ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Μεταπτυχιακή
Διπλωματική Εργασία στην Ιστορία της Τέχνης:

Η οργάνωση της παραγωγής έργων «λαϊκής» τέχνης την περίοδο του μεσοπολέμου: από το «Λύκειο Ελληνίδων» στο «Σύνδεσμο Εργαστηρίων Ελλάδος»

της Αφροδίτης Κουκή

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α. Πρόλογος…….σελ. 1-3.

Β. Εισαγωγή…….....σελ. 4-8.

Γ. 1) Το «γυναικείο ζήτημα» στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα……σελ. 9-18.

2) Τα πρώτα γυναικεία σωματεία "για την «λαϊκή» τέχνη"…….σελ. 19-26.

Δ. Το Λύκειο των Ελληνίδων:

1) Η ιδρύτρια Καλλιρρόη Σιγανού-Παρρέν……...σελ. 27-33.

2) Ίδρυση - Ιδεολογία - Πρώτες Αντιδράσεις……σελ. 33-41.

3) Οι δραστηριότητες ……σελ. 41-46**.**

4) Τα Διοικητικά Συμβούλια του Λ.Ε. (1914-1939)…….…….σελ. 46-47.

Ε. Αγγελική Χατζημιχάλη:

1) Η οικογένεια και η μόρφωσή της……...σελ. 48-50.

2) Οι πρώτες δραστηριότητες γύρω από τη «λαϊκή» τέχνη …….……..σελ. 50-53.

3) Η δράση της μετά την Μικρασιατική Καταστροφή…….....σελ. 53-66.

ΣΤ. Εύα Πάλμερ – Σικελιανού:

1) Νέα Υόρκη: η οικογένεια - οι πρώτες σπουδές…….....σελ. 67-68.

2) Παρίσι: οι σπουδές και τα ενδιαφέροντά της…….σελ. 68-70.

3) Ελλάδα:

α. Ο Άγγελος Σικελιανός και η Δελφική Ιδέα……...……σελ. 71-74.

β. Οι ομιλίες της …….....σελ.74-85.

γ. Οι Δελφικές Εορτές (1927 και 1930) …….....σελ. 85-100.

Ζ. Σημαντικά σωματεία και «μεμονωμένες» προσπάθειες για την παραδοσιακή τέχνη:

1) α. Λουκία Ζυγομαλά……....σελ. 101-103.

β. Φλωρεντίνη Καλούτση…….σελ. 103-107.

γ. Σύλλογος «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη»…….σελ. 107-109.

2) «Ελληνικές Τέχνες Α. Ε.»……...……σελ. 109-118.

Η. Επίλογος……....σελ. 119-120.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΠΗΓΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ…….....σελ. 121-129.

Πρόλογος

Στην επιλογή του θέματος της διπλωματικής μου εργασίας εκφράζεται η επιθυμία μου να μελετήσω και να ερευνήσω βαθύτερα τις προσπάθειες που έγιναν την περίοδο του μεσοπολέμου για την «ανακάλυψη» και την αναβίωση της παραδοσιακής τέχνης. Είχα την ευκαιρία μιας πρώτης προσέγγισης του θέματος στο πλαίσιο των προπτυχιακών μαθημάτων και σεμιναρίων για τη «λαϊκή» τέχνη στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης (2000-2002).

Την περίοδο του μεσοπολέμου παρατηρείται, στη μεγαλύτερη έντασή της, μια κίνηση στροφής προς τα παραδοσιακά χειροτεχνήματα, και την οργάνωση της παραγωγής έργων «λαϊκής τέχνης». Κεντρικός στόχος μου ήταν να ερευνήσω από ποιους, και υπό ποιες ιστορικές, κοινωνικές, ιδεολογικές συνθήκες συντελείται η παραπάνω προσπάθεια.

Στη μελέτη των δραστηριοτήτων για τα παραδοσιακά χειροτεχνήματα -οι οποίες εντείνονται την περίοδο του μεσοπολέμου, αλλά έχουν τις «ρίζες» τους στα προηγούμενα χρόνια- έκρινα απαραίτητη την αναφορά και έρευνα των πρώιμων ενεργειών που οδήγησαν στις συστηματικές προσπάθειες διάσωσης και προώθησης της «λαϊκής» τέχνης. Στην εργασία επιχείρησα να παρουσιάσω πώς διαμορφώνεται η πορεία αυτής της κίνησης από τη δεκαετία του 1910 έως τη δεκαετία του 1930, και ποιες συλλογικές και προσωπικές δραστηριότητες ανήκουν σ’ αυτή. Προσπάθησα να προβάλλω το ευρύτερο ευρωπαϊκό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται η παραπάνω προσπάθεια, και παράλληλα να γίνουν φανερές οι ιδιαιτερότητες της ελληνικής περίπτωσης. Επιδίωξα, επίσης, να ερευνήσω το ρόλο των αστικών στρωμάτων, των γυναικών και του φεμινιστικού κινήματος, καθώς και τις ιδεολογικές προϋποθέσεις, τα κίνητρα, τις προσδοκίες και τα οράματα των προσώπων που αναμειγνύονται σ’ αυτή την προσπάθεια.

Για τη καλύτερη ανάπτυξη του θέματος κρίθηκε ωφελιμότερο να τηρηθεί, όσο ήταν δυνατόν, μια σαφής χρονολογική σειρά στη διάρθρωση των κεφαλαίων, ξεκινώντας από τις πρωϊμότερες και καταλήγοντας στις υστερότερες προσπάθειες για την οργάνωση της παραγωγής έργων «λαϊκής» τέχνης. Παράλληλα, όμως, δόθηκε έμφαση στους κυριότερους «σταθμούς» αυτής της πορείας, επιχειρήθηκε, δηλαδή, να μελετηθούν πιο συστηματικά οι σημαντικότερες δραστηριότητες αυτής της κίνησης.

Θα πρέπει, επίσης, να τονισθεί πως ενώ για τη «λαϊκή» τέχνη, ως αντικείμενο, έχουν γίνει πολλές μελέτες, οι οποίες, αναλύουν τις τεχνοτροπίες, τα υλικά, τους τρόπους κατασκευής των παραδοσιακών χειροτεχνημάτων, παρουσιάζουν με κάθε λεπτομέρεια και καταγράφουν με επιμονή τα εργόχειρα που παράχθηκαν την περίοδο που μελετάμε,

δεν έχει μελετηθεί σχεδόν καθόλου το «υποκείμενο» της προσπάθειας, δεν έχουν προβληθεί, δηλαδή, οι άνθρωποι που δούλεψαν για να δημιουργηθούν αυτά τα χειροτεχνήματα, οι άνθρωποι που οργάνωσαν την παραγωγή έργων «λαϊκής» τέχνης. Επομένως, καθώς η βιβλιογραφία του θέματος ήταν πολύ περιορισμένη -και σε ορισμένες περιπτώσεις ανύπαρκτη- ένα δύσκολο μέρος της προσέγγισής του (αναμφισβήτητα, όμως, και το πιο ενδιαφέρον) ήταν η πρωτογενής έρευνα, η οποία δεν ήταν πάντοτε εφικτή: σε ορισμένες περιπτώσεις, κυρίως σωματείων, δεν εντοπίζεται ή δεν σώζεται το αρχειακό υλικό (χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του «Συνδέσμου Εργαστηρίων Χειροτεχνίας», από το οποίο οι πληροφορίες για την οργάνωση και τη δράση του θα ήταν ιδιαίτερα πολύτιμες, καθώς σ' αυτό ανήκαν τα περισσότερα σωματεία παραγωγής χειροτεχνημάτων της εποχής). Θα πρέπει, όμως, να σημειωθεί πως υπάρχουν και οι περιπτώσεις αρχείων που σώζονται, αλλά που δεν ήταν δυνατή η προσέγγιση και η μελέτη τους στην παρούσα εργασία, καθώς βρίσκονται υπό την εποπτεία και τη μελέτη άλλων ερευνητών. Τα αρχεία της Αγγελικής Χατζημιχάλη και της Λουκίας Ζυγομαλά αποτελούν τα σημαντικότερα αρχεία που ανήκουν σ' αυτήν την κατηγορία, για τα θέματα των οποίων έως αυτή τη στιγμή τα στοιχεία μπορεί να είναι περιορισμένα ή ελλιπή, όμως αργότερα, μετά το άνοιγμα των αρχείων και την παρουσίαση του υλικού τους, θα προκύψουν πολλά νέα στοιχεία που θα εμπλουτίσουν τις γνώσεις μας επί του θέματος και θα «ανοίξουν νέους δρόμους» στην έρευνα.

Τελειώνοντας, οφείλω, επίσης, να τονίσω πως η εκπόνηση της διπλωματικής αυτής εργασίας δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την συνδρομή μιας σειράς ανθρώπων τους οποίους επιθυμώ να ευχαριστήσω. Καταρχήν, ευχαριστώ τον κ. *Ευγένιο Ματθιόπουλο*, αναπληρωτή καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης, που ανέλαβε να επιβλέψει και να καθοδηγήσει την διπλωματική μου εργασία, δίνοντάς μου πολύτιμες συμβουλές, κάνοντάς μου ουσιαστικές παρατηρήσεις, και κυρίως, ενθαρρύνοντάς με πάντα, με την εμπιστοσύνη του, να συνεχίσω την έρευνα. Ευχαριστώ, επίσης, τον κ. *Σωκράτη Πετμεζά*, αναπληρωτή καθηγητή Νεότερης Ιστορίας, και τον κ. Παναγιώτη Ιωάννου, λέκτορα Ιστορίας της Τέχνης που δέχτηκαν να συμμετάσχουν στην τριμελή επιτροπή για την επίβλεψη αυτής της εργασίας.

Οφείλω, ακόμη, να ευχαριστήσω όλο το προσωπικό και τους υπεύθυνους των αρχείων, βιβλιοθηκών, μουσείων, και ιδρυμάτων που με μεγάλη προθυμία έθεσαν στην διάθεσή μου μέρος του υλικού των συλλογών τους. Ιδιαίτερα αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω: την κ. *Κάτε Συνοδινού*, αρχαιολόγο, υπεύθυνη του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού και Νεοελληνικής Τέχνης στο Μουσείου Μπενάκη, η οποία

απλόχερα μου προσέφερε βοήθεια στην έρευνα, με τις καίριες υποδείξεις της, με την διευκόλυνση της πρόσβασής μου στα Ιστορικά Αρχεία του μουσείου, και με την σημαντικότατη συμβολή της στην προσέγγιση υπευθύνων διαφόρων σωματείων και συλλόγων γυναικών· επίσης, τον κ. *Γιάννη Γιατράκο*, υπάλληλο της βιβλιοθήκης του «Κέντρου Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης», για τις χρήσιμες συμβουλές του και την διάθεση εγγράφων από το αρχειακό υλικό της Αγγελικής Χατζημιχάλη· τους υπεύθυνους-επιστημονικούς συνεργάτες του «Ιστορικού Αρχείου του Λυκείου των Ελληνίδων», τον ιστορικό *Νίκο Ανδριώτη*, και ιδίως την κ. *Άννα Μιχοπούλου*, η οποία μου έδωσε κάθε δυνατή πληροφορία για το Λ.Ε., και μου διέθεσε με περίσσεια εμπιστοσύνη τα αρχειακά έγγραφα του αρχείου· την κ. *Ιωάννα Πετροπούλου*, ιστορικό, ερευνήτρια του «Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών», για την βιβλιογραφία και τις ωφέλιμες παρατηρήσεις που μου παρείχε γύρω από το θέμα του Κ.Μ.Σ. και της Έλλης Παπαδημητρίου, καθώς και την άδεια μελέτης και φωτογράφησης τμήματος του «Αρχείου Έλλης Παπαδημητρίου». Ευχαριστώ, επίσης, για την βοήθειά τους τις κυρίες *Αλίκη Πλατανιά* (λαογράφο) και *Αικατερίνη Καμηλάκη* (διευθύντρια του «Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών»), καθώς και τους υπαλλήλους της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος και του «Ιστορικού Αρχείου της Εθνικής Τραπέζης».

Θερμές ευχαριστίες χρωστώ σε όλους τους καλούς μου φίλους για την πολύτιμη και πολύπλευρη συμπαράσταση τους καθ' όλη την πορεία της προσπάθειας: κυρίως στη Βάνα Γκίλα, στη Ντίνα Παππαϊωάννου, στον Γιώργο Νηστικάκη, στην Ελένη Σταμματάκη, στον Γιώργο Μαυράκη, στον Αντώνη Αναστασόπουλο και σε όσους άλλους ξεχνώ. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον Νίκο Σαρατσιώτη, στην Πόπη Σφακιανάκη, και ιδιαίτερα στον Διονύση Νοταράκη, με καθέναν από τους οποίους μοιράστηκα τις βαθύτερες αγωνίες, φόβους και όνειρα.

Τέλος, επιθυμώ, και από αυτή τη θέση, να ευχαριστήσω από καρδιάς τους γονείς μου, Ευθύμιο Κουκή και Άννα Γκιούλη-Κουκή, καθώς και την αδελφή μου, Μαρία Κουκή -τη σταθερή «συνοδοιπόρο» στη ζωή μου- οι οποίοι δεν έπαψαν στιγμή να μου δείχνουν αμέριστη εμπιστοσύνη, κατανόηση και αγάπη. Χωρίς την υλική και ηθική συμπαράστασή τους η διπλωματική αυτή εργασία δε θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί.

Εισαγωγή

Ίων Δραγούμης, Καλλιρρόη Παρρέν, Φώτης Κόντογλου, Νικόλαος Πολίτης, Λουκία Ζυγομαλά, Αγγελική Χατζημιχάλη, Αριστοτέλης Ζάχος, Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, Άγγελος Σικελιανός, Φλωρεντίνη Καλούτση, Ναταλία Μελά, Κίτσος Μακρής, Πηνελόπη Δέλτα, Αντώνης Μπενάκης: λογοτέχνες, ιστορικοί, λαογράφοι, καλλιτέχνες, συλλέκτες έργων τέχνης, ποιητές, διπλωμάτες, αρχιτέκτονες και τόσοι άλλοι, όλοι έδρασαν, ο καθένας στον τομέα που μπορούσε να προσφέρει, για έναν κοινό σκοπό: την «ανακάλυψη», διάσωση και διάδοση της παραδοσιακής - «λαϊκής» τέχνης. Η συσπείρωση πολλών δημιουργικών δυνάμεων από διάφορες πλευρές, με κύριο μέλημα την παράδοση, αποκαλύπτει το εύρος και τη δυναμική αυτής της προσπάθειας.

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα, η άνοδος και η εξουσία της αστικής τάξης, συνυφασμένη και αλληλένδετη με την ανάπτυξη του εθνικισμού, καθορίζει τις οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές, πολιτισμικές συνθήκες, με κύριο χαρακτήρα τον εκσυγχρονισμό. Ο αστικός εκσυγχρονισμός αναπτύσσεται ταυτόχρονα και προάγεται μέσω του εθνικισμού, καθώς οι ρίζες της εθνικιστικής ιδεολογίας, εντοπίζονται στις πόλεις, στις μεσαίες κοινωνικές τάξεις των αστών. Η ιδέα του «έθνους» που ταυτίζεται με ένα κράτος, με κύριο πρότυπο το κράτος της γαλλικής επανάστασης, εισχωρεί στην πολιτική, αυξάνει τα εθνικιστικά κινήματα και προωθεί, κυρίως μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, την διάλυση των μεγάλων αυτοκρατοριών και την δημιουργία των εθνικών κρατών. Για εμάς σήμερα είναι τόσο αυτονόητος ο εθνικός χαρακτήρας των κρατών, που μας είναι δύσκολο να αντιληφθούμε ότι αποτελεί, ουσιαστικά, επινόηση του 19ου αιώνα, και ότι πριν απ' αυτόν η ίδρυση των «επικρατειών» δεν στηρίζονταν σε εθνικά κριτήρια[1]. Ως επινοημένη έννοια, λοιπόν, ο εθνικισμός χρειάζεται για την ανάπτυξή του και κατ' επέκταση, την ανάπτυξη εθνικιστικών κινημάτων, την καλλιέργεια εθνικής συνείδησης που θα στηριχθεί σε επινοημένα ενοποιητικά στοιχεία του έθνους παρμένα από το παρελθόν. Ακριβώς για την ανάληψη αυτής της προσπάθειας δημιουργείται η επιστήμη της λαογραφίας, μιας κατεξοχήν ιδιοτελούς επιστήμης που δημιουργήθηκε για να ενισχύσει τον εθνικισμό, κατασκευάζοντας ένα εθνικό παρελθόν, μια εθνική παράδοση[2]. Τα απαραίτητα, επομένως, για την δημιουργία του εθνικισμού στηρίγματα είναι πάντοτε συνδεδεμένα με το παρελθόν, με την ιστορία και τη «συνέχεια» του έθνους. Όσο, όμως,

---

[1] Hobsbawm E.J., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφρ. Κωστ. Σκλαβενίτη, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2002, σελ. 223-236.
Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα, 1978, σελ. 142.

[2] Κυριακίδου-Νέστορος, *ό.π.*, σελ. 142.
Λέκκας Ε. Παντελής, *Το Παιχνίδι με τον χρόνο, εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Αθήνα, 2001, σελ. 29-30.

προσκολλημένη και αν είναι η εθνικιστική ιδεολογία με το παρελθόν, εξίσου προσκολλημένη είναι και με το παρόν· οι παρελθοντικές αναφορές του ξεκινούν από τις επιδιώξεις του παρόντος, πηγάζουν από τις ανάγκες που εξυπηρετούν στο τώρα, αλλά και από τους στόχους που επιδιώκονται στο μέλλον. Έτσι γίνεται κατανοητό πώς οι αστικοί στόχοι προωθούνται μέσω του εθνικισμού, πώς ο εθνικισμός αναπτύσσεται μέσω τους αστικού εκσυγχρονισμού, πώς συνδέεται το καινούριο με το παλιό, η νεωτερικότητα με την παράδοση[3].

Στον ελληνικό χώρο το κίνημα του Βενιζελισμού, καλύτερα από οποιοδήποτε προηγούμενο, εκφράζει την εξουσία της αστικής τάξης και εκφράζει τις νέες τάσεις της εποχής, με έναν «ανεπανάληπτο συνδυασμό αστικού εθνικισμού και αστικού εκσυγχρονισμού, σε αδιάσπαστη και διαλεκτική ενότητα»[4]. Ο Βενιζελισμός καθ' όλη την διάρκεια της πορείας του ταυτίστηκε με την προσπάθεια της «εθνικής ολοκλήρωσης»: από το 1910 έως το 1920 σήμαινε την απελευθέρωση των αλύτρωτων περιοχών και την εδαφική επέκταση του ελληνικού κράτους, σύμφωνα με την Μεγάλη Ιδέα, και μετά την καταστροφή του 1922 (1922-1932) σήμαινε την προσπάθεια δημιουργίας ενός ενιαίου εθνικού κράτους μέσα στα νέα κρατικά σύνορα και την κατασκευή μιας νέας εθνικής ταυτότητας και συνείδησης, της «ελληνικότητας», με πλήρως αφομοιωμένα τα προσφυγικά πολιτισμικά στοιχεία[5]. Για την επίτευξη των παραπάνω, η εθνικιστική ιδεολογία είχε ανάγκη την απόδειξη αδιάκοπης ιστορικής συνέχειας των ελλήνων, ανάγκη που η παράδοση μπορούσε να καλύψει, καθώς αυτή είναι η λειτουργία της: να συνδέει και να ενώνει τη μια γενιά με την άλλη, να αποτελεί τον συνδετικό ιστό που «συνέχει» τους ανθρώπους[6].

Η ενίσχυση της εθνικής συνείδησης, με την επινόηση τέτοιων πλαστών παραδόσεων από το κράτος -όπως έχει επινοηθεί από όλα σχεδόν τα σύγχρονα κράτη για να πλάσουν ένα «επωφελές παρελθόν»[7]- ξεκινά πρώιμα στα χρόνια της ελληνικής επανάστασης, και ενδυναμώνεται ιδιαίτερα μετά τις απόψεις του Jakob Fallmerayer, το 1830, όπου θα προκαλέσουν ακραίες εκδηλώσεις, σύνδεσης των σύγχρονων ελλήνων με τους αρχαίους

---

[3] Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, 1989, σελ. 19-20.
Λέκκας Ε. Παντελής, *ό.π.*, σελ. 92.

[4] Μαυρογορδάτος Θ. Γιώργος, «Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός», *Βενιζελισμός και Αστικός Εκσυγχρονισμός*, επιμ. Μαυρογορδάτος Θ. Γιώργος- Χατζηιωσήφ Χ. Χρήστος, Ηράκλειο, 1988, σελ. 10.

[5] *Ό.π.*, σελ. 10.

[6] Gross David, *Τα Ερείπια του Παρελθόντος. Παράδοση και κριτική της νεοτερικότητας*, μτφρ. Κ. Γεώρμας, επιμ. Γ.Ν. Μερτίκας, Αθήνα, 2003, σελ. 15, 41.

[7] *Ό.π.*, σελ. 133-135.

έλληνες[8]. Ένα χρόνο πριν έχει ιδρυθεί το «Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο» και τότε εντείνεται η προστασία των αρχαιολογικών μνημείων και οι ενέργειες των πρώτων ανασκαφών. Η σύνδεση των αρχαίων πολιτισμικών καταλοίπων με τα νεότερα, γίνεται εναγώνια επιδίωξη ως ύψιστη απόδειξη της ελληνικής καταγωγής. Ο «λαϊκός» πολιτισμός, ως το νεότερο τμήμα της πολιτισμικής ελληνικής συνέχειας που έχει κατασκευαστεί, προβάλει ως το πιο κοντινό «πεδίο» όπου μπορούν να αντληθούν τα απαραίτητα τεκμήρια για την «ελληνικότητα». Οι πρώτες κρατικές εκδηλώσεις για την καταγραφή στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού και της παράδοσης απευθύνονται στους εκπαιδευτικούς, το 1857, και αφορούν τα *άυλα πολιτιστικά αγαθά*. Με τα υλικά κατάλοιπα του παραδοσιακού πολιτισμού, ασχολούνται «οι κυρίες», οι γυναικείες οργανώσεις και οι σύλλογοι, στους οποίους αναφερόμαστε στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, οι οποίες προσεγγίζουν τα λαϊκά εργόχειρα και προωθούν την «λαϊκή» βιοτεχνία με αρχικό στόχο την γυναικεία εργασία (βλ. σελ. 19-26). Τριάντα χρόνια μετά την πρώτη κρατική προσέγγιση της παράδοσης, ο Νικόλαος Γ. Πολίτης, με την ίδρυση της «Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας», το 1882, εγκαινιάζει επίσημα την συστηματική συλλογή και προστασία αντικειμένων λαϊκού πολιτισμού, στην οποία ωθεί, με νέα εγκύκλιο, τους εκπαιδευτικούς, το 1887[9]. Το 1884 χρησιμοποιεί για πρώτη φορά ο Ν. Γ. Πολίτης τον όρο «λαογραφία», και το 1909 επίσημα την ορίζει ως την επιστήμη που «εξετάζει τάς κατά παράδοσιν διά λόγων, πράξεων ή ενεργειών εκδηλώσεις του ψυχικού και κοινωνικού βίου του λαού»[10]. Ακόμη και αν ποτέ δεν αναφέρεται, απαραίτητη προϋπόθεση για τη γέννηση της λαογραφίας είναι η διάκριση δύο πολιτισμικών στρωμάτων, ενός ανώτερου και ενός κατώτερου· ο κατώτερος πολιτισμός είναι ο «λαϊκός» πολιτισμός[11].

Ο παραδοσιακός - «λαϊκός» πολιτισμός αποκτά αξία, όπως παρατηρούμε, μέσα στις εθνικές επιδιώξεις της εποχής, ως πολιτισμός που έλκει την καταγωγή του από την αρχαιότητα: *Η επιστημονική λαογραφία*, όπως ιδιαίτερα εύστοχα σημειώνει η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *έταξε για σκοπό της την αποκάλυψη όχι τοπικών χαρακτήρων (π.χ. Κρήτες), αλλά του εθνικού χαρακτήρα των Ελλήνων, της ψυχής του ελληνικού λαού, της ψυχής των Πανελλήνων. Η ψυχή, όμως, αυτή δε νοείται ως η συνισταμένη των επιμέρους τοπικών "ψυχών" των Ελλήνων (Μακεδόνων, Θεσσαλών κλπ.), αλλά είναι συνάρτηση της*

---

[8] Λουκάτος Σ. Δημ., «Δυναμική εκπρόσωπος της αστικής φροντίδας για τη λαογραφία μας» [για την Αγγελική Χαζτημιχάλη], *Αντί*, τευχ. 530, 20/8/1993, σελ. 45. Για τον Jacob Fallmerayer, βλ. Βελούδης Γιώργος, *Ο Jacob Philipp Fallmerayer και η γέννηση του* ελληνικού ιστορισμού, Αθήνα, 1982.

[9] Χατζηνικολάου Τέτη, «Εισαγωγή», *Εθνογραφικά*, τόμ. 12-13: Μουσεία και Λαϊκός Πολιτισμός, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 2003, σελ. 12.

[10] Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *ό.π.*, σελ. 152.

[11] *Ό.π.*, σελ. 17.

αρχαίας ελληνικής ψυχής[12]. Σ' αυτό το πνεύμα και ως συμπλήρωμα της ίδρυσης του 1914 της «Εθνικής Μουσικής Συλλογής», ιδρύεται το 1918, επίσης από τον Ν.Γ. Πολίτη, το «Λαογραφικό Αρχείο» που «θα περισυλλέγη […] τα ανεκτίμητα ψυχικά κειμήλια της Εθνικής ημών κληρονομιάς […] αλλά άνευ διασπάσεως της αρχικής ενότητος διαπλασθείσης ελληνικής ψυχής»[13]. Σύμφωνα, επομένως, με την αδιάσπαστη ενότητα και συνέχεια που προβάλλεται, απαραίτητο κομμάτι του «εθνικού πολιτισμού», μετά την ίδρυση του «Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου» (1829), και του «Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου» (1914), αποτελεί η ίδρυση, το 1918, από τον ποιητή Γεώργιο Δροσίνη και τον αρχαιολόγο Κωνσταντίνο Καμπούρογλου, του «Μουσείου Ελληνικών Χειροτεχνημάτων» (πρόκειται για το μετέπειτα, από το 1923, «Εθνικό Μουσείο Κοσμητικών Τεχνών», και το σημερινό «Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης»)[14].

Ήδη νωρίτερα, και πέρα από τις επίσημες προσπάθειες προσέγγισης του «λαϊκού» πολιτισμού, που επικεντρώθηκαν στα «άυλα» κατάλοιπά του, υπό το πλαίσιο της λαογραφίας, το ενδιαφέρον για τα υλικά τεκμήρια του «λαϊκού» πολιτισμού - για τη «λαϊκή» τέχνη εντοπίζεται σε ιδιωτικές πρωτοποριακές προσπάθειες κυρίως γυναικών[15]. Οι προσπάθειες αυτές εντείνονται ιδιαίτερα μετά το 1910 -όταν φουντώνουν οι φεμινιστικές διεκδικήσεις, κάτω από το γενικότερο κλίμα της αστικής ανανέωσης και του εκσυγχρονισμού, όπου οι γυναίκες επιθυμούν να παίξουν ενεργό ρόλο στην εθνική ανάπτυξη του τόπου- και φτάνουν στο αποκορύφωμά τους μετά το 1920, στη διάρκεια του μεσοπολέμου, με τους πρόσφυγες να συμβάλλουν καθοριστικά στην τόνωση της παραδοσιακής χειροτεχνίας. Η γυναικεία δραστηριοποίηση και η εθνικιστική ιδεολογία της εποχής τέθηκαν σε μια αλληλένδετη πορεία: οι γυναίκες, ουσιαστικά, ανέλαβαν να «αποκαταστήσουν» την παραδοσιακή τέχνη, ως το νεότερο κομμάτι της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, κατασκεύασμα απαραίτητο για τις εθνικές επιδιώξεις, και οι επιδιώξεις για δημιουργία εθνικής ταυτότητας, προώθησαν μέσω της παραδοσιακής τέχνης, τις γυναικείες-αστικές διεκδικήσεις. Στις πρώτες ενέργειες και στα πρώτα σωματεία για τη παραδοσιακή χειροτεχνία αποκαλύπτεται καλύτερα αυτή η σχέση, όπως και έπειτα, στη δράση της Καλλιρόης Παρρέν και του «Λυκείου Ελληνίδων» (βλ. σελ. 27-47). Η Αγγελική Χατζημιχάλη, που δούλεψε πολύπλευρα για τη «λαϊκή» τέχνη

---

[12] Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *ό.π.*, σελ. 44-45, 184.

[13] «Ίδρυσις Λαογραφικού Αρχείου», *Λαογραφία (ΣΤ΄), Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, 1917-1918, σελ. 660.

[14] Ρωμαίου-Καρασταμάτη Ελένη, «Το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνη και ο ρόλος τους στην οργάνωση των Ελληνικών Λαογραφικών Μουσείων», *Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, τόμ. ΛΣΤ (36), Αθήνα, 1993, σελ. 121-122.
Χατζηνικολάου Τέτη, «Εισαγωγή», *Εθνογραφικά*, ό.π., σελ. 12-14.

[15] Λουκάτος Σ. Δημ., «Δυναμική εκπρόσωπος της αστικής φροντίδας για τη λαογραφία μας», ό.π, σελ. 45.

και αποτέλεσε το βασικό μελετητή της, πάντα τονίζει στα κείμενά της την *εθνική ωφέλεια* της παραδοσιακής τέχνης: «βοηθεί η λαϊκή τέχνη για να γνωρίσομε το χαρακτήρα μιας φυλής και να δημιουργήσομε έτσι τις προϋποθέσεις του πολιτισμού της και τις κατευθύνσεις του […]. Η μελέτη λοιπόν της λαϊκής τέχνης δεν εξυπηρετεί μονάχα σκοπόν επιστημονικόν και καλλιτεχνικόν, αλλά και εθνικόν»[16].

Θα πρέπει να κατανοήσουμε, τέλος -απομακρυνόμενοι από τις σημερινές, ίσως, αντιλήψεις για την παράδοση- πως η παραδοσιακή τέχνη, μέσα στο αστικό περιβάλλον, από το οποίο «ανακαλύπτεται» και προβάλλεται, αποτελεί κάτι καινούριο, μοντέρνο, νεωτερικό, διαφορετικό σε σχέση με ό,τι επικρατεί μέχρι τότε. Η έλλειψη επαφής των αστών με τον «λαϊκό» πολιτισμό και η προσέγγισή του υπό νέες συνθήκες, υπό νέα οπτική, κάνει την παράδοση να αντιπροσωπεύει «κάτι άλλο», να παίρνει ένα άλλο νόημα και χαρακτήρα, μακριά από κάποια παλιά, βαρετή, συντηρητική υφή που θα της προσδίδονταν αν αποτελούσε κάτι οικείο στη καθημερινή ζωή, όπως αποτελούσε για τους ανθρώπους της υπαίθρου[17].

[16] Χατζημιχάλη Αγγελική, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη* (*Ρουμλούκι - Τρικέρι - Ικαρία)*, Αθήνα, εκδ. “Πυρσός” Α.Ε., 1931, σελ. 14.

[17] Σχετικά με αυτή την ιδέα προσέγγισης της παράδοσης, βλ. Gross David, *ό.π.*, σελ. 154-161.

Το «γυναικείο ζήτημα» στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αι.

Οι πρώτες οργανώσεις που μελέτησαν τα υλικά κατάλοιπα του «λαϊκού»-παραδοσιακού πολιτισμού ήταν οι γυναικείες οργανώσεις, τα γυναικεία σωματεία. Η ενασχόληση, το ενδιαφέρον για τη «λαϊκή» τέχνη - στην αρχή κυρίως υπό τη μορφή φιλανθρωπικών εργαστηρίων με σκοπό την προώθηση της «λαϊκής βιοτεχνίας» και την εύρεση εργασίας σε άπορα κορίτσια[18]- ξεκινά από προσπάθειες και ενέργειες γυναικών· επομένως στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελεί «γυναικεία υπόθεση», γι' αυτό, το λεγόμενο «γυναικείο ζήτημα[19]» και ιδιαίτερα η φεμινιστική δράση αποτελεί αδιάσπαστη παράμετρο στη μελέτη της «λαϊκής» τέχνης, και βασικό παράγοντα στην ανακάλυψή της την περίοδο που ασχολούμαστε.

Η μελέτη της παραδοσιακής τέχνης θα φαινόταν, συνεπώς, μετέωρη αν δεν κατανοούσαμε πρώτα το ευρύτερο ιστορικό-κοινωνικό περιβάλλον της εποχής και συγκεκριμένα τη θέση της γυναίκας εκείνα τα χρόνια. Δεν μπορούμε να αναφερόμαστε σε δεκάδες γυναικεία ονόματα που συμμετέχουν στα γυναικεία σωματεία της εποχής, και να μην γνωρίζουμε ποια κοινωνική θέση κατέχουν αυτές οι γυναίκες, πώς ζουν, πώς διαφοροποιούνται από τις γυναίκες άλλων κοινωνικών στρωμάτων, και ποια είναι η γενικότερη κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι γυναίκες στα τέλη του 19ου και στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Υπό το πρίσμα αυτών των συνθηκών που επικρατούν τότε, η κάθε δραστηριότητα παίρνει άλλες διαστάσεις, αντιμετωπίζεται και κρίνεται όσο το δυνατόν αποφεύγοντας αναχρονισμούς.

Η δραστηριότητα των γυναικών, συλλογικά ή μεμονωμένα, για τη μελέτη, συλλογή οργάνωση της παραδοσιακής τέχνης μπορεί σήμερα να μας φαίνεται μια συνηθισμένη ασχολία, αν όχι και συντηρητική, για την εποχή που μας ενδιαφέρει όμως, και πολύ περισσότερο για τα τέλη του 19ου αι., αποτελεί εξαίρεση και πρωτοπόρα κίνηση μέσα στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων των γυναικών εκείνων των χρόνων. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια για τις συνθήκες ζωής των γυναικών ενός γάλλου ταξιδιώτη στην Αθήνα, ο οποίος γράφει στα τέλη του 19ου αιώνα: «[…] η γυναίκα δεν είναι μέσα στο σπίτι της παρά η μεγαλύτερη αδελφή των παιδιών της. Παίρνει το όνομα του άντρα της, αλλά στην γενική, μια γενική κτητική και κατωτερότητας που δείχνει τον δευτερεύοντα ρόλο στον

---

[18] Χατζηνικολάου Τέτη, «Εισαγωγή», *Εθνογραφικά*, ό.π., σελ. 12.

[19] Σύμφωνα με την Έφη Αβδελά: «Το "γυναικείο ζήτημα", δηλαδή οι προβληματισμοί για τη θέση των γυναικών στην ελληνική κοινωνία και οι παρεμβάσεις για την βελτίωσή της», Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, τομ. β', μέρος 2ο, επιστ. επιμ: Χρ. Χατζηιωσήφ, Αθήνα, 2003, σελ. 337.

οποίο την καταδικάζουν τα έθιμα»[20]. Η εξουσία του άνδρα σε όλα τα έμψυχα και τα άψυχα του νοικοκυριού χαρακτηρίζει τις σχέσεις των ατόμων της οικογένειας. Οι γυναίκες δεν έχουν πολιτικά δικαιώματα, δεν διαχειρίζονταν την περιουσία και τα εισοδήματά τους, δεν αναλαμβάνουν την κηδεμονία των παιδιών, δεν συμμετέχουν στην λήψη οικογενειακών αποφάσεων, χρειάζονται την άδεια του συζύγου για να ξεκινήσουν οποιαδήποτε δράση. Ο προορισμός της γυναίκας είναι η οικογένεια, τα παιδιά, και έτσι ο κατεξοχήν χώρος αναφοράς και δράσης της αναγορεύεται ο οίκος[21].

Μπορεί, όσο προχωρούμε στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αι. -και κυρίως μετά τον πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο- το "οικιακό ιδεώδες" να μην καλύπτει πλέον τις ανάγκες των γυναικών, αλλά «η πολιτισμική κυριαρχία του πρότυπου του γάμου» δεν τίθεται σε αμφισβήτηση σε όλη την περίοδο που αναφερόμαστε[22]. Η εξασφάλιση ενός καλού γάμου από την πλευρά των γυναικών είναι ο μόνος τρόπος για να αποκτήσουν μια κοινωνική θέση. Μόνο μέσα από το κύρος που τους έδινε η κοινωνική θέση του πατέρα και έπειτα του συζύγου ήταν δυνατό να αποκτήσουν μια κοινωνική οντότητα. Η συνήθεια, επίσης, ορισμένων γυναικών μεσαίων στρωμάτων να προσθέτουν στο επώνυμό τους -επώνυμο του συζύγου- και το επάγγελμά του στη γενική, φανερώνει την παραπάνω θέση: π.χ. Πιπίνα Βαλλώση, δικηγόρου[23]. Τα επίθετα, άλλωστε, των γυναικών που συναντήσαμε σ' αυτήν την έρευνα ήταν εκείνα που μας οδήγησαν να κατανοήσουμε καλύτερα και να βγάλουμε ορισμένα συμπεράσματα για την κοινωνική τους θέση, μέσα από το επάγγελμα, την οικονομική ή/και πολιτική δράση του συζύγου ή του πατέρα τους.

Η κατάσταση που περιγράφτηκε παραπάνω για την θέση της γυναίκας δεν θα αλλάξει και πολύ έως και τα πρώτα χρόνια του 20ου αι., και οι όποιες σημαντικές αλλαγές προς όφελος των γυναικών και της γυναικείας δράσης, πρέπει να κατανοήσουμε και να τονίσουμε πως αφορούν τις γυναίκες ανώτερων κοινωνικών τάξεων. Η γυναικεία δράση, δηλαδή, αυτή την περίοδο (1880-1910) ταυτίζεται με γυναίκες που τις χαρακτηρίζει η μόρφωση και/ή η ανώτερη κοινωνική θέση[24]. Αν αναλογιστούμε πως ο αναλφαβητισμός των γυναικών φτάνει το 80% στις αρχές του 20ου αι., πως οι μαθήτριες αποτελούν το 25% των μαθητών των δημόσιων δημοτικών αλλά και ιδιωτικών παρθεναγωγείων, πως η συμμετοχή τους στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση δεν υπερβαίνει το 4% ως το 1910[25],

---

[20] Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1883-1907*, Αθήνα, 1987, σελ. 92.
[21] Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 338, 340.
[22] *Ό.π.*, σελ. 343.
[23] Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των Κυριών* […], ό.π., σελ. 93-95.
[24] Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 341.
[25] Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των Κυριών* […], ό.π., σελ. 106.
Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 343.

κατανοούμε πως οι μορφωμένες αυτές γυναίκες που δραστηριοποιούνται εκτός του οίκου αποτελούν μια μικρή μειοψηφία στο γυναικείο πληθυσμό, και αποτελούν, (ακόμη και για την εποχή του μεσοπολέμου) τις πρωταγωνίστριες της κίνησης για την διεκδίκηση των δικαιωμάτων των γυναικών, της φεμινιστικής κίνησης.

Η άνοδος της αστικής τάξης, αλλά και η καλλιέργεια των πρώτων έντονων μηνυμάτων του εθνικισμού θα είναι από τους κυριότερους λόγους για κοινωνικούς μετασχηματισμούς στην ελληνική κοινωνία: οι αστές, από τη μια πλευρά, θα διεκδικήσουν διεύρυνση των δραστηριοτήτων για τις γυναίκες της τάξης τους, και από την άλλη (αποτελώντας συγχρόνως στήριγμά τους) η ανάπτυξη των θεωριών περί φυσικών ιδιοτήτων κάθε φύλου δημιουργούν νέους «προορισμούς» για την γυναίκα. Η σωστή ανατροφή των παιδιών -η μητρότητα- ανάγεται σε ύψιστη φυσική «γυναικεία αρετή» με κοινωνικά αναγνωρισμένη λειτουργικότητα και αξία, καθώς αποτελεί προσφορά προς την πατρίδα. Η γυναίκα-μητέρα χάρη στις «φυσικές αρετές» της μπορεί να διαδώσει την ελληνική γλώσσα και παιδεία, συντελώντας στην εθνική συγκρότηση του ελληνικού κράτους[26]. Σ' αυτούς τους «εθνικούς» λόγους στηρίζονται και οι πρώτες διεκδικήσεις των γυναικών για πνευματική και ηθική ανύψωση του φύλου τους, για το δικαίωμά τους στη μόρφωση και στην εκπαίδευση[27].

Η εκπαίδευση, λοιπόν, θα γίνει σιγά-σιγά όχι ανεπίτρεπτο και μεμπτό, αλλά αναγκαίο και επιθυμητό εφόδιο, που θα ανοίξει στα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα των γυναικών ένα νέο χώρο δράσης. Το μόνο επάγγελμα, άλλωστε, που μπορούσε να κάνει μια μορφωμένη γυναίκα μέχρι τις αρχές του 20ου αι. ήταν αυτό της δασκάλας, το οποίο, όμως, αποδείχθηκε ιδιαίτερα γόνιμο και σωτήριο για τις διεκδικήσεις του φύλου της: δεν είναι ίσως τυχαίο ότι οι περισσότερες φεμινίστριες των πρώτων χρόνων υπήρξαν δασκάλες ή προέρχονταν γενικότερα από το χώρο της εκπαίδευσης· ακολουθώντας την «νόμιμη οδό» και κατακτώντας το δικαίωμα που τους δίνονταν, κατόρθωσαν μέσω αυτού να βελτιώσουν την κοινωνική τους θέση, να αποδείξουν τόσο την κοινωνική τους ωφέλεια, όσο και να δραστηριοποιηθούν σε άλλα επίπεδα, να βγουν από τα στενά όρια του ιδιωτικού χώρου που τους διατέθηκε, στο δημόσιο. Για ορισμένες γυναίκες μάλιστα το επάγγελμα της δασκάλας αποτελεί ένα είδος εφαλτηρίου που τις επέτρεψε να μεταπηδήσουν σε επαγγέλματα τα οποία ως τότε ήταν απαγορευμένα για το φύλο τους: η

---

[26] Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των Κυριών* […], ό.π., σελ. 108.
Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 338.

[27] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, Αθήνα, 1985, σελ. 21.
Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 339.

Καλλιρρόη Παρρέν –για χρόνια διευθύντρια παρθεναγωγείων- και η Σωτηρία Αλιμπέρτη χρησιμοποιούν την ένταξή τους στο χώρο της εκπαίδευσης και της διανόησης για να γίνουν έπειτα δημοσιογράφοι· αλλά και η Κλεονίκη Ασπριώτου, αφού εργάστηκε πολλά χρόνια ως νηπιαγωγός καταφέρνει να πάρει υποτροφία για την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου και να γίνει γνωστή ζωγράφος. Η εκπαίδευση, λοιπόν, ανοίγει τους ορίζοντες των γυναικών, και ο κατεξοχήν χώρος που διατίθεται στις γυναίκες για την πνευματική τους καλλιέργεια δεν μπορεί παρά να αποτελεί εστία γυναικείων ζυμώσεων και δραστηριοτήτων. Το παρθεναγωγείο, τόσο στο ελληνικό κράτος, όσο και στη διασπορά αποτελεί χώρο συγκέντρωσης πολλών γυναικών, χώρο κοινωνικοποίησης και ανάπτυξης διαπροσωπικών σχέσεων εκτός του οικογενειακού κύκλου, χώρο μιας σχετικής αυτόνομης ύπαρξης, χώρο διαμόρφωσης μιας γυναικείας αλληλεγγύης, χώρο ελεύθερης έκφρασης κοινών προσδοκιών και ελπίδων, δημιουργίας κοινής δράσης· στοιχεία αδιανόητα για τις υπόλοιπες γυναίκες. Τα παρθεναγωγεία, επίσης, ήταν οι κατεξοχήν χώροι αφετηρίας των πρώτων δικτύων συλλογικής δραστηριότητας των γυναικών στον τομέα της φιλανθρωπίας και της κοινωνικής αναμόρφωσης (όπου συμπεριλήφθηκε και η παραδοσιακή χειροτεχνία), αλλά, παράλληλα, αποτέλεσαν χώρους από τους οποίους ξεκίνησαν, ή έστω στηρίχθηκαν οι πρώτες σημαντικές πρωτοβουλίες για την έκδοση γυναικείων περιοδικών με στόχο τη βελτίωση της θέσης των γυναικών[28].

Επομένως, οι μοναδικοί τομείς δημόσιας δραστηριότητας των γυναικών –οι οποίες γίνονται ανεκτές, θα ταίριαζε καλύτερα να λέγαμε, παρά αποδεκτές από την ανδροκρατική κοινωνία, ιδιαίτερα την πρώτη αυτή περίοδο, είναι: της δασκάλας, της γράφουσας και της φιλάνθρωπου. Οι γράφουσες, όπως μας φανερώνει και η ίδια η ονομασία τους, αποτελούν τις συγγραφείς της εποχής, οι οποίες, όμως, δεν είναι "άξιες" -λόγω φύλου- να ονομάζονται συγγραφείς, να εξισώνονται, δηλαδή, με τους άνδρες, αλλά υποτιμητικά παίρνουν την ονομασία «γράφουσες», αποκτώντας, έτσι, το υποκείμενο της γραφής φύλο. Η συγγραφική ιδιότητα, λοιπόν, προσέδιδε μια αίγλη και ένα κύρος ασυμβίβαστο, όπως θεωρούνταν, με την κοινωνική θέση των γυναικών, ασυμβίβαστο με την ίδια την υπόστασή τους[29]. Μπορούμε να κατανοήσουμε ως ένα βαθμό έστω, τι θα σήμαινε, μέσα στη κοινωνία της κυριαρχίας των ανδρών, να αποκτά μια γυναίκα δικαίωμα λόγου και μάλιστα γραπτού, και πολύ περισσότερο να γίνεται αυτό μέσω

---

[28] Βαρίκα Ελένη, «Γυναικεία περιοδικά στον 19ο αιώνα», *Διαβάζω*, τευχ.198, 1988, σελ. 7-8
Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των Κυριών* […], ό.π., σελ. 144, 190-191.
Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα, ό.π., σελ. 339.

[29] Ψαρρά Αγγέλικα, «Επίμετρό: Η συνετή "ουτοπία" της Καλλιρρόης Παρρέν», Καλλιρρόη Παρρέν, *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα, 1999, σελ. 419-425.
Βαρίκα Ελένη, «Γυναικεία περιοδικά στον 19ο αιώνα», ό.π., σελ. 6-7.
Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 339.

διεκδίκησης των δικαιωμάτων της· ο φόβος, άλλωστε των ίδιων των πρωτοπόρων γυναικών που τόλμησαν κάτι τέτοιο διακρίνεται ακόμη και από την υπογραφή τους, η οποία συχνά αποτελεί ψευδώνυμο.

Η *«Εφημερίδα των Κυριών»* εκδίδεται από τις 6 Μαρτίου 1887 **(εικ. 1)**, και για τριάντα ολόκληρα χρόνια, από την Καλλιρρόη Παρρέν, αποτελώντας την πρώτη συστηματική προσπάθεια «ανόρθωσης του γυναικείου φύλου», αποτελώντας τομή για μια φεμινιστική συνείδηση που θέτει σαν στόχο την συγκρότηση των γυναικών σε συλλογικό υποκείμενο της χειραφέτησης. Η Καλλ. Παρρέν στα πρώτα φύλλα της εφημερίδας, για να προστατευθεί από τυχόν προσωπικές επιθέσεις, χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Εύα Πρενάρ, αλλά και αργότερα -το 1898- δημοσιεύοντας σε συνέχειες στην εφημερίδα το μυθιστόρημά της «Η Χειραφετημένη» καταστρώνει ολόκληρη πλεκτάνη, και το παρουσιάζει, μέχρι το 1900, ως έργο μιας ξένης συγγραφέως, φιλελληνίδας, με το ψευδώνυμο "Μάια". Το 1911 η Καλλιρρόη Παρρέν θυμάται: «Ὁμολογῶ ὅτι δέν εἶχα τό θάρρος καί τόν ἡρωϊσμόν νά παρουσιασθῶ μέ τό ὄνομά μου. Ἦταν τόσον σπάνιον καί ἀσυνήθιστον πρᾶγμα τότε αἱ γράφουσαι γυναῖκες, ὥστε τό θάρρος μου δέν ἔφτασε ἕως ἐκεῖ. Εὔα Πρενάρ. Δέν ἦτο ἐντελῶς ψευδώνυμον αὐτό. Καί διότι ὡς γυναῖκα ἤμουν αὐτοδικαίως Εὔα. Καί διότι τό Πρενάρ ἦτο ανασυλλαβισμός τοῦ Παρρέν»[30].

Η Καλλ. Παρρέν και οι συνεργάτιδές[31] της, μέσα από την «Εφημερίδα των Κυριών», προέβαλαν μια μετριοπαθή και προσαρμοσμένη, όπως έλεγαν, στα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας, εκδοχή της χειραφέτησης, ικανής, όπως εύχονταν, να κάμψει τις αντιστάσεις και να καθησυχάσει και τους πιο δύσπιστους (κάτι, όμως, που δεν στάθηκε εύκολο). «Μή φοβεῖσθε τόν συναγωνισμόν τῆς γυναικός. Ἡ γυνή γνωρίζει ὅτι ἐγεννήθη μήτηρ καί σύζυγος»: με λόγια αυτού του πνεύματος προσπαθεί η εκδότρια, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια (1893), να παρουσιάσει τις προθέσεις της για μια χειραφέτηση «ηθική, πνευματική, διά της εργασίας χειραφέτησις». Τρία είναι τα βασικά σημεία στα

---

[30] Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν. Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα, χ.χ. [2001], σελ. 81-82, 89.
Ψαρρά Αγγέλικα, «Επίμετρό: Η συνετή "ουτοπία" της Καλλιρρόης Παρρέν», ό.π., σελ. 428-429.
Βαρίκα Ελένη, «Γυναικεία περιοδικά στον 19ο αιώνα», ό.π., σελ. 10.
Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», *ό.π.*, σελ. 339.

[31] Οι συνεργάτιδες της εφημερίδας -που ανακοινώνονται το 1887- όλες επώνυμες κυρίες όχι μόνο της αθηναϊκής κοινωνίας, αλλά και του ευρύτερου ελλαδικού χώρου, γνωστές για την κοινωνική και πνευματική τους δράση, ήταν οι: Σαπφώ Λεοντιάς, Σοφία Σλήμαν, Μαρία Γ. Μαυροκορδάτου, Ευφροσύνη Θ. Ζαφείρη, Μαριέττα Μπέτσου, Μαραρδέλη, Παυλίνα Ρεδέφσκη, Υπατία Στάμπα και Μαριάνθη Σ. Ηλιοπούλου. Επίσης στενές συνεργάτριες τα επόμενα χρόνια ήταν και οι: Θάλεια Φλωρά Καραβία, Σβορώνου Ελένη, Καλλίοπη Καχαγιά, Μαρία Γαρδέλη, Παπαδοπούλου Αρσινόη, Ερασμία και Σεβαστή Καλλισπέρη κ.α. (Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν*, ό.π., σελ. 89, Μπόμπου- Πρωτόπαππα Ελένη, *Το Λύκειον των Ελληνίδων*, 1993, σελ. 16, Σκλαβενίτη Κωστούλα, «Τα γυναικεία έντυπα 1908-1918», *Διαβάζω*, τευχ.198, 1988, σελ. 17.)

οποία μπορεί να συνοψιστεί η θέση της για την χειραφέτηση: η διαμέσου της μητρότητας ανανέωση της φυλής και εξασφάλιση ενός καλύτερου μέλλοντος για το έθνος, η μεταρρύθμιση των οικογενειακών ρόλων των ελληνίδων, η μόρφωση, και η οικονομική ανεξαρτησία χωρίς (ακόμη) πολιτικά δικαιώματα για τις ελληνίδες. Οι διεκδικήσεις αυτές και οι κατακτήσεις που αναφέρονται στην «Εφημερίδα των Κυριών» απευθύνονται, ουσιαστικά, στα ανώτερα και μεσαία αστικά στρώματα, αλλά καθώς η παρουσία κυρίως των εργατριών έχει γίνει εμφανής ήδη από το 1860 στα αστικά-βιομηχανικά κέντρα (Υδρα, Ερμούπολη, Πειραιάς κ.α.), η προστασία και η εκπαίδευσή τους, στα πλαίσια μιας φιλανθρωπικής δράσης προς τα λαϊκά στρώματα, αποτελεί και αυτή σημαντικό μέρος της μέριμνάς των «κυριών»[32].

Οι «φυσικές αρετές», όπως παρατηρήσαμε, που καθιστούν την γυναίκα μητέρα-παιδαγωγό, είναι εκείνες που καθορίζουν αποφασιστικά και την φυσιογνωμία της ως γυναίκα-φιλάνθρωπο. Οι ίδιες ιδιότητες της «αγάπης», της «τρυφερότητας», της «ευαισθησίας», της «αφοσίωσης», της «αυταπάρνησης», «της θυσίας» μπορούν να καταστήσουν τις γυναίκες εκτός από αποκλειστικά υπεύθυνες για την ανατροφή των παιδιών της πατρίδας τους, και σε «φύλακες αγγέλους των απόκληρων», σε κύριες υπεύθυνες της ηθικής πορείας της κοινωνίας[33]. Η φιλανθρωπία από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και για πολλά χρόνια θα αποτελεί ένα από τα ελάχιστα πεδία δράσης των γυναικών των ανώτερων και μεσαίων τάξεων, και θα αποτελέσει και εκείνη εφαλτήριο για νέες δραστηριότητες, όπως η ενασχόληση με τη λαϊκή τέχνη.

Οι Βαλκανικοί πόλεμοι και ο Α΄ Παγκόσμιος θα συμβάλουν καθοριστικά -μέσα, βέβαια, στο σύνολο και των υπόλοιπων πολιτικών, οικονομικών, κοινωνικών συνθηκών- στο άνοιγμα των πεδίων της γυναικείας δράσης, στην περαιτέρω ανάπτυξη της φιλανθρωπίας, αλλά ταυτόχρονα θα αποτελέσουν μια εκμεταλλεύσιμη συγκυρία για τις γυναίκες. Διαβάζουμε σε άρθρο (της Ε. Ζωγράφου) του 1912: «Ἀλλά δεν εἶναι μόνον οἱ ἄνδρες οἱ ὁποῖοι δῖα τῶν ὅπλων θα διεκδικήσουν τήν τιμή τῆς Πατρίδος. Ἔχουν καί αἱ Ἑλληνίδες ὑπέρτατον καθῆκον νᾷ σπεύσουν εἰς τό στάδιον τῆς τιμῆς, αν όχι φέρουσαι ὅπλα, φέρουσαι ὅμως τήν παρηγοριάν, τήν καλωσύνη[...]ώς νοσοκόμοι»[34]. Θα πρέπει, πάντως, να τονίσουμε πως οι φεμινίστριες δεν αντιμετωπίζουν εχθρικά ή ανταγωνιστικά τους άνδρες, αντίθετα επιθυμούν την βοήθειά τους, και θεωρούν τους

---

[32] Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν*, ό.π., σελ. 144.
Ψαρρά Αγγέλικα, «Επίμετρό: Η συνετή "ουτοπία" της Καλλιρρόης Παρρέν», ό.π., σελ. 411, 451.
Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», *ό.π.*, σελ. 341-342.

[33] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους. Φτώχεια και φιλανθρωπία στην ελληνική πρωτεύουσα τον 19^{ο} αιώνα*, Αθήνα, 2000, σελ. 174.

[34] Σκλαβενίτη Κωστούλα, «Τα γυναικεία έντυπα 1908-1918», *Διαβάζω*, τευχ.198, 1988, σελ. 20.

φωτισμένους άνδρες[35] πολύτιμους συμμάχους τους. Άλλωστε οραματίζονται μια κοινωνία, ειρήνης, δικαιοσύνης, αδελφότητας, ισότητας σε όλα τα επίπεδα για την οποία είναι απαραίτητο να δουλέψουν και τα δύο φύλα μαζί[36]. Η φεμινιστική δράση, επομένως, δε σταματά στη διάρκεια της εμπόλεμης κατάστασης, ούτε διαχωρίζεται απ' αυτή, αντίθετα διαμορφώνεται και εντείνεται από το κλίμα του εθνικισμού που έχει κυριαρχήσει, και, μάλιστα, το οικειοποιείται για να προωθήσει τα γυναικεία συμφέροντα (χωρίς αυτό, βέβαια, να δρα ανασταλτικά στις φιλειρηνικές προσπάθειες των γυναικών). Πρόκειται, συνεπώς, για μια αμφίδρομη σχέση (έθνος/κοινωνία - γυναίκα), που αποτυπώνεται πολύ καλά στον τίτλο ενός άρθρου στο περιοδικό «Ελληνίς»: «Τι περιμένει η εποχή μας από τη γυναίκα», αλλά και τι περιμένουν οι ίδιες οι γυναίκες από τον εαυτό τους[37].

Οι κοινωνικές συνθήκες για τις γυναίκες, ιδίως μετά το 1912 με το ανανεωτικό πρόγραμμα της κυβέρνησης των Φιλελευθέρων, έχουν αλλάξει. Ας μη ξεχνάμε ότι «η ιδεολογία της φιλελεύθερης αστικής τάξης προϋπόθετε έμμεσα» ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, «και κάποιον μεγαλύτερο βαθμό ίσων δικαιωμάτων και ευκαιριών για τις γυναίκες» κυρίως της τάξης της, «όσο κι αν αυτό φάνταζε ασύμφορο και άκαιρο για τους πατριάρχες στην ιδιωτική ζωή τους»[38]. Η γυναικεία δράση έχει πλέον διευρυνθεί (εντασσόμενη πάντα στο ευρύτερο παγκόσμιο πλαίσιο μεταρρυθμιστικών αλλαγών και διεκδικήσεων που διαμορφώνονται για τη γυναίκα), με τη μορφή της εργάτριας (κυρίως στην υφαντουργία) να δεσπόζει αυτή την περίοδο (δεκαετία 1920), ιδιαίτερα μετά την έλευση των προσφύγων, αλλά και με τη γυναίκα να κάνει δειλά βήματα –κατά κύριο λόγο όσο μένει ανύπανδρη- προς τα δημόσια και ορισμένα ιδιωτικά επαγγέλματα. Το ποσοστό των εγγράμματων γυναικών φτάνει το 40% το 1928, οι μαθήτριες στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση φτάνουν το 30% το 1936-37, και οι φοιτήτριες δεν ξεπερνούν τον διψήφιο αριθμό. Ως προς το νομοθετικό πλαίσιο που καθόριζε τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματα των δύο φύλων δεν αλλάζει τίποτα, και μάλιστα γίνεται εμφανής η αντίδραση πολλών για την δημόσια παρουσία των γυναικών, η οποία επιχειρείται να περιοριστεί ακόμη και έμμεσα με την μορφή για παράδειγμα της «προστατευτικής νομοθεσίας» για την εργασία γυναικών και ανηλίκων[39].

---

[35] Ο Δ. Γλυνός, ο Αλ. Σβώλος, ο Κ. Τριανταφυλλίδης, αποτελούν κάποια από τα ονόματα ανδρών που βοήθησαν τις φεμινιστικές προσπάθειες.

[36] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, ό.π., σελ. 25.

[37] Σκλαβενίτη Κωστούλα, «Τα γυναικεία έντυπα 1908-1918», *Διαβάζω*, ό.π., σελ. 20.
Σαμίου Δήμητρα, «Η Διεκδίκηση της ισότητας: φεμινιστικά έντυπα του Μεσοπολέμου (1920-1940)», *Διαβάζω*, τευχ.198, 1988, σελ. 26.

[38] E. J. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών (1875-1914)*, ό.π., σελ. 313 .

[39] Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», *ό.π.*, σελ. 341-343, 345.

Επομένως, εάν πολύ σχηματικά διαπιστώσουμε πως η συγγραφική δραστηριότητα και το δικαίωμα στην παιδεία σε μια πρώτη φάση, η φιλανθρωπία και η εθνική συνεισφορά σε μια δεύτερη ήταν οι κύριες προκλήσεις και διεκδικήσεις των πρωτοπόρων γυναικών, η νέα πρόκληση, στην περίοδο του μεσοπολέμου, είναι η διεκδίκηση των πολιτικών δικαιωμάτων τους[40]. *Φεμινισμός είναι η κίνηση η παγκόσμια για να δοθούν στη γυναίκα ίσα δικαιώματα με τον άντρα στην πολιτεία, στη νομοθεσία, στην εργασία, στην κοινωνία,* γράφει η Αύρα Θεοδωροπούλου το 1927. Πέρα, όμως, απ' αυτόν τον σαφή, αλλά γενικό ορισμό -και μέσα στο αναμφισβήτητο συλλογικό πνεύμα που χαρακτηρίζει την φεμινιστική δράση αυτών των χρόνων- υπάρχουν διαφοροποιήσεις στις απόψεις των φεμινιστριών, και ο διαχωρισμός τους την περίοδο του μεσοπολέμου αποτυπώνεται, σε γενικές γραμμές, στα δύο κυρίαρχα γυναικεία σωματεία: Το *Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων* (το Ε.Σ.Ε.), όπως και το *Λύκειο ελληνίδων*, εκφράζουν τις πιο συντηρητικές απόψεις, θεωρώντας ότι για την ισότητα των γυναικών, θα πρέπει να προηγηθεί μια περίοδος προστασίας και προετοιμασίας τους. Αντίθετα, ο *Διεθνής Σύνδεσμος υπέρ των Δικαιωμάτων της Γυναικός* αποτελεί τομή στο γυναικείο κίνημα, εκφραστή των πιο ριζοσπαστικών απόψεων των γυναικών, και της άμεσης διεκδίκησης και απόκτησης ίσων δικαιωμάτων με τους άνδρες[41]. Ο *Σύνδεσμος* ιδρύεται τον Απρίλιο του 1920 με πρωτοβουλία της Αύρας Θεοδωροπούλου και της Μαρίας Νεγρεπόντη[42], και ανήκει (τυπικά ως το 1934, όμως η σύγκρουση ανάμεσά τους έχει ήδη συμβεί από το 1923), όπως και όλα σχεδόν τα γυναικεία σωματεία της εποχής στο «Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων»[43]. Το *Συμβούλιο* ιδρύεται ή καλύτερα ανασυστήνεται τον Αύγουστο του 1919[44] και για πολλά χρόνια, θεωρητικά ως ομοσπονδιακό σωματείο, θα προσπαθήσει να συνενώσει και να συνθέσει τις απόψεις των πολλών σωματείων-μελών του, τα οποία κυμαίνονται κατά περιόδους από σαράντα έως εβδομήντα πέντε[45], **(παραρτ.1, σελ. 1-2)**.

---

[40] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, ό.π., σελ. 37.

[41] *Ό.π.*, σελ. 17-18.

Σαμίου Δήμητρα, «Η Διεκδίκηση της ισότητας […]», ό.π., σελ. 24-25.

Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 346-347, 355.

[42] Το Α΄Διοικητικό συμβούλιο του «*Διεθνή Συνδέσμου υπέρ των Δικαιωμάτων της Γυναικός*», αποτελούν οι: Αύρα Θεοδωροπούλου (πρόεδρος), Άννα Παπαδημητρίου (αντιπρόεδρος), Ελένη Πολιτάκη (αντιπρόεδρος), Μαρία Δεσύπρη –Σβώλου (Γενική Γραμματέα), Αμαλία Ψάλτη (Ταμία), Ελένη Κορύλλου (Άλκη Θρύλο, ειδική γραμματέα), Ρόζα Ιμβριώτη, Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Καίτη Κατσογιάννη, Μαριάνθη Ματσούκη, Εύχαρι Πετρίδου και Άννα Σταματελλάτου, (Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, ό.π., υποσ. 12, σελ. 39).

[43] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, ό.π., σελ. 38-39, 40 (υπ. 18), 44.

[44] Ήδη το 1908 είχε ιδρυθεί ο «Εθνικός Σύνδεσμος Ελληνίδων» (βλ. σελ. 33).

Το Δ.Σ. του *Εθνικού Συμβουλίου*, το 1921, αποτελούνταν από τις: Αικατερίνη Πασπάτη-πρόεδρο, Λουκία Ζαΐμη-αντιπρόεδρο, Έδλα Νάζου, Ραλλού Γεωργαντά, Άννα Παπαδημητρίου- σύμβουλοι, Ελένη Αντωνοπούλου-γεν. γραμματέας, Ρ. Κορομηλά-ταμίας, Μελ. Χρυσοβελόνη-ειδ. γραμματέας, Χαρίκλεια Δραγούμη- αρχειοφύλαξ, (Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., ό.π., υποσ. 22, σελ. 42).

[45] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, ό.π., σελ. 42.

Ακριβώς στον ίδιο χαρακτήρα, χωρίς ιδεολογική και πολιτική γραμμή, «Η Ελληνίς» (1921-1940), το περιοδικό του *Συμβουλίου,* αποτελεί τον αντίποδα του «Αγώνα της Γυναίκας» (1923-1936) του περιοδικού του *Συνδέσμου,* το οποίο γραμμένο στη δημοτική χαρακτηρίζεται για την μαχητικότητα και το προοδευτικό πνεύμα των απόψεων του στα γυναικεία ζητήματα **(εικ. 4-5)**[46].

Θα πρέπει να επισημάνουμε πως τα παραπάνω σωματεία αποτελούν τμήματα διεθνών σωματείων (της «Διεθνούς Ένωσης για τη Γυναικεία Ψήφο» και του «Διεθνές Συμβουλίου» αντίστοιχα ο Σύνδεσμος και το Ε.Σ.Ε[47]), τα οποία έχουν αναπτυχθεί στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα στην Ευρώπη και στην Αμερική, και οι ελληνίδες φεμινίστριες παίρνουν ενεργό μέρος στα διεθνή γυναικεία συνέδρια που οργανώνονται. Το γεγονός αυτό εντάσσει μεν τις ελληνίδες φεμινίστριες σ' ένα διεθνή χώρο, διεθνών απόψεων, πέρα από τα στενά εθνικά πλαίσια, τον οποίο αξιοποιούν γόνιμα και θετικά για τις ελληνικές διεκδικήσεις τους, αλλά δεν μειώνει τον ρόλο και την αξία τους ως "ανεξάρτητες" φεμινίστριες, «γέννημα της συγκεκριμένης ελληνικής πραγματικότητας»[48].

Το φεμινιστικό κίνημα, πολύ πιο πολύπλευρο και δυναμικό, την περίοδο του μεσοπολέμου και πάλι συγκροτείται από εγγράμματες γυναίκες ανώτερων και μεσαίων κοινωνικών τάξεων και σε αυτές απευθύνεται στο μεγαλύτερο μέρος του[49]. Η πληθώρα των γυναικείων σωματείων και εντύπων των μεσοπολεμικών χρόνων, φανερώνει την πολυφωνία του φεμινιστικού κινήματος, την πολυποίκιλη δράση του, αλλά και την κατανόηση από το μέρος των φεμινιστριών πως μόνο με συλλογικό αγώνα θα μπορέσουν να πετύχουν τους στόχους. Αποτελεί κοινή πεποίθηση όλων, επίσης, πως η εκπαίδευση, η ευρύτερη παιδεία -απαραίτητο εφόδιο για την ηθική και πνευματική ανύψωση των γυναικών- θα ανοίξει την είσοδο των γυναικών στην εργασία· και η οικονομική ανεξαρτησία που θα τους αποφέρει η τελευταία, θα αποτελέσει την απαραίτητη προϋπόθεση για την ανεξαρτησία τους, ώστε να μπορεί η γυναίκα να διαθέτει μόνη της τον εαυτό της[50].

---

[46] Την απόρριψη των αστών φεμινιστριών, κυρίως, διακηρύττει ο «Σοσιαλιστικός Όμιλος Γυναικών», παράρτημα του Σοσιαλιστικού Κόμματος Ελλάδος και τμήμα της Σοσιαλιστικής Διεθνούς των γυναικών, ο οποίος ιδρύεται το 1919 από την Αθηνά Γαϊτάνου-Γιαννιού, αλλά εντείνει την δράση του μετά το 1928, όπου και ξεκινά να εκδίδει το περιοδικό «Σοσιαλιστική Ζωή». Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου,* ό.π., σελ. 47-48. Σαμίου Δήμητρα, «Η Διεκδίκηση της ισότητας […]», ό.π., σελ. 26-27. Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», ό.π., σελ. 347-348.

[47] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., ό.π., σελ. 39.
Αβδελά Έφη, *ό.π.*, σελ 347.

[48] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *ό.π.*, σελ. 29-31.

[49] Αβδελά Έφη, *ό.π.*, σελ. 345.

[50] Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *ό.π.*, σελ. 21, 27.
Αβδελά Έφη, *ό.π.*, σελ 346.

Υπό το πρίσμα της φεμινιστικής σκοπιάς, η παραδοσιακή τέχνη μπορεί να βρει μια «καλή θέση» ακριβώς σ' αυτήν την πεποίθηση της ανεξαρτησίας των γυναικών μέσω της εργασίας· η παραγωγή, η αντιγραφή έργων «λαϊκής» τέχνης μπορεί να αποτελέσει ένα νέο πεδίο εργασίας, σύμφωνο μάλιστα με τον «φυσικό προορισμό» της γυναίκας και με το «τι περιμένει η εποχή από τις γυναίκες»: μια γυναικεία εργασία προορισμένη «εις όσα έργα υπερέχει η ανάγκη της λεπτότητος εν τη αντιλήψει και εν τη εκτελέσει»[51].

Ο παραπάνω, βέβαια, «φεμινιστικός» συλλογισμός αποκαλύπτει, ως προϋπόθεση, ένα βασικό χαρακτηριστικό της ταυτότητας των περισσότερων, ή μάλλον όλων, των γυναικών που εμπνεύστηκαν αυτή την προσέγγιση της παραδοσιακής τέχνης: ήταν φεμινίστριες. Τα περισσότερα, άλλωστε, ονόματα που βρίσκουμε στους καταλόγους των μελών των σωματείων που ασχολούνται με την «λαϊκή» τέχνη, τα βρίσκουμε να ανήκουν ταυτόχρονα ή παλιότερα σε φεμινιστικές οργανώσεις. Τα περισσότερα, επίσης, φεμινιστικά σωματεία, όπως θα παρατηρήσουμε στη συνέχεια, ασχολούνται με την λαϊκή τέχνη και πάντοτε συμμετέχουν στις διάφορες εκδηλώσεις ή εκθέσεις "ελληνικών χειροτεχνημάτων". Αλλά και τα ίδια τα σωματεία για την προώθηση των παραδοσιακών χειροτεχνημάτων εγκλείουν στο πρόγραμμά τους και εμπνέονται από φεμινιστικούς σκοπούς. Αυτό, επομένως, το κοινό χαρακτηριστικό αυτών των γυναικών δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αποσιωπάται, αλλά αντίθετα να επισημαίνεται, ώστε ασφαλέστερα να οδηγούμαστε σε ορισμένα συμπεράσματα και ερμηνείες των γεγονότων.

[51] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές του* […], ό.π., σελ. 180.

Τα πρώτα γυναικεία σωματεία "για τη «λαϊκή» τέχνη"

Αποσαφηνίζοντας, αρχικά, τα εισαγωγικά του τίτλου, οφείλουμε να επισημάνουμε πως οι πρώτες προσπάθειες προσέγγισης του υλικού παραδοσιακού πολιτισμού, αποτελούν πρώτα απ' όλα, προσεγγίσεις, και όχι ανεξάρτητες οργανώσεις με σκοπό την προβολή και προώθηση της «λαϊκής» τέχνης. Βέβαια, οι πρώτες αυτές πρωτοβουλίες θα αποτελέσουν έπειτα τη βάση για την ανάπτυξη των παραδοσιακών χειροτεχνημάτων, για τη δημιουργία λαογραφικών μουσείων και συλλογών[52], και συγχρόνως θα μας φανερώνουν τον χαρακτήρα των αρχικών βημάτων αυτής της πορείας για την ανακάλυψη της παραδοσιακής τέχνης, χωρίς τον οποίο κάθε ενέργεια θα φαίνονταν μετέωρη.

Στα πλαίσια ενός από τους ελάχιστους, όπως παρατηρήσαμε, τομείς γυναικείας δράσης εντοπίζονται οι πρώτες προσεγγίσεις της «λαϊκής» τέχνης: πρόκειται για εκείνον της φιλανθρωπίας. Οι ελληνίδες αστές ακολουθούν το παράδειγμα των Ευρωπαίων ομοφύλων της τάξης τους: απελπισμένες από την «άδεια και βαρετή ζωή τους» που τις έκανε να αισθάνονται άχρηστες, αφήνουν τις κοσμικότητες και στρέφουν όλη την ενεργητικότητά τους στα φιλανθρωπικά έργα [αν και, στο μεγαλύτερο μέρος τους, και αυτά τα αντιλαμβάνονται ως τμήμα των κοσμικών δραστηριοτήτων τους]. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον τους θα απορροφηθεί από την φιλανθρωπική δράση που απευθύνεται στις γυναίκες και τα κορίτσια του «λαού»[53].

Η βιομηχανική άνοδος έχει οδηγήσει πολλά κορίτσια στην εργασία, κυρίως στα εργοστάσια, έχει ανοίξει σταδιακά την είσοδό τους σε μια διευρυμένη αγορά εργασίας, η οποία, όμως, έρχεται σε αντίθεση με τις «φυσικές» γυναικείες «αρετές» -των αστικών, προτύπων- και θεωρείται μάλιστα αυτή «η εκτός της οικίας βιομηχανική της γυναικός τροπή, παρέκκλισις»[54]. Οι μεσοαστές και μεγαλοαστές έρχονται να εκπαιδεύσουν με το «σωστό» τρόπο που εκείνες γνωρίζουν τις γυναίκες των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, καθώς ως μητέρες θα αποτελέσουν το στήριγμα του «λαϊκού σπιτιού» και συνεπακόλουθα του έθνους. Επίσης, συμβάλλοντας στην «κοινωνική αναμόρφωση», η εκπαίδευση των φτωχών κοριτσιών συντελεί και στον περιορισμό της επαιτείας, της πορνείας, της εξαθλίωσης, των επιδημιών, της εγκληματικότητας: επικίνδυνων φαινομένων που αγγίζουν και ενοχλούν τις ανώτερες τάξεις. Οφείλουμε να τονίσουμε, επομένως, από την αρχή, τον χαρακτήρα της προσέγγισης του «λαού» (συνεπακόλουθα

---

[52] Χατζηνικολάου Τέτη, «Εισαγωγή», *Εθνογραφικά*, ό.π., σελ. 12.

[53] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους* […], ό.π., σελ. 173, 175.
Rowbotham Sheila (Ροουμπόθαμ Σίλα), *Στο περιθώριο της Ιστορίας: 300 χρόνια γυναικείας καταπίεσης και αγώνων*, μτφρ. Ελένη Βαρίκα, Αθήνα, 1984, σελ. 74.

[54] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους* […], ό.π., σελ. 177, 179.

και του πολιτισμού του), η οποία γίνεται από την πλευρά της αστικής τάξης, μέσω των πολιτισμικών αξιών, των αρχών, των απόψεων, των ιδεών και του τρόπου ζωής της αστικής τάξης. Οι γυναίκες φιλάνθρωποι θέτουν ως σκοπό των ενεργειών τους την «αναμόρφωση» των κοριτσιών του «λαού», σύμφωνα με τα δικά τους πρότυπα, και τον «εκπολιτισμό τους», την «ηθική τους καλλιέργεια»[55], σύμφωνα με τον δικό τους πολιτισμό, γεγονός που προϋποθέτει την πίστη της ανωτερότητας του τελευταίου έναντι του πρώτου. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει η Sheila Rowbotham, ήταν σαν «η αστική τάξη να κατακτούσε και να "προσηλύτιζε". Έβλεπαν πράγματι τους εαυτούς τους σαν αποίκους οι οποίοι κέρδιζαν τους εργάτες στον πολιτισμό». Οι αστές αναμορφώτριες, συνεχίζει «επέμεναν να βλέπουν τις αξίες της τάξης τους σαν καθολικές, και το κράτος – το δικό τους κράτος που ενίσχυε τα ταξικά τους συμφέροντα- σαν ένα ουδέτερο σώμα»[56]. Οι γυναίκες, λοιπόν, των ανώτερων τάξεων φροντίζουν, προσεγγίζουν, «δέχονται» τις γυναίκες του «λαού», αλλά τις «δέχονται» -και αυτή η αποδοχή αφορά όλες τις πτυχές της ζωής τους, όπως και την τέχνη τους- με τα δικά τους «μέτρα και σταθμά», για το δικό τους στο μεγαλύτερο βαθμό όφελος.

Η πρώτη πρωτοβουλία φιλανθρωπικής δράσης που υπαγόρευσε η επιδημία της χολέρας το 1854, ήταν η ίδρυση το 1855, από τη «Φιλανθρωπική Εταιρεία Κυριών», του ***«Αμαλιείου»*** Ορφανοτροφείου κοριτσιών, με τις αρχικές ενέργειες της κυρίας επί των τιμών Μαρίας Υψηλάντη, υπό την προστασία της βασίλισσας Αμαλίας και της πριγκίπισσας Υψηλάντου, και με μεγάλο ευεργέτη τον Ανδρέα Συγγρό[57]. Ήδη σ' αυτή την πρώτη προσπάθεια «ένεκα της αλλαγής των όρων της ζωής και των κοινωνικών συνεπειών, προσετέθησαν εις το διδακτικόν πρόγραμμα του ιδρύματος και γνώσεις θεωρητικαί και πρακτικαί τοιαύται, ώστε αι εξερχόμεναι του ορφανοτροφείου να δύναται μετ' αυτοπεποιθήσεως να δημιουργήσωσιν έντιμον μέλλον δια της εργασίας». Έτσι, λειτουργώντας στην επαγγελματική σχολή του ορφανοτροφείου τμήμα υφαντικής, ραπτικής φορεμάτων και ασπρορούχων συμπεριλαμβανομένης της ασπροκεντητικής και της δαντελλοποιίας, το «Αμαλίειον» συνέτεινε «εἰς τήν κατασκευήν καί διαμόρφωσιν αρτιώτατων καί τελειωτάτων λευκῶν καί χρωματιστῶν κεντημάτων, καθώς καί ἀριστοτεχνικῶν δαντελλῶν, ἅτινα διά τήν ἐπιμελῆ καί ἀκριβῆ αὐτῶν ἐκτέλεσιν καί λεπτότατην ἐπεξεργασίαν ἐπεβλήθησαν μεταξύ τῶν ἀνωτέρων δημιουργημάτων τῆς

[55] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους* […], ό.π., σελ. 176, 178-179.
[56] Rowbotham Sheila, *Στο περιθώριο της Ιστορίας* […], σελ. 74, 84.
[57] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους*[…], ό.π., σελ. 175.
Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τομ.Ι' (Ελλάς), εκδ. Πυρσός, 1934, σελ. 833.

συγχρόνου χειροτεχνίας». Πρόεδροι του ιδρύματος διετέλεσαν οι: πριγκίπισσα Ζωή Σούτζου (1855-1859 και 1861-1877), Μαρία Υψηλάντη (1859-1860), Σουλτανίτσα Ν. Κωστή (1878-1882), Ελίζα Θ. Ζαΐμη (1883-1887), Φανή Πρετεντέρη-Τυπάλδου (1888), Αναστασία Ι. Μεσσηνέζη (1889), Ιφιγένεια Ανδρ. Συγγρού (1890-1921), Αργυρώ Ι. Καλβοκορέση (1921-1924), Έδλα Γεωρ. Νάζου[58] (1924-1951)[59].

Αντιμετωπίζοντας, όπως το «Αμαλίειον», τις «γυναικείες τέχνες» ως τις πλέον κατάλληλες για την επαγγελματική ενασχόληση των απόρων γυναικών και περισσότερο εναρμονισμένες με τη «γυναικεία φύση», με τη ίδρυσή του τον Απρίλιο του 1872 ο ***«Σύλλογος Κυριών υπέρ της γυναικείας παιδεύσεως»*** εγκαθιδρύει, το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου, πρωτοποριακό για την εποχή ***«Εργαστήριο Απόρων Γυναικών»***. Η ιδέα για την ίδρυση του συλλόγου και του εργαστηρίου άνηκε στην Καλλιόπη Κεχαγιά, και εξήντα δύο από τις πιο μορφωμένες και προερχόμενες σχεδόν όλες από τις πλουσιότερες αστικές οικογένειες της Αθήνας υπογράφουν το «διοργανισμό» του συλλόγου και εκλέγουν ενδεκαμελή διοικητικό συμβούλιο με πρόεδρο την Ελένη Παπαρηγοπούλου, αντιπρόεδρο την Ελένη Σκουζέ, ταμία την Σμαράγδα Βικέλα, γραμματέα την Καλλιόπη Κεχαγιά, συμβούλους τις Φανή Πρετεντέρη-Τυπάλδου, Ασημίνα Τισαμενού, Αδελαΐδα Καβανιάρη, Ολυμπιάδα Ολυμπίου, Μαρία Μακκά, Βαρίγκα Ράινεκ και Ελένη Αντωνοπούλου[60].

«Πρώτη μέριμνα τοῦ Συμβουλίου […] ὑπῆρξεν ἡ ἵδρυσις ἐργαστηρίου ἔνθα νᾷ μαθητεύσωσι κοράσια καί νᾷ εὕρωσι πόρον ζωῆς διά τῆς ἐργασίας τῶν ἄποροι γυναῖκες»[61]. Το εργαστήριο, υπό την προστασία της βασίλισσας Όλγας, με μέγα ευεργέτη τον Ανδρέα Συγγρό, αλλά με ενθάρρυνση και ενίσχυση από την ελληνική κυβέρνηση, από την «Επιτροπή Εθνικής Βιομηχανίας», και τον Δήμο της Αθήνας, χτίζεται στη Λεωφόρο Αμαλίας, και δέχεται τον πρώτο χρόνο 200 γυναίκες. Στο εργαστήριο λειτουργούν τμήματα ραπτικής, ασπροκεντητικής, κεντητικής χρωματιστών κεντημάτων, υφαντουργίας τέλειων μεταξωτών και βαμβακερών υφασμάτων (όπου κατασκευάζονταν φθηνές προίκες μοναδικής τελειότητας καλύπτοντας, βέβαια, κυρίως τις αστικές

---

[58] Η Έδλα Νάζου, ιδρυτικό και ενεργό μέλος των Δ. Σ. πολλών φιλανθρωπικών και γυναικείων οργανώσεων, και αργότερα μέλος της «Εταιρείας Φιλοτέχνων», ήταν η σύζυγος του Γεωργίου Νάζου, διευθυντή του Ωδείου Αθηνών από το 1890, με σπουδές στο Μόναχο, ο οποίος έδωσε νέα άνθηση με τη δράση και το ζήλο του στο Ωδείο. Επίσης, την δεκαετία του 1910, υπήρξε επικεφαλής της επιτροπής για την συλλογή «ἑλληνικῶν δημωδῶν ασμάτων».

[59] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 833.
Καιροφύλας Γ., *Η Αθήνα και οι Αθηναίες*, Αθήνα, 1982, σελ. 134, 136, 138.

[60] Κορασίδου Μαρία, Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους, ό.π., σελ. 184-187.

[61] Μπακαλάκη Αλ. –Ελεγμίτου Ελ., *Η εκπαίδευση "εἰς τα του οίκου" και τα γυναικεία καθήκοντα*, Αθήνα, 1987, σελ. 68.

ανάγκες[62]) ποικιλτικής και ταπητουργίας. Ο τελευταίος, μάλιστα κλάδος γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη για την τελειότητα των κιλιμιών του «από πάσης απόψεως» -όπως μας πληροφορεί η Α. Χατζημιχάλη- τα οποία παραγγέλνονται για να διακοσμήσουν δημόσια ελληνικά κτήρια, αλλά και ξένα, όπως τα ανάκτορα της Δανίας, της Σουηδίας, της Αγγλίας. Αυτά τα κιλίμια εμπνέονται από παλαιά πρότυπα, κυρίως της Πελοποννήσου, αλλά από το 1888 αρχίζει, με δασκάλους από τη Σμύρνη, η κατασκευή και σμυρνέικων χαλιών[63].

Οι κυρίες του Συλλόγου θέλοντας να αποδείξουν ότι το έργο του συλλόγου είναι απολύτως σύμφωνο «των αληθών της πατρίδος συμφερόντων», και θέλοντας να συμβάλουν στον εκσυγχρονισμό της ελληνικής κοινωνίας, επιχειρούν να μετατρέψουν το Εργαστήριο σε «πρότυπον εθνικής βιομηχανίας», κάτι που όπως κατανοούμε από τα παραπάνω, αλλά και από τις διακρίσεις που δέχονται, το πετυχαίνουν: στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης το 1874 τα χειροτεχνήματα του τμήματος δαντελών, που στάλθηκαν από την Επιτροπή της Εθνικής Βιομηχανίας ως αντιπροσωπευτικά δείγματα της ελληνικής βιοτεχνικής παραγωγής, απέσπασαν το πρώτο βραβείο, ενώ στην Έκθεση Παρισιού το 1889, έλαβαν το χρυσό βραβείο, και στην Έκθεση του Σικάγου το 1892 τέσσερα διαφορετικά βραβεία[64]. Μετά την πρώτη δεκαετία της προεδρίας της Ελένης Παπαρηγοπούλου, πρόεδροι του συλλόγου διετέλεσαν οι: Ελένη Κ. Σκουζέ (1882-1906), Ελένη Μαυροκορδάτου (1906-1918), Ιφιγένεια Α. Συγγρού (1916-1918), Α. Ρεβελάκη (1918-1920), Ελένη Μ. Νεγρεπόντη (1920-1927), Ονωρίνα Κουρκουμέλη (1928-1931), Λίζα Γ. Σκουζέ (1931 και έπειτα)[65].

Ιδιαίτερη δραστηριότητα, με κύρια αντικείμενα την υφαντική, πλεκτική και την ταπητουργία, ανέπτυξε ο ***Σύλλογος Κυριών «Εργάνη Αθηνά»***, που ιδρύθηκε στο Αγρίνιο το 1896, αλλά ένα χρόνο αργότερα μεταφέρει την έδρα του στην Αθήνα[66], με ιδρύτρια τη

---

[62] Ως χαρακτηριστικό γεγονός της επιτυχίας του ιδρύματος ήταν η παραγγελία της προίκας της πριγκίπισσας Αλίκης από το εργαστήριο, όπως έκαναν τότε όλες οι πλούσιες Αθηναίες (Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 118).

[63] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους* […], ό.π., σελ. 194-195.
Χατζημιχάλη Αγγελική, «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 831.
Καιροφύλας Γιάννης, *Η Αθήνα και οι Αθηναίες*, Αθήνα, 1982, σελ. 135-136.
Μπακαλάκη Αλ. – Ελεγμίτου Ελ., *Η εκπαίδευση "εἰς τα του οίκου"* […], ό.π., σελ. 70.

[64] Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους*, […], ό.π., σελ. 192-193, 195.

[65] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 831.

[66] Τα μέλη του συλλόγου στην πρώτη του μορφή, στο Αγρίνιο, είναι οι: Ελένη Σκαλτσοπούλου (πρόεδρος), Αλκμήνη Κούκα (αντιπρόεδρος), Χριστίνα Στάικου, Αικ. Πολυχρονοπούλου, Αικ. Κουντουριώτη, Παρασκευή Γκέλλου, Αλ. Ιωάννου, Αικ. Θεοφανίδου, Μαρ. Ιωαννίδου, Ελένη Τριανταφυλλίδου, Δημητρούλα Τριανταφυλλίδου, Πότα Κασελίδου και Ελευθερία Χριστοπούλου (σύμβουλοι). Γκότση Χαρίκλ.- Γλαύκη, *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19ου αρχές 20ου αιώνα)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο-Φιλοσοφική Σχολή-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2002, σελ. 272-273.

δασκάλα Σωτηρία Ι. Αλιμπέρτη[67], και υπό την υψηλή προστασία της βασίλισσας Όλγας[68]. Η «Εργάνη Αθηνά», που απέκτησε πολλά παραρτήματα στην επαρχία, πρόκειται για τον μετέπειτα (1905) *«Πανελλήνιο Σύλλογο Γυναικών»* με πρόεδρο την Αικατερίνη Α. Γλαράκη, γεν. γραμματέα τη Σωτηρία Αλιμπέρτη, ταμία την Ασπασία Ηλ. Ποταμιάνου (το γένος Πιερράκου Μαυρομιχάλη), συμβούλους τις: Άννα Βορνόζη, Βιργινία Καραλή, Σταυρούλα Πιερράκου Μαυρομιχάλη, Φαιναρέτη Δεληγιάννη, Σοφία Γ. Κορομηλά, Αικ. Βυζαντίου (το γένος Ευταξία), Ευθαλία Λαμέρα, Ειρήνη Ν. Ορλώφ, Κιουρά Ν. Βάου, Μάνια Απαλλύρα, Πραξιθέα Καραβία, Φωφώ Βερώνη, Εθελβίνα Παξινού[69], **(εικ. 2-3)**.

Η προσήλωση σε καθετί ελληνικό, ντόπιο, παραδοσιακό, συγχρόνως με την άρνηση οποιασδήποτε ξένης μόδας, αποτελούν βασικές πεποιθήσεις του συλλόγου, όπου γίνονται ολοφάνερες στους σκοπούς του: «α) ἡ ἁρμόζουσα εἰς τάς ἐθνικάς παραδόσεις μόρφωσις τοῦ ἑλληνικοῦ οἴκου, β) ἡ κατάργησις τῆς ἀσκόπου πολυτέλειας καί ἡ ἁπλοποίησις τῆς ἐνδυμασίας, γ) ἡ χρησιμοποίησις τῶν κατά τόπους ἑλληνικῶν προϊόντων εἰς γυναικείαν βιοτεχνίαν, δ) ἡ διαπαιδαγώγησις τῆς ἐν ἐπαρχίαις καί δήμοις τῆς Ἑλλάδος γυναικός διά τῆς ἐνασκήσεως τῆς θρησκείας, φιλανθρωπίας καί φιλοπατρίας»· και επιτακτικό μέσο επίτευξης των παραπάνω σκοπών «ἡ διοργάνωσις πανελληνίων Ἐκθέσεων γυναικείων ἔργων» σε επαρχιακές πόλεις[70]. Πράγματι, το 1898 οργανώνεται η ***«Α΄ Πανελλήνιος Ἔκθεσις γυναικείας Βιοτεχνίας»*** στο Αγρίνιο, η οποία «ἐστέφθη ὑπό πληρεστάτης ἐπιτυχίας, ἀνωτέρας πάσης προσδοκίας[71]», και το 1902 τελείται η ***«Β΄ Πανελλήνιος Ἔκθεσις γυναικείας Βιοτεχνίας»*** στην Χαλκίδα[72]. Στην δεύτερη έκθεση κατακρίνεται για μια ακόμη φορά η ξενομανία από την η Καλ. Παρρέν, η οποία εκφράζει την πεποίθηση ότι, όπως έγινε στο Αγρίνιο, τα εκθέματα και της Χαλκίδας *θά μεταγγίσσουν δόσιν τέχνης καί καλαισθησίας εἰς τάς πλέον ὀπισθοδρομικάς* [περιοχάς], *ὅπου ἡ μακροβελονιά καί ὁ καμβάς με γαλανά τριαντάφυλλα καί κίτρινες παπαρούνες ἀποτελοῦν τό ἄλφα καί τό ὦ μέγα τῆς αἰσθητικῆς καί του σχολείου καί του οἴκου.*

---

[67] Η Σωτηρία Αλιμπέρτη (1847-1929) ήταν κόρη του πολιτικού του Αιγίου Π. Κλεομένους Οικονόμου. Σπούδασε στην Ιταλία, διετέλεσε διευθύντρια του «Ζαππείου» Παρθεναγωγείου Κωνσταντινούπολης και υπήρξε ιδρύτρια και ενεργό μέλος των πρώτων γυναικείων σωματείων στην Αθήνα.

[68] Χατζηνικολάου Τέτη, «Εισαγωγή», *Εθνογραφικά*, ό.π., σελ. 22, (σημ. 7).
Σύλλογος Κυριών εν Αγρινίῳ «Εργάνη Αθήνα», *Καταστατικόν*, Αθήνα, 1898, σελ. 1-2.

[69] *Αναμνηστικόν Λεύκωμα «Πανελληνίου Συλλόγου Γυναικών», 1912-1914*, σελ. 28.

[70] Σύλλογος Κυριών εν Αγρινίῳ «Εργάνη Αθήνα», *Καταστατικόν*, Αθήνα, 1898, σελ. 4-5.

[71] Ενημερωτικό δίφυλλο του Συλλόγου «Εργάνη Αθηνά», Προς τας Ευεργέτιδας, Δωρήτρίας, Αντιπροσωπευτικάς Επιτροπάς και τα Επίτιμα και Τακτικά μέλη αυτού, Αγρίνιο, 1898, (ένθετο στο *Καταστατικόν*, ό.π).

[72] *Αναμνηστικόν Λεύκωμα «Πανελληνίου Συλλόγου Γυναικών», 1912-1914*, σελ. 27.

Τά χωριά πάλιν ὅσα ἔμειναν ἀνεπηρέαστα ἀπό τά χρωματιστά ὄργια τῶν παντουφλῶν καί τῶν προσκεφαλαίων με μαλλιά [...] *θα φέρουν τούς θαυμάσιους συνδιασμούς τῶν χρωματισμῶ της σιγούνας και τῆς μπόλιας, με την βελονιά τήν δαιδαλώδη και την λεπτεπίλεπτον και με την ἁρμονικήν παράταξιν τῶν γραμμῶν καί τῶν καμπυλῶν ἡ ὁποία μεταβάλλει συχνά τό χωρικόν χονροειδές ὑποκάμισον εἰς ἔργον τέχνης, ἐφάμιλλον προς τα ἀραβουργήματα και τα μαιανδρικῶς στολισμένα ἀγγεῖα*[73]. Η σύνδεση της λαϊκής τέχνης και η αναγωγή της αξίας της σε εφάμιλλη της τέχνης της αρχαιότητας είναι έκδηλη στα παραπάνω λόγια της Παρρέν, και η ανάγκη απομάκρυνσης από τα δυτικά πρότυπα έχει από την πρώτη στιγμή δηλωθεί από την «Εργάνη Αθηνά» με την προτροπή για την «άπλοποίησις», καθώς η τάση για πολυτέλεια και επίδειξη θεωρούνταν συνήθειες και προτιμήσεις ευρωπαϊκές. Θα πρέπει να συνδέσουμε αυτές τις ένθερμες εκδηλώσεις προάσπισης και αναζήτησης της «ελληνικότητας» στα γυναικεία εργόχειρα, όπως και την ίδρυση σε μικρό χρονικό διάστημα πολλών γυναικείων συλλόγων/σωματείων που έμμεσα ή άμεσα προβάλλουν την «ελληνικότητα» των παραδοσιακών χειροτεχνημάτων, με την γενικότερη έξαρση του εθνικιστικού πνεύματος που συνοδεύει τον πόλεμο του 1897 και την επακόλουθη οδυνηρή ήττα.

Ένα χρόνο, λοιπόν, μετά την ίδρυση της «Εργάνης Αθηνάς», το 1897, ιδρύονται, για να τονώσουν με την σειρά τους την εθνική βιοτεχνία, από τη λαίδη Έγερτον, σύζυγο του πρέσβη της Αγγλίας στην Αθήνα, οι ***«Ἑλληνικαί βασιλικαί σχολαί χειροτεχνημάτων»***, οι οποίες ήδη το 1904 έχουν παραρτήματα στην Αίγινα, στις Σπέτσες, στην Ύδρα, στο Γαλαξίδι, στην Κεφαλονιά κ.α. Πρόεδρος των σχολών είναι η πριγκίπισσα Ελένη του Νικολάου, και από το 1931 και έπειτα η Μαρία Ν. Δραγούμη. Οι σχολές καθώς «ἐξετέλεσαν ἔργα ἁμιλλώμενα τά παλαιά αυτῶν πρότυπα διά την τελείαν τεχνικήν τῶν ἐκτέλεσιν, τούς ἀπαραμίλλους χρωματισμούς και την ἐκλογήν των ἐξαιρετικῶν και καλλιτεχνικῶν αὐτῶν σχεδίων» τιμήθηκαν με χρυσό βραβείο: το 1900 στην Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι, το 1915 στην Διεθνή Έκθεση του Παναμά, το 1927 και το 1933, στην Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης. Οι σχολές εφαρμόζουν, όπως μας πληροφορεί η Αγγελική Χατζημιχάλη (οριοθετώντας, βέβαια, και τονίζοντας τις μοναδικές θεωρούμενες εποχές «ελληνικής» δημιουργίας), «αποκελιστικῶς ἀρχαία

[73] Μπακαλάκη Αλ. - Ελεγμίτου Ελ., *Η εκπαίδευση "εἰς τα του οίκου"* […], ό.π., σελ. 55-56, 59-60.

έλληνικά, βυζαντινά και νεοελληνικά σχέδια» και «ἔχουν εἰδικευθῆ μετ' ἐπιτυχίας εἰς τάς βελονιάς τῆς Ῥόδου καί τῆς Κρήτης»[74].

Η Άννα Παπαδοπούλου, πρώτη Αθηναία αστή που δημιουργεί η ίδια παραδοσιακά κεντήματα και βραβεύεται γι' αυτά ήδη το 1894, ιδρύει το 1907 την ***«Πρόοδο»***, όπου υποστηρίζεται η γυναικεία χειροτεχνία και έχει ιδιαίτερο αντικείμενο της την κεντητική. Η Άννα Παπαδοπούλου, αδελφή του Παύλου Μελά, θα είναι, επίσης, από τις πρωτοπόρους που θα ιδρύσουν με την Καλλ. Παρρέν το Λύκειο Ελληνίδων. Γι' αυτό, το 1911 η προεδρία της «Προόδου» δίνεται στην πριγκίπισσα Αλίκη -η οποία διακρίνεται από ζήλο για τη διατήρηση της «λαϊκής» τέχνης- έχοντας βασική βοηθό και συνεργάτιδα την Ελένη Ευκλείδου, η οποία δίνει μια πρωτοποριακή ανάπτυξη στο σύλλογο: συστήνει, μετά από συστηματικές έρευνες και παρατηρήσεις, ιδιαίτερο τμήμα εφαρμογής ελληνικών σχεδίων κεντημάτων, βελονιών κλπ., το οποίο οδηγεί στην «ἀναδημιουργίαν και ἀναμόρφωσιν τῆς ἑλληνικής κεντητικῆς». Το 1912, μάλιστα, διοργανώνεται μεγάλη έκθεση στην Κηφισιά από παραδοσιακά γυναικεία εργόχειρα: υφαντών της Θεσσαλίας, Ζακύνθου, Κρήτης, Τήνου, Εύβοιας, Κέρκυρας, κεντημάτων Αττικής, Λευκάδας, Ιθάκης, σταμπάτων του Τυρνάβου κ.α., όπου έδωσε την ώθηση για την ίδρυση εργαστηρίων σε διάφορα μέρη της Ελλάδος. Πρόεδροι του ιδρύματος διατέλεσαν από το 1923 η Ζωή Βαλαωρίτου, η Αργ. Σ. Βαλτατζή (1927-1930) και από το 1930 η Μαρία Υψηλάντη[75].

Παρατηρούμε στα παραπάνω πως τονίζεται ιδιαίτερα η ελληνικότητα των χειροτεχνημάτων, η αυθεντικότητα της ταυτότητας τους, που δεν επιθυμεί την ανάμειξη κανενός ξένου στοιχείου, αλλά παρατηρούμε και την καθοδήγηση των γυναικών από τις «κυρίες» στην εκτέλεση των εργόχειρων· η Αγγελική Χατζημιχάλη αναφέρει π.χ. για την *Πρόοδο*: «αἱ ἀσχολούμεναι [...] στερούμεναι πάσης καθοδηγήσεως καί κατευθύνσεως, ἐκόμιζον ἔργα πρός μεταπώλησιν κατά πλεῖστον ἀκαλαίσθητα καί κακότεχνα. Η ἐπιμονή, ὅμως, τῶν κυριῶν ἐθεμελίωσε καί προήγαγε τό ἵδρυμα [...]». Υπάρχει, επομένως, μια «συγκεκριμένη» αισθητική και σκέψη στην δημιουργία λαϊκών έργων που προσπαθούν να προβάλλουν οι κυρίες της αστικής τάξης. Η «λαϊκή» τέχνη, ας επαναλάβουμε, αποκτά αξία και θέση στην ελληνική κοινωνία, καθώς μπορεί να «προσφέρει» πολύπλευρα στο έθνος: και ως βασικό στήριγμα της ελληνικής βιοτεχνίας και οικονομίας, και ως χώρος γυναικείας εργασίας και αντιμετώπισης της φτώχειας, αλλά πρώτα απ' όλα και κύρια ως απόδειξη συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, και κατά

---

[74] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 834.
[75] *Ό.π.*, σελ. 834.
Χατζηνικολάου Τέτη, «Εισαγωγή», *Εθνογραφικά*, ό.π. , σελ. 22, (σημ. 7).

συνέπεια των ελλήνων. Τα παραδοσιακά εργόχειρα καθίστανται συνεχιστές των έργων της αρχαιότητας.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, γίνεται σαφώς πιο κατανοητή η βαρύτητα που δίνεται στην εκμάθηση και δημιουργία, από γυναίκες, παραδοσιακών χειροτεχνημάτων, η οποία όλο και ενισχύεται, παραγκωνίζοντας άλλες δραστηριότητες που αρχικά περιλαμβάνονταν στα γυναικεία σωματεία. Καθώς αυτή η ασχολία ευνοείται και ενθαρρύνεται από το κλίμα της εποχής, οι πρωτοπόρες γυναίκες εστιάζουν το έργο τους σ' αυτήν.

Έτσι, τα σωματεία που θα ασχοληθούν με την παραδοσιακή τέχνη "ξεπηδούν" τα περισσότερα αρχικά ως τμήματα των γυναικείων σωματείων με φιλανθρωπική και κοινωνική δράση (ως επιμέρους δραστηριότητα για την προώθηση της γυναικείας χειραφέτησης) που έπειτα λόγω της μεγάλης επιτυχίας τους, αυτονομούνται ή αποτελούν την κύρια επιδίωξη του συλλόγου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ορατό ακόμη και στις μέρες μας, είναι η περίπτωση του «Λυκείου των Ελληνίδων» που ξεκινά την δράση του με ευρύτερους στόχους για την προάσπιση των γυναικείων ζητημάτων (κυρίαρχη από την αρχή, βέβαια, μέσα σ' αυτούς η προβολή της εθνικής παράδοσης) και καταλήγει, θα λέγαμε απλοποιώντας τα πράγματα, να αποτελεί σχεδόν συνώνυμο με τη προσέγγιση του «λαϊκού» πολιτισμού (κυρίως των παραδοσιακών χορών), και η δράση του να ταυτίζεται με την ανάδειξή του.

Το Λύκειο των Ελληνίδων

1) Η ιδρύτρια Καλλιρρόη Σιγανού-Παρρέν

Για τα πρώτα χρόνια της ζωής της Καλλιρρόης Σιγανού-Παρρέν γνωρίζουμε ελάχιστα στοιχεία, και ακόμη και αυτά –κυρίως οι χρονολογίες- διατυπώνονται με επιφύλαξη. Γεννήθηκε στα Πλατάνια Αμαρίου Ρεθύμνης στην Κρήτη το 1859. Ήταν το μεγαλύτερο από τα έξι παιδία του Στυλιανού Σιγανού, ο οποίος μεταφέρει την οικογένειά του αρχικά στο Ρέθυμνο, και το 1867, μετά την έκρηξη της Κρητικής Επανάστασης, στον Πειραιά, όπου αναγκάζεται να εγκατασταθεί ως πρόσφυγας. Ο πατέρας της Καλλιρρόης φαίνεται να ήταν αρχικά ένας ευκατάστατος γαιοκτήμονας, έπειτα, όμως, χάνει την περιουσία του και, όπως η ίδια η κόρη του γενικά μόνο αναφέρει, είναι ένας «βιοπαλαιστής» με οικονομικές δυσκολίες που αναγκάζουν την Καλλιρρόη από μαθήτρια να βοηθά την οικογένειά της· πρόκειται πάντως για έναν εγγράμματο άνθρωπο, καλλιεργημένο που επιθυμεί πάνω απ' όλα την μόρφωση των παιδιών του. Η Καλλιρρόη, λοιπόν, παίρνει επιμελημένη μόρφωση: παρακολούθησε για λίγο την Γαλλική Σχολή Καλογραιών, φοίτησε στο Παρθεναγωγείο Σουρμελή στον Πειραιά, και έπειτα στο Αρσάκειο απ' όπου αποφοίτησε το 1878 με άριστα παίρνοντας το δίπλωμα της δασκάλας. Τον ίδιο χρόνο αναλαμβάνει την διεύθυνση του Παρθεναγωγείου της ελληνικής κοινότητας της Οδησσού της Ρωσίας, και από το 1882 έως το 1884/'85 είναι διευθύντρια του ιδιωτικού παρθεναγωγείου του Σταυράκη Αμηρά στην Ανδριανούπολη. Γύρω στο 1885-1886 παντρεύεται τον Ιωάννη Παρρέν, κωνσταντινουπολίτη, γαλλοαγγλικής καταγωγής δημοσιογράφο και ιδρυτή του Αθηναϊκού Πρακτορείου Ειδήσεων, με τον οποίο εγκαθίστανται στην Αθήνα[76].

Τους πρώτους μήνες μετά το γάμο της τους πέρασε στην Κωνσταντινούπολη, όπου είχε, όπως αποκαλύπτει η ίδια, την ευκαιρία να παρατηρήσει την άσκοπη ζωή των γυναικών της αστικής τάξης, με τα σκάνδαλα και τις ανατολίτικες συνήθειες που έκαναν την γυναίκα δέσμια των ανδρών. Νωρίτερα ως δασκάλα στην Οδησσό της Ρωσίας, όπου οι γυναίκες είχαν αποκτήσει κάποια αυτονομία μέσα από μια πρακτική μόρφωση και ορισμένα επαγγελματικά προνόμια, ήδη από την εποχή της Μεγάλης Αικατερίνης, η Καλλ. Παρρέν αρχίζει την έρευνά της για την συλλογή στοιχείων γύρω από την διαχρονική και διαπολιτισμική ιστορία των γυναικών. Ο προβληματισμός της σχετικά με

[76] Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν*, ό.π., σελ. 27-31, 43-45, 49-50, 55.
Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *Το Λύκειον των Ελληνίδων*, 1911-1991, Αθήνα, 1993, σελ. 15.

την θέση της γυναίκας στην κοινωνία αναπτύσσεται προοδευτικά και εντείνεται από παρατηρήσεις σε άλλες χώρες, όπως οι παραπάνω. Με την είσοδό της στην «δημοσιογραφική οικογένεια» μέσω του Ιωάννη Παρρέν, συναναστρέφεται αξιόλογους πνευματικούς ανθρώπους και ενημερώνεται για όλα τα πνευματικά, πολιτικά και κοινωνικά ρεύματα της εποχής. Έτσι μέσα της ωριμάζει η ιδέα να γίνει δημοσιογράφος· τα λόγια της γι' αυτή την απόφασή της είναι χαρακτηριστικά, αποκαλύπτοντας βασικές προϋποθέσεις για την γενικότερη ενασχόλησή της με τα γυναικεία ζητήματα: *παρακολουθοῦσα* [...] *τάς συζητήσεις τῶν δημοσιογράφων καί, σιγᾷ σιγᾷ, εξύπνησε μέσα μου καί πάλιν ὁ πόθος νᾷ γράψω, ὅπως αὐτοί, όχι μόνον για τόν έαυτόν μου, ἀλλά καί για τούς ἄλλους. Η ἰδέα ὅτι ἤμουν γυναῖκα δεν μου πέρασε κἄν ἀπό τον νοῦν. Ο ἄνδρας μου ἐσυζητοῦσε μαζί μου δι' ὅλας τάς υποθέσεις του καί ἐφαίνετο να είχε πολλήν ἐμπιστοσύνην εις τήν κρίσιν μου. Ποτέ δεν μου ἔδειξεν ὅτι με θεωρούσε κατωτέραν του, καθώς δέν μου εἶχαν δείξει καί οἱ γονεῖς μου, διά τούς ὁποίους, ἀπό μικρό παιδί, ἤμουν πάντοτε ὁ πρῶτος σύμβουλος*[77].

Το 1887 προβαίνει, λοιπόν, στο τολμηρό εγχείρημα της έκδοσης της «Εφημερίδας των Κυριών» -στην οποία ήδη έχουμε αναφερθεί (σελ. 13-14)- που αντιμετωπίζεται αρχικά με περιφρονητικές κριτικές, και κυκλοφορεί ως το Νοέμβριο του 1917, καθώς το 1918 η Παρρέν εκτοπίζεται στην Ύδρα «δια τάς πολιτικάς πεποθήσεις της»[78]. Η «Εφημερίδα των Κυριών» αποτελεί το "πρώτο γυναικείο έντυπο στην Ελλάδα συντασσόμενο αποκλειστικά από γυναίκες, συνάμα προπαγανδιστικό όργανο για την χειραφέτησή τους, χώρο επεξεργασίας μιας νέας συλλογικής ταυτότητας και μέσο υπεράσπισης των συμφερόντων τους ως κοινωνικής ομάδας"[79], στοιχεία που το καθιστούν τομή για το γυναικείο ζήτημα στην ελληνική κοινωνία, και την εμπνεύστριά του πρωτοπόρο και κυρίαρχη πνευματική προσωπικότητα στις απαρχές του φεμινιστικού κινήματος στον ελληνικό χώρο.

Η δράση της Καλλιρρόης Παρρέν είναι πολύπλευρη και πολυσήμαντη, εκτεινόμενη ταυτόχρονα σε διάφορους τομείς, με βασικό και σταθερό, όμως, πάντα στόχο την προάσπιση των δικαιωμάτων των γυναικών, την χειραφέτησή τους. Ο λογοτεχνικός χώρος είναι ένας από τους τομείς που δοκιμάζει η Παρρέν με την συγγραφή μυθιστορημάτων ως ένα μέσο "εκλαΐκευσης" των θέσεών της για την χειραφέτηση των

---

[77] Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 51-54, 62.
Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 15-16.
[78] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 16-17.
[79] Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των Κυριών*, ό.π., σελ. 205.

γυναικών. Το 1889 αρχίζει τα δημοσιεύει σε τεύχη στην «Εφημερίδα των Κυριών» την *Ιστορία της Γυναικός*, από το 1899 έως το 1903 δημοσιεύει τρία μυθιστορήματα που συνθέτουν μια τριλογία με τον συμβολικό κοινό τίτλο *Τα Βιβλία της Αυγής*: «Η Χειραφετημένη», «Η Μάγισσα» και «Το Νέον Συμβόλαιον», το 1907 δημοσιεύει «Το Μαραμένο Κρίνο» κ.α[80].

Οι διεκδικήσεις, όμως, και οι δραστηριότητες της Παρρέν για την γυναίκα είναι πολύ πιο έντονες, έμπρακτες και άμεσες από τη λογοτεχνική συγγραφή. Το 1889 γιορτάζοντας η Γαλλία τα εκατό χρόνια από τη γαλλική επανάσταση μέσα στο πνεύμα «ελευθερία - ισότης- αδελφότης», διοργανώνονται δύο διεθνή γυναικεία συνέδρια στο Παρίσι στα οποία καλείται και παρευρίσκεται εκπροσωπώντας την Ελλάδα: πρόκειται για το «Διεθνές Συνέδριο υπέρ των Πολιτικών Δικαιωμάτων της Γυναίκας» και το «Α΄ Συνέδριο των Γυναικείων Έργων και Ιδρυμάτων». Στην ομιλία της στο Παρίσι τονίζει, εκτός των άλλων, την έλλειψη πρακτικής, τεχνικής και καλλιτεχνικής εκπαίδευσης των κοριτσιών, η οποία είχε τόσο ευεργετικά αποτελέσματα στην Ευρώπη και στην Αμερική. Κλείνοντας είπε, επίσης, πως από τα συνέδρια αυτά οι Ελληνίδες περίμεναν να «φωτισθούν και να οδηγηθούν». Πράγματι αυτά τα συνέδρια στην Γαλλία, όπως και το «Παγκόσμιο Συνέδριο των Αντιπροσώπων των Γυναικών», το 1893, στο Σικάγο, ενίσχυσαν το ζήλο της Παρρέν, επιβεβαιώνοντας το όραμά της, ανοίγοντας νέους ορίζοντες και συγκεκριμένη πορεία στον αγώνα της για την πνευματική εξύψωση των Ελληνίδων και την καλυτέρευση της ζωής τους. Τα θέματα που συζητήθηκαν εκεί της έδιναν νέες ιδέες, η γνωριμία με πνευματικές προσωπικότητες της εποχής εξασφάλιζαν ένα ωφέλιμο δίκτυο επικοινωνίας, οι τρόποι αντιμετώπισης σε άλλες χώρες γενικότερων κοινωνικών προβλημάτων γίνονταν για εκείνη πρότυπα για την επίλυση αντίστοιχων περιπτώσεων στην Ελλάδα[81].

Η Παρρέν δεν σταματά να διακηρύσσει την αναγκαιότητα καλύτερων συνθηκών και «ειδικών προστατευτικών μέτρων» για τις «ασθενείς» κοινωνικές ομάδες: παιδιών, γυναικών, ηλικιωμένων, αρρώστων, εργαζομένων, φυλακισμένων, παίρνοντας μέρος και ενθαρρύνοντας κάθε κοινωνική-φιλανθρωπική προσπάθεια. Ήδη το 1888 αποτελεί πρωτεργάτρια στην ίδρυση του «Ασύλου Απόρων Παίδων», το 1892 με δική της πρωτοβουλία ιδρύεται το «Άσυλο Απόρων Εργάτιδων και Υπηρετριών-Αγία Αικατερίνη», και το 1896 συμμετέχει στην ίδρυση του «Ασύλου Ανιάτων» [82]. Βασική και ένθερμη μέριμνά της σε κάθε της προσπάθεια, όπως και στις παραπάνω, είναι η βασική

[80] Ψαρρά Αγγέλικα, «Επίμετρό: Η συνετή "ουτοπία" της Καλλιρρόης Παρρέν», ό.π., σελ. 425-428
[81] Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 109, 111, 116, 118-121.
[82] Καιροφύλας Γιάννης, *Η Αθήνα και οι Αθηναίες*, ό.π,, σελ. 138-139, 143-144.
Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους*, ό.π., σελ. 183-184, 212-213.

μόρφωση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, η καταπολέμηση του αναλφαβητισμού. Σ' αυτό το πνεύμα, και έχοντας πάντοτε ως πρωταρχικό στόχο της την εκπαιδευτική ανύψωση των γυναικών, το 1889 μαζί με τις κυρίες της «Εφημερίδας των Κυριών» «βαίνουσα», όπως λέει, «επί τα ίχνη των εν Ευρώπη ομοίας φύσεως τοιούτων», ιδρύει την *Σχολή της Κυριακής των Απόρων Γυναικών και Κορασίων*, με πρόεδρο τη βασίλισσα Όλγα, με σκοπό και σπουδαία αποστολή -σε μια εποχή που το σχολείο αποτελεί πολυτέλεια για τα φτωχά κορίτσια- την στοιχειώδη εκπαίδευση και ηθικοποίηση τους[83].

Ο ενθουσιασμός της Παρρέν από την πρόοδο των γυναικών που παρατήρησε στο Παρίσι, αλλά ιδιαίτερα στην Αμερική το 1893, προώθησε ενέργειες με πρότυπο ξένες δραστηριότητες. Οι Αμερικανίδες της είχαν φανεί να συνδυάζουν αξιοζήλευτα επαγγελματική, κοινωνική και οικογενειακή ενασχόληση, ώστε σημειώνει στο ημερολόγιό της: «Έχουν, λοιπόν, όλας, τας χάριτας, όλας τοῦ κόσμου τάς ιδιοφυΐας αι γυναίκαι αυταί της Αμερικής;»· αλλά δεν ξεχνά να σημειώσει ότι «όλος ο κόσμος είναι τέκνον της μεγάλης σοφής Ελλάδος» και δεν παραλείπει στην ομιλία της στο Σικάγο να αποκαλέσει τις Αμερικανίδες «νεώτερες αδελφές των αρχαίων Ελληνίδων» και την Αμερική «νεωτέρα αδελφή της αρχαίας Ελλάδος» [84]. Με πρότυπο, πάντως, αντίστοιχη συνήθεια που παρατήρησε στην Αμερική η Παρρέν καθιερώνει «φιλολογικό σαλόνι» κάθε βδομάδα στο σπίτι της, όπου συμμετέχουν σπουδαίες πνευματικές προσωπικότητες του τόπου (Παλαμάς, Ξενόπουλος, Δελμούζος, Καρκαβίτσας κ.α), και δεσπόζει η ίδια ενισχύοντας την δυναμική και πολύμορφη προσωπικότητά της στην αθηναϊκή κοινωνία. Για να προσφέρει ένα πρότυπο αυτών των βραδιών στο πλατύτερο κοινό το 1908 εγκαινιάζει τα καλλιτεχνικά «Σάββατα της Εφημερίδας των Κυριών»[85].

Βασική, επίσης, συνειδητοποίηση της Παρρέν, από την παρακολούθηση των διεθνών συνεδρίων γυναικών, ήταν η αναγκαιότητα οργάνωσης των γυναικών σε σωματεία και ενώσεις για να κατορθώσουν να αποδώσουν οι διεκδικήσεις τους. Ήδη, αφού επιστρέφει το 1889 από το Παρίσι καυτηριάζει με σειρά άρθρων της την αδιαφορία της Ελληνίδας για την καλυτέρευση της θέσης του φύλλου της, και προτρέπει χαρακτηριστικά: «Ἑνωθῆτε, συνδεθῆτε, σπεύσατε. Ἡμεῖς μόνον ἐν Ἑλλάδι ἀγνοοῦμεν τί θά εἴπῃ

---

[83] Τη διδασκαλία ανέλαβαν οι: Σοφία Σλήμαν, Καλλιόπη Κεχαγιά, Πιππίνα Βαλλώση, Θεοδώρα Λάμπρου, Ασπασία Κυπαρίσση, Καλλιόπη Κινδύνη, Ασπασία Σκορδέλη, Ανθή Βασιλειάδου, Ελένη Ρούσου, Αγαθονίκη Αντωνιάδου και Αθηνά Σιγανού. (Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν*, ό.π., σελ. 128-129. Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους*, ό.π., σελ. 218-219).

[84] Ψαρρά Αγγέλικα, «Επίμετρό: Η συνετή "ουτοπία" της Καλλιρρόης Παρρέν», ό.π., σελ. 442. Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 171, 173, 177.

[85] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 17. Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 136-137.

Ένωσις». Επισήμως κατορθώνει τελικά να πραγματοποιήσει την ίδρυση της «Ένωσης των Ελληνίδων» το Δεκέμβριο του 1896 (τρεις μήνες πριν την κήρυξη του ελληνοτουρκικού πολέμου), όταν το ξέσπασμα της Κρητικής επανάστασης έκαναν επιτακτική την ανάγκη σύστασής του από εθνική σκοπιά. Η Ένωση με εκπαιδευτική, φιλανθρωπική, εθνική δράση, περιελάμβανε επτά τμήματα: Οικιακής Οικονομίας, Φιλολογικό, Παιδαγωγικό, Οικιακής Υγιεινής και Νοσηλευτικής, Φιλανθρωπίας, Γυναικείων Επαγγελμάτων και Τεχνών, Καλλιτεχνικό και Εθνικό[86].

Το όνειρό της Καλλ. Παρρέν για την πνευματική ανύψωση των γυναικών δεν είχε καλυφθεί πλήρως με την παραπάνω Ένωση. Πολύ νωρίτερα, το 1889, μετά και από άλλες μακροχρόνιες προσπάθειες, υποβάλει «Αναφορά των Ελληνίδων προς τους Αντιπροσώπους του Έθνους» με 2.850 υπογραφές γυναικών, η οποία μας φανερώνει τις προσδοκίες της: απαιτούσε ίσες εκπαιδευτικές ευκαιρίες για τις γυναίκες, απαιτούσε, δηλαδή, Δημόσια Παρθεναγωγεία, Δημόσιο Διδασκαλείο Θηλέων και Επαγγελματική Οικοκυρική Σχολή, όπου οι γυναίκες θα μάθαιναν κάποιο βιοποριστικό επάγγελμα, υπενθυμίζοντας ότι από την πνευματική και ηθική ανάπτυξη της γυναίκας εξαρτιόταν η πρόοδος του έθνους. Η αδιαφορία, βέβαια, του κράτους είχε οδήγησε την Παρρέν να πάρει δικές της πρωτοβουλίες: ήδη το 1887 αναγγέλλει την «ἵδρυσι εἰδικῆς ἰδιοσυντηρήτου καλλιτεχνικῆς σχολῆς διά τάς γυναῖκας». Στα ταξίδια της, επίσης, στο εξωτερικό δεν παραλείπει ποτέ να επισκέπτεται δημόσια σχολεία, φιλανθρωπικά ιδρύματα, γυναικείες τεχνικές σχολές, το 1891, μάλιστα, επισκέπτεται και ενημερώνεται για δεκατέσσερις επαγγελματικές σχολές της Βιέννης. Έτσι, μετά την ίδρυση της «Ένωσης των Ελληνίδων», και έχοντας πάρει η ίδια την προεδρία του Οικοκυρικού και Επαγγελματικού τμήματος, στο οποίο διδάσκεται «[…] πᾶσα […] γυναικεία τέχνη δυνάμενη νᾷ ἐξασφαλίσῃ βιοπαραγωγόν στάδιον διά τάς γυναῖκας», κατορθώνει να πραγματοποιήσει την ίδρυση *«Οικοκυρικής και Επαγγελματικής Σχολής»*, αμέσως μετά τον πόλεμο του 1897[87].

Στόχος της «Οικοκυρικής και Επαγγελματικής Σχολής» ήταν η συμπλήρωση της εκπαίδευσης των γυναικών όλων των τάξεων και η εκπαίδευση πρακτικών και

---

[86] Η «Ένωση των Ελληνίδων» είχε την βασίλισσα Όλγα και την πριγκίπισσα Σοφία, επίτιμη Πρόεδρο και Αντιπρόεδρο αντίστοιχα, ενεργό πρόεδρο τη Ναταλία Σούτσου, Γεν. Γραμματέα την Καλλιρρόη Παρρέν και Ειδ. Γραμματέα τη Ειρήνη Νικολαΐδου. (Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν ό.π.*, σελ. 122-123, 197-201. Μπακαλάκη Αλ. –Ελεγμίτου Ελ., *Η εκπαίδευση "εἰς τα του οίκου"* […], ό.π., σελ. 72).

[87] Αναστασοπούλου Μαρία, ό.π., σελ. 120, 144-145, 155-157.
Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους*, ό.π., σελ. 191.
Μπακαλάκη Αλ. –Ελεγμίτου Ελ., *Η εκπαίδευση "εἰς τα του οίκου"* […], ό.π., σελ. 71-72 (υπ. 2).

βιοποριστικών επαγγελμάτων στις γυναίκες κατώτερων κοινωνικών τάξεων, η οποία θα συμβάλει στην ανάπτυξη της εθνικής οικονομίας και του τόπου. Μέσα στην σχολή λειτουργούσε, επίσης «ἔκθεσις διαρκής γυναικείων εἰδῶν, ὄχι μόνον ἐκ τῶν ἐν τῇ σχολῇ κατασκευαζομένων, ἀλλά καί ἔργων κυριῶν καλῶν οἰκογενειῶν αἱ ὁποῖαι ἔχουν ἀνάγκη νᾷ εργασθοῦν ἀλλά δεν θέλουν νᾷ γίνῃ γνωστόν τοῦτο». Το έργο της σχολής επαινείται από τα πρώτα κιόλας χρόνια της λειτουργίας του ακόμη και από τους πιο επιφυλακτικούς, όπως *μπορούμε να διαπιστώσουμε από τα λόγια του αρθρογράφου της εφημερίδας «Εστία» το 1900*: «Τό ἀθόρυβο θαῦμα τῆς Ἐπαγγελματικῆς Οἰκοκυρικῆς Σχολῆς, μέσα σέ τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, ξεπερνάει καί τήν φαντασία τῶν πιο αἰσιοδόξων, καί τό παράδοξο εἶναι ὅτι ἡ εμπνεύστρια καί ἱδρύτρια αυτῆς [...] εἶναι κυρία ἡ ὁποία καταναλίσκει τήν ζωήν της γράφουσα. Ἴσως νᾷ ἀναδειχθῇ καί πάλιν, ὅτι ἡ ἀληθῶς ανεπτυγένη γυνή εννοεῖ που ἔγκειται ἡ ευτυχία του φύλλου της και αὐτήν ἐπιδιώκει»[88]. Από τα παραπάνω λόγια, όμως, πέρα από το γενικότερο κλίμα που επικρατεί για τη θέση της γυναίκας εκείνη την εποχής, μπορούμε να κατανοήσουμε κυρίως την «ασφάλεια» που δημιουργεί στους άνδρες η ενασχόληση των γυναικών με έργα του οίκου, αδιαφορώντας από την πλευρά τους για την ουσία του πράγματος· και θα είναι η ίδια αυτή προϋπόθεση μια από τις οποίες θα στηριχθεί η Καλλιρρόη Παρρέν για να συνεχίσει το έργο της: η ενασχόληση με την παραδοσιακή τέχνη θα παρουσιασθεί αργότερα, και κυρίως θα εκληφθεί από τους άνδρες, ως συνέχεια του ενδιαφέροντος των γυναικών για τις «γυναικείες εργασίες». Και ένας από τους βασικούς λόγους που δίνεται, τελικά, σχεδόν από την πρώτη στιγμή «χώρος» από τους άνδρες στις γυναίκες να αναπτύξουν τις λαϊκές τέχνες, είναι η απαξίωση που τρέφουν γι' αυτή, η υποτίμησή -σε σχέση με τις «σπουδαίες», όπως θεωρούν, δικές τους- αυτής της ασχολίας. Είναι μια ασχολία την οποία σε καμία περίπτωση δεν διεκδικούν, και κυρίως θεωρούν ότι «εκείνη δεν διεκδικεί», δεν αποτελεί, δηλαδή, κίνδυνο για τις δικές τους εργασίες (όπως η συγγραφή, η οποία υπονοείται παραπάνω), αλλά αντίθετα ωφελεί σε άλλα επίπεδα.

Η επιτυχία της Ένωσης Ελληνίδων, κυρίως λόγω των ευεργετικών αποτελεσμάτων για την κοινωνία της Οικοκυρικής και Επαγγελματικής Σχολής, δίνει δύναμη και κύρος στην Παρρέν, αλλά και την δυνατότητα να κατανοήσει την καλύτερη δυνατή προσαρμογή των σχεδίων για την χειραφέτηση της γυναίκας στα ελληνικά δεδομένα. Αφού ιδρύεται, μετά από πρόταση του «Διεθνούς Συνδέσμου Γυναικών» (του Παρισιού), με πρωτοβουλία της

[88] Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 154, 159-160.
Μπακαλάκη Αλ.- Ελεγμίτου Ελ., *Η εκπαίδευση "εἰς τα του οίκου"* […], ό.π., σελ. 75.

Κ. Παρρέν, και με πρώτη πρόεδρο την Ελένη Γρίβα, ο *«Εθνικός Σύνδεσμος των Ελληνίδων»*, ως συνέχεια ή παραλλαγή της Ένωσης Ελληνίδων αλλά με μεγαλύτερη εμβέλεια[89], η Καλλιρρόη Παρρέν αναλαμβάνει την προεδρία του Νομοθετικού τμήματος υποβάλλοντας ακούραστα, νομοσχέδια για την αλλαγή της νομοθεσίας της σχετικής με τη θέση της γυναίκας στους διάφορους τομείς της ζωής της. Αυτό, όμως, που δεν έβλεπε η Παρρέν να αναπτύσσεται, παρά τις πολύπλευρες ενέργειες και επιτυχίες της, ήταν ο καλλιτεχνικός πολιτιστικός «κόσμος» των γυναικών, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την ολοκλήρωση της πνευματικής ανύψωσης των γυναικών, όπως την είχε ονειρευτεί. Πράγματι αν και στην «Ένωση» και στον «Σύνδεσμο των Ελληνίδων» υπήρχε Καλλιτεχνικό τμήμα ήταν το μόνο που δεν αναπτύσσονταν και κατέληξε, μάλιστα, να διαγραφεί από το καταστατικό. Η ιδρύτρια της «Ένωσης», όμως, δεν ήθελε να υποτιμηθεί και αυτός ο στόχος, ο οποίος ήταν, όπως καταγράφεται στο καταστατικό του: «ἡ παρ' εἰδικῶν προσώπων μελοποίησις τῶν δημοτικῶν ᾀσμάτων ἐπί τῆς ὁσημέραι ἐκλιπούσης δημοτικῆς μουσικῆς, ἡ συστηματοποίησις καί διδασκαλία χορῶν ἐθνικῶν καί ἡ εἰσαγωγή αὐτῶν εἰς τά σχολεῖα καί τάς αἰθούσας»[90].

Υπό αυτές τις φιλοδοξίες η Καλλιρρόη Παρρέν (**εικ. 6.**), σύμφωνες, βέβαια, και με το γενικότερο ενδιαφέρον, που κυριαρχεί στην Ευρώπη και στην Αμερική, για τα δημιουργήματα του παραδοσιακού πολιτισμού, αλλά και ακολουθώντας της ιδιαίτερες κοινωνικές και εθνικές εξελίξεις της ελληνικής κοινωνίας, ιδρύει το 1911 το *«Λύκειο Ελληνίδων»*, την «κορωνίδα του μεγάλου έργου της[91]», όπως έχει αποκαλεστεί.

2) Ίδρυση - Ιδεολογία - Πρώτες Αντιδράσεις:

Το Λύκειο των Ελληνίδων δεν αποτελεί μια ελληνική σύλληψη. Η ιδέα γι' αυτό πηγάζει από το θεσμό των Λυκείων (Lyceum Clubs) που πρωτοϊδρύθηκαν στην Αγγλία, και με την ραγδαία εξάπλωσή τους σε πολλές χώρες αποτέλεσαν ένα Διεθνή Οργανισμό Λυκείων. Η λέξη «Λύκειο» μας μεταφέρει στην Αρχαία Ελλάδα στη σχολή του Αριστοτέλη, η οποία ονομάστηκε έτσι καθώς βρίσκονταν δίπλα στο ναό του "Λυκείου" Απόλλωνα, προστάτη των τεχνών, των επιστημών και των γραμμάτων. Έτσι και τα

[89] Πρόκειται για τον Σύνδεσμο που ήδη έχουμε αναφέρει πως ανασυσταίνεται το 1919, ως «Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων» (βλ. σελ. 16).
[90] Άχορος Θεατής, «Οι Χοροί», *Παναθήναια*, έτος ΙΑ΄, 15 Μαΐου 1911, σελ. 68-70. Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 204-206, 210.
[91] Μπόμπου- Πρωτόπαππα Ελ., *ό.π.*, σελ. 18.

σύγχρονα Λύκεια έχουν στόχο να ενώσουν *τις γυναίκες που ενδιαφέρονται για την τέχνη, την επιστήμη και το κοινό καλό* […] *Στόχος, επίσης, αποτελεί η ενασχόληση με τα πολιτιστικά δρώμενα, καθώς και η ανάπτυξη του ενδιαφέροντος κάθε μέλους γύρω από τα εθνικά και διεθνή θέματα*[92]. Υπάρχει, επομένως, μια ευρύτερη ανάπτυξη (σε Ευρώπη και Αμερική), εκείνη την εποχή, της γυναικείας δραστηριότητας με ιδιαίτερα ενδιαφέρον την προσφορά προς το έθνος. Η Παρρέν έχει ήδη το 1908, σε άρθρο της στην "Εφημερίδα των Κυριών", με την ευκαιρία της ίδρυσης του Lyceum Club στο Παρίσι, προετοιμάσει τις αναγνώστριες για το ρόλο των Γυναικείων Λεσχών: «ἕνα εἶδος ἐντευκτηρίου ἀποκλειστικῶς γυναικείου, με βιβλιοθήκη καί ἀναγνωστήριον καί μουσικήν αἴθουσαν», ένας χώρος, δηλαδή, «randez-vous φιλολογικοῦ καί καλλιτεχνικοῦ»[93].

Το Βασιλικό διάταγμα που ενέκρινε το καταστατικό του Λυκείου των Ελληνίδων, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα της κυβερνήσεως της 19ης Φεβρουαρίου 1911[94], όμως, στις 2 Δεκεμβρίου του 1910 η Καλλ. Παρρέν είχε προσκαλέσει στην οικία της τις κυρίες Νίνα Φωκά, Ειρήνη Καλογερή, Ασπασία Φουντουκλή, Ερατώ Ασπρογέρακα και τις δεσποινίδες Ανθή Βασιλειάδου, Ειρήνη Νικολαϊδου, Αναστασία Ναυπλιώτου, στις οποίες διάβασε το Καταστατικό πρόγραμμα της ιδρύσεως του Λύκειο Ελληνίδων [στο εξής Λ.Ε.], σύμφωνα με το οποίο: «Σκοπός του εἶναι ὁ μεταξύ τῶν Γυναικῶν τῶν Γραμμάτων, τῶν Ἐπιστημῶν, τῶν Τεχνῶν Σύνδεσμος, πρός ἐξυπηρέτησιν τῆς προόδου του φύλου των, πρός υπεράσπιση καί προστασίαν αὐτῶν και πρός ἀναγέννησιν και διατήρισιν των ελληνικών Εθίμων και Παραδόσεων, ως Ελληνικών χορών, ασμάτων, Ἐθνικῶν Ἐνδυμασιῶν, κλπ.»[95].

Όπως παρατηρείται από την πρώτη «Λογοδοσία» του Λ.Ε. για την οργάνωση και τη δράση του, ιδρύονται τρία πρώτα τμήματα που διαιρούνται σε επί μέρους εφορείες:

1. Φιλολογικό-Επιστημονικό τμήμα, με εφορείες των Επιστημών, της Νεώτερης Φιλολογίας και της Βιβλιοθήκη -κοινής για όλα τα τμήματα.

---

[92] Bomli P.W., «About the structure and functions of the Association Internationale des Lyceum Clubs», *Lyceum Club*, εκδ. A. I. L. C., χ.χ., σελ. 37, 39.

[93] Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν*, ό.π., σελ. 211-212.

[94] Το Καταστατικό το υπογράφουν τα ιδρυτικά μέλη: Καλλιρρόη Παρρέν, Νίνα Φωκά, Ειρήνη Καλογερή, Αμαλία Καντά, Άννα Παπαδοπούλου, Μαρία Ορλώφ, Ελένη Ρουσοπούλου, Ασπασία Σκορδέλη, Ελένη Γεωργαντή, Μυρσίνη Β. Κλεάνθους, Ερατώ Ν. Ασπρογέρακα, Βέρθα Σ. Λέκκα, Αλεξάνδρα Μιχαηλίδη, Ουρανία Βουγιούκα, Χαρίκλεια Ζ. Αλεξανδρίδου, Σμαρ. Γεννάδη, Ειρήνη Π. Δημητρακοπούλου, Αικ. Μαρούλη, Μαρία Μομφεράτου, Ειρήνη Νικολαϊδου. Επίτιμοι πρόεδροι του Λυκείου έγιναν οι Βιργινία Μπενάκη, Ισαβέλλα Σκουζέ, Ιφιγένεια Συγγρού και η Ελένη Γρίβα (*Λογοδοσία Λυκείου Ελληνίδων, 1911*, σελ. 2, Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 25).

[95] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 24-25.

2. Παιδαγωγικό τμήμα με τις εφορείες των Μητέρων και των Παιδαγωγών.

3. Καλλιτεχνικό τμήμα που περιλαμβάνει τις εφορείες των «Ωραίων Τεχνών»: Μουσικής, Ζωγραφικής, Γλυπτικής καθώς και την Εφορεία Ελληνικών Χορών[96].

Στο τελευταίο τμήμα, στο οποίο δίνεται ιδιαίτερο βάρος, υπάρχει μια οργανωμένη προσπάθεια αναζωπύρωσης κάθε στοιχείου που αποτελεί την "ελληνική παράδοση", στα πλαίσια της οποίας συναντούμε και το ενδιαφέρον για την «λαϊκή» τέχνη.

Η παράδοση καταλαμβάνει κύρια θέση στους σκοπούς του Λ.Ε., καθώς αποτελεί από παλιά βασικό μέλημα της Παρρέν, τότε που το βάζει στο καταστατικό της «Ενώσεως των Ελληνίδων» (1896), και ένας «σεβαστός κύριος» της πολιτείας της είχε πει: «Ὅλα καλά ἄν κατορθωθοῦν. Ἀλλά αὐτούς τούς Ἑλληνικούς χορούς καί τά τραγούδια τά νομίζω περιττά καί ἄχρηστα. Γυναῖκες ὡς σεῖς πρέπει νᾷ ασχολοῦνται εἰς σοβαρώτερα»[97]. Όμως, η Καλλ. Παρρέν έχει πάντα το ενδιαφέρον της στραμμένο στην παράδοση, και στη σκέψη της συνδυάζεται η γυναικεία πρόοδος με την πρόοδο του τόπου της. Λίγους μήνες, μάλιστα, πριν την ίδρυση του Λυκείου η Παρρέν είχε ταξιδέψει στην Ελβετία, όπου σε έναν περίπατο με την Ναυσικά Παλαμά και την Μέλπω Λογοθέτη[98], οι οποίες σπούδαζαν μουσική στην Γενεύη, παρακολουθεί χορό νέων στην ύπαιθρο και αναπολεί και άλλους αυθόρμητους παραδοσιακούς χορούς που είχε δει στην Στοκχόλμη, όπως η ίδια γράφει: «Ἐκεῖ τά κορίτσια καί οἱ νέοι τῶν πρώτων οἰκογενειῶν χορεύουν […] παλαιούς Σκανδιναυϊκούς χορούς με φορέματα ὅλων τῶν χωριῶν και ὅλων των εποχῶν τῆς Σκανδιναυΐας. Καί μελαγχόλησα. Εἰς τήν Ἑλλάδα εἰς τόν τόπο ποῦ ἐγεννήθηκαν αἱ μοῦσαι και αἱ νύμφαι και οἱ Ἀπόλλωνες, ὁ χορός του ὑπαίθρου ἔμεινε μονον για τις χωρικές. Τά κορίτσια τῶν πόλεων μισόγυμνα χορεύουν μέσα εἰς σάλες κλεισμένες ἑρμητικά και θερμασμένες ἀνθυγιεινά […] »[99].

Έτσι, από την πρώτη στιγμή της ίδρυσης του Λ.Ε. η ιδρύτριά του τονίζει: «Το Λύκειο […] το σωματεῖον τό οποῖον ασχολεῖται ειδικώτερον μέ τήν πνευματικήν καί καλλιτεχνικήν ζωήν τῆς φυλῆς, μέ ό,τι συνδέεται στενώτερα, ουσιαστικώτερα μέ τήν

---

[96] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 31.

[97] Παρρέν Καλλ., «Νίκη», *Εφημερίς των Κυριών*, 15 Απρ.-15 Μαΐου 1911, σελ. 1585-1586.

[98] Πρόκειται για την Μέλπω Λογοθέτη-Μερλιέ, η οποία μαζί με τον σύζυγό της Οκτάβιο Μερλιέ, θα ιδρύσουν το 1930 το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο (αρχικά «Σύνδεσμος Δημοτικών Τραγουδιών» και σήμερα «Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών», βλ. υποσ. 357).

[99] Παρρέν Καλλ., «Από το ταξείδι μου», *Εφημερίς των Κυριών*, 15-31 Ιαν. 1911, σελ. 1456. Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 211.

ἐθνικήν ψυχήν και τήν Ἑλληνικήν παράδοσιν, οἱ Ἑλληνικοί χοροί και τά Ἑλληνικά τραγούδια έλαβαν αμέσως τήν πρώτην θέσιν»[100].

Την 1η Μαΐου, λοιπόν, 1911, στο Ζάππειο Μέγαρο, πραγματοποιείται η πρώτη μεγάλη γιορτή του Λυκείου, «με χορούς Ελληνικούς, με τραγούδια Ελληνικά, με μουσικήν Ελληνικήν, με ενδύματα Ελληνικά» –τα Ανθεστήρια, όπως τα ονομάζει η Παρρέν- εκπληρώνοντας ένα μεγάλο όνειρό της και κατά συνέπεια έναν από τους σημαντικότερους σκοπούς του Λ.Ε., την αναγέννηση των ελληνικών ηθών και εθίμων[101]. Πρέπει να κατανοήσουμε την σημαντικότητα, την ιδιαιτερότητα και πρωτοπορία του εγχειρήματος: για πρώτη φορά μορφές του παραδοσιακού πολιτισμού μπαίνουν στον αστικό χώρο με τέτοια επισημότητα και εξιδανίκευση, υιοθετούνται από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις ως *μορφές γνήσια ελληνικές*, και αναπαριστώνται από κορίτσια και γυναίκες της τάξης αυτής. Το αποτέλεσμα ενθουσιάζει όλους ανεξαιρέτως· πρόκειται για μια πανηγυρική νίκη καθώς εναρμονίζεται με το κλίμα της εποχής, καθώς έχει κατορθώσει να συνδράμει έμπρακτα την εθνικιστική ιδεολογία της εποχής, και καθώς πετυχαίνει να αποδείξει την ενότητα και την συνέχεια των ελλήνων.

Στη γιορτή «συνεκεντρώθησαν», όπως αναφέρεται στη Λογοδοσία του Λυκείου «αντιπρόσωποι όλων των κοινωνικών τάξεων από των πριγκίπων, των υπουργών […] μέχρι των εντελώς λαϊκών τάξεων»[102]. Αυτή ουσιαστικά ήταν και η επιτυχία της· η πραγματοποίηση σε «μικρογραφία», θα λέγαμε, ενός μεγάλου ιδανικού εκείνων των χρόνων: η νοητή *ένωση* όλων των πολιτών του τότε ελληνικού κράτους, από κάθε τάξη, από κάθε περιοχή, με συνδετικό κρίκο την *ελληνικότητα*· αλλά και την *ένωση* των «αλύτρωτων» περιοχών με το ελληνικό κράτος: «Να σκοπός της ζωής […] να ένα ιδανικό ελληνικό, όσο πρόσκαιρο και αν είναι […], η ένωση του έθνους», «**η ένωση της φυλής**», θα σημειώνει ο Ίων Δραγούμης τόσο το 1907, όσο και λίγες μέρες μετά τη γιορτή του Λυκείου[103]. Η εθνικότητα αποτελεί τότε στοιχείο υπό αμφισβήτηση, και ο αγώνας για την δημιουργία εθνικής ταυτότητας, η στροφή προς το κτίσιμο του «εγώ» του έθνους, σε αντιπαράθεση και απομάκρυνση από καθετί ξένο, βρίσκεται σε ιδιαίτερη έξαρση: το Λ.Ε. ιδρύεται, και συνεχίζει να δρα τα επόμενα χρόνια, σε μια περίοδο ουσιαστικά μεταβατική, ρευστή, εμπόλεμη για το μικρό ελληνικό κράτος, μια εποχή ραγδαίων μεταβολών, ιδανική για την ανάπτυξη του εθνικισμού, ως απαραίτητο στήριγμα στην δημιουργία ενός νέου

---

[100] Παρρέν Καλλ., «Νίκη», ό.π., σελ. 1586.
[101] Μπόμπου- Πρωτόπαππα Ελ., *ό.π.*, σελ. 51.
Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 217.
[102] Μπόμπου- Πρωτόπαππα Ελ., *ό.π.*, σελ. 51.
[103] Η υπογράμμιση των λέξεων διατηρείται από το κείμενο του γράφοντος.
Δραγούμης Ίων, *Ο Ελληνισμός μου και οι Έλληνες*, Αθήνα, 1991, σελ. 96, 154.

ελληνικού κράτους και στις φιλόδοξες επεκτατικές του προσδοκίες. Μετά την κρητική επανάσταση, η σφοδρή ήττα του 1897 με την απαισιοδοξία που την ακολούθησε, ο Μακεδονικός αγώνας, οι Βαλκανικοί πόλεμοι, ο Πρώτος Παγκόσμιος θέτουν σε αμφισβήτηση την ύπαρξη ενός ελληνικού κράτους, την ύπαρξη μιας πατρίδας, προκαλούν φόβο, ο οποίος αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο στην καλλιέργεια του εθνικισμού και των «παραμυθητικών» μορφών που εμπεριέχει. Ο φόβος αυτός, αλλά και η εκπληκτική συνειδητοποίηση της κατάστασης, φανερώνεται στα λόγια του Δραγούμη που σημειώνει το 1908: «Δεν θέλω να πεθάνει το έθνος μου […] Για να το φυλάξω από το θάνατο πρέπει να το κάμω πεισματάρικο στην εθνική πίστη, στον εθνισμό […] Μόνον έτσι θα ζήσει το έθνος»[104]. Το παρελθόν του έθνους, η πολιτισμική του παράδοση θα αναχθεί σε υπέρτατη απόδειξη της ύπαρξής του, της μοναδικότητάς του, της συνέχειάς του, γι' αυτό και η μελέτη της θα θεωρηθεί αναγκαία. Αυτό ακριβώς που θα επιχειρήσει να κατορθώσει το ελληνικό έθνος είναι «να προσάγει με πειστικότητα στο παρόν, το δικό του αναπαλλοτρίωτο παρελθόν [105]». Την ενδοξότερη μορφή αυτού του «παρελθόντος», κατέχει ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, και ως ανυπέρβλητο σημείο καλλιτεχνικής δημιουργίας, η σύνδεση και σύγκριση οποιασδήποτε άλλης πολιτισμικής περιόδου μαζί του αποτελεί επιβεβλημένη προϋπόθεση. Μόνο κάτω από αυτή την εθνική προσπάθεια απόδειξης της πολιτισμικής –άρα και πολιτικής- ελληνικής «συνέχειας» ο αστικός κόσμος, όπως έχουμε προαναφέρει, στρέφει το ενδιαφέρον του στον «λαϊκό πολιτισμό», ταυτίζοντάς τον με το νεώτερο ελληνικό πολιτισμό. Η παραδοσιακή, δηλαδή, τέχνη αποκτά αξία μόνο ως το νεώτερο τμήμα στην γραμμική πορεία -που κατασκευάζεται- της ελληνικής τέχνης, μόνο ως απόδειξη της συγγένειας, άρα και συνέχειας, με την αρχαία ελληνική[106].

Αυτήν ακριβώς την ιδέα παρατηρούμε να προβάλλει -προσθέτοντας ένα ακόμη επιχείρημα στην παραπάνω ιδεολογία- η Καλλιρρόη Παρρέν: «Αἱ χορεύτριαί μας […] ἐπιστοποίησαν μέ τήν χάριν τῶν κινήσεων καί τήν εὐγένειαν τῶν στάσεων ὅτι πραγματικῶς αἱ διατηρηθέντες χοροί εἶναι οἱ κυκλικοί τῶν ἀρχαίων, τούς ὁποίους ἐχόρευαν πέριξ τῶν βωμῶν»[107]. Και μάλιστα η ίδια, όπως αναφέρεται στην Λογοδοσία του 1911, «παρουσίασ[ε]», στην πρώτη διάλεξή της για το Λ.Ε. στον Φιλολογικό

[104] Δραγούμης Ίων, *Ο Ελληνισμός μου και οι Έλληνες*, ό.π., σελ. 131-132.
[105] Λέκκας Π., *Το Παιχνίδι με τον χρόνο, εθνικισμός και νεοτερικότητα*, ό.π., σελ. 31.
[106] Για το θέμα της εθνικιστικής ιδεολογίας και της ανωτερότητας του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού βλ.: Λέκκας Π., *ό.π.*, (ενδεικτικά το κεφ. «Επιστροφή στην Παράδοση», σελ. 29-59), Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, 1989 (ενδ.σελ.14-18), Ματθιόπουλος Ευγ., «Η Ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, 2003, (ενδ. σελ. 452-453).
[107] *Λογοδοσία Λυκείου Ελληνίδων (1911)*, «Ἑορταί τοῦ Λυκείου», σελ. 39.

Σύλλογο «Παρνασσό», «τούς Ἑλληνικούς μας χορούς εἰς φωτεινάς εἰκόνας ἐξ ἀντιγράφων ἀρχαίων δοχείων καί ἀπέδειξ[ε] τήν ταυτότητά τῶν διά παραθέσεως τῶν κοινών ὀνομασιῶν τῶν τότε καί σήμερον»[108]. Είναι πραγματικά σπάνια και αποκαλυπτικά τα λόγια ενός θεατή της πρώτης παράστασης του Λυκείου, που μέσα από την επιφανειακή αντίφασή τους, επιβεβαιώνουν δυναμικότερα το πόσο αναγκαία υπήρξε η σύνδεση των μορφών του παραδοσιακού πολιτισμού με τον αρχαίο ελληνικό, για να αποκτήσει ο πρώτος αξία: «Δέν ἠξεύρω ἄν ἀκριβῶς οἱ σημερινοί εἶνε οἱ ἀρχαῖοι χοροί. Ἀλλά μου εἶνε ἀδιάφορος αὐτή η ἱστορική ἑνότης ἐφόσον ένας σημερινός χορός ἀρκεῖ να μου δώσει τά ῥίγη τῶν ἀρχαίων αγαλμάτων καί νᾷ μου ὑπενθυμίσῃ τάς ζωοφόρους τῶν ἀρχαίων ναῶν […] ή ψυχή […] "τρέμει ἀκόμη καί μένει ἐκστατική"».[109]

Θα πρέπει, όμως, σ' αυτό το σημείο, να σημειώσουμε τον καθοριστικό ρόλο της Νίνας Καλλιφρονά-Κρεστενίτου **(εικ. 7)** στην έναρξη των εργασιών του Λυκείου και στην διαμόρφωση του προσανατολισμού και του χαρακτήρα του με κεντρικό σκοπό την αναγέννηση των παραδοσιακών χορών. Πρόκειται για τη την πρώτη Αθηναία κυρία ανώτερης κοινωνικής τάξης -όπως ομολογεί η ίδια η Παρρέν, αλλά και όπως φαίνεται από άλλα κείμενα- της οποίας το πάθος για τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς την οδηγεί να μάθει να τους χορεύει, να κάνει συγκεντρώσεις στο σπίτι της με ελληνικούς χορούς, να τους διδάσκει η ίδια σε άλλες κυρίες της τάξης της. Η Παρρέν ζητά την βοήθειά της, χωρίς την οποία η δημιουργία του τμήματος και κατ' επέκταση της ίδρυσης του Λ.Ε δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί. Ως έφορος του τμήματος Εθνικών Χορών «εννοούσα να αποδώσει εις αυτούς όλην την χάριν και την γοητείας της αρχαίας και δοξασμένης μας εποχής, οδήγησε κατ'επανάληψιν τας μαθήτριας […] εις το Αρχαιολογικόν Μουσείον». Επίσης, γνωρίζουμε, και έχει ιδιαίτερη σημασία, ότι χορεύουν και «πρωτοστατοῦν εἰς τήν ἀνάστασιν τῶν χορῶν αἱ κυρίαι δημοτικῶν ποιητῶν και λαογράφων της νέας Ἑλλάδος. Αἱ κυρίαι [Μαρία] Πολίτου, [Μαρία] Παλαμᾶ, [Μαίρη] Δροσίνη, [Αύρα] Θεοδωροπούλου»[110].

Οι αντιδράσεις, από την πρώτη στιγμή της ίδρυσης του Λ.Ε., ήταν θετικές, και ιδιαίτερα έπειτα από την γιορτή του Ζαππείου έγιναν ενθουσιώδεις: «Ἀδελφοί ἄνδρες […] ἐλᾶτε νᾷ ομολογήσωμεν ὅτι ἐχθές επάθαμεν νίλαν ἀπό τάς γυναῖκας. Τί θρίαμβος ήτο αὐτή ή

[108] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 32.
[109] Ἄχορος Θεατής, «Οι Χοροί», *Παναθήναια,* ό.π., σελ. 70.
[110] *Ό.π.*, σελ. 68-69.
Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 35, 55.
Λογοδοσία Λυκείου Ελληνίδων (1911), «Καλλιτεχνικό Τμῆμα», σελ. 32-33.

[…] ἐμφάνισις […] ο έλληνικός λαός ἔχει ὡραῖον, ἀλλά καταχωνιασμένον, παραμμελημένον τό τραγούδι καί τόν χορόν», γράφει ο Σ. Μελάς στην εφημερίδα "Χρόνος". «Χθές αγαπήσαμεν ὅσον ποτέ ἄλλοτε τήν φυλήν ποῦ μας ἐγέννησε […] ἦλθεν ὁ εἰρηνικός πατριωτισμός τῆς τέχνης [..] τό χαρμόσυνο αὐτό ἀνάβρυσμα τῆς ψυχῆς μιᾶς φυλής», σημειώνει ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου στο "Εμπρός". «Ό,τι είδα χθές […] πρώτην φοράν εἰς τῇ ζωή μου τό έβλεπα […] καί εἰς τά τυφλότερα ἀπό τήν λωβήν του ξενισμοῦ μάτια ἔλαμψε ἡ χάρις του, ἡ ὡραιότης του καί ἡ ὑπεροχή του» αναφέρει για τον χορό ο Γρηγόρης Ξενόπουλος στο "Νέον Άστυ". Και ο Θ. Συναδινός τονίζει στην "Ακρόπολη" πως η ελληνική παράδοση είναι άγνωστη και αναρωτιέται: «Πώς λοιπόν θέλετε ὁ τόπος αὐτός, ὁ ἐντελῶς ἄγνωστος εἰς τούς Ἕλληνας, να πάῃ μπροστά; […] Δόξα ἐν τούτοις καί τιμή καί ἐθνική εὐγνωμοσύνη εἰς τάς γυναῖκας ἐκείνας ποῦ ἀνέλαβον νᾷ ξυπνήσουν τόν κοιμισμένο εθνισμό του Έλληνος»[111]. Η επανάληψη και η επιμονή σε όλες τις παραπάνω απόψεις, και σε όλες όσες ειπώθηκαν τότε, στο ξύπνημα του «*εθνισμού*», ή στην πρόοδο της «*φυλής*», ή στην απομάκρυνση από τον «*ξενισμό*», ή στον «*ελληνικό*» χορό, τραγούδι ή οτιδήποτε άλλο, μας αποκαλύπτουν πως ο λόγος που όλη η ελληνική κοινωνία -και ιδίως οι άνδρες- ενθάρρυναν για πρώτη φορά με τέτοιο ενθουσιασμό μια γυναικεία προσπάθεια ήταν γιατί αυτή συνέβαλλε, και μάλιστα καινοτομούσε, στην γενικότερη προσπάθεια ανασυγκρότησης του έθνους με κεντρικό ιδεολόγημα την «ελληνικότητα».

Η Παρρέν συλλαμβάνει την ιδέα του συνδυασμού της παραπάνω προσπάθειας του έθνους, με την προσπάθεια χειραφέτησης των γυναικών για την οποία χρόνια αγωνίζεται. Έτσι, τονίζει το 1911: *μία ἑστία ἀναγεννήσεως γυναικείας, ἀναγεννήσεως ἐθνικῆς καί πατριωτικῆς, ἰδού τό Λύκειο*[112]. «Εθνικότατος», όπως χαρακτηρίζεται, σκοπός του Λ.Ε εξαρχής, είναι να προβάλλει καθετί ελληνικό, είναι η «αναγέννησιν κάθε ἑλληνικής ωραιότητος». Τα λόγια της Παρρέν είναι πλημμυρισμένα από εκφράσεις ενάντια στις ξένες επιδράσεις, αποκαλύπτοντας και αυτά την ιδεολογική ατμόσφαιρα της εποχής: Υπογραμμίζει στην Λογοδοσία του 1916, πως όταν *ἱδρύθη τό Λύκειον ἡ ξενολατρεία εὑρίσκετο εἰς τήν ἀκμή της, ὅπως ἄλλωστε ἄκμασε πρός ὅλας τάς τελευταίας δεκαετηρίδας. Ό,τι δεν ἔφερεν την σφραγῖδα του Παρισιού, του Λονδίνου ἤ τῆς Βιέννης* […] *δέν εἶχεν ἀπολύτως πέρασιν. Ἀπό τήν γλῶσσαν μας, ἕως τά φορέματα*

[111] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 52-56.
[112] *Ο.π.*, σελ. 27.

[…] *ἕως τάς σκέψεις καί τάς ἰδέας μας, ὅλα ἦσαν ξενικά, ὅλα μας ἤρχοντο ἀπό τήν Δύσιν. Τό Λύκειον με τό πρόγγραμμά του ἤρχετο νᾷ ἀνατρέψῃ τό ξενικόν αὐτό καθεστώς καί νᾷ παρουσιάσῃ, όχι με λόγια, ἀλλά με ἔργα ζωντανά, χειροπιαστά, τούς πολύτιμους θησαυρούς, τούς όποίους ή χώρα μας ἔχει εἰς κάθε κλάδον*[113]. *Το πάν ἐλληνικόν έχομεν,* έλεγε, *όμως το αγνοούμε καί δανειζόμεθα από τους ξένους*[114]. Αν και καταγγέλλεται η ξενομανία, αυτό δεν σημαίνει, όμως, ούτε συνεπάγεται την απομάκρυνση από τα δυτικά πρότυπα (το ίδιο το Λύκειο προέρχεται από έναν αγγλικό θεσμό)· άλλωστε, από την Δύση-από την Ευρώπη περιμένουν οι Έλληνες την αναγνώριση των πολιτισμικών (και όχι μόνο) επιλογών τους. Η παρακολούθηση της ευρωπαϊκής μόδας για τα εργόχειρα, έχει αρχίσει πολύ νωρίς, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, ακόμη και όταν ανθεί το ιδεολόγημα για «ελληνικότητα», η καθημερινή συνήθεια δεν μπορεί να αλλάξει απότομα, αλλά συνεχίζεται: οι ίδιες οι κυρίες του Λ.Ε. φαίνεται να ενημερώνονται και να παίρνουν ιδέες από γαλλικά περιοδικά και εφημερίδες, όπως την *«Journal des Ouvrages de Dames»*, τεύχη της οποίας σώζονται στο «Ιστορικό Αρχείο του Λυκείου Ελληνίδων» [115] **(εικ. 8α,β)**.

Η Παρρέν, πάντως, αντιλαμβάνεται, ειδικότερα, πως στον εθνικό σκοπό της ανασύστασης του ελληνικού πολιτισμού, οι γυναίκες μπορούν να φανούν αρωγοί του. Προβάλλεται, δηλαδή, η ιδέα πως η γυναίκα βρίσκεται από τη φύση της πιο κοντά στην παράδοση, την «κρατά» καλά μέσα της καθώς είναι πιο «συντηρητική», δεν έχει «βγει» από το σπίτι, δεν έχει έλθει τόσο πολύ σε επαφή με τα ξένα στοιχεία: «διότι ή Γυναῖκα, ή όποία ἀπό τόν φόβον του τυρράνου ἔζησε κλεισμένη εἰς τόν γυναικωνίτην, ἐκείνη ποῦ διατήρησε καί μετέδωκε κατά τούς αἰῶνες τῆς δουλείας τήν θρησκείαν, τήν γλῶσσαν καί τήν ἀγάπην πρός τήν Πατρίδα. Εἶναι ή Ἑλληνίς, ή Εστιάς, ή άγρυπνη, ποῦ δεν άφηκε νᾷ σβύση ή φωτεινή λαμπάς τῆς πίστεως καί ποῦ ἐκαλλιέργησε τήν ἐλπίδα πρός τά ἰδανικά καί τά μεγάλα πεπρωμένα τῆς φυλής[116]». Ο παραδοσιακός πολιτισμός προβάλλεται ως ένας τομέας πιο οικείος για εκείνη απ' ότι για τον άνδρα, ένας τομέας στον οποίο μπορεί να εργασθεί, να προσφέρει, και μ' αυτόν τον τρόπο, ίσως πιο εύκολα

---

[113] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 84-85.

[114] Νικολαΐδου Ειρήνη, «Σύντομος ανασκόπησις του έργου της Κας Καλλιρρόης Παρρεν και της 25ετούς δράσεως τοτ Λυκείου των Ελληνίδων», *Εικοσιπενταετηρίς του Λυκείου των Ελληνίδων 1911-1936 – Πεντηκονταετηρίς της δράσεως της ιδρύτριας και προέδρου αυτού Καλλιρόης Παρρέν 1886 – 1936*, Αθήνα, 1937, σελ. 18.

[115] Για τις «γυναικείες τέχνες» σε σχέση με την «ελληνικότητα» και τα ξένα πρότυπα, βλ. Μπακαλάκη Αλ.- Ελεγμίτου Ελ., *Η εκπαίδευση "εἰς τα του οίκου"* […], ό.π., σελ. 56-65.

[116] Παρρέν Καλλ., «Λόγος Εναρκτήριος του Α΄Εθνικού Γυναικείου Συνεδρίου», *Δελτίον Λυκείου Ελληνίδων*, Αθήνα, τευχ. Ε΄, 1921, σελ. 11.

να εκτιμηθεί το έργο, η αξία της από την υπόλοιπη κοινωνία. Άλλωστε, είναι ο γυναικείος νους που σκέπτεται να δράσει προς αυτή την πλευρά -τη «λαϊκή» τέχνη- και έχει αισθανθεί την αξία της, πάντοτε, βέβαια, με την "ενθάρρυνση" αξιόλογων ανδρών: «Και είδα την ενέργεια ενός παλιού, προαιώνιου πολιτισμού επάνω στην Ελληνίδα.. Η culture της είναι μέσα στο αίμα της στα κόκκαλά της, σίγουρη, αλάνθαστη», σημειώνει ο Ίων Δραγούμης[117].

3) Συνέχεια των δραστηριοτήτων:

Ο Αρχαίος, ο Βυζαντινός και ο Νεώτερος-«Λαϊκός» πολιτισμός αποτελούν, μέσα στο «ελληνικό» παρελθόν, τις τρεις μορφές αδιάσπαστης συνέχειας και ενότητας του «ελληνικού» πολιτισμού: αυτό ήταν το πολιτισμικό «κατασκεύασμα» εκείνης της εποχής. Απόλυτα σύμφωνο μ' αυτή την επιλεκτική διαμόρφωση του ελληνικού πολιτισμού, το Καλλιτεχνικό τμήμα του Λ.Ε. αναλαμβάνει -όταν το Λύκειο στεγάζεται το Φθινόπωρο του 1911 στο κτήριο της οδού Όθωνος 4 στην Πλατεία Συντάγματος- την επίπλωση και διακόσμηση των αιθουσών του. Το έργο ανέλαβαν «καλλιτέχνιδες ζωγράφοι», όπως η Ελένη Γεωργαντή, Μαρία Ορλώφ, Ο. Παπαδημάκη, Ερατώ Ασπρογέρακα, Φιφή Ziller . Ειδικοί σύμβουλοι ορίστηκαν οι αρχιτέκτονας και βυζαντινολόγοι Ε. Ziller, Α. Ζάχος και Α. Αδαμαντίου[118].

Δημιουργούνται, λοιπόν, τρεις αίθουσες στο κτήριο αυτό: μια με αρχαϊκά έπιπλα αντλώντας τα σχέδια από τους πλούσιους θησαυρούς των ελληνικών μουσείων και διαφόρων ελληνικών αρχαιολογικών σχολών. Μια δεύτερη, η νεοελληνική αίθουσα, στην επίπλωση της οποίας δίνεται ιδιαίτερη σημασία. Εκεί χρησιμοποιήθηκαν τα κεντήματα που κεντούσαν οι Ελληνίδες χωρικές, για να δοθεί «κάτι γνησίως καί καθαρῶς νεοελληνικόν εἰς σχέδιον καί ἐκτέλεσιν». «Καί με τήν Βυζαντινή αίθουσα ολοκληρώθηκε», όπως αναφέρεται στην Λογοδοσία, «ἡ ἀναγέννησις ἡ μάλλον ἡ δημιουργία επίπλων ρυθμού Ἑλληνικού τῶν τριῶν καλύτερών μας εποχῶν»[119].

Παραστάσεις που προβάλουν εικόνες, επίσης, «τῶν τριῶν καλυτέρων μας εποχῶν»,

---

[117] Δραγούμης Ίων, *Ο Ελληνισμός μου και οι Έλληνες*, ό.π., σελ. 128.

[118] Παρατηρούμε πως οι γυναίκες ζητούν την ανδρική βοήθεια· έχοντας, βέβαια, οι άνδρες ακόμη το μονοπώλιο σ' αυτές τις υψηλές θέσεις, το έργο δεν μπορεί να εκτελεστεί χωρίς την συμβολή τους. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια της Παρρέν, το 1921 στο Α΄ Γυναικείο Συνέδριο, η οποία για μια ακόμη φορά τονίζει: «Όχι ως κακοβούλως διαδίδεται και πιστεύεται της πολεμικής μεταξύ των δύο φύλλων, αλλά της συνεργασίας, αλλά της ενισχύσεως, αλλά της πυκνώσεως όλων των δυνάμεων εκάστου λαού υπέρ της προόδου […]», (Παρρέν Καλ., *Δελτίον Λυκείου Ελληνίδων*, 1921, *ό.π.*, σελ. 8).

[119] *Λογοδοσία Λυκείου Ελληνίδων (1911)*, «Ἐφορεία Ζωγραφικῆς και Γλυπτικῆς», σελ. 36-37.

π.χ. από τον «Προμηθέα Δεσμώτη» της Εύας Σικελιανού, στις Βυζαντινές Πριγκίπισσες, και τέλος στις χωρικές της Αγγελικής Χατζημιχάλη, αποτελούν το πρόγραμμα των «Ἑορτῶν τῶν Ἑλληνικῶν Πόθων[120]»: τόσο των «Ανθεστηρίων», όσο και της μεγάλης «Γιορτής του Σταδίου» που καθιερώνεται ως η ετήσια γιορτή του Λυκείου[121] .

Η γιορτή του Σταδίου μάλιστα, το 1914 **(εικ. 9)**, αποτέλεσε αφορμή για να συγκεντρωθεί ένα πλήθος παραδοσιακών ενδυμασιών, ώστε να παρουσιασθούν μ' αυτές τα κορίτσια που θα λάμβαναν μέρος και να πραγματοποιηθεί η εντυπωσιακή γιορτή. Το Λύκειο κάνοντας θερμή έκκληση στους δήμους, στις νομαρχίες, στα χωριά της επαρχίας να αποστείλουν όσες τοπικές ενδυμασίες είχαν, πετυχαίνει μια ενθουσιώδη ανταπόκριση: «ἀπό παντοῦ ἤρχοντο ἀληθείς θησαυροί πλούτου καί θαύματα ἐργασίας, συνοδευόμενοι με συγκινητικά γράμματα». Το Λ.Ε. ήδη από τα πρώτα χρόνια της δράσης του περιλαμβάνει στις εργασίες του την συλλογή (ή/και αντιγραφή) εθνικών ενδυμασιών, της οποίας πυρήνα αποτέλεσε η συλλογή τριάντα περίπου εθνικών ενδυμασιών (πρόκειται για την περίφημη συλλογή «κουκλών») που είχε νωρίτερα καταρτίσει η βασίλισσα Όλγα και δώρισε στο Λύκειο. Εκείνο αναλαμβάνει την συμπλήρωσή της, και κατορθώνει ύστερα από συνεχείς προσπάθειες να καταρτίσει μια λαμπρή ιματιοθήκη: και έτσι *ἡ ἀναγέννησις του Ἑλληνικοῦ φορέματος ἔγινε*[122], όπως ειπώθηκε τότε[123].

Μέσα απ' αυτή την πυρετώδη προσπάθεια αναγέννησης του «Ελληνικού» φορέματος, του «Ελληνικού» επίπλου, των «Ελληνικών» χορών, των «Ελληνικών» τραγουδιών κλπ., φανερώνεται για μια ακόμη φορά η αγωνιώδης ανάγκη οριοθέτησης του ελληνικού παρελθόντος, ορισμού της ελληνικής ιστορίας, μέσα από την εθνικοποίηση των μορφών του πολιτισμού, της παραδοσιακής τέχνης. Όλες οι παραδοσιακές φορεσιές, -όπως και κάθε υλικό κατάλοιπο της παραδοσιακής τέχνης- καταγόμενες από τις διάφορες περιοχές εντός των συνόρων του νέου ελληνικού κράτους, καταγράφηκαν, συλλέχθηκα, παρουσιάστηκαν με την ονομασία «Ελληνικές λαϊκές ενδυμασίες», αποκτώντας εθνικό χαρακτήρα, αγνοώντας και καταπνίγοντάς τους, στο βωμό της δημιουργίας εθνικής

---

[120] Παρρέν Καλλ., «Αἱ ἑορταί τῶν Ἑλληνικῶν Πόθων», *Εφημερίς των Κυριών*, αρ. 1015, 1-15 Ιαν. 1911, σελ. 1848.

[121] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 51, 73, 160.

[122] Νικολαΐδου Ειρήνη, «Σύντομος ανασκόπησις του έργου της Κας Καλλιρρόης Παρρεν […]», ό.π., σελ. 16-22.

[123] Το 1951 σφραγίστηκαν όλες οι ελληνικές ενδυμασίες, και το 1986 ιδρύεται το Μουσείο Εθνικών Ενδυμασιών του Λ.Ε. (Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελένη, *ό.π.*, σελ. 66, 71, 250-251. Νικολαΐδου Ειρήνη, «Σύντομος ανασκόπησις του έργου της Κας Καλλιρρόης Παρρεν […]», ό.π., σελ. 16-22. Αναστασοπούλου Μαρία, *ό.π.*, σελ. 227- 228.)

ταυτότητας, κάθε δυτικό, βαλκανικό και τουρκοϊσλαμικό χαρακτήρα[124], που είχε κάθε μια αποκτήσει με την πάροδο των χρόνων.

Με την έναρξη των Βαλκανικών πολέμων, όπως και έπειτα του Α΄ Παγκόσμιου Πόλεμου, το Λ.Ε. στρέφεται εξολοκλήρου σε φιλανθρωπικές δραστηριότητες, απουσιάζοντας, μάλιστα, η ιδρύτριά του, από τον Μάρτιο του 1917 ως τον Νοέμβριο του 1918, στην Ύδρα, «δια τις πολιτικές πεποιθήσεις της»[125].

Το 1921, στα πλαίσια του εορτασμού των εκατό χρόνων από την ελληνική ανεξαρτησία και των δέκα από την ίδρυση του Λυκείου, το Λ. Ε. σημειώνει ένα «θρίαμβο», σύμφωνα με την ιδρύτριά του: το «*Α΄ Εθνικό Γυναικείο Συνέδριο*» και η «*Α΄ Γυναικεία Βιοτεχνική και Οικοκυρική Έκθεση*» [126], (**παράρτ. 2, σελ.3-5**). Η Παρρέν τόνισε στους λόγους της στο Συνέδριο και στην Έκθεση, πως οι Ελληνίδες από την αρχαιότητα ήταν, και συνεχίζουν να είναι ισχυροί θεμελιωτές κάθε εθνικής προόδου, και διευκρινίζοντας πως «σήμερον ὑπέρ πᾶσαν ἄλλην περίστασιν τό οἰκονομικόν ζήτημα προέχει ὅλων τῶν ἄλλων», σημειώνει με έμφαση: «δεν ὑπάρχει βιομηχανία καί βιοτεχνία, τῆς ὁποίας κύριος παράγων νᾷ μήν εἶναι ἡ Ἑλληνίς». Από τα ίδια τα λόγια της Παρρέν μαθαίνουμε πως στην Βιοτεχνική Έκθεση πήραν μέρος όλα σχεδόν τα γυναικεία σωματεία -στα περισσότερα από τα οποία έχουμε αναφερθεί («Αμαλιείον», «Απόρων Γυναικών», «Ελληνικών Βασιλικών Σχολών», «Πρόοδος», «Αττική»)- που ασχολούνταν με την κεντητική, την υφαντική ταπήτων, βαμβακερών, μάλλινων, και άλλες «γυναικείες τέχνες». Κυρίως προβλήθηκε ως πρότυπο στην ύφανση λινών και μεταξωτών υφασμάτων η εργασία της «μίας και μόνης γυναικός της Αμερικανίδος μέν το γένος, αλλ' Ἑλληνίδος το αίσθημα κ. Εύας Σικελιανού […]». Ο θαυμασμός του έργου της, οδηγεί την Καλιρρόη Παρρέν στο σημείο να πει: «Λοιπόν, ἡ βιομηχανία της πρέπει νᾷ γενικευθῇ καί θά γενικευθῇ. Κάθε κυρία, όπως έχει τό πιάνο εἰς το σπίτι της […] θα έχη καί τον κομψό ἀργαλειό της, όπως τον έχη και η κ. Σικελιανού» (γι' αυτό τότε αρχίζουν στο Λ.Ε., και μαθήματα αργαλειού). Αλλά και για τα κεντήματα της «Αττικής», των σχολών της Λουκίας Ζυγομαλά, θα σημειώσει η ιδρύτρια του Λ.Ε, πως ήταν αυτά που αποτέλεσαν «τήν μεγαλυτέραν καί ἐθνικοτέραν ἐπιτυχίαν τῆς εκθέσεως»[127]. Την

---

[124] Ματθιόπουλος Ευγ., «Εικαστικές Τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, ό.π., σελ. 408.

[125] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 65, 90, 92.

[126] Ας θυμηθούμε, βέβαια, πως στα τέλη του 19ου αιώνα, το 1898, είχε οργανωθεί και πάλι «Α΄ Πανελλήνιος Ἔκθεσις γυναικείας Βιοτεχνίας» (βλ. σελ. 23).

[127] Στην Α΄ Γυναικεία Βιοτεχνική Έκθεση εκθέτονταν τα έργα των: Χωριά Αττικής-Σχολές Ζυγομαλά, Βασιλικές Σχολές, Πρόοδος, Οικοκυρική και Επαγγελματική Σχολή, Εργαστήριο Απόρων Γυναικών,

οργάνωση της έκθεσης είχε αναλάβει η Αγγελική Χατζημιχάλη, ως προϊσταμένη του Βιοτεχνικού Τμήματος, όπου επιχείρησε τον πρωτότυπο για την εποχή τρόπο έκθεσης των χειροτεχνημάτων: ολόκληρα δωμάτια του κτιρίου είχαν διαμορφωθεί σε εσωτερικά σπιτιών από διάφορες περιοχές του ελληνικού κράτους, τα οποία παρουσίαζαν, ουσιαστικά, στο αστικό αθηναϊκό κοινό, για πρώτη φορά, τα γυναικεία εργόχειρα ως είδη τέχνης [128], και την παραδοσιακή τέχνη των ποικίλων επαρχιακών τόπων ως ελληνική. Λόγω αυτής της επιτυχίας της έκθεσης, το Λ.Ε., από το 1921 άρχισε να διοργανώνει κάθε χρόνο, με ευθύνη της Αγγελικής Χατζημιχάλη, έως το 1926[129], εκθέσεις ελληνικής χειροτεχνίας, όπου εκτίθονταν κυρίως τα κεντήματα και οι δαντέλες όλων των γυναικείων οργανώσεων που λειτουργούσαν εκείνη την περίοδο («Αμαλιείου», «Απόρων Γυναικών», «Προόδου» κλπ.), τα υφαντά των «Απόρων Γυναικών», του «Συλλόγου Κυριών ο Ευαγγελισμός Τήνου» και του «Εργαστηρίου Όλγας Καπόμπαση», τα οποία ήταν τα τρία μόνο που λειτουργούσαν τότε, καθώς και έργα αγγειοπλαστικής των εργαστηρίων «Κεραμεικού» και «Κιουτάχειας». Όπως μας πληροφορεί η Αγγελική Χατζημιχάλη για τον τρόπο παρουσίασης της έκθεσης και των χειροτεχνημάτων: *εγένετο αναπαραστάσεις χαρακτηριστικών εσωτερικών σπιτιών μετά πλήρους ακριβείας της εσωτερικής αυτών διακοσμήσεως (εσωτερικά μακεδονικού σπιτιού, σκυριανού σπιτιού) αναπαραστάσεις τζακιών καταλλήλως διασκευασμένων και εστολισμένων, αργαλειών κλπ. Και εξετίθεντο παλαιαί συλλογαί κεντημάτων και υφασμάτων, καθώς και αι χαρακτηριστικώτεραι ενδυμασίαι του "Λυκείου των Ελληνίδων"*[130], **(εικ. 10)**.

Το 1920 έχει ιδρυθεί Τμήμα Ελληνικών Λυκείων, με έφορο την Αγγελική Χατζημιχάλη, η οποία με την μετάβασή της στην Σμύρνη και τις δεξιότατες ενέργειές της πέτυχε το 1921 την οριστική πλέον ίδρυση Λυκείου εκεί[131]. Έτσι οι γυναίκες με τον δικό τους τρόπο και από την δική τους πλευρά, ενίσχυσαν, επιβεβαίωσαν και υλοποίησαν, θα λέγαμε μεταφορικά, την «Μεγάλη Ιδέα»: η Σμύρνη, όπως τόσες άλλες περιοχές, αποτελεί, ακόμη έναν «ελληνικό» τόπο, και ο πολιτισμός της «επιβάλλεται» να ενταχθεί κάτω από τον χαρακτηρισμό «ελληνικός» πολιτισμός. Ο λόγος της Χατζημιχάλη την ημέρα της ίδρυσης του Λυκείου Ελληνίδων Σμύρνης, το 1921 -λίγους μήνες πριν την τραγική καταστροφή- είναι αποκαλυπτικός:

Λύκειο Ελληνίδων, Υφαντουργική Γυναικών Χρυσαλλίδος Βαγιανού, Υφαντουργείο του Συλλόγου Πειραιώς υπέρ της εργάτιδος, Σχολή Καλλιθέας Τυφλών, Γυναικείες φυλακές, Ορφανοτροφείον Σύρου, Υφαντουργείο του Συλλόγου Ευαγγελισμός Τήνου και ιδιωτικά έργα γυναικών από όλες τις ελληνικές περιοχές. (Μπόμπου- Πρωτοπαππά Ελ., *Το Λύκειον των Ελληνίδων*, ό.π., σελ. 126-131.)

[128] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *Αγγελική Χατζημιχάλη, η Ελληνίδα που φώτισε το γένος*, Αθήνα, χ.χ. [1999;], σελ. 28-29.

[129] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 47.

[130] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 843.

[131] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 96-97.

«δέν θά γεννηθεί δισταγμός εἰς τήν ψυχήν ουδεμίας Σμυρναίας Ἑλληνίδος, καθότι ὅλαι θα ἐμπνέονται ὑπό ἑνός ὑψηλοῦ ἰδεώδους ὅτι ἐπιτελοῦσι καθῆκον προς την πατρίδα και το φῦλον τῶν και ὅτι ἡ ἀφωσίωσις των εις το ἔργον του Λυκείου εἶναι η ἀναγνώρισις τῆς συνοχῆς του μεγάλου ἐθνικοῦ και κοινωνικοῦ παρελθόντος μας προς το διά τῶν τελευταίων πολέμων λαμπρυθέν παρόν και ροδίζον χρυσόν μέλλον τῆς φυλῆς μας»[132].

Το 1922, με την Μικρασιατική καταστροφή, το Λύκειο στρέφοντας πάλι όλες του της δυνάμεις στην φιλανθρωπία, αναδιοργανώνεται για να βοηθήσει τους πρόσφυγες. Δημιουργείται από το νέο «Φιλανθρωπικό και Προσφυγικό» τμήμα του Λ.Ε. εργαστήριο προσφύγων όπου κατασκευάζονται επί παραγγελία ασπρόρουχα και «προίκες μοναδικής τελειότητος»[133].

Το 1923 η Αγγελική Χατζημιχάλη στα πλαίσια του τμήματος εκθέσεων του Λυκείου οργάνωσε δύο εκθέσεις: α) ανατολικών ταπήτων της εταιρείας Βουρδούρ, η οποία δώρισε και δύο τάπητες στο Λ.Ε, και β) αγγειοπλαστικής απομιμήσεως Κιουτάχειας του Πεσμαζόγλου. Το ίδιο έτος το καλλιτεχνικό τμήμα, το οποίο από τον πρώτο ήδη χρόνο έχει ιδρύσει, «διαρκῆ ἔκθεσιν καλλιτεχνημάτων καί κομψοτεχνημάτων με βάσιν πάντοτε τό Ἑλληνικόν σχέδιον καί τήν ἑλληνικήν γραμμήν»[134], οργάνωσε έκθεση εικόνων του Αγίου Όρους από τον Φώτη Κόντογλου[135].

Η Άννα Τριανταφυλλίδου, πρόεδρος του Λ.Ε. τυπικά από το 1940 (-1958), μετά το θάνατο της ιδρύτρια του Λυκείου, αλλά ουσιαστικά από το 1937, προτείνει και γίνεται δεκτή, την ίδρυση του τμήματος «εθνικών παραδόσεων» τονίζοντας πως στις εθνικές παραδόσεις στηρίζεται όλη η ενέργεια του Λυκείου. Αυτό «πρώτο εσκέφθη», λέει, «να αποκαλύψη τους κεκριμένους Ελληνικούς θησαυρούς καί έδωκε τιμητικήν θέσιν εἰς τάς Ἑλληνικάς ενδυμασίας, τους Ἑλληνικούς χορούς, τό Ἑλληνικό τραγούδι»[136].

Ο διπλός και πολυσήμαντος ρόλος που κατόρθωσε να έχει το Λύκειο των Ελληνίδων, προβάλλοντας πρώτο την αξία της παραδοσιακής τέχνης, αλλά και την «αξία» και τρις ικανότητες της γυναίκας, ήταν, ίσως, αυτός που του χάρισε την επιτυχία και την μακροβιότητά του. Η Καλλιρρόη Παρρέν εμπνέεται και διαχειρίζεται με τον καλύτερο τρόπο την ευκαιρία, που ουσιαστικά της δίνει η εθνικιστική ιδεολογία της εποχής, ώστε

---

[132] Χατζημιχάλη Αγγ., «Ο Ενακτήριος Λόγος στο Λύκειον Ελληνίδων Σμύρνης», Χατζημιχάλη Έρση, *Περίπατος με την Αγγελική*, Αθήνα, 1999, σελ. 324.
[133] Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελ., *ό.π.*, σελ. 150, 155.
[134] *Ό.π.*, σελ. 36.
[135] *Ό.π.*, σελ. 155.
[136] *Ο.π.*, σελ. 191, 213-214.

να προωθήσει τα γυναικεία δικαιώματα, να βοηθήσει τις γυναίκες κατώτερων κοινωνικών τάξεων, αλλά και να αναδείξει τη γυναίκα της τάξης της, της αστικής-άρχουσας τάξης. Από την άλλη μεριά, η γυναικεία αυτή δραστηριότητα του Λυκείου Ελληνίδων, κινείται προς όφελος και στηρίζει την επίσημη ιδεολογία του ελληνικού κράτους προβάλλοντας την «ελληνικότητα» των μορφών του παραδοσιακού πολιτισμού. Επομένως, παρατηρούμε μια αλληλένδετη πορεία αλληλοσυμπλήρωσης και αμοιβαιότητας των δύο παραπάνω κινήσεων (φεμινισμού-εθνικισμού).

4) Τα Διοικητικά Συμβούλια του Λ.Ε. (1914-1939)[137]:

1914-1923:

Πρόεδρος: Καλλιρρόη Παρρέν

Αντιπρόεδρος: Δέσποινα Βλαστού

Επίτιμος Αντιπρόεδρος: Αργυρώ Καλβοκορέση

Ταμίας: Ελένη Καλλιφρονά

Γενική Γραμματέας: Ειρήνη Νικολαίδου

Γραμματέας Ξένης Αλληλογραφίας: Δάφνη Καλαποθάκη

1924-1928:

Πρόεδρος: Καλλιρρόη Παρρέν

Αντιπρόεδροι: Άννα Τριανταφυλλίδου, Ευφροσύνη Λούρου

Επίτιμος Αντιπρόεδρος: Ελένη Εμπεδοκλή

Ταμίας: Ελένη Καλλιφρονά

Γενική Γραμματέας: Ειρήνη Νικολαίδου

Ειδική Γραμματέας: Μαρία Σωτηριάδου

Μέλη: Μαρία Γρυπάρη, Ευφροσύνη Εμπεδοκλή, Όλγα Παπαδημάκη, Ελένη Γεωγαντή, Άννα Αποστολάκη, Αγγελική Χατζημιχάλη, Παρασκευή Γλένη, Ελένη Αρβανίτου, Χριστίνα Λίτσα, Παναγιώτα Πιστόλη, Αγνή Καρογεροπούλου.

1929-1931:

Πρόεδρος: Καλλιρρόη Παρρέν

Αντιπρόεδρος: Άννα Τριανταφυλλίδου

[137] Για τα τακτικά μέλη του Λυκείου βλ. **παράρτ. 3, σελ. 6-12**: ενδεικτικά για τα έτη 1916 και 1926.

Μέλη: Ευφροσύνη Λούρου, Ειρήνη Νικολαίδου, Ελένη Καλλιφρονά, Ελένη Αραβαντινού, Άννα Αποστολάκη, Ουρανία Αραπίδου, Μαρία Γερακάρη, Ελένη Γεωργαντή, Παρασκευή Γλένη, Μαρία Γρυπάρη, Εύφη Εμπεδοκλή, Ελένη Ζούζουλα, Κάρυ Λίτσα, Κατίνα Μαρινάκη, Σ. Μπέη, Όλγα Παπαδημάκη, Νίνα Πέρδικα, Π. Πιστόλη, Ρόζα Ράδου, Σωτηριάδου, Αθηνά Ταρσουλή, Α. Τριανταφυλλάκη, Άννα Ψύλλα, Αγνή Καλογεροπούλου.

1932-1934:

Πρόεδρος: Καλλιρρόη Παρρέν

Αντιπρόεδροι: Άννα Τριανταφυλλίδου, Ευφροσύνη Λούρου

Γενική Γραμματέας: Ειρήνη Νικολαίδου

Ειδική Γραμματέας: Αγνή Καλογεροπούλου

Γενική Ταμίας: Ελένη Καλλιφρονά

1935-1939:

Πρόεδρος: Καλλιρρόη Παρρέν

Επίτιμος Αντιπρόεδρος: Ανθή Βασιλειάδου

Αντιπρόεδροι: Άννα Τριανταφυλλίδου, Ευφροσύνη Λούρου

Επίτιμος Αντιπρόεδρος: Ελένη Εμπεδοκλή

Ταμίας: Ελένη Καλλιφρονά

Γενική Γραμματέας: Ειρήνη Νικολαίδου

Γραμματέας: Αγνή Διαμαντοπούλου

Αγγελική Χατζημιχάλη

Σύλλογοι και ατομικές πρωτοβουλίες, σωματεία και πρόσωπα, την περίοδο του μεσοπολέμου, εμπλέκονται και συνεργάζονται με κοινό στόχο την προώθηση της «λαϊκής» τέχνης, με κοινή ιδέα την «επιστροφή στις ρίζες». Η Αγγελική Χατζημιχάλη ήδη αναφέρθηκε στη δράση του Λυκείου των Ελληνίδων, καθώς εργάστηκε και προσέφερε σε διάφορους τομείς. Συγχρόνως, όμως, η εργασία της αυτή αποτελεί, ένα πρώτο, ελάχιστο μέρος ενός πολύ μεγάλου, πολύτιμου και προδρομικού προσωπικού έργου για την παραδοσιακή τέχνη.

Παρόλη την σημαντικότητα του έργου της δεν έχει δημοσιευτεί, μέχρι σήμερα, μια ολοκληρωμένη, αναλυτική μελέτη γι' αυτό. Τα στοιχεία για τη ζωή και τη δράση της είναι ελάχιστα και σκορπισμένα κυρίως σε λιγοστά άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά. Ακόμη και τα δημοσιευμένα βιβλία και συγγράμματά της, καθώς δεν έχουν επανεκδοθεί, είναι δυσεύρετα. Κάποια αντίτυπα, μόνο, υπάρχουν, και αυτά διάσπαρτα σε ορισμένες πανεπιστημιακές, κρατικές, ιδιωτικές, ή άλλες βιβλιοθήκες ιδρυμάτων και σωματείων. Στο «Κέντρο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης» (πρόκειται για το σπίτι της Αγγελικής Χατζημιχάλη στην Πλάκα) υπάρχουν ελάχιστα έγγραφά της. Το ιστορικό της αρχείο ανήκει στο «Ίδρυμα Χατζημιχάλη», και βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη, στα χέρια και υπό την ευθύνη της μαθήτριάς της Τατιάνας Γιανναρά-Ιωάννου. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου της, στο παραπάνω αρχείο, όπως και οι έτοιμες μελέτες που η ίδια η Αγγελική Χατζημιχάλη έχει γράψει και βρίσκονται σ' αυτό, παραμένει αδημοσίευτο **(βλ. παράρτ. 6, σελ. 15-20)**.

1. Η οικογένεια και η μόρφωσή της:

«Γεννήθηκα και μεγάλωσα στην Πλάκα, τότε που τα σπίτια είχαν ακόμη πλακόστρωτες αυλές, κληματαριές, πεζούλια και γλάστρες με ευωδερούς ανθούς. […] Μανιακοί λάτρεις της τέχνης οι δύο σεβαστοί μου πρόγονοι [ο πατέρας και ο παππούς της], γνωστοί για την πολύτιμη συμβολή τους στα γράμματα και στην τέχνη, εύκολα κι αβίαστα κύλησαν στο αίμα και στην ψυχή μου το δικό τους αίμα», γράφει η Αγγελική Χατζημιχάλη, λίγο πριν πεθάνει, στο δισέλιδο αυτοβιογραφικό της σημείωμα. Πρώτο παιδί του Αλέξιου Κολυβά και της Σοφίας Μπουρνιά, γεννήθηκε το 1895. Μεγαλώνει μέσα σε ένα ιδιαίτερα πνευματικό, αυστηρό και πλούσιο οικογενειακό περιβάλλον. Ο Ζακυνθινός πατέρας της, Αλέξης Κολυβάς, ήταν φιλόλογος, διευθυντής, αρχικά, ζακυνθινών εφημερίδων, και έπειτα ιδιοκτήτης και διευθυντής της «Νέας Εφημερίδος».

Υπήρξε, καθηγητής στη Σχολή Ναυτικών Δοκίμων και στο Βαρβάκειο Γυμνάσιο, γενικός γραμματέας του Υπουργείου Παιδείας, βασιλικός επίτροπος της Εκκλησίας της Ελλάδος, και, ως το θάνατό του (1915) Γραμματέας της Ολυμπιακής Επιτροπής. «Το σπίτι του πατέρα μου […] ήταν γεμάτο βιβλία, χειρόγραφα, κεντήματα, βυζαντινές εικόνες κρεμασμένες ως το ταβάνι του σπιτιού μας», θυμάται η Αγγελική Χατζημιχάλη. Ο Αλέξιος Κολυβάς ήταν γνωστός για τη συλλογή περίπου, τετρακοσίων πενήντα βυζαντινών και μεταβυζαντινών φορητών εικόνων, που άρχισε να καταρτίζει από το 1880, της οποίας, σήμερα, ένα μέρος της βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο, ως συλλογή Διονυσίου Λοβέρδου[138]. Ο πατέρας της, από τη μια πλευρά, αποτέλεσε τον καλύτερο δάσκαλό της για την διδασκαλία της βυζαντινής ιστορίας, και από την άλλη, ο παππούς της, της αρχαίας ελληνικής. Ο παππούς της, ο Χιώτης, Γρηγόριος Μπουρνιάς, ήταν συμβολαιογράφος, νομισματολόγος, συλλέκτης έργων τέχνης, ο οποίος έρχονταν σε επαφή με σπουδαίες πνευματικές προσωπικότητες της εποχής[139]. Έτσι, η Αγγελική Χατζημιχάλη, έχοντας και σκυριανή καταγωγή «από μητρικό κλάδο», με ευαισθησία εκφράζει πως αισθάνεται «τον εαυτό της σαν εικονογραφικό τρίπτυχο, όπου ιστορούνται η αισθαντική Ιωνία με τη Χίο, ο επτανησιώτικος εγκυκλοπαιδισμός με τη Ζάκυνθο, κι η λατρεία της τέχνης και της ομορφιάς με τη Σκύρο[140]».

Στην επιμελημένη μόρφωσή της περιλαμβάνεται η ζωγραφική, η ποίηση, οι ξένες γλώσσες. Μαθητεύει και αποφοιτά με άριστα από το Παρθεναγωγείο Χίλλ. Έπειτα, όμως, δεν σπουδάζει στο Πολυτεχνείο, όπως επιθυμεί, ούτε στη Δραματική Σχολή, ούτε στη Σχολή Καλών Τεχνών, γιατί δεν της το επιτρέπει ο πατέρας της, καθώς φοιτούν αγόρια και κορίτσια μαζί. Παίρνει ιδιαίτερα μαθήματα ζωγραφικής από τον καθηγητή Γεώργιο Ροϊλό, και στη συνέχεια από τον Ευάγγελο Ιωαννίδη, σε ένα ατελιέ -μόνο για κορίτσια- που δημιουργεί ο πατέρας της στο Ζάππειο[141]. Το 1915 παντρεύεται τον Μιχάλη Στυλιανού Γλυτσό, ο οποίος άνηκε σε μια πλούσια εμπορική οικογένεια. Ο γάμος αυτός, όμως, που έπνιγε κάθε προσδοκία της Αγγελικής Χατζημιχάλη, διαλύεται μετά από πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Η ίδια δεν διστάζει, αντίθετα με τις αντιλήψεις της εποχής, και έχοντας αποκτήσει και μια κόρη, να πάρει διαζύγιο. Λίγα χρόνια αργότερα, γύρω στο

---

[138] Η συλλογή του Δ. Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο αποτελείται από ένα ξυλόγλυπτο τέμπλο και 470 εικόνες, τον πυρήνα των οποίων αποτελούν 200 εικόνες του Αλέξιου Κολυβά. Καλαφάτη Καλλιόπη-Φαίδρα, *Εικόνων Διάλογος, Συλλογή Δ. Λοβέρδου. Ευρωπαϊκή Θρησκευτική Ζωγραφική, Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, 2003, χ.σ.[σελ. 13;].

[139] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 19-22, 106.
Χατζημιχάλη Έρση, *Περίπατος με την Αγγελική*, Αθήνα, 1999, σελ. 15-20, 23-25, 27, 30, 83-87.

[140] Αλεξίου Ν., «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Ζυγός*, τευχ. ΙΙΙ, Απρίλιος, 1965, σελ. 16.

[141] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 19.
Χατζημιχάλη Έρση, *ό.π.*, 1999, σελ. 32.

1920, παντρεύεται τον Πλάτωνα Χατζημιχάλη -ο οποίος έχει σπουδάσει στη Γερμανία και διατηρεί μεγάλες επιχειρήσεις- με του οποίου το επίθετο θα μείνει και γνωστή[142].

2. Οι πρώτες δραστηριότητες γύρω από τη «λαϊκή» τέχνη:

Η Αγγελική Χατζημιχάλη πηγαίνει από μικρή στο Λύκειο Ελληνίδων **(εικ. 9)** και σε όλη την διάρκεια της ζωής της θα αποτελεί ενεργό μέλος του. Αποτελεί μέλος του Λυκείου από το 1914, αλλά τα τρία επώνυμα που αλλάζει στη ζωή της, μπορεί να γίνουν αιτία δύσκολης ανεύρεσης του προσώπου και της δράσης της στο σωματείο. Έτσι, αρχικά αναγράφεται με το πατρικό της όνομα «δις Αγγελική Κολυβά», έπειτα (1916-1917) με το όνομα του πρώτου συζύγου της, «κα Αγγελική Γλυτσού», από το 1918 έως το 1920 ξανά με το πατρικό της επίθετο (Κολυβά), και τέλος από το 1921 ως «κα Αγγελική Χατζημιχάλη»[143]. Από την πρώτη στιγμή, κοντά στην Καλλιρρόη Παρρέν μαθαίνει τους ελληνικούς χορούς και τις ελληνικές φορεσιές, δείχνοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους κεφαλόδεσμους. Πριν τελειώσει το γυμνάσιο έχει μάθει όλες τις φορεσιές του Λυκείου, τα κεντήματα, τα ηπειρώτικα ασημικά και αρχίζει να ψάχνει παραπάνω στοιχεία για τη «λαϊκή» τέχνη, κατορθώνοντας να αποτελεί το «δεξί χέρι» της Καλλιρρόης Παρρέν[144]. Η περιοχή, επίσης, κοντά στο σπίτι της, γύρω από το Μοναστηράκι αποτελεί ένα τεράστιο παλαιοπωλείο, κυρίως, μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, όταν οι κοινωνικές συνθήκες και οι πολιτισμικές συνήθειες αλλάζουν, «εκμοντερνίζονται», αλλά και όταν η φτώχεια αναγκάζει τους ανθρώπους να πουλούν τα παλιά αντικείμενα (εικόνες, έπιπλα, ξυλόγλυπτα, φορεσιές, ασημικά, κεντήματα) της οικιακής τους, και όχι μόνο, περιουσίας, για να επιβιώσουν. Η Αγγ. Χατζημιχάλη, από πολύ νέα, συνηθίζει να ψάχνει, να μελετά και να αγοράζει τα αντικείμενα αυτά των παλαιοπώληδων, δημιουργώντας μια πολύτιμη συλλογή, έχοντας εκτιμήσει την αξία τους και έχοντας κατανοήσει την σημασία τους ως εκφραστικά στοιχεία του υλικού «λαϊκού» πολιτισμού[145]. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε, όμως, πως, συγχρόνως με την προσωπική σκέψη και δράση της, η Α. Χατζημιχάλη αποτελεί μέρος ενός συνόλου, μιας ομάδας, σπουδαίων πνευματικών προσωπικοτήτων της εποχής που κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση της «ανακάλυψης» των

---

[142] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 21-22.
Χατζημιχάλη Έρση, *ό.π.*, σελ. 39-40, 43, 61-62, εικ.10.

[143] *Λογοδοσία του Λυκείου των Ελληνίδων. Έτος 1914*, Αθήνα, 1915, σελ. 29.
Ό.π., Έτος 1916, Αθήνα, 1917, σελ. 21.
Ό.π., Έτος 1917, Αθήνα, 1918, σελ. 11.
Ό.π., Έτος 1918, Αθήνα, 1919, σελ. 16.
Ό.π., Έτος 1919, Αθήνα, 1920, σελ. 16.
Ό.π., Έτος 1921, Αθήνα, 1922, σελ. 33.

[144] Χατζημιχάλη Έρση, *ό.π.*, σελ. 35-36.

[145] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 22.

παραδοσιακών δημιουργημάτων, πλήρως ενταγμένης στο εθνικιστικό πνεύμα που υπάρχει εκείνη την περίοδο και καλλιεργεί το επίσημο ελληνικό κράτος.

Στο σημείο αυτό, και σε σχέση με τα παραπάνω, να σημειώσουμε πως στα λιγοστά κείμενα που έχουν γραφεί για την Αγγελική Χατζημιχάλη μπορεί να παρατηρηθεί μια, μεν, σαφή άποψη, από ορισμένους γράφοντες, απόδοσης του έργου και της δράσης της σε επιρροή φιλικών της πνευματικών προσώπων (με κύριο αυτό του Αριστοτέλη Ζάχου[146]), αλλά και μια ευδιάκριτη προσπάθεια, από τους περισσότερους, προβολής της δράσης της με επαινετική διάθεση και απόδοση υπερβολικών διαστάσεων. Στις παραπάνω προσεγγίσεις του έργο της –οι οποίες οφείλονται, ίσως, στον συναισθηματικό, κυρίως, δεσμό, και στην προσωπική σχέση που είχαν όλοι οι ως τώρα «μελετητές» της με την ίδια (μαθητές, φίλοι, συνεργάτες, συγγενείς), αλλά, σαφέστατα, και στην μη συστηματική μελέτη και επαφή με το αρχείο της- με μια προσεχτική μελέτη [άλλωστε, κάποιες απ' αυτές, ιδιαίτερα το βιβλίο του Λαζογιώργου-Ελληνικού[147], αποτελούν σημαντικά εργαλεία για την έρευνά μας] μπορεί κανείς να δώσει μια νέα «ανάγνωση». Η Χατζημιχάλη επηρεάζεται, αλλά και επηρεάζει τους ανθρώπους, οι οποίοι αποτελούν τον φιλικό της πνευματικό κύκλο που εργάζεται για την προώθηση του «λαϊκού» πολιτισμού· Ο Ίων Δραγούμης, η Πηνελόπη Δέλτα, ο Δημήτριος Καμπούρογλου, ο Ιωάννης Δαμβέργης, ο Περικλής Γιαννόπουλος, ο Μάρκος Τσιριμώκος, ο Φώτης Κόντογλου, ο Πικιώνης, ο Αντώνης Μπενάκης, η Φλωρεντίνη Καλούτση, η Καλλιρρόη Παρρέν, ιδιαίτερα ο Αριστοτέλης Ζάχος, ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού, είναι μερικές από τις σπουδαίες προσωπικότητες, με τις οποίες συνδέεται με στενή φιλία και εκτίμηση[148]. Η Α. Χατζημιχάλη αποτελεί μέλος ενός συνόλου, το οποίο πρέπει να εξετάζεται, αλλά παράλληλα αποτελεί και μια αυτόνομη δημιουργική προσωπικότητα που έχει να αναδείξει μια πρωτοποριακή, πολύπλευρη και πολυσήμαντη εργασία. Η ίδια, μάλιστα, όπως κάθε πνευματικό άτομο, έχει συνείδηση γι' αυτό: από το πρώτο της βιβλίο για τη Σκύρο, μπορεί κανείς να διακρίνει τον θαυμασμό της για τις σκέψεις του Ίωνα Δραγούμη και την επαφή της με τις ιδέες ξένων και ελλήνων μελετητών. Τοποθετεί ως προμετωπίδα του κειμένου της τα λόγια του «Ίδα» από τον «Ελληνικό Πολιτισμό» («Ξεσκέπασε την δημοτική σου παράδοση και πρόσωπο με πρόσωπο θα αντικρίσης γυμνή την ψυχή σου»),

---

[146] «Η γνωριμία αυτή [με τον Αριστοτέλη Ζάχο] και η φιλία που ακολούθησε, έφεραν τη σοβαρή στροφή της Χατζημιχάλη προς τη μελέτη της λαϊκής μας τέχνης […]. Η μοναδική της βοήθεια ήταν οι συμβουλές του Α. Ζάχου», Ξυγγόπουλος Ανδ., «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Ζυγός*, τευχ. ΙΙΙ, Απρίλιος, 1965, σελ. 10.

[147] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *Αγγελική Χατζημιχάλη*, ό.π.

[148] Παπαγαλάνη-Καλαφάτη Λ., «Στην ταπεινότητά της κρύβεται η δύναμη», *Αντί*, τευχ. 530, ό.π., σελ.36, (υποσ. 7).
Μπεκατώρος Στεφ., «Α. Χατζημιχάλη: Το επώδυνο ταξίδι στην ελληνική συνείδηση», ό.π., σελ. 36.
Χατζημιχάλη Έρση, *ό.π.*, σελ. 32-33.

και αναφέρει στο τέλος του προλόγου τα βιβλία (ένα από αυτά του Αριστοτέλη Ζάχου) που προϋπάρχουν για τον ελληνικό «λαϊκό» πολιτισμό[149]· όμως, λίγο πρωτύτερα σημειώνει: *Ως τώρα στον τόπο μας έχουν γίνει πολλές και αξιόλογες μελέτες για τη ζωή και τη γλώσσα του λαού, για το δημοτικό και το λαϊκό τραγούδι, δεν εδόθηκε όμως καμιά σοβαρή προσοχή στις εφαρμοσμένες τέχνες, ενώ αυτές αποτελούν μαζί με τις άλλες το αδιάσπαστο σύνολο των εθνικών μας εκδηλώσεων. Μα και ο πολιτισμός μας, όχι αρκετά θεμελιωμένος στο σύγχρονο ελληνισμό με τις αληθινές τους δυνάμεις, είναι συχνά μίμησι των ξένων· αυτό αληθεύει και γενικά για την αναγεννητική προσπάθεια των τελευταίων εκατό χρόνων και ειδικά για τη μελέτη και χρησιμοποίησι της λαϊκής τέχνης. Και είναι να λυπάτε κανείς που ως τώρα δε μελετήθηκε σε μας η λαϊκή εφαρμοσμένη τέχνη και για έναν άλλο λόγο. Μέρα με τη μέρα χάνονται ή σκορπίζονται τα δημιουργήματά της, παραμορφώνονται ή ξεχνιούνται, ζυμωμένα καθώς είναι με την καθημερινή ζωή, που ανοιχτή σε κάθε ευρωπαϊκή ή πρωτευουσιάνικη επίδρασι θυσιάζει ένα ένα τα πολύτιμα λείψανα της εθνικής κληρονομιάς*[150].

Η Α. Χατζημιχάλη **(εικ. 12)** στρέφεται συνειδητά προς την μελέτη των υλικών καταλοίπων του παραδοσιακού πολιτισμού, έχοντας κατανοήσει τις συνθήκες που επικρατούν τις τελευταίες δεκαετίες στον πολιτισμό της καθημερινότητας, αλλά και την έως τότε κατεύθυνση της επιστημονικής έρευνας. Ενδεικτική είναι η στάση π.χ. του Ι. Λαμπρίδη, στα τέλη του 19ου αιώνα, στο σύγγραμμά του «Ζαγοριακά», ο οποίος ενώ αναφέρεται σε ό,τι έχει σχέση με τον ηπειρώτικο χώρο, δίνει μηδαμινές πληροφορίες για τις φορεσιές του τόπου «*μη φανή απόσκοπος η περί των ενδυμάτων μνεία*», όπως -σαν με ντροπή- σημειώνει[151]. Πρώτη και μόνη η Αγγ. Χατζημιχάλη ερευνά και καταγράφει τα υλικά «λαϊκά» εκφραστικά μέσα, και τα λόγια του Κ. Πορφύρη, με ιδιαίτερα εύστοχο τρόπο, εκφράζουν αυτή την σημασία του έργου της: «η Χατζημιχάλη έκανε για την Λαϊκή Τέχνη, ό,τι ο Νικόλαος Πολίτης για το δημοτικό τραγούδι. Και κάτι παραπάνω. Γιατί πριν από τον Πολίτη ήταν ένας Φωριέλ κι ένας Πάσσοου κι ένας Ζαμπέλιος… Πριν από την Χατζημιχάλη δεν ήταν τίποτα»[152].

Εξαιτίας του ζήλου της αυτού για τα παραδοσιακά χειροτεχνήματα αποκτά, σιγά σιγά, μεγάλη γνώση στον τομέα αυτό, και γίνεται απαραίτητη συνεργάτιδα, αρχικά, της Καλλιρρόης Παρρέν. Σε κάθε εκδήλωση του Λυκείου η Αγγελική Χατζημιχάλη είναι

---

[149] Χατζημιχάλη Αγγ., *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη. Σκύρος*, Αθήνα, 1925, σελ. 5-6.
[150] *Ο.π.*, σελ. 5.
[151] Μαμμόπουλος Αλεξ., *Αγγελική Χατζημιχάλη και η Ηπειρώτικη Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, 1967, σελ. 9.
[152] Πορφύρης Κ., «Αγγελική Χατζημιχάλη. Μια ζωή αφιερωμένη στην ελληνική προκοπή», *Αυγή*, 13/5/1965, σελ. 4.
Ρωμαίου-Καρασταμάτη Ελένη, «Το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνη και ο ρόλος τους στην οργάνωση των Ελληνικών Λαογραφικών Μουσείων», *Λαογραφία*, ό.π., σελ. 122.

απολύτως απαραίτητη για την άψογη παρουσίαση, αρχικά των φορεσιών, των κοσμημάτων, των κεφαλόδεσμων, και έπειτα για όλες τις εκθέσεις παρουσίασης των έργων «λαϊκής» τέχνης[153].

Το 1921 οργανώνει στα πλαίσια του «Α΄ Εθνικού Γυναικείου Συνεδρίου», που πραγματοποιείται από το Λύκειο Ελληνίδων, την «Α΄ Γυναικεία Βιοτεχνική και Οικοκυρική Έκθεση», στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί (σελ. 43-44), τονίζοντας την πρωτοτυπία της παρουσίασης των έργων και της μεγάλης επιτυχίας που σημειώνει στην αστική αθηναϊκή κοινωνία. Αποτελεί πρώτη μεγάλη επιτυχία και για την ίδια τη Χατζημιχάλη, η οποία κατορθώνει να δώσει την πρώτη καταλυτική ώθηση στη «λαϊκή» τέχνη, να κάνει το πρώτο μεγάλο άνοιγμα προς τα αριστοκρατικά και ανώτερα αστικά στρώματα, και να πετύχει την επαφή τους με την παραδοσιακή τέχνη, συμβάλλοντας στο να γίνει η «λαϊκή» τέχνη «της μόδας» (**εικ. 10**)[154].

3. Η δράση της μετά την Μικρασιατική Καταστροφή

Η Μικρασιατική καταστροφή, όμως, δημιουργεί νέα δεδομένα, με την έλευση ενός εκατομμυρίου, περίπου, προσφύγων, στην ελληνική επικράτεια, αλλά και νέες προοπτικές για την «λαϊκή τέχνη». Το 1922 αποτελεί τομή στην ιστορία του νέου ελληνικού κράτους, καθώς, η, υπό οδυνηρές συνθήκες, αναγκαστική συσπείρωση της μεγάλης πλειοψηφίας των ελλήνων στα πλαίσια ενός ενιαίου κράτους, δημιουργεί για πρώτη φορά, παράλληλα με τις συνεχώς αυξανόμενες διεθνείς οικονομικές δυσκολίες, τις βασικές προϋποθέσεις για οικονομικοκοινωνική ανάπτυξη της κυρίως Ελλάδας, και όχι του παροικιακού ελληνισμού. Αυτή η οικονομική ανάπτυξη που παρατηρείται την περίοδο του μεσοπολέμου, είναι άμεσα συνδεμένη με την άνοδο των αστών στην πολιτική εξουσία, οι οποίοι προωθούν τα εμπορικά τους, κυρίως, συμφέροντά. Κύρια επιδίωξη της πολιτικής εξουσίας τους, σύμφωνη με την νέα εθνικιστική ιδεολογία, η οποία έχει εγκαταλείψει τις επεκτατικές βλέψεις της, ήταν η διαμόρφωση μιας εγχώριας αγοράς[155], **(εικ. 18α-γ)**. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα δημιουργίας εγχώριων προϊόντων εντάσσεται και η δημιουργία «εγχώριας», παραδοσιακής τέχνης. Οι πρόσφυγες αποτελούν μια φθηνή εργατική δύναμη απαραίτητη για την εκβιομηχάνιση του ελληνικού κράτους, αλλά και μια πλούσια

---

[153] Χατζημιχάλη Έρση, *Περίπατος με την Αγγελική*, ό.π., σελ. 36.
[154] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 29.
[155] Ψαλιδόπουλος Μιχ., «Πρόσφυγες και ελληνική οικονομία στο μεσοπόλεμο», *Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22*, επιμ. Άννα Καραπάνου, Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2006, σελ. 31. Βεργόπουλος Κ., *Εθνικισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, 1978, σελ. 17-20, 23-24, 121. Χατζηιωσήφ Χρ., «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, τομ. β', μέρος 2ο, επιστ. επιμ: Χρ. Χατζηιωσήφ, Αθήνα, 2003, σελ. 9-11.

πολιτισμική δύναμη, η οποία μπορεί, άψογα ειδικευμένη καθώς είναι, να προσφέρει πολύπλευρα, να τονώσει τις παραδοσιακές τέχνες, και να επεκτείνει, βέβαια, και σ' αυτό το πεδίο τις επιχειρηματικές δραστηριότητες των αστών. Οι πρόσφυγες φτάνουν στην ελληνική επικράτεια «κουβαλώντας» ανεκτίμητους θησαυρούς, «κουβαλώντας» τον πολιτισμό, την παράδοση τους, έχοντας τη μνήμη και τη γνώση δικών τους σχεδίων και τεχνικών στις «λαϊκές» τέχνες. Πρόκειται, λοιπόν, για μια ευκαιρία την οποία οι αστές γυναίκες που ασχολούνται με την «λαϊκή» τέχνη, με πρωτεργάτρια την Α. Χατζημιχάλη, δεν αφήνουν ανεκμετάλλευτη· είναι φανερό ότι τα περισσότερα εργαστήρια χειροτεχνημάτων δημιουργούνται ακριβώς εκείνη την εποχή, αμέσως μετά την μικρασιατική καταστροφή: προσφέροντας βοήθεια και εργασία στις προσφυγοπούλες μπορούν, παράλληλα, να επεκτείνουν, να αναζωπυρώσουν τη «λαϊκή» τέχνη, να ενισχύσουν την εθνική βιοτεχνική ανάπτυξη[156].

Με προτροπή και συνεχή συνεργασία άμεση ή έμμεση της Α. Χατζημιχάλης, ιδρύονται αμέσως μετά την καταστροφή: η «*Εργατική Γωνιά*» ή «Γωνιά της Μάννας», από την Άννα Παπαδοπούλου, (η οποία είχε ιδρύσει πρωτύτερα την «Πρόοδο», βλ. σελ. 25), με την χρηματική ενίσχυση της Έλενας Βενιζέλου (σύζυγο του Ελευθέριου Βενιζέλου) και της Βιργινίας Μπενάκη (σύζυγο του Εμμανουήλ Α. Μπενάκη). Στα εργαστήρια χειροτεχνίας εργάζονται και πωλούν τα έργα τους άπορες πρόσφυγες γυναίκες, ενισχύοντας τους «εθνωφελείς προορισμούς και κατευθύνσεις» της «Γωνιάς» με τη διάδοση των ελληνικών κεντημάτων και υφαντών[157].

Τον Απρίλιο του 1922 ιδρύεται από τον «Διεθνή Σύνδεσμο Γυναικών»[158], στα πλαίσια του οικοτροφείου του συνδέσμου, με την ονομασία «*Σπίτι του Κοριτσιού*», εργαστήριο φτωχών και ορφανών κοριτσιών, με πρόεδρο την Αγγελική Χατζημιχάλη. Αρχικά χωρίς κανέναν πόρο, καμία κρατική επιχορήγηση, η λειτουργία του εργαστηρίου στηρίχθηκε στην πώληση των πρώτων κεντημάτων των κοριτσιών, πάνω σε ευτελή υφάσματα. «Ιδιαιτέρα προσοχή και σημασία αποδίδεται εις το μάθημα του σχεδίου και την διδασκαλία αυτού όχι μόνο δια την ανάπτυξιν της αισθήσεως του καλού και της πρωτοβουλίας των κοριτσιών, αλλά δια την αναδημιουργίαν μορφών κεντητικής διακοσμήσεως, αίτινες θα είναι απαύγασμα των παλαιών προτύπων και του τρόπου της

---

[156] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 31, 33.

[157] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 834-835.
Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 34, 47-48, σελ. 108 (σημ. 18).

[158] Ιδρύτριες του «Διεθνούς Συνδέσμου Γυναικών» ήταν οι: Σωτηρία Αλιμπέρτη (πρόεδρος), Αθηνά Γαϊτάνου-Γιαννιού (γραμματέας), Ελένη Ζ. Βλασσοπούλου (ταμίας), Φωτεινή Κ. Κλεομένους, Βασιλική Δ. Τρυγόνη, Χαρίκλεια Αρ. Κουβέλη (αντιπρόεδρος), Αγγελική Μ. Τσίγγου, Αλίνη Σπ. Αλιμπέρτη, Σοφία Δ. Δρίτσα, Βασιλική Κυριακοπούλου. *Καταστατικόν Διεθνούς Συνδέσμου Γυναικών*, Αθήνα, 1922, σελ. 4.

σχηματοποιήσεως της ελληνικής λαϊκής τέχνης», τονίζει η ίδια η Α. Χατζημιχάλη προβάλλοντας την ποιότητα της διδασκαλίας στο «Σπίτι του Κοριτσιού»[159].

Τον Σεπτέμβριο του 1922 ιδρύονται, από την Αικατερίνη Πασπάτη και την Πηνελόπη Δέλτα, τα εργαστήρια ραπτικής και χειροτεχνίας «Μπενάκειον Ίδρυμα» ή «Ραφείον Προσφύγων Μπενάκη», ή *«Μπενάκειον Εργαστήριο Ραπτικής και Χειροτεχίας»*[160], με δωρεά του Εμμανουήλ Μπενάκη, και πρόεδρο την Αγγελική Αβέρωφ. Το ίδρυμα (το οποίο από το 1930 εντάσσεται στο «Τμήμα προσφύγων» του «Πατριωτικού Ιδρύματος Περιθάλψεως Αθηνών»), ενώ αρχικά ασχολήθηκε με τις ανάγκες ρουχισμού των προσφύγων, από το 1923 αρχίζει την κατασκευή κεντημάτων, δαντελών και προικώων ειδών[161].

Το Νοέμβριο του 1922 ιδρύεται η *«Εθνική Στέγη»*, από τον «Σύνδεσμο δια τα δικαιώματα της γυναίκας» (βλ. σελ.16-17), υπό τον έλεγχο του τμήματος κοινωνικής πρόνοιας του συνδέσμου, τη διεύθυνση της Αύρας Θεοδωροπούλου, της Άννας Παπαδημητρίου και της Ελμίνας Παντελάκη, και με σκοπό την προστασία, περισυλλογή, διατροφή, ηθική αγωγή, επαγγελματική παιδεία ορφανών προσφύγων κοριτσιών. Από το 1924 η Στέγη αποτελεί αυτόνομο σωματείο, με πρόεδρο την Άννα Παπαδημητρίου, στο οποίο λειτουργεί εξατάξιο δημοτικό σχολείο και εργαστήριο χειροτεχνημάτων, για την διδασκαλία του κεντήματος, της ραπτικής, της ασπροκεντητικής[162].

Αμέσως μετά την μικρασιατική καταστροφή ιδρύεται και το *«Παμμικρασιατικόν Σωματείο Γυναικών»*, με ιδρύτρια και πρώτη πρόεδρο την Χρυσούλα Ιωακειμίδου [163], δημιουργώντας εργαστήρια κατασκευής κεντημάτων και άλλων ειδών ασπροκεντητικής, για την αρωγή των άπορων Μικρασιατίδων. Επίσης, τότε, ιδρύεται και ο *«Σύλλογος παροχής εργασίας Μυτιλήνης»*, με πρόεδρο την Σοφία Κέπετζη και επίτιμο πρόεδρο την Ελένη Σιφναίου, για να παράσχει βοήθεια στους πρόσφυγες που κατέκλυσαν το νησί. Στο σύλλογο κατορθώθηκε να δοθεί και δάνειο από την Επιτροπή Αποκαταστάσεως Προσφύγων (Ε.Α.Π.), ώστε να εγκαταστήσει τα διάφορα εργαστήρια του, κεντητικής, πολυτελών δαντελών, μεταξωτών και βαμβακερών υφαντών. Έκδηλος είναι ο θαυμασμός των κεντημάτων του συλλόγου από την Α. Χατζημιχάλη, η οποία σημειώνει: «αριστοτεχνικής αποδόσεως είναι τα ασπροκέντητα χειροτεχνήματά του, διασώσαντα και

---

[159] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 835.
[160] Ό.π., σελ. 835. Στυλιανός Στ. Στυλιανίδης, Ο Εθνικός ευεργέτης Εμμ. Α. Μπενάκης και αι προς το ελληνικό έθνος δωρεαί του, Αθήνα, 1929, σελ. 110-111. *Καταστατικόν του εν Αθήναι εδρεύοντος Ιδρύματος «Σύνδεσμος Εργαστηρίων Χειροτεχνίας»*, Αθήνα, 1931, σελ. 3.
[161] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 835.
[162] Ό.π., σελ. 835.
[163] Πρόεδροι του σωματείου: Χρυσούλα Ιωακειμίδου (1922-1924), Ευαγγ. Μαρσέλλου (1924-1928), Α.Μ. Αθανασούλα (1928-1930), Χρυσούλα Ιωακειμίδου (1930-1932;).
Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 835.

συνεχίζοντα τας ιδιοτύπους μορφάς και τεχνοτροπίας των παλαιών προτύπων της Μυτιλήνης, δυναμένας να θεωρηθούν μεταξύ των σπουδαιοτέρων έργων της ελληνικής λαϊκής κεντητικής»[164].

Τον ίδιο χρόνο, του 1922, ιδρύεται στην Θεσσαλονίκη το *«Εργαστήριο Πατριωτικού Ιδρύματος Προστασίας του παιδιού»*, ως παράρτημα του «Τμήματος Προσφύγων», για την παροχή εργασίας σε άπορες γυναίκες, με πρόεδρο αρχικά την Σοφία Μαυρογορδάτου και έπειτα την Βιργινία Ν. Ζάννα. Το εργαστήριο –αυτοτελές και ανεξάρτητο από το «Πατριωτικό Ίδρυμα Περιθάλψεως» της Αθήνας- στρέφει την προσοχή του στα κεντήματα της Μακεδονίας, επιδιδόμενο στην περισυλλογή προτύπων μακεδονικής κεντητικής τέχνης, και στην εκτέλεση άριστων κεντημάτων βάση αυτών. Ενθαρρύνει, επίσης, την ανάπτυξη της υφαντικής, προτρέποντας και ενισχύοντας τις υφάντριες να συνεχίσουν την τέχνη του αργαλειού, και δημιουργεί πρατήριο για την πώληση όλων των έργων της λαϊκής τέχνης και βιοτεχνίας[165].

Το 1923 ιδρύεται το *«Εργαστήριον του Εθνικού Συμβουλίου Ελληνίδων»* (βλ. σελ. 16-17), από την Σμαράγδα Δημαρά, το οποίο, μετά από την οικονομική ενίσχυση της Ε.Α.Π., το 1927, ξεκινά με πιο εντατικούς ρυθμούς σε νέο εργαστήριο την κατασκευή εκλεκτών χειροτεχνημάτων. Και το 1924 ιδρύονται οι «Βιοτεχνίαι της Εγγύς Ανατολής», από την αμερικανική οργάνωση «Ιδρυμάτων της Εγγύς Ανατολής». Με την χρηματοδότηση και το ένθερμο ενδιαφέρον της Priscilla Capps Hill οι βιοτεχνίες παράγουν κεντήματα «ελληνικών σχεδίων και χρωματισμών», τα οποία εξάγουν στην Αμερική [166].

Παράλληλα, όμως, με την δράση των σωματείων και συλλόγων, ενθαρρύνεται και η ιδιωτική πρωτοβουλία, με την δημιουργία ιδιωτικών εργαστηρίων παραγωγής παραδοσιακών χειροτεχνημάτων. Από το 1923, όπως μας πληροφορεί η Α. Χατζημιχάλη, η Ελένη Αμουτζοπούλου κατασκευάζει απλά και κεντητά υφαντά **(παράρτ. 7, σελ. 33)**, η Όλγα Καπόμπαση, η Άννα Γαρουφαλιά, η Ελένη Αβραμέα δημιουργούν τα δικά τους υφαντήρια, αλλά και η Gladys Richardson συντηρεί μεγάλο εργαστήριο υφαντικής όπου εργάζονται πρόσφυγες. Επίσης, η Ελένη Μακρή παράγει καλλιτεχνικά υφαντά **(παράρτ. 7, σελ. 38)**, και η Μαρία Μπουρατίνου ασχολείται με τα κιλίμια. Στην Θεσσαλονίκη η Κατ. Νικολαΐδου ιδρύει εργαστήριο κατασκευής υφαντών της Προυσής, και στην Αράχωβα, από το 1925, με πρωτεργάτρια την υφάντρια Γιαννούλα Κρίκου, δημιουργείται μεγάλο εργαστήριο υφαντικής τέχνης από ντόπιες υφάντρες, οι οποίες επιδίδονται στην κατασκευή κιλιμιών και άλλων μάλλινων τοπικών υφασμάτων **(παράρτ. 7, σελ. 36-37)**.

---

[164] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 835.
[165] Ό.π., σελ. 835-836.
[166] Ό.π., σελ. 836.

Αλλά και η Μαρία Κολυβά, θεία της Χατζημιχάλη[167], ιδρύει το 1928, υφαντουργείο στη Ζάκυνθο, με σχέδια υφαντών εμπνευσμένα από τα παλαιά υφαντά της Ζακύνθου[168].

Σ' αυτό το σημείο να σημειώσουμε πως η φροντίδα της Αγγελικής Χατζημιχάλη για την «λαϊκή» τέχνη δεν σταματά στη δημόσια ζωή, αλλά φανερώνεται και σε προσωπικό επίπεδο: η Χατζημιχάλη συλλέγει παραδοσιακά χειροτεχνήματα, δημιουργεί η ίδια αντικείμενα εμπνευσμένα από την «λαϊκή» παράδοση, κατασκευάζει το σπίτι της συνδυάζοντας στοιχεία από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική. Το σπίτι της στην Πλάκα είναι το σημαντικότερο έργο του αρχιτέκτονα Αριστοτέλη Ζάχου, και μοναδικό υπόδειγμα δημιουργικής αφομοίωσης της βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής παράδοσης της βόρειας Ελλάδας, ενταγμένο στις σύγχρονες ανέσεις και απαιτήσεις της ζωής. Ο Αριστοτέλης Ζάχος αποτελεί τον σημαντικότερο εκπρόσωπο της ομάδας αρχιτεκτόνων (με κύριους τον Δημήτρη Πικιώνη και τον Νίκο Μητσάκη), οι οποίοι επιδιώκουν την αλλαγή των αρχιτεκτονικών μορφών -αντιτάσσοντας στις τάσεις εισροής του μοντερνισμού και επιβίωσης του κλασικισμού- τον επαναπροσδιορισμό της «λαϊκής» αρχιτεκτονικής, μέσα στην γενικότερη ατμόσφαιρα της εποχής για «επιστροφή στις ρίζες», για αναζήτηση της «ελληνικότητας» στην τέχνη, και δημιουργία εθνικής συνείδησης[169]. Στο σπίτι της Χατζημιχάλη, έχοντας γνώση των αρχών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, χρησιμοποιεί λειτουργικά στοιχεία της μακεδονίτικης αρχιτεκτονικής (σαχνίσι, στεγασμένος εξώστης, συστοιχίες ανοιγμάτων) ως μορφοπλαστικά στοιχεία στην οργάνωση των όψεων, και μια ποικιλία από την τυπολογία της παραδοσιακής κατοικίας στην εσωτερική διαρρύθμιση. Ο εσωτερικός διάκοσμος, επίσης, καλύπτει ένα μεγάλο γεωγραφικό φάσμα καταγωγής, με ξυλόγλυπτα βυζαντινών, μακεδονίτικων, ηπειρώτικων, σκυριανών, πηλιορείτικων κ.α. σχεδίων, με τις επενδύσεις των τζακιών από κεραμικά της Κιουτάχειας, με βιτρώ ζωγραφισμένα από την ιδιοκτήτρια, με το «σκυριανό» σαλόνι και το «βυζαντινό» σαλόνι, επενδυμένο από δέρμα που δούλεψε η ίδια με βυζαντινά σχέδια (**εικ. 13-16**)[170].

Η Α. Χατζημιχάλη δουλεύει με ζήλο και χρησιμοποιεί κάθε μέσω, όπως παρατηρούμε, για τη διάδοση και διατήρηση της λαϊκής τέχνης, γι' αυτό παράλληλα με την σημαντική σημασίας ίδρυση συλλόγων και οργάνωση εκθέσεων, ασχολείται

---

[167] Χατζημιχάλη Έρση, *ό.π.*, σελ. 87.
[168] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 831.
[169] Για την αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου, ενδεικτικά βλ. Κολώνας Βασ., «Αρχιτεκτονική», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, τομ. β', μέρος 2ο, ό.π, σελ. 461-487. Φιλιππίδης Δημ., *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική: αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη (1830-1980)*, Αθήνα, 1984, σελ. 120-178.
[170] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *Αγγελική Χατζημιχάλη*, *ό.π.*, σελ. 85-92.
Κολώνας Βασίλης, «Αρχιτεκτονική», ό.π., σελ. 473.
Παπασπύρου Σταυρούλα, «Μια ζωή γεμάτη προσπάθειες και πίκρες», *Αντί*, 20/8/1993, σελ. 33, 41.

ακατάπαυστα και με την συγγραφή κειμένων γι' αυτή· εργασία που κανείς ως τότε δεν είχε παρουσιάσει. Μέσα από τα βιβλία, τα άρθρα, τις δημοσιεύσεις της **(παράρτ. 6, σελ. 15-19)** για πρώτη φορά γίνεται λόγος για την παραδοσιακή τέχνη, πρώτη φορά η λαϊκή τέχνη γίνεται αντικείμενο επιστημονικής μελέτης, πρώτη φορά παρουσιάζεται και ορίζεται το περιεχόμενο, οι μορφές, η σημασία της, κάνοντάς την γνωστή στο κοινό.

Το 1925 δημοσιεύει το πρώτο βιβλίο της, έπειτα από χρόνια επιτόπιας έρευνας στο νησί της Σκύρου, με τίτλο *«Ελληνική Λαϊκή Τέχνη. Σκύρος»* **(εικ. 17)**. «Η Λαϊκή μας τέχνη είναι μια από τις γνήσιες εκδηλώσεις της ψυχής του λαού, το σταθερό θεμέλιο κάθε νεοελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μελετώντας τα χαρακτηριστικά της λαϊκής μας τέχνης θα γνωρίσωμε καλύτερα τη φυλή μας και τον εαυτό μας»[171]: αυτά είναι τα πρώτα λόγια του κειμένου της Αγγ. Χατζημιχάλη, τα οποία αμέσως μας προβάλλουν το ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής, με τον έντονα εθνικιστικό χαρακτήρα . Μια μορφή τέχνης «ανακαλύπτεται» για να ενισχύσει την διαμόρφωση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, εθνικοποιείται για να αποδείξει την ενότητα και την ζωτικότητα ενός λαού. Το αγωνιώδες ενδιαφέρον για τη διατήρηση της παραδοσιακής τέχνης φανερώνεται και στον επίλογο του βιβλίου, με τις εκκλήσεις της συγγραφέως προς πάσα κατεύθυνση για την προώθηση της λαϊκής τέχνης, η οποία προβάλλεται ως βασικός παράγοντας «*εθνικής προόδου και ευημερίας*»[172].

Η διάρθρωση του βιβλίου της, η παρουσίαση του υλικού της για την Σκύρο –την οποία ακολουθεί έπειτα στις μελέτες της για κάθε περιοχή που ερευνά- ξεκινά με την περιγραφή του τόπου, των ιδιαιτεροτήτων του νησιού, περνά στην αρχιτεκτονική των σπιτιών, έπειτα, αναφέρεται στις φορεσιές, στην χειροτεχνία, στην υφαντική, την κεντητική, τα σταμπάτα, την ξυλουργική, ξυλογλυπτική, την κεραμική, την μεταλλουργία και κάθε άλλη ακόμη έκφραση του σκυριανού πολιτισμού[173]. Η δουλειά της Αγγ. Χατζημιχάλη εντυπωσιάζει από αυτό, ήδη, το πρώτο βιβλίο της, με την ποιότητα, την σχολαστικότητα, την πρωτοτυπία της έρευνα, την συγκέντρωση πληροφοριών και από άλλες περιοχές, την επίμονη μελέτη, τη συστηματική καταγραφή, φωτογράφηση, σχεδίαση, των ειδών της παραδοσιακής τέχνης. Ο λαογράφος, Στίλπων Κυριακίδης, καθηγητής τότε στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, θα χαρακτηρίσει, στην «*Λαογραφία*» (1926), την μελέτη της ως «την πρώτη συστηματική πραγματεία δια την νεοελληνική λαϊκή τέχνην εν τω συνόλω της», η οποία «αποβαίνει πραγματικός θησαυρός δια την σπουδήν της

[171] Χατζημιχάλη Αγγ., *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη. Σκύρος*, ό.π, σελ. 5.
[172] *Ο.π*, σελ. 191.
[173] *Ο.π.*, σελ. 7-189.

νεοελληνικής λαϊκής τέχνης»[174]. Πράγματι με το βιβλίο της κατορθώνει να ενθουσιάσει το αστικό κοινό, στο οποίο απευθύνεται, να πείσει για την εθνική αναγκαιότητα συστηματικής μελέτης της λαϊκής τέχνης, να κερδίζει την εκτίμησή του για την παραδοσιακή τέχνη και ιδιαίτερα για την τέχνη της Σκύρου, και να γίνουν της μόδας κυρίως τα σκυριανά έπιπλα και κεντήματα[175].

Το 1927 και το 1930, στα πλαίσια των πρώτων και δεύτερων Δελφικών Εορτών **(εικ. 19)**, οργανώνει και διευθύνει με μεγάλη επιτυχία τις «Εκθέσεις Ελληνικής Λαϊκής Χειροτεχνίας» -στις οποίες αναφερόμαστε στο επόμενο κεφάλαιο (σελ. 91-93, 98-99) - με τρόπο παρόμοιο μ' αυτόν των εκθέσεων του Λυκείου των Ελληνίδων, αλλά με την ευκαιρία για διεθνή προβολή της «λαϊκής» τέχνης. Επίσης, το 1928 αναλαμβάνει το περίπτερο της Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, στο πλαίσιο της «Διεθνής Έκθεσης Θεσσαλονίκης», παρουσιάζοντας χειροτεχνήματα απ' όλη την Ελλάδα[176].

Τον ίδιο χρόνο διοργανώνεται στην Πράγα το 1ο Διεθνές Συνέδριο για τις Λαϊκές Τέχνες, στο οποίο η Ελλάδα εκπροσωπείται από την Α. Χατζημιχάλη. Η Κοινωνία των Εθνών, που διοργανώνει αυτό το συνέδριο, επιθυμεί και πιστεύει μέσω αυτού, σε μια συστηματική μελέτη της λαϊκής τέχνης μέσα από την ανταλλαγή απόψεων όλων των εθνών και τον εντοπισμό κοινών σημείων μεταξύ τους[177]. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια διεθνή προσπάθεια από την επιστημονική-πνευματική élite κάθε έθνους, για τη σωτηρία και αναζωογόνηση των παραδοσιακών τεχνών· οι οποίες, όμως, από το γεγονός και μόνο ότι έχουν γίνει αντικείμενο προστασίας, μελέτης, συλλογής και ιδιαίτερης μεταχείρισης, ανήκουν, πλέον, στο χώρο του μουσειακού είδους. Η Α. Χατζημιχάλη στην ομιλία που δίνει στο συνέδριο, στα γαλλικά, υπερασπίζεται με σθένος την «λαϊκή» τέχνη, και την ανωτερότητάς της ανάμεσα στις τέχνες άλλων λαών: «*Η ελληνική λαϊκή τέχνη, η αυθόρμητη έκφραση της φυσικής καλλιτεχνικής αίσθησης του λαού, αντανακλά τον χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία της φυλής […]. Η ελληνική λαϊκή τέχνη, αυτό το φυσικό προϊόν της φυλής, δεν είναι παρά η συνέχεια της αδιάκοπης ιστορίας του έθνους, και γι' αυτό μέσα από τα σύγχρονα σχέδια, ξαναβρίσκουμε πολύ παλιά πρότυπα που ανέρχονται στις παλαιότερες περιόδους του ελληνικού πολιτισμού. Αυτό αποδεικνύει ότι η τεχνική παράδοση και η καλλιτεχνική δημιουργική δύναμη του λαού δεν χάθηκαν ποτέ*. Συνεχίζει, υποστηρίζοντας την *καθαρότητα* της ελληνικής παραδοσιακής τέχνης από οποιαδήποτε

---

[174] Λουκάτος Δημ., «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Νέα Εστία*, τομ. 77, τευχ. 905, Μάρτιος 1965, σελ. 355.
[175] Γιανναρά-Ιωάννου Τατ., «Η επικαιρότητα των μηνυμάτων της Αγγελικής Χατζημιχάλη», ό.π., σελ. 38. Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 109 (σημ. 23).
[176] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 49.
[177] Focillon H., «Introduction», *Art Populaire, travaux artistique et international des 1er congres international des arts populaires*, τομ.Ι, Prague, Παρίσι, Institut Internanional de Cooperation Intellectuelle, 1931, σελ. 10.

ανατολική -τούρκικη- ή άλλη επιρροή από τις γειτονικές βαλκανικές χώρες, τονίζοντας πως: *η ελληνική ζωή, στα χρόνια που ακολούθησαν μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, δεν είναι παρά η συνέχεια της βυζαντινής ζωής*», και η νεοελληνική τέχνη συγγενεύει με την τέχνη των άλλων βαλκανικών λαών, καθώς αυτοί οι λαοί «*έλκουν την καταγωγή τους από τον βυζαντινό πολιτισμό*, δηλαδή τον ελληνικό[178].

Τις ίδιες απόψεις διατύπωσε και δύο χρόνια αργότερα (1930) στην «*Α΄ Βαλκανική Διάσκεψη*», στην Αθήνα, που οργάνωσε η «Ελληνική Εταιρεία των Φίλων της Ειρήνης», με πρόεδρο τον Σ. Λοβέρδο (και έπειτα τον Α. Παπαναστασίου)[179]. Η Α. Χατζημιχάλη σε διάλογο που είχε με τον Ρουμάνο πρωθυπουργό και ιστορικό-εθνολόγο, Γιόργκα **(εικ. 20)**, υποστηρίζει την ελληνική επιρροή και προέλευση της λαϊκής τέχνης όλων των βαλκανικών λαών, από τον αρχαίο πολιτισμό[180]. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια της σε πολλά κείμενά της, όπως και στο εκτενέστατο άρθρο για τη «λαϊκή» τέχνη, της «Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας» του 1934: «Ειδικώς δια τα κεντήματα δυνάμεθα μετά κατηγορηματικότητος να είπωμεν ότι τα ελληνικά είναι ανώτερα των κεντημάτων των άλλων βαλκανικών λαών ως προς την τεχνικήν λεπτότητα, τον πλούτον των χρωμάτων και την ποικιλίαν της συνθέσεως»[181]. Αυτή ήταν, άλλωστε, και η γενικότερη ιστορική άποψη που καλλιεργούνταν εκείνη την εποχή (όπως παρατηρήσαμε, ήδη, και όπως θα παρατηρήσουμε και στην συνέχεια) με τους αδιάσπαστους πολιτισμικούς σταθμούς της ελληνικής ιστορίας: προϊστορικός - κλασικός - βυζαντινός - λαϊκός πολιτισμός. Μέσα σ' αυτό το εθνικιστικό κλίμα -που σαν σε αντίφαση, οργανώνεται η Βαλκανική Διάσκεψη για την ενότητα των βαλκανικών λαών- οι απόψεις του Κωνσταντίνου Φαλτσάϊτς, στα 1927, φανερώνονται διαφορετικές και ιδιαίτερα προοδευτικές: «Η ιδική μας λαϊκή τέχνη έχει ομοιότητα μεγίστην και με την σλαυϊκήν τέχνην και με την μουσουλμανικήν όχι διότι αυταί είναι επηρεσμέναι από την βυζαντινήν ή η δική μας λαϊκή τέχνη από αυτάς, αλλά διότι αρχικοί δημιουργοί γενικώς της λαϊκής τέχνης ήσαν κυρίως οι πλανόδιοι τεχνίται διά τους οποίους δεν υπάρχουν ούτε ιδεολογικά ούτε πολιτικά σύνορα»[182]. Πέρα από το επιχείρημα στο οποίο στηρίζει την άποψή του, η απόρριψη του εθνικού χαρακτήρα που έχει δοθεί στην παραδοσιακή τέχνη από κάθε λαό, και η προσέγγισή της ως ενιαίας στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, μακριά από

---

[178] Hagimihali Angélique, «L' Art Populaire Grec», *Art Populaire, travaux artistique et international des 1er congres international des arts populaires*, ό.π., σελ. 78-79.

[179] «Αρχείο Ελένης Ευκλείδη», αρ. εισ. 328, *Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη*. *Ιστορικό Αρχείο Λυκείου Ελληνίδων*

[180] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 49, 51-52.
Αλεξίου Νίκος, «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Ζυγός*, τευχ. ΙΙΙ, Απρίλιος, 1965, σελ. 19.

[181] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 826.

[182] Φαλτάϊτς Κ., «Αι εορταί των Δελφών και η Λαϊκή μας τέχνη», *Αλεξανδρινή Τέχνη*, τευχ. 10, Σεπτέμβριος 1927, σελ.40-41.

«πολιτικά και ιδεολογικά σύνορα», πραγματικά εντυπωσιάζει με την πρωτοπόρα σύλληψή της, για εκείνη την χρονική περίοδο[183].

Στο πλαίσιο της «Βαλκανικής Διάσκεψης», οργανώνεται «Έκθεση Λαϊκής Τέχνης των Βαλκανικών Εθνών» (Αλβανίας, Βουλγαρίας, Ελλάδας, Ρουμανίας, Σερβίας και Τουρκίας) από την Α. Χατζημιχάλη, ως πρόεδρος του Τμήματος Γραμμάτων και Τεχνών του «Εθνικού Συμβουλίου των Ελληνίδων». Για την πραγματοποίηση της έκθεσης καταρτίστηκε τιμητική επιτροπή η οποία αποτελούνταν από τις συζύγους των πρέσβεων των Βαλκανικών κρατών στην Αθήνα, και από τις παρακάτω κυρίες «της Αθηναϊκής Κοινωνίας»: Έλλην Α. Αδοσίδου, Ραλλούν Γεωργαντά, Ελένη Ι. Δαμαλά, Πηνελόπη Δέλτα, Ελένη Ευκλείδη, Ελένη Π. Κουντουριώτη, Ναταλία Π. Μελά, Ελένη Αντ. Μπενάκη, Έδλαν Γ. Νάζου, Άννα Παπαδημητρίου, Καλλιρρόη Παρρέν, Εύα Σικελιανού, Αγγελική Χατζημιχάλη, Σοφίαν Χαριτάκην. Η έκθεση διαρκεί από τις 9-20 Οκτωβρίου, και όπως διαβάζουμε σε ανακοίνωση που στέλνεται προς όλα τα σωματεία, τα εργαστήρια, τους συλλόγους για την συγκέντρωση των παραδοσιακών χειροτεχνημάτων, μετά το τέλος της έκθεσης τα εκθέματα θα πωλούνταν. Όπως διαφαίνεται από στο ίδιο έντυπο υπάρχει ένθερμο ενδιαφέρον για την καλή προβολή των ελληνικών έργων, καθώς τονίζεται πως ο σκοπός της έκθεσης είναι «υψηλός και πόσον εξυπηρετικός όχι μόνον της προαγωγής της λαϊκής τέχνης αλλά και των καθόλου Βαλκανικών και ειδικώς των εθνικών μας συμφερόντων. Παρέλκει επομένως να εξαρθή η υποχρέωσις […] προς ενεργόν συμμετοχή και αποστολήν εκλεκτών εκθεμάτων εις τρόπον ώστε το Ελληνικόν τμήμα […] να μην υστερήση των τμημάτων των άλλων εις τα Βαλκάνια γειτόνων μας»[184]. Στην έκθεση, επίσης, παίρνει μέρος και το Λύκειο Ελληνίδων με ιδιαίτερη έκθεση «Ελληνικής Ενδυμασίας», παρουσιάζοντας την «εξέλιξιν της εθνικής μας ενδυμασίας από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερον […], χάριν εθνικών σκοπών »[185].

Αμέσως μετά την «Βαλκανική Διάσκεψη» και την επιτυχία της Έκθεσης Λαϊκής Τέχνης, ιδρύονται ο σύλλογος *«Ελληνική Λαϊκή Τέχνη»*, με πρόεδρο τη Ναταλία Μελά, η

---

[183] Ο κοινός χαρακτήρας των διάφορων μορφών τέχνης του «λαϊκού» πολιτισμού, στην ευρύτερη βαλκανική περιοχή, πολύ σπάνια μέχρι σήμερα έχει υποστηριχθεί από τους διάφορους μελετητές, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους τονίζουν ακόμη την ελληνική καταγωγή των μορφών και τον εθνικό χαρακτήρα τους. Ο Μίλτος Γαρίδης, έχει κάνει τα σημαντικότερα «βήματα» προς αυτή την κατεύθυνση: από την δεκαετία του 1960, σε μελέτες του, κυρίως, για την διακοσμητική ζωγραφική του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα στα Βαλκάνια και στη Μικρά Ασία, παρατηρεί τα κοινά μορφολογικά στοιχεία στις περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπου συνδυάζονται τα τουρκομπαρόκ και ροκοκό μοτίβα, με νεοκλασικά και με στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης (Γαρίδης Μίλτος, *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία 18^{ος} - 19^{ος} αιώνα*, Αθήνα, 1996. Χατζηνικολάου Νίκος, «Τέσσερις Έλληνες Ζωγράφοι του 20^{ου} αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», *Πολίτης*, 1976, τευχ. 2, σελ. 52-54).

[184] Δισέλιδο έντυπο, «Έκθεσις Λαϊκής Τέχνης των εξ Βαλκανικών Λαών», *Ιστορικό Αρχείο Λυκείου Ελληνίδων*.

[185] «Έκθεσις Εθνικών Ενδημασιών Λυκείου Ελληνίδων», Αρχείο Ελένης Ευκλείδη, αρ.εισ..328, *Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη*.

Ανώνυμη Εταιρία *«Ελληνικές Τέχνες»*, με πρόεδρο τον Σπύρο Λοβέρδο (στα οποία θα αναφερθούμε στο τελευταίο κεφάλαιο) και ένα χρόνο αργότερα, το 1931, με πρωτοβουλία της Αγγελικής Χατζημιχάλη, ιδρύεται ο «*Σύνδεσμος Εργαστηρίων Χειροτεχνίας*» (Σ.Ε.Χ.)[186]. Ο Σ.Ε.Χ., ένα είδος συνεταιρικής οργάνωσης και ομοσπονδίας, δημιουργείται από τον συνασπισμό -με πρόεδρο την Α. Χατζημιχάλη- των κυριότερων, όπως ήδη παρατηρήσαμε, εργαστηρίων παραδοσιακής χειροτεχνίας: τον «Διεθνή Σύνδεσμο Γυναικών» («*Σπίτι του Κοριτσιού*»), το «Μπενάκειο Εργαστήριο Ραπτικής και Χειροτεχίας», το «Παμμικρασιατικόν Σωματείο Γυναικών», το «Πατριωτικό Ίδρυμα Προστασίας του παιδιού» και την «Εθνική Στέγη» [187]. Από τα εργαστήρια αυτά το «Παμμικρασιατικόν Σωματείο Γυναικών» φαίνεται να μην ανήκει αργότερα στον Σύνδεσμο, ενώ αντίθετα το «Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων» και ο «Σύλλογος παροχής εργασίας Μυτιλήνης», προστέθηκαν αργότερα, καθώς δεν αναφέρονται στο αρχικό καταστατικό, αλλά σημειώνονται σε μεταγενέστερο κείμενο της Χατζημιχάλη[188]. Σκοπός του Συνδέσμου ήταν: «η ανάπτυξις υποστήριξις και διάδοσις της Ελληνικής Χειροτεχνίας και Οικοτεχνίας. Η παροχή των μέσων προς ευρυτέραν διάδοσιν των προϊόντων ταύτης και η βελτίωσις της θέσεώς των, η συναφής εργασία εργαζομένων επ' αγαθώ της Εθνικής Οικονομίας της χώρας». Το Α΄ Διοικητικό Συμβούλιο αποτελείται από τις: Αγγελική Χατζημιχάλη, εκπροσωπούσα τον «Διεθνή Σύνδεσμο Γυναικών» (πρόεδρος), Αγγελική Αβέρωφ, εκπροσωπούσα το «Μπενάκειο εργαστήριο» (αντιπρόεδρος), Βιργινία Ζάννα, εκπροσωπούσα το «Πατριωτικό Ίδρυμα Προστασίας Παιδιού Θεσσαλονίκης» (αντιπρόεδρος), Ουρανία Σοκόλη, εκπροσωπούσα το «Μπενάκειο εργαστήριο» (γραμματέας), Ασπασία Πετροκοκκίνου, εκπροσωπούσα την «Εθνική Στέγη» (ταμίας), και μέλη τις: Μαρία Αντωνοπούλου («Διεθνής Σύνδεσμος Γυναικών»), Άννα Παπαδημητρίου («Εθνική Στέγη»), Χρυσούλα Ιωακκειμίδου («Παμικρασιατικόν Σωματείο Γυναικών»), Αλίκη Δημητριάδου («Παμικρασιατικό Σωματείο Γυναικών») και Λουκία Ναούμ («Πατριωτικό Ίδρυμα Προστασίας Παιδιού Θεσσαλονίκης»)[189].

Αγωνιώδης επιθυμία της Αγγελικής Χατζημιχάλη είναι να μην χαθεί η λαϊκή τέχνη, να κρατηθεί ζωντανή, να συμβάλει με κάθε μέσω στην αναζωπύρωσή της. Η ένταξη των εργαστηρίων σε ένα ενιαίο πλαίσιο δράσης, η κοινή τους οργάνωση, ο συντονισμός των

---

[186] Πρόκειται για τον μέχρι πρόσφατα «Εθνικό Οργανισμό Ελληνιικής Χειροτεχνίας» (Ε.Ο.Ε.Χ) και τον σημερινό «Ελληνικό Οργανισμό Μικρομεσαίων Μεταποιητικών Επιχειρήσεων και Χειροτεχνίας» (ΕΟΜΜΕΧ).

[187] *Καταστατικόν του εν Αθήναι εδρεύοντος Ιδρύματος «Σύνδεσμος Εργαστηρίων Χειροτεχνίας»*, Αθήνα, 1931, σελ. 3-4.

[188] Hagimihali Angélique, *L'Art Populaire Grec*, Αθήνα, εκδ. "pyrsos" , 1937, σελ. 46.

[189] *Καταστατικόν του εν Αθήναι εδρεύοντος Ιδρύματος «Σύνδεσμος Εργαστηρίων Χειροτεχνίας»*, ό.π., σελ. 11-12.

ενεργειών για την παραδοσιακή χειροτεχνία, η διαμόρφωση, ουσιαστικά, μιας κοινής «γραμμής» και πορείας για την λαϊκή τέχνη, αποτελούν απαραίτητες προϋποθέσεις, όπως γίνεται αντιληπτό από τις παραπάνω προσπάθειες της Χατζημιχάλη, για την πρόοδό της. Ήδη από την ίδρυση του «Σπιτιού του Κοριτσιού», προωθώντας την παραπάνω σκέψη, μιλά για «σχηματοποίηση της ελληνικής λαϊκής τέχνης» (βλ. σελ. 54-55), κατευθύνει και ενισχύει τα περισσότερα εργαστήρια με σχέδια και οδηγίες για την εκτέλεσή τους, φτάνοντας το 1929 να δημοσιεύσει το δεύτερο βιβλίο της, *«Υποδείγματα Ελληνικής Διακοσμητικής Τέχνης»*, όπου συγκεντρώνονται διακοσμητικά σχέδια κάθε είδους χειροτεχνίας: «Τα μοτίβα αυτά όταν περισωθούν και μελετηθούν θα είναι δυνατόν να εφαρμοσθούν εις τα χρήσιμα και προσηρμοσμένα εις τας σημερινάς ανάγκας της ζωής μας σκεύη, έπιπλα, διακοσμητικά, υφάσματα κ.λ.π. […]. Διότι η τέχνη πρέπει να έχη οργανικήν με την ζωήν ενότητα. Η δε ζωή μόνον ένα κύριον αναγνωρίζει, την ανάγκην», σημειώνει η συγγραφέας[190]. Η συστηματοποίηση, η σχηματοποίηση, η επανάληψη, όμως, αυτή των σχεδίων της παραδοσιακής τέχνης οδηγεί σταδιακά στο φορμαλισμό της, σε μια στείρα εφαρμογή των μοτίβων. Η Χατζημιχάλη προσφέροντας αυτά τα «υποδείγματα», ως πρότυπα για την καλλιτεχνική δημιουργία των τεχνιτών, έχει, ουσιαστικά, παρέμβει στην φυσική εξέλιξη και δημιουργία της «λαϊκής» τέχνης, συντελώντας -από υπερβολικό ζήλο για την σωτηρία της- στον αφανισμό του αυθορμητισμού, της φαντασίας, της αυθεντικότητας της παραδοσιακής τέχνης. *Η διδασκαλία της βιοτεχνίας είναι επιβεβλημένη*, θα γράψει το 1937 σ' ένα άρθρο της για την καλλιτεχνική βιοτεχνία (λαϊκή χειροτεχνία), για την οποία πιστεύει: *Στην προσαρμογή της, που γίνεται σήμερα ανάλογα προς τις σύγχρονες ανάγκες, μα πρόχειρα και κατά προσέγγιση, πρέπει να μπει μια τάξη κι ένα σύστημα. Χρειάζεται ειδική μόρφωση πάνω σ' αυτή την ίδια τη λαϊκή μας τέχνη, καθώς και πάνω στους διάφορους ρυθμούς και την ιστορία τους. Σπουδή που θα συντελέσει στο να αισθάνονται πρώτα απ' όλα οι βιοτέχνες μας, να μάθουν να παρατηρούν, να σκέπτονται, και ύστερα να δημιουργούν*, και τότε θα καταλάβουν καλύτερα *το πνεύμα της παλιάς τεχνικής* […] *παρ' ότι το εννοούσαν οι προγονοί τους, που δημιουργούσαν έργα μάλλον από το ένστικτο και από την παράδοση*[191]. Πώς μπορούμε, όμως, να μιλάμε για παραδοσιακή τέχνη όταν αυτή δεν θα βρίσκεται κοντά στην παράδοση, όταν δεν θα είναι δημιούργημα βιωματικής μάθησης; Ως μέγιστο, μάλιστα, μέσω προώθησης και ενίσχυσης της λαϊκής τέχνης, η Χατζημιχάλη θεωρεί την εισαγωγή της στο σχολείο, ώστε να επιτευχθεί η

[190] Χατζημιχάλη Αγγ., *Υποδείγματα Ελληνικής Διακοσμητικής Τέχνης*, Αθήνα, 1929, σελ. 14.
[191] Χατζημιχάλη Αγγ., *Η Καλλιτεχνική Βιοτεχνία, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον της*, Αθήνα, ανατύπωση "Νέα Εστία", 1937, σελ. 5.

ανάπτυξη της «καλλιτεχνικής μορφώσεως του λαού»[192]. Με την ίδρυση, το 1938, της Οικοκυρικής Βιοτεχνικής Επαγγελματικής Σχολής το *«Ελληνικό Σπίτι»* (αρχικά «Σπίτι του Κοριτσιού»)[193], υλοποιεί την ιδέα της για ένα τέτοιο σχολείο προσανατολισμένο στην παραδοσιακή τέχνη (**εικ. 21-22**).

Πάντως, η Χατζημιχάλη επιθυμεί με πάθος η λαϊκή τέχνη να είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής, όχι μακριά από την ύπαιθρο και τους κατοίκους της, γιατί, όπως τονίζει, «για το λαό μας η λαϊκή τέχνη είναι κάτι χρήσιμο και χρησιμοποιούμενο, κάτι που διατηρείται και έχει αξία»[194]. Αντιλαμβάνεται, δηλαδή, την λαϊκή τέχνη με δημιουργούς τους ίδιους τους ανθρώπους της υπαίθρου, με αφετηρία την ύπαιθρο και τελικό προορισμό αυτή. Σε αντίθεση με άλλες ιδέες που αντιμετωπίζουν τη «λαϊκή» τέχνη ως χώρο έμπνευσης για δημιουργία, από τις ανώτερες τάξεις (από την «αρχοντοπούλα», όπως χαρακτηριστικά εκφράζει η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού[195], βλ. σελ. 79), μιας υψηλής εθνικής τέχνης, η Χατζημιχάλη πιστεύει στην παραδοσιακή τέχνη ως αυτόνομη αξία, η οποία πρέπει να συνεχιστεί στα χωριά, στο φυσικό περιβάλλον της, με τους πνευματικούς ανθρώπους να συμμετέχουν βοηθώντας, ενθαρρύνοντας, καθοδηγώντας με το παράδειγμά τους παραδοσιακούς δημιουργούς. Η Χατζημιχάλη έχοντας πρώτη μελετήσει επιτόπου τον υλικό παραδοσιακό πολιτισμό, έχοντας ταξιδέψει κάτω από τις δύσκολες συνθήκες της εποχής, σε όλη σχεδόν την ελληνική ύπαιθρο, καταγράφοντας, ερευνώντας, γνωρίζοντας τα ήθη, τα έθιμα, τα δημιουργήματα, τη νοοτροπία των κατοίκων, επιθυμεί, πέρα από τη γνώση που παίρνει απ' αυτούς, να τους εμφυσήσει την αισιοδοξία για την συνέχιση και επέκταση της παραδοσιακής εργασίας τους. Άλλωστε, οι ιδέες της και η προσέγγισή της για τη «λαϊκή» τέχνη, άψογα, θα λέγαμε, φανερώνονται στο «Ελληνικό Σπίτι». Πρόκειται για εκπαιδευτήριο-οικοτροφείο θηλέων που φιλοξενεί μαθήτριες από διάφορα μέρη της Ελλάδος, με στόχο αυτά τα κορίτσια της υπαίθρου να μαθητεύσουν στην παραδοσιακή χειροτεχνία, να ενισχύσουν και να τελειοποιήσουν τις γνώσεις τους στην τέχνη των προγόνων τους, να προβάλλουν τις παραδόσεις της ιδιαίτερης πατρίδας τους, και να επιστρέψουν στην επαρχία διδάσκοντας σε οικοκυρικές σχολές, οργανώνοντας και στελεχώνοντας βιοτεχνικά εργαστήρια, προωθώντας με κάθε μέσο την παραδοσιακή τέχνη[196]. Το σχολείο αυτό δεν απευθύνεται στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, καθώς η «λαϊκή» τέχνη δεν αντιλαμβάνεται ως δημιούργημα της τάξης τους, αλλά

---

[192] Χατζημιχάλη Αγγ., *Υποδείγματα Ελληνικής Διακοσμητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 15-16.
[193] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 59-60.
[194] Χατζημιχάλη Αγγ., «Η Λαϊκή Τέχνη», *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη* (*Ρουμλούκι - Τρικέρι - Ικαρία),* ό.π., σελ. 20.
[195] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, εισαγ.-επιμ.-σχόλια: Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, Αθήνα 2005, σελ. 46.
[196] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σελ. 60-61.

και καθώς, παράλληλα, η μάθηση των παραδοσιακών χειροτεχνημάτων προβάλλεται ως μέσω επαγγελματικής αποκατάστασης απόρων κοριτσιών. «Κάθε λαϊκή τέχνη», σημειώνει η Χατζημιχάλη, «είναι χειροτεχνία. Αρχίζει με την οικιακή και περνώντας από την επαγγελματική του σπιτιού φτάνει στην εργαστηριακή»[197]. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η ανάπτυξη της «λαϊκής» τέχνης συνδέεται, πέρα από την ενίσχυση της εθνικής συνείδησης, και με την ενίσχυση της εθνικής οικονομίας, στοιχείο που δεν ξεχνά να επαναλαμβάνει στα γραπτά της η Χατζημιχάλη[198].

Από την στιγμή, όμως, που τα «λαϊκά» χειροτεχνήματα εμπορευματοποιούνται, διδάσκονται σε σχολές, συγκεντρώνονται σε μουσεία, περιγράφονται σε βιβλία, χάνοντας το βασικό χαρακτηριστικό τους της βιωματικής αναπαραγωγής των τρόπων και των τεχνοτροπιών, έχει ουσιαστικά, αν όχι χαθεί, αλλοιωθεί η παραδοσιακή τέχνη. Η Χατζημιχάλη κατανοεί εν μέρει, αργότερα, την αλλοίωση αυτή που προκλήθηκε με την παρέμβαση των «αριστοκρατών» και των «διανοούμενων», καθώς αναγνωρίζει πως η έκδοση του βιβλίου της για τη Σκύρο αποτέλεσε το ξεκίνημα της καταστροφής του νησιώτικου αυτού πολιτισμού. Συνειδητοποιεί πως η «élite» της Αθηναϊκής κοινωνίας ενθουσιασμένη από τον Σκυριανό πολιτισμό επισκέπτεται το νησί, χωρίς ίχνος σεβασμού προς τους κατοίκους, εξετάζοντας τα σπίτια και τα αντικείμενα τους σαν να επρόκειτο για εξερεύνηση του πολιτισμού μιας ξένης, άγριας φυλής. Ιδιαίτερα έπειτα από το 1931, με την διοργάνωση των Εορτών για τον Άγγλο ποιητή Μπρούκ στη Σκύρο, πολλαπλασιάζονται οι «επελάσεις» Αθηναίων στη Σκύρο, που έκαναν τους κατοίκους να αισθανθούν απολίτιστοι και να στραφούν σε διαδικασία «εκπολιτισμού» τους. Η θλίψη των λόγων της Χατζημιχάλη σε μια διάλεξή της για τη Σκύρο, είναι χαρακτηριστική για την καταστροφή που είχε επέλθει στον λαϊκό πολιτισμό: «Πάνε σαράντα χρόνια που η Σκύρος ήταν ένα παραμύθι […] τώρα δεν απομένη τίποτα»[199].

Τέλος, έχοντας παρατηρήσει στο παράρτημα της εργασίας **(παράρτ. 6, σελ. 15-20)** το συγγραφικό έργο της Χατζημιχάλη και τις μελέτες που έχουν γραφτεί για την ίδια, να σημειώσουμε εδώ, ενδεικτικά ίσως, για την ολιγωρία και «ανικανότητα» διαχείρισης του έργου της, την ενδιαφέρουσα μαρτυρία του Αλεξ. Μαμμόπουλου: *Θα θυμηθώ εδώ με οδύνη, όση οδύνη αισθάνθηκα όταν έκαμα την απογραφή των εκθεμάτων του Συνδέσμου Εργαστηρίων Χειροτεχνίας, στα 1957, που έκλεισε με την απογραφή και αποτίμησι της ιστορικής βιβλιοθήκης του Αλέξιου Κολυβά και της ίδιας* [της Αγγελικής Χατζημιχάλη]

---

[197] Χατζημιχάλη Αγγ., «Η Λαϊκή Τέχνη», *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη* (*Ρουμλούκι - Τρικέρι - Ικαρία)*,ό.π., σελ. 11.

[198] Ενδεικτικά βλ.: Χατζημιχάλη Αγγελική, *Υποδείγματα Ελληνικής Διακοσμητικής Τέχνης*, ό.π., σελ. 12-13. Χατζημιχάλη Αγγελική, *Η Καλλιτεχνική Βιοτεχνία*, σελ. 3,7.

[199] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *ό.π.*, σημ. 21, σελ. 108-109.

από τρεις χιλιάδες τόμους. Σπάνιες και δυσεύρετες εκδόσεις, μερικές από τη βιβλιοθήκη του Όθωνος με το μονόγραμμά του, με εξέπληταν από στιγμή εις στιγμήν. Η αποτίμησις έδωκε το ποσό των εκατόν πενήντα χιλιάδων. Φυσικά η διαπραγμάτευσις της πωλήσεως θα κατέληγε σε τιμή πολύ μικρότερη. Έκρουσα τότε πολλές *ηπειρώτικες πόρτες με την πρόθεσι να περιέλθουν στη Ζωσιμαία Βιβλιοθήκη, ως δωρεά του αγοραστού* […]. *Δυστυχώς, οι μαλαματένιες πόρτες της Ηπειρώτικης ευεργεσίας δεν άνοιξαν. Έτσι ο ιστορικός αυτός θησαυρός αντί του ευτελέστατου τιμήματος των 18.000 δραχμών πήρε την άγουσαν προς τα αθηναϊκά παλαιοπωλεία*[200].

[200] Αλεξ. Χ. Μαμμόπουλος, *Αγγελική Χατζημιχάλη και η Ηπειρωτική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Ηπειρωτικής Εταιρείας Αθηνών, 1967, σελ. 18.

Εύα Πάλμερ – Σικελιανού

1. Νέα Υόρκη: η οικογένεια - οι πρώτες σπουδές

Η Εύα Πάλμερ (Evelina Palmer, **εικ. 23**) γεννήθηκε το 1874 στο Gramercy Park της Νέας Υόρκης. Ήταν η μικρότερη από τα πέντε παιδιά του Κούρτλαντ Πάλμερ (Courtlandt Palmer), ο οποίος χαρακτηρίστηκε από τους συγχρόνους του «απόστολος της προόδου». Ο Πάλμερ με πρωτοπόρες ιδέες για την εποχή του, και πάντοτε με απώτερο σκοπό του την διάδοση και παγίωση της ειρήνης, ήταν ο πρόεδρος και ιδρυτής του «Ομίλου του 19ου αιώνα» («Nineteenth Century Club») της Νέας Υόρκης, ο οποίος υπήρξε σταθμός στην πνευματική μεταρρύθμιση και ώθηση για ελεύθερη κριτική μέσα στον κύκλο της αριστοκρατικής διανόησης του τόπου. Η ίδια η Εύα Πάλμερ γράφει: *Μέσα σε μια κοινωνία που είχε υψώσει αξεπέραστα εμπόδια μεταξύ διαφορετικών θρησκευτικών δογμάτων και κοινωνικών πεποιθήσεων […] ο πατέρας μου ήθελε να προωθήσει ανοιχτό διάλογο μεταξύ των παρατάξεων […] έκανε έργο ζωής του να φέρνει σε επαφή τους πιο διακεκριμένους εκπροσώπους αντίθετων πλευρών σε διάφορα θέματα, για να ακούει ο ένας τον άλλο μέσα σε μια ατμόσφαιρα πολιτισμένη […] Νομίζω ότι ειλικρινά πίστευε πως η ανοιχτή συζήτηση, μαζί με αληθινή καλοσύνη, θα αρκούσαν για την ανάπλαση του κόσμου*[201]. Το 1885, επίσης, ο Πάλμερ ιδρύει πρωτοποριακό για την εποχή μεικτό σχολείο που λειτούργησε με βάση τις νέες παιδαγωγικές αρχές και τις καινούριες μεθόδους: μεικτή παιδεία, έλλειψη αυστηρής πειθαρχίας, ανανεωτική μορφή διευθυντή και, κυρίως, τεχνική εκπαίδευση, η οποία έδωσε για πρώτη φορά ιδιαίτερη έμφαση στις χειροτεχνικές εργασίες. Πιστεύει, επιπλέον, με ζήλο πως η μουσική έχει μέγιστη σημασία για την καλλιέργεια του ανθρώπου, και αναμφισβήτητα, θα πρέπει να σημειώσουμε, πως κατείχε πάντα πρωτεύοντα ρόλο μέσα στην οικογένεια Πάλμερ[202].

Η μητέρα της Εύας, με σπουδές και ιδιαίτερη κλίση στη μουσική-στο πιάνο, οργάνωνε συχνά μουσικές βραδιές, έχοντας έτσι δημιουργήσει μια ορχήστρα μουσικής δωματίου στο σπίτι της. Στο κοινωνικό της ενδιαφέρον εντάσσεται πρώτα απ' όλα η φεμινιστική της δράση. Η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού θυμάται να μεγαλώνει σε μια ατμόσφαιρα συζητήσεων, διαλέξεων, συνεδριάσεων υπέρ των δικαιωμάτων των γυναικών, καθώς στους αγώνες για την χειραφέτηση τους η μητέρα της υπήρξε «πρωταγωνίστρια»[203], και από πολύ νωρίς «ήταν απόλυτα σίγουρη πως μόνον εφόσον οι γυναίκες μπορούσαν να

---

[201] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, εισαγ.- μτφρ- σχόλια: John Anton, Αθήνα, 1992, σελ. 27-29.
[202] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *ό.π.*, σελ. 44-45, 255.
Χατζηδάκη Ευγ., «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», *Εύα Palmer- Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, Αθήνα, 1998, σελ. 1.
[203] Σικελιανού Εύα, «Η Βυζαντινή Μουσική και το νέον όργανον», *Νέα Φόρμιγξ*, Μάιος 1921, σελ. 4.

κερδίσουν την πολιτική ισότητα με τους άνδρες, δεν θα γίνονταν πια πόλεμοι, ούτε και θα υπήρχε κοινωνική αδικία». Απαραίτητο εφόδιο και δικαίωμα όλων, θεωρούσε την γνώση του Συντάγματος και των Νόμων των Ηνωμένων Πολιτειών, γι' αυτό μαζί με τέσσερις φίλες της ιδρύει την «Ένωση για Πολιτική Εκπαίδευση», η οποία έπειτα έγινε ο πυρήνας του Δημαρχείου της πόλης. Επίσης, χάρη στο ενδιαφέρον της για την τοπική ιστορία, τις προσωπικές της έρευνες και τα μαθήματα που έδωσε για τις έθιμα και τις παραδόσεις της Νέας Υόρκης, συγκροτήθηκε η «Ιστορική Εταιρεία της Πόλης της Νέας Υόρκης»[204].

Η Εύα Πάλμερ μεγάλωνε, βέβαια, μέσα σε ένα οικογενειακό περιβάλλον με ιδιαίτερα ανεπτυγμένο πνευματικό επίπεδο, αλλά καθυστέρησε να πάρει την απαραίτητη μόρφωση και να πάει στο σχολείο, καθώς από την γέννησή της θεωρήθηκε ότι έχει έναν ασθενικό οργανισμό που δε θα είχε πολλά χρόνια ζωής. Μόνο όταν έγινε αντιληπτό πως είχε μάθει να διαβάζει μόνη της, της επέτρεψαν να παρακολουθεί –και μόνο ως ακροάτρια- το παραπάνω «μάλλον παράξενο», όπως αναφέρει στην αυτοβιογραφία της, σχολείο Van Taube του πατέρα της, στο οποίο μάλιστα ομολογεί ότι οφείλει την έφεσή της να φτιάχνει πράγματα μόνη της παρά να τα αγοράζει. Καθώς ο πατέρας της επιθυμεί να διαδοθούν οι προδρομικές του ιδέες και πέρα από την Αμερική, ταξιδεύουν οικογενειακώς (το 1883, 1885, 1887) για μεγάλα χρονικά διαστήματα στην Ευρώπη, γεγονός που κάνει απαραίτητη την φοίτηση της ίδιας και των αδελφών της σε σχολεία του Λονδίνου, της Γερμανίας και της Γαλλίας. Η πρώτη συνειδητή, ουσιαστική και αυστηρή παρακολούθηση μαθημάτων (αγγλικής και λατινικής λογοτεχνίας, μεσαιωνικής ιστορίας, αρχαίας ελληνικής γλώσσας) της Εύας Πάλμερ έγινε όταν αποφάσισε να φοιτήσει το 1896 στο Κολέγιο Bryn Mawr. Μετά δύο χρόνια σταματά τα μαθήματα, φεύγει για την Ρώμη ακολουθώντας τον μουσικό αδελφό της Courtlandt, και έπειτα από ένα χρόνο πηγαίνει στο Παρίσι[205].

2. Παρίσι: οι σπουδές και τα ενδιαφέροντα

Καθώς οι συμβατικότητες της αριστοκρατικής τάξης και η απόκτηση τυπικών εκπαιδευτικών προσόντων δεν την ενδιαφέρουν, αποφασίζει να σπουδάσει γαλλικό θέατρο στο Παρίσι. Από το 1902 εγκαθίσταται στο Neuilly, λίγο πιο έξω από το Παρίσι, όπου παίρνει μαθήματα χορού, ηθοποιίας, γαλλικής κωμωδίας· συνεργάζεται με σημαντικούς ηθοποιούς, και συναναστρέφεται με τους καλλιτεχνικούς κύκλους της

[204] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 52-54.
[205] *Ο.π.*, σελ. 29, 43-49.
Χατζηδάκη Ευγ., «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 1-2.

εποχής. Το 1905 γνωρίζεται με τον αδελφό της διάσημης χορεύτριας Ιζαντόρας Ντάνκαν (Isadora Duncan), Ρέυμον (Raymond) και την σύζυγό του Πηνελόπη Σικελιανού, αδελφή του ποιητή Άγγελου Σικελιανού[206]. Η ίδια η Εύα έχει γράψει γι' αυτή τη γνωριμία-σταθμό στη ζωή της, όπου μετά από ένα γεύμα σε φιλικό σπίτι, «μια μέρα στο Παρίσι άκουσα ένα τροπάρι [δύο ελληνικές εκκλησιαστικές ψαλμωδίες] που τραγούδησε η Πηνελόπη Σικελιανού, και η συγκίνησή μου υπήρξε τέτοια που απ' αυτή τη στιγμή και για πάντα, έσβησε μέσα μου ό,τι είχα γνωρίση ως τότε[207]» και «αισθάνθηκα σαν να άκουγα μουσική για πρώτη φορά, σαν να άκουγα ανθρώπινη φωνή για πρώτη φορά[208]».

Η φιλοξενία, έπειτα, του ζευγαριού Ντάνκαν στο σπίτι της Εύας Πάλμερ δίνει τη δυνατότητα για την ανάπτυξη μιας στενής φιλίας ανάμεσά τους, καθώς η ουσιαστική ανταλλαγή απόψεων και ιδεών τούς αποκαλύπτει ένα κοινό πεδίο αναζητήσεων. Ο Ρέυμον, μαζί με την αδελφή του Ιζαντόρα, έχοντας ζήσει ως μποέμ καλλιτέχνες στις μεγαλύτερες πρωτεύουσες της Ευρώπης (Λονδίνο, Παρίσι, Βερολίνο, Μόναχο κ.α.) έχουν έρθει σε επαφή με τους πρωτοποριακούς πνευματικούς κύκλους της εποχής, σε μια αναζήτηση εναλλακτικής καλλιτεχνικής δημιουργίας κοντά στα αρχαιοελληνικά πρότυπα της φυσικότητας και της ελευθερίας. Η έντονη πνευματική-καλλιτεχνική δραστηριότητα που διαμορφώνονταν στη Γερμανία, συγκεντρώνοντας μάλιστα το πιο ριζοσπαστικό, πρωτοποριακό κομμάτι της στο λόφο της Ασκόνας, στην Ελβετία, στο «Monte Verità», φαίνεται πως συνέβαλε στη διαμόρφωση των ιδεών των αδελφών Ντάνκαν. Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, αλλά κυρίως στα πρώτα χρόνια του 20ου συγκεντρώνεται -με πρώτους τους αναρχικούς διανοούμενους Μιχαήλ Μπακούνιν και Έριχ Μόσαμ- μια ομάδα διανοουμένων (ποιητών, συγγραφέων, ζωγράφων, ιατρών, φιλοσόφων, μουσικών κλπ) οι οποίοι επιθυμούν αλλαγή στην τέχνη και στη ζωή. Ζουν στο λόφο σύμφωνα με τις ιδέες (και συγχρόνως απαντήσεις στα σύγχρονα προβλήματα της εποχής εκείνης) της: Αναρχίας, της Μεταρρύθμισης στη Ζωή (απλότητα, κοινοκτημοσύνη, γυμνισμός, χορτοφαγία, άνετα ρούχα, φυσιολατρία, πίστη στον πολιτισμό παραδοσιακών κοινωνιών και αρχαίων λαών κ.α), των Τεχνών, της Ψυχής: σεξουαλική επανάσταση και μελέτη της μυθολογίας. Ο Ρέυμον, «αφοσιωμένος φιλέλληνας και ελληνολάτρης[209]», ήδη, από την διαμονή του στο Λονδίνο και στο Παρίσι, αντέγραφε όλα τα σχέδια των αρχαίων ελληνικών αγγείων και ανάγλυφων τόσο του Βρετανικού μουσείου, όσο και του μουσείου

---

[206] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 55-58, 64-66.
Χατζηδάκη Ευγ., «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 2.
[207] Σικελιανού Εύα, «Αρχαίο Δράμα και Μουσική», *Ελεύθερον Βήμα*, 24/10/1931, σελ. 3.
[208] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 66.
[209] Κατερίνα Κοϊνή [;], «Ο κύκλος της Εύας πριν να έρθει στο Παρίσι», *Εύα Palmer- Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π., σελ. 36.

του Λούβρου. Κατασκεύαζε, επίσης, και φορούσε σανδάλια, καθώς θεωρούσε πως ήταν τα μόνα ακίνδυνα παπούτσια για την προστασία των ποδιών. Και σύμφωνα με την διήγηση της Ιζαντόρας Ντάνκαν, με την πρώτη επίσκεψη τους στην Αθήνα -όπου και έχτισαν το σπίτι τους στο Υμηττό με πρότυπο το παλάτι του Αγαμέμνονα- «αποφασίσαμε πως και τα φορέματα Directoire που φορούσα εγώ και οι φουφούλες και τα ανοιχτά πουκάμισα που φορούσε ο Ρέυμον ήτανε εκφυλισμένα ρούχα και έπρεπε να γυρίσομε στα ιμάτια των αρχαίων Ελλήνων»[210].

Στην διαμονή τους, στο σπίτι της Πάλμερ στο Neuilly, ο Ρέυμον και η Πηνελόπη φορούσαν, «άσπρα φαρδιά φορέματα, σαν χιτώνες, ινδικό σάλι από καμηλόμαλλο και σανδάλια» (**εικ. 25**): *Για μένα,* όπως σημειώνει και η Εύα Πάλμερ, «*αυτή η ενδυμασία ήταν αρκετά φυσική, γιατί για πολλά χρόνια είχα κάνει ξανά και ξανά προσπάθειες για να αντιγράψω τις ελληνικές φορεσιές που βλέπαμε στα αγάλματα, τα ανάγλυφα και στα αγγεία. Όταν ήμουν στη Νέα Υόρκη αγόραζα γιάρδες ολόκληρες ακριβού μεταξωτού υφάσματος* […] *και στο Λονδίνο έμπαινα σε πειρασμό* […] *για τα υφάσματα από μαλακό τρίχωμα καμήλας και τα γλιστερά μετάξια. Κανένα απ' αυτά δεν ήταν εκείνο που ήθελα* […]. *Έραψα έναν αριθμό φορεμάτων που, τουλάχιστον, έπεφταν σε ίσια γραμμή. Είχα, επίσης, δουλέψει με δέρμα και είχα αντιγράψει μερικά από τα πολύπλοκα πέδιλα των ελληνικών αγαλμάτων. Η Πηνελόπη και ο Ρέυμον είχαν, επίσης, καταβάλει προσπάθειες να λύσουν το ίδιο πρόβλημα.* Μέσα από τις συζητήσεις του κοινού αυτού προβλήματος, ο Ρέυμον προβάλλει την ιδέα, ως μόνη λύση, πως με έναν αργαλειό, ίσως, κατάφερναν αυτό που ήθελαν. Πράγματι, στον γαλλικό κήπο του σπιτιού της Εύας στο Neuilly, ο Ρέυμον κατορθώνει να φτιάξει και να στήσει έναν αργαλειό, όπως τον είχε παρατηρήσει στα ελληνικά χωριά. Με την βοήθεια της Πηνελόπης που ήξερε λίγο να υφαίνει, καταφέρνουν με πολύ κόπο να ανακαλύψουν, όπως αποδείχτηκε αργότερα, την αρχαία ελληνική μέθοδο ύφανσης, αποκτώντας ο καθένας κι από ένα χειροποίητο υφαντό ένδυμα (**εικ. 26**)[211] . Οι ιδέες των Ντάνκαν, όπως θα παρατηρήσουμε και στη συνέχεια, επηρεάζουν καθοριστικά την πορεία της Πάλμερ, όπως και του Σικελιανού.

Η Εύα Πάλμερ, έχοντας μάθει από την Πηνελόπη για τον ποιητή αδελφό της και έχοντας ακούσει ποιήματά του, επιθυμεί να τον γνωρίσει, και αποφασίζει να ταξιδέψει μαζί με το ζεύγος Ντάνκαν για την Ελλάδα[212].

---

[210] Ντάνκαν Ιζαντόρα, *Η ζωή μου*, μτφρ. Άννα Σικελιανού, Αθήνα, 1990, σελ. 52, 64, 66, 107-109.
[211] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 66-69.
Κατερίνα Κοϊνή [;], «Ο κύκλος της Εύας πριν να έρθει στο Παρίσι», *Εύα Palmer- Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π., σελ. 36,37.
[212] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 71.

3. Ελλάδα:

α. Ο Άγγελος Σικελιανός και η Δελφική Ιδέα.

Η Εύα Πάλμερ και ο Άγγελος Σικελιανός συναντιούνται το 1905 στο σπίτι των Ντάνκαν, στον Κοπανά, στον Υμηττό. Εκεί για πρώτη φορά ο ποιητής αποκαλύπτει στην Εύα Πάλμερ τις σκέψεις του για την ανθρωπότητα, το όραμά του, την *Δελφική του Ιδέα*. Ο Σικελιανός επιθυμεί μια πνευματική ανάταση της ανθρωπότητας· πιστεύει σε μια ενωμένη ανθρωπότητα, η οποία θα βρίσκεται μακριά από διαμάχες και συγκρούσεις, εκεί όπου θα κυριαρχεί παγκόσμια ειρήνη, παιδεία και δικαιοσύνη. Αυτό το ιδανικό για να επιτευχθεί προϋποθέτει την ένωση, την συσπείρωση και τον διάλογο όλων των πνευματικών ανθρώπων της γης. Σ' αυτήν ακριβώς την «διεθνή κατανόηση» και «ευγένεια» των «εκλεκτών» ή «αρίστων» ή της «élite» των εθνών, στηρίζει ο ποιητής την ιδέα του: πέρα από τους δογματισμούς, τους φανατισμούς, τους πολιτικούς εγωισμούς, ο Σικελιανός αντιλαμβάνεται πως υπάρχουν άνθρωποι σε κάθε έθνος -διανοούμενοι, οραματιστές, επιστήμονες, καλλιτέχνες, νέοι πρωτοπόροι- που μπορούν να διακρίνουν πως όλα τα έθνη διέπονται από κάποιες ανώτερες «κοινές αρχές», κάποιες υψηλές αξίες, απαραίτητες για την ανθρώπινη ζωή και την πρόοδο της ανθρωπότητας. Ήδη από το 1909 στον «Αλαφροΐσκιωτο», αλλά πολύ ξεκάθαρα πλέον στην «Αφιέρωση» του«Δελφικού Λόγου» το 1926, αναφέρεται, στας «Αρχάς τῶν Αρίστων»:

« […] Βοήθαμε, Γῆ· τί ἐσάλεψε βαθιά μου ή πρώτη τάξη:
Τοῦ κόσμου ή πράξη εἶναι καπνός, κ' ή σκέψη μου εἶναι πράξη.

Βοήθαμε, Γῆ· τό μόχτο Σου στό μόχτο μου στραγγίζω·
σάν τον Ανταίον ἄν λύγισα, καθώς αυτός Σέ αγγίζω.

Βοήθαμε, Γῆ· κ'Εσύ Ουρανέ, τό μέγα κόμπο λύσ' τον,
Πάνω απ' τη Γῆν ή κιβωτός νά πλέξει τῶν Αρίστων!»[213].

Αυτές οι πνευματικές προσωπικότητες θα πρέπει να σχηματίσουν μια «κιβωτό», έναν πυρήνα, ένα κέντρο, όπου θα ενώσουν τις δυνάμεις τους για την καλλιέργεια και την προώθηση των προδρομικών παγκόσμιων ιδεών. Στην «ιδέα» του Σικελιανού σαφώς διαφαίνεται η προσέγγιση των ιδεών των αδελφών Ντάνκαν, και το πρότυπο του «Monte Verità», όπου είχε συγκεντρωθεί η «elite» των διανοουμένων ζώντας με «κοινές υψηλές αρχές», ως ένα «σχολείο για ανώτερη ζωή» [σύμφωνα με την πιανίστρια και ηγέτιδα του φεμινισμού Ίντα Χόφμαν (Ida Hofmann)]. Ο Σικελιανός συνεχίζει γράφοντας στο «Προανάκρουσμα» (Δελφικός Λόγος), το 1921, για τους 'οδηγούς': είναι βέβαιο πως

[213] Σικελιανός Άγγελος, *Αντίδωρο*, φιλολ.. επιμ. Μπουρναζάκης Κώστας, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, σελ. 143.

ωστόσο δεν θα κόψει [η ανθρωπότητα] τα σχοινιά που ακόμα τώρα την κρατούν στις πρωτύτερες αχτές της, αν μπροστά της δεν βρεθούν οι οδηγοί της, που σαν ανέγγιχτοι απ' τα αντίμαχα στοιχεία, αφού σπάσουν τα δεσμά της, θα τη σύρουν προς τον νέο ωκεανό της Ιστορίας, που να γέμει απ' την αυτόβοην αρμονία των δυνάμεων που ζητούν να γνωρισθούνε τόσους αιώνες πλέον απ' όλους τους ανθρώπους και να δέσουν το Ρυθμό τους με τη Γη[214]. Καθώς, όμως, η «σοφία» κάθε λαού, σύμφωνα με τον ποιητή, η οποία κρύβεται μέσα στα τοπικά χαρακτηριστικά του, στην πολιτισμική του παράδοση, δεν είναι η ίδια με των άλλων λαών -επομένως όλοι οι λαοί δεν είναι ίσοι- κάποιοι έχουν το χρέος να καθοδηγήσουν τους υπόλοιπους. Οι Έλληνες βρίσκονται στην ανώτερη αυτή πνευματική θέση -σύμφωνα με τον Σικελιανό- σε σχέση με τις υπόλοιπες φυλές, να μπορούν να οδηγήσουν την ανθρωπότητα, εξαιτίας της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς τους. Η ιδεολογία, δηλαδή, του Άγγελου Σικελιανού, σαφώς ενταγμένη, στο εθνικιστικό κλίμα της εποχής, έχοντας αφομοιώσει τα κηρύγματα του Γιαννόπουλου, τις ιδέες του Zielinski[215], του Nietzsche, του Barres, αλλά και των αναρχικών διανοουμένων (με τις οποίες έρχεται σε επαφή κυρίως μέσω των αδελφών Ντάνκαν) διαπνέεται, αναμφισβήτητα, από έναν ανομολόγητο ή έστω επικαλυμμένο εθνικισμό. Ο Σικελιανός συλλαμβάνει την ιδέα για μια παιδευτική αποστολή της Ελλάδας προς την ανθρωπότητα, για μια πνευματική ανανέωση -μέσω του παραδοσιακού πολιτισμού- χάρη στις διαχρονικές πνευματικές αξίες της αρχαιότητας. Η Ορφική παράδοση, δίνει στον ποιητή το καλύτερο επιχείρημα για να στηρίξει το όραμά του, και κατ' επέκταση και την επιλογή των Δελφών -ως κέντρο της γης- για τον τόπο και το ουδέτερο έδαφος συνάντησης των «αρίστων» του κόσμου. Ο ρόλος της Ελλάδας, ως πνευματικού καθοδηγητή των λαών, αποτελεί για τον Σικελιανό τη μόνη λύση προόδου των Ελλήνων, και σωτηρίας τους από την λήθη και την καταστροφή, καθώς δύο είναι οι επιλογές που διαβλέπει γι' αυτήν: ή οριστικός θάνατος ή «μέσα από τα βάθη της κοιμώμενης ιστορικής του ουσίας εξανάσταση κάποιων αιώνιων ζωτικών αρχών». Αυτές οι αρχές, σύμφωνα με τον ποιητή, διαφυλάσσονται ακόμα, μόνο, από τον λαό, «τον ιερό και αγράμματο, αλλά ιστορικά και θεία πολιτισμένο Λαό […] τον μακρά από τις εφήμερες ματαιοδοξίες της εποχής μας,

---

[214] Σικελιανός Άγγελος, *Πεζός Λόγος*, τ. Β΄, Δελφικά, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, 1980, σελ. 21.

[215] Ο Πολωνός ελληνιστής Taddaeus Zielinski, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας, στην Αγία Πετρούπολη, κάνει το 1903 μια σειρά ομιλιών στους φοιτητές του, για τη σημασία των κλασικών σπουδών, για τις οποίες εξορίζεται από το τσαρικό καθεστώς. Σ' ένα από τα σημεία της σκέψης του αναφέρει: «Έτσι η Ελλάδα, από τους απώτατους αιώνες, θέτει δια των Δελφών, απάνω απ' όλα τα μονόπλευρα προβλήματα, το κεντρικότερο από τα προβλήματα της ανθρωπότητας: πως δηλαδή οφείλει να διαρρυθμιστεί εκπαιδευτικά ένα κράτος για να εξασφαλίζει τόσο την αρμονική αλληλεγγύη των λαών ανάμεσά τους, όσο και τη δυνατότητα της πιο μεγάλης φυσικής, πνευματικής και ηθικής τελειοποίησης του κάθε ατόμου», Zielinski Thaddaeus, *'Ημείς και οι Αρχαίοι*, μτφρ.-επιλεγόμενα: Ιωάννης Συκουτρής, επιμ.-πρόλογος: Ι. Ν. Καζάζης, Θεσ/κη, 1994, σελ. 17.

άμεσο αγωγό και κληρονόμο του αίματος των αιώνων […] τον υπαίθριον ήρωα του πελάου, του κάμπου και του βουνού[216]». Τα θερμά λόγια του Σικελιανού για τον ελληνικό λαό, αποκαλύπτουν τον λόγο του ενδιαφέροντος προς αυτόν: αποτελεί τον «άμεσο αγωγό και κληρονόμο του αίματος των αιώνων», τον συνδετικό κρίκο με την αρχαιότητα, η οποία μπορεί να προσδώσει το απαιτούμενο «κύρος» για την επιβίωση και ενότητα των Ελλήνων· οι παραδοσιακές, δηλαδή, κοινωνίες αποτελούν ιδανικό και πρόσφορο έδαφος άντλησης πολιτισμικών στοιχείων, ώστε να διαφανεί η λαμπρή συνέχεια των Ελλήνων από την αρχαιότητα: μόνο κάτω απ' αυτή την αστική σκέψη –τονίζουμε για μια ακόμη φορά- προσεγγίζεται ο παραδοσιακός πολιτισμός. Επομένως, η *Δελφική Ιδέα* του Σικελιανού, αποτελεί ουσιαστικά μια ακόμη προσπάθεια εθνικιστικής υπεροχής, προσανατολισμένη στην τέχνη, μια ακόμη προσπάθεια ανάδειξης της ανωτερότητας του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, της νεότητας και της ισχύς του αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Κορυφαίος στόχος της δελφικής ιδέας -καθώς ο πυρήνας των «εκλεκτών» συνεχώς θα μεγάλωνε- ήταν η ίδρυση του Δελφικού Πανεπιστημίου, όπου θα προωθούνταν η μελέτη και η διδασκαλία των «Παγκόσμιων Αληθειών», και θα είχε ως πεδίο εκδηλώσεων τις Δελφικές Εορτές[217].

Οι ιδέες του Άγγελου Σικελιανού ενθουσιάζουν την Εύα Πάλμερ, και την εκφράζουν πλήρως, όπως η ίδια αποκαλύπτει: «ένιωθα ότι όλα μου τα όνειρα, οι ελπίδες και οι προσπάθειες, καθώς και του πατέρα μου και της μητέρας μου […] δεν θα χάνονταν τελικά», και συμπληρώνει: «Μήπως είχε [ο Σικελιανός] μαντέψει τους στοχασμούς μου και χρησιμοποιούσε τη φωνή του για να τους διατυπώσει ή ήταν τάχα η δική μου αδράνεια που έγινε συνείδηση συναντώντας τη σκέψη του; Χωρίς αμφιβολία το δεύτερο»[218]. Δεν θα είχε νόημα να μπούμε σε μια διαδικασία αναζήτησης «πρωτείων» σ' αυτή την κοινή προσπάθεια. Και τα λόγια του Τάκη Δημόπουλου, ίσως, εκφράζουν το παραπάνω με τον καλύτερο τρόπο: «Αδύνατον να μονώσει κανείς το βίο του ενός από το βίο του άλλου […] Η τροχιά που καθένας τους χάραξε θα ήταν αδιανόητη ή τουλάχιστον αρκετά διαφορετική χωρίς την επίδραση του άλλου»[219]. Η Εύα Πάλμερ με κάθε τρόπο εργάζεται για την επίτευξη της Δελφικής Ιδέας, αφιερώνει όλη της τη ζωή στην

---

[216] Παπαδάκη Λία, *Το Εφηβικό Πρότυπο και η Δελφική Προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*, Αθήνα, 1995, σελ. 83, 90.

[217] Για την Δελφική Ιδέα του Άγγελου Σικελιανού βλ.: Σικελιανός Άγγελος, *Πεζός Λόγος*, τ. Β΄, Δελφικά (1921-1951), επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, 1980. Παπαδάκη Λία, *Το Εφηβικό Πρότυπο και η Δελφική Προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*, ό.π., σελ. 80-124. Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 78-84, 87-93, *Εύα Palmer- Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π., σελ. 73-77, 252-257, Καρζής Λίνος, «Εστίες Ελληνικού Ζωϊσμού και η Σικελιανική Δελφική Ιδέα», Νέα Εστία, τ. ΝΒ΄, τευχ. 611, 1952, σελ. 72-83. Δημόπουλος Τάκης, *Σικελιανός, Ο Ορφικός*, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1981.

[218] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 80, 84.

[219] Δημόπουλος Τάκης, «Ο Ποιητής και η Εύα», *Εύα Palmer- Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π., σελ. 101.

καλλιέργεια αυτών των ανώτερων παγκόσμιων ιδανικών: «από τις ημέρες στον Κοπανά», θα πει, «η Δελφική Ιδέα έγινε για μένα ένας κεντρικός άξονας, που σιγά σιγά τραβούσε όλες τις άλλες εκδηλώσεις της ζωής στην τροχιά του»[220]. Πράγματι η Πάλμερ εργάζεται ακούραστα και με ιδιαίτερο ζήλο προς αυτή την κατεύθυνση· έχει, βέβαια, προηγηθεί, όπως ήδη παρατηρήσαμε, μια πορεία ζωής, με σκέψεις, εργασία και επιλογές, προσανατολισμένη στις ίδιες αξίες που διέπνεαν την Δελφική Προσπάθεια, ώστε να αντικρίζεται σαν φυσική συνέχεια στην ζωή της. Επομένως, μόνο υπό το πρίσμα της Δελφικής Ιδέας μπορούμε να παρατηρήσουμε και να ερμηνεύσουμε τις δραστηριότητες της Εύας Πάλμερ. Η δράση της, ως αδιάσπαστο, μεν, τμήμα της προσπάθειας επιστροφής, αναβίωσης και μελέτης του παραδοσιακού πολιτισμού, πρέπει να γίνει αντιληπτό πως εντάσσεται στο δελφικό πλαίσιο ιδεών, πως αποτελεί ένα μέρος του δελφικού ιδεώδους, και σε καμία περίπτωση δεν αυτονομείται ή διατίθεται για την εξυπηρέτηση άλλων σκοπών.

Η Εύα Πάλμερ πηγαίνει να γνωρίσει την ιδιαίτερη πατρίδα του ποιητή την Λευκάδα, στην οποία πρωτοέρχεται σε άμεση επαφή με τις παραδοσιακές τέχνες, αλλά και την φύση, μακριά από τα αστικά κέντρα -όπως εναλλακτικά έχουν επιλέξει να ζουν οι διανοούμενοι της μικρής κοινότητας του «Monte Verità». Εκεί στα χωριά, εκτός από την ελληνική γλώσσα, γνωρίζει μέσα από την συναναστροφή της με τους χωρικούς όλες τις παραδοσιακές εργασίες, όλα τα στάδια της υφαντικής, αντιλαμβάνεται τον ρυθμό και την ποιότητα της ζωής στην ελληνική υπαίθρου, μαθαίνει να υφαίνει δουλεύοντας στον αργαλειό, εργασία που δεν σταματά ποτέ, έως το τέλος της ζωή της[221]. Η επαφή, η ασχολία, το ενδιαφέρον της Πάλμερ για κάθε μορφή «λαϊκής» τέχνης -είτε πρόκειται για την μουσική, είτε για τον χορό, είτε για την χειροτεχνία- έχει σχεδόν αποκλειστικό ανώτερο στόχο, μέσα από την απόδειξη σύνδεσής της με την αρχαία τέχνη και κατ' επέκταση την απόδειξη ανωτερότητας του ελληνικού πολιτισμού, την δημιουργία σύγχρονων μορφών εφάμιλλης τέχνης.

β. Οι ομιλίες της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού

Η Εύα Πάλμερ περισσότερο από κάθε άλλη αστή γυναίκα που ασχολήθηκε με την «λαϊκή» τέχνη, θα λέγαμε πως έκανε τρόπο ζωή της την παράδοση, βίωσε την πίστη της

---

[220] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 158.

[221] Χατζηδάκη Ευγ., «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», *ό.π.*, σελ. 2.
Ροντογιάννης Π., «Τα πεθερικά της Εύας», *Εύα Palmer- Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, *ό.π* σελ. 63.
Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 94-95.

στο προβάδισμα του πολιτισμού των αρχαίων ελλήνων, φτάνοντας να τον «ενδυθεί»: φεύγει από το Παρίσι και έρχεται στην Ελλάδα αφήνοντας εκεί όλη τη γαλλική γκαρνταρόμπα της (που έπειτα πέταξε), παίρνοντας και φορώντας μονάχα τα λιγοστά αρχαιοελληνικά φορέματα που είχε υφάνει στον «αυτοσχέδιο» αργαλειό. Ο χλευασμός που δέχεται από την πρώτη μέρα στην Αθήνα πρόσκαιρα την αποκαρδιώνει, αλλά δεν καταφέρνει να μεταβάλλει το γούστο και τις πεποιθήσεις της· γι' αυτό και παραγγέλνει νέο αργαλειό στην Ελλάδα για να ράψει και άλλα ίδια ρούχα που χρειάζεται. Ούτε αργότερα -στο ταξίδι της στην Αμερική το 1907, όπου και παντρεύτηκε με τον Άγγελο Σικελιανό- οι πικρόχολες κριτικές των δημοσιογράφων για τους «ελληνικούς χιτώνες» της, κατόρθωσαν να κλονίσουν την στάση της, καθώς η ένδυσή της έκρυβε βαθύτερες ιδέες και προσδοκίες από την επιφανειακή εκκεντρικότητά της[222]. Αυτές τις απόψεις και τις ιδέες της, συστηματικά προβάλλει και αναλύει, κυρίως, μέσα από μια σειρά ομιλιών.

Το Μάιο του 1919 η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού δίνει **δύο ομιλίες στο Λύκειο Ελληνίδων** –«αι οποίαι είχαν εξαιρετικήν επιτυχίαν»- με θέματα: το «Ελληνικόν ένδυμα» και την «Ελληνικήν μουσική»[223]. Η πρώτη, μάλιστα, είναι εκείνη που προκαλεί σχόλια, όπως αυτά του χρονογραφήματος του Παύλου Νιρβάνα, το οποίο δημοσιεύεται την επόμενη μέρα, στην «Εστία», με τίτλο «Ωραία Ματαιοπονία»: *η κ. Σικελιανού έκαμε την απολογίαν του αρχαίου ενδύματος. Εκάλεσε, με άλλους λόγους, τας Ελληνίδας της οδού Ερμού –του συγχρόνου- να ρίψουν εις το πυρ την "Βογκ" και όλα τα περιοδικά του συρμού, να αποπτύσουν όλας τα "δημιουργίας" των Παρισίων και του Λονδίνου, να λησμονήσουν την θύραν της μοδίστας των, να ποτίσουν με κώνειον τον Σωκράτην –τον σύγχρονο πάλιν- ν' αναρριχηθούν μέχρι του Ερεχθείου, να ερωτήσουν τας Καρυάτιδας πού ερράπτοντο, και να ενδυθούν όπως εκείναι. Αυτή υπήρξεν η ωραία ματαιοπονία της κ. Σικελιανού. Διότι την απολογίαν του αρχαίου ενδύματος δεν την έκαμε προχθές μόνον η εξ Αμερικής αρχαία Ελληνίς. Και δεν την έκαμε μόνο εις το Λύκειο Ελληνίδων. Την κάμνει συνεχώς, με μίαν ιερά πίστιν, εις τας οδούς, τας πλατείας, τα τραμ, τους σιδηροδρόμους, τα κέντρα και τους αγρούς. Και, το σπουδαιότερον, την κάμνει με το παράδειγμά της […] Με όλα αυτά η εξ Αμερικής αρχαία Ελληνίς εξακολουθεί ν' απομένει η μόνη Ελληνίς μέσα εις τας νέας Αθήνας. Το παράδειγμά της δεν συνεκίνησε καμίαν ομόφυλόν της. Και ούτε υπάρχει ελπίς να συγκινήση με την ρητορικήν της* […] *Και δεν υπήρξε καμία εξ αυτών [των κυριών του Λυκείου] που να μην συγχαρεί ειλικρινώς την ομιλίτριαν και να μην πλειοδοτήσει εις*

[222] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 73-74, 95, 100-104, 256.
[223] Μπόμπου- Πρωτόπαππα Ελ., *Το Λύκειον των Ελληνίδων*, ό.π., σελ. 93.
Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 21.

εκφράσεις θαυμασμού διά το ένδυμα, το οποίον έφεραν οι προμήτορές μας και το οποίον εξακολουθεί να φέρει εις τας Αθήνας μια ομόφυλός των και αυτή Αμερικανίς. Αλλά και όλαι αι κατηχούμεναι, μόλις άφηκαν την αίθουσα του Λυκείου, επορεύθησαν κατ' ευθείαν προς την μοδίσταν των για να δοκιμάσουν την νέαν τουαλέτταν της σαιζόν […] *Η κ. Σικελιανού, εν τω μεταξύ, είμαι βέβαιος ότι γνωρίζει την κατάστασιν. Υπάρχουν όμως και ματαιοπονίαι που είναι ωραιότεραι από πολλάς πρακτικότητας*[224]. Το κείμενο του Νιρβάνα με την ειρωνική, καυστική και χιουμοριστική του διάθεση αποκαλύπτει, με αρκετή ακρίβεια, την κατάσταση που επικρατεί, και τον βαθμό αποδοχής των απόψεων της Εύας Σικελιανού στην ελληνική κοινωνία, τονίζοντας, ωστόσο, στο τέλος του χρονογραφήματος, την σπουδαιότητα του εγχειρήματος.

Το 1921 η Σικελιανού δίνει άλλες **τρεις διαλέξεις στην Αίθουσα της Αρχαιολογικής Εταιρείας**: στις 10 Φεβρουαρίου έχοντας θέμα «Η μόδα εις την Ελλάδα», στις 17 Φεβρουαρίου μιλάει για «Το Μαγαζί», για το αντίκτυπο που έχει το εργατικό πρόβλημα στους μορφωμένους, και στις 24 του ίδιου μήνα για την «Ελληνική Μουσική». Οι παραπάνω διαλέξεις δημοσιεύονται τον ίδιο χρόνο σε ένα βιβλίο, από την «Εστία», με τίτλο «Τρεις διαλέξεις», και με την αφιέρωση: *ΣΤΟΝ ΑΓΓΕΛΟ, ΚΑΘΕ ΣΚΕΨΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΟΥ*[225].

Από την αρχή του κειμένου, γίνεται φανερή η επιθυμία προβολής της ανωτερότητας των Ελλήνων και της ανάδειξης της ανυπέρβλητης σπουδαιότητας του ελληνικού πολιτισμού, την οποία η Εύα Σικελιανού θα στηρίξει με κάθε τρόπο σε όλο της το λόγο. Πιο συγκεκριμένα, από τον πρόλογο ακόμη, αυτής της σειράς των διαλέξεων, διαφαίνεται η συνειδητοποίηση της μεταβατικής εποχής μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, η εθνικιστική ατμόσφαιρα που επικρατεί στην ελληνική κοινωνία για τη νίκη της "Μεγάλης Ιδέας", αλλά και η τραγική άγνοια της καταστροφής που θα έρθει ένα χρόνο αργότερα: *Πρώτη φορά η Ελλάδα, το φανάρι των Εθνών, δείχνει τώρα νέο φαινόμενο. Πρώτη φορά ένα έθνος συμπεριφέρεται με την καλοσύνη ενός ατόμου, που κατορθώνει μια δύσκολη και σημαντική αλλαγή πραγμάτων με καθαρά ηθική δύναμη, -πρώτη φορά ένα έθνος επίστεψε εις το θεό και ενίκησε μόνον με τη βοήθεια αυτού* […] *Η Ελλάδα θα πάει μπροστά, όπως είναι η μοίρα της, και όπως είναι η μοίρα της θα νικάει. Αλλά με αυτή την τελευταία νίκη είναι βέβαιο ότι ύψωσε ένα μεγάλο φως, τόσο μεγάλο που θα φωτίζει τα έθνη, και αυτά θα είναι ανίκανα να αφαιρέσουν τίποτα από την λάμψη της, εάν αυτή η ίδια καταλάβει καλά τη σημασία της νίκης και τη μοναδική ευκαιρία για ανώτατη εξέλιξη που της χαρίζει ο θεός*

[224] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 21-24.
[225] *Ο.π.*, σελ. 25, 35.

[…] *Η Ελλάδα, εξαιρετική σε όλα, παρουσιάζει ένα φαινόμενο εξαιρετικό. Είναι το μόνο έθνος που έπεσε στο βάραθρο χωρίς να καταστραφεί που κράτησε ακέραια την αρετή του κι επέζησε θριαμβευτικά* […] *Αλλά το ζήτημα είναι το εξής –αν ο λαός μπορεί να χαίρεται εις τη νίκη, χωρίς η χαρά να του γίνει αιτία βαριάς μέθης, τεμπελιάς και διαφθοράς* […] *και – αν εμείς, οι μορφωμένοι, θα οδηγήσομεν όπως πρέπει σε τέτοια περίσταση, έστω από πολύ μακριά, τον ελληνικό λαό […] Όλα τα πράγματα έχουν ριχτεί κάτου, -θρησκεία, τέχνη, εμπόριο, ηθική- και είμαστε μια χούφτα ανθρώπων που θα αποφασίσουμε είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα ποια απ' αυτά θα αναστηθούν, ποια θα πέσουν στη λήθη και ποια πράγματα […]θα γεννήσουμε […]και ιδίως η Ελλάδα [έχει αυτή την απόφαση και την ευκαιρία], γιατί, περισσότερο από κάθε έθνος, εμείς εδώ κερδίσαμε το δικαίωμα να διοικήσομε τη ζωή όπως θέλουμε*[226]. Η Εύα Σικελιανού είναι, ίσως, η μόνη που διατυπώνει ξεκάθαρα, και που ομολογεί, θα λέγαμε, -ως αυτονόητη- την εξουσία «καθοδήγησης» της λαϊκής τάξης, από τους μορφωμένους των ανώτερων τάξεων. Και μέσα από αυτή την θεώρησή της, θα παρατηρήσουμε, στη συνέχεια, σε όλα τα κείμενα της, γίνονται κατανοητότερες οι προϋποθέσεις στη δημιουργία της σχέσης των λαϊκών τεχνιτών και των διανοούμενων / αστών, γίνεται, δηλαδή, καλύτερα αντιληπτός ο τρόπος προσέγγισης της «λαϊκής» τέχνης από την μορφωμένη, ανώτερη τάξη. Αυτό, ουσιαστικά, που "ανοιχτά" αποκαλύπτει η ομιλήτρια είναι η οπτική θεώρησης των εξελίξεων σε όλους τους τομείς: και αυτή είναι η οπτική της ανώτερης κοινωνικής τάξης, της «élite».

Στην πρώτη διάλεξή της η Εύα Σικελιανού κάνει λόγο για την μόδα των ενδυμάτων στην Ελλάδα. Η μόδα, τονίζει, είναι κάτι το εφήμερο· τους Έλληνες, όμως, τους χαρακτηρίζει ό,τι είναι αιώνιο, και δεν τους ταιριάζει οτιδήποτε είναι εφήμερο, γι' αυτό και δεν επιθυμεί το αρχαίο ένδυμα -όπως η ίδια το φορά- ή το χωριάτικο ή οποιοδήποτε άλλο, να γίνει απλά μια μόδα στις Ελληνίδες[227]: *αν υπάρχουν δύο όροι που είναι συνονόματοι, είναι το Ελληνικό και το Κλασικό* […] *και κλασικό τι θα πει; Ένα πράγμα που υψώνεται απάνου από το εφήμερο, που βάζει τον άνθρωπο σε συγκοινωνία με μια αιώνια ομορφιά και με μια αιώνια αλήθεια, είναι ο Ελληνικός λαός. Όπου τον βρίσκομε τέλειο στην τέχνη ή στη ζωή, μας φεύγει ο λόγος: λέμε "είναι Έλλην".* […] *Για να είμαστε σύμφωνοι με το Ελληνικό πνεύμα το αιώνιο, χρειάζεται κάτι άλλο από το να δημιουργήσουμε μια μόδα. Χρειάζεται νομίζω το ακριβώς αντίθετο. Όχι όλες μαζί, φούρια φούρια να αποφασίσουμε, να κόψουμε, να ράψουμε, να φορέσουμε και να δείξουμε, -αλλά από κάθε μια μονάχη της χρειάζεται πρώτα μια βαθιά μετάνοια*[228].

---

[226] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 32-34.
[227] *Ό.π.*, σελ. 35-37.
[228] *Ό.π.*, σελ. 37.

Η Ελληνίδα, σύμφωνα με την Σικελιανού, πρέπει να στοχαστεί με τον εαυτό της, να αγωνισθεί, να αποφασίσει τι πραγματικά θέλει, να υπάρξει, δηλαδή, από μέρους της μια ουσιαστική εσωτερική θέληση και τόλμη, ώστε να απομακρυνθεί ο μόνος εχθρός της: η μόδα, αυτός «ο πειρασμός», αυτός «ο διάβολος», αυτή «η αρρώστια», όπως τη χαρακτηρίζει[229]. Μόνο μ' αυτόν τον τρόπο θα διαφοροποιηθεί από τα άλλα έθνη, και θα ανοίξει ένα νέο δρόμο, όπως της αξίζει, γιατί *κανένα ευρωπαϊκό έθνος δεν έχει υπέροχο πολιτισμό, και όποιος μιμείται τον άλλον, μεταξύ τους πάντα το αποτέλεσμα θα είναι αδιάφορο. Είναι όμως διαφορετικό το πράγμα τώρα που έφτασε εδώ αυτή η μιμητική μανία. Η Ελλάδα έχει, είναι το μόνο έθνος που έχει, έναν υπέροχο πολιτισμό εντελώς ιδικό της, και αυτό καταστρέφεται μέρα με την ημέρα, γιατί ακολουθούμε τυφλώς ο ένας τι κάνει ο γείτονας του.* […] *Όποια θέλει πραγματικά να λυτρωθεί από την κυριαρχία της μόδας, έχει την θεραπεία στο χέρι. Θα παραγγείλει έναν αργαλειό και θα αρχίσει να υφαίνει. Είναι ο μόνος τρόπος να καθαρίσει το μυαλό της από τις αράχνες που έχουν αφήσει οι μοδίστρες και καπελούδες και παπουτσήδες και λοιποί. Ό,τι κι αν υφάνει, μα ό,τι, θα είναι πολύ καλύτερο απ' αυτό που θα αγόραζε, - και το σώμα της από τον αργαλειό θα πάρει κάτι ρυθμικό, που ήδη τη βάζει σε συγκοινωνία με την αρχαιότητα. Η εργασία πρέπει να προηγηθεί και έπειτα το ζήτημα του φορέματος θα μπει στην θέση του χωρίς κανένας να ξέρει πώς. Το κλειδί του ζητήματος αυτού είναι ο αργαλειός. Τόσο το πιστεύω αυτό, που λέω, πως η κυρία που θα κάθεται μονάχη της, όπως είναι, με τα τακουνάκια της, να υφαίνει πετσέτες της κουζίνας, έχει πολύ περισσότερη ελπίδα να λύσει τον κόμπο της μόδας από μια άλλη που θα παραγγείλει αρχαίο φόρεμα από την καλύτερη μοδίστρα, έστω κι αν την βοηθούσανε όλοι οι αρχαιολόγοι*[230]. Και η Σικελιανού συνεχίζει την σκέψη της θέλοντας να αποδείξει την συνέχεια που υπάρχει από την αρχαία, στη βυζαντινή και από αυτή στη λαϊκή ενδυμασία, η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή κυρίως μέσα από την ύφανση στον αργαλειό[231]: «Είναι απαραίτητο εδώ να κάνουμε πειράματα εις τον αργαλειό, και να καταλάβουμε **από κει τη φυσική εξέλιξη του φορέματος**. Αλλά αυτά τα πειράματα ποια θα τα κάνει;[232]»

Η απάντηση που δίνει η Σικελιανού στο παραπάνω ερώτημα έχει το μεγαλύτερο, ίσως, ενδιαφέρον στην ομιλία της. Θεωρεί πως οι γυναίκες της υπαίθρου, αν και είναι εκείνες που γνωρίζουν να υφαίνουν στον αργαλειό, ωστόσο, δεν είναι ικανές να δημιουργήσουν κάτι νέο και πρωτότυπο, γιατί η οικονομική ανάγκη, κυρίως, δεν τους δίνει την πολυτέλεια να κάνουν πειραματισμούς. Μόνο οι πλούσιες και μορφωμένες

[229] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 39-40.
[230] *Ό.π.*, σελ. 39-40.
[231] *Ό.π.*, 40-43.
[232] *Ό.π.*, σελ. 43. Η υπογράμμιση διατηρήθηκε από το κείμενο της γράφουσας.

γυναίκες μπορούν να υλοποιήσουν το όραμα στο οποίο αναφέρεται η ομιλήτρια: *Είναι απολύτως αδύνατο η ανυφάντρα εξ επαγγέλματος να κάνει την εργασία που περιμένουν απ' αυτή, επειδή η εργασία αυτή είναι κατά μέγα μέρος φανταστική. Πρέπει πρώτα να πηγαίνει στα μουσεία και να φαντάζεται πώς το ύφασμα που βλέπει εις το άγαλμα ή στο αγγείο πρέπει να βαλθεί εις τον αργαλειό. […]Εγώ σε δεκαπέντε χρόνια που υφαίνω έχω κάνει περίπου πενήντα είδη υφάσματα, και θα εξακολουθήσω όσο ζω να κάνω όλα διαφορετικά. […] Το ύφασμα του χεριού έχει ιδιαιτέρα χάρη, όπως κάθε άλλο πράγμα του χεριού εν συγκρίσει με εκείνο της μηχανής, -έχει και μια ατελείωτη ποικιλία που έλκει τον άνθρωπο που ψάχνει για μια τέχνη, αλλά που απελπίζει εκείνον που πάει να κερδίσει το μεροδούλι του. […] Ωραία φορέματα δεν θα γίνουν αν δεν γίνουν ωραία υφάσματα, και όπως εις την αρχαιότητα, έτσι και τώρα μόνο οι αρχοντοπούλες μπορούν να τα κάνουν. Ό,τι κι αν λένε, αυτές έχουν ικανότητες, επιτηδειότητες και ευλυγισία στο μυαλό που είναι απαραίτητα εδώ που πρόκειται να δημιουργήσουμε μια τέχνη, -και όσο περιμένουμε από την ανυφάντρα να καταλάβει τι υφάσματα μας χρειάζονται, τόσο θα απογοητευόμαστε.* ***Ο αργαλειός περιμένει την αρχοντοπούλα.*** *Μόνον αυτή θα ξέρει να σφίξει τα σχοινιά του και να το βάλει σαν καράβι να φύγει με τον καλό αέρα, -μόνον τα δικά της χέρια θα ξέρουν να βγάλουν το ύφασμα του παραμυθιού*[233].

Ενώ η Εύα Σικελιανού έχει ένθερμο ενδιαφέρον να αναδειχθεί, να διασωθεί, να μελετηθεί η παραδοσιακή τέχνη, οι παραπάνω απόψεις της μας φανερώνουν πως δεν αρκείτε μόνο σ' αυτό· ο στόχος της είναι ανώτερος, με πνευματικές και καλλιτεχνικές προεκτάσεις: ενδιαφέρεται για την δημιουργία μιας νέας σύγχρονης υψηλής τέχνης -με τα πιο φυσικά υλικά και τρόπους δημιουργίας, μακριά από την κυριαρχία της μηχανής- που θα αποτελεί συνέχεια της «λαϊκής» τέχνης. Επιθυμεί, μέσω της τέχνης, την πολιτισμική ανύψωση της Ελλάδα, η οποία μπορεί να δημιουργηθεί μόνο από αυτή τη «μια χούφτα ανθρώπους», από τους «μορφωμένους», από την «κιβωτό των Αρίστων», όπως έλεγε ο ποιητής, από «τις αρχοντοπούλες», όπως λέει η Σικελιανού· εκείνες μπορούν, γνωρίζουν, οφείλουν να πάνε παραπέρα την παραδοσιακή τέχνη, να την εξελίξουν, να της δώσουν νέα πορεία, νέα ζωή, ώστε να αποδειχθεί πως ζει ακόμη μέσα σ' αυτήν ο ένδοξος αρχαίος ελληνικός πολιτισμός.

Η Σικελιανού, ήδη από τα νεανικά της χρόνια στη Νέα Υόρκη και το Παρίσι, ενδιαφέρεται για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, μελετά τα αρχαία ελληνικά αγάλματα και αγγεία. Μοναδικό ενδιαφέρον της και καθημερινή της έξοδος από τις πρώτες κιόλας μέρες στην Ελλάδα, στον Κοπανά, είναι οι επισκέψεις της στο Εθνικό Αρχαιολογικό

[233] Σικελιανού Εύα, ό.π., σελ. 44-46. Η υπογράμμιση της συγγραφέως του παρόντος.

Μουσείο, ώστε, έχοντας άμεση επαφή με τα αγάλματα και τις αγγειογραφίες, να μελετά και να αντιγράφει τόσο τα ενδύματα, όσο και τις κινήσεις, τους χορούς, τα μουσικά όργανα, όλο τον πολιτισμό των αρχαίων ελλήνων[234]. Αυτά ήταν τα ανυπέρβλητα πρότυπα της ελληνικής τέχνης, στην οποία έπρεπε να μοιάζει κάθε μορφή νεότερης τέχνης, για να μπορεί να λέγεται «ελληνική», για να μπορεί να λέγεται, πρώτα απ' όλα, «τέχνη», όπως διακρίνεται σε κάθε σημείο της διάλεξης της Σικελιανού. Η «λαϊκή» τέχνη έχει, όπως φαίνεται στις γυναίκες, κυρίως, που ενδιαφέρονται γι' αυτή, ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά με την αρχαία τέχνη, αλλά όχι αρκετά ή όσα θα ήθελαν, για να είναι ξεκάθαρη η σύνδεσή των δύο, και τελειότερη η ελληνικότητά της, ώστε να εξυπηρετεί τον εθνικιστικό προσανατολισμό του κράτους.

Η Σικελιανού, όπως πιο ξεκάθαρα αναφέρει σε άλλο σημείο του λόγου της, έχει προσπαθήσει να δείξει στις παραδοσιακές υφάντριες τρόπους και σχέδια αρχαίων προτύπων, τα οποία εκείνες μπόρεσαν να αντιγράψουν, αλλά δεν κατόρθωσαν να έχουν τα αποτελέσματα που εκείνη ήθελε στο επίπεδο της εξέλιξης της υφαντικής τέχνης[235]. Παρόμοιες πρακτικές, επίσης, χρησιμοποιεί στην Κρήτη, η Φλωρεντίνη Καλούτση, η οποία, μάλιστα αποτυπώνει πάνω σε ειδικό τετραγωνισμένο χαρτί, που παραγγέλνει από την Αγγλία, μινωικά σχέδια από τα αρχαιολογικά ευρήματα της Κνωσού –την οποία επισκέπτεται συνέχεια για άμεση μελέτη- για να αντιγραφούν από τις υφάντριες ως διακοσμητικά κεντητικά μοτίβα σε κάθε λογής εργόχειρα **(εικ. 46, 51)**[236]. Από την στιγμή, όμως, που ένα «ξένο χέρι» θα ανακατευθεί στην διαδικασία της παραδοσιακής δημιουργίας, το πρώτο πράγμα που έχει επιτευχθεί είναι η μετατροπή της σε μη αυθεντική. Με την «καλοπροαίρετη», μεν, θα λέγαμε, παρέμβαση αυτών των γυναικών, η «λαϊκή» τέχνη «δεν είχε απλώς διακοπεί, είχε κυριολεκτικά παραχαραχθεί[237]», είχε ήδη συντελεσθεί η αλλοίωση της, η διαφθορά της, και η εν μέρει καταστροφή της.

Και στις δύο περιπτώσεις (Σικελιανού-Καλούτση), επίσης, επιθυμείται να δημιουργηθεί μια νέα προοπτική για την παραδοσιακή τέχνη, επιδιώκεται με κάθε μέσω το ξαναζωντάνεμά της, εφευρίσκονται ποικίλοι τρόποι για την ανανέωση της και, οπωσδήποτε, την σύνδεσή της με την αρχαιότητα. Η Σικελιανού, βέβαια, τονίζει επανειλημμένα, την ιδιαίτερη αξία της «αρχοντοπούλας» στην υφαντική τέχνη, λέγοντας εμφατικά: *Ο αργαλειός περιμένει την αρχοντοπούλα*[238]. Και πράγματι, η «αρχοντοπούλα»

---

[234] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 67, 73.
[235] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., 45.
[236] Μητσοτάκη Ζωή, *Φλωρεντίνη Καλούτση και η Τέχνη της Κρήτης. Από την Μινωική ως τη Σύγχρονη Εποχή*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 1999, σελ. 20-21.
[237] Ματθιόπουλος Ευγ., «Εικαστικές Τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, ό.π., σελ. 414.
[238] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 46.

για παράδειγμα των Χανίων, Φλωρεντίνη Καλούτση, είναι αυτή που δίνει νέα εξέλιξη στην παραδοσιακή τέχνη της Κρήτης, μέσα από την ανακάλυψη, δημιουργία και αποτύπωση νέων σχεδίων, διακοσμητικών μοτίβων για τα υφαντά και όχι μόνο· η εργασία, όμως, της καλλιτέχνιδας, φτάνει έως εκεί, φτάνει το πολύ έως το πέρασμα των κλωστών στον αργαλειό, και τα υπόλοιπα είναι εργασία των υφαντριών. Εκείνη, ουσιαστικά, "δίνει" στο λαό την "σύλληψη της ιδέας", την πνευματική εργασία: η ίδια δεν υφαίνει ποτέ στη ζωή της[239], σε αντίθεση με την Σικελιανού ή την Αγγελική Χατζημιχάλη. Το όραμα της Εύας Σικελιανού, επομένως, για την ανάπτυξη της παραδοσιακής τέχνης, διαφέρει π.χ. από της Καλούτσης, καθώς στο έργο της «αρχοντοπούλας» περιλαμβάνονται όλα τα στάδια της υφαντικής διαδικασίας, περιλαμβάνεται, δηλαδή, και "η πράξη", η ύφανση στον αργαλειό. Και η Καλλιρρόη Παρρέν θα αναφέρει στη διάρκεια της «Α΄ Γυναικείας Βιοτεχνικής Έκθεσης» (βλ. σελ. 43-44), για την Σικελιανού: «Η θαυμάσια αυτή γυναίκα εφεύρε, ανακάλυψε το μυστικό της υφαντικής φορεμάτων της Ομηρικής εποχής. Και υφαίνει μόνη της, αν και εκατομμυριούχος, τα φορέματά της, τόσο τέλεια, ώστε κανέν ύφασμα της Κίνας ή της Ιαπωνίας δεν δύναται να συγκριθή με τα υφάσματα της δικής της παραγωγής», και συνεχίζει προτρέποντας όλες τις κυρίες να έχουν, δίπλα στο πιάνο τους και τον κομψό αργαλειό τους, καθώς: «Θα είναι μια μόδα οικονομική, με την οποίαν αι Ελληνίδες θα αποκτήσουν τα ωραιότερα, αλλά και οικονομικότερα υφάσματα και η εξαγωγή χρυσού θα ελλατωθή σημαντικά. Εξ' άλλου και οι υφάντριες θα μάθουν τον τρόπον της εργασίας της κ. Εύας Σικελιανού […] και θα αποκτήσωμεν ωραία βιομηχανία μετάξης[240]». Μπορεί, λοιπόν, η Καλλιρρόη Παρρέν να επαινεί την ιδέα της Σικελιανού, να μιλά με θαυμασμό για την εργασία της από οικονομική, φιλανθρωπική, εθνική ή και καλλιτεχνική άποψη, και να προτρέπει, βέβαια, τις κυρίες να υφαίνουν σπίτι τους, όμως, ούτε η ίδια, ούτε σχεδόν καμία άλλη δεν αποκτά αργαλειό, ούτε αρχίζει να υφαίνει, ούτε αλλάζει την ένδυσή της πέρα από τη μόδα της εποχής. Πρέπει να θυμόμαστε, πως εκείνα τα χρόνια, τα ρούχα, όπως και κάποιες εργασίες, παραμένουν ακόμα, διακριτικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών τάξεων, ώστε καμία από τις κυρίες των ανώτερων κοινωνικών τάξεων δεν θα επιθυμούσε να μην επιδεικνύει την θέση της μέσα στην ελληνική κοινωνία. Η Σικελιανού το τολμά, γιατί έχει επιλέξει ένα διαφορετικό τρόπο ζωής σύμφωνο με τις αρχές της φυσιολατρίας, ένα διαφορετικό όραμα προσανατολισμένο στην Δελφική Ιδέα, γεγονός που θα την οδηγήσει, αργότερα, να απομακρυνθεί από κάποιες δραστηριότητες, και να

[239] Μητσοτάκη Ζωή, *Φλωρεντίνη Καλούτση και η Τέχνη της Κρήτης.*, ό.π., σελ. 179.
Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ. «Εισαγωγή: Η Φλωρεντίνη Καλούτση και το έργο της», *Σχέδια από το Αρχείο Φλωρεντίνης Καλούτσης*, Αθήνα, ΕΟΜΜΕΧ, 1982, σελ. 4-5.

[240] Παρρέν Καλ., «Η Α΄Γυναικεία Βιοτεχνική Έκθεσις», *Δελτίον Λυκείου Ελληνίδων*, 1921, ό.π., σελ. 18-19.

σταματήσει τις Δελφικές Εορτές. Περισσότερο, ίσως, από κάθε άλλη, βλέπει την «λαϊκή» τέχνη ως πεδίο άντλησης μόνο των απαραίτητων στοιχείων, ώστε να γεννηθεί μια νέα τέχνη ισότιμη της αρχαίας· την αντικρίζει ως απαραίτητο σημείο σύνδεσης με την αρχαία τέχνη, ως εφαλτήριο και ως ζωντανό μέσο για τη δημιουργία υψηλής τέχνης, η οποία ανήκει στα χέρια της τάξης της και σε καμία περίπτωση στα χέρια των παραδοσιακών τεχνιτριών.

Οι βασικές απόψεις που διατυπώνει η Εύα Σικελιανού στην πρώτη της διάλεξη για την υφαντική τέχνη, ισχύουν και για τις άλλες μορφές παραδοσιακής τέχνης, στις οποίες αναφέρεται στη δεύτερη διάλεξή της, με τίτλο το «Μαγαζί. Προτάσεις προς λύσιν ενός εργατικού προβλήματος»[241]. Ουσιαστικά το ενδιαφέρον της είναι το ίδιο και για τις πλαστικές τέχνες: η δημιουργία μιας υψηλής τέχνης, αντίστοιχης με την αρχαία ελληνική. Και εδώ το πρόβλημα είναι παρόμοιο, και εντοπίζεται στην σύγχρονη εργατική τάξη, η οποία έχει το πλεονέκτημα να έρχεται σε επαφή με την πρώτη ύλη των έργων, αλλά εκτελεί μηχανιστικά την κάθε εργασία χωρίς να έχει την δυνατότητα σκέψης και προβληματισμού, ώστε να δημιουργήσει τέχνη: «Είναι μηχανή και τίποτε άλλο[242]», σημειώνει η ομιλήτρια για τον εργάτη. Το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει με τους ειδικούς και μορφωμένους, όπως οι αρχιτέκτονες ή οι καλλιτέχνες, οι οποίοι ασχολούνται με την ιδέα και το σχέδιο, αλλά είναι απομακρυσμένοι από την πρωτογενές υλικό, γεγονός που τους καθιστά ανίκανους για δημιουργούς τέχνης, καθώς ο δημιουργός «είναι ψυχή που έχει το χέρι της παντού[243]». Η λύση δίνεται και πάλι από την ομιλήτρια, μέσω της ανώτερης τάξης: «Ο πλούσιος άνθρωπος, αλλά προπαντός ο μορφωμένος είναι αυτός που δεν έχει καμία ανώτερη τάξη που του δίνει το παράδειγμα και που διατάζει. Αν έχει κερδίσει τίποτε με των αιώνων τα γράμματα είναι το δικαίωμα να αναφέρεται κατευθείαν στην συνείδησή του, -χωρίς να υποτάσσεται με την ταπεινότητα του χωριάτη σε ήθη και έθιμα που δεν συμφωνούν με τις ηθικές και ψυχικές του ανάγκες[244]». Η πρόταση της Εύας Σικελιανού είναι να βρει ο καθένας λίγο χρόνο και να ασχοληθεί με μια χειρονακτική εργασία που θα τον ευχαριστεί και δεν θα του είναι φορτική, όπως η δουλειά του γραφείου του. Και συνεχίζει: *Προτείνω να ιδρύσουμε ένα μαγαζί που θα πουλιέται οτιδήποτε είναι καμωμένο με το χέρι, και που θα μπορεί καθένας να δείχνει την εργασία του και να την πουλεί με οτιδήποτε τιμή θέλει. Και επειδή ο ανταγωνισμός με τα προϊόντα της μηχανής είναι πραγματικά δύσκολος, πρέπει να κερδίσει ο αγνός εργάτης από άλλη μεριά, -και γι' αυτό θα αποφύγουμε κάθε μεσιτεία. Το μαγαζί αυτό* […] *θα είναι σαν*

[241] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις, ό.π.*, σελ. 49-67.
[242] *Ό.π*, σελ. 57.
[243] *Ο.π.*, σελ. 59.
[244] *Ο.π.*, σελ. 64.

ένα είδος διαρκούς έκθεσης. […] *Και προτείνω* […]*να λέγεται "Ανέμη" για τον εξής λόγο: Εις τον αργαλειό μπορεί κανείς να υφαίνει χωρίς ποτέ ανέμη να χρειαστεί* […] *αλλά η δουλειά δεν θα πάει ποτέ καλά. Η ανέμη χρειάζεται για την προετοιμασία του υλικού και η εργασία αυτή είναι λιγάκι κουραστική. Ακριβώς, λοιπόν, θέλω να μη φοβόμεθα την προετοιμασία του υλικού, -να μην τα θέλουμε όλα έτοιμα,- γιατί ακριβώς εκεί, αν βρούμε καμιά φορά το χέρι μουδιασμένο ή το σβέρκο πονεμένο, θα βρούμε όμως και όλο τον πλούτο της πρωτότυπης εργασίας*[245]. Αυτό που φιλοδοξεί η Σικελιανού είναι να γίνουν *πρώτα τα χρήσιμα και απλά πράγματα, αλλά καμωμένα με χάρη, -και έπειτα τα έργα τέχνης*[246].

Η ιδέα αυτή του «μαγαζιού», την οποία αναλύει η ομιλήτρια με κάθε λεπτομέρεια ως προς την οικονομική διαχείριση της[247], και πρώτη την διατυπώνει το 1921, προμηνύει την ένταξη της «λαϊκής» τέχνης στο πεδίο των οικονομικών επιχειρήσεων. Σπερματικά στοιχεία της διακρίνονται ήδη από την Έκθεση λαϊκής τέχνης, που διοργανώθηκε στο πλαίσιο των Α΄ Δελφικών Εορτών το 1926, και πολύ ξεκάθαρα πλέον, ακριβώς μετά τις εορτές, με το Πρατήριο «Εκθέσεως Λαϊκής Βιοτεχνίας», στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια (βλ. σελ. 95-96), και θα γίνουν καλύτερα κατανοητές οι απόψεις της Σικελιανού επί του θέματος. Να σημειώσουμε, πάντως, πως ο Ρέυμον Ντάνκαν, ήδη, νωρίτερα έχει ασχοληθεί με την παραγωγή παραδοσιακών χειροτεχνημάτων: γύρω στα 1913 πηγαίνει στην Αλβανία, που βρίσκεται σε ένδεια, και βοηθά τις φτωχές γυναίκες προσφέροντας μια δραχμή την ημέρα σε όποια υφάνει με γνεσμένο μαλλί, μάλιστα : «τα σχέδια τα είχε από τα αρχαία ελληνικά αγγεία. Γρήγορα απόκτησε ένα σωρό υφάντρες που ύφαιναν πλάι στη θάλασσα και τις έμαθε να τραγουδούν όλες μαζί την ώρα της δουλειάς. Όταν τέλειωσαν τα υφαντά και έγιναν ωραία σκεπάσματα για ντιβάνια, ο Ρέυμον τα έστειλε στο Λονδίνο και πουλήθηκαν με πενήντα τις εκατό κέρδος» [248].

Με τις δύο παραπάνω διαλέξεις της, η Εύα Σικελιανού έχει ουσιαστικά αναφερθεί σχεδόν σε όλες τις μορφές του παραδοσιακού ελληνικού πολιτισμού, καθώς, αρχικά, ασχολείται με την υφαντική, και έπειτα, προβάλλει το ενδιαφέρον της για κάθε είδους χειροτεχνία (κεραμική, μεταλλοτεχνία, ξυλουργική, επιπλοποιεία, κεντητική κλπ.), μέσω της ιδέας του «Μαγαζιού». Από αυτή τη σειρά διαλέξεών της, επομένως, για τον ελληνικό πολιτισμό δεν θα μπορούσε να παραλείψει ένα σπουδαίο κομμάτι του που είναι η μουσική, σε μια τρίτη διάλεξη. Εδώ, θα πρέπει να επισημάνουμε πως για την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, η βαθιά γνώση, η καλλιέργεια, η ανάδειξη του ελληνικού

[245] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 65-66.
[246] *Ό.π.*, σελ. 65.
[247] *Ο.π.* ,σελ. 66.
[248] Ντάνκαν Ιζαντόρα, *Η ζωή μου*, ό.π., σελ. 243-244.

πολιτισμού γίνεται το αδιάκοπο μέλημά της και το πεδίο της ακούραστης δράσης της, από την στιγμή που έρχεται στην Ελλάδα και γνωρίζει τον Άγγελο Σικελιανό. Ζει και αγαπά τον ελληνικό τόπο, δεν σταματά να διαβάζει και να μελετά τον ελληνικό πολιτισμό, την ελληνική παράδοση, και να ενδιαφέρεται για κάθε μορφή της. Μέσα σ' αυτό το ενδιαφέρον εντάσσεται και η παρακολούθηση μαθημάτων ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, για τουλάχιστον πέντε χρόνια (1915-1920), από τον καθηγητή της βυζαντινής μουσικής του Εθνικού Ωδείου Αθηνών, Κωνσταντίνο Ψάχο, με τον οποίο γνωρίζονται ήδη από το 1908[249].

Το 1921, επομένως, η Σικελιανού, έχοντας μελετήσει την βυζαντινή μουσική, μπορεί να μιλήσει γι' αυτή και να εκφράσει τις ιδέες της για την ελληνική μουσική. Συνεχίζοντας, όπως και στις προηγούμενες διαλέξεις της, να καταγγέλλει την ξενομανία που επικρατεί στην Ελλάδα[250], προβάλλει την ανωτερότητα της Βυζαντινής Παρασημαντικής σε σχέση με την Ευρωπαϊκή μουσική, και τονίζει την καταγωγή της από την αρχαία ελληνική μουσική: «*Η Μουσική είναι πράγματι η μόνη τέχνη που σώθηκε ζωντανή από την αρχαιότητα. Είναι το μόνον ακέραιο δείγμα που θα μπορούσανε οι Έλληνες να υψώσουν προς τους ξένους ως απόδειξη, ότι η σημερινή Ελλάδα είναι η συνέχεια της αρχαίας*». Η Σικελιανού θεωρεί πως παρατηρείται μεγάλη ανάπτυξη και εξέλιξη στην Ευρωπαϊκή μουσική, γιατί κατέχει ένα «*τεχνικό μέσο προς επιστημονική καταμέτρηση και εξακρίβωση των τονιαίων διαστημάτων*», το πιάνο. Αν υπήρχε κάτι αντίστοιχο για την Ελληνική μουσική θα μπορούσε να έχει την ίδια και λαμπρότερη πορεία. Και ανακοινώνει για πρώτη φορά στην ομιλία της πως: «Ένα μεγάλο "orgue" με αυλούς θα κατασκευαστεί […] για την Ελληνική Μουσική, που δεν αρκείται με τόνους και ημιτόνια, αλλά απαιτεί ιδιαίτερα διαστήματα για κάθε ήχο […] ένα πιάνο ελληνικό»[251]. Πράγματι το όργανο αυτό υπήρξε μια ιδέα και εφεύρεση του Ψάχου, που υλοποιείται από την Εύα Σικελιανού, όταν τότε παραγγέλνεται και κατασκευάζεται στην Γερμανία **(εικ. 41)**. Η Σικελιανού έχοντας πρωταρχικό σκοπό της να ιδρύσει μια Μουσική Σχολή, θεωρεί απαραίτητη την κατασκευή του οργάνου, για να διατηρηθεί η θρησκευτική και λαϊκή μουσική παράδοση των Ελλήνων, για να μπορέσουν, ίσως, να διατηρηθούν οι

---

[249] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 112-113.
Χατζηδάκη Ευγενία, «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 2.

[250] «Έτσι οι νέοι, υποτακτικοί εις την ξένη διδασκαλία, προχωρούν με τη μελέτη του πιάνου ή του βιολιού, χωρίς να ξέρουν και αυτοί τι έχουν χάσει […] χωρίς να μάθουν ούτε το όνομα του Πέτρου του Πελοποννησίου, του Γρηγορίου, του Ιακώβου, χωρίς να έχουν ιδέα τι έκαμε για τη μουσική ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, χωρίς να είναι σε θέση να ξέρουν ότι η Βυζαντινή Παρασημαντική είναι Ελληνική Μουσική και όχι αραβικά γράμματα. […] Είναι καλό και άγιο να αγαπάτε τον Beethoven. Να μου πείτε πως είναι η πιο μεγάλη ευφυΐα των αιώνων, συμφωνώ και γονατίζω μπροστά του […] Αλλά τι σχέση έχει αυτό με το να πετάξετε σεις οι ίδιοι οι Έλληνες την κληρονομιά των αιώνων, που ο ίδιος ο θα ήτανε πρώτος να εκτιμήσει;», Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 81-82.

[251] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 86-87.

μουσικές παραδόσεις και άλλων εθνών, οι οποίες είναι παλαιότερες από τον Μπάχ (όπως των Ινδών ή Αράβων), και για να υπάρξει η ελπίδα για «μια νέα εξέλιξη της ελληνικής μουσικής που θα ξεπηδούσε απ' τις ίδιες τις προϊστορικές της ρίζες»[252].

«Η Βυζαντινή μουσική και το νέον όργανον»[253], θα είναι, επίσης, και ο τίτλος της δεύτερης ομιλίας που δίνει λίγους μήνες μετά η Σικελιανού, στα πλαίσια του Α΄ Εθνικού Γυναικείου Συνεδρίου (28 Μαρτίου-4 Απριλίου), οργανωμένο από το Λύκειο Ελληνίδων, φανερώνοντας μας το μεγάλο ενδιαφέρον της για την παραδοσιακή ελληνική μουσική [254].

Το 1924 επιστρέφοντας από την Γερμανία στην Ελλάδα, έχοντας δει την ολοκλήρωση σχεδόν του μεγάλου οργάνου, και έχοντας πάρει μαζί της ένα μικρότερο πρότυπό του, είναι έτοιμη να ιδρύσει τη μουσική σχολή της· όμως, ο Άγγελος Σικελιανός αλλάζει τα σχέδιά της ζητώντας βοήθεια και ανακοινώνοντάς της την ιδέα του για την πραγματοποίηση των Δελφικών Εορτών[255]. Μέσα και σ' αυτές, όμως, κυρίως, με την οργάνωση των αρχαίων τραγωδιών, θα δουλέψει με ζήλο για την πεποίθησή της ότι «η μέθοδος, που παρέλαβε και συνέχιζε η εκκλησιαστική μουσική, συνδεόταν σαφώς με το ελληνικό δράμα», και θα υποστηρίξει «τη σχέση και ίσως την άμεση καταγωγή της εκκλησιαστικής μουσικής από το αρχαίο δράμα»[256]. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του Γιάννη Τσαρούχη, γι' αυτό το ενδιαφέρον και τον ζήλο της για την απόδειξη συνέχειας της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα έως τότε, μέσω της βυζαντινής μουσικής: «Ίσως το πιο σπουδαίο πράγμα που έφερε η Σικελιανού στην Ελλάδα, τόσο σπουδαίο ώστε ακόμα δεν έδωσε τον καρπό του, ήταν ο σεβασμός της χωρίς όρια για την βυζαντινή μουσική. Ειδικότερα τη βυζαντινή μουσική σα μέσον επιστροφής στο πνεύμα της αρχαίας τραγωδίας»[257].

γ. Οι Δελφικές Εορτές (1927 και 1930):

Σύλληψη, στόχοι και σκοποί των Δελφικών Εορτών

Οι Δελφικές Εορτές, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, αποτελούν τμήμα της «Δελφικής Ιδέας» του Άγγελου Σικελιανού. Ο ποιητής προσδοκεί να φέρει σε επαφή τους

---

[252] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 115.
«Η Ελληνική μουσική και η Εύα», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 272.
Χατζηδάκη Ευγ., «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 2.

[253] Σικελιανού Εύα, «Η Βυζαντινή μουσική και το νέον όργανον», *Νέα Φόρμιγξ*, αριθ. φύλ. 3, Μάϊος 1921, σελ. 4-6.

[254] Στην πρώτη ομιλία που δίνει η Εύα Σικελιανού στο Συνέδριο μιλά για τον «Περιορισμό της πολυτέλειας». Μπόμπου- Πρωτοπαπά Ελένη, *Το Λύκειον των Ελληνίδων*, ό.π., σελ. 114-120.

[255] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 120-121.
Χατζηδάκη Ευγ., *ό.π.*, σελ. 2.

[256] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 124.

[257] Τσαρούχης Γ., «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατελείωτες για την Εύα Σικελιανού», Εύα Palmer-Σικελιανού, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 236.

πνευματικούς ανθρώπους του κόσμου, τους «εκλεκτούς» των εθνών, πιστεύοντας πως ο στόχος αυτός μέσω ενός συνεδρίου για ελεύθερο διάλογο δεν θα έχει τα επιθυμητά αποτελέσματα που θα είχε με μια διοργάνωση εορτών, ούτε θα επιτυγχάνονταν η ουσιαστική επικοινωνία που θα εξασφάλιζε η δύναμη της τέχνης. Ισχυρίζεται ο Σικελιανός πως σε μια συγκέντρωση «θα ακούγονταν ωραίοι λόγοι, θα τους χειροκροτούσαν και θα τους έγραφαν οι εφημερίδες, και μετά οι απεσταλμένοι θα χώριζαν και θα ξεχνούσαν. Αλλά για να φτάσει η δράση μας κάτω από την επιφάνεια που οι λόγοι δεν μπορούν να διαπεράσουν, πρέπει να είναι οργανικά συνδεδεμένη με τις βαθύτατες ρίζες του ελληνικού λαού. Πρέπει να χρησιμοποιήσουμε το μόνο μεγάλο μέσο που μπορεί να ενώσει τις αντιθέσεις: την Τέχνη και ειδικά το Δράμα»[258]. Κάτω από την σύλληψη αυτής της ιδέας, δεν μπορούμε, πάντως, να μην διακρίνουμε την επιθυμία προβολής προς τους ξένους της αδιάκοπης συνέχειας, και της ανωτερότητάς του ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος θα γίνονταν ο φωτεινός οδηγός, ο «ομφαλός» της δημιουργίας του Δελφικού Πανεπιστημίου. Οι Δελφικές Εορτές, δηλαδή, για το ζεύγος Σικελιανού ήταν το μέσο για την δημιουργία του Πανεπιστημίου, ώστε να προωθηθεί η Δελφική Ιδέα.

Οι *βαθύτατες ρίζες του ελληνικού λαού*, η *Τέχνη* του, συνοψίζονταν στο πρόγραμμα, που είχε από την πρώτη στιγμή αποφασίσει ο Άγγελος Σικελιανός, για τις Εορτές, σε μια παράσταση του «Προμηθέα Δεσμώτη» του Αισχύλου στο αρχαίο θέατρο των Δελφών, σε έναν αθλητικό αγώνα στο αρχαίο στάδιο, και σε μια έκθεση λαϊκής τέχνης στο χωριό Καστρί[259]. Με πρότυπο την αρχαία ελληνική τέχνη, και με πυρήνα της τον παιδευτικό χαρακτήρα των αρχαίων τραγωδιών, το ζεύγος Σικελιανού πιστεύει στις πολλαπλές (σχεδόν μυθικές) ιδιότητες που μπορεί να προσφέρει η τραγωδία στο κοινό. Εκτός από την επαφή των «Αρίστων της Γης», υπό το κλίμα μιας τέχνης «εντελώς απολιτικής, εντελώς αδογμάτιστης, χωρίς μίγματα κομματικών ή ταξικών προκαταλήψεων[260]», η τραγωδία αντιμετωπίζεται ως η καταλληλότερη μορφή τέχνης, για την απαραίτητη επικοινωνία των πνευματικών ανθρώπων με τον λαό: «Πρέπει να υπάρχει μια γέφυρα, ένας συνδετικός δρόμος ανάμεσα σε αυτούς που βλέπουν και σε αυτούς που αισθάνονται. […] Υπάρχει μονάχα ένας συνδετικός δρόμος που μπορεί να ενώσει με απόλυτη ισότητα αυτούς που σκέπτονται πολύ πλατιά και εκείνους που σκέπτονται περιορισμένα. Μόνο μια γέφυρα υπάρχει που μπορεί να ζεύξει το χάσμα, κι αυτή η γέφυρα είναι η τέχνη […]

[258] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 120-121.
[259] *Ο.π.*, σελ. 121.
[260] *Ο.π.*, σελ. 84.

Και στο χώρο της μεγάλης τέχνης υπάρχει κάτι που έχει υπέρτατη δύναμη: και αυτό είναι το ΔΡΑΜΑ» [261].

Οι σκέψεις αυτές του Άγγελου Σικελιανού, όπως τις σημειώνει η Εύα Σικελιανού, αποκαλύπτουν την πεποίθηση πως οι πνευματικοί άνθρωποι πρέπει να καθοδηγήσουν το λαό και να τον διαφωτίσουν, καθώς αυτός βρίσκεται σε μια κατώτερη (πνευματική - κοινωνική – οικονομική) θέση. Ταυτόχρονα, όμως, μ' αυτή την οπτική της αστικής τάξης για το λαό, παρατηρείται στις απόψεις και στις δράσεις τους και η ανάδειξη του λαού και του λαϊκού πολιτισμού, ως ιδανικού και αυθεντικού, από τον οποίο πρέπει οι ίδιοι να διδαχθούν. Πρέπει οι ίδιοι να αφουγκραστούν το λαό, όπως, με παλλόμενο ενθουσιασμό, ποιητικά εκφράζει ο Άγγελος Σικελιανός:

«*Παντού ο λαός και λάτρεψα,*
και στη λαχτάρα μου είπα:
"Βάλε το αυτί στα χώματα" .
Και φάνη μου πως η καρδιά
της γης βαριά αντιχτύπα»[262]

Αυτή η προσέγγιση αναλύεται και γίνεται περισσότερο κατανοητή μέσα από τις ομιλίες που δίνει ο ποιητής: *ασφαλώς αυτό που λέμε Λαός έχει μια έννοια ιδιαίτερη, κάποιο κέντρο μιας αυτόνομης υπόστασής του, ένα κάποιο του, έστω και αλειτούργητο Βωμό.* […] *Αλλά* […] *ελάχιστοι ακόμα* [...] *υποπτεύονται ίσως πως το κέντρο και η εστία του Βωμού αυτού είναι μία, και πως βρίσκεται απαραίτητα στα βάθη αυτής της ίδιας των κοιμώμενης ψυχής. Αυτής της ίδιας, ακριβέστερα, ψυχής μας. Γιατί η λαϊκή ψυχή είναι η μόνη αυθεντική, πραγματική ψυχή μας.* […] *Η Λαϊκή, λοιπόν, ψυχή υπάρχει;* […] *Η Λαϊκή ψυχή υπάρχει. Αναγνωρίζουμε όλοι, όπως λέω, το γεγονός αυτό, εμείς οι διανοούμενοι-αλλά το κατανοούμε* […]; *Είμαστε σε θέση, μ' άλλα λόγια να ανταποκριθούμε αντάξια στην πηγαία ορμή, με την οποία αναβλύζει από στιγμή σε άλλη στιγμή το γεγονός ετούτο, αυτάγγελτον ανάμεσό μας;* [263].

Από μόνος του ο όρος «Λαϊκή Ψυχή», που επαναλαμβάνεται πολλές φορές ακόμη στο κείμενο, μας παραπέμπει στην επίσημη φρασεολογία της ρομαντικής Λαογραφίας, όπου ο Ν.Γ. Πολίτης έχει καθιερώσει τον όρο («λαϊκή ψυχή»), τον οποίο, έπειτα, ο Στίλπων Κυριακίδης θα ταυτίσει με τον όρο «εθνική ψυχή»[264]. Ο λαός, και συνεπακόλουθα ο

---

[261] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σελ. 83.
[262] Σικελιανός Άγγ., *Αλαφροΐσκιωτος*, επιλεγ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1989, σελ. 19.
[263] Σικελιανός Άγγ., *Πεζός Λόγος*, τ. Β΄, Δελφικά, ό.π., σελ. 185-186.
[264] Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, ό.π., σελ. 158. Για την καταγωγή του όρου «Λαϊκή ψυχή» και το ρομαντικό χαρακτήρα της Λαογραφίας, βλ. ενδεικτικά στο ίδιο, σελ. 8, 26-41, 112-118, .

λαϊκός πολιτισμός, γίνεται αντιληπτός από τον Σικελιανό, ως «*κοιμώμενος*» και σε κατάσταση «*λήθαργου*», με κάποια «*λάμψη μιας αληθινής και αυτόνομης παράδοσης, αλλά μονάχα σαν λάμψη και μόνο μέσα στα όρια του χωριού και του περίγυρου του*»[265], την οποία «λάμψη» ή «λαϊκή ψυχή» οι μορφωμένοι πρέπει να ανακαλύψουν, να ευνοηθούν οι ίδιοι από αυτή και έπειτα να προσφέρουν τα «φώτα» τους στο λαό. Η ιδέα αυτή που έχει κατασκευαστεί και καλλιεργείται συστηματικά, σύμφωνα με τις εθνικές επιταγές του επίσημου κράτους, από τους λαογράφους της εποχής, στηρίζεται στην πίστη ενός ανώτερου και ενός κατώτερου (λαϊκού) πολιτισμού, σύμφωνα με τη διάκριση που κάνει ο Αριστοτέλης ανάμεσα στη «*δόξαν τῶν πολλῶν*» και «*στήν ἀληθῆ γνῶσιν τῶν ολίγων*»[266]. Πρόκειται για την ίδια ιδέα που εκφράζεται, από τον Ίωνα Δραγούμη, όταν αναφέρει (το 1913) πως ο «*ξαναγεννημός*» της Ελλάδας, μπορεί να κατορθωθεί αν αρχίσει «*όχι από κάτω παρά από πάνω*»[267].

Υπάρχει, επομένως, μια διπλή κίνηση των διανοουμένων προς το λαό, θα λέγαμε σχηματικά: πρέπει να διδαχθούν και μετά να διδάξουν· πρέπει πρώτα να πάρουν, να εμπνευστούν από το λαό και έπειτα να δωρίσουν το δημιούργημά τους σ' αυτόν, ως σωστοί πνευματικοί οδηγοί του. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, αντιλαμβανόμαστε για μια ακόμη φορά, πως και οι δύο αυτές κινήσεις γίνονται από την πλευρά της «αριστοκρατίας του πνεύματος[268]», εκείνη δραστηριοποιείται προς όφελός της, εκείνη έχει την επιλογή και την εξουσία, εκείνη, δηλαδή, ενεργεί, ενώ ο λαός δέχεται, «παθαίνει»· εκείνη είναι η ενεργητική τάξη, και ο λαός ο παθητικός δέκτης αυτής της ενέργειας. Με πολύ πετυχημένο τρόπο, άλλωστε ο Τάκης Δημόπουλος, σε ομιλία του στον Παρνασσό για την Δελφική Ιδέα, θα πει: «Μόνο […] απ' τη λαϊκή ψυχή ξεκινάνε οι πραγματικά καλλιεργημένοι, μετουσιώνουνε μ' αδιάκοπον αγώνα τα λαϊκά πολιτιστικά στοιχεία σε ρυθμιστικές "επιστημονικές" δυνάμεις κι έτσι τ' αποδίνουν ύστερα στοργικά, σαν οφειλή, πάλι στο λαό[269]», αποκαλύπτοντας ουσιαστικά, έμμεσα την αλλαγή, την αλλοίωση –ας μην το ξεχνάμε - την διαφθορά που υφίστανται «τα λαϊκά πολιτιστικά στοιχεία», η οποία αναφέρεται εδώ ως «μετουσίωση».

Επομένως, αν και η ιδέα του λαϊκού πολιτισμού έχει μυθοποιηθεί και εξιδανικευτεί εκείνη την εποχή, δεν αποκτά, όμως, όπως έχουμε ήδη τονίσει, ποτέ αυτόνομη αξία, αλλά εκτιμάται μονάχα σαν κατάλοιπο της αρχαιότητας[270]. Αυτό ακριβώς, συμβαίνει και με τις

---

[265] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 86-87.
[266] Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, ό.π., σελ. 180-181.
[267] *Ό.π.*, σελ. 155-156.
[268] *Ό.π.*, σελ. 156.
[269] Δημόπουλος Τάκης, *Σικελιανός, Ο Ορφικός*, ό.π., σελ. 33.
[270] Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *ό.π.*, σελ. 184.

Δελφικές Εορτές, και αυτό ακριβώς αποδεικνύει, πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος προσέγγισης και διδασκαλίας της αρχαίας τραγωδίας από την Εύα Σικελιανού, όπως θα παρατηρήσουμε στη συνέχεια, η οποία, βέβαια, αναλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά όλη την διοργάνωση των εορτών.

Α΄ Δελφικές Εορτές (1927)

Η μεγαλύτερη προσοχή της Σικελιανού δίνεται στο χορό της τραγωδίας, καθώς σ' αυτόν εντοπίζονται τα περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά με τους παραδοσιακούς χορούς, στοιχείο που θεωρείται σαν ένα ακόμη τεκμήριο της άμεσης καταγωγής του λαϊκού πολιτισμού με την αρχαιότητα, και της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού. Η Εύα Σικελιανού προσπαθεί να αναστήσει την αρχαία τραγωδία, με στόχο και οδηγό τα λόγια της «Πολιτείας» του Πλάτωνα και της «Ποιητικής» του Αριστοτέλη: «Ο τραγικός χορός είναι η ένωση ποίησης, μουσικής και γυμναστικής», και «Ο τραγικός χορός εκφράζει με κίνηση, ήθη, πάθη και πράξεις των υποκριτών»[271].

Διαπιστώνουμε, από την ομιλία της για την «Ελληνική Μουσική», στην Αρχαιολογική Εταιρεία, το 1921, πως το ενδιαφέρον της για την συγκέντρωση κοινών στοιχείων του παραδοσιακού και του αρχαίου χορού -κατά γράμμα- όπως τον ορίζουν ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης, έχει εκδηλωθεί πολύ νωρίτερα από την οργάνωση των Δελφικών Εορτών. Σύμφωνα με τη Σικελιανού «ο χωριάτικος χορός» συγκεντρώνει, με τις κινήσεις-τις φιγούρες του, με τη μουσική που τον συνοδεύει και με τα δημοτικά τραγούδια που τραγουδούν οι χορευτές, και τα τρία στοιχεία που ορίζουν τον «αρχαίο χορό»: γυμναστική, μουσική και ποίηση αντίστοιχα. Και στη συνέχεια της ομιλίας γίνονται φανερά τα μέσα που χρησιμοποιεί αργότερα για το ανέβασμα της τραγωδίας και την σύνταξη του χορού: «Αυτές οι χωριάτικες παραστάσεις είναι βέβαια πολύ μικρά συντρίμματα του αρχαίου χορού […] αλλά πολύτιμα, επειδή δείχνουν τη δύναμη της ελληνικής παράδοσης, -και αλλού βρίσκουμε άλλες παραστάσεις που συμπληρώνουν κατά μέγα μέρος την ηθοποιητική τέχνη των αρχαίων, που λείπει εις τους σημερινούς χορούς. Μιλώ εδώ για τα αρχαία αγγεία […] και ανάγλυφα του έκτου αιώνος». Οι παραστάσεις του ανθρώπινου σώματος στα αρχαία ευρήματα, με το κεφάλι και τα πόδια κατά τομή και το στήθος κατ' ενώπιον, εκλαμβάνονται από τη Σικελιανού ως χορευτικές κινήσεις, τις οποίες αντιγράφει και διδάσκει στο χορό [272]: «Η Σικελιανού πίστευε στα

[271] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 123.
Σικελιανού Εύα, «Η Μουσική εις το Αρχαίον Δράμα», *Ελεύθερον Βήμα*, 5/10/1931, σελ. 3.
[272] Σικελιανού Εύα, *Ωραία Ματαιοπονία. Τρεις Διαλέξεις*, ό.π., σελ. 74-76.
Πράτσικα Κούλα, «Αναμνήσεις από τις Δελφικές Εορτές του 1927», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 126.

αγγεία· ήθελε να κάνει την χορεύτρια έμψυχη εικόνα των ερυθρόμορφων αγγείων. Αντέγραφε πολλές στάσεις ολόιδιες και τις συνέδεε μεταξύ τους ή μ' ένα απλό βάδισμα ή στο ρυθμό του μπάλου ή του συρτού[273]», σημειώνει ο Γιάννης Τσαρούχης, επιβεβαιώνοντας για μια ακόμη φορά την επιθυμία άμεσης σύνδεσης των σύγχρονων πολιτισμικών στοιχείων με αυτά των αρχαίων (**εικ. 29, 31**).

Η Εύα Σικελιανού παίρνει κορίτσια από το Λύκειο Ελληνίδων για να καταρτίσει τον χορό του «Προμηθέα Δεσμώτη», τις Ωκεανίδες, τις οποίες διδάσκει για μήνες, με πολλές δυσκολίες, κίνηση, λόγο και μελωδία, σ' ένα κτήμα στο Φάληρο, όπου εκεί έχει εγκαταστήσει και τον αργαλειό της και υφαίνει μόνη της όλες σχεδόν τις ενδυμασίες των προσώπων του έργου. Υφαίνει ολομέταξους πολυκέντητους χιτώνες, και τους πιο περίτεχνους, με κεντήματα θαλασσινών σχεδίων αντιγραμμένων από τη φύση και τα μυκηναϊκά αγγεία, τους ετοιμάζει για το χορό των Ωκεανίδων, οι οποίες, όπως προσδοκεί, «όταν θα χόρευαν θα θύμιζαν ελληνικά ανάγλυφα»[274]. Το 1925, μάλιστα, κερδίζει στη Διεθνή Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι το χρυσό μετάλλιο για τα υφαντά της[275]. Η σύνδεση πάντα με την αρχαιότητα, επίσης, και η αντιγραφή των φορεσιών που υφαίνει από τα αρχαία αγγεία, τα αγάλματα, τα ανάγλυφα, διακρίνεται και στις φωτογραφίες από την έκθεση υφαντών της που κάνει αρκετά χρόνια αργότερα (1936), στο Metropolitan Museum of Art, όταν πηγαίνει στην Αμερική **(εικ. 39)** [276].

Την μουσική της τραγωδίας και των «Σεπτηρίων», έγραψε με βάση αρχαίους ήχους και ρυθμούς ο Κ. Ψάχος, όπως επίσης, και του «Πυρρίχιου» χορού, τον οποίο δίδαξε ο Θάνος Βελούδιος σε άνδρες που δόθηκαν από τον ελληνικό στρατό[277]. Όλα όσα έπρεπε να διευθετηθούν για την πραγματοποίηση των Α΄ Δελφικών Εορτών, που ορίσθηκαν, τελικά, για τις 9 και 10 Μαΐου 1927, ήταν υπό την εποπτεία και οργάνωση της Εύας Σικελιανού· αν και το όνομά της, γι' αυτή της την διεύθυνση, δεν αναγράφεται σε κανένα έντυπο που ανακοίνωνε την τέλεση των Εορτών **(εικ. 27)**[278]. Ο Άγγελος Σικελιανός βρίσκονταν στους Δελφούς «είχε βρει στα Χωριά του Παρνασσού και ακόμη πιο μακριά, όλους τους καλύτερους τραγουδιστές, όλους τους καλύτερους χορευτές, τους καλύτερους από όσους

---

[273] Τσαρούχης Γιάννης, «Θα μπορούσα να γράψω […]», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 235.

[274] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 125-127, 131.
Πράτσικα Κούλα, «Αναμνήσεις από τις Δελφικές Εορτές του 1927», ό.π., σελ.126.

[275] Χατζηδάκη Ευγενία, «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 3.

[276] Χατζηδάκη Ευγενία, «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 6.
Waldman Fr., «Τα τελευταία χρόνια της Εύας Σικελιανού στην Αμερική», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 284.

[277] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 124-125. Ψάχος Κωνστ., «Η Μουσική στις Δελφικές Εορτές», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 136. Βελούδιος Θάνος, «Επιτηδειγμή Πυρρίχιου εις 9/8», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, ό.π, σελ. 125.

[278] Χατζηδάκη Ευγενία, «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 3.

έπαιζαν κλαρίνο, φλογέρα, πίπιζα ή νταούλι Επίσης τους καλύτερους δρομείς, άλτες και παλαιστές για τα αθλητικά αγωνίσματα»[279] **(εικ. 38)**.

Εκτός από την αρχαία τραγωδία και τους αθλητικούς αγώνες, το τρίτο μέρος στο πρόγραμμα των Εορτών περιλάμβανε την «Έκθεση Ελληνικής Λαϊκής Χειροτεχνίας». Η Εύα Σικελιανού γι' αυτό τον σκοπό απευθύνεται στην φίλη της Αγγελική Χατζημιχάλη, η οποία ήταν «ειδική σε όλες τις τοπικές ποικιλίες ενδυμασιών και χειροτεχνημάτων», για να διευθύνει αυτή την έκθεση. Οργανώνει στο σπίτι της Χατζημιχάλη μια συγκέντρωση κυριών, μερικές από τις οποίες ήταν οι Ελένη Ευκλείδου, Ναταλία Παύλου Μελά, Καλλέργη, Μαρία Θεοτόκη, Έδλα Νάζου, Χατζηλαζάρου, Έλλη Παπαδημητρίου, και τους ανακοινώνει το σχέδιό της: «να δείξουμε την αέναη δημιουργική ικανότητα του ελληνικού λαού, πως ακόμη και σήμερα, και παρά τη μεγάλη εισαγωγή βιομηχανικών προϊόντων, δεν υπάρχει χωριό που να μην έχει διατηρήσει κάποια τοπική παράδοση στη χειροτεχνία. Ότι στην ύφανση, το κέντημα, τα έπιπλα, το δέρμα, τα καλάθια, τα ασημικά, τα χαλιά, τα σκεύη, οι Έλληνες ξέρουν ακόμα πώς να χρησιμοποιούν τα χέρια[280]».

Η Έκθεση στήνεται με τον ίδιο πρωτότυπο τρόπο που για πρώτη φορά δοκίμασε η Χατζημιχάλη στην έκθεση ελληνικής χειροτεχνίας που διοργάνωνε το Λύκειο Ελληνίδων (βλ. σελ. 43-44), αλλά, πρώτη φορά σε τέτοια έκταση και τόσο ολοκληρωμένα από άποψη εκθεμάτων: στον κεντρικό δρόμο του χωριού, του Καστριού, τα σπίτια είχαν διατεθεί από τους ντόπιους, και είχαν διαμορφωθεί καθένα διαφορετικά, με τα δημιουργήματα κάθε μιας περιοχής της Ελλάδας. Για καθένα από αυτά υπεύθυνη ήταν και μια από τις κυρίες της ανώτερης τάξης της αθηναϊκής κοινωνίας, η οποία κατάγονταν από την αντίστοιχη περιοχή και φορούσε την τοπική της ενδυμασία[281]. Στο Σκυριανό σπίτι υπεύθυνες ήταν οι κυρίες Αθανασούλα, Πετροκοκκίνου, Πρωτοπαπαδάκη και Κολλυβά (αδελφή της Αγγελικής Χατζημιχάλη). Στα μακεδονικά και τρικαλινά εκθέματα προΐσταται η Ναταλία Παύλου Μελά, ενώ η Κύπρος αντιπροσωπεύεται από την Άννα Αποστολάκη. Η Χατζηλαζάρου και η Έλλη Παπαδημητρίου παρουσίαζαν όλο το έργο της Επιτροπής Αποκατάστασης Προσφύγων (Ε.Α.Π.) με χειροτεχνήματα κυρίως από τη Θράκη και τη Θεσσαλονίκη. Στα εκθέματα της Κέρκυρας βρίσκεται η Μαρία Δημητρίου Θεοτόκη, της Σάμου η Ξανθή Παυλίδου, και της Μυτιλήνης η Ελένη Σιφναίου. Η Χρυσάφω Μαντά αντιπροσωπεύει τα έργα της Αράχωβας, η Ζωή Βαλαωρίτου της Λευκάδας, και η Ειρήνη Δούμα της Ηπείρου. Από τους συλλόγους και τα σωματεία γυναικών, η Ευριδίκη Αποστολάκη προΐσταται στα εκθέματα του «Εργαστηρίου Απόρων

[279] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 131.
[280] Ό.π, σελ. 128-129.
[281] Ό.π, σελ. 129, 134.
Χατζημιχάλη Αγγελική, «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τομ.Ι΄, ό.π., σελ. 843.

Γυναικών», η Γαϊτάνου-Γιαννιού και η Όλια Μάνου στα εκθέματα του «Διεθνούς Συνδέσμου Γυναικών», η Ελένη Ευκλείδου, η Μαρία Σολωμού και η Μαρία Ζούζουλα του εργαστηρίου της «Προόδου», η Βιργινία Ζάνα (κόρη της Πηνελόπης Δέλτα) του «Πατριωτικού Ιδρύματος Θεσσαλονίκης». Η Δαμβέργη, η Ευφροσύνη Καλλέργη και η Αγγλίδα ζωγράφος Κίνξφορδ (Violet Kingsford) αντιπροσωπεύουν το έργο του εργαστηρίου Χανίων της Φλωρεντίνης Καλόυτση. Επίσης, δήλωσαν την παρουσία με τα εκθέματά τους και το Λύκειο Ελληνίδων, και ο Παμμικρασιατικός Σύλλογος και τα βιοτεχνικά εργαστήρια Αθηνών, όπως και πολλά άλλα εργαστήρια από όλη την Ελλάδα[282].

Η Χατζημιχάλη περιγράφει το κλίμα της έκθεσης, τονίζει την σημασία της, χρησιμοποιώντας και εκείνη τον όρο «ελληνική ψυχή», την οποία εντοπίζει στην λαϊκή τέχνη: *Η έκθεσις αυτή, περιλαμβάνουσα τα κεντήματα και τα υφαντά όλων σχεδόν των τότε υφισταμένων εργαστηρίων, των κοινωνικών οργανώσεων, καθώς και των ιδιωτικών τοιούτων […] κατόρθωσε, δι' εντονωτάτης περί αυτήν κινήσεως, δια των διαφόρων χορών, των συνεχώς διοργανουμένων παρά προσελθόντων χωρικών της Ηπείρου, των περιξ χωριών του Παρνασσού (Αραχώβης, Δεσφίνης, Αμφίσσης κ.α.), ανδρών και γυναικών όλων ενδεδυμένων με τας ιδιοτύπους τοπικάς αυτών ενδυμασίας, καθώς και δια της λαϊκής αυτών μουσικής και τραγουδιών, την πλήρη επιτυχία της εκθέσεως […] να εδραιώση δε τον ενθουσιασμόν και την πεποίθησιν επί την αξίαν και την σημασίαν του πνεύματος της νεωτέρας ελληνικής ψυχής, της ούτως αγνώς εκφραζομένης δια της λαϊκής και διακοσμητικής μας τέχνης* [283].

Από τα τέλη του 1926 είχαν σταλεί χιλιάδες εγκύκλιοι σε δήμους και κοινότητες, για να συγκεντρωθούν εργόχειρα απ' όλη την Ελλάδα, με σκοπό την πώλησή τους στην έκθεση **(εικ. 28)**. Όμως, καθώς μια τέτοια έκθεση-γιορτή γίνονταν για πρώτη φορά και οι τεχνίτες ήταν επιφυλακτικοί στο να στείλουν την δουλειά τους σ' ένα μακρινό μέρος στο οποίο δεν γνώριζαν τι ακριβώς θα συμβεί, αναγκάζεται η οργανωτική επιτροπή της έκθεσης να προαγοράσει τα χειροτεχνήματα, με το χρηματικό ποσό των διακοσίων χιλιάδων δραχμών που δίνει η Εύα Σικελιανού. Το πολύπτυχο που κυκλοφορεί εκείνα τα χρόνια για να αναγγείλει την έκθεση, έχει ενδιαφέρον, καθώς μας πληροφορεί για τα μέλη της επιτροπής, αλλά και για τα ακριβή αντικείμενα που ζητούνταν να αποσταλούν[284] .

---

[282] Ροδάς Μιχ., «Από τας Δελφικάς Εορτάς. Η Βιοτεχνική Έκθεσις και η Ελληνική Λαϊκή Τέχνη», *Ελεύθερον Βήμα*, 14/5/1927, σελ. 5.

[283] Χατζημιχάλη Αγγελική, «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 843.

[284] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 129.
Χατζηδάκη Ευγενία, «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 3.
Χατζημιχάλη Αγγελική, «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 843.

Θα πρέπει να σημειώσουμε πως τα παραπάνω χρήματα δεν ήταν, φυσικά, τα μοναδικά που δίνει η Σικελιανού για την διοργάνωση της Δελφικής Εορτής· ολόκληρη η γιορτή πραγματοποιήθηκε χάρη στις δικές της οικονομικές δυνάμεις, έχοντας ξοδέψει όλη την περιουσία της. Ακόμη, όμως, και την τελευταία στιγμή δεν λογάριασε την οικονομική ζημία. Τα ενδιαφέροντα φυλλάδια, οι πολύγλωσσες διαφημιστικές ανακοινώσεις της Δελφικής Εορτής δεν ήταν αρκετές για να πείσουν το κοινό να μεταβεί στους Δελφούς, καθώς όλοι ήταν επιφυλακτικοί και απαισιόδοξοι για τις συνθήκες που θα αντιμετώπιζαν σε μια επαρχιακή ορεινή περιοχή, επιφυλάξεις που διαδίδονται και στο εξωτερικό[285]. Όλα ήταν έτοιμα, δηλαδή, για την μεγάλη γιορτή, αλλά ο φόβος να μην υπάρχουν θεατές αυτής της προσπάθειας, κυρίευε όλο και περισσότερο το ζεύγος Σικελιανού. Η γιορτή είχε κοστίσει πάνω από εκατό χιλιάδες δολάρια, αλλά παρόλα αυτά μη θέλοντας να δουν τους κόπους τους να πηγαίνουν χαμένοι, χρεώνονται ακόμη τριάντα χιλιάδες δολάρια για τη μεταφορά, την τροφή και τη στέγη δύο χιλιάδων ανθρώπων στους Δελφούς· συνολικά, δηλαδή, δαπανούν για όλη τη γιορτή τουλάχιστον πέντε εκατομμύρια δραχμές **[**για Α΄ Εορτές: **εικ. 24, 39-31, 34)** [286].

Η ιδεολογία της εποχής - η επιτυχία των Εορτών – τι ακολούθησε

Η Επιτυχία των Δελφικών Εορτών ξεπέρασε κάθε προσδοκία, και προκάλεσε ενθουσιασμό, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό. Διαβάζουμε τα γεμάτα θαυμασμό λόγια του γάλλου ανταποκριτή Αντρέ Μπιγύ (André Billy)- κριτικού μεγάλων γαλλικών εφημερίδων και περιοδικών- στη «Βραδυνή»: Είδαμε στους Δελφούς ένα νεαρό έθνος […] να ποτίζεται με αστική δύναμι, και ελπίδα στην πηγή πάσης δόξης και πάσης καλλονής. Προνόμιο μοναδικό, ανήκουστο! […] Όταν η Ελλάς συλλογίζεται την ωραιότερη περίοδο της ιστορίας της, συλλογίζεται την ωραιότερη εποχή του ανθρώπινου

[285] Η επιφυλακτικότητα του κοινού για τις Εορτές μπορεί να ειδωθεί με ακόμη μεγαλύτερη κατανόηση και επιείκεια, όταν μέσα από επιστολή προς την Εύα Σικελιανού, η ίδια η πρόεδρος του Λυκείου των Ελληνίδων, Καλλιρρόη Παρρέν, δυσανασχετεί έμμεσα και με ευγένεια για τις Εορτές: προβάλλει ως δικαιολογία για την απουσία της ίδιας και των κυριών του Λ.Ε. από τη «εκδρομή» στους Δελφούς -όπως αποκαλεί τις γιορτές- το ακριβό αντίτιμο, μεν, του εισιτηρίου, όταν μάλιστα έχουν οργανώσει νωρίτερα ταξίδι στην Ιταλία, όπου θα παρακολουθήσουν, επίσης, αρχαία παράσταση, αλλά και την μεγάλη προετοιμασία της δικής τους «Εορτής του Σταδίου» στις 15 Μαΐου. Τέλος, παρακαλεί να δοθούν έγκαιρα τα κορίτσια του Λ.Ε. από το χορό Ωκεανίδων, αλλά και οι υφαντές φορεσιές, για να πραγματοποιηθεί η δική τους παράσταση. Βέβαια, μετά από την μεγάλη επιτυχία των Δελφικών Εορτών, σε όλα τα έντυπα η γιορτή του Σταδίου διαφημίζεται ως συνέχεια των Δελφικών Εορτών. («Επιστολές προς Εύα Σικελιανού, 1927-1930», *Αρχείο Εύας Σικελιανού*, αρ. εισ. 189/28, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. *Βραδυνή*, 12/5/1927, σελ. 5).

[286] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 130, 133.
Χατζηδάκη Ευγ., «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 3.
Ροδάς Μιχ., «Από τας Δελφικάς Εορτάς. Το Έργον του Άγγελου Σικελιανού προς την Ελλάδα», Ελεύθερον Βήμα, 12/5/1927, σελ. 3

πνεύματος»[287]. Και ο Γκαμπριέλ Μπουαζύ (Gabriel Boissy) ομολογεί, μήνες έπειτα, πως μ' αυτή τη προσπάθεια η Γαλλία και η Ελλάδα ενώθηκαν ενάντια σ' αυτούς που δυσπιστούσαν για το εγχείρημα, και πέτυχαν ό,τι πιο γόνιμο, έχοντας τώρα οι Έλληνες τη χαρά να σημειώνουν τους επαίνους και όλα όσα ακολούθησαν[288]. Βέβαια, χαρακτηριστικά και αντιπροσωπευτικά είναι, για το κλίμα που είχε δημιουργηθεί γύρω από τις Δελφικές Εορτές, και τα λόγια των Ελλήνων ανταποκριτών για τους ξένους, τα οποία μεταφέρει η Σικελιανού: «Πήγαν για να κοροϊδέψουν και έμειναν για να προσευχηθούν»[289]. Αλλά και αυτά που διαβάζουμε στις εφημερίδες της εποχής, για μέρες μετά το τέλος των Εορτών: «Αι Δελφικαί Εορταί έληξαν χθές την νύκτα, εν μέσω ακράτητου ενθουσιασμού των παρισταμένων»[290], «Μια μυσταγωγία», «Ένας υπέροχος ύμνος προς την Ελλάδα», «Το Προσκύνημα εις τους Δελφούς»[291].

Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτόν το ενθουσιασμό, θα πρέπει να σημειώσουμε, αρχικά, την μοναδικότητα και το πρωτοφανές του εγχειρήματος για τα ελληνικά δεδομένα, τόσο από την οπτική της παγκόσμιας εμβέλειας που πήρε, όσο και της εμπειρίας της αναβίωσης που δόθηκε στους θεατές, αντίστοιχη της οποίας (και μόνο σε επίπεδο αγώνων) υπήρξε η διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων το 1896[292]. Η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας και μάλιστα μέσα στο χώρο του αρχαίου θεάτρου γίνονταν για πρώτη φορά, και κάθε αναβίωση (αγώνες, χοροί, τραγούδια) που αποτέλεσε τμήμα τον Δελφικών Εορτών τον ίδιο στόχο είχε: να αποδειχθεί η αδιάκοπη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού και η άμεση σύνδεσή των σύγχρονων πολιτισμικών μορφών με την αρχαιότητα, η σύνδεση των «δύο Ελλάδων[293]».

Ιδιαίτερα, επίσης, μετά από την ολέθρια ήττα της "Μεγάλης Ιδέας" με το τραγικό τέλος της μικρασιατικής καταστροφή του 1922, υπάρχει στον ελληνικό λαό έντονη η ανάγκη αυτής της απόδειξης, όχι μόνο απαραίτητη απόδειξη δύναμης, γοήτρου, ύπαρξης προς τους ξένους, αλλά απαραίτητη προς τον ίδιο του τον εαυτό. Αυτή η γιορτή, όπως και κάθε άλλη αντίστοιχη προσπάθεια αναβίωσης του ελληνικού παρελθόντος, ήταν απαραίτητη για την ανασύνταξη των δυνάμεων του ελληνικού λαού, απαραίτητη για την δημιουργία αισιόδοξης οπτικής προς το μέλλον, απαραίτητη για να δουν -να

---

[287] André Billy, «Το Θαύμα των Δελφών», *Βραδυνή*, 14/5/1927, σελ.1.
[288] Gabriel Boissy, «Pour la Grèce», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π., σελ. 149.
[289] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 134.
[290] Ροδάς Μιχ., Αι Δελφικαί Εορταί έληξαν χθές την νύκτα, εν μέσω ακράτητου ενθουσιασμού των παρισταμένων. Οι Αγώνες, ο Πυρρίχιος, τα Σεπτήρια, και οι Λαμπαδηδρομία, *Ελεύθερον Βήμα*, 11/5/1927, σελ. 3.
[291] *Βραδυνή*, 13-14/5/1927, σελ. 1.
[292] Παπαδάκη Λία, Το Εφηβικό Πρότυπο και η Δελφική Προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού, ό.π., σελ. 108.
[293] Κ. Γ. Καρυωτάκης, «Δελφική Εορτή», *Ποιήματα και πεζά*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, 1998, σελ.108.

κατασκευάσουν, θα λέγαμε καλύτερα- οι πολίτες αυτού του μικρού πλέον κράτους αυτό που τους ενώνει. Έχουν ανάγκη να αντλήσουν από κάπου δυνάμεις, να σταθούν στα πόδια τους, να συσπειρώσουν τις δυνάμεις τους, να στηριχθούν στο παρελθόν για να προχωρήσουν παραπέρα: αυτό προσέφερε, ουσιαστικά, η Εύα Σικελιανού στους Έλληνες την πιο κρίσιμη στιγμή. Τα λόγια του Νίτσε για την «Γέννηση της Τραγωδίας», είναι, ίσως, τα πιο κατάλληλα και για να περιγράψουν αυτή την κατάσταση: «Ο Έλλην εγνώρισε και έζησε τις αγωνίες και τις τρομάρες της ζωής: για να του είναι ανεκτή η ύπαρξη έπρεπε να επικαλεσθεί την προστατευτική αυτή και εκθαμβωτική λάμψη του Ολύμπιου ονείρου»[294]. Μετά από την διεθνή ταπείνωση και την ήττα του πολέμου, ο διεθνής θρίαμβος, η «νίκη» των Δελφικών Εορτών, ήταν αναγκαία για να δώσει λύτρωση και νέα ζωή στους Έλληνες. Το ζεύγος Σικελιανού αποθεώθηκε καθώς, στην ουσία, κατάφερε να παρουσιάσει αυτή την ελπίδα του «ονείρου».

Παρόλη την επιτυχία των Εορτών, από οικονομική άποψη, μόνο το τμήμα της έκθεσης λαϊκών χειροτεχνημάτων δεν άφησε ζημία, γι' αυτό και αμέσως μετά οι κυρίες που συντόνισαν την έκθεση αποφάσισαν, να οργανώσουν στην Αθήνα ένα Πρατήριο Ελληνικών Χειροτεχνημάτων. Η Σικελιανού, για να ξεκινήσει η προσπάθεια, δίνει ως κεφάλαιο τα έργα της έκθεσης των Εορτών που είχαν απομείνει, τα οποία η ίδια είχε προαγοράσει, και έτσι στήνεται, σε ένα παλιό αρχοντικό της οδού Ομήρου, η «*Έκθεσις Λαϊκής Βιοτεχνίας*» [295]. Κατά κάποιο τρόπο, γίνεται πραγματικότητα, με το πρατήριο αυτό, η ιδέα που η Σικελιανού είχε εκφράσει στην ομιλία της στην Αρχαιολογική Εταιρεία, ήδη το 1921 (βλ. σελ. 82-83, **εικ. 40**).

Οι Δελφικές Εορτές, όμως, έχουν αφήσει χρέη στο ζεύγος Σικελιανού που δεν κατορθώθηκαν να καλυφθούν από την ελληνική κυβέρνηση, γεγονός που αναγκάζει την Εύα Σικελιανού να εγκαταλείψει την Ελλάδα και να ταξιδέψει στην Αμερική, για να διαδώσει με διαλέξεις της την Δελφική Ιδέα, και να πετύχει την συνδρομή οικονομικής, κυρίως, βοήθειας από ανθρώπους και σωματεία εκεί. Κάτι τέτοιο δεν πετυχαίνεται και η Σικελιανού φεύγει για το Παρίσι[296]. Από εκεί στέλνει (στις 21/8/1927) μια πολύ ενδιαφέρουσα επιστολή σε στενό συνεργάτη της παραπάνω «Έκθεση Λαϊκής Βιοτεχνίας», απ' όπου διακρίνονται σαφέστατα οι απόψεις της για τον τρόπο προσέγγισης της λαϊκής τέχνης, οι διαφωνίες, οι ιδιαιτερότητες της σκέψης της πάνω στο ζήτημα -όπως ήδη έχουμε προαναφέρει- αλλά και αποκαλύπτονται στοιχεία που δεν γίνονται ορατά σε

---

[294] Nietzsche Friedrich, *Η Γένεση της Τραγωδίας*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα, 1965, σελ. 15.

[295] «Ανέκδοτος επιστολή της Εύας Σικελιανού δια την Ελληνική Λαϊκή Τέχνην», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 480-482.

[296] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 136-140.
Χατζηδάκη Ευγενία, «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 3.

άλλα έγγραφα και δημοσιεύματα. Διαβάζουμε: *Αλλά οι Κυρίες που με βοηθήσανε στη Δελφική Έκθεση ενδιαφέροντα γι' αυτά τα αντικείμενα κυρίως από άποψη καλλιτεχνική, και σχετικά με τη κοσμητική χρήση εις την οποία είναι κατάλληλα, μακρυά από τα χωριά. Αυτή η διαφορά της αντίληψής τους και της δικής μου απεδείχθη στους Δελφούς την τρίτη ημέρα των εορτών, όταν είχαμε καλέσει τους χωρικούς. Εγώ περίμενα αυτή την ημέρα σα μια ανάσταση του Ελληνικού πνεύματος, και η χαρά μου δεν είχε όρια όταν είδα την θεία ευγένεια του λαού στο θέατρο και στο Στάδιο, -και όλο έλεγα μέσα μου, τώρα βλέπουν και την έκθεση και θα απορούν και θα χαίρονται. Αλλά δεν μπορούσα να είμαι παντού συγχρόνως. Κι ούτε σκέφτηκα ότι από 'κει υπήρχε κίνδυνος, -και ότι* […] *εκεί, σα να επρόκειτο για εισβολή άγριων θηρίων, η κάθε Κυρία είχε κλείσει, χωρίς καμμιά να ρωτήσει τη γνώμη μου, και, χωρίς καν καμμία να με χαιρετήσει, έφυγαν όλες σα να είχε πέσει πανούκλα στο βουνό. Εγώ έμαθα αυτά όταν ήδη είχαν φύγει, και δεν κατάλαβα ποτέ, ακόμα δεν καταλαβαίνω γιατί έγινε έτσι.* […] *Από αυτό, όμως, συμπεραίνω για το μέλλον πως αλλιώς βλέπουν και αλλιώς βλέπω εγώ το σκοπό της εργασίας* […] *αν πρόκειται να εξακολουθήσει το Πρατήριο είτε για καλλιτεχνικό, είτε για εμπορικό σκοπό μόνον, το πράγμα δεν με ενδιαφέρει περισσότερο από το να πουλώ κάστανα στο δρόμο*[297].

Η Εύα Σικελιανού με τόλμη διατυπώνει την άποψή της και αποκαλύπτει τι ακριβώς είχε συμβεί στην έκθεση των Δελφών, επιβεβαιώνοντάς μας, για μια ακόμη φορά, τους όρους με τους οποίους προσεγγίζεται η παραδοσιακή τέχνη. Η θέση της Σικελιανού είναι διαφορετική και ξεκάθαρη -χωρίς, βέβαια, να «αποποιείται ευθυνών» η ίδια- έχοντας ήδη εκφράσει τις απόψεις της για την ώθηση της «λαϊκής» τέχνης προς άλλους αστικούς σκοπούς, τις οποίες στην επιστολή αυτή εξελίσσει: *δεν μπορεί ποτέ να ξαναζωντανέψει αυτή* [η Λαϊκή Τέχνη] *στην πηγή* […] *αν δεν κατορθώσουμε να 'ρθουμε σε ζωντανές σχέσεις μ' αυτόν* [με τον χωρικό]· *και έτσι όλο και περισσότερο η καλλιτέρα διάθεση της Αθήνας να σώσουν τη Λαϊκή Τέχνη θα σκορπιέται, μη έχοντας καμμία ζωντανή πηγή, σε συλλογές του παρελθόντος πραγμάτων.* […] *Αλλά εγώ έχω ακλόνητη πίστη ότι η Λαϊκή Τέχνη είναι μια ανάγκη της ζωής, όπως το ψωμί και το νερό, και ότι με μια καλή οργάνωση μπορεί να παλεύει στ' ανοιχτά με τη βιομηχανία. Όχι μόνο αυτό αλλά* […]*πιστεύω ότι η Λαϊκή Τέχνη είναι το μόνον όπλο που έχουν οι παλαιοί πολιτισμοί να παλεύουν με το μηχανικό μονοπώλιο της Αμερικής. Μπορεί να γίνει πολύ, πάρα πολύ, στην Ελλάδα από μια ώθηση σωστή, αλλά χρειάζεται μέθοδο και πίστη, και όλοι μαζύ να καταλάβουμε και να δουλεύουμε για το Σκοπό* [298].

---

[297] «Ανέκδοτος επιστολή της Εύας Σικελιανού δια την Ελληνική Λαϊκή Τέχνην», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 481-482.
[298] Ό.π., σελ. 481, 485.

Από την παραπάνω επιστολή, η Σικελιανού, προβάλλοντας τις διαφορετικές ιδέες και πρακτικές των κυριών που ασχολούνται με τη «λαϊκή» τέχνη, εκφράζει με πολύ ξεκάθαρο τρόπο την πολύπλευρη προσέγγισης της παραδοσιακής τέχνης, η οποία χρησιμοποιήθηκε και υπέκυψε σε κάθε είδους καλλιτεχνικές, συλλεκτικές, εμπορικές, επιστημονικές, ιδεολογικές ορέξεις. Και στις Δελφικές γιορτές (από τον αποκλεισμό προσέλευσης, και μόνο, των ανθρώπων της υπαίθρου στις επίσημες μέρες των εκδηλώσεων) διαφαίνεται αυτή η άνιση σχέση μεταξύ ανώτερης αστικής και κατώτερης λαϊκής τάξης, η οποία χαρακτηρίζει και την επαφή του αστικού με τον παραδοσιακό πολιτισμό, με όρους και σκοπούς που καθόριζε μόνο ο πρώτος. Αυτήν την αστική κοσμικότητα των εορτών αγγίζει, με οξυδερκή ευαισθησία και σατιρικό πνεύμα, ο Καρυωτάκης[299], απομυθοποιώντας την λάμψη τους:

«*Στους Δελφούς εμετρήθηκε το πνεύμα δύο Ελλάδων.*
Ο Αισχύλος πάλι ξύπνησε την ηχώ των Φαιδριάδων.
Lorgnons, Kodaks, opérateurs στου Προμηθέα τον πόνο
έδωσαν ιδιαίτερο, γραφικότατο τόνο.
Ένας λυγμός εκίνησε τ' απίθανα αυτά πλήθη.
Κι όταν, χωρίς να πέσει η αυλαία, η ομήγυρις διελύθη,
τίποτε δεν ετάρασσε την ιερή εκεί πέρα
σιγή. Κάποιος γυπαετός έσχισε τον αιθέρα…»[300].

Β΄ Δελφικές Εορτές (1930)

Ο ενθουσιασμός για τις Δελφικές γιορτές δεν σταματά με το τέλος τους, αντίθετα ενισχύει την επιθυμία για την επανάληψή τους. Αν και την ίδια επιθυμία έχει ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού, έχοντας προσφέρει η Εύα όλη της την περιουσία στις Εορτές και με πολλά χρέη, βρίσκεται στο Παρίσι μη μπορώντας να συνεχίσει το έργο της. Εκεί, όμως, στα τέλη του 1929, η ελπίδα έρχεται από μια συνάντηση με τον Αντώνη Μπενάκη,

[299] Ο Καρυωτάκης, βέβαια, σε καμία περίπτωση δεν αποδοκιμάζει την προσπάθεια του ζεύγους Σικελιανού, αντιθέτως, υπογράφει με άλλους «διανοουμένους και αντιπροσώπους του Τύπου» μια συγχαρητήρια και ευχαριστήρια επιστολή προς το ζεύγος, η οποία δημοσιεύεται στο περιοδικό «Αλεξανδρινή Τέχνη», τον Αύγουστο του 1927. Στο ίδιο τεύχος, επίσης, δημοσιεύει ο ποιητής και ένα κείμενο του για τις Δελφικές Εορτές, μακριά από τα συνήθη εθνικιστικά ιδεολογήματα, στο οποίο καταλήγει: «*ησθάνετο κανείς* [στην αρχαία παράσταση] *μιαν απόλυτον έκσταση, κάτι σαν πνοή αθανασίας, το θείο ρίγος που εξιλεώνει την καθημερινή ασχήμια και δικαιολογεί την ύπαρξη*». Γ. Π. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ.145 (- 146).
[300] Κ. Γ. Καρυωτάκης, «Δελφική Εορτή», *Ποιήματα και πεζά*, ό.π., σελ.108.

ο οποίος της ζητά να γυρίσει και να οργανώσει τις Δεύτερες Δελφικές Εορτές, όπως εκείνη επιθυμεί, αναλαμβάνοντας ο ίδιος την ευθύνη εξεύρεσης χρημάτων[301].

Ήδη στα τέλη του 1928, πρέπει να σημειώσουμε, πως έχει συσταθεί σωματείο «*Εταιρείας Φιλοτέχνων*», με πρωτοβουλία του Αντώνη Μπενάκη και πρόεδρο τον ίδιο, το οποίο δημιουργήθηκε μετά την επιτυχία των Δελφικών Εορτών, με ιδρυτές, ουσιαστικά, όλους όσους εργάστηκαν για τις εορτές, όλους όσους ενθουσιάστηκαν μ' αυτή την προσπάθεια· με όλη, δηλαδή, την «élite» της αθηναϊκής κοινωνίας **(παράρτ. 4, σελ. 13)**. Σκοπός του σωματείου –με έντονο το εθνικιστικό πνεύμα της εποχής- ήταν: «η επίτευξις υγιούς κατευθύνσεως του καλλιτεχνικού αισθήματος του Ελληνικού Λαού προς δημιουργίαν ιδιοτύπου καλλιτεχνικής ζωής, απορρεούσης εκ της εθνικής συνειδήσεως και των φυλετικών συνθηκών και παραδόσεων». Η μελέτη, η έρευνα, και η διάσωση «των τεχνικών παραδόσεων της νεωτέρας εποχής του Ελληνισμού» και «παντός εχόντος σχέσιν με την λαϊκή τέχνην», αποτελούν μερικούς από τους τρόπους πραγμάτωσης του σκοπού του σωματείου[302], του οποίου η εκτελεστική επιτροπή του Διοικητικού Συμβουλίου απαρτίζεται από τους: Αντώνη Μπενάκη, Έδλα Νάζου, Αγγελική Χατζημιχάλη, Ελένη Ευκλείδου, Εύα Σικελιανού, Αλέξ. Πάλλη, Αριστοτ. Ζάχο και Άννα Αποστολάκη[303]. Μάλιστα η εταιρεία είχε σκοπό, όπως αναφέρει στο "Ελεύθερον Βήμα", «όχι μόνο την περισυλλογήν αντικειμένων λαϊκής τέχνης εις μουσεία, αλλά την επαναφοράν τους εις την καθημερινή ζωήν, προκειμένου να αποτελέσουν την βάσιν δια την άνθησιν μιας καθαρά ελληνικής τέχνης»[304].

Έτσι, η «Εταιρεία Φιλοτέχνων» αναλαμβάνει στις Δεύτερες Δελφικές Εορτές την οργάνωση της Έκθεσης Λαϊκής Τέχνης[305], με υπεύθυνη την Έδλας Νάζου, πάντοτε, βέβαια, υπό την διεύθυνση και την εποπτεία της Αγγελικής Χατζημιχάλη. Συντάσσεται και πάλι ενημερωτικό έντυπο -πολύ πιο «επίσημο» και αναλυτικό - για την ανακοίνωση της Έκθεσης, ώστε να συγκεντρωθούν χειροτεχνήματα απ' όλη την Ελλάδα, το οποίο, στο τέλος, περιλαμβάνει αναλυτικό κατάλογο των ονομάτων των κυριών που είναι υπεύθυνες για κάθε περιοχή **(παράρτ. 5, σελ. 14)**. Όλα ήταν πολύ πιο εύκολα και ξεκούραστα στην

---

[301] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 143.
Αιγινίτης Ν., «Δελφικές Εορτές», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 211.

[302] *Καταστατικό της εν Αθήναις εδρευούσης Εταιρίας Φιλοτέχνων*, Αθήνα, 1928, σελ. 4-6.

[303] Το Διοικητικό Συμβούλιο του Σωματείου για την πρώτη πενταετία αποτελείται από τους εξής: Αντώνιος Μπενάκης (πρόεδρος), Ε. Νάζου (αντιπρόεδρος), Α.Α. Πάλλης (Γραματέας), Αλεξ. Πάλλης (ταμίας) και οι Καλλιρρόη Παρρέν, Εύα Σικελιανού, Αγγελική Χατζημιχάλη, Ελένη Ευκλείδου, Άννα Αποστολάκη, Αλέξανδρος Διομήδης, Διονύσης Λοβέρδος, Νικόλαος Λούβαρης, Αντώνιος Γαζής, Γεώργιος Σωτηρίου, Αναστάσιος Ορλάνδος, Αλεξ. Ζαχαρίου (σύμβουλοι). *Καταστατικό της εν Αθήναις εδρευούσης Εταιρίας Φιλοτέχνων*, Αθήνα, 1928, σελ. 17-18.

[304] Δεληβοριάς Άγγ., «Πρόλογος», *Αντώνης Εμμ. Μπενάκης, 1873-1954, ο ευπατρίδης, ο διανοούμενος, ο ανθρωπιστής*, Αθήνα, 2004, σελ. 25.

[305] Επιστολή της «Εταιρείας Φιλοτέχνων», προς τα μέλη του σωματείου, *Αρχείο Ελένης Ευκλείδη (1921-1954)*, αρ.εισ. 328, (Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη).

δεύτερη γιορτή για την Εύα Σικελιανού, καθώς άλλοι είχαν αναλάβει τα πρακτικά ζητήματα της οργάνωσης, και η ίδια είχε μόνο την γενική επίβλεψη των εργασιών[306].

Οι Δελφικές Εορτές ορίστηκαν για τις 1-3 Μαΐου 1930, έχοντας παρόμοιο πρόγραμμα με τις πρώτες, και πυρήνα την τραγωδία, αυτή τη φορά, του Αισχύλου, «Ικέτιδες». Η επιτυχία και η διεθνής φήμη των Εορτών ήταν πολύ μεγαλύτερη από εκείνη των πρώτων (**εικ. 32-33, 35-37**). Όλοι ήθελαν να συνεχιστεί αυτός ο θρίαμβος, τώρα που και η ελληνική κυβέρνηση ενίσχυε την προσπάθεια, και όλα έδειχναν πως οι τρίτες δελφικές εορτές θα είχαν μεγάλη οικονομική επιτυχία, που θα κάλυπτε όλα τα προηγούμενα έξοδα. Όμως, όπως ήδη πολύ νωρίτερα το ζεύγος Σικελιανού έχει αντιληφθεί οι Δελφικές Εορτές γίνονται πεδίο, κυρίως, τουριστικής-οικονομικής εκμετάλλευσης. Πιστοί, ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού, στον αρχικό τους στόχο επιθυμούν να προχωρήσουν στο επόμενο βήμα της Δελφικής Ιδέας, που είναι η ίδρυση του Δελφικού Πανεπιστημίου[307]. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν έβρισκε κανέναν αρωγό: «Η επιμονή της ελληνικής κυβέρνησης και των χρηματοδοτών μας στην Αθήνα [μέσα σ' αυτούς και ο Αντώνης Μπενάκης], να συνεχίσουμε το έργο αυτό καθ' αυτό, έδειχνε καθαρά ότι το "μέσον" διέτρεχε τον κίνδυνο να γίνει αυτοσκοπός»[308], εξομολογείται η Σικελιανού στην αυτοβιογραφία της, και συνεχίζει: «Η Ελλάδα δεν πρέπει να χρησιμοποιεί τα ερείπιά της μόνο για τους τουρίστες, την ευφυΐα και την επιδεξιότητά της μόνο για χρήματα, και την τέχνη της μόνο για την τέχνη»[309]. Όπως ήδη έχει ειπωθεί από την αρχή, η Εύα Σικελιανού έχει ένα ανώτερο πνευματικό όραμα, και μόνο μέσα σ' αυτό μπορεί να ειδωθεί το έργο της. Η δράση της για την «λαϊκή» τέχνη αποτελεί, και αυτή, μέρος-μέσω αυτής της ιδέας, αποτελεί μέσω για την «κοινωνική αναμόρφωση[310]» που ονειρεύονται μαζί με τον σύζυγό της. Σύμφωνα με τα παραπάνω λόγια της, αλλά και με την προηγούμενη επιστολή της από το Παρίσι, του 1929, αντιδρά με σθένος στην οποιαδήποτε εκμετάλλευση της παραδοσιακής τέχνης είτε για εμπορικούς, καλλιτεχνικούς, τουριστικούς, αισθητικούς ή φιλανθρωπικούς σκοπούς: «Σ' όποιους της πρότειναν να δώσει στη Δελφική Ιδέα μια κατεύθυνση που θα ανακούφιζε τους αναξιοπαθούντες απαντούσε: Συχαίνομαι την φιλανθρωπία περισσότερο από τον ερασιτεχνισμό… Υπάρχουν πολύ ανώτερα πράγματα από την "φιλανθρωπία"», θυμάται ο Γιάννης Τσαρούχης, από την γνωριμία του με την Σικελιανού[311].

---

[306] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π., σελ. 145-146.
[307] Ό.π., σελ. 149-150.
[308] Ό.π., σελ. 150.
[309] Ό.π., σελ. 160.
[310] Παπαδάκη Λία, Το Εφηβικό Πρότυπο και η Δελφική Προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού, ό.π., σελ. 124.
[311] Τσαρούχης Γιάννης, «Θα μπορούσα να γράψω […]», *Εύα Palmer-Σικελιανού*, αφιέρωμα ΗΩΣ, ό.π, σελ. 236.

Το ζεύγος Σικελιανού, λοιπόν, έχει σαφή και συνεπή άποψη, προσανατολισμένη στις πνευματικές αξίες της Δελφικής Ιδέας, η οποία δεν αφήνει περιθώρια συμβιβασμών, αλλά δίνει μοναδική επιλογή την διακοπή των Δελφικών Εορτών και την αποχώρησή τους από οποιαδήποτε σκέψη αυτονομίας των εκδηλώσεων: «χρησιμοποιώντας την επιστήμη και την τέχνη σαν μέσα για να οδηγήσει τους ανθρώπους προς την πραγματοποίηση των τριών ανθρώπινων ιδανικών, παιδεία, οικονομία, δικαιοσύνη. Αυτός ήταν ο λόγος που είχαμε αρχίσει το έργο [τις Γιορτές] και αυτός ο λόγος που το σταματήσαμε»[312], τονίζει ξεκάθαρα η Εύα Σικελιανού. Γι' αυτό και λίγους μήνες μετά τις Β΄ Δελφικές Εορτές, τον Φεβρουάριο του 1931, συστήνεται από τους Άγγελο Σικελιανό, Εύα Σικελιανού, Μαρία Ν. Αιγινήτου, Ιωαν. Ε. Τουρνάκη, Νίκο Αιγινήτη, Ν. Φωτιά, Π. Κανελλόπουλο, Γ. Καρανικολό, η *Δελφική Ένωση*, σωματείο «με σκοπόν καθαρώς πνευματικόν»*: ὅπως ἀναζωογονήση και καταστήση ἄμεσον πνευματικόν κτῆμα συμπάσης τῆς ἀνθρωπότητος, τάς πρωταξιακάς Ἀρχάς του Ἑλληνικοῦ Πνεύματος, ὡς αὗται ἐν τω παγκοσμίω αυτῶν περιεχομένω συνεκεντρώθησαν ἐν σπέρματι από καταβολῆς τῶν αἰώνων εἰς τό Δελφικό Ἰδεῶδες, και ὡς αὗται ανανεούμεναι συμφώνως προς τάς απαιτήσεις της εποχής ἡμῶν θέλουσι διατυπωθεί ἐν πλάτει καί βάθει […]* [313].

Τα χρέη, όμως, από τις Δελφικές Εορτές δεν αφήνουν πολλά περιθώρια δράσης. Αναγκάζουν την Εύα Σικελιανού να φεύγει για την Αμερική -όπου θα οργανώσει σε διάφορα πανεπιστήμια παραστάσεις αρχαίου δράματος, και μια έκθεση υφαντών το 1936- μέχρι το 1952 που επιστρέφει και πεθαίνει στους Δελφούς[314].

Αν και η Εύα Σικελιανού σταματάει τις Δελφικές Εορτές και την έντονη δράση της στον τομέα της παραδοσιακής τέχνης, η επιτυχία της έχει δώσει το έναυσμα για την σύσταση σωματείων με αντικείμενό τους τη «λαϊκή» τέχνη.

---

[312] Πάλμερ-Σικελιανού Εύα, *Ιερός Πανικός*, ό.π, σελ. 159.
[313] *Καταστατικόν «Δελφικής Ένωσις»*, Αθήνα, 1931, σελ. 2, 4, 16.
[314] Χατζηδάκη Ευγενία, «Σχεδίασμα χρονολογίας Εύας Palmer-Σικελιανού», ό.π., σελ. 5-7.

Άλλα σημαντικά σωματεία και «μεμονωμένες» προσπάθειες για την παραδοσιακή τέχνη:

1) α. Λουκία Ζυγομαλά

Το έργο της Λουκίας Ζυγομαλά αποτελεί μια από τις πρώτες προσπάθειες αναζωπύρωσης της λαϊκής τέχνης και τόνωσης της εθνικής βιοτεχνίας, ξεκινώντας λίγα μόλις χρόνια μετά την ίδρυση του «Λυκείου των Ελληνίδων» (1911).

Η Λουκία Ζυγομαλά (1866-1947, **εικ. 42**), το γένος Μπαλάνου, προερχόμενη από μια αριστοκρατική βορειοοηπειρώτικη οικογένεια, ήταν σύζυγος του Ανδρέα Ζυγομαλά, νομικού και βουλευτή Αττικής και Βοιωτίας, καθώς και υπουργού Παιδείας επί κυβαρνήσεως Θ. Δεληγιάννη. Το 1914 ο θάνατος του γιού τους, στο βορειοηπειρωτικό αγώνα, οδηγεί τη Λ. Ζυγομαλά να στρέψει όλες τις δυνάμεις της στην προσφορά προς το εθνικό «κάλεσμα» για διάσωση της εθνικής κληρονομιάς, αφιερώνοντας τη ζωή της στην αναγέννηση της παραδοσιακής κεντητικής τέχνης[315]: « […] έδωκε δοκιμαστικώς εργασίαν επί τη βάσει αρχαίων σχεδίων εις χωρικάς τινάς διαφόρων χωρίων. Η επιτυχία υπήρξε πλήρης», διαβάζουμε σε εφημερίδα της εποχής[316]. Συνδέοντας τον «εθνικό σκοπό» με την παροχή εργασίας των γυναικών, η Λ. Ζυγομαλά ιδρύει το 1915, με δικά της έξοδα, σχολές στα χωριά της Αττικής: στο Λιόπεσι, στο Σάλεσι (Αυλώνας), στο Βαρνάβα, στην Κερατέα, στα Λιόσια, στο Μαραθώνα, στο Μαρκόπουλο, στο Κορωπί, στα Καλύβια και στις Αχαρνές (Μενίδι), στις οποίες μετά την καταστροφή του 1922, λειτούργησε, εκτός από τη σχολή κεντήματος, και σχολή ταπητουργίας για πρώτη φορά στην Ελλάδα, σύμφωνα με τη μικρασιατική τεχνοτροπία[317].

Οι σχολές λειτουργούσαν ως ένα είδος κοινοπραξίας με την επωνυμία «Αττική, Ελληνικά Χωρικά Κεντήματα» και απασχολούσαν περίπου 1.500 εργάτριες, υπό τη διεύθυνση και επίβλεψη της Ζυγομαλά, «βοηθούμενη με προθυμίαν και αγάπη […] από τας κυρίας Γεννάδη, Λάππου και Κεφαλά, και την Δίδα Λίναν Λάμπρου[318]. Οι κεντήστρες εργάζονταν στα σπίτια τους και τα προϊόντα διακινούνταν μέσω του Πρατηρίου που υπήρχε στην Αθήνα[319], καθώς η εργασία γινόταν: «επί τω σκοπώ παροχής εργασίας εις τας χωρικάς εν τω οίκω των κατά τον χρόνον της διακοπής των αγροτικών

---

[315] Νικηφορίδου Αλεξ., «Μουσείο Ζυγομαλά / Αυλώνα Αττικής. Θέμα, περιεχόμενο, δομή της έκθεσης», *Τεχνολογία*, 1994, τευχ. 7, σελ. 40-41.
[316] Φιλότεχνος, «Ελληνική Χειροτεχνία. Τα Κεντήματα της "Αττικής"», *Ελεύθερον Βήμα*, 4/6/1923, σελ.2
[317] *Ό.π.*, σελ. 2.
[318] Λουκίδης Τ., *Αττική Ελληνικά Χωρικά Κεντήματα*, Αθήνα, 1937, σελ. 81.
[319] Ενημερωτικό έντυπο από το «Μουσείο Ζυγομαλά».

εργασιών των»[320]. Η Λ. Ζυγομαλά δίνει στις εργάτριες σχέδια εμπνευσμένα από τις παραδοσιακές φορεσιές, κυρίως, της Αττικής και της Βοιωτίας, αλλά και άλλων περιοχών. Τα νέα μοτίβα -απλουστευμένες παραλλαγές των παλαιών προτύπων- εφαρμόζονται ως διακοσμητικά σχέδια σε μεταξωτά και βαμβακερά υφάσματα που προορίζονταν για κάθε είδους αντικείμενο εσωτερικής διακόσμησης του σπιτιού (κουρτίνες, μαξιλάρια, καλύμματα, τραπεζομάντηλα κ.λ.π., **εικ. 43**). Επομένως, το λαϊκό κέντημα, καθώς βαθμιαία από τους ποδόγυρους και τα μανίκια των φορεσιών περνά στα οικιακά υφάσματα, αποκτώντας νέους χρηστικούς ρόλους, χάνει το συμβολικό του χαρακτήρα, ενώ διασώζεται σε νεότερη λειτουργικότητα ως διακοσμητικό μοτίβο[321].

Οι σχολές «Αττική» διακρίνονταν για την ποιότητα και τελειότητα των κεντημάτων τους και επαινούνται στον διεθνή και εγχώριο τύπο της εποχής από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας τους: «Ολόκληρος η Αττικοβοιωτία έχει μεταβληθή εις απέραντον εργαστήριον. Υπήρχαν κεντήματα, τα οποία είχαν λησμονηθή τελείως. Ήσαν κοπιώδη. Ήσαν περίτεχνα. Ήσαν έργα της ομαδικής καλαισθησίας, πατροπαράδοτα, τα οποία ο βιομηχανισμός και το αψίκορον της νέας εποχής παρ' ολίγον να εξαφανίσουν», γράφει ο Σπύρος Μελάς το 1917 στα «Ημερήσια Νέα». «Το έργον όμως της Ζυγομαλά αξίζει εντελώς ιδιαιτέρας μνείας. Αντιπροσωπεύει την καθαρώς Ελληνικήν Τέχνην με τα χωρικά κεντήματα της Αττικής, τα οποία, παραμελημένα, άγνωστα, έφερεν εις το φως, εις την επιφάνειαν, η καλλιτεχνική προσωπικότης μιας εξαιρετικής Ελληνίδος», σημειώνεται τον ίδιο χρόνο στην «Ελληνική Επιθεώρηση». Η Λουκία Ζυγομαλά «συνετέλεσεν εις την περιφρούρησιν και τον πλουτισμόν του αγνότατου Ελληνικού ρυθμού, πράγμα υψίστης εθνικής σημασίας, ίσον προς την περισυλλογή των δημοτικών τραγουδιών», τονίζει ο Αλεξ. Μαυρογένης, το 1924, στον «Ελεύθερον Λόγο». «Η Λουκία Ζυγομαλά είναι μια καλλιτέχνης, με μεγάλο ταλέντο […] η οποία έδωσε μια καινούργια ώθηση στην εθνική βιομηχανία της χώρας της», σημειώνεται στον γαλλικό τύπο (στην «L'Europe Nouvelle»), το 1925[322]. Κάθε παρουσία της «Αττικής» στις εκθέσεις λαϊκής τέχνης που οργανώνονται εντυπωσιάζει, όπως είναι οι ετήσιες εκθέσεις (1921-1925), στις οποίες ήδη έχουμε αναφερθεί, του «Λυκείου Ελληνίδων» -του οποίου η Λ. Ζυγομαλά αποτελεί τακτικό μέλος του- αλλά και η διεθνής «Έκθεση Διακοσμητικής Τέχνης» στο Παρίσι, στην οποία τα κεντήματά της κατακτούν δύο βραβεία[323].

Οι σχολές της Ζυγομαλά κλείνουν το 1936, όταν πλέον η ίδια δεν είναι σε θέση να τις συντηρήσει. Έχοντας, ήδη από το 1930, μετά το θάνατο του συζύγου της,

[320] Φιλότεχνος, «Ελληνική Χειροτεχνία. Τα Κεντήματα της "Αττικής"», ό.π., σελ. 2.
[321] Νικηφορίδου Αλεξ., «Μουσείο Ζυγομαλά […], ό.π, σελ. 41.
[322] Λουκίδης Τ., *Αττική Ελληνικά Χωρικά Κεντήματα*, ό.π., σελ. 82, 87-88.
[323] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 834.

εγκατασταθεί μόνιμα στην εξοχική τους κατοικία στον Αυλώνα, συγκεντρώνει κεντήματα που δεν έχουν διατεθεί, και τα εκθέτει σε ειδικό χώρο που οικοδομεί ως προέκταση του σπιτιού της. Πρόκειται για το χώρο, ο οποίος μαζί με τη υπόλοιπη κατοικία, μετά από συντήρηση και αναδιοργάνωση το 1991 από το Υπουργείο Πολιτισμού, αποτελεί ακόμη και σήμερα το «Μουσείο Ζυγομαλά», το οποίο είχε συσταθεί μετά το θάνατό της Λ. Ζυγομαλά (1947), ως κοινωφελές ίδρυμα λαϊκών χωρικών χειροτεχνημάτων[324].

β. Φλωρεντίνη Καλούτση

Την ίδια εποχή που η Λουκία Ζυγομαλά εργάζεται στην Αττική για την διάσωση και διάδοση της λαϊκής τέχνης, η Φλωρεντίνη Καλούτση εργάζεται στην Κρήτη για τον ίδιο σκοπό.

Η Φλωρεντίνη Σκουλούδη-Καλούτση γεννιέται στο Ρέθυμνο το 1890, μέσα σε ένα καλλιεργημένο και ιδιαίτερα καλλιτεχνικό περιβάλλον, με γονείς τον Γεώργιο και την Κλεοπάτρα Σκουλούδη. Το 1906 φεύγει για να σπουδάσει ζωγραφική στο Λονδίνο, στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών. Επιστρέφει στην Κρήτη το 1911, εγκαθίσταται στα Χανιά και ανοίγει το 1914 δικό της εργαστήρι ζωγραφικής, μεταφέροντας το ευρωπαϊκό πνεύμα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας στην πόλη, και συγκεντρώνοντας γύρω της σημαντικούς ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών από την πλέον αριστοκρατική τάξη του τόπου, στην οποία και η ίδια ανήκει. Το 1915 παίρνει μέρος στην Β΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση στην Αθήνα, όμως ήδη τα ενδιαφέροντάς της έχουν στραφεί προς την παραδοσιακή κρητική τέχνη. Το 1918 παντρεύεται τον ναυτικό πράκτορα Γεώργιο Β. Καλούτση και μένει πλέον στο σπίτι της στην Χαλέπα, το οποίο γίνεται «*σεμνός ναός της τέχνης*», σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του φίλου της, ποιητή Γεώργιου Αθάνα. Άλλοι στενοί της φίλοι είναι ο Ελευθέριος Βενιζέλος και η Έλενα Βενιζέλου, η αγγλίδα γλύπτρια και ζωγράφος Violet Kingsford, ο Γεώργιος Δροσίνης, η Ασπασία Μάνου, η Ζωή Δραγούμη, η Αγγελική Χατζημιχάλη, η Πηνελόπη Δέλτα, ο Άγγελος Σικελιανός, η Λίζα Στεφάνου, οι αδελφές Ευκλείδου, η Κυβέλη κ.α[325].

Η Φ. Καλούτση μεγαλώνοντας και ζώντας στην Κρήτη στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα δεν μένει ανεπηρέαστη από τα σημαντικά ιστορικά αλλά και αρχαιολογικά γεγονότα που αφορούν τον τόπο της, αλλά και που αποτελούν σταθμούς για

[324] Νικηφορίδου Αλεξ., «Μουσείο Ζυγομαλά […]», ό.π., σελ. 41.
Ενημερωτικό έντυπο από το «Μουσείο Ζυγομαλά».

[325] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ. «Εισαγωγή: Η Φλωρεντίνη Καλούτση και το έργο της», *Σχέδια από το Αρχείο Φλωρεντίνης Καλούτσης*, ό.π., σελ. 4. Μητσοτάκη Ζωή, *Φλωρεντίνη Καλούτση και η Τέχνη της Κρήτης.*, ό.π., σελ. 19-20.

τη νεώτερη ελληνική ιστορία: Ο αγώνας για την απελευθέρωση της Κρήτης και η Ένωσή της με την Ελλάδα το 1913 -της οποίας η Καλούτση σχεδιάζει το αναμνηστικό γραμματόσημο - οι ανασκαφές του Έβανς στην Κνωσό από το 1900, και οι ανακοινώσεις των πρώτων ευρημάτων του ανακτόρου της Κνωσού, τονώνουν την εθνική υπερηφάνεια, εντυπωσιάζουν τον επιστημονικό και πνευματικό κόσμο, αποκαλύπτουν έναν μοναδικό αρχαίο πολιτισμό, ο οποίος ενισχύει την εθνικιστική ιδεολογία της εποχής, τοποθετώντας ακόμη πιο βαθιά στο χρόνο τις ρίζες της ελληνικής φυλής, στα προϊστορικά χρόνια. Η Φ. Καλούτση ενδιαφέρεται ιδιαίτερα γι' αυτές τις αρχαιολογικές ανασκαφές που γίνονται τόσο κοντά της, στην περιοχή του Ηρακλείου, και εμπνέεται από τις τοιχογραφίες και από τα σχέδια των ευρημάτων που έρχονται στο φως. Συλλαμβάνει την ιδέα να σχεδιάσει μινωικά θέματα και να τα χρησιμοποιήσει στην παραδοσιακή υφαντουργία, κάνοντας άμεσα ορατή την σύνδεση της αρχαίας με την νεότερη τέχνη, και συμβάλλοντας με τη σειρά της, από τον τόπο της και με τον τρόπο που μπορεί στην εθνική προσπάθεια διαμόρφωσης μιας αδιάσπαστης συνέχειας των Ελλήνων από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Από ένα γράμμα της, αργότερα, προς τη φίλη της Αγγελική Χατζημιχάλη, διακρίνουμε τις σκέψεις της, σύμφωνες με το πνεύμα της εποχής, για απαξίωση προς οτιδήποτε ξένο και προβολή του γηγενούς παραδοσιακού: «Όταν επέστρεψα στην Κρήτη από το Λονδίνο […] με λύπην μου είδον ότι ο κρητικός αργαλειός είχε τελείως νεκρωθεί και ότι οι γυναίκες που άλλοτε ύφαιναν, έπλεκαν δαντέλες, και τους περισσότερους αργαλειούς τους είχον χρησιμοποιήσει ως καυσόξυλα…»[326].

Η Καλούτση επιθυμώντας να δώσει νέα ζωή στην υφαντική τέχνη ενδιαφέρεται γι' αυτή την πολύπλοκη διαδικασία και προσπαθεί να βοηθήσει τις χωρικές να υφάνουν και πάλι, δίνοντάς τους καινούργια δικά της σχέδια από τον μινωικό πολιτισμό: «Η ιδέα τής ήρθε το 1914, βλέποντας τη μεγάλη φτώχεια των χωρικών της Κρήτης […]. Χρειαζόταν πολύ μεγάλη υπομονή κατόπιν για να συνηθίσει τις χωρικές, τις συνηθισμένες στις χονδρές δουλειές των σπιτιών και των χωραφιών, να δουλεύουν τα λεπτά νήματα, ν' αντιγράφουν σχέδια ξεσηκωμένα από το Μουσείο της Κνωσού, από παλιά χωματένια σταμνιά και αρχαία αγγεία», σημειώνει η Έλενα Βενιζέλου για την Καλούτση[327], φανερώνοντάς μας, για μια ακόμη φορά, την καθοριστική παρέμβαση, της χαλεπιανής αρχόντισσας στην παραδοσιακή υφαντουργία, για την αλλοίωση της λαϊκής τέχνης με την εισροή των μινωικών μοτίβων στα κρητικά υφαντά. Στην αποτύπωση, μάλιστα, των μινωικών σχεδίων χρησιμοποιεί, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, τετραγωνισμένο - "μιλιμετρέ"- χαρτί το οποίο για πρώτη φορά έρχεται στην Ελλάδα, μετά από παραγγελία

[326] Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π.*, σελ. 20, 22-23.
[327] *Ο.π.*, σελ. 21.

της στην Αγγλία (βλ. σελ. 80-81). Σ' αυτό μεταφέρει με μεγάλη ακρίβεια τα σχέδια, αρχικά, των ευρημάτων της ανασκαφής της Κνωσού, την οποία επισκέπτεται τακτικά και έρχεται σε άμεση επαφή με τα μινωικά αγγεία και τις τοιχογραφίες: ο «πρίγκιπας με τα κρίνα», ο «διπλούς πέλεκυς», «τα δελφίνια», «τα χταπόδια», ο γεωμετρικός, ο φυτικός και ο θαλάσσιος διάκοσμος, αποτελούν μερικά από τα πρώτα σχέδιά της -όπως φαίνεται από το διασωσμένο τμήμα του αρχείο της- τα οποία είναι και τα μόνα χρονολογημένα από το 1924-1928 **(εικ. 46-47, 51)**[328].

Όπως παρατηρούμε στα σχέδια της Καλούτση, και στις εφαρμογές τους, τα μινωικά θέματα δεν μονοπωλούν το ενδιαφέρον της. Εμπνέεται και από άλλους γνωστούς αρχαιολογικούς θησαυρούς, των Δελφών **(εικ. 48)**, των Μυκηνών, της Θήρας, της Τίρυνθας **(εικ. 49β-γ, 50β)**, της Κύπρου, της Κορίνθου **(εικ. 49α, 50α)**, αλλά και από την υφαντική και κεντητική κρητική παράδοση.[329] Η Φ. Καλούτση πηγαίνει, στα απομακρυσμένα χωριά, στην ενδοχώρα της Κρήτης που αντικρίζεται σαν μια «παρθένα» περιοχή, ανέγγιχτη από τον δυτικό πολιτισμό, η οποία διαφυλάττει ακόμη τον αυθεντικό παραδοσιακό πολιτισμό. Εκεί αντιγράφει, συγκεντρώνει σχέδια από όλα τα είδη της λαϊκής χειροτεχνίας, και αγοράζει, όσο μπορεί, κάποια απ' αυτά με σκοπό την διάσωσή τους[330]· όπως ακριβώς δουλεύει σκληρά σε όλη την υπόλοιπη Ελλάδα, για την καταγραφή και διάσωση της παραδοσιακής τέχνης, η φίλη της, Αγγ. Χατζημιχάλη, στην οποία αποκαλύπτει το 1934: «Αγωνίσθηκα πολύ για να πείσω τις γυναίκες να ξαναρχίσουν να υφαίνουν, συνέλεξα παλαιά κεντήματα και δημιούργησα δικά μου σχέδια με μοτίβα παλαιά Κρητικά, χωρικά, Μινωϊκά και προσπαθώ να ενώνω το ωραίο με το ωφέλιμον… οι εργάτριες παίρνουν το σχέδιο, τις κλωστές, οδηγίες κλπ και εργάζονται στα σπίτια τους»[331]. Ιδιαίτερη σημασία, επίσης, για εκείνην είχαν τα χρώματα και οι συνδυασμοί των χρωμάτων που θα επιλέγονταν να εφαρμοστούν στα υφαντά, γι' αυτό, προσπαθώντας να μείνει πάντοτε πιστή στους χρωματισμούς των προτύπων, χρησιμοποιεί φυτικές βαφές από φύλλα και καρπούς βελανιδιάς· αλλά και την καλύτερη πρώτη ύλη τόσο στα μεταξωτά, όσο και στα λινά και βαμβακερά της εργόχειρα[332].

Το εργαστήρι της ζωγραφικής της, συνεπώς, όπως και το σπίτι της[333], μετατράπηκε σιγά σιγά -ξεκινώντας με μια υφάντρα[334]- σε εργαστήρι υφαντουργίας, και η ερασιτεχνική

---

[328] Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π.*, σελ. 20-21, 33
[329] *Ο.π.*, σελ. 21.
[330] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ. «Εισαγωγή: Η Φλωρεντίνη Καλούτση και το έργο της», ό.π., σελ. 5.
[331] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σ.7.
[332] Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π.*, σελ. 23,27.
Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σελ. 5-6.
[333] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σελ. 7.
[334] Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π.*, σελ .21. Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σελ. 5.

της εργασία εξελίσσεται σε βιοτεχνία οικιακής υφαντουργίας, η οποία από το 1922 παίρνει το όνομα «Διπλούς Πέλεκυς»[335]. Έτσι το 1926 η Φ. Καλούτση διοργανώνει την πρώτη της έκθεση στο Λύκειο Ελληνίδων, με τα διάφορα υφαντά -είδη ιματισμού και οικιακής χρήσης- αλλά και κάποιους ζωγραφικούς πίνακές της **(εικ. 44-45)**[336]. Η επιτυχία που ακολουθεί συνεχίζεται και στις Δελφικές Εορτές (1927, 1930), και στην «Έκθεση Ελληνικών Χειροτεχνημάτων» στη Θεσσαλονίκη (1927), και στην «Βαλκανική Έκθεση» στην Αθήνα (1930)[337]: Τα δημιουργήματα αυτά «έχουν πρωτίστως σημασία εθνικήν για τον τόπο μας, γιατί κάνουν τον Μινωϊκό πολιτισμό να αναστηθή…»[338], γράφει ο τύπος της εποχής. «Ό,τι, όμως, μόνον ο Ξανθουδίδης [αρχαιολόγος] στην Κνωσό μας έκανε να δούμε και δεν ελπίζαμε να ξαναδούμε ποτέ, μας τόδειξε προχθές μια επίσκεψις μας στην έκθεσι του "Διπλού Πελέκεως" την οποίαν διοργανώνει κατ' έτος η κρήσσα ζωγράφος […]. Στα άψυχα εκείνα υφάσματα, ξαναγεννιέται και ζη και κινείται όλη η μινωϊκή Κρήτη. Ζή και κινείται», σημειώνεται με ενθουσιασμό, το 1930, στην εφημερίδα «Ελληνική»[339], για τα έργα της Καλούτση, αποκαλύπτοντας την ανάγκη που έχει η ελληνική κοινωνία να «γαντζωθεί» από το παρελθόν της. Η επιτυχία των εκθέσεων και η διάδοση των έργων της, ωθεί την καλλιτέχνιδα να αυξήσει τους αργαλειούς, τις υφάντριες, την παραγωγή της, αλλά και να διευρύνει το πεδίο εφαρμογής των σχεδίων της πέρα από την υφαντική, και στην ξυλογλυπτική τέχνη. Τα σχέδιά της προς τους ξυλουργούς αποτυπώνονται τώρα πάνω σε διάφανο χαρτί, για να σκαλιστούν πάνω στα διάφορα ξύλινα αντικείμενα (καρέκλες, κασέλες, σκαμνιά, ντουλάπες, γραφεία κ.α., εικ. **46γ, 51**)[340].

Ο «Διπλούς Πέλεκυς» διαθέτει, αρχικά, για την διακίνηση των προϊόντων του ένα πρατήριο στην Αθήνα, έπειτα, όμως, ανοίγουν πρατήρια στο Ηράκλειο, στη Θεσσαλονίκη, στην Πάτρα και στην Κέρκυρα. Από το 1930 ως το 1940, επίσης, κάνει εκθέσεις και εξάγει χειροτεχνήματα και το εξωτερικό: στην Αγγλία, στην Αμερική, στην Αίγυπτο, στο Βερολίνο. Η Φ. Καλούτση, καθώς ως το τέλος της ζωής της (1971) δεν παύει να εργάζεται για την «λαϊκή» τέχνη, δημιουργεί γύρω στα 415 σχέδια σε τετραγωνισμένο χαρτί, τα οποία διαθέτει για εφαρμογή στις εργάτριες-υφάντριες, και ποτέ δεν υλοποιεί η ίδια ως «αυθεντική» καλλιτέχνιδα και «αρχόντισσα» **(εικ. 52-53)**[341].

---

[335] Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π.*, σελ. 22.
[336] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σελ. 5.
[337] Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π.*, σελ. 34.
[338] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σελ. 7.
[339] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σελ. 6.
[340] Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π*, σελ. 31.
Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π*, 6.
[341] Σταθάκη-Κούμαρη Ροδ., *ό.π.*, σελ. 7. Μητσοτάκη Ζωή, *ό.π.*, σελ. 34.

Τα σχέδια αυτά, αν και αποτελούν επινοήματα μιας εποχής, τα οποία δημιούργησαν τότε μια νέα μορφή σύγχρονης παραδοσιακής κρητικής τέχνης, αντικρίζονται μέχρι σήμερα ως αντιπροσωπευτικά δείγματα της «λαϊκής» τέχνης της Κρήτης.

γ. Σύλλογος «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη»

Πλάι στις προσπάθειες για την ανανέωση και διάσωση της λαϊκής τέχνης που φέρουν τη «σφραγίδα» ενός προσώπου -αλλά στην ουσία κι αυτές στηρίζονται πάντοτε στην συλλογική εργασία και στο έργο μιας ομάδας προσώπων- υπάρχουν κι άλλες που οργανώνονται μέσα σε ένα σύλλογο.

Ο Σύλλογος «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη» ιδρύεται, μετά την επιτυχία της Βαλκανικής Έκθεσης, τον Φεβρουάριο του 1931, με πρόεδρο την Ναταλία Μελά, σύζυγο του Παύλου Μελά και αδελφή του Ίωνα Δραγούμη. Σκοπός του συλλόγου είναι: *η διατήρησις της παραδόσεως παντός κλάδου της Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και η προσαρμογή ταύτης εις τας συνθήκας και ανάγκας του σημερινού πολιτισμού. Τον σκοπόν τούτον θα επιδιώξη ο Σύλλογος, ενθαρρύνων και ενισχύων τους απανταχού Έλληνας βιοτέχνας διά μονίμου εν Αθήναις εκθέσεως και πωλήσεως της παραγωγής αυτών, δι' εκθέσεων τοπικών, διά διαλέξεων, διά δημοσιεύσεων, δι' εκδόσεως πραγματιών, περιοδικού κλπ. Και δι' ιδρύσεως εργαστηρίων όπου να μελετάται, να καλλιεργείται και να συνεχίζεται η πλούσια παράδοσις της Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, μεταδιδούμενη συστηματικώς από ειδικούς τεχνίτας* [342].

Τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του ο σύλλογος, επιθυμώντας να ευαισθητοποιήσει το ευρύ κοινό και να εξαπλώσει την δράση του, συμμετέχει σε εκθέσεις, και ασχολείται, κυρίως, με την ίδρυση παραρτημάτων στην επαρχία[343], ανοίγοντας τα πρώτα παραρτήματα στην Κέρκυρα και στα Ιωάννινα[344]. Περαιτέρω στοιχεία για τη δράση του συλλόγου ή για ένα μέρος της δράσης του καλύτερα, πρόσφατα μάθαμε μέσα από το άρθρο της Μάρως Καρδάμιτση-Αδάμη. Σ' αυτό πληροφορούμαστε πως από το 1935, έχοντας ο σύλλογος μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια, ενδιαφέρεται για την δημιουργία και στήριξη επιστημονικών ερευνητικών προγραμμάτων: «Ύστερα από πρόταση του Φίλιππου Δραγούμη […] το προεδρείο του συλλόγου ζητά από τον Δημήτρη Πικιώνη, καθηγητή ήδη στο Μετσόβιο Πανεπιστήμιο να αναλάβει τη συγκρότηση ομάδας μελέτης

[342] *Σχέδιον Καταστατικού του Συλλόγου «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη»*, σελ. 1.
[343] Καρδάμιτση-Αδάμη Μάρω, «Η συμβολή του Δημήτρη Πικιώνη στην έκδοση των τόμων Καστοριά, Σιάτιστα και Κοζάνη του Συλλόγου "Ελληνική Λαϊκή Τέχνη"», *Μουσείο Μπενάκη*, 5, 2005, σελ. 193.
[344] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 843.

της λαϊκής μας αρχιτεκτονικής»[345]. Πράγματι με ενθουσιασμό ο Πικιώνης καταρτίζει την πρώτη ομάδα, από τους Γιώργο Γιαννουλέλλη, Δημήτρη Μωρέττη και Αλεξάνδρα Πασχαλίδου, και ξεκινά τη μελέτη των αστικών κέντρων της Μακεδονίας, φεύγοντας για αποτυπώσεις στη Κοζάνη, τη Σιάτιστα, την Καστοριά, τη Βέροια. Καταρτίζεται, από την παραπάνω εργασία, ένα πλούσιο υλικό από σχέδια και φωτογραφίες των κτιρίων και των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών τους (πόρτες, παράθυρα, οροφές κλπ.), αλλά και των επίπλων και όλων των αντικειμένων οικιακής χρήσης που εμπεριέχεται στην παραδοσιακή τέχνη της περιοχής[346].

Το 1937 μια δεύτερη ομάδα από τους Γιώργο Βαλέτα, Νότη Χατζόπουλο και Θωμά Σταυρίδη συνεχίζει τις αποτυπώσεις στη Νάουσα, την Έδεσσα, τη Φλώρινα, την Κλεισούρα, το Ανταρκτικό, το Πισοδέρι, και έτσι τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου γίνεται μια πρώτη παρουσίαση του υλικού στο περίπτερο της «Λαϊκής Τέχνης» στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης. Μια δεύτερη παρουσίαση των σχεδίων, της πρωτοποριακής αυτής εργασίας, γίνεται στην έκθεση που διοργανώνει ο ίδιος ο σύλλογος «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη», «αφιερωμένης», για πρώτη φορά, «εις την τέχνη της νεοελληνικής παραδόσεως ήτοι την αρχιτεκτονική, διακοσμητική, ζωγραφική, πλαστική εικονογράφηση και καλλιγραφία του ελληνικού λαού». Στον κατάλογο που τυπώθηκε για την έκθεση, με επιμέλεια του Εγγονόπουλο, με μεγάλο ενδιαφέρον διαβάζουμε πως: «Σκοπός της εκθέσεως αυτής είναι να γνωρίσουμε τον εαυτό μας. Μέγιστο κέρδος θα ήταν αν έκανε τον καθένα από μας να φέρει τη ζωή και το έργο του εις το κριτήριο της παραδόσεως» [347].

Οι αποστολές συνεχίζονται για την Ήπειρο, την Μακεδονία, τη Ύδρα, με τα ίδια πρόσωπα, στην ομάδα των οποίων προστίθενται οι Γεώργιος Αργυρόπουλος, Νικόλαος Μοναστηριώτης και Δημήτριος Θυμόπουλος. Το 1939 ο Πικιώνη μαζί με τους ζωγράφους Κλάους Φρισλάνδερ και Δημήτρη Κώνστα και τον Γιώργο Βαλάτα πηγαίνουν στο Πήλιο και τη Ζαγορά, και ακόμη και στη διάρκεια του πολέμου οι αποστολές δεν σταματούν εντελώς: το 1940, η Ερικέττη Ιωαννίδου δουλεύει στην Ήπειρο, το 1942, οι Νίκος Εγγονόπουλος, Αλέξανδρος Παπαγεωργίου και Γεώργιος Γιανουλέλλης δουλεύουν στην Αθήνα, και το 1942-1944, η Μαρία Ζαγορισίου στην Μυτιλήνη[348].

Για την έκδοση μέρους της μεγάλης αυτής εργασίας, ενδιαφέρεται μετά τον πόλεμο το Βασιλικό Εθνικό Ίδρυμα, το οποίο αναλαμβάνει την χρηματοδότηση δύο πρώτων τόμων: «*Τα Αρχοντικά της Καστοριάς*» (1948) και «*Τα σπίτια της Ζαγοράς*» (1949). Η προσπάθεια

[345] Καρδάμιτση-Αδάμη Μάρω, «Η συμβολή του Δημήτρη Πικιώνη […]», ό.π., σελ. 193.
[346] *Ό.π.*, σελ. 193, 195.
[347] Ό.π., σελ. 195.
[348] *Ό.π.*, σελ. 195.

έκδοσης του σημαντικού υλικού του συλλόγου δεν συνεχίζεται, έως το 2005 όπου η Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδας κυκλοφορεί ένα ακόμη τόμο με τίτλο «*Τ' αρχοντικά της Κοζάνης και της Σιάτιστας*», με κείμενα του Φίλιππου Μαζαράκη-Αινιάν και της Αλεξάνδρα Πασχαλίδου-Μωρέττη. Στα αρχεία της παραπάνω εταιρείας υπάρχει μεγάλος αριθμός από αρχιτεκτονικά σχέδια, φωτοαντίγραφα, έγχρωμες υδατογραφίες από τις αποτυπώσεις των ομάδων του συλλόγου «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη». Επίσης τα σχέδια της Ιωαννίδου για την Ήπειρο σώζονται στη Διεύθυνση του Λαϊκού Πολιτισμού στο Υπουργείο Πολιτισμού. Τέλος, στα «Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής» του Μουσείο Μπενάκη εναπόκεινται τα σχέδια των Γιανουλέλλη και Ζαγορισίου για την Μυτιλήνη, όπως και το συμπληρωματικό πρωτότυπο υλικό από την Καστοριά, αλλά και τρεις σειρές πινάκων του Πικιώνη, από την περίοδο 1936-1938, για τη σελιδοποίηση των τόμων *Καστοριά*, *Κοζάνη*, *Σιάτιστα*[349].

2) «Ελληνικές Τέχνες Α. Ε.»

«Δια την θεμελίωσιν και ανανέωσιν της λαϊκής τέχνης», μετά την Βαλκανική Έκθεση του 1930, «επακολουθούν σχεδόν αμέσως εν Αθήναις, αι ιδρύσεις: ενός συλλόγου [«Ελληνική Λαϊκή Τέχνη»], μιας εταιρείας, και ενός ιδρύματος [«Σύνδεσμος Εργαστηρίων Χειροτεχνίας»]». Η εταιρεία στην οποία αναφέρεται παραπάνω, στα 1934, η Αγγελική Χατζημιχάλη, είναι, όπως σημειώνει, η ίδια στην συνέχεια, η *Ανώνυμος Εταιρεία «Ελληνικές Τέχνες»* [350], στη δράση της οποίας, το μικρό κείμενό της, αποτελεί τη μόνη αναφορά, με εξαίρεση, δεκαετίες αργότερα -το 1998- το κείμενο του Άγγελου Δεληβοριά, όπου και σημειώνεται ο προβληματισμός για τη λήθη στην οποία πέφτει αυτή η εταιρεία[351]. Το αρχειακό υλικό για της «Ελληνικές Τέχνες» τόσο του Μουσείου Μπενάκη, όσο και του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών ή της Εστίας της Νέας Σμύρνης για την Έλλη Παπαδημητρίου -τη διευθύντρια της εταιρείας- δεν προσφέρει στοιχεία για την οργάνωση και την δράση του, δεν περιέχει καταστατικά έγγραφα· αποτελείται κυρίως από σχέδια, έργα και φωτογραφίες που αφορούν το καθαρά καλλιτεχνικό κομμάτι της εταιρείας.

Τα βασικά στοιχεία διοίκησης, οργάνωσης και δράσης για τις «Ελληνικές Τέχνες», γίνονται γνωστά από το αρχειακό υλικό του Ιστορικού Αρχείου της Εθνικής Τράπεζας της

[349] Καρδάμιτση-Αδάμη Μάρω, , «Η συμβολή του Δημήτρη Πικιώνη […]», ό.π.,σελ. 195-196.
[350] Χατζημιχάλη Αγγ., «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., σελ. 843.
[351] Δεληβορριάς Άγγ., «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», '*Ωσεί Μύρα, Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, μέριμνα: Αλεξίος Σαββάκη, Αθήνα, 1998, σελ. (59-71) 66.

Ελλάδος, χωρίς το οποίο δημιουργούνται -από τις ελάχιστες σκόρπιες πληροφορίες για την εταιρεία- κενά και παρερμηνείες για τη δραστηριότητά της. Το αρχείο αποτελείται από το καταστατικό της εταιρείας, τους ισολογισμούς και απολογισμούς κάθε έτους, τα δημοσιεύματα τύπου για τους ισολογισμούς και τις συνελεύσεις των μετόχων, την αλληλογραφία της εταιρείας με την Εθνική Τράπεζα.

Σκοπός της Εταιρείας, σύμφωνα με το καταστατικό, ορίζεται: *η ενίσχυσις, ανάπτυξις και επί εγχωρίων καλλιτεχνικών προτύπων τελειοποίησις της εν Ελλάδι χειροτεχνίας ιδία της προσφυγικής. Ο σκοπός ούτος επιδιώκεται δια των κατά την απόλυτον κρίσιν του Συμβουλίου προσφορωτέρων μέσων, οιον της ιδρύσεως βιοτεχνικών εταιρειών, της κατασκευής ή αγοράς προς μεταπώλησιν ειδών βιοτεχνίας, της παροχής δανείων εις άτομα, ομάδας ή συναιτερισμούς εξυπηρετικούς των σκοπών της εταιρείας, της χορηγήσεως εγγυήσεως υπέρ των ιδίων, της λειτουργίας πρατηρίων και οργανώσεως εκθέσεων εν Ελλάδι και Εξωτερικώ ειδών λαϊκής χειροτεχνίας, της προκηρύξεως καλλιτεχνικών διαγωνισμών προς εκποίησιν σχεδίων και εκτέλεσιν ειδών βιοτεχνίας κλπ.* [352].

Η ιδιαίτερη ενίσχυση, όπως παρατηρούμε παραπάνω, της προσφυγικής χειροτεχνίας οφείλεται στην καταγωγή ίδρυσης της εταιρείας. Όπως σημειώνει η ίδια η Έλλη Παπαδημητρίου σε έγγραφο με φωτογραφίες **(εικ. 53)**: «Το 1928-1930 έγινε Έκθεση στη Γενεύη με προϊόντα, ενδυμασίες, φωτογραφίες, στατιστικές της Αποκατάστασης των Προσφύγων […] υπό την αιγίδα της Κοινωνίας των Εθνών. Είχε τόσην επιτυχία, ώστε πριν διαλυθεί η Επιτροπή Αποκαταστάσεως Προσφύγων, αποφασίστηκε και ιδρύθηκε η εταιρεία Ελληνικές Τέχνες για συνέχιση και ανάπτυξη των βιοτεχνιών»[353]. Η Επιτροπή Αποκαταστάσεως Προσφύγων (Ε.Α.Π.), πριν τον τερματισμό του έργου της, το 1930, πράγματι επιθυμεί να διαθέσει για την ενίσχυση της ελληνικής βιοτεχνίας, κυρίως των προσφύγων τεχνιτών, 4.500.000 δραχμές, επιθυμία που οδηγεί στη σύσταση της εταιρείας «Ελληνικές Τέχνες» για την διαχείριση του παραπάνω ποσού. Η *Ε.Α.Π.* είχε δημιουργηθεί μετά την μικρασιατική καταστροφή, το 1924, ως ανεξάρτητος οργανισμός διαχείρισης των χρημάτων για τους πρόσφυγες, από την στιγμή που δόθηκε το πρώτο δάνειο ενός εκατομμυρίων λιρών από την Αγγλία, και στη συνέχεια το λεγόμενο «προσφυγικό δάνειο» ονομαστικού ύψους 12,3 εκατομμυρίων λιρών από την Κοινωνία των Εθνών[354]. Η Επιτροπή αναλαμβάνει την μέριμνα κατοικίας, αλλά και απασχόλησης του ενός

[352] «Καταστατικόν Ανωνύμου Εταιρείας προς ενίσχυσιν της Λαϊκής Τέχνης, αριθ. 69229», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, *Δελτίον Ανώνυμων Εταιρειών* 12-11-1930, σελ. 1707.

[353] Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τομ. 13, επιστ. επιμ. Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, Αθήνα, 1999-2002, σελ. 316.

[354] Ψαλιδόπουλος Μιχ., «Πρόσφυγες και ελληνική οικονομία στο μεσοπόλεμο», *Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22*, ό.π., σελ. 32.

εκατομμυρίου και πλέον προσφύγων, οι οποίοι έχουν φτάσει στην Ελλάδα, με πληθυσμό, τότε, πέντε εκατομμυρίων περίπου. Η προσπάθεια της Επιτροπής, σύμφωνη με την οικονομική και κοινωνική πολιτική του ελληνικού κράτους, στράφηκε στο μεγαλύτερο μέρος της στην αγροτική αποκατάσταση των προσφύγων, στην επιλογή, δηλαδή, διοχέτευσης του παραγωγικού δυναμικού των προσφύγων προς την γεωργία[355]. Σ' αυτή την προσπάθεια αποκατάστασης των νέων πληθυσμών συνέβαλε -λόγω και της καταγωγής της- η Έλλη Παπαδημητρίου, η μετέπειτα διευθύντρια της εταιρείας «Ελληνικές Τέχνες».

Η Έλλη Παπαδημητρίου, καταγόμενη από μια εύπορη και λόγια οικογένεια, πρωτότοκη κόρη του Στέλιου Παπαδημητρίου και της Άννας Λάσκαρι[356], γεννιέται το 1906 στην Σμύρνη. Στη συνέχεια πηγαίνει στην Αγγλία για πανεπιστημιακές σπουδές στη γεωπονική, με προοπτική να επιστρέψει στην πατρίδα και να εργαστεί για την βελτίωση της έγγειας περιουσίας. Μετά την καταστροφή, όμως, του '22, η οικογένεια Παπαδημητρίου εγκαθίσταται στην Αθήνα, διατηρώντας, παρόλα αυτά, την οικονομική και κοινωνική της θέση. Η Παπαδημητρίου, πρόσφυγας μεν και η ίδια, αλλά από θέση κοινωνικής υπεροχής, με σπουδές στο εξωτερικό, και πτυχίο γεωπόνου, προσφέρει υπηρεσίες στους άπορους πρόσφυγες ομογενείς και ενδιαφέρεται, γενικότερα, για την συνέχεια και διάσωση του πολιτισμού των προσφύγων. Προσλαμβάνεται στην Ε.Α.Π. και συνδράμει με την τεχνογνωσία της στις απαλλοτριώσεις γαιών και στις εκεί εγκαταστάσεις προσφυγικών συνοικισμών **(εικ. 55)**. Ήδη από το 1928, συνεργάζεται με την μουσικολόγο Μέλπω Μερλιέ και δουλεύει, μετέχοντας στην καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών και της μουσικής προσφυγικής παράδοσης, στην πρώιμη μουσικολογική περίοδο πριν την ίδρυση του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου και του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών[357]· όπου και εκεί θα αποτελέσει ενεργό μέλος στις

---

[355] Χατζηιωσήφ Χρ., «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, ό.π., σελ. 22-23.

Ψαλιδόπουλος Μιχ., «Πρόσφυγες και ελληνική οικονομία στο μεσοπόλεμο», ό.π, σελ. 36-37.

[356] Η μητέρα της Έλλης Παπαδημητρίου, Άννα Παπαδημητρίου -η οποία έχει αναφερθεί σε προηγούμενα κεφάλαια- ανήκει στις πρωτοπόρους του γυναικείου κινήματος στην Ελλάδα. Ήταν νομικός ειδικευμένη στα εργαστήρια ανηλίκων, εργάστηκε υπέρ των γυναικείων δικαιωμάτων, και αποτέλεσε δραστήριο μέλος πολλών φεμινιστικών οργανώσεων και φιλανθρωπικών συλλόγων. Βλ. σελ. 16 (υποσ. 42, 44), σελ. 55, και Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., υποσ. 1, σελ. 281.

[357] Μετά την Μικρασιατική Καταστροφή προβάλλει επιτακτικό το αίτημα, κυρίως από κύκλους λογίων και ηγετικών προσώπων, της διάσωσης και καταγραφής του μικρασιατικού πολιτισμού, αίτημα ενταγμένο στο πλαίσιο της ανακάλυψης της «λαϊκής ψυχής», ως μέσο δημιουργίας εθνικής-ελληνικής συνοχής και ταυτότητας. Η Μέλπω Λογοθέτη - Μερλιέ, με μουσικές σπουδές στην Ευρώπη και έχοντας ήδη ασχοληθεί και συλλέξει δημοτικά τραγούδια από την ελληνική ύπαιθρο, μετά από προτροπή και υλική στήριξη του καθηγητή φωνητικής και ελληνικής γλωσσολογίας στη Σορβόννη, Ουμπέρτο Περνώ, μαζί με τον σύζυγό της Οκτάβιο Μερλιέ, αποτελούν τους πρωτεργάτες μιας προσπάθειας, την οποία ιδιαίτερα στήριξαν εξέχοντα πρόσωπα, όπως ο Ελευθέριος Βενιζέλος, η Πηνελόπη Δέλτα, ο Δημήτρης Λουκόπουλος, ο Γεώργιος Δροσίνης κ.α, με ενδιαφέρον για την μουσική παράδοση όλων, ουσιαστικά, των ελληνικών

αποστολές σε προσφυγικούς συνοικισμούς σε όλη την Ελλάδα, για φωνοληψίες και συλλογές προφορικών μαρτυριών της μικρασιατικής καταστροφής. Γνωρίζοντας, επίσης, τον Άγγελο και την Εύα Σικελιανού, μεταβαίνει στις Δελφικές Εορτές -στο πλαίσιο της ανασύστασης του λαϊκού πολιτισμού- μαζί με ομάδες Ποντίων χορευτών και ορεσίβιων ντόπιων οργανοπαιχτών, συμβάλλοντας «με έναν τρόπο και εκείνη, στην αποκατάσταση της θεωρίας για την τρισχιλιετή συνέχεια του ελληνισμού[358]» (**εικ. 38γ**). Συνεχίζοντας την ενασχόλησή της με την λαϊκή παράδοση και τη διάσωση της μικρασιατικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, κατέχει από το 1930 ως τη στιγμή της σύλληψής της στα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά [η οποία βάζει τέλος σε κάθε δημιουργική προσπάθεια] την διευθυντική θέση στην «Α.Ε. Ελληνικές Τέχνες»[359].

Από το αρχείο της Εθνικής Τραπέζης πληροφορούμαστε, εκτός από τη διευθυντική θέση της Έλλης Παπαδημητρίου, την ολοκληρωμένη μορφή διοίκησης της εταιρείας, με τα ονόματα του διοικητικού συμβουλίου και των μετόχων: *Το εταιρικόν κεφάλαιον ορίζεται σε δραχμάς τριακοσίας χιλιάδας ολοσχερώς καταβεβλημένον τοις μετρητοίς, το οποίον διαιρείται εις χίλιας πεντακοσίας μετοχάς εκ διακοσίων δραχμών εκάστην. Το κεφάλαιον τούτο καλύπτουσιν οι διά του παρόντος συμβαλλόμενοι, ήτοι: Η Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, εκπροσωπούμενη υπό του κ. Θρασύβ. Μπογδάνου, αναλαμβάνει εξακόσιας είκοσι πέντε (625) μετοχάς, την εκ δραχμών εκατόν είκοσι πέντε χιλιάδων (125.000) […] 2)Ο κ. Αντώνιος Μπενάκης, τετρακοσίας πενήντα (450) μετοχάς, ενενήκοντα χιλιάδας (90.000) δραχμών. 3) Σπύρος Λοβέρδος, διακοσίας πενήντα μετοχάς (250) πεντήκοντα χιλιάδας δραχμών (50.000). Ο κ. Θρασύβουλος Μπογδάνος πεντήκοντα (50) μετοχάς, δέκα χιλιάδων δραχμών (10.000). 5) κ. Στέλιος Παπαδημητρίου[360] είκοσι πέντε (25) μετοχάς, πέντε χιλιάδων (5.000) δραχμών. 6) Ιωάννης Βορρές, πεντήκοντα (50) μετοχάς, δέκα χιλιάδων (10.000) δραχμών, και 7) κ. Αναστάσιος Αδοσίδης πεντήκοντα (50) μετοχάς, δέκα*

περιοχών που περιέκλειε η Μεγάλη Ιδέα. Έτσι, ιδρύεται το 1930 ο «Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών», από τον οποίο λίγο αργότερα δημιουργείται το «Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο». Το τελευταίο, από το 1935 αποτελεί παράρτημα του «Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών», του οποίου οι έρευνες θα στραφούν εκτός από το μικρασιατικό «μέλος» και στο μικρασιατικό «έπος», με την αποτύπωση των διηγήσεων αυτόπτων και αυτήκοων μαρτύρων της τραγωδίας. (Πετροπούλου Ιωάν., «Από τους δρόμους των Τραγουδιών στους δρόμους των Ελλήνων», *Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, "Επτά Ημέρες" της Καθημερινής*, 2/6/2002, σελ. 2-7. Δραγούμης Μ., «Ηχογραφόντας για το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο στη δεκαετία του '60», *Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών*, ό.π., σελ. 21. Πετροπούλου Ιωάν., «Η ιδεολογική πορεία της Μέλπως Μερλιέ», *Μαρτυρίες σε ηχητικές και κινούμενες αποτυπώσεις ως πηγή της Ιστορίας*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πρακτικά Διεθνής Ημερίδα, 30/5/1997, Αθήνα, 1998, σελ. 117-121).

[358] Πετροπούλου Ιωάν., «"Ελλη Παπαδημητρίου. Σμύρνη 1906 - Αθήνα 1993". Από την μαρτυρία του ενός στην μαρτυρία των πολλών», *Αρχειοτάξιο*, 4, Μάιος, 2002, αφιέρωμα: Αίγυπτος-Μέση Ανατολή, σελ. 69.

[359] Για βιογραφικά στοιχεία της Έλλης Παπαδημητρίου βλ.: Πετροπούλου Ιωάν., «"Ελλη Παπαδημητρίου. Σμύρνη 1906 - Αθήνα 1993" […]», ό.π., σελ. 68-94. Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., σελ. 269-274, 325-335.

[360] Πρόκειται για τον πατέρα της Έλλης Παπαδημητρίου.

χιλιάδων (10.000) δραχμών [361]. Τα 4.500.000 δραχμές, επομένως, της Ε.Α.Π., φαίνεται να αντιμετωπίζονται ως μια επικερδής επιχειρηματική επένδυση, στην οποία, τα επόμενα χρόνια, παίρνουν μέρος, ανήκοντας στους μετόχους, και η Λαϊκή Τράπεζα, η «Εταιρεία Φιλοτέχνων», καθώς και η Έλλη Παπαδημητρίου[362].

Το πρώτο διοικητικό συμβούλιο, το οποίο εκλέγεται στις 27/11/1930 και για μια πενταετία -όπως και κάθε επόμενο- αποτελείται από τους: Σπ. Λοβέρδο (πρόεδρος), Θρ. Μπογδάνο (αντιπρόεδρος), Αντ. Μπενάκη, Αν. Αδοσίδη, Α. Σβώλο και Χρήστο Λαδά (σύμβουλοι). Για την περίοδο 1931-1932 πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου εμφανίζεται ο Θρ. Μπογδάνος, και για την περίοδο 1932-1934 ο Α.Α. Πάλλης, ο οποίος τελεί χρέη προέδρου και για τα επόμενα χρόνια της προεδρίας του Σπ. Λοβέρδου, ο οποίος κατέχει υπουργική θέση. Από το 1934 έως το 1939, λοιπόν, στο διοικητικό συμβούλιο ανήκουν οι: Σπ. Λοβέρδος (πρόεδρος), Α.Α. Πάλλης (αντιπρόεδρος), Αντ. Μπενάκης, Α. Αδοσίδης, Α. Κυριακίδης, Ν. Κιτσίκης (σύμβουλοι). Από το 1939 έως το 1944, στο διοικητικό συμβούλιο βρίσκονται οι: Αντ. Μπενάκης (πρόεδρος), Α.Α. Πάλλης (αντιπρόεδρος), Εμμ. Τσουδερός, Α. Κυριακίδης, Γεωργ. Κοντολέων (σύμβουλοι). Το διοικητικό συμβούλιο παραμένει το ίδιο και για την επόμενη πενταετία, με εξαίρεση τον Εμμ. Τσουδερό, στην θέση του οποίου βρίσκεται η Έλλη Α. Αδοσίδου[363].

Σημαντικό στοιχείο στην μελέτη μας αποτελεί η αρχική επωνυμία της ανώνυμης εταιρείας. Η εταιρεία ιδρύεται το Νοέμβριο του 1930 ως «*Ανώνυμη Εταιρεία προς ενίσχυσιν της Λαϊκής Τέχνης*». Σε λιγότερο, όμως, από ένα χρόνο (το Σεπτέμβριο του 1931) η επωνυμία αλλάζει, σε «*Ελληνικές Τέχνες Α. Ε.*»[364], πληροφορία σημαντική, ώστε να μπορούμε να ταυτίσουμε όνομα και εταιρεία, κατανοώντας κείμενα, όπως αυτό του Γιάννη Τσαρούχη, που σημειώνει πως το 1930 γνωρίζει την Έλλη Παπαδημητρίου, ως διευθύντρια του «καταστήματος "Λαϊκές Τέχνες"», ενώ στο διάστημα '31-'34 δουλεύει «κατά παραγγελία της Εταιρείας "Ελληνικές Τέχνες"»[365]. Η εταιρεία, σύμφωνα με έκθεση του διοικητικού συμβουλίου προς τους μετόχους, οδηγήθηκε σ' αυτή την αλλαγή του ονόματος, κυρίως, μετά την ανάθεση από την Κυβέρνηση, του αρχιτεκτονικού

---

[361] «Καταστατικόν Ανωνύμου Εταιρείας προς ενίσχυσιν της Λαϊκής Τέχνης, αριθ. 69229», ό.π., σελ. 1707.

[362] «Πρακτικά της Ετήσιας Τακτικής Γενικής Συνέλευσης των Μετόχων της Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες"», 25/1/1934, 19/5/1938, *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*. Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες".

[363] «Αποσπάσματα Πρακτικών Συνεδριάσεων Διοικητικού Συμβουλίου», 21/10/1932, «Πρακτικά Συνεδρίας του Διοικ. Συμβουλίου τη 15η Ιανουαρίου 1934», «Διοικητικόν Συμβούλιον», 31/3/1939, «Κατάλογος Μελών του Διοικητικού Συμβουλίου της Α.Ε. Ελληνικές Τέχνες», 21/8/1940, «Διοικητικόν Συμβούλιον», 4/5/1944, *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*. Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες".

[364] «Καταστατικόν Ανωνύμου Εταιρείας προς ενίσχυσιν της Λαϊκής Τέχνης, αριθ. 69229», ό.π., σελ. 1707. «Καταστατικά, αριθ. 592999», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως, Δελτίον Ανώνυμων Εταιρειών*, αρ.φύλ. 268, 2/10/1931, σελ. 1409.

[365] *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), ζωγραφική*, Αθήνα, Ίδρυμα Γ. Τσαρούχη, 1990, σελ. 28, 31.

σχεδιασμού και της διακόσμησης του νέου κτιρίου του Υπουργείου Εξωτερικών, στο οποίο δεν μπορούσαν να εφαρμοσθούν μόνο λαϊκές μορφές τέχνης. Δικαιολογώντας την παραπάνω απόφαση, το διοικητικό συμβούλιο τονίζει, πως η «Ελλάς έχει τόσον πλούσιον ιστορικόν υλικόν ολοκλήρων χιλιετηρίδων», που δεν μπορεί να καλυφθεί μόνο μέσω της λαϊκής τέχνης, αλλά προϋποθέτει έναν συνδυασμό μορφών στην τέχνη: «ως εξυπηρέτησις πρακτικών αναγκών, προσαρμογή προς την σημερινήν αισθητικήν και επεξεργασίαν με ελληνικά πρότυπα των διαφόρων ελληνικών περιόδων (Μινωικής, κλασσικής, βυζαντινής και μεταβυζαντινής)»[366].

Από το πρώτο ήδη έτος, οι «Ελληνικές Τέχνες» ανέλαβαν τη διακόσμηση και επίπλωση, «*επί ελληνικών λαϊκών σχεδίων*», του Αεροδρομίου, της Φοιτητικής Λέσχης, του Α΄ Συντάγματος Πυροβολικού, του Βυζαντινού Μουσείου, και αργότερα, του Ναυτικού Ομίλου στην Καστέλα, της αίθουσας συνεδριάσεων του Συμβουλίου της Επικρατείας και του Μετοχικού Ταμείου Στρατού[367]. Η επίπλωση της Λέσχης Βόλου «εγένετο με βάσιν υποδείγματα παλαιών επίπλων από τα Μετέωρα και βυζαντινών ξυλογλύπτων», και η τραπεζαρία του Αρσακείου στο Ψυχικό έγινε «επί τη βάσει επίπλων νησιωτικών, ιδία δε τα καθίσματα με βάσιν παλαιά τοιαύτα εκ Σάμου»[368].

Η εταιρεία, όπως διαβάζουμε στις εκθέσεις του απολογισμού κάθε έτους, καταρτίζει «Συλλογή Σχεδίων και Φωτογραφιών» ειδών λαϊκής τέχνης (υφασμάτων, επίπλων, κεντημάτων, κεραμικής, αρχιτεκτονικών στοιχείων κ.α.) με την βοήθεια των αρχαιολόγων Ορλάνδου και Ξυγγόπουλου, του αρχιτέκτονα Πικιώνη, των καλλιτεχνών Φ. Κόντογλου και Γ. Τσαρούχη[369], και αργότερα των Δ. Διαμαντόπουλου, Γ. Βελισσαρίδη, Γ. Μόσχου, Θ. Κολοκοτρώνη, Ν. Εγγονόπουλου, C. Illyne, Κ. Λάσκαρη, Β. Μελά, Σ. Μπονάνου, Π. Ροδοκανάκη, Ε. Φραγκισκάκη.[370]. Λίγα από αυτά τα σχέδια της συλλογής υπάρχουν στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, μαζί, επίσης, με ένα λινόδετο άλμπουμ με διακόσιες

---

[366] «Έκθεσις του Διοικητικού Συμβουλίου της Α. Ε. "Ελληνικές Τέχνες" Προς την Γεν. Συνέλευσιν των Μετόχων αύτης», για το 1931, *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*. Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες", σελ. 1-2.

[367] « Έκθεσις του Διοικητικού Συμβουλίου της Α. Ε. "Ελληνικές Τέχνες" Προς την Γεν. Συνέλευσιν των Μετόχων αύτης», για το 1931, ό.π., σελ. 3. «Προς την ετήσιαν τακτική Γενική Συνέλευσιν των Μετόχων», για το 1935, σελ. 2-3. «Προς την Ετήσιαν Τακτική Γενική Συνέλευσιν των Μετόχων της Α.Ε. Ελληνικές Τέχνες», για το 1936, σελ. 2, *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*, Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες".

[368] « Έκθεσις του Διοικητικού Συμβουλίου της Α. Ε. "Ελληνικές Τέχνες" προς την 2αν ετησίαν τακτική Γενικήν Συνέλευσιν των Μετόχων», για το 1932, *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*, Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες", σελ. 1-2.

[369] Μετά από παραγγελία της Έλλης Παπαδημητρίου έχει δημιουργηθεί από τον Τσαρούχη και ο πίνακας του 1931, «Ελληνικές Τέχνες» για την ομώνυμη εταιρεία (Δεληβορριάς Άγγ., «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», ό.π., σελ. 62).
« Έκθεσις του Διοικητικού Συμβουλίου προς την ετήσιαν Γενική Συνέλευσιν των Μετόχων», για το 1933, *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*, Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες", σελ. 2.

[370] Δεληβορριάς Άγγ., «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», ό.π., υποσ. 21, σελ. 69.

περίπου ασπρόμαυρες φωτογραφίες επίπλων λαϊκής τεχνοτροπίας, ανά κατηγορίες (καρέκλες, τραπέζια, καναπέδες, σεντούκια κ.α., **εικ. 56-60**)[371]. Παρατηρώντας το παραπάνω υλικό, κυρίως τα σχέδια, τα λόγια του Γιάννη Τσαρούχη ανταποκρίνονται απόλυτα στις εικόνες, και μεταφέρουν την εργασία και των υπόλοιπων καλλιτεχνών: «ασχολήθηκα, κατά παραγγελία της Εταιρείας "Ελληνικές Τέχνες", με διάφορα αντικείμενα λαϊκής τέχνης, τα οποία αντέγραψα σε ακουαρέλα: στοιχεία αρχιτεκτονικής, αποτυπώσεις εσωτερικών χώρων, υφάσματα, κεντήματα […] ανάλογα σχέδια έκαναν αργότερα ο Διαμαντόπουλος, ο Βελισσαρίδης και ο Μόσχος»[372]. Το μεγαλύτερο, όμως, μέρος της παραγωγής του «καλλιτεχνικού τμήματος» της εταιρείας βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη, υπό την έρευνα του Άγγελου Δεληβορριά [373].

Η «Α.Ε. Ελληνικές Τέχνες», μέσα απ' αυτή την εργασία των καλλιτεχνών, ενδιαφέρεται για την έκδοση λευκωμάτων και δειγματολογίων ειδών λαϊκής χειροτεχνίας, τόσο για την διάδοση των μορφών προς τους τεχνίτες και της ανυφάντρες, όσο και για την διάδοση της ελληνικής χειροτεχνίας στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, από εμπορική άποψη. Ένα τέτοιο δειγματολόγιο, με πρόλογο της Αγγελικής Χατζημιχάλη, βρίσκουμε και πάλι στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, το οποίο περιλαμβάνει δείγματα υφαντικής και κεντητικής τέχνης, από συλλόγους και εργαστήρια, στα περισσότερα από τα οποία έχουμε αναφερθεί σε προηγούμενα κεφάλαια («Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων», «Διεθνής Σύνδεσμος Γυναικών», «Μπανάκειον ίδρυμα», «Πατριωτικό ίδρυμα Περιθάλψεως Θεσ/κης», «Παμμικρασιατικό Σωματείο Γυναικών», «Διπλούς Πέλεκυς» κλπ). Αν και το δειγματολόγιο δεν φέρει χρονολογία, μαθαίνουμε από την έκθεση του διοικητικού συμβουλίου της εταιρείας για το 1931, πως εκδόθηκε μέσα σ' εκείνο τον χρόνο, και μάλιστα με εντολή της Ε.Α.Π.: «Η ίδια Επιτροπή [Αποκαταστάσεως Προσφύγων] ανέθεσε εις την εταιρεία ημών την δαπάναις αυτής μέριμναν της συντάξεως εκθέσεως και κυκλοφορίας του βιβλίου εγχρώμων σχεδιασμάτων προτύπων λαϊκής τέχνης. Το βιβλίον τούτο καλλιτεχνικώς εκτυπωθέν εκυκλοφόρησε παρέχον τα υποδείγματα υφαντών κυρίως και κεντημάτων της λαϊκής τέχνης» **(παράρτ. 7, σελ. 21-38)**[374]. Τον ίδιο χρόνο, επίσης, η Ε.Α.Π. είχε διαθέσει 100.000 δραχμές «προς συνέχισιν επί εν έτος προς διδασκαλίαν ελληνικής χειροτεχνίας εις τα ορφανοτροφεία του Κράτους, Ιωαννίνων, Φιλιατών, Κοζάνης, Δράμας, Σερρών, Ηρακλείου ίνα εμψυχωθή η παραγωγή

---

[371] Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., σελ. 316).
[372] *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)*, ό.π., σελ. 31.
[373] Δεληβορριάς Άγγ., «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», ό.π., σελ. 67.
Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), ό.π., σελ. 28, 31.
[374] «Έκθεσις του Διοικητικού Συμβουλίου της Α. Ε. "Ελληνικές Τέχνες" Προς την Γεν. Συνέλευσιν των Μετόχων αύτης», για το 1931, ό.π. σελ. 3.

και καλλιεργηθεί η αγάπη και το ενδιαφέρον προς τα προϊόντα της ελληνικής λαϊκής τέχνης»[375]. Επιπλέον, η εταιρεία για την τόνωση της καλλιτεχνικής δράσης της, συστήνει το 1934 «Συμβουλευτική Επιτροπή Κυριών, ήτις συνερχομένη κατά περιόδους δίδει γνώμας και κατευθύνσεις είτε μέσω της υπηρεσίας είτε απ' ευθείας εις τους βιοτέχνας. Η Επιτροπή αύτη είνε εξαμελής και απαρτίζεται από τάς Κυρίας Ελ. Κουντουριώτη, Λ. Στεφάνου, Α. Θειακάκη, Ψαλτώφ, Ε. Νάζου και Δ/δα Γρυπάρη»[376].

Στο αρχείο της Εθνικής Τραπέζης, (η οποία, είναι ευνόητο, να ενδιαφέρεται για τα οικονομικά ζητήματα της εταιρείας) μπορεί κανείς, μέσα από την μελέτη των ισολογισμών-απολογισμών κάθε έτους, αλλά και άλλων εγγράφων που έχει συλλέξει η Εθνική Τράπεζα, να διακρίνει πως στην εταιρεία δεν λειτουργούν όλα «ρόδινα». Ιδίως μετά την «*μικράν ζημίαν*»[377], όπως αναφέρεται, του 1935, το ύφος των απολογισμών αλλάζει, με φανερό τον προβληματισμό για τα οικονομικά, παρόλη την προσπάθεια για απόκρυψη της κατάστασης.

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει, βέβαια, να σημειώσουμε την κρίσιμη οικονομική και πολιτική κατάσταση εκείνων των χρόνων για το ελληνικό κράτος. Οι «Ελληνικές Τέχνες» ιδρύονται ένα χρόνο μετά την παγκόσμια οικονομική κρίση του 1929, η οποία έφερε ουσιαστικά στην επιφάνεια όλα τα προβλήματα της ελληνικής οικονομίας που είχαν «επισκιαστεί» από το προσφυγικό ζήτημα, αλλά είχαν βαθιά τις ρίζες τους στην οικονομική δυσχέρεια της πολεμικής περιόδου 1912-1922. Η προσφυγική αποκατάσταση μέσα σ' αυτές τις συνθήκες δεν φαίνεται να προέχει, και η Ε.Α.Π. πιστεύοντας πως έχει ολοκληρώσει το σκοπό της, τερματίζει το έργο της το 1930, πριν οδηγηθεί η κυβέρνηση στην πτώχευση του 1932 και στην ακόλουθη εσωστρεφή οικονομική πολιτική. Η θαυμαστή αύξηση της γεωργικής και βιομηχανικής παραγωγής, χάρη στον μόχθο γηγενών και προσφύγων, μέσα στο πλαίσιο μιας νέας αστικής πολιτικής, οικονομικού εκσυγχρονισμού, οδήγησε στην οικονομική ανάκαμψη της χώρας μεταξύ 1932-1936, έως, δηλαδή, την πολιτική και οικονομική αστάθεια που έφερε η δικτατορία του Μεταξά[378].

Οι «Ελληνικές Τέχνες» μέσα σ' αυτό το οικονομικό και πολιτικό περιβάλλον αναμφισβήτητα δεν μένουν ανεπηρέαστες, χωρίς, όμως, αυτό να δικαιολογεί οποιαδήποτε

---

[375] «Έκθεσις του Διοικητικού Συμβουλίου της Α. Ε. "Ελληνικές Τέχνες" […]», για το 1931, ό.π. σελ. 3.

[376] « Έκθεσις του Διοικητικού Συμβουλίου προς την Ετήσιαν Γενική Συνέλευσιν των Μετόχων», για το 1934, ό.π., σελ. 3.

[377] «Προς την ετήσιαν τακτική Γενική Συνέλευσιν των Μετόχων», για το έτος 1935, σελ. 1, *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*, Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες".

[378] Για την οικονομική πολιτική του μεσοπολέμου βλ. ενδεικτικά: Ψαλιδόπουλος Μιχ., «Πρόσφυγες και ελληνική οικονομία στο μεσοπόλεμο», ό.π, σελ. 34-36. Χατζηιωσήφ Χρ., «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας», ό.π., σελ. 26-27, 43-49. Χατζηιωσήφ Χρ., *Η Γηραιά Σελήνη. Η βιομηχανία στην ελληνική οικονομία, 1830-1940*, σελ. 279-340. Mazower Mark, «Οικονομική πολιτική στην Ελλάδα, 1932-1936», *Βενιζελισμός και Αστικός Εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γιώρ. Θ. Μαυρογορδάτος-Χρ. Χ. Χατζηιωσήφ, Ηράκλειο, 1988, σελ. 171-181.

ενέργεια στο εσωτερικό της εταιρείας. Η έκθεση προς το διοικητικό συμβούλιο των «Ελληνικών Τεχνών», που συντάσσεται από τον Κ. Αποστολόπουλο μετά από έλεγχο που διενεργεί στα οικονομικά στοιχεία και στο σύστημα των εργασιών της εταιρείας, φανερώνει μερικούς από τους λόγους που οδήγησαν στη ζημία, και επιβεβαιώνει την «αταξία», όπως ο ίδιος αναφέρει, που επικρατεί στην εταιρεία, ήδη από το πρώτο έτος της λειτουργίας τους. Σημειώνεται, λοιπόν, η έλλειψη ελέγχου και οργάνωσης σε όλα τα επίπεδα των εργασιών της εταιρείας, εξηγώντας πως: «απαιτείται ο καταμερισμός της εργασίας και η υπεύθυνος υφ' εκάστου υπαλλήλου παρακολούθησις της ανατεθησόμενης αυτώ υπηρεσίας όπερ μέχρι σήμερον δεν γίνεται διότι όλοι αναμιγνύονται εις όλας τας εργασίας χωρίς ουδείς να είναι υπεύθυνος». Κατανοούμε, συνεπώς -όπως καταγγέλλεται στην έκθεση- τι σημαίνει ο λογιστής να είναι και στην θέση του ταμία και του πωλητή, τα βιβλία της αποθήκης να μην συμβαδίζουν με τα βιβλία του λογιστηρίου, να μην κόβονται αποδείξεις, να μην υπάρχει έλεγχος εισερχομένων και εξερχόμενων αντικειμένων, να πωλούνται αντικείμενα χωρίς πρώτα να εισπράττεται το αντίτιμο αυτών, να υπάρχουν χρεωστικά υπόλοιπα πελατών 48.535 δρχ. Εφιστώντας την προσοχή, επίσης, ο ελεγκτής για τα «έξοδα διαχειρισης» της εταιρείας, τονίζει με νόημα: «Η μερίς "Μεταβατικά" κατά τα έτη 1931 και 1932 παρουσιάζει περί τας 20.000 ετησίως δι' έξοδα μεταφορών και εκτάκτων αποστολών ενώ κατά το έτος 1933 και μόνον μέχρι 5 Σεπτεμβρίου ε.ε. [1933] παρουσιάζει υπέρ τας 50.000 δραχμών. Τα κυριώτερα κονδύλια της μερίδος τοιαύτης είναι:

Ταξείδιον εις Αίγυπτον Διευθύνσεως	δρχ.	39.098,50
’’ ’’ Θεσ/νίκην ’’	’’	4.975.--
’’ ’’ Ιωάννινα ’’	’’	1.000.--
’’ ’’ Κέρκυραν Δίδος Αντωνοπούλου	’’	4.938.--
	’’	50.011,50

»[379].

Όταν δεν υπάρχει, λοιπόν, έλεγχος σε κανένα επίπεδο, ο σκοπός ιδρύσεως της εταιρείας προβάλλει αναξιόπιστος, και αφήνει υποψίες αφερεγγυότητας και ως προς τα διαχειριζόμενα χρήματα της Ε.Α.Π[380].

Ίσως, επομένως, να δίνεται μια απάντηση για την «λήθη» που παρατηρείται ότι έπεσε η εταιρεία τα επόμενα χρόνια[381], ή για την μη αποτίμηση «στις πραγματικές του

[379] Αποστολόπουλος Κ. « Έκθεσις Προς το Διοικητικόν Συμβούλιο της Ανωνύμου Εταιρείας "Ελληνικές Τέχνες"», *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*, Φακ. Α.Ε. "Ελληνικές Τέχνες", σελ. 1-5.

[380] Τα παραπάνω χρήμα από το πρώτο έτος έχουν επενδυθεί «*εις 456 ομολογίας Κτηματικής Τραπέζης εις λίρας, εις 1000 ομολογίας ανταλλαξίμων, και μικρόν μέρος ήτοι δρχ. 160.000 εις έπιπλα και εκθέματα της Εταιρείας*».

διαστάσεις» του έργου της Έλλης Παπαδημητρίου κατά το μεσοπόλεμο, όσο και του έργου της ως λογοτέχνιδας[382]. Μήπως η έλλειψη αναφοράς στο έργο της εταιρείας ή στο έργο της Παπαδημητρίου, εκείνων των χρόνων συνδέεται με κάποιο οικονομικό σκάνδαλο; Η παραπάνω υπόθεση μπορεί να ενισχυθεί και από την παρουσία χρονικής ασυνέχειας και έλλειψης στοιχείων στο Αρχείο της Έλλης Παπαδημητρίου[383], ολόκληρης της χρονικής περιόδου που διευθύνει τις «Ελληνικές Τέχνες». Στα έγγραφά της παρατηρείται σχεδόν «κενό» των ενεργειών της, ανάμεσα στο 1922 και 1940, καθώς και η απουσία κάθε περαιτέρω στοιχείου, πέραν των αμιγώς καλλιτεχνικών, για την ανώνυμη εταιρεία[384]. Αποτελεί παράδοξο, όμως, για το αρχείο της διευθύντριας της εταιρείας η έλλειψη από αυτό έστω του καταστατικού της. Σύμφωνα με την ταξινόμηση και επεξεργασία του παραπάνω αρχείου από την κάτοχό του -η οποία σύμφωνα, άλλωστε, και με φακέλους που σώζονται πλέον, αλλά έφεραν την ένδειξη «Για πέταμα»[385], επιθυμούσε να εξαφανίσει κάποια από τα έγγραφα της- φαίνεται πως δεν είναι επιθυμητή η παρουσία στοιχείων που θα είχαν σχέση με την δραστηριότητά της γενικότερα στην Ε.Α.Π., αλλά και ειδικότερα, κυρίως, στις «Ελληνικές Τέχνες». Το μόνο αρχειακό υλικό που δίνεται για την παραπάνω εταιρεία, τόσο στο Μουσείο Μπενάκη, όσο και στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, αφορά καθαρά το καλλιτεχνικό κομμάτι της λειτουργίας της[386].

---

[381] Δεληβορριάς Άγγ., «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», ό.π., σελ. 65.
[382] Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., σελ. 270.
[383] Εδώ αναφερόμαστε στο αρχείο του Κ.Μ.Σ. και στο αρχείο της Εστίας της Νέας Σμύρνης. Άλλα δύο τμήματα του αρχείου βρίσκονται στα χέρια οικείων προσώπων της Ε. Παπαδημητρίου: στην κ. Λένα Σαββίδη στην Αθήνα και στην κ. Ανθή Κατσιρίκου στα Χανιά. (Πετροπούλου Ιωάν, «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., υποσ. 8, σελ. 275).
[384] Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., σελ. 281-290, 316-317.
[385] Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., σελ. 276.
[386] Δεληβορριάς Άγγ., «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», ό.π., σελ. 64.
Πετροπούλου Ιωάν., «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», ό.π., 316-319.

Επίλογος

Είναι μεγάλος λόγος να μιλάει κανείς για την "ελληνικότητα" ενός έργου. Μεγάλος και ωραίος. Όταν θελήσουμε όμως να καθορίσουμε τι πράγμα είναι αυτή η "ελληνικότητα" θα ιδούμε πως είναι και δύσκολος και επικίνδυνος. Οι καθαρευουσιάνοι δεν γυρεύανε τίποτε άλλο· "ελληνικότητα" ζητούσαν. Με επιμονή, με πάθος, με τον κόπο και το μόχθο, προσπαθούσαν να καθαρίσουν το έθνος από τα στίγματα του βαρβαρισμού και ελπίζανε πως σιγά-σιγά θα φτάσουμε στη γλώσσα και στην τέχνη του Σοφοκλή και του Πλάτωνα. Άξιος ο μισθός τους! Χαλάσανε και στερέψανε τις καλύτερες πηγές του ελληνισμού. Σταματώ σε τούτο το παράδειγμα, για να μην αναφέρω τις άπειρες και πολύ βλαβερές ακρισίες που ειπώθηκαν για χάρη της "ελληνικότητα". Γι' αυτό λέω: επικίνδυνος· γιατί μπορεί να μας συμβεί, όπως το δείχνει η περίπτωση των λογιοτάτων, να καταστρέψουμε αξίες καθαρά ελληνικές, πιστεύοντας ότι υποστηρίζουμε την ελληνική τέχνη. Αλλά μπορεί να μας συμβεί και το αντίθετο, γι' αυτό χρησιμοποιώ τη λέξη δύσκολος: να υποταχθούμε δηλαδή σε αξίες διόλου ή ελάχιστα ελληνικές θαρρώντας πως ελληνίζουμε[387].

Τα λόγια του Σεφέρη -αν και αποκαλύπτουν την επίμονη επιθυμία της εποχής για εύρεση της «ελληνικότητας», και χρήζουν περαιτέρω ανάλυσης- με εύστοχο τρόπο θίγουν το θέμα των καταστροφικών συνεπειών από την προσπάθεια εύρεσης «ελληνικότητας» στην τέχνη. Το ίδιο συνέβη, όπως παρατηρήσαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, με την ανακάλυψη της «λαϊκής»-παραδοσιακής τέχνης. Μέσα στο κλίμα ενός υπερβάλλοντα ζήλου και μιας εναγώνιας επιθυμίας για διάσωση και προβολή καθαρά «ελληνικών» στοιχείων της παραδοσιακής τέχνης, που θα προωθούσε τις εθνικές επιδιώξεις, αποκλείστηκαν και χάθηκαν σχέδια, μοτίβα που «θύμιζαν» ανατολίτικη, οθωμανική, ευρωπαϊκή τέχνη ή δεν μπορούσαν να συμφωνήσουν και να ενταχθούν στα στοιχεία του επινοημένου ελληνικού πολιτισμικού κορμού (κυκλαδίτικη-μινωική-μυκηναϊκή τέχνη, κλασική τέχνη, βυζαντινή τέχνη). Στην προσπάθεια να σωθεί η «λαϊκή» τέχνη και να τονισθεί ο «ελληνικός» χαρακτήρας της, έγιναν καίριες παρεμβάσεις στον τρόπο, στα υλικά, στους χρωματισμούς, στα σχέδια κατασκευής των χειροτεχνημάτων, οι οποίες προκάλεσαν ανεπανόρθωτη καταστροφή και αλλοίωση της αυθεντικής παραδοσιακής δημιουργίας που είχε κατορθώσει να επιζήσει σε ορισμένες περιοχές της ελληνικής υπαίθρου. Η τεχνολογική πρόοδος, βέβαια, η βιομηχανική ανάπτυξη δεν θα άφηνε ανεπηρέαστη την παραδοσιακή χειροτεχνία, η οποία δεν θα μπορούσε να μείνει στάσιμη και «αλώβητη» ενώ γύρω της όλα εξελίσσονταν. Οι αστικές-εθνικές προσδοκίες, όμως,

[387] Vitti Mario, *Η «Γενιά του '30» Ιδεολογία και Μορφή*, Αθήνα, εκδ. Ερμής, 1995, σελ. 193.

οδήγησαν σε μια μεγάλη και θερμή ουτοπική προσπάθεια διάσωσης της παραδοσιακής τέχνης. Κύκλοι αστών πίστεψαν πως μπορεί να δημιουργηθεί μια ακμαία παραγωγή έργων «λαϊκής» τέχνης, η οποία θα διατηρούσε ζωντανή και κυρίαρχη την παραδοσιακή χειροτεχνία. Συνέβαλλαν, τελικά, στην διαφθορά της και στη διεύρυνση του εμπορικού χαρακτήρα της με καπιταλιστικούς όρους, που με την επακόλουθη βιομηχανοποίησή της, οδήγησε στην έκλειψη των βασικών προϋποθέσεων δημιουργίας της «λαϊκή» τέχνης. Ας σκεφτούμε, όμως, πως χωρίς αυτήν τη ρομαντική προσπάθεια, μπορεί σήμερα να μη γνωρίζαμε τίποτα από όσα μελετάμε για την «λαϊκή» τέχνη.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΤΟΥ ΥΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΤΙΜΟΝ ΠΡΟΕΔΡΕΙΑΝ ΤΗΣ Α. Μ. ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ

Α΄. ΕΘΝΙΚΟΥ

ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ 28 ΜΑΡΤΙΟΥ 4 ΑΠΡΙΛΙΟΥ

Α΄. ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΝ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ

Υπό τὴν Ἐπίτιμον Προεδρείαν τῆς Α. Μ. τῆς Βασιλίσσης καὶ τὴν Ἐπίτιμον Ἀντιπροεδρείαν τῶν Πριγκιπισσῶν Ἑλένης, Ἀλίκης καὶ Ἀντωνίας.

Κυριακὴ, 28 Μαρτίου 1921, Ὥρα 11 π. μ.

Δίδουσα τελετὴν Πανεπιστημίου

Προτάσεις πρὸς τὴν μελέτην τοῦ Συνεδρίου περὶ ἀναπτύξεως τῆς Κυβερνήσεως.

Προσφώνησις τοῦ κ. Δημάρχου Ἀθηνῶν.

Ἀντιφώνησις τῆς Προέδρου τοῦ Συνεδρίου.

Κήρυξις τῆς ἐνάρξεως τοῦ Α΄. Γυναικείου Συνεδρίου ἐν ὀνόματι τῆς Α. Μ. τῆς Βασιλίσσης.

Ἐκφωνήσεις λόγου τῆς Προέδρου τοῦ Συνεδρίου.

Χαιρετισμὸς πρὸς τὴν ἀντιπροσώπευσιν τῶν Σωματείων ὑπὸ τῶν κ. Ἀντιπροέδρων.

Ἀπάντησις ἐκ μέρους τῶν Ἀντιπροσώπων.

Κυριακὴ 28 Μαρτίου. Ὥρα 4 μ. μ.

Αἱ γυναῖκες τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως. Γενικὴ Ἐπισκόπησις τῆς Ἐθνικῆς των δράσεως: *Εἰσηγήσεις κ. Γ. Παρρίν.*

1) Φλωρίδη Πενζίκου. Ὑπὸ κ. **Μαρίας Μαυρομάτου.**

2) Μέγκο Τζελίλη καὶ Γκούρκας: Ὑπὸ κ. **Ἀγγελικῆς Σουζῆ-Μυρέλλα.**

3) Ἑλένη Γ. Μπότσαρη καὶ Χρυσούλα Μέρκο Μπότσαρη: Ὑπὸ δοῦ **Ἀθανασίας Μπότσαρη.**

4) Μαντὼ Μαυροειδοῦς: Ὑπὸ κ. **Ζαχαροπούλου Νικολαΐδου.**

5) Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα: Ὑπὸ κ. **Εἰρήνης Νικολαΐδου.**

6) Αἱ γυναῖκες τῆς Μακεδονίας: Ὑπὸ κ. **Ἄννας Τριανταφυλλίδου.**

Ὥρα 10 Ἑσπέρας.

Δεξίωσις τῶν μελῶν τοῦ Συνεδρίου εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Λυκείου Ἑλληνίδων.

Εθνικό Συμβούλιο Γυναικών

National Council of Greek Women - Athens

1

Διεθνής Σύνδεσμος Γυναικών *International Women's League—Athens*

Society of Women from Asia Minor—Athens

3

Photographed by Mr. Dimitrios Papadopoulos, Athens, Greece

Patterned: Langas, Athens, affiliated with the Benaki Workshop, Athens

9

10

Παράρτ. (1)

ΣΩΜΑΤΕΙΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ Ε. Σ. Ε.

ΣΩΜΑΤΕΙΑ	ΠΡΟΕΔΡΟΙ	ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
ΑΘΗΝΩΝ		
1) Ἀμαλίειον Ὀρφανοτροφεῖον	Ο Ἰερ. Ἀν. Σεγγρού	ὁδ. Λυκείου
2) Ἄσυλον «Ἁγία Αἰκατερίνη»	Κα Α. Α. Δελιγιαννάγη	ὁδ. Ἀλωπεκίδων
3) Ἄσυλον Ἀνιάτων	Κα Ἑλένη Νεγροπόντη	Λεωφ. Ἀμαλίας 4
4) Βασιλικαὶ Σχολαὶ Χειροτεχνημάτων	Κα Μ. Δραγούμη	ὁδ. Μιχαὴλ Βόδα 5
5) Γυναικεία Ἐκπαιδευτικὴ Ἕνωσις	Δις Βερ. Σιμοπούλου	Καλλιθέα
6) Διπλάρειος Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θηλέων	Κος Π. Ἀγγελόπουλος	ὁδ. Μιχαὴλ Βόδα 5
7) Ἑταιρεία Ὑγιεινῆς (Τμῆμα Κυριῶν)	Κα Δ. Μαυροειδίλη	ὁδ. Κέρκυρα 1
8) Ἐθνικὸν Νηπιαγωγεῖον Καλλιθέας	Κα Ε. Ἀγγελοπούλου	Καλλιθέα
9) Ἑλληνικὸς Ἐκπαιδευτικὸς Σύνδεσμος	Κος Δ. Βρεζάκης	ὁδ. Πανεπιστημίου
10) Ἑλλήνων Ἑταιρεία Κυριῶν	Κα Ἑλένη Νάζου	Πτυχιακοῦ
11) Ἐν Χριστῷ Ἀδελφότης	Κα Ἑλένη Νάζου	ὁδ. Ὁμήρου 35
12) Ἐπαγγελματικὴ καὶ Οἰκοκυρικὴ Σχολὴ Θηλέων	Κα Κ. Παρρέν	ὁδ. Ὁμήρου
13) Μεταλλεῖον	Κα Ἀν. Θεοδωροπούλου	ὁδ. Δ. Ἀφεντάκη
14) Μικραὶ Φίλαι τῶν Πτωχῶν	Ἡ Α. Β. Υ. ἡ Πριγκίπισσα Ἀλίκη	ὁδ. Ἀκαδημίας 49
15) Σύλλογος Κυριῶν ὑπὲρ τῆς Γυναικείας Πολιτότητος	Κα Ἑλένη Νεγροπόντη	ὁδ. Σκουφᾶ 15
16) Σύλλογος πρὸς προστασίαν τῶν παίδων	Κα Σοφία Σχινᾶς	Λεωφ. Ἀμαλίας 4
17) Σύνδεσμος Ἑλληνίδων ὑπὲρ τῶν δικαιωμάτων τῆς Γυναικός	Κα Μ. Νεγροπόντη	ὁδ. Πανεπιστημίου
18) Φιλόπτωχος Ἑταιρεία Κυριῶν	Κα Λίκ. Παπαδάκη	Λεωφ. Ἀμαλίας 4
19) Σύνδεσμος πρὸς διάδοσιν Οἰκονομικῶν Σπουδῶν	Κα Εἰρήνη Γουλιμή	ὁδ. Ἀκαδημίας 50
20) Σύνδεσμος Ἑλληνίδων Φοιτητριῶν	Δις Μ. Φλαμπουριάρη	Ν. Φιλαδελφεῖα
21) Πανελλήνιος Σύνδεσμος Γυναικῶν	Κα Λίκ. Γλυφάκη	ὁδ. Ἀκταίου 27
22) Διεθνὴς Σύνδεσμος Γυναικῶν	Κα Σοφ. Ἀλεξιάδη	ὁδ. Ἀκταίου 27
23) Πανελλήνιος Σύνδεσμος χηρῶν καὶ ὀρφανῶν «Ἡ Μπουμπουλίνα»	Κα Λίκ. Τζίμα	ὁδ. Καλυνδοῦ 37
ΠΕΙΡΑΙΩΣ		
24) Σύλλογος Πειραιῶς πρὸς προστασίαν τῆς Ἐργάτιδος	Κα Ἀθ. Σανθάκη	ὁδ. Ζωσιμαδῶν
25) Σύνδεσμος Ρωσιῶν ἰρατιωτῶν ἀφρατοῦ	Κα Φ. Μέρμηγκα	ὁδ. Ἄρεως 17
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ		
26) Ἄσυλον τοῦ παιδοῦ	Κα Μ. Χατζηλαζάρου	
27) Ἄσυλον Ὀρφανῶν Θηλέων	Κα Σαπαγιάννη	
28) Φιλόπτωχος Ἀδελφότης τῶν Ἑλληνίδων Κυριῶν	Κα Α. Καρατζίβου	
ΕΛΕΣΣΗΣ		
29) Σύνδεσμος Ἑλληνίδων Ἐδέσσης ἡ «Δωρεά»	Δις Π. Κιόφτου	

(συνέχεια στην επόμενη σελίδα)

Κατάλογος του συγγραφικού της Αγγελικής Χατζημιχάλη[1]

Η μόνη προσπάθεια, που εντοπίστηκε, καταγραφής του συγγραφικού έργου της Αγγελικής Χατζημιχάλη είναι αυτή που πρωτοδημοσιεύει ο Δημήτρης Λαζογιώργος-Ελληνικός στην «*Ηπειρωτική Εστία*», το 1966[2], της οποίας μια πρόχειρη βιβλιογραφία είχε δοθεί, στο πλαίσιο μιας σειράς άρθρων για την Χατζημιχάλη, στην «*Έρευνα*» Τρικάλων, το 1964[3]. Από τότε μέχρι το 1999 [;] που αναδημοσιεύεται στο βιβλίο του για την Χατζημιχάλη (και την οποία χρησιμοποιούμε εδώ)[4], δεν έχει γίνει καμία προσπάθεια καταλογογράφησης των έργων της, πολλά από τα οποία παραμένουν άγνωστα, καθώς δεν έχουν μέχρι τώρα εντοπιστεί.

Α. ΕΚΔΟΣΕΙΣ:

Βιβλία

- *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη. Σκύρος*, Αθήνα 1925.
- *Υποδείγματα Ελληνικής Διακοσμητικής*, Αθήνα 1929.
- *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη (Ρουμλούκι, Τρίκερι, Ικαρία)*, Αθήνα, εκδ. "Πυρσός", Α.Ε., 1931.
- *L' Art Populaire Grec*, Αθήνα, εκδ. "pyrsos" s.a., 1937.
- *La Maison Greque*, (Collection d'Hellinisme Contemporain), Αθήνα, 1949.
- *La Sculpture Sur Bois*, (Collection d'Hellinisme Contemporain), Αθήνα, 1950.
- *Κεντήματα του Τρίκερι*, εκδ. Εργόχειρο, Αθήνα 1951.
- *Σαρακατσάνοι*, Αθήνα 1957.
- *Η Ελληνική Λαϊκή Φορεσιά, οι φορεσιές με το σιγκούνι*, τόμ.Ι, επιστ. επιμ. Τατιάννα Ιωάννου-Γιανναρά, επιμ. έκδ. Άγγελος Δελληβοριάς. εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 1978.

---

[1] Με βάση την βιβλιογραφία του: Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *Αγγελική Χατζημιχάλη*, ό.π., σελ. 175-190.

[2] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., «Εκδόσεις, Δημοσιεύσεις, Ανάτυπα, Ανέκδοτα έργα και λοιπά βιβλιογραφικά στοιχεία της Αγγελικής Χατζημιχάλη», *Ηπειρωτική Εστία*, έτος ΙΕ΄, τευχ. 165, Ιωάννινα, 1966, σελ. 41-47.

[3] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Έρευνα*, Τρικάλων, 14-15, 18-23, 25/8/1964.

[4] Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., *Αγγελική Χατζημιχάλη*, ό.π., σελ. 108-109.

Β. ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ:

1. Δημοσιεύσεις σε εκδόσεις τρίτων

- *Ελληνική Μόδα*, εκδ. Λυκείου των Ελληνίδων, χ.χ.
- *Volkskunst in Europa*, εκδ. επιμ. Th. Bossert, Βερολίνο, 1927 (Λεύκωμα του Διεθνούς Ινστιτούτου Πνευματικής Συνεργασίας της Κοινωνίας των Εθνών: το ελληνικό τμήμα από την Αγγ. Χατζημιχάλη).
- «L'Art Populaire Grec», *Art Populaire, travaux artistique et international des 1er congres international des arts populaires*, τομ.I, Prague, επιμ. H. Focillon, Παρίσι, Institut Internanional de Cooperation Intellectuelle, Παρίσι, 1931, σελ. 78-72.
- Εικονογραφημένο τεύχος του Ε.Ο.Τ, Αθήνα 1931, (ανεύρετο).
- «Πρόλογος», *Ελληνικές Τέχνες Α.Ε* -Δειγματολόγιον Α΄, Αθήνα, χ.χ. [1931].
- «L' Art Populaire Grec», *Revue International des études Balkaniques*, Beograd, 1936, sel. 520-526.
- « Μεσογειακά και Εγγύς Ανατολής κεντήματα - Τα Ελληνικά Κεντήματα - Ήπειρος, Σκύρος», *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, τόμ. ΙΒ΄, Αθήνα, 1936, σελ. 97-118.
- *Ελληνικαί Εθνικαί Ενδυμασίαι*, εκδ. επιμ. Αντώνης Μπενάκης, τομ. Α΄, Αθήνα, 1948, τόμ. Β΄, Αθήνα, 1954.
- «Populaire Arcitecture in Greece», *Portofolio VI Greece*, Greece, 1948.
- Τα Χρυσοκλαβάρικα – Συρματέϊνα – Συρμακέσικα Κεντήματα, Mélanges Octave et Melpo Merlier, τόμ. 2, Αθήνα 1952, σελ. 447-498.
- *Greek Costumes and Embroideries*, εκδ. Μουσείο Μπενάκη και Smithsonian Institution, Αθήνα, 1959-1960.
- «Η Ελληνική Λαϊκή Τέχνη», Αναμνηστικό τεύχος για την *Β΄ Βαλκανική Έκθεση Λαϊκής Τέχνης και Χειροτεχνίας*, (την οποία οργάνωσε στην αίθουσα «Αρχιτεκτονικής» η «Ελληνική Κίνησις δια την Βαλκανικήν Συνεννόησιν»), Αθήνα, 5-20 Μαΐου 1962, σελ. 7-10.

2. Δημοσιεύσεις σε έντυπα γενικώς

- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη-Τρικερι», *Εικονογραφημένη της Ελλάδος*, Ιανουάριος - Μάρτιος 1925, τεύχ.1-2.
- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη - Τρικερι»,*Φιλόσοφος*, Βόλος 1927, σελ. 11.
- «Τα Παλιά Λαϊνια και οι Ελληνικές Επιγραφές τους», *Κυριακάτικη*, αριθ.φύλ. 2, 1926.
- «Η Λαϊκή μας Τέχνη - Η Σημασία της», *Ελληνικά Γράμματα*, τόμ. Α΄, 1927.
- «Οι Σαρακατσαναίοι. Τα διακοσμητικά θέματα στην κεντητική τους τέχνη», *Νέα Εστία*, τεύχ. 1, 1927, σελ. 28-33.
- «Η σημασία των Εκθέσεων δια την Πρόοδον της Χειροτεχνίας μας», *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Νοεμβρίου 1927, σελ. 3.

- «Χειροτεχνία», *Ερυθρός Σταυρός Νεότητος*, σειρά άρθρων συνοδευμένων με σχέδια ή φωτογραφίες λαϊκών μοτίβων, 1927-1937.
- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη - Σάμος», *Ελληνικά Γράμματα*, τεύχ. 3-4, 1928.
- «Χατζημιχάλη Αγγελική, «Λαϊκή Τέχνη», *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό «Ελευθερουδάκη»*, τομ. 5ος, σελ. 383-391. Σχέδιά της και στις σελ. 396-397 και 400-401.
- «Ηπειρωτική Λαϊκή Τέχνη», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τόμ. 5, τεύχ. Γ΄, Αθήνα 1930, σελ. 253-264.
- «Η Κούνια», Ερυθρός Σταυρός Νεότητος, τεύχ. 9, Δεκ. 1932, σελ.
- «Παραδόσεις Ήθη και Έθιμα του Ελληνικού Λαού», *Εθνικός Κήρυξ*, Ν. Υόρκης Ιανουάριος 1932.
- «Τα Θαύματα της Λαϊκής Τέχνης», *Η Βραδινή*, 25 Μαρτίου 1932.
- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη», *Ερυθρός Σταυρός Νεότητος*, τεύχ. 2, Φεβρ. 1932, σελ. 12.
- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη. Τα Βίλια του Κιθαιρώνα», *Νέα Εστία*, τόμ. 13, τεύχ. 147, Φεβρ. 1933, σελ. 126-135.
- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη. Τα Βίλια του Κιθαιρώνα», *Νέα Εστία*, τόμ. 13, τεύχ. 148, Φεβρ. 1933, σελ. 191-203.
- «Αργυροχοϊκή Τέχνη», *Νέα Εστία*, τεύχ. 168, 1933, σελ. 11-15.
- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη», *Ερυθρός Σταυρός Νεότητος*, τεύχ. 5, Μάϊος 1933, σελ12.
- «Ελληνική Αγγειοπλαστική», *'Ελληνίς*, τόμ. 13, τεύχ. 1, 1934.
- «Ο Ζωϊκός μας Κόσμος στη Λαϊκή Έμπνευση», *Ερυθρός Σταυρός Νεότητος*, τεύχ. 7, Οκτ. 1934, σελ. 14.
- «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη», *Ερυθρός Σταυρός Νεότητος*, τεύχ. 8, Νοέμβ. 1934, σελ. 13.
- Χατζημιχάλη Αγγελική, «Λαϊκή Τέχνη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τομ.Ι΄ (Ελλάς), εκδ. Πυρσός, 1934, σελ. 825-845.
- «Ελληνικά Κεντήματα-Μεσογειακά Κεντήματα-Κεντήματα Εγγύς Ανατολής», Ηπειρωτικά Χρονικά, τόμ. 1, 1935.
- «Αι Εκδηλώσεις και η Μορφή των Έργων της Λαϊκής Τέχνης στις Κυκλάδες», *Επετηρίς της Λαογραφικής και Ιστορικής Εταιρείας Κυκλαδικού Πολιτισμού και Τέχνης*, τόμ. Α΄, Αθήνα 1935.
- «Le Costume», *L' Hellenisme Contemporain*, 3 Ιανουαρίου 1936, σελ. 262 κ.έ.
- «Πως την Έβλεπαν οι Συνεργάτιδες της» [για την Ραλλού Γεωργαντά], *Ελληνίς* Αθήνα, Νοέμβ. 1937, σελ. 284.
- Η Καλλιτεχνική Βιοτεχνία, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον της, Αθήνα, ανατύπωση Νέα Εστία, 1937.
- «Αραχωβίτικο Κέντημα», Ερυθρός Σταυρός Νεότητος, τεύχ. 3, Μάρτιος1940.
- «Οι εν τω Ελληνοσχολείω Μετσόβου Διδάξαντες και Διδαχθέντες», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τόμ. 15, τεύχ. Α-Γ, 1940, σελ. 59-158.
- «Η Στάχωσις του Ευαγγελίου της Υπεραγίας Θεοτόκου Πωγωνιανής Μολυβδοσκεπαστού», «Ηπειρωτικά Χρονικά, τόμ. 15, 1940, σελ. 175-182.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΕΛΩΝ
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΦΙΛΟΤΕΧΝΩΝ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ 1930

1. Ἀβίρωφ Ἑλένη
2. Ἀθανασιάδης Κωνστ.
3. Ἀξελὸς Ἰωάννης
4. Ἀποστολίδη Ἄννα
5. Ἀρμενόφραν Α.
6. Ἀγγελόπουλος Π.
7. Ἀδοείδης Α.
8. Ἀλμανάχης Π.
9. Βαλκανζῆ Λιλὴ Σ.
10. Βασιλείδη Λίζα
11. Βλάγκαλη Ῥαλ.
12. Βάνας Νικολ.
13. Βοϋλτσου Ἰωσ.
14. Βαλκαφίκης Α.
15. Βουρλούμη Ἐλισθ.
16. Γαζῆς Ἀντ.
17. Δημαλὶς Τάκ.
18. Δίλεα Πηνελ.
19. Δελλιβίσμα Μαρ.
20. Δεμιρίδης Ἀλέξ.
21. Δρακοῦλη Μαρ.
22. Δρακούλης Φώκιος Σ.
23. Εἰγενίδης Σπύρ.
24. Εὐαλείδου Ἐλ.
25. Εὐαλείδου Θερ.
26. Ἑκτοῦ Μαρία
27. Ἑλευθεροχωρίδης Κ.
28. Ζαΐρη Μαρία
29. Ζάννα Α. Βαγγέλα
30. Ζαρίφης Γεώργ.
31. Ζαρίφης Κωνστ.
32. Ζαφειρίου Ἀλέξ.
33. Ζάχος Ἀριστοτέλ.
34. Ζάχου Μέλπω.
35. Ζαΐζενκο Ἑλένη
36. Ἠλιάκος Τζών
37. Ἠλιάδης Ἀνάργ.
38. Θεκαστοκλεοπούλου Ἀικατ.
39. Θεοχάρη Μαρία Δ.
40. Καμπὰς Πανάγ.
41. Κανάκης Πέτρος
42. Κανελλόπουλος Ἀγγ.
43. Καραγιάννης Δημ.
44. Κατσίκης Κωνστ.
45. Κρυζῆς Μανόλ.
46. Κρυζῆ Ἀλεξάνδρα Ε.
47. Κομνὰ Ζωὴ Π.
48. Καλλιγᾶς Παῦλος Γ.
49. Καλλιγᾶς Μαρῖς Γ.
50. Καλοϊτσή Φιλοφρόνη
51. Κορφίλα Ἄννα
52. Κουρουζῆς Δημ.
53. Λαμπίκης Βασίλ.
54. Λαμπρίδης Δημ.
55. Λάλλα Μαρία Ι.
56. Λαβίρδος Διονύσιος
57. Λούβαρης Νικολ.
58. Λάμπρου Ἄννα
59. Λογοθετόπουλος Κ.
60. Μαυροκορδάτου Σοφία
61. Μάνεσκλ Π.
62. Μαξίμου Εἰρήνη Δ.
63. Μάκκας Ἀντώνιος
64. Μαλὶς Γεώργιος Β.
65. Μανίδης Σίμος
66. Μακκοπούλου Μαρία Σπ.
67. Μανάκης Ἀντώνιος
68. Μανάκης Μανόλης Ἀντ.
69. Μανάκης Κωνσταντῖνος Ἀντ.
70. Μαλὶ Ἀλεξάνδρα Μ.
71. Μαυρομαρίδη Φωτεὶ
72. Νάζου Ἔλλα Γ.
73. Νικολαΐδη Εἰρήνη Θ.
74. Νικολοπούλου Μαρία
75. Νομικὸς Χριστόφορος
76. Ξυγαλόπουλος Ἀνδρέας
77. Ὀρλάνδος Ἀναστάσιος
78. Οἰκονομίδου Μαρία
79. Πάλλας Ἀλέξανδρος Α.
80. Πάλλη Κοραλία
81. Παπαστασίου Α.
82. Παπαδημητρίου Ἑλένη
83. Περσινέλος Β.
84. Πετρίτση Κορίνα Ε.
85. Παπαδοπούλου Ἀθανάσιος
86. Παρρὲν Καλλιρ.
87. Πεσμαζόγλου Γεώργιος
88. Πεσμαζόγλου Σπύρος
89. Ποταμᾶς Μιλτιάδης
90. Πετρακόπουλος Θ.
91. Πρίντσκα Ζαΐρα Ν.
92. Ῥάφος Κωνσταντῖνος Λουκᾶς
93. Ῥαλλίδου Ἀθανασ.
94. Σαλτοφέρας Σταυρίδων
95. Σαρακίδη Λαυρία Φιλν.
96. Σκιαδαρόβ Ἔλα
97. Σκιαδάκος Δημήτριος
98. Σκιαδάτου Ἑλένη Ἀντ.
99. Σωτηρίου Γεώργιος
100. Σγούτας Κ.
101. Σκαρπαρολὰς Πέτρος
102. Τσαλλίδη Λίνα Πετ.
103. Τσουλερὸς Ἐμμανουὴλ
104. Τσιλλὸς Φοῖβος
105. Τζιάνης Πάνος Ν.
106. Φαλκίλης Κωνστ.
107. Φωτιάδου Νίνα Θ.
108. Χατζηαγγέλη Ἀγγελική
109. Χατζάκος Γεώργιος
110. Χαρίμη Ἀλεξάνδρα Κωνστ.
111. Χαρίμης Ἀλέξανδρος Δημ.
112. Χατζηλαζάρου Εἰρήνη
113. Ψωμίνου Ἑλένη

ΣΩΜΑΤΕΙΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ Ε. Σ. Ε.

ΣΩΜΑΤΕΙΑ	ΠΡΟΕΔΡΟΙ	ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
ΑΘΗΝΩΝ		
1) Ἀμαλίειον Ὀρφανοτροφεῖον	Ἡ Ἐφη. Ἀν. Σιγγρού	ὁδ. Λυκείου
2) Ἄσυλον «Ἁγία Αἰκατερίνη»	Κα Α. Α. Δελιγιάννη	ὁδ. Ἀλωπεκίδων
3) Ἄσυλον Ἀναπήρων	Κα Ἑλένη Νεγροπόντη	Λεωφ. Ἀμαλίας 4
4) Βασιλικαὶ Σχολαὶ Χειροτεχνημάτων	Κα Μ. Δραγούμη	ὁδ. Μιχαὴλ Βόδα 5
5) Γυναικεία Ἐκπαιδευτική Ἕνωσις	Δις Βιρ. Σιμωνίδου	Καλλιθέα
6) Διπλάρειος Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θηλέων	Κος Ἠλ. Ἀγγελόπουλος	ὁδ. Μιχαὴλ Βόδα 5
7) Ἑταιρεία Ὑγιεινῆς (Τμῆμα Κυριῶν)	Κα Α. Μαυρομιχάλη	ὁδ. Κέρκυρα 1
8) Ἐθνικὸν Νηπιαγωγεῖον Καλλιθέας	Κα Ε. Ἀργυροπούλου	Καλλιθέα
9) Ἑλληνικὸς Ἐκπαιδευτικὸς Σύνδεσμος	Κος Α. Βρυζάκης	ὁδ. Πανεπιστημίου
10) Ἑλλήνων Ἐπαιρεία Κυριῶν	Κα Ἑλένη Νάζου	Πτυχοποιείων
11) Ἐν Χριστῷ Ἀδελφότης	Κα Ἑλένη Νάζου	ὁδ. Ὁμήρου 35
12) Ἐπαγγελματικὴ καὶ Οἰκοκυρικὴ Σχολὴ Θηλέων	Κα Κ. Παρρίν	ὁδ. Ὁμήρου
13) Μαρασλεῖον	Κα Ἀν. Θεοδωροπούλου	ὁδ. Δ. Ἀρεοπαγίτου
14) Μικραὶ Φίλαι τῶν Πεινῶν	Ἡ Α. Β. Υ. ἡ Πρωτόπαρεδρος Ἀλίκη	ὁδ. Ἀκαδημίας 49
15) Σύλλογος Κυριῶν ὑπὲρ τῆς Γυναικείας Παιδεύσεως	Κα Ἑλένη Νεγροπόντη	ὁδ. Σκουφᾶ 15
16) Σύλλογος πρὸς προστασίαν τῶν παίδων	Κα Σοφία Σχιζᾶκη	Λεωφ. Ἀμαλίας 4
17) Σύνδεσμος Ἑλληνίδων ὑπὲρ τῶν δικαιωμάτων τῆς Γυναικός	Κα Μ. Νεγροπόντη	ὁδ. Πανεπιστημίου
18) Φιλόπτωχος Ἑταιρεία Κυριῶν	Κα Αἰν. Πασσάκη	Λεωφ. Ἀμαλίας 4
19) Σύνδεσμος πρὸς διάδοσιν Οἰκοκυρικῶν Σπουδῶν	Κα Εἰρήνη Γουλιμή	ὁδ. Λυκαβηττοῦ 27
20) Σύνδεσμος Ἑλληνίδων Φοιτητριῶν	Δις Μ. Φλωρεντινοῦδη	ὁδ. Ἀκαδημίας 50
21) Πανελλήνιος Σύνδεσμος Γυναικῶν	Κα Αἰκ. Γλαράκη	Ν. Φάληρον
22) Διεθνὴς Σύνδεσμος Γυναικῶν	Κα Σοτ. Ἀλεξιάδη	ὁδ. Ἀκταίου 27
23) Πανελλήνιος Σύνδεσμος χηρῶν καὶ ὀρφανῶν «Ἡ Μπουμπουλίνα»	Κα Αἰκ. Τζίμα	ὁδ. Κολωνοῦ 37
ΠΕΙΡΑΙΩΣ		
24) Σύλλογος Πειραιῶς πρὸς προστασίαν τῆς Ἐργάτιδος	Κα Ἀφγ. Σανδάκη	ὁδ. Ζωσιμαδῶν
25) Σύνδεσμος Γυναικῶν ἰρατσιοῦ ἀστικοῦ	Κα Φ. Μέρμηγκα	ὁδ. Ἄρεως 17
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ		
26) Ἄσυλον τοῦ παιδοῦ	Κα Μ. Χατζηλαζάρου	
27) Ἄσυλον Ὀρφανῶν Θηλέων	Κα Σοφογιάννη	
28) Φιλόπτωχος Ἀδελφότης τῶν Ἑλληνίδων Κυριῶν	Κα Α. Καραζίδου	
ΕΛΕΥΣΙΝΟΣ		
29) Σύνδεσμος Ἑλληνίδων Ἐλευσῖνος ἡ «Δαρμάρα»	Δις Π. Κιόφτου	

(συνέχεια στην επόμενη σελίδα)

Παράρτ. (7)
Εξώφυλλο, περιεχόμενα και
δείγματα υφαντών «Δειγματολογίου»

"ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ„ Α.Ε.

ΤΟΜΟΣ Α'.

ΚΕΝΤΗΜΑΤΑ και ΥΦΑΝΤΑ

"GREEK ARTS AND CRAFTS„ Ltd. Co.

VOLUME I.

EMBROIDERIES AND HAND-WOVEN MATERIALS

ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΟΓΙΟΝ

SAMPLE-BOOK

Αρ. Σελ.	Χαρακτηριστικόν	Ποιότης	Σχέδιον	Τιμή Δρχ.
15	Σακούλα	Βαμβάκι, μεταξωτή κεντημένη	Αττική	150.—
16	Σακουλάκι		Ηλειακός	60.—
17	Τραπεζομάνδηλο		Μυτιλήνης	600.—
	Μητροπολιτικόν Κλωστικόν. Σχολή Χάνων			
1				
2	Λινόπλεγμα	Χονδρή κλωστή	Σαμοθρακικό	50.—
3,4,5	Πλεκτόν τραπεζομ.	Βαμβακερή	»	100.—
	Μεταξωτόν γιακάς μανικετόκουμπα	Μεταξωτή	»	1.750.—
	Πολυκαρπαθιακόν Σωματεῖον Γυναικῶν			
1	Τετράγωνο τραπεζομ.	Βαμβάκι, μεταξωτή κεντημένη	Αραχωβίτικο	500.—
2	Τραπεζομάνδηλο	» » »	»	1.650.—
3	Μαξιλάρι	Κοκκινόλιχνο	»	900.—
4	»	Λινό	Ηπειρωτικό	900.—
5	Πετσετάκι	Βαμβακερό	Χαλκιδικής	300.—
6	Μαξιλάρι	»	Σκόπελος	800.—
7	Πετσετάκι	»	Λεβαδειάς	325.—
	Πατριωτικόν Ίδρυμα Ηπειρώτισσας Αδελφών Μακεδονίας			
1	Σεντόνι τραπεζομ.		Βυζαντινό	150.—
2	Μαξιλάρι		Αττικής	600.—
3,4	Σάκκοι		»	300.—
5	Μαξιλάρι		Ήπειρος	800.—
6	Σάκκος		Σκόπελος	280.—
7	Μαξιλάρι		Βυζαντινό	600.—
8	»		Νάξου Πολιτικόν	700.—
9	»		Νάξος	900.—
	Πατριωτικόν Ίδρυμα Ηπειρώτισσας Θεσσαλίας			
1	Μαξιλάρι	Βαμβακερό ριγωμένο	Μακεδονικό	500.—
2	»	» »	»	1.000.—
3	Σάκκος	» »	»	275.—
4	»	» »	»	300.—

No	Characteristic	Quality	Design	Price in Drs.
15	Bag	Cotton and silk embroidered	Attica	150.—
16		»	Elenakis	60.—
17	Table cloth	»	Mytilene	600.—
	Metropolitan Craft's School, Xanes			
1				
2	Lace	Thick cotton thread	Samos	50.—
3,4,5	Knitted	Cotton	»	100.—
	Collar	Silk	»	1.750.—
	Union of women from Asia Minor			
1		Cotton silk embr.	Aravissos	500.—
2	Table cloth	» » »	»	1.650.—
3	Cushion	» »	»	900.—
4	»	Linen	Epiros	900.—
5	Towel	Cotton	Chalcidiki	300.—
6	Cushion	»	Skyros	800.—
7	Towel	»	Livadia (Boeotia)	325.—
	Patriotic League Women's Workshop			
1	Table cover		Byzantine	150.—
2	Cushion		Attica	600.—
3,4	Bags		»	300.—
5	Cushion		Epiros	800.—
6	Bag		Skyros	280.—
7	Cushion		Byzantine	600.—
8	»		Naxos	700.—
9	»		Naxos	900.—
	Patriotic League Nakaki			
1	Cushion	Cotton	Macedonia	500.—
2	»	»	»	1.000.—
3	Bag	»	»	275.—
4	»	»	»	300.—

Αρ. Σχ.	Χαρακτηριστικά	Ποιότης	Σχέδιον	Τιμή Δρχ.
1	Χαλάκι πλαστικό	Μάλλινο	Αραχνίδες	200.
2	» »	»	»	100.—
3	Μαξιλάρι	»	»	150.—
4	»	»	»	150.-
5	»	»	»	150.-
6	»	»	»	150.—
7	»	»	»	150.—
8	»	»	»	150.—
9	»	»	»	150.—
10	Τσάντα	»	»	50.-
11	»	»	»	50.—
12	»	»	»	50.—
13	»	»	»	50.—
	Ἑλένη Μαυρή Ἀπ. Φιλίππου			
1	Τσάντα	Μεταξωτή		365.
2	Φόρεμα	Βαμβακοφόδρα		850.—
3	»	»		1.300.—
4	»	Λινοφόδρα		1.350.-
5	Κοζάκι	Μεταξωτή		850.-
6	»	»		400.—
	Κυρία Νικολαΐδου Μακεδονίας			
1	Τσάντα	Βαμβακοφόδρα	Ηρακλής	180.
2	»	»		135.—
3	Μαξιλάρι χρυσοκέντητο	»	»	225.—
4	»	»	»	225.—
5	»			175.
6	Κουρτίνες Θρ. 2.50 [illegible]	»	»	1.200.—
7	Μαξιλάρι	Βαμβακερό χρώμα		100.—
8	Κουρτίνα	»		1.000.—
9	Τραπεζομάνδηλο	»		375.—
10	Ὑφασμα διά μπλούζες	Βαμβακοφόδρα	»	700.-
11	Κουρτίνα			1.000.
12	Τραπεζομάνδηλο	»	»	375
13	»	»		700.—

No	Characteristic	Quality	Design	Price Drs
1	Rug	Woollen	Arachnes	200.-
2	»	»		100.—
3	Cushion cover	»		150.—
4	»	»		150.-
5	»	»		150.—
6	»	»		150.—
7	»	»		150.-
8	»	»		150.-
9	»	»		150.—
10	Hand bag	»	»	50.—
11	»	»		50.—
12	»	»		50.
13	»	»		50.-
	Helen Mavri Ath. Philippou			
1	Hand bag	Silk		365.-
2	Dress	Cotton & Silk	»	850.-
3	»	» »		1.300.—
4	»	Linen & Silk		1.350.-
5	Coat	Silk		850.-
6	»	»		400.-
	Kyrios Nikolaidou Makedonias			
1	Hand bag	Cotton & Silk	Prometheus	180.-
2	»	» »	»	135.—
3	Cushion cover	Silk & Cotton embroidery	»	225.-
4	»	» » »		225.—
5	»	» » »		175.—
6	Curtains Sight 2.50 m. [illegible]	» » »		1.200.—
7	Cushion cover	Cotton		100.-
8	Curtain	»		1.000.—
9	Table cloth	»		375.-
10	Material for blouses	Cotton & Silk		700.-
11	Curtain	» »		1.000.
12	Table cloth			375.—
13	»	»		700.—

ΤΑΚΤΙΚΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΑΥΣΕΙΟΥ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟ ΕΤΟΣ 1916

	Δρχ.		Δρχ.
κ. Γεωργίου Λαφόβου	50	Οἰφάνω Βουκινά	15
Φωτή Ἀμβονίδου	15	Βάγλη	15
Αλκατ. Ἀθηνογένους	15	Δέσποινα Ἐλευθερά	15
Ἑλένη Ἀκριβοῦ	15	Οἰφανία Βουγουίου	15
Οἰφανία Ἀρκαδίου	15	Ἀνθὴ Βασιλείου	15
Ἄννα Ἀποστολίδη	15	Ἰερώνη Βόζα	15
Ἐλισάβετ Ἀλβανίδη	15	Μ. Γεροπάνου	15
Ἑλένη Ἀγγελοπούλου	15	Ἑλένη Γεωργαντά	15
Σμαράγδα Ἀγγελοπούλου	15	Παναγίας Γιαλούρη	15
Κλάω Ἀθανασίου	15	Ἀγγελή Γιάνη	15
Β. Ν. Ἀθανασίου	15	Ἑλένη Γεωργούδου	15
Ἀθηνοῦ	15	Ἑλένη Γεωργιλοπούλου	15
Αλκατ. Ἀναστασιάδου	15	Ἀγγελική Γιανναῦ	15
Βασιλ. Ἀνεστιάδου	15	Μαρία Γεωργαντά	15
Ἀμαλία Ἀβέρωφ	15	Ἑλένη Γιαννοῦλη	15
Εὐανθία Ἀνείτου	15	Γιανναούλου	15
Νωρίτσα Ἀναστασιάδου	15	Ἑλένη Γεωργακοπούλου	15
Ἀγάθου Ἀποστολίδου	15	Γαβριήλου	15
Ἄγαμος Βελισσάρου	15	Μαρία Γιαννουλάκη	15
Ἀντιγόνη Βόλφου	15	Ἰωαννίνα Δέμη	15
Φωτή Βοϊλογιάνη	15	Πολυξένη Δέστουνα	15
Λίζα Βασιλείου	15	Ἀγλαία Δαλλιανάκη	15
Εἰρήνη Βλαχοπούλου	15	Ρωξάνη Δημητριάδου	15
Βρυζάκη	15	Εὐάρεστη Δοφίγου	15
Ὄλγα Βαλλίνη	15	Διαμαντίδου	15
Βαλασάκη	15	Μαρία Δρυγιάνη	15
Μαρία Βάρναλη	15	Παρασ. Δημητροπούλου	15
Ἄννα Βασιλοπούλου	15	Δημητρίδη	15
Μαρία Βουλίδου	15	Μ. Δημητροπούλου	15

	Δρχ.		Δρχ.
Ξανθία Δεμιλάτη	15	Ἀγγελικὴ Καλβουαρίου	15
Δογάνη	15	Τίγκα Καλαποθάκη	15
Ἐλισάβετ	15	Κοκαλιάρη	15
Ἑλένη Ἐμπεδοκλῆ	15	Κογιάνη	15
Ἑλένη Ζαζόπουλα	15	Κ. Κανεβοργιάτη	15
Ἑλένα Ζάνιας	15	Ρολλοῦ Κυρικούδου	15
Ἀποσία Ζάνιας	15	Χαρίκλεια Καλαμάρη	15
Ζαβιτσιάνου	15	Λουΐζα Κοτσανά	15
Ζίγγαλη	15	Μαρία Κουλίδη	15
Ζαβογγίνη	15	Λάουρα Κυρούνου	15
Ζαχαρίου	15	Μαρία Κοντογόνη	15
Μάρθα Ζαβοῦ	15	Ἤβη Καβαλλαρίου	15
Ἄννα Ἠλιάδου	15	Μαργαρίτα Καλλάρη	15
Κορίνα Ἠλίου	15	Κυριακούλα Καλογερά	15
Θεοδώρα Ἠλίου	15	Ἄννα Κωνσταντοπούλου	15
Σοφία Ἠλιάδου	15	Μαρία Καλλάρη	15
Ἠλιάδου	15	Ἀμαλία Κοζάζη	15
Θεοδωρίδη	15	Σοφία Κουμουτάτου	15
Ἰφιγ. Θεοφανοπούλου	15	Ἑλένη Κατεμάνου	15
Ἑλένη Ἰωαννάτου	15	Πολύμνια Κεφάρα	15
Ρόζα Ἰακγίνη	15	Εὐδοκία Κρανοπούλου	15
Ἰλίου Ἰγγλίδη	15	Ἑλένη Κουμουλίδη	15
Ἰακωβοῦ	15	Ἀλεξάνδρα Κατσίμπαλη	15
Μαρία Καρατζά	15	Μαρία Κ. Καλλάρη	15
Ἑλένη Καλλιγεωργά	15	Κωφοπούλου	15
Ἠλέκτρα Κωφοῦ	15	Ἄννα Κατσαφοῦ	15
Αλκατ. Κατσαφοῦ	15	Καμπούρογλου	15
Δωρίς Κύρου	15	Δάφνη Καλιακούδη	15
Ἑλένη Κανεφάου	15	Κυριαζοπούλου	15
Ἀντιγόνη Κορίδη	15	Κοδιαδάκη	15
Κοντογόνη	15	Καρυδάκη	15
Μαργαρίτα Κυριακοῦ	15	Ἀθαναστ. Κωνσταντινίδου	15

(συνέχεια)

	Δρχ.
Ἑλένη Ρούφου-Κουκάρη	15
Κουλούρη	15
Σωφρόνος Κολχάτου	15
Χρυσῆς Κομπουρίδου	15
Ἰωάννου Κωνσταντζίγκου	15
Ἑλένη Λαζάρου	15
Ἀρετοῦλα Λαζάρου	15
Λογοθετοπούλου	15
Ἄννα Λάντου	15
Ἑλένη Λάμπρου	15
Λίνα Λάμπρου	15
Μίνα Λουζίου	15
Λούλου	15
Λιβηράτου	15
Λίγγρη	15
Λιμπεράκη	15
Σοφία Λιμπάκη	15
Εὐφροσύνη Λούρου	15
Βέρβα Λίνα	15
Ἑλένη Λουνάρδου	15
Πολύτιμο Λουζίου	15
Λούρου	15
Σπυρ. Λαβίρδου	15
Μαίνη Μάκκινος	15
Σοφία Μουζάκη	15
Εἰρήνη Μουρουμάτη	15
Ἀθηνᾶ Μαλλιαρού	15
Θ. Μηχανατζάκη	15
Ἀλεξάνδρα Μιχηλίδου	15
Μαρία Μαύρη	15
Πόπη Μιτινίνη	15
Ἀσπασία Μουτσοπούλου	15

	Δρχ.
Κλεαν. Μπαλ	15
Νανάλια Μπλέ	15
Μαρινοπούλου	15
Χαρίκλεια Μπαλωτζή	15
Μπουρτίνου	15
Μανωλινάκη	15
Μάγκου	15
Πολυτ. Μηλοπούλου	15
Λίζη Μέζιρ	15
Μαρία Μαφρεζάκου	15
Μαφρεζάκου	15
Ἄφοβος Μανωλάκη	15
Ἀμάλθη Μοσχοπούλου	15
Μαργαρίτα Μουτσάκη	15
Ἀλεξάνδρα Μπαλωτζή	15
Μουσάκου	15
Μεγαρίου	15
Ἀθηνᾶ Μουρουμάτη	15
Εἰρήνη Νικολαΐδου	15
Μαρία Νικολαΐδου	15
Ἀναστασία Νοταρᾶ	15
Λυδία Νεοφύτου	15
Νικολεταπούλου	15
Αἰκ. Νικολεταπούλου	15
Μαρία Νοταρᾶ	15
Μαρία Ξανθάκη	15
Ξεβάκη	15
Ἑλένη Ξύδη	15
Χαρικλ. Οἰκονομοπούλου	15
Μαρία Ὀρλόφ	15
Οἰκονομίδου	15
Ἀλεξάνδρα Οἰκονόμου	15

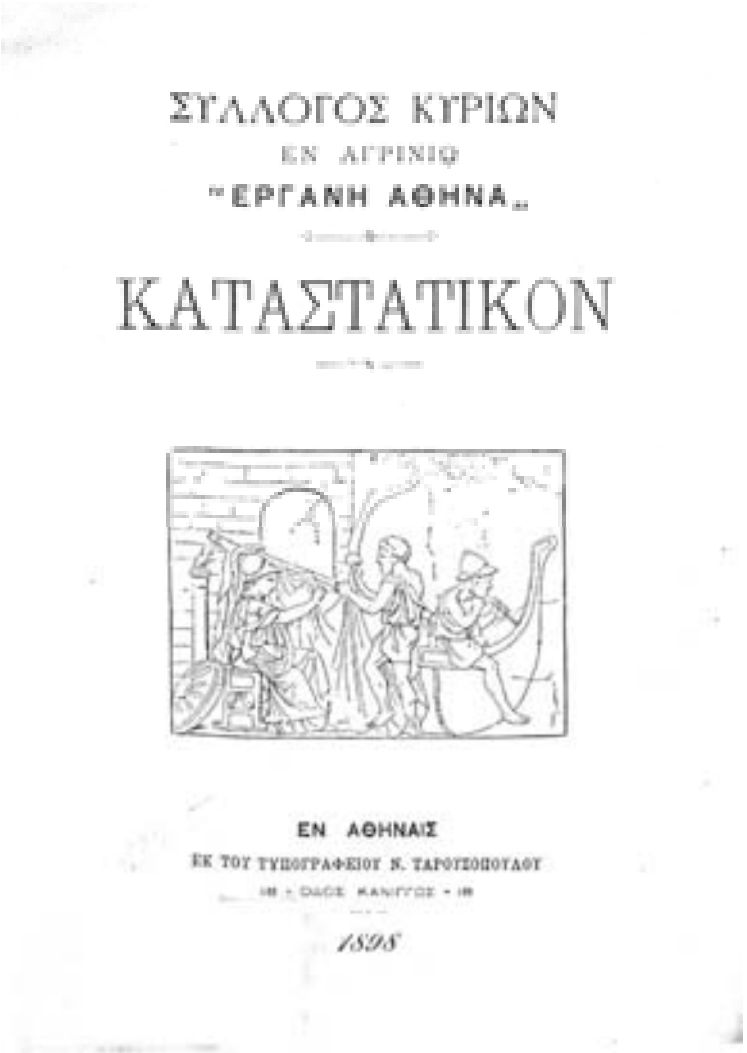
	Δρχ.
Ὄλγα Παπαδοπούλου	15
Καλλιμέρη Παρρίν	15
Παπαναστασοπούλου	15
Παπαγεωργίου	15
Παπαδάκη	15
Παπαγεωργοπούλου Ὑπατ.	15
Γ. Πεφανζίγκου	15
Πετάλου	15
Ἰωάννα Πιλίου	15
Ἄννα Πηλεύου	15
Κλειὼ Παπαμανώλη	15
Ι. Πετροκοκκίνου	15
Θέλεια Πετρῆ	15
Παπαγεωργίου	15
Π. Πετρίδη	15
Παπαδοπούλου Βικτορία	15
Παπαδόπου Ξ	15
Πρόκοπο Μαρία	15
Παπάδου Ἑλένη	15
Πέρτου	15
Παναγοπούλου Ἀμαλία	15
Παπαδάκη Ἐλπίς	15
Δέσποινα Πεφανοπούλου	15
Ἑλένη Πεφανοπούλου	15
Ὑπάτα Παπαδημητριοπούλου	15
Παμπούκη	15
Μ. Παναγιωτοπούλου	15
Ἀγγελική Πουρῆ	15
Ἀννέτα Πετρίτση	15
Σοφία Πετρίτση	15
Καίτη Πετρίτση	15
Μ. Παπαδάκη	15

	Δρχ.
Μαρία Παπαγεωργίου	15
Σάρρα Ρουσσοπούλου	15
Ἀθανασία Ραδιάδου	15
Ἄννα Ρούφου	15
Ἀμάλια Ρέλλη	15
Ραφαηλοπούλου	15
Μίνα Ρέλλη	15
Βαρβάρα Ρουσσοπούλου	15
Ἑλένη Ρουσσοπούλου	15
Σοφία Σ ίδου	15
Ἔλλη Σαρρήμου	15
Μαρία Σταθάκη	15
Χαρίκλεια Σταθάκου	15
Σπυριδάκου	15
Σπυρίδου	15
Βασιλική Σκληρού	15
Σκίνου	15
Μαρία Σαρσίνη	15
Κοίτη Σοῦλη	15
Ἑλένη Σπυριδωνίδου	15
Στίνη	15
Ρουθάνη Σωτήρα	15
Ἀγγελῶ Σακελλαρίου	15
Σοφία Σωτηρίου	15
Μαρία Σωτήρου	15
Σωτηρᾶς	15
Μαρία Σηφάκη	15
Σαρωτηρίου	15
Σαμόνογλου	15
Σαρίου	15
Ἀθηνᾶ Σκηλιωτοπούλου	15
Σηρίτη	15

	δρχ.
Ἠλέκτρα Ταγαπούλου	15
Λουΐζα Τριαντοφυλλίδου	15
Ἑλένη Τσιπόζη	15
Ἀγγελ. Τριαντοφυλλίδου	15
Καλλιόπη Τσιντσιλῆ	15
Τσιλιγκιάρη	15
Εὐδοξία Τζιαννοπούλου	15
Μαριάνθη Τριαντοφυλλίδου	15
Ἄννα Τριαντοφυλλίδου	15
Ἀδαμαντία Τσιμπηρέ	15
Τρίπα	15
Ταρσούλη	15
Ἄννα Φαραντάτου	15
Μαρία Φραντζῆ	15
Ὑακίνθη Φίξ	15
Μαρία Φραγκούλη	15
Φουντάνου	15
Φωτίου	15

	δρχ.
Νίνα Φωκᾶ	15
Φουντούλη	15
Χατζοπούλου	15
Χαρίκλεια Χαρεπιάδη	15
Χρυσικοπούλου	15
Ἰωάννα Χριστοδούλου	15
Ἄννα Χρυσάκη	15
Χαμοβλέκα	15
Χαιρέτη	15
Χάγερ	15
Χριστοδουλάκου	15
Χαρπούσου	15
Ἀγγ. Χριστοδουλίδου	15
Ἀμ. Ψώλη	15
Ψαρᾶ	15
Μ. Ψυχάκη	15
Λ. Ἰωάννου	10

Εικ. 1. Η προμετωπίδα της «Εφημερίδα των Κυριών», φύλλο του 1907.



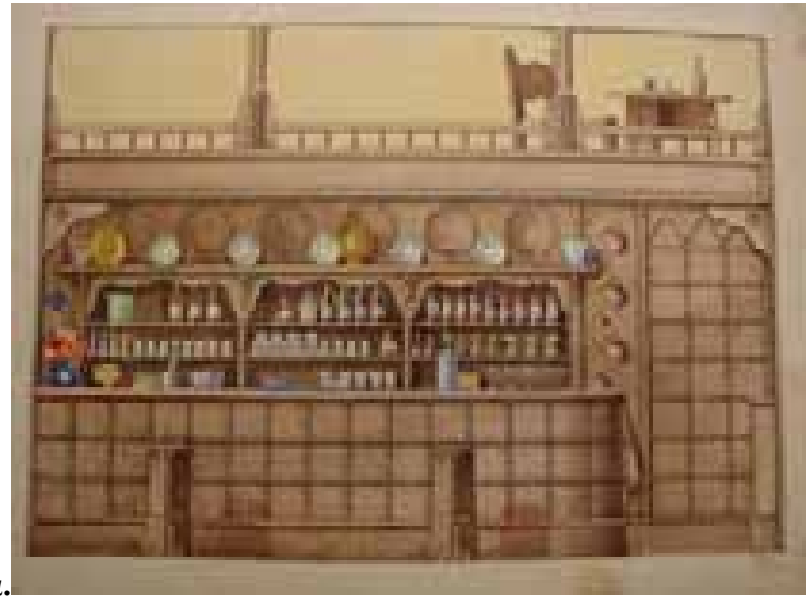
Εικ. 2. Το εξώφυλλο του καταστατικού της «Εργάνης Αθηνάς», 1898.

Εικ. 56-60: Από το αρχείο της «Α.Ε. “Ελληνικές Τέχνες”» (αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου, Κ.Μ.Σ).

α.

β.

Εικ. 56. α, β. Φωτογραφίες ζωγραφισμένων μπαούλων, από το λινόδετο άλμπουμ επίπλων παραδοσιακής τέχνης, της «Α.Ε. “Ελληνικές Τέχνες”».

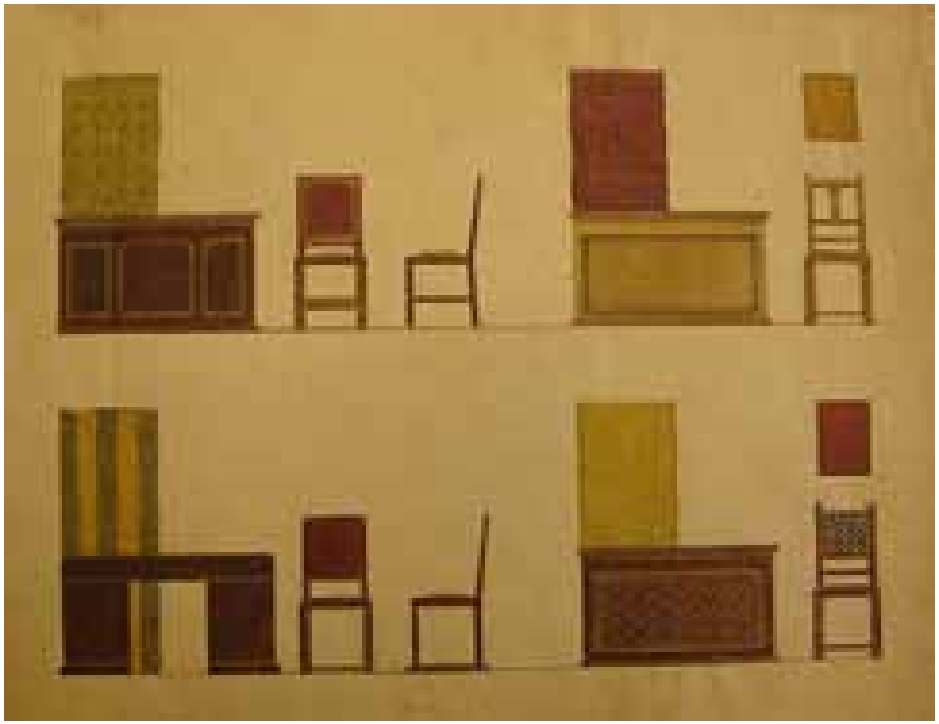
α. 

β.

Εικ.57. Σχέδιο κουζίνας (ακουαρέλα), που αποτελείται από δύο τμήματα (**β.**), τα οποία τοποθετούνται το ένα πάνω στο άλλο για να δώσουν το τελικό αποτέλεσμά (**α.**), (Αρχείο «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.», Κ.Μ.Σ.).

Εικ. 58.

α.



β.

Εικ. 58: α -δ. Σχέδια της «Α. Ε. "Ελληνικές Τέχνες"» για καρέκλες, γραφεία και υφάσματα.
Σε κάποια διακρίνεται η σφραγίδα της εταιρείας (**α.**), σε άλλα σημειώνονται οι διαστάσεις του επίπλου (**δ.**), και σε άλλα ο τόπος καταγωγής του σχεδίου: «*Κάθισμα Χωριού Καφέλι –Καινουρίου Κρήτης*» (**γ.**)

Εικ. 58

γ.

δ.

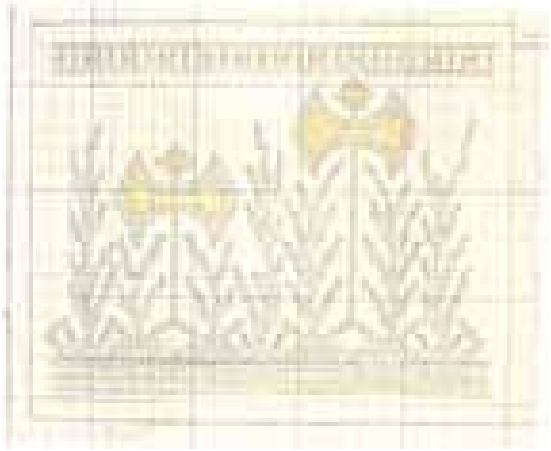
α.

β.

Εικ. 59: α. – γ. Σχέδια αρχιτεκτονικής εσωτερικών χώρων.

Εικ. 59 γ.

Εικ. 60. Από έκθεση των «Ελληνικών Τεχνών»: στο κάτω μέρος της φωτογραφίας σημειώνεται: «*Αριστερά: Η Ζωή Ιωαννίδη [η μάνα του Παγωνιού]*».



α.

β.

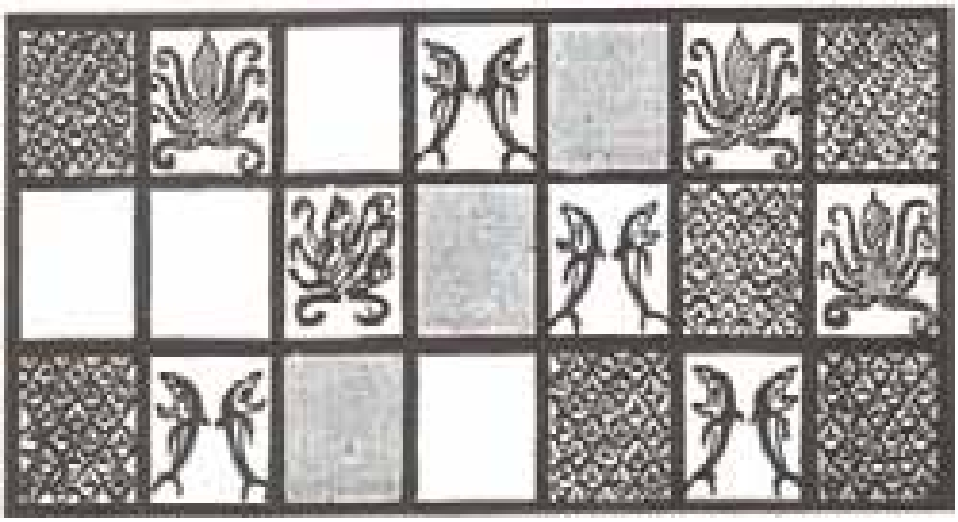
γ.

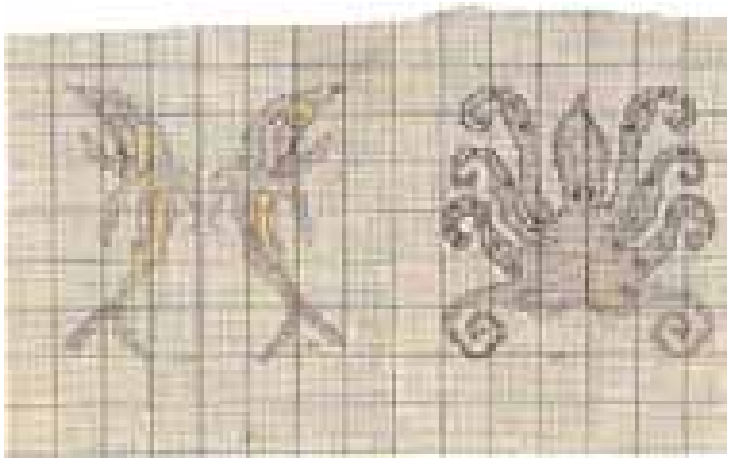
Εικ. 51: α. Σχέδιο παραλλαγής του μινωικού πέλεκυ σε τετραγωνισμένο χαρτί (ιερό σύμβολο κατά την Φλ. Καλούτση που το χρησιμοποιεί ως έμβλημα της βιοτεχνίας της).

β. Ξυλόγλυπτη εφαρμογή του πέλεκυ στην πλάτη καρέκλας.

γ. Ξυλόγλυπτη εφαρμογή του πέλεκυ σε πόρτα επίπλου.

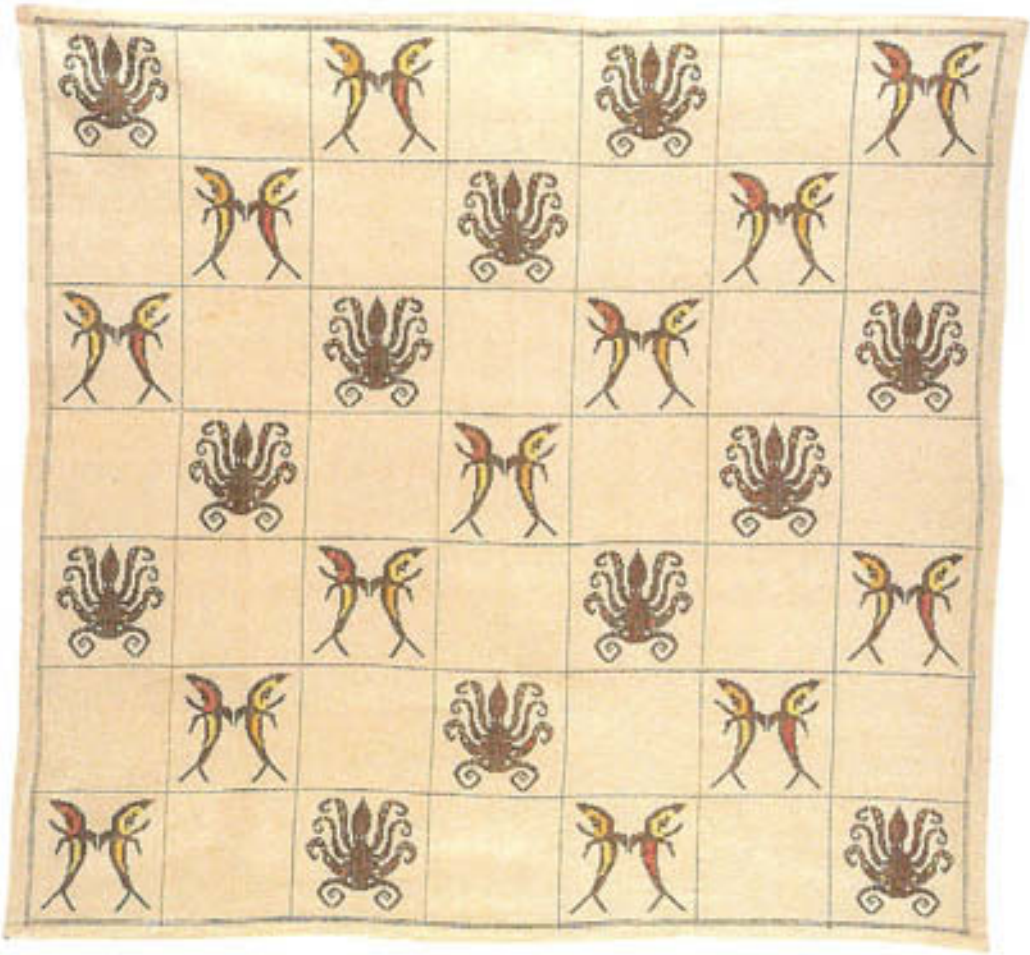
α.

β. 

γ. 

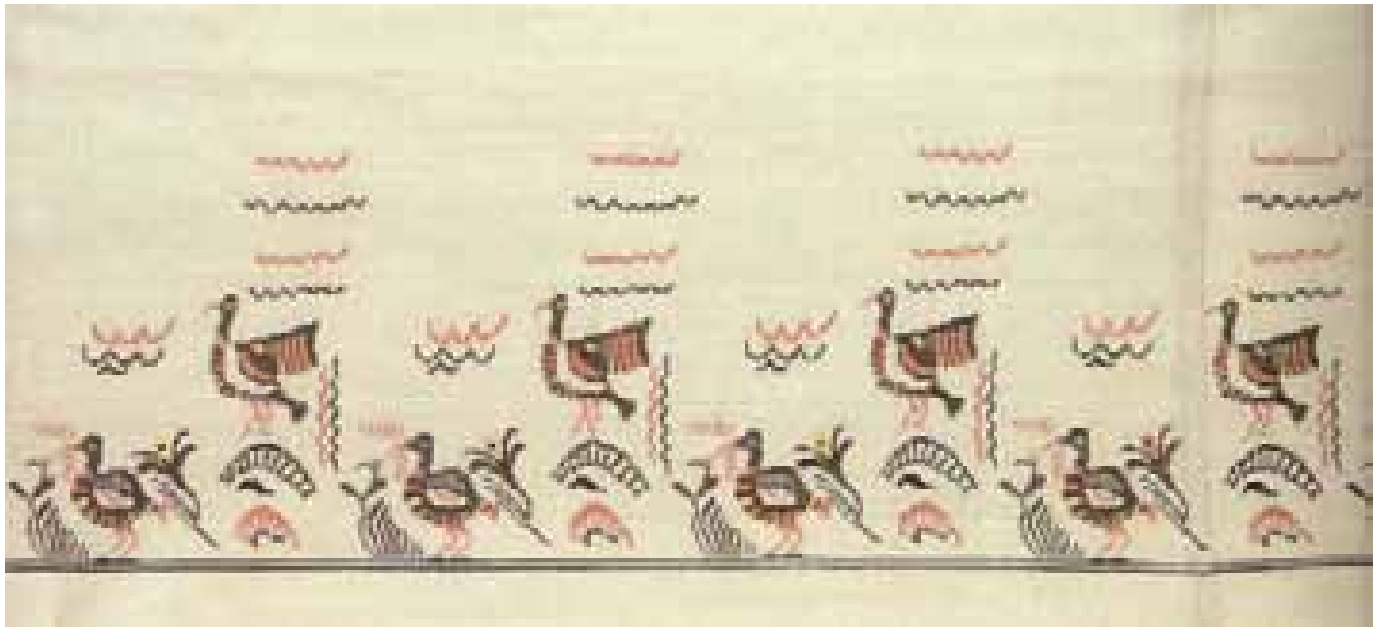
Εικ. 49. Τα σχέδια ορισμένων αρχαίων ευρημάτων από τα οποία εμπνέεται η Φλ. Καλούτση:
α. Κορινθιακή πυξίδα όπου απεικονίζονται ολόσωμοι ταύροι και άλλα ζώα (γύρω στα 600 π.Χ.),
β. Σχεδίασμα του δαπέδου από το ανάκτορο της Τίρυνθας με επαναλαμβανόμενο σχέδιο τετραγώνων, όπου χταπόδια εναλλάσσονται με ζεύγη δελφινιών (ΥΕ ΙΙΙγ),
γ. Τα δελφίνια και τα χταπόδια αποτυπωμένα από την Φλ. Καλούτση σε τετραγωνισμένο χαρτί.

α.

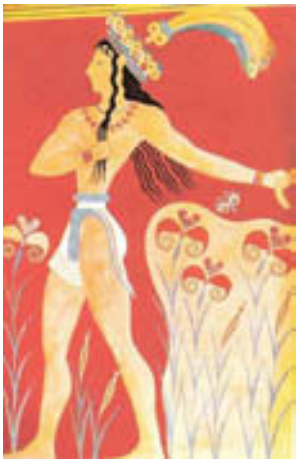


β.

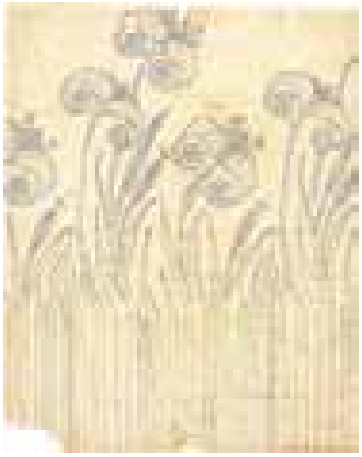
Εικ. 50. **α.** Μαξιλάρι εμπνευσμένο από το σχέδιο της κορινθιακής πυξίδας (εικ. 49α).
β. Εφαρμογή εμπνευσμένη από το δάπεδο της Τίρυνθας (εικ. 49β).



Εικ. 47. α. Το αλάβαστρο της Φαιστού με υδρόβια πτηνά που ραμφίζουν άνθος (ΥΜ. ΙΙΙα),
β. Αποτύπωση των πτηνών και του άνθους από την Φλ. Καλούτση σε τετραγωνισμένο χαρτί,
γ. Μεταφορά του σχεδίου σε εργόχειρο.



α.



β.

γ.

δ.

Εικ. 46. (α.) Η τοιχογραφία της Κνωσού του «Πρίγκιπα με τα κρίνα», από την οποία η Φλωρεντίνη Καλούτση αντιγράφει σε τετραγωνισμένο χαρτί τα άνθη-«τα κρίνα» (**β.**), για να χρησιμοποιηθούν έπειτα ως σχέδιο στην υφαντική (**γ.**) και στην ξυλογλυπτική (**δ.**).

Εικ. 44. Έκθεση της Φλωρεντίνη Καλούτση, στο Λύκειο Ελληνίδων, το 1926, με διάφορα υφαντά αλλά και ζωγραφικούς της πίνακες.

Εικ. 45. Η Φλωρεντίνη Καλούτση στην έκθεση του Λ.Ε., το 1926, με την αγγλίδα γλύπτρια και ζωγράφος Violet Kingsford.

Εικ. 42. Η Λουκία Ζυγομαλά,
Ιδρύτρια των σχολών «Αττική,
Ελληνικά Χωρικά Κεντήματα».

α.

β.

Εικ.43: α, β. Κεντήματα των σχολών της Λουκίας Ζυγομαλά,
σε καλύμματα, μαξιλάρια, κουρτίνες κ.λ.π.

α.

β.

γ.

Εικ. 38. α.- γ. Στην προσπάθεια δημιουργίας του «εθνικού χαρακτήρα των Ελλήνων», και της «τρισχελιετούς συνέχειας του Ελληνισμού» καλούνται στις Δελφικές Εορτές άνθρωποι της υπαίθρου με τις παραδοσιακές τους φορεσιές και τα έθιμά τους, απ' όλες τις περιοχές του τόπου (Αττική, Βοιωτία, Μακεδονία, Θράκη, Νησιά κ.λ.π.). Ρουμελιώτες, Πόντιοι, Νησιώτες, όπως φαίνονται στις φωτογραφίες, όλοι ενώνονται στη γιορτή ως «Έλληνες».

Εικ. 23. Η Εύα Πάλμερ γύρω στο 1895.

Εικ. 24. Η Εύα Πάλμερ – Σικελιανού στις Δελφικές Εορτές του 1927.

α.

β.

γ.

Εικ. 18: α. Σκηνές προσφύγων σε πλατεία στον Πειραιά. **β.** Σχολή κοπτικής-ραπτικής για προσφυγοπούλες, **γ.** Πρόσφυγες Κεραμίστες.

Εικ. 13, α,β. Εξωτερική άποψη του σπιτιού της Αγγελικής Χατζημιχάλη.

Εικ. 14-16. Εσωτερικές όψεις του σπιτιού της Χατζημιχάλη:
Εικ. 14. Τμήμα της τραπεζαρίας με το τζάκι, όπου καλύπτεται με τα πλακάκια «Κιουτάχειας».

Εικ. 15. Το «σκυριανό σαλόνι».

Εικ. 16. Ο καναπές από το «βυζαντινό σαλόνι».

Εικ. 11. Η Αγγελική Χατζημιχάλη γύρω στα 1918 (*την εποχή του Λυκείου Ελληνίδων).*

α.

β.

γ.

Εικ. 12. Η Αγγελική Χατχημιχάλη: **α.** με την Σκυριανή φορεσιά, το 1923, **β.** με παραδοσιακή φορεσιά, το 1925, **γ.** με την «καλή» φορεσιά του Τρίκερι Θασσαλίας

Εικ.19. Η Αγγ. Χατζημιχάλη, με τη Σαρακατσάνικη φορεσιά, μαζί με τον Αριστοτέλη Ζάχο (στο κέντρο) στις Β΄ Δελφικές Εορτές (1930)

.

Εικ. 20. Η Αγγ. Χατζημιχάλη με τον Ρουμάνο, ιστορικό-εθνολόγο, Γιόργκα, το 1930, στην «Α΄ Βαλκανική Διάσκεψη».

Εικ. 9. Η «Γιορτή του Σταδίου», από το Λύκειο Ελληνίδων το 1914.

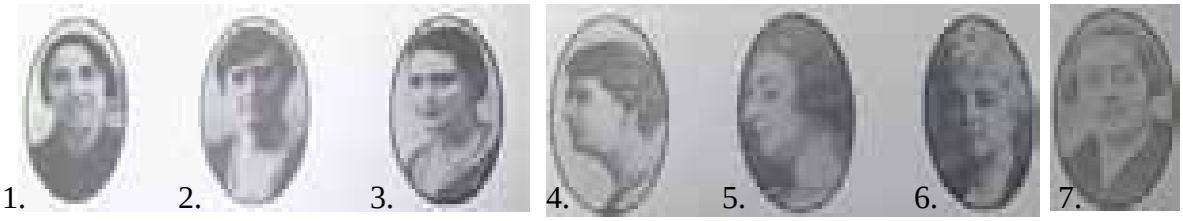
Εικ. 10. Έκθεση Παραδοσιακών Χειροτεχνημάτων Λυκείου των Ελληνίδων.

Εικ. 8. α, β. Εξώφυλλα γαλλικών περιοδικών για εργόχειρα, από τα οποία ενημερώνονταν οι κυρίες του Λ. Ε.

α.

β. γ.

Εικ. 3. Οι ιδρύτριες του «Πανελλήνιου Συλλόγου Γυναικών»:
α. Αικατερίνη Α. Γλαράκη, β. Σωτηρία Ι. Αλιμπέρτη, γ. Άννα Βορνόζη.

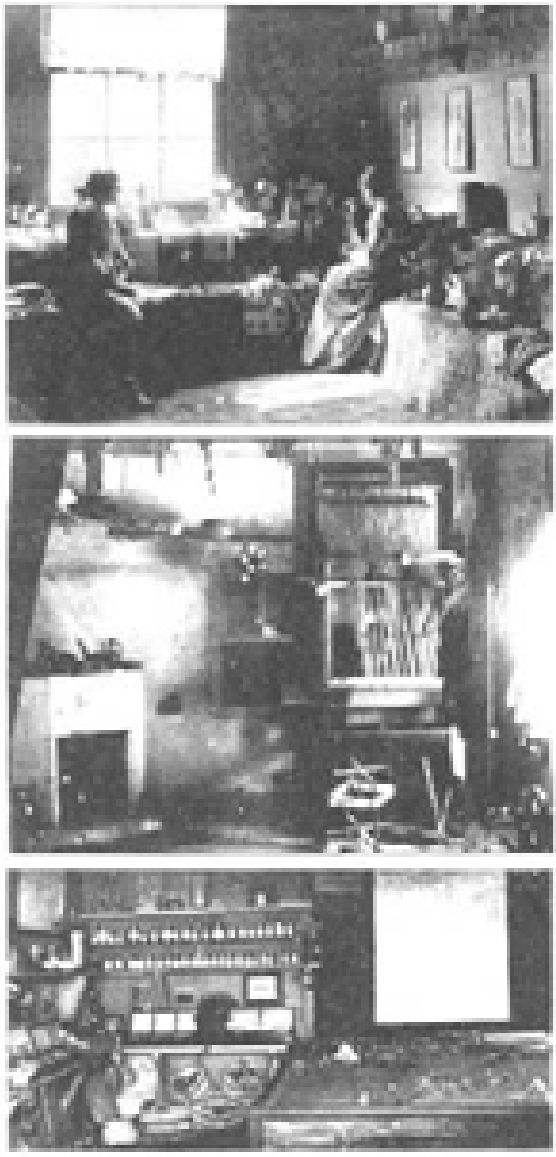


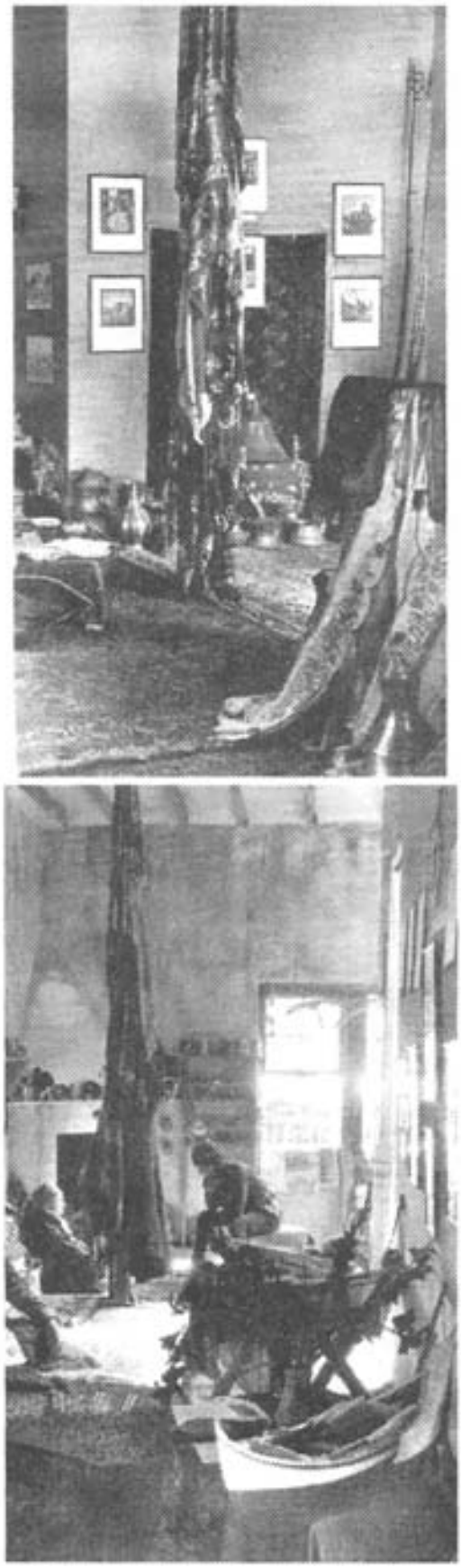
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Εικ. 4. 1. Αγνή Στουδίου, 2. Άννα Παπαδημητρίου, 3. Ρόζα Ιμβριώτη
(Μέλη του Δ.Σ. του «Διεθνή Συνδέσμου υπέρ των Δικαιωμάτων της Γυναικός»)·
4. Ειρήνη Σούτσου-Φωτιάδου, 5. Ασπασία Χαλκοκονδήλη, 6. Έδλα Νάζου,
7. Αθηνά Γαϊτάνου-Γιαννιού (Ιδρύτριες του περιοδικού «Ελληνίς»).

Εικ. 5. *Τα μέλη της εκτελεστικής επιτροπής του «Εθνικού Συμβουλίου των Ελληνίδων» (1930).*

Εικ. 55. Η Έλλη Παπαδημητρίου (στα δεξιά), με την Ε.Α.Π.,
στα μέσα της δεκαετίας 1920, στην ορεινή ελληνική ύπαιθρο.

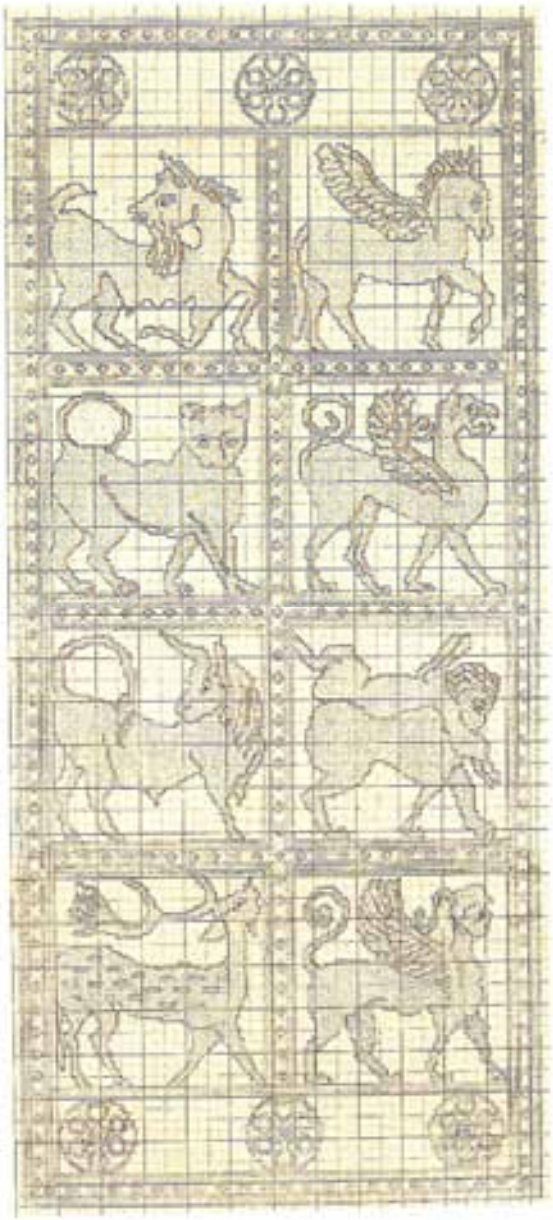




Εικ. 54. Οι φωτογραφίες της Έκθεσης της Ε.Α.Π. στη Γενεύη , 1928-1930, όπως ακριβώς βρέθηκαν τοποθετημένες στο έγγραφο με τη σημείωση της Έλλης Παπαδημητρίου.

Εικ. 6. Καλλιρρόη Σιγανού –Παρρέν, Ιδρύτρια και πρώτη πρόεδρος του Λυκείου των Ελληνίδων.

Εικ. 7. Η Νίνα Καλλιφρονά-Κρεστενίτου, προϊσταμένη του τμήματος των ελληνικών χορών.



Εικ.48: α. Η χρυσή πλάκα των Δελφών από το Ιερό του Απόλλωνα απεικονίζει ανάγλυφα φτερωτά λιοντάρια, δράκους, γρύπες και άγρια ζώα μέσα σε ξεχωριστά τετράγωνα και είναι διακοσμημένη πάνω και κάτω με ρόδακες (γύρω στο 560 π.Χ.).
β. Ολόκληρο το θέμα της χρυσής πλάκας σχεδιασμένο από την Φλ. Καλούτση σε τετραγωνισμένο χαρτί.

Εικ. 41. Ο καθηγητής της βυζαντινής μουσικής Κωνσταντίνος Ψάχος μπροστά στο «όργανον» που κατασκευάστηκε στην Γερμανία.

Εικ. 39. Από την έκθεση της Εύας Σικελιανού στην Αμερική, όπου φαίνονται πίσω από τις υφαντές ενδυμασίες τα αρχαία ελληνικά πρότυπα των σχεδίων (από αγάλματα, αγγεία, τοιχογραφίες).

Εικ. 40. Το εσωτερικό της «Έκθεσης Λαϊκής Βιοτεχνίας», σε παλιό αρχοντικό της οδού Ομήρου, όπου στεγάζονταν το Πρατήριο.

Εικ. 29. Πρόβες στους Δελφούς για το χορό των Ωκεανίδων.
Από αριστερά: Εύα Σικελιανού, Αγγελική Χατζημιχάλη.

Εικ. 30. Η Εύα Σικελιανού με τους πρωταγωνιστές του «Προμηθέα Δεσμώτη», 1927,
(παρατηρούμε τα προσωπεία της παράστασης).

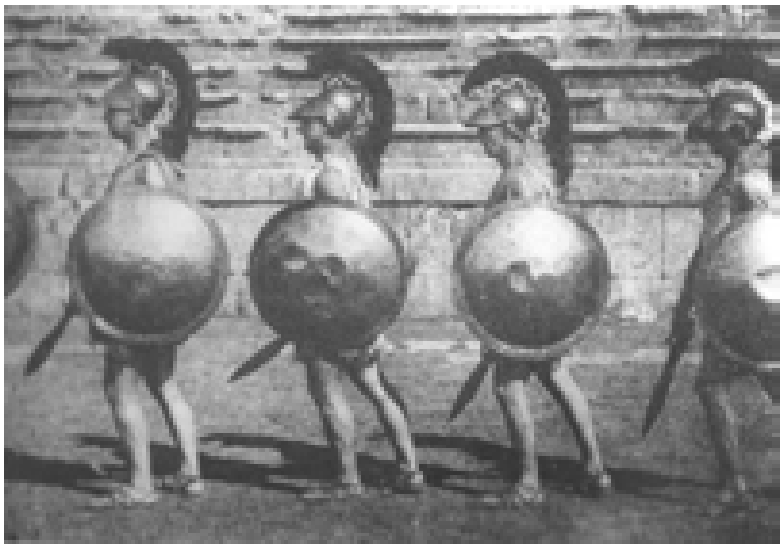
.

α.

β.

Εικ.31 α.- β. Δοκιμές για τον χορό των Ωκεανίδων στους Δελφούς, (πρατηρούμε τις κινήσεις, την κατά τομή στάση των χορευτριών σε κεφάλι και πόδια, και την κατ' ενώπιον στάση του κορμού, σύμφωνα με τις αρχαίες αγγειογραφίες).

Εικ. 32 Ο Ελευθέριος και η Έλενα Βενιζέλου στις κερκίδες του θεάτρου, Β΄ Δελφικές Εορτές (1930).



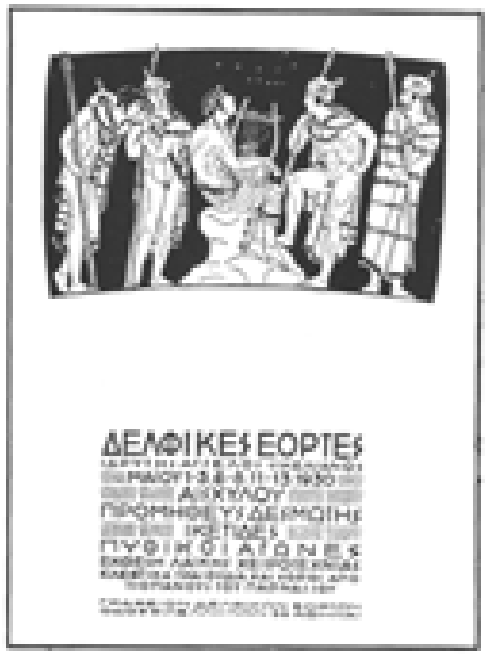
Εικ. 33. Πυθικοί Αγώνες, από την Δελφική Εορτή του 1930.

Εικ. 34. Α΄ Δελφικές Γιορτές, 1927, η παράσταση του «Προμηθέα Δεσμότη».

Εικ. 35. Β΄ Δελφικές Εορτές, 1930, η παράσταση των «Ικέτιδων».

Εικ. 36. Ο θρίαμβος για τον Άγγελο και την Εύα Σικελιανού μετά την επιτυχία των Εορτών (1930).

Εικ. 37. Αναμνηστική φωτογραφία μετά το τέλος των Δελφικών Εορτών (1930).



Εικ. 27. Πάνω: Εισιτήριο για τις Δελφικές Εορτές του 1927.
Κάτω: Αφίσα για τις Δελφικές Εορτές του 1930.

α.

β.

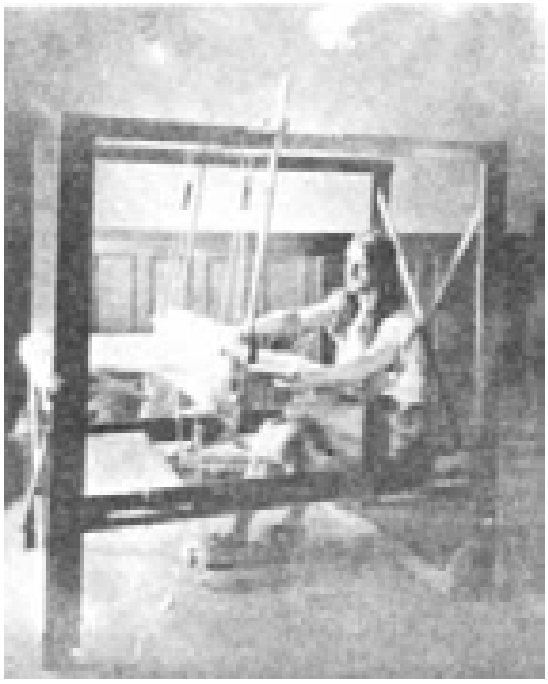
Εικ. 28. Εξώφυλλα για την ανακοίνωση της «Έκθεσης Λαϊκής Χειροτεχνίας» (με σχέδια της Αγγελικής Χατζημιχάλη), των Α΄ και των Β΄ Δελφικών Εορτών (α. και β. αντίστοιχα).

α.

β.

Εικ. 25: (α) Ρέυμον Ντάνκαν, **(β)** Πηνελόπη Σικελιανού - Ντάνκαν, **(γ)** Ιζαντόρα Ντάνκαν.

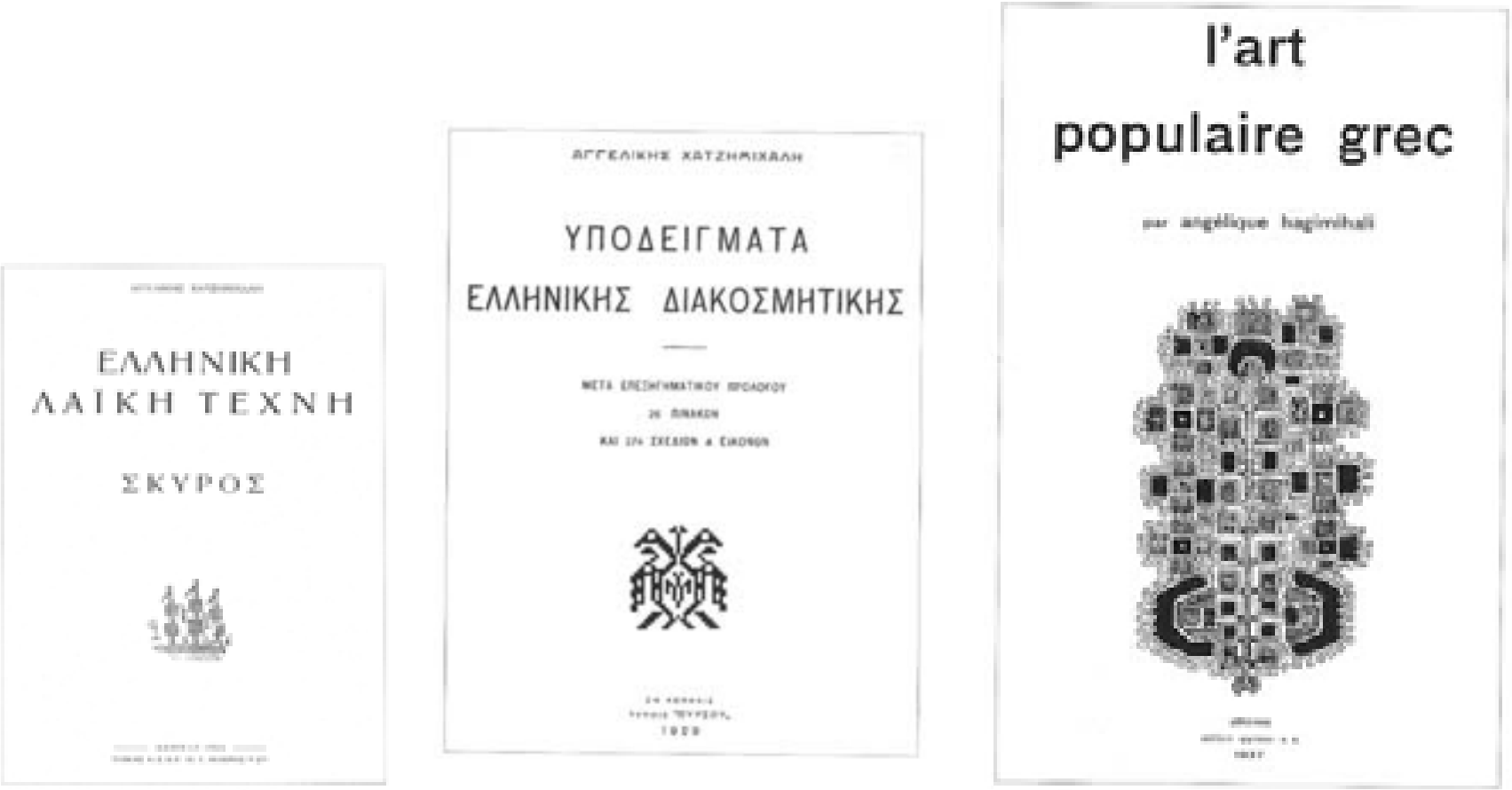
γ.



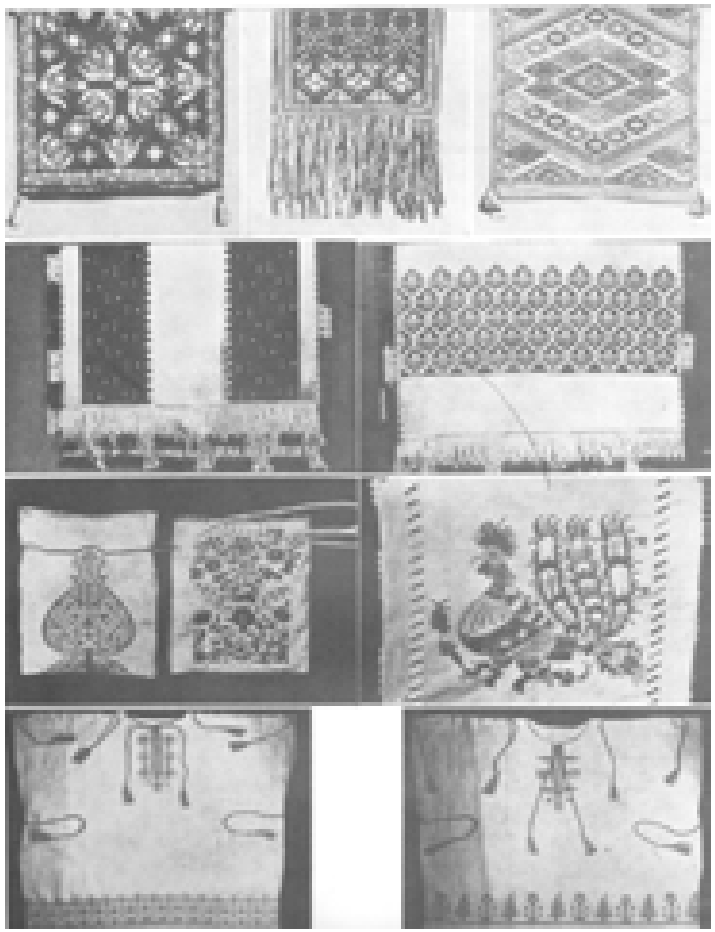
Εικ. 26. Η Εύα Σικελιανού στον αργαλειό που έφτιαξαν με το ζεύγος Ντάνκαν στο Παρίσι

Εικ. 21. Η Αγγελική Χατζημιχάλη δείχνει σχέδια σε κεντήστρες στα Γιάννενα.

Εικ. 22. Αίθουσα εργαστηρίου στο «Ελληνικό Σπίτι»



Εικ. 17. (α) Τα εξώφυλλα των πρώτων βιβλίων της Αγγελικής Χατζημιχάλη.



Εικ. 17 (β) Φωτογραφίες παραδοσιακών χειροτεχνημάτων από το λεύκωμα «L’Art Populaire Grec».

Εικ. 52. Η Φλωρεντίνη Καλούτση σε έκθεση του «Διπλού Πέλεκυ», τέλη της δεκαετίας 1960.

Εικ. 53. Η Φλωρεντίνη Καλούτση, σε μεγάλη ηλικία, «περαματίζει», περνά, δηλαδή, τις κλωστές στον αργαλειό, καθώς η ίδια δεν ύφανε ποτέ.

ΠΗΓΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχεία

- *Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη*:
  Αρχείο Εύας Πάλμερ-Σικελιανού και Αρχείο Ελένης Ευκλείδου.
- *Ιστορικό Αρχείο Λυκείου Ελληνίδων*:
  Καταστατικά - Λογοδοσίες (1911-1940) - Δελτία Λ.Ε.- Αλληλογραφία - Βιβλία- Περιοδικά - Φωτογραφίες.
- *Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος*:
  Φάκελος «Ανώνυμος Εταιρεία "Ελληνικές Τέχνες"».
- *Κέντρο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης*:
  Αρχείο Αγγελικής Χατζημιχάλη.
- Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών:
  Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου – Φάκελος «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.».
- Εστία Νέας Σμύρνης:
  Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου.
- Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας Ακαδημίας Αθηνών:
  Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Ε-Ζ, ΛΣΤ (1916-1919, 1993).

Βιβλία και Άρθρα

- Αβδελά Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, τομ. β', μέρος 2ο, επιστ. επιμ: Χρ. Χατζηιωσήφ, Αθήνα, εκδ. Βιβλιόραμα, 2003, σελ. 337-359.

- Αβδελά Ε.- Ψαρρά Α., *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1985.

- Αλεξίου Νίκος, «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Ζυγός*, τευχ. ΙΙΙ, Απρίλιος, 1965, σελ. 15-20.

- Αμούργη, «Η Αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, τ.1, 1967, σελ. 146-149.

- Αναστασοπούλου Μαρία, *Καλλιρρόη Παρρέν. Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα, εκδ. Ηλιοδρόμιον, χ.χ. [2001]

- Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα: Ο μύθος της ελληνικότητας*, τομ.3, Αθήνα, εκδ. Κέρδος, 1983.

- Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1883-1907*, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα, 1987.

- Βαρίκα Ελένη, «Γυναικεία περιοδικά στον 19^{ο} αιώνα», *Διαβάζω*, τευχ.198, 1988, σελ. 6-12.

- Βελούδης Γιώργος, *Ο Jacob Fallmerayer και η γέννηση του ελληνικού ιστορισμού*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε.- Μνήμων, 1982.

- Βεργόπουλος Κώστας, *Εθνικισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, εκδ. Εξάντας, 1978.

- Billy André, «Το Θαύμα των Δελφών», *Βραδυνή*, 14/5/1927, σελ.1.

- Bomli P. W., «About the structure and functions of the Association Internationale des Lyseum Clubs», *Lyseum Club*, εκδ. Association Internationale des Lyseum Clubs, χ.χ., σελ 37-40.

- Γκότση Χαρίκλεια.- Γλαύκη, *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Φιλοσοφική Σχολή-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2002.

- Γαρίδης Μίλτος, *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία 18^{ος} - 19^{ος} αιώνα*, Αθήνα, εκδ. «Μέλισσα», 1996.

- Γιανναρά-Ιωάννου Τατιάνα, «Η επικαιρότητα των μηνυμάτων της Αγγελικής Χατζημιχάλη», *Αντί*, τευχ. 530, 20/8/1993, σελ. 38-43.

- Gross David, *Τα Ερείπια του Παρελθόντος. Παράδοση και κριτική της νεοτερικότητας*, μτφρ. Κ. Γεώρμας, επιμ. Γ.Ν. Μερτίκας, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2003.

- Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, εκδ. Πλέθρον, 1986.

- Δαμιανάκος Στάθης, «Λαϊκός πολιτισμός: ιδεολογική χρήση και θεωρητική συγκρότηση του όρου», *Επιστημονική Σκέψη*, 19, 1984, σελ. 52-61.

- Δεληβορριάς Άγγελος, «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», *'Ωσεί Μύρα, Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, μέριμνα: Αλέξιος Σαββάκης, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1998, σελ. 59-71.

- Δεληβορριάς Άγγελος, «Πρόλογος», *Αντώνης Εμμ. Μπενάκης 1873-1954, ο ευπατρίδης, ο διανοούμενος, ο ανθρωπιστής*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 2004, σελ. 16-26.

- Δέλτα Π. Σ., *Αναμνήσεις 1921*, επιμ.: Αλ. Π. Ζάννα, Αθήνα, εκδ. Ερμής, 1997.

- Δημόπουλος Τάκης, *Σικελιανός, Ο Ορφικός*, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1981.

- Δραγούμης Ίων, *Ο Ελληνισμός μου και οι Έλληνες*, Αθήνα, εκδ. Νέα Θέσις, 1991 (α΄ εκδ. 1927)

- Δραγούμης Φ. Μάρκος, «Ηχογραφόντας για το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο στη δεκαετία του ’60», *Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, “Επτά Ημέρες” της Καθημερινής*, 2 Ιουνίου 2002, σελ. 18- 21.

- Focillon H., «Introduction», *Art Populaire, travaux artistique et international des 1er congres international des arts populaires*, τομ.Ι, Prague, Παρίσι, Institut Internanional de Cooperation Intellectuelle, 1931, σελ. 7-16 (VII-XVI).

- Hobsbawm E. J., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών (1875-1914)*, μτφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Αθήνα, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ, 2002, (α’ αγγλική εκδ. 1987).

- Ζάχος Αριστοτέλης, «Ιωάννινα», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 1928, σελ. 295-306.

- Zielinski Thaddaeus, ‘*Ημείς και οι Αρχαίοι*, μτφρ.- επιλεγόμενα: Ιωάννης Συκουτρής, επιμ.-πρόλογος: Ι. Ν. Καζάζης, Θεσ/κη, εκδ. Βάνιας, 1994.

- Θρύλος Άλκης, «Η Ελλάδα γυρεύει τον εαυτό της», *Φιλότεχνος*, τευχ. Ζ’, Φεβρ. 1927, σελ. 198-205.

- Ιντζεσίλογλου Νικόλας, «Περί της Κατασκευής Συλλογικών Ταυτοτήτων. Το παράδειγμα της Εθνικής Ταυτότητας», *“Εμείς” και οι “Άλλοι”, αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα*, επιμ. Χρ. Κωνσταντοπούλου,Λ. Μαράτου-Αλιπράντη, Δ. Γερμανός, Θ. Οικονόμου, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 1999, σελ. 177-202.

- Καιροφύλας Γιάννης, *Η Αθήνα και οι Αθηναίες*, Αθήνα, εκδ. Φιλιππότη, 1982.

- Καλαφάτη Καλλιόπη-Φαίδρα, *Εικόνων Διάλογος, Συλλογή Δ. Λοβέρδου. Ευρωπαϊκή Θρησκευτική Ζωγραφική, Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 2003, χ.σ. [σελ. 13;].

- Καρδάμιτση-Αδάμη Μάρω, «Η συμβολή του Δημήτρη Πικιώνη στην έκδοση των τόμων Καστοριά, Σιάτιστα και Κοζάνη του Συλλόγου “Ελληνική Λαϊκή Τέχνη”», *Μουσείο Μπενάκη*, 5, 2005, σελ. 193-198.

- Καρζής Λίνος, «Εστίες Ελληνικού Ζωισμού και η Σικελιανική Δελφική Ιδέα», Νέα Εστία, Χριστούγεννα 1952, τ. ΝΒ΄, τευχ. 611, σελ. 61-83.

- Καρυωτάκης Κ. Γ., «Δελφική Εορτή», *Ποιήματα και πεζά*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, εκδ. Εστία, 1998.

- Καυτατζόγλου Ρωξάνη, «Λαογραφικά μουσεία, "λαϊκός πολιτισμός" και "κοινό" των μουσείων», *Εθνογραφικά*, τομ. 12-13: Μουσεία και Λαϊκός Πολιτισμός, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 2003, σελ. 33-46.

- Κολώνας Σ. Βασίλης, «Αρχιτεκτονική», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, τομ. β', μέρος 2ο, ό.π, σελ. 461-487.

- Κορασίδου Μαρία, *Οι Άθλιοι των Αθηνών και οι Θεραπευτές τους. Φτώχεια και φιλανθρωπία στην ελληνική πρωτεύουσα τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, εκδ. «Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος», 2000.

- Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα, 1978.

- Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημήτρης, *Αγγελική Χατζημιχάλη, η Ελληνίδα που φώτισε το γένος*, Αθήνα, Δήμος Αθηναίων, χ.χ. [1999;].

- Λαζογιώργος - Ελληνικός Δημ., «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Έρευνα*, Τρικάλων, 14-15, 18-23, 25/8/1964.

- Λαζογιώργος-Ελληνικός Δημ., «Εκδόσεις, Δημοσιεύσεις, Ανάτυπα, Ανέκδοτα έργα και λοιπά βιβλιογραφικά στοιχεία της Αγγελικής Χατζημιχάλη», *Ηπειρωτική Εστία*, έτος ΙΕ΄, τευχ. 165, Ιωάννινα, 1966, σελ. 41-47.

- Λέκκας Ε. Παντελής, *Το Παιχνίδι με τον χρόνο, εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Αθήνα, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 2001.

- Λουκάτος Σ. Δημ., «Αγγελική Χατζημιχάλη», *Νέα Εστία*, τομ. 77, τευχ. 905, Μάρτιος 1965, σελ. 355-157.

- Λουκάτος Σ. Δημ., «Δυναμική εκπρόσωπος της αστικής φροντίδας για τη λαογραφία μας», Αγγελική Χαζτημιχάλη, *Αντί*, τευχ. 530, 20/8/1993, σελ. 44-46.

- Λουκίδης Τ., *Αττική Ελληνικά Χωρικά Κεντήματα*, Αθήνα, εκδ. Πυρσός, 1937.

- Μαμμόπουλος Χ. Αλεξ., *Αγγελική Χατζημιχάλη και η Ηπειρώτικη Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Ηπειρώτικης Εταιρείας Αθηνών, 1967.

- Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Εικαστικές Τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος: 1922-1940*, τομ. β', μέρος 2ο, επιστ. επιμ: Χρ. Χατζηιωσήφ, Αθήνα, εκδ. Βιβλιόραμα, 2003, σελ. 401-437.

- Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Η Ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, (Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Ρέθυμνο, Οκτώβριος 2000), επιμ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σελ. 419-476.