



Η ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

Η προσφορά της Εύας Palmer-Σικελιανού

Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ

Αρχιτέκτων

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών

Η χορογραφία σε παραστάσεις αρχαίου δράματος του 20ού αιώνα αρχίζει ουσιαστικά με την Εύα Palmer-Σικελιανού (1874-1952), την ελληνολάτρισσα Αμερικανίδα που αφιέρωσε τη ζωή και την περιουσία της για να υπηρετήσει τη Δελφική Ιδέα του ποιητή συζύγου της Άγγελου Σικελιανού (1884-1951). Πρόκειται για τη σκηνική παρουσίαση του Προμηθέα Δεσμώπητη (1927, 1930) και των Ικετίδων (1930) του Αισχύλου στο αρχαίο θέατρο των Δελφών, όπου η Εύα ήλθε σε γόνιμη αντίθεση με την τότε κυρίαρχη, γερμανικής προέλευσης πρακτική του Sprechchor, δηλαδή της ομαδικής απαγγελίας -συνεκφώνησης- του Χορού¹.

Hη πρωτοποριακή ανάδειξη του άδοντος και ορχούμενου Χορού σε πρωταγωνιστή της σκηνικής παρουσίασης του αρχαίου δράματος έγινε στο πλαίσιο των δύο Δελφικών Εορτών -του 1927 και του 1930-, που ήταν το προγένερο του Σικελιανού για την πρώθημη μιας μεγάλης ίδεας: της ίδρυσης διεθνούς πανεπιστημίου και της διοργάνωσης συνεδριών και εκθέσεων παγκόσμιως ακτινοβολίας στην Δελφούς, όπου η δημιουργική δύναμη της ελληνικής πνευματικής πλορονομίας θα έμπνευσε στην υπηρεσία των επικίνων αιτιμάτων της εποχής, δηλαδή της ευρηκτικής συνυπαρδήσης των λαών και της πολιτισμικής τους διαφωτιστικής². Το άραμα αυτού του λυρικού ποιητή, το οποίο αποσκοπούσε, παράλληλα, στην ανάκτηση της χαμένης αυτοπεπιθύμησης των συμπατριωτών του μετά τη Μικρασιατική συμφορά, συνέπλεσε με καινοτόμους και φιλεπιρυκώνους θεωρητούς του Μεσοπολέμου, όπως ήταν η ίδρυση του Οργανισμού Ηγεμένων Εθνών, το 1919, και η Διεθνής Πανεπιστημιακή παρέλαση του Παρισίου, η οποία άρχισε να ανοικοδομείται στης αρχές της δεκαετίας του '20³.

Η Δελφική ίδεα συνδέεται παράλληλα με το έντονο ενδιαφέρον των ελλήνων λαογόνων, καλλιτεχνών και καλλιεργημένων αστών για τη λαϊκή παραδοσιακή τέχνη και το Βυζάντιο. Σ' αυ-

τούς ανήκαν οι υποστηρικτές των Σικελιανών -ο Ελευθέριος και η Έλενα Βενιζέλου, ο Αντώνης Μεσανάκης κ.ά.-, η πρωτοπόρος λαογράφος Αγγελική Χατζημαράλη, οι κοινωνικές Αθηναίες που υπέθηκαν την Εύα να οργανώσει τις Δελφικές Εορτές, οι κοπέλες του Λυκείου των Ελληνίδων, που συγκρότησαν το Χορό του Προμηθέα και των Ικετίδων, και η κορυφαία του Χορού στον Προμηθέα του 1927 Κούπα Πράτσικα⁴. Το ελληνικό ενδιαφέρον για την, έως τότε υποτιμημένη, δημώδη παράδοση και το Βυζάντιο δεν αποτελεί απλή ευθυγράμμιση με αντιστοίχα ευρωπαϊκά φαινόμενα «επιστροφής στις ρίζες». Ανανεώνει δυναμικά την ιδεολογία της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιοτήτα ως τις μέρες μας.

Η Δελφική ίδεα του Σικελιανού ήταν πολύ πρωθυμένη και ανεδαφική για την Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Με την αποχώρηση των επιφανών ζένων και το θήραμψι των προβολέων της δημιουργίας, που έφεραν τις Δελφικές Εορτές στο προσκήνιο της διεθνούς επικαριότητας, το άραμα των Σικελιανών βαλτώνει. Ο σπόρος του, όμως, θα δώσει κάποιους καρπούς πολύ αργότερα, μετά την ίδρυση του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών υπό την αιγιλδα του Συμβουλίου της Ευρώπης, το 1960⁵.

1. Η Εύα Palmer-Σικελιανού.
(Πηγή: Εύα Παλμέρ-
Σικελιανού, Παπαδήμας,
Αθήνα 1998, σ. 282)

Για την ιδιοφυΐα της Εύας –της «Αμερικανίδας με την ελληνική ψυχή»– έχουν μιλήσει σημαντικές προσωπικότητες, ίδιως μετά το θάνατό της. Στις 13.11.1965 ο Οκτώβριος Μερλιέ θα γράψει:

«Την Εύα, νομίζω πως τώρα την κατάλαβα πλέρια. Είχε κι εκείνη τον Αγγέλου τη μεγαλορύθμη. Το πάθος της για την Ελλάδα και για τον Ποιητή, που τον έβλεπε στα θεό, όχι μόνο τη φύλαξη από στραβωπατήστας, αλλά και την κράτηση στον ίσο δρόμο, το δυναστεία, το σκλήρυ, που την οδηγούσε με ασφάλεια προς το σκοπό της, τον Ελληνισμό. [...] Την εωσεπερική της φύλαγα τη συντηρούσε, την έτρεφε μια ανεξάντλητη και δημιουργική υπομονή, χωρίς ποτέ ν' απαυγάνεται ο μεσας σκοπός, τα μεγάλα έργα, που ορματίζονταν η ψυχή της ... Ο Ποιητής πολλές φορές απέτισε φόρο τιμής στη θεατρική ιδιοφυΐα της Εύας»⁶.

Πνευματική τους μάνα τη θεωρούν πρωτοπόροι ανθρώποι των τεχνών, όπως ο μουσικόλογος Σίμων Καράς⁷, ο οποίος μήλτε για το θέμα αυτό:

«Για μας η Εύα Σικελιανού ήταν ένας φωτεινός οδηγός. Όλοι όσοι ασχολήθηκαν με την εθνική παράδοση της Ελλάδας, προ πάντος στα μουσικές τέχνες –όπως το αρχαίο Θέατρο, η εκκλησιαστική μουσική, τα εθνικά μας τραγούδια, οι χοροί και οι ενδυμασίες ακόμη– δίλοι από την Εύα πτήραμε τις πρώτες καταβολές, γιατί πραγματικά η Εύα λάτρεψε την ελληνική παράδοση –την ψυχή της Ελλάδας», όπως έλεγε [...], και πιστεύει στην παγκοσμιότητα της Ελλάδας και της Ορδοδοξίας⁸.

Αλλά και εκείνοι που ακολούθησαν διαφορετικό δρόμο, δεν μπόρεσαν ν' αντιτάθουν στη γοητεία της Εύας. Ανάμεσά τους ο Γάιντης Τσαρούχης, ο οποίος τη θυμότων ως «πνεύμα διαμαρτυρομένον» κατά του περιπτού και της μοδας.

«Αγαπώσα πολύ τις γυναικείες μόδες τότε», θα γράψει ο πνευματώδης ζωγράφος και θεατράνθρωπος, «αλλά η γοητεία και το δέος που μου προκαλούσε η Εύα Σικελιανού και ο κόσμος της, θα μ' έκανε ν' αρνηθώ πολλά. Είχε τη δύναμη να



σε κάνει φανατικό ακόμα και για πράγματα που δεν σου άρεσαν»⁹.

1927. Οι πρώτες Δελφικές Εορτές

Το 1924, ο Αγέλος αναγέλλει στη γυναικα του τα μεγαλεπίθολα σχέδιά του για τις Δελφικές Εορτές και τη Εύα γίνεται ο χορηγός και η κινητήρια δύναμη τους. Μαζί προγραμματίζουν τις παραστάσεις του Προμηθέα Δεσμώπητη του Αισχύλου, μία για τους επισκέπτες –αστούς και διανοούμενους– και την άλλη για τους κατοίκους των χωριών της περιοχής. Το χειμώνα του 1924-25 η Εύα αφοσώνεται στη μελέτη του Προμηθέα, από τη μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη, καθώς και άλλων βιβλίων για την αρχαία τραγωδία. Σήτη τη γνώμη κορυφαίων ελλήνων και έξων αρχαιολόγων για τα αμφισβητήσατα θέματα της «όψης» της τραγουδίας. Η ίδια αναλαμβάνει την τριπλή φροντίδη τη σκηνοθεσίας, της χορογραφίας και των υφαντών κοστουμών. Συνεργαζόμενη με αξιόλογους καλλιτέχνες για τα υπόλοιπα στοιχεία

2. Σπηλιόπιστο από την παραδοσιακή του Προμηθέα Δεσμώπητη του Αισχύλου στο οργανό θέατρο των Δελφών, στο πλαίσιο των Β' Δελφικών Εορτών (1930). Σκηνοθεσίας χορογραφίας καποτούμα Εύας Palmer-Σικελιανού σπηλικού Γεωργίου Κοντοκόντος. (Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Ε. Φεσσός-Εμμανουήλ)

3. Φωτογραφία από την παραδοσιακή του Ιερέτινην του Αισχύλου στο οργανό θέατρο των Δελφών, στο πλαίσιο των Β' Δελφικών Εορτών του 1930. Καποτούμα Εύας Palmer-Σικελιανού. Σκηνοθεσίας χορογραφίας καποτούμα Εύας Κοντοκόντος. (Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Ε. Φεσσός-Εμμανουήλ)



της παράστασης. Αναβέτει το σκηνικό στον γερμανό ζωγράφο Wentzer, τα προσωπεία στη γλύπτρια Hélène Sardou¹⁰ και πειθεί τον εθνομουσικό δάσκαλο της Κωνσταντίνο Ψάχο να γράψει τη μουσική του Προμηθέα σε βιζαντινή παραστηματική¹¹. Από τον Γάιντ Σιδέρη μαθαινουμε ότι οι σκηνογραφίες και τα προσωπεία εκτελέστηκαν από τον Φώσκαλο και ότι τόσο οι ερμηνευτές όσο και τα μέλη του Χορού ήσαν εραστέχινες, με δύο μόνον εξαιρέσεις: τον Ορέστη Κονταρίγανη, ο οποίος ερμηνεύεσε τον Κράτος, και τον Ηλία Δεστούνη, που υποδύθηκε τον Ερμή. Οι υπόλοιποι ερμηνευτές ήσαν: ο Γεώργιος Μπούρλος (Προμηθέας), ο Γ. Μαυρογένης (Ωκεανός), η Κατερίνα Μαρούλη-Κακούρη (Ιώ) και η Μαρίκα Βελούδη (Βιά). Ο Χορός των Ωκεανίδων συγκροτήθηκε από τις: Κούλη Πράτσικα (κορυφαία), Μαρία Γιαγκάκη (κορυφαία), Ελλή Καββαδία, Έλλη Μαργαρίτη, Ανετούλα Κολυβά, Έλενα Καντώνη, Νίνα Δέληβρια, Νέλλα (Κουκ) Προεστοπούλου, αδελφές Βέττα, Βίκυ Ραφτοπούλου, Μαρία Μαμούνα, Άννα Σπιλιανού, Καΐτη Σπιλιανού, Ντατάλια Τσαρλαμπά, Έλλη Σεφερλή και Ρούσσα Μαυρομάτη. Στο Χορό ελαμβάνει μέρος και άλλα πρόσωπα «μάλλον διασκηνιτικού»: Ειρηνούλα Λεωνή, Διονυσία Δρίνη, Ευαγγελία Μαμώνα, Τασούλα Λανταδίου, Νίτσα Κοκκίνη, Κατίνα Ανδρονίκου, Ή. Τσασούη, Μαρία Καντώνη, Μαργαρίτα Ξανθάκη, Φαλίνα Σκώρου, Μαρία Χρύση, Βιολέτα Παπαϊωάννου και Τζή Ντεβίνατα (Ουγγραράζ). Την ορχήστρα, η οποία βρισκόταν στο κοιλάρια του σκηνικού και ήταν αέθατη, διηγήνεται ο Φ. Οικονομίδης¹².

Η σημασία αυτής της προσπάθειας συνοψίζεται στο μετόπι σημειώμα του Κώστα Καρωτάκη:

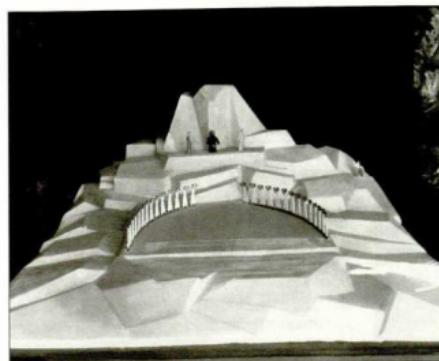
«Όταν ο κ. Σικελιανός και η κυρία Εύα Σικελιανού απέφεραν να παρουσιάσουν, στο άκρως υποβλητικό περιβάλλον των Δελφών, με μέσα αρχαϊκού μαζί και συγχρόνα, την τραγωδία του Αισχύλου, εννοούντας μάλιστα το μύθο του Προμηθέως και τη χριστιανική παράδοση σε κάποια ενιαίο συμβόλο, σπηλιά εικόνα του υπερτέρου ανθρώπου που αγωνίζεται και συντρίβεται κάτω από το ιδανικό του, η επιτυχία της μνημειώδους αυτής προσπάθειας είχε σχέδον συντελεσθεί. Η παραστασί



4. Το σπίτι της Αγγελού και της Εύας Σικελιανού, που κτίστηκε το 1927 κοντά στον αρχαιολογικό χώρο των Δελφών, σήμερα Μουσείο των Δελφικών Εορτών. (Πηγή: Αρχείο Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών)

[...], ήλθε, έπειτα από αναμονή ετών, σαν ιεροτελεστία, για να εξωτερικεύεται μόνο και να καθειρώσει μίαν θαυμαστήν ποιητικήν σύλληψην¹³.

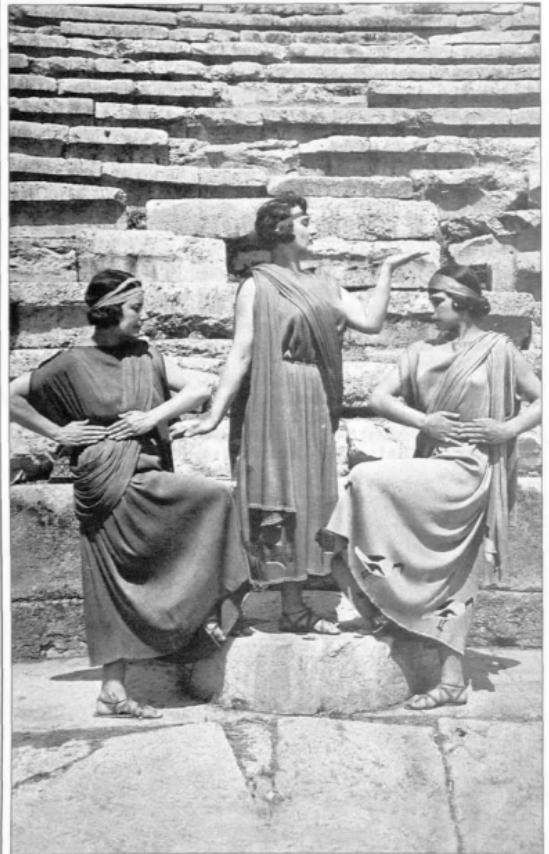
Με το πνευματικό υπόβαθρο και το καλλιτεχνικό της αισθητήριο, η Εύα έβεσε βασικά προβλήματα της σκηνικής παρουσίασης της αρχαίας τραγωδίας. Η ίδια, δεν είχε τα αναγκαία εφόδια για να τους δώσει βιώσιμες λύσεις. Αποδύνοντας μεγάλη σπουδαία στον «άδοντα και ορχούμενο Χορό» των Ωκεανίδων, διαλέγει γι' αυτούν κοπέλες του Λυκείου των Ελλήνων και δύο κορυφαίες, από τις οποίες η μία τραγουδούσε και η άλλη απήγγελε τους στίχους του δράματος. Η Εύα θα τις διδάξει συστηματικά κινητοπολιγία, ξένοτας ως πρότυπο τις αγγειογραφίες του δου και δου αύρα π.Χ. καθώς και τη βιζαντινή μουσική. Οι ασκήσεις των Ωκεανίδων κρατούν δύο καλοκαριά και ένα χειμώνα και οι δοκιμές, που γίνονται στο αρχαϊκό θέατρο των Δελφών, πέντε μήνες. Αείζει να σημειωθεί ότι οι κορυφαίες δεν χόρευαν μαζί με τις άλλες Ωκεανίδες, αλ-



5. Πλαστική μοκέτα για την παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου στο οργανό θέατρο των Δελφών, στο πλαίσιο των Α' Δελφικών Εορτών του 1927. Φωτογραφία Δ. Χαριτίδη, (Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη)

6. Δύο από τις κοπέλες του Χορού των Ωκεανίδων, που πήραν μέρος στην παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου στο οργανό θέατρο των Δελφών (θ. Δελφικές Εορτές, 1930). Κοστούμια Εύας Palmer-Σικελιανού. Φωτογραφία Nelly L. (Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη)

7. Τρεις από τις «Ωκεανίδες», που μάρτυρε μέρος στην παράσταση του Γρούμβεα Δευτερού του Αιγαίου στο οργχόθεαλτρο των Δερών (Β' Δεκαετίας Εορτές, 1930). Φωτογραφία Nelly's. (Πηγή: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο)



λά στη διάρκεια των χορικών κάθονταν σε δύο μεγάλα μάρμαρα στην άκρη της ορχήστρας, τα οποία βρίσκονταν δεξιά και αριστερά από το σκηνικό. Στο σημείο όπου η μία ή η άλλη κορυφαία έπρεπε να απαγγείλει ή να τραγουδήσει στην κύρια επιπόλεια και εκτελούσε το ρόλο της, έξαρση στην αιτοτελούσα μόνο η είσοδος του Χορού στην ορχήστρα και το τέλος του έργου, σταν με κορυφαία την Κουλή Πρατίκα τα μέλη του χορού ανέβιναν επάνω στο βράχο του σκηνικού και, πλαισιώνοντας τον Προμήθεα, καταποντίστηκαν μαζί του¹⁴. Άποιη μαρτυρία αυτόπτη μαθαύνουμε ότι στην ορχήστρα κινούνταν κυρίως οι 16 κοπέλες του Χορού. Κατά τη διάρκεια του διάλογου παρακολουθούσαν καθισμένες τη δράση. Όταν ερχόταν η σειρά του, ο Χορός «ψύψαλλεν, ωρχέστα και έκαμεν ποικιλωτάτας κινήσεις του κορμού και μάλιστα των χειρών πάντοτε [...] και εις εκάστην φράσιν αλλασσομένας»¹⁵.

Γενικά, η όλη γραμμή της χορογραφίας ήταν στυλιζαρισμένη και η εκτέλεση της από τις χορεύτριες δύσκολη. Η Εύα επέμενε στο να δημιουργήσουν οι κοπέλες με το σώμα τους δάφορα σχήματα, δηλαδή να παρουσιάζονται «με το στήθος από εμπρός», τα πόδια «από τα πλάγια» και το κεφάλι «προφίλ». Τα σχήματα αυτά, δανεισμένα από τις αρχαίες αγγειογραφίες, χάριζαν στην κίνηση του Χορού των Ωκεανίδων ενα αρχαϊκό ύφος, φανερά κατώτερο από τα πρότυπά του, με αποτέλεσμα να περιορίζουν τους χορευτές σε διακοσμητικό ρόλο. Το ίδιο ακριβώς συνεβαίνει και στη διάρκεια των επεισοδίων, όταν ο Χορός, ακινητοποιήμενος σε αρχαϊκά σχήματα, δεν αντιδρούσε στα σύνθημαν στη σκηνή. Μια άλλη καινοτομία της Εύας ήταν η ενίσχυση της φωνής των Ωκεανίδων με μέλη της Χωραδιάς των Αθηνών. Διαπιστώνοντας ότι οι χορεύτριες που κινούνται και ταυτόχρονα τραγουδούν λαχανιάζουν, με αποτέλεσμα να μειώνεται η ποιότητά της φωνής τους, έβαλε να τραγουδήσουν κοπέλες της χωραδιάς, από τις οποίες τις μισές τοποθέτησε μέσα στο βράχο του σκηνικού, ενώ τις υπόλοιπες τις τοποθέτησε καθιστές δύο-δύο και πλάτη με πλατη στη σφενδόνη της ορχήστρας¹⁶.

Η ρηγικέλευθη ανέβασε στον Κωνσταντίνο Ψάχο να συνέβεσει τη μουσική των χορικών του Προμήθεα ήταν συνειδητή απόφαση. Η Εύα γνώριζε ότι, σε αντίθεση προς τη νεοτερη μουσική, όπου οι λέξεις του ποιητικού κειμένου υποτάσσονται στη συνήθηση της μελωδία, η ελληνική παραδοσιακή μουσική δεν είχε δική της αυτονόμη ύπαρξη. Ο ρόλος της ήταν να συμπληρώνει και να εξυπέψει το λόγο ώστε να συγκεντίνει ταυτικότητες και να τους βοηθά να κατανοήσουν το νόημα των λέξεων¹⁷. Σε αυτό οφείλεται η πεποίθηση της Εύας ότι η βιβλιούμνη μουσική αποτελεί μέσον επιπροσφής στο πνεύμα της αρχαίας τραγωδίας. Η καινοτομία της, όμως, αυτή αστόχησε στην πράξη από κακή συνεννόηση με τον Ψάχο, ο οποίος αποφάσισε να χρησιμοποιήσει ορχήστρα, ακυρώνοντας ουσιαστικά τη θεωρία της Εύας. Άλλα και η χρήση χρονιδών δυσκολεύει τη λειτουργία του Χορού. Τις αδινάμωσις αυτές θα ομολογήσει ευθαρώς η ίδια η Εύα σε δημοσιευμάτη της στο Ελεύθερον Βήμα (24.10.1931). Η προσήκη ορχήστρας πίσω από το «βράχο» του σκηνικού για την ερμηνεία της μουσικής του Ψάχου αποδείχτηκε σφάλμα, αφού σύτε ο διευθυντής της ορχήστρας Φ. Οικονομίδης έβλεπε τον Χορό ωύτε ο Χορός άκουγε ή έβλεπε τον Οικονομίδη:

«Κατάσταση υπήρξε απελπιστική και την έσωσε ο Ψάχος, ο οποίος μεά' από το βράχο κοντά στον Οικονομίδη, εκπήδησε τα στόματα των Ωκεανίδων, έδινε τον χρόνο στον κ. Οικονομίδη ο οποίος τον παρακολουθούσε και διηγήσθη μόνο την ορχήστρα»¹⁸.

Η Εύα παραδέχεται ακόμη ότι παραμέλησε το ζήτημα των υποκριτών. Αντιλαμβάνεται πως στα τρία χρόνια που χρειάστηκε για την πρεστομασία του Χορού θα έπρεπε να προσθέσει άλλα τόσα για να δέσει το Χορό με τους ερμηνευτές ο' ένα αρμονικό σύνολο:

«Και έτσι πρώτη φορά υποθέωτα από την αρχαϊστική ένας τραγικός χώρος δημήνινε τον εαυτό του με απόλυτη ανεξαρτησία»¹⁹.

Αντιθέτως, πρωτοποριακή και καθοριστική για την «ψήφη» των παραστάσεων της αρχαίας τραγωδίας υπήρξε η ενδύματολογική δουλειά της Εύας. Μόνη της σχεδίαζε και, με την Έλλη Μαργαρίτη πλάι της, υφαίνε στον αργαλείο τα μεταξώτα ρούχα των θησαυρών και του Χορού, κεντώντας τα με μοτίβα εμπνευσμένα από την ελληνική φύση και την ελληνική αγγειογραφία. Ο απέριττος και καλαισθητός νεοκλασικισμός των υφαντών χιτώνων της Εύας στις Α' Δελφικές Εορτές²⁰ έβεσε τις βάσεις για μια σημαντική παράδοση στην Ελλάδα του 20ού αιώνα: την παράδοση του ενδύματος της τραγωδίας, η οποία δικαιωθήκε με το έργο του Αντώνη Φωκά (1889-1986). Η Εύα έδωσε μεγάλη σημασία στα κοστούμα και την εξοικείωση των μελών του Χορού με αυτά. Η Κούλα Πράτακα, κορυφαία του χορού των Ωκεανίδων στην παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη το 1927, θα γράψει σχετικά:

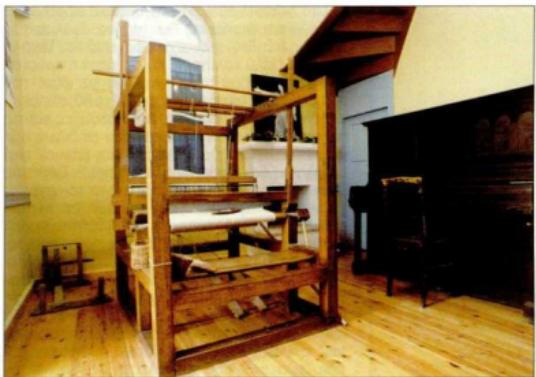
«Σ' όλες τις πρόβες, για πολὺν καρφ, φορούσαμε συνεχώς τους χιτώνες της παραστάσεως. Στο τέλος το ρούχο είχε αφορμοιωθεί μαζί μας [...] Η κάθε πτυχή της έπειτα οργανικά γύρω από το κορμί μας [...] Ήταν ένα δικούλο ρούχο, βαρύ, που σε κάθε μετακίνηση του σώματος γλιστρούσε από τη σωστή θέση του, και μάλιστα ως έλεγα αντιχροεπικό. Ένα ρούχο με προσωπικότητα. Ένα φόρεμα, που εκτός από την ομορφιά του, η Εύα, κατέφερε να του δώσει επάνω μάζη και κίνηση²¹.

Εκτός από τον Προμηθέα, το πρωτόφαντο «παντηγύρι» των Α' Δελφικών Εορτών (9 και 10 Μαΐου 1927) είχε ένα πλουσιότατο πρόγραμμα: μουσική χορού σε τρόπους της ελληνικής μουσικής παράδοσης, χορούς από αγαγέα και αναγλύφα, αγώνες στο αρχαίο Στάδιο των Δελφών, έκθεση λαϊκής τέχνης στην Αράχωβα, οργανωμένη από την Αγγελική Χατζημιχάλη, ελληνική εκκλησιαστική μουσική, λαϊκά τραγούδια και χορούς από βοσκούς του Παρνασσού και ζεναγήσεις στα αρχαία ερείπια από αρχαιολόγους. Μια τολμηρή και γόνιμη καινοτομία του δελφικού «παντηγύρου» ήταν η παρουσίαση του ζωντανού πυρρίχου χορού ή αυθεντικού ζευμπέκου, από τον Ψάχο, στο αρχαίο Στάδιο των Δελφών με αληθινές στρατιώτες και μια ομάδα αθηναϊκών προσκόπων²².

Πάρα τις αδύναμίες τους, ο Προμηθέας του 1927 και το μεγαλοδεσποικό προσκλητήριο των Σικελιανών ήταν, δημιώς από επιστημονικής κορυφαία των Ωκεανίδων Κούλα Πράτακα, «ένας σπόρος μοιρασμένος με απλοχερά που έπειτε σε γόνιμο έδαφος»²³. Στις αδύναμίες της παράστασης του Προμηθέα, όπως οι Βασίλης Ρώτας και ο Φώτος Πολίτης, εξαπολύουντας δριμύτατες επικρίσεις εναντίον της²⁴. Οι περισσότεροι δήμοι διασκόνιμονται τη σπουδαιότητα του νεορωμαντικού εγχειρήματος των Δελφικών Εορτών, στάθηκαν επιεκέστεροι κρίτες τους²⁵.

1930. Οι δεύτερες Δελφικές Εορτές

Αν και καταχρεωμένη από τα υπέρογκα έξοδα των Α' Δελφικών Εορτών, η Εύα δεν το βάζει κάτω. Την επόμενη δεκαετία (1927-29) τη βρίσκουμε στην Αμερική (Σαν Φρανσίσκο, Νέα Υόρκη κ.ά.) και στο Παρίσιο να διαδίδει τη Δελφική ίδεα και



8. Ο αρχαιολόγος της Εύας Ραιμόν-Σικκάλιον, που εκπήδησε στο Μουσείο των Δελφικών Εορτών. (Πηγή: Αρχείο Ευρωπαϊκού Πολιτισμού Κέντρου Δελφών)

να κηρύσσει με πάθος την άποψή της ότι η παραδοσιακή μουσική της Ελλάδας -βιζαντινή και δημοτική- πρέπει να χρησιμοποιηθεί ως βάση για το μέλος του τραγικού χορού²⁶.

To 1929 γνωρίζει στο Παρίσιο τον Αντώνη Μπενάκη, ο οποίος γίνεται ένας από τους θερμούς υποστηρικτές και χορηγούς των Β' Δελφικών Εορτών, τα έξοδα των οποίων έφθαναν περίπου τα 2.000.000 δραχμές. Στους χορηγούς περιλαμβάνονταν πολλοί επινόμιοι Έλληνες -η Ελένα Βενιζέλου, η Αλεξανδρα Χωρέμη, η Πηγελοπή Δέκα κ.ά., καθώς και Τράπεζες, ενώ η ελληνική κυβερνητική θα δώσει μια επιχορήγηση 300.000 δρών. Η στήριξη αυτή θα δώσει ιδιαίτερη αίγλη και δημοσιότητα στις Β' Δελφικές Εορτές²⁷.

To πρόγραμμα του 1930 είναι πλουσιότερο και κράτη περισσότερες μέρες. Εκτός από την επανάληψη του Προμηθέα Δεσμώτη και τις αισχύλειες Ικετίδες, που ανέβηκαν σε μετάφραση²⁸, Γρυπάτη, το τρίτυμερο «παντηγύρι» των Δελφών περιλαμβάνει: επίσκεψη αρχαιοτήτων με οδηγούς έλληνες και ξένους αρχαιολόγους, πανελλήνια εκθέση λαϊκής χειροτεχνίας, οργανωμένη από την Εταιρεία Φιλοτέχνων υπό τη διεύθυνση της Αγγελικής Χατζημιχάλη, «Πυθοκύς αγώνες» στο Στάδιο των Δελφών, οργανωμένους από τη Στρατιωτική Σχολή Γυμναστικής και φιερωμένους στους ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης, παρέλαση αθλητών, όρκο, πένταθλο, λαμπταδόρμιες, διελκυστινδά, αθλητικά παγκύδια, πολεμικό χόρο των Μακεδονών, υπική επίδειξη, επίδειξη τοξότων, αθλητική επίδειξη Μακεδονών και πυρρίχο χόρο. Ο Προμηθέας Δεσμώτης και οι Ικετίδες παιχτήκαν από τέσσερις φορές. Η μία παράσταση των αιχμάλεων τραγωδών ήταν αποκλειστικά για τους κατοίκους των χωριών της περιοχής²⁹.

Οι Β' Δελφικές Εορτές υπήρξαν ακόμη σημαντικότερες από τις πρώτες στα θέματα της «ψήφης» και του Χορού. Εκτός από τις ενδύματολογικές τελεστοιχησίες, τη μείωση των οργάνων της ορχήστρας και τις βελτιώσεις της μουσικής των Ψάχων, βελτιώθηκε και το αισθητικό μέρος. Σε αυτό συνέβαλαν το αφαιρετικό σκηνικό του αρχιτέκτονα Γεωργίου Κοντολέοντος, που άρμα-

ζε στο δελφικό τοπίο, τα αιγυπτιακά προσωπεία του γλύπτη Φωκίωνος Ρωκ και το άγαλμα του Δία στις Ικετίδες, φιλοτεχνημένο από τον Μιχάλη Τόμπρο. Πολύ καλύτερη, τέλος, ήταν η προετοιμασία του Χορού των Ωκεανίδων και ιδιώς των Ικετιδών. Στις Ικετίδες ο Χορός είχε 80, περίπου, πρόσωπα, 50 χορεύτριες, 25 ακόλουθες και τις κορυφαίες. Οι ακόλουθες κάθισαν σε δύο ημικύκλια στο άκρο της ορχήστρας και έμειναν εκεί σε όλη τη διάρκεια της πράστασης²⁹. Παρά τις αντιρρήσεις που διατυπώθηκαν για το «ανταρχαιολογικό» τρέμιο των Ικετιδών σε κάποια στιγμή της πράστασης, η κριτική ήταν γενικά ενθουσιαστική. Ο Αχιλλέας Μαμάκης, για παράδειγμα, εντυπωσιάζεται από την αιγυπτιακή αμφίστη και τις ωραίες κορμοστασίες των 50 κοριτσιών, τα οποία περπατούσαν, τραγουδούσαν, θρηνούσαν και «έξτρεμαν ομαδικά [...]】 το ίδιο συναίσθημα με κινήσεις ρυθμικές, με στάσεις καλλιτεχνικές, με συνθέσεις αισθητικών άρτιες, με εικόνες που προκάλεσαν ανεπιφύλακτον θαυμασμόν³⁰.

Η επιτυχία των δύο Εορτών έφερε την πρόταση του Σικελιανού να ιδρυθεί πανεπιστημιο στους Δελφούς. Παρακανημένη από το ενδιαφέρον της ιθύνουσας τάξης για τη λαϊκή τέχνη, η Εύα προτείνει την ανάπτυξη της βιοτεχνίας ως μέσον αντιμετώπισης της ανεργίας και της ισοπεδωτικής βιομηχανοποίησης. Μέχρι το 1933 συνεχίζει να αρθρογραφεί για το θέμα της μουσικής στο αρχαίο δράμα, να αγωνίζεται για τη Δελφική Ιδέα και να είναι δυναμικά παρόύσα στην πολιτιστική ζωή της Αθήνας. Οι Σικελιανοί

αποτέρουν την παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη στο Στάδιο με ανάμεκη του Τουρισμού και δίνουν αγώνα για την προστασία των αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας. Η τελευταία σημαντική δραστηριότητα της Εύας, πριν αναχωρήσει για την Αμερική, ήταν η προσπάθειά της να δημιουργήσει θέστρο αρχαιοελληνικού τύπου στο φυσικό αμφιθέατρο που βρισκόταν δυτικά του λόφου των Νυμφών³¹.



Επίμετρο

Το σημαντικότερο επίτευγμα της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού είναι ότι πρώτη αυτή ανέλαβε να κάνει πάλι το Χορό «καρδιά» της σκηνικής παρουσίασης της τραγωδίας, δηλαδή σύνολο που να χορεύει, να υποκρίνεται, και να τραγουδάει. Η προσφορά της, όμως, δεν εξαντλείται στους ατελείς καρπούς της νεαρομαντικής της προσπάθειας στο αρχαίο Θέατρο των Δελφών. Η τεράστια ψυχική ακτινοβολία της Εύας εβαλε τη σφραγίδα της σε όλους, δύοι είχαν την τύχη να βρεθούν κοντά της ή κοντά σε μύστες της δελφικής της επανάστασης. Ανάμεσα τους βρίσκεται η μεγάλη παιδαγωγός Κούλα Πράσικα, κορυφαία του Χορού στις Α' Δελφικές Εορτές³², και οι χαρισματικές της μαθήτριες -Λουκία Κοκκινώη-Σακελλαρίου, Ραλλού Μάνου, Αγαπή Ευαγγελίδη, Μαρία Διαμαντίδη, Μαρία Χόρης και Μαρία Κυνηγούν-, οι οποίες θα δεμελιάσουν τις δύο ελληνικές σχολές χορογραφίας του αρχαίου δράματος, τη νεολατική σχολή της Εθνικού Θεάτρου και την αντιακαθηματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης του Κουν³³.

Η θετική οψή της σκηνικής αντιμετώπισης του Χορού στις Δελφικές Εορτές σχολιάστηκε ευτοχής από τον Γιάννη Μηλιάδη, στα τέλη της δεκαετίας του 1960.

«Ο χορός της Εύας, ήταν ένας σ ο φ ο χορός. Η ίδια ζύνεται μέσα στο κλασσικιστικό κλίμα της λαζώρας Δουύκων [...] Άλλα πέρα απ' αυτό, ήταν καταφόρτος από ευγένεια και μεστός από φίνο



9a. Υφαντό χιτώνας από μετάξι της Εύας Palmer-Sikelianou, ο οποίος φορεθήκε από κοπέλα του Χορού των Ωκεανίδων στην παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη του Αιγυπτίου στο ορχείο Θέατρου των Δελφών (Β' Δελφικές Εορτές, 1930). Ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη. Β. Λεπτομέρεια. (Πηγή: Λαογραφική Σύλλογη Μουσείου Μπενάκη)

γούστο και εξαρέτη ποιότητα. Ήταν μια αρχαϊκή φρίζα που κινηθήκε μπροστά στα έκπληκτα μάτια μας με το αργό έστυλγμα μιας τανίας. Ήταν ένα παρέμβλητο εξαρέτη αισθητικόν όραμα και ηδονή γηφήλης πνευματικότητας. Ασφαλώς όμως δεν ήταν ο εφραστικός χώρος μιας αισχύλειας τραγωδίας. Άλλα τι ήταν ακριβώς αυτός ο χώρος της τραγωδίας που μάνον αγνά υποψιαζόμαστε.»

Ο ίδιος θα επισημάνει εύστοχα, ότι η καθοριστική επίδραση της Εύας οφελείται στην πρωτοποριακή της προσπάθεια να εναρμονίσει στις παραστάσεις της τρία συστατικά στοιχεία της αρχαϊκής τραγωδίας, τα λόγο, τη μουσική και την όρχηση³⁴.

Για τις χορογραφικές αδυναμίες των Δελφικών παραστάσεων θα μιλήσουν η Κούλα Πράσικα και ο Γιάννης Τσαρούχης.

«Η Σικελιανού πίστευε στα αγγεία ήθελε να κάνει τη χορεύτρια έμψυχη εικόνα των ερυθρόμορφων αγγείων. Αντέγραψε πολλές στάσεις αλοιδίες και τις συνέδεε μεταξύ τους ή μ' ένα απλό βάδισμα ή στο ρυθμό του μπάου ή του συρτού. Στις κέτιδες είχε εγκαταλείψει την πειραματική αρχή της να γυρίζει πάντα το κεφάλι σε στροφή κατατομής»³⁵.

Τις παρατηρήσεις αυτές του Τσαρούχη συμπληρώνει η Πράσικα, αναφερόμενη στη χορογραφική πρόταση της Εύας:

«Το παράδειγμά της μου άνοιξε δρόμους άγνωστους και με φώτισε σ' όλη μου τη ζωή. Πρέπει

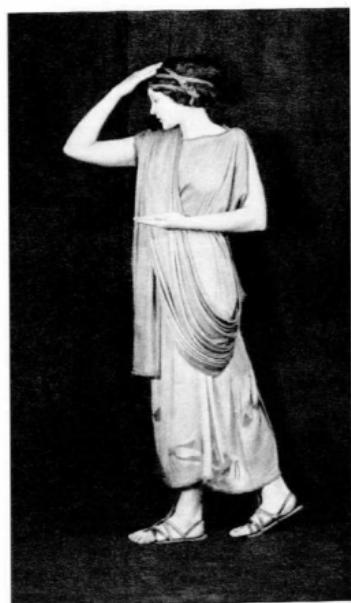
όμως να πω ότι, αυτός ο τρόπος για να συνθέσει μια συνέχεια από κινήσεις χορευτικές, δεν θα ήταν σήμερα ο κατάλληλος»³⁶.

Παρά τις αδυναμίες τους, ο Προμηθέας και οι Ιερείδες των Δελφικών Εορτών υπήρξαν ένα μεγάλο σχολείο τόσο για τους συνεχιστές της προσπάθειάς της όσο και για τους κριτικούς της. Το νόημα αυτού του μαθήματος βρίσκεται στις ακολουθείς φράσεις του θεατράνθρωπου Τσαρούχη:

«Στους Δελφούς κατάλαβα πολλά για το αρχαϊό θέατρο, χωρίς πάντα να τα δώ πραγματοποιήμενα εκεί. Διπλά στην έντονη λαϊκή μουσική με τις πίπτεζες, που υπάρχαν τον αέρα, και τα νταυσύλια της σειρής μητρός Κυβέλης, η μουσική του Ψάχου για τα χορικά του Αισχύλου, φανίσταν αδύνατη και κάπως σαρακοστανή! Αρχισα να καταλαβαίνω από τότε πώς το "ελληνικό" έπερπε να βρίσκεται ανάμεσα στα δύο, με κινδύνο πάντα να πεσει μεσα στο χάος, που τα χωρίζει αυτά τα δύο»³⁷.

Σημειώσεις

- Βλ. μεταξύ άλλων: Γ. Σιδέρη, Το αρχαϊκό θέατρο στη νέα ελληνική σπηλή (1817-1932), Ικαρος, Αθήνα 1976. Ν. Χουμερούδης, Περὶ Χοροῦ. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαϊκό δράμα, Καστανιάτης, Αθήνα 1998. Κ. Γεωργιουστόπουλος, Πρακτικά Συνέδριου με θέμα «Ο χορός στο Αρχαϊκό Δράμα», Κέντρο Ερευνών και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαιού Ελληνικού Δράματος και Δημόκριτεο Πανεπιστήμιο Θράκης 1992, σ. 105-114. Α. Γιλτζουρή, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στα Προμηθέα Δεσμώποτη και στις κέτιδες του Αι-



10a, β. Κοπέλα του Χορού των Λικενίδων, που πήρε μέρος στην παράσταση του Προμηθέα Δεσμώποτη του Αισχύλου στο οργανό Θέατρο των Δελφών (Β' Δελφικές Εορτές, 1930). Φωτογραφία Nelly's.
(Πηγή: Ελληνικό Αρχαιολογικό και Ιστορικό Αρχείο)

- στύλου». Τα Ιστορικά 28-29 (Ιουν.-Δεκ. 1996), σ. 147-170· και Α. Μουζανίδης, «Η ακτινή αντιπεπάνωτης του Χορού σε παραστάσεις αρχαϊκού δράματος στην Ελλάδα (1945-1980)». Χορογράφος και χορογράφος: μία πρώτη προσθήση», στο Ε. Φεσσός-Εμμανουήλ (επίκ.), Χορός και θέατρο. Από τη Ντινάκη στις νέες χορευτικές αριθμούς. Ερευνα, Αθήνα 2004, σ. 86, 101.
2. Αγγελος Σικελιανος, «Η Δελφική Ιδέα. Ομάδα πρώτη», «Η Δελφική Ενωση» (Ενα πραγματώματος), και «Το Δελφικό Πανεπιστήμιο», στον τόμο Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, Παπαδήμα, Αθήνα 1996, σ. 251-252.
3. ΒΑ. Bertrand Lemoine, *Le Collège internationale universitaire de Paris*. Heras, Παρίσι 1990.
4. Ε. Φεσσός-Εμμανουήλ, «Το αρχαϊκό ζρόδιο στη σύγχρονη ακτινή». Η συμβολή των ελλήνων ακτογράφων και ενδυματούδων, στον κατάλογο-βιβλίο της έκθεσης Ελλήνων ακτογράφων – ενδυματολόγων και αρχαϊκού δράματος. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών και Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 1999, σ. 36-37.
5. Ευκαρπίδης Πολιτικό Κέντρο Δελφών, ενημερωτικό φυλλάδιο. Ε.Π.Κα. Δ. Αθηνών χ.χ.
6. Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 109-110.
7. Για τον διαπερτικό μουσικόδραμο και μελετήστε τις βιβλιογραφίες και δημητρικές μουσικής Σίμωνα Καρά, βλ. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμια Βιογραφικό Λεξικό, τόμ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985, σ. 287.
8. ΒΑ. Σ. Καρά, «Η Μεγάλη Ιδέα της Εύας», στο Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 276, 278.
9. Γίνεται Ταρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατελείωτες για την Ένα Σικελιανού», στο Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 234, 236.
10. Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 81-87.
11. Ο Κωνσταντίνος Φάρος δέντη μόνο μία από τις δικαιωματερές φιλογονωμένες της βιβλιογραφίας εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά και κυριαρχικής εθνομουσικής. Βαθύς γνώστης της αρχαιολογίας, της βιβλιογραφίας και της νεότερης δημητρικής μουσικής υποστήριξε με πάθος την ενότητά τους. Ήταν καθηγητής στη Σχολή Βιβλιογραφίας Μουσικής του Ωδείου Αθηνών, από το 1904, και συνέθεσε μουσική για πράξεις τραγουδιών, όπως τα χοράκια και λυρικά για τον Προμηθεύ Δεσμωτή (1927, Δελφικές Εορτές), τις Ικέτες (Δελφικές Εορτές του 1930), τις Φοινίτσες (εκτελεστικάς από χορούδια τον Αιγαίνουτο του 1934 στην Αθήνα), και τον Οίδηπο. ΒΑ. Τ. Καλογρέρουπολις. Το Δέλφικο της Ελληνικής Μουσικής τόμ. 6. Διυον. Γιαλλέλης, Αθήνα 1998, σ. 647-650.
12. Σιδέρης. Το αρχαϊκό θέατρο..., ό.π.σ. 349-350.
13. Αλεξανδρίνη Τέχνη Α', τεύχος 9, Αιγαίνουτος 1927, σ. 11, και Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 145.
14. ΒΑ. Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, Ιερός Πανιώς, εισαγωγή-μεταφράστης, J. P. Anton. Επάντια, Αθήνα 1992, σ. 126-127, 131-132 και Σιδέρης. Το αρχαϊκό θέατρο..., ό.π., σ. 347-361.
15. Πρόκειται για μουσικούμαντον του αρχαιολόγου και καθηγητή του Πανεπιστημίου Αντ. Δ. Κεραμόπουλου στο Ελεύθερου Βίου (23.5.1927).
16. ΒΑ. μεταξύ άλλων. Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 3, 126-130- Σιδέρης. Το αρχαϊκό θέατρο..., ό.π., σ. 353-355.
17. Αυτά τα γιγαντείς καλά η Ένα, έχοντας μοιράστεσσαν κοντά στον Ψάρο, ο οποίος υποστήριξε ότι ο ρόλος της ελληνικής μουσικής «είναι να επωμένεις και να έβανθης τη λέθη, ώστε το ευρύτερη νόμα και συναίσθημα που περικλείει τη λέθη να κατανούνται σαφείστατα από πολὺ μεγάλες εκκλησίες και σταν ανοιχτό χώρα». ΒΑ. Πάλμερ-Σικελιανού, Ιερός Πανιώς, ό.π., σ. 113.
18. Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 281.
19. Στο ίδιο.
20. Οι υρανοίτικες του χορού των Οικεανοίδων ήταν κεντητικοί, με θαλασσινά μοτίβα αγνών, ψάρια, κοραλλιά, δολινιά, κοχύλια, λύρακος, και φυκιά. ΒΑ. Κ. Πράστικα, «Ανανίστασης από τις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927», στο Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 126.
21. Στο ίδιο.
22. Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 78-79 (πρόγραμμα των Δελφικών Εορτών).
23. Πράστικα, «Ανανίστασης από τις πρώτες Δελφικές Εορτές...», ό.π., σ. 127.
24. Για το επικρατό αέρος «Κωνικήν κρήτην των Δελφικών Εορτών» (Ριζοσπάστης, 15.5.1927) και τα έντονα επικρατό αέρα του Βασιλή Ρίτσα, με τίτλο «Το περιεκρύνων των Δελφικών εορτών. Μέτα την παρούσα». Το αντίκρισμα της πραγματικότης, και τα τρία άρθρα του Φίστου Πολίτη, ο οποίος δεν είχε δεν πήτε ποτέ παρόποτε, βλ. Σιδέρης. Το αρχαϊκό θέατρο..., ό.π., σ. 356-361.
25. Ανανέωσε τους ήταν ο ποιητής Κώστας Κωρυκίσης. Σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε στην Αλεξανδρίνη Τέχνη Α', τεύχος 9, Αύγ. 1927, σ. 11). γρόβη, στην επιτυχημένη της τραγουδική συνεπένδυση στην ακατογνώντας επιβολή του τοπίου και τη συναίσθηματή δυναμικότητα ορισμένων θεατών. Η εκτέλεση δέν ήταν, όπως μπορούσε να είναι, σε όλες τις λεπτομέρειες άμφων. Η ποράσταση εν τούποι του Προμηθέως Δεσμώτου στο αρχαϊκό θέατρο των
- δελφινών στάθμης, νομίζω, για την Ελλάδα ένα μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός, το μοναδικό ίδιως της φενούρωσης πνευματικής ζωής των τελετουργών χρόνων.
26. ΒΑ. την ανενδιάσεωση των άρθρων της Εύας Σικελιανού «Αρχαϊκό δράμα και μουσική», στο Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 282 Πάλμερ-Σικελιανού, Ιερός Πανιώς, ό.π., σ. 124-126· και Ευαγγελία Χατζηδάκη, «Σεξουαλικά χρονολόγια: Εύας Palmer-Σικελιανού από την ανεκδότη αυτογραφία της και το προσωπικό της αρχείο». στο Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 5.
27. Χατζηδάκη, «Σεξουαλικά χρονολόγια: Εύας Palmer-Σικελιανού». ~, ό.π., σ. 4-5.
28. Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 219-225 και Σιδέρης, Το αρχαϊκό θέατρο..., ό.π., σ. 419.
29. Σιδέρης, Το αρχαϊκό θέατρο..., ό.π., σ. 411-412.
30. Πρόκειται για ορθό του Αγκέλη Μακρίδη στην εφημερίδα Εθνός (5.3.1930), βλ. Σιδέρης. Το αρχαϊκό θέατρο..., ό.π., σ. 411-412.
31. Η απραγματοποιητη αιδηία ίδια της Εύας πράξη να εντονείται στην πραγκέτοντο-πολεοδόμο Κωνσταντίνο Αλεξανδρίδη (1913-1975) στη συνέχεια ενός υπαλληλού θεάτρου 8.000 θεατών, με πρότυπο το θέατρο της Επιζεύρου. Το θέατρο αυτό, το οποίο άρχισε να κατοικεύεται το 1939 στο φυσικό κολών μεταξύ των λόφων Φαλακρού και Νικηφόρου, έγινε πιατζέτα, στη Φεσσός-Εμμανουήλ (επίκ.), Χορός και θέατρο, ό.π., σ. 362 ή ίδια. «Ένα μπατρίο θέατρο στην Κούλη». Τεύχος 5 (1991), σ. 69-73.
32. Στις ανανίστασης της από τις πρώτες Δελφικές Εορτές της Κούλα Πρατσίκα θα συολογήσει. Ο αρχαϊκός που ικανοποιεί τη σύρραγη της προστάτιδης Φαλακρού και Νικηφόρου, στη θέση της Παλαιού Φαλήρου, στην Πράστικα, «Ανανίστασης από τις πρώτες Δελφικές Εορτές...», ό.π., σ. 126, 127.
33. Ε. Φεσσός-Εμμανουήλ, «Χορός και θέατρο στην Ελλάδα του 20ου αιώνα». Μία πρώτη προσεγγίση», στο Φεσσός-Εμμανουήλ (επίκ.), Χορός και θέατρο, ό.π., σ. 52-55.
34. Γ. Μητρόπουλος, «Εδώ και σαράντα χρόνια», στο Ένα Πάλμερ-Σικελιανού, ό.π., σ. 97, 99.
35. Τσαρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες...», ό.π., σ. 235.
36. Πράστικα, «Ανανίστασης από τις πρώτες Δελφικές Εορτές...», ό.π., σ. 127.
37. Τσαρούχης, «Θα μπορούσα να γράψω σελίδες...», ό.π., σ. 236.

Choreography in the Ancient Drama: The Contribution of Eve Palmer-Sikelianos

Eleni Fessa-Emmanouil

The article deals with the contribution of Eve Palmer-Sikelianos to the choreography of the ancient drama, by focusing on two issues. First, the historic significance of Eve's innovations regarding the stage approach to choroi in two Aeschylean tragedies, *Prometheus Bound* and *The Suppliants*, which were presented in the ancient Theatre of Delphi in 1927 and 1930. Second, the fertile influence of Eve on the pioneers of Greek choreography and ancient drama, the gifted disciples of the great paedagogist Koula Pratsika—coryphaea of the chorus in the first Delphic Festival—, that Loukia Kokkinioti-Sikelianou, Rallou Manou, Agnapi Evangelidi, Maria Diamentidou, Maria Horse, Maria Kyngioudi. They have laid the foundations of the two Greek schools of choreography of ancient drama, the Neo-classical school of the National Theatre and the anti-academic school of the Karolos Koun's Theatre of Art.

Then, specific reference and comments are made on the following topics: the cultural framework of the Neo-romantic enterprise of the American lady, lover of ancient Greece, and its relation with the utopian Delphic Idea of her husband, the poet Angelos Sikelianos; the artistic genius and the infectious passion of Eve and her pioneering effort to elevate the singing and dancing chorus to the position of the protagonist of the performance *Prometheus Bound* in the first Delphic Festival (1927); the stage handling of the chorus in the performance of *Prometheus Bound* and *The Suppliants*, staged in the framework of the second Delphic Festival (1930). Finally, the basic shortcomings as well as the achievements of Eve's approach to the role of chorus in the ancient drama are pinpointed. Her significant contribution can be better appreciated, if we bear in mind that she was the first to undertake the task to re-establish chorus—the “heart” of ancient Greek tragedy—as a dancing, playing and singing ensemble.