

Η γυναίκα και η τέχνη...

Η γυναίκα τις παλαιότερες εποχές ήταν υποβιβασμένη και αποκλεισμένη σε πολλούς τομείς. Τα δικαιώματα δεν ήταν ίσα με αυτά των ανδρών. Ακόμα και όταν μπόρεσαν να λάβουν μέρος στα κοινά είχαν κάποιους περιορισμούς και στις μετέπειτα εποχές που η γυναίκα κατέκτησε τα δικαιώματα της μπόρεσε να ξεφύγει από την περιθωριοποίηση και να λάβει μέρος στα κοινά. Ένας τομέας ήταν αυτός της τέχνης.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Μύθοι που γεννήθηκαν από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, από την ιδιοτροπία του καλλιτέχνη, ή τέλος από την παρατήρηση της καθημερινής ζωής. Στους μύθους που τροφοδότησαν την τραγωδία, η γυναίκα προβλήθηκε για την ομορφιά της σαν Ελένη ή Αφροδίτη. Ερωτική και εκδικητική σαν Μήδεια. Αυτοκαταστροφική σαν Φαίδρα. Μάνα βασανισμένη σαν Εκάβη. Σύζυγος πιστή σαν Πηνελόπη και τρυφερή σαν Ανδρομάχη. Αδελφή αγαπημένη σαν Αντιγόνη. Κόρη αφοσιωμένη στον πατέρα σαν Ηλέκτρα και πολύ αργότερα σαν Κορντέλια.

Στα ιστορικά χρόνια ήταν άγνωστη. Ο κοινωνικός νόμος απαγόρευε την παρουσία της γυναίκας έξω από το σπίτι. Μόνο για το ναό ή την επίσημη κηδεία των νεκρών, όπως λέει ο Θουκυδίδης στον Επιτάφιο του Περικλέους. Στα χριστιανικά χρόνια ήταν μάρτυς, οσία, αγία. Στον Μεσαίωνα σκλάβια ή αιρετική υποψήφια για την πυρά. Στην Αναγέννηση ξανάγινε θεά και καλλονή. Στη ρομαντική περίοδο αγωνίστρια αλλά και ερωμένη (Κυρία με τις Καμέλιες- Βιολέτα-Τραβιάτα, Άννα Καρένινα), έτοιμη να θυσιαστεί για τον έρωτά της. Vissi d'arte vissi d'amore τραγούδησε η Τόσκα και επαλήθευσε με τη ζωή της η Μαρία Κάλλας.

Παράλληλα, στη βιομηχανική εποχή, συναγωνίζεται τον άντρα βιοπαλαιστή (Ζερμινάλ) ή καταλήγει στο δρόμο για να επιβιώσει (Νανά). Προς το τέλος του 19ου αιώνα, εκτός από ρομαντική ηρωίδα, έτοιμη να θυσιαστεί για τις ιδέες της ή για τον έρωτά της, ήταν γυναίκα-τέρας, «Αιματορουφήχτρα» κατά τον Baudelaire, «Ολυμπία», ψυχρή σαν μάρμαρο κατά τον Manet, «πλάσμα» που γεννάει την «Αποστροφή»[[1]], κούκλα ιαπωνική, που με μια φουρκέτα βυθομετράει τ' άδειο της κεφάλι, κατά τον Καρυωτάκη. Αργότερα γεμάτη συρτάρια, κρυφά μυστικά ή ένστικτα, αλλιώς μια φλεγόμενη καμηλοπάρδαλη, κατά τον Salvador Dalí, πλασμένη για τον έρωτα την είδε ο Breton, στο πρόσωπο της Nadja που του ενέπνευσε το έργο L'Amour fou. Γυναίκα καταστροφική, μοιραία, άγγελος εξολοθρευτής, ως Γαλάζιος άγγελος, ενσαρκώθηκε στην οθόνη από τη Μάρλεν Ντίτριχ.

Από τα σπλάχνα του πολέμου, κόντρα στα εθνικά ιδεώδη, ξυπνάει η μπρεχτική Μάνα Κουράγιο με μόνη αξία την επιβίωση, αξία που προωθεί και σώζει τη ζωή και υπερισχύει οποιασδήποτε άλλης. Με τις πληγές από τον πόλεμο ακόμη ανεπούλωτες, σύμφωνα με το ρεύμα του νεορεαλισμού, αγωνιζόμενη νοικοκυρά, μάνα, με μόνη φροντίδα την επιβίωση, εμφανίζεται στη νεορεαλιστική ιταλική ταινία Ο Ρόκο και τ' αδέρφια του, αλλά τραγικότερη παρουσιάζεται στον Ματωμένο γάμο του Λόρκα (με την εξαιρετική Κατίνα Παξινού και στις τρεις εκδοχές).

Κι ενώ τα πράγματα είχαν έτσι, στο Χόλιγουντ, στη δεκαετία του '50-'60 η γυναίκα γίνεται γατούλα, ναζιάρα, χαζούλα. Η αισθησιακή Μέριλιν Μονρόε, στην Αμερική, και η γυναίκα-παιδί, Μπριζίτ Μπαρντό, στην Ευρώπη, βρίσκονται στον έναν πόλο της

μόδας, γιατί στον άλλο έχει το θρόνο της η μικροαστή ή μεσοαστή νοικοκυρά.

Η Τζέιν Φόντα, αφού πρώτα πέρασε από το εργαστήριο του Ροζέ Βαντίμ, δημιουργού της Μπριζίτ Μπαρντό, και αφού ξεπέρασε το σύνδρομο της «γατούλας», γίνεται το σύμβολο της απελευθερωμένης γυναίκας. Είναι ο Μάης του '68 που μεταμόρφωσε τη «γατούλα» σε φεμινίστρια και την έβγαλε στο δρόμο για να διεκδικήσει τα δικαιώματά της. Η εικόνα της φοιτήτριας που σηκώνουν στους ώμους τους οι συμφοιτητές της στον γαλλικό Μάη με το ένα χέρι ψηλά, ίδια η Ελευθερία του Ντελακρουά, γίνεται το σύμβολο της σύγχρονης γυναίκας.

Η μεταμόρφωση και η απελευθέρωση δεν είναι πλέον μόνο θέμα νοοτροπίας, αλλά και εξωτερικής εντύπωσης και συμπεριφοράς. Εξαλείφονται οι διαφορές ανάμεσα στα δύο φύλα. Το ντύσιμο γίνεται unisex. Η κατάργηση του στηθόδεσμου και η χρήση των παντελονιών κερδίζουν συνεχώς έδαφος. Άντρες και γυναίκες έχουν τα ίδια μακριά μαλλιά, τα ίδια χαϊμαλιά, καπνίζουν το ίδιο, πίνουν το ίδιο. Οι γυναίκες μάλιστα απελευθερωμένες αναζητούν την ελευθερία στον έρωτα, αντιγράφουν τους άντρες στην εναλλαγή των ερωτικών συντρόφων. Η χειραφέτηση συνοψίζεται στο γνωστό γαλλικό σλόγκαν: «Oui para, oui patron, oui chéri, c'est finie». Τώρα πια η γυναίκα εργάζεται, αποφασίζει μόνη της, αισθάνεται σίγουρη.

Όμως από τις αρχές του αιώνα ο D. H. Lawrence[[2]], αμφισβητώντας τη σιγουριά της, τη «σιγουριά του κόκορα», υποστήριζε πως η γυναίκα που καταναλώνει τη ζωή της σε «ψήφους ή χιλιόμετρα κειμένων γραμμένων στη γραφομηχανή», μόλις καταλάβει την «κοτίσια οντότητά» της «συνειδητοποιεί πως έχει χάσει τη ζωή της». Κάπως έτσι συμβαίνει κάθε φορά που η επιχείρηση δεν πάει καλά, οπότε χρειάζεται η αντρική αγκαλιά, κι αν αυτή η αγκαλιά δεν υπάρχει, σε ακραίες περιπτώσεις βέβαια, καταλήγει στην αυτοκτονία, όπως συνέβη στη φίλη της Ρίτα (Εκπαιδεύοντας τη Ρίτα).

Ο Ροζέ Βαντίμ, που είχε φτιάξει και την Μπαρντό και την πρώτη Φόντα, επαναλαμβάνει το πείραμα με την Κατρίν Ντενέβ. Η Ντενέβ όμως, αφού «ενηλικιώθηκε» κινηματογραφικά, εγκαταλείπει και αυτή τον Πυγμαλίωνά της και ως πρωταγωνίστρια του Λουίς Μπουνιουέλ πλέον, με την ελευθερία που παρέχει η υπερρεαλιστική γραφή, λανσάρει ένα νέο είδος, κράμα γυναίκας σεμνής και νοικοκυράς, ψυχρής και φλογερής, βιτσιόζας και συντηρητικής, φέρνοντας στην επιφάνεια κρυμμένα ένστικτα, αβυσσαλέα πάθη και κοινωνικές συμβατικότητες.

Από το '70 και έπειτα ανεβαίνει το άστρο της γυναίκας που ασχολείται με την επιστήμη και την έρευνα, τις επιχειρήσεις και γενικώς τα αντρικά, λεγόμενα, επαγγέλματα. Η γυναίκα-μηχανή του περασμένου αιώνα, η γυναίκα-τέρας, ξαναχτυπά, μόνο που τώρα είναι άψογη σε φόρμα. Μόλις κόπηκε από το «λατομείο», που θα 'λεγε κι ο Σεφέρης, ή καλύτερα, για να μιλήσουμε με τη μοντέρνα τεχνολογία, που είναι όμως και παλιά, μόλις βγήκε από τα εργαστήρια του σύγχρονου δρα Φρανκενστάιν, προγραμματισμένη, ερωτική και τρυφερή, αρσενική και θηλυκή, παραπλανητική και αποπλανητική, απανθρωπισμένη, τέλεια μηχανή.

Ποιες είναι οι αιτίες αυτών των μεταμορφώσεων; Ποια ιδεολογικά ρεύματα κανονίζουν την εμφάνιση της γυναίκας και ποιες κοινωνικές συμβάσεις επιβάλλουν αυτές τις μεταμορφώσεις;

Ξέρουμε ότι η φιλοσοφία είναι στενά συνδεδεμένη με την πολιτική και η πολιτική με

τη ζωή. Ανάλογα επομένως με τα επικρατούντα, κατά καιρούς, ρεύματα διαμορφώνονται και τα κοινωνικά δεδομένα μέσα στα οποία ωριμάζουν οι αλλαγές. Η ιστορία δείχνει ότι όπου τα καθεστώτα ήταν πραγματικά ελεύθερα, από τα αρχαία χρόνια, η ζωή ήταν επίσης άνετη και η παρουσία της γυναίκας δυναμική. Στη μινωική Κρήτη π.χ. η γυναίκα χαιρεί εκτιμήσεως και σεβασμού. Στην Αθήνα, όμως, αν και το πολίτευμα είναι δημοκρατικό (ας σημειωθεί: μόνο για άντρες Αθηναίους), η θέση της γυναίκας είναι περιορισμένη στα του οίκου. Η παρέκκλιση από τον κανόνα σχολιάζεται, όπως φαίνεται στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Στα ρωμαϊκά χρόνια η γυναίκα συμμετέχει στην πολιτική, ανεπίσημα βεβαίως, αλλά αισθητά. Τα παραδείγματα μάλιστα γυναικών με έντονη παρουσία και δυναμική παρασκηνακή, δολοφονική δράση, σαν της Αγριππίνας, της Μεσσαλίνας και άλλων, είναι πολλά.

Και στην Ελλάδα τι γίνεται;

Στα νεότερα χρόνια, στην Ελλάδα, στα νησιά του Ιονίου, με τον ξεπεσμό της παλιάς αριστοκρατικής ή αστικής τάξης και την ενεργοποίηση των κατώτερων στρωμάτων, η γυναίκα του λαού, εμπνεόμενη και καθοδηγούμενη από τα σοσιαλιστικά ιδανικά, βγαίνει στη ζωή για να διεκδικήσει τα δικαιώματά της, όχι κάτω από τη σημαία ενός θολού και αχαλίνωτου φεμινισμού, αλλά ενός ανθρωπισμού και μιας, χωρίς φύλο και κοινωνική τάξη, αξιοπρέπειας. Τέτοιο παράδειγμα ανθρωπίνης γυναικείας αξιοπρέπειας μας δίνει η Κοντέσσα Βαλέραϊνα του Γρηγορίου Ξενόπουλου, η οποία προτιμάει να πεθάνει και να κρατήσει το μυστικό της, παρά να εξαγοραστεί με λίγα χρυσά από τους εμπόρους της ανερχόμενης, χωρίς ηθικές αξίες, αστικής τάξης. Το παράδειγμα διευρύνεται στην Κέρκυρα, στις αρχές του περασμένου αιώνα, ενσαρκωμένο στο πρόσωπο της Ρήνης, ηρωίδας του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στο έργο του Η τιμή και το χρήμα. Στο ίδιο έργο σημαντική είναι η παρουσία της μάνας, της Σιόρας Επιστήμης, η οποία, αν και παραδοσιακότερη, ασχολείται με αντρικό επάγγελμα, κάνει εμπόριο, συνεργάζεται με λαθρέμπορους και διοικεί τα του οίκου της με στιβαρό χέρι.

Το έργο με μεγάλη επιτυχία μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από την Τώνια Μαρκετάκη με τον τίτλο Η τιμή της αγάπης. Κι ενώ η Ρήνη επαναστατεί σε μάνα και κοινωνικές επιταγές για να παραδοθεί στον αγαπημένο της άνευ όρων, κι εδώ είναι η αχίλλειος πτέρνα της και το κλειδί στην ερμηνεία του χαρακτήρα της, όταν θα την απογοητεύσει, κόντρα σε κάθε αναμενόμενο, θα αρνηθεί τον προδότη εραστή και θα αναλάβει την ευθύνη του αποτολμήματός της. Την ίδια ώρα, στα νότια του ίδιου πελάγου, στον κλειστό, παραδοσιακό, πατριαρχικό και ηθικά διαβρωμένο κόσμο της Ζακύνθου, μια ηρωίδα του Ξενόπουλου, η Στέλλα Βιολάντη, παραμένει αθεράπευτα ρομαντική και αναποτελεσματικά πιστή στον έρωτά της. Ο καιροσκοπός εραστής θα την προδώσει. Εκείνη θα πεθάνει πιστή στο όνειρο που εκείνος της ενέπνευσε, κόντρα στον αυταρχικό αλλά, όπως φάνηκε, οξυδερκή πατέρα της.

Θύμα του πατέρα κινδυνεύει να γίνει και η ηρωίδα του Αντωνίου Μάτεση (Ο βασιλικός), η οποία εύκολα παραδίδει τα κάστρα της στον αγαπημένο της, ο tempo ο mores. Ο πατέρας δεν διστάζει να θυσιάσει την κόρη, η νέα γενιά όμως, ο αδελφός και ο αγαπημένος της, θα αλλάξουν τα δεδομένα. Την Ανιέζα (Ξενόπουλος) όμως δεν θα την συγχωρήσει ποτέ ο παππούς της, ο οποίος ζηλότυπα την έκρυβε από τον κόσμο. Η ιδέα του έργου μοιάζει σαν κωμική παραλλαγή του Κουρέα της Σεβίλλης. Συγγενεύει επίσης με τον Μάριο του Μαρσέλ Πανιόλ. Η νέα κοπέλα θα επαναστατήσει, θα εγκαταλείψει η μία τον παππού και η

άλλη τον γέρο σύζυγο, και θα φύγει με τον νεαρό που αγάπησε, όχι βέβαια χωρίς κόστος.

Οι καιροί είναι ακόμα πολύ δύσκολοι για να αλλάξουν οι κανόνες. Θα τρέξει πολύ νερό στο αυλάκι για να φτάσουμε στη δεκαετία του '50, όπου θα συναντήσουμε μια άλλη Στέλλα, τη Στέλλα του Κακογιάννη, που επιθυμώντας να καθορίσει εκείνη την προσωπική της ζωή κοντράρεται με τον άνθρωπο που αγαπά και χάνει τη ζωή της. Ερωτευμένη, ναι, ανδροκρατούμενη, όχι. Αν και η Στέλλα είναι δημιούργημα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, «Η γυναίκα με τα κόκκινα γάντια», η συγγενεία της με την Κάρμεν του Προσπέρ Μεριμέ και την όπερα του Bizet, είναι εμφανέστατη. Η Κάρμεν και η Στέλλα έχουν την ίδια ιδιοσυγκρασία και δε διστάζουν να θυσιάσουν τη ζωή τους για την ελευθερία τους, για την ερωτική ελευθερία τους. Η περίπτωση Κάρμεν-Στέλλα δείχνει ότι μπορεί οι γυναίκες να περιφρονούν τους κοινωνικούς κανόνες και να μην εμποδίζονται από εξωγενείς παράγοντες, εμποδίζονται όμως από ενδογενείς. Η ελευθερία εναλλαγής ερωτικών συντρόφων π.χ. μπορεί να θεωρείται δικαίωμα της ενδιαφερόμενης, όταν όμως αγαπήσει αληθινά ή αγαπηθεί αληθινά ο νόμος είναι αμείλικτος. Η απιστία τιμωρείται με θάνατο.

Εν κατακλείδι. Η τέχνη εξωραϊζει, μεταμορφώνει, συμμορφώνει ή παραμορφώνει τα πρόσωπα της γυναίκας ανάλογα με τις εποχές, τις μόδες, τις ιδεολογίες, το κοινωνικό στάτους. Πίσω όμως από αυτά τα πρόσωπα υπάρχει μόνο ένα πρόσωπο. Η γυναίκα είναι το αιώνιον θήλυ, ο άνθρωπος, που ζει, αναπτύσσεται, αλλάζει τροφοδοτώντας την ιδιοτροπία του καλλιτέχνη, ανάλογα με τις μόδες και τις εποχές.

Γυναίκα και Τέχνη

« Γυναίκα » η μούσα που ενέπνευσε τα μεγαλύτερα δημιουργήματα τέχνης. – Γυναίκα – το μισό του ουρανού.

Αφορμή, διαχρονικής έκφρασης της καλλιτεχνικής τελειότητας. Το σώμα της σμιλεύτηκε με θεϊκή ομορφιά στην αρχαιότητα μέσα από την Αφροδίτη της Μήλου, την Νίκη της Σαμοθράκης, τις αγέρωχες Καρυάτιδες.

Τα καλλιτεχνικά ρεύματα όλων των εποχών εκφράστηκαν μέσα από την γυναικεία μορφή. Παρόλα αυτά στην Ιστορία της Τέχνης υπάρχει ένα τεράστιο κενό. Ελάχιστες οι γυναίκες δημιουργοί! Αυτό σημαίνει ότι υπάρχει ένα γυναικείο πρόβλημα πολιτικό, πολιτιστικό, κοινωνικής ανισότητας σε ένα ανδροκρατούμενο κόσμο της τέχνης. Η εικόνα αυτή, της σιωπής και απουσίας της γυναίκας δημιουργού αντικατοπτρίζεται στο χώρο των Μουσείων.

Η πρώτη μαρτυρία για γυναίκα καλλιτέχνηδα έρχεται μέσα από το απόσπασμα ραψωδίας της Ιλιάδας, όπου ο Όμηρος αναφέρεται στο θαυμαστό υφαντό έργο της ωραίας Ελένης.

Πολλές γυναίκες καλλιτέχνιδες εργάστηκαν από την αρχαιότητα μέχρι την Αναγέννηση στα εργαστήρια των καλλιτεχνών. Όμως για πολλούς αιώνες τα έργα τους και τα ονόματά τους έμειναν άγνωστα, παρέμειναν στην αφάνεια. Με την άνοδο του φεμινιστικού κινήματος το '60 ανακαλύφθηκαν σε αποθήκες των Μουσείων έργα γυναικών που δεν εκτέθηκαν ποτέ! Για μέρες οι φεμινίστριες διαδήλωσαν έξω από τα Μουσεία.

Από την Αναγέννηση και μετά γυναίκες καλλιτέχνιδες έχουν ενεργή συμμετοχή στα ρεύματα της τέχνης. Η Αρτεμισία Τζεντιλέσκι είναι η πρώτη γυναίκα ζωγράφος που απέκτησε διακριτή θέση ανάμεσα στους μεγάλους ζωγράφους του Μπαρόκ. Θαυμάστρια του Καραβάτζιο λόγω του ταλέντου της και της αφοσίωσης της στην ζωγραφική θεωρήθηκε ιδιόρρυθμη αντισυμβατική. Έμεινε γνωστή στην ιστορία η δίκη της για τον βιασμό της από τον ζωγράφο και δάσκαλό της Αγκοστίνο Τάσι.

Στην Ελλάδα τον 10^ο αιώνα μ. Χ. μέχρι τον 19ο αιώνα μαρτυρίες για γυναίκες δημιουργούς δεν υπάρχουν. Τελευταία έγινε γνωστή η ιστορία της πρώτης Ελληνίδας ζωγράφου 1821 – 1900 Ελένη Μπούκουρα – Αλταμούρα που ντύθηκε άντρας προκειμένου να γίνει δεκτή να σπουδάσει στην Ρώμη. Το 1894 γίνονται δεκτές στο Μετσόβειο όχι σαν μαθήτριες αλλά απλά να παρακολουθούν. Η Σοφία Λασκαρίδου 1876 – 1965 ήταν η πρώτη μαθήτρια καλών τεχνών, έμεινε γνωστή όχι μόνο σαν καλλιτέχνιδα αλλά και ως προσωπικότητα που ήρθε σε ρήξη με τους κοινωνικούς κανόνες της εποχής της. Ακολουθούν η Θάλεια Φλωρά – Καραβία, η Κλεονίκη Ασπριώτη, η Όλγα και Ελένη Προσαλέντι κ.α.. οι πρώτες Ελληνίδες ζωγράφοι διπλά άξιες σε σχέση με τους ομότεχνούς τους, καθώς σε μια κοινωνία που τους αρνούνται το δικαίωμα στην τέχνη πάλεψαν με το ταλέντο τους και προχώρησαν στην διεκδίκηση για ίση μεταχείριση.

Στον μοντερνισμό η παρουσία των γυναικών γίνεται πλέον αισθητή με την συμμετοχή της Μπέρτ Μοριζόν στο Παρίσι σε έκθεση ιμπρεσιονιστών. Στο Μεξικό, η Φρίντα Κάλο υπήρξε μία από τις σπουδαιότερες μορφές στους υπερρεαλιστές ζωγράφους. Με δυσμορφία σωματική εκ γενετής ζωγράφιζε σε ειδικό καβαλέτο μέχρι το τέλος της ζωής της.

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και η Ελληνική Αντίσταση έβγαλαν το εξπρεσιονιστικό και επικό έργο της χαράκτριας Βάσως Κατράκη.

Ο φεμινισμός και τα κινήματα αμφισβήτησης επηρέασαν τις γυναίκες στον κόσμο της τέχνης. Συνειδητοποίησαν την περίεργη αντίφαση της απουσίας των γυναικών στην ιστορία της τέχνης σε αντίθεση με την απανταχού παρουσία τους ως – θέμα -.

Στην εποχή μας όλο και περισσότερο αναγνωρίζεται η αξία των γυναικών καλλιτεχνών, οι οποίες συχνά ηγούνται των νέων ρευμάτων πειραματισμούς και αναζήτησης. Έργα γυναικών της τέχνης εκτίθενται σε διεθνείς εκθέσεις και κοσμοούν πλέον μεγάλα μουσεία.

Η γυναίκα της εποχής μας πρωτοπορεί και πορεύεται διεκδικώντας δυναμικά την παρουσία της μέσα σε όλους τους χώρους της τέχνης και του πολιτισμού. Πρωτοστατεί στον αγώνα της ανθρωπότητας για μια κοινωνία σεβασμού των ανθρωπίνων αξιών και απόλυτης ισότητας. Παλεύει στους δρόμους και στα κινήματα για ένα καλύτερο αύριο.

Η Γυναίκα στις Τέχνες, τα γράμματα και τις Επιστήμες στον ελληνικό χώρο .

Μέχρι πριν λίγες δεκαετίες, το ανδροκρατούμενο επιστημονικό στερέωμα είχε επιβάλει μια εικόνα για την γυναίκα, η οποία την ήθελε να διαδραματίζει

δευτερεύοντα ρόλο στο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό γίνεσθαι.

Εικόνα μια αδύνατης ύπαρξης, η οποία ήθελε την καθοδήγηση και τη στήριξη του ισχυρού αρσενικού, προκειμένου να προχωρήσει, να αναπτυχθεί, ακόμη και να επιβιώσει.

Ήταν και είναι όμως αυτή η εικόνα πραγματική;

Στην Οδύσσεια, ο Όμηρος εντοπίζει την παραπάνω σχέση αρσενικού – θηλυκού σε πολλά σημεία στα έπη του.

Όμως μέσα στην ανδροκρατούμενη κοινωνία ο παντογνώστης Οδυσσέας, βρίσκονταν συνεχώς σε κατάσταση αδυναμίας και κατωτερότητας, έναντι των γυναικών .

Τον μαγεύουν, τον κρατούν κοντά τους, τον εμποδίζουν να ολοκληρώσει το σκοπό του. Είναι το θηλυκό που έχει το πάνω χέρι.

Τελικά ποια είναι η σωστή εικόνα ;

ΘΕΟΓΟΝΙΑ

Στις απαρχές της μυθολογικής ιστορίας μας, το ιερό θηλυκό είναι αυτό που πρωταγωνιστεί.

Η μητέρα Γη, είναι αυτή η οποία γεννά από τα σπλάχνα της τις θεότητες, οι οποίες θα αποτελέσουν πηγή γνώσης, φόβου, πίστης για τις επόμενες γενιές, και θα δημιουργήσουν αντιλήψεις (όπως η παρθενογένεση του θείου) και παραδόσεις, τις οποίες ενσωμάτωσε η Χριστιανική Πίστη και τις μετέφερε έως τις ημέρες μας.

Η Πρώτη θεότητα ήταν η Γαία, που ζωογονεί κάθε τι που ζει πάνω στο κορμί της.

Έτσι άρχισε ο κόσμος να υπάρχει, κάτι που δείχνει ότι από την πρώτη στιγμή στο μυαλό των προγόνων μας, η γυναίκα ήταν το ιερό, ο ζωοδότης μηχανισμός των πάντων.

Στη Γαία αποδίδεται, και η πρώτη κίνηση χειραφέτησης του Θηλυκού, απέναντι στο Αρσενικό, προκειμένου να ελευθερώσει τα καταπιεσμένα παιδιά της.

ΜΙΝΩΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Κατά τη Μινωική Περίοδο, το θηλυκό δεν διαδραματίζει πρωταρχικό ρόλο στην κοινωνική δομή, αλλά κατέχει την ύψιστη θέση στο πνευματικό γίνεσθαι της περιόδου αυτής, και στο πεδίο των Θεοτήτων.

Υπάρχουν αναφορές για τη θεά του ιερού δένδρου, τη θεά με πολεμική αμφίεση κ.ο.κ.

Υπήρχαν ακόμη γιορτές για τη βλάστηση, τη θάλασσα και γενικά τις θηλυκές μορφές που κατέρχονταν στη Γη από τους ουραμούς.

ΜΗΚΥΝΑΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Στη Μυκηναϊκή περίοδο, παρατηρούμε την παρουσία γυναικών από το θρησκευτικό κέντρο των Μυκηνών.

Οι αρχαιολόγοι πιστεύουν, ότι κάποια γυναικεία θεότητα λατρεύονταν στο θρησκευτικό κέντρο, ενώ στα Ανάκτορα της Κνωσού, στο γνωστό αγαματίδιο, αναπαρίσταται η θεά με ενωμένα χέρια, στην υποβλητική χειρονομία <<της δέησης>>, κρατώντας δύο φίδια.

Η περίτεχνη ενδυμασία, το αυστηρό βλέμμα και η συμβολική στάση, αποδίδουν στο ειδώλιο καθαρά θεϊκό χαρακτήρα.

ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ - ΡΩΜΗ

Στην απαρχή του 8ου αι π.Χ λίγες γυναίκες αναφέρονται επώνυμα, αν και κάποιες αφήνουν το στίγμα τους σ' όλη τη διαδρομή της τέχνης, κυρίως ως μούσες στην έμπνευση των αντρών.

Οι αρχαίες αναφορές περιγράφουν τους ρόλους των γυναικών στην ποίηση, την μουσική και άλλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες, κατονομάζοντας όμως, πολύ λίγες από τις δημιουργούς.

Όπως λέει ο Ισχύμαχος στο Σωκράτη : «Ο πλούτος έρχεται στο σπίτι με τον κόπο του άντρα, οικονομείται δε σωστά με τη φροντίδα της γυναίκας».

Επίσημα αναφερόμενες γυναίκες, ως κλασικοί καλλιτέχνες, εμφανίζονται από τον 7ο π.Χ. αιώνα στην αρχαία Ελλάδα .

Χωρίς διακοπές, γυναικείες παρουσίες αναδεικνύονται στις τέχνες και στις επιστήμες, σε όλες τις περιόδους στην αρχαία Ελλάδα μέχρι και τα ρωμαϊκά χρόνια. Ποια ήταν όμως τα κοινά γνωρίσματα των γυναικών που βρίσκονταν στο προσκήνιο ;

Καταρχήν, ζούσαν και δραστηριοποιούνταν σε γεωγραφικούς τόπους της μεσογειακής λεκάνης, σε προσβάσιμα και ευημερούντα αστικά κέντρα, με ανεπτυγμένες κοινωνίες, με υψηλό πολιτισμικό και μορφωτικό επίπεδο.

Επίσης, προέρχονταν από «επιστημονικές», εύπορες ή ισχυρές οικογένειες όμως ήταν δυναμικές, και αποφασισμένες για όλα, προκειμένου να σπουδάσουν, και ακολούθως να διδάξουν.

Χαρακτηρίζονταν από θέληση, πάθος, επιμονή, όπως κάθε επιστήμονας ή επαγγελματία, που αγαπά το αντικείμενό του και θέλει να είναι επιτυχημένος σε αυτό.

Τέλος, ήταν ικανότατες, τόσο από πλευράς ευφυΐας, όσο και επικοινωνιακά, αφού κατάφερναν να γίνουν αποδεκτές στο ανδροκρατούμενο περιβάλλον τους, υπό πολύ δύσκολες, συνήθως, και κατεστημένες κοινωνικές συνθήκες για τις γυναίκες στην

εποχή τους.

Όμως με τον ρωμαϊκό επεκτατισμό, η σχέση γυναίκας με την Τέχνη περνάει πάλι σε δεύτερο ρόλο, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, που παρατηρούνται κυρίως στις χώρες της Μεσογείου, και λιγότερο στην Ασία και Άπω Ανατολή.

Βυζάντιο 324 μ.Χ - 1453

Εισερχόμενοι στα Βυζαντινά χρόνια, η θέση της γυναίκας ήταν κατώτερη από τη θέση του άνδρα, σύμφωνα με τη νομοθεσία.

Βέβαια και εδώ σημαντικό ρόλο έπαιζε η θέση, και η οικονομική ευρωστία της οικογένειας.

Όμως μπορούμε να πούμε ότι, η κοινωνική θέση των γυναικών στο πατριαρχικό Βυζάντιο ήταν υψηλότερη από οποιαδήποτε άλλη πολιτισμένη κοινωνία της εποχής. Ακόμη και οι βυζαντινοί αριστοκράτες, σε πολλές περιπτώσεις, προτιμούσαν το επώνυμο της μητέρας τους, εάν τους πρόσφερε το μεγαλύτερο κοινωνικό γόητρο.

Όμως, οι γυναίκες συμμετείχαν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, σε πολλές από τις πτυχές της βυζαντινής κοινωνίας εκείνη την εποχή.

Επίσης, η βυζαντινή νομοθεσία ευνόησε, ως ένα βαθμό, τη γυναικεία οικονομική ανεξαρτησία.

Οθωμανική Περίοδος 1453-1821

Το σημαντικό γεγονός της κατάλυσης της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, θα λέγαμε ότι θέτει την αφετηρία μια νέας εποχής, με σημαντικές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές.

Η καθημερινή ζωή οργανώνεται γύρω από την οικογένεια, και όπως είναι φυσικό, το μεγαλύτερο βάρος πέφτει στους ώμους της Ελληνίδας μάνας.

Έτσι η γυναικεία παρουσία στις επιστήμες, τα γράμματα και τις τέχνες, γίνεται αραιή έως σπάνια.

Κυρίως την περίοδο αυτή βρίσκουμε τη δράση της γυναίκας στη λαϊκή τέχνη, ένα μέσο που στην ουσία είναι η αγνή έκφραση της ψυχής του ανθρώπου.

Πέρα από τα της οικογένειας, υφαντά και κέντημα είναι από τις βασικές ασχολίες της Ελληνίδας της περιόδου.

Έτσι, έθιμα και παραδόσεις του τόπου μας σώθηκαν, μέσα από τα έργα της λαϊκής τέχνης.

Θα ήταν παράληψη όμως να μην αναφέρουμε, και αυτές τις γυναίκες, οι οποίες δημιούργησαν το υπόβαθρο, προκειμένου να έχουν αξία οι τέχνες, τα γράμματα και ο πολιτισμός.

Αυτές που δεν ήταν καλλιτέχνιδες, αλλά κρατούσαν τα όπλα, για να χαρίσουν την ελευθερία στον τόπο.

Νεότερη Ιστορία 1821-2000

Η σύσταση του νέου ελληνικού κράτους, έφερε στο προσκήνιο το ζήτημα του ρόλου και της θέσης της γυναίκας , στη νέα κοινωνική πραγματικότητα.

Η ανάδειξη όμως της γυναικείας υπόστασης στο χώρο των γραμμάτων και των τεχνών, υπήρξε σταδιακή και επίπονη διαδικασία, η οποία ξεκινά ήδη, από τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους.

Σταδιακά, άρχισαν να λειτουργούν Ιδρύματα, απ' όπου αρχίζουν να βγαίνουν όλο και περισσότερες "διανοούμενες", όπως τις αποκαλούσαν τότε.

Επίσης, ιδρύονται σύλλογοι, όπου οι γυναίκες συζητάνε για την καταπίεσή, και για τα δικαιώματά τους.

Κατά την περίοδο επέκτασης του ελληνικού κράτους, και μέχρι το Β' Π.Π, συνειδητοποιείται σταδιακά, η καταπίεση της γυναίκας, και γίνονται προσπάθειες , από επιφανείς κυρίως γυναίκες, για την οργάνωση και την ενημέρωσή της.

Εκδίδεται η "Εφημερίδα των Κυριών", ενώ εγείρονται πολλά Ιδρύματα, όπως το Λύκειο Ελληνίδων .

Η περίοδος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αναδεικνύει ένα αρχετυπικό πρότυπο Ελληνίδας, ενώ ο ηρωισμός των γυναικών της Πίνδου, υποχρέωσε και κατεύθυνε σε πολλές περιπτώσεις, τη συμπεριφορά των ανδρών της περιόδου.

Η προσφορά της Ελληνίδας, στο χώρο των τεχνών και των γραμμάτων, εξακολούθησε να είναι σημαντική και κατά τη διαμόρφωση της μεταπολεμικής Ελλάδας, με μορφές όπως η Μαρία Κάλλας, η Ελένη Γλύκατζη-Αρβελέρ και πολλές άλλες, να θεωρούνται καταξιωμένες στο χώρο τους, όπου διαμόρφωσαν και διαμορφώνουν και σήμερα, τη συλλογική εθνική συνείδηση.

Ολοκληρώνοντας, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι πλέον ιστορικά, η θέση της γυναίκας αναγνωρίζεται, τόσο σχετικά με το ρόλο της μέσα στην οικογένεια, όσο και στον πολιτικό, επιστημονικό και κοινωνικό στίβο.

Η ιστορική ανασκόπηση όμως της θέσης της στις τέχνες, τα γράμματα και τις επιστήμες , μας οδηγεί να συνειδητοποιήσουμε ότι, αναλόγως του κοινωνικού γίνεσθαι, και της χρονικής περιόδου, έχει κατά καιρούς προκαλέσει ταυτοχρόνως, ακραία συναισθήματα : λατρεύτηκε και μισήθηκε, αγαπήθηκε και παραμερίστηκε, αποθεώθηκε και περιφρονήθηκε.

Όμως πάντα υπήρχε εκεί, για να δώσει αυτό που λείπει από την ολοκλήρωση, αποτελεί το Γιν μέσα στο Γιανγκ, είναι το Φεγγάρι δίπλα στον Ήλιο.

Πηγή Link : <http://diastixo.gr/arthra/874-ginaika-texni>
<http://www.kathimerini.gr/315648/article/politismos/arxeio-politismoy/h-8esh-twn-gynaikwn-sthn-texnh>
<http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/2324-belle-epoque>
http://www.ikanlis.com/2012/03/blog-post_18.html

Η μορφή της γυναίκας στο Αρχαίο θέατρο.

Είναι γεγονός ότι στην αρχαία ελληνική σκηνή, για την οποία γράφουν άνδρες, στην οποία παίζουν άνδρες και την οποία παρακολουθούν άνδρες κατά συντριπτική πλειοψηφία (αν όχι αποκλειστικά), η γυναίκα κατέχει δυσανάλογα σπουδαία θέση.

Στον Ευριπίδη ειδικά, η γυναίκα – ο τύπος της προκλητικά δυναμικής και ανεξάρτητης θηλυκής μορφής, όπως η Φαίδρα, η Σθενέβοια, η Εκάβη, η Μήδεια, η Μελανίππη κτλ – φαίνεται να κυριαρχεί. Οι ανεκδοτολογικές αιτιάσεις για τον «μισογυνισμό» του Ευριπίδη, άλλωστε, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μεταμορφωμένες κριτικές τοποθετήσεις για τη θέση και τη φύση της γυναίκας στο έργο του.

Τόσο παράξενες, ανατρεπτικές αλλά και αναμφίβολα γοητευτικές φαίνονταν οι γυναίκες του Ευριπίδη στο σύγχρονό τους κοινό, που η μεν βιογραφική παράδοση, η οποία εκπηγάει μάλλον από τις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη, τις θέλει να σκοτώνουν τον δημιουργό τους από αγανάκτηση για τις «συκοφαντίες» που δέχονται, ο δε Αριστοτέλης στην Ποιητική (1454α) χρησιμοποιεί κάποιες από αυτές, συγκεκριμένα τη Μελανίππη και την περίφημη ρήση της, ως παραδείγματα □θους □πρεπο□ς κα□ μ□ □ρμόπτοντος!

Δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση, όμως, η προβολή της γυναίκας στο αρχαίο ελληνικό θέατρο: για τους αρχαίους Έλληνες, όπως και για τις πλείστες παραδοσιακές, προνεωτερικές κοινωνίες, η διαπραγμάτευση της ετερότητας ήταν μέθοδος προσδιορισμού της ταυτότητας εκ του αντιθέτου.

Στην Αθήνα του 5ου αι., η σημασία της γυναίκας ως κοινωνικού παράγοντα ήταν τόσο μεγάλη όσο η συμμετοχή της στα κοινά ήταν περιορισμένη. Η τραγωδία, ειδικά του Ευριπίδη, χρησιμοποιεί τη γυναικεία μορφή, για να εξερευνήσει τα όρια και τις ανομολόγητες προκαταλήψεις της επίσημης πατριαρχικής κρατικής ιδεολογίας, τον τρόπο με τον οποίο ένα ολόκληρο ιδεολογικό σύστημα περιβάλλει το Θηλυκό με εξιδανικεύσεις και ταμπού, με σκοπό τον έλεγχο και την «προστασία» του ως δοχείου νόμιμης και γνήσιας αναπαραγωγής του.

Πηγή link : https://antonispetrides.wordpress.com/2013/01/12/euripides_gender/

Η πρώτη ελληνίδα ηθοποιός στην Αθήνα

«...Τρέξατε, τρέξατε, απόψε στο θέατρο το ρόλο της γυναίκας θα παίξει αληθινή γυναίκα...», αυτή η άκρως «σοκαριστική» είδηση ακουγόταν από τον ντελάλη στους δρόμους της Αθήνας του 1840. Οι Νοικοκυραίοι σταυροκοπιόνταν και οι καθώς πρέπει κυρίες και δεσποινίδες έκλειναν τα αυτιά τους για να μην το ακούσουν. Την ίδια εποχή, περίπου, η Ιταλίδα ηθοποιός του μελοδράματος, Ρίτα Μπάσο, ξεσήκωνε το ανδρικό κοινό της Αθήνας. Η Μπάσο ήταν πρώτη γυναίκα που αντίκριζαν οι Αθηναίοι και άφηναν περιουσίες στα πόδια της. Αυτά είδε και απέιξε η Ηπειρωτοπούλα Αικατερίνη Παναγιώτου και τόλμησε να βγει στο σανίδι παρ όλη τα αυστηρά ήθη της εποχής της. Η Παναγιώτου είναι η πρώτη Ελληνίδα επαγγελματίας ηθοποιός. Πριν βγει στο θέατρο εργαζόταν ως κορδελιάστρα, αλλά το Νοέμβριο του 1840 πείστηκε από τη Φιλοδραματική Εταιρεία που ζητούσε «κοράσια κόσμια και ευειδή» για τις ανάγκες της παράστασης της πεντάπρακτης τραγωδίας «Αριστόδημος» του Ιταλού δραματουργού Μόντι (Vincenzo Monti 1754- 1828). Ο θεατρικός συγγραφέας και ιστορικός του θεάτρου Ν.Ι. Λάσκαρης (1868- 1945) αναφέρει ότι «...προς μεγάλην έκπληξιν των Αθηναίων, οίτινες μόλις έμαθαν ότι θα εμφανισθεί γυνή ηθοποιός, κατέκλυσαν το θέατρον, το οποίο παρ ολίγον να καταρρεύσει εκ της συρροής». Η Παναγιώτου εργάστηκε μόνο τέσσερα χρόνια ως ηθοποιός και στη συνέχεια αποχώρησε απογοητευμένη. Πάντως ως πρωταγωνίστρια της «Εταιρείας του εν Αθήναις Θεάτρου» πληρωνόταν με το αστρονομικό ποσό των 50 δραχμών μηνιαίως. Ίσως γι αυτό, μόλις το 1842 εμφανίστηκε η δεύτερη επαγγελματίας ηθοποιός, η Αθηνά Φαρμάκη και στη συνέχεια ακολούθησαν η Μαριγώ Δευτερίδη και η Μαριγώ Δομεσίνη (το όνομα Μαριγώ ήταν, την εποχή εκείνη, η πιο μοντέρνα εκδοχή του ονόματος Μαρία). Πάντως για την Ιστορία είναι καλό να αναφερθεί ότι πριν την Παναγιώτου, καταγράφεται η Αικατερίνη Βιαγκίνη (

1817) στη Ζάκυνθο και αρκετές κυρίες και δεσποινίδες στις παραδουνάβιες ηγεμονίες. Αυτές, όμως, οι γυναίκες συμμετείχαν σε ερασιτεχνική παράσταση, όταν ακόμα ελληνικό κράτος δεν υπήρχε. Το 1833 αναφέρονται σε ερασιτεχνικό θίασο στη Λευκάδα η Ακριβούλα Σταύρου και η Αικατερίνη Καμπατασίνη.

Πηγή link: <http://www.24grammata.com/?p=2208>

Η γυναίκα και ο χορός

Παλιότερα ο χορός δεν ήταν μόνο προσωπική ευχαρίστηση, αλλά ένα κοινωνικό γεγονός, ένα είδος μύησης, που σε συνδυασμό με τη μουσική αποτελούσε απαραίτητο στοιχείο κάθε γιορτής ανεξάρτητα από το χαρακτήρα της(εθνικό, κοινωνικό κ.α).

Για να αναπτύξει κάποιος χορευτική δραστηριότητα, στα πλαίσια της κοινότητας του, έπρεπε να πειθαρχήσει και να αποδεχτεί συγκεκριμένους κανόνες. Η επιτυχημένη παρουσία των νεαρών ατόμων στο χορό τα καταξίωνε ως ώριμα μέλη της κοινωνίας. Η ηλικία, το φύλο, η οικογενειακή κατάσταση αποτελούσαν παράγοντες που καθόριζαν τη συμμετοχή του χορευτή. Μάλιστα η σειρά των χορευτών στον κυκλικό χορό είναι σήμερα πλέον αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης.

Η θέση όμως της γυναίκας ήταν υποβαθμισμένη σε σχέση με αυτή του άντρα. Η γυναίκα δεν είχε τη δυνατότητα να αυτοσχεδιάζει, αλλά έδινε μεγαλύτερο βάρος στη χορευτική της έκφραση. Αντίθετα ο άντρας είχε μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων.

Επίσης, οι γυναίκες δεν μπορούσαν να πιαστούν με οποιοδήποτε άντρα παρά μόνο με πρόσωπα με τα οποία συνδέονταν με πρώτο βαθμό συγγένειας και μάλιστα τις περισσότερες μεσολαβούσε μαντήλι μεταξύ των δύο χορευτών, ακόμη δεν επιτρέπονταν να χορεύουν, σε καφενεία και σε δρόμους σε αντίθεση με τους άντρες. Επιπλέον, πρέπει να αναφερθεί πως ο γυναικείος πληθυσμός ήταν αυτός που κατά κανόνα χαρακτηριζόταν από την παραδοσιακή ενδυμασία, τη φορεσιά, δηλαδή ένα συνθετικό στοιχείο του κάθε είδους χορού. φορές μεσολαβούσε μαντήλι μεταξύ των δύο χορευτών, ακόμη δεν επιτρέπονταν να χορεύουν, σε καφενεία και σε δρόμους σε αντίθεση με τους άντρες.

Επιπλέον, πρέπει να αναφερθεί πως ο γυναικείος πληθυσμός ήταν αυτός που κατά κανόνα χαρακτηριζόταν από την παραδοσιακή ενδυμασία, τη φορεσιά, δηλαδή ένα συνθετικό στοιχείο του κάθε είδους χορού. Παρόλο που τα έθιμα στην σημερινή εποχή δεν τηρούνται απόλυτα σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας, πολλές από αυτές όμως διατηρούν σε μεγάλο ποσοστό τα έθιμα και τους χορούς χωρίς να έχουν υποστεί ιδιαίτερες αλλαγές.

Σήμερα η γυναίκα έχει απαλλαχτεί από τις μιζέριες και τις κριτικές που είχε να αντιμετωπίσει τα παλαιότερα χρόνια. Στα Υστερνία της Τήνου οι γυναίκες συμμετείχαν μόνο σε όσους χορούς τους γινόταν επιτρεπτό. Χόρευαν σε μεικτούς χορούς, κατά σειρά ηλικίας ανάμεσα στους άντρες ή παρεμβαλλόταν ένα παιδί με το οποίο υπήρχε συγγένεια. Οι νέες κοπέλες χόρευαν πάντα στο τέλος του κύκλου, ενώ οι παντρεμένες και οι μητέρες πιασμένες στα δεξιά με το σύζυγό τους. Στην Αρκαδία οι γυναίκες χόρευαν σε γιορτές και στα πανηγύρια. Οι μεγαλύτερες σε ηλικία χόρευαν μπροστά. Οι νέες κοπέλες χόρευαν με σκοπό την επίδειξη τους στους υποψήφιους γαμπρούς (οι χοροί αυτοί είχαν χαρακτηριστεί ως νυφοπάζαρα). Οι παντρεμένες και μητέρες χόρευαν περιορισμένα γιατί πάντα υπήρχε ο κίνδυνος να παρεξηγηθούν από τους υπόλοιπους κατοίκους της μικρής τους κοινωνίας. Στο Σκεπαστό Καλαβρύτων οι γυναίκες χόρευαν χωρίς περιορισμούς εκτός από το «Τσάμικο» που χορευόταν αποκλειστικά από τους άντρες. Ο «Καλαματιανός» άνηκε στις γυναίκες

Πηγή: Wikipedia και

http://medusa.libver.gr/bitstream/123456789/3679/7/niaousta129-005paradosiakoi_xoroi005.pdf

Η γυναίκα και η μουσική, από τα παλιά χρόνια έως σήμερα

Οι γυναίκες είχαν από τα αρχαία χρόνια σχέση με τη μουσική. Οι μορφωμένες κυρίως γυναίκες είχαν κάποια ενασχόληση, όχι όμως σε επαγγελματικό επίπεδο. Ωστόσο, υπήρχαν και υπάρχουν κάποιοι ρόλοι στη μουσική, οι οποίοι είναι πιο ηγετικοί και προορίζονται για το ανδρικό φύλο. Αν κάποιος έκανε μια αναδρομή στο μακρινό μουσικό παρελθόν, δεν θα έβρισκε καμία γυναίκα σολίστ σε συμφωνική ορχήστρα, μαέστρο ή συνθέτη, πράγμα που σήμερα έχει αλλάξει.

Μία από τις πρώτες γυναίκες συνθέτες, ίσως και η πρώτη, ήταν η **Χίλντεγκαρντ φον Μπίνγκεν (Hildegard von Bingen, 1098-1179)**, η οποία, όπως και όλα τα Όππς πολλά κορίτσια καλών οικογενειών, μπήκε σε μοναστήρι από 8 ετών. Γύρω στο 1150 ίδρυσε το δικό της μοναστήρι κοντά στο Μπίνγκεν, απ' όπου και πήρε το όνομά της. Έγινε ξακουστή για τα προφητικά οράματά της, για τα οποία αλληλογραφούσε με ηγεμόνες, επισκόπους, ακόμη και με τον πάπα. Εκτός από θεολογικά, επιστημονικά και ιατρικά βιβλία, έγραψε πολλά θρησκευτικά ποιήματα που τα μελοποιούσε η ίδια και τα οποία προφανώς τραγουδιόνταν από τις μοναχές στα μοναστήρια της. Σήμερα η μουσική της Χίλντεγκαρντ έχει έρθει πάλι στο προσκήνιο για τον μελωδικό, αέρινο και μυστηριακό χαρακτήρα της.

Υπήρξαν ωστόσο και γυναίκες συνθέτες, σύζυγοι γνωστών συνθετών, όπως η **Κλάρα Σούμαν (Clara Schumann)**, σύζυγος του συνθέτη Ρόμπερτ Σούμαν. Γεννήθηκε στη Λειψία, από πατέρα μουσικό (Friedrich Wieck) και μητέρα τραγουδίστρια και πιανίστα (Marianne Troplitz). Την ανατροφή της ανέλαβε ο αυστηρός και απαιτητικός πατέρας της, ο οποίος, όταν ανακάλυψε το εξαιρετικό μουσικό ταλέντο της, φρόντισε να το καλλιεργήσει και την κάνει διάσημη ως παιδί-θαύμα. Η πρώτη της εμφάνιση στο κοινό έγινε το 1829, σε κομμάτι για τέσσερα χέρια, μαζί με μια άλλη μαθήτριά. Έκτοτε έκανε πολλές περιοδείες στη Γερμανία και στο εξωτερικό. Καθοριστική για την εξέλιξη της ζωής της ήταν η γνωριμία της με τον Ρόμπερτ Σούμαν. Ο νεαρός τότε συνθέτης ήταν μαθητής του Wieck και μάλιστα για ένα διάστημα έμενε και στο σπίτι του. Εκείνος ήταν τότε 20 ετών και η Κλάρα 11. Η σχέση τους ξεκίνησε όταν η Κλάρα ήταν 16 ετών. Ο πατέρας της δεν αποδέχθηκε τον δεσμό και επέβαλε τον χωρισμό του ζευγαριού. Πίστευε ότι ο γάμος θα ήταν εμπόδιο στην καριέρα της κόρης του. Παρόλα αυτά η Κλάρα και ο Σούμαν κατάφεραν να παντρευτούν. Αυτό για την Κλάρα αποτελούσε απελευθέρωση από τον πατέρα της, αλλά δεν την απάλλαξε από τα προβλήματά της. ο σύζυγός της όμως δεν ήταν υπέρ της συνέχισης της σολιστικής καριέρας της. Αρχικά περιόρισε τις ώρες μελέτης της για να μην ενοχλεί τον Σούμαν και επιπλέον οι πολλές εγκυμοσύνες (απέκτησαν οκτώ

παιδιά) προκαλούσαν περισσότερες δυσκολίες.

Αργότερα όμως άρχισε ξανά τις περιοδείες με πολύ μεγάλη επιτυχία. Αυτό το επέβαλε η οικονομική κατάστασή τους αλλά και η ανάγκη να ερμηνεύει τα έργα του Σούμαν, αφού εκείνος εξ αιτίας του τραυματισμού του δεν μπορούσε να παίξει πιάνο. Αυτό το γεγονός προκαλούσε βέβαια και τη ζήλεια του συνθέτη για τη μεγάλη επιτυχία της συζύγου του.

Η χρονιά 1854 ήταν πολύ δύσκολη για το ζευγάρι: ο Σούμαν παρουσίασε ψυχικές διαταραχές, έκανε μια απόπειρα αυτοκτονίας πέφτοντας στον Ρήνο και τελικά νοσηλεύτηκε σε ψυχιατρική κλινική μέχρι το 1856, όταν πέθανε. Αιτία της ασθένειάς του ήταν η σύφιλη.

Μετά τον θάνατο του συζύγου της η Κλάρα συνέχισε τις επιτυχημένες περιοδείες. Παράλληλα δίδασκε πιάνο και εξέδιδε τις συνθέσεις του Σούμαν. Έδωσε την τελευταία της συναυλία το 1891 σε ηλικία 71 ετών.

Μία από τις σπουδαιότερες τραγουδίστρια της όπερας ήταν η πασίγνωστη με ελληνικές ρίζες ντίβα **Μαρία Κάλλας (Μαρία Άννα Σοφία Καικιλία Καλογεροπούλου)** (Νέα Υόρκη, 2 Δεκεμβρίου 1923 - Παρίσι 16 Σεπτεμβρίου 1977). Εντούτοις η ακρόασή της από τον Έντουαρντ Τζόνσον, διευθυντή της Όπερας, φέρνει την προσφορά δύο ρόλων στα έργα "Φιντέλιο" του Μπετόβεν και Μαντάμ Μπατερφλάι του Πουτσίνι. Η Κάλλας απορρίπτει τους ρόλους. Δε θέλει να τραγουδήσει τον "Φιντέλιο" στα αγγλικά, ενώ αισθάνεται πολύ εύσωμη ώστε να ερμηνεύσει την αιθέρια "Μπάτερφλάι".

Η γνωριμία της με τον καλλιτεχνικό διευθυντή της Αρένας της Βερόνα, Τζοβάννι Τζενατέλλο την οδηγεί στην Ιταλία. Εκεί στις 3 Αυγούστου 1947 κάνει την πρώτη της εμφάνιση στην Αρένα της Βερόνα με τη "Τζοκόντα" του Αμιλκάρε Πονκιέλι. Τον ίδιο χρόνο ερμηνεύει την Ιζόλδη από το "Τριστάνος και Ιζόλδη" στη Βενετία υπό την καθοδήγηση του μαέστρου Τούλιο Σεραφίν. Συνάμα έρχεται και η γνωριμία της με τον μουσικόφιλο Ιταλό βιομήχανο Τζοβάννι Μπατίστα Μενεγκίνι, με τον οποίο παντρεύονται στις 21 Απριλίου 1949. Ο Μενεγκίνι έχοντας και ρόλο μάνατζερ άσκησε καταλυτική επιρροή στην καριέρα της Κάλλας, υποβάλλοντάς την σε δίαιτα με σκοπό να αποκτήσει καλύτερη εμφάνιση και αποτρέποντάς την από κάθε βιοτική ενασχόληση με την οικονομική κάλυψη, που της παρέιχε. Έτσι τον ίδιο χρόνο η Κάλλας κάνει καλλιτεχνικές εμφανίσεις στο Μπουένος Άιρες και το 1950 στο Μεξικό. Στις 7 Δεκεμβρίου 1951 η Κάλλας ανοίγει τη σαιζόν στη Σκάλα του Μιλάνου με τους

"Σικελικούς Εσπερινούς", εμφάνιση που της προσφέρει μεγάλη αναγνώριση. Κατά τη διάρκεια των επόμενων επτά ετών η Σκάλα θα είναι η σκηνή των μέγιστων θριάμβων της σε ένα ευρύ φάσμα ρόλων. Το 1955 ανεβάζει την ιστορική παράσταση της "Τραβιάτα" του Βέρντι σε σκηνοθεσία Λουκίνο Βισκόντι.

Στις 27 Οκτωβρίου 1956 εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη Μητροπολιτική Όπερα της Νέας Υόρκης ως "Νόρμα" στο ομώνυμο έργο του Μπελλίνι. Στις 5 Αυγούστου 1957 επιστρέφει στην Αθήνα και εμφανίζεται στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών. Δύο μήνες πριν είχε γνωρίσει τον εφοπλιστή Αριστοτέλη Ωνάση σε δεξίωση της κοσμικογράφου Έλσα Μαξγουελ. Η γνωριμία τους θα εξελιχθεί σε μία από τις πλέον συζητημένες σχέσεις στην ιστορία.

Στις 24 Αυγούστου του 1960, η Μαρία Κάλλας ερμήνευσε στο Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου τη Νόρμα του Βιντσέντζο Μπελίνι, έργο το οποίο η ίδια είχε ζητήσει για την πρώτη της εμφάνιση στο αρχαίο θέατρο. Δεν έχανε ποτέ την ευκαιρία να ξαναζήσει το δράμα και το πάθος της ηρωίδας. Τη στιγμή που τραγουδούσε την άρια "Κάστα ντίβα" αφέθηκαν στην ορχήστρα δύο λευκά περιστέρια, προκαλώντας θύελλα χειροκροτημάτων. Στο τέλος, ο ενθουσιασμός του κοινού ήταν τόσο μεγάλος που κάλεσαν την Κάλλας 10 φορές στη σκηνή. Τα σκηνικά, στην ιστορική αυτή παράσταση, υπέγραψε ο Γιάννης Τσαρούχης, τα κοστούμια φιλοτέχνησε ο Αντώνης Φωκάς και η σκηνοθεσία ήταν του Αλέξη Μινωτή. Τη σύμπραξη της Μαρίας Κάλλας με την Εθνική Λυρική Σκηνή διηύθυνε από το πόντιουμ ο Τούλιο Σεραφίν[1].

Το επόμενο έτος η Μαρία Κάλλας ερμήνευσε τη "Μήδεια" σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Το 1962 επανέρχεται στη Σκάλα του Μιλάνου και αποθεώνεται σαν Μήδεια σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη. Τον Ιανουάριο του 1964 πείθεται από το Φράνκο Τζεφινέλι να συμμετάσχει σε μία νέα παραγωγή της "Τόσκα" στη σκηνή του Κόβεντ Γκάρντεν (Covent Garden). Η παράσταση εκθειάζεται από τους κριτικούς ενώ ακολουθεί την ίδια χρονιά νέος καλλιτεχνικός θρίαμβος στην Όπερα των Παρισίων με τη "Νόρμα". Παρά τα φωνητικά προβλήματα που έχει αρχίσει να αντιμετωπίζει το παρισινό κοινό την υποδέχεται θερμά.

Στις 5 Ιουλίου 1965 εμφανίζεται για τελευταία φορά σε παράσταση όπερας στο Κόβεντ Γκάρντεν με την "Τόσκα" σε σκηνοθεσία Φράνκο Τζεφινέλι. Στα 1966 απεκδύεται την αμερικανική υπηκοότητα και λαμβάνει την ελληνική. Με αυτή της την ενέργεια λύεται και τυπικά ο γάμος της με τον Μενεγκίνι. Πλέον ελπίζει ότι ο Αριστοτέλης Ωνάσης θα της ζητήσει να παντρευτούν κάτι που τελικά δεν γίνεται, μια και στις 8 Ιουλίου 1968 ο Έλληνας μεγιστάνας παντρεύεται τη χήρα του Αμερικανού Προέδρου Κέννεντυ, Τζάκυ. Αυτή του η πράξη βυθίζει σε κατάθλιψη την κορυφαία

υψίφωνο.

Πηγή: Wikipedia και βιβλίο: Η γυναίκα στο Βυζάντιο

*Αγγελική Ντουρμούση
Έλενα Νίκογλου
Νίκη Μπραβάκη
Ηλέκτρα Ντουμπάρατζη*

Υπεύθυνη καθηγήτρια: Ελένη Φάκα