελευταίες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα στάθηκαν καθοριστικές τόσο για την Ελλάδα όσο και για τον υπόλοιπο κόσμο, οι οποίες δεν αφήνουν ανεπηρέαστες τις χορευτικές και εν γένει καλλιτεχνικές εξελίξεις. Οι συνέπειες των διαφόρων αλλαγών -πολιτικών, κοινωνικών, νομικών- για τους ανθρώπους του χορού συγκεκριμένα υπήρξαν πολλές. Επί παραδείγματι, το 1981 ψηφίστηκε προεδρικό διάταγμα με το οποίο ιδρύονται Ανώτερες Σχολές Χορού εποπτευόμενες από το Υπουργείο Πολιτισμού. Το 1985, ρυθμίζεται νομοθετικά η κατάταξη της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης στην ανώτερη βαθμίδα και ο εκσυγχρονισμός της λειτουργίας της. Σημαντική πρωτοβουλία για την παρουσίαση της τέχνης του χορού στο ευρύ κοινό και η εύκολη πρόσβασή του σε αυτή στάθηκαν οι πολιτιστικές εκδηλώσεις του Δήμου Αθηναίων «Έκφραση», που στη συνέχεια ονομάστηκαν «Δρώμενα». Το 1980, ο Δήμος Αθηναίων, θεσπίζει τον Διαγωνισμό Νέων Χορογράφων και το ΥΠΠΟ ενισχύει με μικρά ποσά τις χορευτικές ομάδες νέων ανθρώπων.

Πέραν των διαφόρων θεσμικών και πολιτικών αλλαγών που συνέβησαν την περίοδο αυτή, χαρακτηριστική είναι η ταυτόχρονη αυξανόμενη παρουσία χορογράφων, χορευτών και χορογραφικών σχημάτων, που σαν κυρίαρχο στοιχείο τους έχουν την απόρριψη των τρόπων του παρελθόντος χωρίς όμως να αποκρύπτονται και οι παλαιότεροι του χώρου, συνεχίζοντας το χορογραφικό, συγγραφικό και εκδοτικό τους έργο. Έντονη είναι και η παρουσία του, διεθνή μέχρι τότε, Daniel Lommel στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Θεσσαλονίκη, χάρη στον οποίον «θα αρχίσει τότε για την χορευτικά άνυδρη πόλη μια δημιουργική περίοδος»<sup>21</sup> με την ίδρυση του Χοροθεάτρου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Στην τελευταία πενταετία της δεκαετίας του 1980 η σύσταση νέων χορευτικών σχημάτων επιταχύνεται φτάνοντας μάλιστα τον εντυπωσιακό αριθμό των δεκαπέντε περίπου ομάδων.

Την δεκαετία του 1990, η σύσταση ομάδων χορού παίρνει τη μορφή χειμάρρου. Αρκεί να αναφέρουμε πως οι νέες ομάδες της περιόδου αυτής ανέρχονται σε 30 και αφορούν σχεδόν αποκλειστικά τον μοντέρνο χορό. Παράλληλα, αρχίζουν να βελτιώνονται οι συνθήκες και για το ελληνικό μπαλέτο. Να σημειώσουμε, μάλιστα, πως την δεκαετία αυτή ιδρύεται το Στούντιο Μπαλέτου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

*«Δεν είναι λίγα τα επιτεύγματα του χορού στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Η στενότερη σχέση του με την ζωή, το θέατρο, τις άλλες τέχνες και τις νέες τεχνολογίες, ο συγχρονισμός με τα διεθνή ρεύματα, η διεύρυνση του χορευτικού κοινού, η θεαματική βελτίωση της τεχνικής και η δυναμικότερη παρουσία των ανθρώπων του στον παγκόσμιο ορίζοντα, αποτελούν αναντίρρητες κατακτήσεις»<sup>22</sup>.*

---

<sup>21</sup> Ο.π. βλ. σχ. 16, σ. 61

<sup>22</sup> Ο.π., σ. 71.



### ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

#### Χρονολόγιο Χορού<sup>23</sup>

##### 1902

-Γεννιέται η Πολυξένη Ματέυ (1902-1999).

##### 1903

-Γεννιέται η Δόρα Στράτου, δημιουργός του συγκροτήματος ελληνικών λαϊκών χορών (1903-1988).  
-Η Isadora Duncan (1887-1927) έρχεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Εμφανίζεται στο Δημοτικό Θέατρο (28.11.1903) και το Βασιλικό Θέατρο Αθηνών (11.12.1903). Ακολουθούν άλλα δύο ταξίδια, το 1915 και το 1920.

##### 1911

-Ο Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) ιδρύει το Ινστιτούτο του για εφαρμοσμένη ρυθμική στο Hellerau, κοντά στη Δρέσδη.  
-Ιδρύεται το Λύκειο Ελληνίδων από την Καλλιρρόη Παρρέν.

##### 1927

-Σκηνική παρουσίαση του *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου στο Αρχαίο Θέατρο Δελφών, Α' Δελφικές Εορτές, χορογραφία - κοστούμια Εύας Πάλμερ-Σικελιανού. Η Κούλα Πράτσικα (1899-1984) κορυφαία του Χορού.

##### 1928

-Ο Βάσος Κανέλλος και η Τανάγρα εμφανίζονται για πρώτη φορά στο Αρχαίο Θέατρο του Διονύσου.

##### 1929

-Η Ακαδημία Αθηνών απονέμει δύο αργυρά μετάλλια στον Άγγελο και την Εύα Σικελιανού «δια την γενναίαν προσπάθειαν προς ανασύστασιν των Δελφικών αγώνων».

##### 1930

-Σκηνική παρουσίαση του *Προμηθέα Δεσμώτη* και των *Ικέτιδων* του Αισχύλου στο Αρχαίο Θέατρο Δελφών, Β' Δελφικές Εορτές, χορογραφία - κοστούμια Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, σκηνικό Γεωργίου Κοντολέοντος.

##### 1934

-Εγκαινιάζεται το ιδιόκτητο κτίριο της Σχολής Χορού της Πράτσικα στην οδό Ομήρου 55 (1.11.1934), έργο του αρχιτέκτονα Γεωργίου Κοντολέοντος.

##### 1936

-Η Σχολή της Κούλας Πράτσικα αναλαμβάνει την οργάνωση της Τελετής Αφής της ιερής φλόγας στην Ολυμπία.  
-Ο Άγγελος Γριμάνης τιμάται με δίπλωμα του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού στους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου.  
-Πραγματοποιείται έκθεση με φωτογραφίες και υφαντά κοστούμια των Δελφικών Εορτών από την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού (1874-1952) στο Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης (30. 5-16.8.1936).

---

<sup>23</sup> Αναδημοσίευση από το περιοδικό *Χορός*, τ. 49. Το χρονολόγιο αυτό συντάχθηκε από την θεατρολόγο Σοφία Καραγιάννη, στο πλαίσιο πενταετούς έρευνας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και το οποίο συμπεριλήφθηκε στην έκθεση *Χορός και Θέατρο*.

**1937**

-Η Πράτσικα ιδρύει την «Επαγγελματική Σχολή Ορχηστικής», πρώτη επαγγελματική σχολή χορού στην Ελλάδα, αναγνωρισμένη από το Υπουργείο Παιδείας.

-Η Κούλα Πράτσικα οργανώνει τις εορταστικές εκδηλώσεις του Παναθηναϊκού Σταδίου για τέσσερα συνεχή χρόνια.

**1938**

-*Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, χορογραφία Λουκίας Σακελλαρίου, το γένος Κοκκινιώτη.

-Η Σχολή της Κούλας Πράτσικα συμμετέχει, με ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, στη *Γιορτή των Λουλουδιών*, στο Μεντον της Γαλλίας.

-Αρχίζει η λειτουργία της Σχολής Ρυθμικής-Γυμναστικής Πολυξένης Ματέυ-Ρουσοπούλου, σε ιδιόκτητο κτίριο της οδού Δεινοκράτους 27.

**1939**

-Ιδρύεται η Εθνική Λυρική Σκηνή και η Επαγγελματική της Σχολή.

**1941**

-Η Ραλλού Μάνου ιδρύει Σχολή Γυμναστικής, Ρυθμικής, Χορού και Μουσικής.

**1943**

-Απονέμονται τα πρώτα διπλώματα από την «Επαγγελματική Σχολή Ορχηστικής» της Πράτσικα στις: Μαρία Διαμαντίδου-Καζάζη, Ελένη Κεφάλου-Χορς, Ντόρα Λούνδρα-Ηλιοπούλου, Αλέκα Μαζαράκη-Κατσέλη, Μαρία Παναγιωτοπούλου-Χορς, Σμαρώ Στάγκου-Hickman.

**1946**

-Το χορευτικό ζεύγος Λίντα Άλμα - Γιάννη Φλερύ, αρχίζει την επιτυχημένη σταδιοδρομία του στο εξωτερικό, υπό την προστασία της Edith Piaf, από τη σκηνή του Θεάτρου Etoile του Παρισιού.

**1949**

-Απονέμονται τα δεύτερα διπλώματα από την «Επαγγελματική Σχολή Ορχηστικής» της Πράτσικα στις: Τούλα Ανδριοπούλου, Μαρία Κυνηγού, Καίτη Λογοθετοπούλου-Τσιλιμίγκρα, Μάρω Μάρκου-Μπουρνάζου, Λένα Μουστρούφη-Ζαμπούρα.

-*Αρχαϊκή Ορχηστική Παράσταση*, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, ιδέα - σύνθεση Κούλας Πράτσικα, χορογραφία Αγάπης Ευαγγελίδη.

**1950**

-Ιδρύεται το πρωτοποριακό και μακρόβιο «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου (1915-1988), ένα σωματείο που συγκέντρωσε στους κόλπους του το απαύγασμα της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής του τόπου, και στάθηκε ορόσημο για την ιστορία του έντεχνου χοροθεάτρου.

**1951**

-Η Ραλλού Μάνου ιδρύει Επαγγελματική Σχολή Χορού για δασκάλους και χορευτές.

**1952**

-Ο Γιάννης Φλερύ (1914-2001) ιδρύει τα «Μπαλέτα της Αθήνας».

-*Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, Θίασος Εθνικού Θεάτρου, Hellinger Theatre Νέας Υόρκης, χορογραφία Αγάπης Ευαγγελίδη.

**1955**

-Φεστιβεύεται το Φεστιβάλ Αθηνών και το Φεστιβάλ Επιδαύρου.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

---

- Το Institut Chorégraphique de Paris (πρόεδρος Serge Lifar) απονέμει βραβείο χορογραφίας στη Μαρία Διαμαντίδου για την *Εκάβη* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.
- Η Ηρώ Σισμάνη δημιουργεί την πρώτη ιδιωτική ομάδα μπαλέτου (1955-1962).

### 1956

- Εκκλησιάζουσαι* του Αριστοφάνη, Θίασος Εθνικού Θεάτρου, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, χορογραφία Τατιάνας Βαρούτη.

### 1958

- Ο Γιάννης Μέτσης δημιουργεί την πρώτη δική του Σχολή Μπαλέτου (1958-1960).

### 1960

- Ο Βασιλιάς Παύλος τιμά την Κούλα Πράτσικα για τα 30 χρόνια της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης με τον Ταξιάρχη του Τάγματος Ευποίας.
- Ιδρύεται το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης.
- Ιδρύεται το Μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ως παράρτημα του Κρατικού Μελοδράματος.
- Εκάβη* του Ευριπίδη, Θίασος Εθνικού Θεάτρου, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή, χορογραφία Μάρμω Γεωργαλά.

### 1961

- Μήδεια* του Κερουμπίνι στη Σκάλα του Μιλάνου, με τη Μαρία Κάλλας, χορογραφία Μαρίας Χορς.

### 1962

- Οι δύο ελληνικές σχολές στη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος συναρπάζουν το κοινό και τους κριτικούς στο Θέατρο των Εθνών του Παρισιού. Πρόκειται, κυρίως, για τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, που παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο (σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή, χορογραφική σύνθεση Αλ. Μινωτή - Μ. Χορς, κοστούμια Αντώνη Φωκά) και τους *Όριθες* του Αριστοφάνη, που παρουσίασε το Θέατρο Τέχνης (σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν, μουσική Μάνου Χατζιδάκι, χορογραφία Ζουζούς Νικολούδη και σκηνικά - κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη) και τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο.
- Η Μάγια Σοφού ιδρύει Σχολή Χορού.

### 1964

- Η Μαρία Χορς αναλαμβάνει την Τελετή Αφής της Ολυμπιακής Φλόγας.
- Εγκαινιάζεται το Θέατρο της Δόρας Στράτου στον λόφο Φιλοπάππου.

### 1965

- Ιδρύεται η «Χορευτική Ομάδα Γιάννη Μέτση» από τους Γιάννη Μέτση, Λίζα Ζάιμη, Ανδρέα Ρικάκη, Φόνη Σαμαροπούλου, η οποία το 1973 μετονομάζεται σε «Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών».
- Πέρσες* του Αισχύλου, Θεάτρου Τέχνης, Θέατρο Δημοτικού Πάρκου Θεσ/νίκης και Ωδείο Ηρώδου Αττικού (σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν, χορογραφία Μαρίας Κυνηγού).

### 1966

- Η Ζουζού Νικολούδη και ο Νικηφόρος Ρώτας ιδρύουν την ομάδα «Χορικά».

### 1967

- Το σωματείο «Ελληνικοί Χοροί Δόρας Στράτου» τιμάται με το Α' Βραβείο του Παγκόσμιου Θεάτρου.

### 1968

- Η Ζουζού Νικολούδη καλείται από τον Carl Orff να διδάξει τους *Όριθες* του Αριστοφάνη στο Ινστιτούτο Orff του Σάλτσμπουργκ.

-Η Λουκία Σακελλαρίου λαμβάνει μέρος στη διοργάνωση «Μπαλέτο των 5 Ηπείρων» με το μπαλέτο Συνέχεια του Ελληνικού Χορού από την Αρχαία Ελλάδα έως σήμερα, εκπροσωπώντας την Ευρώπη.

**1969**

-Η Αγάπη Ευαγγελίδη δημιουργεί δική της Σχολή Χορού.

**1970**

-Η Κούλα Πράτσικα πουλάει τη Σχολή της στο κράτος.

-Ιδρύεται η ιδιωτική Σχολή Χορού Γιάννη Μέτση.

**1971**

-Η Άννα Πέτροβα ιδρύει Σχολή Χορού.

**1972**

-Ιδρύεται η Σχολή Χορού της Μαίρης Τσούτη.

**1973**

-Η Σχολή της Πράτσικα αρχίζει να λειτουργεί επίσημα ως Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης (Κ.Σ.Ο.Τ.).

**1974**

-Ο Λεωνίδας Ντε Πιαν με τη Ρενέ Κάμμερ ιδρύουν το «Κέντρο Κλασικού Μπαλέτου».

**1975**

-Ιδρύεται το Σωματείο Χορού και Ρυθμικής.

-Η ομάδα «Χορικά» διαλύεται για οικονομικούς λόγους.

**1976**

-Ιδρύεται το σωματείο «Οι Φίλοι της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης».

-Η χορογραφία του Χάρη Μανταφούνη Pas de quatre κερδίζει το Α' Βραβείο στον διαγωνισμό Bagnolets του Παρισιού.

**1980**

-Ο Δήμος Αθηναίων θεσμοθετεί τον Διαγωνισμό Νέων Χορογράφων και το Υπουργείο Πολιτισμού ενισχύει με μικρά ποσά τις χορευτικές ομάδες νέων ανθρώπων.

-Ο Χάρης Μανταφούνης ιδρύει την «Ομάδα Σύγχρονου Χορού».

-Ο Daniel Lommel ιδρύει την Ομάδα «ΑΕΝΑΟΝ Χοροθέατρο».

-Ο Ντε Πιαν ιδρύει το «Μπαλέτο Αθηνών» με μόνιμο θίασο (1980-1981).

-Η Καλλιόπη Βενιέρη δημιουργεί το Κέντρο Χορευτικών Σπουδών «La Dance».

**1981**

-Ο Ανδρέας Πέρης με τη Βούλα Μοραγιέμου ιδρύουν ερασιτεχνική σχολή χορού στην Αθήνα.

-«Το Πειραματικό Μπαλέτο Γιάννη Μέτση» ενώνεται με το «Κέντρο Κλασικού Μπαλέτου» των Λ. Ντε Πιαν - Ρ. Κάμμερ και δημιουργείται το βραχύβιο «Μπαλέτο Αθηνών» (1981-1983).

-Προεδρικό διάταγμα επιτρέπει την ίδρυση Ανωτέρων Σχολών Χορού, εποπτευόμενων από το Υπουργείο Πολιτισμού.

-Το «Αέναον Χοροθέατρο», με απόφαση της τότε Υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη, εντάσσεται στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος .

-Το σπίτι της Isadora Duncan στον Βύρωνα γίνεται Μουσείο και Ακαδημία Χορού.

-Ο Φώτης Μεταξόπουλος ιδρύει Σχολή Χορού.

**1982**

- Η Λία Μελετοπούλου ιδρύει «Το Μικρό Χορευτικό Θέατρο».
- Ο Πέτρος Γάλλιας κερδίζει το βραβείο καλύτερου νεαρού performer για το έργο *Πάθη* (Βουλγαρία).

**1984**

- Θεσμοθετείται η Διεθνής Biennale Χορού της Λυών.
- Η Μαίρη Τσούτη ιδρύει την Ομάδα Χορού «Ανάλια».
- Η Αριάννα Οικονόμου ιδρύει το «Χοροθέατρο» (Λευκωσία).

**1985**

- Η Ντορίνα Καλεθριανού ιδρύει την ομάδα «Πρόσκαιρη Σύμβαση».
- Ο Ισίδωρος Σιδέρης ιδρύει την καλλιτεχνική εταιρία «Θεατροκίνηση».

**1986**

- Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου και η Αγγελική Στελλάτου ιδρύουν την «Ομάδα Εδάφους».
- Η Μάρω Γρηγορίου ιδρύει την «Σύγχρονη Χορευτική Έκφραση», η οποία το 2000 μετονομάζεται σε «Μαγνήτη».
- Η Αγγέλα Λύρα ιδρύει τη «Νέα Ομάδα Χορού».
- Η Μάχη Πρέκα ιδρύει την «Πειραματική Ομάδα Χορού Θεσσαλονίκης».
- Η Κάτια Σαβράμη ιδρύει τη Χορευτική Ομάδα «Άμπειρα».
- Ο Παρασκευάς Τερεζάκης ιδρύει την «Ομάδα Kinesis Dance».
- Η Ασπασία Γιάγκα και ο Daniel Tai ιδρύουν τη Χορογραφική Ομάδα «Κήπος».

**1987**

- Κυκλοφορεί το περιοδικό Χορός (1987 μέχρι σήμερα).
- Επαναδραστηριοποιείται η ομάδα «Χορικά» της Ζουζούς Νικολούδη.
- Ιδρύεται η «Ομάδα Κλασικού και Σύγχρονου Χορού Νίκης Κονταξάκη».
- Η Βάσω Μπαρμπούση ιδρύει την Ομάδα Χορού «Ωκυρόη».
- Ιδρύεται το «Χοροθέατρο Λήδα Shantala».

**1988**

- Η διοργάνωση διαλέξεων, σεμιναρίων και συμποσίων, με θέμα τον Χορό, αρχίζει να παίρνει τη μορφή χείμαρρου.
- Συμπόσιο Χορού με θέμα «Προοπτική της Τέχνης του Χορού στην Ελλάδα», Αίθουσα Συνεδρίων Πολεμικού Μουσείου.
- Α' Διεθνές Καλοκαιρινό Σεμινάριο για το σύστημα Dalcroze στην Ελλάδα, Σχολή Μωραΐτη (4-15. 7. 1988).
- Η Μαρία Γαϊτάνη ιδρύει την Ομάδα «ΗΩ».
- Ο Κωνσταντίνος Μίχος και η Τιτή Αντωνοπούλου ιδρύουν την Ομάδα «Λάθος Κίνηση».
- Η Αριάννα Οικονόμου ιδρύει την πειραματική Ομάδα «Συλλογικό Θέατρο».

**1989**

- Πραγματοποιείται η Α' Διεθνής Συνάντηση Χορού «Τερψιχόρη», στους Δελφούς, με θέμα «Ο χορός στο τέλος του 20ού αιώνα» (27-30.7.1989).
- Ο Daniel Lommel παραιτείται από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.
- Ιδρύεται η «Θεατροχορευτική Ομάδα Λίλλυς Βελισσαρίου».
- Η Χριστίνα Μπέσκου ιδρύει τη «Seresta Dance Company».
- Η Αγγέλα Λύρα και ο Βασίλης Λάγγος ιδρύουν το εργαστήριο πειραματικής πρακτικής, έρευνας και μελέτης του χορού και του θεάτρου ΣΕΠΘΔΩΡΑ (1989-1994).
- Η Σοφία Σπυράτου ιδρύει το Χοροθέατρο «Ροές».

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

---

-Στον Α' Πανελλήνιο Διαγωνισμό Χορογραφίας απονέμονται τα εξής βραβεία: Α' βραβείο στη Νανά Βάχλα (*Ένοστικτα - Κατάστικτα*) και Βάγια Παιδιωτάκη (*Ανθρωπάκια*), Β' βραβείο στην Κάτια Σαβράμη (*Οπτική Διαρροή*) και Γ' βραβείο στις Πέρσα Σταματοπούλου - Μαρία Γαϊτάνη (*Απουσίες*).

### 1990

- Καθιερώνεται ο «Μήνας Χορού» στη Θεσσαλονίκη.
- Καθιερώνεται το Διεθνές Φεστιβάλ Εκφραστικού Χορού Χανίων.
- Διαλύεται, για δεύτερη φορά, η Ομάδα «Χορικά» της Ζουζούς Νικολούδη, για οικονομικούς και πάλι λόγους.
- Ιδρύεται το «Κέντρο Έρευνας και Πρακτικής Εφαρμογής του Αρχαίου Δράματος "Δεσμοί"» από την Ασπασία Παπαθανασίου, τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, τον Νικήτα Τσακίρογλου και την Έρση Πήττα.
- Η Μαρία Αγγέλου ιδρύει το Χοροθέατρο «14η Ημέρα».
- Ο Κωνσταντίνος Ρήγος ιδρύει το «Χοροθέατρο Οκτάνα».
- Η Πέρσα Σταματοπούλου ιδρύει την «Ομάδα Σύγχρονου Χορού».
- Ιδρύεται ο «Ελληνικός Σύλλογος Μουσικοκινητικής Αγωγής Carl Orff».
- Ο Daniel Lommel εγκαθιστά την ομάδα του «ΑΕΝΑΟΝ Χοροθέατρο» στην Τουλούζη.

### 1991

- Πραγματοποιείται έκθεση αφιερωμένη στην Isadora Duncan, με θέμα «Χορός και Αρχαία Ελλάδα», στο Κολλέγιο Αθηνών.
- Ιδρύεται η Ομάδα «Εννιάμορφο» από εννιά χορευτές και χορογράφους.
- Ιδρύεται το «Χοροθέατρο» της Νατάσσας Ζούκα.

### 1992

- Το Α' Βραβείο στον Διαγωνισμό Χορογραφίας απονέμεται στο «Χοροθέατρο Οκτάνα» για την παραγωγή *Αντε Καλημέρα*.
- Η Δόνη Μιχαηλίδου δημιουργεί την Ομάδα «Κύκλος».
- Η Αποστολία Παπαδαμάκη, η Κική Μπάκα, ο Δημήτρης Σωτηρίου και η Άννα-Σοφία Καλλιδικίδου ιδρύουν την Ομάδα «Sine Qua Non».

### 1993

- Πραγματοποιείται τιμητική έκθεση για τη ζωή και το έργο της Κούλας Πράτσικα στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων (19-30.11.1993).
- Παρουσιάζεται η *Μήδεια* της «Ομάδας Εδάφους».
- Η Μαρία Ανθυμίδου, η Αλίκη Καζούρη και ο Μιχάλης Ναλμπάντης ιδρύουν την Ομάδα Ορχηστικής Τέχνης «Χορευτές».
- Ιδρύεται το Χοροθέατρο «Ήρος Άγγελος» από τον Πέτρο Γάλλια και 28 συνεργάτες του.

### 1994

- Θεσπίζονται τα Κρατικά Βραβεία Χορού.
- Η Αντιγόνη Γύρα ιδρύει την Ομάδα «Κινητήρας».
- Η Δόνη Μιχαηλίδου ιδρύει την Ομάδα «Εκτός Βάρους».
- Η Μαριέλα Νέστορα ιδρύει την Ομάδα «ΥΕΛΡ».
- Η Μαρία Τσουβαλά ιδρύει την Ομάδα «Μετά-κίνηση».
- Το Α' Κρατικό Βραβείο Χορού απονέμεται στην «Ομάδα Εδάφους» για την παραγωγή *Μήδεια*.
- Το Α' Βραβείο στον Διαγωνισμό Νέων Χορογράφων «Ραλλού Μάνου» απονέμεται στον Κωνσταντίνο Μίχο για την παραγωγή *Στη κορυφή του πάτου του κόσμου*.

### 1995

- Επί υπουργίας Μικρούτσικου οργανώνεται ο Θεσμός του Πολιτιστικού Δικτύου Πόλεων.

- Θεσμοθετείται το ετήσιο Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, υπό τη διεύθυνση της Βίκυς Μαραγκοπούλου, στο πλαίσιο του Εθνικού Πολιτιστικού Δικτύου Πόλεων.
- Α' Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας (17.7 - 3.8.1995).
- Η Δήμητρα Κορωναίου ιδρύει την Ομάδα Σύγχρονου Χορού «Εμμέλεια».
- Η Ζουζού Νικολούδη ξανασυγκροτεί την Ομάδα «Χορικά» και, για πρώτη φορά, επιχορηγείται από το κράτος.
- Το Α' Κρατικό Βραβείο Χορού απονέμεται στο «Χοροθέατρο Οκτάνα» για την παραγωγή *Δάφνις και Χλόη*.

### 1996

- Καθιερώνεται ο «Μήνας Χορού» του Ανοιχτού Θεάτρου, με πρωτοβουλία της Δόνης Μιχαλίδου.
- Η Ανδρομάχη Δημητριάδη-Lindahl ιδρύει την Ομάδα Χορού «Ασώματες Δυνάμεις».
- Η Αναστασία Λύρα ιδρύει την «Ομάδα Χορού Σχεδία».
- Η Έρση Πήττα ιδρύει την «Ομάδα Τέχνης Ίμερος Παρέμβαση».
- Η Άρτεμις Ιγνατίου και η Ιωάννα Πάραλη ιδρύουν την Ομάδα «Αιώρηση» (1996-2001).
- Η Πατρίτσια Λάζου και η Βέρα Κίτνα ιδρύουν το Χοροθέατρο «Αλλού, Εδώ, Παντού».
- Ιδρύεται η «Ομάδα Χορού Πρόσχημα».
- Ο Φωκός Ευαγγελινός ιδρύει Σχολή Χορού.
- Το Α' Κρατικό Βραβείο Χορού απονέμεται στο «Χοροθέατρο Οκτάνα» για την παραγωγή *Πέντε Εποχές*.
- Η Βασιλική Ακαδημία Χορού του Λονδίνου τιμά τη Μάγια Σοφού με το βραβείο "The President's Award".
- Πραγματοποιείται συνέδριο, στο Ινστιτούτο Goethe, με θέμα «20ός αιώνας και Σύγχρονος Χορός. Από την Isadora Duncan στην Pina Bausch» (27.5 - 1.6.1996).
- Η Πένυ Διαμαντοπούλου γίνεται μέλος της χορευτικής ομάδας "Martha Graham Dance Ensemble" (1996-2000).

### 1997

- Το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο Θεσπίζει νέο βραβείο για τη χορογραφία (Βραβείο «Κούλα Πράτσικα»), το οποίο απονέμεται στη Ζουζού Νικολούδη για τη συνολική της προσφορά στο ελληνικό θέατρο.
- Η Διεθνής Ολυμπιακή Επιτροπή απονέμει στη Μαρία Χορς το βραβείο "The Olympic Order / L'Ordre Olympique" για την προσφορά της στην Τελετή Αφής της Ολυμπιακής Φλόγας.
- Ο Κωνσταντίνος Ρήγος κερδίζει το «Βραβείο Μελίνα Μερκούρη».
- Ο Πανελλήνιος Σύλλογος Παραπληγικών και Κινητικά Αναπήρων παίρνει χρυσό μετάλλιο στο Παγκόσμιο Κύπελλο Χορού της Ολλανδίας.
- Η Αποστολία Παπαδαμάκη διοργανώνει το φεστιβάλ «Traveloque».

### 1998

- Το Α' Κρατικό Βραβείο Χορού απονέμεται στον Χάρη Μανταφούνη για την παραγωγή *Αιωρήσεις*.
- Η Μαρία Γοργία ιδρύει την Ομάδα Χορού «Αμάλαμα».
- Η Μαριλένα Καρέττα ιδρύει την Ομάδα «Πέλματα».
- Η Κάτια Σαβράμη ιδρύει την Ομάδα Χορού «On Stage».
- Η Έλενα Χριστοδουλίδου ιδρύει το «Αμφίδρομο Χοροθέατρο».
- Ιδρύεται η «Ομάδα Νέων Ελλήνων Χορευτών της Royal Academy of Dance (R.A.D.)», με πρωτοβουλία της Άννας Πέτροβα.

### 1999

- Ιδρύεται το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων.
- Πραγματοποιείται έκθεση φωτογραφίας για την ιστορία του χορού στο Ινστιτούτο Goethe (8.3 - 1.4.1999).
- Ο Πρόεδρος της Ελληνικής Δημοκρατίας απονέμει στη Ζουζού Νικολούδη τον Ταξίαρχη του Τάγματος του Φοίνικος.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

---

- Το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο απονέμει στη Λίντα Άλμα και τον Γιάννη Φλερύ το βραβείο «Κούλα Πράτσικα» για τη συνολική προσφορά τους στην τέχνη του Χορού.
- Το Κρατικό Βραβείο Καλύτερης Χορογραφίας απονέμεται στο «Χοροθέατρο Οκτάνα» για την παραγωγή *Το Ρινγκ*.
- Το Κρατικό Βραβείο Καλύτερης Παραγωγής απονέμεται στην «Ομάδα Εδάφους» για την παραγωγή *Η Ανθρώπινη Δίψα*.

### 2000

- Η Μαρία Χορς τιμάται από τον Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας με τον Ταξιάρχη του Τάγματος του Φοίνικος.
- Το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο απονέμει στη Σοφία Σπυράτου το βραβείο «Κούλα Πράτσικα» για τις χορογραφίες της στο Αρχαίο Δράμα των ετών 1998-2000.
- Ο Άλκης Ράφτης εκλέγεται πρόεδρος του Διεθνούς Συμβουλίου Χορού της UNESCO.
- Η Ιωάννα Πορτόλου και η Σεσίλ Μικρούτσικου ιδρύουν την Ομάδα «Griffon».
- Ιδρύεται η μπαλετική «Ομάδα Junior της R.A.D.», με πρωτοβουλία της Άνας Πέτροβα.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4

Το ερωτηματολόγιο που δόθηκε στους ερωτηθέντες του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού της Καλαμάτας.

1. ΦΥΛΟ:

ΑΝΔΡΑΣ	<input type="checkbox"/>	ΓΥΝΑΙΚΑ	<input type="checkbox"/>
--------	--------------------------	---------	--------------------------

2. ΗΛΙΚΙΑ:

18-24	<input type="checkbox"/>	25-34	<input type="checkbox"/>	35-44	<input type="checkbox"/>	45-54	<input type="checkbox"/>	55-64	<input type="checkbox"/>	65+	<input type="checkbox"/>
-------	--------------------------	-------	--------------------------	-------	--------------------------	-------	--------------------------	-------	--------------------------	-----	--------------------------

3. ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ / ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ:

ΑΠΟΦΟΙΤΟΣ ΛΥΚΕΙΟΥ	<input type="checkbox"/>	ΑΠΟΦΟΙΤΟΣ ΤΕΙ/ΙΕΚ	<input type="checkbox"/>	ΑΠΟΦΟΙΤΟΣ ΑΕΙ	<input type="checkbox"/>
-------------------	--------------------------	-------------------	--------------------------	---------------	--------------------------

4. ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ:

ΙΔΙΩΤΙΚΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ	<input type="checkbox"/>	ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ	<input type="checkbox"/>
ΦΟΙΤΗΤΗΣ	<input type="checkbox"/>	ΣΥΝΤΑΞΙΟΥΧΟΣ	<input type="checkbox"/>
ΟΙΚΙΑΚΑ	<input type="checkbox"/>	ΑΝΕΡΓΟΣ	<input type="checkbox"/>
ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑΣ	<input type="checkbox"/>	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	<input type="checkbox"/>

5. ΑΣΧΟΛΕΙΣΤΕ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ;

ΟΧΙ	<input type="checkbox"/>	ΕΙΜΑΙ ΧΟΡΕΥΤΗΣ/ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	<input type="checkbox"/>
ΕΙΜΑΙ ΗΘΟΠΟΙΟΣ	<input type="checkbox"/>	ΕΙΜΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ/ΚΡΙΤΙΚΟΣ	<input type="checkbox"/>
ΕΙΜΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ/ΜΟΥΣΙΚΟΣ	<input type="checkbox"/>	ΆΛΛΟ	<input type="checkbox"/>

6. ΑΝ ΕΙΣΤΕ ΧΟΡΕΥΤΗΣ / ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΛΟΓΟ ΗΡΘΑΤΕ ΣΕ ΑΥΤΗΝ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ;

.....

.....

.....

7. ΕΙΣΟΔΗΜΑΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ (ΜΗΝΙΑΙΟ):

-700 €	<input type="checkbox"/>	701-1000 €	<input type="checkbox"/>	1001-2000 €	<input type="checkbox"/>	2000-3000 €	<input type="checkbox"/>	3001 € και άνω	<input type="checkbox"/>
--------	--------------------------	------------	--------------------------	-------------	--------------------------	-------------	--------------------------	----------------	--------------------------

8. ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΣΑΣ ΤΙ ΠΡΟΤΙΜΑΤΕ;

[Με κλίμακα 1-9 βαθμολογείτε τα παρακάτω]

ΘΕΑΤΡΟ	<input type="checkbox"/>	ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	<input type="checkbox"/>
ΧΟΡΟΣ	<input type="checkbox"/>	ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ	<input type="checkbox"/>
ΔΙΑΒΑΣΜΑ	<input type="checkbox"/>	ΓΚΑΛΕΡΥ/ΕΚΘΕΣΕΙΣ	<input type="checkbox"/>
ΤΑΒΕΡΝΑ/ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ	<input type="checkbox"/>	CLUB/BAR	<input type="checkbox"/>
ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ	<input type="checkbox"/>		

9. ΕΧΕΤΕ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΕΙ ΑΛΛΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΟΝ ΙΟΥΝΙΟ ΤΟΥ 2004;

ΝΑΙ  ΟΧΙ

10. ΕΧΕΤΕ ΞΑΝΑΔΕΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΧΟΡΟΥ;

ΝΑΙ  ΟΧΙ

11. ΠΟΣΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΧΟΡΟΥ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΑΤΕ ΤΟ 2004;

ΚΑΜΙΑ  1-2  3-5  6-8  9+ άνω

12. ΑΝ ΔΕΝ ΕΧΕΤΕ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΕΙ ΑΛΛΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΧΟΡΟΥ ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ;

ΟΙ ΤΙΜΕΣ ΤΩΝ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΕΙΝΑΙ ΑΚΡΙΒΕΣ

ΕΛΛΙΠΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ

ΔΕ ΜΕ ΕΝΔΙΑΦΕΡΕ Η ΕΚΔΗΛΩΣΗ

ΤΑ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΕΞΑΝΤΛΟΥΝΤΑΙ ΓΡΗΓΟΡΑ

ΛΟΓΩ ΠΕΡΙΟΧΗΣ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ

13. ΜΕ ΠΟΙΟΝ ΕΧΕΤΕ ΕΡΘΕΙ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ;

ΦΙΛΟ/ΦΙΛΗ	<input type="checkbox"/>	ΣΥΓΓΕΝΗ	<input type="checkbox"/>
ΣΥΝΕΡΓΑΤΗ	<input type="checkbox"/>	ΟΡΓΑΝΩΜΕΝΟ ΓΚΡΟΥΠ	<input type="checkbox"/>
ΜΟΝΟΣ/ΜΟΝΗ	<input type="checkbox"/>		

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

14. Η ΠΑΡΕΑ ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΕΧΕΤΕ ΕΡΘΕΙ ΣΧΕΤΙΖΕΤΑΙ ΜΕ ΤΟΝ ΧΟΡΟ;

ΝΑΙ  ΟΧΙ

15. ΠΟΣΟ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΜΕΝΟΙ ΕΙΣΤΕ ΜΕ ΤΗΝ ΤΙΜΗ ΤΟΥ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΥ;

ΛΙΓΟ  ΑΡΚΕΤΑ  ΠΟΛΥ

16. ΠΟΣΟ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΜΕΝΟΙ ΕΙΣΤΕ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΠΟΥ ΕΙΔΑΤΕ;

ΛΙΓΟ  ΑΡΚΕΤΑ  ΠΟΛΥ

17. ΤΙ ΣΑΣ ΑΡΕΣΕΙ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΧΟΡΟΥ;

18. ΓΡΑΨΤΕ 2 Ή 3 ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΤΙΜΑΤΕ:

19. ΜΕ ΒΑΣΗ ΠΟΙΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΕΓΕΤΕ ΤΗΝ ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΕΤΕ; ΜΕΧΡΙ 3 ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ.

ΙΕΡΑΡΧΗΣΤΕ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΟ ΒΑΘΜΟ ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑΣ ΑΠΟ 1-3

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΠΟΥ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΕΚΔΗΛΩΣΗ	<input type="checkbox"/>
ΕΙΔΟΣ ΕΚΔΗΛΩΣΗΣ	<input type="checkbox"/>
ΤΙΜΗ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΥ	<input type="checkbox"/>
ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΟΠΟΙΟ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΕΙΤΑΙ Η ΕΚΔΗΛΩΣΗ	<input type="checkbox"/>
ΕΥΚΟΛΙΑ ΑΝΕΥΡΕΣΗΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΥ	<input type="checkbox"/>
ΦΟΡΕΑΣ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΤΗΣ ΕΚΔΗΛΩΣΗΣ	<input type="checkbox"/>

20. ΑΓΟΡΑΖΕΤΕ ΒΙΒΛΙΑ Ή ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΧΟΡΟ;

ΝΑΙ  ΟΧΙ

21. ΒΛΕΠΕΤΕ ΕΚΠΟΜΠΕΣ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΣΧΕΤΙΚΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΧΟΡΟ;

ΝΑΙ  ΟΧΙ

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5

### Διευθυντές και Διοικητικά Συμβούλια Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης.

#### I. ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ Κ.Σ.Ο.Τ.

25.10.1973 - 27.7.1980:	Κούλα Πράτσικα
7.8.1980 - 11.8.1988:	Ντόρα Τσάτσου
12.8.1988 - 11.1.1990:	Ελευθερία Μίληση
16.2.1990 - 30.6.1990:	Βασιλείου Δημήτριος
5.9.1990 - 31.10.1999:	Ντένυ Ευθυμίου-Τσεκούρα
4.11.1999 - σήμερα:	Παυλίνα Βερέμη

#### II. ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΑ ΣΥΜΒΟΥΛΙΑ Κ.Σ.Ο.Τ.

Με την ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Α/Φ26/48253 (ΦΕΚ 1280/Β/26.10.1973) απόφαση του υπουργού Πολιτισμού Κων/νου Παναγιωτάκη διορίζεται το Δ.Σ. της Κ.Σ.Ο.Τ.: Πρόεδρος: Βασίλειος Παξινός (Όσβαλντ Φαμπρικήζη)<sup>24</sup>, Αντιπρόεδρος-Έφορος σπουδών: Κούλα Πράτσικα (Πολυξένη Ματέυ-Ρουσσοπούλου), Μέλη: Μαρία Χορς, Θάνος Κωστόπουλος, Ιωάννης Παππάς (Μαρία Διαμαντίδου, Σωκράτης Καραντινός, Ιωάννης Μόραλης).

Με την απόφαση του υπουργού πολιτισμού Δημητρίου Τσάκωνα Φ26/2565 (ΦΕΚ 392/4.4.1974) τροποποιείται η 48253/25.10.1973 και διορίζεται η Τατιάνα Μαμάκη ως μέλος σε αντικατάσταση του Ιωάννη Παππά. Ο Λεωνίδας Βάκουλης ως αναπληρωτής της Τατιάνας Μαμάκη σε αντικατάσταση του Ιωάννη Μόραλη. Ο Μήτσος Λυγίζος ως αναπληρωτής του Θάνου Κωστόπουλου τακτικού μέλους Δ.Σ. αντί του Σωκράτη Καραντινού.

13.7.1976 έως 13.7.1978

Με την 33282/8.7.1976 (ΦΕΚ 170/13.7.1976) απόφαση του υπουργού πολιτισμού Τρυπάνη Κων/νου διορίζονται οι: Πρόεδρος: Γεώργιος Μαραγκίδης, (Δημήτριος Κόκκινος), Αντιπρόεδρος: Τάσος Αθανασιάδης (Αλέξης Διαμαντόπουλος), Μέλη: Μαρία Χορς, Στέφανος Βασιλειάδης Κων/νος Βενετής (Γιάννης Μέτσης, Δημήτριος Δραγατάκης, Λάμπρος Βολιώτης).

Με την 45719/24.9.1977 (ΦΕΚ 240/27.9.1977) απόφαση του υπουργού πολιτισμού Τρυπάνη Κων/νου τροποποιείται η απόφαση 33282/8.7.1976 και διορίζεται ως αναπληρωματικό μέλος της Μαρίας Χορς τακτικού μέλους, η Τατιάνα Μαμάκη σε αντικατάσταση του Γιάννη Μέτση που παραιτήθηκε.

27.7.1978 έως 26.7.1980

Με την 23923/4608/12.7.1978 (ΦΕΚ 156/27.7.1978) του υπουργού πολιτισμού Δημητρίου Νάνια διορίζονται οι: Πρόεδρος: Γεώργιος Κουρνούτος (Παύλος Χατζηθωμάς), Αντιπρόεδρος: Τάσος Αθανασιάδης, (Αλέξης Διαμαντόπουλος), Μέλη: Στέφανος Βασιλειάδης, Κων/νος Βενετής (Δημήτριος Δραγατάκης, Λάμπρος Βολιώτης).

Με την 6624/966/30.1.1979 απόφαση του υπουργού πολιτισμού Δημητρίου Νάντια τροποποιείται η 23923/4608 όμοια απόφαση και διορίζεται ως τακτικό μέλος ο Αθανάσιος Κάκκαβος με αναπληρωτή τον Παναγιώτη Ρέππα, αντικατάσταση αντίστοιχα των Κων/νου Βενετή και Λάμπρου Βολιώτη.

<sup>24</sup> Στην παρένθεση αναφέρονται οι αναπληρωτές.

8.8.1980 έως 27.5.1982

Με την 47235/8443/8.8.1980 απόφαση του υπουργού πολιτισμού Ανδρέα Ανδριανόπουλου διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Παύλος Χατζηθωμάς (Δημήτριος Κόκκινος), Αντιπρόεδρος: Τάσος Αθανασιάδης (Αλέξης Διαμαντόπουλος), Μέλη: Μαρία Χορς, Στέφανος Βασιλειάδης, Αναστάσιος Κάκκαβος (Τατιάνα Μαμάκη, Δημήτριος Δραγατάκης, Παναγιώτης Ρέππας).

27.5.1982 έως 6.9.1982

Με την Β/30969/13.5.1982 (ΦΕΚ 125/27.5.1982) απόφαση της υπουργού πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη διορίστηκαν για 2 χρόνια οι: Πρόεδρος: Δημήτριος Κόκκινος (Π. Πολυχρονόπουλος), Αντιπρόεδρος: Αλέξης Διαμαντόπουλος (Ρένα Αγγουρίδου), Μέλη: Μαρία Χορς, Θάνος Μικρούτσικος, Μανώλης Στεφανάκης (Λία Μελετοπούλου, Βαγγέλης Πιτσιλαδής, Αντ. Αλεξόπουλος).

6.9.1982 έως 30.4.1984

Με την 52391/5.8.1982 απόφαση της υπουργού πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη (ΦΕΚ 196/6.9.1982) διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Δημήτριος Κόκκινος (Π. Πολυχρονόπουλος), Αντιπρόεδρος: Νέλλη Καρρά (Λία Μελετοπούλου), Μέλος: Θάνος Μικρούτσικος, Σοφία Κατσανέβα, Ρενέ Κάμμερ (Βαγγέλης Πιτσιλαδής, Ρένα Αγγουρίδου, Λεωνίδας Ντε Πιαν).

30.4.1984 έως 30.4.1986

Με την υπ' αριθμό ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Β/22703/25.4.1984 απόφαση της υπουργού πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Δημήτριος Κόκκινος (Π. Πολυχρονόπουλος), Αντιπρόεδρος: Νέλλη Καρρά (Λία Μελετοπούλου), Μέλη: Λεωνίδας Ντε Πιαν, Σοφία Κατσανέβα, Βαγγέλης Πιτσιλαδής (Ρενέ Κάμμερ, Γεώργιος Θωμάς, Θάνος Μικρούτσικος).

Με τροποποίηση της απόφασης 22703/25.4.1984 από την υπουργό πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη διορίζονται οι: Πρόεδρος: Νέλλη Καρρά (Π. Πολυχρονόπουλος), Αντιπρόεδρος: Λεωνίδας Ντε Πιαν (Ρενέ Κάμμερ), Μέλη: Ασαντούρ Μπαχαριάν (Λία Μελετοπούλου).

30.10.1986 έως 30.10.1988

Με απόφαση της υπουργού πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη 40070/7/10/86 (ΦΕΚ 186/30.10.1986) διορίζονται για 2 έτη οι εξής: Πρόεδρος: Νέλλη Καρρά (Π. Πολυχρονόπουλος), Αντιπρόεδρος: Ιουλία Ραλλίδη (Ελευθερία Μίληση), Μέλη: Σοφία Παπανδρέου, Μαρία Ντότσικα, Ασαντούρ Μπαχαριάν (Ηλίας Αλεξόπουλος, Ιωάννα Κακούρη-Δαμάσκου, Δημήτριος Αρμακόλας).

14.11.1988 έως 19.12.1989

Δ.Σ. της Κ.Σ.Ο.Τ. με απόφαση της υπουργού πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη 47971/11.11.1988 (ΦΕΚ 240/14.11.1988) διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Σοφία Κατσανέβα (Νέλλη Καρρά), Αντιπρόεδρος: Ιουλία Ραλλίδη (Γιώργος Λειβάδης), Μέλη: Π. Πολυχρονόπουλος, Ζουζού Νικολούδη, Γιάννης Μέτσης (Μαρία Ντότσικα, Σοφία Σπυράτου, Λεωνίδα Ερινίδη).

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

---

### ΠΑΥΣΗ ΤΟΥ Δ.Σ. ΤΗΣ Κ.Σ.Ο.Τ.

Με την 54607/19.12.1989 (ΦΕΚ 204/20.12.1989) απόφαση του υπουργού πολιτισμού Σωτήρη Κούβελα και την απόφαση 2163 του Συμβουλίου Επικρατείας παύει η Θητεία των μελών του Δ.Σ. που διορίστηκαν με την ΥΠΠΟ/ΔΙΟΙΚ/Β/47971/11.11.1988 υπουργική απόφαση (ΦΕΚ 240/14.11.1988).

### ΑΝΑΚΛΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΥΣΕΩΣ ΕΩΣ 11.11.1990

Με την ΥΠΠΟ/ΔΙΟΙΚ/Β/3927/26.1.1990 (ΦΕΚ 13/5.2.1990) απόφαση του υπουργού πολιτισμού Σωτήρη Κούβελα ανακαλείται η ΥΠΠΟ/ΔΙΟΙΚ/Β/54607/19.12.1989 (ΦΕΚ 204/20.12.1989) με την οποία παύθηκε η Θητεία των μελών του Δ.Σ. της Κ.Σ.Ο.Τ.

### 13.6.1988 έως 14.11.1990

Με απόφαση του υπουργού πολιτισμού Τζανή Τζανετάκη 26910/27.6.1990 (ΦΕΚ 114/13.6.1990) τροποποιείται η 47971/11.11.1988 (ΦΕΚ 240/14.11.1988) και διορίζονται για το υπόλοιπο της Θητείας του μέχρι 14.11.1990 οι: Πρόεδρος: Ζουζού Νικολούδη (Μαρία Κυνηγού), Αντιπρόεδρος: Μαρία Χορς (Ολυμπία Γελοδάρη), Μέλη: Βικτωρία Μαραγκοπούλου, Δημήτρης Παπαπετρόπουλος, Καίτη Ρωμανού (Ρένα Λουτζάκη, Θ. Θεοφανόπουλος, Ουρ. Μασουρίδου).

### 15.11.1990 έως 15.11.1992

Δ.Σ. της Κ.Σ.Ο.Τ. με απόφαση του υπουργού πολιτισμού Τζανή Τζανετάκη 47971/11.11.1990 (ΦΕΚ 194/19.11.1990) διορίζονται με Θητεία 2 ετών οι: Πρόεδρος: Ζουζού Νικολούδη (Μαρία Κυνηγού), Αντιπρόεδρος: Μαρία Χορς (Ολυμπία Γελοδάρη), Μέλη: Βικτωρία Μαραγκοπούλου, Καίτη Ρωμανού, Δημήτρης Παπαπετρόπουλος (Ρένα Λουτζάκη, Ουρ. Μασουρίδου, Θ. Θεοφανόπουλος).

### Έως 1.12.1992

Με απόφαση της υπουργού πολιτισμού Άννας Ψαρούδα-Μπενάκη 52891/18.11.1991 (ΦΕΚ 180/28.11.1991) τροποποιείται η 41971/1.11.1990 και διορίζεται η Ειρήνη Λουτζάκη ως τακτικό μέλος σε αντικατάσταση της Βίκυς Μαραγκοπούλου η οποία παραιτήθηκε και αναπληρώτρια διορίζεται η Μαρίκα Ρόμπου. Η Καλλιόπη Βενιέρη αναπληρώτρια της Ζουζούς Νικολούδη σε αντικατάσταση της Μαρίας Φλάμπουρα Κυνηγού που παραιτήθηκε.

### 2.12.1992 έως 2.3.1994

Με απόφαση της υπουργού πολιτισμού Άννας Ψαρούδα-Μπενάκη 54168/13.11.1990 (ΦΕΚ 171/2.12.1992) διορίζονται με Θητεία 2 ετών οι: Πρόεδρος: Ζουζού Νικολούδη (Καλλιόπη Βενιέρη), Αντιπρόεδρος: Μαρία Χορς (Ολυμπία Γελοδάρη), Μέλη: Ειρήνη Λουτζάκη, Καίτη Ρωμανού, Δημήτρης Παπαπετρόπουλος (Μαρίκα Ρόμπου, Ουρανία Μασουρίδου, Θ. Θεοφανόπουλος).

### 2.3.1994 έως 2.12.1994

Με απόφαση του αναπληρωτή υπουργού πολιτισμού Θάνου Μικρούτσικου 10771/2.3.1994 (ΦΕΚ 27/11.13.1994) τροποποιείται η 54168/13.11.1992 απόφαση του ΥΠΠΟ με την οποία διορίστηκαν με διετή Θητεία τα μέλη του Δ.Σ. και διορίζονται για το υπόλοιπο της Θητείας του (μέχρι 2.12.1994) ως εξής: Πρόεδρος: Ανδρέας Ρικάκης (Δ. Παπαϊωάννου), Αντιπρόεδρος: Δ. Παπαπετρόπουλος (Θ.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

---

Θεοφανόπουλος), Μέλη: Έρση Πίττα, Παυλίνα Βερέμη, Νίκος Κηπουργός (Μαίρη Τσούτη, Ελευθερία Κουρούπη, Θεόδωρος Κοτεπάνος).

12.12.1994 έως 12.12.1996

Με απόφαση του υπουργού πολιτισμού Θάνου Μικρούτσικου 59280/9.12.1994 (ΦΕΚ 155/12.12.1994) διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Ανδρέας Ρικάκης (Δ. Παπαϊωάννου), Αντιπρόεδρος: Δ. Παπαπετρόπουλος (Θ. Θεοφανόπουλος), Μέλη: Έρση Πίττα, Παυλίνα Βερέμη, Νίκος Κηπουργός (Μαίρη Τσούτη, Ελευθερία Κουρούπη, Θεόδωρος Κοτεπάνος).

13.1.1997 έως 13.1.1999

Με απόφαση του υπουργού πολιτισμού Ευάγγελου Βενιζέλου 819/9.1.1997 (ΦΕΚ 2/13.1.1997) διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Μάριος Μαυροειδής (Δ. Παπαϊωάννου), Αντιπρόεδρος: Σοφία Χηνιάδου (Ήβη Μαυρομούστακου), Μέλη: Ειρήνη Λουτζάκη, Έρση Πίττα, Παυλίνα Βερέμη (Μαρίκα Ρόμπου, Μαίρη Τσούτη, Μαρία Τσούτσουρα).

Έως 31.1.1999

Με απόφαση του υπουργού πολιτισμού Ευάγγελου Βενιζέλου 23244/15.5.1997 (ΦΕΚ 83/26.5.1997) διορίζεται Πρόεδρος του Δ.Σ. ο Παύλος Πετρίδης για το υπόλοιπο της θητείας του (μέχρι 13.1.1999) σε αντικατάσταση του Προέδρου Μάριου Μαυροειδή ο οποίος απεβίωσε.

5.2.1999 έως 3.2.2000

Με απόφαση του υπουργού πολιτισμού Ευάγγελου Βενιζέλου 5731/2.2.1999 (ΦΕΚ 21/5.2.1999) ανανεώνεται η θητεία του Δ.Σ. για 2 έτη μέχρι 5.2.2001.

3.3.1999 έως 3.3.2002

Με απόφαση της υπουργού πολιτισμού Ελισάβετ Παπαζώη 9676/28.2.2000 (ΦΕΚ 56.3.3.2000) διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Πετρίδης Παύλος, Αντιπρόεδρος: Δ. Παπαπετρόπουλος, Μέλη: Έρση Πίττα, Κατερίνα Κοσκινά, Ήβη Μαυρομούστακου

3.3.2002 έως 5.6.2004

Με απόφαση του υπουργού πολιτισμού Ευάγγελου Βενιζέλου 31211/5.6.2002 (ΦΕΚ 129/13.6.2002) διορίζονται για 2 έτη οι: Πρόεδρος: Δ. Παπαπετρόπουλος, Αντιπρόεδρος: Ι. Μπακογιαννόπουλος, Μέλη: Μίλτος Λογιάδης, Έρση Πίττα, Ήβη Μαυρομούστακου.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 6

### Προϋποθέσεις επιχορήγησης ομάδων κλασσικού και σύγχρονου χορού.

Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Θεάτρου και Χορού, 3.11.2003.

#### Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Έχοντας υπ' όψη:

1. Το Ν.1558/85 "Κυβέρνηση και Κυβερνητικά Όργανα" 2. Το Π.Δ. 191/2003 "Οργανισμός Υπουργείου Πολιτισμού" (ΦΕΚ 146/Α/ 13.6.2003). 3. Την ανάγκη συνέχισης αλλά και ανανέωσης του θεσμού των επιχορηγήσεων των ομάδων κλασσικού και σύγχρονου Χορού.

#### ΑΠΟΦΑΣΙΖΟΥΜΕ

Καθορίζουμε τους όρους και τις προϋποθέσεις επιχορήγησης ομάδων κλασσικού και σύγχρονου Χορού, ως ακολούθως:

##### Α.- Νομική μορφή

Κρατική επιχορήγηση χορηγείται: α. σε ομάδες κλασσικού και σύγχρονου Χορού που λειτουργούν με τη μορφή σωματείου, συλλόγου ή αστικής εταιρείας μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα και έχουν συσταθεί σύμφωνα με τις διατάξεις του Αστικού Κώδικα ή άλλων ειδικών διατάξεων. β. σε Ν.Π.Δ.Δ. ή Ν.Π.Ι.Δ. που έχουν συστήσει ομάδες κλασσικού και σύγχρονου Χορού που λειτουργούν στα πλαίσια του Νομικού Προσώπου.

##### Β.- Γενικοί όροι

###### 1. Οι ομάδες Χορού

α. υπόκεινται σε έλεγχο συνέπειας από το ΥΠΠΟ ως προς την τήρηση του εγκεκριμένου προγραμματισμού τους.

β. υπόκεινται σε οικονομικό έλεγχο από τις αρμόδιες κρατικές αρχές.

γ. οφείλουν να είναι συνεπείς στις οικονομικές και ασφαλιστικές τους υποχρεώσεις σε τρίτους (χορευτές, χορογράφους, σκηνογράφους, μουσικούς, τεχνικούς κλπ.). Η αθέτηση οικονομικών και συμβατικών υποχρεώσεων ή η μη τήρηση του προγράμματος δραστηριότητός τους συνεπάγεται τον αποκλεισμό από τις επιχορηγήσεις του επομένου έτους.

2. Η επιχορήγηση των ομάδων Χορού θα γίνεται μέσα στα πλαίσια των δυνατοτήτων του προϋπολογισμού του ΥΠΠΟ.

3. Τυχόν αλλαγές στην πρόταση των ομάδων, επί τη βάση της οποίας έγινε η επιχορήγηση, μπορούν να συνεπάγονται αναθεώρηση, επανακαθορισμό ή και ακύρωση της επιχορήγησης.

4. Στο φάκελο - πρόταση πρέπει να περιλαμβάνεται υπεύθυνη δήλωση για τυχόν άλλες χρηματοδοτήσεις (ήμεσες ή έμμεσες) από το Δημόσιο, τον ευρύτερο δημόσιο τομέα, τους ΟΤΑ, Ευρωπαϊκή Ένωση και λοιπούς οργανισμούς. Ο όρος αυτός αφορά στις χρηματοδοτήσεις της προηγούμενης καλλιτεχνικής περιόδου και τις δεδομένες και πιθανές χρηματοδοτήσεις της περιόδου για την οποία ζητείται η επιχορήγηση του ΥΠΠΟ.

5. Η επιχορηγούμενη ομάδα πρέπει να έχει εκπληρώσει τους καλλιτεχνικούς στόχους της προηγούμενης περιόδου που είχε θέσει η ίδια με την πρότασή της και για την οποία είχε επιχορηγηθεί από το ΥΠΠΟ. Προς τον σκοπό αυτό υποβάλλεται συμπληρωμένο απολογιστικό έντυπο μαζί με όλα τα αναγκαία στοιχεία.

##### Γ. - Επιχορηγήσεις

Οι ομάδες Χορού υποβάλλουν στο ΥΠΠΟ φάκελο με πρόταση σύμφωνα με το συνημμένο υπόδειγμα.

1. Η πρόταση μπορεί να αφορά στην επιχορήγηση μιας παραγωγής ή της λειτουργίας της ομάδος για μια ολόκληρη καλλιτεχνική περίοδο, με την παρουσίαση πέραν της μιας παραγωγών.

2. Οι παραγωγές αυτές πρέπει να έχουν ολοκληρωθεί ως το τέλος Αυγούστου του επόμενου έτους.

3. Οι ομάδες που είχαν επιχορηγηθεί την τελευταία χρονιά από το ΥΠΠΟ οφείλουν να προσκομίσουν μαζί με το φάκελο - πρόταση και απολογισμό (καλλιτεχνικό και οικονομικό) σύμφωνα με το συνημμένο υπόδειγμα.

Πρέπει επίσης να προσκομίσουν βεβαιώσεις περί μη οφειλής μισθών, ημερομισθίων, αμοιβών συνεργατών και ασφαλιστικών εισφορών.



Δ.- Στοιχεία αξιολόγησης προτάσεων

1.- Καλλιτεχνική πρόταση:

Κατά την αξιολόγηση των προτάσεων λαμβάνονται τα παρακάτω κριτήρια:

- α. η συμβολή της ομάδας Χορού στην γενικότερη ανάπτυξη της Τέχνης του Χορού και την προβολή αυτής εντός και εκτός Ελλάδος.
- β. οι δυνατότητες του καλλιτεχνικού δυναμικού της χορευτικής ομάδας να πραγματοποιήσει κατά τον πλέον άρτιο τρόπο το προτεινόμενο ρεπερτόριο.
- γ. η εν γένει παρουσία και καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Τέχνη του Χορού της χορευτικής ομάδας ως συνόλου. Η παρουσία των επί μέρους συντελεστών που συγκροτούν την χορευτική ομάδα θα συνεκτιμάται κατά την αξιολόγηση.
- δ. η παρουσίαση μεγάλης παραγωγής που έχει ιδιαίτερο χορευτικό ενδιαφέρον, στηρίζεται σε αξιόλογο καλλιτεχνικό δυναμικό, είναι ομαδική δουλειά και δεν επικεντρώνεται στην ακτινοβολία ενός προσώπου.
- ε. η ανταπόκριση του κοινού στην μέχρι τώρα δραστηριότητα των παλαιότερων ιδίως σχημάτων και η δημιουργία πυρήνα χορευτικού κοινού αποδεικνυόμενη και από τον αριθμό των εισιτηρίων.
- στ. η πρωτοποριακή και ερευνητική δουλειά στην Τέχνη του Χορού, η συστηματική ενασχόληση με πειραματικές αλλά και ιδιότυπες μορφές χορευτικής τέχνης και η σοβαρότητα με την οποία αντιμετωπίζονται, προωθούνται και ολοκληρώνονται οι προσπάθειες προς την κατεύθυνση αυτή, ιδιαίτερως ως προς τον εμπλουτισμό της Τέχνης του Χορού με νέους τρόπους ερμηνείας και ανάπτυξης νέων εκφραστικών μέσων. Όλα τ' ανωτέρω λαμβάνονται υπόψη και συνεκτιμώνται υπό την βασική και καθοριστική προϋπόθεση της ποιότητας του παραγομένου πολιτιστικού προϊόντος και της τεκμηρίωσης της πολιτιστικής προσφοράς.

2.- Οικονομική πρόταση

Θα αξιολογείται σε κάθε περίπτωση:

- α. κατά πόσον η ομάδα Χορού έχει την δυνατότητα να εξασφαλίσει τους οικονομικούς πόρους - πέραν από την επιχορήγηση του ΥΠΠΟ - που θα απαιτηθούν για την υλοποίηση της πρότασης που έχει υποβάλλει. Από την άποψη αυτή θα πρέπει ο προϋπολογισμός παραγωγής που συνυποβάλλεται με την πρόταση να είναι πλήρης και τεκμηριωμένος και πραγματοποιήσιμος.
- β. το μέγεθος των υποχρεώσεων που συνεπάγεται η πρόταση, δηλαδή, ο αριθμός των απασχολούμενων χορευτών, χορογράφων σκηνογράφων, μουσικών, τεχνικών και λοιπών συντελεστών της παράστασης, καθώς και οι λοιπές υποχρεώσεις που έχει αναλάβει.

Ε. Χρόνος υποβολής προτάσεων

Οι φάκελοι - προτάσεις θα απευθύνονται προς την Διεύθυνση Θεάτρου και Χορού, Τμήμα Χορού του Υπουργείου Πολιτισμού και θα υποβληθούν στο Κεντρικό Κατάστημα του Υπουργείου - Πρωτόκολλο (Μπουμπουλίνας 20 - 106 82 Αθήνα) μέχρι και την 15η Δεκεμβρίου 2003.

Οι ενδιαφερόμενοι θα λαμβάνουν κάθε πληροφορία από το Τμήμα Χορού τηλ. 210-8201 736 και 735.

Ο Υπουργός  
ΔΙ.ΘΕ.Χ. Ευάγγελος Βενιζέλος

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 7**

Νόμος 2557.

Υπουργείου Πολιτισμού, 24.12.1997

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΠΡΩΤΟ

Αρ. Φύλλου 271

24 Δεκεμβρίου 1997

ΝΟΜΟΣ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 2557

Θεσμοί, μέτρα και δράσεις πολιτιστικής ανάπτυξης.

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Εκδίδομε τον ακόλουθο νόμο που ψήφισε η Βουλή:

Θέατρο, χορός και άλλες παραστατικές τέχνες

1α. Συνιστάται στην Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης (Κ.Σ.Ο.Τ.) μία θέση Αναπληρωτή Διευθυντή για θέματα διοίκησης με τριετή θητεία, που μπορεί να ανανεώνεται και με αποδοχές που καθορίζονται με κοινή απόφαση των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού. Η πλήρωση της θέσης αυτής γίνεται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού.

Προσόντα διορισμού ορίζονται τα εξής:

I. Πτυχίο Νομικής ή Οικονομικών Επιστημών ή Δημόσιας Διοίκησης ή Διοίκησης Επιχειρήσεων Ανωτάτου Εκπαιδευτικού Ιδρύματος (Α.Ε.Ι.) της ημεδαπής ή ισότιμο τίτλο αντίστοιχης ειδικότητας σχολών της αλλοδαπής.

II. Δεκαετής τουλάχιστον διοικητική εμπειρία.

III. Άρτια γνώση αγγλικής ή γαλλικής ή γερμανικής ή ιταλικής γλώσσας. Στην θέση του Διοικητικού Διευθυντή μπορεί να διορίζεται και μόνιμος υπάλληλος του Δημοσίου, των Ν.Π.Δ.Δ. ή υπάλληλος του ευρύτερου δημόσιου τομέα, εφόσον έχει τα προβλεπόμενα από την παρούσα διάταξη. Ο χρόνος υπηρεσίας που διανύεται στην θέση αυτή λογίζεται για όλες τις συνέπειες, ως πραγματική υπηρεσία στην οργανική του θέση. Ο διοριζόμενος, μετά την λήξη της θητείας, επανέρχεται αυτοδικαίως στην οργανική θέση που κατείχε πριν το διορισμό του, η οποία παραμένει κενή.

Με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού, που δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, καθορίζονται οι αρμοδιότητες του επί θητεία αναπληρωτή Διευθυντή για θέματα διοίκησης.

β. Η προβλεπόμενη από την παράγραφο 1 του άρθρου 7 και την παράγραφο 1 του άρθρου 8 του ν. 342/1976 (ΦΕΚ 138 Α') θέση του Διευθυντή της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης μετατρέπεται σε θέση υπαλλήλου ειδικών θέσεων β' βαθμού.

γ. Οι διατάξεις της παραγράφου 2 του άρθρου 74 του ν. 1943/1991 (ΦΕΚ 50 Α') εφαρμόζονται αναλόγως ως προς την διάρκεια των συμβάσεων, την δυνατότητα ανανέωσής τους και την διαδικασία πλήρωσης των θέσεων του εκπαιδευτικού προσωπικού και των πιανιστών - συνοδών με σύμβαση εργασίας ιδιωτικού δικαίου της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης, που προβλέπονται από την παράγραφο 3 του άρθρου 7 του ν. 342/1976 (ΦΕΚ 138 Α') και το άρθρο 27 του π.δ. 598/1985 (ΦΕΚ 212 Α').

δ. Η επαναπρόσληψη του διδακτικού προσωπικού που υπηρετούσε κατά το προηγούμενο σχολικό έτος στη Σχολή γίνεται με απόφαση του Δ.Σ. της Σχολής, μετά από εισήγηση τριμελούς επιτροπής, που συγκροτείται από το Δ.Σ. με Πρόεδρο το Διευθυντή της Σχολής.

ε. Το διοικητικό και βοηθητικό προσωπικό που υπηρετούσε κατά την 1.6.1997 με σύμβαση εργασίας ιδιωτικού δικαίου κατατάσσεται αυτοδικαίως σε προσωρινές θέσεις προσωπικού με σύμβαση εργασίας ιδιωτικού δικαίου αορίστου χρόνου αντίστοιχης ειδικότητας που συνιστώνται αυτοδικαίως στην παραπάνω Σχολή. Για την κατά τα παραπάνω κατάταξη εκδίδεται διαπιστωτική απόφαση του Δ.Σ. της Σχολής.

στ. Η αποζημίωση των μελών του Δ.Σ. της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης για κάθε συνεδρίαση, καθορίζεται με κοινή απόφαση των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού, σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 19 του ν. 2470/1997. Η σχετική δαπάνη βαρύνει τον προϋπολογισμό της Σχολής.

2α. Η περ. Β' του εδαφίου γ' της παραγράφου 1 του άρθρου 1 του ν. 2435/1996 (ΦΕΚ 189 Α') αντικαθίσταται ως εξής: «Β. Εικαστικούς καλλιτέχνες, σκηνογράφους, φωτογράφους και σκιτσογράφους - γελοιογράφους».

β. Οι προβλεπόμενες στην παρ. 3 του άρθρου 1 του ν. 2435/1996 πενταμελείς επιτροπές συγκροτούνται ως εξής:

αα. Επιτροπή Συγγραφέων, αποτελούμενη από μία προσωπικότητα των Γραμμάτων και από έναν εκπρόσωπο της Εταιρείας Συγγραφέων, της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών, της Εθνικής Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών και της Εταιρείας Λογοτεχνών Θεσσαλονίκης, αντίστοιχα. Έργο της Επιτροπής είναι η διαπίστωση της συνδρομής των προϋποθέσεων της παρ. 2 για τους λογοτέχνες, μεταφραστές λογοτεχνίας, δοκιμιογράφους, ιστορικούς συγγραφείς και ιστοριογράφους.

αβ. Επιτροπή Εικαστικών, αποτελούμενη από μία προσωπικότητα των Εικαστικών Τεχνών και της Φωτογραφίας και από έναν εκπρόσωπο του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, της Πυραμίδας Ελλήνων Φωτογράφων και της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών Αθηνών και του Τμήματος των Εικαστικών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Έργο της Επιτροπής είναι η διαπίστωση της συνδρομής των προϋποθέσεων της παρ. 2 για τους εικαστικούς καλλιτέχνες, τους φωτογράφους, τους σκιτσογράφους - γελοιογράφους και τους λαϊκούς καλλιτέχνες του χώρου αυτού.

αγ. Επιτροπή Μουσικής, αποτελούμενη από δύο προσωπικότητες της Μουσικής και από έναν εκπρόσωπο της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, της Ένωσης Μουσικοσυνθετών και Στιχουργών Ελλάδος και της Ένωσης Τραγουδιστών Ελλάδος, αντίστοιχα. Έργο της Επιτροπής είναι η διαπίστωση της συνδρομής των

προϋποθέσεων της παρ. 2 για τους μουσουργούς, αρχιμουσικούς και ερμηνευτές, συνθέτες στιχουργούς, ερμηνευτές ελληνικής μουσικής, λυρικούς καλλιτέχνες και λαϊκούς καλλιτέχνες του χώρου αυτού.  
αδ. Επιτροπή Θεάτρου, Κινηματογράφου και Χορού, αποτελούμενη από δύο προσωπικότητες των παραπάνω κατηγοριών και από έναν εκπρόσωπο της Πανελληνίας Ομοσπονδίας Θεάματος και Ακροάματος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών και της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, αντίστοιχα. Έργο της Επιτροπής είναι η διαπίστωση της συνδρομής των προϋποθέσεων της παρ. 2 για τους σκηνοθέτες, ηθοποιούς, σκηνογράφους, ενδυματολόγους, θεατρικούς συγγραφείς, μεταφραστές θεατρικών έργων, σεναριογράφους, χορογράφους, χορευτές και λαϊκούς καλλιτέχνες του χώρου αυτού.

Οι ειδικές Επιτροπές διορίζονται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού, έχουν τριετή θητεία η οποία μπορεί να ανανεώνεται. Με την ίδια απόφαση ορίζεται ο Πρόεδρος, ο Αντιπρόεδρος και ο Γραμματέας καθεμιάς από αυτές. Χρέη εισηγητή ασκεί ο Προϊστάμενος της αρμόδιας Διεύθυνσης του Υπουργείου Πολιτισμού αναπληρούμενος από τον Προϊστάμενο του οικείου Τμήματος.

Οι Επιτροπές αυτές συνέρχονται το πρώτο τετράμηνο κάθε έτους, προκειμένου να εξετάσουν τις αιτήσεις που υποβλήθηκαν το προηγούμενο έτος και περατώνουν το έργο τους μέχρι τις 30 Απριλίου κάθε έτους.

γ. Η αναγραφόμενη παρ. 2 του άρθρου 1 του ν. 2435/1996 (ΦΕΚ 189 Α', σ. 3350) που από παραδρομή ακολουθεί την παρ. 4, αναριθμείται σε 5, η δε παρ. 3 σε 6 και αντικαθίσταται ως εξής: «6. Για τους ήδη συνταξιούχους της κατηγορίας αυτής, καθώς και για τους κριθέντες από τις Επιτροπές του ν. 8/τος 214/1973 (ΦΕΚ 270 Α'), στους οποίους αναγνωρίσθηκε μεν το δικαίωμα σύνταξης, αλλά δεν εισπράττουν ή εισπράττουν μέρος της, ισχύει το προηγούμενο νομοθετικό καθεστώς υπό το οποίο κρίθηκαν. Όσοι έχουν κριθεί και δεν τους έχει αναγνωρισθεί το δικαίωμα σύνταξης, σύμφωνα είτε με τις διατάξεις του προηγούμενου νομικού πλαισίου είτε με τις ισχύουσες διατάξεις, μπορούν να επανέλθουν για να επανακριθούν από τις Επιτροπές του παρόντος νόμου, εφόσον έχουν να παρουσιάσουν νέο έργο».

3. Τα πέμπτο, έκτο και έβδομο εδάφια της παρ. 1 του άρθρου 2 του ν. 2435/1996 (ΦΕΚ 189 Α') αντικαθίστανται ως εξής: «Με την ίδια κοινή απόφαση διορίζεται επταμελής Διοικούσα Επιτροπή που αποτελείται από:

- I. Μία προσωπικότητα του άσματος και του χορού, που επιλέγεται από τον Υπουργό Πολιτισμού.
- II. Έναν εκπρόσωπο της Ένωσης ελλήνων Μουσουργών.
- III. Έναν εκπρόσωπο της Ένωσης Μουσικοσυνθετών Στιχουργών Ελλάδος.
- IV. Έναν εκπρόσωπο της Ένωσης Τραγουδιστών Ελλάδος.
- V. Έναν εκπρόσωπο του Σωματείου Χορού και Ρυθμικής.
- VI. Έναν εκπρόσωπο του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου.
- VII. Έναν ειδικό επιστήμονα με πτυχίο νομικής ή οικονομικών ή πολιτικής επιστήμης ή έναν υπάλληλο του Υπουργείου Πολιτισμού.

Σε περίπτωση κατά την οποία οι παραπάνω φορείς αρνούνται ή παρά την πάροδο εύλογου χρόνου παραλείπουν να υποδείξουν εκπροσώπους τους για διορισμό, ο Υπουργός Πολιτισμού προβαίνει σε συμπλήρωση της σύνθεσης της Διοικούσας Επιτροπής κατά την κρίση του.

Η Διοικούσα Επιτροπή ασκεί την διοίκηση και την διαχείριση των πόρων της Ένωσης. Επίσης, αποφασίζει για την συνδρομή των προϋποθέσεων εγγραφής στο μητρώο δικαιούχων, καθώς και για το ύψος της χορηγίας τακτικής και έκτακτης. Τα της λειτουργίας της Ένωσης και διαχείρισης των πόρων αυτής, καθώς

και κάθε άλλη λεπτομέρεια ρυθμίζονται από τον κανονισμό λειτουργίας που εκδίδεται με απόφαση της Διοικούσας Επιτροπής, η οποία εγκρίνεται από τον Υπουργό Πολιτισμού και δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως.

Αμοιβή των μελών της Διοικούσα Επιτροπής, ειδική αποζημίωση του Προϊσταμένου της Ένωσης, καθώς και αποζημίωση για υπερωριακή απασχόληση του προσωπικού αυτής, καθορίζονται, με κοινή απόφαση των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού μετά από σύμφωνη γνώμη της Διοικούσας Επιτροπής, βαρύνουν δε τις πιστώσεις της Ένωσης».

4α. Το πέμπτο εδάφιο της παρ. 2 του άρθρου 2 του ν. 2435/1996 (ΦΕΚ 189 Α') αντικαθίσταται ως εξής:

«Με την ίδια κοινή απόφαση διορίζεται επταμελής Διοικούσα Επιτροπή που αποτελείται από:

I. Έναν εκπρόσωπο του Ταμείου Αλληλοβοηθείας Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (Τ.Α.Σ.Ε.Η.), ως Πρόεδρο.

II. Έναν εκπρόσωπο του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.).

III. Έναν εκπρόσωπο του Ταμείου Συντάξεων Ηθοποιών.

IV. Τρεις προσωπικότητες του Θεάτρου, που επιλέγονται από τον Υπουργό Πολιτισμού.

V. Έναν ειδικό επιστήμονα με πτυχίο νομικής ή οικονομικών ή πολιτικής επιστήμης ή έναν υπάλληλο του Υπουργείου Πολιτισμού. Σε περίπτωση κατά την οποία οι παραπάνω φορείς αρνούνται ή παρά την πάροδο εύλογου χρόνου παραλείπουν να υποδείξουν εκπροσώπους τους για διορισμό, ο Υπουργός Πολιτισμού προβαίνει σε συμπλήρωση της σύνθεσης της Διοικούσας Επιτροπής κατά την κρίση του.

Η Διοικούσα Επιτροπή ασκεί την διοίκηση και την διαχείριση των πόρων της Ένωσης. Επίσης, αποφασίζει για την συνδρομή των προϋποθέσεων, εγγραφής στο μητρώο δικαιούχων, καθώς και για το ύψος της χορηγίας τακτικής και έκτακτης. Τα της λειτουργίας της Ένωσης και διαχείρισης των πόρων αυτής, καθώς και κάθε άλλη λεπτομέρεια ρυθμίζονται από τον κανονισμό λειτουργίας που εκδίδεται με απόφαση της Διοικούσας Επιτροπής, η οποία εγκρίνεται από τον Υπουργό Πολιτισμού και δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως.

Ο κανονισμός λειτουργίας εκδίδεται εντός έξι (6) μηνών από την δημοσίευση της κοινής απόφασης σύστασης του Ταμείου. Αμοιβή των μελών της Διοικούσας Επιτροπής, ειδική αποζημίωση του Προϊσταμένου της Ένωσης, καθώς και αποζημίωση για υπερωριακή απασχόληση του προσωπικού αυτής, καθορίζονται, με κοινή απόφαση των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού μετά από σύμφωνη γνώμη της Διοικούσας Επιτροπής, βαρύνουν δε τις πιστώσεις της Ένωσης».

β. Τα έβδομο και όγδοο εδάφια της παραγράφου 2 του άρθρου 2 του ν. 2435/1996 (ΦΕΚ 189 Α') καταργούνται.

5α. Κρατικό Βραβείο Συγγραφής Παιδικού Θεατρικού Έργου. Για την ενίσχυση και προαγωγή του παιδικού θεατρικού έργου, καθιερώνεται ετήσιος διαγωνισμός απονομής Κρατικού Βραβείου Συγγραφής Παιδικού Θεατρικού Έργου, που προκηρύσσεται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού, το πρώτο δίμηνο κάθε έτους. Οι όροι διενέργειας του διαγωνισμού, ο καθορισμός των βραβείων, τα χρηματικά έπαθλα και κάθε άλλη λεπτομέρεια καθορίζονται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού.

Τα υποβαλλόμενα στο διαγωνισμό έργα πρέπει να μην έχουν εκδοθεί, ανεβασθεί στο θέατρο ή την τηλεόραση και να μην έχουν μεταδοθεί από το ραδιόφωνο. Έργο το οποίο έχει κριθεί μία φορά από την

Επιτροπή ή άλλη Κρατική Επιτροπή Θεατρικού Βραβείου δεν μπορεί να υποβληθεί προς κρίση.

Η κρίση γίνεται από πενταμελή Επιτροπή που αποτελείται από: I) ένα Θεατρικό συγγραφέα, II) ένα σκηνοθέτη, III) έναν κριτικό Θεάτρου, IV) έναν ηθοποιό, V) ένα πρόσωπο με γνώση των Θεατρικών Θεμάτων.

Τα μέλη της Επιτροπής διορίζονται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού για δύο (2) χρόνια και είναι δυνατόν να επαναδιορίζονται. Με την πράξη διορισμού των μελών της Επιτροπής διορίζεται και ο Πρόεδρος της.

Εισηγητής χωρίς ψήφο, είναι ο Προϊστάμενος της οικείας Διεύθυνσης του Υπουργείου Πολιτισμού, αναπληρούμενος από τον Προϊστάμενο του οικείου τμήματος. Γραμματέας της Επιτροπής ορίζεται υπάλληλος της αρμόδιας Διεύθυνσης.

β. Κρατικό Βραβείο Μελίνα Μερκούρη. Για την ενίσχυση των προσπαθειών των νέων δημιουργών του Πνεύματος και των Τεχνών καθιερώνεται ετήσιο Κρατικό Βραβείο με την επωνυμία «ΚΡΑΤΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ».

Το Κρατικό Βραβείο Μελίνα Μερκούρη απονέμεται σε νέο Έλληνα δημιουργό ή σύνολο Ελλήνων δημιουργών, ηλικίας μέχρι τριάντα ετών και αφορά στο σημαντικότερο πολιτιστικό έργο νέου δημιουργού του προηγούμενου της απονομής έτους. Η επιλογή του έργου γίνεται από όλες τις τέχνες, αυτό δε πρέπει να είναι δημοσιοποιημένο. Με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού καθορίζεται το χρηματικό έπαθλο του Βραβείου και κάθε άλλη λεπτομέρεια.

Η αξιολόγηση του έργου και η απονομή του Βραβείου γίνεται από επταμελή Επιτροπή που συγκροτείται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού και αποτελείται από πρόσωπα εγνωσμένου κύρους των τεχνών και των γραμμάτων. Με την ίδια απόφαση ορίζεται ο Πρόεδρος της Επιτροπής και ως Γραμματέας υπάλληλος του Υπουργείου Πολιτισμού.

γ. Κρατικά Βραβεία Χορού.

Για την ενίσχυση, προαγωγή και διάδοση της Τέχνης του Χορού, καθιερώνονται τα ακόλουθα ετήσια Κρατικά Βραβεία Χορού, στον τομέα του Κλασσικού Μπαλέτου, του Μοντέρνου και Σύγχρονου Χορού που αφορούν στην καλύτερη: α) παραγωγή, β) χορογραφία, γ) πρωτότυπη μουσική σύνθεση για χορό, δ) ανδρική ερμηνεία, ε) γυναικεία ερμηνεία.

Η απονομή των Βραβείων γίνεται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού, μετά από εισήγηση της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Χορού, διευρυμένης με έναν εκπρόσωπο του Ελληνικού Τμήματος του Διεθνούς Συμβουλίου Χορού, έναν εκπρόσωπο του Σωματείου Χορού και Ρυθμικής, έναν εκπρόσωπο της Πανελληνίας Ομοσπονδίας Θεάματος - Ακροάματος, έναν εκπρόσωπο του Μπαλέτου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και με ένα μουσικό, ένα σκηνογράφο - ενδυματολόγο και μέχρι τρεις κριτικούς χορούς με στήλη σε ημερήσια εφημερίδα ή περιοδικό έντυπο. Με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού καθορίζονται τα χρηματικά έπαθλα για κάθε βραβείο, καθώς και κάθε άλλη λεπτομέρεια. Σε περίπτωση που οι παραπάνω φορείς αρνούνται ή παραλείπουν, παρά την πάροδο εύλογου χρόνου, να υποδείξουν πρόσωπα για συμμετοχή στην Επιτροπή, ο Υπουργός Πολιτισμού προχωρεί στη συμπλήρωση της Επιτροπής κατά την κρίση του.

δ. Η αποζημίωση των Επιτροπών των παραπάνω Βραβείων καθορίζεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 19 του ν. 2470/1997, με κοινές αποφάσεις των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού.

ε. Αναθέσεις συγγραφής νεοελληνικών θεατρικών έργων. Για την ενίσχυση της νεοελληνικής θεατρικής δημιουργίας, με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού, μετά από γνώμη της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Θεάτρου, ανατίθεται, κάθε έτος, σε πέντε (5) αναγνωρισμένους θεατρικούς συγγραφείς η συγγραφή θεατρικών έργων. Με την ίδια απόφαση θα καθορίζονται το ύψος της αμοιβής του συγγραφέα και κάθε άλλη λεπτομέρεια σχετικά με τους όρους και τις προϋποθέσεις της ανάθεσης.

στ. Οι διατάξεις της παρ. 1 του άρθρου 34 και της παρ. 2 του άρθρου 35 του ν. 1158/1981 (ΦΕΚ 127 Α') καταργούνται.

βα. Ιδρύεται ως αυτοτελές τμήμα του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.) η «Όπερα Δωματίου Θεσσαλονίκης» (Ο.Δ.Θ.).

β. Στους σκοπούς της Όπερας περιλαμβάνονται ιδίως:

I. Η ανάπτυξη, προαγωγή, προβολή και διάδοση της μελοδραματικής τέχνης στην Θεσσαλονίκη και στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας και της Θράκης.

II. Η σκηνική διδασκαλία και παρουσίαση έργων όπερας, οπερέτας, μουσικού θεάτρου, χορωδιακών έργων, συμφωνικών έργων και κλασικού τραγουδιού.

III. Η μελέτη, έρευνα και παρουσίαση έργων Ελλήνων δημιουργών.

IV. Η εξοικείωση του κοινού με το ρεπερτόριο όπερας.

V. Η αξιοποίηση του τοπικού καλλιτεχνικού δυναμικού και η εξυπηρέτηση της περιφερειακής πολιτιστικής ανάπτυξης.

VI. Η σύσταση και λειτουργία εργαστηρίων λυρικού τραγουδιού για την εκπαίδευση, εξειδίκευση νέων μουσικών στον τομέα της όπερας.

VII. Η εξασφάλιση προϋποθέσεων για την δημιουργία και ανάδειξη νέων μελοδραματικών έργων.

VIII. Η σύσταση, οργάνωση και λειτουργία μουσικού αρχείου και μουσικής βιβλιοθήκης.

Στο πλαίσιο των σκοπών της, η Όπερα αναπτύσσει καλλιτεχνικές δραστηριότητες σχετικές με τη μελοδραματική τέχνη, διατηρεί μικρό σύνολο μονωδών, χορωδών, μουσικών και συντελεστών σκηνης, συνεργάζεται με καλλιτεχνικούς φορείς της Ελλάδας και του εξωτερικού, για την οργάνωση παραστάσεων ή και άλλων καλλιτεχνικών και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων, διοργανώνει ή συμμετέχει σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, προβαίνει στην εγγραφή και αναπαραγωγή των κάθε είδους εκδηλώσεών της, εκδίδει βιβλία, περιοδικά, έντυπα και μπορεί να αναθέτει εργασίες συναφείς με τα παραπάνω σε τρίτους με αποφάσεις της πενταμελούς εποπτεύουσας Εφορείας του επόμενου εδαφίου.

Η Όπερα εποπτεύεται από πενταμελή Εφορεία με τετραετή θητεία, που διορίζεται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού από εκπροσώπους του καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου με ιδιαίτερη εμπειρία ως προς τα ζητήματα του λυρικού θεάτρου. Με την απόφαση ορίζεται ο πρόεδρος και ο αντιπρόεδρος της Εφορείας, στις συνεδριάσεις της οποίας μετέχει και ο καλλιτεχνικός διευθυντής, χωρίς δικαίωμα ψήφου.

γ. Ως προς την Όπερα οι αρμοδιότητες του Καλλιτεχνικού Διευθυντή του Κ.Θ.Β.Ε. ασκούνται από τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή της Όπερας. Ο Υπουργός Πολιτισμού με απόφασή του, που δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, διορίζει τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή της Όπερας με τριετή θητεία που

μπορεί να ανανεώνεται. Στην θέση του Διευθυντή της Όπερας διορίζεται πρόσωπο αναγνωρισμένου κύρους που έχει την ιδιότητα του Αρχιμουσικού ή του σκηνοθέτη Όπερας ή τραγουδιστή Όπερας ή συνθέτη που έχει διακριθεί στη σύνθεση έργων λυρικού ρεπερτορίου.

δ. Με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού καταρτίζεται ο εσωτερικός κανονισμός λειτουργίας της Όπερας. Με τον εσωτερικό κανονισμό καθορίζονται κατά ειδικότητα οι θέσεις του αναγκαίου προσωπικού και τα προσόντα του και ρυθμίζεται κάθε θέμα που αφορά στην εσωτερική οργάνωση και λειτουργία της Όπερας, στην συγκρότηση, στην λειτουργία και στις αρμοδιότητες της Εφορείας, στις σχέσεις της Εφορείας με το Δ.Σ. του Κ.Θ.Β.Ε. και κάθε άλλη σχετική λεπτομέρεια.

ε. Μεταβιβάζονται στο Κ.Θ.Β.Ε. (Ο.Δ.Θ.) κάθε είδους περιουσιακά στοιχεία, όπως εξοπλισμός, σκηνικά, κοστούμια και άλλα συναφή, που αποκτήθηκαν με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου του «Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης - Θεσσαλονίκη 1997» για λογαριασμό της Όπερας Δωματίου Θεσσαλονίκης.

στ. Η Όπερα μπορεί να συνάπτει προγραμματικές συμβάσεις με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης ή άλλες συμφωνικές ορχήστρες για τη διοργάνωση κοινών παραγωγών και άλλων δράσεων.

7α. Η περίπτωση 6 του εδαφίου α' της παραγράφου 1 του άρθρου 4 του ν. 1158/1981 (ΦΕΚ 127 Α') αντικαθίσταται ως εξής: «Είναι κάτοχοι τίτλου σπουδών που παρέχει δικαίωμα διορισμού σε θέση καθηγητή κύριου μαθήματος της σχολής για την οποία ζητούν την ίδρυση».

β. Με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού, που δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, καθορίζεται ο τρόπος και η διαδικασία υποβολής των αιτήσεων των υποψήφιων σπουδαστών των εισαγωγικών εξετάσεων των Ανωτέρων Σχολών Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης.

8. Απόφοιτοι Ανώτατων Πανεπιστημιακών Σχολών χορευτικής τέχνης ή μουσικής και γενικά καλλιτεχνικής εκπαίδευσης του εξωτερικού, τετραετούς φοίτησης οι οποίες σχολές αναγνωρίζονται στην Ελλάδα ως Πανεπιστημιακές Σχολές από το Δ.Ι.Κ.Α.Τ.Σ.Α., έχουν τουλάχιστον τα ίδια επαγγελματικά δικαιώματα με τους απόφοιτους των αναγνωρισμένων ιδιωτικών σχολών χορευτικής τέχνης ή μουσικής και γενικά καλλιτεχνικής εκπαίδευσης της ημεδαπής τριετούς φοίτησης, που υπάγονται στην εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού σύμφωνα με το ν. 1158/1981. Για την αναγνώριση των ως άνω επαγγελματικών δικαιωμάτων αρκεί η γνωμάτευση του Δ.Ι.Κ.Α.Τ.Σ.Α. ότι ο αλλοδαπός εκπαιδευτικός φορέας, που τους παρέχει το πτυχίο, θεωρείται Πανεπιστήμιο τετραετούς φοίτησης. Η ρύθμιση της παραγράφου αυτής δεν θίγει τα κριτήρια αναγνώρισης των πτυχίων των Ανωτάτων Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων (Α.Ε.Ι.) εξωτερικού ως ισοτίμων προς αυτών των ελληνικών Ανωτάτων Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων (Α.Ε.Ι.).

9. Το άρθρο 8 του ν. 2435/1996 (ΦΕΚ 189 Α') τροποποιείται ως εξής:

1. Στο πρώτο εδάφιο οι λέξεις «Υπουργείο Πολιτισμού» αντικαθίστανται από τη λέξη «Δημόσιο».
2. Στο τέταρτο εδάφιο οι λέξεις «με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού» αντικαθίστανται από τις λέξεις «με απόφαση των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού ύστερα από πρόταση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής που ελέγχει τη συνδρομή των προϋποθέσεων».
3. Στο τέλος του άρθρου προστίθενται τα ακόλουθα:  
«Στα πρόσωπα του παρόντος άρθρου που έχουν προσληφθεί ή προσλαμβάνονται εμμίσθως από το Ν.Π.Ι.Δ. υπό την επωνυμία «Εθνική Λυρική Σκηνή» μετά την 31η Ιανουαρίου 1996 με οποιαδήποτε



εργασιακή σχέση, αναστέλλεται η παραπάνω χορηγούμενη τιμητική σύνταξη, από την ημερομηνία πρόσληψής τους και για όσο χρονικό διάστημα διαρκεί η εργασιακή τους σχέση με την Εθνική Λυρική Σκηνή. Η διακοπή και η επαναχορήγηση της τιμητικής αυτής σύνταξης συντελείται με την κατάθεση από τους ενδιαφερόμενους βεβαίωσης της Εθνικής Λυρικής Σκηνής έναρξης ή διακοπής της εργασιακής τους σχέσης προς την αρμόδια υπηρεσία συντάξεων του Γενικού Λογιστηρίου του Κράτους. Αιτήσεις για την χορήγηση τιμητικών συντάξεων, που έχουν υποβληθεί από τους δικαιούχους πριν από την δημοσίευση του παρόντος, ισχύουν, κρίνονται δε σύμφωνα και με τις παραπάνω διατάξεις».

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 8

Σχολές Θεάτρου, κινηματογράφου, μουσικής και χορού, που λειτουργούν στην περιοχή της πρωτεύουσας και της λοιπής χώρας.

Σχολές	Πρωτεύουσα				Λοιπή Χώρα				
	Θεάτρου	Κιν/φου	Ωδείων	Χορού	Θεάτρου	Κιν/φου	Ωδείων	Χορού	
Αριθμός Σχολών	17	3	5	54	10	1	12	9	Σχολικό έτος 1970-1971
Φοιτητές	430	421	1955	1694	36	57	1890	450	
Διδακ. προσωπικό	109	29	205	88	14	4	125	17	
Αριθμός Σχολών	18	3	6	54	10	1	15	9	Σχολικό έτος 1971-1972
Φοιτητές	436	344	2158	3162	54	49	2153	500	
Διδακ. προσωπικό	127	35	242	91	16	6	109	17	
Αριθμός Σχολών	20	4	7	63	11	1	16	13	Σχολικό Έτος 1972-1973
Φοιτητές	427	296	2959	4300	58	49	2117	498	
Διδακ. προσωπικό	142	43	175	99	17	4	121	17	
Αριθμός Σχολών	20	4	7	70	11	1	16	14	Σχολικό έτος 1973-1974
Φοιτητές	511	347	3385	2920	68	25	2360	445	
Διδακ. προσωπικό	149	33	282	191	23	6	119	26	
Αριθμός Σχολών	26	5	*	12	4	1	*	-	Σχολικό έτος 1975-1976
Φοιτητές	471	402		181	81	24		-	
Διδακ. προσωπικό	196	52		68	42	5		-	
Αριθμός Σχολών	29	5	* <sup>25</sup>	10	6	1	*	1	Σχολικό έτος 1976-1977
Φοιτητές	666	345		70	120	27		1	
Διδακ. προσωπικό	241	39		46	54	4		4	
Αριθμός Σχολών	28	6	*	10	6	1	*	1	Σχολικό έτος 1977-1978
Φοιτητές	656	316		71	120	26		1	
Διδακ. προσωπικό	218	46		57	54	3		8	
Αριθμός Σχολών	28	6	*	10	6	1	*	1	Σχολικό έτος 1978-1979
Φοιτητές	656	316		80	120	25		1	
Διδακ. προσωπικό	218	46		56	54	6		8	

<sup>25</sup> Από το έτος 1975 έως το 1979 υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ σχολών μουσικής και ωδείων. Στάθηκε αδύνατη, όμως, η συλλογή ειδικότερων πληροφοριών σχετικά με αυτόν τον πολύ ιδιαίτερο διαχωρισμό. Για τον λόγο αυτόν, θεωρήθηκε σκόπιμη η μη καταγραφή των σχετικών στοιχείων, και κατ' επέκταση η ανάλογη επεξεργασία, καθώς το ζήτημα αυτό δεν άπτεται του ενδιαφέροντος της εν λόγω έρευνας.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	23 658 -	6 486 -	*	10 102 -	4 93 -	- - -	*	- - -	Σχολικό Έτος 1979- 1980
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	20 571 173	5 653 53	20 15311 938	9 207 109	5 113 38	- - -	23 7370 452	1 3 -	Σχολικό έτος 1980- 1981
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	21 691 173	5 856 53	23 15731 938	11 218 109	5 137 38	- - -	26 9011 452	- - -	Σχολικό έτος 1981- 1982
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	20 697 173	5 856 53	25 15731 938	8 218 109	5 137 38	- - -	36 9011 437	- - -	Σχολικό έτος 1982- 1983
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	19 711 160	4 921 49	49 19487 848	8 250 90	4 146 42	- - -	100 11130 656	38 - -	Σχολικό έτος 1983- 1984
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	15 656 173	4 1066 60	49 20606 1184	8 283 94	3 158 35	- - -	55 15441 632	- - -	Σχολικό έτος 1984- 1985
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	13 620 116	4 1205 60	95 18146 1168	8 180 93	3 109 36	- - -	84 10471 612	2 - -	Σχολικό έτος 1985- 1986
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	14 413 122	4 1285 64	118 21541 1253	9 164 114	3 65 31	- - -	74 14287 631	9 164 114	Σχολικό Έτος 1986- 1987
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	14 411 157	4 1253 51	112 29871 1461	9 151 100	1 36 15	- - -	91 19858 737	- - -	Σχολικό έτος 1987- 1988
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	12 319 134	4 1100 52	151 34720 1360	8 157 84	2 45 22	- - -	84 17300 1624	- - -	Σχολικό έτος 1988- 1989
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	12 353 139	4 1192 58	162 37150 1595	9 172 90	2 47 33	- - -	90 22050 1772	1 5 8	Σχολικό έτος 1989- 1990
Αριθμός Σχολών Φοιτητές Διδακτ. προσωπικό	11 362 143	4 1220 59	180 38600 2690	8 175 84	2 47 35	- - -	129 24300 1828	2 11 17	Σχολικό έτος 1990- 1991

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Αριθμός Σχολών	12	4	180	9	2	-	129	2	Σχολικό έτος 1991-1992
Φοιτητές	361	1130	38600	162	12	-	24300	18	
Διδακτ. προσωπικό	129	58	2690	85	10	-	1828	21	Σχολικό έτος 1992-1993
Αριθμός Σχολών	13	4	197	11	2	11	186	2	
Φοιτητές	409	901	29044	226	43	226	30160	29	
Διδακτ. προσωπικό	157	59	3172	135	35	135	2590	21	Σχολικό Έτος 1993-1994
Αριθμός Σχολών	13	4	197	11	2	-	186	2	
Φοιτητές	409	901	29044	226	43	-	30160	29	
Διδακτ. προσωπικό	157	59	3172	135	35	-	2590	21	Σχολικό έτος 1994-1995
Αριθμός Σχολών	13	13	340	15	3	-	361	2	
Φοιτητές	563	1438	18572	433	48	-	24005	38	
Διδακτ. προσωπικό	207	56	2395	127	38	-	2318	30	Σχολικό έτος 1995-1996
Αριθμός Σχολών	16	4	357	10	3	-	382	3	
Φοιτητές	608	1528	20126	451	51	-	18831	36	
Διδακτ. προσωπικό	214	59	2585	129	41	-	2430	30	Σχολικό έτος 1996-1997
Αριθμός Σχολών	16	4	357	10	3	-	382	3	
Φοιτητές	608	1528	20126	451	51	-	18831	36	
Διδακτ. προσωπικό	214	59	2585	129	41	-	2430	30	

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 9

Κίνηση κρατικών Θεάτρων στην περιφέρεια της πρωτεύουσας.

Είδος Θεατρικών έργων	Αριθμός έργων	Αριθμός παραστάσεων	Αριθμός θεατών	Έτος
Μπαλέτο	5	83	51190	1980-1981
Χορός	-	-	-	
Μπαλέτο	4	57	45116	1981-1982
Χορός	-	-	-	
Μπαλέτο	11	140	106854	1982-1983
Χορός	Δεν υπάρχει τέτοια κατηγορία			
Μπαλέτο	8	85	19056	1983-1984
Χορός	Δεν υπάρχει τέτοια κατηγορία			
Μπαλέτο	16	52	30912	1984-1985
Χορός	1	2	2500	
Μπαλέτο	11	22	12943	1985-1986
Χορός	32	37	16400	
Μπαλέτο	24	47	52456	1986-1987
Χορός	65	322	88990	
Μπαλέτο	18	46	65783	1987-1988
Χορός	45	181	52869	
Μπαλέτο	21	79	76777	1988-1989
Χορός	52	320	64645	
Μπαλέτο	15	34	65808	1989-1990
Χορός	63	231	61973	
Μπαλέτο	31	46	47002	1990-1991
Χορός	59	210	89531	
Μπαλέτο	36	60	46179	1991-1992
Χορός	151	308	104188	
Μπαλέτο	18	38	17195	1992-1993
Χορός	32	48	15763	
Μπαλέτο	19	46	56131	1993-1994
Χορός	29	191	34957	

ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΣΠΟΥΔΕΣ	ΟΜΑΔΑ	ΕΡΓΑΣΙΑ	ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ
Τόπος, χρόνος γέννησης Αγγέλου Μαρία Κρήτη	Παιδαγωγικά, Πανεπιστήμιο Κρήτης Γαλλία	14η Ημέρα 1990	Διδασκαλία κίνησης Εργαστήρι Υποκριτικής Άκη Δαβή Χορογραφίες θεατρικών παραστάσεων	ΩΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ/ΤΗΣ Ομάδα Κήπος-Ασπασίας Γιάνκα Λίλλυ Βελισσαρίου Εικαστική ομάδα Χώρος
Αλεξοπούλου Ρεγγίνα	Ανώτερη Επαγ. Σχ. Δ. Γρηγοριάδου Γαλλία, πτυχίο Vaganova	ΙΑΣΙΣ 1997	Διδασκαλία κλασικού, σύγχρονου χορού και κάρακτερ στη σχολή Βέρας και Ρεγγίνας Αλεξοπούλου	
Ανθυμίδου Μαρία Θεσσαλονίκη	ΚΣΟΤ Νέα Υόρκη		Σχολή Νίκης Κονταξάκη σεμινάρια	Χάρη Μανταφούνη, Χορικά Ζ.Ν. Ανάλια, Χοροθέατρο Ροές, Sine Qua Non
Ανταχοπούλου Χάρης Αθήνα	Σχολή Χορού Ραλλούς Μάνου Σχολή Θεάτρου Τέχνης London School of Contemporary Dance (The Place)	Με Λίγα Λόγια 1984/1996	Σχολή Θεάτρου Βεάκη Αμερικανικό Κολλέγιο, Deree	
Βελισσαρίου Λίλλυ Αθήνα	Γαλλία Διατριβή Σορβόνη (σκηνογραφία)	Θεατρικο- χορευτική ομάδα Α.Β. 1989 Vis Matrix- Κινητήριος Δύναμη 2000	Κίνηση, τεχνική χορού, σχολή δραμα- τικής τέχνης του Η. Φραγκάκη και της Μ. Ραζή. σεμινάρια Κριτικές επιτροπές χορού Υπ. Παιδείας	Ελληνικό Χορόδραμα Ρ. Μάνου 14η Ημέρα
Γαϊτάνη Μαρία Αθήνα, 1967	Σχολή Χορού Λεωνίδα Ντε Πιαν, Σόνια Μοριάνοβα, ΚΣΟΤ Γαλλία, Αγγλία, Βέλγιο, Ισπανία ΚΣΟΤ	ΗΩ 1988	Σκηνογράφος-ενδυματολόγος Συνδιοκτήτρια σχολής Χορός-Κίνηση- Ρυθμός (1994-1998)	Χάρη Μανταφούνη Σοφία Σπυράτου
Γάλλιας Πέτρος Κέρκυρα, 1968	Δραματική Σχολή Εθνικού Θεάτρου ΚΣΟΤ	Ήρος Άγγελος 1993	Εκφραστική σώματος στον χοροθεα- τρικό όμιλο του Κολλεγίου Αθηνών Εκφραστική σώματος σε παιδιά στο παιδικό στέκι Εθν. Θεάτρου και στο Θέατρο Κιβωτός Εργαστήρι Ηθοποιών Εθν. Θεάτρου	Εθνικό Θέατρο, Μαρία Χορς ΜΜΑ, Ζορικά Ζ. Νικολούδη Θέατρο Τέχνης

ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΣΠΟΥΔΕΣ	ΟΜΑΔΑ	ΕΡΓΑΣΙΑ	ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΩΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ/ΤΗΣ
Τόπος, Χρόνος γέννησης Γοργία Μαρία Αθήνα, 1971	ΚΣΟΤ Λονδίνο MA in Dance Studies	Αμάλλαμα 1996/1998	Διδασκαλία σύγχρονου χορού, χορογραφίας, αυτοσχεδιασμού στο Αμερικανικό Κολλέγιο (Deere) αρθρογραφείο στο Χορός	Ομάδα Χορευτές Αμάλλαμα
Γρηγορίου Μάρω Κύπρος	Σχολή Χορού Ραλλούς Μάνου Νέα Υόρκη	Σύγχρονη Χορευτική Έκφραση 1986 Μαγνήτης	Διδασκαλία σύγχρονου χορού στην σχολή Ρ. Μάνου, Southeastern College, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Σχολή Ντάνκαν, ΚΣΟΤ, Σχολή Δέσποινας Γρηγοριάδου Σεμινάρια	Ελληνικό Χορόδραμα Ρ. Μάνου Χοροθέατρο Οκτάνα Ομάδα Εδάφους, Μικρό Χορευτικό Θέατρο Λίλυ Βελισσαρίου
Γύρα Αντιγόνη Αθήνα, 1970	Laban Centre for Movement and Dance Λονδίνο Νέα Υόρκη, Άμστερνταμ	Κινητήρας	Διδασκαλία κίνησης και χορογραφίας Δραματική Σχολή Γ. Θεοδοσιάδη, ΚΣΟΤ	Χοροθέατρο Οκτάνα Θέατρο Τέχνης, Αργώ, Πάντειο ΘΟΚ, κ.ά. Θέατρα
Ζούκα Νατάσσα Αθήνα	Σχολή Εθνικού Θεάτρου ΚΣΟΤ, Παρίσι, Αμερική	Χοροθέατρο Ν. Ζούκας 1991		Πολλές εταιρίες θεάτρου και ομάδες χορού
Ιγνατίου Άρτεμις Θεσσαλονίκη, 1966	ΚΣΟΤ, Νέα Υόρκη Μαθήματα υποκριτικής Νέα Υόρκη Μαθήματα υποκριτικής Α. Δαβή	Αιώραση 1996 ART 2002	Πρόεδρος Σωματείου Χορού & Ρυθμικής Διδασκαλία χορού, αυτοσχεδιασμού και εκφραστικής κίνησης στην Δραματι- κή Σχολή Ωδείου Αθηνών.	Χορικά Ζ.Ν., Ελληνικό Χορόδρα- μα, Τα Μήλα, Πρόσκαιρη Σύνθεση, Χοροθέατρο Ν. Ζούκα
Καζούρη Αλίκη Αθήνα	Γαλλική Φιλολογία Παν. Αθηνών Σχολή Χορού Λεωνίδα Ντε Πιαν Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Παρίσι	Χορευτές	Διδασκαλία στην Σχολή Ρ. Μάνου	Λεωνίδα Ντε Πιαν, Ροές Ελληνικό Χορόδραμα Ρ. Μάνου
Καλεθριανού Ντορίνα Αθήνα	ΚΣΟΤ Νέα Υόρκη, Γερμανία, Λονδίνο	Πρόσκαιρη Σύνθεση	ΚΣΟΤ Σχολή Χορού Δήμου Αγ. Δημητρίου επιτροπή ΥΠΠΟ για εξετάσεις ανώτερων επαγγελματικών σχολών	Αένσων Χοροθέατρο D. Lommel Σοφία Σπυράτου
Καραλέκα Μαρουσώ 1967	Σχολή Χορού Ραλλούς Μάνου MA London Contemporary School of Dance	Μετ' εμπροδών 1999	Σεμινάρια κίνησης και ρυθμού σε εκπαιδευτικούς Σχολή Χορού Κίνησης Σχολή Θεάτρου Κιμούλη Σχολή Χορού Έλενας Βακαλοπούλου Σχολή Χορού Ζωζώς Ζωγράφου	Χοροθέατρο Ροές Σύγχρονη Χορευτική Έκφραση Ελληνικό Χορόδραμα Ρ. Μάνου

ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΣΠΟΥΔΕΣ	ΟΜΑΔΑ	ΕΡΓΑΣΙΑ	ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ
Τόπος, χρόνος γέννησης Καρέττα Μαρλένα	ΚΣΟΤ Μεταπτυχιακά Νέα Υόρκη	ΠΕΛΛΜΑΤΑ 1991	Εργαστήρι Δημοιουργικής Κίνησης και Προσωπικής Ανάπτυξης Χοροθεραπεία Διδασκαλία στην Δημοτ. Σχολή Χορού Καλαμάτας, Σχολή Χορού Δ. Βόλου Αμερικάνικο Κολλέγιο (Deree) Σχολή Μωραϊτή	Χορικά Ζ.Ν. Πολλές εταιρίες θεάτρου
Καφούσιος Φάνης Αίγιο, 1966	Τμήμα Φυσικής Αγωγής-Αθλητισμού Παν. Αθηνών Μεταπτυχ. Carl Orff, Επιμόρφωση ΚΣΟΤ	ΕΡΜΕΡΩΣ	Διδασκαλίες Διευθύνει τον πολυχώρο Θύρα Τέχνης	Ως μέλος και χορευτής σε πολλές ομάδες και εταιρίες θεάτρου
Κλεισιούνη Χριστίνα Αθήνα	Ιστορία & χορό στο Deree College Νέα Υόρκη	ΕΛΙΞ 1992	Θεραπεία σωματικής ψυχοθερα- πείας Διδασκαλία στην ΚΣΟΤ Διδασκαλία στο Ωδείο Athenaeum Χοροθέατρο ΚΘΒΕ	
Κορωνάιου Δημήτρα	Βρυξέλλες, Maurice Bejart	ΕΜΜΕΛΕΙΑ		
Κουρούπη Ελευθερία Αθήνα	Σχολή Χορού Ραλλούς Μάνου Γαλλία	ΕΡΜΕΡΩΣ 1995	Αρθρογραφεί, μεταφράζει, γράφει	Πολλές εταιρίες θεάτρου και ομάδες χορού
Λάζου Πατρίτσια Αθήνα, 1972	ΚΣΟΤ	Αλλού, Εδώ Παντού 1996	Διδασκαλία χορού για παιδιά και ηθοποιούς σε σχολές	Λάθος Κίνηση-Μίχου Απ. Παπαδαμάκη, Αίρεσις Sine Qua Non, Σ. Σπυράτου
Λοβέρδου Τατιάνα Πάτρα	Σχολή Χορού Λεωνίδα Ντε Πιαν Επαγγελματική Σχολή Δ.Γρηγοριάδου ΗΠΑ	Παρουσία		Πολλές εταιρίες θεάτρου και ομάδες χορού
Μανταφούνης Χάρης Αλεξανδρούπολη, 1944	Σπουδές Θεάτρου Γαλλία, Νέα Υόρκη	Ομάδα Σύγχρονου Χορού Χ.Μ. 1980	ΚΣΟΤ Παρίσι, Place-Londino	
Μαυρογένη Μαρίνα Αθήνα, 1972	Επαγγελματική Σχολή Ντάνκαν	ΑΚΙΝ 1996		
Μελετοπούλου Λία Αθήνα	Πολυξένη Ματέυ Νέα Υόρκη, Γαλλία	Μικρό Χορευτικό Θέατρο, '82	Διδασκαλία στην σχολή Ματέυ	



ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΣΠΟΥΔΕΣ	ΟΜΑΔΑ	ΕΡΓΑΣΙΑ	ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ
Τόπος, χρόνος γέννησης Μίχος Κωνσταντίνος Γύθειο, 1960	Χορός, κινηματογράφος, ΚΣΟΤ Σαν Φρανσίσκο, Νέα Υόρκη	Λίθος Κίνηση 1988	Διδασκαλία σχολές: Ρ. Κούβαρη, Ρ. Μάνου, Ντάνκαν Συντάκτης περιοδικού Χορός	ΩΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ/ΤΗΣ Χορικά Ζ.Ν.
Μπαγουρδής Γιάννης	ΚΣΟΤ, Βάρνα	Αίρεσις 1989	Διδασκαλία στην σχολή δραματικής τέχνης Θεμέλιο	Θέατρο Τέχνης, Ζ.Νικολούδη Πρόσκαρη Σύνθεση, κ.ά.
Μπαρμππούση Βάσω	Ραλλού Μάνου, ΤΕΦΑΑ Αθηνών Νέα Υόρκη, Γαλλία Διατριβή	ΩΚΥΡΟΗ 1987	Διδασκαλία: σχολή χορού Δ. Γρηγο- ριάδου, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και Ναυπλίου	Ελληνικό Χορόδραμα Ρ. Μάνου
Μπέσκου Χριστίνα Αθήνα	Βασιλική Ακαδημία Λονδίνου, ARAD Μεταπτυχιακό Place	Seresta Dance Company 1989	London Contemporary Dance Company Ρ. Μάνου, σεμινάρια	Μπαλέτο Αθηνών, Λ. Μελετο- πούλου, Αγγέλα Λύρα
Ναλμπάντης Μιχάλης Αθήνα	Σχολή Ραλλούς Μάνου	Χορευτές	Χοροκίνηση ως δάσκαλος Southeastern College Ίδρυμα Ντάνκαν, ΚΣΟΤ	Ελληνικό Χορόδραμα Ρ. Μάνου Χ. Μανταφούνη, Ροές Ομάδα Εδάφους, Ανάλια Μετακίνηση, Sine Qua Non ΚΘΒΕ, Ε.Λ.Σ.
Νέστορα Μαρίελα Αθήνα, 1971	Βιολογία Λονδίνο Laban Center	YELP	Κινησιολόγος, χορογράφος σε θέατρο Εργαστήρι υποκριτικής και σκηνοθε- σίας στην πειραματική σκηνή Εθνικού Θεάτρου	Πολλές εταιρίες θεάτρου
Νικολοπούλου Τέτη	ΤΕΦΑΑ, Νίκη Κονταξάκη Λονδίνο, Νέα Υόρκη	ΕΝΝΙΑ- ΜΟΡΦΟ 1992	Μαθήματα κίνησης σε χορευτές, ηθοποιούς, γυμναστές φυσική αγωγή στην εκπαίδευση	Νίκη Κονταξάκη Ντορίνα Καλεθριανού, ΡΟΕΣ Αγγέλα Λύρα, Sine Qua Non
Νικολούδη Ζουζού Αθήνα, 1917	Μουσική, Πράτσικα, Wigman Chiadek	ΧΟΡΙΚΑ 1966	Κίνηση σε ηθοποιούς παγκοσμίως	Πολλές εταιρίες θεάτρου
Παπαγεωργίου Κατερίνα Αθήνα, 1974	ΚΣΟΤ Λονδίνο, Νέα Υόρκη	AD LIB 2001		Οκτάνα, Ομάδα Εδάφους ΕΛΣ
Παπαδαμάκη Αποστολία Θεσσαλονίκη, 1967	Γυμναστική Ακαδημία Θεσ/νίκης ΚΣΟΤ, Νέα Υόρκη	Sine Qua Non, 1992 Quasistellar 2002	Σεμινάρια Ταχυδρόμιο Χορογραφίες για όπερα, θέατρο	Πολλές εταιρίες θεάτρου και ομάδες χορού

ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΣΠΟΥΔΕΣ	ΟΜΑΔΑ	ΕΡΓΑΣΙΑ	ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ
Τόπος, χρόνος γέννησης Παπαδοπούλου Αγγελική	Jerome Andrews, χοροθεραπεία	Φωτοσκί- σις 1992		ΩΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ/ΤΗΣ
Παπαδοπούλου Τατιάνα Θεσσαλονίκη, 1971	Βασιλική Ακαδημία Λονδίνου Place	Χορευτές του Βορρά 1994	Διδασκαλία μπαλέτου, μοντέρν. χορού χοροθεραπεία σε παιδιά με ειδικές ανάγκες Δική της σχολή χορού	Σε πολλές θεατρικές παραστά- σεις
Παπαϊωάννου Δημήτρης Αθήνα, 1964	Ζωγραφική, butoh, Erick Hawkins	Ομάδα Εδάφους 1986	Σκηνοθεσία, χορογραφία Σεμινάρια	Ανάλια, Μικρό Χορευτικό Θέατρο La MaMa, κ.ά.
Πάραλη Ιωάννα Αθήνα, 1970	Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Southeastern College, Γαλλία	Αιώρηση 1996 Landscape 2002	Σχολές χορού διδασκαλία χορού	Σύγχρονη Χορευτική Έκφραση Εκτός Βάρους, Μάγκα, Α ΚΙΝ κ.ά.
Πήττα Έρση	Σορβόννη, ιστορία τέχνης μεταπτυχιακό στην αισθητική Γαλλία, Νέα Υόρκη	ΙΜΕΡΟΣ Παρέμβαση 1995	Κινησιολογία Σχολή Εθνικού Θεάτρου	Jerome Andrews, Susan Buirge Alain Germain
Πορτόλου Ιωάννα Λονδίνο	Καλές Τέχνες BA Fine Arts Laban Centre	GRIFFON 2000		Ανάλια, Θέατρο του Νότου
Προγκίδη Αυγή Θεσσαλονίκη, 1966	ΚΣΟΤ Σχολή Χορού Δ. Γρηγοριάδου	Δρώσα Μάζα 1994	Δική της σχολή χορού	
Ρήγος Κωνσταντίνος Αθήνα	ΚΣΟΤ, οικονομικά Πανεπ. Αθηνών	Χοροθέατρο Οκτάνα 1990	Καλλιτεχνικός υπεύθυνος χοροθεάτρου ΚΘΒΕ, θέατρο	Πολλές εταιρίες θεάτρου
Shantala Λήδα	γαλλική φιλολογία Σορβόννη Ινδία, χορό, ψυχολογία, χοροθεραπεία	Χοροθέατρο Λ. Shantala 1987		
Σιδέρης Ισίδωρος Αίγυπτος	Δραματική σχολή Βαφεία, ΚΣΟΤ Martha Graham Νέα Υόρκη	Θεατροκι- νηση 1985	Ως ηθοποιός Ε.Λ.Σ., ΚΘΒΕ και άλλα θέατρα	Πολλές εταιρίες θεάτρου ΕΛΣ, ΚΘΒΕ, ΜΜΑ

ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ	ΣΠΟΥΔΕΣ	ΟΜΑΔΑ	ΕΡΓΑΣΙΑ	ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΩΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ/ΤΗΣ
Τόπος, χρόνος γέννησης Σπιρράτου Σοφία	ΚΣΟΤ, Σχολή Εθνικού Θεάτρου Κρατικό Ωδείο	Χοροθέατρο Ροές 1989	Ηθοποιός, μουσικός, χορογράφος ΚΣΟΤ, σεμινάρια χορού	Πολλές εταιρίες θεάτρου
Σταματοπούλου Πέρσα Αθήνα	Παρίσι χορό	Ομάδα Σύγχρονου Χορού Π.Σ. 1991	Χορογράφος, χορεύτρια Κινησιολογία σχολές	Λία Μελετοπούλου, Λ. Βελισσαρίου Α. Παπαδαμάκη
Τσουβαλά Μαρία	Σχολή Ρ. Μάνου, Τμήμα Φυσικής Αγωγής Παν. Αθηνών N.Y., διατριβή Αθήνα	Μετακίνηση 1994	Διδασκαλία, χορογραφίες	
Τσούτη Μαίρη Αθήνα, 1947	Παρίσι, Νέα Υόρκη, Γαλλία	Ανάγια 1984	Σχολή Χορού δική της 1972 Σχολή Δραματικής Τέχνης Μορφές χορογραφεύ για θέατρο, όπερα	Ελληνικό Χορόδραμα Ρ. Μάνου Ζορικά Ζ. Νικολούδη, κ.ά.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 11

Επιχορηγήσεις ΟΤΑ για τα μουσεία, τις πινακοθήκες, τα θεατρικά σωματεία και τα σωματεία κλασικού χορού.

	1983		1984	
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές	Αριθμός	Ποσό / δραχμές
Μουσεία	20	42.100	24	49255
Πινακοθήκες	1	50000	1	98925
Θεατρικά Σωμ.	92	122.400	103	192.700
Σωμ. Κλασικού χορού	3	12.000	5	14.000
	1985		1986	
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές	Αριθμός	Ποσό / δραχμές
Μουσεία	6	64800	2	35000
Πινακοθήκες	1	47700	1	46000
Θεατρικά Σωμ.	50	253000	25	88700
Σωμ. Κλασικού χορού	5	15000	-	-
	1987		1988	
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές	Αριθμός	Ποσό / δραχμές
Μουσεία	7	56450	11	94100
Πινακοθήκες	-	-	-	-
Θεατρικά Σωμ.	30	96500	28	105000
Σωμ. Κλασικού χορού	-	-	7	32000
	1989		1990	
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές	Αριθμός	Ποσό / δραχμές
Μουσεία	15	185000	16	185500
Πινακοθήκες	-	-	2	165000
Θεατρικά Σωμ.	37	129700	33	122000
Σωμ. Κλασικού χορού	9	37200	2	4000
	1991		1992	
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές	Αριθμός	Ποσό / δραχμές
Μουσεία	30	295850	30	29000
Πινακοθήκες	-	-	79	85000
Θεατρικά Σωμ.	44	246500	50	293000
Σωμ. Κλασικού χορού	16	44500	24	56000

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

	1993		1994	
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές	Αριθμός	Ποσό / δραχμές
Μουσεία	9	1.173.820	10	1183820
Πινακοθήκες	81	195000	2	110000
Θεατρικά Σωμ.	50	480000	50	480000
Σωμ. Κλασικού χορού	34	92500	34	92500
	1995		1996	
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές	Αριθμός	Ποσό / δραχμές
Μουσεία	11	1739500	11	1739500
Πινακοθήκες	1	154200	1	154000
Θεατρικά Σωμ.	55	1029000	55	1029000
Σωμ. Κλασικού χορού	24	249500	24	249500
	1997			
	Αριθμός	Ποσό / δραχμές		
Μουσεία	8	564200		
Πινακοθήκες	5	456000		
Θεατρικά Σωμ.	51	979500		
Σωμ. Κλασικού χορού	21	236500		

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 12

Εορταστικές εκδηλώσεις Ε.Ο.Τ.

Εκδηλώσεις	Αριθμός εκδηλώσεων	Διάρκεια σε ημέρες	Εισιτήρια	Έτος
Συναυλίες	20	41	35022	1981
Μπαλέτο	8	26	56391	
Θέατρο	12	28	60530	
Συναυλίες	16	34	63284	1982
Μπαλέτο	9	32	73005	
Θέατρο	15	32	64680	
Συναυλίες	17	35	52761	1983
Μπαλέτο	7	24	49984	
Θέατρο	16	33	68457	
Συναυλίες	23	40	72270	1984
Μπαλέτο	7	27	40124	
Θέατρο	15	36	75897	
Συναυλίες	19	42	57528	1985
Μπαλέτο	9	25	51170	
Θέατρο	19	41	74786	
Συναυλίες	5	9	13028	1986
Μπαλέτο	4	16	32931	
Θέατρο	14	29	102039	
Συναυλίες	28	35	41942	1987
Μπαλέτο	30	31	41323	
Θέατρο	50	108	88618	
Συναυλίες	17	22	43952	1988
Μπαλέτο	34	41	58184	
Θέατρο	45	102	60347	
Συναυλίες	192	207	60066	1989
Μπαλέτο	42	61	84649	
Θέατρο	86	92	16553	

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Εκδηλώσεις	Αριθμός εκδηλώσεων	Διάρκεια σε ημέρες	Εισιτήρια	Έτος
Συναυλίες	27	27	42935	1990
Μπαλέτο	17	17	53261	
Θέατρο	10	18	37974	
Συναυλίες	88	94	39599	1991
Μπαλέτο	72	91	56597	
Θέατρο	78	88	38424	
Συναυλίες	71	12	11077	1992
Μπαλέτο	19	19	30848	
Θέατρο	70	12	26735	
Συναυλίες	150	12	37039	1993
Μπαλέτο	26	16	33627	
Θέατρο	92	10	32519	
Συναυλίες	23	35	39095	1994
Μπαλέτο	4	12	23334	
Θέατρο	28	39	39537	
Χορός	1	1	647	
Συναυλίες	42	12	35051	1995
Μπαλέτο	19	14	10409	
Θέατρο	53	21	62544	
Χορός	-	-	-	
Συναυλίες	13	19	15517	1996
Μπαλέτο	14	20	27824	
Θέατρο	21	25	52519	
Χορός	-	-	-	
Συναυλίες	28	28	30878	1997
Μπαλέτο	15	16	34972	
Θέατρο	21	28	41724	
Χορός	-	-	-	

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 13

Αριθμός διατεθέντων εισιτηρίων των ετών 1979, 1980, 1996, 1997, 1998, 2000, 2001.

Δεν υπάρχουν διαθέσιμα στοιχεία για τα λοιπά έτη.

Εκδηλώσεις	1979*	1980*	1996	1997	1998	2000	2001
Πρόζα	2880280	2955077	192551	199662	187203	279453	296101
Μελοδράματα	31199	35966	94950	98282	123360	25502	85702
Συναυλίες	46475	83340	298887	452639	390061	373672	428969
Χοροί	6081	183483	56717	84189	83200	102030	107406
Λοιπά Θεάματα	7674355	9697562	93615	120171	118327	185667	185642

Όσον αφορά την κατηγορία του χορού δεν διευκρινίζονται ποια είδη χορού συμπεριλαμβάνονται σ' αυτήν.

\*Για τα δύο αυτά έτη δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς περιλαμβάνει η πρόζα και τα λοιπά θεάματα και για ποιον λόγο υπάρχει τόση μεγάλη διαφορά στα διατεθέντα εισιτήρια.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 14

Προτιμήσεις κοινού πολιτιστικών εκδηλώσεων.

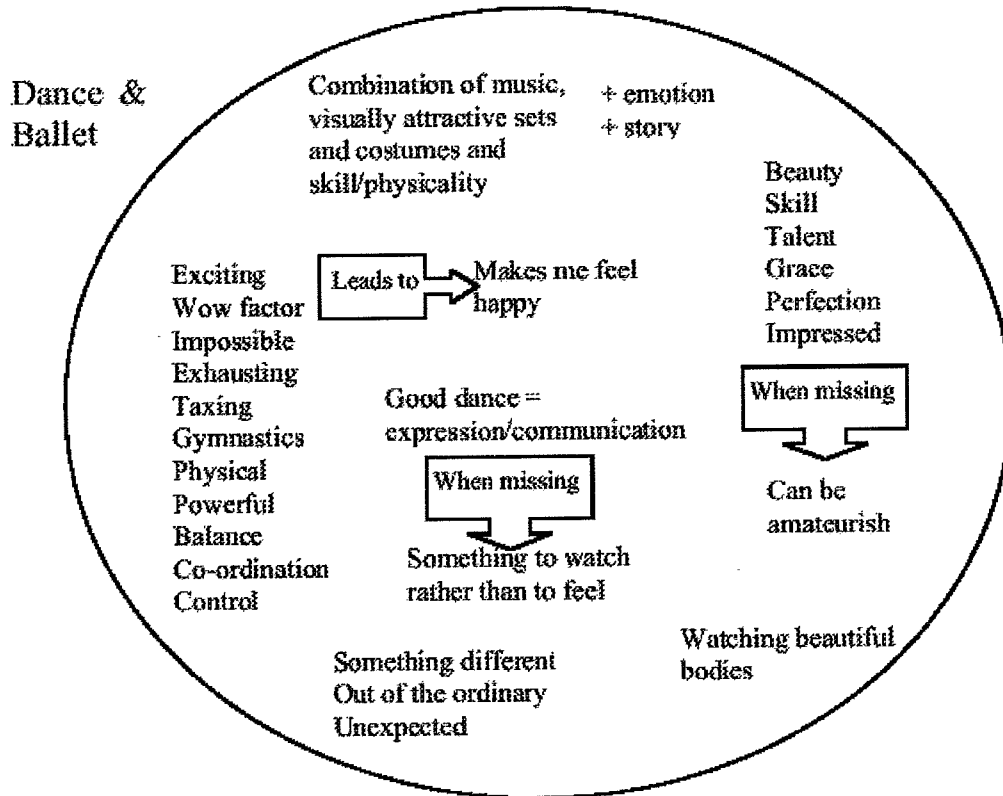
	Είδος Εκδήλωσης	Σειρά Προτίμησης								
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
Γυναίκες	Θέατρο	41	28	14	25	20	15	14	12	10
	Χορός	40	28	21	20	22	15	16	11	6
	Διάβασμα	39	19	23	17	22	19	16	19	3
	Ταβέρνα Εστιατόριο	23	17	25	8	11	32	26	29	5
	Τηλεόραση	24	11	10	12	9	8	22	27	44
	Κινηματογράφος	46	32	32	19	23	12	7	7	8
	Συναυλίες	24	15	33	31	28	16	15	13	12
	Γκαλερύ/Εκθέσεις	15	9	15	22	16	27	11	14	43
	Club/Bar	18	11	12	10	11	15	36	17	35
Άνδρες	Θέατρο	11	9	11	9	6	11	4	2	1
	Χορός	6	8	4	10	10	8	9	7	2
	Διάβασμα	15	9	8	4	5	6	10	7	2
	Ταβέρνα Εστιατόριο	7	11	6	7	9	6	9	4	3
	Τηλεόραση	7	4	7	6	3	4	4	9	15
	Κινηματογράφος	16	8	17	7	5	6	3	1	2
	Συναυλίες	9	10	5	11	12	8	5	4	2
	Γκαλερύ/Εκθέσεις	3	6	5	3	7	6	6	14	14
	Club/Bar	5	9	5	2	3	4	8	10	16



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 15

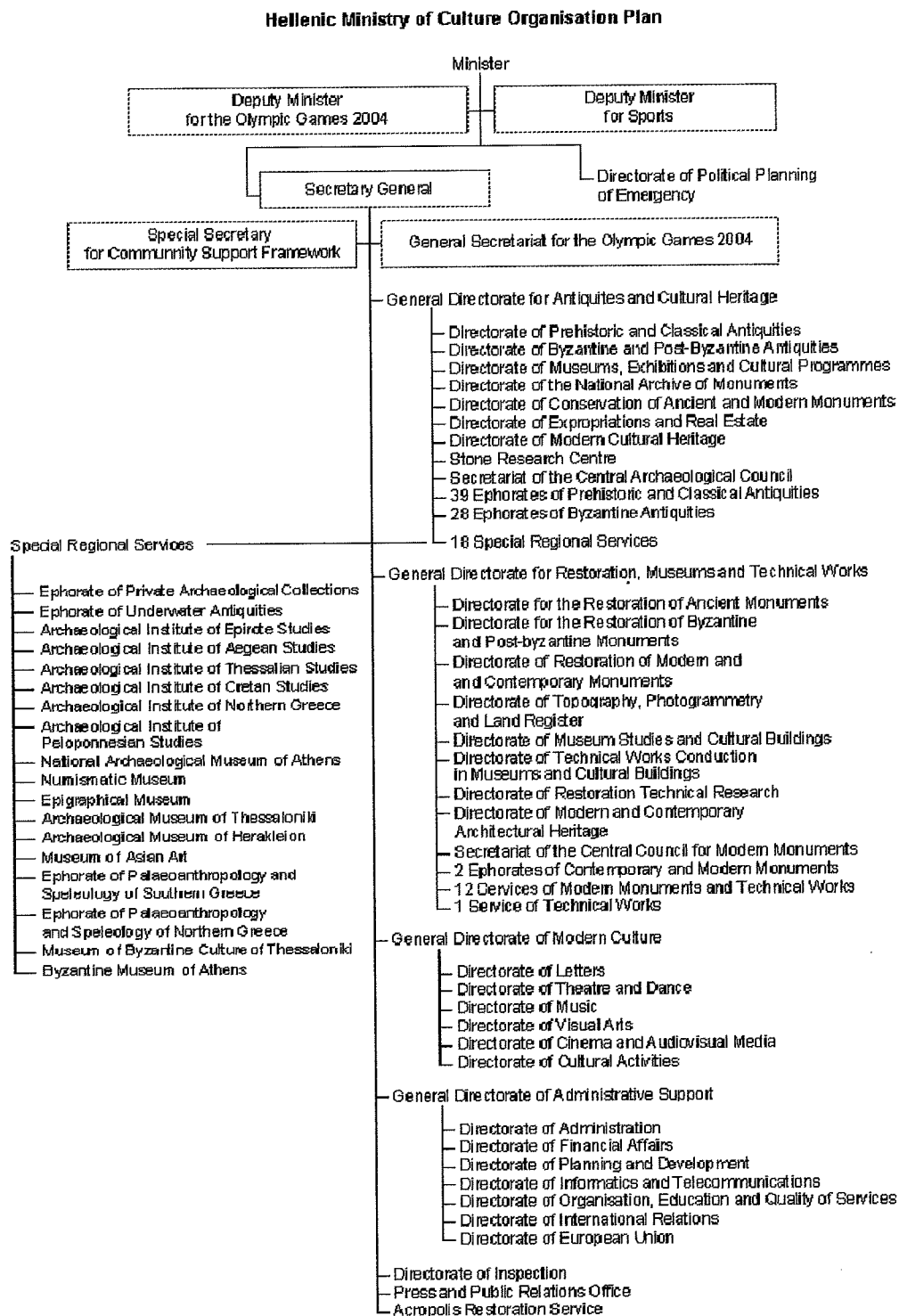
Λόγοι ικανοποίησης Θεατών.

Πηγή: Scottish Arts Council, Profile of Dance Attenders in Scotland, Section 3: Qualitative Research Report, Final Report, 9.10.2002, Tim Baker & Heather Maitland.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 16<sup>26</sup>Σχηματοποιημένη Διοικητική Μορφή Υπουργείου Πολιτισμού Ελλάδος.

## 2.1 Organisational structure (organigram)



<sup>26</sup> Πηγή: Council of Europe/ERICarts, "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 6<sup>th</sup> Edition", 2005.

