

491

ΤΕΙ ΠΕΙΡΑΙΑ
ΤΜΗΜΑ ΚΛΩΣΤΟΥΦΑΝΤΟΥΡΓΙΑΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΕΤΟΙΜΟΥ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΩΣ ΑΥΤΟ
ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΑΤΑΙ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΨΑΡΟΛΟΓΟΥ ΜΑΡΙΑ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ ΜΑΡΙΑ

ΕΙΣΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΣΦΥΡΟΕΡΑ ΕΜΜΑΝΟΥΕΛΑ

ΠΕΙΡΑΙΑΣ, 2009

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΙ ΠΕΙΡΑΙΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστούμε την καθηγήτρια μας κυρία Λίλα Λέκκα για την πολύτιμη συνεισφορά της, τον φιλόλογο Κωνσταντίνο Βουδούρη για τις φιλολογικές συμβουλές του και τέλος την εισηγήτρια καθηγήτρια μας κυρία Σφυροέρα Εμμανουέλα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1	<u>ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ</u>	σελ. 1
2	<u>ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ</u>	2-23
2.1	ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ	2
2.2	ΠΡΩΤΕΣ ΥΛΕΣ	2
2.2.1	ΖΩΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΥΛΕΣ	2-6
2.2.1.1	Η ΚΑΤΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΒΙΟΥ ΜΑΛΛΙΟΥ – ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΜΑΛΛΙΟΥ	2-6
2.2.2	ΦΥΤΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΥΛΕΣ	4
2.2.2.1	ΛΙΝΑΡΙ	4-5
2.2.2.2	ΒΑΜΒΑΚΙ	5-6
2.2.2.3	ΆΛΛΑ ΕΙΔΗ ΦΥΤΙΚΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΥΛΩΝ	6
2.2.3	ΟΡΥΚΤΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΥΛΕΣ	6
2.3	ΥΦΑΝΣΗ, ΑΡΓΑΛΕΙΟΣ, ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΥΦΑΝΣΗΣ, ΥΦΑΝΤΗΡΙΟ	7
2.4	ΒΑΦΗ ΤΩΝ ΥΦΑΝΤΩΝ	7
2.5	ΚΟΨΙΜΟ ΚΑΙ ΡΑΨΙΜΟ	8
2.6	ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΑΙ ΑΝΔΡΥΚΗ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ	8-17
2.6.1	ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ	8
2.6.1.1	ΧΙΤΩΝΑΣ (ΙΩΝΙΚΟ ΕΝΔΥΜΑ)	8-14
2.6.1.2	ΠΕΠΛΟΣ(ΔΩΡΙΚΟ ΕΝΔΥΜΑ)	14-17
2.6.1.3	ΙΜΑΤΙΟΝ	17-18
2.6.2	ΑΝΔΡΙΚΗ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ	18-23
2.6.2.1	ΧΙΤΩΝΑΣ	18-21
2.6.2.2	ΙΜΑΤΙΟΝ	21-23
3	<u>ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ</u>	24-36
3.1	ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ	24
3.2	ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ- Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ	24-25
3.3	ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ	25-26
3.4	ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ	26-27
3.5	ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ ΚΑΙ ΥΠΟΔΗΜΑΤΑ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ	27-29

-

3.6	Ο ΧΟΡΟΣ	29-31
3.7	ΑΠΟΨΕΙΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΩΝ – ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΩ ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ	31-36
4	<u>ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΣΧΕΔΙΩΝ ΑΠΟ ΥΦΑΣΜΑΤΑ (ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ)</u>	37-60
5	<u>Η ΔΙΚΗ ΜΑΣ ΠΡΟΤΑΣΗ</u>	61-82
5.1	ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΡΩΑΔΩΝ	61
5.2	ΤΡΩΑΔΕΣ ΜΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ	62
5.3	Ο ΣΥΓΚΡΑΦΕΑΣ ΤΩΝ ΠΑΡΕΚΚΛΙΣΕΩΝ	63-64
5.4	ΕΥΡΠΙΔΗΣ Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ	64-65
5.5	Ο ΒΛΑΣΦΗΜΟΣ ΕΥΡΠΙΔΗΣ	65-66
5.6	ΡΕΚΒΙΕΜ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ	66-67
5.7	ΕΝΑΣ ΠΡΟΦΗΤΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ	67-68
5.8	ΟΙ ΤΡΩΑΔΕΣ ΣΤΗΝ ΕΠΙΔΑΥΡΟ	68-74
5.9	ΤΑ ΘΗΛΥΚΑ ΛΑΦΥΡΑ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ	75-82
5.9.1	ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ	75-76
5.9.2	ΕΚΑΒΗ	77-78
5.9.3	ΕΛΕΝΗ	79-80
5.9.4	ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ	81-82
6	<u>ΕΠΙΛΟΓΟΣ</u>	83
7	<u>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</u>	84-85

1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας αποτελεί το αρχαίο ελληνικό ύφασμα και ένδυμα, και συγκεκριμένα η αναπαράσταση αυτού στο θέατρο.

Η κλασική αρχαιότητα, περιγράφεται από την Iris Brook ως μια περίοδος όπου συντελείται σημαντική εξέλιξη τόσο στη ραφή όσο και στο σχεδιασμό των υφασμάτων και των ρούχων. Με δεδομένη ωστόσο τη φθαρτή φύση του ρούχου και άρα την απουσία ακέραιων δειγμάτων από την εποχή, οι πληροφορίες μας περιορίζονται στις απεικονίσεις που υπάρχουν σε σωζώμενα αντικείμενα όπως αγγεία και αμφορείς.

Κινηθήκαμε με πρώτο στόχο μια συνοπτική αλλά όσο γίνεται πλήρη επισκόπηση για το ένδυμα της κλασικής αρχαιότητας, και προχωρήσαμε πιο εξειδικευμένα στην παρουσίαση της χρήσης του ενδύματος στο θέατρο. Ακολούθως, συμπεριλάβαμε αποτυπώσεις σχεδίων από υφάσματα που εντοπίζονται σε αντικείμενα τα οποία, όπως εξηγήθηκε προηγουμένως αποτελούν βασικές πηγές για την ιστορία του ενδύματος. Στη συνέχεια αποτολμούμε με οδηγό όλα τα παραπάνω τη δική μας, προσωπική πρόταση κοστουμιών πάνω στις «Τρωάδες» του Ευριπίδη.

Τέλος, παρατίθεται η σχετική βιβλιογραφία.

2 ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

2.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Αρχικά πρέπει να διευκρινίσουμε τη εννοούμε με τον όρο κλασσική αρχαιότητα και περίπου σε ποια εποχή χρονολογείται. Μπορούμε να πούμε λοιπόν ότι, με την άνοδο της τάξης των ναυτικών, εμπόρων και βιοτεχνών, με την πτώση της τυραννίδας των Πεισιστρατιδών και της μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη (508/7 π.χ.) έχουν ωριμάσει στην αττική οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες για έναν υπεύθυνο και δημιουργικό ρόλο του πολίτη μέσα στα πλαίσια της πόλης – κράτους, που αποτελεί τον πυρήνα του πολιτικού βίου του των Αθηναίων. Συγχρόνως τα ιστορικά γεγονότα, η απόκρουση του περσικού κινδύνου, οριοθετεί την καμπή από την αρχαϊκή στην κλασσική εποχή γύρω στο 480 π.χ. για ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο. (βιβλ. Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Γ.Κοκόρου-Αλευρά, σελ.169)

Στο βιβλίο της “Ancient Greek, Roman & Byzantine costume” η Mary Houston αναφέρει ότι με το τέλος της αρχαϊκής περιόδου έρχεται η ασαφής ‘Μαύρη περίοδος’ σχετικά με τα όσα γνωρίζουμε για τα ενδύματα. Ιδιαίτερα για την Μυκηναϊκή και την Μινωική περίοδο αυτά που γνωρίζουμε είναι ελάχιστα. Ενώ για το ένδυμα στην Κλασσική αρχαιότητα μαθαίνουμε κυρίως από τα αγγεία της περιόδου αυτής, καθώς επίσης και από μικρές αναφορές από ιστορικούς όπως ο Ηρόδοτος, από συγγραφείς αρχαίου δράματος όπως ο Αισχύλος και τέλος από το Όμηρο.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναφερθούμε στις πρώτες ύλες, της επεξεργασίες τους και στην δημιουργία των υφασμάτων.

2.2 ΠΡΩΤΕΣ ΥΛΕΣ

2.2.1 ΖΩΙΚΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΥΛΕΣ

2.2.1.1 Η ΚΑΤΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΒΕΙΟΥ ΜΑΛΛΙΟΥ – ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΜΑΛΛΙΟΥ

Σύμφωνα, με αυθεντικά ευρήματα τμημάτων από ενδυμασίες, αναφορές από σωζόμενα κείμενα της αρχαιότητας και απεικονίσεις σε αμφορείς, οι πρώτες ύλες οι οποίες χρησιμοποιούνταν στην ελληνική Αρχαιότητα για την κατασκευή υφαντών ταξινομούνται σε δύο ομάδες, σε ζωικές ίνες (μαλλί, μετάξι, τρίχες) και φυτικές ίνες (βαμβάκι, λινάρι, κάνναβι, μολόχα). Μία τρίτη ομάδα που ωστόσο υστερεί σε σπουδαιότητα ήταν οι ορυκτές ίνες (ασβέστης, αμίαντο, χρυσάφι).

Από όλα τα υλικά το πρόβιο μαλλί (έριον) χρησιμοποιούνταν περισσότερο. Όπως και σήμερα έτσι και στην αρχαιότητα αποδιδόταν μεγάλη αξία ιδιαίτερα στην παραγωγή καλής ποιότητας μαλλιού. Αυτή η συχνή του χρήση το καθιστούσε σημαντικό οικονομικό παράγοντα. Τα λεπτότριχα πρόβατα (έρια μαλακά) ξεχώριζαν από τα σκληρότερα (έρια σκληρά). Γι' αυτό το λόγο η περιποίηση του μαλλιού ήταν πολύ σημαντική και ξεκινούσε από το ζώο. Πολυτιμότερα θεωρούνταν το μαλακό και κατάσπρο μαλλί (έρια λαμπρά). (« Η προβατοεκτροφή στην αρχαία Ελλάδα» O.Brendel, DieSchafzucht im alten Griechenland ,1934 κεφ. 44)

Οι κατεργασίες που ακολουθούνταν μέχρι τη δημιουργία του νήματος ήταν οι εξής : α) κούρεμα των προβάτων

β) καθάρισμα του μαλλιού

γ) χτύπημα του μαλλιού

δ) ξάσιμο του μαλλιού

ε) γνέσιμο σε νήματα

Το κούρεμα των προβάτων γινόταν από τους εκτροφείς και τους βοσκούς. Μετά τη συλλογή των μαλλιών άρχιζε η κατεργασία τους (εριοργία). Αρχικά έπρεπε με το καθάρισμα του μαλλιού να αφαιρεθούν κοπριά, κολλιτσίδες και ο φυσικός ιδρώτας του μαλλιού (οίσοπος). Για να το πετύχουν αυτό χρησιμοποιούσαν ρίζες σαπυνοχόρταρου (στρουθίον).

Επειδή το μαλλί κατά το πλύσιμο χάνει την ουσία του φυσικού λίπους, «μπαίνει» και γίνεται τραχύ, το επεξεργάζονταν με λάδι. Έπειτα το άπλωναν για να στεγνώσει και στη συνέχεια το κτυπούσαν με ραβδιά (ραβδίζουν), για να το χαλαρώσουν και να απομακρύνουν τους ρύπους, που παρά το νερό παρέμεναν ακόμη προσκολλημένοι. Στη συνέχεια το μαδούσαν με τα δάχτυλά τους, το χαλάρωναν και το τέντωναν. Μ' αυτό τον τρόπο ξέμπλεκαν τις ίνες και αφαιρούσαν τις τελευταίες ακαθαρσίες.

Οι επόμενες κατεργασίες ήταν το ξάσιμο (χτένισμα) και το λανάρισμα, όπως γίνεται και σήμερα. Για το ξάσιμο (ξαίνειν) χρειαζόταν ένα εργαλείο (κτείς) παρόμοιο με χτένι. Μ' αυτό χτένιζαν πολύ τα μαλλιά, ώσπου να χαλαρωθούν και να ισιώσουν, οι δε ίνες να βρίσκονται παράλληλα και να σχηματίζουν μια πλατιά και συμμετρική λωρίδα. Αφού προετοίμαζαν το μαλλί μ' αυτόν τον τρόπο το έρριχναν μέσα στο καλάθι εργασίας. Η ενέργεια αυτή ονομαζόταν « ταλασία » ή « ταλασιουργία » από το όνομα του καλάθιου (« καλάθος », « τάλαρος ») που δε λείπει σχεδόν σε καμιά από τις εικαστικές παραστάσεις, που δείχνουν γυναίκες να κατεργάζονται το μαλλί.

Το λανάρισμα ήταν η διαδικασία κατά την οποία κατασκευαζόταν ένα πρόνημα ή πρόκλωσμα. Αυτό γινόταν με το να τραβούν το μαλλί και να το στρίβουν, έτσι συνδέονταν μεταξύ τους οι ίνες και δημιουργούσαν ένα ομοιόμορφο σχοινί. Από παραστάσεις αγγείων γνωρίζουμε ότι οι γυναίκες χρησιμοποιούσαν τρεις τρόπους δημιουργίας του προνήματος. Οι τρεις τρόποι αυτοί ήταν είτε με τα χέρια, είτε τυλίγοντας το πάνω στο πόδι τους, είτε επάνω σε ένα πήλινο σκεύος που ονομαζόταν «επινήτριο». Στον πρώτο τρόπο κρατούσαν με το ένα χέρι το χτενισμένο μαλλί ενώ με το άλλο χέρι τραβούσαν μία λεπτή λουρίδα μαλλιού την οποία σύγχρονος την έστριβαν για να τις προδώσουν τις πρώτες στρίψεις. Ομοίως κινούνταν και με το δεύτερο τρόπο μόνο πού αυτή τη φορά το χτενισμένο μαλλί το είχαν τυλίξει γύρω από το ένα τους πόδι. Στην τελευταία περίπτωση το επινήτριο που έμοιαζε με κύλινδρο κομμένο στη μέση διευκόλυνε ακόμα περισσότερο την τύλιξη του προνήματος.

Αφού ολοκληρώνονταν η διαδικασία του λαναρίσματος, άρχιζε το γνέσιμο (« κλώθειν », « νήθειν »). Κατά το γνέσιμο το πρόνημα τεντωνόταν και στριβόταν ώσπου να δημιουργηθεί λεπτό νήμα. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούσαν ρόκες και αδράχτια εργαλεία που είναι οι πρόδρομοι των σημερινών μας μηχανημάτων. Η ρόκα (ηλακάτη) αποτελούνταν από ένα απλό σωληνωτό ραβδί, εφοδιασμένο με ένα χερούλι, το αδράχτι « άτρακτος », από ένα βραχύ κοντάρι και το σφοντύλι « σφόνδυλος » που βοηθούσε το αδράχτι στο τράβηγμα και διευκόλυνε τις στρίψεις κατά την περιστροφή του.

Το γνέσιμο του νήματος πραγματοποιούνταν με διάφορους τρόπους. Σημαντική ήταν η διεύθυνση περιστροφής του αδραχτιού. Στην τεχνική της υφαντουργίας χαρακτηρίζονται αυτές οι διευθύνσεις στροφής με S και Z. Κατά την διάρκεια της νηματοποίησης διαχώριζαν τα νήματα που προορίζονταν για στημόνια από αυτά που προορίζονταν για υφάδια. Τα στημόνια στρίβονταν περισσότερο για να είναι πιο σταθερά, όπως γίνεται και σήμερα.

2.2.2 ΦΥΤΙΚΕΣ ΥΛΕΣ

2.2.2.1 ΛΙΝΑΡΙ

Το λινάρι θεωρείται ένα από τα αρχαιότερα φυτά του πολιτισμού. Περιοχές που καλλιεργούσαν λινάρι ήταν η Βόρεια Ευρώπη, η Ανατολή, η Αίγυπτος αλλά και η Ελλάδα.

Ιδιαίτερες αναφορές για το λινάρι γίνονται στα γραπτά του Πλούταρχου, του Ηρόδοτου, του Πλίνιου αλλά και του Πολυδεύκη. (V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere «Φυτά του πολιτισμού και οικιακά ζώα»)

Κατά τον Πλούταρχο, εκτιμούσαν το λινάρι γιατί ήταν κατάλληλο για την κατασκευή λειών και καθαρών ενδυμάτων αλλά και για ελαφρά και δροσερά ενδύματα. Ακόμα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί κάθε εποχή και δεν προσβαλλόταν εύκολα από ψείρες.

Ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι οι Αιγύπτιοι έντυναν τους ιερείς τους με λινά ρούχα και ως στολίσματα χρησιμοποιούσαν χρυσό και βαμβάκι.

Για τη λεπτομερή επεξεργασία του λιναριού γίνονται αναφορές στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες και στα γραπτά του Πλίνιου. Η επεξεργασία είχε ως εξής: Το ώριμο λινάρι το μαδούσαν, δηλαδή το ξερίζωναν με τα χέρια και για κάμποσες μέρες το άφηναν στον ήλιο να ξεραθεί. Κατόπιν ακολουθούσε το σάπισμα στο νερό. Τα χειρόβολα του λιναριού τα έρριχναν μέσα στο νερό και τα πλάκωναν με βάρη. Κατά τη διάρκεια αυτής της δουλειάς άρχιζε η διαδικασία ζύμωσης, κατά την οποία απολυόταν η πηκτική φυτική κόλλα. Μετά, τα χειρόβολα τα στέγνωναν ξανά στον ήλιο, και κοπανίζοντάς τα χώριζαν τις ίνες από το ξυλώδες στέλεχος. Στη συνέχεια χτένιζαν το λινάρι με ένα χτενοειδές εργαλείο (λανάρι), έτσι ώστε να χωρίζονται οι μακριές ίνες από τις κοντές και κάθε φορά να διατάσσονται παράλληλα μεταξύ τους. Οι ίνες που προέκυπταν με αυτό τον τρόπο γνέθονταν μάλλον όπως και το μαλλί. Το γνεσμένο νήμα, το νότιζαν και το κοπάνιζαν επάνω σε πέτρες. Αυτή η δουλειά έπρεπε να επαναληφθεί αργότερα, όταν το νήμα θα είχε υφανθεί σε πανί. Το χτυπούσαν με ραβδιά, για να βελτιώσουν την ποιότητα του. Με τον τρόπο αυτό το ύφασμα γινόταν πιο γυαλιστερό.

Τέλος, ο Πολυδεύκης κάνει λόγο για ένα εργαλείο το οποίο το χρησιμοποιούσαν κατά το γνέσιμο του λιναριού. Το εργαλείο αυτό αποτελούνταν από μια ξύλινη στήλη σε σχήμα τετραγώνου με το πρόσωπο του Ερμή σε 'γέρικη' ηλικία, από το οποίο πήρε και το όνομά του (γέρων).

2.2.2.2 BAMBAKI

Το βαμβάκι κατά την Αρχαιότητα καλλιεργούνταν στην Ανατολική Ινδία, στην Ανατολή και στην Άνω Αίγυπτο.

Τα άνθη του φυτού εξελίσσονται σε κάψες μεγέθους καρυδιού, οι οποίες κατά την ωρίμανση σκάζουν και ελευθερώνουν μια λευκή ινώδη ύλη. Κατά τη συγκομιδή συλλέγονται οι ώριμες κάψες, στη συνέχεια ξηραίνονται και ελευθερώνονται.

Δεν έχουμε αναφορές για την επεξεργασία, το γνέσιμο και την ύφανση του βαμβακιού.

2.2.2.3 ΆΛΛΑ ΕΙΔΗ ΦΥΤΙΚΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΥΛΩΝ

Ένα φυτό για το οποίο γράφει ο Πανσανίας είναι ο “βύσσος”. Αναφέρει ότι το φυτό καλλιεργούνταν στην Ελλάδα αλλά μόνο στην Ήλιδα παράλληλα προς το λινάρι και την κάνναβη. Δεν γνωρίζουμε όμως καμιά ξεκάθαρη περιγραφή του φυτού. Ξέρουμε μόνο ότι από αυτό δημιουργούσαν κεφαλομάντηλα και ενδύματα. (Μαρινάτος, Ενδυμασία 5. Richter ο.π. (σημ.2) 118 σελ.)

Η κάνναβη είναι πολύ όμοια με το λινάρι. Φαίνεται πως οι Έλληνες αυτή την ουσία θα την είχαν χρησιμοποιήσει περισσότερο για την κατασκευή διχτύων και σχοινιών και λιγότερο για ενδυματολογικούς σκοπούς. Αντίθετα ο Ηρόδοτος μας πληροφορεί για τις Θράκισσες, ότι είχαν μάθει να υφαίνουν ρούχα από αυτή την ίνα, η οποία ήταν όμοια με το λινάρι. (Forbes “Tachnology” 59 κεφ.)

Από τη γραπτή παράδοση αντλούμε τη γνώση για τα λεγόμενα αμοργινά υφάσματα ή ενδύματα, για τα οποία διατυπώθηκαν πολλές θεωρίες. Η μια λέει ότι η αμόργη ήταν ένα φυτό, από το οποίο λαμβανόταν μια πορφυροειδής χρωστική ουσία. Τα ρούχα, που έβαφαν με αυτή τη χρωστική ύλη, τα είχαν ονομάσει “αμοργινά”. Μια άλλη εκδοχή ήταν ότι η “αμοργίς” ήταν ένα φυτό, το οποίο φύτρωνε στην Αμοργό. Τα υφάσματα που έφτιαχναν από αυτό το φυτό, θα έμοιαζαν με τα λινά.

Λίγες αναφορές υπάρχουν για τις ίνες της μολόχας καθώς και για ένα ορισμένο είδος κρεμμυδιού που αναφέρεται από το Θεόφραστο καθώς και ένα είδος γαϊδουράγκαθου, που αναφέρει ο Πλίνιος, τα οποία χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή υφαντών.

2.2.3 ΟΡΥΚΤΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΥΛΕΣ

Ορυκτές πρώτες ύλες, που χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή υφασμάτων, ήταν ο ασβέστης και ο αμίαντος. Αυτά θεωρούνταν ως ινώδεις παραλλαγές του αυγίτη και του αμφιβολίτη. Η ιδιαιτερότητά τους έγκειται στο ότι αντέχουν στη φωτιά και με αυτή καθαρίζονται. Η τεχνική, με την οποία λάβαιναν και κατεργάζονταν αυτές τις ίνες, μας είναι άγνωστη. Γνωρίζουμε απλώς ότι από τις ίνες

αυτές κατασκεύαζαν κεφαλομάντηλα, χειρομάντιλα, τραπεζομάντιλα και νεκρικά σάβανα. Σχετικές αναφορές έχουν γίνει από τον Πλίνιο όπου γράφει ότι αυτά τα υλικά προέρχονται από τις ερήμους της Ινδίας και δεν χρησιμοποιήθηκαν πολύ γιατί είχαν μικρό μήκος και υφαίνονταν δύσκολα.

Περιοχές προελεύσεως αυτών των λίθων εκτός από την Ινδία είναι η Κύπρος, η Αρκαδία, κυρίως όμως η Κάρυστος της Ευβοίας.

2.3 ΥΦΑΝΣΗ, ΑΡΓΑΛΕΙΟΣ, ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΥΦΑΝΣΗΣ, ΥΦΑΝΤΗΡΙΟ

Όπως και σήμερα έτσι και στην αρχαιότητα υπήρχαν στημόνια (στημών) και υφάδια (κρόκη). Δεν έχουν βρεθεί δείγματα από αργαλειούς και αυτό είναι λογικό αφού αποτελούνταν από ξύλο. Στην αρχαιότητα χρησιμοποιούνταν ο τύπος του όρθιου αργαλειού (ιστός όρθιος) με βαρίδια. Αποτελείται από δύο παραστάτες (ιστιόποδες), οι οποίοι στην κορυφή τους συνδέονται με μια οριζόντια δοκό στην οποία στερεώνεται πάλι το στημόνι. Για να πετύχει το απαραίτητο τέντωμα, φόρτωναν τα κρεμάμενα νήματα με υφαντικά βαρίδια (αγνύθες).

Τα σχέδια ύφανσης ποικίλλουν ανάλογα με τις διάφορες φασιές και με τη χρησιμοποίηση νημάτων σε διάφορα χρώματα. Το σχέδιο ύφανσης, ο τρόπος με τον οποίον διασταυρώνονται τα στημόνια με τα υφάδια, καθώς και η εκλογή και η ποιότητα του υλικού καθορίζουν τον χαρακτήρα και την εμφάνιση του υφάσματος. Επειδή στον ελληνικό αργαλειό με τα βαρίδια μπορούσαν να σχηματίζονται μόνο δύο ανοίγματα ,οι δυνατότητες της ύφανσης ήταν περιορισμένες.

Η δομή του υφαντού ήταν ίδια με τη σημερινή. Το διαχωριστικό ραβδί που ξεχώριζε τα στημόνια που θα ήταν από πάνω με αυτά που θα ήταν από κάτω από το υφάδι λεγόταν « κανών ». Το ραβδάκι που ήταν τυλιγμένο το υφάδι λεγόταν « κερκίς ». Για την αναστροφή των πάνω με τα κάτω στημόνια χρησιμοποιούνταν η μιταρόβεργα (κάλαμος). Η ξύλινη σπάθα που χρησιμοποιούσαν για να χτυπήσουν το καινούργιο υφάδι πάνω στο προηγούμενο λεγόταν (σπάθη).

2.4 ΒΑΦΗ ΤΩΝ ΥΦΑΝΤΩΝ

Πότε και από ποιον έμαθαν οι Έλληνες την τέχνη να βάφουν μας είναι άγνωστο. Η βαφική τέχνη («βαπτειν») είναι τόσο παλιά όσο και η τέχνη της υφαντικής.

Η τεχνική διαδικασία του χρωματισμού παραμένει ως προς πολλά σημεία ασαφής. Η βαφή γινόταν στις ίνες πριν την διαδικασία του γνεσίματος. Βασική ήταν και η περιποίηση των ινών πριν από τη βαφή για την προστασία του χρώματος από το φως

και το πλύσιμο. Για την προστασία αυτή χρησιμοποιούσαν ως απορρυπαντικό μέσο τις ρίζες του σαπουνόχορτου ("στρουθίων") και στη συνέχεια έκαναν τον καυτηριασμό ("στύψις"). Τέλος βουτούσαν το υλικό σε ένα διάλυμα που περιείχε διάφορα ορυκτά άλατα.

Το βάψιμο (βάπτειν) γινόταν με βούτηγμα των ινών στο λουτρό βαφής και όχι με βράσιμο, που συνηθιζόταν κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Αυτή τη δουλειά έπρεπε να την επαναλαμβάνουν συχνά ανάλογα με τις περιστάσεις, ώσπου να πετύχουν το επιθυμητό τόνο του χρώματος.

2.5 ΚΟΨΙΜΟ ΚΑΙ ΡΑΨΙΜΟ

Αν και γνωρίζουμε λίγα πράγματα για το μήκος του αργαλειού, υπολογίζεται το πλάτος της ύφανσης γύρω στα 50 εκατοστά με 2 μέτρα. Άρα μπορούμε να υποθέσουμε ότι πολλά κομμάτια του ενδύματος αποτελούνταν από περισσότερα τμήματα ("πτέρυγες"), που στη συνέχεια ράβονταν μαζί.

Το ράψιμο ("ράπτειν") γινόταν με βελόνα("ραφίς", "βελόνη") από μπρούτζο, ελεφαντόδοντο και σίδηρο.

(Η ΜΟΔΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ της Anastasia Pekridou Gorecki μετ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλης & Μαριέλλα Φραιμερ σελ.11-68)

2.6 ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΑΙ ΑΝΔΡΙΚΗ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ

Για την ενδυμασία της μεταμινωική-μυκηναϊκής εποχής χωρίζονταν σε τρεις τύπους ενδυμασίας. Αυτοί οι τύποι ήταν, ο χιτώνας (χιτών) που χρησιμοποιούνταν και από τα δύο φύλα, το πέπλο (πέπλος) που ήταν μόνο για τις γυναίκες και το ιμάτιο (ιμάτιον) που χρησιμοποιούνταν και από τα δύο φύλα αλλά με διαφορετικό τρόπο.

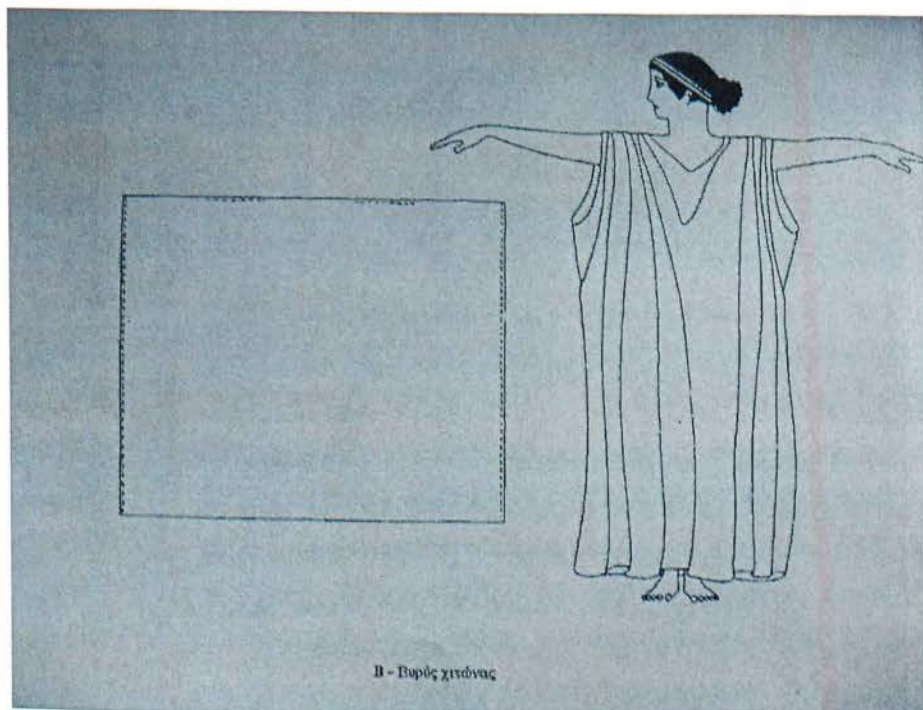
Παρακάτω αναλύονται ξεχωριστά η γυναικεία και η ανδρική ενδυμασία.

2.6.1 ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ

2.6.1.1 ΧΙΤΩΝΑΣ (ΙΩΝΙΚΟ ΕΝΔΥΜΑ)

Ο χιτώνας μπορεί να συγκριθεί καλύτερα με το δικό μας πουκάμισο. Η λέξη είναι σημιτικής προελεύσεως. Μ' αυτήν, σύμφωνα με το νόημά της, χαρακτηρίζαν ενδύματα από λινάρι. Από την προσαρμογή αυτού του χαρακτηρισμού στην ελληνική γλώσσα βγήκε το συμπέρασμα ότι οι Έλληνες τη βασική αυτή μορφή ενδύματος την παρέλαβαν από την ανατολή. Πολλά χωρία στα ομηρικά έπη τεκμηριώνουν το γεγονός ότι ο χιτώνας ήδη από πολύ νωρίς είχε ενταχθεί στην ενδυματολογία των

Ελλήνων. Αρχικά χιτώνα φορούσαν κατά προτίμηση οι άνδρες και διακρίνουμε δύο τύπους, τον κοντό και το μακρύ (εικ. 1).



(εικ.1) α-β Ευρύς χιτώνας. Ερυθρόμορφος σκύφος (αποσπ.) του ζωγράφου Πηνελόπης. Περί 440 π.Χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

Πότε και από ποια αφορμή το ραμμένο ένδυμα ή ο χιτώνας μπήκε στο γυναικείο ένδυμα, συγκεκριμένα πότε τον παρέλαβαν οι Αθηναίες γυναίκες, αυτό το διαβάζουμε στον Ηρόδοτο. Μας πληροφορεί για μια αποτυχημένη εκστρατεία των Αθηναίων εναντίον της Αίγινας. Οπού οι γυναίκες απελπισμένες από το θάνατο των δικών τους σκότωσαν τον μοναδικό επιζών με τις περόνες των ρούχων τους. Οι άντρες τιμώρησαν τις γυναίκες αναγκάζοντας 'τες να αλλάξουν την ενδυμασία τους από δωρική σε ιωνική φορώντας φούστες από λινάρι και χωρίς να χρειάζονται περόνες.



(εικ.2) α-γ χιτώνας με ψευδομάνικα. α. βασικός τύπος, β .τρόπος αμφίσεσης και γ. Ερυθρόμορφη φιάλη του ζωγράφου Ονησίμου. Παράσταση γυναίκας. Περί 500-490 π.Χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

Οι παραστάσεις του ιωνικού χιτώνα, πού έχουμε κυρίως από αγγεία, μας δίνουν την δυνατότητα να δούμε πολλές παραλλαγές του τρόπου ραφής.(εικ.2) Ο λεγόμενος πλατύς χιτώνας βασίζεται στη χρήση δύο μακρόστενων ορθογωνίων λωρίδων υφάσματος « πτέρυγες », που έμπαιναν η μία πάνω στην άλλη και ράβονταν μεταξύ τους κατά τις μακρύτερες πλευρές σε όλο τους το μήκος. Ο σωλήνας που σχηματιζόταν με τον τρόπο αυτό, ραβόταν στην μια στενή πλευρά σε δύο σημεία

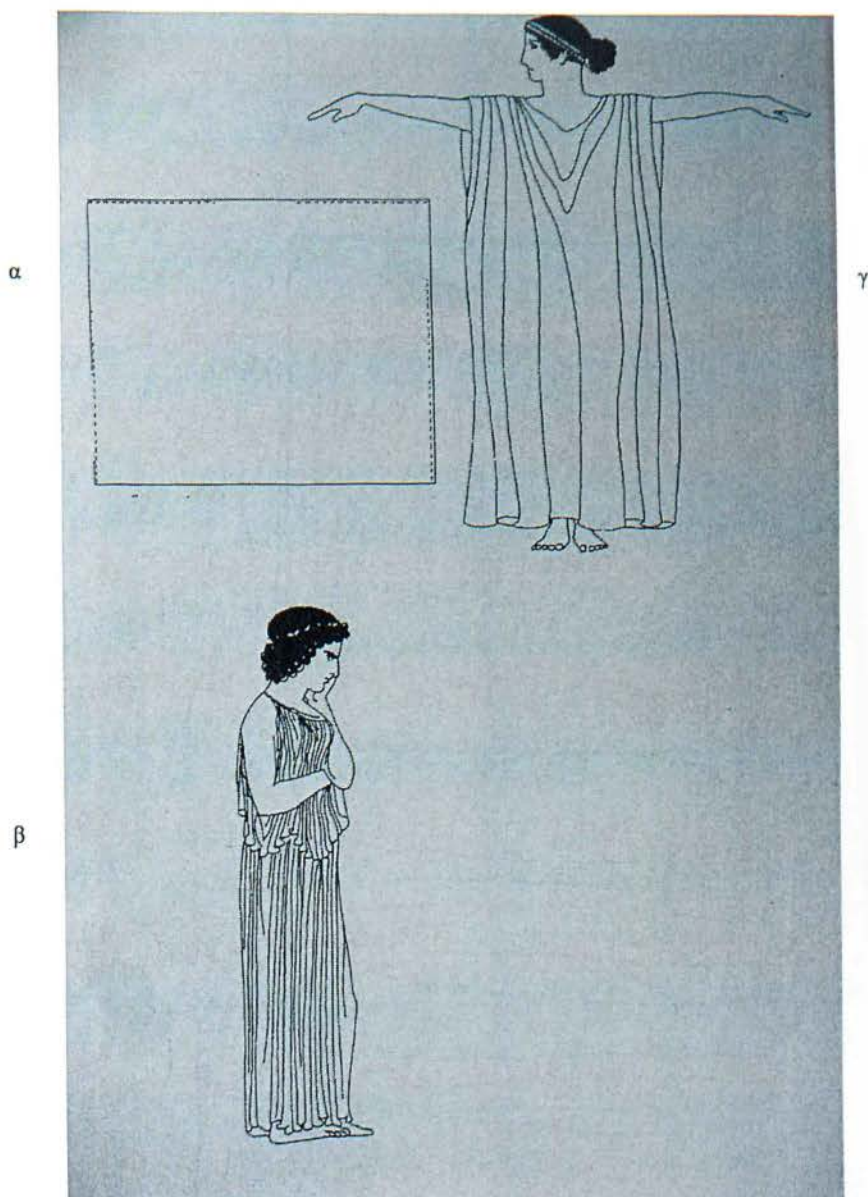
έτσι ώστε να σχηματίζονται τα τρία απαραίτητα ανοίγματα για το κεφάλι και τα χέρια.

Παραλλαγή αυτού θεωρείται και ο χιτώνας με τα ψευτομάνικα. Οι λωρίδες του υφάσματος ήταν πλατύτερες αλλά ράβονταν με τον ίδιο τρόπο. Τα μανίκια προέκυπταν από τις ούγιες της άνω στενής πλευράς όπου θηλυκόνονταν οι ράβονταν ολόκληρες.

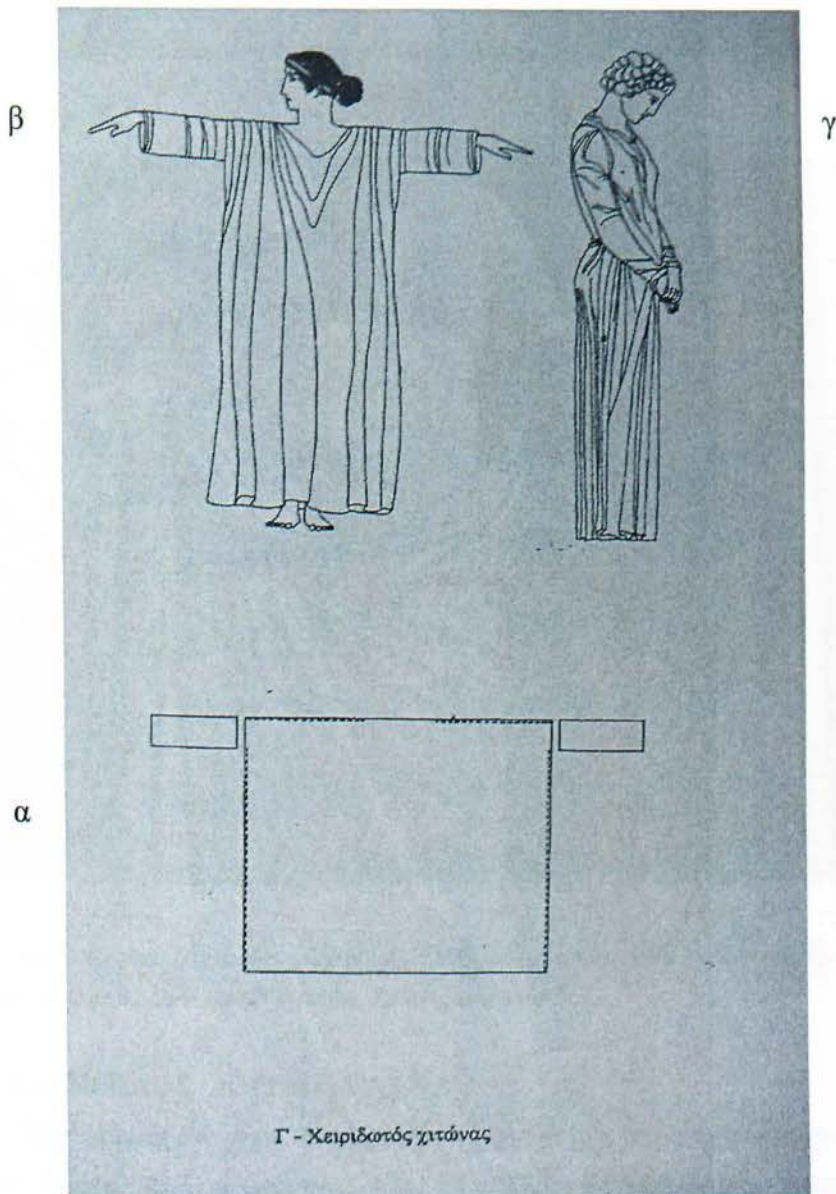
Ένα σημαντικό μικρότερο πλάτος λωρίδων του υφάσματος αρκούσε για να κατασκευαστεί ο λεγόμενος στενός χιτώνας. Η ραφή κατά τις μακρύτερες πλευρές έφτανε μέχρι το σημείο εκείνο ώστε να επιτρέπεται στα χέρια να κινούνται άνετα. Ενώ στην επάνω στενή πλευρά δεν ραβόταν μόνο το σημείο από πού πέρναγε το κεφάλι.(εικ. 3)

Τέλος μια παραλλαγή του χιτώνα ήταν και ο χειριδωτός. Είχε το ίδιο κόψιμο όπως ο στενός χιτώνας αλλά με μακριά σωληνωτά μανίκια. Δεν μας είναι γνωστό πώς κάθε φορά προσκολλιόνταν τα μανίκια αλλά για να μπορέσει μια γυναίκα να βγάλει ή να βάλει το χιτώνα αυτό έπρεπε να τον τραβάει πάντα πάνω από το κεφάλι (εικ.4).

Πολλοί μελετητές της Αρχαιότητας πιστεύουν ότι ο χειριδωτός χιτώνας ήταν κυρίως ένδυμα πού φορούσαν ξένοι λαοί όπως οι Πέρσες και οι Σκύθες. Αυτό το στηρίζουν στο γεγονός ότι στην ελληνική τέχνη τέτοια φορέματα τα φορούσαν κυρίως πρόσωπα που κατάγονταν από βαρβαρικές χώρες. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου παρουσιάζονται ελληνίδες να φορούν χειριδωτούς χιτώνες χαρακτηρίζονται όμως ως υπηρέτριες ή γυναίκες στην ιδιωτική τους ζωή. Τον βρίσκουμε τέλος σε παραστάσεις από διονυσιακές εορτές καθώς και για ηθοποιούς και μουσικούς.



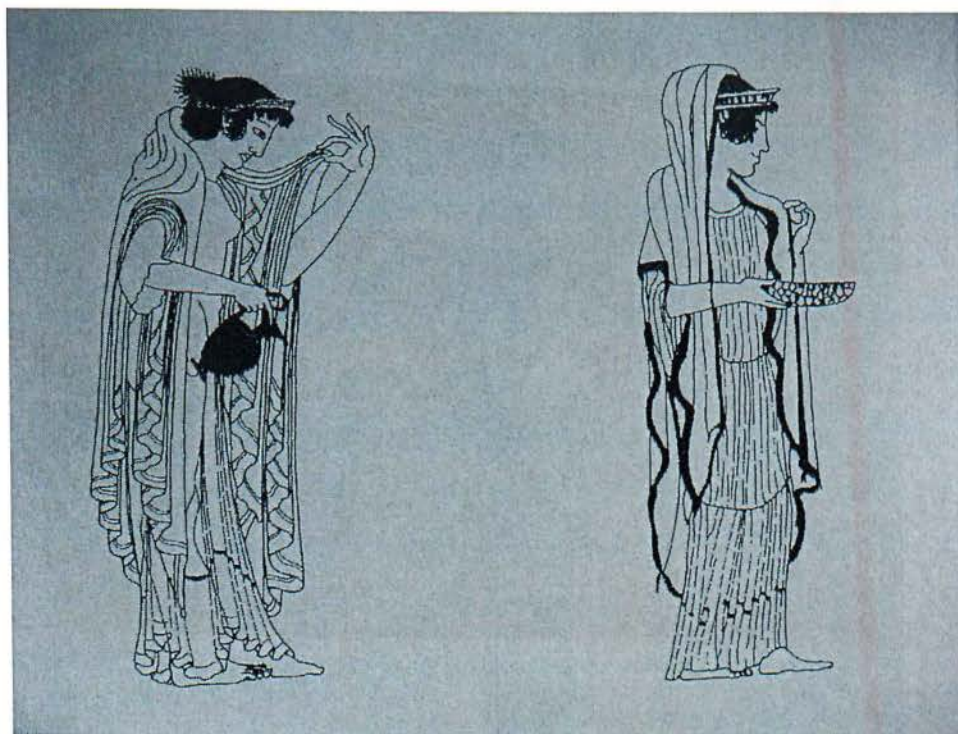
εικ.3)α-γ Στενός χιτώνας. α. βασικός τύπος, β. τρόπος αμφίεσης και γ. Ερυθρόμορφος σκυφος (αποσπ.) του ζωγράφου Πηνελόπης. Περί 440 π.Χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)



(εικ. 4) α-γ χιτώνας με μακριά μανίκια, α. βασικός τύπος, β. τρόπος αμφίεσης και γ. Επιτάφιο ανάγλυφο (αποσπ.). Υπηρέτρια. Τέλος 4^{ου} αι. π.χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

Ο χιτώνας ως προς την εξωτερική του εμφάνιση ήταν μεταβλητός. Χωρίς ζώνη ο χιτώνας ονομαζόταν « ορθοστάδιος ». Χρησιμοποιώντας ζώνη μπορούσαν να τραβούν το ύφασμα προς τα πίσω και να το αφήνουν να κρέμεται, αυτό ονομαζόταν « κόλπος ». Αν ο χιτώνας έφτανε μέχρι τα πόδια ονομαζόταν «χιτών ποδήρης». Αν η

ούγια τελείωνε ίσια ονομαζόταν «συμμετρία», ενώ αν τελείωνε σε πτυχές ονομαζόταν «στολιδωτόν », και αν κατέληγε σε ουρά τότε ονομαζόταν « συρτός » (εικ.5).

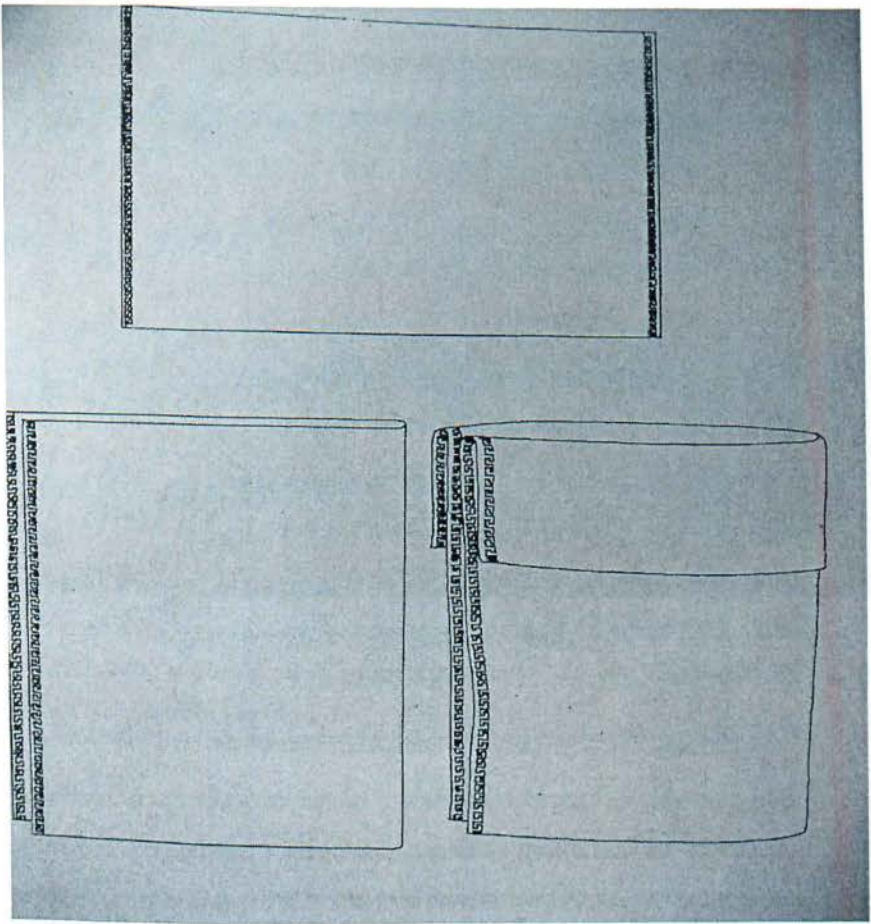


(εικ.5)α-β τύποι πτυχωτών χιτώνων α-β. ασπρόμαυρη πυξίδα(αποσπ.). Αφροδίτη με φιαλή. Περί 460-450 π.χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

2.6.1.2 ΠΕΠΛΟΣ (ΔΩΡΙΚΟ ΕΝΔΥΜΑ)

Στηριζόμενοι στο χωρίο του Ηροδότου ξέρουμε πως το δωρικό ένδυμα στηριζόταν από βελόνες. Αυτό το χαρακτηριστικό τις δωρικής ενδυμασίας είναι γνωστό και από τον Όμηρο πού αναφέρεται ως πέπλο. Σύμφωνα με τη λέξη πέπλος εννοούμε σήμερα ένα μάλλινο ύφασμα πού δε ραβόταν αλλά έμπαινε ως ρούχο γύρω από το σώμα και θηλυκωνόταν με βελόνες επάνω από τους δύο ώμους. Όμως μελετητές όπως ο Σ. Μαρινάτος παρατήρησαν ότι ο χαρακτηρισμός του θηλυκωμένου ενδύματος ως πέπλο δεν είναι ασφαλής. (Μαρινάτος, Ενδυμασία 5. Richter ο.π. (σημ.2) 118 σελ.) Αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι ο Όμηρος θα μπορούσε κάλλιστα να αναφερόταν με τη λέξη πέπλο σε ένα ύφασμα πού χρησίμευε στη συμπλήρωση του γυναικείου φορέματος. Αφού σε κανένα χωρίο δεν αναφέρεται με σαφείς λέξεις ότι το πέπλο φοριόταν αναγκαστικά με τη χρήση βελονιών. Έτσι η λέξη πέπλος για να δηλωθεί το

δωρικό ένδυμα χρησιμοποιείτε καταχρηστικά αφού στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα υφαντό το οποίο φοριόταν ως περικάλυμμα (εικ.6).



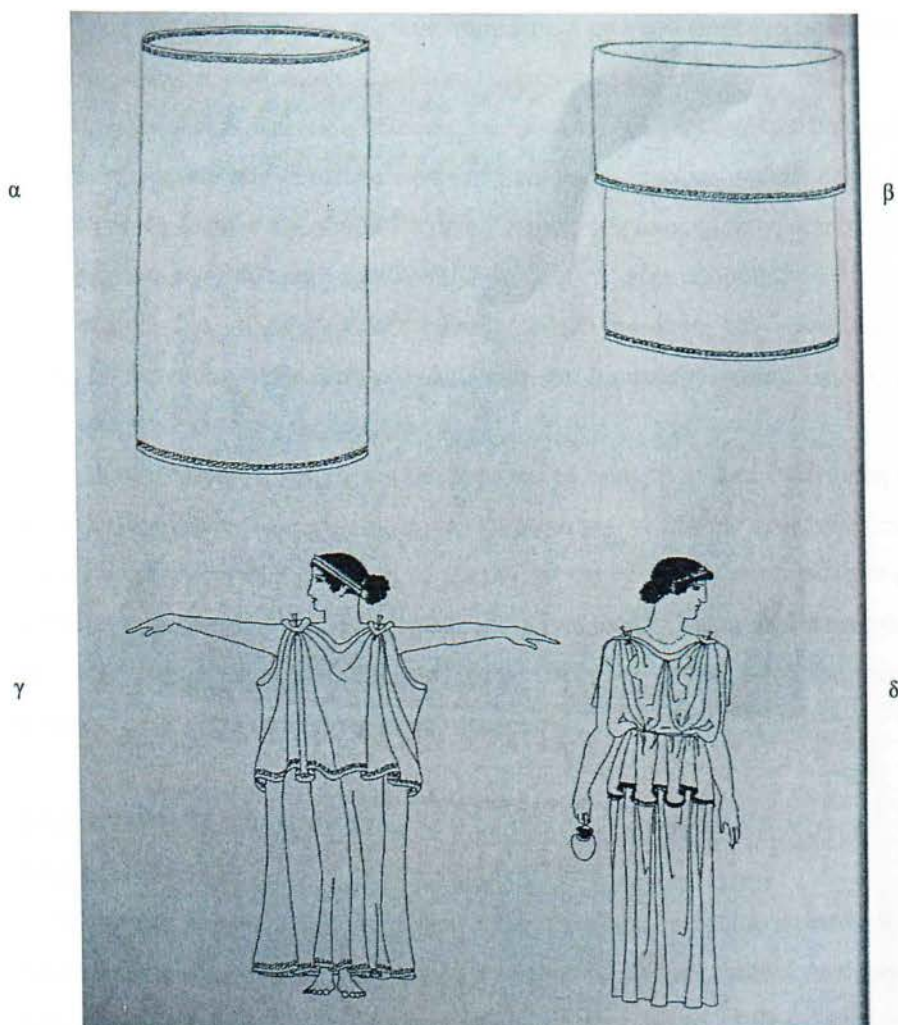
(εικ.6) α-γ ανοιχτός πέπλος. Βασικοί τύποι. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

Οι παραστάσεις στις εικαστικές τέχνες μας δίνουν πολλές πληροφορίες για το πώς φοριόταν το πέπλο, το κόψιμο του και την εμφάνισή του. Ήταν ένα παραλληλόγραμμο ύφασμα που αρχικά διπλωνόταν στα δύο από την μακρύτερη πλευρά. Στην συνέχεια στην επάνω στενή πλευρά διπλωνόταν οριζόντια ώστε το ύφασμα να φτάνει περίπου στο ύψος των γοφών, το στρίψωμα αυτό ονομαζόταν « απόπτυγμα ». Το ύφασμα έτσι διπλωμένο περνιόταν κάτω από την αριστερή μασχάλη και με δύο καρφίτσες στερεωνόταν πάνω στους ώμους. Γι' αυτό το λόγο το πέπλο αυτό αναφέρεται ως ανοιχτό ή λακωνικό (εικ.7).



(εικ.7)δ.τρόπος αμφίσεσης και ε. ερυθρόμορφο λαγήνι (αποσπ.) Παράσταση Ελένης. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

Αντίθετα στον κλειστό πέπλο το παραλληλόγραμμο ύφασμα ραβόταν από την ανοιχτή του πλευρά και γι' αυτό έπρεπε να φοριέται από το κεφάλι. Διπλωνόταν και αυτό στην επάνω πλευρά του και στερεωνόταν πάνω στους ώμους με καρφίτσες. Το δίπλωμα αυτό είχε την δυνατότητα να κρατάει ζεστό το στήθος και να εμποδίζει το σχίσιμο του υφάσματος στα σημεία ραφής (εικ.8)



(εικ.8)α-δ. κλειστός πέπλος. α-β βασικός τύπος. γ. τρόπος αμφίεσης και δ. ερυθρόμορφος κρατήρας 9αποσπ.) Παράσταση γυναίκας, Περί 450 π.χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

2.6.2.3 ΙΜΑΤΙΟΝ

Το Ιμάτιον φοριόταν και από τα δύο φύλα και ανήκε στην κατηγορία των «επιβλημάτων» ή «περιβλημάτων». Το ιμάτιο δεν ήταν κάτι περισσότερο από ένα τετράγωνο ύφασμα, το οποίο διαφοροποιούνταν σύμφωνα με τον τρόπο με τον οποίο φοριόταν. Μπορούμε να διακρίνουμε δύο συνήθειες. Στην μία περίπτωση έβαζαν το ύφασμα απλά γύρω από το σώμα και στην δεύτερη περίπτωση το στερέωναν επάνω στον ώμο με μία παραμάνα.

Οι γυναίκες φορούσαν το ιμάτιο πάντα διακοσμημένο επάνω στο κεφάλι και τους ώμους. Σε άλλη περίπτωση φορούσαν το ιμάτιο σαν μακρύ σάλι στην πλάτη και

άφηναν τις δύο του άκρες να πέφτουν συμμετρικά από του ώμους προς τα εμπρός. Οι δύο αυτές πλευρές αφήνονταν ελεύθερες ή δένονταν γύρο από τα χέρια.

Υπήρχαν περιπτώσεις όπου θέλοντας να έχουν το ένα χέρι ακάλυπτο περνούσαν το ύφασμα πάνω από τον αριστερό ώμο και στη συνέχεια κάτω από τη δεξιά μασχάλη κρατώντας τη δεξιά άκρη του υφάσματος. Αυτός ο τρόπος χρήσης του ιματίου έδινε στην γυναίκα περισσότερη χάρη αφού με τα δεξιά της χέρι μπορούσε να δώσει κίνηση στο ύφασμα. Για να μην κρατάει συνεχώς όμως την άκρη του υφάσματος πολλές φορές το περνούσε πάνω από την κλείδωση του αριστερού χεριού και το άφηνε να πέσει από την αριστερή της πλευρά.

Σύνηθες ήταν και η χρήση του ιματίου σαν τη σημερινή κάπα τυλίγοντας έτσι όλο το σώμα και αφήνοντας την άκρη του υφάσματος να πέφτει προς τα πίσω. Τέλος διπλώνοντας το ύφασμα όπως και το πέπλο, και περνώντας το κάτω από τον αριστερή μασχάλη καρφίτσωναν την ανοιχτή πλευρά πάνω στο δεξί ώμο αφήνοντας ένα μέρος του υφάσματος να πέφτει προς τα κάτω. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνταν πτυχώσεις και δεξιά και αριστερά από τις περόνες.

2.6.2 ΑΝΔΡΙΚΗ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ

2.6.2.1 ΧΙΤΩΝΑΣ

Το ένδυμα που φορούσαν οι άντρες ήταν ο χιτώνας, ο οποίος κατασκευαζόταν με τον ίδιο τρόπο όπως και ο χιτώνας των γυναικών. Ο μακρύς χιτώνας που αναφέρθηκε πριν και ως « ποδήρης », φοριόταν κυρίως από τους Έλληνες. Ο Θουκυδίδης αναφέρει ότι ο μακρύς χιτώνας φοριόταν μέχρι και τους Περσικούς πολέμους, ενώ άλλες πηγές τον αναφέρουν μέχρι και την εποχή του Περικλέους (εικ.9).



- A. Άνδρας με εξωμίδα.
B. Άνδρας με κοντό χιτώνα και θώρακα.

(εικ.9)α-β άνδρας α. Ερυθρόμορφο σκύφος του ζωγράφου Πηνελόπης (αποσπ.) Οδυσσέας με βραχύ χιτώνα. Ετερομάσχαλος. Περί 440 π.χ. β. Ερυθρόμορφος αμοφορέας του ζωγράφου Ευθυμίδα (αποσπ.). Πολεμιστής με βραχύ χιτώνα αποθέτοντας το θώρακα. Περί 500 π.χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

Ο μακρύς χιτώνας αρχικά ανήκε στους θεούς και κατόπιν σε πρεσβύτερους και άνδρες επιφανούς καταγωγής. Οι νέοι τον φορούσαν μόνο σε ιεροπρεπείς ή εορταστικές εκδηλώσεις. Αντίθετα ο κοντός χιτώνας ήταν ευάερος και χαρίζοντας

ελευθερία στα πόδια καθόριζε την καθημερινή ενδυμασία. Έτσι ο κοντός χιτώνας ήταν αυτός που φοριόταν σε εργασίες που απαιτούσαν ελευθερία στις κινήσεις καθώς επίσης στο κυνήγι και στον πόλεμο. Σε αυτή την περίπτωση συνήθιζαν να φορούν τον χιτώνα κάτω από το « θώρακα ».

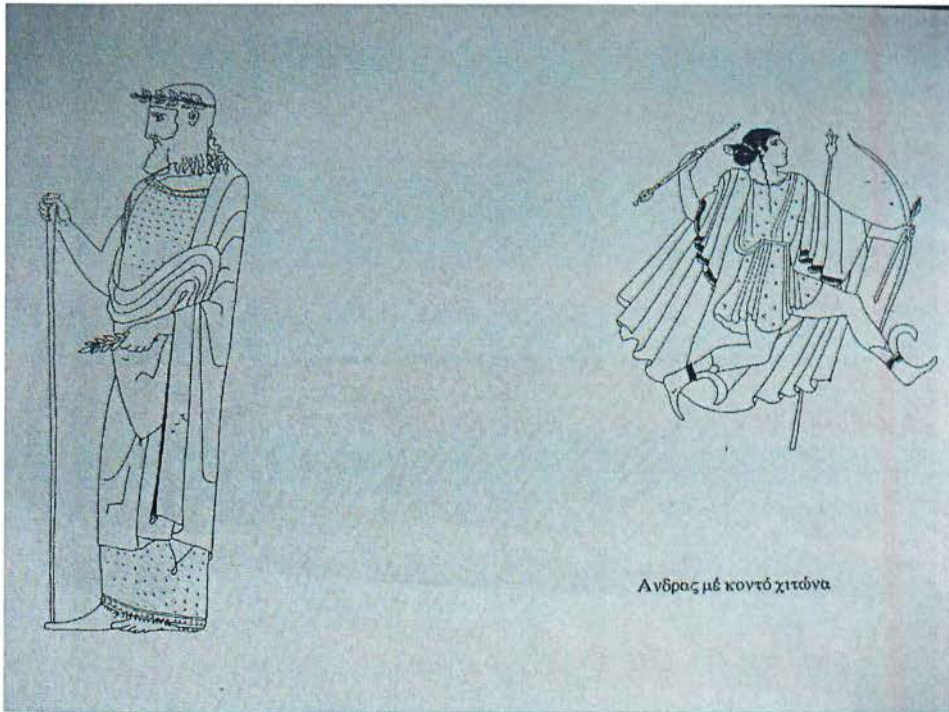
Όπως και στις γυναίκες ο χιτώνας φοριόταν με ή χωρίς ζώνη και με ψεφτομάνικα, τα οποία σχηματίζονταν με θηλύκωμα ή με ιδιαίτερη τεχνική ραφής.

Στον ανδρικό χιτώνα διακρίνουμε και δύο άλλες κατηγορίες, τον « αμφιμάσχαλον » και τον «ετερομάσχαλον ». Με τον όρο « αμφιμάσχαλον » ονομαζόταν το ένδυμα που στερεωνόταν και στους δύο ώμους, ενώ «ετερομάσχαλον » ονομαζόταν αυτό που ήταν από την αρχή κομμένο έτσι ώστε να στερεώνεται μόνο στον ένα ώμο. Ο « ετερομάσχαλος » χιτώνας άφηνε τον ένα ώμο καθώς και ένα μέρος του στήθους ελεύθερα.

Μία κατηγορία « ετερομάσχαλου » χιτώνα ήταν και ο « εξωμής ». Στην περίπτωση αυτή ο χιτώνας άφηνε τον ένα ώμο έξω αλλά έδινε την δυνατότητα να θηλυκωθεί και πάνω από τον δεύτερο ώμο.

Ο « ετερομάσχαλος » χιτώνας ανταποκρινόταν κυρίως στις ανάγκες χειρωνακτών και σκλάβων. Σε αντίθεση με τον « αμφιμάσχαλον » όπου θεωρούνταν ενδυμασία του ελεύθερου άντρα.

Για να μην κρατάει συνεχώς όμως την άκρη του υφάσματος πολλές φορές το περνούσε πάνω από την κλείδωση του αριστερού χεριού και το άφηνε να πέσει από την αριστερή της πλευρά. (εικ.10)

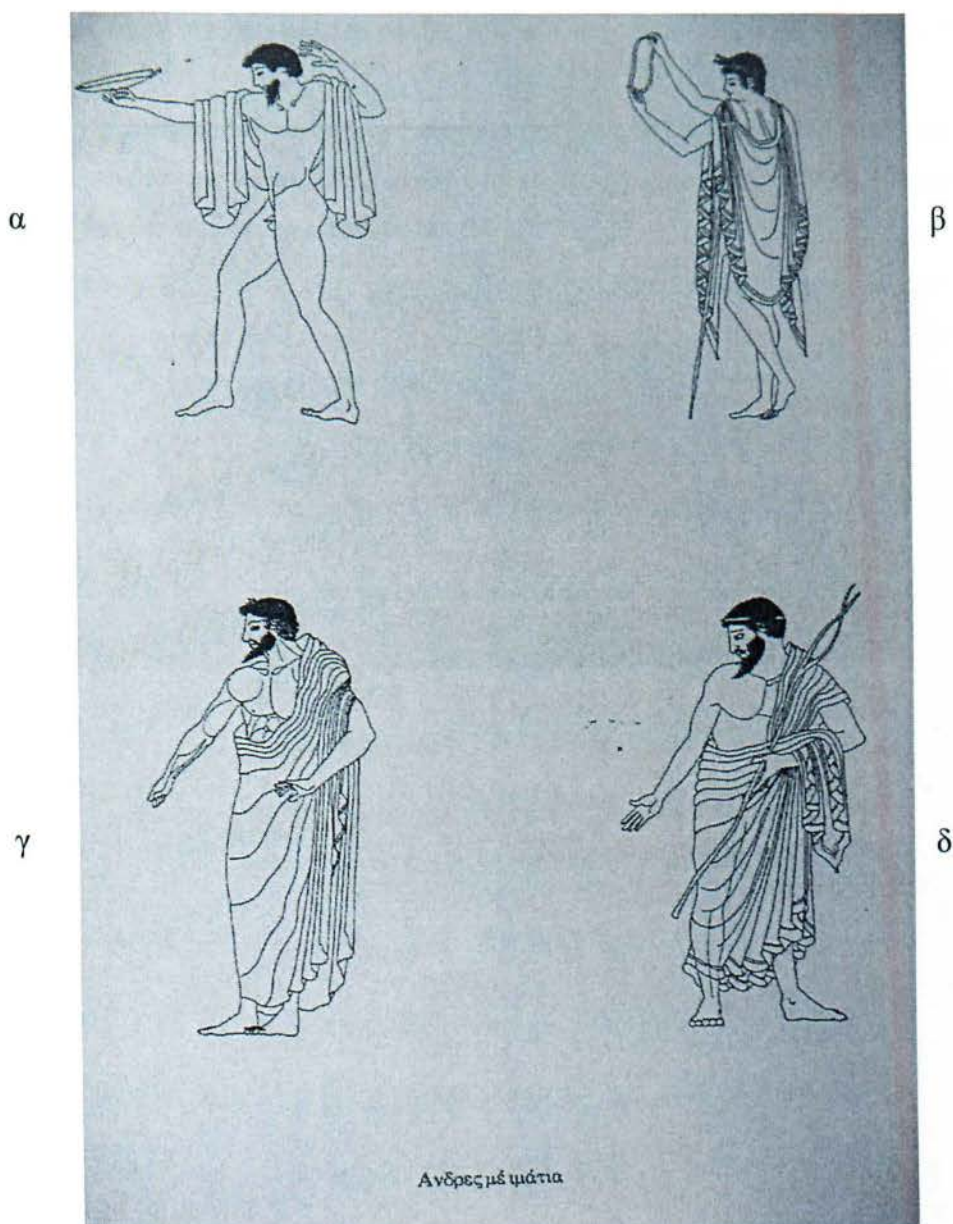


(εικ.10) Ερυθρόμορφος σπειροειδής κρατήρας (αποσπ.). Παράσταση άνδρα με μακρύ και πτυχωτό ιμάτιον. Περί 450 π.χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

2.6.2.2 IMATION

Όπως και οι γυναίκες έτσι και οι άντρες φορούσαν το ιμάτιο πτυχωμένο ή συγκρατούμενο με βελόνες ή παραμάνες. Δεν υπήρχε καμία αξιολογη διαφορά στον τρόπο, με τον οποίο φοριόνταν το πτυχωμένο ύφασμα. Μάλιστα ο τρόπος που περιγράφηκε νωρίτερα, δηλαδή το πέρασμα πάνω από το αριστερό ώμο και κάτω από την δεξιά μασχάλη με τελικό πλέξιμο στο αριστερό χέρι ονομαζόταν « επί δεξιά αναβάλλεσθαι ». Αυτό σήμαινε «από τα δεξιά αναρρίχνω ». Το να φοριέται ανάποδα δηλαδή από τα δεξιά στα αριστερά θεωρούταν άκομψο και μη ελληνικό.

Ο τρόπος με τον οποίο οι άνδρες τύλιγαν το ύφασμα γύρω από το σώμα τους έδειχνε το επίπεδο της παιδείας την οποία είχαν λάβει. Αυτό που επίσης είχε μεγάλη σημασία για την εντύπωση που θα έδιναν προς τους άλλους ήταν το μήκος του υφάσματος. Αν κάποιος φορούσε κοντότερο ιμάτιο δεν θεωρούταν ευπρεπής αντίθετα τον θεωρούσαν άξεστο. Κατά την εκφώνηση ενός λόγου αυτό που θεωρούταν ευπρεπές ήταν το να κρατούν κρυμμένο το δεξί χέρι κάτω από το ύφασμα.(εικ.11)



(εικ.11)α-δ τύποι πτυχωτών ιματίων. α.ερυθρόμορφος αμφορέας (αποσπ.) β. ερυθρόμορφη φιάλη (αποσπ.) γ-δ ερυθρόμορφος αμφορέας. Άνδρας με πτυχωτό ιμάτιο. Περί 500 π.χ. (ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ, Χρίστος Μπρούφας.)

Ιμάτιο ήταν επίσης και μια μορφή χιτώνα πού στερεωνόταν με καρφίτσα και ονομαζόταν « χλαμύς ». Το μήκος του ήταν κοντότερο από το ιμάτιο και μπορούσε να έχει κόψιμο ορθογώνιο ή αυγοειδές. Το ύφασμα κάλυπτε τον αριστερό ώμο και κρατιόταν με περόνη πάνω στον δεξί. Έτσι το δεξί χέρι έμενε ελεύθερο. Όταν το

ύφασμα φοριόταν σαν σάλι οι γωνίες του που κρέμονταν μπροστά ονομάζονταν « πτερά ».

Η χλαμύδα διαδόθηκε από τη Θεσσαλία και έγινε το ένδυμα του πολεμιστή ή του ιππέα. Δινόταν ως δώρο στους νέους στα 18 τους χρόνια όταν δηλαδή γράφονταν στους καταλόγους των πολιτών.

3 ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

3.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέατρο είναι μια σύνθετη δημιουργία, στην οποία ενυπάρχουν όλες οι τέχνες. Το θεατρικό γεγονός στηρίζεται κατ' αρχήν σε ένα κείμενο με ποιητικές αρχές. Οι ήρωες, που με τη δράση τους συνθέτουν τα γεγονότα, επικοινωνούν μέσα από το διάλογο. Ο συγγραφέας δεν αφηγείται στο γ' πρόσωπο, αλλά δίνει το λόγο στα πρόσωπα του έργου και τα οδηγεί στην περιπέτεια, αφού ο ίδιος εξαφανισθεί πίσω τους. Η τέχνη ωστόσο που θα αναδείξει το δράμα είναι η υποκριτική ή ηθοποιία. Ο διάλογος και ο μονόλογος, ο δραματικός μύθος, η υπόθεση ενός έργου θα αποκτήσουν σκηνική υπόσταση μέσα από τις εκφραστικές δυνατότητες του ηθοποιού, που πρέπει να έχει το φυσικό χάρισμα αλλά και την τεχνική κατάρτιση, για να "παίξει" ένα ρόλο, να υποδυθεί ένα πρόσωπο, να ερμηνεύσει τις σχέσεις του με τους άλλους στο περιβάλλον του δράματος.

Έτσι όλες οι τέχνες, η λογοτεχνία, η υποκριτική, η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, το μακιγιάζ, η κομμωτική, η σκηνική τεχνολογία, ο φωτισμός, η μουσική, θα συντονιστούν από μια άλλη "συγκεντρωτική" τέχνη, τη σκηνοθεσία. Η τέχνη αυτή συνδυάζει τη θεωρία με την πράξη.

Το θέατρο δεν είναι ποτέ έργο του ενός. Προϋποθέτει την καλλιτεχνική ομαδικότητα, την ώσμωση (την αλληλεπίδραση), τη συνύπαρξη των τεχνών.

(COSTUME IN GREEK CLASSIC DRAMA της IRIS BROOKE σελ.9-29)

3.2 ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ – Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Το αρχαίο δράμα – και ιδιαίτερα η τραγωδία – έχει τις ρίζες του στο διθύραμβο, αυτοσχέδιο χορικό άσμα, αφιερωμένο στη λατρεία του Διονύσου, θεού της γονιμότητας. Σύμφωνα με την παράδοση, ο ποιητής Αρίωνας, γύρω στον 7ο π.Χ. αιώνα, έδωσε πρώτος τεχνική μορφή στο διθύραμβο, συνέθεσε δηλαδή με επιμέλεια τους στίχους και τη μουσική των διθυράμβων του, τους οποίους εκτελούσε χορός που ασκούσε ο ίδιος.

Ο ποιητής όμως που έβαλε τον τελευταίο κρίκο στην αλυσίδα που συνδέει το διθύραμβο με την τραγωδία είναι ο Θέσπης. Αυτός είχε την εξής έμπνευση, της οποίας η αξία για τη γέννηση της τραγωδίας είναι ανυπολόγιστη: ο εξάρχων, ο πρωτοχορευτής του διθυράμβου, που ως τότε οδηγούσε το χορό, βγαίνει από την ομάδα (κατά την πιθανότερη εκδοχή ο ίδιος ο Θέσπης το επιχείρησε πρώτος) και με

τη μορφή κάποιου μυθικού προσώπου “υποκρίνεται”, απαντά σ’ αυτή με στίχους σε άλλο μέτρο από αυτό του διθυράμβου και χωρίς μελωδία. Τώρα μπορεί να χειριστεί ένα μύθο, να πλάσει ένα θέμα, να δημιουργήσει δράση.

Ο Θέσπης λοιπόν υπήρξε, όπως διασώζει ο Αριστοτέλης, ο δημιουργός του “προλόγου” και της “ρήσης”. Ο “πρόλογος” οικονομούσε τη δράση, ενώ η “ρήση” εισήγαγε στο υπάρχον χορικό άσμα (διθύραμβο) το επικό στοιχείο του διαλόγου και της αφήγησης, και αποτέλεσε έτσι το πρωτοκύτταρο των “επεισοδίων”, του δομικού μέρους της τραγωδίας τον 5ο π.Χ. αιώνα. Κατ’ αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για την ανάπτυξη των διαλογικών μερών και τον περιορισμό, αντίστροφα, της χορικής (ορχηστρικής) έκφρασης.

Στην εξέλιξη του είδους θα συμβάλουν ο Χοιρίλος, που συνθέτει πολλά δράματα και ασχολείται ιδιαιτέρως με τη “σκευή” (τα σκηνικά αντικείμενα, τις μάσκες και τα κουστούμια των υποκριτών), και ο Φρύνιχος, που θα καινοτομήσει εισάγοντας στη δράση το γυναικείο πρόσωπο. Ο μύθος τώρα μπορεί να στραφεί γύρω από μια ηρωίδα, που την υποδύεται ένας άντρας. Ο Φρύνιχος (όπως μετέπειτα και οι μεγάλοι τραγικοί) αντλεί από το πλούσιο υλικό των μύθων τις υποθέσεις των έργων του, δύο όμως από αυτά έχουν ως θέμα τη σύγχρονη πραγματικότητα της εποχής του, τα : *Μιλήτου άλωσις* και *Φοίνισσαι*.

Μετά το Χοιρίλο και το Φρύνιχο η τραγωδία θα φτάσει στο απόγειό της με τα έργα των τριών μεγάλων τραγικών, του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, οι οποίοι έζησαν και δημιούργησαν σε εποχή κατά την οποία η Αθήνα υπήρξε το πνευματικό κέντρο της Ελλάδας.

3.3 ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η αθηναϊκή δημοκρατία στήριξε το θέατρο με τους δραματικούς αγώνες, οι οποίοι αποτελούσαν την κορύφωση μιας σειράς εορταστικών εκδηλώσεων που γίνονταν προς τιμήν του Διονύσου κατά τα Μεγάλα Διονύσια (τέλη Μαρτίου). Οι αγώνες αυτοί διαρκούσαν τέσσερις ημέρες, τουλάχιστον έως και τα δύσκολα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου, οπότε περιορίστηκαν σε τρεις. Την πρώτη μέρα – σύμφωνα με μια διαδεδομένη άποψη, όχι όμως απόλυτα βεβαιωμένη – πέντε κωμικοί ποιητές παρουσίαζαν από μια κωμωδία, ενώ τις επόμενες ημέρες τρεις τραγικοί ποιητές παρουσίαζαν τρεις τραγωδίες (μια τριλογία) και ένα σατυρικό δράμα (και οι κωμωδίες όμως περιορίστηκαν μετά το μεγάλο πόλεμο σε τρεις – μία για κάθε μέρα

της γιορτής, μετά την παράσταση της τετραλογίας του τραγικού ποιητή). Την τελευταία ημέρα των παραστάσεων πέντε τελικά κριτές αποφάσιζαν για το αποτέλεσμα του αγώνα απονέμοντας το βραβείο στο νικητή.

Οι παραστάσεις τα πρώτα χρόνια δίνονταν σε υπαίθριους χώρους, που αποτελούνταν από μια σκηνή (επίμηκες ξύλινο παράπηγμα για τις μεταμφιέσεις των υποκριτών), την ορχήστρα – με το βωμό του Διονύσου στο κέντρο – όπου δινόταν η παράσταση, και ένα πρανές φυσικό ή ξύλινες βαθμίδες για τους θεατές. Η διάταξη αυτή αποτέλεσε το αρχιτεκτονικό πρόπλασμα για τα μεγάλα πέτρινα θέατρα, όπως αυτό της Επιδαύρου, που άρχισαν να κτίζονται στο τέλος του 5ου π.Χ. αιώνα.

Η τραγωδία στην εξελιγμένη μορφή της παρουσιάζει την εξής δομή: αρχίζει με έναν “πρόλογο” συνήθως, που εισάγει το θεατή στην υπόθεση, συνεχίζεται με την “πάροδο”, το άσμα που τραγουδάει ο χορός με την είσοδό του στην ορχήστρα, και ακολουθούν τα “επεισόδια”, διαλογικά μέρη, όπου τα πρόσωπα του δράματος συγκρούονται, διαπράττουν το τραγικό σφάλμα και προκαλούν την επέμβαση της ανώτατης δύναμης. Τα “επεισόδια” εναλλάσσονται με χορικά άσματα, τα “στάσιμα”, όπου τα μέλη του χορού ορχούνται (εκτελούν εκφραστικές κινήσεις), φιλοσοφούν για τη ζωή, νουθετούν, απεύχονται τη συμφορά, αδυνατούν όμως να την εμποδίσουν. Το τελευταίο τμήμα της τραγωδίας είναι η “έξοδος”. Ιδιαίτερα συγκινησιακό στοιχείο της τραγωδίας είναι ο “κομμός”, όπου ένα πρόσωπο θρηνεί, τραγουδώντας μόνο του (“μονωδία”) ή εναλλάξ με τον κορυφαίο του χορού (“διωδία”). Οι κομμοί συχνά συμπίπτουν με την έξοδο. Χαρακτηριστικές επίσης για την αφηγηματική και δραματική αξία τους είναι οι σκηνές της αναγνώρισης, όπου ένα πρόσωπο αναγνωρίζει ένα άλλο, δικό του, που το θεωρούσε χαμένο.

3.4 ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ

Ο Αισχύλος (525 – 456 π.Χ.), ο πρώτος από τους τρεις τραγικούς ποιητές, μνημένος στα ελευσίνια μυστήρια και μαραθωνομάχος, έγραψε 90 έργα, από τα οποία σώζονται τα επτά: η τριλογία *Ορέστεια* (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*), κορυφαίο επίτευγμα του ανθρώπινου πνεύματος, *Πέρσαι*, *Ικέτιδες*, *Προμηθεύς Δεσμώτης* και *Επτά επί Θήβας*.

Ο Σοφοκλής (496 – 405 π.Χ.), ο “τελειότατος των τραγικών” κατά τον Ξενοφάντα, θα αυξήσει τον αριθμό των υποκριτών από 2 σε 3, όπως και των χορευτών από 12 σε 15, και θα περιορίσει τα άσματα του χορού δίνοντας μεγαλύτερη έκταση στο διάλογο. Στα έργα του Σοφοκλή, παρ’ όλο που οι υπερβατικές δυνάμεις εξακολουθούν να

έχουν ρυθμιστικό χαρακτήρα στη δράση, η έκβαση των πραγμάτων θα εξαρτηθεί από τη βούληση και τις επιλογές των ηρώων. Ο Σοφοκλής παράγει έτσι το τραγικό από τη σύγκρουση του ατόμου με τον εαυτό του ή με τους άλλους. Από τα έργα του έχουν διασωθεί ακέραια επτά: *Τραχίνιαι*, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Αίας* και *Οιδίπους επί Κολωνώ*.

Ο Ευριπίδης (484 ή 480 – 406) θα οργανώσει τις αναζητήσεις του με επίκεντρο τον άνθρωπο – οι θεοί συμβάλλουν τεχνικά (από μηχανής) στην έξοδο των ηρώων από την περιπέτεια. Θα δοκιμάσει τολμηρές ψυχογραφικές περιγραφές των χαρακτήρων του, θα δώσει έμφαση στην πλοκή, θα ελαττώσει την παρεμβατικότητα του χορού, ενώ θα προετοιμάσει το νεότερο ψυχολογικό και κοινωνικό δράμα (ενδεικτικός ο διχασμός της Μήδειας ανάμεσα στο πάθος και τη λογική). Από τα έργα του έχουν σωθεί τέσσερις τραγωδίες εμπνευσμένες από τον Τρωικό Πόλεμο και τα συναφή γεγονότα: *Τρωάδες*, *Εκάβη*, *Ανδρομάχη* και *Ρήσος*, πέντε τραγωδίες από το μυθικό κύκλο των Ατρείδων: *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Ορέστης*, *Ηλέκτρα*, *Ελένη*, και μία από τον οίκο των Λαβδακιδών: *Φοίνισσαι*. Άλλα έργα του Ευριπίδη είναι: *Άλκηστις*, εμπνευσμένη από το δημοφιλή λαϊκό μύθο της εποχής, *Ιππόλυτος*, *Μήδεια*, *Βάκχαι*, *Ικέτιδες*, *Των*, *Ηρακλείδαι*, *Ηρακλής* και το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*.

3.5 ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ ΚΑΙ ΥΠΟΔΗΜΑΤΑ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ

Ας επικεντρώσουμε, τώρα την προσοχή μας στις λίγες λεπτομέρειες που υπάρχουν, σχετικά με τα κοστούμια που, στο παρελθόν, θεωρήθηκαν από σοβαρούς μελετητές του κλασσικού δράματος, ως αυτά τα οποία φορούσαν οι ηθοποιοί τον 5^ο π.Χ. αιώνα.

Η ζωτικής σημασίας διαφορά μεταξύ της ενδυμασίας των απλών ανθρώπων που περιγράφεται στις προηγούμενες σελίδες και αυτής των κοστούμιών δράματος έγκειται στο απλό γεγονός, του ότι το κοστούμι δράματος βασίζεται σε ένα πέπλο ή τούνικ και όχι σε χιτώνα.

Τώρα, αν πρόκειται να πιστέψουμε τις αποδείξεις για ζωγραφική σε βάζα, αποδεικνύεται πως υπήρχε ένα είδος ρούχου σαν πέπλο, που, αντί για καρφίτσες στους ώμους, συνδεόταν με λαιμοδέτη ή ζυγό που επικαθόταν στους ώμους και περιόριζε την πληθωρικότητα του ίδιου του ρούχου. Η οποιαδήποτε πληθωρικότητα του ρούχου στηριζόταν, εφεξής, με ζώνη. Όχι, μια απλή ζώνη, μα κάτι πλατύ, σταθερό και διακοσμημένο. Αυτός είναι και ο τύπος πέπλου ο οποίος αναφέρεται ως «δραματικό κοστούμι» από τους Pickard-Cambridge και άλλες πηγές.(Costume in

greek classic drama, Iris Brook σελ. 46 - 108) Από πρακτικής άποψης, η θεωρία είναι πολύ σωστή, διότι ένα τέτοιο φόρεμα και θα ήταν πολύ πιο εύκολο να κρατηθεί στην θέση του αλλά και δεν θα υπήρχε, έτσι, ενδυμασία. περιορισμός κινήσεων όπως και καμιά πιθανότητα να φύγει από την θέση του. Εκ των πραγμάτων είναι πολύ πιο εύκολο να κινείται κάποιος ενώ το φορά επειδή είναι φτιαγμένο με μικρή ποσότητα υφάσματος.

Καθαρόαιμα τολμηρά σχέδια, εμφανίζονται σε όλα αυτά τα ρούχα, με συγκεκριμένα σχηματισμένα πιτσιλωτά σχέδια με μοτίβα τα οποία τείνουν να τονίσουν την μέση. Τα μανίκια είναι ποικιλοτρόπως σχεδιασμένα με πιτσιλωτά τετράγωνα ή διαμάντια, κύκλους και σχέδια που ξεκινούν από τους ώμους και φθάνουν ως τον καρπό. Κάθε ένα από τα ενδύματα διαφέρει και ξεχωρίζει από το άλλο στην σχεδίαση του. Δεν γνωρίζουμε πια χρώματα χρησιμοποιούνταν.

Τα μανίκια, ιδωμένα και πάλι από υποκριτική άποψη, είναι ιδιαίτερω ενδιαφέροντα διότι αν και διαφέρουν στον σχεδιασμό τους, όλα έχουν μήκος ως τον καρπό. Βέβαια, φαίνεται λογικό ότι ένας άνδρας σε ρόλο γυναίκας θα ήταν σε μειονεκτική θέση εάν τα χέρια του ήταν γυμνά μια και ποτέ ένα ανδρικό μπράτσο δεν μπορεί να δείχνει γυναικείο πόσο μάλλον σε μια περίοδο οπότε και θεωρείτο ομορφιά να είναι ιδιαίτερα μυώδης ένας άνδρας. Όμως, εάν τα μπράτσα είναι καλυμμένα, στο πρόσωπο υπάρχει μάσκα και τα ρούχα αγγίζουν το έδαφος είναι πολύ πιθανότερο ο ηθοποιός να εκτελέσει με χάρη και αξιοπρέπεια τον γυναικείο του ρόλο. Μπορεί να γίνει σύγκριση με το σήμερα με σχολικά έργα στα οποία αγόρια καλούνται να παίξουν γυναικείους ρόλους: όσο όμορφες κι αν είναι οι φωνές και τα πρόσωπά τους, πιθανότατα, μονάχα ένα στα χίλια αγόρια να μπορούσαν να «πείσουν», αφήνοντας τα μπράτσα και τα χέρια τους ακάλυπτα, χωρίς να αποκαλυφθεί η δυσαρμονία. Και προφανώς αυτός είναι και ο λόγος που η λαιμόκοψη των «δραματικών κοστουμιών» έφτανε ως ψηλά στο λαιμό γιατί έτσι κι αλλιώς κανένας ανδρικός λαιμός δεν θα μπορούσε να είναι τόσο λεπτός όσο ένας γυναικείος. Επίσης, έφταναν ως κάτω στον αστράγαλο έτσι ώστε και να διευκολύνονται οι κινήσεις μα και να μην είναι διακριτός ο σωματότυπος.

Η παραπάνω ανάλυση κάνει το πρόβλημα του λεγόμενου «δραματικού κοστουμιού» λιγάκι πιο κατανοητό και εξηγεί την σημαντικότητα που έχει δοθεί σ' αυτές τις εικονογραφήσεις που απεικονίζουν τέτοιου τύπου ρούχα φορεμένα από φιγούρες που ίσως υπήρξαν πρωταγωνιστές της αρχαίας τραγωδίας.

Ακόμα δύο λεπτομέρειες φορέματος χρειάζεται να προσεχθούν. Όσο σημαντικό κι αν είναι το φόρεμα από μόνο του, δεν λέει και πολλά χωρίς το κατάλληλο χτένισμα και υποδήματα.

Ερχόμαστε αντιμέτωποι με δύο φανερά εμπόδια. Το πρώτο είναι πως ο κλασικός τραγωδός φορούσε μάσκα η οποία παρουσιάζεται σε εμάς ως μια ιδιαίτερα βαρύγδουπη περικεφαλαία με παραμορφωμένη έκφραση στο πρόσωπο. Το δεύτερο έχει να κάνει με τους κοθόρνους που τον «ανέβαζαν» ψηλά.

Το σανδάλι με ψηλή σόλα ήταν ένα πολύ μοντέρνο αξεσουάρ της ενδυμασίας κατά την Ελληνιστική εποχή, πολύ διαφορετικό από τα λεπτοκαμωμένα και κομψά σανδάλια των Ελλήνων. Από τα πολλά παραδείγματα γλυπτών τέτοιων σανδάλιων είναι φανερό πως αυτό ήταν μοντέρνο και κομψό είδος ντυσίματος και, όχι, όπως ίσως περιμέναμε, πρακτικό και εξυπηρετικό.

3.6 Ο ΧΟΡΟΣ

Γενικά, υπάρχει ένα πολύ σημαντικό πρόβλημα, διότι σήμερα, δεν γνωρίζουμε καθόλου το είδος του χορού και ρυθμού που, αρχικά υπηρετούσε την παράσταση. Ο χορός ήταν αυτός που καθόριζε τον ρυθμό, που εξιστορούσε τα γεγονότα, που εξέφραζε στεναχώρια ή χαρά, όπως και αναμενόταν

Οι μάσκες ήταν εξαιρετικά σημαντικές και γνωρίζουμε από απεικονίσεις Χορών σε εικονογραφήσεις ότι ανάλογα με την τραγωδία, αντιπροσωπεύει ομάδες όπως την γερουσία, τους σάτυρους, τους Πέρσες, νέες γυναίκες ή πολεμιστές. Κάθε Χορός λοιπόν, πρέπει να έχει και τα ανάλογα διακριτικά χαρακτηριστικά άρα και την ανάλογη διαφορετική μάσκα.

Δεν γνωρίζουμε ποιο ήταν το αρχικό κοστούμι που φορούσε ο οποιοσδήποτε Χορός, τον 5^ο αιώνα. Υπάρχουν τόσο λίγες εικονογραφήσεις από όπου μπορούμε να πάρουμε μια ιδέα για το τι φοριόταν ή πως συνδεόταν με το έργο το ίδιο. Για να πούμε την αλήθεια, μόνο σε 3 ή 4 περιπτώσεις οι καλλιτέχνες πυλού έχουν ζωγραφίσει αναπαραστάσεις Χορού για τις οποίες ούτε καν γνωρίζουμε από ποια τραγωδία εμπνεύστηκαν.

Ένα γεγονός για το οποίο είμαστε βέβαιοι είναι πως όταν ο Αισχύλος έγραψε τις Ικέτιδες, ο ίδιος πρότεινε να φορά ο Χορός ένα αριστοκρατικό ένδυμα, διαφορετικό από το καθημερινό, των Ελλήνων. Από λόγια του παρμένα από το κείμενο το ίδιο βλέπουμε πως ήθελε να ξεκαθαρίσει ότι ήθελε τον Χορό μελαψό και ντυμένο με βαρβαρική και ξενόφερτη

Πουθ' είναι τούτη η συντροφιά που χαιρετούμε,
Οπού με ντόπια φορεσιά δεν είναι φορεμένη;
Αλλά με πέπλα βάρβαρα και με κρουστά
Πλούσια υφάσματα είναι στολισμένη:
Των γυναικών δεν είναι αυτό της Αργολίδος
Το φόρεμα ούτε κι άλλων τόπων της Ελλάδος.

Και πάλι, ο Χορός από το έργο του Αισχύλου «Πέρσες» θα 'πρεπε να κάνει μεγάλη εντύπωση σε σχέση με άλλους Χορούς. Οι Έλληνες ήταν απολύτως οικείοι με τα περσικά κοστούμια και πιθανόν, πολλοί καλλιτέχνες να τα χρησιμοποιούσαν για να κάνουν την διαφορά και για ποικιλία. Ζωγραφιές των αρχών του 5^{ου} αιώνα, απεικονίζουν τους Πέρσες με παντελόνια, άνετα και σακουλιασμένα με χαρούμενα σχέδια ή ρίγες. Μετέπειτα απεικονίσεις εμφανίζουν τα παντελόνια σαν καλσόν που έφταναν ως τον αστράγαλο αφήνοντας γυμνή την πατούσα ή φορεμένα με χαμηλά μποτίνια. Ένα συγκεκριμένο πανέμορφο βάζο στο μουσείο της Νάπολης, απεικονίζει φιγούρες με βάρος στην λεπτομέρεια και την ποικιλία. Το θέμα είναι Πέρσες που πάνε να πληρώσουν φόρους στον Δαρείο έχοντας τους Θεούς από πάνω και μια ηρωική σκηνή να εκτυλίσσεται στο στόμιο του βάζου. Η κάθε φιγούρα είναι 5 με 6 ίντσες σε ύψος οπότε και υπάρχει άπλετος χώρος για συγκεκριμένη περιγραφή λεπτομερειών των ρούχων τους. Δημιουργήθηκε περί το 340 π.Χ. όμως με ακρίβεια παρουσίαζε τα περσικά ρούχα ενός αιώνα πριν. Πέρσες να πολεμούν με Έλληνες εμφανίζονται σε βάζα από το 570 π.Χ. κιάλας. Επομένως, γνωρίζουμε το στυλ ντυσίματος τους πριν ακόμα γράψει ο Αισχύλος τους «Πέρσες». Πάνω από τα χαρούμενα παντελόνια τους φορούσαν μια κοντή τουνίκ με σχέδια και κοντά μανίκια που έφταναν λίγο πάνω από τον αγκώνα και μακριά μανίκια κάποιου ενδύματος που φοριόταν εσωτερικά, ίσως σαν φανέλα, που φαινόταν μέσα από τα πιο κοντά μανίκια. Εάν φορούσαν θώρακα, τότε αυτός θα έμοιαζε με την ελληνική ασπίδα με τις γνωστές δερμάτινες λουρίδες ή την ποδιά δεμένη στην μέση. Συχνά, φορούσαν και κράνος με αιχμή στην κορυφή, ισχνά Φρυγικό στο σχήμα, αλλά με μακριές λουρίδες που κρέμονταν από τις δύο πλευρές έτσι ώστε αν ήθελαν να τις έδεναν και κάτω από το σαγόνι όπως τα σκουφάκια των παιδιών. Ένα πτερύγιο κάλυπτε το πίσω μέρος του λαιμού και ενίοτε υπήρχε και ζεύγος πτερυγίων που κάλυπτε τ' αυτιά. Τα σπαθιά τους ήταν κοντά και πλατιά, πάντα πλατύτερα από τα ελληνικά και αυτό αποτελεί και σημείο ενδιαφέροντος. Όπως φαίνεται, ήταν περισσότερο τοξότες παρά πολεμιστές με δόρυ.

Οι Ερινύες έχουν και φτερά και προφανώς εικονίζουν τον μύθο και όχι τις Ευμενίδες. Ορισμένες φόρες είναι πολύ καθημερινές φιγούρες με φίδια να τυλίγουν τα μαλλιά τους με τρόπο που προσομοιάζει με τις Μαινάδες και φορούν ένα κοντό πέπλο, με ή χωρίς σχέδια, και μπότες. Ο Αισχύλος, όμως, τις απεικονίζει με διαφορετικό τρόπο. Δεν υπάρχει τίποτα το ανθρωπινό στην πρώτη του περιγραφή. Είναι απαίσιες και τρομακτικές με συγκεκριμένα αηδιαστικό τρόπο. Στην πρώτη σκηνή, η ιέρεια της Πυθίας είναι τρομοκρατημένη όταν τις βλέπει να κοιμούνται και να ροχαλίζουν τριγύρω από τον Ορέστη:

«.....Όχι γυναίκες μα Γοργόνες λέω πώς να 'ναι

Μα ουδέ και με Γοργόνες πάλιν απεικάζω

Γιατί τις έχω κάπου ιδεί ζωγραφισμένες

Ν' αρπάζουν του Φινέα το δείπνο. Μ' αυτές όμως φτερά δεν έχουν, μαύρες και
σιχάματα είναι και ρεύγονται έτσι και φυσούνε που να φεύγεις

Και στάζουν απ' τα μάτια τους μισητόν αίμα

(COSTUME IN GREEK CLASSIC DRAMA της IRIS BROOKE σελ.64-106)

3.7 ΑΠΟΨΕΙΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΩΝ – ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

Ο Γιώργος Βακαλό αναφέρει ότι, στην εξέλιξη της σκηνογραφίας, τα τελευταία ιδιαίτερα χρόνια, επανέρχεται συχνά η τάση να θεωρηθεί η αρχιτεκτονική ως πρωτεύον στοιχείο της σκηνογραφικής δουλειάς. Για το θέμα αυτό, ορισμένες ιστορικές υπομνήσεις δεν θα ήταν άσκοπες.

Το αρχαίο υπαίθριο θέατρο έχει μια σαφή αρχιτεκτονική που περιλαμβάνει την πλατεία και τη σκηνή, ας πούμε, σε ένα σύνολο . Οι θρησκευτικές ρίζες του αρχαίου θεάτρου και η συνεχής φυσική ιστορική του εξέλιξη απέληξαν σ' έναν βασικό τύπο αρχιτεκτονικής διαρρυθμίσεως, όπως άλλωστε έγινε αντίστοιχα και με τον τύπο συνθέσεως του δράματος. Τα άγνωστα στοιχεία των μηχανικών ιδιαίτερα τελειοποιήσεων δεν νομίζω ότι θα άλλαζαν την βασική του διάρθρωση. Αν χρησιμοποιούσαν ή όχι σκηνογραφίες, και αυτό επίσης δεν είναι διόλου με περισσότερη ασφάλεια γνωστό. Πάντως, από την μελέτη του αρχαίου δράματος και της κωμωδίας σε σχέση με τη μελέτη της αρχιτεκτονικής του αρχαίου θεάτρου μπορεί κανείς να συναγάγει ότι βασικά ο αρχιτεκτονικός σκελετός της σκηνής και της ορχήστρας θα πρέπει να παρέμενε και αρχιτεκτονικός σκελετός της σκηνογραφίας,

γιατί ακριβώς πληροί τις βασικές ανάγκες της κινήσεως, και του απ' την κίνηση διαγραφόμενου θεατρικού χώρου των έργων.

Τα συμπληρωματικά στοιχεία, ζωγραφικά ή αρχιτεκτονικά, επομένως, θα πρέπει να ήταν ό, τι ονομάζουμε σήμερα "accessoires" μάλλον, τοποθετημένα στον υπάρχοντα σκηνικό χώρο, όχι διαρρυθμιστη με προσθαφαιρέσεις, άλλης κάθε φορά αντίληψης της σκηνής. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο επειδή δηλαδή κατά τη γνώμη μου η αρχιτεκτονική της σκηνογραφίας ήταν μόνιμη στο αρχαίο θέατρο, και ήταν αυτή η ίδια και η αρχιτεκτονική της σκηνής νομίζω ότι η συμβολή του σύγχρονου σκηνογράφου στο ανέβασμα έργων σε αρχαίο θέατρο πρέπει πάλι να περιορίζεται στα "accessoires" που απλώς θα χαρακτηρίσουν τη σκηνή σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου, και σε ζωγραφικά πανό που μπορούν να προσαρμοσθούν στα αρχιτεκτονικά μέλη χωρίς να αλλοιώσουν τον καθαρά πλαστικό αρχιτεκτονικό ρυθμό της σκηνής.

Φτάνω να πω ότι η επέμβαση του σκηνογράφου στο αρχαίο θέατρο πρέπει να είναι όσο το δυνατόν περιορισμένη, ακόμη και για το ανέβασμα σύγχρονων έργων, όταν τα ανεβάζουμε σε αρχαία θέατρα. Γιατί, όπως είπαμε, η σκηνή και η πλατεία στο αρχαίο θέατρο αποτελούν αρχιτεκτονικό σύνολο, και αν διασπάσουμε σ' ένα μέρος το ρυθμό του, η διάσπαση αυτή δεν θα είναι απλώς τοπική, αλλά κατά προέκταση θα αλλοιώνει όλη την αρχιτεκτονική σύλληψη της μορφής και της οργάνωσής του.

Νομίζω ότι το χρώμα στη σκηνή πρέπει να έχει μια ραχοκοκκαλιά θεαματική, δραματική ή εννοιολογική. Δεν πρέπει δηλαδή να λειτουργεί μονάχα εικαστικά, με την ευαισθησία του και τις αρμονίες του, αλλά να έχει κι ένα νοήμα, να δίνει μια τάξη σημασιών στα πρόσωπα, να συντείνει σε μια βασική τοποθέτηση του θεατή απέναντι στο έργο και στη σκηνοθετική γραμμή της παράστασης.

Μου αρέσουν τα κορεσμένα χρώματα στο θέατρο γιατί είναι σαφή. Το μαύρο επίσης, γιατί βρίσκω ότι λειτουργεί έντονα χρωματικά, ενώ στο σύνολο συγκρατεί και συγχρόνως υπογραμμίζει τη δύναμη των άλλων χρωμάτων γύρω του. Με το μαύρο και το άσπρο μπορεί να έχει κανείς μια πλήρη χρωματική κλίμακα .

(«Σκηνογραφία και Αρχιτεκτονική » , Γ. Βακαλό, Ζυγός, αρ. 10, Αύγουστος 1956, σελ. 19)

Κατά τη γνώμη του Γιάννη Τσαρούχη η Ελληνική πίστη πως οι μορφές διατηρούνται με το πνεύμα, όταν αυτό ολοκληρώνεται, κι όχι μόνο με την ευλαβική αντιγραφή των μορφών, είναι εκείνη που εμπύχωνε τους μεγάλους ευρωπαίους τεχνίτες για να κάνουν έργα ανάλογα, σε βάρος, με την Αρχαία Ελλάδα ή

τουλάχιστον έργα που θα παρακινούν αιώνια τον άνθρωπο για την ολοκλήρωση του πνεύματος του...

Η επιστροφή στην Ελλάδα, με την επανάληψη των μορφών, τόσο στην αρχαιότητα όσο και στους νεότερους χρόνους είναι πάντα καταδικασμένη στη διακοσμητική και σίγουρα είναι πολύ μακριά από το τραγικό πνεύμα, που πρέπει να εμψυχώνει κάθε δημιουργία που γίνεται στο όνομα των Ελλήνων. Ποιο είναι το τραγικό πνεύμα; Είναι δύσκολο να κάνει κανείς ορισμούς τόσο φθαρμένων λέξεων. Μα είναι φανερό πως η τραγική αντίληψη των Ελλήνων είναι κοντά στην έκσταση και στον όγκο, που επιστρατεύει κάθε πηγή ηδονής και ασφαλώς το αντίθετο με την τυραννική άσκηση να προμαντεύουμε, με όλα τα μέσα της διαίσθησης του ανθρώπου, την ανυπαρξία ή μια άλλη ζωή, που θα 'ναι όσο γίνεται πιο κοντά στην ανυπαρξία... αντίθετα, ό,τι προσπαθεί να υποβάλει την Αρχαιότητα, καταντά παιδαριώδες και μας δίνει την εντύπωση του ψεύτικου.

Αν, όμως, η παράσταση μιας αρχαίας τραγωδίας θέλουμε να είναι παραπάνω από τον πλουτισμό μ' ένα εξαιρετικό έργο του συνήθους ρεπερτορίου, αν θέλουμε να είναι η γέφυρα που μας ενώνει με το τραγικό πνεύμα των αρχαίων και που κάθε τι που γίνηκε στον κόσμο είναι μια άκυρη παραποίηση, τότε η καταφυγή στο κείμενο δεν είναι αρκετή. Πρέπει να εκβαθύνουμε στο πνεύμα!... Μια παράσταση τραγωδίας κι η απόδοση του πνεύματος της θα κρίνεται πάντα όχι από τους φιλόλογους ούτε από τους ειδικούς οποιουδήποτε πράγματος, αλλά από το γεγονός αν ξυπνά μέσα στο θεατή την έξαρση του πάθους, τη θεϊκή έκσταση και τη συμφιλίωση όλων των ηδονών και των πόνων της ζωής, που ο ποιητής έχει την δύναμη να δίνει στον κόσμο. Η νοσταλγία για την Αρχαιότητα δε θα οδηγήσει πουθενά αν δε γίνει πραγματικότητα το ιερό έργο.

(Γ. Τσαρούχης, <<Η ελληνική αρχαιότητα στο θέατρο. Μια επιστροφή που διαρκεί αιώνες>>, θέατρο, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1963, Β – 12, σ. 25 – 30.)

Επίσης σε άλλη του συνέντευξη ο Γ. Τσαρούχης είχε πει ότι το κοστούμι του αρχαίου θεάτρου που, βέβαια, το αγνοούμε στις λεπτομέρειες του, τουλάχιστον στα χρόνια των μεγάλων τραγικών, μα που δεν μας είναι τελείως άγνωστο, αφού υπάρχουν άπειρα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής των μετακλασικών χρόνων που μας το παρουσιάζουν έχει πολύ μεγαλύτερη σχέση με τα τελετουργικά ενδύματα της θρησκευτικής λατρείας παρά με την σύγχρονη πραγματικότητα ή με την ανύπαρκτη τότε ιστορία. Το κοστούμι του αρχαίου τραγικού ηθοποιού, όπως μας πείθουν όλα τα ντοκουμέντα, όλα τα πειστήρια που έχουμε, το υπαγόρευε πριν απ' όλα η φροντίδα να

φανεί το νέο είδος που ήταν η Τραγωδία, σαν κάτι εξίσου σεβασμίο μ' ό,τι είχε συνηθίσει ο κόσμος, δηλαδή με τις τελετές που 'χε καθιερώσει η παράδοση. Η πολυτέλεια, που θα 'κανε ισότιμους ή, κι ανώτερους τους ηθοποιούς με τους ιεροφάντες ή ακόμα και τους ραψωδούς αυτό ενδιέφερε περισσότερο από κάθε άλλο.

(Γ. Τσαρούχης, << Η εποχή στο θέατρο. Αν η κ. Αλβιγκ λεγόταν κ. Παπαδοπούλου>>, θέατρο, Μάιος – Ιούνιος 1965, Δ – 21, σ. 18 – 22.)

Φανταστικά ή ρεαλιστικά, τα κοστούμια της τραγωδίας καμιά φορά ήταν και τα δυο όπως στο γιαπωνέζικο θέατρο πρέπει να υποτάσσονται σ' ένα ύφος μυθολογικό. Κατάλληλοι σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι για την τραγωδία είναι αυτοί οι σπάνιοι οραματιστές, που δημιουργούν φανταστικούς κόσμους χωρίς να μισούν τη σύγχρονη ζωή... Η τραγωδία ζητάει να κάνει μύθο τη σύγχρονη ζωή όπως και όλη η αρχαία ελληνική τέχνη.

(Γ. Τσαρούχης, <<Σκηνογραφία στο αρχαίο θέατρο. Απόδοση της εποχής του έργου, όχι του μύθου>>, Θέατρο, Μάιος – Ιούνιος 1976, Θ – 51/52, σ. 53 – 55.)

Για τις Τρωάδες(1965, Εθνικό Λαϊκό Θέατρο Γαλλίας, σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη)

Στα κοστούμια έκανα κάτι ανάλογο μ' αυτό που έκαναν οι αρχαίοι ζωγράφοι και γλύπτες, αγνοώντας την αρχαιολογική ακρίβεια. Διάλεξα τα ανάλογα κοστούμια. Ο ιωνικός πέπλος μιας επιτηδευμένης γυναίκας της αρχαιότητας, γίνεται πτζάμα για πλαζ, με καπελίνο για τον ήλιο στην Ελένη. Η Ανδρομάχη, φορά ένα σεμνό σεμιζιέ μαύρο, αντίστοιχο, για μένα, του δωρικού πέπλου. Η Εκάβη είναι μια αρχοντογυναίκα που οι συμφορές της ξεπέρασαν το τυπικό πένθος. Η κορυφαία του χορού το ίδιο. Για τα κοστούμια τους μελέτησα τα ρούχα που φορούν οι κουρασμένες γυναίκες στον σιδηρόδρομο Αθηνών – Πειραιώς. Δεν θέλησα να παραδοξολογήσω, αλλά περισσότερο να ακριβολογήσω, κατ' αναλογία. Ο ελληνικός λαός διατήρησε το βαθύτερο χαρακτήρα του, ανεξάρτητα αν άλλαξαν τα μοτίβα και τα σχήματα.

(Γ. Τσαρούχης, <<Τρωάδες 1965>> (Διασκευή Ζ. Π. Σαρτρ, Μετάφραση Γ. Τσαρούχη), δακτυλογραφημένο κείμενο στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο. Για τις Τρωάδες (1977, μετάφραση, σκηνοθεσία, σκηνικά και κοστούμια του Γιάννη Τσαρούχη)

Είναι της μόδας σήμερα να γίνονται σκηνοθεσίες όχι μόνον ελεύθερες μορφικά, αλλά τελείως αντίθετες με το πνεύμα του έργου. Στην παράσταση των Τρωάδων εκείνο που εξόργισε περισσότερο ήταν ότι προσπάθησα να βρω το νόημα του έργου. Πήγα εναντίον της μόδας, που επιτάσσει να το αγνοούμε. Ομολογώ ότι παρατόνισα

το πνεύμα του έργου, αλλά η αντίδραση μου ήταν φυσική, προκειμένου να αντιμετωπίσω την αντίθετη υπερβολή. Το γενικό πνεύμα διεθνώς έχει μια αντίληψη συμβολιστική, ονειρική και νεοπροτόγονη, δηλαδή αρνείται το βασικό κλασικό πνεύμα της τραγωδίας. Ο μεγάλος πλουραλισμός, η μεγάλη και συχνά περιττή ελευθερία είναι κάτι που κάνει περήφανους και ευτυχείς πολλούς ανθρώπους στην εποχή μας. Εμένα προσωπικά με ενοχλεί. Πιστεύω στη συγκέντρωση και στο φιλτράρισμα.

(Γ. Τσαρούχης, <<Το αρχαίο δράμα σήμερα>>, καταγραφή από τη Μαρλένα Πολιτοπούλου, Τα Νέα, 23/7/1980. Γ. Τσαρούχης, << Ως στρονθίον μονάζον επί δώματος , Αθήνα, Καστανιώτης, 1990, σ. 98 – 99.)

Ένας άλλος μεγάλος ζωγράφος της Ελλάδας, ο Αλέκος Φασιανός, αναφερόμενος στο σκηνικό είχε πει ότι, το σκηνικό είναι κάτι σαν ψεύτικο. Είναι το όνειρο που πραγματοποιείται για λίγο και σβήνει το σκότος, όπως χάνονταν και τα πρώτα σκηνικά, που ήταν χάρτινα. Πόση μαγεία μας δίνει το ψεύτικο, η διακόσμηση, τα φαναράκια μέσα σ' ένα χρωματικό περιβάλλον... Και τι έκφραση αναβλύζει από τη φαντασία των θεατών, που βλέπουν να πραγματοποιείται ο χώρος του θεατρικού έργου σε συγκεκριμένο όραμα... Ήθελα πάντα από μικρός να κάνω σκηνικά. Φανταζόμουν, όταν διάβαζα ένα θεατρικό έργο, πώς θα πραγματοποιούσα το χώρο. Αλλά δεν έτυχε να συναντηθώ με κάτι, με τον κατάλληλο άνθρωπο που θα συνεργαζόμουν. Μέχρι που μια μέρα ήρθε ο Αλέξης Σολομός σε μια έκθεση μου και μου Ζήτησε να σκηνογραφήσω την Αμερική του Κάφκα, που είχε διασκεύσει ο ίδιος για το θέατρο.

(Δ. Τσοῦγλου, Α. Μπαχαριάν, <<Φασιανός Αλέκος, Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο>>, Αθήνα, 1985, σ. 206.)

Για την σημαντικότητα της ενδυματολογίας στο θέατρο ο Αντώνης Φωκάς αναφέρει ότι, η ενδυματολογία αποτελεί μέρος της Σκηνοθεσίας. Κάθε θεατρικό ένδυμα οφείλει να συμπληρώνει, εξωτερικά φυσικά, ένα χαρακτήρα. Είναι το εξωτερικό περίβλημα κάθε ρόλου. Ένα σχεδιάγραμμα (μακέτα) ποτέ δεν είναι αρκετό. Πρέπει το σύνολο των σχεδιαγραμμάτων να αποτελεί εικόνα, ασχέτως εάν ευρίσκονται εν κινήσει ή εν ακινησία τα δρώντα πρόσωπα της ίδιας σκηνής του αυτού έργου. Μακράν του ενδυματολόγου κάθε διάθεση υπεροχής και όσον αφορά την αυτοπεποίθηση, να μη βιασθεί να την αποκτήσει Προηγούνται πολλά στάδια.

(Ενυπόγραφο κείμενο του Αντώνη Φωκά, το οποίο δημοσιεύτηκε στον κατάλογο έκθεσης έργων του της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και

Γενικής Παιδείας (Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη) τον Μάρτιο του 1982, με επιμέλεια του Γ. Ιορδανίδη.)

Ο Διονύσης Φωτόπουλος αναφερόμενος στον τρόπο που προσεγγίζει τα αρχαία κείμενα λέει πως πάντα ξεκινάω από γεύσεις και βλέμματα. Συλλέγω στο νου και στην πραγματικότητα μικρά αντικείμενα, ακόμη και αντικείμενα για πέταμα. Με σκοπό να τα ανακασκευάσω, να τα φωτίσω, να τα επαναξιολογήσω. Λατρεύω τα αντικείμενα, αρκεί να έχουν περάσει απ' αυτά ανάσες, αρκεί να πιάνω τις φορτίσεις τους. Αναζητάω τον τρόπο ζωής που περικλείεται σ' αυτά. Ψάχνω για το νήμα που τα δένει με μια κοινωνία, με τρόπους σκέψης, με τους απόηχους μιας εποχής. Αν δεν γευθώ ένα αντικείμενο με τις τέσσερις αισθήσεις, δεν το κατανοώ. Η ερωτική σχέση με τα πράγματα είναι αυτή που συμπληρώνει τη γνώση. Παρόμοια στέκομαι κι απέναντι στα κείμενα. Δεν μου φτάνει να τα μελετήσω λογικά. Τότε θα μου έβγαине μια σκέτη επαγγελματική σκηνογραφία. Ενώ, αν ακούσω μουσικές, γεύσεις, αφές, οι λέξεις αρχίζουν να χαράσσονται στο δέρμα μου και να προκαλούν το μυαλό μου...

Το να μένεις εδώ και να σε καλούν έξω ξένοι σκηνοθέτες είναι μια άλλου τύπου εμπειρία, από το να μένεις στο εξωτερικό και να κάνεις εκεί καριέρα. Αντλώ ενέργεια από αυτήν εδώ τη χώρα, ενώ με διάθεση βουλμική ταξιδεύω στις άλλες χώρες θέλοντας να πλησιάσω το διαφορετικό, τους γύρω πολιτισμούς. Όμως επιθυμώ, μετά το σοκ της συνάντησης με το αλλότριο, ύστερα από τις μακρές παραμονές μου για δουλειά στο εξωτερικό, να επιστρέψω στα μέρη μου, στην αισθητική γενέτειρα Επίδαυρο, στους τόπους και την ελληνική καθημερινότητα με τους οποίους συνδέομαι σταθερά, άρρηκτα...

Φέρνω ό,τι είδα έξω στο ελληνικό τοπίο, στο γνώριμο ηλιοβασίλεμα. Για να το επεξεργαστώ, να του βρω νόημα, να εμβαθύνω σ' αυτό. Εδώ τοποθετούνται οι εμπειρίες μου σε μια αισθητική του χρόνου, γιατί μόνο αν συγκριθούν με τα ελληνικά πράγματα, μετρηθούν με τα οικεία αντικείμενα, παίρνουν τις ακριβείς τους διαστάσεις. Αλλά και αντίστροφα. Ξαναβρίσκω την αίσθηση των αντικειμένων και των χώρων που δεν είναι κοντά μου, σε τόπους μακρινούς. Μέσα στο τρεχαλητό, στην αλλαγμένη ατμόσφαιρα, στο ξένο κλίμα βρίσκω τις κρυμμένες, τις βαθύτερες σημασίες τους.

(Συνέντευξη του Διονύση Φωτόπουλου στον Γιώργο Πηλιχό, Τα Νέα, 8/8/1983, Αθήνα)

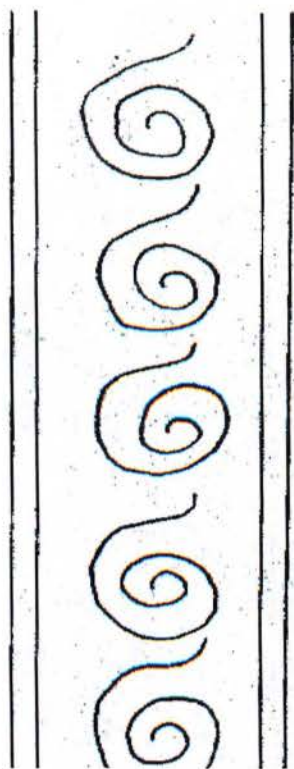
4 ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΣΧΕΔΙΩΝ ΑΠΟ ΥΦΑΣΜΑΤΑ (ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ)

Στην ενότητα που ακολουθεί γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης του σχεδίου υφάσματος μέσα από την αποτύπωση του σε σκίτσα. Όπως αναφέρεται και στο εισαγωγικό σημείωμα, η μόνη πηγή από την οποία μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία για το πώς ήταν τα σχέδια στα υφάσματα, είναι οι απεικονίσεις που έχουν βρεθεί πάνω σε αγγεία ή άλλα σκεύη της εποχής αυτής.

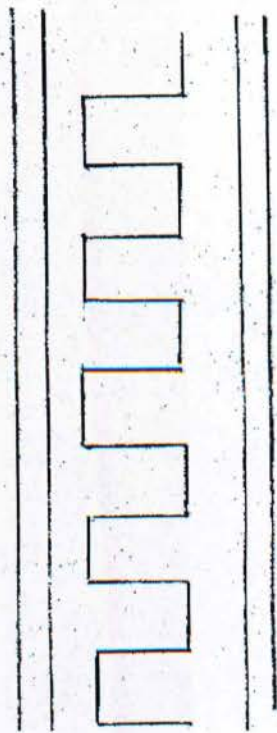


(εικ.12) Αττικός μελανόμορφος λέβης (δύο κομμάτια du Louvre E 874).

Το αγγείο ανήκει στη) 598-585 π.χ. Αποδίδεται στο ζωγράφο της Γοργούς. Ύψος 93 εκ. Από την Ετρουρία (vulci) Παρίσι, Musee n ανατολίζουσα περίοδο. Στην πρώτη από τις δυο βασικές συνθέσεις έχουμε τον αποκεφαλισμό της μέδουσας από τον Περσέα. Στην ίδια παράσταση εκτός από την Μέδουσα που έχουμε απομονώσει φαίνεται ακόμα ο Περσέας και οι δύο αδελφές της μέδουσας.

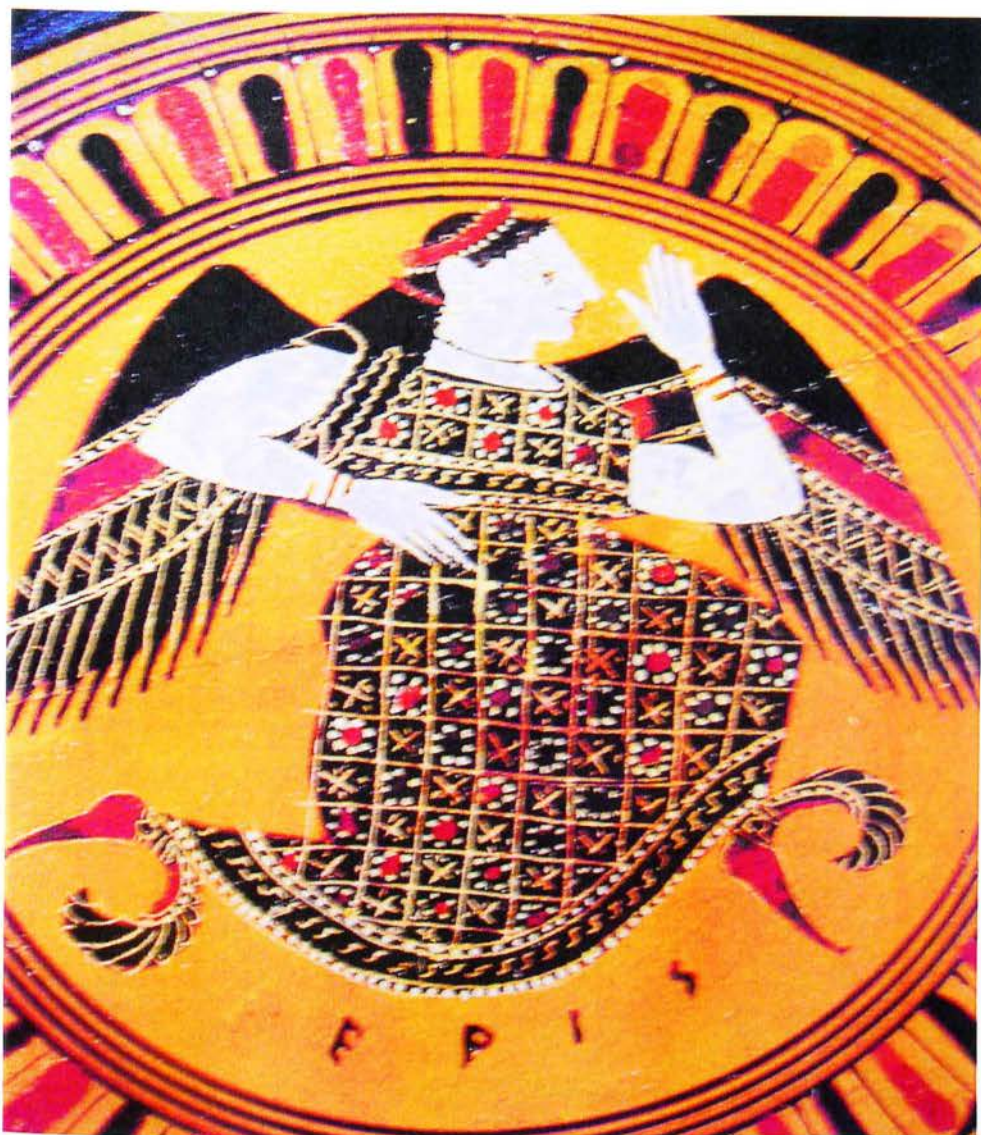


α

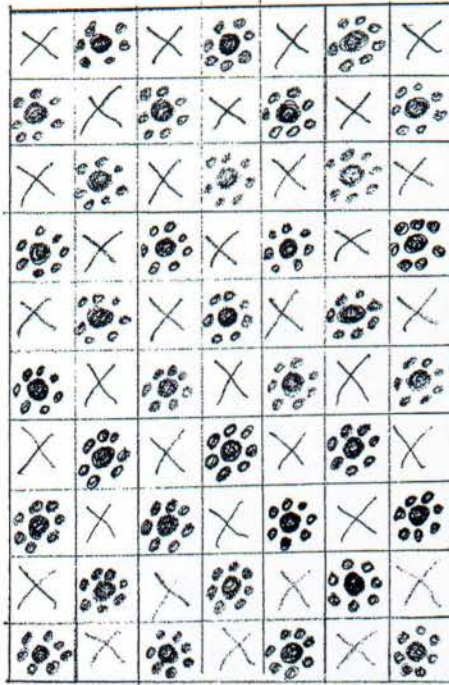


β

(σκίτσο 1) αποτύπωση σχεδίου από εικ.12. α. Κάθετη διακοσμητική λεπτομέρεια στο εμπρόσθιο μέρος, β. Μπορντούρα.



(εικ.13) Αττικό μελανόμορφο τριποδικό εξάλειπτρο, 570-565 π.χ. ύψος 12,5 εκ.
Αποδίδεται στο ζωγράφο Ψ, από τη Θήβα. Παρίσι, Musee du Louvre CA 616.
Είναι να απορεί κανείς πως στο μικρό αυτό αγγείο χώρεσαν πενήντα μορφές .
Μια από αυτές είναι και η μορφή της Έρις .



(σκίτσο 2) Αποτύπωση σχεδίου από εικ. 13. Βασικό μοτίβο όλου του ενδύματος.

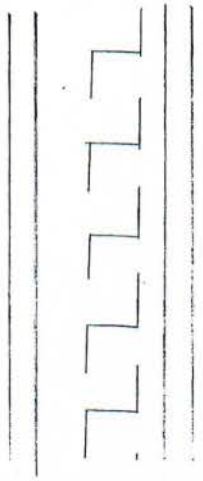


(εικ.14) Αττική ερυθρόμορφη κύλικα τύπου Β, 515-510 π.χ.

Υπογράφεται από τον αγγειοπλάστη Ευξίθεο και τον αγγειογράφο Ολτο.

Ύψος 22,5 εκ. διάμετρος 52εκ. Από την Tarquinia της Ερτουρίας. Tarquinia, museo Nazionale Tarquiniese RC 6848

Στο μέσο του κύλικα εικονίζεται ο Δίας σπένδοντας με φιάλη που του γεμίζει ο Γανυμήδης.

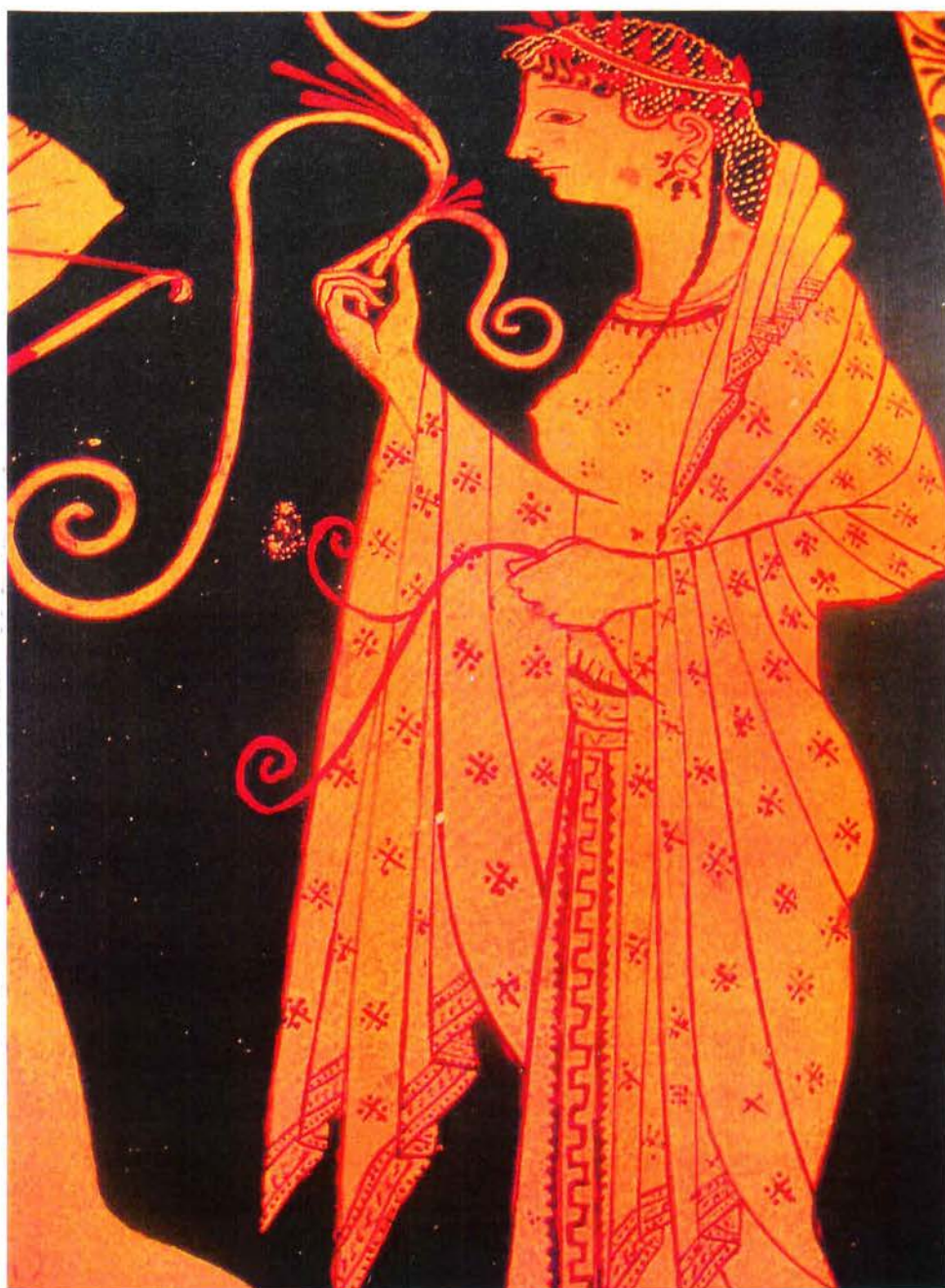


α



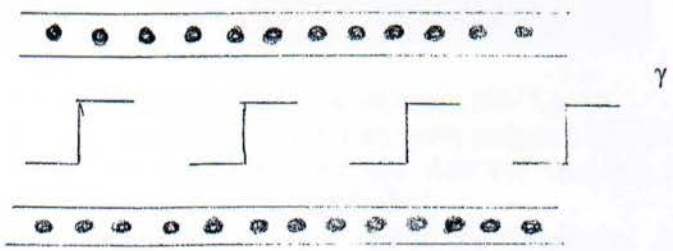
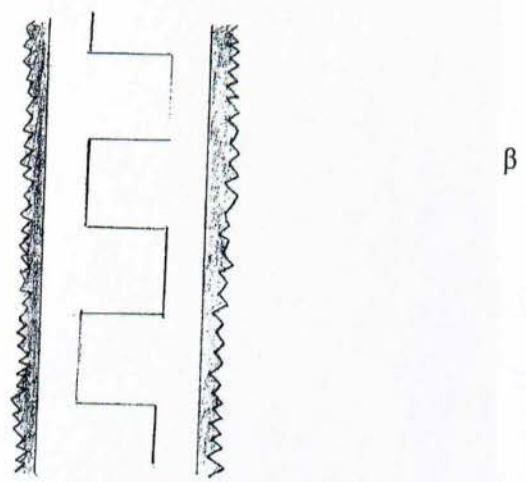
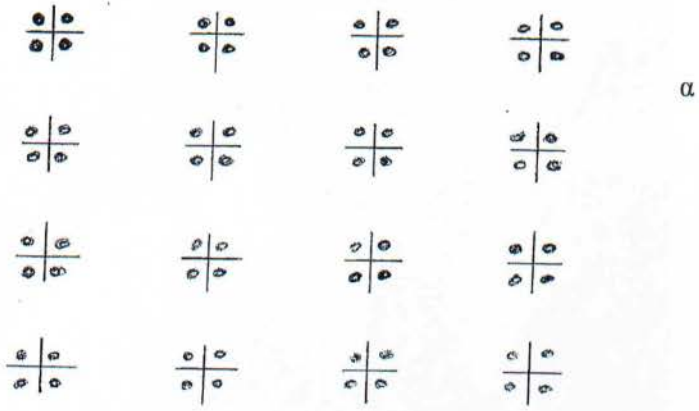
β

(σκίτσο 3) Αποτύπωση από εικ. 14. α. Μπορντούρα στο πλαϊνού μέρους του ενδύματος, β. Διακοσμητική λεπτομέρεια στο εμπρόσθιο μέρος του ενδύματος.



(εικ.15) Αττικός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό, 535-530 π.χ. Υπογράφεται από τον αγγειοπλάστη Ευξίθεο. Ύψος 41,3. Από το Vulci της Ερτουρίας. Λονδίνο, British museum B 210.

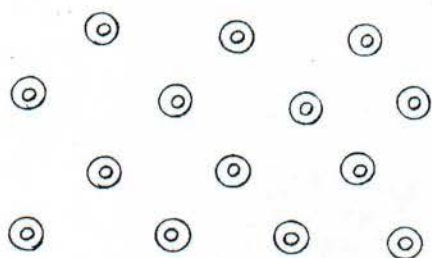
Στο αριστερό άκρο του κύλικα βρίσκεται η Ήβη που συνομιλεί με τον Ερμή.



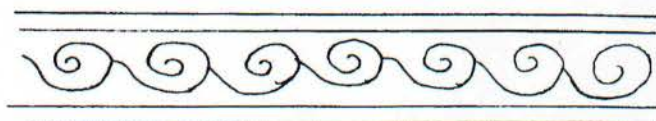
(σκίτσο 4) Αποτύπωση από εικ. 15. α. επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε όλο το ύφασμα.,
 β. Κάθετο διακοσμητικό στοιχείο στη μέση του κάτω μέρους του ενδύματος, γ.
 Μπορντούρα.



(εικ.16) Αττικός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό, 535- 530 πΧ
Και στις δυο πλευρές του αγγείου υπάρχει η γραπτή επιγραφή ΕΧΣΕΚΙΑΣΕΠΟΙΕΣΕ
γι' αυτό αποδίδεται στον αγγειογράφο Εξηκία. Από την Tarquinia της Ερτουρίας.
Tarquinia, museo Nazionale Tarquiniese RC 6848
Στην πρώτη όψη έχουμε τη λεγόμενη τρωϊκή Αμαζονομαχία. Απεικονίζεται ο
Αχιλλέας τη στιγμή που βυθίζει το δόρυ του στον λαιμό της κλονισμένης Αμαζόνας
Πενθεσίλειας, κόρης του Άρη.



α



β

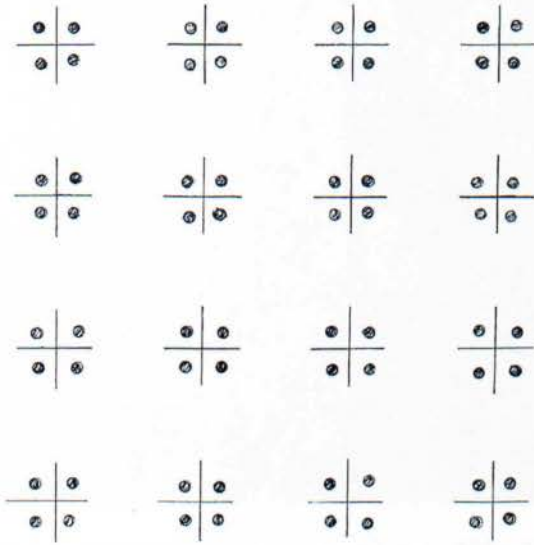


γ

(σκίτσα 5) Αποτύπωση σχεδίου από εικ.16. α. Βασικό μοτίβο στο εξωτερικό ένδυμα, β. Μπอรντούρα, γ. Βασικό μοτίβο στο εσωτερικό ένδυμα.



(εικ.17) Αττικός "δίγλωσσος" αμφορέας τύπου Α, 515 – 510 πΧ
Αποδίδεται στο ζωγράφο του Ανδοκίδη. Ύψος 58,6 εκ. Παρίσι, Musée du Louvre F
204. με χιτώνα και ιμάτιο, να είναι στραμμένος προς τα δεξιά, κρατώντας με το
αριστερό χέρι κληματαριά και κισσόκλαδα και με το δεξί μεγάλο κάνθαρο.
Εδώ έχουμε μια τυπική διονυσιακή σκηνή με το Διόνυσο, ντυμένο



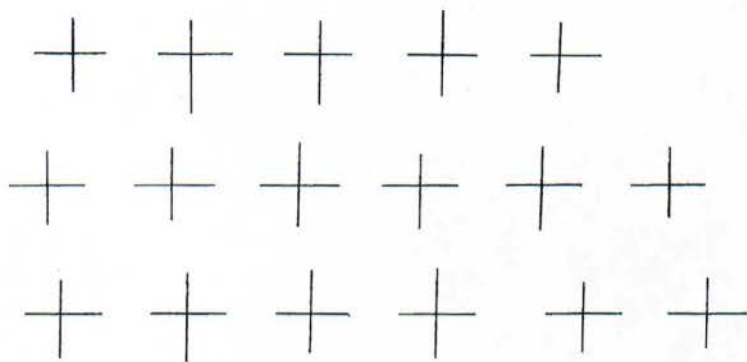
(σκίτσο 6) Αποτύπωση σχεδίου από εικ.17. Βασικό μοτίβο σε όλο το ένδυμα.



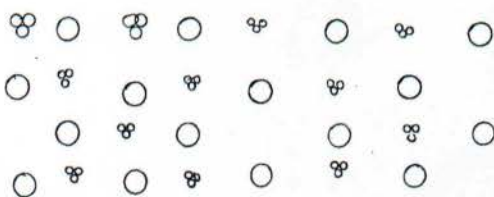
(εικ.18) Αττικός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό, 540 – 530 πΧ
Υπογράφεται από τον αγγειοπλάστη Άμαση και αποδίδεται στον ζωγράφο του
Άμαση. Vilci της Ερτουρίας. Παρίσι, Bibliotheque Nationale, Cabinet Des Mendailles
et d' Antiques 222.

Στην Α όψη υπάρχει η στοιχηδόν επιγραφή ΑΜΑΣΙΣΜΕΠΟΙΕΣΕΝ που
επαναλαμβάνεται οριζόντια και στη Β όψη. Ύψος 32,5 εκ.

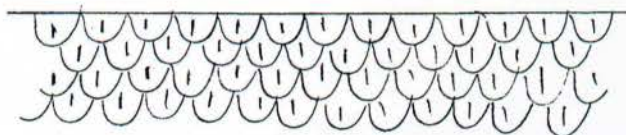
Στην όψη του πολυαπεικονισμένου αυτού αγγείου έχει αποτυπωθεί μια συνάντηση
Αθηνάς και Ποσειδώνα. Η θεά φέρει πλούσια διακοσμημένο πέπλο και ο θεός της
θάλασσας φορά χιτόνα και ιμάτιο.



α



β

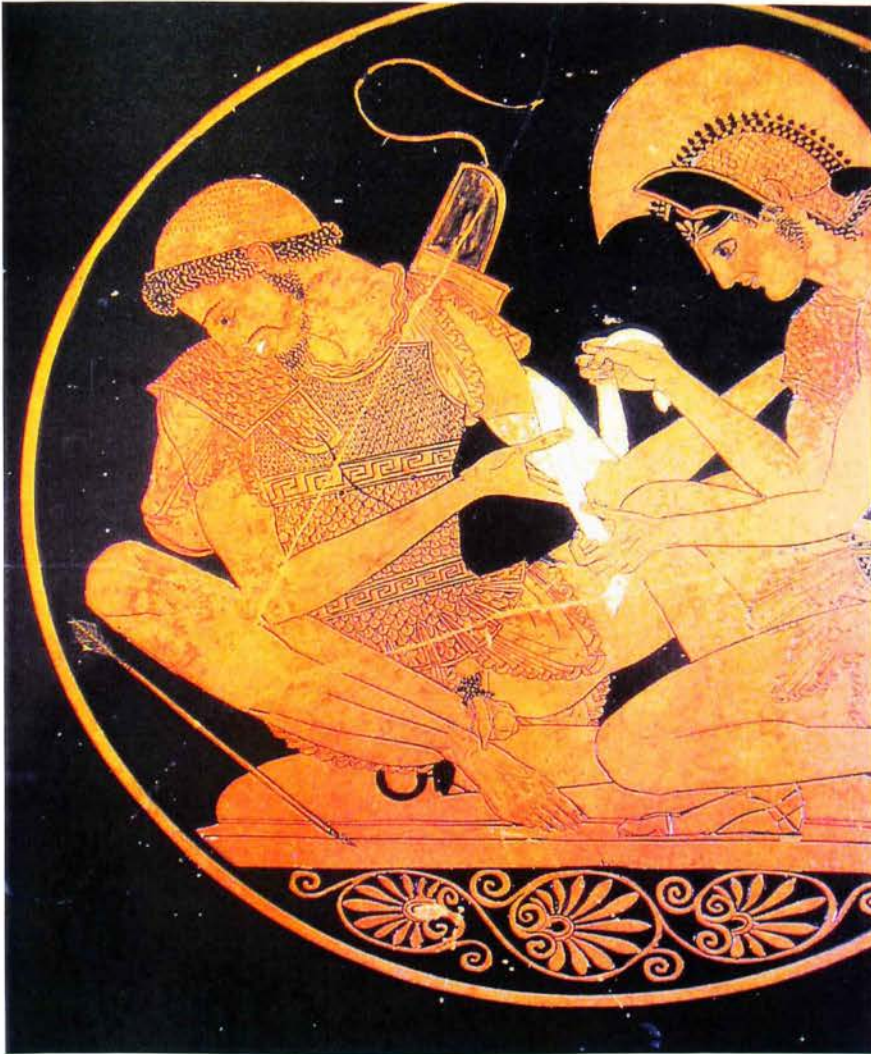


γ



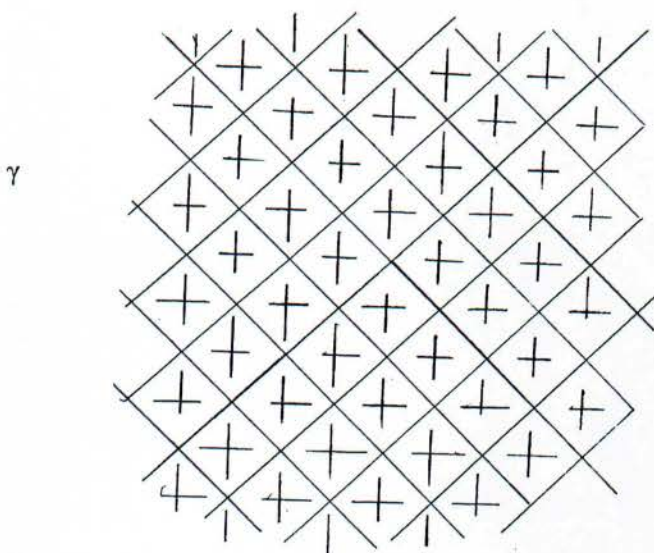
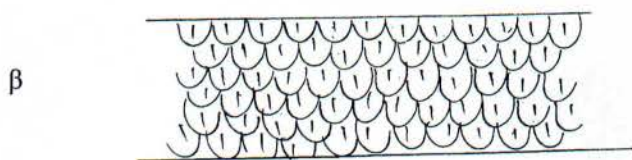
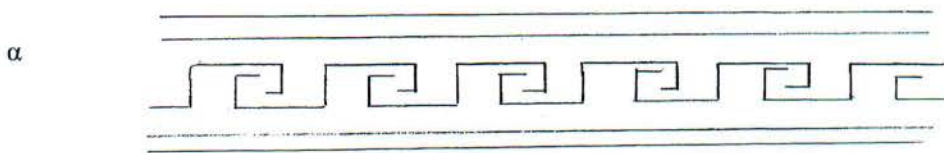
δ

(σκίτσο 7) Αποτύπωση σχεδίου από εικ. 18. α. Βασικό μοτίβο στο ένδυμα της κεντρικής φιγούρας, β. Βασικό μοτίβο στο ένδυμα της αριστερής φιγούρας, γ. Βασικό μοτίβο στο ένδυμα της δεξιάς φιγούρας, δ. Διακοσμητικό τελείωμα του γ. μοτίβου.

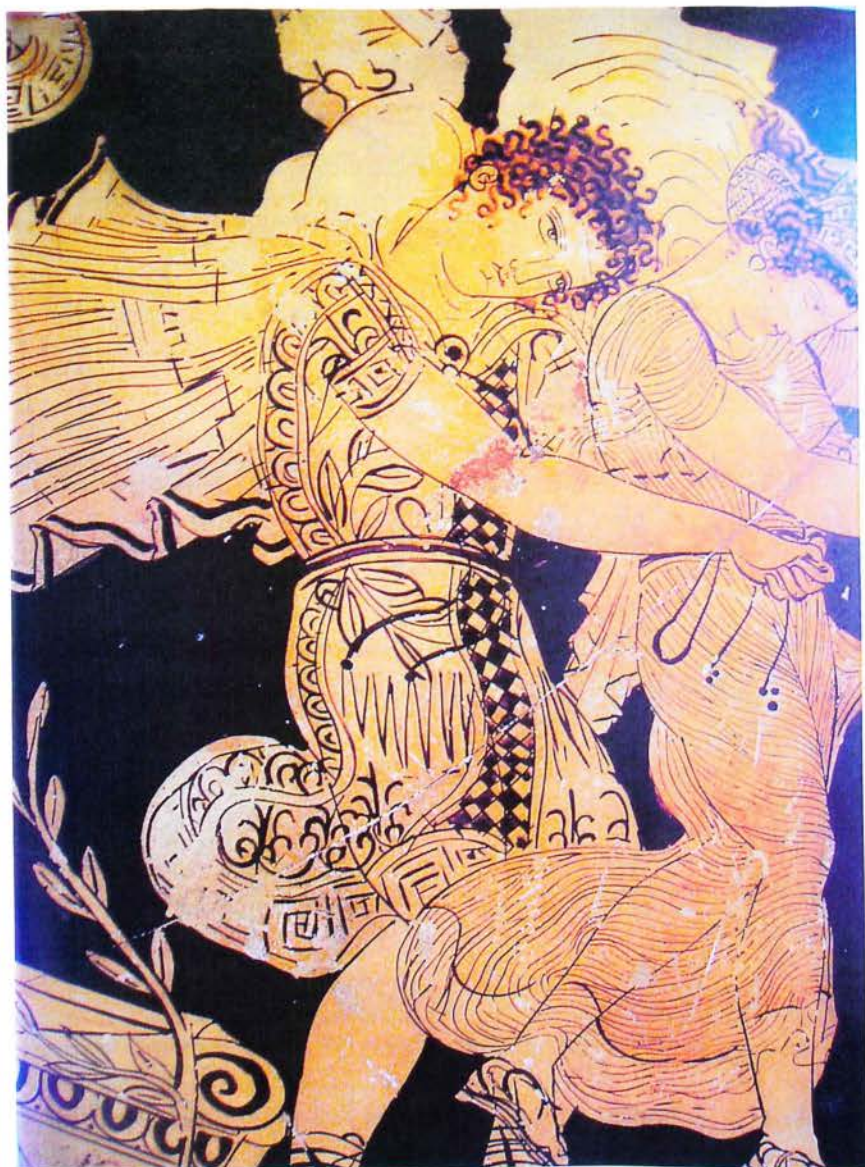


(εικ.19) Αττική ερυθρόμορφη κύλικα τύπου Β, 500 πχ. Υπογράφεται από τον αγγειοπλάστη Σωσία και αποδίδεται στον ζωγράφο του σωσία. Στη βάση η γραπτή επιγραφή ΣΟΣΙΑΣΕΠΟΙΕΣΕΝ. Ύψος 10 εκ. Vilci της Ερτουρίας. Βερολίνο, Antikenmuseum, Staatliche Museen Preubicher Kulturbesitz F 2278.

Ο Αχιλλέας, σε οκλάζουσα θέση, περιποιείται με περισσή φροντίδα ένα τραύμα στο χέρι του αγαπημένου του φίλου, του Πάτροκλου, ο οποίος κάθεται πάνω σε στρογγυλή ασπίδα, διακοσμημένη με τρίποδα.



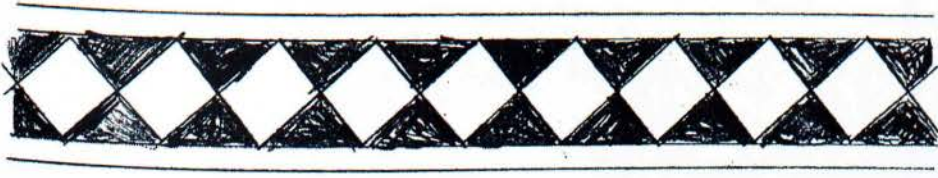
(σκίτσο 8) Αποτύπωση από εικ. 19. α. Οριζόντιο διακοσμητικό μοτίβο στο μπροστινό μέρος του ενδύματος της αριστερής φιγούρας, β. Βασικό μοτίβο του ενδύματος της αριστερής φιγούρας, γ. Βασικό μοτίβο στο πάνω μέρος του ενδύματος της αριστερής φιγούρας, δ. Διακοσμητικό στοιχείο της περικεφαλαίας της δεξιάς φιγούρας.



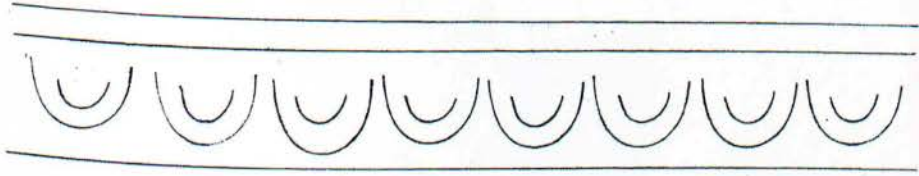
(εικ.20) Αττική ερυθρόμορφη υδρία, 410 πΧ

Υπογράφεται από τον αγγειοπλάστη Μειδία και αποδίδεται στον ζωγράφο του Μειδία. Στον ώμο του αγγείου η γραπτή επιγραφή ΜΕΙΔΙΑΣΕΠΟΙΗΣΕΝ. Ύψος 52,1 εκ. Λονδίνο, British museum E 224.

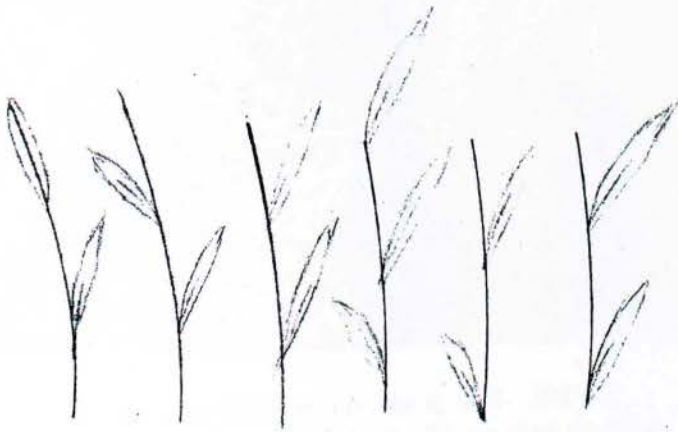
Έχουμε τη απεικόνιση του Κάστορα, ο οποίος, έχοντας σφιχταγκαλιάσει την Εριφύλη, κατευθύνεται προς το τέθριππό του, όπου αναμένει ο ηνίοχος του Χρύσιππος.



α

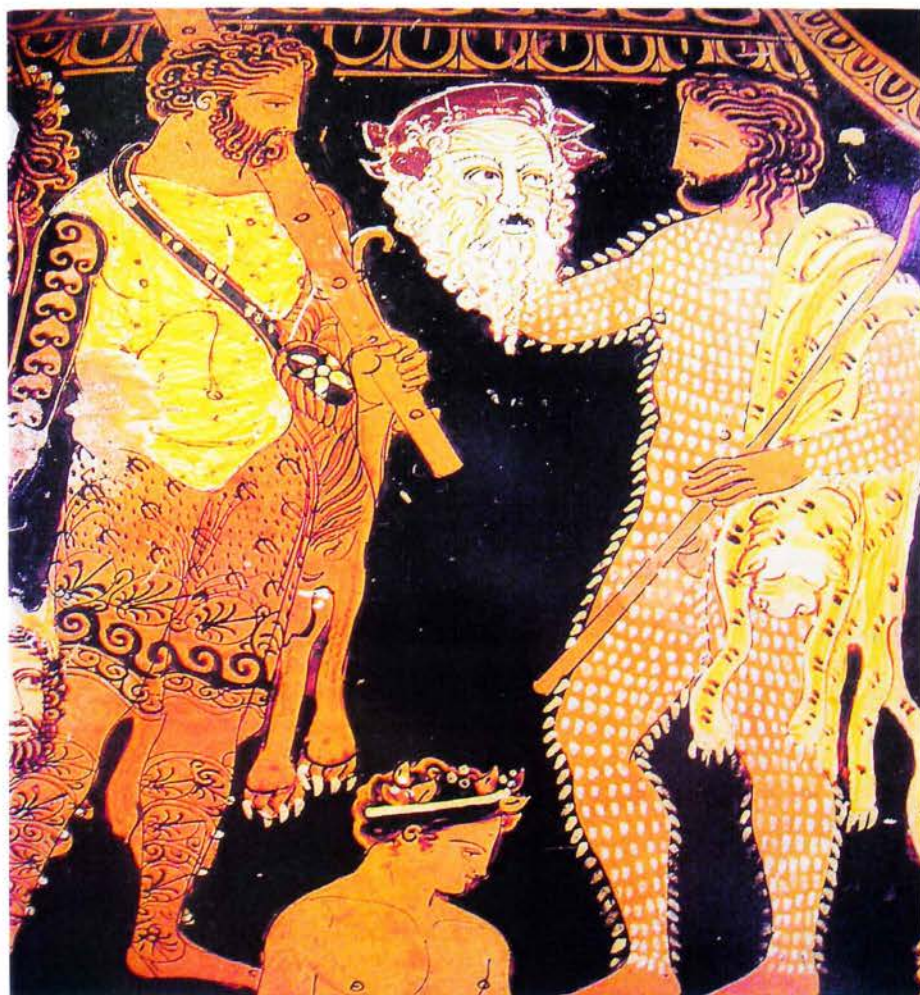


β



γ

(σκίτσο 9) Αποτύπωση σχεδίου από εικ. 20. α. Διακοσμητικό κάθετο μοτίβο στην μπροστινή πλευρά του ενδύματος, β. Διακοσμητικό κάθετο μοτίβο πίσω μέρος του ενδύματος, γ. Διακοσμητικό στοιχείο.



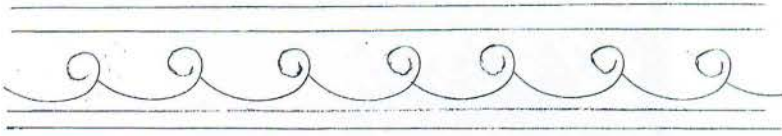
(εικ.21) Αττικός ερυθρόμορφος ελικωτός κρατήρας, 400 – 395 πΧ

Αποδίδεται στο ζωγράφο του Προνόμου. Ύψος 75 εκ. Από το Ruvo di Puglia στη νότια Ιταλία, Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 3240.

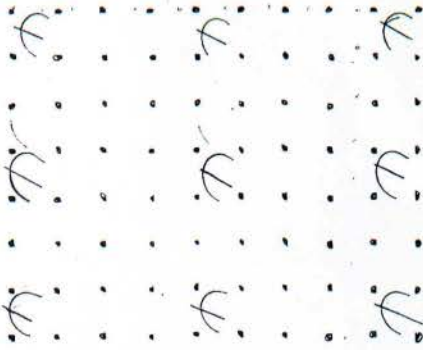
Η κύρια παράσταση του κρατήρα αυτού είναι από τις πιο σημαντικές της αττικής αγγειογραφίας σχετικά με το αρχαίο ελληνικό θέατρο.

Στη συγκεκριμένη απεικόνιση βλέπουμε δυο ηθοποιούς που υποδύονται τους ρόλους του Ηρακλή και του Παπποσίληνου. Φορούν πολυτελή ενδύματα και κρατούν τις μάσκες των ρόλων τους.

α



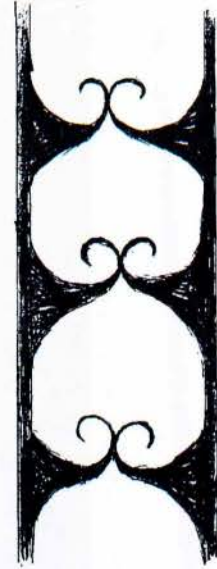
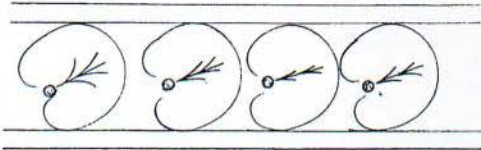
β



γ



δ



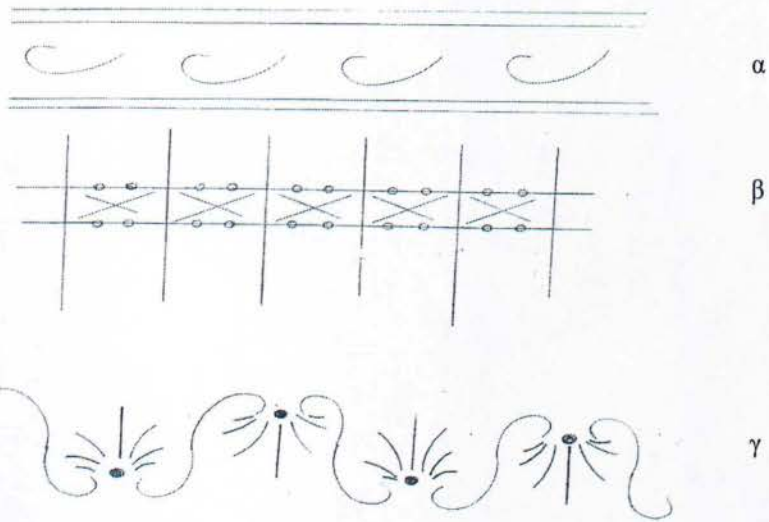
ε

(σκίτσο 10) Αποτύπωση σχεδίου από εικ. 21. α. Μπορντούρα, β. Βασικό μοτίβο του κάτω μέρους του ενδύματος, γ. Διακοσμητικό στοιχείο πάνω από την μπορντούρα, δ. Βασικό μοτίβο του υποδήματος, ε. Διακοσμητικό στοιχείο στο μανίκι.



(εικ.22) Απουλικός ερυθρόμορφος ελικωτός κρατήρας, 330 πΧ
Αποδίδονται στο ζωγράφο του Δαρείου. Ύψος 138 εκ. Από το Canosa di Puglia στη
νότια Ιταλία, Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 3240.

Η κύρια όψη του γνωστού και πολύ μεγάλων διαστάσεων κρατήρα, με τις ρίζες
των λαβών του να είναι διαμορφωμένες σε ολόγλυφες κεφαλές κύκνων, διακοσμείται
με μια σκηνή στην οποία πρωταγωνιστεί ο Πέρσης βασιλιάς Δαρείος.



(σκίτσό 11) Αποτύπωση σχεδίου από εικ. 22. α. Μπορντούρα στην λαιμόκοψη του ενδύματος, β. Βασικό μοτίβο στα υποδήματα της δεξιάς φιγούρας, γ. Βασικό μοτίβο στο πάνω μέρος του ενδύματος της αριστερής φιγούρας.



(εικ.23) Ποσειδωνικός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας, 340- 335 πΧ
Υπογράφεται από τον αγγειογράφο Αστέα. Στην κύρια όψη και στη ζωφόρο με τη
φυτική διακόσμηση στο κάτω μέρος του σώματος του αγγείου, η χαρακτή επιγραφή
ΑΣΣΤΕΑΣΕΓΡΑΦΕ. Ύψος 71,4 εκ. Malibu, Καλιφόρνια, J. Paul Getty Meuseum 81
ΑΕ.78.

Ο ενεπίγραφος αυτός κρατήρας έγινε γνωστός σχετικά πρόσφατα. Στην κύρια
όψη του, μέσα σε μια σπάνια πενταγωνική μετόπη, εικονίζεται η αρπαγή της
Ευρώπης από τον μεταμορφωμένο σε ταύρο Δία.

5 Η ΔΙΚΗ ΜΑΣ ΠΡΟΤΑΣΗ

Επιλέχθηκε η τραγωδία «Τρωάδες» του Ευριπίδη. Οι χαρακτήρες που επιλέχθηκαν για να αποδοθούν ενδυματολογικά είναι η Εκάβη, η Ανδρομάχη, η Ελένη και η Κασσάνδρα.

Οι επιλογές αυτές επηρεάστηκαν από την δική μας ανάγνωση του έργου των Τρωάδων αλλά και από την γνώμη του Γιάννη Τσαρούχη : “..Είναι της μόδας σήμερα να γίνονται σκηνοθεσίες όχι μόνον ελεύθερες μορφικά, αλλά τελείως αντίθετες με το πνεύμα του έργου. Στην παράσταση των Τρωάδων εκείνο που εξόργισε περισσότερο ήταν ότι προσπάθησα να βρω το νόημα του έργου. Πήγα εναντίον της μόδας, που επιτάσσει να το αγνοούμε. Ομολογώ ότι παρατόνησα το πνεύμα του έργου, αλλά η αντίδραση μου ήταν φυσική, προκειμένου να αντιμετωπίσω την αντίθετη υπερβολή. Το γενικό πνεύμα διεθνώς έχει μια αντίληψη συμβολιστική, ονειρική και νεοπροτόγνωρη, δηλαδή αρνείται το βασικό κλασικό πνεύμα της τραγωδίας. Ο μεγάλος πλουραλισμός, η μεγαλη και συχνά περιττή ελευθερία είναι κάτι που κάνει περήφανους και ευτυχείς πολλούς ανθρώπους στην εποχή μας. Εμένα προσωπικά με ενοχλεί. Πιστεύω στη συγκέντρωση και στο φιλτράρισμα... ”

5.1 ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΡΩΑΔΩΝ

Μετά την άλωση της Τροίας, η Αθηνά και ο Ποσειδάνας αποφάσισαν να καταστρέψουν τον στρατό των Αχαιών, ο δεύτερος από εύνοια στην πόλη που είχε ο ίδιος ιδρύσει, και η πρώτη επειδή σιχάθηκε τους Έλληνες αφότου ο Αίας ασέβησε πάνω στην Κασσάνδρα. Οι Έλληνες μοιράστηκαν με κλήρο τις αιχμάλωτες γυναίκες, ενώ τις πιο επιφανείς τις έδωσαν χωρίς κλήρο στους αρχηγούς τους: την Κασσάνδρα στον Αγαμέμνονα, την Ανδρομάχη στο Νεοπτόλεμο και την Πολυξένη στον Αχιλλέα. Την τελευταία την έσφαζαν πάνω στον τάφο του Αχιλλέα, ενώ τον Αστυάνακτα τον γκρέμισαν από τα τείχη. Την Ελένη την πήρε μαζί του ο Μενέλαος με σκοπό να τη θανατώσει, ενώ ο Αγαμέμνονας πήρε για γυναίκα του τη μάντισσα Κασσάνδρα. Η Εκάβη κατηγορήσε σκληρά την Ελένη, κατόπιν θρήνησε και έθαψε τους νεκρούς, και τέλος την οδήγησαν στον Οδυσσέα, μια και σ’ αυτόν είχε δοθεί σαν σκλάβο.

5.2 ΤΡΩΑΔΕΣ ΜΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ

Η πρώτη διδασκαλία των Τρωάδων του Ευριπίδη έγινε στην Αθήνα του 415 π.Χ., σε μια πόλη όπου η εκστρατεία στη Σικελία συγκινούσε όλες τις καρδιές, αλλά που λίγο πριν είχε χρεωθεί μια μαύρη κηλίδα, τη σφαγή των Μηλίων.

Η σύλληψη του δράματος από τον Ευριπίδη, που δίχως άλλο αποτελεί καταγγελία του πολέμου, ενέχει και τη σημασία μιας προειδοποίησης για τους Αθηναίους, μπροστά στον επερχόμενο πόλεμο. Μέσα από το έργο του ο ποιητής ακολουθεί την ανέλπιστα μοίρα των γυναικών της εκπορθημένης Τροίας, μοίρα κοινή για όλες τις γυναίκες που αποτελούν λάφυρο πολέμου.

Τα πλοία των Αχαιών παραταγμένα στο λιμάνι, ανοίγουν πανιά για το νικητήριο ταξίδι της επιστροφής των στρατηγών, την ίδια στιγμή που οι νικητές θα παίξουν την τελευταία πράξη ενός πολέμου, που προκάλεσε μια γυναίκα, η Ελένη, μια θεά, η Αφροδίτη κι ένα πάθος η Αφροσύνη.

Με φόντο την πυρπολημένη πόλη, κορυφαία μορφή του δράματος η Εκάβη, που κάποτε υπήρξε ευτυχισμένη βασίλισσα, σύζυγος, μητέρα, μένει ν' αναμετρείται μ' απώλειες και συμφορές, τριγυρισμένη από σπαράγματα.

Ο κύκλος του αίματος για την Εκάβη κλείνει μόνον όταν η ίδια θρηνήσει κι ύστερα θάψει με τα ίδια της τα χέρια παιδιά κι εγγόνια, θυσία στην παραφροσύνη του πολέμου. Τώρα, τα γερασμένα βήματά της θα πρέπει να μετρήσουν τους άξενους δρόμους μιας νέας μοίρας, που μακάρι ν' απαντά στο όνομα Αθήνα ή Θεσσαλία κι όχι στην πολυμίσητη τη Σπάρτη.

Η μοίρα της Εκάβης είναι μοίρα ίσα μοιρασμένη με τις άλλες Τρωαδίτισσες, που ως τρόπαια πολέμου πρέπει ν' αποχαιρετήσουν για πάντα τη γενέθλια γη, τη δικιά τους Τροία που χάνουν.

<< Όμοια με την Τροία, στις όχθες του Ευρώτα ορφανεμένες σύζυγοι και μάνες κάθονται και μοιρολογάνε >>, θα πει στο θρηνητικό τραγούδι του ο χορός των σκλάβων γυναικών, δηλώνοντας υπαινικτικά ό,τι ακριβώς πρεσβεύουν οι Τρωάδες : ο πόλεμος πλήττει ηττημένους και νικητές. Έτσι όπως ακριβώς συμβαίνει με κάθε πόλεμο. (Πρόγραμμα Τρωάδων , Μίνα Τσόλα)

5.3 ΤΩΝ ΠΑΡΕΚΚΛΙΣΕΩΝ Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Η μεγάλη ορμή για ανακάλυψη και αμφισβήτηση αποτυπώνεται στο θέατρο του Ευριπίδη : εξηγεί τη ρητορική ικανότητα των ηρώων του, τη ζωηρή διάθεσή τους για τις ιδέες και τις πνευματικές αναμετρήσεις.

Ωστόσο, είναι σαφές ότι, έστω έμμεσα και χωρίς τη θέλησή τους, οι σοφιστές διδάσκοντας αυτά τα διαλεκτικά τεχνάσματα και αυτούς τους εριστικούς στοχασμούς, διακινδύνευαν να προσφέρουν στους φιλόδοξους ή στους φιλοκερδείς παραπλανητικές προφάσεις. Η ηθική κρίση επιδεινώθηκε, λοιπόν, εξαιτίας αυτής της κατάστασης και αυτό το διαφορετικό αποτέλεσμα αντανακλάται στην χωρίς ψευδαισθήσεις απαισιοδοξία που διαπερνά τόσο συχνά το έργο του Ευριπίδη.

Όσον αφορά στην Αθήνα η διπλή αναταραχή, η πολιτική και ηθική, έβρισκε ανοιχτούς τους δρόμους χάρη στη φυσική εξέλιξη που γνώριζε το τραγικό είδος, το οποίο αναπτυσσόταν στο πνεύμα του καιρού του. Έχουμε λοιπόν ένα θέατρο λιγότερο άκαμπτο, πιο ευέλικτο, ανοιχτό στις εκπλήξεις και στις δημόσιες συζητήσεις, στις ψυχολογικές αναλύσεις και στις παθητικές περιπέτειες. Όλα είναι έτοιμα για να δεχθούν τους νεωτερισμούς της εποχής. Έχουμε επίσης μια δραματική τέχνη λιγότερο ιερατική, πιο κοντά στην καθημερινότητα. Από τη μια στιγμή στην άλλη προσανατολιζόμαστε ήδη προς το ρεαλιστικό θέατρο.

Συγγραφέας των παρεκκλίσεων, ο Ευριπίδης, είναι με πολλούς τρόπους. Μέσα στο έργο του συλλέγει κανείς πραγματικά δηλώσεις αθεϊσμού, κριτικές για την αληθοφάνεια των μύθων και αναντίρρητες προσδοκίες για μια θρησκεία αποκαθαρμένη. Ο ασεβής Βελλερεφόντης, στη χαμένη του τραγωδία του θα πει: << λένε ότι υπάρχουν θεοί στον ουρανό. Δεν υπάρχουν! Δεν υπάρχουν! >> Η κριτική των θεών οδηγεί εξίσου στην αμφιβολία και σε μια ευσέβεια νέα και αποκαθαρμένη. Η ανάλυση των ανθρωπίνων σφαλμάτων οδηγεί εξίσου στην τραγική απεικόνιση των παθών και στην πικρή απεικόνιση των μικρών αδυναμιών. Η πολιτική και κοινωνική ανάλυση οδηγεί εξίσου στη δριμεία καταδίκη των ψευδών προσχημάτων και στην επεξεργασία ιδεών νέων και με πλούσιο μέλλον, όπως η ομόνοια και ο πανελληνισμός. Όλες αυτές οι διαφορετικές πλευρές έχουν τη θέση τους και αντανακλώνται στο έργο του Ευριπίδη.

Η μοναδικότητα του Ευριπίδη στην ιστορία του θεάτρου οφείλεται στο ότι μπόρεσε να φέρει ως την άκρη του παραλόγου ένα θέατρο, που το ίδιο του το πνεύμα είναι η υπερβατικότητα, και ως την άκρη του παραλόγου ένα θέατρο, που το ίδιο του το πνεύμα είναι η υπερβατικότητα, και ως την άκρη του ρεαλισμού ένα είδος, που εξ

ορισμού είναι το αντίθετο του ρεαλισμού.(Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη, Jacqueline De Romilly)

5.4 ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ.

Ο Ευριπίδης, αναθρεμμένος από την κούνια με τις δημοκρατικές ιδέες της λευτεριάς και της ισότητας, αποθαρρύνονταν να τις βλέπει να τις κοροϊδεύει η πραγματικότητα. Έβλεπε την παρακμή της κρατικής θρησκείας εξαιτίας του βαθυνόμενου χωρισμού των συμφερόντων ανάμεσα στους πιστούς. Έβλεπε τον ξεπεσμό του οικογενειακού βίου εξαιτίας της υποδούλωσης των γυναικών. Έβλεπε τις εξαχρειωτικές συνέπειες της ιμπεριαλιστικής επιθετικότητας που ακολουθιόταν στο όνομα της δημοκρατίας. Τόλμησε μάλιστα να προκαλέσει το κύρος της διάκρισης ανάμεσα στον ελεύθερο άνθρωπο και το δούλο, ξεγυμνώνοντας έτσι το αγιάτρευτο κακό, που από την εποχή εκείνη και πέρα θα σαρακότρωγε τα σωθικά της αρχαίας κοινωνίας – της προϋπόθεση τόσο της ανόδου όσο και της παρακμής της. Η στάση της εποχής απέναντι στις γυναίκες αντιστοιχεί με τη στάση απέναντι στους δούλους.<< Έχουμε εταίρες για να διασκεδάσουμε, παλλακίδες για τις καθημερινές ανάγκες του κορμιού μας, και συζύγους για να μας γεννοβολούν νόμιμα παιδιά >>. (Δημοσθένης)

Ο Περικλής πήρε διαζύγιο από την γυναίκα του για χατίρι μιας εταίρας από την Ιωνία. Αναρωτιέται κανείς με ποιόν τρόπο εξηγούσε τα ζητήματα αυτά στην Ασπασία. Κι ακόμα αναρωτιέται κανείς, πως αισθανόταν ο Πλάτων την ημέρα που από ένα άτυχο χτύπημα της μοίρας πουλήθηκε ο ίδιος σα σκλάβος.

Κατά το έτος 416 οι Αθηναίοι επέδωσαν μια ρηματική διακοίνωση στους νησιώτες της Μήλου, που ήθελαν να παραμείνουν ουδέτεροι στον πόλεμο και αφού ο λαός της Μήλου αρνήθηκε να υποκύψει, οι ενήλικες άρρενες κάτοικοι σφάχτηκαν κι οι γυναίκες και τα παιδιά πουλήθηκαν στα σκλαβοπάζαρα.

Τον ακόλουθο χρόνο ο Ευριπίδης ανέβασε στη σκηνή τις Τρωάδες, απεικονίζοντας την απελπιστική κακομοιριά των αιχμαλώτων και την κυνική αυθάδεια των νικητών, που μοίρα τους είναι να καταστραφούν στο ταξίδι του γυρισμού απ' την τρικυμία. Έτσι, στα χέρια του Ευριπίδη, η πανάρχαιη ιστορία του Τρωικού Πολέμου γίνηκε προφητική, γιατί λίγα χρόνια υστερότερα οι Αθηναίοι έχασαν την αυτοκρατορία τους σαν αποτέλεσμα της άτυχης εκστρατείας τους στη Σικελία.

Ο Ευριπίδης ήταν ένας δημοκράτης που έβλεπε πως η δημοκρατία οδηγούνταν στην αυτοκαταστροφή. Αυτή είναι η απόκρυφη αντίφαση στο έργο του. Είδε τα κακά τα σύμφυτα στη σύγχρονή του κοινωνία, και τα έκθεσε θαρραλέα. Έτσι η επίδραση του ήταν καταλυτική: βοηθούσε στην υπονόμηση του οικοδομήματος που ο Αισχύλος μόχθησε να χτιστεί. Αλλά ήταν όμοια, και για τον ίδιο λόγο, προοδευτικός: το οικοδόμημα γκρεμιζόταν από μόνο του. (Αισχύλος και Αθήνα Β', George Thomson)

5.5 Ο ΒΛΑΣΦΗΜΟΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Ο ρόλος των θεών είναι πράγματι δύσκολο να διαχωριστεί μερικές φορές από κείνον της τύχης, γιατί οι θεοί μπορούν να δημιουργούν, όπως μπορούν και να διαλύουν, τη σύγχυση. Η θεότητα αν και συχνά στον Ευριπίδη παρακινείται να δράσει από τα πιο αμφιλεγόμενα κίνητρα, αναμφίβολα παρουσιάζεται ευαίσθητη, ενώ η τύχη δεν είναι, και κινείται πάντα στο πλαίσιο των μεγάλωπρων διαστάσεων της δύναμης και της αθανασίας. Οι θεοί δεν είναι αναγκαστικά δίκαιοι, θαυμαστοί ή ακόμη, ίσως και παντογνώστες. Είναι όμως πάντοτε παρόντες, κι ο Ευριπίδης τους μεταχειρίζεται σταθερά ως πραγματικές δυνάμεις στο πλαίσιο εκείνου που θα μπορούσε να ονομαστεί << κινήτρια τριάδα >> : τέχνη, τύχη, δαίμων.

Ο σκεπτικισμός και η αποσπασματικότητα αποτελούσαν το υπόστρωμα της εποχής αυτής, μιας εποχής προοδευτικών διανοητών, πολιτικού σκοταδισμού και πολέμου. Μιας εποχής που, χωρίς να έχει απομακρυνθεί εντελώς από τη μυθολογία, καταδυναστευόταν από αναρίθμητους μικρούς μύθους, ως επί το πλείστον παρανοϊκούς, μύθους αυτοκρατορίας, μύθους σχετικά με την απειλή της αστρονομίας ή των νέων θεών, ρητορικούς μύθους για πανάκειες, όπως της ολιγαρχίας, του πανελληνισμού ή του Περσικού χρυσού, και ολόκληρα συμπλέγματα μύθων γύρω από τον Αλκιβιάδη και, φυσικά, τον Σωκράτη.

Ήταν εύκολο για την εποχή ν' αποκτήσει κανείς φήμη αθεϊστή, όπως έγινε με τον Ευριπίδη και πολλούς άλλους, ενώ οι πραγματικοί άθεοι περνούσαν απαρατήρητοι. Κάθε αντικοφορμιστής θεωρούνταν απειλή σε μια εποχή όπου επικρατούσε η καχυποψία και οι υποχθόνιοι υπολογισμοί.

Ο Ευριπίδης δεν ήταν αθεϊστής αλλά κι έτσι ακόμη, μολονότι σίγουρα αντικοφορμιστής, πάλι ξεπερνούσε κατά πολύ την εποχή του, ήταν πολύ διορατικός, και, πάνω απ' όλα πολύ τίμιος για να είναι ικανός να διευθύνει κάτι παραπάνω από ένα μικρό σύμπλεγμα νοημάτων των μεγάλων μύθων, που είχαν

επικαλυφθεί από όλους αυτούς τους μικρότερους μύθους. Ο αληθινός μύθος διαποτίζει τη ζωή του Σύμπαντος, με τους ανθρώπους και τους θεούς να λειτουργούν στις οικείες σφαίρες δραστηριότητας ή ίσως να τις υπερβαίνουν, αλλά πάντοτε να τις υπηρετούν και να τις ζωντανεύουν ως φιγούρες ενός Κοσμικού Χοροδράματος. Άθην ήταν η εποχή κι όχι ο Ευριπίδης. Κι αυτός κι ο Σοφοκλής αντιμετώπισαν το ίδιο πρόβλημα, αν και με πολύ διαφορετικό τρόπο ο καθένας. Στην αφθονία της θρησκευτικής του οδύνης και της ποιητικής του έντασης, ο Ευριπίδης πάλεψε, όπως κάνουν οι ποιητές, για να δει το μύθο της ζωής του κόσμου, το μύθο της σωτηρίας. (Ο Ευριπίδης και ο Κύκλος του Μύθου, Cedric H. Whitman)

5.6 ΡΕΚΒΙΕΜ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

Απ' όλες τις μυθολογικές μορφές που ζωνάνεψε ο Ευριπίδης στο θέατρό του, την Εκάβη ιδιαίτερα εμπιστεύεται σαν τραγικός δημιουργός. Αν στην Εκάβη, η ρήγισσα δεν θάβεται στον πόνο της, μα ορθώνεται παράτολμα στο έργο της εκδίκησης, στις Τρώαδες, παραμένει μια εσαεί κλαίουσα Νιόβη, με μοναδική δράση τις κατάρες που εκστομίζει.

Η τωρινή τραγωδία αποτελεί από την αρχή ίσαμε το τέλος μια σταθεροποιημένη θεατρική κατάσταση, με μόνα γεγονότα την αναχώρηση των θυμάτων για τη σκλαβιά ή για το θάνατο ή για το κρεβάτι των νικητών Ελλήνων. Η αόρατη εδώ Πολυξένη σφάζεται στον τάφο του Αχιλλέα κι ο Αστυάνακτας, ο μικρός γιος του Έκτορα, γκρεμίζεται απ' τα ηρωικά τείχη που δέκα χρόνια διαφέντευε ο πατέρας του. Κι αν λογαριάσουμε απροσδόκητο επεισόδιο τη << δίκη της Ελένης >> - με συνήγορο την ίδια, κατηγορο την Εκάβη κι αναποφάσιστο κριτή τον απατημένο Μενέλαο - η έκβασή της αφήνει τα προηγούμενα αισθήματά μας στην ίδια θλιβερή αποτελμάτωση. Η Εκάβη, μόλο που δεν παύει να καταριέται την Ελένη, την υπαίτια για αμέτρητους θανάτους, μένει άπραγη. Περιορίζεται να γίνει κατηγορος σε μια "δίκη" δίχως αποτέλεσμα.

Ο Ευριπίδης δεν ξεφεύγει απ' τον αισχυλικό και σοφοκλείο κανόνα παρεμβάλλοντας υλαρές ανάπαυλες ή μηχανολογικές πρωτοτυπίες. Ξεφεύγει, όμως απ' το δικό του κανόνα, δημιουργώντας, αντί για τραγωδία, μια πένθιμη ωδή - ωδάν επικήδειον - μοιρασμένη σε πολλές φωνές. Τα πρόσωπα που συμπονάμε είναι παθητικά θύματα και, καμιά περιπέτεια δεν μεταφέρει τη δράση από ευτυχία σε δυστυχία ή αντίστροφα.

Υπάρχει μονάχα η ένταση μιας υπέροχης απελπισίας, που αρχίζει απ' την παρακτική τρέλα της Κασσάνδρας, κορυφώνεται στο μητρικό θρήνο της Ανδρομάχης και καταλήγει στον ψυχικό θάνατο της Εκάβης. Κύριο θέμα του δεν είναι η ακμή και παρακμή ενός ανθρώπινου ήρωα, μα η ακμή ενός άδικου πολέμου και η παρακμή της ανθρωπιάς.

Αν η Εκάβη επιβίωσε θριαμβευτικά στα αλεξανδρινά και βυζαντινά χρόνια, οι Τρωάδες γνώρισαν στη δική μας εποχή μεγαλύτερο θαυμασμό και αριθμό παραστάσεων, σαν ένα Ρέκβιεμ για τους νεκρούς όλων των πολέμων και μια Μίσσα Σολέμνις για τους ξεριζωμένους λαούς ολόκληρης της οικουμένης. Κι όπως οι Αθηναίοι έβλεπαν στον Τρωικό πόλεμο το δικό τους Πελοποννησιακό, το σύγχρονο κοινό χειροκροτάει την αέναη επικαιρότητα της ευριπιδικής αγανάκτησης. Αγανάκτηση για μια ουρανοκατέβατη συμφορά, που τη δημιουργούν οι άνθρωποι ενάντια στους ανθρώπους. (Ευριπίδης, Ευφύης και Μανικός , Αλέξης Σολομός)

5.7 ΕΝΑΣ ΠΡΟΦΗΤΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ

Με τις Τρωάδες ο Ευριπίδης θέλησε να προειδοποιήσει τους Αθηναίους για το τι μέλλουν να πάθουν με την τυχοδιωκτική εκστρατεία της Σικελίας που ετοιμάζαν. Ο θρήνος των γυναικών της Τροίας έγινε οίμωγή και πόνος (Θουκυδίδης V II, 71) των Αθηναίων στρατιωτών που χάθηκαν στη Σικελία. Ας δώσουμε το λόγο στον Θουκυδίδη που περιγράφει τα ην καταστροφή του αθηναϊκού στρατού στη Σικελία : <<Φεύγοντας για τον Ασσίναρο ποταμό, οι Συρακούσιοι που βρίσκονταν στην άλλη απόκρημη όχθη έριχναν, από πάνω, κατά των Αθηναίων που πέσανε με τα μούτρα να πίνουν νερό και σπρώχνονταν μεταξύ τους στη βαθιά κοίτη του ποταμού με απερίγραπτη σύγχυση. Οι Πελοποννήσιοι κατέβηκαν χαμηλά κι έσφαξαν κυρίως όσους ήτανε μέσα στο ποτάμι, που το νερό είχε μολυνθεί. Αν και το νερό ήταν ανακατεμένο μ' αίμα οι Αθηναίοι τρέχανε ποιος να πρωτοπιεί... Όσοι σκοτώθηκαν στον ποταμό ήταν πολλοί. Και τους άλλους αιχμαλώτους Αθηναίους και σύμμαχους, τους στείλανε στα λατομεία... Πολλοί μαζεμένοι μέσα σ'ένα στενό και βαθύ λάκκο, βασανίζονται καταηλιού την ημέρα, γιατί δεν είχαν ούτε στέγη, και τη νύχτα από τις φθινοπωρινές ψύχρες. Τα πτώματα όσων πέθαιναν από τα τραύματα – από την απότομη μεταβολή της θερμοκρασίας κι άλλες αιτίες – τα βάζαν το ένα πάνω στο άλλο και βρωμούσαν ανυπόφορα... Και χαθήκαν τα πάντα σε μια, όπως λένε πανωλεθρία και το πεζικό κι ο στόλος...Και πολύ λίγοι από κείνους που ξεκίνησαν

κατάφεραν να γυρίσουν στην πατρίδα>> (Απόσπασμα από Θουκυδίδη σε μετάφραση Έλλης Λαμπρίδη).

Ύστερα από δυο χρόνια το φινάλε των Τρωάδων το ζούσαν οι Αθηναίοι στη Σικελία Με τη διαφορά πως τώρα το έγραφε ο Θουκυδίδης. Ο Ευριπίδης απλώς είχε σκηνοθετήσει το σικελικό εσπερινό του αθηναϊκού στρατού.

(Αρχαίο Δράμα – Αναλύσεις, Στάθης Ιω. Δρομάζος)

5.8 ΟΙ ΤΡΩΑΔΕΣ ΣΤΗΝ ΕΠΙΔΑΥΡΟ



Αλέκα Κατσέλη (Εκάβη), Τρωάδες 1965

(εικ.24)

Το 1965, οι Τρωάδες, του Ευριπίδη επιστρέφουν απ' τις ρημαγμένες πατρίδες στο δικό μας αιώνα. Και αυτοί το προσκλητήριο συγκέντρωσης των απόκληρων γυναικών, ίδιο απαράλλαχτα, με κορυφαία, την ίδια πάντα μοναχική γριά με εκείνη την απολιθωμένη απόγνωση στα άδεια μάτια, θα κομματιάσει ξανά τη νύχτα στο κοίλον του θεάτρου.(εικ.24)

Με την κατάρα της ντροπής για τα όσα ανομολόγητα συντελέστηκαν και τον απαρηγόρητο σπαραγμό για όσα στερήθηκαν, οι χαμένες πατρίδες, πάνε άλλη μια φορά το δρόμο....(εικ.25)



(εικ.25) Χορός Τρωάδων 1965.

Στην πρώτη επιστροφή τους στον 20^ο αιώνα οι τρωάδες, παρουσιάζονται από το Εθνικό θέατρο, στις 4 & 17/7/1965, σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, σκηνικά Κλεόβουλου Κλώνη, κοστούμα Αντώνη

Φωκά, μουσική & διεύθυνση Μίκη Θεοδωράκη, χορογραφία Ραλλού Μάνου και μουσική Διδασκαλία Έλλης Νικολαΐδου.(εικ.26)



(εικ.26) Ελένη Ζαφειρίου (Ανδρομάχη) 1965

Δέκα χρόνια από την πρώτη του με Τρωάδες στην Επίδαυρο, το Εθνικό θέατρο επιστρέφει στις 12 & 13/7/1975, αυτήν τη φορά με τη σκηνοθετική πρόταση του Αλέξη Σολομού, σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, μουσική σύνθεση Μίκη Θεοδωράκη, σκηνικά-κοστούμια Κλεόβουλου Κλώνη, χορογραφία Ντόρας Τσάτσου-Συμεωνίδου και μουσική διδασκαλία Έλλης Νικολαΐδου.(εικ.27)



(εικ.27) Ελένη Χατζηαργύρη (Εκάβη) 1975

Το 1979 είναι η σειρά του θεάτρου Τέχνης, να παραδώσει τη δική του εκδοχή στο έργο του Ευριπίδη. Οι Τρωάδες,

παρουσιάζονται στις 11 & 12/8, σε μετάφραση Θανάση Βαλτινού, σκηνοθεσία Καρόλου Κούν, σκηνικά –

κοστούμια Διονύση,

Φωτόπουλου, μουσική

Χρήστου Λεοντή & χορογραφία Μίμη Κουγιουμτζή.(εικ.28)

Η ίδια παράσταση επαναλαμβάνεται και την επόμενη χρονιά στις 16&17/8/1980.



(εικ.28) Αλέκα Παϊζη (Εκάβη), Ρέννη Πιτακή (Ανδρομάχη)



(εικ.29) Χορός 1982

Στα 1982, στις 26&27/6, ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, έρχεται με Τρωάδες στην Επίδαυρο, σε μετάφραση Κωστή Κολώτα, σκηνοθεσία Νίκου Χαραλαμπους, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Ζιάκα, μουσική Μάριου Χριστοδουλίδη.(εικ.29)

Τον επόμενο χρόνο στις 2&3/7/1983, οι Τρωάδες, απαντούν στην Επίδαυρο, στην «ανάγνωση» του έργου από το Εθνικό θέατρο, σε μετάφραση Σταύρου Ντουφεξή – Δημήτρη Μηλιάδη, σκηνοθεσία Σταύρου Ντουφεξή, σκηνικά - κοστούμια Σάββα Χαρατσιδή, μουσική Χριστόδουλου Χάλαρη, μάσκες



(εικ.30) Μαρία Σκούντζου (Εκάβη) 1983

Κυριάκου Ρόκου, κίνηση Νατάσσας Ζούκα, μουσική διδασκαλία Έλλης Νικολαΐδου.



(εικ.31) Ασπασία Παπαθανασίου (Εκάβη)

Το 1987, στις 19&20/6, η Τραγωδία του Ευριπίδη, από την Πνευματική & Καλλιτεχνική Εταιρεία «Δεσμοί», θα παρασταθεί σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, σκηνοθεσία Ασπασίας Παπαθανασίου, σκηνικά-κοστούμια Δαμιανού Ζαρίφη, μουσική διδασκαλία χορικών Χρήστου πίττα, χορογραφία Νατάσσας Ζούκα και Βοηθό σκηνοθέτη τον Ντίνο Λύρα.(εικ.31)

Την ίδια χρονιά στις 21 & 22/8, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος παρουσιάζει τις δικές του Τρωάδες, σε μετάφραση Γιάννη Τσαρούχη, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά, σκηνικά-κοστούμια Διονύση Φωτόπουλο



(εικ.32) Αλέκα Παϊζη (Εκάβη)

μουσική Γιώργου Κουρουπού, κίνηση Χρύσας Καγούλη, προσαρμογή στίχων Λίνας Νικολακοπούλου, μουσική διδασκαλία Αίγλης Χαβά-Βάγια και βοηθό σκηνοθέτη το Μηνά Κωνσταντόπουλο.(εικ.32)

Στις 7&8/7/1989, η ίδια παράσταση επαναλαμβάνεται από το Κ.Θ.Β.Ε., στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου.



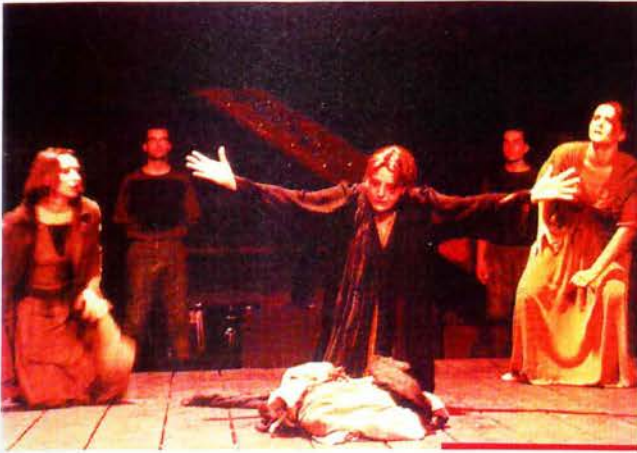
εικ.33) Άννα Συνοδινού (Εκάβη),
Μαρία Σκούντζου (Ανδρομάχη) 1991

Το 1991, στις 26/27/7, το Εθνικό Θέατρο, μετρά την τέταρτη σκηνοθετική ματιά σε αυτή την τραγωδία και παρουσιάζει τις Τρωάδες στα Επιδαύρια, σε μετάφραση Τάσου Πούσου, σκηνοθεσία του Γιώργου Θεοδοσιάδη, σκηνο-
κοστούμια Σάββα Χαρατσίδη,
μουσική Βασίλη Τενίδη,
χορογραφία Ντόρας

Τσάτσου - Συμεωνίδη και μουσική διδασκαλία Ολυμπίας Κυριακάκη.(εικ.33-34)



(εικ.34) Άννα Συνοδινού (Εκάβη)



(εικ.35) Τζένη Γαϊτανοπούλου (Εκάβη)

κοστούμια Κυριάκου Κατζουράκη-Χρύσας Βουδούρογλου, μουσική διδασκαλία Φίλιππου Τσαλαχούρη, και επιμέλεια κίνησης Ελίνας Βουτσίνου.(εικ.35)

Δuo χρόνια αργότερα στις 7&8/8/1993, στην Επίδαυρο, το θέατρο Τέχνης Καρόλου Κούν, παραδίδει τη δεύτερη διδασκαλία του πάνω στις Τρωάδες, αυτή τη φορά σε μετάφραση Θανάση Βαλτινού, σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, σκηνικά Κυριάκου Κατζουράκη, μουσική Νίκου Κυπουργού,



(εικ.36) Ζωή Λάσκαρη (Ελένη) 1995

Στις 26&27/8/1995, ο Μιχάλης Κακογιάννης, παρουσιάζει σε δικά του μετάφραση και σκηνοθεσία, τις Τρωάδες, σε σκηνικά Τακί, κοστούμια Γιάννη Μετζικώφ, μουσική Θεόδωρου Αντωνίου, μουσική διδασκαλία Νανάς Θρασιβουλίδου και βοηθό σκηνοθέτη την Ελπίδα Σκούφαλου.(εικ.36)

Το 2001 στις 31/8 & 1/9, το απλό Θέατρο, καλλιτεχνικός οργανισμός Φάσμα,



παρουσιάζει στην Επίδαυρο τις Τρωάδες σε μετάφραση Κ.Χ.Μύρη, σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Πάτσα, μουσική Ελένης Καραίνδρου, κίνηση Σοφίας Σπυράτου και φωνητική διδασκαλία Αντώνη Κοντογεωργίου.

(εικ.37) Κώστας Αθανασόπουλος (Μενέλαος), Μπέσσυ Μάλφα (Ελένη) 2001.



(εικ.38) Από την παράσταση του 2004.

Στις 18&19/6/2004 είναι η πιο πρόσφατη εμφάνιση των Τρωάδων στην Επίδαυρο. Με μετάφραση του Κ.Χ.Μύρη, σκηνοθεσία Δοαγόρας Χρονόπουλος, σκηνικά-κοστούμια Γιάννης Μετζικόφ. Μουσική Σταύρος Ξαρχάκος, χορογραφία Νατάσσα Ζούκα, βοηθός σκηνοθέτη Δημήτρης Λιγνάδης και μουσική διδασκαλία Νανάς Θρασιβουλίδου.

5.8 ΤΑ ΘΗΛΥΚΑ ΛΑΦΥΡΑ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

5.8.1 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ

Η Ανδρομάχη ήταν γυναίκα του διαδόχου του θρόνου στην Τροία, Έκτορα. Νύφη της Εκάβης και μάνα του Αστυάνακτα, που με την παρότρυνση του αρχιμάστορα Οδυσσέα, τον πέταξαν από τα τείχη της Τροίας, για να ξεκληριστεί η φύτρα του γενναίου Έκτορα.

Μετά την πτώση της Τροίας η Ανδρομάχη κληρώθηκε στον γιο του Αχιλλέα, Νεοπτόλεμο. Με το Νεοπτόλεμο αποκτά ένα γιο, το Μολοσσό, γι' αυτό και θα διωχθεί από τη νόμιμη, αλλά άτεκνη σύζυγό του Ερμιόνη, κόρη του Μενέλαου και της Ελένης.

Μετά τη δολοφονία του Νεοπτόλεμου από κατοίκους των Δελφών, η Ανδρομάχη, μένει ανυπεράσπιστη στον πόλεμο της Ερμιόνης. Με συμπαράστατη το γέροντα Πηλέα, παππού του Νεοπτόλεμου και πατέρα του Αχιλλέα και την καθοδήγηση της θεάς Θέτιδας, μητέρας του Αχιλλέα, η Ανδρομάχη καταφεύγει στην Ήπειρο, όπου, ο γιος της μολοσσός, ιδρύει τη δυναστεία των Μολοσσιδών.

Εκεί η Ανδρομάχη θα συναντηθεί με το μάντη Έλενο, αδελφό του άνδρα της, Έκτορα. Το γιό της Εκάβης που στην Τροία, προσχώρησε στο στρατόπεδο των Αχαιών και που στην Ήπειρο, θα γίνει ο δεύτερος σύζυγός της.

Ο μακρύς χιτώνας που έχει επιλεγεί δείχνει την αριστοκρατική της καταγωγή. Το χρώμα είναι σκούρο πράσινο (κυπαρισσί) και η επιβλητικότητα της καταγωγής της τονίζεται ακόμα περισσότερο με χρυσά κεντήματα. Λόγο πένθους έχει προσφέρει το βόστρυχο των μαλλιών της στους νεκρούς, γι' αυτό και καλύπτει το κεφάλι της με έναν μακρύ πέπλο. Το πέπλο αυτό είναι σε ανοιχτό πράσινο. Στο κοστούμι χρησιμοποιήθηκε η μπορντούρα από το σκίτσο 4 το σχέδιο γ. (σκίτσο 13)



(σκίτσο 13) Ανδρομάχη.

5.9.2 ΕΚΑΒΗ

Η τελευταία βασίλισσα της Τροίας, Σύζυγος του βασιλιά Πριάμου από τον οποίο απέκτησε δεκαεννιά γιους και δώδεκα θυγατέρες. Ο βίος της Εκάβης, απαντά σε δύο σενάρια: αυτό του πένθους, και το άλλο της εκδίκησης. Λίγο πριν την τελευταία πράξη του τέλους, σε ένα πόλεμο όπου θρηνεί σύζυγο, παιδιά και εγγόνια, από θύμα θα μετατραπεί σε θύτης.

Η Εκάβη, είχε εμπιστευθεί στο βασιλιά της Θράκης Πολυμήστορα, προς φύλαξη, το μικρό της γιο Πολύδωρο, μαζί με το χρυσάφι της Τροίας. Όταν το κύμα ξεβράζει μπροστά στα μάτια της το νεκρό σώμα του γιου της Πολυδώρου, που ο αδίστακτος Θρακιώτης φόνευσε, μόνο και μόνα για να υπεξαιρέσει το χρυσάφι, η Εκάβη, το αβοήθητο θύμα, γίνεται τιμωρός.

Με δόλο τον κρυμμένο θησαυρό της πόλης, η Εκάβη, θα παρασύρει τον άπληστα φονιά και τους γιους του στη σκηνή των αιχμαλώτων γυναικών. Εκεί θα σφάζει στην ποδιά της τα παιδιά και θα καταδικάσει τον Πολυμήστορα σε τυφλότητα, πληρώνοντας έτσι, το παράλογο με το παράλογο.

Στη μοιρασιά των στρατηγών, η Εκάβη κληρώνεται ως λάφυρο του μεγαλύτερου εχθρού της Οδυσσέα. Όμως ποτέ δε θα πατήσει το πόδι της στην Ιθάκη γιατί στο ταξίδι της επιστροφής, θα μεταμορφωθεί σε θαλάσσια σκύλα. Το όνομά της στο ιερό σύμβολο της Εκάτης, παραπέμπουν στη σχέση της Εκάβης, με χθόνιες θεότητες, ως άλλης νεολιθικής Μεγάλης Μητέρας.

Η Εκάβη ως βασίλισσα της Τροίας δεν θα μπορούσε να ήταν λιγότερο αριστοκρατική από την Ανδρομάχη. Αυτός είναι και ο λόγος που έχει επιλεγεί ένας μανικωτός χιτώνας σε μπορντό χρώμα, και φυσικά χρυσά κεντήματα. Ενώ με το μακρύ μάτιο που καλύπτει τα πλούτη του παρελθόντος, δύνεται έντονα η αίσθηση του πένθους της, που τονίζεται ακόμα πιο πολύ από το μαύρο χρώμα. Χρησιμοποιήθηκε το σχέδιο α από το σκίτσο 4, το σχέδιο από την εικ.15 και η μπορντούρα από το σχέδιο β στο σκίτσο 4. (σκίτσο 14)



(σκήτσο 14) Εκύβη.

5.9.3 ΕΛΕΝΗ

Πρώην σύζυγος του Μενελάου, βασιλιά της Σπάρτης, με τον οποίο είχε μια κόρη την Ερμιόνη, που δε φαίνεται να πολυσκέφτηκε, όταν την άφηνε πίσω της εννιάχρονη, για τα μάγια της Τροίας, και μετά θάνατον, ομόκλινη του αδελφού του Δηίφοβου.

Όταν θα πέσει η Τροία, σύμφωνα με μαρτυρία του Δίκη του Κρητικού, ο Μενέλαος θα ορμήσει στο σπίτι όπου έμενε η Ελένη, για να φονεύσει τον αντραστή του Δηίφοβο. Πριν όμως τον αποτελειώσει, τον ακρωτηριάζει βάνουσα.

Με την άλωση του Ιλίου, ο Αίας ο Τελαμώνιος προτείνει, η μισητή Ελένη να θανατωθεί. Όμως η βασίλισσα της Σπάρτης, γνώριζε πολύ καλά να διαχειρίζεται τη γοητεία της. Δεν είναι καθόλου τυχαίο πως, μόλις η Ελένη γύμνωσε το στήθος της μπροστά στον απατημένο Μενέλαο, που ήταν αποφασισμένος να τη σκοτώσει, αυτός πέταξε το σπαθί. Έτσι ο Μενέλαος, που ακόμα ένιωθε έρωτα για τη γυναίκα του και με τη μεσολάβηση του πανούργου Οδυσσέα, θα την πάρει πίσω σώα και αβλαβή.

Η ομορφιά της προκάλεσε τον πόλεμο για αυτό το λόγο επιλέχθηκε το κοντό αραχνούφαντο πέπλο που θα τονίζει αυτή την ομορφιά. Ο Ευριπίδης περιγράφει την Ελένη ως πονηρή, προβάλλοντας την θηλυκότητα της για να σώσει τη ζωή της, δεν θα μπορούσε λοιπόν αυτό που θα φοράει να είναι λιγότερο προκλητικό. Χρησιμοποιήθηκε το σχέδιο β από το σκίτσο 3 σαν βασικό σχέδιο αλλά και ως μπορντούρα. (σκίτσο 15)

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΙ ΠΕΙΡΑΙΑ



(σκίτσο 15) Ελένη.

5.9.4 ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ

Κόρη της Εκάβης, ανύμφευτη νύμφη του θεού Απόλλωνα, που βιάστηκε από τον Αίαντα τον Λοκρό μέσα στο ναό της Αθηνάς. Η μάντισσα που θα περάσει ως λάφυρο πολέμου στο κρεβάτι του Αγαμέμνονα, αλλά ο βασιλεύς των βασιλέων, θα την ερωτευθεί αληθινά.

Η ιέρεια του Φοίβου λίγο πριν την αναχώρηση των αχαιών από την Τροία, θα προμαντεύσει τη μοίρα του Αγαμέμνονα, που όμως είναι και δική της μοίρα. Θα σφαγεί πλάι του στις Μυκήνες, από τη γυναίκα του Κλυταιμνήστρα, και τον εραστή της Αίγισθο. Το κορμί της ιέρειας που δεν σεβάστηκαν μετά τον θάνατό της, ρίχνεται γυμνό σε χείμαρρο πλάι στον τάφο του Αγαμέμνονα, για να κατασπαραχθεί από άγρια σκυλιά.

Ο θάνατος της Κασσάνδρας όμως θα βρει «δικαίωση», από το χέρι του ίδιου του γιου του Αγαμέμνονα, που εκδικούμενος το φόνο του πατέρα του, γίνεται μητροκτόνος. Η Κλυταιμνήστρα θα σφαγεί από το γιο της Ορέστη δίπλα στον εραστή της Αίγισθο, όμοια, με τον τρόπο που αυτή κατάσφαξε τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα.

Τον ανίερο βιασμό της ιέρειας Κασσάνδρας από τον Αίαντα το Λοκρό θα πληρώσουν με βαρύτατο φόρο οι συμπατριώτες του Λοκροί. Επί χίλια ολόκληρα χρόνια, δυο Λοκρίδες παρθένες από αρχοντική γενιά θα στέλνονται στην Τροία, ως ιερόδουλες στο ναό της θυμωμένης θεάς. Εκεί, εάν τελικά κατάφερναν να γλιτώσουν από το μέχρι θανάτου λιθοβολισμό των Τρώων, παρέμεναν φυλακισμένες, ρακένδυτες και κουρεμένες, να υπηρετούν το ναό της Αθηνάς μέχρι το τέλος της ζωής τους, χωρίς να δουν ποτέ το φως της μέρας.

Όσο για το βλάσφημο Αίαντα, οικονομώντας θάνατο αντί για επιστροφή η Αθηνά, ρίχνει τον κερανό της και τον караβοτσακίζει μεσοπέλαγα πάνω σε βράχια.

Η Κασσάνδρα θα τιμηθεί ως θεά. Θα της αφιερωθεί ναός και θα λατρευτεί ως Πασιπάη δίπλα στον Ήλιο. Στο ναό της θα βρίσκουν καταφύγιο οι κατατρεγμένες κόρες, που για να μην υποκύψουν σε έναν ανεπιθύμητο αλλά καταναγκαστικό γάμο, θα μένουν εκεί για πάντα ανύπαντρες.

Το λευκό χρώμα στο μακρύ της πέπλο τονίζει την αγνότητά της, αλλά και την αέρινη φύση της. Δεν θα μπορούσαν να λείπουν τα χρυσά κεντήματα που μας θυμίζουν την βασιλική της καταγωγή. Χρησιμοποιήθηκε το σχέδιο α από το σκίτσο 1. (σκίτσο16)



(σκίτσο 16) Κασσάνδρα.

6 ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε διαπιστώθηκε ότι οι πηγές από τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για το ένδυμα στην Κλασική Αρχαιότητα είναι περιορισμένες. Οι πρώτες ύλες που χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή των υφασμάτων την περίοδο αυτή ήταν ζωικές (μαλλί), φυτικές (λινάρι, βαμβάκι κ.α) και ορυκτές. Οι διαδικασίες νηματοποίησης και ύφανσης εκείνης της εποχής αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τις σημερινές σύγχρονες κλωστοϋφαντουργικές μηχανές.

Η ενδυμασία κατά την Κλασική Περίοδο είχε το δικό της συμβολιστικό χαρακτήρα, δήλωνε την καταγωγή, την κοινωνική θέση αλλά και το φύλο του ατόμου που την φορούσε. Το γυναικείο ένδυμα περιλάμβανε τον χιτώνα, το πέπλο και το ιμάτιο, ενώ το ανδρικό από χιτώνα και ιμάτιο.

Το ένδυμα στο αρχαίο θέατρο ήταν πομπώδες και συνοδευόταν από τους κοθόρνους (υποδήματα) και τις μάσκες. Σήμερα αντίθετα υπάρχει μια τάση για λιτότητα ακόμα και σε υπερβολικό βαθμό. Σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος εμφανίζουν τους ηθοποιούς να φορούν ενδύματα πιο σύγχρονων εποχών. Δεν δημιουργεί εντύπωση πια στο κοινό μια Κασσάνδρα με τζιν ή μια Εκάβη χίπιτσα.

Από την έρευνα που διεξήχθη διαπιστώθηκε ότι δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για το ένδυμα της Κλασικής Περιόδου στο διαδίκτυο. Μια πρόταση λοιπόν για μελλοντική πτυχιακή εργασία θα μπορούσε να είναι η κατασκευή μιας ιστοσελίδας με θέμα την ενδυμασία στην Ελλάδα την Κλασική Περίοδο. Τέλος πρόταση για μελλοντική πτυχιακή είναι η δημιουργία υφασμάτων με βάση την έρευνα και την αποτύπωση του σχεδίου υφάσματος που πραγματοποιήθηκε στο 4^ο κεφάλαιο.

7 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- “Η ΜΟΔΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ” Anastasia Pekridou Gorecki μετάφραση: Δ. Γ. Γεωργοβασίλης & Μαριέλλα Φραιμτερ
- Πρόγραμμα παράστασης από “ΤΡΩΑΔΕΣ” του Ευριπίδη από το θέατρο διαδρομή.
Επιμέλεια προγράμματος : Μίνα Τσόλα.
- “ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ” Larousse, επιμέλεια : Albert Chatelet & Bernard Philippe Groslier, μετάφραση: Γιάννης Παρίσης και Μαρία Λιάπη.
- “ANCIENT GREEK, ROMAN AND BYZANTINE COSTUME” Houston Mary Galuay.
- “COSTUME IN GREEK CLASSIC DRAMA” Iris Brook.
- “ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ” Δρομάζος Ιω. Στάθης.
- “Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ” Murray Gilbert, μετάφραση: Κ. Παπανικολάου.
- “ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ” Α΄ Ενιαίου Λυκείου, Θόδωρος Γραμματάς, Τηλέμαχος Μουδατσάκης, Παναγιώτης Τζαμαργιάς και Χαράλαμπος Δερμιτζακης.
- “ΤΡΩΑΔΕΣ” του Ευριπίδη, μετάφραση: Γιάννης Τσαρούχης.
- “Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΑΔΑΣ” (Σύντομη ιστορία 1050-50 π.χ.), Γ.Κοκκόρου-Αλευρά.
- “ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ” Μαρινάτος.
- “TECHNOLOGY” Forbes
- “ΦΥΤΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΟΙΚΙΑΚΑ ΖΩΑ ” V.Hehn.

- “Η ΠΡΟΒΑΤΟΕΚΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ” Ο.Brendel.
- “ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ” Χρίστος Μπρούφας.
- “ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ” Γ. Βακαλό.
- “ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΜΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΠΟΥ ΔΙΑΡΚΕΙ ΑΙΩΝΕΣ” Γ. Τσαρούχης.
- “Η ΕΠΟΧΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΑΝ Η ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΓΚ ΛΕΓΟΤΑΝ ΚΥΡΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ” Γ. Τσαρούχης.
- “ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΟΧΙ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ” Γ. Τσαρούχης.
- “ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΣΗΜΕΡΑ” Γ. Τσαρούχης.
- “ΤΡΩΑΔΕΣ 1965” Γ. Τσαρούχης.
- “Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ- ΦΑΣΙΑΝΟΣ ΑΛΕΚΟΣ” Δ. Τσούχλου, Α. Μπαχαριαν.
- “ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ Δ. ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΗΝ Ε. ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ”
- “ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ Δ. ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΗΝ Κ. ΜΠΟΝΤΖΟΥ, ΜΕ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΒΡΙΣΚΕΣΑΙ ΣΕ ΔΙΑΡΚΕΙ ΑΝΑ ΖΗΤΗΣΗ”