

ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας

Π.Μ.Σ. «Εκπαίδευση και Πολιτισμός»

Κατεύθυνση «Αγωγή και Πολιτισμός»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της Παρασκευής Α. Μπαξεβανάκη

**«Η ιστορία του γυναικείου αστικού καπέλου στην Αθήνα,
από το 1950 και εξής με βάση τις μαρτυρίες
κατασκευαστών».**



Αθήνα, 2011

ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΟΙΚΙΑΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Π.Μ.Σ. «ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ «ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η ιστορία του γυναικείου αστικού καπέλου στην Αθήνα, από το 1950 και εξής με βάση τις μαρτυρίες των κατασκευαστών».

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΜΠΑΞΕΒΑΝΑΚΗ

(Α.Μ. 227301)

Τριμελής επιτροπή

Επιβλέπουσα: Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Χαροκόπειου Πανεπιστημίου

Μέλη: Αλεξάνδρα Μουρίκη, Επίκουρη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πατρών

Αύρα Ξεπαπαδάκου, Λέκτορας Πανεπιστημίου Κρήτης

ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Αθήνα, 2011

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διπλωματική εργασία με τον τίτλο «Η ιστορία του γυναικείου αστικού καπέλου στην Αθήνα, από το 1950 και εξής με βάση τις μαρτυρίες των κατασκευαστών» εκπονήθηκε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Εκπαίδευση και Πολιτισμός» του Χαροκόπειου Πανεπιστημίου.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η καταγραφή των κατασκευαστών και κατασκευαστριών γυναικείων αστικών καπέλων, που δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά στην Αθήνα από τη δεκαετία του 1950 έως τις μέρες μας. Η εργασία στοχεύει ακόμη στην καταγραφή των υλικών, των εργαλείων, της διαδικασίας κατασκευής και διακόσμησης του γυναικείου καπέλου. Βασίστηκε σε στοιχεία που αναδείχθηκαν από έρευνα στα εργαστήρια των κατασκευαστών, από συνεντεύξεις που παραχώρησαν οι ίδιοι, από επιτόπια διερεύνηση εκθεμάτων σε μουσεία, σε ιδιωτικές συλλογές καπέλων και σε βεστιάρια καθώς και από τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας και εντύπων μόδας.

Από το τέλος του 19ου αιώνα, το γυναικείο αστικό καπέλο αντικατέστησε σταδιακά το παραδοσιακό κεφαλοκάλυμμα, όπως τα δυτικότροπα ενδύματα εκτόπισαν τη λαϊκή παραδοσιακή ενδυμασία στα αστικά κέντρα. Η μόδα της ευρωπαϊκής ενδυμασίας ακολούθησε την πορεία από τα μεγάλα αστικά κέντρα προς την περιφέρεια και από την νεόκοπη μεγαλοαστική τάξη προς τα λαϊκότερα στρώματα. Μέχρι και τη δεκαετία του 1940 το γυναικείο καπέλο υπήρξε απαραίτητο συνοδευτικό εξάρτημα της ενδυμασίας, ακολουθώντας σε κάθε περίπτωση την εκάστοτε μόδα που ερχόταν από την Ευρώπη. Από τη δεκαετία του 1950 έφθινε σταδιακά, ώσπου η χρήση του περιορίστηκε σημαντικά και σχεδόν εξαφανίστηκε.

Σήμερα, οι λίγοι εναπομείναντες κατασκευαστές χειροποίητων γυναικείων καπέλων στην Αθήνα, κινδυνεύουν με αφανισμό λόγω των εισαγόμενων φθηνών, βιομηχανοποιημένων προϊόντων.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θερμά ευχαριστώ την καθηγήτριά μου κ. Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη για την επιστημονική της βοήθεια, την υποστήριξη και τη συμβολή της στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, καθώς και τα μέλη της επιτροπής κ. Αλεξάνδρα Μουρίκη και κ. Αύρα Ξεπαπαδάκου για τη βοήθειά τους. Ευχαριστώ επίσης την κ. Σοφία Παντουβάκη για τη βοήθεια που μου προσέφερε.

Ευχαριστίες εκφράζω σε όλους όσους με βοήθησαν στην έρευνά μου και ιδιαίτερα στους κατασκευαστές και κατασκευάστριες γυναικείων καπέλων, που μου παραχώρησαν συνέντευξη και μου εμπιστεύτηκαν πληροφορίες για το επάγγελμά τους, καθώς και στην κ. Βασιλική Ζη.

Ευχαριστίες οφείλω στις κ.κ. Ξένια Πολίτου, Φωτεινή Τομαή, Τότα Πρίτσα, Εύη Χλουβεράκη, Δήμητρα Κουκίου, Μπέτυ Χωριανοπούλου, Αγγέλα Βιδάλη, Ειρήνη Ακρίβου καθώς και στον κ. Γιώργη Μαγγίνη.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για την κατανόηση και τη στήριξη κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	3
Ευχαριστίες.....	4
Εισαγωγή.....	8
Μέρος Α΄ : Αναφορές στην ενδυμασία και τη μόδα στο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας	
Εισαγωγή.....	18
<i>Κεφάλαιο 1^ο: Ενδυμασία και Μόδα.....</i>	<i>19</i>
1.1 Ενδυμασία και Ένδυμα.....	19
1.2 Η αρχή των ενδυμάτων και της μόδας.....	21
1.3 Η έννοια της μόδας.....	23
1.4 Σύντομη αναφορά στην ιστορία της μόδας.....	26
1.5 Σύγχρονη μόδα και μέσα διαφήμισης.....	31
1.6 Μόδα και Τέχνη.....	34
<i>Κεφάλαιο 2^ο: Σύντομη αναδρομή στην ελληνική ενδυμασία.....</i>	<i>42</i>
2.1 Κοινωνικό πλαίσιο.....	42
2.1. α) 19 ^{ος} αιώνας.....	42
2.1. β) 20 ^{ος} αιώνας.....	44
2.2 Η ενδυμασία μέχρι την ίδρυση του Ελληνικού κράτους.....	46
2.3 Η ενδυμασία στην Ελλάδα από το 1830 μέχρι το 1900.....	48
2.4 Η ενδυμασία στην Ελλάδα τον 20 ^ο αιώνα.....	59
Μέρος Β΄: Το ευρωπαϊκό αστικό γυναικείο καπέλο στην Αθήνα	
Εισαγωγή.....	65
<i>Κεφάλαιο 3^ο: Από τον κεφαλόδεσμο στο Ευρωπαϊκό καπέλο.....</i>	<i>66</i>
3.1 Ο κεφαλόδεσμος της παραδοσιακής φορεσιάς.....	66
3.2 Αναφορά στην ιστορία του ευρωπαϊκού γυναικείου καπέλου.....	68
3.3 Στυλ και φόρμες του γυναικείου καπέλου.....	71
3.3 α) Ο 19 ^{ος} αιώνας.....	71
3.3 β) Ο 20 ^{ος} αιώνας.....	74
3.4 Χρήση και αισθητική του καπέλου.....	84
3.5 Το καπέλο ως μέρος της ενδυμασίας και ως ξεχωριστό ένδυμα.....	86
<i>Κεφάλαιο 4^ο: Πιλοποιοί – Καπελούδες και έμποροι καπέλων στην Αθήνα.....</i>	<i>88</i>
4.1 Τα αθηναϊκά καπελάδικα ως το τέλος του 19 ^{ου} αιώνα.....	88
4.1 α) Συνθήκες εργασίας των κατασκευαστριών γυναικείων καπέλων.....	97
4.2 Τα αθηναϊκά καπελάδικα στο α΄ μισό του 20 ^{ου} αιώνα.....	103

4.3 Τα αθηναϊκά καπελάδικα στο β' μισό του 20 ^{ου} αιώνα.....	109
4.4 Οι κατασκευαστές καπέλων και τα συναφή επαγγέλματα.....	116
4.5 Σύγχρονοι καπελάδες.....	119

Μέρος Γ': Η παραγωγή του γυναικείου καπέλου στην Αθήνα από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και εξής.

Εισαγωγή.....	120
----------------------	------------

<i>Κεφάλαιο 5^ο: Από τις πρώτες ύλες στο τελικό προϊόν.....</i>	<i>121</i>
---	------------

5.1 Σχέδια και τύποι καπέλων.....	121
5.2 Τα μέρη του καπέλου.....	123
5.3 Χειμωνιάτικα καπέλα.....	123
5.3 α) Υλικά κατασκευής.....	123
5.3 β) Εργαλεία και μηχανήματα κατασκευής.....	128
5.3 γ) Διαδικασία κατασκευής.....	133
5.3 δ) Διακόσμηση: υλικά και τέχνη.....	140
5.4 Καλοκαιρινά καπέλα.....	142
5.4 α) Υλικά κατασκευής.....	142
5.4 β) Εργαλεία και μηχανήματα κατασκευής.....	146
5.4 γ) Διαδικασία κατασκευής.....	147
5.4 δ) Διακόσμηση: υλικά και τέχνη.....	150
5.5 Αμπιγέ καπέλα.....	150
5.5 α) Υλικά κατασκευής.....	150
5.5 β) Εργαλεία και μηχανήματα κατασκευών.....	160
5.5 γ) Διαδικασία κατασκευής.....	161
5.5 δ) Διακόσμηση: υλικά και τέχνη.....	162
5.6 Συντήρηση και καθαρισμός καπέλων.....	165

<i>Κεφάλαιο 6^ο: Το γυναικείο καπέλο στον 21^ο αιώνα.....</i>	<i>167</i>
---	------------

6.1. Το γυναικείο καπέλο στο παρόν και στο μέλλον.....	167
6.2. Το κόστος του καπέλου σήμερα.....	170
6.3. Λόγοι απαξίωσης του γυναικείου καπέλου.....	172

<i>Κεφάλαιο 7^ο: Ανακεφαλαίωση – Συμπεράσματα.....</i>	<i>173</i>
--	------------

Μέρος Δ': Παράρτημα

A.	ΛΕΞΙΚΟ ΟΡΩΝ.....	177
B.	ΔΟΜΗ- ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ.....	183
Γ.	ΟΝΟΜΑΤΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΤΩΝ.....	185
Δ.	ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΩΝ.....	186
E. 1.	ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή καπέλων από δωρεές).....	230
E. 2.	ΙΔΡΥΜΑ ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑΙ ΛΗΤΟΥΣ ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ (Καπέλα της Λητούς).....	236
E. 3.	ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ.....	238
E. 4.	ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ.....	242
E. 5.	ΚΑΠΕΛΑ VINTAGE (κατάστημα 'Troc').....	243
E. 6.	ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ, ΕΡΓΑΛΕΙΑ, ΚΑΠΕΛΑ.....	249
ΣΤ.	ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ.....	265
Ζ.	ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΦΑΚΟ ΤΗΣ NELLY'S.....	273
Η.	ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ (TOSCA).....	277
Θ.	ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ Ε.Λ.Ι.Α.....	278
Ι.	ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΣ ΟΔΗΓΟΣ Ν. ΠΓΛΕΣΗ.....	279
Κ.	ΑΡΧΕΙΟ Δ. ΦΕΙΔΟΠΟΥΛΟΥ.....	283
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		
	Ελληνόγλωσση.....	285
	Ξενόγλωσση.....	291
	Ηλεκτρονικές Πηγές.....	293
	Πηγές.....	294

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ενδυμασία αποτυπώνει τα πολιτισμικά και πολιτιστικά πρότυπα μιας κοινωνίας σε δεδομένο χωροχρόνο και αποτελεί τεκμήριο πληροφόρησης ιστορικών και κοινωνικών γεγονότων για τους μελετητές. Μεταδίδει επίσης πληροφορίες για την προσωπική και κοινωνική ταυτότητα των ατόμων. Το φύλο, η ηλικία, η κοινωνική τάξη ή η ομάδα που ανήκει το άτομο, το επάγγελμα, η οικονομική του κατάσταση, οι κοινωνικοί ρόλοι που το βαρύνουν, ακόμη και οι θρησκευτικές του πεποιθήσεις επηρεάζουν την ενδυμασία του. (Βρέλλη-Ζάχου, 1985: 34-35)

Στη σύγχρονη μη παραδοσιακή κοινωνία η επιλογή των ενδυμάτων είναι ελεύθερη, το άτομο δεν υποχρεώνεται σε αυστηρή ενδυματολογική ομοιομορφία. Η μορφή των ενδυμάτων δεν υπόκειται, όπως στις κλειστές κοινωνίες, σε κανόνες θεσπισμένους από την ίδια την υπόσταση της κοινωνίας. (Γκιζέλης, 1974 :58)

Η μορφή των ενδυμάτων επηρεάζεται από τις αντιλήψεις περί αισθητικής και εμφάνισης που επικρατούν κάθε φορά, από τους ισχύοντες κανόνες 'ιδεώδους' ομορφιάς που απορρέουν από τα εκάστοτε καλλιτεχνικά ρεύματα και από τις διαθέσεις των σχεδιαστών. Κατά καιρούς, οι επιταγές της μόδας υπήρξαν τόσο καθοριστικές και απόλυτες, ώστε οι άνθρωποι να παραβλέπουν τις όποιες σωματικές καταπονήσεις, προκειμένου να συμμορφωθούν με τους κανόνες της. Η μορφή των ενδυμάτων επηρεάζεται ακόμη από τις τεχνικές δυνατότητες κάθε εποχής και τόπου, ενώ το είδος των ενδυμάτων πληροφορεί για τις διαθέσιμες πρώτες ύλες που αξιοποιεί μια κοινωνία. Η ενδυμασία έχει πρωτίστως κοινωνική διάσταση. Η προβολή της κοινωνικής προέλευσης και της διάκρισης των ατόμων, η θέση τους στην κοινωνική ιεραρχία, οι μεταξύ τους σχέσεις αποτυπώνονται και στην ενδυμασία τους και στα κονδύλια που δαπανούν γι' αυτήν.

Τα ενδύματα εναρμονίζονται με το συναίσθημα, τις στάσεις και τις πεποιθήσεις, μπορεί να δηλώνουν ενσωμάτωση στο περιβάλλον ή διαφοροποίηση από αυτό. Η ψυχική κατάσταση του ατόμου, η στάση του απέναντι στους ρόλους που καλείται να επιτελέσει, ανιχνεύεται στα ενδύματα που φέρει. (Τζαβάρας, 2002: 69-70)

Στη διαμόρφωση της ενδυμασίας κάθε εποχής αλληλεπιδρούν ένα σύνολο συνδυασμένων παραμέτρων και κανόνων. Το αποτέλεσμα αυτής της διεργασίας γίνεται αντιληπτό ως ολότητα, ως σύνολο ενδυμάτων. Ταυτόχρονα, κάθε ενδυματικό στοιχείο που την απαρτίζει μπορεί να εξετάζεται χωριστά ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. (Barthes, 2002: 11)

Στην παρούσα εργασία με τον τίτλο: «Η Ιστορία του Αστικού Γυναικείου Καπέλου στην Αθήνα, από το 1950 και εξής», εξετάζεται το αντικείμενο ‘αστικό γυναικείο καπέλο’ λαμβάνοντας υπ’ όψη και τις δύο παραπάνω θεωρήσεις. Πρώτον, ως κομμάτι της αστικής ενδυμασίας που ακολουθεί τη συνολική εικόνα της και κατά δεύτερον, ως ξεχωριστό ένδυμα.

Καπέλο (ιταλικά: cappello ή capelo) σημαίνει διάφορα καλύμματα κεφαλής. Το γυναικείο καπέλο σαφώς διαφοροποιείται από το αντρικό, αν όχι ως προς τις πρώτες ύλες (πίλημα, ψάθα ή ύφασμα), σίγουρα ως προς το σχέδιο, τα χρώματα, τη διακόσμηση και την ποικιλία που επέβαλε η γυναικεία μόδα.

Ο όρος ‘αστικό καπέλο’, δεν οφείλεται στο ότι φορέθηκε αποκλειστικά από συγκεκριμένη τάξη, αντιθέτως από το τέλος του 19^{ου} αιώνα η χρήση του στην Αθήνα ήταν καθολική. Οφείλεται στο ότι αποτελούσε μέρος- ενδυματικό στοιχείο- της δυτικής αστικής ενδυμασίας (Μερακλής, 1979:11) που υιοθετήθηκε αρχικά από τον ελληνικό πληθυσμό των πόλεων, είχε τα χαρακτηριστικά στοιχεία που το κατατάσσουν στην αστική ενδυμασία (υλικά, τεχνική, σχέδιο) και διαφοροποιούνταν απολύτως από το παραδοσιακό κεφαλοκάλυμμα, του οποίου η μορφή και το κοινωνικό νόημα ήταν απολύτως καθορισμένα από τη δομή και τους κανόνες της εκάστοτε ‘κλειστής’ παραδοσιακής κοινωνίας που το επέβαλε. (Γκιζέλης, 1974: 37-38).

Η Αθήνα υπήρξε γεωγραφική περιοχή που, ως πρωτεύουσα του νέου ελληνικού κράτους, συγκέντρωνε μια ακμάζουσα οικονομικά, κοινωνική τάξη. Στον ίδιο χώρο-της πρωτεύουσας- οι πρώτες βασιλίσσες της Ελλάδας και η αυλή τους ‘εισήγαγαν’ τη δυτική μόδα στο ντύσιμο. Σημειώνεται ότι το ευρωπαϊκό ένδυμα είχε εμφανιστεί ήδη σε αστικά κέντρα της Ελλάδας, πριν την Αθήνα.

Οι πιλοποιοί λεγόταν και ‘καπελάδες’. Ο πίλος είναι το καπέλο και πήρε το όνομά του από το πύλημα που λέγεται αλλιώς κετσές ή τσόχα. Ήταν επάγγελμα που άνθισε τον 19^ο αιώνα, αλλά και ως τα μέσα περίπου του 20^{ού} αιώνα. Κατασκεύαζαν και πολλοί εμπορεύονταν γυναικεία καπέλα που ήταν στην εκάστοτε μόδα (από καστόρι, βελούδο, ή ψάθα), περίτεχνα διακοσμημένα με κορδέλες, φτερά, ψεύτικα λουλούδια, δαντέλες σε πολύπλοκα σχέδια, μέχρι και ολόκληρα πουλιά. Οι πιλοποιοί έφτιαχναν αντίστοιχα και αντρικά καπέλα, σε διάφορα σχέδια. Πιλοποιείο ή καπελάδικο είναι το εργαστήριο κατασκευής καπέλων, πιλοπωλείο είναι το κατάστημα πώλησης καπέλων που επίσης λέγεται καπελάδικο. Ο έμπορος καπέλων λέγεται πιλοπώλης ή ‘καπελάς’. Καπελούδες ονομάζονταν οι γυναίκες που κατασκεύαζαν καπέλα, κυρίως γυναικεία. Μπορεί να ήταν από πύλημα (κετσές), από ψάθα, ή αμπιγέ (ραμμένα με πατρόν). (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Χειροποίητα ή μη, τα καπέλα δεν εντάσσονται εύκολα σε κατηγορίες, εφόσον υπάρχουν πολλά σχέδια, στυλ και απεριόριστα υλικά κατασκευής. Όλα εξαρτώνται από την τεχνική, τη φαντασία και το μεράκι του πιλοποιού, από την αγάπη του προς το αντικείμενο. Οι κατασκευαστές τα κατηγοριοποιούν σε χειμερινά, ψάθες και αμπιγέ. Τα αμπιγέ ονομάζονται και ‘ραφτά’, ακολουθώντας τους κανόνες ραφής με πατρόν. Η διακόσμησή τους εξαρτάται από την τέχνη, τη φαντασία, το γούστο του διακοσμητή, εφόσον τα διακοσμητικά υλικά ποικίλουν. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Σημειολογικά το γυναικείο καπέλο μπορεί να εξετασθεί είτε ως ξεχωριστό ‘σημείο- αντικείμενο’ που εκπέμπει μηνύματα στο περιβάλλον, είτε ως ‘μέρος’ που συμπληρώνει και ολοκληρώνει ένα ενδυματολογικό σύνολο ως αναπόσπαστο τμήμα του. Και στις δύο περιπτώσεις αποτελεί μέρος ενός κώδικα πολλαπλών ερμηνειών. Το άτομο που φοράει ένα συγκεκριμένο στυλ καπέλου αισθάνεται ότι ‘ενδύεται’ έναν ορισμένο ρόλο. Ο ρόλος αυτός επηρεάζει την κίνηση, το ύφος, τη συμπεριφορά του. Αντίστοιχα, η επιλογή ενός καπέλου μια δεδομένη στιγμή επηρεάζεται από την ψυχολογική κατάσταση ενός ατόμου. (Τζαβάρας, 2002:70) Ισχύει λοιπόν για το καπέλο ακριβώς ό, τι για το ένδυμα. Είναι ένα είδος ατομικού λόγου που εκφράζεται μέσω μιας ατομικής πράξης (της ένδυσης), με προσωπικό χαρακτήρα και ιδιαίτερο στυλ. (Barthes, 2002: 12)

Η χρήση του δυτικότροπου καπέλου ξεκίνησε μετά τη σύσταση του Ελληνικού κράτους, το 1830. Οι ξένες βασίλισσες, η Αμαλία και αργότερα η Όλγα, εισήγαγαν την γυναικεία ευρωπαϊκή ενδυμασία της εποχής στην Αθήνα. Αργότερα, μέσω της επαφής της επαρχιακής πόλης με την πρωτεύουσα και του χωριού με την μικρή πόλη, ο συρμός ή η μόδα διαδόθηκε σε όλη την ελληνική επικράτεια. (Παπαντωνίου, 1978:7)

Η ευρωπαϊκή ενδυμασία, που παγιώθηκε με τον όρο 'αστική', επιβλήθηκε οριστικά στην πρωτεύουσα για πολλούς λόγους, προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αντικαθιστώντας σταδιακά και σε κάθε περίπτωση την παραδοσιακή στολή. Η μόδα, ως έννοια και περιεχόμενο, έγινε γνωστή στην Αθήνα αφενός από τις ενδυματολογικές επιλογές της βασιλικής αυλής, αφετέρου από εισαγόμενα φιγουρίνια με πατρών δυτικότροπων ενδυμάτων που άρχισαν να κυκλοφορούν μετά το 1850. «Μόδα είναι η επικρατούσα κατά περιόδους τάση στην ένδυση και γενικότερα στον τρόπο συμπεριφοράς και σκέψεως μεταξύ των μελών δεδομένου κοινωνικού συνόλου, με χαρακτήρα εφήμερο και διαρκώς μεταβαλλόμενο.» (Μπαμπινιώτης, 2004:636), Ειδικότερα, το καπέλο -ανδρικό και γυναικείο- αντικατέστησε τον παραδοσιακό κεφαλόδεσμο, όπως η ευρωπαϊκή ενδυμασία παραμέρισε διαδοχικά την τοπική λαϊκή φορεσιά. Η σταδιακή εισβολή των ξένων ενδυματολογικών στοιχείων στην επαρχία, από το 1910 και ύστερα, διαπιστώνεται από φωτογραφίες πλανόδιων φωτογράφων στα χωριά. (Παπαντωνίου, 2002 :8)

Η αρχή έγινε στην πρωτεύουσα και διαδοχικά επεκτάθηκε στα αστικά κέντρα και τα χωριά, εκτός των γεωγραφικών περιοχών όπου η μόδα υπήρξε κατευθείαν εισαγόμενη από τη Δύση (π.χ. Ζάκυνθος, Κεφαλλονιά,¹ Σύρος, Πάτρα). Η Ζάκυνθος και γενικότερα τα Επτάνησα δέχτηκαν την επίδραση της ευρωπαϊκής μόδας πολύ νωρίτερα από την Αθήνα, λόγω των στενών επαφών που διατηρούσαν με τη Δύση αλλά και λόγω της Ενετικής κατοχής. (Βρέλλη-Ζάχου,1985:18) Κατά τον

¹ Στο Λεύκωμα *Ιστορία της Αγροτικής και Αστικής Ενδυμασίας στην Κεφαλονιά*, (σ. 50,52,58) του Κοργιαλένιου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου Κεφαλληνίας, υπάρχουν φωτογραφίες οικογενειών του 19^{ου} αι. αρχών 20^{ου} αιώνα με αστική ενδυμασία.

Πετρόπουλο (2000:63) η 'εισβολή' της ευρωπαϊκής ενδυμασίας στην Αθήνα μέσω των Επτανήσων έγινε μετά το 1864. Η Σύρος δέχτηκε την ενδυματολογική επίδραση της ενετοκρατίας, ενώ λόγω εμπορικών συναλλαγών με τη Δύση διατήρησε τις επιρροές αυτές. Ομοίως και η Πάτρα, μεγάλο Ελληνικό λιμάνι προς τη Δύση, επηρεάστηκε πολύ νωρίτερα από την Αθήνα από το ευρωπαϊκό ένδυμα. (Χριστιάννα Γρηγορίου, Χριστίνα Μεταξιώτη, 2006:6-7). (Δρούλια,1999:134)

Το πέρασμα από τον κεφαλόδεσμο ή το κεφαλοκάλυμμα της τοπικής παραδοσιακής φορεσιάς στο αστικό καπέλο της ευρωπαϊκής ενδυμασίας έγινε σταδιακά, ξεκινώντας από την ανώτερη κοινωνικοοικονομική τάξη των Αθηνών προς τα ευρύτερα στρώματα, μεσαία και κατώτερα, λόγω μίμησης, όχι όμως χωρίς αντιδράσεις. Στην Αθήνα έχουμε την περίπτωση μιας κοινωνίας χωρίς ομοιογενή πληθυσμό που συνέρεε, από την εποχή του Όθωνα, από όλη την Ελλάδα φέρνοντας μαζί του διαφορετικά ήθη και έθιμα και πολιτισμικά στοιχεία. Οι κάτοικοι της πρωτεύουσας δεν είχαν κοινό πολιτιστικό υπόβαθρο ούτε κοινές προσλαμβάνουσες. Η πολυμορφία της αθηναϊκής κοινωνίας δεν της επέτρεπε να ενταχθεί εύκολα σε κοινωνικές τάξεις διότι τα όρια ήταν ρευστά και το πέρασμα από τη μια στην άλλη εξαρτιόταν από την οικονομική δύναμη. Εκτός αυτού και οι κοινωνικές ομάδες ήταν πολλές με εντελώς διαφορετικές πολιτιστικές και πολιτισμικές αναφορές, λόγω της διαφορετικότητας των περιοχών προέλευσης. Η δομή των ομάδων αυτών δεν ήταν σταθερή και επομένως είναι δύσκολο να μελετηθεί ως προς τις ενδυματολογικές της επιλογές. (Στασινόπουλος, 1963 : 47,48,49) Ιδιαίτερα η φτωχότερη τάξη αντέδρασε αρχικά στην αλλοίωση της παραδοσιακής φορεσιάς, ενώ οι αντιστάσεις στην ανώτερη τάξη ήταν περιορισμένες. Σημειώνεται ότι κεφαλόδεσμος και ευρωπαϊκό καπέλο συνυπήρξαν για κάποιες δεκαετίες στην Αθήνα. Από την πρωτεύουσα το ευρωπαϊκό καπέλο πέρασε πολύ αργότερα στην επαρχία. Μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, η αστική ενδυμασία είχε καθιερωθεί στην Αθήνα σε όλες σχεδόν τις κοινωνικές ομάδες, ενώ σε λιγότερο αστικοποιημένες περιοχές της Ελλάδας συλλειτουργούσε με το παραδοσιακό ένδυμα.

Το ευρωπαϊκό καπέλο φορέθηκε ως εξάρτημα της αστικής ενδυμασίας είτε για να προστατεύσει από τις καιρικές συνθήκες, είτε για αισθητικούς λόγους - επειδή η μόδα το επέβαλε-, είτε ως δηλωτικό κοινωνικοοικονομικής τάξης και υπεροχής.

Στον 20^ο αιώνα το γυναικείο καπέλο εξελίχθηκε παράλληλα με τα γυναικεία δυτικότροπα ενδύματα, ακολουθώντας την εκάστοτε κυριαρχούσα αισθητική, τις επιταγές και τις διακυμάνσεις της μόδας. Μέχρι την εποχή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου το καπέλο ήταν το πλέον απαραίτητο εξάρτημα ένδυσης, εφόσον η γυναίκα έβγαινε από το σπίτι. Κατά συνέπεια, όλες είχαν τις ‘καπελούδες’ τους, οι μεν πλούσιες, τις επώνυμες και ακριβές, όπως ονομάζονταν οι κατασκευάστριες καπέλων, που είχαν τα ατελιέ τους σε κεντρικά σημεία τις Αθήνας, οι λιγότερο πλούσιες τις συνοικιακές, ανώνυμες και φθηνότερες καπελούδες που είχαν τα εργαστήριά τους διάσπαρτα στις γειτονιές. Όλες οι γυναίκες προμηθεύονταν καπέλα, κάθε σεζόν, περισσότερα ή λιγότερα τον αριθμό. (Παράρτημα, Συνεντεύξεις κατασκευαστών)

Στην εποχή που εξετάζεται, από το 1950 και εξής, η παρουσία του καπέλου άρχισε να φθίνει σταδιακά μέχρι που σχεδόν αυτό εξαφανίστηκε από τη γυναικεία ενδυμασία. (Παράρτημα: Συνεντεύξεις κατασκευαστών) Όμως, από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, το καπέλο άρχισε να εμφανίζεται δειλά στα κεφάλια των γυναικών. Κάποιες κυρίες επιμένουν να το φορούν και σήμερα, δεν αποτελεί όμως απαραίτητο εξάρτημα όπως παλιά. Μεγαλύτερο πλήγμα δέχτηκε το αμπιγέ καπέλο που συνόδευε τις βραδινές εμφανίσεις ενώ το καθημερινό διατηρήθηκε ως πιο ευκολόφορετο . (Παράρτημα, Συνεντεύξεις κατασκευαστών)

Η ΕΡΕΥΝΑ

Κατά την έρευνα διαπιστώθηκε ότι δεν υπάρχουν προηγούμενες μελέτες για το αστικό γυναικείο καπέλο στην Ελλάδα και ότι τα καταγεγραμμένα τεκμήρια είναι πολύ λίγα. Τα περισσότερα έχουν χαθεί. Αναμφισβήτητα υπάρχουν καπέλα, τα οποία είτε φυλάσσονται σε άγνωστες ιδιωτικές συλλογές, είτε έχουν πωληθεί σε παλαιοπωλεία και σε καταστήματα που πωλούν ρούχα εικοσαετίας (vintage) , είτε έχουν καταστραφεί από το χρόνο.

Κάποιοι από τους κατασκευαστές και τις κατασκευάστριες έχουν συνταξιοδοτηθεί και κανείς δεν γνωρίζει πού βρίσκονται (πολλοί από αυτούς έχουν αποβιώσει), ενώ τα εργαστήριά τους δεν υφίστανται πλέον και οι κατιόντες συγγενείς δεν είναι σε θέση να δώσουν πληροφορίες. Υπήρξαν και περιπτώσεις ατόμων που

αρνήθηκαν να μιλήσουν για το καπέλο, ενώ γνώριζαν. Αναγκαστικά, αναφέρονται μόνον τα ονόματά τους τα οποία συλλέχθηκαν είτε από προφορικές μαρτυρίες τρίτων είτε από τις ετικέτες πάνω στα καπέλα που έχουν κατασκευάσει στο παρελθόν.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να ερευνηθεί ένας τομέας της ενδυματολογίας με τις λιγότερες έως τώρα αναφορές, το γυναικείο αστικό καπέλο στην Ελλάδα.

Η έρευνα σκοπεύει ειδικότερα στην καταγραφή ατόμων (πόσοι & ποιοι) κατασκευάζουν (χειροποίητα ή με τη βοήθεια πρέσας), πωλούν, επιδιορθώνουν ή συντηρούν γυναικεία καπέλα στην Αθήνα από το 1950 και εξής.

Στόχος είναι μέσω των συνεντεύξεων κατασκευαστών και ατόμων που έχουν ασχοληθεί με το γυναικείο αστικό καπέλο στην Αθήνα, από το 1950 και εξής, να συναχθούν μαρτυρίες για το παραδοσιακό επάγγελμα του ‘καπελά’ και της ‘καπελούς’ που σχεδόν έχει χαθεί. Έως τώρα δεν υπάρχουν καταγεγραμμένες μαρτυρίες των ανθρώπων αυτών για την τέχνη τους. Έγινε επίσης προσπάθεια να καταγραφούν -και φωτογραφικά όπου είναι δυνατόν- τα υλικά, τα εργαλεία, η διαδικασία κατασκευής και διακόσμησης του καπέλου, ο χώρος των εργαστηρίων και το τελικό προϊόν τους, το καπέλο.

Ακολουθήθηκε η ποιοτική έρευνα με τη μέθοδο της ημι-δομημένης συνέντευξης (θέτει το γενικό πλαίσιο συζήτησης και εντοπίζει σημεία ιδιαίτερου ενδιαφέροντος). Η συνέντευξη είναι εντοπισμένη (η συζήτηση κινείται σε συγκεκριμένη οδό). Χρησιμοποιήθηκε ερωτηματολόγιο (ερωτήσεις ανοιχτού τύπου), ως εργαλείο-οδηγός για την προσωπική συνέντευξη των κατασκευαστών. Κάποια ερωτήματα είναι εξατομικευμένα, ώστε να επιτευχθεί μια σε βάθος επικοινωνία με τον ερωτώμενο.

Οι συνεντεύξεις απομαγνητοφωνήθηκαν, σχολιάστηκαν και καταγράφηκαν τα σχετικά συμπεράσματα.

Για τις συνεντεύξεις χρησιμοποιήθηκε δημοσιογραφικό κασετόφωνο, ενώ για τη φωτογράφιση ψηφιακή μηχανή.

Σχετικά με τη συνέντευξη:

Τα άτομα που παραχώρησαν συνέντευξη είχαν μεν άμεση σχέση με το αστικό καπέλο, όμως με διαφορετική ιδιότητα (π.χ. κατασκευαστής, προμηθευτής, βιοτέχνης).

Στην περίπτωση της συγκεκριμένης έρευνας δεν υπήρξε δείγμα. Προσεγγίστηκαν όλα τα άτομα που εντοπίστηκαν να ασχολούνται με το γυναικείο καπέλο.

Το γενικό πλαίσιο της συνέντευξης περιλαμβάνει:

A. Βιογραφικά στοιχεία και στοιχεία εκπαίδευσης (σύμφωνα με τα λεγόμενά τους)

B. Παραμέτρους εργασίας

Γ. Υλικά-Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Δ. Τελικό προϊόν (κόστος, αποδέκτες, διαφήμιση)

Ε. Απόψεις σχετικές με το παρόν και το μέλλον του καπέλου

Για να ελεγχθεί η αντικειμενικότητα των απαντήσεων, έγινε προσπάθεια σύγκρισης κάποιων κοινών, σε όλους τους κατασκευαστές, δεδομένων (φωτογραφίες καπέλων, υλικά κατασκευής, εργαλεία εργασίας, διαδικασία παραγωγής, κ.α.)

Αναγκαστικά για κάποια άτομα –λόγω της ιδιότητας τους (συλλέκτες καπέλων, βεστιάρια)- η συνέντευξη τροποποιήθηκε ή συμπληρώθηκε σε κάποια σημεία. Τέλος λόγω της ιδιαιτερότητας του θέματος, η συζήτηση έπαιρνε κάθε φορά ξεχωριστή μορφή, εφόσον η καθεμιά και ο καθένας αφηγούταν τη δική του ιστορία.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας γίνεται σύντομη αναδρομή στην ελληνική ενδυμασία και στο πέρασμά της στην ευρωπαϊκή. Επιχειρούνται κάποιες αναφορές σε κοινωνικοοικονομικά και πολιτισμικά γεγονότα της Αθήνας από την έλευση του Όθωνα έως τη σύγχρονη εποχή. Γίνεται επίσης σύντομη αναφορά στην ιστορία της ενδυμασίας και της μόδας. Εξετάζεται το φαινόμενο της μόδας και πως αυτό επηρεάζει την ενδυμασία και, βεβαίως, το καπέλο. Εξετάζεται ακόμη κατά πόσο τα διεθνή καλλιτεχνικά ρεύματα και το φαινόμενο ‘μόδα’ επηρέασαν την ενδυμασία και κατ’ επέκταση το καπέλο.

Στο δεύτερο μέρος, παρουσιάζεται το ευρωπαϊκό γυναικείο καπέλο στην Ελλάδα. Καταδεικνύεται η μετάβαση από το παραδοσιακό κάλυμμα της κεφαλής στο μοντέρνο αστικό καπέλο. Γίνεται αναφορά στο γυναικείο αστικό καπέλο, στους εμπόρους και κατασκευαστές και τη διαφήμισή του, μέχρι το τέλος του 20^{ου} αιώνα. Δίνονται κάποια στοιχεία για τη χρήση και την αισθητική του, καθώς προσεγγίζεται ως ξεχωριστό σημείο και ως μέρος της ενδυμασίας. Και στα δύο μέρη ακολουθείται η ιστορικοκοινωνική περιγραφική μέθοδος.

Στο τρίτο μέρος, η εργασία ερευνά την παραγωγή του γυναικείου καπέλου στην Αθήνα από το 1950 και εξής. Παρακολουθείται η διαδικασία παραγωγής του από τις πρώτες ύλες ως το τελικό προϊόν και διατυπώνονται απόψεις των κατασκευαστών για το παρόν και το μέλλον του καπέλου. Η εργασία ολοκληρώνεται με την εξαγωγή συμπερασμάτων.

Η εργασία συμπληρώνεται με παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει λεξικό όρων, σχεδιάγραμμα βάσει του οποίου λήφθηκε η συνέντευξη, τα στοιχεία όσων παραχώρησαν συνέντευξη, ενδεικτικές φωτογραφίες καπέλων από συλλογές, φωτογραφίες υλικών και εργαλείων κατασκευής, φωτογραφίες καπέλων από πίνακες ζωγραφικής και φωτογραφικά αρχεία, σημειώσεις και τέλος τις ίδιες τις συνεντεύξεις.

Ως κύριες πηγές αναφέρονται: α) τα ίδια τα καπέλα που καταγράφηκαν και φωτογραφήθηκαν, β) οι δεκαοκτώ συνεντεύξεις που παραχώρησαν οι σημερινοί κατασκευαστές γυναικείων καπέλων (άντρες ή γυναίκες), οι οποίοι δέχτηκαν να παραχωρήσουν πληροφορίες για το επάγγελμά τους, και αφορούν στα υλικά, στα εργαλεία, στην τεχνική και στο παραγόμενο προϊόν, το καπέλο. Τα ονόματά τους και οι ατομικές συνεντεύξεις βρίσκονται στο παράρτημα της εργασίας, όπως και αντιπροσωπευτικό φωτογραφικό υλικό από τα εργαστήριά τους. Στον ίδιο χώρο παρατίθενται και φωτογραφίες καπέλων από διάφορες συλλογές μουσείων, θεάτρων ή ιδιωτών.

Ως δευτερεύουσες πηγές συλλογής πληροφοριών αναφέρονται: φωτογραφικά, λαογραφικά και ιστορικά αρχεία, περιοδικά μόδας από το 1950 και ύστερα, εφημερίδες, βιβλιογραφικές αναφορές, διαφημίσεις στον τύπο της εποχής που

αναφέρονται στο καπέλο, λογοτεχνικές αναφορές, ζωγραφικοί πίνακες, επαγγελματικοί και βιοτεχνικοί οδηγοί και πληροφορίες από το διαδίκτυο. Ορισμένο από το υλικό αυτό παρατίθεται στο παράρτημα.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΟΔΑ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ενδυμασία στον ελληνικό χώρο, πριν καταλήξει να ταυτιστεί με το ευρωπαϊκό δυτικό πρότυπο, πέρασε από διάφορα στάδια εξέλιξης. Μέχρι το 1821, επηρεάστηκε από τον εκάστοτε κατακτητή διαμορφώνοντας την κατά τόπους ιδιαίτερη ταυτότητά της. Με τη δημιουργία του Ελληνικού κράτους και την ηγεσία της ξενόφερτης βασιλικής αυλής, εισχώρησε το ευρωπαϊκό μοντέλο ενδυμασίας, που υιοθετήθηκε αρχικά από τα πλούσια κοινωνικά στρώματα και αργότερα από τα λαϊκότερα. Η εξάπλωση έγινε από τα αστικά κέντρα προς την περιφέρεια. Στην τάση του ελληνικού πληθυσμού να μιμηθεί την ευρωπαϊκή ενδυμασία- η οποία καθιερώθηκε πλήρως περίπου στα μέσα του 20^{ου} αιώνα σε όλη την ελληνική επικράτεια- στηρίχθηκε το εμπόριο και η βιοτεχνία/βιομηχανία υφασμάτων και εξαρτημάτων ένδυσης, ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Στην εξάπλωση των δυτικότροπων ενδυμάτων, συνέτειναν μια πλειάδα περιοδικών μόδας –ελληνικών και εισαγόμενων- καθώς και το επάγγελμα της μοδίστρας και της καπελούς, το οποίο άνθισε από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στην Αθήνα.

Στην Πρωτεύουσα, ο εξευρωπαϊσμός της ελληνικής ενδυμασίας ακολούθησε παράλληλη πορεία με την προσπάθεια εξαστισμού της ελληνικής κοινωνίας, ενώ υπήρξε και προϊόν του ίδιου του εξαστισμού. Ήταν αποτέλεσμα συγκέντρωσης πλούτου στα χέρια κοινωνικών ομάδων, που μιμήθηκαν δυτικότροπα έθιμα και συμπεριφορές, από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα.

Στην πορεία της η μόδα των ενδυμάτων υπηρέτησε κοινωνικές ανάγκες και επηρεάστηκε στενά από τα καλλιτεχνικά κινήματα, εκφράζοντας παράλληλα την κοινωνική ταύτιση του ατόμου με την ομάδα στην οποία ανήκει αλλά και τις προσωπικές του επιλογές. Σήμερα, η μόδα μέσω της διαφήμισης έγινε παγκόσμιο φαινόμενο.

1.1. ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΚΑΙ ΕΝΔΥΜΑ

Η ενδυμασία, εκτός της πρακτικής και προστατευτικής λειτουργίας της, είναι φορέας οπτικών μηνυμάτων, σύστημα σημείων διαφορετικό για κάθε πολιτισμικό περιβάλλον και εποχή, και αφορά σε κοινωνικές ομάδες. Είναι κώδικας που περιέχει κανόνες και μεταδίδει μηνύματα. Η ένδυση είναι καθρέφτης των πολιτισμικών κατακτήσεων ενός λαού. Αποτελεί μια μη λεκτική γλώσσα που εκφράζει την παράδοση, τα ήθη και έθιμα, το βαθμό πολιτισμού αυτών που το χρησιμοποιούν. Για να κατανοηθεί το ένδυμα ως γλώσσα επικοινωνίας «πρέπει να τοποθετηθεί εντός των πλαισίων του πολιτισμικού συστήματος μιας κοινωνίας και να συσχετισθεί προς τα επιμέρους συστήματα αυτού.» (Παραδέλλης, 2002:31)

Ο R. Barthes (2002:11), παρομοιάζει την ένδυση με τη γλώσσα. Ως τέτοια, έχει κανόνες που η ερμηνεία τους οδηγεί στη γνώση μια πραγματικότητας όχι λεκτικής, αλλά ενδυματικής. Η γλώσσα εμπεριέχει το λόγο που είναι κοινωνικός θεσμός και την ομιλία που θεωρείται ατομική πράξη. Η ένδυση περιλαμβάνει την ενδυμασία και το ένδυμα. Η ενδυμασία είναι κοινωνικός θεσμός, ανεξάρτητος από τα άτομα και έχει κανόνες 'ορισμένους' από την κοινωνία. Αντίθετα, η επιλογή των ενδυμάτων είναι καθαρά ατομική πράξη. Ο θεσμός της ενδυμασίας εφαρμόζεται από τα άτομα μέσω των ενδυματολογικών τους επιλογών.

Όταν το ένδυμα απέκτησε –σε διάφορες φάσεις της ιστορίας του –μορφή και χρήση σαφώς τυποποιημένη και κοινωνικά θεσμοθετημένη, όταν λειτούργησε ως συλλογικό φαινόμενο και ως αξία, έγινε ενδυμασία, ενώ μέχρι τότε αποτελούσε απλά μια ατομική πράξη προστασίας ή στολισμού. Τα ενδύματα ως επιμέρους ενδυματολογικά στοιχεία επιλέγονται από μια ολότητα, την ενδυμασία, και συνδυάζονται μεταξύ τους αποτελώντας την αμφίεση. Η αμφίεση υπόκειται σε πολιτιστικούς κανόνες, θρησκευτικούς και ηθικούς περιορισμούς, και σχετίζεται με ορισμένα κοινωνικά συμφραζόμενα, όπως η ενδυμασία του περίγυρου, οι προθέσεις του, ο κώδικας της περίπτωσης, ακόμη και η επικρατούσα ηθική. Η ενδυμασία μπορεί να είναι δηλωτική της εθνικής και γεωγραφικής προέλευσης ατόμων, της

φυλής, της τάξης, του επαγγέλματος, της ηλικίας, του φύλου, ακόμη και των πεποιθήσεων.(Barthes, 2002:10)

Η ενδυμασία συνυπάρχει με το ιστορικό γίνεσθαι και επηρεάζεται άμεσα από αυτό. Κατά τη διάρκεια ιστορικών, κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων, σημεία αλλαγών παρατηρήθηκαν στο θεσμό της ενδυμασίας, όπως για παράδειγμα στην περίοδο μετά τη Γαλλική Επανάσταση, όπου το αντρικό ένδυμα και το καπέλο άλλαξαν, για να δηλώσουν τη διαφοροποίηση των ανθρώπων από το παλαιό καθεστώς. Κατά τον τρόπο αυτό η μόδα μετατρέπεται από κοινωνικό φαινόμενο σε πολιτική πράξη. (Πετρόπουλος, 2000:92) Οι Clarke και Miller (2002:50), αναφέρουν ότι «υπάρχουν αρκετά αργές ιστορικές εναλλαγές, που μπορούν να μελετηθούν... μέσω των αλλαγών ή της έλλειψης αλλαγών στην υλική κουλτούρα, όπως η ένδυση.» Το καπέλο, ως ενδυματολογικό στοιχείο, εμπίπτει στην ειδικότητα της ενδυματολογίας, στους κανόνες και στις θεωρίες που έχουν διατυπωθεί για την ενδυμασία και το ένδυμα. Ο ορισμός για το ένδυμα και την ενδυμασία διατυπώνεται ως εξής: «Ένδυμα είναι ό,τι καλύπτει και διακοσμεί το σώμα, ενώ ενδυμασία είναι το σύνολο των ενδυμάτων.» (Γεωργιτισογιάννη & Παντουβάκη :11)

1.2. Η ΑΡΧΗ ΤΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ

Οι μαγικοί –θρησκευτικοί συμβολισμοί, οι κλιματικές αντιξοότητες, η αιδώς, η επιθυμία για προβολή και στολισμό υπήρξαν οι αρχικές αιτίες που ο άνθρωπος ντύθηκε και στόλισε το σώμα του με τα μέσα που διέθετε κάθε εποχή. Στην αρχή κάλυψε το σώμα του με ζωγραφική και τατουάζ (σωματογραφία), στη συνέχεια ενδύθηκε τα δέρματα των ζώων, ενώ αργότερα ανακάλυψε τη βελόνα, κόβοντας και συναρμολογώντας τις προβιές σε κατάλληλα ρούχα. (Παπαντωνίου, 2010:16-17), (Payne,2004:12) Κάποιοι άνθρωποι παρατήρησαν ότι με τις διαθέσιμες ίνες, φυτικές ή ζωικές, μπορούσαν να κατασκευάσουν ένα ενιαίο υλικό, το πύλημα², κατάλληλο για πολλές χρήσεις (ρούχα, σκεπάσματα, σκηνές) (Πάντος,1978:78). Ήταν η πρώτη διαδικασία, πανάρχαιη τεχνική πηληματοποίησης³, ύφασμα χωρίς ύφανση (στημόνι-υφάδι), τεχνική που απαντάται

² Το πύλημα [(αγγλικά: felt-felting) Wool felt(=μάλλινη τσόχα, κετσές)], το μάλλινο υλικό χωρίς ύφανση είναι από τα κλασικά υλικά στην ιστορία του πολιτισμού. Παρόλη την πρόοδο στον τρόπο κατασκευής (βιομηχανοποιημένο πλέον), χρησιμοποιούνται οι ίδιες πρώτες ύλες με το παρελθόν, μαλλί προβάτου, λαγού ή κουνελιού, που γίνεται συμπαγές υλικό δια της θερμότητας, υγρασίας και χτυπήματος έως ότου ‘πληματοποιηθεί’, και γίνει ένα ομοιογενποιημένο υλικό, το πύλημα (γαλλικά: feutre). Το μάλλινο πύλημα παράγεται βιομηχανικά σε διαφορετικούς βαθμούς σκληρότητας και πάχους για πολλές χρήσεις ενώ για την κατασκευή πηλημάτων έχει χρησιμοποιηθεί και ανθρώπινη τρίχα. Από το 1950, κατασκευάστηκε τεχνητά το needle felt, που γίνεται από συνθετικές ίνες (πολυεστερ) οι οποίες γίνονται συμπαγείς με μηχανικό τρόπο. Η εξέλιξη της νέας ίνας δίνει στο needle felt νέες πιθανότητες χρήσεις, λόγω ανθεκτικότητας και χαμηλού κόστους. Υπάρχει και το μεικτό πύλημα που γίνεται με την υγρή μέθοδο, έχει τουλάχιστον 30% ίνες από μαλλί σε συνδυασμό με άλλες τεχνητές ύλες. (www.livepedia.gr), (www.en.wikipedia.org/9)

³ Διαδικασία πηληματοποίησης: Διαδικασία βιομηχανοποιημένης μετατροπής του μαλλιού ζώων σε συμπαγές και χοντρό υλικό, αδιάβροχο και για πολλές χρήσεις, μεταξύ των οποίων και τα καπέλα. (www.feltmaking)

Για να πετύχουν καλύτερη ποιότητα βιομηχανοποιημένου πηλήματος (να καθαρώσουν οι τρίχες από λαγούς και κάστορες), τις βύθιζαν σε διάλυμα νιτρικού οξέως μέσα στο οποίο πρόσθεταν υδράργυρο. Μετά την ξήρανση του πηλήματος, η σκόνη υδραργύρου που απέμενε επάνω του, εισπνέονταν από τους πιλοποιούς, με αποτέλεσμα τη μακροχρόνια δηλητηρίαση από υδράργυρο (ασθένεια των πιλοποιών). Ο υδράργυρος απαγορεύτηκε στην πηληματοποίηση στις Η.Π.Α. από το 1941. (www.chem.uoa.gr)

μέχρι τις μέρες μας στους βορειο-ανατολικούς νομαδικούς λαούς⁴, όπου το τελικό προϊόν ονομάζεται κετσές⁵ (από το Τουρκικό kece), ή τσόχα (τουρκικό:cuha), ή πύλημα (αγγλικό felt). Αργότερα ο άνθρωπος της νεολιθικής εποχής, κατασκεύασε φυτικά ή ζωικά νήματα και επινόησε τον πρώτο του αργαλειό και την τέχνη της υφαντικής. Το ύφασμα μονοκόμματο τυλίγει το σώμα ή κόβεται στα μέτρα του ανθρώπινου σώματος. (Γεωργιτισογιάννη & Παντουβάκη :21) Μέχρι τη βιομηχανική επανάσταση και την ανακάλυψη νέων πρώτων υλών, η παραγωγή των ενδυμάτων γινόταν με τον αργό παραδοσιακό τρόπο και ήταν προϊόν οικοτεχνίας ή μικρών βιοτεχνιών.

Είναι γνωστό ότι η μόδα ξεκίνησε από τη Γαλλία στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, όταν το Παρίσι έγινε το κέντρο της διεθνούς μόδας, που αφορούσε τότε μόνο στις βασιλικές αυλές. Από το 18^ο αιώνα, όμως, η άνοδος της αστικής τάξης κατέστησε το φαινόμενο προσιτό πέρα από την αριστοκρατία, αφού οι πλούσιοι αστοί, για να ξεχωρίζουν στις κοινωνικές συγκεντρώσεις, μιμούνταν ως προς τα ενδύματα την αριστοκρατία και γι' αυτό οι λόγοι εμφάνισης της μόδας θεωρούνται ταξικοί. Ο 19^{ος} αιώνας της Βιομηχανικής Επανάστασης έφερε τους αστούς στο προσκήνιο, αυτοί απέκτησαν χρήματα και, συνεπώς, διεκδίκησαν μερίδιο στην πολυτέλεια. Επομένως, στις χώρες της Δύσης το 19^ο αιώνα, η ενδυμασία εκδημοκρατίστηκε ως συνέπεια της αύξησης του πλούτου και της δύναμης που κατείχε η αστική τάξη. Τότε, εμφανίστηκε στις πόλεις και η εργατική τάξη, που με τη σειρά της μιμήθηκε την ενδυμασία της αστικής – όσο βέβαια της επέτρεπαν τα οικονομικά της -, ενώ οι αγρότες έμειναν μακριά από κάθε ενδυματολογική αλλαγή και μόδα. (Οικονομίδης, 2000 : 44) Όπως

⁴ Το πύλημα ήταν υλικό από το οποίο οι νομάδες της Ευρασίας (Κριμαία, Μογγολία, Σιβηρία) κατασκεύαζαν ενδύματα, σκηνές, κουβέρτες. Γινόταν από μαλλί ζώων το οποίο το έβρεχαν και ύστερα από πολύωρο χτύπημα και ζέστη μετατρέπονταν σε πύλημα. Ήταν αδιαπέραστο από το νερό. *Τα υφάσματα των νομάδων και η συνάντησή με τον Joseph Beuys*, (Τζαχίλη, 2002 : 24-25), Αρχαιολογία και Τέχνες 85^A, ΔΟΛ.

⁵ Κετσές ή στρασουρί λέγεται το συμπιεσμένο μαλλί, συνώνυμο είναι το πύλημα. Ορισμένοι το ονομάζουν και τσόχα. Η παραγωγή του κετσέ γινόταν στο εργαστήριο και είχε πολλές χρήσεις, όπως π.χ. στην κατασκευή των σαμαριών. Το επάγγελμα του κετσετζή στην Κρήτη, έχει σχεδόν εκλείψει, *Παραδοσιακά Επαγγέλματα που χάνονται-ο κετσετζής*. (Δαφέρμος, 2007: 163-164), Ρέθυμνο

σημειώνει η ενδυματολόγος Ι. Παπαντωνίου (2002:6), η ‘haute couture’ (υψηλή ραπτική) και η βιομηχανία της μόδας γεννήθηκαν γύρω στο 1850-60.

Συμπερασματικά, η μόδα από το 19^ο αιώνα και εξής αφορούσε σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, από τη στιγμή που η ενδυμασία έπαψε να δηλώνει υποχρεωτικά την ταυτότητα του ατόμου (να καθορίζεται δηλαδή από νόμους θεσπισμένους από το κράτος) και οι άνθρωποι μπόρεσαν να φορέσουν ό, τι επιθυμούσαν. Κατά την έννοια αυτή η μόδα ταυτίστηκε με μια πρώτη μορφή ελευθερίας και επαναστατικότητας. (Γκιζέλς, 1974:56) Πολλά χρόνια αργότερα στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, οι ιστορικές κοινωνικές αλλαγές αφαίρεσαν από τη μόδα σημαντικό μέρος της εξουσίας και του ελέγχου που στο μεταξύ ασκούσε στην κοινωνία. Σήμερα, όπως γράφει η J. Entwistle (2000:237), το ένδυμα είναι «η μεταφορά της μόδας στην καθημερινή πρακτική.»

1. 3. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ

Η μόδα (le mode, la mode)⁶, από το λατινικό *modus*, σημαίνει τρόπος. Είναι ο τρόπος που εκφραζόμαστε μέσω της ένδυσής μας και παράλληλα είναι η μορφή και η αισθητική που μπορούν να έχουν τα ενδύματα ως ξεχωριστές ενδυματικές μονάδες (σχέδιο, χρώμα, υλικά, διακόσμηση). Τρόπος είναι ακόμη η μεταξύ των επί μέρους ενδυμάτων σχέση, κατά πόσο ταιριάζουν ή όχι, πώς φοριούνται, πού και πότε. (Καλαμαρά,2010:57)

Τα ενδύματα σε όλη την ιστορία τους πορεύονται και αλλάζουν μαζί με τον άνθρωπο. Δεν εξετάζονται ποτέ αποκομμένα από τα γεγονότα που τα ‘γέννησαν’, δηλαδή τις ιστορικές, οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις. Από τη στιγμή που η μορφή και η ποιότητά τους έπαψε να είναι επιβεβλημένη από τους θεσμούς, τα

⁶ Στα γαλλικά η αλλαγή του άρθρου σηματοδοτεί όλη την αμφισημία αυτής της έννοιας, άλλοτε σταθερή και άρα ‘αρσενική’, άλλοτε κινητή και τότε ‘θηλυκή’, θεωρώντας ότι η λέξη ‘μόδα’ ταυτίζεται με «...το παιχνίδι μεταξύ των δύο φύλων, μεταξύ των κοινωνικών τάξεων, μεταξύ των εξουσιών κάθε είδους.» Η λέξη *le mode*(=αρσενικό), μεταφράζεται ως τρόπος ζωής, αξίες, νοοτροπία, ενώ η λέξη *la mode*(=θηλυκό), σημαίνει κάτι ρευστό, εφήμερο, προσωρινό. *Μόδα/Ιστορία*, (Mattera, 2002:73), Αρχαιολογία και Τέχνες 85^A, ΔΟΛ.

ενδύματα άρχισαν να εκφράζουν το άτομο, τον εσωτερικό του κόσμο, τις αξίες που πρεσβεύει, την κοσμοθεωρία του. (Mattera, 2002:73)

Εύλογα μπορεί κανείς να επισημάνει την κοινωνική αξία που έχει το ένδυμα. Διαχρονικά οι άνθρωποι μέσω αυτού επιδεικνύουν την κοινωνική τους καταξίωση, τον πλούτο ή τη θέση που κατέχουν ή προσπαθούν να φανούν ανώτεροι από το διπλανό τους, να προκαλέσουν το θαυμασμό ή να κερδίσουν την εύνοια των άλλων. Έτσι, το ένδυμα αποτελεί δείγμα της συμπεριφοράς του ανθρώπου ως ατόμου αλλά και ως μέλους της κοινωνίας (Γκιζελής1974:7), (Βρέλλη-Ζάχου, 1985:41). Τα ενδύματα δίνουν πληροφορίες για την προσωπική ταυτότητα του ατόμου, το βαθμό της κοινωνικής του προσαρμογής-ταύτιση ή αντιδιαστολή- σε σχέση με διαφορετικές ομάδες. Η ομάδα καθορίζει τους ρόλους του ατόμου,-και την ενδυμασία του- όχι η κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει. (Γκιζελής,1974 : 26)

Κατά τον (Barthes,2002:12) «Η μόδα αποτελεί φαινόμενο ενδυμασίας... που άλλοτε επεξεργάζονται τεχνητά οι ειδικοί της υψηλής ραπτικής, άλλοτε συντελείται με τη διάδοση ενός απλού φαινομένου ενδύματος, που αναπαράγεται στη συλλογική κλίμακα...» Ως τέτοιο φαινόμενο, «συνδέεται άμεσα με το εκάστοτε παρόν, καθώς ανανεώνεται μέσα από την ιστορική, οικονομική και κοινωνική πραγματικότητα κάθε εποχής.» (Μπιζούμη-Μαχά,2010: 99)

Η μόδα των ενδυμάτων είναι ανθρώπινη επινοήση και πήρε τη μορφή παγκόσμιου φαινομένου. Η ύπαρξη της και η έννοια της βασίζεται στη διαρκή αλλαγή και εξέλιξη των ενδυμάτων, χωρίς ταυτόχρονα να κόβει τους δεσμούς της με τις ενδυματικές μορφές του παρελθόντος. Μπορεί να ειπωθεί ότι μόδα είναι οι συνεχείς αλλαγές στις ανθρώπινες προτιμήσεις που συνοδεύονται από χρησιμότητα και διαγράφουν έναν κύκλο, το ταίριασμα παλαιών και νέων στοιχείων σε μορφές που ανανεώνονται συνεχώς. (Σκουζέ-Πετρίδη, 1975:148) Η μόδα βέβαια, δεν είναι ο μόνος παράγοντας που επηρεάζει το καθημερινό ένδυμα, αφού κι άλλοι παράγοντες όπως το φύλο, οι οικονομικές απολαβές, η κοινωνική τάξη και η παράδοση παίζουν το ρόλο τους. (Entwistle ,2000 :1)

Η μόδα που διαμόρφωσε την ενδυμασία από τον 19ο αιώνα και εξής, είναι πηγή σημείων για τον ιστορικό, τον ενδυματολόγο, τον κοινωνιολόγο, τον ψυχολόγο. Εκφράζει μια σειρά από αλλαγές στη μορφή αλλά και στο περιεχόμενο των

ενδυμάτων, θέλοντας να δηλώσει σε κάθε αλλαγή κάτι διαφορετικό. Υπ' αυτήν την έννοια η μόδα συνδέεται με την τέχνη. (Mattera,2002:73)

Από την αρχή της ιστορίας της η μόδα ρυθμίζει την ισορροπία των μορφών της ενδυμασίας που εντούτοις βρίσκονται διαρκώς σε εξέλιξη. Το ίχνος, δηλαδή οι διαφορετικές δυνατότητες αναπαράστασης ενός ενδύματος, υπάρχει ως ιδέα. Στο ρούχο δεν υπάρχει παρθενογέννηση, η όποια μορφή του έχει τις ρίζες της σε παλαιότερα ίχνη. Οι δημιουργοί της εκάστοτε μόδας αποδομούν, ερμηνεύουν και ανασυνθέτουν το υλικό τους, συνταιριάζουν το διαρκές με το εφήμερο. Έτσι μέσω του αέναου δανεισμού στοιχείων από το ίχνος του παρελθόντος επιτυγχάνουν το διαχρονικό στοιχείο στη μορφή των ενδυμάτων. (Ενδύεσθαι, 11/4/2010)

Η Λ. Σκουζέ-Πετρίδη (1975:148), υποστηρίζει ότι ο όρος μόδα έχει κάτι το εφήμερο, το στιγμιαίο, ταυτίζεται με μια κινητικότητα, αλλάζει συνεχώς, είναι πάντα κάτι νέο, συμβολίζει την επιθυμία για κατανάλωση και επίδειξη. Αντιστρατεύεται την ακινησία, που βιώνεται ως θάνατος. Το να είναι κανείς στη μόδα δείχνει τη διάθεσή του να συμβαδίζει με το παρόν, την πραγματικότητα του τώρα. Η μόδα κάνει άλματα προς το σύγχρονο, χωρίς όμως να κόβει τους δεσμούς της με το παρελθόν. Η ουσία της μόδας περικλείει και μια αντίφαση: ενώ ζητάει υπακοή στις επιταγές της από τα άτομα, ταυτόχρονα απαιτεί να την παραβαίνουν. Μόλις μια μόδα παγιώνεται και γίνεται ευρέως αποδεκτή, αμέσως παρεκτρέπεται, αλλάζει, αντικαθίσταται από μια καινούρια, που μπορεί να είναι επανάληψη μιας παλαιότερης. Έτσι πετυχαίνει τη διαρκή ανανέωσή της και προσφέρει στην καθημερινότητά μας, κάθε φορά, νέο ενδιαφέρον περιεχόμενο, χωρίς να κόβει δεσμούς με το παρελθόν.

Η ευκολία με την οποία η μόδα αλλάζει ώστε να μη μοιάζει με την παλιά που αντικαθιστά, είναι και η βασική της διαφορά από την παραδοσιακή φορεσιά που περνά αναλλοίωτη από παππού σε εγγονό (Παπαντωνίου, 1978:1).

Να σημειωθεί ότι η σύγχρονη μόδα έπαψε να είναι αυθεντία, επιβάλλοντας άκαμπτους κανόνες ένδυσης όπως στο παρελθόν, λόγω αλλαγών των κοινωνικών συνθηκών και πιθανόν μη έχοντας κάτι καινούριο να προτείνει. Όμως η ελευθερία των επιλογών που κατέκτησε το αγοραστικό κοινό, δεν αναδεικνύει πάντα την έκφραση ενός προσωπικού γούστου στο ντύσιμο.(Παπαντωνίου, 2000: 25)

Η δυνατότητα ανάδειξης του προσωπικού στυλ δεν υιοθετείται σήμερα, – ιδιαίτερα από τη νεολαία- αντιθέτως, παρατηρείται ένας απρόσωπος και άνοστος μιμητισμός που φτάνει στα όρια της ομοιομορφίας και της κακογουστιάς. Το

ομοιόμορφο ντύσιμο δεν εκπέμπει ‘σωστά’ σήματα επικοινωνίας, δεν έχει προσωπικότητα και στυλ και δεν εκφράζει τις βαθύτερες τάσεις του καθενός. Η αυθεντικότητα χρειάζεται πρωτίστως αυτογνωσία, βαθύτερη γνώση του ‘είναι’ και του ‘φαίνεσθαι’. (Σκουζέ-Πετρίδη, 1975: 152) Το γεγονός αυτό μας ξενίζει διότι θα περίμενε κανείς, λόγω και της ευρείας διαφημιστικής κίνησης της μόδας- τηλεόραση, έντυπα κ.ά.-, ο καταναλωτής να είναι καλύτερα εκπαιδευμένος ώστε να μπορεί να επιλέξει και να υιοθετήσει μια προσωπική εκδοχή της μόδας, η οποία να εκφράζει αυτογνωσία και αυθεντικότητα.

Ενώ λοιπόν τη μόδα την καθορίζουν άλλοι, την κομψότητά μας την επιλέγουμε μόνοι μας, διότι είναι αυτό που βγαίνει από μέσα μας, η έκφραση του εσωτερικού μας κόσμου. Δεν είναι κάτι κομψό επάνω μας μόνο και μόνο επειδή είναι στη μόδα. Εξάλλου τα ενδύματα θα έπρεπε να τα επιλέγουμε για να εκφράσουν εμάς τους ίδιους, να μας κάνουν ξεχωριστούς και όχι επειδή τα φοράει ο διπλανός μας. Ο Cecil Beaton (1978)-σχεδιαστής μόδας και φωτογράφος της υψηλής κοινωνίας είπε ότι «Η μόδα είναι μαζικό φαινόμενο αλλά τρέφεται από το άτομο».

1.4. ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ

Η μόδα δια μέσου της ιστορίας της, υπηρετεί λειτουργικές, κλιματολογικές, αισθητικές και κοινωνικές ανάγκες. Παγκοσμίως, σε όλη την ιστορία της, ξεκινούσε πάντα από τα ακμάζοντα οικονομικά και πολιτιστικά κέντρα για να εξαπλωθεί στη συνέχεια σε τόπους περιορισμένης επαφής με το ‘εξωτερικό στοιχείο’. Υποστηρίζεται ότι η μόδα γεννήθηκε όταν «το ένδυμα έπαψε να λειτουργεί μόνο σαν μέσο προστασίας από τους εξωτερικούς παράγοντες» (Δημητρέλης, 1985:11), ή όταν έπαψε να πιστοποιεί σε ποια κοινωνική τάξη ανήκει κάποιος. Η μόδα βοηθήθηκε από το καταναλωτικό πνεύμα, που ήταν προϊόν πλούτου, επιβάλλοντας κάθε τόσο στον άνθρωπο νέες σιλουέτες και πρωτότυπα πολύπλοκα ενδύματα. Κατά τον Γκιζέλη (1974:53-54) τρεις είναι οι λειτουργίες της μόδας: α) Επιβάλλει πρότυπα διατηρώντας την ‘τάξη’ και όχι το χάος, β) Συνδέει το παρόν με το παρελθόν, γ) Δημιουργεί κοινή καλαισθησία στο ύφος της καθημερινότητας.

Στον ελλαδικό χώρο, μετά τα βυζαντινά χρόνια, η ενδυμασία επιβάλλεται από τον εκάστοτε κατακτητή. Στην Ευρώπη, η γυναικεία φορεσιά περνά από το μεσαιωνικό γοτθικό ρυθμό, στο ‘βαρύ’ ρυθμό μπαρόκ και λίγο πριν τη Γαλλική Επανάσταση καταλήγει στο ανάλαφρο ροκοκό. Η γυναικεία ευρωπαϊκή φορεσιά εκμοντερνίζεται αργά. Η γυναίκα θα αργήσει να βγει στην παραγωγή και στην εργασία, με αποτέλεσμα η ενδυμασία της να διατηρήσει τα βασικά της χαρακτηριστικά για δεκαετίες μετά την γαλλική επανάσταση. (Οικονομίδης, 2008:44). Στην ελληνική επικράτεια οι παράγοντες που συντέλεσαν στη διάχυση της ευρωπαϊκής μόδας ήταν η τεχνολογική και βιομηχανική επανάσταση που φτάνει στην Ελλάδα από την Ευρώπη με καθυστέρηση, η κινητικότητα των Ελλήνων εμπόρων και της νεοσύστατης αστικής ελληνικής τάξης σε πόλεις του εξωτερικού απ’ όπου αντιγράφουν και μεταφέρουν τον ευρωπαϊκό συρμό, η εξάπλωση της ραπτομηχανής, η βασιλική αυλή που αποτέλεσε πρότυπο αμφίεσης, τα γυναικεία και οικογενειακά περιοδικά που γνωστοποιούν στο ευρύ κοινό τις νέες ενδυματολογικές προσαγές. (Γιακουμάκη-Μωραΐτη, 1999:471-472)

Οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι επηρέασαν αρνητικά τη μόδα, αλλά εκείνη έβγαине κάθε φορά ανανεωμένη. Το στυλ ‘τσάρλεστον’ και ‘νέα μόδα’ του Ντιόρ αντίστοιχα, είναι η απόδειξη ότι μετά τις στερήσεις του πολέμου οι άνθρωποι επιδίωξαν την ανανέωση και στην ενδυμασία. Από το τέλος του 1950 και εξής στη βιομηχανία της μόδας εισέβαλαν δυναμικά η Αγγλία, η Αμερική, η Ιταλία, η Ιαπωνία, διεκδικώντας αξιόλογο μερίδιο δόξας και κερδών από το Παρίσι, το οποίο άρχισε να χάνει τα πρωτεία της δημιουργικότητας και της φαντασίας που τα παραλαμβάνει πλέον η απέναντι όχθη του Ατλαντικού, οι ΗΠΑ. Το αμερικάνικο έτοιμο ένδυμα, η μίνι φούστα, το ανδρόγυνο ντύσιμο, η απλοποίηση των ενδυματολογικών κανόνων, είναι μερικές από τις καινοτομίες της νέας μόδας που, λόγω πολιτικοκοινωνικών και οικονομικών καταστάσεων, έγιναν αποδεκτές με ενθουσιασμό από κάθε ηλικία παγκοσμίως εφόσον το ιδεώδες πρότυπο είναι πλέον η νεότητα. Όσον αφορά στην ιταλική μόδα, αυτή είχε τεράστια απήχηση στους καταναλωτές, λόγω της ποιότητας, του σχεδίου, και του μινιμαλιστικού στυλ που πρότεινε. (Παπαντωνίου, 2002:8-13) Από το 1960 και εξής η δυτική μόδα επηρέασε και καθόρισε την Ιαπωνία, η οποία αξιοποίησε τη μόδα κατά τα δικά της πρότυπα και την προώθησε ως εξαγωγίμο προϊόν στη Δύση. Η στροφή του παγκόσμιου ενδιαφέροντος στην Ιαπωνία στο

δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα οφείλεται στην «καταπληκτική άνθιση της ιαπωνικής οικονομίας στη δεκαετία του 1980». (Fukai, 2004: 97) Η μόδα στη δεκαετία 1975-1985 προβάλλει το γυμνασμένο γυναικείο σώμα, ενώ η Ιαπωνική επιρροή και η δημιουργία νέων υφασμάτων κυριαρχούν. (Tortora, Eubank, 1994:486-487)

Σημαντικές παρατηρήσεις μπορεί να κάνει κάποιος, αν παρακολουθήσει τη γέννηση και της εξέλιξη της υψηλής ραπτικής κατά τον 20ό αιώνα. Η 'υψηλή ραπτική' (haute couture) ήταν ανέκαθεν μια υψηλών προδιαγραφών χειροποίητη ραπτική τέχνη που εξέφραζε την επιθυμία των πλούσιων αστών για υπεροχή, ωστόσο όταν η πολυτέλεια εκλαϊκεύτηκε, έχασε τα προνόμιά της και, από το 1960, έδωσε τη θέση της στο ετοιμοφόρετο ένδυμα (πρετ-α-πορτερ). Σήμερα, η μόδα ανακυκλώνεται συνεχώς, παρουσιάζοντας παρόμοια πράγματα με διαφορετικό τρόπο. Χαρακτηρίζεται από πλήρη ελευθερία, αλλά, παρ' όλη την πολυγλωσσία της, παραμένει κώδικας διεθνούς συνεννόησης. (Payne,2004:612-613)

Η μόδα ως φαινόμενο κοινωνικό, αντικατοπτρίζει την οικονομική και πολιτιστική δομή ενός κράτους και αποκαλύπτει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ηθικής, της κουλτούρας και της τέχνης ενός λαού. Συνήθως δεν προηγείται της κοινωνίας, αλλά είναι μια άμεση πρωτοποριακή αντίδραση της ίδιας της κοινωνίας στις νέες προτάσεις ένδυσης. Μια μόδα που δεν συμφωνεί με το γούστο της εποχής και τις αξίες ενός δεδομένου περιβάλλοντος, δεν επιβάλλεται. (Δημητρέλης, 1985: 12) Οι Clarke και Miller, (2002:51) στην έρευνά τους με θέμα τη μόδα και το άγχος, -το οποίο προκύπτει από την κοινωνική απαίτηση για συμμόρφωση στους κανόνες της μόδας- κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι η σχέση των ατόμων με τη μόδα διαμεσολαβείται από την κοινωνία, δηλαδή η κοινωνία κατά κάποιον τρόπο υπαγορεύει τη μόδα στα άτομα. Οι καταναλωτές και όχι η βιομηχανία της μόδας, επέβαλαν την ελευθερία στις ενδυματολογικές προτιμήσεις στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ως απόρροια της νέας κοσμοθεωρίας που εμφανίστηκε τότε. Σήμερα η μόδα, μέσω της ελευθερίας που παραχωρεί, δεν ασκεί πιεστικό έλεγχο στην κοινωνία ούτε εκφράζει την κανονιστικότητα των ενδυματικών μορφών, αλλά επιτρέπει την αναζήτηση της εμπειρίας και του πειραματισμού. Όμως, συμβαίνει μερικές φορές η ελευθερία των επιλογών να αυξάνει το άγχος του καταναλωτή, που επιθυμεί με την ενδυματολογική του συμπεριφορά, αφενός να αυτοεπιβεβαιωθεί, αφετέρου να

συμμορφωθεί με τις προσδοκίες του περίγυρου. Η όποια χειραφέτηση του ατόμου από τη ‘δομημένη μόδα’ οδηγεί μπροστά σε μια δυσκολία, μικρότερη ή μεγαλύτερη. Γενικά, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα όταν το ένδυμα εκσυγχρονίστηκε και απέβαλε τα περιττά που το συνέδεαν με την αυστηρά προκαθορισμένη μορφή του, απέβαλε εν μέρει και την κοινωνική του ταυτότητα και εξελίχθηκε σε προσωπική έκφραση. Οι Roach –Higgins (1995:68), υποστηρίζουν ότι όσο περισσότερο μεταβάλλεται η αμφίεση σε μια εποχή τόσο λιγότερη είναι η καθαρότητα και η σύγκρουση των κοινωνικών ρόλων και αντίστροφα.

Κατά τον Τσεκλένη (2000:58), η μόδα στο ντύσιμο επιβιώνει, διότι προσφέρει ανανέωση. Η αγορά προϊόντων μόδας είναι ίσως ο πιο προσιτός τρόπος για προσωπική ανανέωση. Χωρίς μεγάλες δαπάνες μπορεί κανείς να προσφέρει στον εαυτό του τη δυνατότητα μιας μικρής πολυτέλειας, μιας επιθυμητής αλλαγής στην εμφάνισή του, ενισχύοντας ταυτόχρονα την αυτοεικόνα του, την αίσθηση της αισιοδοξίας και της νεότητας. Ο ναρκισσισμός τρέφεται από τον εξωραϊσμό της εμφάνισης. Φορώντας κάτι καινούριο, κάτι που ίσως έχει φορέσει ένα διάσημο πρόσωπο αισθάνεται κανείς ότι αποκτά μέρος της λάμψης του ή ότι ανήκει στον κόσμο του. Σκοπίμως, οι διαφημίσεις χρησιμοποιούν στην προβολή των προϊόντων διάσημα, λαμπερά και νεανικά πρόσωπα, ώστε να λειτουργήσει η ταύτιση με το πρότυπο-είδωλο, μέσω των ενδυμάτων και της εξωτερικής μίμησης.

Η επιλογή των ενδυμάτων συνδέεται με τον τρόπο έκφρασης, τον τρόπο ζωής, τον τρόπο λειτουργίας του ατόμου και της προσωπικότητάς του. (Δαββέτας, 2008: 33) Ο Τζαβάρας (2002: 70-71), υποστηρίζει ότι τα ρούχα ταυτίζονται με τον εαυτό μας, προβάλλουν τη μοναδικότητά μας και δηλώνουν την κοινωνική μας θέση. Η μόδα εκφράζει μέσω της επιλογής των ενδυμάτων τις αισθητικές αντιλήψεις, το προσωπικό γούστο, τη συνείδηση της ατομικότητας, αλλά παράλληλα λειτουργεί ως δεσμευτική συλλογική αισθητική, επιβάλλοντας τους γενικούς επιτακτικούς συμβολισμούς. Τα άτομα συνήθως επιθυμούν την ευθυγράμμισή τους με τις τάσεις της μόδας, ή την απορρίπτουν για ιδεολογικούς λόγους. Τα ενδύματα δηλαδή που επιλέγουν, δηλώνουν ως ‘γλώσσα’, την ταύτιση με τα πρότυπα κοινωνικών ομάδων και κανόνων ή την απόρριψή τους. Η ιδιόρρυθμη ενδυμασία ορισμένων ατόμων φανερώνει την αντίδρασή τους προς τα κοινωνικώς αποδεκτά όρια ή ακόμη και την

ταύτισή τους με ομάδες που εκφράζουν συγκεκριμένες αντιλήψεις. Εφόσον το ένδυμα (στολή) ‘ειδοποιεί’ για το άτομο που τη φέρει, ενδέχεται σκοπίμως να κοινωνεί εσφαλμένες πληροφορίες⁷. (Παραδέλλης, 2002: 31)

Η υπόστασή μας συμπληρώνεται μέσω του φορέματος, ενώ χωρίς το φόρεμα δεν είμαστε απλώς, αλλά αισθανόμαστε γυμνοί, απογυμνωμένοι από όποιον ρόλο καλούμαστε να επιτελέσουμε. Τα ενδύματα με τα οποία περιβάλλουμε τον εαυτό μας δεν βασίζονται σε τυχαίες επιλογές, αλλά σχετίζονται με την έξωθεν εικόνα μας και την αυτοεικόνα μας. (Παπανούτσος, 1984: 206) Οι άνθρωποι συνηθίζουν να ταιριάζουν τα συναισθήματα με τα ενδύματα, το μέσα με το έξω, είτε πρόκειται για θεσμοθετημένες μορφές ένδυσης (όπως το μαύρο χρώμα των ενδυμάτων στο πένθος) είτε για μεμονωμένες πράξεις που εξωτερικεύει την ψυχολογική τους διάθεση. Έτσι η ποικιλία και η επιλογή των ενδυμάτων επιτρέπει την κοινοποίηση ψυχικών καταστάσεων. Εκτός αυτού, η μορφή των ενδυμάτων επιδρά επίσης στα συναισθήματα του φέροντος. Είναι φυσιολογικό για ένα άτομο, όταν φορά ένα ένδυμα που εκτιμά ως σπουδαίο, να αισθάνεται μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση. Αισθάνεται ότι ο κώδικας επικοινωνίας που εκπέμπει μέσω των ρούχων που φορά, υπερβαίνει την όποια σωματομορφία του. Το ένδυμα γίνεται το μέσο με το οποίο απαιτεί από το περιβάλλον του την ανάλογη προσοχή, σεβασμό, αποδοχή, φόβο, ενδιαφέρον, κ.ά. Η εξωτερική εμφάνιση είναι συνάρτηση της εσωτερικής μας δομής. Από τον τρόπο που ντύνεται ένας άνθρωπος μπορεί να μαντέψει κανείς το επάγγελμα, την κοινωνική θέση, την παιδεία, αλλά και πολλές πτυχές του χαρακτήρα του. Θεωρείται ότι τα ενδύματα συχνά απεικονίζουν τον εσωτερικό κόσμο του καθενός, πολλές φορές χωρίς και ο ίδιος να έχει την πρόθεση αυτής της απεικόνισης, είναι κάτι ασυνείδητο. (Παπανούτσος 1984: 207)

Είναι παρατηρημένο ότι το φόρεμα βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με το περιβάλλον του ατόμου, αφού εκφράζει «την κοινωνική συνείδηση του ‘εγώ’».

⁷ Για την πρακτική της ‘παρενδυσίας’ βλ. *Τελετουργικές και Θεσμοθετημένες Μορφές Παρενδυσίας*, (Παραδέλλης, 2002: 31-36), *Αρχαιολογία και Τέχνες* 85, ΔΟΛ

Ωστόσο, υπάρχουν φορές που το άτομο επιλέγει – μέσω και του ενδύματος – να αποκρύψει τα πραγματικά στοιχεία της προσωπικότητάς του και να εμφανιστεί με ένα ‘προσωπείο’ για ψυχολογικούς λόγους που σχετίζονται είτε με ανασφάλειες και φοβίες είτε με την αυτοεκτίμησή του (Τζαβάρας, 2002:69).

Το ερωτικό στοιχείο ως παράγοντας που καθορίζει πολλές από τις κοινωνικές σχέσεις, επηρεάζει επίσης την ενδυμασία. Ο ναρκισσισμός που τρέφει ο άνθρωπος για τον εαυτό του και η επιθυμία του να τον θαυμάζουν και να τον επιθυμούν οι άλλοι, διαμορφώνουν το είδος και τη μορφή των ενδυμάτων. Μέσω της ενδυμασίας, αφενός προσελκύει το ερωτικό ενδιαφέρον και αφετέρου κρύβει τα σωματικά του ελαττώματα. Το γεγονός αυτό εξηγεί, κατά την Λ. Σκουζέ-Πετρίδη(1975:147), «την συνεχή αλλαγή της μόδας ανά τους αιώνες.... Ανάλογα με τη νοοτροπία της κάθε εποχής οι άνθρωποι θέλουν, άλλοτε να επιδείξουν και άλλοτε να κρύψουν... μέρη του σώματός τους.» Ειδικά για τη γυναικεία δυτικοευρωπαϊκή ενδυμασία, αυτή διαμορφώθηκε έτσι, ώστε να θέλγει ερωτικά και να γοητεύει το αντρικό φύλο, παρ’ όλο που κατά καιρούς προσέκρουσε σε πουριτανισμούς και απαγορεύσεις.

1. 5. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΔΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΔΙΑΦΗΜΙΣΗΣ

Η σύγχρονη μόδα στα ενδύματα εξαρτάται από τη βιομηχανία, την κατασκευαστική τεχνική, το εμπόριο και την καλλιτεχνική δημιουργία. (Πάντος,1978:199). Η μόδα αλλάζει κάθε εποχή, τρεις με τέσσερις φορές το χρόνο συνήθως, ανάλογα με το γούστο και την τάση που επικρατεί. Οι βιομηχανίες της ένδυσης χρησιμοποιούν επιστημονικά μέσα διαφήμισης αλλά και σφυγμομέτρησης των κοινωνικών τάσεων, με σκοπό τη κατασκευή ενδυμάτων που μοιάζουν να ανανεώνονται συνεχώς, δημιουργώντας κάθε φορά τη ‘νέα μόδα’. (Entwistle, 2000: 237-238) Στη συνέχεια το κοινό τρέχει να καταναλώσει ‘το νέο’ είτε από μιμητισμό είτε γιατί βαρέθηκε το ‘παλιό’, το οποίο όμως ‘νέο’ με ταχύτατους ρυθμούς ξαναγίνεται ‘παλιό’ και έτσι διατηρείται ένας αέναος κύκλος μεταξύ βιομηχανίας της μόδας και αγοραστών με ανυπολόγιστα κέρδη για την πρώτη. (Τσεκλένης, 2000:58) Η διαφήμιση προωθεί την κατανάλωση μετατρέποντας τη μόδα σε επιθυμία και ανάγκη απόκτησης περισσότερων αγαθών.(Λαγάκου, 1998:59) Η μόδα είναι, τουλάχιστον από το 1950 και εξής, ένα παγκόσμιο σύστημα που κατευθύνεται από τις

υφαντουργικές βιομηχανίες, στο οποίο εμπλέκονται- από την παραγωγή των πρώτων υλών μέχρι τον αποδέκτη, τον καταναλωτή- μεγάλος αριθμός επαγγελματικών κατηγοριών και τεράστια συμφέροντα. Στο σύστημα αυτό οι σχεδιαστές των ενδυμάτων καταθέτουν τις δημιουργικές τους ικανότητες, προσπαθώντας να συγκεράσουν την τέχνη τους με τα οικονομικά συμφέροντα. (Τσεκλένης, 2000:59)

Η μόδα, ως μορφή δημιουργίας, χειραγωγείται από τους κοινωνικούς εξουσιαστικούς θεσμούς. (Νούτσος, 2008:127). Αρωγός στη χειραγώγηση της μόδας, είναι η τεράστια δύναμη της διαφήμισης που υπηρετεί τους σκοπούς της ‘βιομηχανίας του ενδύματος’, κατευθύνοντας κυριολεκτικά τους καταναλωτές εκεί που θέλει, πείθοντάς τους συνεχώς για την αναγκαιότητα απόκτησης κάτι διαφορετικού. Η διαφήμιση της μόδας ξεκίνησε στην Ευρώπη από τον 14^ο αιώνα. Η μόδα γινόταν γνωστή στο λαό μέσω των ταξιδιωτών και του εμπορίου, ενώ στις βασιλικές αυλές έφτανε από το Παρίσι, με κούκλες ντυμένες με την τελευταία λέξη του ‘συρμού’. Αργότερα καθιερώθηκαν τα φιγουρίνια, με πατρόν και οδηγίες κατασκευής των ενδυμάτων. (Γιακουμάκη-Μωραΐτη, 1999: 486)

Όσον αφορά στην Αθήνα, η διαφήμιση της μόδας ξεκίνησε, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, μέσω των περιοδικών που απευθύνονταν στη γυναίκα, γεγονός που έκτοτε συνεχίζεται ανελλιπώς. Περιείχαν στήλες με τα τελευταία νέα της παρισινής μόδας, πατρόν κατασκευής, οδηγίες και πληροφορίες για τα υφάσματα, τη διακόσμηση, την αισθητική και την χρήση των παραγόμενων ενδυμάτων. Τα έντυπα μόδας που είχαν εμφανιστεί από τον προηγούμενο αιώνα, συνέχισαν και ανανεώθηκαν ή συμπληρώθηκαν τον 20^ο αιώνα, ενώ από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα πολλαπλασιάστηκαν. Από τη δεκαετία του 1950 και ύστερα κυκλοφορούσαν αρκετά περιοδικά μόδας στην Αθήνα. Το δημοφιλέστερο ήταν η ‘ΓΥΝΑΙΚΑ’, που απευθύνθηκε στην Ελληνίδα με μεγάλες διαφημιστικές καμπάνιες προϊόντων, θεωρώντας ότι αυτή αποφάσιζε για τις οικογενειακές αγορές. Υπήρξε το πρώτο περιοδικό που μετέτρεψε το κοσμικό ρεπορτάζ μόδας σε δημοσιογραφική ύλη, στέλνοντας συντάκτριες σε κέντρα μόδας, όπως το Παρίσι, τη Ρώμη, τη Φλωρεντία, εξασφαλίζοντας αποκλειστικές φωτογραφίες και ρεπορτάζ από τους οίκους μόδας της υψηλής ραπτικής. Από το 1964 μέχρι το 1967 κυκλοφόρησε το πολυτελές μηνιαίο περιοδικό ‘ΜΟΔΑ’, ενώ προδικτατορικά εκδίδονταν το περιοδικό

‘ΕΙΚΟΝΕΣ’. Λαϊκά περιοδικά μόδας ήταν ακόμη το ‘ΡΟΜΑΝΤΖΟ’, ο ‘ΘΗΣΑΥΡΟΣ’, η ‘ΕΛΛΗΝΙΣ’, ενώ το ‘ΠΑΝΘΕΟΝ’ έδινε προτεραιότητα στη μόδα και το φεμινιστικό κίνημα. Από τα μέσα του 1970 ο ‘ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ’ προσανατολίζεται σε ρεπορτάζ μόδας. Μετά τη μεταπολίτευση οι καταστάσεις αλλάζουν. Από τα μέσα του 1980 και εξής τα γυναικεία περιοδικά πληθαίνουν και πολλοί ευρωπαϊκοί τίτλοι άρχισαν να εκδίδονται στην Ελλάδα⁸ όμως ούτε η μόδα ούτε η καθημερινότητα των Ελληνίδων ήταν πλέον η ίδια. Το ενδιαφέρον στράφηκε από την υψηλή ραπτική στο έτοιμο ένδυμα, διότι οι ρυθμοί, οι απαιτήσεις και οι ανάγκες της ζωής είχαν αλλάξει. (Κουνενάκη, 12/10/ 2003)

Στην εποχή μας, τα περιοδικά μόδας-ελληνικά και ξένα-προβάλλουν και προωθούν τα διάφορα στυλ ένδυσης, επεξηγώντας τα και νοσηματοδοτώντας τα για τον αναγνώστη και πιθανό αγοραστή. Τα περιοδικά μόδας αποτελούν παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο η μόδα-ως αφηρημένη ιδέα και ως συζήτηση περί αισθητικής και η μόδα ως ρούχο που προσφέρεται να αγοραστεί κάθε σαιζόν-συνδέεται με την ενδυμασία. Οι συμβουλές που προσφέρονται από τους δημοσιογράφους και τους εκδότες συμβάλλουν στο να διαμορφώσουν τις επιλογές τους οι καταναλωτές μέσα από τις αντιθέσεις που παρουσιάζει η μόδα. (Entwistle,2000:237-238)

Στην έντυπη διαφήμιση ήρθε αρωγός από την πρώτη εικοσαετία του 20^{ού} αιώνα ο κινηματογράφος, ο οποίος στην αρχή, μέσω των επίκαιρων, κατέγραφε τη ζωή, άρα και την ενδυμασία των πλούσιων και ισχυρών, προβάλλοντάς την μετά στην οθόνη σε λιγότερο εύπορες τάξεις. Καταγραφή της καθημερινής ζωής του λαού, των φτωχών και των ενδυμάτων τους δεν υπήρχε, προφανώς γιατί δεν παρουσίαζε κοινωνικό ενδιαφέρον⁹. Χρόνια αργότερα, μέσω κινηματογραφικών ταινιών, ο ελληνικός κινηματογράφος θα αποτυπώσει τις ενδυματολογικές επιλογές της ελληνικής

⁸ Όπως Marie Claire, Elle, Votre Beaute, Diva, Vogue, Harper’s Bazaar κ.ά.

⁹ Η κινηματογραφική ταινία ‘Η κοινωνική σαπίλα’ 1932, του Σ. Τατασόπουλου ήταν η μόνη που την εποχή εκείνη κατέγραφε την Αθήνα των κοινωνικών αντιθέσεων. (Κουνενάκη, 12/10/ 2003)

ευρύτερης κοινωνίας. Το γυναικείο και αντρικό καπέλο ως εξάρτημα μόδας θα κάνει το πέρασμά του από τη μεγάλη οθόνη μέχρι και τη δεκαετία του 1970 σβήνοντας σταδιακά. Γενικότερα, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση είναι φορείς των κοινωνικών τάσεων της εποχής τους και αποτελούν πεδίο παγκοσμιοποιημένης μόδας και πολλές φορές προλέγουν τη μόδα του μέλλοντος . Ταυτόχρονα, προβάλλουν την ιδεατή ομορφιά, ενώ βοηθούν στη μίμηση και την αναπαραγωγή ενδυματολογικών επιλογών από το κοινό. (Tortora, Eubank, 1994:349)

Από τη δεκαετία του 1960, όταν η τηλεόραση άρχισε να ‘εισβάλλει’ στο ελληνικό σπίτι, τα τηλεοπτικά πρόσωπα συνέβαλαν στη διάδοση και εδραίωση της ανατρεπτικής αισθητικής της εποχής μεταδίδοντας το μήνυμα ότι η ομορφιά και η νεότητα είναι προσιτή σε πολλούς και ότι ο καθένας μπορεί να απολαύσει τη χαρά που πηγάζει από τη μόδα. Η τηλεόραση κατέστησε τη μόδα πιο οικεία στην Ελληνίδα, η οποία καθημερινά παρακολουθούσε τα τηλεοπτικά της πρότυπα να ‘προτείνουν’ μια συνεχή ενδυματολογική ανανέωση. Το φαινόμενο της εκλαΐκευσης της μόδας και της πληροφόρησης μέσω της τηλεόρασης συνεχίστηκε ανελλιπώς και τις επόμενες δεκαετίες, συνεπικουρούμενο πάντοτε από τον κινηματογράφο και πρόσφατα από το διαδίκτυο.(Δαββέτας,2008:93)

Συνεπώς, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση ανέκαθεν επηρέαζαν και επηρεαζόταν από το κοινωνικό γίγνεσθαι, άρα και από το ενδυματολογικό, αποτυπώνοντας την ενδυμασία των κοινωνικών ομάδων κάθε εποχής και τάξης. Σήμερα, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και ο Τύπος ασχολούνται καθημερινά με την προβολή της μόδας, καθιστώντας την παγκόσμιο φαινόμενο καθολικού ενδιαφέροντος.

1.6. ΜΟΔΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Το ένδυμα, είναι κάθε φορά προϊόν ιδιαίτερων ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών, δημιούργημα ανθρώπινο, που δεν εμφανίζεται ανεξάρτητα από τις άλλες ανθρώπινες επινοήσεις και κατασκευές. Προϊόν πολιτισμού, είναι στενά συνδεδεμένο

με το ρυθμό και το στυλ της τέχνης κάθε εποχής. «Το κοστούμι είναι ο καθρέφτης μιας εποχής» έλεγε η Κοκό Σανέλ.

Το ζητούμενο στο ένδυμα κάθε εποχής ήταν η αισθητική που εξέφραζε, μέσω της φόρμας, του χρώματος, των υλικών κατασκευής του και παράλληλα η λειτουργικότητά του, η πρακτικότητά του, που ανταποκρίνονταν στις ατομικές ανάγκες όσων το φορούσαν. Κατ' αυτήν την έννοια, τα ενδύματα υπήρξαν προϊόντα εφαρμοσμένων-διακοσμητικών τεχνών¹⁰, εφόσον βέβαια θεωρήσουμε ότι οι καλλιτέχνες-σχεδιαστές που τα δημιούργησαν, τα προόριζαν για να φορεθούν και όχι απλώς να εντυπωσιάσουν σε μια επίδειξη μόδας. Στην τελευταία περίπτωση, πρόκειται για οπτική κινούμενη τέχνη, που εκφράζει μόνον τις καλλιτεχνικές ανησυχίες του δημιουργού της. Πραγματικά, ένας σχεδιαστής μόδας με μεγάλη φαντασία αν αφεθεί ελεύθερος και ξεπεράσει τα όρια του ανθρώπινου σώματος, μπορεί να δημιουργήσει κάτι πολύ ωραίο, αλλά μη φορέσιμο. Τα όρια της μόδας, είναι πάντα το ανθρώπινο σώμα.(Παπαντωνίου, 2002:12)

Υπάρχουν διάφορες παράμετροι που επηρεάζουν τη μορφή ενός ενδύματος. Ως τέτοιοι θα αναφερθούν το φύλο στο οποίο απευθύνεται, ο τόπος και το κλίμα, η εργασία που απαιτεί, οι διαθέσιμες πρώτες ύλες, οι πολιτισμικές κατακτήσεις της συγκεκριμένης κοινωνίας, οι θρησκευτικές απαγορεύσεις, τα ισχύοντα κοινωνικά συστήματα, τα ιστορικά γεγονότα, η τεχνολογία και οι συνθήκες ζωής. Οι παραπάνω παράμετροι σε συνδυασμό με τα ιδεώδη κάθε εποχής, τα 'ταμπού', το βαθμό ελευθερίας του ατόμου και τις επιθυμίες του, διαμορφώνουν τις καλλιτεχνικές τάσεις της μόδας, που είναι περισσότερο από μια πρακτική 'κοπτικής και ραπτικής'. Βέβαιο θεωρείται ότι κάθε εποχή δημιούργησε τον δικό της ιδεατό τύπο του 'ωραίου ανθρώπου'¹¹ συμπαρασύροντας στην ιδέα αυτή και τις ενδυματολογικές δημιουργίες

¹⁰ Ο Yves St Laurent είχε δηλώσει πριν χρόνια σε συνέντευξή του στην τηλεόραση ότι η μόδα δεν είναι τέχνη, αλλά μια επιτυχημένη τεχνική. Το φόντο, ο καμβάς, είναι το γυναικείο σώμα.

¹¹ Για την καλλιτεχνική έκφραση και την αμφίεση καθώς και τις πηγές των προτύπων τους, βλ. επίσης *The psychology of dress*, (Hurlock, 1929 : 213-232), N.Y. The Ronald Press

που τον έντυναν. (Πάντος, 1978:11)

Η δυτική μόδα συνδέεται άμεσα με την ιστορία των καλλιτεχνικών ρευμάτων κάθε εποχής και επηρεάζεται από αυτά, επομένως η σχέση μόδας και τέχνης δομείται πάνω στην κοινή αναζήτηση του 'ωραίου'. Ειδικότερα τον 20^ο αιώνα, τα διαφορετικά στυλ στις τέχνες, οι συγκρούσεις των καλλιτεχνικών ρευμάτων, που έδιναν νέα ώθηση στην τέχνη, επηρέασαν τη γυναικεία σιλουέτα, δηλαδή τη μόδα, σε όλη τη διάρκειά του. (Δαββέτας, 2008:37)

Η τέχνη με τα μέσα που διαθέτει αναφέρεται στην ενδυμασία. Η λογοτεχνία - ελληνική και ξένη - είναι γεμάτη από αναφορές στο γυναικείο ένδυμα, μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Οι ζωγράφοι διαφόρων εποχών και διαφορετικών καλλιτεχνικών ρευμάτων απεικόνισαν την ενδυμασία ανδρών και γυναικών, άλλοτε με λεπτομέρειες και άλλοτε με αδρές γραμμές. Υπάρχουν πίνακες που απεικονίζουν γυναίκες με καπέλα, όπως τα απαιτούσε η μόδα την εποχή της δημιουργίας τους. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Πίνακες ζωγραφικής) Η τέχνη της αφίσας χρησιμοποιήθηκε για τη διαφήμιση γυναικείων ενδυμάτων και αξεσουάρ, αλλά και για τη διαφήμιση άλλων προϊόντων, μέσω των οποίων προβάλλονται έμμεσα τα γυναικεία ενδύματα και εξαρτήματα. Η τέχνη του θεάτρου και του κινηματογράφου, μέσω των ενδυματολογικών επιλογών των ηθοποιών, διαμόρφωνε και επέβαλε έμμεσα τις τάσεις της μόδας παγκοσμίως. (Tortora, Eubank, 1994:348) Ακόμη και ιστορικά πρόσωπα έγιναν πρότυπα ενδυμασίας, όπως η Σαρλότ Κορντέ, της οποίας το καπέλο έγινε μόδα με την καρατόμησή της κατά τη Γαλλική επανάσταση. (Λαγάκου, 1998 : 47) Τα μεγαλύτερα ονόματα της μόδας συνέδεαν πάντα τις σχεδιαστικές τους απόψεις με τα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής τους.

Το ρομαντισμό, προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, διαδέχεται η 'Μπελ Επόκ'¹² (Belle Epoque) και τα πρωτοποριακά κινήματα τέχνης που θα άλλαζαν κυριολεκτικά

¹² Περίοδος της Ευρωπαϊκής κοινωνικής ιστορίας που διαρκεί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Θεωρήθηκε 'χρυσή εποχή' πριν την οικονομική ύφεση και χαρακτηρίστηκε από πνεύμα αισιοδοξίας και πολλές τεχνολογικές και επιστημονικές ανακαλύψεις. (www.en.wikipedia.org/)

τη μορφή των ενδυμάτων. Από τους πρώτους ο Π. Πουαρέ και ο Μ. Φορτούνι συνέδεσαν μόδα και τέχνη, ελευθέρωσαν τη γυναίκα από το βαρύ ντύσιμο και ανάδειξαν το σώμα της. Ο πρώτος επηρεάστηκε από ενδύματα της Ανατολής ενώ ο δεύτερος από τα αρχαιοελληνικά ενδύματα. Ο Πουαρέ, πρωτοπόρος της Αρτ Τοτάλ¹³ (Art Total), είδε την ενδυμασία ως αθροιστική σύνθεση μερών. (Tortora, Eubank, 1994:353-356)

Από το 1920 μέχρι το 1940 οι κοινωνικές αλλαγές μεταφράστηκαν και στη μόδα. Ήταν η εποχή των ‘τρελών χρόνων’ με πρωτόγνωρες καινοτομίες, τη μόδα του ανδρόγυνου, τα μαλλιά ‘a la garçon’, την φούστα που κόντυνε και το εφηβικό στυλ που επικράτησε στη γυναικεία σιλουέτα. Από την εποχή αυτή και στο εξής, οι σχεδιαστές μόδας άρχισαν να εκφράζουν την έμπνευσή τους βασιζόμενοι στις ιστορικές ενδυματολογικές αλλαγές των αρχών του 20^{ού} αιώνα. Η υψηλή ραπτική ανοίχθηκε στην αμερικανική αγορά και τις σταρ του κινηματογράφου. Η ‘Αρτ Ντεκό’ (Art Deco)¹⁴ παρουσιάστηκε ως τάση και στη μόδα της ένδυσης. Την εποχή αυτή η γυναίκα ζητούσε την ισότιμη συμμετοχή με τον άνδρα σε όλες τις εκδηλώσεις (εργασία, διασκέδαση, άθληση) και η μόδα εξέφραζε αυτή την απελευθέρωση. Είναι παράλληλα η εποχή της τζαζ, της επικοινωνίας, της διαφήμισης, της γρήγορης ζωής, του κινηματογράφου και του αυτοκινήτου. (Δαββέτας,2008:48-56) (Tortora, Eubank, 1994:377-378)

Το Παρίσι μέχρι το 1940 κράτησε τα ηνία της μόδας. Η Κοκό Σανέλ, που είχε πρωτοξεκινήσει το 1913 ως ‘καπελού’, θεώρησε τη μόδα καθημερινή πρακτική, τη συνδύασε με το chic (κομψό) ντύσιμο δημιουργώντας ένα στυλ αξεπέραστο. Ταυτόχρονα, το είδος των ρούχων που σχεδίαζε έδινε στη γυναίκα ισάξια εμφάνιση με τον άνδρα. Αναζήτησε ισορροπία και αρμονία στις γραμμές των ρούχων της και

¹³ Γνωστή και ως ‘ολική τέχνη’. Χρησιμοποιεί όλες τις τεχνοτροπίες ή πολλές από αυτές (Γερμανικός όρος). (www.en.wikipedia.org/)

¹⁴ Εκλεκτικό καλλιτεχνικό στυλ που ξεκίνησε από το Παρίσι το 1920. Επίρεσε αρχιτεκτονική, βιομηχανικό σχέδιο, εικαστικές τέχνες, κινηματογράφο. Η ‘αρτ ντεκό’ εκπροσωπεί κομψότητα, λειτουργικότητα και γραμμική συμμετρία. (www.en.wikipedia.org/)

κατ' αυτή την έννοια η δουλειά της επηρεάστηκε από τις θεωρίες της αφηρημένης τέχνης. Άλλη καινοτόμος η Μ. Βιοννέ, ισορρόπησε κλασικό και νέο με τις ντραπέ (drapé)¹⁵ δημιουργίες της. Αντίθετα, η Σκιαπαρέλι εμπνεύστηκε από τον σουρεαλισμό και τον αναπαρήγαγε επάξια. (Payne,1997:589,598,600) (Tortora, Eubank, 1994:379)

Μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο τα σπορ ρούχα έγιναν, μέσω και του κινηματογράφου, δημοφιλή. Ήταν η εποχή που ξεκίνησε η πολιτιστική επιρροή της Αμερικής προς την Ευρώπη, κυρίως μέσω του σινεμά. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου πολλοί καλλιτέχνες πήγαν στην Αμερική και επηρέασαν με τη δουλειά τους τη άλλη όχθη του Ατλαντικού. Έτσι προέκυψε μια ανταλλαγή πολιτιστικών προϊόντων μεταξύ Ευρώπης και Αμερικής. (Δαββέτας, 2008:74-75)

Μετά τον πόλεμο η Αμερική –ως νικήτρια- εισέβαλε στην Ευρώπη με το έτοιμο ένδυμα (πρετ-α-πορτερ), πιο προσιτό και οικονομικό, που συμβάδιζε με τους γρήγορους ρυθμούς της καθημερινότητας. Ανακαλύφθηκαν στο μεταξύ οι συνθετικές ίνες κάνοντας τη μαζική παραγωγή ευκολότερη. Η τάση που επιδεικνύει ο Ντιόρ στο Παρίσι με το ‘νιού λουκ’ (new-look), είναι ‘μίνιμαλ’ (minimal)¹⁶ με μια νοσταλγία για την ‘Μπελ Επόκ’. (Tortora, Eubank, 1994:415) Ο Μπαλενσιάγα, σύγχρονος του Ντιόρ, έφτιαξε το ρούχο πάνω στο σώμα ακολουθώντας τις αναλογίες του. Ο Γκαρντέν εμπνεύστηκε από τη γεωμετρία. Ο ρωσικός κονστρουκτιβισμός¹⁷, ο

¹⁵ Ύφασμα που μπαίνει χαλαρά στο σώμα σε πτυχές. (Μπαμπινιώτης, 2004:687)

¹⁶ Δυτική τέχνη, που εμφανίστηκε μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και εκφράζει την ανάγκη αποβολής του περιττού και περιορισμού στα ουσιώδη. Εφαρμόστηκε στο σχέδιο, τη μουσική, τις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία. (www.en.wikipedia.org/)

¹⁷ Αναπτύχθηκε το 1913-30 στη Ρωσία και συνδέθηκε με το ρεύμα του ‘Bauhaus’. Χαρακτηριστικό του οι αφηρημένες κατασκευές, χωρίς συμβατικές αναπαραστάσεις αντικειμένων. Δίνεται έμφαση στην απεικόνιση γεωμετρικών μορφών σε μινιμαλιστική απόδοση. (www.en.wikipedia.org/)

φουτουρισμός¹⁸ και το ‘Μπαουχάους’ (Bauhaus)¹⁹ επηρέασαν τη σχεδιαστική συμπεριφορά των δημιουργών μόδας. Ο Yves St. Laurent επηρεάστηκε από διαφορετικά κινήματα της ‘Ποπ Αρτ’ (Pop Art)²⁰, ‘φλούξους’ (fluxus)²¹, τους νεορεαλιστές²², συνδέθηκε με τους κυβιστές²³ και ισορρόπησε την υψηλή ραπτική με το ετοιμοφόρετο ένδυμα, δημιουργώντας προσιτή πολυτέλεια. Η κυριαρχία της υψηλής ραπτικής του Παρισιού διήρκεσε μέχρι τη δεκαετία του 1950. (Δαββέτας, 2008: 83-99)

Από το 1960 και εξής η μόδα άρχισε να κυριαρχείται από ετερόκλητα στοιχεία, απόρροια πολλών στυλ. Η πολυφωνία επηρεάστηκε από τη μουσική ποπ, ροκ, και μπλουζ. Ηθοποιοί, τραγουδιστές και άλλα είδωλα του κοινού συνέβαλαν και συμβάλλουν στην διάδοση και εδραίωση της ανατρεπτικής αισθητικής της μόδας, με ζητούμενο την απόλυτη ελευθερία σε όλες τις επιλογές. (Παπαντωνίου, 2002:11)

¹⁸ Καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό κίνημα του 20ού αιώνα (1909-20). Αντιτάσσεται σε ό,τι παλαιό και εισάγει στην καλλιτεχνική έκφραση όλα τα νέα τεχνολογικά μέσα της εποχής. (www.en.wikipedia.org/)

¹⁹ (Μπαουχάους: ελλην.), Εμφανίστηκε στη Γερμανία το 1919-33. Ως κεντρική ιδέα είχε τη χρήση της τεχνολογίας για καλλιτεχνικούς σκοπούς, την απουσία διάκρισης μεταξύ καλών και εφαρμοσμένων τεχνών, τη σφαιρική αντιμετώπιση όλων των μορφών της τέχνης. (www.en.wikipedia.org/)

²⁰ Λαϊκή τέχνη που ξεκίνησε από την Αγγλία και την Αμερική στα τέλη του 1950. Προέβαλε καταναλωτικά προϊόντα και απλά αντικείμενα ως έργα τέχνης, ενώ επηρεάστηκε από την κουλτούρα των κόμικς. Περίορισε τη διάκριση μεταξύ των εννοιών ‘εμπορική’ και ‘υψηλή’ τέχνη. Χαρακτηριστικά της: αυθορμητισμός, υπερβολή, ανάλαφρη διάθεση, σάτιρα, χρώματα, απόρριψη του παραδοσιακού. Χαρακτήριζε τη μαζική κουλτούρα και την τέχνη που απευθύνεται στο ευρύ κοινό. (www.en.wikipedia.org/)

²¹ Ξεκίνησε από τη Γερμανία τη δεκαετία 1960-70 και χαρακτηρίστηκε από την ανάμειξη πολλών διαφορετικών μορφών τέχνης. Σκόπευε στην κατάργηση της απόστασης μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών. (www.en.wikipedia.org/)

²² Φιλοσοφικό κίνημα του 20ού αιώνα που πρωτοεμφανίστηκε στις Αγγλοσαξωνικές χώρες. (www.en.wikipedia.org/)

²³ Καλλιτεχνικό ρεύμα γλυπτικής και ζωγραφικής στην Ευρώπη του 20ού αιώνα. Στα έργα των κυβιστών τα αντικείμενα χωρίζονται, αναλύονται και ξανασυνθέτονται σε μια αφηρημένη μορφή. Τα έργα παρουσιάζουν πολλαπλές απόψεις των αντικειμένων. (www.en.wikipedia.org/)

Τέλη της δεκαετίας του 1960 και μέχρι αρχές του 1980 επιβάλλεται η αντιμóδα με σύνθημα την κατάργηση της ηθικής, των συμβατικών παραδόσεων και μέσω του ντυσίματος. Το στυλ²⁴ στη μόδα έρχεται από το δρόμο, την καθημερινότητα, την αμφισβήτηση των καθιερωμένων αξιών. Το ανδρόγυνο ένδυμα, η πολυσυλλεκτικότητα του στάιλινγκ (styling)²⁵, τα ρούχα από όλο τον κόσμο και από ‘δεύτερο χέρι’, το κίνημα των χίπις για την ειρήνη, η νεανική μορφή της αντιμóδας, οι έθνικ²⁶ επιρροές, οδηγούσαν μέσα από το ενδυματολογικό κολλάζ στην αποθέωση της νεότητας, ως δικαίωμα για όλους. Η εύκολη επικοινωνία διεθνοποίησε το μίνι και άλλες ενδυματολογικές ακρότητες καταγγέλοντας το καλό γούστο ως ξεπερασμένο και την υψηλή ραπτική ως μόδα των αστών. Η αντίληψη περί ωραίου άλλαξε. Από την Αμερική ήρθε το στυλ πανκ²⁷, η μόδα ρετρό²⁸, το κιτς (kitsch)²⁹, τα έθνικ ρούχα που ήταν προσιτά σε τιμές και έδιναν την αίσθηση ότι η μόδα ήταν κτήμα μιας παγκόσμιας κοινότητας. (Παπαντωνίου,29/01/2006) Η αντικουλτούρα, το αντεργκράουντ³⁰ που επικράτησαν έφεραν το τέλος της γνωστής μόδας. Διάσημοι σχεδιαστές μόδας όπως ο Α. Κουρέζ και η Μ. Κουάντ, συμπορεύτηκαν με την ‘πρωτοπορία’ (αβάν γκαρντ, γαλλ. avant-garde), επηρεάστηκαν από τον

²⁴ ‘Στυλ’ είναι ο ειδικός τρόπος χειρισμού της ύλης και της μορφής με την πρόθεση πραγματοποίησης ενός έργου. *Μόδα και μοντέρνα τέχνη*, (Δαββέτας, 2008 :109), Αθήνα, Ευρασία

²⁵ Συγκεκριμένη μορφή διακόσμησης. (www.en.wikipedia.org/)

²⁶ Επιρροές από την κουλτούρα και τη λαϊκή παράδοση της Ασίας και της Αφρικής. (www.en.wikipedia.org/)

²⁷ Ξεκίνησε από τις ΗΠΑ τη δεκαετία 1960 ως κίνημα του απορριπτόμενου λευκού νέου και έγινε κίνημα πολιτικής και κοινωνικής καταγγελίας και αμφισβήτησης του κατεστημένου. (www.en.wikipedia.org/)

²⁸ Μόδα από το παρελθόν (τουλάχιστον 15-20 χρόνια) που επανέρχεται ως πρότυπο. (www.en.wikipedia.org/)

²⁹ (kitsch : γερμ.), (κιτς : ελλην.) Υποτιμητικός όρος για αντικείμενα ψεύτικης, επιτηδευμένης ή ευτελούς αισθητικής. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Λεξικό Όρων). Επίσης βλ. *Φοριέται το κιτς*; (Παπαντωνίου, www.Kathimerini.gr/, 21/06/2006) και *Τι είναι το κιτς*; (Κωτίδης, www.Kathimerini.gr/, 21/06/2006)

³⁰ Πολιτιστική έκφραση που κινείται κάτω από την εκάστοτε κυρίαρχη κουλτούρα, ιδιόρρυθμη, εναλλακτική έκφραση. Έκμασε το 1960-70 με το κίνημα των χίπις και πανκ. (www.en.wikipedia.org/)

κονστρουκτιβισμό, το Bauhaus, την ‘Οπ Αρτ’ (Op Art)³¹ και συνδιαλέχθηκαν με το ‘μίνιμαλ’ (minimal). Ο Π. Ραμπάν πειραματίστηκε με νέα πρωτότυπα υλικά όπως μέταλλο, αλουμίνιο, νάυλον, βινύλιο και χαρτί για τις δημιουργίες του, δίνοντας βάρος στη σημειολογία των υλικών του, επηρεαζόμενος κι αυτός από την ‘Τοταλ αρτ’ (total art), ‘φλούξους’ (fluxus), νεορεαλιστές, τη μουσική των Μπήτλς και των Ρόλινγκ Στόουνς. Στα επόμενα χρόνια και μέχρι το τέλος του 20^{ού} αιώνα, η μόδα απέκτησε πολλά πρόσωπα και οι σχεδιαστές προσπάθησαν να ερμηνεύσουν τις καλλιτεχνικές τάσεις και να δημιουργήσουν ο καθένας με το δικό του τρόπο και στυλ. Πλέον, η μοναδικότητα και η προσωπικότητα είναι αυτά που καθορίζουν περισσότερο τα ενδύματα του κάθε ατόμου. (Tortora, Eubank, 1994: 442-447,450)(Δαββέτας, 2008: 102-119)

³¹ Αφηρημένη γεωμετρική τέχνη που αναπτύχθηκε τη δεκαετία 1960. Σκοπός της είναι η πρόκληση του θεατή, μέσω φαινομένων οπτικής απάτης και οπτικών ψευδαισθήσεων, σε ασπρόμαυρες συνθέσεις, που επιτυγχάνεται μέσω της εντύπωσης της κίνησης των επιφανειών. Ως καλλιτεχνικό ρεύμα, θεωρείται συγγενές του κονστρουκτιβισμού. (www.en.wikipedia.org/)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ

2. 1. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1. α) 19^{ος} ΑΙΩΝΑΣ

Ο 19^{ος} αιώνας σημαδεύτηκε από τη Βιομηχανική Επανάσταση, τη συνακόλουθη εμφάνιση του καπιταλισμού καθώς και τη δημιουργία εθνικών κρατών. Στον ελληνικό χώρο, μετά την Τουρκοκρατία, στις αγροτικές περιοχές η παραγωγή βασίστηκε στην οικοτεχνία και εξυπηρετούσε τις ανάγκες της κλειστής οικιακής οικονομίας, ενώ στις πόλεις ιδρύθηκαν μικρές βιοτεχνίες.

Το 1834 η Αθήνα έγινε πρωτεύουσα του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και αύξησε τον πληθυσμό της, ενώ οι Βαυαροί προσπάθησαν να στηρίξουν τη νέα αστική τάξη (Σκαλτσά,1983:91). Αναπτύχθηκε ο κεφαλαιοκρατικός τρόπος παραγωγής, που συνυπήρχε με άλλους τρόπους, όπως τον φεουδαρχικό στην αγροτική οικονομία (τσιφλικάδες, κολίγοι) ή την οργάνωση της βιοτεχνίας με συντεχνίες (μάστορες, καλφάδες).

Την εποχή του Όθωνα, παρατηρήθηκε μια κοινωνική διαστρωμάτωση σε ανώτερα, μεσαία και κατώτερα στρώματα με χαρακτηριστικό τα κοινά συμφέροντα. (Σκαλτσά,1983:93). Κοντά στους Φαναριώτες, που είχαν τίτλο ευγενείας, αναπτύχθηκε μια αστική τάξη που κατείχε πλούτο, όχι όμως τίτλο. Στα αστικά κέντρα και στην πρωτεύουσα η ζωή των κοινωνικών τάξεων διέφερε σημαντικά μεταξύ τους, ενώ το ίδιο δε συνέβαινε στα χωριά (Ευελπίδης,1950:96-98).

Από το 1834 έως το 1862 τα νέα κτίρια στην Αθήνα, επηρεασμένα από τα δυτικοευρωπαϊκά νεοκλασικά πρότυπα, σηματοδότησαν τη ρήξη με το οθωμανικό παρελθόν και τη σύνδεση με το αρχαιοελληνικό πρότυπο και τις ευρωπαϊκές προοπτικές. Τα διάφορα πολιτισμικά στοιχεία αφομοιώθηκαν – εκτός από την Αθήνα και τον Πειραιά- στη Σύρο και στην Πάτρα, που ήταν σπουδαία εμπορικά κέντρα της περιόδου. (Αντωνίου, Σακκής, 2008:49)

Κατά την περίοδο αυτή, τα μεσαία κοινωνικά στρώματα είχαν την τάση να μιμούνται τη συμπεριφορά των ανώτερων στρωμάτων (Αντωνίου, Σακκής, 2008:54). Τα τελευταία προσπαθούσαν να ακολουθήσουν το δυτικό τρόπο ζωής, γαλλικό και

αγγλικό, σε όλες τις πτυχές της ζωής τους – στο φαγητό, στις συνήθειες, στην ενδυμασία, στην κοινωνική ζωή.

Το Πανεπιστήμιο Αθηνών, που ιδρύθηκε το 1837, ήταν κατά την ‘οθωνική περίοδο’ το φυτώριο της δημοκρατίας, καθώς φοιτητές και καθηγητές πρωτοστατούσαν σε κινητοποιήσεις εναντίον των Βαυαρών³².

Μετά το 1862 αναπτύχθηκε στην Ελλάδα το εμπόριο και η βιοτεχνία, τομείς που ενισχύθηκαν από το κεφάλαιο της ελληνικής αστικής τάξης του εξωτερικού. Παράλληλα, στη μεγαλοαστική κοινωνία εντάχθηκαν μεγάλοι γαιοκτήμονες, ενώ οι δημόσιοι υπάλληλοι ανήκαν – ανάλογα με τη θέση τους – και στις τρεις τάξεις. Την εικόνα συμπλήρωναν λίγοι εργάτες και τεχνίτες.

Στα κατώτερα στρώματα, η γυναίκα εμφανιζόταν σε εκδηλώσεις πάντα συνοδευόμενη από κάποιον άντρα ή από την οικογένειά της, ενώ δε συνέβαινε το ίδιο στα μεσαία και ανώτερα στρώματα, όπου η παρουσία του άντρα δεν ήταν απαραίτητη. Στις διάφορες εκδηλώσεις και διασκεδάσεις παρατηρούταν συγχρωτισμός μεσαίων και ανώτερων στρωμάτων, αφού κριτήριο κοινωνικής αναρρίχησης ήταν η κατοχή πλούτου. Παράλληλα, οι συγκεκριμένοι τρόποι διασκέδασης και οι χώροι τους συνεπάγονταν για τους συμμετέχοντες και τη δυνατότητα αναρρίχησης στην εξουσία, αφού η νέα πλουτοκρατία που αυξήθηκε αριθμητικά από το 1970, καταλάμβανε θέσεις στην κρατική μηχανή. Στα πλαίσια αυτά, οι γυναίκες και οι άντρες της τάξης αυτής ντύνονταν σαφώς επηρεασμένοι από δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, εφόσον είχαν εντελώς εξευρωπαϊστεί. (Σκαλτσά, 1983:99-100).

³² Η σημαντικότερη διαμαρτυρία εναντίον του Όθωνα ήταν τα ‘σκιαδικά’, που έγιναν το Μάιο του 1859. Οι φοιτητές θέλοντας να υποστηρίξουν την εγχώρια παραγωγή ψάθινων καπέλων αντί των εισαγόμενων ευρωπαϊκών, βγήκαν στον κυριακάτικο περίπατό τους φορώντας σιφναϊκά ψάθινα σκιάδια με γαλάζιες κορδέλες. Κάποιοι κατασηματάρχες που ζημιώνονταν από την τακτική αυτή, προκάλεσαν τους φοιτητές, οι τελευταίοι αντέδρασαν με επίθεση και η σύρραξη γενικεύτηκε. Η αστυνομία εκδίωξε τους φοιτητές, φυλάκισε μερικούς αλλά ο λαός που αντιλήφθηκε το άδικο τάχθηκε με το μέρος τους. Έκλεισαν τα μαγαζιά και συγκεντρώθηκε λαός μπροστά από το πανεπιστήμιο. Ακολούθησαν αιματηρές συγκρούσεις μεταξύ λαού και αστυνομίας. Τρεις ημέρες κράτησαν οι ταραχές, το Πανεπιστήμιο έκλεισε για μια εβδομάδα και αποκαταστάθηκε η τάξη, μόνον όταν απομακρύνθηκε ο διευθυντής της αστυνομίας. Ο κακός χειρισμός της υπόθεσης εκ μέρους της οθωνικής αστυνομίας ενίσχυσε το αντιβασιλικό πνεύμα των νέων, οι οποίοι, με αφορμή τα καπέλα, κοινοποίησαν την αντίθεσή τους στον τρόπο που κυβερνούσε ο Όθωνας. *Η Αθήνα του περασμένου αιώνα (1830-1900)*, (Στασινόπουλος, 1963 :110-111), Αθήνα

Από το 1863 έως το 1873 παρατηρήθηκε βιοτεχνική κίνηση στην Αθήνα, ενώ το 1870 εισήχθη με τον Τρικούπη η ατμοκίνητος βιομηχανία και εμφανίστηκε η εργατική τάξη πρώτα στη Σύρο και στον Πειραιά. Ο ανταγωνισμός ωστόσο με τα εισαγόμενα δυτικά προϊόντα οδήγησε τα ελληνικά εργοστάσια και τη ναυτιλία σε μαρasmus. Παράλληλα, ιδρύθηκαν κάποιες τράπεζες και έγιναν διάφορα τεχνικά και συγκοινωνιακά έργα. Οι μικρές ατομικές ιδιοκτησίες που εμφανίστηκαν διαμόρφωσαν μικρά και μεσαία κοινωνικά στρώματα, ενώ άρχισαν να διαδίδονται και σοσιαλιστικές ιδέες.

Στην Αθήνα η ζωή άλλαξε με την αύξηση του πληθυσμού (νέα κτίρια, φωτισμός της πόλης, προβλήματα καθαριότητας των δρόμων). Στην πολιτική σκηνή κυριαρχούσε ο εκσυγχρονιστής Χαρίλαος Τρικούπης, ενώ στην πνευματική ζωή ο αγώνας των δημοτικιστών για επικράτηση της δημοτικής γλώσσας. Η λογοτεχνική παραγωγή της εποχής επηρεάστηκε σημαντικά από το ρεαλισμό, το νατουραλισμό και το συμβολισμό.

Το 1897, μετά τον ατυχή ελληνοτουρκικό πόλεμο, επιβλήθηκε στην Ελλάδα ο Διεθνής Οικονομικός Έλεγχος, ενώ το αγροτικό ζήτημα παρέμεινε άλυτο παρά την προσάρτηση της Θεσσαλίας και την αύξηση των ελληνικών εδαφών. Μετά το 1900 το εμπόριο και η βιοτεχνία άρχισαν να ακμάζουν.

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα οι κοινωνικές τάξεις χωρίζονταν σε ανώτερη, μεσαία και κατώτερη, με νέους τρόπους συνάθροισης.

2.1.β) 20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ

Από τις αρχές του 20ού αιώνα ξεκίνησε το μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα των Ελλήνων, κυρίως προς την Αμερική, που οδήγησε στην έλλειψη εργατικών χεριών και στη δυσανεμία της αστικής τάξης (Ευελπίδης, 1950:59).

Το 1937 το 33% του πληθυσμού ήταν αστοί, ενώ η εργατική τάξη αριθμούσε μικρό ποσοστό. Το 1909 οργανώθηκε το κίνημα στο Γουδί με σκοπό τον εκσυγχρονισμό της οικονομικής, πολιτικής και κοινωνικής ζωής, ενώ το 1910 συστήθηκαν τα Εργατικά Κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά. Η Ελλάδα μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο διπλασίασε τα εδάφη της, όμως δεν τα διατήρησε. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922) και τη συνθήκη

της Λωζάννης (1923) επικράτησε ειρήνη, αλλά αυξήθηκε ο αριθμός των προσφύγων, ενώ ξένα κεφάλαια εισέρχονταν στην Ελλάδα με τη μορφή δανείων. Ιδρύθηκαν η τράπεζα της Ελλάδας και η Αγροτική Τράπεζα, ωστόσο η διεθνής κρίση του 1932 ανέστειλε την καλή λειτουργία της ελληνικής οικονομίας.

Το 1940 ο πόλεμος οδήγησε σε πείνα, θανάτους, βία, ενώ μεταπολεμικά μεγάλο πρόβλημα αποτέλεσα η ανεργία και η υποβάθμιση του βιοτικού επιπέδου του λαού.

Μετά το 1950 έγιναν στην Αθήνα έργα ρυμοτομίας, οδοποιίας, αποχέτευσης, επεκτάθηκε ο ηλεκτρικός σιδηρόδρομος ως την Κηφισιά. Στη μεταπολεμική περίοδο, παρατηρείται μαζική μετανάστευση στο εξωτερικό. Τότε άρχισε και η έντονη αστικοποίηση του πληθυσμού, που κορυφώθηκε το 1970 κάτω από την επίδραση της εσωτερικής μετανάστευσης. Τα αστικά κέντρα πετυχαίνουν με εντατικούς ρυθμούς την αστικοποίηση του πληθυσμού που εισρέει από την περιφέρεια, συντελώντας στην άμβλυνση των διαφορών μεταξύ πόλης και υπαίθρου. (Αυδίκος, 1995 :180) Η Αθήνα και ο Πειραιάς συγκέντρωναν στον ύψιστο βαθμό για τη χώρα πλούτο και όλους τους θεσμούς και μηχανισμούς μέσω των οποίων διασφάλιζαν μια καλύτερη ποιότητα ζωής (Λαμπίρη –Δημάκη, 2003:187-188).

Οι κάτοικοι των χωριών και των μικρών πόλεων θαύμαζαν τα αστικά πρότυπα και προσπαθούσαν να τα μιμηθούν. Η αστυφιλία ξεκίνησε μεταπολεμικά το 1945, αν και είχε ήδη ξεκινήσει από το 1922 με την συγκέντρωση προσφύγων, και τότε διαμορφώθηκαν τα πλατιά εργατικά στρώματα στην Αθήνα. Η εξωτερική μετανάστευση προς αναζήτηση καλύτερων όρων ζωής στη Δύση, συνέβη –εκτός των αρχών του αιώνα- και μεταπολεμικά, βαίνοντας αυξανόμενη τις επόμενες δεκαετίες. Θετικό αποτέλεσμα υπήρξε η εισροή στην πατρίδα μεταναστευτικού συναλλάγματος. Το 1980 επέστρεψαν πολλοί μετανάστες με εξελιγμένες κοινωνικές αντιλήψεις, που προέκυψαν από τις διαφορετικές εμπειρίες τους από τη ζωή στο εξωτερικό. Διαμορφώθηκαν έτσι στην Ελλάδα προοδευτικές νοοτροπίες και μορφές συμπεριφοράς με τη βοήθεια και του τουρισμού, που ήδη αυξήθηκε από το 1950 και ύστερα. Το 1961 η Αθήνα αριθμεί ούτε 628 χιλιάδες κατοίκους. Οι πολυκατοικίες, που ξεφυτρώναν παντού, έλυσαν κοινωνικά προβλήματα στέγασης του πληθυσμού, στέρησαν όμως τις κοινωνικές επαφές.

2. Η ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ (1830)

Είναι παραδεκτό ότι οι παρατηρούμενες αλλαγές στις ενδυματολογικές συνήθειες ενός λαού έχουν σαν αιτία είτε την εκ των άνω επιβολή, όταν ο κυρίαρχος το απαιτεί είτε την ελεύθερη επιλογή, όταν κάποιες κοινωνικές ομάδες θέλουν να ταυτιστούν ή και να ενσωματωθούν στην άρχουσα τάξη. Η μελέτη της ελληνικής ενδυμασίας, εκτός του ότι «μας στέλνει κωδικοποιημένα μηνύματα κοινωνικής και πολιτισμικής σημασίας», (Δρούλια, 1999:128) αποτελεί και μια σπουδαία πηγή ιστορικής πληροφόρησης των γεγονότων της εποχής της.

Μέχρι την ίδρυση του ελληνικού κράτους το 1830, οι Έλληνες δεν είχαν ενιαία ενδυματολογική συμπεριφορά. Οι χριστιανικές ενδυμασίες ακολουθούν πρότυπα οθωμανικής ενδυμασίας, ενώ κάθε επί μέρους κοινωνική ομάδα είχε τις ιδιαιτερότητές της που οφείλονταν στις διαφορετικές συνθήκες κάτω από τις οποίες διαβίωνε. Ο κατακτητής έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ενδυμασία. Οι Τούρκοι επέβαλαν, μέσω της ένδυσης, τη διάκριση μουσουλμάνων-μη μουσουλμάνων καθώς και τον καθορισμό διαφορετικών ενδυμάτων για κάθε κοινωνική ομάδα. (Δρούλια, 1999:127-128) Οι Ενετοί προσπάθησαν να αφομοιώσουν τους πληθυσμούς που κατακτούσαν, επιβάλλοντάς τους τη μίμηση-εκτός των άλλων- και της ενδυμασίας τους.

Κατά την Παπαντωνίου (2000:30), οι Έλληνες αστοί των μεσόγειων πόλεων κυρίως, συνήθιζαν τα μακριά φορέματα. Ίδια ήταν τα ρούχα των κληρικών, των Τούρκων, των Εβραίων. Διάφεραν μόνο στο κεφαλοκάλυμμα που ήταν διακριτικό γνώρισμα της εθνότητας και της κοινωνικής τάξης που ανήκαν. Όλα, ωστόσο, τα κεφαλοκαλύμματα και τα κεφαλοδέματα αυτήν την περίοδο είχαν ως βάση το φέσι, που ήταν κόκκινος μαλακός σκούφος από πύλημα. Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, σημειώθηκε απλοποίηση των κεφαλοκαλυμμάτων αλλά και παραλλαγές στις διάφορες ελληνικές περιοχές. Πιο συγκεκριμένα, στην Πελοπόννησο, ενώ στην καθημερινότητα επικράτησε το ‘μπαρέζι’ (σκουρόχρωμο βαμβακερό μαντήλι δεμένο γύρω από το κεφάλι), στις γιορτές φοριόταν ένα μικρό φέσι με μαύρη ή μπλε φούντα, το ‘ξουλ’. Στη Στερεά Ελλάδα, καθιερώθηκε σε καθημερινή βάση το μαύρο ατλαζένιο ‘καλπάκι’ και στις γιορτές το φέσι, ενώ στη Μακεδονία, στην Ήπειρο και στη Θράκη επικράτησε το ‘καλπάκι’ (μαύρη βελούδινη ή γούνινη ‘αστραχάν’ τόκα).

Στα νησιά, μετά την απελευθέρωση είτε χρησιμοποιούσαν το φέσι είτε μαντήλια δεμένα με διάφορους τρόπους. Πρόσθετα σ' αυτά τα κεφαλοκαλύμματα και στην Πελοπόννησο και στα νησιά, συναντούμε και βελούδινες τόκες, σταλμένες από ξενιτεμένους συγγενείς. (Παπαντωνίου, 2000:31)

Οι τοπικές ενδυμασίες-διαφορετικές για κάθε περιοχή- είχαν τη δική τους σημειολογία, σε όλες τις περιπτώσεις. Επηρεάστηκαν από τις ιδιαίτερες γεωγραφικές, κλιματολογικές, πολιτισμικές συνθήκες, διαμορφούμενες παράλληλα από τις τοπικές ανάγκες και τις διαθέσιμες πρώτες ύλες. Η παραδοσιακή φορεσιά, αυστηρά καθορισμένη στις κλειστές κοινωνίες, σηματοδοτούσε την ομοιομορφία της ομάδας και καθοριζόταν από την οικογένεια, το φύλο και την ηλικία του φέροντα. Κληροδοτούταν από γενιά σε γενιά σχεδόν αναλλοίωτη, ως διακριτικό ομάδων και ως νοσηματοδότης των παραδόσεων, αντανakλούσε δε, την οικονομική επιφάνεια μιας οικογένειας. Τις περισσότερες φορές η γεωγραφική και η κοινωνική προέλευση ενός ατόμου κοινοποιούνταν μέσω της ενδυμασίας του. (Γκιζέλης, 1974: 20)

Οι αστικές περιοχές υπό τον Ενετικό ζυγό επηρεάστηκαν από τη δυτική, 'φράγκικη' ενδυμασία περισσότερο από τις αντίστοιχες αγροτικές περιοχές. Στις υπό τουρκική κατοχή περιοχές, η δυτική επιρροή ήταν ανάλογη με τις επαφές και τις οικονομικές συναλλαγές των Ελλήνων εμπόρων με τις εκτός Οθωμανικής επικράτειας χώρες. Αυτό συνέβη σε όσες παραδοσιακές κοινωνίες ήδη από τον 18^ο αιώνα έπαψαν να είναι κλειστές και ήρθαν σε πολιτισμική και πολιτιστική επαφή με λαούς της Δύσης. Πολλοί Έλληνες τότε επηρεάστηκαν από τις ευρωπαϊκές ιδέες και συνήθειες, που έγιναν εμφανείς και στον ενδυματολογικό τομέα. Επέστρεψαν λοιπόν στις πατρίδες τους επηρεασμένοι από την ευρωπαϊκή αστική μόδα, τις καινοτομίες που συνάντησαν εκτός των άλλων-και στην ενδυμασία. Δηλωτικό της συμπεριφοράς τους αυτής ήταν μια τάση ανανέωσης και αποδέσμευσης από τα παραδοσιακά πρότυπα και την 'ανατολίτικη' ενδυμασία. «Η νέα έννοια του συρμού, του εφήμερου και των γρήγορων αλλαγών, της ανανέωσης και των νεωτερισμών, θα μπει περιφραστικά στην ελληνική γλώσσα γύρω στην έκτη δεκαετία του 18^{ου} αιώνα-ωστόσο, ως τα τέλη του αιώνα ο όρος έχει κιόλας εισαχθεί αυτούσιος, ελληνοποιημένος ως 'μόδα', προφανώς από το ιταλικό του πρότυπο (moda).» (Δρούλια, 1999 : 129)

2.3. Η ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΑΠΟ ΤΟ 1830 ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1900

Μετά το 1821 και τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, άρχισε η προσπάθεια ομοιογενοποίησης των επιμέρους κοινωνικών ομάδων της τότε ελληνικής επικράτειας σε ένα ενιαίο σύνολο, με σκοπό να αποτελέσουν την νέα ελληνική κοινωνία. Το εγχείρημα ήταν δύσκολο εξαιτίας βαθιά ριζωμένων αντιλήψεων και συνηθειών στους πληθυσμούς αυτούς, σε όλους τους τομείς του βίου τους. (Δρούλια, 1999: 128)

Μετά την έλευση του Όθωνα στην Ελλάδα, επικράτησαν δυο τάσεις αλληλοσυγκρουόμενες, δηλωτικές των διαφορετικών αντιλήψεων και κοσμοθεωριών εκ μέρους των Ελλήνων: η μια υποστήριζε τα ευρωπαϊκά ενδύματα, και αφορούσε μικρό ποσοστό πληθυσμού – Φαναριώτες, μορφωμένους, εμπόρους-, ενώ η άλλη την παραδοσιακή φουστανέλα. Η δεύτερη τάση ήταν πολυπληθέστερη και εκφραζόταν από το λαό. Περιδιαβαίνοντας τους δρόμους της Αθήνας κάποιος την εποχή εκείνη, βίωνε μια αντίφαση. Από τη μια ο προοδευτισμός, ο εκσυγχρονισμός, ο ευρωπαϊσμός, δηλαδή τα ‘φράγκικα ρούχα’ και το ψηλό ευρωπαϊκό καπέλο, από την άλλη ο συντηρητισμός, η πίστη στην παράδοση, δηλαδή η πατροπαράδοτη φουστανέλα και το φέσι. Η αντιπαλότητα αυτή συνεχίστηκε για τέσσερις περίπου δεκαετίες, έως την οριστική επικράτηση των δυτικών τρόπων ένδυσης. (Στασινόπουλος, 1963:42)

Ανάλογες παρατηρήσεις μπορεί να κάνει κανείς και για τις ενδυματολογικές συνήθειες των γυναικών στην Αθήνα εκείνη την περίοδο. Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες των πρώην αγωνιστών φορούσαν στραβά στο κεφάλι το κόκκινο εθνικό φεσάκι, ενώ οι Αλβανίδες ένα βαμβακερό κεντημένο κεφαλοπάνι. Από την άλλη, οι γυναίκες των Φαναριωτών ντύνονταν ευρωπαϊκά, ενώ οι γυναίκες της μέσης αστικής τάξης, μιμούμενες τις πλούσιες μεγαλοαστές κυρίες, ενδύονταν με παρισινές τουαλέτες στον κυριακάτικο περίπατο και στους χορούς. Οι τουαλέτες αυτές μπορεί από τη μια πλευρά να αποτέλεσαν πληγή για την αθηναϊκή κοινωνία, από την άλλη όμως διεύρυναν την πελατεία των παρισινών οίκων μόδας στην Ανατολή. (Αμπού, 1977: 55-276)

Στα μέρη όπου υπήρχαν εμπορικές συναλλαγές με δυτικούς, όπως συνήθως στα λιμάνια, παρατηρήθηκε γρήγορη στροφή προς τα δυτικότροπα ενδύματα. Σε πόλεις όπως η Πάτρα και η Ερμούπολη, υπήρξαν τα πρώτα δείγματα των αλλαγών

αυτών. Παράλληλα στην Αθήνα, όπου μεταφέρθηκε μετά το Ναύπλιο η πρωτεύουσα, οι νέοι βασιλείς Όθων και Αμαλία καθιέρωσαν ως επίσημο ένδυμα της Αυλής τη φουστανέλα για τους άνδρες και τη στολή της Αμαλίας για τις γυναίκες, στην προσπάθειά τους να τιμήσουν τους ήρωες της Επανάστασης, να εναρμονιστούν με τα δεδομένα της ελληνικής πραγματικότητας, αλλά πρωτίστως να γίνουν αποδεκτοί και αγαπητοί από το λαό. Η Αμαλία καθιέρωσε ως επίσημη ενδυμασία της Αυλής μια στολή δικής της επινόησης με συνδυασμό τοπικών και δυτικών στοιχείων –που φόρεσαν οι κυρίες των τιμών, αλλά και οι υπόλοιπες γυναίκες σε αστικές και αγροτικές περιοχές και ταυτίστηκε με την εθνική μας ενδυμασία. Πιο συγκεκριμένα, οι κυρίες της Αυλής φορούσαν ένα συνδυασμό φουστανιού στυλ ‘Μπιντερμπίερ’³⁴ (Biedermeier), δημοφιλές στη Γερμανία και στην Αυστρία κατά το 19^ο αιώνα, με αρκετά στοιχεία από γυναικείες φορεσιές από όλο τον ελλαδικό κόσμο, σε μια προσπάθεια διαμόρφωσης γυναικείου αστικού ενδύματος. Ωστόσο, σπάνια η Αμαλία εμφανιζόταν σε επίσημες εκδηλώσεις με την ‘εθνική’ ενδυμασία, αντίθετα προτιμούσε ακριβά παρισινά φορέματα, τα οποία φαίνεται ότι κέρδιζαν σταδιακά έδαφος ακόμη κι ανάμεσα στις συζύγους των αγωνιστών και στις αστές της πρωτεύουσας (Χριστοδούλου, 2002:32). Σχετικά με το κάλυμμα του κεφαλιού που συνόδευε τη στολή της Αμαλίας, αναφέρεται το ‘παπάζ’, ένα χρυσοκέντητο φέσι με χρυσή μεταξωτή φούντα πλεγμένη στο επάνω μέρος κοτσίδα και στο κάτω μέρος ελεύθερη (Μαχά & Ράφτης, 1995:104-105).

Περίπου τριάντα χρόνια αργότερα η βασίλισσα Όλγα (1867-1913) πρόσθεσε επιπλέον δυτικότροπα στοιχεία στην εθνική στολή, που κατέληξε να μοιάζει πιο πολύ με παρισινή τουαλέτα. Σύμφωνα με τη Δρούλια, (1999:137) «η καθιέρωση της εθνικής ...γυναικείας ενδυμασίας από τις δύο βασίλισσες δεν εμπόδισε να εισχωρεί όλο και περισσότερο το δυτικό πρότυπο. Θεωρείται ότι λειτούργησε ως μεσάζουσα κατάσταση που οδήγησε πιο εύκολα στην υιοθέτηση του».

³⁴ βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Λεξικό όρων

Η φουστανέλα που έγινε το επίσημο κρατικό αντρικό ένδυμα εντός και εκτός ελληνικού χώρου, μέχρι το 1870 περίπου, εγκαταλείφθηκε προς χάριν του ευρωπαϊκού κοστουμιού το οποίο υιοθετείται σταδιακά από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Ας σημειωθεί ότι, όταν ιδρύθηκε το ελληνικό κράτος, δεν υπήρχαν στην Αθήνα μοδίστρες ευρωπαϊκών μοντέλων και όλα, ενδύματα και αξεσουάρ, εισάγονταν, για εκείνους που μπορούσαν να τα πληρώσουν, από το Παρίσι και τη Βιέννη ή τα αποκτούσαν ταξιδεύοντας οι ίδιοι στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. (Γιακουμάκη-Μωραΐτη, 1999:30) Οι παρισινοί οίκοι μόδας απέκτησαν τότε μεγάλη ελληνική πελατεία. Ήταν η εποχή του μαζικού εξαστισμού του ελληνικού πληθυσμού³⁵. Έτσι, με την εμφάνιση της αστικής τάξης στην Ελλάδα, εγκαταλείφθηκε η παραδοσιακή φορεσιά. Καθώς τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής επικράτειας άλλαζαν, οι κυρίες της ανώτερης κοινωνικοοικονομικής τάξης στα μεγάλα αστικά κέντρα, και ιδιαίτερα στην Αθήνα, περιέφεραν την οικονομική τους ευρωστία στα σαλόνια επιδεικνύοντας τις παρισινές τουαλέτες τους. (Γιακουμάκη-Μωραΐτη, 1999:474)

Τα ‘φίγουρίνια’ με τα νέα του συρμού τα οποία είχαν ενσωματωμένα πατρόν και λιθογραφίες, συνοδευόμενα από σχόλια και φωτογραφίες για αντιγραφή και ραφή των ενδυμάτων της νέας μόδας, αγοράζονταν από τις πλούσιες κυρίες. Στην αρχή έρχονταν κατόπιν παραγγελίας από το Παρίσι, όπως το ‘Mode Illustree’ και η ‘Εφημερίδα των γυναικείων συρμών’. Υπήρχαν, βέβαια, και ελληνικά γυναικεία περιοδικά και εφημερίδες προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα με θέματα μόδας στις τελευταίες σελίδες, όπως: ‘Παρισινοί Συρμοί’, ‘Ηχώ του Συρμού’, ‘Αθηνά’, ‘Νέα Πηνελόπη’, ‘Εργόχειρο’, ‘Ευτέρπη’, ‘Κλειώ’, ‘Άρτεμις’, ‘Ευρυδίκη’, ‘Μύρια Όσα’, ‘Φιλόκαλος Πηνελόπη’, ‘Θάλεια’ κ.ά. Ακόμη, το έντυπο ‘Η Εφημερίς των Κυριών’,

³⁵ Για την αστικοποίηση του ελληνικού πληθυσμού, βλ. *Μύθος και Πραγματικότητα της Αστικής Κοινωνίας*, Ε. Λεμπέσης, Αθήνα 1963. Επίσης, *Η ιστορία της Αθηναϊκής κοινωνίας*, Δ. Γατόπουλος, Αθήνα 1942, Ακόμη βλ. *Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα, Η νόθα αστικοποίηση (1800-1864)*, Β. Φίλιας, Αθήνα, Σύγχρονα κείμενα

διατηρούσε μόνιμη στήλη με την ονομασία 'Γυναικείος Κόσμος'³⁶ που αναφερόταν στη μόδα των ενδυμάτων, των κομμώσεων και γενικότερα των τάσεων του συρμού. (Ε.Λ.Ι.Α., www.elia.org.gr)

Στις μικροαστικές και λαϊκές πληθυσμιακές ομάδες στις απομακρυσμένες γειτονιές της Αθήνας, μακριά από τα πολυτελή σαλόνια, τα παραπάνω έντυπα έφταναν με καθυστέρηση, με αποτέλεσμα το λαϊκό γυναικείο ένδυμα να διατηρηθεί για χρόνια. Στα κατώτερα κοινωνικοοικονομικά στρώματα αιτία της ενδυματικής στασιμότητας των γυναικών ήταν η φτώχεια, η κοινωνική τους απομόνωση και οι ηθικοί-οικογενειακοί περιορισμοί που δεν τις επέτρεπαν να συμμετέχουν σε συναθροίσεις ισότιμα με τον άνδρα. (Στασινόπουλος, 1963:49) Εξάλλου στις λαϊκές τάξεις η αυστηρή νοοτροπία των ανδρών, ρύθμιζε το ντύσιμο των γυναικών. (Λουκάτος, 1972 : 15-16)

Οι επαρχιώτες που εγκαθίσταντο σιγά-σιγά στην Αθήνα καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα (Αυδίκος,1995:172) για οικονομικούς ή άλλους λόγους, απέβαλαν την παραδοσιακή τους φορεσιά- υιοθετώντας την αστική- σε μια προσπάθεια να ενταχθούν στο περιβάλλον, ώστε να μην γίνονται αντικείμενα χλευασμών από τους ντόπιους. (Οικονομίδης, 2008:45) Στην επαρχία οι ενδυματολογικές πληροφορίες έφταναν μέσω περιοδεύοντων ραφτών. Όταν οι επαρχιώτες, ιδιαίτερα οι άντρες, επισκέπτονταν την Αθήνα, είχαν υπ' όψιν τους να φορέσουν κάποιο ευρωπαϊκό ένδυμα για να μη νιώθουν μειονεκτικά. Το αποτέλεσμα ήταν το ενδυματολογικό σύνολο πολλές φορές καταντούσε γελοίο λόγω των ετερόκλιτων στοιχείων από το οποίο αποτελούνταν. (Παπαντωνίου,1999:49)

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα αναπτύχθηκε το εμπόριο εισαγόμενων υφασμάτων³⁷,

³⁶ Η στήλη αυτή έδινε συχνά πληροφορίες και οδηγίες σχετικά με τους γυναικείους πίλους. βλ.: *Η Εφημερίς των Κυριών*, 8 Νοεμβρίου 1892, έτος ΣΤ'αρ.280,σ.7, 14 Ιουνίου 1892, έτος ΣΤ'αρ.264, σ.5, 5 Απριλίου 1892, έτος ΣΤ', αρ.254 σ.6, 16 Φεβρουαρίου 1892, έτος Ε',αρ.247,σ.6, κ.ά. (Α.Π.Θ. Ψηφιοποιημένες συλλογές περιοδικών)

³⁷ Το εμπόριο υφασμάτων γινόταν από εμπόρους της αστικής τάξης εγκατεστημένους στο εξωτερικό, που διατηρούσαν στην Αθήνα μαγαζιά. Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), *Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα* (Γιακουμάκη-Μωραΐτη, 1999:31), Αθήνα ΕΛΙΑ

διότι τα υφάσματα των αργαλειών δεν ήταν εύχρηστα και κατάλληλα για τη νέα μόδα. Λίγο αργότερα, προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η βιομηχανική εξέλιξη που γέννησε και την ενδυματολογική, ήρθε στην Ελλάδα. Εξαρτήματα γυναικείας ενδυμασίας άρχισαν να κατασκευάζονται σε αθηναϊκές βιοτεχνίες-εκτός των εισαγόμενων. Η πρόοδος της υφαντουργικής και η εγχώρια μαζική παραγωγή υφασμάτων σε προσιτές τιμές, έσβησαν την οικοτεχνία και τους αργαλειούς. Λόγω της ζήτησης υφασμάτων, ξεκίνησε η μαζική παραγωγή, με την εισαγωγή μηχανημάτων υφαντουργίας και την εκπαίδευση εργατών, ενώ εμφανίστηκαν και τα πρώτα εργοστάσια πιλοποιίας, ομπρελών, γαντιών και άλλων εξαρτημάτων ένδυσης. Ταυτόχρονα ιδρύθηκαν βιοτεχνίες καλτσών, εσωρούχων, ψεύτικων ανθέων για τα καπέλα κορδελών κ.ά.(Παπαντωνίου, 1999:50) Τα περισσότερα πάντως αξεσουάρ ένδυσης σπάνια παράγονταν από μεγάλες βιοτεχνικές μονάδες, ενώ συνήθη ήταν προϊόντα οικοτεχνικής εργασίας. (Γιακουμάκη-Μωραΐτη, 1999:31)

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα οι πρώτες μοδίστρες ή μοδίστρες (από το γαλλικό *modiste*, αρχικά ο όρος σήμαινε την ‘καπελού’) με τη βοήθεια της ραπτομηχανής³⁸ και των φιγουρινιών αναπαρήγαν πιστά τον παρισινό συρμό, ο οποίος είχε καταλυτική επίδραση στην ελληνική κοινωνία και την τοπική ενδυμασία. Τότε άνοιξαν οι πρώτες σχολές κοπτικής και ραπτικής, και πολλές γυναίκες έσπευσαν να μάθουν την τέχνη της μοδίστρας για λόγους βιοπορισμού ή και οικονομίας. Όσον αφορά στη δυτικοποίηση ενδυμασία, αντρική και γυναικεία, ο όρος που επικρατούσε για τους κατασκευαστές ήταν ‘φραγκοράφτες’ για τους άντρες, και ‘ράφταινες’ ή ‘ράφτισσες’ για τις γυναίκες. (Παπαντωνίου, 2002:84) Παράλληλα, με την είσοδο του 20^{ου} αιώνα, άνοιξαν στην Αθήνα οι πρώτοι οίκοι μόδας εισάγοντας έτοιμα ευρωπαϊκά είδη για την πλούσια πελατεία τους ή αναπαράγοντας τη γαλλική μόδα από τα εισαγόμενα φιγουρίνια. Οι καταχωρήσεις διαφημίσεων στον Τύπο της εποχής- από τους καταστηματάρχες και τις βιοτεχνίες παραγωγής- για ρούχα και καπέλα, αντρικά

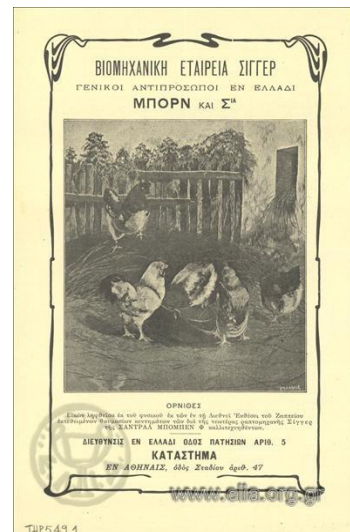
³⁸ Η ραπτομηχανή πρωτοεμφανίστηκε στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ενώ στην ύπαιθρο διαδόθηκε γύρω στα 1900. Ειδικοί τεχνίτες περιόδευαν στην επαρχία για την επισκευή τους. Η μαζική παραγωγή ενδυμάτων διευκολύνθηκε από τις εξελίξεις στη βιομηχανία και τη διάδοση της ραπτομηχανής. Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), *Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα* (Παπαντωνίου, 1999:49), Αθήνα, ΕΛΙΑ

και γυναικεία,- είναι ενδεικτικά για τον τρόπο ενδύσεως της αστικής τάξης. Μέσω των γυναικείων περιοδικών διαφημιζόνταν και οι πρώτοι οίκοι μόδας. (Λυμπερόπουλος,1999)



Διαφήμιση ραπτομηχανής 1951-52

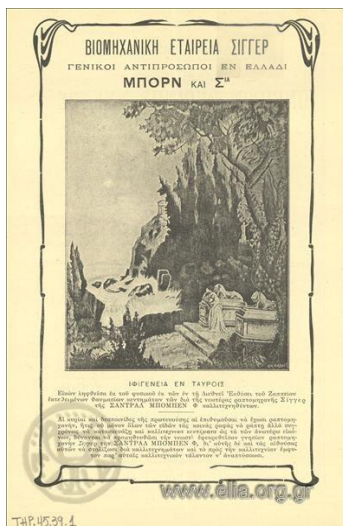
(Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.)



1903-1904

Διαφήμιση ραπτομηχανής singer

(Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.)



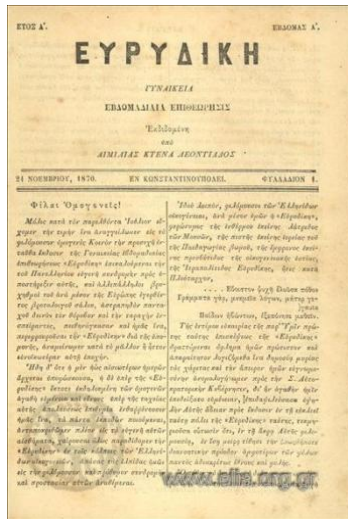
Διαφήμιση singer 1903-1904

(Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.)



(Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.)

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΤΥΠΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΜΟΔΑ 19^{0Σ}-20^{0Σ} ΑΙΩΝΑΣ
(ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ Ε.Λ.Ι.Α.)



1870-1873 (Κωνσταντινούπολη)
Εβδομαδιαίο, εκδιδόμενο υπό Κτενά-Λεοντιάδος



Κυκλοφόρησε το 1918



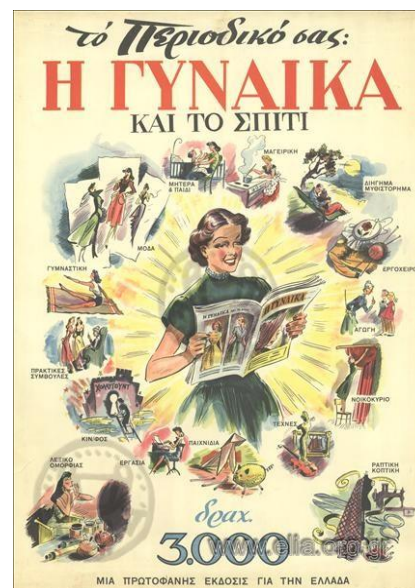
1956



1963



1964



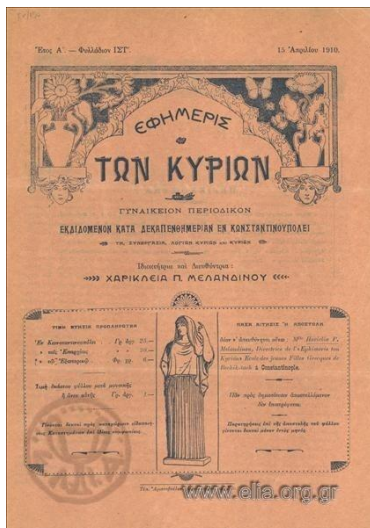
1950



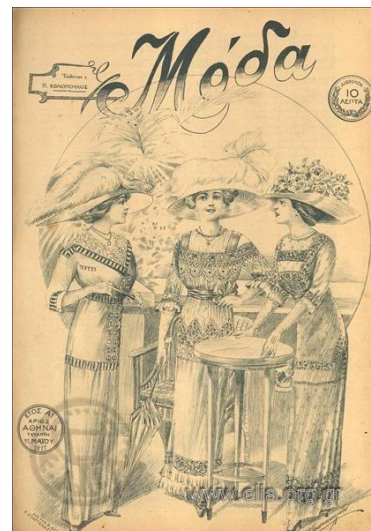
Κυκλοφόρησε το 1911



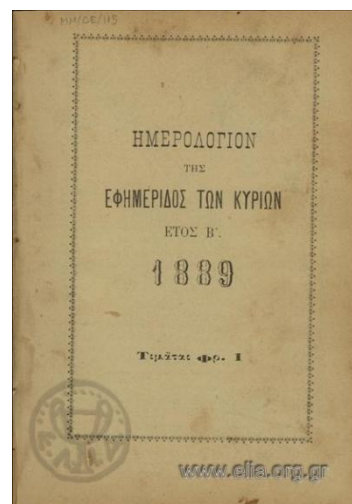
Κυκλοφόρησε το 1931

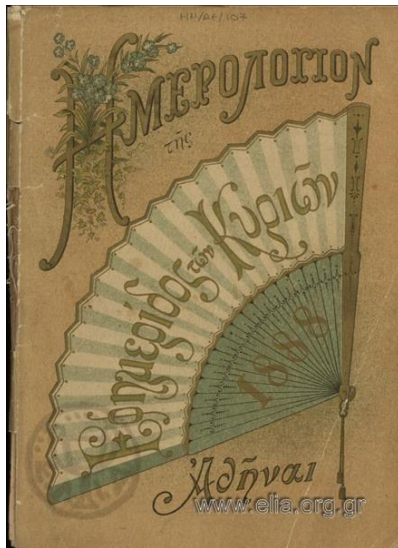


Κυκλοφόρησε το 1912-1913
15/ημερο, υπό Μελαδινού

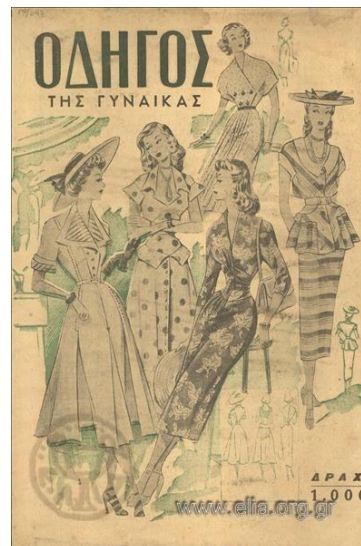
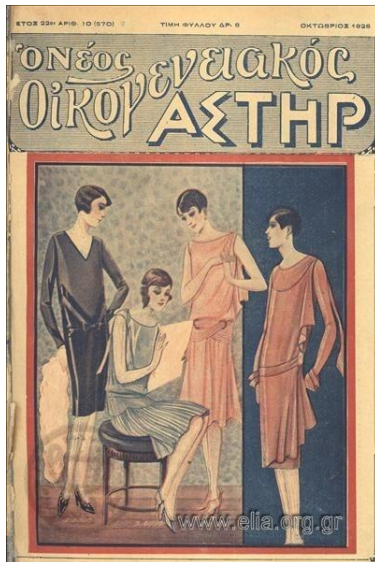


1909 (Κωνσταντινούπολη)

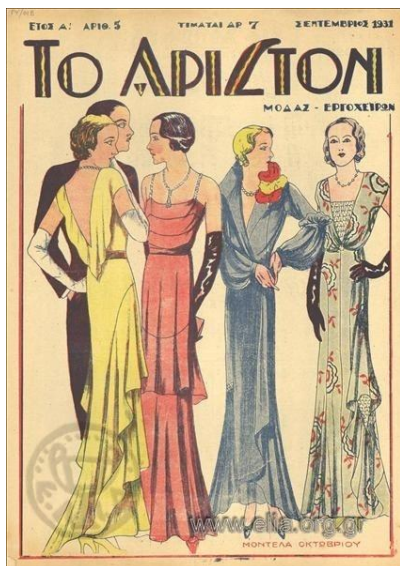




1912



1950



1931



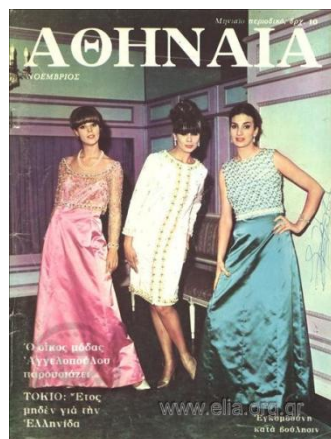
Μηνιαίο, 1887



1961



Εβδομαδιαίο, 1961



1964

2.4. Η ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ

Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα οι δημιουργίες των παρισινών σχεδιαστών μόδας καθίστανται κλασικές και έκτοτε εμπνέουν τους σύγχρονους μόδιστρους παγκοσμίως. Η μόδα ήταν εισαγόμενη από το Παρίσι και έφτανε στην Αθήνα μέσω των εντύπων μόδας, των φιγουρινιών με πατρόν, -τα οποία πλέον κυκλοφορούσαν ευρύτατα- και της διαφήμισης στον Τύπο από τους καταστηματάρχες, που πληροφορούσαν τις πελάτισσές τους για τα νέα εισαγόμενα μοντέλα που διέθεταν. Κυκλοφορούσαν επίσης αθηναϊκά περιοδικά μόδας –από τον προηγούμενο αιώνα αλλά και νέα -όπως ο ‘Οικογενειακός Αστήρ’, ‘Η Φιλόκαλος Πηνελόπη’, ‘Ελληνική Μόδα’, ‘Για σας, Κυρία μου’, ‘Η εφημερίδα των Κυριών’, ‘Μόδα’, ‘Αθηναϊκό Σικ’, ‘Νεωτερισμός’, ‘Ελληνίς’, ‘Εύα’, ‘Οικογένεια’ κ. ά.. που ενημέρωναν τις κυρίες για τις νέες τάσεις της μόδας. (Ε.Λ.Ι.Α., www.elia.org.gr)

Οι ευκατάστατες κυρίες ντύνονταν με εντυπωσιακά φορέματα, συχνά εισαγόμενα, συνδυασμένα με ακριβά αξεσουάρ, εγχώρια ή εισαγόμενα, ξοδεύοντας πολλά χρήματα για τις εμφανίσεις τους, οι οποίες σχολιάζονταν αυστηρά από τις κοσμικές στήλες των εφημερίδων. Οι μοδίστρες, που αποκτούσαν φήμη και πλούσια πελατεία, επισκέπτονταν το Παρίσι, για να παρακολουθήσουν τις επιδείξεις διάσημων οίκων ραπτικής και να αγοράσουν πατρόν και υφάσματα. Άνοιξαν επίσης τα πρώτα ατελιέ μόδας στο κέντρο της Αθήνας. Με τον ίδιο τρόπο κινούνταν και οι Αθηναίες ‘καπελούδες’. Είχαν γύρω από το κέντρο τα εργαστήριά τους και απασχολούσαν για την κατασκευή και διακόσμηση των καπέλων ένα αριθμό εξειδικευμένων συνήθως εργατριών. Μετά το 1910, η γυναικεία ενδυμασία προσαρμόστηκε- έστω και καθυστερημένα- στην κοινωνική ζωή της γυναίκας, στην εργασία της εκτός σπιτιού, στα σπορ, στους νέους κανόνες υγιεινής. Στα χρόνια του μεσοπολέμου, η ενδυμασία της Ελληνίδας ακολούθησε την εξέλιξη και το στυλ της γαλλικής μόδας που αναπαρήγαγαν οι μοδίστρες, αντιγράφοντας τα μοντέλα από τα φιγουρίνια, προσαρμοσμένα στα ελληνικά και ατομικά δεδομένα της πελάτισσας. Με τον ίδιο τρόπο εξελίχθηκε και το καπέλο που συνόδευε απαραίτητα την ενδυμασία. Μοδίστρες και καπελούδες περισσότερο ή λιγότερο επώνυμες, αντέγραφαν τα καπέλα από τα περιοδικά ή επισκέπτονταν το Παρίσι, προκειμένου να παρακολουθήσουν τις επιδείξεις μόδας, να ξεσηκώσουν σχέδια του συρμού, να προμηθευτούν πατρόν και υφάσματα για τις δικές τους δημιουργίες. Όσον αφορά στα καπέλα, οι κυρίες τα

προμηθεύονταν και έτοιμα από τα καπελάδικα –ιδιαίτερα τα πρωινά μοντέλα που ήταν ευκολοφόρετα και πιο απλά. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε τη μόδα και την ενδυμασία στην Ευρώπη και την Ελλάδα. Οι επιπτώσεις στη διάθεση των ανθρώπων και οι ελλείψεις στα υλικά φανερώθηκαν μέσω της ενδυματικής παραγωγής. Μετά τον πόλεμο, η διάθεση ανανέωσης φάνηκε από τις σχεδιαστικές επιλογές των ξένων μετρ της μόδας. (Λυμπερόπουλος,1999)

Υπήρξαν κάποιες βιοτεχνίες μαζικής παραγωγής ενδυμάτων που απευθύνονταν στις λαϊκές τάξεις, οι ευκατάστατες κυρίες όμως ράβονταν στις μοδίστρες ή απευθύνονταν για τις παραγγελίες τους στους οίκους μόδας της εποχής. Οι περισσότεροι Έλληνες σχεδιαστές όμως ήταν στην πραγματικότητα αντιγραφείς, ενώ ελάχιστοι τόλμησαν να υλοποιήσουν την προσωπική τους έμπνευση. Κάποιοι εμπνευσμένοι Έλληνες σχεδιαστές προσπάθησαν να δημιουργήσουν και να προωθήσουν την ελληνική μόδα στο εξωτερικό, καταφέροντας καλά αποτελέσματα, όπως ο Γιάννης Τσεκλένης και ο Δημήτρης Κρίτσας, αλλά η προσπάθειά τους δεν ακολουθήθηκε και από άλλους. (Λυμπερόπουλος,1999)

Το φαινόμενο ‘μόδα’ αφορούσε μέχρι το 1950 τουλάχιστον μια μικρή μερίδα πληθυσμού η οποία είχε οικονομική επιφάνεια και έντονη κοινωνική ζωή. (Καιροφύλλας, 2000: 26) Από την αρχή του 20^{ου} αιώνα, λίγες πλούσιες Αθηναίες αγόραζαν τα ενδύματά τους στο Παρίσι ή ντύνονταν με την τελευταία παρισινή μόδα. (Παπαντωνίου,2002:8) Η πλειοψηφία του λαού βουλευόταν με ότι έβρισκε φτηνό, ή ραβόταν σε συνοικιακές μοδίστρες. Όσες γυναίκες μπορούσαν, έραβαν μόνες τους τα ρούχα της οικογένειας στη ραπτομηχανή. Τα απαραίτητα αξεσουάρ και κυρίως τα καπέλα τα προμηθεύονταν από φθηνά μαγαζιά μαζικής παραγωγής, πολλές φορές και από δεύτερο χέρι, ή μεταποιούσαν τα παλιά. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις) Οι έμπειρες καπελούδες μεταποιούσαν τα καπέλα ανάλογα με το συρμό. Ειδικά πιλοκαθαριστήρια αναλάμβαναν τον καθαρισμό, τη βαφή και την αλλαγή της φόρμας των καπέλων. Ο Τσεκλένης (2000:62), αναρωτιέται: «Μα πού απευθυνόταν η μόδα παλαιότερα; ...Μόνο η κοινωνική, η κοσμική ελίτ φορούσε τα ρούχα που υπαγόρευαν κάποια κέντρα μόδας, δηλαδή το εξής ένα, η Γαλλία, και αργότερα και η Ιταλία.»

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο πολλοί διάσημοι γαλλικοί οίκοι παρουσίασαν τις κολεξιόν τους στο ξενοδοχείο ‘Μεγάλη Βρετανία’. Το 1956 σε υπόγειο της οδού Ερμού ανοίγει ο Καλυβιώτης, κατάστημα με υλικά μοδιστρικής, σε μια πρωτεύουσα γεμάτη με μοδίστρες και οίκους ραπτικής. Το έτοιμο ένδυμα δεν είναι ακόμη αποδεκτό. Οι πρώτες επιδείξεις μόδας ελληνικών οίκων ξεκινούν από το 1960 και ύστερα, πρώτα στα ατελιέ και αργότερα σε μεγάλα ξενοδοχεία. (Λυμπερόπουλος, 1999)

Το 1950 δύο περιοδικά αποκλειστικά γυναικεία ξεχωρίζουν για τις σελίδες μόδας που απευθύνουν στις γυναίκες. Είναι το ‘Πάνθεον’ και η ‘Γυναίκα’, που φέρνουν τη μόδα πιο κοντά στην Ελληνίδα. Από το 1960 και ύστερα, με τη μαζική έξοδο των γυναικών στην εργασία, η μόδα γίνεται πιο πρακτική. Είναι η μόδα των δύο κομματιών (ντε-πιες), για πολλούς, εύκολους συνδυασμούς και βέβαια του ετοιμοφόρετου ενδύματος (πρετ-α-πορτε), που εισήχθη από την Αμερική πρώτα στην Ευρώπη και κατόπιν στην Ελλάδα, και εκτόπισε την υψηλή ραπτική. Χάρη στο ετοιμοφόρετο ένδυμα η γυναίκα άρχισε να γλιτώνει χρόνο και χρήμα. Η ανακάλυψη και η χρήση συνθετικών ινών κατέστησε επίσης το ένδυμα πιο προσιτό οικονομικά. Ο Μάης του 1968 με τις επαναστατικές του ιδέες ανέτρεψε παραδοσιακές αξίες. Σύμφωνα με τη Βρέλλη-Ζάχου (1985:41), η χειραφετημένη γυναίκα απαίτησε στην καθημερινή της ζωή ίσα δικαιώματα, ενιαίο τρόπο ένδυσης και ομοιόμορφα ενδύματα (‘ανδρόγυνα’ ή ‘unisex’) με την προβολή της μόδας του μονόφυλλου. Πλέον, άνδρες και γυναίκες δεν διαφοροποιούνται σχεδόν καθόλου ως προς το ένδυμα που θα επιλέξουν. Στην Αθήνα άνοιξαν ‘μπουτίκ’, δηλαδή μικρά καταστήματα με ετοιμοφόρετα ρούχα και αξεσουάρ, κυρίως εισαγόμενα, ενώ από το 1970 τα ακριβά καταστήματα μεταφέρθηκαν σε αριστοκρατικούς δρόμους όπως οι οδοί Βουκουρεστίου, Ηρακλείτου, Κανάρη, Τσακάλωφ. Ενδύματα εισάγονταν από διάφορες χώρες όπως την Ιταλία, συχνά με πρωτοποριακό σχέδιο, την Αγγλία όπου κυριαρχεί το κίνημα των χίπις και από την Αμερική. Συγχρόνως, υπήρχαν μοδίστρες και ελληνικές βιοτεχνίες ετοιμών ενδυμάτων που προμηθεύουν τις μπουτίκ και τα καταστήματα.

Στα χρόνια του 1970, ο Τύπος δείχνει αυξημένο ενδιαφέρον για την ελληνική μόδα διαφημίζοντας τη δουλειά Ελλήνων σχεδιαστών. Η μόδα για να προβληθεί

σωστά είχε πλέον ανάγκη από ειδικούς, εκτός των δημοσιογράφων. Στυλίστες, κομμωτές, φωτογράφοι και μοντέλα επιστρατεύτηκαν για μια καλή παρουσίαση της εγχώριας μόδας. Από το 1980 και εξής, υποχώρησε σημαντικά η υψηλή ραπτική και τη θέση της πήρε το πρετ-α-πορτε πολυτελούς κατασκευής. Η έλλειψη χρόνου, λόγω των αυξημένων υποχρεώσεων της γυναίκας, ήταν η βασικότερη αιτία του φαινομένου. Νέα περιοδικά μόδας, ελληνικά ή ξένα, ανέλαβαν την ενδυματολογική ενημέρωση της Ελληνίδας. (Λυμπερόπουλος, 1999)

Σήμερα, οι επιλογές στον τομέα του ενδύματος είναι πολλές και ο καταναλωτής είναι ελεύθερος να διαλέξει από ένα κάπως ‘θολό’ τοπίο μιας μόδας χωρίς καινούριες ιδέες. Η αναζήτηση και η σύνθεση της αμφίεσης –φαινόμενο πλέον εξολοκλήρου ατομικό- αποτελεί προσωπική επιλογή του καθενός. Παρ’ όλα αυτά, η ελευθερία επιλογής των ενδυμάτων ενέχει το άγχος του ‘λάθους’ και της κοινωνικής απόρριψης που απορρέει από αυτό. (Clarke & Miller, 2002: 51)

ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ
(ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ Ε.Λ.Ι.Α.)





ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΑΠΕΛΟ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η γυναικεία παραδοσιακή φορεσιά και ο κεφαλόδεσμος που τη συνόδευε αντικαταστάθηκε διαδοχικά από την ευρωπαϊκή ενδυμασία και το αστικό καπέλο, το οποίο υπήρξε ως τα μέσα του 20^{ού} αιώνα αναπόσπαστο μέρος της γυναικείας ενδυμασίας, ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα.

Το στυλ και οι φόρμες του γυναικείου αστικού καπέλου δέχτηκαν πολλές επιρροές από την εκάστοτε μόδα, την τέχνη και το σχέδιο των κομμώσεων κάθε εποχής. Στην πορεία του το καπέλο, εξυπηρέτησε λειτουργικές και αισθητικές ανάγκες όπως ακριβώς και η ενδυμασία. Υπήρξε ανέκαθεν, το πιο προσωπικό από όλα τα εξαρτήματα ένδυσης και η επιλογή του είναι καθαρά ατομική υπόθεση. Είτε θεωρηθεί ως μέρος της ενδυμασίας είτε ως ξεχωριστό εξάρτημα, έχει δικό του ρόλο και συμπληρώνει το σύνολο των ενδυμάτων.

Το επάγγελμα του πιλοποιού, της καπελούς και το εμπόριο καπέλων άνθισε στην Αθήνα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ πολλές ήταν και οι εισαγωγές έτοιμων καπέλων. Οι τεχνίτες κατασκεύαζαν μοναδικά χειροποίητα κομμάτια από υλικά της μόδας είτε δικής τους έμπνευσης είτε συνηθέστερα, αντιγράφοντας από φιγουρίνια τα γαλλικά μοντέλα. Η μόδα του καπέλου στην Αθήνα διατηρήθηκε περίπου ως το 1950, οπότε έπαψε να αποτελεί απαραίτητο συμπλήρωμα της ενδυμασίας. Μετά το 1950 άρχισε να φθίνει, μέχρι που σχεδόν εξαφανίστηκε. Σήμερα οι κατασκευαστές γυναικείων καπέλων στην Αθήνα είναι ελάχιστοι, ενώ το καλό χειροποίητο καπέλο αντικαταστάθηκε –για όσους επιλέγουν να το φορούν– από το φθινό εισαγόμενο μαζικής παραγωγής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΕΦΑΛΟΔΕΣΜΟ ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΙΚΟ ΚΑΠΕΛΟ

3.1. Ο ΚΕΦΑΛΟΔΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΦΟΡΕΣΙΑΣ

Στις παραδοσιακές κοινωνίες η ζωή των ανθρώπων καθορίζεται από αυστηρό τυπικό, από τη γέννηση ως το θάνατο. Σπουδαίο ρόλο στη ζωή των ατόμων έχει η ενδυμασία, ενδεικτική του φύλου, της ηλικίας και της οικογενειακής κατάστασης του καθενός (Γκιζέλης, 1974:37-38). Το ένδυμα, ως σύνολο αλλά και κάθε μέρος της ενδυμασίας χωριστά, είναι ένας κώδικας μηνυμάτων προς το περιβάλλον, σύμβολο οικογενειακών καταστάσεων, συναισθημάτων, ηθών και εθίμων, ρόλων. Σε όλη την ελληνική επικράτεια η γυναικεία φορεσιά, με τις ιδιαιτερότητες κάθε περιοχής, ντύνει και στολίζει το σώμα μέσω της ομοιομορφίας που προσφέρει η παραδοσιακή, συντηρητική ‘στολή’ (Παπαντωνίου, 1978:7)

Από τα προϊστορικά χρόνια και την αρχαιότητα, ο κεφαλόδεσμος ήταν καθοριστικής σημασίας για την εμφάνιση τόσο των αντρών όσο και των γυναικών. Στη λαϊκή αντίληψη τα μαλλιά θεωρούντο ανέκαθεν σύμβολο δύναμης και πηγής ζωής. Τα μαλλιά στη γυναίκα, μαζί με τα στολίδια και τα κεφαλοκαλύμματα που τα σκέπαζαν, αποτελούσαν μια ολότητα, ένα ‘σύστημα’, που εξέπεμπε μηνύματα για την κοινωνική θέση, την ηλικία και την προσωπική ζωή της φέρουσας. (Κορρέ-Ζωγράφου, 1991:8,11) Οι γυναίκες της Μινωικής και της Μυκηναϊκής Εποχής απεικονίζονται με περίτεχνα χτενίσματα και με πολλά στολίδια και κοσμήματα στα μαλλιά τους. Σε πολλά αρχαία αγάλματα μπορεί να εντοπίσει κανείς μια ταινία γύρω από το κεφάλι, με διακοσμητικό και κοινωνικό ρόλο (π.χ. Ηνίοχος των Δελφών). Επίσης, πρώτα οι Αθηναίοι και έπειτα οι Ρωμαίοι στόλιζαν τα κεφάλια τους με στεφάνι, ενώ οι γυναίκες από την αρχαιότητα ως το Βυζάντιο φορούσαν διάδημα ή στέμμα, και ως σύμβολο εξουσίας αλλά και ως μέσο απομάκρυνσης των κακών δυνάμεων. Κατά τα βυζαντινά χρόνια, οι γυναίκες έπλεκαν τα μαλλιά τους πλεξούδες, τις οποίες κάποιες φορές γύριζαν στεφάνι στο κεφάλι, και φορούσαν το ‘τυμπάνιον’ (τυρμπάν), με ριγμένη την άκρη στην ωμοπλάτη, ή μια απλή σκούφια. Στη Βενετοκρατία, οι ανύπαντρες άφηναν πάνω στο μέτωπο μια κρεμαστή μπούκλα (φλόκο), ενώ αρκετές, Βυζαντινές και Βενετσιάνες, έκοβαν τα μαλλιά και τα άφηναν να κρέμονται στους κροτάφους. Κατά την Τουρκοκρατία, πάλι, οι μπούκλες των κροτάφων πήραν την ονομασία ‘ζουλφάρια’, ενώ την ίδια περίοδο τα καλύμματα των

κεφαλιών επιβάλλονταν από τους Τούρκους ως διακριτικά γνωρίσματα. (Παντουβάκη, 1996)

Μέχρι τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα και πριν την είσοδο του ευρωπαϊκού καπέλου, οι Έλληνες επηρεάζονταν και από τους γειτονικούς λαούς όσον αφορά το είδος του κεφαλοκαλύμματος που συνόδευε την τοπική τους φορεσιά, το οποίο προσαρμοζόταν στις ανάγκες κάθε περιοχής. (Πετρόπουλος, 2000:20)

Το κάλυμμα της κεφαλής, κεφαλοδέσιμο (μπόλια, τσεμπέρι, μαντήλι) ή κεφαλοκάλυμμα (καλπάκι, φέσι), ήταν αναπόσπαστο τμήμα της λαϊκής φορεσιάς, συνδεδεμένο με ήθη και έθιμα, μαγικοθρησκευτικές τελετές, αποφυγή βασκανίας, προστασία του κεφαλιού που εκτίθεται πρώτο στη θέαση. Ο Μαντάς, (2002:26), αναφέρει «κατά την τουρκοκρατία, αλλά και αργότερα, η γυναίκα με ακάλυπτο κεφάλι, η επονομαζόμενη ‘αναμαλλιάρα’, εθεωρείτο όχι αυστηρών ηθών».

Οι μορφές των γυναικείων κεφαλόδεσμων στον ελλαδικό χώρο ήταν πάρα πολλές. Σε συνδυασμό με το χτένισμα ή και άλλα στολίδια της κεφαλής, ο κεφαλόδεσμος αποτελούσε ενιαίο σύνολο και μια μη λεκτική, συμβολική γλώσσα. Στην λαϊκή παραδοσιακή φορεσιά, ο κεφαλόδεσμος σηματοδοτούσε το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική θέση, την οικογενειακή κατάσταση, το συναίσθημα και τον πλούτο της φέρουσας. Αντικατόπτριζε ταυτόχρονα τη δομή, την ταυτότητα της ομάδας που το επέβαλε και τη διαφοροποίησή της από άλλες ομάδες. (Παντουβάκη, 1996)

Το ευρωπαϊκό καπέλο –που αντικατέστησε τον κεφαλόδεσμο– ήρθε μαζί με την ευρωπαϊκή μόδα στα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα ως απαραίτητο εξάρτημα της δυτικής ενδυμασίας μαζί με τα υπόλοιπα εξαρτήματα, γάντια, ομπρέλινα, κ. ά. Στην Αθήνα υιοθετήθηκε πρώτα από την αστική τάξη και πέρασε διαδοχικά στις λιγότερο εύπορες τάξεις και τέλος στο λαό που μιμήθηκε το ντύσιμο των προνομιούχων. Οι πιο λαϊκές τάξεις πάντως το υποδέχτηκαν με μεγαλύτερη επιφύλαξη και άργησαν να το υιοθετήσουν. (Στασινόπουλος, 1963:49)

Με την ίδρυση του ελληνικού κράτους και την εισαγωγή της νεότερης ευρωπαϊκής μόδας, φτάνουν, εκτός από τα ευρωπαϊκά καπέλα, το βέλο και άλλα αξεσουάρ στα αστικά κέντρα. Στο μεγαλύτερο όμως μέρος της Ελλάδας ο κεφαλόδεσμος φοριέται ανελλιπώς, ως και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Σήμερα πλέον φοριέται από λίγες ηλικιωμένες γυναίκες στην επαρχία. (Παντουβάκη, 1996)

3.2. ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΑΠΕΛΟΥ

Στο Λεξικό Όρων Μόδας (Charlotte Mankey, 1986:77) στον αγγλικό όρο ‘hat’ (χατ) αναφέρεται: «εξάρτημα που φοριέται στο κεφάλι, αποτελούμενο από κορώνα και χείλος. Σχεδιασμένο για να συμπληρώνει ένα κοστούμι ή φορεμένο για να ζεσταίνει. Φτιαγμένο από πύλημα, άχυρα, γούνα, ύφασμα, δέρμα, βινίλ³⁹.» Από τη λέξη ‘hat’ προκύπτει ο όρος ‘hatmakers’ (χατμεϊκερς) που αναφέρεται στους κατασκευαστές αντρικών καπέλων, ενώ οι κατασκευαστές γυναικείων καπέλων ονομάζονται ‘milliners’ (μίλινερς).

Στα ιταλικά ισχύει ο όρος ‘capello’ ή ‘cappello’ από τον οποίο προέρχεται η λέξη καπέλο, που σημαίνει κάλυμμα κεφαλής. Όπως γράφει ο Πετρόπουλος (2000:68), «στην αρχαία ελληνική γλώσσα αντίστοιχα, συναντάται ο όρος ‘πίλος’ ή ‘πίλοςος’ από τον οποίο παράγονται οι σχετικές λέξεις: πιλοποιός, πιλοπωλείο, πιλοπώλης, πιλόγυρος, πιλοδιορθωτής, πιλοκαθαριστήριο.» Στην αρχαιότητα, στην Ελλάδα, οι γυναίκες φορούσαν καπέλο ή κάλυμμα στο κεφάλι. Ο ‘πέτασος’, και η ‘θολία’, ήταν επίσης καπέλα της αρχαιότητας, ενώ νεότερος είναι ο όρος ‘σκιάδιο’.

Στην κατηγορία των καπέλων δεν εμπίπτουν όλα τα καλύμματα της κεφαλής. Έτσι, ενώ το ‘καβουράκι’ ενός κυρίου και η ‘καπελίνα’ μιας κυρίας είναι καπέλα, το τσεμπέρι, το μαντίλι ή το κράνος δε θεωρούνται καπέλα. Όμως, ο γενικός όρος **πίλος** θα μπορούσε να περιλαμβάνει ό, τι καλύπτει το κεφάλι. Ο Πετρόπουλος (2000: 9) υποστηρίζει ότι ανά τον κόσμο υπάρχουν χιλιάδες είδη καλυμμάτων ή πύλων που η καταγραφή τους είναι σχεδόν ανέφικτη. Εξάλλου, η αλληλεπίδραση όλων αυτών των καλυμμάτων της κεφαλής ανά τους αιώνες είναι αναπόφευκτη, ώστε να μην είναι καθόλου εύκολο να καταγραφούν όλα τα είδη πύλων και οι επιρροές που δέχτηκαν σε διάφορα μήκη και πλάτη.

Το καπέλο είναι ένδυμα και, όπως όλα τα ενδύματα, πέρασε από διάφορα εξελικτικά στάδια, ακολούθησε κανόνες αισθητικής και χρήσης, διαμορφώθηκε σε πολλά στυλ και τύπους, επηρέασε και επηρεάστηκε από ιστορικά-πολιτικά-θρησκευτικά γεγονότα πάντα σε συνάρτηση με δεδομένο χώρο-χρόνο. Δέχτηκε την

³⁹ Χημική ουσία που χρησιμοποιείται για την παραγωγή εύκαμπτων πλαστικών. (Μπαμπινιώτης, 2004:900)

επίδραση όλων των παραμέτρων που επηρέασαν την ενδυμασία, όπως η διαθεσιμότητα των πρώτων υλών και η βιομηχανική εξέλιξη.

Οι πρώτοι άνθρωποι κάλυψαν το κεφάλι τους με δέρματα ζώων. Ο στολισμός σήμαινε, εκτός από την όποια αισθητική εξέφραζε, επιβολή δύναμης, εξουσίας, πλούτου, θέσης, αξιώματος. Φορώντας το κεφάλι του εχθρού ή του ζώου σαν καπέλο, έδειχναν υπεροχή και δύναμη. Το καπέλο βοηθούσε πάντα στη μεταβολή της εμφάνισης και στην υιοθέτηση ενός ρόλου. Για παράδειγμα, οι βασιλιάδες με την κορώνα -σύμβολο υπεροχής και μοναδικότητας- επέβαλαν την εξουσία τους. (Λαγάκου,1998 :15)

Ο κυρίαρχος ρυθμός στην τέχνη μιας περιόδου επηρέαζε τα σχήματα των καπέλων. Στη γοτθική περίοδο τα γυναικεία καπέλα ήταν μυτερά όπως τα αιχμηρά καμπαναριά, ενώ τα τυρμπάν -ανατολικής προέλευσης- έμοιαζαν με τρούλους τζαμιών. Στο ευρωπαϊκό καπέλο ενίοτε ανιχνεύονται επιδράσεις άλλων εποχών και πολιτισμών. Έτσι το γυναικείο μοντέλο 'τονκινουά' ή 'κούλι' που φορέθηκε γύρω στο 1950, επηρεάστηκε από τα 'kuli', τα καπέλα των ανειδίκευτων εργατών της Κίνας. Οι φρυγικοί σκούφοι επηρέασαν τα μοντέρνα σκουφιά της δεκαετίας του 1960, το φιλέ των μαλλιών προέρχεται από την αρχαία Ρώμη και αναβιώνει τον 20^ο αιώνα. Το βυζαντινό πανωφόρι με κουκούλα φορέθηκε ξανά τη δεκαετία του 1940 ως και τις μέρες μας. Το βέλο ή πέπλο της ανώτερης τάξης του Μεσαίωνα, που κάλυπτε το πρόσωπο επανήρθε κάποιες φορές και ο μπερές της Αναγέννησης έγινε μόδα τη δεκαετία του 1940 , αλλά και αργότερα. (Λαγάκου,1998 :47)

Τον 19^ο αιώνα το γυναικείο καπέλο και ο στολισμός του ακολούθησαν την πολύπλοκη και περίτεχνη γυναικεία ενδυμασία. Ήταν βαρύ και φανταχτερό και μετέτρεπε τη γυναίκα, με τη βοήθεια των ενδυμάτων, σε στοιχείο διακόσμησης εντός και εκτός οικίας. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και εξής η πορεία του γυναικείου καπέλου ήταν κοινή στην Ελλάδα και την Ευρώπη. Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, παρόλο που η βιομηχανία του καπέλου πέρασε από στάδια ακμής και παρακμής, υπήρχαν εποχές που το γυναικείο καπέλο ήταν το σημαντικότερο εξάρτημα της βιομηχανίας της μόδας. Ο Ντιόρ είχε πει ότι χωρίς καπέλα δε θα είχαμε πολιτισμό.

Στο Παρίσι της υψηλής ραπτικής, τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα τα καπέλα απολάμβαναν τον ίδιο σεβασμό και προσοχή με τα ενδύματα των διάσημων σχεδιαστών. Η αξία τους αναγνωριζόταν τόσο από τις εταιρίες κατασκευής, όσο και από τις καταναλώτριες. Εξάλλου οι ενδυματολογικοί κώδικες μέχρι το 1950 περίπου,

απαιτούσαν να συμπληρώνεται το ενδυματικό σύνολο από καπέλο.(Diamond, 1996:449)

Οι μεγάλοι μόδιστροι της Ευρώπης, στη Γαλλία, την Αγγλία, την Ιταλία σχεδίαζαν και δημιουργούσαν οι ίδιοι τα καπέλα για τις επιδείξεις μόδας των οίκων τους, τόσο της υψηλής ραπτικής όσο και των ετοιμοφόρετων ενδυμάτων. Η επίδειξη των νέων μοντέλων καπέλων λάμβανε χώρα δυο φορές το χρόνο είτε ταυτόχρονα με την επίδειξη των ρούχων είτε λίγες βδομάδες πριν την εμφάνιση της νέας κολεξιόν ‘υψηλής ραπτικής’ ή ‘πρετ-α-πορτε’. Διάσημοι και λιγότερο διάσημοι ‘καπελάδες’ είχαν τα ατελιέ τους στο Παρίσι και αργότερα στο Μιλάνο και στο Λονδίνο, όπου πολύ συχνά οι γυναίκες συνωστίζονταν για την απόκτηση του πολυπόθητου μοντέλου. Η κατασκευή και η επίδειξη των γυναικείων καπέλων ακολουθούσε παρόμοιο δρόμο και στην Ελλάδα. (Λυμπερόπουλος, 1999) Η πιθανότητα να γινόταν ξεχωριστή επίδειξη μόδας καπέλων στην Αθήνα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, όπως στα ευρωπαϊκά σαλόνια, δεν έχει αναφερθεί.

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα η ενδυμασία άρχισε να απλοποιείται σημαντικά σε σχέση με το παρελθόν. Η αλλαγή στη μορφή και διακόσμηση του καπέλου έγινε ταυτόχρονα με την αλλαγή στα υπόλοιπα ενδύματα της γυναίκας. Η ανεξαρτησία, η ισότητα με τον άντρα, η συμμετοχή στα αθλήματα, η εκπαίδευση, η εργασία εκτός σπιτιού, η κοινωνική ζωή, άλλαξε την αισθητική του καπέλου, το μέγεθος και το σχήμα του. Τα νέα ιδεώδη που όριζαν την εμφάνιση της γυναίκας μεταβλήθηκαν εκ νέου με την πάροδο των δεκαετιών και τους δύο παγκοσμίους πολέμους. Το καπέλο, ως στοιχείο πολιτισμικό και φορέας αντιλήψεων, ακολούθησε τη νέα απλοποίηση της ενδυμασίας. Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ η ενδυμασία ανανεώθηκε, το καπέλο άρχισε να παραγκωνίζεται. Θεωρήθηκε εξάρτημα πολυτελείας, πολυέξοδο και περιττό και σταδιακά καταργήθηκε. Μέχρι το 1960 η χρήση του καπέλου είχε περιοριστεί σημαντικά και από τους άντρες. Τα νέα ήθη της δεκαετίας του 1960, η ελευθερία και η νεότητα που έγιναν αξίωμα, ταύτισαν το καπέλο με το συντηρητισμό, την παλιά μόδα, το στυλ του παρελθόντος. Το καπέλο θεωρήθηκε αναχρονιστικό και πέρασε στο περιθώριο. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Οι ευρωπαίοι κατασκευαστές καπέλων, στη δεκαετία του 1960, για να διατηρήσουν το ενδιαφέρον των γυναικών, παρακινημένοι και από τις νέες κοινωνικές συνθήκες αποφάσισαν να απλοποιήσουν τις φόρμες και τη διακόσμηση στα καπέλα. Κατασκεύασαν καπέλα μικρά, πρακτικά, λειτουργικά και σε νεανικές

φόρμες. Η μόδα του ανδρόγυνου επέτρεψε τότε στις γυναίκες να φορέσουν αντρικά καπέλα (καβουράκι, τραγιάσκα, ρεμπνούμπλικα), τροποποιημένα για τα γυναικεία κεφάλια. Παρ' όλες τις προσπάθειες των διάσημων κατασκευαστών καπέλων και των οίκων μόδας του εξωτερικού, το καπέλο δεν επανέκτησε τη δόξα του ούτε στις χώρες όπου η θρησκεία ή οι κλιματολογικές συνθήκες ευνοούσαν την ύπαρξή του. Η βιομηχανία της διαφήμισης προώθησε τις περίτεχνες κομμώσεις, αλλάζοντας τα γούστα των γυναικών για τα καπέλα. Τη δεκαετία του 1970 λίγοι και λίγες φορούσαν πια καπέλο, και ως επί το πλείστον για λόγους προστασίας από κλιματολογικές συνθήκες. Οι γυναίκες το εγκατέλειψαν και επιδείκνυαν πλέον το χτενίσμά τους. Σε αρκετά μέρη της Ευρώπης, το κλίμα, η θρησκεία και κάποιες κοινωνικές εκδηλώσεις (πρωτόκολλο) ευνοούν ή επιβάλλουν τη χρήση καπέλου, χωρίς όμως να επαναφέρουν την αίγλη και την καθολικότητα του παρελθόντος. ('ΓΥΝΑΙΚΑ', 26/6-9/7 1957)

3. 3. ΣΤΥΛ ΚΑΙ ΦΟΡΜΕΣ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΚΑΠΕΛΟΥ

3.3. α) Ο 19^{ος} Αιώνας

Η μόδα των καπέλων προσαρμοζόταν στο στυλ χτενίσματος των μαλλιών κάθε εποχής. Ταίριαζαν περισσότερο με κοντά μαλλιά ή μαζεμένα σε κότσο, πάντα όμως –καπέλο και χτενίσμα–συνδυάζονταν σε ενιαίο σύνολο.

Στο διάστημα 1830-1850, εποχή του Ρομαντισμού⁴⁰, συνηθίζονταν τα καπέλα που ήταν πλατύγυρα και αργότερα κωνικά προς τα πίσω, με άνοιγμα για τον κότσο πάνω από τον λαιμό, ενώ φοριόνταν και τα

⁴⁰ Ρομαντισμός, ήταν το καλλιτεχνικό ρεύμα που ξεκίνησε από τη Γαλλία και κάλυπτε τη χρονική περίοδο από το 1815 έως σχεδόν τα μέσα του αιώνα. Έδωσε έμφαση στον ρόλο του συναισθήματος και της φαντασίας. Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα επικράτησε το ανάλαφρο 'ροκοκό' της 'μπελ εποκ' και τα καλλιτεχνικά κινήματα της πρωτοπορίας. (Μπαμπινιώτης, 2004:900)

Για τη διαμόρφωση των ρευμάτων της τέχνης βλ. *Το χρονικό της τέχνης*, Gombrich, 1998, Αθήνα. Μ. Ι. Εθνικής τραπεζής. Επίσης *Η Ιστορία της Τέχνης*, Honour & Fleming, 1991, Αθήνα ΥΠΟΔΟΜΗ

μικρά μπονέ. Τα ψάθινα μπονέ είχαν αιχμηρή απόληξη στο μπροστινό μέρος του μπορ, μέχρι το 1850. Όταν το μπροστά μέρος του μπορ μίκρυνε και ήρθε πιο κοντά στο πρόσωπο, το μπονέ απέκτησε φαρδύτερο γείσο και ένα μικρό πλισέ βολάν στα αυτιά. (Dress Design, 1920:266) Τα μαλλιά σε κότσο έπεφταν στο πλάι του προσώπου σε μπούκλες, στολισμένα με άνθη, φιόγκους και δαντέλες. Για το βράδυ στα μαλλιά φοριούνταν λουλούδια συγκρατημένα με κορδέλα και δαντέλες που πλαισίωναν το πρόσωπο και έπεφταν στους ώμους (Kohler, χ.χ.: 453) Το καπέλο στολιζόταν με φτερά και έδενε με κορδέλα στο λαιμό. Το βέλο, το οποίο αργότερα έγινε συχνά εξάρτημα του καπέλου, πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. (Kohler, χ.χ.:449) Φοριόταν επίσης τα μπερέ και τα τυρμπάν. (Tortora, Eubank, 1994:282) Την εποχή αυτή παρατηρήθηκε η τάση τα καπέλα να αλλάζουν μεν, αλλά να προσαρμόζονται στα χτενίσματα που απαιτούσε η μόδα. Στο διάστημα 1850-1870, φορέθηκαν τα μυτερά καπέλα ‘κορνέτ’(cornette). Το φαρδύ, επίπεδο καπέλο με μικρό τεπέ και το μπορ διπλωμένο στο μπροστά και πίσω μέρος, διακοσμημένο με φτερά και κορδέλες και το γαλλικό τρικαντό με φτερά στο μπορ ήταν στη μόδα το 1850. Γύρω στο 1860, για να μαζέψουν τα μαλλιά χρησιμοποιούσαν μεταξωτό δίχτυ, που το συγκρατούσαν με μαύρη βελούδινη κορδέλα. Στα τέλη του 1860 εμφανίστηκε ένα πολύ μικρό καπέλο, το στυλ ‘πορκ-πιά’(pork-pie), με μικρή πτυχή γύρω από το γείσο. Η νέα τάση ήταν μικρά διακοσμητικά καπέλα, οι ‘τόκες’, τα οποία φοριόταν ριγμένα προς το μέτωπο και στηρίζονταν στα μαλλιά με καρφίτσες, στολισμένα με ψεύτικα πουλιά, λουλούδια, ή δαντέλες. Στη μόδα ήταν επίσης τα αγγλικά κασκέτα ‘Τουίνδσορ’(Windsor), με μικρό γείσο και χαμηλό τεπέ, στολισμένο με λουλούδια ή φτερά και με μια κορδέλα που έδενε πίσω σε φιόγκο και έπεφτε μέχρι τη μέση της πλάτης. Το ‘καπέλο-αυτοκράτειρα’ τέλος, είχε μικρό γείσο κατεβασμένο μπροστά και πίσω, ανεβασμένο στα πλάγια κι έναν χαμηλό σφαιρικό τεπέ, στολισμένο με έναν βελούδινο φιόγκο και με φτερά που έπεφταν στο πλάι. (Tortora, Eubank, 1994:310) Το 1870 και μέχρι το 1900, στο ξεκίνημα της ‘Μπελ Επόκ’, τα καπέλα δε διέφεραν πολύ στο σχήμα από αυτά της προηγούμενης περιόδου, αλλά ήταν γεμάτα φαντασία στο στόλισμα και αποτελούσαν πραγματικά δημιουργήματα. Η ποικιλία των καπέλων ήταν τόσο μεγάλη που προκαλούσε αμηχανία κάθε προσπάθεια περιγραφής τους. Κάποιες φορές μιμούνταν τα αντρικά ημίψηλα ή τα ψάθινα ναυτικά καπέλα. Ειδικά μεταξύ 1890-1910, τα καπέλα είχαν διάφορα σχέδια. Ήταν μικρά ή πλατύγυρα από καστόρι,

βελούδο ή μετάξι τα χειμωνιάτικα και από ψάθα το καλοκαίρι, υπερβολικά διακοσμημένα με φτερά, λουλούδια και καρφίτσες.⁴¹ Οι γυναίκες των αρχών του 20^{ου} αιώνα φορούσαν καπέλα κατά κανόνα με μεγάλο γείσο φορτωμένα με βαριές διακοσμήσεις. Τα τεράστια αυτά καπέλα ήταν δύσχρηστα στην καθημερινότητα, στο τραμ, στο δρόμο στην εργασία, στους κλειστούς χώρους γι' αυτό και εγκαταλείφθηκαν από το 1914 και ύστερα. (Mendes & Haye, 1999: 20, 40)

Οι καρφίτσες των καπέλων ήταν μεγάλες, μεταλλικές-από ασήμι ή χρυσό- και οι λαβές τους ήταν συνήθως κατασκευασμένες από ακριβά υλικά-ελεφαντόδοντο, γυαλί και άλλους ημιπολύτιμους λίθους-. Οι περισσότερες εξ' αυτών ήταν κομψοτεχνήματα που στόλιζαν ένα καπέλο. Πολλές φορές είχαν και ρόλο σταθεροποίησης του καπέλου στο κεφάλι, ιδιαίτερα αν αυτό ήταν μικρό ή έπρεπε να σταθεί στην κορυφή ενός κεφαλιού με ογκώδες χτένισμα. (Gribbin, Woolley, 1984:105-106) Στην Ελλάδα οι πιο πολλές καρφίτσες ερχόταν από το εξωτερικό. Την εποχή στην οποία αναφερόμαστε τα μαλλιά των γυναικών ήταν μακριά και ανασηκωμένα ψηλά σε μεγάλους καλαίσθητους κότσους, είχαν αφέλειες στο μέτωπο ή έπεφταν σε κοτσίδες στα πλάγια και την πλάτη. Για να τα στερεώσουν χρησιμοποιούσαν από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, 'χτένια' τα οποία στην πλειοψηφία τους ήταν φτιαγμένα από ταρταρούγα, σε ποικιλία μεγεθών και σχεδίων και διακοσμημένα με στρας ή επιχρυσωμένα. Άλλαζαν σχέδιο ακολουθώντας το στυλ των μαλλιών, όπως την εποχή μεταξύ 1860-1880 που ήρθε στη μόδα το στυλ κορόνα, για να συγκρατήσει τις περίπλοκες κομμώσεις της εποχής. Και τον 20^ο αιώνα τα χτένια χρησιμοποιήθηκαν ως χρηστικά και διακοσμητικά εξαρτήματα, κατασκευασμένα από ταρταρούγα ή πλαστικό, στολισμένα με στρας, τεχνητά άνθη και φτερά. Λίγο πριν τον 20^ο αιώνα παρουσιάστηκαν καρφίτσες καπέλων φτιαγμένες για να διακοσμούν. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης για να στερεώνουν μεγάλα καπέλα που στεκόταν στην κορυφή του κεφαλιού ισορροπώντας σε ογκώδη χτενίσματα. Υπήρχαν σε ποικιλία διαστάσεων και διακόσμησης φτιαγμένες από διάφορα υλικά και χρησιμοποιήθηκαν μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Μετά το 1920 φορέθηκαν ως στολίδια των μαλλιών κορδέλες και ταινίες δεμένες γύρω από το κεφάλι, στολισμένες

⁴¹ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Φωτογραφίες καρφίτσων

με στρας, πούλιες, διαμάντια. (Gribbin, Woolley, 1984:105-106)

3.3. β) Ο 20^{ός} Αιώνας

Στον 20^ό αιώνα το χρονικό του καπέλου ακολούθησε τα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Από το 1900-1914, διήρκησε η εποχή της ‘Μπελ Εποκ’(belle époque), μια περίοδος ανεμελιάς, που οδήγησε στον ονομαζόμενο «αιώνα της μόδας και της γυναίκας». Τότε εμφανίστηκαν συστηματικά η διαφήμιση στα ρούχα καθώς και οι πρώτοι μεγάλοι οίκοι μόδας στο Παρίσι. Τα γυναικεία καπέλα ήταν ψαθάκια στολισμένα με φιόγκους. Η χρήση των πρώτων αυτοκινήτων προϋπέθετε να ντυθούν τα καπέλα με τεράστια φουλάρια από τούλι, ώστε να προφυλαχθούν μαλλιά και μάτια από τη σκόνη των χωματόδρομων. Οι πρώτες χειραφετημένες γυναίκες, οι σουφραζέτες, ήταν οι πρώτες εργαζόμενες γυναίκες του αιώνα που επηρέασαν τη μόδα των γυναικείων ενδυμάτων καθοριστικά κάνοντας την πιο πρακτική. Μετά την είσοδο της γυναίκας στην παραγωγή τίποτε δεν υπήρξε ίδιο στην ενδυμασία της. Η απλοποίηση των κομμώσεων ήταν απαραίτητη, για να μπορεί να ανεβαίνει στο ποδήλατο και να κάνει μπάνιο στη θάλασσα. Για πρώτη φορά εμφανίστηκαν τα ταγιέρ, ως πρακτικό ντύσιμο στο χώρο της εργασίας. Η φούστα κόντυνε και έγινε πιο βολική. Τα καπέλα είχαν αμέτρητες φόρμες, από τις τεράστιες πλατύγυρες καπελίνες με βαλσαμωμένα πουλιά (picture hats), μέχρι τα μικρά ‘μπονέ’ και τις ‘τόκες’ που ήταν πληθωρικά στολισμένα με φτερά, φορτωμένα τεχνητά λουλούδια, φρούτα και τούλια. (Tortora, Eubank, 1994:358) Λόγω της χρήσης του αυτοκινήτου και των χωματόδρομων, τα καπέλα τυλίγονταν σε τεράστια βέλο που σκέπαζαν πρόσωπο, μαλλιά, λαιμό για προστασία από τη σκόνη και τον αέρα. (Mendes & Haye, 1999:27)

Το 1910 η ενδυματολογική επανάσταση ήρθε από τα ρωσικά μπαλέτα Ντιαγκίλεβ (Diaghilev), που ενέπνευσαν τον Πωλ Πουαρέ, ο οποίος δημιούργησε το στυλ του ‘οριενταλίσμ’ (orientalisme), με ρούχα επηρεασμένα από το ανατολίτικο στυλ. Τα καπέλα του ήταν ‘τυρμπάν’ σε έντονα χρώματα, σε ανατολίτικη γραμμή, στολισμένα με φτερά ερωδιού (aigrettes) και κοσμήματα. Ο Μαριάνο Φορτούνι συνόδευε το ίδιο πτυχωτό του φόρεμα ‘Delphos’ (Δελφός) με εξωτικά ‘τυρμπάν’. (Mendes, Haye, 1999: 28-30) Γενικά μέχρι το 1910, τα υπερβολικά πλατύγυρα καπέλα ήταν πολύ δημοφιλή, στολισμένα με τεράστια φτερά, τεχνητά άνθη και

κορδέλες, ενώ κάποια είχαν γυριστό γείσο. Δημοφιλή ήταν οι ‘τόκες’ και το ‘βέλο’ που έκρυβε το πρόσωπο. Για τις σπορ εμφανίσεις οι γυναίκες φορούσαν ψαθάκια με απλούστερη διακόσμηση. Τα μαλλιά ήταν χτενισμένα σε φουσκωτό, αέρινο κότσο, στολισμένα με λουλούδια και φτερά, ενώ μπουκλάκια έπεφταν στους κροτάφους και το μέτωπο. (Tortora, Eubank,1994 :360)

Από το 1914 έως το 1918, η μόδα παραμερίστηκε κάπως λόγω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και απλοποιήθηκε. Ο ρομαντισμός έδωσε τη θέση του στο μοντέρνο στυλ και η απλότητα εντάχθηκε στο λεξιλόγιο της μόδας. Το 1914 οι εργαζόμενες νέες γυναίκες στην Αμερική, φορούσαν ταγιέρ με μακριά φούστα και σχετικά μικρό καπέλο, με ή χωρίς ‘βέλο’ και γείσο, με όρθια διακόσμηση τεράστιων αυστριακών φτερών ή φιόγκων. Τα μαλλιά κόντυναν και τα χτενίσματα ήταν ‘κυματιστά’, κοντά στο πρόσωπο. (Tortora, Eubank,1994 :363) Το 1916 τα καπέλα είχαν πλατύ γείσο αλλά απλά και διακριτικά διακοσμημένο. Το 1920- μετά τον πόλεμο -φορέθηκαν πλατύγυρα καπέλα με ή χωρίς διακόσμηση, ενώ οι φούστες κόντυναν κι άλλο. Από το 1918 έως το 1930 το φόρεμα έμοιαζε με βαρέλι, τα μαλλιά κόβονταν ‘αγορίστικα’(‘a la garçon’)- το χτένισμα εξομοίωνε σε εμφάνιση άντρες και γυναίκες-, το πρότυπο του σώματος ήταν αδύνατο, εφηβικό. Ειδικά η μόδα των κοντών μαλλιών ξεκίνησε από το 1917, όπως και η χρήση της μπριγιαντίνης που προσέφερε γυαλάδα και στήσιμο στην κόμμωση. Όσες γυναίκες επέμεναν να διατηρούν μακριά μαλλιά τα μάζευαν επάνω στερεωμένα με χτενάκια και κοσμήματα. Αντί για φαρδιές καπελίνες, τα καπέλα έγιναν χωστές ‘τόκες’, και εφαρμοστά στο κεφάλι καπέλα ‘κλος’, ενώ φορέθηκαν πολύ οι μικρές ‘κουάφ’ που κατέβαιναν στο πλάι του κεφαλιού και στολίζονταν με φιόγκους, φτερά και πέρλες. Δημοφιλής για το βράδυ ήταν οι κορδέλες με κοσμήματα και ψηλά φτερά. Επίσης φορέθηκαν τα ‘μπερέ’ και τα ‘τυρμπάν’ που πρότεινε η Σανέλ. Ήταν η μόδα του ‘Τσάρλεστον’, που έφτασε στο απόγειό της το 1926. (Mendes, Haye, 1999:60) (Tortora, Eubank,1994 :386-387)



Εικόνα 1.

Κυρία με τραγιάσκα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Η. Πετρόπουλος, *Η τραγιάσκα*)



Εικόνα 2.

Κλος καπελάκι (Η. Πετρόπουλος, *Η τραγιάσκα*)

(Εικόνες 3-8). Κουάφ από το βεστιάριο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 3.



Εικόνα 4.



Εικόνα 5.



Εικόνα 6.



Εικόνα 7.



Εικόνα 8.



Η Κοκό Σανέλ σε νεαρή ηλικία (Φωτογραφία από το διαδίκτυο, www.el.wikipedia.org)

Η Κοκό Σανέλ υπήρξε πρωτοπόρος στη αλλαγή του γυναικείου κεφαλιού. Ξεκίνησε την καριέρα της ως σχεδιάστρια και κατασκευάστρια γυναικείων καπέλων, ανοίγοντας το 1913 καπελάδικο στη Ντοβίλ (Deauville), αποκτώντας αφοσιωμένη πελατεία. Απλοποίησε τις φόρμες των καπέλων, τα απήλλαξε από την υπερβολική διακόσμηση, τους έδωσε σχήμα πρακτικότερο, λειτουργικότερο και πιο ευκολοφόρετο. Απλότητα, ομορφιά και χρηστικότητα ήταν η αισθητική βάση των σχεδίων της⁴². Η Σανέλ και ο Ζ. Πατού υπήρξαν οι αρχηγοί του στυλ ‘αγορίστिका κομμένα μαλλιά’ (‘a la garçon’) για τις γυναίκες και έφτιαξαν καπέλα ειδικά για το συγκεκριμένο στυλ μαλλιών. (www.el.wikipedia.org)

⁴² «Τα αγορίστिका σχέδιά της, που ερχόντουσαν σε πλήρη αντίθεση με την ‘Μπελ Επόκ’, που ήταν στη μόδα εκείνη την περίοδο, δεν περιορίζονταν στα ρούχα και για την ακρίβεια δεν ξεκίνησαν κι απ’ αυτά. Την πρώτη της σχεδιαστική απόπειρα την έκανε στα καπέλα, τα οποία και αναδιαμόρφωσε. Ενώ, μέχρι και τότε τα καπέλα ήταν πλατύγυρα και υπερβολικά, φορτωμένα με στολίδια, η Chanel επαναστάτησε σχεδιάζοντας (και φορώντας) καπέλα μικρά, απλής φόρμας και με στενό γείσο. Όταν ρωτήθηκε σχετικά με αυτό, είπε: «πώς μπορεί να λειτουργήσει το μυαλό κάτω από αυτές τις συνθήκες;». Και κάτι για το οποίο δεν μπορεί να κατηγορηθεί η ίδια είναι ότι δεν χρησιμοποιούσε το μυαλό της» (www.wikipedia.com Coco Chanel)

Στο ίδιο κλίμα δημιούργησαν και οι γνωστοί μόδιστροι Ντουσέ, Τζενύ, Λανβέν, Πακουίν, Μολινέ, ενώ μέχρι το 1925 στην παραγωγή ήταν και ο Π. Πουαρέ. Η Αγγλία και η Αμερική είχαν καλούς σχεδιαστές αλλά δεν έφταναν το κύρος και τη θέση των Γάλλων συναδέρφων τους. Ειδικότερα στην Αμερική τα κινηματογραφικά είδωλα έγιναν παραδείγματα μίμησης για εκατομμύρια γυναίκες στον τρόπο ντυσίματος, χτενίσματος, μακιγιάζ ακόμη και συμπεριφοράς. Περιοδικά μόδας της δεκαετίας του 1920 παρουσίασαν για πρώτη φορά τα ενδύματα και το μακιγιάζ των σταρ του κινηματογράφου. Το 1928 το αγγλικό περιοδικό 'Weldon's Ladies Journal' δημοσίευε πατρόν για κατασκευή βραδινών γυναικείων καπέλων, ενώ έστελνε πατρόν ταχυδρομικώς στις γυναίκες.

Το 1930 και ως το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, λόγω και των δύσκολων οικονομικών και πολιτικοκοινωνικών συνθηκών, η μόδα έχασε τη λάμψη της προηγούμενης περιόδου. Παρόλα αυτά, τα καπέλα ανάμεσα στα εξαρτήματα (accessories) της μόδας, είχαν πρωτεύουσα θέση μέχρι το 1940, η δε μορφή τους επηρεάστηκε λιγότερο ή περισσότερο από τα μοντέρνα καλλιτεχνικά κινήματα. Τα σκήπτρα της μόδας των καπέλων τα κρατούσε το Παρίσι, παρ' όλο τον ανταγωνισμό από Νέα Υόρκη και Λονδίνο. Η διασημότερη 'καπελού' (milliner) της Αμερικής την εποχή ήταν η Λιλή Ντασέ. Η Γουόλις Σίμπσον για το γάμο της το 1937 με τον πρίγκιπα Εδουάρδο επέλεξε καπέλο από το διάσημο οίκο καπέλων της Καρολίν Ρεντού. Τα καπέλα του Παρισιού το 1930 ήταν είτε πλατύγυρες καπελίνες είτε σκουφιά εφαρμοστά που έκρυβαν τα μαλλιά. Η ποικιλία των σχεδίων περιλάμβανε το 'φέσι', το 'κλος'(cloche), το ναυτικό καπέλο 'κανοτιέ' (canotier), τα 'μπερέ' (beret), τα 'τρικορν' (tricornes), τα 'pillbox' (τόκες), τα 'τυρμπάν'(turban). Η περίφημη για τις σοκαριστικές της δημιουργίες Ε. Σκιαπαρέλι σχεδίαζε σουρεαλιστικά καπέλα, γοητευμένη από τις τάσεις των σουρεαλιστών Νταλί, Κοκτώ, Αραγκόν, με τους οποίους συνεργάστηκε στο σχεδιασμό των ενδυμάτων της. Έτσι, το 1936 παρουσίασε τη συλλογή των καπέλων της με το όνομα 'shoe hat', (καπέλα σαν ανάποδα ψηλοτάκουνα παπούτσια), φτιαγμένα από μαύρο ή μαύρο ροζ βελούδο. Το 1937, σχεδίασε καπέλα σαν αρνίσια παϊδάκια και ονόμασε τη συλλογή 'lamb chop hat', το 1938 καπέλα σαν μελανοδοχείο, τα 'inkpot hat', (καπέλα σαν ανθρώπινο εγκέφαλο), τα οποία θαυμάστηκαν από τους προχωρημένους της εποχής της.

(Mendes, Haye, 1999: 99) Δεν υπάρχουν πληροφορίες για το αν τα σουρεαλιστικά καπέλα φορέθηκαν στην Ελλάδα.

Κατά το μεσοπόλεμο, τα καπέλα μιμούνταν τα κινηματογραφικά τους πρότυπα. Έγιναν καπελίνες με κατεβασμένα γείσο, που έδιναν μυστήριο, ή μικρά καπέλα φορεμένα προς τα πίσω. Τα μαλλιά-σύμφωνα με το Hollywood- ήταν κοντά και σγουρά. Εκτός από τις καπελίνες, φορέθηκαν μπερέ ή ακόμη καπέλα σαν μικρές αντρικές ρεμπούμπλικες. Για τις πιο επίσημες εμφανίσεις προτιμήθηκαν καπέλα με δίχτυ ή δαντέλα που σκέπαζαν ή σκίαζαν το πρόσωπο. Συγκεκριμένα, η μεγάλη σταρ Γκρέτα Γκάρμπο επέδρασε καταλυτικά στη μόδα των καπέλων, διότι κάθε στυλ που φορούσε γινόταν αμέσως διάσημο. Στο έργο 'Το φιλί' (1929), έκανε μόδα τον μπερέ, στο 'Ρομάντζο' (1930), προήγαγε το σχέδιο που έγινε γνωστό ως 'καπέλο της πριγκίπισσας Ευγενίας'. Στη 'Μάτα Χάρι' (1931), έκανε δημοφιλές το σκουφί με τα κεντημένα κοσμήματα (skullcaps), στο έργο 'Το βαμμένο βέλο' έκανε μόδα το 'pillbox' με βέλο (τοκ με βέλο). Φόρεσε πλατύγυρες καπελίνες, που κι αυτές έγιναν μόδα. Λίγο πριν το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο εμφανίστηκαν υφάσματα κατασκευασμένα από συνθετικές ίνες 'ρεγιόν' (rayonne) και τα πρώτα ετοιμοφόρετα ενδύματα. Εξαιτίας των ταινιών 'Μικρές Κυρίες' (1933), και 'Όσα παίρνει ο άνεμος' (1939), ένα ρεύμα νεορομαντισμού αναβίωσε στη μόδα που θύμιζε τη μόδα του 1850-1900. Αναβίωσε ακόμη το 'φιλέ' των μαλλιών, ενώ το χτένισμα ήταν 'σινιόν' στολισμένο με λουλούδια. Στο τέλος της δεκαετίας του 1930, επηρεασμένο από το αυστρο-γερμανικό χωριάτικο στυλ εμφανίστηκε το 'τυρολέζικο' καπέλο, με το φτερό στον αέρα. Το 1937, άνοιξε καπελάδικο στη Νέα Υόρκη η σπουδαία 'καπελού', Λιλή Ντασέ. (Mendes, Haye, 1999: 96)

Από το 1939 έως το 1945, λόγω του πολέμου τα ενδύματα ήταν λίγα και πρακτικά, ενώ κατασκευάστηκαν συνθετικές ίνες νάιλον, βισκόζ, ρεγιόν (nylon, viscose, rayon) που έφεραν επανάσταση στο σχέδιο και την κατασκευή πρακτικών και οικονομικών ενδυμάτων. Η παριζιάνα 'καπελού' Ανιές κατασκεύασε ζέρσεϋ 'τυρμπάν'. Το 1937, τα ψάθινα καλοκαιρινά καπέλα είχαν φαρδύ γείσο διακοσμημένο με κορδέλες και άνθη. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, τα καπέλα ήταν μικρά 'pillbox' (τόκες) με βέλο, 'μπερέδες' με γείσο μπροστά (caps) και μικροσκοπικά καπέλα με μικρό γείσο. Δημοφιλής ήταν ο στολισμός με φτερά

συγκεκριμένων πουλιών και κορδέλες, ενώ τα καλοκαιρινά καπέλα είχαν τεχνητά άνθη. Στον πόλεμο, ελαττώθηκαν σημαντικά οι πωλήσεις καπέλων, διότι οι πρώτες ύλες ήταν δυσεύρετες και οι τιμές απαγορευτικές, λόγω της ανόδου των τιμών των υφασμάτων. Πολλές γυναίκες θεωρούσαν τα καπέλα υπερβολικά και προτιμούσαν πρακτικότερα καλύμματα για το κεφάλι, όπως δίχτυ, τυρμπάν, φιλέ και μαντίλια που κάλυπταν τα μαλλιά⁴³ και παρείχαν ασφάλεια στην εργασία τους στο εργοστάσιο ενώ φοριούνταν τόσο εντός όσο και εκτός σπιτιού. Η μόδα του μπερέ σε άντρες και γυναίκες έγινε δημοφιλής το 1940 και διαρκεί μέχρι σήμερα. (Tortora, Eubank, 1994 : 389-390)

Μετά το 1945, η γαλλική ‘υψηλή ραπτική’- που στον πόλεμο φυτοζωούσε- αναβίωσε. Το στυλ ‘new look’ (νέα εμφάνιση) του Ντιόρ έφερε στη μόδα τις καπελίνες χωρίς τεπέ, με μεγάλο μπορ, το λεγόμενο ‘τονκινούά’. Οι κομμώσεις ήταν κοντές αλλά ελεύθερες και διευκόλυναν τη γυναίκα στην εργασία, ενώ έδιναν αέρα νεότητας. Το ντύσιμο, λόγω της γυναικείας εργασίας, έγινε πιο πρακτικό (δύο κομμάτια) και ευκολοφόρετο, ενώ πολλά υφάσματα κατασκευάζονταν από νάυλον. Το ‘πρετ-α-πορτε’, αμερικανική εφεύρεση, αγορασμένο από τα μεγάλα καταστήματα προσέφερε λύσεις στην εργαζόμενη γυναίκα. Όπως αναφέρει ο Πάντος (1978:186), «η αμερικανική επιρροή στον τρόπο ζωής ευκολύνεται από το Χόλλυγουντ που έχει ήδη κατακτήσει την Ευρώπη εδώ και χρόνια.» Τα ψάθινα καπέλα του ‘καπελά’ Λεγκρού ήταν μεγάλα, διακοσμημένα με κορδέλες ή φτερά. Ανταγωνιστές του την εποχή αυτή ήταν οι σπουδαίοι παρισινοί μόδιστροι και καπελάδες Μπαλενσιάγα, Φάθ, Μπαλμαίν. Ο τελευταίος, το 1945, χρησιμοποίησε στα αξεσουάρ του αληθινές γούνες από δέρμα λεοπάρδαλης, φτιάχνοντας γούνινα ‘μπερέ’. Την ίδια εποχή, επέστρεψε και η Σανέλ στο προσκήνιο. Στη μόδα ήταν τα φαρδιά καπέλα (‘pictures hats’), με φαρδύ κυματιστό μπορ στολισμένο με αυστριακά φτερά, τα οποία εξακολουθούσαν να διακοσμούν τα καπέλα. Το 1954 έγινε μόδα το καπέλο με μεγάλο γείσο σε οβάλ σχήμα (flying saucer hat) που έμοιαζε με το ‘coolie’ (κούλι), το καπέλο

⁴³ «Στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το καπέλο ήταν απαραίτητο εξάρτημα για την Παριζιάνα για δύο λόγους: έκρυβε τα απεριποίητα από την έλλειψη νερού και σαπουνιού μαλλιά και μετέτρεπε ένα παλιό σύνολο σε πρωτοποριακό μοντελάκι.» *Υψηλή Ραπτική και Μόδα στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα*, (Κουνενάκη, 12/10/2003), Επτά Ημέρες Καθημερινή

των ανειδίκευτων εργατών της Κίνας, στυλ που θα διατηρηθεί και μετά το 1950. Φορέθηκε ακόμη το μικρό καπέλο ‘cocktail’, (κοκτέιλ) με ή χωρίς βέλο και το φαρδύ καπέλο με χαμηλό τεπέ και μεγάλο σκληρό γείσο (cartwheel). Διάσημοι καπελάδες της Γαλλίας που κυριαρχούσαν είναι οι: Πωλέτ, Σαιν Συρ, Σβεντ. Στην απέναντι όχθη διάσημοι υπήρξαν οι: Άαζ Θάαρουπ, καπελού της βασίλισσας της Αγγλίας, Σιμόν Μιρμάν, Ότο Λούκας που τον προτιμούσαν οι κυρίες για τις υποδρομίες του Άσκοτ, ενώ στην Αμερική σπουδαία είναι η Λιλή Ντασέ. Γενικά, το μοντέρνο στυλ καπέλων του 20^{ού} αιώνα διατηρήθηκε σχεδόν ίδιο μέχρι το 1950, με παραλλαγές και ανανεώσεις. Αργότερα προστέθηκαν και άλλα είδη, χωρίς να υποχωρήσουν οι υπάρχουσες μορφές. Η ποικιλία των κομμώσεων διευκολύνθηκε από την ανακάλυψη της ‘περμανάντ’. (Tortora, Eubank, 1994 :426)

Από το 1957 ως το 1967, ο Π. Γκαρντέν έφτιαξε τετράγωνα ή παραλληλόγραμμα ‘πίλμποξ’, ο Ρ. Καπούτσι κυβόσχημα καπέλα με ραμμένα κορδέλες, ο Ε. Πούτσι έφτιαξε καπέλα, τραγιάσκες, κασκέτα (caps), η Αγγλίδα Μ. Κουάντ σχεδίαζε και ‘μπερέ’. Διάσημοι Γάλλοι καπελάδες που συνέχιζαν την παράδοση στα καπέλα πολυτελείας ήταν ακόμη οι: Ζ. Μπαρτέ, Ζ. Χάιμ, Πωλέτ, Μαρί Κριστιάν, Άλμπουι, Λανβέν Καστιγιό, Ζ. Γκριφ, Ζ. Πατού, κ. ά. (‘ΓΥΝΑΙΚΑ’, 9/1963) Την περίοδο αυτή όλο και περισσότερες γυναίκες επιλέγουν να εμφανίζονται χωρίς καπέλο. Οι κομμώσεις της μόδας είναι υπερβολικά φουσκωτές, με προσθήκη ακόμη και ψεύτικων μαλλιών που δυσκολεύουν τη χρήση καπέλων. Τα μοντέλα που κυκλοφορούν έχουν φαρδύ τεπέ και μικρό ή καθόλου γείσο. (Tortora, Eubank, 1994:428)

Από το 1950 και εξής, η ιταλική μόδα απογειώθηκε και ο τύπος διαφήμιζε την πρωτοτυπία του στυλ και το καλό ιταλικό γούστο. Δυο διάσημες γυναίκες που έμειναν στην ιστορία για το απλό, προσεγμένο και κομψό ντύσιμο και το απaráμιλλο στυλ τους, που το ακολούθησαν εκατομμύρια γυναίκες μέχρι σήμερα, ήταν η Γκρέις Κέλυ, και η Τζάκυ Κέννεντυ. Δεν είναι τυχαίος ο τίτλος του ‘international fashion leader’ (πρωτοπόρες της διεθνούς μόδας) που δόθηκε και στις δύο. Ιδιαίτερα το στυλ καπέλου pillbox (τόκα), έγινε διάσημο και προτιμήθηκε από τις γυναίκες επειδή το φόρεσε η Τζάκυ, το 1961.

Από το 1968-1975, τα καπέλα άλλαξαν σημαντικά, απλοποιήθηκαν οι φόρμες τους, πολλά ήταν πλεκτά. Η Σόνια Ρίκιελ λάνσαρε τα πλεκτά σκουφιά φορεμένα ως το μέτωπο, διακοσμημένα με πλαστικά λουλούδια, ο Κένζο σχεδίαζε τεράστιους μπερέδες που έπεφταν πίσω στο κεφάλι, με διακόσμηση φτερών. Η πολυφωνία της μόδας άγγιξε και τις φόρμες των καπέλων, οι οποίες εμπλουτίστηκαν με νέα σχέδια,(κασκέτα, ψάθες), ομολογουμένως λιγότερο περίτεχνα σε σχέση με παλαιότερες περιόδους. Οι κομμώσεις, ήταν συχνά παράξενες, φουσκωτές και ενισχυμένες με ψεύτικα μαλλιά, δυσκολεύοντας τη χρήση του καπέλου, ενώ τα βραδινά χτενίσματα στολίζονταν με κορδέλες και κοσμήματα στα μαλλιά. Τέλη της δεκαετίας 1960, τα μαλλιά έγιναν μακριά και ίσια. Οι αλογοουρές, οι χαίτες, οι βαφές, αναδείκνυαν το κεφάλι και παραμέρισαν τα καπέλα. Στο Παρίσι αλλά και στο Λονδίνο, πολλοί μόδιστροι προτιμούσαν τις γεωμετρικές κομμώσεις, γεγονός που έγινε μόδα. Τα καπέλα ήταν πλέον πρακτικά για το κρύο παρά εξάρτημα μόδας. (Tortora, Eubank,1994:454)

Οι καπελάδες μετά το 1960 προσπάθησαν να διατηρήσουν το καπέλο στη ζωή, χωρίς αποτέλεσμα. Το μίκρυναν, το στόλισαν, δημιούργησαν το καπέλο-χτενίσμα που κάλυπτε όλα τα μαλλιά και δεν απαιτούσε κομμωτήριο, αλλά χωρίς ανταπόκριση από τις γυναίκες. Κατά τη δεκαετία του 1970 φορέθηκαν στα μαλλιά κορδέλες και φουλάρια. Τις δεκαετίες 1970-1980 συνυπήρχαν κοντά και μακριά ελεύθερα μαλλιά και όχι πλέον ογκώδη, αλλά ‘φυσικά’ χτενίσματα. Για το κρύο, φορέθηκαν μάλλινα, πλεκτά εφαρμοστά σκουφιά, μπερέ και στυλ κλος από τσόχα, ενώ τα πλατύγυρα καπέλα της εποχής δεν είχαν επιτυχία. Προτιμήθηκαν επίσης τα μαντήλια για το κεφάλι. (Payne,1997:649) (Tortora, Eubank,1994:486) Μέχρι τη δεκαετία του 1990, οι κομμώσεις είχαν διάφορα μήκη και σχέδια. Τα καπέλα χρησιμοποιούνταν μόνον για το κρύο ή τον ήλιο ενώ τα μαλλιά στολίζονταν με μαντήλια και κορδέλες. (Tortora, Eubank,1994:490)

3. 4. ΧΡΗΣΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΠΕΛΟΥ

Τα καπέλα είναι εξαρτήματα που συμπληρώνουν το ντύσιμό μας, είναι μέρος της ενδυμασίας μας, μέρος της εξωτερικής εικόνας μας. Το κεφάλι είναι αυτό που ξεχωρίζει αμέσως στον άνθρωπο και είναι πάντα το μέρος του σώματος που προσφέρεται περισσότερο για στολισμό. Ο άνθρωπος πάντα υπολόγιζε σε ό, τι θα βελτίωνε την εξωτερική του εμφάνιση. Οι περισσότερες εποχές, επέβαλαν τη χρήση του καπέλου για μια σωστή εμφάνιση. (Diamond, 1996:449)

Η Charlotte Mankey (1986:77), έγραψε: «Φορεμένο από το 10^ο αιώνα, το καπέλο σχεδιάστηκε για να προβάλλει τη σπουδαιότητα αυτού που το φορούσε. Τα αντρικά φοριούνταν παντού και στην εκκλησία. Τα γυναικεία φοριούνταν σπάνια έως το τέλος του 16^{ου} αιώνα, με εξαίρεση τα ταξίδια και σχεδιάστηκαν για να τραβήξουν την προσοχή του αντίθετου φύλου. Για το λόγο αυτό, δεν φοριούνταν στην εκκλησία ή τις Κυριακές μέχρι περίπου το 1875. Στα τέλη του 1950, τα φουσκωτά χτενίσματα, η χρήση της περούκας και οι αλογοουρές, κατέστησαν πολύ δύσκολη τη χρήση του καπέλου, ενώ το ενδιαφέρον αναζωπυρώθηκε τη δεκαετία του 1980.»

Στη μακραίωνη πορεία του, το καπέλο εξυπηρετούσε λειτουργικές ανάγκες και ήταν φορέας αισθητικών απόψεων, ακριβώς όπως και η ενδυμασία. Η βιομηχανία και η μόδα φρόντιζαν να συνδυάζουν και τις δύο όψεις ανταποκρινόμενες στις απαιτήσεις της πελατείας τους. Ως χρηστικό αντικείμενο, το καπέλο κάλυπτε την ανάγκη της προστασίας από τις καιρικές συνθήκες, εξυπηρετούσε την κάλυψη του κεφαλιού λόγω ηθών και εθίμων, θρησκευτικών πεποιθήσεων και μόδας, ενώ επιδείκνυε τη δύναμη, τη θέση, τον πλούτο, το επάγγελμα, το αξίωμα και την εξουσία του φέροντος. Την αισθητική πλευρά του καπέλου σε όλες τις εποχές επηρέαζε η εκάστοτε μόδα, τα ιδεώδη περί ομορφιάς και η επιθυμία έλξης από το αντίθετο φύλο, οι καλλιτεχνικές ανησυχίες και οι γενικότερες αντιλήψεις των ανθρώπων.

Η μορφή του καπέλου εξαρτιόταν και από παράγοντες, όπως η μόδα, τα υλικά κατασκευής, τα χρώματα, ο στολισμός και, βέβαια, η φαντασία, το γούστο, η τέχνη του πιλοποιού και της ‘καπελούς’ καθώς και τα διαθέσιμα εργαλεία. Η επιλογή και η χρήση του καθοριζόταν από τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες, το περιβάλλον, τη δεδομένη χρονική στιγμή και την κουλτούρα τόσο της φέρουσας όσο και της ομάδας

στην οποία ανήκε. Η αποκάλυψη στον άντρα δήλωνε σεβασμό. Στη γυναίκα, αντίθετα, σεβασμό δήλωνε η κάλυψη του κεφαλιού. («ΕΝΔΥΕΣΘΑΙ», 2010:172) Ο Πετρόπουλος (2000:141), υποστηρίζει ότι το δυτικοφερμένο έθιμο του 19^{ου} αιώνα απαιτούσε την αποκάλυψη του άντρα ως ένδειξη σεβασμού. «Βγάζουν το καπέλο και το κρατάνε λίγο πάνω από το κεφάλι σε ένδειξη χαιρετισμού. Οι γυναίκες δεν αποκαλύπτονται.... Φοράνε τα καπελίνα τους και στην εκκλησία. Παλαιότερα οι ... καπελαδούρες γινόντουσαν αιτία καβγάδων μέσα σε θέατρα, ή σε σινεμάδες». Διαφορετικοί τύποι αντρικών καπέλων επιδέχονταν διαφορετική σημασιολογική ερμηνεία, διότι άλλο το νόημα ενός 'ημίψηλου' και άλλο ενός 'κασκέτου'. Άτομα ταυτίζονταν με κοινωνικές ομάδες και πρότυπα υιοθετώντας τον έναν ή τον άλλο τύπο καπέλου. Στα γυναικεία καπέλα πάλι, δεν ανιχνεύονταν κοινωνικά και πολιτικά νοήματα, ωστόσο τα καπέλα δεν έπαυαν να είναι ένα είδος κώδικα επικοινωνίας με το περιβάλλον, όπως το σύνολο των ενδυμάτων. Στη γυναικεία ενδυμασία, το καπέλο λειτουργούσε ως αναπόσπαστο μέρος της υπόλοιπης ένδυσης. Για παράδειγμα, την εποχή που οι γυναίκες φορούσαν καπέλο, συνηθιζόταν κατά τη διάρκεια του πένθους να φοράνε μαύρο μαντίλι, που ονομάστηκε 'πλερέζα'. Σε άλλες περιπτώσεις, όσες πενθούσαν, φορούσαν μικρή μαύρη τόκα με μαύρο βέλο. (Πετρόπουλος, 2000: 141) Τα γυναικεία χειροποίητα καπέλα ήταν κατά κανόνα πιο πολύπλοκα, πιο φανταχτερά και πιο ακριβά από τα αντρικά, σε αναρίθμητες φόρμες και στυλ, το καθένα σχεδόν μοναδικό και ακολουθούσαν τον ευρωπαϊκό συρμό⁴⁴. Η βιομηχανία της μόδας σαφώς προέτρεπε τις γυναίκες να χρησιμοποιούν διαφορετικό καπέλο για κάθε περίπτωση. Η αισθητική και η χρήση του γυναικείου καπέλου πέρασε από την Ευρώπη στην Ελλάδα χωρίς φίλτρο, λόγω του μιμητισμού και της επιθυμίας των Ελληνίδων να μοιάζουν Ευρωπαίες.

Οι εύπορες γυναίκες είχαν πολλά καπέλα, συνήθως ακριβά, ενώ οι φτωχότερες περιορίζονταν σε λιγότερα ή μόνον ένα κάθε σαιζόν, που ήταν πιο οικονομικά. Για τους άντρες ίσχυε κάτι ανάλογο. Η μοδίστρα και ιδιοκτήτρια

⁴⁴ Τον 19^ο αιώνα κυριαρχούσε στην Ελλάδα ο όρος 'συρμός', ελληνική λαϊκή λέξη, αντί του όρου 'μόδα'. Ο όρος 'συρμός' πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Α. Κοραή το 1832, ενώ καταγράφεται σε λεξικά το 1856. Η ερμηνεία του: γαλλική μόδα. *Τραγιάσκα*, (Πετρόπουλος, 2000:64)

βεστιáriου κ. Συρογιάννη, (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις) η οποία εργάστηκε στη γνωστή μοδίστρα της δεκαετίας 1950 Παπαστεφάνου, σημειώνει: «Πριν τον πόλεμο φορούσαν καπέλο υποχρεωτικά, έστω κι αν είχαν μόνον ένα. Αντίθετα οι πλούσιες είχαν πολλά καπέλα. Από το 1944-1945 η Αμερική έστελνε στην Ελλάδα ρούχα και καπέλα ‘pillbox’ (τοκ). Επειδή το καπέλο ήταν ακριβό, κάποιες έπαιρναν από την αποστολή. Πολλές κυρίες, λόγω φτώχειας, μεταποιούσαν ή διακοσμούσαν μόνες τους τα καπέλα, ή αγόραζαν από δεύτερο χέρι. Οι πλούσιες έφερναν στις πρόβες το καπέλο τους, για να έχουν τη συνολική εικόνα τους στον καθρέφτη. Έξω, όμως, στο δρόμο οι λαϊκές γυναίκες δεν είχαν καπέλα. Κάποιες με το ζόρι ‘έφτιαχναν’ ένα μαύρο καπέλο για να το φοράνε παντού. Κι αυτό όμως είχε την αξία του, γιατί τότε τα υλικά ήταν ακριβά και ποιοτικώς καλύτερα από τα σημερινά. Μετά τον πόλεμο δεν συνηθιζόταν να φοράνε οι γυναίκες καπέλα.»

Η ποικιλία στα γυναικεία καπέλα ήταν δηλωτική της σπουδαιότητας του καπέλου ανάμεσα στα άλλα εξαρτήματα ένδυσης. Εξέφραζε περισσότερο το γούστο, τις αξίες, τα ενδιαφέροντα τις φιλοδοξίες, τις προτιμήσεις, τις διαθέσεις ακόμη και την ηθική της φέρουσας. Η επιλογή ενός καπέλου, ο τρόπος και ο χώρος που φοριόταν, η συνάφειά του με τα υπόλοιπα ενδύματα, σχετιζόταν -εκτός της μόδας- με την εκπαίδευση, την καλλιέργεια, την αισθητική, το περιβάλλον, τις εμπειρίες, την

προσωπικότητα και τη στάση ζωής της γυναίκας που το φορούσε. Θεωρείτο ότι το καπέλο μπορούσε να αναδείξει το άτομο και τα ενδύματά του ή να το υποβαθμίσει. Η άποψη των κατασκευαστών γυναικείων καπέλων συγκλίνει στο ότι «το καπέλο δίνει στυλ και θέση στη γυναίκα, η οποία διαλέγει το καπέλο με την αίσθηση της στιγμής, ενώ κάνει το ντύσιμο πιο κομψό.» (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

3. 5. ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΩΣ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΣ ΚΑΙ ΩΣ ΞΕΧΩΡΙΣΤΟ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ

Τα εξαρτήματα της ενδυμασίας ως ξεχωριστά ενδυματολογικά στοιχεία, έχουν δικό τους ρόλο, μορφή και χαρακτήρα και συμπληρώνουν την όλη εμφάνιση. Ταυτόχρονα, ως μέρος της ενδυμασίας, ακολουθούν τους κανόνες μιας

συγκεκριμένης αμφίεσης. Όσον αφορά στα ενδύματα της κεφαλής, τα κεφαλοκαλύμματα των παραδοσιακών φορεσιών «έχουν πολύ συγκεκριμένο και θεσμοθετημένο ρόλο και μορφή, ενώ το σύνολο δεν είναι πλήρες χωρίς αυτά.» Αντίθετα, ένα αστικό ένδυμα μπορεί να αλλάζει όψη κάθε φορά που συνδυάζεται με διαφορετικό καπέλο. («ΕΝΔΥΕΣΘΑΙ»,2010:172)

Τα καπέλα είναι ξεχωριστά ενδυματολογικά στοιχεία που συμπληρώνουν το ντύσιμό μας και αποτελούν σημαντικό στοιχείο της εικόνας μας. Είναι ξεχωριστά, διότι υπακούνε σε ειδικούς κανόνες σχήματος, χρώματος, υλικών, διακόσμησης, χρήσης και τρόπων φορέματος. Ταυτόχρονα όμως, ‘παρακολουθούν’ ένα συγκεκριμένο ενδυματολογικό σύνολο, όντας μέρος μιας ‘ολότητας’. Συνδυάζονται και συλλειτουργούν με τα υπόλοιπα μέρη του συνόλου, ακολουθώντας τη συνολική αισθητική του. Στο ενδυματολογικό σύνολο συμμετέχει αρμονικά και η κόμμωση της γυναίκας. Η όλη εικόνα εκφράζει συνοχή και εκπέμπει συγκεκριμένα μηνύματα στο περιβάλλον, δηλώνοντας την υπόσταση της φέρουσας. Η επιλογή ενός καπέλου θεωρείται πολύ προσωπική πράξη. Είναι θέμα όχι μόνον της μόδας, αλλά και ατομικού στυλ, αισθητικής και γούστου. Δηλώνει -περισσότερο από ότι τα υπόλοιπα ενδύματα- αξίες, στάσεις και την προσωπικότητα του φέροντος. Το καπέλο λειτουργεί ως πομπός και δέκτης εντυπώσεων, αισθημάτων, αντιλήψεων, είναι σημείο επικοινωνίας, δηλωτικό κοινωνικής θέσης, ακόμη και θρησκευτικών πεποιθήσεων. Η εκάστοτε μόδα, με όλες τις παραμέτρους της, επηρέαζε τη μορφή των καπέλων. Όμως η τεράστια ποικιλία των καπέλων σε όλες τις εποχές φανερώνει ότι αυτό υπόκειται σε λιγότερο αυστηρούς κανόνες της μόδας όσον αφορά στα υλικά, στη μορφή ακόμη και στη διακόσμηση, σε σχέση με άλλα ενδύματα.



Διαφήμιση του εργοστασίου πιλημάτων Η. Πουλόπουλου

(Φωτογραφικό Αρχείο ΕΛΙΑ)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο ΠΙΛΟΠΟΙΟΙ –ΚΑΠΕΛΟΥΔΕΣ-ΕΜΠΟΡΟΙ ΚΑΠΕΛΩΝ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

4. 1. ΤΑ ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΚΑΠΕΛΑΔΙΚΑ ΤΟΝ 19^ο ΑΙΩΝΑ

Καταστήματα πώλησης γυναικείων καπέλων εμφανίστηκαν στην Αθήνα από τα μέσα του 19ου αιώνα. Τα καπέλα ήταν εισαγόμενα και ακριβά. Αργότερα, προς το τέλος του αιώνα, λειτούργησαν στην Αθήνα βιοτεχνίες όπου εργάζονταν γυναίκες ως ‘εργάτριες-καπελούδες’, κατασκευάζοντας και διακοσμώντας καπέλα, τα οποία στη συνέχεια οι βιοτεχνίες πωλούσαν λιανικώς ή χονδρικώς. Υπήρχαν οι ‘καπελούδες’ που προμηθεύονταν τα υλικά από τις βιοτεχνίες και τα καταστήματα υφασμάτων, κατασκεύαζαν και στόλιζαν τα καπέλα στα σπίτια τους, για την προσωπική τους πελατεία ή για λογαριασμό εμπόρων γυναικείων καπέλων, δουλεύοντας με το ‘κομμάτι’. Υπήρχαν, ακόμη, επιδέξιες καπελούδες, φημισμένες για την τεχνική τους, που απασχολούνταν στην παραγωγή καπέλων στους εγχώριους οίκους μόδας (τέλος 19^{ου} αρχή του 20^{ού} αιώνα). Τέλος, υπήρχαν και οι έμποροι καπέλων, μικρών ή

μεγαλύτερων καταστημάτων⁴⁵, που προμηθεύονταν τα καπέλα από ντόπιες βιοτεχνίες έτοιμα ή τα παράγγελλαν χοντρικώς σε καπελούδες. Όλοι οι παραπάνω βιοτέχνες, έμποροι, καπελούδες και οι οίκοι μόδας προμηθεύονταν παράλληλα και έτοιμα καπέλα από το εξωτερικό, κυρίως από τη Γαλλία. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις) Από την Αθήνα προμηθεύονταν έτοιμα καπέλα εισαγωγής ή πιλήματα, υφάσματα, ψάθες και υλικά διακόσμησης οι έμποροι και καπελάδες άλλων αστικών περιοχών της Ελλάδας. (Βρέλλη,1985:183), Η αθηναϊκή βιοτεχνία πιλοποιίας 'Πιλ-Πουλ', με εξαγωγές πιλημάτων στα Βαλκάνια και οι βιοτεχνίες φτερών, βέλων, λουλουδιών και κορδελών εφοδίαζαν όλη την Ελλάδα. Από το 1860, εμφανίστηκαν στις οδούς Αιόλου, Αθηνάς, Ερμού, Σταδίου, Καπνικαρέας, Αγίου Μάρκου πολυτελή καταστήματα γυναικείας μόδας, που δεν υστερούσαν σε τίποτα από τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά⁴⁶. Γενικά, τα υλικά κατασκευής των καπέλων –τα χειμερινά πιλήματα και οι ψάθες από πιλήμα ή τρέσα - ήταν κυρίως εισαγόμενα αλλά τα υφάσματα για τα αμπιγέ καπέλα προέρχονταν από εμπορικά κέντρα της Αθήνας.

Οι διαφημίσεις στα έντυπα της εποχής βιοτεχνών, πιλοποιών, καπελούδων αλλά και εμπόρων καπέλων, ήταν συχνές και ξεκίνησαν προς τα τέλη του 19ου αιώνα, όπως ακριβώς και οι διαφημίσεις των άλλων καταναλωτικών αγαθών πολυτελείας. Ενημέρωναν την εκλεκτή τους πελατεία για την ποικιλία των καπέλων που εισήγαγαν έτοιμα από το εξωτερικό ή κατασκεύαζαν εντοπίως με τέχνη περισσή, για τα υλικά και τη διακόσμηση, που και αυτά ήταν εν πολλοίς εισαγόμενα, για τα ευρωπαϊκά φιγουρίνια και τα πατρόν κατασκευής τους. Πολλές φορές, ανήγγειλαν

⁴⁵ Οι ιδιοκτήτες σπιτιών στη Σταδίου μετατρέπουν τα ισόγεια και τους χαμηλούς ορόφους σε μαγαζιά μεταξύ αυτών και πιλοπωλεία. *Οικονομική ιστορία των Αθηνών*, (Λώζος, 1994), Αθήνα

⁴⁶ «Πότε ακριβώς άνοιξε το πρώτο εμπορικό κατάστημα στην Ερμού, δεν είναι γνωστό. Το 1837, μια άλλοτε παιδαγωγός της βασίλισσας Αμαλίας... έγραφε σε επιστολή της ότι αγόρασαν με την Αμαλία καπέλα που μπορούσαν να φορέσουν και στο Παρίσι και ότι ανά δεκαπενθήμερο έφταναν από τη Μασσαλία πλοία που μετέφεραν είδη του συρμού, τα οποία επωλούντο αυτοστιγμεί.... Στα πρώτα αυτά καταστήματα δεν υπήρχαν βιτρίνες με τη σημερινή τους μορφή. Κάποια από τα εμπορεύματα ήταν εκτεθειμένα με καλαίσθητο τρόπο στα παράθυρα που έπαιζαν ρόλο προθηκών.... Υπάρχουν περιγραφές ξένων περιηγητών.... Γράφουν για αφθονία ειδών του συρμού.... Μιλάνε για μοντέλα παριζιάνικα όμοια με εκείνα που μπορούσε κανείς να προμηθευτεί στις μεγαλύτερες πρωτεύουσες της Ευρώπης...», *Τα πρώτα εμπορικά*, (Καιροφύλλας, 22/9/2002), Επτά Ημέρες Καθημερινή

την εκπαίδευσή τους πάνω σε μια νέα τεχνική κοντά σε διάσημους συναδέλφους τους, κυρίως στο Παρίσι, εάν επρόκειτο για εμπόρους ή κατασκευαστές γυναικείων καπέλων. Συνήθως, ταξίδευαν δύο φορές το χρόνο στο Παρίσι, για να ενημερωθούν, να προμηθευτούν υλικά, να αγοράσουν φιγουρίνια ή καπέλα. Όλη τους αυτή τη δραστηριότητα δημοσιοποιούσαν μέσω του τύπου προς ‘άγραν’ πελατείας. Οι διαφημίσεις περιείχαν και αγγελίες μεταποιήσεων, ιδιαίτερα όταν οι καιροί ήταν δύσκολοι. Πράγματι, υπήρχαν έμπειρες καπελούδες και πιλοποιοί, που όχι μόνον κατασκεύαζαν καπέλα, αλλά τα μεταποιούσαν ανάλογα με το συρμό, αλλάζοντας κορδέλα, διακόσμηση, φόρμα, στυλ ή και χρώμα. Στην ίδια λογική, τα βαφεία και τα πιλοκαθαριστήρια άλλαζαν χρώμα ή σχέδιο στα καπέλα, όταν η μόδα το απαιτούσε ή φρεσκάριζαν τα παλιά.

Την τακτική της διαφήμισης των εξαρτημάτων πολυτελείας, εισαγόμενων ή όχι, υιοθέτησαν⁴⁷ και οι οίκοι μόδας με καταχωρήσεις στον Τύπο. Στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τους ‘οίκους μόδας’ διατηρούσαν οι πρώτες περίφημες μοδίστρες της εποχής (Σουζέτ Λιζέτ, Ντεμελβίλ, Παπαστεφάνου, Φιλιδιάκου, Τσούχλος, κ. ά.) που είχαν τα ατελιέ τους στους δρόμους γύρω από την οδό Ερμού. Οι ίδιες και οι καπελούδες βοηθοί τους, έφτιαχναν τα καπέλα που συνόδευαν τα πρωινά σύνολα ή τις βραδινές τουαλέτες των πλούσιων κυριών. (Λυμπερόπουλος, 1999)

Εκτός των καταχωρημένων διαφημίσεων, στον γυναικείο τύπο της εποχής διαβάζουμε άρθρα αφιερωμένα στα γυναικεία καπέλα, που δίνουν σχετικές πληροφορίες και λεπτομέρειες. Στο ‘Ημερολόγιον της Εφημερίδος των Κυριών’, το 1889, διαβάζουμε για την ‘Ιστορία των πιλίων’: «[...] Ο πίλος είναι αναντιρρήτως το μάλλον υποκείμενον εις μεταβολάς ένδυμα της γυναικός. Δια τον λόγον τούτον η πιλοποιία απασχολεί μέγαν αριθμόν γυναικών εν όλη τη Ευρώπη [...]» Στο άρθρο δίνονται πληροφορίες, για τη βιομηχανία των γυναικείων καπέλων στην Ελλάδα, τον

⁴⁷ Οι πρώτοι πολυτελείς οίκοι ραπτικής που λειτουργούν και ως σχολές κοπτικής-ραπτικής, εκτός από ατελιέ για πελάτες. Σε ένα σημείο σημειώνεται: «Αι δοκιμάστρια... διευθύνουσαι τας εκλογάς... διολισθαίνουν μεταξύ των ξύλινων ποδών, εφ’ ων τίθενται οι χαρίεντες πίλοι, ως πτηνά επί των πεταύρων αυτών.» *Ημερολόγιο της Εφημερίδας των Κυριών*, 1896

αριθμό των εργαζομένων νεαρών γυναικών σε αυτά, το δασμό που πληρώνουν για τα εισαγόμενα πλήγματα και τα εργοστάσια που κατασκευάζουν πλήγματα στην Ελλάδα. Αναφορές υπάρχουν και για τα σχέδια, τα χρώματα και το στολισμό των καπέλων. Στα γυναικεία καπέλα, στο στυλ και τη διακόσμησή τους αναφέρονται και δυο ακόμη άρθρα, η 'Συρμική Επιθεώρησις', στο περιοδικό Κλειώ, Γ', αρ.8(56),15/27 Απριλίου 1887 και οι «Επιστολαί εξ Εσπερίας», περιοδικό Κλειώ, Α', αρ.10, 15/27 Μαΐου 1885 (Φωτόπουλος, 1999:166-167).

Σε διαφήμιση του τύπου της εποχής διαβάζουμε για το εμπορικό κατάστημα 'Μ. και Κ. Οικονόμου', το οποίο άνοιξε το 1888 στην οδό Ερμού 39: «...συνεστήσαμεν και εργοστάσια γυναικείων πίων...διευθυνόμενα παρά της κας Κατίνας Κ. Οικονόμου» (Καιροφύλλας, 1999:69).

Το 1899 γινόταν πολύς λόγος για τα καπελάδικα, τα καταστήματα που διατηρούσαν οι έμποροι γυναικείων πίων στην Αθήνα. Όπως μας πληροφορεί ο Γιάννης Καιροφύλλας (1999:79-81) στο βιβλίο του 'Οι πρώτοι Έμποροι των Αθηνών', τα καταστήματα καπέλων ήταν μικρά και οι περισσότερες τεχνίτριες εργάζονταν στα σπίτια επί παραγγελία. Υπήρχαν, ωστόσο, εκείνη την εποχή τρεις μεγάλοι έμποροι: η κα Άννα Βλαβιανού, ο κ. Ν. Παναγόπουλος και η κα Κατίνα Οικονόμου. Το κατάστημα της πρώτης, κοντά στη Μητρόπολη, περιείχε πολυτελέστατα καπέλα που εισάγονταν από την Ευρώπη, αλλά και άλλα, εφάμιλλα, που κατασκευάζονταν στην Ελλάδα. Ανάμεσα στις πελάτισσες συγκαταλέγονταν η βασίλισσα Όλγα και οι πριγκίπισσες, Σοφία και Μαρία, αλλά και κυρίες της καλύτερης αθηναϊκής κοινωνίας. Το κατάστημα του κ. Ν. Παναγόπουλου και της συζύγου του, στην οδό Ερμού, είχε μεγάλη συλλογή καπέλων κάθε είδους, ενώ, τέλος, επίσης στην οδό Ερμού, το κατάστημα της Κατίνας Οικονόμου είχε κομψότατα και εντυπωσιακά υλικά και υφάσματα που προορίζονταν για το στόλισμα των γυναικείων καπέλων.

Ένας άλλος έμπορος, ο Παπασπυρόπουλος, είχε διοργανώσει εκείνη την εποχή ένα τέλειο εργοστάσιο πιλοποιίας ψάθινων καπέλων, προμηθεύοντας χοντρικώς όχι μόνο την ελληνική επαρχία, αλλά και περιοχές της Ανατολής, ιδίως της Αιγύπτου. Επίσης, ο Φ. Σταλούνης, απέναντι από την εκκλησία της οδού Ρόμβης, είχε ένα κατάστημα, όπου κατασκεύαζε γυναικεία καπέλα ψάθινα τόσο τέλεια, που πνιγόταν στις παραγγελίες. Ο Καιροφύλλας, (1999:81), αναφέρει ακόμη κι άλλα ονόματα, όπως του εμπόρου Γ. Ευσταθιάδη, ο οποίος, μετά από εκπαίδευση στο Παρίσι, κατάφερε να έχει το 1899 το μοναδικό εργοστάσιο φτερών στην Αθήνα, που προμήθευε χονδρικώς τους άλλους εμπόρους. Επίσης, αναφέρονται οι αδελφοί Παπαγιάννη και ο Σατολιάς, οι οποίοι διακρίθηκαν στην κατασκευή λεπτότατων

ανθέων για το στολισμό των καπέλων, αλλά και ο Σπύρος Βονάνος, που είχε εμπορικό εργοστάσιο στην οδό Ερμού όπου και διέθετε αλλά και επιδιόρθωνε καπέλα. Οι προαναφερθέντες είχαν δώσει μια πρώτη ώθηση στη βιομηχανία των γυναικείων καπέλων στην Ελλάδα. Γνωστό ήταν και το εργοστάσιο καπέλων του Γ. Λευκαδίτη και των αδελφών του, που είχε ιδρυθεί το 1876 και είχε βραβευθεί το 1878 σε έκθεση καπέλων στο Παρίσι και το 1888 στην Αθήνα. Δύο καταστήματα λιανικής, βρισκόταν το ένα στην οδό Ερμού και Αιόλου 50 και το άλλο στην οδό Ερμού 20. Διαφήμιση της εποχής (1888) έλεγε ότι το καπελάδικο Λευκαδίτου «εκομίσατο άρτι εκ Γαλλίας και Αγγλίας πλουσιωτάτην συλλογήν πύλων εαρινών και πύλων εκ ψιάθου του τελευταίου νεωτερισμού.»



Ρεκλάμα του «Ελληνικού Εργοστασίου Πίλων Γερασίου Λευκαδίτου και Αδελφών» δημοσιευμένη στο «Άστυ» της 28ης Αυγούστου 1888. (Από την εφημερίδα Καθημερινή 7 Ημέρες, 22/9/2002)

Άλλος γνωστός πιλοποιός της εποχής, ο Κασδόνης, είχε κατάστημα το 1886 στην οδό Ερμού 45. Εισήγαγε τα γαλλικά καπέλα 'LAVILLE' και τα αγγλικά 'VOHNSON', ενώ επισκεπτόταν κάθε χρόνο την Ευρώπη για τις αγορές του. Ένας άλλος Κασδόνης, ο Βασίλειος, με καπελάδικο στην οδό Σταδίου, διαφημίστηκε το 1893 στο έντυπο του Γ. Σουρή 'Ημερολόγιο του Ρωμιού'. (Καιροφύλλας, 1999:111)

Ο πιο γνωστός ίσως πιλοποιός του 19^{ου} αιώνα ήταν ο Ηλίας Πουλόπουλος, που ήρθε από την Καλαμάτα στην Αθήνα το 1883 αποφασισμένος να ασχοληθεί με

τα ψάθινα καπέλα, υπολογίζοντας σε πελατεία και εκτός Ελλάδας, όπου υπήρχαν ομογενείς οι οποίοι τον προτίμησαν και τον υποστήριξαν. Προσέλαβε στην αρχή Ευρωπαίους τεχνίτες, γιατί δεν έβρισκε ειδικευμένους εργάτες στην Ελλάδα. Όταν κατάφερε να εκπαιδεύσει Έλληνες τεχνίτες ως πιλοποιούς, έφτιαξε καπέλα καλύτερα κι από τα ευρωπαϊκά, γεγονός για το οποίο τιμήθηκε στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ο ίδιος συστηματικά επισκεπτόταν διάφορες χώρες με δείγματα των καπέλων του, με σκοπό να τα προωθήσει. Το 1886 οραματίστηκε την κατασκευή χειμωνιάτικων καπέλων από πύλημα, που θα παρήγαγε στο εργοστάσιό του. Μέχρι τότε, τα πύληματα, ως πρώτη ύλη των χειμωνιάτικων καπέλων, εισάγονταν από την Ευρώπη σε σχήμα κώνου και οι Έλληνες πιλοποιοί τούς έδιναν απλώς τη φόρμα που επιθυμούσαν, προσθέτοντας στο τέλος την κορδέλα και τον πιλόγυρο⁴⁸. Ο Πουλόπουλος ζήτησε από τον τότε πρωθυπουργό, Χ. Τρικούπη, να μπει φόρος στα εισαγόμενα πύληματα-που ως τότε εισάγονταν ατελώς-για να μην έχει ανταγωνισμό στην παραγωγή του. Λόγω όμως, της κακής οικονομικής κατάστασης που επικρατούσε στη χώρα, οι καταστηματάρχες καπελάδες διαμαρτυρήθηκαν έντονα για την επικείμενη φορολογία, μπαίνοντας εμπόδιο στην ίδρυση μονοπωλίου εκ μέρους του Πουλόπουλου. Εκείνος, χωρίς να πτοηθεί, ίδρυσε το μεγάλο εργοστάσιό του στο Θησείο το 1896. Μέχρι το 1900, εκτός από ψάθινα καπέλα έφτιαχνε και χειμωνιάτικα, από τρίχωμα λαγών, κουνελιών, καστόρων και μαλλί προβάτων μερινός, εξάγοντας τα πύλημά του σε όλα τα Βαλκάνια. Ο Δηλιγιάννης, που έγινε στο μεταξύ πρωθυπουργός, για να προωθήσει την ελληνική βιομηχανία, πρότεινε νομοσχέδιο που θα επέβαλε δασμό στα εισαγόμενα πύληματα. Οι ντόπιοι έμποροι, ενισχυόμενοι και από το ιταλικό εργοστάσιο 'Borsallino' που θίγονταν άμεσα από το εγχείρημα αυτό, πολέμησαν τόσο έντονα το νομοσχέδιο, ώστε κατάφεραν να ρίξουν την κυβέρνηση. Παρ' όλες τις

⁴⁸ Εσωτερική κορδέλα από 'γκρογκρέν' (grosgrain, ελληνικά: 'γκρο') μεταξωτή ή βαμβακερή ή συνθετική που συγκρατούσε το σχήμα και κυρίως καθόριζε το νούμερο του καπέλου, αντρικού ή γυναικείου. Κατασκευάζεται επίσης από δέρμα ή δερματίνη. Λέγεται και πιλόγυρος. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

δυσκολίες, ο Πουλόπουλος συνέχισε, μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους, την παραγωγή πύλημάτων και καπέλων και, παρά τον πόλεμο που κατά καιρούς

εξαπέλυναν εναντίον του οι αντίπαλοί του⁴⁹, διατήρησε το εργοστάσιό του μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, απασχολώντας κατά τη δεκαετία 1920-1930 τετρακόσιους εργαζόμενους. Το εργοστάσιο έκλεισε στα μέσα περίπου της δεκαετίας 1940 (Καιροφύλλας, 1999: 112-115). Ο τρόπος παραγωγής των πίων στον 'Πιλ-Πουλ', σημειώνεται από την Π. Γιακουμάκη-Μωραΐτη (1999:479) «το εργοστάσιο δούλευε με καθετοποιημένη παραγωγή των τμημάτων κατασκευής και κατεργασίας πίων, με λιθογραφείο, μεταξουργείο για τις κορδέλες και τις φόδρες, ξυλουργείο για την κατασκευή κιβωτίων συσκευασίας και μηχανουργείο για τις πρόχειρες επισκευές.»

Παράλληλα με τον Πουλόπουλο λειτουργούσε στα Άνω Πετράλωνα το πιλοποιείο του Αντζακά, το οποίο έκλεισε, όταν πέρασε η μόδα του καπέλου. Στη Νέα Ιωνία λειτουργούσε το πιλοποιείο του Πλέσα.

⁴⁹ Σώζεται υπόμνημα των βιοτεχνών κατασκευαστών γυναικείων και ανδρικών ενδυμάτων προς το Υπουργείο Εμπορίου (με ημερομηνία: Αθήνα 23/1/1952) με το οποίο καταγγέλλεται η εύνοια του Υπουργείου προς την επιχείρηση του Πουλόπουλου. (Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.)

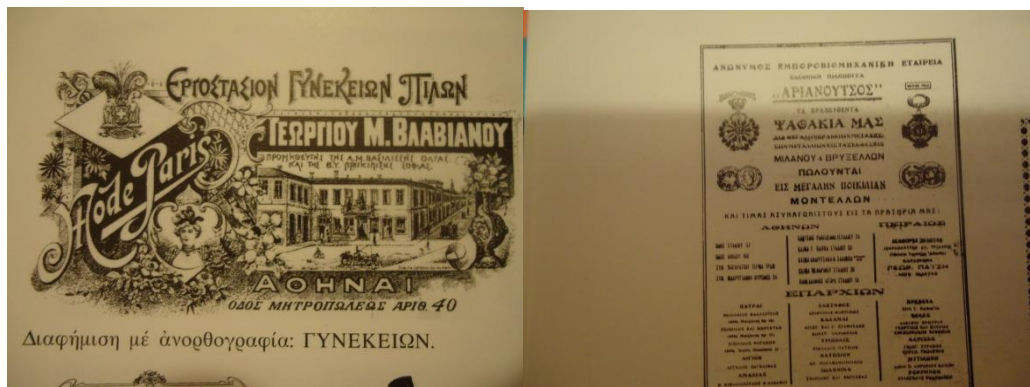


Φωτογραφία του
εργοστασίου Η. Πουλόπουλου (www.elia.org.gr/)

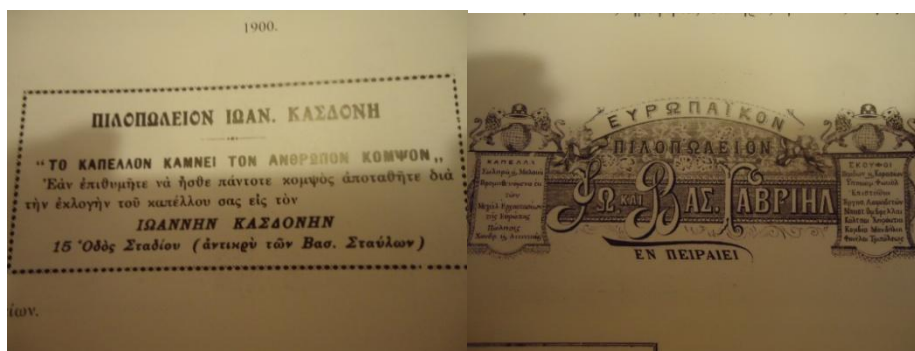
«Το εργοστάσιο που υψώνεται στη συμβολή των οδών Θεσσαλονίκης και Ηρακλειδών, δίπλα στις γραμμές του ΗΣΑΠ, οικοδομήθηκε το 1896 από τον επιχειρηματία Ηλία Πουλόπουλο (1850-1930). Είναι το παλαιότερο πιλοποιείο της Αθήνας, ευρύτερα γνωστό ως ‘ΠΙΛ-ΠΟΥΛ’ (Πιλοποιείο Πουλόπουλου), στο οποίο απασχολούνταν περίπου 250 εργαζόμενοι (1898). Πρόκειται για ένα αξιόλογο δείγμα βιομηχανικής αρχιτεκτονικής της εποχής του, το οποίο στην πλήρη ακμή του καταλάμβανε όλο το οικοδομικό τετράγωνο Θεσσαλονίκης, Ηρακλειδών, Φλυέων και Αμφικτύονος, ανεπτυγμένο με διαδοχικά κτίσματα γύρω από ένα κεντρικό προαύλιο. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένα διάσπαρτα νεοκλασικά στοιχεία (όπως π.χ. οι παραστάδες των ανοιγμάτων με τα δωρικά επίκρανα), που μαρτυρούν τον επικρατούντα τότε αρχιτεκτονικό συρμό, ενώ στους τοίχους του κτιρίου είναι ορατά ακόμη τα ίχνη από τις σφαίρες των Δεκεμβριανών του 1944. Το εναπομείναν τμήμα του εγκαταλελειμμένου, πλέον, εργοστασίου αγοράστηκε το 1988 από τον Δήμο Αθηναίων, ανακαινίστηκε και έκτοτε στεγάζει εικαστικές και άλλες πολιτιστικές δραστηριότητες και ένα μουσείο Θεάτρου Σκιών.» (Χατζηϊωάννου Ι. Χ. 1923, σ.223-232) (www.wikipedia.com)



Διαφήμιση του εργοστασίου ‘Πιλ-Πουλ’ (Η. Πετρόπουλος, *Η τραγιάσκα*)



Διαφημίσεις εργοστασίων γυναικείων πίων (Η. Πετρόπουλος, *Η τραγιάσκα*)



Διαφημίσεις εργοστασίων γυναικείων πίων (Η. Πετρόπουλος, *Η τραγιάσκα*)

Στην εφημερίδα ‘το Άστρ’ δημοσιεύεται το 1888 διαφήμιση του ‘Αθηναϊκού Πιλοπωλείου’ του Ιωσήφ Γκατ, (οδός Αιόλου 140), που ανέφερε ότι «επρομηθεύθη

εκ Παρισίων και Λονδίνου πληθύν πίων δι' άνδρας, παιδιά και κοράσια παντός είδους, σχεδίου και ποιότητας.... Όλα τα είδη πωλούνται εις τιμάς εκτάκτως συγκαταβατικές ολικώς και λιανικώς.... » Το Μέγα Πιλοπωλείον 'Το Άστν', με νεωτερισμούς τελευταίας ώρας, διαφημιζόταν το 1888. Το κατάστημα βρισκόταν στην οδό Σταδίου 16. Ο οίκος Παπαγιάννη, από το 1882, (Ερμού 51), πωλούσε είδη νεωτερισμών και καπέλα, με πελατεία από κάθε κοινωνική τάξη. (Καιροφύλλας, 1999:120-122)

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, παράλληλα με την ύπαρξη των πιλοποιείων που προμήθευαν τους αγοραστές, άντρες και γυναίκες, με έτοιμα καπέλα της μόδας, εργάζονταν ιδιωτικά ένας μεγάλος αριθμός καπελούδων. Οι καπελούδες αυτές είχαν τα ατελιέ τους σε κεντρικά ή σε λιγότερο γνωστά μέρη της Αθήνας και, αναλόγως την πελατεία στην οποία απευθύνονταν, ήταν φθηνότερες ή ακριβότερες. Οι περισσότερες απασχολούσαν στην επιχείρησή τους ένα σημαντικό αριθμό γυναικών εργατριών, που κατασκεύαζαν ή γαρνίριζαν τα καπέλα με μεροκάματο -στις περισσότερες περιπτώσεις την εποχή εκείνη- χωρίς ωράριο. (Λαμπίρη-Δημάκη, 2003:181-195) Οι λίγοι, πρώτοι οίκοι μόδας είχαν δικές τους καπελούδες ή συνεργάζονταν με εξωτερικές κατασκευάστριες.

4.1. α) Συνθήκες εργασίας των κατασκευαστριών γυναικείων καπέλων.

Το καπέλο κατασκευαζόταν για τις γυναίκες που μπορούσαν να το πληρώσουν και οι οποίες ανήκαν συνήθως σε μεσαία και ανώτερα οικονομικά στρώματα. Πίσω όμως από την διαδικασία παραγωγής του, υπήρχε η επαγγελματική τάξη των κατασκευαστριών (καπελούδων).⁵⁰

Ο Ε. Μαδυτινός (www.3tee-mytil.les.sch.gr/), τονίζει ότι οι γυναίκες που είχαν ανάγκη να εργασθούν είχαν περιορισμένη επιλογή ως προς το είδος της εργασίας εκτός του οίκου. «Οι τέχνες που άρμοζαν στις γυναίκες [όπως επέτρεπαν τα ήθη της εποχής] ήταν ραπτική, μαγειρική, ανθοκομία.» Το 1897, η 'Ενωσις Ελληνίδων' ιδρύει την Οικοκυρική και Επαγγελματική Σχολή στην Αθήνα, προσφέροντας μαθήματα κοπτικής- ραπτικής, πιλοποιίας, κ.ά.. «Η επαγγελματική σχολή προσφέρει δυνατότητες πρόσβασης σε εργασίες που συνδέονται άμεσα με το ρόλο της γυναίκας, όπως της μοδίστρας, της καπελούς, της μαγείρισσας». Παρά

ταύτα δε δίνει στις μαθήτριες ουσιαστικές δυνατότητες για κοινωνική άνοδο. Εκτός από την άνω σχολή, και άλλες σχολές κοπτικής-ραπτικής ανοίγουν τότε στην Αθήνα, ειδικά μετά την ευρύτερη κυκλοφορία της ραπτομηχανής. Η κατώτερη επαγγελματική εκπαίδευση των γυναικών γίνεται ακόμη στα διάφορα εργαστήρια (ραφτάδικα, καπελάδικα κ. ά.), χωρίς άλλη μόρφωση, και κάτω από κακές συνθήκες υγιεινής. Η Αβδελά (1999:30) γράφει για την γυναικεία εργασία από τον 19^ο αιώνα και έως το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ότι οι φτωχές γυναίκες εργάζονταν ως εργάτριες ή ως υπηρέτριες ή ως μοδίστρες και καπελούδες σε εργαστήρια, εργοστάσια και στο σπίτι, για να αυξήσουν το οικογενειακό εισόδημα. «Η κατ' οίκον εργασία... τους επιτρέπει να εξασφαλίσουν κάποιο εισόδημα χωρίς να παραμελούν τα οικογενειακά καθήκοντα... Ο εργοδότης ή μεσίτης περνά από τις γειτονιές και μοιράζει τη δουλειά με το κομμάτι στις ράφτρες, στις καπελούδες...»

Είναι οι πιο κακοπληρωμένες και ανοργάνωτες εργαζόμενες, όπως γράφει η Αθηνά Γαϊτάνου-Γιαννιού (1991), στο περιοδικό 'Ελληνίς': «Οι περισσότερες γυναίκες μικροεπιχειρηματίες ασχολούνται κυρίως με την παραγωγή γυναικείων ειδών: στο σπίτι ή κάπου στη γειτονιά ράβουν, φτιάχνουν καπέλα, πλέκουν, κεντούν, σιδερώνουν», και συνεχίζει: «Όσες διαθέτουν κάποια κεφάλαια προσλαμβάνουν κορίτσια για μαθητευόμενες μοδίστρες, κεντήστρες κ.ά., ενώ η πελατεία τους δεν είναι πλέον της γειτονιάς αλλά από ανώτερα κοινωνικά στρώματα.» Η Χρονάκη (1999:3) μας πληροφορεί ότι η ηλικία των κοριτσιών που μαθήτευαν σε εργαστήρια ή εργοστάσια που είχαν σχέση με την ένδυση και την πιλοποιία, - όλα γύρω ή μέσα στην Αθήνα- ήταν από 10 έως 12 ετών με 12-14 ώρες καθημερινής εργασίας. Από τον 20^ό αιώνα και εξής οι εργατικές οργανώσεις, στις οποίες η συμμετοχή των

⁵⁰ Βλ. την έκθεση της επίπτριας Αθηνών Μαρίας Δεσύπρη προς το υπουργείο Εθνικής Οικονομίας το 1922, «...εις τα ανώγεια εγκατεστημένα εργοστάσια υπερέχουν όλων των άλλων και τοιαύτα είναι τα της ραφής γυναικείων ενδυμάτων... πύλων,,, ομβρελοποιίας.... Τα εργαστήρια αυτά εγκαθίστανται εις δωμάτια βλέποντα προς αυλές υγράς και σκοτεινάς... προκειμένου περί των ραφείων γυναικείων κυρίως ενδυμάτων και εργοστασίων γυναικείων πύλων.» Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), *Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα ΕΛΙΑ, (Γιακουμάκη- Μωραΐτη, 1999:483)

γυναικών ήταν περιορισμένη, και οι οργανώσεις των αστών φεμινιστριών, διεκδικούν καλύτερους όρους δουλειάς για τις εργάτριες -και πολύ αργότερα ο νόμος (Ψαρά,

1999:22)- χωρίς ωστόσο οι συνθήκες να μεταβληθούν σημαντικά μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.⁵¹

Την περίοδο του μεσοπολέμου, οι ανύπανδρες φτωχές νέες από τις αγροτικές περιοχές αναζητούσαν μεροκάματα στις βιοτεχνικές μονάδες, πολλές από τις οποίες ήταν βιοτεχνίες ενδυμάτων και καπέλων. Μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αλλά και αργότερα, οι γυναίκες συνέχιζαν να δουλεύουν άτυπα στο σπίτι, με το κομμάτι, ιδιαίτερα οι μεγαλύτερες σε ηλικία. Πολλές εγκατέλειπαν το εργοστάσιο ή το εργαστήριο, λόγω και των χαμηλών ημερομισθίων σε σχέση με την αμοιβή των ανδρών, για να ανοίξουν δουλειά δική τους στο σπίτι «ως συμβοηθούντα μέλη στο οικογενειακό εισόδημα.» (Λαμπίρη-Δημάκη,2003:193.) Όπως δήλωσε στη συνέντευξη που παραχώρησε ο πιλοποιός Κ. Χαρικλέους, θυμάται μικρός τον πατέρα του που διατηρούσε γυναικείο καπελάδικο στο Κουκάκι το 1960, να μοιράζει δουλειά σε καπελούδες στη γειτονιά με το κομμάτι, για να περάσουν τις κορδέλες ή τη διακόσμηση. Όσες, ειδικά, γαρνίρανε τα καπέλα –με άνθη, φτερά κ.α.- τις ονόμαζαν «γαρνιτουρίστρες», προφανώς για να τις διαχωρίζουν από εκείνες που κατασκεύαζαν τα καπέλα.

⁵¹ *Επτά Ημέρες Καθημερινή*, (2/5/1999)



Φωτογραφία στο θέατρο Απόλλων, συγκέντρωση 18^{ης} Μαρτίου 1928, (Ελληνίς, τ.Η'4, Απρίλιος 1928- Ε.Λ.Ι.Α.)



Γυναικεία εργασία σε εργοστάσιο υφαντουργίας. (Φωτογραφικό Αρχείο ΕΛΙΑ)

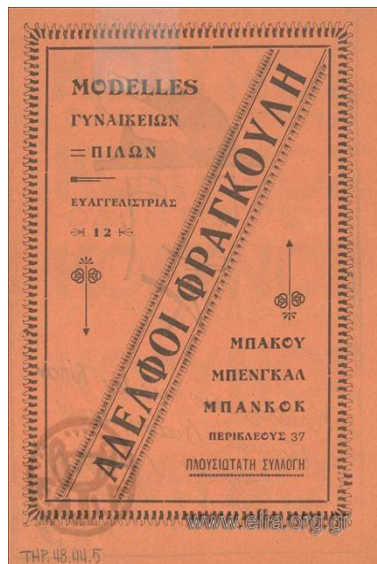
(Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922 Οι απαρχές Επιμ. Χ.Χατζηϊωσήφ, 2002:341)



Ελληνική Βιομηχανία Πιλοποιίας Α. Αριανούτσου και Σία

Οι εργάτριες του εργοστασίου της οδού Σαρρή 43 («Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος 1821-1921»), Αθήνα, 1920-1926, τομ. Β΄, 1921

ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ ΠΙΛΟΠΟΙΕΙΩΝ (Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.)



4.2. ΤΑ ΚΑΠΕΛΑΔΙΚΑ ΣΤΟ Α΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Η παραγωγή και η εμπορία καπέλων στην Αθήνα συνεχίστηκε με τον ίδιο τρόπο και με παρόμοιους ρυθμούς και τον 20^ο αιώνα μέχρι τα μέσα του περίπου. Το ίδιο και η διαφήμισή του.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το καλό φουστάνι χρειαζόταν και κατάλληλο καπέλο, ενώ από την υποχρέωση του καπελώματος εξαιρούνταν μόνον οι δούλες. Τα ρούχα τότε ράβονταν όλα στο χέρι ή εισάγονται από το Παρίσι. Λίγα φτηνά έτοιμα ρούχα πωλούνταν στην Αιόλου, όπου ψώνιζαν οι υπηρέτριες. (www.users.auth.gr) Από μαρτυρίες γνωρίζουμε ότι τα φορέματα και τα καπέλα τα πήγαιναν στις πελάτισσες οι μαθητευόμενες μοδιστρούλες και οι καπελούδες, παίρνοντας από τις κυρίες το απαραίτητο ρεγάλο. Ειδικά τα καπέλα τα παρέδιδαν σε όμορφα χαρτονένια κυλινδρικά κουτιά, τις καπελιέρες, που χρησιμοποιούνταν και για τη φύλαξη των καπέλων στο σπίτι. (www.users.auth.gr)

Τα καπέλα που κυκλοφορούσαν στην αγορά, είχαν αντιγραφεί πιστά από επιδέξιες τεχνίτριες ή ήταν εισαγόμενα. Κάποιες γυναίκες επισκέπτονταν τους παρισινούς οίκους μόδας, αλλά ήταν ελάχιστες. Κατά τη διάρκεια του Α΄ και Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου υπήρξε ύφεση στη ζήτηση του καπέλου, λόγω των δύσκολων συνθηκών της ζωής και των ελλείψεων στα υλικά κατασκευής του. Μετά τον πρώτο πόλεμο το καπέλο επανέκαμψε, ωστόσο, από το 1945 και εξής, δεν ήταν απαραίτητο. Λίγο αργότερα, έπαψε να αποτελεί αναγκαίο εξάρτημα τόσο της βραδινής όσο και της πρωινής ενδυμασίας. Την εποχή εκείνη (μετά τον Πόλεμο) «από τα 360 μαγαζιά... [γύρω από] το Μοναστηράκι,... πολλά είναι καπελάδικα, μοδιστράδικα, δουλεύουν κεντήστρες, κατασκευάστριες τεχνητών ανθέων... ανδρικά πιλοποιεία...» (Καρδαμίτση-Αδάμη, 2002:6)

Στο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α., διαβάζουμε για τη συντεχνία πιλοποιών γυναικείων πύλων Αθηνών-Πειραιώς που ιδρύθηκε στις 1/2/1921. Στις 31/1/1932 έγιναν αλλαγές στο καταστατικό της συντεχνίας και ο τίτλος της άλλαξε σε ‘Συντεχνία Βιοτεχνών Πιλοποιών Αθηνών’. Με την ονομασία αυτή λειτούργησε ως το 1945. (Ε.Λ.Ι.Α., Νοέμβριος 2002)

Από τους γνωστότερους πιλοποιούς του 20^{ου} αιώνα υπήρξε ο Αντώνιος Αριανούτσος. Ξεκίνησε πάμφτωχος από την Κύμη της Εύβοιας και μετά από πολλές δυσκολίες αλλά και ακαταμάχητη θέληση, έφτασε να γίνει μέλος του εργοστασίου πιλοποιίας που είχε ιδρυθεί με την επωνυμία ‘Γ. Νικήτας και Σία’ και λειτουργούσε με την επωνυμία ‘Ν. Τσαούσης και Σία’ στην Ερμού. Το 1913 ο Αριανούτσος έγινε διευθυντής ενός μεγάλου εργοστασίου πιλοποιίας, με την επωνυμία ‘Π.

Διαμαντόπουλος'. Το 1918 εξαιτίας της καταστροφής του εργοστασίου από πυρκαγιά, η επιχείρηση μεταφέρθηκε στον Πειραιά. Το 1919 το εργοστάσιο ονομάστηκε 'Α. Αριανούτσος και Σία', με έδρα στου Ψυρρή, στην οδό Σαρρή 43 και απασχολούσε περισσότερες από σαράντα γυναίκες. (Καιροφύλλας, 1999:116-119) Το 1918, ο Π. Αυγερινός έφτιαξε στην οδό Ευαγγελιστρίας ένα από τα πρώτα καταστήματα που κατασκεύαζαν υπέροχα καπέλα, με πελάτισσες κοσμικές Αθηναίες όπως οι: Σταθάτου, Ρηζ, Φερεντίνου, Διπλαράκου, Παπάγου, Δρούλια, Πεσματζόγλου, Αραβαντινού, Σινιόσογλου. Γνωστές καπελούδες... της εποχής ήταν: η Αγάπη, η Ελίζα, η Ζωρζέτ, η Πωλίνα, η Πηνιώ Σινάνη, η Καίτη Παπαϊωάννου, η Ρίτα Σμυρναίου, η Ελένη Λευτεριώτου, η Ελένη Σινανίδου. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Φωτογραφίες καπέλων) Διάσημοι έγιναν και δύο άντρες, ο Αρούς και ο Αθανασιάδης (Τοτός), για τις δημιουργίες του οποίου τρελαινόταν η Μελίνα Μερκούρη». Υπήρχαν και άλλες καπελούδες που είχαν τα ατελιέ τους είτε σε κεντρικά σημεία των Αθηνών είτε, οι λιγότερο διάσημες και ακριβές, σε συνοικίες. Όλες, όμως, είχαν το πελατολόγιό τους, δηλαδή πιστές πελάτισσες οι οποίες, ανάλογα με το βαλάντιό τους, εμπιστεύονταν την τέχνη τους και παράγγελλαν καπέλα κάθε σεζόν, χειμερινά, ψάθινα ή αμπιγέ. (Λυμπερόπουλος, 1999)

Η γνωστή – από το μουσείο Μικρασιατικού Ελληνισμού- Φιλιώ Χαϊδεμένου⁵² ερχόμενη από τη Σμύρνη στην Ελλάδα, εργάστηκε ως μαθητευόμενη σε καπελάδικο της οδού Περικλέους, σε κάποιον πιλοποιό με το όνομα μπαρμπα-Γάλλος. Αργότερα, το 1928, παντρεύτηκε τον Γ. Χαϊδεμένο, εργοδότη της, με τον οποίο άνοιξαν καπελάδικο στην Ομόνοια και λίγο πιο μετά πιλοκαθαριστήριο. Συνέχισε να εργάζεται ως καπελού μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1935 άνοιξε καπελάδικο στη Μητροπόλεως η γνωστή για την τέχνη της Ματίνα Νακέλλη, το οποίο αργότερα το κληροδότησε στην ανιψιά της Αμαλία. Το καπελάδικο έκλεισε το 2009. Ο Δραγώνας, άνοιξε το πρώτο κατάστημα το 1905, στην Αθήνα, ενώ εισήγαγε για πρώτη φορά τον θεσμό των εκπτώσεων το 1930. Το 1958 εγκαινίασε την παρουσίαση γυναικείων ενδυμάτων στο μαγαζί του από μανεκέν, γεγονός πρωτότυπο για την εποχή. Τα καπέλα τα προμηθευόταν από βιοτεχνίες της εποχής ύστερα από δειγματισμό. Με τον ίδιο τρόπο προμηθευόταν τα καπέλα στο κατάστημά του ο Λαμπρόπουλος στην οδό Αιόλου 158. Ο Θεόδωρος Πανάγος είχε μαγαζί γωνία Αιόλου και Ερμού, με εισαγόμενα γυναικεία είδη και καπέλα. Τα είδη κομμώσεως

‘Μ. Σουβλή’, στην οδό Πανεπιστημίου, έκαναν εισαγωγές από το Παρίσι. Σε διαφήμιση του 1905, αναφέρεται ότι «ο Σουβλής εκόμισεν εκ Παρισίων είδη κομμώσεως, ήτοι πίλους ‘μοντέλ ντε Παρί’, βέλα, κτένια εκ ταρταρούγας ξανθής, άνθη κομμώσεως κ.λ.π.» (Καιροφύλλας, 1999: 196)

Από τις δημοσιεύσεις στο Τύπο, φαίνεται η θέση του καπέλου στη γυναικεία γκαρνταρόμπα. Οι ‘καπελούδες’. διάσημες ή όχι, δούλευαν επί παραγγελία στο ατελιέ ή στο σπίτι τους, έχοντας παράλληλα και ένα χώρο, όπου εξέθεταν εν είδει βιτρίνας, τα έτοιμα προς πώληση. «Τα πιλοποιία είχαν βιτρίνες όπου... λίγα καπέλα [ήταν] τοποθετημένα πάνω σε τορνευτά ‘ποδαριλίκια’. Μέσα στο κατάστημα τα καπέλα ήταν προστατευμένα σε καλοκαμωμένα κουτιά.» (Πετρόπουλος, 2002: 149) Οι οίκοι μόδας την εποχή αυτή παρουσίαζαν ως συνοδευτικά των βραδινών ενδυμάτων αμπιγέ καπέλα ή υφασμάτινα ραμμένα με πατρόν όπως τα ρούχα. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις) Απασχολούσαν δικές τους κατασκευάστριες ή συνεργάζονταν με γνωστές καπελούδες της αγοράς. Τα σχέδια ήταν τις περισσότερες φορές από αντιγραφή ευρωπαϊκών καπέλων από γαλλικά φιγουρίνια ή από εγχώρια περιοδικά μόδας. Οι καπελούδες, προκειμένου να ενημερωθούν για τα νέα μοντέλα των διάσημων Γάλλων συναδέρφων τους, επισκέπτονταν τις επιδείξεις καπέλων στη γαλλική πρωτεύουσα, συνήθως δυο φορές το χρόνο. Το γεγονός λάμβανε δημοσιότητα στον τύπο της εποχής, προκειμένου να αυξήσουν την πελατεία τους. Διαφήμιζαν, παράλληλα, τα εισαγόμενα καπέλα καθώς και τα υλικά κατασκευής, που επίσης έφερναν από το Παρίσι. Τα υλικά κατασκευής καπέλων, όταν δεν τα προμηθεύονταν από το εξωτερικό, τα αγόραζαν από βιοτεχνίες, που τον καιρό εκείνο ανθούσαν στην Ελλάδα.

⁵² *Τρεις αιώνες, μια ζωή*, (Φ. Χαϊδεμένου, 2005), Αθήνα ΛΙΒΑΝΗ

Το 1924 ιδρύθηκε στην Καλλιθέα το εργοστάσιο κατασκευής ανθέων, καπέλων και φτερών 'Κοντούζογλου'.(ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνέντευξη) Το εργοστάσιο υπήρξε φημισμένο για την ποικιλία των υλικών που παρήγαγε ή εισήγαγε. Όλοι οι κατασκευαστές γυναικείων καπέλων στην αγορά υπήρξαν πελάτες του. Ακόμη και όταν έκλεισε το εργοστάσιο το 1960, η επιχείρηση συνεχίστηκε από το 1970 μέχρι σήμερα από τον κληρονόμο του, κ. Σταματίου, ο οποίος, εκτός από το στοκ που διέθετε προς πώληση, εισήγαγε υλικά και από το εξωτερικό.



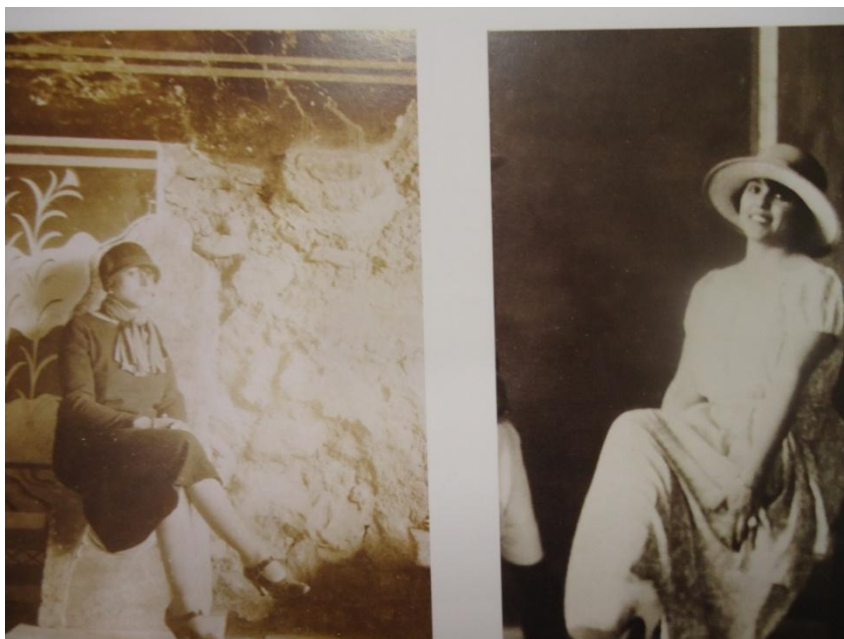
Όθων Περιβολαράκης, μακέτα αφίσας, υδατογραφία σε χαρτί, αρχές της δεκαετίας του 1920 (Ε.Λ.Ι.Α.)



Οι πρώτες γυναίκες εφημεριδοπώληδες, 1929, (Αρχείο Πουλίδη, ΕΡΤ)



Εκδρομή στα περίξ των Αθηνών, δεκαετία του 1920, (Φωτογραφικό αρχείο Ε.Λ.Ι.Α., ΛΕΥΚΩΜΑ 56)



Από το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου (δεκαετία του 1930)



Από το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου (δεκαετία του 1930)

4. 3. ΤΑ ΚΑΠΕΛΑΔΙΚΑ ΣΤΟ Β΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Τη δεκαετία του 1950 οι Αθηναίες, που ήταν κομψές και διέθεταν χρήματα, επιδείκνυαν στις εξόδους τους την πρωτότυπη κόμμωσή τους ή το φινετσάτο καπελάκι τους. Οι πλούσιες κυρίες, αγόραζαν του πίλους τους στα μεγάλα καπελάδικα και στους οίκους νεωτερισμών. Οι φτωχές αγόραζαν καπέλα από φτηνά μαγαζιά και παλιατζίδικα. (Λυμπερόπουλος, 1999) Σπορ και πρωινά καπέλα μπορούσαν να προμηθευτούν από τα λίγα αξιοπρεπή μαγαζιά έτοιμων ενδυμάτων, όπως ο 'Παπαγιάννης', ο 'Σινάνης', ο 'Αλεξανδράκης'⁵³ και ορισμένα ακόμη. Τα απογευματινά ή τα βραδινά τα έραβαν στις καπελούδες τους, οι περισσότερες από τις οποίες είχαν τα ατελιέ τους στη Μητροπόλεως και στους γύρω δρόμους. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Καπέλα καταστήματος 'Troc')

Ο Λυμπερόπουλος (1999), αναφέρει ότι υπήρχαν και πλούσιες Αθηναίες, οι οποίες πήγαιναν στο Παρίσι, στους γνωστούς και περίφημους καπελάδες της εποχής ή στους πανάκριβους οίκους μόδας, και αγόραζαν καπέλα σε συνδυασμό με τις βραδινές δημιουργίες. Τις περισσότερες φορές τα καπέλα προσαρμόζονταν στο χτένισμα. Τη δεκαετία του 1950 τα μαλλιά ήταν κοντά, γεγονός το οποίο αναδείκνυε τα μικρά καπέλα. Οι κυρίες ζητούσαν συχνά συμβουλές για το χτένισμα που ταίριαζε στο καπέλο της αρεσκείας τους. Πολλές φορές πήγαιναν στο καπελάδικο με το ύφασμα της αρεσκείας τους και συνήθως με μια φωτογραφία για την αντιγραφή από κάποιο φιγουρίνι ή έφερναν την τουαλέτα μαζί για να διαλέξουν ή να παραγγείλουν καπέλο. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνέντευξη)

Τα σχέδια δεν ήταν αποκλειστικά προϊόντα της έμπνευσης και της φαντασίας. Αντιγράφονταν από ελληνικά φιγουρίνια, που αναδημοσίευαν φωτογραφίες από περιοδικά του εξωτερικού, ή τα αντέγραφαν από ξένα περιοδικά. Οι φωτογραφίες

⁵³ Κάποια από τα καταστήματα αυτά υπάρχουν ακόμη στην ίδια περιοχή όπως παλιά. Κάποιες παλιές γνωστές φίρμες μένουν στη θέση τους πάνω από 100 χρόνια. Ορισμένες είναι οι 'Κανελλόπουλος', 'Πετρόπουλος', 'Μεντζελόπουλος', 'Παπαγιάννης'. *Οδός Ερμού*, Καρδαμίτση-Αδάμη (22/9/2002), Επτά Ημέρες Καθημερινή

συνοδεύονταν από λεπτομέρειες για τα υλικά κατασκευής και διακόσμησης. Οι καπελούδες στα εργαστήρια έφτιαχναν πρωινά καπέλα ή σπορ για εκδρομές, χειμερινά από πύλημα, χοντρά υφάσματα και δέρμα και καλοκαιρινά από λεπτά υφάσματα και ψάθες. Φρόντιζαν, ακόμη, ώστε η διακόσμηση των καπέλων να είναι αφαιρούμενη, για να αλλάζουν εύκολα εμφάνιση. Τα υφάσματα και τα περισσότερα υλικά τα προμηθεύονταν από την εγχώρια αγορά, ενώ τα πύληματα ήταν στην πλειοψηφία τους εισαγόμενα. Συγκεκριμένα, τα ψάθινα πύληματα εισάγονταν, ενώ τα χειμερινά τα αγόραζαν είτε από εισαγωγείς είτε από το εργοστάσιο πύλημάτων του Ηλία Πουλόπουλου. Όταν αυτό έκλεισε, τα χειμερινά πύληματα ήταν μόνον εισαγόμενα κυρίως από την Ιταλία και τη Γαλλία. Σε πολλές περιπτώσεις, αγόραζαν έτοιμα καπέλα από πύλημα (ψάθινα και χειμερινά) από τις βιοτεχνίες και τα στόλιζαν, για να τα πουλήσουν ή εμπορεύονταν καπέλα, τα οποία αγόραζαν από το εξωτερικό. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Τα καταστήματα αγόραζαν χοντρικώς καπέλα από βιοτεχνίες και τα διακοσμούσαν δικές τους καπελούδες, ή παράγγελλαν σε εξωτερικές καπελούδες κάποια κομμάτια. Από τη συνέντευξη που παραχώρησε ο κ. Παπαδόπουλος (ημερομηνία: 13/12/2010) σημερινός αντιπρόσωπος της πιλοποιίας ‘Σταμίων’ στην Αθήνα, μαθαίνουμε ότι την καλή εποχή του καπέλου, πολυκαταστήματα όπως ο ‘Λαμπρόπουλος’, ο ‘Δραγώνας’, το ‘Μινιόν’ κ.ά. είχαν ξεχωριστά τμήματα πώλησης γυναικείων και αντρικών καπέλων. Η διαδικασία της προμήθειας γινόταν με τη μέθοδο του δειγματισμού. Οι υπεύθυνοι πώλησης των καταστημάτων, άριστοι γνώστες όλων των μυστικών των καπέλων κατά τη δήλωση του κ. Παπαδόπουλου, επισκέπτονταν δύο φορές το χρόνο βιοτεχνίες της αρεσκείας τους, εξετάζοντας λεπτομερώς την ποιότητα, τη ραφή, τα σχέδια των καπέλων και ύστερα έδιναν την παραγγελία για λογαριασμό των καταστημάτων στα οποία εργάζονταν. Σημειώνεται ότι η πλειοψηφία όσων εμπορεύονταν γυναικεία καπέλα τότε, εισήγαγε και έτοιμα από τη Γαλλία και λίγο αργότερα από την Ιταλία.

Μερικοί από τους πιλοποιούς της εποχής είχαν αναπτύξει μεγάλη εμπορική δραστηριότητα, όπως ο Δημήτρης Φειδόπουλος. Διατηρούσε βιοτεχνία πιλοποιίας στην οδό Πολυκλείτου 23 για πολλά χρόνια. Το 1966 ήταν μέλος του διοικητικού συμβουλίου της Συντεχνίας Πιλοποιών Ελλάδος και το 1970 εκλέχτηκε πρόεδρός της.

Το αρχείο του, που διατηρήθηκε και σώζεται στο Ε.Λ.Ι.Α. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ), περιέχει τεκμήρια που αφορούν τη ‘Συντεχνία Βιοτεχνών Πιλοποιών Αθηνών’, τη ‘Συντεχνία Πιλοποιών Ελλάδας’ και τη βιοτεχνία πιλοποιίας που διατηρούσε ο ίδιος. (www.elia.org.gr)

Τη δεκαετία του 1950 ξεκίνησαν στην Αθήνα οι επιδείξεις μόδας των γνωστών οίκων μόδας στα ατελιέ τους ή σε δυο-τρία γνωστά μεγάλα ξενοδοχεία, βεβαίως για κυρίες που είχαν τα χρήματα να πληρώσουν τις δημιουργίες τους. Στις δημιουργίες των σχεδιαστών, εκτός των ενδυμάτων, περιλαμβάνονταν και καπέλα ως συνοδευτικά της αμφίεσης. Δεν είναι γνωστό εάν γινόταν τότε ξεχωριστές επιδείξεις μόδας ειδικά για καπέλα, όπως στο εξωτερικό. Τα περιοδικά μόδας ήταν ευρείας κυκλοφορίας και προσιτά στο κοινό. Στην προσπάθειά τους να πείσουν για την αναγκαιότητα του καπέλου, τόνιζαν ότι η πρώτη εντύπωση της εμφάνισης δίνεται από το κεφάλι και το ταιριαστό καπέλο. Παράλληλα έδιναν συμβουλές για τον τρόπο που φοριούνταν ή συνδυάζονταν τα καπέλα με τσάντα, υποδήματα και ενδύματα. Στο 28^ο τεύχος του περιοδικού ‘ΓΥΝΑΙΚΑ’ (12/12/1956), δίνονταν πληροφορίες για τις περιστάσεις όπου ήταν απαραίτητο ένα καπέλο ή αποκλειόταν η χρήση του.

Τα ρεπορτάζ μόδας καπέλων, όπου παρουσιάζονταν οι νέες τάσεις από το εξωτερικό εμφανίζονταν με σταθερή μηνιαία συχνότητα στο περιοδικό ‘ΓΥΝΑΙΚΑ’, στη δεκαετία 1950-1960⁵⁴. Από το 1960 και εξής περιορίζονταν στην αρχή κάθε εποχής, ώσπου στα τέλη της δεκαετίας 1960 σχεδόν σταμάτησαν. Τα άρθρα ήταν ενδεικτικά της αποδοχής που έτυχε το γυναικείο καπέλο στην Ελλάδα, ως εξάρτημα της ενδυμασίας.

⁵⁴ Διαφήμιση στο περιοδικό «ΓΥΝΑΙΚΑ» (τ. αρ. 110, 7/4/1954), αναφέρει:

«ΨΑΘΟ-ΠΛΕΚΤΙΚΑΙ ΜΗΧΑΝΑΙ Δια το πλέξιμο με ψάθα ΚΑΠΕΛΩΝ, ΖΩΝΩΝ ΤΣΑΝΤΩΝ δια το καλοκαίρι, γίνονται αι πλεκτικά μηχαναί PASSAP-D με ένα πρόσθετο εξάρτημα. Εξασφαλίζεται εργασία χειμώνα-καλοκαίρι. Τιμή δια ψαθοπλεκτικήν μόνο δραχμάς 3.200... Θ.ΜΠΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Νίκης 21, Αθήναι.»

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, το χτένισμα ήταν εξίσου σημαντικό με ένα καπέλο, ενώ από το 1960 και εξής πήρε το προβάδισμα η κόμμωση. Το γεγονός αυτό πιστοποιείται από τη διαφήμιση στον τύπο. Ενώ οι διαφημίσεις των κομμωτηρίων και των προϊόντων περιποίησης μαλλιών αυξάνονταν από μήνα σε μήνα, δεν εμφανίζονταν πουθενά διαφημίσεις πιλοποιείων, πιλοπωλείων ή καπελούδων. Παρά τις φιλότιμες προσπάθειες των εντύπων της μόδας που εξακολουθούσαν κανονικά –μέχρι και τη δεκαετία του 1970- το ρεπορτάζ μόδας για το καπέλο, το ενδιαφέρον των Ελληνίδων ήταν πεσμένο (‘ΓΥΝΑΙΚΑ’, 1960-1975). Σε άρθρο του ίδιου περιοδικού (2/1950) δημοσιεύτηκε συνέντευξη του Νίκου Ευσταθιάδη –από τους μεγαλύτερους οίκους καπέλων: «... καμιά γυναίκα στον κόσμο εκτός από την Παριζιάνα δεν ξέρει να ντυθεί, όπως η Αθηναία» και συνέχιζε «...ο κ. Ευσταθιάδης που μόλις γύρισε από το Παρίσι μάς έδειξε τις καλύτερες και ωραιότερες παριζιάνικες κρεασιόν για την ανοιξιάτικη σεζόν». Την Άνοιξη του 1953 στο περιοδικό ‘ΓΥΝΑΙΚΑ’, ο οίκος καπέλων ‘Αρχοντάκη-Καλλέργη’ διαφημιζόταν ως εξής: «εφόσον τα υλικά για την κατασκευή καπέλων γίνεται στο εξωτερικό και τα καπέλα που θα φορεθούν στην Ελλάδα θα είναι αντίστοιχα ή όμοια με αυτά του εξωτερικού και ιδιαίτερα τα παριζιάνικα.» συνεχίζοντας: «η συλλογή που φέραμε από το Παρίσι, αποτελείται από καπελάκια γοητευτικά, χαριτωμένα και ασυνήθιστα.» Το Δεκέμβριο του 1956 η γνωστή κατασκευάστρια γυναικείων καπέλων, Μαρίκα Γκιώξη, διαφημιζόταν στο ίδιο περιοδικό: «... στο κατάστημα... πλατεία Ρόμβης, θα βρείτε μια μεγάλη συλλογή από όμορφα μοντέρνα καπέλα, σε πολύ καλές τιμές.» Στο ίδιο περιοδικό (8/4/1957) διαφημίζεται το κατάστημα ‘Νταϊήβις’, Ερμού 18: «... θα βρείτε μια μεγάλη συλλογή καπέλων φτιαγμένων από ευρωπαϊκή τσόχα...» Αρχή του 1958, το καπελάδικο ‘ΔΙΑΡΕΜΕΣ’ στη Μητροπόλεως 48, προτείνει καπελάκι από μελουζίν και βελούδο ... η τιμή του: 350 δραχμές.» Τον ίδιο χειμώνα η μπουτίκ ‘Vanity’ στην Ερμού 14, διαφήμιζε τα καπέλα: «[φέραμε] από το Παρίσι όμορφα καπέλα (Σαίν Συρ, Πωλέτ, Ασίλ) και φόρμες που κοπιάρονται σε πιλήματα των πελατισσών. Όμορφα σκουφιά, γούνινα, πλεκτά που θα φορεθούν πολύ εφέτος.»

Στον τύπο της δεκαετίας 1950, σε καταχωρισμένες διαφημίσεις μικρών και μεγάλων καταστημάτων γυναικείας ενδυμασίας αναφέρονταν και καπέλα. (Αφοί Τσιτσόπουλοι, Ευαγγελίδη-Κουρτίδη, Vanity, Caprice, Charm, Κρίτσας, κ. ά.). Το 1950 το κόστος αγοράς γυναικείων καπέλων στα καπελάδικα και τα καταστήματα της

οδού Ερμού ήταν υψηλό σε σχέση με το ημερομίσθιο της εποχής. Σε άρθρο του περιοδικού 'ΓΥΝΑΙΚΑ' (15/5/1950), αναφερόταν: «οι τιμές τους [των καπέλων] κυμαίνονται από 40 χιλιάδες και πάνω για τις καπελίνες, στις 150 χιλιάδες και πάνω για μικρές τόκες, τις γαρνιρισμένες με λουλούδια, στις 50 χιλιάδες και πάνω για τις νταντελέ ψάθες.»

Ενδεικτικές τιμές διάφορων τύπων καπέλων από τις διαφημιστικές καταχωρήσεις των καταστημάτων είναι:

1957: 175-350 δραχμές, (ημερομίσθιο: 60 δραχμές)

1963: 98-295 δραχμές

1964: 180 δραχμές

1965: 350 δραχμές

1975: 500 δραχμές, (ημερομίσθιο: 212 δραχμές)

1985-1995: 700-1200 δραχμές, (ημερομίσθιο: 1.422-5.343 δραχμές)

1998: 2000-50.000 δραχμές, (ημερομίσθιο: 6.364 δραχμές)

Στη δεκαετία του 1960, οι διαφημίσεις στον τύπο γυναικείων καταστημάτων μόδας αυξήθηκαν σημαντικά. Αντιθέτως, λιγόστευσαν οι διαφημίσεις για τους κατασκευαστές καπέλων και τα προϊόντα τους. Σποραδικά μόνο διαφημιζόνταν καπέλα από ορισμένα καταστήματα, ως συνοδευτικά εξαρτήματα ενδυμασίας. Κάποια από αυτά ήταν: 'Arlette' Ερμού 21, (καπέλο κλος, δραχμές 75), 'Seventeen' Πανεπιστημίου 64, 'Amazone', Ερμού 48, 'Μπετίνα', Καραγιώργη Σερβίας 6, 'Rosita', 'Salon de modes', 'Σινάνης', 'Στρογγυλός', Πανεπιστημίου 3, 'ELLE' (βελούδινο γυναικείο κασκέτο δραχμές 75, καπελίνα ψάθινη εισαγωγής από τη Γαλλία δραχμές 295), 'Κίκα', Κ. Σερβίας 11 (μεγάλο καπέλο από λινάτσα, δραχμές 125), 'Ακροπόλ', Ερμού 18, (καπέλα όλων των ειδών από 98 έως 165 δραχμές), 'Marie M.' (Καπέλο, δραχμές 350). Εφόσον τα καπέλα των καταστημάτων ήταν εισαγόμενα, το γεγονός κοινοποιείτο μέσω της διαφήμισης. Πουθενά, όμως, δεν αναφέρονταν ονόματα εγχώριων κατασκευαστριών και κατασκευαστών.

Τη δεκαετία του 1970, όλο και λιγότεροι μόδιστροι χρησιμοποιούσαν στις συλλογές τους καπέλα. Τα κομμωτήρια και οι κομμώσεις είχαν το προβάδισμα, αλλά και η τάση να είναι τα μαλλιά μακριά και ελεύθερα. Τα καταστήματα διαφήμιζαν γυναικεία εξαρτήματα ένδυσης, αλλά σπάνια συμπεριλάμβαναν καπέλα. Όσα διαφήμιζαν καπέλα, δεν ανέφεραν τον κατασκευαστή τους. Κάποια ήταν: ‘Florette’, Ηρακλείτου 15, (κασκέτο, 680 δραχμές), ‘Βάνα’, Μαρασλή 37, (καπέλο, 500 δραχμές), ‘Sotris’, Φ. Νέγρη 18, (καπέλο, 495 δραχμές), ‘Galerie Lafayette’, Φερρών 14, (σκουφί, 250 δραχμές), ‘Brigitte’, Νίκης 17, (τυρμπάν, δραχμές 450)

Κατά δήλωση του πιλοποιού κ. Δούβαλη από το 1975 μέχρι το 1990 λειτουργούσαν στην Αθήνα περισσότερες από είκοσι πέντε βιοτεχνίες καπέλων, εκτός από τις κατασκευάστριες χειροποίητων. Οι περισσότερες έκλεισαν περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1990, μη μπορώντας να ανταγωνισθούν τις φθηνές τιμές των εισαγόμενων.

Αρκετές φορές παρατηρεί κανείς ραμμένα πάνω στα γυναικεία καπέλα τα ονόματα κάποιων καπελούδων. Πρόκειται για ονόματα κατασκευαστών που ήταν εν ενεργεία στο δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα, τα οποία εντοπίζονται σε άρθρα μόδας καπέλων στο περιοδικό ‘ΓΥΝΑΙΚΑ’ των τευχών 1950 μέχρι και 1975, σε καπέλα που βρίσκονται σε Μουσεία, ιδιωτικές συλλογές και βεστιάρια, στο Εθνικό Θέατρο και στη Λυρική Σκηνή, σε καταστήματα πώλησης παλαιών καπέλων και από μαρτυρίες νεότερων κατασκευαστών, χωρίς ωστόσο να είναι εφικτή η ανεύρεσή τους.

Κατασκευαστές και κατασκευάστριες, που καταγράφονται από τις ετικέτες πάνω στα καπέλα, ήταν:

«Νίκος» Ευσταθιάδης, (οίκος γυναικείων καπέλων, Αθήνα), κατασκευαστής και εισαγωγέας από το Παρίσι

«Σταυροπούλου», κατασκευάστρια καπέλων, Αθήνα

«Μαρία Αρχοντάκη», (οίκος γυναικείων καπέλων ΑΡΧΟΝΤΑΚΗ-ΚΑΛΛΕΡΓΗ, Νίκης 10, Αθήνα), κατασκευάστρια και εισαγωγέας από τα Παρίσι

«Ζωή», Θησέως 13, Αθήνα

«Σινάνης», Ερμού 9, Αθήνα, κατασκευάστρια η αδερφή του, Πηνιό

«Ευαγγελίδη-Κουρτίδη», οίκος μόδας, Αθήνα, κατασκεύαζε και γυναικεία καπέλα

«Μαρίκα Γκιώξη», κατασκευάστρια, πλατεία Ρόμβης, Αθήνα

«Νταίηβις», καπελάδικο, Ερμού 15, Αθήνα

«Μάρα», κατασκευάστρια για τον οίκο Κρίτσα, Αθήνα

«Διαρεμές», κατασκευαστής γυναικείων καπέλων, Μητροπόλεως 48, Αθήνα

«Αννιές», κατασκευάστρια, Κριεζώτου 3, Αθήνα

«Ρίτα», κατασκευάστρια, Κολοκοτρώνη 44, Αθήνα

«Αμαζών», κατασκευάστρια, Ερμού 48, Αθήνα

«Νεράντζη Ελευθερία», κατασκευάστρια από τη Θεσσαλονίκη

«Ελένη», κατασκευάστρια, Πατησίων 64, Αθήνα

«Πολύνα», κατασκευάστρια, Αθήνα

«Μαίρη», κατασκευάστρια, Μητροπόλεως, Αθήνα

«Tsouchlos», οίκος μόδας, Αθήνα, κατασκεύαζε και γυναικεία καπέλα

«Ματίνα», κατασκευάστρια, Μητροπόλεως, Αθήνα. Αργότερα μεταφέρθηκε στη Φωκίωνος 2 και Ερμού και τα καπέλα κατασκεύαζε η ανιψιά της, Αμαλία Νακέλλη

«Ελένη» κατασκευάστρια, Πετράκη 18, Αθήνα

«Σταθοπούλου», Πάτρα

«Εμμ. Πασχαλίδης», πιλοποιός γυναικείων καπέλων, Κουμουνδούρου, Αθήνα

«Jean», Ψίλλα 6, Αθήνα

«Dora», κατασκευάστρια, Αθήνα

«Νικ. Σικ.», κατασκευαστής γυναικείων καπέλων, Ευαγγελιστρίας, Αθήνα

«Αγάπη», κατασκευάστρια, Αθήνα

«Αρχώ Αυγερινού», κατασκευάστρια, Ευαγγελιστρίας 29, Αθήνα

«Υιοί Λ. Ντέζη», γυναικεία καπέλα, Μητροπόλεως 23, Αθήνα

«Κρίκη», Μητροπόλεως 30, Αθήνα

«Δ. Καγκελάρης», κατασκευαστής γυναικείων καπέλων, Ερμού 17, Αθήνα

«Μαρία Αγούρου», κατασκευάστρια, Χρεμωνίδου 48, Παγκράτι

«Μοσχονάς», Απελλού 4, Αθήνα

Γυναικεία καπέλα κατά τη δεκαετία 1950 και εξής κατασκεύαζαν ακόμη οι: Ευγενία Βίτσιου (μαρτυρία της κόρης της, κ. Κικής Γιαννουρή), Σαριδάκη (μαρτυρία της κόρης της, κ. Σακελαρίου), Σταματίου (μαρτυρία του υιού της, κ. Σταματίου), Χαρικλέους (μαρτυρία του υιού του, κ. Κ. Χαρικλέους), Καρράς μαζί με τη σύζυγο, (μαρτυρία της κόρης του, κ. Α. Καρρά)

4. 4. ΟΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΕΣ ΚΑΠΕΛΩΝ ΚΑΙ ΤΑ ΣΥΝΑΦΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΑ

Η τέχνη της καπελούς έπρεπε να προσαρμόζεται πάντοτε σε μεταβαλλόμενες απαιτήσεις, αφού το είδος και η χρήση των καπέλων παρακολουθούσε συνήθως τις πολιτιστικές και κοινωνικές συνήθειες κάθε εποχής. Στην Ελλάδα, σε αντίθεση με το εξωτερικό, δεν υπήρχαν σχολές εκμάθησης της τέχνης. Στις χώρες της Ευρώπης ανέκαθεν υπήρχαν σχολές εκμάθησης της τέχνης του καπελά. Στο Λονδίνο το 1893 λειτουργούσε 'Σχολή Πιλοποιίας'. Στη Ν. Υόρκη λειτουργεί το τεχνολογικό ινστιτούτο μόδας (F.I.T.). (www.focusmag.gr/)

Οι υποψήφιος καπελούδες μάθαιναν την τέχνη δουλεύοντας στο καπελάδικο ή στην επιχείρηση κάποιας επαγγελματία με τη διαδικασία της μαθητείας, συνήθως από μικρή ηλικία. Κάποιες ή κάποιοι συνέχιζαν την τέχνη των γονιών τους, που ήταν πιλοποιοί. Εφόσον κάποια υποψήφια ήθελε να μάθει την τέχνη σε επαγγελματική σχολή, έπρεπε να γραφτεί σε σχολή του εξωτερικού. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Στα καπελάδικα, τα προϊόντα ήταν αποκλειστικά χειροποίητα, σε μικρή παραγωγή, μοναδικά κομμάτια και δουλεμένα αποκλειστικά με καλούπια. Ειδικά το γυναικείο καπέλο ήταν κομψοτέχνημα, προσεγμένο στην κάθε λεπτομέρεια. Ιδιαίτερα τα αμπιγέ απαιτούσαν μεγάλη φαντασία, τεχνική και γούστο, προπάντων στη διακόσμηση. Όσοι κατασκευαστές χρησιμοποιούσαν πρέσα είχαν μεγαλύτερη παραγωγή και πολλά αντίτυπα καπέλων. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Σύμφωνα με τον κ. Παπαδόπουλο (πιλοποιία ‘Σταμίων’), υπάρχουν πολλά μυστικά στο επάγγελμα. Ο τεχνίτης, που αγαπούσε τη δουλειά του και την έκανε με μεράκι, πειραματιζόταν πολύ συχνά με τα υλικά χωρίς να αποκαλύπτει τα μυστικά του σε άλλους. Οι άλλοι, που έβλεπαν την υπεροχή του σε κάποιο είδος καπέλου ή τεχνικής, προσπαθούσαν ή να κλέψουν το μυστικό ή πειραματίζονταν με τη σειρά τους. Οι περισσότεροι καπελάδες ήταν ειδικευμένοι σε ένα είδος καπέλου το οποίο προσπαθούσαν να το τελειοποιήσουν. Παλαιότερα, οι γυναίκες είχαν πολλά καπέλα, ήξεραν τί ήθελαν, δεν αγόραζαν στην τύχη. Παράγγελλαν καπέλα γνωρίζοντας τα υφάσματα, το πώς κατασκευάζεται το τέλειο καπέλο ανάλογα με τα υλικά του. Εξέταζαν τις λεπτομέρειες, πριν αγοράσουν. Η κατασκευάστρια καπέλων κ. Σακελλαροπούλου λέει ότι ο κάθε κατασκευαστής προσπαθούσε να εισάγει ή να παράξει κάτι διαφορετικό, ώστε να έχει το μονοπώλιο έναντι των υπολοίπων αποσκοπώντας στο να διατηρήσει υψηλές τις τιμές του. Ο πιλοποιός κ. Μεταξάς σημειώνει ότι στη δεκαετία του 1950, η Μητροπόλεως ήταν γεμάτη καπελάδικα. Η μητέρα του, Μαίρη Μεταξά - είχε το εργαστήριο ‘Μαίρη’ - έφτιαχνε αποκλειστικά χειροποίητα καπέλα, προμηθεύοντας και το παλάτι. Αγόραζε πιλήματα και υλικά από τον ‘Κοντούζογλου,’ όπως οι περισσότεροι τότε, αλλά και από άλλους εισαγωγείς, και υφάσματα από καταστήματα υφασμάτων. Παλαιά, η διαδικασία ήταν χρονοβόρα και επίπονη, χειροποίητη σε όλες τις φάσεις, ενώ τώρα τα καπέλα έρχονται έτοιμα, εισαγωγή από το εξωτερικό. Όσο για τα

εναπομείναντα εργαστήρια, δουλεύουν το πύλημα με πρέσες και αλουμινένια καλούπια και όχι στο χέρι.

Τα υλικά κατασκευής των καπέλων ήταν και παλιά στην πλειοψηφία τους εισαγόμενα, από εμπόρους- αντιπροσώπους, υπήρχαν ωστόσο και βιοτεχνίες στην Ελλάδα που εισήγαγαν πρώτες ύλες και κατασκεύαζαν πύληματα (‘Πιλ-Πουλ’), πλόγυρους, εσωτερικές κορδέλες από μετάξι, φόδρες, χαρτόνια, λάστιχα, χρυσοτυπίες. Μαζί με τους πιλοποιούς και τις καπελούδες χάθηκε και ένας αριθμός επαγγελματιών, συναφή με την κατασκευή καπέλων.

Συναφές με το επάγγελμα του πιλοποιού ήταν του πιλοκαθαριστή. Τα πιλοκαθαριστήρια εμφανίστηκαν στην Ελλάδα μετά το 1900. Καθάριζαν ή φρεσκάριζαν τα καπέλα, άλλαζαν το εσωτερικό λουράκι, τη φόδρα, την κορδέλα. Ξανάδιναν τη φόρμα στα καπέλα, αν ήταν παλιά και είχαν υποστεί φθορές, τα σιδέρωναν βάζοντάς τα υγρά σε ένα ξύλινο ημισφαιρικό καλούπι, χωρισμένο στα δύο. Το καλούπι αυτό ονομαζόταν ‘βίδα’ και διέθετε μια στρόφιγγα με την οποία ρύθμιζαν το άνοιγμά της. Επάνω στη ‘βίδα’ στέγνωνε το καπέλο. Ήταν το εργαλείο στο οποίο μπορούσαν να μεγαλώσουν το νούμερο του καπέλου, ξεχειλώνοντας τον πλόγυρο. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Κάθε σεζόν οι καπελούδες επιδιορθώνανε ή αλάζανε τα καπέλα. Οι πιο φτωχές γυναίκες είχαν λιγότερα, πολλά από δεύτερο χέρι. Για να είναι στη μόδα, τα πήγαιναν στην καπελού, η οποία τα μεταποιούσε, τους άλλαζε διακόσμηση, φόρμα, πολλές φορές και χρώμα⁵⁵ μεταμορφώνοντας τα σε καινούρια. Την εργασία του πιλοδιορθωτή αναλάμβαναν οι πιλοκαθαριστές ή οι ίδιες οι καπελούδες. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

⁵⁵ Έβαφαν τα καπέλα συνήθως μαύρα (δήλωση της κατασκευάστριας κ. Σακελλαροπούλου) με βαφή ανιλίνης, ως εξής: Σε καζάνι με ζεστό νερό διέλυαν τη μπογιά και άφηναν μέσα το καπέλο κάποια ώρα, αφού του είχαν αφαιρέσει πλόγυρους, κορδέλες και φόδρες. Πολλές φορές έβαφαν τα πύληματα πριν γίνουν καπέλα. Στη συνέχεια ακολουθούσαν τη διαδικασία φορμαρίσματος.

Σήμερα, αναζητώντας κάποιος τα επαγγέλματα του πιλοκαθαριστή και του πιλοδιορθωτή, διαπιστώνει ότι έχουν εκλείψει, κατά δήλωση και των τελευταίων καπελάδων.

4. 5. ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΚΑΠΕΛΑΔΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Ανατρέχοντας κανείς στον επαγγελματικό οδηγό του Ν. Ιγγλέση, των ετών 1947-1948, 1949-1950, 1955-1956, (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ) αλλά και των προηγούμενων χρόνων της δεκαετίας του 1930, βρίσκει έναν πολύ μεγάλο αριθμό επαγγελματιών του καπέλου –γυναικείου και αντρικού- όπως πιλοποιούς, πιλοπώλες, καπελούδες, επιδιορθωτές καπέλων, βιοτεχνίες παραγωγής καπέλων⁵⁶, ειδών διακόσμησης καθώς και υλικών πιλοποιίας, πιλοκαθαριστήρια και βαφεία καπέλων. Προκύπτει λοιπόν, το συμπέρασμα ότι το καπέλο, ως απαραίτητο εξάρτημα της αμφίεσης, είχε μεγάλη ζήτηση και γι' αυτό βρισκόταν σε άνθιση οποιοδήποτε επάγγελμα είχε σχέση με αυτό.

Σήμερα, πολύ λίγοι πιλοποιοί και καπελούδες έχουν απομείνει. Ακόμη λιγότεροι ασχολούνται με το χειροποίητο γυναικείο καπέλο, οι περισσότεροι χρησιμοποιούν πρέσα. Όσοι εντοπίστηκαν και δέχτηκαν να συνεργαστούν, οκτώ άντρες και εννέα γυναίκες, αποτελούν τους πληροφοριοδότες, όσον αφορά στα υλικά, στα εργαλεία, στη διαδικασία παραγωγής, στη διακόσμηση και στη διάθεση των καπέλων.

⁵⁶ Κωνσταντίνου, εργοστάσιο πιλοποιίας, Νίκαια / Σαμούχος, κατασκευή γυναικείων καπέλων, Λεωχάρους, Αθήνα / Πολυχρονοπούλου Βασιλική, βιοτεχνία καπέλων από χειμερινό ύφασμα, Αθηνάς 36

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΚΑΠΕΛΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΕΞΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ποικιλία στα σχέδια και στους τύπους των γυναικείων καπέλων, μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, δε διευκολύνει την ξεχωριστή ονομασία τους. Οι βασικές κατηγορίες τους είναι τρεις, ανάλογα τις πρώτες ύλες από τις οποίες κατασκευάζονται: χειμερινά από πύλημα, καλοκαιρινά από ψάθα, και αμπιγέ, συνήθως από ακριβά υφάσματα. Ανάλογη με το είδος του καπέλου ήταν και η διακόσμησή τους. Βασικό ρόλο, εκτός των υλικών, είχε η τέχνη, η τεχνική, η φαντασία, το γούστο και η επιδεξιότητα του κατασκευαστή, καθώς και οι επιθυμίες των πελατισσών. Απαραίτητο εργαλείο κατασκευής των χειμερινών και των ψάθινων καπέλων ήταν οι διάφοροι τύποι καλουπιών και οι πρέσες, ενώ για τα αμπιγέ χρησιμοποιούσαν πατρόν, όπως στα ενδύματα. Ανάλογα με τα υλικά των καπέλων γινόταν ο καθαρισμός και η συντήρησή τους.

Σύμφωνα με τους τελευταίους κατασκευαστές το μέλλον του γυναικείου καπέλου δεν είναι ευοίωνο και το επάγγελμά τους κινδυνεύει να εκλείψει εντελώς. Στο γεγονός αυτό συνέτειναν εδώ και μισό –περίπου- αιώνα πολλοί λόγοι. Σήμερα το κόστος αγοράς ενός χειροποίητου καπέλου κυμαίνεται ανάλογα τα υλικά και την τέχνη που απαιτεί.

5.1. ΣΧΕΔΙΑ ΚΑΙ ΤΥΠΟΙ ΚΑΠΕΛΩΝ

Τα γυναικεία καπέλα -τα προερχόμενα εξ Εσπερίας, όχι οι πάσης φύσεως κεφαλόδεσμοι των παραδοσιακών στολών- είχαν ξενόφερτα ονόματα, πλην λίγων εξαιρέσεων. Το όνομά τους μπορεί να προέκυπτε από το σχέδιο, τα υλικά κατασκευής, τη χρήση τους ή τον τόπο καταγωγής τους. Η ποικιλία στο στυλ των καπέλων ήταν τεράστια και θα ήταν αδύνατο να καταγραφούν όλες οι ιδιαίτερες ονομασίες τους, εκτός του γεγονότος ότι τα περισσότερα δεν είχαν όνομα. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Τα σχέδια των γυναικείων καπέλων διαμορφώνονταν από παράγοντες, όπως η μόδα, που απαιτούσε συχνές αλλαγές, οι επικρατούσες αντιλήψεις περί της ηθικής και της θέσεως της γυναίκας και οι κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η ενδυμασία ελευθερώθηκε από τις μορφές του παρελθόντος και απλοποιήθηκε, τα καπέλα έγιναν μικρότερα και πρακτικότερα. (Tortora, Eubank, 1994:386)

Ο τρόπος που φοριόταν το καπέλο ποίκιλε, ανάλογα και με τον τύπο του : ίσια στο κεφάλι, προς τα εμπρός στο μέτωπο, προς τα πίσω αφήνοντας το μέτωπο ελεύθερο, λοξά δεξιά ή αριστερά, με το γέισο λοξά, ανασηκωμένο ή κατεβασμένο, ή βαθιά φορεμένο στο κεφάλι, όπως το καπέλο 'κλος'. Το είδος του καπέλου σχετιζόταν με το είδος της ενδυμασίας, με το προσωπικό στυλ της γυναίκας που το φορούσε και με την κόμμωση. «Συχνά, οι γυναίκες χτενίζονται στο κομμωτήριο και μετά καθίζουν στο κεφάλι τους ένα καπέλο. Σ' αυτές τις περιπτώσεις το γυναικείο καπέλο είναι εξάρτημα και παρακολούθημα της κόμης.» (Πετρόπουλος, 2000 :144) Κάποια στυλ καπέλων για να στερεωθούν στο κεφάλι λόγω του μεγέθους, ή του σχήματος απαιτούσαν τη χρήση μεγάλων ειδικών καρφίτσων, οι οποίες συγκρατούσαν το καπέλο μαζί με τα μαλλιά. Οι καρφίτσες αυτές (αγγλικά: hatpins), χρησιμοποιούνταν ενίοτε μόνον ως διακοσμητικά στοιχεία. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Φωτογραφίες)

Οι βασικές κατηγορίες των καπέλων ήταν τρεις αναλόγως τις πρώτες ύλες από τις οποίες κατασκευάζονταν. Τα χειμωνιάτικα γίνονταν από πύλημα, που

κατασκευαζόταν από μαλλί προβάτου, λαγού ή κουνελιού. Τα καλοκαιρινά καπέλα ήταν συνήθως από ψάθα (ψάθινα) ή λεπτό ύφασμα και τα διακοσμούσαν με υφασμάτινα ή ψεύτικα λουλούδια. Τα αμπιγέ καπέλα ή βραδινά, κατασκευάζονταν από ακριβά, καλής ποιότητας υφάσματα, πάντα με τη χρήση πατρών. Η διακόσμηση των γυναικείων καπέλων γινόταν με κορδέλες, με φτερά, με λουλούδια, με κεντήματα, με κοσμήματα και αρκετές φορές με τούλια που τα χρησιμοποιούσαν στα καπέλα με βέλο. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Κάποιοι από τους τύπους γυναικείων καπέλων, χειμερινών και καλοκαιρινών, που φορέθηκαν στην Αθήνα από το 1950 μέχρι σήμερα, σύμφωνα με τους κατασκευαστές τους, είναι: καπελίνα, τόκα, μπρετόν, κανοτιέ, παναμάς, μπερές, μπονέ, κάσκα, κασκέτο, σκουφί, τυρμπάν (μαλακό ή σκληρό), κλος, σομπρέρο, τυρολέζικο, πλατύγυρο καπέλο, αμαζονάκι, ψάθινο καπέλο θαλάσσης, coolie, καλότα, ντίσκο χατ . (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Λεξικό Όρων)

Υπήρχαν πολλοί συνδυασμοί των παραπάνω τύπων στο ίδιο καπέλο, ώστε να μην είναι δυνατόν να τα ονοματίσουν ούτε οι κατασκευαστές τους. Όλα εξαρτιόταν από τη φαντασία του καπελά ή της καπελούς και τις ιδιαίτερες επιθυμίες της πελάτισσας.(ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις) Σύμφωνα με τους κατασκευαστές υπήρχαν κλος, κλος με ανασηκωμένο το γείσο, κανοτιέ με κοφτό τεπέ ή κανοτιέ με στρογγυλό τεπέ, καπέλα που είχαν μόνον τεπέ στρογγυλό, τετράγωνο, οβάλ κ. ά. Οποιοδήποτε σχέδιο φανταζόταν ο κατασκευαστής, το υλοποιούσε.

Υπήρχαν ακόμη τα μικρά αμπιγέ καπέλα, από ακριβά υφάσματα, χωρίς συγκεκριμένο τύπο και οι κουάφ που κατασκευάζονταν συνήθως από το ύφασμα του φορέματος. Ορισμένα καπέλα συνδυάζονταν με βέλο διαφόρων σχεδίων, με φτερά ή με άνθη.

Κάποιους τύπους καπέλων οι γυναίκες τους ιδιοποιήθηκαν από τους άντρες, αφού πρώτα τους προσάρμοσαν στα δικά τους μέτρα. Τέτοιοι ήταν:φεντόρα, σαφάρι, μελόν, κασκέτο, τραγιάσκα, ρεμπούμπλικα, καβουράκι, παναμάς (όχι το υλικό, αλλά το στυλ του καπέλου), γουέστερν χατ ή πεταλούδα, (λόγω κυματιστού γείσου).

Συνοψίζοντας, το στυλ των καπέλων καθορίζεται από:

α) την πρώτη ύλη κατασκευής, β) τη φόρμα, γ) το χρώμα, δ) τη διακόσμηση

5.2. ΤΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΚΑΠΕΛΟΥ

Για να θεωρηθεί ένα κάλυμμα κεφαλής καπέλο, πρέπει να έχει τεπέ και γείσο. Ο τεπές, λέγεται και ‘κορώνα’ ή ‘θόλος’, είναι το μέρος που καλύπτει την κορυφή του κεφαλιού. Το γείσο, λέγεται και ‘χείλος’ ή ‘σκιάδι’ (λέγεται και ‘μπορ’, αγγλ.:bord), είναι η προβολή του τεπέ από το κατώτατο σημείο του οριζόντια, περιμετρικά του καπέλου. Υπήρξαν σχέδια που είχαν μόνο τεπέ (τόκες, μπερέ, καλότες, σκουφιά, pillbox), ή μόνο γείσο. Εσωτερικά και περιμετρικά, στο κάτω μέρος του τεπέ, υπάρχει ο πιλόγυρος (κορδέλα από ύφασμα ή δερματίνη ή κατασκευασμένη από νεύρα ζώων). Λειτουργεί ως σταθεροποιητής, ενώ καθορίζει και το νούμερο του καπέλου. Κάποια έχουν υποσιάγωνο κορδόνι, για να συγκρατούν το καπέλο. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

5.3. ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΑ ΚΑΠΕΛΑ

5.3. Α) ΥΛΙΚΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Τα χειμερινά καπέλα ήταν και είναι συνήθως πιο απλά στην κατασκευή, δεν απαιτούσαν πατρόν, ούτε πολύπλοκο χειρισμό στην κατασκευή της φόρμας τους και είχαν απλούστερη διακόσμηση. Οι καπελούδες προμηθεύονταν την πρώτη ύλη – πύλημα σε μορφή κώνου- από τις βιοτεχνίες καπέλων ή από εισαγωγείς πιλημάτων⁵⁷. Στην Ελλάδα τα χειμερινά πιλήματα ήταν μόνον εισαγόμενα, εφόσον το εργοστάσιο ‘Πιλ-Πουλ’ έκλεισε στα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα. Σήμερα, υπάρχουν εισαγωγείς πιλημάτων και υλικών για καπέλα. Μέχρι το 19^ο αιώνα τα καπέλα γινόνταν από

⁵⁷ Σωτηρόπουλος, Μέντης, Σταματίου κ. ά.

τρίχωμα κάστορα⁵⁸ (λεγόταν και καστόρια), ενώ σήμερα το τρίχωμα κάστορα χρησιμοποιείται σπάνια στην πιλοποιία, διότι είναι προστατευόμενο είδος. Έκτοτε, η ονομασία ‘καστόρι’ επικράτησε για τα καπέλα (παράδειγμα η ρεμπούμπλικα). Στο παρελθόν, χρησιμοποιούσαν τη γούνα άγριων ζώων. (π.χ. αλεπού) (Χαρικλέους, ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνέντευξη)

Πολλές φορές οι κυρίες αγόραζαν ένα απλό καπέλο από κάποιο πιλοποιείο, και το πήγαιναν στη συνέχεια στις καπελούδες τους, για να το στολίσουν κατά την επιθυμία τους και τις επιταγές της μόδας. Όπως δήλωσε ο πιλοποιός, κ. Σταματίου, (οι παππούδες του είχαν το εργοστάσιο κατασκευής καπέλων, τεχνητών ανθέων και φτερών, ‘Κοντούζογλου’) το χειμωνιάτικο πύλημα -πριν γίνει καπέλο- έχει τη μορφή καμπάνας, σε διάφορα μεγέθη, βάρη και ποιότητες. Το πιο οικονομικό πύλημα- που και αυτό διακρίνεται σε διάφορες ποιότητες ανάλογα το πάχος του- είναι από μαλλί προβάτου μερινός από την Αυστραλία. Λέγεται και ‘τσόχα’, είναι μαλακό, ανθεκτικό αδιάβροχο και μορφοποιείται εύκολα. Είναι σκληρό για ενδύματα αλλά ιδανικό για καπέλα. Άλλη κατηγορία μαλακού πύληματος –και αυτό σε πολλές ποιότητες ανάλογα το μήκος της τρίχας και την επεξεργασία - φτιάχνεται από τρίχες λαγού ή κουνελιού (λέγεται ‘φετρ’, γαλλ. ‘fetr’) και είναι ανώτερης ποιότητας από του προβάτου. Μια τρίτη κατηγορία είναι το πύλημα βελούρ, κατασκευασμένο από τρίχες λαγού, όπως στην προηγούμενη κατηγορία, αλλά δίνει την αίσθηση του βελούδου και είναι ακριβή ποιότητα. Συγκεκριμένα, στο πύλημα βελούρ αφήνουνε μακρύτερες τις τρίχες κατά την επεξεργασία, ώστε να προεξέχουν από το πύλημα. Άλλες δύο κατηγορίες ακριβού χειμωνιάτικου πύληματος είναι το σατινέ και το μελουιζίν. Στο μεν πρώτο, η τρίχα προεξέχει περισσότερο από το βελούρ και μοιάζει με πλακέ μαλλί, ενώ στο δεύτερο η φυσική τρίχα που προεξέχει είναι 2 εκατοστά μακριά και μπορεί να χτενιστεί. Κάποια πύληματα περιέχουν φυσικές γυαλιστερές τρίχες. Σπάνια πλέον κατασκευάζονται πύληματα από τρίχωμα κάστορα.» Ο πιλοποιός κ. Δούβαλης σημειώνει ότι σήμερα

⁵⁸ «...κατά τους χρόνους της Γαλλικής Επανάστασης εμφανίζεται ο κυλινδρικός πύλος εξ’ υφάσματος ή πύληματος κάστορος. Κατά τα μέσα του παρελθόντος αιώνας [...]... υποχωρεί και αντικαθίσταται ... και υπό του μαλακού καστορίου, της λεγομένης παρ’ ημιν ρεμπούμπλικας...», *Τραγιάσκα*, (Πετρόπουλος, 2000: 170)

παράγεται μεικτό πύλημα από μαλλί, συνθετικό και χαρτί, το οποίο αν βραχεί καταστρέφεται. Η ποιότητα των πιλημάτων έχει υποβαθμιστεί σε σχέση με το παρελθόν, εκτός από κάποια αυθεντικά, ακριβά.

Για την κατασκευή ενός κώνου από πύλημα απαιτείται χρονοβόρα επεξεργασία και τουλάχιστον το τρίχωμα πέντε λαγών ή κουνελιών, αν ληφθεί υπ' όψη ότι ο κώνος είναι πολλά νούμερα μεγαλύτερος από το τελικό μέγεθος του καπέλου. Ανάλογα το μέγεθος του καπέλου που θέλει να κατασκευάσει ο πιλοποιός ή η καπελού, αγοράζει πύλημα από 45 γραμμάρια-για το παιδικό καπέλο- μέχρι 60 γραμμάρια για τα συνηθισμένα καπέλα. Τα πλατύγυρα καπέλα με μπορ έως 20 εκατοστά και οι καπελίνες κατασκευάζονται από μεγάλο πύλημα βάρους 120-150 γραμμαρίων. Συνήθως εισάγονται δύο μεγέθη: το κανονικό για όλα τα είδη καπέλων και το μεγάλο για τις καπελίνες. Τα πιλήματα βάζονται στο εργοστάσιο κατασκευής τους, αλλά μπορούν να αλλάξουν χρώμα κατ' εκλογή του πελάτη.

Τα πιλήματα παλιά εισάγονταν από την Ιταλία, από την Κίνα, από τις πρώην ανατολικές χώρες, Βουλγαρία, Πολωνία, Τσεχία, ακόμη από Βραζιλία και Αργεντινή. Στην Ιταλία υπήρχαν και υπάρχουν αποθήκες με όλα τα είδη πιλημάτων και υλικών για καπέλα (εισαγόμενα και εκεί) από όπου εξακολουθεί να προμηθεύεται όλη η Ευρώπη. Στην Ιταλία υπάρχουν ακόμη εργοστάσια παραγωγής καπέλων. Το κινέζικο είδος δεν εισχώρησε τόσο, διότι το κράτος στήριξε την εγχώρια παραγωγή.



Εικόνα 9.

Είδη πιλημάτων, από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου (Προσωπικό αρχείο)

Ο κ. Δούβαλης αναφέρει ότι το βραζιλιάνικο ολόμαλλο πύλημα είναι το καλύτερο στον κόσμο, αλλά είναι πανάκριβο, ενώ τα πύληματα από την Κίνα και την Τσεχία είναι φτηνά, όχι καλής ποιότητας και έχουν σημάδια από βρωμιά κατά την πήξη τους.

Εκτός των πύλημάτων, τα χειμερινά γυναικεία καπέλα κατασκευάζονται από χοντρά μάλλινα υφάσματα, ραμμένα με πατρόν. Τα υλικά, οι καπελούδες τα προμηθεύονται από τα καταστήματα υφασμάτων, όπως προμηθεύονται κορδέλες, μεταξωτές φόδρες, κλωστές, λάστιχα, χαρτόνια για το γείσο και άλλα υλικά.



Εικόνα 10.

Πύλημα και τη διαδικασία φορμαρίσματος, από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου
(Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 11.

Πιλήματα, από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου (Προσωπικό αρχείο)

Κατασκευή του πιλήματος. Ο Πουλόπουλος στο εργοστάσιό του στον Κεραμικό, μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα, κατασκεύαζε πιλήματα τα οποία διέθετε σε όλα τα Βαλκάνια. Είχε αγοράσει το μηχάνημα που διαμόρφωνε το χύμα μαλλί προβάτου ή λαγού σε σχήμα κώνου (πίλημα ή τσόχα⁵⁹, υλικό εύκαμπτο και αδιάβροχο, χωρίς ύφανση).

Ο πιλοποιός κ. Χαρικλέους εξηγεί πώς γίνεται η πιληματοποίηση. Σε ένα σιδερένιο καλούπι σε σχήμα καμπάνας που περιστρέφεται πέφτουν οι ίνες με εξαέρωση, μαζί με συγκολλητικές ουσίες. Με διαβίβαση υγρασίας και θερμότητας όλα τα υλικά γίνονται συμπαγή και επικολλώνται πάνω στην καμπάνα, η οποία περιστρέφεται καθ' όλη τη διαδικασία. Η 'καμπάνα' έχει διάφορα μεγέθη ανάλογα το μέγεθος του πιλήματος που θέλουμε να παράξουμε. Στη συνέχεια το πίλημα πηγαίνει στη νεροτριβή και με την πίεση του νερού 'πήζει', μικραίνει και 'σφίγγει'. Η όλη κατασκευή ξεκινούσε από την κορυφή του τεπέ (φούντα) και τελείωνε στο γύρο του πιλήματος. Σήμερα στην τεχνική αυτή προστίθενται και ίνες από άνθρακα για μεγαλύτερη αντοχή και προστασία των καπέλων.

⁵⁹ Η τεχνική κατασκευής εργοστασιακού πιλήματος είναι η εξής: ξερίζωμα τριχών, μίγμα τριχών, επικόλληση σε μεταλλικούς κώνους, ενυδάτωση των κώνων με νερό και θειικό οξύ το οποίο πέφτει με δύναμη επάνω στο πίλημα, στέγνωμα του πιλήματος το οποίο στη συνέχεια αποκόπτεται από τον κώνο. (www.en.wikipedia.org/wiki/Felt και www.worldlingo.com/)

Στα υλικά κατασκευής καπέλων συμπεριλαμβάνονταν ο πλόγυρος⁶⁰, η εσωτερική κορδέλα από γκρο- σκληρή από βαμβάκι ή ελαστική από συνθετικό υλικό- οι φόδρες, τα λάστιχα, τα ρέλια, οι κλωστές ραψίματος. Τα περισσότερα υλικά κατασκευάζονταν από εγχώριες βιοτεχνίες, ενώ σήμερα είναι εισαγόμενα.

Η κ. Σακελαροπούλου, κατασκευάστρια καπέλων παρατηρεί ότι οι περισσότεροι πιλοποιοί και καπελούδες είχαν εξειδίκευση στη δουλειά, όσον αφορά το υλικό κατασκευής των καπέλων, γεγονός στο οποίο συμφώνησε και ο κ. Παπαδόπουλος της πιλοποιίας ‘Σταμίων’.

5. 3. Β) ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Για την κατασκευή των χειροποίητων καπέλων χρησιμοποιούσαν καλούπια, ‘φόρμες’, που ήταν ξύλινα ή γύψινα, σε πολλά σχέδια και προπάντων σε πολλά μεγέθη. Στα γυναικεία έφταναν μέχρι το νούμερο 58.

Τα γύψινα τα έφτιαχναν γυψαδόροι ή οι καπελάδες μόνοι τους. Το γύψινο καλούπι στηριζόταν σε ξύλο και είχε τρύπες από κάτω, για να φοριέται το πύλημα. Το γύψινο καλούπι γινόταν από γύψο καλλιτεχνίας ως εξής: σε τελάρο με βρεγμένη άμμο θαλάσσης δινόταν το επιθυμητό σχήμα, επιπλέον χυνόταν ο γύψος και αφού στεγνώνε, τον έτριβαν με προσοχή, ώσπου να τα διαμορφώσουν το σχήμα που ήθελαν. Η κ. Καίσαρη, ενδυματολόγος- καπελού σημείωσε: « Αν θέλω κάποιο σχέδιο καπέλου φτιάχνω το καλούπι από φελιζόλ ή πλαστελίνη ή πηλό. Επάνω σε αυτό το καλούπι χυτεύω το γύψο καλλιτεχνίας παίρνοντας το αρνητικό, ή δουλεύω με γυψόγαζα όσο είναι βρεγμένη και μαλακή. Όταν το υλικό στεγνώσει, το γεμίζω με γύψο και έτσι έχω το ‘θετικό’, δηλαδή το καλούπι από γύψο.» Παρόμοιο τρόπο χρησιμοποιούσε ο πατέρας της καπελούς κ. Σακελαροπούλου, παλιός πιλοποιός, από τον οποίο έμαθε η ίδια την τέχνη. «Σε βρεγμένη άμμο τοποθετούσε το σχέδιο- μοντέλο του καπέλου που είχε φτιάξει από ‘σπαρτί’ και σύρμα. Έριχνε γύψο μέσα σε

⁶⁰ Υλικά καπέλων όπως πλόγυροι, κορδέλες, λάστιχα, χρυσοτυπίες κατασκεύαζαν βιοτεχνίες όπως: Ποντίδας, Ουσταμπασίδου, Angel κ. ά.

αυτό, στέγγωνε στο επιθυμητό σχήμα, πετούσε το μοντέλο από σπαρτί και έπαιρνε το γύψινο καλούπι. » Η ίδια θυμάται ότι ο πατέρας της παράγγελλε τα καλούπια σε γυψαδόρο με το όνομα ‘Ρούσσοις’, στην οδό Ρόμβης.

Τα ξύλινα καλούπια τα κατασκεύαζαν προπολεμικά (και λίγοι μετά τον πόλεμο) τορναδόροι και κάποιοι καπελάδες στο χέρι με τη λίμα, ενώ τώρα είναι όλα εισαγόμενα. Όπως δήλωσε η κατασκευάστρια χειροποίητων καπέλων κ. Καρούσου, «σήμερα τα ξύλινα καλούπια φτιάχνονται στη Γαλλία, την Ιταλία, την Αμερική, χωρίς να φτάνουν στην ποιότητα τα παλιά. Δεν γίνονται σε τόρνο, αλλά αντιγράφονται από τεχνίτες από το πρόπλασμα⁶¹ (του καπελά) με πολυγράφο. Για την κατασκευή καλουπιού, ο καπελάς μπορεί ακόμη να χρησιμοποιήσει ένα παλιό καπέλο που το γεμίζει με γύψο ή αφρό πολυουρεθάνης, αφού πρώτα το ψεκάσει με μονωτικό σπρέι.» Η σκηνογράφος κ. Καίσαρη έδωσε την πληροφορία ότι στη Γαλλία κάποια πατρονίστ κατασκευάζει με *tuilgome* (τουλγομέ: γομαρισμένο τούλι) και σύρμα το καπέλο (ακόμη και δύσκολα σχέδια) και υπάρχει τεχνίτης που αντιγράφει το σχέδιο σε ξύλινο καλούπι.

Τα ξύλινα καλούπια αλλά και τα γύψινα, φτιάχνονταν σε πολλά σχέδια και μεγέθη σε συναρμολογούμενα κομμάτια (σε κλειδιά), για να ξεφορμάρεται εύκολα ο τεπές στα καπέλα, ιδιαίτερα σε κάποια ‘δύσκολα’ σχέδια. Για το ξεφορμάρισμα γύριζαν τη φόρμα ανάποδα, έβγαινε πρώτα το κεντρικό κομμάτι και ύστερα τα υπόλοιπα. Συνήθως αποτελούνταν από τέσσερα ή πέντε κομμάτια. Η κ. Γιαννουρή σημειώνει «Παλιά δεν είχαμε συναρμολογούμενα καλούπια και τα χέρια τλαιπωρούνταν πολύ στο ξεφορμάρισμα των καπέλων.» Επάνω στα ξύλινα καλούπια στηρίζονταν γερά τα καπέλα για να διακοσμηθούν.

Ξεχωριστά καλούπια για το γείσο και τον τεπέ χρησιμοποιούνται και σήμερα όταν θέλουμε διαφορετικούς συνδυασμούς σε ένα καπέλο. Υπάρχουν όμως και

⁶¹ Ο καπελάς φτιάχνει το σχέδιο που επιθυμεί από σπαρτί ή *tuilgome* και σύρμα. Έτσι, μετά την κατασκευή του καλουπιού, έχει την αποκλειστικότητα του σχεδίου. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνέντευξη)

μονοκόμματα ξύλινα καλούπια, καθώς και καλούπια ‘αρσενικό-θηλυκό’ που εγκλωβίζουν το πύλημα μέχρι να στεγνώσει και πάρει το σχήμα του καπέλου. Η κ. Καρούσου διαθέτει ξύλινο μοχλό στον οποίο στηρίζεται το ξύλινο καλούπι, ώστε να ‘δουλεύεται’ καλύτερα το πύλημα κατά το φορμάρισμα. Τα καπέλα για να διακοσμηθούν ή απλά να στηριχθούν, ακουμπάνε στα ‘στυλάκια’, μια μικρή ξύλινη (ή σιδερένια) βάση.

Ένας κατασκευαστής χειροποίητων καπέλων χρησιμοποιεί έναν κουβά ή κατσαρόλα όπου μέσα βουτά το πύλημα σε νερό, για να μαλακώσει και να φορμάρεται εύκολα στο χέρι. Κάποιοι, αντί για τη μέθοδο αυτή, υγραίνουν το καπέλο με μηχανήμα ατμού πάνω στο καλούπι, μέχρι να μαλακώσει. Το μηχανήμα ατμού είναι ηλεκτρικό, με δοχείο νερού, από το στόμιο του οποίου βγαίνει ατμός και κάνει το πύλημα σαν λάστιχο (όσο παραμένει στον ατμό τόσο πιο εύπλαστο γίνεται). Για το στύψιμο των καπέλων πριν το φορμάρισμα, υπήρχαν χειροκίνητα μηχανήματα με μανιβέλα, ενώ σήμερα χρησιμοποιούνται ηλεκτροκίνητα, που λειτουργούν με τη μέθοδο της φυγοκέντρισης.

Στο χειμερινό καπέλο χρησιμοποιούνται ακόμη ειδικές μηχανές που γαζώνουν α) την εσωτερική κορδέλα(πιλόγυρος), β) τα ρέλια και το γύρο του καπέλου, γ) το στρίφωμα του καπέλο στο οποίο μπορεί να περαστεί και ατσαλόσυρμα, για να μην ‘σπάει’ το γείσο.

Άλλο εργαλείο, η βίδα, είναι ξύλινη, χειροκίνητη, με στρόφιγγα ή ηλεκτρική, μοιάζει με καλούπι και ρυθμίζει το νούμερο του καπέλου. Χρησιμοποιείται, για να ξεχειλώσει τον πιλόγυρο ή την κορδέλα (μισό έως ένα νούμερο) ώστε να ταιριάζει στην περίμετρο κεφαλής του πελάτη. Στη βίδα, το καπέλο μπορεί επίσης να φρεσκαριστεί με ατμό, να καθαριστεί ή να επιδιορθωθεί, ακόμη και να διακοσμηθεί. Τα μαγαζιά πώλησης καπέλων διαθέτουν βίδα για την εξυπηρέτηση των πελατών. Τέλος, χρησιμοποιούν ατμοσίδηρο για τις λεπτομέρειες του φορμαρίσματος, καρφίτσες με τις οποίες στερεώνουν το πύλημα στο καλούπι, ψαλίδι και μεζούρα, για να μετρούν την περίμετρο της κεφαλής του πελάτη.



Εικόνα 12.

Ηλεκτρική βίδα, από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 13.

Ξύλο στήριξης του ξύλινου καλουπιού, από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 14.

Ο κουβάς με το σύστημα ατμού για την επεξεργασία του πιλήματος, από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 15.

Ξύλινα καλούπια διαφόρων τύπων, από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου (Προσωπικό αρχείο)

Στο καπέλο μαζικής παραγωγής οι βιοτεχνίες μετά το πρώτο φορμάρισμα στο χέρι (σε καλούπι) χρησιμοποιούν διάφορα είδη πρέσας, χειροκίνητη ή ηλεκτρική, για το οριστικό σχήμα στο καπέλο. Οι πρέσες δουλεύουν με αλουμινένιες φόρμες (μονοκόμματα καλούπια από ‘ντουραλουμίνιο’, εισαγόμενα από την Ιταλία κυρίως) όλων των μεγεθών και των σχημάτων, ως εξής: Το βρεγμένο πύλημα (μαζί με προστατευτική τσόχα) μπαίνει στο αλουμινένιο καλούπι, όλα μαζί στην πρέσα και καθώς αυτή κατεβαίνει, πιέζει το πύλημα και σε πολύ λίγο χρόνο δίνει το σχήμα στο καπέλο. Οι πρέσες είναι μηχανήματα εισαγωγής από την Ιταλία (συνάντησα πρέσες από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα), από τις οποίες, άλλες δουλεύουν με σαμπρέλα νερού (διαθέτουν υδραυλικό σύστημα που ζεσταίνει το νερό, ενώ παλαιότερα ζέσταιναν με γκάζι), ηλεκτροκίνητες ή με μανιβέλα και άλλες μόνον με ηλεκτρισμό-θερμότητα, χωρίς νερό. Οι τελευταίες (παλιά δούλευαν και με γκάζι), έχουν το σύστημα ‘αρσενικό-θηλυκό’ καλούπι, που κατεβαίνει αυτόματα φορμάροντας το καπέλο. Στην πρέσα το καπέλο φορμάρεται σε δευτερόλεπτα ανάλογα και με το υλικό του καπέλου.

Παλαιά, κάποιοι χρησιμοποιούσαν φούρνους –στεγνωτήρια, για να στεγνώνουν τα χειροποίητα καπέλα χειμωνιάτικα και καλοκαιρινά (ψάθινα). Έμοιαζαν με μεταλλικές ντουλάπες με ράφια και ζεσταίνονταν με γκάζι, ή ακόμη και κάρβουνα. Άλλες φορές τα καπέλα στέγνωναν σε μικρό δωμάτιο, το οποίο θέρμαιναν κατάλληλα. Μέσα εκεί τοποθετούσαν τα καπέλα πάνω στα γύψινα ή ξύλινα καλούπια. Όσον αφορά στη συντήρηση των μηχανημάτων, γινόταν και γίνεται από τους καπελάδες με παλιά ή καινούρια ανταλλακτικά, τα περισσότερα από την Ιταλία.

5. 3. Γ) ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Τα πύληματα, για να γίνουν καπέλα ,πρώτα ‘γομάρονται’ σε ειδική κόλλα μέσα στον κουβά με χλιαρό νερό. Η αναλογία κόλλας νερού εξαρτάται από το πόσο σκληρό θέλουμε το καπέλο. Χρησιμοποιούνται πολλά είδη κόλλας, ζελατίνη φαγητού ή ειδική ζελατίνη για ρούχα ή χημικές ουσίες, όπως το *après* (απρέ, με βάση το ασετόν) ή ατλακόλ ή διάλυμα νερού και ζάχαρης. Παλαιά, πριν τα χημικά, χρησιμοποιούσαν κολλώδεις ουσίες από φυτά (κατά δήλωση του κ. Παπαδόπουλου).

Όσο περισσότερη κόλλα περιέχει το διάλυμα, τόσο σκληρότερα και άκαμπτα γίνονται τα καπέλα. Πολλές φορές τα ίδια τα εργοστάσια παραγωγής πιλημάτων κολλαρίζουν κατά παραγγελία του πελάτη περισσότερο ή λιγότερο τα πιλήματα πριν την αποστολή. Υπάρχουν πιλοποιοί, όπως η κ. Καρούσου, που χρησιμοποιούν ελάχιστη έως καθόλου κόλλα, θεωρώντας ότι το καλό καπέλο, εκτός από πολύ ελαφρύ με ελάχιστες βελονιές και ωραίο φινίρισμα, πρέπει να είναι και μαλακό, ώστε να παίρνει το σχήμα του κεφαλιού του χρήστη, αλλά και να διπλώνεται χωρίς φόβο. Συμπληρώνει ακόμη, ότι η τεχνική κατασκευής του καλού καπέλου έχει συγκεκριμένους κανόνες. Στη συνέχεια τα καπέλα στύβονται είτε στο χέρι είτε σε μηχανήμα (βλ. παράρτημα, φωτογραφία 92, παλιό μηχανήμα φυγοκέντρισης). Πριν στεγνώσει το καπέλο, όσο είναι μαλακό, το φορμάρουμε πάνω στο καλούπι και «πλάθουμε» τη φόρμα του, όπως επιθυμούμε (με δύναμη το τραβάμε, το τεντώνουμε, το δουλεύουμε με το χέρι). Όσο πιο ‘πηκτό’⁶² είναι το πύλημα, τόσο πιο καλό, αδιάβροχο, αντοχής και ακριβό είναι. Ακόμη κι αν η τελική μορφή του καπέλου δίνεται σε πρέσα, αρχικά το σχήμα του δουλεύεται σε ξύλινο ή γύψινο καλούπι με το χέρι. Τα αμιγώς χειροποίητα δένονται με σκοινιά πάνω στο καλούπι και στεγνώνουν. Η κ. Γιαννουρή, πρώην καπελού της Λυρικής Σκηνής, (όπως και η μητέρα της Ευγενία Βίτσιου) θυμάται ότι κάρφωναν το καπέλο πάνω στο ξύλινο καλούπι με σφυρί και καρφίτσες, ώστε να μην μετακινείται, ώσπου να στεγνώσει. Σε περίπτωση που δεν ικανοποιεί η μορφή του, το τοποθετούν ξανά στο νερό να μαλακώσει και το δουλεύουν από την αρχή. Μικρές αλλαγές και λεπτομέρειες γίνονται με τον ατμό ή το ατμοσίδερο πάνω στο καλούπι. Το γείσο σε ένα καπέλο μορφοποιείται ταυτόχρονα με τον τεπέ, είτε στο ίδιο μονοκόμματο καλούπι (γείσο- τεπέ) είτε τραβώντας το με το χέρι. Σε κάποια σχέδια (όπως το μπρετόν) λόγω ιδιομορφίας του γείσου, αυτό κόβεται, φορμάρεται χωριστά σε ξύλινο ή γύψινο καλούπι και ράβεται μετά στον τεπέ. Εφόσον το καπέλο έχει σχέδιο με αυλακώσεις ή λούκια, τοποθετείται στο ανάλογο καλούπι με βάρος από πάνω, ώστε να αποτυπωθούν οι εγχοπές ή δένεται

⁶² Τα πολύ ‘πηκτά’ πιλήματα μάτωναν τα χέρια στην προσπάθεια διαμόρφωσης πάνω στο καλούπι.

το καλούπι με χοντρά σκοινιά ή τοποθετούνται εξογκώματα και μετά φοριέται το πύλημα, ώστε πάλι να αποτυπωθεί το σχέδιο.

Μετά το φορμάρισμα, (στο καλούπι ή στην πρέσα) το καπέλο τοποθετημένο σε ξύλινο ή γύψινο καλούπι κόβεται με ψαλίδι στο επιθυμητό πλάτος του γείσου (με επιπλέον περιθώριο 1 εκατοστό) και σιδερώνεται με ατμοσίδερο στο επιθυμητό στυλ (με το γείσο οριζόντιο, κατεβασμένο, γυριστό προς τα επάνω). Στη συνέχεια, ράβεται ένα ρέλι περιμετρικά, ή τοποθετείται ατσαλόσυρμα (στην περίπτωση αυτή γίνεται βαρύ), ή απλώς στριφώνεται και γαζώνεται στην άκρη, η οποία είναι πάντα πιο σκληρή, για να μην παραμορφώνεται το γείσο του. Όλοι οι κατασκευαστές συμφωνούν ότι ένα καλό καπέλο πρέπει να είναι ελαφρύ. Τα καπέλα στεγνωναν εντελώς είτε σε φούρνο, είτε με τον αέρα, πάντα φορμαρισμένα σε καλούπι. Σήμερα δεν υπάρχουν φούρνοι-στεγνωτήρια. Λόγω της μικρής παραγωγής, τα καπέλα στεγνώνουν στον αέρα. Το τελικό προϊόν είναι πολύ μικρότερο από το αρχικό πύλημα στο καλούπι.

Κατά την ώρα του σιδερώματος περνάνε το καπέλο με βερνίκι après, (εκτός των μαύρων, διότι αφήνει σημάδια) ή σιλικόνη, επιτυγχάνοντας σταθερότητα στο σχήμα, γυαλάδα, ελαστικότητα και επιπλέον αδιαβροχοποίηση. Στο εργαστήριο της κ. Πασχαλίδου υπάρχει ξύλινο μηχάνημα, σαν βίδα, που περιστρέφεται κάνοντας το 'φινίρισμα'. Παλαιά, περνούσαν με ένα πανί ραφινέλαιο στο καπέλο, πάντα προς τη φορά του πέλους, ώστε αυτό να γυαλίζει. Άλλος τρόπος φινιρίσματος είναι το πέρασμα με ατμό και πανί προς τη φορά του πέλους, ώστε να φύγουν κόλλες, γυαλάδα και όποια σημάδια.

Η εσωτερική κορδέλα (πιλόγυρος ή βάση), καθορίζει το νούμερο στο καπέλο, στο γυναικείο κυμαίνεται συνήθως από 55 έως 58 εκατοστά. Το νούμερο, αν χρειαστεί, το μεγαλώνουν λίγο στη βίδα, ξεχειλώνοντας το καπέλο ή και την κορδέλα μαζί, αφού το βρέξουν με ατμό. Για μεγάλες αποκλίσεις αλλάζουν πιλόγυρο, μικραίνοντας ή μεγαλώνοντας το καπέλο. Κάποιες φορές για να μικρύνει, τοποθετούν ανάμεσα στην κορδέλα και στο καπέλο πρόσθετο πύλημα ή σουρώνουν την κορδέλα με 'πονταρισίες'. Η εσωτερική κορδέλα στα γυναικεία καπέλα (λέγεται γκρο, γαλλ. 'grosgrain'), είναι φτιαγμένη από μετάξι ή βαμβάκι και το πλάτος της

είναι από ένα ως τρία εκατοστά.⁶³ Παρόμοια κορδέλα μπαίνει στο εξωτερικό του καπέλου, εφόσον δεν επιθυμεί κανείς άλλη διακόσμηση, είτε για να καλύψει τη ραμμένη ένωση είτε για να κρύψει τη γωνία όπου ‘έσπαζε’ το καπέλο. Επίσης, κάποια καπέλα έχουν εσωτερικά μεταξωτή φόδρα (ανάλογη με το στυλ και το χρώμα του καπέλου), πάνω στην οποία αποτυπώνεται με χρυσοτυπία ο λογότυπος της βιοτεχνίας κατασκευής, ενώ οι καπελούδες παλαιά έραβαν στην εσωτερική κορδέλα το όνομά τους. Έτσι αναγνωρίζουμε σήμερα την κατασκευάστρια, την τεχνοτροπία της και περίπου το χρόνο κατασκευής του καπέλου.

Υπήρχαν περιπτώσεις όπου τα καπέλα από πύλημα ράβονταν με πατρόν. Η σκηνογράφος κ. Καίσαρη σημειώνει ότι: «Η παλιά σχολή των καπέλων, στη Γαλλία, έφτιαχνε μόνον χειροποίητα με ελάχιστα μέσα και όλα κατασκευάζονταν με πατρόν. Σπάνια φορμάρονταν κάποια σε καλούπια. Βάσει πατρόν, έφτιαχναν μια βάση από σπαρτί ή tulgame και σύρμα ή μόνον πύλημα και την έντυναν με ύφασμα.» Η ίδια, η κ. Γιαννουρή και η κ. Καρούσου μίλησαν για έναν σπουδαίο- κατά τα λεγόμενά τους- Γάλλο καπελά, το Ματίς, ο οποίος εργάστηκε κάποια χρόνια στην Ελλάδα έχοντας το εργαστήριο πίσω από το Ιπποκράτειο νοσοκομείο. Είχαν την τύχη να διδαχθούν πολλά μυστικά της δουλειάς τους από εκείνον.

⁶³ Οι κορδέλες γκρο ήταν εισαγόμενες, ή τις κατασκεύαζαν οι κορδελοποιίες: «Η ΠΡΟΟΔΟΣ», Σιακκής «Λέων», «Ταύρος» κ. ά. Όσο πιο φαρδιά ήταν η κορδέλα, τόσο καλύτερα στεκόταν το καπέλο



Εικόνα 16.

Κανοτιέ, με γείσο releve, από πύλημα. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου
(Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 17.

Κασκέτο από πύλημα στολισμένο με μεταξωτό φιόγκο. Από το βεστιάριο του Εθνικού
θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 18.

Καπέλο από πύλημα με πλερέζα από δαντέλα. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 19.

Καπέλο κλος από πύλημα μελουιζίν, κεντημένο με πέρλες. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 20.

Τεπές από πύλημα, γείσοα από χοντρό ύφασμα, κορδέλα από λουλούδια από το ίδιο ύφασμα. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 21.

Πράσινο πύλημα με ασυνήθιστο σχέδιο. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)

5. 3. Δ) ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ: ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Τα υλικά διακόσμησης στα χειμωνιάτικα καπέλα είναι κοινά με αυτά των καλοκαιρινών ψάθινων καπέλων και των αμπιγέ, με κάποιες διαφοροποιήσεις. Οι βασικές κατηγορίες είναι τα άνθη, τα φτερά, οι διάφορες κορδέλες και το βέλο. Παλαιότερα, τα γυναικεία καπέλα στολίζονταν και με ολόκληρα πουλιά, αλλά η μόδα αυτή εξέλειψε από τις αρχές του 20^{ού} αιώνα. Τα υλικά διακόσμησης είναι εισαγόμενα (Ιταλία, Γαλλία) ή κατασκευάζονται από εγχώριες βιοτεχνίες.

Κάποιες καπελούδες έφτιαχναν και φτιάχνουν μόνες τους ορισμένα διακοσμητικά, (άνθη και κορδέλες από ύφασμα), ενώ τα υπόλοιπα τα προμηθεύονται από την αγορά. Τότε, υπήρχαν και οι ‘γαρνιτουρίστρες’, όπως ονόμαζαν όσες δεν κατασκεύαζαν καπέλα, αλλά αγόραζαν έτοιμα από τις βιοτεχνίες, ή έκαναν εισαγωγή και απλά τα στόλιζαν με διακοσμητικά υλικά για να τα πουλήσουν. Η γαρνιτούρα στα καπέλα εξαρτάται από τη μόδα, το σχέδιο και το στυλ του καπέλου και την επιλογή της κατασκευάστριας ή της πελάτισσας.

Η κατασκευάστρια κ. Πασχαλίδου πιστεύει ότι το καπέλο είναι θέμα γαρνιτούρας, όχι σχεδίου. «Όλη η μαγεία είναι τα στολίδια και η παρουσία του καπέλου, είτε πρωινού είτε αμπιγέ.» Η κατασκευάστρια χειροποίητων γυναικείων καπέλων κ. Καρούσου σημειώνει: «Η κατασκευή ενός καπέλου είναι μια τεχνική εργασία. Η διακόσμηση όμως και η τελική του παρουσία είναι τέχνη. Τέχνη που απαιτεί φαντασία και ταλέντο.» Η ίδια επιμελείται προσωπικά το στολισμό κάθε καπέλου του εργαστηρίου της.

Άνθη: Πολλά καπέλα στολίζονται με αληθινά ή υφασμάτινα λουλούδια. Παλαιά τα τεχνητά άνθη- σε κάθε μέγεθος, είδος και κατηγορία- κατασκευάζονταν από ακριβά κολλαρισμένα υφάσματα (ταφτάς, σατέν, οργάντζα) βαμμένα⁶⁴ σε χρώματα της

⁶⁴ Βαφές ανιλίνης, για υφάσματα. (Ο Μεταξάς από το 1855 και ο γιός του από το 1877, έκαναν εισαγωγές και προμήθευαν την αγορά, από τον 19^ο αιώνα.)

μόδας. Ειδικά καλούπια, εργαλεία, κόλλες και χρώματα βοηθούσαν στην παραπάνω διαδικασία, ενώ κατασκευάζονταν ακόμη οι στήμονες και οι ύπεροι των λουλουδιών. Σήμερα, υπάρχει κατάστημα που γομάρει το ύφασμα σε ζελατίνη φαγητού και με πρέσα ‘κόβει’ άνθη κατά παραγγελία.

Φτερά: Τα φτερά ήταν εισαγόμενα (από το Χονγκ-Κονγκ, κατά δήλωση του κ. Σταματίου) ή από εγχώρια εκτροφή πουλιών. Υπήρχαν διάφορες κατηγορίες, από τα πιο απλά και συνηθισμένα έως τα πιο σπάνια και παράξενα: plume de cocque (από ουρά κόκορα), περιστέρι, χήνα, πάπια, φασιανός, παγόνι, γάλλος, στρουθοκάμηλος, aigrette (ερωδιός, σήμερα προστατευόμενο είδος). Το κάθε πτηνό έδινε διαφορετικές ποιότητες φτερών, που τα επεξεργάζονταν στο εργοστάσιο, τα έβαφαν⁶⁵ και τα διέθεταν στην αγορά είτε χύμα είτε συναρμολογημένα σε κορδόνι (10-80 εκατοστά μήκος), όπως τα φτερά χήνας και μαραμπού. Χρησιμοποιούσαν για στολισμό και τεχνητά φτερά και μποά. Σήμερα τα φτερά- φυσικά ή τεχνητά-εισάγονται (από την Ιταλία και τη Γαλλία) και πωλούνται από λίγα καταστήματα γύρω από την οδό Ρόμβης, ενώ τα ελληνικά είναι μικρά και όχι τόσο εντυπωσιακά.

Κορδέλες: Κορδέλες, ρέλια, παλιά προμηθεύονταν από το εργοστάσιο του ‘Angel’. Σήμερα, προμηθεύονται κορδέλες ‘γκρο’ μεταξωτές από τα εγχώρια καταστήματα ή εισάγουν από την Ιταλία. Πολλές καπελούδες φτιάχνουν τις διακοσμητικές κορδέλες και τους φιόγκους των καπέλων από σατέν, βελούδο, λέζα και πολλά άλλα διαθέσιμα υλικά.

Βέλο: Ήταν νάιλον, εισαγόταν έτοιμο από τη Γαλλία και την Ιταλία σε πολλές ποιότητες, σχέδια και μεγέθη (κηρύθρα, μυγίτσα, καρώ), ενώ κάποια τούλια ήταν εγχώρια. Για να το διακοσμήσουν, οι κατασκευαστές καπέλων, έραβαν επάνω στο τούλι, πουά από ‘σινίλι’ (μεταξωτό βελούρ κορδόνι, σε χρώμα προτίμησης), αλλά υπήρχε και έτοιμο πουαντιγέ βέλο.

⁶⁵ Η βαφή γινόταν σε δοχεία με χρώμα, το στέγνωμα γινόταν σε κόσκινο, πάνω από γκάζι ή πάνω από μοτέρ ζεστού αέρα.

Καρφίτσες: Οι περισσότερες ήταν εισαγωγής (Σταματίου, Μέντης, κ.ά.), λεπτοδουλεμένες, από μέταλλο και ελεφαντόδοντο και στερέωναν αλλά και διακοσμούσαν το καπέλο. Σήμερα, υπάρχουν λίγες καρφίτσες εισαγόμενες από την Κίνα.

Δεν υπάρχουν πλέον ειδικά καταστήματα υλικών στολισμού καπέλων, ενώ η ποιότητα των υλικών, που βρίσκει κανείς, είναι ευτελής. Οι κατασκευαστές που επιθυμούν ποικιλία και ποιότητα, τα εισάγουν. Οι τιμές των προϊόντων διακόσμησης εξαρτώνται από την ποιότητα. (Ένα φτερό φασιανού καλής ποιότητας αγοράζεται 20 ευρώ το ένα.)

5. 4. ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΚΑΠΕΛΑ

5. 4. Α) ΥΛΙΚΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Τα καλοκαιρινά καπέλα κατασκευάζονται από διάφορα είδη ψάθας. Οι ψάθινες πρώτες ύλες είναι τριών ειδών:

α) σε μορφή κορδέλας σε πολλά πλάτη και ποιότητες, β) σε μορφή ψάθινου μονοκόμματος υφάσματος που λέγεται ‘λέζα’, γ) σε μορφή πιλήματος (κόνου) από ψάθα ‘παναμά’, ψάθα ‘βίσκα’ (visca), ή ψάθα ‘σιζόλ’ (sizol), ψάθα ‘παραπουντάλ’ (parapuntal), ψάθα ‘μπακού’ (bakou) ή από βούρλα. Χρονολογικά, πρώτα κατασκευάστηκε η ψάθινη κορδέλα, μετά το ψάθινο ύφασμα ‘λέζα’ και τέλος ο ψάθινος κόνος ‘βίσκα’.

α) Οι ψάθινες κορδέλες ή τρέσες (του μέτρου) γαζώνονται σε ειδικές γαζωτικές μηχανές. Το πλάτος τους αρχίζει από $\frac{1}{2}$ εκατοστό και φτάνει τα 3 εκατοστά. Υπάρχουν είκοσι κατηγορίες (φυσικές και τεχνητές), οι οποίες υποδιαιρούνται σε διάφορα πλάτη, ανάλογα τη χρήση: η κορδέλα ‘ρίο’ από $\frac{1}{2}$ έως 1 εκατοστό, η κορδέλα ‘σελοφάν’, η κορδέλα ‘βίσκα’, η κορδέλα ‘μπαγιασόν’, η κορδέλα ‘ρυζιού’, η κορδέλα από χαρτί, η κορδέλα ‘κονγκό’, η κορδέλα ‘μοτλέτ’ (από μαλακό καλάμι, σε διάφορες ποιότητες), η κορδέλα ‘λέζα’ και πολλές άλλες. Οι ψάθινες κορδέλες μπορεί να έχουν τα ίδια ονόματα με τα ψάθινα πιλήματα, αλλά δεν γίνονται

από το ίδιο υλικό. Όλες βάφονται σε είκοσι χρώματα. Σε μορφή ψάθινης κορδέλας διατίθενται ακόμη πιο ευγενή υλικά, πολύ καλά φινιρισμένα, (σιζόλ, μπακού) εισαγόμενα από την Ελβετία για καπελίνες. (Εκεί πλέκονται, δεν παράγονται) Η ψάθινη κορδέλα ‘παραπουντάλ’, θεωρείται ό,τι καλύτερο και ακριβότερο για κατασκευή γυναικείου καπέλου. Οι περισσότερες ψάθινες κορδέλες είναι φυτικές και εισάγονται σε ‘κούκλες’ από την Κίνα, την Ινδονησία, αλλά και την Ιταλία. Υπήρξε στην Ελλάδα εργοστάσιο ψάθινης τρέσας για γαζωτά καπέλα (ο ‘Ξανθόπουλος’, στο Περιστέρι) αλλά μάλλον επρόκειτο για τεχνητή ψάθα και όχι φυσική. Γενικά στην Ελλάδα τα υλικά για την κατασκευή ψάθινων καπέλων ήταν εισαγόμενα.⁶⁶

β) Η ‘λέζα’, είναι ψάθινο ύφασμα με στημόνι και υφάδι (μοιάζει με καμβά κεντήματος). Κατασκευάζεται σε τόπια πλάτους 80 εκατοστών, από φυτικές ίνες (φλοιοί από σιτάρι, ρύζι και διάφορα άλλα φυτά) ακόμα και χαρτί, πάντα σε μαλακή υφή και σε πολλά χρώματα. Πλέον δεν παράγεται σε τόπι, αλλά σε μορφή πιλήματος (κώνου). Η Ιαπωνία, πρώην χώρα παραγωγής, σταμάτησε να παράγει λέζα.

γ) Ο φυτικός κώνος ‘βίσκα’ από την Κίνα στέλνεται στην Ελβετία για λεύκανση ή βαφή, φορμάρεται για να επανέλθει στο σχήμα του και εισάγεται σε μορφή κώνου. Η διαδικασία που ακολουθείται για την κατασκευή ψάθινων καπέλων είναι ίδια με του χειμωνιάτικου πιλήματος, χειροποίητου ή στην πρέσα. Ο κώνος σιζόλ, ακολουθεί την ίδια διαδικασία. Σε επόμενο χρόνο κατασκευάστηκε στην Ελβετία κώνος από ψεύτικο σιζόλ για καπελίνες, με το όνομα ‘funcy’.

Το χειροποίητο ψάθινο πίλημα ‘παναμάς’⁶⁷ κατασκευάζεται στο Εκουαδόρ (στην Ελλάδα εισάγεται μέσω Ιταλίας και Γαλλίας) σε μορφή κώνου. Πλέκεται

⁶⁶ Αφοί Τρουλινοί, Κεφαλάς, Σταματίου και άλλοι.

⁶⁷ Παναμάς είναι το λιμάνι της κεντρικής Αμερικής απ’ όπου έστελναν τα καπέλα στην Ευρώπη και την Βόρειο Αμερική από τα τέλη του 19ου αιώνα. Το 1909, ο πρόεδρος των Η.Π.Α. Ρούσβελτ, σε ταξίδι του στον Παναμά φόρεσε ένα ψάθινο καπέλο με στρογγυλό τεπέ και πλατύγυρο κατεβαστό γείσο, το οποίο έκτοτε ονομάστηκε ‘παναμάς’. (www.panamahatmall.com/)

στις φυτείες, πάνω στο φυτό ‘καρλουντόβικα παλμάτε’(carludonica palmate), με κοινή ονομασία ‘πάγια τοκίλα’ (raja tequila), φοίνικα του Εκουαδόρ, χωρίς προηγουμένως να έχουν αποκοπεί τα φύλλα του, και η ποιότητά του εξαρτάται από το μέρος του φυτού από το οποίο κατασκευάζεται. Το κατώτερο μέρος του φυτού δίνει χειρότερης ποιότητας κώνο, αντίθετα από τον ανθό από τον οποίο πλέκεται ο ακριβότερος κώνος. Ακόμη, όσο πιο πυκνή και σταθερή είναι η πλέξη του κώνου τόσο καλύτερης ποιότητας θεωρείται, αντίθετα με τη λεπτή και αραιοπλεγμένη ποιότητα που είναι φθηνή. Ένα καλό καπέλο παναμά είναι ελαφρύ με ωραίο φινίρισμα. Η τιμή πώλησης ενός καπέλου παναμά κυμαίνεται από μερικές δεκάδες ευρώ έως και 1000 ευρώ. Η διαδικασία πλέξης του είναι δύσκολη και χρονοβόρα. Οι ντόπιοι που ασχολούνται με την πλέξη περιμένουν δεκαπέντε μέρες για να μεγαλώσει το φυτό ένα εκατοστό περίπου, για να συνεχίσουν το πλέξιμο. Έτσι, η διαδικασία κατασκευής ενός κώνου διαρκεί μήνες. Περιμετρικά του γείσου, τα χόρτα που περισσεύουν σταθεροποιούνται, για να μην ξεφτίζει το πύλημα. Ο ‘παναμάς’ εισάγεται σε ξύλινη κασετίνα με σφραγίδα γνησιότητας. Υπάρχει όμως και απομίμηση, ο παναμάς ‘παπιέ’ (γαλλ. papier), πλεγμένος όπως ο παναμάς αλλά από χαρτί ειδικής επεξεργασίας. Η ψάθα παναμά εκτός από πύλημα εισάγεται και ως έτοιμο καπέλο αντρικό, αλλά φοριέται πολύ συχνά και από γυναίκες. Έχει ολοστρόγγυλο τεπέ με ένα σπάσιμο στη μέση. Το γείσο του είναι ελαφρώς κατεβασμένο, για να προστατεύει το πρόσωπο από τον ήλιο.

Η κ. Καρούσου σημειώνει για την απομίμηση: «Είναι ανθεκτικό καπέλο, δε σπάει, έχει πολύ ωραία όψη, είναι ακριβό, αλλά είναι βαρύ και ζεστό. Είτε σε μορφή πιλήματος είτε από τρέσα, δεν ξεχωρίζει από τη φυσική ψάθα.»

Υπάρχει ψάθινος κώνος από ‘βούρλα’ (είδος χόρτου), εισαγόμενος από την Ινδονησία, ο οποίος ακολουθεί τη διαδικασία της πρέσας, προκειμένου να γίνει καπέλο. Τα βούρλινα καπέλα διακρίνονται σε κατηγορίες ανάλογα με το φάρδος του βούρλου και το μέρος του φυτού. Ο κ. Παπαδόπουλος, (πιλοποιία ‘Σταμίων’), σημειώνει: «Από τα εσωτερικά φύλλα του φυτού γίνονται μαλακά και εξευγενισμένα καπέλα (ρεμπούμπλικες), ενώ από τα εξωτερικά φύλλα γίνονται τα ψαράδικα και αγροτικά καπέλα.» Τα βούρλινα καπέλα εισάγονται και έτοιμα σε ‘ραμπάνες’ (δεσμίδες), με κορδέλα εξωτερική και πιλόγυρο εσωτερικά, ώστε να διατηρείται το

σχήμα και το μέγεθος. Η γνώμη της κ. Σαρηγιαννίδου, που ασχολείται αποκλειστικά με ψάθινα καπέλα, είναι ότι: «τα βούρλινα είναι από πολύ καλή ψάθα, στερεή και ανθεκτική, χωρίς να έχει αναγνωριστεί η αξία τους. Σήμερα κατασκευάζονται ελάχιστα, ενώ παλιά τα χρησιμοποιούσαν πολύ, ειδικά στις αγροτικές εργασίες.»



Εικόνα 22.

Ψάθινα πιλήματα από το εργαστήριο της κ. Κ. Καρούσου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 23.

Καπελίνα από χοντρή κρένα. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 24.

Κλος με ψηλό τεπέ από ψάθα πλεγμένη στο χέρι. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)

5. 4. B) ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Για τη μετατροπή ενός ψάθινου πιλήματος σε ψάθινο καπέλο χρειάζονται καλούπια ξύλινα ή γύψινα, εφόσον πρόκειται για χειροποίητη κατασκευή, ή αλουμινένια καλούπια προσαρμοσμένα στην πρέσα, εφόσον είναι μαζικής παραγωγής. Στο εργαστήριο του κ. Σαρηγιαννίδη υπάρχουν δύο χειροκίνητες υδραυλικές πρέσες άνω των εκατό ετών, με μανόμετρο για τον έλεγχο της πίεσης (μάρκας ‘Firenze’, Ιταλικές) που φορμάρουν και σιδερώνουν τα καπέλα. Συντηρούνται από ηλεκτρολόγο και υδραυλικό.

Στα γαζωτά καπέλα, οι ψάθινες κορδέλες γαζώνονται σε ειδικές μηχανές, τα ‘κασινάκια’, εισαγόμενες από την Ιταλία. Καινούριο ένα ‘κασινάκι’ κοστίζει 3000 ευρώ, γι’ αυτό προτιμούν να το επισκευάζουν σε περίπτωση βλάβης, παίρνοντας ανταλλακτικά από ίδιες, παλαιότερες μηχανές. Τα ‘κασινάκια’ λαδώνονται με ειδικό λάδι και καθαρίζονται καθημερινά. Άλλα εργαλεία είναι η ανέμη, για να ξετυλίγουν τις ‘κούκλες’ ή μασούρια, ο ‘κοπτοράπτης’, που καρικώνει το τελείωμα του γείσου ώστε να μην ξεφτίζει και η ‘καψουλιέρα’ για τη διακόσμηση.

5. 4. Γ) ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Γαζωτά ψάθινα καπέλα

Οι ψάθινες κορδέλες είναι από μαλακό χόρτο και γαζώνονται στεγνές, εκτός από την κορδέλα ‘κονγκό’ που γαζώνεται βρεγμένη. Αυτό που ενδιαφέρει είναι η σωστή κατασκευή του τεπέ, ενώ η τελειοποίηση και το σχέδιο γίνονται στο αλουμινένιο καλούπι, στην πρέσα. Η πρέσα σιδερώνει ταυτόχρονα το καπέλο.

Οι ψάθινες τρέσες γαζώνονται κυκλικά ως εξής: Η γαζώτρια ξεκινά να γαζώνει από την κορυφή του τεπέ σε κοίλη μορφή, έχοντας δίπλα της το καλούπι στο μέγεθος που θέλει. Όσο προχωρά δοκιμάζει το μέγεθος, ώστε να μην ξεφεύγει. Το καπέλο γαζώνεται μονοκόμματο (τεπές- γείσο μαζί) ή χωριστά και ενώνεται μετά. Καθώς το κασινάκι γαζώνει, η τρέσα επικαλύπτει λίγο η μια την άλλη. Υπήρχαν καπελούδες που έραβαν τις ψάθινες τρέσες στο χέρι, διαδικασία που απαιτούσε πολλές ώρες δουλειάς για κάθε καπέλο.

Στη συνέχεια, βρέχεται και γομάρεται με κόλλα με την ίδια διαδικασία και τεχνική που ακολουθείται στα πιλήματα (κουβάς με νερόκολλα ή ζελατίνη ή ατμός), ώστε να γίνει ανθεκτικό και να κρατά τη φόρμα του. Όση περισσότερη κόλλα περιέχει το νερό τόσο σκληρότερα γίνονται τα καπέλα. Μετά το γομάρισμα, τα καπέλα απλώνονται να στραγγίξουν καλά και ακολουθεί το φορμάρισμα στην πρέσα.

Στην πρέσα ανάμεσα στο καπέλο και το ζεστό τσίγκινο καλούπι μεσολαβεί προστατευτικό ‘φέλτρο’(έτσι ονομάζουν ένα κομμάτι ύφασμα, ή τσόχα). Η πρέσα κατεβαίνει με πίεση και το καπέλο είναι έτοιμο. Τα ψάθινα καπέλα δεν έχουν ελαστικότητα όπως τα χειμερινά πιλήματα, γι’ αυτό η διαδικασία διαρκεί ελάχιστα δευτερόλεπτα, (λίγο περισσότερο διαρκεί στα πιο χοντρά ψάθινα καπέλα), για να μην καταστραφεί η ψάθα από τη θερμότητα, ενώ η θερμοκρασία ελέγχεται εμπειρικά.

Οι λεπτομέρειες και οι διορθώσεις γίνονται με ατμοσίδερο. Με ατμοσίδερο φορμάρονται και όσα καπέλα δεν έχουν αντίστοιχη αλουμινένια φόρμα (καλούπι) για την πρέσα και φορμάρονται εξ’ ολοκλήρου πάνω σε γύψινο ή ξύλινο καλούπι. Ανάμεσα στο ατμοσίδερο και το ψάθινο καπέλο υπάρχει σιδερόπανο βρεγμένο για

καλύτερο φορμάρισμα. Κάποιοι κατασκευαστές μετά το φορμάρισμα περνούν μια στρώση ‘argès’ με πινέλο, ώστε το καπέλο να γυαλίσει.

Τα χειροποίητα γαζωτά καπέλα, μετά το βρέξιμο με ατμό ή νερό και το κολλάρισμα, φορμάρονται σε ξύλινο ή γύψινο καλούπι και μένουν κάποιες ώρες μέχρι να στεγνώσουν. Στη συνέχεια, σιδερώνονται πάνω στο καλούπι με ατμοσίδηρο, ώστε να αποκτήσουν τέλειο σχήμα και να διαμορφωθούν όλες οι λεπτομέρειες.



Εικόνα 25.

Τονκινέζικο καπέλο ή coolie, χωρίς τεπέ. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 26.

Ψάθινο καπελάκι από γαζωτή ψάθα με κορδέλα από τούλι και διακοσμητικά. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 27.

Μπερές από ψάθα με βέλο σινίλ και φτερά. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 28.

Υφασμάτινο καπέλο χωρίς τεπέ. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)

Καπέλα από λέζα

Το ύφασμα από λέζα φορμάρεται με τα χέρια- ο τεπές πάνω σε ξύλινο καλούπι ενώ το γείσο κόβεται χωριστά, με πατρόν από χαρτόνι. Στη συνέχεια, ενώνονται με κόλλα και ράβονται για επιπλέον στερέωση. Γομάρονται όπως τα πιλήματα και πρεσάρονται, ώστε να αποκτήσουν την τελική τους φόρμα και να σιδερωθούν. Η δυσκολία έγκειται στο ότι η λέζα, ως λεπτό ύφασμα, ζαρώνει εύκολα και πρέπει κατά τη διάρκεια του πρεσαρίσματος να στρώνεται με το χέρι, γεγονός που επαναλαμβάνεται τρεις έως τέσσερις φορές.

Καπέλα από ψάθινο πύλημα

Με τον ίδιο τρόπο που φορμάρονται τα χειμωνιάτικα πιλήματα, φορμάρονται και τα ψάθινα πιλήματα. Η διαδικασία μπορεί να είναι είτε εξ' ολοκλήρου χειροποίητη σε καλούπια είτε γίνεται πρώτα η προεργασία σε καλούπι και έπειτα η διαμόρφωση στην πρέσα. Τα χειροποίητα καπέλα είναι μοναδικά, τα πρεσαριστά είναι μαζικής παραγωγής.

5. 4. Δ) ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ: ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Η διακόσμηση των ψάθινων καπέλων δεν διαφέρει από αυτή των χειμερινών και εξαρτάται από τις διαθέσεις του κατασκευαστή και τις επιθυμίες της πελάτισσας. Υπάρχει όμως μια τάση μινιμαλισμού ως προς το είδος και την ποιότητα της γαρνιτούρας, που οφείλεται στην κατηγορία του καπέλου (ψάθινα).

5. 5. ΑΜΠΙΓΕ ΚΑΠΕΛΑ

5. 5. Α) ΥΛΙΚΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Τα καπέλα της υψηλής ραπτικής ήταν και είναι πάντα χειροποίητα μέχρι την τελευταία τους λεπτομέρεια και ονομάζονταν από τους κατασκευαστές τους αμπιγέ (υφασμάτινα). Συνόδευαν απογευματινές ή βραδινές δημιουργίες, συνήθως υψηλής ραπτικής ή ετοιμοφόρετα ενδύματα πολυτελείας. Η κατασκευή τους, πολύπλοκη και δύσκολη πολλές φορές, απαιτούσε πολύωρη ενασχόληση, ειδική τεχνοτροπία και επιδεξιότητα του κατασκευαστή, πολλά διαφορετικά υλικά, πανάκριβα υφάσματα,

φόδρες και οπωσδήποτε πατρών κατασκευής από χαρτόνι. Εκτός από χάρτινα, κατασκεύαζαν και γύψινα πατρών για εύκολη αναπαραγωγή ενός μοντέλου. (Από το σχέδιο στο αντικείμενο)

Το σχέδιο σε ένα αμπιγέ καπέλο και το πόσο χαριτωμένο ήταν, εξαρτιόταν από την τέχνη και την φαντασία της καπελούς, από τις επιθυμίες της πελάτισσας και από τα φιγουρίνια της μόδας. Συνήθως η πελάτισσα πήγαινε στην καπελού με το φόρεμα, το ύφασμα για το καπέλο και τη φωτογραφία του καπέλου. Κάποιες φορές το ύφασμα το αγόραζε η κατασκευάστρια βάσει της παραγγελίας που είχε από την πελάτισσα. Τα βραδινά καπέλα «σε σχέση με τα πιλήματα ήταν ακριβά και, ανάλογα με την εργασία, τη διακόσμηση και το κέντημα, γίνονταν ακριβότερα» δήλωσε ο πιλοποιός κ. Μεταξάς. Οι καπελούδες διέθεταν στα εργαστήριά τους και έτοιμα μοντέλα αμπιγέ καπέλων, τα οποία λειτουργούσαν περισσότερο ως δείγματα της τέχνης τους. Πωλούσαν όμως και απλά υφασμάτινα χειροποίητα καπέλα, η τιμή των οποίων εξαρτιόταν από τα υλικά και την εργασία.

Εσωτερικά υλικά : Είναι τα υλικά από τα οποία κατασκευάζεται η βάση του καπέλου: σπαρτί, tulgome, λέζα και σπανιότερα θερμοπλαστικό (λέγεται και φορτέτσα) ή γυψόγαζα. Χρησιμοποιούν ακόμη περιμετρικά σύρμα, για να διατηρήσουν τη φόρμα σταθερή.



Εικόνα 29.

Διαφορετικά είδη τουλγκομέ (tulgome). (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 30.

Μεταλλικές φόρμες κοπής πιλόγυρων (από το κατάστημα εμπορίας υλικών καπέλου, κ. Ποντίδα). (Προσωπικό αρχείο)

Η βιοτεχνία ‘Ευθύμιος Ποντίδας’, στου Ψυρρή, κατασκευάζει υλικά για καπέλα, όπως πιλόγυρους από δέρμα (νεύρα ζώων) ή δερματίνη, χαρτόνια διαφόρων τύπων για το γείσο, γείσα από γυαλιστερό πλαστικό, τυπώνει πάνω σε φόδρες καπέλων ή σε πιλόγυρους το λογότυπο του κατασκευαστή με χρυσοτυπία. Για όλα αυτά διαθέτει τα αντίστοιχα εργαλεία και μηχανήματα. Επιπλέον ράβουν, για λογαριασμό του κατασκευαστή, το ρέλι ή κορδέλα στο γύρο του γείσου (αντί για σύρμα ή στρίφωμα). Τα υλικά αγοράζονται από εισαγωγείς, ενώ παλαιότερα υπήρχαν ελληνικές βιοτεχνίες που τους προμήθευαν πρώτες ύλες. Τώρα οι πρώτες ύλες εισάγονται ή έρχονται και έτοιμα υλικά από την Κίνα, με αποτέλεσμα καμιά ελληνική βιοτεχνία να μην μπορεί να τα συναγωνισθεί.

(Οι πληροφορίες δόθηκαν από τον υιό της κ. Μ. Ποντίδα, υπεύθυνης της βιοτεχνίας, 7/12/2010)



Εικόνα 31.

Απογευματινό καπέλο. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 32.

Ρωσικός σκούφος από χοντρό ύφασμα με βέλο. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)

Το σπαρτί, παράγεται από το μίσχο του φυτού σπάρτου (φύεται και στο δρόμο). Είναι υλικό που μοιάζει με πλεκτή ψάθα και έχει επικολλημένη γάζα εμποτισμένη με κόλλα. Κατασκευαζόταν σε ιαπωνικά εργοστάσια -όχι πια- σε μορφή υφάσματος, (στημόνι-υφάδι) διαστάσεων 80 επί 70, ελαφρώς γομαρισμένο. Αν χρειαζόταν να σκληρύνει περισσότερο, ο πιλοποιός περνούσε πρόσθετη κόλλα με πινέλο πριν τη χρήση του. Λόγω έλλειψης, αντικαταστάθηκε από το συνθετικό ‘τουλγκομέ’ (tulgome) το οποίο παράγεται στη Γαλλία από το εργοστάσιο

κατασκευής 'βέλο'. Εισάγεται λευκό, γομαρισμένο, μαλακό ή σκληρό. Είναι υλικό με χοντρή ίνα, δύσκολο στην επεξεργασία. Αν χρειαστεί να σκληρύνει, του προσθέτουν επιπλέον κόλλα πριν τη χρήση ή το τοποθετούν διπλό και τριπλό.



Εικόνα 33.

Εσωτερικό καπέλου από σπαρτί. Από το βεστιάριο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 34.

Μεταξωτή αμπιγέ τόκα με τεράστιο φιόγκο. Έχει επένδυση από μαλακό υλικό και πολλά γαζιά. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 35.

Βραδινή κουάφ με βέλο. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 36.

Τεπές από πύλημα και γείσο από γούνα. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 37.

Ολομέταξη κουάφ, καλύπτει όλα τα μαλλιά, κεντημένη με χάντρες και πέρλες. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 38.

Εντυπωσιακή βραδινή κουάφ. Με ένα λουλούδι από μεταξωτά φύλλα και με βέλο που σκεπάζει το πρόσωπο. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 39.

Καπέλο από σπαρτί επενδυμένο από ύφασμα με βέλο στο ίδιο χρώμα. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 40.

Κουάφ με γεωμετρικό σχέδιο από σύρμα επενδεδυμένο με βελούδο και βέλο, σχέδιο καρώ. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 41.

Σκούφος από πλεκτές λωρίδες υφάσματος. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου
(Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 42.

Ροζ καπελίνα από μετάξι και τούλι. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου
(Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 43.

Βραδινό καπέλο, χωρίς τεπέ, από φτερά κότας. Από το βεστιάριο του Εθνικού θεάτρου (Προσωπικό αρχείο)

Η φορτέτσα κατασκευάζεται στην Ελλάδα από εισαγόμενα νήματα (βαμβάκι και συνθετικό). Είναι εμποτισμένη με κόλλα και με τον ατμό κατά το σιδέρωμα κολλάει πάνω στο ύφασμα και το σκληραίνει. (Τη χρησιμοποιεί ο κ. Δούβαλης, στη βιοτεχνία χειροποίητων υφασμάτων καπέλων)

Η λέζα, χαρτί από το οποίο κατασκευάζονται ψάθινα καπέλα, αν κολλαρισθεί, πλαστικοποιείται και είναι κατάλληλη για το εσωτερικό του καπέλου αντί για το σπαρτί. (Μεταξάς, χειροποίητα καπέλα)

Υφάσματα: Οι κατασκευαστές προμηθεύονται υφάσματα εισαγωγής από τα καταστήματα, κλωστές και υλικά που χρησιμοποιεί μια μοδίστρα για την κατασκευή ενδυμάτων. Η ποιότητα των υφασμάτων εξαρτάται από το σχέδιο και το είδος του καπέλου. Το χειμώνα προτιμώνται πολυτελή μαλακά υφάσματα, σατέν, βελούδο, δαντέλα, μετάξι, κρεπ, οργαντίνα, ζέρσεϋ, δέρμα, κρένα, ακόμη και γούνες. Το καλοκαίρι λινά, βαμβακερά, πικέ και λεπτά υφάσματα.

Η κρένα είναι διαφανής κορδέλα, μοιάζει με συρματοπλεγμα, είναι νάilon από ίνες διαστάσεων 1,2 έως 2 χιλιοστών και παράγεται σε διάφορα πλάτη. Με λεπτή ίνα χρησιμοποιείται για την κατασκευή διακοσμητικών κορδελών και φιόγκων, με χοντρή ίνα για την κατασκευή καπέλων. Καπέλα από κρένα μπορεί να γίνουν γαζωτά (όπως

τα ψάθινα) ή ραμμένα με πατρόν σε καλούπι και με περιμετρικά περασμένο σύρμα, για να στέκονται.

5. 5. Β) ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Παλιά, όλη η διαδικασία κατασκευής ενός καπέλου από ύφασμα, η οποία συμπεριλάμβανε διάφορα στάδια, γινόταν χειροποίητα και απαιτούσε πολύ χρόνο. Στη συνέχεια, με τη χρήση των ραπτομηχανών, ένας επιδέξιος τεχνίτης χρειαζόταν τουλάχιστον δύο ώρες για να ολοκληρώσει ένα καπέλο. Οι μεταγενέστερες τεχνολογικές εξελίξεις που σχετίζονται με τη δημιουργία ηλεκτρικών μηχανών, πιο ελαφριών και πιο μεγάλων, δεν μετέβαλλαν ιδιαίτερα τη διαδικασία. Τα εργαλεία που χρησιμοποιούσαν οι πιλοποιοί και οι καπελούδες, αλλά χρησιμοποιούν και σήμερα είναι: πατρόν από χαρτόνι ή γύψο, γαζωτικές μηχανές, μηχανή που περνά ρέλια και κορδέλες, μηχανή που περνά το σύρμα στο μπορ, μεζούρα για να πάρουν μέτρα από τον πελάτη και φυσικά ψαλίδι και καρφίτσες, ενώ τέλος, καλούπι για το καπέλο. Καλούπια υπήρχαν για κάθε είδος καπέλου σε μεγέθη από 54 έως 58 και ήταν συνήθως ξύλινα, ή γύψινα (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ). Και σήμερα πολλές εργασίες σε ένα χειροποίητο καπέλο γίνονται με βελόνα και κλωστή και όχι στη μηχανή.

Κάποιοι βιοτέχνες πιλοποιοί χρησιμοποιούν επιπλέον ‘κοπτοράπτη’ για τα καρυκώματα, ‘καταρράκτη’ για κάθετη κόψη πολλών υφασμάτων ταυτόχρονα και ‘καψουλιέρα’ για τις μεταλλικές διακοσμήσεις στο καπέλο.

Η ‘ανίτα’ είναι μηχανή που φτιάχνει τρέσα από κλωστή, βαμβακερή ή νάυλον. Η τρέσα γαζώνεται σε γαζωτική μηχανή ζικ-ζακ, γίνεται πύλημα που το λένε ‘κλώστινο,’ γομάρεται, μπαίνει στην πρέσα και γίνεται καπέλο, ακολουθώντας τη συνηθισμένη διαδικασία. Η τρέσα της ‘ανίτας’ ήταν μια κορδέλα. Όταν ήθελαν να κατασκευάσουν τρέσα με σχέδιο, στη διαδικασία της πλέξης αφαιρούσαν κλωστές από τη μηχανή. Όπως λέει ο κ. Χαρικλέους, τα ‘κλώστινα’ καπέλα ήταν πατέντα του πατέρα του, πιλοποιού γυναικείων και αργότερα αντρικών καπέλων. Είχε φέρει από το εξωτερικό την ‘ανίτα’ και ήταν ο μοναδικός που κατασκεύαζε τρέσα από κλωστή, διαθέτοντας στην αγορά κλώστινα καπέλα.

5. 5. Γ) ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

Τα υφασμάτινα καπέλα κατασκευάζονται με πατρόν και εσωτερικά έχουν φόδρα, όπως τα ενδύματα. Υπάρχουν δύο κατηγορίες:

α) τα μαλακά καπέλα από ύφασμα, φοδραρισμένα, τα οποία μπορεί να έχουν ενδιάμεσα σπαρτί ή tulgome. Ράβουν με πατρόν ξεχωριστά τον τεπέ και το γείσο και τα ενώνουν. Στην ένωση ράβουν κορδέλα. Στο γείσο εσωτερικά, τοποθετούν χαρτόνι ή διπλό tulgome για να στέκεται. Όλα τα ραφτά καπέλα έχουν περιμετρικά στο γείσο σύρμα, για να διατηρούν το σχήμα τους. Συγκεκριμένα μεγέθη δεν υπάρχουν. Για την κατασκευή επί παραγγελία μετρούν την περίμετρο του κεφαλιού και οι τυχόν διορθώσεις γίνονται στη βίδα.

β) τα στητά καπέλα, τα οποία ράβονται ως εξής: Πρώτα κατασκευάζουν το σχήμα του καπέλου σε χάρτινο πατρόν και βάσει αυτού φτιάχνουν μια σκληρή βάση από γομαρισμένο σπαρτί ή tulgome, ή λέζα την οποία συρματώνουν στην περιφέρεια. Το υλικό αυτό βρέχεται ώστε να μαλακώσει, γομάρεται, αν χρειαστεί, με επιπλέον κόλλα ή χρησιμοποιείται διπλό και τριπλό για περισσότερη σκληρότητα. Τοποθετείται πάνω σε ξύλινο ή γύψινο καλούπι, σφαιρικό ή με σχέδιο, όπου μένει μέχρι να στεγνώσει και να πάρει την επιθυμητή φόρμα, η οποία είναι πλέον άκαμπτη και σκληρή. Στη συνέχεια ντύνεται με ρέλι το σύρμα και με αφρολέξ όλη η βάση, ώστε να είναι περιποιημένη και να μην πληγώνει το κεφάλι. Επενδύεται με φόδρα και, αφού τοποθετηθεί μια μαλακή μπανέλα για να στέκεται στο κεφάλι, ντύνεται με ακριβό ύφασμα της αρεσκείας του κατασκευαστή ή του πελάτη. Στρώνεται πάνω στη βάση, ντραπάρεται, ράβεται σε ό,τι σχέδιο θέλει κανείς, και τέλος, κεντιέται. Η διαδικασία αυτή ακολουθείται απαραίτητα στα καπέλα που έχουν μόνον τεπέ (κουάφ, καλότες) Στα μικρά αυτά καπέλα δε μετράνε την περίμετρο του κεφαλιού. Αυτά έχουν κρυφά λαστιχάκια και στερεώνονται με τσιμπιδάκια στα μαλλιά, δεξιά ή αριστερά στο κεφάλι. Τέλος, γαρνίρεται το καπέλο με διάφορα διακοσμητικά ανάλογα τον τύπο, το σχέδιο και τη χρήση του.

Τα τυρμπάν είναι μια ξεχωριστή κατηγορία καπέλων με πιέτες από ύφασμα μακώ, ζέρσεϋ, ματαξωτό, βισκόζ ή μάλλινο, τα οποία διακρίνονται σε μαλακά και σκληρά. Τα μαλακά κατασκευάζονται από απλό ραμμένο σε σχέδιο πανί και μοιάζουν με

σκουφάκι. Τα σκληρά έχουν εσωτερικό τεπέ από σπαρτί ή tulgome φτιαγμένο στο καλούπι, όπως στις κουάφ, και εσωτερικά πιλόγουρο, για να διατηρεί το σχήμα τους. Δίνουν ύψος σε όποια το φοράει, γιατί είναι στητά και φουσκωτά και υπάρχει η δυνατότητα περισσότερων σχεδίων στο ντραπάρισμα.

Οι βιοτεχνίες κατασκευάζουν σε μεγάλη παραγωγή λινά, βαμβακερά και καπέλα από τσόχα. Η τσόχα είναι μάλλινο ύφασμα, μαλακό, χρησιμοποιείται για να κατασκευάσουν μπερέδες και τραγιάσκες με ραφές και φόδρα. Πωλείται με το μέτρο και είναι φτηνό υλικό. Χρησιμοποιούν πατρόν (από χαρτόνι) για τον τεπέ και το γείσο ανάλογα με το σχέδιο και μετά προχωρούν στο ράψιμο. Η διαδικασία ολοκληρώνεται με το κολλάρισμα και το σιδέρωμα στην πρέσα. Ειδικά για τα λινά, για να μην ζαρώνουν, τα δένουν καλά τεντωμένα με σκοινιά πάνω στο ξύλινο καλούπι, και, εφόσον στεγνώσουν, τα πρεσάρουν.

5. 5. Δ) ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ: ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Στα περισσότερα αμπιγέ καπέλα, η διακόσμηση ήταν και είναι ακριβή και η τοποθέτηση απαιτούσε πολύωρη χειρονακτική εργασία. Τα διακοσμητικά υλικά του εμπορίου, άνθη, φτερά, βέλο, κοσμήματα και κάθε είδους χάντρες (τα οποία αγόραζε το κατάστημα) χρειαζόταν πολλές φορές επεξεργασία πριν την τοποθέτησή τους. Πολλές φορές τη γαρνιτούρα την κατασκεύαζαν οι καπελούδες στο χέρι. Χειροποίητα ήταν και τα κεντήματα στο καπέλο. «Η διακόσμηση και η εμφάνιση του καπέλου είναι θέμα τεχνικής, επιδεξιότητας, πείρας και φαντασίας της τεχνίτριας. Οι λεπτομέρειες κατασκευής συμφωνούνται μεταξύ πελάτισσας και καπελούς από πριν», εξηγεί ο πιλοποιός κ. Σταματίου. Η κ. Καρούσου σημειώνει: «Οι κυρίες φέρνουν το ρούχο τους, βρίσκουν το χρώμα που ταιριάζει, ζητώντας και τη γνώμη της κατασκευάστριάς. Η γαρνιτούρα του καπέλου (φτερά, τούλι, κορδέλες) θα πρέπει να βαφτεί στο κατάλληλο χρώμα. Το βέλο μπορεί να χρειάζεται 'σινίλ' (κομματάκια βελούδου ώστε να γίνει πουαντιγέ). Όλες οι εργασίες γίνονται στο εργαστήριο με την επιμέλεια της καπελούς.»

Τα φτερά για βραδινές εμφανίσεις (aigrette: ερωδιός) ήταν εντυπωσιακά, λεπτά και μακριά, βαμμένα σε κατάλληλα χρώματα, στερεωμένα στην κουάφ ή στην κεντημένη κορδέλα, με κόσμημα. Σήμερα τα φτερά ερωδιού αντικαθίστανται

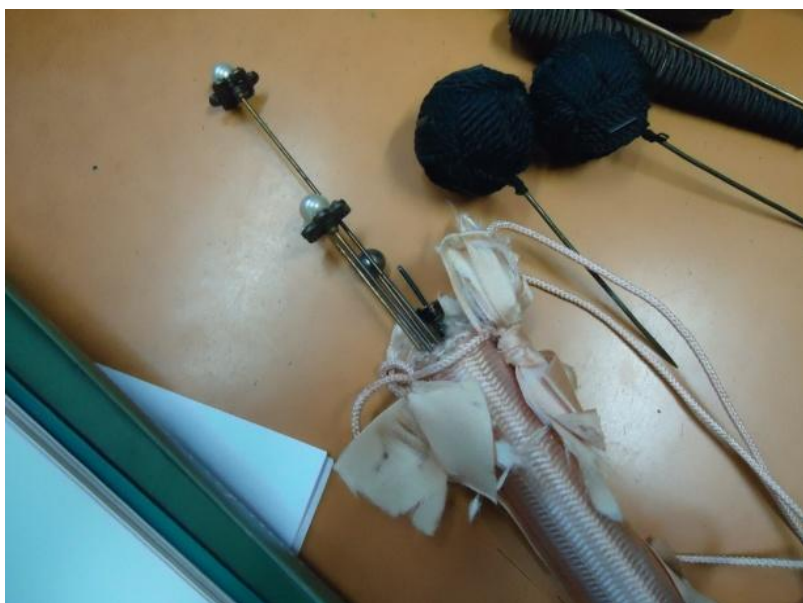
από λιγότερο σπάνια φτερά, εξίσου εντυπωσιακά. Το βέλο είναι απλό τούλι ή δαντέλα, πολλές φορές στολισμένο με σινίλ, στρας ή πέρλες. Τα άνθη στα αμπιγέ καπέλα κατασκευάζονταν και κατασκευάζονται συνήθως από το ύφασμα του φορέματος ή του καπέλου, αλλά μπορεί να αγοραστούν από το εμπόριο. Οι κορδέλες ράβονται από το υλικό του καπέλου ή του υφάσματος του ενδύματος, ή από άλλα ακριβά υλικά.

Στα αμπιγέ καπέλα, κάποιες φορές έραβαν πάνω στο ύφασμα χάντρες, πέρλες, στρας, πούλιες, διαδικασία που ανέβαζε αρκετά το κόστος του καπέλου, ενώ κάποια καπέλα συνοδεύονταν από διακοσμητικές καρφίτσες.



Εικόνα 44.

Καρφίτσες για να στερεώνονται τα καπέλα στο κεφάλι, από το βεστιάριο της κ. Συρογιάννη (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 45.

Καρφίτσες καπέλων σε θήκη, από το βεστιάριο της κ. Συρογιάννη (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 46.

Μακριές και κοντές καρφίτσες, από το βεστιάριο της κ. Συρογιάννη (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 47.

Μπερές από τσόχα, με διακοσμητική καρφίτσα, από το βεστιάριο της κ. Συρογιάννη (Προσωπικό αρχείο)

5. 6. ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΙΣΜΟΣ ΚΑΠΕΛΩΝ

Τα καπέλα συντηρούνται σε καπελιέρες από ξύλο, ή χαρτόνι, ή δέρμα, ή ακόμη σε υφασμάτινες σακούλες. Γεμίζονται στο εσωτερικό τους με χαρτί και περιβάλλονται από αντισκωριακά όπως λεβάντα, κόκκους από βάγια, καμφορά, ναφθαλίνη, βαπόρες, χωρίς ωστόσο να έρχονται τα τελευταία σε επαφή με τα καπέλα. Υπάρχουν μεγάλα κουτιά στα οποία αποθηκεύονται περισσότερα από ένα καπέλα με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην έρχονται σε επαφή μεταξύ τους. Τα καπέλα πρέπει ακόμη να αερίζονται μέσα στις καπελιέρες.

Όπως όλα τα ενδύματα, τα καπέλα λερώνονται. Παλιά τα καπέλα καθαρίζονταν στα πιλοκαθαριστήρια⁶⁸, τα οποία σήμερα έχουν εκλείψει εντελώς, ή

⁶⁸ Πιλοκαθαριστήρια του παρελθόντος: «Σφαντός», «Καρποδίνης»

αναλάμβαναν την καθαριότητα οι ίδιοι οι κατασκευαστές. Σήμερα, οι εναπομείναντες πιλοποιοί καθαρίζουν και φρεσκάρουν καπέλα ή αναλαμβάνουν τον καθαρισμό τα καθαριστήρια ενδυμάτων, ακόμη και των ψάθινων.

Η ψάθα είναι υλικό που καθαρίζεται δύσκολα, γιατί καταστρέφεται εύκολα. Τα ψάθινα καθαρίζονται με ασετόν και βαμβάκι ή νερό και ήπιο απορρυπαντικό. Η κ. Καίσαρη καθαρίζει τις ψάθες με ατμό ή οινόπνευμα. Η κ. Σαρηγιαννίδου που εργάζεται κοντά στον πατέρα της, γνωστό για τα ψάθινα καπέλα του, προτείνει να μη μένουν στο φως και τον ήλιο ούτε κοντά σε πηγές θερμότητας, να αποφεύγεται η βροχή και να φυλάσσονται σε πάνινες σακούλες. Ο πιλοποιός κ. Αμουλιανός, λέει για τα ψάθινα καπέλα: «Το φυτό είναι ζωντανό και θέλει υγρασία. Κάθε τόσο χρειάζεται πέρασμα με υγρό πανί ή ατμό για να μένει υγρό, αλλιώς σπάει και διαλύεται. Αν έχει την κατάλληλη υγρασία μπορεί να τσαλακωθεί, αλλά δεν παθαίνει τίποτα. Ακόμη κι αν ξεραθεί και ξαναβραχεί, ξαναζωντανεύει και διατηρείται πολύ καλά, μένει ελαστικό.» Συνεχίζοντας, προσθέτει: «Τα σπασμένα ψάθινα διορθώνονται με ειδική κόλλα που ενώνει εσωτερικά τις ίνες χωρίς να φαίνεται. Τα εισαγόμενα ψάθινα έχουν στον τεπέ εσωτερικά μια στρώση κόλλας, γιατί από το συχνό πιάσιμο η ψάθα, ως φυτό, διαλύεται.»

Συμβουλές συντήρησης και καθαριότητας καπέλων δίνονταν από το περιοδικό 'ΓΥΝΑΙΚΑ' (22/1/1957): «αν θέλετε να ξανακάνετε καινούριο ένα περσινό ψάθινο καπέλο, καθαρίστε το με οξυζενέ 12 όγκων ή με ασπράδι αυγού και λεμόνι. Το καθαρίζετε με μια οδοντόβουρτσα και βάλτε το να στεγνώσει στον ήλιο.»

Τα καπέλα από πύλημα βουρτσίζονται και καθαρίζονται με ψιλό γυαλόχαρτο προς τη φορά του πέλους. Επίσης, καθαρίζονται με καθαρό οινόπνευμα ή βενζίνη, με μαλακό στυμμένο πανί και σαπούνι ή φρεσκάρονται με ατμό. Οι πληροφορίες λένε ότι καθαρίζονται ακόμη και με άζαξ, ενώ η αμμωνία απομακρύνει ιδρώτα και λίπος. Από τη στιγμή που τα πιλοκαθαριστήρια έχουν εκλείψει, θα πρέπει να αναλάβει τον καθαρισμό πιλοποιός. Κάποιοι δηλώνουν ότι μπορούν να πλυθούν, χωρίς να καταστραφούν, όπως ο κ. Μεταξάς που έδωσε την πληροφορία ότι «παλιά υπήρχαν ειδικά πλυντήρια για καπέλα από πύλημα με ειδικό σαπούνι. Το καπέλο έμπαινε φορεμένο σε καλούπι και δεν έχανε τη φόρμα του. Τώρα στα καθαριστήρια ρούχων, τα καπέλα αποσχηματίζονται. »

Τα αμπιγέ καπέλα, κατασκευασμένα από ακριβά και ευαίσθητα υφάσματα, ήταν και είναι δύσκολο να καθαριστούν. Ο κ. Σταματίου συμβουλεύει να καθαρίζονται με βενζίνη ή αφρό σαπουνιού ή στο καθαριστήριο ρούχων. Εφόσον το επιτρέπουν οι οδηγίες, πλένονται και σιδερώνονται. Τα καλοκαιρινά από βαμβακερό ύφασμα πλένονται και, αφού τα ψεκάσουν με ‘apres’, τα σιδερώνουν, όπως δήλωσε ο πιλοποιός κ. Δούβαλης. Επιδέχονται και στεγνό καθάρισμα. Τα δερμάτινα καθαρίζονται με ειδικά καθαριστικά για δέρματα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΑΠΕΛΟ ΣΤΟΝ 21^ο ΑΙΩΝΑ

6.1. ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΑΠΕΛΟ ΣΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΑΙ ΣΤΟ ΜΕΛΛΟΝ

Πολύ λίγοι κατασκευαστές και κατασκευάστριες καπέλων εργάζονται σήμερα στην Αθήνα. Συγκρίνοντας τον αριθμό τους με αυτόν των δεκαετιών 1940-1950, διαπιστώνεται ότι το επάγγελμα υφίσταται μεν αλλά με φθίνουσα πορεία. Οι λίγοι εναπομείναντες κατασκευαστές τελειοποιούν τη φόρμα των καπέλων στην πρέσα και όχι στο χέρι σε ξύλινα ή γύψινα καλούπια. Ως αποτέλεσμα, η παραγωγή περιορίζεται σε λίγα πανομοιότυπα σχέδια. Αποκλειστικά χειροποίητα καπέλα κατασκευάζουν η κ. Καρούσου και η κ. Καίσαρη.

Σήμερα, η παραγωγή συνίσταται στο μάλλινο από πύλημα μερινός καπέλο, (σπανιότερα από τρίχες λαγού ή κουνελιού), στο ψάθινο καλοκαιρινό, σε κάποια υφασμάτινα καπέλα σε σχέδια μαζικής παραγωγής με πατρόν, καλοκαιρινά ή χειμερινά. Συγκεκριμένα, ζήτηση έχουν απλά καθημερινά καπέλα, όπως μπερέδες, τραγιάσκες, σκουφάκια, καπέλα με μικρό γείσο, τζόκεϋ και λίγα ψάθινα για τον ήλιο. Η διακόσμηση είναι σχεδόν πάντα μια βαμβακερή ή συνθετική κορδέλα από γκρο. Τα κατά παραγγελία χειροποίητα αμπιγέ καπέλα (βραδινά, επίσημα, για ειδικές περιστάσεις), μοναδικά για την ομορφιά, την τέχνη και την τεχνική τους, σε αποκλειστικό για την κάθε πελάτισσα σχέδιο, από ακριβά υφάσματα και διακόσμηση, έχουν ελάχιστη ζήτηση. Κατασκευάζονται από την κ. Καρούσου μόνο κατόπιν ειδικής παραγγελίας, ενώ το κόστος αγοράς τους είναι υψηλό.

Ορισμένοι διακοσμούν μόνοι τους τα καπέλα που κατασκευάζουν, πουλώντας τα χονδρικώς ή λιανικώς και κάποιοι τα διαθέτουν χονδρικώς σε καταστήματα ένδυσης, για να τα διακοσμήσουν και να τα μεταπωλήσουν. Βιοτεχνίες καπέλων και καταστήματα ενδυμάτων εισάγουν φθηνά καπέλα από το εξωτερικό. Η βιωσιμότητα των παραγωγών καπέλων βασίζεται κυρίως στη συνεργασία με θέατρα, βεστιάρια, πολιτιστικούς συλλόγους και εκδηλώσεις παρά στο αγοραστικό κοινό.

Σχεδόν όλοι δηλώνουν ότι μάλλον κανείς μετά από εκείνους δε θα συνεχίσει την τέχνη του, διότι υπάρχει ελάχιστο αγοραστικό ενδιαφέρον για τα καπέλα – ιδιαίτερα τα χειροποίητα-εκ μέρους των γυναικών. «Στην Ελλάδα δεν υπάρχει κίνητρο ασχολίας με το γυναικείο καπέλο, ενώ σε λίγα χρόνια κανείς δε θα κατασκευάζει χειροποίητο», δηλώνει η κ. Καρούσου, τονίζοντας ότι «τα καπέλα δεν προτείνονται εδώ και καιρό ως εξάρτημα ενδυμασίας από τους μόδιστρους». Δηλώνει ότι «η πελατεία της περιλαμβάνει ευκατάστατες αλλά και εργαζόμενες γυναίκες, ενώ οι παραγγελίες έχουν μειωθεί σημαντικά τα τελευταία χρόνια.»

Ως κύρια αιτία της πτώσης των πωλήσεων καπέλων θεωρείται ο ανταγωνισμός που υφίστανται από τις εισαγωγές των έτοιμων καπέλων κυρίως από την Κίνα και η συνακόλουθη αδυναμία ανταγωνισμού των τιμών τους.⁶⁹ Οι εισαγωγές ξεκίνησαν από τη δεκαετία του 1990, αναγκάζοντας τις περισσότερες βιοτεχνίες και τα εργαστήρια χειροποίητων καπέλων να κλείσουν. Πράγματι, η πλειοψηφία όσων γυναικών τολμούν να φορούν καπέλο, αγνοώντας τα σχόλια, στρέφεται στην αγορά των φθηνών εισαγόμενων από τα καταστήματα έτοιμων ενδυμάτων ή τα καταστήματα αξεσουάρ. Ο κ. Σταματίου τα χαρακτηρίζει «απομιμήσεις καπέλων». Ο κ. Χαρικλέους λέει για τα εισαγόμενα: «Όσα καπέλα εισάγονται από την Ιταλία είναι δύο ειδών: εκείνα τα οποία κατασκευάζονται στην Ιταλία και εκείνα τα οποία κατασκευάζονται από Ιταλούς στην Κίνα, με φθηνότερα

⁶⁹ Τα ημερομίσθια στην Ελλάδα είναι πολύ υψηλότερα σε σχέση με την Κίνα. Ο κ. Δούβαλης σημειώνει: «Ένα κεντήμα στο καπέλο κοστίζει 0,50 λεπτά στην Ελλάδα, ενώ στην Κίνα 0,50 λεπτά κοστίζουν τα πέντε κεντήματα. Υπάρχουν και κατασκευαστές οι οποίοι στέλνουν τα καπέλα για διακόσμηση στην Αλβανία, όπου τα ημερομίσθια είναι χαμηλότερα από την Ελλάδα.»

εργατικά. Τα δεύτερα είναι σαφώς φθηνότερα. Όμως και τα αμιγώς κινέζικα έχουν πολλές ποιότητες.»

Όπως δήλωσε ο κ. Παπαδόπουλος ελάχιστα γυναικεία καπέλα κατασκευάζονται πια από εναπομείναντα πιλοποιεία. Τώρα πωλούνται μόνο εισαγόμενα από την Κίνα ή την Ιταλία, αθλητικά, μπερέδες, τραγιάσκες, σκουφιά. Όλα είναι από ύφασμα, τσόχα για το χειμώνα ή βαμβακερά για το καλοκαίρι, ενώ ζήτηση έχουν τα πλεκτά από μαλλί ή ακρυλικό και συνεχίζει λέγοντας ότι οι καλοί τεχνίτες είχαν πάθος με τη δουλειά τους. Λόγω των συνθηκών όμως άφησαν τη δουλειά τους ή συνταξιοδοτήθηκαν. Ελάχιστοι μετέδωσαν την τέχνη τους σε νεώτερους, διότι το επάγγελμα δεν έχει προοπτική, δεν είναι βιώσιμο, σβήνει. Ο ανταγωνισμός των τιμών στα εισαγόμενα δεν είναι δυνατός, ειδικά στα ψάθινα που εισάγονται από την Κίνα.

Ο κ. Δούβαλης, από τους τελευταίους πιλοποιούς, λέει ότι από το 1975 μέχρι το 1990 υπήρχαν στην Αθήνα είκοσι πέντε βιοτεχνίες παραγωγής καπέλων, που οι περισσότερες έκλεισαν λόγω της εισαγωγής των φθηνών κινέζικων. Όσοι πουλάνε σήμερα καπέλα δεν τα κατασκευάζουν, αλλά τα εισάγουν έτοιμα». Συνεχίζοντας θυμάται ότι «παλιά οι άνθρωποι φορούσαν καπέλα και ομόρφαιναν, γιατί και οι κατασκευαστές τα φτιάχνανε με αγάπη, το καπέλο ήταν επιστήμη. Στο παρελθόν πήγαιναν σε εκθέσεις και έπαιρναν πολλές παραγγελίες, οι πελάτες έκαναν ουρά. Σήμερα στις εκθέσεις ενδυμάτων οι καπελάδες δεν κερδίζουν τίποτα, ενώ στο τέλος πεθαίνουν στην ψάθα.»

Η κ. Σαρηγιαννίδου πιστεύει ότι «τα χειροποίητα καπέλα δεν ήταν ποτέ φθηνό προϊόν, όμως ο κόσμος τα αγόραζε απαραιτήτως, λίγα ή πολλά στον αριθμό, ανάλογα με το εισόδημά του. Το καπέλο έχασε την αίγλη του λόγω της μεγάλης ποσότητας πανομοιότυπων, που κυκλοφορούν στην αγορά σε χαμηλές τιμές από τις βιοτεχνίες μαζικής παραγωγής, και όχι εξαιτίας της μόδας.»

Οι προβλέψεις των κατασκευαστών για το μέλλον του χειροποίητου καπέλου, όπως κι αν διατυπώνονται, συγκλίνουν στη διαπίστωση ότι αυτό θα φθίνει συνεχώς, μέχρι που θα εξαφανιστεί. Οι απόψεις συνοψίζονται στις εξής:

- α) Το χειροποίητο γυναικείο καπέλο δεν θα ξαναγίνει μόδα, συνεπώς δε θα ξαναφορεθεί ως απαραίτητο εξάρτημα ενδυμασίας.
- β) Δεν θα φορεθεί στο μέλλον, διότι οι γυναίκες δεν έχουν φινέτσα, γούστο και στυλ στο ντύσιμο.
- γ) Η μόδα πλέον ‘γδύνει’ παρά ‘ντύνει’ τις γυναίκες, άρα το καπέλο θα εξακολουθήσει να είναι περιττό.
- δ) Δεν θα επιστρέψει το καπέλο, διότι έχασε την αίγλη του. Αιτία είναι η εδώ και χρόνια κυκλοφορία φτηνών πανομοιότυπων βιομηχανοποιημένων σχεδίων.
- ε) Κάποιοι θα φοράνε καπέλο μόνο για προστασία από το κρύο ή τον ήλιο, αδιαφορώντας για το χειροποίητο, το οποίο έχει ομορφιά, στυλ, τέχνη, μοναδικότητα και ποιότητα. Οι νέοι θα φοράνε το απλό βιομηχανοποιημένο εισαγόμενο καπέλο.
- στ) Ίσως ξαναφορεθεί στο μέλλον λόγω διαχρονικότητας του είδους ή λόγω επιβολής του από τη θρησκεία.
- ζ) Αν επανέλθει το χειροποίητο καπέλο στο μέλλον, δεν θα υπάρχουν τεχνίτες.

6.2. ΤΟ ΚΟΣΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΠΕΛΟΥ ΣΗΜΕΡΑ

Σήμερα τα καπέλα- εκτός από τα αμπιγέ επί παραγγελία και ορισμένα χειροποίητα εξαιρετικής ποιότητας- είναι φθηνότερα⁷⁰ από τη δεκαετία του 1950-1960, συγκρινόμενα πάντα με το ημερομίσθιο κάθε εποχής. Η κ. Καρούσου πιστεύει ότι «το καπέλο έκανε πάντα το ντύσιμο κομψό, αλλά ήταν είδος πολυτελείας αναλογικά πιο ακριβό από τα ενδύματα. Σήμερα, είναι παντού φτηνό, τυποποιημένο και βιομηχανοποιημένο, ώστε η ύπαρξη χειροποίητων είναι περιττή.»

Οι λόγοι -σύμφωνα με τους πληροφορητές – για τους οποίους στο παρελθόν

⁷⁰ Το ημερομίσθιο του ανεvidέκευτου εργάτη σήμερα είναι 33,04 ευρώ.

τα καπέλα ήταν ακριβά είναι: α) ήταν εξάρτημα απαραίτητο στην ενδυμασία και είχε μεγάλη ζήτηση, β) τα καπέλα ήταν ελληνικής κατασκευής, τα περισσότερα χειροποίητα από ακριβά υφάσματα έχοντας περίτεχνη διακόσμηση, ενώ η παραγωγή τους απαιτούσε πολλές ώρες εργασίας, γ) δεν υπήρχε ο ανταγωνισμός των φθηνών εισαγόμενων, τα οποία σήμερα πωλούνται σε όλα τα καταστήματα ένδυσης, δ) η διαδικασία παραγωγής πρώτων υλών ήταν χρονοβόρα και τα μέσα παραγωγής λιγότερο εξελιγμένα, ε) δεν χρησιμοποιούσαν συνθετικές ύλες στα πιλήματα και στις ψάθες, όπως σήμερα.

«Η τιμή ενός εισαγόμενου καπέλου από πίλημα μερινός κυμαίνεται από 20 ευρώ και άνω. Ένα αντίστοιχης ποιότητας πίλημα κατασκευασμένο στην ελληνική βιοτεχνία, πωλείται 40-45 ευρώ. Αποτέλεσμα αυτού είναι το ελληνικό να μην πωλείται» δηλώνει ο κ. Δούβαλης.

Τα χειμερινά πιλήματα, από τρίχα λαγού ή κουνελιού κατασκευασμένα στην Ελλάδα, τιμώνται από 80-180 ευρώ ανάλογα με την ποιότητα της τρίχας. Τα ραμμένα υφασμάτινα (τσόχα, βαμβακερά, λινά) σε απλό σχέδιο μαζικής παραγωγής τιμώνται από 30 ευρώ και άνω, ενώ τα αντίστοιχα εισαγόμενα είναι φθηνότερα. Τα καπέλα τύπου τζόκεϋ παίρνουν αξία από το λογότυπο που φέρουν.

Η αξία των αμπιγέ καπέλων ήταν πάντα κατά πολύ υψηλότερη από τα πιλήματα, ιδιαίτερα όσων είχαν ακριβή και πολύπλοκη διακόσμηση, ή απαιτούσαν κέντημα. Ένα αμπιγέ καπέλο πωλούταν το 2000 από 10 έως 50 χιλιάδες δραχμές⁷¹, ενώ σήμερα οι τιμές ξεκινούν από 150 ευρώ και ξεπερνούν τα 400 ευρώ.

Ο κ. Χαρικλέους πιστεύει ότι «ορισμένα καταστήματα αξεσουάρ προσπαθούν να επιβάλουν τη μόδα στα καπέλα, πωλώντας τα ακριβά, χωρίς να είναι ποιοτικά» και συνεχίζει λέγοντας ότι «οι ελληνικές βιοτεχνίες δεν είναι δυνατό να συναγωνισθούν τα κινέζικα προϊόντα.»

⁷¹ Το ημερομίσθιο του ανειδίκεντου εργάτη το 2000 ήταν 6.936 δραχμές.

Εν κατακλείδει, οι τιμές ενός χειροποίητου καπέλου είναι συνάρτηση: των υλικών, της τεχνικής, του χρόνου που απαιτείται για την κατασκευή του, των εξόδων του κατασκευαστή και του ποσοστού κέρδους.

6.3. ΛΟΓΟΙ ΑΠΑΞΙΩΣΗΣ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΚΑΠΕΛΟΥ

Το γιατί φοράμε ή δεν φοράμε καπέλο δεν είναι εύκολο να απαντηθεί. Η εξήγηση μπορεί να δοθεί με κοινωνιολογικούς και ιστορικούς όρους, ταυτόχρονα όμως, το καπέλο υπήρξε φαινόμενο μόδας και μιμητισμού, το οποίο σήμερα απλά δεν ισχύει.

Στην μικρή έρευνα που εκπονήθηκε, οι απαντήσεις ποικίλουν. Κάποιοι πιστεύουν ότι καταργήθηκε, διότι στη δεκαετία του 1960 το ζητούμενο ήταν η νεότητα, ενώ τα καπέλα έμοιαζαν παλιομοδίτικα και προσέθεταν χρόνια. Κάποιοι πιστεύουν ότι η βιασύνη, οι γρήγοροι ρυθμοί, η πρακτικότητα στο ντύσιμο και λόγοι οικονομίας παραμέρισαν τα καπέλα. Άλλοι, πάλι, δέχονται ότι η μόδα και η διαφήμιση των κομμωτηρίων και το περίτεχνο στυλ μαλλιών εκτόπισαν το καπέλο, το οποίο έως τότε συλλειτουργούσε αρμονικά με το χτένισμα. Οι ειδικοί του καπέλου – καπελάδες και καπελούδες- έδωσαν διαφορετικές ερμηνείες, που όλες ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ, Συνεντεύξεις)

Ο κυριότεροι λόγοι παραγκωνισμού του καπέλου –σύμφωνα με τις συνεντεύξεις των κατασκευαστών καπέλων είναι: α) η αριθμητική αύξηση των κομμωτηρίων⁷² στην Αθήνα τα οποία προσέφεραν στις κυρίες όλες τις νέες τεχνικές

⁷² «Σε μια αθηναϊκή εφημερίδα δημοσιευόταν το Νοέμβρη του 1956 η πληροφορία ότι στην Αθήνα υπήρχαν χίλια κομμωτήρια και δυο χιλιάδες πλανόδιοι κομμωτές και κομμώτριες.... Τα χίλια κομμωτήρια θεωρούνταν πολλά και γινόταν σύγκριση με τα προπολεμικά που δεν ήταν περισσότερα από 70-100γίνονταν χίλιες περμανάντ μαλλιών την ημέρα. Ακριβώς η μόδα των βαφών, του μιζανπλί, της περμανάντ, των περίτεχνων φουσκωτών χτενισμάτων έφερε την παρακμή των καπέλων.... Βάζει σε πειρασμό τις γυναίκες να πετάξουν το καπέλο και να επιδείξουν το κεφάλι τους.» *Η Αθήνα στη δεκαετία του 1950*. (Καιροφύλλας, 1999:195)

για περιποιημένα μαλλιά, όπως ποικιλία βαφών, μιζανπλί, καλλυντικές κρέμες, λακ. Εξάλλου, από τις αρχές του 1960 και για μια δεκαετία περίπου, η μόδα απαιτούσε κόμμωση υπερβολικά φουσκωτή, περούκες, κοσμήματα στα μαλλιά, γεγονός που καθιστούσε το καπέλο δυσκολοφόρετο, β) η απαξίωσή του από τη γυναίκα λόγω του απλοποιημένου τρόπου ζωής και ένδυσης από τη πίεση του χρόνου και της εργασίας εκτός σπιτιού, γ) η έλλειψη φινέτσας, πρωτοτυπίας και εκλεκτικότητας στο ντύσιμο, δ) η αλλαγή των αισθητικών αντιλήψεων και των προτιμήσεων μέσω της διαφήμισης της μόδας, που προωθεί το νέο μοντέλο της γυναικείας εμφάνισης χωρίς καπέλο, καθώς και η εγκατάλειψή του από την υψηλή ραπτική, ε) η απομυθοποίησή του λόγω της μεγάλης ποσότητας πανομοιότυπων που κυκλοφορούν στην αγορά, στ) η έκφραση της γυναικείας προσωπικότητας όχι πλέον μόνον μέσω των ενδυμάτων αλλά και των δραστηριοτήτων (αλλαγή του ιδεώδους τύπου γυναίκας), ζ) το ιδανικό της νεότητας που κυριάρχησε έκτοτε, το οποίο θεωρεί το καπέλο ως σύμβολο παρωχημένης ηλικίας, η) οι ήπιες κλιματικές συνθήκες στην Αθήνα που δεν απαιτούν τη χρήση του καπέλου, θ) το κόστος απόκτησης ενός καλού καπέλου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7^ο ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

- Γενικά Συμπεράσματα:

Στην Ελλάδα το καπέλο αποτέλεσε απαραίτητο εξάρτημα της ενδυμασίας για όλες τις γυναίκες από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως το 1950. Μετά το 1950 άρχισε η παρακμή του, ενώ από τη δεκαετία του 1960 και μετά έσβησε. Ο βασικότερος λόγος είναι ότι στην Ελλάδα δεν υπάρχει πρωτόκολλο ενδυμασίας, το οποίο να επιβάλλει σε ορισμένες περιπτώσεις τη χρήση του καπέλου. Κάποια μικρή αναβίωση παρατηρήθηκε από το 1980 και εξής, με προτίμηση στην απλή, πρακτική φόρμα που προστάτευε από τις καιρικές συνθήκες. Έτσι, τα καπέλα που φοριούνται σήμερα είναι κυρίως προστατευτικά από τον ήλιο και το κρύο. Τέτοια είναι οι ψάθες το καλοκαίρι, οι μπερέδες, τα κασκέτα, οι σκούφοι, το τζόκεϋ το χειμώνα. Η χρήση τους όμως εξακολουθεί να είναι πολύ περιορισμένη. Τα βραδινά αμπιγέ καπέλα είναι πλέον σχεδόν ανύπαρκτα. Ένας από τους λόγους που δε φοριούνται τα καπέλα είναι γιατί θεωρούνται ρετρό και εξάρτημα για μεγάλες ηλικίες.

Τις τελευταίες δεκαετίες η πλειοψηφία των καπέλων που πωλούνται στα καταστήματα είναι εισαγωγής και βιομηχανικής επεξεργασίας. Ακόμη και από αυτά τα λίγα που κατασκευάζονται στην Αθήνα, ελάχιστα είναι αμιγώς χειροποίητα.

Τα χειροποίητα καπέλα τα οποία ιδιαίτερα μέχρι το 1950, αποτελούσαν εξαιρετικά δείγματα τεχνικής, τέχνης, φαντασίας και δημιουργικότητας, σήμερα βρίσκονται είτε σε μουσεία (δωρεές) είτε σε βεστιάρια (δωρεές ή αγορές) είτε σε ιδιωτικές συλλογές είτε έχουν καταστραφεί.

Η αξία των χειροποίητων καπέλων στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 ήταν υψηλή σε σχέση με τα ημερομίσθια της εποχής.

Το κόστος προσδιορίζεται από τα υλικά, την τεχνική και το χρόνο που απαιτείται για την κατασκευή.

Σήμερα, η πλειοψηφία των καπέλων τα οποία πωλούνται από τα καταστήματα, είναι εισαγωγής από την Κίνα, και συνίσταται σε φθηνά, μέτριας έως κακής ποιότητας καπέλα, χωρίς ιδιαίτερη διακόσμηση. Τα περισσότερα είναι από τσόχα (ύφασμα), κάποια από πύλημα (μερινός) και κάποια από ψάθα σε απλά σχέδια. Ωστόσο στην Κίνα κατασκευάζονται και καλής ποιότητας καπέλα, ευρωπαϊκών προδιαγραφών.

- Ως προς τους κατασκευαστές:

Για τον εντοπισμό των εν ενεργεία κατασκευαστών και εμπόρων καπέλων, ζητήθηκαν αντίγραφα από το βιοτεχνικό και εμπορικό επιμελητήριο Αθηνών. Συγκρίνοντας τον αριθμό των ατόμων που ασχολούνται σήμερα με το γυναικείο καπέλο, με τον αριθμό κατασκευαστών που βρέθηκε στον επαγγελματικό οδηγό του Ν. Ιγγλέση, των δεκαετιών 1930-40 και 1940-50, συμπεραίνεται ότι η πορεία του καπέλου στην Ελλάδα βαίνει φθίνουσα, από τα μέσα του 20^{ού} αιώνα και εξής. Ενώ στις δεκαετίες 1930-40-50 η κατασκευή και εμπορία καπέλων -αντρικών, γυναικείων και παιδικών- ανθούσε, στις μέρες μας οι κατασκευαστές είναι ελάχιστοι (εντοπίστηκαν δεκαοκτώ άτομα που ασχολούνται με το γυναικείο καπέλο, οκτώ άντρες και δέκα γυναίκες). Μελλοντικά το επάγγελμά τους κινδυνεύει με αφανισμό.

Για τους κατασκευαστές καπέλων του 19^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα του 20^{ού} βρέθηκαν ελάχιστες πληροφορίες, κυρίως από καπέλα στα οποία αναγράφεται το όνομά τους και από περιοδικά μόδας της εποχής. ('ΓΥΝΑΙΚΑ', τεύχη ετών: 1950 έως 1975) Κάποια ονόματα, των πιο γνωστών παλαιών καπελάδων στην αγορά, τα θυμούνται οι νεώτεροι.

Στον επαγγελματικό κλάδο του γυναικείου χειροποίητου καπέλου εργάστηκαν γυναίκες και άντρες κατασκευαστές.

Στην Ελλάδα - σε αντίθεση με τις χώρες του εξωτερικού – δεν υπήρξαν σχολές εκμάθησης της τέχνης του καπέλου αλλά μόνο μαθητεία.

- Ως προς τα πιλοποιεία:

Τη δεκαετία του 1950 η Μητροπόλεως και οι γύρω δρόμοι ήταν γεμάτοι καπελάδικα, με μοναδικά χειροποίητα καπέλα. Παράλληλα, λειτουργούσαν βιοτεχνίες με πρέσα για μαζική παραγωγή καπέλων.

Οι ελληνικές βιοτεχνίες πώλησης πρώτων υλών διατηρήθηκαν μέχρι το 1960, ενώ μετά έκλεισαν και όλα τα υλικά αναγκαστικά ήταν εισαγόμενα. Μαζί με τους πιλοποιούς και τις καπελούδες χάθηκαν και τα παρεμφερή επαγγέλματα του πιλοκαθαριστή και του πιλοδιορθωτή.

Στην Αθήνα σήμερα, υπάρχουν πολύ λίγες βιοτεχνίες γυναικείων καπέλων, με μικρή παραγωγή πανομοιότυπων πρεσαριστών καπέλων, ενώ μόνο δύο κατασκευάστριες ασχολούνται με το χειροποίητο.

- Ως προς τα υλικά, τα εργαλεία και τη διαδικασία παραγωγής του προϊόντος:

Όλοι οι επαγγελματίες-συμμετέχοντες στη συνέντευξη κατέθεσαν παρόμοια στοιχεία σχετικά με τα υλικά, τα εργαλεία και την κατασκευή των καπέλων.

Ειδικότερα:

Τα πιλήματα και οι ψάθες που χρησιμοποιούσαν ήταν εισαγόμενες. Εξαίρεση αποτελούσαν τα χειμερινά πιλήματα τα οποία, μέχρι το 1940, συνήθως

προμηθεύονταν από τον Πουλόπουλο. Σήμερα, η πλειοψηφία των υλικών είναι εισαγόμενα.

Τα πλέον περίτεχνα και ακριβά καπέλα (αμπιγέ) κατασκευάζονταν από πολυτελή υφάσματα, με τη χρήση πατρών και ήταν αποκλειστικά χειροποίητα, γεγονός που ισχύει και σήμερα.

Τα υλικά διακόσμησης ήταν εισαγόμενα. Το μοναδικό εργοστάσιο ανθέων και φτερών ‘Κοντούζογλου’, που λειτουργούσε στην Καλλιθέα (στο α’ και β’ μισό του 20^{ου} αιώνα), έκλεισε το 1960.

Τα καλούπια –ξύλινα ή γύψινα- ήταν το βασικό εργαλείο μορμαρίσματος των πιλημάτων για την κατασκευή χειροποίητων καπέλων.

Τα εργαστήρια παραγωγής γυναικείων καπέλων σταδιακά κλείνουν, με αποτέλεσμα τα εργαλεία που χρησιμοποιούνταν – ακόμα και οι πρέσες – να χάνονται ή να καταστρέφονται.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

A. ΛΕΞΙΚΟ ΟΡΩΝ

accessories(αγγλικό), **accessoire** (γαλλικό): εξάρτημα, συμπλήρωμα κοστούμιού

aigrettes: το πουλί ερωδιός. Στα καπέλα τοποθετούσαν ως διακοσμητικό ένα φτερό ερωδιού.

biedermeier, (στυλ): δημοφιλές στη Γερμανία και Αυστρία, αποτέλεσε ρεύμα στα πλαίσια του Ρομαντισμού στην Κεντρική Ευρώπη το 19^ο αιώνα (1815-1848). Λιτή, ρομαντική μόδα, η οποία εκτός από το ντύσιμο επηρέασε τη ζωγραφική, τη μουσική και την επίπλωση.

bonnet(le), κάλυμα κεφαλής, σκούφος, τόκα

bord (le): όριο, περιθώριο, το γείσο, το σκιάδι του καπέλου, η προεξοχή

borsallino: ιταλικό εργοστάσιο κατασκευής καπέλων, αλλά και στυλ αντρικού καπέλου

breton: μικρό καπέλο, με στρογγυλό τεπέ (μπουλ) και μικρό στρογγυλό γείσο γυριστό προς τα επάνω. Φοριέται στο πίσω μέρος του κεφαλιού. Αντιγράφηκε από τα χωριάτικα καπέλα της Βρετάνης.

capello (από το λατινικό capillum): κόμη, μαλλιά, αρχικά: cavello

cappello (λατινικό:capelum): <από το capra: πανωφόρι με κουκούλα> **cappello**: κάλυμμα κεφαλής, cappellino:καπελάκι, <pelo: τρίχα, μαλλί + capo: κεφάλι

canotier (le), από το canot: λέμβος, ψάθινο κυλινδρικό και πλατύγυρο καπέλο, εμπνευσμένο από τα καπέλα λεμβούχων, λέγεται και μπαγιασόν. Υπάρχουν δύο τύποι: κανοτιέ κοφτό (με τεπέ επίπεδο) και κανοτιέ μπουλ (με τεπέ στρογγυλό) Έχει δεμένη κορδέλα που πέφτει προς τα πίσω.

cartwheel hat: γυναικείο καπέλο, με έξτρα μεγάλο δύσκαμπτο γείσο και χαμηλό τεπέ, φτιαγμένο συχνά από άχυρο.

charlotte: γυναικείο καπέλο από μαλακό ύφασμα που σούφρωνε με μια κορδέλα και έμοιαζε με σκούφια. Στη Γαλλική Επανάσταση έγινε μόδα και πήρε το όνομα από τη Σαρλότ Κορντέ που δολοφόνησε τον Μαρά και κατατομήθηκε.

cocktail : (αγγλική λέξη: ουρά κόκορα) αμπιγέ απογευματινό καπέλο, από ακριβό ύφασμα. Συνόδευε αντίστοιχα φορέματα.

coif (la), από το ρ. coiffer : σκεπάζω τα μαλλιά, εφαρμοστό σκουφί

coolie: γυναικείο καπέλο από ψάθα ή πύλημα. Στα κινέζικα 'kuli', ονομάζονται οι ανειδίκευτοι εργάτες, οι οποίοι φορούσαν παρόμοια καπέλα. Έχει σχήμα μανιταριού, σε στρογγυλό ή οβάλ σχέδιο, με κωνική αιχμηρή κορυφή. Στέκεται ψηλά στο κεφάλι, έχοντας εσωτερικά μικρό τεπέ.

deux-pieces: ένδυμα σε δυο κομμάτια

disco hat: Φορέθηκε το 1970 σε πολλά extreme styles

draper (ρ.), τυλίγω το σώμα με άραφτο ύφασμα, drape: η πτύχωση

fedora: (slouch hat) καπέλο από πύλημα με στενό γείσο γυριστό στο πίσω μέρος και ψηλό τεπέ με βαθειά πτυχή. Αντρικό καπέλο που φορέθηκε και από γυναίκες.

melon (le): πεπόνι, αντρικό καπέλο με σφαιρικό τεπέ, από την Αγγλία. Άλλες ονομασίες: coke, bowler, derdy, γαλλικά: bombe

modiste (la): από το mode, αρχικά σήμαινε: γυναίκα που ασχολείται με accessoires μόδας, κυρίως καπέλα, η καπελού. Το 18^ο αιώνα σήμαινε: άτομο που ακολουθεί τη μόδα

new-look: (αγγλικό: νέα εμφάνιση), όρος μόδας που πρωτοεισήγαγε ο Dior το 1947 στο Παρίσι και αφορά σε στυλ ενδυμάτων

nylon(αγγλικό): συνθετική ίνα, πρωτοχρησιμοποιήθηκε τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

page:κτένισμα μαλλιών προς τα μέσα

patron(1e): καλούπι, φόρμα από χαρτί, χαρτόνι, τσίγκο, γύψο, ή κόντρα πλακέ για αναπαραγωγή σχημάτων

picture hat: (leghorn hat) γυναικείο πλατύγυρο αχυρένιο καπέλο από κίτρινο άχυρο, που ήταν στη μόδα κατά διαστήματα στο β' μισό του 20^{ου} αιώνα.

pork-pie: μικρό καπέλο με μικρή πτυχή γύρω από το γείσο

postiche : πρόσθετες τούφες μαλλιών στα φυσικά μαλλιά

prêt-a-porter:ρούχο έτοιμο να φορεθεί

roller : καπέλο με κολλητά φορεμένο τεπέ και στενό καμπυλωτό προς τα επάνω γείσο. Δημοφιλές το 1930-1940. Ξαναφορέθηκε το 1970.

strapless :ρούχο που αφήνει ακάλυπτο το επάνω μέρος του σώματος

toque (1a): κυλινδρικό καπέλο χωρίς μπορ, ή με γυριστό μπορ. Στερεώνονταν με λάστιχο, ή με διακοσμητική καρφίτσα. Μοιάζει με ρώσικα σκουφιά και κατασκευάζεται από πύλημα ή χοντρό ύφασμα.

toupé(τεπέ): το κυλινδρικό μέρος του καπέλου

turban (το): καπέλο από μαλακό ντραπαρισμένο ύφασμα, που κάλυπτε όλα τα μαλλιά

vellum (λατινικό): καλύπτρα, βέλο από τούλι ή δαντέλα. Άλλοτε καλύπτει τα μάτια και τη μύτη, άλλοτε σκεπάζει και το στόμα. Φοριέται με διάφορα είδη καπέλων.

velour(1e): ύφασμα με κοντό πέλος

velour chiffon (1e):πολύ λεπτό βελούδο, κατάλληλο για ντραπάρισμα

voile (1e), βέλο

western hat (γουέστερν χατ): υιοθετήθηκε από γυναίκες στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Καπέλο με μεγάλο γείσο, μέτριο επίπεδο τεπέ, δένεται κάτω από το σαγόνι με λουρί. (ισπανικά: sombrero cordobes ή gaucho hat)

Windsor (αγγλική επαρχία): καπέλο με μικρό γείσο

αμαζονάκι: μικρή ρεμπούμπλικα φορεμένη από γυναίκες

βέλο, το: βλ. vellum

ημίψηλο, το: σκληρό αντρικό καπέλο, απόγονος του υψηλού καπέλου αλλά χαμηλότερο. Κατασκευαζόταν από πολυτελές πύλημα συνήθως καστόρι velour.

θολία η (αρχ. ελληνικό): γυναικείο καπέλο με μυτερό τεπέ, και πλατύ γείσο, συνηθιζόταν κατά το ταξίδι.

καβουράκι: μικρή ρεμπούμπλικα φορεμένη και από γυναίκες

καλότα, η: τεπές, δίκοχο καπέλο

καπελίνα: καπέλο εφαρμοστό στο κεφάλι, με μεγάλο κυματιστό μπορ.

κασκέτο, το: το όνομα της τραγιάσκας πριν το 1900

καυσία, η (αρχ. ελληνικό): πλατύγυρο καπέλο με μπορ ελαφρά ανεστραμμένο προς τα πάνω.

κλος (chapeau cloche): γυναικείο καπέλο της εποχής τσάρλεστον (1925-1930), που φοριόταν βαθιά στο κεφάλι. Είχε γείσο με φορά προς τα κάτω και έμοιαζε με καμπάνα. Κατασκευαζόταν κλος με το μπορ ανασηκωμένο (cloche releve)

κιτς(το): προέρχεται από τη γερμανική λέξη kitesh ή kich και σημαίνει περίπου σκουπίδια. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει φανταχτερά, κακόγουστα έως χυδαία,

φτηνιάρικα αντικείμενα. Αναφέρεται σε όλες τις μορφές τέχνης και ταυτίζεται με την έννοια του κακού γούστου. Αναφέρεται επίσης σε απομιμήσεις έργων τέχνης.

μπερές, ο: μαλακό καπέλο από μάλλινο ύφασμα. Ξεκίνησε από τα Πυρηναία και πέρασε στην Ευρώπη. Μπορεί να είναι μικρός ή μεγαλύτερος.

παγιασόν, το (γαλλικά: paillasson): είδος ψάθας από άχυρα, ψάθινο καπέλο με επίπεδο τεπέ, μοιάζει με το canotier

παναμάς : ψάθινο καπέλο από το Εκουαδόρ, αλλά και στυλ αντρικού καπέλου πλατύγυρου με στρογγυλό τεπέ. Φοριέται και από τις γυναίκες.

πέτασος,ο (αρχαίο ελληνικό) : κάλυμμα κεφαλής, πίλος από μαλλί (με τη μέθοδο της πηληματοποίησης) ή από άχυρα, δενόμενος κάτω από το σαγόνι.

πίλημα (το): (ουσιαστικό) [ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑ :<πιλη> πιλώ)>-μα] κομμάτι από συμπιεσμένο μαλλί ή τρίχες διάφορων ζώων, που έχει σχήμα κώνου και από το οποίο κατασκευάζονται τα καπέλα μετά από ειδική επεξεργασία.

πίλος (αρχ.: πίλσος, λατιν.: pilus): είδος χοντρής θολωτής σκούφιας από δέρμα, μαλλί(πίλημα) ή φυτικές ίνες που χρησιμοποιούταν σαν περικεφαλαία. Είχε σχήμα ψηλής σκούφιας σαν φέσι ή μίτρα. Παράγωγα της λέξης πίλος: πίλεος, πίλιος, πιλίον, πιλίσκος, πιλοποιός, πιλοποιία, πιλοποιείο, πιλοπωλείο, πιλοκαθαριστήριο (μετά το 1900) . Το λατινικό pileus ή pileum σήμαινε μάλλινη σκούφια, φρυγικού τύπου. **Pilo** (ιταλ.): πίλος, **pileo** (ιταλ.): αντρική σκούφια από τρίχα

πλερέζα: μαύρη μαντίλα. Η τόκα με τη πλερέζα ήρθε από το Παρίσι.

ρεμπούμπλικα: μαλακό αντρικό καπέλο από ακριβό πίλημα, που λέγεται και καστόρι. Φορέθηκε και από γυναίκες.

σαφάρι: σκληρό καπέλο από κολλαριστό σκληρό ύφασμα κολλημένο σε χαρτόνι, με στρογγυλό τεπέ και μπορ, διακοσμημένο με καψούλια. Μοιάζει με κάσκα.

σκιάδιο: (ελληνικό, από τον ίσκιο): κάλυμμα κεφαλής, καπέλο

συρμός, ο: μόδα, κάτι εφήμερο

τόκα, η: υφασμάτινο καπέλο εφαρμοστό στο κεφάλι χωρίς γείσο, στρογγυλό, ή οβάλ. Στερεώνεται με καρφίτσα καπέλου. Το 1960 ο Halston το σχεδίασε για τη J. Kennedy και έκτοτε έγινε μόδα.

τούλι, το: (γαλλικά: tulle) από την πόλη Τουλ (Tulle) της Γαλλίας. Είχε μικρά στρογγυλά ή τετράγωνα μοτίβα.

τραγιάσκα, η: αντρικό καπέλο το οποίο φορέθηκε και από τις γυναίκες. Κατασκευάζεται από μάλλινο ή βαμβακερό ύφασμα. Έχει ρηχό τεπέ και σκληρό γείσο μόνον μπροστά. Συνώνυμο: το κασκέτο

τσόχα (αγγλικά: felt, γαλλικά: fetre, τουρκικά: cuha):μη υφασμένο υλικό, χωρίς στημόνι και υφάδι, που παράγεται από συμπύκνωση και πίεση μάλλινων ινών. Ορισμένα είναι μαλακά και άλλα αρκετά σκληρά, ενώ διακρίνονται σε χοντρά και λεπτά. Ελληνικά ονομάζεται και 'πίλημα', τουρκικά 'κετσές'. Κατασκευάζεται σε διάφορα χρώματα, σχήματα και μεγέθη. Δεν πρέπει να συγχέεται με την τσόχα που μπορεί να είναι μονόχρωμο μάλλινο ύφασμα.

τυρολέζικο: (trilby) μικρό στρογγυλό καπέλο με μικρό μπορ και ένα φτερό

φιλέ: φοριέται από την αρχαιότητα. Δίχτυ το οποίο συγκρατεί τα μαλλιά.

B. ΔΟΜΗ-ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ

A. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1. Στοιχεία ταυτότητας

- Χρόνος- τόπος γέννησης
- Καταγωγή – τόπος γέννησης των γονέων
- Κοινωνική προέλευση – επάγγελμα γονέων
- Περιβάλλον (αστικό, αγροτικό)

2. Εκπαίδευση

- Τόπος (πόλη ή χωριό)
- Χώρος (εργαστήρι ή σπίτι)
- Χρόνος και διάρκεια
- Δάσκαλοι
- Μαθητεία
- Είδος εκπαίδευσης: γενικές αρχές κατασκευής καπέλων ή εξειδίκευση(π.χ. ένα είδος καπέλου ή στολισμός)

B. ΕΡΓΑΣΙΑ

1.Χρόνος και διάρκεια εργασίας

2.Τόπος εργασίας

είδος επιχείρησης – σύνολο απασχολούμενων ατόμων – εργοδότης
ωράριο – αμοιβή
παθήσεις που σχετίζονται με το είδος της εργασίας – ασφάλιση
εξειδίκευση σύμφωνα με τα στάδια παραγωγής
στολή εργασίας

3.Σχέσεις εργασίας (με τις πελάτισσες)

Γ. ΥΛΙΚΑ- ΕΡΓΑΛΕΙΑ-ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

1. Υλικά

- Πρώτες ύλες (υφάσματα, κλωστές, φόδρες κ.ά.)
εγχώριες —εισαγόμενες, προμηθευτές
- Χειμερινά πιλήματα-Είδη-κατηγορίες-Τιμές
- Ψάθες(πιλήματα, γαζωτές)-Είδη-Κατηγορίες-Τιμές
- Υφασμάτινα καπέλα-Είδη-Κατηγορίες-Τιμές

2. Διακόσμηση καπέλων-Υλικά (εγχώρια-εισαγόμενα, προμηθευτές, διευθύνσεις)

3. Εργαλεία

- Είδη(καλούπια, πρέσες, βίδες, γαζωτικές μηχανές κ.ά)
- Προέλευση εργαλείων
- Συντήρηση εργαλείων-αντικατάσταση

4. Τεχνικές-Διαδικασία παραγωγής(όλα τα στάδια)

Από το πύλημα ή το ύφασμα στο τελικό προϊόν (σε σχέση με την εξειδίκευση εφόσον υπάρχει)-Λεπτομέρειες κατασκευής

Χειροποίητο(σε όλα τα στάδια) ή Πρεσαριστό (κατά τη διάρκεια της διαδικασίας)

Αποκλειστικότητα κατασκευής ενός είδους καπέλου

Διακόσμηση(τεχνικές, χειροποίητες κατασκευές)

5. Σχέδιο καπέλων

- Επιλογή καθορισμένη από: τον κατασκευαστή, την πελάτισσα, την υπεύθυνη του εργαστηρίου, (φιγουρίνια, εισαγόμενα δείγματα, κ.ά.)
Αγορά έτοιμων καπέλων(εισαγόμενων ή εγχώριων, προς πώληση ή για διακόσμηση στο εργαστήριο)-Προμηθευτές
- Ονόματα καπέλων(σύμφωνα με τον τύπο τους ή το υλικό κατασκευής τους)

Δ. ΤΕΛΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ

1. Καπέλο (με ή χωρίς διακόσμηση ή τμήμα αυτού)

Ειδικές κατηγορίες προϊόντων -στη συνήθη περίπτωση καπελούδων που δεν έραβαν αποκλειστικά γυναικεία καπέλα- (θεατρικά καπέλα, αποκριάτικα κ.λπ.)

Είδη καπέλων με περισσότερη ζήτηση (μπρετόν, τόκες, κανοτιέ, καπελίνες, κουάφ, τυρμπάν κ.α.)

2. Κόστος – τιμή πώλησης του προϊόντος – κριτήρια διαμόρφωσης της τιμής

3. Αποδέκτης του προϊόντος

- Πελάτισσες – σχέσεις με τις πελάτισσες
- Εμπορικά καταστήματα, οίκοι υψηλής ραπτικής στην Ελλάδα

4. Συντήρηση καπέλων(ανά είδος)

Καθαρισμός καπέλων-πιλοκαθαριστήρια

Ε. ΤΟ ΠΡΟΙΟΝ ΣΗΜΕΡΑ

1. Το γυναικείο καπέλο σήμερα (ζήτηση ετοιμών ή παραγγελίες)
2. Χειροποίητα, βιομηχανοποιημένα, εισαγόμενα
 - Μετά το 1950 το καπέλο άρχισε να φθίνει. Τι οδήγησε κατά τη γνώμη σας στην παρακμή.
 - Το μέλλον του προϊόντος (ποια η γνώμη σας)

Γ. ΟΝΟΜΑΤΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΤΩΝ

- 1) Γιαννουρή Αγγελική: καπελού Εθνικής Λυρικής Σκηνής
- 2) Δούβαλης Νίκος: (elegant) βιοτεχνία υφασμάτων καπέλων, Ψυρρή
- 3) Καίσαρη Δήμητρα: σκηνογράφος– κατασκευάστρια καπέλων-συνεργάτης Εθνικού Θεάτρου και Λυρικής Σκηνής, Ν. Κόσμος
- 4) Καρρά Αριάν: πιλοποιία «Καρράς» (μίλησε για τον πιλοποιό πατέρα της)
- 5) Καρούσου Κατερίνα: χειροποίητα γυναικεία καπέλα, Πλ. Μαβίλη
- 6) Κώνστα Γωγώ: «Βεστιάριο», Αθήνα
- 7) Μεταξάς Κώστας: κατάστημα πώλησης γυναικείων καπέλων, Αθήνα
- 8) Νακέλλη Αμαλία: «Ματίνα», χειροποίητα καπέλα
- 9) Ντακιούς Αλέξανδρος: καπελάς, ενδυματολόγος Λυρικής Σκηνής,
- 10) Παπαδόπουλος Κωνσταντίνος: αντιπρόσωπος πιλοποιίας, « Σταμίων»
- 11) Πασχαλίδου Άννα: καπελού, (μίλησε και για τον πατέρα της), Αθήνα
- 12) Πολυχρονόπουλος Σαράντος: βιοτεχνία καπέλων (Πιλ-Πολ), Ψυρρή
- 13) Ποντίδα Μαίρη: υλικά πιλοποιίας, Ψυρρή
- 14) Σακελαροπούλου Ελευθερία : βιοτεχνία καπέλων, Πετράλωνα
- 15) Σαρηγιαννίδης Σάββας: βιοτεχνία ψάθινων καπέλων, Ψυρρή
- 16) Σταματίου (πρώην Κοντούζογλου): εργοστάσιο κατασκευής καπέλων, ανθέων και φτερών, Ψυρρή
- 17) Συρογιάννη Σοφία: «Βεστιάριο», Άνω Κυψέλη
- 18) Χαρικλέους Κωνσταντίνος: «Αθηναϊκή Πιλοποιία», Χαϊδάρι

Α. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

ΓΙΑΝΝΟΥΡΗ ΑΓΓΕΛΙΚΗ: κατασκευάστρια καπέλων (συνέντευξη, 23/11/2010)

A. Βιογραφικά Στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα, μεγαλώνοντας σε αστικό περιβάλλον. Η καταγωγή των γονιών ήταν από τη Ζάκυνθο, από αστικό περιβάλλον. Η μητέρα της ήταν καπελού στην πόλη της Ζακύνθου.

Εκπαιδεύτηκε στην Αθήνα από τη μητέρα της, στο σπίτι που ήταν ταυτόχρονα και εργαστήριο. Έμαθε από μικρή ηλικία την τέχνη της κατασκευής και της διακόσμησης γυναικείων καπέλων κάθε είδους εκτός των ψάθινων γαζωτών, και ασχολήθηκε επαγγελματικά.

B. Εργασία

Μέχρι το 1983 εργάστηκε μαζί με τη μητέρα της στο σπίτι -εργαστήριο. Απασχολούσαν εκπαιδευμένο στις γενικές αρχές κατασκευής γυναικείων καπέλων προσωπικό (καπελούδες), το οποίο είχαν ασφαλισμένο και πλήρωναν με την ώρα. Τα άτομα που απασχολούσαν ήταν ανάλογα με το φόρτο εργασίας. Υπήρξαν περιπτώσεις που απασχολούσαν στο εργαστήριο μαθητευόμενες καπελούδες. Στο εργαστήριο κατασκεύαζαν όλων των ειδών τα καπέλα, επί παραγγελία από θέατρα, βεστιάρια, πελάτισσες. Αμείβονταν με το κομμάτι.

Στη διάρκεια της εργασίας δεν φορούσαν υποχρεωτικά στολή, οι δε παθήσεις που σχετίζονταν με την εργασία ήταν: πόνοι στη μέση και την πλάτη από το συνεχές σκύψιμο κατά το φορμάρισμα στα καλούπια, πόνοι στα χέρια και δερματικές παθήσεις από το καυτό νερό και την κόλλα κατά το γομάρισμα των πιλημάτων.

Από το 1983 έως το 2010, οπότε και η κ. Γιαννουρή συνταξιοδοτήθηκε, εργάστηκε στη Λυρική Σκηνή ως προϊσταμένη του τμήματος κατασκευής καπέλων για τις ανάγκες των παραστάσεων. Η εργασία της ήταν μισθωτή (8/ωρο με υπερωρίες), ενώ είχε υπό την εποπτεία της τρία έως τέσσερα άτομα που απασχολούνταν στην

κατασκευή καπέλων. Ασχολήθηκε με όλη τη διαδικασία κατασκευής καπέλων και τη διακόσμηση. Στη διάρκεια της εργασίας φορούσε λευκή ποδιά.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Για το εργαστήριο προμηθεύονταν υλικά από το εργοστάσιο καπέλων, ανθέων και φτερών ‘Κοντούζογλου’- μετέπειτα Σταματίου- το οποίο κατασκεύαζε ή εισήγαγε κάθε είδους υλικό σχετικό με τα καπέλα και τη διακόσμησή τους εκτός από λεπτά υφάσματα για τα αμπιγέ καπέλα, τα οποία προμηθεύονταν από τα εγχώρια καταστήματα υφασμάτων. Χρησιμοποιούσαν εισαγόμενα χειμερινά (μερινός ή από τρίχα λαγού) πιλήματα και κάθε είδους υφάσματα χειμερινά ή καλοκαιρινά. Φόδρες, πιλόγυρους, κορδέλες γκρο, κρένα, βέλο, φτερά, τεχνητά άνθη, λάστιχα, σπαρτί, tulgome, σύρμα, όλα αυτά τα προμηθεύονταν από τα καταστήματα ή τον Κοντούζογλου. (Η κ. Γιαννουρή ανέφερε ότι υπάρχει γραμμάτιο της μητέρας της πριν τον πόλεμο- από τον Κοντούζογλου- για αγορά υλικών). Τα υλικά αυτά μπορεί να ήταν εισαγόμενα ή να κατασκευάζονταν στην Ελλάδα με εγχώριες ή εισαγόμενες πρώτες ύλες. Κάποια από τα υλικά αυτά, όπως κορδέλες και άνθη, τα κατασκεύαζαν μόνες τους από υφάσματα. Το ύφασμα, στα αμπιγέ κυρίως καπέλα, πολλές φορές το έφερνε η πελάτισσα, ώστε να ταιριάζει με το φόρεμα.

Εργαλεία. Χρησιμοποιούσαν ξύλινα και γύψινα καλούπια διάφορων σχεδίων και μεγεθών, τα οποία αργότερα είχαν «κλειδιά» (αποτελούνταν από 4-5 κομμάτια), για να ξεφορμάρεται εύκολα το καπέλο. Είχαν κουβά, για να γομάρουν με κόλλα και νερό τα πιλήματα, ατμοσίδερο για τις λεπτομέρειες και τις διορθώσεις, βίδα ξεχειλώματος των καπέλων, γαζωτικές μηχανές, μηχανές ραψίματος, χάρτινα ή γύψινα πατρόν για τα αμπιγέ καπέλα, καρφίτσες για να στερεώνουν- εκτός των άλλων- τα καπέλα στα καλούπια, μεζούρα για μέτρηση της περιμέτρου της κεφαλής. Κάποια εργαλεία ήταν αγορασμένα από την αγορά, εισαγόμενα ή εγχώρια, ενώ τα καλούπια τα κατασκεύαζαν γυψαδόροι και τορναδόροι. Συντήρηση στις γαζωτικές μηχανές γινόταν με καθαρισμό, λάδωμα και χρήση ανταλλακτικών.

Διαδικασία. Κατασκεύαζαν όλων των ειδών τα καπέλα, εκτός από ψάθινα γαζωτά. Ακολουθούσαν τη διαδικασία κατασκευής ανάλογα με το υλικό και το στυλ του καπέλου. Τα χειμερινά και ψάθινα πιλήματα φορμάρονταν στα καλούπια, τα αμπιγέ

καπέλα –κουάφ και απλά υφασμάτινα- με τη τεχνική του πατρόν, όπως τα ενδύματα. Όλα τα καπέλα ήταν απολύτως χειροποίητα και απαιτούσαν πολλές ώρες επίπονης εργασίας. Κατασκεύαζαν και τοποθετούσαν τη γαρνιτούρα, η οποία πολλές φορές ήθελε προετοιμασία, όπως η βαφή των φτερών, για να ταιριάζει με το χρώμα του φορέματος, συμπληρωματική διακόσμηση στο βέλο (σινίλ), ειδική κατασκευή στις κορδέλες. Την μεγαλύτερη διαδικασία είχαν τα αμπιγέ καπέλα, διότι το ύφασμα έπρεπε να κεντηθεί με διακοσμητικά, να ντραπαρισθεί, κ. ά.

Σχέδιο. Το σχέδιο και η διακόσμηση ήταν επιλογή δική της, συνήθως από φιγουρίνια της εποχής, ελληνικά ή εισαγόμενα. Οι πελάτισσες πολλές φορές έφερναν μια φωτογραφία του σχεδίου που επιθυμούσαν. Πάντοτε όμως σε ένα καπέλο διέκρινε κανείς το προσωπικό γούστο και την τέχνη της καπελούς, ακόμη κι αν επρόκειτο για αντιγραφή του σχεδίου. Τα καπέλα συνήθως δεν είχαν συγκεκριμένο όνομα, διότι το στυλ τους ήταν πολυσυλλεκτικό-ιδιαίτερα τα αμπιγέ. Τα υπόλοιπα από πύλημα ήταν συνήθως κλος, καπελίνες, κανοτιέ, μπρετόν, τυρολέζικα. Όταν η παραγγελία αφορούσε σε κάποιο θέατρο, υπήρχε καθοδήγηση από τον ενδυματολόγο και προμήθεια υλικών από το φορέα.

Δ. Τελικό Προϊόν

Τα καπέλα παραδίδονταν έτοιμα, διακοσμημένα, στους αποδέκτες, είτε ήταν πελάτισσες είτε θέατρα με ειδικές παραγγελίες είτε καταστήματα με αποκριάτικα είτε διοργανωτές εκδηλώσεων.

Το καπέλο ήταν ακριβό είδος πολυτελείας για πολλές γυναίκες. Στο κόστος αγοράς συνυπολογίζονταν τα υλικά, η διακόσμηση, οι ώρες εργασίας που απαιτούνταν για την κατασκευή, τα υπόλοιπα έξοδα του εργαστηρίου και το κέρδος της κατασκευάστριας.

Τα καπέλα καθαρίζονταν παλιά σε πιλοκαθαριστήρια, σήμερα με στεγνό καθάρισμα. Συντηρούνται σε καπελιέρες ή σε υφασμάτινες σακούλες με αντισκωριακά προϊόντα.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Σήμερα το αμπιγέ καπέλο είναι σπάνιο. Τα πιο απλά σχέδια, τα οποία φοριούνται καθημερινά, είναι κάποια σκουφάκια ή μπερεδάκια ή ψάθινα για τον ήλιο. Οι περισσότεροι από τους εναπομείναντες κατασκευαστές κατασκευάζουν καπέλα από πιλήματα στην πρέσα και όχι απολύτως χειροποίητα, ή αγοράζουν έτοιμα καπέλα και απλώς τα διακοσμούν για να τα πουλήσουν. Οι βιοτεχνίες εισάγουν έτοιμα καπέλα προς πώληση ή τα διακοσμούν εδώ και τα πωλούν σε μαγαζιά. Η παρακμή του γυναικείου καπέλου οφείλεται στο ότι έπαψε να είναι μόδα.

ΒΙΤΣΙΟΥ ΕΥΓΕΝΙΑ, κατασκευάστρια καπέλων

(Οι πληροφορίες δόθηκαν από την κόρη της κ. Κική Γιαννουρή κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Τα υπόλοιπα στοιχεία για τα υλικά, τα εργαλεία, τη διαδικασία παραγωγής είναι κοινά με όσα κατέθεσε η κ. Γιαννουρή.)

A. Βιογραφικά Στοιχεία

Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο και μεγάλωσε σε αστικό περιβάλλον. Η καταγωγή των γονιών ήταν από τη Ζάκυνθο, χωρίς να έχουν σχέση με το επάγγελμα του πιλοποιού.

Εκπαιδεύτηκε στις γενικές αρχές κατασκευής και διακόσμησης καπέλων σε εργαστήριο της Ζακύνθου, μαθητευόμενη μιας κατασκευάστριας καπέλων, πληρώνοντας για τη μαθητεία.

B. Εργασία

Άνοιξε το δικό της καπελάδικο στη Ζάκυνθο πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου εργάστηκε έως το 1947, απασχολώντας κάποια άτομα προσωπικό. Την εποχή εκείνη επισκεπτόταν την Αθήνα τρεις έως τέσσερις φορές το χρόνο, προκειμένου να προμηθευτεί τα υλικά της εργασίας της από το εργοστάσιο Κοντούζογλου και τα υφάσματα από τα καταστήματα. Από το 1947 και για ένα έτος, εργάστηκε στην Αθήνα, σε καπελάδικο στην Κυψέλη, το οποίο όμως έκλεισε. Δημιούργησε δικό της εργαστήριο καπέλων στο σπίτι της, μέχρις ότου προσελήφθη ως υπάλληλος στη Λυρική Σκηνή, στην οποία εργάστηκε μέχρι το 1983, οπότε και συνταξιοδοτήθηκε. Η

εργασία της στη Λυρική Σκηνή ήταν μισθωτή (8/ωρο με υπερωρίες), ενώ είχε υπό την εποπτεία της άτομα που απασχολούνταν με την κατασκευή καπέλων. Στη διάρκεια της εργασίας φορούσε λευκή ποδιά.

Στο σπίτι-εργαστήριο που διατηρούσε πριν να εργαστεί στη Λυρική Σκηνή, κατασκεύαζε καπέλα για θέατρα, βεστιάρια και πελάτισσες, ενώ αμειβόταν με το κομμάτι. Απασχολούσε εκπαιδευμένο στις γενικές αρχές κατασκευής καπέλων προσωπικό (καπελούδες), το οποίο είχε ασφαλισμένο και τις πλήρωνε με την ώρα, αλλά και μαθητευόμενες.

Τα περισσότερα εργαλεία, που χρησιμοποιούσε στην κατασκευή των καπέλων, έχουν καταστραφεί ή δωρηθεί. Κάποια βρίσκονται σε αποθήκη, ως αχρείαστο υλικό.

ΔΟΥΒΑΛΗΣ ΝΙΚΟΣ, πιλοποιός Βιοτεχνία Υφασμάτων Καπέλων ‘elegant’, Ψυρρή (συνέντευξη, 7/12/2010)

A. Βιογραφικά Στοιχεία

Γεννήθηκε στις Σέρρες, από όπου κατάγονταν και οι γονείς του, σε αγροτικό περιβάλλον. Δεν είχε κανείς συγγενής του σχέση με την κατασκευή καπέλων. Ερχόμενος στην Αθήνα και αναζητώντας εργασία, τυχαία προσελήφθη σε εργοστάσιο κατασκευής υλικών για καπέλων. Αργότερα, εργάστηκε για πέντε έτη σε βιοτεχνία κατασκευής καπέλων στου Ψυρρή, όπου από ενδιαφέρον έμαθε καλά την τέχνη αποκτώντας εμπειρία σε όλη τη διαδικασία παραγωγής, αν και η εκπαίδευσή του ήταν η γυναικεία οκτάφυλλη τραγιάσκα και το γυναικείο καπέλο τζόκεϋ.

B. Εργασία

Άνοιξε δική του βιοτεχνία στου Ψυρρή το 1979, την οποία διατηρεί μέχρι σήμερα, με κύριο συνεργάτη από την πρώτη του δουλειά, τον κ. Χρήστο. Υπήρξε εργοδότης για εξειδικευμένο προσωπικό –απασχολούσε σαράντα και πλέον άτομα την περίοδο μέχρι το 1985-το οποίο εργαζόταν με ωράριο, πληρωνόταν με μισθό και ήταν ασφαλισμένο. Σήμερα, απασχολεί δύο γυναίκες που γαζώνουν υφασμάτινα καπέλα

και οι οποίες εργάζονται σε όλη την παραγωγή. Αν αυξηθούν οι παραγγελίες προσλαμβάνει επιπλέον άτομο. Δε φορούν στολή εργασίας.

Η βιοτεχνία δέχεται παραγγελίες γυναικείων καπέλων από καταστήματα, άλλες βιοτεχνίες, θέατρα, σχολεία, συλλόγους.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Κατασκεύαζαν χειμωνιάτικα γυναικεία καπέλα από πύλημα- συνήθως μερινός- τα οποία εισάγανε από την Ιταλία, ενώ σήμερα ελαχιστοποίησαν τις εισαγωγές του υλικού αυτού, λόγω έλλειψης παραγγελιών. Τα υφάσματα που χρησιμοποιούν σήμερα είναι καπαρντίνες, πικέ, ποπλίνες, τσόχες, τουίντ, μεταξωτά, βελούδο, βαμβακερά, εγχώρια ή κυρίως εισαγόμενα (τα εισάγουν και οι ίδιοι από το Βέλγιο και τη Γαλλία), διότι, όπως δήλωσε ο κ. Δούβαλης, οι βιοτεχνίες καλών ελληνικών υφασμάτων έκλεισαν. Άλλα υλικά που χρησιμοποιούν: φόδρες, πιλόγυρους, κορδέλες από γκρο μεταξωτό ή βαμβάκι, λάστιχα, τα οποία προμηθεύονται από βιοτεχνίες όπως του Ποντίδα. Εσωτερικά στα ραμμένα καπέλα χρησιμοποιούν το υλικό ‘φορτέτσα’ από τη βιοτεχνία κατασκευής ‘Καούνης’. Η φορτέτσα είναι γομαρισμένο υλικό λευκό, σε διάφορες ποιότητες, πάχος και σκληρότητα -μοιάζει με ψιλή σίτα- κατασκευασμένο από βαμβάκι ή συνθετικό. Όταν έρθει σε επαφή με τον ατμό του σίδερου, κολλάει πάνω στο ύφασμα και το σκληραίνει, ώστε να «στέκεται» καλύτερα. Παλιά χρησιμοποιούσαν άλλα υλικά στο εσωτερικό του καπέλου.

Η διακόσμηση συνίσταται σε μια κορδέλα ή φιόγκο και σπανιότερα σε κάποιο κέντημα, διότι το τελευταίο κοστίζει ακριβά. Όπως δήλωσε ο κ. Δούβαλης, υπάρχουν βιοτεχνίες οι οποίες στέλνουν τα καπέλα τους στην Αλβανία για διακόσμηση λόγω φτηνών μεροκάματων.

Εργαλεία. Κατασκευάζουν πατρόν από χαρτόνι για τον τεπέ και το γείσο όλων των υφασμάτων ραμμένων καπέλων. Κατά το παρελθόν, όταν δέχονταν πολλές παραγγελίες για χειμερινά καπέλα από πύλημα, χρησιμοποιούσαν ξύλινα και γύψινα καλούπια για το φορμάρισμα. Τα κατασκεύαζαν μόνοι τους από γύψο καλλιτεχνίας ή ξύλο και έδιναν τη μορφή με λίμα. Εκτός από το ατμοσίδερο, χρησιμοποιούν

γαζωτικές μηχανές, κασινάκια για να γαζώνουν υφασμάτινα καπέλα, καψουλιέρα για τη διακόσμηση, κοπτοράπτη για τα καρυκώματα, ρόδα και καταρράκτη. Τα δύο τελευταία κόβουν με ακρίβεια και τελειότητα πολλά υφάσματα ταυτόχρονα, σε στρώσεις, όσο σκληρά κι αν είναι. Τα συντηρούν μόνοι τους και ορισμένα τα αντικαθιστούν, αν χαλάσουν.

Διαδικασία. Κόβουν τα σχέδια σε πατρόν από χαρτόνι, επιλέγουν το ύφασμα, το κόβουν και το σιδερώνουν μαζί με τη φορτέτσα με βρεγμένο πανί και ατμό. Ράβουν χωριστά τον τεπέ από το γείσο, ενώνοντας στη συνέχεια τα κομμάτια. Περνούν φόδρα, πιλόγυρο εσωτερικά, κορδέλα ή φιόγκο, λάστιχο αν χρειάζεται. Παλαιότερα κατασκεύαζαν καπέλα από πύλημα χειροποίητα σε καλούπια με τη διαδικασία του φορμαρίσματος.

Σχέδια: Σαρλότ, τζόκεϋ, μπερέ, τραγιάσκα, κανοτιέ, σκληρό σαφάρι από κολλαρισμένο πικέ κολλημένο σε χαρτόνι, μελόν, μπρετόν και ό,τι ζητήσει ο πελάτης.

Δ. Τελικό Προϊόν

Τα καπέλα που έχουν ζήτηση είναι τα απλά καθημερινά, μπερέδες, τραγιάσκες, τζόκεϋ. Στον πιλόγυρο τοποθετούν το λογότυπο της βιοτεχνίας, εκτός αν ράβουν για άλλες φίρμες.

Αποδέκτες των προϊόντων τους είναι άλλες βιοτεχνίες, καταστήματα λιανικής πώλησης καπέλων ή ενδυμάτων, βεστιάρια, θέατρα, πολιτιστικοί σύλλογοι, ακόμη και καπελούδες που τα διακοσμούν, για να τα πουλήσουν. Θεωρούνται ειδικοί στα ραμμένα με πατρόν καπέλα.

Παλαιότερα πωλούσαν 10000 καπέλα από πύλημα ανά έτος, τώρα ούτε 50 το χρόνο. Οι τιμές λιανικής πώλησης κυμαίνονταν το 1985-1995 από 700-800 έως 1000-1200 δραχμές το ένα. Σήμερα το κόστος αγοράς ενός πύληματος από το εξωτερικό είναι περίπου 12 ευρώ το ένα, ενώ στο κατάστημα λιανικής το καπέλο πωλείται 40-45 ευρώ, με αποτέλεσμα να μην αγοράζεται.

Οι τιμές στα υφασμάτινα καπέλα εξαρτώνται από τα υλικά και τη διακόσμηση. Η κατασκευή τους κοστίζει 4 ευρώ το απλό, στολισμένο με κορδέλα. Τα απλά τζόκεϋ παίρνουν αξία από το λογότυπο που φέρουν και τα πωλούνται στα καταστήμα 3-4 ευρώ το ένα. Τα ημερομίσθια στην Ελλάδα είναι υψηλά σε σχέση με χώρες όπως η Κίνα. Ένα κέντημα στο καπέλο κοστίζει 0,50 λεπτά του ευρώ στην Ελλάδα, ενώ 0,50 λεπτά κοστίζουν στην Κίνα τα πέντε κεντήματα.

Η συντήρηση των υφασμάτινων καπέλων γίνεται σε υφασμάτινες θήκες και σε καπελιέρες, με κάποιο υλικό εσωτερικά του τεπέ, ώστε να μην αποσχηματίζονται. Βαπόνες, λεβάντα ή καμφορά χρησιμοποιούνται ως αντισκωριακά. Τα υφασμάτινα πλένονται με προσοχή και σιδερώνονται, ενώ τα πιλήματα καθαρίζονται σε στεγνοκαθαριστήρια.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Από το 1975 μέχρι το 1990 λειτουργούσαν στην Αθήνα περισσότερες από είκοσι πέντε βιοτεχνίες καπέλων, εκτός από τις κατασκευάστριες που εργάζονταν στα σπίτια-εργαστήρια. Όταν άρχισε η εισαγωγή καπέλων από την Κίνα, στα μέσα της δεκαετίας του 1990 περίπου, έκλεισαν οι περισσότερες βιοτεχνίες, διότι δεν μπορούσαν να συναγωνισθούν τις χαμηλές τιμές των κινέζικων. Σήμερα επιβιώνουν ελάχιστες. Τα καταστήματα εισάγουν καπέλα από την Κίνα, διότι είναι πολύ φθηνότερα.

Τα γυναικεία καπέλα δεν φοριούνται πια διότι δεν είναι μόδα, σε αντίθεση με το εξωτερικό. Όσες φορούν καπέλο γίνονται αντικείμενα σχολίων. Κάποιες φορούν πρωινά απλά καπέλα, αγορασμένα από μαγαζιά ενδυμάτων ή εξαρτημάτων, εισαγόμενα από την Κίνα.

κ. ΧΡΗΣΤΟΣ, πιλοποιός στη βιοτεχνία 'elegant', υπεύθυνος κοπής και παραγωγής

Α. Βιογραφικά Στοιχεία

Γεννήθηκε σε χωριό της Καβάλας, σε αγροτικό περιβάλλον. Στο χωριό του έμαθε την κατασκευή αντρικής τραγιάσκας με μαθητεία κοντά σε ηλικιωμένο πιλοποιό.

B. Εργασία

Ερχόμενος στην Αθήνα εργάστηκε στην ίδια βιοτεχνία με τον κ. Δούβαλη, κατασκευάζοντας γυναικείες τραγιάσκες. Όταν έκλεισε η βιοτεχνία στην οποία εργάζονταν και οι δυο συνεργάστηκαν, ξεκινώντας το 1979 μια νέα βιοτεχνία κατασκευής γυναικείων καπέλων από πύλημα και ύφασμα. Σήμερα σχεδιάζει τα πατρόν και κόβει τα υφάσματα των καπέλων, αντιγράφει τα σχέδια, που του ζητούν, σε χαρτόνι, κατασκευάζει σχέδια από φωτογραφίες ή τα ίδια τα καπέλα.

ΚΑΙΣΑΡΗ ΔΗΜΗΤΡΑ, σκηνογράφος –κατασκευάστρια καπέλων-Συνεργάτης του Εθνικού Θεάτρου και της Λυρικής Σκηνής, Ν. Κόσμος (συνέντευξη, 23/12/2010)

A. Βιογραφικά Στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα, σε αστικό περιβάλλον. Σπούδασε σκηνογραφία και ασχολείται με το θεατρικό καπέλο, που σε ορισμένες περιπτώσεις είναι όμοιο με το καπέλο του δρόμου, εφόσον οι παραστάσεις αναφέρονται στη σύγχρονη εποχή. Δάσκαλός της υπήρξε ο Γάλλος πιλοποιός γυναικείων καπέλων Ματίς, την εποχή κατά την οποία εργάστηκε στην Αθήνα. Της έμαθε τα μυστικά της τέχνης των καπέλων με ελάχιστα μέσα είτε πρόκειται για πιλήματα είτε για υφασμάτινα με πατρόν.

B. Εργασία

Ξεκίνησε να εργάζεται ως κατασκευάστρια καπέλων το 1993 στο εργαστήριό της. Κατασκευάζει καπέλα από χειμερινό πύλημα και από ύφασμα. Απασχολεί ένα άτομο ως προσωπικό, ενώ σε μεγάλες παραγγελίες προσλαμβάνει περισσότερα. Οι παθήσεις που σχετίζονται με την εργασία της είναι κυρίως αναπνευστικά προβλήματα από το χνούδι των πιλημάτων και το ασετόν. Κατά τη διάρκεια της εργασίας φορά ποδιά.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Εισάγει από το διαδίκτυο ή απ' ευθείας από την Αγγλία και τη Γαλλία πιλήματα και υλικά διακόσμησης καπέλων. Τέτοια είναι: κορδέλες, φτερά, άνθη, βέλο. Ορισμένα τα προμηθεύεται από καταστήματα στην οδό Ρόμβης (Σταματίου, Κορίνθιος, Λένα), από τον Καλυβιώτη, ενώ κάποια τα κατασκευάζει μόνη της από διαθέσιμα υλικά, όπως κορδέλες και άνθη. Τα υφάσματα τα αγοράζει από καταστήματα. Για τη βάση των υφασμάτων καπέλων χρησιμοποιεί θερμοπλαστικό, γυψόγαζα και tulgome.

Εργαλεία. Χρησιμοποιεί ξύλινα και γύψινα συναρμολογούμενα καλούπια σε διάφορα σχέδια και μεγέθη. Τα γύψινα τα κατασκευάζει μόνη της από γύψο καλλιτεχνίας. Κατασκευάζει καλούπια από φελιζόλ, πλαστελίνη ή πηλό, χυτεύοντας επάνω το γύψο, η επικαλύπτοντας με βρεγμένη γυψόγαζα. Στο αρνητικό ρίχνει γύψο ώστε να έχει το καλούπι. Χρησιμοποιεί ακόμη δύο κασινάκια, για να γαζώνει κορδέλες, μηχανή για καρύκωμα, βίδα ξεχειλώματος, ατμοσίδερο και χάρτινα πατρόν.

Διαδικασία. Κατασκευάζει χειροποίητα καπέλα από πίλημα (μερινός) στα καλούπια, με τη διαδικασία του ξεχειλώματος στον ατμό. Συνήθως φορμάρει χωριστά τον τεπέ, κόβει το γέισο, το φορμάρει χωριστά και μετά τα ενώνει. Χρησιμοποιεί σπρέι βαφής πιλημάτων για αλλαγή χρώματος και κόλλα 'après' ή ατλακόλ, ώστε να σκληρύνουν τα πιλήματα. Κατασκευάζει καπέλα από ύφασμα, τυρμπάν, κουάφ, τα οποία στηρίζει σε βάση από σκληρό υλικό και σύρμα ή βάση από πίλημα. Η επιλογή των καπέλων είναι του ενδυματολόγου, από μακέτα ή σχέδιο.

Δ. Τελικό Προϊόν

Συνεργάζεται με βεστιάρια, θέατρα, τη Λυρική Σκηνή. Το κόστος ενός καπέλου είναι συνάρτηση των υλικών και της εργασίας.

Η συντήρηση γίνεται με λεβάντα και καμφορά ενώ καθαρίζονται με βενζίνη και καθαρό οινόπνευμα. Τις ψάθες τις αναζωογονεί με ατμό και ίσως οινόπνευμα.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Το γυναικείο καπέλο εξαφανίστηκε μετά το 1950, διότι δεν ήταν πλέον μόδα και μάλλον ούτε θα ξαναφορεθεί. Το κομμωτήριο είναι επίσης υπεύθυνο για την

κατάργηση των καπέλων, καθώς και το unisex ντύσιμο. Στην Ελλάδα το καπέλο δεν εδραιώθηκε όπως στο εξωτερικό, παρ' όλο που φορέθηκε πολύ μέχρι το 1950, ίσως επειδή δεν επιβλήθηκε από τη θρησκεία και το κλίμα. Οι γυναίκες σήμερα ντύνονται πρακτικά και βιαστικά, οπότε το καπέλο είναι το πρώτο που καταργείται, διότι θεωρείται διακοσμητικό μόνο στοιχείο της ενδυμασίας. Μόνο όσες επιμένουν να είναι κομψές μπορεί να φορέσουν καπέλο.

Οι κοπέλες σήμερα φοράνε κάποια απλά καπέλα όπως σκουφιά, μπερέδες, καβουράκια, περισσότερο για το κρύο.

KAPPA APIAN, πιλοποιία «Καρράς» (συνέντευξη, 24/12/2010)

Οι πληροφορίες που έδωσε αφορούν στους γονείς της, οι οποίοι υπήρξαν και οι δύο κατασκευαστές καπέλων. Η ίδια δεν κατασκευάζει, αλλά εισάγει ανδρικά καπέλα για λογαριασμό βιοτεχνιών και καταστημάτων.

A. Βιογραφικά Στοιχεία

Οι γονείς της γεννήθηκαν στην Αθήνα και μεγάλωσαν σε αστικό περιβάλλον. Ο πατέρας της γνώρισε το καπέλο και τη διαδικασία κατασκευής του, εργαζόμενος στο εργοστάσιο του Πουλόπουλου- σε διάφορες θέσεις παραγωγής- από το 1920 και ύστερα.

Η μητέρα της έμαθε την κατασκευή του γυναικείου καπέλου με μαθητεία στην Αθήνα.

B. Εργασία

Το 1937 ο πατέρας της άνοιξε τη δική του βιοτεχνία ανδρικών αλλά και γυναικείων καπέλων στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου, την οποία διατήρησε μέχρι το 1960. Εκεί είχε και το εργαστήριο παραγωγής. Από το 1960 έως το 2000 διατηρούσε κατάστημα καπέλων- κυρίως ανδρικών- στην οδό Σταδίου.

Η μητέρα άσκησε το επάγγελμα της καπελούς σε κατάστημα της οδού Μητροπόλεως μέχρι το γάμο της. Στη συνέχεια εργάστηκε μαζί με τον σύζυγό της στο εργαστήριό τους, βοηθώντας στην παραγωγή και κυρίως διακοσμώντας τα γυναικεία καπέλα.

Δεν απασχολούσαν ποτέ υπαλλήλους ούτε απέκτησαν πρόβλημα υγείας το οποίο να σχετίζεται με το επάγγελμά τους.

Πωλούσαν τα καπέλα πάντοτε λιανικής και είχαν προσωπικές σχέσεις με την πελατεία τους.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Ασχολήθηκαν με όλες τις κατηγορίες καπέλων (χειμερινά και ψάθινα πιλήματα, γαζωτά ψάθινα από τρέσα και υφασμάτινα, πρωινά ή αμπιγέ). Αγόραζαν όλα τα πιλήματα, χειμερινά και ψάθινα, από το εξωτερικό (Ιταλία, Γερμανία, Αυστρία). Ήταν διαφορετικής ποιότητας, όπως ολόμαλλο μερινός, τρίχινο από λαγό, κουνέλι, κάστορα, αντιλόπη και ψάθινα διαφόρων ειδών, ανάλογα με τη ζήτηση. Τα υφάσματα και τα υλικά, όπως φόδρες, κορδέλες, βέλο, φτερά, διακοσμητικές καρφίτσες, άνθη, πιλόγυρους, τα προμηθεύονταν από την αγορά, κυρίως από τον Σταματίου. Αργότερα, όταν οι βιοτεχνίες παραγωγής των υλικών σχεδόν εξαφανίστηκαν, τα εισάγανε από το εξωτερικό.

Εργαλεία. Τα μηχανήματα της βιοτεχνίας λειτουργούσαν με γκάζι. Είχαν ξύλινα και γύσινα καλούπια (παραγγελία σε γυψαδόρους ή τορναδόρους), βίδα ξεχειλώματος της εσωτερικής κορδέλας χειροκίνητη, φούρνο-στεγνωτήριο για τα καπέλα, δύο κασινάκια για το γάζωμα των ψάθινων τρεσών, ραπτομηχανή και πατρόν για τα αμπιγέ καπέλα και σίδερο ατμού. Το κατάστημα διέθετε επίσης εργαλείο-μετρητή, για να αποτυπώνεται ακριβώς η περίμετρος του κεφαλιού των πελατισσών, ώστε τα καπέλα να ράβονται στα μέτρα τους .

Διαδικασία. Κατασκεύαζαν απολύτως χειροποίητα καπέλα. Τα χειμερινά πιλήματα φορμαρίζονταν στα καλούπια διαφόρων σχεδίων, αφού πρώτα είχαν βραχεί και κολλαρισθεί σε διάλυμα νερού-κόλλας. Γάζωναν το γύρο του γέισου ή περνούσαν σύρμα για να στέκεται. Τα μεγέθη των γυναικείων καπέλων ήταν από το νούμερο 55 έως το 57. Με τον ίδιο τρόπο φορμάριζαν και τα ψάθινα πιλήματα, ενώ τις τρέσες τις

γάζωναν στο κασινάκι, ακολουθώντας έπειτα τη διαδικασία των πιλημάτων. Τα αμπιγέ τα κατασκεύαζε η μητέρα της, από σκληρή βάση από σπαρτί ή tulgome και σύρμα. Στη συνέχεια τα έντυνε με τα υφάσματα και τα διακοσμούσε σύμφωνα με την παραγγελία.

Σχέδιο. Τα απλά καπέλα κατασκευάζονταν σε στυλ της μόδας, όπως κλος, κανοτιέ, μρετόν, μελόν, καπελίνα, τόκα και σύμφωνα με τη φαντασία των κατασκευαστών. Τα αμπιγέ ήταν παραγγελία από τις πελάτισσες, οι οποίες πήγαιναν με το ύφασμα του φορέματος ζητώντας τις περισσότερες φορές συγκεκριμένο σχέδιο και διακόσμηση, παίρνοντας όμως και τη γνώμη της καπελούς.

Δ. Τελικό Προϊόν

Αποδέκτες των προϊόντων ήταν αποκλειστικά οι κυρίες και οι κύριοι που αγόραζαν λιανικής από το κατάστημα. Την εποχή μέχρι το 1960 ζήτηση είχαν όλα τα γυναικεία καπέλα, πρωινά και αμπιγέ. Αργότερα η ζήτηση περιορίστηκε σε τραγιάσκες, μπερέ και κάποια μικρά απλά. Οι γυναικείες τραγιάσκες που κατασκεύαζαν ήταν από τσόχα εξάγωνες με φούντα, σαν κασκέτα.

Το κόστος των καπέλων καθοριζόταν από το είδος τους, τα υλικά, τη διακόσμηση, την εργασία που απαιτούσαν, το κέρδος του κατασκευαστή και τα έξοδα της επιχείρησης. Πάντοτε το καλό χειροποίητο καπέλο ήταν είδος πολυτελείας, ακριβό. Λέγοντας καλό, εννοείται το μαλακό και ελαφρύ καπέλο.

Η συντήρηση γίνεται σε καπελιέρες με καμφορά, ενώ απαιτείται στεγνό καθάρισμα ή βενζίνη με μαλακό πανί.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Το γυναικείο καπέλο μετά το 1960 έπαψε να έχει ζήτηση. Σήμερα κυκλοφορούν στην αγορά φτηνά κινέζικα, όχι καλής ποιότητας, ενώ στην πραγματικότητα η Κίνα κατασκευάζει και καλά καπέλα, όμως αρκετά ακριβότερα. Οι γυναίκες όμως δε φοράνε πια καπέλο, γιατί αφενός το ντύσιμο απλοποιήθηκε και αφετέρου το καπέλο έχει υψηλό κόστος αγοράς. Ίσως ξαναφορεθεί στο μέλλον, αν όχι λόγω κλίματος, λόγω διαχρονικότητας του είδους.

ΚΑΡΟΥΣΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ, κατασκευάστρια χειροποίητων γυναικείων καπέλων, Πλ. Μαβίλη (συνέντευξη, 4/12/2010)

A. Βιογραφικά Στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα σε αστικό περιβάλλον, από γονείς με αστική καταγωγή. Αποφάσισε να ασχοληθεί με το γυναικείο καπέλο από ενδιαφέρον και αγάπη για το αντικείμενο. Ξεκίνησε την εκπαίδευση στη σχεδιάστρια Λουκία, ενώ προσπάθησε να προσεγγίσει και άλλους κατασκευαστές γυναικείων καπέλων, χωρίς επιτυχία. Εκπαιδεύτηκε στην τέχνη του καπέλου στη Νέα Υόρκη, στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο Μόδας (F.I.T.). Ήταν μια σχολή εκμάθησης κατασκευής καπέλων με δίδακτρα, από έμπειρες δασκάλες, όπου οι μαθητές εργάζονταν με υλικά της σχολής. Στο εργαστήριο έμεινε πέντε χρόνια, κατασκευάζοντας πολλά καπέλα, ενώ παράλληλα εργαζόταν σε γυναικείο καπελάδικο.

B. Εργασία

Επέστρεψε στην Αθήνα και άνοιξε ατελιέ στο σημερινό χώρο το 1990, κατασκευάζοντας αποκλειστικά χειροποίητα καπέλα, ενώ ασχολήθηκε και με το θεατρικό καπέλο, με συνεργάτη το Γάλλο ‘καπελά’ Ματίς. Αρχικά, είχε αρκετά άτομα προσωπικό, εργαζόμενα με ωράριο και μισθό. Σήμερα απασχολεί δύο γυναίκες ως βοηθούς στην κατασκευή και διακόσμηση καπέλων-επίσης με μισθό-οι οποίες δεν έχουν σχέση με τις πελάτισσες. Ράβουν τα αμπιγέ καπέλα και φορμάρουν τα πιλήματα, όμως την ευθύνη για την τελική μορφή και τις λεπτομέρειες των καπέλων την έχει η ίδια.

Ως παθήσεις που σχετίζονται με την εργασία της αναφέρει τους πόνους στην πλάτη, στη μέση και στα χέρια από τη δυσκολία του φορμαρίσματος και το καυτό νερό με την κόλλα. Πέραν της τέχνης, το καπέλο είναι επίπονη χειρωνακτική εργασία, η οποία απαιτεί δύναμη στα χέρια. Η κόλλα après με την οποία γυαλίζουν και συντηρούν τα καπέλα, δημιουργεί αποπνικτική ατμόσφαιρα για την αναπνοή. Κατά τη διάρκεια της εργασίας φοράνε ποδιά.

Έχει προσωπική σχέση με όλες τις πελάτισσες, σταθερό πελατολόγιο, ενώ η πελάτισσες ζητάνε πάντα τη γνώμη της για τον τύπο του καπέλου που θα διαλέξουν.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Προμηθευόταν πιλήματα καθώς και τη διακόσμηση από το κατάστημα του Σταματίου, τώρα όμως αγοράζει από το εξωτερικό (συνήθως τα παραγγέλνει μόνη της), από την Ιταλία και τη Γαλλία (φτερά, βέλο, σπαρτί, tulgome). Στα εγχώρια καταστήματα δεν υπάρχει πια ποικιλία ούτε ποιότητα, ειδικά για τη διακόσμηση. Τα υφάσματα και τις φόδρες τα προμηθεύεται από την αγορά. Χρησιμοποιεί το χειμώνα πιλήματα διαφορετικής ποιότητας (μερινός, τρίχινο από λαγό) σε δύο μεγέθη, μικρό και μεγάλο, για καπελίνες. Καλοκαιρινά καπέλα κατασκευάζει από ψάθινα πιλήματα και γαζωτή ψάθα. Τα αμπιγέ καπέλα (κουάφ, τυρμπάν και καπέλα από ύφασμα) τα κατασκευάζει πάνω σε βάση σκληρού υλικού από tulgome (πολλές φορές διπλό και τριπλό για να στέκεται) και σύρμα. Τα υφάσματα είναι το καλοκαίρι ελαφριά και δροσερά, όπως λινά, βαμβακερά, πικέ, ενώ το χειμώνα σατέν, βελούδο, μεταξωτό, γούνες.

Εργαλεία. Παλιά προμηθευόταν τα γύψινα και τα ξύλινα καλούπια από γυψαδόρους και τορναδόρους. Σήμερα τα παραγγέλνει στη Γαλλία, την Ιταλία και την Αμερική. Τα καλούπια έχουν ‘κλειδιά’, είναι σε 4-5 κομμάτια. Πολλές φορές κατασκευάζει μόνη της καλούπια από γύψο καλλιτεχνίας ή αφρό πολυουρεθάνης. Χρησιμοποιεί πατρόν για τα ραφτά καπέλα, μεζούρα, καρφίτσες, γαζωτικές μηχανές, μηχανή που περνά κορδέλες γκρο και πιλόγυρους, μηχανή που περνά το σύρμα στο γείσο. Ακόμη έχει βίδα χειροκίνητη και ηλεκτρική, ατμοσίδερο, κουβά που λειτουργεί με ατμό για να μαλακώνουν τα πιλήματα και κασινάκι για το γάζωμα των ψάθινων τρεσών.

Διαδικασία. Τα καπέλα είναι απολύτως χειροποίητα. Τα υφασμάτινα κατασκευάζονται με πατρόν, όπως τα ενδύματα, και διακοσμούνται είτε με το γούστο της κατασκευάστριας είτε κατόπιν συνεννόησης με την πελάτισσα. Η διαδικασία ραφής και στολισμού είναι χρονοβόρα ανάλογα με το σχέδιο και τη διακόσμηση. Τα χειμερινά πιλήματα, αφού μαλακώσουν στον ατμό, φορμάρονται στα καλούπια, δένονται με σχοινιά και στεγνώνουν εκεί, έως ότου πάρουν τα σχήμα τους. Στη συνέχεια, κόβεται το γείσο στο επιθυμητό πλάτος και στριφώνεται. Δε χρησιμοποιεί

σύρματα στα πιλήματα ούτε πολλές κόλλες, διότι θεωρεί καλό το μαλακό και ελαφρύ καπέλο. Γαζώνει τις ψάθινες τρέσες σε κασινάκι με τη βοήθεια καλουπιού, ακολουθώντας στη συνέχεια την ίδια διαδικασία με τα πιλήματα. Τη διακόσμηση την κατασκευάζει πολλές φορές μόνη της από τα διαθέσιμα υλικά (υφάσματα, τούλι, κρένα κ. ά.) Τέλος, ειδικά στα ψάθινα καπέλα, περνά κόλλα après για να σταθεροποιούνται και να γυαλίζουν.

Σχέδιο. Χρησιμοποιεί τη φαντασία και την τέχνη της, αλλά παίρνει παραγγελίες από τις πελάτισσες για συγκεκριμένα σχέδια και υλικά, ειδικά για τα αμπιγέ καπέλα. Οι πελάτισσες φέρνουν το φόρεμα και διαλέγουν με τη βοήθειά της ό, τι υπάρχει έτοιμο ή ζητάνε κάτι ειδικό της αρεσκείας τους.

Δ. Τελικό Προϊόν

Τα χειροποίητα καπέλα είναι ελαφριά και μαλακά χωρίς πολλές κόλλες ενώ αν διπλωθούν, δεν καταστρέφονται. Η κ. Καρούσου θεωρεί ότι το καπέλο έχει κανόνες κατασκευής, ενώ η διακόσμηση και η τελική του παρουσία είναι θέμα τέχνης, έμπνευσης και φαντασίας του τεχνίτη. Ζήτηση έχουν τα καθημερινά μικρά καπέλα, (κλος, μπρετόν, κανοτιέ μικρές καπελίνες) αλλά και τα αμπιγέ, όπως κουάφ για γάμους και εκδηλώσεις. Τα καπέλα δεν έχουν ονόματα, διότι τα σχέδια έχουν πολλές παραλλαγές.

Συνεργάζεται με καταστήματα, θέατρα, μουσεία, το Μέγαρο Μουσικής, πωλεί μέσω διαδικτύου ακόμη και στο εξωτερικό. Παλαιά δάνειζε τα καπέλα για επιδείξεις μόδας, χωρίς όμως να αυξηθούν οι πωλήσεις, διότι τα καπέλα δεν προτείνονται εδώ και καιρό ως εξαρτήματα της ενδυμασίας από τους μόδιστρους. Στην πελατεία της συγκαταλέγονται όχι μόνον ευκατάστατες κυρίες αλλά και εργαζόμενες.

Το καπέλο πρέπει να κολακεύει ένα πρόσωπο, να το αναδεικνύει, όχι να το γελοιοποιεί. Άρα, όποιος φορά καπέλο πρέπει να γνωρίζει τι του ταιριάζει, όπως ακριβώς και με τα ενδύματα.

Οι τιμές εξαρτώνται από τα υλικά (εσωτερικά και εξωτερικά), την εργασία, την τέχνη, τα υλικά διακόσμησης. Όλα αυτά ανεβάζουν το κόστος και την τιμή πώλησης του καπέλου. Τα αμπιγέ είναι κατά πολύ ακριβότερα ξεκινώντας από 400 ευρώ, ενώ

τα χειμερινά καπέλα από πύλημα ξεκινούν από 85 και φτάνουν μέχρι τα 150 ευρώ το πιο απλό σε διακόσμηση.

Η συντήρηση απαιτεί αντισκωριακά, τα οποία δεν ακουμπούν στα καπέλα και αποθήκευση σε πάνινες σακούλες ή καπελιέρες. Τα ψάθινα πρέπει να βρίσκονται σε υγρό περιβάλλον. Όλα καθαρίζονται με στεγνό καθάρισμα, όμως ένα καλό ολόμαλλο καπέλο, αν πλυθεί, δεν χαλάει.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Σήμερα το γυναικείο καπέλο έχει μεγάλη πτώση. Οι παραγγελίες από καταστήματα μειώνονται με το χρόνο, διότι το χειροποίητο είναι ακριβό, ενώ τα εισαγόμενα κινέζικα είναι φτηνά και πωλούνται εύκολα. Κάποια ιταλικά καπέλα είναι στην πραγματικότητα κινέζικα που εισάγονται μέσω Ιταλίας. Έχει ακόμη πελάτισσες που αγοράζουν έτοιμα ή δίνουν παραγγελία, όχι όμως με την ίδια συχνότητα του παρελθόντος.

Πιστεύει ότι το καπέλο έκανε πάντα κομψό το ντύσιμο, αλλά ήταν είδος πολυτελείας αναλογικά πιο ακριβό από τα ενδύματα. Σήμερα είναι παντού φτηνό, τυποποιημένο και βιομηχανοποιημένο, ώστε η ύπαρξη χειροποίητων είναι περιττή. Στην Ελλάδα δεν υπάρχει κίνητρο ασχολίας με το γυναικείο καπέλο, ενώ σε λίγα χρόνια κανείς δε θα κατασκευάζει χειροποίητο. Οι νέοι από την άλλη δε φοράνε καπέλο. Ψάχνουν για τη φίρμα, χωρίς να νοιάζονται για την ποιότητα ή την κομψότητα ή το προσωπικό τους στυλ. Συνήθως είναι κακοντυμένοι και πανομοιότυπα ντυμένοι. Τελειώνοντας, πιστεύει ότι το καπέλο, το οποίο άρχισε να φθίνει μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δε θα ξανάρθει στη μόδα λόγω και των κομμωτηρίων και του styling των μαλλιών, σε αντίθεση με το εξωτερικό, όπου επιβάλλεται από την Εκκλησία και το Πρωτόκολλο.

ΚΩΝΣΤΑ ΓΩΓΩ ΚΑΙ ΑΙΜΙΛΙΑ, «Βεστιάριο», Σωκράτους 12, Αθήνα (επίσκεψη, 7/12/2010)

Διαθέτουν μεγάλη συλλογή αυθεντικών καπέλων, από τα οποία αρκετά είναι κατασκευασμένα από γνωστές καπελούδες της Αθήνας, το δεύτερο μισό του 20^{ου}

αιώνα. Πρόκειται για γυναικεία καπέλα της εποχής 1940 και εξής, όλα σε καλή κατάσταση, ενώ κάποια από αυτά έχουν ραμμένο στον πλόγυρο το όνομα της κατασκευάστριας. Περιήλθαν στην ιδιοκτησία τους από δωρεές κυριών, που δεν τα χρησιμοποιούν πια, από καπελούδες, που δεν τα πούλησαν και τα χάρισαν, από συλλόγους, από παλιές θεατρικές παραστάσεις, ή είναι αγορασμένα από παλαιοπωλεία. Ορισμένα, μάλιστα, αγοράστηκαν από το εξωτερικό. Τα περισσότερα είναι ραμμένα από ακριβά υφάσματα με τη διακόσμησή τους, ενώ υπάρχουν αρκετά ψάθινα καθώς και χειμερινά πιλήματα.

Σε πολλά από αυτά γίνονται επιδιορθώσεις, τις οποίες αναλαμβάνουν κατασκευάστριες καπέλων, ενώ η συλλογή ανανεώνεται με καινούρια καπέλα, εφόσον είναι εφικτό. Συνήθως ενοικιάζονται σε περιπτώσεις κατά τις οποίες συνοδεύουν κάποια στολή. (σε σχολεία, θεατρικές παραστάσεις, στον κινηματογράφο, σε αποκριάτικους χορούς)

Συντηρούνται σε ντουλάπια με βαπόρες, ναφθαλίνη, καμφορά, ενώ μεταφέρονται σε καπελιέρες. Καθαρίζονται συνήθως στο χέρι με καθαριστικά, όπως τα ρούχα, κάποια από αυτά πλένονται και βεβαίως σιδερώνονται.

ΜΕΤΑΞΑΣ ΚΩΣΤΑΣ, πιλοποιός, κατάστημα πώλησης γυναικείων καπέλων,
Σταδίου 39, Αθήνα (συνέντευξη 30/11/2010)

A. Βιογραφικά Στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1947 και μεγάλωσε σε αστικό περιβάλλον. Οι γονείς του ασχολήθηκαν με το γυναικείο καπέλο, η μητέρα του ως κατασκευάστρια και ο πατέρας του ως βοηθός της. Εκπαιδεύτηκε στις γενικές αρχές κατασκευής καπέλων από τη μητέρα του, Μαίρη Μεταξά, στο εργαστήριο- ατελιέ που διατηρούσε εκείνη στην οδό Μητροπόλεως από μικρή ηλικία ως παρατηρητής και αργότερα ως βοηθός της.

B. Εργασία

Χωρίς να είναι η κύρια απασχόλησή του η κατασκευή καπέλων, βοηθούσε στον ελεύθερο χρόνο του στο εργαστήριο. Όταν η μητέρα του συνταξιοδοτήθηκε, ανέλαβε το κατάστημα –εργαστήριο και από το 1986 μετέφερε το κατάστημα πώλησης στην οδό Σταδίου, όπου βρίσκεται και σήμερα.

Η επιχείρηση ήταν πάντα οικογενειακή, δεν απασχολούσαν προσωπικό. Ως βοηθός εργάστηκε στο καπελάδικο και η σύζυγος του, κ. Κ. Μεταξά. Ποδιά φορούσαν πάντα κατά τη διάρκεια του κολλαρίσματος των πιλημάτων.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Σήμερα ο κ. Μεταξάς και η σύζυγός του δεν διατηρούν εργαστήριο ούτε κατασκευάζουν καπέλα, εκτός από κάποια τυρμπάν. Πωλούν ό,τι έχουν στοκ από το προηγούμενο κατάστημα, καπέλα που στην πλειοψηφία τους είναι κατασκευασμένα από τη μητέρα του. Αγοράζουν καπέλα χειμερινά ή ψάθινα από βιοτεχνίες και τα πωλούν. Εξάλλου οι παραγγελίες είναι πολύ λίγες και μόνο για απλά καθημερινά καπέλα. Τα βραδινά και οι κουάφ σπάνια έχουν πια ζήτηση, ίσως για κάποιο γάμο.

Σήμερα υπάρχουν κάποια εργαστήρια κατασκευής γυναικείων καπέλων αλλά με πρέσα, όχι χειροποίητα. Έτσι δεν υπάρχουν πια μοναδικά κομμάτια αλλά μαζική παραγωγή. Οι γυναίκες δεν φορούν πια καπέλο, φοβούμενες μήπως χαρακτηρισθούν γραφικές και όσες φορούν αγοράζουν έτοιμα φθηνά εισαγόμενα από την Κίνα. Τα κινέζικα στην Ελλάδα –πωλούνται στα καταστήματα έτοιμων ενδυμάτων ή αξεσουάρ- είναι χαμηλής ποιότητας και παρουσιάζουν συχνά προβλήματα.

Τα εργαλεία και πολλά υλικά από το παλαιό εργαστήριο της Μητροπόλεως καταστράφηκαν ή δόθηκαν, ενώ πολλά καπέλα πωλήθηκαν σε καταστήματα κατά τη μετακόμιση. Ο κ. Μεταξάς σημειώνει, ότι κατά τη δεκαετία του 1950 η οδός Μητροπόλεως ήταν γεμάτη καπελάδικα, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις αναγραφόμενες διευθύνσεις των κατασκευαστών και κατασκευαστριών. Η πλειοψηφία των παλαιών κατασκευαστών δεν κληροδότησαν την τέχνη τους πουθενά, διότι δεν υπάρχει πλέον ενδιαφέρον για τα καπέλα.

ΜΕΤΑΞΑ ΜΑΙΡΗ, κατασκευάστρια καπέλων, Μητροπόλεως 48, Αθήνα

(Οι πληροφορίες δίδονται από το γιό της κ. Κων/νο Μεταξά),

A. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Έμαθε την τέχνη της κατασκευής καπέλων με μαθητεία.

B. Εργασία

Άνοιξε το δικό της ατελιέ- εργαστήριο ('Μαίρη') λίγο πριν το 1938 στην οδό Μητροπόλεως και το διατήρησε για εξήντα χρόνια. Δεν είχε προσωπικό παρά το σύζυγό της ως βοηθό. Κατασκεύαζε και πωλούσε τα καπέλα της λιανικώς στην πελατεία της. Με τις πελάτισσες είχε προσωπική σχέση.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Η Μαίρη Μεταξά κατασκεύαζε γυναικεία καπέλα κάθε είδους. Εισήγαγε χειμερινά πιλήματα σε κόνιο από την Ιταλία ή τα προμηθευόταν από τον Κοντούζογλου (που επίσης τα εισήγαγε). Ήταν ολόμαλλα πιλήματα μερινός, πιλήματα από τρίχωμα λαγού και από κάστορα, σε μικρό και μεγάλο μέγεθος. Τα καλοκαιρινά ψάθινα πιλήματα παναμά, λέζα και άλλες ψάθες τις προμηθευόταν επίσης από τον Κοντούζογλου, από τον οποίο αγόραζε και όλα τα είδη διακόσμησης (φτερά, κορδέλες γκρο, βέλο, άνθη και διακοσμητικές καρφίτσες), ενώ αργότερα αγόραζε και από την Μέντη, στην οδό Ρόμβης. Από τον Κοντούζογλου αγόραζε τα υλικά για τη βάση των υφασμάτων καπέλων, σπαρτί, tulgome, κρένα. Τα υφάσματα των χειμερινών και καλοκαιρινών καπέλων και των τυρμπάν τα προμηθευόταν από τα καταστήματα υφασμάτων.

Εργαλεία. Στο εργαστήριο υπήρχαν καλούπια γύψινα, μονοκόμματα ή συναρμολογούμενα για ευκολία στο ξεφορμάρισμα, τα οποία είχαν από κάτω τρύπες και στερεώνονταν σε ξύλο στήριξης, για να φορμάρεται εύκολα το πύλημα. Υπήρχαν ακόμη βίδα ξεχειλώματος εσωτερικής κορδέλας, μηχανήμα ατμού για φρεσκάρισμα των καπέλων, στυλάκια ξύλινα στα οποία στήριζαν τα καπέλα κατά τη διακόσμηση, φούρνος σιδερένιος στον οποίο στέγνωναν τα καπέλα πάνω στα καλούπια, γαζωτικές

μηχανές, μηχανή για στρίφωμα, κασινάκι για το γάζωμα της ψάθινης τρέσας, σίδερο, μεζούρα και χάρτινα πατρόν για τα υφασμάτινα καπέλα.

Διαδικασία. Τα καπέλα ήταν αποκλειστικά χειροποίητα. Κατασκεύαζε καπέλα από πύλημα ή αμπιγέ και δεχόταν παραγγελίες από τις πελάτισσες, όταν ζητούσαν κάτι ιδιαίτερο. Τα πύληματα βρέχονταν, γομαρίζονταν και φορμάρονταν σε καλούπια διάφορων σχεδίων και μεγεθών. Διαμόρφωνε το γείσο, συνήθως ξεχωριστά από τον τεπέ, έπειτα τα ένωνε και στρίφωνε ή περνούσε σύρμα στο γύρο του γείσου. Περνούσε τη διακόσμηση της αρεσκείας της ή κατά την επιλογή της πελάτισσας. Κάποια είδη διακόσμησης τα κατασκεύαζε μόνη της, όπως άνθη και κορδέλες από ύφασμα. Τα ψάθινα πύληματα γίνονταν καπέλα με τον ίδιο τρόπο. Οι τρέσες γαζώνονταν και έμπαιναν στα καλούπια για φορμάρισμα. Τα υφασμάτινα γίνονταν συνήθως κατά παραγγελία, πρώτα σε μια σκληρή βάση (σπαρτί ή tulgome) και επάνω τοποθετούσε το ύφασμα, το οποίο ραβόταν με κάποιο σχέδιο. Στη συνέχεια προστίθετο η διακόσμηση. Κατασκεύαζε κουάφ μόνον από σπαρτί, πάνω στο οποίο έραβε υφασμάτινα λουλούδια.

Σχέδιο. Κατασκεύαζε καπέλα, βλέποντας τα σχέδια από φιγουρίνια ή από τη φαντασία της ή το σχέδιο το ζητούσε η πελάτισσα. Πολλές φορές οι κυρίες έφερναν το ύφασμα της αρεσκείας τους για το αμπιγέ καπέλο. Τα καπέλα κατασκευάζονταν με ή χωρίς διακόσμηση. Την εποχή εκείνη και μέχρι το 1960 περίπου, φοριούνταν όλα τα στυλ της μόδας.

Δ. Τελικό Προϊόν

Για την κατασκευή ενός χειροποίητου καπέλου απαιτείτο κόπος και χρόνος. Η Μ. Μεταξά είχε σταθερή πελατεία, παραγγελίες από θέατρα, μέχρι και από το παλάτι. Δεν έδινε καπέλα σε καταστήματα ούτε συνεργάστηκε με τους μόδιστρους της υψηλής ραπτικής. Τα καπέλα της ήταν λίγα και μοναδικά. Οι πλούσιες πελάτισσες αγόραζαν πολλά καπέλα, οι λιγότερο πλούσιες λιγότερα. Στην εσωτερική κορδέλα έραβε ετικέτα με το όνομα και τη διεύθυνση του εργαστηρίου.

Το κόστος του καπέλου ήταν συνάρτηση των υλικών και της εργασίας, ενώ τα αμπιγέ ήταν ακριβότερα από τις άλλες κατηγορίες, ιδιαίτερα αν είχαν κέντημα.

Τα καπέλα διατηρούνταν σε καπελιέρες με καμφορά, λεβάντα και ναφθαλίνη σε σακουλάκια. Υπήρχαν καθαριστήρια καπέλων αλλά και ειδικά πλυντήρια, όπου έμπαιναν τα πιλήματα σε καλούπια και πλένονταν με ειδικό σαπούνι. Τα ψάθινα καπέλα περνιούνταν με βρεγμένο πανί ή ατμό, για να διατηρούνται ζωντανά.

ΝΑΚΕΛΛΗ ΑΜΑΛΙΑ, κατασκευάστρια χειροποίητων καπέλων «Ματίνα»

Η κ. Αμαλία Νακέλλη, έμαθε την τέχνη κατασκευής καπέλων από τη θεία της, Ματίνα, η οποία διατηρούσε εργαστήριο –ατελιέ στην οδό Μητροπόλεως από το 1935. Εργάστηκε στο κατάστημα στην οδό Ερμού και Φωκίωνος, μέχρι το 2009 οπότε και συνταξιοδοτήθηκε. Κατασκεύαζε, όπως και η θεία της, χειροποίητα γυναικεία καπέλα με τις ανάλογες τεχνικές για τα πιλήματα και τα αμπιγέ καπέλα. Διακοσμούσε τα καπέλα, σύμφωνα με το γούστο της ή τις επιθυμίες της πελατείας. Συνεργάστηκε με θέατρα και τη Λυρική Σκηνή. Όταν έκλεισε την επιχείρηση, τα εργαλεία δόθηκαν ή σκορπίστηκαν.

(Οι παραπάνω πληροφορίες δόθηκαν από την κ. Νακέλλη τηλεφωνικώς, 30/12/2010)

ΝΤΑΚΙΟΥΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, κατασκευαστής καπέλων, Λυρικής Σκηνής

A. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα και μεγάλωσε σε αστικό περιβάλλον. Σπούδασε διακόσμηση, αλλά αγαπούσε τα καπέλα και τον ενδιέφερε ο στολισμός τους.

B. Εργασία

Δεν έχει ασχοληθεί στο παρελθόν με καπέλα. Στο εργαστήριο της Λυρικής Σκηνής εκπαιδεύτηκε στις γενικές αρχές κατασκευής καπέλων, δουλεύοντας ως μαθητευόμενος, ενώ τώρα είναι υπεύθυνος κατασκευής καπέλων.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Κατασκευάζει αποκλειστικά χειροποίητα καπέλα, για τις ανάγκες των παραστάσεων, από χειμερινά πιλήματα και υφάσματα, με τις ενδεδειγμένες τεχνικές. Τα εργαλεία του είναι καλούπια, ξύλινα και γύψινα, η βίδα, ατμοσίδερο, γαζωτικές μηχανές, πατρόν και μεζούρα. Η διακόσμηση είναι έτοιμη ή κατασκευάζεται από διαθέσιμα υλικά. Τα καπέλα διατηρούνται σε κουτιά με ναφθαλίνη και σκωροκτόνα, ενώ καθαρίζονται με βενζίνη και οινόπνευμα.

Δ. Το προϊόν σήμερα

Θεωρεί ότι τα καπέλα έφθιναν λόγω των κομμωτηρίων, της μόδας των φουσκωτών μαλλιών και του unisex ντυσίματος. Πιστεύει ότι το κλίμα στην Ελλάδα δε βοήθησε στην εδραίωση των καπέλων, αλλά και οι μόδιστροι δεν κατασκεύαζαν ενδυματολογικά σύνολα που να επιβάλουν τη χρήση καπέλου. Παρ' όλα αυτά, πιστεύει ότι το ταιριαστό με την εμφάνιση καπέλο δίνει στη γυναίκα στυλ και ομορφιά.

ΠΑΣΧΑΛΙΔΟΥ ANNA, κατασκευάστρια χειροποίητων καπέλων, Θήρας 9, Αθήνα
(συνέντευξη, 28/12/2010)

A. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα από πατέρα πιλοποιό και μητέρα κατασκευάστρια καπέλων. Έμαθε την τέχνη της κατασκευής των καπέλων από τον πατέρα της στο εργαστήριο, ενώ την τέχνη της διακόσμησης τη διδάχτηκε από τη μητέρα της.

B. Εργασία

Εργάστηκε στη βιοτεχνία του πατέρα της, ενώ εδώ και είκοσι χρόνια έχει δικό της εργαστήριο στην οδό Θήρας. Δεν απασχολεί προσωπικό. Ως παθήσεις ανέφερε την ταλαιπωρία των χεριών από το καυτό νερό και την κόλλα.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Προμηθεύεται τα υλικά από το Σταματίου και τα υφάσματα από την αγορά, όπως ο πατέρας της. Χρησιμοποιεί υφάσματα, όπως τσόχα, μετάξι, βελούδο και τα διακοσμεί μόνη της, με έτοιμη ή δική της διακόσμηση.

Χρησιμοποιεί καλούπια (τα γύψινα τα φτιάχνει μόνη της από γύψο καλλιτεχνίας), ακόμη και τα αλουμινένια του πατέρα της, χωρίς όμως να χρησιμοποιεί πρέσα, είναι εξολοκλήρου χειροποίητα. Δε γαζώνει πλέον ψάθινες τρέσες. Έχει πατρόν και γαζωτικές μηχανές, ατμοσίδερο.

Ακολουθεί τη διαδικασία κατασκευής καπέλων με νερό και κόλλα και φορμάρισμα στο καλούπι. Όταν πρέπει το καπέλο να στεγνώσει αμέσως, το φορμάρει σε καυτή αλουμινένια φόρμα στο χέρι. Τα αμπιγέ τα κατασκευάζει όπως τα ενδύματα, με πατρόν.

Δ. Τελικό Προϊόν

Κατασκευάζει απολύτως χειροποίητα καπέλα. Θεωρεί ότι η αξία των καπέλων έγκειται στη διακόσμηση και όχι στο πίλημα ή την ψάθα. Αυτό που κάνει ένα καπέλο όμορφο είναι ο στολισμός. Η μαγεία του είναι η συνολική του παρουσία, είτε αυτό είναι πρωινό, είτε βραδινό. Πιστεύει ότι το καπέλο δίνει στη γυναίκα στυλ και ύφος, και η επιλογή ενός συγκεκριμένου καπέλου είναι θέμα στιγμής.

Έχει προσωπική πελατεία και πελατεία από τον πατέρα της. Παλαιά πωλούσε σε καταστήματα, συνεργάστηκε με τον Ασλάνη και τον Τσέλιο, παραχώρησε καπέλα για φωτογράφιση σε περιοδικά. Εργάστηκε με ενδυματολόγους για την τηλεόραση και το θέατρο. Γενικά πωλεί τα καπέλα σε τιμή λιανικής και χοντρικής.

Η διατήρηση των καπέλων γίνεται σε καπελιέρες με ναφθαλίνη, ενώ τα καπέλα καθαρίζονται με στεγνό καθάρισμα.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Τα σημερινά γυναικεία καπέλα είναι μικρά και απλά (τζόκεϋ, μπερέδες), ενώ χάθηκε το καλό καπέλο που έδινε τύπο στη γυναίκα. Οι αιτίες εντοπίζονται στα κομμωτήρια και στις περίτεχνες κομμώσεις.

Το χειροποίητο καπέλο είναι ακριβό εξάρτημα. Ένα απλό γυναικείο καβουράκι τιμάται 35 ευρώ, ένα πύλημα μερινός από 200 ευρώ και πάνω.

ΠΑΣΧΑΛΙΔΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, πιλοποιός γυναικείων καπέλων, Κουμουνδούρου 32, Αθήνα

(Οι πληροφορίες δίδονται από την κόρη του, κ. Άννα Πασχαλίδου)

A. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα, σε αστικό περιβάλλον.

Ξεκίνησε ως εργαζόμενος στο εργοστάσιο πιλημάτων Πουλόπουλου, δουλεύοντας στην πρέσα, η οποία μεταμόρφωνε τα πιλήματα σε καπέλα. Έμαθε τη διαδικασία παρατηρώντας την εργασία των άλλων.

B. Εργασία

Εργάστηκε στο πιλοποιείο ψάθινων καπέλων του Σάββα Σαρηγιαννίδη. Η σύζυγός του γάζωνε στην ίδια βιοτεχνία ψάθινα καπέλα. Αργότερα άνοιξε δικό του εργαστήριο στην οδό Κουμουνδούρου, κατασκευάζοντας γυναικεία καπέλα κάθε είδους, ενώ η σύζυγός του τα διακοσμούσε. Απασχολούσαν μία κυρία, η οποία γάζωνε τα καπέλα από ψάθινη κορδέλα.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Αγόραζε υλικά από τον Σταματίου (πρώην Κοντούζογλου), όπως χειμερινά (μερινός, από τρίχωμα λαγού) και ψάθινα πιλήματα, ψάθινες τρέσες για γάζωμα, υλικά για διακόσμηση και κορδέλες γκρο. Αγόραζε έτοιμα καπέλα από τις βιοτεχνίες, αλλάζοντάς τους το σχήμα και διακοσμώντας τα. Για τα υφασμάτινα καπέλα, τα αμπιγέ, προμηθευόταν χειμωνιάτικα και καλοκαιρινά υφάσματα από τα καταστήματα. Από τον Σταματίου προμηθευόταν τα υλικά για τη βάση των αμπιγέ καπέλων. Πιλόγυρους και χαρτόνια αγόραζε από τον Ποντίδα.

Εργαλεία. Χρησιμοποιούσε γύψινα, ξύλινα και αλουμινένια καλούπια, κουβά με ατμό και πρέσα για τα πιλήματα, γαζωτικές μηχανές (για ράψιμο, καρύκωμα), πατρόν και μεζούρα για τα υφασμάτινα καπέλα, κασινάκια για τα γαζωτά, και μηχανή στην οποία γάζωνε τα δερμάτινα καπέλα. Είχε εργαλείο φινιρίσματος των καπέλων. Είναι μια ‘βίδα’ στην οποία τοποθετείται το έτοιμο καπέλο η οποία περιστρέφεται με μανιβέλα. Όπως γυρίζει καπέλο το γυαλίζεται με ραφινέλαιο (σε ένα πανί, πάντα προς τη φορά του πέλους), ώστε να γυαλίζει.

Διαδικασία. Φορμάριζε τα πιλήματα στα καλούπια, αφού πρώτα τα μαλάκωνε σε ζεστό νερό με κόλλα και τα έστυβε. Στη συνέχεια τα έβαζε σε αλουμινένια καλούπια στην πρέσα και έδινε το τελικό σχήμα αμέσως. Αφού έραβε σύρμα στο γείσο ή στρίφωνα το γείσο, η σύζυγός του τα διακοσμούσε με έτοιμα υλικά όπως βέλο, κορδέλες, φτερά, άνθη. Πολλές φορές κατασκεύαζε μόνη της τη διακόσμηση με υφάσματα. Με τον ίδιο τρόπο κατασκεύαζαν τα ψάθινα πιλήματα και τα γαζωτά ψάθινα. Τα υφασμάτινα τα στερέωναν σε έναν σκελετό από σπαρτί και σύρμα και τα έντυναν με τα υφάσματα σε διάφορα σχέδια. Πρόσεχαν πολύ τη διακόσμηση, να είναι εντυπωσιακή και πρωτότυπη.

Το σχέδιο των καπέλων το αποφάσιζαν οι ίδιοι ή οι πελάτισσες, το ίδιο και τη διακόσμηση. Κατασκεύαζαν όλων των ειδών τα καπέλα και όλα τα σχέδια.

Δ. Τελικό Προϊόν

Πωλούσε τα καπέλα λιανική και χοντρική, σε μαγαζιά

ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ ΣΑΡΑΝΤΟΣ, πιλοποιός, βιοτεχνία καπέλων (‘Πιλ-Πολ’), Ψυρρή (συνέντευξη, 4/12/2010)

Εργασία

Ξεκίνησε την επιχείρηση μόνος του, ανοίγοντας βιοτεχνία κατασκευής καπέλων το 1975. Απασχολεί προσωπικό.

Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Κατασκευάζει καπέλα από χειμωνιάτικο πύλημα (μερινός, λαγός, καστόρι) και καλοκαιρινό πύλημα (παναμάς, δύο ποιότητων). Ακόμη ράβει με πατρόν υφασμάτινα καπέλα από τσόχα, μάλλινο και λινό. Γαζώνει ψάθινη τρέσα σε διάφορα στυλ καπέλων. Εισάγει τα πιλήματα, τα ψάθινα από τη Γαλλία και τα πιλήματα από την Ιταλία. Υφάσματα προμηθεύεται από τα καταστήματα.

Χρησιμοποιεί μείγμα κόλλας-νερού, καλούπια και ηλεκτρική πρέσα (αρσενικό-θηλυκό) για τα πιλήματα. Τα καπέλα στη συνέχεια γαζώνονται με ειδική μηχανή στο τελείωμα του γείσου. Στο κασινάκι γαζώνει τις τρέσες σε κώνο, το βάζει σε κόλλα και στη συνέχεια το πρεσάρει ώστε να πάρει σχήμα καπέλου. Το τελικό σχέδιο στα σκληρά υφασμάτινα καπέλα το δίνει με κόλλα και πρέσα, αφού πρώτα τα ράψει με πατρόν. Τα καπέλα έχουν εσωτερικά ραμμένο πιλόγυρο, ορισμένα έχουν φόδρα (μπερέδες, καβουράκια), ενώ κάποια έχουν εσωτερικά στο γείσο χαρτόνι. Προμηθεύεται τα υλικά αυτά από εγχώριες βιοτεχνίες.

Η διακόσμηση είναι απλή γκρο κορδέλα.

Τελικό Προϊόν

Οι τύποι των γυναικείων καπέλων που προτιμώνται σήμερα είναι απλά καθημερινά, όπως τα κανοτιέ, τα μπρετόν, οι μπερέδες και τα κασκέτα.

Προμηθεύει καταστήματα ενδυμάτων χοντρικώς και κάποιες καπελούδες που απέμειναν, οι οποίες αγοράζουν έτοιμα καπέλα και τα διακοσμούν.

Οι τιμές των καπέλων εξαρτώνται από τα υλικά και την εργασία. Ένα καλό καπέλο από πύλημα (τρίχινο) χωρίς διακόσμηση κοστίζει από 180 ευρώ και πάνω, ενώ ένα καπέλο μερινός είναι φτηνότερο. Τα ραμμένα από τσόχα ή ύφασμα είναι φτηνότερα.

ΣΑΚΕΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ, κατασκευάστρια καπέλων, Πετράλωνα
(συνέντευξη, 14/12/2010)

A. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα και μεγάλωσε σε αστικό περιβάλλον. Οι γονείς της γεννήθηκαν στην Αθήνα και ήταν πιλοποιοί.

Εκπαιδεύτηκε στη διαδικασία κατασκευής καπέλων από τους γονείς της, στο εργαστήριο που διατηρούσε ο πατέρας της στην οδό Ρόμβης, αλλά και στο σπίτι-εργαστήριο στο οποίο η μητέρα της κατασκεύαζε γυναικεία καπέλα για την προσωπική της πελατεία. Έμαθε την τέχνη του καπέλου παρατηρώντας τους γονείς της και βοηθώντας τους από μικρή ηλικία.

B. Εργασία

Άρχισε να εργάζεται κανονικά από το 1960 στο σπίτι και στη βιοτεχνία του πατέρα της. Όταν έκλεισε η βιοτεχνία στη Ρόμβης, μετέφεραν την εργασία και τα εργαλεία στο σπίτι τους. Απασχολούσαν ένα άτομο το οποίο γάζωνε τις ψάθινες τρέσες. Μετά την απόσυρση των γονέων της, εδώ και χρόνια, έχει αναλάβει την παραγωγή μόνη της, ενώ παλαιότερα είχε το σύζυγό της ως βοηθό.

Δεν αναφέρει κάποια στολή κατά τη διαδικασία κατασκευής. Ως παθήσεις που σχετίζονται με την εργασία της αναφέρει τους πόνους στην πλάτη και τη μέση από την πίεση που χρειάζεται η πρέσα στο φορμάρισμα.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Τα χειμερινά πιλήματα είναι διαφορετικής ποιότητας. Η ίδια χρησιμοποιεί ολόμαλλο μερινός ή βελούρ από τρίχωμα λαγού. Τα διάφορα πιλήματα ζυγίζουν κατά την αγορά τους από 60 έως 120 γραμμάρια ανάλογα το τελικό προϊόν. Τα προμηθεύεται από εισαγωγέα (Σωτηρόπουλος και άλλους). Παλαιότερα προμηθευόταν όλα σχεδόν τα υλικά από τον Σταματίου (όπως και ο πατέρας της). Τα ψάθινα πιλήματα (συνθετικές ψάθες, παναμά, λέζα, visca) τα αγοράζει από εισαγωγείς (κινέζικα), ενώ παλιά κατασκεύαζε και βούρλινα καπέλα (από πλεκτό καλάμι για αγρότες). Τα ψάθινα γαζωτά τα αγοράζει σε κορδέλες φυσικές ή συνθετικές, διαφορετικής ποιότητας. Υπήρχε εργοστάσιο στον Ταύρο (Παπαδόπουλος), το οποίο εισήγαγε πρώτες ύλες και κατασκεύαζε φυσική ψάθινη τρέσα 'ρίο'. Άλλα υλικά, όπως λάστιχα, λουριά (πιλόγυρους), κορδέλες τα προμηθεύονταν από τον Angel, μέχρις ότου έκλεισε η βιοτεχνία του. Τα περισσότερα

πλέον υλικά είναι εισαγωγής (αγορά από κατάστημα Ουσταμπασίδου) ενώ άλλα όπως κλωστές και φόδρες, τα αγοράζει από το εμπόριο. Δεν κατασκευάζει καπέλα από ύφασμα.

Εργαλεία. Ο πατέρας της είχε πρέσα (αρσενικό-θηλυκό) με αλουμινένια καλούπια, η οποία δούλευε με γκάζι, ενώ σήμερα δουλεύει με ρεύμα. Την είχε αγοράσει από την Ιταλία στις αρχές του 20ού αιώνα. Χρησιμοποιεί καλούπια ξύλινα και γύψινα- τα οποία κληρονόμησε από τον πατέρα της- στα οποία φορμάρει τα πιλήματα, αφού τα γομάρει σε νερό ζεστό με ζελατίνα. Τα γύψινα καλούπια τα φτιάχνει πλέον μόνη της με γύψο καλλιτεχνίας. Παλαιά είχαν σιδερένιο φούρνο με γκάζι, στον οποίο στέγνωναν τα καπέλα πάνω σε γύψινα ή αλουμινένια καλούπια, σε χρόνο ανάλογο με το μέγεθος του καπέλου και την ποιότητά του (περίπου 15 λεπτά). Διαθέτει μηχανήμα που στύβει τα χειμερινά πιλήματα, το οποίο σήμερα λειτουργεί με ρεύμα ενώ παλιά με μανιβέλα. Έχει γαζωτικές μηχανές, κασινάκια, (καινούριο, εισαγωγής από την Ιταλία, κοστίζει 3000 ευρώ) και μηχανή η οποία κόβει το ψάθινο πύλημα, δημιουργώντας σχέδιο. Τα μηχανήματα τα συντηρεί μόνη της ή το κάνει ειδικός τεχνίτης.

Διαδικασία. Τα πιλήματα γομάρονται σε ζελατίνα και ζεστό νερό, στύβονται στο μηχανήμα (μόνον τα χειμερινά, τα ψάθινα αφήνονται να στραγγίξουν καλά) και φορμάρονται –με τράβηγμα των χεριών- σε γύψινο ή ξύλινο καλούπι διάφορων σχεδίων. Όταν τους δοθεί το πρώτο σχήμα, πρεσάρονται σε αλουμινένια καλούπια και παίρνουν το οριστικό τους σχήμα. Για την κατασκευή ορισμένων σχεδίων, τα πιλήματα παραμένουν να στεγνώσουν πάνω στα γύψινα καλούπια, δεμένα με σχοινιά. Τα γαζωτά στο κασινάκι χρειάζονται συχνό μέτρημα σε καλούπι, ώστε να μην παρεκκλίνει το μέγεθος. Στη συνέχεια ακολουθείται η ίδια διαδικασία όπως στα πιλήματα. Η κόλλα που χρησιμοποιεί η κ. Σακελλαροπούλου είναι ανάλογη της σκληρότητας που επιθυμεί. Κάποιοι πελάτες ζητούν σκληρά καπέλα, κάποιοι χωρίς κόλλα. Η ζελατίνα για τα πιλήματα αγοράζεται από το εργοστάσιο ‘Νεοχημική’. Τα χειμερινά καπέλα από πύλημα επικαλύπτονται με υλικό (apres), το οποίο τα γυαλίζει και τα σκληραίνει. Στο τελείωμα του γείσου τοποθετείται σύρμα ή γίνεται στρίφωμα με ειδική μηχανή. Παλιά βάφονταν τα πιλήματα ή τα καπέλα -συνήθως μαύρα- σε ζεστό νερό με μπογιά ανιλίνης. Η διαδικασία αυτή γινόταν όταν χρειαζόταν να

αλλάζει το σχέδιο του καπέλου. Στη συνέχεια ακολουθείτο η γνωστή διαδικασία φορμαρίσματος.

Ως διακόσμηση πλέον χρησιμοποιεί μόνον κορδέλα γκρο, ενώ δεν χρησιμοποιεί πια πιλόγυρο.

Σχέδιο. Τα σχέδια των γυναικείων καπέλων είναι ανάλογα με τη ζήτηση, η οποία είναι πολύ μειωμένη. Αποδέκτες των προϊόντων της είναι βιοτεχνίες καπέλων, καταστήματα ενδυμάτων, πολυκαταστήματα (παλιά ο Δραγώνας, το Μινιόν, ο Λαμπρόπουλος), πολλοί πιλοποιοί και καπελούδες, που τα διακοσμούν και τα πουλάνε. Παλαιότερα, όταν τα καπέλα φοριούνταν από όλους, γινόταν δειγματισμός στα καταστήματα, προκειμένου να πουληθούν.

Τα σχέδια των γυναικείων καπέλων ποικίλουν. Είναι μπρετόν, μελόν, κανοτιέ, κλος, καπελίνα, ρεμπούμπλικα γυναικεία, καβουράκι, πεταλούδα (western hat), τόκες.

Δ. Τελικό Προϊόν

Κατασκεύαζαν πάντα και ειδικές κατηγορίες καπέλων, όπως μπερέδες από χρωματιστή τσόχα αγορασμένη με το μέτρο, αποκριάτικα καπέλα, θεατρικά, για σχολεία, για πολιτιστικούς συλλόγους.

Στην τιμή ενός καπέλου υπολογίζονται τα υλικά, η εργασία, τα έξοδα, το κέρδος. Οι τιμές πώλησης είναι χαμηλές, λόγω των εισαγόμενων κινέζικων. Ορισμένοι χαμηλώνουν περαιτέρω τις τιμές και παρ' όλα αυτά δεν έχουν πωλήσεις. Πωλεί στους αποδέκτες 8-10 ευρώ το ψάθινο καπέλο, ενώ στην ίδια τιμή αγοράζει το πύλημα.

Πιστεύει ότι παλιά δεν ήταν ακριβά τα καπέλα, διότι εργάζονταν πολλοί στο επάγγελμα και υπήρχε συναγωνισμός. Για το λόγο αυτό, προσπαθούσε ο καθένας να εισάγει ή να κατασκευάσει κάτι διαφορετικό, ώστε να έχει το μονοπώλιο έναντι των άλλων.

Τα καπέλα συντηρούνται όπως τα ενδύματα με αντισκωριακά, σε καπελιέρες ή σε χαρτοσακούλες. Τα πιλοκαθαριστήρια ήταν αρκετά στο παρελθόν. Τα ψάθινα καθαρίζονται με ασετόν και βαμβάκι, τα καστόρινα με γυαλόχαρτο.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Το γυναικείο καπέλο σταμάτησε να φοριέται τη δεκαετία του 1960 και ξαναφορέθηκε από τις αρχές του 1980 από όλες τις ηλικίες. Οι πωλήσεις του αυξήθηκαν και διατηρήθηκαν μέχρι το 1990. Την εποχή εκείνη η ίδια διακοσμούσε τα καπέλα με βέλο, κορδέλες, φτερά, καρφίτσες, λουλούδια. Όταν πέρασε πια η μόδα και δεν υπήρχε απαίτηση για ποιότητα και ποσότητα, ασχολήθηκε με το φθηνό, τυποποιημένο καπέλο του εμπορίου. Σήμερα προτιμώνται τα κινέζικα τα οποία είναι ακόμη φθηνότερα αλλά κακής ποιότητας.

Οι γυναίκες δεν φοράνε καπέλο, διότι πιστεύουν ότι είναι εξεζητημένο είδος και συνοδεύει ένα στυλ ντυσίματος ακραίο για τα σημερινά δεδομένα. Πιστεύει ότι αν επιβληθεί από τη μόδα, μπορεί να ξαναφορεθεί στο μέλλον.

ΣΑΚΕΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, πιλοποιός γυναικείων καπέλων

(Οι πληροφορίες δίδονται από την κόρη του, κ. Σακελαροπούλου Ελευθερία)

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Από την ηλικία των 9 ετών μαθήτευσε κοντά στον Καγκελάρη, κατασκευαστή γυναικείων καπέλων στην οδό Ερμού. Άνοιξε βιοτεχνία καπέλων στην οδό Ρόμβης, εξοπλίζοντάς την με πρέσα για τα πιλήματα, με καλούπια και γαζωτική μηχανή για ψάθινες τρέσες. Τα ξύλινα καλούπια τα αγόραζε από τον Πρασιώτη, τα γύψινα από τον Ρούσσο ή τα κατασκεύαζε μόνος του.

Προμηθευόταν τα πιλήματα από τον Πουλόπουλο και όταν έκλεισε το εργοστάσιο αγόραζε από το εξωτερικό. Την εποχή 1950-1960, όταν ακόμη φοριούνταν τα καπέλα, πωλούσε στις καπελούδες έτοιμα χειμερινά, ψάθινα και αμπιγέ καπέλα για διακόσμηση. Συνταξιοδοτήθηκε το 1976.

ΣΑΡΙΔΑΚΗ, κατασκευάστρια γυναικείων καπέλων

(Οι πληροφορίες δίδονται από την κόρη της, κ. Σακελαροπούλου Ελευθερία)

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Έμαθε την τέχνη του γυναικείου καπέλου με μαθητεία. Είχε το εργαστήριο στο σπίτι της στα Πετράλωνα, όπου κατασκεύαζε υφασμάτινα καπέλα και καπέλα από χειμερινό πύλημα. Αγόραζε από βιοτεχνίες έτοιμα καπέλα, τα διακοσμούσε μόνη της και τα πουλούσε σε πελάτισσες. Είχε μόνιμη πελατεία, από κυρίες της περιοχής, διότι όλες φορούσαν τότε καπέλο. Κάθε καπέλο ήταν μοναδικό και χειροποίητο. Αργότερα διακοσμούσε τα καπέλα που κατασκεύαζε ο σύζυγος, τα οποία πωλούσαν στο κατάστημα στην οδό Ρόμβης. Όταν έκλεισε η επιχείρηση, εξακολούθησε να κατασκευάζει και να πωλεί καπέλα στο σπίτι της. Σταμάτησε να κατασκευάζει αμπιγέ καπέλα το 1963-1964, όταν δεν υπήρχε πλέον ζήτηση για βραδινό ή απογευματινό χειροποίητο καπέλο. Τότε άρχισαν να ασχολούνται μαζί με το σύζυγο μόνο με το φθηνό καπέλο μαζικής παραγωγής. Κατασκεύαζαν καπέλα στην πρέσα και τα διέθεταν στα καταστήματα ή αγόραζαν από βιοτεχνίες έτοιμα καπέλα και τα διακοσμούσαν.

ΣΑΡΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ ΛΙΖΑ, Βιοτεχνία Ψάθινων Καπέλων, Ψυρρή (συνέντευξη, 6/12/2010)

Η Λίζα Σαρηγιαννίδου είναι η μοναδική σε νεαρή ηλικία η οποία ασχολείται με την κατασκευή καπέλων στο εργαστήριο του πατέρα της. Γεννήθηκε στην Αθήνα. Εκπαιδεύτηκε από τον πατέρα της, αρχικά παρακολουθώντας τη δουλειά του, στη συνέχεια ως βοηθός του και αργότερα ως εργαζόμενη στην κατασκευή ψάθινων καπέλων, ψάθινων πηλημάτων και υφασμάτινων απλών γαζωτών καπέλων. Δεν αναφέρει παθήσεις σχετικές με την εργασία, αν και εργάζεται δέκα χρόνια. Δεν χρησιμοποιεί ποδιά στο εργαστήριο.

ΣΑΡΗΓΙΑΝΝΙΔΗΣ ΣΑΒΒΑΣ, Βιοτεχνία Ψάθινων Καπέλων, Ψυρρή (οι πληροφορίες δόθηκαν από την κόρη του Λίζα, 6/12/2010)

Α. Βιογραφικά στοιχεία

Ξεκίνησε να εργάζεται σε εργοστάσιο κατασκευής καπέλων ως γαζωτής. Έμαθε την διαδικασία παραγωγής ψάθινων καπέλων παρατηρώντας την εργασία των συναδέρφων του. Άλλαξε εργασία λόγω χαμηλών αποδοχών. Εργάστηκε σε εργοστάσιο καπέλων στον Πειραιά για τρία χρόνια, ως χειριστής της πρέσας, αλλά αναγκάστηκε να φύγει λόγω των δύσκολων συνθηκών εργασίας.

B. Εργασία

Ξεκίνησε τη δική του επιχείρηση στην κατασκευή καπέλων το 1965 στο χώρο στον οποίο βρίσκεται μέχρι σήμερα. Αρχικά παρήγαγε όλων των ειδών ψάθινα καπέλα, γαζωτές τρέσες και πιλήματα, αντρικά, γυναικεία και παιδικά. Απασχολούσε πολλούς εργάτες ως προσωπικό, αλλά όταν άρχισε η εισαγωγή χονδρικών των φθηνών κινέζικων και σταμάτησαν οι παραγγελίες, αναγκάστηκε να απολύσει τους περισσότερους. Τότε έδωσε πολλά χρήματα σε αποζημιώσεις. Μέχρι τότε οι εργαζόμενοι πληρώνονταν με την ώρα ή το μήνα, ανάλογα την απασχόληση.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Παλαιά αγόραζε πρώτες ύλες από ελληνικό εργοστάσιο κατασκευής ψάθινων τρεσών (πλαστικών, όχι φυσικών)- ‘Ξανθόπουλος’ στο Περιστέρι- ενώ ψάθινα πιλήματα προμηθευόταν από την Ιταλία. Εδώ και χρόνια αγοράζουν ψάθες εισαγωγής ή τις προμηθεύονται μόνοι τους από αποθήκες στην Ιταλία (εισάγονται από την Κίνα). Τα υφασμάτινα, από τσόχα ή βαμβάκι, τα κατασκευάζουν με πατρόν και εγχώρια υφάσματα. Δεν διακοσμούν τα καπέλα, αλλά περνούν μόνο κορδέλα γκρο. Πιλόγυρους, λάστιχα, χαρτόνια, αγοράζουν από κάποιες βιοτεχνίες που απέμειναν.

Εργαλεία. Το εργαστήριο διαθέτει δύο ιταλικές πρέσες με λάστιχο νερού, εκατό ετών, πολλά κασινάκια (διαφορετικές μάρκες), ανέμη για να τυλίγουν τις τρέσες, καψουλιέρα, κοπτοράπτη, σίδερο ατμού για τις διορθώσεις, φόρμες ξύλινες ή γύψινες για όσα σχέδια δεν διαθέτουν αλουμινένιο καλούπι της πρέσας. Οι πρέσες και τα κασινάκια συντηρούνται από ειδικούς τεχνίτες. Ανταλλακτικά βρίσκουν από παλαιότερα εργαλεία. Χρησιμοποιούν γαζωτικές μηχανές και πατρόν για να ράψουν τα υφασμάτινα καπέλα. Εσωτερικά βάζουν πιλόγυρο για το μέγεθος.

Διαδικασία. Οι φυσικές τρέσες από χόρτο τυλίγονται αρχικά στην ανέμη. Ορισμένες τρέσες βρέχονται πριν γαζωθούν (ψάθα κογκό), ενώ οι υπόλοιπες γαζώνονται στεγνές γιατί είναι μαλακές (ρίο, visca). Καθώς γαζώνονται, μετριέται συνεχώς το μέγεθος του πιλήματος σε ξύλινο καλούπι, ανάλογα το νούμερο που θέλουν να κατασκευάσουν. Γαζώνουν το πίλημα μονοκόμματο ή χωριστά τεπέ- γείσο. Τα ψάθινα πιλήματα βρέχονται σε νερό και κόλλα ή ψεκάζονται με έτοιμη κόλλα. Όσο περισσότερη κόλλα έχουν, τόσο σκληρότερα γίνονται τα καπέλα. Στη συνέχεια αφήνονται να στεγνώσουν και πρεσάρονται σε αλουμινένια καλούπια για να σιδερωθούν και να πάρουν το σχήμα τους. Ορισμένα σχέδια στεγνώνουν σε ξύλινα καλούπια και σιδερώνονται με ατμοσίδερο και βρεγμένο πανί. Τα υφασμάτινα ράβονται με πατρόν, όπως τα ενδύματα.

Σχέδιο. Τα σχέδια τα οποία παραγγέλλονται πιο συχνά είναι υφασμάτινοι μπερέδες και κασκέτα, ενώ στην κατηγορία των ψάθινων ζήτηση έχουν τα κανοτιέ, τα μπρετόν, λίγες καπελίνες ακόμη και κοτιγιόν. Πολλές φορές φέρνουν οι πελάτες δείγματα ζητώντας να το αντιγράψουν.

Δ. Τελικό Προϊόν

Δέχονται παραγγελίες -μόνον χονδρικής- από συλλόγους, βεστιάρια, χορευτικά συγκροτήματα, θέατρα, σχολεία, καταστήματα, άλλες βιοτεχνίες και καπελούδες. Δεν τοποθετούν ετικέτα με τη φίρμα του εργαστηρίου, διότι οι αποδέκτες βάζουν τη δική τους. Οι τιμές ορίζονται με το κομμάτι. Υπολογίζονται η τιμή της ψάθας, τα υλικά, η εργασία και το κέρδος. Πωλούν την ψάθινη καπελίνα 4 ευρώ, το μικρό καπέλο 3,5 ευρώ, ενώ το κινέζικο δεν τιμάται ούτε 2 ευρώ. Τα καταστήματα εισάγουν απευθείας από την Κίνα, με αποτέλεσμα να κλείνουν συνεχώς οι ελληνικές βιοτεχνίες καπέλων. Αν και τα καπέλα τους είναι φθηνά, για να μπορούν να συναγωνισθούν τα κινέζικα, παρ' όλα αυτά οι παραγγελίες έχουν μειωθεί.

Τα ψάθινα καπέλα συντηρούνται σε υφασμάτινες σακούλες, μακριά από φως ή τη θερμότητα γιατί αποχρωματίζονται, ενώ χρειάζονται υγρασία για να μην ξεραθούν. Παλιά υπήρχαν καθαριστήρια ειδικά για ψάθες. Τα υφασμάτινα πλένονται τοπικά ή ολόκληρα και έρχονται στη βιοτεχνία για κολλάρισμα και σίδερο.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Το καπέλο δεν ήταν ποτέ φθηνό προϊόν, αλλά ο κόσμος το αγόραζε ανάλογα. Πλέον δεν είναι στη μόδα και, επιπλέον, επειδή κυκλοφόρησε μεγάλος αριθμός πανομοιότυπων καπέλων σε χαμηλές τιμές, έχασε την αίγλη του και την ομορφιά του.

ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ, εισαγωγέας υλικών πιλοποιίας, Ρόμβης 18, Αθήνα (συνέντευξη 29/12/2010 & 15/1/2011)

(πρώην Κοντούζογλου, εργοστάσιο κατασκευής γυναικείων καπέλων, ανθέων και φτερών, Καλλιθέα)

Το εργοστάσιο καπέλων, ανθέων και φτερών 'Κοντούζογλου', ιδρύθηκε στην Καλλιθέα από τον παππού του κ. Σταματίου, ο οποίος μαζί με τα τρία αδέρφια του ξεκίνησε την επιχείρηση το 1924. Αγόρασαν τα μηχανήματα από το Παρίσι, προσέλαβαν πολλά άτομα ως προσωπικό και ξεκίνησαν την παραγωγή προμηθεύοντας με τα παραπάνω υλικά όλη την Ελλάδα, τουλάχιστον μέχρι το 1960, οπότε το εργοστάσιο έκλεισε. Μόνο στον τομέα παραγωγής καπέλων, από πύλημα απασχολούσαν δέκα άτομα με εξειδίκευση. Τις πρώτες ύλες των καπέλων, όπως τα πύληματα, τα εισάγανε και ήταν διαφορετικής ποιότητας, μεγέθους και χρώματος. Εισήγαγαν επίσης πολλές ποιότητες βέλο από τη Γαλλία, το οποίο στόλιζαν και πωλούσαν, φτερά, πιλόγυρους, χαρτόνια, σπαρτί, tulgome. Ορισμένα υλικά τα αγόραζαν από εγχώριες βιοτεχνίες (οι οποίες εισάγανε ή κατασκεύαζαν), όπως κορδέλες από την 'ΠΡΟΟΔΟ', φτερά από εκτροφεία πτηνών, όλα τα υφάσματα και τις φόδρες από τα καταστήματα. Παράλληλα με το εργοστάσιο διατηρούσαν κατάστημα πώλησης των καπέλων στην οδό Κλειτίου, στο οποίο καπελούδες κατασκεύαζαν και αμπιγέ υφασμάτινα. Τα χειμωνιάτικα πύληματα τα διατηρούσαν σε χώρους ελεγχόμενους για σκόρο, με λαδόκολλα ανάμεσα σε κάθε κώνο για προστασία.

Όταν έκλεισε το εργοστάσιο, τα υλικά, τα μηχανήματα και όλα τα εργαλεία μεταφέρθηκαν στο κατάστημα στην οδό Κλειτίου. Εκεί λειτούργησε μέχρι το 1970 η

επιχείρηση ως εξής: Στο υπόγειο ήταν το εργαστήριο παραγωγής ανθέων με δώδεκα γυναίκες προσωπικό και το βαφείο ανθέων και πιλημάτων. Στο πατάρι εργαζόνταν τέσσερις καπελούδες, ράβοντας με πατρόν υφασμάτινα καπέλα κατόπιν παραγγελίας χονδρικώς ή για τις πελάτισσες που επισκέπτονταν το κατάστημα. Δεν κατασκεύαζαν πλέον χειμερινά καπέλα από πύλημα, αλλά τα αγόραζαν έτοιμα σε διάφορα σχέδια από τις βιοτεχνίες με πρέσες και οι καπελούδες απλώς τα στόλιζαν, σύμφωνα με το γούστο τους ή κατόπιν συνεννόησης με την πελάτισσα. Πωλούσαν όλα τα γυναικεία καπέλα χοντρικής (μικρά καταστήματα, Λαμπρόπουλος, Δραγώνας, Μινιόν) και λιανικής κατόπιν παραγγελίας από την πελάτισσα, όπως όλες οι βιοτεχνίες της εποχής. Τα γαζωτά από ψάθινη τρέσα τα προμηθεύονταν από τη βιοτεχνία του Σάββα Σαρηγιαννίδη και τα διακοσμούσαν. Στην καλή εποχή του καπέλου είχαν πελατολόγιο με μόνιμες πελάτισσες.

Το 1970 μετακόμισαν στην οδό Ρόμβης, όπου είχαν υπαλλήλους δύο καπελούδες, οι οποίες συνταξιοδοτήθηκαν λίγο μετά το 2000. Από τότε ο κ. Σταματίου δεν κατασκευάζει πλέον καπέλα, όμως διατηρεί την αποθήκη στοκ υλικών γυναικείων καπέλων (εισαγόμενα), από όπου εξακολουθούν να προμηθεύονται όσοι ασχολούνται ακόμη με το καπέλο. Ο ίδιος λέει ότι δεν είναι πάνω από δύο-τρία άτομα σε όλη την Αθήνα τα οποία ασχολούνται με το γυναικείο χειροποίητο καπέλο. Οι δύο κατασκευάστριες των αμπιγέ καπέλων ήταν η Φιφή Αργουδέλη και η Μαλαματένια Γαληνού. Η δεύτερη ήρθε καπελού από την Κωνσταντινούπολη, εργαζόμενη αρχικά στο εργαστήριο γυναικείου καπέλου 'Κατρή' στη Μητροπόλεως και, όταν έκλεισε, ανέλαβε εργασία στον Σταματίου.

Η αξία των αμπιγέ καπέλων ήταν κατά πολύ μεγαλύτερη από τα πιλήματα, ιδιαίτερα όσα είχαν ακριβή και δύσκολη στην τοποθέτηση διακόσμηση ή απαιτούσαν κέντημα. Η τιμή εξαρτιόταν από τα υλικά, τα μεροκάματα, τη διακόσμηση, το ύφασμα (αν το έφερνε η πελάτισσα ή όχι), τα έξοδα του καταστήματος και το κέρδος. Το 2000 ένα αμπιγέ καπέλο άξιζε 10 έως 15 χιλιάδες δραχμές, ενώ σήμερα οι τιμές αρχίζουν από 150 ευρώ για το φθηνότερο.

Η συντήρηση των καπέλων γίνεται σε καπελιέρα ή κουτί, με καμφορά και είναι παραγεμισμένα με μαλακό χαρτί, ώστε να διατηρείται η φόρμα τους. Ο καθαρισμός των αμπιγέ και των ψάθινων είναι δύσκολος ακόμη και στο καθαριστήριο.

Καθαρίζονται με βενζίνη ή σαπούνι. Τα χειμερινά πιλήματα καθαρίζονται ευκολότερα με οινόπνευμα και βενζίνη. Υπάρχουν κάποιοι καπελάδες που αναλαμβάνουν να καθαρίσουν και να φρεσκάρουν με ατμό τα πιλήματα. Ακόμη, επαναφέρουν τη χαμένη φόρμα του καπέλου σε καλούπι με ατμό. Τα ειδικά πιλοκαθαριστήρια δεν υφίστανται πλέον.

Το καπέλο σήμερα

Σήμερα το χειροποίητο καπέλο δεν φοριέται, ούτε το πρωινό ούτε το αμπιγέ. Οι ελάχιστες που φορούν καπέλο μάλλον προτιμούν τις απομιμήσεις καπέλων, εισαγόμενες από την Κίνα.

Οι λόγοι είναι πολλοί: τα κομμωτήρια, το απλοποιημένο unisex ντύσιμο, ο ευτελισμός της καθημερινότητας. Για να ξαναφορέσουν οι γυναίκες καλό χειροποίητο καπέλο, πρέπει να γίνει επανάσταση πνευματική και όχι υλική. Οι άνθρωποι μετά τον πόλεμο κατευθύνθηκαν στην ύλη, παραμερίζοντας το πνεύμα. Το καπέλο ακολούθησε τη μόδα του ενδύματος, έγινε περίτεχνο και υπερβολικό. Η επόμενη γενιά, στράφηκε στην εσωτερική πνευματική αναζήτηση παραμελώντας την εμφάνισή της. Σήμερα οι νέοι, χορτασμένοι από τον υλικό πολιτισμό, πετούν τα περιττά ενδύματα και ψάχνουν την πληρότητα της ψυχής, όχι απαραίτητα σε πνευματικές αναζητήσεις. Δεν τους ενοχλεί ούτε η ομοιομορφία στο ντύσιμο ούτε η έλλειψη ενδυματικών κανόνων, ούτε η έλλειψη ορίων.

ΣΥΡΟΓΙΑΝΝΗ ΣΟΦΙΑ, μοδίστρα, βεστιάριο, Άνω Κυψέλη, (συνέντευξη 23/12/2010)

Βιογραφικά στοιχεία-- Εργασία

Από πολύ μικρή ηλικία ξεκίνησε τη μαθητεία σε ατελιέ μοδιστρικής στην Αθήνα. Μέσω της εργασίας της γνώρισε και αγάπησε το θεατρικό κοστούμι και έκτοτε ασχολήθηκε με αυτό. Για ορισμένο χρονικό διάστημα εργάστηκε ως μοδίστρα στο ατελιέ της Κατίνας Παπαστεφάνου στο Κολωνάκι και της Ζωρζέτ στην Ερμού.

Η νονά της, η γνωστή κατασκευάστρια καπέλων ‘Ελένη’ η οποία είχε το καπελάδικο στην Πατησίων, ήθελε να της μάθει την τέχνη του καπέλου. Αναγκάστηκε όμως να κλείσει το εργαστήριο το 1960 λόγω της πτώσης των πωλήσεων και άρχισε να ράβει ρούχα, φέρνοντας από το Παρίσι πατρόν, μοντέλα και υφάσματα. Τότε η κ. Συρογιάννη εργάστηκε μαζί της στο μοδιστράδικο.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1960, άνοιξε το πρώτο βεστιάριο στην οδό Μουστοξύδη και χρόνια αργότερα το σημερινό βεστιάριο στην Κυψέλη. Συνεργάζεται με θέατρα, τον κινηματογράφο, ενδυματολόγους, αλλά προμηθεύει ενδύματα και σε ιδιώτες. Τα καπέλα της συλλογής της –η οποία είναι μεγάλη- περιέρχονται στην ιδιοκτησία της από αγορές ή δωρεές. Συγκεκριμένα αναζητά και ‘σώζει’ καπέλα από παλαιοπωλεία, κληρονόμους που δεν τα χρειάζονται ή πατάρια καπελάδικων τα οποία έκλεισαν.

Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Δεν κατασκευάζει καπέλα από πύλημα και ψάθα, μόνο συντηρεί και επιδιορθώνει τα υπάρχοντα στη συλλογή της. Πολλές φορές όμως χρειάζεται να τους αλλάξει χρώμα, σχέδιο ή διακόσμηση. Ράβει μόνη της για τις ανάγκες της πελατείας της υφασμάτινα καπέλα με πατρόν, όπως τα ενδύματα. Τη διαδικασία την αναλαμβάνει μόνη της με δύο βοηθούς και είναι χειροποίητη.

Υλικά. Τα υφάσματα και τις φόδρες τις προμηθεύεται από την αγορά, τα υλικά διακόσμησης (φτερά, κορδέλες, άνθη, βέλο) από τον Σταματίου ή άλλα παρόμοια καταστήματα. Επίσης κατασκευάζει μόνη της πολλά διακοσμητικά από υφάσματα. Διατηρεί στο βεστιάριο και στοκ υλικών για καπέλα. Στο βεστιάριο υπάρχει συλλογή από καρφίτσες καπέλων, είτε χρηστικές -για να στερεώνουν το καπέλο στο κεφάλι- είτε διακοσμητικές με ποικιλία στις λαβές τους.

Εργαλεία. Χρησιμοποιεί ξύλινα καλούπια, παλιά βίδα με μανιβέλα για το ξεχείλωμα του καπέλου, κουβά με νερό και κόλλα, ατμοσίδηρο, κόλλα arçès, γαζωτικές μηχανές, μεζούρα.

Διαδικασία. Τα καπέλα από πύλημα χρειάζονται αλλαγή χρώματος σε κουβά με μπογιά ανιλίνης και ζεστό νερό. Έπειτα φορμάρονται στο καλούπι ή τη βίδα,

ανανεώνεται η διακόσμηση, αλλάζει η κορδέλα και ράβεται η φόδρα. Αν χρειάζεται να αλλάξει το σχήμα τους, ακολουθείται η ίδια διαδικασία. Τα ψάθινα καπέλα αλλάζουν σχήμα, αφού βραχούν με κόλλα και νερό, στο καλούπι με το ατμοσίδερο. Ορισμένες φορές κόβονται τα καπέλα για να μικρύνουν και τότε στριφώνονται με γαζωτικές μηχανές. Πιο εύκολη είναι η ραφή υφασμάτων με πατρόν. Ράβει χωριστά τον τεπέ από το γείσο, τα ενώνει, τα φοδράρει και τα διακοσμεί. Αν χρειαστεί, βάζει εσωτερικά σκληρό υλικό και σύρμα το γείσο, ώστε να 'στέκονται'. Συμπληρώνει τη συλλογή της, πλέκοντας καπέλα με βελόνες και βελονάκι. «Για να ασχοληθεί κάποιος με τα καπέλα χρειάζεται υπομονή, χρόνο και προπαντός φαντασία», λέει η κ. Συρογιάννη. Δεν έχουν όλα τα καπέλα όνομα, διότι είναι συνδυασμός πολλών υλικών και σχεδίων.

Συντήρηση. Τα καπέλα βρίσκονται σε χώρο στον οποίο γίνεται ετήσια απολύμανση. Η συντήρηση -ξεχωριστά στο καθένα- γίνεται με αλλαγή της φόδρας και της διακόσμησης. Τα καπέλα πλένονται και σιδερώνονται, εφόσον το επιτρέπει το υλικό τους. Αν είναι χειμερινό πύλημα ή ψάθα μετά το πλύσιμο φορμάρεται σε καλούπι, διαφορετικά τα καπέλα καθαρίζονται με βενζίνη, οινόπνευμα, άζαξ, σαπούνι πιάτων-ανάλογα με τον λεκέ και το υλικό.

Τα καπέλα συντηρούνται σε καπελιέρες χάρτινες ή δερμάτινες τις οποίες παλαιότερα προμηθευόταν είτε από παλαιοπωλεία είτε από ιδιώτες, οι οποίοι τις πουλούσαν μαζί με τα καπέλα. Ως συντηρητικό χρησιμοποιείται λεβάντα, ναφθαλίνη, καμφορά ή κόκκοι από τα βάγια.

Η κ. Συρογιάννη διηγείται την ιστορία του καπέλου, όπως τη γνωρίζει, με την ιδιότητα της μοδίστρας:

Καπέλα υποχρεωτικά φορούσαν οι γυναίκες αλλά και οι άντρες μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι πολύ πλούσιες κυρίες έφερναν στις πρόβες των ενδυμάτων και το καπελάκι τους, ώστε να έχουν τη συνολική εικόνα στον καθρέφτη. Η εύπορη τάξη είχε αρκετά έως πολλά καπέλα. Αντίθετα, οι φτωχοί είχαν ελάχιστα ή ένα μοναδικό (συνήθως μαύρο), που ήταν συνήθως από δεύτερο χέρι και το μεταποιούσαν σε καπελού, σύμφωνα με τη μόδα. Πολλές κυρίες μεταποιούσαν ή διακοσμούσαν μόνες τους τα καπέλα με κορδέλες, καρφίτσες, άνθη και βέλο. Ακόμη

και στην εκκλησία δεν πήγαιναν όλες με καπέλο, γιατί δεν είχαν. Το καπέλο τότε είχε αξία, ήταν ακριβό είδος πολυτελείας. Τα υλικά κατασκευής του κόστιζαν, αλλά ήταν καλής ποιότητας, είτε ήταν πύλημα είτε ύφασμα.

Μετά τον πόλεμο, το 1945-55, η Αμερική έστειλε ρούχα και καπέλα στην Ελλάδα. Ήταν σχέδιο pillbox (τόκες), λίγες όμως τα φόρεσαν.

Το προϊόν σήμερα

Το καπέλο εξαφανίστηκε εξαιτίας των κομμωτηρίων, της λιτότητας της ενδυμασίας, του βιαστικού ντυσίματος, της γυναικείας εργασίας σε δύσκολα επαγγέλματα.

Η μόδα και το styling είναι απρόβλεπτα και σήμερα μάλλον 'γδύνουν' παρά 'ντύνουν' τις γυναίκες. Ο κόσμος από την άλλη δεν έχει πια γούστο στο ντύσιμο. Φορώντας καπέλο, η γυναίκα αποκτά φινέτσα, αλλάζει η εμφάνισή της. Δεν έχουμε πλέον φινέτσα στα ρούχα μας, γιατί έχουν απλοποιηθεί τα πάντα. Αν η μόδα το απαιτήσει, θα ξαναφορεθεί το καπέλο, δεν θα υπάρχουν όμως καπελάδες με μεράκι για το χειροποίητο καπέλο.

ΧΑΡΙΚΛΕΟΥΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, πιλοποιός, «Αθηναϊκή Πιλοποιία», Πύλου 21, Χαϊδάρι (συνέντευξη, 20/12/2010)

A. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα και μεγάλωσε σε αστικό περιβάλλον. Είναι 54 ετών. Ο πατέρας του καταγόταν από τη Σάμο και ήταν πιλοποιός γυναικείων και αντρικών καπέλων. Εκπαιδεύτηκε στις γενικές αρχές κατασκευής καπέλων από τον πατέρα του στο εργαστήριο. Από μικρός παρατηρούσε τη διαδικασία, αργότερα υπήρξε βοηθός και τέλος εργαζόμενος στην επιχείρηση.

B. Εργασία

Εργάστηκε με τον πατέρα του από 15 ετών στη βιοτεχνία καπέλων στην Αγία Βαρβάρα και αργότερα στο Χαϊδάρι. Σήμερα η βιοτεχνία κατασκευάζει και πωλεί

χονδρικώς σε μαγαζιά ή σε καπελούδες, που τα διακοσμούν και τα πουλάνε. Επίσης εισάγει καπέλα έτοιμα. Δεν απασχολεί πλέον προσωπικό.

Ως παθήσεις αναφέρει τους κάλους στα χέρια από το ψαλίδι.

Γ. Υλικά- Εργαλεία-Διαδικασία παραγωγής

Υλικά. Τα πιλήματα είναι εισαγόμενα από την Ιταλία. Προμηθεύεται επίσης υλικά από τον Σταματίου, τον Ποντίδα και τον Βερελή (χαρτόνια, πιλόγυρους, λάστιχα, πλαστικά γείσα, ρέλια). Χρησιμοποιεί πιλήματα μερινός, από τρίχα κουνελιού, ψάθινα πιλήματα, ψάθινες τρέσες. Ακόμη κατασκευάζει από μάλλινο, βαμβακερό και λινό ύφασμα τραγιάσκες και καβουράκια. Παλαιά χρησιμοποιούσε και καστόρινο πίλημα-ακριβό και αδιάβροχο-, ενώ σήμερα τα καστόρινα είναι σπάνια και πανάκριβα. Οι φόδρες και οι κορδέλες γκρο αγοράζονται από εγχώρια καταστήματα.

Εργαλεία. Για την κατασκευή καπέλων χρησιμοποιεί ξύλινα και γύψινα καλούπια, τα οποία παλαιά έφτιαχναν Έλληνες τεχνίτες, ενώ τώρα τα εισάγει από την Ιταλία. Ο ίδιος φτιάχνει καλούπια με γύψο καλλιτεχνίας, σε άμμο θαλάσσης. Στο εργαστήριο υπάρχουν δύο ιταλικές πρέσες (Firenze), μια με αλουμινένια καλούπια αρσενικό – θηλυκό και μία με σαμπρέλα νερού (εκατό ετών) ηλεκτρική, η οποία αρχικά λειτουργούσε με μανιβέλα. Τις συντηρεί μόνος του όπως και τα υπόλοιπα εργαλεία της δουλειάς του. Ανταλλακτικά προμηθεύεται από παρόμοια μηχανήματα. Σε περίπτωση βλάβης, τις πρέσες επιδιορθώνει υδραυλικός. Άλλα εργαλεία τα οποία διαθέτει είναι κασινάκια, μηχανές για στρίφωμα, κοπτοράπτη, μηχανή ραψίματος ζικ-ζακ, μηχανή για την τοποθέτηση σύρματος στο τελείωμα του γείσου, μεταλλικό φούρνο –στεγνωτήριο, κόφτη υφασμάτων (λέζα, λινό), ατμοσίδερο και βίδα για τη ρύθμιση του μεγέθους.

Διαδικασία. Όλα τα πιλήματα φορμάρονται στο χέρι σε ξύλινα ή γύψινα καλούπια, αφού βραχούν σε νερό με διαλυμένη ζελατίνη. Η ποσότητα ζελατίνης εξαρτάται από την επιθυμητή σκληρότητα. Κατά τη διαδικασία φορμαρίσματος χρησιμοποιεί και ατμό, ώστε να αποκτά το πίλημα περισσότερη ελαστικότητα. Εφόσον στεγνώσουν στο καλούπι, όλα μπαίνουν στην κατάλληλη αλουμινένια φόρμα και στην πρέσα για σιδέρωμα και τελικό σχήμα. Κατά το πρεσάρισμα χρησιμοποιείται προστατευτική

τσόχα. Η ίδια διαδικασία ακολουθείται και στα υφασμάτινα καπέλα και τα καπέλα από χαρτί 'λέζα'. Πολλές φορές δένει τα πιλήματα με σκοινιά στα καλούπια, για να φορμαρισθούν καλύτερα, ενώ στην περίπτωση των λεπτών υλικών (λινό, λέζα) το δέσιμο είναι απαραίτητο για μην ζαρώνουν. Παλιά όταν είχαν πολλές παραγγελίες, το στέγνωμα γινόταν γρήγορα σε φούρνο μεταλλικό με γκάζι ή σε μικρό δωμάτιο με σόμπα. Στη συνέχεια τοποθετείται ο πιλόγυρος ή το λουρί από δερματίνη, η φόδρα, αν χρειαστεί (στα γυναικεία δεν μπαίνει συνήθως φόδρα). Τα χειμωνιάτικα καπέλα στο τέλος φινίρονται με ατμό και πανί, για να φύγουν οι κόλλες, οι γυαλάδες και τα σημάδια. Τα υφασμάτινα καπέλα τα ράβει με πατρόν (χωριστά τεπέ-γείσο), όπως και τη χάρτινη λέζα παλαιότερα. Πλέον η λέζα εισάγεται σε πίλημα (κόνος). Δεν διακοσμεί τα καπέλα, μόνο τοποθετεί εξωτερική κορδέλα.

Τα σχέδια των γυναικείων καπέλων τα οποία έχουν ζήτηση είναι μικρά με απλά και κλασικά σχέδια, όπως μπερέδες, μικρές καπελίνες, κανοτιέ, μπρετόν, καβουράκια και μερικά κλος, κυρίως για μεγάλες σε ηλικία κυρίες. Τα περισσότερα είναι από πίλημα μερινός. Προμηθεύει καταστήματα ενδυμάτων, άλλες βιοτεχνίες, οι οποίες τα στολίζουν και τα πωλούν, καπελούδες, θέατρα.

Δ. Τελικό Προϊόν

Τη μεγάλη παραγωγή γυναικείου καπέλου την έχει εγκαταλείψει, διότι αφενός δεν μπορεί να ανταγωνισθεί τα εισαγόμενα και αφετέρου οι γυναίκες σταμάτησαν να φορούν καπέλα, δεν είναι 'της μόδας'. Όσες φοράνε ακόμη καπέλο αγοράζουν φτηνά κινέζικα, των οποίων η ποιότητα μπορεί να είναι καλή ή κακή.

Οι τιμές εξαρτώνται από την τιμή των υλικών, τα ημερομίσθια, τα έξοδα, το ποσοστό του κέρδους και τις τιμές της αγοράς. Ορισμένα καταστήματα εξαρτημάτων, προσπαθώντας να επιβάλουν μόδα στα καπέλα, πωλούν στη λιανική πολύ ακριβά. Ο ίδιος πουλά στους εμπόρους τα καπέλα ως εξής: από 2 ευρώ έως 25 ευρώ το κουνέλι, αγοράζει το πίλημα 'παναμά' 8-10 ευρώ και το πουλάει 15 ευρώ. (Υπάρχουν όμως και 'παναμάδες' αξίας 1000 ευρώ). Θεωρεί ότι, όσο κι αν πωλούν σε χαμηλές τιμές, δεν μπορούν να συναγωνισθούν τα κινέζικα προϊόντα.

Ε. Το προϊόν σήμερα

Η υψηλή ραπτική στην Ελλάδα δεν εκμεταλλεύτηκε το χειροποίητο καπέλο, δεν το προώθησε. Τα καταστήματα εισάγουν όλα μικρή ποσότητα καπέλων και έτσι οι τιμές πέφτουν. Τα χειροποίητα είναι ακριβά, δεν πωλούνται. Οι νέοι φοράνε κάποια απλά καπέλα, αλλά ενδιαφέρονται για την τιμή και το σχέδιο και όχι για την ποιότητα. Η ζήτηση των χειροποίητων γυναικείων καπέλων έχει ελαχιστοποιηθεί σήμερα λόγω της εισαγωγής των κινέζικων. Εισάγονται καπέλα και από την Ιταλία δύο κατηγοριών. Αυτά που κατασκευάζονται σε ιταλικές βιοτεχνίες και εργοστάσια (είναι αρκετά, όπως και εργοστάσια πρώτων υλών) και αυτά που κατασκευάζονται από Ιταλούς σε ιταλικό σχέδιο στην Κίνα με φθηνότερα ημερομίσθια.

ΧΑΡΙΚΛΕΟΥΣ, πιλοποιός, «Αθηναϊκή Πιλοποιία»

(Οι πληροφορίες δίνονται από τον γιό του, Κώστα Χαρικλέους.)

A. Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στη Σάμο. Στην Αθήνα ήρθε προς αναζήτηση εργασίας. Έμαθε την τεχνική του καπέλου στο εργοστάσιο του Βουλγαρίδη, όπου εργάστηκε σε όλη την παραγωγή, εκτός από την κατασκευή υφασμάτων καπέλων, αμειβόμενος με ημερομίσθιο.

B. Εργασία

Άνοιξε εργαστήριο γυναικείων καπέλων λίγο πριν το 1950 στο Κουκάκι, την οποία διατήρησε για 2-3 χρόνια. Κατασκεύαζε καπέλα από χειμερινό ή ψάθινο πύλημα, πουλώντας τα λιανική σε πελάτισσες και χονδρική- κατόπιν παραγγελίας- στα καταστήματα. Τότε είχε προσωπικό τρεις γυναίκες. Συνεργάστηκε με καπελούδες της περιοχής οι οποίες, αμειβόμενες με το κομμάτι, έραβαν στα καπέλα από πύλημα, κορδέλες και τα διακοσμούσαν για λογαριασμό της βιοτεχνίας. Επίσης έραβαν για λογαριασμό της βιοτεχνίας υφασμάτινα καπέλα και αμπιγέ καπέλα, τα διακοσμούσαν και τα επέστρεφαν στη βιοτεχνία, η οποία τα πωλούσε από τη βιτρίνα της. Δεχόταν επίσης ειδικές παραγγελίες από τις πελάτισσες ως προς το σχέδιο, το ύφασμα και τη διακόσμηση. Τα στολισμένα καπέλα τα διέθετε και στα μαγαζιά ενδυμάτων χονδρικώς.

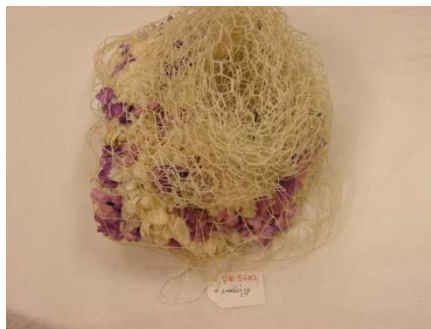
Στη συνέχεια μετέφερε τη βιοτεχνία «Αθηναϊκή Πιλοποιία» στην Αγία Βαρβάρα. Απασχολούσε πολλά άτομα προσωπικό. Είχαν εξειδίκευση, πληρώνονταν με μισθό και ήταν ασφαλισμένοι. Δεν φορούσαν στολή. Τα διαστήματα που είχε λιγότερο προσωπικό δεν υπήρχε εξειδίκευση. Τέλος, μεταφέρθηκε στο Χαϊδάρι, όπου σήμερα η βιοτεχνία ανήκει στο γιό του.

Στην προσπάθειά του να διαφοροποιηθεί από τις άλλες βιοτεχνίες και να αυξήσει τις πωλήσεις, αγόρασε από το εξωτερικό την ‘ανίτα’. Ήταν μηχανή η οποία κατασκεύαζε από κλωστή βαμβακερή ή νάυλον τρέσα κλώστινη. Εφόσον επιθυμούσαν σχέδιο πάνω στην τρέσα, αφαιρούσαν κατά την πλέξη της κλωστές από την ‘ανίτα’. Στη συνέχεια γομάρανε και γάζωναν την τρέσα, όχι σε ‘κασινάκι’, αλλά σε μηχανή ‘ζικ-ζακ’ ώστε να μην επικαλύπτεται η τρέσα αλλά να γαζώνεται εφαρμοστά. Τα καπέλα αυτά τα ονόμαζαν ‘κλώστινα’ και ήταν αποκλειστικότητα του εργαστηρίου. Ήταν ελαφρά και δροσερά για το καλοκαίρι, με όμορφο σχέδιο, όμως δεν τα κατασκευάζουν πλέον.

Ε. 1. ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεές)

Στο Μουσείο Μπενάκη ανήκουν πέντε συλλογές (σύνολο 90 καπέλα) και προέρχονται από δωρεές ιδιωτών.

ΣΥΛΛΟΓΗ 1^η: Πρόκειται για 21 καπέλα, χειμερινά, καλοκαιρινά και αμπιγέ. Από την ετικέτα τους γνωρίζουμε ότι στην πλειοψηφία τους είναι εισαγόμενα, χωρίς πληροφόρηση για το χρόνο κατασκευής τους. Τρία είναι κατασκευασμένα στην Αθήνα, μάλλον πριν το 1950.



Εικόνες 48, 49 Ετικέτα καπέλου: « MODES Πολύνα ΑΘΗΝΑΙ», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



Εικόνες 50, 51 Ετικέτα καπέλου: «D.SINANIS RUE HERMIS 9», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



Εικόνες 52, 53 Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΖΩΗΣ ΘΗΣΕΩΣ 13», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)

ΣΥΛΛΟΓΗ 2^η: Πρόκειται για δύο καπέλα, αμπιγέ. Είναι κατασκευασμένα τη δεκαετία του 1950 και στις αρχές του 1960.



Εικόνες 54, 55 Ετικέτα καπέλου: «D.SINANIS RUE HERMIS 9», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



Εικόνες 56, 57 Ετικέτα καπέλου: «MODES Πολύνα ΑΘΗΝΑΙ», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



Εικόνα 58, ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)

Ένα καπέλο καλοκαιρινό, από ψάθα, κατασκευασμένο στην Κρήτη.

ΣΥΛΛΟΓΗ 3^η: Πρόκειται για πέντε αμπιγέ καπέλα κατασκευασμένα από το 1960-1964



Εικόνες 59, 60 Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΕΛΕΝΗ ΟΔΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗ18 ΑΘΗΝΑ», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



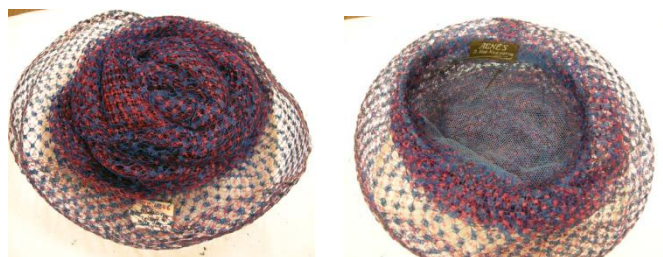
Εικόνες 61, 62 Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΕΛΕΝΗ ΟΔΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗ18 ΑΘΗΝΑ», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



Εικόνες 63, 64 Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΕΛΕΝΗ ΟΔΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗ18 ΑΘΗΝΑ» ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



Εικόνες 65, 66 Ετικέτα καπέλου: «Tsouchlos Couture», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)



Εικόνες 67, 68 Ετικέτα καπέλου: AGNES Rue KRIEZOTOU Athenes», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΙΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)

ΣΥΛΛΟΓΗ 4^η: Πρόκειται για δύο καπέλα, ένα χειμερινό και ένα αμπιγέ, κατασκευασμένα τη δεκαετία 1960.



Εικόνες 69, 70 Ετικέτα καπέλου: «D.SINANIS RUE HERMIS 9», ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΙΕΝΑΚΗ (Συλλογή από δωρεά)

Ε. 2. ΙΔΡΥΜΑ ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑΙ ΛΗΤΟΥΣ ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ

Καταγράφηκαν έξι καπέλα που ανήκαν στη Λητώ Κατακουζηνού. Μόνον ένα φέρει ελληνική ετικέτα. Δύο φέρουν ετικέτες εισαγόμενες, τρία δεν φέρουν ετικέτα.



Εικόνες 71, 72 Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΕΛΕΝΗ ΟΔΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗ18 ΑΘΗΝΑ», ΙΔΡΥΜΑ ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ

Μικρό καπέλο από σκληρό λινό, φορδαρισμένο από βαμβακερό υλικό, ραμμένο σε τέσσερα κομμάτια και ξεχωριστό γείσο, με υποσιάγωνο λάστιχο. Κορδέλα πικέ.



Εικόνες 73, 74 Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΕΛΕΝΗ ΟΔΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗ18 ΑΘΗΝΑ», ΙΔΡΥΜΑ ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ

Αμπιγέ καπέλο, με βάση από σπαρτί και σύρμα, ντυμένο με αφρολέξ, φορδαρισμένο, σε σχήμα «μισοφέγγαρο» με μικρό γείσο ανασηκωμένο στα πλαϊνά με επένδυση από σατέν ύφασμα, διακοσμημένο με μπλε φτερό (άγνωστος κατασκευαστής).



Εικόνες 75, 76 Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΕΛΕΝΗ ΟΔΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗ18 ΑΘΗΝΑ», ΙΔΡΥΜΑ ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ

Καπέλο «σαφάρι», από χοντρό βαμβακερό ύφασμα, με τρουκς για την κυκλοφορία του αέρα. Η βάση είναι κατασκευασμένη από χοντρό χαρτόνι, το γείσο κατεβασμένο. Εσωτερικά έχει πιλόγυρο από δέρμα, με δυνατότητα αυξομείωσης του μεγέθους.

Ε.3. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Φωτογραφίες γυναικών με αστική ενδυμασία μετά το 1920.



Παρίσι, Λούβρο 28/03/1935



Αρχές 1930



Θεσσαλονίκη



Θεσσαλονίκη, 1924



Μετά το 1924, οδός 3ης
Σεπτεμβρίου



Κηφισιά, Κυριακή 9/09/1934



Φάληρο 1923



1923



1930



8/1931



Κνωσός, 1934



Λυκαβηττός



Ε. 4. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

Κυρίες με καπέλο στην Αθήνα (γύρω στο 1950)



Ε. 5. ΚΑΠΕΛΑ VINTAGE (Κατάστημα Troc)

Καπέλα από δεύτερο χέρι, πολλά εκ των οποίων έχουν τη φίρμα της κατασκευάστριας. Εκτός από τις ετικέτες εξωτερικού, πολλά είναι κατασκευασμένα στην Αθήνα γύρω στη δεκαετία 1950-1960.



Εικόνα 77. Στυλάκια στήριξης πάνω στα οποία επιδεικνύουν τα καπέλα, φτιαγμένα από ξύλο, σύρμα ή ξύλο ντυμένο με αφρολέξ και σατέν, στολισμένο με τρέσα και φιόγκους. (Προσωπικό αρχείο)

Καπέλα και καπελούδες



Εικόνα 78. Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ Δέσποινα, ΠΑΤΗΣΙΩΝ, ΑΘΗΝΑΙ»

Καπέλο κλος από καφέ πύλημα βελούρ, με μεγάλο γείσο, στολισμένο με μεταξωτή κορδέλα σατέν (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 79. Ετικέτα καπέλου: «Modes DORA, ATHENES»

Αμπιγέ πράσινη τόκα από σατέν και γαρνιτούρα από πράσινο ντραπέ τούλι. Εσωτερικά, σκελετός από σύρμα, tulgome και φόδρα μεταξωτή (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 80. Ετικέτα καπέλου: «MODES M. Stavropoulou, ATHENE, NIKIS 24»

Καπελαδούρα με πολύ πλατύ γείσο από καφέ βελούδο, στολίζεται από κορδέλα από το ίδιο υλικό. Εσωτερικό από σπαρτί ντυμένο με σατέν φόδρα. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 81. Ετικέτα καπέλου: «HAUTE MODE VOULA 15, R. de l'Eglise Grecque ALEXANDRIE»

Αμπιγέ μαύρη βελούδινη μυτερή τόκα με βέλο και φτερό. Όπως φαίνεται από την ετικέτα, κατασκευάστηκε από Ελληνίδα καπελού στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου.) (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 82. Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ ΕΛΕΝΗ ΟΔΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗ 18, ΑΘΗΝΑΙ»

Μικρό πράσινο καπέλο από πύλημα βελούρ (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 83. Ετικέτα καπέλου: «Μ. STAVROPOULOU»

Αμπιγέ μπερές από μπεζ βελούδο με βέλο ίδιου χρώματος και εντυπωσιακά κόκκινα-λευκά φτερά. Εσωτερικό από σύρμα και σπαρτί. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 84. Ετικέτα καπέλου: «ΜΟΔΕΣ Αρχώ Αυγερινού, ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΡΙΑΣ 29, ΑΘΗΝΑΙ»

Μπλε βελούδινο ντραπέ στολισμένο με μπεζ φτερά. Εσωτερικό από μεταλλικό σκελετό ντυμένο με σπαρτί και μεταξωτή φόδρα. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 85. Ετικέτα καπέλου: «MODES ROBES, D. SINANIS ATHENES 9, RUE HERMES»

Μικρό καπέλο από μπεζ-καφέ πύλημα μακρύτριχο, στολισμένο με μπλε κορδέλα (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 86. Ετικέτα καπέλου: «MODES MAISON VRAGHNOU ‘G. Papaioannou’, VOULIS 29--ATHENES»

Αμπιγέ βελούδινο καφέ καπελάκι με τελειώματα περιμετρικά από μικρά φτερά. Συνοδεύεται από καφέ βέλο. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 87.

Κουάφ από συρμάτινο σκελετό και πλεγμένες μεταξωτές κορδέλες γκρο. Στολίζεται περιμετρικά από μπεζ ψάθα και φιόγκους από γκρο (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 88.

Εντυπωσιακή κουάφ από εμπριμέ μεταξωτό, στολισμένη με μωβ καρφίτσα και δυο μεγάλα μωβ όρθια φτερά. Για πολύ ιδιαίτερη περίπτωση, ίσως αποκριάτικο κοστούμι. Εσωτερικό, σκελετός από σύρμα και επένδυση από μεταξωτή φόδρα. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 89. Ετικέτα καπέλου: «Lambropoulos»

Μαύρο ψάθινο καπέλο με κατεβαστό μπορ και σχέδιο στον τεπέ, στολισμένο με ροζ υφασμάτινα άνθη (Προσωπικό αρχείο)

Ε. 6. ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ, ΕΡΓΑΛΕΙΑ, ΚΑΠΕΛΑ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΠΛΟΠΟΙΟΥ Κ. ΜΕΤΑΞΑ



Εικόνα 90.

Βίδα χειροκίνητη με μανιβέλα η οποία ξεχειλώνει την εσωτερική κορδέλα του καπέλου, μεγαλώνοντας λίγο το νούμερο. Χρησιμοποιείται και για καλούπι φορμαρίσματος. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 91.

Ηλεκτρικό μηχάνημα ατμού. Με τον ατμό μαλακώνει το πύλημα και φορμάρεται εύκολα. Χρησιμοποιείται και για φρεσκάρισμα του καπέλου. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 92.

Γύψινο μονοκόμματο καλούπι με τρύπες, ώστε να στηρίζεται σε ξύλο και να φορμάρεται εύκολα το καπέλο. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 93. Κουάφ από υφασμάτινα λουλούδια, στερεωμένα πάνω σε σπαρτί συρματωμένο (Προσωπικό αρχείο)

Εικόνα 94. Βελούδινη αμπιγέ, ντραπέ κουάφ (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 95. Βελούδινη αμπιγέ κουάφ με φτερό (Προσωπικό αρχείο)

Εικόνα 96. Τόκα από τσόχα, με καρφίτσα (Προσωπικό αρχείο)

ΚΑΠΕΛΑ ΑΠΟ «ΤΟ ΒΕΣΤΙΑΡΙΟ» (Γωγώ και Αιμιλία Κώνστα)



Εικόνα 97. Πρωινό καπέλο από γαζωτή δίχρωμη ψάθινη τρέσα και κορδέλα από γκρο μεταξωτό (Φωτογραφία: Προσωπικό αρχείο)

Εικόνα 98. Αμπιγέ καλότα από ντραπαρισμένη κορδέλα γκρο και εντυπωσιακό κόσμημα (Φωτογραφία: Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 99. Τόκα από βινίλ (Φωτογραφία: Προσωπικό αρχείο)

Εικόνα 100. Καπελιέρες για φύλαξη και μεταφορά καπέλων (Φωτογραφία: Προσωπικό αρχείο)

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΚΑΠΕΛΩΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ



Εικόνα 101. Πίλημα από μαλλί μερινός σε ξύλινη φόρμα (ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ)

Εικόνα 102. Tulgome σε διάφορες ποιότητες για τη βάση των καπέλων (ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ)



Εικόνα 103. Φτερό από στρουθοκάμηλο για διακόσμηση καπέλων (ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ)

Εικόνα 104. Στυλάκι για τη στήριξη των καπέλων (ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ)



Εικόνα 105. Καπελίνα από tulgome, ο τεπές κομμένος χωριστά από το γείσο. Θα επενδυθεί από ύφασμα. (ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ)

Εικόνα 106. Ξύλινο καλούπι, σε πέντε κλειδιά, για ευκολία στο φορμάρισμα. (ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ)



Εικόνα 107. Ξύλινο καλούπι για φορμάρισμα. (ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΠΛΟΠΟΙΟΥ ΝΙΚΟΥ ΔΟΥΒΑΛΗ



Εικόνα 108. Καταρράκτης και ρόδα, που χρησιμοποιούνται για να κόβουν πολλά υφάσματα μαζί (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 109. Πατρόν από χαρτόνι για διάφορους τύπους γείσων (Προσωπικό αρχείο)

Εικόνα 110. Καψουλιέρα για διακόσμηση των υφασμάτων καπέλων τύπου «σαφάρι» (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνες 111, 112. Κοπτοράπτης και κασινάκι, γαζωτικές μηχανές καπέλων (Προσωπικό αρχείο)

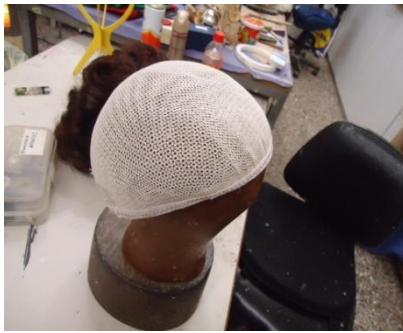
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΥ-
ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΡΙΑΣ ΚΑΠΕΛΩΝ ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΚΑΙΣΑΡΗ



Εικόνα 113.



Εικόνα 114.



Εικόνα 115.



Εικόνα 116.

Εικόνες 113,114,115,116 Βάσεις αμπιγέ καπέλων από tulgome (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 117. Γύψινο καλούπι με σχέδιο (Προσωπικό αρχείο)

Εικόνα 118. Ψηλό ντραπέ τυρμπάν με σκληρή βάση (Προσωπικό αρχείο)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΡΙΑΣ ΚΑΠΕΛΩΝ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ ΣΑΚΕΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ



Εικόνα 119. Πρέσα ηλεκτρική, (αρσενικό-θηλυκό), με αλουμινένια καλούπια (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 120. Γαζωτική μηχανή ‘κασινάκι’ και ανέμη, κατά τη διαδικασία κατασκευής ψάθινου καπέλου (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 121. Ο παλιός μεταλλικός φούρνος, όπου στέγνωναν τα καπέλα πάνω στα καλούπια (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 122. Ηλεκτροκίνητο μηχάνημα, το οποίο με τη μέθοδο της φυγοκέντρισης στύβει τα καπέλα από χειμερινό πύλημα (παλαιότερα δούλευαν με μανιβέλα) (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 123. Μεταλλική φόρμα από ντουραλουμίνιο Ιταλίας, προσαρμοσμένη στην πρέσα. (Προσωπικό αρχείο)

Εικόνα 124. Φόρμες διαφόρων ειδών



Εικόνα 125. Το επάνω μέρος της πρέσας, όπου βιδώνεται η φόρμα (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 126. Μηχανή με την οποία κάνουν σχέδια στο γείσο των ψάθινων καπέλων (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 127.

Η παλιά (εκατό ετών) ιταλική (μάρκας Firenze) υδραυλική πρέσα ήταν χειροκίνητη με μανιβέλα και την μετέτρεψαν σε ηλεκτροκίνητη. Επάνω, διακρίνεται το μανόμετρο για τη μέτρηση της πίεσης και στο πλάι το λάστιχο του νερού (το οποίο ζέσταινε). Δούλευε μόνο με αλουμιένιες φόρμες, δίνοντας στο καπέλο- σε δευτερόλεπτα -την οριστική του φόρμα. (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 128. Ψάθινο πύλημα, χειροποίητο από βούρλα, το ‘καπέλο των φτωχών’ (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 129.

Το σημείο όπου προσάρμοζαν το μεταλλικό καλούπι. Ύστερα τοποθετούσαν το ψάθινο ή το καπέλο από πύλημα, επάνω ένα προστατευτικό κομμάτι τσόχας (για να μην καεί το καπέλο) και κατέβαζαν την πρέσα. Το ζεστό καλούπι σιδέρωνε το καπέλο και το μορφοποιούσε (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 130.

Γαζωτική μηχανές, ‘κασινάκι’ (Προσωπικό αρχείο)



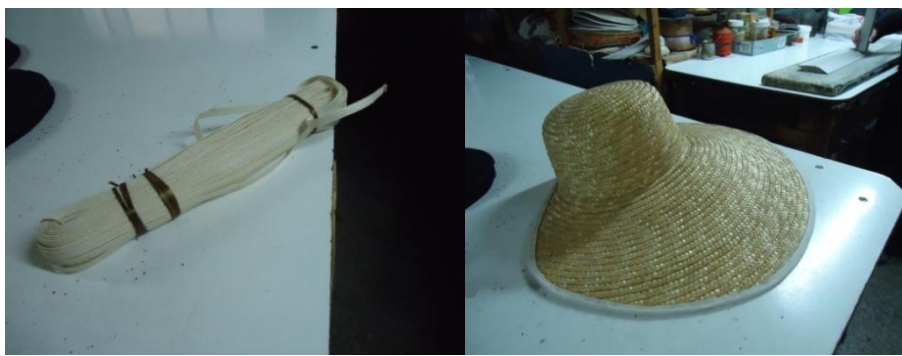
Εικόνα 131.

Γαζωτική μηχανές, ‘κασινάκι’ (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 132.

Καλούπια γύψινα, σε διάφορες φόρμες (Προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 133. Ψάθινη κορδέλα σε «κούκλα», όπως εισάγεται (Προσωπικό αρχείο)

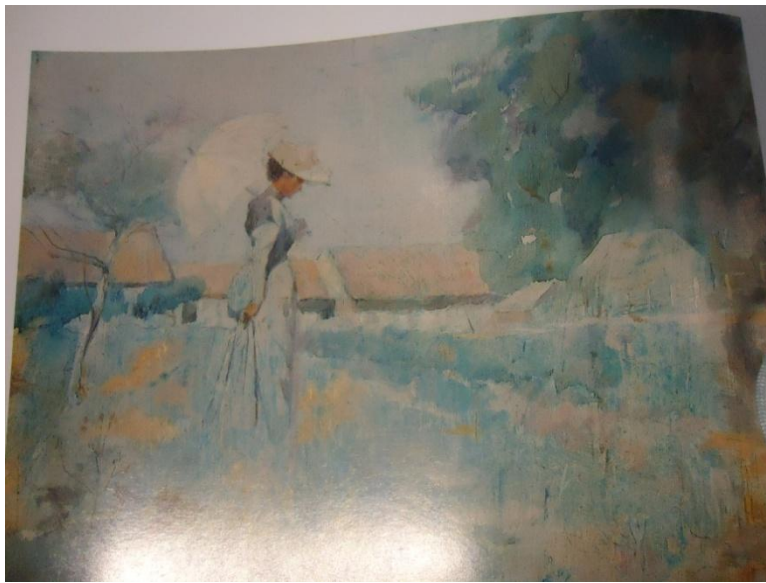
Εικόνα 134. Ψάθινο καπέλο γαζωτό, που έχει πάρει την τελική του μορφή στην πρέσα (Προσωπικό αρχείο)

ΣΤ. ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΑΠΕΛΟ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Κυρίες με καπέλα απεικονίζονται σε πίνακες Ελλήνων ζωγράφων του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα. Αστικά γυναικεία καπέλα της εποχής από το 1950 και εξής συναντάμε σε θεατρικές παραστάσεις οι οποίες αναφέρονται στην εποχή αυτή. Κάποιες από αυτές είναι : «Το τρίτο στεφάνι», «Η γυνή να φοβήται τον άντρα», «Το τρέντο θα σφυρίξει τρεις φορές», «Μαχαγκόνι», «Μποέμικη Ζωή», «Τόσκα»

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ (Αντώνης Κωτίδης)



Θ. Ράλλης «Κυρία στην εξοχή» 1893, λάδι σε ξύλο (Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη)



Παύλος Μαθιόπουλος «Η οδός Πανεπιστημίου» 1896, υδατογραφία, (Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη)



Παύλος Μαθιόπουλος «Η λεωφόρος Β. Σοφίας μετά τη βροχή» 1900, λάδι σε μουσαμά, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη (Συλλογή Κουτλίδη)

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος 1832-1922



37. Ι. Δούκας, Πρόσωπο της Ελλάδας από Παρίσι. Συλλογή Κουτλίδη

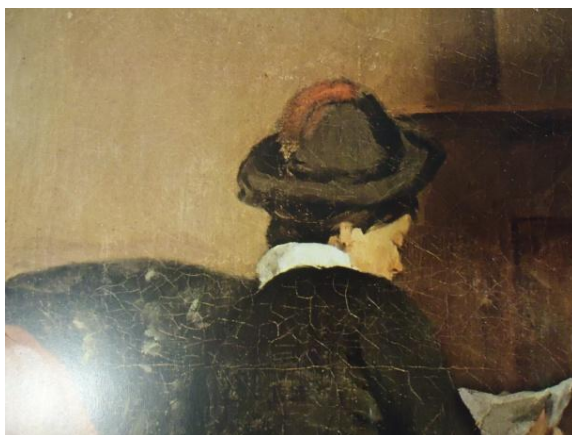


38. Ι. Δούκας, Προσωπογραφία της κ. Στράτου. Συλλογή Κουτλίδη

Ι. Δούκας «Προσωπογραφία της κ. Στράτου» (Συλλογή Κουτλίδη)



Ν. Λύτρας «Το φίλημα» (Συλλογή Κουτλίδη)



Περικλής Πανταζής «Γυναίκα που διαβάζει», 1895, Λάδι σε μουσαμά, (Μέτσοβο, Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ)



Γ. Ροϊλός «Πριγκίπισσα Υψηλάντη» (Συλλογή Κουτλίδη)





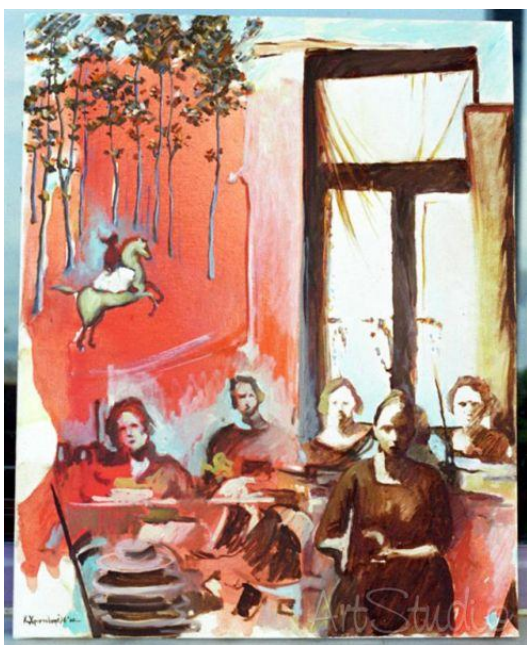
Παύλος Μαθιόπουλος «Προσωπογραφία της κ. Χ. Κουτλίδη» (Συλλογή Κουτλίδη)



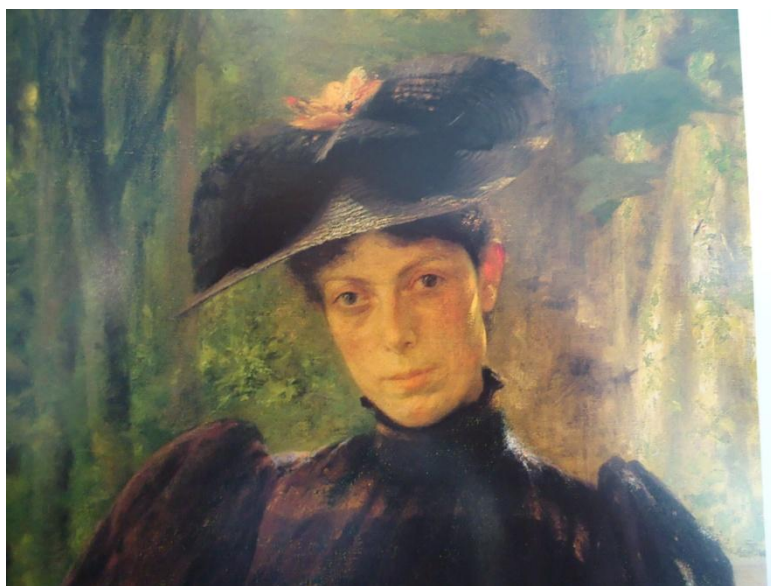
Σ. Βικάτος «Χριστουγεννιάτικο δέντρο» (Εθνική Πινακοθήκη)



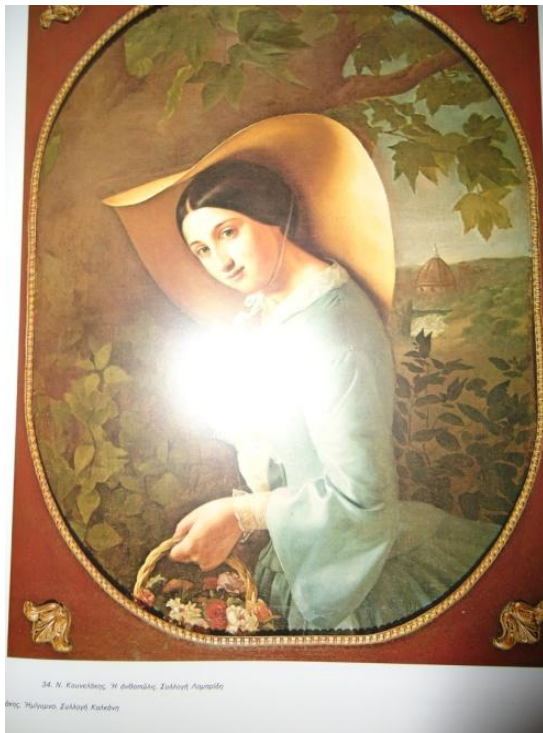
Ο Ιακωβίδης ζωγράφισε τη γυναίκα του με καπελαδούρα της εποχής



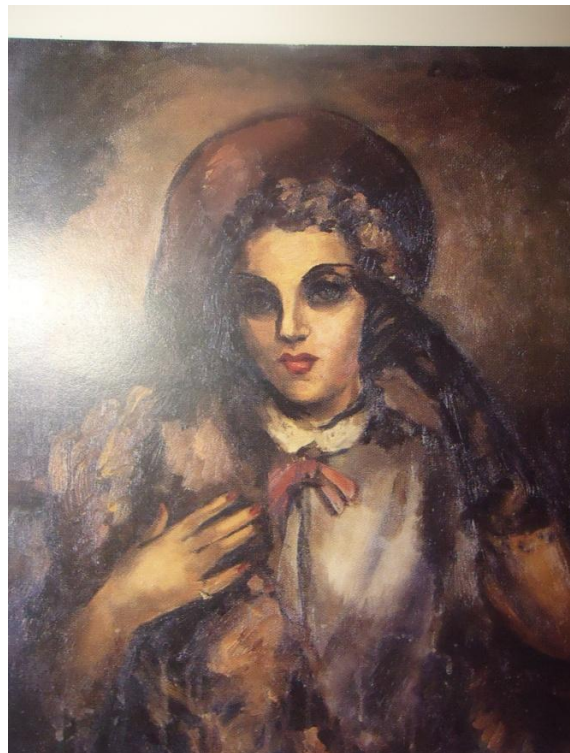
Καπελούδες, της Κυριακής Χριστακοπούλου



Γ. Ιακωβίδης «Η σύζυγος του καλλιτέχνη με το γιό του» (Λεπτομέρεια) 1895, λάδι σε μουσαμά, Αθήνα, (Εθνική Πινακοθήκη, Συλλογή Κουτλίδη)



Ν. Κουνελάκης «Η ανθοπώλης», (Συλλογή Λαμπρίδη)



Ζ. ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΦΑΚΟ ΤΗΣ NELLY'S

Η τραγουδίστρια Πάολα



Η Κατίνα Παξινού



Η Κατίνα Ανδρεάδη

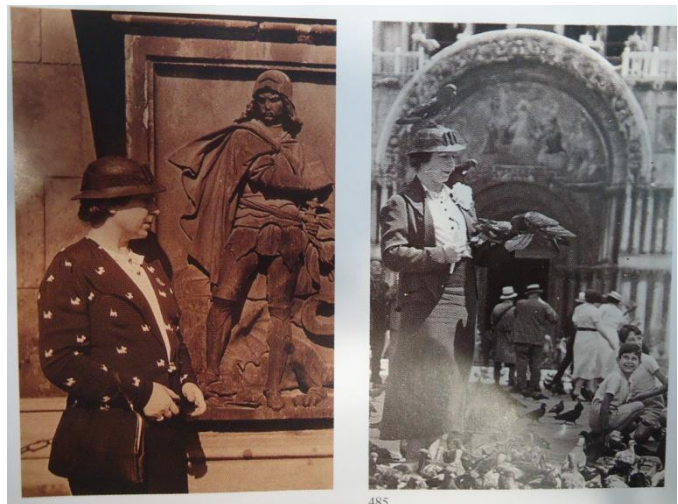
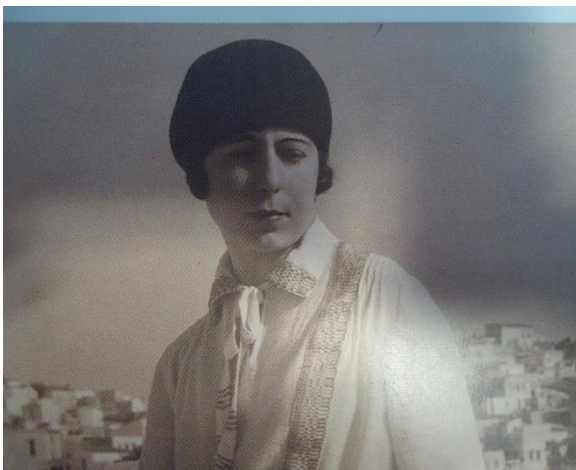
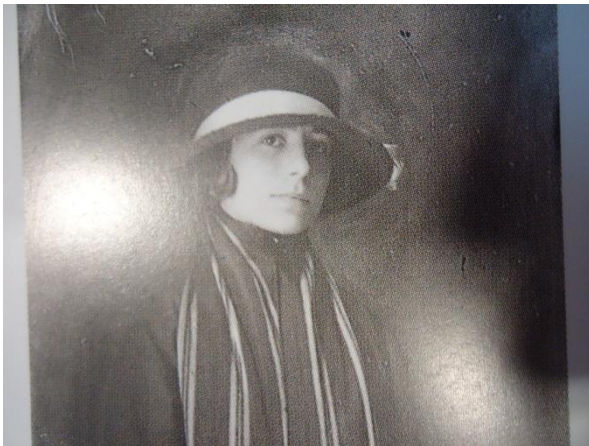
Φωτογράφος NELLY, περίοδος 1930-1940

(Από το Λεύκωμα του Δ. Φωτόπουλου, 'NELLY'S', 1990, Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος)



Φωτογράφος NELLY, περίοδος 1930-1940, «Μοντέλα με καπέλα»

(Από το Λεύκωμα του Δ. Φωτόπουλου, 'NELLY'S', 1990, Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος)



Η NELLY σε διάφορες ηλικίες φωτογραφίζεται με καπέλο

(Από το Λεύκωμα του Δ. Φωτόπουλου, 'NELLY'S', 1990, Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος)



Κοσμική ζωή στην Αθήνα τη δεκαετία του 1950

(Από το Λεύκωμα του Δ. Φωτόπουλου, 'NELLY'S', 1990, Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος)

Z. ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ J. Puccini, 'TOSCA' (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Ιανουάριος 2011)

Ενδυματολογικό τμήμα , υπεύθυνος κατασκευής καπέλων: Αλέξανδρος Ντακιούς

Ορισμένα από τα είκοσι καπέλα της παράστασης (Προσωπικό αρχείο)



Θ. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ Ε.Λ.Ι.Α. (Πορträίτα Γυναικών με καπέλο)



1925



1905



1957

Ι. ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΣ ΟΔΗΓΟΣ Ν. ΙΓΓΛΕΣΗ ΕΤΩΝ 1947-48, 1949-50, 1955-56

Σήμερα ο αριθμός των επαγγελματιών στον τομέα του καπέλου έχει ελαχιστοποιηθεί, ενώ τα πιλοκαθαριστήρια και τα πιλοδιορθωτήρια δεν υπάρχουν πια.

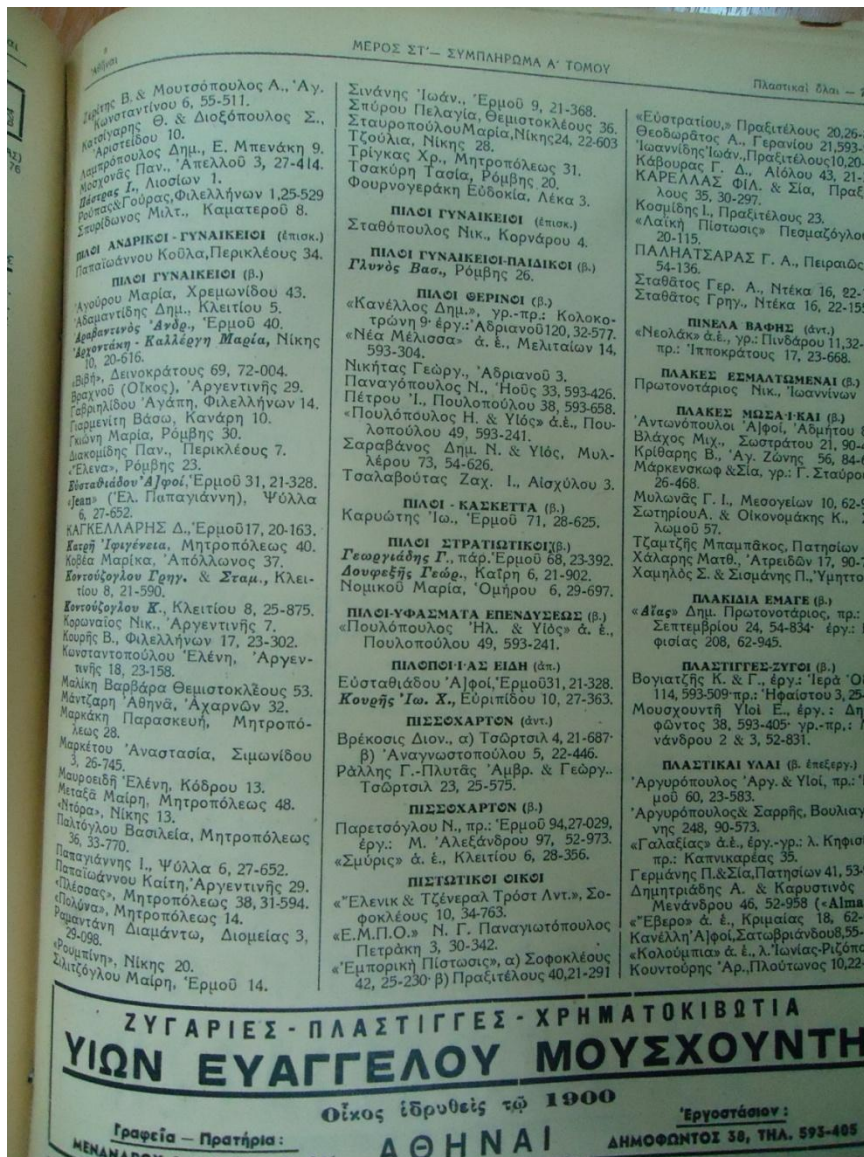


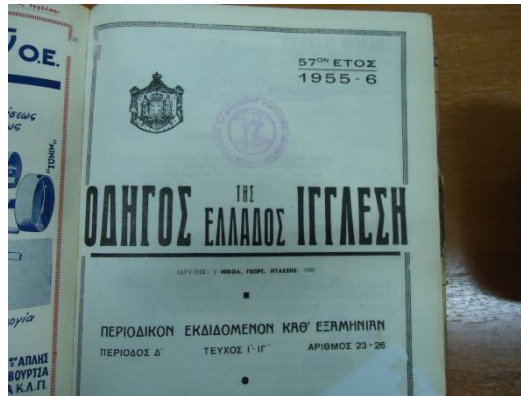
ΠΛΑΣΤΙΚΑ ΕΙΔΗ ΔΙΑΒΡΟΧΑ - ΜΟΥΣΑΜΑΔΕΣ ΔΕΡΜΑΤΑ
ΘΕΟΔΩΡΟΣ Π. ΔΕΛΟΥΣΗΣ ΑΠΕΛΛΟΥ 4 • ΤΗΛΕΦ. 24-520
 ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΩΝ, ΑΓΓΛΙΚΩΝ ΚΑΙ ΙΤΑΛΙΚΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Θωδίου Ε., Παπαδιαμαντοπούλου 38.
 Καλαϊτζής, Ύμηττο 3.
 Καλφάνης Ν., Φιλολάου 126, 72-689.
 Μανουγιώργη 'Αφού, Κρατίνου 5.
 Παπαμικρόπουλος Κ., Εύριπίδου 24.
 Πολυάνης Γ., Καρή 8.
 Φακίδης Η., Δουργούτι, Γ. 26.
 * ΠΙΑΝΑ (άντ. - έκθ. - έπισκ.) *
 'Ανδρεάδης και Νάκας, Χ. Τρικού-
 πη 28.
 Γιάννοβιτς, 'Ομήρου 6, 29-841.
 Θεολογίτη 'Υιοί, Ζωοφ. Πηνυς 1α.
 'Εκαζής Μ., Τσάρτσιλ 20.
 Κυριαζής, ΕΒ. Αδ. 10.
 Λαμπρίδης Φ., 'Απολλωνείων, Σδ.
 101, 29-230.
 Παναγιώτου Σ., Βενιζέλου 67.
 Χρυσόγλει 'Αφού, Διομείας 5, 29-577.
 * ΠΙΑΝΑ (έπισκ.) *
 Μουσταπούλος, 'Αγ. Νικολάου 11.
 * ΠΙΑΝΑ (χορβ.) *
 Φερικός 'Ι., Νεΐν 18, 81-773.
 * ΠΙΑΝΟΙ (βιομ.) *
 «Πιλεσιζιόν ('Ελλ.)» α.έ., 'Η. Που-
 λοπούλου 49, 593-241.
 * ΠΙΑΝΟΙ ΑΝΔΡΙΚΟΙ (βιοτ.) *
 'Αντάου Σ., 'Ερμού 4, 24-552.
 «'Αθηνάϊκ Πιλοποιός, Μυλέρου 73.
 Δοξόπουλος Γ. & Κασιόβερης 'Α., 'Α-
 ριστείδου 10.
 Κανέλλος Δ., Κολοκοτρώνη 9.
 Μεταξάς Σ., 'Ερπίδου 28.
 Μοσχάς Π., 'Απελλού 3, 27-414.
 Μωραΐτης 'Ι., Αϊόλου 37.
 Πέτρου 'Αφού, Παυλοπούλου 38.
 Περράκης Ε., Παλλάδος 1ε, 21-017.
 Πεδιάδης Ν., Νικίου 1.
 «Παυλοπούλου Κ.», Αϊόλου 3.
 Φειδούπουλος Γ., Πολυκλείτου 23.
 Φραζζάκης Π., 'Ερμού 98, 21-204.
 Χαλάρης Τ., Βέικου 41.
 Χαριτάκης Σ., Περικλέους 17α.
 * ΠΙΑΝΟΙ ΑΝΔΡ. - ΓΥΝ. (κατ.) *
 Γιαννός Β., Ρόμβης 26.
 «Φραγκάς (Γ.)» α.έ., Αϊόλου 91α.
 «Λαμπρόπουλοι 'Αφού α.έ., α) Αϊό-
 λου 99, β) Αϊόλου 82.
 «Μενόν», α) Πατριών 13, β) Αϊό-
 λου 104.
 «Παυλίνος 'Αγοράς, Τσάρτσιλ 9.
 «Σβεν Νέλς α.έ., Τσάρτσιλ 4.
 «Χρυσικόπουλος και 'Αφού α.έ.,
 Τσάρτσιλ 35, 24-931.
 * ΠΙΑΝΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ (βιοτ.) *
 'Αναστασίου 'Ελ., Σόλωνος 103.
 'Αραβαντινός Α., 'Ερμού 38β.
 'Αραβαντινός Α., 'Ερμού 40.
 'Αρμενίδου Β., Κανάρη 10.
 'Ανταίου Α., Εύαγγελιστριάς 29.
 Βλαζάκης Γ., 'Ερμού 45β, 21-305.
 Βραχνός Π., 'Αργεντινής 89.
 Γεωργίου Ε., Λεωρμάν 68.
 Γεωργίου Καρ., 'Αθηνάδος 3, 32-176.
 Γιαννακοπούλου 'Αρτ., 'Ερμού 36.
 Ευσταθιάδης Ν., Ρόμβης 18, 23-969.
 'Ελευθερίου Τ., Φωκίωνος 10.
 Ευσταθιάδης Κ., Εύαγγελιστριάς 21.
 Καγγελάρης Δ., 'Ερμού 17, 20-163.
 Καλοφειδίου Χ., Ζήνωνος 24.
 Κατρή 'Ι., Μητροπόλεως 40.
 Κοκκίνη Ν., Βέικου 103.
 Κοντούζογλου 'Αφού, Κλειτίου 8.
 Κορδάκη Ε., Λεωρμάν 85.
 Κουρέτη Δ., Διομείας 10.
 Κρητικού 'Αφού, Μητροπόλεως 34.
 Κρίκης Κ., Μητροπόλεως 308, 26-884.
 Κώστις Ν., Σμάτς 20, 28-587.
 Μαζαράκης Ε., Θερμοπυλών 33.
 Μάντζαρη Α. & Νιάρχου Κ., 'Αχα-
 ρών 32.
 Μαραβέλια & Ραμανάντης, Διομείας 3.
 Μπαρμπάγας Γ., Περικλέους 56.
 Μπενωβία, 'Ερμού 14.
 Μόραλης Γ., Μητροπόλεως 40.
 Νικολακοπούλου Τ., 'Αριστοτέλους
 136, 82-013.
 Πετράτου Κ., Σωκράτους 79.
 «Πολίνα», Μητροπόλεως 14, 20-967.
 Πρωτόπαππα Δ., Πατριών 214.
 Σίλ Ν., Περικλέους 37, 21-118.
 Σιμινδάς Ν., Μητροπόλεως 8.
 Σταυρόπουλος Σ., Κολοκοτρώνη 59.
 Ταυλά Α., Εύαγγελιστριάς 20.
 Τρούγκα Γ., Διομείας 1, 28-586.
 Φορέντη Μ., Κίγκ 7.
 «Φωφώ», Λεωρμάν 65.
 Χαριτάκης Σ., Περικλέους 17α.
 Χιωτάκης Ν., Περικλέους 58.
 Χριστοδούλου Β., 'Αθηνάδος 3.
 * ΠΙΑΝΟΙ (έπισκ. - καθαρ.) *
 Δοξόπουλος Γ. & Κασιόβερης Θ., 'Α-
 ριστείδου 10.
 Ζαργάνης 'Ηρ., 'Αγ. Δημητρίου 16.
 Ζερίτης Β., 'Αγ. Κων/νου 6, 55-511.
 Καρας Α., 'Αγ. Κων/νου 39.
 Κουρέτη Δ., Διομείας 10.
 Μπουλίας Κωνστ., πλ. 'Ασωμάτων 2.
 Παπουτσάκης Δ., Σωκράτους 43.
 Πάστρας 'Ι., Λισίων 1.
 Χελιώτης Θ., Πραξιτέλους 35.
 * ΠΙΛΟΚΑΘΑΡΙΣΤΗΡΙΑ - ΣΤΙΛ-
 ΒΩΤΗΡΙΑ *
 Βούτσας Α. & Σία, Ράβελλετ 55.
 Γαβρίλης Π., Τσάρτσιλ 57.
 Παυτοπούλου 'Ι., Θεμιστοκλέους 2.
 Σιυρή Γ., Δ. 'Αρεοπαγίτου 9.
 * ΠΙΛΟΠΟΙΤ'ΑΣ ΕΙΔΗ (άπ.) *
 Νέμπαρης Ν., Κτενά 10, 29-293.
 Πωδιάδης Π., Νικίου 1, 31-580.
 Χατζικωνσταντίνου Μ., Πανόπου 7.
 * ΠΛΑΚΕΣ ΜΩΣΑΪΚΑΙ (βιοτ.) *
 'Αδαμιάδης Δ. ('Αλας), έργ.:
 Κηφισίας 206, 62-945, πρ.: Γ'
 Σεπτεμβρίου 24, 54-834.
 Γκιώνης Γ., Βουλιαγμένης 131.
 Καραμιάλη 'Αφού, Πατριών 32.
 Κεραιώτης Γ., Δερινύ 32, 80.
 Κυρήκος, Παπαδιαμαντοπούλου.
 Μπούσουλας Δ., Σύντα-Παράσ.
 Πρωτοπαππάς Ε., Πατριών 22α.
 Τσακίρη 'Α/φού, γρ.: 'Αχαρνών.
 έργ.: 'Αχαρνών 346, 83-707.
 * ΠΛΑΚΕΣ ΜΩΣΑΪΚΑΙ - ΟΙ
 ΔΟΜΙΚΑ ΥΛΙΚΑ (βιοτ.) *
 Γκιώνης Γ., Βουλιαγμένης 131, 90.
 Κάης Α. & Οικονομικής Κ., Μ.
 νη 20, 54-293.
 Μίχος Χ., Πατριών 316, 80-037, πρ.
 Λισίων 219.
 Τζαμτζής 'Α., Πατριών 264.
 * ΠΛΑΚΙΔΙΑ ΟΙΚΟΔΟΜΩΝ
 (βιοτ.) *
 «Κύκλωψ» ('Αν. Κεραμοειργική
 δ), γρ.: Βενιζέλου 53β, 30-2.
 έργ.: Σπασέν Βοτανικού, 593.
 Πρωτοπαππάς Δ., Γ' Σ) έρμου 24.
 * ΠΛΑΚΟΠΟΙΕΙΑ *
 Κριβάκης Βρ., Κουρμούλη 12, 84.
 Χαμηλός & Σιουάκης, Ύμηττο 7.
 * ΠΛΑΣΤΗΓΕΣ (άντ. - είσ.) *
 «Κανελλέπουλες Νέλλες Α.» α.
 Δραγατσάνιου 6, 23-410.
 * ΠΛΑΣΤΗΓΕΣ - ΖΥΓΑΡΙΕΣ
 ΣΤΑΤΗΡΕΣ (βιοτ.) *
 Γεράρδος 'Ε., Μενάνδρου 13, 55-3.
 Κάτοπου 'Αφού, Διομείας 38, 55-3.
 Μιτυληναίος 'Ε., Μενάνδρου 11.
 Μουαχουντή 'Αφού Ε., Μενάνδρου 3.
 Μουαχουντής Σ., Εδριπίδου 59.
 Παπαγεωργίου Χ., 'Ηφαιστου 11.
 * ΠΛΑΣΤΙΚΑ ΕΙΔΗ (άντ. είσ.) *
 Δελούσης Θ. Π., 'Απελλού 4, 24-5.
 «Κανελλέπουλες Νέλλες Α.» α.
 Δραγατσάνιου 6, 23-410.
 * ΠΛΑΣΤΙΚΑ ΕΙΔΗ (βιοτ.) *
 Γαρά, 'Ιωάν., 66. Μενιδίου 5ον γ
 Παϊτάζεγγιου Μ. και Θ., Σατωρ
 άνδου 23, 53-367.
 «Χαρισιάδης» α.έ., Κηφισίας 204.
 * ΠΛΕΚΤΑ ΕΙΔΗ (βιοτ.) *
 'Αδαμιάδης Μ. Σ., Πανδρόσου 5.
 'Αναστασιάδης & Σώζος, 'Ερμού 1.
 'Αναστασίου και 'Ιατρού, Πρ.
 τέλους 24, 28-056.
 'Αντώνηλου Ν., 'Αδριανού 17.
 «'Αράκη», Ν. Δημητράκοπούλου.
 «'Αρκαδία» α.έ., Εύαγγελιστριάς.
 «Βίμα» α.έ., Ντέκα 12, 29-806.
 Γερολυμάτος Μ., Εύαγγελιστριάς.
 Γεωργιάδης Χ., Πειραιώς 38, 53-4.
 Γαβασόγλου Κ. (Sylva), έργ.: Θ.
 μοτύλων 94, 52-622, πρ.:
 ωχάρους 11.
 Γυφτοπούλου Π. Δ., Πραξιτέλους 2.
 «'Εταυ» α.έ., Σμάτς 6.
 «'Ηλιος» α.έ., Κορινάου 5.

ΠΙΑΝΑ ΑΓΟΡΑΙ - ΠΩΛΗΣΕΙΣ
 ΕΡΜΟΥ 109 & 146 - ΑΘΗΝΑΙ - ΤΗΛ. 25 819

ΥΙΟΙ Κ. ΘΕΟΛΟΓΙΤΗ
 ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 1α
 ΤΗΛ. 24-597





FOREIGN 1054-1144

α' Οδηγός 'Ελλάδος 'Αγγλίστ'.

470-ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΚΙΝΗΤΗΡΕΣ

σιών 40, 35-178.
Στεφανόπουλος Π. & Σία, 'Ερμού 14.
«Ταντέξ», 'Αγ. Κων/νου 6, 51-372.
Καποδιστρίου 22, 30-224.
ΦΑΚΙΡΗΣ Ε. Γ., Μιλτιάδου 4.
Φωστήροπουλος Ι., Στουρνάρα 39.
«ΨΦΡΟΥΛΑΣ & ΣΙΑ», Ι. Παπαρη-
γοπούλου 9, 21-145.

● ΒΟΛΟΣ ●
Βιδάλη Ι. Δ. Υιοί, 'Ιάσωνος 54.
● ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ●
Βιδάλη Ι. Δ. Υιοί, 'Εγνατία 'Οδ. 29.
Γρηγοριάδου 'Α)φοί, Κατούνη 43.
«Κοντέλλης Ι. Ε.», Ρούζδελτ 4.
Λεβεντάκης Ι. & Κωνσταντινίδης Ι.,
Καλαποθάκη 24, 31-09.
Πετρόπουλος Π. & Σία, Λαγκαδά 34.
«Προμηθεύς» α.έ., Δραγούνη 8.
«Σαραντάκης & Καλόμοιρος» α.έ., Ν.
Μ. 'Αλεξάνδρου 60, 35-66.
«Σταματοπούλου Υιοί Μ. Κ.», Λ. Σο-
φού 9, 35-95.
«Ταντέξ» α.έ., Ν. Μ., 'Αλεξάνδρου 53.
Φίλλιος Α. & Παπαδόπουλος Θ., Συγ-
γρού 1, 56-76.
«Ψευρύλας & Σία», Φράγκων 34.
«ΚΑΣΤΕΛΛΙ (Κισσ.)»
Βαρουχάκης Ε.

● ΚΕΡΚΥΡΑ ●
Μάνεση 'Α)φοί Π.

● ΠΑΤΡΑΙ ●
Πετσάλης Ι., Κολοκοτρώνη 14.

● ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ●
'Ενμπορ Γκάστα, α. Κονδύλη 28.
Κεράκης Κ. & Ν., Θεσσαλονίκης 67.
«Μπάλινδερ» α.έ., α. Κονδύλη.

● ΣΥΡΟΣ ●
ΒΛΑΣΤΟΣ Γ. Μ.

● ΧΑΝΙΑ ●
'Αποστολίδης Σ.

1135. ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΚΙΝΗΤΗΡΕΣ, ΠΕ-
ΤΡΕΛΑΙΟΜΗΧΑΝΑΙ & ΑΝΤΑΛΛΑ-
ΚΤΙΚΑ Β.

● ΑΘΗΝΑΙ ●
«ΒΙΟ» α.έ., Κων/λεως 177, 54-444.
«Τέχνικα—Σ. Μαλκότσης» α.έ., γρ.:
Σωκράτους 52, 53-148.

● ΒΟΛΟΣ ●
'Αδελός Ν., δδ. Λαρίσης, 2-30.
Ροδίτης Ν. Γ. & Υιός, Βασάνη 13.

● ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ●
'Αποστολίδης Α. & Σία, δδ. 26ης 'Ο-

κτωβρίου, 24 46.

Κατσαπέτρος Ι.

'Αδελός Ν., α. Κονδύλη 16, 462-354.
«ΑΤΜΕ—Ν. Δρίτσας», Αιτωλικού —
Γραβιάς, 40-331.
Λεωνδόπουλος & Σία, Μαυρομυχάλη 12
Μπένας Κ., Δραγατσάνιου 59.
«Τέχνικα—Σ. Μαλκότσης» α.έ., Παπα-
στράτου 58, 462-556.
Χαραλαμπίδης Ι., α. Κονδύλη 28.

● ΧΑΛΚΙΣ ●

ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Α.

1136. ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΚΙΝΗΤΗΡΕΣ, ΠΕ-
ΤΡΕΛΑΙΟΜΗΧΑΝΑΙ & ΑΝΤΑΛΛΑ-
ΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΚ.

● ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ●
Γεωργιάδης Φ., Λαγκαδά 33.
ΓΟΥΣΙΔΗΣ & ΣΙΑ, Ταντάλου 31.
Σμυρνόπουλος Ι., Ειρήνης 21.

● ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ●
Δερμάτης Π., Ρετσίνα 11.
Μαυρογιάννης Χ., Ρετσίνα 13.

1137. ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΝ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΝ
● ΑΘΗΝΑΙ ●
Καλαμακίδης Ν., Σοφοκλέους 52.
Χατζηνικολάου Δ., Μενάνδρου 30.

● ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ●
Κονίνης Β., Λαγκαδά 40, 70-014.

● ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ●
Κοντόπουλος Ι., Νικήτα 3, 42-141.
Ματσάλης Γ., πλ. Θεμιστοκλέους 106.
Τζιβάκος Κ., πλ. Θεμιστοκλέους 105.

1138. ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΠΗΓΑΙ

● ΖΑΚΥΝΘΟΣ ●
'Αμερικανο - 'Ελληνική 'Ετ. Πετρε-
λαίων.

1139. ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΥ ΔΙ'ΥΛΙΣΤΗΡΙΑ
● ΑΣΠΡΟΠΥΡΓΟΣ (Μεγάρ.) ●
«Hydro-Carbene Co. Ltd.»

1140. ΠΕΤΡΕΣ ΑΝΑΠΗΡΩΝ

● ΑΘΗΝΑΙ ●
«ΟΝΟΜΑ», Σταδίου 4, 34-710.

1140Α. ΠΕΤΡΕΣ ΕΛΑΙΟΤΡΙΒΕΙΩΝ

● ΠΟΡΟΣ (Τροία) ●
Γερακίτης Κ.

1141. ΠΗΛΙΝΑ ΕΙΔΗ Β.

Μαγκαλούσης Γ. ● ΣΠΑΡΤΗ ●

1142. ΠΙΑΝΑ ΑΝΤ.—ΕΠΙΣΚ.—ΚΑΤ.
— ΧΟΡΔΙΣΤΑΙ

'Ανδρεάδης — Νάκας, ● ΑΘΗΝΑΙ ●
Γιάννοβιτς 'Α)φοί, 'Ομήρου 2.
Δημητράδης Α., Δερβενίου 6.
Δοξαμάντοπουλος Ι., Χαλκοκονδύλη 40.
Θεολογίτης Δ., Ζωσφ. Πηγής 1.
Κυριαζής Κ., 'Εδ. Λώ 10, 28-053.
Κωνσταντινίδης Μ., Γλαδοσταύρος 3.
Μουτσόπουλος Ν., 'Αγ. Νικολάου 11.
Λαμπρίδης Φ., Σόλωνος 101.
Νικολιάν Κ., Ρόζεβολτ 63.
Παναγιώτου Σ., Βενιζέλου 67.
Τσαμουρτζής Ε., Περαιώς 29.
Φερίγκος Ι., Νείγυ 18, 881-773.
Χρυσόγελο 'Α)φοί, Δομείας 5.

● ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ●
'Ανδρεάσας Α. Κ., Τσιμισκή 82.
Βεργιάδης Ν., δδ. Τσιμισκή.
'Ελευθεριάδης Α., Τσιμισκή 96.

● ΠΑΤΡΑΙ ●
Κούρκουλος Χ., Φεραίον 165.

1143. ΠΙΑΝΜΑΤΑ & ΕΙΔΗ ΠΙΟ-
ΠΟΙ'ΥΑΣ ΑΝΤ.—Β.—Κ.

● ΑΘΗΝΑΙ ●
Εύσταθιάδου 'Α)φοί, 'Ερμού 31.
«Κανέλλος Δ.», 'Αδριανού 101.
Κασιώτης Δ. Ι., 'Αρρύδου 60.
Κουρής Ι., Εύρπιδου 10, 25-770.
Νέμπταρης Ν., Κτενά 10, 29-293.
'Ελαιοποιειον ('Ελληνικόν) α.έ., Που-
λοπούλου 49, 593-241.
Ποδιάδης Π., Νέκκου 1, 31-580.
Χατζηκωνσταντίνου Μ., Πανδρόπου 7.

1144. ΠΙΛΟΙ — ΠΙΑΝΚΙΑ — ΚΟΥ-
ΚΟΙ — ΚΑΣΚΕΤΑ—ΚΑΣΚΕΣ & ΣΤΡΑ-
ΤΙΩΤΙΚΑ Β. — ΕΠΙΣΚ. — Κ.

● ΑΓΡΙΝΙΟΝ ●
Κίτσου 'Α)φοί.

● ΑΘΗΝΑΙ ●
Βαρβιτσιώτης Κ. & Η. Α., Τυρταίου 5.
Γεωργιάδης 'Α)φοί, 'Ερμού—Κρακείου
Δουφεζής Γ., Καίρη 6, 21-902.
Καυελλόπουλος—Γεωργιάδης, Παλλί-
δος 14.
Κοσμίδου Αικατερίνη Φ., Ραγκαδά 1.

ΚΩΝ. Α. ΜΠΕΝΑΣ
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΔΡΑΓΑΤΣΑΝΙΟΥ 59
Τηλέφωνοι : 41 - 561

ΑΔΕΛΦΟΙ Γ. ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ
Γενικοί 'Αντιπρόσωποι
Ξηρός και θαλάσσης των περιφημών 'Αγγλικών έργωσασίων
"RUSTON", και "HORNSBY Ltd"

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Κατούνη 43, τηλ.: 23-18

1145-6. Μέρος Γ.

Βαστόπουλος Μ., Β. & Ν., 'Ηώς 33.
 Β. & Ν., 'Ερμού 45.
 Ν. Σ., 'Ερμού 45.
 Α)φοί, Νίκιου 8.
 Πουλιόπουλος Β., 593-658.
 Ε. Παλλάδος 1, 21-017.
 Μπρωτάκης 38, 31-594.
 Δ & Υίος, Μυλλέρου 73.
 πλ. Δημοκρατίας.
 Γ. Σ., Καλοκατρίνη 59.
 Ρόβης 28.
 Παλάδος Ε., Παλάδος 14.
 Πασαδάκης Δ. & Σ., Πολυκλείτου 23.
 Πασαδάκης Π. & Δ., 'Ερμού 98, 21-204.
 ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥΠΟΛΙΣ

Ματθίτης Β., ● **ΑΡΓΟΣ**

Ακωστόπουλος Θ. Π., ● **ΒΑΘΥ ΣΑΜΟΥ**

Ταξιάρχης Σ., Χατζάκος Υίος. ● **ΒΟΛΟΣ**

Καποδιστρίου Π., 'Ιωλκού 39.
 ● **ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ (Κρήτ.)**
 Μυλωνάκης Μ. & Υίος, ● **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**
 Στρατιώτης & Σία, Καποδιστρίου 5.
 ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ & ΥΙΟΣ, Δραγούνη 24.
 Κωνσταντίνος Γ., 'Εγνατία '06. 51.
 ΑΣΗΝ Α)ΦΟΙ, 'Εγνατία '06. 58.
 Αργαλιώτης Μ., 'Εγνατία '06. 56.
 ΠΑΛΑΙΟΠΟΥΛΟΣ Ι., Καρίττι 12.
 Σαραφειδής Σ., 'Εγνατία '06. 65.
 ● **ΙΩΑΝΝΙΝΑ**
 Τσιούτ Α., Θεοφάγγε Εοαγγελία Σ.,
 Παπαχρήστου Α. Γ.

● **ΚΑΛΑΜΑΤΑ**
 Διομαντόπουλος Σ., Καρμυταλίδης Δ.,
 Μπρωτάκης Β., Μουτσεβήλ Α)φοί,
 Παπαδόπουλος Χ., Σταθόπουλος Δ., ● **ΚΕΡΚΥΡΑ**
 Βραγαζιάνης Β., Νανούσης Ν. Π.,
 Πύρας Σ. Ν.

● **ΚΟΖΑΝΗ**
 Βουράφας Α., Σιδέρης Δ., Τσιμπέρης Θ.
 ● **ΚΟΜΟΤΙΝΗ**
 Λαγκαζάν Κ., Σταυρίδης Σ.
 ● **ΚΟΡΙΝΘΟΣ**
 Γαργαλιός Γ., ● **ΚΥΠΑΡΙΣΣΙΑ**
 Παπαγιαννάκης Κ.

● **ΛΑΜΙΑ**
 Ρασιλά Ι., ● **ΛΑΡΙΣΑ**
 Δημητρίου Ε., Λεβής Μ., Νεγρής Α.,
 Γαργαλιός Γ., Σασιών Ζ., ● **ΛΕΒΑΔΕΙΑ**
 Λεβής Μ., ● **ΜΥΤΙΛΗΝΗ**
 Γαργαλιός Ι., Καραγιαννόπουλος Ν.,
 Μάτσας Π.

● **ΠΑΤΡΑΙ**
 'Αλμπάνης Χ., Μαζώνης 126.
 Τηλεοπιστούς Γ., 'Αγ. 'Ανδρέου 117
 Νικολίτσα, Πατρίδας 60
 Δ., Γούναρη 55.
 Αλκίνοης Α., 'Αγ. 'Ανδρέου 120.
 Βίτας Γ. & Σία, Κανακάρη 103.
 Γαργαλιός Γ., Μαζώνης 46.
 Γαργαλιός Α., Γούναρη 31, 22-89.
 'Ιωάννου Σ., Φαβιέρου 3.

FOREIGN 1144-1153

Κοιτράκης Κ., Παντασάκης 53.
 Κρήνης Α., Κορίθου 288.
 Λεγάτος Ν., Μαζώνης 50.
 Λέκας Ι., Κορίθου 226.
 Λεοντίνης Π., Παντασάκης 30.
 Λακούσης Π., 'Ερμού 76.
 Μάλλιαρης Π., Φωτλή 21.
 Μαυροκάτος Γ. Κ., Μαζώνης 48.
 Μίρης Χ., Πατρίδας 86.
 Μιχαήλ Θ., Γεροκωστοπούλου 41.
 Μπατζίρης Δ., Καραβήτταν 63.
 Μπελεργής Κ., Γεροκωστοπούλου 37.
 Μπελεργής Χ. & Βούλγαρη Υίος Δ.,
 Πατρίδας 80.
 Ξυλάς Ι., Γεροκωστοπούλου 24.
 Παναγιώτης Σ., Γεροκωστοπούλου 20.
 Τζουραμάνης Π., 'Αγ. 'Ανδρέου 144.
 Τριανταφυλλόπουλος Κ., 'Ερμού 84.
 Τσουλοχόπουλος Χ., Γερμανού 35.
 ● **ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ**
 Θεοφάροπουλος Γ., & Μισούλη 19.
 Θεοφάροπουλος Μ., & Μισούλη 3.
 Τσαλαβούτας Ζ., & Ποσειδώνος 24.
 Φληντρα Κουδύλα, & Μισούλη 2.
 ● **ΡΟΔΟΣ**
 Ζαβοριανός Δ., ● **ΣΕΡΡΑΙ**
 Δεμερτζής Γ., ● **ΣΜΥΡΝΗ** Νέα ('Αττ.)
 Καμπέλης Α., Ραδεστού 26.
 ● **ΤΡΙΚΑΛΑ** (Θεσσ.)
 Καμπέλης Ζ., Νεγρή Ντ.
 ● **ΦΛΩΡΙΝΑ**
 Γρούσις Α., Κοέν Ι., ● **ΧΑΛΚΙΣ**
 Λεβής & Φόνης.

1145. ΠΙΛΟΙ-ΠΙΑΝΚΙΑ ΣΤΡΑΤΙΩΤ.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 ΑΓΑΛΟΥ Ε., 'Ομήρου 4, 24-052.
 'Αδάλη Ν., στ. Μετ. Ταμ. Στρατ. 17.
 Βιτζίτσης Δ., Πραξιτέλους 6.
 Νομικός Π., 'Ομήρου 6, 29-697.
 ● **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**
 Παλιούδης Κ., Β. Σοφίας 40.
 Πουλάκης Χ., 'Εγνατία '06. 154.
 ● **ΛΑΜΙΑ**
 Γρίβα Ζωή.

1146. ΠΙΛΟΙ ΨΑΘΙΝΟΙ Β.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 Πέτρου Ι. & Ν., Πουλιόπουλου 38.
 ● **ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ (Κρήτ.)**
 Τυράνας Λ.
 ● **ΙΩΝΙΑ** Νέα ('Αττ.)
 Τυράσκης Π., Σειζήνη 11.
 ● **ΚΕΡΚΥΡΑ**
 'Αγάθος Χ., Κοέν Σ., ● **ΠΑΤΡΑΙ**
 'Αλμπάνης Χ., Βότση 55.
 Γιαννιόπουλος Ι., Κανακάρη 188.
 Μπατζίρης Δ., Γούναρη 59.
 Μπελεργής Χ. & Βούλγαρη Υίος, Πα-
 τρίδας 80, 20-49.

● **ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ**
 Τσαλαβούτας Γ., & Ποσειδώνος.

1147. ΠΙΛΟΙ ΨΑΘΙΝΟΙ, ΚΛΠ. ΓΥΝ.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 Βλαδάκης Γ., 'Ερμού 45, 21-305.
 Κρητικός Ε., Μπρωτάκης 34.

Πλάκες μουσικές-471

Πλάσας Σ., Μητροπόλεως 38.
 Πραταπάς Δεσποίνα, Πατρίων 216.
 Φληντρας Θ., Πατρίων 241.
 ● **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**
 ΗΛΙΑΔΟΥ ΜΑΡΙΚΑ, 'Ερμού 75.
 Καρανίου 'Ασπασία, Ταμιακή 53.
 ΜΟΛΙΔΟΥ ΤΑΣΙΑ, 'Ερμού 77.
 ● **ΚΟΜΟΤΙΝΗ**
 Λουλάκης Δ., ● **ΜΕΣΣΙΝΗ**
 'Αθανασίου Σ. Γ., Κισιανή Ελπίτη.

1148. ΠΙΝΕΣΣΕΣ ΓΡΑΦΕΙΟΥ Β.
 ● **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**
 Μαρίδης Θ., Ασκήτου 30, 64-90.

1149. ΠΙΝΕΛΑ ΞΥΡΙΣΜΑΤΟΣ Β.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 Αλύτης Ρ., Πετριά & Σαχούρη.
 Πασαβίμ Ν. Ρ. Παυλίδη 3.

1150. ΠΙΠΕΣ-ΤΣΙΜΠΟΥΚΙΑ Β.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 Παϊταζόγλου Μ. & Θ., Πειραιώς 188.
 ● **ΕΛΕΥΣΙΣ**
 Κυριακόπουλος Ι. & Σία.
 ● **ΚΟΥΚΟΥΒΑΟΥΝΕΣ** ('Αττ.)
 Κωστόπουλος Ι., Παϊπέτης Κ., ● **ΠΑΤΡΑΙ**
 Τριανταφυλλόπουλος — Μπρωτάκης —
 Νικόλαος, 'Αράτου 4.
 Νικόλαος Π., Σαχούρη 52.

1151. ΠΙΣΟΧΑΡΤΑ Β.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 Παρετσόγλου Ν., 'Ερμού 94, 27-029.
 'Εμψις α.ε., Μοσχάτου 6, 28-356.
 ● **ΚΩΣΧΑΤΟΝ** ('Αττ.)
 Μεγαλοκονάκης, 'Ιλυσού '23.
 ● **ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ**
 Μαλτζής Ε., Σπών 72.

1152. ΠΛΑΚΕΣ ΜΑΘΗΤΩΝ Β.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 Διακάκης Ε., 'Αδριανού 37, 29-851.
 Κονταδής Α., Νηλέως 9, 20-766.

1153. ΠΛΑΚΕΣ ΜΩΣΤ'ΚΕΣ, ΕΜΓΕ, ΜΑΤΕΣΟΠΛΑΚΕΣ, ΠΕΖΟΔΡΟΜΙΟΝ, ΤΑΡΑΤΣΟΠΛΑΚΕΣ, ΤΣΙΜΕΝΤΟΥ, ΨΗΦΙΔΩΤΑ Β.
 ● **ΑΓ. ΑΝΑΡΓΥΡΟΙ** ('Αττ.)
 Μουσαμάς Α., Κεραλήνας 17.
 ● **ΑΓ. ΙΩΑΝΝΗΣ** Ρέντη
 'Ελερική 'Ορειχαλουργία & Πλακα-
 τοίτα, Φαλήρου 22, 482-681.
 ● **ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΣ** (Λασ.)
 Νικητή α.ε. δ. Γ.
 ● **ΑΓ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ** ('Αττ.)
 Τεριακίδης Γ., 77 337.
 ● **ΑΘΗΝΑΙ**
 'Αδατζιάς Ι. & Λ., Κρησίας 206.
 'Αντιστοπούλου Α)φο

Κ. ΑΡΧΕΙΟ ΠΙΛΟΠΟΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΗ ΦΕΙΔΟΠΟΥΛΟΥ (Ε.Λ.Ι.Α.)

Κωδικός (οί) αναγνώρισης	Α.Ε. 34/02
Τίτλος	ΦΕΙΔΟΠΟΥΛΟΣ, ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
Χρονολογία (ες)	1921-1977
Επίπεδο περιγραφής	Αρχείο
Μέγεθος και υπόστρωμα της ενότητας περιγραφής (Ποσότητα, όγκος ή διαστάσεις)	1 αρχειακό κουτί
Όνομα παραγωγού (ών)	Δημήτριος Φειδόπουλος, και Συντεχνία Πιλοποιών Ελλάδος (;)
Διοικητική ιστορία	Η Συντεχνία Πιλοποιών Γυναικείων Πύλων Αθηνών - Πειραιώς ιδρύθηκε στις 1/2/1921. Στις 31/1/1932 έγιναν αλλαγές στο καταστατικό της συντεχνίας και ο τίτλος της άλλαξε σε Συντεχνία Βιοτεχνών Πιλοποιών Αθηνών. Με την ονομασία αυτή λειτούργησε ως το 1945. Δεν υπάρχουν παρόμοια στοιχεία για τη Συντεχνία Πιλοποιών Ελλάδος αν και πιθανόν πρόκειται για μετεξέλιξη της Συντεχνίας Βιοτεχνών Πιλοποιών Αθηνών. Η συντεχνία είχε έδρα την Αθήνα.
Βιογραφικό σημείωμα	Ο Δημήτριος Φειδόπουλος διατηρούσε βιοτεχνία πιλοποιίας στην οδό Πολυκλείτου 23 για πολλά χρόνια. Το 1966 ήταν μέλος του διοικητικού συμβουλίου της Συντεχνίας Πιλοποιών Ελλάδος και το 1970 εκλέχτηκε πρόεδρός της.
Ιστορικό της ενότητας περιγραφής	
Διαδικασία πρόσκτησης	Αγορά, Νοέμβριος 2002
Παρουσίαση περιεχομένου	Το αρχείο του πιλοποιού Δημητρίου Φειδόπουλου περιέχει τεκμήρια που αφορούν τη Συντεχνία Βιοτεχνών Πιλοποιών Αθηνών, τη Συντεχνία Πιλοποιών Ελλάδος και τη βιοτεχνία πιλοποιίας που διατηρούσε ο ίδιος: Βιβλίων πρακτικών συνελεύσεων (1921-1945), μητρώων μελών της Συντεχνίας Βιοτεχνών Πιλοποιών Αθηνών (1921-1932)· βιβλίων πρακτικών διοικητικού συμβουλίου (1966-1970), βιβλίων πρωτοκόλλου αλληλογραφίας της Συντεχνίας Πιλοποιών Ελλάδος (1966-1974 κυρίως 1966-1970). Τα λυτά έγγραφα του αρχείου χωρίζονται σε δύο

	κατηγορίες: -Συντεχνία Πιλοποιών Ελλάδος: ψηφοδέλτια, αποδείξεις κ.ά. που αφορούν τη λειτουργία της, αλληλογραφία βιοτεχνικών ενώσεων (1945-1970). - Επιχείρηση Φειδόπουλου: «Έκθεσις διαγνωστικής αναλύσεως επιχειρήσεως Α 3 19 25» από το Κέντρον Βιομηχανικής Αναπτύξεως (1970), φυλλάδια εταιριών παραγωγής μηχανημάτων πιλοποιίας, αποδείξεις της Failworth hats, δύο επιστολές της εταιρίας Cappelificio Monzese κ.ά. (1962-1977).
Επιλογές, εκκαθαρίσεις και τελική διατήρηση	Δεν έγινε καμία εκκαθάριση.
Προσθήκες υλικού	
Σύστημα ταξινόμησης	Η ταξινόμηση είναι θεματική.
Όροι πρόσβασης	Δεν υπάρχουν περιορισμοί στην πρόσβαση.
Όροι αναπαραγωγής	
Γλώσσα / γραφή των τεκμηρίων	Ελληνικά, ιταλικά, γερμανικά
Φυσικά χαρακτηριστικά και τεχνικές προϋποθέσεις	
Εργαλεία έρευνας	
Εντοπισμός πρωτοτύπων	
Εντοπισμός αντιγράφων	
Συμπληρωματικές πηγές / σχετικές ενότητες περιγραφής	
Δημοσιεύσεις / Βιβλιογραφία	
Παρατηρήσεις και όνομα του / της αρχειονόμου	Γιώργος Χαρωνίτη
Κανόνες ή πρότυπα περιγραφής	ΔΙΠΑΠ (Γ) 2 ^η έκδοση
Χρονολογία (ες) περιγραφής	Δεκέμβριος 2002
Θέματα	ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ / ΣΥΝΤΕΧΝΙΕΣ / ΠΙΛΟΠΟΙΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Barthes, R. (2002). Ιστορία και Κοινωνιολογία του Ενδύματος. APXAIΟΛΟΓΙΑ & TEXNEΣ, 85 A , σ. 8-16, ΔΟΛ

Clarke, A., Miller, M. (2002). Μόδα και Άγχος. APXAIΟΛΟΓΙΑ & TEXNEΣ, 84, σ. 43-51, ΔΟΛ

Diamond, Jay and Ellen. (1996). Ενδύματα, Υποδήματα και είδη Μόδας. By Delmar Publishers Inc. Αθήνα: ΙΩΝ (1999)

Eberle, H., Hermeling, H., Menzer, D., Ring, W., (1996). Ιστορία της Ενδυμασίας. Αθήνα: Ευρωπαϊκές Τεχνολογικές Εκδόσεις

Gombrich, E.H. (1998). Το Χρονικό της Τέχνης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Hobsbawm, E. (2002). Η δεκαετία του '60. Συναρπαστικά χρόνια. Μια ζωή στον 20ό αιώνα. Αθήνα: Θεμέλιο

Honour, H., & Fleming, J., (1998). Η Ιστορία της Τέχνης. Αθήνα: Υποδομή

Mattera, Jean-Paul. (2002). Μόδα/Ιστορία. APXAIΟΛΟΓΙΑ & TEXNEΣ, 85 A, σ. 71-73, ΔΟΛ

Payne-Winakor-Farrell-Beck. (1997). Ενδυματολογία-Ιστορία της Ενδυμασίας. By Addison Wesley. Longman Inc. Αθήνα: ΙΩΝ (2004)

Αβδελά, Ε. (2/5/1999). Όψεις της γυναικείας εργασίας. Επτά Ημέρες Καθημερινή, σ. 30.

Αυδίκος, Ε. (1979). Λαογραφία του αστικού χώρου. Εθνολογία, 3/1994, Ανάτυπο, Αθήνα, 1995

Αμπού, Ε. (19??). Η Ελλάδα του Όθωνος. Αθήνα: αφοί Τολίδη

Βεργόπουλος, Κ. (1984). Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης, 1944-1952. Ν. Αλιβιζάτος (επιμ. Έκδ.), Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση. Αθήνα: Θεμέλιο

Βρέλλη-Ζάχου, Μ. (1985). Η Ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση 1864-1910. Ιωάννινα, Διδακτορική Διατριβή

Βουγιούκα, Α. (1998). Ιστορία της Μόδας ΑΒ. Θεσσαλονίκη: Βουγιούκα

Βυζάντιος, Δ. (1841). Η γυναικοκρατία: κωμωδία εις πέντε πράξεις. Εν Αθήναις: Παπ(π)αδόπουλος

Γαλάτης, Γ. (1993). Για μια μόδα Ελληνική.

Γαρδίκας –Αλεξανδροπούλου, Κ.(1984). Η ελληνική κοινωνία στην εποχή του Χ. Τρικούπη. Δ.Γ. Τσαούσης (επιμ. Έκδ.), Όψεις της ελληνικής κοινωνίας το 19^ο αιώνα. Αθήνα: Βιβλ. της Εστίας, Ι.Δ.Κολλάρου& Σία

Γατόπουλος, Δ. (1942). Η ιστορία της Αθηναϊκής κοινωνίας. Αθήνα: Αετός

Γεωργιτισσιάννη,Ε. (2001). Στοιχεία Ενδυματολογίας. Αθήνα: Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο (Πανεπιστημιακές παραδόσεις)

Γεωργιτισσιάννη, Ε., Παντουβάκη, Σ. Ιστορία της Ενδυμασίας. Αθήνα

Γιακουμάκη-Μωραΐτη, Π. (1999). Η διάχυση της Ευρωπαϊκής μόδας στην Ελληνική Επικράτεια. Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα. Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α.

Γκιζέλης, Γ. (1974). Η ρητορική του ενδύματος. Αθήνα

Γρηγορίου, Χ., Μεταξιώτη, Χ. (2006). Η εικόνα της μητέρας μεταξύ παράδοσης και σύγχρονης εποχής. <http://www.womanway.eu/>

ΓΥΝΑΙΚΑ. Περιοδικό, τεύχη ετών 1950-1975

Δαββέτας, Δ. (2008). Μόδα και μοντέρνα τέχνη. Αθήνα: Ευρασία

Δαφέρμος, Α. (2007). Παραδοσιακά Επαγγέλματα που χάνονται. Ρέθυμνο

Δημητρέλης, (1985). Παγκόσμια Εικονογραφημένη Ενδυματολογία 5000 Χρόνια Ιστορία ΜΟΔΑΣ. Οργανισμός Δημητρέλη

ΔΗΜΟΠΡΑΣΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ. Πινακοθήκη Πιερρίδη-Δήμος Γλυφάδας. 7 Μαΐου 1998

Δρούλια, Λ. (1999). ΟΙ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΕΤΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ. Αθήνα: ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΣΠΟΥΔΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ (ΙΔΡΥΤΗΣ: ΣΧΟΛΗ ΜΩΡΑΪΤΗ) Επιστημονικό Συμπόσιο: Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ.(2010). Εξαρτήματα. Π.Λ.Ι.(Επιμ. Έκδ.),ΕΝΔΥΕΣΘΑΙ (172). ΠΕΛΟΠΠΟΝΝΗΣΙΑΚΟ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ

Ευελπίδης, Χ.(1950). Οικονομική και Κοινωνική Ιστορία της Ελλάδας. Αθήνα: Παπαζήσης

Η ελληνική ζωγραφική 19^{ος} αιώνας.(1974) Αθήνα: Μέλισσα

Ημερολόγιον της Εφημερίδος των Κυριών.(1889). Ιστορία των πιλίων. Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα (166). Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α. (1999)

Επιστολαί εξ Εσπερίας.(1885). περ. Κλειώ,Α΄,αρ. 10, 15/27 Μαΐου.Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα (166). Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α. (1999)

Καλαμαρά, Π. (2010). Το ένδυμα ως καταγραφή της πολιτισμικής ταυτότητας. Μελετώντας την περίπτωση της βυζαντινής κοινωνίας. Π.Λ.Ι., (Επιμ. Έκδ.), ΕΝΔΥΕΣΘΑΙ (57-65). ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΑΚΟ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ

Καιροφύλλας, Γ. (22/9/2002). Τα πρώτα εμπορικά. Επτά Ημέρες Καθημερινή, σ.7.

Καιροφύλλας, Γ. (08/10/2000). Παλαιά Ξενοδοχεία της Αθήνας. Επτά Ημέρες Καθημερινή, σ.26

Καιροφύλλας, Γ. (1999). Οι πρώτοι έμποροι των Αθηνών. Αθήνα: Φιλιππότης

Καιροφύλλας, Γ. (1982). Η Αθήνα και οι Αθηναίες. Αθήνα: Φιλιππότης

Καιροφύλλας, Γ.(1982). Η Αθήνα στη δεκαετία του 1950. Αθήνα: Φιλιππότης

Καρδαμίτση-Αδάμη, Μ.(22/9/2002). Ένας δρόμος για το θεό του εμπορίου. Επτά Ημέρες Καθημερινή, σ. 6.

Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο Κεφαλληνίας. Ιστορία της Αγροτικής και Αστικής Ενδυμασίας στην Κεφαλονιά.

Κορρέ -Ζωγράφου, Κ. (1991). Νεοελληνικός κεφαλόδεσμος. Αθήνα

Κουνενάκη, Π.(12/10/2002). Υψηλή Ραπτική και Μόδα στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα Επτά Ημέρες Καθημερινή

Κωτίδης, Α., Η Ελληνική Τέχνη Ζωγραφική 19^{ου} αιώνα. Εκδοτική Αθηνών

Λαγάκου, Ν.(1987). Αισθητική της Ενδυμασίας. Αθήνα: Χ.Α.Σ.Ο.Ο.

Λαγάκου, Ν.(1986). Στοιχεία Ενδυματολογίας. Αθήνα: Χ.Α.Σ.Ο.Ο.

Λαγάκου, Ν.(1998). Η ενδυμασία δια μέσου των αιώνων. Αθήνα- Γιάννενα: Δωδώνη

Λαμπίρη-Δημάκη, Ι.(2003).Κοινωνική Αλλαγή 1949-1974. ΤΑ ΝΕΑ, (Επιμ. Έκδ.), ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ(1770-2000) 9^{ος} τόμος «Νικητές και Ηττημένοι»(σ.181-195). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Λεμπέσης,Ε.(1963). Μύθος και πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας. Αθήνα: ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ

Λουκάτος, Δ.Σ. (1972), ΗΧΩ, τεύχ. 75-77, (σ.15-16)

Λυμπερόπουλος, Δ.(1999). ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΔΑ 1900-2000 ΕΝΑΣ ΑΙΩΝΑΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ. ΑΘΗΝΑ: ARTISTIC EVENTS

Λώζος,Α. (1994). Οικονομική ιστορία των Αθηνών. Αθήνα:

Μαδυτινός, Ε. Η Εκπαίδευση των γυναικών στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα.
<http://www.3tee-mytil.les.sch.gr/images/>

Μαχά, Α., Ράφτης,Α. (1995). ΩΡΑΙΑΙ ΚΑΙ ΠΛΟΥΣΙΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΑΙ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ-ΦΟΡΕΣΙΕΣ 1860. Αθήνα:Καστανιώτης,Ε.Λ.Ι.Α.

Μερακλής, Μ. (1979). Αστική Λαογραφία. Δελτίο της Εταιρείας σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, 3

Μερακλής,Μ.(1998). ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ Α΄ΤΟΜΟΣ Αθήνα: ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Μπαμπινιώτης, Γ.(2004). Λεξικό για το γραφείο και το σχολείο. Αθήνα :ΚΕΝΤΡΟ ΛΕΞΙΚΟΛΟΓΙΑΣ Ε.Π.Ε.

Μαχά-Μπιζούμη, Ν.(2010). Ο βοσκός, η Σαρακατσάνα και η κάππα του βοσκού στην Ελληνική μόδα. Η ελληνική τοπική φορεσιά στην πασαρέλα της μόδας(1960-1970). Το παράδειγμα του Λυκείου των Ελληνίδων. Π.Λ.Ι.,(Επιμ. Έκδ.), ΕΝΔΥΕΣΘΑΙ (99-107). ΠΕΛΟΠΠΟΝΝΗΣΙΑΚΟ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ

Μητσάκης, Μ., Αθηναϊκαί σελίδες. Αθήνα: Πατάκης (1995) Α΄Δημοσίευση(1887-1893).

Πάντος, Θ. (1978). Το κοστούμι. Αθήνα: Εκδ. Σχολής Βελουδάκη

Παντουβάκη, Σ. (1996). Ιστορική και σχεδιαστική εξέλιξη της μεταβυζαντινής Ελληνικής γυναικείας ενδυμασίας. Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Αθήνας

Παπανούτσος, Ε.(1976). Αισθητική. Αθήνα: Ίκαρος

Παπανούτσος, Ε.(1984). Πρακτική φιλοσοφία-ο άνθρωπος και το φόρεμα.Αθήνα: Δωδώνη

Παπαντωνίου, Ιωάννα.(2002) . Ένας αιώνας μόδα. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ,84, σ. 8-13, ΔΟΛ

Παπαντωνίου, Ιωάννα.(2000).Η εξέλιξη της φορεσιάς στο χώρο επικράτειας του ελληνικού πολιτισμού. ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ/1, σ.17-25

Παπαντωνίου, Ιωάννα.(1978). Συμβολή στη μελέτη της γυναικείας ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς. Εθνογραφικά /1

Παπαντωνίου, Ιωάννα.(1985). Η ελληνική φορεσιά άλλοτε και τώρα. Αθήνα :ΥΠ.ΠΟ & Επιστημών Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης

Παπαντωνίου, Ιωάννα.(1985). Η ελληνική φορεσιά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και μόδα του 20^{ου} αιώνα. Αθήνα: ΥΠ.ΠΟ & Επιστημών Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης

Παπαντωνίου, Ιωάννα.(1999). ... και βάλαμε τα φράγκικα. Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα. Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α.

Παραδέλλης, Θ.(2002). Τελετουργικές και θεσμοθετημένες μορφές παρενδυσίας. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, 85 Α, σ. 31-36, ΔΟΛ

Πασαγιάννης,Κ.(1922). Αττικοί περίπατοι. Αθήνα: Ελευθερουδάκης

Πετρίδης, Π. (1986). Ελληνική Πολιτική και Κοινωνική Ιστορία, 1821-1940. Θεσ/νίκη:Παρατηρητής

Πετρόπουλος, Η.(2000). Η τραγιάσκα. Αθήνα: Πατάκης

Πετρόπουλος, Ι.(2002). Η ενδυμασία στη νεώτερη και σύγχρονη εποχή. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, 84, σ. 6-7, ΔΟΛ

Πετρόπουλος, Ι.(2002). Η θεωρία της ένδυσης. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, 85Α σ. 6-7, ΔΟΛ

Πτυχώσεις: Από το αρχαίο ελληνικό ένδυμα στη μόδα στη μόδα του 21^{ου} αιώνα.(2004). Π.Λ.Ι., Ναύπλιο: Οργανισμός προβολής ελληνικού πολιτισμού

Οικονομίδης, Ν.(2000). Η ελληνική ενδυμασία. Το ιστορικό οδοιπορικό της και ο κοινωνικός της ρόλος. Αθήνα: Δωδώνη

Ομάδα μουσικής «Μουσικές Πνοές» 2^{ου} Λυκείου Χαλκίδας.(1997-1998). Η τοπική αστική στολή της Χαλκίδας. Χαλκίδα: Μουσικές Πνοές

Σακκής, Δ., Αντωνίου, Α. (2008). Όψεις Νεοελληνικής Ιστορίας 1833-1945. Αθήνα: Gutenberg

Σκαλτσά, Μ.(1983). Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα. Θεσ/νίκη

Σκουζέ-Πετρίδη, Λ.(1975). Η μόδα φαινόμενο κοινωνικό. ΖΥΓΟΣ, 15-17, σ.146-153.

Στασινόπουλος, Ε.(1963). Η Αθήνα του περασμένου αιώνα(1830-1900).Αθήνα

Συρμική Επιθεώρηση.(1887). περ. Κλειώ,Γ΄, αρ.8(56), 15/27 Απριλίου.Δ. Φωτόπουλος (Επιμ. Έκδ.), Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα (166). Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α. (1999)

Τζαβάρας, Ν.(2002). Ψυχολογία και ενδυμασία. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, 85 Α, σ. 66-70, ΔΟΛ

Τζαχίλη, Ι. (2002). Τα υφάσματα των νομάδων και η συνάντηση με τον Joseph Beuys. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, 85 Α, σ. 24-30, ΔΟΛ

Τσαντάκη, Σ.(22/9/2002).Η μόδα πάει Ερμού. Επτά Ημέρες Καθημερινή, σ. 19

Τσεκλένης, Γ.(2000). Ελληνική «βιομηχανία» μόδας. ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ/1, σ. 11-16

Τσεκλένης, Γ.(2000). Ελληνική και διεθνής μόδα στη σύγχρονη εποχή. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ,84, σ. 53-63, ΔΟΛ

Φίλιας, Β.(1974). Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα. Η νόθα αστικοποίηση(1800-1864).Αθήνα: Σύγχρονα κείμενα, Β. Μακρυγιάννης & Σία

Φωτόπουλος, Δ.(1999). Το ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα. Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α.

Φωτόπουλος, Δ.(1990). NELLY'S. Αθήνα: Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος

Χατζηϊωάννου, Ι.Χ. Ελληνική Βιομηχανία Πιλοποιίας Ηλία Πουλοπούλου και Υιού. Πανελλήνιο Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος 1821-1921, Τόμος Β': Βιομηχανία-Εμπόριον, Αθήνα 1923, σ. 223-232.

Χατζηιωσήφ, Χ.(2002). Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα. Χ. Χατζηιωσήφ, (Επιμ. Έκδ.), Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. 1922-1940 Ο Μεσοπόλεμος τομ. Β΄ ΜΕΡΟΣ 1^ο (σ.337-359). Αθήνα: ΒΙΒΛΙΟΡΑΜΑ

Χρήστου, Χ. (1993). Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922. Εκδόσεις: Εθνική Τράπεζα

Χριστοδούλου, Δ.(2002). ΕΛΛΗΝΟΡΑΙΤΑΙ ΚΑΙ BIEDERMEIER Η ΦΟΥΣΤΑΝΕΛΑ ΤΟΥ ΟΘΩΝΑ ΚΑΙ Η ΣΤΟΛΗ ΤΗΣ ΑΜΑΛΙΑΣ. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ, 84,σ.30-36

Ξενόγλωσση

Beaton, C. (1978). Cinquante ans d'elegance et d'art de vivre. Paris

Bradley, C.(1954). Western World Costume An outline history. New York: APPLETON-CENTURY-CROFTS, INC.

Braudel, F. (1981). The structure of Everyday Life. Collins: London

Calasibetta, Charlotte Mankey. (1986). Essential terms of fashion. New York: Fairchild Publications

Callan, Georgina O Hara. (1998). Fashion and fashion designers. London: The Tames & Hudson Dictionar

Cassin- Scott, Jack. (1994). Costume and fashion from 1066 to the present. London: studio vista; New York

Delong, Marilyn Revell. (1998). The way we look. Dress and aesthetics. New York: Fairchild Publications

DRESS DESING. (1920). THE ARTISTIC CRAFTS SERIES OF TECHNICAL HANDS BOOKS. SIR ISAAC PITMAN & SONS, LTD

Entwistle, J. (2000). The fashioned Body, Fashion, Dress and Modern. Polity Press

FASHION AND FASHION DESIGNERS. The Thames & Hudson Dictionary

Fiore, A.M., Kimle, P.A. (1997). Understanding Aesthetics for the Merchandising & Design Professional. New York: Fairchild Publications

FASHION NOW. (2006). Edited by Terry Jones & Susie Rushton TASCHEN GmbH

Four Hundred Years of Fashion. Hair Accessories. Victoria and Albert Museum, Alina Gribbin, Linda Woolley, London 1984

Horn, M. (1975). The second skin, an interdisciplinary Stady of clothing. Boston: Houghton Mifflin Company

Hurlock, E. (1929). The psychology of dress. New York: The Ronald Press

Kaiser, S. (1997). The social psychology of Clothing. New York: Fairchild Publications.

Kohler,C.(χ.χ.). A HISTORY OF COSTUME. New York: DOVER PUBLICATIONS, INC.

Laver, J.(1967). Costume through the ages. New York: Simon and Schuster

Mendes,Valery D., Haye, Amy De la .(1999). 20th century fashion. London:Tames & Hudson world of art

Roach-Higgins, Mary Ellen. Et al.(1995). Dress and Identity. New York: Fairchild Publications

Rothstein, N. (1984). Four hundred years of fashion. London: V & A Publications

Sproles, G., Burns, L.D. (1994). Changing Appearances. New York: Fairchild Publications

Tortora, F. G., Eubank, K. (1994). Survey of historic costume: a history of western dress. New York: Fairchild Publications

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

<http://www.enet.gr/>. (δημοσίευση:7-15/02/2009)

<http://www.focusmag.gr/> (δημοσίευση: 25/06/2003)

<http://www.hri.org/culture97/gr/magazin/+7>

<http://www.wikipedia.com>

<http://www.tovima.gr/relatedarticles/article>

<http://www.yatzer.com/StephenJonesfashion>

<http://www.wikipedia.qwika.com/en2el/Hat>

<http://www.Kathimerini.gr/4dcgi/-w-articles-Kathglobal>

<http://www.livepedia.gr/index.php/>

<http://www.en.wikipedia.org/wiki/felt>

<http://www.thehatmuseum.com/> (Portland, Oregon)

<http://www.museeduchapeau.com/> (Lyon)

<http://www.Stylewatch.gr> (Η μόδα στον 20^ο αιώνα)

<http://www.3tee-mytil.les.sch.gr/images/>

<http://www.ct-srv2.aegean.gr/>

<http://www.users.auth.gr/>

<http://www2.risospastis.gr/> (δημοσίευση, 9/5/2010)

<http://www.chem.uoa.gr/>

<http://www.worldlingo.com/>

<http://www.panamahatmall.com/>

<http://www.womanway.eu/> (Η εικόνα της μητέρας μεταξύ παράδοσης και σύγχρονης εποχής. Χριστιάνα Γρηγορίου, Χριστίνα Μεταξιώτη)

<http://www.arxaiologia.gr/> (τεύχη: 83, 84, 85)

<http://www.ibtimes.com/> (Antwerp's Momu Fashion Museum)

<http://www.elia.org.gr/>

ΠΗΓΕΣ

A. ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ

Βιβλιοθήκη Χαροκοπείου Πανεπιστημίου Αθηνών

Βιβλιοθήκη Βουλής των Ελλήνων

Βιβλιοθήκη Εθνικού Ιστορικού Μουσείου

Βιβλιοθήκη Μουσείου Μπενάκη

Γεννάδιος Βιβλιοθήκη

Βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου

Βιβλιοθήκη Ε.Λ.Ι.Α.

B. ΜΟΥΣΕΙΑ

Μουσείο Μπενάκη

Μουσείο Αγγέλου και Λητούς Κατακουζηνού

Θεατρικό Μουσείο

Εβραϊκό Μουσείο

Εθνικό Ιστορικό Μουσείο

Γ. ΑΡΧΕΙΑ

Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Φωτογραφικό Αρχείο ΥΠΕΞ

Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Ιστορικού Μουσείου

Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικής Λυρικής Σκηνής

Φωτογραφικό Αρχείο ΕΡΤ

Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Λαογραφικό Αρχείο Εθνικού Ιστορικού Μουσείου

Αρχείο Θεατρικού Μουσείου

Δ. ΣΥΛΛΟΓΕΣ

Συλλογή γυναικείων αστικών καπέλων Μουσείου Μπενάκη

Συλλογή καπέλων Ιδρύματος Κατακουζηνού

Συλλογή καπέλων καταστήματος vintage «Troc»

Συλλογή καπέλων «Tosca» του J. Puccini (Ιανουάριος 2011)

Καταστήματα πώλησης καπέλων

Βεστιάριο Εθνικής Λυρικής Σκηνής

Βεστιάριο Εθνικού Θεάτρου

Βεστιάριο (Κόνστα)

Βεστιάριο (Συρογιάννη)

Ε. ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

Εργαστήριο κατασκευής καπέλων Εθνικής Λυρικής Σκηνής

Δούβαλης Νίκος: (elegant) βιοτεχνία υφασμάτων καπέλων, Ψυρρή

Καίσαρη Δήμητρα: σκηνογράφος– κατασκευάστρια καπέλων-συνεργάτης Εθνικού Θεάτρου και Λυρικής Σκηνής, Ν. Κόσμος

Καρρά Αριάν: πιλοποιία «Καρράς»

Καρούσου Κατερίνα: χειροποίητα γυναικεία καπέλα, Πλ. Μαβίλη

Μεταξάς Κώστας: κατάστημα πώλησης γυναικείων καπέλων, Αθήνα

Πασχαλίδου Άννα: καπελού, Αθήνα
Πολυχρονόπουλος Σαράντος: βιοτεχνία καπέλων (Πιλ-Πολ), Ψυρρή
Ποντίδα Μαίρη: υλικά πιλοποιίας, Ψυρρή
Σακελαροπούλου Ελευθερία : βιοτεχνία καπέλων, Πετράλωνα
Σαρηγιαννίδης Σάββας: βιοτεχνία ψάθινων καπέλων, Ψυρρή
Σταματίου: εργοστάσιο κατασκευής καπέλων, ανθέων και φτερών, Ψυρρή
Χαρικλέους Κωνσταντίνος: «Αθηναϊκή Πιλοποιία», Χαϊδάρι

Ζ. ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΑ

Βιομηχανικό Επιμελητήριο Ελλάδας (Επαγγελματικός οδηγός Ν. Ιγγλέση, ετών
1947-48, 1949-50, 1955-56)

Βιοτεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας
Επαγγελματικό Επιμελητήριο Ελλάδας

Η. ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

Θ. ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΠΕΛΩΝ (Διαδίκτυο)

Ι. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ – ΤΥΠΟΣ

Εφημερίδα «Καθημερινή» Περιοδικό «Επτά Ημέρες»
Περιοδικό «Αρχαιολογία και Τέχνες», τεύχη: 83,84,85
Περιοδικό «Ενενήντα Επτά»
Περιοδικό «Focus»
Περιοδικό «ΓΥΝΑΙΚΑ» τεύχη ετών 1950-1975
Ημερολόγιο «Εφημερίδος των Κυριών»
«Εφημερίς των Κυριών» (Γυναικείος Κόσμος) (Α.Π.Θ. Ψηφιοποιημένες συλλογές
περιοδικών)