ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ, ΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΗΜΙΣΥ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ, ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού»

ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΤΙΠΑΤΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2021

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ, ΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΗΜΙΣΥ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ, ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού»

ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΤΙΠΑΤΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2021

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ε.Τ. Ε.Τ. του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα» (ν. 5343/32, άρθρο 202, παρ. 2).

Επιβλέπων Καθηγητής: Ζήκος Δέδος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Θωμάς Μπάκας, Αναπληρωτής Καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών της Σχολής Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:

Αντώνιος Βάος, Καθηγητής του Τμήματος Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών

Ουρανία Σταθοπούλου, Επίκουρος Καθηγήτρια του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Στέφανος Τσιόδουλος, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ιωάννης Χρηστάκος, Επίκουρος Καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών της Σχολής Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Στον πατέρα μου ....

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το χειραφετητικό εγχείρημα παρέμεινε ένα από τα βασικά αιτήματα της Ελληνίδας δασκάλας σε όλη τη διάρκεια μιας περιόδου που καλύπτει το τέλος του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού. Στις μέρες μας, μέσω της θεσμοποιημένης ισότητας ανδρών και γυναικών, όλοι αναγνωρίζουμε την πρόοδο που επήλθε αναφορικά με τα δικαιώματα της γυναίκας στην εκπαίδευση και γενικότερα στον εργασιακό χώρο. Οι ανισότητες, όμως, μεταξύ των δύο φύλων δεν παύουν να υφίστανται, με πιο συγκαλυμμένη ίσως μορφή. Οπωσδήποτε «επιβιώνουν» αρκετά στερεότυπα και προκαταλήψεις εις βάρος των τελευταίων.

Οι παγιωμένες αυτές αντιλήψεις εις βάρος των γυναικών είχαν την αποτύπωσή τους και στην εικονογράφηση του ελληνικού περιοδικού Τύπου αυτής της περιόδου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η εξέταση αυτών των αντιλήψεων και του γενικότερου τρόπου αναπαράστασης της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης στην ελληνική εικονογράφηση.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος έγινε με βάση το προσωπικό μου ενδιαφέρον για ζητήματα ταυτότητας, διαφορών και διακρίσεων των δύο φύλων. Στο επίπεδο των μεταπτυχιακών μου σπουδών (κατά το ακαδημαϊκό έτος 2005-2006), εκπόνησα τη Διπλωματική μου Εργασία με θέμα «*Η Θέση της Ελληνίδας Εκπαιδευτικού, της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, στην Εκπαιδευτική Διοικητική Ιεραρχία κατά τον 19ο και 20ό αιώνα*», στο πλαίσιο του Θεματικού Πεδίου «Διοίκηση Εκπαίδευσης και Φύλο», του Προγράμματος Σπουδών «Σπουδές στην Εκπαίδευση», της Σχολής Ανθρωπιστικών Σπουδών του Ελληνικού Ανοιχτού Πανεπιστημίου.

Αφορμή, επίσης, για τη μελέτη της εικόνας της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης στον ελληνικό περιοδικό Τύπο μού έδωσε, στο πλαίσιο και πάλι των Μεταπτυχιακών μου Σπουδών, η ανάγνωση του κειμένου «Η Εξέλιξη του Προβληματισμού για τη Γυναικεία Εκπαίδευση στην Ελλάδα» της Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου από τον συλλογικό τόμο «Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός». Εκεί, στη σελίδα 85, υπάρχει μια φράση που αναφέρεται στην αρνητική σχέση μεταξύ εκπαίδευσης και θηλυκότητας των λογίων: «*…τα σκίτσα της εποχής που παρουσιάζουν δασκάλες ή μαθήτριες Παρθεναγωγείων τις εμφανίζουν*

πολύ άσχημες και κακοφτιαγμένες…».

Τέθηκαν, έτσι, οι απαρχές της μελέτης ενός εξειδικευμένου και μη διαδεδομένου θέματος Διδακτορικής Διατριβής.

Οι συνθήκες ζωής, το προφίλ και οι παράγοντες που καθόρισαν την εικόνα-αναπαράσταση των Ελληνίδων διδασκαλισσών, λογίων και διανοουμένων σε αυτά τα έντυπα ήταν μια από τις πολλές εκπλήξεις που επιφύλασσε η παρούσα έρευνα. Ένα ταξίδι σε νέα μονοπάτια γνώσης, απαιτητικό και δύσκολο, αλλά ταυτόχρονα συναρπαστικό και ενδιαφέρον.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η συγκεκριμένη διατριβή κατέστη δυνατή κατόπιν της δυνατότητας που μου δόθηκε για την εκπόνησή της από τον κο Ζήκο Δέδο, τον Επιβλέποντα Καθηγητή μου. Τον ευχαριστώ θερμά για την εμπιστοσύνη και τη στήριξη που μου έδειξε.

Συμπαραστάτης ωστόσο σε όλη αυτή την επίπονη προσπάθεια στάθηκε ο σύζυγός μου κος Άγγελος Στεριώτης. Τον ευχαριστώ, επίσης, όπως και τα παιδιά μας, Ιάσονα και Φαίδωνα, για την κατανόηση και την υπομονή τους όλα αυτά τα «δύσκολα» χρόνια.

Θα ήταν όμως παράλειψη να μην αναφέρω, για την βοήθεια τους, την κα Τζίνα Πάλλα και την κα Μαρία Λουδάρου για τη φιλολογική επιμέλεια και τη βοήθεια στην αγγλική γλώσσα, αντίστοιχα. Τέλος ευχαριστώ τη συνάδελφό μου κα Γιώτα Μπαντά για την πολύτιμη βοήθειά της ως προς τη γραφή των Βιβλιογραφικών Αναφορών.

Τους ευχαριστώ όλους

Ιωάννα Αντιπάτη

Δεκέμβριος 2020

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή πραγματεύεται την αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης στην εικονογράφηση πέντε βασικών ελληνικών εντύπων του περιοδικού Τύπου που κυκλοφόρησαν στην ελληνική επικράτεια και στον εκτός των συνόρων ελληνισμό, κατά τα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα (1847-1917). Πρόκειται για τα έντυπα «Ευτέρπη», «Πανδώρα», «Το Άστυ», «Εφημερίς των Κυριών» και «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου.

Στόχος ήταν η διερεύνηση της ισχύος της παραδοχής πως οι Ελληνίδες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες, όπως αναπαρίστανται στην εικονογράφηση του ελληνικού περιοδικού Τύπου, παρουσιάζονται ως άσχημες και κακοφτιαγμένες, με πολύ έντονα, μη θηλυκά και εξανδρισμένα χαρακτηριστικά. Επίσης, αν, αποδίδοντάς τους το προφίλ της «σπληνικής[1]» γεροντοκόρης, μεταδίδεται το μήνυμα της ασυμβατότητας της ανώτερης μόρφωσης με την ομορφιά, τη θηλυκότητα και την έκφραση της σεξουαλικότητάς τους. Εξίσου συχνή ήταν η αναπαράσταση των Ελληνίδων λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών με κωμικό τρόπο, ως καρικατούρες αξιοπερίεργες με ομματοκυάλια και ιδιότροπη ενδυμασία, χειρονομώντας με έμφαση και ρητορεύοντας με φλυαρία, σε μια προσπάθεια να αποτραπούν οι γυναίκες από περαιτέρω διεκδικήσεις.

Με την ολοκλήρωση της έρευνας και της μελέτης της εικονογράφησης των προαναφερθέντων εντύπων, διαπιστώθηκε η ισχύς των παραπάνω κατά τα πρώτα έτη έκδοσής τους, κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, έως περίπου τις αρχές του επόμενου (περίπου έως το 1900). Τότε είναι που παρατηρούμε αλλαγές στην εικόνα τους, που έτεινε να γίνεται ηπιότερη, πιο θηλυκή και πιο χαριτωμένη. Οι αλλαγές αυτές συμβαδίζουν με τις αντίστοιχες στην ευρύτερη κοινωνικοπολιτιστική, οικονομική και πολιτική ζωή της χώρας, το κοινωνικό πλαίσιο και τη θέση των γυναικών σε αυτό, μέσα από την παρουσία τους στη σφαίρα της δημόσιας κοινωνικής ζωής. Υπό διερεύνηση είναι, επίσης, οι εκσυγχρονιστικές τάσεις που εμφανίστηκαν, οι οποίες εντάσσουν την Ελλάδα στο πλαίσιο των δυτικών βιομηχανικών καπιταλιστικών κοινωνιών, επηρεάζοντας την εικόνα των λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών.

Εξίσου σημαντική στην υπόθεση εργασίας είναι και η καταφθάνουσα από το εξωτερικό πρόοδος στη γυναικεία εκπαίδευση και η συμβολή της στην αλλαγή της

[1]. Σπληνική γεροντοκόρη: ένας επιθετικός προσδιορισμός που συνήθως συνοδεύει το ουσιαστικό γεροντοκόρη. Συναντούμε τη λέξη πολύ συχνά στην «Εφημερίδα των Κυριών». Έχει αρνητική χροιά και περιγράφει την ιδιότροπη, τη σχολαστική, την απαιτητική και δύστροπη άγαμη κοπέλα.

εικόνας τους. Μια πρόοδος που μετέφεραν στην Ελλάδα διανοούμενοι και λόγιοι, οι οποίοι δήλωναν ανοιχτά υπέρμαχοι της γυναικείας εκπαίδευσης και της -μερικής, έστω- χειραφέτησης των γυναικών, και οι ελλόγιμες Ελληνίδες που μετέβησαν στο εξωτερικό για σπουδές. Να επισημάνουμε εδώ τις αλλαγές που επισυμβαίνουν στους ρόλους που επωμίζεται η Ελληνίδα γυναίκα ως μητέρα, σύζυγος και οικοδέσποινα και αν αυτό ισχύει και για τις λόγιες-διανοούμενες-δασκάλες. Σε ποιον βαθμό, δηλαδή, κατάφεραν να εισέλθουν δυναμικά στη σφαίρα της δημόσιας ζωής και στα κέντρα εξουσίας και λήψης αποφάσεων, σπάζοντας το κατεστημένο ενάντια στα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις και συμμετέχοντας ενεργά σε ένα δυναμικό φεμινιστικό κίνημα.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ……..……..…… 7
ΠΕΡΙΛΗΨΗ ……...…….. 10
ΕΙΣΑΓΩΓΗ …….. 16

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ
Η ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΔΑΣΚΑΛΑ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 19ου ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Α 1. Ιστορική επισκόπηση της εποχής. Η Ελλάδα ως έθνος-κράτος και η σχέση της με την υπόλοιπη Ευρώπη. Ο εθνικός εαυτός των Ελλήνων μέσα από τα έντυπα αυτής της περιόδου ……. 25
Α 2. Η θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα ….. 35
Α 2.1. Κριτική σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία. Μια ειρηνική επανάσταση. Κάτι άρχισε να αλλάζει ……... 44
Α 2.2. Η ανάπτυξη του γυναικείου κινήματος και του φεμινισμού στην Ελλάδα ……. 49
Α 3. Η εκπαίδευση στο νεοσύστατο ελληνικό έθνος-κράτος αυτής της περιόδου. Ιστορικές αναδρομές. Η Ελλάδα και οι παροικίες του εξωτερικού ……..…. 54
Α 3.1. Η εκπαίδευση της γυναίκας στην Ελλάδα …….. 67
Α 3.2. Η Ελληνίδα δασκάλα, λόγια και διανοούμενη στον χώρο της εκπαίδευσης και οι διεκδικήσεις της ….……..… 81
Α 3.2.1. Το επάγγελμα της δασκάλας ……. 86
Α 3.2.2. «Αι εν Ευρώπη τελειοποιηθείσαι παιδαγωγοί» ……..……..…… 90
Α 3.2.3. Οι απλές και φτωχές δασκάλες …… 94
Α 3.2.4. Οι Ελληνίδες δασκάλες και λόγιες στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού και στην υπόδουλη Ελλάδα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας …… 99

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ, ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Β 1. Η εικονογραφία στον χώρο της εικαστικής αναπαράστασης ……..…… 104
Β 1.1. Οι καλλιτεχνικές τάσεις στην Ευρώπη και την Ελλάδα αυτήν την περίοδο …. 108
Β 1.2. Η ελληνική εικονογράφηση αυτής της εποχής και τα έντυπα …….. 114
Β 1.2.1. Μορφές της εικονογράφησης …….……... 117
Χαρακτική …….…... 117
Σκιτσογραφίες και γελοιογραφίες …….…….. 120
Φωτογραφία …….……... 122
Έργα ζωγραφικής …….……... 123
Β 1.2.2. Καλλιτέχνες και έντυπα …….…… 124
Τα έντυπα …….……... 124
Η «Ευτέρπη»: το πρώτο εικονογραφημένο οικογενειακό-φιλολογικό περιοδικό ..…. 124
Η «Πανδώρα»: λογοτεχνικό περιοδικό, οικογενειακό, με επιμελή εικονογράφηση ... 126
Το «Άστυ: Εφημερίδα Γελοιογραφική και Σατυρική» ……... 128
Το «Εθνικόν Ημερολόγιον» Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: ένα πραγματικά «Εθνικόν Ημερολόγιον» ……. 129
Η «Εφημερίς των Κυριών»: το μακροβιότερο γυναικείο έντυπο, και η Καλλιρρόη Παρρέν ……. 132
Οι καλλιτέχνες ……. 136
Οι χαράκτες στην «Ευτέρπη» …….. 136
Αρ. Ροβέρτος, Π. Σκιαδόπουλος, Ιωαν. Πλατύς, Σπ. Λαμπράκης και Αγγ. Βιδάλης στην «Πανδώρα»: «οι προάγοντες την τέχνη της ξυλογραφίας εφάμιλλη των άριστων προόδων στην Ευρώπη» …….. 138
«Το Άστυ» και η «ενημερωτική εικονογράφηση» του Οδυσσέα Φωκά …….. 142
«Εθνικόν Ημερολόγιον» Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: μια σπουδαία καινοτομία στην εικονογράφηση …… 143
«Εφημερίς των Κυριών»: από τον πρώτο φωτοτσιγκογράφο, Ελευθέριο Καζάνη, στον «πολυεικονογραφότατο» Φραγκίσκο Πρίντεζη και τον δημιουργικό, αλλά όχι δουλικό αντιγραφέα, Αριστείδη Λάιο ……... 145
Ο συγκρατημένα προοδευτικός Κόλμαν και οι εικονογράφοι με τη μικρότερη παραγωγή

εικόνων στην «Εφημερίδα των Κυριών» ……..... 149
Οι σκιτσογραφίες στο «Άστυ» του Θέμου Άννινου …….……... 152
Οι σκιτσογράφοι, οι «ευγενείς αγωνιστές του καλάμου», στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου ……. 153
Οι σκιτσογράφοι στην «Εφημερίδα των Κυριών»: λίγοι, αλλά δημιουργικοί …… 159
Οι φωτογράφοι στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: φωτογραφίες περιηγητών και πορτρέτα …….. 160
«Εφημερίς των Κυριών»: το πολυπληθέστερο έντυπο με δημιουργίες φωτογράφων . 163
«Πανδώρα» και «Ευτέρπη»: τα έντυπα με τα λιγότερα έργα δημιουργών από την τέχνη της ζωγραφικής ……..…… 164
«Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: το πρώτο σε πλήθος έντυπο με έργα ζωγράφων …… 166
«Εφημερίς των Κυριών»: το δεύτερο έντυπο σε εικόνες με έργα ζωγράφων ……..... 173
Β 2. Η αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας στην ελληνική εικονογράφηση. Εικόνα και στερεότυπα …….……... 178
Οι πρώτες εικόνες των λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών …… 178
Οι εικόνες των ξένων λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών …….... 178
Οι Ελληνίδες λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες στα έντυπα ……... 192
Οι εκκολαπτόμενες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες …… 207
Οι λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες των ελληνικών παροικιών και κοινοτήτων στα έργα χαρακτικής και ζωγραφικής …… 216

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΣΥΓΚΡΙΝΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ ΜΕ ΤΙΣ «ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΑΛΛΕΣ» (ΕΡΓΑΤΡΙΕΣ, ΑΓΡΟΤΙΣΣΕΣ, ΕΜΠΟΡΙΣΣΕΣ) ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΚΥΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΣΤΙΚΗΣ ΤΑΞΗΣ, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Γ 1. Ο γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων ...…….…….. 236
Γ 1.1. Οι εργαζόμενες στις πόλεις ως εργάτριες, πωλήτριες, εμπόρισσες, νοσοκόμες .236
Γ 1.2. Οι «εργαζόμενες κόρες» της γειτονιάς (υπηρέτριες, παραμάνες, μαγείρισσες, πλύστρες) …….……. 248
Γ 1.3. Οι γυναίκες της υπαίθρου (αγρότισσες, ποιμένισσες, προξενήτρες) ..……... 254
Γ 1.4. Οι ακαλαίσθητες και άκομψες κοντινές και μακρινές «άλλες» ...…….. 269

Γ 1.5. Συγκρίνοντας την εικόνα της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης με τις υποδεέστερες διαφορετικές «άλλες» ..…….. 285
Γ 2. Οι γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων ..……. 292
Γ 2.1. Ο αριστοκρατικός ονειρόκοσμος των κομψών κυριών της αστικής τάξης στην Ελλάδα και στις χώρες της Δύσης …..……..… 292
Γ 2.1.1. Από τη «μαγευτική καλλονή» στα «χαμίνια της μεγάλης αριστοκρατίας» … 308
Γ 2.2. Βασίλισσες και πριγκίπισσες, πλάσματα αιθέρια και ήπια, υπερφυσικά και εξιδανικευμένα ……. 318
Γ 2.2.1. Γαλαζοαίματες με αποφασιστικότητα, ορμή και δύναμη …….…….. 327
Γ 2.3. Οι επιβλητικές και μεγαλοπρεπείς, τυπικές και απόμακρες «μουσοτραφείς δεσποινίδες» ……...……. 338
Γ 2.3.1. Αοιδοί και χορεύτριες, ηθοποιοί και ζωγράφοι: αντισυμβατικές, ελεύθερες και ωραίες ……... 349
Γ 2.4. Συγκρίνοντας την εικόνα της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης με τις ανώτερες κυρίες της αστικής τάξης ..…….. 363

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ..…….. 371

ABSTRACT ...……. 383

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ……..…… 385

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή πραγματεύεται την αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας, λόγιας και διανοούμενης στην εικονογράφηση πέντε βασικών ελληνικών εντύπων του περιοδικού Τύπου, που κυκλοφόρησαν στην ελληνική επικράτεια και στον εκτός των συνόρων ελληνισμό, κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Σχηματικά και για πρακτικούς λόγους, ορίζουμε τη χρονική περίοδο που καλύπτει η συγκεκριμένη μελέτη από το 1847, έτος κυκλοφορίας της «Ευτέρπης» έως το 1917, το τελευταίο έτος έκδοσης της «Εφημερίδας των Κυρίων» της Καλλιρρόης Παρρέν. Πρόκειται για τα έντυπα «Ευτέρπη», «Πανδώρα», «Το Άστυ», «Εφημερίς των Κυριών» και «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου. Ο λόγος που επιλέχθησαν τα συγκεκριμένα έντυπα σχετίζεται, κατά κύριο λόγο, με το περιέχομενό τους: η «Πανδώρα», μαζί με την «Ευτέρπη», που στην πραγματικότητα τη διαδέχθηκε, αποτελούν τα πρώτα ελληνικά οικογενειακά έντυπα φιλολογικού κι εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα. Η «Εφημερίς των Κυριών» υπήρξε το σπουδαιότερο, για πολλές δεκαετίες, γυναικείο έντυπο, το κύριο «όπλο» στις διεκδικήσεις των Ελληνίδων διδασκαλισσών, λογίων και διανοουμένων. «Το Άστυ» διακρίνεται για τις περίφημες σκιτσογραφίες-γελοιογραφίες του ταλαντούχου σκιτσογράφου Θέμου Άννινου, ενώ το «Εθνικόν Ημερολόγιον» ήταν το σημαντικότερο και το πρώτο σε αριθμό πωληθέντων φύλλων ημερολόγιο στην Ελλάδα.

Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε στην εργασία είναι η ιστορική έρευνα που προϋποθέτει τον «συστηματικό κι αντικειμενικό εντοπισμό, την εκτίμηση και σύνθεση μαρτυριών, προκειμένου να θεμελιωθούν γεγονότα και να συναχθούν συμπεράσματα»[2]. Η παραπάνω μέθοδος, που εντάσσεται στην ποιοτική ανάλυση περιεχομένου (content analysis)[3], ορίζεται από τα ακόλουθα στάδια: α) τον εντοπισμό, την οριοθέτηση και τη διατύπωση ενός προβλήματος και τον ορισμό του με πιο ακριβείς όρους, με βάση τη διατύπωση της βασικής ερευνητικής υπόθεσης και των επιμέρους υποθέσεων, β) την επιλογή των κατάλληλων πηγών-δεδομένων, τη συλλογή, οργάνωση, ταξινόμηση και επεξεργασία τους, γ) την αξιολόγηση (που αφορά στην κριτική και εκτίμηση της αυθεντικότητας του υλικού και στην ακρίβεια και αξιοπιστία των δεδομένων), καθώς και τη σύνθεση των δεδομένων, που θα χρησιμοποιηθεί στη διαδικασία ελέγχου των

---

[2]. Walter Borg, 1963, όπ. αναφ. στο Louis Cohen και Lawrence Manion, *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας,* Μεταίχμιο, Αθήνα, 1994, σ. 71.
[3]. Ό.π., σ. 85

υποθέσεων, και δ) τη διατύπωση συμπερασμάτων βάσει των οποίων οι ερευνητικές υποθέσεις απορρίπτονται ή γίνονται αποδεκτές[4]. Αφετηρία, σε κάθε περίπτωση, αποτελεί η επιλογή τόσο της βασικής ερευνητικής υπόθεσης όσο και των επιμέρους ερευνητικών υποθέσεων, που με πνεύμα κριτικής αναζήτησης υποβάλλονται σε δοκιμασία στοχεύοντας στην αποδοχή ή την τροποποίηση ή ακόμα και την απόρριψή τους[5].

Με βάση τα παραπάνω, τα πέντε έντυπα λειτούργησαν ως γραπτές πηγές και τεκμήρια για την άντληση στοιχείων και πληροφοριών καθώς και για την επιβεβαίωση ή την απόρριψη της ερευνητικής μας υπόθεσης.

Η συγκέντρωση του ογκωδέστατου υλικού από τις πρωτογενείς πηγές των εντύπων-περιοδικών υπήρξε μια επίπονη και επίμονη διαδικασία, που πολύ συχνά σκόνταφτε σε δυσκολίες σε ό,τι αφορά στην εξεύρεση και επεξεργασία του. Οι πληροφορίες, εξαιτίας του μεγάλου όγκου του υλικού, κατατάχθηκαν αλφαβητικά σε σχετικούς πίνακες, για τη διευκόλυνση της μελέτης. Συγκροτούν, δηλαδή, ένα σώμα δεδομένων που είναι σε θέση να μας προσφέρουν νέα γνώση γύρω από το μελετώμενο θέμα.

Η ανάλυση του υλικού εστίασε σε έννοιες, νοήματα ή θέματα που αναφέρονται στο αντικείμενό μας μέσα από τη συγκριτική τους διερεύνηση από μία ή περισσότερες διαφορετικές πηγές, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, με συνεχείς εννοιολογικές συνδέσεις και αναφορές μεταξύ τους. Η μελέτη αποβλέπει, επίσης, στην κατανόηση του ιστορικο-κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου της υπό εξέταση περιόδου (μέσα 19ου και αρχές 20ού αιώνα), προκειμένου να γίνουν κατανοητές οι παράμετροι και οι συνθήκες που επηρέαζαν τη συγκρότηση της ταυτότητας της Ελληνίδας δασκάλας, λόγιας και διανοούμενης.

Σε ό,τι αφορά στην ερευνητική υπόθεση της παρούσας διατριβής, εστιάζει στην παραδοχή ότι οι Ελληνίδες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες, όπως αναπαρίστανται στην εικονογράφηση του ελληνικού περιοδικού Τύπου, παρουσιάζονται ως άσχημες και κακοφτιαγμένες με πολύ έντονα, μη θηλυκά κι εξανδρισμένα χαρακτηριστικά. Αποδίδεται, επίσης, σε αυτές το προφίλ της «σπληνικής» γεροντοκόρης, δίνοντας το μήνυμα της ασυμβατότητας της ανώτερης μόρφωσης με τη θηλυκότητα και της έκφρασης της σεξουαλικότητάς τους.

Ως επιμέρους ερευνητική υπόθεση διερευνάται το αν και κατά πόσο με το πέρασμα των χρόνων και φτάνοντας προς τα τέλη του 19ου αιώνα η εικόνα τους έτεινε να γίνεται

---

[4]. Ό.π., σ. 78.
[5]. Ό.π., σ. 79.

ηπιότερη, πιο θηλυκή και πιο χαριτωμένη. Εξίσου σημαντική θεωρείται η τάση να αναπαρίστανται οι λόγιες και διανοούμενες δασκάλες με κωμικό τρόπο, ως καρικατούρες και αξιοπερίεργες φιγούρες με ομματοκυάλια και ιδιότροπη ενδυμασία, χειρονομώντας με έμφαση και ρητορεύοντας με φλυαρία, σε μια προσπάθεια να αποτραπούν οι γυναίκες από περαιτέρω διεκδικήσεις. Εξετάζεται, επίσης, ο βαθμός αλλαγής αυτής της εικόνας με το πέρασμα του χρόνου (σε συνδυασμό με τη διαφοροποίηση στα τεχνικά-μορφολογικά στοιχεία των ειδών της εικονογράφησης), αν, δηλαδή, αυτή έτεινε να αντικατασταθεί από μια πιο θετική και ήπια εικόνα, που θα συνδύαζε την ομορφιά και τη χάρη με τον σεβασμό στην προσωπικότητά τους, φτάνοντας στα επίπεδα μιας ισότιμης παρουσίας τους με τους άνδρες. Εδώ τονίζεται το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο και η θέση των γυναικών, και κατ' επέκταση των διδασκαλισσών, σε αυτό μέσα από την παρουσία τους στη σφαίρα της δημόσιας κοινωνικής ζωής. Υπό διερεύνηση είναι, επίσης, οι εκσυγχρονιστικές τάσεις που εμφανίστηκαν στην κοινωνικοπολιτιστική, οικονομική και πολιτική ζωή της χώρας, που εντάσσουν την Ελλάδα στο πλαίσιο των δυτικών βιομηχανικών καπιταλιστικών κοινωνιών, επηρεάζοντας την εικόνα των λογίων, διανοούμενων και διδασκαλισσών.

Εξίσου σημαντική στην υπόθεση εργασίας είναι και η καταφθάνουσα από το εξωτερικό πρόοδος στη γυναικεία εκπαίδευση και η συμβολή της στην αλλαγή της εικόνας τους. Μια πρόοδος που μετέφεραν στην Ελλάδα διανοούμενοι και λόγιοι οι οποίοι δήλωναν ανοιχτά υπέρμαχοι της γυναικείας εκπαίδευσης και της -μερικής, έστω- χειραφέτησης των γυναικών και οι ελλόγιμες Ελληνίδες που μετέβησαν στο εξωτερικό για σπουδές. Να επισημάνουμε εδώ τις αλλαγές που επισυμβαίνουν στους ρόλους που επωμίζεται η Ελληνίδα γυναίκα ως μητέρα, σύζυγος και οικοδέσποινα και αν αυτό ισχύει και για τις λόγιες-διανοούμενες-δασκάλες. Σε ποιον βαθμό, δηλαδή, κατάφεραν να εισέλθουν δυναμικά στη σφαίρα της δημόσιας ζωής και στα κέντρα εξουσίας και λήψης αποφάσεων, σπάζοντας το κατεστημένο ενάντια στα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις και συμμετέχοντας ενεργά σε ένα δυναμικό φεμινιστικό κίνημα.

Οι εικόνες που αναλύθηκαν δεν αφορούν μόνο στις Ελληνίδες λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες, αλλά και σε συναδέλφισσές τους από το εξωτερικό, καθώς και σε γυναίκες με άλλες επαγγελματικές ή κοινωνικές ιδιότητες, καλλιτέχνιδες, βασίλισσες και πριγκίπισσες, γυναίκες της ανώτερης κοινωνικής τάξης και των λαϊκών στρωμάτων (αστές και μεγαλοαστές, εργάτριες, πωλήτριες και αγρότισσες). Κι αυτό για να επιτευχθεί μια πιο ολοκληρωμένη συγκριτική ανάλυση και μελέτη της εικόνας της δασκάλας.

Έτσι κι αλλιώς, ο όρος «λόγιες» δεν περιέχει μόνο αυτές που προέρχονταν από τον χώρο της εκπαίδευσης. Αναφέρεται και στους χώρους της ποίησης, της λογοτεχνίας, της υποκριτικής, της ζωγραφικής, της μουσικής, της επιστήμης και ειδικά στον χώρο της ιατρικής και της φαρμακευτικής (επαγγέλματα παροχής φροντίδας και υπηρεσιών στους άλλους). Αλλά και η χρήση του όρου «δασκάλα» αποκτά, στη συγκεκριμένη μελέτη, μια πιο διευρυμένη έννοια, περικλείοντας τους αντίστοιχους «λόγια» και «διανοούμενη». Αυτό ισχύει επειδή η κάθε Ελληνίδα διανοούμενη-επιστημόνισσα, πριν ακολουθήσει τις πανεπιστημιακές της σπουδές, αποφοίτησε από κάποιο διδασκαλείο. Τα διδασκαλεία, άλλωστε, όπως αναλύεται στο κεφ. Α3, αποτελούσαν τα βασικά εκπαιδευτήρια (ιδιωτικά στο σύνολό τους) που είχαν αναλάβει τη μέση εκπαίδευση των θηλέων, ελλείψει των δημόσιων σχολείων δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Εξάλλου, η μέση εκπαίδευση των θηλέων ήταν μη διαφοροποιημένη και ομοιόμορφη για όλες τις μαθήτριες, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα όλες οι ελλόγιμες Ελληνίδες, πριν ακολουθήσουν περαιτέρω πανεπιστημιακές σπουδές, στο εξωτερικό αρχικά και στην Ελλάδα αργότερα, να έχουν ήδη στην κατοχή τους το δίπλωμα της δασκάλας. Ήταν, δηλαδή, εν δυνάμει «δασκάλες», καθώς όλες οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες, επιστημόνισσες ή λόγιες, πριν αφιερωθούν στις σπουδές του τομέα τους, ήταν αναγκασμένες να παρακολουθούν το πρόγραμμα των μαθημάτων στα παρθεναγωγεία. Τα μαθήματα σε αυτά δεν ήταν διαφοροποιημένα, αλλά κοινά τόσο για τις μαθήτριες που αποσκοπούσαν στην απόκτηση γενικής μόρφωσης όσο και για αυτές που επιθυμούσαν να ακολουθήσουν το επάγγελμα της δασκάλας[6].

Ωστόσο, θα πρέπει εδώ να διευκρινιστεί ο διαχωρισμός των Ελληνίδων διανοουμένων και λογίων από τις απλές και φτωχές δασκάλες. Οι πρώτες προέρχονταν από τη (μεγαλο)αστική τάξη, όπως αναλύεται διεξοδικά στα κεφ. Α 3.2.2 και Α 3.2.3. Οι οικογένειές τους διέθεταν τα χρήματα όχι μόνο να πληρώνουν τα αδρά δίδακτρα των παρθεναγωγείων, από όπου αποφοιτώντας έπαιρναν το δίπλωμα της δασκάλας, αλλά και να καλύψουν τα έξοδα των σπουδών τους στο εξωτερικό. Σε χώρες της Δυτικής Ευρώπης, όπου έβγαιναν για πανεπιστημιακές ή για διδακτορικές σπουδές, γίνονταν λόγιες και διδακτόρισσες, ειδικευμένες συνήθως στις παιδαγωγικές επιστήμες. Έτσι, είτε παρέμεναν εκεί για να εργαστούν είτε επέστρεφαν στην Ελλάδα διεκδικώντας και πετυχαίνοντας, σε ορισμένες περιπτώσεις, υψηλές θέσεις στην εκπαίδευση. Τυπικό παράδειγμα η Σεβαστή Καλλισπέρη (βλ. κεφ. Α 3.2.2.), που, αφού τελείωσε τη Σχολή

---

[6]. Κ. Σαρίπολος, «Περί του κατωτέρου κλήρου και περί εκπαιδεύσεως. Προς την επί της Παιδείας Υπουργόν», *Πανδώρα,* 366, 1865, σ. 166.

Χιλλ, συνέχισε τις σπουδές της στη Σορβόννη, από όπου, μετά την ολοκλήρωσή τους, επέστρεψε στην Ελλάδα αναλαμβάνοντας καθήκοντα επιθεωρήτριας σε δημοτικά σχολεία διαφόρων νομών της Ελλάδας. Ενδεικτικά, επίσης, αναφέρεται η Καλλιόπη Κεχαγιά, η οποία αποφοίτησε από το Αρσάκειο Διδασκαλείο της Αθήνας και συνέχισε τις σπουδές της στο Λονδίνο, και η Ιωάννα Στεφανόπολι, που φοίτησε στο Ελληνικό Παρθεναγωγείο της Αικατερίνης Λασκαρίδη στην Αθήνα και συνέχισε τις σπουδές της στο Παρίσι. Η αστική τάξη, όμως, διέθετε και τη βούληση για την προώθηση των συμφερόντων της -οικονομικών, κοινωνικών, πολιτικών- και του ελέγχου γενικότερα της κοινωνικο-πολιτισμικής ζωής στην Ελλάδα. Φυσικά, υπήρχαν και οι απλές και φτωχές δασκάλες, που προέρχονταν από τα μεσαία και χαμηλά στρώματα (οι «φτωχές αστές»[7], όπως αποκαλούνται στην «Εφημερίδα των Κυριών») και επέλεξαν το επάγγελμα της δασκάλας. Υπέστησαν οι ίδιες και οι οικογένειές τους αιματηρές οικονομικές θυσίες για να εξασφαλίσουν τα δίδακτρα των παρθεναγωγείων και διδασκαλείων, που, όπως ήδη αναφέραμε, ήταν ιδιωτικά στο σύνολό τους. Περιορίστηκαν στο διδασκαλικό επάγγελμα εργαζόμενες, όπως θα δούμε παρακάτω (κεφ. Α 3.2.3.), υπό σκληρότατες συνθήκες.

Βέβαια, η επιλογή του συγκεκριμένου επαγγέλματος δεν ήταν διόλου τυχαία. Αντιμετωπιζόταν ως το πλέον κατάλληλο για την ευαίσθητη φύση του γυναικείου οργανισμού, αλλά και για την προσφορά και αφοσίωση προς τους άλλους που όφειλαν να δείχνουν οι γυναίκες, από τη φύση τους[8]. Οι δασκάλες, έτσι, περιορίζονταν στο διδασκαλικό τους ρόλο, χωρίς να διεκδικούν περαιτέρω μόρφωση ή την ανάληψη διευθυντικών θέσεων, που θα επέφερε σε αυτές υψηλό κύρος και γόητρο, κάτι που απαιτούσε υψηλή επιστημονική κατάρτιση. Το επάγγελμα της δασκάλας θεωρείτο και για έναν άλλον λόγο κατάλληλο για αυτές. Το Πρόγραμμα Σπουδών στα διδασκαλεία δεν ήταν ιδιαίτερα απαιτητικό. Συμβάδιζε με τις θεωρούμενες χαμηλές νοητικές ικανότητες των κοριτσιών. Βέβαια, θα ήταν ατόπημα να μην αναφερθεί πως το επάγγελμα της δασκάλας έδωσε σε αυτές τη δυνατότητα, αφενός, να κερδίσουν τη ζωή τους και να βοηθήσουν οικονομικά τις οικογένειές τους, αναλαμβάνοντας οι ίδιες εξ ολοκλήρου, σε πολλές περιπτώσεις, τα οικονομικά βάρη του σπιτιού τους, και, αφετέρου, οι ίδιες να αποκτήσουν την οικονομική τους ανεξαρτησία, παρέχοντάς τους

---

[7]. Καλαίσθητος, «Μόδα», *Εφημερίς των Κυριών,* 991, 1910, σ. 1.287.

[8].Μαρία Ζαφειροπούλου και Ελένη Ματή, «Εργοφιλία=Εργοεξάντληση: Διαφυλικές Διαφορές που Επηρεάζουντο Άγχος των Δασκάλων Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης: Επίδραση στην Απόδοση, την Αυτοεκτίμηση» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων,* επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 679-702. Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997, σ. 697.

κάποιες ευκαιρίες να εισέλθουν στον δημόσιο χώρο και να αποκτήσουν -μερική, έστω- αυτόνομη υπόσταση.

Σε ό,τι αφορά στην εικονογράφηση, όλα τα παραπάνω ανιχνεύθηκαν μέσα από μια πληθώρα εικόνων, δηλαδή από έργα χαρακτικής, ζωγραφικής, σκιτσογραφιών ή γελοιογραφιών και φωτογραφιών, που αλιεύτηκαν από την αναδίφηση (έρευνα και αναζήτηση) των πέντε προαναφερθέντων ελληνικών περιοδικών στα μέσα του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα και χρησίμευσαν ως πηγές. Για την καλύτερη επεξεργασία τους, συντάχθηκαν πίνακες για το κάθε έντυπο ξεχωριστά με συγκεντρωτικές πληροφορίες που παρατίθενται σε χρονολογική σειρά, ώστε να εντοπιστούν οι αλλαγές που σημειώθηκαν ανά τον χρόνο. Οι πληροφορίες αυτές αφορούν στο έτος έκδοσης της κάθε εικόνας, στον αριθμό του τεύχους όπου δημοσιεύτηκε, στο όνομα και στην ιδιότητα της κάθε εικονιζομένης, στη μορφή της εικόνας και στο όνομα του δημιουργού της.

Οι εικόνες αναλύονται βάσει του νοήματός τους το οποίο εξαρτάται από το κοινωνικό τους πλαίσιο. Αυτός ο τρόπος ανάλυσής τους, μαζί με την ιστορική έρευνα, συναποτελούν τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την ολοκλήρωση της διατριβής. Εξάλλου, πολλοί ερευνητές έχουν προβεί σε «συνδιαλλαγή μεταξύ της ιστορικής έρευνας και της έρευνας σε άλλες περιοχές, όπως στην κοινωνιολογία και την ψυχολογία»[9]. Δεν δίνεται, επομένως, βαρύτητα μόνο στην εξέταση των λεπτομερειών των εικόνων, μία μέθοδο ανάλυσής τους που ο Morelli (1816-1891) ονομάζει «γλώσσα των μορφών»[10]. Αλλά επιπλέον το νόημά τους εξαρτάται από το «γενικό πολιτισμικό και πολιτικό υπόβαθρο καθώς επίσης και τις ακριβείς περιστάσεις κάτω από τις οποίες η εικόνα εκπονήθηκε και τα υλικά συμφραζόμενα, με άλλα λόγια τον φυσικό χώρο στον οποίο αρχικά υπήρχε η πρόθεση να παρουσιαστεί».[11] Επιδεικνύεται, έτσι, η δύναμη της οπτικής αναπαράστασης αναφορικά με τις νοοτροπίες και τις απόψεις στην πολιτισμική, κοινωνική και οικονομική ζωή της μελετώμενης περιόδου, και ιδιαίτερα με τις στάσεις και τις αντιλήψεις που επικρατούσαν για τις δασκάλες, τις λόγιες και τις διανοούμενες.

Ακόμα μία πολύ σημαντική παράμετρος που μελετάται στις εικόνες είναι τα στερεότυπα. Έχει σημασία εδώ να δούμε πώς η ελληνική κοινωνία βλέπει τον εαυτό της σε σχέση με τη Δύση αλλά και τους άλλους Βαλκάνιους και τους λαούς με τους οποίους

---

[9]. Louis Cohen και Lawrence Manion, ό.π., σ. 70.
[10].Giovanni Morelli όπ.αναφ. στο Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 41.
[11]. Peter Burke, ό.π., σ. 227.

αυτή έρχεται σε επαφή. Κατά κύριο λόγο, όμως, τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις που συνοδεύουν την Ελληνίδα δασκάλα. Στην έρευνα θεωρήθηκε ότι η κοινωνική ιστορία της τέχνης παρέχει τα πλέον κατάλληλα εργαλεία στο ζήτημα των στερεοτύπων και την αποτύπωσή τους στην εικονογράφηση και την ανάλυση των εικόνων. Αυτή δίνει έμφαση «στον μικρόκοσμο της τέχνης και, κυρίως, στη σχέση ανάμεσα σε καλλιτέχνες και πάτρονες»[12]. Κάτω από αυτήν την ομπρέλα εντάσσονται και οι θεωρίες της φεμινιστικής προσέγγισης[13], που αφορούν στην ανάλυση των εικόνων με όρους που σχετίζονται με το κοινωνικό φύλο, το φύλο του καλλιτέχνη, του πάτρονα ή των μορφών του έργου. Αναλύονται, επίσης, εικόνες που παρουσιάζουν την κοινωνική παρουσία των γυναικών, τον χώρο όπου κινούνται, τον ρόλο τους και τις δραστηριότητές τους (όπως η γυναικεία εγγραμματοσύνη και η γυναικεία εργασία) σε διαφορετικούς τόπους κι εποχές, με στόχο να ασκήσουν κριτική στην κυριαρχία και την κηδεμονία τους εκ μέρους των ανδρών. Η δραστηριότητα των γυναικών, ωστόσο, καθίσταται συχνά αόρατη, ενώ παράλληλα παραβλέπεται η εμπειρία και η δράση τους.

Υπάρχουν, βέβαια, και κάποιες εικόνες που με τη μορφή λεζάντας, ετικετών, επιγραφών ή υπότιτλων περιλαμβάνουν και κείμενα, αποτελούν δηλαδή εικονο-κείμενα. Στην εργασία δόθηκε έμφαση στη χρήση των εικόνων εκείνων που διατηρούν κεντρικής σημασίας θέση δίπλα στα γραπτά κείμενα, μαρτυρώντας στοιχεία που μένουν για κάποιους λόγους εκτός κειμένων. Τα εικονο-κείμενα λειτουργούν αποτελεσματικότερα, γιατί ενισχύουν το οπτικό μήνυμα μιας εικόνας. Οι συνοδευόμενες λεζάντες συχνά εξισορροπούν τη φτωχή πληροφόρηση μιας εικόνας. Για να είναι όσο γίνεται αντικειμενικότερες οι πληροφορίες που αντλούνται από μια εικόνα, χρειάζεται η αντιπαραβολή της με άλλες, ώστε να εξετασθούν οι παράμετροι (για παράδειγμα, τα στερεότυπα) που διαφοροποιούνται σταδιακά. Μέσω της αντιπαραβολής τους, δηλαδή, διαπιστώνονται τόσο οι αλλαγές, οι αντιθέσεις ή οι παραποιήσεις στον τρόπο αναπαράστασής τους όσο και οι τροποποιήσεις στις συμβάσεις. Για τη διαπίστωση των ομοιοτήτων ή διαφορών δεν θα πρέπει, φυσικά, να αγνοήσουμε τη σημαντικότητα και της απλής παραβολής των εικόνων με βάση τη χρονολογική τους σειρά, κάτι που αποτελεί επίσης ιδιαίτερη πηγή για τον μελετητή, αφού προσφέρει μια πιο αξιόπιστη μαρτυρία απ' ό,τι οι μεμονωμένες εικόνες, για την παρατήρηση των όποιων αλλαγών κατά τη διάρκεια κάποιας (μικρής ή μεγάλης)

---

[12]. Ό.π., σ. 239.

[13]. Ελένη Μαραγκουδάκη, *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων. Παιδικά αναγνώσματα στο νηπιαγωγείο.* 4η Έκδοση. Αθήνα: εκδ. Οδυσσέας, 2005, σ. 19, 51 και 53-72

χρονικής περιόδου[14].

Όλα τα παραπάνω «εκτυλίσσονται» σε τρία μέρη:

Το Α΄ Μέρος πραγματεύεται το προφίλ της Ελληνίδας δασκάλας στα τέλη του δεύτερου μισού του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Γίνεται παράλληλα η ανάλυση του ιστορικού πλαισίου της εποχής, δίνοντας βαρύτητα στη συγκρότηση της Ελλάδας ως έθνους-κράτους και στη σχέση της με τον υπόλοιπο δυτικό κόσμο. Αναλύονται, επίσης, ο θεσμός της εκπαίδευσης του ελληνικού κράτους και η θέση της Ελληνίδας δασκάλας σε αυτό και γενικότερα η θέση της γυναίκας στη νεωτερική ελληνική κοινωνία και το ζήτημα της χειραφέτησής της.

Το Β΄ Μέρος εστιάζει στην ανάλυση της ελληνικής εικονογράφησης και την αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας, λόγιας και διανοουμένης σε αυτήν. Περιλαμβάνει αναφορές στον κόσμο της τέχνης στην Ελλάδα και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο αλλά και στις διάφορες μορφές της εικονογράφησης. Επίσης, αναλύονται τα πέντε έντυπα («Ευτέρπη», «Πανδώρα», «Το Άστυ», «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου και «Εφημερίδα των Κυριών») αλλά και το προφίλ των καλλιτεχνών (χαρακτών, σκιτσογράφων-γελοιογράφων, φωτογράφων, ζωγράφων) που συνεργάζονταν με αυτά.

Το Γ΄ Μέρος αφορά στη συγκριτική μελέτη της εικονογράφησης των πέντε εντύπων (με έργα χαρακτικής, γελοιογραφίας-σκιτσογραφίας, φωτογραφίας και ζωγραφικής) που απεικονίζουν γυναικείες μορφές, προκειμένου να επιτευχθεί η σύγκρισή τους με την αντίστοιχη των διδασκαλισσών, λογίων και διανοούμενων γυναικών. Περιλαμβάνει, ειδικότερα, τη σύγκριση της εικόνας των τελευταίων με τις εικόνες των διαφορετικών «άλλων» γυναικών (εργάτριες, αγρότισσες, εμπόρισσες), άλλων επαγγελματικών κατηγοριών («εργαζόμενες κόρες» της γειτονιάς, γυναίκες της υπαίθρου), των κοντινών και μακρινών «άλλων» και των κυριών των ανώτερων στρωμάτων (μεγαλοαστές, βασίλισσες και πριγκίπισσες, καλλιτέχνιδες).

[14]. Peter Burke, ό.π., σ. 239-240.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Η ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΔΑΣΚΑΛΑ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 19ου ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Α 1. Ιστορική επισκόπηση της εποχής. Η Ελλάδα ως έθνος-κράτος και η σχέση της με την υπόλοιπη Ευρώπη. Ο εθνικός εαυτός των Ελλήνων μέσα από τα έντυπα αυτής της περιόδου

Ο νέος τύπος της κοινωνικής δομής και των νέων κοινωνιών (κατά τον 17ο έως και τον 19ο αιώνα) χαρακτηρίζεται από την καλλιέργεια της γνώσης στο πλαίσιο μιας μακράς ιστορικής περιόδου (νεωτερική περίοδος) αρχής γενομένης με την Αναγέννηση που κορυφώνεται με τα κινήματα της Μεταρρύθμισης και του Διαφωτισμού (κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα, αντίστοιχα). Τα δύο αυτά σημαντικά κινήματα συντέλεσαν στη δημιουργία μιας σύγχρονης κοινωνίας «ως οντότητα ανοιχτή στην ανθρώπινη δράση»[15], ανοιχτής σε μεταβολές και βελτιώσεις. Μιας κοινωνίας όπου θα δινόταν έμφαση στον ορθολογισμό, στην ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνολογίας, στην εκλογίκευση και στην οικονομική, κοινωνική και πολιτική οργάνωση.

Το αναδυόμενο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο αποτέλεσε χαρακτηριστικό προϊόν της βιομηχανικής καπιταλιστικής κοινωνίας, που πρωτοξεκίνησε στην Ευρώπη κατά τα τέλη του 19ου αιώνα. Το βάρος μετατοπίστηκε από τον πρωτογενή τομέα στην εκβιομηχάνιση και το εμπόριο, με παράλληλη εμπλοκή της κρατικής πρωτοβουλίας στην οικονομία. Δημιουργήθηκε, έτσι, ένα παγκόσμιο πρότυπο που θα χαρακτήριζε τις ανεπτυγμένες κοινωνίες μέχρι και τα μέσα του 20ού αιώνα και οδήγησε στην ανάπτυξη του καπιταλισμού, με κύρια στοιχεία του, σύμφωνα με τον Μαρξ, τους επιχειρηματίες, τους εργάτες και την αγορά[16]. Το μοντέλο αυτό, που «αποτέλεσε μια ιστορικά μεταβατική μορφή για τις ανεπτυγμένες οικονομίες»[17] έδωσε έμφαση στις τεχνολογικές αλλαγές και την εξειδίκευση.

Παράλληλα, συνοδεύτηκε από πολλές ελπίδες για τη διαμόρφωση της νέας βιομηχανικής κοινωνίας, όπου θα επιτυγχάνονταν η πρόοδος και η ανάπτυξη μέσω μιας μεγάλης κοινωνικο-οικονομικής ανακατάταξης. Έντονη υπήρξε η πίστη πως θα εξέλειπε η κοινωνική ανισότητα και η οικονομική αδικία. Σημειώθηκε ραγδαία ανάπτυξη των πνευματικών και καλλιτεχνικών κινημάτων και μια συνεχής εξέλιξη και πρόοδος, με στόχο την επίτευξη του νέου και την κατάλυση του παλιού σε όλες τις δομές: θεσμούς, ιδεολογία, θεωρίες, γνώση, παραγωγικές διαδικασίες.

---

[15]. Stuart. Hall και Bram Gieben, *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*. Σαββάλας, Αθήνα, 2003, σ. 33.

[16]. Καρλ Μαρξ 1934, όπ. αναφ. στο Harriet Bradley, «Μεταβαλλόμενες κοινωνικές δομές. Τάξη και φύλο» στο επιμ. Stuart Hall and Bram Gieben, ό.π.,σ. 288.

[17]. Vivienne Brown, «Η ανάπτυξη της οικονομίας» στο επιμ. Stuart Hall and Bram Gieben, ό.π., σ. 216.

Υπό το πρίσμα όλων των παραπάνω, συντελέστηκε η μεταμόρφωση των παραδοσιακών κοινωνιών σε νεωτερικές, στοχεύοντας στην άρση των αντιλήψεων αναφορικά με τη φύση, τον άνθρωπο και την κοινωνία. Η μετάβαση στη νεωτερικότητα εξελίχθηκε βαθμιαία, συμπεριλαμβάνοντας τον μετασχηματισμό του ευρωπαϊκού πνεύματος, την άνοδο του έθνους-κράτους[18] και, τέλος, την ανάπτυξη του βιομηχανικού τομέα. Αποτέλεσμα ήταν να θεωρείται για πολλούς η νεωτερική κοινωνία συνυφασμένη με τη βιομηχανική[19].

Στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης, μέσω της εκβιομηχάνισης και της συνεχούς οικονομικής ανάπτυξης, έκαναν την εμφάνισή τους τα έθνη-κράτη. Στην παραδοσιακή κοινωνία του παλιού φεουδαρχικού συστήματος και στην αγροτικού τύπου κοινωνική δομή δεν υπήρχαν καθόλου. Αντιθέτως, υπήρχαν μικρές αστικές ομοσπονδίες-πόλεις με διαφορετική πολιτική και κοινωνική υπόσταση μεταξύ τους, ενώ απουσίαζε κάποιο ενιαίο κέντρο διοίκησης. Επρόκειτο, ουσιαστικά, για τον φεουδαρχικό τύπο κοινωνίας, όπως την ονόμασε ο Μαρξ, που βασίζονταν αποκλειστικά στη γεωργική παραγωγή, όπου η εξουσία εξαρτιόταν από την κατοχή της γης.

Η ελπίδα, όμως, αυτή γρήγορα αποδείχτηκε ανεδαφική. Κατά τον 17ο με 18ο αιώνα φαίνεται πως ευνοήθηκαν τα κράτη που, έχοντας αναπτύξει το πλεονέκτημα της εκβιομηχάνισης, προχώρησαν στην καπιταλιστικού τύπου κοινωνία. Με ανεπτυγμένους τους τομείς του εμπορίου και της βιομηχανίας, ανέπτυξαν πλεονεκτήματα και δύναμη συγκριτικά με τα υπόλοιπα. Έτσι αναδύθηκε ένα είδος αξιολογικής κατάταξης, ταξινομώντας αυτομάτως τις δυτικές κοινωνίες στην κατηγορία των ανεπτυγμένων-εξευγενισμένων και προοδευμένων λαών, ενώ, αντίστοιχα, τις μη δυτικές σε αυτήν των υποανάπτυκτων και των υπολειπόμενων ως προς την κουλτούρα, την ιστορία, τα πρότυπα.

Αλλά η εξέλιξη του κράτους διευκολύνθηκε και από τη δομή και σύνθεση των κοινωνικών τάξεων και τον βαθμό ή τη δυνατότητα ανάμειξης των ισχυρότερων από αυτές στην κρατική πολιτική. Καθώς επιταχύνονταν η εκβιομηχάνιση, συντελούνταν μια ραγδαία μεταβολή στην κοινωνική, πολιτική και οικονομική ζωή της Ευρώπης. Οι τάξεις προσπάθησαν να σταθεροποιήσουν την κοινωνική και πολιτική τους εξουσία αμφισβητώντας την αντίστοιχη των παλιών-παραδοσιακών κυρίαρχων ομάδων. Την

---

[18]. Το κράτος αποτελεί ιστορικό φαινόμενο που οικοδομήθηκε μέσα από συγκεκριμένες αλληλοσχετιζόμενες διαδικασίες-σχηματισμούς, από τα μέσα του 16ου αι. και μετά, που περιελάμβαναν τις κλασικές ευρωπαϊκές αυτοκρατορίες-μοναρχίες, την εξουσία των φεουδαρχικών κρατών, τον πρώιμο καπιταλισμό, την εμφάνιση των μορφών της πολιτικής και κοσμικής εξουσίας. (David Held, «Η εξέλιξη του σύγχρονου κράτους» στο επιμ. Stuart Hall and Bram Gieben, ό.π., σ. 116-117).

[19]. Vivienne Brown, ό.π., σ. 213.

άρχουσα τάξη έως τότε συνιστούσαν οι **ε**υγενείς γαιοκτήμονες και η γεωργία αποτελούσε την κύρια απασχόληση της συντριπτικής πλειονότητας του πληθυσμού.

Η νεο-ανερχόμενη αστική τάξη αντικατέστησε πλέον την παλιά άρχουσα. Βασική της επιδίωξη ήταν η αντικατάσταση των παλιών ηγεμονικών σχέσεων εξάρτησης με τις εμπορικές σχέσεις, θέτοντας ως στόχο την κοινωνική πρόοδο και ελευθερία για όλους, μέσα από τη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσής τους. Όμως, η ανάληψη των ανώτερων θέσεων σε πολιτική και εξουσία επιτεύχθηκε μόνο προς όφελος των κατόχων του κεφαλαίου (της βιομηχανίας, του εμπορίου ή/και άλλων επιχειρήσεων), που συγκέντρωναν οικονομική και κοινωνική δύναμη με στόχο τη μονόπλευρη εξασφάλιση του κέρδους εκ μέρους τους. Επρόκειτο, ουσιαστικά, για μια ανομοιογενή διαδικασία, που «έλαβε διαφορετικές μορφές και εξελισσόταν με διαφορετικές ταχύτητες»[20]. Με άλλα λόγια, άμεση συνέπεια ήταν η διάκριση ανάμεσα στις κατέχουσες και μη κατέχουσες τάξεις και η μεταβολή των αξιών και των προτύπων ζωής, που οδήγησαν στον ανταγωνισμό, τον ατομικισμό, την αποξένωση-απομόνωση και την αλλοτρίωση στις σχέσεις. Η δύναμη βρίσκονταν στην υπεράσπιση της ιδιοκτησίας, των οικονομικών συμφερόντων και των αρχών της ανταγωνιστικής αγοράς, με βάση τους κανόνες της ελεύθερης οικονομίας.

Με λίγα λόγια, η καπιταλιστικού τύπου κοινωνία πήρε τη μορφή της δυτικής νεωτερικότητας, που λειτούργησε ως παγκόσμιο πρότυπο, και την ακολούθησαν όλες οι κοινωνίες (μεταξύ των οποίων και η ελληνική). Βασική προϋπόθεση της ανάπτυξης, λοιπόν, ήταν η εισαγωγή κάθε κοινωνίας στο δυτικό καπιταλιστικό μοντέλο.

Σε ό,τι αφορά στο ελληνικό γίγνεσθαι, κατά τη μελετώμενη περίοδο και τη διαδικασία συγκρότησης της Ελλάδας ως έθνους-κράτους, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη παράγοντες κοινωνικο-οικονομικούς και πολιτισμικούς ή/και πολιτικούς. Έτσι, αναφορικά με το οικονομικό status της νεωτερικής Ελλάδας, η εκβιομηχάνιση καθυστέρησε αρκετά. Άρχισε να αναπτύσσεται πολύ αργότερα, στις αρχές του 20ού αιώνα, με τα πρώτα δειλά βήματα να εντοπίζονται στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Ήδη από το 1870 και μετά, αλλά κυρίως κατά τη διακυβέρνηση της χώρας από τον Χαρ. Τρικούπη (1882-1895), παρατηρήθηκε μια πρώτη ανάπτυξη της βιομηχανικής δραστηριότητας παράλληλα με εκείνη μιας σειράς άλλων τομέων, όπως των συγκοινωνιών, των δημόσιων έργων, της ναυσιπλοΐας και του εμπορίου, καθώς και του τραπεζικού συστήματος. Μάλιστα, σχετικά άρθρα στον Τύπο[21] τοποθετούνταν υπέρ της

[20]. Harriet Bradley, ό.π., σ. 291.
[21]. Ανώνυμο, «Η προστασία των κεφαλαίων μας», *Το Άστυ,* 208, 1889, σ. 8.

βιομηχανίας, η σπουδαιότητα της οποίας στα έθνη θεωρούνταν «τόσο αυταπόδεικτη και τόσο αναντίρρητη»[22].

Γενικά η βιομηχανική ανάπτυξη αντιμετωπίστηκε με υπερβολική αισιοδοξία και εγκαρδιότητα, συνυφασμένη απόλυτα με την πρόοδο, την ελπίδα και την ανάπτυξη. Την αποκαλούσαν, μάλιστα, «εθνοσωτήρια»[23], αφού χάρη σε αυτήν μπορούσε να επέλθει η οικονομική -και όχι μόνο- αναγέννηση του έθνους. Επομένως, η εκβιομηχάνιση θα παρείχε στην Ελλάδα την ευκαιρία να αποκαταστήσει το χαμένο κύρος της στην Ευρώπη και γι' αυτό ως εθνικό καθήκον θα έπρεπε να απολαμβάνει τη στήριξη τόσο των ξένων όσο και όλων των Ελλήνων[24].

Ταυτόχρονα, ακολουθώντας τα πρότυπα των ευρωπαϊκών χωρών, εμφανίστηκαν και στην Ελλάδα νέες κοινωνικές τάξεις: η ανώτερη, η μεσαία αστική και η εργατική. Κατά την τρικουπική περίοδο η κυριαρχία της μεγαλοαστικής τάξης και των γαιοκτημόνων, που ακόμη κρατούσαν «τα νήματα της πολιτικής και κοινωνικής ζωής»[25], κλυδωνίστηκε, καθώς ενδυναμωνόταν σιγά-σιγά η αστική τάξη, διεκδικώντας τον έλεγχο στην κοινωνικοπολιτική ζωή. Οι παραδοσιακές δυνάμεις έχασαν τον έλεγχο της οικονομικής και πολιτικής τους εξουσίας. Ερχόμενες αντιμέτωπες με τη κατάργηση των προνομίων τους, αντέδρασαν στις επιδιώξεις της νέας μεσαίας αστικής τάξης και στα συμφέροντα των νέων δυνάμεων. Σημειώθηκε, επομένως, όχι μόνο διάσταση, αλλά και σύγκρουση μεταξύ των παραδοσιακών και των νεωτεριστών, των παλιών αξιών και του νέου πνεύματος.

Οι μεγάλες, όμως, ανακατατάξεις στην ελληνική κοινωνία προέκυψαν στις αρχές του νέου αιώνα. Οι «κινητικότατοι» μεσοαστοί ενδυναμώθηκαν, προόδευσαν οικονομικά και καταξιώθηκαν πολιτικά κατά την περίοδο της διακυβέρνησης της χώρας από τον Βενιζέλο (1910-1916). Πρόκειται για μια εποχή που διαπνέονταν από αίσθηση αμφισβήτησης των παραδοσιακών αξιών και αναζήτησης νέου ιδεολογικού περιεχομένου. Κατά την περίοδο αυτή σημειώθηκε ουσιαστικά «ο αστικός μετασχηματισμός του κράτους, η οικονομική και δημογραφική ανάπτυξη»[26] της νέας (αστικής) τάξης, που μπήκε δυναμικότατα στο παιχνίδι της εξουσίας και της πολιτικής ισχύος. Συγκεντρώθηκε και ζούσε κυρίως στην πόλη της Αθήνας, αλλά και στα υπόλοιπα αστικά κέντρα της επικράτειας.

---

[22]. Ανώνυμο, «Βασιλικόν Πολυτεχνικόν Σχολείον εν Αθήναις», *Πανδώρα*, 88, τομ. Δ΄, 1853, σ. 396.
[23]. Ανώνυμο, «Ανώνυμος Υφαντουργική Εταιρεία εν Φαλήρω», *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 8.
[24]. Ό.π., σ. 8.
[25]. Χαράλαμπος Χαρίτος, *Το Παρθεναγωγείο του Βόλου,* Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα, 1989, σ. 336.
[26]. Ό.π., σ. 20.

Στον αντίποδα της κυρίαρχης αστικής τάξης υπήρχε η εργατική. Αποτελούμενη στο σύνολό της από τους πρώην δουλοπάροικους των φέουδων, είχε συγκεντρωθεί στις πόλεις, στο πλαίσιο της εκβιομηχάνισης και της αστικοποίησης, αποτελώντας τα λαϊκά κοινωνικά στρώματα και το προλεταριάτο της νέας βιομηχανοποιημένης ελληνικής κοινωνίας. Τα μέλη της ζούσαν σε βιαστικά ανεγερμένα φτηνά κτίσματα, κάτω από άθλιες συνθήκες και συνεχείς κακουχίες. Μοναδική τους περιουσία ήταν η εργασία τους με στόχο την επιβίωση, ερχόμενοι αντιμέτωποι με τη λεγόμενη «αστική φτώχια»[27]. Αλλά και οι συνθήκες εργασίας τους ήταν εξίσου άθλιες, θέτοντας σε κίνδυνο την υγεία τους, αφού «με θυσία της υγείας και της ζωής τους γεμίζουν τα ταμεία των εργοδοτών»[28] που καταπατούσαν τα δικαιώματά τους. Δεν ήταν λίγες οι φορές, βέβαια, που, καθώς ισχυροποιούνταν η εργατική τάξη, ξυπνούσε και ενδυναμώνονταν η ταξική συνείδηση των μελών της, που διεκδικούσαν τη θέση τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι κι επιζητούσαν τη βελτίωση των συνθηκών της εργασίας και της ζωής τους.

Διάκριση, όμως, υπήρχε και στις αντιλήψεις μεταξύ αστικού και εργατικού / αγροτικού πληθυσμού. Οι αντιλήψεις των πρώτων, σε γενικές γραμμές, ήταν σε πολλούς τομείς προοδευτικότερες και πιο καινοτόμες. Ωστόσο, συχνά η μπουρζουαζία, και ειδικότερα οι διανοούμενοι, που προέρχονταν από τους κόλπους της, προσέφεραν την πνευματική βοήθειά τους στους δεύτερους, αναλαμβάνοντας την εκπροσώπηση των αιτημάτων των λαϊκών στρωμάτων. Οι «νεοδιαφωτιστές» Έλληνες διανοούμενοι αναλάμβαναν την ηγεσία και την καθοδήγηση εργατών και αγροτών, μια και συχνά έλειπε από τους τελευταίους η συσπείρωση, η γνώση και η ομοιογένεια. Πρόσωπα με, κατά βάση, κοινωνική ακτινοβολία οι ίδιοι, προσέφεραν την ιδεολογική τους γραμμή, που ήταν σαφώς επηρεασμένη από τις σοσιαλιστικές αρχές. Έδειχναν συμπάθεια προς την εργατική τάξη, θεωρώντας πως «η σοσιαλιστική θεωρία θα θεραπεύσει την κοινωνική αδικία»[29]. Απέφευγαν, όμως, τις ακραίες θέσεις ή την άρδην μεταβολή του πολιτικού κατεστημένου, επιδιώκοντας την κοινωνική μεταρρύθμιση μέσα από νόμιμες διαδικασίες (όπως η εκπαίδευση ή η κοινωφελής δράση). Υιοθετώντας τον ρόλο των κοινωνικών αναμορφωτών ή των «ηθικοπλαστών», χαρακτηρίζονταν από μετριοπάθεια και συμβιβαστική στάση. Στην πραγματικότητα, υπερασπιζόμενοι τα εργατικά ή/και αγροτικά δικαιώματα ενδιαφέρονταν για την προώθηση των συμφερόντων (οικονομικών, κοινωνικών, πολιτικών) της τάξης τους. Παράλληλα, προκειμένου να

---

[27]. Harriet Bradley, ό.π., σ. 291.
[28]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο Σύνδεσμος των εργάτιδων», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.045, 1913, σ. 2.460.
[29]. Χαράλαμπος Χαρίτος, ό.π., σ. 230.

σταθεροποιήσουν και να επεκτείνουν την οικονομική, κοινωνική και πολιτική τους εξουσία, προέβαιναν σε πράξεις φιλανθρωπίας[30], όπως στην ίδρυση συλλόγων, σωματείων, σχολείων. Έτσι και στην Ελλάδα, χάρη στην άνοδο της αστικής τάξης, συντελέστηκε η θέσπιση φιλεκπαιδευτικών συλλόγων και σωματείων.

Προκειμένου, όμως, να κατανοήσουμε πλήρως την επίτευξη της νεωτερικότητας στην Ελλάδα, θα πρέπει, πέρα από τους κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες, να εξετάσουμε τη σχέση της (ομοιότητες και διαφορές) με τις ευρωπαϊκές χώρες που αφορούν σε πολιτισμικές, πολιτικές και ιστορικές συνιστώσες. Έτσι, σε ό,τι αφορά στις ομοιότητες, η βασικότερη από αυτές συνίσταται στην υιοθέτηση των αντιλήψεων, των ηθών και του τρόπου ζωής της Βικτωριανής Αγγλίας κατά το δεύτερο μισό του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Από την πλευρά της, κυρίως η ελληνική αστική τάξη, έχοντας τη Δύση ως απόλυτο πρότυπο, παράγεται πολιτικά, κοινωνιολογικά, ιδεολογικά, επιστημονικά και φαντασιακά από αυτήν. Υιοθετεί «τις ιδέες [τους] τόσο πρόθυμα» θεωρώντας πως «εκεί έγκειται ο πολιτισμός»[31], μια και ο δυτικός πολιτισμός εκλαμβάνεται ως ανώτερος όλων.

Επομένως, ο δυτικός πολιτισμός είναι αυτός που κερδίζει από άποψη ισχύος και ταυτότητας συγκρινόμενος με την ανατολική κουλτούρα. Λειτουργεί ως «οικουμενικό κριτήριο προόδου»[32], συνώνυμος της κοινωνικής ανάπτυξης και εξέλιξης. Παράλληλα, συχνά υποβαθμίζεται ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός συγκρινόμενος με τον δυτικοευρωπαϊκό, είτε στο εσωτερικό της χώρας είτε στο εξωτερικό, από τους Δυτικοευρωπαίους.

Επικρατεί ένα είδος σύγχυσης αναφορικά με την τοποθέτηση της Ελλάδας από τους δυνατούς Δυτικούς: πότε γίνεται αισθητή η τάση συμπερίληψής της μεταξύ των λαών της Ευρώπης, αποκλειστικά χάρη στο ένδοξο αρχαίο παρελθόν της, και πότε μεταξύ των λαών της Ανατολής. Τότε η Ελλάδα κατατάσσεται στις κοινωνίες με χαρακτηριστικά ανατολικής κουλτούρας θεωρώντας ότι υπολείπεται στην κοινωνική και πολιτική οργάνωση. Η αντίληψη αυτή προκύπτει από την αδυναμία ανίχνευσης ομοιοτήτων μεταξύ της αρχαίας και της σύγχρονης Ελλάδας, με σαφείς νύξεις για τη μη καθαρότητα της ελληνικής φυλής και του ελληνικού αίματος[33]. Αντιθέτως, οι ίδιοι οι Έλληνες προσπαθούν να πιστοποιήσουν την κατ' ευθείαν από τους αρχαίους

---

[30]. Harriet Bradley, ό.π., σ. 284.
[31]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Εάν ήσαν γαλλικά...», *Εφημερίς των Κυριών*, 381, 1894, σ. 2.
[32]. Stuart Hall, ό.π., σ. 454.
[33]. Μάρκος Γιαρδίνος, «Άρθρον περί βιβλίου πραγματευομένου περί Ελλάδος», *Πανδώρα,* 112, τομ. Ε΄, 1854, σ. 370.

καταγωγή» τους. Θεωρούν πως η Ελλάδα αποτελεί τη συνεχίστρια του ενδόξου παρελθόντος όπου αναπτύχθηκε ο «περιλάλητος»[34] αρχαίος ελληνικός πολιτισμός. Παρουσιάζουν τον εθνικό τους εαυτό να συνδέεται με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και να εμφανίζονται ως οι αδιαμφισβήτητοι συνεχιστές του. Παράλληλα, ασκείται έντονη κριτική στην ολιγωρία πολλών Ελλήνων ως προς τη διατήρηση και σύσφιξη των δεσμών τους με το ιστορικό παρελθόν. Φανερή είναι, λοιπόν, η επικράτηση ενός «αρχαϊστικού πνεύματος»[35], καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου και 20ου αιώνα, από το οποίο δεν απαλλάχτηκε σχεδόν ποτέ η ελληνική κοινωνία.

Από την άλλη πλευρά, εγκωμιάζεται από τους Έλληνες οποιαδήποτε κίνηση και προσπάθεια Ευρωπαίων και Αμερικανών να ασχοληθούν με την Ελλάδα, να ενστερνιστούν οποιοδήποτε ελληνικό στοιχείο ή να συνάψουν δεσμούς μαζί της. Πολλές φορές, μάλιστα, γίνεται φανερή κάποιου είδους υπερβολή, με τον υπέρμετρο έπαινο του φιλελληνισμού των ξένων. Δίνουν υπερβολική βαρύτητα στην καλή εντύπωση που θα πρέπει εκείνοι να σχηματίζουν για τους Έλληνες, προβαίνοντας τελικά σε μια τάση υποβάθμισης του εαυτού τους. Αυτή εκφράζεται είτε ανοιχτά, με βάση έναν άτυπο ανταγωνισμό, είτε έμμεσα, με αυτοσαρκαστικά σχόλια. Έχοντας χαμηλή αυτοεκτίμηση και όντας «ταπεινομοιρολάτραι»[36], ενστερνίζονται συχνά τον τίτλο των μικρότερων, των χειρότερων, των οικτρότερων από όλους.

Πάντως, από τις αρχές του 20ού αιώνα παρατηρείται μια δειλή, έμμεση προσπάθεια άσκησης κριτικής στις μεγάλες δυνάμεις της εποχής, κυρίως ως προς την αποικιοκρατική τους πολιτική[37]. Μερικοί Έλληνες διανοούμενοι, μάλιστα, ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, δεν διστάζουν να στρέψουν την κριτική τους στους Ευρωπαίους, με στόχο την τροποποίηση της αρνητικής εικόνας και των προκαταλήψεών τους απέναντι στην Ελλάδα. Παράλληλα, συχνά η κριτική τους, που στρέφεται προς στους δυνατούς της Δύσης, λαμβάνει μεγαλύτερες διαστάσεις και παίρνει τη μορφή άρθρου-διαμαρτυρίας στον Τύπο. Σε όλες τις περιπτώσεις, πάντως, οι επικρίσεις εκφράζουν και την ανησυχία απέναντι στην άκριτη υιοθέτηση των ξενικών επιδράσεων, αφορώντας παράλληλα και στους εκπροσώπους της ελληνικής αστικής τάξης. Ο Γ. Παπαδόπουλος, για παράδειγμα, μιλά για την απώλεια της εθνικής αγωγής από τους αστούς, που αποδέχονται τις δυτικές επιρροές και τις «*κακοδαιμονίες του*

---

[34]. Σαπφώ Λεοντιάς, «Η γυνή εν τη αρχαία τραγωδία», *Εφημερίς των Κυριών*, 52, 1888, σ. 3.
[35].Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, «*Η Μέση Εκπαίδευση των κοριτσιών στην Ελλάδα (1830-1893)».*Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα, 1986, σ. 92.
[36]. Γεώργιος Τσοκόπουλος, «Η τρίτη Ελλάς», *Εφημερίς των Κυριών,* 1.039, 1913, σ. 2.372.
[37]. Ελένη Γεωργιάδου, «Η λογοδοσία του ΧΙΧ αιώνος», *Εφημερίς των Κυριών*, 646, 1900, σ. 3.

ψευδοφραγκισμού»[38].

Η κριτική, πάντως, καθίσταται πιο γενικευμένη στις περιπτώσεις που υπαγορεύεται από σχετικά ιστορικά γεγονότα, όπως η ήττα του 1897 ή οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, όπου ο θαυμασμός προς τους προοδευμένους λαούς της Ευρώπης αντικαθίσταται με οργή, δυσπιστία, θυμό και αίσθηση αδικίας. Συχνά, μάλιστα, αποκτά πολύ αυστηρές διαστάσεις: τους ονομάζουν «δημίους» και βαρβάρους, άπληστους και πλεονέκτες, στους οποίους αρμόζει «αίσχος και όνειδος», διότι πρόδωσαν τον λαό που του «οφείλουν το φως». «Ο μικρός λαός»[39] τώρα αξίζει ευμενή σχόλια αφού, παρά τις όποιες δυσκολίες, κατάφερε να επιβιώσει και να διατηρήσει την εθνικότητά του ενώ η όποια προηγούμενη αυτοκριτική στην ανεπαρκή σύγχρονη Ελλάδα περιορίζεται. Η Ελλάδα δεν θεωρείται πια παροπλισμένη και περιθωριοποιημένη, ανάξια σεβασμού και τιμής. Αντίθετα, εμφανίζεται αναγεννημένη, πάλι δυνατή και ξανά δοξασμένη, αντάξια της αρχαίας δόξας της.

Σε σχέση, όμως, με την εθνική αυτο-αντίληψη των Ελλήνων, τελεί και η αντίληψή τους για τους κοντινούς και μακρινούς αδύναμους «άλλους». Η χαμηλή αυτο-εικόνα αποδίδεται στους άλλους, τους μη δυνατούς λαούς των Βαλκανίων (Τούρκους, Βούλγαρους, Αλβανούς), συνοδευόμενη από αρνητικούς χαρακτηρισμούς. Έτσι, οι Τούρκοι και οι Βούλγαροι παρουσιάζονται κυρίως με την ιδιότητα των κατακτητών των αλύτρωτων περιοχών. Παρουσιάζονται, επίσης, ως ανταγωνιστές στο επίπεδο των διεθνών σχέσεων: «να μην αφήσω», αναφέρει η Παρρέν, «να φιγουράρει η Βουλγαρία διά γυναικός αντιπροσώπου [...] και η Ελλάδα να λάμπει διά της απουσίας της»[40]. Για τους κοντινούς πολιτισμούς, με τους οποίους το ελληνικό στοιχείο βρίσκεται σε συνεχή επαφή, ανταλλάσσοντας πολιτισμικά στοιχεία, δεν εμπεριέχονται θετικά σχόλια, σε αντίθεση με τους μακρινούς και άγνωστους λαούς της Ανατολής.

Πάντως, ιδεώδης στάση για τον κάθε Έλληνα θα πρέπει να είναι η ανταπόκρισή του στο εθνικό του χρέος ως πολίτη και ως στρατιώτη[41]. Οι Νεοέλληνες θα αποτελέσουν τη γενιά που θα κληθεί να ζήσει στην Ελλάδα της Μεγάλης Ιδέας και θα επιδιώξει την απελευθέρωση των σκλαβωμένων αδελφών, μέσω εθνικοαπελευθερωτικών αγώνων. Οι πολεμικές επιχειρήσεις στις οποίες θα εμπλακεί ο ελληνικός στρατός χαρακτηρίζονται, τόσο από την κοινή γνώμη όσο και από τον Τύπο, ως καθαρά απελευθερωτικές και

---

38. Γρηγόριος Παπαδόπουλος, «Περί γυναικός και Ελληνίδος», *Πανδώρα*, 389, τομ. ΙΖ΄, 1866, σ. 110.
39. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο σταυρικός θάνατος», *Εφημερίς των Κυριών*, 499, 1897, σ. 1.
40. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καθημεριναί εντυπώσεις», *Εφημερίς των Κυριών*, 503, 1897, σ. 2.
41. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι γυναίκες και ο πόλεμος», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.026, 1912, σ. 2.124.

υπερασπιστικές του πάτριου εδάφους[42]. Η οποιαδήποτε αναφορά στην προσπάθεια δημιουργίας μιας Ελλάδας εκτενέστερης γεωγραφικά και ισχυρότερης πολιτικά και οικονομικά, πρωτοπορώντας ως μεγάλη δύναμη στα Βαλκάνια τον 20ό αιώνα, αποσιωπάται έντεχνα και δίνεται μόνο έμμεσα, παρουσιαζόμενη πάντα μέσα από το πρίσμα του εθνικού οφέλους και χρέους.

Απόλυτα συνυφασμένη με την έννοια της πατρίδας εμφανίζεται και αυτή της θρησκείας, αποτελώντας, αμφότερες, έννοιες που πολύ συχνά συμπλέκονται. Η δεύτερη θεωρείται, μάλιστα, ως η πρώτιστη από μια λίστα αξιών, καθώς συνδέεται με τις έννοιες της εθνικής συνείδησης, της κοινωνικής ευαισθητοποίησης και της οικογενειακής αρμονίας.

Ασκείται, έτσι, κριτική σε κάθε προσπάθεια κατάργησης ή ελαχιστοποίησης του θρησκευτικού ενδιαφέροντος από πλευράς κάποιων ατόμων ή φορέων. Ταυτόχρονα, η χριστιανική πίστη παρουσιάζεται με δογματικό τρόπο, που της προσδίδει έναν αναγκαστικό και παγκόσμιο χαρακτήρα ανωτερότητας και μοναδικότητας σε σχέση με τις άλλες θρησκείες. Διακρίνεται, όμως, και διαχωρισμός ανάμεσα στα δόγματα του ορθόδοξου και του καθολικού χριστιανισμού, δίνοντας σαφή προτεραιότητα στον πρώτο: «εκεί ο καθολικισμός παρακωλύει την πρόοδο»[43]. Είναι, μάλιστα, ενδιαφέρον πως μερικές φορές ο χριστιανισμός συνδέεται με τις έννοιες της παραγωγικότητας, της οικονομίας, των θεσμών. Ενδεικτικό της βαρύτητας που δίνεται στη δύναμη της Εκκλησίας αποτελεί το γεγονός πως στις επιτροπές εξέτασης των διαφόρων ιδιωτικών εκπαιδευτηρίων συμμετέχουν, μεταξύ άλλων, ιερείς και αρχιμανδρίτες[44].

Για τον λόγο αυτό, ασκείται κριτική σε εκείνους στους οποίους λείπει η αγάπη προς την πατρίδα και τη θρησκεία. Χαρακτηρίζονται ως αντεθνικοί, που δεν επιθυμούν, όπως τους καταλογίζεται, να δουν «τον λαό μας εξευγενισμένο, εκπολιτισμένο, ευσεβέστερο, χριστανικότερο, φιλοθρησκότερο»[45].

Η αδιαφορία προς την πατρίδα και την ορθοδοξία, επομένως, ταυτίζεται με την αδιαφορία «στην ηθική πρόοδο»[46]. Η όποια απομάκρυνση από τα «ιερά» εθνικοπατριωτικά ιδεώδη επικρίνεται ως ο κύριος παράγοντας για την κατάπτωση της χώρας. Η αγάπη προς την πατρίδα και τη θρησκεία θεωρείται, επομένως, μέγιστη αρετή, που πρέπει να διδάσκεται τόσο από τους γονείς όσο και από το σχολείο,

---

[42]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο Παν ανέζησεν», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.027, 1912, σ. 2.137.
[43]. Ελένη Γεωργιάδου, «Η λογοδοσία του ΧΙΧ αιώνος»…, σ. 3.
[44]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ποικίλα εσωτερικά. Μισθοί διδασκαλισσών», *Εφημερίς των Κυριών*, 65, 1888, σ. 7.
[45]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Προς τας κ.κ. συνδρομητρίας», *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 3.
[46]. Α. Παππαζαφειρόπουλος, «Περί πατριωτισμού», *Πανδώρα*, 112, τομ. Ε΄, 1854, σ. 367.

χρησιμοποιώντας πρόσφατα παραδείγματα πατριωτισμού[47].

[47]. Ό.π., σ. 366.

Α 2. Η θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα

Η κοινωνική δομή της βιομηχανικής κοινωνίας επηρέαζε, πέρα από τα άτομα, τις κοινωνικές τάξεις και το κοινωνικό φύλο, εφόσον άρχιζαν να μπαίνουν στην παραγωγική διαδικασία και οι γυναίκες, αντίστοιχα με τους άνδρες. Άρχισαν να αποτελούν, μέσα από την εργασία τους, πλουτοπαραγωγικό παράγοντα της οικογένειας, της κοινωνίας και της «ζωτικότητας της χώρας»[48].

Στην Ελλάδα οι γυναίκες θεωρούνταν πλέον ως τέως αδρανής δύναμη, που θα μπορούσαν να «προσδώσουν νέα ζωή στο έθνος»[49], λειτουργώντας υπέρ του κοινού καλού. Έτσι, το 1891, η «Εφημερίς των Κυριών» χαιρετίζει την είσοδό τους στην παραγωγική διαδικασία. Περιελάμβανε στις σελίδες της τις απόψεις ενός νομικού που αφορούσαν στο δικαίωμα των γυναικών να συμμετάσχουν «εις του ανδρός τα έργα»[50].

Ωστόσο, στο πλαίσιο της κοινωνικής μεταβολής και των νέων σχέσεων παραγωγής, τα στερεότυπα των φύλων έγιναν επικρατέστερα με σαφή διαχωρισμό μεταξύ των ανδρικών και γυναικείων ρόλων. Διαφοροποιούνταν με αυστηρά καθορισμένο πλαίσιο και διαφορετικές σφαίρες δραστηριοτήτων για γυναίκες και άνδρες. Οι γυναίκες, που όλο και περισσότερο εξαρτιόνταν οικονομικά από τους άνδρες, περιορίζονταν στις οικιακές εργασίες και τη μητρική τους ιδιότητα. Οι επαγγελματικές τους ικανότητες και, επομένως, η συμμετοχή τους στον εθνικό πλούτο παρεμποδίζονταν, νομιμοποιώντας έτσι «ένα πιο εξελιγμένο, ως εκ τούτου πιο ευέλικτο, μοντέλο ανδρικής κυριαρχίας»[51].

Δεν έλειπαν και άλλα επιχειρήματα, πιο παρωχημένα, που εστιάζονταν στην άποψη πως είναι ντροπή για τους άνδρες να εργάζονται οι γυναίκες τους «εκτός του οίκου». Χρησιμοποιούσαν απόψεις για τη χαμηλή νοητική ικανότητα και τη λογική των γυναικών, αρετές απαραίτητες για την επιτυχή ανταπόκριση στις απαιτήσεις του

---

[48]. Χαρίκλεια Καμβουκίδου, «Από την αγροτική ζωή», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.024, 1912, σ. 2.071.
[49]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τις η αξία των λόγων μας», *Εφημερίς των Κυριών*, 152, 1890, σ. 3.
[50]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο κος Λαμπρίδης και τα δικαιώματα των γυναικών», *Εφημερίς των Κυριών,* 241, 1891, σ. 5.
[51]. Ελένη Βαρίκα όπ. αναφ. στο Αγγελική Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η "συνετή ουτοπία" της Καλιρρόης Παρρέν», Επίμετρο στο Καλλιρρόη Παρρέν, *Η χειραφετημένη*, Αθήνα: Εκάτη, 1999, σ. 434.

εργασιακού βίου. Έτσι, το γυναικείο φύλο θεωρούνταν κατώτερο, εκ φύσεως, από το ανδρικό. Αυτές τις θέσεις υποστήριζαν σθεναρά και πολλοί επιστήμονες της μελετώμενης εποχής, βασιζόμενοι μάλιστα σε πορίσματα-συμπεράσματα της επιστήμης (της ιατρικής και της βιολογίας) «περί του διαφορετικού βάρους του εγκεφάλου των ανδρών και γυναικών»[52]. Πολλοί ήταν οι επιστήμονες που υποστήριζαν πως η βαριά νοητική εργασία μπορεί να επιφέρει βλάβες στον ελαφρύτερο γυναικείο εγκέφαλο. Εξαιτίας αυτού, οι γυναίκες αντιμετώπιζαν σοβαρές δυσκολίες ως προς τις επιδόσεις τους στις υψηλότερες βαθμίδες εκπαίδευσης. Δυσκολίες, όμως, αντιμετώπιζαν ακόμα και στην ενασχόλησή τους με διάφορους τομείς της επιστήμης: την πολιτική, τα κοινά και τα δημόσια αξιώματα.

Ήταν, όμως, επιπλέον και άλλα τα επιχειρήματα όσων αντιστέκονταν στην είσοδο της γυναίκας στην αγορά εργασίας[53]. Έκαναν λόγο για τη φυσική αδυναμία και δειλία της, την ευαίσθητη και τρυφερή φύση της και την ισχνότερη μυϊκή της δύναμη. Παράλληλα, η ψυχική υγεία και το νευρικό σύστημά της θεωρούνταν ασθενέστερα σε σχέση με του άνδρα, καθιστώντας την νευρωτική και αιωνίως ασθενικό ον[54].

Η φύση λοιπόν, επέμεναν, «έταξε τη γυναίκα σε δευτερεύουσα του άνδρα μοίρα»[55]. Όφειλε, επομένως, να μένει όπου η φύση την έταξε. Να ασχολείται αποκλειστικά με τα του οίκου της[56], τον μόνο κατάλληλο προορισμό γι' αυτήν, όπως επιτασσόταν από την οργανική της κατασκευή. Χρησιμοποιούσαν ως επιχειρήματα τις ανατομικές και φυσιολογικές διαφορές του σώματος ανδρών και γυναικών. Οι διαφορετικές φυσικές ιδιότητές τους οριοθετούσαν τις διαφορετικές τους λειτουργίες.

Έτσι, η έννοια της παραγωγικότητας των γυναικών αποκτούσε μια διαφορετική διάσταση συσχετιζόμενη με τις οικιακές τέχνες και τα μητρικά καθήκοντα. Θεωρούνταν διαδικασίες απαραίτητες για τις γυναίκες, καθώς μόνο έτσι γίνονταν ουσιαστική παραγωγική δύναμη της χώρας[57]. Επομένως, η απόδοση της απόλυτης εξουσίας της

---

[52]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καθημεριναί εντυπώσεις», *Εφημερίς των Κυριών*, 468, 1896, σ. 3.
[53]. Χρυσούλα Αναγνωστοπούλου, «Το γυναικείο ζήτημα στο περιοδικό Η Βοσπορίς», *Μνήμων,* 32, 2011-2012, σ. 136.
[54]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Σχολή γυμναστική γυναικεία και όχι γυμναστριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 208, 1888, σ. 5.
[55]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Παγγ-Χοέι-Παν», *Εφημερίς των Κυριών*, 152, 1890, σ. 2.
[56]. Ελένη Φουρναράκη. *Εκπαίδευση και αγωγή των κοριτσιών. Ελληνικοί προβληματισμοί (1830-1910),* Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1987, σ. 64
[57]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Λογοδοσία Οικ. και Επαγγελματικής Σχολής Ενώσεως Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.022, 1912, σ. 2.037.

οικογένειας δινόταν στον πατέρα, που είχε αναλάβει τον ρόλο του «κουβαλητή», εξασφαλίζοντας τα προς το ζην της οικογένειάς του. Η πατριαρχική εξουσία ενισχύθηκε και γινόταν απόλυτα αποδεκτή από τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας.

Η διαδικασία της υποταγής στα «θέλω» του πατέρα, πάντως, ξεκινούσε από πολύ νωρίς. Διαφορετική ήταν από την ημέρα της γέννησής τους ακόμα και η αντίδραση των γονέων απέναντι στο φύλο των παιδιών τους. Εκδήλωναν χαρά και υπερηφάνεια όταν γεννιόταν αγόρι, κομπάζοντας και πανηγυρίζοντας επειδή ήταν «ο διάδοχος του ονόματός» τους[58] και ο κύριος κληρονόμος της πατρικής περιουσίας. Αντιθέτως, η γέννηση της κόρης θεωρούνταν επιβάρυνση για την οικογένεια. Απαιτούσε την εξοικονόμηση προίκας προκειμένου να κανονιστεί ένα καλό συνοικέσιο και κατόπιν ένας καλός και οικονομικά συμφέρων γάμος. Χαρακτηριστικός ήταν, μάλιστα, ο τρόπος που συνηθίζονταν να αποκαλούνται τα κορίτσια και τα αγόρια (η προσφώνηση «κόρη/κόρες» για τα κορίτσια και «παις/παίδες» για τα αγόρια), θεωρώντας παιδιά μόνο τα άρρενα. Έμοιαζε, δηλαδή, η προσφώνηση των κοριτσιών να δηλώνει το φύλο τους, σαν ένα είδος σφραγίδας που θα τις χαρακτηρίζει εσαεί. Αντίθετα, ο όρος «παις» χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά για τα αγόρια, κλέβοντας την παιδικότητα και τον αυθορμητισμό από τα κορίτσια. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο της Παρρέν σχετικά με τον τρόπο που αναφέρονταν οι χωρικοί στα κορίτσια: «θηλυκά, με το συμπάθειο»[59], σαν να μιλούν για κάτι μιαρό, απαγορευμένο και αξιοκατάκριτο.

Διαφορετικός ήταν και ο τρόπος ανατροφής και κοινωνικοποίησης των τελευταίων, στοχεύοντας στην πλήρη ανταπόκρισή τους στις απαιτήσεις του κοινωνικού ρόλου του φύλου τους[60]. Τα αγόρια ανατρέφονταν με πολύ ιδιαίτερο και διαφορετικό τρόπο, που ξεκινούσε ήδη από την παιδική και εφηβική τους ηλικία. Γίνονταν αποδεκτά ως οι απόλυτοι κυρίαρχοι στη ζωή των οικογενειών -«το τρυφερό και χαϊδεμένο πλάσμα», «το αιώνιο άρρεν»[61]- στους οποίους όφειλαν τα θηλυκά μέλη να υποτάσσονται. Απολάμβαναν μεγαλύτερη ελευθερία και επιείκεια. Αναμένονταν να είναι θεληματικά, ισχυρά, φιλοτάραχα, δραστήρια και έξυπνα, γενικότερα δυναμικά και ενίοτε με σκληρό

---

[58]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η ανατροφή των ανδρών», *Εφημερίς των Κυριών*, 780, 1904, σ. 1.
[59]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα αιώνια θύματα», *Εφημερίς των Κυριών*, 793, 1904, σ. 1.
[60]. Παρασκευή Χατζηπαναγιώτου, «Η Συμμετοχή των Εκπαιδευτικών σε Θέματα Διοίκησης και Διαχείρισης της Σχολικής Μονάδας. Η Επίδραση του Παράγοντα Φύλου» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων*, επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997, σ. 297
[61]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η ανατροφή των ανδρών»..., σ. 1.

και απότομο προφίλ[62]. Τα κορίτσια, αντίθετα, βίωναν την αυστηρότητα και τη σκληρότητα και κοινωνικοποιούνταν με βάση τις αξίες της θηλυκότητας. Όφειλαν να βοηθούν τη μητέρα τους στις εργασίες του σπιτιού ή να αναλαμβάνουν από μικρή ηλικία τη φροντίδα των μικρότερων αδερφών. Θα έπρεπε να είναι λεπτεπίλεπτα, χαριτωμένα, αθώα, ευάρεστα, ευγενικά, υπομονετικά, πράα, ήσυχα, ευπειθή, πάντοτε εύθυμα και κόσμια, συνετά και, φυσικά, όμορφα. Γι' αυτό και χρέος της οικογένειας, κυρίως της μητέρας, που είχε επωμισθεί το μεγάλωμα των παιδιών, ήταν να δώσει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ανατροφή του γιου της.

Ο αυστηρός καθορισμός των ρόλων των φύλων συνεχίζονταν και στην ενηλικίωση. Ο δρόμος προς τη δημόσια ζωή παρέμενε ανοιχτός κυρίως για το ανδρικό φύλο, όπου και κυριαρχούσε. Ανταποκρίνονταν στις απαιτήσεις της που προϋπόθεταν «ένα επίπεδο εκπαίδευσης»[63] που η Πολιτεία τους εξασφάλιζε απλόχερα. Ήταν αυτοί που αναμένονταν να έχουν επιτυχή παρουσία σε δημόσιο βίο και συναθροίσεις[64]. Να έχουν ανεπτυγμένη την αίσθηση της αυτοπεποίθησης. Να λειτουργούν ανεξάρτητα και αποφασιστικά.

Επομένως, αφύσικη θεωρούνταν, ακόμα και από τις ίδιες τις γυναίκες, η δράση τους εκτός του οίκου μακριά από την προστασία και την επίβλεψη του πατέρα ή του συζύγου τους. Τα ηθικά κορίτσια όφειλαν να παραμένουν στο σπίτι αποφεύγοντας τις πολλές δημόσιες εξόδους. Ακόμα και όταν ενηλικιώνονταν, θα έπρεπε να εξέρχονται εκ του οίκου πάντοτε συνοδευόμενες από τον πατέρα τους ή κάποιο άλλο αρσενικό μέλος της οικογένειας. Πολύ σπάνια υπήρξε η περίπτωση που μία κόρη πήγαινε μόνη της για σπουδές στο εξωτερικό[65]. Για την κάθε γυναίκα, επομένως, η οικογένεια θα έπρεπε να βρίσκεται στο επίκεντρο της κοινωνικής ζωής της, ενστερνιζόμενη τους ρόλους που καθόριζε το τρίπτυχο: «Καλλίτερες μητέρες, καλλίτερες σύζυγοι, καλλίτερες αδελφαί»[66].

Συνεπώς, και μετά τον γάμο τους, όφειλαν να ανήκουν εξ ολοκλήρου στον οίκο τους,

---

[62]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι γυναίκες άξιαι του προορισμού των», *Εφημερίς των Κυριών*, 65, 1888, σ. 4.
[63]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 345.
[64]. «οι γενικές συναθροίσεις και οι ευρείς και δημόσιοι κύκλοι είναι το ευγενές στάδιο, όπου θριαμβεύει και συγκινεί ο έντεχνος και πειστικός λόγος του άνδρα» (Ειρήνη Λαχανά, «Η συνδιάλεξις», *Εφημερίς των Κυριών*, 86, 1888, σ. 4).
[65]. «η οποία [η ζωγράφος Ελένη Αλταμούρα] έμμεινε μόνη της εις ξένον τόπον έτη ο ολόκληρα άνευ ουδεμίας προστασίας» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Δύο μεγάλαι νεκραί. Ελένη Αλταμούρα*», Εφημερίς των Κυριών*, 613, 1900, σ. 3).
[66]. Διομήδης Κυριακός όπ. αναφ, στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 275.

αφού η καλή οικοδέσποινα πρέπει να μείνει στο σπίτι. Μάλιστα, οι ελλιπείς ικανότητες ως προς τα του οίκου της και οι ελλιπείς γνώσεις τους γύρω από κάθε τι που αφορά στη σοφή και οικονομική διοίκηση ενός σπιτιού πιστευόταν πως μπορούσαν να επιφέρουν δυσλειτουργία ακόμα και στο κράτος[67].

Εκτός από τον ρόλο της άξιας οικοδέσποινας και της καλής νοικοκυράς, οι γυναίκες είχαν επίσης ταυτιστεί απόλυτα με τον ρόλο της μητέρας και συζύγου. Η γέννηση των παιδιών αποτελούσε ζήτημα που τις αφορούσε αποκλειστικά: «Η γυναίκα ον κατάλληλο διά τεκνοποίηση»[68]. Η μητρότητα συχνά παρουσιάζονταν ως θείο δώρο και προνόμιο δικό τους[69], που προσδίδει την υπέρτατη χαρά και ευτυχία. Αλλά ήταν συνυφασμένη και με την απόλυτη αυτοθυσία[70]: οι γυναίκες που γίνονταν μητέρες όφειλαν, στο πλαίσιο της μητρικής αυταπάρνησης, να χάνουν την ατομικότητά τους και να θυσιάζονται. Εξίσου υπεύθυνες ήταν και για τα άλλα μέλη της οικογένειας που χρειάζονταν φροντίδα (όπως οι ηλικιωμένοι). Η μητρότητα, ωστόσο, αποτελούσε και τη μεγάλη τους δύναμη, αφού η γονιμότητά τους και η πολυτεκνία θεωρούνταν αρετές ανυπέρβλητες. Από την επάρκειά τους σε αυτές εξαρτιόταν, σε μεγάλο βαθμό, η αρμονία της σχέσης τους με τον σύζυγό τους. Στην αντίθετη περίπτωση, αναπτύσσονταν προβλήματα στη σχέση τους, που οδηγούσαν τελικά στη διάλυσή της, κάτι που θεωρούνταν η ηθική καταστροφή της γυναίκας.

Οι γυναίκες ως σύζυγοι ήταν υποχρεωμένες να είναι πάντοτε τρυφερές και πιστές, ενώ το δόσιμο και η εκδήλωση της όποιας σεξουαλικής επιθυμίας θεωρούνταν ανεπίτρεπτη εκ μέρους τους. Υποτελής υπήρξε η έκφραση της σεξουαλικότητάς τους ακόμα και όταν ήταν παντρεμένες. Αφήνοντας να ζητηθούν από τον άνδρα, κέρδιζαν εκ μέρους του τον σεβασμό, ενώ το αντίθετο θεωρείτο ατιμία. Ο άντρας κατείχε, λοιπόν, και πάλι τον πρωτεύοντα ρόλο. Όταν, μάλιστα, οι παντρεμένες γυναίκες αναζητούσαν τον έρωτα και την ικανοποίηση σε μια εξωσυζυγική σχέση «εκτός της οικιακής εστίας

---

[67]. «αφού λοιπόν κι εμείς πτωχεύσαμεν ως έθνος, [...] απόδειξη ότι ή δέν έχουμε νοικοκυρές [...] ή ότι οι νοικοκυρές δε βίσκονται στη θέση τους» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Παλαιαί θρησκείαι Β΄. Οικοκυρειό και εθνικαί πτωχεύσεις», *Εφημερίς των Κυριών*, 842, 1905, σ. 1).

[68]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Υπάρχει εν Ελλάδι γυναικείον ζήτημα;», *Εφημερίς των Κυριών*, 70, 1888, σ. 2.

[69]. Ελένη Μαραγκουδάκη, *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων. Παιδικά αναγνώσματα στο νηπιαγωγείο.* 4η 'Εκδοση. Αθήνα: εκδ. Οδυσσέας, 2005, σ. 24.

[70]. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Αναπαραστάσεις του Γυναικείου και Ανδρικού Φύλου στα Κείμενα των Βιβλίων‘Η Γλώσσα μου’ της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων, επιμ.* Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 316-338. Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997, σ. 324.

τους»[71], θεωρείτο ότι εγκληματούσαν. Στην αντίστοιχη, όμως, περίπτωση του άνδρα οι ηθικοί νόμοι δεν ήταν τόσο αυστηροί, αφού γι' αυτόν ήταν δικαιολογημένη και αναμενόμενη η επιρρέπεια σε «προκλήσεις της εξωτερικής ζωής [και] των επικίνδυνων συναναστροφών»[72].

Η οποιαδήποτε αναφορά στο ζήτημα της σεξουαλικότητας θεωρούνταν μεμπτή και, επομένως, απαγορεύσιμη για τις γυναίκες. Είχαν το δικαίωμα να λειτουργούν με βάση τη θηλυκή τους υπόστασης μόνο στο πλαίσιο της συζυγικής ζωής κατά τον τρόπο που περιγράφτηκε παραπάνω. Η σύναψη προγαμιαίων σχέσεων, ως αποτέλεσμα της ερωτικής έλξης μεταξύ των δύο φύλων, ήταν φυσικά αδιανόητη. Για την πριν τον γάμο ζωή των κοριτσιών απαιτούνταν η απόλυτη αποχή από κάθε είδους σεξουαλική ζωή. Φυσικά, επιβάλλονταν η διατήρηση της παρθενίας, η απώλεια της οποίας θεωρείτο καταστροφική. Οι ερωτικές ανησυχίες της κόρης θεωρούνταν κάτι επικίνδυνο για την ηθική της, διότι «φλερτ, έρωτες, στεναγμοί, απραγματοποίητες ελπίδες [...] προκαλούν [...] σκάνδαλο»[73]. Η έννοια του έρωτα παρέμενε αφηρημένη και ιδεατή και μπορούσε κανείς να τη συναντήσει στη λογοτεχνία, στα λεγόμενα ρομαντικά γυναικεία μυθιστορήματα και στην ποίηση, αλλά και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως το θέατρο. Προκειμένου, μάλιστα, να δοθεί η απαιτούμενη βαρύτητα στην αναγκαιότητα της αγνότητας των νεάνιδων, επιστρατεύονταν και επιχειρήματα που αφορούσαν στη θρησκεία, και ειδικότερα στις αξίες του χριστιανισμού. Πολλές φορές, άλλοτε, το ουσιαστικό «νεάνιδες» άλλαζε με αυτό των «παρθένων», δείχνοντας πόσο συνυφασμένη ήταν η ιδιότητα της παρθενίας με αυτήν την ηλικιακή ομάδα των γυναικών. Αντίθετα, η σεξουαλικότητα των ανδρών πριν από τον γάμο θεωρούνταν όχι μόνο επιτρεπτή, αλλά και αναγκαία. Γι' αυτούς ο τελευταίος ήταν κάτι σαν απάγκιο από την έντονη προηγούμενη ερωτική τους δραστηριότητα.

Στο ίδιο πνεύμα κινούνταν και οι ηθικοί κανόνες που ήταν αυστηρότεροι και απαιτητικότεροι για τις γυναίκες παρά για τους άνδρες. Το ζήτημα των ηθικών προτερημάτων και πιέσεων ήταν τόσο δεδομένο και αυθύπαρκτο, για ολόκληρο τον 19ο και μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα, που η (δια)τήρηση της ηθικής θεωρούνταν

---

[71]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Θέατρα και συναυλία», Εφημερίς των Κυριών, 442, 1896, σ. 7.
[72]. Μερόπη Μαρίνου, «Επιστολή Dupanloup περί ανατροφής κορασίων», *Εφημερίς των Κυριών*, 416, 1895, σ. 2.
[73]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι αδικούσαι και αι αδικούμεναι (εις απάντησιν των άρθρων του "Ριζοσπάστου" και της "Ακροπόλεως"). Γ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 549, 1898, σ. 1.

αυτονόητη για το γυναικείο, βεβαίως, φύλο. Προβάλλονταν ως καθήκον απαράβατο που μαζί με τη σεμνοπρέπεια και την αιδημοσύνη αποτελούσαν τις «ουσιωδεστάτες»[74] αρετές του θηλυκού γένους. Πολύ συχνά, μάλιστα, η σεμνότητα και «η καθαρότητα των ηθών»[75] συνυφαίνονταν με άλλες παραδοσιακές αξίες, όπως της ευσέβειας και της αγάπης για την πατρίδα. Από την άλλη πλευρά, η εμμονή στο ζήτημα της ηθικής λάμβανε και τραγελαφικό χαρακτήρα. Στην «Εφημερίδα των Κυριών» αναγράφεται πως πολλοί πατεράδες παρεμπόδιζαν τα κορίτσια τους να «μάθουν γράμματα»[76] για να μη γράφουν και ανταλλάσσουν ερωτικές επιστολές.

Επιπλέον, κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα επικρατούσαν πολλές στερεοτυπικές αντιλήψεις, στο πλαίσιο μιας πιεστικής εθιμοτυπίας και σχολαστικισμού, που αφορούσαν στις γυναίκες, από τις οποίες ήταν δύσκολο ή ανέφικτο να ξεφύγουν. Τέτοιου είδους στερεότυπα συναντούμε, στα μελετώμενα έντυπα της εποχής, να αφορούν στις ενδυματολογικές επιλογές τους, στη συμπεριφορά και στο ντύσιμό τους: στους κανόνες που πρέπει να ακολουθούν και στη στάση τους σε δημόσιους χώρους και γενικότερα σε μια σειρά απαγορεύσεων στις οποίες οι νέες κοπέλες όφειλαν να υπακούν.

Το χειρότερο, ίσως, όλων ήταν, όμως, πως κατά την ίδια χρονική περίοδο είχε επικρατήσει ο ενστερνισμός από τις ίδιες τις γυναίκες της υποδεέστερης θέσης τους σε σχέση με εκείνη των ανδρών[77]. Δεν έπαιρναν καμία πρωτοβουλία, εξαρτιόταν και υπάκουαν τυφλά στον σύζυγό τους. Έχοντας αποδεχτεί τον αποκλεισμό και τον περιορισμό τους, φοβούνταν τον ανταγωνισμό με τους άνδρες, έχοντας συνηθίσει την υιοθέτηση της κατώτερης θέσης τους. Παραιτούνταν από την αντίδραση απέναντι στην εξάρτησή τους από αυτούς κι έμεναν απαθείς και αδιάφορες, αποδεχόμενες «μοιρολατρικώς το νομοθετικόν και κοινωνικόν αυτό καθεστός»[78].

Πέρα, όμως, από τα παραπάνω, οι γυναίκες προωθούνταν σε υποδεέστερες θέσεις και στην εργασία, διευκολύνοντας τη «συνέχιση της ανδρικής κυριαρχίας στη

---

[74]. Ανώνυμο, «Αμαλιείου και άλλων σχολείων εξετάσεις», *Πανδώρα*, 225, 1859, σ. 216 και Βασιλική Αβραμίδου, «Η διάσταση του φύλου στην αρθρογραφία των παιδαγωγικών περιοδικών του 19ο αιώνα». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σ. 101.

[75]. Μάρκος Γιαρδίνος, «Άρθρον περί βιβλίου πραγματευομένου περί Ελλάδος»..., σ. 370-372.

[76]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τι αναγινώσκομεν αι Ελληνίδες», *Εφημερίς των Κυριών*, 145, 1889, σ. 2.

[77]. Αγγελική Λεονταρή, «Κέντρο Ελέγχου: Διαφορές ως προς το Φύλο σε Εφήβους» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων*, επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997, σ. 562

[78]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τι ζητούμεν;», *Εφημερίς των Κυριών*, 745, 1903, σ. 1.

βιομηχανική οικονομία»[79]. Παρατηρούνταν, βέβαια, δειλά-δειλά, το φαινόμενο της εργασίας όλο και περισσότερων γυναικών στη βιομηχανία, επειδή θεωρούνταν κατάλληλη για εκείνες. Οι εργοδότες-βιομήχανοι τις προτιμούσαν επειδή ήταν πιο πειθήνιες και υποταγμένες και λιγότερο απαιτητικές ως προς τις μισθολογικές τους απολαβές. Απαιτούνταν, όμως, από αυτές χαμηλή ειδίκευση και μηχανικές επαναληπτικές κινήσεις. Έτσι, δημιουργούνταν ένα είδος ανταγωνισμού μεταξύ των γυναικών και των ανδρών της εργατικής τάξης ως προς την πρόσβασή τους στην απασχολησιμότητα. Επίσης, υφίσταντο μισθολογικές ανισότητες, καθώς οι εργάτριες πληρώνονταν με το μισό του μισθού των ανδρών[80], με αποτέλεσμα να συνεχίζουν να εξαρτώνται οικονομικά από αυτούς. Παράλληλα, οι συνθήκες εργασίας τους ήταν άθλιες -εξίσου με αυτές των ανδρών εργατών- θέτοντας σε κίνδυνο την υγεία τους. Καταπατούνταν τα εργασιακά δικαιώματά τους. Αλλοτριώνονταν η προσωπικότητά τους. Δέχονταν την οικονομική και σεξουαλική εκμετάλλευση από τους εργοδότες τους. Είχαν εγκαταλειφθεί στην τύχη τους, νοσηρές και αναιμικές -όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει η Παρρέν αφιερώνοντας τους ένα τρισέλιδο άρθρο[81]- χωρίς την προστασία της Πολιτείας, της νομοθεσίας ή των σωματείων και των συλλόγων. Επιπλέον, στην Ελλάδα, μια και τα εργοστάσια ήταν λιγότερα από τα αντίστοιχα της Ευρώπης, οι γυναίκες της εργατικής τάξης έτειναν να απασχολούνται και σε άλλα επαγγέλματα, εξίσου χαμηλού κύρους, όπως υπηρετικό προσωπικό σε πλούσια σπίτια αστών, σε εργαστήρια και πλυντήρια. Συχνή, όμως, ήταν η απασχόλησή τους και σε επαγγέλματα παροχής περίθαλψης και φροντίδας σε παιδιά και ηλικιωμένους, όπως ήταν αυτό της δασκάλας, της γκουβερνάντας ή της νοσοκόμου.

Η Παρρέν θίγει το ζήτημα της λήψης μέτρων υπέρ των εργατριών στο τέλος του 19ου αιώνα, το 1895. Μιλά για την ανάγκη δημιουργίας υγιών συνθηκών εργασίας για τις εργάτιδες, μέλλουσες μητέρες υγιών υιών, που θα εξασφάλιζαν την επίτευξη εθνικών στόχων και πόθων. Ακόμα πιο τολμηρή, στις αρχές του 20ού αιώνα, επανέρχεται στο ίδιο ζήτημα. Τίθεται υπέρ της επαγγελματικής και πρακτικής εκπαίδευσης των κοριτσιών, που θα τα βοηθούσε στην εξεύρεση εργασίας κι επαγγέλματος. Θα παρείχε τη δυνατότητα της μόρφωσης σε βιοπαραγωγικούς κλάδους

---

[79]. Harriet Bradley, ό.π., σ. 18.
[80]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Θέσιν διά τους άνδρας», *Εφημερίς των Κυριών*, 351, 1894, σ. 2.
[81]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Δυστυχείς εργάτιδες!», *Εφημερίς των Κυριών*, 191, 1890, σ. 1-3.

(όπως η φωτογραφία[82], η τηλεγραφική, η ραπτική), εξασφαλίζοντάς τα επαγγελματικές διεξόδους, πέρα από το διδασκαλικό επάγγελμα, και ευνοώντας εντέλει την εγχώρια βιομηχανία.

Η αναγκαιότητα του παραπάνω αιτήματος, από το 1890 και μετά, αρχίζει να αναγνωρίζεται από την Πολιτεία, που προχωρά στη ρύθμιση σχετικών νομοσχεδίων (βλ. κεφ. Α 3.1.). Ομοίως, από το ίδιο έτος, αρχίζει μια προσπάθεια αντιστροφής των γενικευμένων επικρατουσών αντιλήψεων, που κρίνονταν πια ως αναχρονιστικές. Οι διεκδικήσεις των γυναικών άρχισαν να μεγαλώνουν. Οι προλήψεις και οι ανατολισμοί[83] έπρεπε να αρθούν, αφυπνίζοντας την κοινωνική συνείδηση σε όλα τα οικογενειακά και κοινωνικά ζητήματα. Σαφώς επηρεασμένες από τις συναδέλφισσές τους στο εξωτερικό, επιχειρούσαν τη διαπλάτυνση των διεκδικήσεων τους. Διεκδικούσαν την τροποποίηση του υπάρχοντος νομοθετικού πλαισίου βάσει σχετικών μεταρρυθμίσεων υπέρ της προστασίας των εαυτών τους και των παιδιών τους.

Παράλληλα, η απόλυτη υποτέλεια στην ηθοπρέπεια σε συνάρτηση με τον θρησκευτικό φανατισμό άρχισε σταδιακά να φθίνει. Έτσι, το 1891 άρχισε να γίνεται λόγος για την ανεξιθρησκία και τα θρησκευτικά φρονήματα των λαών[84]. Ταυτόχρονα, οι υποστηρικτές των νεωτερικών απόψεων για το ζήτημα της ηθικής πρέσβευαν -υιοθετώντας μια, ομολογουμένως, ανοιχτή ματιά στο ζήτημα- πως η υπερβολική αυστηρότητα στους κώδικές της ήταν συνυφασμένη με τις προκαταλήψεις.

---

82. «Οι πρώτες Ελληνίδες γυναίκες που ασχολήθηκαν επαγγελματικά [με τη φωτογραφία] ήταν «αι δεσποινίδαι αδελφαί Κάντα». Ασφαλώς για τα αυστηρά ήθη της εποχής ένα τέτοιο επάγγελμα ήταν μια πολύ τολμηρή πρωτοβουλία για γυναίκα. Πρωτάνοιξαν το φωτογραφείο τους το 1889 στην οδό Σταδίου 40, απέναντι από το υπουργείο των Εσωτερικών», Άλκης Ξανθάκης, «Ελληνική φωτογραφία 1875-1900». *Ανεμούριον* (blog), 14 Φεβρουαρίου 2015.

83. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η νέα Βουλή και αι γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.011, 1911, σ. 1.738.

84. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο Θεός εν τη ιστορία», *Εφημερίς των Κυριών*, 241, 1891, σ. 7.

Α 2.1. Κριτική σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία. Μια ειρηνική επανάσταση. Κάτι άρχισε να αλλάζει...

Κάτω από το πρίσμα των νέων κοινωνικο-πολιτιστικών δεδομένων στην ελληνική κοινωνία, πολλές προοδευτικές Ελληνίδες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες προσπάθησαν να αντικρούσουν τις ακραίες απόψεις περί της φυσικής αδυναμίας του φύλου τους. Υποστήριζαν πως θα μπορούσε να προβάλλεται όχι πάντα ωραίο, αλλά ενίοτε και άσχημο, δυνατό και όχι ασθενές, «πνευματικά ακμαίο και πλούσιο»[85]. Οι αδυναμίες που του καταλογίζονταν υπήρξαν αποτέλεσμα προλήψεων. Τώρα πια, στη μεταβατική αυτή περίοδο, οι γυναίκες είχαν την ευκαιρία να χρησιμοποιήσουν «τα πνευματικά τους κεφάλαια»[86], να παλέψουν και να εξασφαλίσουν το μέλλον με βάση την εργασία τους.

Κάποιες ακόμα πιο προοδευτικές διανοούμενες δε δίσταζαν να καταγγείλουν ως υπευθύνους της ηθικής κατάπτωσης των γυναικών τους άνδρες, που αποδέχονταν την «εκμετάλλευση του αδυνάτου από τον ισχυρό»[87]. Διακήρυσσαν την ισότητα των φύλων και, παράλληλα, επιχειρούσαν να αποτινάξουν τον εφησυχασμό για το δικό τους προκειμένου να αποκτήσουν έναν πιο αναβαθμισμένο ρόλο ως συνέταιροι και συγκοινωνοί με το ανδρικό. Τάσσονταν υπέρ της προσπάθειας να καταστεί δυνατή η συνεργασία μεταξύ των δύο φύλων, καταρρίπτοντας προαιώνιους φραγμούς κι άνισες σχέσεις ισχύος. Αποτελούσε καθήκον του κάθε άνδρα να αποποιηθεί τις απόψεις περί της υποδεέστερης θέσης της γυναίκας και να αναγνωρίζει την αξία της και «την πνευματική ομοιότητα αυτής προς αυτόν»[88].

Προχωρώντας ένα βήμα παραπάνω, επέκριναν την εξουσία του τελευταίου και την τάση που επικρατούσε να περιορίζει τη γυναίκα σε θέση «δουλική»[89] και πλήρως απομονωμένη από την κοινωνική ζωή. Οι άντρες καταγγέλλονταν πως έφεραν μεγάλο μερίδιο ευθύνης, καθώς α) ήταν αυτοί που θέσπισαν άνισους και άδικους νόμους για τις

---

[85]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εις την Ευρώπην», *Εφημερίς των Κυριών*, 960, 1909, σ. 505.
[86]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εν τοις ταχυδρομείοις και τηλεγράφοις», *Εφημερίς των Κυριών*, 69, 1888, σ. 1-2.
[87]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα αιώνια θύματα»..., σ. 2.
[88]. Σαπφώ Λεοντιάς, «Η κ. Σαπφώ Λεοντιάς περί του γυναικείου ζητήματος», *Εφημερίς των Κυριών*, 400, 1895, σ. 3
[89]. Σαπφώ Λεοντιάς, «Η γυνή εν τη αρχαία τραγωδία»..., 52, 1888, σ. 3.

γυναίκες[90], β) διατηρούσαν για τον εαυτό τους όλα τα προνόμια, γ) επιζητούσαν να επιβεβαιώνονται μέσω της κυριαρχίας τους λειτουργώντας ως ισχυρός κοινωνικός παράγοντας, δ) απολάμβαναν όλα τα δικαιώματα που τους παρέχονταν βάσει ενός καθεστώτος όπου «ο νόμος του ισχυρότερου κυριαρχεί»[91] και ε) ανέθεταν στις γυναίκες εργασίες και ευθύνες που οι ίδιοι θεωρούσαν περιττές, βαρετές και υποδεέστερες, συμβάλλοντας στην ευδαιμονία του δικού τους (ισχυρού) φύλου.

Άλλοτε, πάλι, οι γυναίκες γίνονταν λιγότερο αισιόδοξες -και ίσως περισσότερο ρεαλίστριες-, υποστηρίζοντας πως, ειδικότερα σε ό,τι αφορά στον Έλληνα άνδρα, η όποια υποστήριξή του προς το άλλο φύλο θα δίνονταν εφόσον τα συμφέροντά τους δεν θα έρχονταν σε άμεση σύγκρουση. Η αντίσταση αυτή, σύμφωνα με τις λόγιες, έκρυβε την ανασφάλειά τους για το ενδεχόμενο της αμφισβήτησης της υπεροχής τους και της άρσης των προνομίων τους στον στίβο της επιστήμης, της παιδείας και των γραμμάτων.

Αναφορικά με το ζήτημα της «εκ φύσεως ισχυρότερης θέσεως» των ανδρών λόγω της μυϊκής τους δύναμης, κατέληγαν πως το συγκεκριμένο επιχείρημα συνέβαλε επίσης στην υποδούλωση της γυναίκας. Ενώ για τα αντίστοιχα επιχειρήματα περί της ασθενέστερης φύσης των γυναικών χαρακτήριζαν ως «ανθρωπάρια»[92] όσους θεωρούσαν την ανδρική ανώτερη της γυναικείας. Αδίκως τις έκριναν υποδεέστερες ως προς τη δύναμη της νόησής τους και, επομένως, ανίκανες να ανταποκριθούν με αρτιότητα στις απαιτήσεις επιστήμης και τέχνης.

Πρέσβευαν πως η ευφυΐα αποτελούσε το βασικό όπλο και κάλλος των γυναικών[93], η οποία ήταν μη αμφισβητήσιμη ιδιότητά τους. Υποστήριζαν, μάλιστα, πως, όταν το γυναικείο πνεύμα καλλιεργούνταν κατάλληλα, γίνονταν εφάμιλλο του ανδρικού. Δεν έλειπε, ωστόσο, και το στοιχείο της αμφισημίας: ενώ από τη μια θεωρούσαν ότι η νόηση της γυναίκας δεν υστερούσε σε σχέση με εκείνη των ανδρών, από την άλλη τη συνέδεαν κυρίως με τα συναισθήματα και την τρυφερότητα[94].

---

[90]. Δημήτριος Σταματιάδης, «Το ζήτημα της εργασίας της γυναικός», *Εφημερίς των Κυριών*, 617, 1900, σ. 2.
[91]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Νόμος άνομος», *Εφημερίς των Κυριών*, 949, 1908, σ. 242.
[92]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι πρώται διδάκτορές μας. Γυναικείος θρίαμβος», *Εφημερίς των Κυριών*, 470, 1896, σ. 5-6.
[93]. «Εν ταις χερσίν μόνον εκείνων αίτινες ευφυΐαν τινά έχουσιν, είναι το κάλλος καί ο κόσμος όπλον επικίνδυνον τοις ανδράσι» (Έλλεν Μωρ, «Ασπασία», *Εφημερίς των Κυριών*, 141, 1889, σ. 6).
[94]. «Τό τομίδιον [της Βερτίνης Αττίλη] εμπεριέχει ό,τι τρυφερόν δύναται να παράγει γυναικεία ευφυΐα, εξαιρετικώς ποιητική, τραφείσα εν τη αγάπη του αληθούς, του ωραίου καί του καλού» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Βιβλία και περιοδικά», *Εφημερίς των Κυριών*, 175, 1889, σ. 8).

Αναφορικά, επίσης, με την άποψη περί εμποδίων που έθετε η φύση ως προς την ικανότητα των γυναικών στην εργασία, οι προοδευτικές λόγιες τάσσονταν ανοιχτά υπέρ του συγκεκριμένου δικαιώματός τους. Ανέφεραν πως η εργασία αποτελούσε δικαίωμα όλων, επιφέροντας τον σεβασμό του ατόμου και την ισότητα[95] κι εξυψώνοντας την αυτοεκτίμηση και την αυτοπεποίθηση των γυναικών. Έθεταν, επομένως, πολλαπλά αιτήματα μεταρρυθμίσεων στις κυβερνήσεις διεκδικώντας το δικαίωμα να εργάζονται όπως οι άνδρες σε κάθε κλάδο. Στο εξωτερικό, άλλωστε, είχαν ήδη εφαρμοστεί οι πρώτες απόπειρες εισαγωγής των γυναικών σε ευρύτερες θέσεις εργασίας, όπως στο ταχυδρομείο[96]. Έτσι, και στην Ελλάδα θα μπορούσαν να ανοιχτούν νέες προοπτικές για τις γυναίκες στον συγκεκριμένο κλάδο, επιφέροντας «διπλάσιο και ασφαλέστερο εισόδημα»[97] από το επάγγελμα της δασκάλας.

Ωστόσο, η γυναικεία εργασία αντιμετωπίζονταν ως υποβοηθητική για την ικανοποίηση των βιοτικών αναγκών των ιδίων και της οικογένειάς τους. Παρέμεναν ακόμα οι παραδοσιακές αντιλήψεις για την εργασία της γυναίκας, ιδιαίτερα μετά τον γάμο της. Τον κύριο ρόλο του συντηρητή της οικογένειας κατείχε ο σύζυγος, ενώ η εργασία της περιορίζονταν σε συμπληρωματικό επίπεδο. Η αυτοβουλία της ως προς τις εργασιακές της επιλογές ήταν περιορισμένη κι εξαρτιόταν από τη διάθεση του συζύγου. Επιπλέον, παρατηρούνταν συχνά το φαινόμενο, προκειμένου να γίνονταν αποδεκτές από το καθεστώς ενός συγκεκριμένου εργασιακού τομέα, να «εξανδρίζονται»[98], ενστερνιζόμενες τον ανδρικό τρόπο σκέψης, συμπεριφοράς και ντυσίματος.

Την αντίθεσή τους στην επαγγελματική χειραφέτηση των γυναικών υποστήριζαν,

---

[95]. Ως προς τον τρόπο που έβλεπαν την ισόστητα των γυναικών με τους άνδρες οι Ελληνίδες λόγιες είχαν ενστερνιστεί την άποψη πως η γυναίκα δεν είναι ίση με τον άνδρα, αλλά τον συμπληρώνει και συμπληρώνεται από εκείνον: ««Ενότης δεν σημαίνει ισότης. Ουδέποτε εσκέφθημεν να ζητήσωμεν την εξίσωσιν της γυναικός προς τον άνδρα, αλλά την αμοιβαίαν συμπλήρωσιν αυτών» (Καλλιρόη Παρρέν, «Πέμπτον έτος», *Εφημερίς των Κυριών*, 204, 1891, σ. 2).

[96]. «Η αποτελεσματική και επιτυχής των γυναικών επίδοσις εν των τηλεγραφικώ κλάδω διήνοιξε στάδιον ευρύ εις το γυναικείον στοιχείον, προς ό τα μεγαλύτερα κέντρα ηνέωξαν ευχαρίστως τας θήρας των τηλεγραφικών γραφείων των» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Μελέτη επί της ιστορίας της γυναικός εν τοις ταχυδρομείοις και τηλεγράφοις παρά τοις εν Ευρώπη και Αμερική πεπολιτισμένοις λαοίς», *Εφημερίς των Κυριών*, 69, 1888, σ. 3).

[97]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι αδικούσαι και αι αδικούμεναι (εις απάντησιν των άρθρων του "Ριζοσπάστου" και της "Ακροπόλεως") ΣΤ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 552, 1898, σ. 1.

[98]. Συναντούμε το ρήμα «εξανδρίζομαι» συχνά στα μελετώμενα έντυπα και σημαίνει την υιοθέτηση από την πλευρά των γυναικών ανδρικών χαρακτηριστικών και στοιχείων στην εξωτερική εμφάνιση και τη συμπεριφορά τους.

επίσης, και μερικές λόγιες που υιοθετούσαν πιο συντηρητικές απόψεις[99]. Πρόκειται για την αντι-χειραφετική ομάδα της γυναικείας κίνησης, τις γράφουσες στο περιοδικό «Βοσπορίς». Εκδίδονταν στην Κωνσταντινούπολη[100], με πρωτοστατούσα την Κορνηλία Πρεβεζιώτου, την ιδιοκτήτρια και διευθύντριά του, ποιήτρια και δημοσιογράφο. Πίστευαν, γενικότερα, πως η γυναικεία χειραφέτηση αποτελεί «ολέθρια κοινωνική μάστιγα και φοβερή νόσο»[101] και εναντιώνονταν όχι μόνο στην πολιτική αλλά και την επαγγελματική χειραφέτηση των γυναικών.

Αντίθετα η αθηναϊκή «χειραφετική ομάδα»[102] της Παρρέν αντικρούει τα αντεπιχειρήματα περί ολιγωρίας που θα επιδείκνυαν οι γυναίκες ως προς τα οικιακά τους καθήκοντα, εξαιτίας των εργασιακών τους υποχρεώσεων. Η εργασία δεν χαλαρώνει «τη συνεκτικότητα των οικογενειακών δεσμών»[103], αφού «η γυναίκα, όσο πολυάσχολη και αν [είναι], όταν γίνει μητέρα, θα μείνει για πάντοτε μητέρα»[104]. Επιπλέον, έχοντας την οικονομική ανεξαρτησία, θα είχε ευτυχέστερη προσωπική ζωή, καθώς θα απέφευγε εμπορικούς και συμφεροντολογικούς γάμους[105]. Εξάλλου, η εργασία εντός του οίκου, είτε με τις δουλειές του σπιτιού είτε με τα εργόχειρα, είναι μηχανικής φύσης και μη δημιουργική, που αποχαυνώνει το πνεύμα.

Αλλά και στην πληκτική ζωή των άγαμων γυναικών πρότειναν ως αντίποδα την εργασία. Οι «γεροντοκόρες» αντιμετωπίζονταν ως όντα μιαρά και παράξενα, που δεν προσέφεραν τίποτα στο κοινωνικό σύνολο και στην πατρίδα. Παρέμεναν στο περιθώριο της ζωής «γερασμένες κόρες που ανά δυάδες και τριάδες, σε μία οικογένεια αριθμούμενες, μαραίνονται, γερνούν χωρίς παρελθόν, παρόν και μέλλον»[106], χωρίς κανέναν προορισμό και σκοπό. Το αντίδοτο γι' αυτές θα μπορούσε να είναι η εργασία, που θα λειτουργούσε ως μέσο προσωπικής τους ανάπτυξης.

Ακόμη, η εργασία της γυναίκας σε κρίσιμες περιόδους, όπως ο πόλεμος, θα μπορούσε να συντελέσει στην αποφυγή των συνεπειών της οικονομικής κρίσης. Ο

---

[99]. Χρυσούλα Αναγνωστοπούλου, «Το γυναικείο ζήτημα στο περιοδικό Η Βοσπορίς»…, σ. 127
[100]. Αγγελική Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η "συνετή ουτοπία" της Καλιρρόης Παρρέν»…, σ. 476.
[101]. Ό.π., σ. 476.
[102]. Ό.π., σ. 479.
[103]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα πάτρια», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.012, 1911, σ. 1.762.
[104]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εν τοις ταχυδρομείοις και τηλεγράφοις»..., σ. 1.
[105]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα πάτρια»..., σ. 1.762.
[106]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Υπάρχει εν Ελλάδι γυναικείον ζήτημα;»..., σ. 2.

αγώνας υπέρ της πατρίδας, άλλωστε, αποτελούσε μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις που αναγνώριζαν στη γυναίκα το δικαίωμα να ξεπεράσει τα στενά όρια του φύλου της και τους νόμους που το καθόριζαν. Σε μια άτυπη αξιολογική κλίμακα, η αγάπη προς την πατρίδα προβάλλονταν ως επιβαλλόμενη υποχρέωση του κάθε ατόμου ξεχωριστά. Εθνικό σκοπό, όμως, αποτελούσε, ως προέκταση του προηγουμένου, η προσέγγιση της Εθνικής Ιδέας[107] και η ανάδειξη των αξιών του ελληνισμού. Αργότερα, κατά το 1905, γινόταν καθαρά λόγος για την ανάμειξη των γυναικών ακόμα και σε σύγχρονα εθνικά ζητήματα, όπως αυτό της Μακεδονίας[108].

Έτσι, στις αρχές του 20ο αιώνα πολλές διανοούμενες και πολλοί διανοούμενοι τάσσονταν ανοιχτά υπέρ της διανοητικής (πολιτισμικής), πολιτικής και ηθικής αναγέννησης του έθνους. Ξεκίνησαν μια δειλή, στην αρχή, προσπάθεια αναμόρφωσης του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού για να αποκατασταθεί το εθνικό γόητρο και η εικόνα του εθνικού εαυτού των Ελλήνων. Στόχευαν να δώσουν βαρύτητα στο παρόν, κάνοντας πιστευτό πως πέρα από την αρχαία Ελλάδα, υπάρχει και η νεότερη. Ξεκίνησαν, επίσης, κάποιες δειλές προσπάθειες κριτικής απέναντι στην αρχαιολατρία και στον κλασικισμό. Ταυτόχρονα, άρχισε να ακούγεται πως η αναγέννηση της Ελλάδας θα επέρχονταν από τους ίδιους τους πνευματικούς ανθρώπους της (με το ήθος, τον λόγο και τα έργα τους) και όχι από τη Δύση. Στόχος ήταν η ανάδειξη της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής στη φιλολογία, τη μουσική και τα διάφορα είδη της (όπως η όπερα και η οπερέτα), το θέατρο και τους ελληνικούς χορούς. Αναπτύχθηκε ταυτόχρονα κριτική στην ξενομανία και την άκριτη αντιγραφή ξένων στοιχείων, που επικρατούσε στην ελληνική κοινωνική ζωή. Ήταν απαραίτητο, λοιπόν, για τους Νεοέλληνες να αφυπνιστούν δείχνοντας εμπιστοσύνη στη δύναμη της εθνικής τους αυθυπαρξίας με στόχο την αναστήλωση του χαμένου γοήτρου τους. Οι λόγιες φεμινίστριες, τέλος, προκειμένου να πείσουν για την ορθότητα των θέσεών τους, επικαλούνταν επιχειρήματα που αντλούσαν, πέρα από το εθνικό, κι από το θρησκευτικό αίσθημα και ειδικότερα τον χριστιανισμό[109].

---

[107]. Ν. Σπανδώνης, «Αστραπή», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.004-5, 1911, σ. 1.592.
[108]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι διπλωμάτιδες μας εις το εξωτερικόν», *Εφημερίς των Κυριών*, 900, 1907, σ. 1-2.
[109]. «Η θρησκεία του Χριστού η δογματίζουσα την ισότητα και την αγάπην θέτει τα πρώτα θεμέλια [...] η γυναίκα με τη νέα αυτή θρησκεία εξεγείρεται και συντρίβει τα δεσμά της βαρβατότητος» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Η σημερινή εορτή», *Εφημερίς των Κυριών*, 400, 1895, σ. 2).

Α 2.2. Η ανάπτυξη του γυναικείου κινήματος και του φεμινισμού στην Ελλάδα

Άκρως νεωτεριστικό στοιχείο και παράγοντας του πολιτισμού και της προόδου θεωρούνταν από τις φεμινίστριες, οι πρώτες εκ των οποίων προέρχονταν από τη Γαλλία, ο φεμινισμός. Για τις ίδιες η ενίσχυση της πατριαρχίας είχε ως αποτέλεσμα τον αποκλεισμό του φύλου τους από τα κέντρα εξουσίας και την αποτροπή της συμμετοχής τους στη σφαίρα της δημόσιας ζωής. Στο πλαίσιο του απόλυτου διαχωρισμού του δημόσιου από τον ιδιωτικό χώρο οι γυναίκες έπρεπε να αποφεύγουν το παρίστασθαι στον κοινωνικό βίο.

Βέβαια, δεν είναι λίγοι οι θεωρητικοί που πιστεύουν πως στη μεταβιομηχανική κοινωνία οι γυναίκες είχαν τη δυνατότητα να εξέλθουν από το σπίτι. Κατά την ίδια περίοδο γεννήθηκε και το λεγόμενο «βικτωριανό φεμινιστικό κίνημα», που αμφισβητούσε την ιδεολογία του οικιακού βίου[110], επιζητώντας και πετυχαίνοντας, με αργούς, έστω, ρυθμούς, οικογενειακά, κοινωνικά, οικονομικά και εκπαιδευτικά δικαιώματα στις γυναίκες. Υποστήριζε την είσοδό τους στη σφαίρα της δημόσιας ζωής, επικρίνοντας έντονα τις δομές του πατριαρχικού ελέγχου. Έτσι, σε πολλά ανδροκρατούμενα επαγγέλματα, όπως αυτό της ιατρικής, άρχισαν να κάνουν δειλά-δειλά στην αρχή την είσοδό τους κάποιες γυναίκες.

Αλλά και στην Ελλάδα, από τις αρχές του 20ού αιώνα μάλιστα και μετά, ο Τύπος της εποχής δεν δίσταζε να κάνει χρήση των όρων «φεμινισμός» και «φεμινίστριες» για να περιγράψει την παραπάνω δράση των γυναικών[111]. Επίσης, διάφοροι λόγιοι έθεταν ανοιχτά τις απόψεις τους για την ισοτιμία και την ισότητα των δύο φύλων, τις οποίες χαιρέτιζαν με εγκαρδιότητα οι φεμινίστριες, φιλοξενώντας τις στον γυναικείο Τύπο.

Παράλληλα, οι ίδιες οι γυναίκες «δεν διστάζουν να αυτοαποκαλούνται φεμινίστριες» και να ασχολούνται ανοιχτά με τα κοινωνικά ζητήματα. Αξιοπρόσεκτο, μάλιστα, είναι πως η έννοια «φεμινισμός» χρησιμοποιούνταν και για το ανδρικό φύλο, προκειμένου να περιγράψει την προοδευτικότητα πολλών ανδρών διανοουμένων που υπερασπίζονταν τα γυναικεία ζητήματα, θεωρώντας τη γυναίκα «πολύτιμο παράγοντα της ανάπτυξης και

---

[110]. Harriet Bradley, ό.π., σ. 305.

[111]. Βασιλική Αβραμίδου, «Η διάσταση του φύλου στην αρθρογραφία των παιδαγωγικών περιοδικών του 19ο αιώνα». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, σ. 20.

της προόδου των λαών»[112].

Συντελέστηκε, έτσι, η ανάπτυξη του γυναικείου κινήματος[113]. Γίνεται εμφανής μια ζύμωση με τις γυναίκες να ενώνονται «σε ένα μεγάλο και συμπαγές σωματείο για να επιληφθούν της βελτίωσης της θέσεως του φύλου τους»[114]. Βασίστηκαν κυρίως στις δικές τους δυνάμεις, καθώς το ζήτημα της χειραφέτησης «περισσότερα είχε να περιμένει και να ελπίζει από τις γυναίκες, παρά από τους άνδρες»[115]. Αντιτάχθηκαν στο κατεστημένο που έτσι κι αλλιώς κλονιζόταν σιγά-σιγά, εξαιτίας των κοινωνικών αλλαγών και των νέων ιδεών. Οι γυναίκες πρέσβευαν πως η πολυπόθητη ισότητα και χειραφέτησή τους μπορούσε να επέλθει μέσα από την εργασία τους. Ταυτόχρονα, μέσα από τη δράση τους, θα γίνονταν δυνατή η μεταβολή των στενών και περιορισμένων ιδεών των ανδρών, δεχόμενοι κάποιου είδους γυναικεία ανέλιξη.

Ωστόσο, ενώ οι ίδιες οι Ελληνίδες λόγιες φεμινίστριες υποστήριζαν ότι εργάζονταν για την εξύψωση του ηθικού γοήτρου του φύλου τους, εμφανίζονταν σαφώς συντηρητικότερες σε σχέση με τις συναδέλφισσές τους στο εξωτερικό. Κρατούσαν αποστάσεις είτε σε ό,τι αφορά στην εξωτερική εμφάνιση) είτε αναφορικά με τη συμπεριφορά, τα λεκτικά και ιδεολογικά μέσα που χρησιμοποιούσαν)[116]. Στο εξωτερικό, επομένως, η γυναικεία κίνηση παρουσιάζονταν εναργέστερη συγκριτικά με τη δράση των Ελληνίδων φεμινιστριών.

Η μετριοπάθεια που έδειχναν αντιμετωπίζονταν από την ελληνική κοινή γνώμη με θετικό πνεύμα. Οι ιδέες τους είναι λίγο επαναστατικές, αλλά κυρίως «νοικοκυριστικές»[117]. Οι χαμηλοί τόνοι θα έπρεπε, επομένως, να κρατούνται. Ο Μποέμ για παράδειμα (καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Μ. Χατζόπουλου) αναφέρει στο περιοδικό «Ο Διόνυσος» πως «οι Ελληνίδες ευτυχώς ακόμα δεν έμαθαν να ρητορεύουν και να δημοσιογραφούν»[118]. Ομοίως ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, αναφερόμενος στην Καλλιρόη

---

[112]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Βουλγαρίδες σουφραζέται», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.020, 1912, σ. 1.970.
[113]. Ελένη Βαρίκα, «Μια δημοσιογραφία στην υπηρεσία της "γυναικείας φυλής" – Γυναικεία περιοδικά στον 19ο αιώνα», *Διαβάζω*, 198, 14 Σεπτεμβρίου 1988, σ. 10.
[114]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες και το γυναικείον ζήτημα», *Εφημερίς των Κυριών*, 698, 1902, σ. 2.
[115]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Κεχαγιά. Α΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 840, 1905, σ. 2-3.
[116]. «Ούτε κομμένα μαλλιά, ούτε ματογιάλλια κυανά, ούτε κοντά φορέματα, ούτε φρασεολογίαι αηδείς, ούτε ιδεώδη απρόσιτα και παρακινδυνευμένα» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες και η εθνική ζωή ΣΤ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 739, 1903, σ. 2).
[117]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο Σύνδεσμος των εργάτιδων»..., σ. 2.459.
[118]. Πέρσα Αποστολή, «Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)», *Πρακτικά Ημερίδας*, επιμ. Σοφία Ντενίση, Αθήνα, 2008, σ. 205.

Παρρέν, κάνει λόγο για «την αρχηγό του σεμνού ελληνικού φεμινισμού»[119].

Αυτού του είδους η μετριοπάθεια προβάλλεται, λοιπόν, συχνά. Στην περίπτωση που ήταν προοδευτικότερες, υπήρχε κίνδυνος να συμπλεύσουν με την έντονη αγωνιστικότητα των ξένων γυναικών, που ξένιζε και χαρακτηρίζονταν ως υπερβολική, ανοησία και γελοιότητα. Οι ίδιες οι μεταρρυθμίστριες εμφανίζονταν μετριοπαθέστερες, υποστηρίζοντας πως τα όποια θετικά αποτελέσματα θα επέρχονταν επιδεικνύοντας οι γυναίκες ένα προφίλ ταπεινότητας, ευγένειας και συντηρητικότητας.

Κάποιου είδους αμφιθυμία, όμως, συχνά συναντάμε και στις αντιλήψεις των Ευρωπαίων γυναικών σχετικά με την παροχή του δικαιώματος της ψήφου. Στο Συνέδριο του Διεθνούς Συμβουλίου των Γυναικών, στο Παρίσι, πίστευαν πως και άλλα θέματα, πέρα από αυτό, χρειάζονταν επιπλέον προσοχή. Βέβαια δεν απέκλειαν εντελώς το ζήτημα της ψήφου, όπως έκαναν οι Ελληνίδες.

Οι τελευταίες αδυνατούσαν να αποτινάξουν τις επικρατέστερες αντιλήψεις της εποχής τους, ιδιαίτερα αναφορικά και με το ζήτημα της πολιτικής χειραφέτησης των γυναικών. Όπως ομολογούσαν, η ελληνική κοινή γνώμη και το ελληνικό Κοινοβούλιο δεν ήταν ακόμη έτοιμα για τέτοιου είδους διεκδικήσεις. Δεν επιζητούσαν την πολιτική ψήφο ή επιφανή αξιώματα ή προνόμια επίσημα από την Πολιτεία, αφού «θεωρείται ντροπή να ασχολούνται επισήμως οι γυναίκες με την πολιτική»[120]. Υποστήριζαν πως η διεκδίκηση της πολιτικής χειραφέτησης δεν σήμαινε απαραίτητα πως οι Ελληνίδες θα «ζητήσουν να θέσουν κάλπες [ή] να εγκαταλείψουν τις οικίες τους»[121]. Θα έπρεπε πρώτα να προετοιμασθεί το έδαφος για τέτοιου είδους ζητήματα, παρακάμπτοντας εγωισμούς και προσωπικά συμφέροντα και μετά να τα θέσουν.

Ακόμα και σε μια ύστερη προσπάθεια εναρμόνισης με τις επιταγές της εποχής, ως προς το εκλογικό δικαίωμα των γυναικών, το αίτημά τους εξακολουθούσε να τίθεται με μετριότητα. Ο ρόλος τους θεωρούσαν πως βρίσκονταν στη στήριξη των κομματικών ανδροκρατούμενων συνδυασμών. Η πολιτική πίστευαν ότι αφορούσε τις γυναίκες με έναν έμμεσο και λιγότερο ενεργό τρόπο, αφού η άμεση ενασχόληση αποτελούσε καθαρά ανδρική υπόθεση.

---

[119]. Γρηγόριος Ξενόπουλος όπ. αναφ. στο Αγγελική Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η "συνετή ουτοπία" της Καλλιρρόης Παρρέν»…, ό.π., σ. 409.
[120]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα αιώνια θύματα»..., σ. 1.
[121]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Οφείλουσιν αι Ελληνίδες να μετάσχωσι του εκλογικού αγώνος;», *Εφημερίς των Κυριών*, 179, 1890, σ. 1.

Επιπλέον, επεφύλασσαν θετική αντιμετώπιση, από τη μία πλευρά, για όποιες χώρες έδειχναν το στοιχείο της μετριοπάθειας ως προς την πρόοδο που σταδιακά και συστηματικά σημείωναν αναφορικά με το γυναικείο ζήτημα. Έδιναν, μάλιστα, το παράδειγμα του διορισμού των γυναικών σε δημόσιες θέσεις, κατά το τέλος του 19ου αιώνα, στις προοδευτικότερες χώρες της Ευρώπης, όπως στη Σουηδία και τη Νορβηγία, χωρίς να επιδιώκουν την ανάληψη πόστων άμεσης ευθύνης και υψηλού γοήτρου, αλλά βοηθητικού και υποστηρικτικού χαρακτήρα. Από την άλλη, όμως, πλευρά, έκαναν ιδιαίτερη μνεία στα θεσπισμένα προνόμια υπέρ των γυναικών τόσο στην Αμερική όσο και στην Αγγλία. Η πρώτη εμφανίζονταν ως η πρωτοπόρος, η χώρα με τη μεγαλύτερη πρόοδο και τις μεταρρυθμιστικές προσπάθειες στο γυναικείο ζήτημα[122].

Επίσης με παρόμοιο έντονο ενδιαφέρον για την πολιτική ζωή των γυναικών υπήρξε και η Αγγλία[123]. Διέθετε πολίτες με ανεπτυγμένο πολιτικό λόγο, σεβόμενη την ελευθερία των φρονημάτων των πολιτών και του Τύπου. Ήταν έντονο το ενδιαφέρον για το πολιτικό γίγνεσθαι, όχι μόνο στους άντρες, αλλά και στις γυναίκες, έστω κι αν οι Αγγλίδες παρακολουθούσαν τις συζητήσεις της Βουλής καθισμένες σε θεωρείο καλυμμένο από δικτυωτό[124]. Ήδη από το τέλος της βικτωριανής περιόδου, το δικαίωμα στην ψήφο αποτέλεσε κύριο αίτημα του αγγλικού φεμινιστικού κινήματος. Στις αρχές του 20ού αιώνα (το 1904) γίνονταν ανοιχτή συζήτηση για την παροχή κοινοβουλευτικής ψήφου στις γυναίκες. Πέτυχαν τελικά το δικαίωμα της δημοτικής ψήφου από το 1869, ενώ η κοινοβουλευτική επετεύχθηκε το 1896.

Όμως, οι Ελληνίδες λόγιες αντιτάσσονταν στις ακραίες μορφές δράσης των φεμινιστριών των λεγόμενων «πολιτισμένων» χωρών, καταγγέλλοντας κάθε μορφή βίας. Δεν έλειπαν τα επικριτικά σχόλια, διατηρώντας αποστάσεις από τις Αγγλίδες σουφραζέτες επειδή χρησιμοποιούσαν ακραίες πρακτικές: «αναστατώνουν τον κόσμο»[125], «σπάζουν τζάμια και κεφάλια […] και σκορπίζουν γύρω τον πανικό και τον όλεθρο»[126] χωρίς να διστάζουν ακόμα και στη χρήση όπλων και εκρηκτικών υλών.

---

[122]. Βέρθα Χάπμαν, «Ζητούνται νύμφαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 130, 1903, σ. 4.
[123]. Βασιλική Αβραμίδου, ό.π., σ. 19.
[124]. «Την παρουσίαν των γυναικών αίτινες παρίστανται εις τάς συζητήσεις καθήμεναι εν θεωρείω κιγκλιδωτώ» (Ανώνυμο, «Ο πολιτικός βίος εν Αγγλία», *Πανδώρα*, 438, τομ. ΙΘ΄, 1868, σ. 114).
[125]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η ψήφος της γυναικός εις τους Βόρειους», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.037, 1912, σ. 2.334.
[126]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες και αι πολιτικαί επιστήμαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.045, 1913, σ. 2.458.

Βέβαια, κάπου αλλού η κριτική τους μετριάζεται κάπως. Έτσι, ενώ από τη μια πλευρά εξακολουθούσαν να αποδοκιμάζουν την παράφορη οιστρηλασία που επιδείκνυαν, από την άλλη αναγνώριζαν τη δύναμη, τη διανοητική και ηθική τους αξία, τον ενθουσιασμό και το σθένος ως προς την επίτευξη των στόχων τους.

Φαίνεται, λοιπόν, πως οι απόψεις των Ελληνίδων λογίων από κάποιο χρονικό διάστημα (περίπου γύρω στο 1890) γίνονταν πιο προοδευτικές. Έθεταν στον γυναικείο Τύπο το ζήτημα της πολιτικής χειραφέτησης και των πολιτικών τους δικαιωμάτων. Έκαναν αναφορά είτε στη στέρηση του δικαιώματος της ψήφου στις Ελληνίδες είτε στο επιχείρημα πως η γυναίκα με βασικότερο μοχλό τη μόρφωση ήταν δυνατόν να παίξει ενεργητικότερο ρόλο ως πολίτης. Ενδεικτικό είναι πως από το 1911 και μετά στην «Εφημερίδα των Κυριών» εμπεριέχεται μόνιμη στήλη με τίτλο «Πολιτική Σελίς»[127].

Αργότερα, το 1912, η Παρρέν επανέρχεται δυναμικότερα στο θέμα. Δεν δίστασε να επικρίνει τη στάση των Ελλήνων ανδρών πολιτευόμενων που αντιτίθεντο ανοιχτά στην οποιαδήποτε μορφής γυναικεία πολιτική χειραφέτηση. Εκείνοι θεωρούσαν πως η γυναίκα δεν έχει τη νοητική ικανότητα να «φθάσει μέχρι του ύψους των πολιτικών θεωριών»[128]. Επομένως, η ενασχόληση με την πολιτική, κατά τους ίδιους, ήταν μια καθαρά ανδρική υπόθεση, λόγω της πολιτικής ανικανότητας των γυναικών. Ο φυσικός χώρος των γυναικών θα έπρεπε να είναι «αναντίρρητα, ο ήσυχος, αναπαυτικός και οικιακός βίος»[129].

Την ίδια χρονική περίοδο, ωστόσο, υπήρχαν κάποιοι επιφανείς διανοούμενοι που πίστευαν πως το γυναικείο φύλο ήταν δυνατόν να έχει ρόλο στην πολιτική σκηνή «και στους πολιτευομένους ακόμη κύκλους»[130]. Πρότειναν την παροχή του δικαιώματος του εκλέγειν και εκλέγεσθαι στις εγγράμματες Ελληνίδες[131]. Οι περισσότεροι, όμως, άνδρες (και οι διανοούμενοι) στέκονταν επικριτικά απέναντι στον φεμινισμό, φτάνοντας μάλιστα να γελούν ακόμα «και με τη λέξη φεμινισμός»[132]. Μεταξύ των επιχειρημάτων που χρησιμοποιούσαν ήταν πως θα μπορούσε να προκληθεί οικιακή αποσύνθεση και διατάραξη της οικογενειακής ζωής.

---

[127]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Πολιτική σελίς», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.004-5, 1911, σ. 1.616.
[128]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Οφείλουσιν αι Ελληνίδες να μετάσχωσι του εκλογικού αγώνος;»..., σ. 1.
[129]. Γαβριήλ Σοφοκλής, «Περί γυναικών»...,σ. 310.
[130]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καθημεριναί εντυπώσεις Ο κ. Παλαμάς και το γυναικείον ζήτημα», *Εφημερίς των Κυριών*, 466, 1896, σ. 3.
[131]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Οι Έλληνες διά τας Ελληνίδας», *Εφημερίς των Κυριών*, 986, 1910, σ. 1.145.
[132]. Ό.π., σ. 1.146.

Α 3. Η εκπαίδευση στο νεοσύστατο ελληνικό έθνος-κράτος αυτής της περιόδου. Ιστορικές αναδρομές. Η Ελλάδα και οι παροικίες του εξωτερικού

Από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ίδρυσης του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, δόθηκε προτεραιότητα στη δημιουργία σχολείων (καθολικής, υποχρεωτικής και δωρεάν φοίτησης), προτρέποντας τους γονείς να φροντίσουν για τη μόρφωση των παιδιών τους. Έτσι «άρρενες τε καί θήλειαι από του έκτου μέχρι του δεκάτου της ηλικίας των έτους» [θα έπρεπε] νά φοιτώσιν υποχρεωτικώς εις τά σχολεία»[133]. Η δημόσια εκπαίδευση θεωρούνταν αρχή ανυπέρβλητη που θα αποτελούσε έργο της κάθε ευνομούμενης πολιτείας «από του κατωτάτου μέχρι του ανωτάτου βαθμού»[134].

Ειδικότερα για τη χρονική περίοδο που μας ενδιαφέρει, από το 1847 και μετά, τα εκπαιδευτικά πράγματα της Ελλάδας καθορίζονταν από το νέο Σύνταγμα, που ψηφίστηκε το 1844 και είχε ισχύ ως το 1911. Στο υπουργείο των Εκκλησιαστικών και Εκπαιδεύσεως όλα αυτά τα χρόνια συντελούνταν η αδιάκοπη εναλλαγή των υπουργών, οι οποίοι προέβαιναν στη θέσπιση διαταγμάτων ή νομοσχεδίων τα οποία αντικαθίσταντο πριν ακόμα ψηφιστούν ή και μετά την ψήφισή τους από τον επόμενο υπουργό. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει η Παρρέν, οι μεταρρυθμίσεις υποβάλλονταν προς συζήτηση στο τέλος, ακριβώς πριν την ψυχολογική στιγμή των πτώσεων των κυβερνήσεων[135].

Άλλο γνώρισμα της περιόδου που μελετάμε, όπως και όλου του εκπαιδευτικού συστήματος του νεοελληνικού κράτους, είναι η ανάπτυξη της ιδιωτικής πρωτοβουλίας στην εκπαίδευση με πλατιά την πεποίθηση πως «η δημόσια διδασκαλία δεν καρποφορεί πάντοτε»[136]. Υπό αυτό το πρίσμα, το 1836 ιδρύθηκε η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία, που προχώρησε στην ίδρυση του Αρσακείου Παρθεναγωγείου (βλ. αναλυτικότερα κεφ. Α 3.1.). Σχετικά, πάντως, με την αναγκαιότητα ή όχι της ιδιωτικής εκπαίδευσης

---

[133]. Νικόλαος Σαρίπολος, «Περί του κατωτέρου κλήρου και περί εκπαιδεύσεως. Προς την επί της Παιδείας Υπουργόν», *Πανδώρα*, 364, 1865, σ. 114.
[134]. Ι. Α. Σούτσος, «Περί της δημοσίας παιδεύσεως, σχετικώς ως προς τας παραγωγικάς δυνάμεις των εθνών», *Πανδώρα*, 87, τ. Δ΄, 1853, σ. 376.
[135]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η λογοδοσία της Επαγγελματικής και Οικοκυρικής Σχολής», *Εφημερίς των Κυριών*, 878, 1906, σ. 3.
[136]. Γρηγόριος Παπαδόπουλος όπ. αναφ. στο Αλέξης Δημαράς, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*, 2η 'Εκδ., Τομ. 1, Αθήνα: Ερμής, 1990, σ. 118.

διατυπώθηκαν αρκετές απόψεις. Έτσι, ο Σούτσος (το 1853) έθεσε τις απόψεις του για την ιδιωτική εκπαίδευση, λέγοντας πως «και οι ιδιώτες δύνανται να συστήσουν εκπαιδευτικά καταστήματα»[137], αρκεί, βεβαίως, να τελούν υπό την εποπτεία της κυβέρνησης. Την ίδια άποψη συμμερίζονταν και άλλοι διανοούμενοι, όπως ο Αινιάν, υποστηρίζοντας την ιδιωτική εκπαίδευση, έφερε ως επιχείρημα την Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία, όπου «ιδιωτικές εταιρίες αναλαμβάνουν ένα μέρος του βάρους της δημόσιας εκπαίδευσης»[138].

Την ίδια χρονική περίοδο τέθηκαν οι βάσεις της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης των αγοριών. Περιελάμβανε το Ελληνικό σχολείο και το Γυμνάσιο και οδηγούσε στις πανεπιστημιακές σχολές (με τρία χρόνια και έναν χρόνο φοίτησης, αντίστοιχα). Γενικότερα, η εκπαίδευσή τους υπερτερούσε σε σχέση με των κοριτσιών τόσο ποσοτικά (αναφορικά με τον αριθμό των σχολείων και τα ποσοστά φοίτησης των μαθητών) όσο και ποιοτικά (στα μορφωτικά αποτελέσματα και τη φύση των μαθημάτων). Πολλά υπήρξαν και τα προβλήματα οικονομικής φύσης: έλλειψη χρημάτων για δημιουργία ξεχωριστών σχολείων για τα δύο φύλα και απουσία κατάλληλα καταρτισμένου διδακτικού προσωπικού[139].

Το 1862 προστέθηκε το μάθημα της γυμναστικής στα Γυμνάσια, ενώ έναν χρόνο αργότερα σταμάτησε η λειτουργία του μοναδικού διδασκαλείου, που είχε συσταθεί το 1834, χαρακτηριζόμενο «περιττόν και λίαν επιβλαβές»[140]. Η επαναλειτουργία του σημειώθηκε το 1878 με τον Νόμο Χθ΄ του Θ. Δηλιγιάννη (τότε υπουργού Παιδείας).

Το 1869 ιδρύεται ο Σύλλογος προς Διάδοση των Ελληνικών Γραμμάτων, με στόχο την ανάδειξη των ελλείψεων στην κατώτερη και μέση δημόσια εκπαίδευση. Τον ίδιο στόχο έθεταν και άλλοι σύλλογοι, όπως ο Ελληνικός Διδασκαλικός, που ιδρύθηκε το 1873. Έτσι, από το 1870 και μετά παρατηρείται σημαντική προσπάθεια αναμόρφωσης και αναδιοργάνωσης της παιδείας. Διατυπώνονται μια σειρά νομοσχεδίων προκειμένου να αντιμετωπισθούν τα κακώς κείμενα της εκπαίδευσης.

Ξεκινάμε, λοιπόν, από τον τέως υπουργό Παιδείας Γ. Μίληση (1877), που διατύπωσε

---

137. Ι.Α. Σούτσος, «Περί της δημοσίας παιδεύσεως, σχετικώς ως προς τας παραγωγικάς δυνάμεις των εθνών»…, σ. 376.
138. Ανώνυμο, «Περί εκπαιδεύσεως», *Πανδώρα*, 124, τόμ. ΣΤ΄, 1855, σ. 86.
139. Σπυριδούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 344.
140. Αλέξης Δημαράς, ό.π., σ. 177.

καινοτόμες προτάσεις «περί Δημοτικής και Γυμνασιακής Παιδεύσεως»[141] ως προς την εισαγωγή της ελληνικής γλώσσας στο πρόγραμμα μαθημάτων του Δημοτικού σχολείου, την ίδρυση Διδασκαλείων, την κατάργηση των Ελληνικών Σχολείων και την επέκταση του Γυμνασίου σε έξι χρόνια.

Ακολουθεί η μεταρρυθμιστική προσπάθεια του Δ. Αυγερινού το 1880. Βασικό στοιχείο της αντίληψης που εισήγαγε ήταν η συμβολή της εκπαίδευσης στην οικονομική ανάπτυξη και την ανακατανομή του πλούτου στη χώρα. Εκφράζονται, όμως, για πρώτη φορά και οι βασικές αρχές και οι κατευθυντήριες γραμμές της αστικής σκέψης για την εκπαίδευση[142].

Στην πραγματικότητα, όλα τα παραπάνω νομοσχέδια αποτελούσαν διαδοχικές μεταρρυθμιστικές προσπάθειες που σχεδόν στο σύνολό τους δεν έγιναν νόμοι του κράτους. Έτσι, η πολυπόθητη κρατική μεταρρύθμιση εκκρεμούσε διαρκώς. Είναι χαρακτηριστικό πως στο διάστημα είκοσι δύο ετών, από το 1877 μέχρι το 1899, εκδηλώθηκαν πέντε διαφορετικές μεταρρυθμιστικές απόπειρες.

Τις προτάσεις του Μίλη επανέλαβε ο Γ. Θεοτόκης, υπουργός επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως επί κυβερνήσεως Χ. Τρικούπη, το 1889. Τα νομοσχέδια του Θεοτόκη φέρουν πολλά κοινά στοιχεία με του Γ. Ευταξία το 1899: στο περιεχόμενο της δημοτικής εκπαίδευσης, στους τύπους των δασκάλων, στα νέα θεσμικά όργανα στη διοίκηση κι εποπτεία της εκπαίδευσης -όπως το εποπτικό συμβούλιο και ο θεσμός των επιθεωρητών- και στην ανασύνθεση των εφορευτικών επιτροπών. Ειδικότερα η περιέχουσα πρόταση για την καθιέρωση της εξάχρονης στοιχειώδους εκπαίδευσης στο Δημοτικό δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία ενός αυτοτελούς και αυτόνομου σχολείου. Ταυτόχρονα, το νομοσχέδιο προέβλεπε τριμελές «συμβούλιον της στοιχειώδους εκπαιδεύσεως», με έργο του τη γενική ευθύνη για τη δημοτική εκπαίδευση σε όλη τη χώρα. Ουσιαστικά, αποτελούσε την πρώτη συστηματική προσπάθεια του κράτους για τη δημιουργία ενός κεντρικά ελεγχόμενου κι ενιαίου, για όλη την επικράτεια, εκπαιδευτικού συστήματος.

---

[141]. Απόστολος Ανδρέου, «Σχέδια νόμου για την εκπαίδευση 1870-1880. ΜΕΡΟΣ Α'». *Θέσεις-Τριμηνιαία Επιθεώρηση,* Τεύχος 26, Ιανουάριος - Μάρτιος 1989, http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=248&Itemid=29

[142]. Απόστολος Ανδρέου, «Σχέδια νόμου για την εκπαίδευση 1870-1880. ΜΕΡΟΣ Γ'», *Θέσεις-Τριμηνιαία Επιθεώρηση*, Τεύχος 28, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 1989, http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=257&Itemid=29

Επιχειρούνταν, έτσι, απροκάλυπτα η ολοκλήρωση του συγκεντρωτισμού»[143], που επιτεύχθηκε εξ ολοκλήρου με την ψήφιση του νόμου ΒΠΕ΄ το 1892, τον οποίο υπέγραφε ο υπουργός της Παιδείας, Στ. Σκουλούδης.

Με τον παραπάνω νόμο και με τον ΒΤΜΘ΄ του 1895 θεσπίστηκαν οι ρόλοι και οι αρμοδιότητες των Νομαρχιακών και του Γενικού Επιθεωρητή. Ειδικότερα, ο νόμος «Περί στοιχειώδους ή δημοτικής εκπαιδεύσεως» και «Περί συστάσεως νηπιαγωγείων» ψηφίστηκε επί πρωθυπουργίας Θεοδώρου Δηλιγιάννη, με υπουργό Παιδείας τον Δημήτριο Πετρίδη. Στο άρθρο 3 προβλέπονταν η ίδρυση νηπιαγωγείων από ιδιώτες με άδεια από το υπουργείο Δημόσιας Εκπαίδευσης, όπου θα δίδασκαν δασκάλες με αναγνωρισμένο πτυχίο. Έτσι, για πρώτη φορά εκδηλώθηκε το ενδιαφέρον της Πολιτείας για την προσχολική εκπαίδευση. Ωστόσο, ο κρατικός έλεγχος υπήρξε παρών, καθώς στο άρθρο 2 ορίζονταν ότι το πρόγραμμα μαθημάτων και απασχολήσεων των ιδιωτικών νηπιαγωγείων επιβάλλονταν από το υπουργείο Παιδείας. Με τις ρυθμίσεις του συγκεκριμένου νομοσχεδίου, άλλωστε, ιδρύθηκε το 1897 το Νηπιαγωγείο της Ενώσεως των Ελληνίδων, με τη φροντίδα της Αικατερίνης Λασκαρίδου. Η ίδια είχε στο ενεργητικό της τη διεύθυνση και άλλων εκπαιδευτηρίων, όπως του Ελληνικού Παρθεναγωγείου, το οποίο ίδρυσε το 1864 στην Καλλιθέα.

Ριζική αλλαγή, πάντως, στα εκπαιδευτικά πράγματα της χώρας επιδιώχθηκε με τα νομοσχέδια των ετών 1898, 1899 και 1900. Το πρώτο δεν υποβλήθηκε καν στη Βουλή προς ψήφιση. Αντίθετα, το δεύτερο, με υπουργό Παιδείας τον Αθ. Ευταξία, τέθηκε από τον ίδιο προς συζήτηση και ψήφιση, επιδιώκοντας μια ευρεία αναδιάρθρωση του εκπαιδευτικού συστήματος. Βαθιά ήταν η αντίληψη πως μέσα από την εκπαίδευση θα επιτυγχάνονταν η ανόρθωση της χώρας, μετά την ήττα του 1897. Τα νομοσχέδια αφορούσαν σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης, βασιζόμενα σε μελέτες και εισηγήσεις. Η παραίτηση του Ευταξία, όμως, δεν επέτρεψε την ψήφισή τους και, φυσικά, την εφαρμογή τους στην πράξη. Οι προτάσεις για τη στοιχειώδη εκπαίδευση αφορούσαν σε ένα ενιαίου κι αυτόνομου τύπου δημοτικό σχολείο επταετούς υποχρεωτικής φοίτησης. Για τη μέση εκπαίδευση προτείνονταν η διαίρεσή της σε δυο κύκλους: για όσους επιθυμούσαν τη συνέχιση των σπουδών τους στην ανώτατη εκπαίδευση και για εκείνους που ενδιαφέρονταν να αποκτήσουν μια γενικότερη

[143]. Αλέξης Δημαράς, ό.π., σ. μδ΄.

μόρφωση. Ως προς το πανεπιστήμιο, προτείνονταν ο διαχωρισμός των φυσικομαθηματικών επιστημών από τη φιλοσοφική σχολή, με την ίδρυση αντίστοιχης σχολής γι' αυτές τις επιστήμες. Πρόκειται ουσιαστικά για την πιο συγκροτημένη μεταρρυθμιστική προσπάθεια πριν από την εμφάνιση του κινήματος του δημοτικισμού στην Ελλάδα. Ο Δημήτριος Γληνός, άλλωστε, τη χαρακτήρισε ως «την πρώτην επιστημονικήν συμβολήν εις την μελέτην των εκπαιδευτικών ημών πραγμάτων»[144]. Στην πραγματικότητα, εξυπηρετούσε την αστική αντίληψη του σχολείου. Για πολλούς ιστορικούς μελετητές της εκπαίδευσης αποτέλεσε την απαρχή της «αστικής αντίληψης» -συνδυάζοντας, δηλαδή, την εκπαίδευση με τις ανάγκες της αστικής τάξης- νομικά διατυπωμένης από το επίσημο κράτος.

Μετά την παραίτηση του Ευταξία, ανέλαβε υπουργός ο Σπ. Στάης, που επιχείρησε τροποποίηση του νόμου ΒΤΜΘ΄, παραβλέποντας και ανατρέποντας όλο το έργο της προηγούμενης ηγεσίας του υπουργείου Παιδείας. Τα νομοσχέδια του Στάη αντιμετώπισαν τις έντονες αντιδράσεις του Τύπου και του προηγούμενου υπουργού Παιδείας, Αθ. Ευταξία, και έτσι δεν ψηφίστηκαν.

Με την αυγή του νέου αιώνα και αργότερα, το θέμα που κυριάρχησε στα εκπαιδευτικά πράγματα της χώρας ήταν το γλωσσικό ζήτημα. Είχε έντονες και ποικίλες πολιτικο-κοινωνικές προεκτάσεις, στο πλαίσιο μια γλωσσο-εκπαιδευτικής διαμάχης που ήδη άρχισε να διαφαίνεται από την κριτική που ασκήθηκε στα νομοσχέδια του Ευταξία. Το γλωσσικό πρόβλημα από καθαρά φιλολογικό απέκτησε διαστάσεις πολιτικές[145]. Σύντομα το κίνημα του Δημοτικισμού μετατράπηκε στο αντίστοιχο ιδεολογικό του Εκπαιδευτικού Δημοτικισμού. Ως βασικό μέλημα είχε τη διάδοση της δημοτικής γλώσσας στην εκπαίδευση και στο σχολείο, το οποίο επεδίωκε να αναμορφώσει. Αντανακλούσε σε μεγάλο βαθμό την κοινωνική δυναμική που αναπτύσσετο από τις προοδευτικές δυνάμεις της περιόδου. Έκανε λόγο για αναχρονιστικές μεθόδους διδασκαλίας, εκσυγχρονισμό των βιβλίων, επιμόρφωση του εκπαιδευτικού προσωπικού, ανάγκη στροφής στις φυσικές επιστήμες, αποτίναξη της στείρας αρχαιογνωσίας και αρχαιολατρίας και ίδρυση σχολών πρακτικής κατεύθυνσης.

Τέτοιες προοδευτικές φωνές συγκεντρώθηκαν και ενώθηκαν στο Πρώτο Ελληνικό Εκπαιδευτικό Συνέδριο, που διεξήχθη στην Αθήνα το 1904, με βασικούς διοργανωτές

---

144. Δημήτριος Γληνός όπ. αναφ. στο Χαράλαμπος Χαρίτος, ό.π., σ. 256.
145. Ό.π., σ. 338.

τους Δ. Βικέλα και Γ. Δροσίνη. Στο συνέδριο συζητήθηκαν καίρια και χρονίζοντα εκπαιδευτικά ζητήματα, όπως η μονιμότητα, η επαγγελματική κατάσταση και η επιμόρφωση των εκπαιδευτικών και η πρακτική κατεύθυνση των μαθημάτων.Τέσσερα χρόνια αργότερα επήλθε η έμπρακτη αντίδραση στα καθιερωμένα και πάλι από τον ιδιωτικό τομέα. Οι συνθήκες (κοινωνικο-πολιτικο-οικονομικές) είχαν πια ωριμάσει. Ο Αλ. Δελμούζος και ο Δ. Σαράτσης ίδρυσαν, το 1908, στον Βόλο το Ανώτερο Παρθεναγωγείο: ένα σχολείο θηλέων με διαφορετικό προσανατολισμό. Με σπουδές, και οι δύο, στη Γερμανία και τη Γαλλία, μετέφεραν τις προοδευτικές ιδέες των ευρωπαϊκών κινημάτων (όπως της Νέας Αγωγής). Αφού τις μεταλαμπάδευαν στην Ελλάδα, εξελίχθηκαν, κυρίως ο Δελμούζος, στους κύριους εκπροσώπους τους στον ελλαδικό χώρο. Ασπάστηκαν, επίσης, τις αρχές του σοσιαλισμού. Η πίστη σε αυτόν δημιούργησε προσδοκίες για τη στήριξη του δημοκρατικού πολιτεύματος και την προετοιμασία της εργατικής «επανάστασης». Ακολουθούσαν, όμως, τις νόμιμες διαδικασίες, χωρίς να ευαγγελίζονται τις βίαιες μεταβολές και αλλαγές του πολιτικού κατεστημένου. Πίστευαν στην «αυθυπαρξία του νέου Ελληνισμού»[146], στηρίζοντας στην εκπαιδευτική πράξη όλες τις εκφάνσεις του νεοελληνικού πολιτισμού.

Το Ανώτερο Παρθεναγωγείο του Βόλου έθεσε στην πράξη το ζήτημα της εισαγωγής της δημοτικής γλώσσας στα σχολεία[147]. Και όχι μόνο αυτό: εφάρμοσε διαφοροποιημένα προγράμματα σπουδών και μεθόδους διδασκαλίας, όπως η αύξηση των ωρών διδασκαλίας της νέας ελληνικής λογοτεχνίας[148], η αντίστοιχη μείωση των ωρών της αρχαίας ελληνικής και η προτεραιότητα στα φυσικομαθηματικά και «αισθητικοτεχνικά» μαθήματα. Επιδιώχθηκε η απομάκρυνση από τη στείρα θεωρητική γνώση, τον δασκαλοκεντρισμό και την αυταρχικότητα. Επιχειρήθηκε η επίτευξη μιας πιο ενεργητικής και ζωντανής σχολικής ζωής, η ομαδικότητα και η συνεργασία. Λειτούργησε στην πραγματικότητα ως ένα πειραματικό εκπαιδευτικό ίδρυμα, ως χώρος μεταρρυθμιστικών προτάσεων κι εφαρμογής σύγχρονων εκπαιδευτικών

---

[146]. Αλέξανδρος Δελμούζος όπ. αναφ. ό.π., σ. 108 και 184.

[147]. Χαράλαμπος Χαρίτος, «Το Δελμούζειο Παρθεναγωγείο Βόλου», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 21.

[148]. Ο Χαράλαμπος Χαρίτος μάλιστα κάνει λόγο για στροφή στον νέο Ελληνισμό: «το βασικό χαρακτηριστικό του προγράμματος υπήρξε ο ριζικός αναπροσανατολισμός, η στροφή από τον (ψευδο)κλασικισμό στο παρόν, τον νέο ελληνισμό και τα σύγχρονα ιδανικά. Η πραγματοποίηση αυτού του στόχου έγινε κυρίως με την τοποθέτηση στην πρώτη θέση του προγράμματος του μαθήματος των Νέων Ελληνικών…», Χαράλαμπος Χαρίτος, ό.π., σ. 23.

μεταρρυθμίσεων. Το ωρολόγιο και το αναλυτικό πρόγραμμα διαμορφώνονταν στο εσωτερικό του από τους ίδιους τους δημιουργούς του, χωρίς να «υπακούει» στα προγράμματα των υπολοίπων σχολείων, που διαμορφώνονταν και εγκρίνονταν από το υπουργείο Παιδείας. Ωστόσο, το βασικό χαρακτηριστικό του ήταν ο αστικός ορθολογισμός, με βάση την αντίληψη ότι το σχολείο πρέπει να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της οικονομικής ανάπτυξης της χώρας μέσα από μια μόρφωση ανώτερη, αρτιότερη και πληρέστερη. Μια τάση που επικρατούσε γενικότερα «παρά τη υγιεί αστική κοινωνία»[149].

Βέβαια, δεν έλειψαν και οι αντιδράσεις εναντίον του παρθεναγωγείου, προερχόμενες από συντηρητικούς κύκλους, με πρωτεργάτη τον Γ. Μιστριώτη, που εξαπόλυε «τους κεραυνούς του εναντίον των ιδρυτών»[150] του. Η πολεμική αφορούσε στην προσπάθεια ανατροπής του κατεστημένου και στη χρήση της δημοτικής γλώσσας. Χαρακτηρίζονταν ως «έργο των μαλλιαριστών»[151], αναθεματίζοντας τους γλωσσικούς νεωτερισμούς του Δελμούζου.

Λίγο αργότερα, το 1910, ιδρύθηκε από επίσης φωτεινά και προοδευτικά μυαλά ο Εκπαιδευτικός Όμιλος, ένα συλλογικό όργανο που σκοπό είχε να συντονίσει τη διάδοση των νέων ιδεών. Δύο χρόνια αργότερα (1912) προχώρησε στη σύνταξη υπομνήματος για το Δημοτικό Σχολείο, όπου συμμετείχε και ο Δελμούζος μαζί με άλλους επιφανείς διανοούμενους και παιδαγωγούς, όπως ο Δ. Γληνός. Αντλούσε από την εμπειρία εφαρμογής του εκπαιδευτικού προγράμματος στο Παρθεναγωγείο του Βόλου ως προς τη χρήση της δημοτικής γλώσσας, τη μέθοδο διδασκαλίας, το ωρολόγιο πρόγραμμα κτλ. Το υπόμνημα εστάλη στο Κεντρικό Εισηγητικό Συμβούλιο της Δημοτικής Παιδείας[152]. Εξυπηρετούσε ομοίως το αστικό ιδεώδες, στο πλαίσιο πάντα της καλλιέργειας του εθνικού φρονήματος και της απαιτούμενης ελληνοπρέπειας. Το συγκεκριμένο σχέδιο, φυσικά, ποτέ δεν εφαρμόστηκε. Με βάση αυτό, όμως, καταρτίστηκαν μια σειρά νομοσχέδια (1911 και 1913). Επιπλέον, η κυβέρνηση του

---

[149]. Αλεξάνδρα Μπακαλάκη & Ελένη Ελεγμίτου, *Η εκπαίδευση 'εις τα του οίκου' και τα γυναικεία καθήκοντα. Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους ως την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1987, σ. 176.

[150]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Πρότυπο Δημοτικό Σχολείο», *Εφημερίς των Κυριών*, 986, 1910, σ. 1.167.

[151]. «Ο νεαρός Μεσσίας ανήκει εις το τάγμα της μαλλιαρωσύνης, είναι δηλαδή της σχολής του Ψυχάρη» (Χαράλαμπος Χαρίτος ό.π., σ. 128) και Αλέξης Δημαράς, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*, 2η Εκδ., Τομ. 2. Αθήνα: Ερμής, 1990α, σ. 63.

[152]. Δημήτριος, Γληνός, «Υπόμνημα του ΕΟ για το πρόγραμμα Δημοτικού Σχολείου, Ανωτέρου Παρθεναγωγείου και Διδασκαλείου Κοριτσιών», *Ίδρυμα Γληνού. Ψηφιακή Συλλογή*, 1912, σ. 1-69.

Βενιζέλου, το 1917, ζήτησε από τον Εκπαιδευτικό Όμιλο να συνεργαστεί μαζί της για την εφαρμογή εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης.

Επιπλέον, τόσο το έργο του Εκπαιδευτικού Ομίλου όσο και η μεταρρυθμιστική προσπάθεια που αναπτύχθηκε στο Παρθεναγωγείο του Βόλου αποτέλεσαν τις βάσεις των νομοσχεδίων των Σ. Στάη (1908), Αλεξανδρή (1911) και Τσιριμώκου (1913). Έτσι, το 1908 τα νομοσχέδια του Σπ. Στάη (υπουργός Παιδείας στην κυβέρνηση του Γ. Θεοτόκη) προέβλεπαν τη δημιουργία πρακτικών τμημάτων στις ανώτερες τάξεις ενός ενιαίου οκτάχρονου γυμνασίου για τους άρρενες. Μια ρύθμιση που σκόπευε να καταρτίσει για νομοθέτηση και ο Πετρίδης (υπουργός Παιδείας του 1895), που, όμως, δεν πρόλαβε λόγω του θανάτου του[153].

Από το 1911 έως το 1917 υπήρξε, σύμφωνα με τον Αλ. Δημαρά, η χρονική περίοδος που σημαδεύτηκε από γεγονότα που κορυφώνουν παλαιότερες μεταρρυθμιστικές προσπάθειες [...] και όλα έδειχναν ότι θα μπορούσε να γίνει η μεγάλη εκπαιδευτική μεταρρύθμιση[154]. Το 1911, επί κυβέρνησης Βενιζέλου, με πρώτο υπουργό Παιδείας τον Απ. Αλεξανδρή, εξαγγέλθηκαν στη Βουλή μια σειρά νομοσχεδίων που αφορούσαν στη δομή του εκπαιδευτικού συστήματος, στο διδακτικό προσωπικό, στα διδακτήρια και στην οργάνωση-διοίκηση της εκπαίδευσης. Προηγήθηκε η αναθεώρηση του Συντάγματος, που περιελάμβανε διατάξεις οι οποίες κατοχύρωναν τη γλώσσα εναντίον των υπονομευτών της, στο αρθ. 107. Όριζαν ως επίσημη γλώσσα του κράτους «εκείνη εις την οποίαν συντάσσονται το πολίτευμα και της ελληνικής νομοθεσίας τα κείμενα. Πάσα προς παραφθοράν ταύτης επέμβασις απαγορεύεται»[155].

Η πολυπόθητη μεταρρύθμιση, όμως, δεν εφαρμόστηκε εξ ολοκλήρου. Λόγω έντονων αντιδράσεων, ψηφίστηκε μέρος μόνο αυτής. Έτσι, ακολούθησε ένας κύκλος νέων μεταρρυθμιστικών προσπαθειών. Το 1913, μετά την επιτυχή διεξαγωγή των Βαλκανικών Πολέμων, η κυβέρνηση του Βενιζέλου, με υπουργό Παιδείας τον Ιωάννη Τσιριμώκο και βασικό εισηγητή τον Δημ. Γληνό, προχώρησε στην υποβολή μιας σειράς «φιλόδοξων» νομοσχεδίων. Κεντρικό σημείο τους αποτελούσε το Κοινό Δημοτικό Σχολείο (υποχρεωτικό, αυτόνομο και εξαετές). Όμως, και η καινούργια προσπάθεια δεν είχε καλύτερη τύχη. Προσέκρουσε εκ νέου σε έντονες αντιδράσεις, που συνέπεσαν

---

153. Β.Δ., ΦΕΚ 171/26.08.1893.
154. Αλέξης Δημαράς, ό.π, σ. κε΄.
155. Ό.π., σ. 307.

χρονικά με τη δίκη στο Ναύπλιο (το 1914) του Δελμούζου και των λοιπών συνεργατών του στο Παρθεναγωγείο του Βόλου. Παρά την αθώωσή τους, οι εξελίξεις της δίκης οδήγησαν τελικά στο κλείσιμο του σχολείου, ενώ η όλη διαδικασία της προσφυγής προέβαλε το γενικότερο κλίμα της αναβλητικότητας και της διατήρησης του παλιού και παραδοσιακού πνεύματος.

Η ψήφιση των νομοσχεδίων πραγματοποιήθηκε τελικά στην επόμενη κυβέρνηση του Βενιζέλου, το 1917, οπότε συντελέστηκε η πολυπόθητη εκπαιδευτική και γλωσσική μεταρρύθμιση. Σε αυτήν συνέβαλαν θετικά τα πολιτικά γεγονότα της περιόδου και κυρίως ο σχηματισμός της επαναστατικής κυβέρνησης του Βενιζέλου στη Θεσσαλονίκη, από όπου και δημοσιεύτηκε διάταγμα «περί διδακτικών βιβλίων»[156]. Τα νέα μέτρα, με πρωτεργάτες τους Δ. Γληνό, Μ. Τριανταφυλλίδη και Α. Δελμούζο, μέλη του Εκπαιδευτικού Ομίλου όλοι, προέβλεπαν την είσοδο στο Δημοτικό σχολείο και τη γραφή των νέων διδακτικών βιβλίων στη γλώσσα του λαού. Πρόκειται για τη μοναδική μεταρρυθμιστική προσπάθεια που κινήθηκε προς την παραπάνω προοδευτική κατεύθυνση. Προέβλεπε, επίσης, την ίδρυση διετούς Παιδαγωγικής Ακαδημίας, που τελικά δεν πρόλαβε να ανοίξει. Ακυρώθηκε, όμως, μετά την ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές του 1920.

Βέβαια, ο Βενιζέλος τις προοδευτικές ιδέες του για το γλωσσικό ζήτημα τις είχε θέσει νωρίτερα, πριν από το 1917, στην Αλεξάνδρεια το 1914, σε κύκλο ομογενών[157]. Εξάλλου, οι ελληνικές παροικίες-κοινότητες του εξωτερικού παρουσίαζαν, παράλληλα με τη δημογραφική πυκνότητα, μεγάλη οικονομική ανάπτυξη και πνευματική κίνηση. Οι πόλεις αυτές ήταν «περισσότερο αστικοποιημένες απ' ό,τι οι μεγάλες πόλεις του ανεξάρτητου βασιλείου»[158]. Πρόκειται για αστικά κυρίως κέντρα στη Μικρά Ασία (Κωνσταντινούπολη, Κυδωνία, Σμύρνη, Τραπεζούντα), στην Αλεξάνδρεια, στη Θεσσαλονίκη, στα Ιωάννινα, στα Επτάνησα και στη Σάμο. Ελληνικές παροικίες αναπτύχθηκαν επίσης σε χώρες της Ευρώπης (Γαλλία, Αγγλία, Ιταλία -όπου κατέφυγαν πολλοί εκ των σοφών ανδρών της Ελλάδας λίγο πριν ή μετά την άλωση της

---

[156]. Ό.π., σ. μ΄.

[157]. «Ότε μου επεβάλλετο, είπε, το πρώτον άρθρον του Συντάγματος διά την γλώσσαν, ευρέθην προ διλήμματος: ή να επιμείνω εις τα ιδέας μου και να παραγνωρίσω το πολιτικόν μου πρόγραμμα της αναγεννήσεως της ελληνικής φυλής ή να υποχωρήσω προς στιγμήν και να δεχθώ έναν τοιούτον συμβιβασμόν, ο οποίος δεν θα έβλαπτε τον γλωσσικόν αγώνα» (Μανόλης, Τριανταφυλλίδης, «Η γλώσσα μας στην κοινωνική ζωή», *Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου*, 5, 1915, σ. 286

[158]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 248.

Κωνσταντινούπολης[159]- Ολλανδία και Ρωσία) και στις παραδουνάβιες ηγεμονίες. Από εκεί αντλούσαν τις νέες πολιτικές και κοινωνικές αντιλήψεις ή ιδέες. Περιοχές που αποτέλεσαν το πλαίσιο της διανόησης και της καλλιτεχνικής κίνησης που αργότερα θα αναπτύσσονταν στη μητροπολιτική Ελλάδα. Παρουσίαζαν στοιχεία προοδευτισμού, καινοτομίας και νεωτερικότητας που συμβάδιζαν με τη δίψα της Διασποράς για μάθηση και ελληνική παιδεία. Οι Έλληνες εκεί μορφώθηκαν και απέκτησαν ακαδημαϊκή μόρφωση, σπουδάζοντας στα πανεπιστήμια. Παράλληλα τους απασχόλησε «το θέμα της εκπαίδευσης των κοριτσιών [ήδη] από τον 18ο αιώνα»[160]. Ασχολούμενοι κυρίως με το εμπόριο, τον τομέα των κεφαλαίων και της οικονομίας, ανήκαν στη νέα τάξη, των (μεγαλο)αστών.

Μέλημά τους, πολύ συχνά, ήταν η προσφορά στην κυρίως Ελλάδα, μέσω των ευεργεσιών τους, για την ίδρυση σχολείων ή άλλων φιλανθρωπικών καταστημάτων. Προσέφεραν την αρωγή τους σε κάθε εθνικό έργο.

Αρκετές εκ των κοινοτήτων του «Έξω Ελληνισμού», για να χρησιμοποιήσουμε μια προσφιλή έκφραση του Σκόκου, προχώρησαν επίσης στην ίδρυση σχολείων, αδελφοτήτων, λεσχών, συλλόγων και σωματείων, με στόχο την προαγωγή και την ανάπτυξη του ελληνισμού και την καλλιέργεια των ελληνικών παραδόσεων, των ηθών και της γλώσσας. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Φιλολογικό Σύνδεσμο Κωνσταντινούπολης, τη Φιλεκπαιδευτική Εταιρία της Σμύρνης, το Φιλελληνικό Κομιτάτο Παρισίων, την Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία στη Ρώμη και τον Φιλόμουσο Ελληνικό Σύλλογο της Αλεξάνδρειας.

Ο Φιλολογικός Σύνδεσμος Κωνσταντινούπολης ιδρύθηκε το 1861, με στόχο «τον φωτισμό και εξευγενισμό της Βυζαντινής των ομογενών κοινωνίας»[161], νωρίτερα μάλιστα από τον αντίστοιχο Σύλλογο Αθήναιον (με έτος ίδρυσης το 1866). Ιδιαίτερα η

---

[159]. Φρ. Αλβάνας, «Ελληνισμού επιρροαί», *Πανδώρα*, 521, τ. ΚΒ΄, 1871, σ. 400.

[160]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, «Παρθεναγωγεία και Διδασκαλεία Θηλέων», *Η Καθημερινή- Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 3΄«Η ελληνική κοινότητα της Θεσσαλονίκης φρόντιζε όσο μπορούσε για την καλή λειτουργία και ανάπτυξη των εκπαιδευτηρίων της πόλης, των οποίων η πορεία είναι φανερά ανοδική» και «Από τα μέσα του 19 αιώνα επίσης άρχισε στη Θεσσαλονίκη και η συστηματική εκπαίδευση των κοριτσιών. Το 1845 η Μαριγώ Καρανικόλα δώρισε το αρχοντικό της στην ελληνική κοινότητα με τον όρο να ιδρυθεί Παρθεναγωγείο, πράγμα που έγινε χάρη στην ετήσια επιχορήγηση της Ελισάβετ Καστριτσίου. Το 1856 το σχολείο αυτό εξελίχτηκε σε «Ανώτερον Κεντρικόν Παρθεναγωγείον» γυμνασιακού επιπέδου, με πρώτη διευθύντρια την Ειρήνη Κοκκίνου», Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, Σιδηρούλα. «Συμβολή στην ιστορία των σχολείων της Θεσσαλονίκης κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου Αιώνα». *Μακεδονικά*, 16, 1976, σ. 327-328.

[161]. Α. Ραγκαβής και Δ. Βερναρδάκης, «Αθήναιον», *Πανδώρα*, 380, τόμ. Ις΄, 1866, σ. 465.

Κωνσταντινούπολη, υπήρξε μία πόλη κοσμοπολίτικη, όπου έσφυζε η «ελληνική ζωή»[162]. Ανεπτυγμένη πολιτισμικά, προσέφερε ευρύτερο στάδιο δράσης συγκριτικά με τις πόλεις της κυρίως Ελλάδας. Αποτελούσε μια από τις σημαντικότερες πνευματικές κι εκπαιδευτικές εστίες της συγκεκριμένης περιόδου. Μια πόλη με μακρά πολιτισμική κι εκπαιδευτική παράδοση, όπου έδρασαν οι Φαναριώτες, «το πιο λόγιο στοιχείο στην κοινωνία του νέου κράτους»[163]. Ήταν πλούσιοι με ανεπτυγμένη ευεργετική διάθεση. Με έντονη λογοτεχνική, συγγραφική και μορφωτική δραστηριότητα, συνέβαλαν σημαντικά στην ανάπτυξη της πνευματικής ζωής της Πόλης. Υπήρξαν θιασώτες του Διαφωτισμού και φορείς των ιδεών της δυτικής σκέψης, προωθώντας την εκπαίδευση, την κοινωνική δραστηριοποίηση και την παροχή ίσων ευκαιριών.

Η Σμύρνη ήταν μια πόλη πολιτισμικά αναπτυγμένη, όμοια με την Κωνσταντινούπολη. Οι δύο αυτές πόλεις υπήρξαν πολύ πιο αστικοποιημένες από ό,τι οι μεγάλες πόλεις της κυρίως Ελλάδας.

Στην Αλεξάνδρεια, επίσης, είχε αναπτυχθεί ακμαία ελληνική κοινότητα. Έχοντας ως πρόεδρο για πολλά χρόνια τον Εμμανουήλ Μπενάκη, τα περισσότερα μέλη της ασχολούνταν με το εμπόριο και το τραπεζικό σύστημα. Εκεί προωθήθηκε ο ελληνικός πολιτισμός και ιδρύθηκαν νοσοκομεία, σχολεία και φιλανθρωπικά ιδρύματα (Σαλβάγειος Επαγγελματική Σχολή Αρρένων, Μπενάκειο Συσσίτιο, Μπενάκειο Ορφανοτροφείο, Μπενάκειος Επαγγελματική Σχολή Θηλέων[164], Φιλόπτωχος Αδελφότης Κυριών, Ζερβουδάκειος Αστική Σχολή, Φιλόμουσος Σύνδεσμος Αλεξάνδρειας). Για πολλές και πολλούς «κατέχει την πρώτη θέση μεταξύ των ελληνικών παροικιών»[165]. Οι ελληνικές οικογένειες ξεχώριζαν για τον πλούτο και τη μεγαλο-αστική καταγωγή τους, που τους προσέφεραν ανώτατη μόρφωση και υψηλές γνωριμίες. Η ελληνική παροικία της Αλεξάνδρειας και του Καΐρου μέσω των γενναίων χορηγιών συνέβαλε οικονομικά και στήριζε επίσης τα ελληνικά εκπαιδευτικά ιδρύματα.

Σημαντική ελληνική παροικία αναπτύχθηκε και στην «πόλη του φωτός», το Παρίσι, από τους Έλληνες, μεταξύ των οποίων και λόγιοι από το Βυζάντιο που κατέφυγαν εκεί

---

[162]. Ανώνυμο, «Η ελληνική γελοιογραφία εν Κωνσταντινουπόλει», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 29, 1914, σ. 356.
[163]. Αλέξης Δημαράς όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 38.
[164]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από το ταξείδι μου», *Εφημερίς των Κυριών*, 969, σ. 724-725.
[165]. Ελένη Παπαδάκη, «Φιλαρμονική Εταιρία Ελλάς και Αίγυπτος», *Εφημερίς των Κυριών*, 258, 1892, σ. 6.

μετά την Άλωση. Πολλοί εντάχθηκαν σε γαλλικές στρατιωτικές μονάδες, ενώ άλλοι ανέπτυξαν σημαντική δράση, με αποτέλεσμα να γίνει το Παρίσι ένα από τα σημαντικότερα κέντρα μελέτης της ελληνικής γλώσσας και πολιτισμού. Έδρασαν εκεί στις αρχές της Αναγέννησης, συμβάλλοντας σε μια πρωτόγνωρη άνθηση των επιστημών, των τεχνών και των γραμμάτων. Στο περιοδικό «Πανδώρα» (τευχ. 282, 1861) αναφέρεται η διαμονή τριακοσίων και περισσοτέρων Ελλήνων στην ελληνική παροικία του Παρισιού αποτελούμενη από λόγιους, ναύτες και εμπόρους. Αλλά και αργότερα, το 1910, η ίδια η Παρρέν αναφέρεται, σε σχετικό άρθρο της, στον παρεπιδημούντα ελληνικό πληθυσμό που συνάντησε σε ταξίδι της στο Παρίσι, προερχόμενο κατά τους καλοκαιρινούς και φθινοπωρινούς μήνες από την Αθήνα, την Αίγυπτο και το εξωτερικό[166]. Οι Έλληνες του Παρισιού συγκεντρώνονταν στην ελληνική συνοικία, με κέντρο συνάντησής τους το «Cafe de la Paix» και την ελληνική εκκλησία, στο ίδρυμα Στεφάνοβικ Σκυλίτση, που ιδρύθηκε το 1863 ύστερα από επίμονα αιτήματα των εκεί διαμενόντων Ελλήνων[167]. Αργότερα, στις αρχές του 1910, άρχισε να εκδίδεται στη γαλλική πρωτεύουσα το ελληνικό περιοδικό «Groecia», με τη συνδρομή επιφανών Ελλήνων κατοίκων του Παρισιού και στόχο την πνευματική επικοινωνία των δύο λαών[168].

Στο Λονδίνο επίσης διέμεναν αρκετοί Έλληνες, όπου ανέπτυσσαν την εμπορική τους δραστηριότητα. Σύμφωνα με το περιοδικό «Πανδώρα», το 1852 ζούσαν εκεί περίπου 30 ελληνικές οικογένειες, που είχαν αναλάβει όλες από κοινού τα έξοδα της ανέγερσης του ορθόδοξου ναού του Σωτήρα Χριστού[169].

Ο ρόλος των ελληνικών παροικιών του εξωτερικού και των κέντρων του υπόδουλου ελληνισμού στην πνευματική ανάπτυξη της χώρας ήταν τεράστια. Οι Έλληνες εκεί υπήρξαν προοδευτικότεροι και πιο ανοιχτοί στις νέες ιδέες σε αρκετούς τομείς. Ήταν «μεγαλοφυέστεροι στην οργάνωση των κοινοτήτων τους» χωρίς σχολαστικισμό και γραφειοκρατία[170]. Προηγούνταν από την κύρια Ελλάδα, χαρακτηριζόμενοι από πνευματική χειραφέτηση και επιχειρηματικό πνεύμα. Βέβαια, από το δεύτερο μισό του

---

166. Ανώνυμο, «Ρωσική εκκλησία εν Παρισίοις», *Πανδώρα,* 282, 1861, σ. 444 και Καλλιρρόη Παρρέν, «Από το ταξείδι μου», *Εφημερίς των Κυριών*, 978, 1910, σ. 962.
167. Ανώνυμο, «Ρωσική εκκλησία εν Παρισίοις»..., σ. 445.
168. Καλλιρρόη Παρρέν, «Φιλολογία και τέχνη», *Εφημερίς των Κυριών*, 981, 1910, σ. 1.046.
169. Ανώνυμο, «Οδοιπορικαί αναμνήσεις. Λονδίνον», *Πανδώρα*, 43, τομ. Β΄, 1852, σ. 1.034.
170. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Λογοδοσία της Επαγγελματικής και Οικοκυρικής Σχολής»..., σ. 3.

19ου αιώνα και μετά άρχισε να φθίνει η απόλυτη κυριαρχία τους, καθώς σταδιακά η πνευματική κίνηση μεταφέρονταν στην ελληνική πρωτεύουσα χωρίς φυσικά να διακόπτεται η στενή πνευματική επικοινωνία μεταξύ τους.

Α 3.1. Η εκπαίδευση της γυναίκας στην Ελλάδα

Από τα πρώτα χρόνια κιόλας του Αγώνα, άρχιζαν να ακούγονται φωνές υποστήριξης της γυναικείας εκπαίδευσης. Τόσο οι διακηρύξεις της Εθνοσυνέλευσης όσο και οι σχετικές διατάξεις του Συντάγματος έκαναν λόγο για την ίδρυση σχολείων «αρρένων τε και θηλέων»[171]. Γνωστοί διανοούμενοι της περιόδου, σαφώς επηρεασμένοι από τις αρχές του Διαφωτισμού, όπως ο Αδ. Κοραής, διακήρυτταν την ισότητα στην εκπαίδευση γυναικών και ανδρών.

Η γυναικεία εκπαίδευση άρχισε σταδιακά να διαμορφώνεται κατά τα δυτικά πρότυπα. Τα τρία πρώτα ιδιωτικά σχολεία ιδρύθηκαν από ξένους. Το 1828 ανέλαβε την οργάνωση του πρώτου Ελληνικού σχολείου θηλέων στην Ερμούπολη ο ιεραπόστολος Ch. Korck[172]. Το έργο του συνέχισε στην ίδια πόλη ο Hildner, ιδρύοντας, έναν χρόνο μετά, το «Φιλελληνικόν Παιδαγωγείον», με στόχο, εκτός από την παροχή γενικής μόρφωσης, την προετοιμασία των μαθητριών για το επάγγελμα της δασκάλας. Τον ίδιο χρόνο, ο John Hill με τη σύζυγό του ίδρυσαν στην Αθήνα ακόμα ένα σχολείο θηλέων[173]. Τέλος, η Γαλλίδα G. Volmerange ίδρυσε στο Ναύπλιο[174] αντίστοιχο σχολείο (που μεταφέρθηκε στην Αθήνα), όπου από το 1834 και εξής αποφοιτούσαν οι πρώτες δασκάλες. Το ίδιο έτος, με νομοθετικό διάταγμα της 6/18 Φεβρουαρίου, ανέκυψε η ανάγκη να ληφθεί μέριμνα για την εκπαίδευση των διδασκαλισσών που θα καλούνταν να στελεχώσουν τα σχολεία της στοιχειώδους εκπαίδευσης.

Τρία χρόνια αργότερα ιδρύθηκε το Παρθεναγωγείο, το λεγόμενο Αρσάκειο, της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας, που αποτέλεσε για χρόνια το πληρέστερο και αρμοδιότερο για τη μέση εκπαίδευση των κοριτσιών ίδρυμα[175]. Το 1861 πραγματοποιήθηκε η πρώτη επίσημη αναγνώρισή του ως Διδασκαλείο Θηλέων. Επρόκειτο για ιδιωτικό εκπαιδευτήριο που είχε το μονοπώλιο στη μέση εκπαίδευση των θηλέων στην Ελλάδα, μια και η Πολιτεία δεν είχε μεριμνήσει για την ίδρυση δημόσιων σχολείων για τις νεάνιδες. Οι σπουδές τους αμέσως μετά το Δημοτικό προϋπέθεταν την εγγραφή τους

---

171. Αλέξης Δημαράς, ό.π., τόμ. 1, σ. κσ-κζ΄.
172. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 58.
173. Αφροδίτη Πολίτη, «Οραματιστές παιδαγωγοί», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 14-15.
174. Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, «Η φιλέλληνας Σαρλότ Βολμεράνζ», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 8.
175. Μαρία Τσάτσου, «Αρσακειάδες: μύθος και πραγματικότητα», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 18.

στα διδασκαλεία, χωρίς να μεσολαβεί η φοίτησή τους στο Ελληνικό σχολείο και το Γυμνάσιο[176], όπως ίσχυε για τα αγόρια.

Η Φιλεκπαιδευτική Εταιρία, παρά τις παραινέσεις πολλών σχετικά με την οργάνωση της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης των κοριτσιών, δεν προχώρησε στην ανάληψη μέτρων. Δεν προχώρησε, δηλαδή, στην ίδρυση Γυμνασίου Θηλέων, ισότιμου με των αγοριών, αλλά περιορίστηκε στο Διδασκαλείο[177]. Παρατηρούνταν, επομένως, μια κωλυσιεργία τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο τομέα ως προς την εκπαίδευση των νεαρών κοριτσιών. Ύστερα από την αποφοίτησή τους, στερούνταν το δικαίωμα για εγγραφή τους στο πανεπιστήμιο. Για να το πετύχουν, καλούνταν να δώσουν εξετάσεις, ώστε να λάβουν το απολυτήριο Γυμνασίου, κάνοντας την απαραίτητη προγύμναση στο σπίτι με ιδιώτη καθηγητή.

Στην πραγματικότητα, η εκπαίδευση στα διδασκαλεία εξυπηρετούσε τα κορίτσια των ανώτερων στρωμάτων, αφού προϋπέθετε την πληρωμή υψηλών διδάκτρων. Έτσι, οι κοπέλες των χαμηλών στρωμάτων, για οικονομικούς λόγους, δυσκολεύονταν να συνεχίσουν τις σπουδές τους ακόμα και στη δεύτερη εκπαιδευτική βαθμίδα. Πολλές από αυτές περιορίζονταν στη στοιχειώδη εκπαίδευση, έχοντας ως μοναδικό προορισμό ζωής τον γάμο και τη δημιουργία οικογένειας. Στις αγροτικές περιοχές ειδικότερα, όπου οι προλήψεις και τα στερεότυπα είχαν μεγαλύτερη ισχύ, οι γονείς αρνούνταν να μεριμνήσουν για τη μόρφωση των θυγατέρων τους[178]. Δίνοντας προτεραιότητα στην εκπαίδευση των γιων τους, απέφευγαν ή ολιγωρούσαν να τις στέλνουν στο σχολείο, πέρα από το Δημοτικό. Ήταν έτσι κι αλλιώς, προορισμένες να ταυτιστούν με τον ρόλο της συζύγου και της μητέρας. Δεν παραμελούνταν, όμως, «η από την παιδική ηλικία καλή προετοιμασία των καλών μητέρων»[179], όντας απαραίτητο να μορφωθούν τόσο μόνο ώστε να ανταποκρίνονται με αρτιότητα στους παραπάνω ρόλους.

Έτσι, για πολλές δεκαετίες, καθώς στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα επικρατούσε το ερώτημα «τι τα θέλει η γυναίκα τα γράμματα»[180], προωθούνταν μια ελλιπής μόρφωση

---

[176]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 1986, σ. 152.

[177]. «η εταιρία αυτή κατόρθωσε αληθινά να σχηματίσει διδασκαλείο αλλά όχι τέλειο γυμνάσιο» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Υπάρχει εν Ελλάδι Μέση γυναικεία Εκπαίδευσις ή ου;», *Εφημερίς των Κυριών*, 38, 1887, σ. 3).

[178]. Ανδρέας Αυγερινός όπ. αναφ, στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 231.

[179]. Πολυτίμη Κουσκούρη, «Περί της εκπαιδεύσεως του γυναικείου φύλου», *Πανδώρα*, 70, τ. Γ΄, 1853, σ. 521.

[180]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Κυβέρνησις, νομοσχέδια και γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 42, 1887, σ. 1.

για εκείνες. Όχι μόνο υπήρξε ενδιαφέρον περισσότερο για την εκπαίδευση των αρρένων, αλλά η πλειονότητα των ανδρών επωφελούνταν από το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο των γυναικών, αντιδρούσαν στην περαιτέρω μόρφωσή τους και εξανίσταντο κατά των νεωτερισμών. Με περισσή επιφυλακτικότητα αντιμετώπιζαν την παροχή της ανώτερης μόρφωσης (στη μέση, αλλά κυρίως στην ανώτερη εκπαίδευση) στις Ελληνίδες. Αρνούνταν να λάβουν υπ' όψη τα επιτεύγματα πολλών από αυτές, εκτός και εντός της Ελλάδας, που αναδείχθηκαν σε υψηλά πόστα και είχαν διαπρέψει σε πολλούς επιστημονικούς κλάδους.

Βέβαια από το 1851 και μετά παρατηρείται κάποια αλλαγή στον δημόσιο διάλογο για τη γυναικεία εκπαίδευση. Αρκετοί διανοούμενοι κι εκπρόσωποι των γραμμάτων και των τεχνών άσκησαν κριτική στον αποκλεισμό των κοριτσιών από το σχολείο. Ήταν αντίθετοι στον περιορισμό τους στα στενά όρια του σπιτιού και τάσσονταν υπέρ της παροχής μόρφωσης πληρέστερης και ολοκληρέστερης[181]. Έκαναν λόγο για αναδιάρθρωση των προγραμμάτων σπουδών στα σχολεία θηλέων, αφού επί δεκαετίες θεωρούνταν πως η μόρφωσή τους θα έπρεπε να περιλαμβάνει απλούστερα προγράμματα σπουδών. Περιείχαν τα λεγόμενα «γυναικεία» μαθήματα, προκειμένου να συνάδουν με τη σωματική, ψυχολογική και νοητική υπόσταση και τις θεωρούμενες χαμηλότερες νοητικές ικανότητές τους. Τώρα πια, ετίθετο το ζήτημα της διεύρυνσης των γυναικείων μαθημάτων με άλλα, που συγκαταλέγονταν στο πρόγραμμα των διδασκαλείων αρρένων, συμπεριλαμβάνοντας και τεχνοδιδακτικά μαθήματα[182].

Πάντως, την επίλυση των προβλημάτων της γυναικείας εκπαίδευσης ανέλαβαν, κατά καιρούς, μια σειρά από νομοσχέδια που θα χαρακτηρίζαμε προσωποπαγή. Ούτε αυτά, ούτε τα πορίσματα των Εκπαιδευτικών Συνεδρίων (όπως είδαμε παραπάνω) ούτε ακόμα οι τολμηρότατες εκπαιδευτικές προσπάθειες μερικών ιδιωτικών φορέων ή προσώπων (όπως του Ανώτερου Παρθεναγωγείου του Βόλου, που επίσης είδαμε παραπάνω) κατάφεραν να αλλάξουν το σκηνικό της. Σχεδόν στο σύνολό τους τα νομοσχέδια - ξεκινώντας από αυτά των Υπουργών Παιδείας Γ. Μίλιση (1877) και Α. Αυγερινού (1880)- δεν έγιναν νόμοι του κράτους. Η πολυπόθητη κρατική μεταρρύθμιση

και «ουδέποτε από εμάς μελετήθηκε σοβαρά το ζήτημα της γυναικείας εκπαίδευσης» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Οι φιλόλογοι και παιδαγωγοί μας εκπατρίζονται», *Εφημερίς των Κυριών*, 371, 1894, σ. 1).

[181]. Γρηγόριος Παπαδόπουλος όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 262-263.

[182]. Αικατερίνη Δαλακούρα, «Λόγοι για την εκπαίδευση στα ελληνικά γυναικεία περιοδικά του οθωμανικού χώρου (19ος αι. – 1906): Η γυναικεία λαϊκή εκπαίδευση», *Μνήμων,* 31, 2010, σ. 123.

εκκρεμούσε διαρκώς. Δημιουργούσαν, ωστόσο, ένα κλίμα προετοιμασίας, ώστε ο πολιτικός και κοινωνικός περίγυρος να δεχτούν ουσιαστικότερες αλλαγές στη δομή και στο περιεχόμενο της εκπαίδευσης των Ελληνίδων. Με την ίδια οπτική θα εξεταστούν και τα νομοσχέδια των 1889 (Θεοτόκη), 1893, 1899 (Ευταξία), 1902, 1908 (Σ. Στάη), 1911 (Αλεξανδρή) και 1913 (Τσιριμώκου).

Στο διάστημα είκοσι δύο ετών, από το 1877 μέχρι το 1899, εκδηλώθηκαν πέντε διαφορετικές μεταρρυθμιστικές απόπειρες. Στην πρώτη, του Γ. Μίλιηση, το 1877, «Περί Δημοτικής και Γυμνασιακής Παιδεύσεως», προβλέπονταν η ξεχωριστή διδασκαλία των αγοριών και των κοριτσιών στα Δημοτικά σχολεία[183] ή τα διτάξια αστικά και η ίδρυση των διδασκαλείων. Δεν προβλεπόταν, όμως, και πάλι, η ίδρυση Γυμνασίων θηλέων. Το νομοσχέδιο περιελάμβανε, επίσης, διατάξεις για τα προσόντα των «διδασκαλισσών των εργοχείρων»[184]. Το 1879 σε συνεδρίαση της Βουλής προτάθηκε από τον Θ. Ζερβό να υποβληθεί νομοσχέδιο αναγνώρισης του Αρσακείου ως Γυμνάσιο θηλέων, ώστε οι απόφοιτές του να έχουν τη δυνατότητα εγγραφής στο πανεπιστήμιο. Υπήρξε, δηλαδή, πρώιμο ενδιαφέρον για τη φοίτηση των κοριτσιών στο πανεπιστήμιο, στο βαθμό μάλιστα που έγινε θέμα συζήτησης στη Βουλή[185].

Λίγο αργότερα, το 1880, στο νομοσχέδιό του ο Α. Αυγερινός προτείνει τη θέσπιση ενός «ομορρύθμου» οργανισμού των ιδιωτικών παρθεναγωγείων, που λειτουργούσαν, μέχρι τότε, σε κενό οργανωτικού νόμου. Προτείνεται, επίσης, η κοινή φοίτηση αγοριών και κοριτσιών να καθίσταται δυνατή υπό ορισμένες προϋποθέσεις[186]. Από το 1886 και μετά οι δασκάλες θα μπορούσαν να διδάσκουν σε Δημοτικά σχολεία αρρένων, αφού έως τότε ήταν αυστηρά νομοθετημένο να εργάζονται μόνο σε σχολεία «κορασίων»[187].

Το 1889 υποβλήθηκαν στη Βουλή τα νομοσχέδια Θεοτόκη, υπουργού Παιδείας της κυβέρνησης Χαρ. Τρικούπη, τα οποία προέβλεπαν τη λήψη μέτρων «περί ιδρύσεως

---

[183]. *Παράρτημα της Εφημερίδος των Συζητήσεων της Βουλής*, περ. Ζ΄, συν. Γ΄, 16 Μαΐου 1877 - 30 Ιανουαρίου 1878, όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π.,1986, σ. 288.
[184]. Γ. Βενθύλος, 1884, όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 179-180.
[185]. *Παράρτημα της Εφημερίδος των Συζητήσεων της Βουλής*, περ. Η΄, συν. Α΄, 20 Οκτωβρίου 1879 - 17 Απριλίου 1880, σ. ρηα΄ όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 288.
[186]. «εν τοις δημοτικοίς σχολείοις αρρένων, όπου δεν υπάρχει σχολείον θηλέων, δύνανται να φοιτώσι θήλεα..., μέχρι της ηλικίας του 8ου έτους» ενώ στο άρθρο 46 αναφέρεται ότι «εν τοις δημοτικοίς σχολείοις θηλέων διορίζονται και διδάσκουσι μόνον διδασκάλισσαι» (ό.π., σ. 286).
[187]. *Παράρτημα της Εφημερίδος των Συζητήσεων της Βουλής*, 1878, όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 286.

ανωτέρων του κράτους εκπαιδευτηρίων και πρακτικών των θηλέων σχολών»[188], με βάση την αντίληψη πως η απόκτηση πρακτικών γνώσεων εκ μέρους τους θα συνέβαλε στη δημιουργία κατάλληλων και αποτελεσματικών συζύγων, μητέρων και οικοδεσποινών. Έκαναν λόγο «Περί ιδρύσεως διδασκαλείου των θηλέων» και «Περί ιδρύσεως ανωτέρων παρθεναγωγείων», με το πρώτο να σχεδιάζεται εκτός Αθηνών, στο Μεσολλόγι[189]. Σύμφωνα με τα Νομοσχέδια Αυγερινού και Θεοτόκη, τα ανώτερα πια παρθεναγωγεία αποτελούσαν σχολεία γενικής μόρφωσης, που στόχευαν στη συμπλήρωση της εκπαίδευσης των κοριτσιών μετά το Δημοτικό σχολείο. Αυξάνονταν τα έτη διδασκαλίας από 10 σε 12 χρόνια (έξι στο Δημοτικό, τρία στο Ανώτερο Παρθεναγωγείο και τρία στο Διδασκαλείο). Υπάγονταν όμως στην αρμοδιότητα του επιθεωρητή της Δημοτικής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, υποβιβάζοντάς τα από σχολεία Μέσης Εκπαίδευσης[190]. Προέβλεπαν, επίσης, τον διορισμό διδασκαλισσών σε διευθυντικές θέσεις, με την προϋπόθεση να έχουν υπερβεί το τεσσαρακοστό έτος της ηλικίας τους και να διαθέτουν τουλάχιστον πενταετή εμπειρία σε διευθυντικά καθήκοντα[191].

Οι λόγιες-παιδαγωγοί χαιρέτησαν την κίνηση αυτή, με υπερβολικό ενθουσιασμό, ανακηρύσσοντας τον Θεοτόκη «ευεργέτη του ωραίου φύλου»[192]. Εγκωμίαζαν την επιτροπή εξέτασης του νομοσχεδίου που απολάμβανε και την αποδοχή της αντιπολίτευσης, με τον Θ. Δηλιγιάννη να έχει ήδη εκφράσει την γνώμη του υπέρ της γυναικείας εκπαίδευσης[193].

Ωστόσο, γρήγορα το θετικό κλίμα έδωσε τη θέση του σε πιο συγκρατημένες αντιδράσεις, μέχρι που αντικαταστάθηκε με καθαρή κριτική από τις λόγιες-παιδαγωγούς, οι οποίες ήταν αντίθετες στην επιβολή των διδάκτρων από τις μαθήτριες, τη στιγμή που η αντίστοιχη δευτεροβάθμια εκπαίδευση των αγοριών ήταν δωρεάν. Θα οδηγούσαν, πίστευαν, στον εκ νέου αποκλεισμό των κοριτσιών των λαϊκών στρωμάτων από το Διδασκαλείο, ευνοώντας για άλλη μια φορά τις κοπέλες των μεσαίων και

---

[188]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο κ. Θεοτόκης κι αι γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 144, 1889, σ. 2.
[189]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Το περί εκπαιδεύσεως των θηλέων νομοσχέδιον», *Εφημερίς των Κυριών*, 144, 1889, σ. 5- 6.
[190]. *Παράρτημα της Εφημερίδος των Συζητήσεων της Βουλής*, 1880 όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π.,1986, σ. 289-290.
[191]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Το περί εκπαιδεύσεως των θηλέων νομοσχέδιον»...,σ. 5.
[192]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο κ. Θεοτόκης κι αι γυναίκες»..., σ. 2.
[193]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο κ. Θεοτόκης κι αι γυναίκες»..., σ. 2.

ανώτερων τάξεων. Καταλόγιζαν, επίσης, στους συντάκτες του νομοσχεδίου πως δεν ζήτησαν τη γνώμη διακεκριμένων Ελληνίδων παιδαγωγών και λογίων (όπως οι Κεχαγιά, Λασκαρίδου κ.α.). Επιπλέον, η κριτική αφορούσε στο πρόγραμμα των μαθημάτων, επειδή, πέρα από τη γυμναστική, αποκλείονταν άλλα (όπως εκείνα των θετικών επιστημών), που συντελούν στην ανάπτυξη του πνεύματος[194]. Επίσης, υποστήριζαν πως η μέση εκπαίδευση των κοριτσιών παρέμενε υποβαθμισμένη, αφού το απολυτήριο του Ανώτερου Παρθεναγωγείου δεν αντιστοιχούσε στο αντίστοιχο του Γυμνασίου και δεν επέτρεπε την απευθείας εγγραφή των μαθητριών στο πανεπιστήμιο.

Η γυμναστική ειδικότερα, που θεωρούνταν προοδευτικό μάθημα, εντάχθηκε στο πρόγραμμα των μαθημάτων των Σχολείων θηλέων. Δε θεωρούνταν πια–συνήθεια «απρεπής για τις γυναίκες»[195] αλλά αντίθετα ότι συνέβαλλε στην υγεία των γυναικείων σωμάτων. Καθιερώθηκε, μάλιστα, και άρχισε να αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της γυναικείας αγωγής[196]. Υπήρχαν, όμως, κι άλλοι λόγοι, λιγότερο προοδευτικοί, που καθιστούσαν τη γυμναστική μάθημα απαραίτητο: η πρόσκτηση κάλλους και υγείας με απώτερο σκοπό τη γέννηση υγιών και ισχυρών τέκνων από υγιείς μητέρες.

Η σημαντικότερη εκδήλωση ενδιαφέροντος για τη γυναικεία εκπαίδευση, πάντως, σημειώθηκε από το 1890 και μετά. Σύσσωμος ο πνευματικός κόσμος της Ελλάδας τάσσονταν ολοένα και καθαρότερα υπέρ της μέσης, ανώτερης και ανώτατης εκπαίδευσης των γυναικών[197]. Καθώς ο ορίζοντας δράσης τους έτεινε να διευρύνεται, θεωρούνταν δίκαιο να αποφασισθεί η ίδρυση δημοσίων λυκείων θηλέων που θα αντιστοιχούσαν στα γυμνάσια των αρρένων, ώστε να γίνει εφικτή η φοίτησή τους και στο πανεπιστήμιο[198].

Το νέο αυτό κλίμα πυροδότησε βεβαίως η εγγραφή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών της πρώτης Ελληνίδας, Ιωάννας Στεφανόπολι. Πέτυχε την είσοδό της στη Φιλοσοφική Σχολή, αφού πρώτα προσήλθε στις απαιτούμενες γυμνασιακές απολυτήριες εξετάσεις.

---

[194]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τι την θέλουσιν αι γυναίκες την αρχαίαν ελληνικήν», *Εφημερίς των Κυριών*, 149, 1890, σ. 2.
[195]. Λουκία Βαλλώ, «Η πλαστικότης των μυών εν τη γυναικεία αναπτύξει», *Εφημερίς των Κυριών*, 485, 1897, σ. 7 και Γ. Α. Μακάς, «Λόγος περί γυμναστικής», *Πανδώρα*, 128, τ. ΣΤ΄, 1855, σ. 180.
[196]. Λουκία Βαλλώ, «Η πλαστικότης των μυών εν τη γυναικεία αναπτύξει»..., σ. 7.
[197]. «ανοίξτε τις πύλες [...] των Πανεπιστημίων [...] προς τις γυναίκες» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Υπάρχει εν Ελλάδι γυναικείον ζήτημα;»..., σ. 2).
[198]. Αικατερίνη Καρακάση, «Οι γυναίκες και ο ελληνικός περιοδικός τύπος του 19ου αιώνα», Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου, *Μετάφραση και περιοδικός τύπος στον 19ο αιώνα,* επιμ. Άννα Ταμπάκη και Αλεξία Αλτουβά, Αθήνα 2016, σ. 176.

Προετοιμάστηκε με τη βοήθεια καθηγητών και του πατέρα της, κατ' οίκον, αφού αποφοίτησε από το «Ελληνικό Παρθεναγωγείο» της Λασκαρίδου. Οι φοιτητές του Πανεπιστημίου Αθηνών υποστήριξαν ένθερμα την είσοδό της στα πανεπιστημιακά έδρανα, παρά τις επιφυλάξεις των πανεπιστημιακών Αρχών. Διακήρυτταν πως θα τη «σεβαστούν ως αδερφή τους»[199]. Απαντούσαν, έτσι, σε όσους με θέρμη εφιστούσαν την προσοχή στους κινδύνους που ενείχε, ως προς την ηθική των κοριτσιών, η καθημερινή συναναστροφή τους με τους άνδρες συμφοιτητές τους. Το πανεπιστήμιο, από την πλευρά του, δέχτηκε την εγγραφή της νεαρής, αφού πρώτα αποτάθηκε στο υπουργείο Παιδείας για την παραχώρηση σχετικής άδειας. Ο ίδιος ο επί της Παιδείας υπουργός υποστήριξε έμπρακτα την εγγραφή της Ιωάννας Στεφανόπολι, ανοίγοντας «στην Ελληνίδα κόρη τις πόρτες του επιστημονικού κόσμου»[200].

Πάντως, η είσοδος της Στεφανόπολι στο πανεπιστήμιο άνοιξε τον δρόμο της πανεπιστημιακής μόρφωσης και της επαγγελματικής καταξίωσης και για άλλες Ελληνίδες, αφού αποκτούσαν πλέον τη δυνατότητα να συνεχίσουν τις σπουδές τους εντός της Ελλάδας. Έως τότε επέλεγαν, αναγκαστικά, το εξωτερικό. Ας μην ξεχνάμε τη Σεβαστή Καλλισπέρη, που γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο της Σορβόννης. Ξεπέρασε το εμπόδιο της μη φοίτησης στο Γυμνάσιο, αφού πρώτα έδωσε εξετάσεις σε Συμβούλιο απαρτιζόμενο από καθηγητές Γυμνασίου και πανεπιστημίου παίρνοντας άριστα[201]. Όμως, οι ολοένα αυξανόμενες υποψήφιες για το πανεπιστήμιο έπρεπε να εξοπλιστούν με την ανάλογη μόρφωση στα σχολεία της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Αυτό θα γινόταν εφικτό το 1917, έτος ίδρυσης των πρώτων δημόσιων Γυμνασίων κι Ελληνικών Σχολείων Θηλέων. Είχε, όμως, σημαντικές επιπτώσεις και στη μέση εκπαίδευση των κοριτσιών: χωρίς μοναδικό σκοπό πλέον την εκπαίδευση της δασκάλας και της καλής και συνετής οικοδέσποινας.

Ο νόμος ΒΤΜΘ΄, που ψηφίστηκε το 1895, «Περί στοιχειώδους ή δημοτικής εκπαιδεύσεως» και «Περί συστάσεως νηπιαγωγείων», επί πρωθυπουργίας Θεοδώρου Δηλιγιάννη, με υπουργό Παιδείας τον Δημήτριο Πετρίδη, προσδιόριζε πολλά στοιχεία της επαγγελματικής κατάστασης των διδασκαλισσών. Αναγνωρίζοντας το κενό στη

---

[199]. Νέα Εφημερίς όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 1986, ό.π., σ. 331.
[200]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η δεσποινίς Στεφανόπολι γενόμενη δεκτή εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω», *Εφημερίς των Κυριών*, 183, 1890, σ. 2.
[201]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ελληνίς τακτική φοιτήτρια της Σορβόνης», *Εφημερίς των Κυριών*, 48, 1888, σ. 4.

μέση εκπαίδευση των νεάνιδων, προέβλεπε και επέτρεπε την κατ΄ οίκον προετοιμασία τους, με σκοπό τη συμμετοχή στις απολυτήριες γυμνασιακές εξετάσεις. Στα άρθρα 20 και 22 προβλέπονταν η θεσμοθέτηση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης των κοριτσιών. Για να ιδρυθούν τάξεις θηλέων, στα μεγάλα αστικά κέντρα, απαιτούνταν να συγκεντρωθούν τουλάχιστον 25 κορίτσια και να διδάσκουν αποκλειστικά γυναίκες δασκάλες. Όλα τα ζητήματα της εργασιακής κατάστασής τους επιμελούνταν πενταμελές, κατά νομό, εποπτικό συμβούλιο, προεδρευόμενο από τον Αρχιεπίσκοπο, με τη συμμετοχή «ανδρών επιστημόνων, λογίων [...] πεπειραμένων»[202] και εισηγητές τους νομαρχιακούς επιθεωρητές. Το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών ήταν το ίδιο με το αντίστοιχο των σχολείων αρρένων, ωστόσο προστέθηκαν μαθήματα κοπτικής, ραπτικής και οικιακής οικονομίας. Βέβαια, οι μισθοί των δασκάλων και των διδασκαλισσών παραμένουν άνισοι: για τους μεν πρώτους ορίζονται στις 150 δρχ. ανά μήνα, για τις δε δεύτερες στις 120. Η ανισότητα στη μισθοδοσία σχολιάζεται αρνητικά από τις λόγιες, που λένε πως ο νομοθέτης έχει ξεχάσει ότι «οι περισσότερες των διδασκαλισσών είναι προστάτιδες των οικογενειών τους, τις οποίες συντηρούν με το περίσσευμα της γλιστρότατης μισθοδοσίας τους»[203]. Ταυτόχρονα, η σύσταση των εποπτικών συμβουλίων παραμένει ανδροκρατούμενη, παρότι οι ίδιες χαιρέτιζαν με εγκαρδιότητα το νομοσχέδιο ΒΠΕ΄ του 1892 και τον διορισμό γυναικών σε εξεταστικές επιτροπές των παρθεναγωγείων, εκφράζοντας την ευχή να επεκταθεί το μέτρο στη δημοτική εκπαίδευση.

Οι τόνοι των εγκωμίων γρήγορα άρχισαν να φθίνουν και το κλίμα αισιοδοξίας ατόνησε, εξαιτίας του αιφνίδιου θανάτου του Δ. Πετρίδη. Το 1892 οι προοδευτικές και ελλόγιμες Ελληνίδες ισχυρίζονταν πως δημιουργούνταν διακρίσεις εις βάρος των μαθητριών των χαμηλών τάξεων, καθώς επωφελούνταν κυρίως οι κοπέλες των εύπορων στρωμάτων, που είχαν τα χρήματα να πληρώνουν καθηγητές για τα γυμνασιακά μαθήματα. Επιπλέον, αντιμετώπισαν με καχυποψία το Βασιλικό Διάταγμα (Β.Δ. 27/10/1892) που όριζε να εκπαιδεύονται δασκάλες σε όλα τα ιδιωτικά παρθεναγωγεία -πέραν του Αρσακείου- που πληρούσαν τις προϋποθέσεις και ακολουθούσαν τα

[202]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Δημοτική Εκπαίδευσις. Βασίλειον της Ελλάδος. Το Υπουργείον των Εκκλησιαστικών κλπ.», *Εφημερίς των Κυριών*, 425,1896, σ. 4.
[203]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Και υπέρ των διδασκαλισσών», *Εφημερίς των Κυριών*, 425, 1896, σ. 3.

οριζόμενα από το υπουργείο πρόγραμμα[204]. Οι ίδιες διεκδικούσαν δημόσια ανώτερα παρθεναγωγεία όμοια με τους άνδρες. Ζητούσαν, επίσης, επίμονα τη μετατροπή της δημοτικής εκπαίδευσης σε μικτή[205]. Άσκησαν κριτική στην κυβέρνηση που προτίμησε να κλείσει δημοτικά σχολεία, λόγω έλλειψης ανδρών δασκάλων, παρά να γενικεύσει το μέτρο της διδασκαλίας των αρρένων μαθητών από δασκάλες. Γενικότερα η γραμμή που ακολουθούνταν στα σχολεία θηλέων, μεταξύ των οποίων και τα διδασκαλεία, να αναλαμβάνουν το διδακτικό έργο ομόφυλες με τις μαθήτριες εκπαιδευτικοί, δηλαδή γυναίκες παιδαγωγοί. Σε θεσμικό επίπεδο πάντως (Ν. ΒΤΜΘ/1895) ορίζονταν πως επιτρέπονταν να φοιτούν στα σχολεία των θηλέων και αγόρια, «λόγω έλλειψης σχολείου αρρένων», αλλά μόνο για «όσα δεν υπερβαίνουν το δέκατο έτος της ηλικίας τους[206].

Η συνεκπαίδευση αγοριών και κοριτσιών, πάντως, είχε ήδη αρχίσει να εφαρμόζεται (γύρω στα 1900) στο εξωτερικό, στην Αμερική και τις σκανδιναβικές χώρες. Αλλά και στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης, όπως η Γαλλία, είχε τεθεί ως θέμα συζήτησης στα συνέδρια των γυναικών[207]. Στη γειτονική Ιταλία, όπως και στην Ελλάδα, το 1908 εντατικοποιήθηκαν οι συζητήσεις για τη μικτή εκπαίδευση, ειδικότερα των μικρών παιδιών. Στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο το ζήτημα της συνεκπαίδευσης αγοριών και κοριτσιών αρχίζει να υπαγορεύεται από τις κοινωνικές συνθήκες, καθώς στις επαρχιακές πόλεις δε μπορούσαν, για οικονομικούς λόγους, να ιδρυθούν ξεχωριστά δημοτικά σχολεία «πλήρη θηλέων»[208]. Στο Γυμνάσιο, όμως, η μικτή εκπαίδευση παραμένει απαγορευμένη για πολλές ακόμη δεκαετίες. Μέχρι που, το 1917, το τελευταίο έτος ενδιαφέροντος της συγκεκριμένης διατριβής, σημειώθηκε η αυθόρμητη μαζική εγγραφή των κοριτσιών, χωρίς την επίσημη άδεια του υπουργείου, στα δημόσια σχολεία μέσης εκπαίδευσης αρρένων.

Το ζήτημα της κοινής μόρφωσης των δύο φύλων αποτέλεσε ένα από τα βασικά θέματα συζήτησης στο Α΄ Ελληνικό Εκπαιδευτικό Συνέδριο, που διεξήχθη στην Αθήνα το 1904. Περιελάμβανε τη συμμετοχή πολλών εκπαιδευτικών από «τον διδασκαλικόν

---

[204]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι δημοδιδάσκαλοι αδικούμεναι», *Εφημερίς των Κυριών*, 281, 1892, σ. 4.
[205]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Οι φιλελεύθεροι και αι γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 995, 1910, σ. 1.362.
[206]. Αλέξης Δημαράς, ό.π., τόμ. 2, σ. 5, 6.
[207]. Βασιλική Αβραμίδου, ό.π., σ. 93
[208]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο αγών της μικτής εκπαιδεύσως εις Κύμην», *Εφημερίς των Κυριών*, 788, 1904, σ. 5.

κόσμον της πρωτεύουσας, των επαρχιών και του έξω Ελληνισμού»[209]. Μεταξύ αυτών, βεβαίως, και η Καλλιρρόη Παρρέν, που παραβρέθηκε στο Τμήμα της Γυναικείας Εκπαίδευσης, με πρόεδρο την Αικατερίνη Λασκαρίδου. Μάλιστα, αφιέρωσε όχι μόνο το βασικό άρθρο με τίτλο «Το Εκπαιδευτικόν Συνέδριον», αλλά σχεδόν ολόκληρο το τεύχος 787 της «Εφημερίδας των Κυριών».

Στο Συνέδριο συζητήθηκαν, μεταξύ των άλλων εκπαιδευτικών ζητημάτων, κι εκείνα της γυναικείας εκπαίδευσης: η συνεκπαίδευση αγοριών και κοριτσιών, η μεταρρύθμιση του προγράμματος των παρθεναγωγείων και το αίτημα για ελεύθερη πρόσβαση των γυναικών σε κάθε πλαίσιο σπουδών. Ωστόσο, για άλλη μια φορά, οι συζητήσεις διαχέονταν από το ανυπέρβλητο «ιδεώδες του αστικού οικιακού βίου»[210], που διαπερνούσε όλες της εκφάνσεις της γυναικείας εκπαίδευσης για τη χρονική περίοδο που μελετάμε. Να καταστούν, δηλαδή, οι κοπέλες μέσω της κατάλληλης μόρφωσης ικανές σύζυγοι, μητέρες και οικοδέσποινες.

Πολλά από τα μέλη του Εκπαιδευτικού Ομίλου ανέλαβαν τη σύνταξη νομοσχεδίων όπως αυτό του 1917. Σε αυτά -νομοσχέδια των Στάη (1908), Αλεξανδρή (1911) και Τσιριμώκου (1913)- έγινε προσπάθεια να αντιμετωπισθεί η γυναικεία εκπαίδευση από μια πιο προοδευτική σκοπιά. Άντλησαν πολλά στοιχεία από τη μεταρρυθμιστική προσπάθεια που αναπτύχθηκε στο Παρθεναγωγείο του Βόλου.

Πάντως, από τη ρύθμιση του Σπ. Στάη, του 1908, «περί πρακτικών τμημάτων στις ανώτερες τάξεις ενός ενιαίου οκτάχρονου Γυμνασίου για τους άρρενες», που ήταν να θέσει και ο Πετρίδης νωρίτερα[211], επωφελήθηκαν και τα κορίτσια. Έδινε το δικαίωμα της συμμετοχής σε όσους ασχολούνταν με τις Ωραίες Τέχνες, τα οικοκυρικά και επαγγελματικά έργα σε διαγωνισμούς υποτροφιών, «να μεταβαίνουν στην Ευρώπη προς τελειοποίησή τους»[212]. Σύμφωνα με το Βασιλικό Διάταγμα, «κανονίζονται οι όροι της μεταβάσεως εις Ευρώπην διά κληροδοτήματος έξ κοριτσιών πρός τελειοποίησιν των»[213]. Τα νομοσχέδια δημιούργησαν, λοιπόν, ένα κλίμα αισιοδοξίας κι αναθέρμανση

---

[209]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Το Εκπαιδευτικόν Συνέδριον», *Εφημερίς των Κυριών*, 787, 1904, σ. 1 και Λαμπρινή Σκούρα, «Ιστορική εξέλιξη και προβληματική του θεσμού της συνεκπαίδευσης των δύο φύλων στα ελληνικά σχολεία (19ος-20ος αιώνας)». Στο Πρακτικά 3ο Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας Εκπαίδευσης. Αθήνα, 2004, http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio3/eisagogi.html
[210]. Χαράλαμπος Χαρίτος, ό.π., σ. 225.
[211]. Β.Δ., ΦΕΚ 171/26.08.1893
[212]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εις την Ευρώπην»…, σ. 506.
[213]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Κοινωνική ζωή», *Εφημερίς των Κυριών*, 956, 1908, σ. 430.

του ενδιαφέροντος της Πολιτείας αναφορικά με το ζήτημα της εκπαίδευσης των γυναικών. Σύμφωνα με την Παρρέν, επρόκειτο για μια γενναία μεταρρυθμιστική κίνηση[214].

Ωστόσο, οι ουσιαστικές αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών επήλθαν και πάλι από την ιδιωτική πρωτοβουλία. Πρόκειται για τολμηρές εκσυγχρονιστικές μεταβολές από άτομα ή ιδιωτικούς φορείς που κλήθηκαν να αναπληρώσουν, για άλλη μια φορά, τα κενά της δημόσιας εκπαίδευσης. Έτσι, το 1908 ιδρύθηκε στον Βόλο το Ανώτερο Δημοτικό Παρθεναγωγείο, με πρόταση του γιατρού Δ. Σαράτση, ενώ η διεύθυνση ανατέθηκε στον Αλ. Δελμούζο. Οι δύο αυτοί προσπάθησαν να εφαρμόσουν στην πράξη ένα προοδευτικό σύστημα εκπαίδευσης με νέες μεθόδους αγωγής, επιχειρώντας κάποιου είδους «εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης».

Προώθησαν τις εκσυγχρονιστικές ιδέες μερικών από τα πιο νεωτεριστικά ευρωπαϊκά εκπαιδευτικά κινήματα, δίνοντας προτεραιότητα στη γυμναστική και στο παιχνίδι, καθώς και στα καλλιτεχνικά μαθήματα (διδάσκονταν ιστορία της τέχνης, μία όντως καινοτόμα πρωτοβουλία). Υπήρχε, επίσης, έντονη προτίμηση στα τεχνικά - πρακτικά μαθήματα (όπως η κηπουρική, η κοπτική και η ραπτική ρούχων), χρήσιμα για τις μαθήτριες και τις οικογένειές τους. Αντίθετα με τα άλλα παρθεναγωγεία, που έδιναν προτεραιότητα στα φιλολογικά μαθήματα, με απόλυτα αρχαιογνωστικό χαρακτήρα (βλ. κεφ. Α 3.2.3.). Επιδιωκόταν η υιοθέτηση μιας αγωγής με ανθρωπιστικό προσανατολισμό που ενδιαφέρονταν για την ολόπλευρη ανάπτυξη (συναισθηματική, νοητική, κοινωνική) των μαθητριών. Προωθούνταν η ανάπτυξη της αυτενέργειας και της αυθυπαρξίας τους και η σύνδεση της σχολικής με την πραγματική ζωή. Γι' αυτό έγινε και η αύξηση των ωρών διδασκαλίας των γαλλικών, καθώς η γνώση τους για τις μαθήτριες συνέπιπτε με την προβολή της πρέπουσας συμπεριφοράς και της αρμόζουσας «ευρωπαϊκής» ανατροφής[215]. Αποσκοπούσε, δηλαδή, στην απόκτηση δεξιοτήτων και γνώσεων χρήσιμων για τις μελλοντικές συζύγους και μητέρες της αστικής τάξης.

Η διάχυτη αντίληψη για τη χρησιμότητα της γνώσης αποτέλεσε ένα στοιχείο όπου διαφαίνεται καθαρά ο αστικός χαρακτήρας του παρθεναγωγείου. Έτσι κι αλλιώς, το

---

[214]. αποτελώντας «μίαν τελείαν ριζικήν αναγέννησιν διά την Ελληνίδα» και αφού «[τα νομοσχέδια] δέν εγγράφησαν μόνον, αλλά υπεβλήθησαν εις τήν Βουλήν» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες σουφραζέστ», *Εφημερίς των Κυριών*, 957, 1908, σ. 434).
[215]. Χαράλαμπος Χαρίτος, ό.π., σ. 257.

σχολείο όχι μόνο απευθύνονταν στην αστική τάξη, στις κόρες των αστών της πόλης του Βόλου, αλλά δημιουργήθηκε από τους κόλπους της, τους Σαράτση και Δελμούζο (αστοί διανοούμενοι, και οι δύο με σπουδές στη Γαλλία και τη Γερμανία, αντίστοιχα).

Από την εμπειρία εφαρμογής του εκπαιδευτικού προγράμματος στο Παρθεναγωγείο του Βόλου αντλούσε και το Υπόμνημα του Εκπαιδευτικού Ομίλου, που συντάχτηκε το 1912, από επιφανείς διανοουμένους και παιδαγωγούς όπως οι Αλ. Δελμούζος και Δ. Γληνός. Οι προτάσεις του για το Ανώτερο Παρθεναγωγείο και το Διδασκαλείο Θηλέων είχαν έναν ξεκάθαρο πρακτικό χαρακτήρα, ενώ το πρόγραμμα των μαθημάτων του δημοτικού σχολείου εξειδικεύονταν ανάλογα με το φύλο των μαθητών. Εξυπηρετούσε το αστικό ιδεώδες στην οικονομική ανάπτυξη της χώρας: χρήσιμοι και καλοί τεχνίτες τα αγόρια, καλές και συνετές μητέρες τα κορίτσια, στο πλαίσιο πάντα της καλλιέργειας του εθνικού φρονήματος και της απαιτούμενης ελληνοπρέπειας. Η παροχή εκπαίδευσης στα κορίτσια ταυτιζόταν, δηλαδή, με τα οφέλη που θα μπορούσε να αποκομίσει το «αναγεννώμενον Έθνος»[216], συμβάλλοντας γενικότερα, όπως πίστευαν οι προοδευτικότεροι, στην πρόοδο και την ευημερία της κοινωνίας. Σκοπός της γυναικείας εκπαίδευσης θα έπρεπε να είναι η μόρφωση των μελλοντικών μητέρων και συζύγων, που με τη σειρά τους θα ανέτρεφαν τα παιδιά τους -τους αυριανούς Έλληνες πολίτες- με πάθος για τα εθνικοπατριωτικά ιδεώδη. Πολλές φορές, επομένως, διαφαινόταν μια εμμονή στην εθνοκεντρική εκπαίδευση, εξυπηρετώντας τις πολιτικές επιλογές της εποχής. Με αυτή την έννοια, η συντελούμενη μόρφωση των γυναικών, κατώτερη και ανώτερη, αποτελούσε ζήτημα εθνικό[217].

Έξι χρόνια νωρίτερα, το 1911, επί κυβέρνησης Βενιζέλου, με υπουργό Παιδείας τον Απ. Αλεξανδρή, εξαγγέλθηκαν στη Βουλή μια σειρά νομοσχέδια. Ως προς τα παρθεναγωγεία, προβλεπόταν ο διαχωρισμός της εκπαίδευσης των διδασκαλισσών και των κοριτσιών που επιθυμούσαν μια γενική μόρφωση και δεν ενδιαφέρονταν για το διδασκαλικό επάγγελμα. Παρ' όλα αυτά, οι λόγιες επιζητούσαν -έχοντας, μάλιστα, καταφέρει να αποσπάσουν την υπόσχεση του Υπουργού γι' αυτό- τα Ανώτερα Παρθεναγωγεία να ισοδυναμούν με τέλεια Γυμνάσια.

Τελικά, τα πρώτα Γυμνάσια Θηλέων ιδρύθηκαν το 1914, από τον Ιωαν. Τσιριμώκο,

---

[216]. *Πρακτικά των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου και των συνελεύσεων της εν Αθήναις Φιλεκπαιδευτικής Εταρίας* όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 1986, ό.π., σ. 139.
[217]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες σουφραζέστ»..., σ. 434.

υπουργό Παιδείας της κυβέρνησης του Βενιζέλου. Τα νομοσχέδια συντάχτηκαν, μαζί με την εισηγητική έκθεση, από τον Δ. Γληνό, με εμφανή την επιρροή από το Παρθεναγωγείο του Βόλου και το Υπόμνημα του Εκπαιδευτικού Ομίλου. Τα νομοσχέδια δεν ψηφίστηκαν, λόγω των έντονων αντιδράσεων από τους συντηρητικούς κύκλους της εκπαίδευσης, κυρίως της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η ψήφισή τους πραγματοποιήθηκε στην επόμενη κυβέρνηση του Βενιζέλου, το 1917.

Έτσι, η κυριότερη, για τη γυναικεία εκπαίδευση, καινοτομία που εισήγαγαν τα νομοσχέδια είναι η ίδρυση Γυμνασίων Θηλέων, αφού θα άνοιγαν στα κορίτσια τον δρόμο για σπουδές στο πανεπιστήμιο. Λειτούργησαν, όμως, τελικά τρία χρόνια αργότερα. Προηγήθηκε η σύσταση των Αστικών Σχολείων Θηλέων, με υπουργική απόφαση, τον Νοέμβριο του 1914. Απευθύνονταν στα κορίτσια που δεν επιθυμούσαν τη συνέχιση των σπουδών τους στο πανεπιστήμιο, αλλά την απόκτηση μιας γενικότερης μόρφωσης. Οι απόφοιτές τους θα ήταν είναι σε θέση να παρακολουθούν την πνευματική και κοινωνική κίνηση του τόπου τους και να αναλαμβάνουν τη διεύθυνση του οίκου και την ανατροφή των τέκνων τους. Τα απαραίτητα μαθήματα, για κάθε καλή σύζυγο και οικοδέσποινα όπως της χειροτεχνίας, της οικιακής οικονομίας και της παιδαγωγικής κάλυπταν ένα σημαντικό τμήμα του εβδομαδιαίου ωρολογίου προγράμματος. Επρόκειτο, επομένως, για σχολεία με έντονα αστικό χαρακτήρα και σαφείς ομοιότητες με το Ανώτερο Παρθεναγωγείο του Βόλου, που στόχο είχε την καλλιέργεια του (αστικού) ιδεώδους της καλλιεργημένης συζύγου, μητέρας και νοικοκυράς.

Τα πρώτα δημόσια Γυμνάσια και Ελληνικά Σχολεία Θηλέων θα λειτουργήσουν, τελικά, το 1917. Βέβαια, η μεταρρύθμιση αυτής της περιόδου ακυρώθηκε μετά την ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές του 1920. Στην πραγματικότητα τα κορίτσια ήταν αυτά που πρόλαβαν τις εξελίξεις και τις αποφάσεις του υπουργείου Παιδείας. Μαζί με τους γονείς τους επιζητούσαν την αναβάθμιση των σχολείων της μέσης εκπαίδευσής τους, ώστε να διεκδικήσουν μια καλή θέση εργασίας στο συνεχώς αναπτυσσόμενο οικονομικό σύστημα της χώρας υπό τις νέες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Έτσι, από τις αρχές του αιώνα εγγράφονταν, χωρίς την επίσημη άδεια του υπουργείου, μαζικά στα δημόσια μέσα σχολεία των αρρένων. Εγκατέλειπαν τα ιδιωτικά παρθεναγωγεία, με αποτέλεσμα

το ανώτερο τμήμα του Παρθεναγωγείου της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας να διαλυθεί από την έλλειψη μαθητριών[218].

Επιπλέον, η ολοένα αυξανόμενη ζήτηση της ανώτερης κι ανώτατης εκπαίδευσης από τις γυναίκες προκαλούσε ρήξη στο οικοδόμημα του παλαιού καθεστώτος. Επιδιώκονταν η διεκδίκηση θέσεων στον δημόσιο βίο, δημιουργώντας μια νέα τάξη πραγμάτων. Μέσω της «τέλειας» ανώτερης γυναικείας εκπαίδευσης, θα μπορούσε να επέλθει η πολιτική χειραφέτηση του γυναικείου φύλου. Θεωρούνταν ο συνετότερος δρόμος για τον πολιτικό βίο των Ελληνίδων και την εμπλοκή τους στα πολιτικά πράγματα της χώρας, βγαίνοντας από το καθεστώς της πολιτικής των παρασκηνίων[219].

[218]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 355.
[219]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες κατά το ΧΙΧ αιώνα», *Εφημερίς των Κυριών*, 646, 1900, σ. 4.

Α 3.2. Η Ελληνίδα δασκάλα, λόγια και διανοούμενη στον χώρο της εκπαίδευσης και οι διεκδικήσεις της

Η έννοια της γυναικείας εκπαίδευσης και του φεμινισμού είναι απόλυτα συνυφασμένες. Η ελάχιστη προσοχή που δινόταν στη θεσμοθετημένη εκπαίδευση των θηλέων στην Ελλάδα συμβάδιζε με την αντίστοιχη «ελάχιστη προσοχή που συνηθίζεται να δίνεται στη γυναίκα»[220].

Στο εσωτερικό της χώρας οι δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες, «οι αληθινές παιδαγωγοί»[221], υπήρξαν αυτές που κοινοποίησαν το ζήτημα της γυναικείας εκπαίδευσης με δυναμισμό και μαχητικότητα. Με τον όρο «λόγιες» εννοούμε όχι μόνο τις δασκάλες και όσες προέρχονταν από τον χώρο της εκπαίδευσης, αλλά και όσες ασχολούνταν με την ποίηση, τη λογοτεχνία, την υποκριτική, τη ζωγραφική, τη μουσική αλλά και την επιστήμη. Έτσι κι αλλιώς, όλες οι ελλόγιμες Ελληνίδες πριν ακολουθήσουν περαιτέρω πανεπιστημιακές σπουδές, στο εξωτερικό ή στην Ελλάδα, είχαν ήδη στην κατοχή τους το δίπλωμα της δασκάλας. Υπήρξαν, δηλαδή, εν δυνάμει «δασκάλες», καθώς πριν αφοσιωθούν στις σπουδές του τομέα τους είχαν παρακολουθήσει και ολοκληρώσει το πρόγραμμα των μαθημάτων στα παρθεναγωγεία ή στα διδασκαλεία, παίρνοντας το πτυχίο της δασκάλας.

Ήταν οι πρώτες που τόλμησαν να διαμαρτυρηθούν «αναλαμβάνοντας το έργο της πνευματικής αναμόρφωσης του γυναικείου φύλου»[222]. Αντιμάχονταν τη γενική αμάθεια και αδιαφορία εις βάρος των γυναικών, τασσόμενες υπέρ της πλήρους μόρφωσής τους. Πίστευαν πως θα έπρεπε να έχουν τα ίδια δικαιώματα με τους άνδρες, σχετικά με τη μόρφωση, διεκδικώντας τη θέση που τις ανήκει. Στόχευαν στην ισότητα στις εκπαιδευτικές ευκαιρίες των δύο φύλων, μεταβάλλοντας τις καθιερωθείσες επί ένα σχεδόν αιώνα αρχές της που τις διείπαν .

Πίεζαν να ληφθούν τα κατάλληλα μέτρα, αναπτύσσοντας κριτική στο ελλιπές πολιτειακό ενδιαφέρον για τη γυναικεία εκπαίδευση. Δεν δίσταζαν να καυτηριάσουν το υπάρχον καθεστώς της εκπαίδευσης, μια και οι ίδιες προέρχονταν από τους κόλπους

---

[220]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα κατά το Αρσάκειον», *Εφημερίς των Κυριών*, 64, 1888, σ. 1.
[221]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες γυμνάστριαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 749, 1903, σ. 8.
[222]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι πρώται των Ελληνίδων πνευματικαί αναμορφώτριαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 153, 1890, σ. 1.

της. Αυτό παρείχε, υποστήριζαν, ελλιπή μόρφωση: «το εκπαιδευτικό σύστημα είναι σαθρό, είναι ανόητο [...], είναι ετοιμόρροπο»[223]. Επέκριναν ως αναχρονιστικά τα σχολαστικά συστήματα που οδηγούσαν, αντί της μόρφωσης, στην αμάθεια. Υπήρξαν πρωτοπόρες και ως προς τη διατύπωση του αιτήματος για βελτίωση της μέσης παρεχόμενης εκπαίδευσης των γυναικών, με πιο πλατύ και ουσιαστικό περιεχόμενο, και για πρόσβαση στην ανώτερη. Κατά τις ίδιες οι κυβερνήσεις ενέπαιζαν τις γυναίκες με τον συγκεκριμένο τύπο και είδος ανώτερης εκπαίδευσης στα παρθεναγωγεία.

Διαπίστωναν, παράλληλα, κωλυσιεργίες στο ζήτημα των εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων. Τα εκπαιδευτικά νομοσχέδια, καθώς και ο καταρτισμός των μεταρρυθμιστικών προγραμμάτων, υποβαθμίζονταν από τις εκάστοτε κυβερνήσεις. Επιδίωκαν τη μετατροπή, αναδιοργάνωση και τροποποίηση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων επί νέων βάσεων. Η προσοχή θα έπρεπε πλέον να δίνεται και στο στοιχείο του σχολικού χώρου (εσωτερικού και εξωτερικού), στον τρόπο διαμόρφωσής του και στην επίδρασή του στη διαδικασία της μάθησης και την ψυχολογία των μαθητριών[224].

Είχαν αρχίσει, επιπλέον, να διακηρύττουν πως η μόρφωση των κοριτσιών δεν ήταν εμπόδιο στην ηθική τους, όπως μέχρι πρότινος πιστευόταν. Τάσσονταν ανοιχτά υπέρ των δικαιωμάτων των κοριτσιών στη μάθηση, προωθώντας την προστασία της παιδικής ηλικίας σύμφωνα με τις σύγχρονες παιδαγωγικές θεωρίες. Υποστήριζαν, μάλιστα, το δικαίωμα στη μόρφωση, όχι μόνο των κοριτσιών των αρχουσών οικογενειών, αλλά και των προερχόμενων από τα φτωχά κοινωνικά στρώματα. Για τις τελευταίες υπογράμμιζαν τον αντισταθμιστικό ρόλο του σχολείου[225], ώστε να μειωθούν τα μεγάλα ποσοστά διαρροής τους από το Δημοτικό κιόλας. Ακόμη υποστήριζαν πως τα κορίτσια του λαού, μέσω των σπουδών τους στα διδασκαλεία, θα αποκτούσαν διέξοδο στο επάγγελμα της δασκάλας «του μόνου μέσου που μέχρι σήμερα κέρδιζαν την ζωήν

---

[223]. Καλλιρρόη Παρρέν. «Αι αδικούσαι και αι αδικούμεναι (εις απάντησιν των άρθρων του "Ριζοσπάστου" και της "Ακροπόλεως") ΣΤ΄»..., 552, 1898, σ. 1.

[224]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα εγκαίνια του Προτύπου Ελλ. Παρθεναγωγείου του Συλλόγου των Κυριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 180, 1890, σ. 3-4.

[225]. «η ενέργεια της παιδαγωγικής δύναται να αποβεί ωφέλιμη και ευεργητική» (Ειρήνη Οικονομίδου, «Η κρίσιμος διά την παιδαγωγίαν ηλικία», *Εφημερίς των Κυριών*, 141, 1889, σ. 3 και «οφείλει να χορηγεί την ευμάρεια εκείνη που στερούνται όσοι βιώνουν στην οικογένειά τους την ένδεια» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Προνοήσατε διά τα Παρθεναγωγεία μας», *Εφημερίς των Κυριών*, 56, 1888, σ. 1).

τους»[226].

Μάλιστα, πολλές από τις προοδευτικές λόγιες, προκειμένου να προωθήσουν τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα, προέβαλλαν το εκπαιδευτικό σύστημα άλλων χωρών, όπου ίσχυε η παροχή ίσης μόρφωσης σε γυναίκες και άνδρες. Χρησιμοποιούσαν δεδομένα και πληροφορίες αναφορικά με τη γυναικεία εκπαίδευση, όπως η ίδρυση και λειτουργία γυμνασίων ή/και τεχνικών σχολών θηλέων στις άλλες χώρες. Εκεί, με την πλήρη υποστήριξη της Πολιτείας, είχαν συγκροτηθεί πολιτικές ομάδες κι επιτροπές, αποτελούμενες κυρίως από γυναίκες παιδαγωγούς, με στόχο την κατάρτιση και «μελέτη των διαφόρων παιδαγωγικών συστημάτων και εφαρμογή αυτών στη γυναικεία εκπαίδευση»[227]. Τις προέβαλαν ως θετικά παραδείγματα πνευματικής παραγωγής και κίνησης που ενδιέφεραν τις Ελληνίδες. Πολύ συχνά, μάλιστα, ο θαυμασμός προς τους πολιτισμένους λαούς της Ευρώπης και της Αμερικής αποκτούσε μια πιο σύνθετη μορφή. Θεωρούσαν πως στο σύστημα εκπαίδευσης των θηλέων και της υγιούς μόρφωσής τους οφειλόταν η πρόοδος και η εθνική ευημερία τους. Έτσι παρακινούσαν τους ιθύνοντες του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος να χρησιμοποιήσουν τα θετικά στοιχεία της Ευρώπης και της Αμερικής[228], προκειμένου η Ελλάδα να συμβαδίζει «στα παιδαγωγικά ζητήματα με τους άλλους λαούς, τους περισσότερο προηγμένους»[229].

Περαιτέρω υποστήριζαν με θέρμη πως η ανώτερη και ολοκληρωμένη μόρφωση μπορούσαν να εξασφαλίσουν μια πλατιά επαγγελματική και κοινωνική δραστηριότητα στη γυναίκα. Αποτελούσε τη μέση οδό για την είσοδο της στον χώρο της εργασίας αλλά και την πραγματική κοινωνική ζωή. Για τον λόγο αυτό, έθεταν στην ελληνική κυβέρνηση το αίτημα να «φροντίσει για την ίδρυση πρακτικών σχολών για τα κορίτσια. Η επαγγελματική και πρακτική εκπαίδευση θα τα βοηθούσε στην εξεύρεση εργασίας κι επαγγέλματος, χωρίς να αποκλείονται από αυτού του τύπου την εκπαίδευση και οι

---

[226]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Μελέτη επί του νομοσχεδίου της των θηλέων Μέσης Εκπαιδεύσεως», *Εφημερίς των Κυριών*, 145, 1889, σ. 6.
[227]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι φιλόλογοι και παιδαγωγοί μας εκπατρίζονται», *Εφημερίς των Κυριών*, 371, 1894, σ. 1.
[228]. «Για να καταστήσουμε καταφανή τη διαφορά ανάμεσα σε εμάς και τα πολιτισμένα κράτη σε σχέση με τη μέση εκπαίδευση των κοριτσιών» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Υπάρχει εν Ελλάδι Μέση γυναικεία Εκπαίδευσις ή ου;»..., σ. 3).
[229]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι εξετάσεις», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.022, 1912, σ. 2.017.

κοπέλες των «καλών τάξεων»[230].

Από το 1861 και μετά, μάλιστα, οι προοδευτικές λόγιες άρχισαν να τάσσονται ανοιχτά υπέρ της κατάργησης των λεγόμενων «γυναικείων» μαθημάτων από το Δημοτικό σχολείο, αψηφώντας τις έντονες αντιδράσεις[231]. Διακήρυτταν πως πρόκειται για άχρηστες γνώσεις, που ευνοούσαν τη στατικότητα και την ακινησία. Τάσσονταν, ταυτόχρονα, υπέρ της διδασκαλίας των θετικών επιστημών στις γυναίκες. Έτσι, το 1894 πραγματοποιήθηκε διάλεξη «ακροαματικών μαθημάτων των Κυριών στην αίθουσα του Συλλόγου Παρνασσού»[232], κατά την οποία ακαδημαϊκοί είχαν αναλάβει την παρουσίαση στοιχειωδών αρχών της Φυσικής.

Επιπλέον, εξέφραζαν το επιχείρημα πως η ελληνική κοινωνία θα επωφελούνταν από τις μορφωμένες γυναίκες. Είχαν αρχίσει να ιδρύουν ιδιωτικά παρθεναγωγεία (όπως του Συλλόγου της Γυναικείας Παιδεύσεως), διοικούμενα από επιτροπές αποτελούμενες από συναδέλφισσές τους. Παράλληλα, αντιμετώπισαν με ενθουσιασμό και ως νίκη του φύλου τους την είδηση του διορισμού δύο γυναικών επιθεωρητριών, το 1897, των Σεβαστή Καλλισπέρη και Αικατερίνη Διαμαντοπούλου.

Γενικότερα, μάχονταν για την ανώτατη εκπαίδευση των γυναικών, όπου από το 1890 και μετά όλο και περισσότερες κατάφερναν να εισέλθουν. Μέσα από αυτή πίστευαν ότι ήταν δυνατόν να επιδείξουν αρετές και χαρακτηριστικά που αποδίδονταν στο ανδρικό φύλο: λεπτότητα πνεύματος, επιδεξιότητα, ενδιαφέρον για επιστημονική μόρφωση και κοινωνική πρόοδο, αγωνιστικότητα[233]. Στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, μάλιστα, τέθηκαν ανοιχτά υπέρ της ισότιμης αντιμετώπισής τους στο πανεπιστήμιο. Καταδίκασαν την απόφαση της Συγκλήτου, που απαρτίζονταν, φυσικά, από άνδρες, που περιόρισε τις παιδαγωγούς-διανοούμενες αποκλείοντάς τις από τα ανώτατα πανεπιστημιακά αξιώματα. Δήλωναν πως κάτι τέτοιο ισοδυναμούσε με χαμηλότερες οικονομικές απολαβές και υποβάθμιση της επιστημονικής μόρφωσή τους. Επέκριναν τους άνδρες πανεπιστημιακούς, σε αυστηρό τόνο, αποκαλώντας τους σφετεριστές,

---

230. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καθημεριναί εντυπώσεις»..., 503, 1897, σ. 3.
231. «αναστατώθηκαν οι κύκλοι των αβρών κυριών και εξηγέρθησαν» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Κάτω τα κεντήματα Α΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 788, 1904, σ. 1).
232. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα εν τω Συλλόγω Παρνασσώ μαθήματα των κυριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 371, 1894, σ. 5.
233. Ελένη Μαραγκουδάκη, «Οι Γυναίκες Διδάσκουν και οι Άνδρες Διοικούν» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων*, επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, σ. 562.

ιδιοτελείς, εγωιστές και άνανδρους[234].

Λόγω της δράσης τους, φυσικά, δέχονταν τα βέλη όσων, κυρίως ανδρών, αντιδρούσαν στο έργο και στις απόψεις γύρω από τη χειραφέτηση της γυναίκας. Η Παρρέν, για παράδειγμα, σε άρθρο της αναφέρει πως σε μια εκδρομή οι περίοικοι την περιεργάζονταν, όταν πληρ**ο**φορήθηκαν το όνομά της. Μάλλον περίμεναν να δουν μια αντισεξουαλική ανδρογυναίκα με ομματοϋάλια και ιδιότροπη αμφίεση, «χειρονομούσα με έμφαση»[235] προεβαίνοντς σε ρητορισμούς, φλυαρώντας ακατάπαυστα

Συχνά, τις αποκαλούσαν ανδρογυναίκες κι επικίνδυνα τέρατα. Τις απέδιδαν ότι σκέπτονται και λειτουργούν όπως οι άνδρες, εξαιτίας της εμπλοκής τους σε συζητήσεις πολιτικής και σε δράσεις υπέρ των δικαιωμάτων του φύλου τους. Παρεκτρέπονταν από τη θεωρούμενη εντός του οίκου φυσικής τους κλίσης και οδηγούνταν προς τον εξανδρισμό του φύλου τους.

Οι λόγιες και διανοούμενες, επομένως, προσπάθησαν, μέσα από τη δράση τους, να πετύχουν την ενδυνάμωση των γυναικών και τη διεύρυνση των ορίων της δράσης τους. Έκαναν αισθητή την παρουσία τους στα εκπαιδευτικά πράγματα της χώρας. Μέσα από τις διεκδικήσεις τους, συνέβαλαν αποφασιστικά στην εξέλιξη της γυναικείας εκπαίδευσης και γενικότερα στη βελτίωση της θέσης των Ελληνίδων στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Υποστήριζαν πως η παροχή ολοκληρωμένης μόρφωσης στο γυναικείο φύλο θα επέφερε βραχυπρόθεσμα θετικές αλλαγές στη δομή και στις σχέσεις της ελληνικής κοινωνίας. Υπήρξαν πρωτεργάτριες της κοινωνικής κι εκπαιδευτικής κίνησης και πρωτοπόρες των γυναικείων διεκδικήσεων.

---

[234]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Υφηγήτριαι και όχι καθηγήτριαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 948, 1908, σ. 218.
[235]. «ως κάποιο περίεργο αντικείμενο, άξιο ιδιαίτερης μελέτης και επισκόπησης» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Απ' Αθηνών εις Βώλον Β΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 404, 1895, σ. 5).

Α 3.2.1. Το επάγγελμα της δασκάλας

Παρά τις όποιες διεκδικήσεις στο πλαίσιο των σύγχρονων νεωτερικών κοινωνιών, της περιόδου που μελετάμε, όπως η ελληνική, υπάρχει ακόμη πλήθος διαχωρισμών και διακρίσεων: στις κοινωνικές και πολιτισμικές τάξεις, στις θρησκευτικές πεποιθήσεις, στην εθνική προέλευση, στα φύλα. Ως προς το φύλο, οι διαχωρισμοί βρίσκονται στους ρόλους που αναλαμβάνουν στην οικογένεια και την ευρύτερη κοινωνία. Οι συγκεκριμένοι ρόλοι, λαμβάνοντας συχνά τη διάσταση του υποχρεωτικού και του ανυπέρβλητου, μεταβάλλονται σε πρότυπα ανισότητας.

Επιπλέον, οι επιλογές των ατόμων στην προσωπική κι επαγγελματική ζωή τους καθορίζονται από κριτήρια συναφή με την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν. Έτσι, για παράδειγμα, τα κορίτσια των κατώτερων στρωμάτων καταφεύγουν στο επάγγελμα της δασκάλας για να εξασφαλίσουν τα προς το ζην. Το συγκεκριμένο δεν αποτελούσε μόνο την κύρια «διέξοδο για τις μαθήτριες [με] επαγγελματικές και επιστημονικές φιλοδοξίες»[236], αλλά και το μοναδικό κοινωνικά αποδεκτό γυναικείο επάγγελμα για τις Ελληνίδες. Μέσα από αυτό άνοιγε ο δρόμος της κοινωνική τους παρουσίας.

Τα διδασκαλεία, όμως, δέχονταν και τις κοπέλες των ανώτερων στρωμάτων, οι οποίες φοιτούσαν εκεί όχι φυσικά επειδή ενδιαφέρονταν για την άσκηση του διδασκαλικού επαγγέλματος, αλλά για την απόκτηση γενικής παιδείας. Ανέκυπτε, έτσι, η ανάγκη διαχωρισμού του προγράμματος των μαθημάτων που απευθύνονταν στις τελευταίες και στις μέλλουσες δασκάλες[237]. Θα επιτυγχάνονταν, από τη μία πλευρά, η επαγγελματική εκπαίδευση των υποψήφιων διδασκαλισσών, μια κι αυτή την εποχή παρατηρούνταν το φαινόμενο της έλλειψης διδασκαλισσών. Από την άλλη πλευρά, οι εύπορες νέες θα αποκτούσαν μια γενική εκπαίδευση περισσότερο λειτουργική και ελάχιστα διακοσμητική.

Εντούτοις, το διδασκαλείο προωθούσε ένα εκπαιδευτικό μοντέλο ομοιόμορφης μόρφωσης, «παρεχόμενη αδιακρίτως στις θυγατέρες των εργατικών τάξεων και στις

---

[236]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», στο επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου (επιμ.), *Εκπαίδευση και φύλο. Ιστορική διάσταση και σύγχρονος προβληματισμός* (2η έκδοση). Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1994α, σ. 82.

[237]. Ελένη Φουρναράκη, «Επάγγελμα: Δασκάλα. Η εκπαίδευση στα Παρθεναγωγεία και η θέση τους στην ελληνική κοινωνία», εφημ. *Η Καθημερινή –Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα Εργαζόμενες γυναίκες. Η είσοδος των γυναικών στη μισθωτή εργασία (1850-1940), 2 Μαΐου 1999, σ. 9.

πλούσιες δεσποινίδες»[238]. Επρόκειτο για εκπαίδευση χωρίς ουσιαστικό περιεχόμενο, με αποτέλεσμα να μορφώνονται οι γυναίκες χωρίς ρεαλιστικό σκοπό. Ως προς το περιεχόμενο των μαθημάτων, η ραπτική, τα εργόχειρα και τα γαλλικά κατείχαν περίοπτη θέση. Το μάθημα της Παιδαγωγικής Επιστήμης διδασκόταν μόνο στην τελευταία τάξη. Η μελέτη των θετικών επιστημών (μαθηματικά, γεωγραφία και φυσικές επιστήμες) και η ενασχόληση με απαιτητικές διανοητικές εργασίες θεωρούνταν πως έβλαπτε σοβαρά την εύθραυστη υγεία των κοριτσιών. Προβλεπόταν η διδασκαλία λίγων ωρών ως προς αυτά. Όσο ανεβαίνουμε τις τάξεις, τόσο μειώνονταν οι ώρες διδασκαλίας τους, ενώ οι αντίστοιχες των θεωρητικών μαθημάτων, κυρίως των αρχαίων ελληνικών, ήταν σχεδόν τριπλάσιες[239]. Το περιεχόμενο των σπουδών και το πρόγραμμα μαθημάτων στο διδασκαλείο της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας κυριαρχούνταν, λοιπόν, από αρχαϊστικό πνεύμα, χαρακτηριστικό του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα.

Ωστόσο, το θέμα της συνέχισης της μόρφωσης ενδιέφερε και απασχολούσε και τις γυναίκες της ανώτερης και της μεσαίας κοινωνικής τάξης, επειδή είχαν ευκολότερη πρόσβαση σε αυτήν. Σύμφωνα, μάλιστα, με τη βασική αστική αντίληψη-ιδεολογία, προκειμένου να επέλθει η περαιτέρω ανάπτυξη της αστικής τάξης, η εκπαίδευση των κοριτσιών που προέρχονταν από τους κόλπους της θα έπρεπε να περιλαμβάνει διαφοροποιημένο πρόγραμμα σπουδών. Να αποβλέπει στην παροχή της κατάλληλης γνώσης, ώστε να ανταποκρίνονται, σύμφωνα με τη γυναικεία φύση, στον προορισμό τους ως καλές σύζυγοι, μητέρες και οικοδέσποινες. Ένα είδος γνώσης που δεν παρεχόταν στα δημοτικά σχολεία, παρά μόνο στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, στα παρθεναγωγεία. Το πρόγραμμά τους, λοιπόν, θα έπρεπε να οργανωθεί με τέτοιον τρόπο, ώστε να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις και τις φιλοδοξίες της προαναφερθείσας τάξης. Αυτήν ακριβώς την ανάγκη επιζητούσε να καλύψει η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία, με την ίδρυση του διδασκαλείου της, επιδιώκοντας να καλύψει το κενό της εκπαίδευσης στα ελληνικά σχολεία ως προς τις πνευματικές κι επαγγελματικές απαιτήσεις και τις

---

[238]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η γνώμη δύο υπουργών περί του γυναικείου ζητήματος», *Εφημερίς των Κυριών*, 472, 1889, σ. 3.

[239]. Σύμφωνα με τα προγράμματα μαθημάτων τον Διδασκαλείου της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας του 1842, 1870 και 1890, το σύνολο των ωρών διδασκαλίας των θεωρητικών μαθημάτων -Θρησκευτικά, Ελληνικά, Ιστορικά- είναι 54,6 ώρες, ενώ των θετικών επιστημών -Μαθηματικά, Φυσιογνωστικά, Γεωγραφικά, Κοσμογραφία- φτάνουν μόλις τις 20,6 ώρες (Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 1986, ό.π., σ. 154-155 και 188).

ανάγκες της αναπτυσσόμενης αστικής τάξης[240]. Ωστόσο, δεν υπήρχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον, έως τις πρώτες δεκαετίες τουλάχιστον του 20ού αιώνα, για την κατεύθυνση των κοριτσιών τους προς τις ανώτατες σπουδές ή προς την επαγγελματοποίηση.

Κατά τα άλλα, το επάγγελμα της δασκάλας δεν συγκαταλεγόταν μεταξύ των επαγγελμάτων με υψηλό κύρος και γόητρο. Πιστευόταν, παρ' όλα αυτά, ότι αποτελούσε λειτούργημα. Γινόταν αποδεκτό για το γυναικείο φύλο αφού στερεοτυπικά θεωρούνταν πως είναι σύμφωνο με τη γυναικεία φύση, καθώς από τα βασικά χαρακτηριστικά που θα πρέπει να διακρίνουν μια δασκάλα είναι η «μητρική επαγρύπνησή της»[241] ως προς τις μαθήτριές της. Να λειτουργεί ως πρότυπο μίμησης για εκείνες, προκειμένου να ανταποκριθούν με τη σειρά τους άρτια στον ρόλο της μητέρας, για τον οποίο και προορίζονται.

Επομένως, αποτρεπόμενες από την περαιτέρω επιστημονική τους κατάρτιση, οι περισσότερες δασκάλες περιορίζονταν στον διδασκαλικό τους ρόλο. Η ατελής μόρφωσή τους αντιμετωπίζονταν ως φυσιολογική, παραμένοντας τα ερωτήματα για την αναγκαιότητα της παροχής της ανώτερης μόρφωσής τους ή όχι.

Επιπλέον, οι δασκάλες απέφευγαν καθήκοντα διευθυντικού χαρακτήρα, επιλέγοντας πιο παθητικές θέσεις. Ακόμα και στις περιπτώσεις που αναλάμβαναν διευθυντικούς ρόλους, κυρίως στα σχολεία θηλέων δημοτικής και μέσης εκπαίδευσης, αυτοί παρέμεναν περιορισμένοι. Αναλάμβαναν διοικητικά καθήκοντα, κυρίως διεκπεραιωτικά, ενώ οι καθαρά διευθυντικές αρμοδιότητες ανήκαν στους άνδρες συναδέλφους τους. Αποτρέπονταν, επίσης, από τη συμμετοχή τους είτε σε επιτροπές δημοτικών ή εκπαιδευτικών συμβουλίων είτε σε θέσεις επιθεωρητριών ή εποπτριών. Για παράδειγμα, την επιτροπή των εξετάσεων της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας για το δίπλωμα της δασκάλας αποτελούσαν άνδρες καθηγητές, με προεδρεύοντα τον διευθυντή του Διδασκαλείου Αρρένων.

Το Παρθεναγωγείο της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας από την πλευρά του αναζητούσε δυτικές διευθύντριες και διδάσκουσες. Κατά την περίοδο 1837-1875 συναντούμε τρεις αλλοδαπές διευθύντριες, δύο Ελβετίδες και μία Αγγλίδα. Δεν λείπουν, μάλιστα, και τα εγκώμια για τις τελευταίες ως προς τα διοικητικά καθήκοντα και τις διδακτικές τους ικανότητες. Από το 1882, μάλιστα, άρχιζαν οι Αγγλίδες να εκλέγονται στα συμβούλια

[240]. Χαράλαμπος Χαρίτος, ό.π., σ. 20.
[241]. Ελένη Γιαννακάκη, «Ελένη Ιωάννου Πιτταδάκη», *Εφημερίς των Κυριών*, 174, 1890, σ. 3-5.

της δημόσιας εκπαίδευσης, έχοντας καταφέρει να κερδίσουν την εμπιστοσύνη των πολιτικών ανδρών. Η Σεβαστή Καλλισπέρη αναφέρει σε σχετικό άρθρο της πως είναι «ντροπή το ένα και μοναδικό εθνικό ανώτερο παρθεναγωγείο να έχει επί κεφαλής αλλοδαπές»[242]. Ακόμα και στην περίπτωση που κάποια επιτροπή του αποτελούνταν από γυναίκες (όπως το «Συμβούλιο Κυριών» της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας), οι αρμοδιότητές της αφορούσαν αποκλειστικά σε θέματα που σχετίζονταν με το γυναικείο προσωπικό του σχολείου (π.χ., με τις επιμελήτριες ή τις δασκάλες των εργόχειρων και της μουσικής) και όχι με ουσιαστικά διευθυντικά ζητήματα.

Συχνά, βέβαια, οι επιτροπές εξετάσεων των μαθητριών των παρθεναγωγείων αποτελούνται από γυναίκες διδασκάλισσες και διευθύντριες[243]. Αυτό, όμως, δεν αποτελούσε απαράβατο όρο. Στις εξεταστικές επιτροπές μετείχαν και άνδρες εκπαιδευτικοί, ενώ συχνά προέρχονταν και από χώρους μη σχετικούς με την εκπαίδευση.

Στο τέλος του 19ου αιώνα, βέβαια, το 1897, η Σεβαστή Καλλισπέρη και η Αικατερίνη Διαμαντοπούλου ανέλαβαν καθήκοντα επιθεωρητριών δημοτικών σχολείων σε διάφορους νομούς της Ελλάδας. Όμως ήρθαν αντιμέτωπες με τα κενά του νόμου εις βάρος τους. Σύμφωνα με αυτόν, οι επιθεωρήτριες όφειλαν να λογοδοτούν στον επιθεωρητή. Επιπλέον, βίωναν ανασφαλείς επαγγελματικές συνθήκες εργασίας, αφού δεν διορίζονταν σε μια συγκεκριμένη επαρχία ή νομό[244]. Αντιθέτως, αναλάμβαναν τα καθήκοντά τους για ένα μικρό μόνο χρονικό διάστημα (δύο ή τριών μηνών) με χαμηλότερο μισθό από τους άνδρες συναδέλφους τους.

---

[242]. Σεβαστή Καλλισπέρη, «Σκέψεις επί της θηλείας εκπαιδεύσεως. Δεν εκπατρίζομαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 233, 1891, σ. 2.

[243]. «το τόσο ανάρμοστο και παράδοξο φαινόμενο [...] απλώς διότι ανήκουν στην ενορία του σχολείου να διορίζονται μέλη εξεταστικών επιτροπών» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Εξετάσεις Δημοτικών Παρθεναγωγείων», *Εφημερίς των Κυριών*, 268, 1892, σ. 8).

[244]. «Η Ελληνίς επιθεωρήτρια των δημοτικών σχολείων είναι πρώτον υπό τις διαταγές του επιθεωρητού ενίοτε δε και υπό τας διαταγάς του υποεπιθεωρητού, όστις είναι απλούς δημοδιδάσκαλος» και «η Ελληνίς επιθεωρήτρια δεν διορίζεται ως ο ανήρ εις μίαν τακτική θέσιν» (Ελένη Γεωργιάδου, «Γυναικεία έργα Ε΄. Καθηγήτριαι παιδαγωγικής, μαθηματικών και φιλολογίας», *Εφημερίς των Κυριών*, 699, 1902, σ. 3).

Α 3.2.2. «Αι εν Ευρώπη τελειοποιηθείσαι παιδαγωγοί»

Υπήρξαν πολλοί άνδρες συνάδελφοι των λόγιων γυναικών και παιδαγωγών (διανοούμενοι, άνθρωποι των γραμμάτων, της πολιτικής και της δημοσιογραφίας) που τάσσονταν εναντίον τους, και μάλιστα εναντίον όσων προοδευτικών λογίων γυναικών είχαν σπουδάσει στο εξωτερικό. Πολλές φορές, μάλιστα, τα επιχειρήματά τους γίνονταν ακραία και προσβλητικά, «μειδιώντας για τους καινοφανείς τούτους νεωτερισμούς»[245]. Χαρακτηριστική ήταν η άποψη του Ροΐδη κατά την οποία «δύο μόνα επαγγέλματα υπάρχουν για τη γυναίκα: της οικοκυράς και της εταίρας[246].

Κυρίως, όμως, έφεραν ως βασικό τους επιχείρημα την ασυμβατότητα της ανώτερης μόρφωσης με τη θηλυκότητα[247]. Υποστήριζαν πως οι ίδιες έχαναν τη θηλυκότητα, την ωραιότητα και τη σεξουαλικότητά τους. Αλλά και στο επίπεδο των σχέσεων τους με την τοπική κοινωνία συχνά οι προσδιορισμοί που τις αποδίδονταν ήταν βαριοί και αντιφατικοί μεταξύ τους. Τις αποκαλούσαν ανόητες, διαγωγής επιλήψιμου, μωρές, ακαταλόγιστες, υπερήφανες, με «εξημμένη κεφαλή»[248], σχολαστικές και ενοχλητικές. Γελοίες, με ενδυμασία καρικατούρας, νευρόσπαστα, ακαλαίσθητες, γριές, άκομψες και γελοία ντυμένες. Οι ίδιες βρίσκονταν, επομένως, συχνά αντιμέτωπες με επικρίσεις, αποδοκιμασίες, ειρωνείες, χλευασμούς, ονειδισμούς, επιθέσεις. Σπανίως θεωρούνταν θελκτικές και ευχάριστες, ενώ, αντιθέτως, άσχημες με ασθενικά σώματα, χλομιασμένα πρόσωπα, μαυροκυκλωμένα μάτια και βαθουλωμένα στήθη.

Ωστόσο, οι ίδιες Ελληνίδες διανοούμενες που έκαναν σπουδές στο εξωτερικό απαντούσαν σε όλα αυτά, λέγοντας πως, δεχόμενες τις ευρωπαϊκές επιδράσεις στην αισθητική τους, ήταν κομψές και με παρισινή χάρη ντυμένες. Το Παρίσι, εξάλλου, όπου αρκετές εξ αυτών σπούδασαν, θεωρούνταν ο δημιουργός «του γούστου και του Chic

---

[245]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Διδασκαλία της Δος Σεβαστής Καλλισπέρη επί της Ακροπόλεως», *Εφημερίς των Κυριών*, 351, 1894, σ. 6.
[246]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο κος Ροΐδης και αι γράφουσαι Ελληνίδες», *Εφημερίς των Κυριών*, 442, 1896, σ. 2.
[247]. Υποστήριζαν πως μέσω αυτής της διαδικασίας «η ωραιότητα και το δυσειδές αυτών [των γυναικών] γίνονται εμφανέστερα [...] και η ασχήμια τους προξενεί περισσότερη αποστροφή παρά απ' ό,τι των ανδρών» Γαβριήλ Σοφοκλής, «Περί γυναικών», *Πανδώρα*, 84, 1853, σ. 310 και Αγγελική Ψαρρά, «Άμα η όρνιθα αρχίσει να λαλή ως πετεινός, σφάξε την αμέσως. Η διαμάχη Ροΐδη – γραφουσών», *Σκούπα, για το γυναικείο ζήτημα* 3, Δεκέμβριος 1979, σ. 5.
[248]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Επιθέσεις και στραγγαλισμοί κατά διδασκαλισσών», *Εφημερίς των Κυριών*, 47, 1887, σ. 4.

ανά τον κόσμον όλο»[249]. Έσπευδαν να αποκαταστήσουν τις λανθασμένες εντυπώσεις γύρω από την εξωτερική εμφάνισή τους τονίζοντας ιδιαίτερα άλλα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας τους, μεγαλύτερης βαρύτητας για τις ίδιες. Η Παρρέν τις αποκαλεί «φάλαγγα των νέων και ωραίων γυναικών»[250] διαθέτοντας ευφυΐα, θέληση, πάθος, ενεργητικότητα, αυτογνωσία, πολιτική άποψη, αγωνιστικότητα, ρητορική δεινότητα. Μια γυναίκα με υψηλότερη μόρφωση και πλούσιες γνώσεις, συνέχιζε, είναι πιο λιτή στην εμφάνισή της και ασχολείται λιγότερο με την καλλονή και την εξωτερική της εμφάνιση. Διευκρίνιζε, επίσης, πως θα πρέπει να γίνεται διαχωρισμός μεταξύ της εξωτερικής εμφάνισης και της κενής εξωτερικής ομορφιάς.

Παράλληλα με τις προοδευτικές αντιλήψεις τους γύρω από την εξωτερική εμφάνιση, οι λόγιες διατύπωναν και άλλα, εξίσου προοδευτικά επιχειρήματα. Υποστήριζαν την αναγκαιότητα της ίδρυσης δημόσιων παρθεναγωγείων, ώστε να αντιμετωπισθεί το πρόβλημα της πληρωμής αδρότατων διδάκτρων στα εταιρικά σχολεία[251]. Τάσσονταν υπέρ της περαιτέρω μόρφωσης των γυναικών στο εξωτερικό ύστερα από υποτροφίες που χορηγούνταν είτε από το κράτος είτε από κληροδοτήματα. Την ανάγκη αυτή, βέβαια, επειδή ήταν δεδομένη η κρατική απραξία, αναλαμβάνουν πολύ συχνά ιδιωτικοί φορείς και φυσικά πρόσωπα. Κατά το τέλος του 19ου αιώνα αποστέλλονται με έξοδα της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας, ύστερα από διαγωνισμό, απόφοιτες του διδασκαλείου σε χώρες της Ευρώπης για να τελειοποιηθούν στα παιδαγωγικά μαθήματα. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, μετά το τέλος των σπουδών τους, θα αναλάμβαναν τη διδασκαλία του μαθήματος στο ίδιο διδασκαλείο.

«Αι εν Ευρώπη τελειοποιηθείσαι παιδαγωγοί» ήταν στην πραγματικότητα φωτεινά μυαλά διανοούμενων γυναικών που προέρχονταν από την αστική τάξη, την κατά τεκμήριο προοδευτική. Όταν πια οι συνθήκες είχαν ωριμάσει, κατά τις αρχές του 20ού αιώνα, έθεσαν δυναμικά το ζήτημα της περαιτέρω ικανοποίησης των μορφωτικών απαιτήσεων της τάξης τους. Επιζητούσαν στο πλαίσιο της «νέας αστικής» κοινωνίας τη βελτίωση της μόρφωσης που παρεχόταν στα κορίτσια τους. Και πάλι, όμως, σκοπός τους δεν ήταν η δημιουργία ενός λαϊκού σχολείου, αλλά η διεύρυνση των οριζόντων της τάξης τους και η ικανοποίηση των όλο κι αυξανόμενων φιλοδοξιών τους.

---

[249]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από το ταξείδι μου», *Εφημερίς των Κυριών*, 976, 1909, σ. 893.
[250]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι μεγάλαι φεμινίστριαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.025, 1912, σ. 2090.
[251]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο κ. Θεοτόκης και αι γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 144, 1889 σ. 2.

Δεν έλειπαν και οι αντιδράσεις εναντίον τους, καταλογίζοντάς τους πως, όταν ξαναγύριζαν στην πατρίδα πιο ισχυροποιημένες, θα διεκδικούσαν πόστα στην εκπαίδευση, όπου έως τότε κυριαρχούσε το ανδρικό φύλο. Έτσι, για παράδειγμα, το προεδρείο του Αρσακείου αρνούνταν να δώσει υποτροφία στη Σεβαστή Καλλισπέρη για τις σπουδές της στη Σορβόννη, από φόβο μήπως η «διδάκτορας Κυρία» μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα διεκδικήσει διευθυντικές θέσεις[252]. Οι επικεφαλής του Αρσάκειου απέφευγαν, επίσης, συστηματικά την ανάθεση της διεύθυνσης στις Ελληνίδες διανοούμενες που διέπρεψαν στο εξωτερικό. Να ακολουθήσουν, δηλαδή, τα νέα δεδομένα από άλλες χώρες.

Η δράση και οι διακρίσεις τους στο εξωτερικό τους παρείχε τη δυνατότητα να διατελέσουν φορείς νεωτεριστικών ιδεών και πράξεων των συναδελφισσών τους από τις χώρες της Δυτικής Ευρώπης ή της Αμερικής. Πολλές έκαναν γνωστές τις συγκεκριμένες απόψεις τους μέσα από άρθρα τους που δημοσίευαν στο γυναικείο Τύπο -και όχι μόνο-, εισάγοντας τις στην ελληνική επικράτεια. Μέσα από αυτά εκδήλωναν την αντίδρασή τους. Έτσι, η Σεβαστή Καλλισπέρη, ιδιαίτερα καυστική, κάνει λόγο για ανθελληνικές ενέργειες κάποιων φορέων (φωτογραφίζοντας τους ιθύνοντες του Αρσακείου), που, μέσω της πολιτικής και θρησκευτικής προπαγάνδας, ήταν αντίθετοι στο έργο των Ελληνίδων παιδαγωγών[253].

Παράλληλα, καταδίκαζαν το πλημμελές ενδιαφέρον της Πολιτείας, που, αντί «να ενθαρρύνει την επιστήμονα γυναίκα, της κλείνει αστοργότατα τις πόρτες του Πανεπιστημίου»[254]. Η επαγγελματική της αξιοποίηση θα μπορούσε να λειτουργήσει υπέρ του εθνικού συμφέροντος. Δεν διστάζουν, μάλιστα, να μιλήσουν ακόμα και για τη συμμετοχή τους στη διοίκηση των διδασκαλείων ή σε εξελεγκτικά και εξεταστικά συμβούλια. Ως προς το δικαίωμά τους να καταλαμβάνουν τέτοιου υψηλού κύρους θέσεις, φέρουν και πάλι παραδείγματα από χώρες του εξωτερικού, όπως η Αμερική, που πρωτοπορούσε παρέχοντας τη δυνατότητα της ανόδου των γυναικών σε υψηλά

---

[252]. «…αποφανθέν μάλιστα ότι δεν συμφέρει εις το Αρσάκειον να φορτωθή επί των ώμων του Διδάκτορας Κυρίας, αίτινες βεβαίως δεν ήθελον ανεχθή να εργασθώσιν ως νευρόσπαστα υπό τα νεύματα καί τάς Παιδαγωγικάς εμπνεύσεις του Συμβουλίου τούτου» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Ελληνίς τακτική φοιτήτρια της Σορβόνης»..., σ. 3).

[253]. Υποστήριζε, πιο συγκεκριμένα, πως θα έπρεπε να επιτρέψουν στη σοφή επιστήμονα να προσφέρει τις δυνάμεις «πάσας εις την υπηρσίαν του έθνους» Σεβαστή Καλλισπέρη, «Σκέψεις επί της θηλείας εκπαιδεύσεως. Δεν εκπατρίζομαι»..., σ. 4.

[254]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες καθηγήτριαι. Η δις Αδαμιάδου», *Εφημερίς των Κυριών*, 793,1904, σ. 3.

αξιώματα του κράτους.

Ειδικότερα, απέναντι στο επιχείρημα πως η ενθάρρυνση των επιστημονισσών θα έθετε σε κίνδυνο την πρωτοκαθεδρία των ανδρών στις επιστήμες, απαντούν πως ο κίνδυνος είναι αμελητέος. Επιπλέον, καθώς πίστευαν πως η επιστήμη θα πρέπει να συνάδει με την επιστήμη, πρέσβευαν πως οι επιστημόνισσες όφειλαν να διακρίνονται για την ηθική τους[255].

Οι προερχόμενες από την Ευρώπη «δοκτορέσσαι» θεωρούσαν γενικά τον εαυτό τους «αναγεννήτριες της φυλής[256], συμβάλλοντας στο ζήτημα της προόδου της χώρας και της ανάδειξης του νεοελληνικού πολιτισμού. Προϋπόθεση, όμως, αποτελούσε και η συνθήκη πως η δράση τους θα έπρεπε να τελεί ανάλογα με τη θέση που τους άρμοζε στην κοινωνική και πολιτική ζωή. Είχαν, δηλαδή, επίγνωση των ορίων στις διεκδικήσεις τους. Αντιλαμβάνονταν τις έννοιες της καλής οικοδέσποινας, συζύγου και μητέρας ως απόλυτα συνυφασμένες με την αρμονία του οικογενειακού βίου και τις θεωρούσαν θεμέλια της ευτυχίας, ανώτερες της επιστήμης, της τέχνης και κάθε θέσης υψηλού κύρους και γοήτρου.

---

[255]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες επιστήμονες», *Εφημερίς των Κυριών*, 948, 1908, σ. 218 και Ι.Α. Σούτσος, «Περί της δημοσίας παιδεύσεως, σχετικώς ως προς τας παραγωγικάς δυνάμεις των εθνών»..., σ. 376.

[256]. Καλλιρρόη Παρρέν. «Αι εφημερίδες διά το Λύκειον. Η ελληνική οικία. ‘Εστία’», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.023, 1912, σ. 2.058.

Α 3.2.3. Οι απλές και φτωχές δασκάλες

Ποιο είναι, όμως, το προφίλ των απλών διδασκαλισσών και σε τι διαφέρει από αυτό των λογίων διδασκαλισσών και διανοουμένων που επιδίωκαν θέσεις υψηλότερου κύρους; Πρόκειται για «τα κορίτσια της βασανισμένης τάξης των πλυστρών και των μαγειρισσών και των τροφών και των υπηρετριών»[257], που έβλεπαν τις σπουδές των θυγατέρων τους, στα διδασκαλεία, ως μέσο κοινωνικής ανέλιξης. Την επαγγελματική δραστηριοποίηση και καταξίωση στο «δασκαλίκι» επεδίωκαν οι κοπέλες των χαμηλών τάξεων. Πίστευαν πως θα αποτελούσε μια νέα διέξοδο για εκείνες και τις οικογένειές τους.

Οι σπουδές τους στα ιδιωτικά διδασκαλεία δεν αποτελούσε εύκολη υπόθεση. Λόγω των υψηλών διδάκτρων, μετατρέπονταν (κυρίως το Αρσάκειο) σε ιδρύματα επιλογής των μαθητριών με βάση κριτήρια κοινωνικής προέλευσης. Έτσι, η Παρρέν καταφερόταν εναντίον της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας, υποστηρίζοντας πως αποτελεί ηθικό χρέος της κυβέρνησης «να επιβληθεί προς το Συμβούλιο του Αρσακείου να λάβει σύντονα και αυστηρά μέτρα, να επέμβει και να ανατρέψει [τα] κακώς κείμενα σε αυτήν»[258]. Να ελέγξει τους διοικητικούς παράγοντες του Αρσακείου, τους διευθυντές, τις διευθύντριες και υποδιευθύντριές του[259]. Αλλού γίνεται επιπλέον αναφορά στις υποβαθμισμένες κτιριακές δομές του: το «ερειπιώδες» καί ετοιμόρροπο[260] κτίριο με τη δυσώδη ατμόσφαιρα που έθετε σε κύνδυνο την υγεία των μαθητριών.

Οι φτωχές μαθήτριες των διδασκαλείων, ειδικότερα, παρακολουθούσαν τα μαθήματα βιώνοντας πολλές στερήσεις. Συχνά ρακένδυτες, υποφέροντας από μεταδοτικές ασθένειες εξαιτίας των κακουχιών, αντιμετώπιζαν πολλές ταπεινώσεις και εξευτελισμούς από τις ευπορότερες συμμαθήτριές τους. Λίγες κατάφερναν να πάρουν το πολυπόθητο πτυχίο της δασκάλας[261]. Εξίσου λίγες εξασφάλιζαν κάποια υποτροφία

---

[257]. *Παράρτημα της Εφημερίδος των Συζητήσεων της Βουλής* όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 291.
[258]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα κατά το Αρσάκειον»..., σ. 2.
[259]. «Το συμβούλιον δεν εξήτασε ποτέ ποία τα καθήκοντα των διευθυντριών και υποδιευθυντριών αυτού, διότι θεωρείται ικανοποιημένον εκ της μηχανικής και νευροσπαστικής επινεύσεως αυτών εις πάσας τας διαταγάς αυτού» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα κατά το Αρσάκειον Β΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 65, σ. 2).
[260]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Υπάρχει εν Ελλάδι Μέση γυναικεία Εκπαίδευσις ή ου;»..., σ. 4.
[261]. «το πολύτιμον εκείνο τεμάχιον χάρτου» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Ελληνίς χειραφετούμενη διά της εργασίας. Καλλιτεχνική και Πρακτική Σχολή», *Εφημερίς των Κυριών*, 33, 1887, σ. 1).

είτε από την κυβέρνηση είτε από τον δήμο της καταγωγής τους είτε τελικά από την ίδια τη Φιλεκπαιδευτική Εταιρία.

Παρ' όλα αυτά, οι διάφοροι ιδιωτικοί φορείς της εκπαίδευσης των διδασκαλισσών - όπως η Φιλεκπαιδευτική Εταιρία- θεωρούνταν ανυπέρβλητοι. Οι υποστηρικτές της δήλωναν ικανοποιημένοι από την πρόοδο των τροφίων μαθητριών στο Αρσάκειο[262]. Τηρούνταν οι κανόνες, επέμεναν, με ακρίβεια και η διοίκηση ασκούσε το έργο της απερίσπαστη[263]. Έτσι οι ίδιοι επίσης πίστευαν πως η κυβέρνηση δεν θα έπρεπε να πιέζει τους ιθύνοντές του, αλλά αντίθετα να διευκολύνει τέτοιου είδους ιδιωτικές πρωτοβουλίες.

Η Παρρέν, αντιθέτως, που στέκονταν στο πλευρό των φτωχών διδασκαλισσών, βοηθώντας τις έμπρακτα με όποιον τρόπο διέθετε[264], υποστήριζε ότι η κατάρτιση που παρέχονταν στο Αρσάκειο ήταν χαμηλής στάθμης. Το εκπαιδευτικό του προσωπικό, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις νεότερων καθηγητών, αποτελούνταν από τους «απόμαχους των γραμμάτων δασκάλους με φορτικό σχολαστικισμό»[265].

Παράλληλα, καταλόγιζε στους ιθύνοντες του Αρσακείου πως κρατούσαν σκληρή και απόμακρη στάση απέναντι στις μαθήτριες. Προωθούσαν ένα ασφυκτικό εκπαιδευτικό περιβάλλον, οδηγώντας τις σπουδάστριες σε ψυχικό μαρασμό και πνευματική κόπωση. Χρησιμοποιούσαν αυστηρές μεθόδους διαπαιδαγώγησης. Απέφευγαν τις ειλικρινείς διαπροσωπικές σχέσεις διδασκαλισσών - μαθητριών, παρευρισκόμενες «με τις μαθήτριες στον κήπο» ή αναμειγνυόμενες «στα παιχνίδια τους»[266]. Ως προς τις κτιριακές υποδομές, χρειάζονταν διορθωτικές παρεμβάσεις ώστε να καταστούν υγιεινότερα.

Στα δημοτικά παρθεναγωγεία, επίσης, όπου δίδασκαν αμαθείς δημοδιδάσκαλοι και «χυδαίοι γραμματοδιδάσκαλοι»[267], που λειτουργούσαν στο πλαίσιο μιας «ρουσφετολογικής πολιτικής», η κατάσταση παρέμενε ίδια. Για το χαμηλό μορφωτικό

---

[262]. «των τροφίμων η πρόοδος και, προ πάντων, η διάπλασις είναι βελτίων ή των εξωτερικών» (Γρηγόριος Παπαδόπουλος, «Περί της εν Ελλάδι δημοτικής εκπαιδεύσεως», *Πανδώρα*, 343, τομ. ΙΕ΄, 1864, σ. 161, 164.

[263]. «ανεξαρτήτου της κυβερνήσεως και, επομένως, των επιβλαβών επιρροών», ό.π., σ. 164.

[264]. Στην εφημερίδα της, στη στήλη της Αλληλογραφίας, για παράδειγμα, απευθύνεται σε αναγνώστριά της στην Πάτρα ώστε να δεχτεί ευμενώς τη δασκάλα που διορίστηκε στην πόλη (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αλληλογραφία», *Εφημερίς των Κυριών*, 52, 1888, σ. 8).

[265]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες καθηγήτριαι. Η δις Αδαμιάδου»..., σ. 3.

[266]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Τα κατά το Αρσάκειον Β΄»..., σ. 2

[267]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Οι φιλόλογοι και παιδαγωγοί μας εκπατρίζονται», *Εφημερίς των Κυριών*, 371, 1894, σ. 2.

επίπεδο των διδασκαλισσών, άλλωστε, έκαναν λόγο και οι ίδιοι οι επιθεωρητές της Δημοτικής Εκπαίδευσης (από το 1872 έως το 1889), θίγοντας ζητήματα όπως η ελλιπής γνώση των παιδαγωγικών και θεωρητικών θεμάτων, η τάση προς αποστήθιση των βιβλίων, η ελλιπής και αμέθοδος διδασκαλία και η ανεπαρκής προετοιμασία για το επάγγελμα.

Τα κορίτσια που πετύχαιναν τελικά την αποφοίτησή τους από τα διδασκαλεία επεδίωκαν να ασκήσουν το διδασκαλικό επάγγελμα. Δυνατότητα εργασίας είχαν στο ελεύθερο κράτος, στις υπόδουλες περιοχές, στις ελληνικές κοινότητες της Διασποράς[268] καθώς και σε σπίτια πλουσίων για ιδιωτική διδασκαλία. Στην περίπτωση που οι απόφοιτες των διδασκαλείων διορίζονταν, αναλάμβαναν τη διδασκαλία χιλιάδων Ελληνοπαίδων στηριζόμενες αποκλειστικά στις δυνάμεις τους. Αντιμετώπιζαν έντονο σεξισμό στην περίπτωση της διδασκαλίας αρρένων μαθητών, αφού από το 1886 και μετά (βλ. κεφ. Α 3.1.) οι δασκάλες μπορούσαν να διδάσκουν σε δημοτικά σχολεία αρρένων.

Στα δημοτικά σχολεία θηλέων οι συνθήκες ήταν εξίσου άθλιες. Κυριαρχούσαν «η ακαθαρσία, η ρυπαρότητα και η δυσωδία»[269]. Οι δημοδιδασκάλισσες αντιμετώπιζαν πολύ δύσκολες καταστάσεις. Υφίσταντο φρικώδεις δοκιμασίες, κυρίως όσες διορίζονταν σε μη αστικές περιοχές, εντός ή εκτός των συνόρων της ελεύθερης χώρας. Πολλές βρίσκονταν σε αληθινή απελπισία. Εξαιτίας των κακουχιών στις οποίες υπόκειντο κατέληγαν να χάνουν τη ζωντάνια και την ομορφιά τους, καθιστάμενες ραχιτικές, χλωμές, κυρτωμένες. Άρχιζαν να αισθάνονται ηθικά απογοητευμένες εξαιτίας της παραμέλησης και της υποτίμησης που βίωναν. Συχνά ζούσαν απομονωμένες σε χωριά και επαρχιακές πόλεις «σε υγρές και ερειπιώδεις τρώλες»[270]. Έμεναν απλήρωτες για μήνες αδυνατώντας από την πείνα ακόμα και να μιλήσουν[271].

Φυσικά, δεν ίσχυαν οι αρχές του αμετάθετου και της μονιμότητας, με αποτέλεσμα να

---

[268]. «Ελληνικά Παρθεναγωγεία λειτούργησαν και στις εκτός οθωμανικής αυτοκρατορίας ελληνικές κοινότητες: στη Ρουμανία, στη Ρωσία (στο νότιο τμήμα της, όπου οι Έλληνες συγκροτήθηκαν σε κοινότητες) και στην Αίγυπτο, που υπήρξε η υστερότερη ελληνική παροικία, αλλά παράλληλα ιδιαίτερα συμπαγής και πολυάριθμη. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα παρθεναγωγεία Βουκουρεστίου, Βράϊλας, Γαλαζίου, Κωστάντζας (Ρουμανία), το Ροδοκανάκειο Παρθεναγωγείο Οδησσού (Ρωσία), το Αβερώφειο Παρθεναγωγείο Αλεξάνδρειας, το Παρθεναγωγείου του Πορτ Σάιδ και το Αχιλλοπούλειο Παρθεναγωγείο Καΐρου», Αικατερίνη Δαλακούρα, «Σχολεία της διασποράς», *Η Καθημερινή- Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 30.

[269]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ποικίλα εσωτερικά. Μισθοί διδασκαλισσών»…, σ. 6.

[270]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ποικίλα εσωτερικά», *Εφημερίς των Κυριών*, 47, 1887, σ. 6.

[271]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ποικίλα εσωτερικά. Μισθοί διδασκαλισσών»…, σ. 6.

εξαρτώνται από τις διαθέσεις των γραμματοδιδασκάλων και όλων των προϊστάμενων Αρχών, οι οποίοι, με τη σειρά τους, υποχρεώνονταν να ακολουθούν πιστά τις εντολές και τις επιταγές των ανωτέρων τους κινδυνεύοντας συχνά επειδή διορίζονταν από αντίθετο του δημάρχου κόμματος[272]. Αποτελούσαν έρμαια «της πολιτικής διαφθοράς και κακοήθειας»[273] και των πολιτικών παθών, μετατρεπόμενες σε εξιλαστήρια θύματα της πολιτικής.

Ιδιαίτερα όταν ο αριθμός των διδασκαλισσών ήταν υπέρογκος, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί στον κλάδο οξύ πρόβλημα ανεργίας, πολλές νεαρές απόφοιτες των διδασκαλείων επιζητούσαν για τον διορισμό τους την υποστήριξη πολιτικών μέσων με μπιλιετάκι και ρουσφετολογική παρέμβαση. Υπέκυπταν στις μικροκομματικές πιέσεις, καθώς αναγκάζονταν να «ανεβοκατεβαίνουν τις κλίμακες των υπουργείων και των γραφείων των βουλευτών […] ωχρές και πεινασμένες επαιτώντας μία θέση»[274].

Το φαινόμενο της «δασκαλοπλημμύρας» εμφανίστηκε πριν από το 1861, δημιουργώντας έντονο πρόβλημα απασχόλησης σε πολλές από τις απόφοιτες των διδασκαλείων. Καθώς αποτελούσε, για πολλά χρόνια, το μοναδικό επάγγελμα που εξασφάλιζε κάποιου είδους αποκατάσταση και οικονομική ανεξαρτησία στη γυναίκα, παρατηρήθηκε υπερπληθώρα διδασκαλισσών, που υπερκάλυπταν τα διδακτικά κενά. Έτσι, οι απόφοιτες των παρθεναγωγείων, ολοκληρώνοντάς τις σπουδές τους, αντιμετώπιζαν ακόμα και πρόβλημα επιβίωσης. Για να το αντιμετωπίσουν είτε απασχολούνταν σε ιδιωτικά σχολεία είτε παραγκωνίζονταν και περιορίζονταν σε θέσεις και πόστα χαμηλότερα των ικανοτήτων τους. Είτε έκλειναν «τα διπλώματά τους στα συρτάρια τους»[275] είτε μετέβαιναν στο εξωτερικό για να ασκήσουν διδασκαλικό έργο στις ελληνικές παροικίες.

Αλλά και η οικογενειακή τους κατάσταση φαίνεται πως επηρέαζε σε μεγάλο βαθμό, θετικά ή αρνητικά, την επαγγελματική τους κατάσταση. Έτσι, η παντρεμένη δασκάλα, με δεδομένη τη σεξουαλική της ζωή, θεωρούνταν «η πέτρα του σκανδάλου στον τόπο,

---

[272]. Δεν δίσταζαν να «ρίξουν στους δρόμους στη μέση του έτους την ευσυνειδητότερη από τις δασκάλες για να την αντικαταστήσουν από κάποια αμαθή, που επιβάλλεται από την πολιτική» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι φιλόλογοι και παιδαγωγοί μας εκπατρίζονται»..., σ. 2).

[273]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Επιθέσεις και στραγγαλισμοί κατά διδασκαλισσών»..., σ. 4.

[274]. Καλλιρρόη Παρρέν. «Αι αδικούσαι και αι αδικούμεναι (εις απάντησιν των άρθρων του "Ριζοσπάστου" και της "Ακροπόλεως"). Γ΄»..., σ. 3.

[275]. τρέχουν από σπίτι σε σπίτι ζητώντας παραδόσεις» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες καθηγήτριαι. Η δις Αδαμιάδου»..., σ. 3).

διότι είναι ύπανδρος»[276]. «Ζωηρή, ευτράπελη, διαγωγής επιληψίμου»[277] και κακή επιρροή για τις νεάνιδες μαθήτριές της, προκαλούσε, σε αρκετές περιπτώσεις, έντονο κλίμα διαμαρτυρίας. Τέτοιου είδους επιχειρήματα έφταναν σε ακραία σημεία: πολλές δασκάλες δέχονταν ύβρεις, συκοφαντίες, απειλές για απολύσεις κι εκδιωγμούς από τη θέση τους, ακόμα και ξυλοδαρμό, επειδή είχαν προβεί στο μεγάλο «έγκλημα» να έχουν παντρευτεί ενώ δίδασκαν. Χαρακτηριστικό και ακραίο είναι το παράδειγμα μιας δημοδιδασκάλου στη Σκόπελο, που έπεσε θύμα στραγγαλισμού από τον πάρεδρο του νησιού, επειδή ήταν παντρεμένη. Μάλιστα, το 1912, τέθηκε στη Βουλή σχετικό, μη ψηφισθέν νομοσχέδιο που προέβλεπε την απαγόρευση στις έγγαμες διδασκάλισσες «να ασκούν το επάγγελμά τους με το επιχείρημα πως κάτι ανάλογο ίσχυε στην Ευρώπη.

Κάποιοι άλλοι υποστήριζαν, κρατώντας μια πιο μετριοπαθή στάση, πως θα ήταν θεμιτό οι διδασκάλισσες να νυμφεύονται άνδρες συναδέλφους τους, ώστε να αποτελούν, ως ζευγάρι, υπόδειγμα «των οικογενειακών αρετών»[278] για να επιτυγχάνεται το ασκανδάλιστο για τις άγαμες κόρες. Αποτέλεσμα ήταν πολλές γυναίκες εκπαιδευτικοί, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια, επιλέγοντας την επαγγελματική τους καριέρα, να μην προχωρούν στη δημιουργία οικογένειας. Κουβαλούσαν το στίγμα της γεροντοκόρης και ζούσαν εις βάρος των αδερφών τους, καταδικάζοντάς τους κι αυτούς σε αγαμία «διότι υποχρεούνται να γηροκομούν αδερφές»[279] στερούμενοι την ευτυχία του οικογενειακού βίου και το υποχρεωτικό καθήκον (προς την πατρίδα) «να γίνουν πατέρες και σύζυγοι και οικογενειάρχες»[280]. Για πολλούς, επομένως, ο έγγαμος βίος των διδασκαλισσών αποτελούσε σοβαρό λόγο απόσυρσης από την επαγγελματική τους δράση. Στην περίπτωση που επιθυμούσαν να επανέλθουν, θα μπορούσαν να το κάνουν μόνο εφόσον συναινούσε ο σύζυγός τους. Επομένως, μόνο μέσα από τον γάμο τους συντελούνταν η πλήρης αποκατάστασή τους.

---

[276]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Επιθέσεις και στραγγαλισμοί κατά διδασκαλισσών»..., σ. 3.
Επικρατούσε γενικότερα η αντίληψη περί ασυμβατότητας του γάμου και της εργασίας βλ. «Περί των υπανδρευομένων δημοδιδασκαλισσών», Εγκύκλιος Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, 1874 όπ. αναφ. στο Ελένη Φουρναράκη, 1987, ό.π., σ. 268
[277]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Επιθέσεις και στραγγαλισμοί κατά διδασκαλισσών»..., σ. 3.
[278]. Νικόλας Σαρίπολος, «Περί του κατωτέρου κλήρου και περί εκπαιδεύσεως. Προς την επί της Παιδείας Υπουργόν»…, 364, σ. 114.
[279]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καθημεριναί εντυπώσεις», *Εφημερίς των Κυριών*, 473, 1897, σ. 3.
[280]. Ό.π., σ. 3.

Α 3.2.4. Οι Ελληνίδες δασκάλες και λόγιες στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού και στην υπόδουλη Ελλάδα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας

Στο πλαίσιο της ανεργίας των διδασκαλισσών, πολλές υπήρξαν οι απόφοιτες των διδασκαλείων που εκπατρίζονταν «για να χρησιμοποιήσουν σε ξένους τόπους τις γνώσεις τους και [να] εργάζονται υπέρ της μόρφωσης ξένων γυναικών»[281]. Ο διεσπαρμένος ελληνισμός ανέπτυξε προοδευτική δράση σε διάφορους τομείς, αφού στις χώρες όπου ζούσαν υφίσταντο οι κατάλληλες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που την ευνοούσαν. Διακρίνονταν για τον πατριωτισμό, την εργατικότητα, το επιχειρηματικό πνεύμα και την υψηλή πολιτισμική στάθμη. Από τα παραπάνω προτερήματα οι Έλληνες της κυρίως Ελλάδας είχαν πολλά να κερδίσουν «ακολουθώντας το πατριωτικό παράδειγμά» τους[282].

Καινοτομούσαν, βεβαίως, και ως προς τα εκπαιδευτικά ζητήματα. Η αντίληψή τους αναφορικά με τη μόρφωση των γυναικών υπήρξε εξίσου προοδευτική. Ο επίσημοι φορείς και θεσμοί του ελληνικού κράτους θα μπορούσαν να τα μελετήσουν προκειμένου να καινοτομήσουν και να ανοίξουν νέους δρόμους στην εκπαίδευση. Ενδεικτικά αναφέρεται πως ο όρος «διδασκαλείο», για να περιγράψει τα σχολεία θηλέων μέσης εκπαίδευσης, χρησιμοποιήθηκε εκεί νωρίτερα (πριν από το 1854) απ' ό,τι στην κυρίως Ελλάδα. Η Παρρέν ομολογεί, στη στήλη της «Αλληλογραφίας» του εντύπου της, ότι «δυστυχώς εν Ελλάδι δεν υπάρχουσι τοιαύτα Παρθεναγωγεία»[283], όπως στην Αλεξάνδρεια. Στα Επτάνησα από πολύ νωρίς λειτουργούσαν πολλά δημόσια και ιδιωτικά σχολεία, και ειδικότερα από το 1853 το Παρθεναγωγείο Κ. Ζαβιτζιάνου. Πρωτεργάτρια, πάντως, πρέπει να θεωρείται η δασκάλα Ελένη Δανέζη, που ίδρυσε το 1828, αναλαμβάνοντας διευθυντικά χρέη, το πρώτο ιδιωτικό σχολείο θηλέων στα

---

[281]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι φιλόλογοι και παιδαγωγοί μας εκπατρίζονται»…, σ. 2.
Το 1855 «σε σχετική συζήτηση στη Βουλή, αναφέρεται ότι τα δυο τρίτα από τις δασκάλες είχαν τοποθετηθεί σε κοινότητες του έξω Ελληνισμού» (Πρακτικά των Συνεδριάσεων της Βουλής όπ. αναφ. στο Σιδηρούλα Ζιώγου- Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 247).

[282]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Παλαιαί θρησκείαι Γ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 843, 1905, σ. 3.

[283]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αλληλογραφία», *Εφημερίς των Κυριών*, 130, 1889, σ. 7 και κάπου αλλού, το 1887, επίσης αναφέρει: «Ίδετε τας απανταχού φιλοτίμους Ελληνικάς κοινότητας, μετά πόσης στοργής και πατριωτισμού αναγείρουσι μέγαρα προς ανωτέραν μόρφωσιν των εν τη ξένη νεαρών Ελληνίδων;».

Επτάνησα[284]. Πάντως, είκοσι χρόνια αργότερα (μετά το 1875) παράλληλα με το Διδασκαλείο της Αθήνας λειτουργούσαν διδασκαλεία στην Κέρκυρα, στην Κωνσταντινούπολη (το Ζάππειο Παρθεναγωγείο με την πρωτοποριακή του διάρθρωση[285]) και το Ομήρειο Παρθεναγωγείο στη Σμύρνη.

Άλλοτε, πάλι, οι Έλληνες του εξωτερικού έστελναν τα κορίτσια τους για σπουδές στα παρθεναγωγεία της Αθήνας, που είχαν αρχίσει, ομολογουμένως, να αναπτύσσουν έντονη εκπαιδευτική δράση. Προσκαλούσαν ταυτόχρονα δασκάλες που είχαν αποφοιτήσει από τα διδασκαλεία της ελεύθερης Ελλάδας για να διδάξουν στον τόπο τους. Στήριζαν έμπρακτα το έργο τους, παρέχοντας άφθονα υλικά μέσα και αμέριστη συνεργασία.

Πέρα από τις πόλεις της Ευρώπης και της Αιγύπτου, όπου ζούσε και άκμαζε το ελληνικό στοιχείο, δεν ήταν λίγες οι διδασκάλισσες που επέλεγαν τις αλύτρωτες περιοχές: Θεσσαλονίκη, Σμύρνη, Μυτιλήνη, Κωνσταντινούπολη. Πίστευαν πως έτσι τους δίνονταν η δυνατότητα διατήρησης μιας πιο δυνατής σύνδεσης με την πατρίδα. Πολλές από αυτές τις περιοχές εκτός των συνόρων «εγένοντο η εστία των φώτων»[286]. Σε αυτό συνέβαλαν διάφοροι λόγοι, όπως οικονομικοί (η ανάπτυξη του εμπορίου και της ναυτιλίας), αλλά και κοινωνικοί και πολιτισμικοί (η επαφή με τις τέχνες και τα γράμματα λόγω της γειτνίασης με ανεπτυγμένες χώρες, όπως η Ιταλία).

Έτσι, πολλές υπήρξαν οι εμπνευσμένες παιδαγωγοί που μετέβαιναν στις ελληνικές παροικίες των αλύτρωτων περιοχών, αναλαμβάνοντας τη διεύθυνση ανώτερων παρθεναγωγείων. Η Καλλιόπη Κεχαγιά, για παράδειγμα, έστρεψε το ενδιαφέρον της στην Κωνσταντινούπολη «για παιδαγωγική και αναμορφωτική δράση του εκεί γυναικείου φύλου»[287]. Απολαμβάνοντας την αποδοχή της τοπικής κοινωνίας και της εκπαιδευτικής κοινότητας, είχε ακόμα και την ευθύνη στην επιλογή του Συμβουλίου, έχοντας «στρατολογήσει το προσωπικόν μεταξύ φίλων και παλιών συναδέλφων δοκιμασμένων»[288]. Η Σαπφώ Λεοντιάς κατά όμοιο τρόπο ανέπτυξε έντονη πολιτισμική και μορφωτική δράση σε Παρθεναγωγείο της Σμύρνης, αρχικά, και αργότερα στο

---

[284]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 126 και 341-342.
[285]. Ό.π., σ. 257 και Αικατερίνη Δαλακούρα, «Τα πρωτοποριακά σχολεία της Κωνσταντινούπολης», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 24-26.
[286]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Βιβλία και περιοδικά», *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 6.
[287]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Κεχαγιά. Α΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 840, 1905, σ. 2.
[288]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Κεχαγιά. Β΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 842, 1905, σ. 3.

Παλλάδειο Παρθεναγωγείο της Πόλης.

Ταυτόχρονα, λειτουργούσαν ήδη από το 1885 νηπιαγωγεία που ακολουθούσαν τη φροβελιανή μέθοδο, που πρωτοδίδαξε η Αικατερίνη Λασκαρίδου στην Ελλάδα και σε μεγάλες πόλεις εκτός του ελεύθερου κράτους: στη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια, τη Θεσσαλονίκη και την Οδησσό. Πολλές, μάλιστα, από τις υπόδουλες περιοχές λειτουργούσαν ακόμα πιο προοδευτικά, προσκαλώντας τις νηπιαγωγούς που πήραν δίπλωμα από το σχολείο της Λασκαρίδου να διδάξουν τη φροβελιανή, την πλέον νεωτεριστική μέθοδο διδασκαλίας[289]. Παράλληλα, στις αλύτρωτες περιοχές του ελληνισμού συχνά τα Διδασκαλεία διευθύνονταν από γυναίκες παιδαγωγούς, με σπουδές κυρίως στο εξωτερικό, ενώ τα αντίστοιχα στην ελεύθερη Ελλάδα «από απλές δασκάλες»[290].

Την ίδια χρονική περίοδο, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, το έντονο ενδιαφέρον των υπόδουλων Ελλήνων για τη γυναικεία εκπαίδευση εκδηλωνόταν και με άλλους τρόπους. Προχώρησαν από πολύ νωρίς στη συγκρότηση σωματείων ή φιλανθρωπικών ιδρυμάτων και στην έκδοση περιοδικών (τη μόνη εκδοχή του δημόσιου λόγου που παράγεται από γυναίκες). Οι γυναικείοι σύλλογοι διοργάνωναν φιλανθρωπικές δραστηριότητες υπέρ των εκπαιδευτικών ή και άλλων φιλανθρωπικών καταστημάτων[291]. Μάλιστα, η οργάνωσή τους (μέσω της ίδρυσης εργαστηρίων, της σύστασης ιατρείων κτλ.) ήταν αρτιότερη και τα έσοδα τους υψηλότερα σε σχέση με τη Φιλόπτωχο Εταιρία των Κυριών στην Αθήνα[292].

Μέσω των συλλόγων τους, επίσης, δεν παρέλειπαν να προβαίνουν στη διοργάνωση συνεδρίων σχετικά με τη γυναικεία εκπαίδευση, όπως η σειρά διαλέξεων, το 1895, που οργάνωσε ο Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως με ομιλήτρια τη Σαπφώ Λεοντιάς. Οι διάφοροι σύλλογοι ή σωματεία στήριξαν και προώθησαν την ανάπτυξη της δημόσιας συζήτησης γύρω από τη βελτίωση της θέσης της γυναίκας στο πλαίσιο της οικογένειας και της κοινωνίας. Τέτοιου είδους θέματα θίγονταν στις πρώτες

---

289. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 247-248 και Αικατερίνη Δαλακούρα, «Τα πρωτοποριακά σχολεία της Κωνσταντινούπολης»…, σ. 26

290. Ελένη Γεωργιάδου, «Γυναικεία έργα Ε΄. Καθηγήτριαι παιδαγωγικής, μαθηματικών και φιλολογίας»..., σ. 3.

291. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ποικίλα εσωτερικά»..., σ. 6.

292. «η φιλόπτωχος αδελφότης των εν Σταυροδρομίω [στην Κωνσταντινούπολη] Κυριών [...] είναι σκωπιμότερον, επιτυχέστερον και φιλανθρωπικώτερον της παρ' ημίν καταρισμένη» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Φιλόπτωχος Αδελφότης των εν Σταυροδρομίω Κυριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 65, 1888, σ. 4).

κιόλας συνεδριάσεις του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου στην Κωνσταντινούπολη[293]. Η ίδια η Παρρέν διαπιστώνει, βάσει της επίσκεψής της στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, πως οι Έλληνες που κατοικούσαν εκεί ήταν προοδευτικότεροι ακόμα και αναφορικά με το ζήτημα της παροχής του δικαιώματος της ψήφου στις γυναίκες.

Οι νεαρές δασκάλες ήταν, συνεπώς, διεσπαρμένες τόσο «στην υπόδουλη Ελλάδα όσο και στην αλλοδαπή, στις Ελληνικές κοινότητες»[294], προκειμένου να έχουν τη δυνατότητα της άσκησης του επαγγέλματός τους εξαιτίας του μεγάλου προβλήματος της ανεργίας που αντιμετώπιζαν εντός της Ελλάδας.

[293]. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., 1986, σ. 314.
[294]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ένωσις Ελληνίδων. Τμήμα Εκπαιδευτικόν Διδασκαλείον Νηπιαγωγών και Παιδονόμων. Εν Αθήναις Λεωφόρος Αμαλίας», *Εφημερίς των Κυριών*, 633, 1900, σ. 8.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ, ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Β 1. Η εικονογραφία στον χώρο της εικαστικής αναπαράστασης

Το χρονικό της τέχνης δεν είναι μια ιστορία τεχνικής προόδου, αλλά αλλαγής ιδεών, παραδόσεων και απαιτήσεων, αρκετά ανομοιογενών, με πάμπολλες πολιτισμικές διαφορές και συγκρούσεις. Ιδέες που εξελίσσονται και μεταλλάσσονται[295] σε συγκεκριμένους τόπους και περιόδους. Υφίστανται αλλαγές στα είδη των εικόνων, οι οποίες αποκαλύπτουν στοιχεία από την ιστορία και τον πολιτισμό της εποχής τους. Παρουσιάζουν, πιο συγκεκριμένα, τα ήθη της πολιτικής και κοινωνικής ζωής μιας προηγούμενης γενιάς ή μιας κοινωνικής τάξης.

Η εικόνα, λοιπόν, λειτουργεί ως μια δύναμη με πολλά σύμβολα, που προορίζονται να παίξουν συγκεκριμένο ρόλο στη μετάδοση ιδεών, πεποιθήσεων, μηνυμάτων, πληροφοριών, απαιτήσεων και διεκδικήσεων. Περιέχει οπτικά μηνύματα και σύνολα σημείων για να διεγείρουν τη φαντασία[296] και να προωθήσουν την ψυχική απόλαυση και την ευμάρεια του πνεύματος και των αισθήσεων. Περιέχει σύμβολα των οποίων επιδιώκεται η ερμηνεία με παράλληλες αναλύσεις της σημασίας τους[297].

Η εικόνα εναλλάσσεται στο πλαίσιο των τεχνοτροπιών, των τεχνικών και των προσώπων-καλλιτεχνών των διαφόρων περιόδων. Τεκμηριώνει με ζωντανό τρόπο τις αλλαγές στις αντιλήψεις, προσφέροντας μαρτυρίες γι' αυτές και για τις νοοτροπίες, τις αξίες, τις προσδοκίες και τις πρακτικές του υλικού πολιτισμού και της καθημερινής ζωής. Επομένως, το νόημα των εικόνων εξαρτάται από το κοινωνικό τους πλαίσιο[298], το γενικό πολιτισμικό και πολιτικό υπόβαθρο και τις ακριβείς περιστάσεις που εκπονήθηκαν. Έχουν παίξει τον δικό τους ρόλο στην πολιτισμική κατασκευή της κοινωνίας, βάσει της λειτουργίας που προορίζονταν (από τους δημιουργούς τους) να επιτελέσουν.

Σταδιακά άρχισε να δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στον ρόλο της εικόνας, και δη στην εικονογράφηση του Τύπου (τη λεγόμενη έντυπη εικονογράφηση), που συμπλήρωσε τον

---

[295]. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945).* Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 2000, σ. 10.
[296]. John Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1993, σ. 129.
[297]. «έκαστον σήμαν [σύμβολο] αποτελεί ομάδα ιδεών, την οποίαν ο αναγνώστης οφείλει να αναλύση και να τοποθετήση εν τη μνήμη του, εάν θέλη να ενώση τα γεγονότα προς άλληλα και να μη χάση το συνδετικόν νήμα» (Αγγελική Παναγιωτάτου, «Το σύμβολον εν τη εξελίξει των αιώνων Δ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 949, 1908, σ. 244).
[298]. Αντωνία Μερτύρη, ό.π., σ. 9.

παιδευτικό προορισμό των κειμένων. Βάσει της ευρύτατης κυκλοφορίας τους, τα έντυπα συνέβαλαν θετικά στην αισθητική παιδεία και την καλλιτεχνική καλλιέργεια του αναγνωστικού κοινού. Έτσι, η εικονογραφία, εισαχθείσα στον περιοδικό Τύπο, δεν είναι απλό μόνο των οφθαλμών εντρύφημα, αλλά περιγράφει λεπτομερέστερα και ψηλαφητότερα τα αντικείμενα, υποβοηθώντας τη διάνοια των αναγνωστών[299]. Στις μορφές της εικονογραφίας (χαρακτική, έργα ζωγραφικής, φωτογραφίες και σκιτσογραφίες) μπορεί κανείς να αναγνώσει την ιστορία της τέχνης των διαφόρων εθνών. Να «διαβάσει» πτυχές της κοινωνικής πραγματικότητας που συνήθως μένουν εκτός κειμένων. Στα πρόσωπα των ανθρώπων μπορεί να δει κάτι από την ιστορία της εποχής τους, όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο G. Morelli[300]. Μπορεί, όμως, να διακρίνει και τις βαθμιαίες αλλαγές που υπέστησαν οι εικόνες στον σχεδιασμό, καθώς και τις τεχνικές και τις μεθόδους παραγωγής τους, ανά περιόδους. Μπορεί, δηλαδή, να παρατηρήσει τη ματιά, την ευαισθησία ή τη νοημοσύνη και τη γνώση των δημιουργών τους. Κι αυτό γιατί οι εικόνες αποτυπώνουν μια άποψη κάθε άλλο παρά καθολική, αντικειμενική και απελευθερωμένη. Περιλαμβάνουν τις οπτικές γωνίες των καλλιτεχνών τους, που διαφοροποιούνταν ανάλογα με τους πολιτισμούς και τις χώρες προέλευσής τους, καθώς «κάθε χώρα γεννά διαφορετικά το ιδανικό του ωραίου»[301]. Πολλές φορές, οι καλλιτέχνες «παραποιούσαν» την κοινωνική πραγματικότητα βάσει των προσδοκιών τους ή των προκαταλήψεων ή των κανόνων της τέχνης που είχαν ενστερνιστεί. Αναγκαστικά προσαρμόζονταν στα καπρίτσια των εργοδοτών τους ή των πατρόνων της τέχνης, καθώς ήταν πολύ θετικό να φέρουν οι δημιουργίες τους «τη σφραγίδα ισχυρών προσωπικοτήτων»[302]. Έτσι, αναπαριστούσαν τα πορτρέτα γνωστών προσώπων από την πολιτική και οικονομική σκηνή. Αλλά και οι κομψοί ευγενείς αρχικά και οι μεγαλοαστοί τζέντλεμεν αργότερα συνήθιζαν, όταν χρειάζονταν έναν πίνακα για το αρχοντικό τους, να αγοράζουν έργα ξακουστών ζωγράφων. Καυχιόνταν ότι ήταν ειδήμονες στα θέματα της τέχνης, επιδεικνύοντας τις συλλογές τους. Η εκτέλεση της παραγγελίας, λοιπόν, αποκτούσε μεγαλύτερη αξία για τους καλλιτέχνες,

---

[299]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος. *Ελληνική χαρακτική, 1843-1915. Ιστορία-λεξικό χαρακτών*, 2012, σ. 27.
[300]. Giovanni Morelli, όπ. αναφ. στο Peter Burke, ό.π., σ. 27.
[301]. Αγγελική Παναγιωτάτου, «Το σύμβολον εν τη εξελίξει των αιώνων Γ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 948, 1908, σ. 220-222.
[302]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Οικογένεια καλλιτέχνις», Εφημερίς των Κυριών, 34, 1887, σ. 5.

ακολουθώντας τη βούληση των εκάστοτε παραγγελιοδοτών, απ' ό,τι οι αξίες που εξέφραζε το έργο. Στην πραγματικότητα, η τέχνη δεν εξέφραζε την ψυχή του καλλιτέχνη και το γνήσιο πνεύμα του. Αντιθέτως, χρησιμοποιούνταν για την άσκηση της εξουσίας από την άρχουσα τάξη, η οποία ήταν απομονωμένη στα παλάτια και τα μέγαρα. Απέδιδε τη μεγαλοπρέπεια του πλούτου και συχνά αλλοιωνόταν από την επιτήδευση και τη συμβατικότητα**.**

Στο πλαίσιο του δυτικού καπιταλισμού και παρά τις προσπάθειες της νεοσύστατης αστικής τάξης, για την επίτευξη της κοινωνικής προόδου, της ελευθερίας και της βελτίωσης των συνθηκών διαβίωσης των ανθρώπων, δεν επιτεύχθηκαν οι παραπάνω υποσχέσεις. Αντιθέτως, η ίδια τάξη ενδυναμώθηκε οικονομικά, επιθυμώντας να διατηρήσει τη σιγουριά της χωρίς ταραχές, διεκδικήσεις και κοινωνικά πάθη. Έτσι, προωθήθηκαν τα συμφέροντά της, κάνοντας το άτομο να αισθάνεται ανίσχυρο μέσα στην κουλτούρα του καπιταλισμού. Επιβλήθηκε με τα δικά της πρότυπα, τις αξίες, τις ανάγκες και τις παραδόσεις σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής. Άρχισε, παράλληλα, να επιζητεί τον εξευγενισμό, την επίδειξη της κοσμικής ευγένειας και την ωραιότητα. Επιδίωξε την εξύμνηση της υλικής της ιδιοκτησίας και του πολιτιστικού γοήτρου, χρησιμοποιώντας την τέχνη. Η κατοχή έργων τέχνης, λοιπόν, υπέβαλλε κάποιου είδους πολιτιστική αυθεντία και υποδήλωνε πλούτο και πνευματικότητα, πολυτέλεια και πολιτιστική αξία. Οι πίνακες ζωγραφικής λειτουργούσαν ως αντανακλάσεις των συγκρούσεων μεταξύ αριστοκρατίας, αστικής τάξης και προλεταριάτου. Έτσι, η κάθε δυναστεία της «καλής κοινωνίας» -της αστικής- διέθετε τον επίσημο προσωπογράφο της. Οι καλλιτέχνες, από την πλευρά τους, αποτείνονταν σε λίγους εκλεκτούς που διέθεταν ένα εκλεπτυσμένο γούστο.

Είναι εξίσου σημαντικό να λάβουμε υπόψη και τις συντελούμενες αλλαγές στα είδη των εικόνων, με ιδιαίτερη αναφορά στις δύο «επαναστάσεις» στο επίπεδο παραγωγής τους. Η πρώτη αφορούσε στην εμφάνιση της έντυπης εικόνας, μέσω της μεθόδου της χαρακτικής και των διαφόρων τεχνικών της (ξυλογραφία, χαλκογραφία, λιθογραφία, τσιγκογραφία, φωτοτσιγκογραφία), δίνοντας τη δυνατότητα της αναπαραγωγής ενός έργου σε αντίτυπα. Ουσιαστικά, επετεύχθη η δημιουργία της γόνιμης επαφής ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία, συμβάλλοντας στην αισθητική διαπαιδαγώγηση της τελευταίας. Για να συμβεί, όμως, κάτι τέτοιο, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η

ελευθερία του καλλιτέχνη, ώστε να κάνει χρήση των δικών του αισθητικών μέσων, χωρίς να υποτάσσεται δουλικά στους κανόνες. Η δεύτερη αφορούσε στη φωτογραφική εικόνα (τη φωτογραφία) κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα.

Β 1.1. Οι καλλιτεχνικές τάσεις στην Ευρώπη και την Ελλάδα αυτήν την περίοδο

Κάθε καλλιτεχνική έκφραση και κάθε έργο χαρακτηρίζονται από την πολιτισμική και ιστορική τους διάσταση, «αποδίδουν [...] μία εποχή, έναν πολιτισμό, μία ηθογραφία, ένα σύνολο ζωής και δράσης και κίνησης»[303]. Καθώς παράγονται σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό - πολιτιστικό - κοινωνικό πλαίσιο, η μελέτη τους θα πρέπει να γίνεται σε συνδυασμό με την εποχή τους. Οι ιδιοσυγκρασίες των λαών και των ατόμων αποτυπώνονται στη ζωγραφική και στις άλλες τέχνες. Κάθε φυλή, κάθε έθνος, κατά την εξέλιξή του, μεταδίδει την ιδέα της ατομικότητάς του σε επιστήμες, Ωραίες Τέχνες και βιομηχανική παραγωγή.

Στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές και καινοτομίες, που μετέβαλαν τις κοινωνικο-οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες. Με το πέρασμα από τη φεουδαρχία στη νεωτερικότητα, άρχισαν να μεταβάλλονται και οι επικρατούσες ιδέες και αντιλήψεις, με επαναστατικό πολλές φορές τρόπο, τόσο των ατόμων όσο και των ομάδων.

Η τέχνη εξυπηρετούσε, συχνά, τα ιδεολογικά συμφέροντα της (αστικής) κυρίαρχης τάξης, που αποτελούσε τη νέα δύναμη. Αναδείκνυε την κοινωνική θέση της κι αντιπροσώπευε τα ιδανικά της. Καταλυτικός υπήρξε και ο ρόλος των καλλιτεχνών στην εξύμνηση των εύπορων πελατών τους. Τους τοποθετούσαν σε πόζες ευνοϊκές κι επιτηδευμένες, για να μεταδίδουν την αριστοκρατική τους καταγωγή. Το αντάλλαγμα ήταν η εξασφάλιση της θέσης του «ζωγράφου της Αυλής», για να αποτελούν κι οι ίδιοι μέρος των προνομιούχων της άρχουσας τάξης.

Έτσι, έλαβε τη μορφή της «επίσημης» τέχνης, με το αστικό στοιχείο να στέκεται στα εξωτερικά, ηθογραφικά και φολκλορικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Πρόκειται για μια συντηρητική, συμβατική τέχνη, με εμφανή τα στοιχεία της ωραιοποίησης, της υπερβολής, του καθωσπρεπισμού, της σοβαρότητας. Προσανατολιζόταν προς τα ξένα-ευρωπαϊκά ρεύματα: μπαρόκ, κλασικισμό, ρομαντισμό, ρεαλισμό, ιμπρεσιονισμό. Αποτέλεσε, δηλαδή, προϊόν ξενόφερτο, με προσπάθειες προσαρμογής στις απαιτήσεις της ελληνικής νεωτερικής κοινωνίας. Έτσι, δεν λείπουν, στα μελετώμενα έντυπα, οι

[303]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από το ταξείδι μου Η Βενετία ΙΓ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 814, 1904, σ. 3.

αναφορές και ο εκθειασμός των χωρών όπου δημιούργησαν μεγάλοι καλλιτέχνες (όπως οι Τισιανός, Ραφαήλ, Τιντορέτο, Μιχαήλ Άγγελος, Ρούμπενς, Πάλμα), οι οποίοι αντιμετωπίζονταν με άκρατο θαυμασμό. Γίνεται μνεία στη δουλειά τους, στις επιρροές, στους σκοπούς τους. Αναλύονται έργα τους και προσεγγίζονται τα μηνύματα που επιδίωκαν να περάσουν.

Παράλληλα, γίνονται προσπάθειες «εισόδου» της ελληνικής τέχνης στην ευρωπαϊκή μέσω της συμμετοχής ελληνικών έργων σε ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές εκθέσεις. Η διοργάνωση εκθέσεων τέχνης, άλλωστε, αποτελούσε παράμετρο προόδου μιας χώρας. Αναφορικά με την εκεί ελληνική συμμετοχή, διατηρούνταν χαμηλό προφίλ με εκδήλωση ευγνωμοσύνης προς τις χώρες της Δύσης που την προωθούσαν. Αρθρογράφος της «Πανδώρας», σε σχετικό άρθρο του, σπεύδει να διευκρινίσει πως οι ελληνικές καλλιτεχνικές δημιουργίες δεν στοχεύουν «σε διαγωνισμό με τα αριστουργήματα της τέχνης της Δύσης»[304], αλλά περιορίζονται στην παρουσίαση έργων. Αλλά και η διοργάνωση εκθέσεων στην Αθήνα από φορείς και καλλιτεχνικούς ομίλους ή Έλληνες μεγιστάνες (π.χ., το Πολυτεχνείο, ο Όμιλος Φιλόμουσων, η Καλλιτεχνική Έκθεση του Παρνασσού ή η Έκθεση του Ζαππείου προσέφεραν «προστασία προς την ελληνική καλλιτεχνία»[305]. Η όποια ελληνική παρουσία υπογράμμιζε ταυτόχρονα την αγάπη των Νεοελλήνων για τις τέχνες και την ανάπτυξη της φιλοκαλίας. Η τελευταία υποβαλλόταν από την καλλιτεχνική παράδοση της αρχαίας Ελλάδας, που προσφερόταν ως παρακαταθήκη για τη νέα.

Δινόταν, επομένως, ιδιαίτερη προσοχή στην ανάδειξη της αδιάλειπτης συνοχής της τέχνης από την αρχαιότητα έως τα νεότερα χρόνια. Η δε αφετηρία της δυτικής τέχνης θα έπρεπε να αναζητηθεί στην Αναγέννηση, που ήταν «κατ' ουσίαν ελληνική»[306], παραχθείσα ουσιαστικά από τον ελληνικό πολιτισμό. Μεταγενέστερα και η Ελλάδα συνεισέφερε στην Αναγέννηση μέσω των εξόριστων λογίων και σοφών της στην Ευρώπη. Πολλές φορές, ωστόσο, απέναντι στους ξένους, που δανείστηκαν τα στοιχεία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, υπολάνθανε κάποιου είδους ζήλια. Όφειλαν στην

---

[304]. Έτος έναρξης της Έκθεσης του Ζαππείου ήταν το 1888 (Καρτερία Στεργίου, «Τα εγκαίνια του Ζαππείου Μεγάρου. Η Δ΄. Ολυμπιάς», *Εφημερίς των Κυριών*, 86, 1888, σ. 5).

[305]. Λύσανδρος Καυταντζόγλου, «Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου (9 Ιανουαρίου 1855) επί της κατά το δέκατον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών υπό του Διευθυντού Λύσανδρου Καυτανζόγλου», *Πανδώρα*, 126, ΣΤ΄, 1855, σ. 132.

[306]. Δώρα Ἰστριας, «Αι γυναίκες εν τη Δύσει. Μέρος Τρίτον. Νεωτέρα κοινωνία», *Πανδώρα*, 301, ΙΓ΄, 1862, σ. 313.

Ελλάδα, που τους μεταλαμπάδευσε τα φώτα της τέχνης, μεγάλο χρέος που θα έπρεπε να εξοφλήσουν.

Πέρα, όμως, από την έμφαση που δίνονταν στο παρελθόν της κλασικής Ελλάδας, η τέχνη χαρακτηρίζονταν από ένα κύμα ηθικού, αισθητικού και «ειρηνικού πατριωτισμού»[307]. Ή, αλλιώς, του ελληνικού νασιοναλισμού, όπως το αποκαλεί συντάκτης της εφημερίδας «Εμπρός» το 1911[308], αποσκοπώντας στην εφαρμογή ιδεών με έντονη προγονολατρεία και προωθώντας τη Μεγάλη Ιδέα. Στόχος ήταν η τόνωση της μαχητικότητας και του εθνικού αισθήματος του λαού. Επέβαλε μια αυστηρή ιδεολογία στην τέχνη, με υπέρτατη αρχή την προσήλωση στην ελληνικότητα, την ελληνική εθνική και πνευματική παράδοση.

Βέβαια, παρατηρήθηκαν καθυστερήσεις ως προς την εμφάνιση των κινημάτων της ζωγραφικής στην Ελλάδα, όμοιες με εκείνες στην εκβιομηχάνιση και την οικονομία. Κρινόταν, επομένως, αναγκαία η στήριξη της Πολιτείας και των πλούσιων ομογενών στους δημιουργούς της τέχνης και η ενίσχυση παράλληλων πρωτοβουλιών[309]. Τονιζόταν, επίσης, η σπουδαιότητα της ανάπτυξης της βιομηχανίας, των επιστημών και των τεχνών σε παράλληλο επίπεδο. Επιπροσθέτως, οι συνθήκες της κοινωνικοπολιτικής αστάθειας, οι αλλεπάλληλες μεταβολές επέβαλαν μια γραμμή δουλειάς συμβατικότερη για τους Έλληνες καλλιτέχνες. Οι νόρμες των παραδοσιακών κινημάτων γίνονταν δυσκολότερα ανατρέψιμες. Η νέα τέχνη στάθηκε στα εξωτερικά, ηθογραφικά και φολκλορικά γνωρίσματα της ελληνικότητας, με άφθονα ρομαντικά και ιδεαλιστικά στοιχεία. Δινόταν βαρύτητα στα εξωτερικά στοιχεία της τέχνης, η οποία ήταν «φάντασμα της κλασικής»[310].

Αποτελούσε, αναμφισβήτητα, μια προσπάθεια ενστερνισμού του καινούριου ύφους που μεσουρανούσε στη Δύση τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, του νεοκλασικισμού. Το κίνημα προσέβλεπε στη μελέτη της αρχαιότητας με νοσταλγική αναφορά στα κλασικά πρότυπα. Ο κλασικισμός μεταφέρθηκε στην Ελλάδα με την

---

[307]. Άχορος Θεατής, «Οι χοροί», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.006, 1911, σ. 1.634.
[308]. Ζ.Π., «Η χθεσινή των Ελλήνων χοροί», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.004-5, 1911, σ. 1.594.
[309]. «ούτε δήμος, ούτε πλούσιοι ομογενείς εσκέφθησαν ότι όφειλον να ενισχύσωσι δι' ολικής συνδρομής και το Ελληνικόν θέατρον. [...] διά τους ιδικούς μας αδιαφορούμεν διότι είναι Έλληνες» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Δώρα προσενεχθέντα εις την Α.Μ. την Βασίλισσαν επί τη ευκαιρία των αργυρών γάμων», *Εφημερίς των Κυριών*, 278, 1892, σ. 7).
[310]. Χρ. Καρούζος όπ. αναφ. στο Τώνης Σπιτέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης. 1660-1967*. Τομ.1. Αθήνα: Πάπυρος, 1979, σ. 258.

επίσημη ή, αλλιώς, την ακαδημαϊκή τέχνη. Διδασκόταν στις ακαδημίες ζωγραφικής στις μητροπόλεις της Ευρώπης, όπως στο Βερολίνο και το Παρίσι, κυρίως όμως στο Μόναχο. Βρήκε απήχηση στο ακαδημαϊκό περιβάλλον, που συνιστούσε μια κλειστή ομάδα λογίων, και στην αστική τάξη[311].

Η επίσημη αυτή μορφή της τέχνης αντιπροσώπευε, επίσης, την επιστροφή στην παράδοση και στις συμβάσεις. Παράδοση και ακαδημαϊκή τέχνη, λοιπόν, είναι έννοιες στενά συνδεδεμένες[312]. Επιβαλλόταν η προσήλωση στην αρμονική σύνθεση και την τέλεια ισορροπία, η μίμηση παλιών προτύπων, η αγάπη για τη λεπτομέρεια, η αποτροπή από τη ζωντανή ζωγραφική, που ενδιαφέρονταν για την έκφραση της εσωτερικής δύναμης των μορφών.

Ταυτόχρονα, η επίσημη ακαδημαϊκή τέχνη εμπεριείχε στοιχεία και επιδράσεις από τα εξίσου δυτικογενή ρεύματα: της αναγεννησιακής ζωγραφικής, του ροκοκό και του μπαρόκ. Επρόκειτο για έργα με μορφές ασύγκριτης κομψότητας και κολακευτικά πορτρέτα κομψών κυρίων και κυριών. Απέδιδαν καλλιτεχνικά τα μέλη της βασιλικής αυλής εξυπηρετώντας τα ιδανικά και τα ιδεολογικά συμφέροντα της αριστοκρατίας και των ευγενών. Επιζητούσαν, μέσω της τέχνης, την επίδειξη και την ενίσχυση της δύναμής τους, καθώς και την εξιδανίκευσή τους. Δημιουργούνταν, έτσι, η αίσθηση, στη συνείδηση των απλών ανθρώπων, πως οι ευγενείς ήταν ξεχωριστοί και ιδιαίτεροι, στους οποίους άρμοζε αναμφισβήτητη υπακοή.

Μια προσπάθεια αντιακαδημαϊσμού αναπτύχθηκε αρκετά πρώιμα, με το κίνημα του ρομαντισμού. Διαδέχτηκε τον νεοκλασικισμό, καταγγέλλοντας τη στατικότητα και τον φορμαλισμό του, αντιτάσσοντας συναίσθημα και ψυχισμό. Κυρίως, όμως, «έντυνε» ιδεολογικά τις προσπάθειες των λαών να ανατρέψουν την καταπίεση των ισχυρών και να αντιταχθούν στους κυρίαρχους της ζωής τους. Στην πραγματικότητα, όμως, δεν επήλθε η αλλαγή που αναμενόταν. Η προσκόλληση στα περιγραφικά, αφηγηματικά στοιχεία και στις λεπτομέρειες συνεχίστηκε. Επίσης, σημειώθηκε έξαρση του λυρισμού, της φαντασίας και του πάθους, με την επικράτηση του υπερβολικού συγκινησιακού στοιχείου και του μελοδραματικού ύφους. Κατέληξε, τέλος, σε άτολμη και συμβατική τέχνη, κινούμενη στα χνάρια του γερμανικού ρομαντισμού. Ουσιαστικά, επρόκειτο για έναν τύπο ρομαντισμού που εφαρμόστηκε στην Ελλάδα αφομοιώνοντας στοιχεία του

311. Αντωνία Μερτύρη, ό.π., σ. 11.
312. Ό.π., σ. 12.

κλασικισμού, ο οποίος ονομάστηκε «ρομαντικός κλασικισμός»[313].

Λίγο αργότερα, στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, σε μια προσπάθεια να πλησιάσει την καθημερινότητα, ο ρομαντισμός άρχισε να γίνεται ρεαλιστικός, κριτικός και ηθογραφικός. Η αντίληψη στη ζωγραφική γίνεται ρεαλιστικότερη και αμεσότερη, επιλέγοντας την ακριβή απόδοση και αποκλείοντας τη συναισθηματική ηθικολογία. Αποσκοπούσε στο να εκφράζει το πραγματικό, αποδίδοντας ο καλλιτέχνης ό,τι έβλεπε. Άρχισαν, λοιπόν, κάποιες δειλές προσπάθειες κριτικής του άκρατου κλασικισμού και της αρχαιολατρίας. Ωστόσο, για άλλη μια φορά, διατηρήθηκε ο συντηρητισμός και η τυπικότητα στη δομή και στις μορφές, με τη βαρύτητα να δίνεται στην απόδοση των λεπτομερειών, στην τυπολογία, στην επιτήδευση και στο παιχνίδι του φωτός και της σκιάς. Ήταν στην ουσία ένας αφηρημένος και αισθηματικός ρεαλισμός, που ωραιοποιούσε και εξιδανίκευε. Ακολουθούσε το πατροπαράδοτο πλαίσιο της ακαδημαϊκής τέχνης, συμβαδίζοντας με το μεγαλοϊδεατικό κλίμα της νεωτερικής αθηναϊκής κοινωνίας. Αποτέλεσε ένα ρεύμα που υποστηρίχθηκε από την ανερχόμενη αστική τάξη, με έντονες τις επιρροές της σχολής του Μονάχου[314] και του αστικού βαυαρικού περιβάλλοντος. Πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες που τον εφάρμοσαν (Γύζης, Ιακωβίδης, Λύτρας), σπούδασαν και δούλεψαν στη συγκεκριμένη γερμανική πόλη.

Κατά τη χρονική περίοδο, λοιπόν, που μας ενδιαφέρει οι καλλιτέχνες είχαν ζυμωθεί με την ξενόφερτη τέχνη, ένα μείγμα ρομαντισμού και νεοκλασικισμού με αποκλίσεις ρεαλιστικών στοιχείων. Υπήρχαν, ωστόσο, μερικοί -και στην Ελλάδα- που επιχείρησαν την απομάκρυνση από την παράδοση και τα παλιά κριτήρια της τέχνης, αντιδρώντας στα στεγανά του ακαδημαϊσμού. Κάποιοι ξεκίνησαν από τη μη υιοθέτηση της παραδοσιακής θεματολογίας. Άρχισαν να δοκιμάζουν νέους και ανορθόδοξους τρόπους απεικόνισης με καινούριες δυνατότητες. Προσπάθησαν να χρησιμοποιούν τη φαντασία τους. Ελεύθεροι και αποδεσμευμένοι από τις ιδιοτροπίες και τα καπρίτσια του εργοδότη τους, ακολουθούσαν την προσωπική τους αντίληψη[315]. Εξέφραζαν προσωπικά οράματα κι εντυπώσεις και όχι όσα τους ζητούσαν ή τους είχαν διδάξει. Τους ενδιέφερε η

---

[313]. Τώνης Σπιτέρης, ό.π., σ. 270.

[314]. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα. *19ος αιώνας, η ζωγραφική του ελεύθερου ελληνικού κράτους*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Ανακτήθηκε 9 Μαΐου 2018, https://artsandculture.google.com/exhibit/mgIS_CwzoLmYIA

[315]. Αντωνία Μερτύρη, ό.π., σ. 20.

ανάδειξη της μοναδικότητας του κάθε εικονιζόμενου, των συναισθημάτων και του ψυχισμού του.

Επιπλέον, δοκίμαζαν νέες τεχνικές στη μορφολογική απόδοση, στο χρώμα και στη διάπλαση των μορφών. Οι τελευταίες γίνονται όλο και πιο ακαθόριστες και διαφανείς. Όλο και λιγότερο απτές. Τα ιερά κριτήρια της ομορφιάς δεν ενδιέφεραν πια. Οι ζωγραφικές λεπτομέρειες και οι συμβατικές αρμονίες εξαφανίζονται μπροστά στην ελεύθερη τεχνική. Το σχέδιο αποκτούσε μια άτακτη αρμονία, όπως τα σχήματα και οι γραμμές. Επέλεγαν την αλήθεια και την απλότητα. Μετέτρεπαν τη ζωγραφική σε τέχνη ελευθέρια, χωρίς ανησυχία για την τεχνική αρτιότητα, το προσεκτικό και τέλειο φινίρισμα.

Κινούμενοι προς τα μονοπάτια του ιμπρεσιονισμού, λοιπόν, επέλεγαν τη φευγαλέα εντύπωση και την άνεση της πινελιάς, που αποκτούσε θέρμη, ζωτικότητα και γρηγοράδα. Έδινε φαινομενικά την αίσθηση μιας απρόσεκτης κι ακατάστατης προσέγγισης που βασίζονταν στην επινοητικότητα και την καινοτομία. Επρόκειτο, όμως για μια καθαρά αντισυμβατική ζωγραφική, με δύναμη στην έκφραση, που αποτέλεσε, παράλληλα, ένα μέσο διαμαρτυρίας και δημιουργίας σοκ προς την αστική τάξη, βγάζοντάς την από την αυταρέσκειά της.

Και πάλι, όμως, η τόσο νεωτεριστική μορφή τέχνης δεν έγινε αποδεκτή άνευ όρων. Η ίδια η Παρρέν αναφέρεται στη νέα τέχνη: «με τα λουλακωτά τοπία και τους κατακόκκινους ως από αίμα ουρανούς και τους κιτρινοπράσινους ανθρώπους δεν είναι από τα θέματα, τα οποία ελκύουν ιδιαιτέρως το ενδιαφέρον μας. […], γεμάτη από σύμβολα, γρίφους και μυστικισμό»[316].

[316]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από το ταξείδι μου», *Εφημερίς των Κυριών*, 844, 1905, σ. 3.

Β 1.2. Η ελληνική εικονογράφηση αυτής της εποχής και τα έντυπα

Στην Ελλάδα στο τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα στα περισσότερα έντυπα -εικονογραφημένα βιβλία, εφημερίδες και περιοδικά- η εικονογράφηση αυξανόταν κατακόρυφα. Αρχικά αναπαράγονταν έργα τέχνης ξένων, κυρίως, καλλιτεχνών και Ελλήνων. Αργότερα δημοσιεύονταν πρωτότυπα έργα χαρακτικής, γελοιογραφίες, σκιτσογραφίες και φωτογραφίες, δημιουργώντας νέα δεδομένα στον ελληνικό περιοδικό Τύπο. Η εικονογράφηση κάλυπτε μεγάλη γκάμα πολιτικοκοινωνικών θεμάτων και προσωπογραφιών από την πολιτική, κοινωνική, πολιτιστική και καλλιτεχνική επικαιρότητα.

Η αρχή έγινε με την ξυλογραφία, η οποία αποτέλεσε την πρωιμότερη τεχνική της χαρακτικής, με εικονογραφήσεις στα έντυπα για ολόκληρο τον 19ο αιώνα. Θεωρούνταν η «αδερφή και η δραστηριωτέρα σύμμαχος της τυπογραφίας προς τον εθνικό φωτισμό»[317]. Πολύ νωρίς, ήδη από το ακαδημαϊκό έτος 1843-1844, εντάχθηκε στο πρόγραμμα μαθημάτων του Σχολείου των Τεχνών, τον πρόδρομο του Πολυτεχνείου που αντιμετωπίστηκε «ως σύμβολο και σαν μέσο για την αναβίωση των τεχνών»[318] στην Ελλάδα. Η σύστασή του αποτέλεσε μέλημα της αστικής τάξης.

Από την κλειστή ομάδα της, «εκ των λογιωτέρων του έθνους»[319], προέρχονταν και οι εκδότες. Θωρούσανε πως μέσω των εντύπων τους συνέβαλλαν σημαντικά στην κοινωνική και οικονομική πρόοδο της πατρίδας, πράττοντας «ωφέλιμον τι διά την τιμήν»[320] της.

Όμως, πέρα από τις ανάγκες της αστικής τάξης, η εικονογράφηση των εντύπων ωφελούσε και τις χαμηλότερες τάξεις. Οι εκπρόσωποί της δεν γνώριζαν ξένες γλώσσες για να διαβάζουν ξένα έντυπα. Είχαν πια την ευκαιρία να διαβάζουν στη μητρική τους γλώσσα, κοιτάζοντας τις εικόνες, «περιοδικά μετά εικόνων […] την ωφέλεια των οποίων εικόνων κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει»[321]: μια άποψη συντάκτη του περιοδικού το «Μουσείον» του 1873. Συνάδει απόλυτα με τον P. Burke, που

---

[317]. Ανώνυμο, «Ρουβήνσιος», *Πανδώρα*, 64, Γ΄, 1852, σ. 373.
[318]. Τώνης Σπιτέρης, ό.π., σ. 216.
[319]. Ανώνυμο, «Έτος Ζ΄ Πανδώρας», *Πανδώρα*, 143, ΣΤ΄, 1856, σ. 618.
[320]. Ό.π., σ. 618.
[321]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 133 βλ. και «Επείγει να βρει η πληροφορία ένα πρόσφορο μέσο διοχέτευσής της- και το βρίσκει στην εικόνα» (Ανυπόγραφο, «Ο κόσμος και η εικόνα. Η μαζική εξάπλωση της εικονογραφίας», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 17 Μαΐου 1998, σ. 1.

υποστήριξε, πως «σ' έναν πολιτισμό που η εγγραμματοσύνη είναι περιορισμένη οι εικόνες προσφέρουν πλουσιότερα στοιχεία από ό,τι τα κείμενα»[322] ικανοποιώντας, παράλληλα, την ανάγκη της μαζικής πληροφόρησης[323].

Στην Ευρώπη, ήδη από τον 17ο και τον 18ο αιώνα, κυριάρχησαν χαρακτικά που απεικόνιζαν θρησκευτικά, ιστορικά και πολιτικά γεγονότα. Στην Ελλάδα η μεγαλύτερη παραγωγή εικονογράφησης, «η χρυσή περίοδος» κατά τον Π. Μπίκα[324], σημειώθηκε την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Δόθηκε έμφαση στην εικονογράφηση των οικογενειακών εντύπων, που κυκλοφορούσαν εντός και εκτός συνόρων, με την εικονογράφησή τους να περιλαμβάνει κυρίως ξυλογραφίες. Στόχος των εκδοτών ήταν το ενδιαφέρον των αναγνωστών και η αύξηση του αγοραστικού τους ενδιαφέροντος.

Ο ρόλος της εικόνας υπήρξε καταλυτικός επίσης στα ημερολόγια, με ένα εξ αυτών το «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, τα οποία προέβαλλαν θέματα από μελέτες (ιστορικές, αρχαιολογικές, λαογραφικές, θεολογικές, εθνολογικές ή γραμματολογικές), λογοτεχνικά κείμενα (θεατρικά, ποιήματα, διηγήματα ή μυθιστορήματα), περιηγητικές και ταξιδιωτικές εντυπώσεις, βιογραφίες, βιβλιοκρισίες, στατιστικές πληροφορίες, επιστημονικές και καλλιτεχνικές ειδήσεις και, ακόμα, ιατρικές και φυσικομαθηματικές παρουσιάσεις[325]. Στις σελίδες τους φιλοξενούνταν, επίσης, ξυλογραφίες και λιθογραφίες ξένων χαρακτών.

Στα έντυπα, πέρα από τα χαρακτικά, περιλαμβάνονταν και έργα ζωγραφικής. Πολλές από τις «πλέον άριστες εν τη καλλιτεχνία εικόνας διασημότατων ζωγράφων»[326] εμπεριέχονταν στις σελίδες τους. Άλλωστε, για πολλές δεκαετίες οι σπουδές της ζωγραφικής, για τους μαθητές της Σχολής των Τεχνών συνεπάγονταν και αντίστοιχες στη χαρακτική. Έτσι, το ελληνικό αναγνωστικό κοινό έρχονταν σε επαφή με άριστες καλλιτεχνικές δημιουργίες και οι Έλληνες εκδότες συντονίζονταν με τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους.

Τη θέση της ελαιογραφίας και της χαρακτικής άρχισαν σταδιακά (από το 1900

---

[322]. Peter Burke, ό.π., σ. 70.
[323]. Ανυπόγραφο, «Ο κόσμος και η εικόνα. Η μαζική εξάπλωση της εικονογραφίας»…, σ. 1.
[324]. Παναγιώτης Μπίκας, «Η εικονογράφηση των περιοδικών στην Ελλάδα του 19ου αιώνα». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2004. Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων του ΙΚΕΕ (Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών) του ΑΠΘ (Κωδ. gri-2005-466), 2004, σ. 100.
[325]. Παναγιώτης Μπίκας, ό.π., σ. 86-94.
[326]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 135.

περίπου και μετά) να παίρνουν οι φωτογραφίες, αποτελώντας πια το κύριο μέσο οπτικής απεικόνισης. Όπως και τα υπόλοιπα είδη εικόνων, δεν είναι απόλυτα αντικειμενικές και δεν αποτελούν γνήσιες αντανακλάσεις της πραγματικότητας. Αντιθέτως, ο φωτογράφος βλέπει τον κόσμο από τη δική του οπτική ματιά. Λειτουργούν κι αυτές ως μαρτυρίες του πολιτισμού και του παρελθόντος και όχι ως απλή αναπαράσταση των γεγονότων.

Η γελοιογραφική εικόνα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1870, κάνει τη δυναμική εμφάνισή της, με στόχο την άσκηση δριμείας κριτικής στο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό γίγνεσθαι της χώρας. Διατηρεί στο ύφος της απλότητα, αυθορμητισμό, ελευθερία και χιουμοριστική διάθεση (όπως θα δούμε στο Μέρος Γ΄ της παρούσας μελέτης). Βασικότερος εκπρόσωπός της υπήρξε ο Θέμος Άννινος, δημιουργίες του οποίου δημοσιεύονται στο «Το Άστυ» και μέρος αυτών αποτελεί αντικείμενο εξέτασης της παρούσας διατριβής.

Β 1.2.1. Μορφές της εικονογράφησης

Χαρακτική

Στα περισσότερα μελετώμενα έντυπα οι πρώτες εικόνες χαρακτικής είναι αντιγραφή πρωτοτύπων ξένων εντύπων, κυρίως αγγλικών ή γαλλικών. Ακολουθούσαν τα χνάρια των ρευμάτων της ευρωπαϊκής ζωγραφικής: κινούνταν από το ροκοκό στον ελληνικό κλασικό ρυθμό και μετά στον ρομαντισμό. Στην Ελλάδα αρχικά χρησιμοποιήθηκε η ξυλογλυπτική: μια παραδοσιακή τέχνη, μακρινός απόγονος της αρχαίας γλυπτικής[327].

Στην ξυλογραφία, που κυριάρχησε σταδιακά, ο ξυλογράφος χαράσσει επί ξύλου. Αναπτύχθηκε στην Ευρώπη, πολύ νωρίς, ήδη από το 16ο αιώνα[328]. Οι πρώτες ξυλογραφίες άρχισαν να εμφανίζονται το 1847 και μετά δημοσιεύονταν σε περιοδικά όπως η «Ευτέρπη» και η «Πανδώρα»[329].

Οι Έλληνες ξυλοχαράκτες επιδείκνυαν εξαιρετική τεχνική δεξιότητα στην ακριβή μεταφορά των θεμάτων. Ωστόσο, προέκυψε το ζήτημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφού απλώς αντέγραφαν χωρίς να τους δίνεται η δυνατότητα της καθαρής δημιουργικής και πρωτότυπης εργασίας. Κάποιοι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες, όπως ο Άγγ. Θεοδωρόπουλος, τους ονομάζουν απλούς «βιοτέχνες» που παρασύρθηκαν «από την ευκολία της φωτογραφικής για να επαρκέσουν στις ανάγκες των περιοδικών και των εφημερίδων που τότε άρχιζαν να παίρνουν την σημερινή τους μορφή»[330]. Ο Γιοφύλλης, από την πλευρά του, επισήμανε πως τους λείπει η περίτεχνη δουλειά στο ξύλο[331].

Λόγω έλλειψης χρηματικών πόρων, η εικονογράφηση δεν ενισχύθηκε εξ αρχής και δεν ενισχύονταν πάντα με τον ίδιο ρυθμό[332]. Αργότερα οι απλές αντιγραφές

---

[327]. Ό.π., σ. 23.
[328]. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική, γραφικές τέχνες. Ιστορία-τεχνικές-μέθοδοι*. Αθήνα: Color Network, 2011, σ. 28.
[329]. Ειδικά στην «Πανδώρα» αναγράφεται πως φρόντισε να φέρει από τη Γαλλία πολλές εικόνες για να κοσμήσει τα φύλλα της», (Ανώνυμο, «Ξυλογραφία», *Πανδώρα*, 25, τόμ. Β΄, 1851, σ. 603).
[330]. Φώτος Γιοφύλλης, «Η ελληνική ξυλογραφία 1821-1950», Φιλολογική Πρωτοχρονιά, 8, 1951, σ. 260 και Δημήτρης Παυλόπουλος, «Από την ξυλογραφία στην τσιγκογραφία. Βιοτέχνες χαράκτες που συνέβαλαν στην εικονογράφηση εντύπων», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 7 Απριλ. 1996, σ. 17.
[331]. Τούς χαρακτηρίζει, πιο συγκεκριμένα, τεχνίτες γερούς, μα μόνο στην αντιγραφή από πρωτότυπα σχέδια, από στάμπες ή από φωτογραφίες, (Φώτος Γιοφύλλης, ό.π., σ. 262).
[332]. Ξ., «Περί της εν τω Πολυτεχνείω Εκθέσεως», *Πανδώρα*, 70, 1853, σ. 514.

αντικαταστάθηκαν με ξυλογραφικές συνθέσεις, που αναλάμβαναν νεαροί σπουδαστές ή απόφοιτοι του Πολυτεχνείου στην Αθήνα, καθώς κάτι τέτοιο συνέφερε οικονομικά, μειώνοντας το υψηλό κόστος. Το μάθημα της ξυλογραφίας στο Πολυτεχνείο, σε όρθιο ξύλο (από τον θάμνο τσιμισίρι, ένα κίτρινο συμπαγές ξύλο που το έφερναν από τη Θράκη), με πρώτο διδάξαντα τον ιερομόναχο Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου, ήταν γύρω στο 1850 οργανωμένο σε δύο τάξεις και αργότερα σε τρεις. Άρχισε, όμως, να διδάσκεται συστηματικά ως μάθημα στο «Βασιλικό Σχολείον των Τεχνών» ήδη από το 1843, υπό τη διεύθυνση του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, και καταργήθηκε, για λόγους οικονομίας, το 1915. Στο τελευταίο έτος των σπουδών διδάσκονταν η «αντιγραφική ξυλογραφία από ξυλογραφία»[333] με στόχο την απόκτηση της σχεδιαστικής και τεχνικής δεξιοτεχνίας.

Οι χαράκτες αντιμετώπιζαν τη χαρακτική ως βιωφελή τέχνη. Δούλευαν πυρετωδώς για να ανταποκριθούν στις παραγγελίες των εκδοτών, υπό πολύ δύσκολες συνθήκες. Οι απολαβές τους ήταν πολύ χαμηλές, χωρίς, σε πολλές περιπτώσεις, να αναφέρεται το όνομά τους ή να υπογράφουν τις συνθέσεις. Παράλληλες δυσκολίες συναντούσαν ως προς τη χρήση και τον εξοπλισμό των μέσων (π.χ., τα μελάνια). Οι τεχνικές δυσκολίες επηρέαζαν αρνητικά την ποιότητα της δουλειάς τους, με αποτέλεσμα να προκύπτουν, συχνά, άτεχνες ξυλογραφίες, χωρίς να «αποδίδουν τη λεπτότητα και τη φυσικότητα της καλλιτεχνικής εργασίας»[334]. Ωστόσο, υπήρξαν αρκετοί ξυλοχαράκτες που κατάφερναν υψηλά επίπεδα καλλιτεχνικής αισθητικής.

Ακολούθησε η χαλκογραφία, η συστηματική διδασκαλία της οποίας ξεκίνησε στο Πολυτεχνείο το 1854. Πρωτοδιδάχθηκε από τον Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου, που τον διαδέχθηκε ο Αριστείδης Ροβέρτος. Αντί για ξύλο, χρησιμοποιήθηκε χάλκινη πλάκα, όπου οι χαράκτες χάραζαν με το καλέμι. Ενώ στην ξυλογραφία οι χαράκτες αφαιρούσαν από το χαρασσόμενο ξύλο ό,τι δεν ήθελαν να φανεί στο χαρτί, στη χαλκογραφία οι γραμμές στον χαλκό συγκρατούσαν το μελάνι, τυπώνοντας ό,τι ήταν χαραγμένο. Ήταν, δηλαδή, το αρνητικό της ξυλογραφίας[335], αποδίδοντας περισσότερες λεπτομέρειες και

Σύμφωνα με τον Π. Μπίκα «η μεγάλη αυξομείωση στον αριθμό των χαρακτικών φανερώνει ότι και σ' αυτή την περίοδο η προμήθεια των χαρακτικών ήταν μια αρκετά δύσκολη και ακριβή υπόθεση για τους εκδότες» (Παναγιώτης Μπίκας, ό.π., σ. 89-90).

[333]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 23-24.

[334]. Ό.π., σ. 30.

[335]. Ernst Gombrich, Το χρονικό της τέχνης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σ. 283.

αποχρώσεις. Σε χαλκογραφίες που τυπώνονταν στο εξωτερικό αποδίδονται τα τυπώματα των φιλελλήνων περιηγητών που επισκέπτονταν την Ελλάδα πριν και μετά την Επανάσταση. Αργότερα, κατά την περίοδο της ανάπτυξης της χαρακτικής, από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά, η τεχνική χρησιμοποιούνταν λιγότερο και περισσότερο η ξυλογραφία και η λιθογραφία.

Η τελευταία αναπτύχθηκε παράλληλα με την τσιγκογραφία. Ανακαλύφθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα στη Γερμανία και περιλαμβάνει το τύπωμα σχεδίων χαραγμένων σε ασβεστολιθική πλάκα, χρησιμοποιώντας λιπαρό μολύβι ή χημικό μελάνι[336]. Δεν διδάχθηκε ως ξεχωριστό μάθημα στο Πολυτεχνείο. Οι Έλληνες λιθογράφοι μαθήτευαν πλάι στους μεγάλους Γερμανούς λιθογράφους Καρλ Γιόσεφ Κόλμαν και Κόνραντ Γκρούντμαν, που ζούσαν και εργάζονταν στην Αθήνα. Εκεί, το 1840-1842, λειτούργησε το ιδιωτικό λιθογραφείο του Κόλμαν (πατέρα του Κάρολου). Προηγήθηκε, όμως, το λιθογραφείο του Γεώργιου Μαργαρίτη, που το ίδρυσε, μόλις το 1836, αφού προηγουμένως είχε σπουδάσει ζωγραφική και λιθογραφία στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στο Παρίσι. Επικράτησε των προηγούμενων τεχνικών χαρακτικής γιατί προσέφερε εντονότερα την αίσθηση της ζωγραφικότητας και ως μέθοδος εικονογράφησης συνέβαλλε στην πιο επιμελημένη έκδοση των εντύπων. Κατά το τέλος του 19ου αιώνα αποτέλεσε την προτιμηθείσα τεχνική των χαρακτών για λόγους βιοποριστικούς. Τότε εισήχθη στην Ελλάδα και η φωτολιθογραφία (μία φωτοχημική μέθοδος με διαβρωτικές χημικές ουσίες) με την πρώτη λιθογραφική μηχανή να βρίσκεται στην κατοχή του Γκρούντμαν. Ανατρέχοντας στον Τύπο της εποχής, διαπιστώνουμε την επικινδυνότητα της μεθόδου που απέρρεε από την «καθημερινή αναπνοή χημικών ουσιών»[337] με θύματά της τους λιθογράφους και κατόχους καταστημάτων λιθογραφίας, όπως οι Γκρούντμαν και Β. Παπαχρυσάνθου.

Γύρω στα 1890 εμφανίζονται σε περιοδικά της Αθήνας οι πρώτες αδέξιες τσιγκογραφίες, με παράλληλη υποχώρηση των άλλων μεθόδων χαρακτικής. Η πλάκα ξύλου αντικαθίσταται τώρα από τσίγκο, για αντοχή σε πολλά τυπώματα. Αντί για καλέμια, χρησιμοποιούνται χημικά οξέα (νιτρικό και θειϊκό), που διαβρώνουν την

---

[336]. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Από τη λιθογραφία στην εκτύπωση όφσετ. Ένα χρονικό των τεχνικών εκτύπωσης εικόνων στην Ελλάδα», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 17 Μαΐου 1998, σ. 13.
[337]. Μποέμ, «Αι εργαζόμεναι Αθήναι. Λιθογραφεία και βιβλιοδετεία», *Εφημερίδα Το Άστυ*, 12 Φεβρουαρίου 1894, σ. 1-2.

πλάκα[338]. Η τεχνική της τσιγκογραφίας κυριάρχησε στις εικονογραφήσεις, καθώς η χάραξη στον τσίγκο, με την είσοδο του ηλεκτρισμού στη χαρακτική[339], ήταν φθηνότερη και γρηγορότερη.

Την τσιγκογραφία διαδέχθηκε η φωτοτσιγκογραφία (μικρών διαστάσεων φωτογραφίες σε φύλλο τσίγκου), με την οποία συχνά συγχέονται, που αποτελούσε μέθοδο παραγωγής των φωτογραφιών για τη δημοσίευσή τους σε έντυπα και εφημερίδες. Ουσιαστικά, ο χαράκτης αντιγράφει τη φωτογραφία. Κρατάει κάποιες λεπτομέρειες και προσθέτει διάφορα καλλωπιστικά στοιχεία, μετατρέποντας τη φωτογραφία σε σχέδιο και ακολούθως σε χαρακτικό. Αποτελεί φωτομηχανική μέθοδο εκτύπωσης με τη χρήση του πλέγματος (raster) και του φωτός για τη χάραξη σχεδίων πάνω στην ευαίσθητη πλάκα του τσίγκου «χωρίς να μπει η προσωπική τέχνη του καλλιτέχνη»[340]. Με άλλα λόγια, προϋποθέτει την αντιγραφή στον τσίγκο, με τη βοήθεια του φωτός και των χημικών μέσων. Ως προς την εκτύπωση, όπως και στην τσιγκογραφία, τυπώνονται τα στοιχεία που προεξέχουν. Ως πιο εύκολη, εμπορική και βιομηχανοποιημένη τεχνική, διαδίδεται και στην Ελλάδα από το 1890 και μετά. Με μια ενδιάμεση περίοδο έως το 1910 περίπου, που δουλεύονταν παράλληλα με την ξυλογραφία, η τεχνοτροπία εκτόπισε τις μη φωτοχημικές μεθόδους αναπαραγωγής. Αποτέλεσε ένα είδος καινοτομίας στην αυγή του 20ού αιώνα. Σε συνδυασμό με την πρόοδο στην τεχνολογία της φωτογραφίας και τις αλλαγές στην εξέλιξη των μηχανών και των υλικών, ήταν αφορμή για νέους πειραματισμούς.

Σκιτσογραφίες και γελοιογραφίες

Οι σκιτσογραφίες και οι γελοιογραφίες αποτελούν ειδικές ζωγραφικές παραστάσεις που πολλά έντυπα εμπεριείχαν στα φύλλα τους. Αποδίδουν με ρεαλισμό τη ζωή, απελευθερωμένες από το μεγαλοπρεπές ύφος. Γίνονται ευκολότερα αποδεκτές από την κοινή γνώμη, διαθέτοντας τα στοιχεία του χιούμορ και της σάτιρας. Επομένως, είναι ευκολότερο για τον καλλιτέχνη να εκφράσει τη σκέψη και τα συναισθήματά του, αφού

[338]. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Από τη λιθογραφία στην εκτύπωση όφσετ. Ένα χρονικό των τεχνικών εκτύπωσης εικόνων στην Ελλάδα»…, σ. 16.
[339]. Δημήτρης Παυλόπουλος, 2011, ό.π., σ. 130.
[340]. Φώτος Γιοφύλλης, ό.π., σ. 260.

δεν αντιμετωπίζονται με τις ισχύουσες για την τέχνη προκαταλήψεις.

Οι σκιτσογραφίες αναφέρονται σε διαφορετικές πτυχές και όψεις της ελληνικής πραγματικότητας, ανακατασκευάζοντας, ενίοτε, πολιτικές αντιλήψεις και νοοτροπίες. Συνέβαλαν στην πολιτική αντιπαράθεση, απομυθοποιώντας την εξουσία και παροτρύνοντας την ενασχόληση με τα πολιτικά πράγματα. Παρουσιάζουν τα θέματα με απλό, κατανοητό και αξιομνημόνευτο τρόπο και τους πρωταγωνιστές στην πολιτική σκηνή «ως σφαλερούς θνητούς»[341]. Ασκούσαν σκληρή και καυστική κριτική στα κακώς κείμενα των θεσμών, επιχειρώντας τον έλεγχο του πολιτικού κόσμου και της κοινωνίας.

Στην Ευρώπη η γελοιογραφία θεσμοποιήθηκε την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής της εικόνας. Εξελίχθηκε παράλληλα -και εξαιτίας αυτού- με τις τεχνικές της χαλκογραφίας, της λιθογραφίας και της φωτοτσιγκογραφίας. Το ίδιο συνέβη και στην Ελλάδα. Ακολούθησε την τροχιά των λοιπών τεχνικών της εικόνας, τη λιθογραφία πρώτιστα. Η ακμή της ελληνικής γελοιογραφίας εντοπίζεται στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και προσωποποιείται στο έργο των Δημήτρη Γαλάνη, του δημοσιογράφου Βλάση Γαβριηλίδη και, φυσικά, του Θέμου Άννινου, του «πρύτανη» των Ελλήνων γελοιογράφων. Πριν από αυτόν, η ελληνική γελοιογραφία ήταν κατά κανόνα πρωτόγονη και χονδροειδής[342]. Σε ό,τι αφορά στην τεχνοτροπία, οι περισσότεροι Έλληνες γελοιογράφοι ήταν επηρεασμένοι από τη Γαλλική Σχολή. Υποστήριζαν το εκλεπτυσμένο κι ανάλαφρο εικαστικό, ώστε να αναδεικνύεται ο όγκος και η δύναμη του καυστικού σχολίου. Έτσι κι αλλιώς, η γελοιογραφία από μόνη της έχει μια «εξπρεσιονιστική διάσταση». Παίζει «με το στοιχείο της ομοιότητας και το παραμορφώνει»[343]. Ξεφεύγει από τις επιταγές της ομορφιάς και του ελκυστικού, επιθυμώντας να σοκάρει την μπουρζουαζία και να την αφυπνίσει. Από τα μελετώμενα έντυπα τα περισσότερα σκίτσα και γελοιογραφίες εντοπίζονται στο «Άστυ» και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου και τα λιγότερα στην «Εφημερίδα των Κυριών».

---

[341]. Peter Burke, ό.π., σ. 98.
[342]. Ανώνυμο, Θέμος Άννινος 1845-1916. Γελοιογράφος και δημοσιογράφος, από τους πατέρες της ελληνικής γελοιογραφίας, *Σαν Σήμερα.gr*, http://www.sansimera.gr/biographies/1531#ixzz40H0E0zo7
[343]. Ernst Gombrich, ό.π., σ. 564.

Φωτογραφία

Με τον όρο «φωτογραφία» αναφερόμαστε στην τέχνη της δημιουργίας οπτικών εικόνων μέσω της καταγραφής και αποτύπωσης του φωτός με τη χρήση κατάλληλων συσκευών (φωτογραφικές μηχανές). Το 1872 ο Γάλλος Φερμέν Ζιλό[344] ανακάλυψε τη φωτοτσιγκογραφία. Λίγο αργότερα, το 1880, συντελέστηκε η πρώτη εκτύπωση φωτογραφίας σε εφημερίδα με τη μέθοδο της φωτοτσιγκογραφίας και το 1888 η εφεύρεση της πρώτης ερασιτεχνικής φωτογραφικής μηχανής[345]. Φωτογραφία και φωτοτσιγκογραφία, λοιπόν, συνδέονται, καθώς ανήκουν στις φωτομηχανικές μεθόδους εκτύπωσης με τη χρήση των χημικών μέσων και του φωτός.

Γενικότερα, αν κι η θεματολογία και οι πόζες των πρώιμων φωτογραφιών ακολουθούσαν το ύφος των έργων ζωγραφικής και των χαρακτικών, η φωτογραφία το 19ο αιώνα επιδίωξε να πρωτοπορήσει. Η προσπάθειά αυτή έγινε βάσει των φωτογραφιών εξωτερικής λήψης, που είχαν τραβηχτεί είτε σε εξωτερικούς χώρους, είτε στο θεατρικό σανίδι και στη μουσική σκηνή για τις καλλιτέχνιδες, είτε σε ατελιέ ζωγράφων, είτε, τέλος, στο γραφείο των λογίων - διανοουμένων. Διαφοροποιούνταν από την αντίστοιχη φωτογραφική παραγωγή του 19ου αιώνα, με τα κλασικά μνημεία και τις προτιμήσεις του ευρωπαϊκού κοινού, που συνέδεε τη σύγχρονη Ελλάδα με την αρχαιότητα και άρχισε να αποδίδει το αστικό και φυσικό τοπίο των αστικών κέντρων ή των μικρότερων οικισμών. Πλατείες, κεντρικοί δρόμοι, προσόψεις καταστημάτων και δημόσια κτίρια αποτυπώνονταν στο φωτογραφικό χαρτί.

Σημαντικό μέρος του παραγόμενου φωτογραφικού έργου κατέχουν και τα πορτρέτα. Η επιθυμία απόκτησής τους είχε διαδοθεί πλατιά στους επώνυμους Αθηναίους αστούς, όπως πολιτικούς, λόγιους και καλλιτέχνες. Επεκτάθηκε και στα χαμηλά στρώματα, που είτε φωτογραφίζονταν από πλανόδιους φωτογράφους με φόντο έναν μπερντέ είτε συνέρρεαν στο φωτογραφείο των πρωτευουσών των επαρχιών για να ποζάρουν «υπομονετικά μπροστά από σκηνοθετημένα ή απέριττα φόντα»[346].

---

[344]. Ανυπόγραφο, World photo day: Όλο το χρονικό της φωτογραφίας ανά τους αιώνες [εικόνες], *Ελεύθερος Τύπος*, 19 Αυγούστου 2016.
[345]. Χάρης Γιακουμής, «Η απεικόνιση του ανθρώπου». *Ανεμούριον* (blog), 14 Φεβρουαρίου 2015, https://anemourion.blogspot.com/2017/12/blogpost_126.html?q=Η+απεικόνιση+του+ανθρώπου
[346]. Φανή Κωνσταντίνου, «Η φωτογραφία στις αρχές του 20ου αιώνα», *Ανεμούριον* (blog), 1998, σ. 1-9.

Έργα ζωγραφικής

Τα μελετώμενα έντυπα περιλαμβάνουν ακόμα μία κατηγορία εικόνων, τα έργα ζωγραφικής. Η δημοσίευσή τους πραγματοποιείται κατά τα τελευταία έτη της κυκλοφορίας τους βάσει της μεθόδου της φωτοτσιγκογραφίας. Συναντούμε πίνακες με γυναικείες φιγούρες που αντλούν τα θέματά τους από την αρχαιότητα ή τον χριστιανισμό ή απεικονίζουν κυρίες από διάφορες κοινωνικές τάξεις, μαθήτριες, εκκολαπτόμενες δασκάλες και καλλιτέχνιδες. Δέχονται επιρροές από παραδοσιακά κινήματα της ζωγραφικής (αναγεννησιακή ζωγραφική, μπαρόκ, νεο-κλασικισμό, ρομαντισμό) και από πιο προοδευτικά, όπως ο ρεαλισμός και ο ιμπρεσιονισμός.

Πιο συγκεκριμένα, η «Εφημερίς των Κυριών» είναι αριθμητικά το δεύτερο έντυπο με έργα ζωγραφικής μετά το «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, περιέχοντας αρκετά που άντλησε από το τελευταίο. Μάλιστα, η Παρρέν σε άρθρο της πλέκει το εγκώμιο του εκδότη του. Σημειώνει, μάλιστα, πως το ελληνικό αναγνωστικό κοινό του είναι ευγνώμονες, αφού διαφύλαξε την ευγένεια του Ελληνικού Πνεύματος[347]. Τα δύο έντυπα φιλοξενούν τις περισσότερες δημιουργίες Ελληνίδων ζωγράφων, ενώ στα «Το Άστυ», «Ευτέρπη» και «Πανδώρα» η παρουσία τους είναι μηδαμινή, όπου υποεκπροσωπούνταν και στις εικόνες που αναπαριστούσαν τις ίδιες.

Επιπλέον, τόσο στην «Εφημερίδα των Κυριών» όσο και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» εμπεριέχονται ισόποσα, σχεδόν, έργα ιμπρεσιονιστικά. Όμως, το δεύτερο περιέχει περισσότερα έργα ζωγραφικής επηρεασμένα από τον ρεαλισμό και έργα πιο παραδοσιακών τεχνικών, όπως ο ρομαντισμός και ο νεοκλασικισμός. Ο Κ. Σκόκος, γενικότερα, ευελπιστούσε να παρουσιάσει κάτι καινούργιο στο αναγνωστικό κοινό: να προβάλει έργα ζωγραφικής γνωστότατων ή λιγότερο γνωστών καλλιτεχνών, Ελλήνων και ξένων. Κάποιοι από αυτούς μάς «συστήνονται» βάσει της υπογραφής τους, κάποια φέρουν μόνο την υπογραφή των χαρακτών τους και κάποια παραμένουν ανυπόγραφα. Τέλος, η «Πανδώρα» περιείχε τα λιγότερα έργα ζωγραφικής, που αντλούσαν μάλιστα από παλαιότερα κινήματα ή τεχνοτροπίες, ενώ το «Το Άστυ» δεν εμπεριέχει κανένα.

---

[347]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Το Ημερολόγιον του κ. Σκόκου», *Εφημερίς των Κυριών*, 976, 1909, σ. 912.

Β 1.2.2. Καλλιτέχνες και έντυπα

Τα έντυπα

Η «Ευτέρπη»: το πρώτο εικονογραφημένο οικογενειακό-φιλολογικό περιοδικό

Πρόκειται για ένα έντυπο φιλολογικού-εγκυκλοπαιδικού περιεχομένου, το πρώτο οικογενειακό που εκδόθηκε στην Αθήνα, ενώ προηγήθηκε χρονικά όλων των υπολοίπων. Πρωτοκυκλοφόρησε τον Σεπτέμβριο του 1847. Εκδότης και διευθυντής του υπήρξε ο Γρηγόριος Καμπούρογλου, που επιχείρησε να το καταστήσει ανάλογο των ευρωπαϊκών προτύπων[348]. Είναι το πρώτο που εγκαινιάζει την ευρεία χρήση, εισαγόμενων από την Ευρώπη, εικόνων, δηλαδή το πρώτο εικονογραφημένο περιοδικό[349]. Παρέμεινε, ωστόσο, συντηρητικό ως προς τον τρόπο αναπαράστασης σχεδόν όλων των εικόνων του, λόγω του πρώιμου χαρακτήρα της έκδοσής του. Εκδίδονταν στην Αθήνα, με ευρεία όμως κυκλοφορία, στην ελεύθερη και την υπόδουλη Ελλάδα.

Ως προς το λογότυπό του, το περιοδικό χρησιμοποιεί από το 1848 (τευχ. 25) και μετά το ναό του Παρθενώνα. Γύρω του υπάρχουν άλλες δεκατρείς μικρότερες συνθέσεις, σε οβάλ σχήματα πλαισιωμένα από φυτικά μοτίβα, που απεικονίζουν αρχαίους ναούς ή μνημεία της ελληνικής πρωτεύουσας. Ξεχωρίζει η αναγραφή ΑΘΗΝΑΙ, στο κάτω μέρος, ενώ στο επάνω και στο κέντρο, σε περίοπτη θέση, απεικονίζονται τα ανάκτορα. Η σύνθεση αποτελεί ξυλογραφία του Ηλία Μελαχούρη, σπουδαστή του Πολυτεχνείου κατά την περίοδο 1845-1850. Μέχρι τότε το εξώφυλλο, όμοιο με της «Πανδώρας» (βλ. παρακάτω) ήταν αισθητά λιτότερο, αναγράφοντας τις βασικές πληροφορίες, όπως τίτλο του εντύπου, αριθμό του φύλλου, τόπο έκδοσης και ημερομηνία.

---

[348]. Δημήτριος Μάργαρης, «Από την ιστορίαν των ελληνικών περιοδικών. ‘Ευτέρπη’». *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, τ. 11, 1932, σ. 267.

[349]. «Η *Ευτέρπη* ήταν το πρώτο περιοδικό στο οποίο υπήρχε στον τίτλο του η αναφορά “Με εικονογραφίες”» αναφέρει επακριβώς ο Παναγιώτης Μπίκας, ό.π., σ. 89. (Η πλαγια γραφή είναι του συγγραφέα).

Η δεύτερη αλλαγή στο εξώφυλλο της «Ευτέρπης» παρατηρείται στον τόμο ΣΤ΄ (1852, φύλλ. 1). Δεσπόζει και πάλι ο ναός του Παρθενώνα από τη νοτιοανατολική του πλευρά και δεν περιλαμβάνει την υπογραφή του δημιουργού. Μπορούμε, όμως, να υποθέσουμε πως πρόκειται για έργο των Π. Κέσκα ή Κ. Κοσμίδη, καθώς οι συγκεκριμένοι χαράκτες συνεργάστηκαν με την «Ευτέρπη» κατά τις περιόδους 1849-1852 και 1851-1852, αντίστοιχα. Άλλωστε, μαζί με τους Γ. Βιδάλη, Σ. Κονσιώτη, Η. Μελαχούρη και Γ. Παναγιωτάκη υπήρξαν μαθητές της χαρακτικής στο Βασιλικό Πολυτεχνείο ως μαθητές του Αγαθάγγελου Τριανταφύλλου κατά τα σχολικά έτη 1849-1870, ενώ τούς δόθηκε παράλληλα η δυνατότητα να εργαστούν ως εικονογράφοι σε περιοδικά όπως η «Ευτέρπη» και η «Μνημοσύνη»[350].

Από το 1853 και μετά τη σκυτάλη της συνεργασίας με το περιοδικό έλαβαν οι Βιδάλης και Παναγιωτάκης. Τότε, τον Οκτώβριο του 1853, σημειώνεται και πάλι αλλαγή στο εξώφυλλο (τόμος Ζ΄, αρ. φύλλ. 25), με τη σύνθεση να είναι ξανά ανυπόγραφη. Ένα τεύχος νωρίτερα (φύλλ. 24) σε άρθρο-αγγελία της Διεύθυνσης του περιοδικού αναφέρεται η υπόσχεση περί της έκδοσης πέντε κατά μήνα εικονογραφιών, έναντι των τεσσάρων που ίσχυε μέχρι τότε, και μάλιστα «υπό χειρός επιτηδείου εγγεγλυμμένας [υπογεγραμμένες]»[351].

Άλλη περαιτέρω αλλαγή σημειώνεται και πάλι στον τόμο Ζ΄, έναν χρόνο αργότερα (1854, φύλλ. 31). Η ξυλογραφία του εξωφύλλου φέρει την υπογραφή του Γ. Σ. Παναγιωτάκη. Απεικονίζει τον ναό του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα, ενώ στο φόντο διακρίνονται ο ναός του Παρθενώνα στην Ακρόπολη και η πύλη του Αδριανού. Ωστόσο, η αλλαγή αυτή αφορά μόνο στο συγκεκριμένο φύλλο του εντύπου. Από το επόμενο (φύλλ. 32) και μετά, επανέρχεται στην προηγούμενη ξυλογραφία με τον ναό του Παρθενώνα. Η νέα και τελευταία αλλαγή του εξωφύλλου γίνεται στο φύλλο 49, το 1854, με ξυλογραφία έργο του Γ. Βιδάλη, που διήρκεσε έως το τέλος της κυκλοφορίας του (1 Οκτωβρίου 1855). Απεικονίζει την Ακρόπολη και τα Προπύλαια, με τον οθωμανικό μιναρέ να κυριαρχεί στη δεξιά πλευρά.

Η «Ευτέρπη» τυπωνόταν διαδοχικά στο τυπογραφείο του Νικολάου Αγγελίδη (έτος Α΄ και Β΄), ο οποίος ξεκίνησε μαζί με τον αδερφό του, Άγγελο, στην Αίγινα. Κατόπιν μετέφεραν την επιχείρησή τους στο Ναύπλιο και τέλος στην Αθήνα (το 1838), όπου και

[350]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 64
[351]. Γρηγόριος Καμπούρογλου, «Αγγελία», *Ευτέρπη*, 24, τομ. ΣΤ΄, 1853, σ. 553.

διαχωρίστηκαν επαγγελματικά. Κατά τα επόμενα τέσσερα έτη τυπωνόταν στο τυπογραφείο του Μιλτιάδη Γκαρ(μ)πολά. Την επιχείρηση (υπήρξε παράλληλα βιβλιοπωλείο, χυτήριο και βιβλιοδετείο)[352] έστησε ο Κωνσταντίνος Γκαρμπολάς. Άνοιξε τυπογραφείο στην Αθήνα, όπου και μετεγκαταστάθηκε, το 1838, από τη Βιέννη. Ο πρώτος εκδοτικός του οίκος χρεοκόπησε το 1842, αλλά τον ξανάνοιξε με τον γιο του Αλέξανδρο. Τρία χρόνια αργότερα, προστέθηκε και ο δεύτερος γιος του Μιλτιάδης. Τα δύο τελευταία έτη κυκλοφορίας του, το έντυπο τυπωνόταν στο τυπογραφείο της «Ευτέρπης», ιδιοκτησίας του Γρ. Καμπούρογλου.

Στην κάμψη της κυκλοφορίας της «Ευτέρπης» συνετέλεσε η εμφάνιση της ανταγωνιστικής «Πανδώρας», που προέκυψε από βασικούς συνεργάτες της (Αλ. Ρίζος Ραγκαβής και Νικόλαος Δραγούμης). Σε συνδυασμό με τον περιορισμό του αναγνωστικού κοινού και το υψηλό κόστος έκδοσής της, οδηγήθηκε στην οριστική παύση της, το 1855.

Κατά τα άλλα, περιλαμβάνει πολλά πορτρέτα προσώπων, ξυλογραφίες και λιθογραφίες Ελλήνων χαρακτών, όπως οι Π. Κέσκας, Π. Σκιαδόπουλος, Κ. Κοσμίδης και Γ. Παναγιωτάκης. Επειδή το συγκεκριμένο έντυπο, μαζί με την «Πανδώρα» και «Το Άστυ» δημοσιεύονται και κυκλοφορούν αρκετά νωρίς, δεν περιέχονταν καθόλου φωτογραφίες στις σελίδες τους. Εμπεριέχονται, όμως, εννέα έργα ζωγραφικής, όσους δηλαδή και στην «Πανδώρα».

Η «Πανδώρα»: λογοτεχνικό περιοδικό, οικογενειακό με επιμελή εικονογράφηση

Η «Πανδώρα», που έπεται χρονικά της «Ευτέρπης», περιέχει επίσης ξεχωριστά και ενδιαφέροντα στοιχεία. Αποτελεί το άλλο φιλολογικό περιοδικό που ιδρύθηκε μόλις δύο χρόνια μετά την πρωτοέκδοση της ανταγωνιστικής «Ευτέρπης» από πρώην συνεργάτες της, επιφανείς λογίους. Πρόκειται για λογοτεχνικό οικογενειακό περιοδικό με επιμελή εικονογράφηση και πολυτελή έκδοση. Απευθύνονταν στους λογίους και στο ευρύ κοινό. Από το 1851 και μετά περιελάμβανε περισσότερες εικόνες-έργα Ελλήνων χαρακτών,

[352]. Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης, «Η τυπογραφία στο νέο ελληνικό κράτος (1828-1884)» στο επιμ. Κων/νος Στάϊκος *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (*1499-1999), Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, 2000, σ. 209.

ενώ τα πρώτα χαρακτικά αποτελούσαν αντιγραφή έργων ξένων χαρακτών, κυρίως Γάλλων: των Σαρλ Ζιραρντέν, Εντουάρ Βατιέ, Ανρί Βαλαντέν και Άντολφ Μπεστ[353].

Εκδίδονταν αρχικά από το τυπογραφείο του Αν. Δούκα, ο οποίος υπήρξε ένας εκ των ιδρυτών του περιοδικού, μαζί με τους Νικόλαο Δραγούμη, Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο και Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή. Το εξώφυλλο του πρώτου τόμου (1850-1851) είναι απλό και λιτό. Απλώς αναγράφεται το όνομα του περιοδικού, οι συντάκτες, ο αριθμός του φυλλαδίου, η ημερομηνία έκδοσης, τα περιεχόμενα, οι περιοχές εντός Ελλάδας και άλλες χώρες κυκλοφορίας του, καθώς και το όνομα του τυπογραφείου. Από τον δεύτερο τόμο και μετά (τεύχ. 25, Απρίλιος 1851) έως το τεύχος 49, Απρίλιος 1852, μετονομάζεται σε «Νέα Πανδώρα» αλλάζοντας επίσης εξώφυλλο και τυπογραφείο έκδοσης.

Από το τεύχος 74 του 1853 το εξώφυλλο της «Πανδώρας» και πάλι αλλάζει. Η απλή και λιτή του μορφή αντικαθίσταται με εκείνη μιας γυναίκας που κρατάει στο δεξί της χέρι άνθη, μάλλον τριαντάφυλλα. Δίπλα της υπάρχουν φυτά, μεταξύ των οποίων βάγια. Φορά ένα φόρεμα που μοιάζει με χιτώνα κι έχει μία εσάρπα ή μαντήλα ριγμένη στα πόδια της. Στο φόντο διακρίνουμε αριστερά ένα δεμάτι από άχυρα και δεξιά ένα λιοντάρι ξαπλωμένο στα πόδια της γυναίκας, ενώ πίσω του βρίσκεται μια ξύλινη σκάλα στολισμένη με λουλούδια. Δεξιά στο φόντο διακρίνεται ένα φουγάρο εργοστασίου που βγάζει καπνό, ενώ πίσω του υψώνεται άλλο ένα φουγάρο και ο θόλος μιας καθολικής εκκλησίας. Θα εικάζαμε πως η γυναικεία μορφή συμβολίζει την Ελλάδα που προσπαθεί να βρει τον βηματισμό της στα χνάρια της ευρωπαϊκής βιομηχανικής ανάπτυξης. Η εξέλιξη γίνεται σταδιακά, χωρίς την πλήρη αποδέσμευση από τον πρωτογενή τομέα (της γεωργίας). Η όποια ανάπτυξη, λοιπόν, κατά τον άγνωστο δημιουργό της συγκεκριμένης σύνθεσης, θα έπρεπε να γίνει με απόλυτο σεβασμό σε παράδοση και κληρονομιά. Η νεότερη Ελλάδα θα έφτανε στην αίγλη του παρελθόντος, χρησιμοποιώντας πια τη δύναμη της βιομηχανίας. Θα γινόταν ξανά τόσο δυνατή όσο ένα λιοντάρι. Εξάλλου, διαδεδομένη υπήρξε η άποψη στους εκδότες της «Πανδώρας» πως συνέβαλλαν στην οικονομική και κοινωνική πρόοδο της χώρας, πράττοντας «έργον κοινωφελέστερον και εντιμότερον για την πατρίδα»[354].

Από εκεί και πέρα, το εξώφυλλο επανέρχεται στη λιτή μορφή των πρώτων χρόνων

[353]. Δημήτρης Παυλόπουλος, 2011, ό.π., σ. 45.
[354]. Ανώνυμο, «Έτος Ζ΄ Πανδώρας»..., σ. 618.

έως το 1858. Τότε είναι που επέρχεται η μεγαλύτερη ίσως αλλαγή του. Πραγματοποιείται από τις 15 Απριλίου 1858 (τεύχ. 194) και μετά, όταν ανέλαβε τη δημιουργία του ο Πέτρος Σκιαδόπουλος. Το φιλοτέχνησε το 1858 με τη μέθοδο της ξυλογραφίας σε όρθιο ξύλο. Παρουσιάζει ένα ελληνικό θέμα: τη γενική άποψη της Αθήνας, με τον Βράχο και τα μνημεία της Ακρόπολης να δεσπόζουν[355]. Πρόκειται για ένα θέμα ιδιαίτερα προσφιλές στους χαράκτες, που το συναντήσαμε κατά κόρον και στην «Ευτέρπη».

«Το Άστυ: Εφημερίδα Γελοιογραφική και Σατυρική»

Το περιοδικό «Το Άστυ» τυπώνονταν στην Αθήνα και κυκλοφορούσε κάθε Κυριακή από το 1885 μέχρι το 1890. Φέρει, όχι τυχαία, τον υπότιτλο «Εφημερίδα Γελοιογραφική και Σατυρική», καθώς συνιδρυτής του υπήρξε ο περίφημος γελοιογράφος Θεμιστοκλής (Θέμος) Άννινος. Εκδότης του ήταν ο αδερφός του, Χαράλαμπος (Μπάμπης) Άννινος. Περιλαμβάνει λιθογραφίες και ξυλογραφίες, καθώς και πρωτότυπα έργα δημιουργών. Οι περισσότερες είναι δουλειά των Οδυσσέα Φωκά και Θέμου Άννινου, ενώ υπάρχουν και κάποιες ξένων δημιουργών[356].

Ξυλογραφία αποτελεί και το λογότυπο του περιοδικού, που φέρει την ονομασία του. Αριστερά και δεξιά της φιγουράρουν δύο λεοντοκεφαλές, συνυφασμένες με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Αλλαγή εξώφυλλου παρατηρείται στο τεύχος 34 του 1886. Τροποποιήσεις, όπως κι εκείνες που θα ακολουθήσουν, που δεν είναι πολύ σημαντικές. Αφορούν στην αντικατάσταση των λεοντοκεφαλών από μαργαρίτες με επτά πέταλα. Νέα αλλαγή σημειώνεται και πάλι στο τεύχος 97, το 1887, όπου η μαργαρίτα αντικαθίσταται με άλλα λουλούδια. Λογότυπα που φέρουν την υπογραφή του Θέμου Άννινου. Αλλαγή παρατηρείται και στη γραμματοσειρά των εξωφύλλων, ειδικότερα στο τεύχος 233 του 1890, με τα γράμματα να γίνονται μεγαλύτερα. Διαφοροποιήσεις, όμως, υφίστανται και στη διεύθυνση των γραφείων που αναγράφεται στο εξώφυλλο του

---

[355]. Ιωάννης Μπόλης και Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 61.

[356]. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μπίκα, «Γρήγορα στην ομάδα [του Άστεως] θα θα προστεθεί ο Βύρων Κοντόπουλος, ο οποίος θα αναλάβει τις εικόνες που αφορούν τα ευρήματα από τις αρχαιολογικές ανασκαφές. Είναι η πρώτη φορά που ένας εικονογράφος ειδικεύεται σε κάτι, δείγμα και πάλι της προσπάθειας του Αστεως να θέσει σε μία νέα επαγγελματική βάση την έκδοσή του», Παναγιώτης Μπίκας, ό.π., σ. 228.

εντύπου. Από το τεύχος 102 του 1887 και μετά τα γραφεία μετακομίζουν από την οδό Πανεπιστημίου 39 στην οδό Φιλελλήνων, οικία Δ. Ζαχαρίου, απέναντι από τη Ρωσική Εκκλησία. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο φύλλα (τευχ. 128 και 145, 1888) που δεν αναγράφουν καθόλου τη διεύθυνση των γραφείων.

Πέρα από τα ευφάνταστα και καυστικά σκίτσα του Άννινου, «Το Άστυ» εμπεριέχει και άλλες εικόνες (ξυλογραφίες και λιθογραφίες) ενημερωτικού περιεχομένου. Καλύπτει μια μεγάλη γκάμα θεματολογίας από την τότε επικαιρότητα, που αφορούν σε εφευρέσεις, μηχανήματα, έθιμα και παραδόσεις και σε προσωπογραφίες διαφόρων εξεχουσών προσωπικοτήτων από τον χώρο της τέχνης, του πολιτισμού και των θεσμών.

Σε ό,τι αφορά στις φωτογραφίες των γυναικών, εμπεριέχει μόνο μία ξυλογραφία που στη λεζάντα της αναφέρει πως προέρχεται «εκ φωτογραφίας Μαρτιμιανάκη», ενώ είναι το μοναδικό από τα έντυπα που δεν περιέχει κανένα έργο ζωγραφικής.

Το «Εθνικόν Ημερολόγιον» Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: ένα πραγματικά «Εθνικόν Ημερολόγιον»

Ακολουθεί το «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, το δημοφιλέστερο έντυπο της εποχής του. Αποσκοπούσε στην ανάδειξη της διανοητικής και πολιτισμικής ανάπτυξης των Νεοελλήνων. Φιλοξενούσε τα πιο σημαντικά ονόματα της ελληνικής λογοτεχνίας, καθρεφτίζοντας τη λογοτεχνική παραγωγή των χρόνων του. Στόχος του ήταν να φέρει σε επαφή το ελληνικό αναγνωστικό κοινό με διάφορες μορφές της τέχνης, όπως τα δημοτικά τραγούδια (νανουρίσματα ή μοιρολόγια), τη μουσική -μέσω των παρτιτούρων- και τη ζωγραφική[357]. Κατάφερε, έτσι, να γίνει το σημαντικότερο ελληνικό ημερολόγιο και ένα από τα μακροβιότερα περιοδικά, με αποτέλεσμα να καταστεί ένα πραγματικά «Εθνικόν Ημερολόγιον», όπως μετονομάστηκε το 1891.

Εκδίδονταν στα τυπογραφεία των καταστημάτων των «Ανδρέου Κορομηλά» και «Κοραή» του Ανέστη Κωνσταντινίδη, στην Αθήνα. Ο πρώτος ξεκίνησε την καριέρα του στο Βασιλικό Τυπογραφείο ως μελανωτής. Ίδρυσε το πρώτο του τυπογραφείο στην

[357]. Κατά τους Ιωάννη Μπόλη και Δημήτρη Παυλόπουλο «Η εικόνα έπαιξε σημαντικό ρόλο και στην ύλη των ημερολογίων που κυκλοφόρησαν καθόλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα», (Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 70).

Αίγινα, όπου λειτούργησε από το 1834 έως το 1838, αφού πρώτα ταξίδεψε στο Παρίσι για να εμπλουτίσει τις τεχνικές γνώσεις του. Η επιχειρηματική πρόοδος του «βιομήχανου Κορομηλά», όπως τον αποκαλούσαν, δημιούργησε αντιδράσεις στους υπόλοιπους συναδέλφους του, κατηγορώντας τον πως ευνοήθηκε από τα ανάκτορα και την κυβέρνηση για τη διάδοση των διδακτικών του βιβλίων στα σχολεία. Από το 1835 μέρος του τυπογραφείου του μεταφέρθηκε στην Αθήνα και ολόκληρο το 1848. Έξι χρόνια αργότερα άνοιξε παράρτημα στην Κωνσταντινούπολη, που «σε διάστημα είκοσι ετών απέβη το μεγαλύτερο και λαμπρότερο εν τη Ανατολή»[358]. Η κακή διαχείριση της επιχείρησης, όμως, μετά τον θάνατό του από τη χήρα γυναίκα του δημιούργησε οικονομικά προβλήματα που οδήγησαν στην πώλησή της στον Ανέστη Κωνσταντινίδη.

Η έδρα της νέας επιχείρησης συνέχισε να βρίσκεται επί της οδού Ερμού 1, στην πλατεία Συντάγματος (την τότε ονομαζόμενη Πλατεία Ανακτόρων). Ο Κωνσταντινίδης θεωρείτο εκσυγχρονιστής των εκδόσεων, της τυπογραφίας και της βιβλιεκδοτικής. Το τυπογραφείο, από όπου ξεκίνησε ανοίγοντας ένα μικρό βιβλιοπωλείο με τίτλο «Κοραής», βρισκόταν επί της οδού Ιπποκράτους.

Από το τεύχος του 1907 και μετά το «Ημερολόγιον» εκδίδετο στο τυπογραφείο Εστία των Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη. Παράλληλα, στο εξώφυλλό του υπάρχει αναφορά (κι εδώ συνίσταται το καινούριο στοιχείο) στη διεύθυνση των γραφείων του «Ημερολογίου» (Αραχώβης 8). Το συγκεκριμένο τυπογραφείο, το 1894, εισήγαγε πρώτο την τεχνική της τσιγκογραφίας, που θα αντικαταστούσε την ξυλογραφία.

Όλες οι παραπάνω πληροφορίες αναγράφονταν στο εξώφυλλο του εντύπου, που είναι κατά βάση λιτό χωρίς πολλές διακοσμήσεις, παρά μόνο με κάποια φυτικά μοτίβα. Περαιτέρω εμπεριέχει πληροφορίες που αφορούν στην ονομασία του, το όνομα του εκδότη, το έτος έκδοσης και κυκλοφορίας του. Από έτος σε έτος παρατηρούνται αλλαγές ως προς τις προαναφερθείσες πληροφορίες-στοιχεία στο εξώφυλλό του. Έτσι, για παράδειγμα, στο δεύτερο έτος της κυκλοφορίας του (1887) προστίθεται ο προσδιορισμός «Ετήσιο» και αφαιρείται ο αντίστοιχος «Γελοιογραφικόν». Στο επόμενο έτος (1888) γίνεται ένας συγκερασμός των δύο παραπάνω: ονομάζεται «Ετήσιον Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν, Γελοιογραφικόν τη Συνεργασίαν των Καθ' Ημάς Λογογράφων». Το ίδιο ισχύει και για το εξώφυλλο του επόμενου έτους, του 1889,

[358]. Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης, ό.π., σ. 208.

με την πολύ σημαντική προσθήκη «μετά εικόνων», η οποία διατηρείται και στα επόμενα τεύχη. Στο τεύχος του 1891 η επωνυμία του συμπληρώνεται από τον χαρακτηρισμό «Εθνικόν». Από το τεύχος του 1892 και μετά, πέρα από τα παραπάνω, προστίθεται το στοιχείο της αφιέρωσης της εκάστοτε έκδοσης σε κάποιο προσφιλές πρόσωπο του εκδότη. Συναντάμε, μεταξύ των άλλων, τις εξής προσφωνήσεις: «τω πεφιλημένω μοι»[359] ή «τω συμπαθεστάτω μοι»[360] ή «εις τους αξιαγάστους φίλους»[361].

Κατά τα άλλα, εκδίδονταν και δημοσιεύονταν σχεδόν παράλληλα με την «Εφημερίδα των Κυριών» (1887-1917). Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1887 (έναν χρόνο νωρίτερα από το περιοδικό της Καλλιρρόης Παρρέν). Η κυκλοφορία του διήρκεσε έναν χρόνο περισσότερο, έως το 1917. Οι δύο εκδότες (Παρρέν και Σκόκος) διατηρούσαν πολύ καλό επίπεδο συνεργασίας. Σύμφωνα με την Παρρέν, οι συνεργάτες του «Εθνικού Ημερολογίου», όπως ο Θ. Άννινος «με τη γνωστή του αβρότητα»[362], υπήρξαν από τους πρώτους όπου απευθύνθηκε για βοήθεια και συμβουλές κατά τα πρώτα τεύχη της έκδοσης της «Εφημερίδας» της.

Παρατηρούμε, επιπλέον, πως τα περισσότερα από τα άρθρα του «Ημερολογίου» συνοδεύονται από εικόνες (χαρακτικά ή φωτογραφία) συνθέτοντας μια ιδιότυπη «Πινακοθήκη», όπως την ονομάζει ο Σκόκος. Καθιερώθηκε, έτσι, σπουδαία καινοτομία στην εικονογράφηση[363], συμβάλλοντας στη διάσωση των εικόνων πολλών Ελληνίδων λογίων. Τα χαρακτικά που εμπεριέχονται στις σελίδες του είναι ολοσέλιδα. Υπάρχουν και εντός κειμένου, άλλα με διακοσμήσεις καταλήγοντας σε αυτοτελείς ή μικρότερες συμβολικές συνθέσεις, σαν υποσέλιδα ή επίτιτλα.

---

[359]. Κωνσταντίνος Σκόκος, *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, Ετ. Ζ΄, 1892, σ. 4.
[360]. Κωνσταντίνος Σκόκος, *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, Ετ. Η΄, 1893, σ. 2.
[361]. Κωνσταντίνος Σκόκος, *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, Τομ. 20, 1905, σ. 2.
[362]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από την διάλεξιν της κ. Παρρέν εις το Λύκειον των Ελληνίδων. Σαπφώ Λεοντιάς Β΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 1064, 1915, σ. 2763.
[363]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Αναποδιά», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, ετ. 9ο, 1894, σ. 181.

Η «Εφημερίς των Κυριών»: το μακροβιότερο γυναικείο έντυπο, και η Καλλιρρόη Παρρέν

Το πρώτο και κυρίαρχο γυναικείο έντυπο στη Ελλάδα είναι η «Εφημερίς των Κυριών». Με ύλη κατάλληλη με το γυναικείο φύλο, έθεσε τις βάσεις για την ανάπτυξη του γυναικείου κινήματος, επιδιώκοντας να αφυπνίσει τις γυναίκες, προτρέποντας τις προς κινητοποίηση.

Πρωτοεκδόθηκε στις 8 Μαρτίου 1887. Αρχικά ήταν εβδομαδιαία, ενώ από την 1η Ιανουαρίου 1908 και στο εξής έγινε δεκαπενθήμερη. Κυκλοφόρησε για πολλές δεκαετίες, μετρώντας 1.106 τεύχη, εντός των συνόρων της τότε ελεύθερης χώρας, στις αλύτρωτες περιοχές και στις χώρες της Ευρώπης. Η κυκλοφορία της διεκόπη το 1917, όταν η Καλλιρρόη Παρρέν εξορίστηκε στην Ύδρα, από την κυβέρνηση Βενιζέλου, λόγω των πολιτικών της φρονημάτων, αφού ήταν φανατική μοναρχική και αντιβενιζελική.

Κατά τη δεύτερη περίοδο της έκδοσής της, σημειώνεται αλλαγή στη συχνότητα έκδοσης (δις του μηνός). Παρατηρείται, ειδικότερα, αλλαγή στο λογότυπό της. Μέχρι τότε δεν περιελάμβανε καμία εικόνα, αλλά μονάχα τον τίτλο της «Εφημερίδας», σε καλλιτεχνική βεβαίως γραφή. Η επιλογή της καλλιγραφίας, φυσικά, δεν έγινε τυχαία, αφού καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα και μεγάλου μέρους του 20ού ανήκε στα λεγόμενα «γυναικεία μαθήματα». Αποτελούσε θεσμό σχεδόν απαράβατο για όλα τα σχολεία θηλέων. Συμπεριλαμβανόταν, φυσικά, στο πρόγραμμα μαθημάτων του Αρσακείου Διδασκαλείου για τις υποψήφιες δασκάλες. Η «Εφημερίς των Κυριών», λοιπόν, δεν φαίνεται να ξεφεύγει από τον κανόνα, όπως και από πολλούς ακόμα, όπως θα διαπιστώσουμε. Επιλέγει για την πρώτη περίοδο της έκδοσής της, για περισσότερα από 20 χρόνια (1887-1908), ένα λογότυπο που υπάκουγε σε κοινωνικές επιταγές οι οποίες απαιτούσαν από το γυναικείο φύλο ορθοέπεια, ηθοπρέπεια κι υποταγή στις αρχές της καλής αγωγής.

Το λογότυπο του εντύπου αλλάζει στη λεγόμενη δεύτερη περίοδο και μετά, κατά την οποία συνέβησαν μια σειρά αλλαγών στον κοινωνικό ιστό. Αρχίζουν να μεταβάλλονται πολλές από τις επικρατούσες ιδέες και αντιλήψεις των ατόμων και των ομάδων, με επαναστατικό πολλές φορές τρόπο. Έτσι, από την Πρωτοχρονιά του 1908, ο καλλιγραφικός τίτλος αντικαταστάθηκε με την εικόνα μιας γυναίκας που κάθεται σε μία

πολυθρόνα ή καρέκλα διαβάζοντας ένα βιβλίο. Μια σκεπτόμενη γυναίκα που μελετά. Δεξιά και αριστερά της υπάρχει ένα φυτό με αγκάθια που μοιάζει σαν να σπάει στη μέση από τον τρόπο που είναι στημένο το κάθισμά της. Όπως ακριβώς οι προσπάθειες πολλών Ελληνίδων, της εποχής, να σπάσουν τα δεσμά και τους φραγμούς που τις χειραγωγούσαν. Τα δε αγκάθια παραπέμπουν, θα λέγαμε, στις δυσκολίες και τις στερεοτυπικές αντιλήψεις πολλών, ανδρών κυρίως, που έθεταν εμπόδια στη συμμετοχή των γυναικών σε θέσεις και αξιώματα στη σφαίρα της δημόσιας ζωής. Ενώ η γυναίκα του λογότυπου βρίσκεται σε στάση ακινησίας και απόλυτης συγκέντρωσης, η εσάρπα της μοιάζει είτε να κινείται από τον αέρα -σαν τον άνεμο της αλλαγής και της προόδου που διέπνεε τη χώρα- ή να είναι ριγμένη στους ώμους της με τρόπο ανέμελο και ατημέλητο. Ίσως να θέλει ο καλλιτέχνης να δείξει πως η γυναίκα αυτή επιθυμεί να στραφεί από την απόλυτη ορθότητα και καθωσπρεπισμό στην ελευθερία της κίνησης του σώματος και του εαυτού της. Ωστόσο, ο συντηρητικός τρόπος ντυσίματός της παραπέμπει σε εκείνον των λόγιων γυναικών. Οι ενδυματολογικές τους επιλογές υπήρξαν, κατά κανόνα, αυστηρές, υπακούοντας σε κανόνες ανυπέρβλητους. Έθεταν σε κίνδυνο βασικές λειτουργίες του οργανισμού τους, της αναπνοής ή των νεφρών, με τη χρήση του στενού κορσέ.

Κατά τα τελευταία έτη κυκλοφορίας του περιοδικού (τευχ. 1080-1106) προστίθεται πριν από κάθε εξώφυλλο ακόμα ένα ολοσέλιδο που μοιάζει με διαφήμιση. Είναι σαφώς προοδευτικότερο από τα λογότυπα της πρώτης και της δεύτερης περιόδου, δείχνοντας καθαρά την εικόνα μιας «σύγχρονης» γυναίκας. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα σε κότσο με πιο ανάλαφρο στήσιμο, όχι αυστηρό και απόλυτα τραβηγμένο. Το στήσιμο του κορμιού της δεν είναι άκαμπτο και αυστηρό, αλλά ελαφρώς γερμένο προς τα εμπρός. Διαβάζει με περισσό ενδιαφέρον την «Εφημερίδα των Κυριών», έχοντάς την ανοιγμένη εμπρός της. Ένα μειδίαμα σχηματίζεται στο πρόσωπό της, εκφράζοντας μάλλον, σιγουριά προς τον εαυτό της. Το ντύσιμό της, ωστόσο παραμένει αυστηρό, με ψηλό λευκό γιακά να καλύπτει τον λαιμό έως επάνω στο πηγούνι. Η όλη εικόνα παραπέμπει σε εκείνη της λόγιας και διανοούμενης γυναίκας, της illectual, που είναι ενδεδυμένη με σπουδή και ώριμη γνώση[364]. Με όχημα τη μόρφωση, κερδίζει τον σεβασμό του κοινωνικού περιβάλλοντος και δεν φοβάται να διεκδικήσει τα δικαιώματά της.

[364]. Παρισινή, «Πώς να ενδυνόμεθα», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.038, 1913, σ. 2.358.

Άλλωστε, βρισκόμαστε στο 1916 και 1917, όταν η ελληνική κοινωνία έχει ωριμάσει αρκετά για να αποδεχθεί μια πιο απελευθερωμένη στάση στις γυναίκες.

Συγκρίνοντας τα λογότυπα της «Εφημερίδας των Κυριών» με των άλλων εντύπων, διαπιστώνουμε ότι μαζί με την «Πανδώρα» περιέχουν εικόνες γυναικών. Όλα τα υπόλοιπα («Το Άστυ», «Ευτέρπη», «Εθνικόν Ημερολόγιον» Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου) περιλαμβάνουν μόνο ονομασία, σύμβολα και σχέδια. Παράλληλα, η γραφή των λογοτύπων τους διαφέρει από της πρώτης περιόδου της «Εφημερίδας των Κυριών», αφού σε κανένα δεν χρησιμοποιείται η καλλιγραφία.

Παράλληλα, όλες οι εικόνες της πρώτης περιόδου έκδοσής της είναι αντιγραφή ξένων προτύπων. Αυτό αλλάζει πολύ αργότερα, κατά την αρχή της δεύτερης περιόδου έκδοσης, από το 1908 έως το 1917. Μαζί με το «Εθνικόν Ημερολόγιον» αποτελούν τα έντυπα που περιέχουν τις περισσότερες εικόνες (έργα χαρακτικής και φωτογραφίες) που αναπαριστούν γυναίκες. Είναι, εξάλλου, τα δύο προοδευτικότερα από τα μελετώμενα έντυπα. Είναι, όμως, και το δεύτερο αριθμητικά έντυπο με εικόνες έργων ζωγραφικής, μετά το «Εθνικόν Ημερολόγιον», το οποίο υπερέχει έναντι των άλλων εντύπων συντριπτικά.

Κατά τα άλλα, τα άρθρα της «Εφημερίδας των Κυριών» γράφονταν και δημοσιεύονταν από γυναίκες-λόγιες, όχι μόνο «των Αθηνών». Δημοσίευαν άρθρα και όσες ζούσαν κι εργάζονταν στο εξωτερικό. Μέσω της συμμετοχής τους στον έντυπο γυναικείο Τύπο είχαν τη δυνατότητα να συμβάλλουν στη διαμόρφωση της συλλογικής γυναικείας συνείδησης.

Μεταξύ αυτών ξεχωρίζει, φυσικά, η Καλλιρρόη Παρρέν, δασκάλα και η ίδια, δημοσιογράφος[365]. Επίσης θεωρούσε τον εαυτό της και την «Εφημερίδα» της «αντιπροσώπους του γυναικείου κοινού»[366] και υπέρμαχους του γυναικείου φύλου. Όχι μόνο πραγματευόταν όλα τα αναγόμενα στο γυναικείο φύλο θέματα, αλλά στόχευε και στην αναγνωστική τέρψη και ευχαρίστηση των γυναικών. Παράλληλα, στήριζε έμπρακτα τη γυναικεία δράση ενισχύοντας το γυναικείο φύλο. Δεν δίσταζε να ασκήσει κριτική στο μειωμένο ενδιαφέρον της Πολιτείας προς την κατεύθυνση της μόρφωσής

---

[365]. Η ίδια αυτοαποκαλείται «ιστοριογράφος του [γυναικείου] φύλου» και «εισηγήτρια νέων ιδεών [και] διοργανώτρια σωματείων προόδου» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Η διευθύντρια της Εφημερίδος των Κυριών παρά τη βασιλίσση της Ρουμανίας», *Εφημερίς των Κυριών*, 221, 1891, σ. 4 ˙ Καλλιρρόη Παρρέν, «Οι Έλληνες φεμινισταί»..., σ. 410.

[366]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Υπάρχει εν Ελλάδι Μέση γυναικεία Εκπαίδευσις ή ου;»..., σ. 3.

του. Υπερασπιζόταν το δικαίωμα στην εκπαίδευσή του, στεκόμενη ιδιαίτερα στο πλευρό των διδασκαλισσών, βοηθώντας τις έμπρακτα με όποιον τρόπο διέθετε.

Συμμετείχε σε διεθνή συνέδρια γυναικών και σε αντίστοιχα συμβούλια, ως παρακολουθείσασα και ως εισηγήτρια[367], από όπου μετέφερε τις ειδήσεις από το εξωτερικό. Πρωτοπορούσε γενικότερα, καθώς ήταν εξαιρετικά σπάνιες για την εποχή της πρωτοέκδοσης της «Εφημερίδας» της (το 1887) οι γυναίκες αρθρογράφοι, «οι γράφουσες Ελληνίδες» όπως τις αποκαλούσε ο Εμμανουήλ Ροΐδης[368].

Αποκαλώντας τες έτσι, τις ενέτασσε αυτομάτως σε μια ενιαία κατηγορία με βάση το φύλο τους, αντιμετωπίζοντάς τες, παράλληλα, ως επικίνδυνα «σύμβολα της γυναικείας αμφισβήτησης»[369]. Στην πραγματικότητα για τον Ροΐδη, και για πολλούς ακόμα ομοϊδεάτες του, η γραφή σε δημόσια έντυπα ήταν μεμπτή επειδή διατάρασσε τις υπάρχουσες κοινωνικές ισορροπίες. Έτσι η δημοσιογραφική δουλειά μιας μερίδας γυναικών αρθρογράφων αντιμετωπίζονταν ως το αποτέλεσμα «μιας παθιασμένης και εμμονικής ιδεολογικής συστράτευσης»[370] και θα έπρεπε να παραμένει συνετή και μετριοπαθής. Και η ίδια η Παρρέν, κάτω από αυτό το κλίμα της αρνητικής αντιμετώπισης των γυναικών αρθρογράφων, στην αρχή παρουσιάζεται πιο διστακτική, μην τολμώντας να θέσει ανοιχτά όλα τα γυναικεία ζητήματα, χρησιμοποιώντας ψευδώνυμο. Υπογράφει ως Εύα Πρενάρ, επειδή, όπως παραδέχεται η ίδια, δεν είχε το θάρρος να παρουσιασθεί με το όνομά της[371].

Ενδιαφέρουσα θα ήταν τέλος η εξακρίβωση τόσο του χώρου εκτύπωσης του εντύπου όσο και του καλλιτέχνη που ανέλαβε τη δημιουργία του λογοτύπου. Αναφορικά με το πρώτο, αρχίζουμε να έχουμε στοιχεία από το δεύτερο έτος έκδοσής του και μετά. Αρχικά το έντυπο τυπωνόταν στο Τυπογραφείο της Βασιλικής Αυλής του Νικολάου Γ. Ιγγλέση, με τυπογράφο τον Αλέξανδρο Γεωργίου. Έμαθε την τυπογραφία από τον παππού του, που είχε ανοίξει τυπογραφείο στη Βενετία, στην αυλή του παλάτσο Ρίο Παπαφάβα. Έχοντας τον τίτλο του τυπογράφου, ανήκε σε αυτούς που εισήγαγαν την

---

[367]. «τήν ημέραν της εν Παρισίοις αγορεύσεως μου» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο κ. Θεοτόκης και αι γυναίκες»…, σ. 2).
[368]. Αγγελική Ψαρρά, «Άμα η όρνιθα αρχίσει να λαλή ως πετεινός, σφάξε την αμέσως. Η διαμάχη Ροΐδη – γραφουσών»…, σ. 3.
[369]. Αγγελική Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η "συνετή ουτοπία" της Καλιρρόης Παρρέν»…, σ. 420 και 424.
[370]. Αγγελική Ψαρρά, ό.π., σ. 445.
[371]. «δέν εἶχα τό θάρρος καί τόν ηρωϊσμόν νά παρουσιασθῶ μέ τό ὄνομά μου» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Εις τα είκοσι πέντε», *Εφημερίς των Κυριών,* 1.001, 1911, σ. 1.514).

τυπογραφία στην Ελλάδα. Ο πρώτος Έλληνας που άνοιξε τυπογραφείο στην Ελλάδα ήταν ο Νικόλαος Βαρότσης, που είχε εξίσου σπουδάσει την τέχνη της τυπογραφίας στην Ιταλία. Από το τέταρτο έως και το τελευταίο έτος της έκδοσής του, το έντυπο άλλαξε τυπογραφείο. Τυπωνόταν πια στο τυπογραφείο του Παρασκευά Λεώνη στην Αθήνα.

Αναφορικά με τον καλλιτέχνη που ανέλαβε τη δημιουργία των λογοτύπων, δεν έχουμε, δυστυχώς, πολλές πληροφορίες. Μόνο μία αναφορά έχουμε καταφέρει να εντοπίσουμε από τη μελέτη των σχετικών πηγών. Πρόκειται για διάλεξη της Παρρέν στο Λύκειο των Ελληνίδων, όπως αναγράφεται σε ένα από τα τελευταία τεύχη κυκλοφορίας του (αρ. 1064, 1915), όπου κάνει ανασκόπηση του έργου της. Αναφέρει πως έδωσε μεγαλύτερη βαρύτητα στη συγγραφή, που είχε εξ ολοκλήρου αναλάβει η ίδια, και λιγότερο στον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του εντύπου. Μας δίνει, όμως, πληροφορίες και για τον τυπογράφο των πρώτων τευχών. Τον χαρακτηρίζει πεπειραμένο στην τέχνη του, αλλά «λίγο αυθαίρετο κι έτοιμο να την κηδεμονεύσει. Ο [δε] τίτλος έμοιαζε με τα στοιχεία των ξυλοπινάκων των παλιών αλληλοδιδακτικών σχολείων»[372]. Ήταν επομένως χαμηλής αισθητικής αξίας. Τότε απευθύνθηκε στον Θέμο Άννινο, με τον οποίο διατηρούσε φιλική σχέση, για να σχεδιάσει τον τίτλο. Ο ίδιος ανταποκρίθηκε θετικά και, έτσι, σύμφωνα με την Παρρέν, ο τίτλος της «Εφημερίδας των Κυριών» της πρώτης περιόδου αποτελούσε δημιούργημά του[373].

Οι καλλιτέχνες

Οι χαράκτες στην «Ευτέρπη»

Η πρώτη εικόνα που φαίνεται πως έχει την υπογραφή Έλληνα ξυλογράφου εντοπίζεται το 1849 και αφορά σε μια μαύρη γυναίκα. Πρόκειται για τον Πέτρο Κέσκα, που κατά τα έτη 1845-1850 υπήρξε σπουδαστής της ξυλογραφίας στο Πολυτεχνείο, ενώ από το 1849 έως το 1852 εργάστηκε για την «Ευτέρπη». Είναι από τους πρώτους Έλληνες χαράκτες που έργα τους δημοσιεύονται σε έντυπο της εγχώριας αγοράς. Οι

[372]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από την διάλεξιν της κ. Παρρέν εις το Λύκειον των Ελληνίδων. Σαπφώ Λεοντιάς Β΄»..., σ. 2.763.
[373]. Ό.π., σ. 2.763.

ξυλογραφίες του χαρακτηρίζονται από πολυλογία και περιττολογία, ειδικότερα οι περιβολές των ηγεμονίδων. Αντιθέτως, οι ξυλογραφίες που αναπαριστούν γυναίκες από την Αφρική είναι λιτότερες, με λιγότερες λεπτομέρειες. Τα σώματά τους είναι καλυμμένα με μικρές μαύρες γραμμές σαν λέπια. Δεν διακρίνονται με καθαρότητα και δεν φωτίζονται καθόλου, παρά κυριαρχεί το μαύρο χρώμα και η σκίαση. Δίνεται, έτσι, το μήνυμα του άκομψου, του απολίτιστου, της σκληρότητας και του παρακμιακού για τις αφρικανικές φυλές.

Η «Ευτέρπη» περιλαμβάνει, επίσης, χαρακτικά του Π. Σκιαδόπουλου, ενός από τους πιο περιζήτητους χαράκτες[374] στον χώρο της ελληνικής εικονογράφησης. Έχαιρε γενικής εκτίμησης και αποδοχής μεταξύ των συναδέλφων του. Συχνά, ιδιαίτερα στην αρχή της καριέρας του, χρησιμοποιούσε την «αντιγραφική ξυλογραφία από ξυλογραφία»[375] από αγγλικές ή γαλλικές εικονογραφικές εφημερίδες και έντυπα. Μια τεχνική που είχαν διδαχτεί στο Βασιλικό Πολυτεχνείο οι σπουδαστές της χαρακτικής.

Πέρα, όμως, από τους Κέσκα και Σκιαδόπουλο, με το περιοδικό συνεργάστηκε και ο Κωνσταντίνος Κοσμίδης. Εικονογράφησε τη σειρά «Έργα και Ημέραι» και εικόνες καλλιτέχνιδων, αοιδών και λόγιων γυναικών. Τα έργα του ξεφεύγουν από τις συμβάσεις της τυπικής-εξιδανικευμένης καλλονής. Λείπει κάθε ίχνος θηλυκότητας και τρυφερότητας, με εμφανή τα αδρά χαρακτηριστικά και την αυστηρότητα, που επιτείνεται από την κυριαρχία των κάθετων γραμμών. Παρόλο που απέχει από το συμβατικό μοντέλο του ιδανικού, λεπτεπίλεπτου και φίνου κάλλους, ακολουθεί τις συμβάσεις της δυτικής ακαδημαϊκής τέχνης ως προς τη σχεδίαση. Δείχνει ενδιαφέρον για τα προσεκτικά σχεδιασμένα περιγράμματα, την ακρίβεια στη χάραξη των γραμμών και τις ισορροπημένες διατάξεις.

Συσπουδαστής με τον Κοσμίδη, στο τμήμα της χαρακτικής στο Σχολείο των Τεχνών του Βασιλικού Πολυτεχνείου, μαθητές και οι δύο του ιερομόναχου Αγαθάγγελου Τριανταφύλλου, υπήρξε ο Σ. Κονσιώτης. Συνεργάστηκε εξίσου με το περιοδικό «Ευτέρπη», χαράσσοντας συνθέσεις, ανάμεσα στις οποίες κάποιες από την εικονογράφηση του διηγήματος «Η έρημος» του Ιάκωβου Αραγγώ. Το έργο μοιάζει πολύ με του Κοσμίδη. Τελεί πολύ μακριά από την έννοια της ιδανικής ομορφιάς, με εμφανή τα στοιχεία του εξανδρισμού και παράλληλη προσκόλληση στα περιγραφικά κι

[374]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 62.
[375]. Ό.π., σ. 24.

αφηγηματικά στοιχεία.

Λίγο αργότερα, το 1855, κάνει το ντεμπούτο του στην «Ευτέρπη» ο Αριστείδης Ροβέρτος. Ήταν σπουδαστής στο πρώτο έτος του Πολυτεχνείου, από όπου αποφοίτησε το 1861. Το 1858 συνεργάστηκε σχεδόν σε μόνιμη βάση με την «Πανδώρα». Οι μορφές των έργων του στην «Ευτέρπη», οι οποίες ήταν ηρεμότερες και κομψότερες, διαφέρουν σαφώς από τα έργα των συναδέλφων του (Κοσμίδη και Σκιαδόπουλου) με τα αδρά και σκληρά χαρακτηριστικά. Η διαφοροποίηση αυτή θα αποδοθεί στη δεξιοτεχνία του, εφόσον υπήρξε από τους πιο ταλαντούχους μαθητές του Τριανταφύλλου, καταφέρνοντας να διακριθεί μεταξύ των περίπου δέκα συσπουδαστών του[376]. Οφείλεται και στην τεχνική εμπειρία που είχαν αποκτήσει οι Έλληνες χαράκτες, καθώς βρισκόμαστε στον έκτο χρόνο δημοσίευσης των ξυλογραφιών τους στην «Ευτέρπη» και στο τελευταίο έτος έκδοσης και κυκλοφορίας της.

Αρ. Ροβέρτος, Π. Σκιαδόπουλος, Ιωαν. Πλατύς, Σπ. Λαμπράκης και Άγγ. Βιδάλης στην «Πανδώρα»: «οι προάγοντες την τέχνη της ξυλογραφίας εφάμιλλη των άριστων προόδων στην Ευρώπη»

Ο Αρ. Ροβέρτος υπήρξε από τους βασικούς συνεργάτες της «Πανδώρας», τόσο κατά τη διάρκεια όσο και μετά το τέλος των σπουδών του. Στις ξυλογραφίες του προσπαθεί να πετύχει το αρχαιοελληνικό κάλλος, καταφέρνοντας να συμβάλλει, μέσα από τη χρήση διαφόρων σχεδιαστικών επινοήσεων (βλ. αναλυτικότερα κεφ. Γ 1.4), στη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης των πολιτών της ελληνικής κοινωνίας. Η στάση του προς τους «α-πολίτιστους άλλους» είναι σκληρότερη. Συγχρονίζεται με τις πλατιά διαδεδομένες αντιλήψεις των Δυτικών περί του χαμηλού πολιτισμικού υπόβαθρου των «βάρβαρων» λαών της Ασίας, της Αμερικής και της Αφρικής. Αντιθέτως, θετικά αντιμετωπίζει τις Δυτικοευρωπαίες, εφόσον σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Παράλληλα, είχε δυτικοευρωπαϊκή καταγωγή, αφού οι γονείς του, Λουκιανός και Ιωάννα Ρομπέρ, ήταν Ελβετοί[377].

Το πρώτο χαρακτικό-προσωπογραφία στην «Πανδώρα» εμφανίζεται το 1852 και

[376]. Δημήτρης Παυλόπουλος, 2011, ό.π., σ. 43-44.
[377]. Ό.π., σ. 78.

υπογράφεται από τον Περικλή Σκιαδόπουλο, αφού από το 1850 ξεκίνησε τη μόνιμη συνεργασία του με το περιοδικό. Θεωρείται ένας από τους ικανότερους Έλληνες ξυλογράφους, «ο επιτηδειότερος των εν Ελλάδι επιστημόνων ξυλογράφων»[378]. Μετέβη σε Αγγλία και Γαλλία με υποτροφία από την ελληνική κυβέρνηση για σπουδές στη χαρακτική. Συνάμα εργάστηκε σε κατάστημα χαρακτικής στο Παρίσι. Έργο του αποτελεί το λογότυπο της «Πανδώρας», το οποίο φιλοτέχνησε το 1858. Γενικότερα, όμοια με τον Ροβέρτο, αναδεικνύει τη στερεοτυπική αντιμετώπιση των μη Δυτικών γυναικών ως υποανάπτυκτες και άγριες, κρατώντας αποστάσεις από τη συμμετρία, την εξιδανίκευση, την ευγένεια και τη χάρη. Στοιχεία που συναντούμε στις απεικονίσεις των Δυτικών ευγενών και αστών κυριών, για τις οποίες δημιουργεί εικόνες κολακευτικές. Αντιθέτως, αποδίδει τις γυναίκες των χαμηλών κοινωνικών τάξεων ως όντα παράξενα, απολίτιστα, βλακώδη και γελοία.

Αντίθετα, αναπαριστά τις παραδοσιακές φορεσιές της Ελλάδας με θετικό τρόπο, δίνοντας βαρύτητα στις έντονες περιγραφικές λεπτομέρειες, στα κεντίδια και στα στολίδια. Με τον τρόπο αυτό, όμοια με τον Ροβέρτο και πάλι, λειτουργούσε υπέρ της σφυρηλάτησης της εθνικής ταυτότητας στους αναγνώστες της «Πανδώρας». Θα λέγαμε πως οι ακραίες απόψεις των Δυτικοευρωπαίων εις βάρος των «υποανάπτυκτων άλλων» είναι πιο έντονες στις δημιουργίες του Σκιαδόπουλου. Ήρθε, εξάλλου, σε άμεση επαφή με αυτές λόγω των σπουδών του στο Παρίσι και την Αγγλία, ενώ νωρίτερα συμμετείχε σε παγκόσμιες Εκθέσεις, όπως του Παρισιού, το 1855[379].

Ο Π. Σκιαδόπουλος υπήρξε ο μοναδικός από τους χαράκτες που ανέλαβε στην «Πανδώρα» την αναπαραγωγή, μέσω της τεχνικής της ξυλογραφίας, έργων ζωγραφικής. Επομένως, για το έντυπο αποτελούσε βασικό και πολύτιμο συνεργάτη. Από το πρώτο κιόλας έτος της έκδοσής της, η στήριξη στο πρόσωπό του είναι ξεκάθαρη. Συντάκτης του εντύπου υποστηρίζει πως πρόκειται για ευφυή ξυλογράφο που στερείται χρημάτων[380]. Επιπλέον, κατά τον συντάκτη ενός άλλου άρθρου, το 1852, ο συγκεκριμένος ξυλογράφος χρήζει της υποστήριξης όλων των Ελλήνων, καθώς προσπαθεί να προαγάγει την τέχνη της χαρακτικής «εφάμιλλη των αρίστων προόδων

---

[378]. Ανώνυμο, «Το εσπέρας», *Πανδώρα,* 185, 1857, σ. 387.
[379]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 62.
[380]. Ανώνυμο, «Ξυλογραφία», *Πανδώρα*, 11, τομ. Α΄, 1850, σ. 263.

της στην Ευρώπη»[381]. Πέντε χρόνια αργότερα επανέρχεται το αίτημα για τη βοήθεια που θα πρέπει να του παρασχεθεί. Καλούνται, λοιπόν, «οι φίλοι των καλών [τεχνών]»[382] να τον συνδράμουν οικονομικά για να αντεπεξέλθει στις οικονομικές απαιτήσεις των σπουδών του στο Παρίσι. Η μέχρι τότε χορηγούμενη χρηματική βοήθεια από την ελληνική κυβέρνηση δεν ήταν «ανάλογος προς τις σημερινές δαπάνες της Γαλλίας»[383] και δεν επαρκούσε να συνεχίσει τις σπουδές του. Υπήρξαν, επίσης, σύμφωνα με τον Τύπο, αντιδράσεις για την άρνηση του Πολυτεχνείου να αναλάβει εκείνος τη διδασκαλία του μαθήματος της ξυλογραφίας. Αποδίδονταν στον καθηγητή-ιερομόναχο Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου η άρνηση της συνεργασίας, αποποιούμενος να τον δεχτεί στους κόλπους της Σχολής. Οι αντιδράσεις επεκτείνονταν και στον διευθυντή του Πολυτεχνείου, Λύσανδρο Καυταντζόγλου, καταλογίζοντάς του πως επέλεγε «να έχει υπό τη διεύθυνσή του καθηγητές ανίκανους που εξαρτώνται πλήρως από αυτόν»[384].

Ακόμα ένας σπουδαστής του Πολυτεχνείου που συνεργάστηκε με την «Πανδώρα» ήταν ο Ιωάννης Πλατύς. Σε πιο ώριμη ηλικία εργάστηκε ακόμα και ως διδάσκαλος της ιχνογραφίας σε πολλά εκπαιδευτήρια, μεταξύ των οποίων και παρθεναγωγεία. Το ενδιαφέρον μας στρέφεται στις ξυλογραφίες που αφορούν στις διαφορετικές «άλλες» με το μοτίβο της θετικής αντιμετώπισής τους μόνο όταν «εξημερώνονταν» με τη συνδρομή των πολιτισμένων Ευρωπαίων. Ο Πλατύς, σε αντίθεση με τον Ροβέρτο (με τον οποίο υπήρξαν συσπουδαστές), αντιμετωπίζει με θετικό τρόπο τους ομόθρησκους (ορθόδοξους) κοντινούς «άλλους» λαούς, εξαιτίας μάλλον της παράλληλης καλλιτεχνικής ενασχόλησής του με θρησκευτικά θέματα. Κατασκεύασε το βραβευμένο ξυλόγλυπτο η «Αγία Τριάς» και άλλες ξυλογραφίες και χαλκογραφίες με θρησκευτικό περιεχόμενο, που βραβεύθηκαν σε διεθνείς εκθέσεις, όπως της Βιέννης το 1873 και του Παρισιού το 1878[385].

Ίδια θετική αντιμετώπιση δείχνει και προς τους μαύρους δούλους της Αμερικής. Ομοίως με τους Αφροαμερικανούς καλλιτέχνες της Βόρειας και της Νότιας Αμερικής,

---

[381]. Ανώνυμο, «Ρουβήνσιος»..., σ. 373.
[382]. Ανώνυμο, «Το εσπέρας»..., σ. 387.
[383]. Ανώνυμο, «Ξυλογράφος Πανδώρας», *Πανδώρα*, 169, 1857, σ. 23.
[384]. «Ο κ. διευθυντής αποποιείται να τον δεχθή, παρεμβάλλων ως αιτιάσεις, ότι ο κος Σκιαδόπουλος είναι ένας αγύρτης, δημοκόπος και θ' αναστατώση το σχολείον» και «Αι κακαί γλώσσαι λέγουσιν, ότι ο κ. διεθυντής […] επιθυμεί να έχη υπό τη διεύθυνσίν του καθηγητάς ανικάνους, οίτινες να εξαρτώνται πληρέστερον από αυτού» (Ανυπόγραφο, «Πολυτεχνικόν σχολείον»..., σ. 2).
[385]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 54-55.

τους απεικονίζει με λιγότερο στερεοτυπικό τρόπο. Βρισκόμαστε, άλλωστε, στη χρονική περίοδο της μεγάλης αποδοχής του βιβλίου της Χάριετ Στόου «Η Καλύβα του Μπάρμπα-Θωμά». Έθιξε με ευαισθησία το ζήτημα της εκμετάλλευσης της μαύρης φυλής, καθιστάμενο το δημοφιλέστερο σε πωλήσεις μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Εκδόθηκε το 1852 και μέρος του, μάλιστα, δημοσιεύθηκε στην «Ευτέρπη», όπου αναφέρεται πως «κατέπληξε ολόκληρη την Ευρώπη, αφού πρώτα συγκίνησε την Αμερική»[386].

Με καλοσχεδιασμένες, τέλος, γραμμές και προσεκτικό σχέδιο, όμοια με τον Ροβέρτο, προσδίδει σεβασμό και ηρεμία στην αναπαράσταση των Ελληνίδων με τοπικές φορεσιές. Δίνει, έτσι, έμφαση στον παρελθόν, και ειδικότερα στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, την πηγή μίμησης του νεοελληνικού.

Η αίγλη του παρελθόντος προβάλλεται και από τον επόμενο δημιουργό, Σπ. Λαμπράκη. Υπήρξε σπουδαστής του Πολυτεχνείου κατά τα έτη 1853-1858, με παράλληλες σπουδές στη γλυπτική. Συνεργάστηκε με την «Πανδώρα» περίπου για μία διετία (1856-1858) κατά τα δύο τελευταία έτη των σπουδών του. Επαναλαμβάνει το γνωστό μοτίβο της παρουσίασης των «άλλων» από τα μακρινά και «εξωτικά» μέρη ως περίεργους, παράξενους, γραφικούς. Επιπλέον, φιλοτέχνησε, όπως άλλωστε όλοι οι προηγούμενοι συνάδελφοί του στην «Πανδώρα», ενδυμασίες γυναικών από διάφορα μέρη της Ελλάδας. Κυριαρχεί και εδώ η νοσταλγία για τα περασμένα: το ένδοξο παρελθόν, τις παραδόσεις και τα έθιμα και το θρησκευτικό στοιχείο (όμοια με τον Πλατύ).

Η λίστα των συνεργαζόμενων χαρακτών με το περιοδικό «Πανδώρα» κλείνει με τον Άγγ. Βιδάλη. Καταγόταν από την Τήνο, όπου εργαζόταν ως ξυλουργός, αλλά αργότερα, κατά το έτος 1859-60, διετέλεσε σπουδαστής της ξυλογραφίας στο Σχολείο των Τεχνών (Πολυτεχνείο). Θέτει στη δουλειά του το ζήτημα των εθνοτικών ή γλωσσικών μειονοτήτων στην ελληνική επικράτεια, βάζοντας το πολιτισμικό στοιχείο της κυρίαρχης ελληνικής εθνοτικής ομάδας να δεσπόζει έναντι των υπολοίπων.

---

[386]. Αριέττα Στόβη, «Φιλολογία. Η καλύβη του Θωμά», *Ευτέρπη*, 54, τομ. Η΄, 1855, σ. 121-122.

«Το Άστυ» και η «ενημερωτική εικονογράφηση» του Οδυσσέα Φωκά

Στο περιοδικό «Το Άστυ» εμπεριέχονται αρκετές εικόνες που συνθέτουν τη λεγόμενη «ενημερωτική εικονογράφηση». Φέρουν την υπογραφή του Οδυσσέα Φωκά, ενός καλλιτέχνη που έζησε στο εξωτερικό, και ειδικότερα στο Παρίσι, όπου και συνεργάστηκε ως εικονογράφος με πολλά έντυπα. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, η συνεργασία του με γαλλικά περιοδικά συνεχίστηκε, στέλνοντας διάφορα «σχεδιάσματα» στη Γαλλία, στο περιοδικό «Le Monde Illustré» όπως αναφέρεται σε ειδική ανακοίνωση-δημοσίευση στο «Το Άστυ»[387], το 1886

Τα περισσότερα έργα του, με βάση την τεχνική της ξυλογραφίας, φέρουν πολλά τυπικά στοιχεία, παρμένα από τα δυτικά πρότυπα. Έδειχνε απόλυτη προσαρμογή στις απαιτήσεις του ρεαλισμού, μια και ο ίδιος μαθήτευσε κοντά σε εκπροσώπους του γαλλικού ακαδημαϊσμού. Ωστόσο, κάποια έργα του εμπεριέχουν μερικά ιμπρεσιονιστικά στοιχεία αψηφώντας τους κανόνες της ιδανικής ομορφιάς και κομψότητας. Ξεφεύγει από τη στεγνή ρεαλιστική απεικόνιση μεταβαίνοντας στη χρήση πιο ασύμβατων μορφών και πιο ελεύθερου και άνετου σχεδίου. Είναι τολμηρότερος, αποποιούμενος την άκαμπτη και επιτηδευμένη στάση των σωμάτων κάποιωνκαλλιτέχνιδων, δημιουργώντας φιγούρες πιο αέρινες και πιο θηλυκές εν κινήσει.

Όμως, η απομάκρυνσή του από τα τετριμμένα και τα παραδοσιακά στοιχεία δεν ήταν ολοκληρωτική και γενικευμένη. Εξακολουθούσε να αποδίδει τις λόγιες με αδρά και άσχημα χαρακτηριστικά, μακριά από κάθε ίχνος θηλυκότητας. Ο στόχος είναι σαφής: πιστός σε συμβάσεις και τα πρέπει της ελληνικής κοινωνίας, μεταδίδει το μήνυμα της ασυμβατότητας της ομορφιάς και της θηλυκότητας με τις λόγιες-δασκάλες και μορφωμένες γυναίκες.

---

[387]. «Ο κ. Φωκάς, επιστέλλων εντεύθεν διάφορα σχεδιάσματα εις το έγκριτον εικονογραφημένον περιοδικόν Le Monde Illustré, ευηρεστήθη να μας παράσχη την συνεργασίαν αυτού εις το *Άστυ…»* (Ανώνυμο, «Το συλλαλητήριον της παρελθούσης Κυριακής», *Το Άστυ*, 17, έτ. Α΄, 1886, σ. 7). (Η πλάγια γραφή εκ του πρωτοτύπου).

«Εθνικόν Ημερολόγιον» Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: μια σπουδαία καινοτομία στην εικονογράφηση

Πρώτο ενυπόγραφο έργο στο συγκεκριμένο έντυπο αποτελεί δημιουργία του Κωνσταντίνου Καρυστινού. Μποέμ τύπος, αν και γόνος εύπορης οικογένειας, συνήθιζε να πίνει, να χαρτοπαίζει και να ξενυχτάει. Σπούδασε χαρακτική και ζωγραφική στο Πολυτεχνείο τη δεκαετία του 1880. Επιδόθηκε ιδιαίτερα στην ξυλογραφία και συνεργάστηκε με το «Ημερολόγιον» κατά τα έτη 1888-1890. Οι ξυλογραφίες του κινούνταν σε υψηλό επίπεδο, με αρκετές να δημοσιεύονται σε ξένα περιοδικά[388]. Παρά, όμως, την αντισυμβατικότητα της προσωπικότητάς του, οι ξυλογραφίες του φέρουν τυπικά χαρακτηριστικά, αναφορικά με τις λόγιες, με ορατά τα κριτήρια και τις συμβάσεις.

Ο Ελευθέριος Καζάνης ακολουθεί. Υπήρξε από τους πρώτους Έλληνες χαράκτες που αφοσιώθηκε στην τσιγκογραφία και τη φωτοτσιγκογραφία, μαθαίνοντας τις νέες τεχνικές από τον Κόνραντ Γκρούντμαν. Για τον σκοπό αυτό, έκανε πολλά ταξίδια στο εξωτερικό, από όπου έφερε και αρκετά νέα μηχανήματα. Το φωτοτσιγκογραφείο του, «το τελειότερον εν τη Ανατολή, με τα τελειότερα μηχανήματα», όπως διαφημιζόταν, στεγαζόταν στην οδό Λέκκα 20 και είχε βραβευτεί σε τρεις εκθέσεις. Ειδικότερα σε ό,τι αφορά στην τεχνική της φωτοτσιγκογραφίας, προχωρούσε στη φωτογράφηση του προς αντιγραφή θέματος. Έκανε πάντα ο ίδιος τη φωτογράφηση, αναλαμβάνοντάς την εξ ολοκλήρου, χωρίς να επιτρέπει σε κανέναν από τους βοηθούς του να παρίσταται. Λεγόταν πως η όλη διαδικασία συνιστούσε ένα είδος «μυστικής τελετουργίας στον σκοτεινό θάλαμο»[389]. Φημολογούνταν πως υπήρξε ιδιαίτερα ανταγωνιστικός και φειδωλός ως προς τη μεταλαμπάδευση της γνώσης του στους συναδέλφους του, επιτυγχάνοντας, έτσι, να κρατάει το μονοπώλιο στην αγορά[390]. Κατέχοντας τα μυστικά της φωτοτσιγκογραφίας, επιδόθηκε εξ ολοκλήρου σε αυτήν, εγκαταλείποντας την παραδοσιακή τέχνη της ξυλογραφίας.

Εργάστηκε ως εικονογράφος σε διάφορα περιοδικά, ένα εκ των οποίων το «Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου. Ομοίως με τον συνάδελφο και

---

[388]. Φώτος Γιοφύλλης, ό.π., σ. 262.
[389]. Ό.π., σ. 262.
[390]. Δημήτρης Παυλόπουλος, 2011, ό.π., σ. 135.

συσπουδαστή του Κ. Καρυστινό, αποδίδει με συντηρητισμό τις μορφές. Καθώς, όμως, διαβαίνουμε προς το κατώφλι του νέου αιώνα, παρατηρούμε πως τα έργα του γίνονται πιο ελεύθερα κι απαλλαγμένα από τις αυστηρές συμβάσεις, που τείνουν να είναι ελαστικότερες και χαλαρότερες. Βέβαια, σημαντικό ρόλο παίζει τόσο το θέμα των εικόνων όσο και η ιδιότητα των εικονιζόμενων γυναικών. Έτσι, σε ό,τι αφορά στις μη Δυτικές εικονιζόμενες, υπερισχύει το εξωτικό και φολκλορικό στοιχείο (μια τακτική που χρησιμοποιούσαν κατά κόρον οι χαράκτες), όπως και το στοιχείο του οριενταλισμού. Αντιθέτως, είναι εξίσου προοδευτικός και άκρως ρεαλιστικός στην απόδοση των χωρικών. Είναι φανερή τότε η απομάκρυνση από το εκλεπτυσμένο και το ιδανικά εξευγενισμένο και ο σεβασμός του στη ζωή της υπαίθρου και των κατοίκων της χωρίς κανένα ίχνος διακωμώδησής τους.

Στον Καζάνη και τη «μυστικιστική» τεχνική της φωτοτσιγκογραφίας του ασκεί κριτική ο Αριστείδης Λάιος. Όντας ικανότατος στο σχέδιο, με ειδικές σπουδές γραφικών τεχνών στη Γερμανία[391], μαθήτευσε πλάι στον Γύζη. Ως ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες τσιγκογράφους, συνεργάστηκε με πολλά περιοδικά, εφημερίδες και βιβλία. Άνοιξε δικό του καλλιτεχνικό εργαστήριο, επί της οδού Κολοκοτρώνη στην Αθήνα, όπου εκπαίδευσε αρκετούς νεότερους φωτοτσιγκογράφους, μεταλαμπαδεύοντάς τους τα μυστικά της τέχνης. Βρισκόταν σε αντιμαχία με τον Καζάνη, ερίζοντας μεταξύ τους, κυρίως μέσω των διαφημίσεών τους στον ημερήσιο και τον περιοδικό Τύπο, για την ποιοτική στάθμη της δουλειάς τους. Έτσι, στη διαφήμιση του εργαστηρίου του Λάιου στο «Ημερολόγιον» Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου αποκαλείται αληθινός καλλιτέχνης της φωτοτσιγκογραφίας και όχι δουλικός αντιγραφεύς υπερέχοντας για τη λεπτότητα και την τεχνική ακρίβεια, γνωρίζοντας όλα τα μυστικά της τέχνης και ακολουθώντας τις πρακτικές και την προθυμία «Ευρωπαίου Καταστηματάρχη[392].

Ο επόμενος, λιγότερο γνωστός χαράκτης, ο Ανάργυρος Κωνσταντινίδης, ξεκίνησε την καριέρα του ως ξυλογράφος. Αργότερα ασχολήθηκε με τη φωτοτσιγκογραφία κινούμενος σε πιο προοδευτικές γραμμές. Στο έργο του διακρίνουμε παρόμοια με γνωστότερους συναδέλφους του προοδευτικότητα, καθώς επιδίωκε -και μάλλον

[391]. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Από τη λιθογραφία στην εκτύπωση όφσετ. Ένα χρονικό των τεχνικών εκτύπωσης εικόνων στην Ελλάδα»…, σ. 16.
[392]. Κωνσταντίνος Σκόκος, *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 29, 1914, σ. 208.

πετύχαινε- την απόδοση της ζωής των χωρικών με ρεαλιστικό τρόπο, ειλικρίνεια κι αυθεντικότητα, χωρίς δείγμα λοιδορίας.

«Εφημερίς των Κυριών»: από τον πρώτο φωτοτσιγκογράφο, Ελευθέριο Καζάνη, στον «πολυεικονογραφότατο» Φραγκίσκο Πρίντεζη και τον δημιουργικό, αλλά όχι δουλικό αντιγραφέα, Αριστείδη Λάιο

Πρώτος Έλληνας δημιουργός (τον Ιανουάριο του 1908) στην «Εφημερίδα των Κυριών» είναι ο Ελευθέριος Καζάνης. Πολυπληθέστερο το έργο του συγκριτικά με το «Εθνικόν Ημερολόγιον», περιλαμβάνει 40 δημοσιευμένες εικόνες, περίπου.

Η πλειονότητα των εικόνων του αφορούν σε λόγιες και καλλιτέχνιδες. Αποδίδει τις πρώτες αυστηρές και άκαμπτες με υπέρτατα σοβαρό ντύσιμο. Όμως, όμοια με τα έργα του στο «Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, σημαντικό ρόλο παίζει γι' αυτόν ως προς τον τρόπο της απόδοσής τους όχι μόνο η ιδιότητά τους, αλλά και ο χώρος όπου κινούνται.

Σε ό,τι αφορά στις καλλιτέχνιδες και ξεκινώντας από τις ηθοποιούς, δεν θα ήταν υπερβολή να ονομάσουμε τον Καζάνη «κυβελικό», αφού υπογράφει τις πέντε από τις συνολικά έξι εικόνες της Κυβέλης που δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών». Ομοίως προοδευτικές, λιγότερο όμως από τις «θεατρίνες» και σαφώς περισσότερο από τις δασκάλες-λόγιες, αποδίδει τις υπόλοιπες καλλιτέχνιδες (γλύπτριες και ζωγράφους). Λιγότερο άνετες παρουσιάζει τις νεαρές μουσικούς και αοιδούς, μαθήτριες των ωδείων.

Στα πορτρέτα των μελών της βασιλικής οικογένειας δίνει βαρύτητα στην πιστή αναπαράστασή τους με στόχο την εξύμνηση της μεγαλοπρέπειας και της ισχύος τους. Όμως στην ιδιαίτερη κατηγορία των φωτογραφιών μακρινής λήψης το ενδιαφέρον του μετατοπίζεται από την απόδοση των χαρακτηριστικών των ευγενών στην παρουσία και τη συμμετοχή τους στα διάφορα κοινωνικά γεγονότα. Στόχος του είναι η λήψη στιγμιότυπων της πρώτης γραμμής των γεγονότων και η παρακολούθηση από κοντά της κοινωνικής ζωής στην πόλη.

Ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικά γεγονότα στα οποία συμμετείχαν οι κυρίες ευγενικής καταγωγής υπήρξε η φιλανθρωπία. Ο Καζάνης επιμελήθηκε εικόνες που αναπαριστούν αυτό ακριβώς: την ενασχόληση των κυριών των ανώτατων στρωμάτων

με το φιλανθρωπικό έργο. Ωστόσο, ο χαράκτης επινοεί εδώ μια άλλη τεχνική, σε σχέση με τα έργα του στο «Εθνικόν Ημερολόγιον». Καθώς δεν αποφεύγει την απόδοση της ιδανικής ομορφιάς, επινοεί την τεχνική της φωτογραφίας μακρινής λήψης, προκειμένου να δώσει το κέντρο βάρους στο φιλανθρωπικό έργο και όχι στις ίδιες τις κυρίες. Όμως, το ζήτημα της απόλυτης κι εξιδανικευμένης ομορφιάς εξακολουθούσε να τον απασχολεί, καθώς ανάμεσα στις φωτογραφίες που αναλάμβανε να αναπαραγάγει, με τη μέθοδο της φωτοτσιγκογραφίας, είναι και αυτές που σχετίζονται με τη μόδα.

Καθώς προχωρούμε προς τα τελευταία έτη δημοσίευσης της «Εφημερίδας των Κυριών», ο Καζάνης, όμοια με το «Ημερολόγιον», γίνεται τολμηρότερος. Δεν διστάζει να αναπαραγάγει την εικόνα σουφραζετών από το Λονδίνο. Στην αγγλική γλώσσα γραμμένες μερικές από τις λεζάντες της κάνουν ανοιχτά λόγο για την παροχή δικαιώματος της ψήφου στις γυναίκες.

Εξίσου προοδευτικός, και μάλιστα πολύ περισσότερο από τους συναδέλφους του (Λάιο, Μολιανό, Πρίντεζη και Κωνσταντινίδη), εμφανίζεται και ως προς την αναπαραγωγή των έργων ζωγραφικής. Ενώ, δηλαδή, όλοι οι προαναφερθέντες χαράκτες δίνουν βαρύτητα στην αναπαραγωγή των έργων με θεματολογία εμπνευσμένη είτε από την αρχαιότητα είτε από τη χριστιανική θρησκεία, ο ίδιος αναπαράγει έργα με καθαρά ρεαλιστικό χαρακτήρα. Με κοινούς και πραγματικούς ανθρώπους των χαμηλών στρωμάτων που δεν διστάζουν να εκφράσουν τα συναισθήματά τους.

Ωστόσο, δεν ακολουθεί πάντα την προοδευτική οδό. Μάλλον επιλέγει το μοντέλο της εναλλαγής της προοδευτικότητας με την οπισθοδρόμηση. Οι δυτικές επιρροές είναι επιπλέον εμφανείς στο έργο του, όντας πιστός στις απαιτήσεις της ακαδημαϊκής σχολής, από όπου είχε δεχτεί επιρροές καθώς, όπως προειπώθηκε, ταξίδευε συχνά στην Ευρώπη.

Ο Φραγκίσκος Πρίντεζης υπήρξε ο εκδότης του «Αθηναϊκού Ημερολογίου» (1880-1888). Εκδίδετο από το Τυπογραφείο της Βασιλικής Αυλής Νικολάου Γ. Ιγγλέση, όμοια με την «Εφημερίδα των Κυριών», όπου δημοσιεύονται φωτογραφίες και φωτοτσιγκογραφίες του. Είναι ο πρώτος σε δημοσιεύσεις, από τους «πολυ-εικονογραφότατους» δημιουργούς-χαράκτες και τους πιο τακτικούς συνεργάτες του εντύπου.

Ξεκινώντας από τις λόγιες, δεν παραλείπει να μεταδώσει το μήνυμα πως όφειλαν να

είναι σεμνές κι ευγενικές, κάτω από το πρίσμα των ηθικών κανόνων του φύλου τους. Κυριαρχεί το μαύρο χρώμα στα ρούχα τους και η σοβαρότητα στην περιβολή τους, χωρίς ίχνος θηλυκότητας και ωραιότητας. Σε πολύ στενή σχέση με αυτές βρίσκονται οι γυναίκες που ασκούσαν τα καθήκοντα της προέδρου σε λέσχες και ομάδες γυναικών. Ανήκαν στην ανώτερη κοινωνική τάξη και ήταν αστές λόγιες και διανοούμενες, με τον Πρίντεζη να υπερτερεί ως προς τον αριθμό της αναπαραγωγής των εικόνων τους. Στα ανώτατα κοινωνικά στρώματα ανήκουν και οι αστές κυρίες που ασχολούνταν με τη φιλανθρωπία. Τις αναπαριστά σε άκρως τυπική στάση, άκαμπτες κι αυστηρές, φέρνοντάς μας στο μυαλό τις αντίστοιχες φιγούρες των λογίων γυναικών.

Μεγαλύτερη ελευθερία στον κώδικα ενδυμασίας έδινε στις καλλιτέχνιδες, και μάλιστα τις ηθοποιούς. Φανερή είναι η επιδίωξη, από την πλευρά του, της ιδανικής καλλονής τους. Οι συμβατικότερες είναι οι ηθοποιοί, ακολουθώντας όμως τις νόρμες της ιδανικής και αψεγάδιαστης καλλονής, όταν ο Πρίντεζης τις αποδίδει στη ζωή τους εκτός του θεάτρου.

Οι περισσότερο προοδευτικές και καινοτόμες εικόνες του Πρίντεζη, όμοια με τον Καζάνη, είναι των γυναικών ζωγράφων. Η στάση του σώματός τους είναι πολύ διαφορετική από τη συνηθισμένη, κλασική και τυποποιημένη σαν των λογίων ή των βασιλισσών-πριγκιπισσών. Λείπει, επίσης, κάθε προσπάθεια ωραιοποίησής τους. Η ενδυμασία τους είναι αντισυμβατική, δίνοντας την αίσθηση της άνεσης, της σιγουριάς και της σταθερότητας.

Στις γαλαζοαίματες ο Πρίντεζης επέβαλε άκρως ωραιοποιημένα χαρακτηριστικά, απόλυτη ομορφιά, αίγλη και αυστηρή μεγαλοπρέπεια, υπακούοντας στην τάση της εξιδανίκευσης των ηγεμονίδων. Μια τεχνική της ακαδημαϊκής σχολής που χρησιμοποιούσαν οι καλλιτέχνες για να εξιδανικεύσουν στο έπακρο τις κυρίες της Αυλής.

Βέβαια, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που «τσαλάκωνε» τις κυρίες ευγενικής καταγωγής, ώστε να ξεφεύγουν από τα δεδομένα πλαίσια. Αφορά σε βασίλισσες ή πριγκίπισσες με καλλιτεχνικές ανησυχίες. Όμως γενικότερα οι περιπτώσεις που υιοθετούσε τις νέες τάσεις -στο πρακτικό επίπεδο της μόδας και στο συμβολικό των εννοιών και των αντιλήψεων- είναι λίγες. Αποτελούν μικρή εξαίρεση, αφού εξακολουθούσε να ενστερνίζεται τις παραδοσιακές νόρμες. Δεν παρέλειπε, τέλος, να

προβάλλει το θρησκευτικό και εθνοτικό στοιχείο (μέσα από τις εικόνες των ελληνικών παραδοσιακών ενδυμασιών) στην προσπάθεια επιρροής της κοινής γνώμης υπέρ της θυσίας για την πατρίδα.

Εξίσου αριστοτέχνης και πρωτοπόρος στη φωτοτσιγκογραφία, του ίδιου βεληνεκούς με τον Ελ. Καζάνη, υπήρξε ο Αριστείδης Λάιος. Έργα του στην «Εφημερίδα των Κυριών» συναντούμε από το 1908 και μετά. Δημοσιεύονται, όμως, λιγότερα τόσο από τον Καζάνη, που υπήρξε κι ο κυριότερος ανταγωνιστής του, όσο και από τον Πρίντεζη, τον λιγότερο γνωστό από τους τρεις.

Ξεκινώντας με τις λόγιές του, παρατηρούμε πως τα έργα του υπακούν στο γνωστό και κλασικό πρότυπο της αυστηρότητας, ακολουθώντας τις συμβάσεις και τους κανόνες που διέπουν το φύλο τους και την ιδιότητα τους ως λογίων.

Επίσης, μέσα από μια σειρά εικόνων νεαρών μαθητριών παρθεναγωγείων που χορεύουν ελληνικούς χορούς με παραδοσιακές φορεσιές από διαφορετικές περιοχές της ελληνικής επικράτειας, δίνει βαρύτητα στην αναγέννηση του νεοελληνικού πολιτισμού και στη συνέχειά του από το αρχαίο ένδοξο παρελθόν.

Οι κυρίες της ανώτερης κοινωνικής τάξης ποζάρουν εμπρός στον φωτογραφικό φακό. Ως μέλη της αριστοκρατίας, ο Λάιος τις κάνει να διακρίνονται από κομψότητα και άνεση. Αυτές απορρέουν όχι μόνο από την υψηλή τους καταγωγή, αλλά και από τις εξίσου υψηλές διανοητικές και πνευματικές τους ικανότητες. Αποτελούσαν ιδρυτικά μέλη γυναικείων συλλόγων και σωματείων που έτσι κι αλλιώς ιδρύονταν από μορφωμένες αστές και λόγιες.

Συνεργάστηκε με τη ζωγράφο Θάλεια Φλωρά-Καραβία, δίνοντας μια ιδεαλιστική αντίληψη της εικονιζομένης, μίας καλλιτέχνιδας αστικής καταγωγής. Ένα στοιχείο χαρακτηριστικό του ακαδημαϊκού ρεαλισμού της σχολής του Μονάχου. Ωστόσο, παρατηρούμε και κάποια στοιχεία-προάγγελους της πιο ελεύθερης ιμπρεσιονιστικής τεχνικής, που προφανώς ασπάζονται η καλλιτέχνιδα και ο χαράκτης, σε ό,τι αφορά στις γρήγορες πινελιές του φόντου. Η συνεργασία του Λάιου με τη Φλωρά ευδοκίμησε και εξελίχθηκε ακόμα περισσότερο. Τέσσερα χρόνια αργότερα προχώρησε στην αναπαραγωγή ενός άλλου πρωτότυπου έργου ζωγραφικής της ιδίας, που αναπαριστά ένα θηλυκό μέλος της βασιλικής οικογένειας. Το έργο παρουσιάζει επίσης αρκετά ιμπρεσιονιστικά στοιχεία τα οποία ο φωτοτσιγκογράφος σέβεται και διατηρεί.

Οδηγούμαστε στη σκέψη πως ο συγκεκριμένος εικονογράφος, παρά τη μικρή παραγωγή των εικόνων του στην «Εφημερίδα των Κυριών», παρουσιάζει εξέλιξη και στροφή σε πιο προοδευτικές φόρμες και μορφές έκφρασης. Και πάλι, όμως, συνυπάρχουν με τα συντηρητικά στοιχεία, έχοντας ως στόχο την πολυπόθητη ισορροπία.

Ο συγκρατημένα προοδευτικός Κόλμαν και οι εικονογράφοι με τη μικρότερη παραγωγή εικόνων στην «Εφημερίδα των Κυριών»

Κατά τα τελευταία έτη έκδοσης της «Εφημερίδας των Κυριών» (τέλος 1911-1913) παρατηρούμε πως φιλοξενούνται όλο και περισσότερες φωτοτσιγκογραφίες του Γερμανού Κάρολου Κόλμαν. Ο πατέρας του (Κάρολος Γιόζεφ) υπήρξε από τους πρώτους λιθογράφους που είχε ανοίξει την επιχείρησή του επί της οδού Λέκκα (Στοά Σιμοπούλου), συνεργαζόμενος με το γαμπρό του Κόνραντ Γκρούντμαν. Το λιθογραφείο «πλανόμενο από τρύπα σε τρύπα των συνοικιών της πόλης»[393] είχε συσταθεί από τον πατέρα του το 1842. Αποτέλεσε το πρώτο κρατικό λιθογραφείο με τη βοήθεια του βασιλιά Όθωνα[394]. Το διατήρησε ο Κάρολος συνεχίζοντας τη συνεργασία με τον γιο του Γκρούντμαν, Αχιλλέα[395].

Αναφορικά με τα έργα του, παρατηρούμε πως περιλαμβάνουν μικρό αριθμό εικόνων λογίων-γυναικών. Ασχολήθηκε κυριότερα με την απόδοση νεαρών μαθητριών παρθεναγωγείων από διαφορετικά μέρη της Ελλάδας που χόρευαν παραδοσιακούς χορούς. Πρόκειται για φωτογραφίες τραβηγμένες από μακριά. Αναφορικά με τις λόγιες, ακολουθεί το επιβλητικό και σοβαρό ύφος, σύμφωνα με την πεπατημένη οδό. Ειδικότερα, παρουσιάζει τις αστές λόγιες κομψά ντυμένες, ως γνήσιες εκπροσώπους της τάξης τους, εμμένοντας στην πολυτελή και κενή, πολλές φορές, περιβολή τους. Εστιάζει ακριβώς στη μεγαλοαστική και πλούσια καταγωγή τους και, επομένως, στη συμβατική ομορφιά τους.

Όταν, όμως, οι κυρίες της υψηλής αστικής καταγωγής ασχολούνται με τα κοινά, φαίνεται πως κάτι αλλάζει. Αποφεύγεται η επιτήδευση, η φλυαρία και η υπερβολή.

---

[393]. Μποέμ, «Αι εργαζόμεναι Αθήναι. Λιθογραφεία και βιβλιοδετεία»..., σ. 1.
[394]. Φώτος Γιοφύλλης, ό.π., σ. 261.
[395]. Δημήτρης Παυλόπουλος, 2011, ό.π., σ. 136.

Γίνεται αναφορά στις αρετές του χαρακτήρα τους και της προσωπικότητάς τους που συνίστανται στη μαχητικότητα, την αγωνιστικότητα και την ισχυρή αντίληψή τους. Τη διαφοροποίηση θα μπορούσαμε να την αποδώσουμε, πέρα από την προοδευτικότητα του Κόλμαν, στην εγκατάσταση τους για πολλά χρόνια στο εξωτερικό, και δη στις ανεπτυγμένες οικονομικά χώρες της Δύσης. Κάτι ανάλογο ισχύει και για τις καλλιτέχνιδες. Παρότι ζούσαν και δραστηριοποιούνταν εντός των συνόρων, αποδίδονται από τον Κόλμαν πιο ανεπιτήδευτα.

Όταν, όμως, ξεπερνιέται ο τομέας της τέχνης, όπου τα επίπεδα ελευθερίας είναι μεγαλύτερα και εκτενέστερα, και πηγαίνουμε σε εικόνες που αναπαριστούν απλές γυναίκες από μικρότερες ευρωπαϊκές χώρες, οι περιορισμοί για τον Κόλμαν επανέρχονται. Τότε γίνεται εμφανές το μήνυμα της θεώρησης των κοντινών βαλκανικών «άλλων» λαών, όπως οι Τούρκοι, οι Βούλγαροι και οι Αλβανοί, ως κατώτερων και πολιτισμικά υποδεέστερων σε σχέση με τους Δυτικοευρωπαίους.

Εξίσου συγκρατημένος, όμως, παραμένει και αναφορικά με τις γυναίκες σε ανδροκρατούμενα πόστα. Όπως και για τις γυναίκες της αγροτικής τάξης, τις οποίες θέτει να συμμορφώνονται με τους κανόνες της ηθικής συμπεριφοράς. Τις αντιμετωπίζει, ωστόσο, με σεβασμό για την αυθεντικότητά τους.

Επίσης, ο Κόλμαν, όμοια με τον Καζάνη, αποφεύγει να δίνει έμφαση στην ιδανική ομορφιά των βασιλισσών-πριγκιπισσών όταν φωτογραφίζονται σε μακρινή λήψη, με τη βαρύτητα να μετατίθεται στα κοινωνικά γεγονότα. Στις υπόλοιπες εικόνες τους η επιδίωξη της μεγαλοπρέπειας με ωραιοποιημένα χαρακτηριστικά εξακολουθεί. Την ίδια πίστη στην ομορφιά περικλείει και η σχετική με τη μόδα εικόνα που επιμελήθηκε ο Κόλμαν. Λαμβάνοντας υπόψη το είδος των καπέλων του νέου στιλ, τις τόκες -που αντικατέστησαν τα μεγάλα, άβολα και φορτωμένα καπέλα-, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα της ένδειξης κάποιου είδους προοδευτικότητας εκ μέρους του.

Τέλος, στην «Εφημερίδα των Κυριών» δημοσιεύονται έργα χαρακτικής του Θ. Μολιανού. Από τους λιγότερο γνωστούς φωτοτσιγκογράφους, της ίδιας γενιάς με τους προαναφερθέντες. Ο Ε. Χαλκιόπουλος επίσης ανήκει στην ομάδα των λιγότερο γνωστών χαρακτών, δημοσιεύοντας μόνο μία εικόνα. Στην ίδια κατηγορία, με μικρό αριθμό δημοσιευόμενων έργων, ανήκει και ο Ανάργυρος Κωνσταντινίδης.

Ξαναγυρίζοντας στον Μολιανό, όμοια με τον Λάιο, εμφανίζει προοδευτικότητα στην

εξέλιξή του. Επιβεβαιώνει την άποψη πως οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες, πέρα από την παρουσία τους στη θεατρική σκηνή, υπακούν σε προκαθορισμένους κανόνες ενδυμασίας και συμπεριφοράς σύμφωνα με τους κώδικες της αστικής-ευρωπαϊκής αισθητικής. Κανόνες, όμως, λιγότερο αυστηρούς από των Ελληνίδων λογίων και δασκάλων. Αντίθετα, το άλλο έργο του περιλαμβάνει, όμοια και πάλι με τον Λάιο, συνδυασμό ιμπρεσιονιστικών και ρομαντικών στοιχείων. Μας απομακρύνει από το κλασικό πρότυπο της αψεγάδιαστης ομορφιάς των βασιλισσών. Όπως και στην περίπτωση του Λάιου, προέβη στη δημιουργία της εικόνας μιας αντισυμβατικής βασίλισσας που διέθετε μια πιο ελεύθερη και ανεξάρτητη προσωπικότητα, με καλλιτεχνικές ανησυχίες (βλ. κεφ. Γ 2.2.1) και οξύ πνεύμα.

Επιρροή από τον Λάιο έχει δεχτεί και ο Ευάγγελος Χαλκιόπουλος, ο οποίος υπήρξε βοηθός του. Άνοιξε στη συνέχεια δικό του φωτοτσιγκογραφείο, στην Αθήνα στην οδό Αγίου Μάρκου, με τον αδερφό του, Κωνσταντίνο Χαλκιόπουλο. Στην «Εφημερίδα των Κυριών» δημοσιεύει μία μόνο φωτοτσιγκογραφία με θέμα του την πρόεδρο ενός συνδέσμου. Επαναλαμβάνεται και από τον ίδιο, όμοια με τον Κόλμαν (βλ. παραπάνω), το μοτίβο που δίνει έμφαση σε ιδιότητες της εικονιζομένης όπως η κοινωνική δράση της, εμφανίζοντάς την με αυστηρό, συντηρητικό και λιτό παρουσιαστικό.

Ακόμα ένας Έλληνας χαράκτης με μικρό αριθμό δημοσιευόμενων εικόνων στο έντυπο της Παρρέν είναι ο Αν. Κωνσταντινίδης. Ο ίδιος είναι προγενέστερος χρονικά των άλλων δύο (Μολιανού και Χαλκιόπουλου). Σπούδασε ξυλογραφία στο Πολυτεχνείο της Αθήνας κατά το διάστημα 1892-1895[396], διατελώντας μαθητής του Νικολάου Φέρμπου. Ως χαράκτης της παλιάς κοπής, παρουσιάζει στο έργο του αρκετά στοιχεία οπισθοδρόμησης. Όμως, δημοσιεύει και φωτοτσιγκογραφίες με σαφώς πιο νεωτερίζουσες τάσεις, που αφορούν στις νέες επιταγές της μόδας, αντιπροσωπεύοντας μια πιο ανάλαφρη διάθεση.

[396]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 153.

Οι σκιτσογραφίες στο «Άστυ» του Θέμου Άννινου

Στο περιοδικό «Το Άστυ» εμπεριέχονται σκιτσογραφίες-γελοιογραφίες του Θέμου Άννινου. Μέσω των γελοιογραφιών του ασκούσε σκληρή και καυστική κριτική στην πολιτική και κοινωνική ζωή του τόπου. Δημοσιογράφος της «Εστίας», μάλιστα, ανέγραψε πως «με το μολύβι του κου Θ. Άννινου πολιτογραφήθηκε η γελοιογραφία στην Ελλάδα»[397].

Με τη δική του συμβολή η γελοιογραφική εικόνα διεκδικεί πρωταγωνιστικό ρόλο, στο «Το Άστυ», όπου τα λιτά, αλλά ολοκληρωμένα και «ομιλητικά»[398] σκίτσα του κυριαρχούν. Είναι ο πρώτος που υπογράφει έχοντας τον πλήρη έλεγχο των θεμάτων που επιλέγει και του ύφους που πραγματεύεται στις γελοιογραφίες του. Το έργο του διακρίνεται από πρωτοτυπία, λεπτό πνεύμα, ζωηρές, νευρώδεις γραμμές και απλότητα. Αν και υπήρξε αυτοδίδακτος, γρήγορα εξελίχθηκε σε δάσκαλο της ελληνικής γελοιογραφίας, χαρακτηριζόμενος ως γελοιογραφική ιδιοφυΐα. Οι δημιουργίες του, που αποτελούσαν αντικείμενο θαυμασμού σε Ελλάδα και εξωτερικό, καθώς οι σκιτσογραφίες του στο «Άστυ» αναδημοσιεύθηκαν σε ξένες εφημερίδες.

Δημιούργησε, μεταξύ των άλλων, σκίτσα λόγιων γυναικών, διδασκαλισσών και μαθητριών των Παρθεναγωγείων. Παρουσιάζουν περίπου τα ίδια χαρακτηριστικά με τις άγαμες κοπέλες, που συνιστούσαν το εφαλτήριο της σάτιρας για τους γελοιογράφους. Τις αποδίδει ως θλιβερές απομιμήσεις της ακριβούς και πολυτελούς ενδυμασίας των εύπορων κυριών. Τις σκιτσογραφεί με αδρά και περίεργα χαρακτηριστικά, ισχνές και καχεκτικές, ακαλαίσθητες και άσχημες. Σκιτσογραφεί επίσης τις γυναίκες των χαμηλών, αγροτικών κι εργατικών στρωμάτων. Θίγει ιδιαίτερα το ζήτημα της επαγγελματικής ενασχόλησής τους, με χαμηλού κύρους και αμοιβής επαγγέλματα, στα μεγάλα αστικά κέντρα. Σκιαγραφεί τα χαρακτηριστικά, το προφίλ τους και τα προβλήματα που αντιμετώπιζαν. Γενικότερα για τον Άννινο, παρά την προοδευτικότητά του, οι γυναίκες των λαϊκών στρωμάτων καθίστανται προσφιλές θέμα διακωμώδησης και λοιδορίας. Η ηθική τους θεωρείτο επιλήψιμη και αμφίβολη, θέμα σύνηθες τότε για τους γελοιογράφους.

---

[397]. Δ. Κακλαμάνος όπ. αναφ. στο Ανώνυμο, «Η γελοιογραφία εν Ελλάδι», *Το Άστυ*, 218, 1889, σ. 7.
[398]. Ιωάννης Μπόλης & Δημήτρης Παυλόπουλος, ό.π., σ. 135-136.

Ταυτόχρονα, όμως, δεν διστάζει να σατιρίσει και να διακωμωδήσει και τις αστές, επικρίνοντας -κι εδώ συνίσταται η προοδευτικότητά του- αρκετά στοιχεία από τον τρόπο ζωής τους. Καυτηριάζει τις πλούσιες συνήθειες, τα χόμπι, το ντύσιμο και τις συμβάσεις που ακολουθούσαν στην κοσμική κι ανούσια ζωή τους. Σατιρίζει, όμως, και τις συνήθειες των αστών λογίων, όπως η συμμετοχή και η οργάνωσή τους σε λέσχες και γυναικείες ομάδες.

Η πένα του αποδίδει επίσης σύμβολα, αξεσουάρ και τάσεις της μόδας, όπως άρχισαν να διαφαίνονται στο τέλος της δεκαετίας του 1880, προερχόμενες από τη Δύση. Σατιρίζει επίσης τους δυτικούς προοδευμένους λαούς (βλ. Μέρος Α΄, κεφ. Α 1), όταν τα συμφέροντά τους (οικονομικά ή πολιτικά) συγκρούονταν με τα αντίστοιχα ελληνικά. Διακωμωδεί, όμως, και τους μη δυτικούς λαούς, σύμφωνα με τη γενικότερη τάση των γελοιογράφων της εποχής του, προβάλλοντας την πολιτισμική υστέρηση των εθνικών «άλλων» γυναικών.

Οι σκιτσογράφοι, οι «ευγενείς αγωνιστές του καλάμου», στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου

Το επόμενο έντυπο που εμπεριέχει γελοιογραφίες και σκιτσογραφίες είναι το «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου. Στην αρχή της έκδοσης και κυκλοφορίας του, κατά τα έτη 1886-1900, όλες είναι ανυπόγραφες. Από το 1901 και μετά όμως αρχίζουν να φέρουν τις υπογραφές των δημιουργών τους: Δημήτρη Γαλάνη, Σταμάτη Σταματίου, Γεώργιου Κωνσταντινίδη, Κοσμά Θεοδωρίδη, Αντώνη Βώττη, Ηλία Κουμετάκη, Ανδρέα Παπαδόπουλου (Σύλβιου), Σοφοκλή Αντωνιάδη, Στέφανου Ξενόπουλου, Κωνσταντίνου Ρηγόπουλου, Παπατρέχα (Νικόλαου Κεσσανλή) και της Θάλειας Φλωρά-Καραβία.

Ξεκινάμε από το γνωστότερο της εποχής ζωγράφο και χαράκτη, Δημήτριο Γαλάνη, με μεγάλη φήμη και αίγλη. Ο δικός μας Γαλάνης, όπως τον αποκαλεί συντάκτης του «Ημερολογίου», διαθέτει «ταλέντο αυθόρμητο και νευρώδες»[399]. Ο Γαλάνης ήδη από το 1895 είχε μετοικήσει στο εξωτερικό, στο Παρίσι, όπου ζούσε εγκατεστημένος στη

[399]. Ανώνυμο, «Λόγιοι και καλλιτέχναι εν τω έξω Ελληνισμώ», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 30, 1915, σ. 80.

Μονμάρτη. Επιδόθηκε έτσι, ακολουθώντας τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές τάσεις και την παριζιάνικη καλλιτεχνική ατμόσφαιρα στην αναγέννηση της ξυλογραφίας αν και συνήθιζε να χαράζει περισσότερο χαλκογραφίες, και λιγότερο ξυλογραφίες, για την εικονογράφηση βιβλίων[400]. Στόχος ήταν η απόκτηση της αυτόνομης κι ανεξάρτητης εκφραστικής δυνατότητας και της αυθύπαρκτης καλλιτεχνικής υπόστασης[401]. Συνδέθηκε φιλικά και καλλιτεχνικά με πολύ σπουδαίους καλλιτέχνες κι ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, όπως οι Pablo Picasso, Henri Matisse και Raoul Dufy, από τους οποίους επηρεάστηκε όσον αφορά την τεχνική του. Με τη γελοιογραφία ασχολήθηκε κυρίως κατά τα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του πορείας, δημοσιεύοντας σκίτσα τόσο σε αθηναϊκά, πριν την μετοίκησή του στο εξωτερικό, όσο και σε γαλλικά[402] και γερμανικά φύλλα, μετέπειτα. Εδώ στο «Ημερολόγιον» πραγματεύεται το ζήτημα των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων: των εργατικών και αγροτικών, των υπηρετριών και χωρικών.

Ο πολυπληθέστερος σε σκιτσογραφίες όλων των σκιτσογράφων στο «Ημερολόγιον» είναι ο Ηλίας Κουμετάκης. Στην πλειονότητά τους αφορούν σε γυναίκες χαμηλών στρωμάτων με εμφανές το κωμικό στοιχείο. Έφτανε, μάλιστα, αρκετές φορές στο σημείο του χλευασμού, απεικονίζοντας τις ως καρικατούρες. Επιπλέον, καταδεικνύει, με πολύ έξυπνο τρόπο, το χαμηλό κύρος των επαγγελμάτων των γυναικών των εργατικών κι αγροτικών τάξεων και το ζήτημα της χαλαρής ηθικής τους. Στόχος είναι ο διαχωρισμός της πολιτισμικής ταυτότητας μεταξύ των ανώτερων και κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, που μεγάλωνε όλο και περισσότερο με την αστικοποίηση και τη βιομηχανοποίηση.

Ως καρικατούρα αποδίδει ο Ηλίας Κουμετάκης και τις άγαμες κοπέλες ή γεροντοκόρες, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: αδύνατο και οστεώδες σώμα, μυτερή

---

[400]. Ειρήνη Οράτη, Ειρήνη. «Εφαρμογές της χαρακτικής», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 7 Απριλ. 1996, σ. 16-17.

[401]. Χρύσανθος Χρήστου, *Έργα τέχνης από τη συλλογή της Βουλής των Ελλήνων*, 2η Έκδ. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2010, σ. 34˙Χρύσανθος Χρήστος, *Ελληνική τέχνη, νεοελληνική χαρακτική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994, σ. 21.

[402]. Στο Παρίσι εργάστηκε «στο περίφημο περιοδικό το RIRE και στην JOURNAL DU DIMANCHE.[…]. Συνεχίζει τη συνεργασία του με περιοδικά κυρίως χιουμοριστικά (ας μην ξεχνούμε ότι ο Γαλάνης άρχιζε να ζωγραφίζει και να καταγίνεται με τη γελοιογραφία) […] και σαν νέος Παρισινός Αριστοφάνης, να σατιρίσει τα πολιτικά και κοινωνικά ήθη της εποχής», (Κώστας Γιαννακός, «Δημήτρης Γαλάνης», *Ανεμούριον* (blog), 14 Σεπτεμβρίου 2017, https://anemourion.blogspot.gr/2017/09/blog-post_84.html).

μύτη, σχολαστικές και νευρωτικές κινήσεις.

Τους καθημερινούς, γραφικούς ανθρώπους της ελληνικής υπαίθρου και της πόλης επιλέγει για θέματα των σκιτσογραφιών του ο Σταμάτης Σταματίου, που διακρίνονται για το πηγαίο χιούμορ τους, χωρίς να λείπουν οι ευτράπελες καταστάσεις. Ο Δημήτρης Ψαθάς τον χαρακτήριζε «καλόκαρδο σατιρικό» και οι συντάκτες του «Ημερολογίου», το 1914 και το 1915 αντίστοιχα, «ευφυή, με έμφυτη κλίση και έρωτα στο είδος αυτή της τέχνης [της γελοιογραφίας-σκιτσογραφίας]»[403]. Ο Σταματίου δεν διστάζει να κρατήσει την ίδια επικριτική στάση κι απέναντι στις νεοπλουτικές διαθέσεις των αστών.

Μία άλλη όψη της ζωής των χαμηλότερων στρωμάτων απεικονίζεται σε σκίτσα με έντονο το κωμικοτραγικό στοιχείο από τον Γεώργιο Κωνσταντινίδη. Όμως, όμοια με τον Γαλάνη, καταφέρνει αργότερα, όταν πια έχει μεγαλώσει και ωριμάσει, να αποδεσμευτεί από την καθιερωμένη στάση των σκιτσογράφων απέναντι στις γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων. Τις προσεγγίζει με περισσότερο σκεπτικισμό και θετικό πνεύμα. Άλλωστε, και η οικογένειά του, ανήκοντας στην ανώτερη αστική τάξη, καθώς επαγγελματικά ασχολούνταν με το εμπόριο σταφίδας στη Σμύρνη, καταστράφηκε οικονομικά το 1922.

Από τον χώρο του Έξω Ελληνισμού, και συγκεκριμένα την Κωνσταντινούπολη, προέρχεται ο επόμενος σκιτσογράφος, ο Κοσμάς Θεοδωρίδης. Στην Πόλη άνθιζε η σάτιρα και η γελοιογραφία «ως μία των ωραίων εκδηλώσεων του Νεοελληνικού Πνεύματος»[404]. Θεωρούνταν, λοιπόν, πως προείχε στην τέχνη της χαρακτικής σε σχέση με τον ελλαδικό χώρο. Αρθρογράφος της εφημερίδας «Το Άστυ» κάνει σαφή μνεία στις ικανότητες των Κωνσταντινουπολιτών χειριστών των πιεστηρίων, σε αντίθεση με ορισμένους Αθηναίους που αδυνατούσαν να μορφωθούν γύρω από την τέχνη της χαρακτικής[405]. Αυτό οφείλεται, σύμφωνα και πάλι με τον ίδιο, στη μαλθακότητα και τη θεσιθηρία που διακατείχε τους Νεοέλληνες, λειτουργώντας ανασταλτικά στην ενασχόλησή τους με εργασίες πιο απαιτητικές, όπως η χαρακτική και τα πιεστήρια. Πίσω στο έργο του Θεοδωρίδη, αν και θεωρείται «αντρικός» σκιτσογράφος, είχε και η γυναίκα τη θέση της στο έργο του, η οποία είναι αριστοκρατική, όμορφη και

---

[403]. Ανώνυμο, «Εις νέος γελοιογράφος του Ημερολογίου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 18ος, 1903, σ. 373.
[404]. Ανώνυμο, «Η ελληνική γελοιογραφία εν Κωνσταντινουπόλει»..., σ. 356.
[405]. Μποέμ, «Αι εργαζόμεναι Αθήναι. Λιθογραφεία και βιβλιοδετεία»..., σ. 2.

καλλίγραμμη[406]. Δε διστάζει, όμως, να καυτηριάσει τις ενδυματολογικές υπερβολές, τη μεγαλομανία και την επιρροή που δέχονταν οι κυρίες των ανώτερων τάξεων από την ξενόφερτη μόδα.

Από ιδιαίτερο ταλέντο και ευφυέστατα σκίτσα γύρω από τα φλέγοντα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα[407] διακρίνεται κι άλλος γελοιογράφος από την Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για τον Κ. Ρηγόπουλο, δύο έργα του οποίου δημοσιεύονται στο «Ημερολόγιον» και αφορούν στην εξάρτηση των κυριών των μέσων και ανώτερων τάξεων από τη μόδα.

Την επίδραση των ξενόφερτων τάσεων της μόδας στις γυναίκες όχι μόνο των ανώτερων, αλλά και των κατώτερων στρωμάτων, πραγματεύεται ο επίσης Κωνσταντινουπολίτης Νικόλαος Κεσσανλής. Στην ηλικία των 52 ετών, μετεγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου δημοσίευε γελοιογραφίες σε διάφορα περιοδικά κι εφημερίδες χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Παπατρέχας. Εργάστηκε παράλληλα ως καθηγητής ζωγραφικής σε Γυμνάσιο Αρρένων κι ασχολήθηκε με την αγιογράφηση ναών (όπως τη μητρόπολη του Γρηγορίου Παλαμά)[408], για να εξασφαλίσει τα προς το ζην. Αποδέχεται τους κανόνες του ακαδημαϊκού ρεαλισμού, έχοντας σπουδάσει ζωγραφική και γλυπτική στη Ρώμη κι εργαστεί σε Ιταλία και Γαλλία[409]. Οι γελοιογραφίες του είναι καυστικές, σχολιάζοντας με έξυπνο τρόπο διάφορες καθημερινές καταστάσεις.

Με το ζήτημα της ενδυματολογίας των γυναικών, και κυρίως της μόδας των καπέλων, ασχολείται κι έτερος σκιτσογράφος: ο Αντώνης Βώττης. Ταυτόχρονα, καυτηριάζει τη μεγαλομανία πολλών νεόπλουτων αστών κυριών, χωρίς να ξεφεύγει εντελώς από τη διακωμώδηση των πτυχών της ζωής της χαμηλής (εργατικής) τάξης.

Όπως προειπώθηκε, οι σκιτσογράφοι του Έξω Ελληνισμού πρωτοπορούσαν και καινοτομούσαν. Μετά το 1922, όταν ήρθαν στην Ελλάδα με το κύμα των υπόλοιπων

---

406. Ανώνυμο, «Κοσμάς Θεοδωρίδης (TOGO), ο Πολίτης σκιτσογράφος-γελοιογράφος», *Greekcomics, 2018,* https://www.greekcomics.gr/forums/index.php?/topic/26840 Πρόσβαση 4 Οκτωβρίου 2018.
407. Ανώνυμο, «Η ελληνική γελοιογραφία εν Κωνσταντινουπόλει»..., σ. 356.
408. Αικατερίνη Κιλεσοπούλου, «Οι καλές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967.» Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008, Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων του ΙΚΕΕ (Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών) του ΑΠΘ, (Κωδ. GRI-2007-700).
409. Αναστασία Βουτσά, «Ο νεορεαλισμός του Νίκου Κεσσανλή και η σχέση του με το 'Tableau Vivant'», *Art Magazine,* 2014, http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/5483-neorealismos-toy-nikou-kessanli-kai-i-sxesi-toy- me-to-tableau-vivant

Μικρασιατών προσφύγων, έδωσαν νέα ορμή στην ελληνική γελοιογραφία. Ανάμεσα τους (πέρα από τους προαναφερθέντες Κωνσταντινουπολίτες Θεοδωρίδη, Ρηγόπουλο και Κεσσανλή) ξεχωρίζουμε τους Σοφοκλή Αντωνιάδη (ΣΟΦΟ) και Ανδρέα Παπαδόπουλο (Σύλβιος) από τη Σμύρνη. Ο νέος «αέρας» που έφεραν έσπρωξε περισσότερους εικαστικούς στον χώρο του σκίτσου, ενώ η κοινωνική και πολιτική σάτιρα εμπλουτίστηκε. Σε ό,τι αφορά στον Αντωνιάδη, δημοσιεύεται σκίτσο του στο «Ημερολόγιον» το 1917. Αναπαριστά μια Γερμανίδα καλλιτέχνιδα ενδεδυμένη σύμφωνα με τις επιταγές της νέας μόδας, τις νεόφερτες από την Ευρώπη.

Με τις νέες, όμως, επιταγές του συρμού ασχολήθηκε κι ο άλλος σκιτσογράφος, ο Ανδρέας Παπαδόπουλος. Ο Σύλβιος, όπως είναι το ψευδώνυμό του, ασχολείται ιδιαίτερα με τη σκιτσογράφηση της ζωής στη Σμύρνη, από όπου κατάγονταν. Ακολουθεί επίσης τον παραδοσιακό τρόπο απόδοσης των άγαμων γυναικών, βάσει του οποίου χλευάζονταν.

Το ζήτημα των ανύπαντρων γυναικών θίγει σε σκίτσο του και ο Στέφανος Ξενόπουλος, αδερφός του Γρηγόριου. Δημοσιεύονται ακόμα τρεις γελοιογραφίες του με γυναικείες φιγούρες που διακρίνονται για την ευφυΐα και τη λεπτότητα του δημιουργού τους[410].

Στο ίδιο έντυπο, το «Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, δημοσιεύονται επίσης σκίτσα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία, που αφορούν σε εικονογράφηση διηγημάτων[411]. Φαίνεται πως διατηρούσε μια άκρως θετική στάση απέναντι στις γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων (εργατικών και αγροτικών). Έτσι, στα σκίτσα της, που απεικονίζουν νησιώτισσες, δίνει την εικόνα των εξευγενισμένων, συνετών και απόλυτα σεβαστών γυναικών, αποφεύγοντας τη διακωμώδησή τους. Από τη ζωή των ανθρώπων της νησιωτικής Ελλάδας άντλησε τη θεματολογία της για την εικονογράφηση διηγήματος του Αλεξ. Μωραϊτίδη προβαίνοντας στην απόδοση των μορφών με απόλυτο σεβασμό[412]. Σύμφωνα με υποσημείωσή του, η «διακεκριμένη

---

[410]. Ανώνυμο, «Στέφανος Δ. Ξενόπουλος», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 13, 1898, σ. 38.

[411]. Όπως μας πληροφορεί το εισαγωγικό σημείωμα ενός διηγήματος του Π. Νιρβάνα, «Η εν Καΐρω γνωστή διαπρεπής καλλιτέχνις κ. Θάλεια Φλωρά Καραβία είχε την ευγενή καλοσύνην […] να εικονογραφήση το κάτωθι διήγημα του εγκρίτου και αγαπητού ημών συνεργάτου κ. Παύλου Νιρβάνα….» (Ανώνυμο, «Νησιώτικα διηγήματα. Τα σκυλιά», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, ετ. 25, 1910, σ. 65).

[412]. Σύμφωνα με υποσημείωσή του, η «…επί τη ευκαιρία μάλιστα των παρατιθεμένων σχετικών εικόνων,

ζωγράφος κυρία Θάλεια Φλωρά-Καραβία επίτηδες προς τούτο [το «Ημερολόγιον»] φιλοτέχνησε τις σχετικές εικόνες».

Ακολουθεί το σκίτσο μιας νησιώτισσας γεροντοκόρης από την εικονογράφηση ακόμα ενός διηγήματος του Π. Νιρβάνα. Με περισσή ευαισθησία αποδίδει την ψυχοσύνθεση της «μεγαλοκοπέλας» της νησιώτικης επαρχίας, αντιτιθέμενη στις σκληρές και κακόγουστες επικρίσεις που αφορούσαν στις γελοίες μανίες και στους επιτηδευμένους τους τρόπους. Συγκαταλέγεται, βεβαίως, στη μειοψηφία των καλλιτεχνών που επέλεξε την απόδοση με συγκεκριμένο τρόπο, δίνοντας παράλληλα μια απάντηση στα κακεντρεχή σχόλια που δέχονταν οι άγαμες γυναίκες. Άλλωστε, όπως έχει ειπωθεί, οι λόγιες και διανοούμενες διαχώριζαν τις αγωνιζόμενες και δραστήριες γυναίκες -που είτε εργάζονταν είτε ασχολούντο με την επιστήμη και τα γράμματα είτε ασκούσαν ενεργό φιλανθρωπικό έργο- από τις οκνηρές κι αδρανείς άγαμες γυναίκες.

Αλλά και στο επόμενο σκίτσο της, που δείχνει τη γυναίκα ενός καπετάνιου, σκιτσογραφεί με απόλυτο σεβασμό τον τρόπο ζωής της. Αυτήν τη φορά οι γραμμές είναι πιο νευρώδεις και πιο αδρές και τα περιγράμματα λιγότερο ευδιάκριτα. Βρισκόμαστε, άλλωστε, στο 1916, έχοντας ήδη η καλλιτέχνιδα ξεκινήσει να ενστερνίζεται πιο ρηξικέλευθες πρακτικές στην τέχνη της επηρεασμένη από το κίνημα του ιμπρεσιονισμού.

Ένα άλλο προσφιλές θέμα της Φλωρά αποτελούσε η απεικόνιση με σκίτσα των χωρικών γυναικών της υπαίθρου, τα οποία εξίσου φιλοτεχνούσε για να στολίσει τα διηγήματα γνωστών διηγηματογράφων, όπως οι Αλ. Παπαδιαμάντης, Π. Νιρβάνας, Ε. Ευστρατιάδης και Δημ. Βουτυράς. Στα τρία διηγήματα των συγγραφέων συναντούμε γυναίκες της ελληνικής υπαίθρου. Διαπιστώνουμε την ευνοϊκή μεταχείρισή τους από τη ζωγράφο, διατηρώντας και πάλι αποστάσεις από τους περισσότερους Έλληνες σκιτσογράφους και γελοιογράφους που επέλεγαν την κωμικοποίησή τους. Αποδίδει με συμπάθεια τις δυσκολίες των αγροτών, και ιδιαίτερα τις χωρικές, δείχνοντας απόλυτο σεβασμό στα ήθη, τις συνήθειες και τις παραδόσεις τους. Ακόμα, δεν φοβάται να δείξει τα συναισθήματά τους, έστω κι αν είναι αρνητικής απόχρωσης: θλίψης, θρήνου, πόνου.

τας οποίας επίτηδες προς τούτο εφιλοτέχνησεν η διακεκριμένη ζωγράφος κυρία Θάλεια Φλωρά Καραβία» (Ανώνυμο, «Ο Αναποδιασμένος (νησιώτικον διήγημα)», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 26, 1911, σ. 152).

Οι σκιτσογράφοι στην «Εφημερίδα των Κυριών»: λίγοι, αλλά δημιουργικοί

Όπως μας προϊδεάζει ο τίτλος του παρόντος κεφαλαίου, οι δημιουργοί των σκιτσογραφιών στο έντυπο είναι λίγοι αριθμητικά, όπως και οι σκιτσογραφίες τους.

Πρόκειται ουσιαστικά για τρεις σκιτσογράφους: τον Γ. Γκεϊβέλη, τη Θ. Φλωρά και τη Μ. Σκούφου. Ο πρώτος προέρχεται από την ομάδα των Κωνσταντινουπολιτών γελοιογράφων. Έχοντας δαιμόνιο «εμπνευσμένο και αμείλικτο»[413], ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την πολιτική γελοιογραφία, και μάλιστα με τα γεγονότα του Μακεδονικού Αγώνα και των Βαλκανικών Πολέμων.

Η Φλωρά είχε προβεί, με ζήλο και ενδιαφέρον, στην εικονογράφηση του διηγήματος της Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου, της πρώτης Ελληνίδας διηγηματογράφου. Μάλιστα, το 1909 δημοσιεύεται το βυζαντινό διήγημά της «Στο Μοναστήρι» «με τα υπό της κας Θάλειας Φλωρά τα γραφέντα σκίτσα»[414]. Είχε δημοσιευθεί σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά και αναδημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών», αντλούμενο από παλιό φυλλάδιο των Παναθηναίων, όπως μας πληροφορεί η Παρρέν.

Η επόμενη δημιουργός ενός σκίτσου μόδας είναι η Μ. Σκούφου. Ανήκει στις γυναίκες ζωγράφους του 19ου αιώνα με σπουδές στο Πολυτεχνείο, τον δρόμο στις οποίες άνοιξε η Σοφία Λασκαρίδου. Συμμετείχε στην πρώτη έκθεση του Παρνασσού το 1885. Μαζί της συμμετείχαν οι Μ. Αμοιραδάκη, Ε. Χατζηλαζάρου, Μ. Λύτσικα κ.ά. Εδώ, στην «Εφημερίδα των Κυριών», δημοσιεύονται δύο σκίτσα της προερχόμενα από το γυναικείο περιοδικό «Ελληνική Μόδα». Παρουσιάζουν την ενδυμασία και τις νέες τάσεις της εποχής, που σηματοδοτούσαν την ανάγκη της γυναίκας να ανεξαρτητοποιηθεί. Να κινείται πιο ελεύθερα στις εργασίες εκτός του οίκου της, με τις οποίες πλέον, στα 1915, άρχισε σταδιακά να ασχολείται. Σχεδίασε, επομένως, άνετα, μη εφαρμοστά ρούχα, καταργώντας τους κορσέδες και τα στενά εφαρμοστά ενδύματα.

---

[413]. Ανώνυμο, «Η ελληνική γελοιογραφία εν Κωνσταντινουπόλει»..., σ. 356.
[414]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Βυζαντινόν διήγημα. Στο Μοναστήρι. Εικονοφραφηθέν υπό Θαλείας Φλωρά. Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου», *Εφημερίς των Κυριών*, 964, 1909, σ. 605-614.

Οι φωτογράφοι στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: φωτογραφίες περιηγητών και πορτρέτα

Το «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου περιλαμβάνει αρκετές φωτογραφίες, με τις περισσότερες όμως να μη φέρουν την υπογραφή των φωτογράφων τους. Σε όσες γνωρίζουμε τους δημιουργούς τους, θα τις διαχωρίσουμε σε τρεις κατηγορίες: α) Όποιες τράβηξαν οι διάφοροι περιηγητές στα ταξίδια τους. Έστελναν τις εντυπώσεις τους από εξωτικά και μακρινά συνήθως μέρη στον φίλο και συνεργάτη τους Κων/νο Σκόκο. Εκείνος προέβαινε στη δημοσίευσή τους με τη μορφή του ταξιδιωτικού χρονικού. β) Πορτραίτα που τράβηξαν Έλληνες φωτογράφοι είτε εντός των συνόρων, στην Αθήνα ή σε άλλες πόλεις, είτε εκτός σε περιοχές του «Έξω Ελληνισμού». γ) Φωτογραφίες ξένων φωτογράφων που αντέγραφαν από ξένα περιοδικά.

Ορισμένοι από τους Έλληνες φωτογράφους-περιηγητές είχαν ως σκοπό να αποδείξουν και να τεκμηριώσουν την ελληνικότητα των περιοχών που επισκέπτονταν και φωτογράφιζαν. Περιοχές που ήταν είτε αλύτρωτες είτε προς προσάρτηση είτε νεοπροσαρτηθείσες. Κι όλο αυτό συνέβαινε στο πλαίσιο της καλλιέργειας της ελληνικής εθνικής συνείδησης ενάντια στην πολιτική του εθνισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Όταν, όμως, φωτογράφιζαν τους μακρινούς «άλλους», το μοτίβο άλλαζε. Η έμφαση τότε δίνεται στη διαφορετικότητά τους από τα δυτικά πρότυπα και στην υποτίμηση των «άλλων» πολιτισμών. Προωθούνταν, έτσι, η πλατιά διαδεδομένη αντίληψη πως οι μη Δυτικοί (π.χ., οι Ινδιάνοι) ανήκουν στην ομάδα των ανθρώπων που, όπως τα παιδιά και οι ηλίθιοι, στερούνταν της ικανότητας να συλλογίζονται με όρους αφηρημένους και θεωρητικούς[415].

Η μόνη περίπτωση που εξαλείφονταν η εμμονή στις στερεοτυπικές αντιλήψεις εις βάρος των μακρινών ή και κοντινότερων «άλλων» ήταν όταν οι φωτογράφοι εφάρμοζαν τη μακρινή λήψη φωτογράφησης. Έδιναν τότε έμφαση στην προβολή του περιβάλλοντα χώρου και των λοιπών πολιτιστικών στοιχείων, μακριά από τις επιτηδευμένες στάσεις των στούντιο ή του σαλονιού. Με αυτόν, τον τελευταίο τρόπο, συνήθιζαν να

[415]. Τζον Λοκ όπ. αναφ. στο Stuart Hall, «Η Δύση και οι λοιποί» στο επιμ. Stuart Hall and Bram Gieben, ό.π., σ. 453-454.

φωτογραφίζουν τους αστούς. Την περίοδο ειδικότερα που εκείνοι ισχυροποιούνταν στο εμπόριο ή τον βιομηχανικό και τραπεζικό τομέα η φωτογραφία χρησιμοποιείτο ως μέσο διαφοροποίησής τους από τα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα και προβολής της υπεροχής τους.

Με τον ίδιο θετικό τρόπο, όμως, αντιμετώπιζαν και τους ομόθρησκους λαούς, όπως τους Ρώσους, που μοιράζονταν, λόγω της ορθόδοξης παράδοσης, κοινές συνήθειες και αξίες. Σύμφωνα με τον περιηγητή Θ. Ξένο, μάλιστα, φέρουν, πέρα από το κοινό στοιχείο της θρησκείας με τους Έλληνες, την κοινή αγάπη για την πατρίδα[416].

Σαφώς πιο προοδευτικοί φαίνεται να είναι οι δημιουργοί-φωτογράφοι των πορτρέτων, που αποτελούν τη δεύτερη ομάδα των φωτογραφιών που δημοσιεύονται στο «Ημερολόγιον». Η πρώτη φωτογραφία-πορτραίτο τραβήχτηκε στο «απαράμιλλο αθηναϊκό φωτογραφείο του κ. Ξανθόπουλου του κατέχοντος αναμφισβήτητα τα σκήπτρα της εν Ελλάδι φωτογραφικής», όπως μας πληροφορεί η λεζάντα («Εθνικόν Ημερολόγιον», 1910). Ο Επαμεινώνδας Ξανθόπουλος φαίνεται πως ασπάζονταν το κίνημα της καλλιτεχνικής φωτογράφησης. Δεν απεικόνιζε αντικειμενικά την πραγματικότητα, αλλά εκφράζονταν συναισθηματικά και γνωστικά, υιοθετώντας περίτεχνες μεθόδους στην εκτύπωση. Η τελική εικόνα του επεδίωκε να απομακρύνεται από τη σαφή αποτύπωση του αρνητικού, δίνοντας την εντύπωση χαρακτικού ή ζωγραφικού έργου[417]. Προσπαθούσε να αποδώσει το συναίσθημα της εικονιζομένης, τονίζοντας ιδιαίτερα τα μάτια και το βλέμμα της, όπως πλαισιώνονται από μεγάλα τοξωτά φρύδια, αγνοώντας τις συμβάσεις περί της κλασικής ιδανικής ομορφιάς.

Ο Κ. Άννινος φαίνεται επίσης προοδευτικότερος σε ό,τι αφορά στη φωτογραφία-πορτραίτο μιας νεαρής κοπέλας. Χρησιμοποιώντας την τεχνική της φωτοσκίασης, πετυχαίνει ένα νέο ύφος, απορρίπτοντας το χάσιμο του βλέμματος στο άπειρο και το καθιερωμένο μάζεμα των μαλλιών στον τυπικό κότσο, καθώς έχει τα μαλλιά ελεύθερα λυμένα κάτω.

Μετά το 1900, ο αριθμός των Ελλήνων φωτογράφων, λόγω της αυξημένης προσφοράς εργασίας, αρχίζει να επεκτείνεται σε περιφερειακά κέντρα του τότε

---

[416]. «…ούτω και παρά τοις Ρώσσοις, πατρίς και θρησκεία τόσον ακριβώς και τελείως συγχέονται αλλήλαις» (Θεόδωρος Ξένος, «Αναμνήσεις εκ Ρωσσίας. Το Κίεβον», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 27, 1912, σ. 252).

[417]. Φανή Κωνσταντίνου, «Η φωτογραφία στις αρχές του 20ου αι»..., σ. 4.

επίσημου ελληνικού κράτους, μακριά από την πρωτεύουσα και τον Πειραιά. Έτσι διαθέτουμε δύο φωτογραφίες του φωτογράφου Κ. Τσίπη από την περιοχή της Φωκίδας.

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στις ελληνικές παροικίες, όπως η Τραπεζούντα, από όπου προέρχεται η επόμενη φωτογραφία των αδερφών Κακούλη. Το φωτογραφείο τους βρισκόταν στον κεντρικό εμπορικό δρόμο της πόλης με την επωνυμία «Mer Noir» (Μαύρη Θάλασσα) λειτουργώντας από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 από τον Κυριάκο Κακούλη. Ο Μιλτιάδης μετέβη στο Παρίσι, όπου σπούδασε φωτογραφία και διακρίθηκε σε διαγωνισμούς. Κατόπιν επέστρεψε στην Τραπεζούντα, όπου ξεκίνησε να εργάζεται στο οικογενειακό φωτογραφείο. Μετά τον διωγμό του Ελληνισμού από τα πατρογονικά τους χώματα, οι δύο αδερφοί συνέχισαν τη δραστηριοποίησή τους στην Αθήνα, έχοντας αφήσει χιλιάδες πλάκες -πλούτο ανεκτίμητο- κι ολόκληρο το μαγαζί τους στα χέρια κάποιου άγνωστου Τούρκου αξιωματικού[418]. Τόσο οι γωνίες λήψης των φωτογραφιών τους όσο κι οι φωτοσκιάσεις κι οι προοπτικές φανερώνουν τον επαγγελματισμό και το μεράκι τους. Η συγκεκριμένη φωτογραφία αποτελεί πορτρέτο ενός ζευγαριού Τραπεζούντιων που φορούν τις πανηγυρικές κι εορτάσιμες ενδυμασίες του τόπου τους.

Παραδοσιακή φορεσιά, την ανδρική του τσολιά με εμφανή τα ανδροπρεπή στοιχεία, συναντούμε και στην «παλιά δυσεύρετη φωτογραφία»[419] της αγωνίστριας Μαργαρίτας Μπασδέκη. Αν και η υπογραφή του φωτογράφου είναι δυσδιάκριτη, εικάζουμε, λαμβάνοντας υπόψη τους λατινικούς χαρακτήρες της, πως τραβήχτηκε από τον φιλέλληνα Άγγλο δημοσιογράφο και πολεμικό ανταποκριτή των «Times» Κάρολο Ογλ. Κατά τη διάρκεια της επανάστασης της Θεσσαλίας το 1878, έφτασε στο Πήλιο για να καλύψει τα γεγονότα, μεταξύ των οποίων και τη μάχη της Μακρινίτσας εναντίον των Τούρκων, όπου πολέμησε και η Μαργαρίτα Μπασδέκη.

Επιστροφή στις δυτικές συμβάσεις παρατηρούνται στις φωτογραφίες-αντιγραφές ξένων φωτογράφων. Παρουσιάζουν την παραδοσιακή εμφάνιση των ανατολιτισσών χορευτριών, με το στοιχείο του οριενταλισμού να είναι παρόν και εμφανές, θυμίζοντάς μας τις φωτογραφίες των Ελλήνων φωτογράφων-περιηγητών από τις εξορμήσεις τους

---

418. Νίκη Μαρκασιώτη, *Εύξεινος Πόντος. Φωτογραφικό λεύκωμα των αδελφών Κακουλίδη*. Αθήνα: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, 2010.

419. Γεώργιος Αδρακτάς, «Εις την Ηρωίδαν της Μακρυνίτσης Μαργαρίταν Π. Μπασδέκη [αγωνισθείσαν επί του Σαρακηνού κατά τήν επανάστασιν του 1878]», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 12, 1897, σ. 223.

στους μακρινούς, τους θεωρούμενους εξωτικούς προορισμούς.

«Εφημερίς των Κυριών»: το πολυπληθέστερο έντυπο με δημιουργίες φωτογράφων

Η «Εφημερίς των Κυριών» περιλαμβάνει συνολικά τις περισσότερες φωτογραφίες από όλα τα έντυπα. Πολλές αποτελούν παραγωγή της Στεφ. Φωτιάδου, της ερασιτέχνιδος φωτογράφου, όπως επακριβώς αναφέρεται. Είναι, από τη μία πλευρά, προοδευτικό πως το έντυπο φιλοξενεί τις φωτογραφίες μιας γυναίκας φωτογράφου. Από την άλλη πλευρά, όμως, η ίδια δίνει βαρύτητα στο θρησκευτικό και πατριωτικό στοιχείο. Διαπιστώνουμε, έτσι, για άλλη μία φορά, πως στη συνείδηση των καλλιτεχνών-φωτογράφων θρησκεία και πατρίδα είναι έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες κι αξίες ανυπέρβλητες.

Αρκετές φωτογραφίες στην «Εφημερίδα των Κυριών» απεικονίζουν γυναικεία μέλη της βασιλικής οικογένειας. Οι ίδιες, όπως και τα υπόλοιπα της βασιλικής Αυλής, φωτογραφίζονταν από συγκεκριμένους φωτογράφους. Καθένας από αυτούς έφερε τον τίτλο «Φωτογράφος της Α.Μ. του Βασιλέως» ή «Φωτογράφος της Βασιλικής Οικογενείας» που θεωρούνταν από τις υψηλότερες διακρίσεις[420]. Ο πιο αγαπημένος όλων τους υπήρξε ο γερμανικής καταγωγής και μόνιμα εγκατεστημένος στην Αθήνα Carl Boeringer. Αναλάμβανε εξωτερικές φωτογραφήσεις κτιρίων, καταστημάτων και οδών, αλλά υπήρξε το ίδιο εξαιρετικός κι ευρηματικός στο στούντιο. Οι πόζες που έδινε στους φωτογραφούμενους ήταν ευρηματικές και ο φωτισμός του πρωτότυπος και ιδιαίτερα μελετημένος. Διακρίνεται για τη χάρη και την κομψότητα των έργων του, που οφείλονται στην καλλιτεχνική του ευαισθησία και στον κοσμοπολίτικο αέρα των πελατών του.

Ο πρώτος επίσημος φωτογράφος της βασιλικής αυλής υπήρξε ο Π. Μωραΐτης, ο «Φωτογράφος της Α.Μ. Βασιλέως»[421] για την περίοδο 1859-1889. Αρχικά έμαθε την τέχνη της φωτογραφίας κοντά στον Αθανάσιο Κάλφα, που είχε έρθει από το Παρίσι,

---

[420]. Φανή Κωνσταντίνου, «Η φωτογραφία στις αρχές του 20ου αι»..., σ. 5.
[421]. Άλκης Ξανθάκης, «Η Αθήνα των πρώτων Αθηναίων φωτογράφων», *Ανεμούριον* (blog), 14 Φεβρουαρίου 2015, https://anemourion.blogspot.com/2018/03/h.html?q=Η+αθηνα+των+πρωτων+φωτογράφων

ενώ αργότερα πήγε στη Βιέννη για να τελειοποιηθεί στο ρετούς. Προγενέστερός του υπήρξε ο Φίλιππος Μαργαρίτης, ζωγράφος και «πατριάρχης της ελληνικής φωτογραφίας»[422], που από το 1842 υπήρξε καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών. Άνοιξε το φωτογραφείο του στην Αθήνα, πολύ νωρίς, το 1849. Για περίπου μία δεκαετία παρέμεινε ο μοναδικός επαγγελματίας φωτογράφος στην πόλη, αναπτύσσοντας στενούς επαγγελματικούς δεσμούς με τη βασιλική Αυλή. Φωτογράφος της υπήρξε και ο Μαρτιμιανάκης, ειδικότερα του Διαδόχου, λαμβάνοντας όμως πανταχόθεν παραγγελίες.

«Πανδώρα» και «Ευτέρπη»: τα έντυπα με τα λιγότερα έργα δημιουργών από την τέχνη της ζωγραφικής

Η «Πανδώρα» και η «Ευτέρπη», πέρα από τα έργα της χαρακτικής, περιλαμβάνουν πολύ λίγα έργα ζωγραφικής ξένων καλλιτεχνών (μόλις 9). Αμφότερα έχουν συντηρητική φυσιογνωμία ως προς την «πινακοθήκη» των σελίδων τους. Περιλαμβάνουν, ωστόσο, κάποια προοδευτικά στοιχεία που εντοπίζουμε σε έργα μεγάλων και θρυλικών ζωγράφων.

Ξεκινώντας από την «Πανδώρα», όλα τα έργα εντάσσονται σε παλαιότερα καλλιτεχνικά ρεύματα (αναγεννησιακή ζωγραφική, μπαρόκ και ρομαντισμό). Το προοδευτικότερο στοιχείο όλων εντοπίζουμε στον Ντύρερ και την ξυλογραφία του «Η Μελαγχολία».

Περίπου την ίδια αίσθηση αποκομίζουμε και από τους δύο επόμενους καλλιτέχνες της ύστερης αναγεννησιακής ζωγραφικής, Ραφαήλ και Κορέτζο (το πραγματικό του όνομα ήταν Antonio Allegri da Correggio).

Επηρεασμένος από την ιταλική ζωγραφική υπήρξε και ο Νικολάες Πίτερσον Μπέρχεμ, που ανήκε στη δεύτερη γενιά των Ολλανδών ζωγράφων. Από τους ζωγράφους Μπαρτολομέο Εστέμπαν Μουρίλλο και Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς, έργα τους συναντούμε επίσης στην «Πανδώρα». Αντιθέτως, ο Νικολά Πουσέ αποτέλεσε σημαντικό εκπρόσωπο του κλασικού γαλλικού μπαρόκ, αντλώντας τη θεματολογία του από τις βιβλικές περιγραφές και την αρχαιότητα.

---

[422]. Άλκης Ξανθάκης, ό.π., https://anemourion.blogspot.com/2018/03/h.html?q=H+αθηνα +των+πρωτων φωτογράφων

Από το κίνημα του ρομαντισμού επηρεάστηκε ο Ευγένιος Tourneux, έργο του οποίου δημοσιεύεται στην «Ευτέρπη». Εκτός από ζωγράφος, υπήρξε συγγραφέας ποιητής και φίλος των ομοεθνών του ζωγράφων Eugène Delacroix and Ernest Hébert. Στο έργο του είναι εμφανή τα στοιχεία της σχολής του ρομαντισμού: η απελευθέρωση από τα σφιχτά δεσμά της λογικής και η έκφραση του συναισθήματος.

Επηρεασμένη αρχικά από τον νεοκλασικισμό και μετέπειτα από τον ρομαντισμό υπήρξε η ζωγράφος Λουίζ-Ελίζαμπεθ Λεβρύν, με έργα της να δημοσιεύονται σε «Ευτέρπη» και «Πανδώρα». Υπήρξε θιασώτρια του ροκοκό, προσθέτοντας κάποια νεοκλασικιστικά στοιχεία στην τεχνική της, κι επίσημη πορτρετίστα της Μαρίας Αντουανέτας. Δε δίστασε, μάλιστα, να τη ζωγραφίσει φορώντας της μόνο ένα λευκό βαμβακερό ένδυμα, προκαλώντας σκάνδαλο στην πουριτανική γαλλική κοινωνία. Υπήρξε γενικότερα αντισυμβατική, χωρίς να φοβάται τις αντιδράσεις της κοινής γνώμης. Στο έργο της «Αυτοπροσωπογραφία με τη θυγατέρα της Julie», που εκτέθηκε στο Salon des Artes στο Παρίσι, χαμογελά δείχνοντας τα δόντια της, στοιχείο σπάνιο σε προσωπογραφίες ευγενών.

Στο Salon του Παρισιού, κάνοντας την πρώτη εμφάνισή του το 1817, παρουσίασε τη δουλειά του ένας ακόμα Γάλλος ζωγράφος και λιθογράφος, ο Alexis Victor Joly. Ανήκει στους καλλιτέχνες που ζωγράφισαν τοπία από την Αθήνα και την ελληνική ύπαιθρο. Τα παρουσίασε, μάλιστα, στο γαλλικό κοινό έχοντας ως ερέθισμα το έργο του Βρετανού λογοτέχνη και ζωγράφου W. Haygarth, που έγραψε ποιήματα με θέμα την αναγέννηση της υπόδουλης Ελλάδας. Για άλλη μια φορά προβάλλεται η εμμονή στην προγονολατρεία και η ανάδειξη του εθνικού εαυτού, άρρηκτα συνδεόμενου με το ένδοξο παρελθόν.

Περισσότερο ρηξικέλευθος, όμως, φαίνεται να είναι ο Jacob B. Schoener, δημιουργός της εικόνας του «περιώνυμου γερμανικού ποιήματος Νιβελούγγεν», που επίσης δημοσιεύεται στην «Ευτέρπη». Ο καλλιτέχνης, πολύ καλός γνώστης της γερμανικής γλώσσας, μελέτησε το περιώνυμο ποίημα. Η προοδευτικότητά του θίγοντας τον έρωτα μεταξύ δύο νέων -θέμα ταμπού της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου- μάς παραπέμπει στην ανάλογη προοδευτική στάση του απέναντι στους ιθαγενείς της Αμερικής. Όπως προκύπτει από την ανάγνωση του ταξιδιωτικού ημερολογίου του, τίθετο ανοιχτά υπέρ των «φτωχών Ινδιάνων» και της αντίστασης που επέδειξαν έναντι

της αυθαιρεσίας των λευκών.

Με την απόδοση των μαύρων της Αμερικής ασχολήθηκε και ο Hammatt Billing, δημιουργός των γκραβουρών του βιβλίου της Χάριετ Μπίτσερ Στόου «Η Καλύβα του Μπάρμπα-Θωμά». Αρχικά έξι ολοσέλιδες γκραβούρες του περιλήφθηκαν στις σελίδες του βιβλίου. Αργότερα όμως, μετά τη μεγάλη ζήτησή του και αφού επαναδημοσιεύτηκε, το 1853, προέβη στη δημιουργία και δημοσίευση συνολικά 117 γκραβουρών. Μια κίνηση ασυνήθιστη τόσο ως προς την εικονογράφηση βιβλίου με μεγάλο αριθμό χαρακτικών όσο και αναφορικά με το ευαίσθητο θέμα της εκμετάλλευσης της μαύρης φυλής στην Αμερική.

Με τη χαρακτική, όμως, ασχολήθηκε και ο Antoine-Laurent Castellan (Γαστλάκης). Υπήρξε εξοικειωμένος με την Ανατολή, όπου είχε επισκεφθεί μερικές χώρες κι από όπου προέρχεται η θεματολογία αρκετών έργων του. Είχε επισκεφθεί, πιο συγκεκριμένα, την Τουρκία και την Ελλάδα, η οποία θεωρείτο χώρα της Ανατολής ως τμήμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Απεικόνιζε σε χαρακτικά τις εικόνες από τις χώρες που επισκεπτόταν και τα έστελνε στη Γαλλία (χώρα καταγωγής του) με τη μορφή επιστολών.

«Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: το πρώτο σε πλήθος έντυπο με έργα ζωγράφων

Το «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου περιλαμβάνει τα περισσότερα έργα ζωγράφων. Κάποια εξ αυτών είναι έργα γυναικών καλλιτέχνιδων: Ελληνίδων (των Θάλειας Φλωρά-Καραβία, Κικής Γιαννοπούλου και Παντελέοντος) και ξένων (των Susanne Granitsch, Virginie Demont-Breton και Melle Michand).

Σε ό,τι αφορά στα ενυπόγραφα έργα, ξεκινούμε από τους ζωγράφους της ρωσικής σχολής: Anton Klamroth -που, παρά τις σπουδές του στη Γερμανία, αποφάσισε να εργαστεί ως ελεύθερος επαγγελματίας στο Βερολίνο-, Jakoff Jakovievitch Kalinitchenko, Ρέπιν -που ανήκει στους καθαυτού ρεαλιστές ζωγράφους-, Κασάτκιν, Μακόφσκι και Χομ. Διαπιστώνουμε την πρωτοποριακή καλλιτεχνική στάση και τη ρεαλιστική ματιά που ακολουθούσαν στα έργα τους. Αναπαριστούσαν θέματα με πρωτότυπες τεχνικές παρουσιάζοντας την πραγματική ζωή των ανθρώπων των χαμηλών

στρωμάτων (αγροτών και εργατών) με έντονο το στοιχείο της αντίδρασης στην ακαδημαϊκή ζωγραφική. Πλησίαζαν την καθημερινότητα, και μάλιστα τις οδυνηρές πλευρές της, όπως του θανάτου και της απώλειας, για να τις κατανοήσουν και να τις μεταλλάξουν. Ξεπερνούσαν τις συμβάσεις του ακαδημαϊκού ρεαλισμού και τις ρομαντικο-ρεαλιστικές τάσεις της Δύσης, όντας κριτικοί κι ηθογραφικοί.

Η τόλμη των Ρώσων καλλιτεχνών και η αποφυγή του μελοδραματισμού και του στείρου λυρισμού φαίνεται πως συνεχίζεται και στο επόμενο έργο της ρωσικής καλλιτεχνίας, με τίτλο «Ο Τυφλός Μουσικός», χωρίς να αναφέρεται το όνομα του καλλιτέχνη. Η όλη σύνθεση περιέχει τολμηρά και αντισυμβατικά στοιχεία με έκδηλες ιμπρεσιονιστικές πινελιές και εμφανή την έκφραση των συναισθημάτων των μορφών.

Όμως, και αρκετοί άλλοι ζωγράφοι, από τη Δυτική Ευρώπη, ακολουθούσαν την ίδια πρωτοποριακή γραμμή αντιτιθέμενοι στο κατεστημένο της ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Ξεκινούμε από τον Paul Delaroche, που παρότρυνε τους συναδέλφους του να βγαίνουν από το ατελιέ τους και να ζωγραφίζουν στον ανοιχτό, πραγματικό κόσμο.

Εδώ εντάσσονται και οι επόμενοι προοδευτικοί καλλιτέχνες: Fr. Millet και Jules Breton. Η προοδευτικότητά τους, όπως και των Ρώσων συναδέλφων τους, συνίσταται στον άκρως ρεαλιστικό τρόπο απόδοσης της ζωής των χωρικών, ενστερνιζόμενοι το κίνημα του ρεαλισμού. Ήταν οι πρωτοπόροι στην αγροτική ηθογραφία, και ιδιαίτερα ο Millet, μια και οι ίδιοι κατάγονταν από αγροτικές οικογένειες. Απεικόνιζαν την καθημερινή ζωή των αγροτών με αξιοπρέπεια και σεβασμό, αποφεύγοντας την περιττολογία, τη λοιδορία και τη χυδαιότητα.

Τον ίδιο ρεαλισμό συναντούμε στους πίνακες των Γουμάν, Colmaire και René Rousseau Decelle, με τίτλους που αντλούσαν επίσης από την αγροτική ζωή. Η αίσθηση που εκλαμβάνει ο θεατής είναι ο σεβασμός προς τον μόχθο των αγροτών και η ταύτιση με τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν στις εργασίες τους. Ο René Rousseau Decelle, μέλος του Salon των Γάλλων Καλλιτεχνών, είναι ο συντηρητικότερος όλων. Ακολουθεί τους κανόνες ως προς την απόδοση της φύσης, την αρμονική σύνθεση και τη συμμετρική διάταξη.

Έκδηλη είναι επίσης η επίδραση των κανόνων της επίσημης ακαδημαϊκής τέχνης, σε συνδυασμό με τον ρομαντισμό, στο επόμενο έργο, με τίτλο «Ειδύλλια των Αγρών», δυστυχώς ανυπόγραφο. Ο ερωτισμός είναι διάχυτος, όπως και το μήνυμα της

χαλαρότερης ηθικής των γυναικών της υπαίθρου. Επίσης η ελεύθερη έκφραση του συναισθήματος του έρωτα φαίνεται πιο επιτρεπτή στη Δυτική Ευρώπη σε σχέση με την Ελλάδα, όπου θεωρείτο (πέρα από τις σκιτσογραφίες και τις γελοιογραφίες) απαγορεύσιμος, σκανδαλώδης και ανήθικος.

Στα έργα των Greuze, Εμμανουήλ Λαμπάκη και Ευάγγελου Ιωαννίδη, με εικόνες γυναικών από τα χαμηλά στρώματα, είναι επίσης εμφανή τα στοιχεία του ρεαλισμού. Ο τελευταίος ειδικά ξεφεύγει από τα στεγανά της ακαδημαϊκής τέχνης, που προϋπέθετε μεγαλοπρεπή και πομπώδη θέματα με εμφανή ιμπρεσιονιστικά στοιχεία στην τεχνική του.

Εμφανής είναι ο ρεαλισμός και στο έργο του Julius von Payer. Απεικονίζει, με άκρως ρεαλιστικό τρόπο, τόσο τη διαδικασία της επιστροφής ενός στρατιώτη από τον πόλεμο όσο και τις καταστάσεις που καλείτο να αντιμετωπίσει. Άλλωστε, και ο καλλιτέχνης υπήρξε αξιωματικός του Αυστροουγγρικού στρατού, καθηγητής Στρατιωτικής Ακαδημίας και εξερευνητής του Βορείου Πόλου. Την ίδια αίσθηση της επιρροής του ρεαλισμού συναντούμε στο έργο του William Adolphe Bouguereau. Αρχικά υπήρξε θιασώτης της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, ακολουθώντας τις παραδοσιακές της τεχνικές. Προς το τέλος της καριέρας του, όμως, έχασε τη γυναίκα του και τον γιο του σε βρεφική ηλικία. Τότε «επαναστάτησε» κι εξελίχθηκε σε ένθερμο υποστηρικτή της φοίτησης των γυναικών σε Σχολές Καλών Τεχνών, όπως τη Γαλλική Ακαδημία, χρησιμοποιώντας τη φήμη και την επιρροή του. Σε μεγάλη ηλικία, μάλιστα, παντρεύτηκε μια καλλιτέχνιδα, μαθήτρια του.

Από εκεί και πέρα, τα υπόλοιπα έργα ζωγραφικής τελούν υπό το πρίσμα του ρομαντισμού. Μικρή εξαίρεση αποτελούν εκείνα των L. Grosio, Kraus που έδινε βαρύτητα στην έκφραση των συναισθημάτων, και της Melle Michand. Οι καλλιτέχνες αυτοί επιλέγουν σκληρά θέματα, όπως ο θάνατος και η ασθένεια, όμοια με τους Ρώσους συναδέλφους τους. Για την ακρίβεια, βρίσκονται στο μεταίχμιο της ρεαλιστικής και της επίσημης ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Έχοντας μια ρεαλιστικο-ρομαντική τάση, φανερώνουν ροπή προς την επίμονη και λεπτομερειακή περιγραφή, καταλήγοντας τελικά σε μια άτολμη και συμβατική επίσημη αστική τέχνη. Εφαρμόζουν τυποποιημένους κανόνες αναφορικά με την απόλυτη ισορροπία στη διάταξη των μορφών, προσοχή στην τεχνική τελειότητα και περιγραφική λεπτομέρεια, στην

απόδοση των σχημάτων και των γραμμών στον διάκοσμο των σπιτιών.

Τα επόμενα έξι έργα φέρουν όλα τα χαρακτηριστικά της επίσημης ακαδημαϊκής τέχνης και της σχολής του ρομαντισμού. Ξεκινούμε από τους κλασικούς-παραδοσιακούς καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν κατά τον 17ο, τον 18ο και το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (1850-1900 περίπου). Υπήρξαν θιασώτες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και μέλη επίσημων συνδέσμων καλλιτεχνών. Ξεκινάμε από τον Χέραρντ τερ Μπορχ, που ανήκει στους Ολλανδούς ζωγράφους της χρυσής ολλανδικής εποχής στη ζωγραφική (του 17ου αιώνα), απεικονίζοντας σκηνές της καθημερινότητας και προσωπογραφίες. Όσο για τους υπολοίπους, πρόκειται για τους Paul-Marie Lapierre-Renouard, Charles Chaplin, Hans Zatzka, Robert Hahn, Harry Winebrenner, Carl Schwenninger, Bartolomeo Giuliano, Alexander Fourier, Georges Tiret, A. Riesen, Maurice Chabas, Marie Augustin Zwiller, F. Feler, Albert Joseph Moore, Rene-Xavier Francois Prinet, A. Romes, M. Rieder, Bail, Jean-Léon Gérôme, Auguste Émile Bellet και L. Delachauxe.

Συνεχίζουμε με τους L. Grocio, Greuze, E. Czech, René Rousseau Decelle και Fr. Boucher. Στον πρώτο είναι εμφανή τα στοιχεία του ρομαντισμού (στις περιγραφικές λεπτομέρειες, την περιττολογία και το ρητορικό σχήμα) σε συνδυασμό με άλλα που παραπέμπουν στο κίνημα του νεοκλασικισμού, όπως τα αρχαιοελληνικά στοιχεία στην πρόσοψή του κτιρίου. Εμφανής είναι παράλληλα ο στερεοτυπικός τρόπος προσέγγισης του ανατολίτικου πολιτισμού με άκρως υποτιμητικούς όρους για τους «άλλους», μη Δυτικούς.

Ακόμα πιο έντονο το ρομαντικό στοιχείο και μεγαλύτερη υπακοή στις συμβάσεις και τους κανόνες της ακαδημαϊκής τέχνης συναντούμε στα έργα των επόμενων ζωγράφων. Ειδικότερα ο Αυστριακός Emil Czech φέρει ομοιότητες με τον Ιακωβίδη. Είναι παρόν και στους δύο το κατεξοχήν στοιχείο της επίσημης ζωγραφικής: του αργού περάσματος από το φως στη σκιά, για να δοθεί η εντύπωση της στρογγυλότητας και του όγκου.

Επιρροές από τον ρομαντισμό παρουσιάζει και το έργο του Z. Nagy, Ούγγρου ζωγράφου, με σπουδές, πέρα από την Ακαδημία των Τεχνών της πατρίδας του, στην αντίστοιχη του Παρισιού. Γνήσιος εκπρόσωπος της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, γνωστότερα έργα του αποτελούν οι βιβλικές εικόνες και τα πορτρέτα. Ακόμα συντηρητικότερος, όμως, μοιάζει να είναι ο Fr. Boucher, οπαδός και θιασώτης του

ροκοκό. Αποδίδει με άφθονο συναισθηματισμό, ερωτισμό και λεπτομερειακή διακόσμηση ειδυλλιακές σκηνές σε μαγικά κι ονειρεμένα τοπία.

Κατά τα άλλα, οι Έλληνες ζωγράφοι των οποίων έργα δημοσιεύονται στο «Ημερολόγιον», οι Νέστορας Βαρβέρης, Φρίξος Αριστεύς, Νικηφόρος Λύτρας, Ευάγγελος Ιωαννίδης, Θεόδωρος Ράλλης, Νικόλαος Αλεκτωρίδης, Θεοφάνης Δημητρίου και Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, παραμένουν πιστοί στους κώδικες της ακαδημαϊκής τέχνης. Οι περισσότεροι είχαν στο ενεργητικό τους σπουδές σε μητροπόλεις της Ευρώπης (Παρίσι ή Μόναχο), όπου και διέπρεψαν. Μετέβησαν εκεί είτε επειδή τους το επέτρεπε η οικονομική τους κατάσταση είτε πετυχαίνοντας κάποιου είδους υποτροφία. Αναλάμβαναν επίσης καθήκοντα δασκάλων μυώντας στα μυστικά της τέχνης τους νεότερους καλλιτέχνες, με σημαντικότερους τους Νικηφόρο Λύτρα, Γεώργιο Ιακωβίδη και Νικόλαο Γύζη.

Κατεξοχήν ζωγράφος της γαλλικής ακαδημαϊκής σχολής, που μετέβη για σπουδές στο Παρίσι, υπήρξε ο Θεόδωρος Ράλλης. Δημοσιεύονται έργα του με φανερή τη ρομαντική διάθεση, τα ηθογραφικά χαρακτηριστικά, τα έντονα περιγραφικά στοιχεία, την αρμονική σύνθεση, την τέλεια ισορροπία, το στοιχείο της εξιδανίκευσης και του εξωπραγματικού. Στο Μόναχο, στη Βασιλική Ακαδημία των Καλών Τεχνών, μετέβη για σπουδές ο Νικηφόρος Λύτρας. Βρέθηκε στην καρδιά της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής ζωής με πηγή έμπνευσης τον αρχαίο κλασικισμό και πίστη στις αρχές της επίσημης τέχνης του ακαδημαϊσμού.

Οι Έλληνες καλλιτέχνες όχι μόνο ακολουθούσαν πιστά τις νόρμες της επίσημης ζωγραφικής, αλλά έδειχναν και σαφή προτίμηση στα θρησκευτικά θέματα. Κάποιοι μάλιστα, εκτός από ζωγράφοι υπήρξαν και αγιογράφοι. Ο Ν. Αλεκτωρίδης εφάρμοσε τις καινοτόμες τεχνικές στις αγιογραφίες του θέτοντας τις βάσεις για τη νεότερη εκκλησιαστική ζωγραφική. Αντιθέτως, ο Γάλλος Victor Marais Milton προσέγγισε τη θρησκευτικότητα και το θρησκευτικό στοιχείο από άλλη οπτική γωνία, χιουμοριστικά και λίγο καυστικά.

Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε στις τρεις Δυτικοευρωπαίες ζωγράφους: Melle Michand, Virginie Demont-Breton και Susanne Granitsch. Η Michand, όμοια με τη Φλωρά, προσπαθεί να αποδεσμευτεί από την επιρροή του ρομαντισμού διαλέγοντας θέματα πιο ρεαλιστικά και πιο «σκληρά». Η προσπάθειά της

καταλήγει σε μια άτολμη και συμβατική αστική τέχνη. Η δεύτερη υπήρξε ιδιαίτερα μαχητική. Από τις πρώτες ζωγράφους που επιδίωξαν την εγγραφή σπουδαστριών στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού. Τελικά το πέτυχε το 1897. Επιπλέον αγωνίστηκε για την ισότητα στις σπουδές των υποψήφιων καλλιτεχνών και καλλιτέχνιδων, στο εσωτερικό της Σχολής, αναφορικά με τη δυνατότητα χρησιμοποίησης των ίδιων καλλιτεχνικών μέσων, όπως τα γυμνά μοντέλα.

Η τρίτη κατά σειρά μη Ελληνίδα ζωγράφος, έργο της οποίας δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», είναι η αυστριακής καταγωγής Susanne Granitsch. Όμοια με την προαναφερθείσα συνάδελφό της, ήταν ιδιαίτερα μαχητική ως προς τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους. Μαζί με άλλες ζωγράφους συνέθεσε την ομάδα των Οκτώ Καλλιτέχνιδων δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία μετέπειτα σχετικών ενώσεων. Επιδίωξαν, εκτός από τα άλλα, έναν εκθεσιακό χώρο στην ανδροκρατούμενη πολιτιστική σκηνή της Βιέννης για την προβολή των έργων τους. Στο έργο της διακρίνουμε την προοδευτικότητά της, καθώς δεν φοβάται να προβάλει τα συναισθήματα των μορφών: αγάπη, χαρά, ενθουσιασμό. Οι φιγούρες της δεν είναι στημένες, άψυχες και άυλες, αλλά φέρουν χαρακτηριστικά των πραγματικών ανθρώπων σε μια πραγματική σκηνή.

Σε ό,τι αφορά στις Ελληνίδες ζωγράφους με έργα τους στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», όπως η Κική Γιαννοπούλου, δείχνουν το ταλέντο τους στις προσωπογραφίες. Παρά τις σπουδές της πλάι στον Ιακωβίδη και τον Ροϊλό, σύμφωνα με σχετικό άρθρο, διακρίνεται για «τη φυσικότητα των γραμμών και τη δροσερότητα των χρωμάτων [και] το αίσθημα του πραγματισμού»[423]. Κι αυτό ενώ η επίδοση των καλλιτέχνιδων στις προσωπογραφίες θεωρούνταν δύσκολη υπόθεση «καθώς το είδος αυτό της τέχνης απαιτεί ιδιαίτερες μελέτες στην πλαστική και στην ανατομία»[424].

Υπάρχουν, επομένως, και οι περιπτώσεις που οι Ελληνίδες και οι Έλληνες ζωγράφοι -όπως ο Νικηφόρος Λύτρας και οι μαθητές του Νέστορας Βαρβέρης και Φρίξος Αριστεύς, με σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών και οι δύο- εμφανίζονται προοδευτικότεροι. Αργότερα σπούδασαν ο μεν πρώτος στο Παρίσι, ο δε δεύτερος στο Μόναχο, στη Βαυαρική Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών, με την καθοδήγηση του

[423]. Ανώνυμο, «Ελληνίδες ζωγράφοι. Η δις Κική Γιαννοπούλου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 27, 1912, σ. 92.
[424]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιτεχνική Έκθεσις Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών,* 202, 1891, σ. 2.

Νικολάου Γύζη. Πρόκειται, επομένως, για καλλιτέχνες που είχαν έρθει στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις σε επαφή με τις νέες τάσεις, όπως η αλλαγή στην αντιμετώπιση των χαμηλών στρωμάτων (αγροτικών και εργατικών). Έτσι, ως φορείς της ηθογραφικής ζωγραφικής έδειχναν την αγάπη τους για την ελληνική αγροτική τάξη. Προσπάθησαν να επικεντρωθούν, με αρκετή επιτυχία, σε θέματα και επεισόδια από τη ζωή όπως είναι στην πραγματικότητα. Αναζητούσαν τη γνήσια και ανόθευτη παράδοση των ανθρώπων της υπαίθρου και την αυθεντική πολιτισμική τους ταυτότητα. Ο Αριστεύς, ειδικότερα, για βιοποριστικούς λόγους ασχολήθηκε με τη λαϊκή εικονογραφία με εικόνες από τους Βαλκανικούς Πολέμους.

Ιδιαίτερα τρεις άλλοι καλλιτέχνες (οι Δημητρίου, Ιωαννίδης και Θωμόπουλος) εμφανίζουν μια θαυμαστή ελευθερία, υιοθετώντας στοιχεία του ιμπρεσιονισμού, ειδικότερα στην ώριμη περίοδο της ζωής και του έργου τους. Ο πρώτος υπήρξε αρχικά θιασώτης της ακαδημαϊκής τέχνης, όντας μαθητής των Γύζη και Λύτρα. Ο Θωμόπουλος είναι από τους πρώτους Έλληνες ιμπρεσιονιστές ζωγράφους. Κινήθηκε μεταξύ του ακαδημαϊσμού και του πρώιμου ελληνικού ιμπρεσιονισμού.

Προοδευτικότερος από όλους δείχνει ο Ευάγγελος Ιωαννίδης. Διετέλεσε «αριστούχος μαθητής του Πολυτεχνείου»[425] για τρία χρόνια κάτω από τη μαθητεία του Νικηφόρου Λύτρα, καθηγητή της ζωγραφικής στο Πολυτεχνείο για 38 έτη, από το 1865 έως το 1903. Ασχολήθηκε κυρίως με την προσωπογραφία και τη θρησκευτική ζωγραφική. Είχε επίσης δεχτεί μαθήματα ζωγραφικής, εντρυφώντας στις αρχές της ακαδημαϊκής τέχνης, στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Σταδιακά χρησιμοποίησε την τεχνική του ιμπρεσιονισμού. Κατάφερε, εφαρμόζοντας σημαντικές τεχνικές καινοτομίας, να ξεφύγει από τις νόρμες του κλασικισμού και τη στεγνή ρεαλιστική απεικόνιση. Τα περιγράμματα του γίνονταν θολά, οι πινελιές του ελεύθερες κι άνετες με γρηγοράδα και κίνηση. Οι φιγούρες έχαναν την υπόστασή τους. Γίνονταν διαφανείς κι ακαθόριστες, ενώ οι ζωγραφικές λεπτομέρειες εξαφανίζονταν στην ελεύθερη τεχνική.

---

[425]. Ανώνυμο, «Σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχναι. Θεοφάνης Δημητρίου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 19, 1904, σ. 351.

«Εφημερίς των Κυριών»: το δεύτερο έντυπο σε εικόνες με έργα ζωγράφων

Θα ξεκινήσουμε από τους δημιουργούς που το έργο τους έχει επηρεαστεί από το ρεύμα του ρομαντισμού και του νεοκλασικισμού. Ρεύματα που (υπο)στήριζαν οι επίσημες σχολές των ακαδημιών της τέχνης στην Ευρώπη (Μόναχο, Παρίσι). Πρόκειται για τους Enrico Lusini, A. H. Schram, Carl Wunnenberg, Paul Swan και Georges Rouzee, Robert Frank Krauss, Jean-Léon Gérôme (καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Παρίσι) και L. Grocio. Στα έργα τους είναι παρόντα πολλά ακαδημαϊκά στοιχεία: οι περιγραφικές λεπτομέρειες, η περιττολογία, το ρητορικό σχήμα και η εμμονή στη συμμετρία και στο σωστό σχέδιο. Οι μορφές στις συνθέσεις είναι εξιδανικευμένες με λυρική διάθεση και αρμονία αποπνέοντας την αίσθηση της γαλήνιας ατμόσφαιρας. Διακρίνεται επισημότητα, τυπικότητα και σοβαρότητα στις εκφράσεις των εικονιζόμενων, αυστηρότητα στις γραμμές (κλειστές και ευθείες, κάθετες, διαγώνιες και οριζόντιες) και τα περιγράμματα, συμβατικότητα στην τεχνοτροπία και συγκρατημένη απόδοση. Διατηρούσαν, επίσης, μια κλασική και συμβατική στάση, ακολουθώντας πιστά τους παραδοσιακούς κανόνες της εποχής. Τέλος, είναι συγκεκριμένος ο τρόπος που οι καλλιτέχνες ακολουθούσαν και εφάρμοζαν το πολύ αγαπημένο μοντέλο του αργού περάσματος από το φως στη σκιά.

Η εφαρμογή των κανόνων της ακαδημαϊκής ζωγραφικής ρυθμίζουν και τους Έλληνες καλλιτέχνες, ιδιαίτερα αυτούς με σπουδές σε ευρωπαϊκές πόλεις. Πρόκειται για τους Νικόλαο Γύζη, Νικηφόρο Λύτρα, Ευάγγελο Ιωαννίδη, Θεόδωρο Ράλλη, Σπ. Βικάτο και Απ. Γεραλή, έργα των οποίων δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών».

Ο Νικόλαος Γύζης έζησε και δημιούργησε στο Μόναχο. Υπήρξε στενός φίλος του Νικηφόρου Λύτρα, με τον οποίο συνευρέθηκαν στη Γερμανία καλλιτεχνικά. Μαζί επισκέφθηκαν ευρωπαϊκές εκθέσεις ή μουσεία και τη Μικρά Ασία σε ένα ταξίδι καλλιτεχνικής αναζήτησης. Ο Γύζης επικεντρώνονταν κυρίως σε έργα που κινούνταν στα πλαίσια του ιστορικού ρεαλισμού και της ηθογραφικής ζωγραφικής, ενώ κατά τα χρόνια της ωριμότητάς του στρέφεται στα θρησκευτικά έργα.

Με την απόδοση θεμάτων θρησκευτικών σκηνών του Ορθόδοξου Ελληνισμού είχε

ασχοληθεί και ο Θεόδωρος Ράλλης, με σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Παρίσι, όπου εντρύφησε στα ηθογραφικά και ιστορικά θέματα ακαδημαϊκών τύπων. Υπήρξε μέλος της Εταιρείας Γάλλων Ζωγράφων. Έχαιρε όμως ανάλογης αποδοχής και στην Ελλάδα, όπου γίνονταν λόγος για το έργο του Έλληνα ζωγράφου «εις Παρισίους […] της τελειοτάτης αρμονίας των κατ' εξοχήν ελληνικών ποιητικών τύπων»[426].

Ο Νικηφόρος Λύτρας προϋπήρχε για σπουδές του Γύζη στο Μόναχο, τον οποίο συνάντησε λίγο πριν αναχωρήσει για την Ελλάδα, όπου και διορίστηκε καθηγητής στο Σχολείο Καλών Τεχνών της Αθήνας, στην έδρα της Ζωγραφικής. Είναι ο άλλος σημαντικός εκπρόσωπος της επίσημης ακαδημαϊκής τέχνης και ο σπουδαιότερος, ίσως, της σχολής του Μονάχου στην Ελλάδα. Εντρύφησε, ομοίως, στην ηθογραφική ζωγραφική με αγαπημένο θέμα του τα στιγμιότυπα από τη ζωή των απλών ανθρώπων στο χωριό.

Δε θα πρέπει να παραλείψουμε και τις γυναίκες καλλιτέχνιδες που συνεργάζονται με έντυπα όπου περιλαμβάνουν έργα τους, με τα περισσότερα από αυτά να εμπεριέχονται στην «Εφημερίδα των Κυριών». Η αρχή γίνεται με την Κλεονίκη Ασπριώτη μια προσωπογραφία της οποίας δημοσιεύεται το 1909. Γεννήθηκε στη Βάρνα της Βουλγαρίας και μετέβη για σπουδές ζωγραφικής στην Πράγα. Αργότερα, όμοια με τις Φλωρά και Λασκαρίδου, πήγε στο Μόναχο, όπου ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη ζωγραφική, με δάσκαλό της τον Ν. Γύζη. Το μεγαλύτερο μέρος του ζωγραφικού της έργου αποτελείται από προσωπογραφίες με παρούσα την αντίληψη και τα ακαδημαϊκά πρότυπα της σχολής του Μονάχου[427]. Η Παρρέν, που διατηρούσε μαζί της προσωπικές σχέσεις, προχώρησε στην ανάλυση του τρόπου δουλειάς της σχολιάζοντας πως η ζωγράφος διαθέτει μεγάλη δύναμη καλλιτεχνικής αντίληψης. Χαρακτηρίζονταν από δυναμικότητα και τόλμη στις γραμμές. Ανήκε, γενικά, στις καλλιτέχνιδες που ζωγραφίζουν ταυτόχρονα τα πρόσωπα και τα αισθήματα. Έδινε, επομένως, βαρύτητα στην προβολή της ψυχής των εικονιζόμενων[428], κυρίως στα έργα της που δεν

---

[426]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ποίησις και γράμματα», *Εφημερίς των Κυριών*, 975, 1909, σ. 887.

[427]. Αλκιβιάδης Χαραλαμπίδης, «Άγνωστα έργα της Θάλειας Φλώρα-Καραβία στη Θεσσαλονίκη». Μακεδονικά, 16, 1976, σ. 62.

[428]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Μία καλλιτεχνική νίκη», *Εφημερίς των Κυριών*, 719, 1902, σ. 4 · Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιτέχνιδες», *Εφημερίς των Κυριών*, 774, 1904, σ. 3 · «Και δι' αυτό βυθίζεται με δύναμιν αέτειον μέσα εις την ψυχήν, την οποίαν γυμνόνει και μελετά ευθύς από την πρώτην στιγμήν» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Οι Έλληνες εις το Salon των Παρισίων», *Εφημερίς των Κυριών*, 968, 1909, σ. 700).

προορίζονταν για παραγγελίες, αλλά όταν εργάζονταν κι εκφράζονταν πιο ελεύθερα.

Στην «Εφημερίδα των Κυριών» δημοσιεύονται έργα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία, μια προσωπογραφία και μια αυτοπροσωπογραφία της. Υπήρξε ισχυρή και δυναμική προσωπικότητα. Αποφοίτησε από το Ζάππειο Παρθεναγωγείο της Κωνσταντινούπολης και προσπάθησε να σπουδάσει ζωγραφική στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας (τη μετέπειτα Ανωτάτη Σχολή Τεχνών). Το ίδρυμα αρνήθηκε να τη δεχθεί, λόγω του φύλου της. Έτσι, στράφηκε στο Μόναχο, όπου σπούδασε ζωγραφική κοντά στους Γύζη και Ιακωβίδη, και κατόπιν στο Παρίσι. Επειδή ήταν ιδιαίτερα ριζοσπαστική, ακολούθησε τον Ελληνικό Στρατό στο μέτωπο κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους ζωγραφίζοντας τους Έλληνες στρατιώτες και αξιωματικούς ως πολεμική ανταποκρίτρια. Σύμφωνα με την Παρρέν, με την οποία επίσης διατηρούσε φιλική σχέση, «είχε την ωραία έμπνευση να υπηρετήσει την πατρίδα της με την τέχνη της, να ιστορήσει δηλαδή τον πόλεμο αυτό με το πινέλο της, [δίνοντας] ολοζώντανη και σπαρταριστή όλη την ενδιαφέρουσα κίνηση και δράση»[429]. Ως ζωγράφος ανήκει στη σχολή του Μονάχου, όπου και ολοκλήρωσε τις σπουδές της.

Οι πίνακές της διαθέτουν πολλά ιμπρεσιονιστικά ή και εξπρεσιονιστικά (στα τελευταία της έργα, ιδιαίτερα) στοιχεία, σε μια προσπάθεια αντίδρασης στο κατεστημένο και τις συμβάσεις. Ειδικότερα οι τέσσερις προσωπογραφίες της χαρακτηρίζονται από δυναμικότητα «που θα ζήλευαν πολλοί παλαιοί προσωπογράφοι»[430]. Τα πρόσωπα αποπνέουν μυστήριο και συχνά έναν τόνο μελαγχολίας, σε μια προσπάθεια έκφρασης της ψυχογραφίας τους. Οι γραμμές της είναι γρήγορες και νευρώδεις, χωρίς να δίνει βαρύτητα στην προβολή της ιδανικής ομορφιάς, στα στολίδια, στις περίτεχνες πτυχές και τις λεπτομέρειες των ρούχων και των υπόλοιπων αξεσουάρ των εικονιζομένων. Και μάλλον εδώ έγκειται το πρωτοποριακό στοιχείο της. Η έμφαση που δίνει στη φευγαλέα εντύπωση-έκφραση της στιγμής, στη γρηγοράδα, την ελευθερία και τη ζωτικότητα της γραμμής. Ως προς την εξωτερική της εμφάνιση, τέλος, ξεχώριζε για την ανεπιτήδευτη περιβολή της και ήταν μια χαρακτηριστική «bonne femme, όπως θα έλεγαν και οι Γάλλοι»[431].

Εξίσου αντισυμβατική υπήρξε και η Άννα Μελά-Παπαδοπούλου, που ζωγράφιζε

---

[429]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η τέχνη εις τον πόλεμον», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.035, 1913, σ. 2.303.
[430]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιτεχνική Έκθεσις», *Εφημερίς των Κυριών*, 572, 1899, σ. 7.
[431]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Θάλεια Φλωρά», *Εφημερίς των Κυριών*, 676, 1901, σ. 7.

ερασιτεχνικά. Ασχολήθηκε με τη ζωγραφική έπειτα από παρότρυνση του πατέρα της, λόγω της αγάπης του για την τέχνη. Ως κόρη μεγαλοαστικής οικογένειας, που ήταν αδερφή του Παύλου Μελά, δέχτηκε μαθήματα από γνωστούς επαγγελματίες ζωγράφους, όπως οι Λασκαρίδου και Βικάτος. Ανήσυχο πνεύμα η ίδια, τάσσονταν ενάντια στην πολυτέλεια, τις κοσμικές εμφανίσεις και την ανούσια ζωή των κυριών της τάξης της. Έτσι, δεν μπορούσε παρά να υιοθετήσει αντισυμβατικές πτυχές της τέχνης, όπως ο ρεαλισμός, απορρίπτοντας τον αισθηματισμό του ρομαντισμού και το μελοδραματικό του ύφος.

Κατά ανάλογο τρόπο, η Σοφία Λασκαρίδου προχώρησε στην εικονογράφηση βιβλίου της Πηνελόπης Δέλτα, όπως μας πληροφορεί άρθρο της «Εφημερίδας των Κυριών», με προσωπογραφίες και ωραίες συνθέσεις[432]. Σπούδασε αρχικά στην Αθήνα, στο Σχολείο Καλών Τεχνών, έπειτα από δική της δυναμική παρέμβαση προς τον βασιλιά Γεώργιο Α΄ υπέρ των δικαιωμάτων των γυναικών στη Σχολή. Υπήρξε μαθήτρια, μεταξύ άλλων, των Ιακωβίδη και Λύτρα. Αργότερα συνέχισε τις σπουδές της στη Γερμανία (στο Μόναχο), για τον εμπλουτισμό των καλλιτεχνικών της γνώσεων. Η καριέρα της εξελίχθηκε στην Ευρώπη, όπου εργάστηκε με επιτυχία πλάι σε διάσημους ζωγράφους. Το έργο της επικεντρώνονταν σε τοπιογραφίες, δίνοντας προτεραιότητα στο φως και τα χρώματα της φύσης της Αττικής. Υπήρξε και η ίδια Αθηναία γνήσια, με ωραία και λεπτοφυή κατανομή […] με βλέμμα φωτεινό και ζωογόνο, με ανάστημα ολύμπειο»[433].

Αντίθετα, στα έργα-παραγγελίες η ζωγράφος ήταν μετριοπαθέστερη. Ακολουθούσε ό,τι ήταν αρεστό και κολάκευε την αστική κοινωνία. Όπως όλες οι καλλιτέχνες, όταν προχωρούσε στην εκτέλεση παραγγελιών από επιφανή μέλη της ελληνικής κοινωνίας και τις ελληνικές παροικίες, ακολουθούσε τις απαιτήσεις της ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Ζωγράφιζε κατά παραγγελία πορτρέτα Αθηναίων που κατείχαν υψηλές θέσεις στην πολιτική[434], χωρίς να λείπουν οι παραγγελίες κι από φιλότεχνους από την Αμερική «σε τιμές ασυνήθεις για Έλληνες καλλιτέχνες»[435]. «Επινόησε» έναν διαφορετικό τρόπο για να μην ακολουθεί πιστά τα εικαστικά ρεύματα της εποχής της και τις ακαδημαϊκές συμβάσεις. Επέλεγε να δημιουργήσει περισσότερα τοπία παρά προσωπογραφίες, με

---

[432]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Σοφία Λασκαρίδου βραβευόμενη εις το Μόναχον», *Εφημερίς των Κυριών,* 988, 1910, σ. 1.212.
[433]. Ειρήνη Νικολαϊδου, «Αι ζωγράφοι μας», *Εφημερίς των Κυριών*, 686, 1901, σ. 3.
[434]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Μία καλλιτεχνική νίκη», *Εφημερίς των Κυριών*, 719, 1902, σ. 4.
[435]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Οι Έλληνες εις το Salon των Παρισίων»..., σ. 700.

έργο αρκετά εκτεταμένο θεματολογικά και ποσοτικά. Έτσι, η ενασχόλησή της με την αναπαράσταση των χωρικών την εντάσσει στους τολμηρούς καλλιτέχνες που ασχολούνται με την ηθογραφική ζωγραφική κι ενδιαφέρονται για την απεικόνιση των απλών ανθρώπων της υπαίθρου.

Εξαίρεση στον κανόνα της ακαδημαϊκής τέχνης αποτελεί και το έργο του Σπυρίδωνα Βικάτου. Φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με καθηγητή τον Νικηφόρο Λύτρα. Συνέχισε τις σπουδές του στην αντίστοιχη Ακαδημία στο Μόναχο, όπου μαθήτευσε κοντά στον Νικόλαο Γύζη. Υπήρξε ένας από τους τελευταίους εκπροσώπους της σχολής του Μονάχου. Στο έργο του είναι έκδηλα τα ιμπρεσιονιστικά στοιχεία, προσπαθώντας να αποδώσει την έντονη ψυχογραφική διάθεση των μορφών χωρίς ωραιοποιήσεις και εξιδανικεύσεις. Αποφεύγει να δίνει βαρύτητα στην προβολή της ιδανικής ομορφιάς και στην πιστή εφαρμογή των κανόνων και των νορμών της ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Θιασώτης της τεχνοτροπίας της σχολής του Μονάχου, τέλος, υπήρξε και ο Απ. Γεραλής, έχοντας σπουδάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και αργότερα στο Παρίσι.

Πέρα, όμως, από τους καλλιτέχνες που δέχτηκαν επιρροές ή αντιτάχθηκαν στις επιταγές της σχολής του Μονάχου, υπάρχουν και κάποιοι άλλοι, προγενέστεροι, Δυτικοευρωπαίοι. Τα έργα τους, που έχουν δημοσιευτεί στην «Εφημερίδα των Κυριών», εντάσσονται στην περίοδο της Αναγέννησης και φθάνουν έως το τέλος του 1600. Οι σπουδαιότεροι από αυτούς που αναφέρονται εδώ είναι ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ο Χέριτ φαν Χόνθορστ και Φλαμανδοί καλλιτέχνες όπως ο Ρούμπενς. Αναφορές επίσης έχουμε και για τον Ρέμπραντ.

Β 2. Η αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας στην ελληνική εικονογράφηση. Εικόνα και στερεότυπα

Οι πρώτες εικόνες των λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών

Ξεκινώντας από τις πρώτες εικόνες των λογίων και διδασκαλισσών στα μελετώμενα έντυπα (που αναλύονται παρακάτω), διαπιστώνουμε πως στην «Εφημερίδα των Κυριών» η αντίστοιχη πρώτη χρησιμοποιείται αρκετά νωρίς, μόλις στο πρώτο έτος έκδοσής της, το 1887 (Εικόνα 1). Πρόκειται για τη Γαλλίδα συγγραφέα Ιουλιέττα Αδάμ-Λαμπέρ. Η αμέσως επόμενη εμφανίζεται δύο χρόνια αργότερα, το 1889, στο 118ο τεύχος, με τις εικόνες να αρχίζουν δειλά δειλά να αυξάνονται. Στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου τη λίστα των εικονογραφιών ανοίγει η Ελίζα Σούτσου, Ελληνίδα λόγια, το 1888 (Εικόνα 2). Στο «Άστυ» η πρώτη, του Θ. Άννινου, δημοσιεύεται μόλις το δεύτερο έτος κυκλοφορίας του, το 1886 (Εικόνα 3), και αφορά στη Ιουλιέττα Λαμπέρ-Αδάμ. Η «Ευτέρπη», καθώς εκδίδεται λίγο νωρίτερα (1847-1855), περιέχει απεικονίσεις ξένων λογίων μόνο, με τον μεγαλύτερο αριθμό αυτών το 1851. Συνέπεσε χρονικά με την ανάπτυξη του ενδιαφέροντος για τη γυναικεία μόρφωση στη Δύση, που πραγματοποιήθηκε πολύ νωρίτερα απ' ό,τι στην Ελλάδα, με πρώτη εικόνα της Γεωργίας Σάνδη του Π. Σκιαδόπουλου (Εικόνα 4). Στην «Πανδώρα» περιλαμβάνονται δύο εικόνες της ξένης λόγιας και συγγραφέα Δώρας Δ΄ Ίστριας (το πραγματικό της όνομα είναι Πριγκίπισσα Μασσάλσκι) αρκετά νωρίς, 1861 (Εικόνα 5) και 1864 (Εικόνα 6) αντίστοιχα, τη μοναδική λόγια στο περιοδικό.

Οι εικόνες των ξένων λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών

Από τα πρώτα κιόλας βήματα των μελετώμενων περιοδικών δημοσιεύονται εικόνες λογίων, ξένων και Ελληνίδων. Αποτελούσαν αντιγραφή χαρακτικών ξένων δημιουργών.

Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση της Δώρας Δ΄ Ίστριας, που αποδίδεται στο «Άστυ» (Εικόνα 7), με έντονο το στοιχείο της εξιδανίκευσης, ακολουθώντας όλες τις συμβάσεις της ευρωπαϊκής ακαδημαϊκής τέχνης. Προσδίδεται μαγεία και αίγλη στη σύνθεση, σε συνδυασμό με την απόλυτη αρμονία και ισορροπία στο σωστό σχέδιο και στην ακρίβεια

των περιγραμμάτων. Ο προσεκτικός σχεδιασμός της απόδοσης του υφάσματος και της διαφάνειας της δαντέλας συμβάλλει ώστε η μορφή να μοιάζει ήρεμη και αγαλματώδης, εκπέμποντας ευγένεια και γαλήνη. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης καταλήγει τελικά να δημιουργήσει μια προσωπογραφία απόμακρη και άψυχη, ένα κολακευτικό πορτραίτο μιας κομψής κυρίας. Αποτυγχάνει να αποδώσει την προσωπικότητά της ως λογίας και ως καλλιτέχνιδος-συγγραφέως.

Η Ιουλιέττα Λαμπέρ αποτελεί την πρώτη εικόνα λογίας που δημοσιεύεται και στην «Εφημερίδα των Κυριών», όπως σημειώθηκε παραπάνω. Στην Εικόνα 1, που είναι ξυλογραφία, αντιγραφή ξένου πρωτοτύπου, διαπιστώνουμε πως διατηρούνται όλες οι συμβάσεις και νόρμες της δυτικής ακαδημαϊκής τέχνης. Δίνονται με σαφήνεια οι λεπτομέρειες στα στολίδια (κολιέ, πέτρες, σκουλαρίκια) και στο όμορφο φόρεμα, προβάλλοντας έναν κόσμο παραμυθένιο και χαριτωμένο. Μεταδίδεται, έτσι, η πληροφορία πως πρόκειται για γυναίκα αστικής καταγωγής που ζει μακριά από τα βιοποριστικά προβλήματα των λαϊκών τάξεων.

Το ίδιο ισχύει και για την εικόνα της Δώρας Δ΄ Ίστρια στην «Πανδώρα», το 1864 (Εικόνα 6). Πρόκειται για λιθογραφία, αναπαραγωγή έργου τέχνης, χωρίς να γνωρίζουμε τον δημιουργό του. Εικάζουμε ότι είναι ξένος και όχι Έλληνας. Το βαθύ ντεκολτέ της μαρτυρά την αστική καταγωγή της και τη μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τις ενδυματολογικές της επιλογές, που διαφέρουν κατά πολύ από το αυστηρό και άκαμπτο ντύσιμο των Ελληνίδων λογίων. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της είναι εξωραϊσμένα. Τα μάτια της αποπνέουν ηρεμία, με έκφραση ωστόσο ονειροπόλα. Δίνεται έμφαση στην καλλονή της, δημιουργώντας την αίσθηση πως τοποθετήθηκε σε πόζα επιτηδευμένη. Παρουσιάζεται ως πλάσμα διαφορετικό και θεσπέσιο, που η θεία εξουσία το ξεχωρίζει από τους κοινούς ανθρώπους. Τα υπόλοιπα, ενέργεια και πνεύμα αναγράφονται, στο σχετικό άρθρο, μετά την καλλονή[436] της. Δίνεται με αυτό τον τρόπο αξιολογικά μικρότερη βαρύτητα στην απόδοση των συναισθημάτων της και της προσωπικότητάς της ως λογίας, καλλιτέχνιδας και συγγραφέως-φιλολόγου

Προκαλεί, βέβαια, εντύπωση πως μια λόγια, σε ελληνικά έντυπα, παρουσιάζεται με όχι μόνο θετικά, αλλά ιδιαίτερα θελκτικά στοιχεία, ενώ συνήθως οι λόγιες παρουσιάζονται ως άκαμπτες, αυστηρές και σκοτεινές μορφές, χωρίς θηλυκότητα. Η

[436]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ιουλιέττα Λαμπέρ», *Εφημερίς των Κυριών*, 11, 1887, σ. 2.

«εξαίρεση» βασίζεται στο γεγονός ότι η Δώρα Δ΄ Ίστρια, πέρα από το ότι ζούσε και δραστηριοποιούνταν στο εξωτερικό, και ήταν γόνος πλούσιας και αριστοκρατικής οικογένειας, υπήρξε από τις πιο αγαπημένες και αποδεκτές ξένες λόγιες στην Ελλάδα. Εξαιτίας των φιλελληνικών της αισθημάτων, σε συνδυασμό με την ελληνική της καταγωγή, μια και υπήρξε κόρη του υπουργού Εσωτερικών της Βλαχίας με καταγωγή από την Ήπειρο, η «Πανδώρα» την αποκαλεί «σπάνιο κόσμημα και εγκαύχημα»[437]. Εκτός από αυτά, η «Πανδώρα» περιλαμβάνει και άρθρα της ιδίας της λογίας με τίτλο «Αι γυναίκαι εν τη Δύσει» κατανεμημένα σε 18 διαφορετικά τεύχη, από το 1860 έως το 1864. Σε ένα από αυτά αναφέρει πως «καμία άλλη χώρα δε μπορεί να συγκριθεί με την Ελλάδα»[438], αναφερόμενη στο αρχαίο ένδοξο παρελθόν της χώρας. Πραγματικός στόχος, λοιπόν, του περιοδικού, μέσω της εκθείασης της ομορφιάς της λογίας, υπήρξε η δημόσια προβολή των υποστηρικτικών θέσεών της αναφορικά με την Ελλάδα.

Συνεχίζουμε με την ομάδα των λογίων που η εικόνα τους δεν ξεχωρίζει ιδιαίτερα για την καλλονή τους. Διασαφηνίζεται, όμως, από τα σχόλια των αρθρογράφων (γυναικών συνηθέστερα) στα συνοδευόμενα άρθρα-κείμενα, για να αποκατασταθεί η οποιαδήποτε αρνητική αίσθηση εις βάρος τους. Δίνεται, επίσης, βαρύτητα σε αξίες όπως η σοβαρότητα, η προοδευτικότητα, η μη σχολαστικότητα, ο αλτρουισμός, ο δυναμισμός και η αυτοπεποίθηση.

Έτσι, μια σαφώς πιο ξεκάθαρη προσπάθεια του Θ. Άννινου να προβάλλει τα χαρακτηριστικά της Ιουλιέττας Λαμπέρ, χωρίς να εμμένει στην προβολή της ιδανικής και αψεγάδιαστης ομορφιάς, παρατηρούμε στο «Άστυ» (Εικόνα 3). Διατηρεί μια σαφώς προοδευτική διάθεση. Το βλέμμα της λογίας αποπνέει δύναμη και σιγουριά, με τις γρήγορες καμπύλες γραμμές και παρόντα κάποια πρώιμα (βρισκόμαστε μόλις στο 1886) ιμπρεσιονιστικά στοιχεία. Η εικονιζόμενη κρατά με το δεξί της χέρι το κεφάλι της, σαν να σκέφτεται, έχοντας το βλέμμα της στραμμένο στο πλάι, αποπνέοντας δύναμη και σιγουριά. Οι καμπύλες γραμμές στο φόρεμά της δίνουν την αίσθηση της ασυμμετρίας, εκφράζοντας κίνηση και ζωτικότητα. Μια γραμμή που εκπλήσσει για την τόλμη και συνδυάζεται απόλυτα με το ήρεμο και σταθερό περίγραμμα στους ώμους και τα μαλλιά.

Η εικόνα της, αναπαραγωγή του Φρ. Πρίντεζη, δημοσιεύεται ξανά το 1915 στην

---

[437]. Ανώνυμο, «Δώρα Δ΄ Ίστρια», *Πανδώρα*, τ. ΙΑ΄, 245, 1860, σ. 113.
[438]. Δώρα Δ΄ Ίστριας, «Αι Γυναίκες εν τη Δύσει. Μέρος Τρίτον. Η νεωτέρα κοινωνία», *Πανδώρα,* 321, ΙΔ΄, 1863, σ. 212.

«Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 8). Η συνολική εντύπωση είναι διαφορετική. Κυριαρχεί το μαύρο χρώμα, χωρίς να δίνεται βαρύτητα στην ιδανική ομορφιά, αλλά στη σοβαρότητα της εικονιζομένης. Με αρκετά κιλά περισσότερα, έχει μια τυπική στάση, κοιτώντας δεξιά και κρατώντας με το δεξί χέρι το κεφάλι της. Άρθρο αναφέρεται στην επιφάνεια και στο κύρος της, που μέσω των εντύπων της για πολλά χρόνια επηρέαζε τις φιλολογικές και πολιτικές γαλλικές αίθουσες της Γαλλίας. Ταυτόχρονα, όμως, της ασκείται, προς έκπληξή μας, κριτική, χαρακτηρίζοντάς την συντηρητική. Επικρίνεται, ταυτόχρονα, η πολιτική διάσταση των εντύπων που διηύθυνε, καταλογίζοντάς της πως εξυπηρετούσαν πολιτικά προγράμματα[439]. Βέβαια, 11 τεύχη αργότερα δημοσιεύεται και πάλι η ίδια εικόνα, φέροντας ξανά την υπογραφή του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνα 9). Η Παρρέν τότε σπεύδει να δικαιολογήσει την κατήφεια και την επικράτηση του μαύρου, θεωρώντας πως συμβαδίζει με το κλίμα της περιόδου. Βρισκόμαστε στο τέλος του 1915 τον «πλέον πένθιμο, τραγικό, σκληρό και αμείλικτο χρόνο στην ιστορίας της ανθρωπότητας»[440].

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι και η περιγραφή της Γεωργίας Σάνδη στην «Ευτέρπη» ως προς την έξοχη καλλονή και την αναμφισβήτητη υπεροχή της (βλ. παρακάτω). Το ίδιο ισχύει και για την επόμενη εικονιζόμενη, τη Ζεραρδέν (Εικόνα 10) αποτελώντας έργο πιθανότατα του ιδίου καλλιτέχνη. Απεικονίζεται με περισσότερες περιγραφικές λεπτομέρειες στο σχέδιο, ιδιαίτερα στο χτένισμα των μαλλιών και το περίγραμμα. Οι γραμμές είναι λιγότερο σκληρές, με τη ρευστότητα και τον κυματισμό σε ισορροπία με τις ευθείες. Τα σχόλια του άρθρου επίσης είναι εγκωμιαστικά, αφού χαρακτηρίζεται ως περικαλλής, με ωραιότητα, ευφυΐα κι αβρότητα στο πνεύμα.

Σε ό,τι αφορά στη D' Uzes στο «Άστυ» (Εικόνα 11), εξαίρεση αποτελεί η έκφραση του βλέμματός της. Αποφεύγει (σύμφωνα με τις κοινωνικές επιταγές) την άμεση επαφή με τον θεατή, εκφράζει ωστόσο σιγουριά και δύναμη, χωρίς την τυποποιημένη έκφραση στα μάτια. Κρύβει την προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει τον δυναμισμό της προσωπικότητάς της, αφού θεωρείται από τις περισσότερο επιβλητικές[441],

---

[439]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η κ. Juliette Adam», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.064, 1915, σ. 2.764.
[440]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Απολογισμός του 1915», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.075, 1915, σ. 2.937.
[441]. «Είναι προσωπικότης από τας περισσότερον επιβλητικάς κατά τον αιώνα τούτον, διότι συγκεντροί εν εαυτή πολλάς αρετάς και πολλήν ιδιοφυΐαν, κατορθοί δε να είναι πάντοτε από δεκαετηρίδος όλης περίπου εκ των μάλλον ενεργών προσώπων, των διαδραματιζόντων σπουδαίον μέρος εις τα μάλλον φλέγοντα κατά καιρούς ζητήματα» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Δούκισσα De Uzes», *Εφημερίς των Κυριών*, 496, 1897,

Σχολαστικότητα και τυπικότητα δεν εκπέμπεται με κανέναν τρόπο από την εικόνα της Γαλλίδας δικηγόρου Μηροπόλσκι (Εικόνα 12). Από την ενδυμασία της συμπεραίνουμε πως είναι μια προοδευτική επιστημόνισσα. Είναι ίσως από τις πιο πρωτοπόρες φιγούρες που έχουμε συναντήσει, με το καπέλο, το κοντό κούρεμα στα μαλλιά, το δεμένο φουλάρι στον λαιμό. Κάποια από τα ρούχα της φέρουν ανδρικά στοιχεία, όπως το σακάκι της. Όμως, σε γενικές γραμμές, η όλη περιβολή της εκπέμπει θηλυκότητα και κομψότητα. Ταυτόχρονα, το αστραπόβολο βλέμμα της εκπέμπει σιγουριά και αυτοπεποίθηση πολύ μακριά από τη μετρημένη και περιορισμένη στάση των λογίων, και δη των Ελληνίδων.

Ένα καινούριο και εξίσου προοδευτικό στοιχείο παρατηρούμε σε φωτογραφία που δημοσιεύεται και πάλι στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 13). Απεικονίζει μια προοδευτική καθηγήτρια να διδάσκει εντός της σχολικής τάξης Φιλοσοφία σε άνδρες μαθητές ανώτερου παρισινού λυκείου. Φαίνεται όχι απλώς προοδευτική, αλλά ρηξικέλευθη, χωρίς να ξεφεύγει από το μοντέλο του εξανδρισμού: φορά ένα καπέλο ανδρικού τύπου με μια απλή κορδέλα ως μοναδικό του στόλισμα, χωρίς φτερά και επιπλέον διακοσμητικά στοιχεία. Φορά, επίσης, μακρύ μαύρο εμπριμέ φόρεμα, με σχέδια και αρκετά μεγάλο άνοιγμα στο μπούστο, που όμως καλύπτεται από ένα λευκό μπλουζάκι εσωτερικά.

Η προοδευτικότητα είναι εμφανέστατη και στην επόμενη φωτογραφία της ινφάντας της Ισπανίας Ευλαλία, που δημοσιεύεται επίσης στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 14). Σύμφωνα με τη λεζάντα, είχε επιδοθεί στην έκδοση ενός φεμινιστικού βιβλίου. Η περιβολή της ξεφεύγει από το πρότυπο της επίσημης μεταξωτής τουαλέτας, τις δαντέλες και τα φτερά. Είναι λιγότερο επιβλητική, φορώντας ένα μαύρο σοβαρό φόρεμα με λεπτομέρειες από κεντήματα στο μπούστο και τα τρουά καρ (τριών τετάρτων) μανίκια και μια λευκή μπλούζα που σπάει την κυριαρχία του μαύρου. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα σε χαμηλό κότσο, κάπως χαλαρό, και όχι αυστηρά τραβηγμένα προς τα πίσω. Θυμίζει περισσότερο τις λόγιες της μεγαλοαστικής τάξης. Στέκεται στο γραφείο της σε στάση προφίλ, αποφεύγοντας την κατά μέτωπο φωτογράφηση. Αποδεικνύεται, έτσι, η ενασχόλησή της με τα γράμματα και τις δημοσιεύσεις, δίνοντας το μήνυμα της αποχής της από την κενότητα της ζωής στο

σ. 1).

παλάτι.

Ομοίως, στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 15) η επόμενη εικονιζόμενη, η Δεβόρδη Βαλμόρ, έργο χαρακτικής (ξυλογραφία) του Π. Σκιαδόπουλου, φαίνεται πως είναι ιδιαίτερα μελαγχολική. Η εικόνα, πέρα από την αίσθηση της μελαγχολίας, περιέχει αρμονία στις γραμμές και ωραιότητα στα σχήματα, χωρίς, όμως, να αποδίδει την αίσθηση του ιδανικού κάλλους. Κάτι τέτοιο δεν αποτελούσε στόχο του καλλιτέχνη, όπως τονίζεται στο άρθρο, αλλά η απόδοση της σύνεσης και της εγκαρτέρησης, χαρακτηριστικά της στοργικής γυναίκας, συζύγου και μητέρας που οφείλουν να υιοθετούν και οι λόγιες σε συνδυασμό με την αυτοθυσία.

Ακολουθούν οι εικόνες τριών Αμερικανίδων, που κάθε άλλο παρά εγκαρτέρηση και παθητικότητα τις διακρίνουν. Πρόκειται για τις Frances Bagley, Ραχήλ Φέστερ Αβέρε και Henroten (Εικόνα 16, 17 και 18, αντίστοιχα). Είχαν αναπτύξει σημαντικό έργο στην πατρίδα τους αναφορικά με το ζήτημα της χειραφέτησης των γυναικών. Η Ραχήλ Φέστερ Αβέρε, κρίνοντας από την εικόνα της, είναι η προοδευτικότερη όλων. Φορά λευκό φόρεμα σε Άλφα γραμμή, με ανοιχτό ντεκολτέ και στρογγυλό μενταγιόν. Κάθεται με άνεση σε μια πολυθρόνα έχοντας γείρει το κορμί της και στηρίζοντάς το στο δεξί της χέρι. Κοιτάζει μπροστά με άνεση, έχοντας στο βλέμμα σιγουριά και αυτοπεποίθηση. Αντίθετα, οι άλλες δύο διατηρούν πιο συντηρητική εικόνα, θυμίζοντας τις αντίστοιχες των Ελληνίδων λογίων, εκπέμποντας σοβαρότητα, υπευθυνότητα και κύρος. Το τελευταίο αντλείται από τις λεζάντες, που κάνουν λόγο για «Τις Μεγάλες Αμερικανίδες» ως προς τη δράση τους στο γυναικείο ζήτημα. Δίνεται, επομένως, έμφαση στη δράση και στην προοδευτικότητά τους, εξισορροπώντας τη συντηρητική κατά τα άλλα εικόνα τους.

Αναφορικά με τις εικόνες των ξένων λογίων, γίνεται προσπάθεια άρσης των στερεοτυπικών αντιλήψεων εις βάρος τους. Οι συντάκτριες των άρθρων προβαίνουν σε απαραίτητες διευκρινίσεις ως προς τη δεινότητα του πνεύματος και την εργατικότητά τους για να αναστρέψουν την αρνητική αίσθηση της αυστηρότητας, της βλοσυρότητας, της ασχήμιας, της σχολαστικότητας και της επιβλητικότητας στην εικόνα τους. Παράλληλα, προωθούν νεωτεριστικές αντιλήψεις ως προς την εξωτερική εμφάνιση, πέρα από κοινοτυπίες σε κομψότητα και χάρη.

Γαλλίδες, λοιπόν, είναι οι πρώτες εικονιζόμενες, με πρώτη τη Μαρία Δεραίμ. Η

εικόνα της δημοσιεύεται τρεις φορές στην «Εφημερίδα των Κυριών», το 1889, το 1894 και το 1915 (Εικόνες 19, 20 και 21 του Φρ. Πρίντεζη, αντίστοιχα). Μια φημισμένη συγγραφέας και ρήτορας με σημαντικό έργο στο ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης. Η ρητορική και πνευματική της δεινότητα συνδυάζονται με την εξωτερική της εμφάνιση, που χαρακτηρίζεται από πλούσια κώμη, μεγαλοπρεπές ανάστημα, σπινθηροβόλο βλέμμα, φιλόκαλη και πλούσια περιβολή, λευκή και αριστοκρατική όψη[442]. Οι παραπάνω χαρακτηρισμοί στοχεύουν στην ανατροπή της όψης στις εικόνες της. Βλέπουμε μια σοβαρή και βλοσυρή γυναίκα που κοιτάζει με αυστηρότητα στο πλάι, χωρίς ίχνος θηλυκότητας και ωραιότητας στα χαρακτηριστικά και στην ενδυμασία της. Η ίδια εικόνα δημοσιεύεται αρκετά χρόνια αργότερα, το 1915, σε αναπαραγωγή του Πρίντεζη. Αν και πολύ κακής ποιότητας, έχοντας υποστεί την τεχνική της φωτοτσιγκογραφίας, δείχνει την εικονιζόμενη σε μεγαλύτερο μέγεθος και από πιο κοντά. Η λεζάντα αναγράφει πως το άγαλμά της «εκ μαρμάρου κατεστράφη από βόμβαν αεροπλάνου», κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στη Γαλλία, όπου ήταν στημένο.

Στους φιλολογικούς κύκλους της γαλλόφωνης Γενεύης είχε ανατραφεί η επόμενη εικονιζόμενη, Δε Μαρσιέ (Εικόνα 22), επίσης λόγια και διανοούμενη. Στην εικόνα μοιάζει ιδιαίτερα αυστηρή ως προς την έκφραση του προσώπου και το ντύσιμό της, παρουσιάζοντας πολλά κοινά στοιχεία με την απεικόνιση των Ελληνίδων λογίων. Ωστόσο, στο συνοδευόμενο άρθρο εκθειάζεται η καλλονή της στην προσπάθεια να σπάσει το στερεότυπο που θέλει τις λόγιες άσχημες. Τονίζεται η θετική πλευρά της επιβλητικότητάς της, επειδή ήταν «τόσο επιβλητική όσο προσηνής και γλυκιά»[443]. Η δικαιολόγηση της αυστηρής μορφής της ξένης λογίας, το 1889, απουσιάζει προς το παρόν στις Ελληνίδες συναδέλφισσές της. Αφήνεται να εννοηθεί πως θα πρέπει να παραμένει η αυστηρή τους εικόνα, συμβαδίζοντας, από τη μια πλευρά, με το προφίλ της ηθικής που πρέπει και οφείλουν να διατηρούν. Από την άλλη, τις καθιστά μη θηλυκές και μη επιθυμητές, αποτρέποντας τις από τη δραστηριοποίηση στο ανδροκρατούμενο κοινωνικό γίγνεσθαι.

Περίεργη και ανορθόδοξη είναι η εικόνα που παρουσιάζει η επόμενη, Γαλλίδα και πάλι, συγγραφέας Γαβριέλλα ντε Janville (Εικόνα 23). Από το ντύσιμό της

[442]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Μαρία Δεραίμ Β΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 130, 1889, σ. 1.
[443]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η κ. Δε Μαρσιέ», *Εφημερίς των Κυριών*, 132, 1889, σ. 1.

εκλαμβάνουμε την εντύπωση πως πρόκειται για μια γυναίκα μεγάλης ηλικίας και χαμηλής αισθητικής. Όμως, η Παρρέν και πάλι ξεκαθαρίζει πως πρόκειται για μια λόγια με παιχνιδιάρικο ύφος και ελαφρά θρασύτητα[444] στο έργο της. Το ίδιο ισχύει και για την εξωτερική της εμφάνιση: έξω από κάθε κοινοτοπία, είναι κομψή και χαριτωμένη. Πέρα από την κάπως περίεργη αίσθηση που αποδίδει με την πρώτη ματιά, αν την παρατηρήσουμε καλύτερα διαπιστώνουμε πως η περιβολή της είναι ιδιαίτερη και σικ. Τα λευκά γάντια, το πτι-καρό φόρεμα με το ντεκολτέ, τα κατσαρά μαλλιά με τις αφέλειες ολόγυρα στο πρόσωπό της και το ιδιόμορφο καπέλο με τα φτερά αποδίδουν μια ιδιαίτερη κομψότητα που ξεφεύγει από τα τετριμμένα. Το «χαμίνι της μεγάλης αριστοκρατίας»[445], όπως τη χαρακτηρίζει η Παρρέν, είναι μια ανατρεπτική λόγια που βρίσκεται μακριά από τη στερεοτυπική εικόνα των υπόλοιπων συναδελφισσών της.

Εξίσου ανατρεπτική είναι η εικόνα της λογίας-δημοσιογράφου που ακολουθεί. Είναι η Γαλλίδα Severine (Εικόνα 24), η φιγούρα της οποίας προκαλεί εντύπωση. Τα μαλλιά της ξεφεύγουν από τον συνηθισμένο στυλιζαρισμένο και απόλυτα επιμελημένο κότσο. Είναι ατημέλητα, κατσαρά με πολλές αφέλειες που ξεφεύγουν και πέφτουν στο μέτωπο. Επιπλέον, αν και το χρώμα του φορέματός της είναι μαύρο με ευθείες κάθετες γραμμές, αυτές μοιάζουν να σβήνουν στο κάτω μέρος. Γίνονται πιο αχνές, φέροντας κάτι από την τεχνική του σκόπιμου θολώματος του ιμπρεσιονισμού. Η συνειδητή ή όχι ανατρεπτικότητα του δημιουργού δίνει στην αρθρογράφο το περιθώριο να αποφύγει αναφορές στην εξωτερική εμφάνιση της εικονιζομένης, όπως στις περιπτώσεις των άλλων λογίων. Είναι ανώφελο να ακυρώσει την όποια σχολαστικότητα ή περιέργειά της, αφού κάτι τέτοιο δεν εκπέμπεται. Εστιάζει μονάχα στα πνευματικά της προσόντα: την καλλιέργεια, την ενθουσιώδη αισθηματικότητα, το νευρώδες ύφος, την ευρύτητα των ιδεών, τη βαθιά της αντίληψη.

Αντίθετα με την «Εφημερίδα των Κυριών», στο «Άστυ» οι επόμενες ανατρεπτικές Γαλλίδες λόγιες και φεμινίστριες απεικονίζονται και αντιμετωπίζονται με διαφορετικό τρόπο. Πρόκειται για τις Αστιέ δε Βαλσάιρ, Βουλανζέ, Νορμάνδ και Σαιντ-Ιλαίρ (Εικόνα 25, 26, 27, 28 αντίστοιχα). Όλες, με εξαίρεση ίσως τη Νορμάνδ, παρουσιάζονται με άσχημη όψη, σουβλερές μύτες, αδρά χαρακτηριστικά, χωρίς καθόλου θηλυκότητα. Επανέρχεται, λοιπόν, το στερεότυπο για την ασυμβατότητα

444. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Gyp», *Εφημερίς των Κυριών*, 463, 1896, σ. 1.
445. Ό.π., σ. 1.

ομορφιάς και θηλυκότητας σχετικά με τις λόγιες-δασκάλες και μορφωμένες γυναίκες. Οι ίδιες γίνονται και πάλι δέκτριες σχολίων, σαρκαστικών μειδιαμάτων και ειρωνικών περιγραφών. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του «Άστεως» πως «καμία απ' αυτές δε διακρίνεται για την ομορφιά της, ενώ πολλές μπορούσαν με επιτυχία να αξιώσουν [ακόμα] και το πρώτο βραβείο σε αγώνα περί ασχήμιας»[446]. Μεταξύ αυτών θα κατατάξουμε και τη Μισέλ Λουίζ (Εικόνα 29), συγγραφέα, ποιήτρια και δασκάλα, σοσιαλίστρια και οργανώτρια της Παρισινής Κομμούνας του 1871. Μιλά σε ακροατήριο στη Χάβρη διεκδικώντας πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα για τις γυναίκες. Λίγο πριν την απόπειρα δολοφονίας της από τον βασιλόφρονα Πιερ Λουκάς, παρουσιάζεται με δεινή εξωτερική εμφάνιση, σουβλερή μύτη, ακαλαίσθητο ντύσιμο, αντισεξουαλική, σχεδόν στα όρια της νευροπάθειας. Αποτελεί έργο του Οδυσσέα Φωκά και χαρακτηρίζεται, ομοίως, από αρνητικά σχόλια ή ειρωνικές περιγραφές. Στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 30), όπου επίσης δημοσιεύεται η εικόνα της, έχει μαλλιά κουρεμένα καρέ, μεγάλο μέτωπο, μεγάλη πλατιά μύτη κι αυστηρό, μάλλον άκομψο, φόρεμα έως επάνω κουμπωμένο. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου και η συνολική εικόνα της δείχνουν μια φυσιογνωμία «πρωτότυπη και ιδιόρρυθμη»[447]. Η συντάκτρια του άρθρου την εκθειάζει, κάνοντας λόγο για ηρωική φιγούρα, με ρητορική ευφράδεια.

Αντιθέτως, η στερεοτυπική αντίληψη περί του παραδοσιακού ρόλου των γυναικών επανέρχεται στην επόμενη εικονιζόμενη-συγγραφέα, την Ελίζα Βοϊάρ, έργο του Κωνσταντίνου Κοσμίδη στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 31). Στην απεικόνισή της, σε στάση προφίλ, ξεφεύγει από την τυπική μετωπική και εξιδανικευμένη καλλονή. Προσεκτικά σχεδιασμένο παραμένει το περίγραμμα, όπως και το χτένισμά της, με ακρίβεια στη χάραξη των γραμμών και την ισορροπημένη διάταξη. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, αρκετά σκληρά και αδρά, παραπέμπουν μάλλον στην άκρα εξανδρισμένη μορφή. Ο αρθρογράφος σπεύδει να διευκρινίσει πως η ευφυΐα της δεν είναι «θαυμασία»[448] σε μια προσπάθεια άρσης της όποιας ταύτισής της με τη νοητική ικανότητα του ανδρικού φύλου, που θεωρείτο πιο ανεπτυγμένη από του γυναικείου.

---

[446]. Ανώνυμο, «Συνέδριον Γυναικών εν Παρισίοις», *Το Άστυ*, 209, 1889, σ. 3.
[447]. «ως αληθής ιεραπόστολος αγορεύει πάντοτε, αγορεύει αυτομάτως υπέρ των πτωχών…» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Louise Michel», *Εφημερίς των Κυριών*, 466, 1896, σ. 1).
[448]. Π.Η., «Γυναίκες συγγραφείς της Γαλλίας. Η κυρία Δεβόρδη Βαλμόρ», *Ευτέρπη*, 94, τομ. Δ΄, 1851, σ. 527.

Ακολουθεί η Γερμανίδα Λίνα Μόργεστερν (Εικόνα 32), διευθύντρια εβδομαδιαίας οικογενειακής εφημερίδας. Στην εικόνα της διακρίνουμε αυστηρό ντύσιμο με μαύρο σακάκι, λευκό πουκάμισο και οβάλ καρφίτσα στον γιακά. Η εικόνα της γενικότερα αποπνέει σοβαρότητα, καθώς διακρίνουμε μια γυναίκα μεγάλης, ώριμης, ηλικίας με λευκά μαλλιά και στρογγυλά γυαλάκια. Την αίσθηση αυτή σπεύδει και πάλι η Παρρέν να μετριάσει, λέγοντας πως η δημοσιογράφος διαθέτει ένα μεγάλο και ανήσυχο πνεύμα[449].

Ελευθερία και ενθουσιασμό εκφράζει και η στάση του σώματος της επόμενης εικονιζομένης στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», της επίσης Γερμανίδας βαρόνης και ποιήτριας Ep. Von Tyszka (Εικόνα 33). Απέχει από τη στερεοτυπική εικόνα των λογίων, άνετα καθισμένη σε κουνιστή πολυθρόνα. Κοιτάζει με νάζι προς τα δεξιά, χαμογελώντας και δείχνοντας, πολύ σπάνιο, τα δόντια της. Το χτένισμά της είναι περίτεχνο με πολλές μπούκλες. Φορά λευκό φόρεμα, στον λαιμό ένα μεγάλο οβάλ μενταγιόν και ανάλογα κοσμήματα σε χέρια και δάκτυλα. Θυμίζει περισσότερο καλλιτέχνιδα, ποζάροντας στον φωτογραφικό φακό, παρά λόγια. Η εμφάνισή της δεν προκαλεί έκπληξη. Εκτός από ποιήτρια, ήταν και βαρόνη, ανήκοντας στα στρώματα των ευγενών. Εκεί οι κανόνες και οι συμβάσεις, ως προς το παρουσιαστικό, είναι μεν υπαρκτοί, αλλά διαφορετικοί από των λογίων. Το επίκεντρο μετατοπίζεται από την ακαμψία, την υπέρμετρη σοβαρότητα και την επιβλητικότητα στην ιδανική, αξεπέραστη καλλονή.

Την οικονομική και ηθική στήριξη από το οικογενειακό περιβάλλον, αυτήν τη φορά, απολάμβανε ακόμα μία λόγια προκειμένου να επιδοθεί με ζήλο και σοβαρότητα στις φιλολογικές της μελέτες. Πρόκειται για τη γνωστή μας Δώρα Δ΄ Ίστρια στο «Ημερολόγιον» (Εικόνα 34), όπου επίσης δημοσιεύεται η εικόνα της. Εμφανίζεται σε πολύ ώριμη ηλικία με καμία αναφορά στα φιλελληνικά αισθήματα και το πάθος της για το αρχαιοελληνικό παρελθόν. Αντίθετα, εκθειάζονται οι εγκυκλοπαιδικές γνώσεις, η φιλολογική παραγωγή και δράση της. Η προτεραιότητα που δίνεται στη μορφωτική της δεινότητα αντιπαρέρχεται τη μη κολακευτική εικόνα της με τα πολλά περιττά κιλά, τα λευκά μαλλιά και το συντηρητικό ντύσιμο, που σε τίποτα δεν θυμίζουν την εξιδανικευμένη μορφή της σε «Άστυ» και «Πανδώρα».

---

449. «Ανθηράν με όλην την λευκήν κόμην της, ακούραστον ανεξάντλητον, φιλοπρόοδον…» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Λίνα Μόργεστερν», *Εφημερίς των Κυριών,* 155, 1890, σ. 2).

Μέλος του Διεθνούς Συμβουλίου των Γυναικών, με την ιδιότητα της γενικής γραμματέως, αποτελεί η επόμενη εικονιζόμενη Avril de Sainte-Croix (Εικόνα 35). Η εικόνα της αποτελεί έργο αναπαραγωγή του Κ. Κόλμαν. Διακρίνουμε μια γυναίκα ώριμης ηλικίας που κάθεται σε μια καρέκλα, σε στάση προφίλ, διαβάζοντας ένα βιβλίο. Το ντύσιμό της είναι σοβαρό και κάπως επιβλητικό με έναν μεγάλο λευκό γιακά από δαντέλα να σκεπάζει τους ώμους και όλο το μπούστο της. Η όψη του προσώπου της, διαθέτοντας μεγάλη μύτη και έντονα ζυγωματικά, κάθε άλλο παρά ιδανικά όμορφη είναι. Κάτι που γίνεται προσπάθεια να ανατραπεί από τα σχόλια της συντάκτριας, που εστιάζει στα χαρίσματά της σε ρητορική και γραφή.

Η άλλη υπο-ομάδα εικόνων αφορά σε ξένες λόγιες που, ανάλογα με τη χώρα προέλευσής τους, είτε αντιμετωπίζονται με πολύ θετικό τρόπο (από τις χώρες της Δύσης ή τις μακρινές της Άπω Ανατολής) είτε με αρνητικό (από τις θεωρούμενες πολιτισμικά υποδεέστερες χώρες της Εγγύς Ανατολής και των γειτονικών βαλκανικών).

Η πρώτη εικονιζόμενη, από τη μακρινή Κίνα, Παγγ Χοέι Παν (Εικόνα 36), αναπαρίσταται να κρατά στο αριστερό της χέρι ένα βιβλίο ενώ έχει το δεξί σηκωμένο με τα δάκτυλα της παλάμης της ορθά, σε μια κίνηση σαν να διδάσκει. Τόνιζε, έτσι, ο δημιουργός της εικόνας τον ιδιαίτερο ζήλο της ως προς τη μελέτη, που στην Κίνα λειτουργούσε ως μέσο κοινωνικής καταξίωσης. Το βλέμμα της μαρτυρά εξυπνάδα και οξυδέρκεια, τα μικρά σφιγμένα χείλη αποφασιστικότητα και θεληματικότητα, συμβαδίζοντας απόλυτα με τα γραφέντα στο άρθρο, όπου γίνεται αναφορά στη φιλολογική δεινότητα και στο έξοχο πνεύμα της ως προς τις μεθόδους της μελέτης και της έρευνας[450]. Προξενεί εντύπωση η δημοσίευση της εικόνας μιας λογίας και συγγραφέως από τη μακρινή Κίνα. Θα το εντάξουμε στο πλαίσιο της διαπίστωσης (όπως αναφέρεται στο κεφ. Α1) πως στον Τύπο εμπεριέχονταν θετικά σχόλια για τους μακρινούς και άγνωστους πολιτισμούς, σε αντίθεση με τους κοντινούς (όπως οι οθωμανικός, βουλγαρικός και αλβανικός), με τους οποίους οι Έλληνες βρίσκονταν σε επαφή.

Σαφώς οπισθοδρομικότερες θεωρούνταν, λοιπόν, οι γειτνιάζουσες με την Ελλάδα χώρες, μεταξύ των οποίων η Τουρκία. Εντούτοις, κάποιες άλλες οθωμανικές, όπως η Αίγυπτος, αντιμετωπίζονταν θετικότερα. Ειδικότερα οι λόγιες που δρούσαν υπέρ της

[450]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Παγγ-Χοέι-Παν»..., σ. 2.

χειραφέτησης και της ανεξαρτητοποίησης των γυναικών αντιμετωπίζονταν θετικότερα. Έτσι, για την Αιγύπτια δημοσιογράφο Νουριέ Χανούμ, στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 37) εμπεριέχονται θετικά σχόλια λόγω της πολιτικής, καλλιτεχνικής και δημοσιογραφικής δράσης της. Γίνεται, όμως, αναφορά και στους περιορισμούς που δέχονταν, όπως όλες οι Οθωμανές γυναίκες[451], στο υποανάπτυκτο πολιτισμικό πλαίσιο όπου ζούσε. Την ίδια αμφιθυμική αντίληψη εκλαμβάνουμε από την εικόνα της: από τη μία, βλέπουμε μια γυναίκα ευρωπαϊκά ντυμένη, με λευκό μακρύ φόρεμα ή ρόμπα, έχοντας τα μαλλιά της, κατά τη δυτική μόδα, μαζεμένα σε κότσο. Κάθεται σε μια πολυθρόνα διαβάζοντας εφημερίδα, όπως συνήθιζαν οι άνδρες και υιοθετούσαν οι λόγιες και διανοούμενες. Από την άλλη, όμως, παρατηρούμε στοιχεία που παραπέμπουν στην Ανατολή: ένα παχύ χαλί και έναν ναργιλέ στο τραπεζάκι πλάι της.

Σε απόλυτα θετική αντιμετώπιση και θαυμασμό βρίσκεται η επόμενη εικονιζόμενη, η ιδρύτρια του 1ου Παρθεναγωγείου στην Αθήνα, Αμερικανίδα Φανή Χιλ (Εικόνα 38). Παρουσιάζεται με μια μάλλον «αμερικάνικη» περιβολή. Το πανωφόρι της και ιδιαίτερα το καπέλο της μάς φέρνουν στο μυαλό αμερικανικές ταινίες εποχής, διαφέροντας από τα αντίστοιχα των Ευρωπαίων αστών γυναικών. Εσκεμμένα ίσως η αρθρογράφος δεν σχολιάζει την εξωτερική εμφάνιση της εικονιζομένης, παρά εμμένει στο ζήτημα της καταγωγής της. Αναφέρει πως ανήκει στα «ευγενή της Αμερικής τέκνα»[452] επισημαίνοντας την προοδευτική οργάνωση της εκπαίδευσης στην Αμερική. Απαριθμεί τα εκεί ταξίδια της, με στόχο, μάλλον, την ανάδειξη των σχέσεων της Ελλάδας με την Αμερική, την πιο εξελιγμένη χώρα του δυτικού κόσμου.

Πιο «εξελιγμένο» χτένισμα από τον ψηλά πιασμένο κότσο, με όλα τα μαλλιά τραβηγμένα πάνω, φέρει η Σουηδέζα Σέλμα Λάγκερλωφ σε φωτοτσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη (Εικόνα 39). Η συγκεκριμένη λόγια και συγγραφέας, που ήταν μεγαλύτερης ηλικίας, δεν διαπνέεται από υπερβολική ακαμψία κι αυστηρότητα. Το πρόσωπο της είναι πιο ήρεμο και η λευκή εσωτερική της μπλούζα «σπάει» τη μονοτονία του μαύρου φορέματός της, προσδίδοντας ισορροπία μεταξύ του άσπρου και του μαύρου. Η ηρεμία της ίσως προέρχεται από τη στήριξη που απολαμβάνει από τη χώρα της προκειμένου να επιδίδεται απρόσκοπτα στο συγγραφικό της έργο. Οι γυναίκες στη Σουηδία ήταν

---

[451]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Οθωμανίδες γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 948, 1908, σ. 239.
[452]. Καλλιόπη Κινδύνη, «Φανή Χιλλ», *Εφημερίς των Κυριών*, 153, 1890, σ. 2.

«προνομιούχες»[453] δεχόμενες τη στήριξη του κοινωνικού τους περίγυρου, όπως σημειώνει η Παρρέν, με κάποια δόση πικρίας για την αναντίστοιχη κατάσταση των Ελληνίδων.

Ξεφεύγοντας από την προβολή της ιδανικής καλλονής της ευρωπαϊκής τέχνης, μετακινούμαστε προς την εντελώς αντίθετη κατεύθυνση, ιδιαίτερα στην ομάδα εκείνη των λογίων που φέρουν ανδροπρεπή χαρακτηριστικά στην «Εφημερίδα των Κυριών».

Πρώτη δημοσιεύεται η εικόνα της Αγγλίδας συγγραφέως Γεωργίας Έλιοτ (Εικόνα 40), που παρομοιάζεται στο άρθρο, φέροντας «το αυτό ανδρικό όνομα»[454] με τη αντίστοιχη Γαλλίδα συνάδελφό της Γεωργία Σάνδη, η εικόνα της οποίας δημοσιεύεται στην «Ευτέρπη», (Εικόνα 4). Παρουσιάζεται με σκληρά και ανδροπρεπή χαρακτηριστικά, με έντονη, ισχυρή φυσιογνωμία και αυστηρή κατατομή. Όμως, η Παρρέν κινείται προς την κατεύθυνση της δικαιολόγησης του εξανδρισμού της, υποστηρίζοντας πως συνάδει με την ισχύ του πνεύματος και της έμπνευσης, το μεγαλείο της ψυχής και τη φυσική απλοϊκότητά της.

Αντίθετα, δεν θα χαρακτηρίζαμε τη συνολική εμφάνιση της επόμενης εικονιζομένης, δούκισσας και συγγραφέα D' Uzes (Εικόνα 41), ανδροπρεπή. Φορά λευκό πουκάμισο και σακάκι ανδρικού τύπου. Ξεφεύγει από το ανδρικό στυλ χάρη στο χαριτωμένο καπέλο της με τις πολλές λεπτομέρειες και το λευκό φτερό. Ξεφεύγει, επίσης -όπως είδαμε και παραπάνω (Εικόνα 11)-, κατά πολύ από την τυπική και αυστηρή εμφάνιση των λογίων, συγκεντρώνοντας όλες τις αρετές, μεταξύ των οποίων την ευφυΐα.

Στο «Άστυ» συναντούμε την έννοια της ανδρογυναίκας με άλλη μορφή: στην εικόνα της J. E. Harrison, λόγιας και λέκτορα των αρχαίων ελληνικών στο Πανεπιστήμιο του Κέμπριτζ (Εικόνα 42). Φορά αρχαιοελληνικό ή ρωμαϊκό χιτώνα στηριζόμενη σε μια κολώνα, συνηθισμένο φόντο στις απεικονίσεις αρχαιοτήτων. Πέρα από τον εξανδρισμό, τακτική για να γίνουν αποδεκτές οι λόγιες σε ανδροκρατούμενους χώρους, παρατηρούμε κάτι εξίσου σημαντικό. Η εικονιζόμενη, που είναι ντυμένη με αρχαιοελληνική ενδυμασία, ακολουθεί τις επιταγές του ρεύματος του κλασικισμού, που προωθούσε την αναβίωση της κλασικής Ελλάδας.

Θιασώτης του ρεύματος του ρομαντισμού, που αντικατέστησε τον κλασικισμό στην ευρωπαϊκή τέχνη, υπήρξε και η συγγραφέας Γεωργία Σάνδη (Εικόνα 4), που αποτελεί

---

[453]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Σάλμα Λάγκερλωφ», *Εφημερίς των Κυριών*, 976, 1909, σ. 909.
[454]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Γεωργία Έλιοτ», *Εφημερίς των Κυριών*, 486, 1897, σ. 1.

την πρώτη από τις οκτώ Γαλλίδες λόγιες-συγγραφείς της «Ευτέρπης». Αποτελεί έργο του Π. Σκιαδόπουλου, από τα πρώτα που φιλοτέχνησε για περιοδικά. Η εικονιζόμενη ξεφεύγει από την ιδανική καλλονή και μετακινείται προς την εντελώς αντίθετη κατεύθυνση. Παρουσιάζεται με αδρά χαρακτηριστικά και άσχημη όψη, χωρίς καθόλου θηλυκότητα. Μοιάζοντας με ανδρογυναίκα, υπακούει στην προσφιλή σύμβαση των εικονογράφων του Τύπου περί ασυμβατότητας της ομορφιάς και της θηλυκότητας με τις λόγιες-δασκάλες και μορφωμένες γυναίκες, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια της άνθησης της χαρακτικής. Η έκφραση του προσώπου της αποπνέει ψυχρότητα και σκληρότητα, με στόμα σφιγμένο, κλεισμένο και αυστηρό, μην επιτρέποντας την εισχώρηση στις συγκινήσεις και τα συναισθήματά της. Χαρακτηρίζεται με τον ίδιο τρόπο και από την Παρρέν, που την περιγράφει με «κεφαλή ανδρική και ανδρικό ένδυμα»[455] ακολουθώντας «ανδρικώτατες» συνήθειες, όπως το κάπνισμα και ο τρόπος ομιλίας. Βέβαια, η Παρρέν πολύ αργότερα (περίπου είκοσι χρόνια μετά, όταν οι συνθήκες έχουν αλλάξει αρκετά υπέρ της αποδοχής του μοντέλου της δασκάλας-λογίας), σπεύδει να επισημάνει πως οι γυναίκες «ανδρίζονται» ως προς τη παρουσία τους στο πλαίσιο της εργασίας και της εγγραμματοσύνης, αλλά δεν εξανδρίζονται[456.]

Η ίδια τακτική ακολουθείται και στις επόμενες εικονιζόμενες από την «Ευτέρπη», με πρώτη την Αμαλβή Τεστύ σε ξυλογραφία του Κ. Κοσμίδη (Εικόνα 43). Τα σχόλια είναι εκθειαστικά αναφορικά με την ευφυΐα της. Όμως, η φιγούρα της φέρει πολλά ανδρικά, σκληρά και αδρά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με την αρμονία στο περίγραμμα και τη διατήρηση των συμβάσεων στο σχέδιο. Ο συντάκτης του άρθρου, από την πλευρά του, σπεύδει να διευκρινίσει πως πρόκειται για μια έξυπνη και πνευματώδη συγγραφέα, που δεν λησμονεί το φύλο της[457]. Δεν ξεφεύγει, δηλαδή, από τα στενά πλαίσια που το χαρακτηρίζουν συγκριτικά με το ανδρικό.

Στο ίδιο κλίμα κινείται και η επόμενη εικόνα του ιδίου χαράκτη (Κ. Κοσμίδη), που απεικονίζει τη Βιργινία Ανσελότου (Εικόνα 44). Τα χαρακτηριστικά της είναι, ωστόσο, λιγότερο εξανδρισμένα. Η έκφραση του προσώπου της, και κυρίως των ματιών της, μαρτυρά περισσότερο σύνεση και συστολή, παρά σκληρότητα κι αυστηρότητα. Μια

---

[455]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καθημεριναί εντυπώσεις», *Εφημερίς των Κυριών*, 455, 1896, σ. 1-2.
[456]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Διά τας γυναίκας και τα παιδιά προς την κυβέρνησιν», *Εφημερίς των Κυριών*, 998, 1911, σ. 1.441.
[457]. Π.Η., «Γυναίκες συγγραφείς της Γαλλίας. Αμάβλη Ταστύ», *Ευτέρπη*, 96, τομ. Δ΄, 1851, σ. 571.

ιδιάζουσα ομορφιά αφήνεται να προβάλλει, που απέχει πολύ από το συμβατικό μοντέλο του ιδανικού κάλλους και της εξευγενισμένης ομορφιάς των γυναικών της ανώτερης αστικής τάξης. Άλλωστε, σύμφωνα με το συνοδευόμενο άρθρο, σκοπός της συγγραφέως είναι η υποστήριξη της γυναικείας αφοσίωσης που θα πρέπει να επιδεικνύουν η κόρη, η σύζυγος, η μητέρα και όχι η αναζήτηση της κενής ομορφιάς. Κατά τα άλλα, διατηρείται το καλοσχεδιασμένο και καθαρό περίγραμμα, στοιχεία που ικανοποιούν την ευρωπαϊκή παράδοση και σύμβαση.

Αντίθετα με την προηγούμενη εικονιζόμενη, η Charles Reybaud, σε δημιουργία του Κ. Κοσμίδη και πάλι (Εικόνα 45) παρουσιάζεται με πιο αδρά «εξανδρίζοντα» χαρακτηριστικά. Το βλέμμα της είναι ιδιαίτερα αυστηρό, σχεδόν άκαμπτο, ενώ λείπει κάθε ίχνος γλυκύτητας και τρυφερότητας. Βέβαια, πρόκειται για μια γυναίκα μεγαλύτερης ηλικίας. Ο συντάκτης υποστηρίζει πως η συγγραφέας είναι ιδιαίτερα χαρισματική, αφού γράφει και σκέφτεται με επιδεξιότητα, όμοια με τους άνδρες συγγραφείς[458]. Στις πολύ χαρισματικές συγγραφείς-λόγιες, λοιπόν, στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, προκειμένου να μειωθεί και να υποβαθμιστεί η αξία τους, χρησιμοποιείται η τεχνική του εξανδρισμού τους, δίνοντας το μήνυμα πως επαγγελματική επιτυχία και θηλυκότητα ή μητρότητα δε συμβαδίζουν.

Πέρα από αυτό, όμως, διαπιστώνουμε μια συνεχή αμφισημία μεταξύ της ανδρικής και θηλυκής όψης των εικονιζόμενων λογίων-συγγραφέων. Αυτό συνοψίζεται με ιδιαίτερα εκπληκτικό τρόπο στην περίπτωση της Μαρίας Σεβινιέ (Εικόνα 46), της τελευταίας λογίας στην «Ευτέρπη». Ενώ η μορφή του προσώπου της είναι καθαρά ανδρική, το υπόλοιπο σώμα της (από τον λαιμό και κάτω) εμφανίζεται ιδιαίτερα θηλυκό, με ανοιχτό ντεκολτέ.

Οι Ελληνίδες λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες στα έντυπα

Αναφορικά με τις Ελληνίδες λόγιες-δασκάλες έως το 1900 περίπου, δίνεται βαρύτητα στην απόλυτη τυπικότητα, σοβαρότητα και αυστηρότητά τους, φανερές τόσο στη στάση του σώματός τους όσο και στις εκφράσεις του προσώπου και στον τρόπο

458. «Η Κ. Ρευβώ ηξεύρει και να γράφη και να σκέπτεται καλώς. Εις τα συγγράμματά της, η λεπτή ευαισθησία ενούται προς το έντονον της γραφίδος ανδρός επιδεξίου…», ό.π., σ. 572.

ντυσίματός τους.

Ξεκινάμε, λοιπόν, από τις εικόνες των λογίων-διδασκαλισσών που δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών», με πρώτη της Ευαγγελίας Βάθη, διδάκτορος της Οδοντιατρικής του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνα 47). Παρατηρούμε πως διατηρείται μια τυπική στάση, αλύγιστη, ακίνητη και άκαμπτη, χωρίς ενδιαφέρον για την απόδοση της ψυχοσύνθεσής της. Η τήβεννος που φορά στοχεύει στην επίδειξη της ανώτερης μόρφωσής της. Όπως μας πληροφορεί το άρθρο που η ίδια υπογράφει, έλαβε τον τίτλο της διδάκτορος στο αμερικανικό Πανεπιστήμιο της Φιλαδέλφεια.

Προχωρώντας στην εικόνα του Ελευθέριου Καζάνη που αναπαριστά τη λόγια Αικατερίνη Λασκαρίδου (Εικόνα 48), παρατηρούμε πως η εμφάνισή της είναι επίσης άκαμπτη, με αυστηρό ντύσιμο και ρούχα σε μαύρο χρώμα. Το φόρεμά της είναι σοβαρό καταλήγοντας να κλείνει ψηλά στον λαιμό, σύμφωνα με την κοινωνική επιταγή της σεμνής, φρόνιμης και κοσμίως ενδεδυμένης κόρης. Η εμμονή στην τυπικότητα στην εικόνα των δύο προαναφερθέντων λογίων θα μπορούσε να ερμηνευτεί με βάση τη συνθήκη πως, όσο πιο επιτυχημένες υπήρξαν σε θέσεις υψηλού κύρους, τόσο η εικόνα τους παρέμενε προσκολλημένη στην αυστηρότητα, τη σχολαστικότητα, την ακινησία και τη σοβαρότητα.

Θα ήταν, όμως, παράλειψη να μην αναφερθούμε σε τρεις εικόνες-φωτοτσιγκογραφίες του Αριστείδη Λάιου, που απεικονίζουν μια νεαρή λόγια στους χώρους του Λυκείου Ελληνίδων (Εικόνες 49, 50 και 51). Πρόκειται για την αίθουσα της Βιβλιοθήκης, όπου απεικονίζεται η νεαρή κοπέλα χωρίς να αναφέρεται το όνομά της. Μέλος του Λυκείου Ελληνίδων, ανήκει στις «γυναίκες των γραμμάτων και των ωραίων τεχνών, αλλά και παιδαγωγοί και επιστήμονες»[459]. Εικάζουμε πως είναι μια εκ των εφόρων της Βιβλιοθήκης (πρόκειται για τις Ελένη Αλεξανδρή, Βιργινία Σιμοπούλου και Α. Καντά)[460]. Το πρόσωπο, η έκφραση του βλέμματος και το χαμόγελό της προδίδουν αισιοδοξία για το μέλλον του Λυκείου των Ελληνίδων και του έργου του. Σαν ένας σπινθήρας εσωτερικής ζωής και νέων ιδεών να καθρεφτίζονται στα μάτια της. Παρ' όλα αυτά, παρατηρούμε ότι στέκεται πίσω από ένα γραφείο. Μια στάση χαρακτηριστική για τις γυναίκες που απεικονίζονται συχνά με ένα αντικείμενο (γραφείο ή καρέκλα) που είτε

[459]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Λογοδοσία Λυκείου Ελληνίδων 1911 Α΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.023, 1912, σ. 2.044.
[460]. Ό.π., σ. 2.046.

το κρατούν είτε στέκονται πίσω του. Μοιάζει να οριοθετεί τον χώρο τους, να σταματά την εξέλιξή τους ή να λειτουργεί ως στήριγμά τους ή ακόμα και ως παραπέτασμα που «κρύβει» το σώμα τους, εμποδίζοντας την πλήρη επίδειξή του.

Περιτριγυρισμένη από βιβλία, χαρτιά και προσωπικά αντικείμενα, συναντούμε και την Καλλιρρόη Παρρέν (Εικόνα 52) σε φωτογραφία της που δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα» της. Αριστερά και δεξιά διακρίνουμε δύο αγάλματα, απομιμήσεις των αρχαιοελληνικών, που μαρτυρούν τον θαυμασμό της για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Το ντύσιμό της είναι σεμνό και μετρημένο, όπως και το χτένισμά της, ο περίφημος κότσος των λογίων. Όλη η εικόνα της, παρά την προοδευτικότητα των απόψεων και των κινήσεών της, παραμένει μάλλον συντηρητική. Έχει σκυμμένο το κεφάλι της συγγράφοντας στο γραφείο της, που, πέρα από το ότι οριοθετεί τον χώρο της δουλειάς της, θέτει τα όρια μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου. Λειτουργεί ως ένα παραπέτασμα που εμπόδιζε την πλήρη και ανεπιτήδευτη παρουσία της λογίας επί ίσοις όροις με τους άνδρες στη δημόσια ζωή.

Μια ακόμα εικόνα της Παρρέν δημοσιεύτηκε στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 53), η οποία υπογράφει το συνοδευόμενο άρθρο με τίτλο «Το Γυναικείον Ζήτημα». Πρόκειται για ξυλογραφία με αδρές γραμμές και φόρμες καθαρές. Απεικονίζεται πολύ χαριτωμένη και συμπαθητική, με όμορφα και ήπια χαρακτηριστικά, σε αρκετά νεαρή ηλικία. Δίνεται βαρύτητα στην ομορφιά και προβάλλονται η κομψότητα και η χάρη. Από όλη τη σύνθεση μάλλον ξεχωρίζουν τα μάτια της, που είναι μεγάλα κι εκφραστικά, εκπέμποντας τη θέληση και την επιμονή της. Μια ρομαντική διάθεση είναι παρούσα, καθώς εκπληρώνονται όλες οι συμβάσεις της δυτικής τέχνης. Το ντύσιμό της είναι συντηρητικό, αποτελούμενο από ένα πουκάμισο κουμπωμένο μέχρι ψηλά στον λαιμό, σχεδιασμένο από πολλές κάθετες παράλληλες ευθείες γραμμές. Παραπέμπει σε αυστηρότητα, πιστότητα και αριστοκρατική εκτέλεση σε συνδυασμό με την αίσθηση του ιδανικά όμορφου. Άλλωστε, η δημοσίευση της εικόνας της Παρρέν από τα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας του «Ημερολογίου» (το 1889) -ενώ η αντίστοιχη στο έντυπο της συμβαίνει πολύ αργότερα, μόλις το 1910, (Εικόνα 54)- μαρτυρά τη θετική διάθεσή του Σκόκου προς το γυναικείο ζήτημα. Πολύ αργότερα, βέβαια, το 1910, ακόμα μία εικόνα της συμπεριλαμβάνεται στο «Λεύκωμα» με τις εικόνες Λογίων Κυριών και Δεσποινίδων. Σε ένα μικρό πορτρέτο αναπαρίσταται να κοιτάζει ελαφρά προς τα

αριστερά, φορώντας ένα πλούσιο και πληθωρικό καπέλο. Ένα αξεσουάρ που, όπως θα δούμε παρακάτω, λειτούργησε ως στοιχείο τόλμης και δυναμισμού για τις Ελληνίδες λόγιες από το 1900 και μετά, σε αντίθεση με την έως τότε λιτή και μονότονη ενδυμασία τους.

Με τόλμη και σθένος ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία και τη φιλολογία η αναγορευθείσα σε διδάκτορα της φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της Σορβόννης λόγια Σεβαστή Καλλισπέρη (Εικόνα 55). Στην εικόνα της, παρ' ότι αναπαρίσταται με περισσή σοβαρότητα και κύρος, δεν είναι άκρως αυστηρή και απόμακρη, όπως στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου (βλ. παρακάτω). Το φόρεμά της, αυστηρό και κλεισμένο έως επάνω στον λαιμό, περιέχει ευθείες γραμμές που φανερώνουν δύναμη και ισχύ. Οι δύο καμπύλες που ξεκινούν από αριστερά και δεξιά στο ύψος του λαιμού και φτάνουν μέχρι κάτω από το στήθος είναι απαλότερες και μαλακότερες. Επιπλέον, στο πρόσωπό της διακρίνεται γλυκύτητα και ηρεμία, ενώ η καλοσχηματισμένη γραμμή του στόματος, καθόλου σφιγμένη, εκφράζει ευαισθησία και γαλήνη. Στην επόμενη εικόνα της, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1892 (Εικόνα 56), παρά τα εγκωμιαστικά σχόλια για τη φιλεργατικότητα, τον ζήλο και τη φιλομάθειά της, η απεικόνισή της δεν ξεφεύγει από τα γνωστά πρότυπα των λογίων. Το ντύσιμο, το χτένισμα και η έκφραση του προσώπου της εκπέμπουν σοβαρότητα, συνοφρύωση κι αυστηρότητα. Τίποτα δεν ξεφεύγει από τον καθωσπρεπισμό που οφείλει να διέπει τις Ελληνίδες λόγιες. Κανένα ίχνος ευθυμίας ή ελαφρότητας δεν υφίσταται. Μόρφωση και σοβαρότητα πηγαίνουν μαζί για τη σπουδαία Ελληνίδα λόγια. Στο «Ημερολόγιον» δημοσιεύονται συνολικά τρεις εικόνες της: πέρα από την πρώτη του 1892, η δεύτερη οκτώ χρόνια αργότερα και η τρίτη το 1910, (Εικόνες 57, 58) σε άρθρο-αφιέρωμα του «Ημερολογίου» στις λόγιες και συγγραφείς συνεργάτιδές του. Στις δύο τελευταίες εντύπωση προκαλεί η εμμονή στο λιτό μαύρο, ενώ η τάση αυτή είχε ήδη ξεκινήσει να αίρεται στην ενδυμασία των λογίων. Η εξήγηση είναι ίδια αναφορικά με τις Λασκαρίδου και Βάθη: όσο μια λόγια εξελίσσεται επαγγελματικά, τόσο περισσότερο η εικόνα της εξακολουθεί να συμβαδίζει με τις αρχές της τυπικότητας, της σχολαστικότητας και του πομπώδους.

Εξίσου διδάκτωρ της Φιλοσοφικής, του Πανεπιστημίου Αθηνών αυτήν τη φορά, είναι η επόμενη εικονιζόμενη Θηρεσία Ρόκα (Εικόνα 59). Η αναπαράστασή της (που

δημοσιεύεται επίσης στο «Ημερολόγιον») ακολουθεί το γνωστό μοντέλο: απέριττη και λιτή ενδυμασία, με το λευκό αυτήν τη φορά να υπερισχύει. Με κλειστό ωστόσο λαιμό και μια καρφίτσα, το μοναδικό κόσμημα στη μονοτονία του αυστηρού πουκαμίσου. Τυπικό και επαναλαμβανόμενο είναι και το χτένισμα, με τα μαλλιά πιασμένα σε κότσο. Έχει το βλέμμα στραμμένο στο πλάι, αποφεύγοντας την απευθείας κατεύθυνσή του στον αναγνώστη. Το ελαφρό μειδίαμα στα χείλη συμφωνεί με τις επιταγές της ηθικής και της σεμνότητας του γυναικείου φύλου. Ταυτόχρονα, οι χαρακτηρισμοί -στο συνοδευόμενο κείμενο- όπως άοκνη επιμέλεια, σεμνότητα κι αξιοπρέπεια, φιλοπονία και φιλομάθεια, ευγένεια κι αφέλεια πλειοψηφούν σε αντίθεση με το χάρισμα της λεπτής αντίληψης[461], που μειοψηφεί.

Η πρώτη εικόνα της Ελίζας Σούτσου στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου (Εικόνα 2), που ακολουθεί, προβάλλει την κλασική στάση, καθισμένη σε μια καρέκλα. Επίσης κλασικό είναι το ντύσιμό της: αυστηρό και συντηρητικό, ακολουθεί τις επιταγές που ισχύουν για τις λόγιες Ελληνίδες και όχι για τις κυρίες της άρχουσας τάξης, όπου και ανήκε. Φαίνεται πως γι' αυτήν είχε μεγαλύτερη αξία η ταυτότητα της διανοουμένης, καθώς επιδίδετο στη συγγραφή και δημοσίευση φιλολογικών έργων και στη μετάφραση πραγματειών ξένων μελετητών. Επέλεγε, επομένως, τη διάκριση για το έργο της στη διανοητική εργασία[462] από τους στολισμούς και τις πολυτέλειες.

Πέρα από την Παρρέν, στο «Ημερολόγιον» γράφουν και άλλες λόγιες (παιδαγωγοί, επιστημόνισσες, ποιήτριες, συγγραφείς), ακόμα μία ένδειξη του ενδιαφέροντος του εντύπου για την ανάδειξη του γυναικείου φύλου. Μία εξ αυτών είναι η Πηνελόπη Παναγιωτίδου της οποίας διήγημα δημοσιεύεται το 1889 (Εικόνα 60). Η εικόνα της αποτελεί έργο του Κ. Καρυστινού, με ορατές και παρούσες όλες τις συμβάσεις. Διατηρεί τυπική φωτογραφική πόζα, στραμμένη προς τα δεξιά με το βλέμμα να κοιτάζει προς την ίδια κατεύθυνση. Το ένδυμά της είναι μαύρο, λιτό και μάλλον αυστηρό με κλεισμένο λαιμό και παντελή απουσία στολιδιών, κοσμημάτων ή άλλων περιττών ενδυματολογικών στοιχείων. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα σε χαμηλό κότσο, με μια φευγαλέα ρομαντική διάθεση να υπολανθάνει.

---

[461]. Ανώνυμο, «Η πρώτη Ελληνίς διδάκτωρ της φιλολογίας», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 14, 1899, σ. 32.
[462]. Ανώνυμο, «Βιογραφικαί σημειώσεις. Ελίζα Σούτσου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 3, 1888, σ. 333.

Την ίδια κόμμωση έχει και η επόμενη εικονιζόμενη, η Αγανίκη Μαζαράκη (Εικόνα 61), λόγια και ποιήτρια. Η περιβολή της είναι τυπική, όπως των υπόλοιπων λογίων συναδελφισσών της. Φορά μαύρο φόρεμα με κλειστό λαιμό και άσπρη δαντέλα στον γιακά. Ιδιαίτερη βαρύτητα στο συνοδεύον της εικόνας κείμενο δίνεται στην ελληνική της καταγωγή, χαρακτηριζόμενη ως «έξοχη γυναίκα και εντελώς Ελληνίδα»[463]. Δύο χρόνια πριν τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του ΄97, με έντονο το εθνικοπατριωτικό ιδεώδες, κοινή ήταν η άποψη πως οι Ελληνίδες είχαν να επιτελέσουν τον ρόλο της ανατροφής υγιών υιών, που θα ανακτούσαν τις χαμένες πατρίδες.

Στην ομάδα αυτή θα κατατάξουμε και τις δύο γυναικείες μορφές που απεικονίζονται στο έργο ζωγραφικής του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου «Οι Στρίγγλες», που δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 62). Πρόκειται προφανώς για δύο άσχημες, κακές και νευρωτικές γεροντοκόρες μεγαλοκοπέλες. Εξάλλου, πολλές λόγιες και δασκάλες, όπως ήδη γνωρίζουμε, αναγκάζονταν ή επέλεγαν να μένουν ανύπανδρες. Αντιμετωπίζονταν τότε ως αξιοπερίεργα όντα, ανδρογυναίκες με ομματοκυάλια και ιδιότροπη ενδυμασία, που ρητόρευαν και χειρονομούσαν ακατάπαυστα, σπαταλώντας τη ζωή τους στη συγγραφή και την επιστήμη. Κατά τα άλλα, ως προς τον τρόπο απόδοσής τους, οι δύο γυναικείες φιγούρες είναι αντισυμβατικές, καθώς ο Πατρινός καλλιτέχνης υπήρξε από τους πρώτους Έλληνες ιμπρεσιονιστές ζωγράφους. Μακριά από κάθε προσπάθεια εξιδανίκευσής τους, τα περιγράμματα είναι θαμπά κι οι πινελιές γρήγορες. Τα πρόσωπά τους είναι γεμάτα ρυτίδες και ουλές. Τα ρούχα τους, χοντροκομμένα κι άκομψα, τελούν σε αντίθεση με την ενιαία και λεία, σχεδόν μαρμάρινη επιφάνεια της σάρκας των κυριών στην ακαδημαϊκή ζωγραφική.

Από το 1890 και μετά άρχισε να δίνεται έμφαση στη δεινότητα και τη διαύγεια του πνεύματος, την ευφυΐα, και των Ελληνίδων λογίων. Άρχισε παράλληλα να αντιστρέφεται σιγά σιγά και μεθοδικά η αντίληψη για την εικόνα τους, πλησιάζοντας την αντίστοιχη των ξένων λογίων. Η αλλαγή ξεκίνησε από τα σχόλια των αρθρογράφων, συνήθως γυναικών, όπως και για τις ξένες λόγιες. Κάθε φορά που η εικόνα των λογίων απομακρύνονταν από την καλλονή, έσπευδαν σε διασαφηνίσεις στα συνοδευόμενα άρθρα. Αποκαθιστούσαν, έτσι, την αρνητική αίσθηση ή εντύπωση και ακύρωναν την ιδέα της σχολαστικότητας, της περιέργειας, της ασχήμιας και της

[463]. Ανώνυμο, «Αγανίκη Ι. Μαζαράκη», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 10, 1895, σ. 21.

ακαλαισθησίας. Η αρχή γίνεται με νεαρή αρθρογράφο τα διηγήματα της οποίας δημοσιεύονταν στην «Εφημερίδα των Κυριών». Πρόκειται για τη Χαρίκλεια Καμβουκίδου, η εικόνα της οποίας δημοσιεύτηκε το 1913 (Εικόνα 63). Το λευκό της φόρεμα ξεφεύγει από το κλασικό και μονότονο μαύρο, προσδίδοντας χάρη και αθωότητα. Δεν την κολακεύει ιδιαίτερα, έχοντας το σώμα της σε ελαφρά κλίση προς τα εμπρός, ως έκφραση αιδημοσύνης, που επιδεινώνεται από τα δεμένα πίσω από την πλάτη χέρια της. Η έκφραση του προσώπου της είναι ιδιαίτερα σοβαρή, ενώ η μύτη, μεγάλη και καμπουριαστή, προεξέχει. Ωστόσο, η αρθρογράφος παρεμβαίνει περιγράφοντας ένα κορίτσι με ζωηρά, φωτεινά και θερμά μάτια, με μαλλιά «σαν μαύρα φτερά ωραίου ανοιξιάτικου πουλιού»[464], κομψή, απλή και λεπτή, με ωραία οδοντοστοιχία.

Ακολουθεί μια φιγούρα που βρίσκεται στον αντίποδα της προηγούμενης εικονιζομένης, καθώς απεικονίζεται σε γεροντική ηλικία. Ανήκει στη δημοσιογράφο Πηνελόπη Παπαηλιοπούλου (Εικόνα 64), που επίσης αρθρογραφούσε για πολλά χρόνια στην «Εφημερίδα των Κυριών». Κατά τη νεότητά της είχε τον τίτλο της Κυρίας των Τιμών της πρώτης βασίλισσας της Ελλάδας, Αμαλίας. Η εικόνα εκπέμπει σεβασμό και κύρος. Αναπαριστά μια λεπτοφυή ηλικιωμένη κυρία που κοιτάζει τον φωτογραφικό φακό κεντώντας. Στο άρθρο γίνεται ευθαρσώς λόγος για τη διάνοια και τη διαύγεια του πνεύματός της, όπως ακτινοβολείται στα μάτια της και γενικότερα την αρχοντική θωριά της.

Κύρος και σοβαρότητα αποπνέει και η επόμενη εικονιζόμενη, η Ουρανία Μακρή (Εικόνα 65), η πρώτη Ελληνίδα πτυχιούχος των φυσικών επιστημών. Η φωτογραφία είναι μικρή, ωστόσο μας επιτρέπει κάποιες παρατηρήσεις. Το αυστηρό ντύσιμό της, με ζιβάγκο στολισμένο με λευκή δαντέλα, φανερώνει πίστη στις λεπτομέρειες και στα αφηγηματικά στοιχεία. Τα μαλλιά της είναι κομμένα καρέ και φτάνουν έως τον ώμο, ξεφεύγοντας από το στερεοτυπικό χτένισμα των λογίων, τον κότσο. Δεν πρέπει, άλλωστε, να ξεχνάμε πως βρισκόμαστε ήδη στο 1912, όπου σιγά σιγά η μόδα σε μαλλιά και ενδύματα αρχίζει να αλλάζει. Η εικονιζόμενη δεν διακρίνεται, σύμφωνα με το άρθρο, για την καλλονή της, αλλά για το διαυγές πνεύμα και την επίδοσή της στις φυσικές επιστήμες. Αποφοίτησε με άριστα από το πανεπιστήμιο, διαθέτοντας ανάλογες

[464]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Χαρίκλεια Καμβουκίδου», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.035, 1913, σ. 2.294.

καταβολές από την οικογένειά της κι έχοντας «έμφυτο τον πόθο της μάθησης και της δράσης»[465].

Εδώ θα κατατάξουμε και την Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου (Εικόνα 66). Κατάγονταν από την Πάτρα και σπούδασε στην Ιταλία προ της ελληνικής επανάστασης. Μετά την απελευθέρωση εγκαταστάθηκε στο Ναύπλιο, ως σύζυγος πια του γερουσιαστή Παπαλεξόπουλου. Εξαιτίας του ανήσυχου πνεύματός της, κατέστησε το σπίτι της χώρο επανάστασης κατά του Όθωνα. Ευφυΐα και επαναστατικότητα, λοιπόν, αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της, σύμφωνα με την συντάκτρια του άρθρου (την Παρρέν και πάλι). Σύμφωνα με την ίδια, η εικονιζόμενη δεν φέρει «το κάλλος των αυστηρών γραμμών»[466] αλλά γίνεται φιλόκαλη λαμβάνοντας υπόψη το βλέμμα της, που εκπέμπει υψηλή νόηση και ισχυρό πνεύμα. Δεν προβάλλεται, λοιπόν το ιδανικό κάλλος, αλλά η έντονη προσωπικότητα μιας γυναίκας. Διαθέτει αδρά, σχεδόν ανδρικά χαρακτηριστικά, με ευρύ μέτωπο και μεγάλη καμπυλωτή μύτη που προδίδει «χαρακτήρα υπέροχο, […] τα χείλη είναι σφιχτά και το στόμα «δροσερό από το οποίο [...] ξεχύνονται ενθουσιώδεις λόγοι [...] με τόσο μεγάλα νοήματα»[467].

Ίδιος ανεπτυγμένος και «σοφός» λόγος φαίνεται ότι χαρακτηρίζει και την επόμενη εικονιζόμενη, τη συγγραφέα και εκδότρια Όλγα Βελλίνη (Εικόνα 67). Το μοντέλο είναι το ίδιο: η εξωτερική της εμφάνιση με τα αδρά και δυσειδή χαρακτηριστικά δεν την κολακεύει καθόλου. Το ένδυμά της, παρότι ανοιχτόχρωμο, είναι αυστηρό με κλειστό λαιμό ζιβάγκο και πολλές κάθετες γραμμές στην ύφανση, καθιστώντας το αυστηρότερο. Η Παρρέν πλέκει ξανά το εγκώμιο της εικονιζομένης, μιλώντας για μια μεταφράστρια, συγγραφέα και εκδότρια σοφή, με πρακτικό πνεύμα[468] αλλά επίσης φαντασία και όρεξη για δουλειά.

Στις λόγιες που διακρίνονται για την ευφυΐα τους θα συγκαταλέξουμε και την Ειρήνη Λαχανά-Οικονομίδου, μια εκ των συνεργάτιδων της Παρρέν. Εδώ παρατηρούμε μια ιδιαιτερότητα: ενώ δημοσιεύεται η εικόνα της στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 68) τα στοιχεία περί της προσωπικότητας και του συγγραφικού της έργου εντοπίζονται

---

[465]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η πρώτη πτυχιούχος των φυσικών επιστημών», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.022, 1912, σ. 2.039.
[466]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου», *Εφημερίς των Κυριών*, 542, 1898, σ. 5.
[467]. Ό.π., σ. 5.
[468]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η δράσις του Λυκείου των Ελληνίδων κατά το 1915», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.075, 1915, σ. 2.942.

στο «Εθνικόν Ημερολόγιον». Στον 4ο τόμο του, το 1889, δημοσιεύεται το διήγημά της με τίτλο «Σελίδες εκ του Ημερολογίου μιας Ασχήμου Νεάνιδος». Στην υποσημείωση γίνεται λόγος για την «ευπαίδευτη δεσποινίδα [με] τα τρυφερά δημοσιεύματα», «πλήρης χάριτος, ευφυΐας και βαθέος κοινωνικού αισθήματος»[469]. Στην εικόνα της, στο έντυπο της Παρρέν, βλέπουμε μια σεμνή κυρία με λογικό, σχεδόν αυστηρό ντύσιμο και αρκετές περιγραφικές λεπτομέρειες. Εκπέμπει χάρη και κομψότητα, λογική και αυτοσυγκράτηση.

Το 1890 δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» κι η εικόνα της Ιωάννας Στεφανόπολι, που είχε επίσης δημοσιευτεί στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 69). Η «χαριεστάτη κι ευφυεστάτη νεαρά»[470] σπάει τον κώδικα του αυστηρού χτενίσματος και ντυσίματος που επέβαλε μαύρο χρώμα και αυστηρό ψηλό κότσο. Τα μαλλιά της είναι ριγμένα προς τα κάτω και τα ρούχα της λευκού χρώματος. Μάλλον πρόκειται για τη σχολική ποδιά της, ενώ ο τρόπος που έχει πιασμένα τα μαλλιά της θυμίζει τα ανέμελα χτενίσματα των μαθητριών. Όλο το ντύσιμό της φέρει την ξεγνοιασιά και την αφέλεια των νεανικών χρόνων. Το βλέμμα της, στραμμένο στα αριστερά κι ελαφρά προς τα πάνω, μεταδίδει φρεσκάδα και αθωότητα, αποφασιστικότητα κι αισιοδοξία για το μέλλον. Βέβαια, το επίτευγμά της έγινε κατορθώσιμο χάρη στην ευκατάστατη οικογένειά της, που τη στήριξε συναισθηματικά και οικονομικά.

Το βλέμμα της επόμενης λογίας και ποιήτριας, Μαριέττας Μπέτσου (Εικόνα 70) παραμένει αυστηρό, όπως και ολόκληρη η περιβολή της. Αν και η εικόνα δημοσιεύεται πολύ αργά, το 1915, είναι ιδιαίτερα αυστηρή στην έκφραση του προσώπου της και γενικότερα στο ντύσιμό της. Φορά κλειστό μαύρο σακάκι με πολλές περιγραφικές λεπτομέρειες (κουμπιά, τρέσες). Τη μονοτονία σπάει ένα λευκό κολιέ. Η Παρρέν, βεβαίως, κατά την προσφιλή της τακτική, σπεύδει να «αποκαταστήσει» την αρνητική χροιά αναφέροντας πως, ενώ η εικονιζόμενη είναι μέσης ηλικίας, διατηρεί ίχνη καλλονής. Τονίζει, επίσης, την αστική καταγωγή της, αναφέροντας πως «η Μαριέττα ανήκει σε καλή οικογένεια […] ο δεύτερος σύζυγός της [...] ήταν ανώτερος δικαστικός»[471].

---

[469]. Ανώνυμο, «Σελίδες εκ του ημερολογίου μιας ασχήμου νεάνιδος», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 4ο, 1889, σ. 67.
[470]. Ανώνυμο, «Άττιτλο», *Το Άστυ*, 197, έτ, ΔΙ΄, 1889, σ. 7.
[471]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Μαριέττα Μπέτσου», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.064, 1915, σ. 2.764.

Στην επόμενη εικόνα του «Ημερολογίου» οι δύο αδελφές Παναγιωτάτου, Αλεξάνδρα και Αγγελική (Εικόνα 71), εμφανίζονται σε διαφορετική στάση. Οι πρώτες φοιτήτριες και «διδάκτορες», όπως αναγράφεται στη λεζάντα της εικόνας, της Ιατρικής Σχολής του Ελληνικού Πανεπιστημίου παρουσιάζονται η μία απέναντι στην άλλη αγκαλιασμένες, κρατώντας στο χέρι το πολυπόθητο διδακτορικό δίπλωμα. Το ντύσιμό τους είναι απλό και ξεφεύγει από το τυπικό και κλασικό μαύρο. Φορούν λευκά πουκάμισα, παπιγιόν και μακριές φούστες. Η επιλογή των παπιγιόν παραπέμπει στον εξανδρισμό για εξέλιξή τους στον ανδροκρατούμενο χώρο της Ιατρικής. Επιπλέον, οι δύο αδελφές αποφεύγουν να αλληλοκοιταχτούν, έχοντας στραμμένα τα βλέμματα μακριά στο κενό και όχι ευθέως μπροστά.

Η επόμενη εικόνα της μίας εκ των δύο (της Αλεξάνδρας) έξι χρόνια αργότερα, (Εικόνα 72), την απεικονίζει ξαπλωμένη στο κρεβάτι, καθώς νοσεί. Φυσικά, απέχει παρασάγγας από την τυπική και στερεοτυπική των υπόλοιπων λογίων. Βρίσκεται σε ύπτια θέση, με εμφανή τα σημάδια της ασθένειας στο πρόσωπό της, τα μαλλιά ξέμπλεκα και ριγμένα στο μαξιλάρι. Πρόκειται ουσιαστικά για τσαλάκωμα της αλύγιστης κι άκαμπτης εντύπωσης που είχαμε σχηματίσει για τις λόγιες. Αναπαρίσταται η πραγματικότητα, εκφράζοντας το συναίσθημα του πόνου και της απόγνωσης ενός πραγματικού ανθρώπου και όχι μιας κέρινης κούκλας.

Η αναπαράσταση της επόμενης εικονιζομένης, της Μαρίας Χρύση (Εικόνα 73) από τη Σύρο, ξεκινά τις εικόνες των λογίων που συνδυάζουν τα συντηρητικά με τα προοδευτικότερα στοιχεία. Για πολλές η χάρη και η κομψότητα συνυπήρχαν με τη λογική και την αυτοσυγκράτηση. Το μοντέλο της σεμνής και ηθικής λογίας συνυπήρχε με μια πιο ανάλαφρη και λιγότερο ασφυκτική διάθεση. Μια τάση που αρχίζει να αποκτά έδαφος κατά τη δεκαετία 1890 με 1900. Έτσι, από τη μία πλευρά το βλέμμα της Χρύση στρέφεται προς τα αριστερά με σοβαρή έκφραση. Από την άλλη το χτένισμά της παρουσιάζεται πιο ανάλαφρο και λιγότερο αυστηρό με κάποιες μπούκλες ριγμένες στο μέτωπό της. Οι λευκές δαντέλες στο φόρεμά της περιορίζουν την καταθλιπτική αίσθηση του μονότονου μαύρου. Ωστόσο, είναι ερμητικά κλεισμένο έως τον λαιμό, ενώ οι περιγραφικές λεπτομέρειες στη δαντέλα μαρτυρούν την προσκόλληση στα περιγραφικά, αφηγηματικά στοιχεία, τεχνική της ακαδημαϊκής τέχνης.

Το ίδιο ισχύει πάνω-κάτω και για την επόμενη εικονιζόμενη, τη λόγια και

διηγηματογράφο Ευγενία Ζωγράφου (Εικόνα 74). Ο κότσος στα μαλλιά της είναι χαλαρός, χωρίς να είναι πίσω απόλυτα τραβηγμένος. Στην ενδυμασία της οι αποχρώσεις του λευκού και του γκρι έχουν αντικαταστήσει σχεδόν ολοκληρωτικά το μαύρο. Ωστόσο, λείπουν τα στολίδια, τα κοσμήματα και τα αέρινα υφάσματα. Επίσης, η έκφραση του προσώπου της, κοιτάζοντας απευθείας τον αναγνώστη, αποτελεί στοιχείο προοδευτισμού. Εκφράζει αισιοδοξία, αν και το χαμόγελό της είναι δειλό. Η στάση του σώματός της επίσης, ενώ βρίσκεται σε πλήρη ακινησία έχει κάποια μικρή κλίση, χωρίς όμως να είναι μετωπική. Δείχνει, ίσως, την επιθυμία της να κινηθεί, σπάζοντας τα δεσμά των συμβατικών στάσεων.

Η εικόνα της Πολύμνιας Παναγιωτίδου (Εικόνα 75), Ελληνίδας διδακτόρισσας στη Φαρμακευτική, παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά που αναλύθηκαν παραπάνω. Το χτένισμα είναι χαλαρό. Το ένδυμά της ξεφεύγει από την απόλυτη κυριαρχία του μαύρου, περιλαμβάνοντας ασπρόμαυρες γραμμές και λεπτομέρειες σε δαντέλες και λευκά κουμπιά. Ωστόσο, οι καθαρές και αδρές γραμμές παραπέμπουν στην τήρηση των τύπων και της σταθερότητας. Ταυτόχρονα, το βλέμμα της κοιτάζει μακριά, δείχνοντας συμβιβασμό.

Στους τόνους του μαύρου και του γκρι κινείται το φόρεμα και της επόμενης εικονιζομένης, της Κερκυραίας ποιήτριας Ειρήνης Ζαβιτσιάνου (Εικόνα 76). Η αυστηρότητα και η σοβαρότητα συνυπάρχουν με πιο ανάλαφρα στοιχεία. Τη μονοτονία του μαύρου και την απόλυτη αυστηρότητα, όπως διαφαίνεται στον κλειστό γιακά του φορέματος και την έκφραση του προσώπου της, διασπά ένας φιόγκος. Από την ίδια υφή του υφάσματος είναι φτιαγμένες οι χάντρες, που ξεκινούν από τον λαιμό και καταλήγουν στο στήθος.

Σε μια πιο ανάλαφρη και λίγο αφελή στάση απεικονίζεται η επόμενη λόγια-ποιήτρια, η Μαρίκα Πίπιζα (Εικόνα 77). Η χαρούμενη διάθεση διαχέεται από τον τρόπο ντυσίματός της, που συναποτελούν ένα καρό φόρεμα ή πουκάμισο και ένας μεγάλος λευκός φιόγκος στον λαιμό. Τα μαλλιά της, ενώ είναι πιασμένα πίσω στον κλασικό κότσο, είναι λιγότερο αυστηρά μοιάζοντας ατημέλητα με κάποιες τούφες να πετάνε εδώ κι εκεί. Στην επόμενη εικόνα της (Εικόνα 78), η ποιήτρια εμφανίζεται σε ένα τολμηρό και αντισυμβατικό πορτρέτο, με το ντεκολτέ και τον γυμνό λαιμό. Πρόκειται ουσιαστικά για την πρώτη λόγια που παρουσιάζεται έτσι, θέτοντας τα θεμέλια μιας πιο

απελευθερωμένης ενδυματολογίας. Ανοίγει ουσιαστικά μια νέα περίοδο με πιο ανάλαφρες πινελιές, σε αντίθεση με τη λιτή και αυστηρή μέχρι τότε περιβολή. Ανατράπηκαν, εν μέρει, οι καθιερωμένοι κανόνες, ακολουθώντας μια πιο «ελεύθερη» εικόνα. Το μοντέλο της σεμνής και ηθικής λογίας αντικαθίσταται με πιο χαλαρή και λιγότερο ασφυκτική διάθεση, παράλληλα με στοιχεία τόλμης και δυναμισμού.

Το παραπάνω εγχείρημα ελευθερίας επιβεβαιώνεται και στην επόμενη εικόνα των αδελφών Θεώνης και Αύρας Δρακοπούλου (Εικόνα 79). Πρόκειται για την πιο «ελεύθερη» αναπαράσταση των Ελληνίδων λογίων, που μέχρι τώρα εξετάσαμε, ειδικότερα αναφορικά με τα περίτεχνα στολισμένα καπέλα που φορούν. Εκπέμπουν χάρη κι αισιοδοξία, αντίθετα με την επίσημη κι αυστηρή ενδυμασία των συναδελφισσών τους έως το 1900. Την ελευθερία από τις συμβάσεις θα την αποδώσουμε στην καλλιτεχνική φύση των δύο εικονιζόμενων, αφού ασχολούντο με τη μουσική και την υποκριτική. Οι καλλιτέχνιδες, εξάλλου, διακρίνονται από πιο ασυμβίβαστη διάθεση και στάση ζωής σε σχέση με τις λόγιες. Βέβαια, οι δύο εικονιζόμενες συνεχίζουν να ακολουθούν κάποιους από τους κανόνες του φύλου τους και της τάξης τους, καθώς το υπόλοιπο ντύσιμό τους παραμένει τυπικό.

Με τόλμη και χάρη παρουσιάζεται και η επόμενη εικονιζόμενη, η ποιήτρια Αιμιλία Κουρτέλη (Εικόνα 80), συνάδελφος της Μαρίκας Πίπιζα. Φέρει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τις αναπαραστάσεις των καλλιτέχνιδων ή των λογίων του εξωτερικού. Το φόρεμά της είναι ολόλευκο με ανοιχτό λαιμό και μικρό άνοιγμα στο ντεκολτέ. Το χτένισμά της είναι περίτεχνο, με τα μαλλιά τραβηγμένα πίσω και κάποιες τούφες να προεξέχουν, δημιουργώντας ένα χαριτωμένο σύνολο. Το βλέμμα της (παρόμοια με τις αδερφές Δρακοπούλου), παρ' όλη τη χάρη και την ευγένεια, είναι στερεοτυπικά στραμμένο στο πλάι, στη γνωστή, τυπική στάση. Το φευγαλέο της μειδίαμα δείχνει μια ελαφρά συστολή, που δικαιολογείται βεβαίως από την ηλικία της. Αρκετά χρόνια μετά, το 1916 (Εικόνα 81), τη συναντούμε και πάλι σε μια άλλη εικόνα. Τότε, καθώς επιδίδονταν με επιτυχία στη συγγραφή θεατρικών έργων -ένα εκ των οποίων βραβεύτηκε στον Διαγωνισμό της Εταιρείας των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων[472]- διακρίνουμε να χαμογελά με αυτοπεποίθηση. Έχει στρέψει χαρούμενη το βλέμμα της στον αναγνώστη, αντιστεκόμενη στον καθωσπρεπισμό.

[472]. Στεφανία Δάφνη, «Αι γράφουσαι Ελληνίδες», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 31, 1916, σ. 315.

Η επόμενη ποιήτρια, η Ελένη Λάμαρη, η εικόνα της οποίας δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1904 (Εικόνα 82) επίσης ανήκει στην ομάδα των λογίων που η εικόνα τους ξεφεύγει από τον σχολαστικισμό και τη στατικότητα. Τα ρούχα σε ανοιχτές αποχρώσεις και το καπέλο με φτερά κι άλλες διακοσμητικές λεπτομέρειες σε συνδυασμό με το στραμμένο προς τα επάνω βλέμμα της εκφράζουν αφέλεια και «σπινθηρίζουσα χάρη»[473]. Η όλη στάση της απέχει πολύ από την αντίστοιχη ζαρωμένη των λογίων. Στην άλλη εικόνα της, εντούτοις, που δημοσιεύεται οκτώ χρόνια αργότερα (Εικόνα 83), γίνεται προσπάθεια διόρθωσης της «ελευθεριότητας». Είναι πιο συμβατή με τις νόρμες, φορώντας ένα λευκό ένδυμα. Τα μαλλιά της είναι μαζεμένα προς τα πίσω, χωρίς να είναι αυστηρά στυλιζαρισμένα. Κοιτάζει κατάματα τον αναγνώστη, αλλά το βλέμμα της εκφράζει επιφυλακτικότητα, παρά αυτοπεποίθηση. Άλλωστε, και τα σχόλια του συνοδευόμενου άρθρου είναι περιοριστικότερα και ηπιότερα. Οι ενθουσιώδεις περιγραφές περί του σπινθηροβόλου πνεύματος αντικαθίστανται με χαρακτηρισμούς όπως κομψότητα, αβρότητα, μελαγχολική γαλήνη. Η ίδια ήταν και πεζογράφος, κατά πολύ δηλαδή συμβατικότερη από τις τολμηρότερες και προοδευτικότερες ποιήτριες.

Στην ίδια κατηγορία με τις προαναφερθείσες συναδέλφους της βρίσκεται και η επόμενη λόγια-συγγραφέας και διηγηματογράφος Ειρήνη Μεγαπάνου-Δημητρακοπούλου (Εικόνα 84). Αναπαρίσταται με λευκό φόρεμα και μεγάλο κλειστό γιακά, αρκετά μακριά από το πρότυπο της αλύγιστης και άκαμπτης λόγιας. Το βλέμμα της, που είναι επιφυλακτικό, σε συνδυασμό με τον τρόπο που έχει γερμένο το κεφάλι της στο πλάι, εκφράζει συστολή. Όμως, σε μεταγενέστερα δημοσιευμένη εικόνα της, το 1910, στο «Γραμματολογικό Λεύκωμα» των Συνεργάτιδων Κυριών και Δεσποινίδων του «Ημερολογίου» (Εικόνα 85) εμφανίζεται πιο χαμογελαστή και πιο σίγουρη για τον εαυτό της. Εξακολουθεί, βέβαια, να μην κοιτάζει κατάματα τον αναγνώστη-θεατή, ωστόσο εκπέμπει μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και πίστη στον εαυτό της.

Εμπιστοσύνη στον εαυτό της φαίνεται ότι δείχνει και η επόμενη εικονιζόμενη, η λογογράφος και αοιδός Όλγα Παπαδιαμαντοπούλου (Εικόνα 86). Κοιτάζει απευθείας τους θεατές με περισσότερη αυτοπεποίθηση και σιγουριά, που ίσως να αντλούνται από την καλλιτεχνική της ιδιότητα ως σοπράνο. Επειδή ήταν συνηθισμένη να εκτίθεται στο

[473]. Ανώνυμο, «Αι γράφουσαι Ελληνίδες», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* τομ. 19, 1904, σ. 406.

κοινό είναι πιο εξωστρεφής. Το ντύσιμό της δεν είναι τόσο προοδευτικό. Ξεφεύγει, ωστόσο, από τον σχολαστικισμό και την απόλυτη στατικότητα των λογίων των περασμένων δεκαετιών. Κρατά μια ισορροπία ανάμεσα στο λευκό και το μαύρο, τη λιτότητα στο πανωφόρι και τα κοσμήματα της καρφίτσας ή των σκουλαρικιών. Έτσι, το κλασικό ντύσιμό της χρησιμοποιείται για τον μετριασμό του δυναμισμού της ως καλλιτέχνιδος «του άσματος και της γραφίδας»[474]. Στο ίδιο ακριβώς συμπέρασμα περί δυναμικότητας μας οδηγεί και η επόμενη εικόνα της ιδίας έναν χρόνο αργότερα, το 1910 (Εικόνα 87), στο γνωστό μας πια «Κατάλογο» με τις Συνεργάτιδες του «Ημερολογίου». Παρουσιάζεται με ένα ψηλό και πλούσια διακοσμημένο καπέλο, κοιτάζοντας κατάματα τον αναγνώστη. Ένα ανάλογο καπέλο, εξίσου πληθωρικό και «αντισυμβατικό», είχαμε συναντήσει και στην ποιήτρια Ελ. Λάμαρη.

Ακολουθεί η Κατίνα Ηλιακοπούλου, συγγραφέας, διδάκτωρ Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και εκδότρια του περιοδικού «Ποικίλον Ημερολόγιον». Εμφανίζεται τόσο το 1911, στο «Λεύκωμα», όσο και το 1912 με μια πανομοιότυπη εικόνα (Εικόνες 88, 89, αντίστοιχα). Φορά λευκό ένδυμα με γιακά ζιβάγκο που κοσμείται από οβάλ καρφίτσα. Το βλέμμα της κοιτάζει ευθεία μπροστά, εκπέμποντας σοβαρότητα, σχεδόν αυστηρότητα, που αντλείται μάλλον από το κύρος του διδακτορικού της διπλώματος. Είναι επιπλέον εμφανής η σταθερότητα, η ακινησία, η τυπικότητα στο χτένισμα και η ακαμψία στη στάση του σώματός της. Εξαίρεση θετική αποτελεί το λευκό χρώμα στο ένδυμά της που ξεφεύγει από το μουντό και μονότονο μαύρο. Θα αποδοθεί είτε στη νόρμα της πιο χαλαρής εμφάνισης των Ελληνίδων λογίων από τις αρχές του νέου αιώνα και μετά είτε στη μη συμπερίληψη της εικονιζομένης στις υψηλά ιστάμενες διδακτόρισσες (όπως οι Σεβαστή Καλλισπέρη και Ανθή Βασιλειάδου) που η εικόνα τους ενέμενε στην τυπικότητα και τη σχολαστικότητα.

Η τελευταία εικόνα προέρχεται από την Ελληνογαλλική Σχολή Αθηνών (Εικόνα 90). Διακρίνονται μαθητές και μαθήτριές της σε εκδήλωση για την επέτειο της 25ης Μαρτίου στο Δημοτικό Θέατρο. Είναι ντυμένοι όλοι με στολές των τσολιάδων και της Αμαλίας. Βρίσκονται παρατεταγμένοι σε τρεις σειρές, με τα παιδιά της μεγαλύτερης ηλικίας στις πίσω θέσεις και τα μικρότερα στις εμπρός. Στη δεξιά γωνία της φωτογραφίας στέκεται η δασκάλα τους, που είναι επίσης ντυμένη με ελληνική

---

[474]. Ανώνυμο, «Ελληνίδες καλλιτέχνιδες. Όλγα Παπαδιαμαντοπούλου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 24, 1909, σ. 217.

παραδοσιακή φορεσιά. Είναι νεαρής ηλικίας και χαμογελά δειλά κοιτάζοντας προς τον φωτογραφικό φακό. Ωστόσο, η στάση της δεν είναι η κλασική των λογίων σε προσοχή και πλήρη ακινησία. Ο τρόπος που έχει τοποθετήσει το κορμί και τα χέρια της (το ένα στη μέση της και το άλλο προς τα κάτω) δείχνει συστολή. Όπως αρμόζει σε μια δασκάλα που οφείλει να είναι ηθική, «συνετή, μετριόφρων και προσεκτική στην ενδυμασία της»[475]. Δείχνει να ηγείται των μαθητών/τριών της, εφόσον βρίσκεται μπροστά, έχοντας το μισό μέρος του κορμιού της γυρισμένο προς αυτούς. Τέλος, στην εικόνα υπάρχει το θετικό στοιχείο της μικτής φοίτησης αγοριών και κοριτσιών, που για το δημοτικό σχολείο θεσμοθετήθηκε επισήμως με τον νόμο ΒΤΜΘ/1895 του Δημ. Πετρίδη[476].

Στις σκιτσογραφίες του Θ. Άννινου, στο «Άστυ», αποδίδεται εξίσου το προφίλ κι οι επαγγελματικές συνθήκες των διδασκαλισσών. Έτσι, στο τεύχος 209 (Εικόνα 91) εμπεριέχεται μια εικόνα με τις μαθήτριες των παρθεναγωγείων και μέλλουσες δασκάλες. Έχουν περικυκλώσει τον δήμαρχο της Αθήνας Φιλήμονα Τιμολέων με όχι και πολύ φιλικές διαθέσεις. Αντιδρούν στην απόφασή του να συμμετέχουν στις εορτές που διοργανώνονταν προς τιμήν του αυτοκράτορα της Γερμανίας, Γουλιέλμου Β΄. Θα επισκέπτονταν την Ελλάδα για τον γάμο της αδερφής του, Σοφίας, με τον πρίγκιπα της Ελλάδας Κωνσταντίνο. Ο τρόπος απεικόνισής τους είναι γνωστός: είναι αναιμικές, ισχνές και καχεκτικές, ακαλαίσθητες και άσχημες. Με σκληρά και αδρά χαρακτηριστικά προσώπου, δύσθυμες και κατηφείς, με μονότονη και άκομψη περιβολή, που καταμαρτυρά τον ψυχικό μαρασμό και την κακή ψυχολογική τους κατάσταση. Στο πρώτο πλάνο στέκονται δύο εξ αυτών, μεγαλύτερης ηλικίας. Πρόκειται μάλλον για τις καθηγήτριες του παρθεναγωγείου. Κρατούν ομπρέλα και βεντάλια -προς αντιμετώπιση παντός καιρού- όντας ακαλαίσθητες (ιδιαίτερα αδύνατη η μία και αρκετά ευτραφής η άλλη), ψυχρές κι αποκομμένες από τις μαθήτριές τους.

Το ίδιο πραγματεύεται και η γελοιογραφία μιας δασκάλας στο τεύχος 207 (Εικόνα 92). Παρουσιάζει χαρακτηριστικά όμοια με τις άγαμες κοπέλες: είναι υπερβολικά αδύνατη, ραχιτική και κυρτωμένη με γαμψή και σουβλερή μύτη. Η διαφοροποίησή της συνίσταται στον τρόπο ντυσίματός της. Όντας πιο προσεγμένο, αποτελείται από φόρεμα

---

[475]. Ελένη Γεωργιάδου, «Γυναικεία έργα», *Εφημερίς των Κυριών*, 696, 1902. σ. 8.
[476]. Λαμπρινή Σκούρα, ό.π,
http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio3/eisagogi.htm

και καπέλο, θλιβερές απομιμήσεις της ακριβής και πολυτελούς ενδυμασίας των εύπορων κυριών. Η στάση του σώματός της επίσης διαφέρει, καθώς βρίσκεται σε όρθια στάση, αλλά σχεδόν γονυπετής. Με την άκρη του καπέλου της χαϊδεύει τη μύτη ενός πολιτικού ή ανώτατου στελέχους της εκπαίδευσης, παρακαλώντας τον για το διορισμό της, όπως υπογραμμίζει η λεζάντα. Τίθεται, έτσι, το σοβαρό ζήτημα της ανεργίας των διδασκαλισσών. Προκειμένου να βρουν μια θέση για την εξασφάλιση των προς το ζην υπέμεναν βάσανα κι εξευτελισμούς. Γίνονταν έρμαια της πολιτικής διαφθοράς και ρουσφετολογίας, εξυπηρετώντας τα πολιτικά πάθη των προϊσταμένων τους και των τοπικών πολιτικών αρχόντων. Ο Άννινος, λοιπόν, στέκεται με περισσή συμπάθεια και θετικό πνεύμα απέναντί τους.

Σε ό,τι αφορά στις φωτογραφίες των διδασκαλισσών στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 93), εμπεριέχεται μια που τραβήχτηκε με τη μέθοδο της μακρινής λήψης, σε αναπαραγωγή του Ελ. Καζάνη. Πρόκειται για το Δημοτικό Σχολείο Μαραθώνα, με παρόντες τους μαθητές και τις μαθήτριες, το εκπαιδευτικό προσωπικό και μέλη του συλλόγου προς «Περιστολή των Ελωδών Νόσων», σύμφωνα με τη λεζάντα. Διακρίνουμε στα αριστερά έναν άντρα, ελαφρώς πρωθύστερα από τους υπολοίπους, πιθανότατα τον δάσκαλο ή τον διευθυντή του σχολείου. Πλάι του στέκονται οι μαθητές και αρκετά πιο πίσω μια γυναίκα. Έχοντας το βλέμμα της στραμμένο στα παιδιά, εικάζουμε πως είναι η δασκάλα του σχολείου. Φορά καπέλο και φόρεμα λευκού χρώματος. Τη λευκότητα θα την αποδώσουμε όχι τόσο στην προοδευτικότητά της, όσο στη ζέστη της ημέρας, κρίνοντας και από τα ανοιχτόχρωμα ρούχα των υπολοίπων.

Οι εκκολαπτόμενες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες

Περαιτέρω θα αναφερθούμε στην υπο-ομάδα των μαθητριών των παρθεναγωγείων - μελλοντικές δασκάλες και λόγιες- και μελών του Λυκείου Ελληνίδων. Έργα χαρακτικής των Καζάνη, Κόλμαν, Λάιου και Πρίντεζη που δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών».

Ξεκινάμε από μια χειμερινή γιορτή που διοργανώθηκε από το Λύκειο Ελληνίδων, το 1914, στο Βασιλικό Θέατρο. Περιελάμβανε, πέρα από ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς και τραγούδια, τρεις αναπαραστάσεις σχετικές με την προσάρτηση των Νέων

Χωρών (της Μακεδονίας, της Κρήτης και της Ηπείρου) στην ελληνική επικράτεια μετά το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων.

Η σειρά των εικόνων ξεκινά με εκείνη της κορυφαίας του χορού Ηλέκτρας Παπαγεωργακοπούλου (Εικόνα 94) την εικόνα της οποίας θα συναντήσουμε και παρακάτω. Βλέπουμε μια νέα κοπέλα να ποζάρει σε ένα φωτογραφικό στούντιο. Σε μια τυπική μάλλον στάση, χαμογελά αμήχανα κρατώντας μερικά άνθη. Φορά λευκό φόρεμα με λεπτομέρειες κεντήματος στον ποδόγυρο, τη στολή πιθανότατα που φορούσε κατά τους χορούς του Λυκείου. Παρά την τυπικότητα, ο τρόπος που έχει γείρει το κορμί της προς τα πίσω, σε συνδυασμό με το γύρισμα του κεφαλιού της στο πλάι, μαρτυρούν πλαστικότητα και χάρη στις κινήσεις της.

Στην ίδια γιορτή του Λυκείου των Ελληνίδων διεξήχθησαν επιπλέον μια σειρά από αναπαραστάσεις με θέμα το Βυζάντιο. Δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών» δύο σχετικές εικόνες των Τσιριμώκου και Βλαχάνη (Εικόνες 95, 96), που παριστάνουν βυζαντινές αυτοκρατόρισσες με πολυποίκιλτα ενδύματα. Οι εκκολαπτόμενες λόγιες πίσω από τη μάσκα και τη στολή των φημισμένων αυτοκρατορισσών μάλλον αποκτούν αυτοπεποίθηση και πίστη στον εαυτό τους. Ταυτόχρονα, πίσω από την επιλογή της σχετικής με το Βυζάντιο θεματολογίας, σε συνδυασμό με τις φρέσκες νεοπροσαρτηθείσες περιοχές, κρύβεται ο διακαής πόθος περί συνέχισης των αγώνων για την απελευθέρωση και άλλων περιοχών, όπως η Ανατολική Θράκη με την Κωνσταντινούπολη και η Μικρά Ασία. Στόχος ήταν η επέκταση των συνόρων, θέτοντας σε εφαρμογή της αρχή της Μεγάλης Ιδέας. Άλλωστε, βρισκόμαστε στο 1914, έτος έναρξης του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπου θα συμμετείχε και η Ελλάδα.

Από το 1915, όμως, προέρχονται και οι δύο επόμενες εικόνες νεαρών λογίων, στο πλαίσιο των tableau vivant[477] υπέρ των Άγγλων τραυματιών του Μεγάλου Πολέμου. Καθώς η έκβασή του έγερνε προς την πλευρά της Αντάντ και οι Γερμανοί τηρούσαν κυρίως αμυντική στάση, οι αναφορές στην «Εφημερίδα των Κυριών» σε χώρες της Αντάντ όπως η Αγγλία, πληθαίνουν. Οι εικονιζόμενες Μαρίκα Καζάζη και Καρρ αναπαριστούν την Παναγία και τη θεά Αθηνά, αντίστοιχα (Εικόνες 97, 98). Η επιλογή των δύο θεοτήτων δεν είναι τυχαία. Αποτελούσαν θεϊκές μορφές που προέβαλαν την ανυπέρβλητη αρετή της παρθενίας.

---

[477]. Ένα είδος καλλιτεχνικής παρουσίασης με ηθοποιούς κατάλληλα ντυμένους που δεν μιλούν ή μετακινούνται καθ' όλη τη διάρκεια της επίδειξης.

Ακόμα μία παρόμοια στατική εικόνα, φωτοτσιγκογραφία του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνα 99), αφορά σε αναπαράσταση της Αυλής της Αμαλίας. Είναι του 1912 και συμμετέχουν οκτώ μαθήτριες από το Λύκειο Ελληνίδων. Φορούν την παραδοσιακή αστική φορεσιά της Πελοποννήσου και της Αθήνας. Ένα ρομαντικό αυλικό ένδυμα που εξελίχθηκε σε εθνική ενδυμασία, γνωστή ως φορεσιά «Αμαλία», προβάλλοντας την αναγέννηση του ελληνικού πολιτισμού και των ελληνικών ηθών και εθίμων. Οι κινήσεις των κοριτσιών είναι τυπικές με σώματα άκαμπτα και αλύγιστα και τα χέρια δεμένα εμπρός. Μόνη εξαίρεση στη σύνθεση αποτελεί η κοπέλα (η δεύτερη όρθια από αριστερά) που διαφέρει, εκτός από το ντύσιμο -με φόρεμα νεότερου συρμού, με αρκετά μεγάλο άνοιγμα στους ώμους και το μπούστο- και στη στάση του σώματός της. Σπάει τη μετωπική διάταξη των υπολοίπων, καθώς στέκεται στο πλάι με το κεφάλι της να γέρνει ελαφρά προς τα αριστερά.

Στις απεικονίσεις των δύο επόμενων μαθητριών του Λυκείου Ελληνίδων, της Λευκής Αμοιρά και της Άρτεμης Βελουδίου (Εικόνες 100, 101), δημιουργίες αμφότερες του Φρ. Πρίντεζη, προβάλλεται η πίστη στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό βάσει του αρχαιοελληνικού χαρακτήρα των κοστουμιών τους. Οι δύο μαθήτριες φορούν χιτώνες και απεικονίζονται ξεχωριστά η καθεμία. Παριστάνουν τις ιέρειες προσπαθώντας μέσω των απλών ενδυμάτων, της στάσης και του απαλού λικνίσματος του σώματός τους να αποδώσουν τη μεγαλοπρέπεια της αρχαιότητας. Το ίδιο ισχύει και στην εικόνα με τίτλο «Περί τόν Βωμόν» (Εικόνα 102) από τη γιορτή της κοπής της πίτας του Λυκείου Ελληνίδων για το έτος 1912. Απεικονίζει δεκαπέντε νεαρά κορίτσια που, φορώντας λευκούς χιτώνες, σχηματίζουν ένα πέταλο γύρω από έναν βωμό. Αναπαριστούν τελετουργικό από την αρχαιοελληνική δραματουργία. Τρεις από αυτές, που στέκονται πρωθύστερα, μοιάζουν να έχουν τον ρόλο της πρωθιέρειας και των ιερειών. Ωστόσο, δεν υπάρχει κάποια αναφορά ή στοιχείο που να συγκεκριμενοποιεί για ποιο έργο πρόκειται. Πρωταγωνιστούν η ασάφεια και η αοριστία, με στόχο την υπενθύμιση στοιχείων από το ένδοξο αρχαιοελληνικό παρελθόν και την απόδοση πολιτιστικών μαθημάτων στους θεατές, έστω κι αν καταστούν μισοαφοιωμένα[478].

Κατά παρόμοιο τρόπο μεγαλοπρέπεια με μελοδραματισμό και στόμφο μεταδίδεται κι από την επόμενη εικόνα, δημιούργημα του Ελ. Καζάνη, με θέμα «η συναυλία του

[478]. John Berger, ό.π., σ. 140.

Watteau» (Εικόνα 103). Πρόκειται για αναπαράσταση, στη γιορτή του Φθισιατρείου, από τέσσερις νεαρές κοπέλες κι έναν νεαρό. Η αναπαράσταση μιας ρομαντικής σκηνής στην εξοχή είναι προφανώς εμπνευσμένη από τα έργα του Γάλλου ζωγράφου Watteau (από τους πρωτοπόρους του κινήματος του ροκοκό) με τις ονομαστές «fêtes galantes» (σκηνές από υπαίθριες γιορτές) με ευχάριστες καθημερινές σκηνές σε ειδυλλιακά τοπία. Όλες οι κοπέλες, υποδυόμενες τις κυρίες της αριστοκρατίας, είναι στημένες και αλύγιστες χωρίς οποιοδήποτε μορφή κίνησης.

Απουσία κίνησης παρατηρούμε και στην επόμενη εικόνα (που είναι ανυπόγραφη) και αναπαριστά δύο άντρες και επτά νεαρές γυναίκες, ντυμένους Ιάπωνες και Γιαπωνέζες συνθέτοντας τον «Ιαπωνικό Κήπο» σε γιορτή του Φθισιατρείου και πάλι (Εικόνα 104). Η επιλογή ενός θέματος τόσο μακρινού από την ελληνική κουλτούρα δεν πρέπει να μας ξενίζει. Θα ενταχθεί στη γενικότερη θετική στάση των Ελλήνων απέναντι στους μακρινούς άλλους.

Αντιθέτως, κάποια ίχνη κίνησης στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας εμπεριέχει η επόμενη δουλειά του Ελ. Καζάνη. Δύο νεαρές, η Αργυροπούλου και η Α. Σ(χ)λήμαν, στο πλαίσιο ξανά της εορτής του Φθισιατρείου, έχουν σκαρφαλώσει, φορώντας χιτώνες, σε μια κρήνη κρατώντας μια στάμνα (Εικόνα 105). Μοιάζει με σκηνή από αρχαίο ελληνικό θέατρο, όπως κι η ανυπόγραφη εικόνα της Μ. Σακορράφου (Εικόνα 106). Στο πλαίσιο της ίδιας γιορτής, υποδύεται την Παλλάδα «κατά το πρότυπο του αγάλματος της Λημνίας Αθηνάς», όπως μάς πληροφορεί η λεζάντα. Φορά μακρύ λευκό φόρεμα, σαν χιτώνα και φέρει δόρυ και περικεφαλαία.

Λόγο για περικεφαλαίες κάνει επίσης, σε άρθρο του που φιλοξενείται στην «Εφημερίδα των Κυριών», ο συντάκτης της εφημερίδας «Πατρίς», δίνοντας βαρύτητα στην ενδυμασία των χορευτριών από τη Μακεδονία. Πρόκειται για φωτογραφία με νεαρές κοπέλες από τις πρόσφατα νεοαποκτηθείσες περιοχές στα βόρεια σύνορα της Ελλάδας, που είχε τραβηχτεί σε κοντινή λήψη εντός του Παναθηναϊκού Σταδίου (βλ. παρακάτω). Πέρα από την εικόνα (Εικόνα 107) όπου τις συναντούμε να χορεύουν, γίνεται ειδική αναφορά στον πρόσφατο μακεδονικό αγώνα[479]. Μια δεύτερη «κοντινή» εικόνα απεικονίζει τη χορευτική ομάδα της Αττικής, τις κοπέλες που προέρχονται από

[479]. «Το θέαμα είνε εκ των πατριωτικωτέρων και εις πολλούς ενθυμίζει τον αγώνα των ευζώνων προς απελευθέρωσιν της Μακεδονίας» (Ανώνυμο, «Το θέαμα του Σταδίου. Πατρίς», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.053, 1914, σ. 2.596).

τη Ρούμελη, την Παλιά δηλαδή Ελλάδα (Εικόνα 108). Βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τις Νέες Χώρες, τονίζοντας τη συμβολή της στην επανάσταση και την απελευθέρωση της σκλαβωμένης πατρίδας.

Από την Κέρκυρα προέρχεται η επόμενη φωτογραφία (Εικόνα 109) στην οποία παρουσιάζεται η ομάδα του Λυκείου των Ελληνίδων, συνοδευόμενη από την Καλλιρρόη Παρρέν, που πήγε εκεί για να δώσει παράσταση προς τιμήν του Κάιζερ της Γερμανίας, Γουλιέλμου Β΄. Ήταν στο νησί σε μια απ' τις τακτικές επισκέψεις του, καθώς περιήλθε υπό την κυριότητά του το Αχίλλειο, όπου και διέμενε. Αναπαρίστανται πέντε κοπέλες και δύο μικρά κορίτσια με παραδοσιακές ενδυμασίες.

Η ίδια ακριβώς φωτογραφία δημοσιεύεται έναν χρόνο αργότερα, το 1915 (Εικόνα 110), από γιορτή στο Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας. Από εκεί δημοσιεύονται συνολικά δύο φωτογραφίες: πέρα από την πρώτη που αναπαριστά τις πέντε κοπέλες η δεύτερη δείχνει μια επταμελή ομάδα χορευτριών από τη Μάνη (Εικόνα 111). Όλες ποζάρουν με τις παραδοσιακές ενδυμασίες που φορούσαν όταν χόρευαν στο θέατρο. Οι φορεσιές τους είναι γραφικές, με πολύχρωμα κεντήματα και άλλες διακοσμητικές λεπτομέρειες, ενώ περιδέραια με φλουριά στολίζουν το μπούστο τους.

Αναφορικά με τη συμμετοχή των μαθητριών σε χορούς και γυμναστικές εκδηλώσεις, ακολουθεί μια σειρά από φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν στην «Εφημερίδα των Κυριών» και αναπαρήχθησαν από τον Ελ. Καζάνη. Ξεκινάμε, λοιπόν, από τρεις φωτογραφίες που αφορούν στη γιορτή των «Ανθεστηρίων», που πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της γιορτής της Πρωτομαγιάς του 1911. Παρουσιάζουν μαθήτριες με ομοιομορφία στο ντύσιμο, φορώντας λευκές στολές. Μια γιορτή που διοργάνωσε το Λύκειο των Ελληνίδων με στόχο την αναγέννηση των ελληνικών χορών, εθίμων και παραδόσεων. Οι μαθήτριες απεικονίζονται να λαμβάνουν τις θέσεις τους πριν από την έναρξη της εκδήλωσης (Εικόνα 112), να παρελαύνουν (Εικόνα 113) και να χορεύουν πεντοζάλη πιασμένες σε κύκλο (Εικόνα 114). Είναι από τις λίγες εικόνες όπου βλέπουμε τις νεαρές μαθήτριες των παρθεναγωγείων -αν και σε αρκετά μεγάλη απόσταση- να είναι άνετες και χαλαρές, σε φυσική κίνηση.

Αργότερα, περίπου δέκα τεύχη μετά, έπονται δύο εικόνες που απεικονίζουν και πάλι μαθήτριες παρθεναγωγείων. Χορεύουν, αυτήν τη φορά, στη γιορτή των εγκαινίων του Λυκείου των Ελληνίδων που πραγματοποιήθηκε τον Νοέμβριο του 1911,

περιλαμβάνοντας, μεταξύ άλλων, παραδοσιακούς ελληνικούς χορούς. Οι κοπέλες χορεύουν, με πιασμένα τα χέρια τους, φορώντας λευκό φόρεμα, τύπου χιτώνα (Εικόνα 115). Τον ίδιο φορά η Μαρίκα Καζάζη με το σχέδιο του μαιάνδρου να πλαισιώνει τη λαιμόκοψη του ρούχου (Εικόνα 116). Έχει πάρει πιο άνετη και πιο καλλιτεχνική πόζα, ωστόσο ακουμπά σε ένα έπιπλο, χωρίς να λείπει το πλαίσιο-αντικείμενο που οριοθετεί τον προσωπικό χώρο των γυναικών.

Η επιτυχία των γιορτών του Λυκείου των Ελληνίδων είχε ως αποτέλεσμα να διοργανωθούν επιπλέον τρεις: στο Παναθηναϊκό Στάδιο της Αθήνας (1914), στο Βασιλικό Θέατρο (1915) και πάλι στην Κέρκυρα (1916). Από το στάδιο δημοσιεύονται τέσσερις εικόνες-φωτογραφίες. Η μία αφορά στην παρέλαση των χορευτριών κατά την είσοδό τους στο στάδιο (Εικόνα 117) και οι υπόλοιπες (βλ. παρακάτω) στη διαδικασία του χορού. Σχετικά με την εικόνα «Παναθηναϊκή Παρέλασις εις το Στάδιον», σύμφωνα με τη λεζάντα, παρατηρούμε «ευθύγραμμες και συμπαθείς Ελληνίδες»[480], με λευκούς χιτώνες «που αναδεικνύουν την πλαστικότητα και τη χάρη του γυναικείου σώματος»[481]. Παρελαύνουν η μία πίσω από την άλλη κι ακολουθούν (στις πιο πίσω σειρές) όσες φορούν παραδοσιακές φορεσιές εκπροσωπώντας την παλιά και τη νέα Ελλάδα[482]. Οι χιτώνες, με το σχήμα του μαιάνδρου στις άκρες, φέρουν έντονο το στοιχείο της σύνδεσης του παρόντος με το παρελθόν, που τόσο συχνά επαναλαμβάνεται.

Οι υπόλοιπες εικόνες, με τους χορούς μέσα στον χώρο του σταδίου, αποτελούν φωτοτσιγκογραφίες του Κ. Κόλμαν. Είναι φωτογραφίες τραβηγμένες από μακριά, εμποδίζοντας τη διάκριση πολλών λεπτομερειών. Ωστόσο, με βάση τις πληροφορίες από τις λεζάντες και τα σχετικά-συνοδευόμενα άρθρα, πρόκειται για κοπέλες από διαφορετικά μέρη της Ελλάδας. Είναι πιασμένες χέρι-χέρι χορεύοντας ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, παρατεταμένες είτε σε κυκλική είτε σε ευθύγραμμη διάταξη (Εικόνες 118, 119).

Η ευθύγραμμη πορεία που ακολουθούσαν κατά τον χορό τους προξένησε θετικά σχόλια από την πλευρά της Παρρέν κι άλλων συντακτών εντύπων που παρακολούθησαν τη γιορτή. Ένας από αυτούς, της εφημερίδας «Σκριπ», αναφέρει πως

---

480. Σ. Σκίπης, «Μεγαλόπνοα έργα», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.052, 1914, σ. 2.576.
481. Ανώνυμο, «Το θέαμα του Σταδίου»..., σ. 2.597.
482. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η μεγάλη εορτή του Λυκείου εις το Στάδιον», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.051, 1914, σ. 2.568.

ο ρυθμός και η ευθυγράμμιση σε συνδυασμό με την αρμονία επιφέρουν ευρυθμία[483]. Αντίθετα, η ομάδα των χορευτριών από το Αρσάκειο, με τις μέλλουσες δασκάλες, ακολουθούσε κυκλική πορεία προσφέροντας πιο ομαλή αίσθηση (Εικόνα 120). Πιο απαλή και πιο μαλακή εμπεριέχει την καμπύλη, αγκαλιάζει τον χώρο, τον ορίζει, τον περικλείει. Ίσως η αρμονία της να ταιριάζει περισσότερο στην ευγενή καταγωγή των Αρσακειάδων και την ανώτερη τάξη που άνηκαν οι περισσότερες. Από μια σύντομη σύγκριση της γιορτής του Λυκείου στην Κέρκυρα και της Αθήνας διαπιστώνουμε ομοιότητες και διαφορές ως προς την ενδυμασία των χορευτριών και τα είδη των χορών. Το Παναθηναϊκό Στάδιο υπερτερεί ως χώρος επηρεάζοντας τη γωνία λήψης των φωτογραφιών, όπου, εκτός από τις κοντινές λήψεις, δεν έλειπαν κι οι μακρινές. Στην Κέρκυρα, αντιθέτως, όλες οι φωτογραφίες ήταν τραβηγμένες από κοντά, όπου φαίνονταν καλύτερα οι λεπτομέρειες, προβάλλοντας όμως και τις ταπεινότερες συνθήκες του χώρου.

Τελειώνοντας, στα έργα του Αριστείδη Λάιου δεν περιλαμβάνονται γιορτές μαθητριών, αλλά η προσωπογραφία μιας μαθήτριας του Αρσακείου, της Μαρίας Σαμοΐλη, (Εικόνα 121), που βραβεύτηκε στον Ράλλειο Διαγωνισμό. Επανερχόμαστε στο γνωστό και κλασικό πρότυπο: μια νεαρή κοπέλα καθισμένη στηρίζει το κεφάλι της με το δεξί της χέρι. Το φόρεμά της είναι αυστηρό, όπως και το χτένισμά της. Τίποτα δε θυμίζει τις ανάλαφρες και χαρούμενες εικόνες των νεαρών κοριτσιών στις γιορτές των σχολείων τους ή των Σωματείων και Ιδρυμάτων τους (π.χ., το Λύκειο Ελληνίδων και το Φθισιατρείο). Ακολουθεί τις συμβάσεις και τους κανόνες που διέπουν το φύλο και την ιδιότητά της, ως μέλλουσα δασκάλα ή λόγια.

Εξίσου σεμνή και πολύ συγκρατημένη είναι η μαθήτρια του Θ. Δημητρίου στο «Μάθημα Μουσικής» (Εικόνα 122). Αποτελεί έργο ζωγραφικής όπου ο προοδευτισμός των δασκαλισσών-διανοουμένων είναι λιγότερο εμφανής. Τόσο η έκφραση του προσώπου της, με το βλέμμα προσηλωμένο στο βιβλίο, όσο και η γενική της εμφάνιση (το απλό χτένισμα των μαλλιών και το επίσης απλό ντύσιμό της με σκούρα ρούχα) μαρτυρούν μια νεαρή μαθήτρια που αποδέχεται όλους τους κανόνες της καθωσπρέπει συμπεριφοράς. Η εικόνα της, έτσι, είναι κοντύτερα στη λιτή κι αυστηρή των Ελληνίδων διδασκαλισσών και λογίων.

---

[483]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο χορός εις το Στάδιον», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.053, 1914, σ. 2.585.

Αντιθέτως, στην επόμενη εικόνα είναι εμφανή το νάζι και το σκέρτσο της νεαρής κοπέλας, έχοντας το μπούστο της ανοιχτό και το φόρεμά της τραβηγμένο ψηλά στους μηρούς. Αποτελεί, επίσης, αναπαραγωγή έργου ζωγραφικής του Krauss (του Frank, πιθανότατα), φέρει τον τίτλο «Σπουδή Κορασίδος» και δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 123). Η εικόνα μιας νεαρής μαθήτριας με πολλά ημίγυμνα σημεία προκαλεί εντύπωση. Αφορά, όμως, σε μια κορασίδα από τη Γερμανία, μια χώρα δηλαδή της Δυτικής Ευρώπης με πρότυπα και ήθη προοδευτικότερα συγκριτικά με την Ελλάδα.

Μαθήτριες, εκκολαπτόμενες δηλαδή δασκάλες-λόγιες, αναπαρίστανται και στις σκιτσογραφίες που εμπεριέχονται στα έντυπα. Μία από αυτές, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, δείχνει μια μαθήτρια του Αρσακείου να μελετά στο κομψό της γραφείο (Εικόνα 124). Πρόκειται για σειρά σκίτσων του 1890. Από τον τρόπο ντυσίματος (φορά μακρύ κομψό φόρεμα με πολύ λεπτή μέση και λευκό γιακά) και το χτένισμά της (έχει τα μαλλιά μαζεμένα σε ψηλό κότσο, χτένισμα χαρακτηριστικό των αστών κυριών) συμπεραίνουμε πως ανήκε στα μεσαία ή ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Η σκιτσογραφία θίγει το ζήτημα του Αρσακείου και των λοιπών διδασκαλείων ως των ιδρυμάτων που εξυπηρετούσαν την ανάγκη σπουδών δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης των νεαρών κοριτσιών.

Αναφορικά με τις φωτογραφίες των μαθητριών, σε αναπαραγωγή του Κ. Κόλμαν, διακρίνουμε κι ένα μικτό σχολείο τυφλών (Εικόνα 125). Η κοινή φοίτηση μαθητών και μαθητριών αποτελεί ένα στοιχείο προοδευτικό από μόνο του. Επιπλέον, η γραφή κι η ανάγνωση, βάσει του «ειδικού συστήματος», όπως αναφέρεται στη λεζάντα, αποτελεί εξίσου προοδευτικό σχήμα. Ωστόσο, το προοδευτικό στοιχείο εμπλέκεται με το συντηρητικό. Παρατηρούμε ομοιομορφία στις στολές τους, που είναι σε λευκό χρώμα: κοντά παντελόνια και γραβάτες για τους μαθητές και φόρεμα με παπιγιόν για τις μαθήτριες. Αποδίδεται επιπλέον η απόρριψη της ατομικής διαφοροποίησης, εμποδίζοντας την απρόσκοπτη ανάπτυξη της προσωπικότητας και της ταυτότητας του κάθε ατόμου ξεχωριστά. Επιπλέον, στο φόντο της φωτογραφίας παρατηρούμε κάτι εξίσου σημαντικό: μια κυρία κι έναν κύριο -«οι προσκεκλημένοι στις εξετάσεις των τυφλών», όπως αναφέρεται και πάλι στη λεζάντα- να παρακολουθούν τους τυφλούς μαθητές καθώς διαβάζουν. Το ενδιαφέρον μας θα σταθεί στην κυρία. Από την

ενδυμασία της συμπεραίνουμε πως ανήκει στην ανώτερη κοινωνική τάξη, κάνοντάς μας να υποθέσουμε πως πρόκειται για λόγια-μέλος κάποιου μικτού σχολικού συμβουλίου. Εξάλλου, από τις αρχές του νέου αιώνα και μετά, όλο και συχνότερες ήταν οι φωνές υπέρ της σύστασης επιτροπών κυριών για την επίβλεψη των δημοτικών σχολείων[484] ή άλλες θέσεις ευθύνης.

Μια άλλη φωτογραφία όπου εμφανίζονται μαθήτριες, μικρότερης και μεγαλύτερης ηλικίας, φέρει τη λεζάντα «Μια τάξις του σχολείου των προσφύγων εν τω Ιεροδιδασκαλείω» (Εικόνα 126). Εξαιτίας της μεγάλης διακύμανσης στις ηλικίες των μαθητριών, δεν επρόκειτο για κανονικό, αλλά για έναν άλλο τύπο σχολείου. Συστήθηκε από Επιτροπή των Κυριών που είχε μεριμνήσει, μεταξύ των άλλων, «περί τοποθετήσεως κορασίων και παίδων εις σχολάς»[485]. Οι μικρότερες μαθήτριες φορούν λευκές ποδιές, έχουν μακριές κοτσίδες και κάθονται στις πρώτες σειρές των θρανίων. Οι μεγαλύτερης ηλικίας, οι έφηβες, κάθονται στις τελευταίες θέσεις φορώντας σκουρόχρωμες στολές. Πέρα από την ομοιομορφία τους, προκαλεί εντύπωση η απόλυτη προσήλωση της προσοχής στον καθηγητή που διδάσκει από την έδρα και η πλήρης ακινησία των σωμάτων των μαθητριών, με τα χέρια σταυρωμένα στο θρανίο. Ο συντηρητισμός και η πίστη στο παραδοσιακό σχολείο είναι εμφανείς, όπως διαφαίνονται και στη διακόσμηση της τάξης με τους ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης.

Στολές φορούν, σε λευκό χρώμα και πάλι, και οι μαθήτριες του Αχιλλοπούλειου Παρθεναγωγείου της ελληνικής κοινότητας στο Κάιρο της Αιγύπτου, από όπου προέρχεται η επόμενη εικόνα, σε αναπαραγωγή φωτοτσιγκογραφίας του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνα 127). Αναπαρίστανται οι μαθήτριες στον αύλιο χώρο την ώρα του μαθήματος της γυμναστικής. Φορούν άσπρα φορέματα κι άσπρους φιόγκους στα μαλλιά και εκτελούν τις γυμναστικές ασκήσεις. Η συμμετοχή τους στο μάθημα της γυμναστικής και πολύ περισσότερο η δημοσίευση της εικόνας στον Τύπο σηματοδοτεί ένα στοιχείο νεωτερισμού. Στο Κάιρο με τη γενναία χορηγία πλούσιου ομογενή Έλληνα ιδρύθηκε επιπλέον πλήρως στελεχωμένο και οργανωμένο γυμναστήριο για την εκγύμναση των

---

[484]. Υπατία Στάμπα, «Το δημοτικόν συμβούλιον και η πρότασις επιτροπών εκ κυριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 35, 1887, σ. 3.
[485]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η περίθαλψις των προσφύγων. Επιτροπή κυριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 964, 1909, σ. 619.

μαθητριών. Ταυτόχρονα, όμως, δεν μπορούμε να μη σκεφτούμε πως η στάση του σώματος, σε πλήρη κίνηση και ζωντάνια, είναι επιτρεπτή στις μέλλουσες δασκάλες μόνο στο μάθημα της γυμναστικής. Επίσης, η ομοιομορφία των στολών του ντυσίματός τους μαρτυρά πνεύμα συντηρητικό.

Οι λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες των ελληνικών παροικιών και κοινοτήτων στα έργα χαρακτικής και ζωγραφικής

Πέρα από τις λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες που δραστηριοποιούνταν στον ελληνικό χώρο, υπήρχαν κι εκείνες που γεννήθηκαν ή δραστηριοποιήθηκαν -μεγάλο μέρος της ζωής τους ή καθ' όλη τη διάρκειά της- εκτός των συνόρων, «ανά τη δούλη Ελλάδα» ή/και στις ελληνικές παροικίες-κοινότητες του εξωτερικού. Ζούσαν, συνήθως, σε αστικά κέντρα με ανθηρή οικονομική ανάπτυξη και πνευματική κίνηση, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη, τα Επτάνησα, η Σάμος, η Κυδωνία, η Αλεξάνδρεια, το Κάιρο και η Βενετία.

Ξεκινάμε, λοιπόν, από την «Εφημερίδα των Κυριών» και τέσσερις εικόνες λογίων, ευγενούς καταγωγής, που έζησαν στην Ιταλία. Πρόκειται για τις επιφανείς Ελληνίδες που ζούσαν στην Ευρώπη κατά τον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα»[486]. Έδρασαν στη Βενετία, στην εποχή της μεγάλης της ακμής και λίγο αργότερα. Εκεί οι Επτανήσιοι -ιδιαίτερα οι Κερκυραίοι- έψαχναν το χαμένο γόητρο της πατρίδας τους. Συναναστρέφονταν με καλλιεργημένες συντροφιές για να αναπτύξουν τις πνευματικές και καλλιτεχνικές τους αναζητήσεις. Στην πρώτη, τη λόγια-συγγραφέα Ισαβέλλα Θεοτόκη, είναι αφιερωμένα έξι άρθρα. Δημοσιεύονται σε έξι διαφορετικά τεύχη (τευχ. 332 έως 337, κατά το 1893 και το 1894), όπου γίνεται αναφορά στη ζωή και το έργο της. Έδρασε τον 18ο αιώνα στη Βενετία, όπου όφειλε τη μόρφωση και μύησή της στην τέχνη και τη φιλολογία. Οι υψηλές γνωριμίες της επιτυγχάνονταν μέσω της διοργάνωσης φιλολογικών σαλονιών στο πολυτελές μέγαρό της με προσκεκλημένες τις πιο εξέχουσες προσωπικότητες της Ιταλίας και τους ξένους λόγιους που την

[486]. «Σύγχρονος και εξαδέλφη της περικλεούς Ισαβέλλας Θεοτόκη Αλπρίτζη και της ποιητρίας Αγγελικής Βαρθολομαίου Πάλλη η Μαρία Πετρεττίνη συναποτελεί την πλειάδα των επιφανών Ελληνίδων, αίτινες εκλέϊσαν εν τη Εσπερία το Έθνος και τα γράμματα κατά τον ΙΗ΄ και τας αρχάς της ΙΘ΄ εκατονταετηρίδος» (Σωτηρία Αλιμπέρτη, «Μαρία Πετρεττίνη. Η φιλόσοφος. Α΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 387, 1895, σ. 2).

επισκέπτονταν. Η φήμη της ήταν τόσο μεγάλη, ώστε έγινε «εφάμιλλη των διασημότερων φιλολογικών παρισινών αιθουσών»[487]. Επιπλέον, πέρα από τη δεινότητα του πνεύματός της, τονίζεται η καλλονή κι η ωραιότητά της, κάνοντας λόγο περί του σπάνιου και του «θείου κάλλους»[488] της. Πράγματι, στην εικόνα της, που δημοσιεύεται τρία χρόνια αργότερα, το 1897 (Εικόνα 128), παρουσιάζεται ως ιδανικά ωραία. Τα λυτά μαλλιά, η αγγελική έκφραση, το βαθύ ντεκολτέ, η μακριά εσάρπα προδίδουν την αριστοκρατική καταγωγή. Ενώ έντονη είναι η ονειροπόληση στα «μαγικά» μάτια της, όπως τα χαρακτηρίζει η ζωγράφος Le Brun, την εικόνα της οποίας συναντούμε στην «Πανδώρα».

Στη Μαρία Πετρεττίνη, την επόμενη λόγια που έζησε στην Ιταλία, αφιερώνονται τρία τεύχη (387, 388, 389), το 1895, ενώ η εικόνα της δημοσιεύεται εκατό τεύχη αργότερα (Εικόνα 129). Παρατηρούμε από την πλευρά του δημιουργού της την εμφανή προσπάθεια ωραιοποίησης της εικονιζομένης και τη λεπτομερειακή επεξεργασία στην πτυχολογία και τα κοσμήματα, ακολουθώντας τις συμβάσεις της ευρωπαϊκής ακαδημαϊκής τέχνης. Η ίδια είχε υψηλή αριστοκρατική καταγωγή, διατηρώντας συγγενική σχέση με την Ισαβέλλα Θεοτόκη. Όμοια με εκείνη, ξεχωρίζει για τη «μαγευτική κι επιβλητική καλλονή της» και τη «θελκτική διάνοιά της»[489]. Πήγε επίσης στη Βενετία, όπου συμμετείχε στο περίφημο φιλολογικό σαλόνι της εξαδέρφης της, ξετυλίγοντας τις φιλολογικές γνώσεις και αρετές της.

Έντονο και κάπως ονειροπόλο είναι το βλέμμα της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη, που διαδέχεται τις παραπάνω λόγιες, κληρονομώντας «το διάδημα της φιλολογικής δόξας [και] τα σκήπτρα της καλλονής»[490] τους. Η εικόνα της δημοσιεύεται το 1897 (Εικόνα 130). Η ευκλεής και υψηλής καταγωγής Κερκυραία υπήρξε λόγια, συγγραφέας, αρθρογράφος και ανταποκρίτρια εκ Φλωρεντίας. Από εκεί έστελνε τα άρθρα της, σχετικά με την πολιτική και πνευματική κατάσταση, σε εφημερίδες και περιοδικά της Αγγλίας[491]. Εκτός από τις πλούσιες πνευματικές και ηθικές της δυνάμεις, παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά της ιδανικής ομορφιάς. Στην εικόνα της, πέρα από την πλούσια καταγωγή της, όπως αποδίδεται από την τιάρα και τα κοσμήματά της, είναι έντονος ο

---

[487]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ισαβέλλα Θεοτόκη Γ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 334, 1894, σ. 2.
[488]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ισαβέλλα Θεοτόκη ΣΤ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 337, 1894, σ. 3.
[489]. Σωτηρία Αλιμπέρτη, «Μαρία Πετρεττίνη. Η φιλόσοφος. Α΄»..., σ. 2.
[490]. Σωτηρία Αλιμπέρτη, «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Α΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 392, 1895, σ. 2.
[491]. Σωτηρία Αλιμπέρτη, «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Γ΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 394, 1895, σ. 2.

ρομαντισμός και το κλασικιστικό πνεύμα. Τα ριγμένα της μαλλιά θυμίζουν τα κλασικά αρχαιοελληνικά πρότυπα. Η συντάκτρια του άρθρου, επίσης, Σωτηρία Αλιμπέρτη, αναφέρει πως το ευρύ μέτωπο, οι μεγάλοι οφθαλμοί, η μεγαλοπρεπής στάση του κεφαλιού και το ήρεμο πλατύ κάλλος της προσδίδουν την «Ηραία μορφή»[492].

Ίδια είναι η λογική που καθορίζει και την αναπαράσταση μιας συγγραφέως με ευγενική καταγωγή από την Ήπειρο που έδρασε και δημιούργησε στην Ιταλία. Πρόκειται για την Αγγελική Πάλλη-Βαρθολομαίου (Εικόνα 131), που αναπαρίσταται με τρόπο ώστε να προβάλλεται η υπέροχη φυσιογνωμία της. Στόχος είναι η έκφραση της αθωότητας και της μεγαλοπρέπειάς της, αποφεύγοντας την επιτήδευση και το εξεζητημένο ύφος. Μάλιστα, λόγω της συνηθέστερης μορφής της, με μη εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά, ο δημιουργός της εικόνας καταφεύγει στη φανερή ανάδειξη του ντεκολτέ της. Η χρήση του, άλλωστε, αποτελούσε γνώρισμα των ευγενών ή αστών, των βασιλισσών και των καλλιτέχνιδων. Στις λόγιες το συναντάμε μόνο στις ξένες ή τις Ελληνίδες που ζούσαν στο εξωτερικό, ενώ στις γηγενείς ήταν απαγορεύσιμο, αφού αντιτίθετο στην ηθική της καθωσπρέπει και αυστηρής ενδυμασίας.

Συνεχίζουμε με τις λόγιες από την Κωνσταντινούπολη. Από την αρχή του νέου αιώνα και μετά εμφανίζουν συνδυασμό της τυπικότητας και της αντισυμβατικής όψης. Η πρώτη εικόνα αναπαριστά τη Σαπφώ Λεοντιάδα. Κατάγονταν από την Πόλη, όπου ανάπτυξε, όπως και στη Σμύρνη, σημαντικό παιδαγωγικό κι εκπαιδευτικό έργο. Η εικόνα της είναι αυστηρή, αν και δημοσιεύεται προς το τέλος της έκδοσης της «Εφημερίδας των Κυριών» (Εικόνα 132), το 1915. Έχοντας, δηλαδή, ήδη σημειωθεί πρόοδος αναφορικά με το γυναικείο ζήτημα και τον τρόπο αναπαράστασης των λογίων. Ωστόσο, παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα σοβαρή, πολύ μακριά από το πρότυπο της ιδανικής καλλονής. Η Παρρέν, ως συντάκτρια του άρθρου, την περιγράφει με αρνητικούς χαρακτηρισμούς. Στην πρώτη τους συνάντηση αποκόμισε την εντύπωση πως πρόκειται για «ασκητική φυσιογνωμία, ψυχρής και άκομψης γυναικός: στεγνή σαν αποξηραμένη [...] με βλέμμα αυστηρό […] χωρίς ένα μειδίαμα»[493] παρά τη φήμη της στην Κωνσταντινούπολη και όλη την ελληνική επικράτεια. Βέβαια, η ίδια, τρία τεύχη αργότερα, αποκαθιστά την αρνητική εικόνα. Σημειώνει πως πρόκειται για μεγάλη λόγια

[492]. Σωτηρία Αλιμπέρτη, «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Α΄»..., σ. 2.
[493]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από την διάλεξιν της κ. Παρρέν εις το Λύκειον των Ελληνίδων. Σαπφώ Λεοντιάς Β΄», *Εφημερίς των Κυριών,* 1.063, 1915, σ. 2.757.

που μεγαλουργούσε στην Κωνσταντινούπολη, που μαζί με τη Σμύρνη αποτελούσαν «τα δύο κέντρα της παιδαγωγικής της δράσης»[494]. Κωνσταντινοπολίτισσα την αποκαλεί, λοιπόν, και μαζί με την Καλλιόπη Κεχαγιά «ανώτερες των γυναικών»[495]. Οι δύο παιδαγωγοί είχαν αναπτύξει σχέση ανταγωνιστική γύρω από τα εκπαιδευτικά πράγματα της Πόλης. Η Λεοντιάς διηύθυνε το Παρθεναγωγείο Παλλάδα και η Κεχαγιά το Ζάππειο Παρθεναγωγείο. Η πρώτη υπήρξε υπέρμαχος των κλασικών σπουδών και δεινή ομιλήτρια του Φιλολογικού Συνδέσμου Κωνσταντινούπολης. Η δεύτερη ήταν ομορφότερη, νεωτερίστρια, ενεργητικότερη, γλωσσομαθής και ιδρύτρια του Εκπαιδευτικού Γυναικείου Συλλόγου στην Αθήνα, το 1872.

Όμοια με τη Λεοντιάδα, η Καλλιόπη Κεχαγιά δραστηριοποιήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, ενώ γεννήθηκε στην Τραπεζούντα και σπούδασε στο Ανώτερο Παρθεναγωγείο Χιλλ στην Αθήνα. Τις γνώσεις και τις αρετές της εξίσου εγκωμιάζει η Παρρέν. Τη χαρακτηρίζει σοφή, με «αστραπόβολο πνεύμα», πρώτη των Ελληνίδων παιδαγωγό και «προτρέξασα της εποχής της»[496]. Από την εικόνα της, όμως, που δημοσιεύεται τρία χρόνια νωρίτερα, το 1912 (Εικόνα 133), αποκομίζουμε την αίσθηση της σοβαρότητας. Αν και το ντύσιμό της είναι αρκετά θηλυκό και κομψό, με πλούσια πτυχολογία κι ανοιχτούς χρωματικούς τόνους, το πρόσωπό της εκφράζει αυστηρότητα. Τα μαλλιά της είναι πολύ τραβηγμένα πίσω, στο σύνηθες χτένισμα των λογίων, τον κότσο. Κοιτάζει στο πλάι, ενώ τα χαρακτηριστικά του προσώπου της είναι τόσο αδρά, ώστε η έκφρασή της προσδίδει, πέρα από βλοσυρότητα, και ανδροπρέπεια. Ωστόσο, η Παρρέν εκθειάζει, πέρα από την επιστημονική της κατάρτιση, και την εξωτερική της εμφάνιση. Κάνει λόγο για τη φυσική αντοχή, την ακαταπόνητη ενεργητικότητα, το πάθος και την ευγλωττία, τη μόρφωση και την ευρύτερη γλωσσομάθεια[497] και, τέλος, το κάλλος της. Ωστόσο, τα πραγματικά εγκωμιαστικά σχόλια υπέρ της διατυπώνονται το 1915, σε άρθρο και πάλι της Παρρέν. Κάνει έναν απολογισμό του έργου της δύο χρόνια πριν από την παύση της έκδοσης της «Εφημερίδας» της, ακολουθώντας την τακτική που έχουμε συναντήσει επανειλημμένως. Κάνει λόγο για την υπέροχη καλλονή[498] της

---

[494]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από την διάλεξιν της κ. Παρρέν εις το Λύκειον των Ελληνίδων. Ι΄. Ειρήνη Λαχανά Οικονομίδου», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.065, 1915, σ. 2.778.
[495]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Κεχαγιά. Β΄»..., σ. 3.
[496]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Κεχαγιά. Α΄»..., σ. 2.
[497]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Κεχαγιά», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.065, 1915, σ. 2.779.
[498]. «Εις την ευφυΐαν της προστίθεται και ένα κάλλος πρώτης γραμμής, ένα παράστημα ηγεμονικόν, μία

Κεχαγιά, αποκαλώντας την ωραία, νεαρή και όμορφη με τους πολλούς θαυμαστές. Προχωρά, όμως, ένα βήμα παραπάνω, λέγοντας πως η ευφυΐα της ήταν τόσο έντονη και μεγάλη που η μικρή τότε Αθήνα δεν την ικανοποιούσε. Επεδίωκε τη συνέχιση του παιδαγωγικού και διευθυντικού της έργου, έχοντας αναλάβει τη θέση της διευθύντριας του Παρθεναγωγείου στο σχολείο Χιλλ. Στόχευσε, έτσι, στην εκπλήρωση των παιδαγωγικών της ονείρων στην Κωνσταντινούπολη. Η Πόλη υπήρξε το κατάλληλο πλαίσιο που θα της προσέφερε ευρύτερο πλαίσιο δράσης. Αρωγός της υπήρξε ο γνωστός ευεργέτης Ζάππας, που της εναπόθεσε «όσο χρυσάφι χρειάζεται για να πραγματοποιηθούν τα τολμηρά παιδαγωγικά της όνειρα»[499]. Έτσι, το Ζάππειο Παρθεναγωγείο μετατράπηκε σε πρότυπο ανώτερο σχολείο γυναικών στην Ανατολή[500]. Για την οικονομική ευχέρεια που απολάμβανε της καταλογίστηκε πως αντλούσε ανεξέλεγκτα τα χρήματα που επιθυμούσε. Οι μαθήτριές της την έβλεπαν ως «δεύτερη θεότητα»[501] που επέβαλε την ευπείθεια και την υποταγή κυριαρχικά. Η Παρρέν, όμως, στρογγυλοποιεί τις παραπάνω κατηγορίες, δημοσιεύοντας ένα γράμμα παλιάς μαθήτριας της Κεχαγιά. Αναιρεί, έτσι, την εικόνα της απροσπέλαστης διευθύντριας-παιδαγωγού, μιλώντας για δοτικό και προικισμένο άτομο[502].

Περίπου την ίδια εντύπωση αποκομίζουμε για τη λόγια, παιδαγωγό και δημοσιογράφο Ευφροσύνη Σαμαρτζίδου (Εικόνα 134). Η εικόνα της φέρει τα χαρακτηριστικά της αυστηρότητας και της δωρικής λιτότητας, με το μαύρο χρώμα στα ρούχα της να κυριαρχεί. Ωστόσο, η Παρρέν και πάλι διασαφηνίζει πως η εξωτερική της εμφάνιση χαρακτηρίζεται από ωραιότητα, λεπτότητα και γλυκύτητα. Η εύχαρις και μελαγχολική φυσιογνωμία της, συνεχίζει, τελεί σε συνδυασμό με την έξοχη διάνοια και την ευγένεια της ψυχής, όπως αντικατοπτρίζονται στο βλέμμα της. Υπήρξε η πρώτη Ελληνίδα δημοσιογράφος, εκδίδοντας το γυναικείο περιοδικό «Κυψέλη», το 1845 στην Κωνσταντινούπολη[503], για πέντε μήνες. Ταυτόχρονα, διατηρούσε επικοινωνία με

ευφράδεια σπανία και για τους άνδρας ακόμη της εποχής της. Esprit brillant, καθ' όλην την έκτασιν της λέξεως..», ό.π., σ. 2.779.

[499]. Ό.π., σ. 2.779˙Αικατερίνη Δαλακούρα, Αικατερίνη, «Τα πρωτοποριακά σχολεία της Κωνσταντινούπολης», σ. 24.

[500]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καλλιόπη Κεχαγιά. Β΄», σ. 2.

[501]. Ό.π., σ. 3.

[502]. Ανώνυμο, «Η Κ. Κεχαγιά ως παιδαγωγός», *Εφημερίς των Κυριών*, 129, 1889, σ. 6.

[503]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ευφροσύνη Σαμαρτζίδου», *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 2 ˙ Αικατερίνη Δαλακούρα και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, «Γυναικεία εγγραμματοσύνη: κοινωνική παρουσία και παρεμβάσεις». Στο *Η εκπαίδευση των γυναικών - οι γυναίκες στην εκπαίδευση,* επιμ. Αικατερίνη

σύγχρονούς της ποιητές και πεζογράφους της νεοελληνικής φιλολογίας. Η έκδοση του περιοδικού της εκτός της ελεύθερης Ελλάδας, όπως κι η «Μέλισσα» της Σαπφούς Λεοντιάδας στη Σμύρνη, δεν έγινε τυχαία. Στην Πόλη της δόθηκε η ευκαιρία να διατυπώσει τις προωθημένες θέσεις της γύρω από τη γυναικεία εκπαίδευση. Το 1856 μετοίκησε στη Λάρισα, όταν η πόλη ήταν ακόμη υπό οθωμανική κατοχή, όπου ίδρυσε το πρώτο Ελληνικό Παρθεναγωγείο. Σε άλλες αλύτρωτες πόλεις -Άρτα, Θεσσαλονίκη, Σέρρες- ίδρυσε επίσης και διήυθυνε παρθεναγωγεία, θέτοντας «τα θεμέλια της γυναικείας εκπαίδευσης στις ελληνικότατες μακεδονικές πόλεις»[504].

Αρκετά χρόνια διδασκαλίας, όμως, ως παιδαγωγός σημείωσε και η διηγηματογράφος Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, που γεννήθηκε και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της επίσης στην Κωνσταντινούπολη. Στην περίπτωσή της, τα έως τώρα δεδομένα ανατρέπονται. Ανήκοντας στη χαμηλή κοινωνική τάξη, ήταν πολύ φτωχή κι εργάζονταν παραδίδοντας μαθήματα. Τόσο η Κωνσταντινούπολη όσο και η Αθήνα (όπου έζησε κάποια χρόνια συνδεόμενη φιλικά με την Παρρέν[505]) δεν συνέβαλαν στην ανάδειξη του συγγραφικού της ταλέντου. Στην πρώτη πόλη ήρθε σε αντίθεση με το σχολαστικό γλωσσικό ύφος του Βυζαντίου[506]. Στη δεύτερη πίστευε πως θα έβρισκε ένα τόπο «πνευματικότερο να γνωρίσει όλους τους νεότερους συγγραφείς και ποιητές που παρακολουθούσε από μακριά και θαύμαζε»[507] της λογοτεχνικής γενιάς του ΄80. Οι ελπίδες της διαψεύστηκαν γρήγορα καθώς ούτε εκεί βρήκε τη μεγαλοπρέπεια που

Δαλακούρακαι Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 261-305. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, σ. 264-266˙Αικατερίνη Δαλακούρα και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, «Γυναίκες εκπαιδευτικοί και η διαμόρφωση της εκπαιδευτικής θεωρίας και πράξης». Στο *Η εκπαίδευση των γυναικών - οι γυναίκες στην εκπαίδευση,* επιμ. Αικατερίνη Δαλακούρα και Σιδηρούλα Ζιώγου Καραστεργίου, 306-346. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, σ. 317-318.

[504]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ευφροσύνη Σαμαρτζίδου»..., σ. 3.

[505]. Χρήσιμο θα ήταν στο σημείο αυτό να σημειώσουμε τα αμφιθυμικά συναισθήματα και σκέψεις της Καλλιρρόης Παρρέν απέναντι στην Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου. Από τη μία πλευρά εξαίρει το συγγρφαικό της ταλέντο: «Με φαντασίαν γόνιμον και πλουσίαν, με μάθησιν αρτία, με κρίσιν, με αισθήματα, με καρδιάν μεγάλην η νέα συγγραφεύς επεδόθη, απαρχήν ποιουμένη του φιλολογικού σταδίου της, εις την διηγηματογραφίαν» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Μυθοστοριογράφος Ελληνίς», *Εφημερίς των Κυριών,* 870, 1894, σ. 6). Από την άλλη πλευρά φανερές είναι οι νύξεις της για τη στάση της συγγραφέα απέναντι στο γυναικείο ζήτημα: «γράφουσα λησμονεί εντελώς ότι είναι γυνή […] χωρίς να λαμβάνει υπ' όψιν τους κοινωνικούς όρους και τας συνθήκας, υπό τις οποίας ανατρέφεται, αναπτύσσεται και δα η γυνή» (Καλλιρρόη Παρρέν ό.π., σ. 6) και «Εις την Εφημερίδα των Κυριών δεν ήτο δυνατόν να προσληφθή ως τακτική συνεργάτις, διότι είχεν ιδέας εντελώς διαφόρους περί του σκοπού και του προορισμού του φύλου μας». (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου Β΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 870, 1906, σ. 2).

[506]. Έφη Κάννερ, 'Εφη. «Λόγοι περί γυναικών στην Ελληνορθόδοξη εγγράμματη κοινότητα της Κωνσταντινούπολης 1856-1908». *Τα Ιστορικά,* 2001, 35, σ. 327.

[507]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου Β΄»..., σ. 2.

έψαχνε. Παρ' όλα αυτά, χάρη στο συγγραφικό ταλέντο της, κατάφερε να συμπεριληφθεί στις Ελληνίδες που διακρίθηκαν στα γράμματα.

Η αντισυμβατικότητα του χαρακτήρα της προβάλλεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» μέσω του έργου της Θάλειας Φλωρά-Καραβία. Η μεταξύ τους σχέση αναπτύχθηκε αρχικά σε επαγγελματικό επίπεδο, αφού η Φλωρά εικονογράφησε με σκίτσα ένα διηγήμά της. Είχε δημοσιευτεί παλιότερα στο περιοδικό «Παναθήναια» και επαναδημοσιεύτηκε στην «Εφημερίδα των Κυριών», στο τεύχος 964, τέσσερα χρόνια μετά τον θάνατο της συγγραφέα, το 1910. Πρόκειται για το Διήγημα «Στο Μοναστήρι». Όμως, γνωρίζονταν και σε προσωπικό επίπεδο, καθώς η ζωγράφος και η συγγραφέας μαζί με τη δημοσιογράφο Σοφία Σπανούση αποτέλεσαν «την καλλιτεχνική και φιλολογική τριάδα του Πέραν»[508]. Έτσι απέδωσε την αντισυμβατική προσωπικότητα της Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου, με εύστοχο τρόπο, σε έργο της που δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1910 (Εικόνα 135). Έργο της μεταγενέστερο με στοιχεία ιμπρεσιονιστικά, αποφεύγοντας τους κανόνες και τις νόρμες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής.

Στο «Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου ομοίως δημοσιεύονται τρεις εικόνες της: δύο πρωτότυπα έργα τσιγκογραφίας (που είναι όμοια μεταξύ τους) δημοσιεύονται το 1894 (Εικόνα 136) και το 1907 (Εικόνα 137), ενώ η αναπαραγωγή τους, με τη μέθοδο της φωτοτσιγκογραφίας, αρκετά αργότερα, το 1910 (Εικόνα 138). Αντίθετα με την «Εφημερίδα των Κυριών», στο «Ημερολόγιον» κάθε άλλο παρά κολακευτική είναι η εικόνα της. Δίνεται η εντύπωση μιας σεμνής φυσιογνωμίας, συνεσταλμένης και σοβαρής, με το λευκό πουκάμισο κουμπωμένο έως επάνω. Λείπει η στοιχειώδης ωραιότητα και θηλυκότητα, μοιάζοντας με νεαρό άνδρα. Στα άρθρα, όμως, που της αφιερώνει ο Σκόκος, υπογράφοντας μερικά ο ίδιος, αντιμετωπίζεται με θετικότερα σχόλια. Είναι η «ευπαίδευτος δεσποινίς», «συμπαθής φυσιογνωμία»[509] με ευδιάκριτη τη μετριοφροσύνη η οποία προβάλλεται ως υπέρτατη αρετή. Αποδίδεται η επιβλητική της υπόσταση, όχι όμως η τολμηρότητα (αφού ήταν από τις πρώτες

[508]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 45.

[509]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Αναποδιά»..., σ. 181 ˙ «Αλλά το πρόσωπόν της απέπνεε τοιαύτην εξαιρετικήν έκφρασιν γλυκύτητος, χάριτος και ευγενείας, οίαν θα εζήλευον και αι πλείσται εύμορφοι. Ήτο φυσιογνωμία κατακτώσα, επιβαλλομένη, ελκύουσα, δι΄ όσους ηδύνατο να εννοήσουν τι εξέφραζαν αι ακανόνιστοι αλλά και τόσον εξιδανικευμέναι γραμμαί της παρθενικής μορφής» Κωνσταντίνος Σκόκος, «Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου»..., σ. 42.

δημοτικίστριες της Πόλης), το ανήσυχο πνεύμα, η πρωτοτυπία και η αιρετικότητά της. Διατυπώνονται, επομένως, τα θετικά στοιχεία της με λιγότερο ενθουσιασμό συγκριτικά με την «Εφημερίδα των Κυριών» και το έργο, κυρίως, της Θάλειας Φλωρά.

Στις σημαντικές λόγιες της Πόλης, πέρα από τις Παπαδοπούλου, Φλωρά και Σπανούση, συγκαταλέγεται και η ποιήτρια Βιργινία Ευαγγελίδου. Με όλες τις προαναφερθείσες και με άλλες λόγιες και φωτισμένες γυναίκες συναντιόντουσαν στα «φιλολογικά σαλόνια του Πέραν»[510] στην Κωνσταντινούπολη. Η Ευαγγελίδου γεννήθηκε εκτός της ελεύθερης Ελλάδας, στην Αδριανούπολη, και δραστηριοποιήθηκε στην Κωνσταντινούπολη[511]. Η εικόνα της κινείται στη γραμμή της τυπικότητας, με το ένδυμά της να είναι λιτό και αυστηρό με κλειστό λαιμό. Κυριαρχεί το μαύρο, καθώς η εικόνα δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1889 (Εικόνα 139), έντεκα χρόνια πριν το 1900, έτος «ανοίγματος» ως προς τις συμβάσεις. Η λευκή γραμμή στο πάνω μέρος του γιακά σπάει, ωστόσο, τη μονοτονία και δημιουργεί πιο ανάλαφρη διάθεση.

Λογογράφος, αποφοιτήσασα από το Ζάππειο Παρθεναγωγείο, υπήρξε η επόμενη εικονιζόμενη, η Ιουλία Καράλη (Εικόνα 140), προερχόμενη επίσης «από την επίλεκτη φάλαγγα των εν Κωνσταντινουπόλει ευπαιδεύτων κυριών και δεσποινίδων, όσες ευδοκίμως ασχολούνται με τη φιλολογία και τη λογοτεχνία εν γένει»[512]. Η εικόνα της δίνει την αίσθηση μιας ρεαλιστικής και γήινης φιγούρας. Το ντύσιμό της είναι προοδευτικό και αληθινό, ξεφεύγοντας τόσο από τις συμβάσεις που διείπαν το αντίστοιχο των λογίων όσο και τις υπερβολές των αστών κυριών της ανώτερης τάξης. Ο σηκωμένος γιακάς που «παίζει» με το λευκό και το μαύρο, σε συνδυασμό με τη μαύρη δεμένη κορδέλα τριγύρω του, φανερώνει κομψότητα και στυλ. Το βλέμμα της, πέρα από τη στερεοτυπική κατεύθυνση προς τα δεξιά, μεταδίδει σιγουριά και αυτοπεποίθηση. Ως

---

[510]. Ελένη Κατσώρα, «Η ανάπτυξη της εκπαιδευτικής δραστηριότητας στον ελληνισμό της Κωνσταντινούπολης τον 19ο αιώνα και οι επιπτώσεις τους στην εκπαίδευση των γυναικών.» Η Ιστορία και ο Πολιτισμός των Ρωμιών της Πόλης. Αθήνα: Οικουμενική Ομοσπονδία Κωνσταντινουπολιτών, Δεκέμβριος 2013, σ. 29 ˙ Έφη Κάννερ, ό.π., σ. 332.

[511]. Η Βιργινία Ευαγγελίδου απάντησε στις ακραίες απόψεις του περιοδικού «Βοσπορίς», της Κορνηλίας Πρεβεζιώτου, για το γυναικείο ζήτημα. Αντέδρασε στο συντηρητικό και αντιχειραφετικό λόγο που πρέσβευε το έντυπο αναλαμβάνοντας «μόνη της την υπεράσπιση του φεμινισμού μέσα από τη στήλη ‘‘Ανοικτές Επιστολές’’ ούσα και η «μόνη υπέρμαχος της χειραφέτησης […] στις σελίδες της ‘‘Βοσπορίδος’’» (Χρυσούλα Αναγνωστοπούλου, «Το γυναικείο ζήτημα στο περιοδικό Η Βοσπορίς»…, σ. 137-138).

[512]. Ανώνυμο, «Ελληνίδες λογογράφοι εν τη έξω Ελλάδι», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 23, 1908, σ. 359.

αγωνίστρια «του πνεύματος και του λόγου […] με πάθος επιδόθηκε αν και νεότατη»[513] στη συγγραφική δραστηριότητα.

Η ενδυματολογία της ποιήτριας Ευτέρπης Βουτυρά (Εικόνα 141) με το λευκό φόρεμα και τις πέρλες στον λαιμό παρουσιάζει σαφή προοδευτικά και «ελευθεριάζοντα» στοιχεία. Ωστόσο, εμφανίζεται λιγότερο ευθυτενής κι αριστοκρατική και περισσότερο μετριόφρων, με το κεφάλι ελαφρά σκυμμένο στο πλάι και ένα ευγενικό χαμόγελο να διαγράφεται στα χείλη της. Γεννήθηκε κι έζησε στην Κωνσταντινούπολη, όπου σπούδασε στο Ζάππειο Παρθεναγωγείο. Ταξίδεψε στην Ευρώπη, με τα ταξίδια της να συντελούν θετικά στις γνώσεις, την «πολυμάθεια»[514], το ισχυρό πνεύμα και την οξεία αντίληψή της. Ωστόσο, η προβολή της υψηλής αντίληψής της στο συνοδευόμενο άρθρο δεν γίνεται αυτόνομα. Παρουσιάζεται με τις έννοιες της μετριοφροσύνης, της αβρότητας, της αξιοπρέπειας και της αυταπάρνησης.

Ακολουθεί η Μαρία Παπαριστείδου από τις Κυδωνίες της Μικράς Ασίας. Οι σπουδές της ολοκληρώθηκαν στο Ζάππειο Παρθεναγωγείο της Κωνσταντινούπολης, όπου και δίδαξε ως καθηγήτρια Φιλολογίας. Από το συγκεκριμένο εκπαιδευτικό περιβάλλον, λοιπόν, αντλεί την προοδευτικότητά της. Επαναλαμβάνεται, όμως, το μοντέλο που ήδη έχουμε συναντήσει σε αρκετές λογογράφους και λόγιες του «Ημερολογίου»: τα γραφόμενα του κειμένου δεν συμβαδίζουν με την εικόνα τους. Έτσι, ενώ γίνεται αναφορά στη λεπτότητα του πνεύματος και της ευστροφίας της, στις δύο εικόνες της, που δημοσιεύονται το 1909 και το 1910, (Εικόνες 142, 143, αντίστοιχα), παρουσιάζεται προσήλωση στις συμβάσεις του παρελθόντος. Βέβαια, οι ενδυματολογικές της επιλογές απέχουν αρκετά από τη μίζερη και πληκτική μονοτονία των Ελληνίδων λογίων. Οι μαύρες, όμως, τρέσες με τις ευθείες γραμμές που σχηματίζουν γωνίες και ο κλειστός γιακάς αποπνέουν επισημότητα και σοβαρότητα. Το ίδιο σοβαρή είναι η έκφραση του προσώπου της. Κοιτάζει κατάματα τους αναγνώστες με ένταση κι ανασφάλεια στο βλέμμα, σαν να παρατηρείται και να επιθεωρείται διαρκώς από αυτούς και τον εαυτό της.

Ακολουθεί η Ελένη Σβορώνου, μια Ελληνίδα του «εκ τω Έξω Ελληνισμού» που γεννήθηκε και εκπαιδεύτηκε στη Σάμο. Δημοσιεύονται δύο εικόνες της στο «Εθνικόν

---

[513]. Ό.π., σ. 359.
[514]. Ανώνυμο, «Νεκρολογία Ευτέρπη Σ. Βουτυρά», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1905, σ. 112.

Ημερολόγιον». Εμφανίζεται στην πρώτη εικόνα, το 1905, (Εικόνα 144) ιδιαίτερα αριστοκρατική, πολύ μακριά από τη σχολαστικότητα των λογίων του «Ημερολογίου». Το μαύρο περίτεχνο καπέλο και κυρίως το πανωφόρι της, με τα γούνινα πέτα δεξιά κι αριστερά, αποτελούν δείγματα πολυτέλειας και πλούτου. Αντλούσε την καταγωγή της από αρχοντική οικογένεια της Κεφαλονιάς. Ο δε παππούς της υπήρξε μέλος της Φιλικής Εταιρείας και γενικός πρόξενος της Ρωσικής Αυτοκρατορίας στη Σάμο. Αριστοκρατική είναι και η στάση του σώματός της. Έχοντας στρέψει το κεφάλι της αριστερά, εκφράζει αυτοπεποίθηση και άνεση, αν και το βλέμμα της είναι θλιμμένο και σκοτεινό. Γενικότερα τη χαρακτηρίζει κομψότητα ως αποτέλεσμα της υψηλής αισθητικής της αντίληψης, όπως αναγράφεται στο σύντομο βιογραφικό της σημείωμα: μία από τις καλύτερες αντιπροσώπους του ωραίου φύλου του έξω ελληνισμού στους «ευγενείς αγώνες του πνεύματος και της τέχνης»[515]. Μικρή αναφορά, λοιπόν, γίνεται με τις τρεις τελευταίες λέξεις, στην πνευματική της ικανότητα. Στο «Γραμματολογικό Λεύκωμα» των Συνεργάτιδων Κυριών και Δεσποινίδων του «Εθνικού Ημερολογίου» του 1910 εμφανίζεται πιο συντηρητική (Εικόνα 145). Το βλέμμα της είναι στραμμένο μακριά και στο πλάι, σε μια τυπική στάση της ακαδημαϊκής τέχνης. Ωστόσο, φορά λευκό ένδυμα κι έχει χαλαρά πιασμένα τα μαλλιά της, σαν τις λόγιες με την πιο ελαστική εικόνα από το 1900 και μετά.

Η επόμενη εικονιζόμενη, η Αρσινόη Παπαδοπούλου, έζησε στη Θεσσαλονίκη από το 1890 έως το 1896. Εκεί αναπλήρωσε στο Ανώτερο Παρθεναγωγείο, για έξι χρόνια, τον ειδικό καθηγητή των φυσικών μαθημάτων», μια και είχε σπουδάσει φυσικές επιστήμες στη Μασσαλία και στο Λονδίνο, ενώ πατράλληλα έδωσε διαλέξεις στον Φιλεκπαιδευτικό Σύλλογο, επιδεικνύοντας «σπάνια χαρίσματα ευγλωττίας»[516]. Παρ' ότι λόγια, παιδαγωγός και συγγραφέας, δεν γίνεται αναφορά στην αντίληψή της, αλλά στην αβρότητα του αισθήματος και στο ήθος της ευγένειας, στην αφοσίωσή της και, φυσικά, στη μετριοφροσύνη της. Κρίνοντας από την εικόνα της, το 1902, (Εικόνα 146), φαίνεται πως ανήκει στην κατηγορία των λογίων που από την αρχή του νέου αιώνα και μετά εμφανίζουν συνδυασμό τυπικότητας και πιο αντισυμβατικής όψης. Έτσι, η έκφραση του

[515]. Ανώνυμο, «Αι 'γράφουσαι Ελληνίδες' εν τω έξω Ελληνισμώ», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1905, σ. 225.
[516]. Ανώνυμο, «Αρσινόη Παπαδοπούλου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 17, 1902, σ. 146-147.

προσώπου της και ειδικότερα η γωνία της μύτης με το σφίξιμο στη γραμμή του στόματος μεταδίδουν σοβαρότητα κι αυτοσυγκράτηση. Τα μαλλιά της παραμένουν τυπικά πιασμένα σε κότσο, χωρίς να ξεφεύγουν ή να δείχνουν ατημέλητα. Ωστόσο, ενώ φορά τυπικό μαύρο φόρεμα, οι λεπτομέρειες της λευκής δαντέλας και η λεπτή οβάλ καρφίτσα που διακοσμεί τον κλειστό γιακά δημιουργούν την αίσθηση της κομψότητας. Καθώς η εικονιζόμενη υπήρξε μια από αυτές που δέχτηκαν τα πυρά του Εμμανουήλ Ροΐδη σπεύδει, μία έτερη γράφουσα στο έντυπο της Παρρέν, να διευκρινίσει πως η σοβαρότητα του πνεύματος δεν αποκλείει τη χάρη και τη λεπτότητά του[517], χαρακτηριστικά του αληθινού γοήτρου της ωραίας γυναίκας. Η ίδια οβάλ καρφίτσα διακρίνεται στη δεύτερη εικόνα-φωτοτσιγκογραφία της, οκτώ χρόνια αργότερα, στο «Λεύκωμα» των Συνεργάτιδων του «Ημερολογίου» (Εικόνα 147). Επιτελεί ακριβώς την ίδια λειτουργία: αψηφά την κυριαρχία του μαύρου στο ένδυμα, δίνοντας μια νότα αισιοδοξίας απομακρυνόμενη από την τυπικότητα.

Μια ιδιαίτερη κατηγορία αποτελούν οι λόγιες που γεννήθηκαν κι έζησαν για κάποια χρόνια ή δραστηριοποιήθηκαν στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης: Αγγλία, Γαλλία, Αυστρία. Και στην Αίγυπτο, όπου επίσης αναπτύχθηκαν σημαντικές ελληνικές κοινότητες. Διακρίνονται για την οξύτητα της διάνοιας, την ανεπτυγμένη καλλιτεχνική κι αισθητική τους αντίληψη (που συχνά απέρρεε από την αρχοντική τους καταγωγή) και τη γενικότερη πνευματική καλλιέργειά τους. Μια από αυτές είναι η Ευανθία Εμπεδοκλή, Ελληνοαγγλίδα και «γυναίκα απολύτως intelectuelle»[518], όπως την αποκαλεί η επιστήθια φίλη της Καλλιρρόη Παρρέν. Πέρα, όμως, από τη στενή φιλία τους, η Παρρέν αναφέρει πως η Εμπεδοκλή διακατέχεται από ωραίο γούστο κι αισθητική. Επιπλέον, την προσδιορίζει ως φιγούρα αριστοκρατική, ιδιαίτερα κομψή και καλαίσθητη, που εκπέμπει ωραιότητα και αρμονία. Ωστόσο, στην εικόνα της, προφανώς φωτοτσιγκογραφία (Εικόνα 148), αναπαρίσταται με όλα τα χαρακτηριστικά μιας σοβαρής, μετρημένης, σεμνής και τυπικής λογίας, με μαύρο ντύσιμο, κλειστό λαιμό ζιβάγκο κι αυστηρό χτένισμα στα μαλλιά, τον γνωστό μας κότσο. Όμως, το πρόσωπό της και κυρίως το χαμόγελό της εκπέμπουν, πέρα από σεμνότητα, γλυκύτητα

---

[517]. Δέσποινα, «Αι ιδέαι του κ. Ροϊδου και οι γυναικίζοντες άνδρες», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.446, σ. 5˙Καλλιρρόη Παρρέν, «Πώς η γυνή γοητεύει;», *Εφημερίς των Κυριών*, 32, 1887, σ. 3˙Καλλιρρόη Παρρέν, «Τι εννοούμεν γυναικείαν χειραφέτησιν», *Εφημερίς των Κυριών*, 387, 1895, σ. 1-2.
[518]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ευανθία Εμπεδοκλή»..., σ. 2.333.

και αβρότητα. Έτσι, η Παρρέν σπεύδει ξανά να δικαιολογήσει την αυστηρότητά της, λέγοντας πως οφείλεται στη μακρόχρονη διαβίωσή της στην Αγγλία κατά τη νεότητά της, όπου επίσης αποδίδει την εργατικότητα, την τάξη και τη μεθοδικότητά της.

Μαθήματα Οικιακής Αγωγής παρέδιδε στα κορίτσια των λαϊκών τάξεων, στο πλαίσιο της Οικιακής κι Επαγγελματικής Σχολής της Ένωσης των Ελληνίδων, με την ιδιότητα της ιατρού-μαιευτήρα, η Ανθή Βασιλειάδου. Πέρα από τις σπουδές της στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, εργάστηκε για περίπου δύο έτη στο Παρίσι, στη μαιευτική κλινική φημισμένου γυναικολόγου. Στην εικόνα της στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 149) η Βασιλειάδου, σε φωτοτσιγκογραφία του Φρ. Πρίντεζη, φορά λευκή ιατρική ποδιά και ποζάρει πίσω από μια σκαλιστή βαριά πολυθρόνα-καρέκλα. Η επαγγελματική της περιβολή δεν είναι τυχαία. Δίνει το μήνυμα της άριστης επιστημονικής της κατάρτισης και της ανεπτυγμένης νοητικής της αντίληψης. Όμως, η στάση της πίσω από τη βαριά πολυθρόνα υπενθυμίζει τους περιορισμούς στα όρια, αναφορικά με το φύλο της, οριοθετώντας τον χώρο των γυναικών.

Όρια στις πολύ επιτυχημένες επαγγελματικά γυναίκες επιστημόνισσες - λόγιες φαίνεται πως μπαίνουν και με άλλους τρόπους. Έτσι, στην εικόνα της στο «Ημερολόγιον» του 1903 (Εικόνα 150), η Ανθή Βασιλειάδου είναι σοβαρή, λιτή, με το μαύρο να κυριαρχεί στην ενδυμασία της. Το πρόσωπό της εκφράζει σοβαρότητα κι αυστηρότητα. Όσο περισσότερο, λοιπόν, προχωρά η επαγγελματική εξέλιξη των λογίων, τόσο μεγαλύτερη είναι η προσήλωση της εικόνας τους σε τυπικότητα και σχολαστικισμό (ας θυμηθούμε την περίπτωση της Σεβαστής Καλλισπέρη, παραπάνω). Παράλληλα, στο συνοδευόμενο άρθρο γίνεται αναφορά στην ιδιοφυΐα και την ισχυρή θέλησή της[519]. Εφόδια που την ώθησαν στην Ιατρική του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα, και στην άσκηση του επαγγέλματος με την ειδίκευση της Γυναικολογίας. Παράλληλα, το στραμμένο στον αναγνώστη βλέμμα της εκφράζει σιγουριά κι εμπιστοσύνη στις ικανότητές της.

Πολλά κοινά στοιχεία με την Ανθή Βασιλειάδου παρουσιάζει η Μαρία Καλαποθάκη, επίσης ιατρός, επιστημόνισσα και λόγια που εργάστηκε «ως εξωτερική και εσωτερική ιατρός στα μεγαλύτερα νοσοκομεία του Παρισιού»[520] για μία τετραετία. Απεικονίζεται

---

[519]. Ανώνυμο, «Ελληνίδες διδάκτορες. Ανθή Βασιλειάδου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 18, 1903, σ. 98.

[520]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η πρώτης Ελληνίς ιατρός Μαρία Καλαποθάκη», *Εφημερίς των Κυριών*, 381,

στεκόμενη πίσω από ένα μικρό γραφείο (Εικόνα 151). Δείχνει θηλυκή, γλυκιά, τρυφερή και όμορφη, αλλά ταυτόχρονα αποφασιστική, δυναμική, επίμονη και σίγουρη για τον εαυτό της. Τη βλέπουμε με αυστηρό ντύσιμο, που μοιάζει με τήβεννο, αποδεικνύοντας την ανώτατη ακαδημαϊκή μόρφωση και την οξεία αντίληψή της, έχοντας ανακηρυχθεί διδάκτορας σε πανεπιστήμιο του Παρισιού. Παρά, όμως, τη σοβαρότητα της περιβολής της, το πρόσωπό της φέρει λεπτά και ωραία χαρακτηριστικά, χωρίς να είναι επιτηδευμένα. Άλλωστε, σε άρθρα αφιερωμένα στην ίδια και στο έργο της (1895 και 1897) γίνεται λόγος για άριστη επιστήμονα, που εργάστηκε με αυταπάρνηση κι αντοχή στον πόλεμο του ΄97. Άλλωστε, το επάγγελμα της ιατρού θεωρείτο ότι συνήδε με τη γυναικεία φύση, συνταιριάζοντας με το πρότυπο της αυτοθυσίας υπέρ των άλλων.

Εξαίρεση στον αυστηρό σκουρόχρωμο κώδικα ενδυμασίας αποτελεί η Κατίνα Ψύχα (Εικόνα 152, Ελ. Καζάνης), Ελληνίδα λόγια και συγγραφέας που ζούσε στο Παρίσι, έχοντας πιο ευγενική όψη και ψηλό ανάστημα. Το ρούχο της είναι ανοιχτόχρωμο και αποπνέει μια αίσθηση πιο ανάλαφρη και χαριτωμένη. Βέβαια, εξακολουθεί να είναι σοβαρή, με τον καλλιτέχνη να αποφεύγει τη μετωπική διάταξη στην απόδοση των ματιών της, με αποτέλεσμα να εμποδίζεται και η έκφραση της ψυχοσύνθεσής της. Τα μαλλιά της, μαζεμένα σε κότσο πίσω χαμηλά, επισφραγίζουν τα παραπάνω, όντας χτένισμα συντηρητικό. Όμως το ύψος που είναι πιασμένα προσδίδει τόνο ανεμελιάς. Εργάστηκε ως αρθρογράφος στο Παρίσι, σε περιοδικά όπως το «Revue Bleue», «το φιλολογικότερο περιοδικό της Γαλλίας» όπου και της αναγνωρίσθηκε το πνευματικό της έργο σε αντίθεση με την Ελλάδα[521]. Υπήρξε συνεργάτης κι έτερου περιοδικού, της «Κυανής Επιθεώρησης» του Παρισιού, γενόμενη έτσι γνωστή στους φιλολογικούς κύκλους της γαλλικής μητρόπολης[522].

Ακριβώς η ίδια εικόνα της δημοσιεύεται και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 153) του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, ανάμεσα στις λόγιες που από το 1900 και μετά παρουσιάζουν στοιχεία χαλάρωσης και πιο ανάλαφρης διάθεσης. Παρ’ ότι δεν είναι ποιήτρια, αλλά πεζογράφος, παρουσιάζει στοιχεία που ξεφεύγουν από τα προκαθορισμένα σχήματα. Η απομάκρυνσή της από το πρότυπο της αλύγιστης,

---

1895, σ. 3.

[521]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ειδωλολατρικά όνειρα», *Εφημερίς των Κυριών*, 955, 1908, σ. 389.

[522]. Ανώνυμο, «Αι γράφουσαι Ελληνίδες», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1905, σ. 52.

αγέλαστης, άκαμπτης, αυστηρής κι ακίνητης λόγιας θα αποδοθεί στη μετοίκησή της στο Παρίσι, όπου έγραφε στη γαλλική γλώσσα. Όμως, οι δυτικές επιρροές είναι έκδηλες και στον τρόπο δουλειάς της. Είναι εμφανείς όσες είχε δεχτεί από τη Γαλλία τόσο στο ντύσιμό της (φορά λευκό φόρεμα με κολιέ από πέρλες στον λαιμό) όσο και στο χτένισμά της με έναν κότσο χαμηλά στη βάση του κεφαλιού της, χωρίς να είναι απόλυτα φιξαρισμένος. Οι εικόνες της φιλοξενούνται στην «Εφημερίδα των Κυριών» και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», με βασική διαφοροποίηση την προοδευτικότερη χροιά του πρώτου. Έτσι, ενώ και στα δύο γίνεται αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα, απ' όπου αντλούσε τα θέματα των έργων της[523], η Παρρέν, συντάκτρια του άρθρου, διευκρινίζει πως η πεζογράφος απέφευγε τη στείρα μίμηση της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας. Παράλληλα, κάνει ευθαρσώς λόγο για την εργασία του πνεύματός της Ψύχα, ενώ αυτό δεν ισχύει στο «Ημερολόγιον».

Συνεχίζουμε την παράθεση των εικόνων στην «Εφημερίδα των Κυριών» των λογίων που διέμεναν ή/και εργάζονταν στη Δύση, με της Ιουλίας Στρέιτ (Εικόνα 154), που φέρει την υπογραφή του Καρόλου Κόλμαν. Μετά τον πόλεμο του 1897, διετέλεσε γενική γραμματέας της Ένωσης Ελληνίδων και στα μέσα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου αντιπρόεδρος του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων. Έζησε πολλά χρόνια στη Βιέννη και τη Χάγη, ως κόρη και σύζυγος διπλωματών. Στην εικόνα, το ντύσιμό της μαρτυρά την πλούσια και υψηλή καταγωγή της, αποφεύγοντας την επιτήδευση, τη φλυαρία και την υπερβολή. Τα μαλλιά της είναι ψηλά χτενισμένα σε κότσο χαλαρό. Είναι σοβαρή, κοιτάζοντας δεξιά κι έχοντας όλο το σώμα της στραμμένο εκεί. Η ιδιαίτερη αυτή στάση της μαρτυρά κάτι από τις αρετές της προσωπικότητάς της, όπως η μαχητικότητα, η ενεργητικότητα, η αγωνιστικότητα και η «ισχυρή αντίληψη»[524]. Λόγω της μόρφωσης και της φαναριώτικης καταγωγής της, καθίστατο ιδιαίτερα αποτελεσματική στο έργο του Πατριωτικού Συνδέσμου.

Περίπου την ίδια εντύπωση με την Ευανθία Εμπεδοκλή (βλ. παραπάνω) αποκομίζουμε και από την Πηνελόπη Δέλτα. Η εικόνα της, όπως δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1912 (Εικόνα 155), παρουσιάζει μια γυναίκα με αρχοντική εμφάνιση. Το φόρεμά της, που καταλήγει σε δαντέλα στο μπούστο, εκφράζει πλούτο και πολυτέλεια. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα ψηλά σε κλασικό κότσο, ωστόσο

---

[523]. Ό.π., σ. 52

[524]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η κ. Ιουλία Στρέϊτ», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.059, 1915, σ. 2.688.

είναι πιο χαλαρός και όχι αυστηρός. Η εικόνα αποδίδει την κομψότητα της αστικής καταγωγής της, δίνοντας, όμως, έμφαση -μέσω της λεζάντας- στη συγγραφική της ιδιότητα. Επιπλέον, η Παρρέν, σε άρθρο της, την παρομοιάζει με «τις βασιλοπούλες του παραμυθιού», σκορπίζοντας την «αρωματισμένη και τρυφερή γλύκα» στα βιβλία της[525]. Η βαρύτητα στην πλούσια οικογένειά της αποδεικνύεται από την αναφορά, στο ίδιο άρθρο, στους γονείς της (Βιργινία και Εμμανουήλ Μπενάκη) και ειδικότερα στη φιλανθρωπική και πατριωτική τους δράση[526]. Επισύναπτε, επίσης, λόγω της υψηλής καταγωγής της, σημαντικές σχέσεις ή γνωριμίες, όπως η συνεργασία της με τη Σοφία Λασκαρίδου, που ανέλαβε τη ζωγραφική των εικόνων των βιβλίων της[527].

Μερικά χρόνια της ζωής της έζησε στην Αλεξάνδρεια και η επόμενη εικονιζόμενη, η Ελένη Πολιτάκη (το γένος Παπαδάκη), ποιήτρια και λογογράφος. Στην υποσημείωση που συνοδεύει την εικόνα της στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 156), πέρα από την εκθείαση του έργου της, χαρακτηρίζεται ως συμπαθητική φυσιογνωμία, ευφυής και κομψή. Η «ανάγνωση», όμως, της εικόνας της δεν ευνοεί τις παραπάνω απόψεις. Αντίθετα, όπως συνέβη με πολλές ακόμα λόγιες, η ευνοϊκή και προοδευτική μεταχείριση των Ελληνίδων λογίων παραμένει, απ' ό,τι φαίνεται, κυριότατα από την πλευρά των ίδιων των γυναικών λογίων. Η εικόνα της κάθε άλλο παρά μαρτυρά ευφυΐα και κομψότητα. Αντίθετα, τη δείχνει σε στάση πλήρους ακινησίας, φορώντας τα τυπικά μαύρα ρούχα των λογίων. Αποπνέει περισσότερο ευγένεια και χάρη, παρά τη δύναμη μιας καλλιτέχνιδος. Το πρόσωπό της, όπου σχηματίζεται ένα αμυδρό κι αμήχανο χαμόγελο, είναι χωρίς ένταση. Σαν να επιζητεί την επιβεβαίωση από τους θεατές της εικόνας ή τους αναγνώστες του εντύπου.

Στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου κατοικούσε ακόμα μία γνωστή Ελληνίδα ιατρός-επιστημόνισσα και λόγια, η Αγγελική Παναγιωτάτου. Έφυγε από την Ελλάδα για να ασκήσει το επάγγελμα της ιατρού έχοντας «τη θέση της ανάμεσα στους καλύτερους γιατρούς της Ελληνικής και της Ευρωπαϊκής παροικίας»[528]. Ανέλαβε ταυτόχρονα τη θέση της υφηγήτριας στο Πανεπιστήμιο του Καΐρου αφού στο αντίστοιχο της Αθήνας αντιμετώπισε αρκετές αντιδράσεις όταν κλήθηκε να συμπεριληφθεί στο διδακτικό

---

[525]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Το βιβλίον της κ. Δέλτα», *Εφημερίς των Κυριών*, 980, 1910, σ. 1.023.
[526]. Βλ. σχετικά στα κεφ. Α3., σ. 64 και Γ 2.1., σ. 304.
[527]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Σοφία Λασκαρίδου βραβευόμενη εις το Μόναχον»…, σ. 1.212.
[528]. Φαίδων, «Στην κουζίνα», *Η Διάπλασις των Παίδων*, έτος 42ο, αριθ. 13, 29 Φεβρουαρίου 1920, σ. 100.

προσωπικό του[529]. Η ίδια εικόνα της, που δημοσιεύεται δύο φορές στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 157, 158), αποτελεί έργο του Φραγκίσκου Πρίντεζη. Τη βλέπουμε καθισμένη στο γραφείο της, σε μια καρέκλα, κρατώντας με το δεξί χέρι το κεφάλι της. Είναι κομψά ντυμένη, αν και λίγο συντηρητικά. Φορά ένα λευκό φόρεμα, που ξεφεύγει από το αντίστοιχο πληκτικό και μονότονο των λογίων, φέρει όμως πολύ κλειστό λαιμό. Ρίχνοντας μια ματιά στο άρθρο που της αφιερώνεται, πρόκειται για την πρώτη και μοναδική διδάκτορα και υφηγήτρια του τμήματος Ιατρικής του Πανεπιστημίου της Αθήνας. Μετέβη στην Αλεξάνδρεια λαμβάνοντας τη θέση της ιατρού του Υγειονομείου, ενώ παράλληλα ασκούσε το ιατρικό επάγγελμα σε ελληνικό νοσοκομείο και σε άλλα φιλανθρωπικά ιδρύματα της ελληνικής κοινότητας[530]. Παράλληλα, ασχολούνταν, με την ίδια επιτυχία, με τη συγγραφή επιστημονικών και φιλοσοφικών μελετών και διηγημάτων, πολλά από τα οποία δημοσιεύτηκαν στην «Εφημερίδα των Κυριών». Τη θέση πίσω από το γραφείο της την έχουμε ξανασυναντήσει σε αρκετές ακόμα λόγιες. Για τη συγκεκριμένη, όμως, λειτουργεί και κάπως διαφορετικά: με την πλούσια βιβλιοθήκη πίσω της και το γεμάτο από βιβλία, χαρτιά και σημειώσεις έπιπλο, μας δίνεται το μήνυμα της πολυπραγμοσύνης, της επιστημονικότητας και της υψηλής διανοητικής της ικανότητας. Διακρινόταν, επομένως, από ανεπτυγμένη νοητική αντίληψη και πνευματική δύναμη, σύμφωνα και με τον Βάφα, κοσμήτορα του Πανεπιστημίου Αθηνών, που απένειμε στην ίδια και στην αδερφή της, Αλεξάνδρα, «τον τίτλο διδάκτορος με τον βαθμόν παμψηφεί Άριστα»[531]. Παρ' όλα αυτά, δεν ξεφεύγει εντελώς από τους κανόνες και τις νόρμες της τάξης της. Όφειλε να είναι σεμνή, ευγενική και ωραία. Κάτω από αυτό το πλαίσιο των ηθικών κανόνων θα ερμηνεύσουμε την κλειστή λαιμόκοψη του φορέματος και τη στάση πίσω από το γραφείο. Κανόνες και «αρετές» περί αβρότητας, ηθικής τάξης, ευπρέπειας και

---

529. «Λίγα χρόνια αργότερα το 1908, η Αγγελική Παναγιωτάτου, που ήταν μαζί με την αδελφή της η πρώτη φοιτήτρια της Ιατρικής, εκλέχθηκε επιμελήτρια [=εκπαιδευτικό προσωπικό] του Πανεπιστημίου Αθηνών στην έδρα της Επιδημιολογίας. Όταν ανέβηκε στην έδρα για να δώσει το πρώτο της μάθημα σείστηκε ολόκληρο το αμφιθέατρο. Μαγκουροφόροι χτυπούσαν τα μπαστούνια τους φωνάζοντας: «Στην κουζίνα! Στην κουζίνα!»[...]. Και παρά την επιστημονική αξία της, κρίθηκε ακατάλληλη γι΄ αυτή τη θέση και αναγκάστηκε να φύγει» (Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907,* εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2004, σ. 248 ˙ Φαίδων, ό.π., σ. 100).

530. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η πρώτη υφηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών», *Εφημερίς των Κυριών,* 949, 1908, σ. 251.

531. Γ. Βάφας όπ. αναφ. στο Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι πρώται διδάκτορες μας. Γυνακείος θρίαμβος», *Εφημερίς των Κυριών*, 470, σ. 5.

λεπτότητας που διείπαν το φύλο της.

Ιδιαίτερη κι εκτενής αναφορά στην Αγγελική Παναγιωτάτου γίνεται και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου. Της αφιερώνονται, μάλιστα, συνολικά τρεις εικόνες (1898, 1909 και 1910), σε μια από τις οποίες απεικονίζεται με την αδελφή της (Εικόνα 159). Επιπλέον, η μία (Εικόνα 160) είναι ακριβώς όμοια με αυτήν που δημοσιεύτηκε δύο φορές στην «Εφημερίδα των Κυριών». Απεικονίζεται, δηλαδή, μπροστά στο πλούσιο γραφείο της, μέσα στο αστικό της σπίτι, ντυμένη ως πλούσια και άνετη αστή, παρά ως ζαρωμένη και άκομψη-άκαμπτη λόγια. Άλλωστε, η εξωτερική εμφάνισή της αποτέλεσε αντικείμενο σχολιασμού σε άρθρο της «Εφημερίδας των Κυριών» σύμφωνα με τον οποίο η λόγια-επιστημόνισσα υπήρξε «κομψή, καλαίσθητη»[532], με χάρη, κάλλος, γοητεία. Η διαφορά ανάμεσα στα δύο έντυπα συνίσταται πως στο «Ημερολόγιον» -σε εισαγωγικό σημείωμα που προηγείται του διηγήματός της- δίνεται έμφαση στο φιλολογικό έργο της. Στην «Εφημερίδα των Κυριών», αντίθετα, προβάλλεται η ευφυΐα κι η ανεπτυγμένη νοητική της ικανότητα σε συνδυασμό με την επιτυχημένη πορεία της στο επάγγελμα της ιατρού.

Τέλος, στην τρίτη εικόνα της Αγγελικής Παναγιωτάτου, που δημοσιεύεται δώδεκα χρόνια μετά, (Εικόνα 161), στο «Λεύκωμα» με τις Λόγιες Κυρίες και Δεσποινίδες Γράφουσες, αναπαρίσταται μόνο το πορτρέτο της. Στο πρόσωπό της παρατηρούμε την ευθύτητα του βλέμματος προς τον θεατή-αναγνώστη, σε συνδυασμό με το ανάλαφρο και φουσκωτό, μη στυλιζαρισμένο χτένισμά της, προβάλλοντας άνεση κι επιβλητικότητα, κάλλος και δύναμη.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως το στοιχείο που διαχωρίζει όλες τις λόγιες του εξωτερικού είναι η οξύτητα της διάνοιας και η καλλιτεχνική και αισθητική τους αντίληψη. Συχνότερες φαίνεται πως είναι οι αναφορές στην ευστροφία τους και την αριστοκρατική κι αρχοντική τους φυσιογνωμία. Αυτό οφείλονταν στην πνευματική ανάπτυξη των χωρών ή πόλεων που τις φιλοξενούσαν, από την οποία, φυσικά, είχαν τη δυνατότητα να επωφεληθούν. Η μεγάλη οικονομική τους άνεση και το κλέος του ονόματός τους επέτρεπε τη συναναστροφή με την εκεί κοινωνική και πνευματική ελίτ.

Περαιτέρω, στην πλειονότητά τους ζούσαν στην Κωνσταντινούπολη, που αποτελούσε τον κατάλληλο χώρο για την ανάπτυξη των ονείρων και των στόχων τους.

---

[532]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η πρώτη υφηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών»..., σ. 251.

Παράλληλα, εκεί οι διανοούμενες-λόγιες είχαν την ευκαιρία να αναπτύξουν και διευθυντικό έργο. Όπως η Σαπφώ Λεοντιάς και η Καλλιόπη Κεχαγιά, που διετέλεσαν διευθύντριες των παρθεναγωγείων Παλλάδιο και Ζάππειο, αντίστοιχα. Σε ό,τι αφορά και στις υπόλοιπες λόγιες από την Κωνσταντινούπολη, η φοίτηση στα δύο φημισμένα παρθεναγωγεία τους παρείχε προοδευτικότητα και αναντίρρητη αναγνώριση. Σημείο συνάντησης υπήρξαν τα φιλολογικά σαλόνια του Πέραν, με συμμετέχουσες διανοούμενες και φωτισμένες γυναίκες, πολλές από τις οποίες με καταγωγή από γνωστές φαναριώτικες οικογένειες.

Αρκετές, επίσης, ασχολήθηκαν με τη δημοσιογραφία και την έκδοση γυναικείων περιοδικών ή συνεργάζονταν με περιοδικά της Δύσης, συνήθως στη γλώσσα της χώρας που τις φιλοξενούσε. Αρκετές λόγιες, ακόμα, προωθούσαν τις πρωτοποριακές τους αντιλήψεις, και ήταν οργανωμένες σε συλλόγους και σωματεία.

Πάντως, όσο λιγότερος ήταν ο χρόνος παραμονής των λογίων στο εξωτερικό για διαμονή ή εργασία, τόσο πιο συντηρητική υπήρξε η εμφάνισή τους. Και, όσο υψηλότερη και ευγενέστερη καταγωγή έφεραν, τόσο μεγαλύτερη ενδυματολογική ελευθερία απολάμβαναν. Το ντύσιμό τους παρέμενε αριστοκρατικό, με στόχο την εξιδανίκευση και την προβολή της πλούσιας καταγωγής τους, χωρίς να αποφεύγονται, σε αρκετές περιπτώσεις, οι υπερβολές.

Εντούτοις, και οι λόγιες του εξωτερικού δεν ξέφυγαν από κάποιες αρχές, κυρίαρχες για το γυναικείο φύλο, όπως οι ιδιότητες της καλής οικοδέσποινας, συζύγου και μητέρας και το πρότυπο της απόλυτης αυτοθυσίας και αυταπάρνησης για τους άλλους.

Θα πρέπει να επισημανθεί πως το σύνολο των εικόνων των λογίων του «Έξω Ελληνισμού» δημοσιεύεται στα δύο «προοδευτικότερα» έντυπα («Εφημερίδα των Κυριών» και «Εθνικόν Ημερολόγιον»). Συγκρίνοντας τα δύο έντυπα μεταξύ τους, διαπιστώνουμε την προοδευτικότερη χροιά του πρώτου, όπου γίνεται ευθαρσώς λόγος για τη δεινότητα του πνεύματος, την ευφυΐα και την ανεπτυγμένη νοητική ικανότητα των λογίων. Αντίθετα, στο δεύτερο προβάλλεται μια πιο ανάλαφρη πτυχή της εικόνας τους, χωρίς να γίνεται αναφορά στην ευφυΐα και την επαγγελματική πρόοδό τους, αλλά σε προσόντα όπως η ακαταπόνητη μελέτη, η λεπτή κι ευαίσθητη γυναικεία τους φύση, η μετριοφροσύνη, η αβρότητα, η αξιοπρέπεια του χαρακτήρα, το «χρηστόν του ήθους» και, φυσικά, η αυταπάρνηση και η αυτοθυσία. Επίσης, όταν γίνεται αναφορά στις

διανοητικές τους ικανότητες, η εικόνα τους είναι μονότονη και πληκτική. Επιπλέον, υπάρχουν μερικές εικόνες λογογράφων (ποιητριών και πεζογράφων) που δεν εμπεριέχονται καθόλου στην «Εφημερίδα των Κυριών», παρά μόνο στο «Ημερολόγιον». Τότε η «ανάγνωση» της εικόνας τους δεν ευνοεί ιδιαίτερα τις απόψεις για την ευφυΐα τους. Ωστόσο, θα ήταν παράλειψη να μην επισημάνουμε πως ο Σκόκος έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη συμμετοχή συνεργατών/τιδων του «Έξω Ελληνισμού» στο έντυπό του. Άλλωστε, πρωτοεφάρμοσε τη συνήθεια να παραθέτει στο «Ημερολόγιον» τις φωτογραφίες «όσων εκπροσωπούν τη σύγχρονη λογοτεχνία που μάλιστα αποκαλούσε καινοτομία»[533]. Χάρη στην πρωτοβουλία αυτή, εξάλλου, έχουν διασωθεί οι εικόνες πολλών Ελλήνων λογίων, κυρίως του «Έξω Ελληνισμού».

[533]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Αναποδιά»..., σ. 181.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΣΥΓΚΡΙΝΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ ΜΕ ΤΙΣ «ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΑΛΛΕΣ» (ΕΡΓΑΤΡΙΕΣ, ΑΓΡΟΤΙΣΣΕΣ, ΕΜΠΟΡΙΣΣΕΣ) ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΚΥΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΣΤΙΚΗΣ ΤΑΞΗΣ, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΝΤΥΠΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Γ 1. Ο γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων

Γ 1.1. Οι εργαζόμενες στις πόλεις ως εργάτριες, πωλήτριες, εμπόρισσες, νοσοκόμες

Η διαφοροποίηση μεταξύ της πολιτισμικής ταυτότητας της πόλης και της υπαίθρου υπήρχε και μεγάλωνε όλο και περισσότερο με την εκβιομηχάνιση και την αστικοποίηση. Στο πλαίσιο της καπιταλιστικής οργάνωσης, της εκβιομηχάνισης και της ανάπτυξης του εμπορίου, με τον πληθυσμό να έχει συσσωρευτεί στις πόλεις, οι γυναίκες των φτωχών οικογενειών εισχώρησαν στο νέο οικονομικό γίγνεσθαι ως εργάτριες σε εργοστάσια, υπηρέτριες ή εμπόρισσες κ.λπ.[534]. Οι γυναίκες των λαϊκών τάξεων, λοιπόν, υποχρεούνταν «να αγωνίζονται από την παιδική τους ηλικία τον πολύμοχθο της αυτοσυντήρησης αγώνα»[535].

Αρχικά οι γυναίκες και οι άνδρες των εργατικών τάξεων αντιμετωπίζονταν ως όντα παράξενα και γελοία, όπως διαπιστώνουμε σε εικόνα της «Πανδώρας» του Π. Σκιαδόπουλου (Εικόνα 162). Απεικονίζονται, πιο συγκεκριμένα, εργάτριες της υφαντουργίας, σε εργοστάσιο της Βόρειας Ευρώπης, σε κάποιο συμπόσιο. Παρακολουθούν έναν καβγά μεταξύ των εργατών, που, χτυπώντας, φτύνοντας, βρίζοντας και φιλονικώντας, αποδίδονται ως κτηνώδεις, απολίτιστοι, βλακώδεις και αυτάρεσκοι.

Σιγά-σιγά όμως και σταδιακά, οι εικόνες των εργατριών αποδίδονταν με περισσότερη φυσικότητα και αξιοπρέπεια, αντιμετωπιζόμενες με σεβασμό, ειλικρίνεια και αλήθεια. Το ενδιαφέρον των χαρακτών μετατοπιζόταν στην εργασία τους όπως συντελούνταν σε ένα ρεαλιστικό περιβάλλον. Καταρρίπτεται ο κανόνας πως «τα αξιοπρεπή έργα έπρεπε να παριστάνουν αξιοπρεπή πρόσωπα και πως οι εργάτες και οι χωρικοί ήταν κατάλληλα θέματα μόνο για έργα ηθογραφίας»[536]. Ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται για τη λεπτότητα του σχεδίου, την απόδοση της καλλονής, τις ρευστές καμπύλες και τα θελκτικά σχήματα. Οι γραμμές είναι καθαρές και ίσιες και τα περιγράμματα απλά και

---

[534]. Harriet Bradley, ό.π., σ. 282.
[535]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Εξετάσεις του Κυριακού Σχολείου», *Εφημερίς των Κυριών*, 241, 1891, σ. 4.
[536]. Ernst Gombrich, ό.π., σ. 508.

καθαρά. Η αποκήρυξη των συμβάσεων αποτελεί κι ένα μέσο σοκαρισμού και αφύπνισης της αστικής τάξης, βγάζοντάς την από την αυταρέσκειά της και το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της Τέχνης. Έτσι θα πρέπει να προσεγγίσουμε τις ξυλογραφίες των εργατριών σε εργοστάσιο κλωστοϋφαντουργίας και υαλουργίας στην Αγγλία (Εικόνες 163, 164), κατασκευής πλαγγόνων στην Αμερική (Εικόνα 165), κεραμοποιίας και ταπητουργίας στη Γαλλία (Εικόνες 166, 167). Από εργοστάσιο στην Αγγλία προέρχεται και η φωτογραφία που απεικονίζει εργάτριες κατασκευής πολεμοφοδίων δημοσιευόμενη στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 168). Κατά τη διάρκεια του Πολέμου, οι γυναίκες αντικατέστησαν τους άνδρες στη βιομηχανία τόσο στα πόστα των εργατών όσο και σε πιο υπεύθυνες θέσεις (π.χ., του μηχανικού ή του επιστάτη). Η αναπλήρωση αυτή επισημαίνεται στη λεζάντα της εικόνας, που επακριβώς αναφέρει: «Τμήμα από τα μεγάλα Αγγλικά εργοστάσια κατασκευής πολεμοφοδίων, όπου εργάζονται οι γυναίκες εις αναπλήρωσιν των μαχόμενων ανδρών». Αυτό ίσχυε και για πολλούς ακόμα τομείς της οικονομικής και εμπορικής δράσης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Παρίσι, όπου οι γυναίκες είχαν καταλάβει ακόμα και το πόστο των «εισπρακτόρων των τραμ»[537]. Σε άλλη φωτογραφία της «Εφημερίδας των Κυριών» (Εικόνα 169) νεαρές προσφυγοπούλες απασχολούνται, ως μαθητευόμενες εργάτριες, σε υφαντουργείο της Ένωσης των Ελληνίδων στην Αθήνα. Ομοίως, στην επόμενη φωτογραφία (Εικόνα 170) βλέπουμε μια ομάδα από «Εργάτιδες των Αθηνών ανά τα γραφεία παροχής εργασίας», με στόχο την ανακούφιση «των πτωχών γυναικών και των εν γένει των λαϊκών τάξεων»[538]. Η έκφρασή τους είναι σοβαρή και αποφασισμένη, ενώ προκαλεί έκπληξη η τάξη με την οποία προχωρούν η μια πίσω από την άλλη, ευελπιστώντας στην εξεύρεση εργασίας.

Τις βλέπουμε όλες στον χώρο εργασίας τους, ομοιόμορφα ντυμένες με απλά και πληκτικά φορέματα, φθαρμένα από την πολυχρησία, με ποδιές στη μέση ή ολόσωμες μαύρες ποδιές, χωρίς να λείπει το απαραίτητο κεφαλομάντηλο. Δουλεύουν όρθιες σε περιβάλλοντα πληκτικά και ψυχρά με βρόμικους τοίχους κι έντονα τα σημάδια της υγρασίας. Κυριαρχούν οι σκούροι τόνοι και οι επαναληπτικές, μηχανικές κινήσεις τους. Κάποιες, μάλιστα, συνοδεύονται από τα παιδιά τους ή κρατούν αγκαλιά τα μωρά τους, αποδεικνύοντας τις άθλιες συνθήκες ζωής της εργατικής τάξης, με τα παιδιά να

[537]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι γυναίκες εις τά τραμ», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.070, 1915, σ. 2.857.
[538]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι γυναίκες υπέρ των γυναικών», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.096, 1917, σ. 3.281.

βρίσκονται, αντί για το σχολείο, στο εργοστάσιο.

Η δραστηριοποίηση στη σφαίρα της βιομηχανίας στις πόλεις απασχολεί και την «Ευτέρπη». Σε ξυλογραφία του 1849 απεικονίζονται δύο γυναίκες να χειρίζονται ένα τυπογραφικό μηχάνημα στοιχειοθεσίας (Εικόνα 171). Θεωρούνταν εύκολη εργασία, που μπορούσαν να κάνουν[539], καθώς ήταν σύμφωνη με τη θεωρούμενη ασθενή τους φύση, και δεν απαιτούσε υψηλά επίπεδα νόησης και ανεπτυγμένη μυϊκή δύναμη. Επιπλέον, θυμίζει την ενασχόλησή τους στον τηλεγραφικό κλάδο ή το ταχυδρομείο, πόστα εργασίας του δημόσιου τομέα, πέρα από το διδασκαλικό επάγγελμα, όπου μπορούσαν να απασχοληθούν οι γυναίκες. Στον ευρύτερο τομέα του Δημοσίου ανήκε και το επάγγελμα της τελώνισσας, που συναντούμε στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», σε έργο του Σ. Ξενόπουλου[540] (Εικόνα 172). Η εικονιζόμενη αποδίδεται ως μια κυρία προχωρημένης ηλικίας, ζαρωμένη και σκελετώδης, με τσεμπέρι στα μαλλιά, ρυτίδες στο πρόσωπο και πλατιές πατούσες μέσα στα χοντροκομμένα σανδάλια της. Το μήνυμα είναι σαφές: η ενασχόληση των γυναικών στον ευρύτερο δημόσιο τομέα, παρά τους όποιους υποστηρικτές της, παραμένει αμφισβητούμενη. Οδηγεί στη σκληρότητα και στον αυστηρό επαγγελματισμό, καταντώντας τις γυναίκες αντισεξουλικές, άσχημες, άκομψες, ιδιόρρυθμες.

Από την Αγγλία προέρχεται και η επόμενη ξυλογραφία της «Πανδώρας» (Εικόνα 173) όπου απεικονίζεται μια γέφυρα. Κατασκευάστηκε, μαζί με πολλά ακόμα κτίρια, κατά τη Βιομηχανική Επανάσταση και μετά τη λεγόμενη Βικτωριανή Εποχή. Ένα πλήθος, μεταξύ των οποίων αρκετές γυναίκες, προκειμένου να θαυμάσουν το νέο αυτό «μεγαλούργημα», όπως αποκαλείται στο άρθρο, είναι συγκεντρωμένο στον δρόμο. Οι κυρίες των χαμηλών στρωμάτων, όπως τις βλέπουμε στο φόντο της εικόνας, φορούν χειμωνιάτικα ρούχα της βικτωριανής μόδας και μαντήλα στα μαλλιά.

Εκεί, στον δρόμο και στις εργάτριες των πόλεων, ειδικότερα, άρχισε να μετατίθεται η υποβάθμιση των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων. Από τις «Σιλουέτες του Δρόμου»[541], όπως τις αποκαλεί το «Ημερολόγιον», προέρχεται και η επόμενη εικονιζόμενη στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 174). Πρόκειται για Αγγλίδα που ζούσε στο

---

[539]. Ρ., «Η τυπογραφία», *Ευτέρπη*, 35, 1849, σ. 251.
[540]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Από τα κωμικοτραγικά της ζωής. Το λαθρεμπόριον της κυρίας», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 17, 1902, σ. 199-200.
[541]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Σιλουέτες του δρόμου. Το οργανέτο», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 31.

Ανατολικό Λονδίνο, περιοχή υποβαθμισμένη, όπου δρούσαν κακοποιά στοιχεία. Παρακολουθεί έναν αυτοσχέδιο αγώνα πυγμαχίας που διεξάγεται στη μέση του δρόμου. Είναι ντυμένη με φτωχικά, φθαρμένα ρούχα. Ωστόσο, είναι αυθεντική στη στάση και τις εκφράσεις της. Το πρόσωπό της αποδίδει ευθύτητα, αμεσότητα κι ενδιαφέρον. Απέχει πολύ από το απόλυτο μέτρο και τη συγκράτηση που χαρακτήριζε τις λόγιες, διανοούμενες και δασκάλες.

Κατά όμοιο, περίπου, τρόπο αποδίδεται η «μοσχομάγκα» από την Αθήνα (Εικόνα 175) που εκτελούσε δουλειές του ποδαριού[542]. Το ντύσιμό της, με τις πολλές κάθετες ευθείες και τις διαγώνιες γραμμές στα ρούχα της, εντείνει την αίσθηση της αδρότητας. Είναι εξανδρισμένο και άκομψο. Η εικόνα της δημοσιεύεται ένα τεύχος νωρίτερα από μιας άλλης γυναίκας -«του όχλου»[543] (Εικόνα 176), όπως αναφέρεται στο κείμενο- που ανήκει στα χαμηλά γαλλικά κοινωνικά στρώματα. Φέρει, επίσης, στην ενδυμασία της, ανδρικά στοιχεία: μια μακριά πίπα κι ένα καπέλο. Ο εξανδρισμός και των δύο γυναικών χρησιμοποιείται για την υποτίμηση και τη λοιδορία τους. Ωστόσο, η Ελληνίδα κλοσάρ χαρακτηρίζεται στο άρθρο ως έμπιστη, εργατική, συνετή και «πνευματώδης, [επιπλέον] δεν αγγλίζει, δεν γαλλίζει, δεν ρωσίζει»[544]. Ανήκει, δηλαδή, στη μειονότητα των Ελληνίδων που δεν επηρεάζεται από τις ξενικές επιδράσεις. Μια ρήση που θα αποτελέσει βασικότατο αίτημα των Ελληνίδων λογίων από την αυγή του 20ού αιώνα και μετά.

Στον δρόμο, για άλλους λόγους φυσικά, συναντούμε στα μελετώμενα έντυπα πρόσφυγες, επαίτες και μετανάστες. Οι πρώτοι απεικονίζονται σε δύο φωτογραφίες στην «Εφημερίδα των Κυριών» «εις τον κήπον Καραϊσκάκη του Πειραιώς» και οι υπόλοιποι σε έργα ζωγραφικής, με τους τίτλους «Μετανάσται», «Οι Πρόσφυγες» και «Οι Μικροί Επαίται», των Jean Berg, Θ. Ράλλη και William Bouguereau, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνες 177, 178, 179 και 180 αντίστοιχα). Πρόκειται για την απεικόνιση πραγματικών ανθρώπων με πραγματικά προβλήματα. Προσπαθούν να επιβιώσουν, καλύπτοντας τις βασικές βιοτικές τους ανάγκες, εν μέσω του δρόμου, με την αγωνία για το άγνωστο, την ταλαιπωρία και συνάμα την ελπίδα να είναι έκδηλα στο

---

542. *«αντί δέκα λεπτών μεταφέρει τα τρόφιμα εκ της αγοράς εις τα άκρα της πόλεως»* (Ανώνυμο, «Η Μοσχομάγκα», *Ευτέρπη*, 37, 1854, σ. 309).
543. Ανώνυμο, «Το κάπνισμα», *Ευτέρπη*, 38, 1854, σ. 333.
544. Ανώνυμο, «Η Μοσχομάγκα»..., σ. 309.

πρόσωπό τους. Πρόσφυγες συναντούμε και σε φωτογραφία που δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1914 (Εικόνα 181). Απεικονίζεται, για την ακρίβεια, μια πρόσφυγας με τα παιδιά της. Ήρθαν στην «ελεύθερη» Πρέβεζα από τουρκοκρατούμενη περιοχή της Ηπείρου, καταδιωγμένοι από τους Τούρκους. Κάθονται σε μια μάντρα και κοιτάζουν μακριά με βλέμματα γεμάτα φόβο κι αβεβαιότητα. Πρόκειται για την αρνητική πλευρά του πολέμου, έστω κι εθνικοαπελευθερωτικού, την οποία ο συντάκτης του κειμένου σπεύδει να στρογγυλοποιήσει λέγοντας πως «η ελληνική κυβέρνηση και η φιλανθρωπία όλους τούς περιποιούνται»[545]. Βέβαια, νωρίτερα, κατά ανάλογο τρόπο, στην ξυλογραφία «Η Εξόριστος Οικογένεια» (Εικόνα 182), ο Γ. Παναγιωτάκης αποδίδει με ρεαλισμό την έκφραση των συναισθημάτων των μορφών. Μια γυναίκα μαζί με την οικογένειά της «ερρίφθησαν οι δυστυχείς σε γη άξενη και αιχμηρή […] η μήτηρ […] τα δύο νεογνά τέκνα της κοιμίζει επί του ξηρού εδάφους»[546]. Έχει το βλέμμα της στραμμένο στον ουρανό, εκλιπαρώντας για κάποια βοήθεια στην καταστροφή που βιώνουν εξαιτίας του πολέμου.

Άλλη μία σκηνή από τον δρόμο που σχετίζεται με τον Μεγάλο Πόλεμο απεικονίζεται στις δύο φωτοτσιγκογραφίες του Κόλμαν, που δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 183, 184). Δείχνουν ένα πλήθος ανθρώπων συγκεντρωμένο έξω από τα γραφεία εφημερίδων σε Βιέννη και Παρίσι, όπως μας πληροφορούν οι λεζάντες. Με ανησυχία συνομιλούν για τις νεότερες πληροφορίες σχετικά με την είσοδο της χώρας τους στον πόλεμο, κοιτάζοντας τους ελιγμούς ενός γερμανικού αεροπλάνου πάνω από την πόλη προτού ρίξει βόμβες. Στο πλήθος συμπεριέχονται, φυσικά, γυναίκες. Όπως προκύπτει από το ντύσιμό τους, προέρχονται από τα μεσαία και κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Οι Γαλλίδες φορούν μακριές φούστες και λευκό πουκάμισο, έχοντας συντηρητική εμφάνιση (όπως περίπου οι λόγιες), ενώ οι Αυστριακές (όπως η μεσόκοπη κυρία με γυρισμένη την πλάτη στην αριστερή πλευρά του κάδρου) είναι ντυμένες με φθηνότερα ρούχα και μαντήλα στο κεφάλι. Συγκρίνοντάς τες, διαπιστώνουμε μια υπεροχή των πρώτων ως προς το στυλ, την κομψότητα, τον τρόπο ντυσίματος και τα αξεσουάρ τους.

Επιστρέφοντας στις εργαζόμενες στις πόλεις, η στάση των δημιουργών αρχίζει να τροποποιείται και να γίνεται θετικότερη. Οι περισσότερες από αυτές προέρχονταν από

---

[545]. Κωστής Άννινος, «Στην Ήπειρο», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 29, 1914, σ. 91.
[546]. Ανώνυμο, «Εξόριστος οικογένεια», *Ευτέρπη,* αρ. 10, 1853, σ. 237.

τον χώρο του εμπορίου, που σχετιζόταν με την παραοικονομία. Όπως η ανθοπώλισσα, στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 185), που παρουσιάζεται ως ευειδής, με ωραία μεγάλα και τονισμένα μάτια. Φορά την τοπική μεξικανική ενδυμασία, με αρκετά περιγραφικά στοιχεία και ισπανικές επιρροές. Το μόνο στοιχείο που υποβαθμίζει την εξιδανικευμένη εικόνα της είναι το τσιγάρο στο χέρι της. Σε άλλες εικόνες της «Πανδώρας» (Εικόνα 186) δραστηριοποιούνται στην πόλη Ελβετίδες πλανόδιες πωλήτριες και εμπόρισσες, που πωλούν τηγανίτες και γάλα. Ανήκουν, φυσικά, στα φτωχά ελβετικά στρώματα. Η στάση τους δεν θυμίζει σε τίποτα την άκαμπτη, αλύγιστη και σοβαρή των λόγιων-διανοούμενων γυναικών. Βρίσκονται σε συνεχή κίνηση, στους πλακόστρωτους δρόμους της πόλης, κρατώντας την πραμάτεια στα χέρια τους. Παράλληλα, η τεχνοτροπία των δημιουργών των εικόνων (ξένων στην καταγωγή) δεν ξεφεύγει από τους κανόνες: ακολουθούν τις καλοσχεδιασμένες γραμμές με δεξιοτεχνία.

Απολύτως σεβαστές είναι και οι φιγούρες στα έργα «Η Γαλακτοπώλισσα» και «Η Κηροπώλις» των Jean-Baptiste Greuze και Θ. Ράλλη, αντίστοιχα. Το πρώτο δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 187) και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (1910), ενώ το δεύτερο στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 188). Ο Greuze αναπαριστά τη γυναίκα να ακουμπά στο άλογό της, το οποίο χρησιμοποιούσε ως μέσο μεταφοράς και πώλησης του γάλακτος. Αν και το θέμα ξεφεύγει από τα στεγανά της ακαδημαϊκής τέχνης και είναι παρόν το στοιχείο του ρεαλισμού, επιτυγχάνεται η αλλαγή της εικόνας μόνο εξωτερικά. Διαπιστώνουμε, ωστόσο, και στα δύο τα έργα την απόδοση της ρομαντικής άποψης της ζωής των λαϊκών στρωμάτων. Με έντονα περιγραφικά στοιχεία, επιδιώκεται η αρμονική σύνθεση, η τέλεια ισορροπία, η λεπτολόγα περιγραφή των πτυχών και της υφής των υφασμάτων. Ξεφεύγοντας, επομένως, αρκετά από τα ρεαλιστικά πλαίσια, αποφεύγεται η όποια ψυχογραφική ανάλυση των εικονιζομένων.

Από τα λαϊκά στρώματα της πόλης, κρίνοντας από το ντύσιμό της, προέρχεται η γυναίκα που διακρίνουμε στην είσοδο ενός καταστήματος στη Στοά Αρσακείου στην Αθήνα. Πρόκειται για εικόνα-διαφήμιση του μυροπωλείου του Δ. Μποτσαράκου, του Αρ. Λάιου (Εικόνα 189). Στην είσοδο του καταστήματος, ανάμεσα στη βιτρίνα και τις αναρτημένες ρεκλάμες, στέκει η εικονιζόμενη κοιτάζοντας τον φωτογραφικό φακό. Πέρα από το ντύσιμό της και καθώς δεν φορά καπέλο ή μαντήλα -απαραίτητα στις

εξόδους των κυριών-, συμπεραίνουμε πως πρόκειται για υπάλληλο του καταστήματος. Την περίοδο αυτή, άλλωστε, η εργασία της γυναίκας σε επαγγέλματα πέρα από της δασκάλας άρχισε να γίνεται πιο αποδεκτή (βλ. κεφ. Α 2).

Ο αγώνας της επιβίωσης των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων, και μάλιστα των καλλιτεχνών, στους δρόμους των αστικών κέντρων αποδίδεται και από την «Τυμπανίστρια» του Θεόδωρου Ράλλη (Εικόνα 190). Διακρίνουμε μια νεαρή ψηλόλιγνη κοπέλα, καλοντυμένη και περιποιημένη, με ανοιχτό ντεκολτέ. Η καθ' όλα θετική απόδοσή της ίσως να οφείλεται στην επαγγελματική δραστηριοποίηση του Ράλλη στην Αγγλία και τη Γαλλία, όπου είχε ήδη ξεκινήσει η απόδοση της πραγματικής ζωής των χωρικών και εργατών. Καλοσχεδιασμένο είναι και το σκίτσο της Φλωρά, σε αναπαραγωγή του Αρ. Λάιου, που δημοσιεύεται το 1909 στο «Ημερολόγιον» και αναπαριστά μια βραδινή καντάδα «εν Νεαπόλει κατά την αναχώρησιν του πλοίου», σύμφωνα με τη λεζάντα (Εικόνα 191). Στο πλοίο μετέβαινε και η ίδια ως επιβάτιδα. Έγραψε, μάλιστα, τις ταξιδιωτικές της εντυπώσεις από εκεί «υπό τύπον ιδιωτικής επιστολής, χωρίς καμμίαν αξίωσιν προς δημοσιότητα»[547]. Εκεί εμπεριέχεται και το σκίτσο μιας γυναίκας που τραγουδά. Τείνοντας τον λαιμό και τα χέρια της προς τα πάνω, κρατά ανάποδα ανοιχτή μια ομπρέλα για να πιάνει τα κέρματα που έριχναν από τα πλοία οι επιβάτες. Επιβαίνει σε μια βάρκα συνοδεύοντας τα πλοία που έφευγαν από το λιμάνι μαζί με άλλους κανταδόρους.

Εξίσου ρεαλιστικά αποδίδεται ένας πλανόδιος μουσικός με τη βοηθό του (Εικόνα 192). Εκείνη κάθεται δίπλα του έχοντας ακουμπήσει τα πράγματά της στο παγκάκι. Ο τρόπος που έχει στήσει το κορμί της, τρίβοντας τα χέρια της για να ζεσταθεί, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι είναι εκεί αρκετή ώρα, μην όντας περαστική. Ο δε μουσικός, παίζοντας ακορντεόν, αναμένει τα φιλοδωρήματα των περαστικών. Στην έκφραση των προσώπων τους διακρίνουμε τον πόνο, τη θλίψη και την καρτερικότητα, αποφεύγοντας τον μελοδραματισμό και το στείρο λυρικό στοιχείο. Η σύνθεση είναι έργο Ρώσου καλλιτέχνη του οποίου το όνομα δεν αναφέρεται και δημοσιεύεται, παράλληλα, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (το 1907) και στην «Εφημερίδα των Κυριών» (το 1910).

Ωστόσο, η παρατήρηση για τη μη λοιδορία των πλανόδιων πωλητριών -και των χαμηλών στρωμάτων γενικότερα- δεν ισχύει πάντα. Σε αρκετές σκιτσογραφίες,

[547]. Ανώνυμο, «Ταξειδιωτικαί εντυπώσεις», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 24, 1909, σ. 193.

αντίθετα, ανατρέπεται. Πολλές φορές, μάλιστα, η σάτιρα αποκτά έναν πιο «κοφτερό» και οξύ χαρακτήρα. Για παράδειγμα, σε σκιτσογραφία του Θ. Άννινου θίγεται το ζήτημα της έκνομης συμπεριφοράς των χαμηλών στρωμάτων, δείχνοντας μια κοπέλα να κλέβει ένα πορτοφόλι (Εικόνα 193). Η κωμικοποίησή τους αφορά και πιο «αθώα» ζητήματα, όπως η εξωτερική τους εμφάνιση και ο τρόπος που λειτουργούν στις επαγγελματικές ή διαπροσωπικές τους σχέσεις. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της πλανόδιας οργανοπαίχτριας που περιφέρονταν στους αθηναϊκούς δρόμους παίζοντας ένα οργανέτο και διακονεύοντας (Εικόνα 194). Απεικονίζεται στην ώριμη ηλικία της ως ρακένδυτη, με «ξεθωριασμένα, λιγδωμένα»[548] ενδύματα.

Ομοίως, σε σκίτσα του «Εθνικού Ημερολογίου» (1910) αναπαρίσταται μια γυναίκα των κατώτερων στρωμάτων της Σμύρνης με κωμικό τρόπο. Στο πρώτο σκίτσο, από τα δύο διαδοχικά σκίτσα, ορμά στον φούρνο της γειτονιάς της για να προγκήξει τον φούρναρη που της έκαψε το φαγητό (Εικόνα 195), ενώ στο δεύτερο διαπληκτίζεται με μια γειτόνισσα. Οι διαπληκτισμοί σε δημόσιο χώρο ως χαρακτηριστικό της συμπεριφοράς των κατώτερων στρωμάτων περιέχουν έντονα τα στοιχεία της σάτιρας και του χλευασμού.

Σε δύο άλλα σκίτσα, και πάλι στο «Ημερολόγιον» (Εικόνες 196, 197), απεικονίζονται δύο εμπόρισσες (μια χασάπαινα και μια μανάβαινα) και μια αμαξού ενώ στο «Άστυ» μια καφετζού (Εικόνα 198). Είναι παρόν και πάλι το κωμικό στοιχείο. Για την ακρίβεια, πρόκειται για γυναίκες που βοηθούν στα μαγαζιά των συζύγων τους, χωρίς, φυσικά, τα τελευταία να τους ανήκουν. Αποδίδονται είτε ως παχουλές, με μεγάλο δυσανάλογο στόμα κι ατημέλητα μαλλιά, είτε ως αδύνατες, κακομοίρες και κατηφείς, με καμπούρα στην πλάτη, γαμψή μύτη και τσόκαρα στα πόδια. Μορφές που μοιάζουν με καρικατούρες, με στόχο τον διαχωρισμό της πολιτισμικής ταυτότητας της εργατικής τάξης από εκείνη της ανώτερης και της μεσαίας όπου φυσικά ανήκουν και οι λόγιες.

Με εξίσου χιουμοριστικό τρόπο και απελευθερωμένες από την αυστηρότητα και την απόλυτα στυλιζαρισμένη εικόνα των λογίων αποδίδονται οι απλές κοπέλες των χαμηλών στρωμάτων στις σκιτσογραφίες του Θέμου Άννινου στο «Άστυ». Παρουσιάζουν πολλά κοινά στοιχεία με τα δύο σκίτσα των λογίων στο «Άστυ» που προαναφέρθησαν στο κεφ. Β2 (Εικόνες 91, 92). Στην πρώτη γελοιογραφία του, λοιπόν, του 1888 (Εικόνα

548. Ε. Ευστρατιάδης, «Από την ελληνικήν ζωήν. Στο γάμο», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 31, 1916, σ. 154.

199), οι άγαμες κοπέλες αποδίδονται ως όντα κατώτερα, παράξενα, μαραμένα και τρομακτικά, με σουβλερές μύτες και κυρτωμένα σώματα, αποκαλούμενες παράλληλα στα κείμενα ως «άνθρακας [...], ορείχαλκος [...], λάχανα [...], θαλασσόπετρες [...], μπομπότα»[549]. Σχηματίζουν μια ευθεία γραμμή, θυμίζοντας προσκλητήριο επιθεώρησης, με έναν ευτραφή άντρα να τις επιθεωρεί όπως ο βαθμοφόρος τους στρατιώτες του. Το απόλυτο αρσενικό, ο αναμφισβήτητος αρχηγός, έχει τον έλεγχο, δίνει εντολές, αποφασίζει. Αυτό μας θυμίζει έντονα τις απόψεις για την αυστηρότητα στον χώρο του Αρσακείου, τον τρόπο παράταξης των μαθητριών στο προαύλιο και την επίβλεψή τους από τις δασκάλες και τις επιστάτριες, έχοντας η «μακρά εκείνη γραμμή όψη στρατιωτικού αποσπάσματος»[550].

Με εξίσου χιουμοριστικό τρόπο, στις σκιτσογραφίες, αποδίδονται οι μητέρες των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων. Μια από αυτές δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1911, όπου ο Σ. Σταματίου δείχνει μια οικογένεια της εργατικής τάξης. Η μητέρα, πρώην παραμάνα, δεν εργάζεται πια, επειδή θεωρούνταν φρόνιμο η γυναίκα μετά τον γάμο της να εγκαταλείπει τη δουλειά της και να αφοσιώνεται στα συζυγικά και μητρικά της καθήκοντα (Εικόνα 200). Αναπαρίσταται, όπως και όλη η οικογένεια, αστεία, με έναν ψηλό κότσο σχεδόν πάνω από το μέτωπό της. Κάθεται στην κεφαλή του τραπεζιού, όχι επειδή διαθέτει τον ηγετικό ρόλο στην οικογένεια (αυτός αναμφισβήτητα ανήκει στον σύζυγο, που αναμένει με το πιρούνι στο χέρι), αλλά επειδή φροντίζει το σερβίρισμα της οικογένειας.

Αντιθέτως, στις φωτογραφίες, που είναι και το μεταγενέστερο είδος εικόνας, στην παρούσα διατριβή, επανερχόμαστε στον σεβασμό προς τον τρόπο ζωής των χαμηλών στρωμάτων. Έτσι, στη φωτογραφία της Φωτιάδου, την αναπαραγωγή της οποίας ανέλαβε ο Φρ. Πρίντεζης και δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 201), αλλά και στο έργο «Παρά την Ακτήν» της Virginie Demont-Breton (Εικόνα 202) απεικονίζονται δύο μητέρες με τα παιδιά τους. Κάθονται σε εξωτερικούς χώρους, μακριά από τους κλειστούς τοίχους του σπιτιού τους, πίσω από κάποιο έπιπλο ή γραφείο, όπως συνήθως οι λόγιες. Τα μαλλιά τους δεν είναι απόλυτα τραβηγμένα, αλλά πιο χαλαρά. Χαμογελούν κι εκφράζουν τα συναισθήματα της αγάπης προς τα παιδιά τους.

---

[549]. Μιλησία, «Τι τους φυλάτε», *Το Άστυ*, 157, ετ. ΓΙ΄, 1888, σ. 6
[550]. Μιλησία, «Το Αρσάκειον», *Το Άστυ*, 58, έτ. ΒΙ΄, 1886, σ. 4.

Γενικότερα, πάντως, η προσφορά των μητέρων και συζύγων στους γύρω τους και η παροχή φροντίδας στα ανήμπορα ή ανίσχυρα μέλη της οικογένειάς τους, στα στενά όρια του σπιτιού τους, αποτελούσε βασικό τους μέλημα και καθήκον. Θεωρούνταν, άλλωστε, πως ήταν σύμφωνη με τη λεγόμενη ευαίσθητη γυναικεία φύση τους. Κάτω από αυτό το πρίσμα, της έντονα ανεπτυγμένης αίσθησης αλληλεγγύης και αυταπάρνησης, θα πρέπει να προσεγγίσουμε και το αμέριστο ενδιαφέρον που δείχνουν οι νοσοκόμες περιποιούμενες τους αρρώστους τους. Τις συναντούμε στις φωτογραφίες στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 203) με τη λεζάντα «Νοσοκόμος Διδάσκουσα Γράμματα Τραυματίαν» και «Ρωσσίδες Νοσοκόμοι Περιποιούμεναι Τραυματίας» (Εικόνα 204) ή στα έργα ζωγραφικής των Σπ. Βικάτου και Ευαγγ. Ιωαννίδη με τους συναφείς τίτλους «Ο Άρρωστος και η αδερφή» που αναπαρήγαγε ο Ελ. Καζάνης (Εικόνα 205) και «Τραυματίας Υπαγορεύων Επιστολήν εις Νοσοκόμον» (Εικόνα 206). Οι Ελληνίδες νοσοκόμες προέρχονταν κατά βάση από τα χαμηλά στρώματα, παρακολουθώντας τα μαθήματα νοσηλευτικής στα σχολεία νοσηλείας της Ένωσης των Ελληνίδων και του Λυκείου Ελληνίδων[551] ή του Ερυθρού Σταυρού[552]. Βέβαια, το ενδιαφέρον των κοριτσιών να ασχοληθούν με τη νοσηλευτική κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο θα πρέπει να αποδοθεί και στη διεξαγωγή των Βαλκανικών Πολέμων και του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Μια χρονική, δηλαδή, περίοδο που η Ελλάδα βρισκόταν εν μέσω διεξαγωγής πολεμικών συγκρούσεων για την επέκταση των συνόρων της, στο πλαίσιο της εφαρμογής της Μεγάλης Ιδέας.

Το ζήτημα του πολέμου, από τη σκοπιά της προβολής της σκληρότητάς του, αποδίδεται, με άκρο ρεαλισμό, στα έργα ζωγραφικής του Payer «Μετά τον Πόλεμον» (Εικόνα 207) και σε φωτογραφίες στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» και στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 208, 209). Δείχνουν την επιστροφή των στρατιωτών στο σπίτι τους, μεταξύ των οποίων ήταν και κάποιοι τραυματισμένοι, μετά τη συμμετοχή τους στις πολεμικές επιχειρήσεις. Πίσω στο σπίτι τους υποδέχονται τα θηλυκά μέλη της οικογένειάς τους. Εκείνες είναι ντυμένες με μαύρα ενδύματα ή με στρατιωτική-ανδρική περιβολή. Το βλέμμα τους εκπέμπει σοβαρότητα και ταυτόχρονα σιγουριά, σθένος, λεβεντιά και αποφασιστικότητα, κρατώντας ή επιδεικνύοντας τα όπλα τους. Δίνεται,

---

[551]. Καλλιρρόη Παρρέν, « Αι δικαί μας νοσοκόμαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 483, 1897, σ. 3.
[552]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η κα Αλεξ. Καλλιγά πρόεδρος του τμήματος ιματιοθήκης πολέμου του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.067, 1915, σ. 2.811.

επομένως, βαρύτητα στον ηρωισμό, στην αυταπάρνηση και στο θάρρος τους. Τονίζεται, έτσι, η συνδρομή τους στον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα και η χαρά τους για τη νίκη των ελληνικών δυνάμεων. Έτσι, η ανάληψη των ενεργητικών ρόλων εκ μέρους των γυναικών, ακόμα και των χαμηλών στρωμάτων, γίνεται αποδεκτότερη όταν αφορά στην προσφορά τους στην πατρίδα, ιδιαίτερα κατά τις εμπόλεμες περιόδους, υιοθετώντας μια περιβολή ανδροπρεπή. Τέτοιου είδους εικόνες συναντούμε στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνες 210, 211, 212 και 213): «Ηρωίδα της Μακρυνίτσης» της Μαργαρίτας Μπασδέκη, μιας Μακεδόνισσας «ωπλισμένης», «Χωρικαί παρά το Αργυρόκαστρον» και της καπετάν-Περιστέρας. Στην «Εφημερίδα των Κυριών» συναντούμε, πέρα από την εικόνα της Μαργαρίτας Μπασδέκη, που είναι όμοια με την Εικόνα 210 και επαναδημοσιεύεται το ίδιο έτος (το 1897), τα έργα χαρακτικής των Φωτεινής Γενναίου-Κολοκοτρώνη, της στρατάρχου του Στρατού Σωτηρίας Booth, των πολεμιστριών Κωστατσίκαινας και Ντάσιας Γρηγορίου, των γυναικών της Ηπείρου και του Ιερού Λόχου της Κορυτσάς (Εικόνες 214, 215, 216, 217 σε αναπαραγωγή του Κ. Κόλμαν οι δύο τελευταίες και 218, 219 αντίστοιχα). Βέβαια, στην «Εφημερίδα των Κυριών», αντίθετα με το «Ημερολόγιον» -και όμοια με τις λόγιες-, οι αρθρογράφοι σπεύδουν να δικαιολογούν τη μη θηλυκή περιβολή αυτών των γυναικών. Είτε αποδίδουν τα αδρά χαρακτηριστικά τους στη γενναιότητα, στο ελεύθερο πνεύμα, στον ηρωισμό, στην πίστη στην παράδοση είτε τονίζουν άλλα χαρακτηριστικά τους, όπως η νεότητα και η ευγλωττία τους. Αποποιούνται, έτσι, την άποψη πως οι γυναίκες με δράση εκτός του οίκου τους είναι ανδρογυναίκες και μέγαιρες[553].

Σε άμεση συνάρτηση με την έννοια της πατρίδας και της θυσίας γι' αυτήν ήταν (όπως έχουμε ξαναδεί στο Α΄ Μέρος) εκείνη της θρησκείας. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, το θρησκευτικό στοιχείο να είναι παρόν και έντονο σε φωτογραφίες της «Εφημερίδας των Κυριών», «Η 15η Αυγούστου εν Γεσθημανή και η Εκφορά της Εικόνος της Παναγίας» και «Εις την Δευτέραν Ανάστασιν» του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνες 220, 221). Είναι έκδηλο, επίσης, σε έργα ζωγραφικής, όπως «Το Προσκύνημα» του Θεοφάνη Δημητρίου και «Η Δέησις» του Νικόλαου Αλεκτορίδη, που δημοσιεύονται στο «Ημερολόγιον» (Εικόνες 222, 223, αντίστοιχα). Συναντούμε γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων, πολύ σεμνά ενδεδυμένες, κατά την επιτέλεση των θρησκευτικών τους καθηκόντων. Ακόμη, το

553. Όττο Δελφού, «Η γυναικεία εκλογική κίνησις εις το Παρίσι», *Εφημερίς των Κυριών*, 987, 1910, σ. 1.171.

πρώτο έργο στρέφεται προς τον ιμπρεσιονισμό, με θαμπά περιγράμματα, χωρίς σαφείς και οριοθετημένες γραμμές. Οι δυσδιάκριτες και παραμορφωμένες μορφές του και το περιβάλλον του ναού ξεφεύγουν από την ιδανική ομορφιά.

Γ 1.2. Οι «εργαζόμενες κόρες» της γειτονιάς (υπηρέτριες, παραμάνες, μαγείρισσες, πλύστρες)

Από την ιδανική ομορφιά ξεφεύγουν οι εικόνες (σκιτσογραφίες κυριότατα) των γυναικών των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων. Προέρχονταν από διάφορους επαγγελματικούς τομείς με χαμηλές απολαβές και χαμηλό επαγγελματικό κύρος, όπως μοδίστρες, πλύστρες, σπιτονοικοκυρές και υπηρετικό προσωπικό στα σπίτια των πλούσιων αστών (υπηρέτριες, γκουβερνάντες ή τροφοί, όπως αλλιώς αποκαλούνταν, και μαγείρισσες). Είναι, συνήθως, φτωχικά ντυμένες, δυσειδείς, κακομοίρες, πολύ αδύνατες και εξαθλιωμένες.

Το πρώτο σκίτσο, του περίφημου Άννινου στο «Άστυ», αφορά σε μια υπηρέτρια και δημοσιεύεται το 1885 (Εικόνα 224), στο πρώτο έτος κυκλοφορίας του περιοδικού. Το συγκεκριμένο επάγγελμα ήταν πολύ διαδεδομένο στις κοπέλες της υπαίθρου που μετανάστευαν στα αστικά κέντρα για να εργαστούν. Καθώς ο τομέας της βιομηχανίας δεν είχε αναπτυχθεί ιδιαίτερα, απασχολούνταν στα σπίτια των αστών ως υπηρέτριες. Βλέπουμε τη νεαρή οικιακή βοηθό να σκουπίζει με μια συμβατική σκούπα χόρτου, χωρίς κοντάρι, κάνοντας μια κοπιαστική δουλειά. Το αφεντικό της στέκει παραδίπλα, κάνοντάς της υποδείξεις, φορώντας τη σικ ρόμπα του. Αντίθετα, η κοπέλα είναι φτωχικά ντυμένη, με λευκή μπλούζα, μακριά φούστα και λευκή ποδιά. Τα μαλλιά της είναι πρόχειρα πιασμένα με μια απλή κορδέλα.

Για κάποιες άλλες υπηρέτριες δίνεται το μήνυμα του χαμηλού μορφωτικού τους επιπέδου. Μια ευτραφής, αθυρόστομη, εκμανής, και χωρίς τρόπους (Εικόνα 225) επιτίθεται με ένα τηγάνι στον σύντροφό της. Κάποιες άλλες χλευάζονται κι αμφισβητούνται ανοιχτά. Όπως εκείνη στο «Άστυ» (Εικόνα 226), το ταλέντο της οποίας στη ζωγραφική υποτιμάται έντονα από την κυρία της. Αναγκάζεται, έτσι, να σκαριφίζει σχέδια σε ένα καβαλέτο χρησιμοποιώντας ως πινέλο το φτερό του ξεσκονίσματος. Μια άλλη, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 227), αποκαλείται ειρωνικά «Λόγια υπηρέτρια», επειδή διαβάζει ένα βιβλίο καθισμένη σε μια καρέκλα πλάι στην κούνια ενός μωρού.

Σε επόμενη εικόνα-γελοιογραφία μιας άλλης υπηρέτριας, ο Θ. Άννινος θίγει το ζήτημα της χαμηλής ηθικής του υπηρετικού προσωπικού. Η σύναψη σχέσεων με το

άλλο φύλο θεωρούνταν επιλήψιμη και απαγορεύσιμη. Γινόταν, όμως μερικά, αποδεκτή μόνο για τα χαμηλότερα, αγροτικά κι εργατικά στρώματα. Απεικονίζονται, λοιπόν, στο «Άστυ» (Εικόνες 228, 229, αντίστοιχα) κάποιες υπηρέτριες με αμφισβητήσιμη ηθική. Στο πρώτο σκίτσο, μια πρώην υπηρέτρια εξηγεί πως, λόγω των «ιδιαίτερων υπηρεσιών» που παρείχε στα αφεντικά της, ανέβηκε κοινωνικά και «εξελίχθηκε» σε κυρία. Στο δεύτερο, μια άλλη, η «Μαρούλα», κρατά στην αγκαλιά της ένα κοριτσάκι, ενώ ένας ένστολος τη ρωτά κοροϊδευτικά για τον επικείμενο γάμο της. Το μήνυμα είναι σαφές: παρενέβη τον κανόνα διαφύλαξης της παρθενίας της, καθιστάμενη άγαμη μητέρα.

Η χαμηλή ηθική των κατώτερων στρωμάτων αποδίδεται, γενικότερα, με θαυμάσιο τρόπο από τον Άννινο (Εικόνα 230). Σκιτσάρει, πρωτοπορώντας, γυμνά σώματα, αποδίδοντας τα μπάνια του λαού. Διακωμωδούνται γυναίκες και άντρες των λαϊκών τάξεων που κολυμπούν στη φαληρική ακτή. Το γυμνό και η σεξουαλικότητα ήταν έννοιες απαγορεύσιμες για τα μεσαία κι ανώτερα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας, ενώ για τα χαμηλότερα λιγότερο κατακριτέες κι επιλήψιμες. Το γυμνό, και μάλιστα σε τόσο μεγάλη έκταση (τα σκίτσα καλύπτουν μία ολόκληρη σελίδα), γινόταν αποδεκτότερο στη γελοιογραφία. Η έκλυση της ηθικής, επομένως, των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων θεωρούνταν αναμενόμενη και λιγότερο μεμπτή σε σχέση με της ανώτερης τάξης. Έτσι, και το 1916 συντάκτης άρθρου με τίτλο «Η Ουδετερότης» αναφέρεται στη χαλαρή ηθική των υπηρετριών, αφού, όπως αναγράφει, όταν εξέρχονται από το σπίτι, «σπανίως επιστρέφουν μόνες και πριν τα μεσάνυχτα»[554]. Την ίδια στιγμή, η έξοδος των κοριτσιών των ανώτερων στρωμάτων (συμπεριλαμβανομένων, φυσικά των αστών λογίων) χωρίς συνοδεία θεωρούνταν αδιανόητη.

Επίσης, στο έργο ζωγραφικής «Χωρίς Άσυλον» του Χομ, φωτοτσιγκογραφία του Α. Κωνσταντινίδη (Εικόνα 231), που δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1913, απεικονίζεται, με εμφανή ρεαλισμό, μια νεαρή κοπέλα να κοιτάζει ευθέως τον θεατή. Η ένταση στο βλέμμα της φανερώνει απόγνωση. Το ντύσιμό της είναι αρκετά προκλητικό, και είναι σκεπασμένη με μια κάπα. Με ξεσκέπαστο τον δεξιό της ώμο, αφήνει να φανεί το δέρμα στην περιοχή του λαιμού και του ντεκολτέ. Στην προβολή των γυμνών σημείων του κορμιού της συμβάλλει ιδιαίτερα ο τρόπος που πέφτει το φως. Το θέμα του έργου παραπέμπει σε μια άκρως ρεαλιστική κατάσταση, καθώς μια ρακένδυτη κοπέλα,

---

554. Τίμος Μωραϊτίνης, «Κωμικοτραγικαί αναμνήσεις. Η ουδετερότης», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 31 , 1916, σ. 272.

προφανώς προσφυγοπούλα, ζητά άσυλο, που μάλλον δεν καταφέρνει να πάρει, κρίνοντας από τον τίτλο του έργου.

Οι νύξεις για τη χαμηλή ηθική των υπηρετριών συνεχίζονται στο «Ημερολόγιον». Σε σκίτσο του 1908 μια υπηρέτρια επιβεβαιώνει τους εργοδότες της, που είναι καθολικοί μοναχοί, πως είναι διαθέσιμη για οτιδήποτε επιθυμούσε «η ιεροσύνη» τους (Εικόνα 232). Στο ίδιο πνεύμα και στο ίδιο έντυπο, μια μαγείρισσα, μια παραμάνα και μια υπηρέτρια ερωτοτροπούν με τον «εξάδελφό» τους (Εικόνες 233, 234, αντίστοιχα). Συναντούμε τη χαλαρή ηθική των χαμηλών στρωμάτων και πολύ αργότερα, σε σκιτσογραφία του Κουμετάκη του 1915. Ένας νεαρός μάγκας κυνηγάει «τα δουλικά της γειτονιάς»[555] και παρενοχλεί με χυδαίες χειρονομίες μια υπηρέτρια. Εκείνη ανταποκρίνεται στα πειράγματά του, χαμογελώντας πονηρά και με νάζι (Εικόνα 235).

Το ζήτημα της ηθικής, όμως, έχει κι άλλη οπτική, που αφορά στον διαφορετικό τρόπο αντιμετώπισής της από τα δύο φύλα. Πιο συγκεκριμένα, μία σκιτσογραφία του Κουμετάκη και πάλι αναπαριστά μια μοδίστρα που δέχεται σωματική επίθεση από τον αδελφό της, επειδή είχε το θράσος «να γλυκοκοιτάξει κανένα παλληκάρι» (Εικόνα 236). Ο ίδιος ως παλικαράς παρενοχλούσε σεξουαλικά τα «δουλικά της γειτονιάς», για την αδερφή του όμως η σύναψη σχέσης με το άλλο φύλο θεωρούνταν ανεπίτρεπτη. Θίγεται έτσι μια άλλη πλευρά της ζωής των υπηρετριών: της πίεσης και της εκμετάλλευσης που δέχονταν. Αυτό αναδεικνύεται σε σκιτσογραφία στο «Άστυ» του 1885 (Εικόνα 237) και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον»: οι υπηρέτριες κατηγορούνται για κλοπή, αποκαλούνται «ζώα», απολύονται με παράλογες κρατήσεις στον μισθό τους, επικρίνονται για ασυνέπεια στα καθήκοντά τους και δέχονται σεξουαλική παρενόχληση, υποδείξεις ή εντολές ακόμα κι από ανθρώπους που δεν είναι οι άμεσοι εργοδότες τους (Εικόνες 238, 239, 240, 241 και 242). Επιπλέον, σε μια ξυλογραφία στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 243) το υπηρετικό προσωπικό τίθεται σε άμεσο κίνδυνο, εν μέσω του πολέμου. Προφυλάσσουν τις εύπορες κυρίες (στο δεξί μέρος του κάδρου της εικόνας), δημιουργώντας με τα σώματά τους έναν προστατευτικό κλοιό γύρω τους, ενώ παράλληλα είναι επιφορτισμένες και με την επίβλεψη των παιδιών.

Ωστόσο, αργότερα, από την αυγή του νέου αιώνα και μετά, στις σκιτσογραφίες του «Ημερολογίου» η απόδοση του υπηρετικού προσωπικού γίνεται θετικότερη.

[555]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Σκίτσα από την ζωήν. Ο εκδικητής της τιμής», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 30, 1915, σ. 191.

Προβάλλεται η πτυχή της εξυπνάδας και της καπατσοσύνης των υπηρετριών και των καμαριέρων. Απαντούν οι ίδιες, με καυστικό ή διπλωματικό τρόπο, στις παράλογες επιθυμίες ή εντολές των αφεντικών τους ή σχολιάζουν τις ατασθαλίες τους (Εικόνα 244). Και αργότερα, το 1911 μια υπηρέτρια σχολιάζει τα χρέη των αφεντικών της στους δανειστές τους (Εικόνα 245). Ακόμα περισσότερο -στις τρεις διαδοχικές σκιτσογραφίες, του Γ. Κωνσταντινίδη, το 1916 (Εικόνα 246)- διαφαίνεται η ανθρώπινη διάσταση των αφεντικών μιας υπηρέτριας-προσφυγοπούλας. Στέκονται με ενδιαφέρον στις ανάγκες της, φροντίζοντας να την προμηθεύσουν με καινούρια ρούχα και να κινηθούν προς την αναζήτηση της οικογένειάς της.

Σκληρά εργαζόμενες είναι και οι γκουβερνάντες, μια άλλη κατηγορία εργαζόμενων γυναικών στις πόλεις. Στις γελοιογραφίες του Άννινου, και πάλι στο «Άστυ» (Εικόνα 247) και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 248) αποδίδονται επί το έργον, σπρώχνοντας τα καροτσάκια των μωρών που φροντίζουν ή επιτηρώντας τα παιδιά που μεγαλώνουν. Απόλυτα συγκεντρωμένες στην εργασία τους, αποδίδονται κομψότερα και προσεκτικότερα ενδεδυμένες από τις υπηρέτριες. Μας θυμίζουν λίγο τη γελοιογραφία της δασκάλας του ιδίου δημιουργού (Εικόνα 92, όπως αναλύεται στο κεφ. Β 2). Φέρουν κοινά στοιχεία ως προς το καπέλο, την ισχνή σιλουέτα, τη σουβλερή και κυρτή μύτη. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως εκτελεί χρέη γκουβερνάντας, ενώ είναι δασκάλα. Βρισκόμαστε, εξάλλου, στο 1890, με το φαινόμενο της δασκαλοπλημμύρας σε ισχύ, με πολλές δασκάλες να εργάζονται ως «εσωτερικές παιδαγωγοί» σε σπίτια πλουσίων για να εξοικονομούν τα απαραίτητα για τη ζωή τους. Και αργότερα, το 1914 (Εικόνα 249), στις σκιτσογραφίες του «Εθνικού Ημερολογίου» οι παραμάνες -μεγαλύτερης ωστόσο ηλικίας και λιγότερο όμορφες-, όπως η υπηρέτρια του Γ. Κωνσταντινίδη[556], εκτελούν με συνέπεια τα καθήκοντά τους, φροντίζοντας με προσοχή τα παιδιά που έχουν στην επιμέλειά τους.

Επιστρέφοντας και πάλι στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» και τον Ηλία Κουμετάκη, βλέπουμε δύο καμαριέρες (Εικόνες 250, 251) να συνομιλούν με έναν μάγειρα και με μια κυρία (για το ενδεχόμενο της πρόσληψής της μιας εξ αυτών). Οι φιγούρες των κυριών αποδίδονται σε μεγαλύτερο μέγεθος και όγκο, φορώντας ρούχα που προδίδουν πολυτέλεια και πλούτο. Αντίθετα, οι καμαριέρες φορούν απλά μαύρα φορέματα και

[556]. Δημήτριος Καμπούρογλους, «Ο Βελερόζας», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 30, 1915, σ. 273-277.

καπέλα. Με τον τρόπο αυτό προβάλλεται το χαμηλό κύρος του συγκεκριμένου επαγγέλματος.

Το επάγγελμα της μοδίστρας συγκαταλέγεται σε εκείνα που γνώρισαν μεγάλη άνθηση στη νεωτερική Ελλάδα της Belle Epoque. Η οικοτεχνία των τεχνιτριών αυτού του είδους (καπελούδων, κεντηστρών, ασπροκεντηστρών κ.λπ.) ήταν αυξημένη[557]. Μάθαιναν την τέχνη τους σε επαγγελματικές σχολές, όπως αυτή της Ένωσης των Ελληνίδων[558]. Έτσι, στις μοδίστρες που «φιγουράρουν» σε γελοιογραφίες του «Ημερολογίου» (Εικόνα 252) οι σιλουέτες τους σκιτσογραφούνται σε απόλυτο μαύρο, για να αποδοθεί, μάλλον, η σοβαρότητα του επαγγέλματός τους. Το πρόσωπο της «μοδιστρούλας» του 1906 (Εικόνα 253) είναι ομοίως σοβαρό, ωστόσο στο κείμενο της λεζάντας αποκαλείται «ζωηρούτσικη». Το ίδιο σοβαρή αποδίδεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» η μοδιστρούλα ή η πλύστρα μιας γειτονιάς[559] της Νάπολης στην Ιταλία. Μαζεμένη σε μια γωνιά, με το κορμί της στημένο κι άκαμπτο σε μια καρέκλα, στέκεται πλάι σε έναν επαγγελματία πλανόδιο γραφέα. Πρόσφερε τις υπηρεσίες του σε όσους δεν γνώριζαν γραφή κι ανάγνωση για τη διεκπεραίωση της αλληλογραφίας τους (Εικόνα 254).

Τη μόδα, επίσης, υπηρετούσαν κι άλλες επαγγελματίες για να προσφέρουν στις κυρίες τα πολύτιμα προϊόντα της. Έτσι, στο «Ημερολόγιον» συμπεριλαμβάνονται σκίτσα του Ηλ. Κουμετάκη που αφορούν σε εμπόρισσες που βοηθούσαν στο εμπορικό κατάστημα των συζύγων τους πουλώντας κουβαρίστρες, κουβάρια, φόδρες, κουμπιά[560] (Εικόνα 255).

Σε άμεση συνάφεια με τα προηγούμενα βρίσκεται και το επάγγελμα της πλύστρας. Ένα επάγγελμα συχνό στη νεωτερική ελληνική κοινωνία, που ασκούσαν οι γυναίκες των φτωχών στρωμάτων, σκληρό και πολύ κοπιαστικό. Οι πλύστρες στο «Ημερολόγιον» (Εικόνες 256, 257) απεικονίζονται σε ώριμη ηλικία. Είτε είναι ρακένδυτες με «σαρακοφαγωμένα, ψωραλέα»[561] ενδύματα, παλεύοντας με την

---

[557]. «ο κόσμος γέμισε από κεντίστριες και δαντελιέρες» Φιλόκαλος, «Μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.033, 1913, σ. 2.272.
[558]. Φιλόκαλος, «Μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 982, 1910, σ. 1.071.
[559]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Εικόνες και αναμνήσεις εκ Νεαπόλεως. Scrivano pubblico», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 198 .
[560]. Ε. Ευστρατιάδης, «Από την ελληνικήν ζωήν. Στο γάμο», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 31, 1916, σ. 154.
[561]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Σιλουέτες του δρόμου. Το οργανέτο»…, σ. 32.

μπουγάδα στην ξύλινη σκάφη τους, είτε υπερβολικά εύσωμες και δυσκίνητες, λόγω του πάχους τους. Είναι επίσης κακάσχημες, με μεγάλη και πλατιά μύτη, μουστάκι στο πάνω χείλος, κρεατοελιές και φακιόλι καρό (χρήσιμο αξεσουάρ της δουλειάς τους) στα μαλλιά.

Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε, τέλος, ακόμα μία επαγγελματική ιδιότητα των γυναικών των πόλεων, της σπιτονοικοκυράς, που ανθούσε επίσης για πολλές δεκαετίες στη νεωτερική Ελλάδα. Ενοικίαζε δωμάτια του σπιτιού της κυρίως σε άντρες εργένηδες ή φοιτητές, αφού θεωρούνταν απαγορεύσιμο για μια νέα γυναίκα να ζει μόνη χωρίς την οικογένειά της. Στη σκιτσογραφία του Αντώνη Βώττη (Εικόνα 258) απεικονίζεται, λοιπόν, μια σπιτονοικοκυρά υπέρβαρη, με δυσανάλογες καμπύλες και υπέρμετρα οπίσθια. Καταφεύγει σε ευφάνταστα γιατροσόφια και θεραπείες, στην προσπάθειά της να συμβάλει στην ίαση του αρρώστου νοικάρη της, με το κωμικό στοιχείο να είναι παρόν.

Γ 1.3. Οι γυναίκες της υπαίθρου (αγρότισσες, ποιμένισσες, προξενήτρες)

Έντονο είναι το κωμικοτραγικό στοιχείο σε αρκετές σκιτσογραφίες γυναικών των χαμηλότερων στρωμάτων από την ύπαιθρο. Ωστόσο, στις υπόλοιπες μορφές της εικονογράφησης, όπως τα έργα χαρακτικής, ισχύει ό,τι περίπου και στις εικόνες των υπόλοιπων γυναικών των χαμηλών στρωμάτων. Οι μορφές αποδίδονται, σε γενικές γραμμές, με σοβαρότητα, ρεαλισμό και αξιοπρέπεια.

Έτσι, από τα πρώτα κιόλας έργα χαρακτικής, την «Παλίρροια» του Γ. Παναγιωτάκη, στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 259), δεσπόζει η μορφή μιας νεαρής γυναίκας από ένα χωριό πλάι στη θάλασσα. Είναι γραπωμένη από έναν βράχο, για να σωθεί από πνιγμό, λόγω της παλίρροιας. Αποδίδεται με εξαιρετικό τρόπο η δεινή συναισθηματική της κατάστασή τόσο στο πρόσωπο όσο και στις κινήσεις του σώματός της. Συναφές είναι και το θέμα της ξυλογραφίας που αναπαριστά μια οικογένεια χωρικών από το Πεδεμόντιο (Εικόνα 260) νυν περιφέρεια της Ιταλίας, που τρέχουν να προφυλαχθούν από την πλημμύρα που έπληξε το χωριό τους. Η φρίκη είναι ζωγραφισμένη στο πρόσωπό της γυναίκας, στο πρώτο πλάνο. Ιδιαίτερα εκφραστικά είναι τα μάτια της, με το μαύρο να κυριαρχεί γύρω τους, εκφράζοντας τρόμο και απελπισία. Παράλληλα, το ντύσιμό της είναι φτωχικό και λιτό. Στη σύνθεση κυριαρχεί η κίνηση, εκφράζοντας τη δύσκολη συναισθηματική κατάσταση και τον εσωτερικό παλμό των μορφών.

Το ίδιο ισχύει και για μια πανδοχέα σε μια μικρή πόλη της Δυτικής Ευρώπης, η εικόνα της οποίας δημοσιεύεται στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 261). Η μορφή της απέχει πολύ από τον κανόνα της απόλυτης και εξιδανικευμένης ομορφιάς. Η φιγούρα της αποδίδεται με ρεαλισμό, απελευθερωμένη από το αυστηρό ύφος των λόγιων γυναικών.

Μια άλλη σημαντική υπο-ομάδα των γυναικών της υπαίθρου αποτελούν οι ποιμένισσες (βοσκοπούλες). Τα έργα που τις αναπαριστούν είναι πολλά, σχεδόν σε όλες τις μορφές της εικονογράφησης των πέντε εντύπων. Ξεκινάμε από τη χαρακτική, και μάλιστα τις ξυλογραφίες που δημοσιεύονται στην «Ευτέρπη» (Εικόνα 262). Εμφανίζονται με φτωχικά, ταπεινά και φθαρμένα ρούχα, όπως αρμόζει στη φύση της δουλειάς και στον τρόπο ζωής τους. Οι φιγούρες τους είναι απλές και λιτές, σχεδόν δωρικές, μοιάζοντας αρκετά με εκείνες των λογίων και διδασκαλισσών (της πρώτης

περιόδου, έως το 1900). Οι γραμμές δεν είναι αρμονικές, αλλά ένα συνονθύλευμα από καμπύλες κι ευθείες που μοιάζουν να πάλλονται, λειτουργώντας ως «διαμαρτυρία» στις συμβάσεις της ακαδημαϊκής τέχνης. Και «Η Ποιμενίς» του Jean Francois Millet (Εικόνα 263) βόσκει τα πρόβατά της με φόντο τον συννεφιασμένο, αλλά φωτεινό ουρανό και μια πράσινη πεδιάδα. Είναι ντυμένη απλοϊκά, έχοντας ριγμένη στην πλάτη της μια χοντρή κάπα. Τα παπούτσια της είναι χοντροκομμένα (αντρικού τύπου) και το κεφάλι της καλύπτεται από μια μαντήλα. Παρά το άκομψο κι ανεπιτήδευτο ντύσιμό της, η μορφή της δεν είναι κωμική. Εκπέμπει σεβασμό και σταθερότητα, ενώ είναι σοβαρή και βυθισμένη στις σκέψεις της. Ποιμενίδες εμπεριέχει και το έργο ζωγραφικής του Νικολάες Πίτερσον Μπέρχεμ «Το Εσπέρας», που δημοσιεύεται στην «Πανδώρα» (Εικόνα 264). Αναπαριστά την επιστροφή των εργατών και των βοσκών στις κατοικίες τους, έπειτα από μια κοπιαστική ημέρα στους αγρούς. Μέσα στο πανδαιμόνιο με τα ποίμνια και τα σκυλιά διακρίνουμε κάποιες βοσκοπούλες. Φορούν φορέματα με φουσκωτά μανίκια και φαρδιές φούστες, υπό την επιρροή του βικτωριανού συρμού. Φέρουν, όμως, και κάποια χαλαρότητα, ανεβάζοντας το φόρεμά τους και αφήνοντας να φαίνονται οι γάμπες τους. Η ηθική των γυναικών της υπαίθρου, όπως και των χαμηλών στρωμάτων των πόλεων, θεωρούνταν, όπως έχουμε ήδη πει, επιλήψιμη και αμφισβητήσιμη. Περίπου ίδια είναι η αίσθηση που εκλαμβάνουμε και από το έργο η «Αποκοιμισμένη Ποιμενίδα» του Fr. Boucher (Εικόνα 265). Μια κοιμωμένη ποιμενίδα είναι ξαπλωμένη νωχελικά στο γρασίδι, με έναν νεαρό βοσκό δίπλα της. Οι φόρμες είναι αρμονικές, με λεπτομερειακή διακόσμηση και άφθονο συναισθηματισμό, αποδίδοντας μια ευχάριστη σκηνή της ζωής των ποιμένων σε ένα άκρως ειδυλλιακό τοπίο. Πέρα από τη γαλήνια εικόνα της φύσης, υπάρχει έντονο και το ερωτικό στοιχείο στο βλέμμα του νεαρού βοσκού και στις χυμώδεις καμπύλες της βοσκοπούλας.

Πίσω στην «Ευτέρπη, διακρίνουμε τη φιγούρα μιας ποιμένισσας από την Αίγυπτο που συνοδεύει τον άνδρα της στη βοσκή (Εικόνα 262). Διατηρεί ρόλο βοηθητικό, αφού στέκεται παραδίπλα κουβαλώντας στο κεφάλι της μια στάμνα με νερό. Τον πρωτεύοντα ρόλο διατηρεί ο σύζυγός της, κρατώντας μια γκλίτσα και καθοδηγώντας τα ζώα. Επομένως, αναπαράγεται το στερεότυπο των διαχωρισμένων ρόλων των δύο φύλων. Επιπλέον, καθώς φορά μονάχα ένα είδος φούστας που καλύπτει τα επίμαχα σημεία του κάτω μέρους του κορμιού της, κρύβεται ένα είδος χλευασμού, και είναι οι εικόνες αυτές

περίπου όμοιες με τα χαρακτικά των χαμηλών στρωμάτων στις πόλεις (βλ. κεφ. Γ 1.1). Κάτι ανάλογο ισχύει και για την τσοπανοπούλα ή κτηνοτρόφισσα σε σκίτσο του ζωγράφου και σκιτσογράφου Γ. Κωνσταντινίδη (Εικόνα 266). Κάθεται σε μια πέτρα, γνέθει τη ρόκα της και βόσκει τα πρόβατά της. Με μια πρώτη ματιά πρόκειται για μια αυθεντική φιγούρα της ελληνικής υπαίθρου, όπου κρύβεται η αφέλεια και η αθωότητα, καθώς υπάρχουν στο κείμενο σχόλια για την υπέρμετρη ντροπαλοσύνη της. Ταυτόχρονα, όμως υπάρχουν και νύξεις για τη χαλαρή ηθική της, που επιβεβαιώνονται από την ερωτική σχέση της με τον σύζυγό της πριν από τον γάμο τους, μια τακτική εντελώς αδιανόητη για την εποχή[562].

Το ίδιο ισχύει για την εικόνα της κοπέλας από την ύπαιθρο, του Αρ. Ροβέρτου, που δημοσιεύεται στην «Ευτέρπη», επίσης πολύ νωρίς το 1848 (Εικόνα 267). Φορά ένα απλό λευκό φόρεμα, έχοντας τον αριστερό ώμο της σχεδόν γυμνό έως κάτω, στο στήθος. Κρύβεται, λοιπόν, το μήνυμα της χαμηλής ηθικής των γυναικών των λαϊκών στρωμάτων, που τόσο γλαφυρά και καθαρά διαφαίνεται στις σκιτσογραφίες, όπως θα δούμε παρακάτω. Τα μαλλιά της είναι ξέμπλεκα κι απλά, χυμένα κάτω, σε αντίθεση με τον αυστηρό κι απόλυτα τραβηγμένο κότσο των λογίων-διδασκαλισσών. Φορά ένα απλό κολιέ και βραχιόλια, από σχοινί ή κλωστές, ψηλά στο μπράτσο και κρατά στην αγκαλιά της έναν ερωδιό, δείχνοντας την απόσταση από τη ζωή στην πόλη και τις συνήθειές της. Και λίγο αργότερα, παρόλο που τα χαρακτηριστικά της επόμενης χωρικής είναι πιο αδρά, αποδίδεται μια αίσθηση πληθωρικότητας (Εικόνα 268). Πρόκειται για μια νέα με έντονα χαρακτηριστικά: μεγάλα μάτια, φαρδύ πρόσωπο, έντονη μύτη, μαύρα ξέμπλεκα μαλλιά. Αποτελεί έργο χαρακτικής του Πέτρου Σκιαδόπουλου. Σύμφωνα με το κείμενο, πρόκειται για μια νέα ξεχωριστή, «ζωηρή, πρόθυμη, μελαχρινή, με μαύρα σπινθηροβόλα μάτια»[563]. Και στην «Πανδώρα» (Εικόνα 269) δύο γυναίκες από μια μικρή επαρχιακή πόλη στην Ιταλία κάθονται σε πεζούλια σε ένα μικρό σοκάκι και συνομιλούν. Η μια έχει σηκωμένο το φόρεμά της, αφήνοντας να φαίνονται οι γάμπες της, φέρνοντάς μας στο μυαλό τις αντιλήψεις περί της αμφιλεγόμενης ηθικής των γυναικών της υπαίθρου και των λαϊκών στρωμάτων. Το ζήτημα της χαλαρής ηθικής τίθεται και σε σκίτσα του Γ. Κωνσταντινίδη στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1917

[562]. Π.Δ. Παναγόπουλος, «Χωριάτικες ιστορίες. Στο γάμο του βαφτίσια...», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 30, 1915, σ. 67.
[563]. Ανώνυμο, «Ηθικαί μελέται: Λευκάνθημον και σίτου στάχυς», *Ευτέρπη*, 90, 1851, σ. 426.

(Εικόνα 270). Απεικονίζονται τέσσερα κορίτσια μετά το τέλος του θερισμού στα σιταροχώραφα να κολυμπούν σε ένα ακρογιάλι γυμνές. Παίζοντας και γελώντας στο νερό, είναι εμφανείς οι διαφορές στη στάση των σωμάτων τους με την αντίστοιχη αλύγιστη και άκαμπτη των λογίων. Τα λυμένα και χυμένα μακριά μαλλιά τους ανεμίζουν ελαφρά από τον θαλασσινό αέρα, σε αντιπαραβολή και πάλι με τον στημένο και απόλυτα στυλιζαρισμένο κότσο των λογίων. Στο «Ημερολόγιον» εμπεριέχεται επίσης το έργο «Ειδύλλια των Αγρών» (Εικόνα 271), χωρίς να αναφέρεται το όνομα του καλλιτέχνη. Θέτει ανοιχτά το ζήτημα της χαλαρότερης ηθικής των γυναικών της υπαίθρου. Αναπαρίστανται μια νεαρή κοπέλα κι ένας νεαρός αγρότης ανάμεσα σε δεμάτια από στάχυα, σχεδόν αγκαλιασμένοι. Η κοπέλα έχει στην ποδιά της μερικά στάχυα, ενώ δαγκώνει -δείχνοντας ίσως την αμηχανία της- ένα από αυτά. Κοιτάζει μακριά, εκφράζοντας κάποιες αναστολές, ενώ ο νεαρός ρίχνει τρυφερά το βλέμμα πάνω της. Από την τυρόλκα (είδος αμάνικου φορέματος με φαρδιές τιράντες) και το καπέλο της (θυμίζοντας την παραδοσιακή ολλανδέζικη φορεσιά) συμπεραίνουμε πως κατάγονταν από κάποια δυτικοευρωπαϊκή χώρα. Εκεί η εκδήλωση του έρωτα ήταν λιγότερο απαγορεύσιμη από ό,τι στην ελληνική κοινωνία, όπου κηλίδωνε ανεπανόρθωτα το όνομα της κόρης, οδηγώντας την στην «*ηθική καταστροφή*»[564]. Όμως, κι εδώ, στον πίνακα, η εκδήλωσή του γίνεται με φειδώ, παρά τη δυτικοευρωπαϊκή καταγωγή της νέας.

Το έργο, ωστόσο, που θα λέγαμε πως αποτελεί το μεταίχμιο για τη μετάβαση από την αρνητική και σαρκαστική μορφή των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων στην πιο εξευγενισμένη και εξιδανικευμένη είναι η εικόνα της χωρικής από τη «Βρετονία» (Εικόνα 272). Από εδώ και πέρα αρχίζει, σχηματικά, να διαφαίνεται η αλλαγή στον τρόπο αντιμετώπισής τους. Η εικόνα είναι ξεχωριστή και ενδιαφέρουσα: αναπαριστά μια κοπέλα που περπατά στα ερείπια μιας εκκλησίας πλάι στη θάλασσα. Το ντύσιμό της είναι τολμηρό, οι γάμπες της ακάλυπτες και το ντεκολτέ της ανοιχτό, αφήνοντας γυμνούς τους ώμους της.

Πέρα, όμως, από τη αμφισβητούμενη χαμηλή ηθική των χωρικών γυναικών, που είναι αισθητή σε πολλά έργα χαρακτικής, ένα άλλο στοιχείο στις εικόνες τους είναι η ευνοϊκή απεικόνιση εμπρός στην πλατεία του χωριού. Ήταν το σημείο συνάντησης,

---

[564]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι αυτοκτονούσαι», *Εφημερίς των Κυριών*, 542, 1898, σ. 2.

επικοινωνίας και κοινωνικής αλληλεπίδρασης των κατοίκων του χωριού, ιδιαίτερα των γυναικών. Αποτελούσε κι ένα είδος εξόδου κι επαφής με το άλλο φύλο, γι' αυτό και οι κοπέλες πρόσεχαν το ντύσιμό τους, φορώντας την καλή τους φορεσιά ή ποδιά. Βλέπουμε, λοιπόν, σε μια ξυλογραφία του Ιωαν. Πλατύ, δύο χωρικές από τη Βουλγαρία να γεμίζουν τις στάμνες τους στη βρύση της πλατείας (Εικόνα 273). Μια βρύση συναντούμε και στην Αθήνα του 1861 (Εικόνα 274), που εξακολουθούσε να είναι μια περιοχή με γεωργικό χαρακτήρα, αφού η εκβιομηχάνιση της ελληνικής κοινωνίας σημειώθηκε αργότερα (στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, βλ. κεφ. Α1). Γύρω από τη βρύση έχει συγκεντρωθεί μια οικογένεια για να πάρει νερό. Όπως φαίνεται από την περιβολή της, ανήκει στα χαμηλά στρώματα. Το ίδιο προκύπτει και από το φόντο, που δείχνει μια γειτονιά φτωχική, με χαμηλά, απλοϊκά σπίτια. Συναντούμε ακόμα μία χωρική μπροστά στη βρύση του χωριού της, στις Σέρρες, σε φωτογραφία της «Εφημερίδας των Κυριών» (Εικόνα 275). Αναπαρήχθη με τη μέθοδο της φωτοτσιγκογραφίας από τον Αρ. Λάιο. Είναι υπέρβαρη και φορά απλά ρούχα και μαντήλα στο κεφάλι. Περιμένει υπομονετικά τη σειρά της, ενώ δύο άνδρες ποτίζουν τα άλογά τους. Και η Σοφία Λασκαρίδου, σε αναπαραγωγή του Αρ. Λάιου, αναπαριστά το προσφιλές αυτό θέμα στο έργο της «Στη Βρύσι του Χωριού» (Εικόνα 276), που παρουσιάστηκε στην Έκθεση Ζωγραφικής του Ζαππείου το 1908. Δείχνει την πρόσοψη ενός σπιτιού σε ένα χωριό, με μια βρύση να ξεχωρίζει στα δεξιά, όπως κι η φιγούρα μιας γυναίκας που παίρνει νερό. Όλες οι εικόνες φέρουν το στοιχείο του διαχωρισμού των ρόλων των δύο φύλων, με την προμήθεια του νερού να αποτελεί μια από τις περιορισμένες εργασίες των γυναικών εκτός του οίκου τους.

Η λοιδορία των γυναικών της υπαίθρου απουσιάζει και στις φωτογραφίες του «Εθνικού Ημερολογίου», σε αναπαραγωγή του Ελ. Καζάνη, που απεικονίζουν Ελληνίδες χωρικές από τη Θράκη (Εικόνα 277) και την Ήπειρο (Εικόνα 278). Πρόκειται για φωτογραφίες τραβηγμένες «εκ του φυσικού», όπως μας πληροφορεί η λεζάντα της μίας εξ αυτών[565]. Στο ντύσιμό τους κυριαρχεί το μαύρο χρώμα ή το παραδοσιακό στοιχείο, με εμφανείς τις διαφορές συγκριτικά με τις αστές λόγιες. Είναι λιτό, όμοια με των απλών λογίων, χωρίς στολίδια, κοσμήματα, πολύπλοκα κεντίδια, δαντέλες και ακριβά αξεσουάρ. Ο τρόπος που ποζάρουν στον φακό δείχνει αμηχανία και αξιοπρέπεια

[565]. Εδιρναίος, «Θράκη και Θράκες [εικόνες από τον έξω Ελληνισμόν]», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 20, 1906, σ. 359.

συνάμα. Η χλεύη τους, εξάλλου, στην παρούσα χρονική περίοδο θα έρχονταν σε αντίθεση με την καλλιέργεια της ελληνικής εθνικής συνείδησης των κατοίκων των νέων χωρών ή των «αλύτρωτων» περιοχών, όπου διεξάγονταν ακόμη πολεμικές συγκρούσεις στο πλαίσιο των Βαλκανικών Πολέμων. Αυτός, άλλωστε, είναι και ο σκοπός: η ανάδειξη της ελληνικότητας των περιοχών αυτών, δίνοντας στο συνοδευόμενο άρθρο πληροφορίες για τα σχολεία, την ιστορία, το εμπόριο, την οικονομία, τα γράμματα και τις τέχνες[566] που αναπτύχθηκαν εκεί. Αυτό είναι ξεκάθαρο και στη φωτογραφία που ακολουθεί και απεικονίζει «Ελληνίδες από τα περίχωρα των Σερρών» (Εικόνα 279): τέσσερις κοπέλες απεικονίζονται στη συγκομιδή του βαμβακιού. Κοιτάζουν απ' ευθείας την κάμερα, σπάνιο για τις γυναίκες, με τις οδηγίες του φωτογράφου μάλλον, ώστε να προβληθεί η αυτοπεποίθηση, το σθένος και το σφρίγος των Ελλήνων της Μακεδονίας. Υπάρχει, όμως, και η περίπτωση που το βλέμμα τους αποφεύγει να κοιτάζει απ' ευθείας τον φωτογραφικό φακό, και είναι στραμμένο ελαφρά προς τα δεξιά, όπως της Ροδίτισσας (φωτοτσιγκογραφία του Κ. Κόλμαν) και της Ηπειρώτισσας στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 280, 281, αντίστοιχα). Εκφράζουν, έτσι, ένα είδος συστολής, αλλά ταυτόχρονα μεταδίδουν μια ρωμαλέα, πρωτογενή ωραιότητα και την αυθεντικότητα των πραγματικών ανθρώπων. Οι φωτογράφοι, εξάλλου, ήταν αυτοί που έστηναν -έχοντας τον έλεγχο στην κοινωνική φωτογραφία του 19ου αιώνα- τις «σκηνές», λέγοντας στους ανθρώπους πώς να σταθούν και πώς να συμπεριφερθούν. Με έναν μπερντέ για φόντο, φωτογράφιζαν γρήγορα, φθηνά και χωρίς επισημότητα όσους το επιθυμούσαν[567]. Επιπλέον, στο πλάι της Ροδίτισσας διακρίνεται ένα ανδρικό χέρι, αποδεικνύοντας πως δεν είναι μόνη στη φωτογράφηση, αλλά συνοδεύεται από κάποιο αρσενικό μέλος της οικογένειάς της. Ίσως έτσι να εξηγείται και η αποφυγή του βλέμματός της, καθώς η όποια διαχυτικότητα εκ μέρους της απέναντι στον (άνδρα) φωτογράφο θεωρείτο ντροπή για την οικογένειά της.

Αυτοπεποίθηση, αντίθετα, εκφράζουν τρεις κοπέλες από την περιοχή της Χειμάρρας σε φωτογραφία του «Εθνικού Ημερολογίου» του 1915 (Εικόνα 282). Μπροστά από ένα ποτάμι και μια συστάδα δέντρων, έχουν ενωμένα τα χέρια, εκπέμποντας ενότητα και αισιοδοξία, με τις λευκές ενδυμασίες τους. Οι παραπάνω φωτογραφίες -που προβάλλουν τη ζωή, τα νιάτα, την εξέλιξη- έρχονται σε αντίθεση (στο πλαίσιο των

[566]. Ό.π., σ. 357-361.
[567]. Φανή Κωνσταντίνου, «Η φωτογραφία στις αρχές του 20ου αι»..., σ. 4.

δυαδικών αντιθέσεων του στρουκτουραλισμού) με την επόμενη (Εικόνα 283) που έχει θέμα της τον θάνατο. Πιο συγκεκριμένα, απεικονίζονται Μακεδόνισσες και Μακεδόνες στην κηδεία ενός παλικαριού που έπεσε στη μάχη. Φορώντας τις τοπικές τους ενδυμασίες, έχουν σχηματίσει μια νεκρώσιμη πομπή ακολουθώντας τον προπορευόμενο ιερέα. Η απόδοση της ύστατης τιμής σε όσους θυσιάστηκαν για την πατρίδα επέβαλε τη συμμετοχή όλων, γυναικών και ανδρών. Ωστόσο, η διάκριση των φύλων είναι παρούσα ακόμα και εδώ: οι άνδρες προπορεύονται στην κεφαλή της πορείας, ενώ οι γυναίκες προχωρούν στο τέλος με το κεφάλι σκυφτό.

Στις φωτογραφίες του «Ημερολογίου» (Εικόνες 284, 285) που δημοσιεύονται το 1912 (Αρ. Λάιος) και το 1916 (Ελ. Καζάνης) όχι μόνο αποφεύγεται ο χλευασμός των γυναικών της υπαίθρου, αλλά τροποποιείται και η αντίληψη για τη χαμηλή ηθική τους. Μια Ρωσίδα χωρική και μια ποιμένισσα από την Παραμυθιά της Θεσπρωτίας -μια νεοαποκτηθείσα περιοχή- συνομιλούν ή διατηρούν μια πιο διαχυτική στάση με το άλλο φύλο. Λείπει, όμως, κάθε ίχνος προκλητικότητας εκ μέρους τους. Αντίθετα, διαπιστώνουμε την αυθεντικότητα των ανθρώπων της υπαίθρου, που δεν διστάζουν να εκφράζουν τα συναισθήματά τους, μακριά από τις τυπικότητες και τις συμβάσεις των ανώτερων τάξεων στις σχέσεις των δύο φύλων. Μας θυμίζει τις πιο ειλικρινείς σχέσεις των μητέρων των χαμηλών στρωμάτων με τα παιδιά τους (βλ. κεφ. Γ 1.1).

Η όψη του απόλυτου σεβασμού στη σκληρή εργασία στην ύπαιθρο αποδίδεται από τις εικόνες χαρακτικής των αγροτισσών που συνοδεύονται από τους συζύγους τους, οι οποίοι και διατηρούν τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Έτσι, σε ξυλογραφία της «Ευτέρπης» (Εικόνα 286) συναντούμε δύο αγρότισσες που κουβαλούν ένα καλάθι με φρούτα. Στέκονται πλάι σε δεμάτια από άχυρα, τα οποία διαχωρίζει ένας άνδρας που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο. Είναι ντυμένες λιτά, με την παραδοσιακή φορεσιά του τόπου τους, χωρίς να φέρουν πολλά στολίδια. Η περιβολή της επόμενης εικονιζομένης στο «Άστυ» (Εικόνα 287) είναι ακόμα πιο λιτή. Πρόκειται για μια θερίστρια, με το μαύρο χρώμα να κυριαρχεί, χωρίς να επιτρέπει να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Τα μόνα ευδιάκριτα στοιχεία είναι το δρεπάνι και το δεμάτι από άχυρα που κρατά στα χέρια της. Δίνεται με αυτόν τον τρόπο έμφαση στην εργασία της, στα εργαλεία που χρησιμοποιεί και στις δύσκολες συνθήκες της δουλειάς της.

Αντίθετα, στο έργο ζωγραφικής του Ευγένιου Tourneux με τίτλο «Αι Αρμονίαι του

Φθινοπώρου» (Εικόνα 288), που απεικονίζει γυναίκες των αγροτικών στρωμάτων, κυριαρχεί το ρομαντικό στοιχείο. Σε συνάρτηση με το τελευταίο βρίσκεται και η ωραιοποίηση των δύο αγροτισσών που κουβαλούν καλάθια με σταφύλια και άλλα φθινοπωρινά φρούτα. Οι μορφές τους είναι στρογγυλοποιημένες και αρμονικές, με το συναίσθημα της οικειότητας και της συντροφικότητας να κυριαρχεί, ενώ λείπει ο ρεαλισμός και το στοιχείο της πραγματικότητας της καθημερινής τους ζωής. Αντίθετα, στους «Θεριστές» του Louis Léopold Robert (Εικόνα 289) ο καλλιτέχνης αιωρείται, θα λέγαμε, μεταξύ του εύθυμου και γραφικού τρόπου απόδοσης των χωρικών (με τους θεριστές να χορεύουν και να διασκεδάζουν) και του πιο «επαναστατικού», αναπαριστώντας με σεβασμό τον μόχθο τους στον αγρό. Προφανώς, θα ήταν πολύ τολμηρό εκ μέρους του να αποδώσει, μόλις το 1831, όταν δημιούργησε τη σύνθεση, την πραγματική ζωή απλών ανθρώπων.

Αυτό θα συμβεί πολύ αργότερα στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» και την «Εφημερίδα των Κυριών». Όσο πιο πολύ οδεύουμε προς τα τελευταία έτη έκδοσής τους, τόσο περισσότερα είναι τα έργα της ζωγραφικής με παρόν το στοιχείο της ρεαλιστικής απόδοσης των χωρικών-αγροτισσών. Αποδίδονται ως άτομα σεβαστά και καθόλου κωμικά, με απλά και λιτά, φαρδιά και άνετα ρούχα, κατάλληλα για χειρονακτική εργασία. Οι καλλιτέχνες επιδιώκουν την αναζήτηση της απλότητας, της ειλικρίνειας και της αυθεντικότητας της καθημερινής ζωής τους. Αποδίδουν τους ανθρώπους της υπαίθρου με ειλικρίνεια και σεβασμό προς τον αγώνα για την επιβίωσή τους. Παραλείπουν οτιδήποτε επιβλητικό κι επικεντρώνονται στην απλότητα της ζωής στο χωριό. Αυτά είναι φανερά στα έργα «Αγροτικαί Σκηνογραφίαι. Το Λεωνίδιον» του Νέστορα Βαρβέρη, «Το Θέρος» του Γουμάν, «Επιστροφή εκ των Αγρών» του H. Colmaire, «Αι Σταχυολόγοι» του Fr. Millet (Εικόνες 290, 291, 292 και 293, αντίστοιχα) στο «Εθνικόν Ημερολόγιον». Οι εκφράσεις των μορφών αποδίδονται με σοβαρότητα. Δεν λείπουν, μάλιστα, και οι περιπτώσεις που αποδίδουν ακόμα και την τραγικότητα της ζωής των χωρικών ή τις δυσκολίες και τα προβλήματα στις διαπροσωπικές σχέσεις των ανθρώπων, όπως στο έργο «Ποιος», σε αναπαραγωγή του Ελ. Καζάνη (Εικόνα 294). Συναντούμε ακόμα και την παρουσίαση της πιο οδυνηρής πλευράς της ζωής των χωρικών: του θανάτου και της απώλειας στο έργο του Μακόφσκη, «Κηδεία ενός Ρώσσου Χωρικού» στον «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 295).

Κάτι ανάλογο ισχύει και για τα έργα της ηθογραφικής ζωγραφικής. Οι γυναικείες μορφές, με τα θέματά τους να αντλούνται από τη λατρευτική ζωή της ελληνικής επαρχίας, είναι ασκητικές και λιτές με σκούρα ρούχα και κεφαλομάντηλα, με ραχιτικά σώματα κι αποστεωμένα πρόσωπα. Ζουν σε φτωχικά περιβάλλοντα στις οποίες ο ζωγράφος δείχνει σεβασμό και συμπάθεια. Ειδικότερα, οι εικονιζόμενες, στις θρησκευτικές σκηνές που «διαδραματίζονται» εντός ή εκτός μιας εκκλησίας παρουσιάζονται με ευπρέπεια, εγκράτεια κι αθωότητα με έντονο το στοιχείο της παράδοσης και των συμβάσεων. Αποπνέουν ευλάβεια κι ιεροπρέπεια. Δεν αποφεύγεται ωστόσο η ρομαντική διάθεση, η λεπτομερής απόδοση των περιγραφικών στοιχείων και η κάλυψη όλου του διαθέσιμου χώρου κατά ισόρροπο τρόπο. Εδώ θα εντάξουμε τα έργα της ηθογραφικής ζωγραφικής όπως «Τα Μικρά Παθήματα» του Γ. Ιακωβίδη και «Το Παραμύθι της Κυρούλας» του Ν. Γύζη που δημοσιεύονται στο «Ημερολόγιον» (Εικόνες 296, 297, αντίστοιχα). Το ίδιο ισχύει για το έργο «ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΠΑΣΧΑ» του Φρίξου Αριστέως και «Αι τελευταίαι αναλαμπαί» του Θεόδωρου Ράλλη, που δημοσιεύονται επίσης στο «Ημερολόγιον» (Εικόνες 298, 299, αντίστοιχα). Ακολουθούν έργα, με νεαρές χωρικές που παρουσιάζουν μοναδική ευλάβεια και αθωότητα στην εκκλησία. Είναι έκδηλο το θρησκευτικό στοιχείο και δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών» όπως η σύνθεση «ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ» σε αναπαραγωγή του Ελ. Καζάνη (Εικόνα 300). Στο ίδιο έντυπο συναντούμε τη «Λεία» (1909, τευχ. 976), με παρόν το θρησκευτικό στοιχείο που τελεί σε συνάρτηση με το εθνοτικό. Στην πραγματικότητα, το συγκεκριμένο έργο δημοσιεύεται σε δύο έντυπα, με τη διαφοροποίηση να βρίσκεται στην ονομασία του τίτλου του: στην «Εφημερίδα των Κυριών» τιτλοφορείται ως «ΤΟ ΛΑΦΥΡΟΝ ΤΟΥ ΑΓΩΝΟΣ» (Εικόνα 301), ενώ στο «Ημερολόγιον» «ΤΟ ΛΑΦΥΡΟΝ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ».

Στην «Εφημερίδα των Κυριών» δημοσιεύεται, επίσης, «Η ΛΟΥΜΕΝΗ ΜΕΓΑΡΙΣ» του Ν. Λύτρα και η «ΤΑΜΕΝΗ ΚΟΡΗ» του Ν. Γύζη (Εικόνες 302, 303), που θα κατατάσσαμε στα θρησκευτικά έργα των ώριμων χρόνων του δεύτερου καλλιτέχνη. Ως προς τον τρόπο αναπαράστασης των δύο λυγερόκορμων κοριτσιών, στο πρώτο έργο, με θέμα παρμένο από την ελληνική ύπαιθρο, ακτινοβολείται η αγάπη του Ν. Λύτρα για τον αγνό και γνήσιο τρόπο ζωής της ελληνικής αγροτικής τάξης. Μας εντυπωσιάζει ιδιαίτερα η τόλμη που μεταδίδεται από το γυμνό στέρνο και το δεξί στήθος της

λουόμενης κοπέλας. Δεν είναι χυδαίο ή προκλητικό, αλλά το φυσικό αποτέλεσμα του σκυψίματος του σώματός της προς τα εμπρός. Το δεύτερο έργο, του Ν. Γύζη, εντάσσεται στην ηθογραφική ζωγραφική, αντλώντας τη θεματολογία του από τη ζωή της ελληνικής επαρχίας κινούμενο στο πλαίσιο του ιστορικού ρεαλισμού.

Η κοπιαστική δουλειά των αγροτισσών και γυναικών της υπαίθρου προβάλλεται και στις σκιτσογραφίες. Εδώ, όμως, όμοια με τις εργαζόμενες στις πόλεις, επανέρχεται το στοιχείο της διακωμώδησης. Σε σκίτσα στο «Άστυ» (Εικόνα 304) και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 305) του Σ. Σταματίου οι χωρικές αποδίδονται ως ευτραφείς με πλούσιες καμπύλες και υπερμεγέθη στήθη, παρέα με τα γαϊδουράκια τους, που τις βοηθούν στις αγροτικές τους ασχολίες. Δεν λείπουν, βέβαια, και οι ευτράπελες καταστάσεις, όπως οι κλωτσιές που δέχεται η χωρική από τον γάιδαρό της. Επιπλέον, προβάλλεται το μοντέλο της χαλαρής και αμφιλεγόμενης ηθικής των χαμηλών στρωμάτων, καθώς δεν λείπουν και οι ερωτικές περιπτύξεις.

Ομοίως κωμικά αναπαρίσταται η μητέρα της επόμενης σκιτσογραφίας, του Ηλ. Κουμετάκη στο «Ημερολόγιον» (Εικόνα 306). Πηγαίνει μαζί με όλα τα παιδιά της πολυμελούς οικογένειάς της στην εκκλησία. Είναι έγκυος, έχει στην αγκαλιά της ένα μωρό και κρατά από το χέρι ένα άλλο της παιδί. Τη σατιρική προσέγγιση της εγκυμοσύνης, της τεκνοποίησης και ειδικότερα της γέννησης των κοριτσιών συναντούμε και στα δύο διαδοχικά σκίτσα στο διήγημα του Ανδρέα Παπαδόπουλου (Εικόνα 307). Στο πρώτο μια εγκυμονούσα περπατά με τις κόρες της στους δρόμους του χωριού. Οι γειτόνισσες, επειδή γεννούσε μόνο κόρες, γελούν εις βάρος της, αποκαλώντας τον άνδρα της «καημένο» και «κακομοίρα […] άμοιρη»[568] την ίδια. Στο δεύτερο σκίτσο ο παπάς, ο γιατρός και ο δάσκαλος σχολιάζουν τις εννέα κόρες παρομοιάζοντας τις, ειρωνικά, με τις εννέα μούσες. Άσχημες και κακομούτσουνες, με μακρουλά κεφάλια, μεγάλες μύτες, αλλοίθωρα μάτια και πεταχτά αυτιά αναπαρίστανται τρεις χωρικές από τον Βόλο (Εικόνα 308). Στο καθιστικό του σπιτιού τους, η μια πλάι στην άλλη, περιμένουν τον γαμπρό για τα αρραβωνιάσματα της μεγαλύτερης. Η εμφάνισή τους, σε γελοιογραφία του Δ. Γαλάνη μας θυμίζει τις αντίστοιχες εικόνες-καρικατούρες των διδασκαλισσών και λόγιων γυναικών. Στην ομάδα αυτή θα συγκαταλέξουμε και την εικόνα-σκίτσο του Ηλία Κουμετάκη, στο ίδιο έντυπο το 1912,

568. Ανδρέας Παπαδόπουλος, «Σμυρναίικαι ηθογραφίαι. Το γαϊδούρι», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 177.

που αναπαριστά μια γυναίκα από την Κέρκυρα (Εικόνα 309). Εξακολουθεί να υφίσταται η χιουμοριστική διάθεση. Φορά την παραδοσιακή φορεσιά του τόπου της, ενώ είναι ευτραφής με μεγάλο στήθος, κοντή με χοντρά πόδια, μυτερή μύτη και μικρό στόμα. Στέκεται πλάι στον άνδρα της, που συνομιλεί με τον παπά του χωριού, και παρακολουθεί τη συζήτηση δίχως να συμμετέχει. Το αποκορύφωμα της κωμικοτραγικής διάστασης, όμως, συναντούμε στο επόμενο σκίτσο, που απεικονίζει μια κοπέλα που βγαίνει από τα χωράφια. Πρόκειται για την τρελή, την «παλαβή»[569] του χωριού, με βλέμμα χαμένο, λυτά μακριά μαλλιά και λεπτή σιλουέτα (Εικόνα 310).

Η τρίτη σκιτσογραφία σε μια σειρά σκίτσων του Κουμετάκη στο «Ημερολόγιον», του 1910, κινείται στην ίδια κατεύθυνση. Είναι εμφανές και πάλι το κωμικό στοιχείο (Εικόνα 311). Πρόκειται για μια αγρότισσα που πρόσφατα έχασε τον άνδρα της και προσπαθεί να παντρέψει τη δωδεκάχρονη κόρη της με έναν άνδρα αρκετά μεγαλύτερό της. Η μικρή αντιδρά φεύγοντας και η μητέρα της την αναζητά σε έξαλλη κατάσταση. Αποδίδεται ως κοντόχοντρη, ατημέλητη, αναμαλλιασμένη, χοντροκομμένη, με χυδαία συμπεριφορά, που όταν βρίσκει την κόρη της τη χτυπά με μια βέργα.

Η επόμενη σκιτσογραφία του Γεωργίου Κωνσταντινίδη, γιου του Αγαθ. Κωνσταντινίδη, αναπαριστά τη γυναίκα ενός καπετάνιου που εισβάλλει σε μια ταβέρνα ενός νησιού, αναθεματίζοντας τον σύζυγό της που «μπεκροπίνει»[570](Εικόνα 312). Η «καπετάνισσα» παρουσιάζεται με ευτελή εξωτερική εμφάνιση, κοντόχοντρη, αναμαλλιασμένη, με την ποδιά της κουζίνας στη μέση της, φωνάζοντας σε έξαλλη κατάσταση. Το κωμικό στοιχείο και η έλλειψη ευγένειας είναι εμφανή. Μια συμπεριφορά που θα συναντούσαμε με δυσκολία σε μια λόγια ή διανοούμενη.

Την ίδια θεματολογία από τη ζωή των νησιωτών συναντούμε, γενικότερα, σε σκίτσα της Θ. Φλωρά, στο «Ημερολόγιον». Το 1916 δείχνει τη γυναίκα ενός καπετάνιου κι εμπεριέχεται στην εικονογράφηση του διηγήματος του Νιρβάνα με τίτλο «Νησιώτικες Ιστορίες. Η Αγάπη της Κυράς» (Εικόνα 313). Στέκει δίπλα στον άντρα της, που είναι κατάκοιτος, κοιτάζοντάς τον με σεβασμό και υποτέλεια. Φορά φτωχικά και λιτά ρούχα, με το απαραίτητο μαντήλι στο κεφάλι.

---

[569]. Σπυρίδων Μελάς, «Νεοελληνικά διηγήματα '…Μια παλαβή, αφεντικό…'.», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 52.

[570]. Παύλος Νιρβάνας, «Νησιώτικα διήγηματα. Κρασοκατάνυξις», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 251.

Η απόδοση των νησιωτισσών με σεβασμό κι ευαισθησία στα προβλήματά τους φαίνεται πως αποτελούσε προσφιλές θέμα για τη Θ. Φλωρά. Έτσι, και σε άλλο διήγημα του Νιρβάνα, στο «Ημερολόγιον», με τίτλο «Τα Σκυλιά», το 1910, εμπεριέχονται σκίτσα της με νησιώτισσες. Συχνά τις συναντούμε στο εσωτερικό των λιτών σπιτιών τους, θυμίζοντας τα δωμάτια των Νικόλαου Γύζη και Γεώργιου Ιακωβίδη, με το φως να εισβάλλει στο εσωτερικό τους. Σε σκίτσα από το διήγημα του Αλεξ. Μωραϊτίδη η Φλωρά (το 1911) επίσης αποδίδει τους κατοίκους ενός νησιού. Αποδίδει την προσωπικότητά τους, τις συνθήκες ζωής, τα έθιμα και τις παραδόσεις τους. Επίσης, τους φόβους και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι ναυτικοί που ταξίδευαν, αλλά και οι γυναίκες τους που τους περίμεναν στο νησί.

Σε ακόμα μία σκιτσογραφία της ιδίας παρουσιάζεται η πτυχή της ευαίσθητης ψυχοσύνθεσης της γεροντοκόρης που ζει σε ένα νησί (Εικόνα 314). Ένα μοναχικό και θλιμμένο πλάσμα στέκεται δίπλα στο παράθυρο αναμένοντας τον πολυπόθητο γαμπρό. Ο τρόπος απεικόνισής της αντιτίθεται στη γενικευμένη αντίληψη για τις ανύπαντρες πως λειτουργούσαν ως «λιποτάκτες του οικογενειακού βίου»[571] και ως περιττά μέλη της κοινωνίας, συμβάλλοντας στην οικογενειακή και κοινωνική αποσύνθεση. Αποτελεί ένα από τα τέσσερα σκίτσα της Φλωρά που κοσμούν το διήγημα του Παύλου Νιρβάνα «Ιδού ο Νυμφίος Έρχεται».

Η Φλωρά καθώς και μερικοί σκιτσογράφοι και ζωγράφοι -όπως ο Θ. Ράλλης στο έργο του «Η Κόρη του Ιερέως», που δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 315)- αποφεύγουν και την κωμικοποίηση της κόρης του παπά των χωριών. Την απεικονίζουν να κάθεται σοβαρή και με σύνεση απασχολούμενη με τις «γυναικείες» δουλειές του σπιτιού. Δίνει την εντύπωση μιας εξευγενισμένης και απόλυτα σεβαστής φιγούρας. Αυτό ισχύει και στη σκιτσογραφία του Γ. Κωνσταντινίδη (Εικόνα 316). Ο παπάς και η οικογένειά του αποδεικνύονται πρόσωπα σεβαστά, αποκλείοντάς τους από τη σάτιρά του. Οι δύο γυναίκες στέκονται δίπλα στον γάιδαρό τους, που τον χρησιμοποιούν για τις γεωργικές ασχολίες και τις μεταφορές τους. Είναι και οι δύο ντυμένες με τα παραδοσιακά ρούχα του χωριού: μακρύ φόρεμα και μαντήλα στα μαλλιά. Η μητέρα στέκεται πίσω από την κόρη έχοντάς την υπό την πλήρη επίβλεψή της. Όταν, μάλιστα, η κοπέλα τρατάρει έναν επισκέπτη (σε επόμενο σκίτσο), κατεβάζει

[571]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Καθημεριναί εντυπώσεις εκ Λουτρακίου», *Εφημερίς των Κυριών*, 446, 1896, σ. 3.

το βλέμμα, σε ένδειξη αιδημοσύνης. Φαίνεται, λοιπόν, πως οι κανόνες ηθικής για την κόρη του παπά παρέμεναν αυστηροί και ανάλογοι με αυτούς των συνομηλίκων της στις αστικές περιοχές. Με την πολιτισμική διαφοροποίηση μεταξύ της πόλης και της υπαίθρου, όπως φαίνεται, να εξισώνεται. Και η επόμενη παπαδοπούλα, σε σκίτσο του Ηλία Κουμετάκη, στο ίδιο έντυπο το 1913 (Εικόνα 317), παρουσιάζεται αέρινη και πολύ όμορφη. Κατάγεται από τους Παξούς και γυρίζει από τον ελαιώνα με ένα καλάθι γεμάτο ελιές. Είναι λυγερόκορμη και χαριτωμένη, φορώντας την παραδοσιακή φορεσιά της, ενώ μέσα στο κείμενο εκθειάζονται η ομορφιά και τα κάλλη της. Τη θετική αντιμετώπιση και την αποφυγή της κωμικοποίησής της θα την αποδώσουμε, για άλλη μία φορά, στη στενότατη συγγένειά της με τον παπά του χωριού.

Επανερχόμαστε στη Φλωρά, στην οποία η σκιτσογράφηση των χωρικών γυναικών αποτελούσε, επίσης, προσφιλές της θέμα. Φιλοτέχνησε το διήγημα «Ένας Θάνατος» του Νιρβάνα, πέρα από εκείνο του ιδίου λογοτέχνη που αναφέρθηκε παραπάνω. Επίσης, στα διηγήματα «Αγάπη στον Κρεμνό» του Παπαδιαμάντη, «Το Δράμα του Δένδρου» του Ευστρατιάδη και «Η Μάννα του Γρίζα» του Βουτυρά συναντούμε γυναίκες της ελληνικής υπαίθρου. Σε σκίτσο του διηγήματος του Ευστρατιάδη αναπαρίσταται η αυλή ενός σπιτιού όπου μια νοικοκυρά ασχολείται, πλάι στο πηγάδι, με τις οικιακές εργασίες της (Εικόνα 318). Παραδίπλα, στη ρίζα ενός δέντρου, κάθεται μια άλλη γυναίκα. Έχει επωμισθεί τη φροντίδα ενός μικρού παιδιού που παίζει στα πόδια της, καθώς η ίδια κεντά, ενώ ένα αγόρι μεγαλύτερης ηλικίας είναι ανεβασμένο στο δέντρο. Το ντύσιμο των δύο γυναικών είναι φτωχικό και απλοϊκό και συμπληρώνεται από την απαραίτητη ποδιά στη μέση. Όμως, για άλλη μία φορά, οι ρόλοι των φύλων παραμένουν σταθερά διαχωρισμένοι. Οι γυναίκες της οικογένειας αναλάμβαναν τις δουλειές του σπιτιού και την ανατροφή των παιδιών, ενώ οι άνδρες έλειπαν στην εργασία τους, στον δημόσιο χώρο, εκτός του οίκου.

Τελειώνοντας, θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε το ιδιότυπο επάγγελμα της προξενήτρας, που ανθούσε για πολλές δεκαετίες στην ελληνική ύπαιθρο. Δημοσιεύονται ανάλογα σκίτσα στο «Ημερολόγιον» (Εικόνες 319, 320 –που αποτελεί έργο του Σύλβιου- και 321) που απεικονίζουν ισάριθμες προξενήτρες. Τις παρουσιάζουν κοντές με λεπτή σιλουέτα χαμηλού αναστήματος, με μακρύ φόρεμα σε μαύρο χρώμα, αδύνατο-ξερακιανό κορμί με κυρτωμένη πλάτη και καμπούρα. Μεγάλη σουβλερή ή γαμψή μύτη

στο πρόσωπο, προεξέχον σαγόνι και πονηρά μάτια σαν της μάγισσας, μακριά χέρια και μεγάλες παλάμες με σκελετωμένα δάκτυλα. Φέρουν αρρενωπά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο και στη στάση του σώματός τους, ειδικότερα ως προς τον τρόπο που κάθονται και κινούνται και στο άκομψο και μη εκλεπτυσμένο ντύσιμό τους. Αποδίδουν την αίσθηση του τρομακτικού, του επιβλητικού και του απόκοσμου, θέλοντας μάλλον οι σκιτσογράφοι να αποδώσουν την περίεργη φύση της δουλειάς και της ιδιοσυγκρασίας τους. Το κωμικό στοιχείο, λοιπόν, είναι εμφανές, φτάνοντας στο σημείο του χλευασμού. Βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με το πρότυπο των συνετών λογίων και διδασκαλισσών. Εξαίρεση αποτελεί η προξενήτρα του 1911 (Εικόνα 322), που αποδίδεται ως μια γερόντισσα ιδιαίτερα λεπτή με φτωχικό ντύσιμο. Στόχος της σάτιρας είναι κυρίως η κοπέλα -η γεροντοκόρη- με την οποία συνδιαλέγεται. Η προξενήτρα εδώ αποδίδεται ως συμπαθητική μορφή, αντιμετωπίζοντας με συγκατάβαση και συμβουλευτική διάθεση τη δυσκολία της άγαμης κοπέλας να βρει γαμπρό. Η τελευταία εμφανίζεται με ισχνή σιλουέτα, μικρό κι άσχημο πρόσωπο, μεγάλη και χοντρή μύτη, μικρά κι επίμονα μάτια και στόμα σφιχτό, που εκφράζει αρνητισμό. Ταυτόχρονα, όμως, με το κωμικό στοιχείο, παρόν είναι και το τραγικό. Η άγαμη κοπέλα έχει τα χέρια της ανοιχτά κι απλωμένα προς την προξενήτρα, σε στάση παράκλησης, δείχνοντας την απόγνωσή της για την εξεύρεση του πολυπόθητου γαμπρού.

Συχνά οι προξενήτρες είχαν κι άλλον ρόλο: την ενασχόληση, πέρα από τα συμπεθεριά και τα προξενήματα, με τα γιατροσόφια, στα οποία επιδίδονταν επίσης με μεγάλη επιδεξιότητα. Με αυτά και, επιπλέον, με τη μαντική τέχνη ασχολούνταν και η γερόντισσα της σκιτσογραφίας του 1913 του Αν. Παπαδόπουλου (Σύλβιος). Έχει επίσης χαμηλό ανάστημα, γαμψή μύτη κι ένα τσεμπέρι καλύπτει τα μαλλιά της. Κάθεται σταυροπόδι στον καναπέ, κρατώντας ένα τσιγάρο στο δεξί της χέρι: ένα στοιχείο που προσδίδει στην εικόνα το ανδροπρεπές στοιχείο, με στόχο, προφανώς, την επιβεβαίωση του κύρους και της πνευματικής της έμπνευσης. Η υπόλοιπη εμφάνισή της, σε συνδυασμό με τη διακόσμηση του δωματίου, προσδίδουν μια μυστηριακή ατμόσφαιρα (Εικόνα 323).

Τη μαντική τέχνη πραγματεύονται και τα έργα των Ν. Γύζη και Εμ. Λαμπάκη «Η Χαρτομάντις» (Εικόνες 324, 325, αντίστοιχα). Αναπαριστούν ηθογραφικές σκηνές με μεγαλύτερη ευαισθησία στην απόδοση του ιδιόμορφου αυτού γυναικείου

«επαγγέλματος» σε σχέση με τις αντίστοιχες φιγούρες των γελοιογράφων, όπου είναι εμφανή τα στοιχεία της πονηριάς, της πανουργίας και της διακωμώδησής τους.

Εξίσου περίεργες φιγούρες, που επιδίδονται σε μεθόδους ίασης βάσει του μαγνητισμού, συναντούμε στα χαρακτικά της «Πανδώρας» (Εικόνα 326). Στις απεικονίσεις ο δημιουργός δίνει βαρύτητα στον μαγνητισμό που εφαρμόζεται από μια γυναίκα μεγάλης ηλικίας προς μια νεότερη. Η έμφαση δίνεται στην αξιοπερίεργη τεχνική της ίασης. Δεν μπορούμε να διακρίνουμε λεπτομέρειες στα πρόσωπα και στις εκφράσεις τους, καθώς φέρουν την τουρκική περιβολή συνοδευόμενη από την απαραίτητη μαντήλα.

Γ 1.4. Οι ακαλαίσθητες και άκομψες κοντινές και μακρινές «άλλες»

Η περιβολή των «άλλων» γυναικών -από τα χαμηλά στρώματα της υπαίθρου και των πόλεων, τα Βαλκάνια, την «Εσπερία» και τις πιο μακρινές χώρες- διαχωρίζεται από την κομψή, εκλεπτυσμένη και καλαίσθητη των κυριών της μεγαλοαστικής τάξης. Πρόκειται για τις παραδοσιακές ενδυμασίες του τόπου τους, τα «εγχώρια ενδύματά»[572] τους: ρούχα απλά, χωρίς πολλούς στολισμούς, δαντέλες, πολύτιμα κοσμήματα και ακριβά υφάσματα. Ρούχα, δηλαδή, της καθημερινότητάς τους που ανταποκρίνονταν στις ανάγκες του βίου τους.

Οι γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων αναπαρίστανται, συνήθως, με τις παραδοσιακές τους φορεσιές. Έτσι, ήδη από πολύ νωρίς, στην «Πανδώρα» (Εικόνα 327), σε ξυλογραφία του Αρ. Ροβέρτου, αναπαρίσταται μια Γραική με παραδοσιακή ενδυμασία. Η έκφραση των ματιών της είναι έντονη. Εκπέμπει σιγουριά, δραματικότητα, απλότητα, αβρότητα. Είναι καλοντυμένη, με καλοσχηματισμένο θώρακα κι ένα σακάκι έτσι κουμπωμένο ώστε να τονίζεται η λεπτή μέση της. Μέσω του προσεκτικού σχεδιασμού του, ο χαράκτης προσπαθεί να πετύχει την αρχαιοελληνική ομορφιά και το κάλλος.

Η ενδυμασία των απλών γυναικών, με παρόντα τα στοιχεία της λαϊκής παράδοσης, επιτελεί, επομένως, κι έναν ακόμα σκοπό: την ανάδειξη της συνέχισης των αρχαίων ελληνικών εθίμων στον νεοελληνικό πολιτισμό. Η αναβίωση της κληρονομιάς του παρελθόντος θα έπρεπε να αποτελεί υπόθεση όλων των Ελλήνων, όχι μόνο των λογίων και των διανοουμένων. Οι τελευταίοι, έτσι κι αλλιώς, μέσω του νεοκλασικισμού, που κυριαρχούσε στην Ευρώπη, είχαν ενστερνιστεί τα κλασικά ιδεώδη. Τονίζεται, επομένως, η έμφαση στο παρελθόν, συμβάλλοντας στην έκφραση των εθνικών αναπαραστάσεων των Ελλήνων. Αυτό ακριβώς αποτυπώνεται στις εικόνες γυναικών με φορεσιές του τόπου τους, από την ελληνική επικράτεια όπως τις Κυκλάδες ή την Πελοπόννησο (Εικόνες 328, 329) και τον «Έξω Ελληνισμό» (την Κωνσταντινούπολη), όπως δημοσιεύονται στην «Πανδώρα» (Εικόνα 330). Πρόκειται για ξυλογραφίες, με κάποιες από αυτές να είναι έργα των Π. Σκιαδόπουλου, Αγγ. Βιδάλη, Σπ. Λαμπράκη και Ιωαν. Πλατύ.

---

[572]. Ανώνυμο, «Ενδύματα ελληνικά», *Πανδώρα*, 159, τ. Ζ΄, 1856, σ. 349.

Η πίστη στις παραδόσεις και στα έθιμα ισχύει και για τις προηγμένες χώρες της Δυτικής Ευρώπης, όπως η Σουηδία: «διατήρησαν τις εθνικές τους ενδυμασίες, γεμάτες από χάρη και ιστορικές αναμνήσεις»[573]. Έτσι, στα έντυπα εμπεριέχονται εικόνες γυναικών, λιγότερες βέβαια, με τις τοπικές ενδυμασίες περιοχών της Ευρώπης, με «Σλαυικά» και «Ουγγρικά Ενδύματα» (Εικόνες 331, 332), από τη Σουηδία (Εικόνα 333). Η Ουγγαρέζα απεικονίζεται σοβαρή και αυστηρή, τείνοντας το δάκτυλο προς τον νεαρό άνδρα με τον οποίον συνομιλεί σαν να του υποδεικνύει κάτι. Αντίθετα, η Σλάβα παρουσιάζεται πιο χαριτωμένη, με ανάλαφρο ντύσιμο και φόρεμα με λουλούδια. Έχει γείρει το κεφάλι της στο πλάι και κοιτάζει με νόημα τον άνδρα που τη συνοδεύει αγγίζοντας το χέρι του. Η συνάντησή της με έναν άνδρα στην εξοχή και το πλούσιο μπούστο της, που αναδεικνύεται από το ανοιχτό ντεκολτέ της, υποβάλλουν τη χαμηλότερη ηθική και σεμνότητα των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων, όπως ήδη έχει αναφερθεί.

Ακολουθεί η εικόνα μιας γυναίκας με την παραδοσιακή φορεσιά και το χαρακτηριστικό καπέλο από χώρα, πιθανότατα, της Βόρειας Ευρώπης. Πρόκειται για έργο ζωγραφικής της Susanne Granitsch, που δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (1916) και φέρει τον τίτλο «Ο Μικρός Ναύτης» (Εικόνα 334). Η εικονιζόμενη παρακολουθεί μαζί με ένα αγόρι, μάλλον τον γιο της, την κατασκευή ενός μικρού ξύλινου πλοιαρίου από έναν κατασκευαστή-ξυλουργό. Η στάση του κορμιού της, γερμένο προς το μέρος του παιδιού, δείχνει το ενδιαφέρον της προς αυτό. Είναι ευδιάθετη, εκδηλώνοντας ανοιχτά την τρυφερότητά της προς το παιδί. Για άλλη μία φορά παρατηρούμε, λοιπόν, πως η στάση των γυναικών που δεν ανήκουν στις ανώτερες τάξεις είναι λιγότερο επιτηδευμένη και πιο αυθεντική ως προς την έκφραση των συναισθημάτων τους.

Το ίδιο εκλαμβάνουμε από την εικόνα (φωτοτσιγκογραφία) κάποιων Γαλλίδων στους δρόμους μιας γειτονιάς του Παρισιού (Εικόνα 335). Διασκεδάζουν, αποδίδοντας την αίσθηση της ευθυμίας και της χαράς. Συμπεραίνουμε πως ανήκουν στη μεσαία τάξη, κρίνοντας από τα εφαρμοστά στο κεφάλι καπέλα και τα ίσια φορέματα και παλτό, σε απλοποιημένες γραμμές, που φορούν. Υιοθετούν, δηλαδή, το νέο στιλ της μόδας, το «garçonne» στιλ των φλάπερ κοριτσιών (flapper girls), που είχε ιδιαίτερη απήχηση στην

573. Γ. Ν. Φιλάρετος, «Από Στοκχόλμης εις Γουτεμβέργην», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ 26, 1911, σ. 323.

τάξη τους. Γιορτάζουν την εορτή της Αγ. Αικατερίνης, προστάτιδος των νέων κοριτσιών και των φοιτητριών. Ανήμερα της εορτής της, συγκεντρώνονται ανύπανδρες κοπέλες και περιφέρονται στην πόλη σκεπάζοντας τα μαλλιά τους με λευκό δαντελωτό σκούφο. Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για τρεις μικρές φωτογραφίες ενωμένες μεταξύ τους. Εντύπωση προκαλεί η δεύτερη, που δείχνει πολλές κοπέλες μαζί ανεβασμένες σε ένα ανοιχτό αυτοκίνητο, φανερώνοντας, για άλλη μία φορά, την πρόοδο της Γαλλίας στον τομέα της βιομηχανίας. Τα αυτοκίνητα είχαν αρχίσει να χρησιμοποιούνται ευρύτερα, πέρα από τα ανώτερα, και από τα μεσαία στρώματα.

Ακολουθούν εικονιζόμενες από την Ιταλία, τις οποίες συναντούμε στη βρύση του χωριού τους. Πρόκειται, για την ακρίβεια, για Ελληνίδες της Κάτω Ιταλίας, θίγοντας, έτσι, το ζήτημα των εθνοτικών μειονοτήτων, στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 336). Φορούν την παραδοσιακή φορεσιά τους, με τη λεζάντα να αναγράφει: «Τύποι Ελληνίδων της Μεσημβρινής Ιταλίας». Άλλωστε, πριν από δεκατρία χρόνια, το 1898, και η Παρρέν σε άρθρο της για τους «μεσημβρινούς Ιταλούς»[574] μιλούσε για την κοινή καταγωγή τους με τους Έλληνες.

Από τα μελετώμενα έντυπα δεν λείπουν και οι εικόνες με τις παραδοσιακές φορεσιές γυναικών από διάφορες εθνοτικές ή γλωσσικές μειονότητες, που ζούσαν εντός της ελληνικής επικράτειας. Η αναπαράστασή τους με τη φορεσιά της φυλής τους αποτελεί, κατ' αρχήν, θετικό δείγμα, που αποδεικνύει την αποδοχή της ύπαρξης των διαφορετικών φυλών στην ελληνική επικράτεια. Όπως παραδέχεται η Παρρέν, τα κατώτερα σχολεία της Μακεδονίας «συντέλεσαν στη διάδοση της [ελληνικής] γλώσσας προς τους ξενόφωνους Ελληνικούς πληθυσμούς»[575]. Συναντούμε, λοιπόν, την αναπαράσταση μιας Βλάχας, έργο χαρακτικής του Α. Βιδάλη (Εικόνα 337) καθώς και το έργο ζωγραφικής του Απόστολου Γεραλή, με τίτλο «Η Βλαχοπούλα», που δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 338). Οι στολές τους μοιάζουν ογκωδέστερες και περιπλοκότερες. Αποδίδονται με πιστότητα όλες οι λεπτομέρειες, τα κεντίδια και τα στολίδια στα ρούχα τους, ειδικότερα στο χαρακτικό. Το πιο ενδιαφέρον, ίσως, στοιχείο στα δύο έργα είναι ο αρχαιοελληνικός ναός, στην επάνω αριστερή πλευρά του χαρακτικού, και οι κίονες, στο άνω μέρος μιας κρήνης. Η εμμονή του δημιουργού σε αρχαιελληνικού ρυθμού κτίσματα κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Στοχεύει στην

574. Καλλιρρόη Παρρέν, «Εντυπώσεις ταξειδίου», *Εφημερίς των Κυριών*, 546, 1898, σ. 6.
575. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αικατερίνη Λασκαρίδου», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.060, 1915, σ. 2.699.

αφομοίωση της βλάχικης φυλής από την κυρίαρχη ελληνική, επηρεάζοντάς την σε επίπεδο γλώσσας, πολιτισμού και οικονομίας (π.χ., στο εμπόριο) κατά το πέρασμα των αιώνων, επειδή ήταν το «επικρατέστερο φυλετικό στοιχείο»[576]. Απώτερος σκοπός ήταν η πλήρης ενσωμάτωση όλων των διαφορετικών πολιτισμικών και εθνοτικών ομάδων, στο όνομα της εθνικής ομοιογένειας, συντελώντας στη δημιουργία «μιας εικόνας του έθνους σαν μια αγαπημένη και αρμονική οικογένεια»[577].

Εδώ θα κατατάξουμε και τη φυλή των Αθιγγάνων, που αποτελούν, επίσης, μέρος της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Δημοσιεύονται εικόνες τους (ξυλογραφίες και φωτογραφίες) στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνες 339, 340). Τα ρούχα τους είναι φτωχικά και φθαρμένα, με μία εξ αυτών να κουβαλά μια τσάντα κι ένα κατσαρόλι. Κοιτάζει προς τον φωτογραφικό φακό χαμογελώντας, μάλλον αμήχανα, αφήνοντας να φανεί η οδοντοστοιχία της, από όπου λείπουν μερικά δόντια. Οι Αθίγγανοι, γενικότερα, στα συνοδευόμενα άρθρα, χαρακτηρίζονται, με περιφρονητική χροιά, ως «σκύβαλα της ζωής» που κρατούν τα παιδιά τους άπλυτα και ακάθαρτα[578] σε ρυπαρές σκηνές. Δεν λείπουν και οι μομφές εναντίον τους περί εξαπάτησης των «πολιτισμένων» Νεοελλήνων[579].

Αλλά και στις φωτογραφίες του «Ημερολογίου» και της «Εφημερίδας των Κυριών» η παραδοσιακή ενδυμασία των χαμηλών στρωμάτων αποπνέει, και πάλι, την πίστη τους στα ελληνικά ιδεώδη και την επιθυμία της ένωσής τους με τη Μητέρα Ελλάδα (Εικόνα 341, έργο του Ελ. Καζάνη). Εξακολουθούν να ποζάρουν κοπέλες από διάφορες περιοχές, εντός κι εκτός της ελληνικής επικράτειας, δίνοντας βαρύτητα στην ελληνικότητά τους. Όμως, είναι ρεαλιστικότερες σε σχέση με τα έργα χαρακτικής. Οι καλλιτέχνες (φωτογράφοι και φωτοτσιγκογράφοι) απαθανατίζουν τις χωρικές χωρίς επιτηδευμένη επισημότητα, σεβόμενοι τις ιδιαιτερότητες του τόπου τους. Παρομοίως, ακολουθεί η φωτογράφηση, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 342), απλών ανθρώπων ενός μακεδονικού χωριού που παρίστανται σε έναν γάμο, μετά το Μυστήριο.

---

[576]. Γρηγόριος Παπαδόπουλος, «Περί του εν Βλάχοις Ελληνισμού», *Πανδώρα*, 225, τ. Ι΄, 1859, σ. 193-204.
[577]. Άννα Φραγκουδάκη, «Οι πολιτικές συνέπειες της ανιστορικής παρουσίασης του ελληνικού έθνους» στο επιμ. Αννα Φραγκουδάκη και Θάλεια Δραγώνα, *Τι είν' η πατρίδα μας; Εθνοκεντρισμός στην εκπαίδευση*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997, σ. 146.
[578]. Μαρίνος Σιγούρος, «Παιδική ανάμνησις. Η τσιγγάνα», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 203.
[579]. Ε. Ευστρατιάδης, «Αθηναϊκή ζωή. Οι γύφτοι», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 23, 1908, σ. 164.

Σε πρώτο πλάνο βλέπουμε τη νύφη και τον γαμπρό και πιο πίσω τους καλεσμένους (γυναίκες και άντρες). Όλοι φορούν μακεδονίτικες φορεσιές, όπου θα σταθούμε ιδιαίτερα. Η ενδυμασία τους φανερώνει την έξαρση του εθνικού φρονήματος, ως συνέπεια των αγώνων για την επέκταση των ελληνικών συνόρων. Έξαρση που είναι έκδηλη και στις επιλογές των φωτογράφων, που, μέσα από τη δημοσίευση της δουλειάς τους, στόχευαν στην ανάδειξη της ελληνικότητας των προς προσάρτηση στην Ελλάδα περιοχών.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα των φωτογραφιζομένων, βέβαια, αποτελεί η συστολή τους απέναντι στον φωτογραφικό φακό, ειδικότερα στο φωτογραφικό στούντιο, όπως η κοπέλα στη φωτοτσιγκογραφία του Α. Κωνσταντινίδη (Εικόνα 343). Ποζάρει στο στούντιο με εμφανή αμηχανία, έχοντας γείρει το κορμί της αριστερά. Είναι μακριά από την ευθυτενή στάση του σώματος, σύμφωνα με τις νόρμες της αστικής αισθητικής και κουλτούρας. Αυτό αποδεικνύεται και από τις φωτογραφίες των δύο κοριτσιών με τις παραδοσιακές φορεσιές της Κρήτης και της Μακεδονίας (Εικόνες 344, 345). Το ενδιαφέρον σημείο εδώ είναι, βέβαια, η αυτοπεποίθηση και η θετική αυτοεικόνα που δείχνουν. Ποζάρουν με καμάρι, η μια ανφάς, έχοντας το δεξί της χέρι στη μέση και ακουμπώντας στον τοίχο, και η άλλη σε προφίλ. Η άνεσή τους εμπρός στον φωτογραφικό φακό, όμως, θα αποδοθεί στην αναπαράσταση εκ μέρους τους κοριτσιών από την Κρήτη και τη Μακεδονία. Πρόκειται, δηλαδή, για κοπέλες αστικής ή μεσοαστικής καταγωγής (τις Κάκια Ορλώφ και Άννα Ηλιάδου, μέλη και οι δύο του Λυκείου των Ελληνίδων), που αναπαριστούν «την Κρήτη» και τη Μακεδονία «στην εικόνα του συμπλέγματος των Νέων Χορών», όπως αναγράφεται στη λεζάντα της πρώτης εικόνας.

Ευθυτενής και με σχετική άνεση, κάλλος και χάρη απέναντι στον φακό ποζάρει και μια γυναίκα από την Τραπεζούντα που απεικονίζεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 346). Δεν φωτογραφίζεται μόνη της, αλλά πλάι στον σύζυγό της. Ίσως από εκεί να αντλεί τη σχετική άνεσή της. Στέκεται, βέβαια, ελαφρά πιο πίσω του, κρατώντας τον από το μπράτσο κι έχοντας το κορμί της γυρισμένο προς εκείνον. Η επιδίωξη της σωματικής εγγύτητας από την πλευρά της θεωρείται θετικό στοιχείο, αλλά η στάση της πίσω από τον άνδρα της μας φέρνει στο μυαλό εικόνες άλλων ζευγαριών, από την κυρίως Ελλάδα, υιοθετώντας το μοντέλο της οριοθέτησης του χώρου της γυναίκας.

Υπάρχουν, βεβαίως, και οι περιπτώσεις που οι γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων ασπάζονται τον τρόπο ντυσίματος των ανώτερων στρωμάτων, «βγάζοντας» την παραδοσιακή φορεσιά. Αυτό συμβαίνει στην περίπτωση γιορτών ή εκδηλώσεων «εν εορτασίμω και πανηγυρική περιβολή»[580] όπου απαιτούνταν μια πιο επίσημη ενδυμασία. Έτσι, μια κυρία από τη Μακεδονία (Εικόνα 347) απεικονίζεται σε γάμο του χωριού της με μαύρο μακρύ φόρεμα (λίγο καταθλιπτικό), θυμίζοντάς μας την περιβολή των λόγιων γυναικών. Ποζάρει πολύ σοβαρή, σχεδόν αγέλαστη, ενώ η επισημότητα εντείνεται από το χαλί στο σημείο της φωτογράφησης. Βέβαια, αυτό δεν πέρασε απαρατήρητο από τους γελοιογράφους, και μάλιστα τον Άννινο. Σε σκίτσο του (Εικόνα 348), με τη λεζάντα να αναγράφει «Πρότυπον συρμού όπερ υποδεικνύει Το Άστυ εις τας συνδρομητρίας του», προτείνει στη φορεσιά του τσολιά να προστεθεί η μακριά φούστα κι ένα ομπρελίνο, ώστε να γίνει του συρμού και να προτιμάται από τις κυρίες. Τα υπόλοιπα μέρη της στολής, όπως τα τσαρούχια και το φέσι, το γιλέκο και η φουστανέλα, δεν εξαιρούνται από την εμφάνιση των κυριών.

Τον ενστερνισμό της ενδυμασίας των ανώτερων στρωμάτων διακρίνουμε και στην περίπτωση της Ελένης Οθωνίου, η εικόνα της οποίας δημοσιεύεται στο «Ημερολόγιον» το 1907 (Εικόνα 349). Ασχολούνταν με τη φιλανθρωπία, παρ' ότι δεν ήταν πλούσια και δεν καταγόταν από μεγαλοαστική οικογένεια. Το ντύσιμό της είναι σοβαρό και συντηρητικό, θυμίζοντάς μας το αντίστοιχο των λογίων. Το κριτήριο της ιδανικής ομορφιάς απορρίπτεται για την ίδια, με το κέντρο βάρους να πέφτει στα αλτρουιστικά της αισθήματα. Τη βλέπουμε χωρίς κομψότητα και φινέτσα, υπέρβαρη, δυσειδή, κατηφή. Ο χρονογράφος, ωστόσο, σπεύδει να δικαιολογήσει την «ωχρή» εικόνα της, χαρακτηρίζοντάς την ως συμπαθητική, με γλυκύτατη έκφραση[581]. Μας φέρνει, έτσι, στο μυαλό τις αντίστοιχες παρεμβάσεις των αρθρογράφων της «Εφημερίδας των Κυριών» περί «στρογγυλοποίησης» των εικόνων των λογίων και διανοούμενων κυριών.

Ομοίως, σε φωτογραφία από τη Μολδοβλαχία παρατηρούμε τους καλεσμένους σε έναν γάμο να συνομιλούν μεταξύ τους ή να χορεύουν (Εικόνα 350). Κάποιοι είναι ντυμένοι με τις παραδοσιακές φορεσιές τους ενώ κάποιοι άλλοι με ρούχα ευρωπαϊκά[582].

---

[580]. Κωνσταντίνος Παπαμιχαλόπουλος, «Σελίδες εκ του Πόντου. Εικόνες εκ Τραπεζούντος», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τόμ. 18, 1903, σ. 347-352.

[581]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Μια φιλάνθρωπος. Η κα Ελένη Οθωνίου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 214- 215.

[582]. «άλλοι χωριανοί με τις εορτάσιμες στολές και ανάμεσά τους μερικοί με ενδυμασίες ευρωπαιϊκές

Ακολουθεί, το 1915, η εικόνα μιας καλλονής που παριστάνει την άνοιξη, πιθανότατα στη γιορτή της Αποκριάς του Α. Κωνσταντινίδη, (Εικόνα 351). Φορά ένα ακριβό κι αποκαλυπτικό φόρεμα με βαθύ ντεκολτέ, ενώ στην αγκαλιά της έχει ένα καλάθι γεμάτο τριαντάφυλλα. Ευδιάκριτη είναι η προσήλωση στη λεπτομέρεια και την ομορφιά. Υποθέτουμε πως πρόκειται για μια νεαρή κοπέλα χαμηλής κοινωνικής τάξης, κρίνοντας από το χαμόγελό της, που αφήνει να φαίνονται τα δόντια της, κάτι που συνηθίζονταν στις εικόνες των φτωχών και ποτέ των πλουσίων. Η έκφραση του βλέμματος, με αισθησιασμό, λαγνεία και ηδυπάθεια, θεωρούνταν επίσης απαγορευμένη στην αστική τάξη. Επιπλέον, από την εικόνα τόσο της ιδίας όσο και των υπόλοιπων εικονιζομένων παραπάνω λείπει η κομψότητα, το εκλεπτυσμένο φινίρισμα στα ρούχα, η χάρη και η ευγένεια του σαλονιού.

Η ευγένεια του σαλονιού φαίνεται πως λείπει και από τις απλές, τις «φτωχές αστές»[583], όπως αποκαλούνταν από την «Εφημερίδα των Κυριών». Στο σημείο αυτό χρήσιμο θα ήταν να αναλύσουμε λίγο περισσότερο την ενδυμασία των τελευταίων, καθώς διαφοροποιείται από εκείνη των αστών συναδελφισσών τους. Επέλεγαν, λοιπόν, κυρίως τα ταγιέρ, που βρίσκονταν στον αντίποδα των καινοτομιών της μόδας, όπως διακρίνουμε στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 352, 353, σε αναπαραγωγή του Φρ. Πρίντεζη). Πρόκειται για ενδύματα κλασικά, σεμνά, συγκρατημένα και καθωσπρέπει, σε σκούρους τόνους και ίσιες γραμμές. Εμφανή είναι τα περιγραφικά στοιχεία και η απόδοση των λεπτομερειών σε υφάσματα, αξεσουάρ όπως το καπέλο (Εικόνα 352) και οι γαρνιτούρες (κουμπιά και τρέσες). Είναι, επιπλέον, ενδύματα που εφαρμόζουν όμορφα στο σώμα, αποφεύγοντας τις υπερβολές της μόδας, όπως οι πολύ στενές γραμμές, που δεν κολακεύουν καθόλου τις λεπτές κυρίες. Απεναντίας, το πρακτικό και πάντα της μόδας ταγιέρ[584] προσδίδει χάρη και κομψότητα στις καλαίσθητες και συντηρητικές κυρίες, προστατεύοντάς τες από τη γελοιοποίηση. Συνοδεύουν αρμονικά τα πουκάμισα, συνήθως λευκά, μία εικόνα των οποίων

επίσημες» (Νικόλαος Βασιλειάδης, «Ταξιδιωτικαί εντυπώσεις. Ένας γάμος στην Μολδάβα», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 27, 1912, σ. 129).

583. Καλαίσθητος, «Μόδα»..., 1910, σ. 1.287.

584. «Το taileur για τον χειμώνα ιδίως μένει πάντοτε το απλούν και πρακτικόν φόρεμα, το οποίον ημπορεί να φορεθή και εις το σπίτι, με ένα ωραίον υποκαμισάκι και το οποίον τώρα εγγίζει την γην και μένει πάντοτε αρμονικόν και εύρυθμον φόρεμα δηλαδή όχι κουρέλι, τυλιγμένο εις τα πόδια» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Η μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 952, 1908, σ. 335)˙ «ευτυχώς επιπλέει από κάθε μόδαν» (Παρισινή, «Η μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.044, 1913, σ. 2.455).

δημοσιεύεται στο τεύχος 947 της «Εφημερίδας των Κυριών», το 1908 (Εικόνα 354). Θεωρούνταν ευκολοφόρετα ενδύματα για τις κυρίες, ενώ συχνά στολίζονταν με δαντέλες και κεντήματα έχοντας έντονες τις λεπτολόγες περιγραφές. Έτσι, οι Ελληνίδες λόγιες, όπως είδαμε αρκετές φορές, επέλεγαν τα ταγιέρ και τα απλά καλοραμμένα ρούχα, που αποτελούσαν ενδυμασία λογική. Ήταν τα πλέον κατάλληλα για τις σεμνές κυρίες. Επιπλέον, οι ίδιες, για οικονομικούς λόγους, αλλά και, κυρίως, για λόγους ηθικής και ευπρέπειας, δεν παρακολουθούσαν «τους Παρισινούς συρμούς κατά γράμμα, οι οποίοι απευθύνονται στις κοσμικές και ημι-κοσμικές κυρίες»[585]. Τα ταγιέρ, επομένως, αποτελούσαν την καλύτερη επιλογή για κάθε εποχή του έτους, για κάθε συνετή κυρία. Έτσι και οι Ελληνίδες λόγιες όφειλαν να είναι συνετές και μετριοπαθείς και ως προς τις ενδυματολογικές τους επιλογές.

Την αποποίηση της ενδυμασίας του τόπου τους συναντούμε και στην περίπτωση της εικόνας της ηγεμονίδος της Αϊτής (Εικόνα 355), που υιοθετεί ντύσιμο σύμφωνο με τα δυτικά πρότυπα, των Ευρωπαίων ευγενών. Άλλωστε, όπως αναφέρεται στο συνοδευόμενο άρθρο, με αρκετή δόση ειρωνείας, η ίδια και ο αυτοκράτορας, με στόχο την πολιτισμική τους ανέλιξη, μιμούνταν τους Γάλλους.

Η άλλη περίπτωση που οι γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων ασπάζονται την αισθητική των ανώτερων τάξεων αφορά στην προσπάθειά τους να ακολουθήσουν τη μόδα μιμούμενες τις αστές. Αυτό δεν περνά απαρατήρητο από το πενάκι των σκιτσογράφων-γελοιογράφων. Την προσπάθειά τους να υιοθετήσουν τη μόδα της στενής γραμμής στα φορέματα με τις μεγάλες ουρές διακρίνουμε και στο «Άστυ» (Εικόνα 356), σε μια γυναίκα μεγάλης ηλικίας από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Είναι ντυμένη φτωχικά και λιτά και κουβαλά ένα δεμάτι ξύλα. Στα πόδια της φορά παντόφλες ή τσόκαρα, ενώ στο κεφάλι της την απαραίτητη μαντήλα. Το μήνυμα που θέλει να μεταδώσει ο Άννινος είναι προφανές: η μόδα της ουράς υπήρξε τόσο διαδεδομένη, ώστε να ακολουθείται ακόμα και από τις απλές γυναίκες κατά τη διάρκεια των καθημερινών, σκληρών εργασιών τους. Σε επόμενη σκιτσογραφία του επίσης (Εικόνα 357) παραμερίζει το ενδιαφέρον του για τις ιδανικά ωραίες, νέες και κομψές κυρίες, στρεφόμενος προς μια μεγαλύτερης ηλικίας γυναίκα, οικονομικά υποδεέστερη. Με παραπανίσια κιλά και άσχημη εμφάνιση, ακολουθεί τις επιταγές της μόδας,

[585]. Παρισινή, «Μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 989, 1910, σ. 1.239.

φορώντας μακρύ φόρεμα με εξίσου μακριά ουρά.

Ομοίως, σε σκίτσα του «Εθνικού Ημερολογίου» (1888) σατιρίζεται ακριβώς το ίδιο στοιχείο. Η μεταμόρφωση στην εικόνα μιας γυναίκας, που προέρχονταν από τα λαϊκά στρώματα, απεικονίζεται σε μια σειρά επτά σκίτσων (Εικόνα 358), με τον τίτλο του κειμένου να αναγράφει: «Εξέλιξις μιας Κοκότας». Ξεκινά με την περιβολή του χωριού, κουβαλώντας στο κεφάλι της μια στάμνα με νερό. Αλλάζει σταδιακά λόγω της «προόδου […] εις τας Αθήνας […] εις την εστίαν των φώτων»[586], όπου ήρθε για να εργαστεί ως υπηρέτρια. Ξεκίνησε να φορά διαφορετικά ρούχα, έβγαλε το τσεμπέρι και το φακιόλι, χτενίστηκε και πουδραρίστηκε, αγόρασε καλλυντικά και γαλακτώματα. Φόρεσε καπελίνο με άνθη, φορέματα μεταξωτά με τρίχαπτα[587] (δαντέλες) και γάζες, παρακολουθούσε θεατρικές παραστάσεις και επισκέπτονταν τα εμπορικά καταστήματα της Ερμού.

Τη μόδα του tournure, που κυριάρχησε στη νεωτερική ελληνική κοινωνία νωρίτερα από τη στενή γραμμή σε φορέματα και φούστες, ακολούθησαν σταδιακά και οι γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων. Έτσι, σε γελοιογραφία του 1894 (Εικόνα 359) παρατηρούμε την αλλαγή στην αμφίεση των γυναικών μιας πλακιώτικης οικογένειας. Η μητέρα (στην τρίτη ηλικία πια) φέρει συντηρητική περιβολή με μαντήλα. Η νεαρή κόρη φορά ευρωπαϊκά ρούχα (φόρεμα) μηχανισμού tournure και ένα περίτεχνο, άρτια διακοσμημένο καπέλο με φτερό και μακρύ γείσο, ακολουθώντας τα ξένα κι αστικά πρότυπα ζωής.

Οι σκιτσογράφοι δεν παραλείπουν, βέβαια, να σατιρίζουν και την περιβολή των «άλλων», των μη Δυτικών γυναικών. Έτσι, ο Άννινος (Εικόνα 360) σκιτσογραφεί την επίσκεψη μιας οικογένειας Ανατολιτών στην εμπορική έκθεση του Ζαππείου το 1888. Η κυρία της ομήγυρης δεν διακρίνεται για την κομψότητα και την καλλονή της, αλλά φέρει παραπανίσια κιλά, φορά κεφαλομάντηλο, φαρδύ φόρεμα και φαρδιά μπέρτα-πανωφόρι.

Το μήνυμα της πολιτισμικής υστέρησης της Ανατολής δίνεται καθαρά από τον Άννινο και σε άλλο σκίτσο του (Εικόνα 361), με Τουρκάλες χανούμισσες που χορεύουν γύρω

---

[586]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Από τα αθηναϊκά παράδοξα. Εξέλιξις κοκόττας», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 17, 1902, σ. 65.
[587]. Γιάννης Καιροφύλας, *Η επανάσταση των γυναικών στην Αθήνα της Μπελ Επόκ*. Αθήνα: Καστανιώτη, 2013, σ. 79.

από τον σουλτάνο. Ό,τι τον πλαισιώνει φέρει τα γνωρίσματα των λαών της Ανατολής, αποδίδοντας με δεξιοτεχνία μια σκηνή χαρεμιού. Οδαλίσκες χορεύουν με τουρμπάνια και τούλια, από όπου διακρίνεται η γυμνή τους σάρκα, ενώ άνδρες κάθονται νωχελικά σε παχιά χαλιά χαζεύοντάς τες και καπνίζοντας ναργιλέ.

Αναφορικά με τις εικόνες των κοντινών «άλλων» γυναικών από τα Βαλκάνια διαπιστώνουμε την εξίσωσή τους με τα χαμηλά στρώματα (τους χωρικούς και εργάτες) των Ευρωπαίων, αποφεύγοντας την οποιαδήποτε συσχέτιση με τις ανώτερες τάξεις τους. Είναι χαρακτηριστικά τα σχόλια αρθρογράφου-περιηγητή που συγκρίνει τις τουρκικές οικογένειες με τους χωρικούς της Ευρώπης[588].

Με διάθεση περιφρονητική και ειρωνική, λοιπόν, αντιμετωπίζεται η εξωτερική εμφάνιση των μουσουλμάνων γυναικών. Απεικονίζονται με παραδοσιακά ρούχα: μπούργκα και φερετζέ (Εικόνες 362, 363), υπακούοντας στον αυστηρό κώδικα ενδυμασίας που τους επέβαλλαν οι θρησκευτικοί κανόνες. Είναι παρόν το εξωτικό στοιχείο, που συμβαδίζει με τον οριενταλισμό και αφορά σε στερεότυπα όπως η νωθρότητα, η τεμπελιά και η ανατολίτικη πολυτέλεια, με τις αναφορές σε πολιτισμικά επιτεύγματα του οθωμανικού πολιτισμού να απουσιάζουν. Στην «Πανδώρα» (Εικόνα 364), και πάλι, αποτελώντας έργο του Αρ. Ροβέρτου, το πρόσωπο μιας Οθωμανής αποδίδεται με σκληρά και αδρά χαρακτηριστικά, με αρκετά μεγάλη και λίγο κυρτωμένη μύτη. Το βλέμμα της, επίσης, κάθε άλλο παρά σπινθηροβόλο είναι και χάνεται στο κενό. Μάλιστα, η αρθρογράφος δεν διστάζει να χαρακτηρίσει την έκφρασή της «ηλίθια και κτηνώδη»[589]. Όλο το υπόλοιπο σώμα της τελεί υπό πλήρη ακινησία, που την αίσθηση της επιτείνουν ο τρόπος πλασίματος των πτυχώσεων στο μπούστο του πουκαμίσου και του βραχίονα. Δίνεται βαρύτητα όχι τόσο στον κυματισμό και στη δυναμική τους όσο στην απόδοση της αρμονικής τους γραμμής. Με τον πολύ έξυπνο αυτόν τρόπο, ο παραπάνω ταλαντούχος χαράκτης καταφέρνει να αποδώσει τη μαλθακότητα και την οκνηρία των Οθωμανίδων, αποτελώντας μια γενικότερα αποδεκτή, σχεδόν στερεοτυπική αντίληψη. Αυτό ακριβώς εξυπηρετεί και ο τρόπος αποτύπωσης μιας Αρμενίας (Εικόνα 365). Τα ρούχα της παρουσιάζουν έντονα τον παραδοσιακό

---

[588]. «Ο Τούρκος όχι μόνον ουδέποτε τολμά να υψώσει κατά της γυναικός του χείρα, καθώς όλοι σχεδόν οι χωρικοί της Ευρώπης, αλλ' ούτε να φανή ατακτών εμπρός της» (Σ. Βυζάντιος, «Κωνσταντινούπολις. Κεράτειος κόλπος. Ήθη Τουρκησσών. Ύπι», *Πανδώρα*, 19, τ. Α΄, 1851, σ. 443).
[589]. Σ.Κ., «Γυναικείαι φυσιογνωμίαι», *Πανδώρα*, 199, τ. Θ΄, 1858, σ. 174.

χαρακτήρα, με πολλές περιγραφικές και σχεδιαστικές λεπτομέρειες. Ωστόσο, υφίστανται και ορισμένες βασικές, σε σχέση με την Οθωμανή, διαφορές, που αφορούν στο βλέμμα της, το οποίο είναι σκοτεινό και μυστηριώδες και όχι ρεμβαστικό. Η σκοτεινότητά του, μάλιστα, επιτείνεται από την ευθεία και αυστηρή γραμμή της μύτης, που καταλήγει στη μεγάλη καμπύλη του ρουθουνιού της. Παρ' όλα αυτά, ο δημιουργός έχει καταφέρει με θαυμαστό τρόπο να αποδώσει την ψυχοσύνθεσή της, όπως και της Οθωμανής, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στο βλέμμα.

Ακόμα δύο εικόνες ακολουθούν με το οριεντάλ στοιχείο να είναι παρόν. Οι χάντρες, τα πολλά στολίδια και τα κοσμήματα που διακρίνονται αποτελούν στοιχεία της ανατολίτικης περιβολής και χρησιμοποιούνται για την προβολή της στερεοτυπικής αντίληψης εις βάρος των ανατολίτικων στοιχείων. Αφορούν στην ατμόσφαιρα ενός χαρεμιού: με τις σκλάβες και τις χανούμισσες του σουλτάνου, τα πέπλα, τα τουρμπάνια και «τα μεταξωτά σαλβάρια»[590]. Πρόκειται για ξυλογραφίες με τις λεζάντες «Η ωραιοτέρα Σουλτάνα του Γιλδίζ, η οποία πέθανε τελευταίως» (Εικόνα 366) και «Η πρώτη και ωραιοτέρα των σκλάβων, ευνοουμένων του Σουλτάνου», που δημοσιεύονται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 367). Στόχος περαιτέρω είναι, και στις δύο εικόνες, η υποτίμηση του τουρκικού πολιτισμού και η προβολή της ένδειας της κουλτούρας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Βρισκόμαστε, εξάλλου, στα τέλη του 1915, λίγο πριν από την επίσημη ένταξη της Ελλάδας στον Μεγάλο Πόλεμο, στο πλευρό της Αντάντ.

Ομοίως, αρνητική, δυσαρμονική, αυστηρή και άκαμπτη, σε τόνους του μαύρου, είναι η φορεσιά μιας πρόσφυγα από τη Βουλγαρία (Εικόνα 368). Είναι μεγάλης ηλικίας και φορά την παραδοσιακή φορεσιά του τόπου της. Κοιτάζει στο πλάι με καχυποψία, φόβο και κατήφεια. Δεν μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η εικονιζόμενη παρουσιάζεται με τόσο άσχημη έκφραση στο πρόσωπό της. Η εικόνα-φωτοτσιγκογραφία δημοσιεύεται το 1909, λίγο μετά το τέλος του Μακεδονικού Αγώνα και πριν από τους Βαλκανικούς Πολέμους, με τη Βουλγαρία να ανήκει στο αντίθετο με την Ελλάδα στρατόπεδο.

Στην αρχή των Β΄ Βαλκανικών Πολέμων, τον Ιούνιο του 1913 (Εικόνα 369), δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» φωτοτσιγκογραφία που απεικονίζει τρεις Αλβανές να περπατούν σε σοκάκι του χωριού τους. Αναπαρήχθη από τον Κάρολο

[590]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Φεμινίστριαι Οθωμανίδες», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.048, 1913, σ. 2.517.

Κόλμαν και τις δείχνει με τις τοπικές τους φορεσιές. Ιδιαίτερα περίεργη είναι η βράκα που φορούν, σε συνδυασμό με μια ποδιά που δένει στον λαιμό και καταλήγει πάνω από τα γόνατα. Δίνει την εντύπωση του ανοίκειου και του περίεργου. Μια εντύπωση που θα κατανοούσαμε καλύτερα αν θυμηθούμε την άποψη των Ελλήνων για τους κοντινούς «άλλους»: Τούρκους, Βούλγαρους και Αλβανούς.

Αυστηρά εθιμικό είναι το ντύσιμο της Αιγυπτίας που δημοσιεύεται στην «Πανδώρα» και αναπαρήγαγε ο Ιωαν. Πλατύς (Εικόνα 370). Προξενεί εντύπωση η κακή κατάσταση του σπιτιού, που μοιάζει με φτωχική καλύβα ή παράγκα. Την αίσθηση αυτή ο Πλατύς την αποδίδει πολύ ικανοποιητικά με τις ευθείες παράλληλες γραμμές, που εκφράζουν λιτότητα και αυστηρότητα. Στόχος του είναι η προβολή των άθλιων συνθηκών διαβίωσης των χαμηλότερων στρωμάτων της Αιγύπτου, χωρίς να λείπουν οι στερεοτυπικές αντιλήψεις περί της βρωμιάς, της μαλθακότητας, της οκνηρίας και της χαμηλής οξυδέρκειας[591].

Ωστόσο, θετικά διάκειται, με ευμενείς χαρακτηρισμούς, η Παρρέν απέναντι στους Αιγυπτίους και τις Αιγύπτιες. Για την ακρίβεια, εκθειάζει μαζί με τους ομοεθνείς της ελληνικής παροικίας και τους λοιπούς κατοίκους της Αιγύπτου. Διευκρινίζει, μέσω του άρθρου της, πως τα ενδύματα των φελάχων της Αιγύπτου θυμίζουν τα φορέματα των αρχαίων Ελλήνων και τα σώματά τους, παρά το μελαψό χρώμα τους «αποπνέουν ευγένεια και θελκτικότηται». «Μεταξύ των καλύτερων σύγχρονων πόλεων, όχι του Παλαιού αλλά του Νέου Κόσμου»[592], μάλιστα, συγκαταλέγει την Αλεξάνδρεια παρομοιάζοντάς την, ως προς την πρόοδο και την ανάπτυξή της, με την Αμερική. Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η πόλη αυτή αποτελούσε σημαντικό και πλούσιο κέντρο για τον Ελληνισμό, που στήριζε οικονομικά και πολιτισμικά το επίσημο ελληνικό κράτος. Οι ιθαγενείς γυναίκες, συνεχίζει, έχουν σώματα Καρυάτιδων και πρόσωπα σκαλισμένα σε ξανθό χαλκό[593]. Παρά τα εγκωμιαστικά της σχόλια, όμως, εμφανής είναι η διαφορά ανάμεσα στο μαύρο-μελαψό δέρμα και τον ξανθό (εξευγενισμένο) χαλκό, με τα αντιμεταθετικά στοιχεία του στρουκτουραλισμού ξανά παρόντα.

---

[591]. Ανώνυμο, «Αποδημήτου αναμνήσεις», *Πανδώρα*, 324, τ. ΙΔ΄, 1863, σ. 303.
[592]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι πρώται εντυπώσεις μου από την Αίγυπτον», *Εφημερίς των Κυριών,* 939, 1908, σ. 8.
[593]. Ό.π., σ. 9.

Παρά τα ευμενή σχόλια της Παρρέν, ο τρόπος απόδοσης των Ανατολισσών στους δρόμους της πόλης του Καΐρου είναι υποδεέστερος σε σχέση με τις γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων της Δύσης, όπως αναλύονται στο κεφ. Γ 1.1. Έτσι, σε μια εικόνα στην «Πανδώρα» (Εικόνα 371) γίνεται μνεία στην αγορά και στους εμπορικούς δρόμους της πόλης, καθώς απεικονίζονται δύο μαγαζιά: ένα κουρείο κι ένα παραδοσιακό αιγυπτιακό καφεπωλείο. Η γυναίκα που εμφανίζεται στην είσοδο του μαγαζιού μοιάζει με σκιά σε γκρι χρώμα, έναν τόνο ανοιχτότερο από τον τοίχο του καφενείου. Στέκεται φορώντας μπούργκα, μαντήλα και φερετζέ. Με τον τρόπο αυτό, ο δημιουργός τονίζει την παρουσία μιας γυναίκας σε έναν χώρο καθαρά ανδροκρατούμενο. Κατά τα άλλα, δίνεται η εντύπωση της ρυπαρότητας και της πενίας, όπως προβάλλονται στο άρθρο για τη ζωή στο Κάιρο.

Όταν οι εικόνες αφορούν τις πιο μακρινές «άλλες», τις μη Δυτικές (π.χ., από την Ινδία, την Κεντρική Ασία, την Αφρική), το μοτίβο αλλάζει. Για παράδειγμα, σε φωτογραφία που δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1900 απεικονίζεται η σύζυγος ενός εμπόρου με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη και τόπο κατοικίας τους τη Σιβηρία (Εικόνα 372). Φωτογραφίζονται πάνω σε ένα έλκηθρο στις χιονισμένες σιβηρικές εκτάσεις. Εκείνη είναι σκεπασμένη με μια γούνα, χωρίς να διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της και τα όποια άλλα ενδυματολογικά της στοιχεία. Το μόνο που προδίδει το βιολογικό της φύλο είναι μια τούφα από μακριά μαλλιά που πέφτει στο πρόσωπό της. Δεν κάθεται απλώς δίπλα στον άνδρα της απολαμβάνοντας τη διαδρομή. Διατηρεί ενεργητικότερο ρόλο, κρατώντας το καμουτσίκι και χτυπώντας τα σκυλιά στην πρώτη εικόνα και τους ταράνδους στη δεύτερη, προκειμένου να τρέξουν γρηγορότερα.

Επικρατούσαν, κατά τον συντάκτη του άρθρου, στη Σιβηρία «περιεργότατα ήθη και έθιμα»[594], όπως η ανάθεση βαριών εργασιών στις γυναίκες εις βάρος της ενασχόλησής τους με τη φροντίδα των παιδιών. Η έμφαση, λοιπόν, δίνεται στο διαφορετικό, το απομακρυσμένο, το εξωτικό και το υποδεέστερο των πολιτισμών αυτών σε σχέση με τον δυτικό. Προβάλλονται, επίσης, τα στοιχεία του χυδαίου και ανήθικου, του πρόχειρου και ανοργάνωτου, του αφελούς και απολίτιστου, σε σχέση πάντα με τις Δυτικές, που θεωρούνταν καθ' όλα πολιτισμένες. Δίνεται, λοιπόν, για άλλη μία φορά το

[594]. Γεράσιμος Ιγγλέσης, «Περί Σιβηρίας», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 15, 1900, σ. 372.

μήνυμα της διαφοράς μεταξύ των πολιτισμένων Δυτικών κυριών και των άξεστων και υποδεέστερων μη Δυτικών, «άλλων» γυναικών. Υπογραμμίζεται η διαφορά μεταξύ τους, εστιάζοντας στη δημιουργία στερεοτύπων διασπασμένων στα δύο αντιθετικά στοιχεία του καλού και του κακού[595].

Ειδικότερα οι γυναίκες της μαύρης φυλής παρουσιάζονται μαυριδερές και αποκρουστικές στην όψη, με μεγάλες μύτες και χείλη φουσκωτά, σε «αντίθετη μορφή από την αυτο-εικόνα του [Ευρωπαίου] θεατή»[596]. Θα σταθούμε ιδιαίτερα στην απόδοση του μαύρου χρώματος, του δέρματος, που αποδίδεται με μαύρες μικρές και κοφτές οριζόντιες γραμμές ή μικρές κυψελίδες, στοχεύοντας στη διαφοροποίηση από τη λεία και αψεγάδιαστη επιδερμίδα των λευκών. Δεν λείπουν, φυσικά, και τα αρνητικά ή ρατσιστικά σχόλια εις βάρος τους: υποστηρίζουν ότι η αισθητική τους υπολείπεται των κομψών Ευρωπαίων, ακολουθώντας περίεργα και πρωτόγονα αρχέτυπα, και το πρόσωπό τους υστερεί σε συμμετρία συγκριτικά με την «καυκασική φυλή»[597]. Διατυπώνουν ρατσιστικά σχόλια για το μαύρο χρώμα του δέρματος, θεωρώντας πως διέθεταν και συνήθειες αποκτηνωτικές, κανιβαλιστικές, βάρβαρες, ενώ συχνοί είναι και οι υπαινιγμοί για την ελλιπή σεμνότητα, την ηθική αθλιότητα με το «ελαφρύ» ντύσιμό τους, όμοια με τις γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων της Δύσης.

Από τις λίγες περιπτώσεις θετικής αντιμετώπισης των «άλλων» είναι εκείνες που αφορούν στους μαύρους της Αμερικής, από το 1852 και μετά. Ήταν τότε που συντελέστηκε η έκδοση του βιβλίου της Χάριετ Στόου «Η Καλύβα του Μπάρμπα-Θωμά». Εντοπίζεται μια αργή μεταστροφή του κλίματος, που συμβάλλει σημαντικά στην αλλαγή της συμπεριφοράς απέναντι στους Αφροαμερικανούς και τη δουλεία στις ΗΠΑ. Μια στάση συμπαράστασης στα δεινά που είχαν υποστεί και αντίδρασης απέναντι στους λευκούς Αμερικανούς του Νότου, κυρίως, που την εφάρμοζαν. Η τάση αυτή ήταν εμφανής και στους καλλιτέχνες, όπως οι χαράκτες, που επεδίωκαν να αποδώσουν τη φρίκη της δουλείας. Διατηρούσαν πιο συμπαθητική στάση απέναντι στη μαύρη φυλή, δημιουργώντας έργα με λιγότερο στερεοτυπικό χαρακτήρα.

Μία τέτοια εικόνα δημοσιεύονται στην «Πανδώρα» (Εικόνα 373), όπου βλέπουμε τις γυναίκες της μαύρης φυλής, σε άθλια κατάσταση και περιβολή, να κακοποιούνται

---

[595]. Stuart Hall, ό.π., σ. 448.
[596]. Peter Burke, ό.π., σ. 158-159.
[597]. Ανώνυμο, «Ταϊτίς», *Πανδώρα*, 44, τομ. Β΄, 1852, σ. 1.057.

σωματικά από τους λευκούς. Παρίστανται, μάλιστα, και λευκές, με ωραία και κομψά ευρωπαϊκά ρούχα, που παρακολουθούν απαθείς τη σκηνή. Εκπλήσσουν, επίσης, τα σχόλια του αρθρογράφου, που τις ονομάζει «εμπορεύματα», αναφερόμενος στη συνήθεια των αγοραστών να ελέγχουν «με λεπτομέρεια τον δούλο ή τη δούλα παρατηρώντας τους οφθαλμούς και τα δόντια τους, σαν να ήταν άλογα»[598]. Και στο έργο του Ιωάν. Πλατύ στην «Πανδώρα» (Εικόνα 374) εντοπίζουμε γυναίκες και άνδρες της μαύρης φυλής στη συγκομιδή βαμβακιού στην Αμερική. Μας εντυπωσιάζει η επιλογή του θέματος των μαύρων εργατών της Αμερικής, που εκπονούν σκληρή γεωργική εργασία υπό τον έλεγχο λευκών επιστατών, στη δεξιά πλευρά του κάδρου. Ειδικότερα σε ό,τι αφορά στις γυναίκες, διακρίνουμε, σε πρώτο πλάνο, τρεις να μαζεύουν βαμβάκι τοποθετώντας το σε μεγάλα κοφίνια. Δουλεύουν συλλογικά, με τους άνδρες να έχουν επωμισθεί το κουβάλημα. Για άλλη μία φορά, η απασχόληση των γυναικών στον πρωτογενή τομέα, σχεδόν επί ίσοις όροις με τους άνδρες, μας φέρνει στο μυαλό την πιο ελεύθερη σχέση των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων με την εργασία.

Σε ό,τι αφορά στην Άπω Ανατολή, εμπεριέχονται στο «Άστυ» μια ξυλογραφία του Οδυσσέα Φωκά (Εικόνα 375) και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», φωτοτσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη, (Εικόνα 376) φιγούρες γυναικών από την Ιαπωνία. Στην πρώτη η γυναίκα παρακολουθεί με ενδιαφέρον τη σκηνή της εκτέλεσης διά του απαγχονισμού ενός άνδρα, που εκτυλίσσεται εμπρός της. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι το μήνυμα της σκληρότητας και της ωμότητας του πολιτισμού της Ιαπωνίας, μιας χώρας της Άπω Ανατολής. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, για άλλη μία φορά, τις δυτικές αντιλήψεις (ας μην ξεχνάμε πως ο Φωκάς έζησε κι εργάστηκε για πολλά χρόνια στη Γαλλία) για την πολιτισμική υστέρηση των μη Δυτικών «άλλων». Στην εικόνα του «Ημερολογίου» οι Γιαπωνέζες φορούν τις παραδοσιακές τους φορεσιές. Ο τρόπος που απεικονίζονται προβάλλει τα ήθη, τα πρότυπα, τις παραδόσεις και τις συνήθειές τους. Διαφορετικά από τα ευρωπαϊκά, χαρακτηρίζονται ως εξωτικά και περίεργα, με παγιωμένη την αντίληψη πως η ανάπτυξή τους θα επέλθει μόνο μέσω του εξευρωπαϊσμού τους.

Βέβαια, στα έργα ζωγραφικής, όπως αυτό του Ιταλού L. Grocio (Εικόνα 377) που δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», το 1910, με θέμα μια σκηνή από τη μαυριτανική ζωή, στον τρόπο απόδοσης των «άλλων»

---

[598]. Ανώνυμο, «Πώλησις δούλων», *Πανδώρα*, 268, τ. ΙΒ΄, 1861, σ. 85.

μακρινών γυναικών υπερισχύει η ρομαντική-κλασικιστική τάση. Τέσσερις άντρες παίζουν μουσική και μια γυναίκα χορεύει στην εξωτερική αυλή ενός παλατιού, με αρχαιοελληνικά στοιχεία στην πρόσοψή του και εμφανή τα στοιχεία του κλασικισμού. Είναι παρόντα, επίσης, τα στοιχεία του ρομαντισμού, με την προσκόλληση στα περιγραφικά και αφηγηματικά στοιχεία -στα ενδύματα ιδιαίτερα της γυναίκας- και στην απόδοση του περιβάλλοντος χώρου. Ταυτόχρονα, δίνεται βαρύτητα στη φαντασία, στο συναίσθημα και στον ψυχισμό. Παρούσα είναι και η στερεοτυπική πρόσληψη του ανατολίτικου πολιτισμού και τρόπου ζωής. Με εμφανείς τη νωχελικότητα και την απραξία, οι φιγούρες εμφανίζονται να γλεντούν και να τεμπελιάζουν πάνω σε παχιά χαλιά, με παρόντα κι άλλα ανατολίτικα στοιχεία, όπως τα πέπλα, τα τουρμπάνια, τα σανδάλια και τα γυμνά πόδια.

Αντιθέτα, στην «Ευτέρπη», στο έργο «Άγαρ και Ισμαήλ» του Antoine-Laurent Castellan (Γαστλάκη), που εκτέθηκε στην Έκθεση της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου το 1843, ο καλλιτέχνης αποδίδει τον «ανατολικό χαρακτήρα»[599] των προσώπων με φυσικότητα, παρόλο που προηγείται κατά πολύ χρονικά του προηγούμενου (Εικόνα 378). Προσεγγίζει με δεξιοτεχνία τον πόνο της μάνας, της Άγαρ, που προσπαθεί να σώσει από τον θάνατο τον γιο της, Ισμαήλ, στην έρημο, δίνοντάς του νερό από ένα πηγάδι που της φανέρωσε ο Θεός. Ακολουθεί, λοιπόν, την τεχνική πολλών δημιουργών που απέφευγαν την κωμικοποίηση των χαμηλών στρωμάτων στην Τέχνη. Ίσως σε αυτό να έπαιξε σημαντικό ρόλο το θρησκευτικό περιεχόμενο του έργου, που επέβαλλε τη σοβαρότητα και τον σεβασμό.

[599]. Ανώνυμο, «Άγαρ και Ισμαήλ», *Ευτέρπη*, 2, τ. ΣΤ΄, 1852, σ. 43.

Γ 1.5. Συγκρίνοντας την εικόνα της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης με τις υποδεέστερες διαφορετικές «άλλες»

Η ελληνική κοινωνία, ακολουθούσε την τακτική της πολιτικής και κοινωνικής οργάνωσης της Δύσης (που στηρίχτηκε στην εκβιομηχάνιση και την καπιταλιστική οικονομική ανάπτυξη), φιλοδοξώντας να συμπεριληφθεί στις λεγόμενες δυτικές κοινωνίες (όπως αναλύεται διεξοδικά στο Α' Μέρος της διατριβής).

Βέβαια, η εξέλιξη από την παραδοσιακή γεωργική κοινωνία στη νεωτερική βιομηχανική, όπως αποτυπώνεται και στην εικονογραφία, δεν ήταν μια ευθύγραμμη διαδικασία. Οι περισσότερες εικόνες αποδίδουν τις γυναίκες των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων (από τον εργατικό ή τον αγροτικό τομέα) ως μορφές άσχημες με άκομψο και χοντροκομμένο ντύσιμο. Όπως περίπου αντιμετωπίζονταν οι λόγιες κατά τα πρώτα έτη έκδοσης των μελετώμενων εντύπων, πριν από το 1900, και γενικότερα οι λόγιες πρωτοστάτριες του φεμινιστικού κινήματος, όπως η Μισέλ Λουίζ (βλ. κεφ. Β2). Τις αντιμετώπιζαν, δηλαδή, στο πλαίσιο της αρνητικής και σαρκαστικής αναπαράστασης, ως όντα παράξενα, γελοία, κτηνώδη, απολίτιστα και βλακώδη, φτάνοντας στον εξανδρισμό και τη λοιδορία τους.

Ο εξανδρισμός τους, θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε, λάμβανε μια θετικότερη διάσταση όταν αφορούσε στην προσφορά τους στην πατρίδα. Ιδιαίτερα κατά τις εμπόλεμες περιόδους, υιοθετούσαν μια περιβολή ανδροπρεπή, ντυμένες με μαύρα ή σοβαρά ενδύματα, όμοια με τις λόγιες-διανοούμενες. Το βλέμμα τους τότε εξέπεμπε σιγουριά, σθένος, λεβεντιά και αποφασιστικότητα που αντλούσαν από την αγάπη για την πατρίδα. Αντίθετα με τις λόγιες, που ενστερνίζονταν τον ανδρικό τρόπο συμπεριφοράς και ντυσίματος, για να γίνουν αποδεκτές σε διάφορους ανδροκρατούμενους χώρους και εργασιακούς τομείς.

Σιγά-σιγά, ωστόσο, η κωμικοποίησή τους ελαττωνόταν, καθώς αντιμετωπίζονταν με περισσότερο σεβασμό, ειλικρίνεια και αλήθεια. Σε μια περίοδο (που ορίζεται χρονικά από το 1847 και μετά) όπου η βιομηχανοποίηση και η αστικοποίηση απείλησαν την παραδοσιακή τάξη των χωρικών, οι τελευταίοι εξιδανικεύτηκαν, με το βάρος να πέφτει στην αναφορά στα έθιμα και τα ενδύματά τους. Άρχισαν, λοιπόν, να αποδίδονται με θετικότερη χροιά και αξιοπρέπεια. Η τελευταία, άλλωστε, αποτελεί έναν από τους πιο

συνηθισμένους χαρακτηρισμούς υπέρ των λογίων στα άρθρα, όταν έσπευδαν οι αρθρογράφοι (γυναίκες κυρίως) να αποκαταστήσουν και να στρογγυλοποιήσουν την αρνητική εικόνα τους.

Γενικότερα, πάντως, αποδεικνυόταν το ενδιαφέρον αρκετών δημιουργών των εικόνων για την καθημερινή-πραγματική ζωή των χαμηλών στρωμάτων. Ειδικότερα σε ό,τι αφορά στις συμβάσεις και στους κανόνες ηθικής που προσδιόριζαν τον καθημερινό τους βίο, όπως διακρίνουμε στις εικόνες τους, απολάμβαναν μεγαλύτερη ελευθερία συγκριτικά με τις διανοούμενες-λόγιες, που όφειλαν να είναι συγκρατημένες και τυπικές. Η ηθική τους (ιδιαίτερα των γυναικών της υπαίθρου) θεωρούνταν επιλήψιμη, με περισσότερη χαλαρότητα και τολμηρότητα στο ντύσιμό τους. Είναι πιο απελευθερωμένες, προβάλλοντας ιδιαίτερα την αφέλεια και την αυθεντικότητά τους. Τα μαλλιά τους ανεμίζουν ελεύθερα, σε αντιπαραβολή με τον στημένο και απόλυτα στυλιζαρισμένο κότσο των λογίων, ενώ το σώμα τους βρίσκεται σε διαρκή κίνηση.

Οι χωρικές, ειδικότερα, αποδίδονται με σεβασμό, σταθερότητα, σοβαρότητα και ρεαλισμό. Τα ρούχα τους είναι φτωχικά, ταπεινά και φθαρμένα, όπως αρμόζει στον τρόπο ζωής τους. Σε πολλά χαρακτικά, βέβαια, τις συναντούμε με τις παραδοσιακές φορεσιές του τόπου τους. Η χρήση τους εξυπηρετούσε, πέρα από τις καθαρά ενδυματολογικές ανάγκες, και άλλον έναν σκοπό: επιδιωκόταν η αναβίωση της κληρονομιάς του παρελθόντος και η ανάδειξη της συνέχισης των αρχαίων ελληνικών εθίμων στον νεοελληνικό πολιτισμό. Τον ίδιο ακριβώς σκοπό που εξυπηρετούσε και η αναπαράσταση πολλών νεαρών μαθητριών παρθεναγωγείων και μελλοντικών λογίων. Χόρευαν φορώντας τις ελληνικές παραδοσιακές φορεσιές σε γιορτές που διοργανώνονταν από γυναικείους οργανισμούς ή σωματεία, όπως το Λύκειο των Ελληνίδων.

Ιδιαίτερα αναφορικά με τις χωρικές που εργάζονται στα κτήματα (τις αγρότισσες), δίνεται έμφαση στην εργασία τους υπό πολύ δύσκολες συνθήκες. Είναι απλές και λιτές, όμοια με τις απλές λόγιες και τις φτωχές δασκάλες. Είναι, εντούτοις, πιο απελευθερωμένες, εκφράζοντας ανοιχτά τα συναισθήματά τους. Απέχουν, έτσι, από την αυστηρότητα της εικόνας των λογίων, που έως περίπου το 1900 όφειλαν να είναι ιδιαίτερα προσεγμένες και σοβαρές, να έχουν δωρική ενδυμασία και απόλυτα στυλιζαρισμένο χτένισμα. Διαφέρουν, όμως, και από την εικόνα των λογίων από το

1900 και μετά, που εξακολουθούσαν -παρά την προοδευτικότητα που παρουσίασαν- να αποδίδονται ως σεμνές, φρόνιμες και κόσμια ενδεδυμένες, με μέτρο και καλαισθησία. Διαφέρουν, τελικά, και από τις πιο ελεύθερες -και ίσως λίγο πομπώδεις- αστές λόγιες, που εμπλούτιζαν το ντύσιμό τους με αξεσουάρ και άλλες ενδυματολογικές λεπτομέρειες.

Επιπλέον, και οι πλανόδιες εμπόρισσες στους δρόμους της πόλης άρχισαν να απεικονίζονται με σεβασμό και ρεαλισμό. Η στάση και οι εκφράσεις των προσώπων τους δείχνουν ευθύτητα και αμεσότητα, χωρίς ενδοιασμούς ως προς την έκφραση των συναισθημάτων τους. Βρισκόμενες σε συνεχή κίνηση, απέχουν πολύ από το απόλυτο μέτρο και τη συγκράτηση που χαρακτήριζε τις λόγιες, διανοούμενες και δασκάλες. Θα εξαιρέσουμε, φυσικά, τις μαθήτριες και τις εκκολαπτόμενες λόγιες, που αναπαρίστανται σε άνετη στάση και φυσική κίνηση κατά τη συμμετοχή τους σε χορούς, γιορτές και εκδηλώσεις του Λυκείου των Ελληνίδων. Ωστόσο, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που η περιβολή τους είναι εξανδρισμένη και συντηρητική, προκειμένου να υποτιμώνται και να λοιδορούνται, όμοια και πάλι με τις λόγιες φεμινίστριες, όπως αποδίδονται (για παράδειγμα, στο «Άστυ» ή την «Ευτέρπη») κατά τα πρώιμα χρόνια της αναπαράστασής τους στα έντυπα.

Η εικόνα των εργατριών, από την άλλη πλευρά, φέρει αρκετά κοινά στοιχεία με εκείνη των λογίων-διανοουμένων, και είναι πληκτική, απλή, δωρική. Το ντύσιμό τους, για την ακρίβεια, φέρει στοιχεία από το βαρύ και «πένθιμο», λόγω των σκούρων χρωματικών συνδυασμών, ντύσιμο της βικτωριανής μόδας[600]. Δεν είναι, βέβαια, τυχαίο, αφού η βιομηχανία στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης αναπτύχθηκε κατά τη βικτωριανή περίοδο. Οι γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων, στο βαθμό που η οικονομική τους κατάσταση το επέτρεπε, ενστερνίσθηκαν τον βικτωριανό συρμό και τον ακολούθησαν. Ταυτόχρονα, όμοια με τις φτωχές δασκάλες, αναπαρίστανται να εργάζονται ή να ζουν υπό άθλιες συνθήκες, σε περιβάλλοντα πληκτικά και ψυχρά.

Τα εργαζόμενα κορίτσια στα σπίτια των πλούσιων αστών απεικονίζονται, επίσης, φτωχικά ντυμένα, άσχημα και εξαθλιωμένα. Προβάλλεται ιδιαίτερα το χαμηλό μορφωτικό και πολιτισμικό τους επίπεδο. Τονίζεται, ακόμα, η αμφίβολη και χαλαρή ηθική των υπηρετριών και η σύναψη ερωτικών σχέσεων τους με το άλλο φύλο. Την ίδια

[600]. Χριστίνα Σανούδου, «Η πένθιμη μόδα της βικτωριανής εποχής», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 26 Ιουλίου 2014. https://www.kathimerini.gr/culture/arts/777634/i-penthimi-moda-tis-viktorianis-epochis/

στιγμή, η έξοδος των κοριτσιών των ανώτερων στρωμάτων (συμπεριλαμβανομένων των λογίων) χωρίς συνοδεία θεωρούνταν αδιανόητη. Εξαίρεση αποτελούν οι παραμάνες, που παρουσιάζονται ως πιο συμπαθητικές φιγούρες, ίσως λόγω της «συγγένειάς» τους με τις δασκάλες. Πολλές από τις τελευταίες, λόγω της ανεργίας που αντιμετώπιζαν (από το 1890 και μετά), απασχολούνταν ως «εσωτερικές παιδαγωγοί» σε σπίτια πλουσίων. Βέβαια, λίγο αργότερα, ιδιαίτερα από κάποιους συγκεκριμένους σκιτσογράφους (τους γελοιογράφους του «Έξω Ελληνισμού», την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη), η απόδοση του υπηρετικού προσωπικού γίνεται θετικότερη. Προβάλλονται στοιχεία όπως η εξυπνάδα, η διπλωματικότητα, η πίεση και η εκμετάλλευση που δέχονταν από τους πλούσιους κυρίους και κυρίες που υπηρετούσαν.

Θετικότερη είναι και η σκιτσογραφική απόδοση των γυναικών της υπαίθρου από τη Θάλεια Φλωρά. Αποτελούσαν προσφιλές θέμα σκιτσογράφησης για την ίδια. Τις αποδίδει με σεβασμό και ευαισθησία, ως εξευγενισμένες και απόλυτα σεβαστές φιγούρες, αποφεύγοντας την κωμικοποίησή τους.

Σε γενικές γραμμές, πάντως, η σάτιρα των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων στις σκιτσογραφίες-γελοιογραφίες παραμένει. Εμφανίζονται ως αντισεξουλικές, άσχημες, άκομψες, ιδιόρρυθμες, με αρρενωπά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο και στη στάση του σώματός τους. Κρύβεται βάρος τους ένα είδος χλευασμού. Αποδίδονται ως καρικατούρες. Άλλοτε είναι παχουλές με μεγάλο δυσανάλογο σώμα και άλλοτε αδύνατες, κακομοίρες και κατηφείς, με καμπούρα στην πλάτη και γαμψή μύτη. Άλλοτε, πάλι, εμφανίζονται ως όντα κατώτερα, παράξενα, μαραμένα και τρομακτικά, με σουβλερές μύτες και κυρτωμένα σώματα (όμοια με τις αντίστοιχες εικόνες-καρικατούρες των φτωχών διδασκαλισσών και λογίων γυναικών). Ωστόσο, διαφοροποιούνται από τις τελευταίες όταν αναπαρίστανται σε έξαλλη κατάσταση, με χυδαία συμπεριφορά και ευτελή εξωτερική εμφάνιση. Το κωμικό στοιχείο και η έλλειψη ευγένειας είναι εμφανή - συμπεριφορά που με δυσκολία θα συναντούσαμε στις συνετές λόγιες και διανοούμενες.

Ευτελής, στις γελοιογραφίες, είναι η εικόνα όχι μόνο των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων (των πόλων ή της υπαίθρου), αλλά και των «άλλων», των μη Δυτικών. Η σάτιρά τους γίνεται ιδιαίτερα καυστική όταν προσπαθούν να υιοθετήσουν την αισθητική και την εμφάνιση των ανώτερων τάξεων (μεταξύ των οποίων, φυσικά, και

των αστών λογίων). Με τίποτα δεν διακρίνονται για την κομψότητα και την καλλονή τους. Αντίθετα, προωθείται η πολιτισμική υστέρηση και η φτώχεια της κουλτούρας τους. Είναι παρόν το εξωτικό στοιχείο, που συμβαδίζει με τον οριενταλισμό των λαών της Ανατολής και αφορά σε στερεότυπα όπως η νωθρότητα, η τεμπελιά, η χαμηλή οξυδέρκεια και η ανατολίτικη πολυτέλεια. Το βλέμμα τους είναι απλανές και τα σώματά τους βρίσκονται σε πλήρη ακινησία. Η απουσία της κίνησης εκ μέρους τους, ωστόσο, έχει διαφορετική χροιά από την αντίστοιχη των λογίων: είναι συνυφασμένη με τη νωθρότητα και την αποχαύνωση, που στερεοτυπικά τις χαρακτηρίζουν, έναντι της σοβαρότητας, της τυπικότητας και της σταθερότητας των δεύτερων.

Με σκοτεινό βλέμμα, άσχημη έκφραση, σκληρά και αδρά χαρακτηριστικά αποδίδονται οι φτωχές «άλλες» από τις γειτονικές χώρες των Βαλκανίων (τη Βουλγαρία και την Αλβανία). Η ενδυμασία τους είναι δυσαρμονική, αυστηρή και άκαμπτη, σε τόνους του μαύρου, περίπου όπως των λογίων γυναικών πριν από το 1900. Εξίσου άσχημες είναι οι μορφές των πιο απομακρυσμένων «άλλων» γυναικών (από την Αφρική ή την Ασία). Η έμφαση δίνεται και πάλι στο διαφορετικό, το απομακρυσμένο, το εξωτικό και το υποδεέστερο στοιχείο των πολιτισμών τους σε σχέση με τον δυτικό. Παρόντες είναι, επίσης, οι υπαινιγμοί για την ελλιπή τους σεμνότητα και το ανήθικο ντύσιμό τους, όμοια με τις γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων της Δύσης. Κύρια, όμως, τονίζεται η διαφοροποίηση μεταξύ των πολιτισμένων και κομψών Δυτικών κυριών (όπου ανήκουν και οι λόγιες) και των άξεστων και υποδεέστερων μη Δυτικών, «άλλων» γυναικών. Αυτό, θα πρέπει να σημειώσουμε, ισχύει όχι μόνο στις σκιτσογραφίες, αλλά και στα έργα χαρακτικής και τις φωτογραφίες.

Σε ό,τι αφορά, λοιπόν, στις φωτογραφίες, επανερχόμαστε και πάλι στον σεβασμό του τρόπου ζωής των χαμηλών στρωμάτων. Η λοιδορία εις βάρος τους απουσιάζει και οι συμβάσεις καταργούνται. Τα μαλλιά τους δεν είναι απόλυτα τραβηγμένα πίσω, αλλά πιο χαλαρά. Στο ντύσιμό τους κυριαρχεί το μαύρο χρώμα ή το παραδοσιακό στοιχείο. Ωστόσο, σε σχέση με τα έργα χαρακτικής, η χρήση των παραδοσιακών φορεσιών στις φωτογραφιζομένες εξυπηρετεί ανοιχτά και ακόμα έναν στόχο: Αποσκοπεί στην ανάδειξη της ελληνικής τους ταυτότητας, την έξαρση του εθνικού τους φρονήματος και της ελληνικότητας των προς προσάρτηση στην Ελλάδα περιοχών όπου ζούσαν. Ο τρόπος που ποζάρουν στον φακό δείχνει αμηχανία, αλλά ταυτόχρονα προβάλλει την

αξιοπρέπεια και την αυθεντικότητά τους. Δεν διστάζουν να εκφράσουν τα συναισθήματά τους έντονα και μακριά από τις τυπικότητες και τις συμβάσεις, σε αντίθεση με τις λόγιες. Σε ορισμένες φωτογραφίες, μάλιστα, τροποποιείται ακόμα και η αντίληψη για τη χαμηλή ηθική τους. Αναπαρίστανται να διατηρούν μια πιο διαχυτική στάση με το άλλο φύλο, με την απουσία όμως κάθε ίχνους προκλητικότητας εκ μέρους τους.

Δεν λείπουν, βέβαια, και οι περιπτώσεις όπου μοιάζουν με κέρινες και παγωμένες μορφές. Αυτό συμβαίνει περισσότερο όταν υιοθετούν την περιβολή των ανώτερων στρωμάτων. Τότε η εικόνα τους γίνεται ψυχρή και το ντύσιμό τους συντηρητικό, θυμίζοντας το αντίστοιχο των λογίων. Αποποιούμενες την ενδυμασία του τόπου τους, ποζάρουν σοβαρές, σχεδόν αγέλαστες, ενώ η επισημότητα αντικαθιστά την αφέλεια, τη χάρη και τον αυθορμητισμό τους.

Στη ζωγραφική, τέλος, ευδιάκριτη είναι η πιο ρομαντική άποψη της ζωής των λαϊκών στρωμάτων, φτάνοντας στο άλλο άκρο, της εξιδανίκευσης, που συναντούμε και στις αστές λόγιες-διανοούμενες. Οι μορφές είναι στρογγυλοποιημένες και ωραιοποιημένες. Ειδικότερα στα έργα θρησκευτικού περιεχομένου της ηθογραφικής ζωγραφικής, οι γυναικείες μορφές παρουσιάζονται με περισσή ευπρέπεια, εγκράτεια και αθωότητα. Εξαίρεση αποτελεί η απεικόνιση των γυμνών μερών των σωμάτων των λαϊκών στρωμάτων, κάτι εντελώς απαγορεύσιμο για τις συνετές και καθωσπρέπει λόγιες και δασκάλες. Η αναπαράστασή τους τότε μοιάζει να συμβαδίζει περισσότερο με τα άλλα είδη εικονογράφησης (τη χαρακτική και τις σκιτσογραφίες-γελοιογραφίες) με περισσότερο ρεαλισμό και τόλμη.

Βέβαια, όσο πιο πολύ οδεύουμε προς τα τελευταία έτη έκδοσης των δύο προοδευτικότερων εντύπων («Εφημερίδα των Κυριών» και «Εθνικόν Ημερολόγιον»), τόσο ρεαλιστικότερη γίνεται η απόδοση των χωρικών-αγροτισσών στη ζωγραφική. Αποδίδονται τότε ως άτομα σεβαστά και καθόλου κωμικά, με απλά και λιτά ρούχα κατάλληλα για χειρονακτική εργασία. Πρόκειται για μορφές ασκητικές και λιτές, με σκούρα ρούχα και κεφαλομάντηλα, με κυρτά από την κούραση σώματα και αποστεωμένα πρόσωπα. Επιδιώκεται, δηλαδή, και στη ζωγραφική, η αναζήτηση της απλότητας, της ειλικρίνειας και της αυθεντικότητας της καθημερινής ζωής των γυναικών της υπαίθρου και του σκληρού αγώνα της επιβίωσής τους. Μια σκληρότητα

που τόσο γλαφυρά συναντήσαμε να περιγράφεται στο Β΄ Μέρος της παρούσας μελέτης, αφορώντας και στην καθημερινή ζωή και στις συνθήκες εργασίας των φτωχών διδασκαλισσών, των «φτωχών αστών», όπως χαρακτηριστικά τις αποκαλεί η Παρρέν.

Γ 2. Ο γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων

Γ 2.1. Ο αριστοκρατικός ονειρόκοσμος των κομψών κυριών της αστικής τάξης στην Ελλάδα και στις χώρες της Δύσης

Οι κομψές και καλαίσθητες αστές περνούσαν, βασικά, την άνετη ζωή τους μέσα στους τοίχους του πολυτελούς σπιτιού τους. Η ζωή τους περιστρεφόταν γύρω από τα του οίκου με βαθιά την πεποίθηση πως η πραγματική ευτυχία, ωφέλεια κι ευδαιμονία, για εκείνες, συντελούνταν εντός της οικιακής τους ζωής. Οι κύριες και βασικές τους ιδιότητες ήταν της συζύγου, της μητέρας και της οικοδέσποινας. Συχνά, βέβαια, διακρίνονταν και για άλλες ικανότητες (π.χ., οργανωτικές, επικοινωνιακές), τις οποίες, όμως, ασκούσαν πάντα στη σκιά του συζύγου τους. Στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» και στην «Εφημερίδα των Κυριών» δημοσιεύονται μια σειρά από εικόνες που δείχνουν τις πλούσιες συζύγους. Απεικονίζονται με την ακριβή ενδυμασία τους, με περιγραφική φλυαρία στις τρέσες, στα φτερά των καπέλων, στις πτυχές και στις δαντέλες. Στις περιπτώσεις, μάλιστα, που οι εικονιζόμενες υστερούν σε κάλλος (όπως οι Δέσποινα Βασιλειάδου και Ελένη Μισιρλή, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνες 379, 380) και η Σοφία Τρικούπη στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 381), οι συντάκτες σπεύδουν να αποκαταστήσουν την ισορροπία, κάνοντας λόγο για εμφάνιση «περικαλλή», με «γλυκύτητα μορφής» και «αγγελικό μειδίαμα»[601].

Εντύπωση, ωστόσο, προκαλεί η εικόνα της Εριέττα Καγιώ (Εικόνα 382), συζύγου του υπουργού Οικονομικών της Γαλλίας. Το 1914 σκότωσε τον συντάκτη της εφημερίδας «Figaro» επειδή διέβαλε, μέσω των άρθρων του, τον σύζυγό της για οικονομικές ατασθαλίες. Η εικόνα, κατά τα άλλα, αναπαραγωγή του Κ. Κόλμαν, την απεικονίζει με ωραίο βραδινό ντύσιμο, ανοιχτό ντεκολτέ και τιάρα στα μαλλιά. Πέρα από την αναγραφή του ονόματός της στη λεζάντα, δεν περιέχονται επιπλέον πληροφορίες σε κάποιο συναφές άρθρο. Μοιάζει, δηλαδή, να αποσιωπάται το γεγονός της πράξης της δολοφονίας, οδηγώντας μας στη σκέψη πως ο Τύπος και τα έντυπα -η «Εφημερίς των Κυριών», στην προκειμένη περίπτωση- διάκεινται θετικά υπέρ των

[601]. Ανώνυμο, «Νεκρολογία Ελένη Ν. Μισυρλή», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 23, 1908, σ. 289-290.

γυναικών της αστικής τάξης, από όπου προέρχονταν και οι συνεργάτες/τιδές τους.

Πολύ συχνά βλέπουμε τις αστές, όπως τη Μαρή Σουρή, σύζυγο του Γεωργίου Σουρή, στο «Ημερολόγιον» (Εικόνα 383), να στέκονται -όμοια με τις λόγιες (βλ. κεφ. Β2)- πίσω από ένα έπιπλο ή αντικείμενο. Λειτουργεί ως μέσο οριοθέτησης του χώρου και της εξέλιξής τους ή ως μέσο απόκρυψής τους. Στις περιπτώσεις που στέκονται πλάι στον σύζυγό τους, όπως η Έλλη Σουρή και η Δέσπω Συννεφιά στο «Ημερολόγιον» (Εικόνες 384, 385, αντίστοιχα), τα ζευγάρια διατηρούν μια τυπική στάση. Είτε δεν αγγίζονται είτε είναι αγκαλιασμένοι όσο το δυνατόν λιγότερο διαχυτικά, με τη μεταξύ τους οικειότητα να λείπει. Συνήθως εκδηλωτικότερος είναι ο σύζυγος, καθώς η έκφραση της σεξουαλικότητας, έστω και λανθάνουσας, θεωρούνταν επιτρεπτή μόνο στους άνδρες.

Πέρα από τα στενά όρια του σπιτιού συναντούμε τις αστές στις διάφορες εξόδους τους: σε μουσεία, αρχαιολογικούς χώρους, θεατρικές παραστάσεις, χοροεσπερίδες. Η πρόσβαση σε αυτά, από όπου αποκλείονταν τα χαμηλά στρώματα, αποτελούσε καθαρά δικό τους προνόμιο. Οι δημόσιες εμφανίσεις των Ευρωπαίων γυναικών των ανώτερων στρωμάτων στη δημόσια ζωή αυξήθηκαν τον 18ο αιώνα, κατά τη μεταβιομηχανική κοινωνία[602]. Συνήθως συνοδεύονταν, καθώς η εκεί αυθύπαρκτη παρουσία τους, μακριά από την επίβλεψη των άλλων, θεωρούνταν ανυπόστατη.

Με υψηλότερο μορφωτικό επίπεδο, έχοντας ευκολότερη πρόσβαση στην ακριβή δευτεροβάθμια εκπαίδευση, φρόντιζαν για τον παραπέρα εμπλουτισμό των γνώσεών τους από επισκέψεις σε αρχαιολογικούς χώρους, μουσεία ή ινστιτούτα. Στην «Ευτέρπη», λοιπόν, συναντούμε καλαίσθητες κυρίες από την Αγγλία να επισκέπτονται ένα μουσείο φυσικής ιστορίας (Εικόνα 386). Στην Ελλάδα («Ευτέρπη», 1852, τευχ. 4) μια ομάδα «χαριεστέρων κυριών»[603] βρίσκονται στον ναό του Δία στην Αθήνα (Εικόνα 387). Κυρίες με κρινολίνα και φαρδιά φορέματα περιδιαβαίνουν στους διαδρόμους του Βρετανικού Μουσείου (Εικόνα 388). Στο Παρίσι παρίστανται στη διενέργεια πειράματος από τον Κ. Φουκώ συνοδεύοντας τους συζύγους τους (Εικόνα 389).

Άλλες φορές, πάλι, απολαμβάνουν τη βόλτα τους πάνω σε γόνδολες στα κανάλια της Βενετίας (Εικόνα 390) ή περπατούν στην Αγ. Πετρούπολη της Ρωσίας ή στην πλατεία Κρεμλίνου στη Μόσχα (Εικόνες 391, 392), φορώντας ρούχα περιπάτου: μακριά και σεμνά φορέματα, καπέλα και μακριά παλτό. Το ίδιο ισχύει στη φωτογραφία από την

602. Peter Burke, ό.π., σ. 135.
603. Γοργίας, «Έργα και ημέραι», *Ευτέρπη*, τ. 4, 1852, σ. 91.

πλατεία της Ζακύνθου (Εικόνα 393) και τους κήπους της βίλας Del Castello στο έργο ζωγραφικής «Τοποθεσία Αγροκηπίου εν Φλωρεντία» του Victor Joly (Εικόνα 394).

Συχνή ήταν η παρουσία τους, καθ' όλα κομψή και πολυτελή βέβαια, και στην εκκλησία για την εκτέλεση των θρησκευτικών τους καθηκόντων. Έτσι, από το Λονδίνο προέρχεται η εικόνα που δείχνει την ελληνική εκκλησία της παροικίας των ομογενών «εν μέσω του άστεως»[604] (Εικόνα 395). Στο εσωτερικό της διακρίνεται ένα ζευγάρι ελληνικής καταγωγής που ανήκει, προφανώς, στην ανώτερη αστική τάξη της αγγλικής κοινωνίας. Ομοίως, στη ρωσική εκκλησία στο Παρίσι διακρίνουμε αρκετούς «οπαδούς της Ανατολικής Εκκλησίας»[605] (Εικόνα 396), μεταξύ των οποίων και αρκετές αστές ελληνικής καταγωγής.

Οι αστές απεικονίζονται, επίσης, κατά την επίσκεψή τους σε διάφορους χώρους ή ταξιδιωτικούς προορισμούς. Τη δεδομένη περίοδο, άλλωστε, η διεξαγωγή ταξιδιών για ευχαρίστηση, αναψυχή ή επαγγελματικούς λόγους (των ανδρών, φυσικά) πραγματοποιούνταν μόνο από τους ανήκοντες στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Τέτοιου είδους εικόνες συναντούμε στην «Πανδώρα» όπου απεικονίζονται προορισμοί όπως η Βιέννη και η Τεργέστη (Εικόνα 397).

Ακόμα, διακρίνουμε τις αστές να συμμετέχουν σε γιορτές ή εκδηλώσεις η οργάνωση των οποίων αφορούσε, και πάλι, αποκλειστικά την τάξη τους. Στην «Πανδώρα» μια ομάδα αστών γυναικών επιβαίνει σε γαλλικό πολεμικό πλοίο για να παραστούν σε περίλαμπρη γιορτή που διεξαγόταν προς τιμήν τους (Εικόνα 398). Συναντούμε, επίσης, τις κυρίες να παρακολουθούν θεατρικές παραστάσεις και θεάματα. Κάποιες, λοιπόν, ετοιμάζονται για την παρακολούθηση μιας εξ αυτών σε ένα πλευστό θέατρο στην Αμερική (Εικόνα 399).

Βέβαια, κατά τις εξόδους τους δεν απέφευγαν το υπερβολικά φορτωμένο ντύσιμο, φτάνοντας, συχνά, στη φλυαρία. Άλλωστε, οι ίδιες δεν έκρυβαν το ενδιαφέρον τους για τη μόδα. Ήδη από πολύ νωρίς, μόλις το 1851 (Εικόνα 400), κυρίες της «καλής» λονδρέζικης κοινωνίας σπεύδουν να παρατηρήσουν, με πολύ ενδιαφέρον, μια διαφήμιση καταστήματος καπέλων, περιφερόμενη στην πόλη, από ένα είδος άμαξας. Στη νεωτερική ελληνική κοινωνία όλοι οι συρμοί προέρχονταν από τις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις, από όπου κι επιβάλλονταν. Οι Ελληνίδες αστές επεδίωκαν να φορούν

---

604. Ανώνυμο, «Οδοιπορικαί αναμνήσεις»..., σ. 1.031.
605. Ανώνυμο, «Ρωσική εκκλησία εν Παρισίοις»..., σ. 444.

«ενδύματα του τελευταίου συρμού των Παρισίων» (Εικόνα 401), τις κολεξιόν των οποίων παρακολουθούσαν στον Τύπο, μεταξύ των οποίων και στα έντυπα της παρούσας μελέτης. Αυτά, προς «χάριν των αναγνωστριών» και για ευχαρίστησή τους, δημοσίευαν καλλιτεχνικές παρισινές ενδυμασίες του τελευταίου συρμού. Πάντως, είναι ενδιαφέρον πως η «Εφημερίς των Κυριών», έντυπο καθαρά γυναικείο, καθυστέρησε αρκετά ως προς την ενημέρωση του αναγνωστικού (γυναικείου) κοινού της γύρω από τα θέματα της μόδας. Ξεκινά μόλις το 1900 (τευχ. 630) σε ειδικά αφιερωμένη στήλη, ενώ η πλειονότητα των σχετικών άρθρων δημοσιεύεται από το 1908 και μετά, με την ταυτόχρονη δημοσίευση της πρώτης εικόνας για τη μόδα. Γενικότερα οι εικόνες της περιείχαν ενδύματα που απευθύνονταν στις αστές. Ως προς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, κινούνται στα γνωστά συμβατικά στοιχεία της δυτικής τέχνης: διακοσμητική διάθεση, περιγραφικές λεπτομέρειες, λεπτολόγα πτυχολογία στις δαντέλες, τέλειες ευθείες και οριζόντιες γραμμές, αναζήτηση του κάλλους. Πληθώρα κοσμημάτων και αξεσουάρ (καπέλα, ομπρελίνα, βεντάλιες) και άλλα ακριβά υλικά και υφάσματα (σκαλισμένο μέταλλο, γούνες, μεταξωτές εσάρπες, γυαλισμένα δερμάτινα παπούτσια) υποδεικνύουν την πολυτέλεια. Μαζί με τη μεγαλοπρέπεια, υποβάλλονται εξίσου από το φόντο των εικόνων, παραπέμποντας σε πλούσια αστικά περιβάλλοντα (Εικόνα 402).

Οι Αθηναίες αστές προμηθεύονταν όλα τα ενδύματα και τα αξεσουάρ σε τσουχτερές τιμές από τα σικ εμπορικά καταστήματα της Ερμού ή τα παράγγελναν σε φημισμένες ράφτρες και καπελούδες. Σύμφωνα με τον πρέσβη των Ηνωμένων Πολιτειών, πολλά καταστήματα της ελληνικής πρωτεύουσας ανταγωνίζονταν επάξια το «Παλαί Ρουαγιάλ» στο Παρίσι[606]. Ένα τέτοιο μεγάλο εμπορικό κατάστημα «κομψοτεχνημάτων και καλλιτεχνικών αντικειμένων»[607] ανήκε στον κ. Μάφαρτ. Στο «Άστυ» (Εικόνα 403) απεικονίζεται με τη σύζυγό του, η οποία φέρει όλα τα χαρακτηριστικά της τάξης της. Σε μια άλλη σκιτσογραφία, του 1888, (Εικόνα 404) δύο κυρίες συζητούν μεταξύ τους για τη φημισμένη παρισινή μοδίστρα Cardinal, που ήρθε στην Αθήνα.

Η προσέλκυση των υποψήφιων καταναλωτριών των καταστημάτων, πάντως, γινόταν με τις διαφημίσεις, που άρχισαν σταδιακά να αυξάνονται και στις σελίδες των μελετώμενων περιοδικών. Την πρώτη διαφήμιση συναντούμε στο «Άστυ». Αφορά σε

606. Γιάννης Καιροφύλας, ό.π., σ. 78.
607. Ανώνυμο, «Διαφημίσεις», *Το Άστυ*, 118, έτ. ΓΙ΄, 1887, σ. 8.

κατάστημα παπουτσιών «εις το κεντρικώτερον μέρος των Αθηνών. Εν τη οδώ Σταδίου», όπως αναγράφεται στη λεζάντα (Εικόνα 405). Ακολουθεί το 1890 (Εικόνα 406) η διαφήμιση γυναικείων πίλων, και μάλιστα των nouveaute, των καινούριου τύπου καπέλων. Σκιτσογραφίες στο «Ημερολόγιον» του Σ. Σταματίου (Εικόνες 407, 408), επίσης, παρουσιάζουν ένα ζευγάρι να κοιτάζει τα εμπορεύματα βιτρινών καταστημάτων πώλησης ενδυμάτων και αδαμαντοπωλείων στην Αθήνα.

Υπάρχουν, βέβαια, κι εκείνες που ξεχωρίζουν, πέρα από την απόλυτη ομορφιά τους, και για το έντονο στοιχείο της φιλαρέσκειας και της θελκτικότητας. Εδώ θα εντάξουμε τις Λίνα Μαυρομιχάλη (1899), Αικατερίνη Ζλατάνου (1899 και 1912) και Αγγελική Κοντοσταύλου (Εικόνες 409, 410 και 411).

Το ζήτημα της ομορφιάς απασχολούσε, λοιπόν, απόλυτα τις κυρίες της αστικής τάξης. Κατά τα άλλα, περνούσαν μια παθητική και κενή ζωή στα στενά κι ασφυκτικά όρια του σπιτιού τους. Έτσι, σε μια γελοιογραφία απεικονίζεται μία από αυτές κλεισμένη σε ένα κλουβί, έχοντας σώμα πουλιού και κεφάλι γυναίκας. Αντιμετωπιζόταν «ως πολυτελές και ωραίο του οίκου κόσμημα»[608] κλεισμένη στο «χρυσό κλουβί» της, ενώ η λεζάντα επισημαίνει με καυστικό τρόπο: «Πωλείται».

Στις σκιτσογραφίες και ιδιαίτερα του Θ. Άννινου, σατιρίζονταν, πέρα από την εμμονική σχέση των αστών με την ομορφιά και τη μόδα, και άλλα «φλέγοντα» θέματά τους. Κύριο μέλημα, από τα πρώτα χρόνια της νεότητάς τους, όπως και των οικογενειών τους, ήταν η σύναψη του επικείμενου επιτυχημένου γάμου τους. Έτσι, στο σκίτσο «Οικογενειακαί Εικόνες» (Εικόνα 412), προβάλλεται το άγχος των γονέων των μεγαλοκοπέλων τους να τις παντρέψουν με τον κατάλληλο γαμπρό. Συζητούν, επακριβώς, για την εντύπωση που προκάλεσε στον επισκέπτη τους το δείπνο τους και για το τυχόν θετικό αποτέλεσμά του ως προς την αποκατάσταση των κοριτσιών τους. Γελοιογραφία στο «Άστυ» (Εικόνα 413) σατιρίζει, επίσης, δύο γυναίκες μεγαλύτερης ηλικίας, με οικτρή εξωτερική εμφάνιση, να συζητούν «Περί υμεναίου». Σκιτσογράφος στο «Ημερολόγιον», επίσης, σατιρίζει τις προσδοκίες των κοριτσιών πριν από τον γάμο (Εικόνα 414) και πώς αυτές διαψεύδονται («Η γυνή μετά τον γάμον»). Σε μία άλλη σειρά γελοιογραφιών (Εικόνα 415) αναπαρίσταται, επίσης γλαφυρά, η πορεία του έρωτα ενός ζευγαριού. Ξεκινά από «τους πρώτους ακροβολισμούς» και «τις απόπειρες

608. Μαριάνθη Ηλιοπούλου, «Υπάρχουσι γραίαι θελκτικαί;», *Εφημερίς των Κυριών*, 179, 1890, σ. 3.

των πρώτων ερωτικών συνευρέσεων» και καταλήγει στις πρώτες δυσκολίες του γάμου, την έλλειψη επικοινωνίας, την πλήξη και τους διαπληκτισμούς.

Ένας τρόπος εξεύρεσης του πολυπόθητου γαμπρού ήταν η έξοδος των κοριτσιών στα καφέ, πάντοτε όμως, με τη συνοδεία άλλων μελών της οικογένειας. Δύο κυρίες, μητέρα και κόρη πιθανότατα, βρίσκονται σε ένα ζαχαροπλαστείο (Εικόνα 416), είναι επιτηδευμένα κομψές και έχουν κάτι φθηνό και δεύτερης ποιότητας στην περιβολή τους, που αποδίδεται, εξαίρετα, με τον μακρύ και στενό λαιμό της κόρης και την εύσωμη σιλουέτα της μητέρας.

Από τη σάτιρα των γελοιογράφων, όμως, δεν ξεφεύγουν ούτε οι κοπέλες που δεν τα καταφέρνουν στην αναζήτηση του πολυπόθητου γαμπρού. Τα δύο επόμενα σκίτσα αναπαριστούν ακριβώς αυτό: τις άγαμες κοπέλες. Το πρώτο (Εικόνα 417) αφορά σε μια οστεώδη γεροντοκόρη, τόσο ισχνή ώστε ένας σκύλος ορέγεται το κοκαλιάρικο πόδι «της δεσποσύνης». Πέρα από την αδύνατη σιλουέτα της, παρουσιάζεται με άσχημα και αδρά χαρακτηριστικά: σουβλερή μύτη, μικρά μάτια με ανασηκωμένα φρύδια που εκφράζουν σχολαστικότητα και στόμα ανοιχτό που μιλά έντονα. Κατά ανάλογο τρόπο, στο ίδιο έντυπο (Εικόνα 418) σατιρίζεται, από τον Ανδρέα Παπαδόπουλο, ακόμα μία γεροντοκόρη. Η μορφή της είναι ίδια: ψηλή, αδύνατη, με μεγάλη και μυτερή μύτη. Επιθυμεί να αγοράσει έναν παπαγάλο και συνδιαλέγεται με έναν πτηνοπώλη, έχοντας τον δείκτη του αριστερού της χεριού προταγμένο. Ίδιος είναι ο τρόπος απόδοσης της επόμενης, από τον Ηλία Κουμετάκη: πολύ αδύνατη, χωρίς καμπύλες, με μυτερή μύτη και μεγάλο στόμα που χάσκει (Εικόνα 419). Ο σκιτσογράφος «παίζει» με την ελάχιστη ζήτησή της για χορό στις χοροεσπερίδες από τους καβαλιέρους, τόσο που έχει συνηθίσει στην ακινησία. Και στο επόμενο σκίτσο (Εικόνα 420) βλέπουμε μια αδύνατη «μεγαλοκοπέλα» μπροστά από το άγαλμα του φτερωτού έρωτα, που την κοιτάζει και της γελά ειρωνικά. Ο δημιουργός του σκίτσου, που δεν γνωρίζουμε την ταυτότητά του, με κωμικό τρόπο προβάλλει την απόσταση που έχουν οι άγαμες κοπέλες από τον έρωτα και τον γάμο.

Πολύ αδύνατη, σχεδόν σκελετωμένη, είναι και η εικονιζόμενη στην επόμενη γελοιογραφία (Εικόνα 421). Τα πολύ αδύνατα σώματα αποτελούσαν ακόμα ένα χαρακτηριστικό των αστών Ελληνίδων. Πέρα από τις εξαντλητικές δίαιτες, χρησιμοποιούσαν τον κορσέ για να καταστήσουν τον «κορμό του σώματος

εύγραμμο»[609]. Οι συνέπειες από τη χρήση του υπήρξαν επιβλαβείς για την υγεία τους, ελλοχεύοντας κινδύνους για την καρδιά και τους πνεύμονες. Από την άλλη πλευρά, ο Άννινος καυτηριάζει, επίσης, τον αντίποδα των σκελετωμένων γυναικών: τις εύσωμες και παχουλές. Οδηγούνταν, κατά πολλούς, στην υπερβολική κατανάλωση τροφής λόγω της ανιαρής, καθιστικής ζωής τους και της μη ενασχόλησής τους με κάτι εποικοδομητικό. Έτσι, το επόμενο σκίτσο πραγματεύεται μια γυναίκα υπέρβαρη, που ακροβατεί πάνω σε ένα ποδήλατο (Εικόνα 422).

Συχνά οι νεαρές γυναίκες, για να ξεφύγουν από την καθημερινότητά τους, κατέφευγαν στην ανάγνωση μυθιστορημάτων. Πρόκειται για βιβλία εύπεπτα και χαμηλού επιπέδου, που τις επηρέαζαν αρνητικά. Έτσι, στη λεζάντα της γελοιογραφίας «Νεάνιδες της Εποχής» (Εικόνα 423) δύο νεαρές συζητούν στον καναπέ τους για τα σκάνδαλα ενός μυθιστορήματος.

Σε άλλες γελοιογραφίες του ο Άννινος θίγει και την έξοδο των αστών κυριών για την παρακολούθηση διαφόρων θεαμάτων. Έτσι, σε σκίτσο στο «Άστυ» συναντούμε μία κυρία που χαρακτηρίζεται ως «Λείψανον θερινών θεάτρων» (Εικόνα 424) εξαιτίας της παρακολούθησης, εκ μέρους της, θεατρικών παραστάσεων. Το θέατρο αποτελούσε για για τις κυρίες, γενικότερα, ευκαιρία για έξοδο στην κοσμική ζωή της πόλης, για επικοινωνία ή ανταλλαγή απόψεων. Έτσι, στην επόμενη σκιτσογραφία (Εικόνα 425), δύο κυρίες συνομιλούν για δύο ξένους ηθοποιούς και τους θιάσους τους που επισκέφτηκαν την Αθήνα για το ανέβασμα των παραστάσεών τους, ενώ στη σκιτσογραφία του 1889 (Εικόνα 426) συζητούν για την ποιότητα των τελευταίων κατά τη διανύουσα θεατρική σεζόν.

Άλλες αγαπημένες έξοδοι των αστών υπήρξαν οι χοροί και οι χοροεσπερίδες. Ήταν ευκαιρία για τις νέες και τους νέους να χορεύουν ακατάπαυστα (τόσο που να βγάζουν στα πόδια τους σούστες, όπως βλέπουμε στο «Άστυ» (Εικόνα 427) και να φλερτάρουν μεταξύ τους. Στη σκιτσογραφία (Εικόνα 428) ο Άννινος πραγματεύεται την παρουσία μιας νεαρής ευγενούς καταγωγής σε έναν χορό όπου μια εύπορη κυρία τη συμβουλεύει να προτιμάει για καβαλιέρους κυρίους της διακεκριμένης τάξης (distingues).

Ο Άννινος, όμως, δεν διστάζει να θίξει ακόμα πιο βαθιά ζητήματα, όπως η υποκρισία στα ανώτερα στρώματα αναφορικά με την τήρηση της ηθικής. Απεικονίζει μια αστή,

---

[609]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Το tournure και η μεγάλη περιφέρεια (σκέψεις εκ των όπισθεν)», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 2, 1887, σ. 308.

κομψότατη, με βαθύ ντεκολτέ, να συνομιλεί με τον παρτενέρ της, κρυμμένοι αμφότεροι πίσω από μια ανοιχτή βεντάλια (Εικόνα 429). Ενώ, όπως είδαμε, η ηθική των γυναικών των λαϊκών στρωμάτων εκλαμβάνονταν ως λιγότερο μεμπτή, στα ανώτερα στρώματα κάτι τέτοιο θεωρείτο απαγορεύσιμο. Έτσι, συχνά οι «σεμνές και ηθικές» εύπορες κυρίες κατέφευγαν σε πρακτικές υπόγειες κι ανειλικρινείς για να πετύχουν το σπάσιμο των κανόνων της ηθικής που τις καθόριζαν. Αστή, εξαίρετης ομορφιάς, που αναπαρίσταται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 430), με τη δικαιολογία της γιορτής της Αποκριάς, υιοθετεί πιο ελεύθερη περιβολή, έχοντας τα μαλλιά της ελεύθερα και επιδεικνύοντας το ανοιχτό ντεκολτέ της ενάντια στους κανόνες της αιδημοσύνης. Σε σκίτσο του Άννινου (Εικόνα 431) κυρίες μεταμφιεσμένες στη γιορτή της Αποκριάς, και πάλι, προσπαθούν να κρυφτούν πίσω από τις μάσκες και τα αποκριάτικα κοστούμια, επιδιώκοντας μια πιο ελεύθερη και ανοιχτή επικοινωνία με το αντίθετο φύλο. Μια κυρία με περίτεχνο φόρεμα, φτερά και μάσκα συνομιλεί με δύο άνδρες που την περιτριγυρίζουν, ένας εκ των οποίων είναι ο Χ. Τρικούπης.

Οι σκιτσογράφοι, επιπροσθέτως, καυτηρίαζαν τη μόδα των γυναικείων φορεμάτων: τα φορέματα με τον μηχανισμό tournure (Εικόνα 432) ή τη στενή γραμμή και τις μακριές ουρές. Διακωμωδούσαν, ακόμα, τα φορέματα φαρδιού τύπου των εύσωμων και πληθωρικών κυριών με τις πολλές καμπύλες και εκείνα της στενής γραμμής των πολύ αδύνατων αστών (Εικόνες 433, 434). Σατιρίζαν, επίσης, τη μόδα των μαλλιών τους, που άλλαζε συχνά (Εικόνα 435) και τη φαιδρή πλευρά των καπέλων τους: τον στολισμό τους με εσπεριδοειδή, καρπούς και άλλα φυσικά υλικά (Εικόνα 436), τον μεγάλο όγκο τους, που παραμπόδιζε ακόμα και την παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης, ή τα φτερά που προμηθεύονταν οι καπελούδες από διάφορα πουλιά, με πιο ακριβά τα ασημί ή λευκά του κολύμβου (Εικόνα 437)[610].

Πέρα, όμως, από τη διακωμώδηση της αθηναϊκής, κατά βάση, αστικής τάξης, οι σκιτσογράφοι δεν δίσταζαν να επεκτείνουν τη σάτιρά τους και στις αστές της Δύσης. Έτσι, σε σκίτσο του Άννινου στο «Άστυ» (Εικόνα 438) αναπαρίστανται κάποιοι Ευρωπαίοι επισκέπτες της έκθεσης του Ζαππείου. Η ματιά του γελοιογράφου επικεντρώνεται στη «γελοία» μόδα της ουράς του tournure στις αδύνατες Δυτικές. Ως σκελετωμένες και ισχνές αναπαριστά και κάποιες άλλες Δυτικές στο ίδιο έντυπο κατά

[610]. Γιάννης Καιροφύλας, ό.π, σ. 82.

την επίσκεψή τους στην ελληνική πρωτεύουσα. Δεν λείπει, μάλιστα, από την πλευρά του και η κριτική στις Μεγάλες Δυνάμεις, και δη στην Αγγλία (Εικόνα 439), αποδίδοντας τις Αγγλίδες με κωμικό τρόπο, σαν καρικατούρες, πολύ αδύνατες, με σουβλερές μύτες και άσχημες. Σε άλλο σκίτσο του (Εικόνα 440) αποδίδει εκ νέου τις Αγγλίδες αρνητικά: ως ιδιαίτερα άσχημες, στριφνές, χοντροκομμένες και υπέρβαρες ή ασθενικές και αντισεξουαλικές. Αυτό θα το αποδώσουμε και πάλι στη γενικότερη στάση του «Άστεως» απέναντι στους Άγγλους. Ειδικότερα στην υποστηρικτική πολιτική τους[611] στη Βουλγαρία για το Μακεδονικό Ζήτημα, συντελώντας στις βλέψεις για τη δημιουργία της Μεγάλης Βουλγαρίας. Άλλωστε, η σύμπλεξη των σκίτσων με την πολιτική αποτελούσε μια προσφιλή τακτική των σκιτσογράφων. Σε ένα ανάλογο σκίτσο του Άννινου (Εικόνα 441), με τη λεζάντα «Η επίσημος στολή των Κυριών», συναντούμε μια κυρία με μακρύ φόρεμα να χορεύει ταγκό με τον Τρικούπη. Πέρα από το μεγάλο μάκρος του φορέματος, παρατηρούμε το σκέπασμα του προσώπου της με μαντήλα, όπως οι Οθωμανές. Στόχος του Άννινου πιθανότατα, εδώ, είναι η επισήμανση της αποκήρυξης της επανάστασης, το 1889 στην Κρήτη, κατά της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από τον Τρικούπη[612], για να πετύχει την εύνοια των Μεγάλων Δυνάμεων.

Ταυτόχρονα, οι γελοιογράφοι θίγουν τις ακριβές συνήθειες των αστών γυναικών, χωρίς να λείπει και πάλι η κριτική τους ματιά. Σε σκίτσο του Άννινου (Εικόνα 442) μια νεαρή παίζει πιάνο, ένα μουσικό όργανο σύμβολο πλούτου κι ευμάρειας της τάξης τους. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο ίδιος (Εικόνα 443) σατιρίζει τέσσερις αμαζόνες που ιππεύουν τα άλογά τους φορώντας φορέματα μόδας tournure. Μία άλλη αγαπημένη αστική συνήθεια, όπως της συντροφιάς στη σκιτσογραφία «Αθηναϊκά Σαλόνια. Φιλολογικαί Εσπερίδες» (Εικόνα 444) είναι το παίξιμο των χαρτιών.

Ωστόσο, στο ίδιο έντυπο δημοσιεύονται οι εικόνες γυναικών που είναι οργανωμένες, φέροντας μάλιστα την ιδιότητα των προέδρων, σε Ενώσεις, Επιτροπές Προσφύγων και Φιλολογικές Εταιρείες. Εξακολουθούν να αναπαρίστανται ως θηλυκές και όμορφες, με πλούσια σε στολίδια, κεντίδια και περιγραφικές λεπτομέρειες ενδυμασία, που μαρτυρά την αριστοκρατική τους καταγωγή. Πρόκειται για την Ιωάννα Schmahl, την Sanford και

---

[611]. Χαράλαμπος Άννινος, «Ειδήσεις εξωτερικαί», *Το Άστυ*, 249, έτ. ΕΙ΄, 1890, σ. 2.
[612]. Μαρία Βλασσοπούλου και Άντζελα Καραπάνου, *Χαρίλαος Τρικούπης. Έκθεση ιστορικών κειμηλίων της οικογένειας Τρικούπη*. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, 2012, σ. 21.

τη Σοφία Σ(χ)λήμαν (Εικόνες 445, 446 και 447). Επίσης, ο πλούτος και η χλιδή είναι εμφανείς στις Αικατερίνη Ζλατάνου, Αμαλία Δηλιγιάννη και Αιμιλία Βαλσαμάκη (Εικόνες 448, 449 και 450), με τις δύο τελευταίες εικόνες να αποτελούν φωτοτσιγκογραφίες του Φρ. Πρίντεζη. Η τελευταία έχει τα χέρια της ψηλά, σε μια περίπου χορευτική στάση, που επιτρέπει να διαφαίνονται η ροή των πτυχώσεων και οι καμπύλες τους σώματός της.

Στις επόμενες δύο φωτογραφίες (Εικόνες 451, 452) βλέπουμε κάτι εξίσου προοδευτικό. Απεικονίζονται Ευρωπαίες αστές στη Δρέσδη σε κέντρο αερολουσίας. Είναι ενδεδυμένες με ρούχα περιπάτου (στην πρώτη εκ των δύο φωτογραφιών). Προκαλεί, ωστόσο, εντύπωση πως οι κανόνες ενδυμασίας ίσχυαν ακόμα και σε ένα εναλλακτικό κέντρο θεραπείας. Αντιθέτως, στην άλλη φωτογραφία είναι ντυμένες ελαφρύτερα και απλούστερα, με λευκά μακριά φορέματα, σαν χιτώνες, εκτελώντας γυμναστικές ασκήσεις. Συγκρίνοντάς τες, όμως, με τις εικόνες των ανδρών στις ίδιες σελίδες, παρατηρούμε πως είναι υπερβολικά ντυμένες για τη γυμναστική. Αντίθετα, οι άνδρες φέρουν αθλητική περιβολή με σορτσάκι, έχοντας γυμνό το άνω μέρος του κορμιού τους. Για άλλη μία φορά, λοιπόν, οι κανόνες είναι αυστηροί, με περισσότερες απαγορεύσεις για τις γυναίκες.

Ωστόσο, στη φωτογραφία που ακολουθεί (Εικόνα 453), και πάλι από τον τομέα της Ιατρικής, απεικονίζεται ένας γιατρός σε Διεθνές Ιατρικό Συνέδριο στην Πράγα. Ο Έλληνας ιατρός βρίσκεται ένα βήμα πίσω από δύο ξένους διακεκριμένους επιστήμονες, ενώ μπροστά του και στο μέσο ποζάρει η σύζυγός του. Πρόκειται για μια μεγαλοαστή με όλα τα χαρακτηριστικά της τάξης της: καπέλο με φτερό, μαύρο πανωφόρι και λευκό πουκάμισο με μαύρο παπιγιόν. Ένα καθαρά ανδρικό αξεσουάρ, προσπαθώντας, ίσως, με αυτόν τον τρόπο, να εξισωθεί και να αποτελέσει μέρος της ανδροκρατούμενης συντροφιάς και του συνεδρίου. Χαμογελά προς τον φακό, ωστόσο το ζευγάρι διατηρεί μια τυπική και όχι διαχυτική στάση. Ο τρόπος που έχει πλεγμένα τα χέρια εμπρός της αποπνέει διστακτικότητα, περιοριζόμενη στον ρόλο της συνοδού του συζύγου της, χωρίς ενεργό συμμετοχή.

Τα ταξίδια (για λόγους επαγγελματικούς ή ψυχαγωγίας), όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω στα έργα χαρακτικής, αποτελούσαν προνόμιο των αστών. Αυτό αποδεικνύεται και από φωτογραφία στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 454), όπου

μια αστή, πολύ κομψά ντυμένη, κάθεται σε μια καρέκλα έχοντας γείρει όλο το κορμί προς τα εμπρός. Προσπαθεί να προσεγγίσει έναν νεαρό άνδρα που κάθεται δίπλα της. Τα δύο πρόσωπα δεν είναι καθόλου στημένα. Αντίθετα, υπάρχει χαλαρότητα στη στάση τους και αδιαφορία για τους τύπους, μη θυμίζοντας σε τίποτα την τυπική στάση των γυναικών στα χαρακτικά. Επιπλέον, εντύπωση προκαλεί η λεζάντα, που αναγράφει «Πώς διασκεδάζουν οι Άγγλοι ’ς το Παρίσι». Υποθέτουμε, λοιπόν, πως οι δύο εικονιζόμενοι έχουν έρθει στο Παρίσι από την Αγγλία για διακοπές ή για διασκέδαση, αφού στην πατρίδα τους κυριαρχούσαν οι τύποι, η «ψυχρότητα και η ακαμψία»[613].

Η Παρρέν, επίσης, συνήθιζε να κάνει ταξίδια από όπου δημοσίευε άρθρα με τις εντυπώσεις της και φωτογραφίες. Σε μια από την Κέρκυρα (Εικόνα 455), του Ελ. Καζάνη, βρίσκεται πλάι στη Βασίλισσα Σοφία, με την ευκαιρία της παρουσίασης των ελληνικών παραδοσιακών χορών από το Λύκειο των Ελληνίδων. Στέκει στη δεξιά άκρη της σχηματισμένης γραμμής, όπου παρίστανται όλα τα επίσημα πρόσωπα. Είναι η κοντύτερη, όμως ο τρόπος που έχει στήσει το σώμα της, με το αριστερό πόδι να προεξέχει ελαφρώς, τη διαχωρίζει από τα υπόλοιπα μέλη της ομήγυρης. Ακόμα, διαφοροποιείται -παρά το κοινό ένδυμα περιπάτου- ως προς την επιλογή των αξεσουάρ. Ενώ οι δύο βασίλισσες φορούν μεγάλα, επιβλητικά και φορτωμένα καπέλα, η ίδια έχει προτιμήσει μια τόκα. Ένα καπέλο, δηλαδή, λιγότερο επιβλητικό και συνάμα πιο προοδευτικό. Στην επόμενη φωτογραφία (Εικόνα 456), φωτοτσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη, τη συναντούμε περισσότερο χαλαρή, σε μια στάση διαφορετική από αυτές στις οποίες έχουμε συνηθίσει τις αστές. Βρίσκεται στην Αίγυπτο, επάνω σε μια καμήλα, με φόντο την πυραμίδα του Χέοπα και τη Σφίγγα. Έπειτα από μια πιο προσεκτική ματιά στην εικόνα και μελετώντας το άρθρο που τη συνοδεύει, διαπιστώνουμε πως η ιδιότυπη στάση της υπολείπεται σε χαλαρότητα. Κάθεται στην καμήλα με το «γυναικείο τρόπο», έχοντας τα δύο πόδια από τη μια πλευρά του ζώου. Το ντύσιμό της, που ξεφεύγει από τα αυστηρά πρότυπα των Ελληνίδων λογίων, θυμίζει εκείνο των λόγιων αστών. Είναι κομψό, σε λευκό χρώμα, με καπέλο μικρό (ψάθινο πιθανότατα). Όμως, είναι μάλλον υπερβολικό, ακατάλληλο για την έρημο και άβολο για καβαλαρία. Η επίσης άβολη συναισθηματική της κατάσταση αποτυπώνεται στο κείμενο που η ίδια υπογράφει. Αναφέρεται με υποτιμητικά σχόλια σε μερικές Αγγλίδες ή Αμερικανίδες, που με άνεση

[613]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από Πειραιώς εις Κρήτην», *Εφημερίς των Κυριών*, 541, 1898, σ. 3.

κινήσεων ανέβαιναν στην πυραμίδα του Χέοπα με τη βοήθεια ιθαγενών, «μαύρων»[614], όπως τους αποκαλεί, με χροιά ρατσιστική στο σχόλιο της.

Παρόμοια είναι και η φωτοτσιγκογραφία του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνα 457), που αναπαριστά μια αστή στην ύπαιθρο καβάλα σε ένα γαϊδουράκι. Είναι μια πλούσια κυρία που επισκέφθηκε την Κηφισιά, έναν προορισμό αναψυχής για τους Αθηναίους. Διακρίνουμε και πάλι, όμοια με την παραπάνω φωτογραφία της Παρρέν, ένα σχήμα οξύμωρο και λίγο ανορθόδοξο: μια κυρία «μεταξοστολισμένη»[615] με πλουμιστό καπέλο να κάθεται, κάπως άβολα, στη σέλα ενός ζώου.

Η επόμενη φωτογραφία της Παρρέν προέρχεται από την επίσκεψή της στον αρχαιολογικό χώρο στο Σούνιο (Εικόνα 458, Φρ. Πρίντεζης). Πρόκειται για μακρινές φωτογραφίες που δεν επιτρέπουν να διακρίνουμε τα πρόσωπα των φωτογραφιζομένων. Βλέπουμε, ωστόσο, τις φιγούρες της Παρρέν και των συντροφισσών της. Βρίσκονται σε κίνηση και όχι στην απόλυτη και αυστηρή στάση ακινησίας που συνήθως επέλεγαν οι λόγιες. Συνοδεύονται, φυσικά, όπως το απαιτούσαν οι κανόνες της εποχής και της τάξης τους, από τους συντρόφους τους.

Ακολουθεί φωτογραφία από γιορτή των Ανθεστηρίων στο Ζάππειο και από τη δεξίωση για την ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα, στο Διοικητήριο των Χανίων (Εικόνες 459 του Ελ. Καζάνη και 460). Οι εικονιζόμενες συνοδεύουν τους συζύγους τους, άνδρες ανώτερης καταγωγής και οι δύο: τον υπουργό των Εξωτερικών, Ιωάν. Γρυπάρη, και τον Γενικό Διοικητή της Κρήτης, Λουκά Κανακάρη Ρούφο, ή τον βουλευτή Χαρ. Πωλογιώργη, αντίστοιχα. Η κυρία στην Κρήτη φορά επίσημο ένδυμα, ενώ η «κυρία υπουργού», στην Αθήνα, ένα ιδιαίτερα κομψό ταγιέρ (την αγαπημένη ενδυματολογική επιλογή των Ελληνίδων λογίων-διδασκαλισσών). Αμφότερες φέρουν μεγάλα, στολισμένα με άνθη και φτερά καπέλα. Αποφεύγουν τη στενότερη σωματική εγγύτητα με τους συζύγους τους, όπως έχουμε επισημάνει και παραπάνω.

Σε μια άλλη φωτογραφία, φωτοτσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη που δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1911 (Εικόνα 461), η Σ(χ)λήμαν βαδίζει στο πλευρό του δημάρχου της Αθήνας, Σπύρου Μερκούρη, στη Γιορτή των Ανθέων στο Ζάππειο. Στόχος του φωτογράφου δεν ήταν η ψυχογραφία των φωτογραφιζομένων, αλλά η λήψη στιγμιότυπων από τη ζωή στην πόλη, απαθανατίζοντας επετείους, εορτασμούς και

614. Καλλιρρόη Παρρέν, «Από το ταξείδι μου. Αι πυραμίδες Η΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 947, 1908, σ. 195.
615. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η δύω Κηφισιές», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.025, 1912, σ. 2.102.

παρελάσεις.

Η «υψηλή» εικονιζόμενη, στην προηγούμενη φωτογραφία, δεν βρίσκεται επί το έργον της φιλανθρωπίας. Μια πρακτική στην οποία, όμοια με άλλες μεγαλοαστές, επιδόθηκε με υπερβάλοντα ζήλο. Ωστόσο, σε μια άλλη, στην «Εφημερίδα των Κυριών», απεικονίζεται από την τελετή της θεμελίωσης μιας μικρής εκκλησίας στο νεοϊδρυθέν Φθισιατρείο (Εικόνα 462). Απεικονίζεται με τη Βασίλισσα Όλγα και άλλα μέλη της βασιλικής οικογένειας, φορώντας μακρύ φόρεμα περιπάτου. Αριστερά είναι παρκαρισμένο ένα αυτοκίνητο, με έναν άνδρα να στέκεται εμπρός του, προφανώς τον οδηγό του, αποδεικνύοντας τον πλούτο της μεγαλοαστικής τάξης.

Πέρα, όμως, από τη Σ(χ)λήμαν, υπήρξαν και πολλές άλλες αστές που ασχολήθηκαν με τη φιλανθρωπία. Άλλωστε, υπήρξε το μόνο «αντίδοτο» στην άσκοπη ζωή τους και ο βασικός αποδεκτός τρόπος ενασχόλησής τους με τα κοινά στη σφαίρα της δημόσιας ζωής. Παρουσιάζουν όλα τα χαρακτηριστικά της τάξης τους, φέροντας κοσμήματα, πλουμιστά καπέλα, δαντέλες, γυαλιστερά υφάσματα και γενικότερα κομψό ντύσιμο. Στόχος είναι η αποκρυστάλλωση της εντύπωσης της αριστοκρατικής τους καταγωγής και η προβολή του πλούτου, της επισημότητας και της δύναμης της οικογένειάς τους. Ιδιαίτερα στις φωτογραφίες αποδίδονται με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά οι μεγαλοαστές Π. Σκουζέ, Ουρανία Βουγιούκα και Ν. Λεβίδου στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 463, 464 και 465), του Ελ. Καζάνη, που αναπαρίστανται σε λαϊκό έρανο υπέρ του Φθισιατρείου.

Ακολουθούν φωτογραφίες που αφορούν στη σίτιση παιδιών (μαθητών και προσφύγων) οργανωμένων από ευεργέτιδες μεγαλοαστές. Στην πρώτη (Εικόνα 466) θίγεται η οργάνωση της φιλανθρωπίας στην Αλεξάνδρεια από Έλληνες μεγαλοαστούς, τραβηγμένη την ημέρα των εγκαινίων του Μπενάκειου Συσσιτίου. Διακρίνουμε γνωστές οικογένειες ευεργετών, μεταξύ των οποίων τον Εμμ. Μπενάκη και τη σύζυγό του, Βιργινία. Περίπου ίδια είναι η λογική και σε ένα άλλο συσσίτιο (Εικόνα 467), για τα άπορα παιδιά των λαϊκών τάξεων. Στην εικόνα παρατηρούμε, σε πρώτο πλάνο, μια ομάδα παιδιών, καθισμένων κατάχαμα, να τρώνε από κοινά πιάτα τοποθετημένα στο πάτωμα, ενώ στο φόντο, δεξιά, εντοπίζουμε τις υπεύθυνες του συσσιτίου.

Την αίσθηση της τόλμης εκλαμβάνουμε στο «Ημερολόγιον», σε έργο ζωγραφικής με δύο γυμνές κοπέλες. Δημοσιεύεται κατά τα τελευταία έτη έκδοσης του εντύπου και

πρόκειται για το έργο «Η Σταχτοπούτα» (Εικόνα 468). Έντονο είναι το παιχνίδι μεταξύ του φωτός και της σκιάς και του αργού περάσματος από το ένα στο άλλο, όπως και στο έργο του Θεόδωρου Ράλλη με τον τίτλο «Εις το Λουτρόν», (Εικόνα 469). Από το πρώτο έργο αποκομίζουμε την αίσθηση της τόλμης. Δεν φέρει την υπογραφή του δημιουργού του, παρά μόνο του χαράκτη (Ελ. Καζάνη) που προέβη στην αναπαραγωγή του. Πρόκειται για μια «διαφορετική» Σταχτοπούτα, όπου προβάλλεται η σεξουαλικότητά της. Είναι μια κοπέλα που ζει σε ένα πλούσιο αστικό περιβάλλον με ανέσεις και ακριβά ρούχα, δείχνοντας το γυμνό στήθος της.

Άνεση διακρίνουμε και στις νεαρές κοπέλες του Κινέ με τίτλο «Ο Ελληνικός Συρτός» (Εικόνα 470). Χορεύουν με πιασμένα τα χέρια, φορώντας κομψά ανοιχτόχρωμα φορέματα. Τα μαλλιά τους είναι πιασμένα στον κλασικό κότσο, χωρίς να είναι αυστηρός και απόλυτα τραβηγμένος. Με τα σώματά τους εν κινήσει δείχνουν να διασκεδάζουν. Δεν χορεύουν, όμως, κάποιον ευρωπαϊκό χορό, όπως συνηθιζόταν στην τάξη τους, αλλά έναν ελληνικό παραδοσιακό. Ίσως ο ρυθμός του να τις ξεσήκωνε και τις έκανε πιο ζωντανές κι εκφραστικές.

Όμως, γενικότερα, και η ζωγραφική κινείται στα γνωστά μονοπάτια της αναπαράστασης των συνηθειών και τρόπου ζωής των αστών. Στη «Γλυκομμάτα» του Auguste Émile Bellet (Εικόνα 471) αναπαρίσταται μια γυναίκα της ανώτερης-αστικής τάξης. Βρίσκεται πολύ μακριά από τη συγκρατημένη εικόνα των Ελληνίδων διδασκαλισσών και λογίων, με βάση το ντύσιμό της. Φορά λευκό φόρεμα με ανοιχτό ντεκολτέ και μεγάλο καπέλο με φτερό παγωνιού, δείγμα πλούτου κι ευμάρειας. Χαμογελά αυτάρεσκα με κλειστά χείλη, επειδή είναι αστή, αφού στην εικονογραφία το δείξιμο των δοντιών θεωρείτο στοιχείο κωμικό και αφορούσε μόνο στους φτωχούς. Ομοίως στο έργο «Η Επιστολή» του Χέραρντ τερ Μπορχ (Εικόνα 472) μια κυρία διαβάζει την επιστολή ακουμπώντας σε ένα τραπέζι με βελούδινο τραπεζομάντηλο.

Περαιτέρω ακολουθούν έργα που αναπαριστούν τις μητέρες της ανώτερης-αστικής τάξης, τις οποίες συναντούμε στο εσωτερικό των πλούσιων αστικών σπιτικών τους. Δημοσιεύονται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» έργα του Emil Czech με τίτλο «Οικογενειακή Ευτυχία», «Η Μητέρα» της Θάλειας Φλωρά και η «Πρωινή Ανάγνωσις» της Σοφίας Λασκαρίδου (Εικόνες 473, 474 και 475). Σε όλα (με εξαίρεση το έργο της Θ. Φλωρά, που εμπεριέχει ιμπρεσιονιστικά στοιχεία) διατηρούνται τα στοιχεία της

ακαδημαϊκής ζωγραφικής: η επίμονη περιγραφική λεπτομέρεια, η τεχνική του αργού περάσματος από το φως στη σκιά, η διακοσμητική απόδοση του δωματίου και των ενδυμάτων των μορφών.

Προβάλλεται, επομένως, έντονα το μήνυμα πως η οικογενειακή ευδαιμονία της γυναίκας βρίσκεται στην παραμονή της μέσα στο σπίτι της, όπου απασχολείται με τα καθήκοντα του οίκου και την ανατροφή των παιδιών της. Βαθιά είναι, έτσι κι αλλιώς, η αντίληψη πως η πραγματική ευτυχία για τη γυναίκα θεμελιωνόταν στο πλαίσιο της οικογενειακής της ζωής. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η ανοιχτή έκφραση των συναισθημάτων των γυναικών που αντιμετωπίζουν άσχημες και οδυνηρές καταστάσεις, σαν την ασθένεια και τον θάνατο, όπως τις συναντούμε στο έργο «Ένδοξα Λείψανα» (Εικόνα 476). Επίσης, στο έργο της Σ. Λασκαρίδου αποτελεί προοδευτικό στοιχείο η εικόνα του διαβάσματος ενός βιβλίου και πολύ περισσότερο μιας εφημερίδας (που είναι ανοιχτή στο τραπέζι) από μια γυναίκα. Ακολουθεί το πνεύμα της εποχής της: το μοντέλο, δηλαδή πολλών Νεοελληνίδων, της εκλεκτής αυτής ομάδας των σκεπτόμενων γυναικών η οποία αναζήτησε το φως της επιστήμης και της τέχνης[616]. Προχωράει, ωστόσο, στη μελέτη μέσα στα όρια του ωραίου σπιτιού της, του θεωρούμενου φυσικού της χώρου.

Σε ό,τι αφορά στα υπόλοιπα έργα ζωγραφικής, στην «Εφημερίδα των Κυριών», διακρίνουμε την επίδραση της Σχολής του Μονάχου. Δημοσιεύονται δύο πορτρέτα κυριών της αστικής τάξης, του Ευάγγελου Ιωαννίδη (Εικόνες 477, 478), του Αρ. Λάιου και οι δύο: της κυρίας Κ.Ι. και μιας άλλης ηλικιωμένης. Τα φορέματά τους είναι αυστηρού τύπου, με κλειστό λαιμό. Πιο συγκρατημένη είναι η ηλικιωμένη. Η περιβολή της είναι συγγενικότερη των φτωχών λογίων και των διδασκαλισσών, οδηγώντας μας στη συσχέτιση της εικόνας τους με εκείνη των κυριών της μεγαλύτερης ηλικίας. Ενώ η άνετη στάση της νεαρότερης κυρίας σε συνδυασμό με τον ανάλαφρο κότσο της θυμίζει τις αστές λόγιες. Στο έργο του Γάλλου Jean-Léon Gérôme (Εικόνα 479), επανερχόμαστε στην έντονη λυρική διάθεση και στο ρομαντικό στοιχείο που είχαμε συναντήσει στα έργα ζωγραφικής των γυναικών των χαμηλών στρωμάτων (κεφ. Γ1). Αναπαριστά μια γυναίκα με λιτά και απλά ρούχα. Με βάση τη λεζάντα, που αναγράφει «Η Κεντίστρια», συμπεραίνουμε πως πρόκειται για βιοπαλαίστρια των χαμηλών στρωμάτων. Ωστόσο,

---

[616]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η εικοσσαετηρίς της Εφημερίδος των Κυριών», *Εφημερίς των Κυριών*, 907, 1907, σ. 2.

ένα τεύχος μετά (1058, σ. 2680) δημοσιευμένη υποσημείωση αναφέρει πως, λόγω τυπογραφικού λάθους, ετέθη ο τίτλος «Κεντίστρια», αντί «Κιθαρίστρια». Ένας κόσμος αρμονικός αποκαλύπτεται, δίνοντας την αίσθηση του νοσταλγικού οράματος και της γαλήνιας ατμόσφαιρας, που επιτείνονται από την αρμονικότητα και τη συμμετρία του φόντου.

Γ 2.1.1. Από τη «μαγευτική καλλονή» στα «χαμίνια της μεγάλης αριστοκρατίας»

Στα έργα χαρακτικής η εικόνα των αστών δεν διακρίνεται μόνο για την ομορφιά τους. Τα «χαμίνια της μεγάλης αριστοκρατίας»[617], όπως τις αποκαλεί η Παρρέν, διακρίνονται για την ανατρεπτικότητά τους, ευρισκόμενες μακριά από τη στερεοτυπική εικόνα των υπόλοιπων κυριών της τάξης τους. Αποφεύγοντας την επιτήδευση και το εξεζητημένο ύφος, είτε παρουσιάζονται ως ευτραφείς, όπως η Boucicaut στο «Άστυ» (Εικόνα 480) και η Μαρία Καραπάνου (Εικόνα 481), είτε άσχημες με ανδροπρεπή χαρακτηριστικά και λιτή ή δωρική εμφάνιση, με απλές και σεμνές ενδυματολογικές επιλογές. Εκπέμπουν επιβλητικότητα, το στόμα τους είναι σφιγμένο, τα μαλλιά τους επιμελώς χτενισμένα πίσω και το βλέμμα τους σοβαρό. Εδώ θα κατατάξουμε και την Όλγα Κρίτσα (Εικόνα 482), του Ελ. Καζάνη, της οποίας η εικόνα δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», καθώς και τη Βιργινία Μπενάκη (Εικόνα 483). Δημοσιεύονται τρεις εικόνες της τελευταίας, στην «Εφημερίδα των Κυριών», σε αναπαραγωγή του Φρ. Πρίντεζη, όμοιες μεταξύ τους. Εδώ ανήκουν και οι εικόνες των Ναταλίας Σούτσου και Ευφροσύνης Βαλλιάνου, που δημοσιεύονται επίσης στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 484, 485). Οι αρθρογράφοι σπεύδουν να τονίσουν άλλα στοιχεία του χαρακτήρα τους, όπως η εντιμότητα, το ήθος, η αυταπάρνηση, η μόρφωση και η αγάπη για την πατρίδα. Όταν, βέβαια, το κατά τα άλλα αυστηρό τους ένδυμα, όπως της Αντιγόνης Λουκά (Εικόνα 486) είναι σε άσπρο χρώμα, παραπέμπει στις εικόνες των λογίων, που, από τις αρχές του νέου αιώνα και μετά, σημειώθηκε η προσπάθεια άρσης της τυπικότητάς τους.

Υπάρχουν, επίσης, ορισμένες αστές όπως η Ισαβέλλα Σκουζέ στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1910 (Εικόνα 487), και η Θηρεσία Μακρή στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1912 (Εικόνα 488) που απεικονίζονται με την παραδοσιακή φορεσιά τους, κάτι που είδαμε να ισχύει κατά κόρον στα χαμηλά στρώματα (κεφ. Γ1.4). Προτιμώντας την, σκόπευαν να δείξουν τα πατριωτικά τους αισθήματα. Αποκορύφωμα αποτελεί η εμφάνιση της Αικατερίνης Ζλατάνου (Εικόνα 489) κατά την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων και της εισόδου της Ελλάδας σε αυτούς, που φορά αρχαιοελληνικό χιτώνα με

[617]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Gyp»...., σ. 1.

πλούσια πτυχολογία. Στόχος είναι να προβληθεί η αγάπη της για την πατρίδα, προωθώντας το ζήτημα των εθνικοαπελευθερωτικών αγώνων σε Ήπειρο και Μακεδονία κι επιδιώκοντας την απελευθέρωση των σκλαβωμένων αδελφών.

Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε και την εκόνα εκείνων των αστών (λίγες στον αριθμό) που η εικόνα τους παρουσιάζει πιο προοδευτικά στοιχεία. Μια τέτοια είναι της Μαρίας Πανά (Εικόνα 490). Το φόρεμά της μοιάζει με κινέζικο κιμονό, με κρόσσια στο πλάι, λουλούδια από δαντέλα και χαλαρή εφαρμογή. Επίσης, φορά μεγάλο, λιτό μαύρο και πλατύγυρο καπέλο που μοιάζει με κινέζικο. Στα χέρια της κρατά μια μακριά πίπα, σύμβολο ανεξαρτησίας των γυναικών της δεκαετίας του 1920. Ανέπτυξε σημαντικό έργο στον νοσηλευτικό κλάδο ως επίλεκτο στέλεχος του Ερυθρού Σταυρού. Άλλωστε, με τον τομέα της νοσηλευτικής ασχολούνταν και οι κοπέλες των ανώτερων στρωμάτων[618], έχοντας αναλάβει εθελοντικά τα συγκεκριμένα καθήκοντα.

Ενδεικτικά αναφέρουμε τη Μαρία Μαντζαβίνου, η φωτογραφία της οποίας, με τη λευκή στολή της νοσοκόμας και το σήμα του Ερυθρού Σταυρού στο μπράτσο, δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 491). Πέρα από την τόλμη της να πάει στο βαλκανικό μέτωπο για να προσφέρει τις υπηρεσίες της, δείχνει έναν συγκαταβατικό και ήπιο χαρακτήρα, που με εγκαρτέρηση υπηρετούσε τους άλλους. Εξάλλου, το έργο της νοσοκόμας, όμοια με της ιατρού και της δασκάλας, θεωρούνταν ότι συνήδε με τη γυναικεία φύση και το μοντέλο της αυτοθυσίας των γυναικών υπέρ της φροντίδας των άλλων[619]. Άλλη μια νοσοκόμα απεικονίζεται με ασθενείς-πρόσφυγες σε έναν θάλαμο του νοσοκομείου «Ευαγγελισμός» (Εικόνα 492). Φαίνεται πως κρατά μια πιο επαγγελματική στάση σε σχέση με τις συναδέλφισσές της των χαμηλών στρωμάτων (όπως αναλύεται στο κεφ. Γ1.1). Στέκεται στην άκρη της αίθουσας, έχοντας το κορμί της στραμμένο εμπρός στον φωτογραφικό φακό και την πλειονότητα των ασθενών πίσω της. Άλλωστε, όσες προέρχονταν από τις μεσαίες και ανώτερες τάξεις είχαν φοιτήσει στις σχολές νοσοκόμων (όπως του νοσοκομείου «Ευαγγελισμός»[620]), που προϋπέθεταν

---

[618]. «Εις όλους τους πολιτισμένους λαούς οι αρχοντικαί γυναίκες που δεν κλείονται πλέον εις τα μοναστήρια, διά να αφιερώνουν την ζωήν των εις τον επουράνιον μνηστήρα, αφοσιώνονται εις το έργον της νοσοκόμου» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εις τον πόλεμον», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.043, 1913, σ. 2.426).

[619]. «κάτι μεταξύ αδελφής και αγγέλου παρηγορίας» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Μαρία Μαντζαβίνου», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.034, 1913, σ. 2.279).

[620]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες εις τον πόλεμον»..., σ. 2.425.

το πτυχίο του Παρθεναγωγείου[621]. Έτσι, και η νοσοκόμα της φωτογραφίας που ακολουθεί προέρχεται από τα ανώτερα στρώματα, αφού, κατά τη λεζάντα, είναι μια «αριστοκράτις νοσοκόμος του στρατιωτικού νοσοκομείου συντροφεύουσα έναν τραυματίαν του πολέμου» (Εικόνα 493). Παρά την ευγενική της καταγωγή, όμως, διαπιστώνουμε και πάλι πως η περιβολή της εξακολουθεί να είναι σοβαρή και σεμνή. Από στρατιωτικά νοσοκομεία, και μάλιστα από το μέτωπο των Βαλκανικών Πολέμων, προέρχονται και οι επόμενες νοσοκόμες, οι φωτογραφίες των οποίων δημοσιεύονται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1914 (Εικόνες 494, 495). Κοιτάζουν χαμογελαστές απ' ευθείας στον φακό. Φωτογραφίζονται πλάι στους άνδρες νοσοκόμους και τους στρατιώτες, και είναι από τις λίγες περιπτώσεις που μια επαγγελματική κατηγορία γυναικών στέκονταν ισάξια και φωτογραφιζόταν πλάι στους άνδρες συναδέλφους τους. Φορούν τη λευκή στολή με τον κόκκινο σταυρό να ξεχωρίζει στο στήθος τους. Το ένδυμά τους είναι αυστηρό και απέριττο, σχεδόν γεροντικό, «υπό τον τύπο σχεδόν της καλογριάς»[622], για να επιβάλλεται σεβασμός στο πρόσωπό τους και να αποφεύγονται οι επικρίσεις.

Τις επικρίσεις, ωστόσο, δεν απέφευγαν οι αστές, σε συνδυασμό με τη σάτιρα την προερχόμενη από την πλευρά των σκιτσογράφων-γελοιογράφων, εξαιτίας της εμμονής και του πάθους τους για τη μόδα. Με ευρηματικό τρόπο, επέκριναν την υποταγή τους στις παράλογες επιταγές της. Έτσι, μια υπηρέτρια (Εικόνα 496), του Ηλ. Κουμετάκη, τρέχει ταραγμένη να ανακοινώσει στον κύριό της την αδιαθεσία της κυρίας της. Εκείνος, σκυμμένος στο γραφείο του, την παραπέμπει για ίαση στη μοδίστρα της. Μια άλλη κυρία, πάλι σε γελοιογραφία του «Εθνικού Ημερολογίου» (Εικόνα 497), του Αντ. Παπαδόπουλου, φτάνει σε κατάσταση λιποθυμίας προκειμένου να πείσει τον άνδρα της να της αγοράσει «ένα καπέλο νουβωτέ».

Ως υπέρβαρες και ακαλαίσθητες αποδίδονται η προέδρος και η γραμματέας μιας άλλης σκιτσογραφίας του ίδιου εντύπου (Εικόνα 498). Σε δύο άλλες γελοιογραφίες, με τις λεζάντες «Τα Θαύματα της Γυναικείας Χειραφετήσεως» και «Επιτυχής Εκλογή» (Εικόνες 499, 500, αντίστοιχα), αναπαρίστανται γυναίκες που παίζουν τυχερά παιχνίδια (χαρτοπαιξία και μπιλιάρδο) σε μια λέσχη και η πρόεδρος ενός Σωματείου. Φορούν μαύρα ρούχα και φέρουν πολλά ανδρικά αξεσουάρ (γραβάτα, πούρα, σακάκια με

621. Ό.π., σ. 2.426.
622. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι δικαί μας νοσοκόμαι»…, σ. 3.

μαντήλι στο πέτο), ενώ η πρόεδρος είναι υπέρβαρη και άκομψη, φορώντας μακρύ σακάκι ανδρικού τύπου. Έτσι δίνεται το μήνυμα πως γυναικεία φιλαρέσκεια και θηλυκότητα δεν συμβαδίζουν με τις θέσεις ευθύνης.

Σε άλλο σκίτσο του 1905, στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», μια εύσωμη «δεσποινίς» κάθεται στο γραφείο της (Εικόνα 501). Επιδίδεται στο γράψιμο κρατώντας μια πένα στο δεξί της χέρι. Έχει το κεφάλι της ψηλά, στηρίζοντάς το με το αριστερό χέρι της, σκεπτόμενη με περισσή σοβαρότητα και δοκησισοφία. Το σώμα και η περιφέρειά της είναι υπερμεγέθη, καθώς, έχοντας αφιερωθεί μονόπλευρα στη «λογιοτατωσύνη»[623], παραμέλησε τη θηλυκότητά της. Φορώντας ένα μαύρο καταθλιπτικό φόρεμα, κάθε άλλο παρά ελκυστική παρουσιάζεται, αδιαφορώντας για την εξωτερική της εμφάνιση. Ακαλαίσθητες, όμως, παρουσιάζονται και οι επόμενες συναδέλφισσές της. Σε αντίθεση με την προηγούμενη, είναι λυμφατικές, υπερβολικά αδύνατες, κυρτωμένες, νευροπαθείς, άχαρες. Με μακρύ λαιμό και μυωπικά γυαλιά, ακατάστατα, μπερδεμένα μαλλιά και σουβλερές μύτες, μεταμορφώθηκαν από την πολλή μελέτη σε τέρατα χωρίς ψυχή και συναισθήματα. Οι «κοκέτες της γραμματικής»[624] περιφρονούν την καλαισθησία και τις απολαύσεις της ζωής, και είναι στρυφνές, σχολαστικές, περίεργες (Εικόνα 502).

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αναπαριστά και ο Άννινος στο «Άστυ» (Εικόνα 503) την πρώτη οργανωμένη συμμετοχή γυναικών σε Σωματείο ή Λέσχη. Αποτελεί, μάλιστα, την πρώτη αντίστοιχη προσπάθεια σε όλα τα μελετώμενα έντυπα. Το κωμικό-σατιρικό στοιχείο είναι εμφανές, καθώς παρουσιάζει μια γυναίκα με ανδρικά ρούχα (φράκο, παπιγιόν, γιλέκο, καπέλο ημίψηλο, μονόκλ) να επιδίδεται σε ανδροπρεπείς συνήθειες, όπως το κάπνισμα πίπας. Το μόνο θηλυκό στοιχείο είναι τα παπούτσια της, που μοιάζουν με γόβες. Δίνεται, έτσι, το μήνυμα της υιοθέτησης του καθαρά ανδρικού προνομίου της συμμετοχής σε Λέσχες και από τις γυναίκες. Με ειρωνική διάθεση αποδίδονται, πάλι στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» (Εικόνα 504), εννέα κυρίες που συνδιαλέγονται γύρω από ένα τραπέζι, με στόχο τη σύσταση ενός «Καλλιτεχνικού Συλλόγου Κυριών». Παρουσιάζονται με σουβλερές μύτες, ανακατωμένα κι ατημέλητα μαλλιά, σχεδόν εξανδρισμένες. Γενικότερα, η σύσταση των γυναικείων λεσχών

---

[623]. Κωνσταντίνος Σκόκος, «Πρόσωπα και πράγματα. Η λογία δεσποινίς (και με υποδείγματα εν τω κειμένω)», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 20, 1905, σ. 38.
[624]. Ό.π., σ. 39.

αντιμετωπιζόταν με ειρωνεία στις σκιτσογραφίες, στοχεύοντας στην αποδυνάμωσή τους.

Εικόνες από την οργάνωση των αστών λόγιων γυναικών σε Σωματεία και Συλλόγους, πάντως, εντοπίζουμε και στα άλλα είδη εικονογράφησης, πέρα από τις σκιτσογραφίες. Ξεκινώντας από τα χαρακτικά στο «Άστυ», παρατηρούμε μια ξυλογραφία από το Διεθνές Συνέδριο των Γυναικών στο Παρίσι (Εικόνα 505). Εκεί συμμετείχαν κόμισσες, δούκισσες, βαρόνες, προέδροι Γυναικείων Ενώσεων και Φιλανθρωπικών Συλλόγων, μέλη Σωματείων υπαλλήλων εμπορικών καταστημάτων, δημοσιογράφοι και δικηγόροι[625]. Στο πρώτο πλάνο απεικονίζεται μια γυναίκα που στέκεται εμπρός από το έδρανο του προέδρου (μάλλον πρόκειται για την Αστιέ ντε Βαλσαΐρ, πρόεδρο της Ενώσεως υπέρ της Χειραφέτησης των Γυναικών). Φέρει τα γνωστά χαρακτηριστικά των λογίων: ασχημοκαμωμένη, αποστεωμένη, άχαρη και ανίκανη να ανταποκριθεί σε κοινωνικά καθήκοντα, πέρα από τα πολιτικά που διεκδικούσε[626], όπως αναφέρει το άρθρο. Μοιάζει με αξιοπερίεργο αντικείμενο φορώντας ομματοκυάλια, έχοντας ιδιότυπη άκομψη ενδυμασία και χειρονομώντας με έμφαση και φλυαρία. Εικόνα της ιδίας δημοσιεύεται και στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 506), όπου παρουσιάζεται ως πιο συμπαθητική φυσιογνωμία, με στρογγυλά γυαλιά και μαλλιά κατσαρά πιασμένα σε χαλαρό, μάλλον ατημέλητο κότσο. Η Παρρέν, σύμφωνα με τη γνωστή της τακτική, εκθειάζει τις επαγγελματικές ικανότητες και τα εξωτερικά της χαρίσματα, περιγράφοντάς την ως ψηλή, ξανθή, ζωηρή, εύγλωττη, που συναρπάζει το ακροατήριο με τους ωραίους και ενθουσιώδεις λόγους της[627].

Αργότερα, όλο και περισσότερες αστές άρχισαν να καταλαμβάνουν σημαντικές θέσεις σε Διεθνείς Οργανισμούς, όπως ο Ερυθρός Σταυρός, και σε Συνέδρια, Σωματεία, Λέσχες και Οργανώσεις. Η εικόνα τους πλησιάζει περισσότερο προς την εικόνα των πιο προοδευτικών λογίων, των ανοιχτών στις προκλήσεις. Αποφεύγουν τον κλασικό στυλιζαρισμένο κότσο, το βλέμμα τους εκφράζει θεληματικότητα, αποφασιστικότητα και καλλιεργημένο πνεύμα. Συναντούμε, λοιπόν, σε ξυλογραφία την Koechlin Schwartz, στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 507). Στο ίδιο έντυπο η Way Wrigt

---

625. Ιωάννα Δερουέν, «Τα διεθνή συνέδρια και η κ. Βοοδούλ», *Εφημερίς των Κυριών*,116, 1889, σ. 3.
626. Ανώνυμο, «Συνέδριον Γυναικών εν Παρισίοις»…, σ. 3.
627. Καλλιρρό Παρρέν, «Astie de Valsayre πρόεδρος της Ενώσεως υπέρ της Χειραφετήσεως των Γυναικών», *Εφημερίς των Κυριών*, 464, 1896, σ. 2.

Sewal και η Μαρία Γιαννίκογλου (Εικόνες 508, 509, αντίστοιχα) επίσης διακρίνονται για την προοδευτικότητά τους. Αμεσότητα και αυτοπεποίθηση εκφράζει και η Άννα Παπαδοπούλου (Εικόνα 510), έργο του Φρ. Πρίντεζη. Παρουσιάζει αρκετά χαρακτηριστικά των λογίων, με σοβαρότητα, σχεδόν αυστηρότητα, στη στάση και στο ντύσιμό της. Το φόρεμά της, σε απόλυτο μαύρο, με κλειστό λαιμό και μακριά μανίκια, μοιάζει στεγνό και άκαμπτο, όπως και το χτένισμά της. Το αδιόρατο χαμόγελό της, ωστόσο, προδίδει σαρκασμό και ειρωνεία για την πολυτέλεια, τις κοσμικές εμφανίσεις και την ανούσια ζωή της τάξης της. Το μαύρο χρώμα κυριαρχεί και στην ενδυμασία των Ελμίνας Νάζου, προέδρου στο Τμήμα των Πτωχών του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων, και της Ιουλιέττας Αδάμ, προέδρου του Διεθνούς Γυναικείου Συνδέσμου της Entente, σε φωτοτσιγκογραφίες των Ε. Χαλκιόπουλου και Φρ. Πρίντεζη (Εικόνες 511, 512, αντίστοιχα).

Άλλοτε, πάλι, η έντονη δυναμικότητα κάποιων αστών φτάνει στον εξανδρισμό, με την εξωτερική τους εμφάνιση να στερείται ελκυστικότητας. Τη συγκεκριμένη εμφάνιση, στην «Εφημερίδα των Κυριών», παρουσιάζουν η Βικτώρια Στρέιτ, πρόεδρος της Φιλοπτώχου Αδελφότητας, και η Χαρίκλεια Μπαλτατζή, προέδρος στον Πατριωτικό Σύνδεσμο των Ελληνίδων, στο Τμήμα Συσσιτίων (Εικόνες 513, 514, αντίστοιχα). Εδώ θα κατατάξουμε και τις Βιργινία Μπενάκη και Αικατερίνη Λασκαρίδου, αντιπρόεδρο του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων και προέδρο του Τμήματος Νηπιαγωγείων του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων Γονέων, αντίστοιχα. Στις συγκεκριμένες φωτοτσιγκογραφίες τους στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 515 του Κ. Κόλμαν και 516), οι δύο εικονιζόμενες εμφανίζονται σε μεγάλη ηλικία, πιο εύσωμες και λιγότερο κομψές. Ωστόσο, η ακαλαίσθητη εικόνα τους αντισταθμίζεται για άλλη μία φορά από τα θετικά σχόλια, στο άρθρο, για άλλα προτερήματά τους (όπως η ευγενική καταγωγή, «η ψυχική ευγένεια»[628]), η αυταπάρνηση και η μεθοδικότητα, η εργατικότητα, η γενναιοδωρία και ο αλτρουισμός τους. Μια τακτική αγαπημένη και επαναλαμβανόμενη στην «Εφημερίδα των Κυριών».

Υπάρχουν, βέβαια, και οι εικόνες των αστών προέδρων του Πατριωτικού Συνδέσμου που συνδυάζουν την ομορφιά, τη χάρη και τα υπόλοιπα στοιχεία της άνετης και ευμαρούς οικονομικής κατάστασης με την αποφασιστικότητα, την υψηλή αντίληψη, την

[628]. Καλλιρρρόη Παρρέν, «Η κ. Χαρίκλεια Μπαλτατζή πρόεδρος του τμήματος συσσιτίων του Πατρ. Συνδέσμου των Ελληνίδων», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.062, 1915, σ. 2.731.

ενεργητικότητα, τον αλτρουϊσμό και τη μεθοδικότητα. Πρόκειται για τις Αλεξάνδρα Καλλιγά και Μοσχούλα Φουντούλη (Εικόνες 517, 518, αντίστοιχα). Τις πιο προοδευτικές εικόνες όλων εμφανίζουν η Άννα Ρούσβελτ και η Ουάϊλς. Η πρώτη ανέπτυξε σημαντική δράση υπέρ των θυμάτων του Μεγάλου Πολέμου ενώ η δεύτερη διετέλεσε πρόεδρος του Ερυθρού Σταυρού των ΗΠΑ (Εικόνες 519, 520) του Κ. Κόλμαν. Το ντύσιμό τους είναι ιδιαίτερα μοντέρνο, χωρίς συντηρητισμό. Κοιτάζουν με δυναμικότητα και αυτοπεποίθηση, χωρίς ίχνος επιτηδευμένης αιδημοσύνης, με τη στόφα καλλιτέχνιδων (μάλλον θεατρίνων).

Στις φωτογραφίες περιλαμβάνονται, κυρίως, πολλά μέλη των γυναικείων Συλλόγων ή Σωματείων που φωτογραφίζονται μαζί. Έτσι, στο «Ημερολόγιον» (1907) δημοσιεύεται ομαδική φωτογραφία των κυριών του Διοικητικού Συμβουλίου του Σωματείου Φιλόπτωχος Αδελφότης των Ελληνίδων Κυριών στη Θεσσαλονίκη (Εικόνα 521). Ομοίως, στην «Εφημερίδα των Κυριών» εμπεριέχονται οι φωτογραφίες των κυριών-μελών του Αναγνωστηρίου της Γυναικείας Λέσχης του Λυκείου (Lyceum Club) στο Παρίσι, του προεδρείου του Συνεδρίου των Ιταλίδων Φεμινιστριών, της Φιλοπτώχου Εταιρείας Κυριών των Χανίων, του Ομίλου Αθηναίων Κυριών και Δεσποινίδων από γιορτή στην Κηφισιά υπέρ των προσφύγων του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, του Προεδρείου του Λυκείου Πατρών, της Ένωσης των Ελληνίδων που φωτογραφίζονται παρέα με τις γυναίκες του Ιερού Λόχου της Κορυτσάς (Εικόνες 522 του Φρ. Πρίντεζη, 523 του Αρ. Λάιου, 524, 525, 526 και 519 αντίστοιχα). Κάποιες, βεβαίως, είναι ενδεδυμένες με φορέματα περιπάτου, σε στενή γραμμή. Ωστόσο, γενικότερα τηρούν τους κώδικες ενδυμασίας της τάξης τους, με πλούσια διακοσμητικά στοιχεία στα υφάσματα και τα αξεσουάρ (καπέλα, γούνες, κοσμήματα). Ειδικότερα τα καπέλα τους είναι υπερδιακοσμημένα με καρπούς, φύλλα, άνθη και κορδέλες, μη ακολουθώντας τη νέα μόδα, που επέβαλε μικρότερα και πιο περιορισμένα μεγέθη, τις λεγόμενες τόκες, που αντικατέστησαν τα τεράστια καπέλα, και σιγά-σιγά άρχισαν να κατεβαίνουν πιο κάτω, χαμηλά προς τον λαιμό, «χαμηλές σαν σκούφιες»[629] (Εικόνα 527), του Αντώνη Βώττη. Δεν ακολουθούσαν, δηλαδή, τις νέες τάσεις της μόδας, που επέβαλλαν κοντά πλατιά φορέματα λίγο κάτω από τα γόνατα, επίσης κοντά παλτό και ψηλές μπότες (Εικόνα 528), σκίτσο της Μ. Σκούφου. Δεν αποστασιοποιούνταν, λοιπόν,

[629]. Καλαίσθητος, «Μόδα»..., 1910, σ. 1.287.

από τα στενά και μακριά ρούχα, παρόλο που εμπόδιζαν τις κινήσεις τους και περιόριζαν την ελευθερία του σώματός τους. Το κοντό μήκος στη φούστα δεν γινόταν αποδεκτό από τις Ελληνίδες, και μάλιστα των ανώτερων τάξεων. Χαρακτηριζόταν, μάλιστα, σε άρθρο της «Εφημερίδας των Κυριών» για τη «Μόδα», ως «θέαμα κωμικό», κάνοντας όσες κυρίες επιλέγουν να το φορούν να μοιάζουν με «κινητές γελοιογραφίες στους δρόμους»[630].

Η προοδευτικότερη εικόνα όλων είναι η φωτοτσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη, που αναπαριστά δύο σουφραζέτες. Ανήκουν στο κίνημα Women's Social and Political Union (Κοινωνική και Πολιτική Ένωση Γυναικών) που αναπτύχθηκε στην Αγγλία υπέρ του δικαιώματος της ψήφου στις γυναίκες στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Οι σουφραζέτες της εικόνας, όπως εικάζουμε από το ντύσιμό τους, ανήκαν στη μεσαία ή την ανώτερη κοινωνική τάξη. Είναι φανερή η απόκλιση από τα πρότυπα τόσο στη στάση τους (βρίσκονται σε συνεχή εγρήγορση) όσο και στην έκφραση του προσώπου τους, δείχνοντας δυναμισμό και αποφασιστικότητα. Ταυτόχρονα, αποφεύγεται η λεπτομερής απόδοση των ρούχων και των αξεσουάρ τους. Η θεματογραφία, επίσης, δεν είναι ευχάριστη, αφού βρίσκονται μέσα σε μια διαδήλωση με έναν αστυνομικό ανάμεσά τους. Ενδιαφέρουσα είναι κι η επιγραφή των πλακάτ που κρατούν και αναγράφουν: «Ψήφο για τις Γυναίκες» και «Αντιπροσωπεία στη Βουλή των Κοινοτήτων». Στόχευαν «να πετύχουν ακρόαση από τον Πρωθυπουργό της Αγγλίας ως προς τον πολυθρύλητο ζήτημα της γυναικείας ψήφου»[631] για να θέσουν το αίτημά τους (Εικόνα 529). Βέβαια, αρκετά από τα αιτήματα αυτά, όπως και τις περίεργες και ακραίες μεθόδους των Αγγλίδων σουφραζετών, αποποιούνταν οι Ελληνίδες λόγιες.

Σε πιο προοδευτικούς τόνους ως προς την αναπαράσταση των αστών κυριών κινούνται, λοιπόν, οι φωτογραφίες. Έτσι, η νεαρή αστή της φωτογραφίας του Κωστή Άννινου (Εικόνα 530) απεικονίζεται ως μια όμορφη, νέα κοπέλα με τα μαλλιά της ξέμπλεκα και ριγμένα στους ώμους. Έχει το βλέμμα της στραμμένο προς τα κάτω και όχι στο άπειρο, όπως επέτασσε η ακαδημαϊκή τέχνη.

Στα έργα της ζωγραφικής που αναπαριστούν κυρίες της αστικής τάξης γίνεται, επίσης, όμοια με τις φωτογραφίες, μια προσπάθεια προοδευτικότερης προσέγγισης. Αυτό είναι φανερό στα έργα η «Μοναχή» του Γ. Κράουζε (Εικόνα 531) και στην

630. Παρισινή, «Η μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.074, 1915, σ. 2.936.
631. Καλλιρρόη Παρρέν, «Γυναικεία κίνησις», *Εφημερίς των Κυριών*, 961, 1909, σ. 549.

«Κοπέλα» του Γ. Ιακωβίδη (Εικόνα 532). Παρότι οι συνθέσεις διατηρούν όλες τις νόρμες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής (περίπλοκες πτυχές στα φορέματα, άπειρες λεπτομέρειες στις δαντέλες, γυαλιστερή επιφάνεια στα υφάσματα, λεπτομερειακή περιγραφή του περιβάλλοντος χώρου, μαλακή διάχυση του φωτός) ξεφεύγουν από τα τετριμμένα ως προς τη θεματολογία τους. Στο πρώτο μια γυναίκα εύπορης οικονομικής κατάστασης βρίσκεται σε μελαγχολία, ίσως, θα προσθέταμε εμείς, λόγω της ανιαρής κι ανούσιας ζωής που περνάει. Στο δεύτερο αναπαρίσταται επίσης μια κυρία με κομψό μακρύ φόρεμα στο παγκάκι ενός κήπου. Ο καλλιτέχνης αποδίδει τη μοναξιά και την κακή ψυχολογική της κατάσταση. Δίνει βαρύτητα στην έκφραση των συναισθημάτων της, όπως κρατάει το κεφάλι με το δεξί της χέρι, σε στάση περισυλλογής. Ομοίως, στο τρίτο έργο η κοπέλα δεν είναι αβίαστα χαρούμενη κι ελεύθερη, αλλά συγκρατημένη στις κινήσεις της.

Μονάχη της αναπαρίσταται, στον πίνακα «Προσωπογραφία Εκ του Φυσικού» της Κικής Γιαννοπούλου (Εικόνα 533) μια κοπέλα νεαρότερης ηλικίας. Φέρει ομοίως κομψό ντύσιμο, συγκρατημένη περιβολή και συντηρητικό χτένισμα. Ωστόσο, η ζωγράφος κάνει βήματα παραπέρα. Η έκφρασή της, το σκυμμένο κεφάλι και τα κλειστά μάτια φανερώνουν τα συναισθήματά της. Αποδίδεται, έτσι, μια πραγματική ανθρώπινη φιγούρα κι όχι μια άκαμπτη ή εξωπραγματική μορφή. Απέχει τόσο από τις άκαμπτες κι αλύγιστες (όπως οι δασκάλες ή οι Ελληνίδες λόγιες έως το 1900) όσο και τις εξιδανικευμένες κυρίες της τάξης της.

Και ο επόμενος πίνακας της Θ. Φλωρά, με τίτλο «Εν Ρεμβασμώ» (Εικόνα 534), αναπαριστά μια γυναίκα αστικού περιβάλλοντος. Ακολουθεί πιο προοδευτική τεχνική, με γρήγορες κι έντονες πινελιές, στα χνάρια του ιμπρεσιονισμού. Μια όμορφα ενδεδυμένη κυρία κάθεται στον καναπέ του σπιτιού της, με το αριστερό χέρι της στον κρόταφό της. Έχει το βλέμμα στραμμένο στα δεξιά ρεμβάζοντας, χωρίς όμως να είναι χαμένο στο άπειρο, κατά τα πρότυπα της ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Αντίθετα, ο σκούρος τόνος στο αριστερό μάτι και ο εντονότερος φωτισμός στο δεξί εκφράζουν δυναμισμό και οξυδέρκεια. Αποδίδεται, έτσι, το μοντέλο της σύγχρονης σκεπτόμενης Ελληνίδας, που και η ίδια η Φλωρά αντιπροσώπευε.

Ειδική αναφορά θα πρέπει να γίνει και στο έργο της Κλεονίκης Ασπριώτη (Εικόνα 535) με την Αιμιλία Δηλιγιάννη, πρόεδρο του ελληνικού τμήματος του φεμινιστικού

κινήματος Francaise. Γίνεται κι εδώ μια προσπάθεια προοδευτικότερης προσέγγισης. Η εικονιζόμενη, παρ' όλα τα χαρακτηριστικά της τάξης της (όπως περιγράφονται παραπάνω στις φωτοτσιγκογραφίες), φέρει κάποια στοιχεία πιο αντισυμβατικά. Επίσης, ο τρόπος που κάθεται, έχοντας ακουμπήσει το δεξί της χέρι επάνω στην καρέκλα, αποδίδει ελευθερία και αποφασιστικότητα, άνεση και αυτοπεποίθηση, με μια ακτίνα μελαγχολικής χαράς να φωτίζει το πρόσωπό της. Τα μαλλιά της είναι πιο ελεύθερα, με κάποιες τούφες να ξεφεύγουν και όχι απόλυτα στυλιζαρισμένα. Άλλωστε, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα άρχισε να αλλάζει και η μόδα στα χτενίσματα. Οι κότσοι είναι πιο χαμηλωμένοι και όχι τόσο αυστηροί, όπως παρατηρούμε σε εικόνα της στήλης της «Μόδας» της «Εφημερίδας των Κυριών» (Εικόνα 536), η οποία, όπως έχουμε αναφέρει, απευθυνόταν στις κυρίες της ανώτερης κοινωνικής τάξης.

Μία κοπέλα της αστικής τάξης, όπως διακρίνουμε από το φόρεμά της, είναι παρούσα σε μια «Μονομαχία». Παρακολουθεί την αναμέτρηση των δύο αντρών και λιποθυμά, σε πίνακα του Ρέπιν, ενός Ρώσου καλλιτέχνη (Εικόνα 537). Οι «μονομάχοι» σταματούν, επικεντρώνοντας την προσοχή τους σε αυτήν. Ο Ρέπιν ανήκει στους καθαυτού ρεαλιστές ζωγράφους. Επιλέγει τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία για να διαμαρτυρηθεί, προφανώς, ενάντια στις σκληρές και ανούσιες συνήθειες των αστών, όπως η μονομαχία.

Ρεαλιστική είναι και η σκηνή στην επόμενη εικόνα, του Ευάγγ. Ιωαννίδη, όπου επίσης ακολουθείται μια προοδευτική τεχνική. Δεν αποτελεί πίνακα ζωγραφικής, αλλά εικονογράφηση του διηγήματος του Γ. Τσοκόπουλου «Από τη Ζωή ενός Μοναστηριού Ο Πειρασμός». Φέρει την πολύ προοδευτική λεζάντα «...Ένα φίλημα φλογερόν, ηδονικόν έσμιξε τα δύο κεφάλια...» και περιλαμβάνει, επίσης, ιμπρεσιονιστικά στοιχεία. Η βαρύτητα δίνεται στην έκφραση των συναισθημάτων των δύο ερωτευμένων, που, σύμφωνα με το κείμενο, ανήκουν στην ανώτερη κοινωνική τάξη[632] (Εικόνα 538).

[632]. «...νέος, κομψός και καλοκαμωμένος, εκάθησε αριστερά του ηγουμένου. Δεξιά του εκάθησεν η γυναίκα του. Νεαρωτάτη, κομψή, ξανθή, με την ωραίαν στρογγυλότητα των γραμμών της πρώτης νεότητος, [...] ντυμένη με κομψότητα και με επιτήδευσιν, εφαίνετο γυναίκα προωρισμένη διά την χαράν της ζωής, την απόλαυσιν της ζωής» (Γεώργιος Τσοκόπουλος, «Από την ζωή ενός μοναστηριού. Ο πειρασμός», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 27, 1912, σ. 277).

Γ 2.2. Βασίλισσες και πριγκίπισσες, πλάσματα αιθέρια και ήπια, υπερφυσικά και εξιδανικευμένα

Τις ανυπέρβλητες αξίες του αστικού τρόπου ζωής ακολουθούσαν, πέρα από τις αστές, οι βασίλισσες και οι πριγκίπισσες. Σχεδόν στο σύνολό τους, ως κυρίαρχο στοιχείο στην εικόνα τους εμφανίζεται η αναζήτηση του ιδεατού ωραίου. Δίνεται έμφαση στην ομορφιά και τη μεγαλοπρέπεια, στο ιδεατό κι εξωπραγματικό κάλλος τους. Η ενδυμασία τους -με τα αέρινα ή μεταξωτά φορέματα και το ανοιχτό μπούστο που κοσμείται από απαστράπτοντα κοσμήματα- είναι λαμπερή, υπερβολικά φορτωμένη, πληθωρική και πολυσύνθετη. Επιπλέον, διακρίνεται από εμμονή στα περιγραφικά και αφηγηματικά στοιχεία και από την απόδοση των λεπτομερειών σε ενδύματα, κοσμήματα, χτενίσματα και στέμμα. Γενικότερα, τα κοσμήματα, οι γούνες και τα στολίδια αποτελούν δείγματα του πλούτου και της ισχύος τους. Έντονα είναι τα στοιχεία της ωραιότητας και του εξευγενισμού. Στην «Ευτέρπη» τούτο είναι φανερό στις απεικονίσεις της κόρης του Αυτοκράτορα Νικολάου της Ρωσίας, Όλγας (του Αρ. Ροβέρτου), της Βασίλισσας Ελισάβετ της Αγγλίας, σε έργο του Πέτρου Κέσκα (Εικόνες 539, 540).

Σε τρία από τα μελετώμενα έντυπα, επίσης, συναντούμε τσιγκογραφίες και φωτοτσιγκογραφίες, σε αναπαραγωγή του Ελ. Καζάνη, της Ελισάβετ της Αυστρίας (Εικόνες 541, 542) με την τελευταία εικόνα να δημοσιεύεται και στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1908. Έντονη σε όλες τις εικόνες της είναι η τάση της εξιδανίκευσης, της τέλειας και ιδανικής όψης -σχεδόν υπερφυσικής- και της προβολής της καλαισθησίας της. Στόχος είναι η εξύμνηση της μεγαλοπρέπειάς της.

Επίσης, στο «Άστυ» δημοσεύονται οι εικόνες της Αυτοκράτειρας της Γερμανίας Βικτώριας και της Βασίλισσας της Σερβίας Ναθάλια (Εικόνες 543, 544), τσιγκογραφίες του Οδ. Φωκά. Θα σταθούμε ιδιαίτερα στα ενδύματα και τα ανοιχτά ντεκολτέ τους, στο φως που συγκεντρώνεται στον λαιμό και στο μπούστο της πρώτης και στο λευκό ύφασμα του ενδύματος της δεύτερης. Από εκεί και πέρα, επανερχόμαστε στο γνωστό μοτίβο, με τις μορφές των πριγκιπισσών και των βασιλισσών να ξεχωρίζουν για την ιδανική ομορφιά τους, δίνοντας την αίσθηση της ενιαίας και λείας, σχεδόν μαρμάρινης σάρκας. Στην «Εφημερίδα των Κυριών» εμπεριέχονται, επίσης, οι εικόνες της

Βασίλισσας της Ιταλίας Μαργαρίτας που διακρίνεται για το αδιαμφισβήτητο κάλλος της (Εικόνα 545). Βέβαια, το βλέμμα της, όπως και αυτό που έχουν οι τρεις κόρες του βασιλιά του Βελγίου (Εικόνα 546) και της Δούκισσας του Alencon (Εικόνα 547), στραμμένο στο πλάι και κοιτάζοντας στο άπειρο, έχει μια συμβατική έκφραση. Τους προσδίδει την όψη πλασμάτων εξωπραγματικών, σαν κούκλες.

Υπάρχουν, ωστόσο, κάποιες βασίλισσσες-πριγκίπισσες που διακρίνονται περισσότερο για την ηρεμία και τη γαλήνη τους. Το εξωραϊσμένο, με ήσυχα χαρακτηριστικά πρόσωπό τους, αποδίδει μια μελαγχολική διάθεση, με εμφανή τα στοιχεία του ρομαντισμού. Άλλοτε, πάλι, το βλέμμα τους είναι στραμμένο προς τα κάτω ως ένδειξη μετριοφροσύνης, ενώ παράλληλα η στάση του σώματός τους δείχνει συστολή και σεμνότητα. Τις χαρακτηρίζει η λιτότητα και η κομψότητα, με λιγότερα στολίδια, εκφράζοντας παράλληλα στωικότητα και καρτερικότητα. Πρόκειται για τη Δούκισσα του Ορλεάν (Εικόνα 548), του Αρ. Ροβέρτου, τη Βασίλισσα της Ουγγαρίας (Εικόνα 549), του Π. Κέσκα, και τη Λουίζα Θηρεσία (Εικόνα 550).

Κάτι άλλο διαφορετικό ισχύει για τις εικόνες της Αυτοκράτειρας της Ρωσίας Μαρίας του Πέτρου Σκιαδόπουλου (Εικόνα 551), της Βασίλισσας της Αγγλίας Ιωάννας Γρέυ (Εικόνα 552). Εδώ οι καλλιτέχνες μοιάζουν να έχουν πετύχει την απόλυτη ισορροπία στην απόδοση των βασιλισσών: την αποφυγή της αυστηρής λιτότητας και της περιγραφικής φλυαρίας, με παρούσα την κομψότητα και τη ρεαλιστικότητα. Στην εικόνα της Πριγκίπισσας της Δανιμαρκίας (Εικόνα 553), επίσης, συνυπάρχουν η χάρη και η κομψότητα με τη θλίψη και τη λύπη. Σε όλες τις ξυλογραφίες, επομένως, κυρίαρχο είναι το συναίσθημα και ο ψυχισμός, στοιχεία και τα δύο του ρομαντισμού. Η κόρη του Κάιζερ της Αυστρίας Φραγκίσκου Ιωσήφ Α΄, στο ίδιο έντυπο (Εικόνα 554), είναι όμορφη, χωρίς υπερβολική ή εξαιρετική μεγαλοπρέπεια στην εμφάνισή της. Η στάση του σώματός της και ο τρόπος που έχει δεμένα τα χέρια της εμπρός, κρατώντας την εσάρπα της, εκφράζουν συστολή.

Κάτι ανάλογο ισχύει και για τη Βασίλισσα Όλγα (Εικόνα 555), η λεζάντα στην εικόνα της οποίας αναφέρει «Η Α.Μ. Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ. Πρόεδρος της Ενώσεως των Ελληνίδων και του Ευαγγελισμού και επίτιμος Πρόεδρος καί Προστάτις όλων περίπου των εν Αθήναις γυναικείων φιλανθρωπικών σωματείων». Εμφανή είναι τα χαρακτηριστικά της απόλυτης κομψότητας και του πλούτου, που εκπέμπονται από τα

κοσμήματα, την πολυτελή τουαλέτα με το ανοιχτό ντεκολτέ, τη γούνα, τη μεγάλη ουρά και την τιάρα. Ίσως επειδή η ίδια ήταν η «αρχηγός» της ελληνικής βασιλικής δυναστείας «Η Υψηλή μάμμη δώδεκα εγγγόνων» (Εικόνα 556). Δίνει, επομένως, την εικόνα, σε συνδυασμό με την ευθυτενή στάση του σώματός της, ενός πλάσματος διαφορετικού και υπερφυσικού.

Αναφορικά με τις υπόλοιπες βασίλισσες της Ελλάδας, οι απεικονίσεις τους συνεχίζονται με της Βασίλισσας Αμαλίας (Εικόνα 557). Φορά αρχαιοελληνική στολή με στόχο να γίνει απόλυτα αποδεκτή από τον ελληνικό λαό ενστερνιζόμενη τα ελληνικά ήθη και συνήθειες. Γίνεται, επίσης, προσπάθεια να αναβιώσει το ένδοξο αρχαιοελληνικό παρελθόν, αποτελώντας το απόλυτο πρότυπο μίμησης. Προμηνύεται, έτσι, το ρεύμα του νεοκλασικισμού, που θα αναπτυχθεί στη σύγχρονη Ελλάδα τα επόμενα χρόνια. Η Πριγκίπισσα Ελένη, το 1915 (Εικόνα 558), είναι ντυμένη με την παραδοσιακή στολή της Μακεδονίας, με την εικόνα να αποτελεί φωτοτσιγκογραφία του Κάρολου Κόλμαν. Προβάλλεται και πάλι το μήνυμα της υπέρτατης και ανιδιοτελούς αγάπης για την πατρίδα. Δίνεται, δηλαδή, το μήνυμα της πίστης στις νικηφόρες μάχες του Ελληνικού Στρατού στις αλύτρωτες περιοχές της Μακεδονίας και της Ηπείρου, λόγω των κοινών ριζών της μακεδονικής στολής με εκείνη των ελληνιστικών χρόνων.

Η απόδοση των δύο φιγούρων της Πριγκίπισσας Αλεξάνδρας (από την ελληνική βασιλική Αυλή) στο «Άστυ» (Εικόνες 559, 560), έργα των Φωκά και Δημήτριου Μαρτιμιανάκη, αντίστοιχα, φέρει έντονα τα στοιχεία της τυπικότητας και της μεγαλοπρέπειας. Η ίδια εικόνα (Εικόνα 559), που εμπεριέχεται επίσης στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1890 και στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1889, όπως και της Χριστίνας Αρτεμισίας στο «Άστυ» (Εικόνα 561), διακρίνεται και πάλι για την επιβλητικότητα που αποπνέει. Στο «Άστυ», λοιπόν, ο Φωκάς, πέρα από την αναζήτηση της ιδανικής ομορφιάς στις γαλαζοαίματες, δεν παραλείπει να αποδώσει τη μεγαλοπρέπεια της ελληνικής βασιλικής αυλής, όπως αυτό διαφαίνεται και από την απόδοση των γάμων της Πριγκίπισσας Αλεξάνδρας με τον Μεγάλο Δούκα Παύλο στην Αγ. Πετρούπολη της Ρωσίας (Εικόνα 562). Πρόκειται για μια εικόνα που αντέγραψε από ρωσικά εικονογραφημένα φύλλα[633]. Ίδιος είναι ο στόχος, μαζί με την προβολή των ισχυρών δεσμών των δύο βασιλικών οικογενειών, στην απόδοση της εικόνας της

[633]. Ανώνυμο, «Οι γάμοι Μ. Δ. Παύλου μετά της Μ. Δ. Αλεξάνδρας», *Το Άστυ*, 197, ετ. ΔΙ΄, 1889, σ. 2.

Βασίλισσας Όλγας (Εικόνα 563) από την επίσκεψή της σε θέρετρο της αυτοκρατορικής οικογένειας της Ρωσίας.

Η μεγαλοπρέπεια της Βασίλισσας Όλγας προβάλλεται, επίσης, σε φωτοτσιγκογραφίες του 1897 και 1908 (Εικόνες 564, 556), του Carl Boeringer, καθώς στη λεζάντα της πρώτης αναγράφεται «Όλγα. Η Βασίλισσα των Ελλήνων». Στοχεύει, προφανώς, στην παρότρυνση κι ενθάρρυνση των Ελλήνων στρατιωτών στον πόλεμο του 1897. Στη δεύτερη εικόνα της, η φωτογραφία είναι τραβηγμένη από κοντά προκειμένου να φαίνεται σε μεγάλο όγκο η μορφή της και να δείχνει σημαντική. Η λεζάντα της επίσης, με την αναγραφή «Η Α.Μ. ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ. Υψηλή μάμμη δώδεκα εγγόνων», όπως είδαμε και παραπάνω, δίνει έμφαση στην ιδιότητα της σεβάσμιας μητέρας και γιαγιάς μιας μεγάλης βασιλικής δυναστείας.

Στη μητρότητα δίνεται έμφαση και στην εικόνα της Πριγκίπισσας Μαρίας (Εικόνα 565), που απεικονίζεται με τον γιο της, αγκαλιάζοντάς τον στοργικά. Παράλληλα, φορά την παραδοσιακή ελληνική φορεσιά, προβάλλοντας το μήνυμα της επιστροφής στις εθνικές παραδόσεις και της αυτοθυσίας για την πατρίδα. Η ίδια λογική διέπει και την εικόνα της Βασίλισσας Σοφίας, καθώς απεικονίζεται με τον σύζυγό της, Κωνσταντίνο Α΄ και μετέπειτα Βασιλιά της Ελλάδας, και τα δύο παιδιά τους (Εικόνα 566). Αν και η ποιότητα της εικόνας δεν είναι καλή, η βασίλισσα, ιδιαίτερα σοβαρή, σχεδόν αυστηρή, κρατά το μεγαλύτερο παιδί της.

Κατά τα άλλα, οι εικόνες των γαλαζοαίματων της ελληνικής βασιλικής δυναστείας υπακούνε στον γενικό κανόνα της απόδοσής τους ως εξωπραγματικά όμορφων και απόλυτα εξιδανικευμένων. Έτσι, στις εικόνες της Πριγκίπισσας της Ελλάδας Σοφίας των Οδ. Φωκά και Φρ. Πρίντεζη (Εικόνες 567, 568, αντίστοιχα), της Πριγκίπισσας Μαρίας, του ιδίου χαράκτη (Εικόνα 569), και της Πριγκίπισσας Αλίκης (Εικόνα 570), έργο του Ελ. Καζάνη, στόχος είναι η προβολή της αυλικής κομψότητας.

Ομοίως στις φωτογραφίες, τα γυναικεία μέλη της ελληνικής βασιλικής οικογένειας απεικονίζονται θετικά κατά την άσκηση του φιλανθρωπικού τους έργου. Η Βασίλισσα Όλγα συμμετείχε στην κατάθεση των θεμελίων λίθων σε εκκλησάκι του νεοϊδρυθέντος Φθισιατρείου. Πρόκειται για φωτογραφία στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 462). Απεικονίζεται με τη νύφη της (Πριγκίπισσα Αλίκη), τον Πρίγκιπα Χριστόφορο, τη Σοφία Σ(χ)λήμαν -με τη χρηματοδότηση της οποίας χτίστηκε το Φθισιατρείο- και τον

Μητροπολίτη Αθηνών. Γύρω τους στέκουν προεξέχοντες κύριοι και προεξέχουσες κυρίες. Ποζάρουν μπροστά στον φωτογραφικό φακό, που απαθανατίζει το σπουδαίο κοινωνικό γεγονός. Οι κυρίες φορούν μακριά φορέματα περιπάτου, λιγότερο επίσημα και «φορτωμένα» από τις βαριές τουαλέτες που επέλεγαν όταν πόζαραν στο στούντιο των φωτογράφων ή των καλλιτεχνών. Απαραίτητα αξεσουάρ τους είναι τα ανθοστόλιστα καπέλα»[634].

Παράλληλα με τη φιλανθρωπική δράση, αρκετές βασίλισσες και πριγκίπισσες επιδείκνυαν ενδιαφέρον για τις πολεμικές συρράξεις του έθνους, συνεισφέροντας «την εργασία, τη σκέψη και τη δύναμη στον κοινό αγώνα»[635]. Στόχος των φωτογράφων είναι η απαθανάτιση του σημαντικού γεγονότος των Βαλκανικών Πολέμων και της συμβολής των ανώτατων αρχοντισσών σε αυτούς, προκειμένου να προκαλέσουν την έξαρση του εθνικού φρονήματος του ελληνικού λαού. Αυτές είτε επισκέπτονται νοσοκομεία, είτε φορούν τη στολή των νοσοκόμων, είτε ακόμα μεταβαίνουν στο μέτωπο του πολέμου. Έτσι, η Βασίλισσα Όλγα απεικονίζεται να επισκέπτεται τα νοσοκομεία της Θεσσαλονίκης (Εικόνα 571) πλαισιωμένη από νοσοκόμες και κάποιους κυρίους και κυρίες της συνοδείας της. Η Πριγκίπισσα Ελένη (Εικόνα 572), εγγονή της Βασίλισσας Όλγας, ποζάρει φορώντας τη στολή της νοσοκόμας μαζί με πέντε νοσοκόμες. Η Πριγκίπισσα Μαρία (Εικόνα 573) μεταβαίνει στην Παλαιά Φιλιππιάδα για να προβεί στην ίδρυση στρατιωτικού νοσοκομείου. Συνοδεύεται από τον Μητροπολίτη, ενώ γύρω της διακρίνουμε στρατιώτες και αξιωματικούς με προορισμό το μέτωπο της Ηπείρου. Είναι ντυμένη με απλό πανωφόρι και μακρύ μαντήλι στα μαλλιά, που φτάνει έως τα πόδια της, προστατεύοντάς την από τον θαλασσινό αέρα. Πρόκειται για ένα κατ' εξοχήν γυναικείο αξεσουάρ των χαμηλών στρωμάτων έναντι των καπέλων της αστικής τάξης. Βέβαια, οι γυναίκες δεν προέβαιναν ποτέ σε δημόσια εμφάνιση χωρίς «καλυμμάτια»[636] στο κεφάλι τους. Όμως, τα φίνα και γυαλιστερά υφάσματα μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον των πλούσιων κυριών, για όσο διάστημα τα αποκτούσαν με δυσκολία οι φτωχές γυναίκες. Στην αντίθετη περίπτωση τα υποτιμούσαν, θέτοντας διαχωριστικές

---

634. «και καπέλλα ανθοστόλιστα πλαισιώνοντα γυναικεία κεφάλια από εκείνα που κατορθώνουν να συνδυάζουν την πλέον κοσμικήν ζωήν με την πλέον αλτρουιστικήν δράσιν» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Η φιλανθρωπία και η επιστήμη», *Εφημερίς των Κυριών*, 966, 1909, σ. 649).
635. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Ελληνίδες κατά το 1912», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.029, 1913, σ. 2.186.
636. Γιάννης Καιροφύλας, ό.π., σ. 82.

γραμμές στο ντύσιμό τους[637]. Η Πριγκίπισσα Μαρία, ωστόσο, αποποιείται «διά το καλόν του έθνους» τη γενικότερη τάση του διαχωρισμού της ενδυμασίας της ανώτερης τάξης από εκείνη των χαμηλότερων στρωμάτων. Άλλωστε, τις δύσκολες μέρες του πολέμου ο «γυναικείος κόσμος όλης της Ελλάδας δεν έμεινε τόσο απαθής και αδιάφορος για τη μόδα και τους στολισμούς»[638]. Ιδεώδη ήταν, επομένως, τα απλά πουκάμισα και τα σκουρόχρωμα ρούχα με τις απλές και λιτές γραμμές. Η ίδια απεικονίζεται και στην επόμενη φωτογραφία (Εικόνα 574) «μετά των νοσοκόμων της», ενώ γύρω τους υπάρχουν πολλά κιβώτια με ιατρικό υλικό. Είναι απλά ντυμένη, φορώντας και πάλι μια μαντήλα, ένα πουκάμισο και μια εξίσου απλή και μακριά φούστα. Σε άλλη φωτογραφία η Πριγκίπισσα Αλίκη επισκέπτεται ένα νοσοκομείο (Εικόνα 575).

Από μια γιορτή στο Φάληρο προς τιμήν των αγωνιστών των Βαλκανικών Πολέμων προέρχονται οι επόμενες δύο φωτογραφίες, σε αναπαραγωγή του Κ. Κόλμαν (Εικόνες 576, 577). Απεικονίζουν τη Βασίλισσα της Ελλάδας «μεταβαίνουσα εις υποδοχήν του Βασιλέως» Κωνσταντίνου Α΄, το καλοκαίρι του 1913, που επέστρεφε στην Αθήνα από το μέτωπο των Βαλκανικών Πολέμων. Είναι τραβηγμένες σε εξωτερικό χώρο, με τη βασίλισσα να βαδίζει στην αποβάθρα του Νέου Φαλήρου. Είναι ντυμένη στα λευκά, φορώντας μακρύ φόρεμα, χωρίς να διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της.

Από τη γιορτή του Αγ. Γεωργίου στην Κέρκυρα απεικονίζεται η Δούκισσα Μαρία σε μια μακρινή φωτογραφία (Εικόνα 578), σε αναπαραγωγή του Ελ. Καζάνη. Απεικονίζεται στο προαύλιο των ανακτόρων, με τον βασιλιά και τον διάδοχο του θρόνου. Στόχος, βεβαίως, και πάλι, δεν είναι η απόδοση των χαρακτηριστικών των προσώπων, αλλά η συμμετοχή των υψηλών προσώπων σε ένα σημαντικό κοινωνικό γεγονός του νησιού, που προβάλλεται καθ' αυτόν τον τρόπο στο έντυπο της «Εφημερίδας των Κυριών».

Στις «πολεμικές υποθέσεις», όμως, δεν ρίχνονταν μόνο οι γαλαζοαίματες της Ελλάδας. Το ίδιο συνέβαινε και σε άλλες χώρες, όπως στη Γερμανία. Έτσι, δύο μέλη της βασιλικής οικογένειας της χώρας, η κόρη και η νύφη του Κάιζερ, φορούν σακάκια και

---

637. «Ενόσω δεν θα γίνουν πολύ κοινά και δεν θα πάρουν τους δρόμους είναι πολύ χαριτωμένα» και «Οι πελώριοι φιόγγοι εις το οπίσω μέρος του καπέλλου ήλθαν και παρήλθαν, χωρίς πέρασιν, αφού μάλιστα τόσον γλήγωρα μετετοπίσθησαν από το Παριζιάνικο chic εις αηδείς γαρνιτούρες των καπέλλων και των υπηρετριών ακόμη» (Παρισινή, «Μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 985, 1910, σ. 1.143).
638. Φιλόκαλος, «Συρμοί», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.032, 1913, σ. 2.248.

καπέλα ανδρικού-στρατιωτικού τύπου (Εικόνα 579), έργο του Κ. Κόλμαν. Με τη λεζάντα να αναγράφει «Επίτιμοι Στρατηγοί του Γερμανικού Στρατού», διαπιστώνουμε ότι στις πολεμικές προετοιμασίες της Γερμανίας ρίχνονταν ακόμα και τα θηλυκά βασιλικά μέλη, δείχνοντας τη βαρύτητα του πολέμου για τη χώρα αυτή.

Σε ό,τι αφορά στις ξένες βασίλισσες, λοιπόν, την Αυτοκράτειρα της Γερμανίας Αυγούστα και σύζυγο του Κάιζερ συναντούμε στην επόμενη φωτογραφία (Εικόνα 455). Απεικονίζεται σε επίσκεψή της στην Κέρκυρα μαζί με τη Βασίλισσα Σοφία. Βρίσκονται και οι δύο υπό το αυτοκρατορικό περίπτερο για να παρακολουθήσουν τη γιορτή του Λυκείου Ελληνίδων. Συνοδεύεται από τον Κάιζερ και την Καλλιρρόη Παρρέν, που κλήθηκε να μεταβεί από τα παρασκήνια «πλησίον της ενθουσιασμένης βασίλισσας»[639]. Στέκονται όλοι όρθιοι σε μια συμμετρική γραμμή, παρακολουθώντας τους χορούς των κοριτσιών. Οι κυρίες είναι ντυμένες με λιγότερο επίσημα ρούχα, προφανώς περιπάτου, καπέλα και τόκες, χωρίς να λείπουν τα αξεσουάρ, όπως τα σκουλαρίκια και τα κολιέ. Ωστόσο, η φωτογραφία είναι μακρινή και δεν μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά πολλές λεπτομέρειες. Άλλωστε, στόχος του φωτογράφου, όπως έχει αναφερθεί και πιο πάνω, δεν είναι η απόδοση των φωτογραφικών πορτρέτων, αλλά το γεγονός της διεξαγωγής των χορών από το Λύκειο Ελληνίδων προς τιμήν του Κάιζερ. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, πως ο τελευταίος βρίσκεται σε πρώτο πλάνο στη νοητή γραμμή των υψηλά ιστάμενων προσώπων, κάτω από το σκέπαστρο του περιπτέρου.

Ευνοϊκή καθίσταται και η αναπαράσταση της Αυτοκράτειρας της Ιαπωνίας (Εικόνα 580). Είναι ντυμένη με το παραδοσιακό ιαπωνικό ένδυμα, δείχνοντας την αγάπη και την πίστη της στην πατρίδα της. Ωστόσο, στη λεζάντα αναγράφεται, πέρα από την ιδιότητά της ως «Αυτοκράτειρας της Ιαπωνίας», ο χαρακτηρισμός «Φιλελληνίς». Αμέσως καταλαβαίνουμε τη θετική αντιμετώπισή της απέναντι στην Ελλάδα.

Εντούτοις, οι βασίλισσες των γειτονικών λαών από τα Βαλκάνια, τόσο στις φωτογραφίες όσο και στα έργα της χαρακτικής, υποβαθμίζονται και αποδίδονται με κατήφεια ή αδρά χαρακτηριστικά. Αυστηρή είναι, λοιπόν, η έκφραση του προσώπου της Βασίλισσας της Βουλγαρίας (Εικόνα 581). Το ντύσιμό της, αποτελούμενο από μαύρο παλτό και ομοίου χρώματος καπέλο, με πολλά διακοσμητικά στοιχεία, είναι λίγο πληκτικό κι αυστηρό. Κρατά μια μαύρη, ψηλή ομπρέλα και κοιτά μακριά, εντελώς

[639]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Το Λύκειον εις την Κέρκυραν Α΄», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.052, 1914, σ. 2.572.

αγέλαστη. Η κατήφεια και η υπέρμετρη σοβαρότητά της θα ερμηνευτούν ως ένας τρόπος εκ μέρους του φωτογράφου να επιδείξει τη δύναμη του βουλγαρικού κράτους. Δύναμη που, ωστόσο, αμφισβητείται από το άρθρο του ίδιου τεύχους, σύμφωνα με το οποίο ο βουλγαρικός λαός είναι νέος, χωρίς ιστορία, «χωρίς παρελθόν, χωρίς κληρονομικές υποχρεώσεις και παραδόσεις και ιδέες»[640].

Ομοίως, εμφανής είναι η προσπάθεια της άσχημης απόδοσης της Βασίλισσας της Βουλγαρίας. Πέρα από την πολύ κακή της ποιότητα, κάθε άλλο παρά κομψή και χαριτωμένη αποδίδεται (Εικόνα 582). Το σώμα της έχει μεγάλο όγκο, το ντύσιμό της είναι άκομψο και ακαθόριστο. Βέβαια, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως για αρκετές δεκαετίες, σύμφωνα με τις τότε επιταγές του συρμού, δεν ήταν της μόδας οι λεπτές γυναίκες, αλλά οι καλοζωισμένες και οι εύσωμες. Το πλούσιο στήθος και οι καμπύλες αποτελούσαν στοιχεία της ιδανικής γοητείας. Ωστόσο, και τα χαρακτηριστικά του προσώπου της είναι αδρά και αυστηρά, με μια μεγάλη και πλατιά μύτη να υπερισχύει. Αντιθέτως, η εικόνα της σύζυγου του Πρίγκιπα της Αλβανίας Βηδ ξεφεύγει κατά πολύ από την κλασική-συμβατική των άλλων γαλαζοαίματων των Βαλκανίων. Το ντύσιμό της (Εικόνα 583) είναι μοντέρνο, φορώντας ένα μακρύ, λευκό, χυτό και άνετο φόρεμα, ενώ εντύπωση προκαλεί το στεφάνι με το φτερό στα μαλλιά της (αντί καπέλου). Ίσως αυτό να οφείλεται στη γερμανική καταγωγή της.

Ενδιαφέρον, στο σημείο αυτό, θα ήταν να σταθούμε και στη σύγκριση των εξιδανικευμένων πλασμάτων, που η θεία εξουσία τους ξεχωρίζει από τους κοινούς ανθρώπους, με τις μη Δυτικές βασίλισσες. Έτσι, οι βασίλισσες της Ταϊτής Πομαρέ Βαχινέ του Π. Σκιαδόπουλου (Εικόνα 584), της Τάι Του, συζύγου του Αυτοκράτορα της Αβησσυνίας (Εικόνα 585) και η Ραναβάλω Βασίλισσα της Μαδαγασκάρης (Εικόνα 586) εμφανίζονται λιγότερο όμορφες και κομψές. Τα χαρακτηριστικά τους είναι αδρά και σκληρά, με σαρκώδη χείλη, σχιστά μάτια, μελαψό δέρμα, μεγάλη και πλατιά μύτη και μαλλιά πλεγμένα σε κοτσίδα. Οι μαύρες γραμμές-κυψελίδες που καλύπτουν το πρόσωπο και το ντεκολτέ τους αποτελούν στοιχεία που μαρτυρούν την υποδεέστερη θέση τους. Επαναλαμβάνεται, λοιπόν, το μοντέλο της αγριότητας και του εξωτικού στοιχείου των αποικιοκρατούμενων λαών που τόσο έντονα συναντήσαμε στο κεφ. Γ1.4. Θεωρούνται λαοί μυστήριοι, απολίτιστοι, βάρβαροι και ακατέργαστοι, που υστερούν

[640]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι Βουλγαρίδες», *Εφημερίς των Κυριών,* 1.003, 1911, σ. 1.567.

πολιτισμικά. Αναφορικά με τις πνευματικές ή ηγετικές ικανότητές των βασιλισσών, χαρακτηρίζονται ως ράθυμες, νωθρές, άβουλες, ευκολόπιστες και άκριτες: όλα θεωρούμενα χαρακτηριστικά των ιθαγενών.

Το ίδιο ισχύει για τις βασίλισσες χωρών της Ανατολής: τη Βασίλισσα της Ούδης της Ινδίας (Εικόνα 587) και τη σύζυγο του Τούρκου Χεβίδη (Εικόνα 588), του Οδ. Φωκά. Εδώ η εμφαση δίνεται στην προβολή της πληθωρικότητας, της νωχελικότητας και της δυσκινησίας, που συμβαδίζουν με την αντίληψη περί της κατώτερης πολιτισμικής στάθμης των λαών της Ανατολής. Άλλοτε, πάλι, παρουσιάζονται με ελάχιστα ρούχα, προβάλλοντας γυμνό μεγάλο μέρος του σώματός τους, όπως η Βασίλισσα Ζηνοβία της Παλμύρας (Εικόνα 589), του Π. Σκιαδόπουλου. Επανερχόμαστε, έτσι, στη σκέψη πως το γυμνό θεωρούνταν επιτρεπτό και μη καταδικαστέο στα χαμηλά στρώματα (βλ. κεφ. Γ1.2) και στους θεωρούμενους άγριους και υποανάπτυκτους, μη δυτικούς λαούς.

Πέρα, όμως, από τις βασίλισσες και τις πριγκίπισσες, στα έντυπα δημοσιεύονται και οι εικόνες των γυναικών που ασχολούνται έμμεσα με την πολιτική. Πρόκειται για συζύγους επιφανών πολιτικών ανδρών. Αυτού του είδους τη σχέση με την πολιτική, λοιπόν, προσφέροντας τις υπηρεσίες της στον σύζυγό της, διατηρούσε η σύζυγος του πρωθυπουργού της Δανίας (Εικόνα 590), του Ελ. Καζάνη. Συνεχίζουμε με τις συζύγους των προέδρων της Γαλλίας, τις «Προεδρίνες της Γαλλικής Δημοκρατίας Πουαγκαρέ και Φαλιέρ» (Εικόνα 591). Σε αντίθεση με τις Σκανδιναβές πολιτικούς, που διατηρούσαν άμεση σχέση με την πολιτική (βλ. κεφ. Γ2.2.1), εκπέμπουν πολυτέλεια, με τα βελούδινα και μεταξωτά φορέματα, τα καπέλα με τα φτερά και τον πλούσιο διάκοσμο του δωματίου όπου βρίσκονται. Η έμμεση εμπλοκή τους με την πολιτική αποδεικνύει πως η πρωτοπορούσα στα γράμματα Γαλλία[641] υστερούσε ως προς την ενεργό συμμετοχή των Γαλλίδων στον τομέα αυτό, καθώς απέκτησαν το δικαίωμα της ψήφου μόλις το 1945.

[641]. Ανώνυμο, «Διάφορα», *Πανδώρα*, 472, τομ. Κ΄, 1869, σ. 320.

Γ 2.2.1. Γαλαζοαίματες με αποφασιστικότητα, ορμή και δύναμη

Στον αντίποδα των παραπάνω βρίσκονται οι πριγκίπισσες και οι βασίλισσες που δείχνουν αποφασιστικότητα, ορμή και δύναμη όπως η Βασίλισσα Φιλίππη του Αινώ (Εικόνα 592). Κάποιες άλλες παρουσιάζουν, συχνά, σκληρά κι εξανδρισμένα χαρακτηριστικά. Στην εικόνα της Μαρίας Αδελαΐδας, Δούκισσας του Λουξεμβούργου (Εικόνα 593) είναι εμφανής η δυναμικότητα, καθώς κοιτάζει τον φακό με αυτοπεποίθηση. Άλλωστε, κατά το άρθρο που συνοδεύει την εικόνα η ίδια, με αυξημένα νοητικά χαρίσματα, δεν δίσταζε να εμπλακεί στα πολιτικά ζητήματα της χώρας της. Τα αξεσουάρ και τα περιττά στολίδια λείπουν. Και η Βασίλισσα Βικτώρια, που εμφανίζεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 594), φορά στρατιωτική στολή σε επιθεώρησή της στο Ουίνσδορ. Προβάλλονται οι ηγετικές ικανότητες, η πολιτική μεγαλοφυΐα και η ευελιξία της. Η δύναμη και το σθένος της εκφράζονται μέσα από την ένδυσή της, με την ανδρική στρατιωτική της στολή να αντιπροσωπεύει την ισχύ των ανδρών. Η στιβαρότητά της και η δύναμη του βασιλικού της αξιώματος εκφράζονται επίσης από τον όγκο του σώματός της σε ξυλογραφία του Περικλή Σκιαδόπουλου, που δημοσιεύεται στην «Πανδώρα» (Εικόνα 595). Δημιούργησε το δικό της στυλιστικό ύφος, που ενστερνίστηκαν οι ευγενείς κυρίες της εποχής της. Η εικόνα της μεγαλοφυέστερης όλων των βασιλισσών του κόσμου, όπως αποκαλείται, με τον «κραταιότερο και πλουσιότερο της Ευρώπης»[642] θρόνο, δημοσιεύεται επίσης στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 596). Κατά τον ίδιο τρόπο, ως «ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ ΤΟΥ ΙΠΠΙΚΟΥ», απεικονίζεται μια Γερμανίδα πριγκίπισσα (Εικόνα 597). Η Πριγκίπισσα της Ουαλίας, η Τσαρίνα του Δαγμάρ και η Βασίλισσα των Κάτω Χωρών (Εικόνες 598, 599 και 600, αντίστοιχα), φορούν, επίσης, ενδύματα με έντονα ανδρικά στοιχεία, που ξεφεύγουν από την κλασική τουαλέτα με τα μεταξωτά και αραχνοΰφαντα υφάσματα. Οι βασίλισσες φορούν συχνά ανδρικά ενδύματα, σύμφωνα με σχετικό άρθρο, αντλώντας από εκεί τη «δύναμη να βασιλεύουν»[643] και την εμπλοκή τους στα ζητήματα της πολιτικής.

Με μεγάλη ρεαλιστικότητα και ρωμαλεότητα σε πλήρη κίνηση, με ζωντάνια και

---

642. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Βασίλισσα Βικτώρια», *Εφημερίς των Κυριών*, 467, 1896, σ. 1.
643. Ερανίστρια, «Αυτοκράτειραι και βασίλισσαι ανδρογυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 581, 1899, σ. 6.

δύναμη, εμφανίζεται και η Αρχιδούκισσα Μαρία Δωροθέα σε ξυλογραφία στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 601). Η λεπτή γραμμή του στόματος, η ίσια μύτη και η γωνία του σιαγόνα εκπέμπουν σιγουριά και οξυδέρκεια. Άλλωστε, σύμφωνα με το άρθρο, η ίδια διακρίθηκε για τις δημοσιευμένες μελέτες της σε αυστριακά περιοδικά, υπογράφοντας βεβαίως με ψευδώνυμο.

Γενικότερα, πάντως, η ευθυτενής και σοβαρή στάση σε συνδυασμό με την έντονη συναισθηματική κατάσταση είναι σπανιότερες για τις γαλαζοαίματες, καθώς συνήθως διακρίνονται για την έντονη φιλαρέσκειά τους. Μια τέτοια περίπτωση είναι εκείνη της Πριγκίπισσας Αλεξάνδρας, που αναπαρίσταται μαζί με τη μητέρα της, Βασίλισσα Όλγα, με την εικόνα τους να δημοσιεύεται στο «Ημερολόγιον» το 1892 (Εικόνα 602). Φέρουν ρούχα σκουρόχρωμα και μαύρα, λιτά καπέλα. Η εικόνα τους μεταδίδει σοβαρότητα και θλίψη, λαμβάνοντας υπόψη το θάνατο της μίας από τις δύο τον Σεπτέμβριο του 1891. Η Βασίλισσα Σοφία (Εικόνα 603) διακρίνεται για το κάλλος και την εξωτερική ομορφιά της. Ωστόσο, το κομψό, αλλά όχι ιδιαίτερα μεγαλόπρεπο φόρεμα και η έκφρασή της εκπέμπουν σοβαρότητα και μετριοφροσύνη. Σύμφωνα με τεύχος αφιερωμένο στους νέους βασιλείς, εξάλλου, η Βασίλισσα βρισκόταν σε βαρύ πένθος λόγω της δολοφονίας του πεθερού της και του τέως Βασιλιά Γεωργίου Α΄, στη Θεσσαλονίκη[644].

Εδώ θα κατατάσσαμε και μια εικόνα της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ της Αυστρίας (Εικόνα 604). Με έκπληξη διαπιστώνουμε την άσχημη όψη της, αντίθετα με τις άλλες εικόνες της. Θα τολμούσαμε να πούμε πως πρόκειται για την πιο άσχημη από όλες τις ομότιμές της. Από το συνοδευόμενο άρθρο, όμως, αντιλαμβανόμαστε τον λόγο της απόδοσής της με τον τρόπο αυτό. Στόχος είναι η απόδοση της ψυχολογικής της κατάστασης λόγω του θανάτου του γιου της.

Σε ακόμα μία ξυλογραφία (Εικόνα 605) η Πριγκίπισσα Αλεξάνδρα είναι εξίσου σοβαρή. Φέρει έντονα τα στοιχεία της τυπικότητας, όπως αναδεικνύεται από το σκούρο χρώμα των ρούχων της. Ωστόσο, το μαύρο χρώμα στα ρούχα της και τη συνακόλουθη ταπεινότητα που εκφράζει δεν πρέπει να συγχέονται με αυτήν των λόγιων γυναικών. Στην περίπτωσή της είναι περισσότερο επιτηδευμένη, προκειμένου να δείξει ο ξυλογράφος τη μελαγχολία που θα πρέπει να αισθάνονται οι Έλληνες πολίτες. Θα αποχωρίζονταν την πριγκίπισσά τους, καθώς, εξαιτίας του γάμου της, θα πήγαινε στη

[644]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η προσέλευσις των βασιλέων», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.033, 1913, σ. 2.253.

Ρωσία.

Η σοβαρότητα στην εικόνα των βασιλισσών εξυπηρετεί, λοιπόν, πολύ συχνά πολιτικούς σκοπούς. Έτσι, στις εικόνες της νέας Βασίλισσας της Αγγλίας και Αυτοκράτειρας των Ινδιών, Αλεξάνδρας, (Εικόνα 606), στόχος είναι η προβολή του κύρους της βασίλισσας τόσο στη χώρα της όσο και στις υπόλοιπες βασιλοκρατούμενες της Ευρώπης. Φυσικά, προωθείται και η ισχύς του αξιώματος του αγγλικού θρόνου. Κατά ανάλογο τρόπο, προβάλλεται η στενή σχέση του βασιλείου της Αγγλίας και της Δανίας με της Ελλάδας[645]. Μέσα από τη δημοσίευση, πιο συγκεκριμένα, της εικόνας της Πριγκίπισσας της Δανίας Αλεξάνδρας και μέλλουσας Βασίλισσας της Αγγλίας -πλάι στον αδελφό της και μετέπειτα Βασιλιά της Ελλάδας Γεώργιο Α΄- και της εικόνας της συζύγου του βασιλιά της Δανίας στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 607, 608, αντίστοιχα) ενώ η Βασίλισσα φορά στον λαιμό της ένα περιδέραιο με έναν καθαρά αρχαιοελληνικό σχηματισμό, τον μαίανδρο.

Δεν θα πρέπει, επίσης, να παραλείψουμε την αναφορά στις βασίλισσες ή πριγκίπισσες που ξεχωρίζουν για την επιτέλεση κοινωνικού έργου. Εδώ θα εντάξουμε την Αυτοκράτειρα της Γερμανίας Αυγούστα, η εικόνα της οποίας δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 609). Εκθειάζεται το κοινωνικό της έργο για τα δικαιώματα των γυναικών, αφού η λεζάντα αναγράφει «η πρωτοστατούσα εις την γυναικείαν οργάνωσιν της χώρας». Και η Μαρία Θηρεσία «Η Μεγάλη Δούκισσα της Αυστρίας», το 1915 στην «Εφημερίδα των Κυριών» του Κ. Κόλμαν, (Εικόνα 610), απεικονίζεται να «υπηρετεί εις τον Ερυθρόν Σταυρόν, ως νοσοκόμος». Επιπλέον, η Πριγκίπισσα Μαρία επιδόθηκε σε ανάλογες ασχολίες. Η λεζάντα της εικόνας της -που είναι όμοια με την Εικόνα 565- αναγράφει επιπλέον «Η Α.Β. ΥΨΗΛΟΤΗΣ Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΜΑΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΜΙΚΡΟΥ ΥΙΟΥ ΤΗΣ ΑΝΕΛΑΒΑΝ ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΩΝ ΤΑ ΟΡΦΑΝΑ ΤΩΝ ΦΟΝΕΥΘΕΝΤΩΝ ΓΑΛΛΩΝ». Δίνεται έτσι έμφαση στο κοινωνικό ενδιαφέρον που χαρακτήριζε την πριγκίπισσα.

Συχνή υπήρξε, επίσης, η συμμετοχή των βασιλισσών-πριγκιπισσών και των άλλων γυναικείων μελών της βασιλικής οικογένειας, σε διάφορα φιλανθρωπικά σωματεία και οργανισμούς, διατηρώντας, συνήθως, το αξίωμα της Προέδρου. Η έμφαση τότε δεν

[645]. «Συνδεδεμένος με την Ελλάδα με τους δεσμούς στενωτάτης συγγενείας» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Ο Εδουάρδος απέθανε», Ε*φημερίς των Κυριών,* 986, 1910, σ. 1.164).

δίνεται στην εξωτερική ομορφιά ή την ενδυμασία τους, που είναι κομψή και όχι ιδιαίτερα μεγαλοπρεπής, αλλά στην ιδιότητά τους ως προέδρων των Σωματείων. Έτσι, η εικόνα της Πριγκίπισσας Ελένης φέρει τη λεζάντα «Η ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ. Πρόεδρος της Βασιλικής Σχολής των Εργοχείρων» (Εικόνα 611), ενώ της Βασίλισσας Σοφίας (που είναι όμοια με την Εικόνα 603) «Η Α.Μ. Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ. Υψηλή Πρόεδρος του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων». Είναι πιο απλές, λιγότερο εντυπωσιακές και πιο κοντά στων απλών λόγιων γυναικών. Δίνεται έμφαση στην κοινωνική συνεισφορά τους: για τη μεν πρώτη σε επαγγελματική σχολή για νεαρές κοπέλες των λαϊκών τάξεων, για τη δε δεύτερη σε γυναικεία οργάνωση, έχοντας ως έργο την κοινωνική και εθνική και ωφέλεια της πατρίδας. Για τον λόγο αυτό ονομάζεται «Στρατηγός και Στρατάρχης»[646] και η έκφρασή της εκπέμπει σοβαρότητα, όπως αρμόζει στη θέση αυτή.

Απομάκρυνση από το πρότυπο της καλλονής και της κομψότητας, καθώς είναι υπέρβαρη, παρατηρούμε στην Πριγκίπισσα Λετίτσια, έργο του Αριστείδη Λάιου (Εικόνα 612). Συγκεντρώνει, ωστόσο, όλα τα χαρακτηριστικά της υψηλής τάξης της, όπως μαρτυρούνται από το ντύσιμο, τις δαντέλες, τη γούνα, το μεγάλο ντεκολτέ και τη διπλή τιάρα στο κεφάλι της. Υπήρξε επίτιμη πρόεδρος του Συνεδρίου των Ιταλίδων Γυναικών, το 1910. Αξιοσημείωτη είναι η συμμετοχή ενός μέλους της βασιλικής οικογένειας σε αυτό, «ίσως το πρώτο γυναικείο συνέδριο στον κόσμο όπου μετέχουν επίσημα οι επιφανείς πολιτικοί άνδρες και η αρχαία αριστοκρατία της χώρας»[647]. Η ίδια εικόνα της επαναδημοσιεύεται, στο ίδιο έντυπο το 1915, εν μέσω του Πολέμου. Από το σχετικό άρθρο, μια και δεν υπάρχει λεζάντα, πληροφορούμαστε πως ο Διεθνής Σύνδεσμος Γυναικών των εμπόλεμων κρατών, ξεπερνώντας τις μεταξύ τους διαφορές, ζήτησε τη βοήθεια επιφανών προσώπων, όπως η Πριγκίπισσα Λετίτσια, με στόχο την ανακούφιση των τραυματιών και των θυμάτων του Πολέμου.

Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις και αναφορικά με την αυστηρή και υπολείπουσα σε κάλλος εικόνα των βασιλισσών συναντούμε τη γνωστή πρακτική της στρογγυλοποίησής τους, βάσει των ευμενών χαρακτηρισμών από τη πλευρά των

---

646. «Να ίδη υπό την φωτισμένην διοικησίν της και υπό την υψηλήν αιγίδα της συνενωμένας όσον το δυνατόν περισσοτέρας Ελληνίδας εις τον ωραίον δεσμόν της αμύνης και του μεγαλείου της πατρίδος» (Καλλιρρόη Παρρέν, «Αι γυναικείαι ομάδες», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.059, 1915, σ. 2.683).
647. Μαρία-Τερέζα Λιπόντη, «Το Συνέδριον των Ιταλίδων γυναικών», *Εφημερίς των Κυριών*, 945, 1910, σ. 148.

αρθρογράφων. Έτσι, στην περίπτωση της Πριγκίπισσας Σοφίας (Εικόνα 613), που το ντύσιμό της είναι αυστηρό, σε μαύρο χρώμα, η αθρογράφος προσπαθεί να άρει τους αρνητικούς υπαινιγμούς, σχετικά με την ελλιπή ωραιότητά της σε κάποιες «ανεπιτυχείς φωτογραφίες» στον Τύπο, με την έκφραση «εύμορφη, εύμορφη»[648]. Κάτι ανάλογο ισχύει για τις Βασίλισσες της Ισπανίας Μαρία-Χριστίνα και της Πορτογαλίας Αμαλία (Εικόνες 614, 615). Στην εικόνα τους αναπαρίστανται συνεσταλμένες, με ελαφριά κύρτωση στην πλάτη και αρκετές ρυτίδες. Τα πρόσωπά τους φανερώνουν ατέλειες και ψεγάδια. Δεν είναι λεπτεπίλεπτα, αλλά αδρά. Γίνεται λόγος, όμως, για το κάλλος της ψυχής, την πνευματική μόρφωση και υπεροχή, τον πατριωτισμό, τη γενναιοδωρία και τα φιλανθρωπικά συναισθήματα και έργα τους[649]. Ομοίως, η εικόνα της Βασίλισσας της Ρουμανίας Κάρμεν Σύλβα (Εικόνα 616), που την απεικονίζει περίπου στα 60 έτη της, δεν την κολακεύει ιδιαίτερα. Διακρίνουμε μια εύσωμη γυναίκα σε γεροντική ηλικία, φορώντας ένα μαύρο μονοκόμματο και πληκτικό φόρεμα. Γίνεται, ωστόσο, λόγος για το οξύ πνεύμα της.

Η σύγκριση των εικόνων των γαλαζοαίματων χρήσιμο θα ήταν να επεκταθεί και σε εκείνες των «δημοκρατικών αριστοκράτιδων»[650], όπως αποκαλούνται. Πρόκειται για τις κυρίες ευγενούς καταγωγής, που ασχολούνταν με τη πολιτική. Η εικόνα τους είναι μη κολακευτική, με τον εξωραϊσμό και την ιδανική ομορφιά που χαρακτηρίζει, εν γένει, τις βασίλισσες ή τις πριγκίπισσες να λείπει. Εμφανίζονται λιτές και δωρικές. Το πρόσωπό τους, με αρκετές γωνίες, είναι άσχημο και ανδροπρεπές. Βέβαια, όμοια με τις λόγιες, οι αρθρογράφοι σπεύδουν να αποκαταστήσουν την άσχημη εικόνα τους. Είτε δίνουν επιμέρους πληροφορίες για την εξωτερική τους εμφάνιση (χαρακτηρίζοντάς τις ως ψηλές και λυγερόκορμες) είτε αντιπαραβάλλουν την ευρεία μόρφωσή τους.

Η πρώτη εικόνα -τσιγκογραφία- αφορά στην Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου (Εικόνα 617). Με πλούσια καταγωγή, επέδειξε πλούσια κοινωνική, φιλανθρωπική και πολιτική δράση τόσο κατά τα χρόνια του Αγώνα όσο και μετά την απελευθέρωση. Φορά ένα πανωφόρι ή γιλέκο με κέντημα που παραπέμπει στις παραδοσιακές ελληνικές φορεσιές. Η δεύτερη εικόνα, που δημοσιεύεται στο ίδιο έντυπο το 1910, δείχνει την Πιπίνα

---

[648]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Άφιξις της Πριγκηπίσσης Σοφίας», *Εφημερίς των Κυριών*, 136, 1889, σ. 4.
[649]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Αμαλία η Βασίλισσα της Πορτογαλίας», *Εφημερίς των Κυριών*, 473, 1897, σ. 1.
[650]. Μιχαήλ Λαμπρινίδης, «Φυσιογνωμίαι εκ του εθνικού αγώνος Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου (1809-1898)», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τόμ. 19, 1904, σ. 241.

Αρτέμη (Εικόνα 618). Το ντύσιμό της με μαύρα ρούχα είναι απλό και αυστηρό. Με τον «επιβλητικό της όγκο να δεσπόζει»[651] και τις σεμνές ενδυματολογικές επιλογές της, μας θυμίζει την αυστηρή και άκαμπτη στάση των Ελληνίδων λογίων.

Ακολουθεί, στην «Εφημερίδα των Κυριών», η Φινλανδή Ελένη Βέστερμακ, πρόεδρος των γυναικών βουλευτών (Εικόνα 619). Προηγήθηκε σε αριθμό ψήφων μεταξύ των γυναικών και ανδρών συνυποψηφίων της στις φινλανδικές εκλογές. Η εικόνα της, που είναι τσιγκογραφία, είναι μικρή και μη ευδιάκριτη. Τα τραβηγμένα πίσω μαλλιά της σε συνδυασμό με τα γυαλιά οράσεως δείχνουν μια φιγούρα σχολαστική και τυπική, φέροντας πολλά κοινά στοιχεία με τις λόγιες. Ωστόσο, το στοιχείο με τη μεγαλύτερη βαρύτητα είναι η λεζάντα: «Ελένη Βέστερμακ, Πρόεδρος των Γυναικών Βουλευτών». Κι εδώ ακριβώς θα σταθούμε: στη συμμετοχή των Φινλανδών γυναικών στις εκλογές. Απέκτησαν αρχικά το δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθαι στις δημοτικές εκλογές το 1895 και κατόπιν στις βουλευτικές, στις αρχές του 20ού αιώνα.

Έπεται η εικόνα μιας Νορβηγίδας πολιτικού, της Ρόγκοταθ (Εικόνα 620). Δημοσιεύεται είκοσι τρία τεύχη ύστερα από μια άλλη εικόνα, πιθανότατα της ιδίας, (Εικόνα 621), μεγαλύτερου μεγέθους, που φέρει τη λεζάντα «Η ΠΡΩΤΗ ΝΟΡΒΗΓΙΣ ΒΟΥΛΕΥΤΗΣ». Δεν αναφέρεται το όνομα της εικονιζομένης, παρά μόνο η επαγγελματική ιδιότητα και η εθνικότητά της. Η Νορβηγία, εξάλλου, υπήρξε η τρίτη ευρωπαϊκή χώρα (πίσω από τις Φινλανδία και Ισλανδία) που παραχώρησε το δικαίωμα της πολιτικής ψήφου στις γυναίκες. Την απόλυτη αυστηρότητα της περιβολής της δεν ακολουθούν τα μαλλιά της, όντας χτενισμένα με έναν ελεύθερο και ανέμελο τρόπο. Γενικότερα, όμως, επανέρχεται το γνώριμο μοντέλο των λογίων: αυστηρό μαύρο ντύσιμο, λαιμός με κλεισμένα κουμπιά, μαύρα μαλλιά χτενισμένα προς τα πίσω, αρκετά χαλαρά. Το ίδιο ισχύει, βέβαια, και για τη Βερνστόν (Εικόνα 622), ακόμα μία Νορβηγίδα βουλευτή, που παρουσιάζει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά. Η διαφορά βρίσκεται στο ένδυμά της, που φέρει περισσότερες περιγραφικές λεπτομέρειες (με οριζόντιες γραμμές) στο πέτο.

Στην επόμενη εικόνα έχουμε την περίπτωση άλλης μίας γυναίκας στην πολιτική. Πρόκειται για την Elizabeth Anderson (Εικόνα 623) την πρώτη γυναίκα δήμαρχο στην Αγγλία. Γιατρός στο επάγγελμα, υπήρξε από τις πρώτες γυναίκες που είχε εκλεγεί, από

---

[651]. Ανώνυμο, «Από την τραγωδίαν των Αδάνων. Μια ηρωΐς Ελληνίς», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 25, 1910, σ. 123.

το 1870, μέλος στα σχολικά συμβούλια του Λονδίνου. Η εικόνα της δεν είναι ευδιάκριτη. Τη συναντούμε με σκυμμένο το κεφάλι να υπογράφει έγγραφα στο μικρό στρογγυλό γραφείο της, όπου διακρίνεται επιμέλεια και τάξη. Τα μαλλιά της είναι λευκά και το ντύσιμό της, φορώντας ένα μαύρο φόρεμα, λιτό και αυστηρό. Θυμίζει αρκετά την εικόνα των λογίων, με τον λευκό γιακά και τις λευκές μανσέτες να «σπάνε» τη μονοτονία του σκούρου χρώματος.

Η παράθεση των εικόνων των γυναικών που ασχολούνται με την πολιτική συνεχίζεται με μια Αγγλίδα ρήτορα (Εικόνα 624), που αγορεύει μπροστά στους υποψήφιους εκλογείς της. Όμοια με τη Νορβηγίδα βουλευτή, στην κακής ποιότητας φωτογραφία της δεν αναγράφεται το όνομά της. Μετά βίας διακρίνουμε ένα άκομψο και ογκώδες σώμα, γυρισμένο στο πλάι, να απευθύνεται στο (ανδρικό) κοινό. Ξεχωρίζει καλύτερα το κεφάλι και, κυρίως, το αστείο καπέλο της με τη λουλουδένια σύνθεση. Μοιάζει περισσότερο με καρικατούρα, παρά με αληθινό πρόσωπο που ρίχνεται με δυναμικότητα στον στίβο της προεκλογικής μάχης.

Ομοίως, οι δύο επόμενες εικονιζόμενες (Εικόνες 626, 627, αντίστοιχα) διατηρούν μια εξίσου ενεργητική σχέση με τα πολιτικά πράγματα της χώρας τους. Η Marie Michel, η πρώτη δικηγόρος της Αιγύπτου, υπερασπίζονταν τα δικαιώματα των ιθαγενών γυναικών στη χώρα της[652]. Φορά έναν μανδύα που μοιάζει με τήβεννο, την επίσημη ενδυμασία κατά την εργασία της στο δικαστήριο. Διατηρεί μια αυστηρή επαγγελματική στάση, απ' όπου λείπει κάθε διάθεση λοιδορίας ή υποβιβασμού της από τον δημιουργό της εικόνας. Ωστόσο, η ματιά της, στραμμένη στο πλάι και όχι ευθέως στον φωτογραφικό φακό, προδίδει μετριοπάθεια ή συστολή. Η δεύτερη, η Κλοτίλδη Λουίζη, υπήρξε ακόλουθος της βελγικής πρεσβείας. Δείχνει να έχει μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση: στέκεται όρθια, έχοντας το σώμα γυρισμένο στο πλάι. Υπήρξε η «πρώτη γυναίκα που έγινε επισήμως δεκτή στο διπλωματικό σώμα»[653]. Φορά σκούρο μακρύ φόρεμα με λευκές λεπτομέρειες σε μπούστο και γιακά, που «μετριάζουν» το μαύρο, όπως και το μακρύ λευκό κολιέ. Το φόρεμά της, ομοίως, ξεφεύγει από τη μακριά, ίσια, στενή και άβολη γραμμή και κινείται προς πιο χαλαρή και άνετη φόρμα, με πτυχές που ξεκινούν από τη μέση. Τα μαλλιά της είναι σκουρόχρωμα, κουρεμένα καρέ, με χωρίστρα στα δεξιά, αποφεύγοντας τον στυλιζαρισμένο κότσο. Εξάλλου, βρισκόμαστε στις αρχές του 20ού αιώνα, με το στυλ

[652]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Γυναικεία κίνησις», *Εφημερίς των Κυριών*, 954, 1908, σ. 383.
[653]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η πρώτη διπλωμάτις», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.019, 1912, σ. 1.942.

των γυναικών σταδιακά να αλλάζει. Έτσι, η εικονιζόμενη, επιτυγχάνοντας την ανεξαρτησία της στον οικονομικό και τον επαγγελματικό τομέα, δείχνει να ακολουθεί τη μόδα που επιτάσσει κοντό μαλλί με αφέλειες, ίσιο ή κυματιστό.

Άλλωστε, οι εύπορες γυναίκες στη Δύση, όπως γλαφυρότατα αποδίδεται σε σκίτσο του Ηλία Κουμετάκη (Εικόνα 627), ήταν αυτές που ενστερνίστηκαν πρώτες τη νέα μόδα. Έτσι κι αλλιώς, οι φούστες και τα φορέματα με πολύ μακρύ μήκος άρχισαν να αντιμετωπίζονται με κριτική ματιά. Στη στήλη της μόδας της «Εφημερίδας των Κυριών» αναφέρεται ότι καθίσταντο κουραστικά στο βάδισμα, με την ουρά να τυλίγεται «εμπρός και πίσω αηδέστατα στα πόδια»[654] και πολύ ζεστά τους καλοκαιρινούς μήνες. Ο συρμός επέβαλλε νέα φορέματα σε ίσια γραμμή, με πτώση της μέσης στους γοφούς, καταλήγοντας σε κλος άνοιγμα. Τα πόδια θα έπρεπε να είναι εκτεθειμένα, οι ώμοι να τονίζονται και τα μαλλιά να είναι κοντά. Τα καπέλα, μικρού μεγέθους, να κατεβαίνουν χαμηλά, σχεδόν καλύπτοντας τα κοντοκουρεμένα μαλλιά.

Τη λιγότερο επιτηδευμένη και πιο ελεύθερη στάση φαίνεται πως τηρούν και οι γαλαζοαίματες που είχαν κάποια σχέση με την Τέχνη. Όπως ακριβώς η Πριγκίπισσα Ελένη της Ιταλίας (Εικόνα 628). Τα μαλλιά της αποδίδονται με αλλεπάλληλες καμπύλες γραμμές, σε ελεύθερο, μη αυστηρό κότσο. Τα μάτια της είναι μεγάλα, σπινθηροβόλα και εκφραστικά. Η στάση του σώματός της διαφέρει, επίσης, έχοντας στραμμένο το κορμί της έτσι ώστε να βρίσκεται σε πρώτο πλάνο η πλάτη της και το πρόσωπό της σε προφίλ. Μια στάση λίγο καλλιτεχνική, αφού, πέρα από ηγεμονίδα, υπήρξε δεινή ζωγράφος και μουσικός[655]. Για τη «χαριεστάτη φυσιογνωμία»[656] της διακρίνεται η Βασίλισσα της Ρουμανίας Ελισάβετ ή Κάρμεν Σύλβα (όπως είναι το ψευδώνυμό της στον χώρο των λογίων). Στην εικόνα της (Εικόνα 629) απεικονίζεται να συγγράφει, καθώς, εκτός από βασίλισσα, υπήρξε ποιήτρια και αρθρογράφος. Η στάση του σώματός της ξεφεύγει από τα τυπικά δεδομένα των βασιλισσών και την αυστηρή όψη των λογίων. Κάθεται στο γραφείο της κρατώντας με το δεξί χέρι την πένα και με το αριστερό το κεφάλι της. Τα ξέμπλεκα μαλλιά της πέφτουν ελεύθερα στους ώμους. Εμφανίζει, επομένως, μια ιδιότυπη εικόνα, σαν να ανήκει, ως ποιήτρια, σε διαφορετική κατηγορία, πιο ελεύθερη

---

654. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η μόδα», *Εφημερίς των Κυριών*, 952, 1917, σ. 335.
655. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η ηγεμονίς Ελένη της Ιταλίας», *Εφημερίς των Κυριών*, 468, 1896, σ. 1.
656. Μαρία Μαυρογορδάτου, «Κάρμεν Σύλβα Α΄. Προ του γάμου της», *Εφημερίς των Κυριών*, 49, 1888, σ. 3.

και ανεπιτήδευτη. Η στάση της Πριγκίπισσας Μαρίας, επίσης, στην «Εφημερίδα των Κυριών» του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνα 630) δεν είναι η τυπική-κλασική. Το βλέμμα της είναι εκφραστικό και σπινθηροβόλο, κοιτάζοντας ευθέως στον φακό, ενώ στην εικόνα κυριαρχεί το λευκό χρώμα (σε φόρεμα και κολιέ). Η ίδια σπάει και πάλι τους κανόνες στην εικόνα της του 1908 (Εικόνα 631). Η στάση της, έχοντας το χέρι στη μέση, αποπνέει τόλμη και αυτοπεποίθηση. Η επιλογή της συγκεκριμένης γαλαζοαίματης ως προς την απόδοση της άνετης και ανεπιτήδευτης στάσης δεν είναι τυχαία, αφού υπήρξε πολύ έξυπνη και πολύ μπροστά από την εποχή της. Είναι χαρακτηριστικό πως το 1925 έφυγε για τη Βιέννη για να ξεκινήσει συνεδρίες ψυχανάλυσης με τον Σίγκμουντ Φρόυντ, εξελισσόμενη, μάλιστα, σε πιστή μαθήτριά του[657]. Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο προβάλλεται το σχήμα της καμπύλης του σώματός της δείχνει την τόλμη του Φρ. Πρίντεζη να προβάλει τη θηλυκότητά της.

Εξίσου ενδιαφέρουσα σύνθεση, που ξεφεύγει πολύ από τα τυπικά πλαίσια και κλισέ, απεικονίζει την Ελισάβετ της Ρουμανίας. Αποτελεί έργο του Θ. Μολιανού (Εικόνα 632) και περιέχει συνδυασμό ιμπρεσιονιστικών και ρομαντικών στοιχείων. Ο καλλιτέχνης, λιγότερο παραγωγικός από όλους, καταφέρνει να δημιουργήσει αρκετά στοιχεία ελευθερίας: τα μαλλιά της εικονιζομένης είναι ξέμπλεκα, μοιάζοντας να τα φυσάει ο αέρας, αψηφώντας τις καθιερωμένες έννοιες της ομορφιάς. Το όλο αποτέλεσμα, με τη μη συμβατική μορφή της συγκεκριμένης Βασίλισσας, απομακρύνεται αρκετά από την κλασική έννοια της ομορφιάς. Η τεχνική του καλλιτέχνη εκπλήσσει ευχάριστα, προτρέποντάς μας να πιστεύουμε πως βρίσκεται προς αναζήτηση καινούργιων δυνατοτήτων στην τέχνη, νέων μεθόδων και τρόπων έκφρασης.

Τα προοδευτικά στοιχεία είναι εμφανή και στο έργο ζωγραφικής της Θ. Φλωρά, που αναπαριστά την Πριγκίπισσα Μαρία, σε φωτοτσιγκογραφία του Αρ. Λάιου (Εικόνα 633). Αποτελεί και το μοναδικό, σε όλα τα μελετώμενα έντυπα, έργο ζωγραφικής που αναπαριστά μέλος βασιλικής οικογένειας. Πρόκειται για μεταγενέστερο έργο της καλλιτέχνιδας, με εμφανή κάποια ιμπρεσιονιστικά στοιχεία. Η πριγκίπισσα απεικονίζεται καθισμένη σε μια πολυθρόνα διαβάζοντας ένα βιβλίο. Το κρατά με το δεξί χέρι, ενώ έχει το αριστερό ακουμπισμένο στο «μπράτσο» της πολυθρόνας. Φανερά είναι

[657]. Ανυπόγραφο, «Βοναπάρτη Μαρία, η Ελληνίδα πριγκίπισσα που έσωσε τον Φρόυντ από τους ναζί», *iefimerida*, 27 Απριλίου 2014, https://www.iefimerida.gr/news/152573/%CE Πρόσβαση στις 3 Νοεμβρίου 2018.

τα ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά στις γρήγορες γραμμές, η ρευστότητα στα περιγράμματα, η ελευθερία στις πινελιές, ο περιορισμός στις περιγραφικές λεπτομέρειες και η απουσία της τεχνικής αρτιότητας. Παράλληλα, εκφράζεται ενδιαφέρον για τα εφέ του φωτός, καθώς πέφτει στο πρόσωπο και το φόρεμά της, δημιουργώντας σκιές και αδυνατίζοντας τα περιγράμματα. Η επιλογή της συγκεκριμένης πριγκίπισσας ως προς την εφαρμογή του ιμπρεσιονισμού δεν είναι τυχαία, καθώς, όπως έχει ήδη ειπωθεί και παραπάνω, υπήρξε και η ίδια αντισυμβατική και απελευθερωμένη. Δεν θα την ξένιζε, λοιπόν, και δεν θα αντιδρούσε στον πειραματισμό μιας νέας, «ανορθόδοξης» τεχνικής. Ωστόσο, δεν απομακρύνονται εντελώς τα ακαδημαϊκά πρότυπα, καθώς, πρώτον, απεικονίζεται ένα μέλος της βασιλικής οικογένειας, θέμα ιδιαίτερα προσφιλές στους καλλιτέχνες, και, δεύτερον, δεν παραλείπεται η επισημότητα στη μορφή της εικονιζομένης, όπως τονίζεται από το αυστηρό πρόσωπο, το χτένισμα και το μακρύ, γεμάτο πτυχές φόρεμά της.

Στις φωτογραφίες, επίσης, γίνεται προσπάθεια να εμφανίζονται οι γαλαζοαίματες πιο ελεύθερα και με λιγότερο επιτηδευμένο τρόπο. Δημοσιεύονται όλες στην «Εφημερίδα των Κυριών» κι έχουν τραβηχτεί σε φωτογραφικό στούντιο ή σε διάφορους άλλους, εξωτερικούς χώρους. Αποτελούν από το 1891 έως και το 1917 αναπαραγωγές φωτογραφιών με τη μέθοδο της φωτοτσιγκογραφίας. Έτσι, η σύζυγος του έκπτωτου Βασιλιά της Πορτογαλίας, σε φωτοτσιγκογραφία του Κ. Κόλμαν (Εικόνα 634), παρουσιάζεται σε μια ασυνήθιστη και κάπως αστεία στάση. Ο φωτογράφος, πειραματιζόμενος μάλλον και αναζητώντας νέους τρόπους στησίματος της υψηλής πελάτισσάς του, επιλέγει μια πόζα πρωτότυπη και ευρηματική. Δεν πετυχαίνει, ωστόσο, το αναμενόμενο αποτέλεσμα και το ανάλογο αισθητικό ενδιαφέρον.

Θα σταθούμε, επίσης, σε εικόνες εξωτερικής λήψης από διάφορες επισκέψεις των βασιλικών οικογενειών, στο πλαίσιο του φιλανθρωπικού έργου ή άλλων δραστηριοτήτων τους εκτός του παλατιού, χαρακτηριζόμενες, μάλιστα, από τα στοιχεία της προοδευτικότητας ή της ιδιομορφίας. Η πρώτη, λοιπόν, αφορά στη Βασίλισσα Ισαβέλλα της Ισπανίας, που απεικονίζεται με κομψό ντύσιμο (Εικόνα 635). Χαμογελά στον φωτογραφικό φακό με άνεση μέσα από ένα ανοιχτό αυτοκίνητο, από τα πρώτα της εποχής. Αποδεικνύεται, έτσι, η επαφή των βασιλικών οικογενειών με τα νέα επιτεύγματα της τεχνολογίας, που τους επιτρέπει η άνεση στην οικονομική τους

κατάσταση. Η προοδευτικότητα της συγκεκριμένης βασίλισσας μαρτυράται και από τη συμμετοχή της στο Συνέδριο κατά του Εμπορίου των Γυναικών, που έγινε στη Μαδρίτη το 1910. Ήταν από τις λίγες γαλαζοαίματες που υποστήριζαν τις γυναίκες-θύματα της σωματεμπορίας, προτείνοντας το κλείσιμο των οίκων ανοχής[658].

Ιδιόμορφη όψη έχει η επόμενη γαλαζοαίματη, κόρη του Μεγάλου Δούκα Λουδοβίκου IV, που παντρεύτηκε τον δούκα του οίκου Ρομανώφ της Ρωσίας (Εικόνα 636). Αφού έζησε στη Ρωσία κι ενστερνίστηκε το ορθόδοξο δόγμα, ασπάστηκε τον μοναχισμό μετά τη δολοφονία του συζύγου της. Ως ηγουμένη του μοναστηριού, που η ίδια ίδρυσε, ανέπτυξε έντονη φιλανθρωπική δράση. Επισκεπτόταν συχνά την τσαρική αυλή, εξ ου και η φωτογραφία. Δεν θα σχολιάσουμε πολλά αναφορικά με την περιβολή της, καθώς φορά το ράσο της μοναχής. Ωστόσο, διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες μοναχές, λόγω της επίσκεψής της στον τσάρο, συνεχίζοντας τις υψηλές γνωριμίες της, με επιδεξιότητα, κρίνοντας από την έκφραση σιγουριάς και αυτοπεποίθησης στο πρόσωπό της.

[658]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Το Συνέδριον του Εμπορίου των Γυναικών», *Εφημερίς των Κυριών*, 994, 1910, σ. 1.357.

Γ 2.3. Οι επιβλητικές και μεγαλοπρεπείς, τυπικές και απόμακρες «μουσοτραφείς δεσποινίδες»

Στα έντυπα οι πρώτες εικόνες των καλλιτέχνιδων, των «μουσοτραφών δεσποινίδων», όπως χαρακτηριστικά αποκαλούνταν[659], παρουσιάζουν, γενικά, στοιχεία συντηρητικά. Εμφανίζονται επιβλητικές και μεγαλοπρεπείς σε τυπική κι απόμακρη στάση. Στην περιβολή τους, που είναι λιτή, υπερτερεί το μαύρο και λείπουν τα διακοσμητικά στοιχεία. Συντηρητισμός που θα αποδίδαμε στην πρώιμη περίοδο δημοσίευσης των εικόνων τους, έως το 1900 περίπου, έτος αλλαγής προς το αντισυμβατικότερο των εικόνων των Ελληνίδων λογίων.

Στην «Ευτέρπη», λοιπόν, η χορεύτρια Ταλιόνη (Εικόνα 637) και οι Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, Αικατερίνη Βερώνη και Ελεονώρα Δουζέ (Εικόνες 638, 639 και 640) είναι λιγότερο ελεύθερες και θεατρικές. Το σώμα τους βρίσκεται σε πλήρη ακινησία. Η καλλιτεχνική τους δραστηριότητα μαρτυράται, κυριότατα, από την ενδυμασία-κοστούμι που φορούν. Εξίσου σοβαρή είναι η στάση των Ελληνίδων αοιδών στο «Άστυ», δημιουργήματα του Οδυσσέα Φωκά: της σοπράνο Όλγας Μιχαήλοβιτς και της υψιφώνου και μέλους του πρώτου ελληνικού μελοδραματικού θιάσου Αικατερίνης Λάνδη (Εικόνες 641, 642, αντίστοιχα). Διατηρούν την άκαμπτη στάση των λογίων και το ντύσιμό τους είναι αυστηρό. Η ίδια αυστηρότητα ισχύει για την αοιδό Αλβόνη (Εικόνα 643) και τη Σουηδή μελωδό Ζένυ Λυνδ (Εικόνα 644), αμφότερα έργα του Κωνσταντίνου Κοσμίδη. Το ντύσιμό τους είναι προσηλωμένο στα τυπικά και καθιερωμένα, όμοιο με των λογίων-διδασκαλισσών. Κυριαρχούν οι κάθετες γραμμές, που δίνουν την αίσθηση της απόλυτης τάξης. Είναι και οι δύο ακίνητες, σε τυπική στάση, με το κεφάλι τους ελαφρά στραμμένο προς τα αριστερά, με ανεπαίσθητο μειδίαμα στα χείλη και ρεμβαστικό κοίταγμα στο κενό.

Πιο ελεύθερες και πιο σίγουρες, με μεγάλη αυτοπεποίθηση, διακρίνονται οι Σοφία και Μαρία Κρουβέλλη (Εικόνα 645), αοιδοί και μουσικοί («κυμβαλωδοί»). Εξακολουθεί, όμως, να αποδίδεται η αίσθηση της διατήρησης των προκαθορισμένων σχημάτων. Το ντύσιμό τους θυμίζει περισσότερο των λογίων αστών και των κυριών της αστικής τάξης. Χωρίς να αψηφούν τους κανόνες της ευπρέπειας και της ορθότητας,

[659]. Ανώνυμο, «Αι ‘γράφουσαι Ελληνίδες’ εν τω έξω Ελληνισμώ»..., σ. 225.

λοιπόν, η μια εκ των δύο στέκεται όρθια, σε στάση που ξεφεύγει από την κλασική μετωπική των τριών τετάρτων. Κοιτάζοντας αριστερά κι έχοντας στραμμένο το σώμα της στο πλάι, έχει γύρει ελάχιστα εμπρός. Στηρίζεται με το ένα χέρι της στο πιάνο και με το άλλο αγκαλιάζει στοργικά την αδελφή της.

Με εξαιρετικά πλούσια πτυχολογία παρουσιάζεται η ενδυμασία της μουσικού Ερασμίας Καλλισπέρη (Εικόνα 646). Οι άφθονες πτυχές του ανοιχτόχρωμου ενδύματός της εξυπηρετούν την απόδοση του όγκου και της επιβλητικότητας και συμβάλλουν στην τήρηση των αυστηρών ενδυματολογικών πλαισίων. Άλλωστε, η εικονιζόμενη, πέρα από καλλιτέχνιδα, ήταν και φιλόλογος, με την ιδιότητά της αυτή να επισκιάζει την αντίστοιχη καλλιτεχνική. Την ίδια αίσθηση αποκομίζουμε και από τη δεύτερη εικόνα της, που δημοσιεύεται έντεκα χρόνια αργότερα, το 1910, στο «Λεύκωμα» των Συνεργάτιδων του «Ημερολογίου» (Εικόνα 647). Παρουσιάζεται με μαύρο χρώμα σε μαλλιά και ρούχα, ακόμα περισσότερο σοβαρή και άκαμπτη. Θυμίζει έντονα τις αναπαραστάσεις της αδερφής της και γνωστής λόγιας Σεβαστής Καλλισπέρη.

Οι εικόνες της Λουκρητίας Παντελέοντος και της Κατίνας Ιγγλέση (Εικόνες 648, 649, αντίστοιχα), μας φέρνουν, επίσης στο μυαλό την αντίστοιχη των λογίων. Το πρόσωπό τους φωτίζεται ιδιαίτερα, ενώ το φως, που επιτείνεται από τη σκιά στο πίσω μέρος των φιγούρων, τις εξιδανικεύει, δίνοντας την εντύπωση του όγκου. Η πρώτη κοιτάζει στο πλάι κι ελαφρά προς τα επάνω, με συστολή. Το ντύσιμό της είναι συντηρητικό. Το ίδιο ισχύει για τη δεύτερη εικονιζόμενη, μουσικό και πιανίστρια. Στο φόρεμα, που είναι απλό, με λιτή λαιμόκοψη, κυριαρχεί το λευκό. Το στοιχείο, όμως, όπου θα σταθούμε ιδιαίτερα είναι η σωματική της διάπλαση. Με κάποια κιλά επιπλέον, ξεφεύγει από το πρότυπο της αποστεωμένης λογίας και των φιλάρεσκων καλλιτέχνιδων.

Ομοίως, η αναπαράσταση της μουσουργού και τραγικής ηθοποιού Αδελαΐδας Ριστόρι στην «Πανδώρα» (Εικόνα 650) απομακρύνεται από τα δεδομένα των καλλιτέχνιδων στα υπόλοιπα έντυπα. Η Ιταλίδα καλλιτέχνιδα στις αρχές του 1865 επισκέφθηκε την Αθήνα για να ανεβάσει παραστάσεις σε θέατρο της ελληνικής πρωτεύουσας. Τονίζεται ιδιαίτερα η σπουδαιότητα της επίσκεψης μιας καταξιωμένης κι ονομαστής καλλιτέχνιδας στην Ελλάδα, σε μια προσπάθεια τοποθέτησης της Αθήνας στις μεγάλες και κοσμοπολίτικες ευρωπαϊκές πόλεις. Παρουσιάζεται με αδρά χαρακτηριστικά στο πρόσωπό της, σχεδόν ανδροπρεπή. Ωστόσο, το σώμα της και

ιδιαίτερα η περιοχή του μπούστου της, με το ανοιχτό ντεκολτέ, εκπέμπουν θηλυκότητα, μεγαλοπρέπεια και πάθος. Είναι, άλλωστε, ντυμένη με το θεατρικό κοστούμι της, υποδυόμενη τη Μύρρα του Αλφιέρι, όπως μας ενημερώνει η λεζάντα. Επιπλέον, ο συντάκτης του άρθρου εκθειάζει αδιακόπως τις ψυχικές της αρετές, θυμίζοντάς μας την τακτική της «Εφημερίδας των Κυριών» και, κυρίως, της Παρρέν.

Συνεχίζουμε με μια Ελληνίδα μουσικό που μετέβη στο εξωτερικό για την τελειοποίηση των μουσικών σπουδών της. Πρόκειται για την Ευγενία Πρωίου (Εικόνα 651), με την εικόνα της να εκφράζει σοβαρότητα. Ομοίως, για σπουδές στο Παρίσι μετέβησαν η Λιλή Καστρωμένου και η Καλλιρρόη Κωνσταντινίδου, μαθήτριες και οι δύο της Νίνας Φωκά (Εικόνες 652, 653, αντίστοιχα). Διακρίθηκαν μαζί με τις Ειρήνη Σκάιπερ, Ασπασία Λυμπεροπούλου, Αρτέμιδα Σταματιάδου και Αρτέμιδα Σακορράφου, με τις εικόνες των δύο τελευταίων να αποτελούν φωτοτσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη (Εικόνες 654, 655, 656 και 657). Οι δύο πρώτες βραβεύτηκαν σε εξετάσεις του Ωδείου Αθηνών με μετάλλια, ενώ η τρίτη με το βραβείο Ανδρέα και Ιφιγένειας Συγγρού. Στις φωτοτσιγκογραφίες τους -μικρού μεγέθους και στρογγυλές, αναπαριστώντας το πάνω μέρος του κορμού τους, όπου διακρίνονται οι ώμοι, ο λαιμός και το κεφάλι- είναι ντυμένες με ανοιχτόχρωμα ή λευκά ρούχα. Ξεφεύγουν, έτσι, από τη μονοτονία του μαύρου, ωστόσο εξακολουθούν να διατηρούν την εικόνα της σοβαρής και σεμνής φυσιογνωμίας: στη στάση του σώματος, στον κλειστό λαιμό στα ρούχα (με τον ζιβάγκο γιακά), στην έκφραση με το δειλό χαμόγελο, στα πιασμένα σε κότσο μαλλιά και στις κάθετες και οριζόντιες γραμμές στα ενδύματά τους. Παρούσες είναι, επίσης, η παιδικότητα και η αθωότητα, πηγάζοντας από το νεαρό της ηλικίας και την πλημμελή εμπειρία τους.

Η Ηλέκτρα Παπαγεωργακοπούλου (Εικόνα 658), επίσης θριάμβευσε στο Παρίσι, καθώς διακρίθηκε μεταξύ των «καλλιτεχνικών αστέρων της γαλλικής σκηνής»[660]. Εκτός από αοιδός, διατέλεσε χορεύτρια στη γιορτή των Ανθεστηρίων του Λυκείου των Ελληνίδων. Φέρει αρκετές ομοιότητες με τις προαναφερθείσες ως προς τα χαρακτηριστικά του προσώπου και την ενδυμασία της, αφού φορά επίσης λευκό μακρύ φόρεμα. Παρά, όμως, την ιδιότητά της ως χορεύτριας και τη θέση της «πρώτης» που κατείχε στους χορούς των Ανθεστηρίων, απ' όπου και η εικόνα της, η στάση του

[660]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η μουσική ζωή», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.023, 1912, σ. 2.063.

σώματός της κάθε άλλο παρά χάρη εκπέμπει. Αντιθέτως, είναι μαζεμένη, με τους ώμους χαμηλωμένους και το σώμα ελαφρά κυρτωμένο εμπρός. Το κεφάλι της, παράξενα γυρισμένο στο πλάι, και το δειλό χαμόγελό της εκφράζουν έλλειψη αυτοπεποίθησης.

Δασκάλα των περισσότερων από τις παραπάνω μουσικούς, στο Ωδείο των Αθηνών, υπήρξε η Νίνα Φωκά (Εικόνα 659), του Φρ. Πρίντεζη. Υπήρξε αοιδός της όπερας και της οπερέτας και η ίδια, με καριέρα στη Γαλλία. Η στάση της, παρότι ζει και εργάζεται στο εξωτερικό, θυμίζει πολύ την τυπική και άκαμπτη στάση των Ελληνίδων λογίων. Σε τρεις όμοιες εικόνες της στέκεται όρθια, σε πλάγια θέση, έχοντας τα χέρια της ενωμένα και τα δάκτυλα σταυρωμένα εμπρός, στην κοιλιά της. Το φόρεμά της είναι σκούρο, χωρίς πολλές λεπτομέρειες, ενώ περίοπτη θέση κατέχει ένα μεγάλο άσπρο κολιέ που φτάνει λίγο ψηλότερα από τα χέρια. Τολμώντας μια εξήγηση για την επιστροφή στην απόλυτη αυστηρότητα και τυπικότητα, θα λέγαμε πως ισχύει περίπου ό,τι για τις λόγιες (βλ. κεφ. Β2): όσο περισσότερο εξελίσσονται επαγγελματικά, τόσο περισσότερο η εικόνα τους εξακολουθεί να συμβαδίζει με τις αρχές της τυπικότητας, της σχολαστικότητας και του πομπώδους ύφους.

Τυπικές κι απόμακρες είναι και οι φιγούρες της ηθοποιού Jane d' Arras, του Οδ. Φωκά, και της πιανίστριας Ρεγγίνα Μπρέμιτζ (Εικόνες 660, 661, αντίστοιχα). Η πρώτη υπήρξε βασική ηρωίδα της θεατρικής παράστασης «Άντρο των Νυμφών» και τάραξε τα λιμνάζοντα νερά της ελληνικής θεατρικής σκηνής. Για τις προκλητικές σκηνές της, όπως το σήκωμα του φορέματός της, συνέρρεε να την παρακολουθήσει όλο «το διπλωματικό σώμα και όλη η αριστοκρατία»[661] της Αθήνας. Ωστόσο, μοναδικό δείγμα ασυμβατότητας και απελευθέρωσης στην εικόνα τους από τους κανόνες της ηθικής αποτελεί το χτένισμα των μαλλιών τους, που είναι λιγότερο επιτηδευμένο, με αρκετές τούφες να ξεφεύγουν, αποπνέοντας κάποια ελευθερία.

Την ίδια θεατρική παράσταση συναντούμε σε σκίτσο του Άννινου. Αναπαριστά οκτώ εγκυμονούσες από την Άμφισσα, που κρατούν τη φουσκωμένη τους κοιλιά (Εικόνα 662). Από το κοινό ένδυμά τους, που μοιάζει με χιτώνα, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως πρόκειται για τη συγκεκριμένη παράσταση της εταιρείας Mr Gregory. Προέρχονταν από την Πετρούπολη της Ρωσίας και παρουσίαζαν μουσικοχορευτικά θεάματα, όπως «Τον Ήρωα της Γραβιάς Ανδρούτσον», σύμφωνα με στήλη του εντύπου. Σε επόμενη

[661]. Ο Υιός της Νυκτός, «Εν τω Άντρω των Νυμφών», *Το Άστυ*, 199, ετ. ΔΙ΄, 1899, σ. 6.

σκιτσογραφία, έναν χρόνο αργότερα, δημοσιεύεται η πρώτη και η δεύτερη νύμφη του «Άντρου» (Εικόνα 663). Ο Άννινος δείχνει, πολύ έξυπνα, τη μετάλλαξη των ηθοποιών, για τις απαιτήσεις της παράστασης, από όμορφες και συμπαθητικές σε άσχημες και αντιπαθητικές. Έτσι, ενώ η πρώτη ηθοποιός είναι ψηλή με λεπτή μέση, μεταλλάσσεται σε κοντή κι εύσωμη.

Κριτική, όμως, ασκείται, μέσα από τις γελοιογραφίες, και στους Έλληνες θεατρώνηδες για τα χαμηλής ποιότητας από τη Δύση ξενόφερτα θεατρικά σχήματα που ανέβαζαν στην Αθήνα. Σαν μια τέτοια, που φυσικά σατιρίζεται, αντιμετωπίζεται η παράσταση «Ο συφοριασμένος ο Αμλέτος και η κακομοίρα η μάννα του», ενός ιταλικού μελοδραματικού θιάσου που ανέβασε στο θέατρο Ομόνοια, το 1894, ο θεατρικός επιχειρηματίας Κ. Πρίντεζης (Εικόνα 664). Με χιουμοριστική διάθεση αντιμετωπίζεται από τον Άννινο και η πρώτη υψίφωνος αιγυπτιακού θιάσου που επισκέφθηκε την Αθήνα (Εικόνα 665). Αποδίδεται με σουβλερή μύτη και σαγόνι, άσχημα, αδρά κι ανδροπρεπή χαρακτηριστικά. Επιδεικνύεται, έτσι, η δυσαρέσκεια για το κακής ποιότητας θέαμα που προσέφερε ο θίασός της. Στο τεύχος, αντίθετα, περιλαμβάνεται θετική αναφορά στο έργο της «Κεφαλληνιακής Αδελφότητας» στην Αλεξάνδρεια, που προωθούσε «ευγενώς και ελληνοπρεπώς […] την «ηθική υποστήριξη των κεφαλληνιακών συμφερόντων στην Αίγυπτο»[662].

Η εμφάνιση του αρμένικου θιάσου Μπεγλιάν από την Κωνσταντινούπολη, με ευρωπαϊκές και ανατολίτικες μελωδίες και χορούς, στο θέατρο «Κήπος Ορφανίδου», σατιρίζεται επίσης από τον Άννινο (Εικόνα 666). Αποδίδει το κτίριο από όπου ξεπετιέται μια θεατρίνα σαν να θέλει να αποδράσει από την παράσταση. Αρνητική απήχηση, όμως, είχε και η προσπάθεια ελληνικών θιάσων, όπως του Καραγιάννη, να ανεβάσουν κατά τα ίδια πρότυπα παραστάσεις στην Αθήνα το ίδιο έτος. Εξέφραζε τον πόθο της ελληνικής καλλιτεχνικής κοινότητας να αποκτήσει ανάλογους εγχώριους θιάσους, σηματοδοτώντας τη γέννηση του κωμειδυλλίου στην Ελλάδα[663].

Κριτική ασκείται και στα όσα συνέβησαν το φθινόπωρο του 1889, κατά την επίσκεψη στην Αθήνα επιφανών προσώπων από την Ευρώπη για τους βασιλικούς

---

[662]. Ανώνυμο, «Βιβλία. Κανονισμός της εν Αιγύπτω Κεφαλληνιακής Αδελφότητος», *Το Άστυ*, 93, έτ. ΒΙ΄, 1887, σ. 7.

[663]. Μαρία Μπαρμπάκη, *Η μουσική στο ελληνικό θέατρο το β΄ μισό του 19ου αιώνα,* Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015, σ. 9-10, Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2017 από http://hdl.handle.net/11419/4467

γάμους της Πριγκίπισσας Σοφίας της Πρωσίας με τον Πρίγκιπα της Ελλάδας Κωνσταντίνο. Αντικείμενο της κριτικής υπήρξε η αποτυχημένη παράσταση «Πέρσες» του Αισχύλου, που ανέβηκε προς τιμήν των υψηλών καλεσμένων έπειτα από πρωτοβουλία του δημάρχου Αθηναίων Φιλήμονα. Απεικονίζεται η πρώτη του Χορού πολύ άσχημη, κοντή, με στραβά πόδια και πατερίτσα, φορώντας στολή μπαλαρίνας (Εικόνα 667). Αποδίδεται, έτσι, μια παράσταση φτιαγμένη με προχειρότητα, χωρίς σοβαρή καλλιτεχνική επιμέλεια, στηριζόμενη σε ψηφοθηρικές ενέργειες. Στην επόμενη σκιτσογραφία του, που αφορά και πάλι σε χορεύτριες, ο Άννινος είναι περισσότερο τρυφερός και συγκαταβατικός. Τις σχεδιάζει με γούνες για να μην ξεπαγιάσουν (όπως μας ενημερώνει ο υπότιτλός της), μια και «επισκέφθη [την Αθήνα] το χιόνι» [664] (Εικόνα 668).

Με όμοιο τρόπο σατιρίζονται οι κακές συναδελφικές και υποκριτικές σχέσεις των ηθοποιών και το ελλιπές ταλέντο και ήθος τους, όπως διαφαίνεται στο επόμενο σκίτσο (Εικόνα 669). Δύο ηθοποιοί (μία γυναίκα κι ένας άντρας) «όταν υποκρίνονται» πάνω στην σκηνή έχουν αρμονικές σχέσεις, ενώ «όταν δεν υποκρίνονται» διαπληκτίζονται και χειροδικούν. Το 1886, στο ίδιο έντυπο, δημοσιεύεται ακόμα μία σκιτσογραφία που αφορά στο θεατρικό μελόδραμα του Φάουστ στο θέατρο «Ολύμπια» (Εικόνα 670). Παρουσιάζει δύο ηθοποιούς στις οποίες ασκείται έντονη κριτική. Μία από αυτές, με φωνή «γατιού»[665], ατάλαντη κι ανόητη, όπως όλες «οι ωραίες γυναίκες»[666], έχει ως μέλημα να ντυθεί κατά τον τελευταίο συρμό των Παρισίων. Το σκίτσο πραγματεύεται την αντίθεση μεταξύ της λεπτής κι εύσωμης γυναικείας σιλουέτας, σύμφωνα με το σχήμα της στρουκτουραλιστικής αντιπαράθεσης μεταξύ του καλού και του κακού, του παλιού και του νέου, του ανεπίσημου και του τυπικού, του ωραίου και του άσχημου.

Άσχημη και αντισεξουαλική, με σχεδόν ανδρική μορφή, παρουσιάζεται η ηθοποιός Χαρίκλεια Darclée (Εικόνα 671). Στην περίπτωσή της επανερχόμαστε στη διαπίστωση πως «όσο η γυναίκα προοδεύει, εξανδρίζεται». Η αντισεξουλικότητα και η ασχήμια ήταν συνυφασμένες με την επιτυχία, με στόχο την αποτροπή των γυναικών από την προσπάθειά τους να πετύχουν στην κοινωνική ζωή, εκτός του οίκου.

---

[664]. Αξός, «Αττικαί ημέραι», *Το Άστυ*, 220, ετ. ΕΙ΄, 1889, σ. 3.
[665]. Ιωάννης Νικολάρας, «Περιήγησις», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 1, 1886, σ. 138.
[666]. Ό.π., σ. 141.

Έντονα ανδροπρεπή χαρακτηριστικά: ψηλές μαύρες μπότες, μαστίγιο στο χέρι, παντελόνι ιππασίας και μπέρτα που πέφτει στο πλάι φέρει και η Σάρα Μπερνάρ σε φωτοτσιγκογραφία ξένου δημιουργού που δημοσιεύεται το 1908 στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 672). Με την ευκαιρία της επίσκεψής της στην Ελλάδα, παρουσίασε μια παράσταση στα 63 της έτη. Αναπαρίσταται με το κοστούμι της ως Αετιδεύς, δείχνοντας έναν αγέρωχο χαρακτήρα, μια φυσιογνωμία περήφανη και άκαμπτη.

Τα χαρακτηριστικά της επόμενης εικονιζομένης, της Γαλλίδας ηθοποιού Σωσάνης Ράιχεμπεργ (Εικόνα 673), είναι αδρά και το βλέμμα της στραμμένο στο πλάι. Παρά το τολμηρό φόρεμα με το βαθύ άνοιγμα στο στήθος, τα μαλλιά και η έκφραση του προσώπου της είναι περιορισμένης καλλονής.

Στις Ελληνίδες ηθοποιούς κυριαρχούν η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Κυβέλη (Εικόνες 674, 675). Και οι δύο φαντάζουν ως εξαιρετικά όμορφες. Αναφορικά με την εικόνα της δεύτερης, τραβηγμένη σε φωτογραφικό στούντιο και αναπαραγμένη από τον Φρ. Πρίντεζη, διακρίνουμε την επιδίωξη της επισημότητας και της ιδανικής καλλονής. Φαντάζει ως εξαιρετικά όμορφη, φορώντας πολυτελή τουαλέτα, με πολλά διακοσμητικά στοιχεία και τεράστια ουρά, θυμίζοντάς μας έντονα την περιβολή των βασιλισσών. Το ίδιο ισχύει και για την άλλη ηθοποιό, την Μ. Κοτοπούλη. Η συγκεκριμένη εικόνα της, που δημοσιεύεται δύο συνολικά φορές, είναι βγαλμένη σε φωτογραφικό στούντιο. Φορά, επίσης, μακρύ φόρεμα με ουρά και δαντέλα στα μανίκια, φέροντας πολλά κοινά στοιχεία με τις πολυτελείς τουαλέτες των μεγαλοαστών και των γαλαζοαίματων κυριών. Επιπλέον, κοιτάζοντας μακριά και δεξιά, σε μια στάση λίγο επιτηδευμένη, σφίγγει τα δάκτυλα του δεξιού χεριού, δείχνοντας ανασφάλεια και τελειομανία. Σε μια άλλη διαφορετική από την παραπάνω εικόνα το φόρεμά της είναι σεμνό και κάπως σοβαρό και τα μαλλιά της τραβηγμένα πίσω (Εικόνα 676). Επιβεβαιώνεται, έτσι, η άποψη πως οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες, λιγότερο ωστόσο συγκριτικά με τις λόγιες, εκτός της σκηνής και του θεάτρου υπακούνε στους κανόνες και στις συμβάσεις ενδυμασίας. Συμπεριφορές που επιβάλλουν οι κώδικες της αστικής ευρωπαϊκής αισθητικής που εισέβαλε και στην Ελλάδα.

Από την τέχνη της μουσικής προέρχονται οι επόμενες φωτογραφιζομένες (Μαρία Μομφεράτου και Γενάδη), μαθήτριες της Νίνας Φωκά και τραγουδίστριες της Αθηναϊκής Μαντολινάτας (Εικόνες 677, 678, αντίστοιχα). Απεικονίζονται ανάμεσα σε

μουσικούς (άνδρες στην πλειονότητά τους) σε παράσταση του Βασιλικού Θεάτρου. Στέκονται στη μέση κι εμπρός της ορχήστρας, χωρίς όμως να ξεχωρίζουν ιδιαίτερα, αφού η φωτογραφία είναι μακρινή. Η έκθεσή τους επάνω στη σκηνή, εμπρός στο μουσικόφιλο κοινό της πρωτεύουσας, είναι πολύ προοδευτική. Το ντύσιμό τους, όμως, δεν ακολουθεί την ίδια προοδευτικότητα. Στην Κρεμόνα της Ιταλίας, απ' όπου προέρχεται η φωτογραφία του 1911, η στάση της αοιδού είναι περισσότερο συντηρητική, όπως και ολόκληρης της Μαντολινάτας. Είναι όλοι στημένοι σε μια κλασική φωτογραφική πόζα, κοιτάζοντας με σοβαρότητα και νηφαλιότητα τον φακό. Η εμφάνιση της αοιδού με λευκό ένδυμα δημιουργεί θετική εντύπωση στην κυριαρχία των μαύρων σακακιών ή φράκων. Όμως, είναι και η ίδια πολύ σοβαρή και συνεσταλμένη εμπρός στην επισημότητα της σκηνής της ιταλικής πόλης όπου παρουσιάστηκε η συναυλία.

Το ίδιο στοιχείο της μεταλλαγής μεταξύ συντηρητικής και προοδευτικής εντύπωσης συναντούμε και στις επόμενες εικονιζόμενες. Παρουσιάζουν όλα τα στοιχεία που τις απομακρύνουν από τη στεγνή και αλύγιστη εικόνα των λογίων. Δεν επιδεικνύουν, όμως, μεγάλα επιτεύγματα ως προς την κατάλυση των παλιών κριτηρίων της τέχνης. Έτσι, για τη μουσικό και βιολίστρια Ελένη Γεωργαντοπούλου διαφοροποιητικό στοιχείο αποτελεί το ένδυμά της, διακοσμημένο με λευκά σχέδια (Εικόνα 679). Το μπούστο καλύπτεται από λευκή δαντέλα, σπάζοντας τη μονοτονία του μαύρου. Κατά τα άλλα, όμως, κρατώντας το μουσικό της όργανο, βρίσκεται σε πλήρη ακινησία, πλησιάζοντας τις άκαμπτες φιγούρες των λογίων. Παρόμοια είναι η εικόνα της μουσικού Ήρας Βεργοπούλου (Εικόνα 680). Έτσι, ενώ φορά και η ίδια λευκό φόρεμα (και όχι μαύρο), είναι αρκετά αυστηρό και σοβαρό, με λαιμό κλειστό και ψηλό. Κοιτάζει, κατά τον τυπικό τρόπο, προς τα αριστερά και ίσια μπροστά, αποφεύγοντας την απευθείας ματιά προς τον θεατή-αναγνώστη.

Την αποφυγή της βλεμματικής επαφής, κοιτάζοντας στο πλάι κι αριστερά κι έχοντας στραμμένο όλο το σώμα της εκεί, συναντούμε και στην εικόνα της Νίνας Φωκά, που δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον», το 1908 (Εικόνα 681). Σε αντίθεση με τις εικόνες στην «Εφημερίδα των Κυριών», εδώ η εικονιζόμενη εκπέμπει μεγαλοπρέπεια, αυτοπεποίθηση και σιγουριά. Το ντύσιμό της είναι σαφώς εκθαμβωτικότερο από των συναδέλφων της, με ποικίλα διακοσμητικά στοιχεία και ανοιχτό μπούστο. Θυμίζει την

ενδυμασία των ευγενών και γαλαζοαίματων κυριών, με έκδηλο το κοσμοπολίτικο στοιχείο, καθώς είναι καλλιτέχνιδα με αξιοθαύμαστη καριέρα στο εξωτερικό. Και η μουσικός Αύρα Θεοδωροπούλου (Εικόνα 682) έχει το βλέμμα στερεοτυπικά στραμμένο στο πλάι, αφού είναι σοβαρή, με σφιχτό στόμα, χωρίς ίχνος ευθυμίας, και, από την άλλη, η απόλυτη σοβαρότητά της «σπάει» από το λευκό ένδυμά της. Μαζεμένη και πιο σοβαρή είναι η μουσικός Ήβη Πανά (Εικόνα 683), από την οποία λείπει η άνεση και η ζωντάνια. Το φόρεμά της, σε λευκό χρώμα, περιλαμβάνει άνοιγμα στο μπούστο, που κοσμείται από μια λεπτή αλυσίδα. Βρίσκεται σε στάση προφίλ, με τα μαλλιά της πιασμένα χαλαρά επάνω.

Ενάντια στις συμβάσεις μοιάζει να λειτουργεί και το βλέμμα της μουσικού από την Αλεξάνδρεια Ελπίδας Καλογεροπούλου (Εικόνα 684), που είναι στραμμένο κατ' ευθείαν στον αναγνώστη, με αυτοπεποίθηση και χάρη: στοιχεία που επιτείνονται από τον τρόπο που έχει γερμένο το κεφάλι στα δεξιά. Η ενδυμασία της, παρότι σε ανοιχτόχρωμους τόνους, παραμένει συντηρητική. Όμως, το χαμόγελό της σε συνάρτηση με τη γωνία του στόματός της επισφραγίζουν την αίσθηση της «ιδιοφυΐας, της γλυκύτητας και της ευστροφίας της»[667]. Σοβαρότητα κι αιδημοσύνη εκφράζεται από την ενδυμασία της και στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 685). Το φόρεμά της είναι λευκό και, ενώ ξεφεύγει από το κλασικό και μονότονο μαύρο, παραμένει σεμνό, με κλειστή λαιμόκοψη. Όμως, πέρα από την ενδυμασία της και ο τρόπος που έχει στήσει το σώμα της, με τους χαμηλωμένους ώμους, και το χτένισμα των μαλλιών της (έναν κότσο πιασμένο πίσω) εκφράζουν σοβαρότητα.

Μια ερασιτέχνιδα πιανίστρια, η Αλεξάνδρα Δεληγεώργη (Εικόνα 686) με σπουδές στη Γαλλία, παρουσιάζει εξίσου απομάκρυνση από την καταθλιπτική περιβολή των Ελληνίδων λογίων. Το λευκό υπερισχύει στα ρούχα της. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα σε κότσο, όχι ιδιαίτερα αυστηρό. Στα χαρακτηριστικά του προσώπου της διακρίνουμε γαλήνη κι ένα ελαφρύ μειδίαμα, που επιτείνει την ευγένεια και την ωραιότητά της.

Κάτι αρχίζει, λοιπόν, να αλλάζει ως προς την εικόνα των καλλιτέχνιδων, που ισορροπεί, στην πραγματικότητα, μεταξύ της τυπικότητας και της άρσης των κανόνων της κλασικής παράδοσης. Οι αοιδοί Ιουλιέττα Μπιοντέλλι(Εικόνα 687) και Λεονίλντε Σεγκατόρι (Εικόνες 688, 689), του Οδ. Φωκά αμφότερες, είναι πιο χαρούμενες.

[667]. Ανώνυμο, «Ελληνίδες καλλιτέχνιδες. Ελπίς Καλογεροπούλου», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 25, 1910, σ. 317.

Μαρτυρούν απόσταση από την άκαμπτη στάση των Ελληνίδων συναδελφισσών τους. Το βλέμμα τους εκπέμπει χάρη, ζωντάνια και ομορφιά. Η θεατρικότητα και η εκφραστικότητα στα μάτια υποδηλώνουν κάποια ελευθερία. Η κίνησή τους είναι ζωντανή, ελεύθερη και ανεπιτήδευτη. Εξάλλου, όχι μόνο ανήκαν στις καλλιτέχνιδες που οι συμβάσεις σε ντύσιμο και συμπεριφορά είναι ελαστικότερες, αλλά επιπλέον ζούσαν στο εξωτερικό, όπου τα κλισέ ήταν ευκολότερα αμφισβητήσιμα. Λεπτότητα προσδίδει και η εικόνα της μουσικού-πιανίστριας Ειρήνης Καλογερή (Εικόνες 690, 691). Με λευκό ένδυμα και στις δύο εικόνες της, ξεφεύγει από τη μονοτονία και την αυστηρότητα του μαύρου. Όμως, στην «Εφημερίδα των Κυριών» είναι πιο ντελικάτη και πιο ρομαντική, με μια τεράστια καρφίτσα από λουλούδια στο πέτο. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα, όχι πολύ σφιχτά, σε ψηλό κότσο, θυμίζοντας τις λιγότερο αυστηρές εικόνες των λογίων από το 1900 και μετά. Μας φέρνει στο μυαλό τις ποιήτριες Αιμιλία Κουρτέλη και Μαρίκα Καρακάση-Πίπιζα (Εικόνες 80, 77, αντίστοιχα), στις οποίες οι αυστηροί κανόνες, όπως έχουμε επισημάνει, ήταν ελαστικότεροι και χαλαρότεροι.

Αναφορικά με τις γλύπτριες διαπιστώνουμε πως ενυπάρχουν δύο εικόνες της Ελένης Γεωργαντή (Εικόνες 692 του Ελ. Καζάνη και 693). Σε ό,τι αφορά στην πρώτη, διακρινόμενη από κάποιου είδους προοδευτικότητα, παρουσιάζει τη γλύπτρια με αντισυμβατικό ντύσιμο: λευκό πουκάμισο με σκούρο μαντήλι στον λαιμό και ένα κολιέ τύπου χαϊμαλί να κρέμεται ή μία καρφίτσα. Το βλέμμα της, ιδιαίτερα εκφραστικό, εκπέμπει σιγουριά και την αίσθηση της ψυχής της. Στο φόντο διακρίνονται κάποια γλυπτά, μάλλον έργα της. Η στάση, ωστόσο, του σώματός της και ο κλασικός κότσος της παραμένουν στερεοτυπικοί και επιτηδευμένοι. Ευνοούν τη στατική αναπαράσταση, που επιδεινώνεται από τον τρόπο που έχει τα χέρια απασχολημένα ή δεμένα, κρατώντας ένα έπιπλο. Πρόκειται για την τυποποιημένη μορφολογία στις απεικονίσεις των λόγιων γυναικών, μαρτυρώντας τις συντηρητικές αντιλήψεις μιας θρησκόληπτης και συντηρητικής αστικής κοινωνίας.

Συντηρητικός και τυποποιημένος είναι και ο τρόπος που κάθεται δίπλα στο παράθυρο μια καλλιτέχνιδα. Πρόκειται για έργο ζωγραφικής της Θάλειας Φλωρά-Καραβία, σε τσιγκογραφία του Αρ. Λάιου. Φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Οι Ελληνίδες Καλλιτέχνιδες» (Εικόνα 694). Αποτελεί προσωπογραφία μιας γυναίκας καλλιτέχνιδας, μάλλον. Από το φυσικό φως φωτίζονται το πρόσωπο και το χέρι της,

προβάλλοντας την ιδεαλιστική εικόνα της. Στοιχεία χαρακτηριστικά και τα τρία του ακαδημαϊκού ρεαλισμού, επηρεασμένα σαφώς από τον Γύζη και τη Σχολή του Μονάχου. Ωστόσο, παρατηρούμε κάποια προσπάθεια απεξάρτησης από τα κλειστά και συμβατικά στοιχεία της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, που εντοπίζεται στις γρήγορες πινελιές του φόντου. Όπως εισβάλλει το φως από το παράθυρο και συγκεντρώνεται στο πρόσωπο της εικονιζομένης, ταυτίζεται, σε συμβολικό επίπεδο, με την ελπίδα που εκφράζεται στο πρόσωπό της για τη βελτίωση της θέσης της ως καλλιτέχνιδας και ως διανοουμένης. Δεν θα ήταν, έτσι, υπερβολή, αν υποστηρίζαμε πως το έργο «Οι Ελληνίδες Καλλιτέχνιδες» συνοψίζει την επαγγελματική και γενικότερη κατάσταση των καλλιτέχνιδων.

Γ 2.3.1. Αοιδοί και χορεύτριες, ηθοποιοί και ζωγράφοι: αντισυμβατικές, ελεύθερες και ωραίες

Σε μια σειρά μεταγενέστερων εικόνων οι καλλιτέχνιδες ξεχωρίζουν για τη δυναμικότητα και την ελευθερία που εκφράζουν. Παρουσιάζονται με ανεπιτήδευτη κι ελεύθερη στάση ή έκφραση και προοδευτική περιβολή. Διαπιστώνουμε την απόλυτη διαφυγή από τους τύπους, με την περιβολή τους να βρίσκεται σε αντίθεση με την απέρριτη και αυστηρή των λογίων. Η εικόνα της ηθοποιού Αδέλα του Μαργαρίτου της Ανδαλουσίας, έργο του Άννινου (Εικόνα 695) ξεφεύγει από τα τετριμμένα και φανερώνει την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού. Αναζητώντας την απλότητα και την ειλικρίνεια, το πρόσωπο της εικονιζομένης έχει μικρότερο μέγεθος, μακριά από τη συμβατική ομορφιά. Λείπει, επίσης, η απόλυτη αρμονία στην απόδοση των αφηγηματικών στοιχείων σε ρούχα και μαλλιά, που μοιάζουν αφύσικα. Η όλη σύνθεση είναι σαν μια προσπάθεια αλλαγής της όψης των πραγμάτων κι ένα «ψάξιμο» για νέες μεθόδους έκφρασης, αντιστεκόμενη στο αστικό στοιχείο, που βασίζεται στα εξωτερικά, ηθογραφικά και φολκλορικά γνωρίσματα. Ωστόσο, καθώς δεν είναι εύκολη η απόλυτη απαλλαγή από τις προκαθορισμένες έννοιες, εμπεριέχει και κάποιους περιορισμούς. Παρότι το βλέμμα της ηθοποιού ξεφεύγει από την καθιερωμένη κενή έκφραση, αποφεύγεται η αμεσότητα με τον θεατή, έχοντας το σώμα τυπικά στραμμένο στο πλάι.

Την οπτική επαφή με τους θεατές, αντιθέτως, φαίνεται πως επιδιώκουν οι Αιγύπτιες καλλιτέχνιδες, από την τέχνη της υποκριτικής, σε τσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη (Εικόνα 696). Επίσης, βρίσκονται σε αντίθεση με τη στατικότητα και την ακαμψία των λογίων. Διαφέρουν από τις Δυτικές καλλιτέχνιδες, καθώς εργάζονται σε θέατρο-καφενείο σε υποβαθμισμένες κτιριακές συνθήκες. Διαφέρουν, επίσης, ως προς το ρεπερτόριο που πρέπει να υποστηρίξουν. Όμοια με τις υποδεέστερες «άλλες» των χαμηλών στρωμάτων και τις μη Δυτικές βασίλισσες, παρουσιάζουν στην περιβολή τους έντονα οριεντάλ στοιχεία. Τα ενδύματά τους είναι πλούσια σε διακοσμητικά στοιχεία και κοσμήματα. Πέρα από την ενδυμασία τους, τα σχόλια του αρθρογράφου σχετικά με το διαφορετικό χρώμα στο δέρμα και τα λευκά δόντια τους έχουν καθαρά ρατσιστική χροιά[668]. Φανερές

[668]. Γεώργιος Τσοκόπουλος, «Αιγυπτιακαί αναμνήσεις. Θέατρον και θεάματα», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 19, 1904, σ. 313.

και σαφείς είναι, επομένως, οι συντηρητικές απόψεις της θεωρούμενης ανώτερης δυτικής κουλτούρας σε σχέση με τη μη δυτική «άλλη».

Αντίθετα προς την κατεύθυνση της διατήρησης σχέσεων με την πολιτισμένη Ευρώπη, και ειδικότερα τη Γαλλία, κινείται η δημοσίευση των εικόνων δύο Γαλλίδων ηθοποιών στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 697, 698). Πρόκειται για τις Μαγδαληνή Σωμόν και Φαμπέρ Αστήρ, συνοδευόμενες από λεζάντες με διθυραμβικά σχόλια. Για την πρώτη αναγράφεται: «Η ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑ ΝΕΑ ΓΑΛΛΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΣ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΣΩΜΟΝ. Θριαμβεύουσα τώρα εις την Γαλλικήν κωμωδίαν» και για τη δεύτερη «Η ΔΙΣ ΦΑΜΠΕΡ ΑΣΤΗΡ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ. Η αποποιηθείσα να γίνη μεγάλη δούκισσα χάριν της Τέχνης». Η στάση τους είναι ελεύθερη και ασυμβίβαστη, ποζάροντας στον φωτογραφικό φακό με νάζι. Χαμογελούν αυτάρεσκα, έτσι που το βλέμμα της Αστήρ να καθίσταται ρεμβαστικό και να χάνεται στο άπειρο. Το φόρεμά της είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό, αφήνοντας γυμνούς τους ώμους και το ντεκολτέ. Παράλληλα, αποκαλυπτικό είναι και το φόρεμα της Σωμόν, που προβάλλει τις καμπύλες και τη θηλυκότητά της.

Μεγαλύτερη ελευθερία, επομένως, συναντούμε στην ενδυμασία των ηθοποιών, που τελεί σε συνδυασμό με την ομορφιά τους. Έτσι, η ξυλογραφία της Γαλλίδας ηθοποιού Σάρα Μπερνάρ (Εικόνα 699) τη δείχνει με σγουρά κι ελεύθερα μαλλιά, «ανακατωμένα σα σκούπες»[669], όπως αναφέρει η ίδια σαρκάζοντας τη συνήθεια των γυναικών να τραβούν τα μαλλιά τους πίσω σε κότσο. Με ντύσιμο προοδευτικό και ανοιχτό ντεκολτέ, που στολίζεται από μεγάλα τριαντάφυλλα, κοιτάζει μπροστά με έντονο βλέμμα, μαρτυρώντας τον σπινθήρα του ψυχισμού της.

Ακολουθούν δύο ξένες αοιδοί που επίσης αψηφούν τους κανόνες της ιδανικής ομορφιάς: η Ιωάννα Λόισσιγγερ και η Βιργινία Παλτρινιέρι (Εικόνες 700 του Οδ. Φωκά και 701). Με κάποια κιλά παραπάνω, αναιρούν το πρότυπο της λεπτής και υπέρκομψης καλλιτέχνιδας, κοιτάζοντας κατάματα τον θεατή με αλήθεια κι αμεσότητα. Ίσως αυτό να οφείλεται στην εκ των χαμηλών στρωμάτων καταγωγή της πρώτης (ο πατέρας της ήταν υπηρέτης, σύμφωνα με το άρθρο), μη έχοντας ζυμωθεί με τους κώδικες επικοινωνίας και τη νοοτροπία της άρχουσας τάξης. Στη δεύτερη εικονιζόμενη, παρότι ομοίως τελεί ενάντια στον κανόνα της ιδανικής ομορφιάς και της απόλυτης κομψότητας, το ανοιχτό

669. Σάρα Μπερνάρ, «Σάρα Μπερνάρ. Αρχαί σταδίου», *Εφημερίς των Κυριών*, 469, 1896, σ. 2.

ντεκολτέ και οι γυμνοί ώμοι της εκπέμπουν θηλυκότητα.

Λεπτή και ανάλαφρη, σε μια χορευτική στάση, αναπαρίσταται η Ταλιόνη στη δεύτερη εικόνα της (Εικόνα 702), θυμίζοντας εξωτικό παραμύθι ή νεράιδα, παρά ζωντανό πρόσωπο.

Βέβαια, ούτε οι ηθοποιοί, οι χορεύτριες και οι αοιδοί ξεφεύγουν από τη σάτιρα των γελοιογράφων. Γενικότερα, αποδίδονται με πολύ χιουμοριστικό τρόπο στις σκιτσογραφίες. Ξεκινώντας από τη Μαρίκα Κοτοπούλη (Εικόνα 703), συναντούμε μια ατίθαση και πρωτοποριακή φιγούρα, που προκαλεί εντύπωση το «τσαλάκωμά» της. Το πρόσωπό της, ειδικότερα, εμπεριέχει το κωμικό στοιχείο, μοιάζοντας με προσωπείο θεάτρου. Η ίδια δέχθηκε έντονη κριτική για την απόδοση ρόλων «ελαφρού ρεπερτορίου» στην επιθεώρηση. Συγγραφείς, κριτικοί και δημοσιογράφοι τη θεωρούσαν ένα «είδος ελαφρό, παρακατιανό, ανάξιο σημασίας και ασυμβίβαστο με το καλό γούστο και την αξιοπρεπή τέχνη»[670]. Η Παρρέν, όμως, πρωτοπορώντας για άλλη μία φορά, διευκρινίζει πως «οι πραγματικά μεγάλοι ηθοποιοί δε μπορούν να ζήσουν αν δεν παίζουν όλα τα είδη»[671]. Επομένως, μια τόσο μεγάλη ηθοποιός αποδεχόταν την παραποίηση του προσώπου της, την απομάκρυνση από ωραιοποιήσεις κι εξιδανικεύσεις και την απαλλαγή από την απόλυτη και αψεγάδιαστη ομορφιά. Άλλωστε, η Κοτοπούλη, ως καλλιτέχνιδα, δεν παρέμενε ικανοποιημένη με συνταγές, προτιμώντας τον πειραματισμό. Δοκίμαζε νέους τρόπους και ιδέες, υποστηρίζοντας ρόλους που επέκριναν το πολιτικοκοινωνικό κατεστημένο.

Εξίσου αντισυμβατική αποδίδει την Κυβέλη ο δημιουργός (μάλλον ξένος) του σκίτσου που αναπαρήγαγε ο Κ. Καζάνης, και πάλι στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 704). Είναι σε απόσταση από την άκαμπτη και καθωσπρέπει στάση των Ελληνίδων λογίων. Κάθεται ανάποδα σε μια καρέκλα, με τα χέρια σηκωμένα για να στηρίζουν το κεφάλι της. Σε αντίθεση με την Κοτοπούλη, το φωτεινό χαμόγελό της αποπνέει εκλεπτυσμένη αίσθηση χάρης κι ευγένειας.

Με ανάλογο τρόπο, πολύ καλά ενημερωμένη γύρω από τη μόδα υπήρξε η Έλσα Έγκελ, όπως προκύπτει από σκίτσο του νεαρού και ταλαντούχου γελοιογράφου από την

---

[670]. Φρίξος Ηλιάδης, «Η γελοιογραφία και η κριτική», *Ανεμούριον* (blog), 6 Απριλίου 2020, https://anemourion.blogspot.com/2018/02/blog-post_60.html˙Γιώργος Χατζηδάκις, «Η Μαρίκα της επιθεώρησης», *Ανεμούριον* (blog), 15 Ιανουαρίου 2016, https://anemourion.blogspot.com/2018/02/blog-post_6.html?q=Η+Μαρίκα+της+Επιθεώρησης

[671]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η πανήγυρις της νέας σκηνής», *Εφημερίς των Κυριών*, 991, 1910, σ. 1.286.

Κωνσταντινούπολη Σ. Αντωνιάδη. Φέρει τον τίτλο «Αθηναϊκές Σιλουέττες» (Εικόνα 705) και αναπαριστά τη διακεκριμένη καλλιτέχνιδα του μουσικού θεάτρου από τη Γερμανία, που παντρεύτηκε τον θεατρικό επιχειρηματία Απόστολο Κονταράτο. Η φούστα της είναι κοντύτερη, μέχρι τον αστράγαλο, σε «γραμμή Α» με πολλές πιέτες στη μέση, σε αντίθεση με τις στενές φούστες ή φορέματα που φορούσαν οι γυναίκες μέχρι τότε. Επίσης, φορά ένα λιτό καπέλο μικρότερου μεγέθους, πολύ μακριά από τα εντυπωσιακά καπέλα με τα φτερά και τα άλλα διακοσμητικά στοιχεία (τούλι, δαντέλες κ.λπ.). Η Έγκελ, λοιπόν, όμοια με την Καβαλλιέρι (βλ. Εικόνα 744), ασπάζεται τις νέες τάσεις της παριζιάνικης μόδας, που κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1920 έτειναν να αλλάζουν. Οι γραμμές απλοποιούνταν. Τα καπέλα εφάρμοζαν τέλεια στο κεφάλι, κατεβαίνοντας μέχρι το ύψος των φρυδιών, αναδεικνύοντας τα κοντά «αγορέ» κουρέματα.

Το απελευθερωμένο ντύσιμο της Δόγκαν και η ελευθερία στις κινήσεις και τη στάση του σώματός της απεικονίζονται σε σκίτσο του «Εθνικού Ημερολογίου» (Εικόνα 706). Ασκείται κριτική στο ενδιαφέρον της για τους αρχαιοελληνικούς χορούς[672] και την κινητική της απόδοση ως προς αυτούς της, χαρακτηριζόμενη ως «κωμικοσπαρακτική». Επιπλέον, σατιρίζεται το ελαφρύ ντύσιμό της με ένδυμα που μοιάζει με αρχαιοελληνικό χιτώνα, αρκετά κοντύτερο όμως σε μήκος. Διακωμωδείται, επίσης, το «γυμνό της κάλλος» και η αμφισβητήσιμη ηθική της, με το έμμετρο κείμενο του σκίτσου να αναφέρει πως θα διακόψει την επίδειξη του γυμνού όταν παντρευτεί και σοβαρευτεί. Η κριτική του γελοιογράφου επεκτείνεται στην «ιεροσυλία» της να αποδώσει τους αρχαιοελληνικούς χορούς, με τους Νεοέλληνες να θεωρούνται οι μόνοι αυθεντικοί και αδιαμφισβήτητοι συνεχιστές του αρχαιοελληνικού πολιτισμού.

Σε άλλη γελοιογραφία σατιρίζεται ο έρωτας μεταξύ μιας πληθωρικής υψιφώνου ιταλικού μελοδραματικού θιάσου, που μετέβη στη Σύρο για το ανέβασμα ενός έργου της, και ενός ηλικιωμένου κυρίου. Η λεζάντα με τίτλο «Νερόβραστα Ειδύλλια» (Εικόνα 707) αφορά στον έρωτα μεταξύ του ιταλομαθούς κυρίου και της θεατρίνας. Γι' αυτήν, όπως για πολλές ακόμα καλλιτέχνιδες, οι κανόνες ηθικής είναι ελαστικότεροι και ανεκτικότεροι.

Με έξυπνο και ξεχωριστό τρόπο αποδίδει την κωμική υπόσταση της Ελληνίδας

---

[672]. Βάσω Μπαρμπούση, *Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα. Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-πράξη-αισθητική.* Αθήνα: Gutenberg, 2014, σ. 35.

ηθοποιού Φυρστ ο Κάρολος Κόλμαν (Εικόνα 708). Φέροντας την περιβολή της δουλειάς της (το κοστούμι του θεάτρου) και ενώ το σώμα της βρίσκεται σε απόλυτη ακινησία, το κωμικό στοιχείο τονίζεται από τον τρόπο στησίματος των ποδιών της -ανοιχτά στο πλάι- και το μεγάλο παπιγιόν στο πέτο.

Ελαστικότερες είναι οι συμβάσεις και στις επόμενες εικονιζόμενες, Μινιών Παπαβιέρου και Άννα Φραγκοπούλου (Εικόνες 709, 710, αντίστοιχα), σε έργα -τσιγκογραφία το πιθανότερο- του Ελ. Καζάνη. Η πρώτη εμφανίζεται με το κοστούμι κάποιας παράστασης -είναι εκκολαπτόμενη ηθοποιός- ως εντελώς αντισυμβατική μορφή. Τα μαλλιά της είναι ξέμπλεκα και ριγμένα κάτω, πολύ σπάνιο για την εποχή. Το συνοδευόμενο άρθρο κάνει λόγο για το ηγεμονικό ανάστημά της, «τη χρυσίζουσα ξανθιά κόμη […] και το ιδεώδες κάλλος της το οποίο και ως πρότυπο χρησίμευσε σε έξοχο παρισινό ζωγράφο»[673], όταν μετοίκησε στο Παρίσι για σπουδές. Το γεγονός ότι ήταν μοντέλο σε ζωγράφο ήταν σπάνιο για τις κοπέλες της μελετώμενης περιόδου κι ελάχιστα συνηθισμένο στα ανώτατα στρώματα. Η δεύτερη, με σπουδές στη δραματική τέχνη, επίσης έζησε στο Παρίσι. Η εικόνα της ξεφεύγει από τα τυπικά όρια. Η στάση της είναι προκλητική, έχοντας στραμμένο το κορμί της έτσι ώστε να διακρίνονται καθαρά οι καμπύλες της. Το βλέμμα της είναι με ευθύτητα στραμμένο στον αναγνώστη και με υπολανθάνουσα σεξουαλικότητα.

Ως αιθέρια και θηλυκή, στην εικόνα της που δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» το 1911 (Εικόνα 711), χωρίς, δυστυχώς, να γνωρίζουμε τον δημιουργό της, αντικρίζουμε την Ιταλίδα Ελεονώρα Δουζέ. Τα μαλλιά της είναι μακριά και λυμένα έτσι που μόνο μια ηθοποιός θα τολμούσε. Θα τη συγκαταλέξουμε στις προοδευτικότατες ηθοποιούς, καθώς δείχνει αντισυμβατική (Εικόνα 712) και χαρακτηρίζεται ως «φυσιογνωμία εκτάκτως περίεργη [με] ασυνήθη ιδιορρυθμία»[674] και βλέμμα που διακρίνεται για τον δυναμισμό του. Η αυτοπεποίθησή της, επίσης, μαρτυράται από τον τρόπο που έχει χτενισμένα προς τα πίσω τα κυματιστά της μαλλιά, αποφεύγοντας τον κλασικό σφιχτό κότσο. Γίνεται ειδική μνεία στο αστείρευτο φυσικό ταλέντο της: η υπεροχή της είναι αναμφισβήτητη, διότι είναι «η μεγαλύτερη ηθοποιός»[675],

---

673. Ανώνυμο, «Μια καλλιτεχνίκη ύπαρξις», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 18, 1903, σ. 82-83.
674. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ελεονώρα Δούζε», *Εφημερίς των Κυριών*, 495, 1897, σ. 1.
675. Ανώνυμο, «Ελεονώρα Δούζε», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 15, 1900, σ. 258.

υπερτερώντας όλων των συναδέλφων της ηθοποιών. Η «Εφημερίς των Κυριών» την αποκαλεί, επίσης, «έξοχη γυναίκα του θεάτρου»[676] και «βασίλισσα της τέχνης»[677], που της αρμόζει αποθέωση.

Τη ζωγραφική πορτρέτων της βασιλικής οικογένειας και τις προσωπογραφίες αυλικών αξιωματούχων[678] αναλάμβανε, κατά βάση, η Γαλλίδα ζωγράφος Λουίζ-Ελίζαμπεθ Λεβρύν. Στην «Πανδώρα» συναντούμε την αυτοπροσωπογραφία της, όπου απεικονίζεται ως κομψή και όμορφη, σε μια επιτηδευμένη πόζα, με αρκετή ελευθερία στο ντύσιμο και, κυρίως, στο ντεκολτέ της, που είναι βαθύ κι αποκαλυπτικό. Η εικόνα της, αν και σε πολύ πρώιμη χρονική περίοδο (Εικόνα 713), συμβαδίζει με την αντίληψη για μεγαλύτερη ελευθερία των καλλιτέχνιδων, και μάλιστα των ζωγράφων, και άνεσης στη στάση του σώματος και την έκφρασή τους. Εμφανίζονται πιο αντισυμβατικές, με την κοινή γνώμη και τον Τύπο να μοιάζουν να διάκεινται περισσότερο επιεικώς απέναντί τους.

Σε ό,τι αφορά στις νεότερες ζωγράφους, και ειδικότερα στο «Ημερολόγιον» τις Μαρία Ιγγλέση, Θάλεια Φλωρά-Καραβία, Κική Γιαννοπούλου (Εικόνες 714, 715 και 716, 717, αντίστοιχα) και Σοφία Λασκαρίδου (Εικόνα 718) -η εικόνα της οποίας δημοσιεύεται και στην «Εφημερίδα των Κυριών» και αποτελεί έργο του Φρ. Πρίντεζη (Εικόνα 719)- και στην «Εφημερίδα των Κυριών» τις Αναστασία Ναυπλιώτου και Φιφή Τσίλλερ (Εικόνες 720, 721, αντίστοιχα), έργα επίσης του Φρ. Πρίντεζη, κυριαρχεί το μοτίβο των πιο ασύμβατων εικόνων. Εμφανίζουν σαφώς πιο ελεύθερες μορφές. Το βλέμμα τους εκπέμπει υπευθυνότητα, εμπιστοσύνη κι αυτοπεποίθηση, απέχοντας πολύ από τη μετρημένη και επιφυλακτική στάση των λογίων-παιδαγωγών. Τα μάτια τους, μεγάλα, εκφραστικά και με καθαρότητα, κοιτάζουν ευθεία εμπρός με ζωντάνια. Τα μαλλιά τους είναι ανέμελα πιασμένα σε χαλαρούς κότσους. Το χτένισμά τους αποπνέει την αίσθηση της ελευθερίας και της ανεμελιάς -συνδυάζοντας ομορφιά, ζωντάνια και απλότητα-, λειτουργώντας σε πλήρη αντίθεση με τον αυστηρό κότσο και τα απόλυτα τραβηγμένα μαλλιά των Ελληνίδων λογίων. Ο λαιμός τους αφήνεται γυμνός, αποκαλύπτοντας παράλληλα με τολμηρότητα το ντεκολτέ τους. Αποδίδουν αέρα κοσμοπολιτισσών και χαρακτήρα ατόμων που έχουν ταξιδέψει και ζήσει στο εξωτερικό.

---

[676]. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η αποθέωσις της γυναικός», *Εφημερίς των Κυριών*, 560, 1899, σ. 2.
[677]. Ό.π., σ. 1.
[678]. Ανώνυμο, «Η κυρία Λεβρύν», *Πανδώρα*, 188, τ. Η΄, 1858, σ. 461-462.

Ιδιαίτερα το λουλούδι στα μαλλιά της Λασκαρίδου σε συνδυασμό με το λουλουδένιο της φόρεμα μαρτυρούν μια ελεύθερη, μποέμικη στάση ζωής. Αλλά και τα μαλλιά της Γιαννοπούλου είναι ξέμπλεκα σε σχήμα καρέ -πολύ σπάνιο σε σχέση με τον τυπικό κότσο- και συγκρατούνται από μια κορδέλα. Μας θυμίζει το μποέμικο στυλ της Λασκαρίδου (Εικόνα 719), η οποία με τη στάση του σώματός της προβάλλει τις καμπύλες της με ασύγκριτη φυσικότητα. Κρατά την παλέτα και το πινέλο στα χέρια της με δύναμη, σιγουριά, σταθερότητα και άνεση. Η στάση τους δεν μοιάζει καθόλου με την κλασική των λογίων-διδασκαλισσών με το στεγνό και άκαμπτο στυλ. Τόσο το ντύσιμό της, με τη μαύρη ζώνη-μαντήλι να πέφτει έως τα γόνατα, όσο και η ακαταστασία τριγύρω, με τους καμβάδες πεταμένους στο πάτωμα, μαρτυρούν καινοτομία, προοδευτικότητα και ελευθερία.

Στο «Γραμματολογικό Λεύκωμα» του 1910 εμφανίζονται να έχουν επίσης ανάλαφρη και ελευθέρια παρουσία, ιδιαίτερα το μεγάλο και πλούσια διακοσμημένο καπέλο της Θ. Φλωρά-Καραβία (Εικόνα 716). Ένα αξεσουάρ συνυφασμένο με την επίδειξη τόλμης, δυναμισμού και αμφισβήτησης των λόγιων γυναικών.

Την ωραιότητα, την ελευθερία και την αντισυμβατικότητα των καλλιτέχνιδων συναντούμε, όμως, και στις φωτογραφίες τους. Είχαν τραβηχτεί είτε σε εξωτερικούς χώρους είτε κατά την απόδοση των ρόλων τους (για τις ηθοποιούς και τις αοιδούς στο θεατρικό σανίδι ή τη μουσική σκηνή, αντίστοιχα) είτε στο καλλιτεχνικό εργαστήρι (για τις ζωγράφους).

Έτσι, το κοστούμι μιας ξένης ηθοποιού που υποδύεται τη Σαλώμη σε θέατρο του Λονδίνου είναι τολμηρό και άκρως αποκαλυπτικό, αφήνοντας να διαφαίνονται τα γυμνά πόδια της έως ψηλά στους μηρούς και να διαγράφεται το σώμα της κάτω από τα αέρινα υφάσματα. Η φωτοτσιγκογραφία του Ελ. Καζάνη (Εικόνα 722) «περιγράφει» μια σκηνή πάθους μεταξύ της Σαλώμης και του Ιωάννη του Πρόδρομου, που υποδύεται ο Εδ. Φυρστ. Μια σκηνή προκλητική κι αισθησιακή για τον Τύπο και το ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, που αποτυπώνει τα νέα δεδομένα της τέχνης στην Ευρώπη. Η τόλμη των ηθοποιών θα αποδοθεί πέρα από τη δραστηριοποίησή τους στο εξωτερικό, επιτρέποντάς τους μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων κι επιλογών, στην απεικόνισή τους εν ώρα εργασίας, φορώντας τα κοστούμια των ηρώων και ηρωίδων που υποδύονται.

Αγέρωχες, ελεύθερες και ασυμβίβαστες παρουσιάζονται οι Γαλλίδες ηθοποιοί Λουσέ

και Σάρα Μπερνάρ (Εικόνες 723, 724, αντίστοιχα). Φωτογραφίζονται στη σκηνή με τη στάση τους να είναι εφάμιλλη της φήμης τους: με φαντασμαγορικά κοστούμια, ιδιαίτερα αποκαλυπτικά στο μπούστο, με στολίδια και σχέδια.

Αναφορικά με τις Ελληνίδες ηθοποιούς, ξεκινούμε από την Ευαγγελία Νίκα (Εικόνα 725), του Φρ. Πρίντεζη. Φορά θεατρικό κοστούμι υποδυόμενη τον ρόλο της Mademoiselle Nitouche στην ομώνυμη όπερα-βοντβίλ[679], όπου απεικονίζεται να φορά παντελόνι. Παντελόνι φορά και η Κυβέλη για τις ανάγκες της απόδοσης ενός ανδρικού ρόλου, ως «Βύρων εις το ομώνυμον δράμα του Σπ. Ποταμιάνου» του Ελ. Καζάνη, (Εικόνα 726). Προάγγελος των παντελονιών θα μπορούσαμε να πούμε πώς υπήρξαν τα «Γελοία Σκεπασμένα Σαλβάρια» (Εικόνα 727) που σκέπαζαν τα «αιρετικά» ρούχα, τα οποία έμοιαζαν με παντελόνια. Κινούνταν, επομένως, προς την κατεύθυνση του παντελονιού της Κοκό Σανέλ, το οποίο για πρώτη φορά λάνσαρε τη δεκαετία του ’20.

Δυναμική περιβολή φέρει και η ηθοποιός Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Εικόνα 728). Φορά λευκό σύνολο που το συνθέτουν μια λευκή μακριά φούστα με μαύρα κουμπιά εμπρός κι ένα εξίσου λευκό πανωφόρι σε στενή γραμμή, κουμπωμένο έως επάνω, με πλάγιες τσέπες. Η καλλιτέχνιδα ποζάρει έχοντας τα χέρια της σε αυτές και κοιτάζοντας στο πλάι, δείχνοντας απόλυτο επαγγελματισμό και φινέτσα. Ωστόσο, το πιο πρωτοποριακό στοιχείο στην εικόνα της είναι ό,τι αναγράφεται στη λεζάντα της: «Η Δις Παρασκευοπούλου υπήρξε η Πρώτη Ελληνίς Αεροπόρος». Δεν θα μπορούσαμε παρά να θυμηθούμε τις αντίστοιχες φωτογραφίες των Γαλλίδων αεροπόρων Δουτριέ και Ζενί Λεκόρ, που δημοσιεύονται επίσης στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνες 729, 730). Είναι, ομοίως, πρωτοποριακά ενδεδυμένες, φορώντας ολόσωμη φόρμα ή παντελόνι με ανοιχτόχρωμη μπλούζα και άσπρα σκουφιά. Συναντούμε και τις δύο στα αεροπλάνα τους: τη μία δένοντας κάποια σχοινιά και την άλλη έχοντας το κορμί στημένο ευθυτενώς και κοιτάζοντας μακριά.

Κατά τα άλλα, στις φωτογραφίες της Κυβέλης, που αναπαρήχθησαν και πάλι από τον Ελ. Καζάνη (Εικόνες 731, 732), το ντύσιμό της, όπως και των υπόλοιπων πρωταγωνιστριών του θεάτρου, είναι απαλλαγμένο από τις συμβάσεις. Τη βλέπουμε να

---

[679]. Όπερα-βοντβίλ (vaudeville opera): ένα είδος θεάτρου που ξεκίνησε στο Παρίσι, στο τέλος του 17ου αιώνα στην οποία η κωμωδία ζωντανεύει μέσω του έμμετρου λόγου χρησιμοποιώντας τη μελωδία των τραγουδιών των λαϊκών βαριετέ. In Wikipedia, Ανακτήθηκε 10 Ιουλίου 2017, https://en.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die_en_vaudeville

υποδύεται απελευθερωμένη τους θεατρικούς ρόλους της. Χαμογελά στον φακό έχοντας στραμμένο όλο το κορμί στο πλάι. Το κοστούμι και τα παπούτσια της ξεφεύγουν από τα αυστηρά πρότυπα της ιδανικής καλλονής. Το βλέμμα της εκπέμπει σιγουριά, καθώς φωτογραφίζεται στον φυσικό της χώρο, πάνω στο θεατρικό σανίδι κι εμπρός από την αυλαία του θεάτρου.

Ακολουθούν οι φωτογραφίες της Μαρίκας Κοτοπούλη (Εικόνες 733, 734). Έχει τα μαλλιά της λυμένα και φορά μαύρο χιτώνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα άκρα της. Τα γυμνά πόδια της δείχνουν την αντισυμβατικότητά της, ενώ ο τρόπος που έχει τεντωμένα τα χέρια και πιάνει τους μηρούς της, με τα δάκτυλά της ανοιχτά, δείχνει δυναμικότητα κι ένταση. Αποδίδοντας τον ρόλο μιας δημοσιογράφου από τα «Παναθήναια»[680] βλέπουμε μια νέα καλοβαλμένη γυναίκα με μακρύ, κομψό φόρεμα και μαλλιά πιασμένα σε κότσο, θυμίζοντάς μας τις εικόνες των Ελληνίδων λογίων. Είναι, όμως, θηλυκότερη, αφήνοντας να διακρίνονται και να ξεχωρίζουν οι καμπύλες της. Ιδιαίτερα θηλυκή και δυναμική παρουσιάζεται και στον ρόλο της ως Ηρώ (Εικόνα 735), σε έργο του Ελ. Καζάνη. Τα πέπλα που πέφτουν εμπρός και προς τα κάτω προσδίδουν κίνηση και χάρη. Ο τρόπος που έχει χτενισμένα τα μαλλιά της πίσω, δεμένα σε χαμηλό κότσο με μια μεγάλη χωρίστρα στη μέση, αποπνέει δυναμικότητα και αποφασιστικότητα. Στον επόμενο ρόλο της, ως Ιφιγένεια του Γκαίτε (Εικόνα 736) είναι ντυμένη με το κοστούμι του ρόλου της[681]. Παρόν είναι το δραματικό στοιχείο, με το σώμα της να ξεφεύγει από το στημένο κι επιτηδευμένο, με πλαστικότητα κι εκφραστικότητα στις κινήσεις του.

Αρκετά προοδευτικές, όμως, εμφανίζονται και μερικές αοιδοί: η υψίφωνος Ροζαλίνα (Εικόνα 737), που θριάμβευσε στο θέατρο «Αρνιώτη», το πρώην «Ολύμπια». Το φόρεμά της είναι λευκό και πρωτοποριακό, με ανοιχτό μπούστο, μαρτυρώντας σιγουριά και αυτοπεποίθηση. Τη διαφορετική προσέγγιση στην περιβολή της θα την αποδώσουμε στη μεγαλύτερη εμπειρία της, αφού εμφανιζόταν ως επαγγελματίας στον θίασο του Αρνιώτη.

Αναφορικά με τις αοιδούς και τις μουσικούς, εμπεριέχονται στην «Εφημερίδα των

---

680. «Την πενταετία 1908-1912 ανέβαιναν τα περίφημα «Παναθήναια» που ήταν παραστάσεις επιθεώρησης με νούμερα της επικαιρότητας», Ελευθέριος Σκιαδάς, «Το ρομαντικό ταξίδι της αθηναϊκής επιθεώρησης», *Εστία*, 7 Απριλίου 2013, σ. 7.

681. Φρίξος Ηλιάδης, ό.π., https://anemourion.blogspot.com/2018/02/blog-post_60.html

Κυριών» οι φωτογραφίες της Στυλιανίδου και της Ρωσίδας Μαρία Κουζνετσώφ (Εικόνες 738, 739, αντίστοιχα) σε αναπαραγωγή, και οι δύο, του Κ. Κόλμαν. Απεικονίζονται με κοστούμια ηρωίδων της όπερας. Εμφανείς είναι η θεατρικότητα και ο αισθησιασμός σε πρόσωπα και βλέμματα, επιτρέποντας την έκφραση της εσωτερικής τους διάθεσης. Η στάση και το πλάσιμο των σωμάτων τους μαρτυρούν κίνηση ελεύθερη και απαλλαγμένη από τους κανόνες και τα «πρέπει». Το ντύσιμο και τα μαλλιά τους είναι εξίσου ελεύθερα, ενώ κάτω από τα αέρινα φορέματά τους, ειδικότερα της Κουζνετσώφ, διαγράφεται το σώμα τους.

Αντισυμβατικές θα χαρακτηρίζαμε και τις αναπαραστάσεις της μουσικού-αρπίστριας Λουκίας Ιωάννου και της αοιδού και συνθέτριας Λαμπίρη (Εικόνες 740, 741). Είναι από τις λίγες που εικονίζονται επί το έργον παίζοντας μουσική. Το πρόσωπό τους εκπέμπει σιγουριά και αυτοπεποίθηση, αναδεικνύοντας τις μουσικές τους γνώσεις. Τα μαλλιά της δεύτερης είναι κυματιστά και ανέμελα, σαν να τα φυσά αεράκι. Όμως, η προοδευτική της ιδιότητα, ως συνθέτριας, περιορίζεται από το σχόλιο πως διαπρέπει «στο είδος της συνθέσεως, το σπανιότερο και δυσκολότερο για τη γυναίκα»[682]. Τίθεται, έτσι, το ζήτημα της κατωτερότητας των γυναικών, λόγω των θεωρούμενων φυσικών μειονεκτημάτων και της χαμηλής ευφυΐας τους. Παράλληλα, δίνεται βαρύτητα στη σύνεση και τη μετριοφροσύνη που την χαρακτηρίζουν, οι οποίες προβάλλονται ως υπέρτατες αρετές.

Στις προοδευτικές μορφές θα κατατάσσαμε και την ερασιτέχνιδα, και πάλι, όπως μας πληροφορεί η λεζάντα της εικόνας, Ελένη Σπανδωνίδου (Εικόνα 742). Το 1916 ξεχώρισε δίνοντας οικειοθελώς συναυλία υπέρ των οικογενειών Σέρβων επίστρατων του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου[683]. Παρότι η εικόνα είναι μικρή, σε σχήμα οβάλ, και η ίδια σε στάση προφίλ, με διακριτό μόνο το πάνω μέρος του κορμού της, είναι εμφανής η προοδευτικότητά της. Οι γυμνοί ώμοι με τον περίτεχνο, μα καθόλου επιτηδευμένο κότσο και το γερμένο κεφάλι της εμπρός, έχοντας το βλέμμα της στραμμένο προς τα κάτω, εκπέμπουν σεξουαλικότητα και αισθησιασμό.

Ανάλαφρη, γοητευτική και θεατρική απεικονίζεται και η τραγουδίστρια Sorgia (Εικόνα 743), σε έργο του Φρ. Πρίντεζη. Το βλέμμα της έχει ένταση και είναι εκφραστικό. Το φόρεμά της είναι ανοιχτό, σχηματίζοντας βαθύ ντεκολτέ, που δεν φαίνεται en face, καθώς είναι στραμμένη στο πλάι.

---

682. Καλλιρρόη Παρρέν, «Μουσική κίνησις», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.039, 1913, σ. 2.363.
683. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η δις Σπανδωνίδου», *Εφημερίς των Κυριών*, 1.081, 1915, σ. 3.043.

Προοδευτικότερη, όμως, απ' όλες είναι η διάσημη Ιταλίδα αοιδός Λίνα Καβαλλιέρι (Εικόνες 744, 745). Στην εικόνα εμφανίζεται σε στάση προφίλ, αφήνοντας να φαίνεται το όμορφο πρόσωπό της. Προωθείται η νεωτερικότητα στο στυλ από τα κοντοκουρεμένα της μαλλιά στην κεντρική φωτογραφία, ακολουθώντας τις νέες τάσεις της μόδας. Προοικονομεί, ουσιαστικά, ό,τι θα επικρατούσε μερικά χρόνια αργότερα, τη δεκαετία του '20, στη γυναικεία ενδυμασία και αισθητική. Φορώντας τα συγκεκριμένα καπέλα, παρατηρούμε το ενδιαφέρον της για τις επιταγές του συρμού, ποζάροντας σε διαφορετικές στάσεις σαν μοντέλο. Άλλωστε, η ίδια, μετέχοντας ενεργά στη βιομηχανία της ομορφιάς, λάνσαρε άρωμα με το όνομά της και έγραφε άρθρα σε περιοδικά μόδας. Στη δεύτερη εικόνα της είναι πιο κλασική. Δεν πρόκειται για περιβολή της καθημερινής της ζωής, αλλά για θεατρικό κοστούμι στον ρόλο της Στεφάνας στο μελόδραμα «Σιβηρία», όπως μας πληροφορεί η λεζάντα. Τα μαλλιά της είναι πλεγμένα σε πλεξίδα που στεφανώνει το κεφάλι της. Το κάλλος της, ακόμα και με το κλασικό και σεμνό αυτό κοστούμι, είναι εξαιρετικό. Η ίδια, εξάλλου, συγκαταλέγεται μεταξύ των πιο όμορφων γυναικών του 20ού αιώνα.

Βεβαίως, σε στενή συνάρτηση με την υποκριτική και τη μουσική τελεί και η τέχνη του χορού. Από τις ξένες χορεύτριες δύο εικόνες αφορούν στην Αμερικανίδα πρωτοπόρο χορεύτρια Ισιδώρα Δόγκαν (Ντάνκαν), (Εικόνα 746). Στην εικόνα της ποζάρει, σε πρώτο πλάνο, με νάζι και αυταρέσκεια. Πίσω της, στη δεξιά γωνία, απεικονίζονται δεκατρείς χορεύτριες από τη σχολή της των αρχαίων χορών, σύμφωνα με τη λεζάντα. Σε άλλη εικόνα της φορά ένα παράδοξο και πρωτοποριακό κιμονό φλοράλ με κρόσσια, ένα ιδιαίτερα απελευθερωμένο ντύσιμο, που προσδίδει προοδευτικότητα στην κίνησή της (Εικόνα 747)[684].

Κάτι ανάλογο ισχύει, πέρα από την Ισιδώρα Δόγκαν, και για τις χορεύτριες-υποστηρίκτριες του σύγχρονου χορού Γκάμπυ Ντελύ, Μπραντ και Καρρέ. Στις φωτογραφίες τους (Εικόνες 748, 749, αντίστοιχα) τα φορέματά τους φέρουν φλοράλ σχεδιασμούς, χωρίς κορσέ, με έντονα μεγάλα λουλούδια και κρόσσια στην άκρη. Η στάση τους είναι κάπως «ανορθόδοξη», καθώς εκτελούν κάποιες χορευτικές φιγούρες.

[684]. Η Ισιδώρα Ντάνκαν ανήκει στις Αμερικανίδες χορεύτριες που ασπάστηκαν μια νέα μορφή χορού: «στις αρχές του 20ού αιώνα εμφανίστηκε στην Ευρώπη και την Αμερική μια νέα μορφή χορού, ο «αισθητικός» χορός. Το κύριο χαρακτηριστικό ήταν πως χόρευαν μόνες οι γυναίκες χωρίς πουέντ, με γυμνά τα πόδια, ξυπόλητες, χωρίς κορσέδες και τα μαλλιά ξέπλεκα», Βάσω Μπαρμπούση, ό.π., σ. 19.

Οι ικανότητές της Δόγκαν (την οποία συναντήσαμε και στα έργα της χαρακτικής), ιδιαίτερα, θεωρούνταν ανυπέρβλητες, καθώς ήταν για πολλούς η μητέρα του σύγχρονου χορού, πρωτοπόρα και αντισυμβατική. Έδωσε ώθηση στην ανάπτυξη του μοντέρνου χορού τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Σε αντίθεση με το κλασικό μπαλέτο, επέτρεπε τις φυσικές εκφραστικές κινήσεις. Το πρωτοποριακό στοιχείο του είναι η μεταφορά στη μία και μοναδική χορεύτρια από το ντουέτο με παρτενέρ άνδρα χορευτή[685].

Ακολουθούν φωτογραφίες χορευτριών από την Αμερική και την Ιαπωνία (Εικόνες 750, 751, αντίστοιχα). Οι μεν Αμερικανίδες φορούν, ενσαρκώνοντας το πνεύμα της νέας εποχής, φορέματα της νέας μόδας: ίσια «σωληνωτά» φορέματα, χαλαρά στην εφαρμογή, με αέρινα και διαφανή υφάσματα, με πιέτες ή σχισμές, που διευκόλυναν την κίνηση. Η δε Γιαπωνέζα φορά κιμονό κι έχει τα μαλλιά πιασμένα ψηλά, συγκρατώντας τα με χτένια και φουρκέτες, ενώ χορεύει κρατώντας μια ανοιχτή βεντάλια. Η όλη περιβολή της μας φέρνει στον νου τη νέα μόδα των παλτό, όπως απεικονίζεται στην «Εφημερίδα των Κυριών» στη στήλη της «Μόδας» (Εικόνα 752), με τη λεζάντα «Χειμερινή Μόδα». Τα μανίκια πέφτουν χωρίς ραφές, προμηνύοντας τα παλτό της δεκαετίας του ’20, που ήταν βαριά και φοριούνταν γύρω από το σώμα σαν κιμονό[686]. Ομοίως, στην εικόνα του τεύχους 993 (Εικόνα 753) βλέπουμε ίσια φορέματα με κρόσσια στο τελείωμα, που μας θυμίζουν τα κεντημένα αέρινα φορέματα της Chanel το 1921[687].

Οι ζωγράφοι Θάλεια Φλωρά και Κλεονίκη Ασπριώτη (Εικόνες 754, 755) απεικονίζονται στις φωτογραφίες ακόμα πιο αντισυμβατικές. Η στάση του σώματός τους είναι διαφορετική από τις συνηθισμένες των λογίων. Φωτογραφίζονται σε ώρα εργασίας φέροντας εξ ολοκλήρου την ευθύνη των ατελιέ τους, προβάλλοντας το καλλιτεχνικό ταλέντο και το πάθος τους για τη ζωγραφική. Κάθονται με άνεση στην καρέκλα τους έχοντας το βλέμμα στραμμένο στον πίνακα που φιλοτεχνούν και κρατώντας στο χέρι το πινέλο τους. Η στάση τους ξεφεύγει από την αντίστοιχη τυπική, ακίνητη και άκαμπτη των Ελληνίδων λογίων. Η προσοχή μας επικεντρώνεται στη λευκή

---

685. Ό.π., σ. 36 και 29.
686. Καλαίσθητος, «Μόδα»..., σ. 1.287.
687. Ανυπόγραφο, «1920: Flappers, ντίβες και η λαμπερή εποχή του μεσοπολέμου. Το πνεύμα της εποχής», *theialab*, 2012, https://theialab.wordpress.com/2012/10/27/flappers-dives Πρόσβαση 3 Ιουνίου 2015.

ποδιά που φορά πάνω από το φόρεμά της η Φλωρά. Εξυπηρετούσε, φυσικά, τις επαγγελματικές της ανάγκες. Σε συμβολικό, όμως, επίπεδο παραμένει ένα ρούχο συνυφασμένο, ακόμα και στις μέρες μας, με την ενασχόληση της γυναίκας με τα καθήκοντα του οίκου. Ακόμα και οι καλλιτέχνιδες, λοιπόν, όπως οι λόγιες και οι διανοούμενες, πέρα από το επιστημονικό ή καλλιτεχνικό τους έργο, θα έπρεπε να απασχολούνται, επιδεικνύοντας ανάλογο ζήλο, με τα οικιακά και μητρικά τους καθήκοντα. Πιο αντικομφορμιστική φαίνεται να είναι η Κλεονίκη Ασπριώτη. Στέκεται στο βάθος, ενώ δεξιά στην εικόνα, σε πρώτο πλάνο, βρίσκονται οι πίνακες και το καβαλέτο της. Δίνεται, έτσι, προτεραιότητα στη δουλειά της παρά στην ίδια, καθώς λείπει κάθε προσπάθεια από τους δημιουργούς της εικόνας (τον φωτογράφο και τον φωτοτσιγκογράφο Ελευθέριο Καζάνη) να την παρουσιάζουν απόλυτα και ιδανικά όμορφη. Εξάλλου, και η καλλιτέχνιδα, όπως σημειώνεται στο άρθρο, έθετε σε προτεραιότητα την τέχνη και την αγάπη της γι' αυτήν[688]. Έτσι, η στάση του σώματος και η έκφραση του προσώπου της είναι προσηλωμένα στο έργο της. Παρ' όλη τη φαινομενική στατικότητά της, μοιάζει έτοιμη, με όλες τις αισθήσεις σε εγρήγορση, να προσθέσει καινούργιες πινελιές στο έργο της. Στις δύο όμοιες φωτογραφίες της στην «Εφημερίδα των Κυριών» (Εικόνα 756) η ενδυμασία της είναι επίσης μη ωραιοποιημένη και αντισυμβατική: φορά φαρδύ και σκουρόχρωμο πουκάμισο, που απέχει από τη συντηρητική περιβολή των λογίων ή τις πολυτελείς τουαλέτες των αστών.

Στην επόμενη φωτογραφία, της Κικής Γιαννοπούλου (Εικόνα 757), δίνεται βαρύτητα στην έκφραση των συναισθημάτων της, μοιάζοντας να κοιτάζει το μέλλον με σιγουριά κι αισιοδοξία. Απεικονίζεται σε φωτογραφία του Επαμεινώνδα Ξανθόπουλου που αναπαρήχθη με τη μέθοδο της φωτοτσιγκογραφίας και δημοσιεύεται στο «Εθνικόν Ημερολόγιον» το 1910. Αποδίδεται με ρεαλιστικό τρόπο και έμφαση στην παρουσίαση των χαρακτηριστικών του προσώπου της. Στο ντύσιμό της κυριαρχεί το μαύρο χρώμα. Η λεζάντα αναγράφει «ΕΛΛΗΝΙΚΑΙ ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΚΑΛΛΟΝΑΙ. Η ΔΙΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ», κάνοντας λόγο για την καλλονή της, που προσπαθεί να αποδώσει ο δημιουργός, αγνοώντας τις συμβάσεις της ιδανικής ομορφιάς. Δίνεται βάρος στα μάτια της, πλαισιωμένα από μεγάλα τοξωτά φρύδια, ιδιαίτερα στην κάτω περιοχή τους, με τη γκρίζα σκιά. Ο λαιμός της, όπως γέρνει το κεφάλι δεξιά, φωτίζεται, δίνοντας την

688. Ανώνυμο, «Καλλιτεχνικαί φυσιογνωμίαι εκ του έξω Ελληνισμού», *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1906, σ. 385.

αίσθηση του διαφανούς λευκού. Το φόντο, τέλος, στον τοίχο, όπου κυριαρχούν χαμηλοί τόνοι του γκρίζου και του μαύρου, είναι λιτό. Δεν θα πρέπει, ωστόσο, να παραλείψουμε πως διαφαίνεται η αστική καταγωγή της από το πανωφόρι της, που είναι σε μαύρο χρώμα με υφή γούνας ή μαλλιού. Την περίοδο αυτή, άλλωστε, σημαντικό μέρος του παραγόμενου φωτογραφικού έργου κατείχαν τα πορτρέτα των αστών, όπως ήδη γνωρίζουμε.

Ακολουθεί έργο-αυτοπροσωπογραφία της Φλωρά σε αναπαραγωγή φωτοτσιγκογραφίας του Ελ. Καζάνη (Εικόνα 758). Διαπνέεται από προοδευτικότητα ως προς την τεχνοτροπία του και από τολμηρό κι αποφασιστικό πνεύμα, αποφεύγοντας την εφαρμογή των κανόνων της ιδανικής ομορφιάς. Πρόκειται, ουσιαστικά, για ανορθόδοξο και αντισυμβατικό πορτρέτο, χωρίς εμμονή στη συμμετρία και στο σωστό σχέδιο, λειτουργώντας ως τέλειο μέσο ατομικής έκφρασης της καλλιτέχνιδας. Προσπαθεί να πειραματιστεί -όχι τυχαία σε απεικόνιση του εαυτού της- χρησιμοποιώντας γρήγορες, τολμηρές και νευρώδεις γραμμές. Πετυχαίνοντας μεγαλύτερη αμεσότητα, χωρίς ωραιοποιήσεις κι εξιδανικεύσεις, προβαίνει στην έκφραση των συναισθημάτων της. Η απόδοσή τους εφαρμόζεται σε συνδυασμό με την ελευθερία στην εκτέλεση, πλησιάζοντας την ιμπρεσιονιστική τεχνική.

Γ 2.4. Συγκρίνοντας την εικόνα της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης με τις ανώτερες κυρίες της αστικής τάξης

Οι αστές, οι βασίλισσες-πριγκίπισσες και οι καλλιτέχνιδες, σε αντίθεση με τις λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες, παρουσιάζονται με ενδυμασία κομψή και πολυτελή. Το υπερβολικά φορτωμένο ντύσιμο, με τα ακριβά υλικά και υφάσματα, υποδείκνυε τον πολυτελή τρόπο ζωής τους. Δίνεται έμφαση στην ομορφιά και τη μεγαλοπρέπεια, στο εξωπραγματικό κάλλος, στην αναζήτηση του ιδεατού ωραίου. Στόχος είναι η αποκρυστάλλωση της εντύπωσης της αριστοκρατικής τους καταγωγής και η προβολή του πλούτου, της επισημότητας και τη δύναμης των οικογενειών τους.

Η ενδυμασία τους, με τα αέρινα ή μεταξωτά φορέματα, είναι λαμπερή, πληθωρική και πολυσύνθετη. Έντονη είναι η προσπάθεια ωραιοποίησής της με τη λεπτομερειακή επεξεργασία στην πτυχολογία και στα κοσμήματα. Προβάλλεται, επίσης, η εξιδανίκευση της όψης της ενιαίας και λείας, σχεδόν μαρμάρινης επιδερμίδας τους. Ειδικότερα το ανοικτό ντεκολτέ αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των ευγενών ή αστών κυριών, των βασιλισσών και των καλλιτέχνιδων. Απουσιάζει από τις λόγιες, και ειδικότερα τις απλές και φτωχές. Αντιθέτως, το συναντούμε, ενίοτε, στις εικόνες των ξένων λογίων ή των Ελληνίδων που ζούσαν στο εξωτερικό.

Η παραμυθένια περιβολή τους μαρτυρά, ταυτόχρονα, την ευγενική αστική καταγωγή τους και τη μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τις ενδυματολογικές τους επιλογές. Διαφέρει κατά πολύ από το αυστηρό, άκαμπτο, λιτό σε στολίδια και τυπικό ντύσιμο που έφεραν οι Ελληνίδες λόγιες και διανοούμενες μέχρι ιδιαίτερα το 1900. Έρχεται, δηλαδή, σε φανερή αντίθεση με τη σοβαρή, μετρημένη και άκαμπτη ενδυμασία των τελευταίων, πριν τεθούν τα θεμέλια της πιο απελευθερωμένης ενδυματολογίας τους, στην αυγή του νέου αιώνα και μετά, που ξέφευγε από τον σχολαστικισμό και τη στατικότητα. Βέβαια, η ενδυμασία των διανοουμένων και λογίων δεν κατάφερνε να φτάσει στο επίπεδο της πολυτέλειας των αστών κυριών, των βασιλισσών-πριγκιπισσών και των καλλιτέχνιδων. Η κάθε προσπάθεια μίμησης των εύπορων κυριών, εκ μέρους ειδικότερα των φτωχών λογίων και διδασκαλισσών, δεν αποτελούσε παρά θλιβερή απομίμηση της ακριβής και πολυτελούς ενδυμασίας τους.

Οι αστές, σε αντίθεση με τις απλές λόγιες, που προτιμούσαν τα απλά και κλασικά

ταγιέρ, διατηρούσαν, επίσης, συχνά μια εμμονική σχέση με τη μόδα, επιδιώκοντας να ξεχωρίζουν με έντονο το στοιχείο της φιλαρέσκειας και της θελκτικότητας. Για τον σκοπό αυτό σκόρπιζαν, σε αντίθεση με τις απλές λόγιες, τεράστια ποσά στο κυνήγι της ομορφιάς, διάγοντας κατά τα άλλα έναν παθητικό και κενό βίο. Αυτή ακριβώς η σχεδόν εμμονική εξάρτησή τους από τη μόδα αποτέλεσε βασικό μέρος της σάτιρας των γελοιογράφων, οι οποίοι καυτηρίαζαν τον συρμό των φορεμάτων, των μαλλιών και των καπέλων τους. Οι ίδιες όμως υπήρξαν, συνήθως, φειδωλές ως προς την εφαρμογή των πιο μοντέρνων τάσεων της μόδας, μένοντας πιστές σε πιο κλασικές γραμμές. Ήταν, επομένως, σε αντίθεση με τις αντισυμβατικότερες (ξένες, κυρίως Αμερικανίδες) λόγιες και κάποιες καλλιτέχνιδες, οι οποίες είχαν αναπτύξει σημαντικό έργο αναφορικά με το ζήτημα της χειραφέτησης των γυναικών. Η στάση και το ντύσιμό τους εξέπεμπε αυτοπεποίθηση και σιγουριά ως αποτέλεσμα των νεωτεριστικών αντιλήψεών τους, απορρίπτοντας τη δίχως νόημα υπερβολή στην εξωτερική τους εμφάνιση.

Πάντως, ο Τύπος γενικότερα διάκειται θετικά υπέρ των αστών, μια και από τους κόλπους της τάξης τους προέρχονταν, ας μην ξεχνάμε, και οι αστές λόγιες-διανοούμενες ή/και καλλιτέχνιδες, πολλές από τις οποίες υπήρξαν συνεργάτιδες σε πολλά έντυπα. Για τον λόγο αυτό, όταν κάποιες αστές -αλλά και μερικές βασίλισσες και πριγκίπισσες- υστερούσαν ως προς την εικόνα τους, οι συντάκτες/τριες έσπευδαν να αποκαταστήσουν την ισορροπία, κάνοντας λόγο για εμφάνιση «περικαλλή» και «εύμορφη». Θυμίζουν τις λόγιες που, όταν η εικόνα τους δεν ξεχώριζε για την καλλονή τους, οι αρθρογράφοι (γυναίκες συνηθέστερα) έσπευδαν να αποκαταστήσουν την αρνητική αίσθηση εις βάρος τους. Τονίζονταν τότε άλλα στοιχεία του χαρακτήρα τους, όπως η εντιμότητα, το ήθος, η αυταπάρνηση, η προοδευτικότητα, ο αλτρουισμός, ο δυναμισμός, η αυτοπεποίθηση και η αγάπη τους για την πατρίδα. Ειδικότερα ως προς την τελευταία, αρκετές αστές και γαλαζοαίματες απεικονίζονται με την παραδοσιακή φορεσιά τους, προκειμένου να δείξουν τα πατριωτικά τους αισθήματα, όμοια με τις εκκολαπτόμενες λόγιες που ποζάρουν με τις φορεσιές από διάφορα μέρη της Ελλάδας. Στα παραπάνω προτερήματα των αστών κυριών, τέλος, θα προσθέσουμε αυτά της νοητικής ικανότητας και μόρφωσης, χαρακτηριστικά που απέκτησαν πριν από το 1890, νωρίτερα δηλαδή από την εμφάνιση και παγίωση της «τάξης» των λόγιων και διανοούμενων γυναικών στην Ελλάδα. Στην περίπτωση αυτή η κομψότητα και η χάρη τους συνυπάρχουν με τη

σοβαρότητα του πνεύματος.

Επίσης, σε συνδυασμό με την αυτοθυσία για την πατρίδα και όμοια με τις λόγιες, οι βασίλισσες-πριγκίπισσες και οι αστές συχνά αποδίδονται με έντονο το χαρακτηριστικό της στοργικής γυναίκας, συζύγου και μητέρας, που όφειλαν να υιοθετούν. Πρόκειται για το πρότυπο της λεγόμενης «εθνωφελούς μητρότητας»[689]. Είναι και σε αυτές βαθιά η αντίληψη της ανατροφής γερών και υγιών υιών, που θα πολεμούσαν για την ανάκτηση των χαμένων πατρίδων. Ειδικότερα αναφορικά με τις βασίλισσες-πριγκίπισσες κρύβεται ακόμα ένας σκοπός: της προβολής του μηνύματος της υπέρτατης και ανιδιοτελούς αγάπης τους για τη χώρα και τον λαό που κυβερνούν, με σοβαρότητα και σθένος.

Μερικές φορές, πάντως, η προβολή της σοβαρότητας αποκτά και μια άλλη διάσταση. Ομοίως με αρκετές λόγιες, που εσκεμμένα επέλεγαν το μαύρο χρώμα στην περιβολή τους για να τονίσουν το κύρος της θέσης τους (ας θυμηθούμε την περίπτωση της Σεβαστής Καλλισπέρη) ή για να συμβαδίζουν με το πολεμικό κλίμα της περιόδου του Μεγάλου Πολέμου (Ιουλιέττα Λαμπέρ, «Εφημερίς των Κυριών», 1915, τευχ. 1075), οι βασίλισσες φορούσαν σκουρόχρωμα ρούχα και αξεσουάρ, για να τονίσουν την κακή συναισθηματική τους κατάσταση. Υπάρχει, βέβαια, και η περίπτωση εκείνων που επέλεγαν το πιο σοβαρό ντύσιμο για να εκφράσουν την αποφασιστικότητα και την ορμή τους. Στόχος ήταν να προβληθεί η βαρύτητα που επέδειχναν στο φιλανθρωπικό και κοινωνικό τους έργο, μέσω, κυρίως, της συμμετοχής τους σε σωματεία και οργανώσεις, μη εξαιρώντας και τις γυναικείες, αρκεί να θυμηθούμε την Πριγκίπισσα Λετίτσια. Όμως, σε γενικές γραμμές, η σοβαρότητά τους είναι περισσότερο επιτηδευμένη σε σχέση με των λογίων, εξυπηρετώντας σκοπούς πολιτικούς. Η επιλογή των σκουρόχρωμων τόνων εξυπηρετούσε την προβολή της ισχύος του αξιώματός τους ή του κύρους των προεξεχουσών θέσεών τους στα φιλανθρωπικά σωματεία και τους οργανισμούς που κατείχαν. Δεν έλειπαν, όμως, και οι περιπτώσεις που κατά την επιτέλεση του φιλανθρωπικού τους έργου επέλεγαν πιο κομψή ενδυμασία, αποποιούμενες τη μεγαλοπρέπεια της τάξης τους.

Υπάρχουν, βεβαίως, και οι περιπτώσεις της μη κολακευτικής εικόνας των αστών, των λεγόμενων «δημοκρατικών ηγέτιδων», που ασχολούνταν άμεσα ή έμμεσα με την

---

[689]. Αγγελική Ψαρρά, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η “συνετή ουτοπία” της Καλιρρόης Παρρέν»…, σ. 453.

πολιτική. Από την εικόνα τους λείπει ο εξωραϊσμός και η ιδανική ομορφιά που τόσο πολύ συνηθίζονταν στην τάξη τους. Πρόκειται για φιγούρες σχολαστικές και τυπικές ή για γελοίες καρικατούρες με σεμνές ενδυματολογικές επιλογές, που μας θυμίζουν τις Ελληνίδες «φτωχές» λόγιες. Υστερούν, όμως, και σε σχέση με τις φιγούρες των λόγιων επιστημονισσών (για παράδειγμα, της Μηραπόλσκι και της καθηγήτριας που διδάσκει Φιλοσοφία σε άνδρες μαθητές ανώτερου παρισινού λυκείου), καθώς δεν διακρίνονται για την προοδευτικότητα και το αντισυμβατικό ντύσιμό τους.

Δεν λείπουν, βέβαια, και τα στοιχεία του εξανδρισμού ως προς την περιβολή των αστών κυριών (και μερικών γαλαζοαίματων) που ασχολούνται με την πολιτική (άμεσα ή έμμεσα). Ταυτόχρονα, αυτός υπερισχύει των ηγετικών τους ικανοτήτων, της πολιτικής μεγαλοφυΐας, της σιγουριάς και της οξυδέρκειάς τους. Από την περιβολή τους λείπουν τα περιττά στολίδια και τα αξεσουάρ. Συνήθως φορούν στρατιωτική στολή ή ενδύματα με έντονα ανδρικά στοιχεία που αντιπροσωπεύουν την ισχύ τους. Θυμίζουν έντονα τον εξανδρισμό στην περιβολή των λόγιων γυναικών, ο οποίος λειτουργούσε ως μέσο εξέλιξής τους σε ανδροκρατούμενους επαγγελματικούς χώρους.

Βέβαια, η απόδοση των ενεργητικών αστών γυναικών που ασχολούνται με τα κοινά προωθώντας τις πρωτοποριακές τους αντιλήψεις (μέσω της συμμετοχής τους σε σωματεία και οργανισμούς), όμοια με τις λόγιες-δασκάλες-διανοούμενες, σταδιακά καθίσταται προοδευτικότερη. Καθώς ήταν πιο ανοιχτές στις προκλήσεις, η εικόνα τους γίνεται αντισυμβατικότερη, πλησιάζοντας περισσότερο προς εκείνη των προοδευτικών λογίων, των ανοιχτών στις προκλήσεις. Ο εξανδρισμός τους, μάλιστα, αρχίζει και να δικαιολογείται, θεωρούμενος ότι συμβαδίζει με την ισχύ του πνεύματος, την αποφασιστικότητα, την ορμή και τη δύναμη που δείχνουν. Εκθειάζονται οι εγκυκλοπαιδικές γνώσεις, η φιλολογική παραγωγή και η δράση τους. Η προτεραιότητα δίνεται στη μορφωτική τους δεινότητα. Το βλέμμα τους εκφράζει θεληματικότητα, αποφασιστικότητα και συνάμα απομάκρυνση από ωραιοποιήσεις κι εξιδανικεύσεις ή ειρωνεία για την πολυτέλεια και την ανούσια ζωή της τάξης τους.

Φυσικά, ακόμα και τότε οι αστές δεν ξεφεύγουν από τη σάτιρα των δαιμόνιων γελοιογράφων, οι οποίοι δεν παρέλειπαν να σατιρίζουν την ανδρική περιβολή και τις συνήθειές τους, όπως το κάπνισμα, τον τρόπο ομιλίας τους και την οργάνωσή τους σε γυναικεία σωματεία, οργανισμούς ή λέσχες. Τις αποδίδουν είτε με αδρά και σκληρά

χαρακτηριστικά, ως υπέρβαρες, με τη στοιχειώδη ωραιότητα και θηλυκότητα να λείπουν, είτε υπερβολικά αδύνατες, λυμφατικές και άσχημες, με σουβλερή μύτη, μικρά μάτια και ανασηκωμένα φρύδια, που εκφράζουν σχολαστικότητα. Επίσης, με στόμα ανοιχτό που μιλά έντονα, σχεδόν στα όρια της νευροπάθειας. Περίπου έτσι αποδίδουν και τις λόγιες, ιδιαίτερα τις ανατρεπτικές Γαλλίδες φεμινίστριες στο «Άστυ». Το μήνυμα των σκιτσογράφων είναι σαφές, ειδικά στην αρχή της πρώτης περιόδου της συγκεκριμένης μελέτης: γυναικεία φιλαρέσκεια και θηλυκότητα δεν συμβαδίζουν με τις θέσεις ευθύνης που απαιτούν υψηλές νοητικές ικανότητες, οι οποίες θεωρούνταν πως έλειπαν από το γυναικείο φύλο. Από την άλλη πλευρά, όμως, η ανοιχτή ενασχόληση του Τύπου με τη γυναικεία χειραφέτηση, και μέσω των σκιτσογραφιών-γελοιογραφιών, αποτελεί μια ατράνταχτη μαρτυρία: οι γυναικείες διεκδικήσεις είχαν πια καταστεί αδιάψευστη πραγματικότητα, με πρωτεργάτριες, φυσικά, τις προοδευτικές λόγιες, για την πρόσβαση στη δημόσια ζωή, ακόμα και σε ανδροκρατούμενους χώρους.

Πάντως, οι αστές κυρίες εμφανίζουν ακόμα ένα κοινό στοιχείο με τις λόγιες: συναντούμε πολλές να στέκονται πίσω από ένα έπιπλο ή ένα αντικείμενο το οποίο λειτουργούσε ως μέσο οριοθέτησης του χώρου και της εξέλιξής τους ή ως μέσο απόκρυψής τους. Πέρα από αυτό, έθετε και όρια στην αυθύπαρκτη παρουσία τους επί ίσοις όροις με τους άνδρες στη δημόσια ζωή.

Ωστόσο, τόσο για τις ίδιες και πολύ περισσότερο για τις αστές, όπως διαφαίνεται και πάλι στις σκιτσογραφίες, η αυθύπαρκτη παρουσία τους στη σφαίρα της δημόσιας ζωής θεωρείται αδιανόητη. Επιτρέπεται μόνο αν και εφόσον συνοδεύονται. Επίσης, η έκφραση της σεξουαλικότητάς τους θεωρείται απαγορεύσιμη, την ίδια στιγμή που η ηθική των φτωχών στρωμάτων είναι πιο επιλήψιμη.

Το ίδιο επιλήψιμη θεωρείται η όψη και η εμφάνιση των άγαμων γυναικών, των γεροντοκόρων. Αποδίδονται ως άσχημες, κακές και νευρωτικές. Άλλωστε, είναι φανερή και συνηθισμένη η σύνδεση των τελευταίων με τις λόγιες, και μάλιστα τις απλές δασκάλες, που αναγκάζονταν να μείνουν ανύπανδρες για να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις και τις ιδιαίτερες επαγγελματικές συνθήκες που αντιμετώπιζαν (όπως αναλύονται στο Μέρος Β΄).

Ο απόλυτος εξωραϊσμός και η άκρα ωραιοποίηση εξαλείφονταν και στην περίπτωση που οι βασίλισσες-πριγκίπισσες και αστές έφεραν την ιδιότητα των λογίων

(συγγράφοντας σε περιοδικά ή δημοσιεύοντας μελέτες, όπως η περίπτωση της Αρχιδούκισσας Μαρίας Δωροθέας) ή όταν επιδείκνυαν κάποιες από τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες. Έδιναν, τότε, μεγαλύτερη βαρύτητα στην ανάδειξη της προσωπικότητας και της καλλιτεχνικής τους υπόστασης, θυμίζοντας περισσότερο τις λόγιες της μεγαλοαστικής τάξης. Ακόμα περισσότερο, έσπαγαν τους κανόνες και υιοθετούσαν μια πιο ανεπιτήδευτη και απελευθερωμένη στάση, πλησιάζοντας προς την εικόνα των πιο προοδευτικών μορφών. Απέφευγαν τον κλασικό στυλιζαρισμένο κότσο (που τόσο συχνά συναντούμε στις λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες) και το βλέμμα τους εξέφραζε θεληματικότητα, αποφασιστικότητα και άνεση, ιδιαίτερα φανερή στις φωτογραφίες. Κάποιες από τις εικόνες τους, μάλιστα, περιέχουν συνδυασμό ιμπρεσιονιστικών και ρομαντικών στοιχείων, αναζητώντας οι δημιουργοί τους καινούργιες δυνατότητες και νέες μεθόδους έκφρασης.

Ιμπρεσιονιστικά στοιχεία περιέχουν και οι εικόνες σε μερικά έργα ζωγραφικής που απεικονίζουν αστές (και μερικές βασίλισσες). Αν και στην πλειονότητά τους τα έργα κινούνται στο μεταίχμιο της ηθογραφικής ζωγραφικής, σε κάποια από αυτά είναι φανερές οι γρήγορες γραμμές και η ρευστότητα στα περιγράμματα. Τα έργα ξεφεύγουν από τα τετριμμένα θέματα, λειτουργώντας ως διαμαρτυρία ενάντια στις ανούσιες συνήθειες των ανώτατων στρωμάτων και ως ένα είδος πειραματισμού βάσει μιας νέας, «ανορθόδοξης» τεχνικής.

Ομοίως προοδευτικότερη, πλησιάζοντας και πάλι τις τεχνικές του ιμπρεσιονισμού, είναι και η εμφάνιση των καλλιτέχνιδων, και μάλιστα των ζωγράφων. Οι ζωγραφικές συνθέσεις, πολλές από τις οποίες είναι αυτοπροσωπογραφίες τους, διαπνέονται από προοδευτικότητα ως προς την τεχνοτροπία τους και από ένα τολμηρό κι αποφασιστικό πνεύμα. Συμβαδίζουν με την αντίληψη για μεγαλύτερη αμεσότητα και κίνηση, χωρίς ωραιοποιήσεις κι εξιδανικεύσεις, προβαίνοντας στην έκφραση των συναισθημάτων των μορφών. Ωστόσο, οι πρώτες εικόνες τους, στη χαρακτική, υπήρξαν συντηρητικές, φέροντας κοινά στοιχεία με την ομοίως συντηρητική εικόνα των λογίων. Με το πέρασμα του χρόνου, όμως, άρχισαν να θυμίζουν περισσότερο τις λόγιες αστές και τις κυρίες της αστικής τάξης, μένοντας σε απόσταση από την άκαμπτη και καθωσπρέπει στάση των Ελληνίδων απλών λογίων. Πολλές από τις καλλιτέχνιδες (όπως οι ηθοποιοί και οι χορεύτριες), μάλιστα, φέρουν πιο άνετη και ανεπιτήδευτη περιβολή, κυρίως όταν

φορούν τα κοστούμια των ρόλων τους. Εκπέμπουν περισσότερη θηλυκότητα, όπως εκφράζεται από τα φορέματά τους με το άνοιγμα στο ντεκολτέ και τις τολμηρές διαφάνειες στα ρούχα τους. Σιγά-σιγά αρχίζουν να εμφανίζονται ολοένα και αντισυμβατικότερες, με μεγαλύτερη ελευθερία στη στάση, στο σώμα και στην έκφρασή τους.

Τολμηρότερες από όλες, ωστόσο, απεικονίζονται οι Ελληνίδες ζωγράφοι και οι καλλιτέχνιδες που δραστηριοποιούνταν στο εξωτερικό, και μάλιστα στις φωτογραφίες. Όχι μόνο η στάση τους ξεφεύγει από την αντίστοιχη τυπική, ακίνητη και άκαμπτη των Ελληνίδων λογίων, αλλά προβάλλεται ιδιαίτερα το καλλιτεχνικό ταλέντο και το πάθος για την τέχνη τους. Λείπει κάθε προσπάθεια από την πλευρά των δημιουργών των εικόνων τους να τις παρουσιάζουν ως απόλυτα και ιδανικά όμορφες. Η περιβολή τους είναι μη ωραιοποιημένη, αντισυμβατική, απέχοντας πολύ από τη συντηρητική ενδυμασία των λογίων ή τις πολυτελείς τουαλέτες των αστών.

Βέβαια, σε γενικές γραμμές, η προοδευτικότητα που παρουσιάζουν κι εκείνες δεν αποτελεί μια ευθύγραμμη πορεία προς τα εμπρός. Όπως ισχύει και για τις λόγιες και τις διανοούμενες (ακόμα και τις πιο προοδευτικές), συνεχίζουν να ακολουθούν τους κανόνες του φύλου και της τάξης τους για αβρότητα, ευπρέπεια και λεπτότητα. Ξεφεύγοντας, όμως, από τις αυστηρές συμβάσεις για ηθική και ευπρέπεια των λογίων και τις υπερβολές των αστών κυριών, συνδυάζουν τα συντηρητικά με τα προοδευτικότερα στοιχεία, τη σεμνότητα με τη χάρη και τη χαλαρότητα. Στις εικόνες τους, επομένως, δεν λείπουν και τα πισωγυρίσματα, οι επιτηδευμένες πόζες, οι ιδεαλιστικές απεικονίσεις. Ακροβατούν, θα λέγαμε για να είμαστε ακριβέστεροι, μεταξύ του νέου και του παλιού, των προοδευτικών και των συντηρητικών στοιχείων, της εξέλιξης και της οπισθοδρόμησης, του θετικού και του αρνητικού.

Αρνητική, όμως, σχεδόν σε όλα τα είδη των εικόνων (χαρακτική, φωτογραφία, έργα ζωγραφικής) είναι η απόδοση των βασιλισσών και των καλλιτέχνιδων των κοντινών «άλλων» βαλκανικών λαών και των «άλλων» μη δυτικών λαών, οι οποίες αποδίδονται κάθε άλλο παρά κομψές και χαριτωμένες. Τα χαρακτηριστικά τους είτε είναι σκληρά, με σαρκώδη χείλη, σχιστά μάτια, μεγάλη πλατιά μύτη και μελαψό δέρμα, είτε εμφανίζουν έντονο το στοιχείο του οριενταλισμού. Οι μαύρες γραμμές-κυψελίδες που καλύπτουν το πρόσωπο και το ντεκολτέ τους αποτελούν στοιχεία που μαρτυρούν την υποδεέστερη

θέση τους. Υποβαθμίζονται και απεικονίζονται με κατήφεια ή αδρά χαρακτηριστικά. Όλη η περιβολή τους είναι άκομψη, πληκτική και αυστηρή, μοιάζοντας αρκετά με την πληκτική εικόνα των γυναικών λογίων έως το 1900. Αποδίδονται, γενικότερα, ως μυστήριες, απολίτιστες και ακατέργαστες, που υστερούν πολιτισμικά. Εξαίρεση αποτελούν, θα λέγαμε, όσες λόγιες προέρχονταν από οθωμανικές χώρες, όπως η Αίγυπτος, που δρούσαν υπέρ της χειραφέτησης και της ανεξαρτητοποίησης των γυναικών. Ο δρόμος προς τις οποίες ήταν τόσο δύσκολος και σύνθετος όσο περίπου και για τις δασκάλες, διανοούμενες και λόγιες του δυτικού κόσμου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Βασικό σκοπό της παρούσας Διατριβής αποτέλεσε η επαλήθευση ή απόρριψη της βασικής ερευνητικής υπόθεσης σχετικά με την αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας, διανοουμένης και λογίας στην εικονογράφηση των πέντε ελληνικών εντύπων. Με τον όρο «λόγιες» αναφερόμαστε τόσο στις δασκάλες όσο και σε όσες προέρχονταν από τον χώρο της εκπαίδευσης ή της ποίησης, της λογοτεχνίας, της υποκριτικής, της ζωγραφικής, της μουσικής και της επιστήμης. Η εξέταση και σύνθεση των εικόνων τους, που αποτελούν δεδομένα-πηγές της παρούσας έρευνας, επιτρέπει την ερμηνεία των συμβόλων και της σημασίας τους σε συνδυασμό με τη μελέτη της εποχής που παρήχθησαν.

Αναλυτικότερα, θα λέγαμε πως τόσο η βασική όσο και οι επιμέρους ερευνητικές υποθέσεις (όπως αναλύονται στην Εισαγωγή) έχουν σε γενικές γραμμές ισχύ. Επηρεάζονται, όμως, και (αλληλο)εξαρτώνται κι από άλλους παράγοντες (όπως αναλύονται παρακάτω). Ειδικότερα, ισχύει η βασική ερευνητική υπόθεση ότι οι Ελληνίδες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες αναπαρίστανται ως κακοφτιαγμένες και άσχημες, με πολύ έντονα, μη θηλυκά κι εξανδρισμένα χαρακτηριστικά. Επίσης, προβάλλεται έντονα το προφίλ της άκαμπτης, σκληρής, σοβαρής, «σπληνικής» και αυστηρής γεροντοκόρης, στοχεύοντας στην επισήμανση της αρνητικής σχέσης μεταξύ ανώτερης μόρφωσης-εργασίας και θηλυκότητας ή σεξουαλικότητας. Η επιτυχία τους ήταν, δηλαδή, συνυφασμένη με την αντισεξουαλικότητα και την ασχήμια, καθώς γυναικεία φιλαρέσκεια, καλαισθησία και θηλυκότητα δεν συμβάδιζαν με θέσεις ευθύνης ή με τη λογιοσύνη.

Το μοντέλο των διδασκαλισσών, των λόγιων και διανοούμενων γυναικών που προωθείται μέσα από την εικονογράφηση (χαρακτική, ζωγραφική, φωτογραφίες, σκίτσα-γελοιογραφίες) ικανοποιεί σε γενικές γραμμές τις παραπάνω υποθέσεις. Απεικονίζονται, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια της ελληνικής χαρακτικής, με μη θηλυκή και μη κολακευτική περιβολή, ως φιγούρες σχολαστικές, τυπικές και αυστηρές, μακριά από το πρότυπο της ιδανικής ομορφιάς. Σε αρχικό επίπεδο (με έτος έναρξης το 1847) η αναπαράστασή τους υπήρξε σποραδική, ενώ σταδιακά γινόταν συχνότερη. Συχνές ήταν και οι περιπτώσεις των γυναικών που, για να γίνουν αποδεκτές σε έναν

εργασιακό τομέα, εξανδρίζονταν, ενστερνιζόμενες τον ανδρικό τρόπο συμπεριφοράς και ντυσίματος. Αποποιούμενες τη θηλυκή τους υπόσταση, έχαναν κάθε ίχνος γοητείας και θέλξης. Επιπλέον, καταλογίζονταν ανδρικοί χαρακτηρισμοί στις δραστήριες και επαγγελματικά καταξιωμένες λόγιες, υποβαθμίζοντας την αξία τους και διαγγέλλοντας πως επαγγελματική επιτυχία και θηλυκότητα ή μητρότητα δεν συμβαδίζουν.

Η παραγωγή των Ελλήνων χαρακτών αυξανόταν κατά την τριακονταετία 1860-1890, καθώς η Ελλάδα εισερχόταν στις δυτικές βιομηχανικές και καπιταλιστικές κοινωνίες. Καθώς μεταβάλλονταν οι επικρατούσες ιδέες και αντιλήψεις, ωρίμαζε το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης για το γυναικείο ζήτημα και τη μόρφωση των γυναικών. Επομένως, όταν το πρότυπο των λογίων - διανοουμένων - επιστημονισσών ενδυναμωνόταν στη δημόσια ζωή, επηρεαζόταν και η εικονογράφησή τους, πληθαίνοντας στα έντυπα. Έτσι, στις εικόνες των ξένων λογίων κι Ελληνίδων κατά τη δεκαετία 1890-1900, αλλά κυρίως από το 1900 και μετά, το απόλυτα αυστηρό και άκαμπτο προφίλ τους τροποποιούνταν. Το μοντέλο της σεμνής και ηθικής λογίας εξακολουθούσε να υπάρχει, υποστηρίζοντας τη μετριοφροσύνη, τη φρονιμάδα και την κοσμιότητα. Η εικόνα τους, όμως, γινόταν πιο ελεύθερη και απαλλαγμένη από τις αυστηρές συμβάσεις, που έτειναν, με τη σειρά τους, να γίνονται χαλαρότερες κι ελαστικότερες, επιδεικνύοντας περισσότερη τόλμη και δυναμισμό. Συνδυάζονταν η ομορφιά και η χάρη με πιο ήπια και λιγότερο ασφυκτική αίσθηση, όπως η χρήση του λευκού χρώματος αντί του μαύρου ή χαριτωμένων αξεσουάρ (καπέλων, κολιέ, σκουλαρικιών). Αυτά λειτούργησαν ως στοιχεία επίδειξης τόλμης και δυναμισμού από τις Ελληνίδες λόγιες ενάντια στη λιτή και μονότονη μέχρι τότε ενδυμασία τους. Άρχισαν, ακόμα, να ενστερνίζονται δειλά-δειλά στοιχεία της νέας μόδας, δίνοντας μια πιο ανάλαφρη πινελιά στην ενδυμασία τους. Όλα τα παραπάνω είναι εμφανέστερα στην «Εφημερίδα των Κυριών» και στο «Εθνικόν Ημερολόγιον»: έντυπα πιο προοδευτικά από τα υπόλοιπα («Ευτέρπη», «Πανδώρα», «Το Άστυ») και μεταγενέστερα χρονικά. Άνοιξαν τον δρόμο στις Ελληνίδες λόγιες με ευνοϊκότερες αναπαραστάσεις, ανατρέποντας τους καθιερωμένους κανόνες.

Βέβαια, η αρχή της αλλαγής του κλίματος έγινε από τις ίδιες τις λόγιες-διανοούμενες, γύρω στο 1890. Προσπάθησαν να ανατρέψουν την αρνητική εικόνα εις βάρος τους, ξεκινώντας, φυσικά, από την «Εφημερίδα των Κυριών», που περιλαμβάνει και τις περισσότερες εικόνες των διδασκαλισσών και λόγιων γυναικών. Η Παρρέν με τις

συνεργάτιδές της πήραν την υπόθεση στα χέρια τους μέσω άρθρων που οι ίδιες συνέτασσαν και υπέγραφαν. Έτσι, στην περίπτωση της απεικόνισης μιας σοβαρής, συντηρητικής και άκαμπτης λόγιας παρενέβαιναν ώστε να αποκατασταθεί η όποια αρνητική αίσθηση. «Μιλούσαν» για την καλλονή και την καλαισθησία της, έστω κι αν δεν ήταν στοιχεία ευδιάκριτα στην εικόνα της. Τόνιζαν ιδιαίτερα άλλα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς της, όπως την ετοιμότητα του πνεύματος, την ενεργητικότητα, την αυτογνωσία, την πολιτική άποψη, την αγωνιστικότητα και τη ρητορική δεινότητα. Έδιναν μεγαλύτερη βαρύτητα στην ευφυΐα των γυναικών, ως το βασικότερο «κάλλος» και όπλο τους, σε αντιδιαστολή με το κυνήγι της καλλονής και της πολυτέλειας. Προσπάθησαν να δικαιολογήσουν ακόμα και τον εξανδρισμό των λόγιων γυναικών, υποστηρίζοντας πως συνάδει με την ισχύ του πνεύματός τους.

Ωστόσο, όσο υψηλότερη μόρφωση ή πόστο κατείχε μια γυναίκα, όπως στις περιπτώσεις των λογίων-επιστημονισσών (Αικατερίνη Λασκαρίδου, Ευαγγελία Βάθη, Σεβαστή Καλλισπέρη, Αγγελική Παναγιωτάτου) ή των γυναικών πολιτικών στις σκανδιναβικές χώρες (η Φινλανδή βουλευτής Ελένη Βέστερμακ), τόσο οι εικόνες τους παρέμεναν τυπικότατες. Κι όσο περισσότερο προχωρούσε η επαγγελματική τους εξέλιξη, τόσο μεγαλύτερη ήταν η προσήλωση της εικόνας τους σε σχολαστικισμό και αυστηρότητα, χωρίς θηλυκότητα και ομορφιά. Σοβαρότητα και υψηλή μόρφωση, λοιπόν, πηγαίνουν μαζί για τις λόγιες, επιβάλλοντας απόσταση από τη γυναικεία φιλαρέσκεια και τις απολαύσεις της ζωής. Άλλωστε, οι περισσότερες από τις εικόνες αποτελούσαν δημιουργίες ανδρών καλλιτεχνών, υπακούοντας στη γενικότερη αντίληψη περί ακαμψίας των λόγιων γυναικών και φέροντας συχνά το προφίλ της «σπληνικής» γεροντοκόρης.

Οι άγαμες λόγιες, λοιπόν, χλευάζονταν ιδιαίτερα. Θεωρούνταν επικριτέες κι αντιμετωπίζονταν ως παράξενα όντα, μαραμένα και τρομακτικά, χωρίς κανέναν προορισμό. Γελοιοποιούνταν προκειμένου να αποτραπούν από διεκδικήσεις σε γράμματα κι επιστήμες. Οι δημιουργοί των εικόνων τους προέβαλλαν την ασυμβατότητα της κοινωνικής κι εκπαιδευτικής δραστηριοποίησής τους με την ομορφιά και τη θηλυκότητα. Απώτερος στόχος ήταν η αποτροπή τους από δραστηριότητες και πόστα ενεργούς κοινωνικής δράσης και η προώθηση της απόλυτης ηθικής που θα έπρεπε να τις διέπει. Οι λόγιες, από την πλευρά τους, αντέκρουαν τα επιχειρήματα αυτά.

Διαχώριζαν τις δραστήριες και αγωνιζόμενες άγαμες (όπως οι δασκάλες) από τις οκνηρές, αδρανείς και άεργες γυναίκες που λειτουργούσαν ως παράγοντες κοινωνικής νοσηρότητας. Υποστήριζαν πως οι δασκάλες δεν δημιουργούσαν οικογένειες, πληρώνοντας το τίμημα της επαγγελματικής τους καριέρας, ενώ οι έγγαμες επικρίνονταν, λόγω της σεξουαλικής τους ζωής, πως προκαλούσαν σκάνδαλο και κακή επιρροή για τις μαθήτριες.

Η τάση, πάντως, να αναπαρίστανται με κωμικό τρόπο ως καρικατούρες - σκελετωμένες και ραχιτικές με κυρτωμένη πλάτη, σουβλερή μύτη και μεγάλες κρεατοελιές στο πρόσωπο- αφορούσε κυρίως τις δασκάλες από τα λαϊκά στρώματα. Πρόκειται για τις «φτωχές αστές», που εργάζονταν υπό σκληρές συνθήκες σε μη αστικές περιοχές, εντός ή εκτός των συνόρων, ζώντας συχνά στα όρια της ασιτίας, αφού έμεναν απλήρωτες για μήνες. Οι ελλόγιμες Ελληνίδες και πάλι τις υπερασπίζονταν, λέγοντας πως έχαναν τη ζωντάνια και την ομορφιά τους εξαιτίας των κακουχιών, των δυσχερών εργασιακών συνθηκών, της ανεργίας και των μικροκομματικών σκοπιμοτήτων που αντιμετώπιζαν. Η συγκεκριμένη αναπαράσταση των άγαμων λογίων αφορά κυριότατα στις σκιτσογραφίες-γελοιογραφίες του Θέμου Άννινου στο «Άστυ». Τις απέδιδε ως θλιβερές απομιμήσεις της ακριβούς περιβολής των εύπορων λόγιων κυριών και διανοουμένων. Στην πραγματικότητα, με σαφώς ειρωνική διάθεση, λειτουργούσαν ως ένας τρόπος αποτροπής τους από τη σφαίρα της δημόσιας ζωής. Με τον ίδιο κωμικό τρόπο, άλλωστε, πέρα από τις διδασκάλισσες, παρουσιάζονται, στις σκιτσογραφίες του «Ημερολογίου», και οι κυρίες αστικής καταγωγής (λόγιες πιθανότατα) που οργανώνονταν σε Γυναικείους Συλλόγους και Σωματεία. Το μήνυμα είναι σαφές: τέτοιου είδους συμμετοχή αποτελούσε καθαρά ανδρικό προνόμιο. Επιβαλλόταν, λοιπόν, η αποδυνάμωσή τους, καθώς ευνοούσε τη χειραφέτηση των γυναικών και την «αφύσικη» δράση τους εκτός του οίκου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διαχωρίσουμε τις φτωχές δασκάλες από τις λόγιες και διανοούμενες που προέρχονταν από τα μεσαία και ανώτερα (αστικά) στρώματα. Οι τελευταίες, παίρνοντας το πτυχίο της δασκάλας, μετά τη φοίτησή τους στα διδασκαλεία, σπάνια ακολουθούσαν την καριέρα της δασκάλας στα δημόσια σχολεία. Είτε δίδασκαν σε ιδιωτικά σχολεία είτε συνέχιζαν τις σπουδές τους (στο εξωτερικό και αργότερα στα ελληνικά πανεπιστήμια). Ο διαχωρισμός είναι έκδηλος και στις εικόνες τους: το ντύσιμο

περιλαμβάνει πολλά στολίδια, κοσμήματα, πολύπλοκα κεντίδια και δαντέλες. Όμοια με τις υπόλοιπες αστές, δινόταν βαρύτητα στο ιδανικό κάλλος, την εξευγενισμένη ομορφιά και τα θελκτικά στοιχεία τους. Αποδίδονταν, δηλαδή, ως γνήσιες εκπρόσωποι της τάξης τους, χωρίς να λείπουν, ενίοτε, τα απόμακρα και άψυχα κολακευτικά πορτρέτα, στοχεύοντας στην ωραιοποίηση, την αρμονία και την εξιδανίκευση. Εφαρμόζονταν, δηλαδή, οι κανόνες της επίσημης ακαδημαϊκής τέχνης με στοιχεία του ρομαντισμού και του ρεαλισμού. Υπήρχαν, βεβαίως, και κάποιοι καλλιτέχνες που ξέφευγαν, μεταβαίνοντας στη χρήση πιο ασύμβατων ρεαλιστικών μορφών και πιο ελεύθερου σχεδίου, κοντά στον ιμπρεσιονισμό. Κατατάσσονται στους λιγότερο καταξιωμένους χαράκτες, όπως, π.χ., ο Θ. Μολιανός, και στους περισσότερο γνωστούς, όπως οι Λάιος, Κόλμαν και Καζάνης (σε «Ημερολόγιον» και «Εφημερίδα των Κυριών»). Από τη ζωγραφική ξεχωρίζουμε τους Σπ. Βικάτο, Θεοφ. Δημητρίου, Ευαγγ. Ιωαννίδη, Επαμ. Θωμόπουλο, Κική Γιαννοπούλου και Κλ. Ασπριώτη και από τη φωτογραφία τον Επαμ. Ξανθόπουλο. Έτσι κι αλλιώς, η φωτογραφία προσέφερε μεγαλύτερη ελευθερία καλλιτεχνικής έκφρασης, αποτελώντας, κατά τη μελετώμενη περίοδο, ένα προοδευτικό είδος εικονογραφίας, ίσως επειδή ήταν πιο σύγχρονη. Δεν θα παραλείπαμε, φυσικά, και τη γελοιογραφία-σκιτσογραφία, που από μόνη της έχει μια «εξπρεσιονιστική διάσταση», προωθώντας πιο ελεύθερους και αντισυμβατικούς τρόπους έκφρασης. Μέσα από αυτή σατιρίζονταν, εκτός από τις φτωχές δασκάλες, όπως αναλύεται παραπάνω, οι αγρότισσες και οι εργάτριες. Εξέπεμπε, όμως, και συμπάθεια προς εκείνες, την κοπιαστική δουλειά τους, την εξαθλίωση και τις κακουχίες που υφίσταντο στη σκληρή ζωή τους. Τα βέλη της επιπλέον εκτοξεύονταν κατά των ευυπόληπτων αστών κυριών, σατιρίζοντας στοιχεία του τρόπου ζωής τους. Αντισυμβατική, όμως, υπήρξε ως καλλιτέχνης και η Θ. Φλωρά, υιοθετώντας, γενικότερα στη δουλειά της, στοιχεία του ιμπρεσιονισμού, με αντισυμβατικές μορφές, πάθος και δύναμη. Ως προς τη σκιτσογράφηση των χαμηλών στρωμάτων, επίσης, διατηρούσε αποστάσεις από τους περισσότερους Έλληνες σκιτσογράφους-γελοιογράφους.

Συχνά, όμως, σημαντικό ρόλο ως προς τον τρόπο απόδοσης των αστών λογίων έπαιζε, πέρα από την επαγγελματική ιδιότητά τους, και ο χώρος-τόπος δραστηριοποίησής τους. Έτσι, οι λόγιες του εξωτερικού αποδίδονται διαφορετικά και περισσότερο χαλαρές. Ζώντας σε ανεπτυγμένες οικονομικο-πολιτισμικά πόλεις,

χαρακτηρίζονταν από καλλιτεχνική ή αισθητική αντίληψη και πνευματική καλλιέργεια. Οι εικόνες τους αποκτούσαν προοδευτικότερο χαρακτήρα, καθώς ξεχώριζαν για την ευγενή ομορφιά, με μεγαλύτερη ελευθερία στις ενδυματολογικές τους επιλογές. Το ντύσιμό τους ξέφευγε από τα αυστηρά πρότυπα των «φτωχών» λογίων και την κενή περιβολή των γυναικών αστών.

Οι λόγιες όμως και πάλι, έχοντας επίγνωση της σχέσης τέχνης και αστικής τάξης, παρενέβαιναν, μέσω των άρθρων τους, υπέρ όσων συναδελφισσών τους αποδίδονταν ως ιδανικά κι εξωπραγματικά όμορφες, προκειμένου να μη χαρακτηριστούν ως κενές κι άπραγες κούκλες. Πέρα από υπερβολική ομορφιά, υποστήριζαν, κατείχαν υψηλές νοητικές ικανότητες ή κομψότητα, λόγω της υψηλής καταγωγής τους.

Πιο χαλαρές κι άνετες, με φυσική κίνηση κι απλότητα, αποδίδονται σε γιορτές, αναπαραστάσεις ή θεατρικά δρώμενα οι νεαρότερες, μέλλουσες δασκάλες. Οι σπουδάστριες, ειδικότερα, που είχαν μεταβεί στο εξωτερικό για τη συνέχιση των σπουδών τους, κινούνταν, τουλάχιστον σε ένα πρώτο επίπεδο, στο μεταίχμιο μεταξύ της ελληνικής συντηρητικότητας και της ευρωπαϊκής προοδευτικότητας, του παλαιού και του νέου, του άκαμπτου και του χαλαρού. Δεν μπορούσαν να αποτινάξουν τα ψήγματα του συντηρητισμού που «κουβαλούσαν» μαζί τους, ο οποίος πήγαζε από την ελλιπή τους εμπειρία.

Οι λόγιες και διανοούμενες, με πρωτοστατούσα την Παρρέν, προσπάθησαν, επιπλέον, να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη σφαίρα της δημόσιας και κοινωνικής ζωής, έχοντας ως όπλο τη συγγραφή και τη δημοσίευση της «Εφημερίδας των Κυριών». Μεταξύ, όμως, και των ιδίων υφίσταντο διαχωρισμοί, με το επίκεντρο να μετατοπίζεται σε πιο τολμηρά μοντέλα. Σε γενικές γραμμές, οι πιο προοδευτικές και καινοτόμες εικόνες ήταν εκείνες των καλλιτέχνιδων. Οι εικόνες τους μελετώνται παράλληλα με των διδασκαλισσών-λογίων και άλλων γυναικών από διαφορετικές επαγγελματικές ή κοινωνικές κατηγορίες (βασίλισσες και πριγκίπισσες, γυναίκες της ανώτερης κοινωνικής τάξης και των λαϊκών στρωμάτων), με στόχο την πιο ολοκληρωμένη ανάλυση και σύνθεση των δεδομένων. Εξαιρώντας τις καλλιτέχνιδες, που, λόγω της πρώιμης δημοσίευσης των εικόνων τους, διατηρούσαν μια πιο επιβλητική και μεγαλοπρεπή, τυπική κι απόμακρη στάση. Οι ζωγράφοι και ηθοποιοί, γενικά, χαρακτηρίζονται από μια πιο ασυμβίβαστη διάθεση και τρόπο ζωής. Απεικονίζονται με

μεγαλύτερη κομψότητα κι ελευθερία, λιγότερο επιβλητικές και άκαμπτες. Φανερώνουν μεγαλύτερη άνεση στη στάση και την έκφραση του προσώπου τους. Εμφανίζονται πιο σίγουρες για τον εαυτό τους, εκπέμποντας μεγαλύτερη θηλυκότητα και αυτοπεποίθηση, που ίσως αντλούνταν από την καλλιτεχνική ιδιότητα και την έκθεσή τους στο κοινό. Πάντως, σημαντικό ρόλο στον τρόπο απόδοσής τους παίζει, όμοια με τις λόγιες, εκτός από την επαγγελματική τους ιδιότητα, ο χώρος-τόπος δραστηριοποίησής τους και ο χρόνος δημιουργίας και δημοσίευσης της εικόνας τους. Έτσι, οι καλλιτέχνιδες ή όσες δραστηριοποιούνταν στο εξωτερικό, όπου οι κανόνες και τα κλισέ ήταν ευκολότερα αμφισβητήσιμα, υπήρξαν προοδευτικότερες. Διέθεταν περισσότερη θεατρικότητα κι εκφραστικότητα απ' ό,τι οι Ελληνίδες συναδέλφισσές τους. Όταν, όμως, αναπαρίσταντο στη ζωή τους εκτός του καλλιτεχνικού σανιδιού ή εργαστηρίου, ήταν συμβατικότερες, ακολουθώντας τις νόρμες της αψεγάδιαστης καλλονής. Υπάκουαν, τότε, στους κανόνες συμπεριφοράς κι ενδυμασίας της αστικής-ευρωπαϊκής αισθητικής. Καθώς μεταβαίνουμε, εντούτοις, στις αρχές του νέου αιώνα και αργότερα, τα συντηρητικά στοιχεία στην εικόνα τους (όπως και των λογίων) συνυπήρχαν ή/και μεταλλάσσονταν με προοδευτικότερα, μη διστάζοντας να ασπάζονται ακόμα και το νέο στιλ στη μόδα, με τις πιο χαλαρές και άνετες φόρμες, στοχεύοντας στην άρση των κανόνων.

Περισσότερες ενδυματολογικές επιλογές διέθεταν, επίσης, οι βασίλισσες και οι (μεγαλο)αστές. Αποδίδονταν ως απόλυτα ωραιοποιημένες -φτάνοντας συχνά στην πολυλογία και την περιττολογία, με στόχο την εξύμνηση της αισθητικής και της επιβλητικότητάς τους. Εξαίρεση αποτελούν οι αστές και οι γαλαζοαίματες εκείνες που, καθώς δεν ήταν ικανοποιημένες από την ανιαρή και ανούσια ζωή τους, έδιναν βαρύτητα στη μόρφωση και τη χειραφέτηση του φύλου τους, χαρακτηριζόμενες από αποφασιστικότητα, ορμή και δύναμη. Ο διαχωρισμός στην εικόνα τους συγκριτικά με την αντίστοιχη των άλλων ευγενών κυριών είναι έκδηλος και στο ντύσιμό τους, που περιελάμβανε πιο απλές και σεμνές ενδυματολογικές επιλογές, λιγότερο επιτηδευμένες. Όμως οι γυναίκες των χαμηλών κοινωνικών τάξεων (εργάτριες, πωλήτριες, οι «εργαζόμενες κόρες» της γειτονιάς ή άλλες εργαζόμενες στις πόλεις, αγρότισσες και άλλες γυναίκες της υπαίθρου) έφεραν πιο άκομψο και πιο χοντροκομμένο ντύσιμο, απέχοντας από το σικ, κομψό κι εκλεπτυσμένο γούστο των αστών. Αντιμετωπίζονταν ως όντα παράξενα, γελοία, βλακώδη και απολίτιστα, χαμηλής ηθικής υπόστασης. Στόχος

ήταν η προβολή του διαχωρισμού της πολιτισμικής τους ταυτότητας από εκείνη των ανώτερων στρωμάτων. Παράλληλα, όμως, για τις ίδιες οι συμβάσεις της ιδανικής ομορφιάς, της τελειότητας και της έκφρασης των συναισθημάτων ήταν λιγότερο ασφυκτικές. Τελούσαν, ιδιαίτερα οι γυναίκες της υπαίθρου, σε αντίθεση με τη στατική αναπαράσταση των φτωχών λογίων ή τις πομπώδεις στάσεις των αστών λογίων. Υπάρχει ακόμα μία διαφοροποίηση στον τρόπο απεικόνισής τους. Μια μερίδα καλλιτεχνών, όπως οι νεότεροι γελοιογράφοι του «Έξω Ελληνισμού» (Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη), η Θ. Φλωρά, οι ζωγράφοι της Ρωσικής Σχολής, ο Γάλλος Fr. Millet και μερικοί χαράκτες (όπως ο Ελ. Καζάνης στο «Ημερολόγιον») προέβησαν σε προοδευτικότερη αναπαράσταση των κατοίκων της υπαίθρου. Απεικόνιζαν τους συνηθισμένους ανθρώπους, που για πολλά χρόνια αποκλείονταν από το ρεπερτόριο των συναδέλφων τους, με σεβασμό στη ζωή τους και αξιοπρέπεια, χωρίς ίχνος διακωμώδησης ή χλευασμού. Τους απέδιδαν με ρεαλιστικό τρόπο, ειλικρίνεια κι αυθεντικότητα, τονίζοντας τη ζεστασιά και την ανθρωπιά τους.

Πέρα από τις προσπάθειες των ελλόγιμων γυναικών για τη μεταβολή της εικόνας τους στον έντυπο Τύπο, από τις εκσυγχρονιστικές τάσεις στην ελληνική κοινωνία στο ζήτημα της γυναικείας εκπαίδευσης δεν θα πρέπει να παραληφθούν οι μεταρρυθμιστικές προσπάθειες αρκετών υπουργών Παιδείας. Ευελπιστούσαν να επιφέρουν διορθωτικές παρεμβάσεις μέσω των νομοσχεδίων τους. Παράλληλα, δημιούργησαν ένα κλίμα προετοιμασίας του πολιτικού και κοινωνικού πλαισίου για την αποδοχή ουσιαστικότερων αλλαγών στη δομή και στο περιεχόμενο της παρεχόμενης (ανώτερης κι ανώτατης) εκπαίδευσης στις Ελληνίδες. Κάτω από το νέο αυτό κλίμα -των πολιτισμικών, κοινωνικών κι εκπαιδευτικών αλλαγών- υπήρξαν κι άνδρες διανοούμενοι που υποστήριζαν τη βελτίωση της μόρφωσης και της θέσης των γυναικών. Στην πραγματικότητα, όμως, οι ίδιοι, προερχόμενοι από τη μεγαλοαστική τάξη, επιζητούσαν τη βελτίωση της μόρφωσης των κοριτσιών τους προκειμένου να διευρυνθεί η δύναμή τους και να ικανοποιηθούν οι φιλοδοξίες τους. Επιθυμούσαν οι κόρες τους να διεκδικήσουν καλές θέσεις στο αναπτυσσόμενο οικονομικό σύστημα της χώρας με τις νέες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Έτσι, τα αιτήματά τους έμεναν στα εξωτερικά χαρακτηριστικά και όχι στην ποιότητα των σπουδών και τις ουσιαστικές μεταρρυθμίσεις.

Φανερή είναι, επομένως, η αστική αντίληψη για την εκπαίδευση των θηλέων. Στην πραγματικότητα, μόνο οι γυναίκες της μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης είχαν ανοιχτή πρόσβαση στην ανώτερη μόρφωση, καθώς διέθεταν τα απαραίτητα οικονομικά μέσα. Ο δρόμος της εργασίας, έπειτα από μεγάλη περίοδο της περιορισμένης παρουσίας των γυναικών εκεί, επίσης άνοιξε. Οι πολέμιοί της χρησιμοποιούσαν επιχειρήματα για τη χαμηλή νοητική ικανότητα και τη φυσική τους αδυναμία, αρετών απαραίτητων για την ανταπόκριση στις απαιτήσεις του εργασιακού βίου και την ενασχόληση με τομείς της επιστήμης και της πολιτικής, με τα κοινά και τα δημόσια αξιώματα. Βέβαια, στη βιομηχανική κοινωνία, στην οποία, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, εισήλθε και η ελληνική κοινωνία, μεταβλήθηκαν οι βιοτικοί όροι, οι κοινωνικές συνθήκες και ανάγκες. Οι γυναίκες αποτελούσαν πια πλουτοπαραγωγικό παράγοντα, θέτοντας ανοιχτά το δικαίωμά τους στην εργασία. Ωστόσο, διευκολύνονταν ή προωθούνταν και πάλι η ανδρική κυριαρχία στην οικονομία. Η μόρφωση και, κατ' επέκταση, η θέση των γυναικών στον στίβο της εργασίας δεν αντιμετωπιζόταν ως μέσο προσωπικής εξέλιξης, αλλά ως υποβοηθητική για το εισόδημα της οικογένειας. Η βαρύτητα δίνονταν στη συμβολή της γυναίκας στην πρόοδο της οικογένειας και της πατρίδας. Η μητρότητα και η απόλυτη προσφορά στην οικογένεια σε συνδυασμό με την αυτο-θυσία για την πατρίδα μαζί με την οικονομική ανεξαρτησία ή το δικαίωμα στην εργασία αποτελούσαν τις συνιστώσες της μετρημένης, συνετής και λογικής χειραφέτησης των Ελληνίδων.

Η πατρίδα, ειδικότερα, είχε ανάγκη από φιλόπατρεις κι ευσεβείς μητέρες που θα ανέτρεφαν υγιή παιδιά, τους αυριανούς Έλληνες πολίτες με πάθος στα εθνικοπατριωτικά ιδεώδη. Υπό αυτό το πρίσμα, της σφυρηλάτησης του εθνικού εαυτού, απεικονίζονται και οι εθνικοί «άλλοι». Λείπει, λοιπόν, η απόλυτη συμμετρία, η εξιδανίκευση, η ευγένεια και η χάρη στις εικόνες των γυναικών που προέρχονται από άλλους πολιτισμούς, τους θεωρούμενους ως κατώτερους και υποδεέστερους. Εκεί ανήκουν, πέρα από τους μακρινούς «άλλους», βάρβαρους λαούς των αποικιών (σε Ασία, Αμερική και Αφρική), και οι κοντινοί γειτονικοί βαλκανικοί λαοί (Τούρκοι, Αλβανοί και Βούλγαροι). Με όλους τους τελευταίους, το ελληνικό στοιχείο βρισκόταν σε συνεχή πολιτισμική ανταλλαγή. Η αντιμετώπισή τους, όμως, υπήρξε αρνητικότερη σε σχέση με τους μακρινούς και άγνωστους «άλλους». Γενικά, η έμφαση δίνονταν στη διαφορετικότητα των «άλλων», που απομακρύνονταν από τα δυτικά πρότυπα, με

παρόντα τα στοιχεία του εξωτικού, του απολίτιστου και του παρακμιακού. Αντίθετα, με θετική στάση αντιμετωπίζονταν οι Δυτικοί «άλλοι», ταυτίζοντας την πρόοδο με τη δυτική ταυτότητα και ανωτερότητα. Σε αυτούς τους ανεπτυγμένους Ευρωπαίους θεωρούσαν ότι ανήκαν και οι Νεοέλληνες, χάρη στον ένδοξο αρχαίο πολιτισμό τους και τη μετάδοση των φώτων του στην Εσπερία. Έτσι, διάχυτη ήταν η αρχαιολατρία στη νεωτερική ελληνική κοινωνία, που θεωρούνταν η αδιάσπαστη συνέχεια της αρχαίας. Τούτο εκδηλώνονταν με ποικίλους τρόπους, όπως η δημοσίευση εικόνων, στα μελετώμενα έντυπα, γυναικών με παραδοσιακές φορεσιές. Η χρήση τους επιτελούσε και ακόμα έναν σκοπό: στόχευαν στην προβολή του ελληνικού χαρακτήρα των νεο-αποκτηθεισών περιοχών της χώρας και στην ισχυροποίηση της εθνικής συνείδησης των κατοίκων τους.

Κυρίαρχος ήταν ο πατριωτισμός και στις φωτισμένες παιδαγωγούς. Θεωρούσαν ότι επιτελούσαν σημαντικό κοινωνικό έργο, λειτουργώντας ως παράγοντες πολύτιμοι για τη μόρφωση και την ανάπτυξη της φυλής και του έθνους. Άλλωστε, ο αγώνας υπέρ της πατρίδας ήταν από τις λίγες περιπτώσεις όπου δινόταν στη γυναίκα το δικαίωμα να ξεπεράσει τα στενά όρια του φύλου της. Αναγνώριζαν τις δυνάμεις των σύγχρονων Ελληνίδων και τον ισότιμο ρόλο τους στην εξυγίανση και την αναβάθμισή του έθνους. Ωστόσο, προχώρησαν ακόμα περισσότερο: η ανώτατη κι επιστημονική κατάρτιση θα άνοιγε τον δρόμο του ενδιαφέροντός τους για τα πολιτικά πράγματα της χώρας. Δεχόμενες τις νέες τάσεις από Ευρώπη και Αμερική, προωθούσαν το δικαίωμα της συμμετοχής στην πολιτική και κοινωνικοοικονομική ζωή. Αναλάμβαναν να σηκώνουν τη σημαία της πολιτικής τους χειραφέτησης, αναπτύσσοντας, μέσω της αρθρογραφίας κυρίως, δημόσιο λόγο με δεινότητα και διαλεκτική δύναμη. Δεν δίσταζαν να μιλήσουν ακόμα και για διεκδίκηση θέσεων διοίκησης, υψηλού κύρους. Επιζητούσαν την αναγνώριση της πνευματικής δεινότητας και της επιστημονικής αξίας τους, ανατρέποντας τις παγιωμένες περί της γυναικείας ανικανότητας αντιλήψεις. Δεν δίστασαν, τέλος, να διεκδικήσουν, μέσω της δράσης τους, την ενδυνάμωση των γυναικών αναπτύσσοντας το φεμινιστικό κίνημα.

Επιζητούσαν, επίσης, πιο αναβαθμισμένο ρόλο στην οικογένεια, ασκώντας ανοιχτά κριτική στην ανδροκρατούμενη ελληνική κοινωνία και καταγγέλλοντας την ένοχη αδιαφορία των ανδρών ως προς την άρση των προνομίων τους. Ακόμα και οι

προοδευτικότεροι από αυτούς δεν ξέφευγαν εντελώς από τις στερεοτυπικές αντιλήψεις. Δεν αμφισβήτησαν ριζικά και αμετάκλητα την παραδοσιακή θέση των γυναικών στην οικογένεια και την κοινωνία, θεωρώντας αναμφισβήτητη τη δική τους παρουσία στην εργασία. Για τους ιδίους τα καθήκοντα των γυναικών θα έπρεπε να επικεντρώνονται σε αυτά της συζύγου και μητέρας, βάσει των οποίων θα έπρεπε να καλύπτονται και οι μορφωτικές τους ανάγκες. Η εκπαίδευση των θηλέων, δηλαδή, θα έπρεπε να περιλαμβάνει γνώσεις που θα ικανοποιούσαν το πρότυπο της προσφοράς και της αφοσίωσης στους άλλους. Υπό αυτές τις συνιστώσες τελούσε και το διδασκαλικό επάγγελμα.

Στις λόγιες και διανοούμενες, τέλος, διάχυτη ήταν μια σειρά από αμφιθυμικές απόψεις, χαρακτηριστικό των κοινωνικών μεταρρυθμίσεων και ανακατατάξεων της εποχής. Ήταν δύσκολο να ξεπεράσουν τις κρατούσες πολιτισμικές και κοινωνικές αντιλήψεις. Έτσι, ως προς τον περιορισμό τους στο σπίτι, διαφοροποιούνταν εν μέρει και όχι επί της ουσίας. Καθώς για εκείνες τα του οίκου θεωρούνταν το μέγιστο και ανώτερο καθήκον όλων, υποστήριζαν πως η γυναίκα θα έπρεπε να εργάζεται χωρίς να παραλείπει επ' ουδενί τα οικιακά της έργα. Έδειχναν, έτσι, πως είχαν ενστερνιστεί την υποδεέστερη θέση τους και την κυρίαρχη άποψη πως η γυναίκα δεν είναι ίση με τον άνδρα, αλλά αλληλοσυμπληρώνονται. Επιπλέον, ενώ διακήρυσσαν πως η γυναικεία ευφυΐα δεν υστερούσε σε σχέση με εκείνη των ανδρών, χρησιμοποιούσαν συχνά τον όρο «ανδρικός νους», αποδεχόμενες, έτσι, πως νοητική ικανότητα και ανδρικό φύλο είναι συνυφασμένα.

Εμφανίζονταν σαφώς συντηρητικότερες ως προς τις θέσεις τους από τις συναδέλφους τους στο εξωτερικό, τιθέμενες κατά των ρηξικέλευθων και μαχητικών μεθόδων τους. Δεν αποτίνασσαν τις επικρατούσες αντιλήψεις ως προς το ζήτημα της πολιτικής χειραφέτησης, μη επιζητώντας την πολιτική ψήφο. Παρά την αισιοδοξία τους για την πολιτική ευαισθητοποίηση που θα τους επέφερε η ανώτερη εκπαίδευση, η δράση τους δεν θα έπρεπε να υπερβαίνει τα όρια. Αυτοαποκλείονταν από τα κέντρα της εξουσίας και την όποια συλλογική πολιτική πάλη, μη αναπτύσσοντας οποιονδήποτε κυριαρχικό ρόλο, παρά μόνο υπό την επίβλεψη του συζύγου τους. Εκείνος κατείχε την κάθε μορφής δύναμη (ηθική, κοινωνική, σεξουαλική, ιδιοσυγκρασιακή, οικονομική). Ωστόσο, με έντονο, για άλλη μία φορά, το στοιχείο της αμφισημίας, οι Ελληνίδες λόγιες

και διανοούμενες δεν έκρυβαν τον θαυμασμό τους για το σθένος των ξένων φεμινιστριών.

Ανακεφαλαιώνοντας διαπιστώνεται ότι οι Ελληνίδες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες προσπάθησαν να εναρμονίσουν τις παραδοσιακές τάσεις με τις εκσυγχρονιστικές ανάγκες. Μια εναρμόνιση που περιείχε πολλούς συμβιβασμούς. Δεν αμφισβήτησαν ριζικά κι αμετάκλητα τις παρωχημένες αντιλήψεις. Υιοθέτησαν την πρακτική της απελευθέρωσης από τις προκαταλήψεις, τις συνήθειες και τις συμβατικές έννοιες. Ενστερνίζονταν, όμως, και τις παγιωμένες αντιλήψεις για τη θέση των γυναικών σε κοινωνία και οικογένεια, ιδιαίτερα τον «φυσικό» νόμο του ρόλου της συζύγου και μητέρας. Μια τεχνική που ακολούθησαν και πολλοί καλλιτέχνες της εποχής. Βρίσκονταν στο μεταίχμιο της ηθογραφικής ζωγραφικής και της σατιρικής ή κωμικής περιγραφής των χαμηλών στρωμάτων, ακροβατώντας μεταξύ προοδευτικότητας και συντηρητισμού.

Η προοδευτικότητα και η αντισυμβατικότητα, λοιπόν, δεν συνιστούν μια ευθύγραμμη πορεία προς τα εμπρός, αλλά μάλλον έναν συμβιβασμό ανάμεσα στον σεβασμό των κανόνων και την επίτευξη της απελευθέρωσης από αυτούς. Ο προοδευτισμός, δηλαδή, συνυπήρχε με τα συντηρητικά στοιχεία και τανάπαλιν.

ABSTRACT

«THE REPRESANTATION OF THE FEMALE GREEK TEACHER AS SCHOLAR AND INTELLECTUAL IN THE ILLUSTRATIONS OF GREEK PUBLICATIONS IN THE LATE 19th AND EARLY 2Oth CENTURY»

IOANNA ANTIPATI

This dissertation discusses the issue of the representation of the female Greek teacher, scholar and intellectual in the illustrations of five main Greek publications of the periodical Press that circulated in Greece and among Greek expatriates abroad in the late 19th and early 20th century. These publications are "Efterpi", "Pandora", "Asty", "Efimeris ton Kyrion" and "Ethnikon Imerologion" by Konstantinos F. Skokos.

The purpose was to investigate the validity of the assumption that Greek scholar and intellectual female teachers are represented in the illustrations of the Greek press as ugly and inelegant, with very striking, non-feminine but rather masculine features. Additionally, it examines whether by attributing to them the profile of the pedant spinster the message of the incompatibility of higher education with their beauty, femininity and the expression of their sexuality is transmitted.

Equally common was the representation of Greek scholar and intellectual female teachers in a comical way, as quaint caricatures with eyeglasses and peculiar clothes, gesturing with emphasis and rhetoric in an attempt to prevent women from further claims.

With the completion of the research and the study of the illustrations of the aforementioned publications, the validity of the above was ascertained during the first years of their publication, during the second half of the 19th century, until about the beginning of the next (approximately until 1900). It is then that we observe changes in their image, which tended to become gentler, more feminine as well as more graceful.

These changes go hand in hand with those taking place in the wider socio-cultural, economic and political life of the country, the social context and the position of women in it, through their presence in the sphere of public social life. Furthermore, the modernizing trends that have emerged are under investigation, which place Greece in the context of Western industrial capitalist societies, influencing the image of scholar and intellectual female teachers.

Of equal importance to the working hypothesis is the progress made in women's education due to foreign influences and its contribution to changing their image . This progress was brought to Greece by intellectuals and scholars, who openly declared themselves advocates of women's education and - at least, partial - emancipation of women, as well as by the cultivated Greek women who went abroad to study. Let us point out here the changes that also occur in the roles that the Greek woman undertakes as a mother, wife and hostess and whether this also applies to the scholar-intellectual teachers.

To what extent, that is, they managed to enter the realm of public life and the centres of power and decision-making, breaking the status quo against stereotypes and prejudices and actively participating in a dynamic feminist movement.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Α., Κ. «Έργα καλλιτεχνικά ταλέντα εξ' Ελλάδος εις Παρισίους». *Πανδώρα*, 124, ΣΤ΄, 1855, σ. 77-80.

Αβραμίδου, Βασιλική. «Η διάσταση του φύλου στην αρθρογραφία των παιδαγωγικών περιοδικών του 19ο αιώνα». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009. Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων του ΙΚΕΕ (Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών) του ΑΠΘ (Κωδ. GRI-2010-4108).

Αδρακτάς, Γεώργιος. «Εις την ηρωίδαν της Μακρυνίτσης Μαργαρίταν Π. Μπασδέκη [αγωνισθείσαν επί του Σαρακηνού κατά τήν επανάστασιν του 1878*]». Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ.12, 1897, σ. 223-227.

Αλβάνας, Φρ. «Ελληνισμού επιρροαί». *Πανδώρα*, 521, τ. ΚΒ΄, 1871, σ. 397-401.

Αλιμπέρτη, Σωτηρία. «Μαρία Πετρεττίνη η φιλόσοφος Α΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 387, 1895, σ. 2-3.

Αλιμπέρτη, Σωτηρία. «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη Α΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 392, 1895, σ. 2-3.

Αλιμπέρτη, Σοφία. «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη Γ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 394, 1895, σ. 2-3.

Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη. «Αναπαραστάσεις του Γυναικείου και Ανδρικού Φύλου στα Κείμενα των Βιβλίων 'Η Γλώσσα μου' της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων,* επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 316-338. Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997.

Αναγνωστοπούλου, Χρυσούλα. «Το γυναικείο ζήτημα στο περιοδικό Η Βοσπορίς». *Μνήμων*, 32, 2011-2012, σ. 125-150.

Ανδρέου, Απόστολος. «Σχέδια νόμου για την εκπαίδευση 1870-1880. ΜΕΡΟΣ Α'». *Θέσεις-Τριμηνιαία Επιθεώρηση,* Τεύχος 26, Ιανουάριος - Μάρτιος 1989.

Ανδρέου, Απόστολος. «Σχέδια νόμου για την εκπαίδευση 1870-1880. ΜΕΡΟΣ Γ»'. *Θέσεις-Τριμηνιαία Επιθεώρηση,* Τεύχος 28, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1989.

Άννινος, Κ. «Στην Ήπειρο». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 29, 1914, σ. 86-96.

Άννινος, Χαράλαμπος. «Αττικαί ημέραι». *Το Άστυ*, 42, έτ. ΑΙ΄, 1886, σ. 2-3.

Άννινος, Χαράλαμπος. «Ειδήσεις εξωτερικαί». *Το Άστυ*, 249, έτ. ΕΙ΄, 1890, σ. 2.

Ανυπόγραφο, «Ο κόσμος και η εικόνα. Η μαζική εξάπλωση της εικονογραφίας», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 17 Μαΐου 1998, σ. 1-3.

Ανυπόγραφο, «Πολυτεχνικόν σχολείον», *Εφημερίς Εθνοφύλαξ*, 4 Σεπτεμβρίου 1862, σ. 1-2.

Ανυπόγραφο, World photo day: όλο το χρονικό της φωτογραφίας ανά τους αιώνες [εικόνες], *Ελεύθερος Τύπος*, 19 Αυγούστου 2016

Ανώνυμο. «Ξυλογραφία». *Πανδώρα*, 11, τομ. Α΄, 1850, σ. 263.

Ανώνυμο. «Ηθικαί μελέται: Λευκάνθημον και σίτου στάχυς». *Ευτέρπ*η, 90, 1851, σ. 425-427.

Ανώνυμο. «Άγαρ και Ισμαήλ». *Ευτέρπη*, αρ. 2, τ. ΣΤ΄, 1852, σ. 42-43.

Ανώνυμο. «Οδοιπορικαί αναμνήσεις. Λονδίνον». *Πανδώρα*, 43, τ. Β΄, 1852, σ. 1.031-1.034.

Ανώνυμο. «Ταϊτίς». *Πανδώρ*α, 44, τομ. Β΄,1852, σ. 1.052-1.058.

Ανώνυμο. «Ρουβήνσιος». *Πανδώρα*, 64, τ. Γ΄, 1852, σ. 373.

Ανώνυμο. «Εξόριστος οικογένεια». *Ευτέρπη*, φυλ. 10, τ. ΣΤ΄, 1853, σ. 237.

Ανώνυμο. «Μόσχα και Κρεμλίνον». *Πανδώρα*, 84, τ. Δ΄, 1853, σ. 301-306.

Ανώνυμο. «Βασιλικόν Πολυτεχνικόν Σχολείον εν Αθήναις». *Πανδώρα*, 88, τομ. Δ΄, 1853, σ. 396-400.

Ανώνυμο. «Η Μοσχομάγκα». *Ευτέρπη*, 37, 1854, σ. 308-309.

Ανώνυμο. «Το κάπνισμα». *Ευτέρπη*, 38, 1854, σ. 332-333.

Ανώνυμο. «Περί εκπαιδεύσεως». *Πανδώρα*, 124, τομ. ΣΤ΄, 1855, σ. 82-89.

Ανώνυμο. «Έτος Ζ΄ Πανδώρας». *Πανδώρα*, 143, ΣΤ΄, 1856, σ. 618.

Ανώνυμο. «Ενδύματα ελληνικά». *Πανδώρα*, 159, τ. Ζ΄, 1856, σ. 349-350.

Ανώνυμο. «Ξυλογράφος Πανδώρας». *Πανδώρα*, 169, 1857, σ. 23.

Ανώνυμο. «Το εσπέρας». *Πανδώρα*, 185, 1857, σ. 387.

Ανώνυμο. «Η κυρία Λεβρύν». *Πανδώρα*, 188, τ. Η΄, 1858, σ. 461-462.

Ανώνυμο. «Δώρα Δ΄ Ίστρια». *Πανδώρα*, 245, τ. ΙΑ΄, 1860, σ. 113-114.

Ανώνυμο. «Ρωσική εκκλησία εν Παρισίοις». *Πανδώρα,* 282, 1861, σ. 444-445.

Ανώνυμο. «Πώλησις δούλων». *Πανδώρα*, 268, τ. ΙΒ΄, 1861, σ. 85.

Ανώνυμο. «Αποδημήτου αναμνήσεις». *Πανδώρα*, 324, τ. ΙΔ΄, 1863, σ. 302-309.

Ανώνυμο. «Ο πολιτικός βίος εν Αγγλία». *Πανδώρα,* 438, τομ. ΙΘ΄, 1868, σ. 110-114.

Ανώνυμο. «Διάφορα». *Πανδώρα*, 472, τομ. Κ΄, 1869, σ. 320.

Ανώνυμο. «Το συλλαλητήριον της παρελθούσης Κυριακής». *Το Άστυ*, 17, έτ. Α΄, 1886, σ. 7.

Ανώνυμο. «Βιβλία. Κανονισμός της εν Αιγύπτω Κεφαλληνιακής Αδελφότητος». *Το Άστυ*, 93, έτ. ΒΙ΄, 1887, σ. 7.

Ανώνυμο. «Η κυρία Bucicaut». *Το Άστυ*, έτ. ΓΙ΄, 1887, σ. 4.

Ανώνυμο. «Διαφημίσεις». *Το Άστυ*, 118, έτ. ΓΙ΄, 1887, σ. 8.

Ανώνυμο. «Βιογραφικαί σημειώσεις. Ελίζα Σούτσου». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 3, 1888, σ. 330-340.

Ανώνυμο. «Σελίδες εκ του ημερολογίου μιας ασχήμου νεάνιδος». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 4ο, 1889, σ. 67-73.

Ανώνυμο. «Οι γάμοι Μ. Δ. Παύλου μετά της Μ. Δ. Αλεξάνδρας». *Το Άστυ*, 197, ετ. ΔΙ΄, 1889, σ. 2.

Ανώνυμο. «Άττιτλο». *Το Άστυ*, 197, έτ, ΔΙ΄, 1889, σ. 7.

Ανώνυμο. «Η προστασία των κεφαλαίων μας». *Το Άστυ*, 208, 1889, σ. 8.

Ανώνυμο. «Συνέδριον Γυναικών εν Παρισίοις». *Το Άστυ*, 209, 1889, σ. 3.

Ανώνυμο. «Η γελοιογραφία εν Ελλάδι». *Το Άστυ*, 218, 1889, σ. 7.

Ανώνυμο. «Η Κ. Κεχαγιά ως παιδαγωγός». *Εφημερίς των Κυριών*, 129, 1889, σ. 5-6.

Ανώνυμο. «Ανώνυμος Υφαντουργική Εταιρεία εν Φαλήρω». *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 8.

Ανώνυμο. «Αγανίκη Ι. Μαζαράκη». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 10, 1895, σ. 21.

Ανώνυμο. «Στέφανος Δ. Ξενόπουλος». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 13, 1898, σ. 38.

Ανώνυμο. «Η πρώτη Ελληνίς διδάκτωρ της φιλολογίας». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, ετ. 14, 1899, σ. 32.

Ανώνυμο. «Ελεονώρα Δούζε». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 15, 1900, σ. 257-258.

Ανώνυμο. «Αρσινόη Παπαδοπούλου». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 17, 1902, σ. 145-155.

Ανώνυμο. «Μια καλλιτεχνική ύπαρξις». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* τ. 18, 1903, σ. 82-83.

Ανώνυμο. «Ελληνίδες διδάκτορες. Ανθή Βασιλειάδου». *Εθνικό Ημερολόγιο Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 18, 1903, σ. 97-99.

Ανώνυμο. «Εις νέος γελοιογράφος του 'Ημερολογίου'». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 18, 1903, σ. 373.

Ανώνυμο. «Σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχναι. Θεοφάνης Δημητρίου». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* τομ. 19, 1904, σ. 351-353.

Ανώνυμο. «Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Εθνικό Ημερολόγιο Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 19, 1904, σ. 406-407.

Ανώνυμο. «Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1905, σ. 52-54.

Ανώνυμο. «Νεκρολογία Ευτέρπη Σ. Βουτυρά». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1905, σ. 111-112.

Ανώνυμο. «Αι 'γράφουσαι Ελληνίδες' εν τω έξω Ελληνισμώ». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1905, σ. 225-227.

Ανώνυμο. «Καλλιτεχνικαί φυσιογνωμίαι εκ του έξω Ελληνισμού». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τ. 20, 1906, σ. 384-385.

Ανώνυμο. «Νεκρολογία Ελένη Ν. Μισυρλή». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 23, 1908, σ. 289-290.

Ανώνυμο. «Ελληνίδες λογογράφοι εν τη έξω Ελλάδι». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 23, 1908, σ. 359-361.

Ανώνυμο. «Ελληνίδες καλλιτέχνιδες. Όλγα Παπαδιαμαντοπούλου». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκο*υ, έτ. 24, 1909, σ. 217.

Ανώνυμος. «Ταξειδιωτικαί εντυπώσεις». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 24, 1909, σ. 193-202.

Ανώνυμο. «Νησιώτικα διηγήματα. Τα σκυλιά». *Εθνικό Ημερολόγιο Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, ετ. 25, 1910, σ. 65-78.

Ανώνυμο. «Ελληνίδες καλλιτέχνιδες. Ελπίς Καλογεροπούλου». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 25, 1910, σ. 317.

Ανώνυμο. «Από την τραγωδίαν των Αδάνων. Μια ηρωϊς Ελληνίς». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 25, 1910, σ. 122-125.

Ανώνυμο. «Ο Αναποδιασμένος (νησιώτικον διήγημα)». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ. 26, 1911, σ. 152-166.

Ανώνυμο. «Ελληνίδες ζωγράφοι. Η δις Κική Γιαννοπούλου». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 27, 1912, σ. 92-93.

Ανώνυμο. «Η ελληνική γελοιογραφία εν Κωνσταντινουπόλει». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 29, 1914, σ. 356.

Ανώνυμο. «Διαφημίσεις». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 29, 1914, σ. 208Δ.

Ανώνυμο. «Το θέαμα του Σταδίου». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.053, 1914, σ. 2.597.

Ανώνυμο. «Λόγιοι και καλλιτέχναι εν τω έξω Ελληνισμώ». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, ετ. 30, 1915, σ. 80.

Αξός. «Αττικαί ημέραι». *Το Άστυ*, 220, ετ. ΕΙ΄, 1889, σ. 3.

Αποστολή Πέρσα, «Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)», *Πρακτικά Ημερίδας*, επιμ. Σοφία Ντενίση, 205-250, Αθήνα, 2008.

Άχορος, Θεατής. «Οι χοροί». *Εφημερίς των Κυριών*, τ. 1.006, 1911, σ. 1.633-1.635.

Βαλλώ, Λουκία. «Η πλαστικότης των μυών εν τη γυναικεία αναπτύξει». *Εφημερίς των Κυριών*, 485, 1897, σ. 7-8.

Βαρίκα, Ελένη. «Μια δημοσιογραφία στην υπηρεσία της "γυναικείας φυλής" – Γυναικεία περιοδικά στον 19ο αιώνα», *Διαβάζω,* 198, 14 Σεπτεμβρίου 1988.

Βαρίκα, Ελένη. *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2004.

Βασιλειάδης, Νικόλαος. «Ταξιδιωτικαί εντυπώσεις. Ένας γάμος στην Μολδάβα». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 27, 1912, σ. 129-132.

Βλασσοπούλου, Μαρία και Καραπάνου, Άντζελα.. *Χαρίλαος Τρικούπης. Έκθεση ιστορικών κειμηλίων της οικογένειας Τρικούπη*. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, 2012.

Βυζάντιος, Σ. «Κωνσταντινούπολις. Κεράτειος κόλπος. Ήθη Τουρκησσών. Ύπι». *Πανδώρα*, 19, τ. Α΄, 1851, σ. 437-446.

Γεωργιάδου, Ελένη. «Η λογοδοσία του ΧΙΧ αιώνος». *Εφημερίς των Κυριών*, 646, 1900, σ. 2-4.

Γεωργιάδου, Ελένη. «Γυναικεία έργα». *Εφημερίς των Κυριών*, 696, 1902, σ. 7-8.

Γεωργιάδου, Ελένη. «Γυναικεία έργα Ε΄. Καθηγήτριαι παιδαγωγικής, μαθηματικών και φιλολογίας». *Εφημερίς των Κυριών*, 699, 1902, σ. 3-4.

Γιαννακάκη, Ελένη. «Ελένη Ιωάννου Πιτταδάκη». *Εφημερίς των Κυριών*, 174, 1890, σ. 3-5.

Γιοφύλλης, Φώτης. «Η ελληνική ξυλογραφία 1821-1950». *Φιλολογική Πρωτοχρονιά,* 1951, 8, 259-287.

Γιραρδίνος, Μάρκος. «Άρθρον περί βιβλίου πραγματευομένου περί Ελλάδος». *Πανδώρα*, 112, τομ. Ε΄, 1854, σ. 358-375.

Γληνός, Δημήτρης. «Υπόμνημα του ΕΟ για το πρόγραμμα Δημοτικού Σχολείου, Ανωτέρου Παρθεναγωγείου και Διδασκαλείου Κοριτσιών». *Ίδρυμα Γληνού. Ψηφιακή Συλλογή*, 1912, σ. 1-69.

Γοργίας. «Έργα και ημέραι». *Ευτέρπη*, τ. 4, 1852, σ. 90-94.

Δαλακούρα, Αικατερίνη, «Τα πρωτοποριακά σχολεία της Κωνσταντινούπολης», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 24-27.

Δαλακούρα, Αικατερίνη, «Σχολεία της διασποράς», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 30-31.

Δαλακούρα, Αικατερίνη. «Λόγοι για την εκπαίδευση στα ελληνικά γυναικεία περιοδικά του οθωμανικού χώρου (19ος αι. – 1906): Η γυναικεία λαϊκή εκπαίδευση», *Μνήμων* 31, 2010.

Δαλακούρα, Αικατερίνη και Ζιώγου-Καραστεργίου, «Γυναικεία εγγραμματοσύνη: κοινωνική παρουσία και παρεμβάσεις». Στο *Η εκπαίδευση των γυναικών - οι γυναίκες στην εκπαίδευση,* επιμ. Αικατερίνη Δαλακούρα και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 261-305. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

Ανακτήθηκε 17/7/2017 από http://hdl.handle.net/11419/2590

Δαλακούρα, Αικατερίνη και Ζιώγου-Καραστεργίου, Σιδηρούλα. «Γυναίκες εκπαιδευτικοί και η διαμόρφωση της εκπαιδευτικής θεωρίας και πράξης». Στο *Η εκπαίδευση των γυναικών - οι γυναίκες στην εκπαίδευση,* επιμ. Αικατερίνη Δαλακούρα και Σιδηρούλα Ζιώγου Καραστεργίου, 306-346. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

Ανακτήθηκε 17/7/2017 από http://hdl.handle.net/11419/2591

Δάφνη, Στεφανία. «Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 31, 1916, σ. 315-335.

Δεληγιάννη Βασιλική και Ζιώγου-Καραστεργίου Σιδηρούλα. *Εκπαίδευση και φύλο. Ιστορική διάσταση και σύγχρονος προβληματισμός,* 2η Έκδοση. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1994.

Δελφού, 'Οττο. «Η γυναικεία εκλογική κίνησις εις το Παρίσι». *Εφημερίς των Κυριών,* 987, 1910, σ. 1.171-1.172.

Δερουέν, Ιωάννα. «Τα διεθνή συνέδρια και η κ. Βοοδούλ». *Εφημερίς των Κυριών,* 116, 1889, σ. 3.

Δέσποινα, «Αι ιδέαι του κ. Ροϊδου και οι γυναικίζοντες άνδρες». *Εφημερίς των Κυριών,* 1446, σ. 5-6

Δημαράς, Αλέξης. *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε.* 2η 'Εκδ., Τομ. 1. Αθήνα: Ερμής, 1990α.

Δημαράς, Αλέξης. *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε.* 2η Εκδ., Τομ. 2. Αθήνα: Ερμής, 1990α.

Εδιρναίος. «Θράκη και Θράκες [εικόνες από τον έξω Ελληνισμόν]». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 20, 1906, σ. 353-362.

Ερανίστρια. «Αυτοκράτειραι και βασίλισσαι ανδρογυναίκες». *Εφημερίς των Κυριών,* 581, 1899, σ. 6-8.

Ευστρατιάδης, Ε. «Αθηναϊκή ζωή οι γύφτοι». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 23, 1908, σ. 160-164.

Ευστρατιάδης, Ε. «Από την ελληνικήν ζωήν. Στο γάμο». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 31, 1916, σ. 154-161.

Ζ., Π. «Η χθεσινή των Ελλήνων χοροί». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.004-5, 1911, σ. 1.594-1.596.

Ζαφειροπούλου, Μαρία. και Ματή, Ελένη. «Εργοφιλία=Εργοεξάντληση: Διαφυλικές Διαφορές που Επηρεάζουν το Άγχος των Δασκάλων Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης: Επίδραση στην Απόδοση, την Αυτοεκτίμηση» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων,* επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 679-702. Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σιδηρούλα. «Συμβολή στην ιστορία των σχολείων της Θεσσαλονίκης κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου Αιώνα». *Μακεδονικά,* 16, 1976, σ. 325-348.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σιδηρούλα. «*Η Μέση Εκπαίδευση των κοριτσιών στην Ελλάδα (1830*-1893)». Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1986.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σιδηρούλα. «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα». Στο *Εκπαίδευση και φύλο. Ιστορική διάσταση και σύγχρονος προβληματισμός,* επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου - Καραστεργίου, 71-128. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1994α.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σιδηρούλα, «Παρθεναγωγεία και Διδασκαλεία Θηλέων», *Η Καθημερινή- Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 2-7.

Ηλιοπούλου, Μαριάνθη. «Υπάρχουσι γραίαι θελκτικαί;». *Εφημερίς των Κυριών,* 179, 1890, σ. 2-3.

Ιγγλέσης, Γεράσιμος. «Περί Σιβηρίας». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 15, 1900, σ. 369-376.

Ίστριας, Δώρα Δ'. «Αι γυναίκες εν τη Δύσει. Μέρος Τρίτον. Νεωτέρα κοινωνία». *Πανδώρα*, 301, ΙΓ΄, 1862, σ. 313-319.

Ίστριας, Δώρα Δ΄. «Αι γυναίκες εν τη Δύσει. Μέρος Τρίτον. Η νεωτέρα κοινωνία». *Πανδώρα*, 321, ΙΔ΄, 1863, σ. 209-212.

Καιροφύλας, Γιάννης. *Η επανάσταση των γυναικών στην Αθήνα της Μπελ Επόκ*. Αθήνα: Καστανιώτη, 2013.

Καλαίσθητος. «Μόδα». *Εφημερίς των Κυριών*, 991, 1910, σ. 1.287.

Καλλισπέρη, Σεβαστή. «Σκέψεις επί της θηλείας εκπαιδεύσεως. Δεν εκπατρίζομαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 233, 1891, σ. 1-4.

Καμβουκίδου, Χαρίκλεια. «Από την αγροτική ζωή». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.024, 1912, σ. 2.071.

Καμπούρογλου, Γρηγόριος. «Αγγελία». *Ευτέρπη*, 24, τομ. ΣΤ΄, 1853, σ. 553-554.

Καμπούρογλους, Δημήτριος. «Ο Βελερόζας». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ.*

Σκόκου, έτ. 30, 1915, σ. 273-277.

Κάννερ, Έφη. «Λόγοι περί γυναικών στην Ελληνορθόδοξη εγγράμματη κοινότητα της Κωνσταντινούπολης 1856-1908». *Τα Ιστορικά,* 2001, 35, σ. 299-334.

Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάρω, «Η φιλέλληνας Σαρλότ Βολμεράνζ», Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες, 27 Ιαν. 2002, σ. 8-9.

Κατσώρα, Ελένη. «Η ανάπτυξη της εκπαιδευτικής δραστηριότητας στον ελληνισμό της Κωνσταντινούπολης τον 19ο αιώνα και οι επιπτώσεις τους στην εκπαίδευση των γυναικών». *Η Ιστορία και ο Πολιτισμός των Ρωμιών της Πόλης*. Αθήνα: Οικουμενική Ομοσπονδία Κωνσταντινουπολιτών, Δεκέμβριος 2013. 15-40.

Ανακτήθηκε 10 Ιουνίου 2016, από http://www.conpolis.eu/

Καυταντζόγλου, Λύσανδρος. «Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου (9 Ιανουαρίου 1855) επί της κατά το δέκατον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών υπό του Διευθυντού Λύσανδρου Καυτανζόγλου». *Πανδώρα*, 126, ΣΤ΄, 1855, Ιανουαρίου, 9, σ. 132-143.

Κιλεσοπούλου, Αικατερίνη. «Οι καλές τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008. Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων του ΙΚΕΕ (Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών) του ΑΠΘ (Κωδ. GRI-2007-700).

Κινδύνη, Καλλιόπη. «Φανή Χιλλ». *Εφημερίς των Κυριών*, 153, 1890, σ. 2-4.

Κουρτίδης, Α.Π. «Σύγχρονοι μητέρες». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ.1, 1886, σ. 49-52.

Κουσκούρη, Πολυτίμη. «Περί της εκπαιδεύσεως του γυναικείου φύλου». *Πανδώρα*, 70, τ. Γ΄, 1853, σ. 520-521.

Λαμπρινίδης, Μιχαήλ. «Φυσιογνωμίαι εκ του εθνικού αγώνος Καλλιόπη Σπ. Παπαλεξοπούλου (1809-1898)». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* τομ.19, 1904, σ. 241-247.

Λαχανά, Ειρήνη. «Η συνδιάλεξις». *Εφημερίς των Κυριών*, 86, 1888, σ. 4.

Λεονταρή, Αγγελική. «Κέντρο Ελέγχου: Διαφορές ως προς το Φύλο σε Εφήβους» στο

Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων, επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 553-570. Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997.

Λεοντιάς, Σαπφώ. «Η γυνή εν τη αρχαία τραγωδία.» *Εφημερίς των Κυριών*, 52, 1888, σ. 2-3.

Λεοντιάς, Σαπφώ. «Η κ. Σαπφώ Λεοντιάς περί του γυναικείου ζητήματος». *Εφημερίς των Κυριών*, 400, 1895, σ. 2-3.

Λιπόντη, Μαρία-Τερέζα. «Το Συνέδριον των Ιταλίδων γυναικών». *Εφημερίς των Κυριών*, 945, 1910, σ. 148-150.

Μακάς, Γ. Α. «Λόγος περί γυμναστικής». *Πανδώρα*, 128, τ. ΣΤ΄, 1855, σ. 178-187.

Μαραγκουδάκη Ελένη. «Οι Γυναίκες Διδάσκουν και οι Άνδρες Διοικούν» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων*, επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 258-292. Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997.

Μαραγκουδάκη, Ελένη. *Εκπαίδευση και διάκριση των φύλων. Παιδικά αναγνώσματα στο νηπιαγωγείο.* 4η 'Εκδοση. Αθήνα: εκδ. Οδυσσέας, 2005.

Μάργαρης, Δημήτριος. «Από την ιστορίαν των ελληνικών περιοδικών. ‘Ευτέρπη’». *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος,* τ. 11, 1932, σ. 263-282.

Μαρίνου, Μερόπη. «Επιστολή Dupanloup περί ανατροφής κορασίων». *Εφημερίς των Κυριών*, 416, 1895, σ. 2-3.

Μαρκασιώτη, Νίκη. *Εύξεινος Πόντος. Φωτογραφικό λεύκωμα των αδελφών Κακουλίδη*. Αθήνα: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, 2010.

Μαρτέν, Χριστίνα. «Γυναικείαι λέσχαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 940, 1908, σ. 27-28.

Μαυρογορδάτου, Μαρία. «Κάρμεν Σύλβα Α΄. Προ του γάμου της». *Εφημερίς των Κυριών*, 49, 1888, σ. 3-4.

Μελάς, Σπυρίδων. «Νεοελληνικά διηγήματα ‘…Μια παλαβή, αφεντικό…’». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 51-58.

Μερτύρη, Αντωνία. *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945). Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών,* 2000.

Μιλησία. «Εμπρός Ελληνίδες». *Το Άστυ*, 2, έτ. ΑΙ΄, 1885, σ. 2-3.

Μιλησία. «Το Αρσάκειον». *Το Άστυ*, 58, έτ. ΒΙ΄, 1886, σ. 4.

Μιλησία. «Τι τους φυλάτε.» *Το Άστυ*, 157, έτ. ΓΙ΄, 1888, σ. 6.

Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα. & Ελεγμίτου, Ελένη. *Η εκπαίδευση 'εις τα του οίκου' και τα γυναικεία καθήκοντα. Από τη ίδρυση του ελληνικού κράτους ως την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1987.

Μπαρμπάκη, Μαρία. *Η μουσική στο ελληνικό θέατρο το β΄ μισό του 19ου αιώνα,* Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015.

Ανακτήθηκε 4 Οκτωβρίου 2017 από http://hdl.handle.net/11419/4467

Μπαρμπούση, Βάσω. *Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα. Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-πράξη-αισθητική.* Αθήνα: Gutenberg, 2014.

Μπερνάρ, Σάρα. «Σάρα Μπερνάρ. Αρχαί σταδίου». *Εφημερίς των Κυριών*, 469, 1896, σ. 1-2.

Μπίκας, Παναγιώτης. «Η εικονογράφηση των περιοδικών στην Ελλάδα του 19ου αιώνα». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2004. Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων του ΙΚΕΕ (Ιδρυματικό Καταθετήριο Επιστημονικών Εργασιών) του ΑΠΘ (Κωδ. gri-2005-466). 2004.

Μποέμ. «Αι εργαζόμεναι Αθήναι. Λιθογραφεία και βιβλιοδετεία», *Εφημερίδα Το Άστυ*, 12 Φεβρουαρίου 1894, σ. 1-2.

Μπόλης, Ιωάννης και Παυλόπουλος, Δημήτρης. *Ελληνική χαρακτική, 1843-1915. Ιστορία-λεξικό χαρακτών.* Αθήνα*:* Da Vinci, 2012.

Μωρ, Έλλεν. «Ασπασία». *Εφημερίς των Κυριών*, 141, 1889, σ. 5-6.

Μωραϊτίνης, Τίμος. «Κωμικοτραγικαί αναμνήσεις. Η ουδετερότης». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκο*υ, έτ. 31, 1916, σ. 270-272.

Ν., Δ. «Ολίγα τινά περί Πάρου και Αντιπάρου». *Πανδώρα*, 51, τ. Γ΄, 1852, σ. 59-62.

Νικολαϊδου, Ειρήνη. «Αι ζωγράφοι μας». *Εφημερίς των Κυριών*, 686, 1901, σ. 2-3.

Νικολάρας, Ιωάννης. «Περιήγησις». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ.

1, 1886, σ. 136-143.

Νιρβάνας, Παύλος. «Νησιώτικα διηγήματα. Κρασοκατάνυξις». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 245-253.

Ξ. «Περί της εν τω Πολυτεχνείω Εκθέσεως». *Πανδώρα*, 70, 1853, σ. 513-517.

Ξένος, Θεόδωρος. «Αναμνήσεις εκ Ρωσσίας. Το Κίεβον». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 27, 1912, σ. 243-253.

Οράτη, Ειρήνη. «Εφαρμογές της χαρακτικής», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 7 Απριλ. 1996, σ. 16-17.

Οικονομίδου, Ειρήνη. «Η κρίσιμος διά την παιδαγωγίαν ηλικία». *Εφημερίς των Κυριών*, 141, 1889, σ. 2-3.

Ο Υιός της Νυκτός. «Εν τω Άντρω των Νυμφών». *Το Άστυ*, 199, ετ. ΔΙ΄, 1889, σ. 6-7.

Π. Η. «Γυναίκες συγγραφείς της Γαλλίας. Η κυρία Δεβόρδη Βαλμόρ». *Ευτέρπη*, 94, τομ. Δ΄, 1851, σ. 526.

Π.Η. «Γυναίκες συγγραφείς της Γαλλίας. Η κυρία Ελίζα Βοϊάρ». *Ευτέρπη*, 94, τομ. Δ΄, 1851, σ. 526-527.

Π. Η. «Γυναίκες συγγραφείς της Γαλλίας. Αμάβλη Ταστύ». *Ευτέρπη,* 96, τομ. Δ΄, 1851, σ. 570-572.

Παναγόπουλος, Π. Δ. «Χωριάτικες Ιστορίες. Στο γάμο του βαφτίσια». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου,* έτ. 30, 1915, σ. 65-70.

Παναγιωτάτου, Αγγελική. «Το σύμβολον εν τη εξελίξει των αιώνων Γ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 949, 1908, σ. 220-223.

Παναγιωτάτου, Αγγελική. «Το σύμβολον εν τη εξελίξει των αιώνων Δ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 949, 1908, σ. 244-247.

Παπαδάκη, Ελένη. «Φιλαρμονική Εταιρία Ελλάς και Αίγυπτος». *Εφημερίς των Κυριών*, 258, 1892, σ. 5-6.

Παπαδόπουλος, Ανδρέας. «Σμυρναίικαι ηθογραφίαι. Το γαϊδούρι». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 177-182.

Παπαδόπουλος, Γ. «Περί του εν Βλάχοις Ελληνισμού». *Πανδώρα*, 225, τ.Ι΄,1859, σ. 193-204.

Παπαδόπουλος, Γρηγόριος. «Περί της εν Ελλάδι δημοτικής εκπαιδεύσεως». *Πανδώρα*, 343, τομ. ΙΕ΄, 1864, σ. 161-166.

Παπαδόπουλος, Γρηγόριος. «Περί γυναικός και Ελληνίδος». *Πανδώρα*, 389, τομ. ΙΖ΄, 1866, σ. 110.

Παπαμιχαλόπουλος, Κωνσταντίνος. «Σελίδες εκ του Πόντου. Εικόνες εκ Τραπεζούντος». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τομ.18, 1903, σ. 347-352.

Παππαζαφειρόπουλος, Α. «Περί πατριωτισμού». *Πανδώρα*, 112, τομ. Ε΄, 1854, σ. 367.

Παρισινή. «Μόδα». *Εφημερίς των Κυριών*, 985, 1910, σ. 1.143.

Παρισινή. «Μόδα». *Εφημερίς των Κυριών*, 989, 1910, σ. 1.238-1.239.

Παρισινή. «Πώς να ενδυνόμεθα». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.038, 1913, σ. 2.358-2.360.

Παρισινή. «Η μόδα». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.044, 1913, σ. 2.454-2.456.

Παρισινή. «Η μόδα». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.074, 1915, σ. 2.936.

Παρνασία. «Μελέτη επί της πολιτικής καταστάσεως της γυναικός». *Εφημερίς των Κυριών*, 349, 1894, σ. 4-5.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ιουλιέττα Λαμπέρ». *Εφημερίς των Κυριών,* 11, 1887, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Πώς η γυνή γοητεύει;». *Εφημερίς των Κυριών,* 32, 1887, σ. 3-4

Παρρέν, Καλλιρόη. «Η Ελληνίς χειραφετούμενη διά της εργασίας. Καλλιτεχνική και Πρακτική Σχολή». *Εφημερίς των Κυριών*, 33, 1887, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Οικογένεια καλλιτέχνις». Εφημερίς των Κυριών, 34, 1887, σ. 5.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Υπάρχει εν Ελλάδι Μέση γυναικεία Εκπαίδευσις ή ου;». *Εφημερίς των Κυριών*, 38, 1887, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Κυβέρνησις, νομοσχέδια και γυναίκες». *Εφημερίς των Κυριών,* 42, 1887, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Επιθέσεις και στραγγαλισμοί κατά διδασκαλισσών». *Εφημερίς των Κυριών*, 47, 1887, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ποικίλα εσωτερικά». *Εφημερίς των Κυριών*, 47, 1887, σ. 5-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ελληνίς τακτική φοιτήτρια της Σορβόνης». *Εφημερίς των Κυριών*, 48, 1888, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αλληλογραφία». *Εφημερίς των Κυριών*, 52, 1888, σ. 8.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Προνοήσατε διά τα Παρθεναγωγεία μας». *Εφημερίς των Κυριών*, 56, 1888, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τα κατά το Αρσάκειον». *Εφημερίς των Κυριών*, 64, 1888, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τα κατά το Αρσάκειον Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 65, 1888, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι γυναίκες άξιαι του προορισμού των». *Εφημερίς των Κυριών*, 65, 1888, σ. 4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Φιλόπτωχος Αδελφότης των εν Σταυροδρομίω Κυριών». *Εφημερίς των Κυριών*, 65, 1888, σ. 4-5.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ποικίλα εσωτερικά. Μισθοί διδασκαλισσών». *Εφημερίς των Κυριών,* 65, 1888, σ. 6-7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες εν τοις ταχυδρομείοις και τηλεγράφοις». *Εφημερίς των Κυριών*, 69, 1888, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μελέτη επί της ιστορίας της γυναικός εν τοις ταχυδρομείοις και τηλεγράφοις παρά τοις εν Ευρώπη και Αμερική πεπολιτισμένοις λαοίς». *Εφημερίς των Κυριών*, 69, 1888, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Υπάρχει εν Ελλάδι γυναικείον ζήτημα;». *Εφημερίς των Κυριών*, 70, 1888, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Εξετάσεις». *Εφημερίς των Κυριών*, 70, 1888, σ. 6-8.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Σχολή γυμναστική γυναικεία και όχι γυμναστριών». *Εφημερίς των Κυριών*, 208, 1888, σ. 5.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μαρία Δεραίμ Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 130, 1889, σ. 1-2.
Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αλληλογραφία». *Εφημερίς των Κυριών,* 130, 1889, σ. 7-8.

Παρρέν, Καλλιρρόη**.** «Η κ. Δε Μαρσιέ». *Εφημερίς των Κυριών*, 132, 1889, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Άφιξις της Πριγκηπίσσης Σοφίας». *Εφημερίς των Κυριών,* 136, 1889, σ. 3-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο κ. Θεοτόκης και αι γυναίκες». *Εφημερίς των Κυριών,* 144, 1889, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Το περί εκπαιδεύσεως των θηλέων νομοσχέδιον». *Εφημερίς των Κυριών,* 144, 1889, σ. 5-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τι αναγινώσκομεν αι Ελληνίδες». *Εφημερίς* των Κυριών, 145, 1889, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μελέτη επί του νομοσχεδίου της των θηλέων Μέσης Εκπαιδεύσεως». *Εφημερίς των Κυριών,* 145, 1889, σ. 6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Βιβλία και περιοδικά». *Εφημερίς των Κυριών*, 175, 1889, σ. 8.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η γνώμη δύο υπουργών περί του γυναικείου ζητήματος». *Εφημερίς των Κυριών*, 472, 1889, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τι την θέλουσιν αι γυναίκες την αρχαίαν ελληνικήν». *Εφημερίς των Κυριών*, 149, 1890, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Παγγ-Χοέι-Παν». *Εφημερίς των Κυριών*, 152, 1890, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τις η αξία των λόγων μας». *Εφημερίς των Κυριών*, 152, 1890, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι πρώται των Ελληνίδων πνευματικαί αναμορφώτριαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 153, 1890, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Λίνα Μόργεστερν». *Εφημερίς των Κυριών,* 155, 1890, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Οφείλουσιν αι Ελληνίδες να μετάσχωσι του εκλογικού αγώνος;». *Εφημερίς των Κυριών*, 179, 1890, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τα εγκαίνια του Προτύπου Ελλ. Παρθεναγωγείου του Συλλόγου

των Κυριών». *Εφημερίς των Κυριών*, 180, 1890, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η δεσποινίς Στεφανόπολι γενόμενη δεκτή εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω». *Εφημερίς των Κυριών*, 183, 1890, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Δυστυχείς εργάτιδες!». *Εφημερίς των Κυριών*, 191, 1890, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ευφροσύνη Σαμαρτζίδου». *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Προς τας κ.κ. συνδρομητρίας». *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Βιβλία και περιοδικά». *Εφημερίς των Κυριών*, 195, 1891, σ. 6-7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Πέμπτον έτος». *Εφημερίς των Κυριών*, 200, 1891, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καλλιτεχνική Έκθεσις Ελληνίδων». *Εφημερίς των Κυριών*, 202, 1891, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η διευθύντρια της Εφημερίδος των Κυριών παρά τη βασιλίσση της Ρουμανίας». *Εφημερίς των Κυριών*, 221, 1891, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Εξετάσεις του Κυριακού Σχολείου». *Εφημερίς των Κυριών*, 241, 1891, σ. 2-5.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο κος Λαμπρίδης και τα δικαιώματα των γυναικών». *Εφημερίς των Κυριών*, 241, 1891, σ. 5-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο Θεός εν τη ιστορία». *Εφημερίς των Κυριών*, 241, 1891, σ. 7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Εξετάσεις Δημοτικών Παρθεναγωγείων». *Εφημερίς των Κυριών*, 268, 1892, σ. 8.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Δώρα προσενεχθέντα εις την Α.Μ. την Βασίλισσαν επί τη ευκαιρία των αργυρών γάμων», *Εφημερίς των Κυριών*, 278, 1892, σ. 7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι δημοδιδάσκαλοι αδικούμεναι». *Εφημερίς των Κυριών*, 281, 1892, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ελληνική δημοσιογραφία και Έλληνες δημοσιογράφοι. Λόγος απαγγελθείς υπό της κ. Κ. Παρρέν εις το εν Σικάγω Διεθνές Δημοσιογραφικόν

Συνέδριον». *Εφημερίς των Κυριών*, 311, 1893, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ισαβέλλα Θεοτόκη Γ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 334, 1894, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ισαβέλλα Θεοτόκη ΣΤ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 337, 1894, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Θέσιν διά τους άνδρας». *Εφημερίς των Κυριών*, 351, 1894, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Διδασκαλία της δος Σεβαστής Καλλισπέρη επί της Ακροπόλεως». *Εφημερίς των Κυριών*, 351, 1894, σ. 6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μυθοστοριογράφος Ελληνίς», Εφημερίς των Κυριών, 870, 1894, σ. 6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Οι φιλόλογοι και παιδαγωγοί μας εκπατρίζονται». *Εφημερίς των Κυριών*, 371, 1894, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρόη. «Τα εν τω Συλλόγω Παρνασσώ μαθήματα των κυριών». *Εφημερίς των Κυριών*, 371, 1894, σ. 5.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Εάν ήσαν γαλλικά...». *Εφημερίς των Κυριών*, 381, 1894, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τι εννοούμεν γυναικείαν χειραφέτησιν». *Εφημερίς των Κυριών*, 387, 1895, σ. 1-2

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η πρώτη Ελληνίς ιατρός Μαρία Καλαποθάκη». *Εφημερίς των Κυριών*, 381, 1895, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η σημερινή εορτή». *Εφημερίς των Κυριών*, 400, 1895, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Απ' Αθηνών εις Βώλον Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 404, 1895, σ. 4-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Και υπέρ των διδασκαλισσών». *Εφημερίς των Κυριών*, 425, 1896, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η Δημοτική Εκπαίδευσις. Βασίλειον της Ελλάδος. Το Υπουργείον των Εκκλησιαστικών κ.λπ.». *Εφημερίς των Κυριών*, 425, 1896, σ. 4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο κος Ροΐδης και αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Εφημερίς των Κυριών*, 442, 1896, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Θέατρα και συναυλίαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 442, 1896, σ. 7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καθημεριναί εντυπώσεις εκ Λουτρακίου». *Εφημερίς των Κυριών*, 446, 1896, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καθημεριναί εντυπώσεις». *Εφημερίς των Κυριών*, 455, 1896, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η Gyp». *Εφημερίς των Κυριών*, 463, 1896, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Astie de Valsayre πρόεδρος της Ενώσεως υπέρ της Χειραφετήσεως των Γυναικών». *Εφημερίς των Κυριών*, 464, 1896, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Louise Michel». *Εφημερίς των Κυριών*, 466, 1896, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καθημεριναί εντυπώσεις Ο κ. Παλαμάς και το γυναικείον ζήτημα». *Εφημερίς των Κυριών*, 466, 1896, σ. 3-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η Βασίλισσα Βικτώρια». *Εφημερίς των Κυριών*, 467, 1896, σ.1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η ηγεμονίς Ελένη της Ιταλίας». *Εφημερίς των Κυριών*, 468, 1896, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καθημεριναί εντυπώσεις». *Εφημερίς των Κυριών*, 468, 1896, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι πρώται διδάκτορες μας. Γυναικείος θρίαμβος». *Εφημερίς των Κυριών*, 470, 1896, σ. 5-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αμαλία η Βασίλισσα της Πορτογαλίας». *Εφημερίς των Κυριών*, 473, 1897, σ. 1.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καθημεριναί εντυπώσεις». *Εφημερίς των Κυριών*, 473, 1897, σ. 2-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι δικαί μας νοσοκόμαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 483, 1897, σ. 3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Γεωργία Έλιοτ». *Εφημερίς των Κυριών*, 486, 1897, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ελεονώρα Δούζε». *Εφημερίς των Κυριών*, 495, 1897, σ. 1.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η Δούκισσα De Uzes». *Εφημερίς των Κυριών*, 496, 1897, σ. 1.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο σταυρικός θάνατος», *Εφημερίς των Κυριών*, 499, 1897, σ. 1.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καθημεριναί εντυπώσεις.» *Εφημερίς των Κυριών*, 503, 1897, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από Πειραιώς εις Κρήτην». *Εφημερίς των Κυριών*, 541, 1898, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι αυτοκτονούσαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 542, 1898, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου». *Εφημερίς των Κυριών,* 542, 1898, σ. 4-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Εντυπώσεις ταξειδίου». *Εφημερίς των Κυριών*, 546, 1898, σ. 4-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι αδικούσαι και αι αδικούμεναι (εις απάντησιν των άρθρων του "Ριζοσπάστου" και της "Ακροπόλεως"). Γ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 549, 1898, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι αδικούσαι και αι αδικούμεναι (εις απάντησιν των άρθρων του "Ριζοσπάστου" και της "Ακροπόλεως") ΣΤ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 552, 1898, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η αποθέωσις της γυναικός». *Εφημερίς των Κυριών*, 560, 1899, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καλλιτεχνική Έκθεσις». *Εφημερίς των Κυριών*, 572, 1899, σ. 6-7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι γυναίκες εις την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 574, 1899, σ. 7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Δύο μεγάλαι νεκραί. Ελένη Αλταμούρα». *Εφημερίς των Κυριών*, 613, 1900, σ. 2-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ένωσις Ελληνίδων. Τμήμα Εκπαιδευτικόν Διδασκαλείον Νηπιαγωγών και Παιδονόμων. Εν Αθήναις Λεωφόρος Αμαλίας». *Εφημερίς των Κυριών*, 633, 1900, σ. 8.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο κόσμος των σχολείων». *Εφημερίς των Κυριών*, 635, 1900, σ. 8.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες κατά το ΧΙΧ αιώνα». *Εφημερίς των Κυριών*, 646, 1900, σ. 4-5.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Θάλεια Φλωρά». *Εφημερίς των Κυριών*, 676, 1901, σ. 6-7.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι ζωγράφαι μας». *Εφημερίς των Κυριών*, 686, 1901, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες και το γυναικείον ζήτημα». *Εφημερίς των Κυριών,* 698, 1902, σ. 2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μία καλλιτεχνική νίκη». *Εφημερίς των Κυριών*, 719, 1902, σ. 4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες και η εθνική ζωή ΣΤ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 739, 1903, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τι ζητούμεν;». *Εφημερίς των Κυριών*, 745, 1903, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες γυμνάστριαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 749, 1903, σ. 8.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο απολογισμός του 1903». *Εφημερίς των Κυριών*, 774, 1904, σ. 2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καλλιτέχνιδες». *Εφημερίς των Κυριών*, 774, 1904, σ. 3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η ανατροφή των ανδρών». *Εφημερίς των Κυριών*, 780, 1904, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Το Εκπαιδευτικόν Συνέδριον». *Εφημερίς των Κυριών*, 787, 1904, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Κάτω τα κεντήματα Α΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 788, 1904, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο αγών της μικτής εκπαιδεύσεως εις Κύμην». *Εφημερίς των Κυριών*, 788, 1904, σ. 5-6.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τα αιώνια θύματα». *Εφημερίς των Κυριών,* 793, 1904, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες καθηγήτριαι. Η δις Αδαμιάδου». *Εφημερίς των Κυριών*, 793, 1904, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από το ταξείδι μου Η Βενετία ΙΓ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 814, 1904, σ. 2-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες κατά το 1904». *Εφημερίς των Κυριών*, 818, 1905, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καλλιόπη Κεχαγιά Α΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 840, 1905, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Παλαιαί θρησκείαι Β΄. Οικοκυρειό και εθνικαί πτωχεύσεις». *Εφημερίς των Κυριών*, 842, 1905, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καλλιόπη Κεχαγιά Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 842, 1905, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Παλαιαί θρησκείαι Γ΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 843, 1905, σ. 1-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από το ταξείδι μου». *Εφημερίς των Κυριών*, 844, 1905, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 870, 1906, σ. 2-3.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η λογοδοσία της Επαγγελματικής και Οικοκυρικής Σχολής». *Εφημερίς των Κυριών*, 878, 1906, σ. 2-4.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι διπλωμάτιδες μας εις το εξωτερικόν». *Εφημερίς των Κυριών*, 1907, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η εικοσσαετηρίς της Εφημερίδος των Κυριών». *Εφημερίς των Κυριών*, 907, 1907, σ. 1-2.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι πρώται εντυπώσεις μου από την Αίγυπτον». *Εφημερίς των Κυριών*, 939, 1908, σ. 8-10.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από το ταξείδι μου. Αι πυραμίδες Η΄». Εφημερίς των Κυριών, 947, 1908, σ. 194-196.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Υφηγήτριαι και όχι καθηγήτριαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 948, 1908, σ. 217-218.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες επιστήμονες». *Εφημερίς των Κυριών*, 948, 1908, σ. 218-220.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Οθωμανίδες γυναίκες». *Εφημερίς των Κυριών*, 948, 1908, σ. 239.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η πρώτη υφηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών». *Εφημερίς των Κυριών*, 949, 1908, σ. 251.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Νόμος άνομος». *Εφημερίς των Κυριών*, 949, 1908, σ. 241-242.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η μόδα». *Εφημερίς των Κυριών*, 952, 1908, σ. 334-335.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Γυναικεία κίνησις». *Εφημερίς των Κυριών*, 954, 1908, σ. 383.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ειδωλολατρικά όνειρα». *Εφημερίς των Κυριών*, 955, 1908, σ. 389-390.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Οι Έλληνες φεμινισταί». *Εφημερίς των Κυριών*, 956, 1908, σ. 410-412.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Κοινωνική ζωή». *Εφημερίς των Κυριών*, 956, 1908, σ. 430.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες σουφραζέστ». *Εφημερίς των Κυριών*, 957, 1908, σ. 433-434.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες εις την Ευρώπην». *Εφημερίς των Κυριών*, 960, 1909, σ. 505-506.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Γυναικεία κίνησις». *Εφημερίς των Κυριών*, 961, 1909, σ. 549-550.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Βυζαντινόν διήγημα. Στο Μοναστήρι. Εικονοφραφηθέν υπό Θαλείας Φλωρά. Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου». *Εφημερίς των Κυριών*, 964, 1909, σ. 605-614.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η περίθαλψις των προσφύγων. Επιτροπή κυριών». *Εφημερίς των Κυριών*, 964, 1909, σ. 619-620.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η φιλανθρωπία και η επιστήμη». *Εφημερίς των Κυριών*, 966, 1909, σ. 649-651.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από το ταξείδι μου». *Εφημερίς των Κυριών*, 966, 1909, σ. 654-655.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Οι Έλληνες εις το Salon των Παρισίων». *Εφημερίς των Κυριών*, 968, 1909, σ. 699-700.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από το ταξείδι μου». *Εφημερίς των Κυριών*, 969, 1909, σ. 723-725.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ποίησις και γράμματα». *Εφημερίς των Κυριών*, 975, 1909, σ.

886-887.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Σάλμα Λάγκερλωφ». *Εφημερίς των Κυριών*, 976, 1909, σ. 909-910.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από το ταξείδι μου». Εφημερίς των Κυριών, 976, 1909, σ. 892-894.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Το Ημερολόγιον του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου». *Εφημερίς των Κυριών*, 976, 1909, σ. 911-912.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από το ταξείδι μου». *Εφημερίς των Κυριών*, 978, 1910, σ. 962-963.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η μόδα». *Εφημερίς των Κυριών*, 978, 1910, σ. 975.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Το βιβλίον της κ. Δέλτα». *Εφημερίς των Κυριών*, 980, 1910, σ. 1.023.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Φιλολογία και τέχνη». *Εφημερίς των Κυριών*, 981, 1910, σ. 1.046-1.047.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Οι Έλληνες διά τας Ελληνίδας». *Εφημερίς των Κυριών*, 986, 1910, σ. 1145-1146.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο Εδουάρδος απέθανε». *Εφημερίς των Κυριών,* 986, 1910, σ. 1.164-1.165.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Πρότυπο Δημοτικό Σχολείο». *Εφημερίς των Κυριών*, 986, 1910, σ. 1.167.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η Σοφία Λασκαρίδου βραβευόμενη εις το Μόναχον». *Εφημερίς των Κυριών*, 988, 1910, σ. 1.212.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η πανήγυρις της νέας σκηνής». *Εφημερίς των Κυριών*, 991, 1910, σ. 1.286-1.287.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Το Συνέδριον του Εμπορίου των Γυναικών». *Εφημερίς των Κυριών*, 994, 1910, σ. 1.356-1.357.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Οι φιλελεύθεροι και αι γυναίκες». Εφημερίς των Κυριών, 995,

1910, σ. 1.361-1.363.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Διά τας γυναίκας και τα παιδιά προς την κυβέρνησιν». *Εφημερίς των Κυριών*, 998, 1911, σ. 1441-1442.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Εις τα είκοσι πέντε». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.001, 1911, σ. 1.513-1.514.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Βουλγαρίδες». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.003, 1911, σ. 1.566-1.567.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Πολιτική σελίς». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.004-5, 1911, σ. 1.616.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η νέα Βουλή και αι γυναίκες». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.011, 1911, σ. 1.737-1.738.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Τα πάτρια». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.012, 1911, σ. 1.761-1.762.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η πρώτη διπλωμάτις». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.019, 1912, σ. 1.942.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Βουλγαρίδες σουφραζέται». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.020, 1912 σ. 1.969-1.970.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι εξετάσεις». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.022, 1912, σ. 2.017-2.019.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Λογοδοσία Οικ. και Επαγγελματικής Σχολής Ενώσεως Ελληνίδων». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.022, 1912, σ. 2.036-2.038.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η πρώτη πτυχιούχος των φυσικών επιστημών». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.022, 1912, σ. 2.039-2.040.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Λογοδοσία Λυκείου Ελληνίδων 1911 Α΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.023, 1912, σ. 2.044-2.046.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι εφημερίδες διά το Λύκειον. Η ελληνική οικία. ‘Εστία’». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.023, 1912, σ. 2.056-2.058.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η μουσική ζωή». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.023, 1912, σ. 2.062-2.063.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι μεγάλαι φεμινίστριαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.025, 1912, σ. 2.089-2.090.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η δύω Κηφισιές». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.025, 1912, σ. 2.102-2.104.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι γυναίκες και ο πόλεμος». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.026, 1912, σ. 2.122-2.124.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο Παν ανέζησεν». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.027, 1912, σ. 2.137-2.138.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες κατά το 1912». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.029, 1913, σ. 2.186.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η προσέλευσις των βασιλέων». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.033, 1913, σ. 2.253-2.254.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μαρία Μαντζαβίνου». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.034, 1913, σ. 2.278-2.279.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Χαρίκλεια Καμβουκίδου». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.035, 1913, σ. 2.293-2.295.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η τέχνη εις τον πόλεμον». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.035, 1913, σ. 2.303-2.304.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ευανθία Εμπεδοκλή». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.037, 1913, σ. 2.331-2.333.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η ψήφος της γυναικός εις τους Βόρειους». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.037, 1913, σ. 2.334-2.335.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μουσική κίνησις». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.039, 1913, σ. 2.363-2.365.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες εις τον πόλεμον». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.043, 1913, σ. 2.425-2.426.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι Ελληνίδες και αι πολιτικαί επιστήμαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.045, 1913, σ. 2.457-2.458.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο Σύνδεσμος των εργάτιδων». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.045, 1913, σ. 2.459-2.460.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Φεμινίστριαι Οθωμανίδες». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.048, 1913, σ. 2.517-2.518.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η μεγάλη εορτή του Λυκείου εις το Στάδιον». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.051, 1914, σ. 2.568.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Το Λύκειον εις την Κέρκυραν Α΄». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.052, 1914, σ. 2.570-2.572.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Ο χορός εις το Στάδιον». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.053, 1914, σ. 2.585-2.586.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η κ. Χαρίκλεια Μπαλτατζή πρόεδρος του τμήματος συσσιτίων του Πατρ. Συνδέσμου των Ελληνίδων». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.062, 1915, σ. 2.731-2.732.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από την διάλεξιν της κ. Παρρέν εις το Λύκειον των Ελληνίδων. Σαπφώ Λεοντιάς Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.064, 1915, σ. 2.763-2.764.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Μαριέττα Μπέτσου». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.064, 1915, σ. 2.764.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η κ. Juliette Adam». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.064, 1915, σ. 2.764.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από την διάλεξιν της κ. Παρρέν εις το Λύκειον των Ελληνίδων Ι΄. Ειρήνη Λαχανά-Οικονομίδου». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.065, 1915, σ. 2.778-2.779.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Καλλιόπη Κεχαγιά». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.065, 1915, σ. 2.779-2.780.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η κα Αλεξ. Καλλιγά πρόεδρος του τμήματος ιματιοθήκης πολέμου του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.067, 1915, σ. 2.810-2.811.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι γυναίκες εις τά τραμ». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.070, 1915, σ. 2.857-2.858.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η δράσις του Λυκείου των Ελληνίδων κατά το 1915». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.075, 1915, σ. 2.942-2.943.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Απολογισμός του 1915». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.075, 1915, σ. 2.937-2.938.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι γυναικείαι ομάδες». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.059, 1915, σ. 2.682-2.683.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η κ. Ιουλία Στρέϊτ». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.059, 1915, σ. 2.687-2.688.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αικατερίνη Λασκαρίδου». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.060, 1915, σ. 2.699-2.700.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Από την διάλεξιν της κ. Παρρέν εις το Λύκειον των Ελληνίδων. Σαπφώ Λεοντιάς Β΄». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.063, 1915, σ. 2.757-2.759.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Η δις Σπανδωνίδου». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.081, 1915, σ. 3.042-3.043.

Παρρέν, Καλλιρρόη. «Αι γυναίκες υπέρ των γυναικών». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.096, 1917, σ. 3.281-3.282.

Παυλόπουλος, Δημήτρης, «Από την ξυλογραφία στην τσιγκογραφία. Βιοτέχνες χαράκτες που συνέβαλαν στην εικονογράφηση εντύπων», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 7 Απριλ. 1996, σ. 16-17.

Παυλόπουλος, Δημήτρης, «Από τη λιθογραφία στην εκτύπωση όφσετ. Ένα χρονικό των τεχνικών εκτύπωσης εικόνων στην Ελλάδα», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 17 Μαΐου 1998, σ. 13-18.

Παυλόπουλος, Δημήτρης. *Χαρακτική, γραφικές τέχνες. Ιστορία-τεχνικές-μέθοδοι*. Αθήνα: Color Network, 2011.

Πολίτη, Αφροδίτη, «Οραματιστές παιδαγωγοί», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 14-17.

Ρ. «Η τυπογραφία». *Ευτέρπη*, 35, 1849, σ. 248-251.

Ραγκαβής, Α. Ρ. και Βερναρδάκης, Δ. Ν. «Αθήναιον». *Πανδώρα*, 380, τ. Ις, 1866, σ.

465-466.

Σ., Κ. «Γυναικείαι φυσιογνωμίαι». *Πανδώρα*, 199, τ. Θ΄, 1858, σ. 174-175.

Σανούδου, Χριστίνα, «Η πένθιμη μόδα» της βικτωριανής εποχής», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες,* 26 Ιουλίου 2014.

Σαρίπολος, Νικόλαος. «Περί του κατωτέρου κλήρου και περί εκπαιδεύσεως. Προς την επί της Παιδείας Υπουργόν». *Πανδώρα*, 364, 1865, σ. 110-114.

Σαρίπολος, Νικόλαος. «Περί του κατωτέρου κλήρου και περί εκπαιδεύσεως. Προς την επί της Παιδείας Υπουργόν». *Πανδώρα*, 366, 1865, σ. 156-160, 166.

Σιγούρος, Μαρίνος. «Παιδική ανάμνησις. Η τσιγγάνα». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 202-207.

Σκιαδάς, Ελευθέριος, «Το ρομαντικό ταξίδι της αθηναϊκής επιθεώρησης», *Εστία,* 7 Απριλίου 2013, σ. 7.

Σκίπης, Σ. «Μεγαλόπνοα έργα». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.052, 1914, σ. 2.576-2.578.

Σκλαβενίτης, Τριαντάφυλλος. «Η τυπογραφία στο νέο ελληνικό κράτος (1828-1884)». Στο *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, επιμ. Κων/νος Στάϊκος, 199-227, Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, 2000.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Το tournure και η μεγάλη περιφέρεια (σκέψεις εκ των όπισθεν)». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 2, 1887, σ. 308-312.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*. Ετ. Ζ΄, 1892, σ. 4.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*. Ετ. Η΄, 1893, σ. 2.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*. Τομ. 20, 1905, σ. 2.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκο*υ. Ετ. 29, 1914, σ. 208.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Αναποδιά». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*,

έτ. 9, 1894, σ. 181-189.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Από τα αθηναϊκά παράδοξα. Εξέλιξις κοκόττας». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ.17, 1902, σ. 65-68.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Από τα κωμικοτραγικά της ζωής. Το λαθρεμπόριον της κυρίας». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 17, 1902, σ. 196-201.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Πρόσωπα και πράγματα. Η λογία δεσποινίς (και με υποδείγματα εν τν κειμένω)». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 20, 1905, σ. 37-41.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «*Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*». τ. 20, 1905, σ. 2.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Σιλουέτες του δρόμου. Το οργανέτο». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 31-33.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου». *Εθνικόν Ημερολόγιο Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 42-45.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Μια φιλάνθρωπος. Η κα Ελένη Οθωνίου». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 22, 1907, σ. 211-215.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Εικόνες και αναμνήσεις εκ Νεαπόλεως. Scrivano pubblico». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 26, 1911, σ. 197-199.

Σκόκος, Κωνσταντίνος. «Σκίτσα από την ζωήν. Ο εκδικητής της τιμής». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 30, 1915, σ. 191-192.

Σούτσος, Ι. Α. «Περί της δημοσίας παιδεύσεως, σχετικώς ως προς τας παραγωγικάς δυνάμεις των εθνών». *Πανδώρα*, 87, τ. Δ΄, 1853, σ. 375-383.

Σοφοκλής, Γαβριήλ. «Περί γυναικών». *Πανδώρα*, 84, 1853, σ. 310-312.

Σπανδώνης Ν. «Αστραπή». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.004-5, 1911, σ. 1.590-1.591.

Σπιτέρης, Τώνης. *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης. 1660-1967*. Τομ.1. Αθήνα: Πάπυρος, 1979.

Σταματιάδης, Δημήτριος. «Το ζήτημα της εργασίας της γυναικός». *Εφημερίς των*

Κυριών, 617, 1900, σ. 1-3.

Στάμπα, Υπατία. «Το δημοτικόν συμβούλιον και η πρότασις επιτροπών εκ κυριών». *Εφημερίς των Κυριών*, 35, 1887, σ. 3-4.

Στεργίου, Κατερίνα. «Τα εγκαίνια του Ζαππείου Μεγάρου. Η Δ'. Ολυμπιάς». *Εφημερίς των Κυριών*, 86, 1888, σ. 5.

Στόβη, Β. Αριέττα. «Φιλολογία. Η καλύβη του Θωμά». *Ευτέρπη*, 54, τομ. Η΄, 1855, σ. 121-128.

Τριανταφυλλίδης, Μανόλης. «Η γλώσσα μας στην κοινωνική ζωή». *Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου,* 5, 1915, σ. 284-299.

Τσάτσου, Μαρία, «Αρσακειάδες: μύθος και πραγματικότητα», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 18-20.

Τσοκόπουλος, Γεώργιος. «Αιγυπτιακαί αναμνήσεις. Θέατρον και θεάματα». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 19, 1904, σ. 305-316.

Τσοκόπουλος, Γεώργιος. «Από την ζωή ενός μοναστηριού. Ο πειρασμός». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, έτ. 27, 1912, σ. 273-279.

Τσοκόπουλος, Γεώργιος. «Η τρίτη Ελλάς». *Εφημερίς των Κυριών,* 1.039, 1913, σ. 2.371-2.372.

Φαίδων. «Στην κουζίνα». *Η Διάπλασις των Παίδων*, έτος 42ο, αριθ. 13, 29 Φεβρουαρίου 1920, σ. 100.

Φιλάρετος, Γ. Ν. «Από Στοκχόλμης εις Γουτεμβέργην». *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκο*υ, έτ 26, 1911, σ. 321-324.

Φιλόκαλος. «Συρμοί». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.032, 1913, σ. 2.248.

Φιλόκαλος. «Μόδα». *Εφημερίς των Κυριών*, 1.033, 1913, σ. 2.272.

Φιλόκαλος. «Μόδα». *Εφημερίς των Κυριών*, 982, 1910, σ. 1.071.

Φουρναράκη, Ελένη. *Εκπαίδευση και αγωγή των κοριτσιών. Ελληνικοί προβληματισμοί (1830-1910).* Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1987.

Φουρναράκη, Ελένη. «Επάγγελμα: Δασκάλα. Η εκπαίδευση στα Παρθεναγωγεία και η

θέση τους στην ελληνική κοινωνία», εφημ. *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες, Αφιέρωμα εργαζόμενες γυναίκες. Η είσοδος των γυναικών στη μισθωτή εργασία (1850-1940),* 2 Μαΐου 1999, σ. 9-11.

Φραγκουδάκη, Άννα. «Οι πολιτικές συνέπειες της ανιστορικής παρουσίασης του ελληνικού έθνους». Στο *Τι είν' η πατρίδα μας; Εθνοκεντρισμός στην εκπαίδευση,* επιμ. 'Αννα Φραγκουδάκη και Θάλεια Δραγώνα,143-198. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997.

Χαρίτος, Χαράλαμπος. *Το Παρθεναγωγείο του Βόλου*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς. 1989.

Χαρίτος, Χαράλαμπος, «Το Δελμούζειο Παρθεναγωγείο Βόλου», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 27 Ιαν. 2002, σ. 21-23.

Χάπμαν, Β. «Ζητούνται νύμφαι». *Εφημερίς των Κυριών*, 130, 1903, σ. 4.

Χαραλαμπίδης, Αλκιβιάδης. «Άγνωστα έργα της Θάλειας Φλώρα-Καραβία στη Θεσσαλονίκη». Μακεδονικά, 16, 1976, σ. 325-348.

Χατζηπαναγιώτου, Παρασκευή. «Η Συμμετοχή των Εκπαιδευτικών σε Θέματα Διοίκησης και Διαχείρισης της Σχολικής Μονάδας. Η Επίδραση του Παράγοντα Φύλου» στο *Φύλο και Σχολική Πράξη. Συλλογή Εισηγήσεων*, επιμ. Βασιλική Δεληγιάννη και Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, 293-302. Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας, 1997.

Χρήστου, Χρύσανθος. *Ελληνική τέχνη, νεοελληνική χαρακτική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1994.

Χρήστου, Χρύσανθος. *Έργα τέχνης από τη συλλογή της Βουλής των Ελλήνων*. 2η Έκδ. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2010.

Ψαρρά, Αγγελική. «Άμα η όρνιθα αρχίσει να λαλή ως πετεινός, σφάξε την αμέσως. Η διαμάχη Ροΐδη – γραφουσών», *Σκούπα, για το γυναικείο ζήτημα* 3, Δεκέμβριος 1979, σ. 3-13.

Ψαρρά, Αγγελική, «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η "συνετή ουτοπία" της Καλλιρρόης Παρρέν», Επίμετρο στο Καλιρρόη Παρρέν, *Η χειραφετημένη*, 409-486. Αθήνα: Εκάτη, 1999.

Ξενόγλωσση μεταφρασμένη στην ελληνική

Berger, John. *Η εικόνα και το βλέμμα.* Αθήνα: Οδυσσέας, 1993.

Bradley, Harriet. «Μεταβαλλόμενες κοινωνικές δομές. Τάξη και φύλο». Στο *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός,* επιμ. Stuart Hall & Bram Gieben, 259-334. Αθήνα: Σαββάλας, 2003.

Brown, Vivienne. «Η ανάπτυξη της οικονομίας». Στο *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός,* επιμ. Stuart Hall & Bram Gieben, 193-257. Αθήνα: Σαββάλας, 2003.

Burke, Peter. *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003.

Cohen, Louis and Manion Lawrence**.** *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 1994.

Gombrich, Ernst H**.** *Το χρονικό της τέχνης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1998.

Hall, Stuart & Gieben, Bram. *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*. Αθήνα: Σαββάλας, 2003.

Hall, Stuart. «Η Δύση και οι λοιποί: Λόγος και εξουσία». Στο *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, επιμ. Stuart Hall & Bram Gieben, 403-483. Αθήνα: Σαββάλας, 2003.

Held, David. «Η εξέλιξη του σύγχρονου κράτους». Στο *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, επιμ. Stuart Hall & Bram Gieben, 115-191. Αθήνα: Σαββάλας, 2003.

Φύλλα Εφημερίδας της Κυβερνήσεως

Εφημερίδα της Κυβέρνησης. *Ν. ΒΤΜΘ/1895. Περί της στοιχειώδους ή δημοτικής εκπαιδεύσεως.* Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος (ΦΕΚ 37/5-19-1895).

Εφημερίς της Κυβερνήσεως. Μέρος Α', Τεύχος Α'. Διόρθωσις ημαρτημένων εν τω τοις 20 Αυγούστου 1893 Β.Δ. *Περί ωρολογίου καί αναλυτικού προγράμματος των μαθημάτων των πλήρων παρθεναγωγείων καί των διδασκαλείων των θηλέων*. Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος (ΦΕΚ 171/26-08-1893).

Πηγές από διαδίκτυο

Ανυπόγραφο, «Βοναπάρτη Μαρία, η Ελληνίδα πριγκίπισσα που έσωσε τον Φρόυντ από τους ναζί», *iefimerida,* 27Απριλίου 2014.

Πρόσβαση στις 3 Νοεμβρίου 2018 στο https://www.iefimerida.gr/news/152573/%CE

Ανυπόγραφο. «Θέμος Άννινος 1845–1916. Γελοιογράφος και δημοσιογράφος, από τους πατέρες της ελληνικής γελοιογραφίας». *Σαν Σήμερα.gr*,

http://www.sansimera.gr/biographies/1531#ixzz40H0E0zo7

Πρόσβαση 25 Δεκεμβρίου 2019.

Ανυπόγραφο. «Κοσμάς Θεοδωρίδης (TOGO), ο Πολίτης σκιτσογράφος-γελοιογράφος». *Greekcomics*, 2018,

https://www.greekcomics.gr/forums/index.php?/topic/26840,

Πρόσβαση 4 Οκτωβρίου 2018.

Ανυπόγραφο. «1920: Flappers, ντίβες και η λαμπερή εποχή του μεσοπολέμου. Το πνεύμα της εποχής», *theialab*, 2012,

https://theialab.wordpress.com/2012/10/27/flappers-dives,

Πρόσβαση 3 Ιουνίου 2015

Βουτσά, Αναστασία. «Ο νεορεαλισμός του Νίκου Κεσσανλή και η σχέση του με το ‘Tableau Vivant’», *Art Magazine*, 2014,

http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/5483-neorealismos-toy-nikou-kessanli-kai-i-sxesi-toy-me-to-tableau-vivant, Πρόσβαση 12 Σεπτεμβρίου 2017

Γιακουμής, Χάρης. «Η απεικόνιση του ανθρώπου». *Ανεμούριον* (blog), 14 Φεβρουαρίου 2015, https://anemourion.blogspot.com/2017/12/blogpost_126.html?q=Η απεικόνιση του ανθρώπου, Πρόσβαση στις 9 Μαΐου 2016

Γιαννακός, Κώστας. «Δημήτρης Γαλάνης». *Ανεμούριον* (blog), 14 Σεπτεμβρίου 2017,

https://anemourion.blogspot.gr/2017/09/blog-post_84.html, Πρόσβαση στις 28 Μαΐου 2018

Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου, Ανακτήθηκε 29/11/2019 από

http://ins.web.auth.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=558&Itemid=188&lang

Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου;
http://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/hmerologio_skokou

https://lekythos.library.ucy.ac.cy/

Εφημερίς των Κυριών: https://digital.lib.auth.gr/collection/Ladies%20Newspaper?ln=el

Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος:

Πρόσβαση στις 11/9/2016 στο

http://daniilida.lis.upatras.gr/index.php/hmer_meg_ellados/article/view/1626/14 01

Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες:

Πρόσβαση στις 18 Ιουνίου 2017 στα

https://www.kathimerini.gr/culture/arts/777634/i-penthimi-moda-tis-viktorianis-epochis/

http://users.uoi.gr/gramisar/istorias_neoteron_chronon/pdfs_docs/Kathimerini_Ergazom

enes%20gynaikes.pdf

Ηλιάδης, Φρίξος. «Η γελοιογραφία και η κριτική». *Ανεμούριον* (blog), 6 Απριλίου 2020,

https://anemourion.blogspot.com/2018/02/blog-post_60.html Πρόσβαση στις 19 Απριλίου 2020.

Ίδρυμα Γληνού. Ψηφιακή Συλλογή:

Ανακτήθηκε 15 Σεπτεμβρίου 2019 από http://glinos.gr/v1/repository/view_archive/60

Καρακάση, Αικατερίνη. «Οι γυναίκες και ο ελληνικός περιοδικός τύπος του 19ου αιώνα». Στο Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου, *Μετάφραση και περιοδικός τύπος στον 19ο αιώνα,* επιμ. Άννα Ταμπάκη και Αλεξία Αλτουβά, Αθήνα 2016, σ. 169-176.

Ανακτήθηκε από
http://chrisalis.eu/images/simpleig/diaxisi_apotel/politismikes_19/metafrasi_kai_peridikos_tipos19_aionas.pdf

Κωνσταντίνου, Φανή. «Η φωτογραφία στις αρχές του 20ου αιώνα». *Ανεμούριον* (blog), 1998, σ. 1-9. Ανακτήθηκε 3 Ιουνίου 2017 από

https://anemourion.blogspot.com/2017/08/20.htmlq=Η+φωτογραφία+στις+αρχές+του+20ου

Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα. *19ος αιώνας, η ζωγραφική του ελεύθερου ελληνικού κράτους*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

Ανακτήθηκε 9/5/2018 από
https://artsandculture.google.com/exhibit/mgIS_CwzoLmYIA

Ξανθάκης, Άλκης. «Η Αθήνα των πρώτων Αθηναίων φωτογράφων». *Ανεμούριον* (blog), 14 Φεβρουαρίου 2015,

https://anemourion.blogspot.com/2018/03/h.html?q=Η+αθηνα+των+πρωτων+φωτογράφων, Πρόσβαση στις 9 Απριλίου 2017

Ξανθάκης, Άλκης. «Ελληνική φωτογραφία 1875-1900». *Ανεμούριον* (blog), 14 Φεβρουαρίου 2015, https://anemourion.blogspot.com/2017/12/1875-1900.html?q=Ελληνική+φωτογραφία+1875-1900. Πρόσβαση στις 7 Απριλίου 2018

«Όπερα-βοντβίλ (vaudeville opera)». *In Wikipedia*,

Ανακτήθηκε 10 Ιουλίου 2017, από

https://en.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die_en_vaudeville

Περιοδικό Διαβάζω:

http://www.isotitaepeaek.gr/iliko_sxetikes_ereunes/logotexnia/Varika_E_Mia_dimosiografia_reduce.pdf

Περιοδικό «Ευτέρπη»: http://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/hmerologio_skokou

Περιοδικό Θέσεις-Τριμηνιαία Επιθεώρηση:
http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=248&Itemid=29

Περιοδικό Μνήμων:
https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/8336

https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/7734

Περιοδικό «Πανδώρα»: http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/asty

Περιοδικό «Το Άστυ»: http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/asty

Περιοδικό Σκούπα:
http://62.103.24.240/media/OCR%20PDF%27s/SCOUPA/SKOUPA-3.pdf

Σκούρα, Λαμπρινή. «Ιστορική εξέλιξη και προβληματική του θεσμού της συνεκπαίδευσης των δύο φύλων στα ελληνικά σχολεία (19ος-20ος αιώνας)». Στο Πρακτικά 3ο Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας Εκπαίδευσης. Αθήνα, 2004. Ανακτήθηκε 16/4/2019 από

http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio3/eisagogi.htm

Χατζηδάκις, Γιώργιος. «Η Μαρίκα της επιθεώρησης». *Ανεμούριον* (blog), 15 Ιανουαρίου 2016, Ανακτήθηκε 9 Απριλίου 2017 από

https://anemourion.blogspot.com/2018/02/blog-post_6.html?q=Η+Μαρίκα+της+Επιθεώρησης

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ, ΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΗΜΙΣΥ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ, ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού»

ΤΟΜΟΣ Β' ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΤΙΠΑΤΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2021

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΔΑΣ ΔΑΣΚΑΛΑΣ, ΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΗΜΙΣΥ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ, ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού»

ΤΟΜΟΣ Β' ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

ΙΩΑΝΝΑ ΑΝΤΙΠΑΤΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2021

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ε.Τ. Ε.Τ. του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα» (ν. 5343/32, άρθρο 202, παρ. 2).

Επιβλέπων Καθηγητής: Ζήκος Δέδος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Θωμάς Μπάκας, Αναπληρωτής Καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών της Σχολής Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:

Αντώνιος Βάος, Καθηγητής του Τμήματος Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών

Ουρανία Σταθοπούλου, Επίκουρος Καθηγήτρια του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Στέφανος Τσιόδουλος, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ιωάννης Χρηστάκος, Επίκουρος Καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών της Σχολής Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Τα πρωτοσέλιδα του πρώτου φύλλου κυκλοφορίας των πέντε εντύπων



Η
ΕΥΤΕΡΠΗ
ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
ΜΕ
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ.

Φυλ. Α'. Ἐκδίδεται δίς τοῦ μηνός. Ἐν Ἀθήναις τὴν 1 Σεπτεμβρίου 1847. Τόμ. Α'.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑΙ.

ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

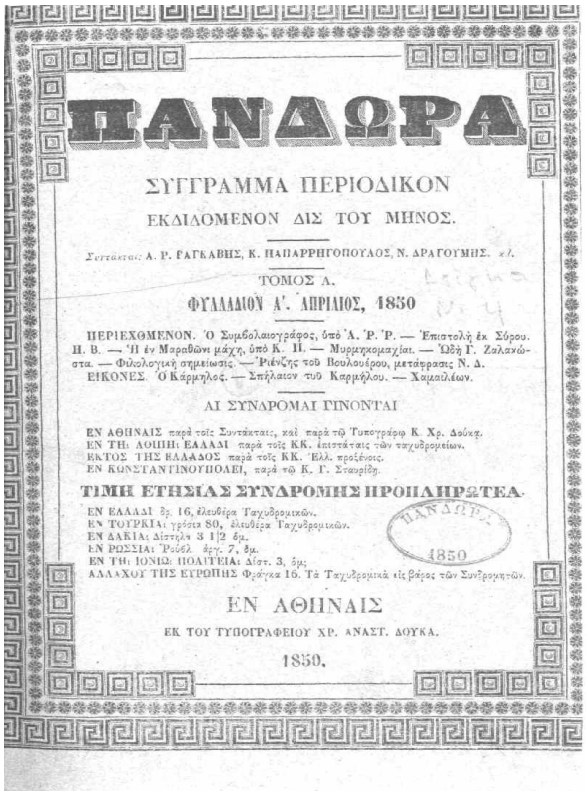
Ὁ αὐτοκράτωρ Παῦλος Α· βασιλεύσας πέντε ἔτη ἀπέθανε κατὰ τὸ 1801. Δὶς νυμφευθεὶς κατὰ πρῶτον μὲ τὴν Ὠϊλελμίναν τοῦ Χεσε-Δαρμστὰδ, καὶ τὸ δεύτερον μετὰ τῆς Μαρίας, Σοφίας Δωροθέας Λουϊσσης τῆς Βιτεμβέργης, ἐγέννησε τέσσαρας υἱοὺς ἐξ αὐτῆς τὸν Ἀλέξανδρον, τὸν Κωνσταντῖνον, τὸν Μιχαὴλ καὶ τὸν Νικόλαον, κατέχοντα σήμερον τὸν θρόνον πασῶν τῶν Ρωσσιῶν. Ὁ Νικόλαος καταριθμεῖται ἄκμὴν μεταξὺ τῶν νέων βασιλέων, διότι ἐγεννήθη τὴν 25 Ἰουνίου 1796· καὶ μ' ὅλον τοῦτο ὅπόσα συμβεβηκότα ἀσυνήθη συνέβησαν ἀφ' ὅτου ἐβασίλευσεν, ὅπόσαι περιστάσεις ἀνέδειξαν τὸν χαρακτῆρά του ἀνένδοτον καὶ ἐδραῖον, ἀλλὰ δικαιοῦντα ἀντιφατικῶς ἀπὸ τοὺς συγχρόνους, σπεύδοντας ἀείποτε νὰ ἐκδώσωσι τὴν περὶ τῶν μεγάλων ἀνδρῶν ἐτυμηγορίαν των, ἀνήκουσαν εἰς μόνους τοὺς μετεγγενεστέρους.

Ἡ αὐτοκρατόρισσα μήτηρ του ἐφρόντισε περὶ τῆς ἀνατροφῆς του προσλαβοῦσα εἰς τὸ ἔργον τοῦτο βοηθὸν, τὸν στρατηγὸν Λανσδόρφιον. Μεταξὺ τῶν καθηγητῶν οἱ ὁποῖοι ἐδίδαξαν τὸν Νικόλαον εἶναι γνωστοὶ πρὸ πάντων ὁ Σύμβουλος τῆς ἐπικρατείας Ἀδελσύγγις καὶ ὁ Κ. Στόρχιος ὡς καθηγητὴς τῶν πολιτικῶν καὶ οἰκονομικῶν ἐπιστημῶν. Ἀλλ' ὁ βασιλόπαις διέπρεπε πρὸ πάντων εἰς τὴν σπουδὴν τῶν στρατιωτικῶν ἐπιστημῶν καὶ ἰδίως τῆς ὀχυρωματικῆς· παρέργως ἠσχολεῖτο περὶ τὰς τέχνας καὶ περὶ τὴν μουσικὴν μάλιστα, τὴν ὁποίαν ἀγαπᾷ ἐνθέρμως, ἐσύνθεσε τινὰ ἐμβατήρια ἅσματα (marches) ἐμφαίνοντα πολλὴν δεξιότητα περὶ τὴν τέχνην.

Παρὰ τοῖς ἀρχαίοις θνητοὶ μὲν' οἱ φιλόσοφοι περιέχρυπτον τὰς ἔνας ἐπικρατείας καὶ ἐσύναζον τὰς διεσπαρμένας κατὰ τὴν οἰκουμένην γνώσεις. Εἰς τὸν αἰῶνά μας αἱ περιγγήσεις θεωροῦνται ὡς ἀναγκαῖον συμπλήρωμα Πανεπιστημίου ἀγωγῆς καὶ αὐτῶν τῶν βασιλοπαίδων, ἀφ' του μάλιστα μεγαλοφυεῖς τις αὐτοκράτωρ, Πέτρος ὁ Μέγας, περιῆλθε τὴν Εὐρώπην μαθητεύων καὶ εἰς αὐτὰς τὰς βαναύσους τέχνας, διὰ νὰ γένῃ ἄξιος νὰ πολιτίσῃ Κράτος ἀπέραντον πλὴν ἀποτελεστὸν τότε ἀκόμη καὶ βάρβαρον. Ὁ Νικόλαος περιῆλθε μέγα μέρος τῆς Εὐρώπης μετὰ τὴν γενικὴν εἰρήνευσιν τοῦ 1815, ἰδίως ἐπεσκέφθη τὴν Ἀγγλίαν καὶ μετὰ ταῦτα ὡδοιπόρησεν ἐντὸς τῶν ἐπαρχιῶν τῆς Ρωσσίας. Διεμείνας ἐν Βερολίνῳ ἐρᾴδη τῆς πρωτοτόκου θυγατρὸς τοῦ Βασιλέως τῆς Προυσίας, τὴν ὁποίαν ἐνυμφεύθη, ἀφοῦ αὕτη ἐβαπτίσθη εἰς τὸ ὀρθόδοξον δόγμα καὶ ὠνομάσθη Ἀλεξάνδρα Θεοδωρόβνα.

Ὁ αὐτοκράτωρ Νικόλαος δὲν ἀνέβη ἐπὶ τοῦ θρόνου ἀθορύβως ὡς συμβαίνει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἰς τὰς ἀπολύτους Μοναρχίας. Τὸ δικαίωμα τῆς διαδοχῆς τοῦ θρόνου ἐν τῇ Ρωσσίᾳ δὲν εἶναι κανονισμένον μὲ τόσην ἀκρίβειαν ὅσην εἰς ἄλλα ἔθνη, ὅπου δομολογεῖται τὸ γνωσὸν ἀξίωμα,le Roi est mort,vive le Roi. Πολλάκις οἱ αὐτοκράτορες ἀποθνήσκοντες ἄφησαν διὰ διαθήκης τὰ σκῆπτρα εἰς ἄλλον παρὰ εἰς τὸν πρωτότοκον διάδοχον. Ἀλέξανδρος ὁ αὐτοκράτωρ ἀπέθανεν ἄτεκνος καὶ ἀδιάθετος· κατὰ τοὺς νόμους τὸ στέμμα τῆς αὐτοκρατορίας μετέβαινεν εἰς τὸν Κωνσταντῖνον. Ἀλλ' αὐτὸς, ζῶντος εἰσέτι τοῦ ἀδελφοῦ του, αὐθορμήτως ἢ κατ' ἀδελφικὴν προτροπὴν, ἀνεπίθεσεν εἰς χεῖρας του ἐπίσημον τὴν παραίτησίν του. Τὸ ἔγγραφον τοῦτο ἐναρχήγιστον καταθέσας ὁ Ἀλέξανδρος εἰς Ἐρουσίαν, διέταξε νὰ ἀναγῷ μόνον μετὰ τὸ τὸν του, χωρὶς ὅμως ν' ἀποκαλύψῃ τὸ μυστικὸν τοῦτο σῶμα. Τῷ ὄντι ἄπασαν τὰ τὸν θάνατόν του, ἀλλ' ὁ Νικόλαος δὲν σκῆπτρα πρὶν ἢ λάβῃ γράμματα παρὰ του. Δουκὸς Κωνσταντίνου ἐπαναλαμβάνοντος τὰς ἀμολογήσεις περὶ τῆς παραιτήσεώς του ἀπὸ τὸν θρ. Ἐδράδυνεν ἄραγε, διότι ἐπίστευεν ὅτι δὲν δύναται παραιτηθῇ ἀπὸ δικαίωμα μήπω γεννηθέν, καὶ ὅτι δὲν εἶναι ἀπίθανον μετανοήσῃ ὁ Κωνσταντῖνος διὰ τοιαύτην γεννεσίαν ἀπόφασιν, ἢ διότι βέβαιος ὢν περὶ τῆς ἀμεταβλήτου τοῦ Κωνσταντίνου ἀποφάσεως, ἔβλεπεν εὐπρεπείας χάριν, ὑπομονήν; Ὅπως καὶ ἂν ἔχῃ τὸ πρᾶγμα, ἀξιόπαινος ἡ ἀποχὴ τῆς πορφύρας μέχρι τῆς δευτέρας ὁμολογήσεως τοῦ Κωνσταντίνου. Κατὰ τὴν 8

Πρωτοσέλιδο Περιοδικού Ευτέρπη, τ. 1, 1847



ΠΑΝΔΩΡΑ
ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
ΕΚΔΙΔΟΜΕΝΟΝ ΔΙΣ ΤΟΥ ΜΗΝΟΣ.

Συντάκται: Α. Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗΣ, Κ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ν. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ. κ.λ.

ΤΟΜΟΣ Α.

ΦΥΛΛΑΔΙΟΝ Α'. ΑΠΡΙΛΙΟΣ, 1850

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΝ. Ὁ Συμβολαιογράφος, ὑπὸ Α. Ρ. Ρ. — Ἐπιστολὴ ἐκ Σύρου. Η. Β. — Ἡ ἐν Μαραθῶνι μάχη, ὑπὸ Κ. Π. — Μυρμηκομαχίαι. — Ὠδὴ Γ. Ζαλακώστα. — Φιλολογικὴ σημείωσις. — Ῥιζοτομία τοῦ Βουλουέρου, μετάφρασις Ν. Δ. ΕΙΚΟΝΕΣ. Ὁ Κάρμηλος. — Σπήλαιον τοῦ Καρμήλου. — Χαμαιλέων.

ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΓΙΝΟΝΤΑΙ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ παρὰ τοῖς Συντάκταις, καὶ παρὰ τῷ Τυπογράφῳ Κ. Χρ. Δούκᾳ.
ΕΝ ΤΗ ΔΟΥΠΗ ΕΛΛΑΔΙ παρὰ τοῖς ΚΚ. ἐπιστάταις τῶν ταχυδρομείων.
ΕΚΤΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ παρὰ τοῖς ΚΚ. Ἑλλ. προξένοις.
ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ, παρὰ τῷ Κ. Γ. Σταυρίδῃ.

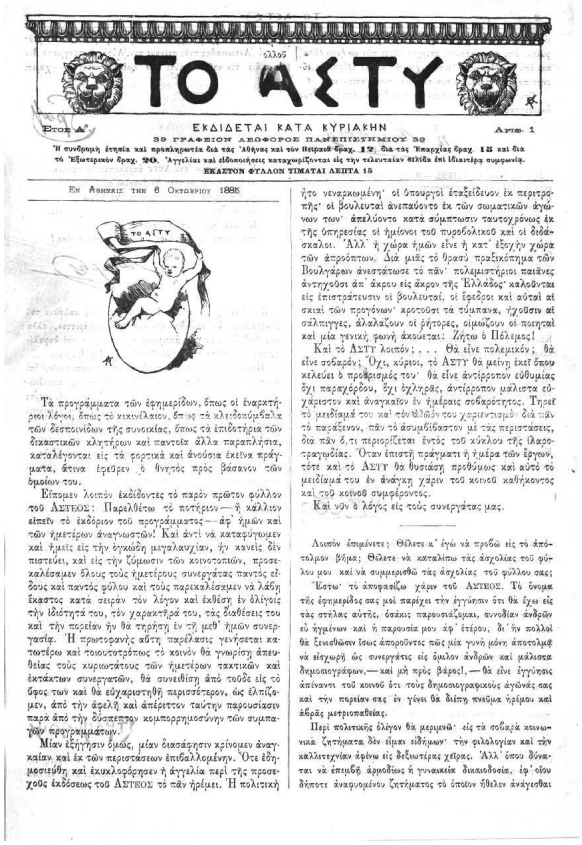
ΤΙΜΗ ΕΤΗΣΙΑΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΠΡΟΠΛΗΡΩΤΕΑ.

ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ δρ. 16, ἐλευθέρα Ταχυδρομικῶν.
ΕΝ ΤΟΥΡΚΙΑ: γρόσια 80, ἐλευθέρα Ταχυδρομικῶν.
ΕΝ ΔΑΚΙΑ: Δίστρια 3 1/2 ὁμ.
ΕΝ ΡΩΣΣΙΑ: Ῥούβλ. ἀργ. 7, ὁμ.
ΕΝ ΤΗ ΙΟΝΙΩ ΠΟΛΙΤΕΙΑ: Δίστ. 3, ὁμ.
ΑΛΛΑΧΟΥ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ Φράγκα 16. Τὰ Ταχυδρομικὰ εἰς βάρος τῶν Συνδρομητῶν.

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΧΡ. ΑΝΑΣΤ. ΔΟΥΚΑ.
1850.

ΠΑΝΔΩΡΑ 1850

Πρωτοσέλιδο Περιοδικού Πανδώρα, τ. 1, 1850



ΤΟ ΑΣΤΥ

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΚΑΤΑ ΚΥΡΙΑΚΗΝ

Τιμή 1

Τά προγράμματα τῶν ἐφημερίδων, ὅπως οἱ ἐναρκτήριοι λόγοι, ὅπως τὸ νικητήριον, ὅπως τὰ κλειδαμώματα τῶν δεσποινίδων τῆς συνοικίας, ὅπως τὰ ἐπιδοτήρια τῶν δικαστικῶν κλητήρων καὶ παντοῖα ἄλλα παραπλήσια, καταλήγονται εἰς τὰ φορτικὰ καὶ ἀνούσια ἐκεῖνα πράγματα, ἅτινα ἐχρέωσεν ὁ θνητὸς πρὸς βάσανον τῶν ὁμοίων του.

Εἴπομεν λοιπὸν ἐκδίδοντες τὸ παρὸν πρῶτον φύλλον τοῦ ΑΣΤΕΟΣ: Παρελθέτω τὸ ποτήριον—ἡ κάλλιον εἰπεῖν τὸ ἐκδόριον τοῦ προγράμματος—ἀφ' ἡμῶν καὶ τῶν ἡμετέρων ἀναγνωστῶν! Καὶ ἀντὶ νὰ καταφύγωμεν καὶ ἡμεῖς εἰς τὴν ἐγκωμίου μεγαλαυχίαν, ἣν κανεὶς δὲν πιστεύει, καὶ εἰς τὴν ζύμωσιν τῶν κοινοτοπιῶν, προσκαλέσαμεν ἅπαντας τοὺς χαιρέτους συνεργάτας παντὸς εἴδους καὶ παντὸς φύλου καὶ τοὺς παρεκαλέσαμεν νὰ λάβῃ ἕκαστος κατὰ σειρὰν τὸν λόγον καὶ ἐκθέσῃ ἐν ὀλίγοις τὴν ἰδιότητά του, τὸν χαρακτῆρά του, τὰς διαθέσεις του καὶ τὴν πορείαν ἣν θὰ τηρήσῃ ἐν τῇ μετ' ἡμῶν συνεργασίᾳ. Ἡ πρωτοφανὴς αὕτη παρέλκασις γενήσεται κατωτέρω καὶ τοιουτοτρόπως τὸ κοινὸν θὰ γνωρίσῃ ἀπευθείας τοὺς κυριωτάτους τῶν ἡμετέρων τακτικῶν καὶ ἐκτάκτων συνεργατῶν, θὰ συνειθίσῃ ἀπὸ τοῦδε εἰς τὸ ὄφος των καὶ θὰ εὐχαριστηθῇ περισσότερον, ὡς ἐλπίζομεν, ἀπὸ τὴν ἀρχὴν καὶ ἀπέραντον ταύτην παρουσίασιν παρὰ ἀπὸ τὴν δύσπεπτον κομπορρημοσύνην τῶν συμπαγῶν προγραμμάτων.

Μίαν ἐξήγησιν ὅμως, μίαν διασάφησιν κρίνομεν ἀναγκαίαν καὶ ἐκ τῶν περιστάσεων ἐπιβαλλομένην. Ὅτε ἐδημοσιεύθη καὶ ἐκυκλοφόρησεν ἡ ἀγγελία περὶ τῆς προσεχοῦς ἐκδόσεως τοῦ ΑΣΤΕΟΣ τὸ πᾶν ἠρέμει. Ἡ πολιτικὴ ἦτο νεναρκωμένη· οἱ ὑπουργοὶ ἐτακτείδευον ἐκ περιτροπῆς· οἱ βουλευταὶ ἀνεπαύοντο ἐκ τῶν σωματικῶν ἀγώνων των· ἀπελύοντο κατὰ σύμπτωσιν ταυτοχρόνως ἐκ τῆς ὑπηρεσίας οἱ ἡμίονοι τοῦ πυροβολικοῦ καὶ οἱ διδάσκαλοι. Ἀλλ' ἡ χώρα ἡμῶν εἶνε ἡ κατ' ἐξοχὴν χώρα τῶν ἀπροόπτων. Διὰ μιᾶς τὸ θρασὺ πραξικόπτημα τῶν Βουλγάρων ἀνεστάτωσε τὸ πᾶν· πολεμιστήριοι παιᾶνες ἀντηχοῦσι ἀπ' ἄκρου εἰς ἄκρον τῆς Ἑλλάδος· καλοῦνται εἰς ἐπιστράτευσιν οἱ βουλευταί, οἱ ἑρέδροι καὶ αὐτοὶ αἱ σκιαὶ τῶν προγόνων· κροτοῦσι τὰ τύμπανα, ἠχοῦσιν αἱ σάλπιγγες, ἀλαλάζουσι οἱ ῥήτορες, ὑμνῳδοῦν οἱ ποιηταὶ καὶ μία γενικὴ φωνὴ ἀκούεται: Ζήτω ὁ Πόλεμος!

Καὶ τὸ ΑΣΤΥ λοιπόν; . . . Θὰ εἶνε πολεμικόν; θὰ εἶνε σοβαρόν; Ὄχι, κύριοι, τὸ ΑΣΤΥ θὰ μείνῃ ἐκεῖ ὅπου κελεύει ὁ προβρισμός του· θὰ εἶνε ἀντίῤῥοπον εὐθυμίας ὄχι παραχέρδου, ὄχι ὀχληρᾶς, ἀντίῤῥοπον μαλιστα εὐχαρίστου καὶ ἀναγκαίου ἐν ἡμέραις σοβαρότητος. Τηρεῖ τὸ μεσίδιόν του καὶ σπουδάζει τὸν χαριεντισμὸν διὰ πᾶν τὸ παράξενον, πᾶν τὸ ἀσυμβίβαστον μὲ τὰς περιστάσεις, διὰ πᾶν ὅ,τι περιορίζεται ἐντὸς τοῦ κύκλου τῆς ἱλαροτραγῳδίας. Ὅταν ἐπιστῇ πράγματι ἡ ἡμέρα τῶν ἔργων, τότε καὶ τὸ ΑΣΤΥ θὰ θυσιάσῃ πρόθυμος καὶ αὐτὸ τὸ μεσίδιόν του ἐν ἀνάγκῃ χάριν τοῦ κοινοῦ καθήκοντος καὶ τοῦ κοινοῦ συμφέροντος.

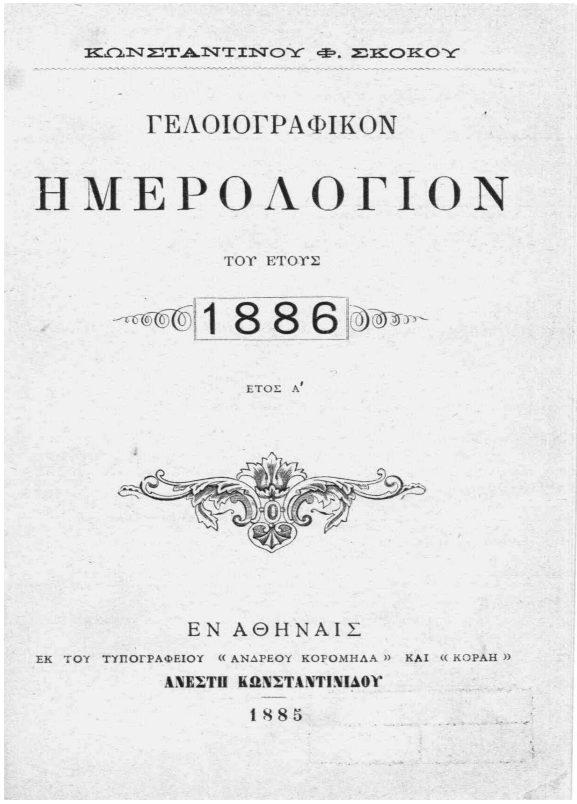
Καὶ νὺν ὁ λόγος εἰς τοὺς συνεργάτας μας.

Λοιπὸν ἐπιμένετε; Θέλετε λ' ἐγὼ νὰ προβῶ εἰς τὸ ἀποτολμον βῆμα; Θέλετε νὰ καταλύσω τὰς ἀσχολίας τοῦ φύλλου μου καὶ νὰ συμμερισθῶ τὰς ἀσχολίας τοῦ φύλλου σας;

Ἔστω· τὸ ἀποφασίζω χάριν τοῦ ΑΣΤΕΟΣ. Τὸ ὄνομα τῆς ἐφημερίδος σας μοὶ παρέχει τὴν ἐγγύησιν ὅτι θὰ ἔχω εἰς τὰς στήλας αὐτῆς, ὁσάκις παρουσιάζομαι, συνοδίαν ἀνθρῶν εὐ ἠγμένων καὶ ἡ παρουσία μου ἀφ' ἑτέρου, διότι ἠμπορεῖ πολλοὶ θὰ ξενισθῶσιν ἴσως ἀπορροῦντες πῶς μία γυνὴ μόνη ἀποτολμᾷ νὰ εἰσχωρῇ ὡς συνεργάτις εἰς ὅμιλον ἀνδρῶν καὶ μάλιστα δημοσιογράφων,—καὶ μὴ πρὸς βάρος!—θὰ εἶνε ἐγγύησις ἀπέναντι τοῦ κοινοῦ ὅτι τοὺς δημοσιογραφικοὺς ἀγῶνάς σας καὶ τὴν πορείαν σας ἐν γένει θὰ διέπῃ πνεῦμα ῥᾳδιου καὶ ἀβρᾶς μετριοπαθείας.

Περὶ πολιτικῆς ὀλίγον θὰ μερμνῶ· εἰς τὰ σοβαρὰ κοινωνικὰ ζητήματα δὲν εἶμαι εἰδήμων· τὴν φιλαλογίαν καὶ τὴν καλλιτεχνίαν ἀφῶ εἰς δεξιωτέρας χεῖρας. Ἀλλ' ὅσον δύναται νὰ ἐπιρῥοῇ ἀφειδέως ἡ γυναικεία διαλυδοσία, ἐφ' ὅσον δήποτε ἀναφυομένου ζητήματος τὸ ὁποῖον ἤθελεν ἀνέγεσθαι

Πρωτοσέλιδο Περιοδικού Το Άστυ, τ. 1, 1885



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Φ. ΣΚΟΚΟΥ

ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΚΟΝ

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΝ

ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ

1886

ΕΤΟΣ Α'

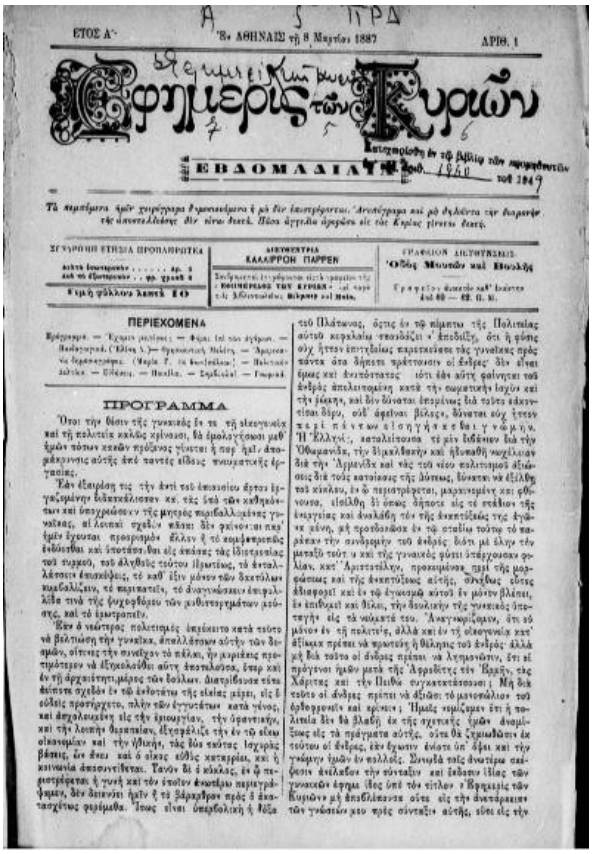
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ « ΑΝΔΡΕΟΥ ΚΟΡΟΜΗΛΑ » ΚΑΙ « ΚΟΡΑΗ »

ΑΝΕΣΤΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ

1885

Πρωτοσέλιδο Εθνικών Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1886



ΕΤΟΣ Α'· Ἐν ΑΘΗΝΑΙΣ τῇ 8 Μαγΐου 1887 ΑΡΙΘ. 1

Περιοδικὴ Ἐφημερὶς τῶν Κυριῶν

Καταχωρισθὴ ἐν τῷ βιβλίῳ τῶν περιοδικῶν

ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ

Τὰ κεφάλαια ἁπὸ χειρόγραφα ἀποσταλέντα ἢ μὴ δὲν ἐπιστρέφονται. Ἀντίτυπα καὶ μὴ δηλώνται ἐγκαίρως διακόπτεται ἡ ἀποστολὴ διὰ τὸν ἑπόμενον ἀριθμόν. Πᾶσα ἀγγελία ἀφορᾷ εἰς τὰς Κυρίας γίνεται δεκτή.

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΕΤΗΣΙΑ ΠΡΟΠΛΗΡΩΤΕΑ

Αὐτὴ ἐσωτερικοῦ . . . . . ἀρ. 5
Διὰ τὸ ἐξωτερικὸν . . φρ. χρυσᾶ 8

Ἑκάστη φύλλου λεπτὰ 10

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ
ΚΑΛΛΙΡΡΟΗ ΠΑΡΡΕΝ

Συνδρομητὴς ἐγγράφεται εἰς τὰ γραφεῖα τῆς «ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΣ ΤΩΝ ΚΥΡΙΩΝ» καὶ παρὰ τοῖς βιβλιοπώλαις Κάρρερ καὶ Μπεκ.

ΕΚΔΟΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΩΝ
Ὀθὼς Μενανδρος καὶ Εὐνοικὴς

Γραφεῖον ἐκδόσεως καθ' ἑκάστην ἀπὸ 10 — 12 π. μ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόγραμμα. — Ἔχομεν μεῖζον; — Φῶς ἐκ τῶν ἀγάλμ. — Πολυτεχνεῖ. (Ἐδέλη λ.) — Ἐρασιτεχνικὴ Ἰκαρία. — Ἀμερικανὰ ἐφευρέσεις. (Φαγὶα Γ. τὰ ἐκατόβολα.) — Ἐπιστολὴ Δούκα. — Ἐδέσμ. — Ἰκαρία. — Σχολεῖα! — Γνῶμαι.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ὅτοι τὴν θέσιν τῆς γυναικὸς ἐν τε τῇ οἰκογενείᾳ καὶ τῇ πολιτείᾳ καλῶς κρίνουσι, διὰ ὁμολογοῦσιν μεθ' ἡμῶν τῶν κειῶν πρόοδος γίνεται ἡ πᾶσ' ἡμῖ. ἀποφάσεως αὐτῆς ἀπὸ παντὸς εἴδους πνευματικῆς ἐργασίας.

Ἐὰν ἐξαιρήσῃ τις τὴν ἀπὸ τοῦ ἀκουσίου ἄρτου ἐργαζομένην δεδικτέλιστον κ.τ. τὸ ὑπὸ τῶν καθημένων καὶ ὑπογραφόντων τῆς μητρὸς παιδιαλλοκότους γυναῖκας, αἱ λοιπαὶ σχεδὸν πᾶσαι δὲν φρίνονται πκ' ἡμῖν ἔχουσαι προσοριμὸν ἄλλον ἢ τὸ κομβιστικὸν ἐνδύεσθαι καὶ ὑποτάσσ.θαι εἰς ἁπάσας τὰς ἰδιοτεσίας τοῦ τυχοῦ, τοῦ ἀλγθοῦς τούτου ἡμετέρου, τὸ ἀνταλλάσσειν ἐπιστολὰς, τὸ καθ' ἕξιν μόνον τῶν δακτύλων κυκλαλίζειν, τὸ παιγνιῶδες, τὸ ἀναγινώσκειν ἐπιφυλλίδα τινὰ τῆς ζυχροβδόμου τῶν χιλιοτυρημάτων μύθης, καὶ τὸ ἰαμπρατεῖν.

Ἐὰν ὁ νεώτερος πολιτισμὸς ἐκρέκειτο κατὰ τοῦτο νὰ βελτιώσῃ τὴν γυναῖκα, ἀπαλλάσσων αὐτὴν τῶν δεσμῶν, οἵτινες τὴν συνέχουν τὸ πάλαι, ἦν μαρτύρες προτιμότερον νὰ ἐξηκολούθει αὐτὴ ἀκατάλυσα, ὅπερ καὶ ἐν τῇ ἀρχαιότητι μέρος τῶν δούλων. Διατρίβουσα τότε πάντοτε σχεδὸν ἐν τῷ ἐνδοτάτῳ τῆς οἰκίας μέρει, εἰς ὃ οὐδεὶς προσήρχετο, πλὴν τῶν ἐγγυτάτων κατὰ γένος, καὶ ἀσχολευμένη εἰς τὴν ἐριουργίαν, τὴν ὑφαντικήν, καὶ τὴν λοιπὴν θεραπείαν, ἐξυφαίνλιζε τὴν ἐν τῷ οἴκῳ οἰκονομίαν καὶ τὴν ἡθικήν, τὰς δύο ταύτας ἰσχυρὰς βάσεις ἐν ἅπαι καὶ ὁ οἶκος εὐθὺς κατηρτίσθη, καὶ ἡ καινοτομία ἀπεσυντέθησαν. Τανῦν δὲ ὁ κόκλος, ἐν ᾧ περιστρέφεται ἡ γυνὴ καὶ τὸν ἑαυτὸν ἀνωτέρω περιγράψαμεν, δὲν διαινῶσι ἡμῖν ἢ τὸ βάρος ἡμῶν πρὸς ἐκτασχέτως φερόμενα. Ἴσως εἶναι ὑπερβολικὴ ἡ θέσις τοῦ Πλάτωνος, ὅστις ἐν τῷ πέμπτῳ τῆς Πολιτείας αὐτοῦ κεφαλαίῳ «σκοδάζει» ἐπιδείξῃ, ὅτι ἡ φύσις οὐχ ἧττον ἐπιτηδείως παρεσκεύασε τὰς γυναῖκας πρὸς πάντα ὅσα ἄνδρες πράττουσιν οἱ ἄνδρες δὲν εἶναι ἡμῖς καὶ ἀνωτέρτατος· ἀλλ' ἐὰν αὕτη φαίνηται τοῦ ἀνδρὸς ἀπολειπομένη κατὰ τὴν σωματικὴν ἰσχὺν καὶ τὴν ῥώμην, καὶ δὲν δύνανται ἀπομίνως διὰ τοῦτο ἐκκινεῖσαι ὅπερ, οὐδ' ἀρέναι βέλτερ, δύνανται οὐχ ἧττον περὶ πάντων διηγήσεσθαι γνώμην. Ἡ Ἑλλὰς, καταλείπουσα τὸ μὲν ἐνδόξειον διὰ τὴν Ὀθωμανὸν, τὴν Βιμαλβανὴν καὶ ἠδυνάθη κερδίσαι διὰ τὴν Ἀρμενίδα καὶ τὰς τοῦ νέου πολιτισμοῦ ἀξιώσεις διὰ τοὺς κατοίκους τῆς Δύσεως, δύναται νὰ ἐξέλθῃ τοῦ κύκλου, ἐν ᾧ περιστρέφεται, μαρκισμένη καὶ φθίνουσα, εἰπίλθῃ δὲ ὅπως ὑπάρξῃ εἰς τὸ στάδιον τοῦτο τὸ παρέκειν τὴν συνδρομὴν τοῦ ἀνδρὸς διότι μὲ ἕλειψ τὸν μεταξὺ τούτ. ν καὶ τῆς γυναικὸς φύσει ὑπάρχουσαν φιλίαν, κατ' Ἀριστοτέλην, προκειμένου περὶ τῆς μορφώσεως καὶ τῆς ἀνεπτύξεως αὐτῆς, συνήθως οὕτως ἐλλαφρεῖ καὶ ἐν τῷ ἀγωνιῷ κύτοῦ ἐν μόνῃ βλέπει, ἐν ἐπιθυμεῖ καὶ θέλει, τὴν δουλικὴν τῆς γυναικὸς ὑποταγὴν εἰς τὰ νόμιτά του. Ἀναγωρίζομεν, ὅτι τὸ μόνον ἐν τῇ πολιτείᾳ, ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ οἰκογενείᾳ κατ' ἀξίωμα πρέπει νὰ πρωτεύῃ ἡ θέλησις τοῦ ἀνδρὸς· ἀλλὰ μὴ διὰ τοῦτο οἱ ἄνδρες πρέπει νὰ λογιωνῶνται, ὅτι οἱ πρόγονοι ἡμῶν μετὰ τῆς Ἀφροδίτης τὸν Βακχῆν, τὰς Χάριτας καὶ τὴν Πιθὼ συγκατέτεσσαν; Μὴ διὰ τοῦτο οἱ ἄνδρες πρέπει νὰ ἀξιῶσι τὸ μονοπόλιον τοῦ ὁρθορροπεῖν καὶ κρίνειν; Ἡμεῖς νομίζομεν ὅτι ἡ πολιτεία δὲν θὰ βλαβῇ ἐκ τῆς σχετικῆς ἡμῶν ἀναμίξεως εἰς τὰ πράγματα αὐτῆς, οὔτε θὰ ζημιωθῶσιν ἐκ τούτου οἱ ἄνδρες, ἐὰν ἐγκαίνιον ἄνοιξε ὑπ' ὄψει καὶ τὴν γνώμην ἡμῶν ἐν σοβλοῖς. Συνηθὲς παίζουσι ἀνάλογον τὴν σύνταξιν καὶ ἐκδοσιν ἰδίας τῶν γυναικῶν ἐφημ. ἴδος ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἐφημερὶς τῶν Κυριῶν» μὴ ἀποβλέπουσα οὔτε εἰς τὴν ἀνταμοιβὴν τῶν γνωσέων μου πρὸς σύνταξιν αὐτῆς, οὔτε εἰς τὴν

Β 2. Η αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας στην ελληνική εικονογράφηση. Εικόνα και στερεότυπα

Οι πρώτες εικόνες των λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών



Εικόνα 1. Εφημερίς των Κυριών, τ. 11, 1887, σ. 1



Εικόνα 2. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1888, σ. 216



Εικόνα 3. Ιουλιέττα Λαμπέρ-Αδάμ, Περιοδικό Το Άστυ, 1886, τ. 19, σ. 1



Εικόνα 4. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 93, 1851, σ. 494



Εικόνα 5. Προτομή Δώρας Δ' Ίστριας, Περιοδικό Πανδώρα, 1861, τ. 261, σ. 511



Εικόνα 6. Περιοδικό Πανδώρα, 1864, τ. 346, σ. 245

Οι εικόνες των ξένων λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών



Εικόνα 7. Περιοδικό Το Άστυ, 1889, τ. 166, σ. 1



Εικόνα 8. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1064, 1915, σ. 2765



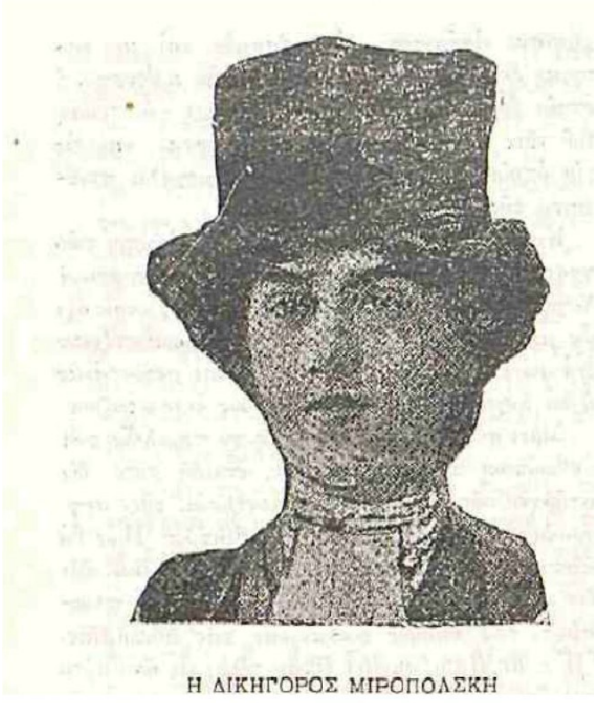
Εικόνα 9. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1075, 1915, σ. 2949



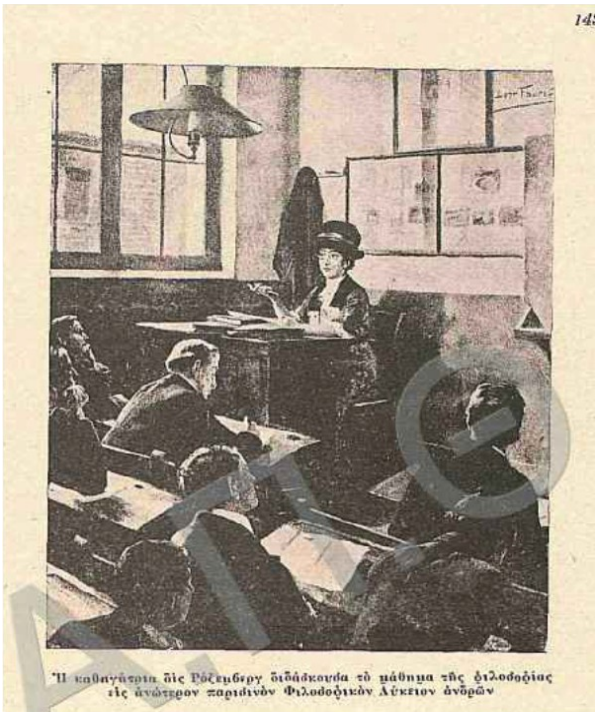
Εικόνα 10. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 93, 1851, σ. 496



Εικόνα 11. Δούκισσα D' Uzes, Περιοδικό Το Άστυ, 1890, τ. 258, σ. 1

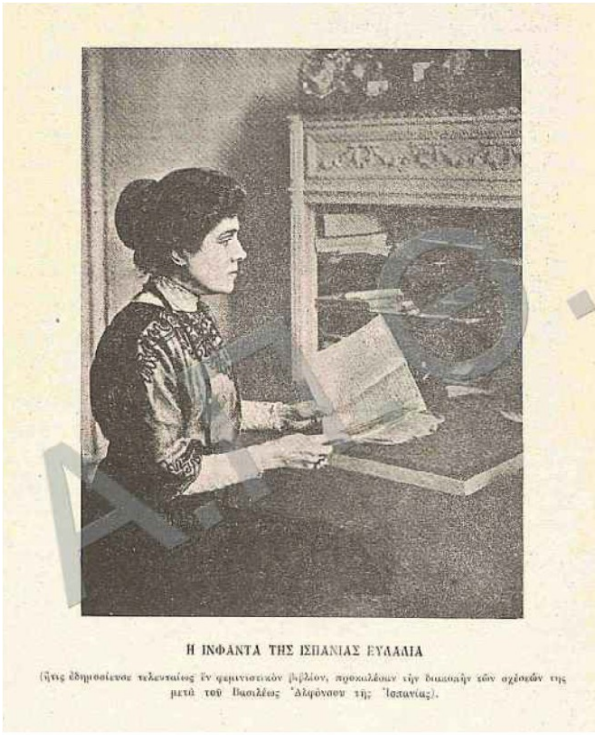


Εικόνα 12. Εφημερίς των Κυριών, τ. 956, 1908, σ. 430



Ἡ καθηγήτρια κ. Ρόζενμπεργ διδάσκουσα τὸ μάθημα τῆς φιλοσοφίας εἰς ἀνώτερον παρισινὸν Φιλοσοφικὸν Λύκειον ἀνδρῶν

Εικόνα 13. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1000, 1911, σ. 1491



Η ΙΝΦΑΝΤΑ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ ΕΥΔΑΛΙΑ

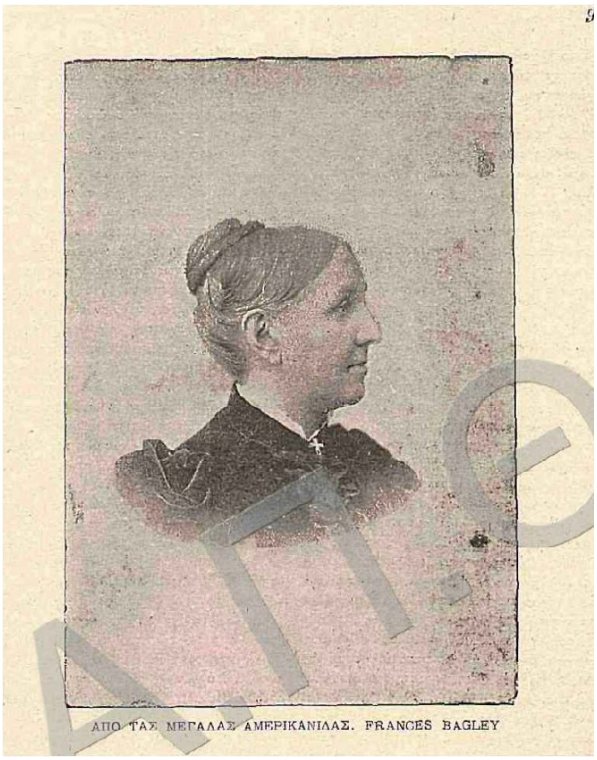
(ἥτις ἐδημοσίευσε τελευταίως ἐν φραντσεσκικὸν βιβλίον, προκαλέσαν τὴν διακοπὴν τῶν σχέσεών της μετὰ τοῦ Βασιλέως Ἀλφόνσου τῆς Ἱσπανίας).

Εικόνα 14. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1014, 1911, σ. 1825



Ἡ Κυρία Δεβόρδη Βαλμόρ.

Εικόνα 15. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 94, 1851, σ. 526



ΑΠΟ ΤΑΣ ΜΕΓΑΛΑΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΔΑΣ. FRANCES BAGLEY

Εικόνα 16. Εφημερίς των Κυριών, τ. 979, 1910, σ. 979



Εικόνα 17. Εφημερίς των Κυριών, τ. 979, 1910, σ. 981



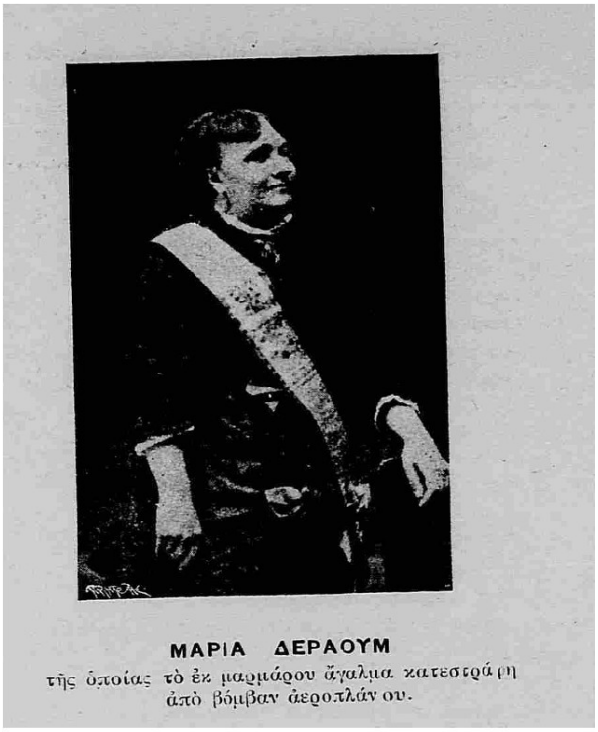
Εικόνα 18. Εφημερίς των Κυριών, τ. 979, 1910, σ. 995



Εικόνα 19. Μαρία Δεραίμ, Εφημερίς των Κυριών, τ. 130, 1889, σ. 1



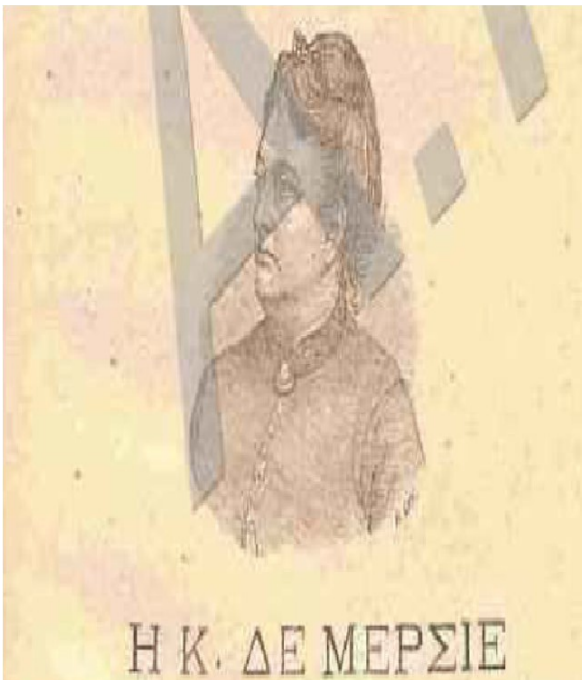
Εικόνα 20. Εφημερίς των Κυριών, τ. 338, 1894, σ. 1



ΜΑΡΙΑ ΔΕΡΑΟΥΜ

τῆς ὁποίας τὸ ἐκ μαρμάρου ἄγαλμα κατεστράφη ἀπὸ βόμβαν ἀεροπλάνου.

Εικόνα 21. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1075, 1915, σ. 2953



Εικόνα 22. Εφημερίς των Κυριών, τ. 132, 1889, σ. 1



Εικόνα 23. Γαβριέλλα ντε Janville, Εφημερίς των Κυριών, τ. 463, 1896, σ. 1



Εικόνα 24. Severine, Εφημερίς των Κυριών, τ. 458, 1896, σ. 1



Εικόνα 25. Περιοδικό Το Άστυ, 1889, τ. 209, σ. 4



Εικόνα 26. Περιοδικό Το Άστυ, 1889, τ. 209, σ. 4



Εικόνα 27. Περιοδικό Το Άστυ, 1889, τ. 209, σ. 4



Εικόνα 28. Περιοδικό Το Άστυ, 1889, τ. 209, σ. 4



Εικόνα 29. Μισέλ Λουίζ, Περιοδικό Το Άστυ, 1888, τ. 123, σ. 1



Εικόνα 30. Μισέλ Λουίζ, Εφημερίς των Κυριών, τ. 466, 1896, σ. 1



Εικόνα 31. Ελίζα Βοϊάρ, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 94, 1851, σ. 527



Εικόνα 32. Εφημερίς των Κυριών, τ. 155, 1890, σ. 1



Εικόνα 33. Ep. Von Tyska, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 232



Εικόνα 34. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1890, σ. 225



Εικόνα 35. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1077, 1916, σ. 2985



Εικόνα 36. Εφημερίς των Κυριών, τ. 152, 1890, σ.1



Η Ὀθωμανὶς δημοσιογράφος
ΝΟΥΡΙΕ ΧΑΝΟΥΜ

Εικόνα 37. Εφημερίς των Κυριών, τ. 948, 1908, σ. 239



Εικόνα 38. Φανή Χιλ, Εφημερίς των Κυριών, τ. 153, 1890, σ. 1



Εικόνα 39. Σέλμα Λάγκερλωφ, Εφημερίς των Κυριών, τ. 976, 1909, σ. 891



Εικόνα 40. Εφημερίς των Κυριών, τ. 486, 1897, σ. 1



Εικόνα 41. Εφημερίς των Κυριών, τ. 496, 1897, σ. 1



Εικόνα 42. J.E. Harrison, Περιοδικό Το Άστυ,1888, τ. 130, σ. 4



Εικόνα 43. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 96, 1851, σ. 570



Εικόνα 44. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 96, 1851, σ. 571

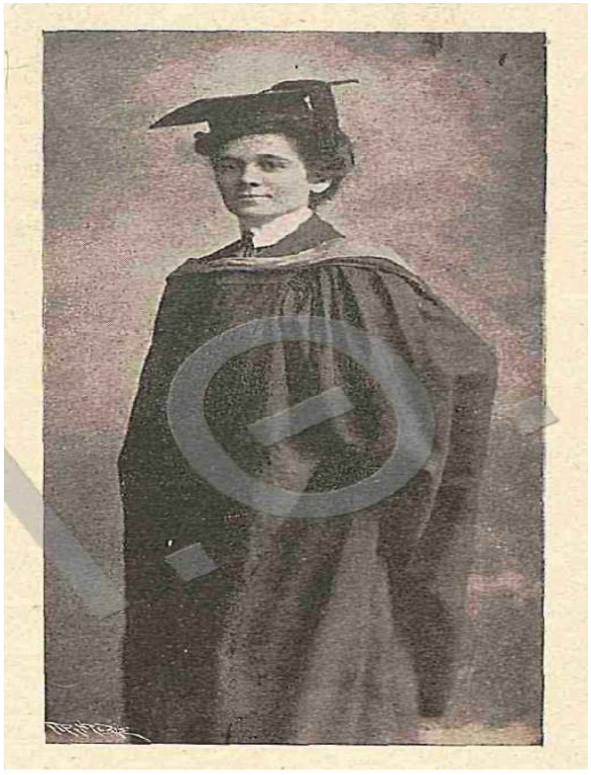


Εικόνα 45. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 96, 1851, σ. 572



Εικόνα 46. Μαρία Σεβινιέ, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 104, 1851, σ. 185

Οι Ελληνίδες λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες στα έντυπα



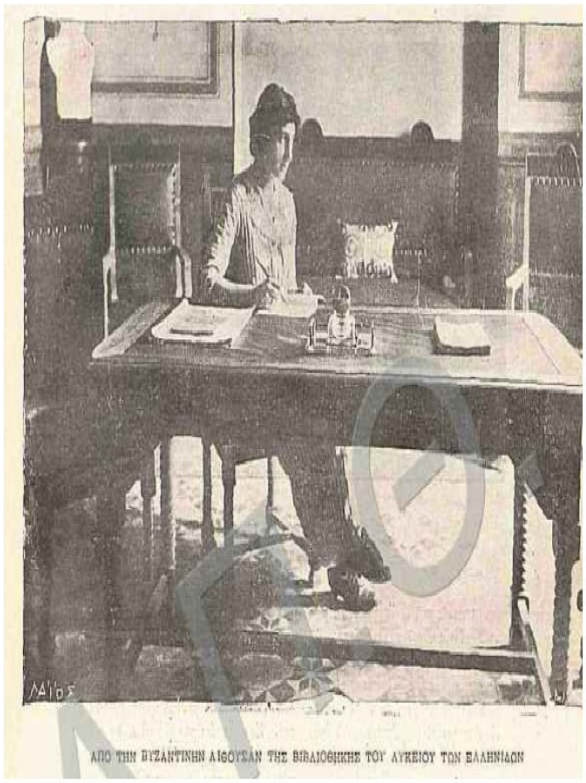
Εικόνα 47. Ευαγγελία Βάθη, Εφημερίς των Κυριών, τ. 981, 1910, σ. 1041



Εικόνα 48. Αικατερίνη Λασκαρίδου, Εφημερίς των Κυριών, τ. 952, 1908, σ. 316



Εικόνα 49. Λόγια στο Λύκειο Ελληνίδων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1023, 1912, σ. 2043

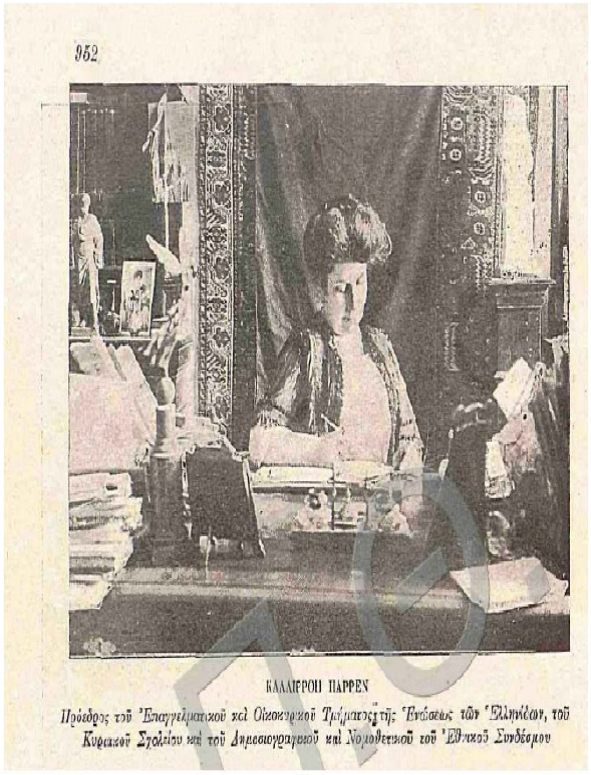


Εικόνα 50. Λόγια στο Λύκειο Ελληνίδων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1023, 1912, σ. 2043



ΑΠΟ ΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑΝ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ

Εικόνα 51. Λόγια στο Λύκειο Ελληνίδων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1023, 1912, σ. 2049



952

ΚΑΛΛΙΡΟΗ ΠΑΡΡΕΝ

Πρόεδρος τοῦ Ἐπαγγελματικοῦ καὶ Οἰκοκυρικοῦ Τμήματος τῆς Ἑνώσεως τῶν Ἑλληνίδων, τοῦ Κυριακοῦ Σχολείου καὶ τοῦ Δημοσιογραφικοῦ καὶ Νομοθετικοῦ τοῦ Ἐθνικοῦ Συνδέσμου

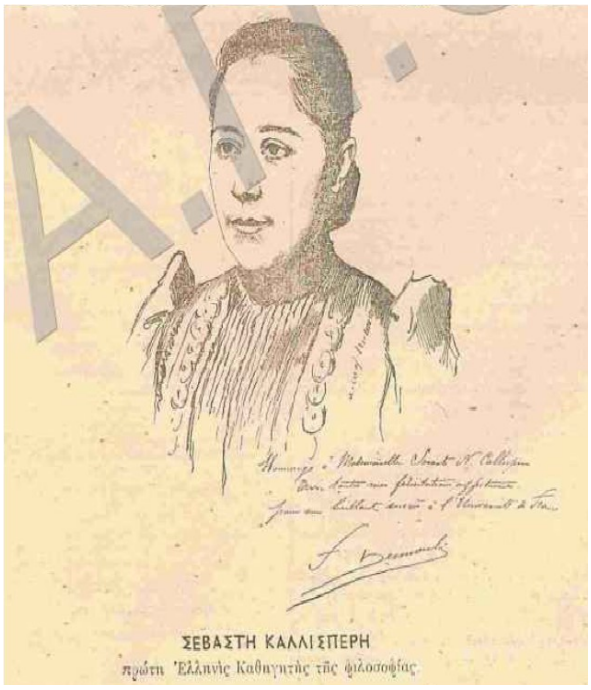
Εικόνα 52. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 952



Εικόνα 53. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1889, σ. 191



Εικόνα 54. Καλλιρόη Πσρρέν, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



Εικόνα 55. Εφημερίς των Κυριών, τ. 227, 1891, σ. 1



Εικόνα 56. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1892, σ. 96



Εικόνα 57. Σεβαστή Καλλισπέρη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 236



Εικόνα 58. Σεβαστή Καλλισπέρη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



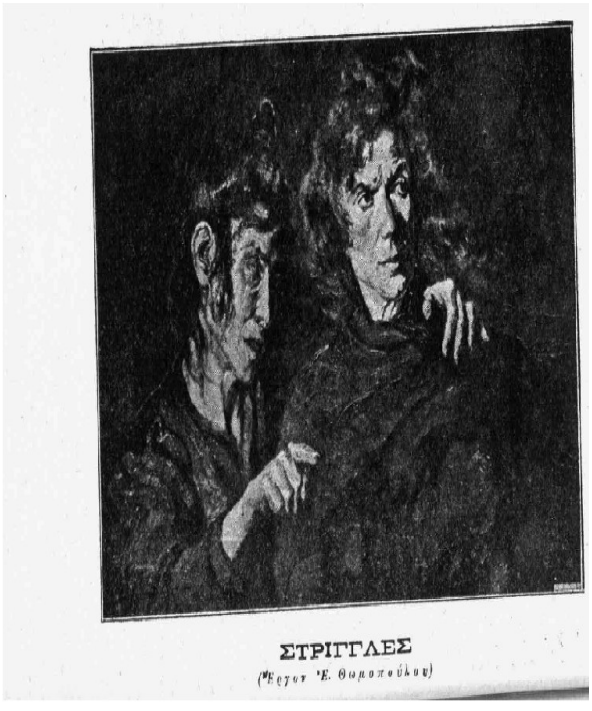
Εικόνα 59. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1899, σ. 32



Εικόνα 60. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1889, σ. 203



Εικόνα 61. Αγανίκη Μαζαράκη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1895, σ. 21



Εικόνα 62. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1903, σ. 230



Εικόνα 63. Χαρίκλεια Καμβουκίδου, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1035, 1913, σ. 2293



Εικόνα 64. Πηνελόπη Παπαηλιοπούλου, Εφημερίς των Κυριών, τ. 802, 1904, σ. 1



Εικόνα 65. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1022, 1912, σ. 2019



Εικόνα 66. Εφημερίς των Κυριών, τ. 542, 1898, σ. 1



Η κ. ΟΛΓΑ ΒΕΛΛΙΝΗ
Ἡ ἱδρύτρια τῆς Παιδικῆς Βιβλιοθήκης
τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων.

Εικόνα 67. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1075, 1915, σ. 2942



Η κ. ΕΙΡΗΝΗ ΛΑΧΑΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ

Εικόνα 68. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1065, 1915, σ. 2779



Εικόνα 69. Εφημερίς των Κυριών, τ. 184, 1890, σ. 1



Εικόνα 70. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1064, 1915, σ. 2763



Εικόνα 71. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1898, σ. 272



Εικόνα 72. Αλεξάνδρα Παναγιωτάτου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1904, σ. 31



Εικόνα 73. Μαρία Χρύση, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 417



Εικόνα 74. Ευγενία Ζωγράφου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 68



Εικόνα 75. Πολύμνια Παναγιωτίδου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 224



Εικόνα 76. Ειρήνη Ζαβιτσιάνου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1901, σ. 384



Εικόνα 77. Μαρίκα Πίπιζα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 353



Εικόνα 78. Μαρίκα Πίπιζα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 13



Εικόνα 79. Θεώνη και Αύρα Δρακοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1901, σ. 47



Εικόνα 80. Αιμιλία Κουρτέλη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1904, σ. 327



Εικόνα 81. Αιμιλία Κουρτέλη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 315



Εικόνα 82. Ελένη Λάμαρη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1904, σ. 406



Εικόνα 83. Ελένη Λάμαρη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 184



Εικόνα 84. Ειρήνη Μεγαπάνου-Δημητρακοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 270



Εικόνα 85. Ειρήνη Μεγαπάνου-Δημητρακοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



Εικόνα 86. Όλγα Παπαδιαμαντοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1909, σ. 217



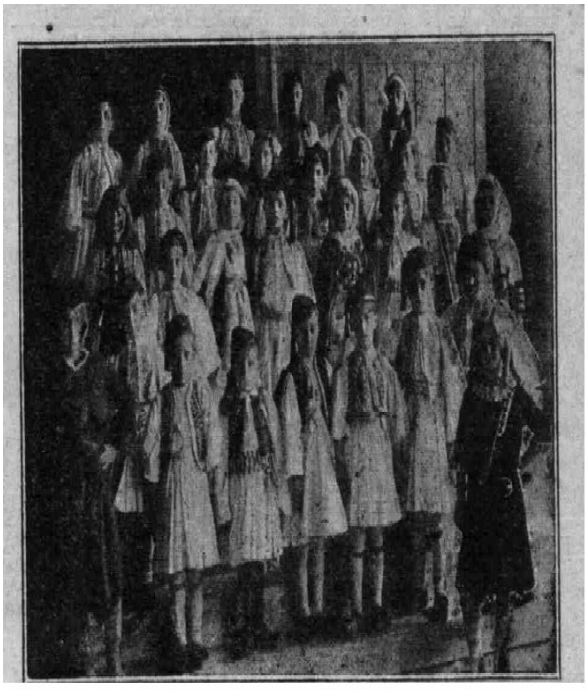
Εικόνα 87. Όλγα Παπαδιαμαντοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



Εικόνα 88. Κατίνα Ηλιακοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 13



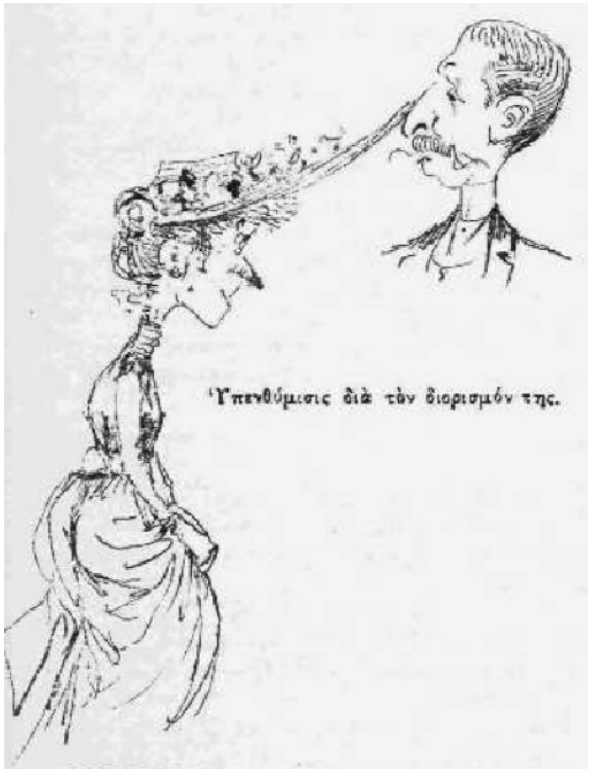
Εικόνα 89. Κατίνα Ηλιακοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 390



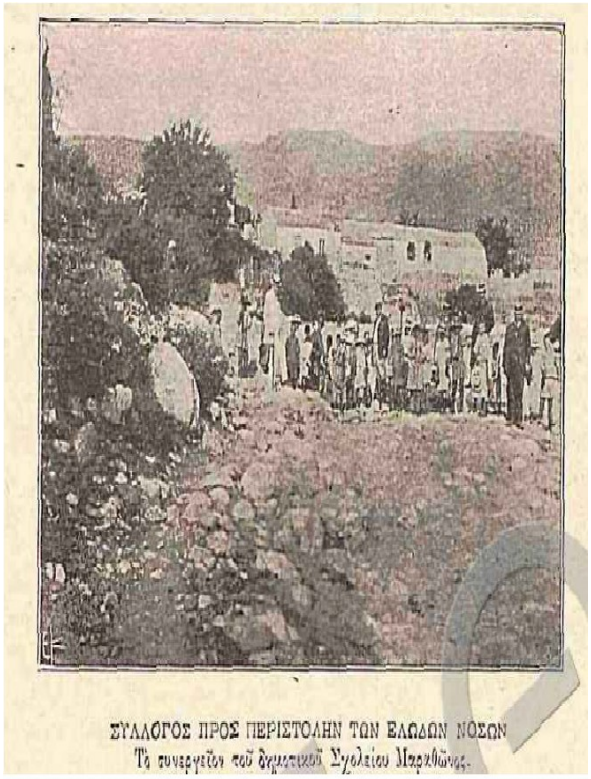
Εικόνα 90. Ελληνογαλλική Σχολή Αθηνών, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 192β



Εικόνα 91. Μαθήτριες και δασκάλες Παρθεναγωγείων, Περιοδικό Το Άστυ, 1889, τ. 209, σ. 5



Εικόνα 92. Γελοιογραφία δασκάλας, Περιοδικό Το Άστυ, 1889, τ. 207, σ. 5



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΠΡΟΣ ΠΕΡΙΣΤΟΛΗΝ ΤΩΝ ΕΛΩΔΩΝ ΝΟΣΩΝ
Τὰ συνεργεῖα τοῦ δημοτικοῦ Σχολείου Μαραθῶνος.

Εικόνα 93. Εφημερίς των Κυριών, τ. 983, 1910, σ. 1085

Οι εκκολαπτόμενες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες



Εικόνα 94. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1049, 1914, σ. 2523



Εικόνα 95. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1050, 1914, σ. 2544



Ἀπὸ τὸ Βυζαντινὸν Στέμμα τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων

Η Δις ΘΑΛΧΑΝΗ

Εικόνα 96. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1050, 1914, σ. 2549



Η Δις ΜΑΡΙΚΑ ΚΑΖΑΖΗ ΩΣ ΠΑΝΑΓΙΑ

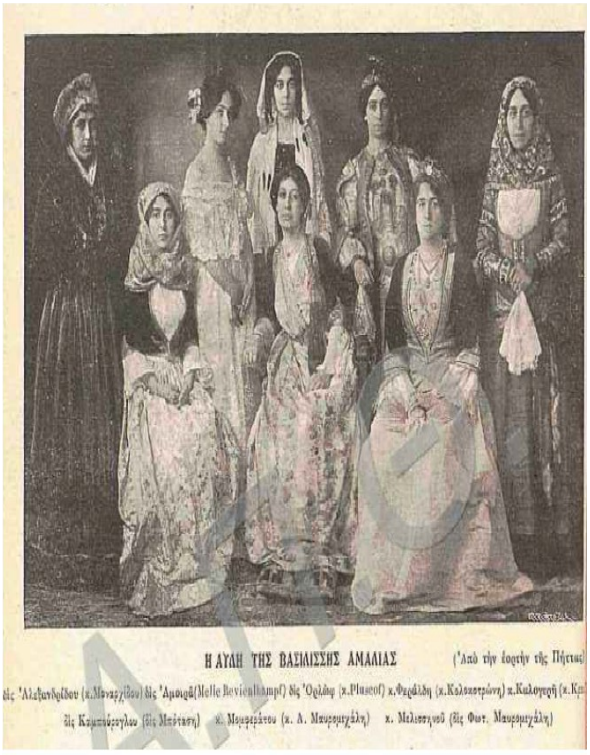
(Ἀπὸ τὰ Tableaux vivants τῆς ἐκθ΄ρ
τῶν Ἀγγλικῶν τραυματιῶν ἑορτῆς).

Εικόνα 97. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1056, 1915, σ. 2635



Η κ. ΚΑΡΡ ΩΣ ΑΘΗΝΑ

Εικόνα 98. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1056, 1915, σ. 2647



Η ΑΥΛΗ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΑΜΑΛΙΑΣ ('Από την έορτήν της Πήγασ

Εικόνα 99. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1015, 1912, σ. 1848



Εικόνα 100. Λευκή Αμοιρά, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1015, 1912, σ. 1857



Εικόνα 101. Άρτεμις Βελουδίου, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1015, 1912, σ. 1859



Εικόνα 102. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1015, 1912, σ. 1849



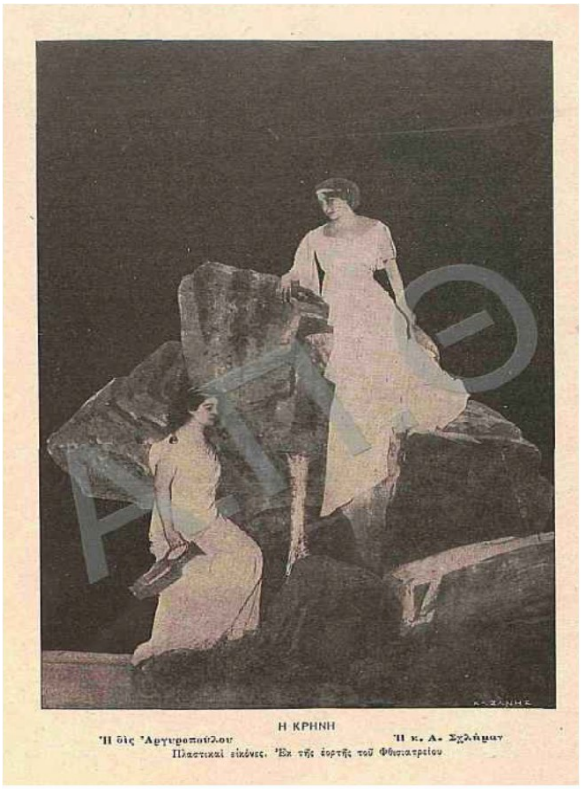
Εικόνα 103. Εφημερίς των Κυριών, τ. 998, 1911, σ. 1457



Ὁ Ἰαπωνικὸς κῆπος

Αἱ δες Σαμοΐζ, Διλφρίνον, Κομανοῦ, ὁ κ. Παπαδόπουλος, δες Ποικίλη, Λεβίδη, ὁ κ. Μαϊστάσε, δες Γρυπάρη καὶ Βρυάλη.

Εικόνα 104. Εφημερίς των Κυριών, τ. 998, 1911, σ. 1455

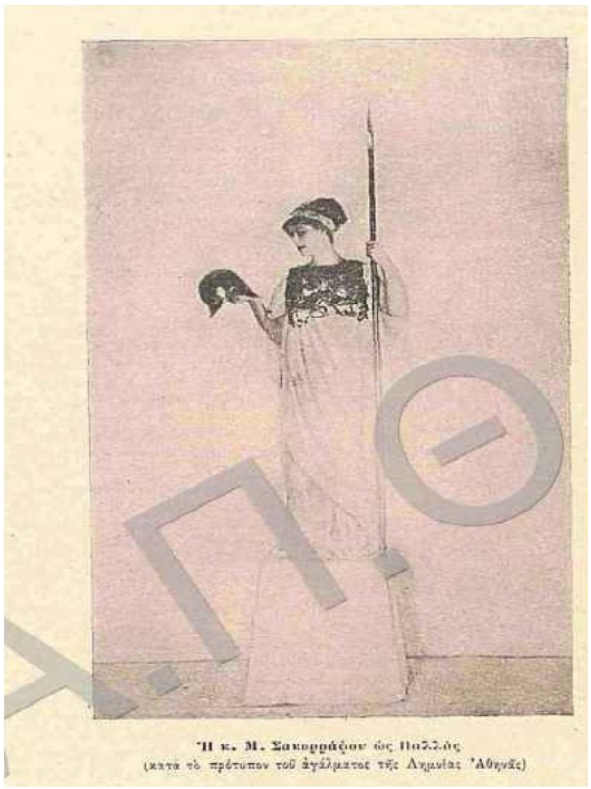


Η ΚΡΗΝΗ

Ἡ δὶς Ἀργυροπούλου Ἡ κ. Α. Σχλήμαν

Πλαστικαὶ εἰκόνες. Ἐκ τῆς ἑορτῆς τοῦ Φθιωτερείου

Εικόνα 105. Εφημερίς των Κυριών, τ. 998, 1911, σ. 1449



Εικόνα 106. Εφημερίς των Κυριών, τ. 998, 1911, σ. 1452



Εικόνα 107. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1053, 1914, σ. 2595



Ἀπὸ τὴν ἑορτὴν τοῦ Σταδίου.—Ὁμὰς Ἀττικῆς

Εικόνα 108. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1053, 1914, σ. 2597



Ὁμὰς χορευτριῶν εἰς τὴν ἑορτὴν τῆς Κερκύρας

Εικόνα 109. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1052, 1914, σ. 2576



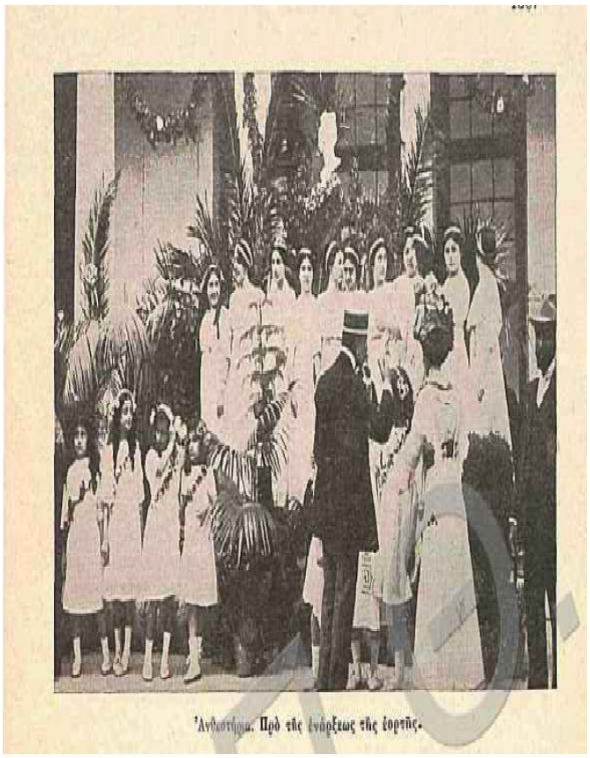
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΟΡΤΗΝ ΤΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

Εικόνα 110. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1060, 1915, σ. 2704

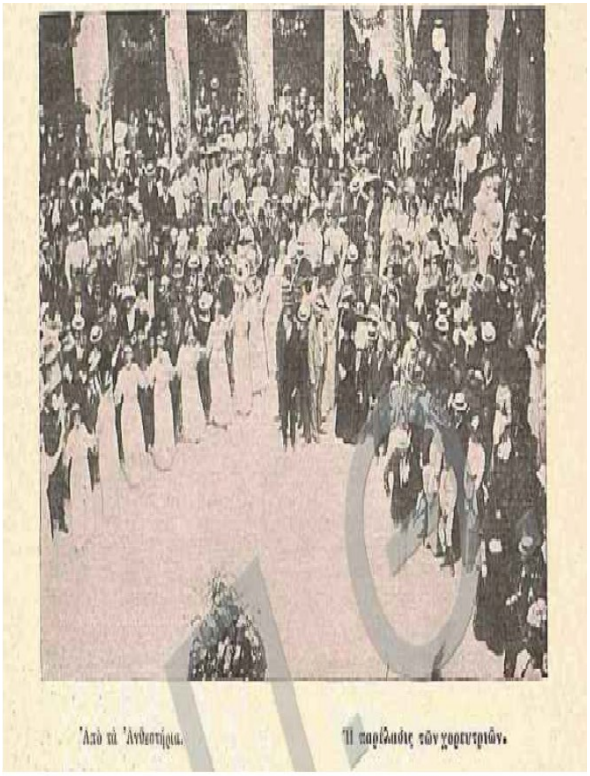


Ὁμὰς χορευτριῶν μὲ Μανιάτικα. Ἀπὸ τὴν τελευταίαν ἑορτὴν τοῦ Λυκείου.

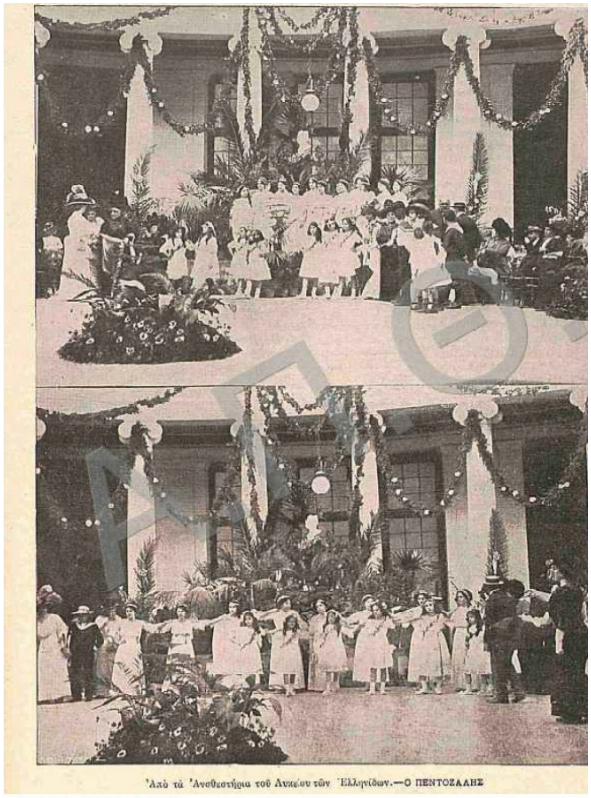
Εικόνα 111. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1078, 1916, σ. 2995



Εικόνα 112. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1004-5, 1911, σ. 1587

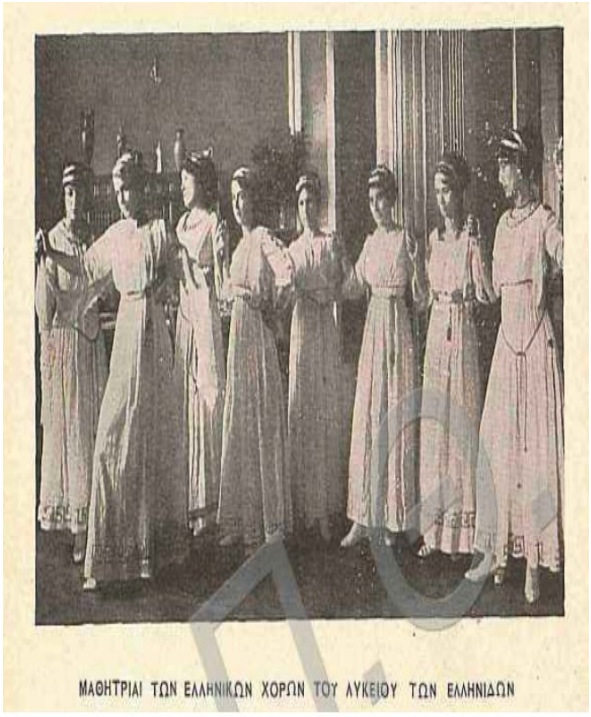


Εικόνα 113. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1004-5, 1911, σ. 1592



Από τα Ανθιστήρια του Λυκείου των Ελληνίδων.—Ο ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ

Εικόνα 114. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1004-5, 1911, σ. 1593



ΜΑΘΗΤΡΙΑΙ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΤΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ

Εικόνα 115. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1013, 1911, σ. 1792



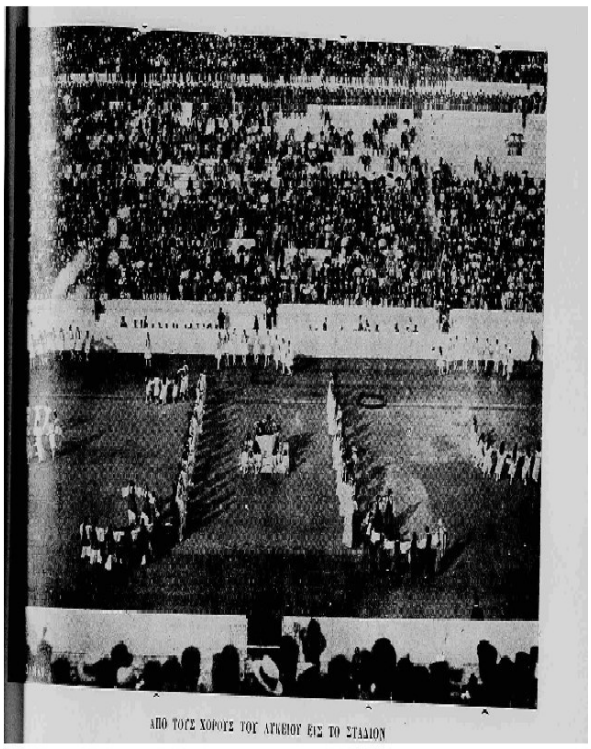
ΑΠΟ ΤΑΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ
Η Δίς ΚΑΖΑΖΗ

Εικόνα 116. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1013, 1911, σ. 1793

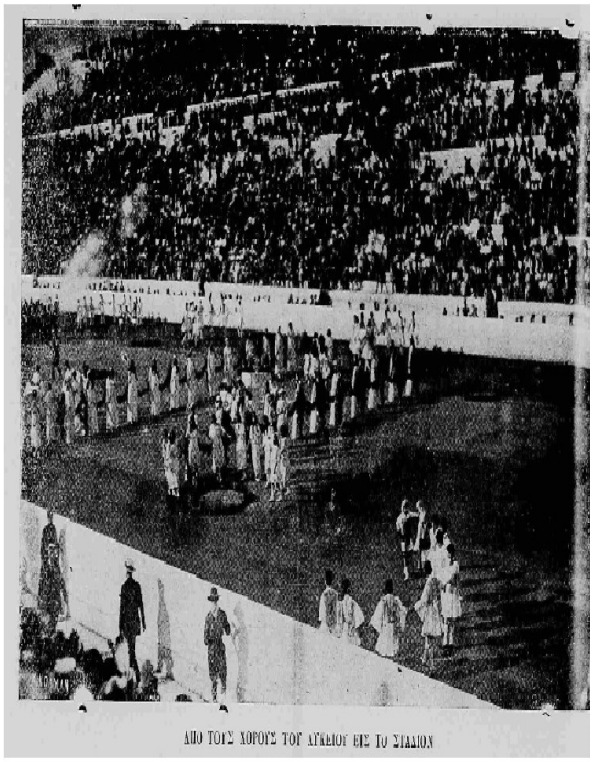


Ἡ Παναθηναϊκὴ παρέλασις εἰς τὸ Στάδιον

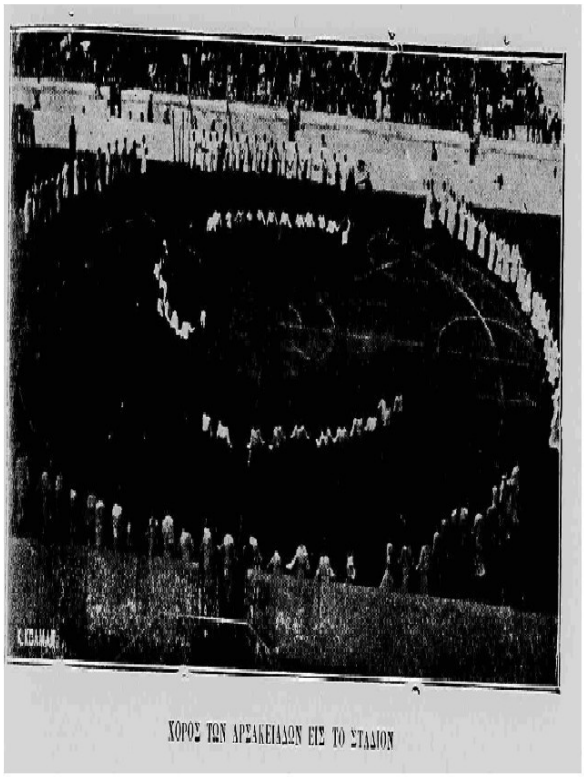
Εικόνα 117. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1053, 1914, σ. 2587



Εικόνα 118. Χοροί μαθητριών στο Παναθηναϊκό Στάδιο, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1054, 1914, σ. 2603



Εικόνα 119. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1054, 1914, σ. 2608



ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΑΡΣΑΚΕΙΑΔΩΝ ΕΙΣ ΤΟ ΣΤΑΔΙΟΝ

Εικόνα 120. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1054, 1914, σ. 2613



Η δίς ΜΑΡΙΑ ΣΑΜΟΥΗΛ
ή λαβούσα τὸ Ράλλειον βραβεῖον.

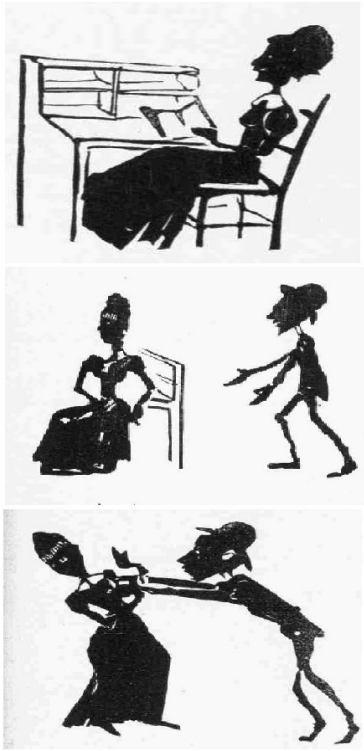
Εικόνα 121. Εφημερίς των Κυριών, τ. 971, 1908, σ. 780,788



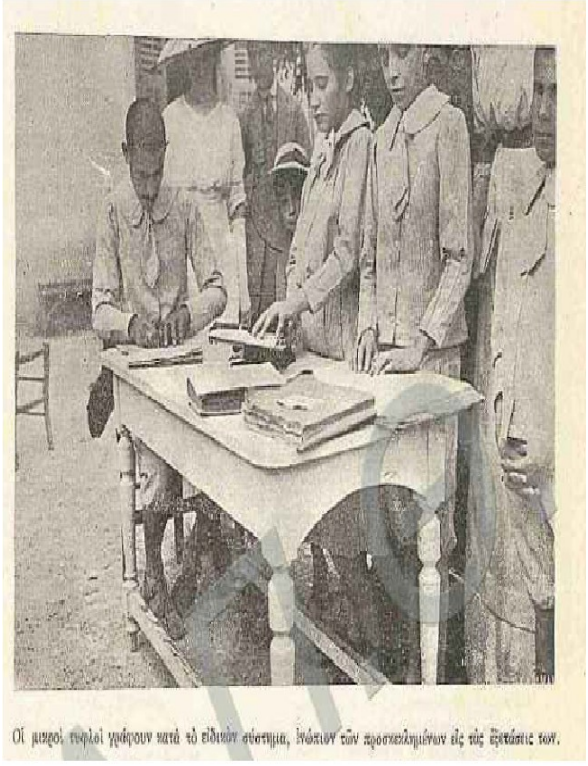
Εικόνα 122. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 153



Εικόνα 123. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1000, 1911, σ. 1500



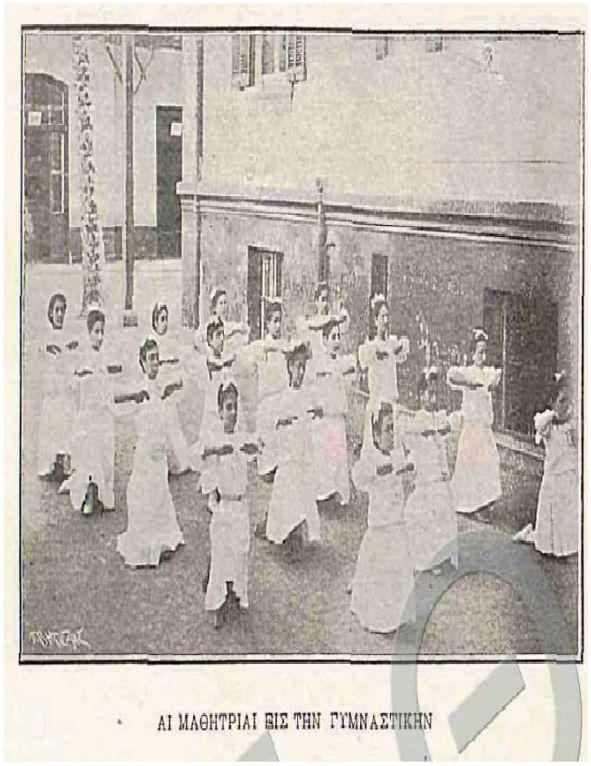
Εικόνα 124. Σκίτσα μαθήτριας Αρσάκειου Διδασκαλείου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1890, σ. 393-395



Εικόνα 125. Μαθήτριες σε μικτό σχολείο τυφλών, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1024, 1912, σ. 2077



Εικόνα 126. Μαθήτριες σε σχολείο προσφύγων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 964, 1909, σ. 617



Εικόνα 127. Αχιλλοπούλειο Παρθεναγωγείο στο Κάϊρο, Εφημερίς των Κυριών, τ. 951, 1908, σ. 302

Οι λόγιες, δασκάλες και διανοούμενες των ελληνικών παροικιών και κοινοτήτων στα έργα χαρακτικής και ζωγραφικής



Εικόνα 128. Εφημερίς των Κυριών, τ. 479, 1897, σ. 1



Εικόνα 129. Εφημερίς των Κυριών, τ. 480, 1897, σ. 1



Εικόνα 130. Εφημερίς των Κυριών, τ. 504, 1897, σ. 1

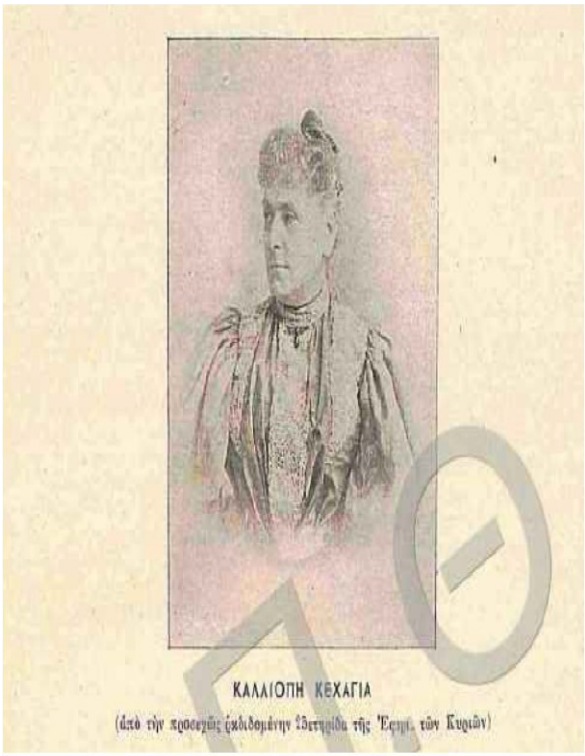


Εικόνα 131. Εφημερίς των Κυριών, τ. 508, 1897, σ. 1



Η ΣΑΠΦΩ ΛΕΟΝΤΙΑΣ

Εικόνα 132. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1062, 1915, σ. 2733



ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΚΕΧΑΓΙΑ

(από την προσεχώς εκδιδομένην Σειρηνίδα της Έσπερ. των Κυριών)

Εικόνα 133. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1018, 1912, σ. 195



Εικόνα 134. Εφημερίς των Κυριών, τ. 195, 1891, σ. 1



Εικόνα 135. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 961



Εικόνα 136. Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1894, σ. 181



Εικόνα 137. Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 42



Εικόνα 138. Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



Εικόνα 139. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1889, σ. 262



Εικόνα 140. Ιουλία Κάραλη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 359



Εικόνα 141. Ευτέρπη Βουτυρά, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 112



Εικόνα 142. Μαρία Παπαριστείδου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1909, σ. 17



Εικόνα 143. Μαρία Παπαριστείδου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



Εικόνα 144 . Ελένη Σβορώνου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 225



Εικόνα 145. Ελένη Σβορώνου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1910, σ. 8



Εικόνα 146. Αρσινόη Παπαδοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1902, σ. 145



Εικόνα 147. Αρσινόη Παπαδοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



ΕΥΑΝΘΙΑ ΕΜΠΕΔΟΚΛΗ

Ἀντιπρόεδρος τῆς Ἑνώσεως τῶν Ἑλληνίδων.

Ἀντιπρόεδρος τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων.

Ἀντιπρόεδρος τῆς Ἐπαγγελμ. καὶ Οἰκοκυρ. Σχολῆς τῆς Ἑνώσεως τῶν Ἑλληνίδων.

Ἔφορος τῆς μαγειρικῆς τῆς ἴδιας Σχολῆς.

Ἔφορος τοῦ οἰκονομικοῦ καὶ Οἰκοκυρικοῦ Τμήματος τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων.

Ἔφορος τοῦ Τμήματος Νοσοκομείας καὶ Ὑγιεινῆς τῆς Ἑνώσεως τῶν Ἑλληνίδων.

Ἔφορος τοῦ Νηπιακοῦ Ἀσύλου τῶν μικρῶν τῶν Ἐπαιτούντων.

Εικόνα 148. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1037, 1913, σ. 2337



Δὶς ΑΝΘΗ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ, *ἰατρὸς*

Εικόνα 149. Εφημερίς των Κυριών, τ. 950, 1908, σ. 275



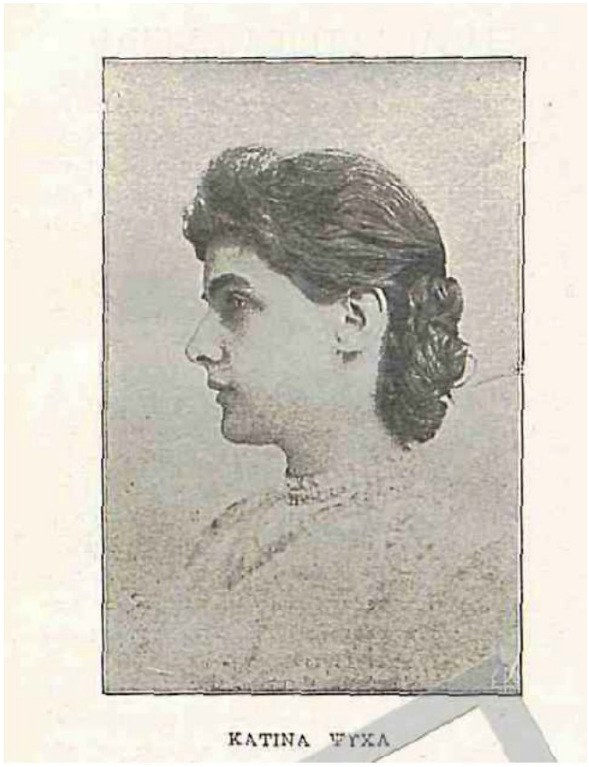
Εικόνα 150. Ανθή Βασιλειάδου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1903, σ. 97



Δίς ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΟΠΟΘΑΚΗ

Ἡ πρώτη Ἑλληνὶς ἰατρὸς τοῦ Πανεπιστημίου τῶν Παρισίων, πρόεδρος τοῦ τμήματος Ὑγιεινῆς καὶ Νοσηλείας τῆς Ἑνώσεως τῶν Ἑλληνίδων, γραμματεὺς τοῦ Ἐθνικοῦ Συνδέσμου καὶ πρόεδρος τοῦ Ὑγιεινοῦ τμήματος αὐτοῦ.

Εικόνα 151. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 951



Εικόνα 152. Εφημερίς των Κυριών, τ. 955, 1908, σ. 390



Εικόνα 153. Κατίνα Ψύχα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 52



Η κ. ΙΟΥΛΙΑ ΣΤΡΕΙΤ (Αντιπροέδρος του Πατριωτικού Συνδέσμου των Ελληνίδων)

Εικόνα 154. Ιουλία Στρέιτ, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1059, 1915, σ. 2687

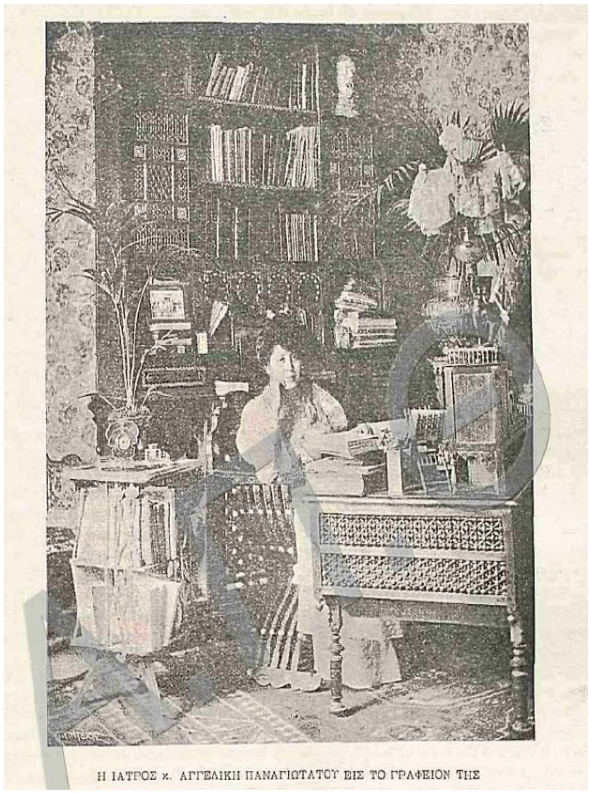


Η κ. ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΔΕΛΤΑ
(Η συγγραφεύς του Καιρού του Βουλγαροκτόνου).

Εικόνα 155. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1024, 1912, σ. 2067

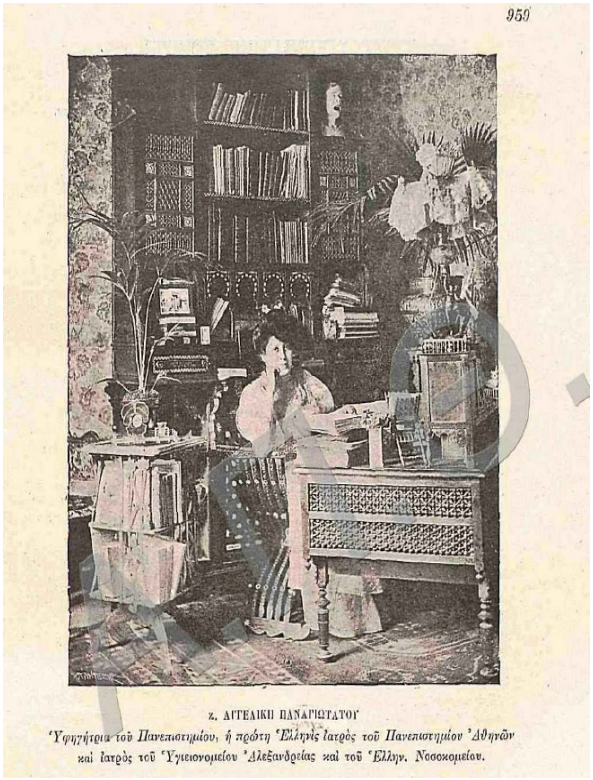


Εικόνα 156. Ελένη Πολιτάκη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1898, σ. 26



Η ΙΑΤΡΟΣ κ. ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΕΙΣ ΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΤΗΣ

Εικόνα 157. Εφημερίς των Κυριών, τ. 946, 1908, σ. 171



959

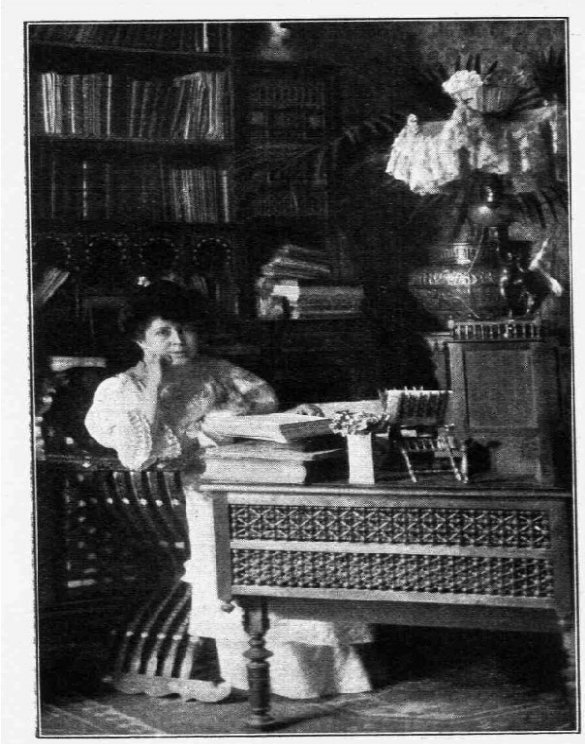
Κ. ΑΓΤΕΛΙΚΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ
Ὑφηγήτρια τοῦ Πανεπιστημίου, ἡ πρώτη Ἑλληνὶς ἰατρὸς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
καὶ ἰατρὸς τοῦ Ὑγιεινομείου Ἀλεξανδρείας καὶ τοῦ Ἑλλην. Νοσοκομείου.

Εικόνα 158. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 959



ΑΔΕΛΦΑΙ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ
ΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΕΛΛΗΝΙΔΕΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΕΣ

Εικόνα 159. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1898, σ. 272



Εικόνα 160. Αγγελική Παναγιωτάτου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1909, σ. 245



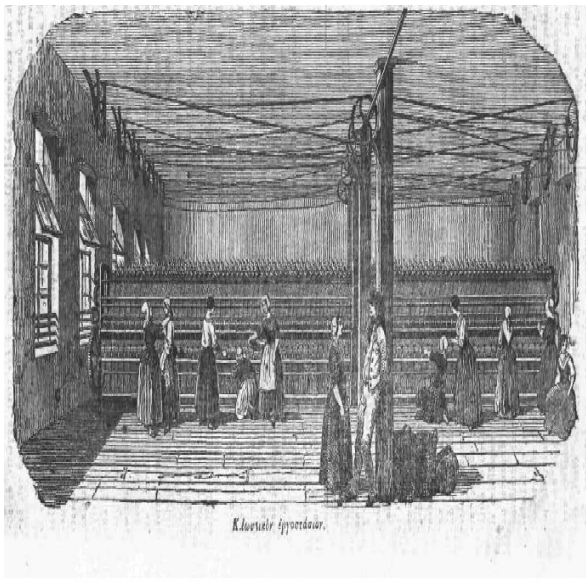
Εικόνα 161. Αγγελική Παναγιωτάτου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8

Γ1. Ο γυναίκες των χαμηλών στρωμάτων

Γ 1.1. Οι εργαζόμενες στις πόλεις ως εργάτριες, πωλήτριες, εμπόρισσες, νοσοκόμες



Εικόνα 162. Εργάτριες υφαντουργίας που παρακολουθούν έναν καυγά, Περιοδικό Πανδώρα,1851, τ. 41, σ. 979



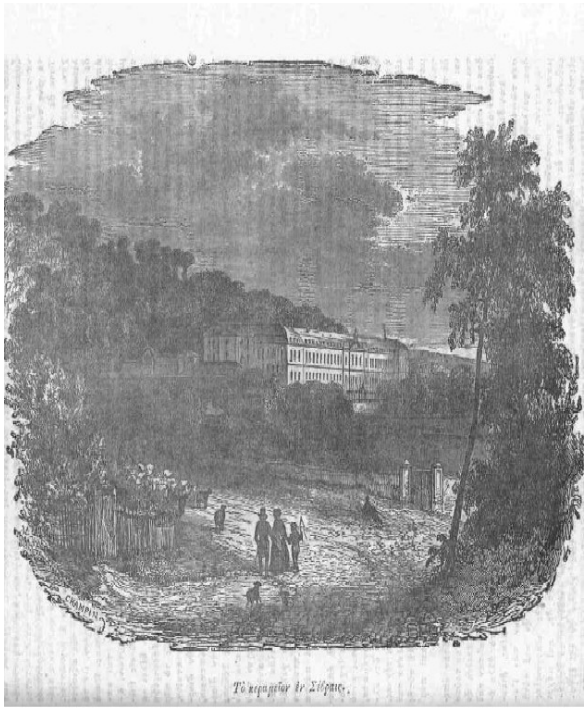
Εικόνα 163. Εργάτριες σε εργοστάσιο κλωστοϋφαντουργίας στη Βόρεια Ευρώπη, Περιοδικό Πανδώρα, 1851, τ. 37, σ. 890



Εικόνα 164. Εργάτρια σε εργοστάσιο υαλουργίας, Περιοδικό Πανδώρα, 1863, τ. 322, σ. 245



Εικόνα 165. Εργάτριες σε βιομηχανία πλαγγόνων, Περιοδικό Το Άστυ, 1890, τ. 241, σ. 4



Εικόνα 166. Σε εργοστάσιο κεραμοποιϊας στη Γαλλία, Περιοδικό Πανδώρα, 1853, τ. 89, σ. 421

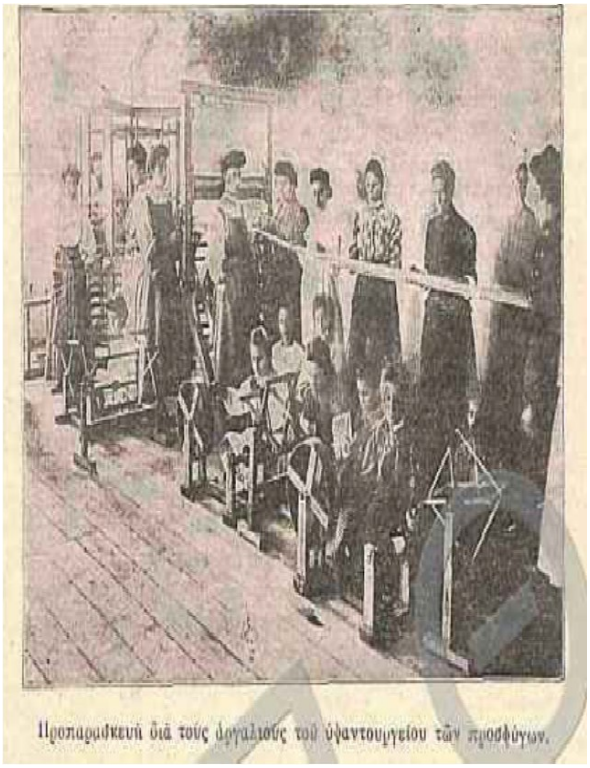


Εικόνα 167. Σε εργοστάσιο ταπητουργίας στη Γαλλία, Περιοδικό Πανδώρα, 1853, τ. 89, σ. 423



Τμήμα ενός των μεγάλα Αγγλικά εργοστάσια κατασκευής πολεμοφοδίων, όπου εργάζονται αί γυναίκες εις αντικατάστασιν των μαχομένων ανδρών.

Εικόνα 168. Εργάτριες σε εργοστάσιο πολεμοφοδίων στην Αγγλία, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1070, 1915, σ. 2865



Προπαρασκευή διά τους αργαλειούς του ύφαντουργείου των προσφύγων.

Εικόνα 169. Εργάτριες σε υφαντουργείο, Εφημερίς των Κυριών, τ. 964, 1908, σ. 619



Ἐργάτιδες τῶν Ἀθηνῶν ἀνὰ τὰ γραφεῖα παροχῆς ἐργασίας.

Εικόνα 170. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1096, 1917, σ. 3283

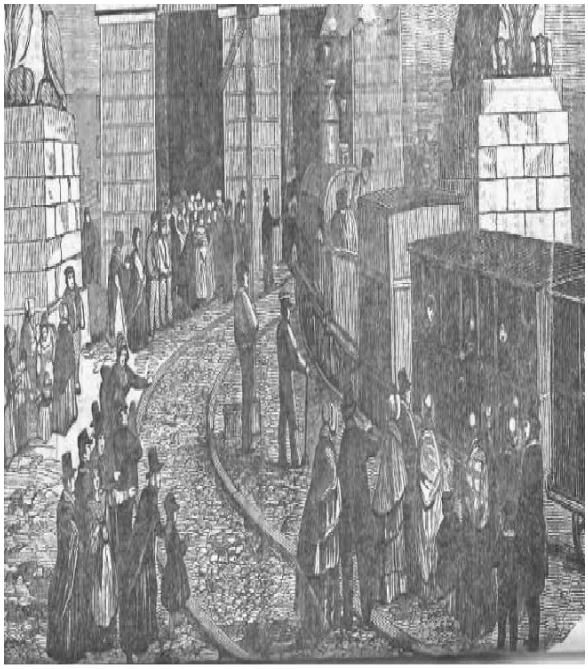


Μηχανὴ τοῦ στοιχειοθετεῖν.

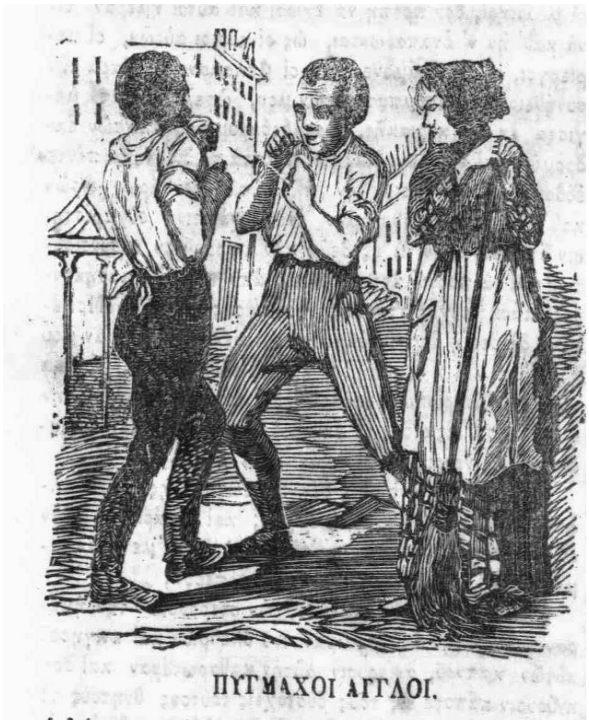
Εικόνα 171. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 35, 1849, σ. 250



Εικόνα 172. Τελώνισσα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1902, σ. 196-201



Εικόνα 173. Γυναίκες σε σωληνωτή γέφυρα στο Λίβερπουλ της Αγγλίας, Περιοδικό Πανδώρα, 1851, τ. 29, σ. 692



Εικόνα 174 . Γυναίκα από Αγγλία, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 100, 1851, σ. 78



Εικόνα 175. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 37, 1854, σ. 309

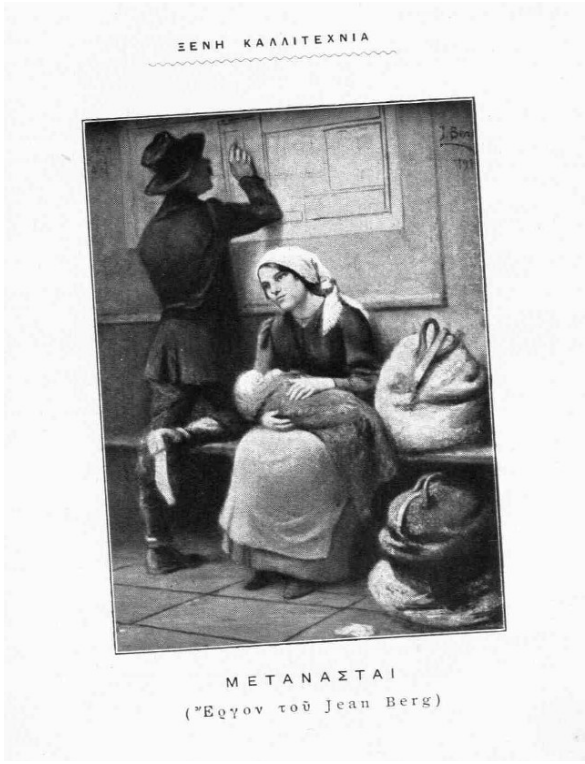


Εικόνα 176. Γυναίκα του “όχλου”, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 38, 1854, σ. 332

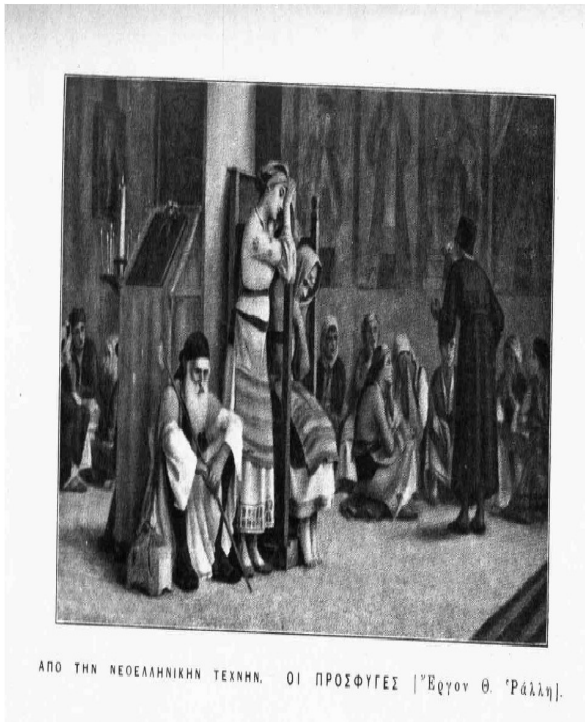


Καβαλλιῶται πρόσφυγες εἰς τὸν κῆπον Καραϊσκάκη τοῦ Πειραιῶς.

Εικόνα 177. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1087, 1916, σ. 8144



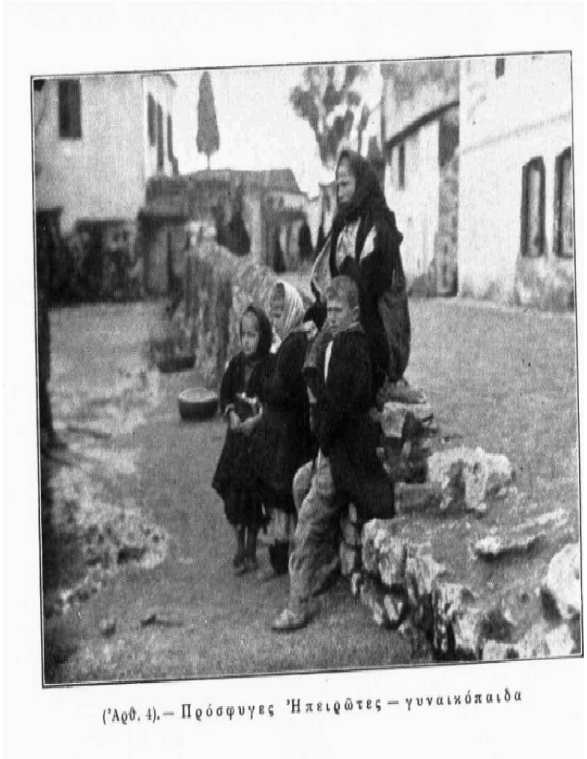
Εικόνα 178. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 327



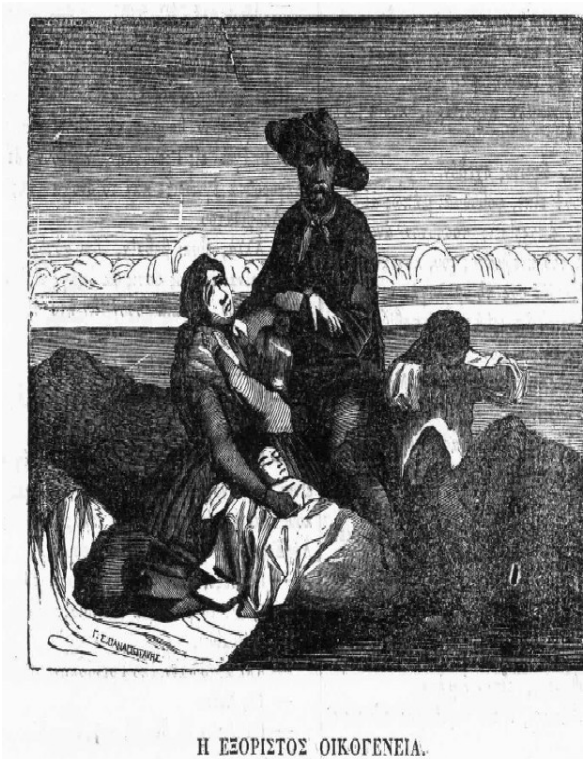
Εικόνα 179. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1912,σ. 213



Εικόνα 180. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1909, σ. 309

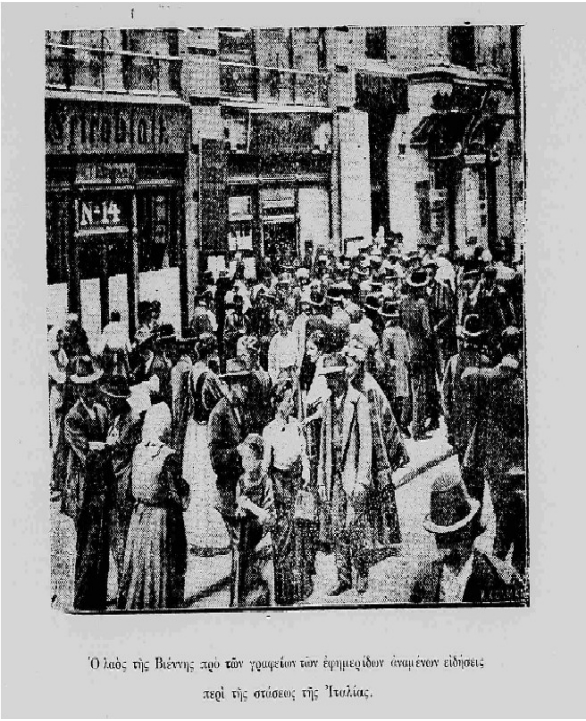


Εικόνα 181. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 90



Η ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ.

Εικόνα 182. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 10, 1853, σ. 237



Ὁ λαὸς τῆς Βιέννης πρὸ τῶν γραφείων τῶν ἐφημερίδων ἀναμένων εἰδήσεις περὶ τῆς στάσεως τῆς Ἰταλίας.

Εικόνα 183. Βιεννέζες, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1063, 1915, σ. 2757



Ὅμιλος Παρισινῶν παρακολουθούντων ἀταράχως τοὺς ἑλιγμοὺς ἑνὸς γερμανικοῦ ἀεροπλάνου ἱπταμένου ὑπεράνω τῆς πόλεως διὰ νὰ ρίψῃ βόμβας.

Εικόνα 184. Παρισινές, Εφημερίς των Κυριών, τ.1079, 1916, σ. 3016



ΜΕΞΙΚΑΝΗ ΑΝΘΟΓΩΛΙΣ.

Εικόνα 185. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 41, 1854, σ. 403



Εικόνα 186. Ελβετίδες πλανόδιες πωλήτριες και εμπόρισσες, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 104, 1854, σ. 183

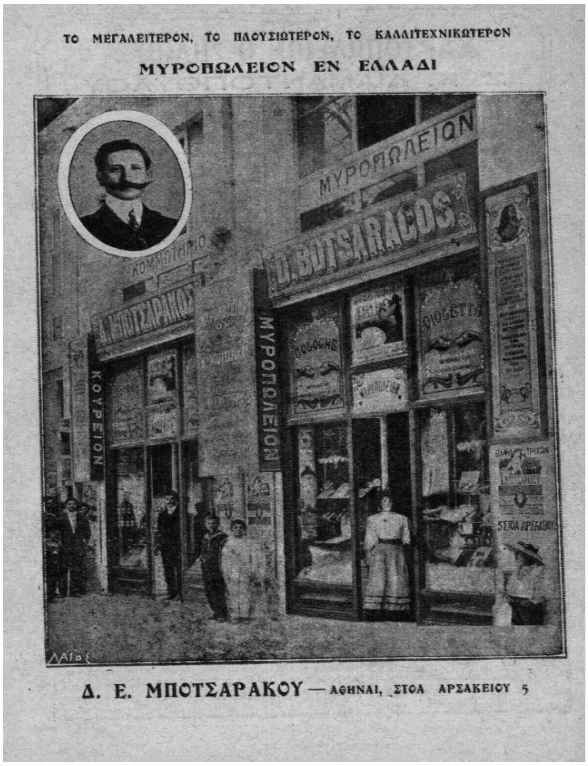


Εικόνα 187. Εφημερίς των Κυριών, τ. 982, 1910, σ. 1051

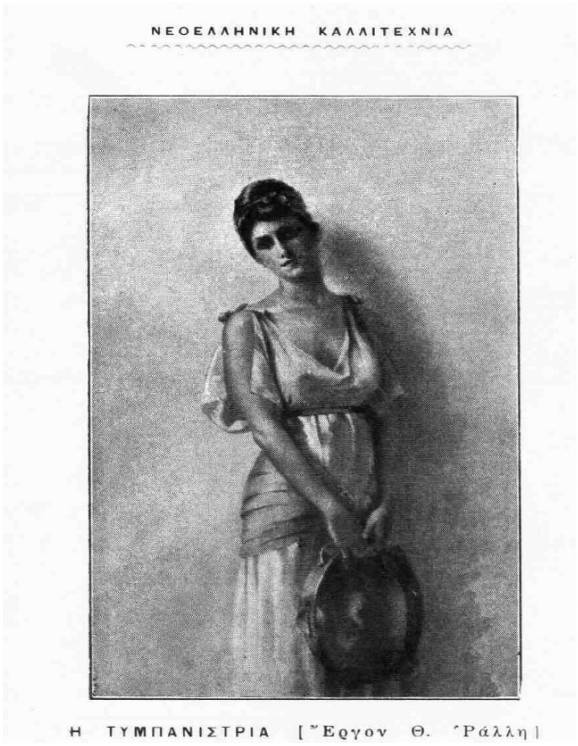


ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΑ. — Η ΚΗΡΟΠΩΛΙΣ. — (Ἔργον Θ. Ῥάλλη)

Εικόνα 188. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1914, σ. 205



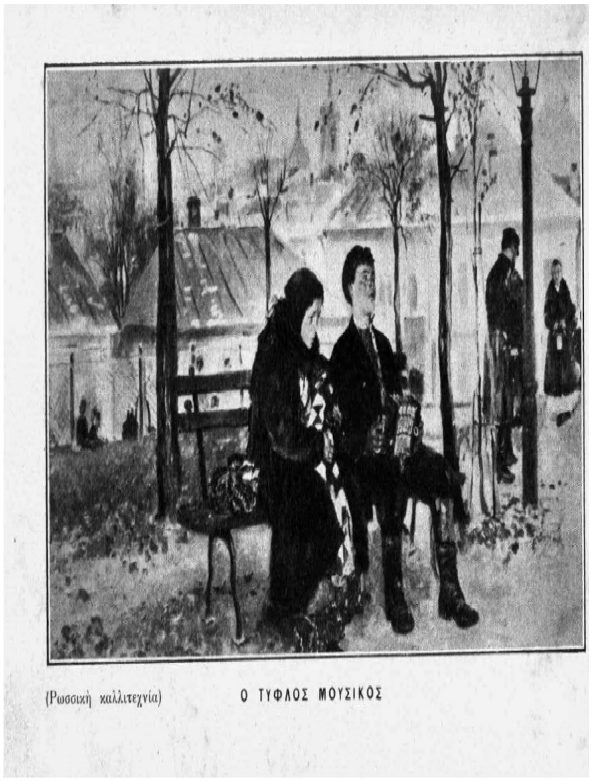
Εικόνα 189. Εργαζόμενη στο Μυροπωλείο Δ. Μποτσαράκου-Διαφήμιση, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 208α-δ



Εικόνα 190. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 293



Εικόνα 191. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1909, σ. 200



Εικόνα 192. Πλανόδιος μουσικός με τη βοηθό του, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 105



Εικόνα 193. Γυναίκα κλέβει ένα πορτοφόλι, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 220, 1889, σ. 4



Εικόνα 194. Πλανόδια οργανοπαίκτρια, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 31



Εικόνα 195. Γυναίκα από Σμύρνη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 353-356



Εικόνα 196. Μία χασάπαινα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 155



Εικόνα 197. Εμπόρισσε.ς, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 155



Εικόνα 198. Καφετζού, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 236, 1890, σ. 5

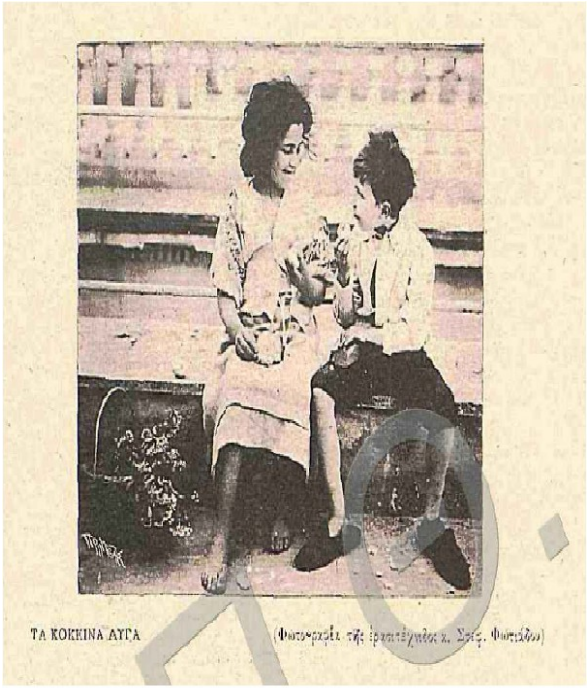


Εικόνα 199. Άγαμες κοπέλες, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 158, 1888, σ. 5



Εικόνα 200. Μητέρα σερβίρει το φαγητό, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 131

+



Εικόνα 201. Μητέρα και γιος, Εφημερίς των Κυριών, τ. 985, 1910, σ. 1128



ΠΑΡΑ ΤΗΝ ΑΚΤΗΝ

(Ἔργον τῆς Virginie Demont-Breton)

Εικόνα 202. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 87



Νοσοκόμος διδάσκουσα γράμματα τραυματίαν

Εικόνα 203. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1035, 1913, σ. 2311



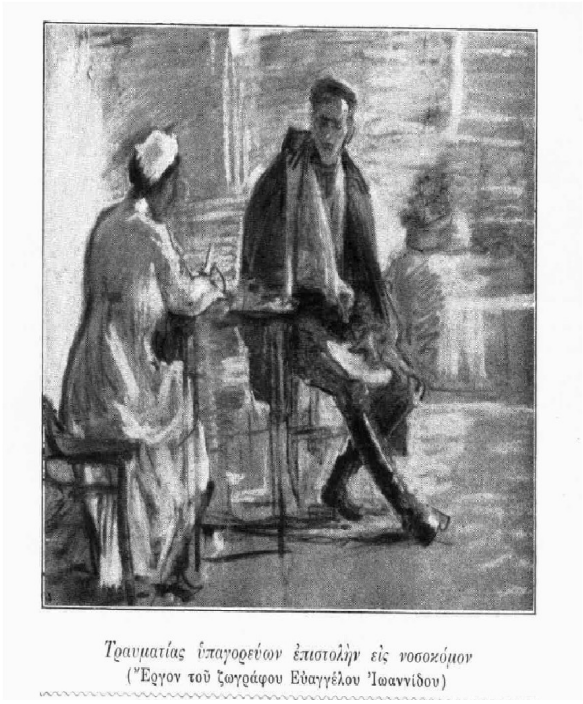
ΡΩΣΣΙΔΕΣ ΝΟΣΟΚΟΜΟΙ ΠΕΡΙΠΟΙΟΥΜΕΝΑΙ ΤΡΑΥΜΑΤΙΑΣ

Εικόνα 204. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1066, 1915, σ. 2801



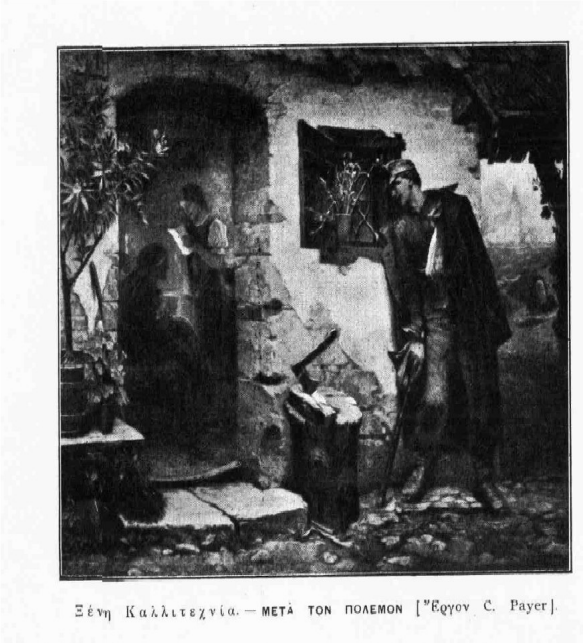
Ὁ ἄρρωστος καὶ ἡ ἀδελφὴ [Ἔργον τοῦ κ. Βικάτου]

Εικόνα 205. Εφημερίς των Κυριών, τ. 987, 1910, σ. 1175



Τραυματίας ὑπαγορεύων ἐπιστολὴν εἰς νοσοκόμον
(Ἔργον τοῦ ζωγράφου Εὐαγγέλου Ἰωαννίδου)

Εικόνα 206. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 184



Ξένη Καλλιτεχνία. — ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟΝ [Ἔργον C. Payer].

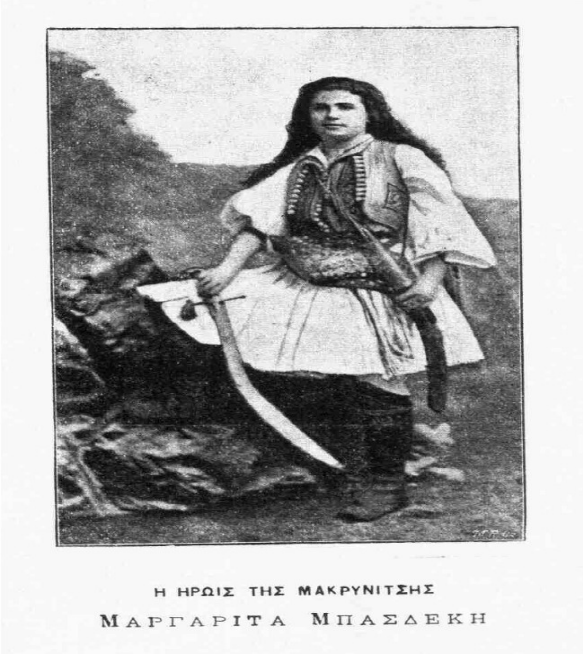
Εικόνα 207. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 347



Εικόνα 208. Επιστροφή ή αποχαιρετισμός στρατιώτη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 62



Εικόνα 209. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1091, 1916, σ. 3209

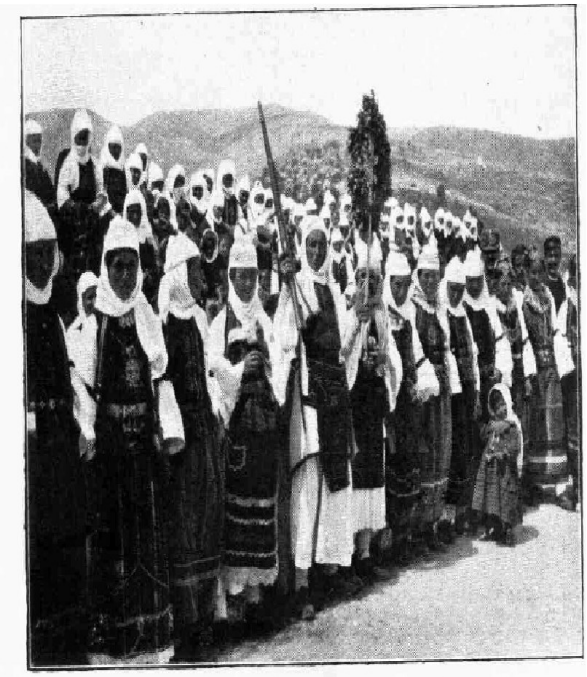


Η ΗΡΩΙΣ ΤΗΣ ΜΑΚΡΥΝΙΤΣΗΣ
ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΜΠΑΣΔΕΚΗ

Εικόνα 210. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1897, σ. 224



Εικόνα 211. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 307



Ἠπειρωτικὰ σκίτσα.—Χωρικαὶ παρὰ τὸ Ἀργυρόκαστρον

Εικόνα 212. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 97



Ἡ ἡρωῒς τῆς Σιατίστης καπετὰν Περιστέρα

Εικόνα 213. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 171



Εικόνα 214. Εφημερίς των Κυριών, τ. 182, 1890, σ. 1



Εικόνα 215. Εφημερίς των Κυριών, τ. 461, 1896, σ. 1



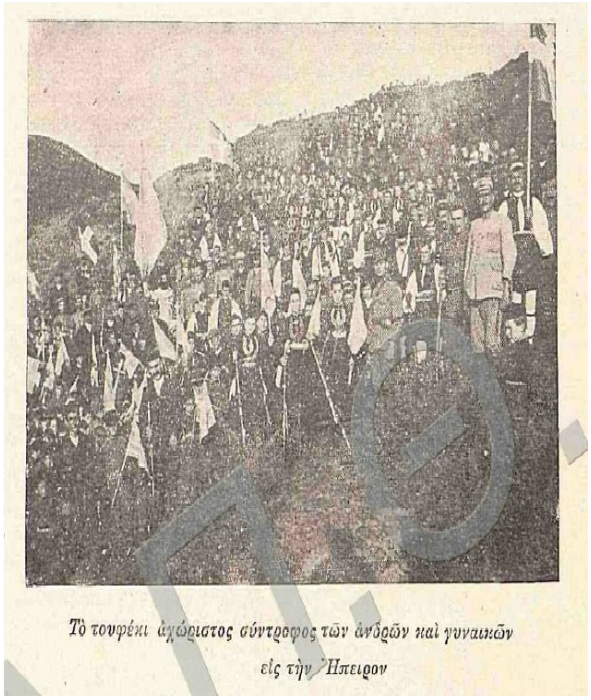
Η ΚΩΣΤΑΤΣΙΚΑΙΝΑ
Ἡ περίφημος ὁπλαρχηγὸς τοῦ Σουλίου.

Εικόνα 216. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1030, 1913, σ. 2208



Οἱ δύο σύζυγοι, ἀρχηγοὶ ἀνταρτικοῦ σώματος τῆς Ἠπείρου
ΣΤΕΦΑΣ ΚΑΙ ΝΤΑΣΙΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Εικόνα 217. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1031, 1912, σ. 2225

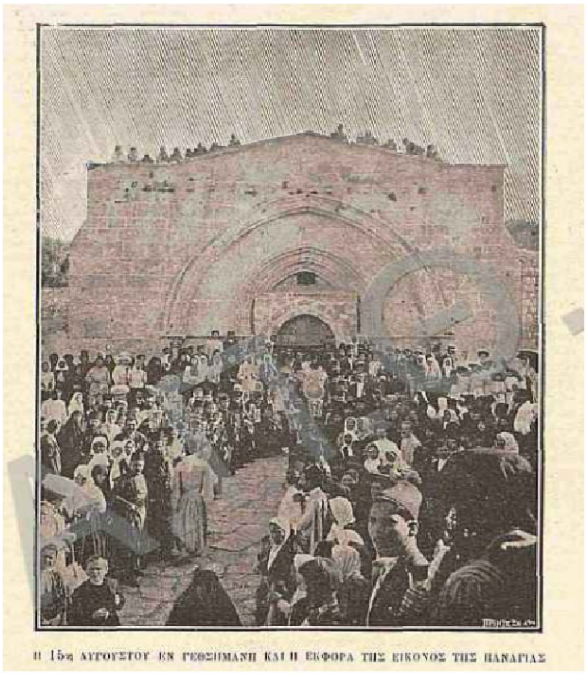


Τὸ τουρκέικι ἀχώριστος σύντροφος τῶν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν εἰς τὴν Ἤπειρον

Εικόνα 218. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1043, 1913, σ. 2432

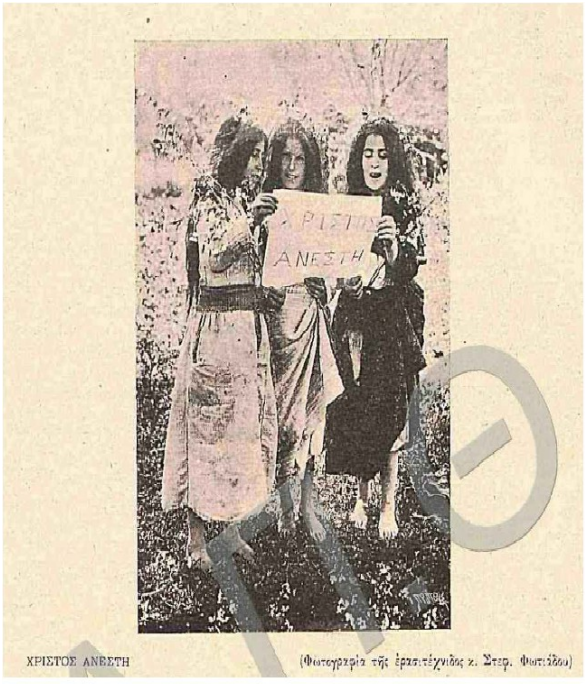


Εικόνα 219. Ιερός Λόχος Γυναικών, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1045, 1913, σ. 2464

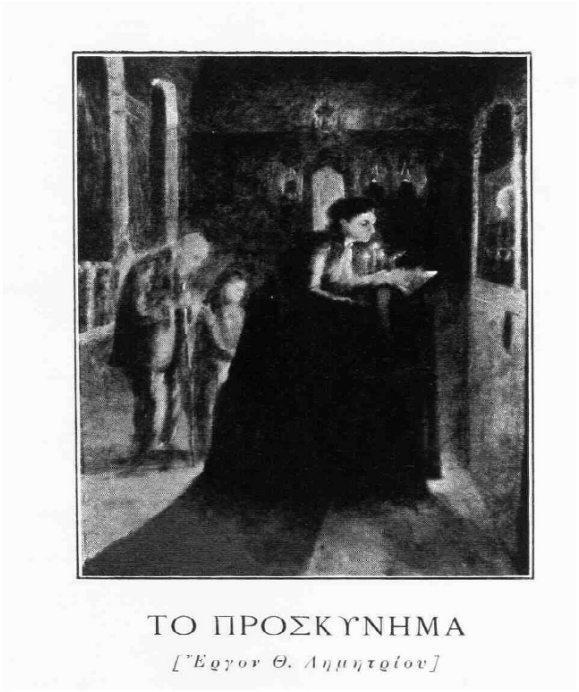


Η Ιδία ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΕΝ ΓΕΘΣΗΜΑΝΗ ΚΑΙ Η ΕΚΦΟΡΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ

Εικόνα 220. Εφημερίς των Κυριών, τ. 972, 1909, σ. 806



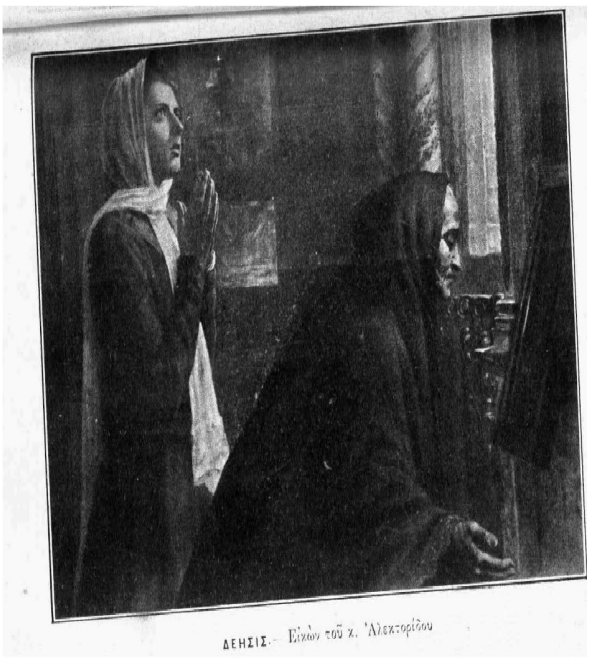
Εικόνα 221. Εφημερίς των Κυριών, τ. 985, 1910, σ. 1123



ΤΟ ΠΡΟΣΚΥΝΗΜΑ

[Ἔργον Θ. Λημητρίου]

Εικόνα 222. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1904, σ. 353



ΔΕΗΣΙΣ. - Εἰκὼν τοῦ κ. Ἀλεξοριάδου

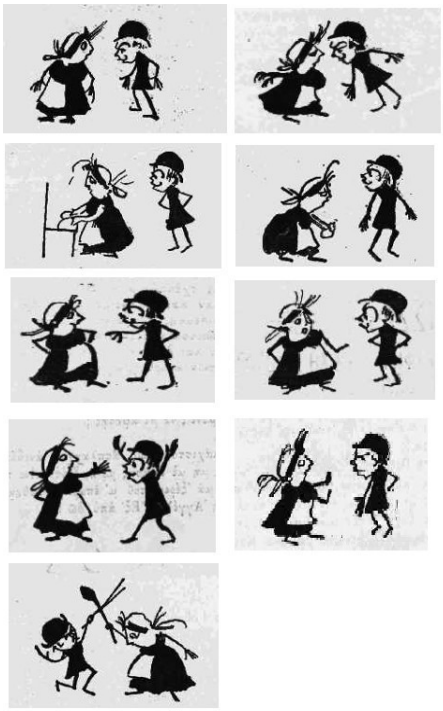
ΕΘΝΙΚΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ Κ. Φ. ΣΚΟΚΟΥ, 1906, σ. 304α

Εικόνα 223. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 304α

Γ 1.2. Οι «εργαζόμενες κόρες» της γειτονιάς (υπηρέτριες, παραμάνες, μαγείρισσες, πλύστρες)



Εικόνα 224. Υπηρέτρια που σκουπίζει, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 4, 1885, σ. 5



Εικόνα 225. Υπηρέτρια επιτίθεται με ένα τηγάνι στον σύντροφό της, Περιοδικό Το Άστυ,1885, τ. 4, σ. 5



Εικόνα 226. Υπηρέτρια που σκαριφίζει με το φτερό ξεσκονίσματος, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 238, 1890, σ. 5



Εικόνα 227. Η "λόγια" υπηρέτρια, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 127



Εικόνα 228. Υπηρέτρια, Περιοδικό Το Άστυ, 1916, σ. 127



Εικόνα 229. Η υπηρέτρια Μαρούλα, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 217, 1889, σ. 5



Εικόνα 230. Τα μπάνια του λαού, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 247, 1890, σ. 5



Εικόνα 231. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 69



ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΙΣΤΑΙ

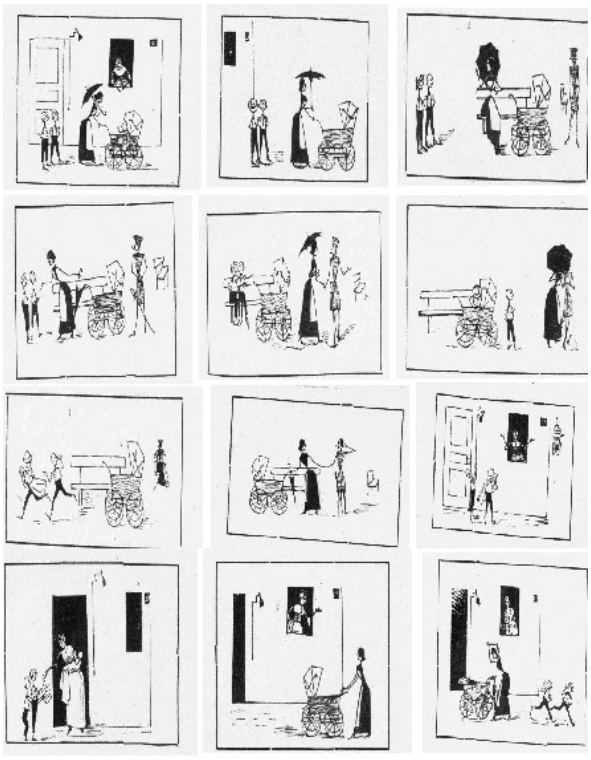
Πολὺ καλά, κυρά μου! Τριάντα φράγκα τὸ μῆνα καὶ .... τὰ ά σου. Σκούπισμα, σφουγγάρισμα, πλύσιμο, μαγείρεμα ... Μὰ ρουσιασθῇ καὶ καμμιὰ ἄλλη δουλειὰ ἔκτακτη, τὴν κάνεις; Ἀκοῦς ἐκεῖ! Ὅτι περνάει ἀπὸ 'μένανε, καὶ ὅ,τι ἀγαπάει ἡ ἐνη σας, μὲ τὴς χαρές σας!.. Εἶμαι ἕτοιμη!

Εικόνα 232. Υπηρέτρια και καθολικοί μοναχοί. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 223



Γίνεται εἰς τὸ μαγειρεῖον τῆς Μαρίας ὅταν ἡ κυρία τράχῃ εἰς τὰ ἐμπορικά.

Εικόνα 233. Μαγείρισσα που ερωτοτροπεί με τον "εξάδελφό" της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1890, σ. 372



Εικόνα 234. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1893, σ. 214-220



Εικόνα 235. Υπηρέτρια και νεαρόςμάγκας, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 191



Εικόνα 236. Επίθεση σε μοδίστρα απότον αδελφό της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 195



— Λείπουν τρεῖς δραχμαί. Θὰ τὴς κρατήσω ἀπὸ τὸ μισθό σου.
— Δὲν λείπουν ἀρκετά! Μοῦ τὰς κράτησεν ὁ εἰσπράκτορας κάτω δυνάμει τοῦ περὶ εἰσφορῶν νόμου.

Εικόνα 237. Υπηρέτρια κατηγορείται για κλοπή χρημάτων από τα αφεντικά της, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 13, 1885, σ. 5



Ἡ κυρία πρὸς τὴν ὑπηρέτριαν :
— Πῶς κτυπᾷς ἔτσι τὴ γάτα ; Σοῦ εἶπα πολλαῖς φοραῖς πῶς δὲν πρέπει νὰ τὰ κακομεταχειρίζωνται ἔτσι τὰ ζῷα . . . Μὲ εἶδες ποτὲ ἐμένα νὰ σε κτυπήσω ;

Εικόνα 238. Υπηρέτρια αποκαλείται “ζώο” από την κυρία της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1895, σ. 131



Ἡ λογικὴ τῶν ὑπηρετριῶν.

Ἡ οἰκοδέσποινα ἀποφασίζει νὰ διώξῃ τὴν ὑπηρέτριάν της καὶ ἐκ τοῦ λογαριασμοῦ τῶν μισθῶν τῆς κρατεῖ τὴν ἀξίαν μερικῶν πιάτων καὶ ποτηρίων ποῦ εἶχε σπάσει.
— Μπᾶ ! κραυγάζει ἡ Σοφία· στὸ δικό σας σπίτι πληρώνουν οἱ ὑπηρέτες τὴς ζημιές ! τότε ἔπρεπε νὰ μοῦ τὸ ἐλέγατε ’ς τὴν ἀρχὴν γιὰ νὰ πρόσεχα.

Εικόνα 239. Υπηρέτρια απειλείται για κρατήσεις μισθού, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1898, σ. 353



— Μαμά, νὰ σοῦ 'πῶ ἕνα μυστικό;
— Πές μου, παιδί μου.
— Νά! νὰ μὴν ἐμπιστεύεσαι τὸ κλειδὶ τοῦ ντουλαπιοῦ στὴ Μαρία, γιατί δὲν προσέχει νὰ τὸ κλειδώνῃ καὶ τὸ ἀφίνει ἀνοικτό.
— Καὶ ποῦ τὸ ξέρεις;
— Τὸ ἤὗρα ἐγὼ ἀνοικτὸ καὶ... ἔφαγα τὰ δυὸ γλυκὰ ποῦ ἦσαν μέσα.

Εικόνα 240. Υπηρέτρια κατηγορείται για ασυνέπεια στα καθήκοντά της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 112



Ἡ ἀφηρημάδα τοῦ καθηγητοῦ

Ἡ Μαρούλα. — *Τί κάνετε, κύριε καθηγητά; Μὴ πήρατε κατὰ λάθος γιὰ τὴν κυρία;...*

Ὁ Κὸς Καθηγητής. — *Λὲν πειράζει, κορίτσι μου... Ἡ κυρία σου μὲ ξέρει πῶς εἶμαι πάντα ἀφηρημένος...*

Εικόνα 241. Υπηρέτρια αντιμετωπίζει τις ερωτικές διαθέσεις του κυρίου της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 112



Εικόνα 242. Υπηρέτρια δέχεται υποδείξεις από φιλικό πρόσωπο της οικογένεας όπου εργάζεται, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1901, σ. 134



Εικόνα 243. Υπηρέτριες προφυλάσσσουν τις κυρίες τους δημιουργώντας έναν κλοιό με τα σώματά τους, Περιοδικό Ευτέρπη, τ.10, 1848, σ.12



Τὰ μαλλιὰ τῆς κυρίας

— Σοφία, ἔφεραν τὰ ἄνθη ποῦ θὰ βάλω 'ς τὰ μαλλιά μου ;
— Ἐδῶ εἶνε, **κυρία**· τὰ ἔφεραν. Καὶ ποιὰ μαλλιὰ θὰ βάλετε τριγύρω εἰς τὰ ἄνθη ;

Εικόνα 244. Υπηρέτρια απαντά με έξυπνο τρόπο στις εντολές της κυρίας της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1899, σ. 166



Οἱ λσμοὶ τοῦ Κυρίου καὶ οἱ λσμοὶ τῆς Κυρίας

Ἡ ὑπηρέτρια. — *Γιὰ ποιόν εἶνε αὐτὸς ὁ λογαριασμός, παρακαλῶ ; Διὰ τὴν Κυρίαν ἢ διὰ τὸν Κύριον ;*
Ὁ δανειστής. — *Διὰ τὸν Κύριον .... Εἶνε ἐδῶ ;*
Ἡ ὑπηρέτρια. — *Μάλιστα. Ἀλλὰ πρέπει νἄρχεσθε Τρίτη, Πέμπτη καὶ Σάββατο. Τὴς ἄλλες 'μέρες ἔρχονται οἱ δανεισταὶ τῆς Κυρίας ....*

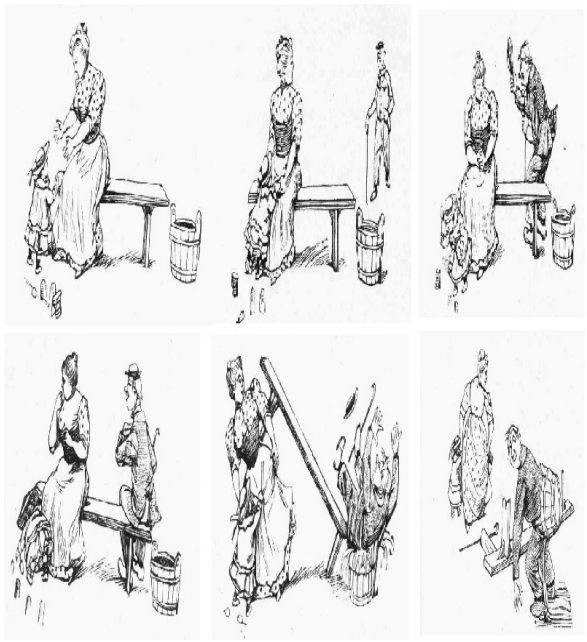
Εικόνα 245. Υπηρέτρια σχολιάζει τα χρέη των αφεντικών της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 77



Εικόνα 246. Φιλική αντιμετώπιση υπηρέτριας, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 257



Εικόνα 247. Γκουβερνάντα στην οδό Φιλελλήνων, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 232, 1890, σ.5



Εικόνα 248. Γκουβερνάντα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1897, σ. 214-217



Εικόνα 249. Γκουβερνάντα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 287



Κουβέντες δουλικῶν

Εικόνα 250. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 108



Διαμαρτυρία

Η κυρία. – Θὰ σ' ἔπαιρνα, κοπέλλα μου, γιὰ καμαριέρα. Ἀλλὰ αὐτὸ ἐδῶ τὸ πιστοποιητικὸ δὲν βλέπω νὰ λέῃ καὶ πολὺ καλὰ πράγματα γιὰ τὴ διαγωγή σου....

Η καμαριέρα. – Καὶ τί φταίω ἐγὼ γι' αὐτό, κυρία; Μήπως τὸ ἔγραψα ἐγὼ μονάχη μου;

Εικόνα 251. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 349



Τὸ πτερὸν τοῦ καπέλλου

Ἡ μοδίστρα.— Σᾶς ὁρκίζομαι, κυρὰ Σιλβέστρα, ὅτι αὐτὸ τὸ πτερὸ σᾶς πηγαίνει θαυμάσια! Σᾶς κάμνει εἴκοσι χρόνια νεωτέραν!...

Ἡ γρηὰ Σιλβέστρα, ἀνατιναχθεῖσα ἀπὸ χαράν.— Εἴκοσι χρόνια! Μὰ τότε, σὲ παρακαλῶ, βάλε μου ἀκόμη ἄλλο ἕνα!...

Εικόνα 252. Μοδίστρα και πελάττισσα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 196



Τίς φυλάξει τὸν φύλακα;

Ἕνας γεροκολασμένος καὶ ἀφόρητος γυναικᾶς συναντᾷ καθ' ὁδὸν μίαν μοδιστρούλαν ζωηρούτσικη:

—Ἄκουσε, κορίτσι μου. Θέλεις νὰ σὲ συνοδεύσω γιὰ νὰ ἀποφύγῃς τὰς ἐνοχλήσεις τῶν παραλυμένων νέων;

— Καὶ ποιός θὰ μὲ φυλάξῃ ἀπὸ τοὺς παραλυμένους;... γέρους;!!

Εικόνα 253. Μοδιστρούλα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 175



Εικόνα 254. Μοδιστρούλα της γειτονιάς, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 197



Εικόνα 255. Εμπόρισσες καλεσμένες σε γάμο,Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 160



Εικόνα 256. Πλύστρα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1889, σ. 380



Εικόνα 257. Σπιτονοικοκυρά Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 32



Εικόνα 258. Σπιτονοικοκυρά, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 95

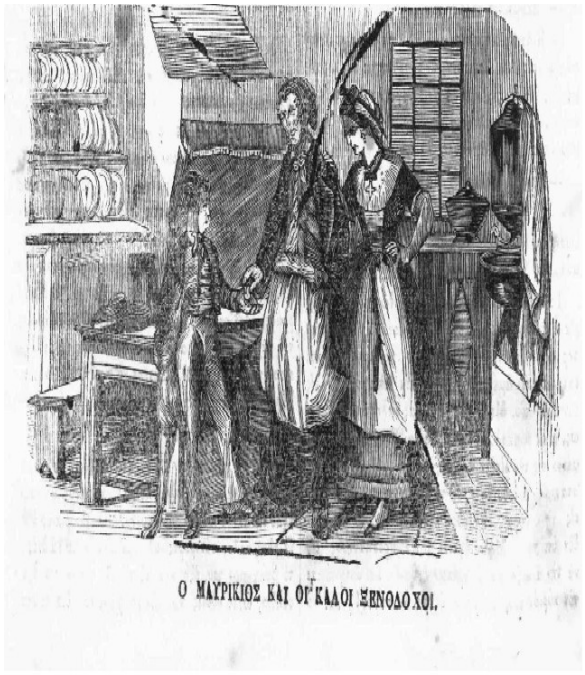
Γ 1. 3. Οι γυναίκες της υπαίθρου (αγρότισσες, ποιμένισσες, προξενήτρες)



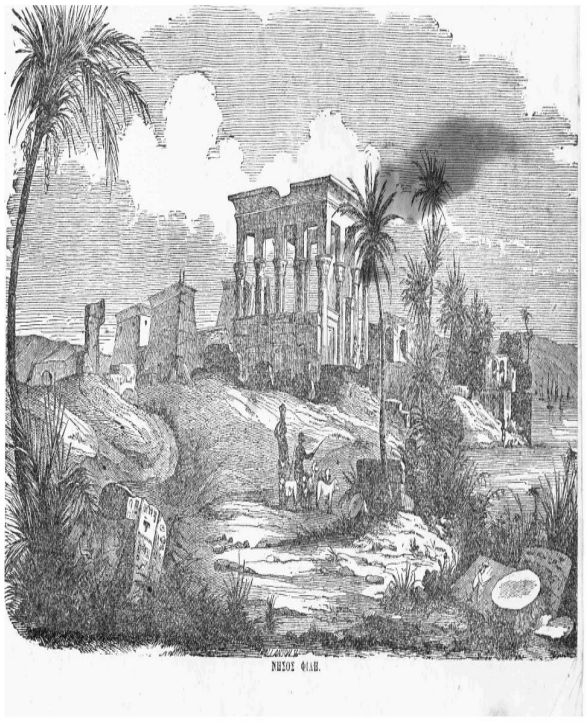
Εικόνα 259 . Εικόνα 259. Κοπέλα σε παλίρροια, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 12, 1853, σ. 176



Εικόνα 260. Περιοδικό Ευτέρπη, Χωρική από το Πεδεμόντιο, τ. 8, 1853, σ. 180



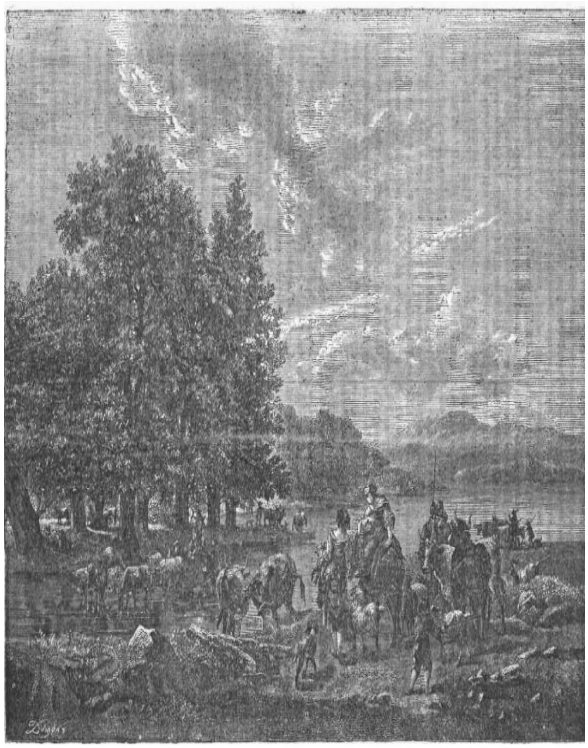
Εικόνα 261. Πανδοχέας, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 111, 1852, σ. 352



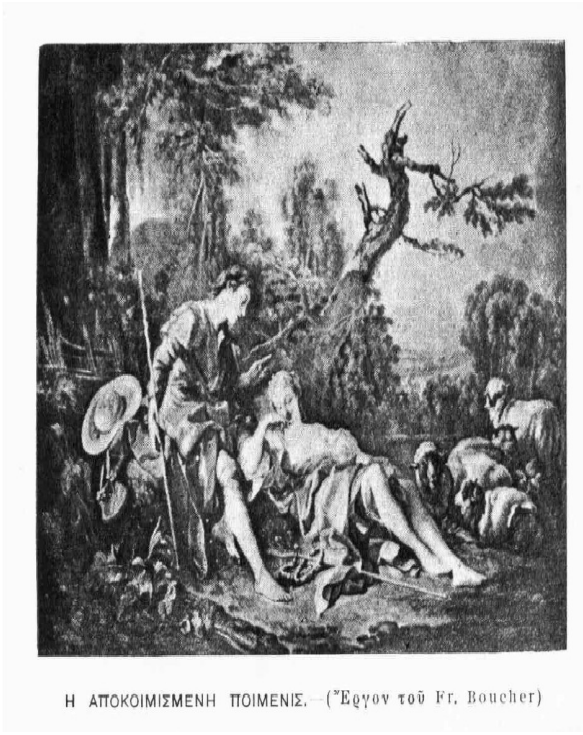
Εικόνα 262. Ποιμένισσα, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 11, 1848, σ. 8



Εικόνα 263. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 41

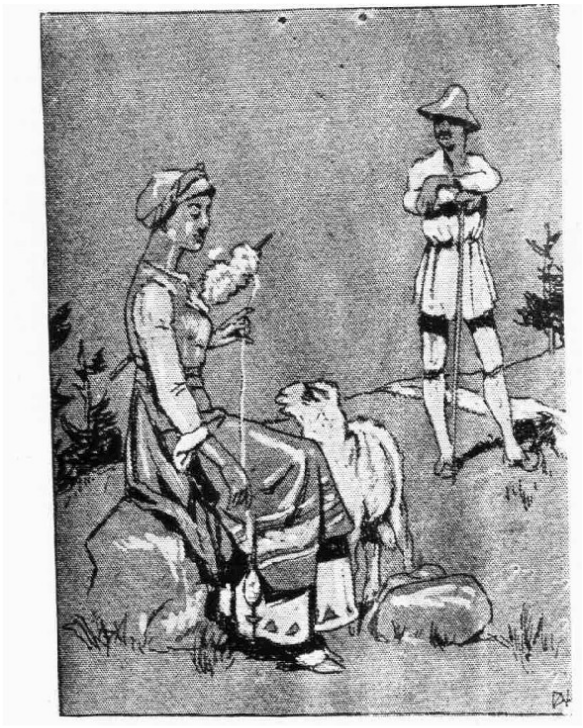


Εικόνα 264. "Το Εσπέρας", Νικολάες Πίτερσον Μπέρχεμ, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 185, 1857, σ. 388



Η ΑΠΟΚΟΙΜΙΣΜΕΝΗ ΠΟΙΜΕΝΙΣ.—(Ἔργον τοῦ Fr. Boucher)

Εικόνα 265. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 134Β



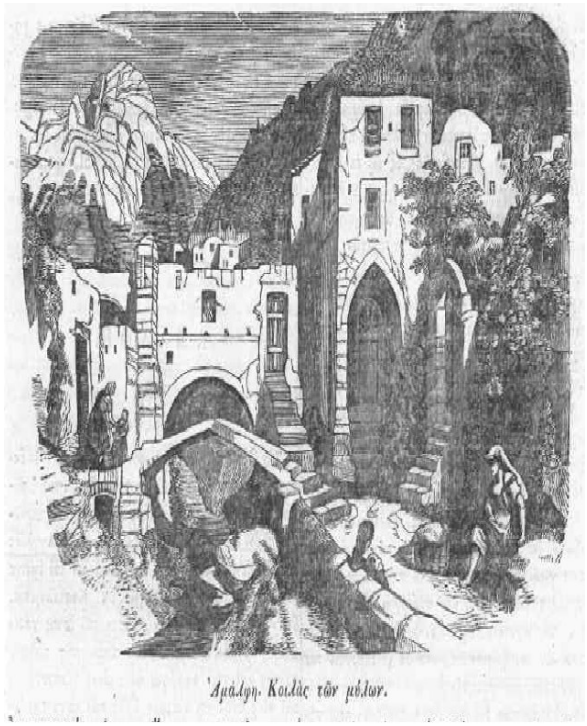
Εικόνα 266. Βοσκοπούλα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 67



Εικόνα 267. Κοπέλα από την ύπαιθρο, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 24, 1848, σ. 10



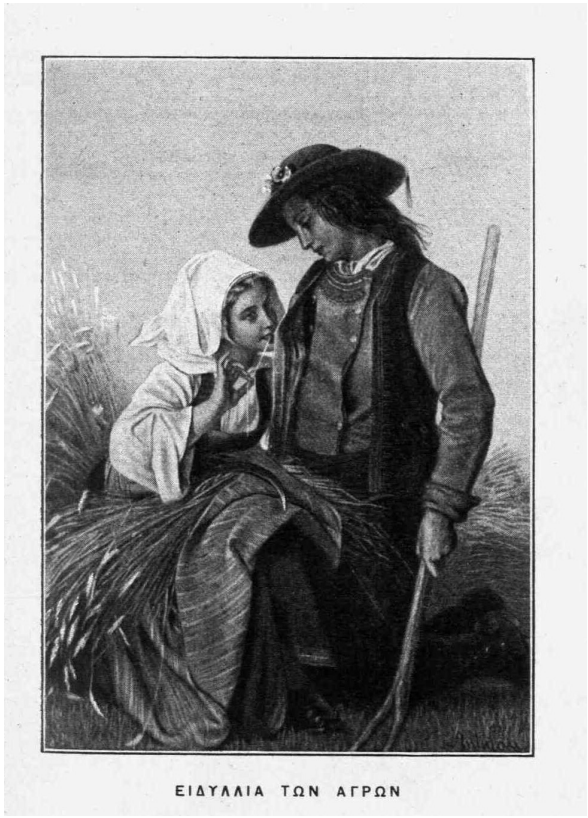
Εικόνα 268. Κοπέλα από την ύπαιθρο, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 90, 1851, σ. 427



Εικόνα 269. Γυναίκες της υπαίθρου, Περιοδικό Πανδώρα,τ. 205, 1848, σ. 308



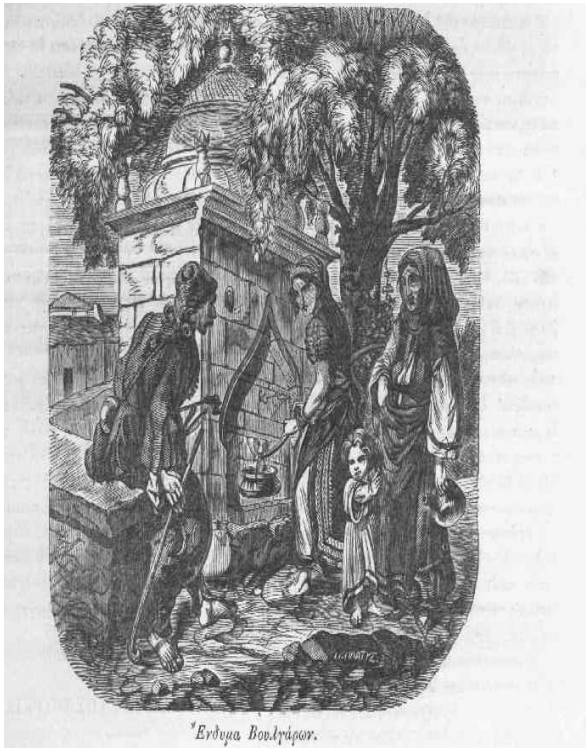
Εικόνα 270. Χωρικές θερίστριες, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 100, 103



Εικόνα 271. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ.149



Εικόνα 272 . Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 116, 1852, σ. 474



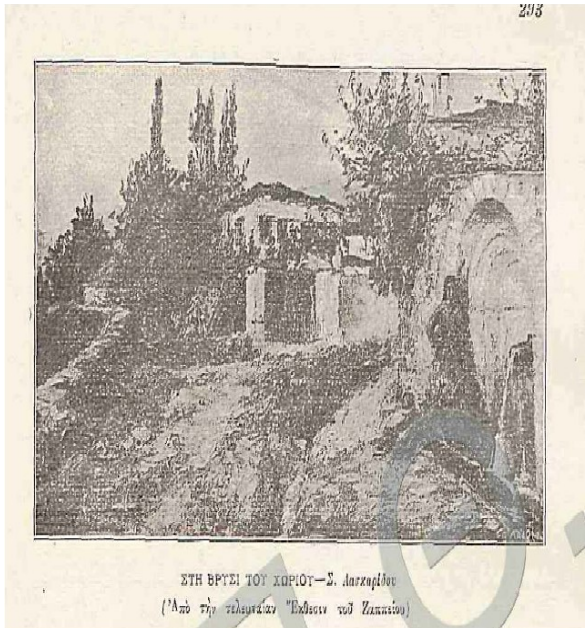
Εικόνα 273. Χωρικές από τη Βουλγαρία, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 376, 1865, σ. 399



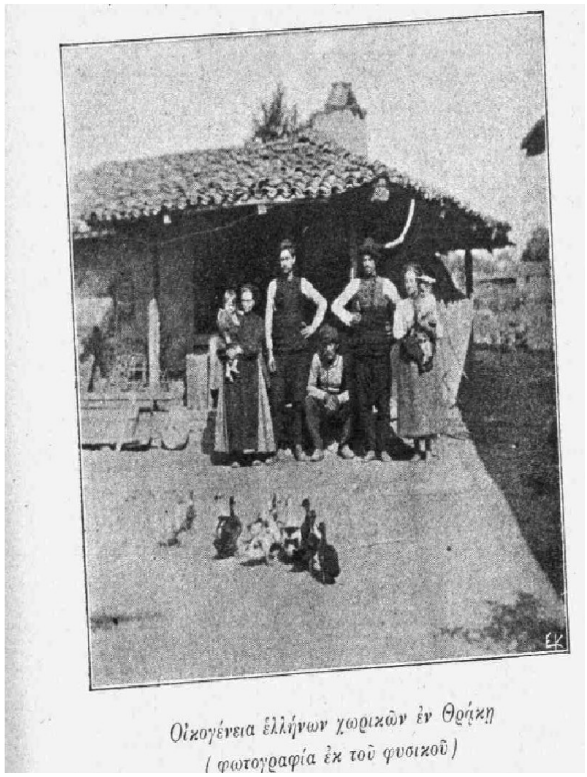
Εικόνα 274. Γυναίκες σε βρύση της Αθήνας, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 260, 1861, σ. 489



Εικόνα 275. Γυναίκα στη βρύση του χωριού της, Εφημερίς των Κυριών, τ. 975, 1909, σ. 872

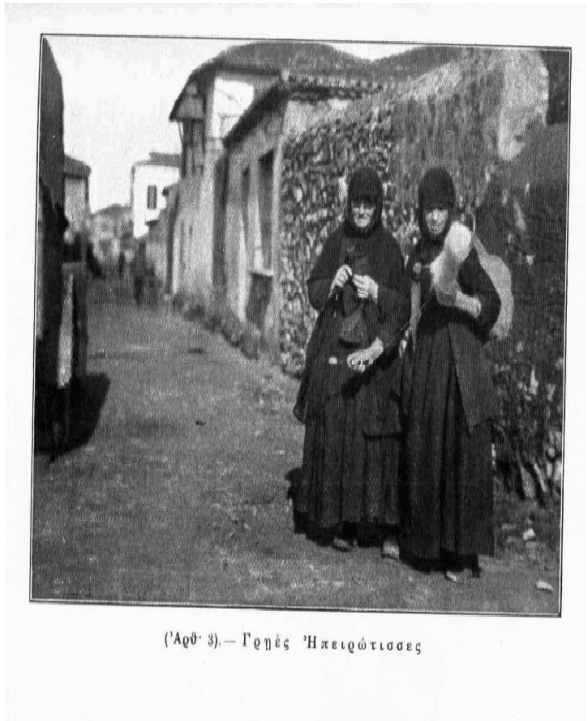


Εικόνα 276. Εφημερίς των Κυριών, τ. 951, 1908, σ. 293



Οἰκογένεια ἑλλήνων χωρικῶν ἐν Θρᾴκῃ
(φωτογραφία ἐκ τοῦ φυσικοῦ)

Εικόνα 277. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1905, σ. 359



(Ἀρθ. 3). — Γρηὲς Ἠπειρώτισσες

Εικόνα 278. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 89



Ἑλληνίδες ἀπὸ τὰ περίχωρα τῶν Σερρῶν

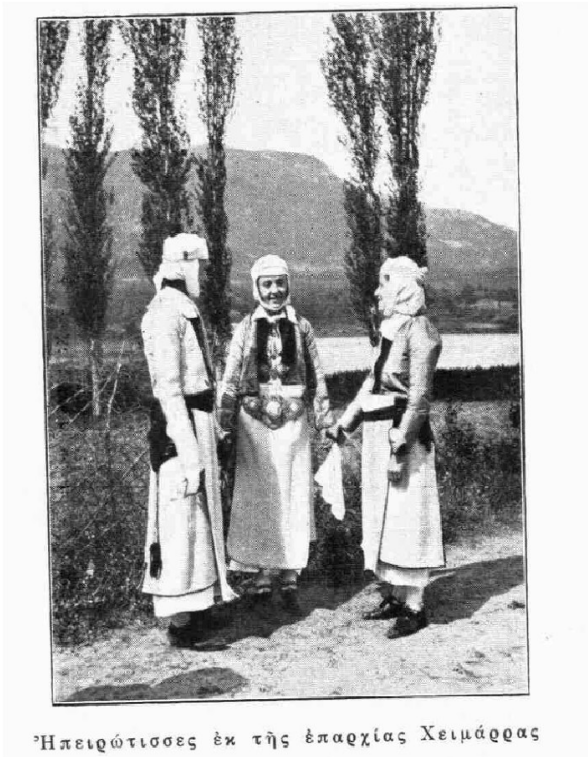
Εικόνα 279 . Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 131



Εικόνα 280. Χωρική από τη Ρόδο, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1047, 1913, σ. 2497

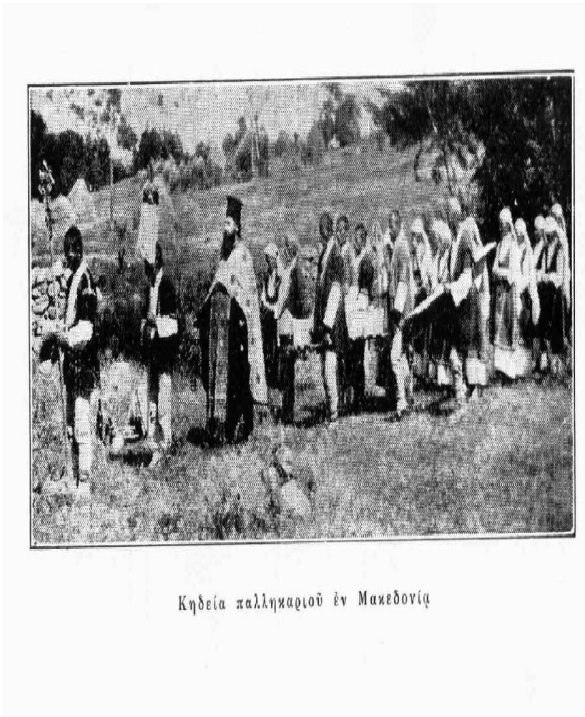


Εικόνα 281. Χωρική από Ήπειρο, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1047, 1913, σ. 2496



Ἠπειρώτισσες ἐκ τῆς ἐπαρχίας Χειμάρρας

Εικόνα 282. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 194



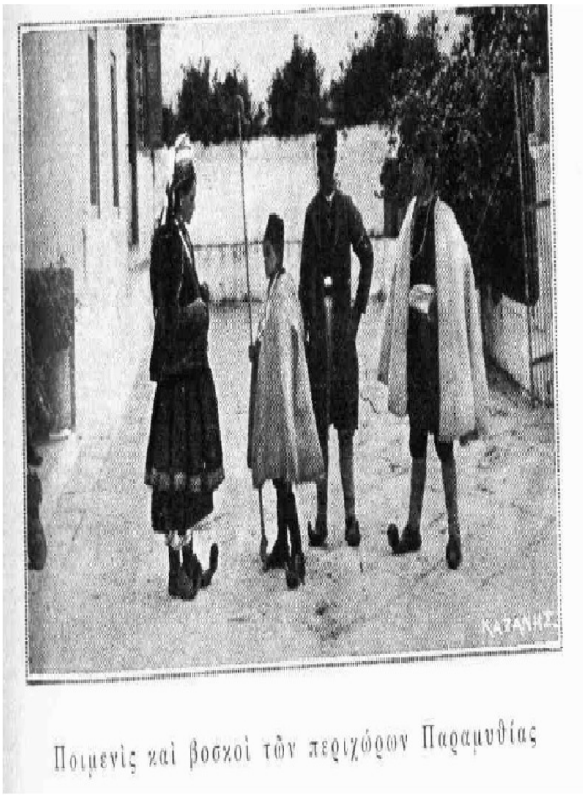
Κηδεία παλληκαριοῦ ἐν Μακεδονίᾳ

Εικόνα 283. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 134



Μουζῖκος μετὰ τῆς μνηστῆς του ἐν νυμφικῇ περιβολῇ.

Εικόνα 284. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 252



Εικόνα 285. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 85



Εικόνα 286. Χωρικές από τη Δαλματία, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 3, 1852, σ. 67



Εικόνα 287. Θερίστρια, Περιοδικό Το Άστυ,τ. 148, 1888, σ. 8



Εικόνα 288. “Αι Αρμονίαι του Φθινοπώρου”, Ευγένιος Tourneux, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 84, 1851, σ. 288



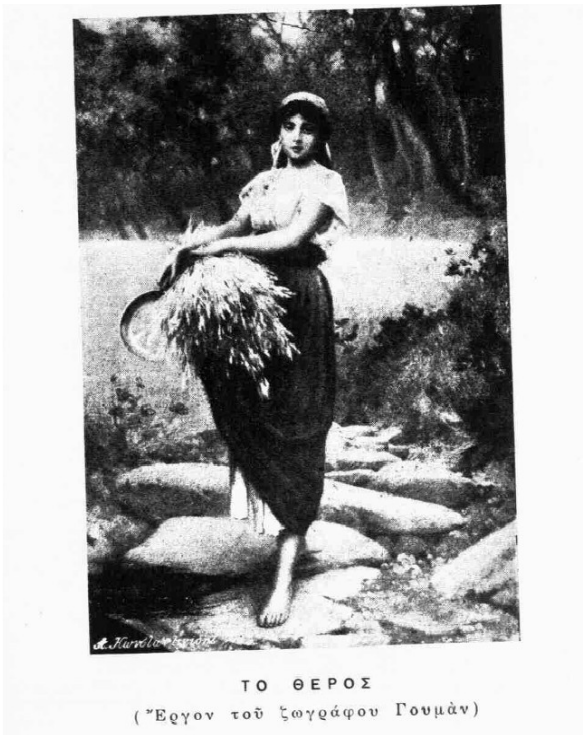
Εικόνα 289. "Θεριστές", Louis Leopold Robert, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 307, 1863, σ. 468



'Αγροτικαὶ σκηνογροφίαι.—Τὸ Λεωνίδιον.

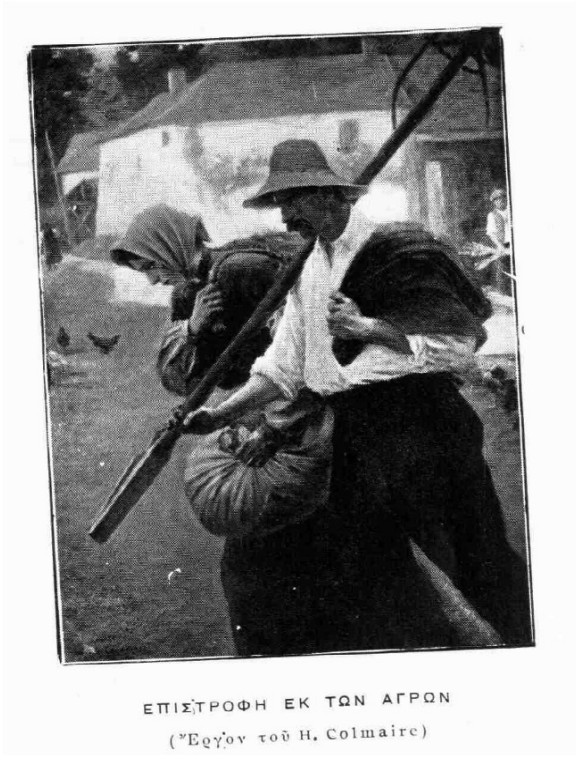
[Ἔργον τοῦ κωφωλάλου ζωγράφου Νέστορος Βαρβέρη.]

Εικόνα 290. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 275



ΤΟ ΘΕΡΟΣ
(Ἔργον τοῦ ζωγράφου Γουμὰν)

Εικόνα 291. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 319

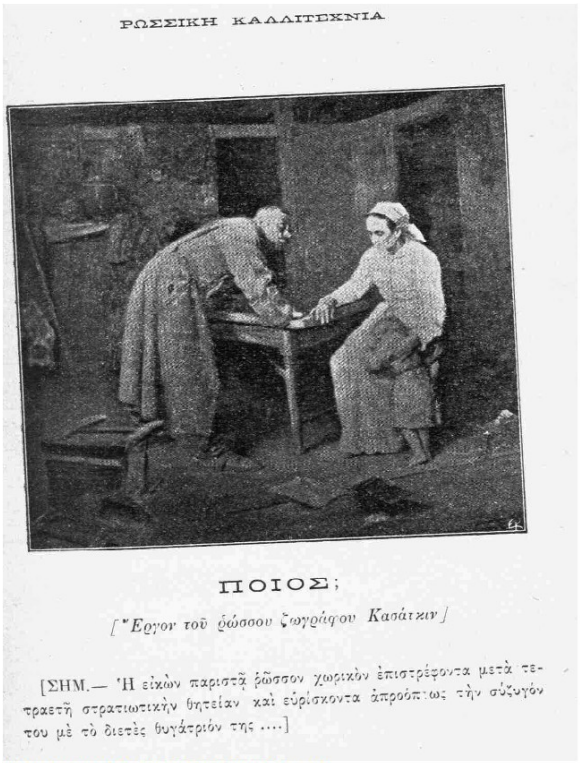


ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΕΚ ΤΩΝ ΑΓΡΩΝ
(Ἔργον τοῦ H. Colmaire)

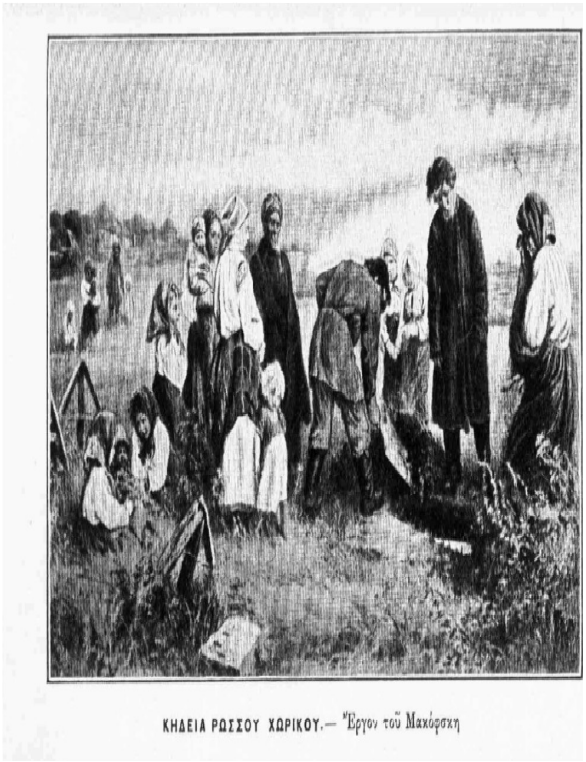
Εικόνα 292. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 291



Εικόνα 293. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1917, σ. 231



Εικόνα 294. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 217

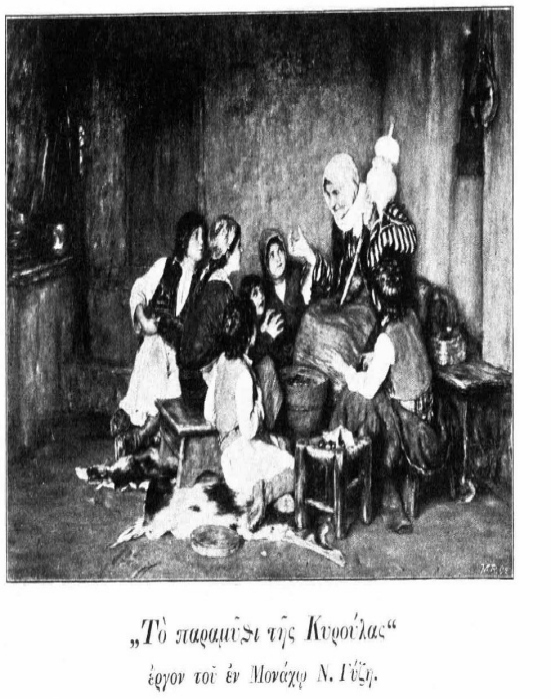


ΚΗΔΕΙΑ ΡΩΣΣΟΥ ΧΩΡΙΚΟΥ.— Ἔργον τοῦ Μακόφσκη

Εικόνα 295. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 32

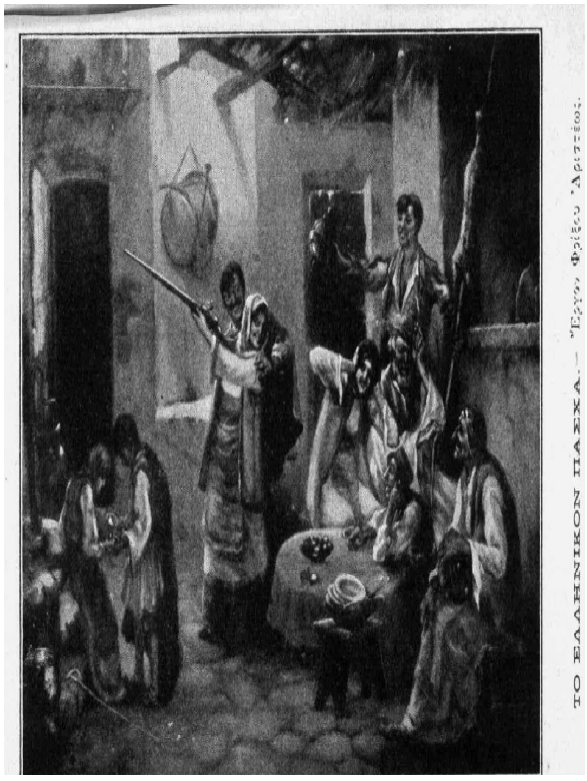


Εικόνα 296. "Τα Μικρά Παθήματα", Γεώργιος Ιακωβίδης, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1887, σ. 144α



„Τὸ παραμύθι τῆς Κυρούλας"
ἔργον τοῦ ἐν Μονάχῳ Ν. Γύζη.

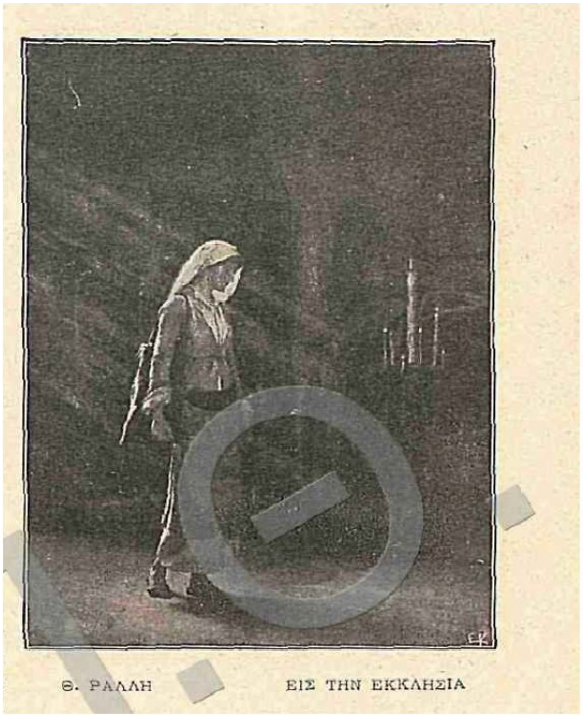
Εικόνα 297. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1897, σ. 272β



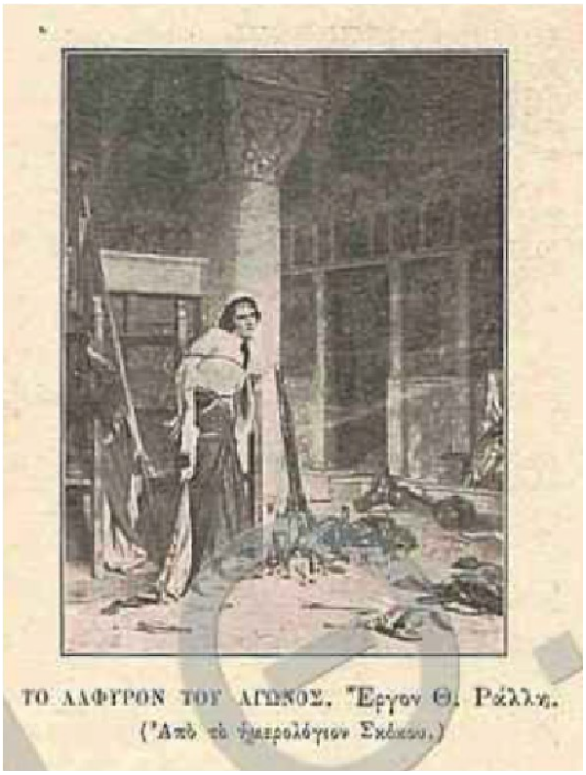
Εικόνα 298. "Το Ελληνικόν Πάσχα", Φρίξος Αριστέως, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 284



Εικόνα 299. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 375

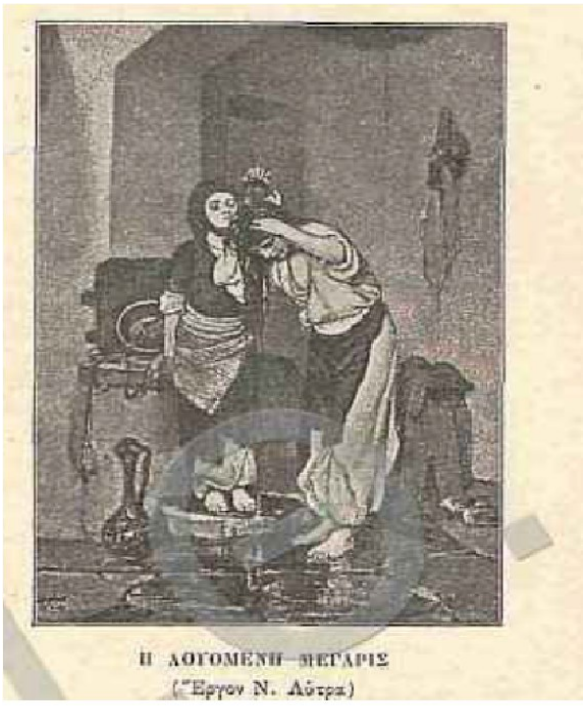


Εικόνα 300. Εφημερίς των Κυριών, τ. 981, 1910, σ. 1043



ΤΟ ΑΛΦΙΤΟΝ ΤΟΥ ΑΓΩΝΟΣ. Ἔργον Θ. Ράλλη.
(Ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιον Σκάκου.)

Εικόνα 301. Εφημερίς των Κυριών, τ. 976, 1909, σ. 909



Η ΑΘΩΜΕΝΗ ΘΕΓΑΡΙΣ
(Ἔργον Ν. Αὐτρέ)

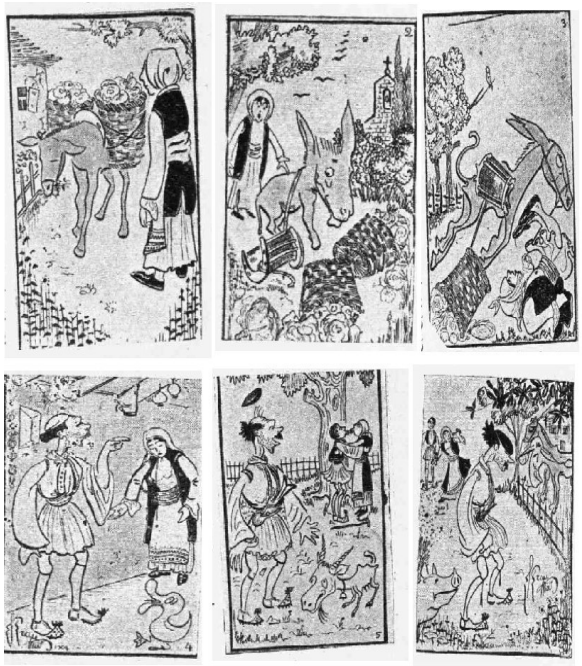
Εικόνα 302. Εφημερίς των Κυριών, τ. 977, 1909, σ. 929



Εικόνα 303. Εφημερίς των Κυριών, τ. 977, 1909, σ. 929



Εικόνα 304. Χωρική με το γαϊδουράκι της, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 183, 1889, σ. 5



Εικόνα 305. Χωρική με το γαϊδουράκι της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 200-4



Εικόνα 306. Χωρική με τα παιδιά της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 259-260



Εικόνα 307. Χωρική μητέρα με τις εννιά της κόρες, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 178-179



Εικόνα 308. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1901, σ. 25-26



Εικόνα 309. Χωρική από την Κέρκυρα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 368



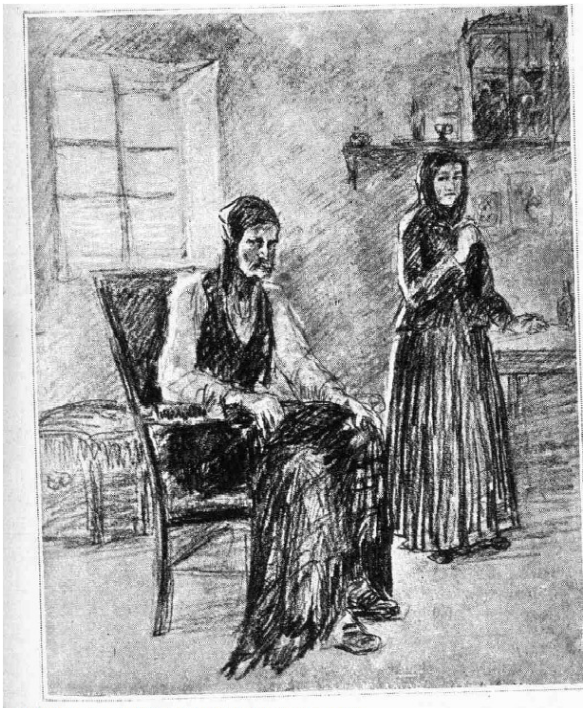
Εικόνα 310. Η τρελή του χωριού, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 53



Εικόνα 311. Χωρική που χτυπά την κόρη της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 190, 192



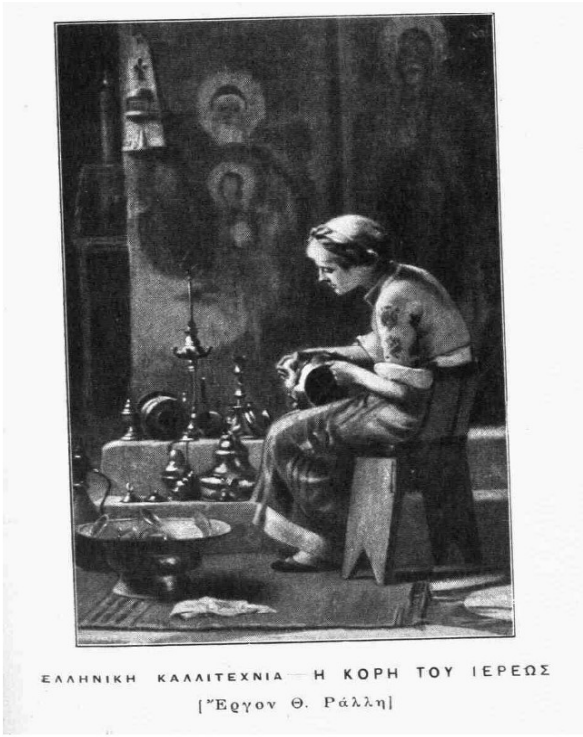
Εικόνα 312. Η γυναίκα ενός καπετάνιου εισβάλλει σε ταβέρνα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 250



Εικόνα 313. Γυναίκα καπετάνιου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 67



Εικόνα 314. Γεροντοκόρη νησιώτισσα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 210



Εικόνα 315. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 197



Εικόνα 316. Χωρικές παπαδοπούλες, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 98-99



Εικόνα 317. Χωρική παπαδοπούλα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 309



«... Ἡ νέα νοικοκυρὰ ἐδούλευε δίπλα στὸ πηγάδι καὶ τὰ παιδιὰ σκαρφάλωναν ξυπόλυτα στὸ δέντρο...»

Εικόνα 318. Οικιακά πλάι στο πηγάδι, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 354



Εικόνα 319. Προξενήτρα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1910, σ.187



« — Ἔτσι, ποῦ λές, Παναγιώτα μου.
Τὸ παιδὶ εἶνε μάλαμμα . . . . Νὰ κάνῃς τὸ
σταυρό σου καὶ νὰ πῇς τὸ ναί . . . »

Εικόνα 320. Προξενήτρα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 181



Εικόνα 321. Προξενήτρα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1915, σ. 300



Γαμβρὸς βραδύγλωσσος

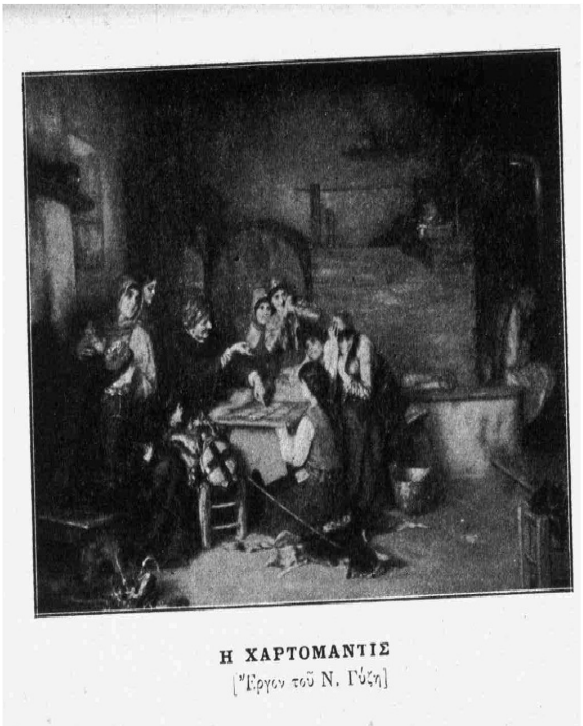
Ἡ προξενήτρια.—Ἔχω καὶ γιὰ σένα, κόρη μου, ἕνα καλούτσικο γαμπρό... Μὰ εἶνε πολὺ βραδύγλωσσος... Οὔτε μιὰ λέξι δὲν καταφέρνει νὰ τὴν ξεκαθαρίσῃ καλὰ-καλά....

Ἡ γερόντισσα κόρη.—Μὰ τοὐλάχιστον τὸ ναὶ δὲν θὰ μπορέσῃ τάχα νὰ τὸ προφέρῃ;...

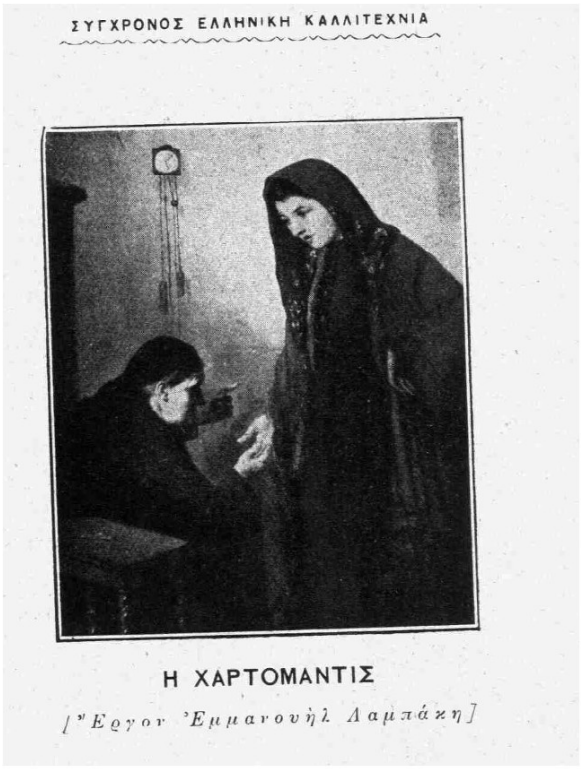
Εικόνα 322. Προξενήτρα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 240



Εικόνα 323. Μάντισσα από τη Σμύρνη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 228-234



Εικόνα 324. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1903, σ. 384



Εικόνα 325. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1906, σ. 309



Εικόνα 326. Ίαση βάσει του μαγνητισμού, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 319, 1863, σ. 162

Γ 1. 4. Οι ακαλαίσθητες και άκομψες κοντινές και μακρινές «άλλες»



Εικόνα 327 . Παραδοσιακή φορεσιά Γραικής, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 198, 1858, σ. 140



Εικόνα 328. Παραδοσιακή φορεσιά Μυκόνου (Κυκλάδες), Περιοδικό Πανδώρα, τ. 90, 1853, σ. 483



Εικόνα 329. Παραδοσιακή φορεσιά Καλαμάτας (Πελοποννήσου), Περιοδικό Πανδώρα, τ. 156, 1856, σ. 284



Εικόνα 330. Παραδοσιακή φορεσιά από Κωνσταντινούπολη, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 310, 1863, σ. 545



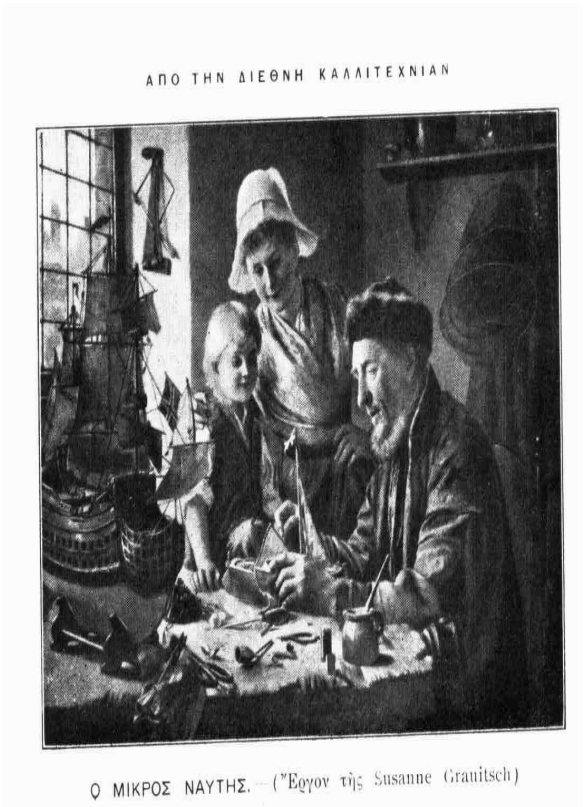
Εικόνα 331. Περιοδικό Πανδώρα, τ. 95, 1854, σ.614



Εικόνα 332. Περιοδικό Πανδώρα, τ. 95, 1854, σ. 615



Εικόνα 333. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 324



Εικόνα 334. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1916, σ. 346



Εικόνα 335. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1045, 1913, σ. 2465



Εικόνα 336. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1008, 1911, σ. 1672



Εικόνα 337. Βλάχες στη βρύση, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 60, 1852, σ. 282



ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΝ ΕΚΘΕΣΙΝ ΤΗΣ ΚΗΦΙΣΣΙΑΣ

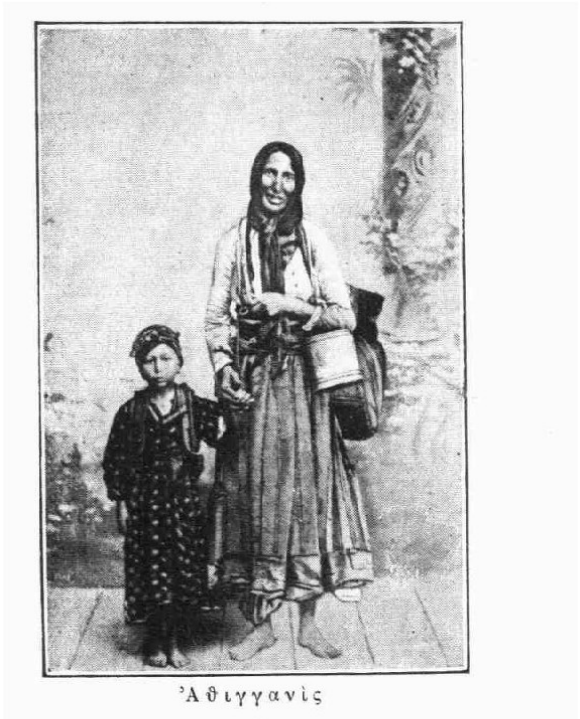
Δύο ἀπὸ τὰ πλέον χαριτωμένα ἔργα. Ἡ «Βλαχοπούλα», ἐλαιογραφία τοῦ κ. Ἀπ. Γεραλῆ καὶ ὁ «Χαλκωματᾶς» γλυπτικὸν ἔργον τοῦ κ. Δούκα.

Εικόνα 338. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1085, 1916, σ. 3112



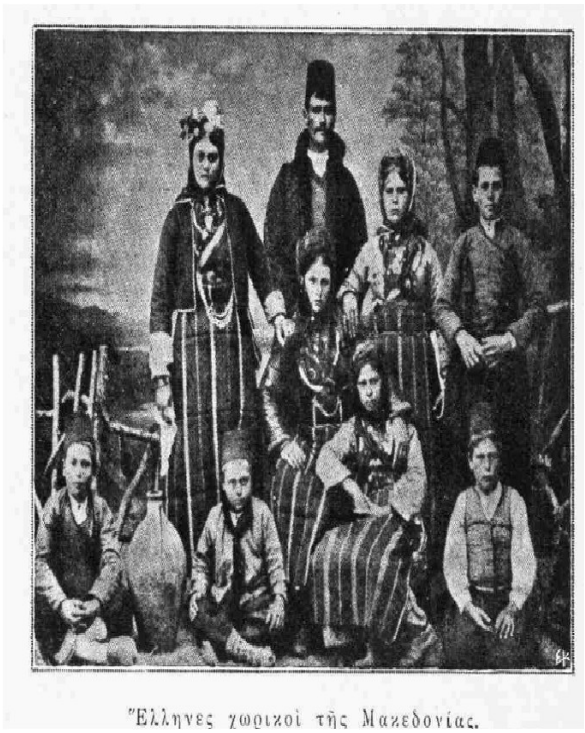
Ἀθιγγανίδες ἀναγινώσκουσαι τὴν τύχην εἰς τὰ χαρτιά.

Εικόνα 339. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1908, σ. 163



Ἀθιγγανὶς

Εικόνα 340. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1911, σ. 205



Ἕλληνες χωρικοὶ τῆς Μακεδονίας.

Εικόνα 341. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1908, σ. 366



Νότιος Μακεδονία. — Φωτογραφία ληφθεῖσα μετὰ τὸν χορόν, ὅστις γίνεται τὸ ἀπόγευμα ἑκάστης Κυριακῆς ἐν Καταφυγίῳ.

Εικόνα 342. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1910, σ. 363



Εικόνα 343. Ελληνίδα χωρική με παραδοσιακή φορεσιά, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1013, 1911, σ. 1805



Η Δίς ΚΑΚΙΑ ΟΡΛΩΦ
(Ἡ παρισταμένη τὴν Κρήτην εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ συμπλέγματος τῶν Νέων Χωρῶν).

Εικόνα 344. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1049, 1914, σ. 2529



Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΑΝΝΑ ΗΛΙΑΔΟΥ

('Από τὸ Μακεδονικὸν σύμπλεγμα τῆς ἑορτῆς τοῦ Λυκείων τῶν Ἑλληνίδων).

Εικόνα 345. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1049, 1914, σ. 2531



(Τύποι καὶ ἀμφιέσεις τραπεζουντίων).

Εικόνα 346. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1903, σ. 351



Νότιος Μακεδονία. — [Χωρικὴ ἐκ Καταφυγίου]

Εικόνα 347. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 365



Εικόνα 348. Περιοδικό Το Άστυ, 1886, τ. 42, σ. 5



Εικόνα 349. Ελένη Οθωνίου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 211



Ἀγροτικὴ διασκέδασις ἐν Μολδαύᾳ.

Εικόνα 350. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 130



Εικόνα 351. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1060, 1915, σ. 2705



Εικόνα 352. Εφημερίς των Κυριών, τ. 952, 1908, σ. 335



Εικόνα 353. Εφημερίς των Κυριών, τ. 953, 1908, σ. 359



Εικόνα 354. Εφημερίς των Κυριών, τ. 947, 1908, σ. 214



Εικόνα 355. Ολίβια Φαύστου, ηγεμονίδας της Αϊτής, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 34, 1851, σ. 864



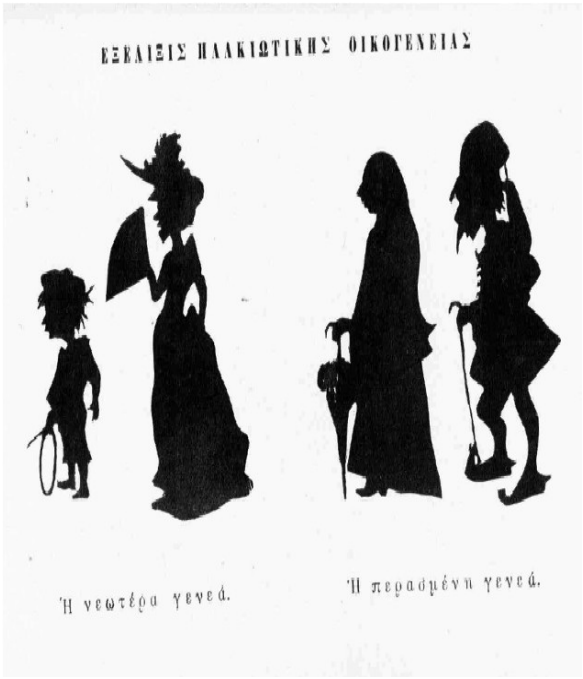
Εικόνα 356. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 213, 1889, σ. 5



Εικόνα 357. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 265, 1890, σ. 5



Εικόνα 358. Η εξέλιξη μιας κοκότας, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1902, σ. 65-68



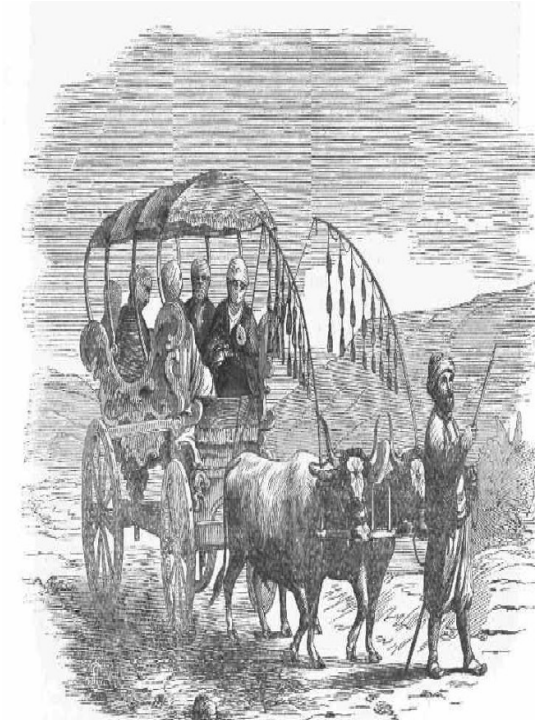
Εικόνα 359. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1894, σ. 303



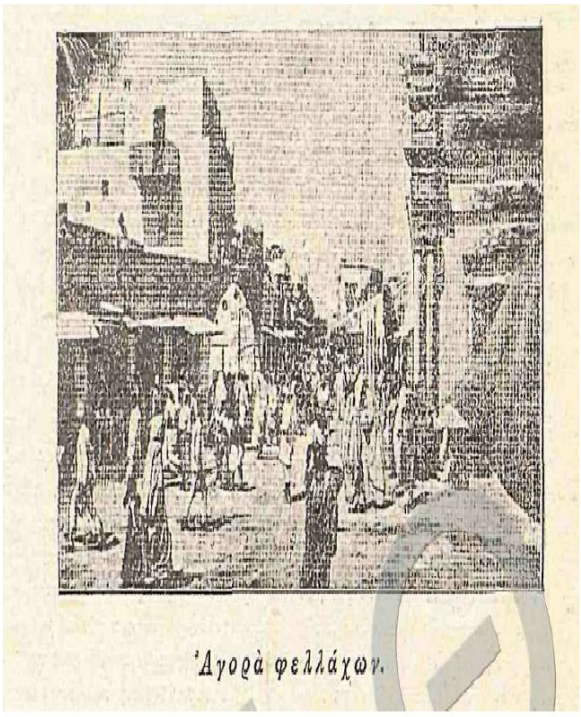
Εικόνα 360. Οικογένεια Ανατολιτών, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 155, 1888, σ. 4



Εικόνα 361. Γελοιογραφία με χανούμισσες, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 105, 1887, σ. 1



Εικόνα 362. Οθωμανές, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 267, 1861, σ. 66



Εικόνα 363. Φελλάχες, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1042, 1913, σ. 2416



Εικόνα 364. Οθωμανή, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 198, 1858, σ. 141



Εικόνα 365. Αρμένια, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 199, 1858, σ. 174



Η ὡραιοτέρα Σουλτάνα τοῦ Γιλδὶζ ἡ ὁποία ἀπέθανε τελευταίως

Εικόνα 366. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1074, 1915, σ. 2929



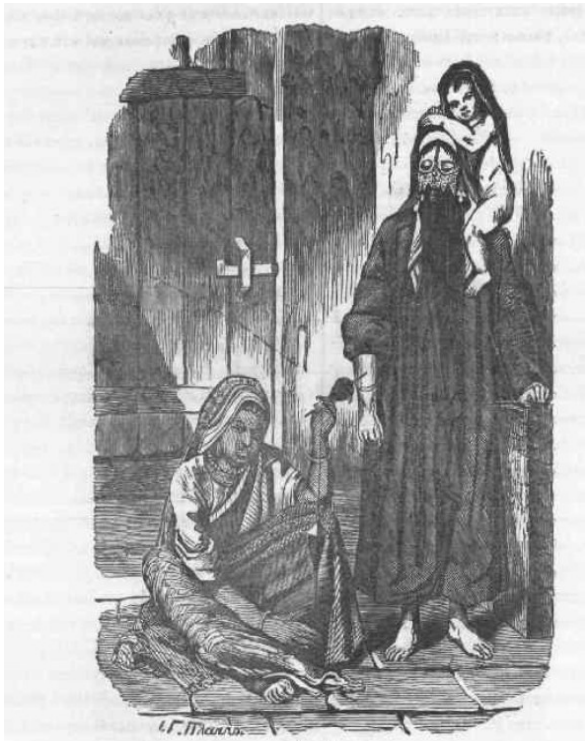
Εικόνα 367. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1074, 1915, σ. 2933



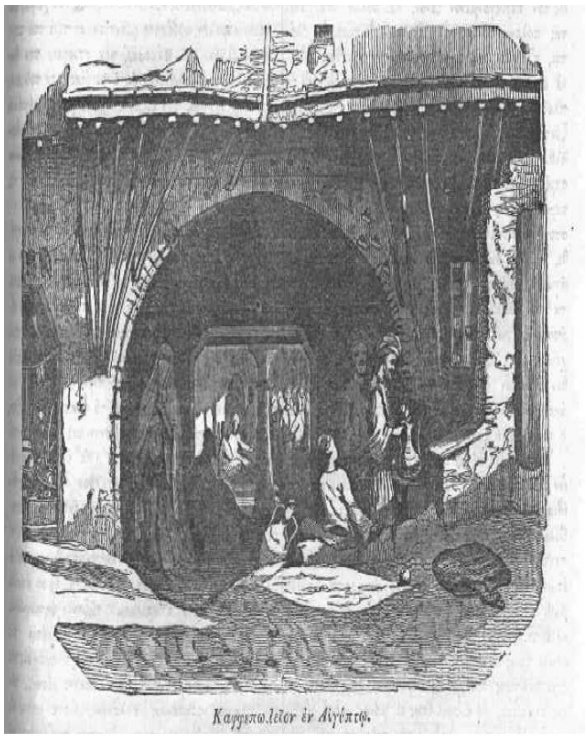
Εικόνα 368. Εφημερίς των Κυριών, τ. 965, 1909, σ. 645



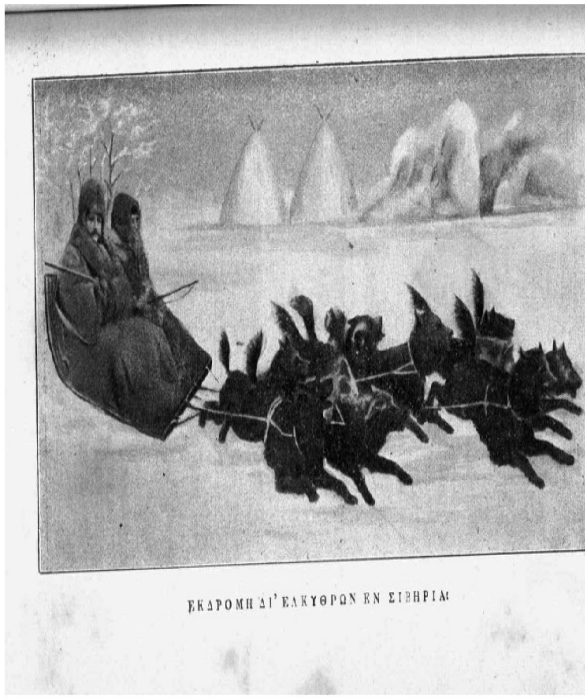
Εικόνα 369. Χωρικές από την Αλβανία που περπατούν σε σοκάκι του χωριού τους, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1039, 1913, σ. 2369



Εικόνα 370. Γυναίκες από Αίγυπτο, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 327, 1863, σ. 398



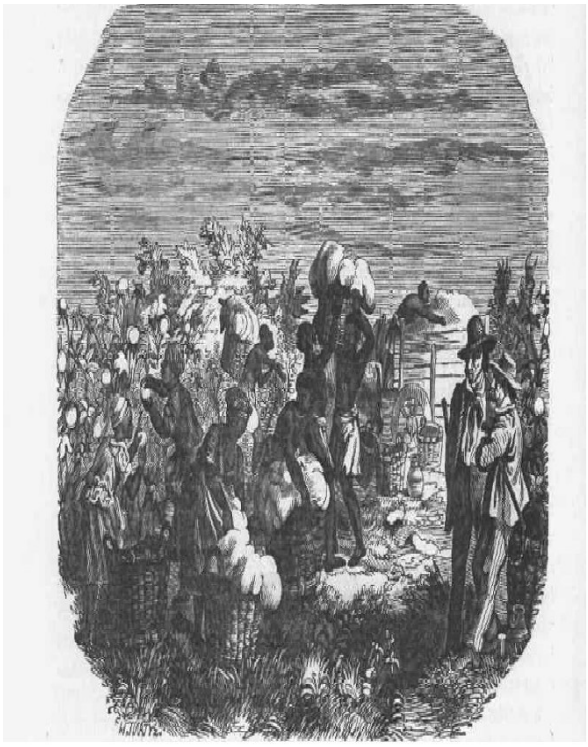
Εικόνα 371. Αιύπτια σε καφεπωλείο, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 62, 1852, σ. 327



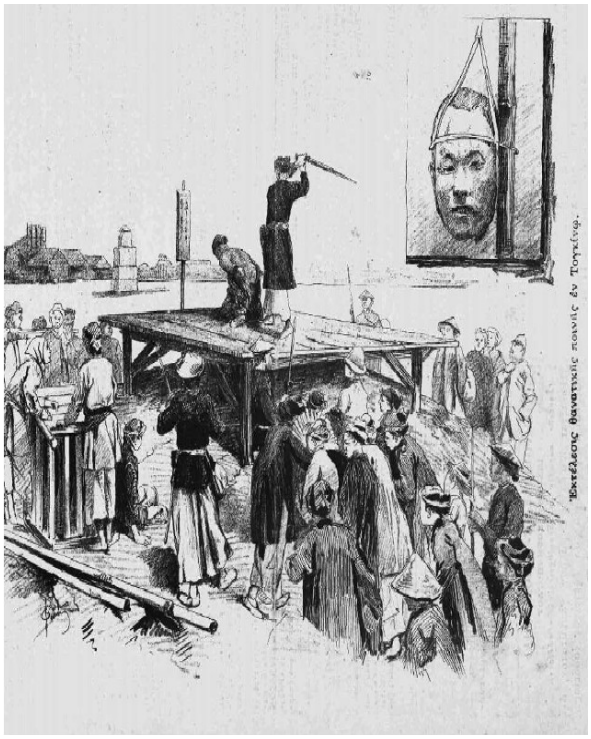
Εικόνα 372. Γυναίκα από Σιβηρία, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 373



Εικόνα 373. Γυναίκες μαύρης φυλής, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 150, 1856, σ. 141



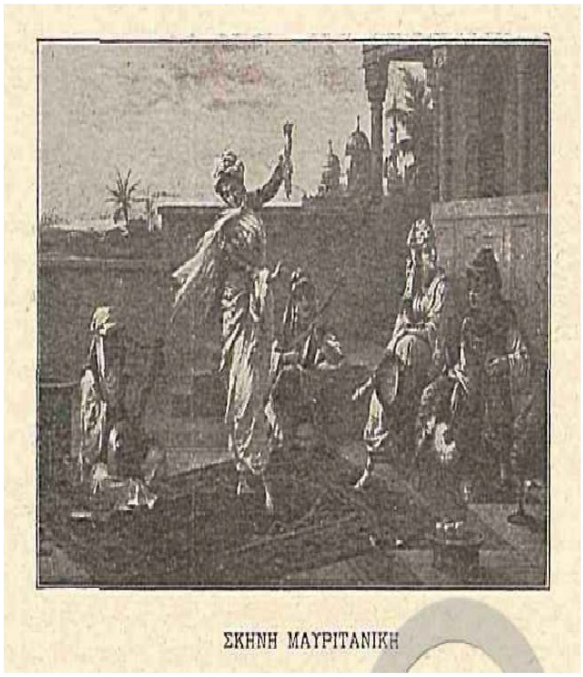
Εικόνα 374. Εργάτες κι εργάτριες στη συγκομιδή βαμβακιού, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 350, 1864, σ. 346



Εικόνα 375. Εκτέλεση διά απγχονισμού στην Ιαπωνία, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 229, 1890, σ. 8



Εικόνα 376. Γιαπωνέζες, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 430



Εικόνα 377. Εφημερίς των Κυριών, τ. 990, 1910, σ. 1260



Εικόνα 378. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 2, 1852, σ. 43

Γ2. Ο γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων

Γ 2.1. Ο αριστοκρατικός ονειρόκοσμος των κομψών κυριών της αστικής τάξης στην Ελλάδα και στις χώρες της Δύσης



Εικόνα 379. Δέσποινα Βασιλειάδου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 387



Εικόνα 380. Ελένη Μισιρλή, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 289



ΣΟΦΙΑ ΤΡΙΚΟΥΠΗ (Εἰς τὸ γραφεῖον της)

Εικόνα 381. Σοφία Τρικούπη, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1085, 1916, σ. 3107



Η κ. ΕΡΡΙΕΤΤΑ ΚΑΓΙΩ

Εικόνα 382. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1054, 1914, σ. 2609



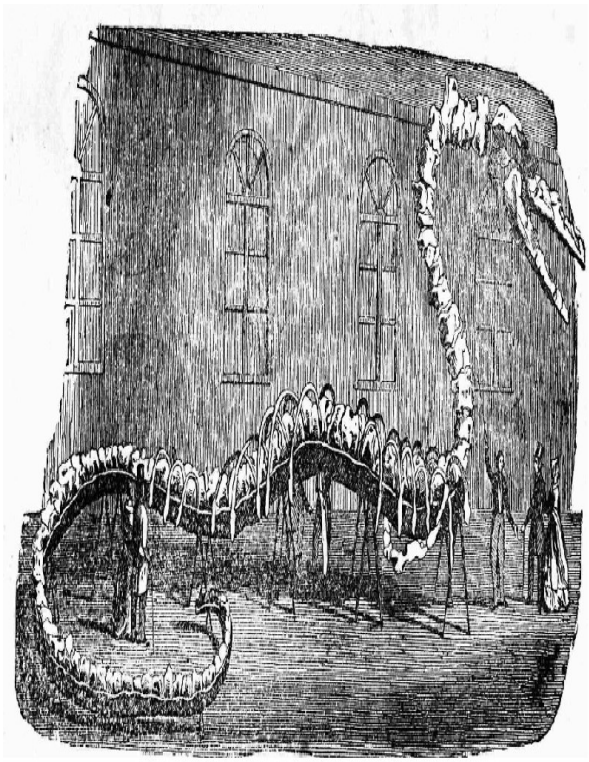
Εικόνα 383. Μαρή Σουρρή, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 22



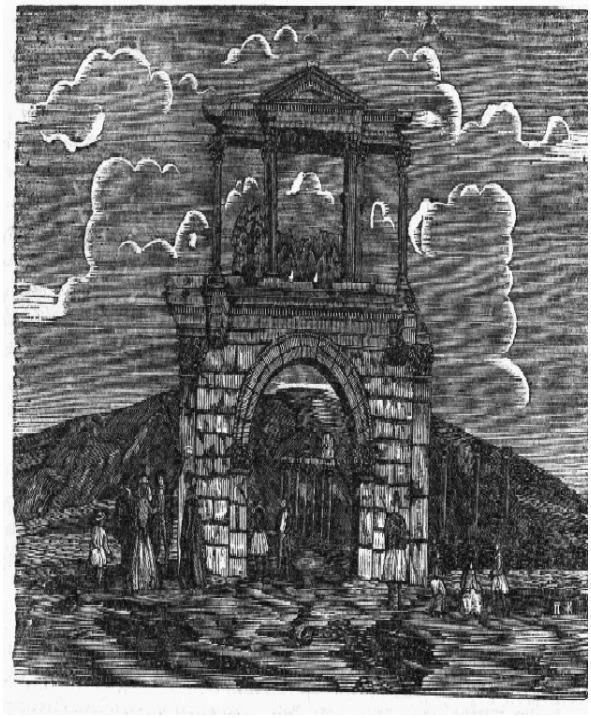
Εικόνα 384. Έλλη Σουρρή, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 28



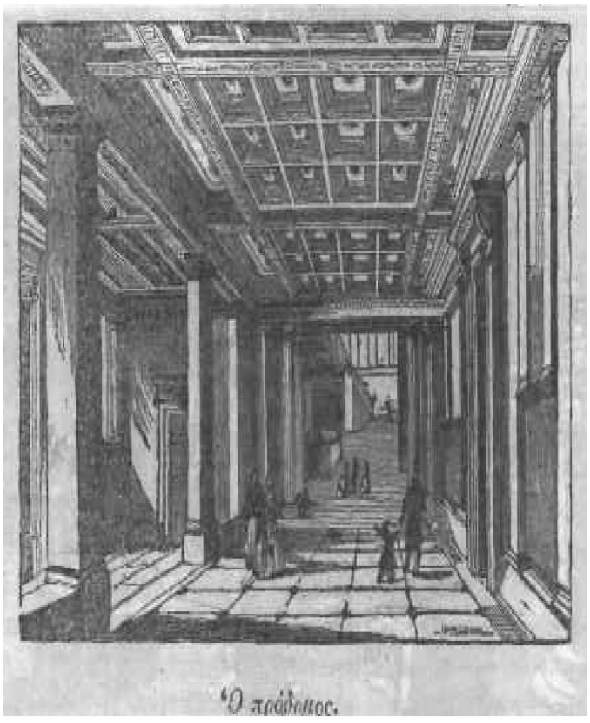
Εικόνα 385. Δέσπω Συννεφιά Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 283



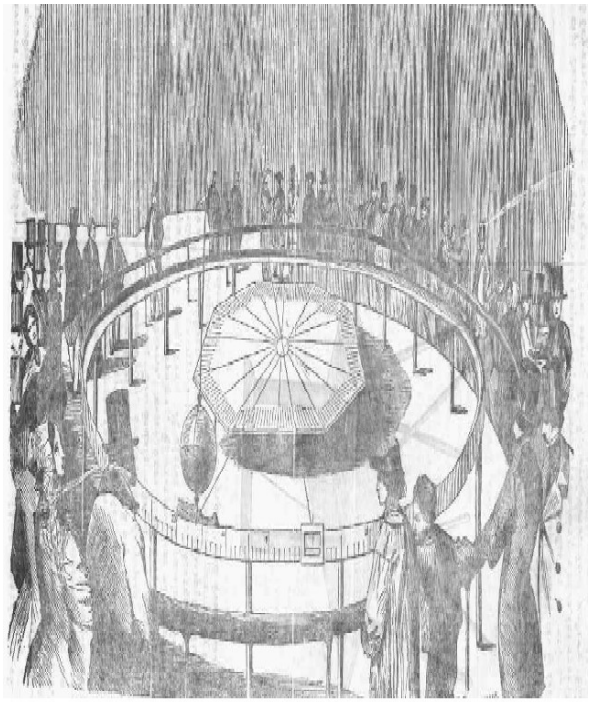
Εικόνα 386. Κυρίες σε Μουσείο Φυσικής Ιστορίας, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 10, 1848, σ. 14



Εικόνα 387. Κυρίες στο ναό του Δία στην Αθήνα, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 4, 1852, σ. 92



Εικόνα 388. Κυρίες στο Βρετανικό Μουσείο, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 39, 1851, σ. 933



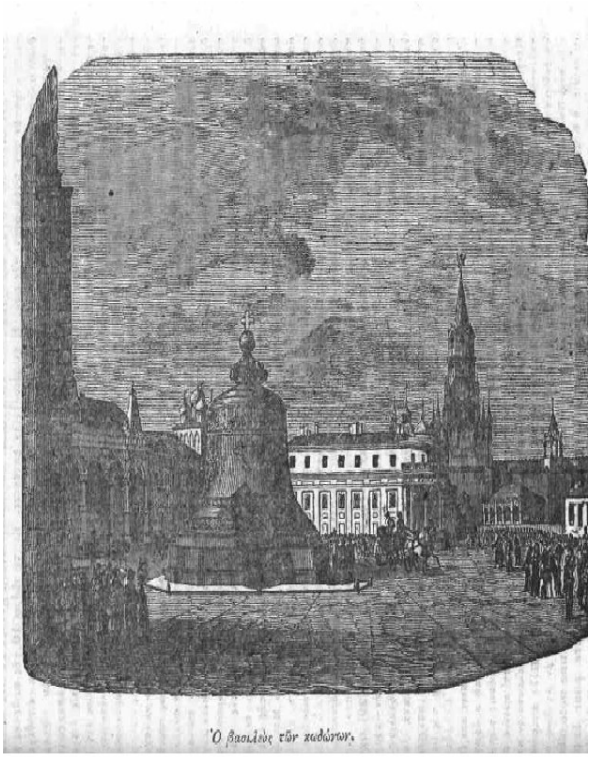
Εικόνα 389. Κυρίες παρακολουθούν πείραμα του κ. Φουκώ, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 45, 1851, σ. 1086



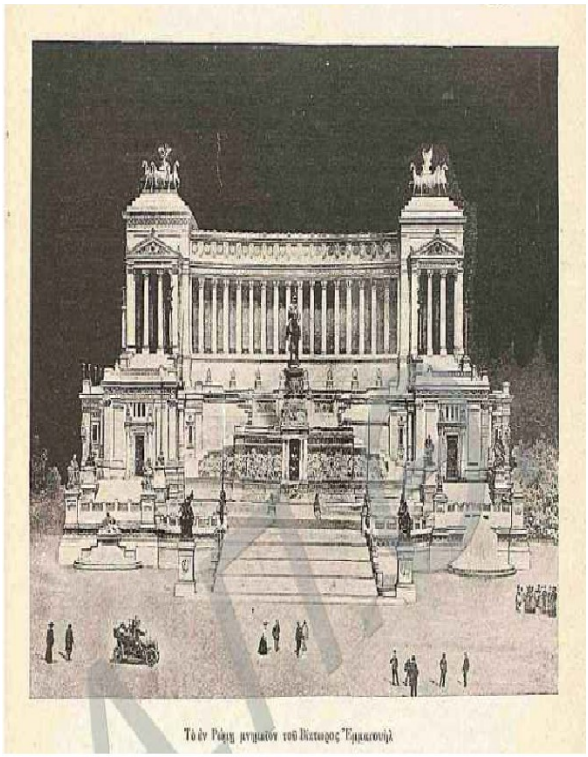
Εικόνα 390. Κυρίες σε γόνδολες στη Βενετία, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 12, 1850, σ. 277



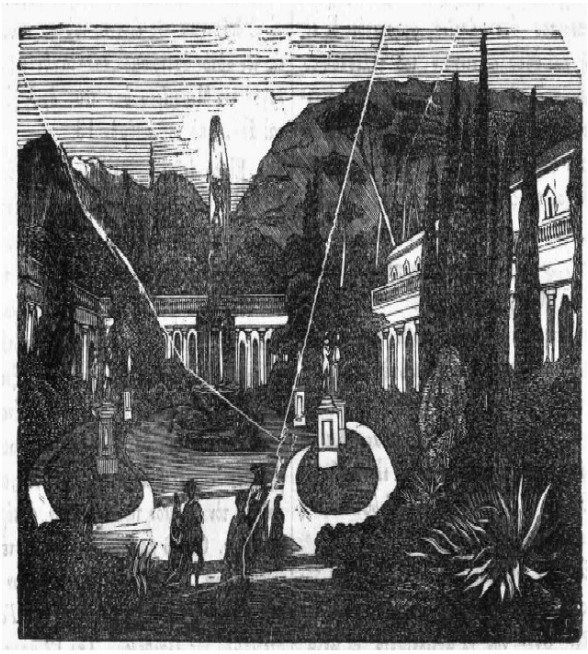
Εικόνα 391. Κυρίες περπατούν στην Αγ. Πετρούπολη, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 15, 1850, σ. 351



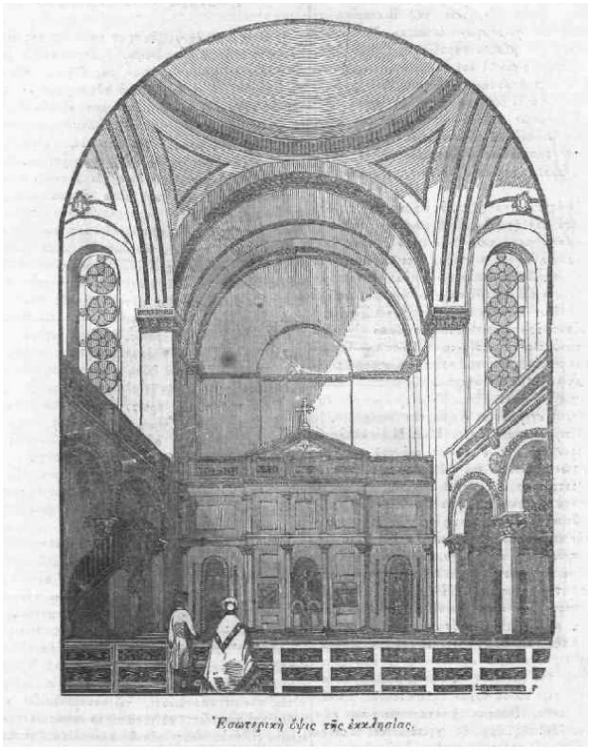
Εικόνα 392. Κυρίες περπατούν στην πλατεία Κρεμλίνου της Μόσχας, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 84, 1853, σ. 305



Εικόνα 393 Αστές στην πλατεία της Ζακύνθου, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1006, 1911, σ. 1619



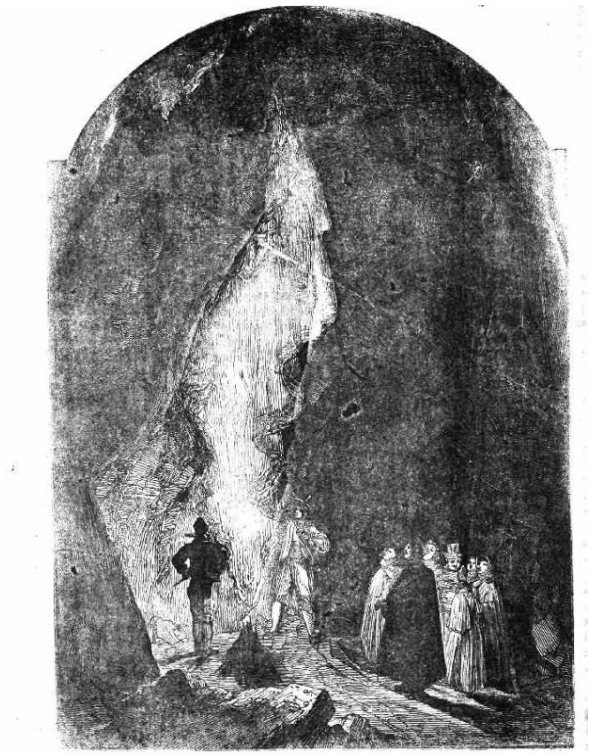
Εικόνα 394 . "Τοποθεσία Αγροκηπίου εν Φλωρεντία", Victor Joly, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 98, 1851, σ. 46



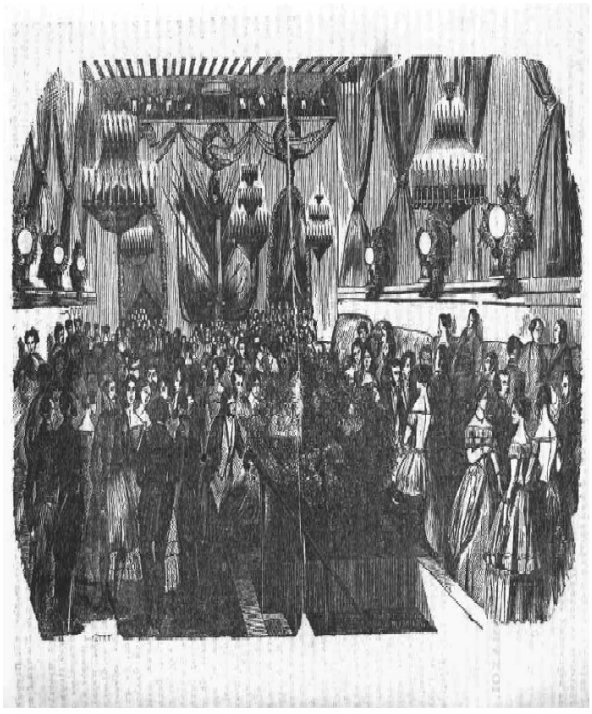
Εικόνα 395. Αστή σε ελληνική εκκλησία του Λονδίνου, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 43, 1852, σ. 1033



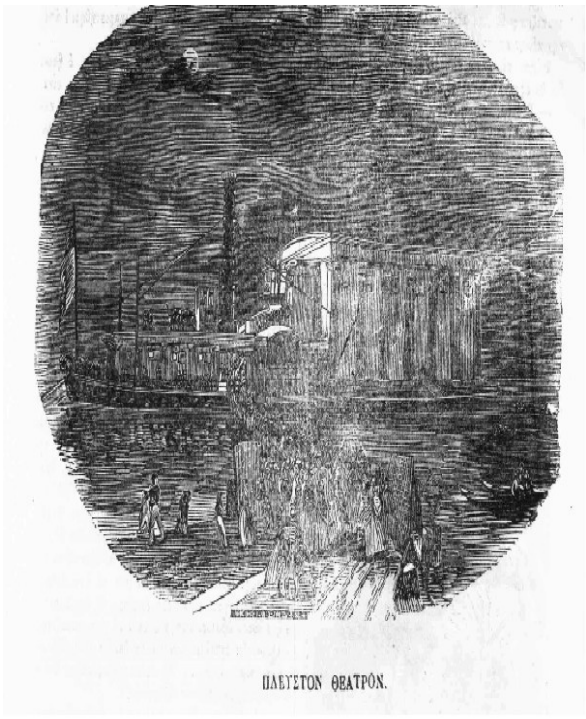
Εικόνα 396. Περιοδικό Πανδώρα, τ. 282, 1861, σ. 444



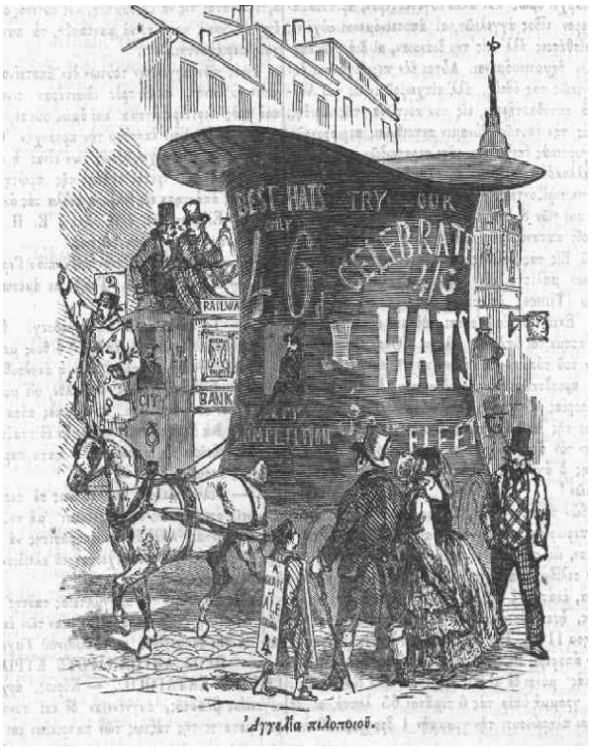
Εικόνα 397. Αστές σε σπήλαιιο μεταξύ Τεργέστης και Βιέννης, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 4, 1850, σ. 88



Εικόνα 398 . Αστές Αθηναίες σε γαλλικό πολεμικό πλοίο, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 53, 1852, σ. 113



Εικόνα 399. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 97, 1851, σ. 20



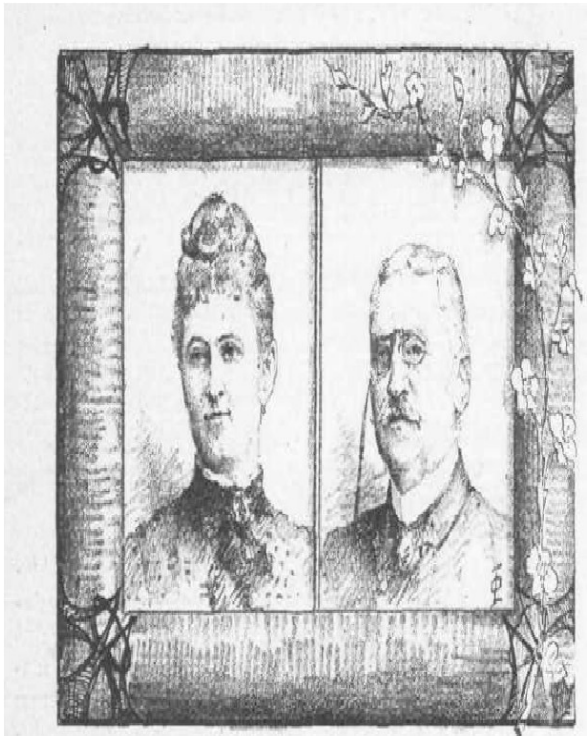
Εικόνα 400. Κυρίες παρατηρούν μια διαφήμιση στο Λονδίνο, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 37, 1851, σ. 887



Εικόνα 401. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 3, 1847, σ. 18



Εικόνα 402 . Περιοδικό Το Άστυ, τ. 255, 1890, σ. 4



Εικόνα 403. Η κα Μάφαρτ με τον σύζυγό της, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 118, 1887, σ. 8



Εικόνα 404. Παρισινή μοδίστρα, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 167, 1888, σ. 4



Εικόνα 405. Διαφήμιση παπουτσιών, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 56, 1886, σ. 8



Εικόνα 406. Διαφήμιση πήλων, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 262, 1890, σ. 8



Συζυγικαὶ συγκινήσεις.

Ἔξωθι ἀπαστραπτούσης βιτρίνας ἀδαμαντοπωλείου:

Ἡ σύζυγος.—Γιὰ κύτταξε ἐδῶ, Παντελῆ, τί ἔξοχο μπριλλάντι!...

Ὅσῳ τὸ βλέπω, τόσῳ μοῦ θαμπώνει τὰ μάτια...

Ὁ σύζυγος.—Γιὰ ἔλα, πᾶμε νὰ φύγουμε, μὴν τύχῃ, ἀγάπη μου, καὶ μοῦ πάθῃς τίποτε...

Εικόνα 407. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 192



Εικόνα 408. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 256



Εικόνα 409. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1899, σ.16



Εικόνα 410. Αικατερίνη Ζλατάνου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1899, σ. 28



Η Δις ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΟΝΤΟΣΤΑΥΛΟΥ
Κυρία ἐπὶ τῶν τιμῶν τῆς Βασιλίσσης, καὶ Ἀντιπρόσωπος Αὐτῆς εἰς τὸν Πατριωτικὸν Σύνδεσμον.

Εικόνα 411. Εφημερίς των Κυριών, τ.1075, 1915,σ. 2941

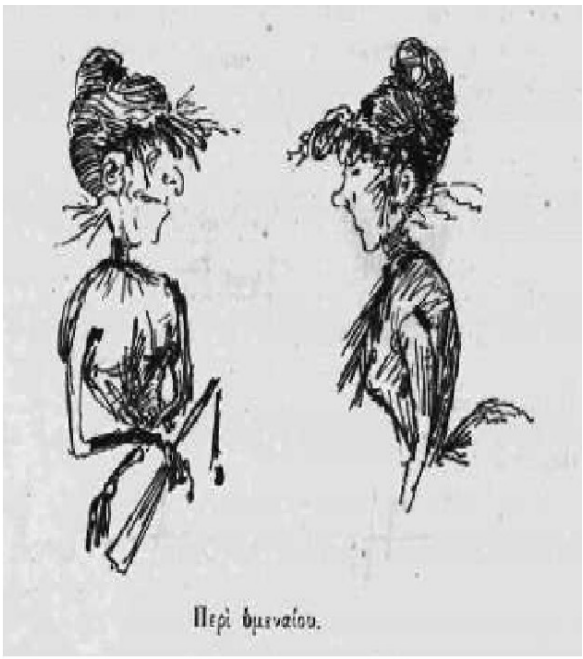


ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ

Ὁ σύζυγος.—Καλὲ εἶδες πῶς εὐχαριστήθηκε ὁ κύριος Παῦλος ἀπὸ τὸ δεῖπνόν μας;... Ἀπὸ ὅλα ποὺ εἴχαμε στὸ τραπέζι ἐζήτησε καὶ ἐπῆρε ...

Ἡ σύζυγος.— Ναί· μὰ ἀπὸ τὰ κορίτσια μας οὔτε ἐζήτησε κανένα οὔτε ... θὰ πάρῃ!...

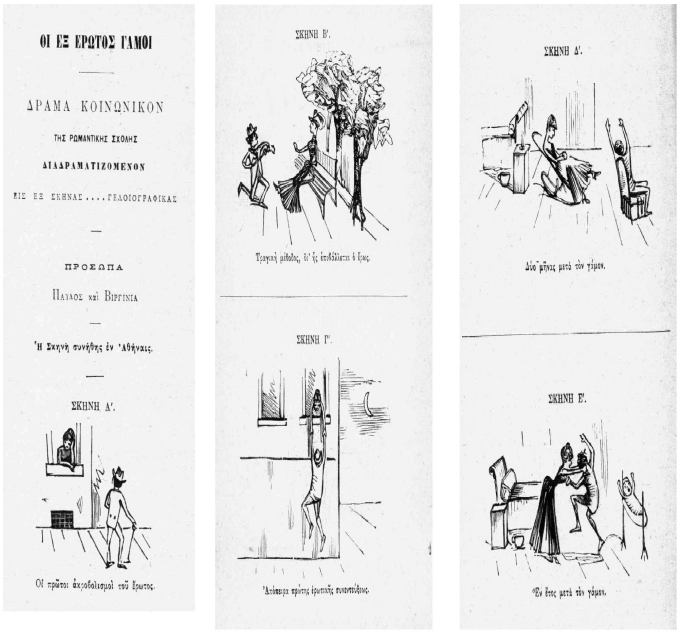
Εικόνα 412. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1901, σ. 99



Εικόνα 413.Περιοδικό Το Άστυ,τ.181, 1889, σ .4



Εικόνα 414. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1896, σ.315



Εικόνα 415. Οι πρώτες δυσκολίες του γάμου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1887, σ. 328-330



Εικόνα 416. Μητέρα και κόρη σε ζαχαροπλαστείο, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 245, 1890, σ.4



Σύγχυσις κοκκάλων...

Εἰς τὸ ἑστιατόριον τοῦ Φαλήρου. Μία ὀστεώδης γεροντοκόρη ἐνοχλεῖται ἀπὸ τὸ σκυλὶ τοῦ κυρίου, ὅστις τρώγει εἰς τὸ διπλανὸν τραπέζι.

Ἡ γεροντοκόρη.— Σᾶς παρακαλῶ, κύριε, νὰ περιορίσετε τὸ σκυλί σας... Δὲν μ' ἀφήνει ἥσυχον... Ζητεῖ νὰ μοῦ φάῃ τὸ πόδι...

Ὁ κύριος (ῥίπτων ἐκφραστικὸν βλέμμα εἰς τὴν κοκκαλιάραν δεσποσύνην). — Ἄζόρ!.. ἔλα ἐδῶ!.. θὰ σοῦ δώσω ἄλλο κόκκαλο...

Εικόνα 417. Οστεώδης γεροντοκόρη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1912, σ. 144



Ἐκδίκησις

Ὁ πτηνοπώλης.— Καὶ τί εἴδους παπαγάλον προτιμᾶτε, δεσποινίς;

Ἡ γεροντοκόρη.— Θέλω νὰ μοῦ διαλέξετε ἕνα, ποῦ νὰ βρίζῃ προπάντων τοὺς ἄνδρας!...

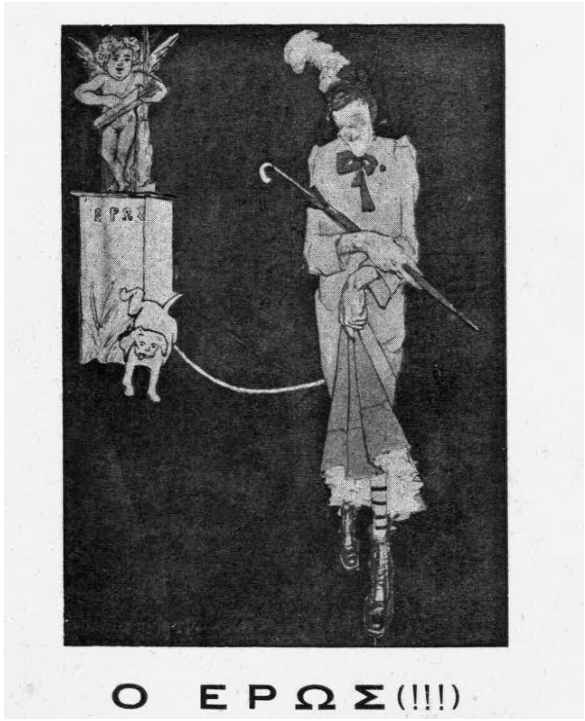
Εικόνα 418. Γεροντοκόρη σε πτηνοπωλείο,Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 242



Κομπλιμέντο εἰς γεροντοκόρην

Δεσποινὶς Πελαγία. — Εἰς τοὺς χορούς ἠμπορῶ νὰ πηγαίνω ἰατρέ;
Ἰατρός. — Νὰ σᾶς πῶ, σεῖς ἔχετε ἀνάγκην νὰ κινῆσθε, γιατί ἡ ἀκινησία σᾶς βλάπτει. Καλλίτερα νὰ τοὺς ἀποφεύγετε.

Εικόνα 419. Γεροντοκόρη σε χοροεσπερίδα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 127



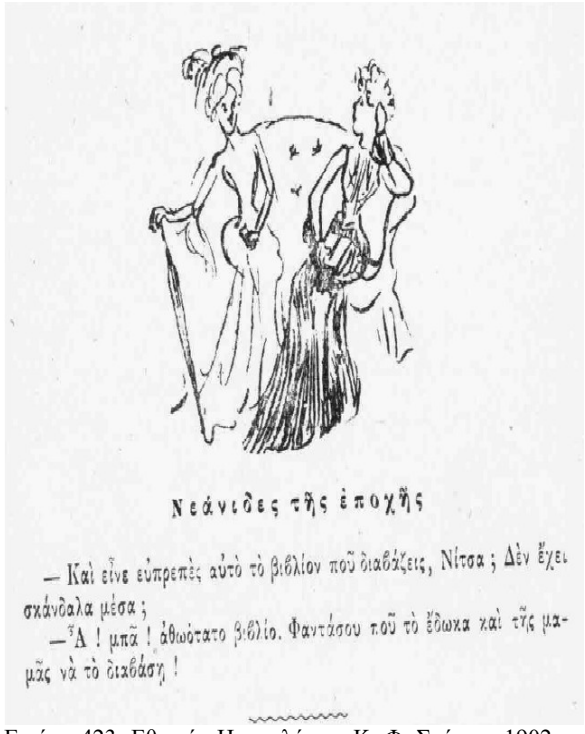
Εικόνα 420. Μεγαλοκοπέλα εμπρός στο άγαλαμα του έρωτα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 96



Εικόνα 421. Αδύνατη γεροντοκόρη, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 179, 1889, σ. 5



Εικόνα 422. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 333

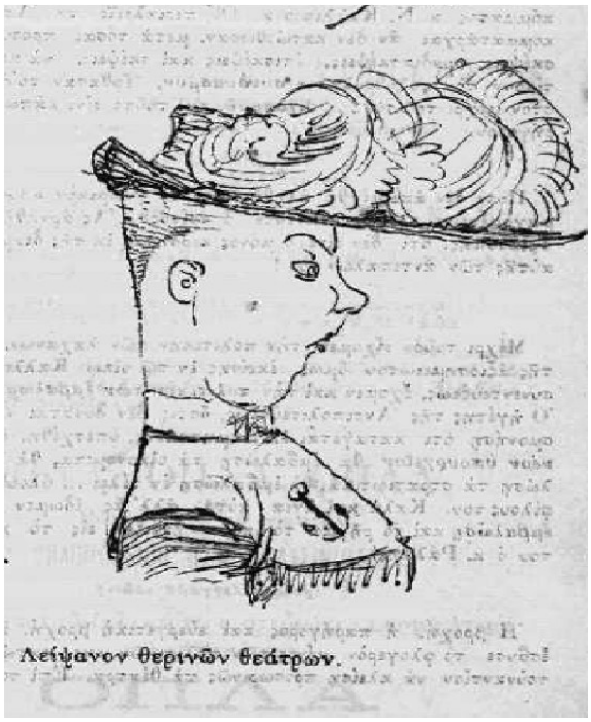


Νεάνιδες τῆς ἐποχῆς

— Καὶ εἶνε εὐπρεπὲς αὐτὸ τὸ βιβλίον ποῦ διαβάζεις, Νίτσα ; Δὲν ἔχει σκάνδαλα μέσα ;

—Ἄ ! μπᾶ ! ἀθῳότατο βιβλίο. Φαντάσου ποῦ τὸ ἔδωκα καὶ τῆς μαμᾶς νὰ τὸ διαβάσῃ !

Εικόνα 423. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1902, σ. 208



Λείψανον θερινῶν θεάτρων.

Εικόνα 424. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 257, 1890, σ. 5



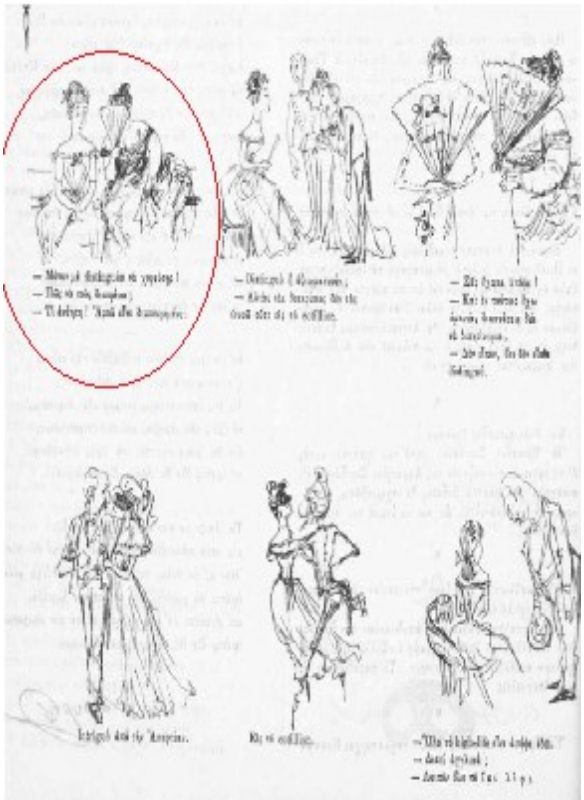
Εικόνα 425. Κυρίες συνομιλούν για το θέατρο, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 121, 1888, σ. 5



Εικόνα 426. Κυρίες συνομιλούν για την ποιότητα των θεατρικών παραστάσεων, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 214, 1889, σ. 5



Εικόνα 427. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 254, 1890, σ. 5



Εικόνα 428. Εύπορη κυρία συμβουλεύσει νεαρή ευγενικής καταγωγής, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 227, 1890, σ. 4



Εικόνα 429. Αστή κύβεται πίσω από μία βεντάλια, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 122, 1888, σ. 5



Εικόνα 430. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1016, 1912, σ. 1873



Εικόνα 431. Κυρίες μεταμφιεσμένες στη γιορτή της Αποκριάς, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 124, 1888, σ. 4



Εικόνα 432. Μόδα tournure, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1886, σ. 49



Εικόνα 433. Φόρεμα στενής γραμμής, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 50



Εικόνα 434. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1890, σ. 387, 38



Μαλλιὰ κυριακάτικα

— Μπᾶ ! Τί ὡραῖα κατάμαυρα μαλλιὰ ποὺχετε σήμερα, κυρία Σιλ-βέστρα !..

— Βέβαια· εἶνε τὰ κυριακάτικά μου... δι' αὐτὸ κ' ἐγὼ τὰ προ-σέχω σὰν καὶ τί. Δὲν τὰ φορῶ πάρα μόνο κάθε Κυριακή...

Εικόνα 435. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 342



Διὰ νὰ πιάσῃ τὸ Μάϊ.

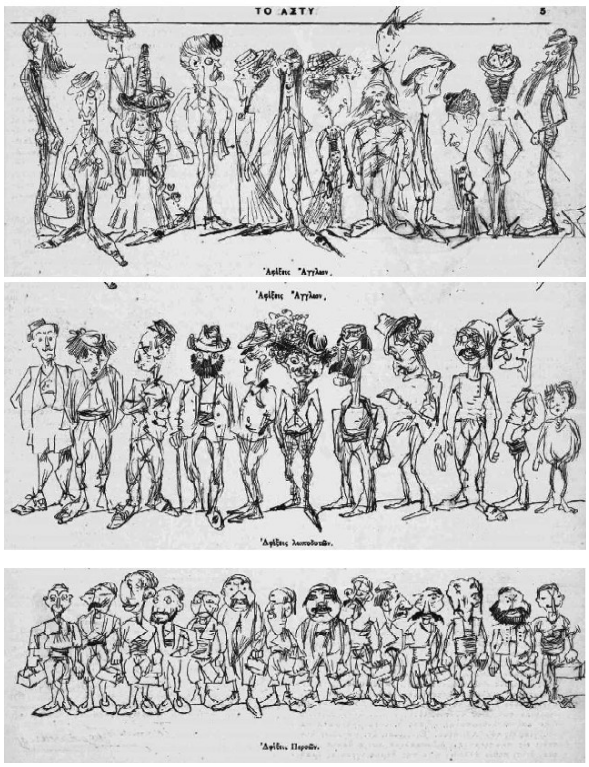
Εικόνα 436. Καπέλο με καρπούς και άνθη, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 188, 1889, σ. 5



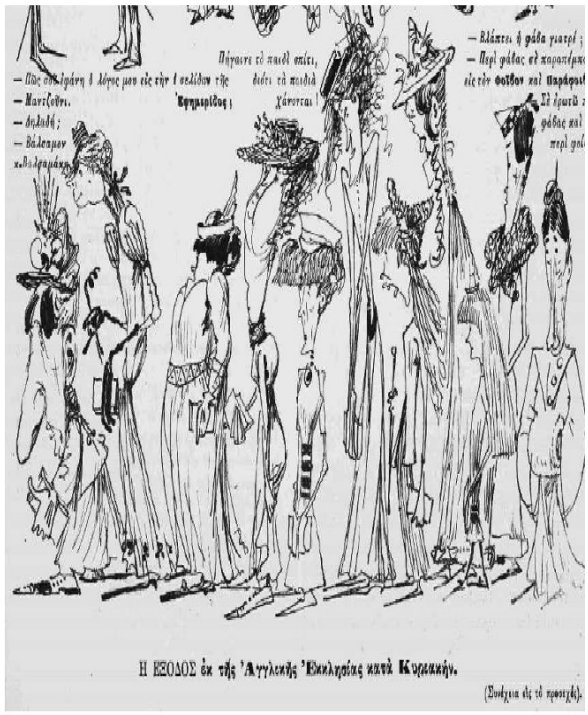
Εικόνα 437. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 151



Εικόνα 438. Δυτικοί ξένοι επισκέπτονται την Αθήνα, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 132, 1888, σ. 8



Εικόνα 439. Αγγλίδες Περιοδικό Το Άστυ, τ.184, 1889, σ. 5



Εικόνα 440. Αγγλίδες. Περιοδικό Το Άστυ,τ. 229, 1850, σ. 5



Εικόνα 441. Περιοδικό Το Άστυ,τ. 173, 1889, σ. 4



Εικόνα 442. Περιοδικό Το Άστυ,τ. 224, 1890, σ.5



Εικόνα 443. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 122, σ.5



Εικόνα 444 . Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1319, σ. 253



Εικόνα 445. Αντιπρόσωπος Σωματείου υπέρ των Γυναικείων Δικαιωμάτων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 470, 1896, σ. 1



Η κ. Sanford

Πρόεδρος τοῦ Ἐθνικοῦ Συνδέσμου τοῦ Καναδᾶ καὶ ταμίας τοῦ Διεθνοῦς Συνδέσμου τῶν Γυναικῶν. (Μὲ κτένισμα παρουσιάσεως κατὰ τὴν ἐπίσκεψιν τοῦ Ἐδουάρδου).

Εικόνα 446. Εφημερίς των Κυριών, τ. 999, 1911, σ. 1467


947

Η κ. ΣΟΦΙΑ ΣΧΛΙΗΜΑΝ

Πρόεδρος τοῦ Φθισιατρείου ἡ **Σωτηρία** *καὶ ἀντιπρόεδρος τοῦ Ἐθν. Συνδέσμου τῶν Ἑλληνίδων*

Εικόνα 447. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 947



Κ. ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΖΑΛΑΝΟΥ

Πρόεδρος τῆς Σηροτροφικῆς Ἑταιρείας, τῆς ἐπὶ τῶν προσφύγων ἐπιτροπῆς καὶ φιλελληνικοῦ κομητάτου ἐν Ἀγγλίᾳ.

Εικόνα 448 . Εφημερίς των Κυριών,τ. 978, 1910, σ. 953



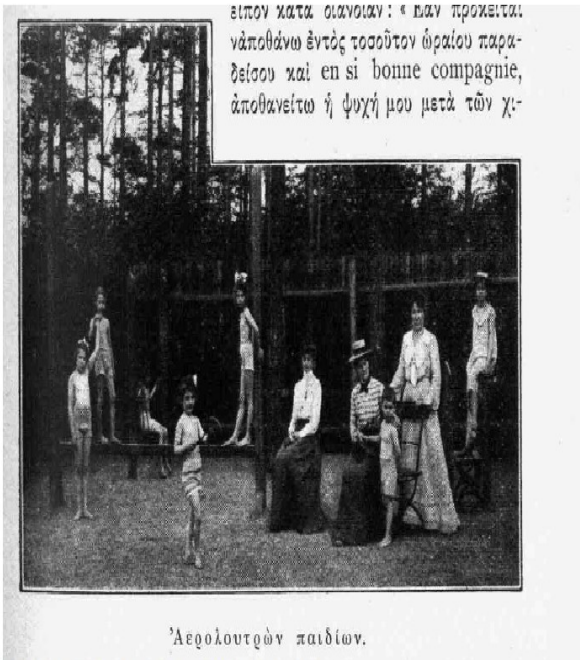
κ. ΑΜΑΛΙΑ Ν. ΔΗΛΙΓΙΑΝΝΗ
Πρόεδρος τοῦ Ἑλληνικοῦ Τμήματος τῆς Διεθνοῦς ἐν Παρισίοις Ἑταιρείας la «Française» καὶ ἐπίτιμος πρόεδρος τῆς Ὁτοσσίας

Εικόνα 449. Εφημερίς των Κυριών,τ. 978, 1910, σ. 955

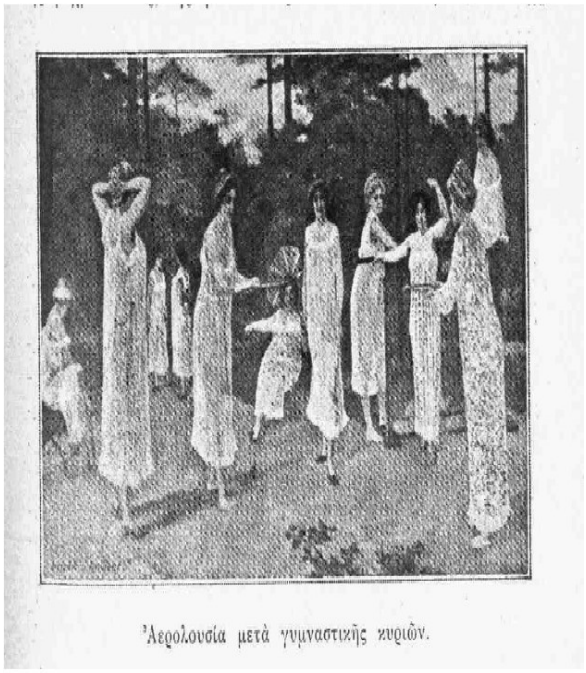


Η κ. ΑΜΑΛΙΑ ΒΑΛΣΑΜΑΚΗ
Ἀντιπρόεδρος τοῦ Ἑλλην. Τμήματος τῆς Française

Εικόνα 450. Εφημερίς των Κυριών, τ. 950, 1908, σ. 267



Εικόνα 451. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ.53



Εικόνα 452. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 55



Καθ. Doumer — Δ. Βασιλείδης — Καθ. Slavik

Εικόνα 453. Κυρία συνοδεύει τον ιατρό σύζυγο της σεΙατρικό Συνέδριο στην Πράγα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ.Σκόκου, 1914, σ. 256



Πῶς διασκεδάζουν οἱ Ἄγγλοι 'ς τὸ Παρίσι.

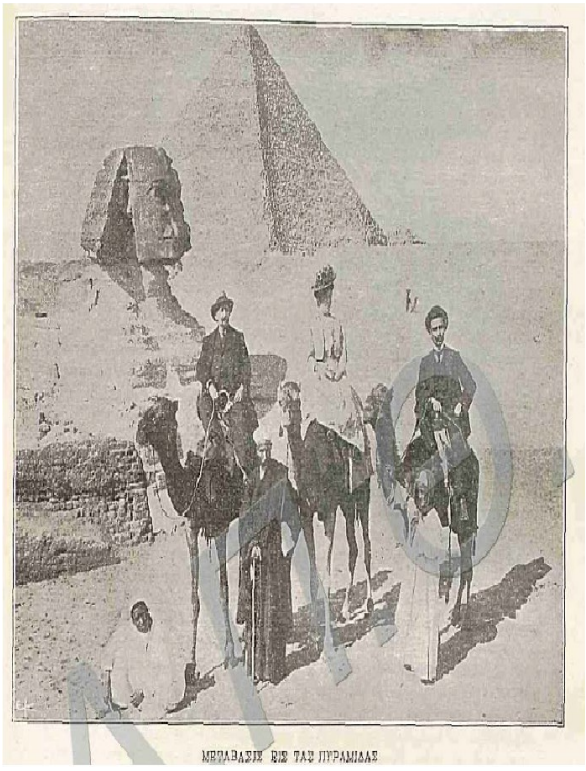
Εικόνα 454. Αγγλίδα στο Παρίσι, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1911, σ. 145



ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΟΡΤΗΝ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

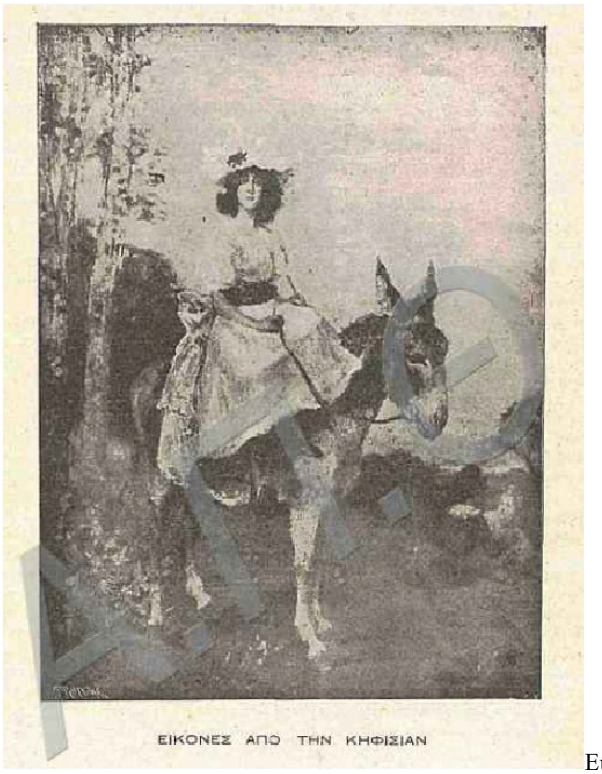
Ὁ Κάϊζερ, ἡ Αὐτοκράτειρα Αὐγούστου ἡ Βασίλισσα Σοφία καὶ ἡ κ. Παρρὲν
ὑπὸ τὸ Αὐτοκρατορικὸν Περίπτερον

Εικόνα 455. Εφημερίς των Κυριών,τ. 1053, 1914, σ. 2592

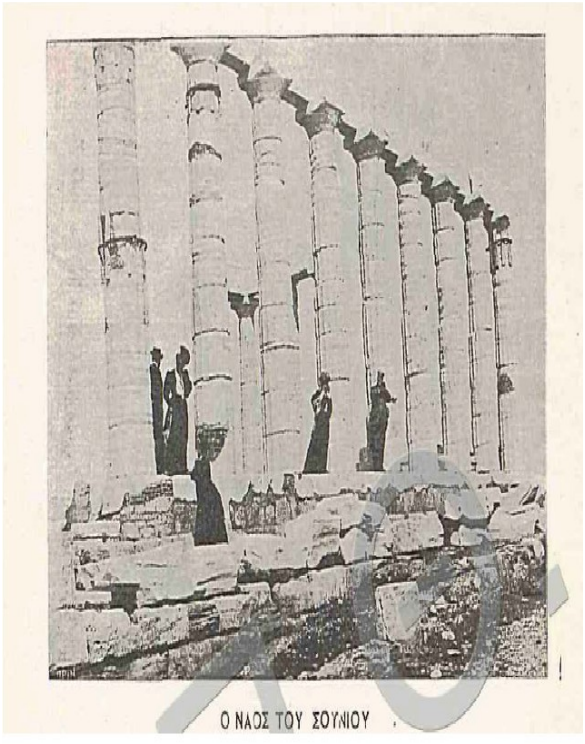


ΜΠΡΟΣΘΕΝ ΕΙΣ ΤΑΣ ΠΥΡΑΜΙΔΑΣ

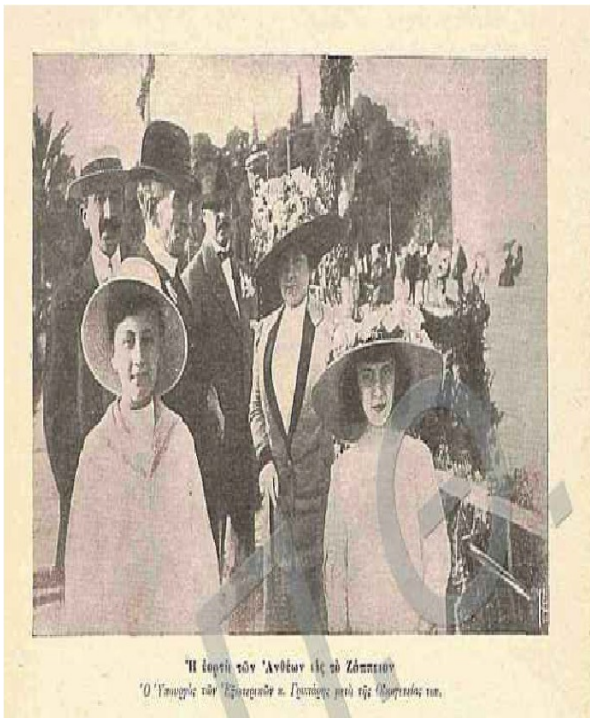
Εικόνα 456. Η Παρρέν στην Αίγυπτο, Εφημερίς των Κυριών, τ. 947, 1908, σ. 195



Εικόνα 457. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1025, 1912, σ. 2103



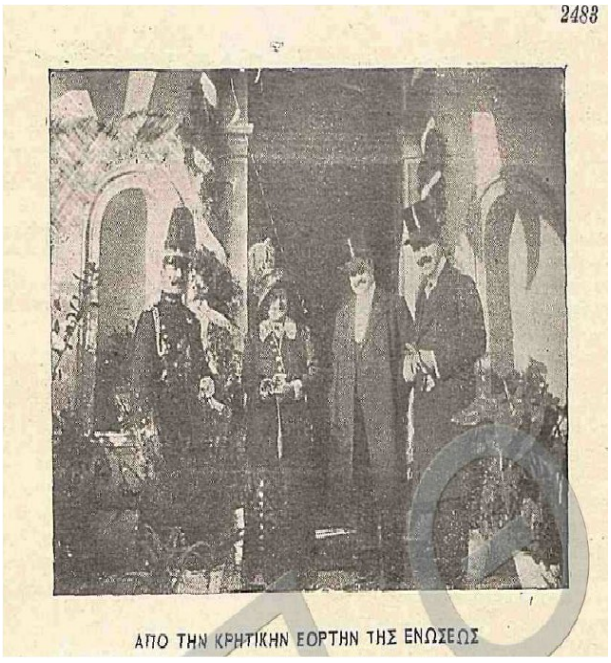
Εικόνα 458 . Εφημερίς των Κυριών,τ. 944, 1908, σ. 124



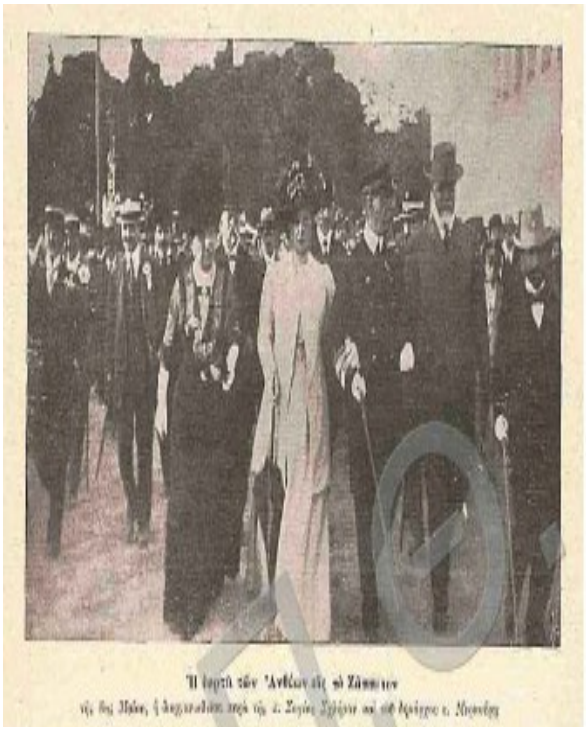
Η ἑορτὴ τῶν Ἀνθέων εἰς τὸ Ζάππειον

Ὁ Ὑπουργὸς τῶν Ἐξωτερικῶν κ. Γρηγόριος μετὰ τῆς Ὁμογενείας του.

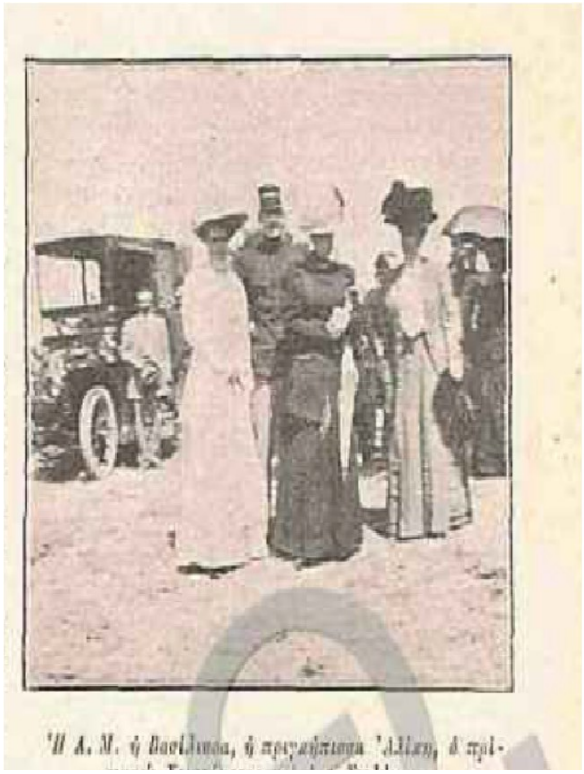
Εικόνα 459. Εφημερίς των Κυριών, τ.1004-5, 1911, σ. 1607



Εικόνα 460 . Εφημερίς των Κυριών,τ. 1046, 1913, σ. 243



Εικόνα 461. Η Σοφία Σχλήμαν με τον Δήμαρχο Αθηναίων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1004-5, 1911, σ. 1601

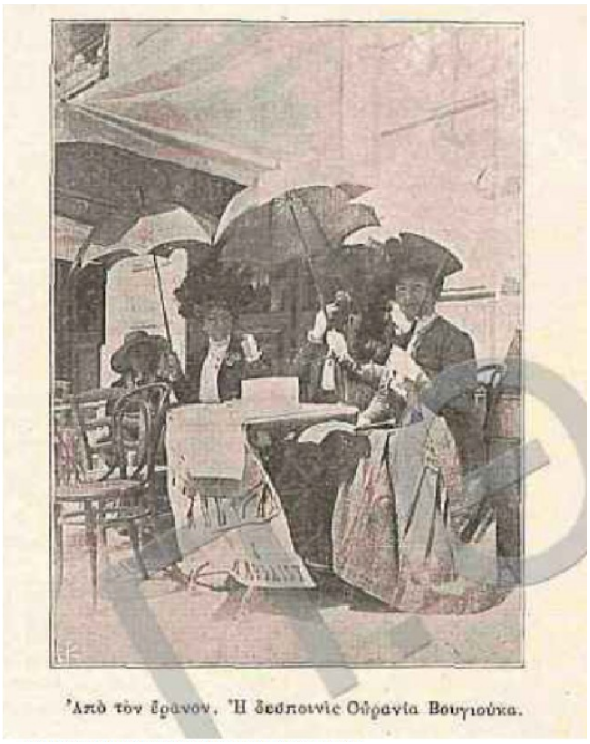


Εικόνα 462 . Εφημερίς των Κυριών, τ.966, 1909,σ. 651



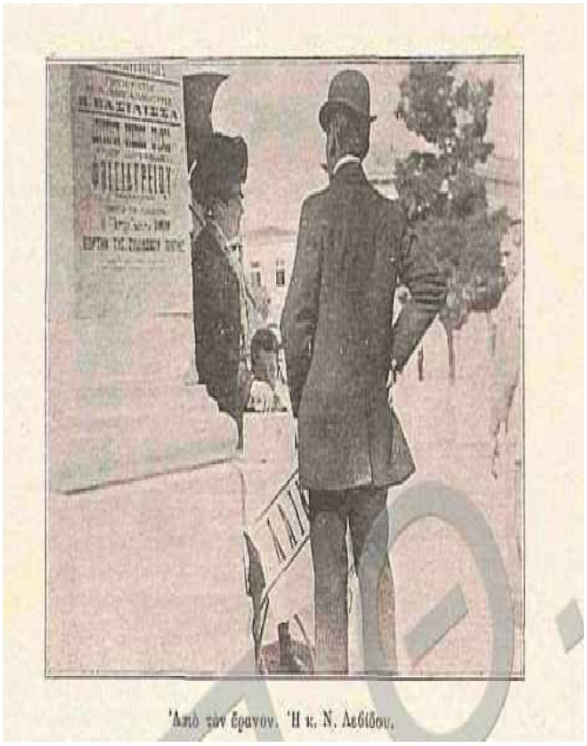
Από τον λαϊκόν θρόνον.—Το γουτάκι της κ. Π. Σκαυζέ.

Εικόνα 463. Εφημερίς των Κυριών, τ. 965, 1908, σ. 629

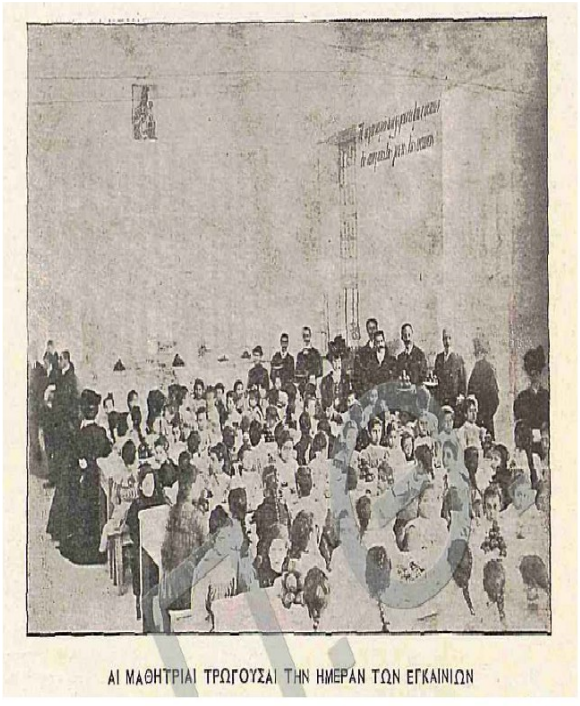


Από τον θρόνον. Η δεσποινὶς Ουρανία Βουγιούκα.

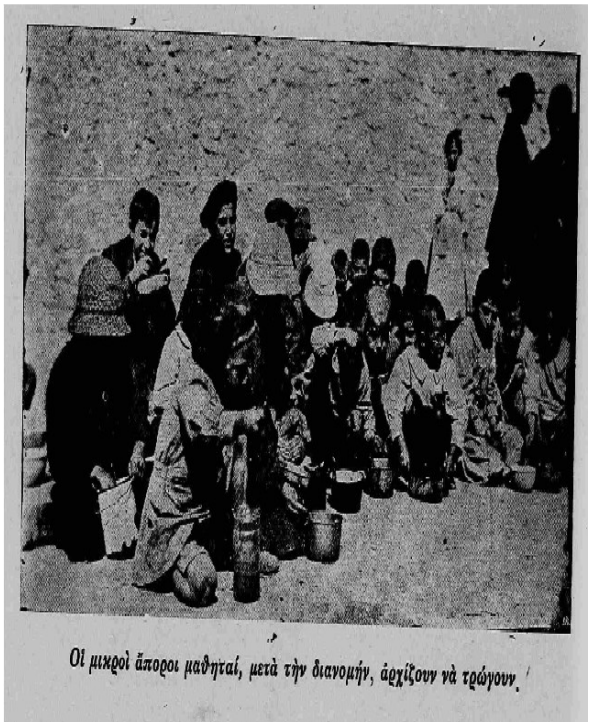
Εικόνα 464. Εφημερίς των Κυριών, τ. 965, 1908, σ. 639



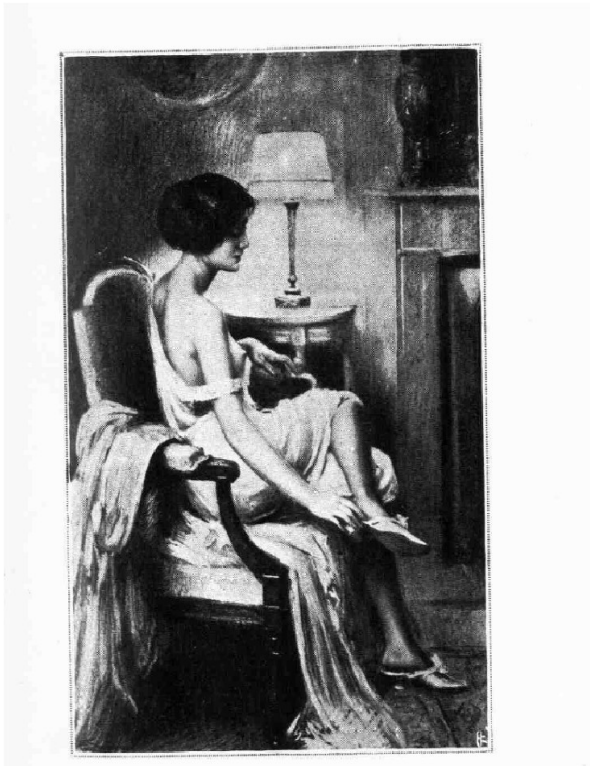
Εικόνα 465. Εφημερίς των Κυριών, τ. 965, 1908, σ. 636



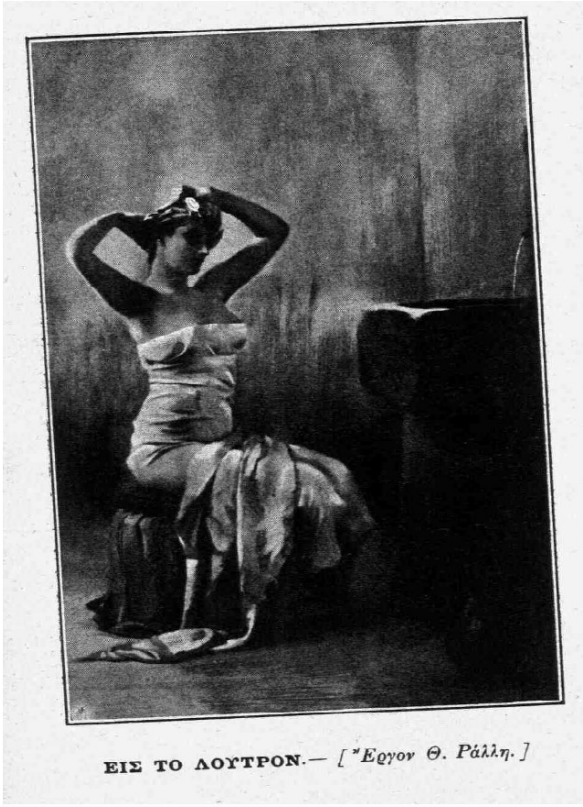
Εικόνα 466. Μαθήριες σε σισσίτιο, Εφημερίς των Κυριών, τ. 940, 1908, σ. 34



Εικόνα 467. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1096, 1917, σ. 3288

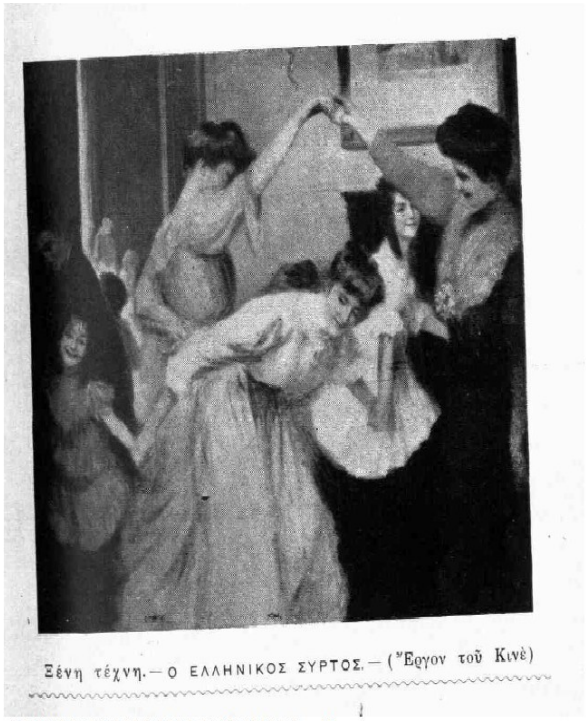


Εικόνα 468. Η Σταχτοπούτα, έργο ανυπόγραφο, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1916, σ. 23



ΕΙΣ ΤΟ ΛΟΥΤΡΟΝ.— [Ἔργον Θ. Ράλλη.]

Εικόνα 469. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 297



Ξένη τέχνη.— Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ.— (Ἔργον τοῦ Κινὲ)

ΕΘΝΙΚΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ Κ.Φ. ΣΚΟΚΟΥ, 1915, σ. 39

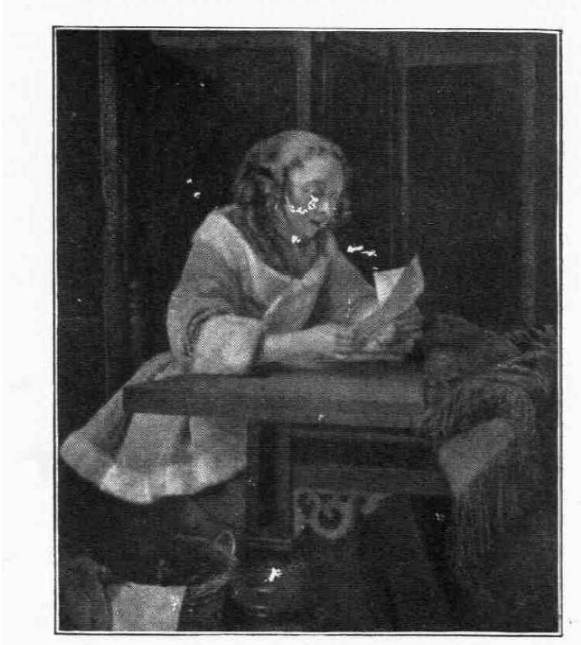
Εικόνα 470. Αστές χορεύουν ελληνικό συρτό, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 297



Η ΓΛΥΚΟΜΜΑΤΑ

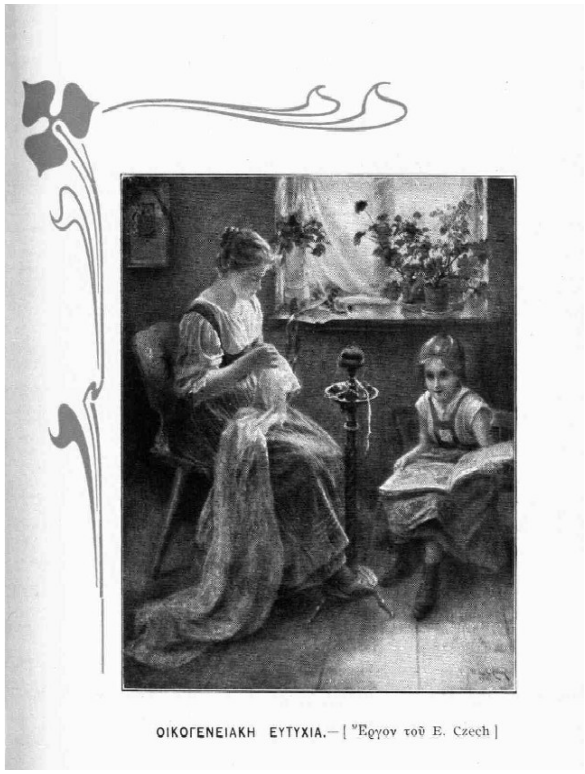
(Ἔργον τοῦ Auguste Bellet)

Εικόνα 471. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 51



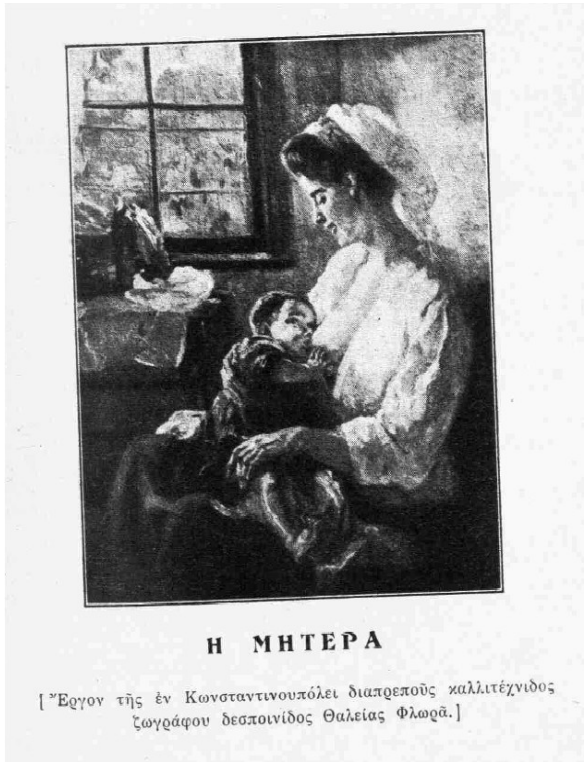
Η ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Εικόνα 472. Αστή διαβάζει μια επιστολή, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 128



ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΕΥΤΥΧΙΑ.—[Ἔργον τοῦ E. Czech]

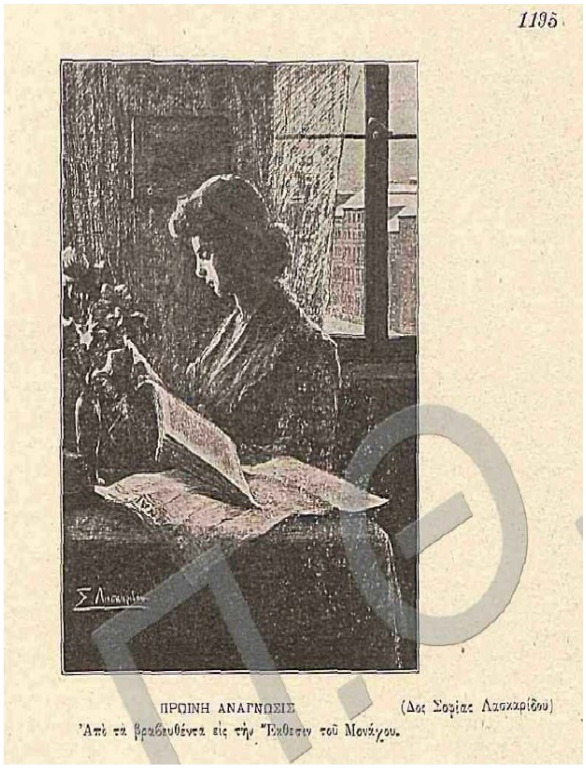
Εικόνα 473. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 73



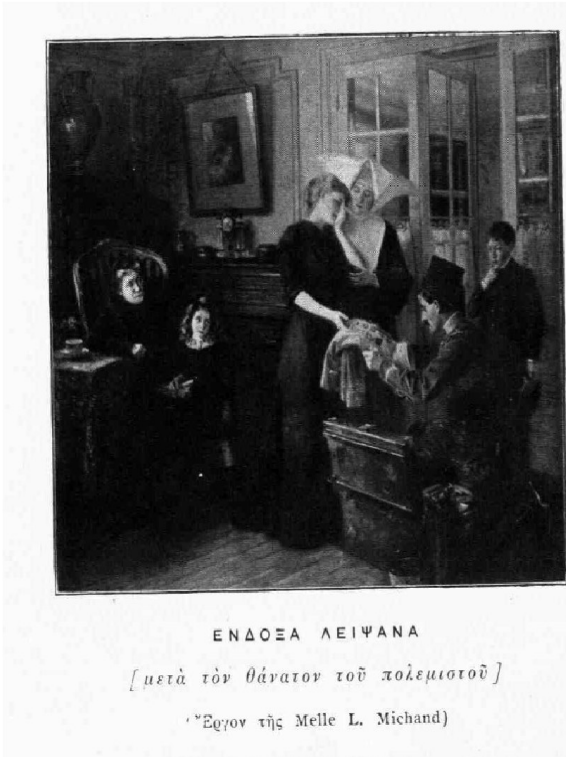
Η ΜΗΤΕΡΑ

[Ἔργον τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει διαπρεποῦς καλλιτέχνιδος ζωγράφου δεσποινίδος Θαλείας Φλωρᾶ.]

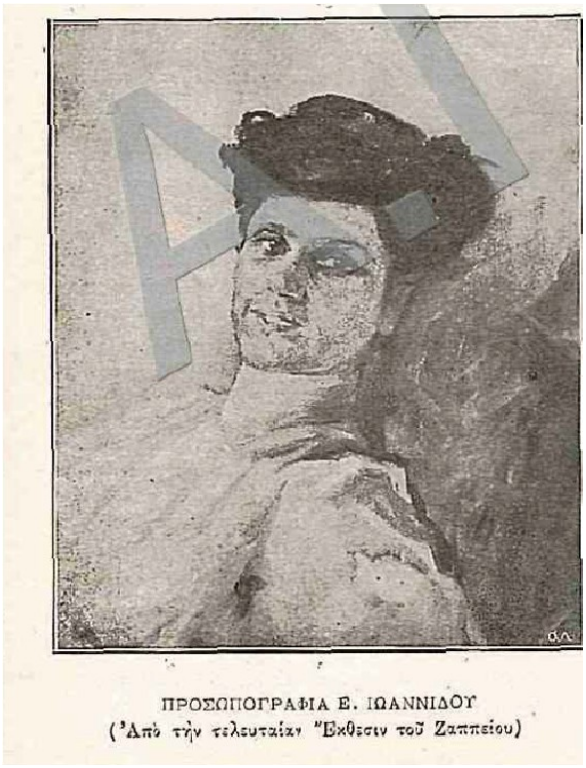
Εικόνα 474. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 265



Εικόνα 475. Εφημερίς των Κυριών, τ. 988, 1910, σ. 1195

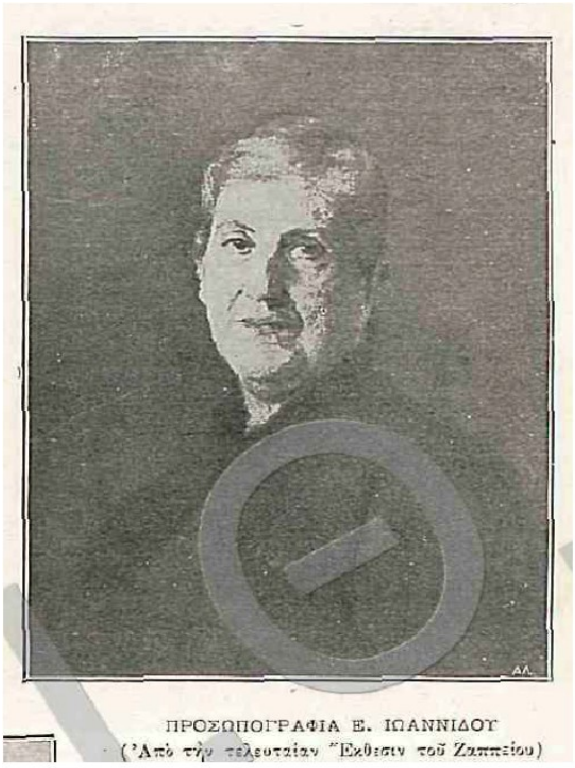


Εικόνα 476 . Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 336



ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ Ε. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ
('Από τὴν τελευταίαν Ἔκθεσιν τοῦ Ζαππείου)

Εικόνα 477 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 949, 1908, σ. 257



ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ Ε. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ
('Από τὴν τελευταίαν Ἔκθεσιν τοῦ Ζαππείου)

Εικόνα 478 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 949, 1908, σ. 257



Εικόνα 479. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1057, 1915, σ. 2657

Γ2.1.1. Από τη «μαγευτική καλλονή» στα «χαμίνια της μεγάλης αριστοκρατίας»



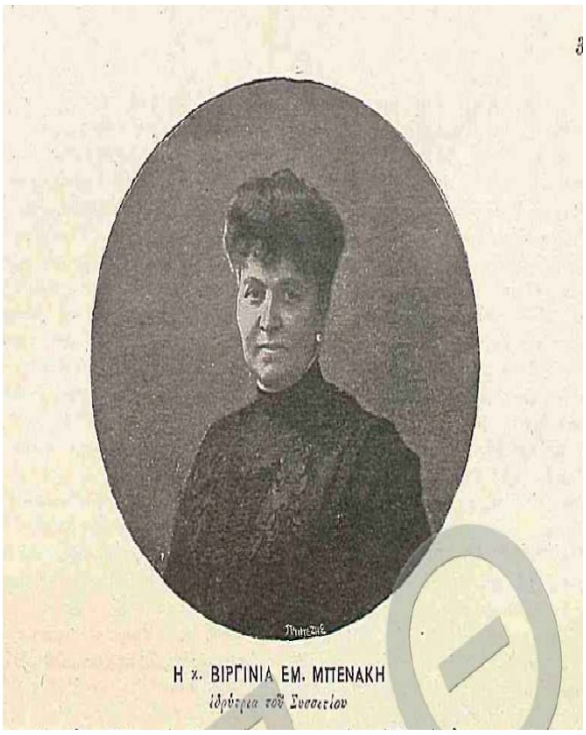
Εικόνα 480. Boucicaut, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 118, 1887, σ. 4



Εικόνα 481. Μαρία Καραπάνου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1902, σ. 60



Εικόνα 482. Όλγα Κρίτσα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1899, σ. 475



Εικόνα 483. Εφημερίς των Κυριών, τ. 940, 1908, σ. 37



Εικόνα 484. Ναταλία Σούτσου, Εφημερίς των Κυριών, τ. 471, 1896, σ. 1



Εικόνα 485. Εφημερίς των Κυριών, τ. 955, 1908, σ. 386



Εικόνα 486. Αντιγόνη Λουκά, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 191



Εικόνα 487. Εφημερίς των Κυριών, τ. 983, 1910, σ. 1088



Εικόνα 488. Θηρεσία Μακρή, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 163



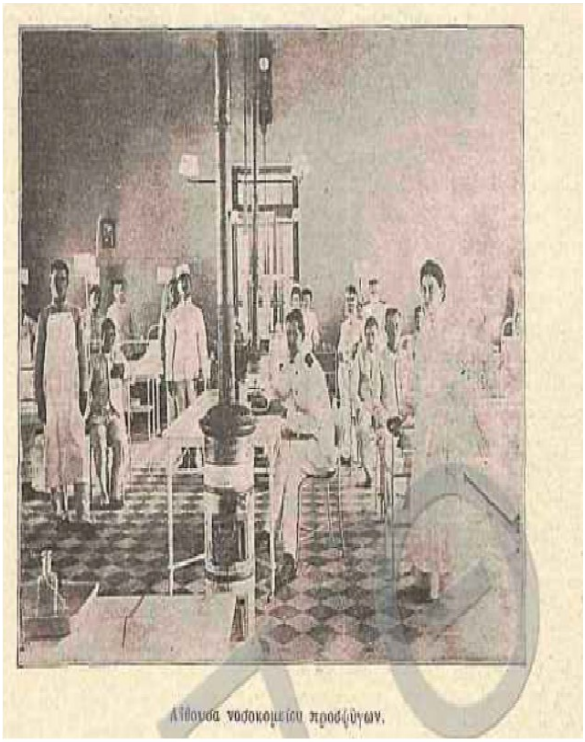
Εικόνα 489. Αικατερίνη Ζλατάνου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 372



Εικόνα 490. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1028, 1912, σ. 2169



Εικόνα 491. Μαρία Μαντζαβίνου, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1034, 1913, σ. 2277



Εικόνα 492. Νοσοκόμα στον Ευαγγελισμό, Εφημερίς των Κυριών, τ. 964, 1908, σ. 611

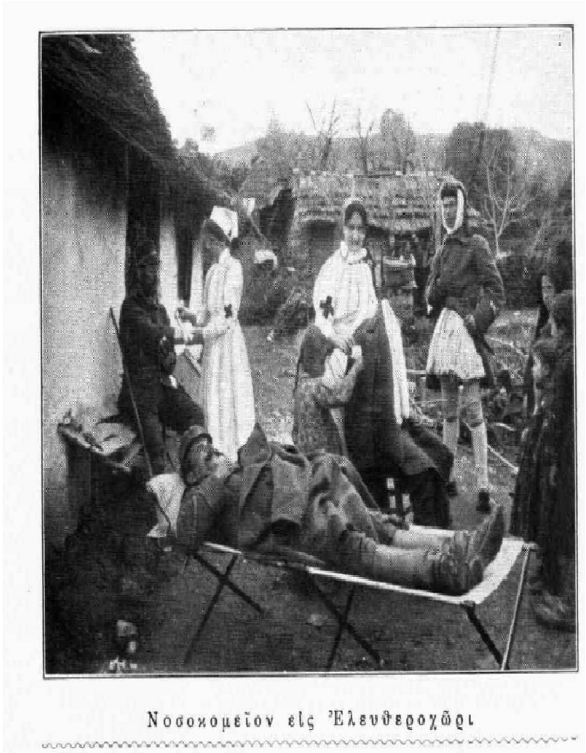


Εικόνα 493. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1106, 1917, σ. 3449



Ἑλληνίδες Νοσοκόμοι τοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ ἐν Ἐμὶν Ἀγᾶ

Εικόνα 494. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 281



Νοσοκομεῖον εἰς Ἐλευθεροχῶρι

Εικόνα 495. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1914, σ. 389



Τὸ δραστηριώτερον ἰατρικὸν

Ἡ ὑπηρέτρια (εἰσέρχεται λαχανιασμένη καὶ τρέμουσα εἰς τὸ γραφεῖον τοῦ κυρίου).— Ἄχ! ἀφέντη!... Ἐλᾶτε μέσα!... Ἡ κυρία ἀδιαθέτησε ἔξαφνα... Νὰ τρέξω νὰ φωνάξω τὸ γιατρό;...

Ὁ κύριος (ἀτάραχος καὶ χωρὶς νὰ στραφῇ διόλου).— Ὄχι τὸ γιατρό... Καλλίτερα νὰ τρέξῃς νὰ φωνάξῃς τὴ μοδίστρα της!...

Εικόνα 496. Υπηρέτρια ανακοινώνει την αδιαθεσία της κυρίας της, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 68



Δύο λιποθυμίαι

Νο 1.— Ἕνα καπέλλο νουβωτὲ τοῦ ἀνδρούλη της ζητάει. Αὐτὸς λέει: ὄχι. Καὶ αὐτὴ — ὠϊμέ! — λιγοθυμάει.



Νο 2.— Στὸ τέλος λέει πλιὰ τὸ ναί. Μὰ ὕστερα — ὤ! θρῆνος! — σὰν εἶδε τὸ λογαριασμό.... λιγοθυμάει κ' ἐκεῖνος!

ΣΑΤΑΝΑΣ

Εικόνα 497. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ. 219-220



Εικόνα 498. Η Πρόεδρος και η Γραμματέας ενός Σωματείου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 39-41



Εικόνα 499. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1901, σ. 319



Ἐπιτυχὴς ἐκλογὴ

[Ἀπόσπασμα ἐκ χρονογραφήματος ἐφημερίδος:

«.... Ἡ φιλόκαλος καὶ ὡραιοπαθὴς Κυρία Πρόεδρος τῆς ἐπὶ τοῦ ἐξωραϊσμοῦ τῆς πόλεως Ἐπιτροπῆς....»

Εικόνα 500. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1911, σ. 288



Εικόνα 501. Η λόγια δεσποινίς, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 37



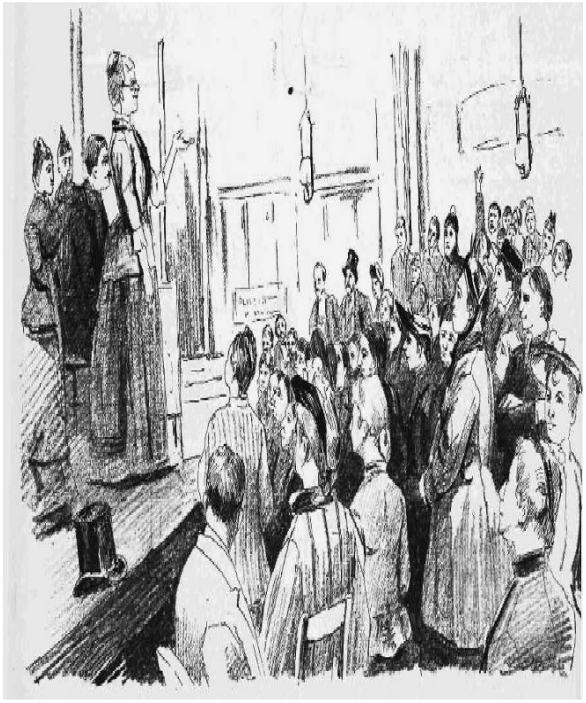
Εικόνα 502. Λόγιες δεποινίδες, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ.Σκόκου, 1905, σ. 38-40



Εικόνα 503. Η πρώτη οργανωμένη συμμετοχή των γυναικών σε Λέσχη, Περιοδικό Το Άστυ, τ.126, 1888, σ. 5



Εικόνα 504. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ.Σκόκου, 1908, σ. 38



Εικόνα 505. Διεθνές Συνέδριο Γυναικών στο Παρίσι, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 209, 1889, σ. 4



Εικόνα 506. Εφημερίς των Κυριών, τ. 464, 1896, σ. 1



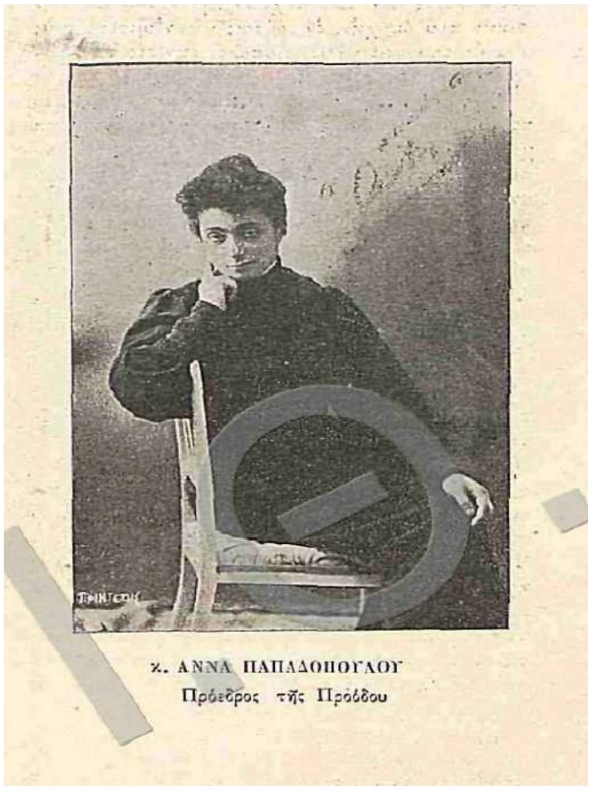
Εικόνα 507. Εφημερίς των Κυριών, τ. 460, 1896, σ. 1



Εικόνα 508. Εφημερίς των Κυριών, τ. 313, 1893, σ. 1



Εικόνα 509. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1066, 1915, σ. 2795



Εικόνα 510. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 953

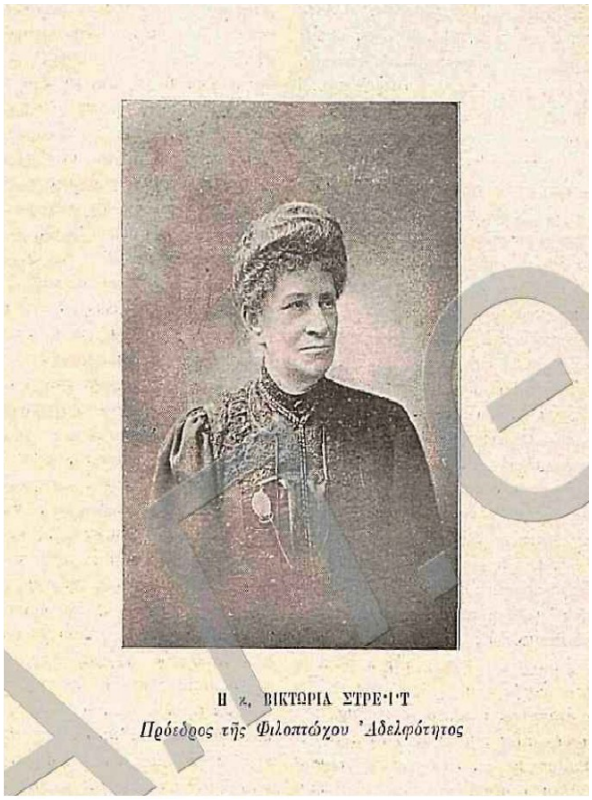


Εικόνα 511. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1061, 1915, σ. 2715



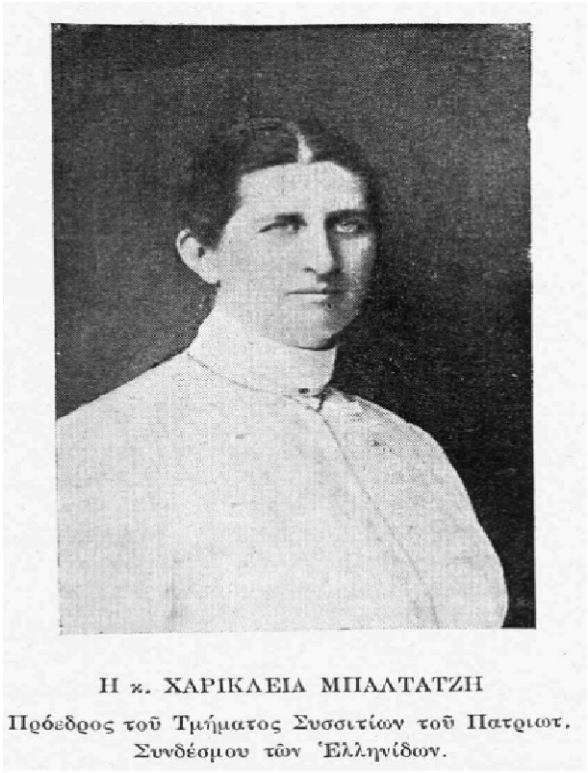
Ἡ κ. JULIETTE ADAM
ἡ Πρόεδρος τοῦ Διεθνοῦς γυναικείου Συνδέσμου
τῶν ἐμπολέμων τῆς Entente

Εικόνα 512. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1075, 1915, σ. 2949



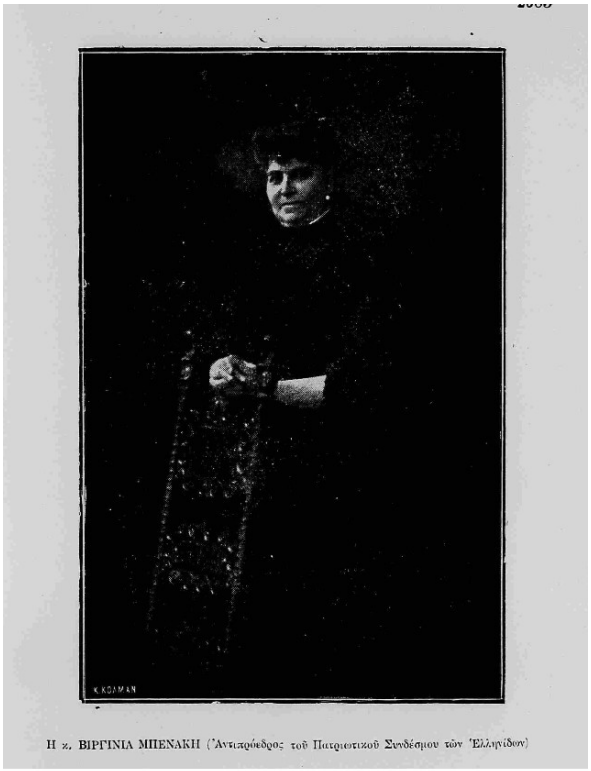
Η κ. ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΣΤΡΕΙΤ
Πρόεδρος τῆς Φιλοπτώχου Ἀδελφότητος

Εικόνα 513. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 949



Η κ. ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ ΜΠΑΛΤΑΤΖΗ
Πρόεδρος τοῦ Τμήματος Συσσιτίων τοῦ Πατριωτ. Συνδέσμου τῶν Ἑλληνίδων.

Εικόνα 514. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1062, 1915, σ. 2731



Η κ. ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΜΠΕΝΑΚΗ (Ἀντιπρόεδρος τοῦ Πατριωτικοῦ Συνδέσμου τῶν Ἑλληνίδων)

Εικόνα 515. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1059, 1915, σ. 2685



Ἡ κ. ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ
Πρόεδρος τοῦ Ἐκπ. Τμήματος τοῦ Πατριωτικοῦ Συνδέσμου τῶν Ἑλληνίδων.

Εικόνα 516. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1060, 1915, σ. 2699



Η κ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΛΛΙΓΑ
Πρόεδρος τοῦ τμήματος Ἱματιοθήκης πολέμου τοῦ πατριωτικοῦ συνδέσμου τῶν Ἑλληνίδων

Εικόνα 517. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1067, 1915, σ. 2811



Ἡ κ. Μοσχούλα Φουντούλη.
Πρόεδρος τοῦ Παραρτήματος τοῦ Πατριωτικοῦ Συνδέσμου Πειραιῶς.

Εικόνα 518. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1092, 1916, σ. 3219



Ὁ Σύζυγος καὶ συνεργάτης εἰς τὴν ἀγαθοεργίαν.

Ἡ κόρη τοῦ πρώην προέδρου τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν κ. Ρούσβελ, ἡ ὁποία ἔχει διοργανώσει μετὰ τοῦ συζύγου της τὴν ὑπὲρ τῶν θυμάτων τοῦ πολέμου τεραστίαν ἐν Ἀμερικῇ δρᾶσιν.

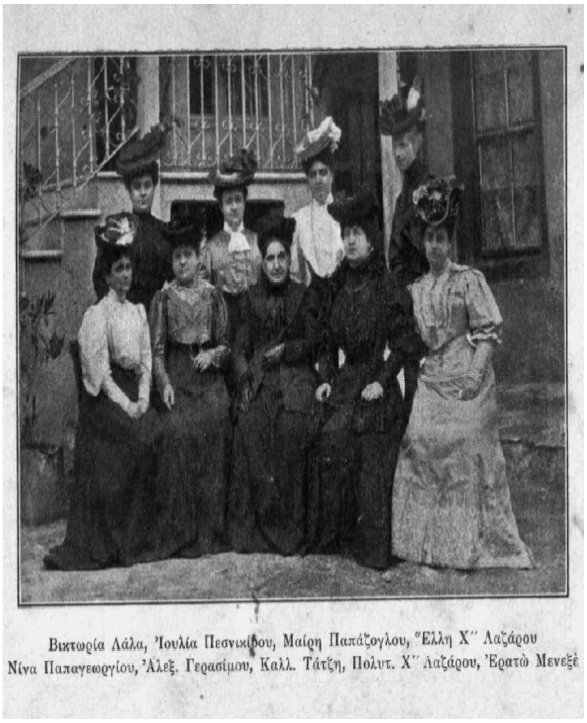
Εικόνα 519. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1077, 1916, σ. 2981



Ἡ Πρόεδρος τοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν τῆς Ἀμερικῆς κ Οὐάϊλς.

Ἑορτὴ ὑπὲρ τοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ.

Εικόνα 520. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1092, 1916, σ. 3225



Βικτωρία Λάλα, Ἰουλία Πεσνικίδου, Μαίρη Παπάζογλου, Ἕλλη Χ΄΄ Λαζάρου
Νίνα Παπαγεωργίου, Ἀλεξ. Γερασίμου, Καλλ. Τάτζη, Πολυτ. Χ΄΄ Λαζάρου, Ἐρατὼ Μενεξὲ

Εικόνα 521. Αστές από τη Φιλόπτωχη Αδελφότητα Ελληνίδων Κυριών, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ.Σκόκου, 1907, σ. 195



ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΡΙΟΝ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΛΕΣΧΗΣ

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΩΝ ΚΥΡΙΩΝ, τ. 940, 1908, σ. 27

Εικόνα 522. Εφημερίς των Κυριών, τ. 940, 1908, σ. 27



Τὸ Προεδρεῖον: Ἡ τετάρτη ἐξ ἀριστερῶν ἡ Πρόεδρος, κ. Spalletti. Ἡ τρίτη πρὸς τὰ ἀριστερά, ἡ γνωστὴ συγγραφεὺς κ. Διὰ Μαλιγκρὶ.

ΤΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ ΤΩΝ ΙΤΑΛΙΔΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Εικόνα 523. Εφημερίς των Κυριών, τ. 945, 1908, σ. 148



Εικόνα 524. Φιλόπτωχος Εταιρεία Χανίων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 961, 1909, σ. 541



Η ΕΟΡΤΗ ΤΗΣ ΚΗΦΙΣΙΑΣ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ

Όμιλος δέφγαίων κυριών καὶ δεσποινίδων πωλεῖ ἄνθη διὰ τοὺς πρόσφυγας.

Εικόνα 525. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1085, 1916, σ. 3113



Τὸ Προεδρεῖον τοῦ Λυκείου Πατρῶν

Ἡ κ. Μάρων (Πρόεδρος). Ἡ κ. Πετμεζᾶ (Ταμίας). Ἡ δις Σπυροπούλου (Γραμματεύς).

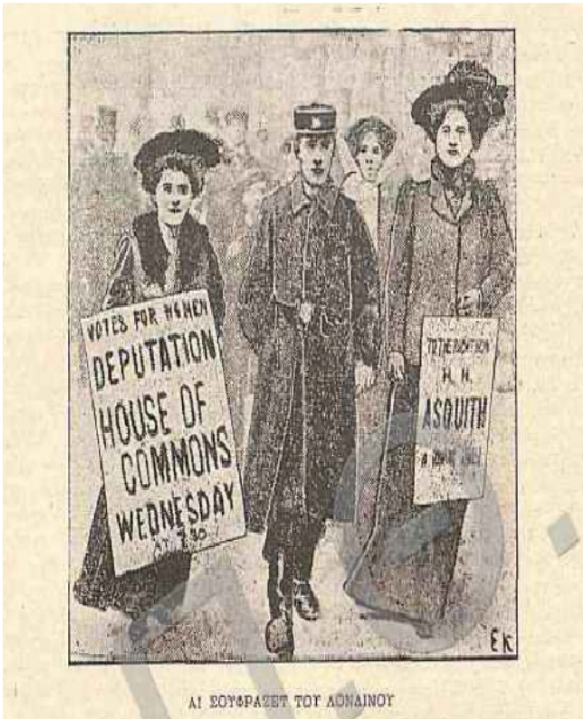
Εικόνα 526. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1091, 1916, σ. 3203



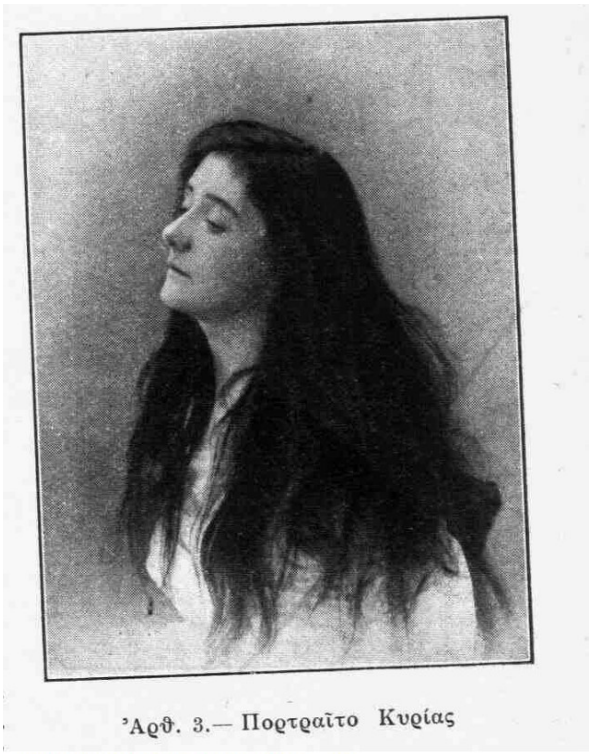
Εικόνα 527. Καπέλο τόκα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ.Σκόκου, 1909, σ. 268



Εικόνα 528. Η νέα μόδα, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1056, 1915, σ. 2645

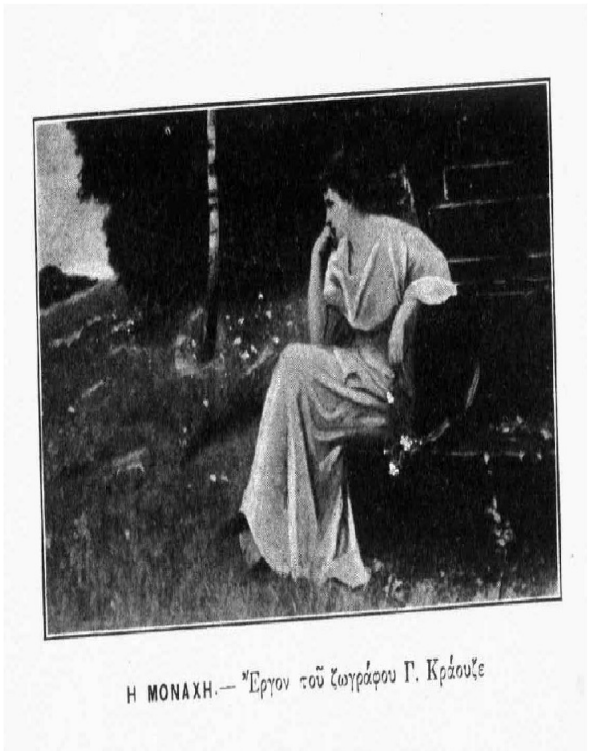


Εικόνα 529. Αγγλίδες σουφραζέτες, Εφημερίς των Κυριών, τ. 961, 1909, σ. 550



Ἀρθ. 3.— Πορτραῖτο Κυρίας

Εικόνα 530. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ.Φ .Σκόκου, 1909, σ. 101



Η ΜΟΝΑΧΗ.— Ἔργον τοῦ ζωγράφου Γ. Κράουζε

Εικόνα 531. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ.Φ.Σκόκου, 1906, σ. 224α



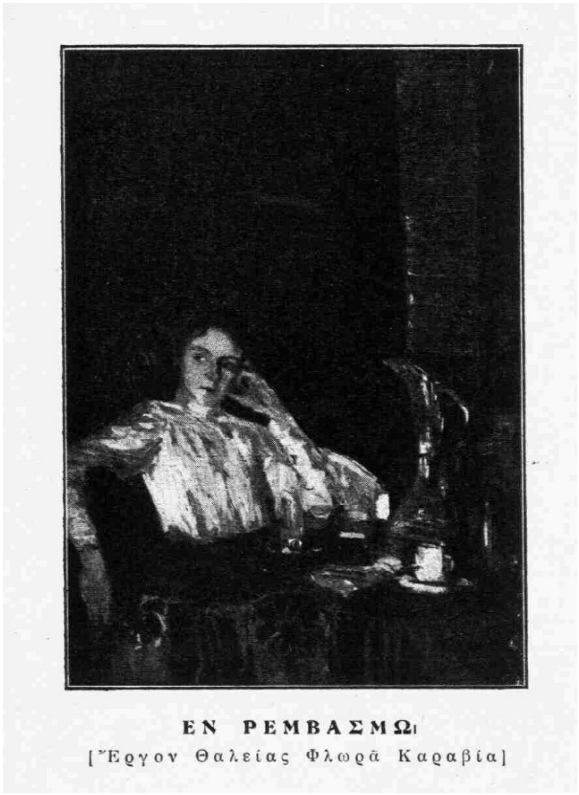
[Σχεδ. Γ. Ἰακωβίδου]

Εικόνα 532. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ.Φ.Σκόκου, 1912, σ. 204



ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΕΚ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ
[Ἔργον τῆς Δίδος Κικῆς Γιαννοπούλου]

Εικόνα 533. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ.Φ.Σκόκου, 1912, σ. 96



ΕΝ ΡΕΜΒΑΣΜΩι

[Ἔργον Θαλείας Φλωρᾶ Καραβία]

Εικόνα 534. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ.Φ.Σκόκου, 1909, σ. 202

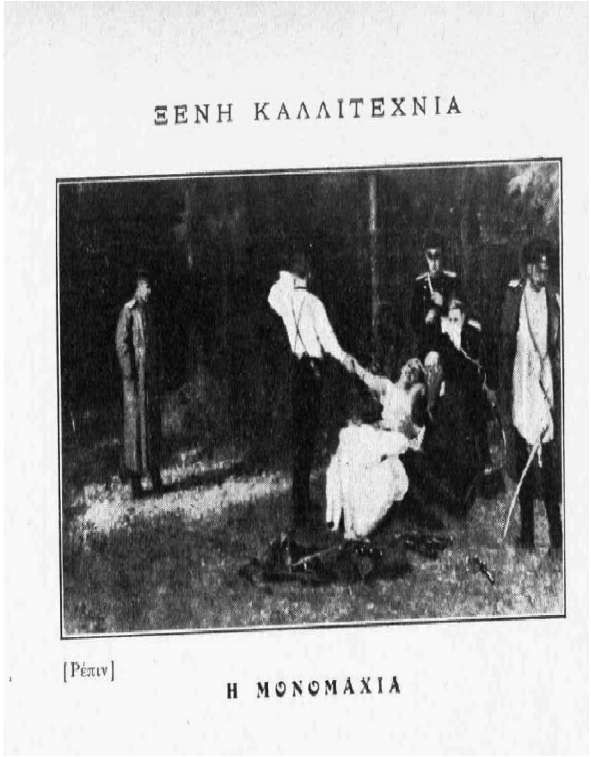


Ηχ. ΑΜΑΛΙΑ ΔΗΛΙΓΙΑΝΝΗ ΕΙΣ ΗΛΙΚΙΑΝ 20 ΕΤΩΝ
(Miniature τῆς ζως Κλ. Ἀσπριώτη)

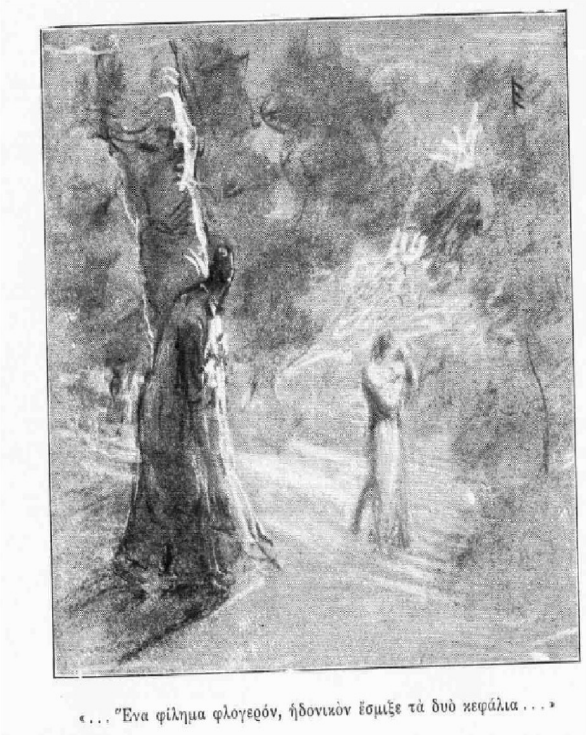
Εικόνα 535. Εφημερίς των Κυριών, τ. 968, 1908, σ. 701



Εικόνα 536. Είδη κότσων, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1011, 1911, σ. 1745



Εικόνα 537. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ.Φ.Σκόκου, 1908, σ. 217



«... Ένα φίλημα φλογερόν, ήδονικόν έσμιξε τά δυό κεφάλια...»

Εικόνα 538. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ.Φ.Σκόκου, 1912, σ. 278

Γ2.2. Βασίλισσες και πριγκίπισσες πλάσματα, αιθέρια και ήπια, υπερφυσικά και εξιδανικευμένα



Εικόνα 539. Περιοδικό Ευτέρπη, τ.70 , 1855. σ. 519



Εικόνα 540 . Περιοδικό Ευτέρπη,τ. 57, 1850.σ. 771



Εικόνα 541. Ελισάβετ της Αυστρίας, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 165, 1888, σ. 1



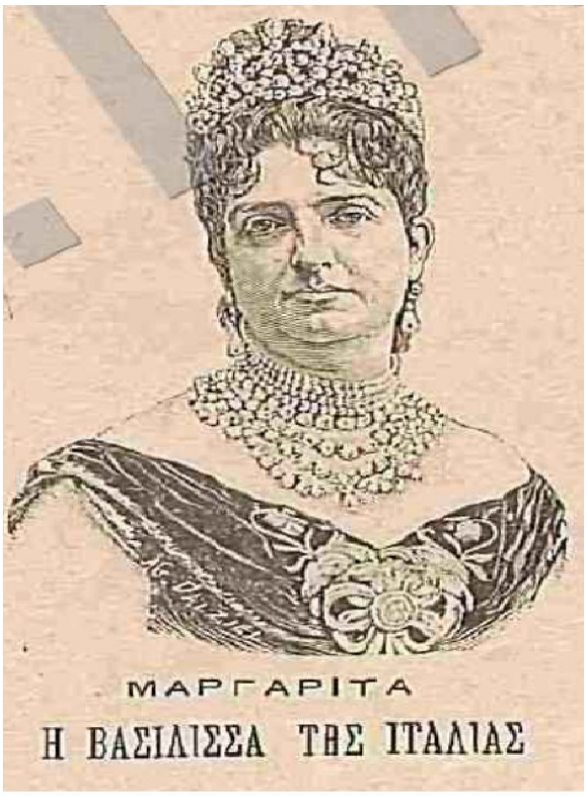
Εικόνα 542. Ελισάβεττης Αστρίας, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1909, σ. 39



Εικόνα 543 . Περιοδικό Το Άστυ, τ. 143, 1888, σ. 1



Εικόνα 544 . Περιοδικό Το Άστυ, τ. 146, σ. 1



Εικόνα 545. Εφημερίς των Κυριών, τ. 462, 1896, σ. 1



Εικόνα 546. Εφημερίς των Κυριών, τ. 977, 1908, σ. 920



Εικόνα 547. Εφημερίς των Κυριών, τ.497, 1897, σ. 1



Εικόνα 548 . Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 1, 1847, σ. 15



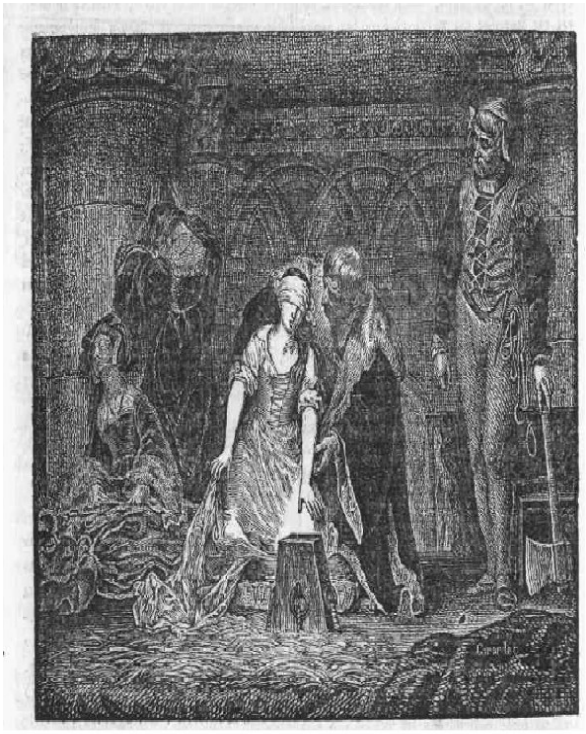
Εικόνα 549 . Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 62, 1850, σ. 896



Εικόνα 550. Λουίζα Θηρεσία, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 81, 1851, σ. 214



Εικόνα 551. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 62, 1855, σ. 335



Εικόνα 552. Βασίλισσα της Αγγλίας Ιωάννα Γρέυ, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 148, 1856, σ. 83



Εικόνα 553. Εφημερίς των Κυριών, τ. 490, 1897, σ. 1



Εικόνα 554. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1008, 1911, σ. 1685

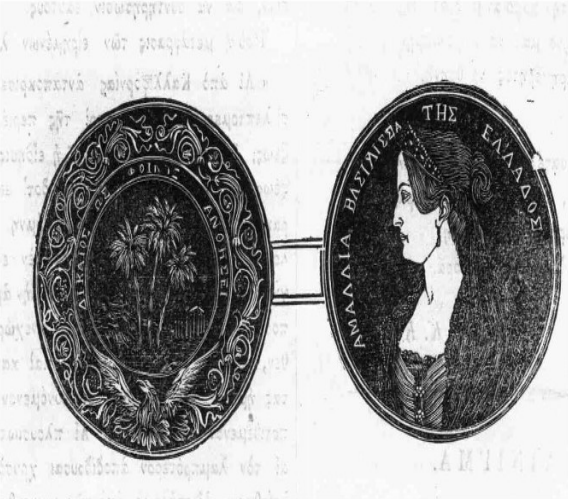


Η Α. Μ. Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ
Πρόεδρος τῆς Ἑνώσεως τῶν Ἑλληνίδων καὶ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ ἐπίτιμος Πρόεδρος καὶ Προστάτις ὅλων πεείπου τῶν ἐν Ἀθήναις γυναικείων φιλανθρωπικῶν σωματείων.

Εικόνα 555. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 939



Εικόνα 556 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 956, 1908, σ. 415



Εικόνα 557. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 83, 1851, σ. 263



Η ΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΑ ΕΛΕΝΗ
ἡ ὁποία μὲ τὴν Μακεδονικὴν στολὴν εἶναι θαῦμα χάριτος καὶ καλλονῆς.

Εικόνα 558. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1065, 1915, σ. 2785



Εικόνα 559. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 164, 1888, σ. 1



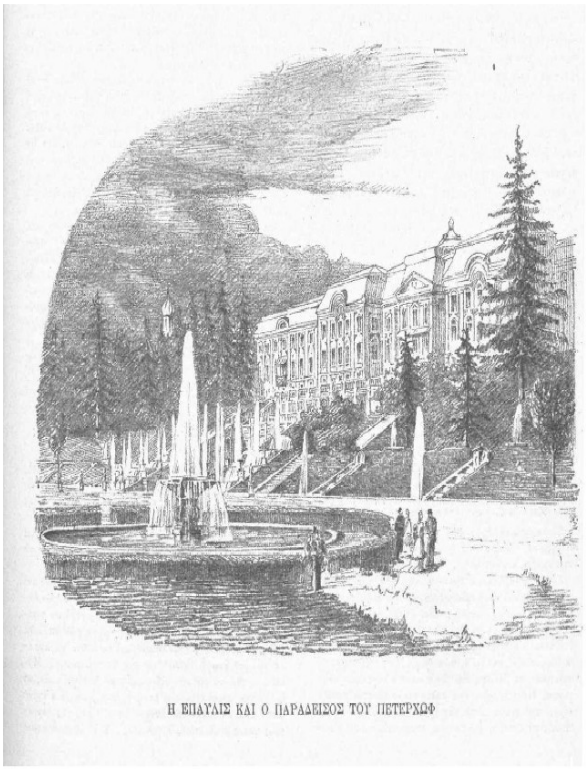
Εικόνα 560. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 168, 1888, σ. 1



Εικόνα 561. Χριστίνα Αρτεμισία, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 182, 1889, σ. 4



Εικόνα 562. Οι γάμοι της Πριγκίπισσας Αλεξάνδρας με τον Μεγάλο Δούκα Παύλο, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 197, 1889. σ. 1



Εικόνα 563. Η Βασίλισσα Όλγα στο Πέτερχοφ, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 46, 1886, σ. 2



Εικόνα 564. Εφημερίς των Κυριών, τ. 476, 1897, σ. 1



Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΜΑΡΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΚΡΟΝ ΥΙΟΝ ΤΗΣ

Εικόνα 565. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1030, 1913, σ. 2209



Η ΗΓΕΜΟΝΙΣ ΣΟΦΙΑ ΩΣ ΜΗΤΗΡ

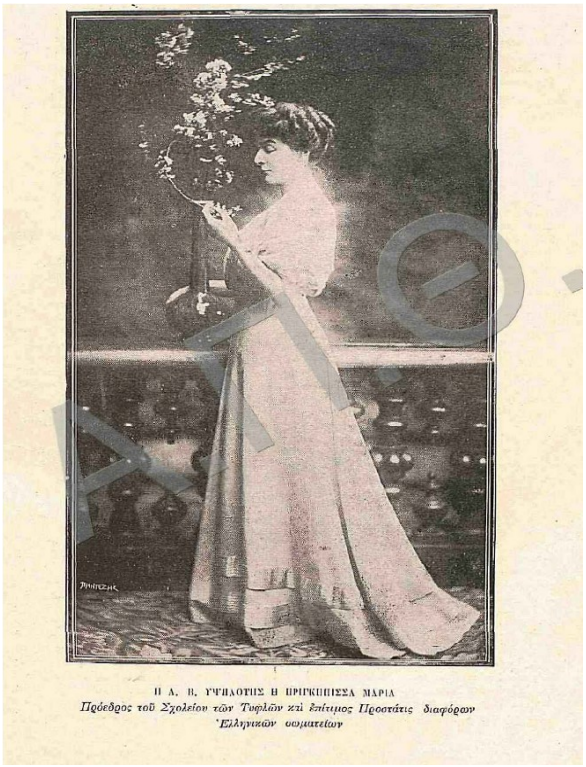
Εικόνα 566. Εφημερίς των Κυριών, τ. 477, 1897, σ. 1



Εικόνα 567. Πριγκίπισσα Σοφία, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 154, 1888, σ. 1



Εικόνα 568. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 941



Η Α. Β. ΥΨΗΛΟΤΗΣ Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΜΑΡΙΑ
Πρόεδρος τοῦ Σχολείου τῶν Τυφλῶν καὶ ἐπίτιμος Προστάτις διαφόρων Ἑλληνικῶν σωματείων

Εικόνα 569. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 943



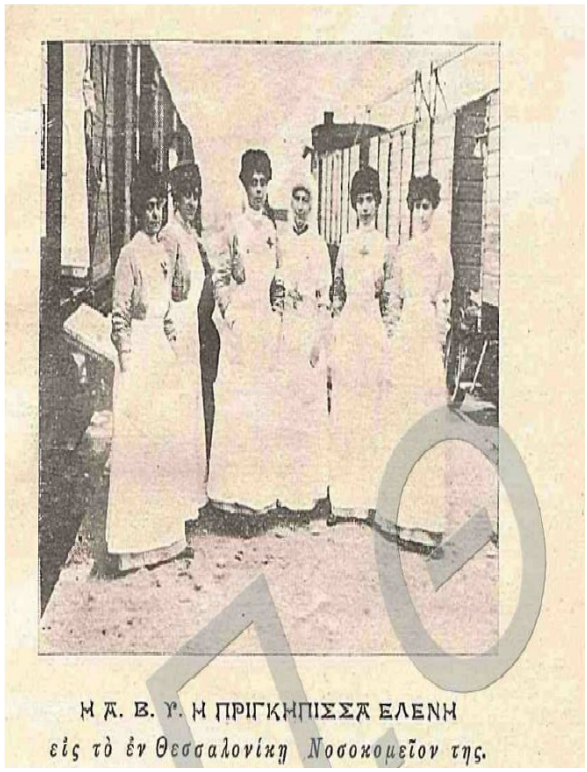
Η Α. Β. Υ. Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΑΛΙΚΗ

Εικόνα 570. Εφημερίς των Κυριών, τ. 957, 1908, σ. 465



Η Α. Μ. Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ
ἐπισκεπτομένη τὰ ἐν Θεσσαλονίκῃ Νοσοκομεῖα

Εικόνα 571 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 1032, 1913, σ. 2237



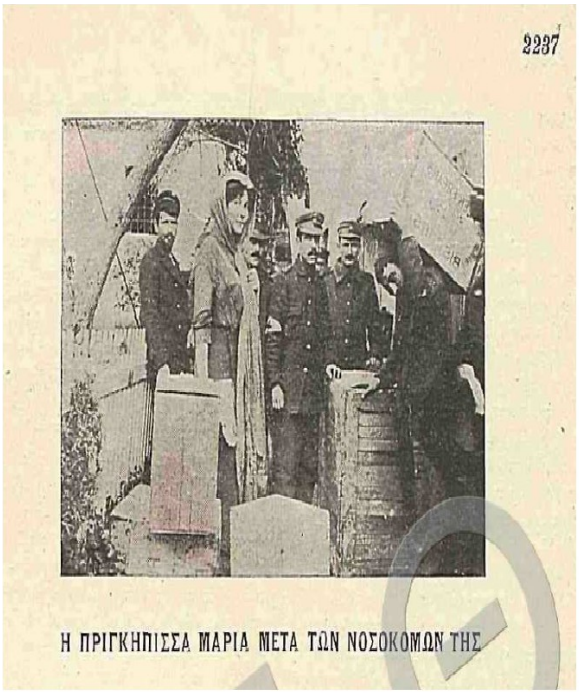
Η Α. Β. Υ. Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ
εἰς τὸ ἐν Θεσσαλονίκῃ Νοσοκομεῖον της.

Εικόνα 572. Εφημερίς των Κυριών,τ. 1029, 1913, σ. 2197



Η Α. Β. Υ. ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΜΑΡΙΑ
Ιδρύουσα Νοσοκομεῖον εἰς Παλαιὰν Φιλιππιάδα καὶ ὁ Σ. Μητροπολίτης

Εικόνα 573. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1029, 1913. σ. 2192



Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΜΑΡΙΑ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΝΟΣΟΚΟΜΩΝ ΤΗΣ

Εικόνα 574. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1032,1913, σ. 2237



Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΑΛΙΚΗ ΕΠΙΣΚΕΠΤΟΜΕΝΗ ΤΑ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΑ

Εικόνα 575 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 1032, 1913, σ. 2240



Ἡ Α. Μ. ἡ Βασίλισσα εἰς ὑποδοχὴν τοῦ Βασιλέως.

Εικόνα 576. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1041, 1913, σ. 2397

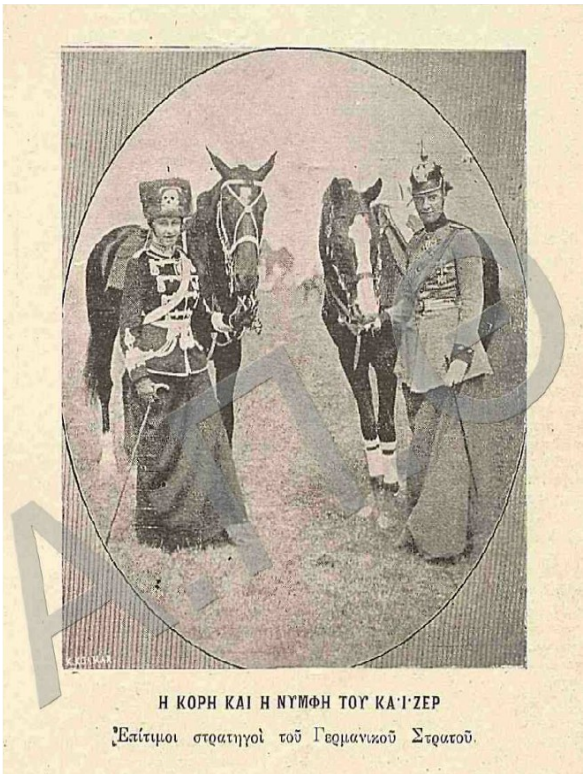


Η Α. Μ. ἡ βασίλισσα μεταβαίνουσα εἰς ὑποδοχὴν τοῦ Βασιλέως.

Εικόνα 577. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1041, 1913, σ. 2400



Εικόνα 578. Από τη γιορτή του Αγ. Γεωργίου στην Κέρκυρα, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1004-5, 1911, σ. 1611



Η ΚΟΡΗ ΚΑΙ Η ΝΥΜΦΗ ΤΟΥ ΚΑΪΖΕΡ

Ἐπίτιμοι στρατηγοὶ τοῦ Γερμανικοῦ Στρατοῦ.

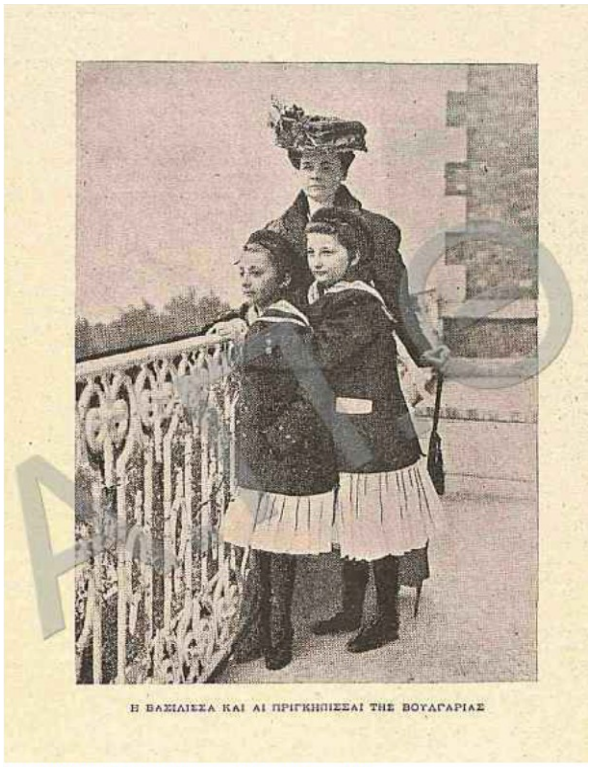
Εικόνα 579. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1032, 1912, σ. 2241



ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑ ΤΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ

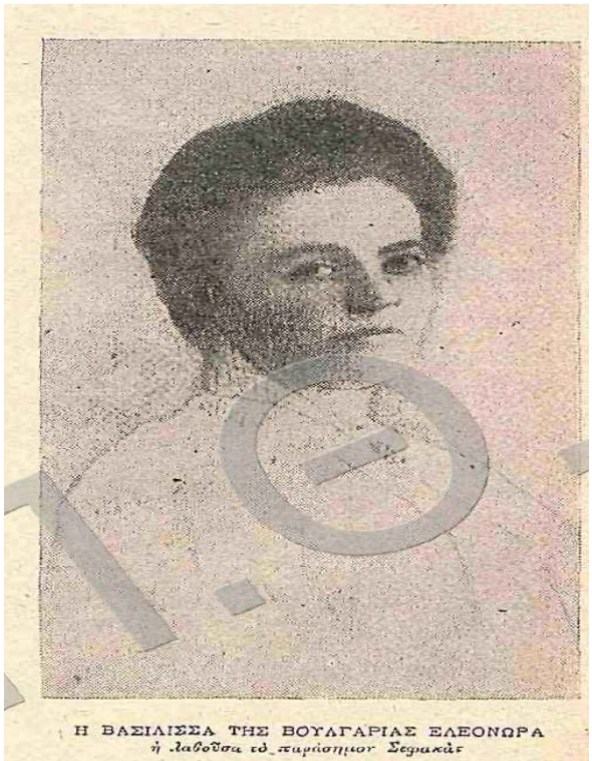
ΦΙΛΕΛΛΗΝΙΣ

Εικόνα 580 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 483, 1897, σ.1



Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΑΙ ΑΙ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑΙ ΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ

Εικόνα 581. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1003, 1911, σ. 1569



Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ ΕΛΕΟΝΩΡΑ
ἡ λαβοῦσα τὸ πυρίσημον Σεφιακάς

Εικόνα 582. Εφημερίς των Κυριών, τ. 982, 1910, σ. 1066



Εικόνα 583. Η σύζυγος του Πρίγκιπα της Αλβανίας, Εφημερίς των Κυριών, τ. 1050, 1914, σ. 2539



Εικόνα 584. Πομαρέ Βαχινέ Βασίλισσα της Αϊτής, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 44, 1852, σ. 1055



Εικόνα 585. Τάι Του, σύζυγος του Αυτοκράτορα της Αβησσυνίας, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 257, 1890, σ. 4



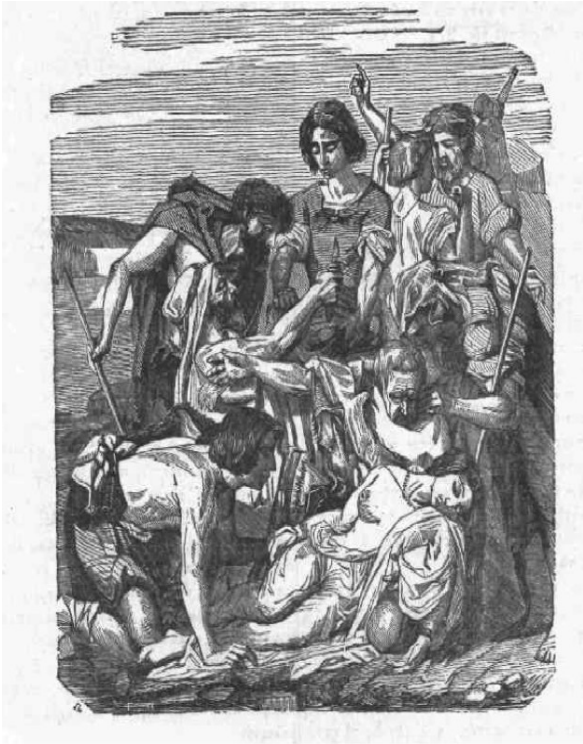
Εικόνα 586. Εφημερίς των Κυριών, τ. 478, 1897, σ.1



Εικόνα 587. Βασίλισσα της Ούδης, Ινδίας, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 224, 1859, σ. 186



Εικόνα 588. Σύζυγος του Τούρκου Χεβίδη, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 206, 1889, σ. 1



Εικόνα 589. Βασίλισσα Ζηνοβία της Παλμύρας, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 66, 1852, σ. 423



Η σύζυγος του νῦν Πρωθυπουργοῦ τῆς Δανίας καὶ στε-
νογράφος τῆς Δανικῆς Βουλῆς ἐπὶ εἴκοσιν ἤδη συνε-
χεῖ ἔτη.

Εικόνα 590. Εφημερίς των Κυριών, τ. 975, 1909, σ. 867

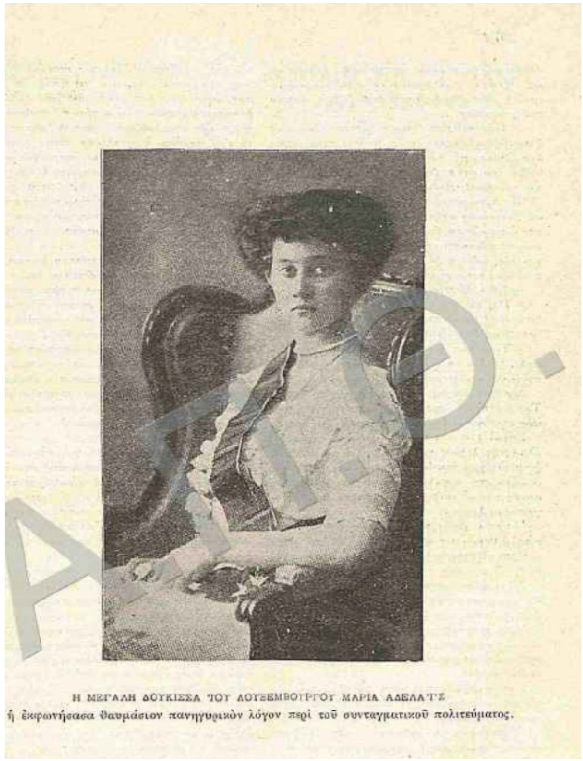


Εικόνα 591. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1031, 1912, σ. 2219

Γ 2.2.1. Γαλαζοαίματες με αποφασιστικότητα, ορμή και δύναμη



Εικόνα 592. Βασίλισσα Φιλίππη του Αινώ, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 168, 1857, σ. 562



Εικόνα 593 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 1024, 1912, σ. 2073



Εικόνα 594. Εφημερίς των Κυριών, τ. 493, 1897, σ. 1



Εικόνα 595. Περιοδικό Πανδώρα, τ. 40, 1851, σ. 964



Εικόνα 596. Εφημερίς των Κυριών, τ. 467, 1896, σ. 1



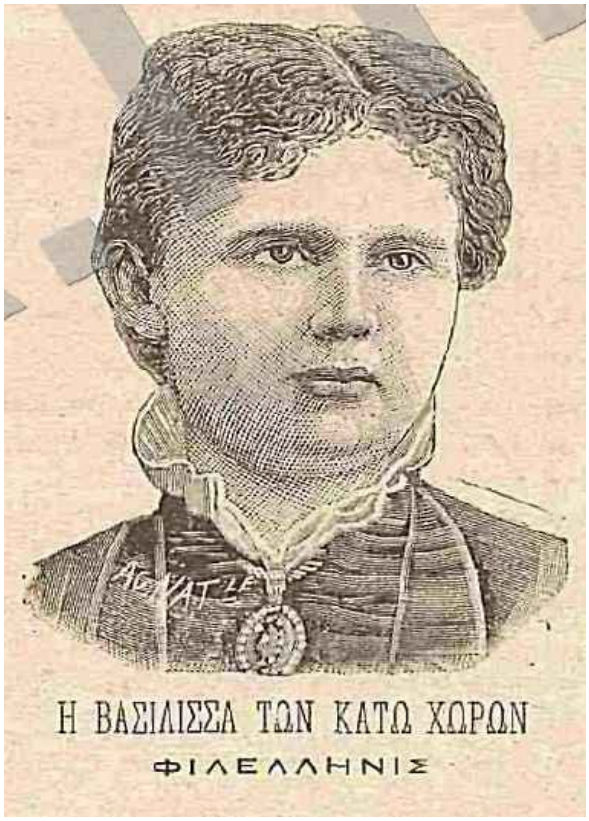
Εικόνα 597. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1093, 1916, σ. 3240



Εικόνα 598. Εφημερίς των Κυριών, τ. 482, 1897, σ. 1



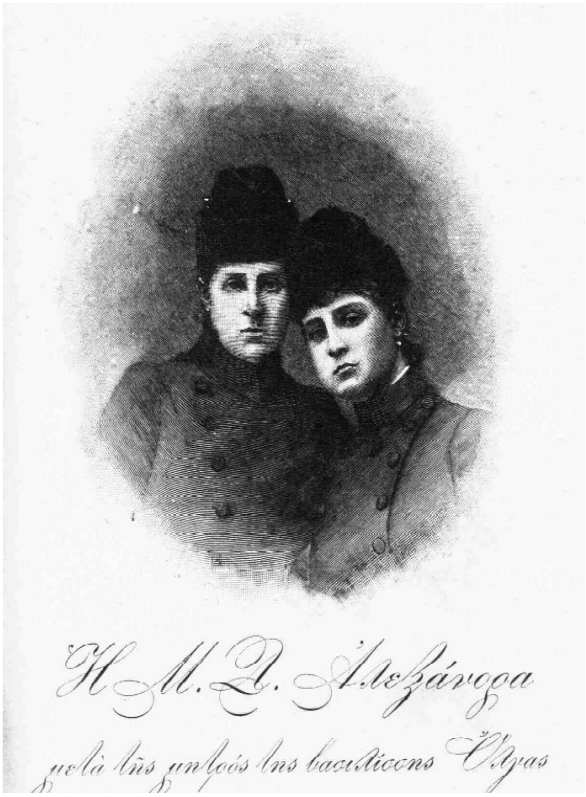
Εικόνα 599. Εφημερίς των Κυριών,τ. 481, 1897, σ. 1



Εικόνα 600. Εφημερίς των Κυριών, τ. 487, 1897, σ. 1



Εικόνα 601. Εφημερίς των Κυριών, τ. 465, 1896, σ. 1



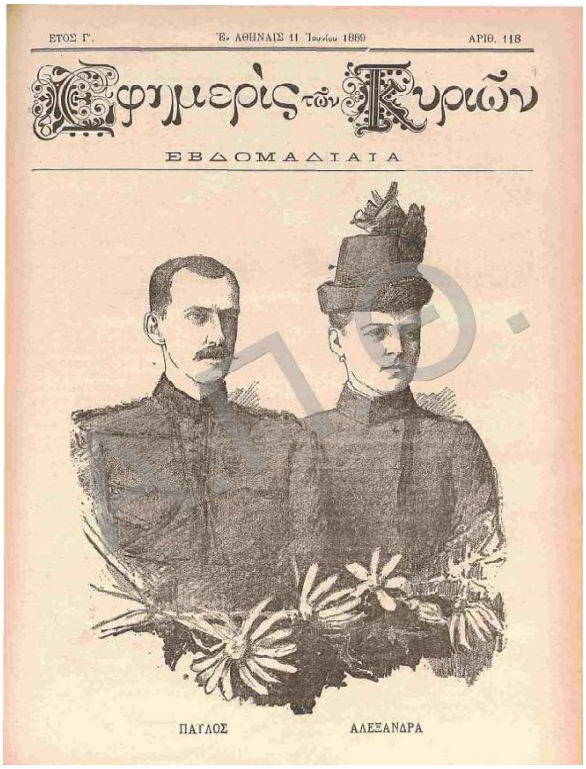
Εικόνα 602. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1892, σ. 16



Εικόνα 603. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1033, 1912, σ. 2261



Εικόνα 604. Εφημερίς των Κυριών, τ. 475, 1897, σ. 1



Εικόνα 605. Εφημερίς των Κυριών, τ. 118, 1889, σ. 1



Η ΝΕΑ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΑΣ

Εικόνα 606. Εφημερίς των Κυριών, τ. 986, 1910, σ. 1149



Εικόνα 607. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1006, 1911, σ. 1629



ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ Ο Β' Ο ΝΕΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΑΝΙΑΣ Η ΝΕΑ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΔΑΝΙΑΣ

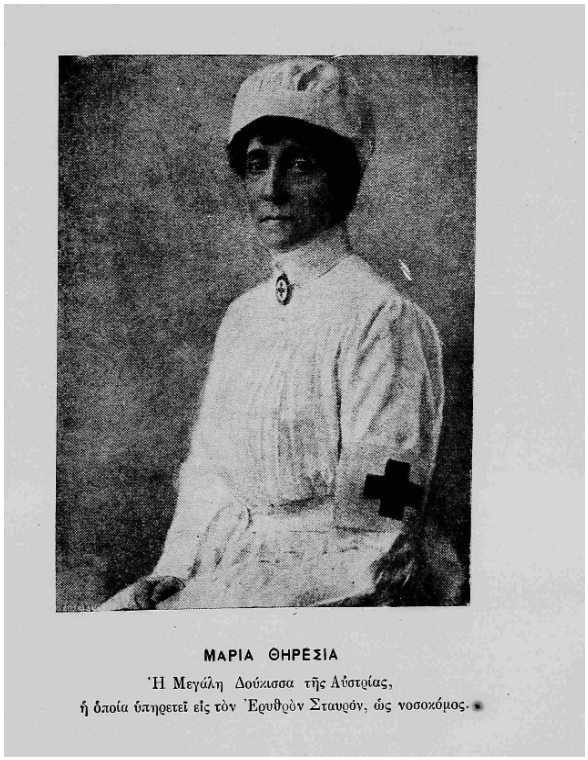
Εικόνα 608. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1021, 1912, σ. 1995



Η Αὐτοκράτειρα Αὐγούστα τῆς Γερμανίας.

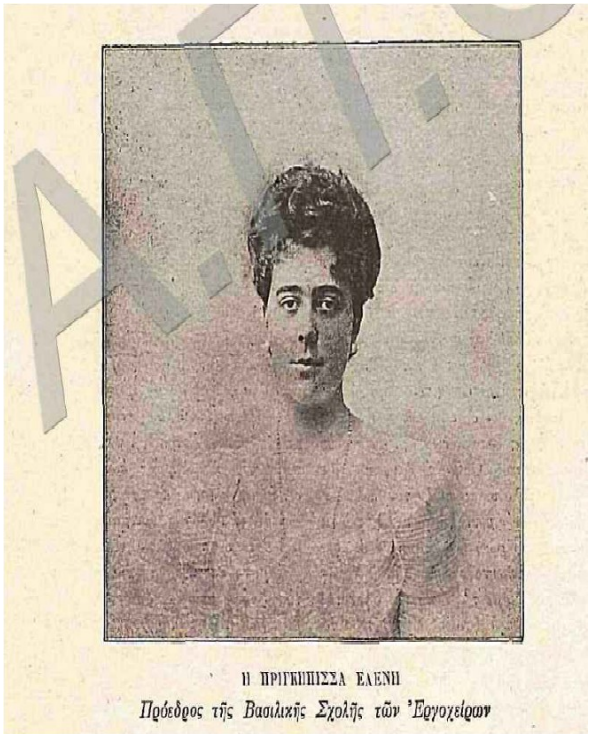
ἡ πρωτοστατοῦσα εἰς τὴν γυναικείαν ὀργάνωσιν τῆς χώρας.

Εικόνα 609. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1095, 1917, σ. 3267



ΜΑΡΙΑ ΘΗΡΕΣΙΑ
Ἡ Μεγάλη Δούκισσα τῆς Αὐστρίας,
ἡ ὁποία ὑπηρετεῖ εἰς τὸν Ἐρυθρὸν Σταυρόν, ὡς νοσοκόμος.

Εικόνα 610. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1073, 1915, σ. 2913



Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ
Πρόεδρος τῆς Βασιλικῆς Σχολῆς τῶν Ἐργοχείρων

Εικόνα 611. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 945



Η ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΛΕΤΙΤΣΙΑ, *επέτειμος Πρόεδρος*

Εικόνα 612. Εφημερίς των Κυριών, τ. 945, 1908, σ. 149



ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΣΟΦΙΑ

Εικόνα 613. Εφημερίς των Κυριών, τ. 136, 1889, σ. 1



Εικόνα 614. Εφημερίς των Κυριών, τ. 472, 1897, σ. 1



Εικόνα 615. Εφημερίς των Κυριών, τ. 473, 1897, σ. 1449



Εικόνα 616. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1078, 1916, σ. 3001



Εικόνα 617. Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1904, σ. 241



Εικόνα 618. Πιπίνα Αρτέμη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 122



Εικόνα 619. Εφημερίς των Κυριών, τ. 953, 1908, σ. 359



Η Δις Ρόγκσταθ
ἡ πρώτη κυρία βουλευτὴς τῆς Νορβηγίας

Εικόνα 620. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1001, 1910, σ. 1525



τικὴ ἡ ἀγάπη τὴν ὁποίαν ὁ πα
τριῶν ἐτῶν, τρέφει πρὸς τὸ Pa
ἀνομάζουν.
Τὴν ἐξύμνησε διὰ στίχων
«Περιπατεῖ σὰν νὰ πετᾷ:
Εἰς αὐτὴν ἐπανευρίσκει τὴν
εἰνησε παιδί, τὴν da de Lanu
μους καὶ μὲ τὰ ξανθὰ μαλλιά
ζωῆς ἐτελείωσεν εἰς τοὺς ὀφθα
αὐτὴν εἰκόνα μὲ τὴν ὁποίαν εἶ
Ἡ Jean Dornis ἔγραψε τρί
Θλιβερὰ ὁδός, εἶνε ἔργον νεα

Η ΠΡΩΤΗ ΝΟΡΒΗΓΙΣ ΒΟΥΛΕΥΤΗΣ

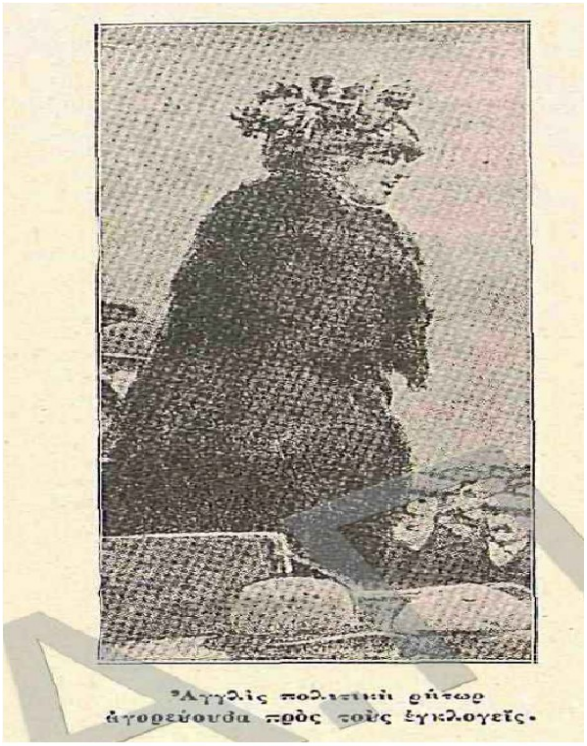
Εικόνα 621. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 969



Εικόνα 622. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1008, 1911, σ. 1667



Εικόνα 623. Εφημερίς των Κυριών, τ. 962, 1908, σ. 555



Ἀγγλὶς πολιτικὴ ῥήτωρ
ἀγορεύουσα πρὸς τοὺς ἐγκλογεῖς.

Εικόνα 624. Εφημερίς των Κυριών, τ. 996, 1910, σ. 1390



Η ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΝ ΑΙΓΥΠΤΩ ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΩΝ

Εικόνα 625. Εφημερίς των Κυριών, 954, 1908, σ. 383



Εικόνα 626. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1019, 1912, σ. 1939



Εικόνα 627. Η νέα μόδα, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1915, σ. 323



Η Α. Β. Υ. Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ ΕΛΕΝΗ

Εικόνα 628 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 468, 1896, σ. 1



ΚΑΡΜΕΝ ΣΥΛΒΑ, ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΡΟΥΜΑΝΙΑΣ

Εικόνα 629. Εφημερίς των Κυριών, τ. 957, 1908, σ. 440



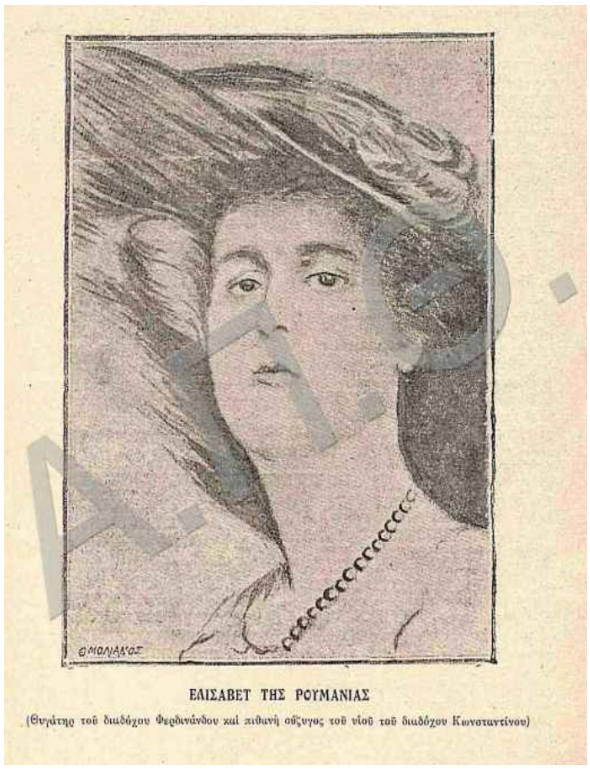
Η Α. Υ. ΠΡΙΓΚΗΠΙΣΣΑ ΜΑΡΙΑ

Εικόνα 630. Εφημερίς των Κυριών, τ. 945, 1908, σ. 146



ΟΙ ΓΟΝΕΙΣ ΤΟΥ ΔΩΔΕΚΑΤΟΥ ΕΓΓΟΝΟΥ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΜΑΣ

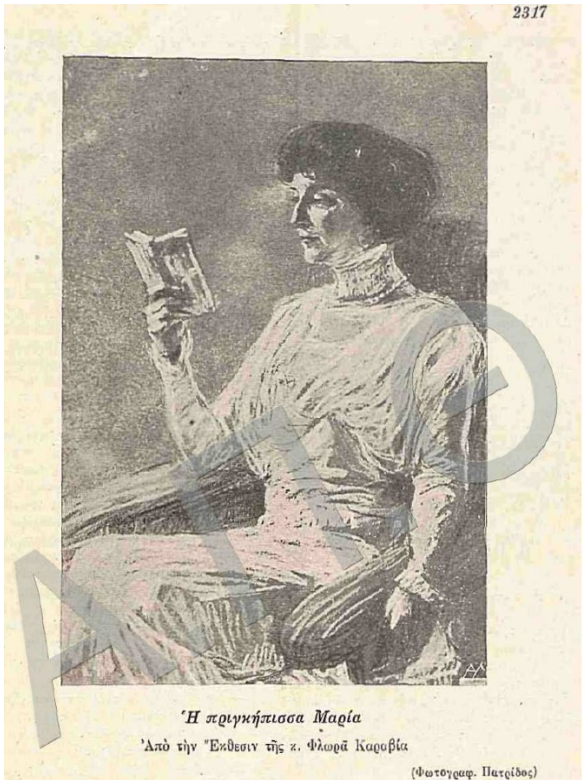
Εικόνα 631. Εφημερίς των Κυριών, τ. 956, 1908, σ. 417



ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΗΣ ΡΟΥΜΑΝΙΑΣ

(Θυγάτηρ τοῦ διαδόχου Φερδινάνδου καὶ πιθανὴ σύζυγος τοῦ υἱοῦ τοῦ διαδόχου Κωνσταντίνου)

Εικόνα 632. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1009, 1911, σ. 1697



2317

Ἡ πριγκήπισσα Μαρία

Ἀπὸ τὴν Ἔκθεσιν τῆς κ. Φλωρᾶ Καρουζάκη

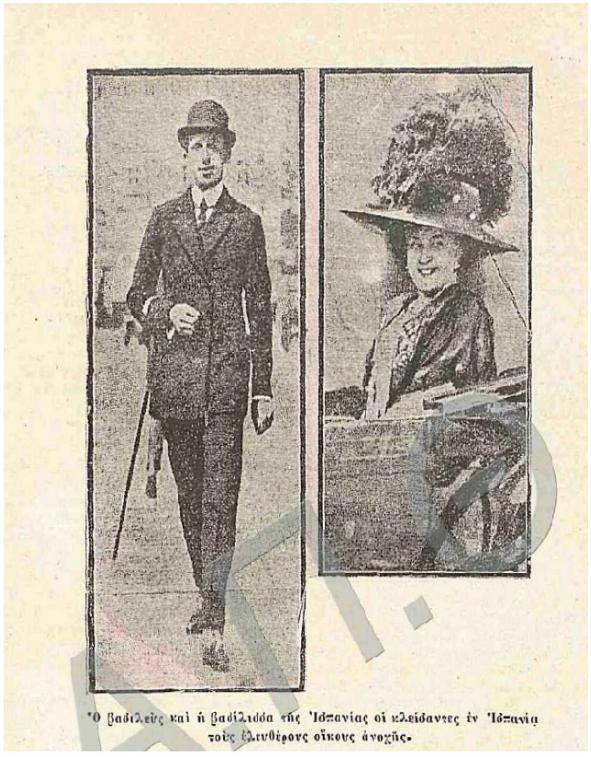
(Φωτογραφ. Πατρίδος)

Εικόνα 633. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1036, 1912, σ. 217



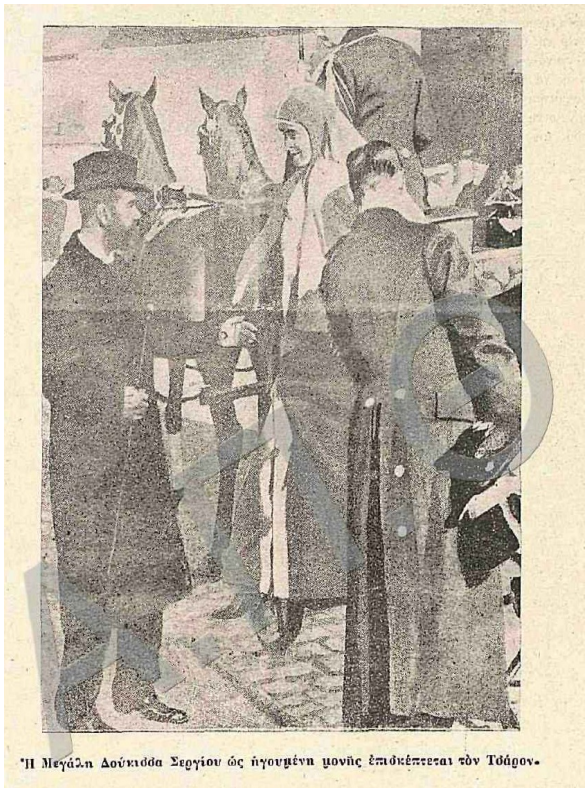
Ὁ ἔκπτωτος βασιλεὺς τῆς Πορτογαλλίας Ἐμμανουὴλ
μετὰ τῆς νύμφης συζύγου του.

Εικόνα 634. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1042, 1912, σ. 2417



Ὁ βασιλεὺς καὶ ἡ βασίλισσα τῆς Ἱσπανίας οἱ κλεισάντες ἐν Ἱσπανίᾳ
τοὺς ἐλευθέρους οἴκους ἀνοχῆς.

Εικόνα 635. Εφημερίς των Κυριών, τ. 994, 1910, σ. 1355



Η Μεγάλη Δούκισσα Σεργίου ως ηγουμένη μονής επισκέπτεται τον Τσάρον.

Εικόνα 636. Εφημερίς των Κυριών, τ. 995, 1910, σ. 1377

Γ 2.3. Οι επιβλητικές και μεγαλοπρεπείς, τυπικές και απόμακρες «μουσοτραφείς δεσποινίδες»



Εικόνα 637. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 49, 1849, σ. 392



Εικόνα 638. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1893, σ. 96



Εικόνα 639. Αικατερίνη Βερώνη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου,1896, σ. 65



Εικόνα 640. Ελεονώρα Δουζέ, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1900, σ. 256



Εικόνα 641. Όλγα Μιχαήλοβιτς, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 57, 1886, σ. 4



Εικόνα 642. Αικατερίνη Λάνδη, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 203, 1889, σ. 8



Εικόνα 643. Αλβόνη, Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 95, 1851, σ. 552



Εικόνα 644. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 98,1851, σ. 43



Εικόνα 645. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 5, 1852, σ. 115



Εικόνα 646. Ερασμία Καλλισπέρη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1899.σ. 231



Εικόνα 647. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



Εικόνα 648. Λουκρητία Παντελέοντος, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1905, σ. 400



Εικόνα 649. Κατίνα Ιγγλέση, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 381

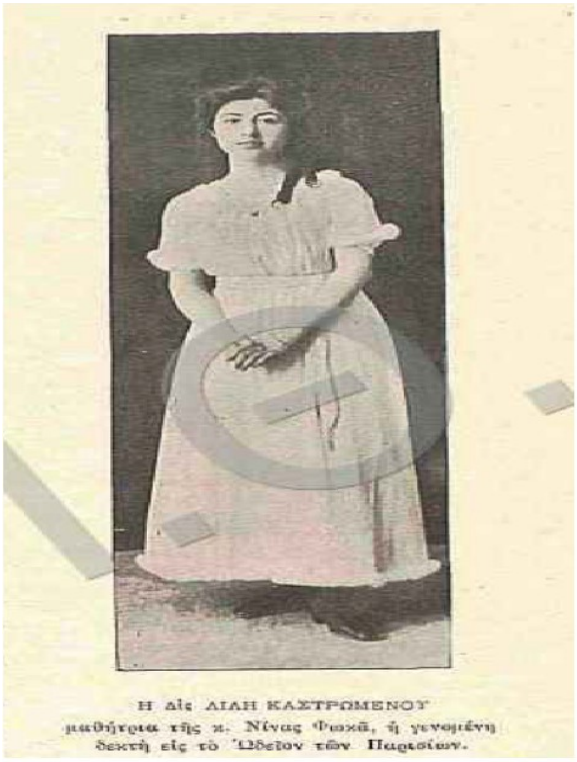


Εικόνα 650. Περιοδικό Πανδώρα, τ. 357, 1865, σ. 563



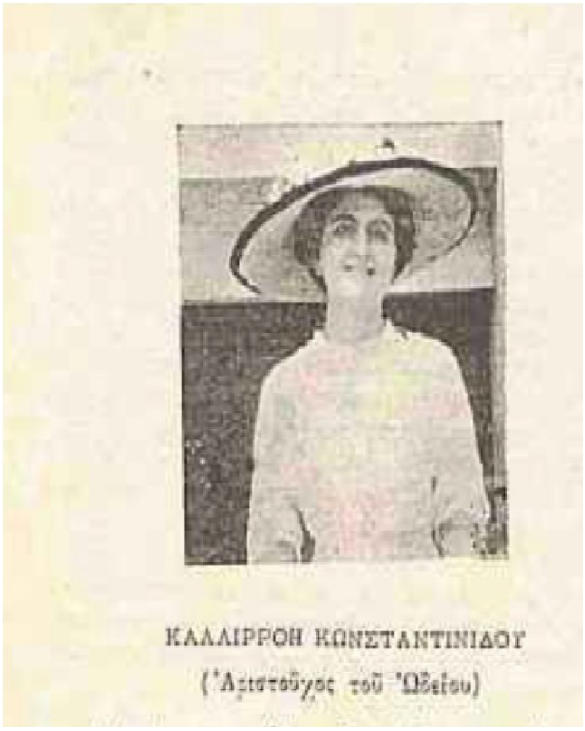
Η δις ΕΥΓΕΝΙΑ ΠΡΩΙΟΥ
Λαβοῦσα δίπλωμα χλειδοκυμβάλου καὶ ἐλθοῦσα εἰς τὸν μουσικὸν διαγωνισμὸν πρώτη. Ἀποστέλλεται εἰς Μόναχον πρὸς τελειοποίησίν της.

Εικόνα 651. Εφημερίς των Κυριών, τ. 970, 1908, σ. 759



Η δὶς ΔΙΔΗ ΚΑΣΤΡΩΜΕΝΟΥ
μαθήτρια τῆς κ. Νίνας Φωκᾶ, ἡ γενομένη δεκτὴ εἰς τὸ Ὠδεῖον τῶν Παρισίων.

Εικόνα 652. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1012, 1911, σ. 1775



Εικόνα 653. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1023, 1912, σ. 2063



Εικόνα 654. Εφημερίς των Κυριών, τ. 969, 1908, σ. 740



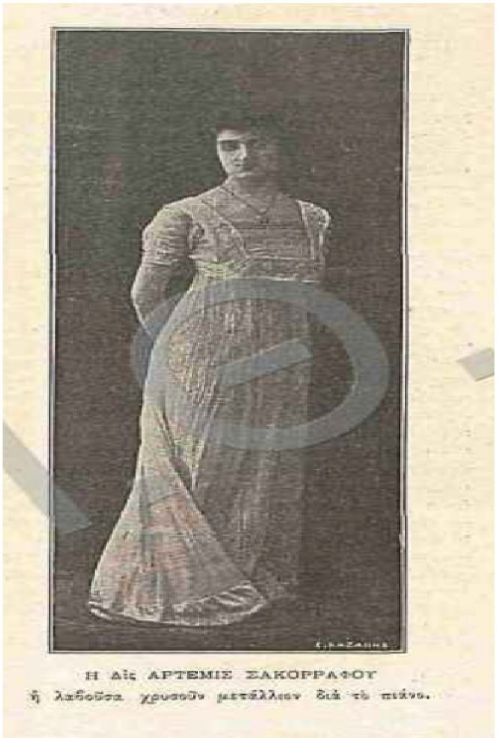
Η δίς ΑΣΠΑΣΙΑ ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΥ
Η λαβοῦσα δίπλωμα μονωδίας καὶ χαλκοῦν μετάλλιον.

Εικόνα 655. Εφημερίς των Κυριών, τ. 969, 1908,σ. 740



Η δίς ΑΡΤΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΙΑΔΟΥ
ἡ λαβοῦσα δίπλωμα πιάνου καὶ μετάλλιον Ἀνδρέου καὶ
Ἰριγενείας Συγγροῦ.

Εικόνα 656. Εφημερίς των Κυριών, τ. 969, 1908, σ. 741-742



Η δις ΑΡΤΕΜΙΣ ΣΑΚΟΡΡΑΦΟΥ
ἡ λαβοῦσα χρυσοῦν μετάλλιον διὰ τὸ πάνω.

Εικόνα 657. Εφημερίς των Κυριών, τ. 970, 1908, σ. 759



Εικόνα 658. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1004-5, 1911, σ. 1613



Η κ. ΝΙΝΑ ΦΩΚΑ
Ἡ πρώτη Ἑλληνὶς ᾠδὸς ὑψίφωνος διπλωματοῦχος τοῦ Παριανοῦ Conservatoire καὶ καθηγήτρια τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν

Εικόνα 659. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 963



JANE D' ARRAS
(ἡ ἡρωὶς τοῦ Ἄντρου τῶν Νυμφῶν).

Εικόνα 660. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 199, 1889, σ. 8



Εικόνα 661. Ρεγγίνα Μπρέμιτζ, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 173, 1889, σ. 8



Εικόνα 662. “Εγκυμονούσες” από την ΆμφισσαΠεριοδικό Το Άστυ, τ. 141, 1888, σ. 1



Εικόνα 663. Η νύμφη του Άντρου, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 198, 1889, σ. 5



Εικόνα 664. Η μάννα του Άμλετ, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1894, σ. 247



Εικόνα 665. Η πρώτη υψίφωνος, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 93, 1887, σ. 4



Εικόνα 666.. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 250, 1890, σ. 5



Εικόνα 667. Περιοδικό Το Άστυ, τ. 213, 1889, σ. 5



Εικόνα 668. Χορεύτριες με γούνες, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 220, 1889, σ. 4



Εικόνα 669. Ηθοποιοί Εθνικών Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1888, σ. 360



Εικόνα 670. Καλλιτέχνιδες, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1886, σ. 136



Εικόνα 671. Χαρίκλεια Derlee, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 225, 1890, σ. 1



Εικόνα 672. Εφημερίς των Κυριών, τ. 955, 1908, σ. 406



Εικόνα 673. Εφημερίς των Κυριών, τ. 474, 1897, σ. 1



Εικόνα 674. Εφημερίς των Κυριών, τ. 950, 1908, σ. 285



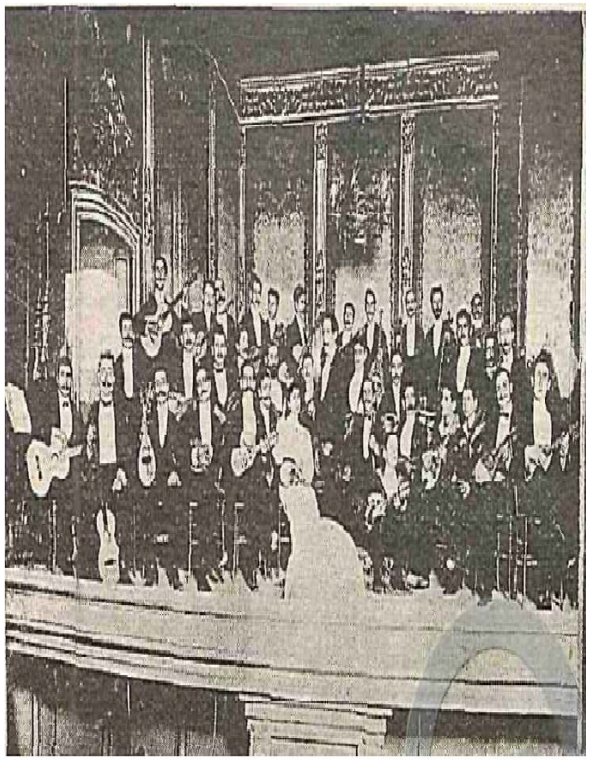
ΚΥΒΕΛΗ

Εικόνα 675. Εφημερίς των Κυριών, τ. 949, 1908, σ. 259

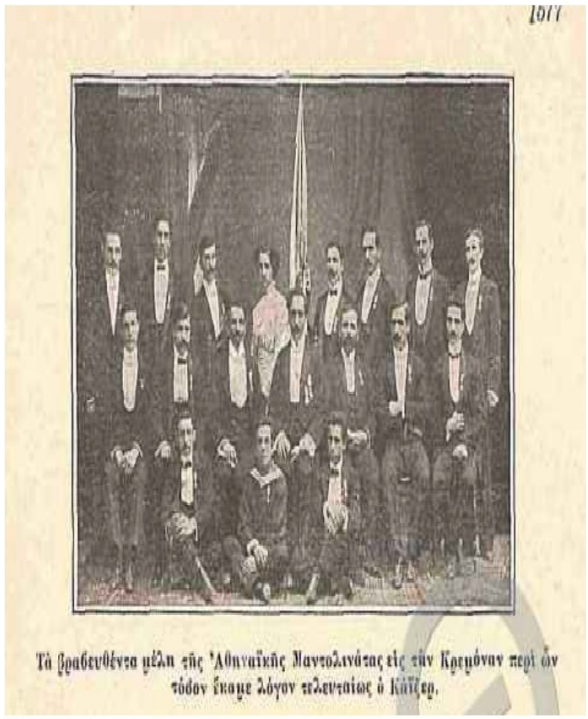


Η ΔΙΚ ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

Εικόνα 676. Εφημερίς των Κυριών, 991, 1910, σ. 1283



Εικόνα 677. Αθηναϊκή Μαντολινάτα, Εφημερίς των Κυριών, τ. 957, 1908, σ. 451



Εικόνα 678. Αθηναϊκή Μαντολινάτα, Εφημερίς των Κυριών, τ.1003, 1911, σ. 1577



Εικόνα 679. Ελένη Γεωργαντοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 196



Εικόνα 680. Ήρα Βεργοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 184



Εικόνα 681. Νίνα Φωκά, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 258



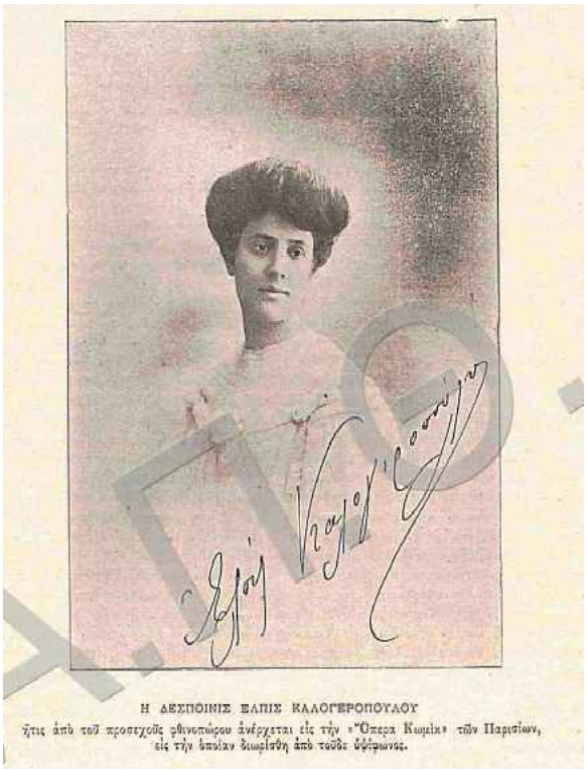
Εικόνα 682. Αύρα Θεοδωροπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ, 3



Εικόνα 683. Ήβη Πανά, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 82



Εικόνα 684. Ελπίδα Καλογεροπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 317



Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΞΑΝΘΗ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ
ήτις άπὸ τοῦ προσεχοῦς σφενδόνου ἀνέρχεται εἰς τὴν «Ὄπερα Κωμίκ» τῶν Παρισίων,
εἰς τὴν ὁποίαν διωρίσθη ἀπὸ τοῦδε ὑφίστρια.

Εικόνα 685. Εφημερίς των Κυριών, τ. 967, 1908, σ. 676



Εικόνα 686. Αλεξάνδρα Δεληγεώργη, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 201



Εικόνα 687. Ιουλιέττα Μπιοντέλλι, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 243, σ. 4



Εικόνα 688. Λεονίλντε Σεγκατόρι, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 114, 1887, σ. 8



Εικόνα 689. Λεονίλντε Σεγκατόρι, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 243, 1890, σ. 4



Εικόνα 690. Ειρήνη Καλογερή, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1902, σ. 63



Η κ. ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΛΟΓΕΡΗ

Εικόνα 691. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1063, 1915, σ. 2747



ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΑΝΤΗ

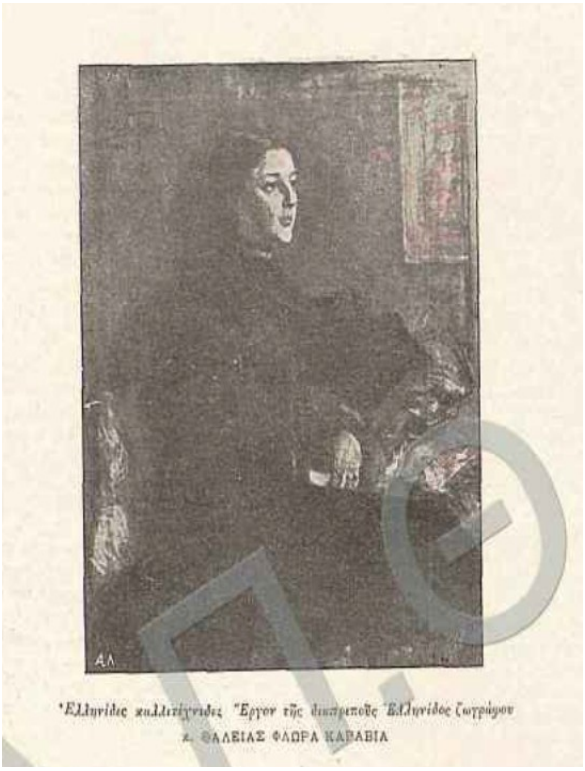
Γ. Λύπερια

Εικόνα 692. Εφημερίς των Κυριών, τ. 948, 1908, σ. 236



Η κ. ΓΕΩΡΓΑΝΤΗ
ἡ πρώτη Ἑλληνὶς γλύπτρια

Εικόνα 693. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 969



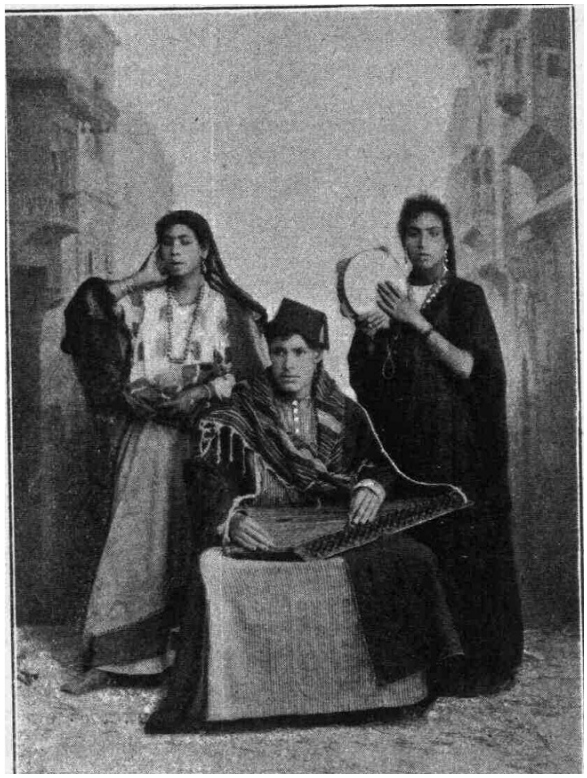
Ἑλληνίδες καλλιτέχναι. Ἔργον τῆς διασημοτάτης Ἑλληνίδος ζωγράφου
κ. ΘΑΛΕΙΑΣ ΦΩΚΑ ΚΑΡΑΒΙΑ

Εικόνα 694. Εφημερίς των Κυριών, τ. 969, 1908, σ. 728

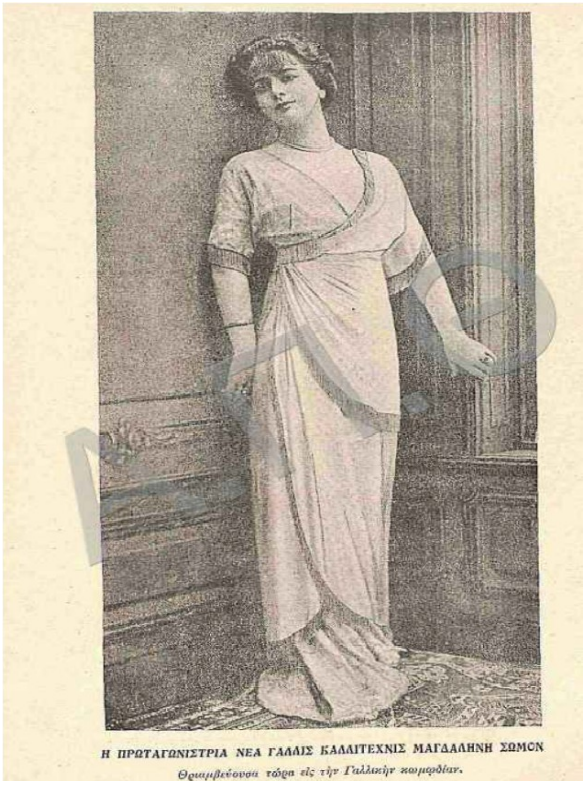
Γ 2.3.1. Αοιδοί και χορεύτριες, ηθοποιοί και ζωγράφοι: αντισυμβατικές, ελεύθερες και ωραίες



Εικόνα 695. Αδέλα του Μαργαρίτου της Ανδαλουσίας, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 38, 1886, σ. 4



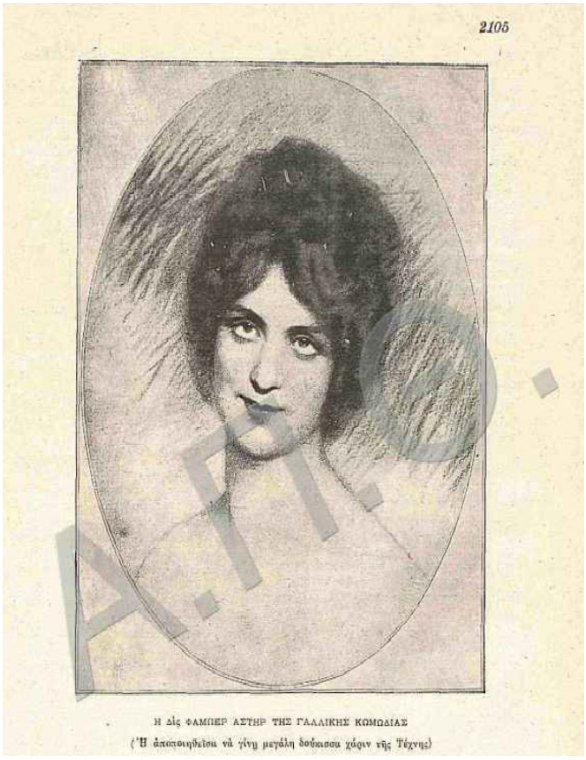
Εικόνα 696. Αιγύπτιες ηθοποιοί, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1904, σ. 310



Η ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑ ΝΕΑ ΓΑΛΛΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΣ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΣΩΜΟΝ

Θριαμβεύουσα τώρα εἰς τὴν Γαλλικὴν κωμῳδίαν.

Εικόνα 697. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1016, 1912, σ. 1881



2105

Η ΔΙΣ ΦΑΜΠΕΡ ΑΣΤΗΡ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

(Ἡ ἀποποιηθεῖσα νὰ γίνῃ μεγάλη δοῦλα τῆς Τέχνης)

Εικόνα 698. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1025, 1912, σ. 2105



Εικόνα 699. Εφημερίς των Κυριών, τ. 469, 1896, σ. 1



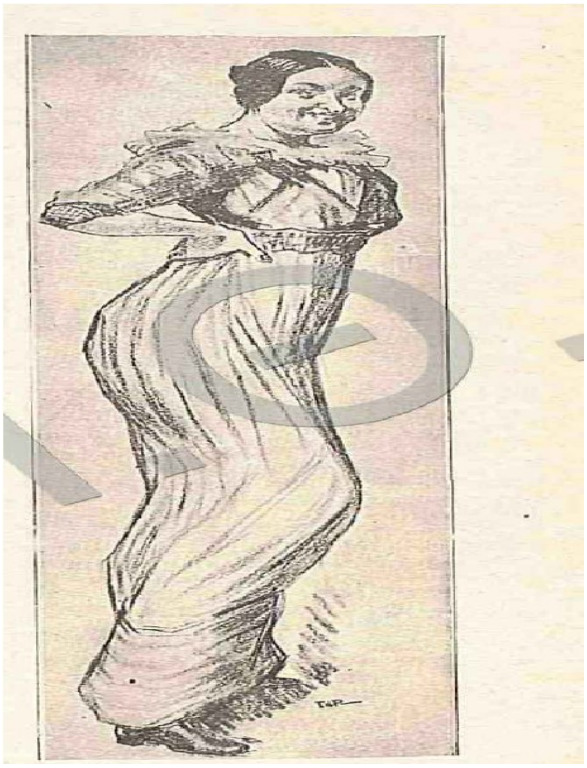
Εικόνα 700. Ιωάννα Λόισσιγγερ, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 182, 1889, σ. 1



Εικόνα 701. Βιργινία Παλτιέρι, Περιοδικό Το Άστυ, τ. 243, 1890, σ. 4



Εικόνα 702. Περιοδικό Ευτέρπη, τ. 49, 1849, σ. 393



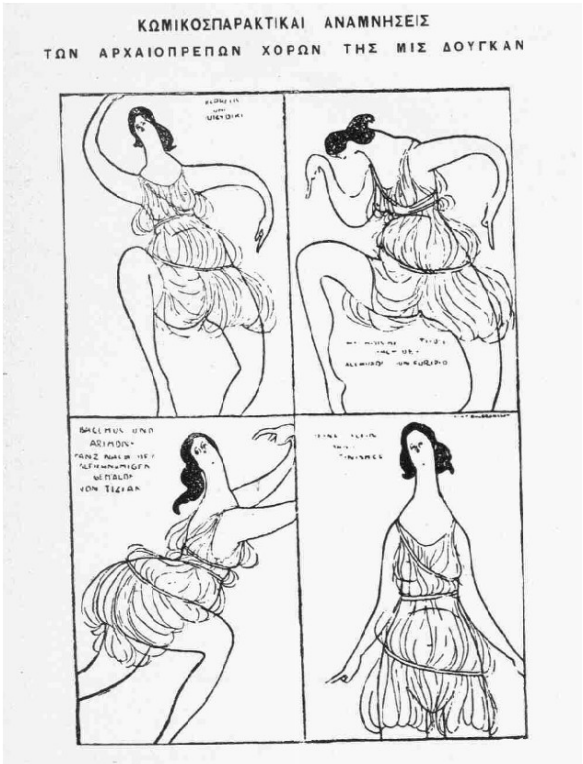
Εικόνα 703 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 991, 1910, σ. 1285



Εικόνα 704. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1010, 1911, σ. 1729



Εικόνα 705. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1917, σ.235



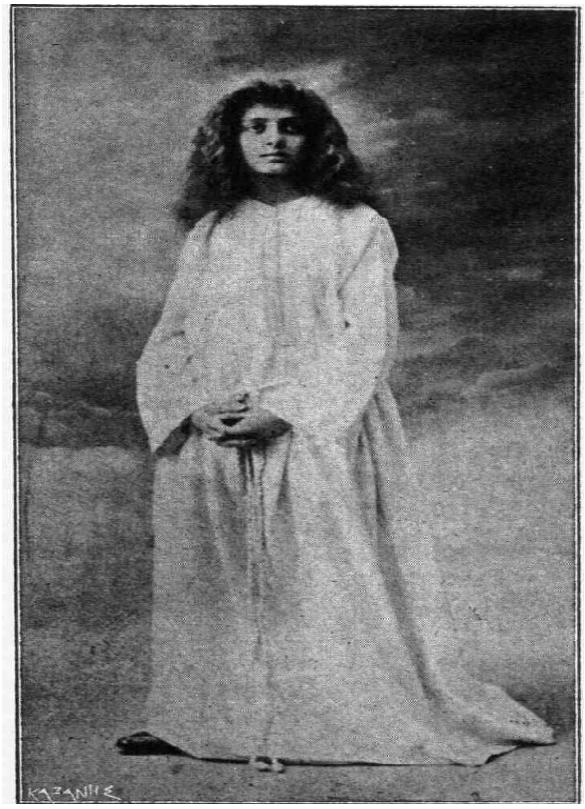
Εικόνα 706. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 253



Εικόνα 707 . Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1907, σ. 57



Εικόνα 708. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1010, 1911, σ. 1733



Εικόνα 709. Μινιών Παπαβιέρου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1903, σ. 83



Εικόνα 710. Άννα Φραγκοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1903, σ. 160



Εικόνα 711. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1009, 1911, σ. 1707



Εικόνα 712. Εφημερίς των Κυριών, τ. 495, 1897, σ. 1



Εικόνα 713. Αυτοπροσωπογραφία της ζωγράφου Λουίζ-Ελίζαμπεθ Λεβρύν, Περιοδικό Πανδώρα, τ. 188, 1858, σ. 461



Εικόνα 714. Μαρία Ιγγλέση, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1913, σ. 302



Εικόνα 715. Θάλεια Φλωρά-Καραβία, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1909, σ. 193



Εικόνα 716. Θάλεια Φλωρά-Καραβία, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 8



Εικόνα 717. Κική Γιαννοπούλου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1912, σ. 92

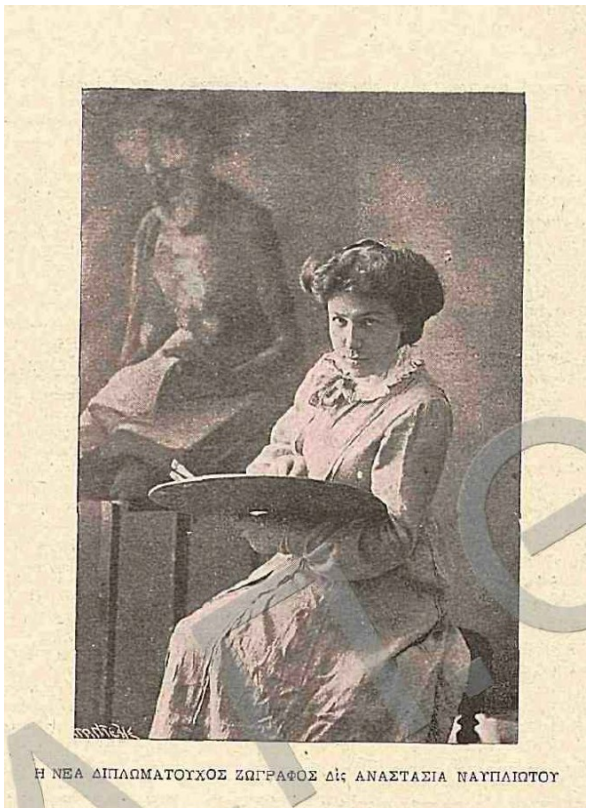


Εικόνα 718. Σοφία Λασκαρίδου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1908, σ. 134



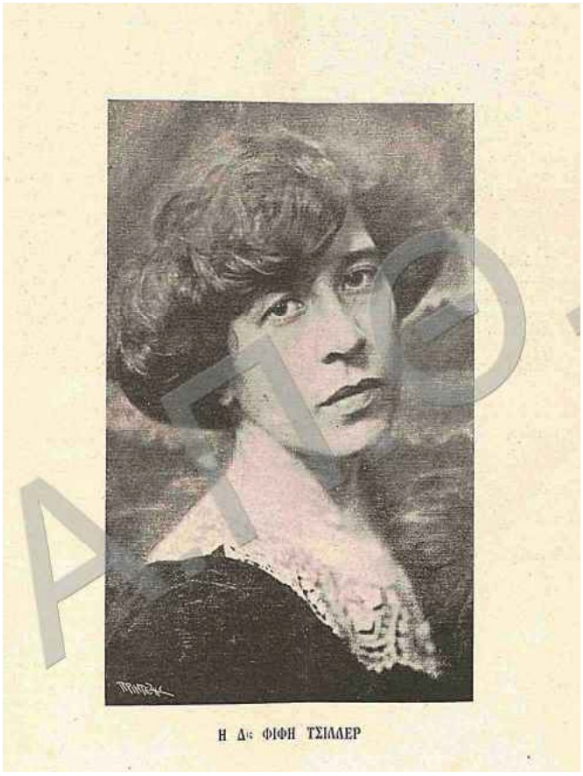
Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΣΟΦΙΑ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ

Εικόνα 719. Εφημερίς των Κυριών, τ. 946, 1908, σ. 189



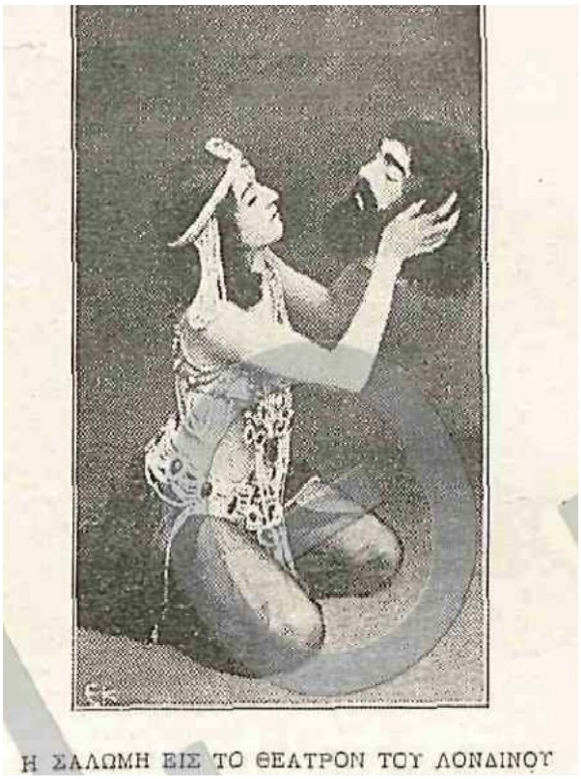
Η ΝΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΥΧΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ Δίς ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΝΑΥΠΛΙΩΤΟΥ

Εικόνα 720. Εφημερίς των Κυριών, τ. 980, 1908, σ. 1919



Η Δις ΦΙΦΗ ΤΣΙΛΔΕΡ

Εικόνα 721. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1012, 1911, σ. 1769



Η ΣΑΛΩΜΗ ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟΝ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ

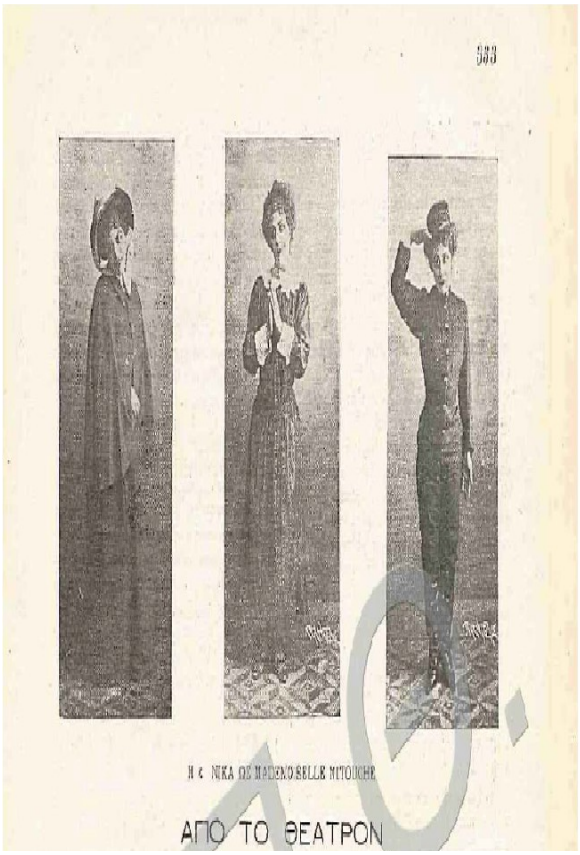
Εικόνα 722. Εφημερίς των Κυριών, τ. 949, 1908, σ. 261



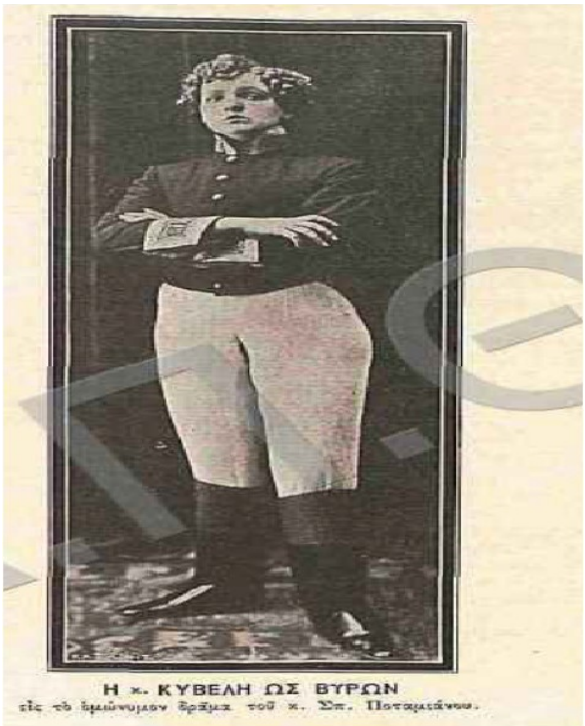
Εικόνα 723. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1018, 1912, σ. 1929



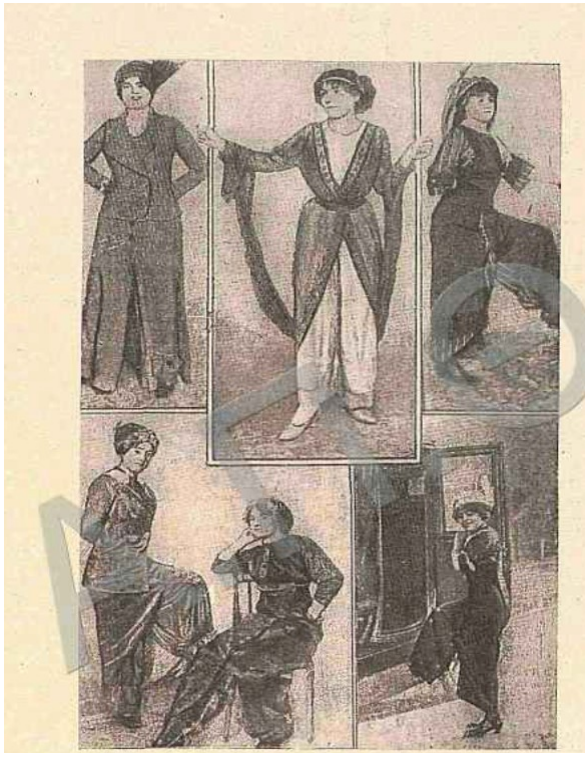
Εικόνα 724. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1048, 1914, σ. 2509



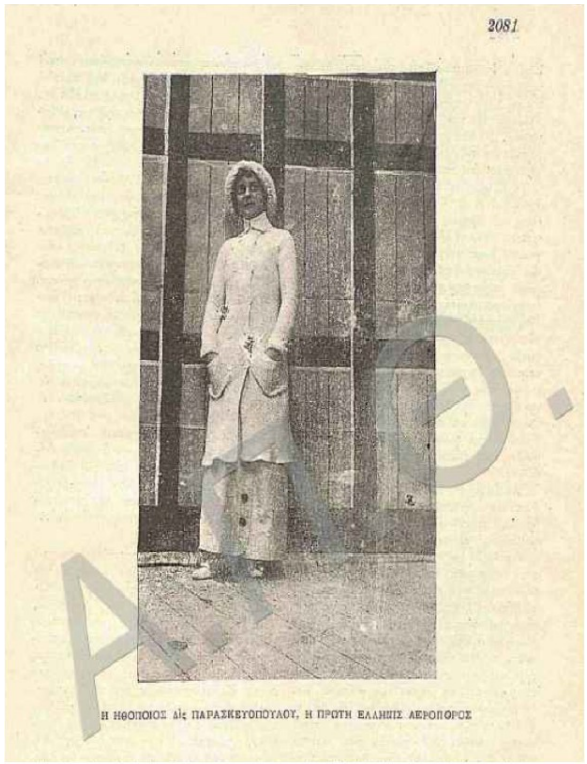
Εικόνα 725. Ευαγγελία Νίκα, Εφημερίς των Κυριών, τ. 952, 1908, σ. 333



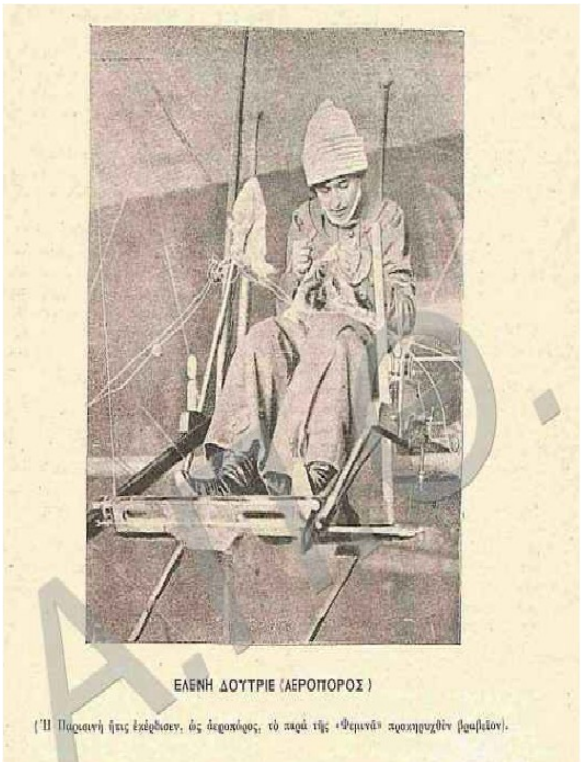
Εικόνα 726 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 970, 1908, σ. 753



Εικόνα 727. Εφημερίς των Κυριών, τ. 999, 1911, σ. 1473



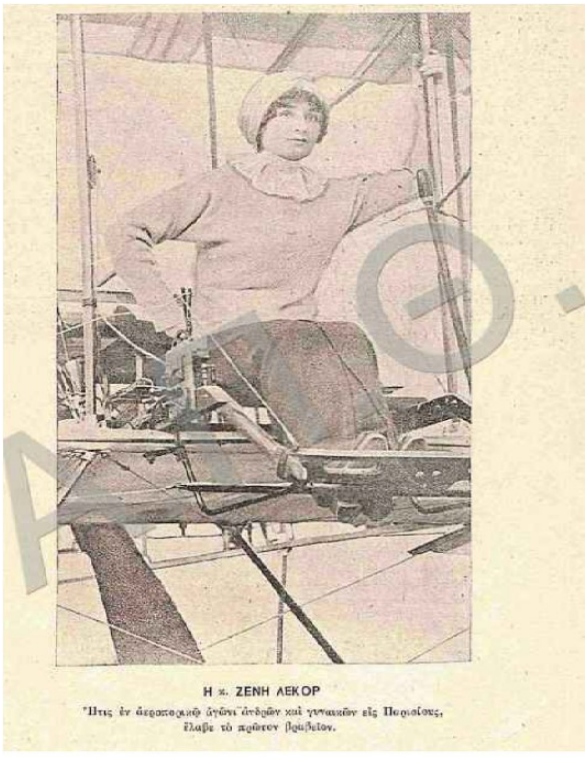
Εικόνα 728. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1024, 1912, σ. 2081



ΕΛΕΝΗ ΔΟΥΤΡΙΕ (ΑΕΡΟΠΟΡΟΣ)

(Ἡ Παριανὴ ἤτις ἐκέρδισεν, ὡς ἀεροπόρος, τὸ παρὰ τῆς «Φεμινᾶ» προκηρυχθὲν βραβεῖον).

Εικόνα 729 Εφημερίς των Κυριών, τ. 1015, 1912, σ. 1848



Η κ. ΖΕΝΗ ΛΕΚΟΡ

Ἥτις ἐν ἀεροπορικῇ ἀγῶνι ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν εἰς Παρισίους, ἔλαβε τὸ πρῶτον βραβεῖον.

Εικόνα 730. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1017, 1912, σ. 1897



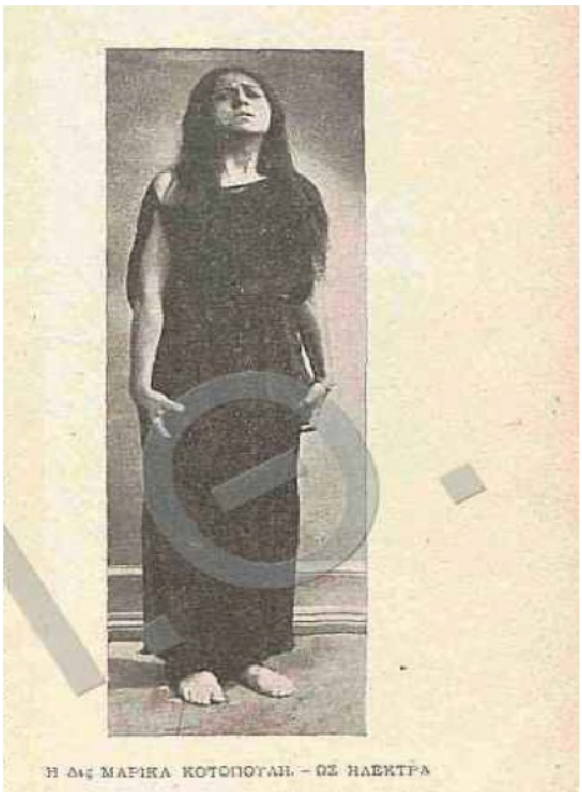
ΚΥΒΕΛΗ—ΦΩΤΕΙΝΗ ΣΑΝΤΡΗ

Εικόνα 731. Εφημερίς των Κυριών, τ. 953, 1908, σ. 357



Η κ. ΚΥΒΕΛΗ

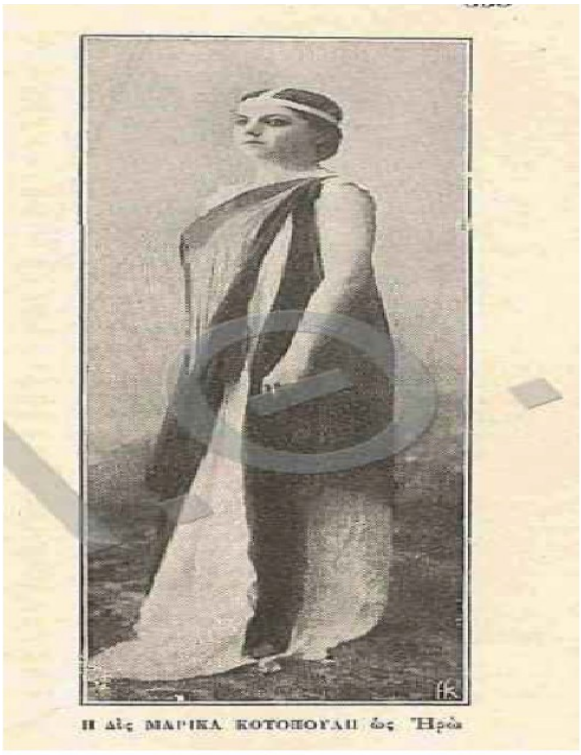
Εικόνα 732. Εφημερίς των Κυριών, τ. 973, 1909 ,σ. 838



Εικόνα 733. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1011, 1911, σ. 1753



Εικόνα 734. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1006, 1911, σ. 1637



Η δίς ΜΑΡΙΚΑ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ ὡς Ἥρα

Εικόνα 735. Εφημερίς των Κυριών, τ. 973, 1909, σ. 835



Δίς Μαρίκα Κοτοπούλη

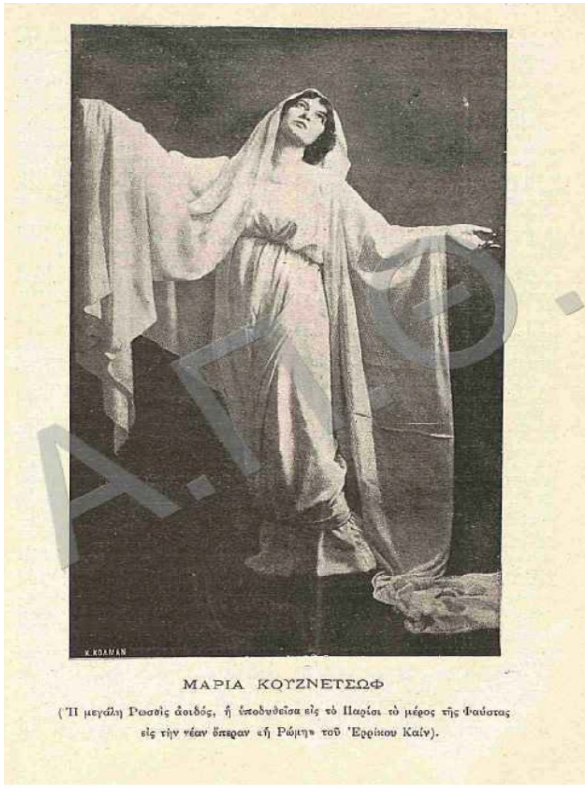
Εικόνα 736 . Εφημερίς των Κυριών, τ. 1043, 1913, σ. 2439



Εικόνα 737. Εφημερίς των Κυριών, τ. 971, 1909, σ. 790



Εικόνα 738. Εφημερίς των Κυριών, τ. 985, 1910, σ. 1137



ΜΑΡΙΑ ΚΟΥΖΝΕΤΣΩΦ

(Ἡ μεγάλη Ρωσσὶς ἀοιδός, ἡ ὑποδυθεῖσα εἰς τὸ Παρίσι τὸ μέρος τῆς Φαύστας εἰς τὴν νέαν ὄπεραν «ἡ Ρώμη» τοῦ Ἐρρίκου Καίν).

Εικόνα 739. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1022, 1912, σ. 2025



Εικόνα 740. Λουκία Ιωάννου, Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1904, σ. 80



Ἡ α΄. Ἑλληνὶς συνθέτις δις Δαμπίρη.

Εικόνα 741. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1039, 1913, σ. 2363



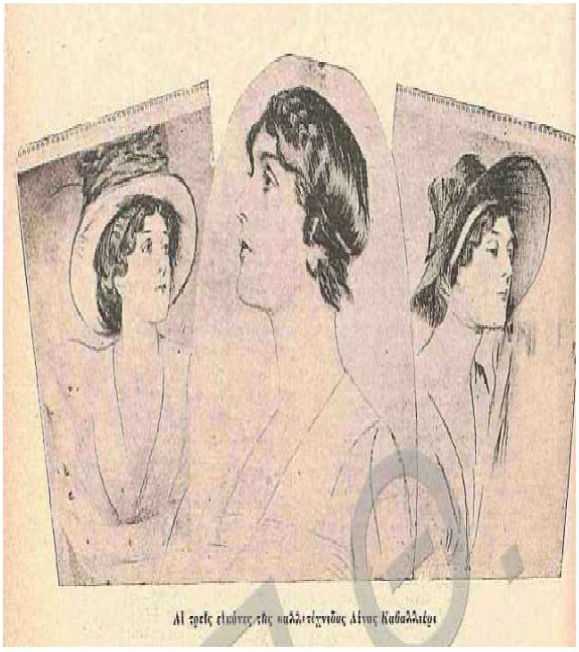
Η Δις ΕΛΕΝΗ ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΟΥ

Ἡ ἐρασιτέχνης τῆς μουσικῆς ἡ ὁποία δίδει κατ' αὐτὰς συναυλίαν διὰ τὰς οἰκογενείας τῶν ἐπιστράτων.

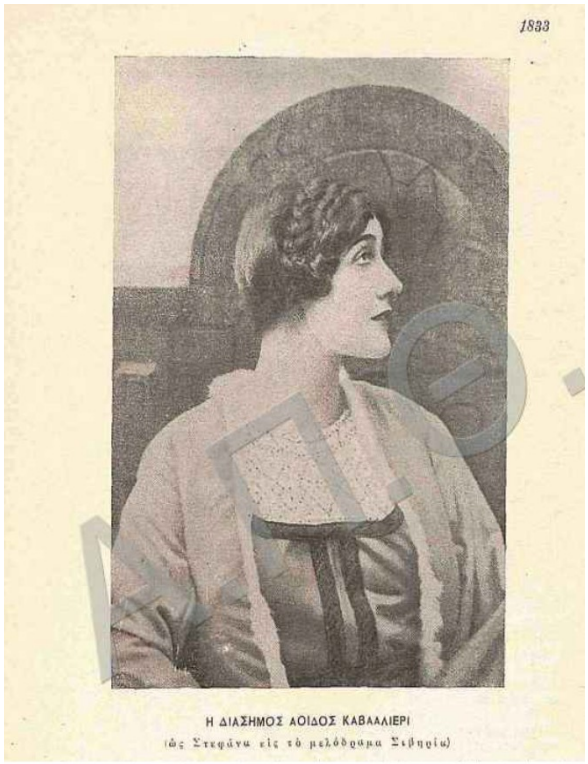
Εικόνα 742. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1079, 1916, σ. 3017



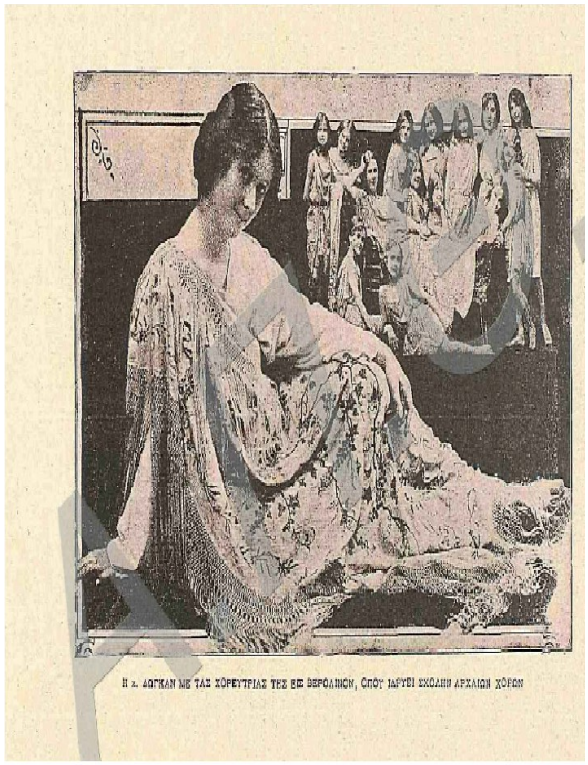
Εικόνα 743. Εφημερίς των Κυριών, τ. 956, 1908, σ. 427



Εικόνα 744. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1000, 1911, σ. 1496



Εικόνα 745. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1014, 1911, σ. 1833



Εικόνα 746. Ισιδώρα Δόγκαν (Ντάνκαν), Εφημερίς των Κυριών, τ. 990, 1910, σ. 1249



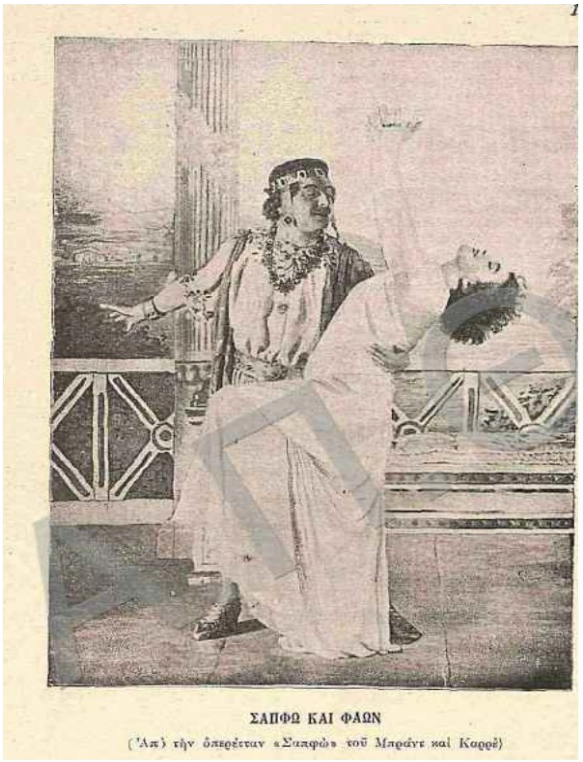
Η κ. ΔΟΓΚΑΝ ΧΟΡΕΥΟΥΣΑ

Εικόνα 747. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1019, 1912, σ. 1945



Ἡ χορεύτρια Γκάμπυ Ντελύ, χορεύουσα τὸν νέον Ἀμερικανικὸν χορὸν μὲ τὸν διάσημον χορευτὴν Ἀνρὴ Ἰλσεν.

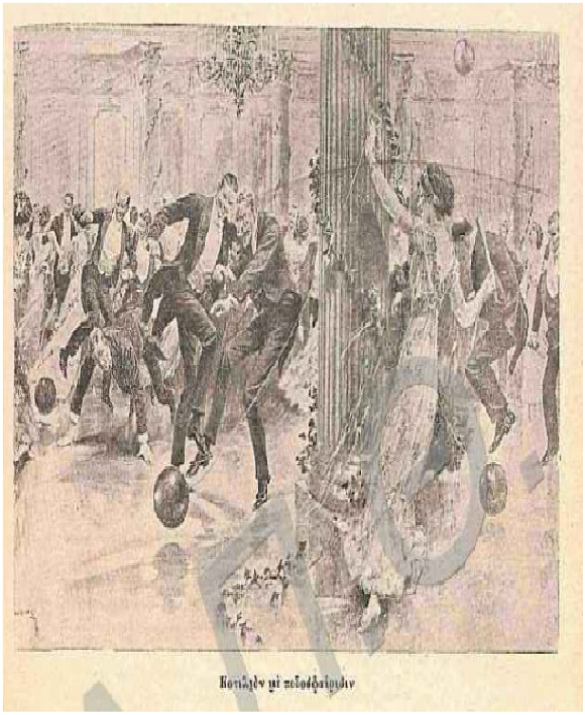
Εικόνα 748. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1017, 1912, σ. 1909



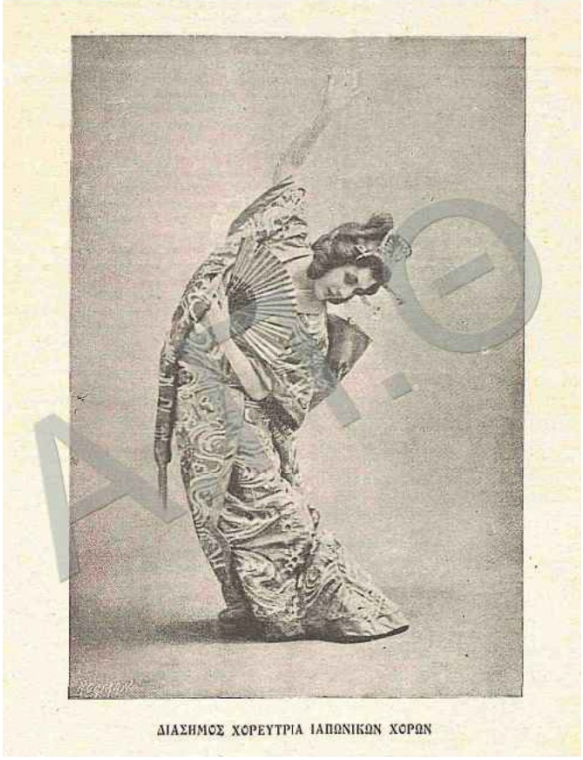
ΣΑΠΦΩ ΚΑΙ ΦΑΩΝ

('Απ' τὴν ὀπερέτταν «Σαπφὼ» τοῦ Μηράντ καὶ Καρρέ)

Εικόνα 749. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1020, 1912, σ. 1985



Εικόνα 750. Αμερικανοί χορευτές, Εφημερίς των Κυριών, τ. 999, 1911, σ. 1479



ΔΙΑΣΗΜΟΣ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ ΙΑΠΩΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ

Εικόνα 751. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1025, 1912, σ. 2097

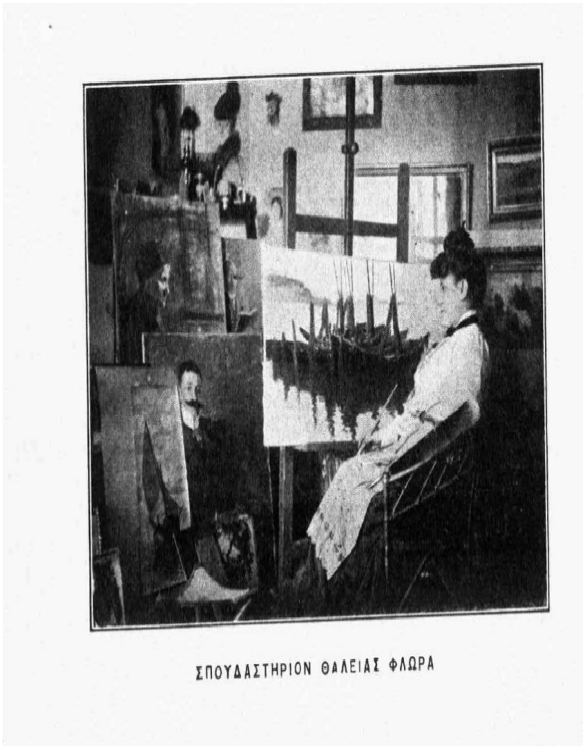


ΕΠΑΝΘΦΟΡΙ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Εικόνα 752. Εφημερίς των Κυριών, τ. 1009, 1911, σ. 1709



Εικόνα 753. Εφημερίς των Κυριών, τ. 993, 1910, σ. 1332



Εικόνα 754. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 273



Εικόνα 755. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1906, σ. 384



Εικόνα 756. ΚλεονίκηΑσπριώτη, Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1909, σ. 965



ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΚΑΛΛΟΝΑΙ. — Η ΔΙΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

[Ἐκ φωτογραφίας φιλοτεχνηθείσης εἰς τὸ ἀπαράμιλλον ἀθηναϊκὸν φωτογραφεῖον τοῦ κ. Ξανθοπούλου τοῦ κατέχοντος ἀναμφισβητήτως τὰ σκῆπτρα τῆς ἐν Ἑλλάδι φωτογραφικῆς.]

Εικόνα 757. Εθνικόν Ημερολόγιον Κ. Φ. Σκόκου, 1910, σ. 240



ΘΑΛΕΙΑ ΦΛΩΡΑ ΚΑΡΑΒΙΑ

Εικόνα 758. Εφημερίς των Κυριών, τ. 978, 1910, σ. 965

Όλες οι εικόνες που παρατίθενται στον Β' Τόμο ανακτήθηκαν από τις εξής πηγές:

1. Περιοδικό Ευτέρπη: από την Ψηφιακή Συλλογή Κοσμόπολις του Πανεπιστημίου Πατρών, http://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/hmerologio_skokou

2. Περιοδικό Πανδώρα: από την Ψηφιακή Συλλογή Πλειάς του Πανεπιστημίου Πατρών, http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/asty

3. Περιοδικό Το Άστυ: από την Ψηφιακή Συλλογή Πλειάς του Πανεπιστημίου Πατρών, http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/asty

4. Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου: από την Ψηφιακή Συλλογή Κοσμόπολις του Πανεπιστημίου Πατρών,
http://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/hmerologio_skokou
και
τα τεύχη των ετών 1897,1898, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906,1097, 1908, 1909, 1910,1911, 1912,1913, 1914, 1915, 1916, 1917,1918 από την Ψηφιακή Συλλογή του Ιδρυματικού Αποθετηρίου της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κύπρου
https://lekythos.library.ucy.ac.cy/

5. Εφημερίς των Κυριών: από την Ψηφιοθήκη του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, https://digital.lib.auth.gr/collection/Ladies%20Newspaper?ln=el
και
τα τεύχη: 1050, 1056, 1062, 1064, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1072, 1075, 1080, 1085, 1087, 1088,1089, 1093,1094,1095, 1098, 1100, 1106 από το Ελληνικό Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο.

ΑΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ
του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατρίβων

Το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης (ΕΚΤ) είναι βάσει Νόμου (άρθρο 70, παρ. 15 του Ν. 1566/1985) ο υπεύθυνος φορέας για τη δημιουργία και τήρηση του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών (ΕΑΔΔ)

Το Α.Δ. βρίσκεται στη διεύθυνση: http://www.didaktorika.gr/apografiko και συμπληρώνεται με ευθύνη του διδάκτορα σε έντυπη και σε ηλεκτρονική μορφή.

Αριθμός Εισερχόμενης Διατριβής _____

(συμπληρώνεται από το ΕΚΤ)

1. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΑ

Επώνυμο	Αντιπάτη
Όνομα	Ιωάννα
Όνομα Πατρός	Γεώργιος
Επώνυμο (με λατινικούς χαρακτήρες)	Antipati
Όνομα (με λατινικούς χαρακτήρες)	Ioanna
Όνομα Πατρός (με λατινικούς χαρακτήρες)	Georgios
Ταχυδρομική Διεύθυνση	Τ.Θ. 74238 Βάρκιζα 16602
Ηλεκτρονική Διεύθυνση (email)	i.antipati@gmail.com
Τηλέφωνο	6973761417

2. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

2.1 ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Η αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης στην ελληνική εικονογραφία κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, αρχές του 20ού

Συμπληρώστε τον τίτλο της Διατριβής, όπως εμφανίζεται στη σελίδα τίτλου.

2.2 ΓΛΩΣΣΑ ΤΙΤΛΟΥ Ελληνικά

Συμπληρώστε τη γλώσσα στην οποία είναι γραμμένος ο τίτλος της Διατριβής

2.3 ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΟΣ ΤΙΤΛΟΣ

2.3.1 The represantation of the female Greek teacher as scholar and intellectual in the illustrations of greek publications in the late 19th and early 20th century

2.3.2

Εάν η γλώσσα τίτλου (2.2) είναι η ελληνική, ο μεταφρασμένος τίτλος (2.3.1) θα πρέπει να είναι στα Αγγλικά
Εάν η γλώσσα τίτλου (2.2) δεν είναι η ελληνική τότε ο μεταφρασμένος τίτλος (2.3), θα πρέπει να είναι απαραίτητα στην ελληνική γλώσσα (2.3.1) και στην αγγλική γλώσσα (2.3.2)

2.4 ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕΛΩΝ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

	ΕΠΩΝΥΜΟ ΟΝΟΜΑ
1	Δέδος Ζήκος
2	Μπάκας Θωμάς
3	Παπαδημητρόπουλος Παναγιώτης
4	Βάος Αντώνιος
5	Σταθοπούλου Ουρανία
6	Τσιόδουλος Στέφανος
7	Χρηστάκος Ιωάννης

Συμπληρώστε τα ονόματα των μελών της εξεταστικής επιτροπής

2.5 ΑΝΩΤΑΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΟΥ ΤΙΤΛΟΥ

ΑΕΙ	ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ	ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ	ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Συμπληρώστε το εκπαιδευτικό ίδρυμα που χορήγησε το διδακτορικό, με τη σειρά:
ΑΕΙ: π.χ .ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ: π.χ. ΘΕΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ: π.χ. ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ

2.6 ΧΩΡΑ: .....

Συμπληρώστε τη χώρα που χορήγησε το διδακτορικό. (Συμπληρώνεται μόνο από όσους απέκτησαν το διδακτορικό σε ΑΕΙ του εξωτερικού).

2.7 ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ

Να συμπληρωθεί, μόνο εφόσον η εκπόνηση της διατριβής έγινε σε κάποιο Ερευνητικό Ίδρυμα ή Εργαστήριο π.χ. ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ.

2.8 ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΓΚΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

ΕΤΟΣ 2020 **ΜΗΝΑΣ 12**

Συμπληρώστε το έτος και τον μήνα επιτυχούς υποστήριξης του διδακτορικού π.χ. Έτος: 1996 Μήνας: 05

2.9 ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΑΠΟΔΕΣΜΕΥΣΗΣ

ΕΤΟΣ 2021 **ΜΗΝΑΣ 06**

Βλέπε δήλωση Αποδέσμευσης της Διδακτορικής Διατριβής στη σελίδα 6

3. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

3.1 ΚΩΔΙΚΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΠΕΔΙΟΥ

1. _5_._3_ 2. _6_._4_

Από τα επιστημονικά πεδία (που δίνονται στο τέλος του Απογραφικού Δελτίου-σελ 8), επιλέξτε έως 2 κωδικούς που χαρακτηρίζουν καλύτερα το θεματικό αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής σας (π.χ. 3.1).

3.1 ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ (στα Ελληνικά)

Δασκάλες ; λόγιες ; διανοούμενες ; νεωτερικότητα ; δυτικές καπιταλιστικές κοινωνίες ; εικονογραφία ; εικονογράφηση ; χαρακτική ; γελοιογραφίες-σκιτσογραφίες ; έργα ζωγραφικής; ελληνικός περιοδικός Τύπος ; θηλυκότητα ; σεξουαλικότητα ; καρικατούρες ; ελληνικό φεμινιστικό κίνημα ;σουφραζέτες ; προκαταλήψεις, μέση και ανώτερη εκπαίδευση

3.2 ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ (στα Αγγλικά)

Greek teachers ; scholar ; intellectual ; modernity ; western industrial capitalist societies ; iconology ; illustrations ;; engraving ; depicting cartoons ; sketch ; paintings ; Greek publications of the periodical Press ; femininity ; expression of sexuality ; caricatures ; feminist movement ; suffragettes ; stereotypes ; higher education and secondary schools.

Με τον όρο ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ χαρακτηρίζονται λέξεις ή εκφράσεις περισσότερες της μιας λέξης, που προσδιορίζουν το θέμα.
Παράκληση, οι λέξεις κλειδιά στα Ελληνικά να γραφούν στην ονομαστική πτώση ενικού ή πληθυντικού, εφόσον αποδίδουν το νόημα.
Κάθε λέξη κλειδί ή έκφραση να μην υπερβαίνει τους 60 χαρακτήρες και να διαχωρίζεται από την επόμενη με το σύμβολο «;»

3.3 ΠΕΡΙΛΗΨΗ (στα Ελληνικά)

Η διατριβή πραγματεύεται την αναπαράσταση της Ελληνίδας δασκάλας, λογίας και διανοουμένης στην εικονογράφηση πέντε βασικών εντύπων του ελληνικού περιοδικού Τύπου: των «Ευτέρπη», «Πανδώρα», «Άστυ», «Εφημερίς των Κυριών» και «Εθνικόν Ημερολόγιον» του Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου. Κυκλοφόρησαν στην ελληνική επικράτεια και στον εκτός συνόρων Ελληνισμό από το 1847 έως το 1917.

Εφαρμόστηκε η ιστορική έρευνα στοχεύοντας στη διερεύνηση της βασικής υπόθεσης πως οι Ελληνίδες δασκάλες, λόγιες και διανοούμενες αναπαρίστανται, στην εικονογράφηση, ως άσχημες και κακοφτιαγμένες, με μη θηλυκά και εξανδρισμένα χαρακτηριστικά. Παρουσιαζόμενες, επίσης, με το προφίλ της σπληνικής γεροντοκόρης μεταδίδεται το μήνυμα της ασυμβατότητας της ανώτερης μόρφωσης με την ομορφιά, τη θηλυκότητα και την έκφραση της σεξουαλικότητάς τους.

Στόχο επίσης αποτέλεσε η διερεύνηση επιμέρους ερευνητικών υποθέσεων όπως η αναπαράσταση των λογίων, διανοουμένων και διδασκαλισσών ως καρικατούρες με κωμικό τρόπο και ιδιότροπη ενδυμασία, ώστε να αποτρέπονται οι γυναίκες από περαιτέρω διεκδικήσεις. Εξετάστηκε, επίσης, αν οι εκσυγχρονιστικές τάσεις που εμφανίστηκαν, εντάσσοντας την Ελλάδα στο πλαίσιο των δυτικών καπιταλιστικών κοινωνιών, επηρέασαν την εικόνα τους. Εξίσου μελετήθηκε πώς οι όποιες αλλαγές

στους ρόλους της Ελληνίδας -ως μητέρα, σύζυγος και οικοδέσποινα- και τη γυναικεία εκπαίδευση επηρέασαν την εικόνα των λογίων-διανοουμένων-δασκαλισσών.

Με την ολοκλήρωση της έρευνας διαπιστώθηκε η ισχύς των ερευνητικών υποθέσεων. Από τις αρχές του 1900 παρατηρούμε αλλαγές στην εικόνα των λογίων, διανοουμένων, διδασκαλισσών τείνοντας να γίνεται ηπιότερη, θηλυκότερη, πιο χαριτωμένη. Συμβαδίζουν με τις αντίστοιχες στην ευρύτερη κοινωνικοπολιτιστική, οικονομική και πολιτική ζωή της χώρας, τις εκπαιδευτικές μεταρρυθμιστικές προσπάθειες και την παρουσία των γυναικών στη δημόσια-κοινωνική ζωή. Η πρόοδος, ως προς το τελευταίο, μεταφέρθηκε στην Ελλάδα από λόγιους υπέρμαχους της γυναικείας εκπαίδευσης και τις λόγιες που μετέβησαν στο εξωτερικό για σπουδές. Συνετέλεσε επίσης θετικά η προσπάθεια της παρουσίας των γυναικών στα κέντρα εξουσίας και λήψης αποφάσεων, βάσει του νεοεμφανιζόμενου φεμινιστικού κινήματος, ενάντια σε κατεστημένο, στερεότυπα και προκαταλήψεις.

Παρ΄ όλες όμως τις συντελούμενες αλλαγές στην εικονογράφηση των λογίων, διδασκαλισσών και διανοουμένων δεν αμφισβητήθηκαν ριζικά οι παρωχημένες αντιλήψεις. Συνυπήρχε, αντιθέτως, ο προοδευτισμός με τα συντηρητικά στοιχεία και ο συμβιβασμός στους κανόνες με την απελευθέρωση από αυτούς.

3.4 ΠΕΡΙΛΗΨΗ (στα Αγγλικά)

This dissertation discusses the issue of the representation of the female Greek teacher, scholar and intellectual in the illustrations of five main Greek publications of the periodical Press:"Efterpi", "Pandora", "Asty", "Efimeris ton Kyrion" and "Ethnikon Imerologion" by Konstantinos F. Skokos, which circulated in Greece and among Greek expatriates abroad from 1847 until 1917.

Historical research was applied with a view to investigating the validity of the research case according to which Greek scholar and intellectual female teachers are represented in the illustrations of the Greek press as ugly and inelegant, with very striking, non-feminine but rather masculine features. Additionally, the attribution to them of the profile of the pedant spinster, conveys the message of incompatibility of higher education with their beauty, femininity and the expression of their sexuality .

A further goal of the research constitutes the investigation of research hypotheses, such as the representation of the Greek scholar and intellectual female teachers in a comical way, featured as quaint caricatures in peculiar clothes, in an attempt to prevent women from further claims. It was also considered whether their image was affected by the emerging modern

trends, placing Greece in the context of western capitalistic societies. Equally considered was how any changes in the roles of the Greek woman - as mother, wife and hostess - as well as in the education of women affected the image of the scholar-intellectual-female teacher.

With the completion of the research the validity of the research cases was ascertained. Since the beginning of the 19th century changes take place in the image of the scholar, intellectual, female teacher, who tends to be milder, more feminine and graceful. These changes go hand in hand with the wider socio-cultural, economic and political life of the country, the educational and reformative attempts as well as the presence of women in public-social life. The progress, as to the latter, was brought to Greece by scholars, advocates of the education of women and by women scholars who went abroad to study. The attempted presence of women in the centres of power and decision-making also contributed positively on the basis of the emerging feminist movement contrary to the existing status quo, the stereotypes and prejudices.

Despite the ongoing changes in the iconology of the scholar, intellectual, female teachers, the outdated perceptions were not substantially questioned. On the contrary, progressivism coexisted with conservative elements and compromising with the rules with liberalization from them.

Η περίληψη να περιλαμβάνει τον στόχο, τη μεθοδολογία και τα αποτελέσματα - συμπεράσματα της διατριβής. Συστήνεται να είναι έως 2.500 χαρακτήρες μαζί με τα κενά ή ~450 λέξεις.

4. ΦΥΣΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΝΤΥΠΟΥ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

4.1 ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΕΛΙΔΩΝ_____814_____

Συμπληρώστε τον αριθμό των σελίδων της διατριβής

4.2 ΠΡΟΣΑΡΤΗΜΑΤΑ (ΣΥΝΟΔΕΥΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ) ΝΑΙ ☑ ΟΧΙ ☐

Αν ΝΑΙ, προσδιορίστε προσάρτημα (π.χ. χάρτες, datasets): **Εικόνες**

4.3 ΑΡΙΘΜΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ 538

Συμπληρώστε το πλήθος των βιβλιογραφικών αναφορών που χρησιμοποιήσατε κατά την εκπόνηση της διατριβής π.χ. 142.

___504_____

4.4 ΥΠΑΡΧΕΙ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ; ΝΑΙ ☐ ΟΧΙ ☑

Συμπληρώστε αν υπάρχει ευρετήριο όρων, πινάκων, εικόνων, χαρτών κ.λπ.

4.5 ΤΟΜΟΙ _____2_____

Συμπληρώστε τον αριθμό των τόμων της διατριβής

4.6 ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΝΑΙ ☐ ΟΧΙ ☐

Υπάρχει ελληνική μετάφραση της διατριβής;
(Συμπληρώνεται μόνο από όσους έχουν αποκτήσει το διδακτορικό τους σε ΑΕΙ του εξωτερικού).

Πολιτική Πρόσβασης και Αξιοποίησης του ΕΑΔΔ

Η ανοικτή πρόσβαση στην επιστημονική γνώση αποτελεί κεντρικό πυλώνα του Ευρωπαϊκού Ψηφιακού Θεματολογίου με ορίζοντα το 2020, κυρίαρχη τάση στη διεθνή επιστημονική κοινότητα και βασικό όρο ανάπτυξης σύμφωνα με τις εθνικές και ευρωπαϊκές πολιτικές για την επιστημονική και πολιτιστική γνώση και παραγωγή.

Το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, εκπληρώνοντας τον θεσμικό του ρόλο, δημιουργεί την υποδομή για τη συγκέντρωση, τεκμηρίωση και διάθεση έγκριτου επιστημονικού και πολιτιστικού περιεχομένου στην ελληνική και διεθνή επιστημονική κοινότητα.

Βασικό σημείο της δράσης αυτής του ΕΚΤ αποτελεί και η υπηρεσία του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών (ΕΑΔΔ) στο οποίο συγκεντρώνονται, τεκμηριώνονται και διατίθενται διδακτορικές διατριβές.

Οι βασικές αρχές που διαμορφώνουν την πολιτική διάθεσης του περιεχομένου του ΕΑΔΔ είναι:

- η προάσπιση και ενίσχυση της ανοικτής πρόσβασης στην ερευνητική γνώση και παραγωγή
- η ενίσχυση των νέων ερευνητών στην προσπάθειά τους να καταστήσουν το έργο τους γνωστό και προσβάσιμο στην ελληνική και διεθνή επιστημονική κοινότητα, αλλά και το ευρύ κοινό
- η σαφήνεια σε σχέση με τους όρους διάθεσης των διδακτορικών διατριβών.

Οι βασικές αρχές αντικατοπτρίζονται τόσο στους «Όρους κατάθεσης μιας διδακτορικής διατριβής στο ΕΑΔΔ», όσο και στους «Όρους πρόσβασης και διάθεσης των διδακτορικών διατριβών του ΕΑΔΔ».

ΔΗΛΩΣΗ ΑΠΟΔΕΣΜΕΥΣΗΣ Διδακτορικής Διατριβής

Σήμερα στις 05/03/2021 καταθέτω στο ΕΚΤ το παρόν Απογραφικό Δελτίο και ένα αντίγραφο σε έντυπη και ψηφιακή μορφή της διδακτορικής διατριβής, προκειμένου να ενταχθεί στο Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. Δηλώνω ρητά και ανεπιφύλακτα ότι:

☑ Είμαι ο δικαιούχος των πνευματικών δικαιωμάτων επί της διατριβής

ή

☐ Κατέχω τις κατάλληλες άδειες χρήσης που μου επιτρέπουν να διαθέσω τη διδακτορική διατριβή στο ΕΑΔΔ.

Επίσης, δηλώνω ρητά και ανεπιφύλακτα ότι η διδακτορική διατριβή δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα τρίτων, καθώς όπου υφίστανται δικαιώματα τρίτων έχει γίνει εκκαθάριση αυτών, δηλαδή έχουν διασφαλισθεί όλες οι αναγκαίες άδειες χρήσης ή η χρήση αυτών είναι επιτρεπτή σύμφωνα με το σύστημα περιορισμών του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας του Ν. 2121/1993.

Επιτρέπω στο ΕΚΤ να παρουσιάζει, αναπαράγει και διαθέτει το σύνολο του περιεχομένου της διδακτορικής διατριβής, μέσω του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών, με κάθε πρόσφορο μέσο, ψηφιακό, αναλογικό ή άλλο και μόνο με τις τροποποιήσεις εκείνες που είναι απολύτως αναγκαίες για την πραγματοποίησης της αποστολής του ΕΚΤ και της διάθεσης της διατριβής.

Επιπλέον επιθυμώ να διαθέσω τη διδακτορική διατριβή με τη Δημόσια Άδεια:

☐ Creative Commons Αναφορά Δημιουργού 3.0 Ελλάδα

☐ Creative Commons Αναφορά Δημιουργού Παρόμοια Διανομή 3.0 Ελλάδα

☐ Creative Commons Αναφορά Δημιουργού Μη εμπορική Χρήση 3.0 Ελλάδα

☐ Creative Commons Αναφορά Δημιουργού Μη εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 3.0 Ελλάδα

☐ Creative Commons Αναφορά Δημιουργού Όχι Παράγωγα Έργα 3.0 Ελλάδα

☐ Creative Commons Αναφορά Δημιουργού Μη εμπορική Χρήση Όχι Παράγωγα Έργα 3.0 Ελλάδα

Η επιλογή μίας από τις ανωτέρω άδειες είναι προαιρετική αλλιώς ισχύει μόνο η άδεια που παραχωρώ προς το ΕΚΤ, όπως ορίζεται παραπάνω.

Η άδεια που παραχωρώ προς το ΕΚΤ, καθώς και η Δημόσια Άδεια με την οποία διαθέτω τη διδακτορική διατριβή (εφόσον επιλέξω τέτοια) ισχύει:

☐ από την ημέρα παραλαβής της διατριβής από το ΕΚΤ

☑ 03 μήνες μετά από την ημερομηνία παραλαβής της διατριβής από το ΕΚΤ

☐ με την πάροδο 3 ετών από την ημερομηνία παραλαβής της διατριβής από το ΕΚΤ

Ο καταθέτων

(Υπογραφή)

Ιωάννα Αναστάτη

Όροι πρόσβασης και διάθεσης των διδακτορικών διατριβών του ΕΑΔΔ

- Επιτρέπεται η πρόσβαση στα κείμενα και τις βιβλιογραφικές εγγραφές των διδακτορικών διατριβών του ΕΑΔΔ για μελέτη και ανάγνωση.
- Η διάθεση έντυπων ή ηλεκτρονικών αντιγράφων των διδακτορικών διατριβών επιτρέπεται μόνο σε εγγεγραμμένους χρήστες του ΕΑΔΔ.
- Η πρόσβαση σε και η διάθεση διδακτορικών διατριβών του ΕΑΔΔ είναι δυνατή μόνο εφόσον παρέλθει η ημερομηνία αποδέσμευσής τους.
- Επιτρέπεται μόνο η προσωπική, μη εμπορική χρήση των διδακτορικών διατριβών για εκπαιδευτικούς ή ερευνητικούς σκοπούς, εκτός αν έχει επιλεγεί άδεια (π.χ. Creative Commons) που ορίζει διαφορετικά
- Δεν επιτρέπεται η διασκευή, αναπαραγωγή ή περαιτέρω διάθεση μέρους ή του συνόλου μιας διδακτορικής διατριβής από τους χρήστες του ΕΑΔΔ, εκτός αν έχει επιλεγεί άδεια (π.χ. Creative Commons) που ορίζει διαφορετικά.
- Σε περίπτωση που επιτρέπεται η διασκευή, αναπαραγωγή ή περαιτέρω διάθεση μιας διδακτορικής διατριβής, θα πρέπει να λαμβάνει χώρα σύμφωνα με την άδεια που έχει διατεθεί προς τούτο από τον δικαιούχο των πνευματικών δικαιωμάτων επί αυτής, κατόπιν ενημέρωσης του ΕΚΤ, αποστέλλοντας ηλεκτρονικό μήνυμα στη διεύθυνση phdtheses@ekt.gr, με τη βιβλιογραφική αναφορά της δημοσίευσης, η οποία θα πρέπει να είναι ως εξής: Επίθετο, Αρχικό ονόματος, Έτος σε παρένθεση, *Τίτλος διατριβής με πλάγια γράμματα.* Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο. Τόπος, Χώρα. Παράδειγμα: Watkins, M. (1986). *The influence of involvement and information search on consumer's choice of recreation activities.* Doctoral Dissertation, University of Oregon. Eugene, Oregon, USA.
- Ο δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών του δικαιωμάτων, ανεξαρτήτως της άδειας που επιλέγει.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΠΕΔΙΑ

Τα επιστημονικά πεδία είναι απόδοση στα ελληνικά των Revised Fields of Science and Technology (FOS) Classification in the Frascati Manual, OECD 2007, που έχουν υιοθετηθεί για τη θεματική κατηγοριοποίηση των διατριβών του ΕΑΔΔ[1].

1 Φυσικές Επιστήμες

- 1.1 Μαθηματικά
- 1.2 Επιστήμες Ηλεκτρονικών Υπολογιστών και Πληροφορικής
- 1.3 Φυσική
- 1.4 Χημεία
- 1.5 Γεωεπιστήμες & Επιστήμες Περιβάλλοντος
- 1.6 Βιολογικές Επιστήμες
- 1.7 Άλλες Φυσικές Επιστήμες

2 Επιστήμες Μηχανικού & Τεχνολογία

- 2.1 Επιστήμες Πολιτικού Μηχανικού
- 2.2 Επιστήμες Ηλεκτρολόγου Μηχανικού, Ηλεκτρονικού Μηχανικού & Μηχανικού Η/Υ
- 2.3 Επιστήμες Μηχανολόγου Μηχανικού
- 2.4 Επιστήμες Χημικού Μηχανικού
- 2.5 Μηχανική Υλικών
- 2.6 Βιοϊατρική Μηχανική
- 2.7 Μηχανική Περιβάλλοντος
- 2.8 Περιβαλλοντική Βιοτεχνολογία
- 2.9 Βιομηχανική Βιοτεχνολογία
- 2.10 Νανοτεχνολογία
- 2.11 Άλλες Επιστήμες Μηχανικού & Τεχνολογίας

3 Ιατρική και Επιστήμες υγείας

- 3.1 Βασική Ιατρική
- 3.2 Κλινική Ιατρική
- 3.3 Επιστήμες Υγείας
- 3.4 Ιατρική Βιοτεχνολογία
- 3.5 Άλλες Ιατρικές Επιστήμες

4 Γεωργικές Επιστήμες

- 4.1 Γεωπονία, Δασολογία, και Αλιεία
- 4.2 Επιστήμη Ζωικής Παραγωγής
- 4.3 Κτηνιατρική
- 4.4 Γεωργική Βιοτεχνολογία
- 4.5 Άλλες Γεωργικές Επιστήμες

[1] http://ec.europa.eu/eurostat/ramon/nomenclatures/index.cfm?TargetUrl=LST_NOM_DTL&StrNom=FOS_2007&StrLanguageCode=EN&IntPcKey=&StrLayoutCode=HIERARCHIC

5 Κοινωνικές Επιστήμες

- 5.1 Ψυχολογία
- 5.2 Οικονομικά και Διοίκηση Επιχειρήσεων
- 5.3 Εκπαίδευση
- 5.4 Κοινωνιολογία
- 5.5 Νομική Επιστήμη-Δίκαιο
- 5.6 Πολιτικές Επιστήμες
- 5.7 Κοινωνική & Οικονομική Γεωγραφία
- 5.8 ΜΜΕ και Επικοινωνίες
- 5.9 Άλλες Κοινωνικές Επιστήμες

6 Ανθρωπιστικές Επιστήμες

- 6.1 Ιστορία & Αρχαιολογία
- 6.2 Γλώσσες & Λογοτεχνία
- 6.3 Φιλοσοφία, Ηθική, Θρησκεία
- 6.4 Τέχνες
- 6.5 Άλλες Ανθρωπιστικές Επιστήμες