ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τόμ. 1, Αρ. 1 (2017)

Τεύχος 3-4 (2017-2018) ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ: ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ, ΣΥΓΚΛΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ

Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής. Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδαυρίων.

ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ Δ. (2023). Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής. Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδαυρίων. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, *1*(1), 81–111. ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34444

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 27/12/2024 04:54:00

ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής.
Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδαυρίων.

Π ε ρ ί λ η ψ η

Το κείμενο εστιάζει στους βασικούς σταθμούς της ιστορίας του κοστουμιού στις παραστάσεις αρχαίου δράματος των Επιδαυρίων. Οι απαρχές ανιχνεύονται στις Πρώτες Δελφικές Εορτές (1927) και στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού [Eva Palmer Sikelianou]: συνδετικός κρίκος με τις αναζητήσεις στον ευρωπαϊκό χώρο στον τομέα των ενδυμασιών της τραγωδίας, η «Αμερικανίς με την ελληνικήν ψυχήν» συνδύασε την αναβίωση παραστάσεων από τα αρχαιοελληνικά αγγεία με την υφαντική τέχνη. Τα μυστικά της ύφανσης και των πτυχώσεων θα αξιοποιήσει ο Αντώνης Φωκάς, πρώτος ενδυματολόγος του Εθνικού Θεάτρου, οι καλαίσθητοι νεοκλασικίζοντες χιτώνες του οποίου θα καθορίσουν για πολλά χρόνια το ύφος της επιδαύριας τραγικής σκευής, ενώ η όψη των αριστοφανικών κωμωδιών του Εθνικού Θεάτρου θα καθοριστεί από την τεχνοτροπία του Γιώργου Βακαλό. Παράλληλα, στους Δελφούς θα μυηθεί στην τέχνη του αργαλειού και ο Γιάννης Τσαρούχης, που το όνομα του θα συνδεθεί με τη μοντερνικότητα στις παραστάσεις αρχαίου δράματος του Θεάτρου Τέχνης. Οι ενδυματολόγοι που θα πάρουν την σκυτάλη θα πολλαπλασιάσουν τις εκδοχές της ενδυματολογικής πολυμορφίας μέσα από μοντέρνες και μεταμοντέρνες σκηνοθετικές προτάσεις.

Pleats and Facets of a Journey: Costuming Landmarks for Epidaurus Productions of Ancient Greek Drama.

A b s t r a c t

This text focuses on landmarks of costume history in the productions of ancient Greek drama, presented at the Epidaurus Festival, originating with the First Delphi Festivals (1927) and Eva Palmer Sikelianos. Acting as a link between explorations in Europe regarding costuming for tragedy, “the American with a Greek soul,” combined inspiration by ancient Greek pottery with the art of weaving in her productions. The secrets of weaving and pleating will subsequently be recast by Antonis Fokas, the first costume designer of the National Theater. His tasteful neoclassical chitons will define the style of the tragic costume for Epidaurus productions for many years, while the costuming style of comedies for National Theater productions will be defined by the approach of Giorgos Vakalo. In tandem with the above, the painter Yannis Tsarouchis, credited for introducing modernity in productions of ancient drama for Karolos Koun’s Art Theater was initiated into the art of weaving at the Delphi Festivals. Subsequent costume designers will contribute to the great pluralism of costuming styles for modern and post-modern productions.

Λέξεις κλειδιά: κοστούμι, τραγωδία, μοντερνισμός, [Εύα Palmer] Σικελιανού, [Αντώνης] Φωκάς, [Γιάννης] Τσαρούχης

Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής[1]
Όψεις της ενδυματολογικής πλευράς των Επιδαυρίων

«Δεύτερο πετσί»[2] του ηθοποιού, το θεατρικό κοστούμι, ντύνει το ζωντανό σώμα, συμβάλλοντας στη μεταμόρφωση σε άλλον -καθώς στη σκηνική πράξη οι έννοιες της αμφίεσης και της μεταμφίεσης τείνουν στην ταύτιση- και αναλαμβάνει να συστήσει τον ρόλο στον θεατή. Περίοπτη θέση στο βασίλειο της θεατρικής ενδυμασίας κατέχει το κοστούμι των παραστάσεων αρχαίου δράματος, που σαν πολύτιμο παλίμψηστο φέρει σημάδια από απόμακρες μνήμες και αλλεπάλληλους μετασχηματισμούς.

Ιδιαίτερο κεφάλαιο αποτελεί, ασφαλώς, η εξηντάχρονη ενδυματολογική ιστορία των Επιδαυρίων. Πέρα από τις γραπτές πηγές, τις προφορικές μαρτυρίες και τα φωτογραφικά τεκμήρια, η ανασκαφή στα κατάλοιπα των παραστάσεων του αργολικού θεάτρου, επιφυλάσσει την, σπάνια για τη θεατρολογική έρευνα, ικανοποίηση της απτής επαφής με το αντικείμενο, με αυθεντικά κοστούμια, που εκτίθενται σε μουσεία και σε περιοδικές εκθέσεις ή έχουν διατηρηθεί στα βεστιάρια ορισμένων θεάτρων. Έχοντας δραπετεύσει από την εφήμερη σύμβαση της σκηνής, τα αδειανά ενδύματα εγκλείονται ταυτόχρονα σ' ένα χαμένο και σ' έναν ξανακερδισμένο χρόνο, ανακαλώντας «αόρατους» πια θιάσους και παραστάσεις: συνδεδεμένα με ηθοποιούς που τα φόρεσαν κατάσαρκα και με dramaticis personae που ντύθηκαν την όψη τους, ξαναζωντανεύουν ερμηνείες και συγκινήσεις. Αυτή η δυνατότητα αυτοψίας του υλικού -της ματιέρας, του σχήματος, του χρώματος- μπορεί να συνδυαστεί φυσικά με την εκ του σύνεγγυς παρατήρηση των κοστουμιών στις πρόσφατες παραστάσεις που μπορέσαμε να παρακολουθήσουμε ζωντανά.

Η «συνομιλία» με προγενέστερες ενδυματολογικές προτάσεις, η εναρμόνιση του κοστουμιού με τη σκηνογραφία και τα άλλα οπτικά σημεία του θεάματος και εν γένει με το σκηνοθετικό ύφος, η συμβολή του στην ανάδειξη της «ουσιαστικής αλήθειας της παράστασης», δίχως να «πνίγει» ή να «διογκώνει»[3] το έργο, ο διάλογος του ενός κοστουμιού με το άλλο, το ένδυμα των πρωταγωνιστών σε σχέση με τα ρούχα που ντύνουν τον χορό, ο τρόπος που τα κοστούμια ανταποκρίνονται στις ιδιαίτερες απαιτήσεις ενός θεάματος στο «ωραιότερο θέατρο του κόσμου», στον ανοιχτό χώρο κάτω από τον έναστρο ουρανό μέσα στο μνημείο και το φυσικό τοπίο, μπροστά σε χιλιάδες βλέμματα, αποτελούν προϋποθέσεις που οφείλει να συνυπολογίσει η διερεύνηση των βασικών ενδυματολογικών σταθμών των Επιδαυρίων. Χωρίς επίσης να ξεχνάμε ότι εμμέσως οι αισθητικές μορφές εκφράζουν με τον τρόπο τους τις κοινωνικές δομές μιας εποχής, τη σχέση του εκάστοτε καλλιτέχνη με τον κόσμο.

Επιβεβλημένη είναι αρχικά η σύνδεση με τη δημιουργία μιας παράδοσης, που οι απαρχές της ανάγονται πολύ πριν τη θεσμοθέτηση του Φεστιβάλ. Εννοώ το νήμα που

---

[1] Η πρώτη μορφή αυτού του κειμένου δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων,* Ελληνικό Φεστιβάλ Α.Ε., Αθήνα 1999, σ. 7-11, της οποίας έκθεσης είχα την επιστημονική επιμέλεια. Ευχαριστώ θερμά όλους όσοι διευκόλυναν την έρευνα που πραγματοποιήθηκε στα βεστιάρια του Εθνικού Θεάτρου και του ΚΘΒΕ, καθώς και στις αποθήκες του Θεάτρου Τέχνης. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω σε όλους τους ενδυματολόγους που με προθυμία απάντησαν στα ερωτήματά μου. Με συγκίνηση μνημονεύω τις συζητήσεις με την Άννα Σικελιανού και την Ελένη Βακαλό και τις πολύτιμες ζωντανές μαρτυρίες τους.

[2] Βλ. Patrice Pavis, λήμμα «κοστούμι», *Λεξικό του Θεάτρου*, Guttenberg, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη, Αθήνα 2006, σ. 274-277.

[3] Rolland Barthes, «Les maladies du costumes de théâtre», *Essais critiques*, Seuil, Παρίσι 1964, σ. 54.

οδηγεί στις πρώτες Δελφικές Εορτές[4] και στον τρόπο που αξιοποιήθηκαν οι αναζητήσεις στην προσέγγιση του αρχαιοελληνικού κοστουμιού στον ευρωπαϊκό χώρο.

Ο μίτος της συνέχειας: από τις Δελφικές Εορτές στο Φεστιβάλ Επιδαύρου

Αναζητώντας τον ενδυματολογικό προάγγελο των φεστιβαλικών επιδαύριων κοστουμιών, ο χρόνος αυτομάτως εκτινάσσεται στις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927 και στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού [Eva Palmer Sikelianou],[5] η οποία πρώτη εμβάθυνε, συστηματικά και με πάθος, στον τομέα των ενδυμασιών του αρχαίου δράματος, συνδυάζοντας τις ποικίλες στάσεις των σωμάτων από τα αρχαιοελληνικά αγγεία «στο ρυθμό του μπάλου ή του συρτού»[6]με την υψηλή υφαντική τέχνη και τον βυζαντινό ήχο. Μάλιστα, η αρχή του νήματος οδηγεί ακόμα πιο πίσω, στις αρχές του εικοστού αιώνα στο Παρίσι, όταν η «Αμερικανίς με την ελληνικήν ψυχήν» γνώρισε τη συμπατριώτισσά της Ισιδώρα Ντάνκαν [Isadora Duncan], την περίφημη ξυπόλητη χορεύτρια με τους αέρινους κοντούς χιτώνες-σύμβολο της απελευθέρωσης του σώματος μέσα από το αρχαιοελληνικό ιδεώδες– και συνδέθηκε στενά με το περιβάλλον της.

Σ' έναν αυτοσχέδιο αργαλειό πλάι στον αδελφό της Ισιδώρας, τον πολυπράγμονα Ραϋμόνδο Ντάνκαν [Raymond Duncan] με τη χλαμύδα και την Ελληνίδα γυναίκα του Πηνελόπη Σικελιανού, αδερφή του ποιητή, η Εύα θα μυηθεί σε έναν ιδιαίτερο τρόπο ύφανσης, ώστε να αναδεικνύεται, όπως στην αρχαιότητα, ο σαν των αγαλμάτων πλούτος των πτυχώσεων στους χιτώνες[7]· μια τεχνική που θα τελειοποιήσει, μετά τη συνάντησή της με τον Άγγελο Σικελιανό στα ελληνικά χωριά, πλάι στις ανώνυμες υφάντρες.

---

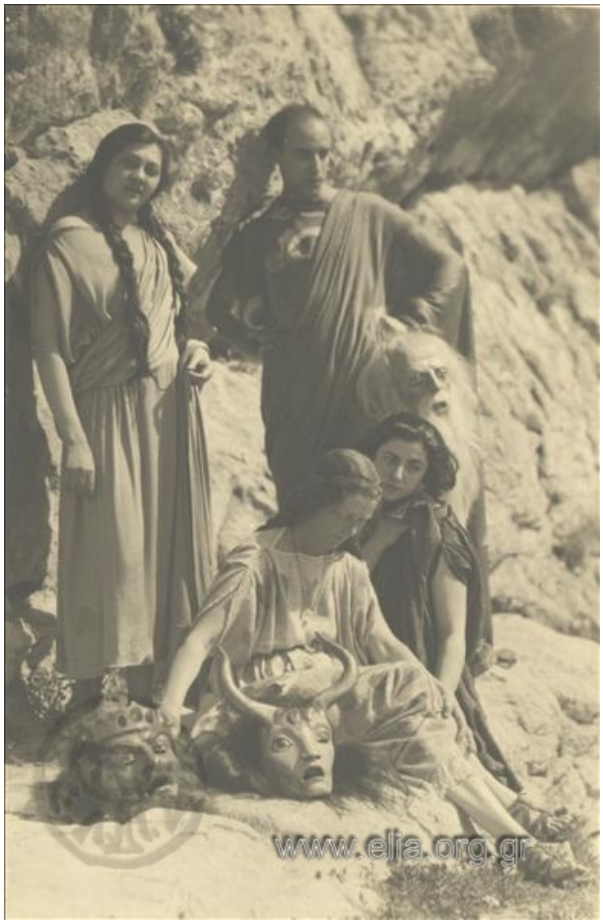
[4] Πριν από την Εύα Σικελιανού, η με επαγγελματικούς όρους αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος συνδέεται με την ίδρυση της Νέας Σκηνής (1901-5) και του Βασιλικού Θεάτρου (1901-8) καθώς και με την εμφάνιση των σκηνοθετών Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και Θωμά Οικονόμου αντιστοίχως. Ο «κ. Χρηστομάνος, ο τόσον επιμελής εις τας επουσιωδεστέρας λεπτομερείας ενός απλού κορσάζ ηθοποιού» (*Εστία*, 3.11.1903) θα μπορούσε να θεωρηθεί, κατά τη γνώμη μου, ο πρώτος άτυπος ενδυματολόγος του επαγγελματικού νεοελληνικού Θεάτρου. Ως προς το αρχαίο δράμα, αντιμετώπισε τα κοστούμια με «άπειρη, πρωτοφανέρωτη, σαν του σκηνογραφήματος πολυτέλεια και καλαισθησία» (*Άλκηστις* , 1901), χωρίς όμως να ασχοληθεί διεξοδικότερα ούτε με το τραγικό είδος ούτε και με τη σκευή του. «Τας δε στολάς» της «*Ορεστείας*» (1903) που σκηνοθέτησε ο Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο είχαν παραγγείλει εις το «εν Βερολίνω πασίγνωστον θεατρικόν κατάστημα Baruch» (*Εστία*, 17.7.1903): Γιάννης Σιδερής, «Η καινούργια πορεία», *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή, Α' 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 180-202.

[5]Για την Εύα Σικελιανού και τον κόσμο της, βλ.: Εύα Πάλμερ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, εισαγωγή, μτφ., σχόλια John P. Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992˙ αφιέρωμα *Εύα Σικελιανού*, *Ηώς*, 98-102, (1966) και 103-107 (1967), ανατύπωση Παπαδήμας, Αθήνα 1992˙ *Γράμματα της Εύας Πάλμερ Σικελιανού στη Natalie Clifford Barney*, επιμ., μτφ., σχόλια Λία Παπαδάκη, Καστανιώτης, Αθήνα 1995. Για τις απαρχές της ελληνικής ενδυματολογίας στο πλαίσιο της «κοσμικής ερασιτεχνίας», βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, ««Εύα Πάλμερ Σικελιανού και Αντώνης Φωκάς: Η κοσμική ερασιτεχνία, ο αισθητισμός και οι απαρχές της ενδυματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», στο Αγνή Μουζενίδου (επιμ.), *Ελληνική Σκηνογραφία-Ενδυματολογία,* Πρακτικά Ημερίδας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2002, σ. 128-142. Για τα εκ των ενόντων κοστούμια τραγωδίας, βλ. περιγραφή Γιάννη Τσαρούχη, στο Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμυθία πέραν της όψεως,* Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 181.

[6]Γιάννης Τσαρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατέλειωτες για την Εύα Σικελιανού», *Ηώς*, 1967, ό.π. και *Αγαθόν το Εξομολογείσθαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ. 139.

[7] Βλ. Εύα Πάλμερ Σικελιανού, «Πηνελόπη», *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ .63-71.

Εικόνα 1: Εύα Πάλμερ Σικελιανού στους Δελφούς (Αρχείο ΕΛΙΑ)



Εν γένει η σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας είχε βασιστεί σε στοιχεία που μπορούσαν να αντληθούν από τα αγγεία και τα αγάλματα, εφ΄όσον οι μακρινές πρώτες παραστάσεις του αρχαίου δράματος είχαν χαθεί ανεπιστρεπτί. Με τη συστηματική παρουσίαση του αρχαίου δράματος από το 19^{ο} αιώνα (στα κλειστά θέατρα της κεντρικής Ευρώπης από τη δεκαετία του 1840 και στο ανοιχτό ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης [Orange] στον γαλλικό νότο από το 1856), η εξέλιξη του θεατρικού κοστουμιού θα περάσει συν τω χρόνω από διαδοχικές φάσεις.[8] Αρχικά, έγινε προσπάθεια να οριοθετηθεί όσο γινόταν πιο πιστά σε σχέση με το αρχαιοελληνικό πρότυπο και την εικόνα που είχε διαμορφωθεί εκείνη την εποχή για τις ενδυμασίες της αρχαιότητας, ενώ η επιδίωξη της ιστορικής πιστότητας, μέσα από το πενιχρό υλικό που πρόσφεραν οι αγγειογραφίες,[9] οι αρχαιολογικές μελέτες και τα

[8] Πρβλ. με τη μακραίωνη εξέλιξη του όρου «μοντέρνο» και την εμφάνιση και το νόημα της «modernité»: H.R. Jauss, « La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d' aujourd' hui », *Pour une esthétique de la réception*, μτφρ. Από τα γερμανικά Cl. Maillard, Gallimard, Παρίσι, 1978, σ.173-229.

[9] Βλ. Oliver Taplin, «Οι μαρτυρίες των εικόνων», στο P. E. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* [*The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 1997], μτφ.-επιμ. Λίνα Ρόζη - Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 103-134.

αγάλματα, έφεραν κατά τις τελευταίες δεκαετίες του προπερασμένου αιώνα όλα εκείνα τα συμπτώματα που ο Ρολάν Μπάρτ αξιολόγησε για να διαγνώσει ως βασική ασθένεια του θεατρικού κοστουμιού την υπερτροφική ιστορικότητα.[10]Για τα κοστούμια λόγου χάριν που «σμίλευαν» το σώμα του μεγάλου τραγωδού Ζαν Μουνέ Συλλύ [Jean Mounet-Sully] στην παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου*[11]– αυτού που μάγεψε την Ισιδώρα και τον Ραϋμόνδο Ντάνκαν–ο δημιουργός τους Théophile Thomas συμβουλεύτηκε έναν σοφό καθηγητή της γαλλικής Σχολής Καλών Τεχνών, έκανε τα σχέδια βάσει της έρευνας του αρχαιολόγου Χ. Χ.Villemin για την ενδυμασία των πολιτών και των στρατιωτικών στην αρχαιότητα[12] και μελέτησε το χρώμα των υφασμάτων στο Λούβρο.

Εικόνα 2: Ο Ζαν Μουνέ Συλλύ στον *Οιδίποδα Τύραννο* (από την ομώνυμη ταινία **του** Gaston Roudès, 1912: *Mounet-Sully et Paul Mounet. Le site des Frères Mounet*).

Με τη συμβολή της η Εύα Πάλμερ Σικελιανού, που όπως χαρακτηριστικά έλεγε η ίδια, διάβαζε αρχαιολογικά βιβλία, για να τα ξεχάσει, αποδεσμεύει το κοστούμι της τραγωδίας από τον αρχαιοελληνικό κανόνα, ακολουθώντας το «συναισθηματικά αληθινό ή σχεδόν αληθινό»[13]και σε σύνδεση με τη ζωντανή λαογραφική παράδοση δημιουργεί τις βάσεις μιας νεοελληνικής, («εθνικής», θα την έλεγαν στη μουσική) σχολής κοστουμιού αρχαίας τραγωδίας. Μεταφέροντας στη

[10] Rolland Barthes, ό.π.

[11] Ο μεγάλος γάλλος τραγωδός πρωτοερμήνευσε τον Οιδίποδα το 1881 και έκτοτε ο ρόλος παρέμεινε στο ρεπερτόριο του. Σε αυτήν την ερμηνεία τον αποθέωσε και το αθηναϊκό κοινό το 1899.

[12] X.X.Villemin, Choix de Costumes civils et militaires des Peuples de I'Antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles et les décorations intérieures de leurs maisons d'après les monuments antiques, avec un texte tiré des anciens auteurs; Παρίσι, 1798. Αναφέρεται στο: Anne Penesco, Mounet-Sully: l'homme aux cent coeurs d'homme, Cerf, σειρά: Histoire/Biographie, Παρίσι 2005, σ. 182-3. Βλ. Επίσης, George William Mallory Harrison, Vaios Liapēs, (επιμ.), Performance in Greek *and Roman Theatre*, σ. 525.

[13] Εύα Πάλμερ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π. σ. 130.

σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας το αξίωμα μιας μερίδας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής για επιστροφή στο ουσιώδες, απορρίπτει «κάθε τι το περιττό και αγαλματώδες».[14] Αδιαφορώντας για το αν οι αρχαίοι Έλληνες είχαν μετάξι ή όχι,[15] ύφανε στον αργαλειό τα μεταξωτά πολύχρωμα κοστούμια-έργα τέχνης του *Προμηθέα Δεσμώτη* στις πρώτες Δελφικές Εορτές, ντύνοντας με απλότητα τον Προμηθέα και την Ιώ της ανθρώπινης οδύνης και περίτεχνα τα υπόλοιπα πρόσωπα με τις υπερφυσικές διαστάσεις, καθώς και τον χορό των Ωκεανίδων. Η επίπονη χειρωνακτική αναζήτησή της στο χώρο της υφαντικής την είχε οδηγήσει σε λαμπρές αισθητικές επιτεύξεις. Όπως εξηγεί με θαυμασμό η Άννα Σικελιανού, τα κεντήματα της Εύας στον αργαλειό –θαλασσινά μοτίβα αντιγραμμένα από προελληνικά αγγεία–[16]απαιτούσαν πάρα πολύ χρόνο και δεν είχαν «καλή και ανάποδη» πλευρά.

Εικόνα 3: *Προμηθέας Δεσμώτης*, μέλη του χορού με κοστούμια της Εύας Πάλμερ Σικελιανού, Δελφικές Εορτές, 1930 (Αρχείο ΕΛΙΑ).

[14] Γιάννης Τσαρούχης, ό.π.,σ. 140.
[15] Ό.π., σ. 125.
[16] Ό.π., σ. 125-6

Αντίθετα, τα πενήντα κοστούμια των *Ικέτιδων* στις δεύτερες Δελφικές Εορτές το 1930 ήταν λιτά, βασισμένα στη μελέτη της αιγυπτιακής παράδοσης, και είχαν ανατεθεί σε υφάντρες υπό την επίβλεψή της:[17] «ο χορός έπρεπε να είναι ομοιόμορφα ντυμένος χωρίς κεντήματα. Το σχέδιο των φορεμάτων θα ήταν αιγυπτιακό, γιατί οι Ικέτιδες ήλθαν από την Αίγυπτο. Το υλικό έπρεπε να είναι διάφανο, όπως πολλά αιγυπτιακά μνημεία μας επιτρέπουν να υποθέσουμε, αλλά αυτό θεωρούνταν άσεμνο»[18].

Η Εύα θα μεταλαμπαδεύσει τα μυστικά της υφαντικής στον Αντώνη Φωκά, τον πρώτο ενδυματολόγο -ο όρος επινοήθηκε προς χάριν του-[19] του Εθνικού Θεάτρου και των Επιδαυρίων, αλλά και στον ζωγράφο-σκηνογράφο και ενδυματολόγο Γιάννη Τσαρούχη, τον συνεργάτη του Θεάτρου Τέχνης –αντίπαλου δέους του Εθνικού Θεάτρου– που θα κάνει την είσοδό του στο αργολικό θέατρο μια εικοσαετία μετά την έναρξη του Φεστιβάλ. Νεότατος, είχε συναντήσει την Σικελιανού και είχε μάθει την τέχνη του αργαλειού πλάι στην ίδια ανυφάντρα[20] που θα γνωρίσει αργότερα και ο Φωκάς. Ο καθένας θα αξιοποιήσει με τον δικό του τρόπο τη γραμμή που χάραξε η Εύα Πάλμερ Σικελιανού. Μπορεί ανελέητα οι καιροί να σάρωσαν την ουτοπική δελφική ιδέα του ποιητή Σικελιανού για μια σύγχρονη αμφικτιονία και η τραγωδία να μην μπόρεσε να ενώσει τα «αντιμαχόμενα κράτη»,[21] όπως μέσα στο νεορομαντικό της όνειρο πίστευε η Εύα, αλλά το σκηνικό εγχείρημα της, ως προς την επιλογή του αρχαίου θεατρικού χώρου, την όρχηση του χορού και την τέχνη του κοστουμιού θα αποδειχτεί ότι είχε γερά θεμέλια.

2 Η ενδυματολογική σχολή του Εθνικού Θεάτρου - Αντώνης Φωκάς

«Ήταν με κορδονέτο και πολύ ψιλή κλωστή και έκανε αυτές τις ωραίες πτυχές, δηλαδή χονδρότερο πολύ μετάξι ήταν το στημόνι, και πάρα πολύ ψιλό, ασήμαντο, το υφάδι, κι έτσι έπεφτε τέλειο»,[22] θυμάται, χρόνια μετά ο Αντώνης Φωκάς, για τα κοστούμια των δελφικών γιορτών. Φυσικά δεν θα μπορούσαν να επαναληφθούν αυτές οι ενδυμασίες με τα πολύτιμα υλικά στο επαγγελματικό θέατρο, όπου άλλωστε τον πρώτο λόγο έχει το ψευδές αληθινό.

Ο Φωκάς που, όπως έλεγε χαριτολογώντας, άρχισε να κάνει όνειρα για μια ελληνική ενδυματολογία, δυσανασχετώντας με τα έτοιμα ρούχα, συχνά αταίριαστα στα σώματα των ηθοποιών που προμηθεύονταν από τον Βιεννέζο έμπορο κοστουμιών Μπαρούχ, είχε για πρώτη φορά αναμετρηθεί με τα κοστούμια αρχαίου δράματος δεκαεπτά χρόνια πριν τις Δελφικές Εορτές: στην ιστορική παράσταση του *Οιδίποδα, Τύραννου* το 1919 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, αναλαμβάνει «το σαν των

---

[17] «Αγόρασα τις κλωστές, προσέλαβα μερικές υφάντρες και τις ξεκίνησα. Δεν ύφανα διόλου η ίδια», γράφει κατά λέξη στην αυτοβιογραφία της για τα πενήντα κοστούμια του χορού των *Ικέτιδων* (Εύα Πάλμερ Σικελιανού, «Η δεύτερη Δελφική Γιορτή», *Ιερός Πανικός*, ό.π., σ. 145-146). Ωστόσο, σύμφωνα με μαρτυρία της Άννας Σικελιανού, στις Εορτές του 1930 είχε χρησιμοποιηθεί ύφασμα αγορασμένο από την Αθήνα. Να υποθέσουμε ότι αυτό αφορούσε τα κοστούμια των πρωταγωνιστών;

[18] Ό.π., σ. 145,

[19] Ο όρος «ενδυματολόγος» κατοχυρώνεται για πρώτη φορά στον μεταξικό Αναγκαστικό Νόμο 836, *ΦΕΚ* 346, τ. Α΄, 3-4. 9. 1937, βάσει του οποίου χρίζεται Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου ο Κωστής Μπαστιάς. Βλ. και αναφορά του ίδιου του Α. Φωκά, στο Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 258-259.

[20] Πρόκειται για τη συνεργάτρια της Εύας, Έλλη Μαργαρίτη, *Ηώς*, ό.π., τ. 103-107 (1967), σ. 232.

[21] Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, ό.π. σ. 84.

[22] Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 240.

αγαλμάτων απλό ντύσιμο», επιλέγοντας μια λιτή εκδοχή του χιτώνα.[23] Με την εκκίνηση του Εθνικού Θεάτρου το 1932, θα συνεχίσει την ενασχόλησή του με το αρχαίο δράμα σε συστηματική βάση. Αρχίζοντας από τον κλειστό χώρο, με τις τέσσερεις παραστάσεις του Πολίτη στην ιταλική σκηνή του Τσίλερ,[24] θα δημιουργήσει εκ του μηδενός την ενδυματολογική παράδοση του πρώτου κρατικού θεάτρου. Αφού ντύσει τον εναρκτήριο *Αγαμέμνονα* στα βελούδα, θα απευθυνθεί τον επόμενο χρόνο στην Εύα Σικελιανού και η ανυφάντρα που θα του συστήσει, θα τον φέρει σε επαφή με την τεχνική του αργαλειού, αλλά και θα υφάνει δύο από τα κοστούμια του *Οιδίποδα. Τύραννου*.[25]Αξιοποιώντας το μεγάλο μάθημα της Εύας πάνω στα μυστικά της ύφανσης και των πτυχώσεων, ο Φωκάς θα δημιουργήσει με πιο προσιτά μέσα[26] τους καλαίσθητους χιτώνες από χειροποίητα υφαντά που αγκαλιάζουν με φυσικότητα τα σώματα, ενώ οι πτυχώσεις τους θα ακολουθούν τον ρυθμό του βήματος και της όρχησης, σηματοδοτώντας για χρόνια το ύφος της τραγικής σκευής των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου και κατ' επέκταση των Επιδαυρίων, αφού επί μία εικοσαετία η συμμετοχή στο Φεστιβάλ θα είναι υπόθεση της πρώτης κρατικής σκηνής: από την παρθενική πρώτη παράσταση μετά την αρχαιότητα, στις 11 Σεπτεμβρίου 1938, με τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη στο φως του απογεύματος, ως την ανεπίσημη πρώτη του Φεστιβάλ Επιδαύρου το 1954 με τον *Ιππόλυτο*[27] σε σκηνοθεσία Ροντήρη και την πανηγυρική έναρξή του το 1955, με την *Εκάβη* σε σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή.

Η άρρηκτα συνδεδεμένη με την επιστροφή στα αρχαία θέατρα αισθητική αιωνιότητας της «σχολής του Εθνικού Θεάτρου», που εισηγήθηκε ο Ροντήρης σε σύμπνοια με τον πανίσχυρο διευθυντή της κρατικής σκηνής επί μεταξικής δικτατορίας Κωστή Μπαστιά, θα γίνει καθεστώς. Οι μοντερνιστικοί προβληματισμοί του Πολίτη για το κεφάλαιο χώρος και τραγωδία γίνονται παρελθόν.

---

[23] Γιάννης Σιδερής, ό.π., σ. 267. Σε υποσημείωση αναφέρεται ότι στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται ότι οι ενδυμασίες ήταν του Φωκά· η πληροφορία «είναι προφορική, από τον ίδιον, και την είχε γνωστοποιήσει στους φιλοθέατρους η φήμη». Δικά του ήταν και τα κοστούμια της παράστασης *Επτά επί Θήβας* (1925), με το Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά (: Γ. Σιδέρης, ό.π., σ. 306).

[24] Στην ιταλική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου ο Φωκάς συνεργάστηκε με τον Πολίτη στις τραγωδίες *Αγαμέμνων* (1932), *Οιδίπους Τύραννος* (1933), *Πέρσες* (1934) και στο σατυρικό δράμα *Κύκλωπας* (1934).

[25] Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 240.

[26] Παρόμοια (τηρουμένων των αναλογιών) τεχνική θα εφαρμόσει η Richardson, η οποία ύφαινε σε αργαλειούς με πρόσφυγες ανυφάντρες. Από τη Richardson θα προμηθεύεται το υφαντό ο Αντώνης Φωκάς, ο Τσαρούχης κ.ά. Αργότερα θα απευθύνονται και στο κατάστημα Τσαντίλη στο Μοναστηράκι.

[27]Οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και του *Ιππόλυτου* σε σκηνοθεσία Ροντήρη είχαν πρωτοπαρουσιαστεί στο Ρωμαϊκό Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, το 1936 και το 1937 αντιστοίχως. Ο Ροντήρης (1899-1981) θα είναι παρών και το 1954, ως σκηνοθέτης αλλά και καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, στη γενική δοκιμή των Επιδαυρίων με τη φιλανθρωπική «υπό την υψηλήν προστασίαν της Α.Μ. της Βασιλίσσης» παράσταση του *Ιππόλυτου*. Τελικά, εξαιτίας των πολιτικών ανακατατάξεων, τα επίσημα εγκαίνια του θεσμού θα γίνουν ερήμην του πρώτου διδάξαντος. Η νέα διεύθυνση θα τον καλέσει το 1959 να σκηνοθετήσει εκ νέου την *Ορέστεια* (μια δεκαετία μετά τη σκηνοθεσία της τριλογίας στο Ηρώδειο). Το 1978 θα επαναλάβει την *Ηλέκτρα*, σε μια εορταστική παράσταση για τα σαράντα χρόνια από την πρώτη σκηνοθεσία του στην Επίδαυρο.

Εικόνες 4 & 5: *Αγαμέμνων,* Επίδαυρος 1965· Η Κατίνα Παξινού (Κλυταιμνήστρα) με το κοστούμι του Αντώνη Φωκά (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου) και το ίδιο ένδυμα «αδειανό» (Συλλογή Θεατρικού Μουσείου), φωτογραφία Γιάννη Σκουλά (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων,* Ελληνικό Φεστιβάλ Α.Ε., Αθήνα 1999).

Εικόνα 6: *Εκάβη*, Επιδαύρος 1955, σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή· η Κατίνα Παξινού (Εκάβη) και ο και ο Θάνος Κωτσόπουλος (Πολυμήστορας) με κοστούμια του Αντώνη Φωκά (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Η αισθητική πρόταση του πρώτου θεάτρου της χώρας ταυτίζεται αμετάκλητα με το αργολικό θέατρο και ως προς το εικαστικό μέρος με τα ογκώδη αρχιτεκτονικής δομής στυλιζαρισμένα ανάκτορα του Κλεόβουλου Κλώνη και τη χρωματική πανδαισία των ενδυμασιών του Φωκά. Οι χιτώνες με τις αέρινες πτυχώσεις και τα ωραία ιμάτια που αποτελούν την ενδυματολογική σχολή του Εθνικού Θεάτρου επισφραγίζουν την κλασικιστική αρμονία στην οποία επιμένει η κρατική σκηνή, σε πλήρη διάσταση με τους τριγμούς της εποχής.

Για να σχεδιάσει το εκάστοτε κοστούμι, ο Αντώνης Φωκάς, αυτός ο αυτοδίδακτος εραστής της θεατρικής φορεσιάς και ερασιτέχνης άλλοτε ηθοποιός, προσπαθούσε να ερμηνεύει μέσα από το ύφασμα τον κάθε ρόλο. Με την αλάνθαστη διαίσθηση και τη σπάνια καλλιέργειά του, επέλεγε για τους χιτώνες και τα ιμάτια χρώματα «απ' αυτά που μας ακολουθούν κατά την έξοδο μας από τα μουσεία μας» ή άλλες φορές τα ανακάλυπτε στα φύλλα και στα βότσαλα:

> Βγάζει από την τσέπη του δύο βοτσαλάκια, ένα άσπρο κι ένα σκούρο. Τα σαλιώνει στη γλώσσα του και μου τα δείχνει: Αυτό το ιβουάρ για το χιτώνα κι αυτό το ψημένο μελιτζανί για το ιμάτιο. Η Αντιγόνη ως κόρη φορά θεατρικό λευκό, ιβουάρ. Και η μοβ πινελιά για το κακό που έρχεται, θάνατος, πένθος![28]

Παράλληλα, δεν ξεχνούσε ότι «ακένωτη πηγή για την ενδυματολογία του αρχαίου θεάτρου είναι η αρχαία μας γλυπτική και αγγειογραφία, τα κείμενα και οι

[28] Άννα Συνοδινού, *Πρόσωπα και Προσωπεία,* Αδελφοί Γ. Βλάσση, 1999, σ. 104.

τοιχογραφίες».[29] Ωστόσο, πεποίθηση του ενδυματολόγου ήταν πάντα ότι το ρούχο δεν είναι ο βασικός πρωταγωνιστής της παράστασης, αλλά το κείμενο και ο ηθοποιός που το εκφέρει.

Το 1957 με την κωμωδία *Εκκλησιάζουσαι* θα ηχήσει για πρώτη φορά στην Επίδαυρο (ένα χρόνο μετά το Φεστιβάλ Αθηνών) και το αριστοφανικό γέλιο. Η όψη των παραστάσεων της αττικής κωμωδίας μέχρι το 1970 θα ταυτιστεί με την τεχνοτροπία του Γιώργου Βακαλό, ο οποίος νωρίτερα είχε ασχοληθεί με τον Αριστοφάνη στο Παρίσι.[30] Το ύφος που θα διαμορφώσει στις εννέα κωμωδίες, με σκηνοθέτη πάντα τον Αλέξη Σολομό, διακρίνεται τόσο για την αφαίρεση όσο και για την αισθητική ενότητα του ζωγραφιστού σκηνικού και των κοστουμιών και την ιδιαίτερη σημασία στο ζωηρό χρώμα πάντα εναρμονισμένο με το χώρο της Επιδαύρου: έμφαση στη θεατρικότητα, νεοκλασικίζουσα κομψότης και σύζευξη στοιχείων από τα αγγεία και τα ειδώλια, σπουδή στην κομέντια ντελ άρτε και την αθηναϊκή αποκριά με την καμήλα της.

Εικόνα 7: *Αι Εκκλησιάζουσαι* (1956), Επιδαύρος 1957, σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού· ο Μιχάλης Καλογιάννης (Χρέμης), η Μαίρη Αρώνη (Πραξαγόρα), ο Χριστόφορος Νέζερ (Βλέπυρος), και ο Χορός, με κοστούμια του Γιώργου Βακαλό (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

[29] «Αντώνης Φωκάς: Ο ενδυματολόγος δεν γίνεται αλλά…γεννάται», [Από μια συνέντευξη με υπογραφή Τ.Λ., της 29.4.1950], Αρχείο Θεατρικού Μουσείου], στο Δήμητρα Τσούχλου, - Α. Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Άποψη, Αθήνα 1985, σ. 171.

[30] Στο μικρό κλειστό θέατρο του Atelier, με σκηνοθέτη τον Dullin, ο Βακαλό (1902-1991) είχε κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για τις κωμωδίες *Ειρήνη* (1932) και *Πλούτος* (1938).

Όμως, ολοένα και περισσότερο στις παραστάσεις των τραγωδιών το αρχαιοπρεπές ύφος μοιάζει να είναι αποτέλεσμα μιας αυτοματοποιητικής διαδικασίας. Τα σημάδια της φθοράς γίνονται εμφανέστερα όταν το θέατρο του Πολυκλείτου δεν κατοικείται από τα ιερά τέρατα (Κατίνα Παξινού, Μαρία Κάλλας) που έδωσαν κύρος στον θεσμό στο ξεκίνημα του. Στις σπάνιες εξαιρέσεις εντάσσεται η όψη των *Ικέτιδων* (σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, 1964), που χαιρετίστηκε από το σύνολο της κριτικής: τοπίο ελεύθερο από «οικοδομικά φράγματα» με 13 αγάλματα του γλύπτη Γιάννη Παππά στο φυσικό φόντο του ανοιχτού ορίζοντα και «ζηλευτής λιτότητας και αρμονίας» κοστούμια του Γιάννη Μόραλη, που «έδωσαν με λαμπρού γούστου λεπτομέρειες (περιλαίμια κλπ) τον ελληνοβαρβαρικό χαρακτήρα των ηρωίδων χωρίς να καταφύγουν σε κανέναν οπερατικό (αλά Αΐντα) 'αιγυπτισμό'».[31]

Εικόνα 8: *Ικέτιδες* Επίδαυρος 1964, σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού· η Άννα Συνοδινού, πρώτη κορυφαία με κοστούμι του Γιάννη Μόραλη (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Με την αποχώρηση του Φωκά[32] το 1967, ό,τι θα επιμείνει στο Εθνικό είναι μάλλον ένα ομοίωμα της τεχνοτροπίας του, η «αισθητική της χλαμύδας». Ακόμα και τα ανακτορικά οικοδομήματα του Κλώνη, μόνιμου σκηνογράφου που άρχισε να αναλαμβάνει συχνά και τις ενδυμασίες, δεν είναι πια τρόπος αλλά επανάληψη του τρόπου. Θα είναι πλέον, σε αυτά τα βίαια χρόνια, μια ψευδής εικόνα του «οικουμενικού πνεύματος», ερήμην των κοινωνικών ρήξεων και των καλλιτεχνικών ζυμώσεων. Έτσι, τον καιρό των συνταγματαρχών, επιβάλλεται η ευλάβεια προς την

[31] Μάριος Πλωρίτης, κριτική της παράστασης, *Ελευθερία*, 28.7.1964. Γενικότερα, για τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου βλ. το ψηφιοποιημένο αρχείο του: http://www.nt-archive.gr/

[32] Ο Φωκάς θα επανέλθει το 1978 για να φιλοτεχνήσει τα κοστούμια της επετειακής *Ηλέκτρας* του Δημήτρη Ροντήρη.

τήρηση της «γραμμής της εθνικής παραδόσεως» και οι ενδυμασίες δημοτικής προελεύσεως με βαλκανικά στοιχεία κρίνονται κινδυνώδεις «αλβανοποιήσεως, σλαβοποιήσεως, τουρκοποιήσεως».[33] Για «ζηλευτό επίπεδο κονσερβοποιήσεως» κάνει λόγο ο Θόδωρος Κρητικός, στηλιτεύοντας την «ιθύνουσα γραμμή ερμηνείας» του Φεστιβάλ και το «ογκώδες μνημειακό ύφος που λάτρευαν», κατά τον Μπρεχτ, «στις παραστάσεις των κλασσικών οι φιλισταίοι».[34]

Ούτε οι ζωγράφοι που θα συμπράξουν εκτάκτως στα Επιδαύρια, όπως ο Σπύρος Βασιλείου στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, 1970), με το εμπριμέ ένδυμα της Κλυταιμνήστρας, «τα πολλά ασήμια» του Αχιλλέα και τα έντονα χρώματα του χορού ή ο Βασίλης Βασιλειάδης με τις ανατολικού ύφους ενδυμασίες στους *Πέρσες* (σκηνοθεσία Μουζενίδη, 1972) και ο Νίκος Νικολάου με τα απέριττα μονόχρωμα κοστούμια στην *Αντιγόνη* (σκηνοθεσία Σολομού, 1974) θα κατορθώσουν να επιβάλουν ένα διαφορετικό ύφος στον καθιερωμένο ακαδημαϊσμό του Εθνικού Θεάτρου. Κι ενώ κατά τη δεκαετία του ’60 το Θέατρο Τέχνης δρέπει δάφνες στα ευρωπαϊκά φεστιβάλ με παραστάσεις αρχαίου δράματος, αλλά απουσιάζει από την ορχήστρα του Πολυκλείτου, νεότεροι σκηνογράφοι με διακριτικές δικές τους πινελιές στα κοστούμια και στα σκηνικά κάνουν την είσοδό τους στο αργολικό θέατρο συνεργαζόμενοι με το Εθνικό Θέατρο: η Ιωάννα Παπαντωνίου (η πρώτη γυναίκα ενδυματολόγος στην Επίδαυρο), που θα αξιοποιήσει λαογραφικά στοιχεία, αναγάγοντας στο μέλλον τη λαϊκή φορεσιά σε κοστούμι διαχρονικής αξίας, ενώ ο Γιώργος Πάτσας και ο Διονύσης Φωτόπουλος, θα δώσουν ισχυρά το «παρόν» εξελίσσοντας το προσωπικό τους μοντερνιστικό στίγμα στα χρόνια της μεταπολίτευσης.

Εικόνα 9: *Ηλέκτρα*, Επίδαυρος 1972, σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου· η Αντιγόνη Βαλάκου (Ηλέκτρα) και η Σούλα Διακάτου (Χορός) με κοστούμια του Γιώργου Πάτσα (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

[33] Τάδε έφη ο διευθυντής του Εθνικού Γ. Δ. Φωτιάδης, ο οποίος είδε στη γενική δοκιμή την ευριπίδεια *Ηλέκτρα* και διέταξε την αντικατάσταση των κοστουμιών του Παύλου Μαντούδη, όπερ και εγένετο: βλ. *Θεατρικά Επιδαύρια, Δύο Επέτειοι, Το Νεοελληνικό χρονικό της Επιδαύρου,* 31-32-33, (1979)96-97.

[34] Στην κριτική της παράστασης *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Ακρόπολις*, 28.6.1970.

3

Η μοντερνιστική ενδυματολογική πρόταση του Θεάτρου Τέχνης – Γιάννης Τσαρούχης

Ωστόσο, ο μίτος της Εύας Σικελιανού είχε δύο άκρες: αν στη μια συναντήσαμε τον Φωκά τον μόχθο και τα επιτεύγματά του (αλλά και το συνεπόμενο αδιέξοδο), στην άλλη άκρη θα βρούμε τον Γιάννη Τσαρούχη, βασικό συνεργάτη του Κάρολου Κουν στην περιπέτεια της μοντερνικότητας. Όμως τον Τσαρούχη δεν τον έθελξε μόνο η Εύα με τον πυρόξανθο, καθώς τα μαλλιά της, δωρικό χιτώνα, αλλά και η ομοιότητά της με τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, τον οποίο διέκρινε σε αυτήν ο Κόντογλου.[35] Η άλλη άκρη του νήματος...

Εικόνα 10: *Όρνιθες* (1962), Επίδαυρος 1975, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη (Λεύκωμα *Κάρολος Κουν*, Μ.Ι.Ε.Τ. 2010).

Ο εικοσάχρονος Τσαρούχης είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά την Εύα Σικελιανού στις δεύτερες Δελφικές Εορτές, συμμετέχοντας στην οργάνωση της έκθεσης Λαϊκής Τέχνης, υπό τη διεύθυνση της Αγγελικής Χατζημιχάλη και στη συνέχεια στην Αθήνα πήρε μαθήματα υφαντικής από την ίδια και την «ακόλουθό» της. Ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένος σε ερωτήματα πάνω στη δυτική και βυζαντινή τέχνη και τη λαϊκή παράδοση, παρακολουθούσε παράλληλα με τις σπουδές του στη ζωγραφική το «μεγάλο σχολειό μεγάλων διδαγμάτων»[36]του Καραγκιόζη,[37] και

[35] Γιάννης Τσαρούχης, ό.π., σ. 137.
[36] Γιάννης Τσαρούχης, «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 50-51 (1959) και *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, ό.π., σ. 47.

θήτευε ως μαστορόπουλο πλάι στον Κόντογλου. Και φαίνεται, πέρα για πέρα φυσικό ότι ο Τσαρούχης στους Δελφούς θα συνενώσει μέσα του το βυζαντινό με το λαϊκό. Οι ζουρνάδες ήχησαν για τον ανήσυχο ζωγράφο ως η περίληψη και η διαφορά των βυζαντινών τόπων:

> Στους Δελφούς κατάλαβα πολλά για το αρχαίο θέατρο, χωρίς πάντα να τα δω πραγματοποιημένα εκεί. Δίπλα στη έντονη λαϊκή μουσική με τις πίπιζες που σπάραζαν στον αέρα, και τα νταούλια της σεμνής μητρός Κυβέλης, η μουσική του Ψάχου για τα χορικά του Αισχύλου, φαινόταν αδύνατη και κάπως σαρακοστιανή. Άρχισα να καταλαβαίνω από τότε πως το 'ελληνικό' έπρεπε να βρίσκεται ανάμεσα στα δύο, με κίνδυνο πάντα να πέσει μέσα στο χάος που τα χωρίζει.[38]

Με το Κάρολο Κουν στη Λαϊκή Σκηνή το 1934,τότε που μέσα στην κρίση ταυτότητας του ελληνικού μεσοπολέμου πρωτοπόροι δοκίμαζαν να συνταιριάξουν την ανατολική λαϊκή παράδοση με τον μοντερνισμό, θα τολμήσει κοστούμια από φτηνούς αλλά μαγικούς αλατζάδες.[39] Στην Επίδαυρο θα ντύσει την Κάλλας στη *Μήδεια*[40]του Ντονιτσέττι στα μεταξωτά και χρυσά υφαντά. Θα εντρυφήσει στις ανατολικές ενδυματολογικές παραδόσεις και στη σχέση τους με τις αρχαιοελληνικές, με τις βυζαντινές και τις λαϊκές παραδοσιακές φορεσιές και θα δοκιμάσει να τα κάνει πράξη με το Θέατρο Τέχνης, παίζοντας με το μοντέρνο και με τους αναχρονισμούς, Ανοίγοντας δρόμους στους νεότερους θα αναρωτηθεί για τη τελετουργική διάσταση του κοστουμιού του αρχαίου θεάτρου. Θα τολμήσει μίξεις ρυθμών και υλικών. Οι ποδήρεις υφαντοί χιτώνες των *Περσών*[41]θα έχουν μακριά μανίκια, ένα ανατολικό ενδυματολογικό στοιχείο που είχε παρατηρήσει στο βαρβαρικό ένδυμα της θεραπαινίδας στην επιτύμβια στήλη της Ηγησούς (410-400 π.Χ.): «τα μανίκια αυτά τα έκανα πλεκτά, διότι τόσο εφαρμοστά που είναι δείχνουν να είναι πλεκτά». Οι ηθοποιοί του Θεάτρου Τέχνης τα έπλεξαν στο χέρι με πλέξη μια καλή και μια ανάποδη σε διάφορα σχέδια, σαν μανίκια σε σύγχρονα πουλόβερ: «τα πλέξανε πολύ ωραία, κάνανε τη φανέλα του στρατιώτη, που έλεγα εγώ».[42]

---

[37] Βλ. Δηώ Καγγελάρη, «*Ο Καραγκιόζης και το «μοντέρνο» επί σκηνής*, στο *Μ. Μορφακίδης - Π. Παπαδοπούλου (επιμ.)*, *Ελληνικό θέατρο σκιών- Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegosy Chipriotas, Γρανάδα 2016, σ. 313-328.

[38] Γιάννης Τσαρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατέλειωτες για την Εύα Σικελιανού», ό.π., σ. 141.

[39] Στην παράσταση της *Ερωφίλης*.

[40] Το ένα κοστούμι το είχε υφάνει η Άννα Σικελιανού. Επίδαυρος 1961.

[41] Πρώτη παράσταση: Παγκόσμια Θεατρική Περίοδος, Λονδίνο 1965.

[42] Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 180.

Εικόνες 11 &12: *Πέρσες* (1965) Επίδαυρος 1976, σκηνοθεσία Καρόλου Κουν· Γιάννη Τσαρούχη: κοστούμια για τον Χορό, (Συλλογή Θεάτρου Τέχνης), φωτογραφία Γ. Σκουλά (κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων,* ό.π.) και φωτογραφία από την παράσταση(Λεύκωμα *Κάρολος Κουν*, Μ.Ι.Ε.Τ. 2010).

Για τους *Όρνιθες*[43]θα μελετήσει φορεσιές αφρικανικών ιεροτελεστιών και ορνιθολογικά βιβλία, αλλά στην τελική μορφή της παράστασης (1962) θα προκρίνει μια αφαιρετική μοντέρνα σύλληψη, τελείως απομακρυσμένη από τις επιστημονικές μελέτες, «όπως ντύνεται ένα μικρό παιδάκι πουλί, αδιαφορώντας για το αν είναι το τάδε πουλί ή το τάδε», με μοναδική εξαίρεση έναν αναγνωρίσιμο πελεκάνο, «γιατί το λέει το κείμενο». Πρόκειται για κοστούμια γυμνών ανθρώπων «που έχουν κολλήσει στον πισινό τους φτερά» σε συνδυασμό με φτερά στα δύο μπράτσα σαν των ερυθροδέρμων· με μάσκες σαν ματογυάλια και προσωπεία για τους θεούς «που όπως παρατήρησε και ένας κριτικός στην Αγγλία, ενώσανε την ιδέα της μάσκας του καρναβαλιού και των αρχαίων».[44]

Με αυτές τις δύο θρυλικές –και για τα κοστούμια τους– παραστάσεις, το Θέατρο Τέχνης θα περάσει το κατώφλι του Φεστιβάλ Επιδαύρου τα δύο πρώτα μεταπολιτευτικά καλοκαίρια: σε ρήξη με το άχρονο κλασικιστικό ιδεώδες που εκπροσωπούσε η αισθητική του Εθνικού Θεάτρου,[45]ο Κάρολος Κουν ανέλαβε, σε αντιστοιχία με το χώρο της ποίησης, να αντιταχθεί «στη φωνασκία και στην ωραιοπάθεια» (σύμφωνα με την απαράμιλλη έκφραση του Ελύτη), κι αυτή η αρχή όφειλε να εκφραστεί και μέσα από το κοστούμι του αρχαίου δράματος. Φυσικά, μέσα από τη διαφοροποίηση στη φόρμα της σκηνοθεσίας και κατ΄επέκτασιν των ενδυμασιών, υποδηλώνονται τριγμοί στην κοινωνική συνοχή. Η, αντίστοιχη με την ενότητα των αστών, συνάφεια της κλασικής –ταξικής κατά τον Μπαρτ– γραφής, θα δώσει τη θέση της στην πληθώρα των νεωτερικών τρόπων έκφρασης.[46]

4

Ενδυματολογική πανσπερμία

Σιγά-σιγά από το 1975, οι ενδυματολόγοι της νεότερης γενιάς, οι οποίοι όπως ειπώθηκε, είχαν ήδη κάνει την είσοδο τους στο Φεστιβάλ, θα αρχίσουν να κόβουν τον ομφάλιο λώρο από το επιβεβλημένο κακέκτυπο της παράδοσης στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, συνεχίζοντας μέσα από το δικό τους στίγμα το δρόμο που άνοιξε ο Γιάννης Τσαρούχης. Άλλωστε, το αν τιμούν την αισθητική του Φωκά ή όχι δεν θα έχει σχέση με την αναπαραγωγή των γραμμικών πτυχώσεων, αλλά από το πόσο θα έχουν διδαχτεί από τον επαγγελματισμό του, από την απαραίτητη βαθιά γνώση των υλικών, από την αγωνία μπροστά στο αποτέλεσμα του βαφέα και της μοδίστρας, από το γούστο του στην επιλογή του κεντήματος. Ολοένα και περισσότερο, το κοστούμι θα τολμήσει να μη μοιάζει πια αναγκαστικά με το ένδυμα των αρχαίων Ελλήνων, με πρώτο βήμα εξέλιξης ένα ρούχο που παραπέμπει αμυδρά σε αρχαία

---

[43] Πρόκειται για τα κοστούμια της παράστασης που δόθηκε στο Παρίσι στο Φεστιβάλ των Εθνών το 1962 και απέσπασε το πρώτο βραβείο.

[44] Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 165-166.

[45] Βλ. σχετικά, Δηώ Καγγελάρη, «Οι αιωνιστές, οι συγχρονιζόμενοι και το Αρχαίο Δράμα», στο Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στο Θόδωρο Χατζηπανταζή,* Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 421-436.

[46] Βλ. Δηώ Καγγελάρη, «Όροι του ‘μοντέρνου’ στη νεοελληνική σκηνή», στο Κωνστάντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην Ιστορία της Ελληνικής Δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα,* Πρακτικά Β΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ *Παράβασις, Μελετήματα [3],*Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2004: 367-373.

ενδυμασία και χαρακτηρίζεται αορίστως ως διαχρονικό. Βέβαια, όταν από ένα σημείο και μετά αυτή η επιλογή θα γίνεται μηχανιστικά, σε εξ' ίσου παγιωμένες σκηνοθετικές αντιλήψεις, τούτο το κοστούμι θα αποτελέσει για μεγάλο χρονικό διάστημα, και όχι μόνο στο Εθνικό Θέατρο, ένα ταριχευμένο είδος, όπως άλλοτε ο χιτώνας. Το νέο αίμα θα ανανεώσει και τον κώδικα του μοντέρνου στο Θέατρο Τέχνης. Αντίστοιχα νεωτερικά βήματα επιφυλάσσει το ΚΘΒΕ –μάλιστα με «βέβηλο» θάρρος κατά τη δεκαετία του '80– που επίσης συμμετέχει συστηματικά στα Επιδαύρια και από το 1981 ο ΘΟΚ και το Αμφι-θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου. Ας μην ξεχνάμε ότι στις κρατικές σκηνές το ζήτημα της ανανέωσης συνδέεται εν πολλοίς με τις εκάστοτε καλλιτεχνικές διευθύνσεις και την πολιτική των επιλογών τους. Με την πάροδο του χρόνου, πάντως, οι ενδυματολογικές αντιθέσεις μεταξύ των θεατρικών σχημάτων θα αμβλύνονται καθώς οι ίδιοι ενδυματολόγοι συνεργάζονται με ποικίλους θιάσους.

Εικόνα 15:*Οιδίπους επί Κολωνώ* (1975), σκηνοθεσία Μινωτή· ο Χρήστος Πάρλας (Πολυνείκης) ο Αλέξης Μινωτής (Οιδίπους) και Χορός με κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

«Ένα νέο αρχαιοελληνικό βεστιάριο που ξέφευγε κατά πολύ από την ως τότε γραμμική πτυχή του κλασικού χιτώνα και τόνισε περισσότερο το πραγματικό σχήμα που εκφράζει την εσωτερική μορφή του ηθοποιού»[47] σχεδίασε ο Διονύσης Φωτόπουλος για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Αλέξη Μινωτή (Εθνικό Θέατρο, 1975)[48]: ένας κουρελιασμένος υφαντός χιτώνας που εξωτερικεύει την ψυχική κατάσταση του τραγικού ήρωα και σε οντολογική σχέση με τον μαρμαρωμένο βασιλιά πετρώνει μαζί του. Ο Φωτόπουλος θα πειραματιστεί με πολλαπλές

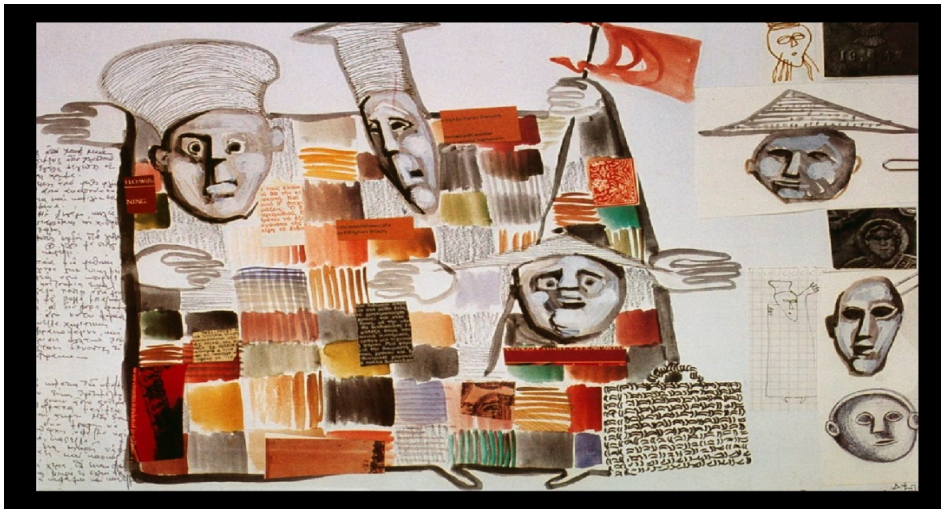
[47]Αλέξης Μινωτής, στο Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνικά-Κοστούμια*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ. 144.

[48] Ας σημειωθεί η διπλή παρουσία του Δ. Φωτόπουλου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου 1975: υπογράφει επίσης τα σκηνικά και τα κοστούμια της *Ηλέκτρας* (σκηνοθεσία Μίνωα Βολανάκη, ΚΘΒΕ).

παραλλαγές της τραγικής και κωμικής όψης σε πολυάριθμες συμπράξεις. Σταθερός συνεργάτης επί χρόνια του Θεάτρου Τέχνης και του Κάρολου Κουν ντύνει μέσα από μια αφαιρετική ενδυματολογική σύλληψη την Κλυταιμνήστρα-Μελίνα Μερκούρη (*Ορέστεια*, 1980), την Ηλέκτρα-Ρένη Πιττακή (1984), τον ρακένδυτο Φιλοκτήτη-Γιώργο Λαζάνη (σκηνοθεσία Γ. Λαζάνη, 1988) και τόσους άλλους, ενώ σκοροφαγωμένες κουβέρτες του αλβανικού μετώπου προορίζει για τον χορό στον *Οιδίποδα Τύραννο* (1978). Στις αριστοφανικές κωμωδίες θα τονίσει ευφάνταστα τον λαϊκό «εξπρεσιονιστικό» χαρακτήρα και τον αισθησιασμό μαζί με τις «τόσο γνήσια ελληνικές, τόσο θεατρικά εκφραστικές»[49] μάσκες του. Με μακριές σύγχρονες τουαλέτες, τούλια και γουναρικά θα ανταποκριθεί στις ρηξικέλευθες παραστάσεις του ΚΘΒΕ (*Άλκηστις*, σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά, 1984 και *Ελένη*, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά, 1987). Με κοστούμια, «φόρμες κατασταλαγμένες στην ομορφιά της απλότητας» μεταμορφώνει τα πρόσωπα στον *Ίωνα*, «θυμίζοντας παλιές φθαρμένες λιθογραφίες»[50] με καπελίνα από ύφασμα και ψάθα, και μεγάλες χάρτινες εσάρπες (σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου, Εθνικό Θέατρο, 2003).

Εικόνες 16 &17, *Αχαρνής* Επίδαυρος 1976, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν· Διονύση Φωτόπουλου: Κοστούμια του Απεσταλμένου και του Χορού. (Συλλογή Θεάτρου Τέχνης), φωτογραφία Γ. Σκουλά. (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων*,ό.π.) και τα αντίστοιχα σχέδια (Λεύκωμα Κάρολος Κουν, Μ.ΙΕΤ, 2010).

[49] Κάρολος Κουν, στο Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνικά-Κοστούμια*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ. 67.
[50] Έλενα Δ. Χατζηιωάννου, «Ο Ίων και το κλείσιμο ματιού», *Τα Νέα*, 18.8.2003.



Από τους πιο παραγωγικούς σκηνογράφους-ενδυματολόγους των Επιδαυρίων και ο Γιώργος Πάτσας, διένυσε ποικίλες διαδρομές με διάφορους σκηνοθέτες και θιάσους. Βασικός συνεργάτης του Σπύρου Ευαγγελάτου στην τραγωδία και στη κωμωδία, όπως και του Θόδωρου Τερζόπουλου, συνέβαλε με τόλμη στην απαλλαγή του ενδύματος του αρχαίου δράματος από τις αγκυλώσεις του παρελθόντος, μέσα από την ιδιαίτερη εξοικείωσή του με το ύφασμα, που αποτελεί συστατικό στοιχείο συχνά και των σκηνογραφιών του, και τα παιχνίδια με το χρώμα.

Εικόνα 18: *Πέρσες*, Επίδαυρος 1999, σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή· η Μαρία Κατσιαδάκη (Άτοσσα) και ο Σοφοκλής Πέππας (Δαρείος) με κοστούμια του Γιώργου Πάτσα (αρχείο Εθνικού Θεάτρου)

Σημειώνω ενδεικτικά τη χρωματική έκπληξη στους ασπροκόκκινους *Επιτρέποντες* (Αμφι-θέατρο, 1980)· το «διπλό» κοστούμι στον *Προμηθέα Δεσμώτη* με τον τραγικό ήρωα μπροστά από το αδειανό ένδυμα (Αμφι-θέατρο 1983)· τη χρυσή Θεονόη-Ιωάννα Τσιριγκούλη και τον χορό των «γυμνών» κοριτσιών με τα στολισμένα κεφάλια στην *Ελένη* του Θεάτρου του Νότου, σε σκηνοθεσία Γ. Χουβαρδά (1996)· τον λευκό χορό και την κατακόκκινη δαντελένια Μήδεια-Καρυοφιλλιά Καραμπέτη με τις τελετουργικές κορδέλες πίσω της να τέμνουν τον χώρο στην ομώνυμη τραγωδία (σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, Εθνικό Θέατρο, 1997)· τον χορό των *Περσών*, «που συνειδητά παρέπεμπαν στον σημερινό κόσμο της ταραγμένης Μέσης Ανατολής»[51]στη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999)· την ακραία αφαίρεση στους ημίγυμνους *Πέρσες* του Θ. Τερζόπουλου (Άττις, 2006).

Εικόνα 19: *Μήδεια* (1997) σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη· ο Γιάννης Νταλιάνης (Κρέων), η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη (Μήδεια) και ο Χορός με κοστούμια του Γιώργου Πάτσα, (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Ακαταπόνητη ερευνήτρια της ελληνικής ενδυματολογίας η Ιωάννα Παπαντωνίου (και ιδρύτρια του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος) θα προτείνει ένα ένδυμα διαχρονικής αξίας, που θα προκύψει από τη βαθιά γνώση πάνω στις ματιέρες, την επίπονη μελέτη των παραδοσιακών φορεσιών και τη χρήση λαϊκών στοιχείων. Το χαρακτηριστικό δικό της στίγμα θα αφήσει από τις πρώτες της συμμετοχές σε παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου (*Ορέστης*, σκηνοθεσία Α. Σολομού, 1971), ως τις συνεργασίες της στο ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας (*Χοηφόροι,* σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, 1992) και το ΚΘΒΕ (*Επτά επί Θήβας*, σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, ΚΘΒΕ 1993). Ιδιαίτερα στις *Χοηφόρους* του Θεσσαλικού Θεάτρου, που υπέγραφε και τα σκηνικά, το περιστόλιστο κοστούμι της

[51] Θυμέλη [Αριστούλα Ελληνούδη], κριτική της παράστασης, 26.9.1999.

Κλυταιμνήστρας-Λ. Κονιόρδου έπαιζε ρόλο κινητής σκηνογραφίας, ανάμεσα στον μαυροφορεμένο θίασο στη σχεδόν άδεια σκηνή. Απαιτητική με την τέχνη της η Παπαντωνίου θέτει ως σημαντικό παράγοντα για την εξέλιξη του σκηνογράφου-ενδυματολόγου τη δημιουργική συνεργασία με έναν άξιο σκηνοθέτη και τη συνεχή ανατροφοδότηση της ματιάς τους.[52]

Εικόνα 20: *Επτά επί Θήβας* Επίδαυρος 1993, σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη· Ιωάννας Παπαντωνίου: κοστούμι του Κατασκόπου, σχεδιασμένο για τον Σάκη Πετκίδη (Συλλογή Κ.Θ.Β.Ε.), φωτογραφία Γ. Σκουλά. (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων,* ό.π.).

[52] «Ό,τι έχω να δώσω το έδωσα. Θα είχα πιθανότητες να δώσω περισσότερα, αν είχα βρει συνεργάτες. Δηλαδή, αν συνεργαζόμουν με κάποιον σαν τον Κουν», έλεγε σε συνέντευξή της το 1985. Έχοντας συνεργαστεί με το Θέατρο Τέχνης σε σημαντικές παραστάσεις στο κλειστό θέατρο και στους *Επτά επι Θήβας* στο Ηρώδειο (1975), αναγνώριζε ότι η σχέση της με τον σκηνοθέτη Κουν είχε φθαρεί «γιατί είχαμε αρχίσει να είμαστε τόσο ίδιοι»: συνέντευξη στη Γκέλυ Πουλμέντη, στο Δ. Τσούχλου-Α. Μπαχαριάν, ό.π., σ. 219. Το 1992 θα επανέλθει στο Θέατρο Τέχνης, αναλαμβάνοντας τα σκηνικά και τα κοστούμια στους *Βατράχους* σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή.

Εικόνα 21: *Χοηφόροι, Επίδαυρος* 1992, σκηνοθεσία σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου· η Λυδία Κονιόρδου και ο Χορός με κοστούμια της Ιωάννας Παπαντωνίου (αρχείο ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας).

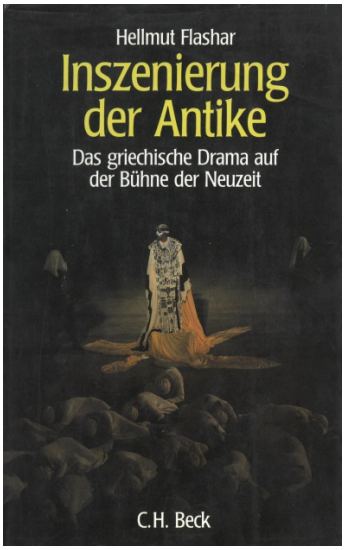
Και ο Γιώργος Ζιάκας θα αντλήσει στοιχεία από τη βιωματική σχέση του με τη λαϊκή παράδοση για να δημιουργήσει ένα προσωπικό αυθεντικό ύφος. Απλοποιώντας τη φόρμα του κοστουμιού, πριν ακόμη από την έλευσή του στην Επίδαυρο, θα κάνει τη δική του πρωτότυπη πρόταση: πλεκτό φόρεμα σε ίσια γραμμή, εμπνευσμένο από ρούχο «χαραγμένο βελονιά βελονιά πάνω στην πέτρα» σε ένα μικρό αναθηματικό ειδώλιο του 6^{ου} αιώνα.[53] Τη σφραγίδα του θα αφήσει στις πολυάριθμες συνεργασίες του με όλα τα κρατικά θέατρα και το Αμφιθέατρο. Πλεκτές «ιεροτελεστίες» στους *Επτά επί Θήβας*, υφασμένες από γυναίκες πρόσφυγες στον καταυλισμό του Τσιακκελερή (σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, ΘΟΚ, 1981)· ογκώδεις μαύρες ελληνικές φορεσιές από σαγιάκι, με σιγκούνι και κεφαλόδεσμο στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* (σκηνοθεσία Κ. Τσιάνου, Θεσσαλικό Θέατρο, 1989)· μοτίβα από παλιά τούρκικα νυφικά στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (σκηνοθεσία Κ. Τσιάνου, Θεσσαλικό Θέατρο, 1991)· αλχημείες με κεντήματα, με μακραμέ, με πλεγμένους «σπάγκους, σωλήνες μπρούντζου, χαλκού και αλουμινίου»)· στοιχεία από στρατιωτικά ρούχα (*Ιππής*, σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου, ΚΘΒΕ,1989).[54]Ορισμένες από τις ενδυμασίες της Παπαντωνίου και του Ζιάκα θα

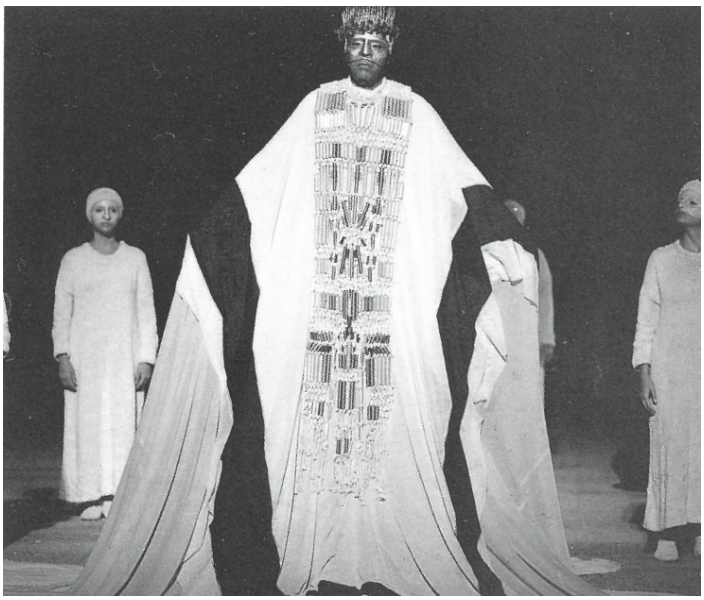
[53] Στις *Ικέτιδες* (σκηνοθεσία Ν. Χαραλάμπους, ΘΟΚ, 1978): Γιώργος Ζιάκας, Giorgos Ziakas. *Θέατρο, Κινηματογράφος, Ζωγραφική, Theatre, Cinema, Painting,* Θεμέλιο, Αθήνα 2017, σ. 42.
[54] Γιώργος Ζιάκας, ό.π., σ. 49.

μπορούσε να αποτελέσουν εκθέματα σε μουσεία λαϊκής τέχνης, όπως άλλοτε τα κοστούμια της Σικελιανού.

Εικόνα 22: Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* (1988), Επίδαυρος 1989, σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου· ο Χορός με κοστούμια του Γιώργου Ζιάκα (αρχείο ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας).

Εικόνες 23 & 24: *Επτά επί Θήβας,* Επίδαυρος 1981, σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, κοστούμια Γιώργου Ζιάκα: το εξώφυλλο της μελέτης του H. Flashar *Inszenierung der Antike* (1991) και αντίστοιχη φωτογραφία της παράστασης (λεύκωμα *60 Χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992, Κέδρος*).





Εικόνα 24: *Προμηθέας Δεσμώτης*, Επίδαυρος 1979, σκηνοθεσία Μινωτή· ο Αλέξης Μινωτής στον επώνυμο ρόλο και ο Χορός με κοστούμια του Βασίλη Φωτόπουλου, (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Τα περιορισμένα όρια αυτού του μελετήματος δεν επιτρέπουν τη διεξοδικότερη αναφορά σε όλους τους καλλιτέχνες που με το έργο τους δημιούργησαν την ενδυματολογική πανσπερμία των Επιδαυρίων[55]. Πλάι στους ενδυματολόγους με την έντονη παρουσία στα φεστιβαλικά δρώμενα της Επιδαύρου, ιδιαίτερης μνείας χρίζουν προτάσεις όπως αυτή του Βασίλη Φωτόπουλου για την τραγική σκευή του *Προμηθέα Δεσμώτη*, που εντυπωσίασε στον καιρό της και άσκησε επίδραση: θεόρατο λευκό υφαντό κοστούμι με χρυσοκλωστές και χρυσή μάσκα-φωτιά (σκηνοθεσία Μινωτή, Εθνικού Θεάτρου 1979).

Μια διακριτική, καλαίσθητη παρουσία αποτέλεσε εξάλλου η ενδυματολογική εργασία του Σάββα Χαρατσίδη που αναδείχτηκε ιδιαίτερα στον *Ορέστη* σε σύμπνοια με την αφαιρετική σκηνοθεσία του Γιώργου Σεβαστίκογλου (Εθνικό Θέατρο, 1982). Περίτεχνα, βαρύτιμα κοστούμια φιλοτέχνησε ο Γιάννης Μετζικώφ, όπως οι ενδυμασίες του *Οιδίποδα Τύραννου* (σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη, 1987) και της *Μήδειας* (σκηνοθεσία Ν. Χαραλάμπους, 1993) στο Εθνικό Θέατρο ή το κοστούμι της Κλυταιμνήστρας στην *Ηλέκτρα* που σκηνοθέτησε ο Ανδρέας Βουτσινάς στο ΚΘΒΕ (1992).

[55]Αναγκαστικά επίσης ως προς τις αριστοφανικές κωμωδίες περιορίστηκα στην παρουσίαση των δύο βασικών «σχολών».

Ιδιαίτερη ήταν η παρουσία των ζωγράφων που ανέλαβαν να ντύσουν σε δικά τους σχήματα και χρώματα τους ηθοποιούς των παραστάσεων αρχαίου δράματος του Θεάτρου Τέχνης, στη μετά Κουν εποχή. Σημειώνω ενδεικτικά τις συνεργασίες του Γιώργου Λαζάνη με τον Κυριάκο Κατζουράκη (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 1990), τη Χρύσα Βουδούρογλου (από κοινού με τον Κατζουράκη: *Νεφέλες* 1991, *Τρωαδίτισσες* 1993) και τον Νίκο Αλεξίου (*Μήδεια*, 1995). Με τον Δημήτρη Μυταρά συνεργάστηκε ο Μίμης Κουγιουμτζής (*Πλούτος*, 1994, *Ορέστης*, 1998).

Με μια δική του προσωπική χειρονομία προσέγγισε το ένδυμα της τραγωδίας ο Απόστολος Βέττας[56], μακριά από κανόνες αρχαιοπρέπειας, δημιουργώντας σύγχρονα κοστούμια με διαχρονικά στοιχεία κι έναν έμμεσα ποιητικό αέρα. Ντύνει τη *Μήδεια*-Λυδία Φωτοπούλου με ένα λευκό διάφανο τούλι στο μπούστο που το ζωγραφίζει σαν αιματοβαμμένο τατουάζ πάνω σε γυμνό σώμα, ενώ στην πλάτη είναι ριγμένη μια επίσης ζωγραφιστή εσάρπα από βαμβακερό πυκνής ύφανσης τούλι (σκηνοθεσία Α. Βουτσινά, ΚΘΒΕ 1996). Μια γιαπωνέζικη πινελιά διακρίνεται στο κοστούμι της Κρέουσας-Λήδα Τασοπούλου, ενώ τα κοστούμια του χορού διαφοροποιούνται για το κάθε μέλος (Αμφι-θέατρο, 1996).

Εικόνα 25: *Μήδεια,* Επίδαυρος 1990, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά· Απόστολου Βέττα: κοστούμι της Μήδειας σχεδιασμένο για τη Λυδία Φωτοπούλου. (Συλλογή Κ.Θ.Β.Ε.), φωτογραφία Γ. Σκουλά. (κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων,* ό.π.).

[56] Ο Απόστολος Βέττας είναι βασικός εκπρόσωπος της σκηνογραφικής «σχολής» της Θεσσαλονίκης, όπως και η Ιωάννα Μανωλεδάκη, η οποία ωστόσο έχει μικρότερη παρουσία στα Επιδαύρια.

Με την πάροδο του χρόνου, όλες οι τεχνοτροπίες και όλα τα υλικά επιτρέπονται πλέον στην ορχήστρα της Επιδαύρου και οι πηγές έμπνευσης ποικίλουν, ανάλογα με τη σκηνοθετική άποψη, ιδιαίτερα όταν το πάλαι ποτέ άβατο της Επιδαύρου άνοιξε για όλους τους θιάσους: από τη λαϊκή παράδοση, από το ανατολικό θέατρο, από τα συμβεβηκότα των μοντέρνων ευρωπαϊκών όψεων, από τη μόδα· με μάσκες ή χωρίς.[57]Και οι πτυχώσεις των χιτώνων και των αγαλμάτων μπορούν να αντικαθίστανται (σαν το φόρεμα της Λαλούλας Χρυσικοπουλου για την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Αμφι-Θεάτρου) από μια βραδινή *robe plissée*. Από την άλλη μεριά, όπως με ειλικρίνεια ομολογούσε ο Γιώργος Πάτσας στα μέσα της δεκαετίας του ΄80, η υπερκατανάλωση έχει οδηγήσει σε αδιέξοδο: «Μπορώ να σου δώσω μακέτες σε σαράντα ώρες. Σκηνικό και κοστούμια. Και να πάρω καλές κριτικές. Τι σημαίνει αυτό; Ξέρουμε πια τις αναλογίες των χρωμάτων, τα υλικά, ξέρουμε την τεχνική. Το κενό υπάρχει μέσα μας».[58]

Εικόνα 26: *Τρωάδες,* Επίδαυρος 1987, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά· Διονύση Φωτόπουλου: κοστούμια της Ελένης και της Ανδρομάχης -σχεδιασμένα αντιστοίχως για την Αλεξάνδρα Λαδικού και τη Φιλαρέτη Κομνηνού- και κοστούμι για τον Χορό (Συλλογή Κ.Θ.Β.Ε.), φωτογραφία Γ. Σκουλά (Κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων,* ό.π.).

[57] Σε αυτό το θέμα που αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, θα πρέπει να μνημονεύσουμε τη συμβολή της αγγλίδας γλύπτριας Τίνας Παραλή Pople, συνεργάτριας κυρίως του ΚΘΒΕ, στην κατασκευή μάσκας με διάφορες τεχνικές και υλικά.

[58] Γιώργος Πάτσας, «Η πολλή τραγωδία έφερε αδιέξοδο», συνέντευξη στη Σούλα Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία* 12.8.85, στο: Ελένη Φεσσά (επιμ.), *Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα,* Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Υπουργείο Πολιτισμού 1999, σ. 285. Όλη η συνέντευξη αναδημοσιεύεται στο: Γιώργος Πάτσας, *Ο ήχος του άδειου χώρου. Σκηνογραφίες* 1965-2005. Georges Patsas, *The sound of empty space. Scenographies 1965-2005*, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 28-35.

Εικόνα 27: *Ιφιγένεια εν Ταύροις,* Επίδαυρος 1997, σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου (Συλλογή Αμφι-Θεάτρου)· Λαλούλας Χρυσικοπούλου: κοστούμι της Ιφιγένειας, σχεδιασμένο για τη Λήδα Τασοπούλου, φωτογραφία Γ. Σκουλά. (Κατάλογος έκθεσης , *Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων,* ό.π.).

Στο γύρισμα του αιώνα, δύο Ελληνίδες ενδυματολόγοι με καριέρα στην ευρωπαϊκή σκηνή κλήθηκαν να ντύσουν τους τραγικούς ήρωες και τον χορό στην επιδαύρια ορχήστρα. Με απλά φορέματα στα βασικά χρώματα, η Λιλή Κεντάκα ανταποκρίνεται στο σύγχρονο ύφος της πειραματικής πρότασης του Μιχαήλ Μαρμαρινού στην *Ηλέκτρα* (Διπλούς Έρως, 1998), ενώ το λευκό πουκάμισο που συνοδεύει το στράπλες κοστούμι της Κλυταιμνήστρας-Ν. Γαληνέα, αποτελεί έμμεσο χαιρετισμό του σκηνοθέτη στον Πέτερ Στάιν και στην περίφημη *Ορέστειά* του.[59] Την εμπειρία της στο ύφασμα και στο μέταλλο και την ευαισθησία στο χρώμα θα αναδείξει η Κεντάκα στις δυο επόμενες συνεργασίες της: στα σύγχρονα κοστούμια της *Ορέστειας* με τις δεσπόζουσες πινελιές κόκκινου, χρυσού και μαύρου, και τις αρχαϊζουσες σφήνες στα κοστούμια των θεών (σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου, Εθνικό Θέατρο, 2002)· ειδικά επεξεργασμένα μετάξια, μέταλλο, χρώματα σε κίτρινο και τυρκουάζ, θα χαρακτηρίσουν τις ανατολίζουσες ενδυμασίες των *Περσών* (σκηνοθεσία Λυδία Κονιόρδου, Εθνικό Θέατρο, 2007).

[59] Στον *Αγαμέμνονα* του Στάιν, η αιματοβαμμένη Κλυταιμνήστρα στο εκκύκλημα, μετά τον φόνο του *Αγαμέμνονα* φορούσε το ρούχο του νεκρού βασιλιά, σε ένα εύστοχο ενδυματολογικό σχόλιο για τη μετάβαση της εξουσίας, ενώ με αντίστοιχο λευκό πουκάμισο εμφανίστηκε στη συνέχεια στις *Χοηφόρες* ο μητροκτόνος Ορέστης (1980).

Εικόνα 28: *Πέρσες,* Επίδαυρος 2006, σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου· ο Γιώργος Κρανάς (Δαρείος) και ο Χορός με κοστούμια της Λιλής Κεντάκα (Εθνικό Θέατρο).

Μόλις εμφανίζεται στη σκηνή, το ρούχο γίνεται θεατρικό κοστούμι. Στην περίπτωση των κοστουμιών της σκηνογράφου-ενδυματολόγου Χλόης Ομπολένσκι ο ρόλος διπλασιάζεται: το ρούχο γίνεται κοστούμι που μιμείται το ένδυμα της καθημερινότητας. Στην παράσταση της *Αντιγόνης*, που σκηνοθέτησε ο Λευτέρης Βογιατζής (Φεστιβάλ Επιδαύρου, 2006), η Ομπολένσκι δημιούργησε ένα χώρο με ανεπαίσθητες παρεμβάσεις. Το σκηνικό μιμήθηκε τη φυσική φθορά -ερείπια ενός εγκαταλελειμμένου χορταριασμένου αρχαιολογικού χώρου με στάχυα και πέτρες- αφήνοντας στο έργο της φύσης να ενώνει το μακρινό τότε του αρχαίου θεάτρου με το τώρα. Σ' αυτό το σκηνικό τοπίο, η ομάδα των ανθρώπων που αποτελεί τον χορό της τραγωδίας, με τους ήρωες ανάμεσά τους, παρουσιάζεται με ρούχα δεκαετίας του '60·φορέματα σε απαλούς χρωματισμούς για την Αντιγόνη-Αμαλία Μουτούση και την Ισμήνη-Εύη Σαουλίδου, παντελόνια, πουκάμισα. σακάκια, ενδείξεις στρατιωτικής στολής για την ενδυμασία του Κρέοντα-Βογιατζή. Ρούχα απλά που η άψογη γραμμή και το σοφό παιχνίδι της χρωματικής παλέτας τα διαφοροποιεί από τα ρούχα της καθημερινότητας, προσδίδοντας εικαστικότητα. Σμιλευμένη στις

συνεργασίες της με σκηνοθέτες όπως ο Πήτερ Μπρουκ, αυτή η άποψη της Ομπολένσκιγια το θεατρικό κοστούμι-ρούχο της ζωής, έχει ήδη αρχίσει να βρίσκει ανταπόκριση σε παραστάσεις κυρίως των νεότερων σκηνοθετών και ενδυματολόγων που παίρνουν το βάπτισμα στο αργολικό θέατρο.

Εικόνα 29: *Αντιγόνη*, Νέα Σκηνή, Επίδαυρος 2006, σκηνοθεσία Βογιατζή· η Αμαλία Μουτούση (Αντιγόνη), ο Λευτέρης Βογιατζής (Κρέων) και ο Χορός με κοστούμια της Χλόης Ομπολένσκι (αρχείο Ελληνικό Φεστιβάλ).

Συνοψίζοντας τούτη την περιδιάβαση στη γραμμένη πάνω στο ύφασμα ιστορία των Επιδαυρίων, θα μπορούσε να καταλήξει κανείς σε μια διατύπωση με πολλές συνδηλώσεις: από τον χιτώνα στο ρούχο της ζωής. Κατ' αναλογίαν προς την κρίση του δράματος[60]θα μπορούσαμε, πιστεύω, να αναφερθούμε και στην κρίση του θεατρικού κοστουμιού ως προς την προοδευτική απομάκρυνση από την παράδοση του αρχαίου προτύπου. Μετά από σιωπή αιώνων το αρχαίο δράμα εμφανίζεται στις ευρωπαϊκές σκηνές και ντύνεται με νεοκλασικές ενδυμασίες βασισμένες στις αγγειογραφίες και στα αγάλματα, με έμφαση στην αναζήτηση της αρχαιολογικής πιστότητας. Παρατηρώντας την εξέλιξη του κοστουμιού της τραγωδίας στη μακρά διάρκεια, διακρίνουμε τη σταδιακή εγκατάλειψη της ιστορικής ακρίβειας. Η Εύα Πάλμερ Σικελιανού εμπνεόμενη από τη μοντέρνα αρχιτεκτονική εγκαταλείπει ό,τι περιττό και επιτηδευμένο και εισάγει ένα νεορομαντικό, συναισθηματικό στοιχείο στην προσέγγιση του κοστουμιού ανάλογα με τον ρόλο, ενώ συνδέει το αρχαίο ρούχο με την ελληνική λαϊκή παράδοση. Στην ενδυματολογική «σχολή του Εθνικού Θεάτρου» που διαμορφώνει ο Αντώνης Φωκάς αξιοποιεί ανάλογα με τα δραματικά

[60] Βλ. Πρακτικά συμποσίου με αυτό το θέμα: Jean Pierre Sarrazac (επιμ.), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910,* εκδ. *Études Théâtrales*, τχ. 15-16, Louvain-la-Neuve 1999.

πρόσωπα κλασικίζοντα και νεορομαντικά στοιχεία με τη σφραγίδα της καλαισθησίας του. Ο πρωτοπόρος Γιάννης Τσαρούχης συνδυάζει στις ιστορικές πλέον παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης στοιχεία από αρχαίες παραδόσεις με το μοντέρνο. Οι νεότεροι ενδυματολόγοι, ανάλογα φυσικά με τη σκηνοθετική γραμμή, θα ακολουθήσουν μέσα από πολλαπλές εκφάνσεις μια διαδρομή αυτονόμησης: από κοστούμια που φέρουν διαχρονικά χαρακτηριστικά ως τη σκηνική ανάδειξη του καθημερινού ρούχου. Όπως και στην περίπτωση της δραματουργίας και της σκηνοθεσίας αυτές οι αλλεπάλληλες εξακτινώσεις εκφράζουν τον κατακερματισμένο «χωρισμένο»[61] άνθρωπο των καιρών μας.

[61] Jean Pierre Sarrazac, «Κρίση του δράματος», Εισαγωγή στο: J. P. Sarrazac (επιμ.) με τη συνεργασία των C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco &D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain,* Circé, Belval 2005, σ. 8-9.