

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΔΟΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ» ΠΑΡΑΔΟΣΗ Η ΝΕΩΤΕΡΙΣΜΟΣ;

Σοφία Χανδακά

Υποψήφια Διδάκτωρ Ανθρωπολογίας, University of Oxford

Το άρθρο αυτό διερευνά την όψη που λαμβάνει η παράδοση και ιδιαίτερα ο υλικός πολιτισμός¹ στη σημερινή ελληνική κοινωνία. Εστιάζοντας το ενδιαφέρον στη συλλογή φορεσιών του Θεάτρου «Δόρα Στράτου», υποστηρίζουμε ότι, ενώ η παράδοση είναι κοινή στη φυσική της έκφραση, δεν είναι πάντα έτσι στην κατασκευασμένη της διάσταση. Μέσα από μια διαδικασία αντικειμενοποίησης, οι παραδοσιακές πρακτικές αποκτούν πολύ διαφορετική μορφή, ρόλο και θέση στην κοινωνία. Με μοντέλο το θέατρο παρατηρούμε ότι η υπερβολική έμφαση στην «αυθεντικότητα» και στο «αρχέτυπο» —ορισμούς που χωρίζουν αυστηρά την ιστορική αλήθεια από την καινοτομία ή το νεωτερισμό— έχει σχετική μόνο αξία σε έναν κόσμο όπου η αλλαγή είναι συνεχής διαδικασία.

Κατά την Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, ο διακοινωμένος τρόπος ανάπτυξης της επιστήμης της λαογραφίας στην Ελλάδα —με βασική αρχή τη συλλογή, το σεβασμό και την προώθηση της παράδοσης— αντικατοπτρίζει τις μεταλλάξεις της κυρίαρχης ιδεολογίας στις διαδοχικές ιστορικές περιόδους κατά τις οποίες συνετέθη. Συνδυάζοντας την εξέταση της κυρίαρχης ιδεολογίας με τη μελέτη των σχετικών λαογραφικών θεωρήσεων στις αντίστοιχες περιόδους τους, μπορούμε να διακρίνουμε τον τρόπο με τον οποίο ο λαϊκός πολιτισμός βαθμιαία ενοποιήθηκε μέχρις ότου ταυτιστεί με τον εθνικό πολιτισμό². Τέλος, νώντας την «παράδοση ως ιδεολογική δημιουργία», κατά την Κυριακίδου-Νέστορος, δηλαδή ως σύμβολο και όχι ως πραγματικότητα, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τις συνέπειες της αντικειμενοποίησης και οικειοποίησης της παράδοσης και του «λαϊκού» σε σύγχρονες αναπαραστάσεις.

Το Θέατρο «Δόρα Στράτου» αποτελεί ενδιαφέρον παράδειγμα του «πολιτισμού συλλογής» λόγω των μεθόδων διατήρησης και σύζευξης τριών βασικών στοιχείων της νεοελληνικής πα-

ράδοσης, που χρησιμοποιεί: της φορεσιότητας του χορού και της μουσικής. Ο τρόπος παρουσίασης, ένα «ζωντανό μουσείο» που συνδυάζει αισθήσεις πέραν της όρασης, είναι σπάνιο φαινόμενο και αξίζει να καταγραφεί.

Το Θέατρο «Δόρα Στράτου»

Η επωνυμία του οργανισμού, Θέατρο, πιθανότατα έχει υπερισχύσει των άλλων ιδιοτήτων του λόγω της έμφασης που η ιδρύτρια, Δόρα Στράτου έδινε στις παραστάσεις χορού. Στην πραγματικότητα, ενώ μοιράζεται χαρακτηριστικά με άλλα θέατρα, διαφοροποιείται με την παρουσίαση του νεοελληνικού πολιτισμού σε μουσειακό φορέα. Στην αρχική του μορφή, ως μη κερδοσκοπικός οργανισμός, λεγόταν «Ελληνικοί Χοροί – Δόρα Στράτου» και είχε ιδρυθεί «με σκοπό την ανεύρεση, διάωσιν και διάδοσιν των εθνικών μας χορών και του δημοτικού τραγουδιού καθώς και της λαϊκής μας τέχνης γενικότερα»³.

Η Δόρα Στράτου αποφάσισε να συλλέξει αυθεντικά στοιχεία του νεοελληνικού πολιτισμού και της παράδοσης κατά τη μεταπολεμική

περίοδο ανάπτυξης της Ελλάδας, που χαρακτηριζόταν από τη μαζική μετακίνηση του πληθυσμού στις πόλεις και την απότομη εισβολή των δυτικών αγαθών και αξιών. Η ζωή στις αγροτικές κοινότητες έφθινε καθημερινά, ενώ ο νεωτερισμός και ο υλισμός ήταν σε ανάπτυξη. Οι Έλληνες όχι μόνο λησμόνησαν το παρελθόν, αλλά συχνά επιχείρησαν την απόλειψη οποιασδήποτε σχέσης τους με αυτό. Χαρακτηρισμοί όπως «λαϊκό» ή «χωριάτικο»⁴ συχνά αποθάρρυναν τους νέους της πόλης από το να εξασκούν παραδοσιακές πρακτικές. Εγκατέλειπαν και «αντάλλασσαν» το παραδοσιακό με το μοντέρνο, γεγονός που έκανε τη δουλειά της Στράτου ευκολότερη. Η Στράτου περιγράφει την «μυθολογική κατάντια» των Ελλήνων κατά το 1950, όταν αποσπάζει να συλλέξει:

«σου ράγιζε την καρδιά να βλέπεις τα μαγαζιά γεμάτα από θαυμάσιες τσάντες ή μαξιλάρια χρυσοκέντητα, κομμένα... από ποδιές θεσσαλικές κτλ. Το κέντημά τους είναι με χρυσή κλωστή που δεν σκουριάζει όσα χρόνια και να περάσουν, γιατί είναι από χρυσάφι. Αληθινά δεν βρίσκεται πια αυτή η ποιότητα, αλλά ούτε και οι ειδικοί παλιοί χρυσοκέντητες, ποιος θα κεντήσει πια αυτά τα ρούχα και για ποιόν»⁵.

Παράλληλα ήταν μια εποχή που οι νέοι «φολκλορικοί» χοροί –χορογραφίες που συνδυάζαν μοντέρνα και παραδοσιακά στοιχεία– ανθούσαν στην Ευρώπη. Η Στράτου, αντίθετα, επέμενε στην αυθεντικότητα των συντελεστών, και δεν δεχόταν χορογραφίες στις παραστάσεις. Όπως αναφέρει η Κατερίνα Αγραφιώτη, καλούσε ανθρώπους από τα χωρία και δεν είχε «χορευτές από καλές οικογένειες»⁶. Ταξιδεύοντας στο εξωτερικό, το θέατρο απευθυνόταν συνειδητά και σε αλλοδαπούς⁷.

Η Συλλογή της Δώρας Στράτου

Από το 1953, που ξεκίνησε τη συλλογή της, και μέσα σε είκοσι χρόνια η Στράτου κατάφερε να μαζέψει τον σημαντικό αριθμό των 2500 χειροποίητων φορεσιών καθώς και συναφή εξαρτήματα, όπως παπούτσια, μάσκες, σπαθιά, μαντίλες, κουδούνια και κοσμήματα. Τα περισσότερα από τα φορέματα της συλλογής δεν ήταν καθημερινά ενδύματα για δυο λόγους: πρώτον, διότι την εποχή που συνέλεγε η Στράτου, οι περισσότεροι Έλληνες είχαν ήδη αντικαταστήσει τα πλούσια επεξεργασμένα φορέματα με απλά, λεπτά, λευκά βαμβακερά ενδύματα· δεύτερον, οι φορεσιές στη συλλογή δεν αντιμετωπίστηκαν ποτέ ως καθημερινά ρούχα. Αντίθετα, θεωρούνταν ήδη «έργα τέχνης» από τους δημιουργούς τους, οι οποίοι έβραζαν όλο το ταλέντο τους για την κατασκευή φορεσιών με το προσωπικό τους ύφος.

Με ορισμένες εξαιρέσεις, όπως η φορεσιά της Σκύρου, τα περισσότερα φορέματα αναφέρονται ως γαμήλια, ανεξάρτητα από το αν η γυ-



1. Η Δώρα Στράτου με το συγκρότημά της. Από το βιβλίο της Κατερίνας Αγραφιώτη *Όλα για το χορό. Η ζωή της Δώρας Στράτου, Αθήνα 1994.*

ναίκα που τα φορούσε ήταν πράγματι παντρεμένη. Η συλλογή επίσης συμπεριλαμβάνει ένα σημαντικό αριθμό φορεσιών καρναβαλιού, όπως αυτά για το χορό Μπούλες στη Νάουσα της Μακεδονίας⁸ και εκείνα της Κέρκυρας και των άλλων Ιονίων νήσων.

Η καταγωγή των φορεσιών ποικίλλει. Η μετανάστευση και το εμπόριο βοήθησαν στην ανεύρεση στοιχείων από άλλους πολιτισμούς της Ασίας, της Δυτικής Ευρώπης, της Βορείου Αφρικής και της Μέσης Ανατολής σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας. Βέβαια οι αλληλεπιδράσεις δεν ήταν μόνο εξωτερικές, αφού βλέπουμε επιρροές και σε ενδο-ελλαδικά πλαίσια⁹. Εξίσου συχνά, οι γυναίκες εισήγαγαν νέα στοιχεία σε παραδοσιακά μοτίβα, όπως ένα ακριβό ύφασμα ή ένα κόσμημα¹⁰.

Φορεσιά και χορός: η αισθητική της παράστασης

Τα περισσότερα φορυστάνια της συλλογής εμφανίζονται σε σύνολα οκτώ ή δώδεκα κομματιών, με τα αντίστοιχα κοσμήματά τους ή, όταν δεν είναι δυνατόν, αντίγραφα τους. Όταν απαιτεί η υπεύθυνη της μαπιοθήκης του θεάτρου, η Δώρα Στράτου δεν μαζεύει ποτέ ένα ή δύο δείγματα συγκεκριμένης φορεσιάς, εάν δεν

2. Χορός γυναικών.
Επισκοπή Μακεδονίας.



εξασφάλιζε τον αριθμό που χρειαζόταν για τις ανάγκες της παράστασης. Όταν έβρισκε ένα κομμάτι της αρεσκείας της, παράγγελλε σε ντόπιους ράφτες τον αριθμό αντιγράφων που χρειαζόταν. Εάν αυτό δεν ήταν δυνατόν, δεν προχωρούσε στην αγορά του ενός φορέματος, όσο σπάνιο και αν ήταν αυτό.

Ας σημειωθεί ότι πολλά από τα φουστάνια της συλλογής αναπαράχθηκαν με βάση τα αυθεντικά και επανασχεδιάστηκαν από τον μεγάλο ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη, ο οποίος είχε μελετήσει την ελληνική φορεσιά κάτω από την καθοδήγηση της Αγγελικής Χατζημιχάλη¹¹. Ο Τσαρούχης συχνά ζωγράφιζε πάνω στα φορέματα, κυρίως τα περίτεχνα κεντήματα στις ποδιές.

Σίγουρα τέτοια κομμάτια παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον σήμερα, ειδικά κάτω από το φως του ζητήματος της αυθεντικότητας που εγείρουν «αδελφά» ιδρύματα. Ήδη τον καιρό που δημιουργήθηκαν τα αντίγραφα αυτά, το Λύκειο των Ελληνίδων διαμαρτυρήθηκε ως προς την αυθεντικότητα των ζωγραφισμένων φορεσιών. Η Στράτου εξήγησε τις ενέργειές της στο Υπουργείο Παιδείας, όπου και τέθηκε το ζήτημα, υποστηρίζοντας ότι δούλευε στο ίδιο πνεύμα με τους ενδυματολόγους που παρήγαν αντίγραφα των αρχαίων ενδυμασιών για τις ανάγκες μιας τραγωδίας¹².

Η Δόρα Στράτου συχνά επενέβαινε στα φορέματα ή σε τμήματά τους, ώστε να καλύψει τις ανάγκες της χορευτικής ομάδας. Για παράδειγμα, για πολύ καιρό είχε καταργήσει τη χρήση του εσωτερικού λευκού πουκαμισιού, αντικαθιστώντας το με πρόσθετα μανίκια και κολάρο ώστε το σύνολο να μοιάζει αυθεντικό. Αυτή η πράξη όμως οδήγησε στη γρήγορη φθορά των φορεσιών και σήμερα έχει καταργηθεί.

Ένα άλλο παράδειγμα της προτεραιότητας που έδινε στην αισθητική της παράστασης παρατηρείται στην περιποίηση της φορεσιάς των Ζαγοροχωριών του Μετσόβου, όπου οι ντόπιοι παραδοσιακά χρησιμοποιούσαν τρία χρώ-

ματα της γης, καφέ, μπλε και κόκκινο. Στη Στράτου δεν άρεσε το καφέ επί σκηνής και έτσι το άλλαξε σε μπλε. Αυτή η καινοτομία καταχωρίστηκε και συνεχίστηκε ως «παράδοση» μέχρι που ανακαλύφθηκε η αλλαγή στα αρχεία της Στράτου.

Είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε τις πολιτιστικές βιογραφίες των συλλογών και να βρούμε στοιχεία και νοήματα που υπόκεινται σε νέες ερμηνείες. Το να ισχυριστούμε ότι η συλλογή της



4. Χορός του Δρεπανιού.
Κύπρος.



Δόρας Στράτου δεν θα είχε υπάρξει χωρίς τη Στράτου είναι αυταπόδεικτη αλήθεια. Το να παρατηρήσουμε όμως ότι δεν θα είχε συνταχθεί με αυτό τον τρόπο, εάν δεν υπήρχαν τα ενδιαφέροντα και η ιδιουσυγκρασία της Στράτου εκθέτει μια διάσταση της ιστορίας της συλλογής που συχνά παραβλέπεται.

Η Στράτου συνέλεγε ελληνικές φορεσιές με βάση την εικόνα που έδινε το ρούχο και τη διαθεσιμότητα, και ενώ φρόντιζε να διατηρήσει με κάθε λεπτομέρεια τους χορούς και την παρά-

σταση ως θεατρικό δρώμενο, δεν έκανε το ίδιο με τα φορέματα ως παραδοσιακή αντικείμενα. Παρουσίαζε έτσι την παραδοσιακή φορεσιά βασισμένη σε συγκεκριμένα κριτήρια στα οποία εκείνη προσέδιδε ιδιαίτερη βαρύτητα. Παράλληλα έδινε προτεραιότητα στην εκπροσώπηση ακριτικών περιοχών της Ελλάδας και του ευρύτερου ελληνισμού (Πόντος, Καππαδοκία), σε μια εποχή που ήταν ιδιαίτερα σημαντικό να καθορίζονται τα πολιτισμικά και γεωγραφικά σύνορα της χώρας.



6. «Χορός του Πάσχα».
Φαράσσα Καπαδοκίας.



Η ιδιαιτερότητα της παραδοσιακής φορεσιάς

Σήμερα το Θέατρο «Δόρα Στράτου» παρουσιάζει ένα κομμάτι της ελληνικής παραδοσιακής ζωής με τρόπο ώστε να αναδομεί –ή τουλάχιστον να δίνει νέα ερμηνεία– σε δραστηριότητες του παρελθόντος. Σε σύγχρονες παραστάσεις παραδοσιακών χορών, όπως λέει ο Άλκης Ράφτης, τα φορέματα συμβάλλουν στη δημιουργία της «σωστής ατμόσφαιρας» για το κοινό. Στο χώρο της μουσειολογίας, η δεοντολογία της επανένταξης του υλικού πολιτισμού στο αρχικό του περιβάλλον μέσα σε εκθεσιακούς χώρους είναι θέμα αμ-

φλεγόμενο. Πολύπλοκες θεωρήσεις ως προς την έννοια της αισθητικής σε διαπολιτισμικά επίπεδα, και η σχετικότητα των δυτικών κατηγοριοποιήσεων ως προς τις πιθανές αισθητικές εκτιμήσεις άλλων λαών έχουν οδηγήσει μελετητές στην αμφισβήτηση της απόδοσης πλήρους αναγνώρισης σε μουσειακά εκθέματα¹³.

Η φορεσιά αποτελεί βασικό εργαλείο για την κατανόηση του ανθρώπου και της κοινωνίας. Η Joanne Eicher περιγράφει τη φορεσιά ως ένα «κωδικοποιημένο αισθητήριο σύστημα μη λεκτικής επικοινωνίας που διευκολύνει την ανθρώπινη αλληλεπίδραση στο χώρο και το χρόνο»¹⁴. Πάνω σε ένα φόρεμα μπορεί κανείς

8. Αποκρίτικος χορός.
Σόχος Μακεδονίας.





7. Αποκριτικός χορός
«Μπούλες».
Νάουσα Μακεδονίας.

να διαβάσει την ιστορία και τις τοπικές συνήθειες, τη δομή και τις αξίες μιας κοινωνίας, καθώς και τη θέση και την προσωπικότητα ενός ατόμου. Σε ένα σύγχρονο περιβάλλον, μπορούμε να εξετάσουμε τη φορεσιά σε συνάρτηση με άλλα αισθητά φαινόμενα. Με τις παραδοσιακές φορεσιές αυτό δεν είναι εφικτό, αφού το περιβάλλον δεν είναι πια διαθέσιμο.

Ως εθνογραφικό αντικείμενο, χωρίς την ιστορία του, το φόρεμα σίγουρα χάνει σημαντικό ποσοστό της αξίας του. Εάν ο ερευνητής δεν γνωρίζει πού βρέθηκε, πότε και από ποιον κατασκευάστηκε, είναι πιθανό να το κατανοήσει μονομερώς. Έχοντας επικεντρώσει την προσοχή

τους σε εντυπωσιακά φορέματα, οι έλληνες ερευνητές έχουν παραλείψει άλλα σημαντικά στοιχεία της εμφάνισης. Επιπλέον, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στις ρίζες και την «αυθεντικότητα» της παραδοσιακής φορεσιάς και του χορού, έχουν αποκλείσει τις κοινωνικές και λειτουργικές παραμέτρους που κάποτε είχαν μεγαλύτερη σημασία¹⁵.

Ο ορισμός της φορεσιάς ως συστήματος επικοινωνίας ισχύει και για την εθνική φορεσιά, μόνο που αυτή λαμβάνει συμβολικές διαστάσεις, ενώ ο ρόλος της αλλάζει με την ιστορία. Η φουστανέλα, για παράδειγμα, έχει σήμερα οριστεί ως εθνική φορεσιά της Ελλάδας¹⁶. Τη φο-



9. Τσάμικος» χορός.
Πελοπόννησος-Στερεά
Ελλάδα.

ρούν οι φιλάγκοι του έθνους, και χαρακτηρίζει όλες τις εθνικές γιορτές, καθώς και οποιαδήποτε άλλη επίσημη περίπτωση. Όπως σημειώνει η Linda Welters, «ναυαχί της σχέσης της ελληνικής φορεσιάς με την Ελλάδα ως έθνους»¹⁷.

Η φορεσιά αποτελεί έκφραση ενός συγκεκριμένου συνόλεως, μιας πολιτιστικής αναγνώρισης και εθνικής ταυτότητας. Η μελέτη της δεν θα έπρεπε να προβάλει ερωτήματα ως προς την εγκυρότητα και την αυθεντικότητα, αφού τα κριτήρια που καθορίζουν αυτές τις ιδιότητες είναι ευμετάβλητα. Από την άλλη, τα κριτήρια της «παράδοσιακότητας» είναι εξ ορισμού ρευστά, και έτσι συμβατικές αποτιμήσεις του παραδοσιακού συχνά δεν πετυχαίνουν να αποδώσουν την πρωτοτυπία της οικειοποίησης διαφορετικών στοιχείων, νέων ή παλαιών.

Η παραδοσιακή ζωή υφίσταται διαρκώς αλλαγές από γενιά σε γενιά, χωρίς ποτέ να χάνει την αξία της. Είναι μια γενετική φυσική ιδιότητα, η οποία «παραδίδεται» διαρκώς. Από τη στιγμή που εντοσσεται στο βασίλειο της επιβεβλημένης και συνειδητής, μαζικά παραγόμενης και κατευθυνόμενης μετάδοσης με σκοπό την εξασφάλιση της συνέχειας, λαμβάνει διαφορετικές εκφάνσεις και διαστάσεις. Γίνεται Παράδοση με κεφαλαίο Π¹⁸. Το παρελθόν εξανδικοποιείται και ο πολιτισμός καθίσταται αεροστεγής μάζα, με αποτέλεσμα να αντιλαμβάνομαστε την ελληνικότητα εκτός χρόνου και πέρα από την ιστορία¹⁹. Αυτό που λείπει είναι η ιστορική και έλλογη σχέση με το παρελθόν.

Σημειώσεις

* Η Σ. Χανδάκα εργάζεται στο Τμήμα Νεοελληνικού Πολιτισμού του Μουσείου Μινωική. Το άρθρο αποτελεί τμήμα της μεταπτυχιακής της διατριβής στον τομέα της Εθνολογίας και Εθνογραφίας των Μουσείων (MPH in Ethnology and Museum Ethnography) που κατατέθηκε στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης το 1998.

1. Ως το σύνολο των αντικειμένων, χρηστικής και καλλιτεχνικής φύσεως, που δημιουργεί ο άνθρωπος.

2. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα*, 2, Πάρις, Αθήνα 1993, σ. 96.

3. Άλκη της Δώρας Στράτου. Κατερίνα Αγορωφίτη, *Όλα για τον χορό: Η ζωή της Δώρας Στράτου*, Θέατρο «Δώρα Στράτου», Αθήνα 1994, σ. 85.

4. Φόρεσες οι οποίες σήμερα είναι και πάλι «της μόδας», αφού χαρακτηρίζουν το αυθεντικό, είτε αυτό είναι αντικείμενο, είτε φορητό ή διακοσμητικό.

5. Δώρα Στράτου, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Οργανισμός Εκδόσεων Δωδεκανήσιων Βιβλίων, Αθήνα 1979, σ. 12.

6. Για παράδειγμα, κλπ για το οποίο το θέατρο είναι περφόρμα, η γυναίκα που τους δίνει το χορό της Αλεξάνδρας (Γιάνα Μανδουλάκη είχε εμφανιστεί νεότερη σε φωτογραφίες στο βιβλίο της Αγγελικής Χατζημυχάλη, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί*, Ρομμού και Τρίκερ-Ικαρία, Αθήνα 1931. Βλ. Αγορωφίτη, ό.π., σ. 101.

7. Στην εισαγωγή του βιβλίου της Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί, ό.π., η Στράτου αναφέρει: «α γεννηθεί που την οδήγησαν στην ίδρυση του θεάτρου. Το ένα ήταν η άσχημη γυναικοκρατική συγκοπή στην Ελλάδα που παρουσίαζε τους χορούς τους. Το δεύτερο, ένα όφρος του Γεωργίου Μέγα ο οποίος αναρίστηκε ενώ βασιλεύει ένας άνθρωπος να οργανώσει κλπ αντίστοιχο στην Ελλάδα. Ήδη από την αρχαιότητα που να παρουσιάζει ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς».

8. Όπου οι άνδρες χόρευαν ανδρικούς και γυναικείους ρόλους. Το κομμάτι αυτό της συλλογής είναι ιδιαίτερα σημαντικό σημάρι, που τέτοιες συλλογές όπως ο χορός καρναβαλικός είναι σπάνιες, τόσο μάλλον οι φορεσιές τους.

9. Χρήσιμος Μικροφύλας, «Εισαγωγή στην ελληνική φορεσιά», στο *40 Ελληνικές φορεσιές από τη συλλογή του Θεάτρου «Δώρα*

Στράτου», Θέατρο «Δώρα Στράτου», Αθήνα 1993, σ. 8.

10. Στο Καστελόριζο (Δωδεκάνησος) βρισκόμας βαριά και πληρώσε κοσμημάτων φερμένα από τους καυκάσιους, τα οποία οι γυναίκες επιδεικνύουν με περηφάνια σταυρώνοντας τα χέρια μπροστά στο στήθος, στο ίδιο, σ. 78.

11. Αγορωφίτη, ό.π., σ. 94.

12. Στο ίδιο, σ. 100.

13. Όπως επισημαίνει ο Howard Morphy, σε κάποιους πολιτισμούς, παραστάσεις από μια ιδιότητα μιας δημιουργίας αναφέρονται στην αισθητική του εκτελέσει, οι οποίες, εάν παραβλεφθούν, θα μπορούσαν να οδηγήσουν στη «διασπορά ή οικειοποίηση της αξίας του». Ειδικότερα, στην καθολοποίηση των Υεκουάνα, μη υλική χαρακτηριστική όπως η ασημί και η μαυροί είναι εξίσου σημαντικές αισθητικές ιδιότητες, οι οποίες είναι αδύνατον να κατανοηθούν μέσα σε μια μουσειακή πρόβλεψη. Βλ. Howard Morphy, «Aesthetics in a Cross-Cultural Perspective: Some Reflections on Native American Basketry», *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 23 (1992), σ. 2.

14. Joanne B. Eicher (επιμ.), *Dress and Ethnicity*, Berg, Oxford 1995, σ. 1.

15. Άλκη Ρόμης, *Ο κόσμος του ελληνικού χορού*, Πολιτισμός, Αθήνα 1996, σ. 56.

16. Η Linda Welters πιστεύει ότι η μόνη «αληθινή» εθνική φορεσιά της Ελλάδας ήταν εκείνη που εισήγαγε η βασίλισσα Αμαλία για το βασιλικό ζευγάρι και τους αλλοεθνικούς και τους διπλωμάτες, αντικαθιστώντας έτσι την τουρκική ενδυμασία. Η φορεσιά αυτή, που συνδυάζει στοιχεία από όλη την Ελλάδα, έχει μείνει γνωστή ως φορεσιά «Αμαλία και Θανάσι». Βλ. Linda Welters, «Ethnicity in Greek Dress», στο Joanne B. Eicher (επιμ.), *Dress and Ethnicity*, ό.π., σ. 53-77.

17. Στο ίδιο, σ. 54.

18. Κυριακίδου-Νέστορος, ό.π., σ. 50.

19. Βλ. Εφη Αβελιά, «Χρόνος, ιστορία και εθνική ταυτότητα στο ελληνικό σχολείο», στο Άννα Φραγκουλάκη - Θάλας Δραγανίδη (επιμ.), «Τι εν' η πατρίδα μας» Εθνοκεντρισμός στην εκπαιδευτική Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σ. 49-71.

The Greek Costume in the Dora Stratou's Theater: Tradition or Innovation?

Sophia Handaka

This article investigates the face acquired by tradition in modern Greek society, and in the material civilization in particular. Focusing our interest in the costume collection of the Dora Stratou's theater, we argue that while tradition is common in its natural expression, it becomes individual in its fabricated dimension. The traditional practices obtain a very different form, role and position in society through an objective procedure.

Using theater as a model, we observe that the excessive emphasis on 'authenticity' and the 'archetype' - terms that clearly separate the historical truth from innovation and novelty - has only a relevant value in a world where change is a continuous process.

Dora Stratou has collected Greek costumes on the basis of their appearance and availability, while any other particular criteria used had more to do with their appropriateness to a dancing and theatrical performance than with these costumes as traditional objects.

Apart from being an indispensable factor in a dancing performance, costume is the expression of cultural definition and ethnic identity. Its study should not raise questions as regards its authenticity and originality, since the standards defining these qualities are flexible and subjects to change. The criteria of 'traditionalism' are fluid by definition, therefore conventional evaluations of the 'traditional' often fail to render the appropriation of different elements, new or old ones.

It has often been stressed that traditional life, although constantly subjected to changes, is continuously 'handed down', from one generation to the next, without ever losing its value. From the moment it enters the realm of the conscious, massively produced and delivered, transmission that claims the ensuring of continuity, traditional life acquires various expressions and dimensions. It becomes a capital, a capital in the Past is idealized, and civilization becomes an air-tight mass. As a result, we perceive 'hellenization' beyond time and history. What is really missing is the historical and rational relation with the past.