

ΟΙ ΙΚΕΤΙΔΕΣ ΤΩΝ ΔΕΛΦΙΚΩΝ ΕΟΡΤΩΝ



ABSTRACT: The production of Aeschylus' *Suppliant Women* dominated over the Second Delphic Festival of 1930. Eva Palmer-Sikelianos directed the production based on the translation of Ioannis Gryparis. Palmer's key concern was the function of the Chorus, who had the leading role in this particular play. The meticulous movement of the women of the Chorus followed the Byzantine music which, according to Palmer, was the only suitable for the revival of Greek tragedy. Eva Palmer wrote directorial notes on the transcript of Gryparis's translation concerning the Chorus's delivery of the lines of the text in the accompaniment of Konstantinos Psachos's music. With regard to the music, Palmer rejected the orchestral music composed by Psachos and intended to be performed by a hidden orchestra. Instead, she placed on stage a small orchestra visible to the members of the Chorus, consisted of two harps and wind instruments. In directing the *Suppliant Women* Eva Palmer-Sikelianos highlighted the important role and function of the Chorus as a protagonist in the play through her consistent and methodical teaching.

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΙΚΕΤΙΔΩΝ του Αισχύλου σε μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη αποτέλεσε το νέο συστατικό στοιχείο των δεύτερων Δελφικών Εορτών του 1930, οι οποίες διήρκεσαν τρεις ημέρες (1-3 Μαΐου 1930) και επαναλήφθηκαν τέσσερις φορές (6-8, 11-13, 14-15 Μαΐου).¹ Τη σκηνοθετική επιμέλεια της παράστασης των *Ικετίδων*, όπως και του συνόλου των Εορτών είχε η Εύα Πάλμερ. Άλλωστε, ο Άγγελος Σικελιανός είχε δηλώσει, όπως αναφέρει ο Κώστας Ουράνης, ότι “εάν η δελφική προσπάθεια πρόκειται να περιοριστεί μόνο στο να δίνονται παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών [εκείνος δεν θα αισθανόταν] την ψυχική διάθεση να την εξακολουθήσει”.²

* Η παρούσα εργασία παρουσιάστηκε σε πρώτη μορφή στην ημερίδα με τίτλο: “Οι Δελφικές Εορτές και το Αρχαίο Δράμα”, που έλαβε χώρα στους Δελφούς στις 2 Ιουλίου 2017.

1. Η τέταρτη επανάληψη των Δεύτερων Δελφικών Εορτών (14 και 15 Μαΐου 1930) ήταν, σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη, “ανεπίσημη, με κοινό λαϊκό, που την αποτελούσαν δηλαδή όχι καλεσμένοι ξένοι ή Έλληνες” (Σιδέρης [1976] 418).

2. Ουράνης (1998) 247.

Οι δεύτερες Δελφικές Εορτές οργανώθηκαν σε κλίμα οικονομικών δυσχερειών, που είχε εξαναγκάσει την Εύα Πάλμερ να φύγει στην Αμερική και στη συνέχεια στο Παρίσι, προκειμένου να συγκεντρώσει χρήματα για την υλοποίησή τους. Από τα τέλη του φθινοπώρου του 1929 και την επιστροφή της στην Αθήνα, ύστερα από υπόσχεση του Αντώνη Μπενάκη για οικονομική ενίσχυση και οργανωτική αρωγή μέσω ειδικής επιτροπής, η Πάλμερ ανέλαβε τον ρόλο της διοργάνωσης των Εορτών.³ Πρωταρχικό μέλημά της υπήρξε η δημιουργία Χορού, κατά το Αθηναϊκό πρότυπο των Μεγάλων Διονυσίων, για την επανάληψη του *Προμηθέα Δεσμώτη* και τη διδασκαλία της νέας παραγωγής των *Ικετίδων* (Εικ. 1). Ως προς την επιλογή του δεύτερου έργου, η ίδια δήλωσε πως “ο Άγγελος ήθελε να ανεβάσει τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου”.⁴ Η επιλογή των *Ικετίδων* ενθουσίασε την Πάλμερ για λόγους που συνδέονταν με τις προσωπικές της πεποιθήσεις, τα ενδιαφέροντά της και τις μελέτες της. Η Πάλμερ στις προσεγγίσεις της τραγωδίας έδινε έμφαση στον Χορό και τη σκηνική λειτουργία του σε άμεση συνάρτηση με τη μουσική. Ο ρόλος των υποκριτών δευτερευόντως μόνο την απασχόλησε. Σύμφωνα με δική της δήλωση, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του *Προμηθέα Δεσμώτη* για τις πρώτες Δελφικές Εορτές, ενώ δούλεψε τρία χρόνια τον Χορό των Ωκεανίδων, αδίκησε “το ζήτημα των υποκριτών”.⁵ Επομένως οι *Ικέτιδες* την ενθουσίασαν, ακριβώς επειδή ο Χορός ήταν ο πρωταγωνιστής.⁶ Επιπλέον, θεωρούσε, σύμφωνα με την επιστημονική άποψη της εποχής, ότι οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου ήταν το παλαιότερο σωζόμενο τραγικό έργο και, ως εκ τούτου, μόνο η ενδεχόμενη αρχαιολογική ανακάλυψη έργου του “Φερεκύδη ή του Πρατίνα ή του Θέσπιδος” θα διαφοροποιούσε, ενδεχομένως, την επιλογή της.⁷ Εξάλλου, ο Αισχύλος, ο πιο αρχαϊκός των τριών τραγικών ποιητών, και εξαιτίας της σπουδαιότητας του Χορού στις τραγωδίες του, αποτέλεσε το επίκεντρο του σκηνοθετικού ενδιαφέροντος της Πάλμερ. Στα μετέπειτα χρόνια της Αμερικής σκηνοθέτησε για το Smith College της Νέας Υόρκης τις *Βάκχες* του Ευριπίδη (1934), το μόνο έργο του Ευριπίδη που προσέγγιζε τα αρχαϊκά πρότυπα του Χορού που την ενδιέφεραν μουσικά.⁸

3. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 221-2.

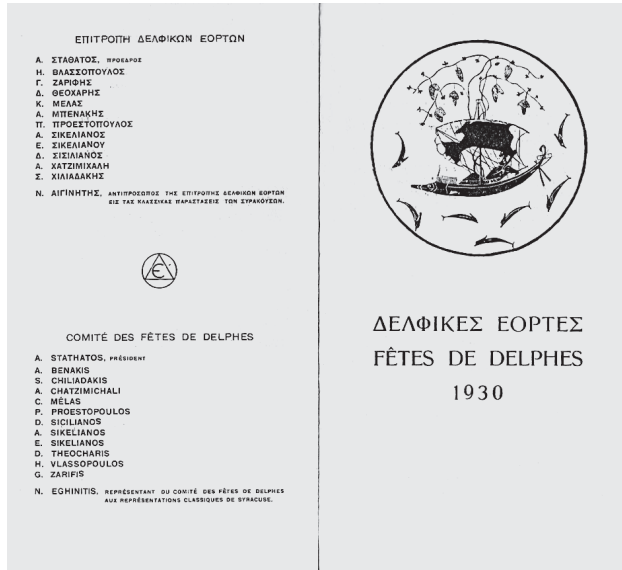
4. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 222.

5. Εύα Σικελιανού, “Η μουσική εις το αρχαίον δράμα”, *Ελευθέρον Βήμα*, 24.10.1931.

6. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 222.

7. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 222.

8. Σύμφωνα με τον Γιάννη Τσαρούχη (1998) 234 η Εύα Πάλμερ “[δ]εν αγαπούσε τον Ευριπίδη εξόν από τις *Βάκχες* που τις θεωρούσε Αισχυλικό έργο”.



Εικ. 1. Το πρόγραμμα των δεύτερων Δελφικών Εορτών.

Η θεωρητική αφετηρία των σκηνικών προσεγγίσεων της Εύας Πάλμερ στην αρχαία ελληνική τραγωδία ήταν, όπως το έθεσε η ίδια, να δώσει “ζωή στο λόγο του Πλάτωνος ότι ο χορός είναι η ένωση ποιήσεως, μουσικής και γυμναστικής, και ζωή στο λόγο του Αριστοτέλη ότι ο χορός εκφράζει σε κίνηση, ήθη, πάθη και πράξεις των υποκριτών”.⁹ Ταυτόχρονα, η νιτσεική αντίληψη για την προτεραιότητα και τη δύναμη της μουσικής στην αρχαία ελληνική τραγωδία,¹⁰ καθώς και η φράση του “η τραγωδία γεννήθηκε απ’ τον τραγικό χορό, κι ήταν στην αρχή χορός και μόνο χορός”, επέδρασαν στη διαμόρφωση της θεωρίας της Πάλμερ σχετικά με τη σχέση αλληλεξάρτησης της μουσικής και της κινησιολογίας του Χορού στις παραστάσεις της τραγωδίας.¹¹ Όμως, η Πάλμερ συγκεκριμενοποίησε τη θεωρία, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η μόνη κατάλληλη μουσική για τη σκηνική παρουσίαση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι η βυζαντινή μουσική, η οποία “επαυξάνει” και “εξυψώνει τη λέξη, ώστε το ευρύτερο νόημα και συναίσθημα που περικλείνει η λέξη να κατανοούνται σαφέστατα στις πολύ μεγάλες εκκλησίες και στον ανοιχτό χώρο”.¹²

9. Σικελιανού (1931α).

10. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 294-295.

11. Νίτσε (2001) 68 και Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 294-295.

12. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 176.



Εικ. 2. *Προμηθέας Δεσμώτης*: Η στυλιζαρισμένη κίνηση του Χορού.
National Geographic Magazine, Δεκέμβριος 1930.

Η πενταετής σπουδή της στη βυζαντινή παρασημαντική δίπλα στον καθηγητή Κωνσταντίνο Ψάχο την οδήγησε, αφενός, στη διαπίστωση ότι “ο τρόπος” της συγκεκριμένης μουσικής είναι “η μελωδία και όλη η διδασκαλία γίνεται μέσω της μελωδίας”¹³ και, αφετέρου, στην εντολή (στο εργοστάσιο Steinmeyer) κατασκευής του οργάνου που θα απέδιδε τα διαστήματα της ελληνικής μουσικής με την εφεύρεση πληκτρολογίου με σαράντα δύο διαστήματα στην οκτώηχο. Άλλωστε, η ίδια, την περίοδο πριν από τις δεύτερες Δελφικές Εορτές, το 1929, έγραψε τη μουσική για τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου σε σκηνοθετική επιμέλεια της Μαρίας Μαλανδρινού, που θα παρουσιαζόταν στο Ωδείο του F. Germier.¹⁴

Ως προς τη σκηνική παρουσία του Χορού η Εύα Πάλμερ δανειζόταν, στις παραστάσεις τραγωδιών που επιμελήθηκε, τις χορευτικές στάσεις του Χορού από αρχαία, κυρίως προ-κλασικά αγγεία, προκειμένου να θυμίζουν ανάγλυφα.¹⁵ Έτσι, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* των πρώτων Δελφικών Εορτών (1927) αλλά και στην επανάληψή του, στις δεύτερες και τελευταίες Εορτές του 1930 (Εικ. 2), η Πάλμερ δίδαξε τα κορίτσια του Λυκείου Ελληνίδων να χορεύουν υιοθετώντας στυλιζαρισμένες πόζες, προερχόμενες από

13. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 175.

14. Βλ. [Παπαγεωργίου] (1998) 163-187.

15. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 197. Βλ. επίσης Μηλιάδης (1998) 99.



Εικ. 3. Οι ενδυμασίες. *National Geographic Magazine*, Δεκέμβριος 1930.

τα αγγεία,¹⁶ με τα πόδια και το κεφάλι στο πλάι και το στήθος προς τα μπρος, ακολουθώντας τη μουσική του Ψάχου.¹⁷ Για τον Χορό των *Ικετίδων* ακολούθησε ανάλογη πρακτική, αντλώντας όμως και από τα αιγυπτιακά ανάγλυφα και διατηρώντας τις ίδιες στιλιζαρισμένες πόζες.¹⁸ Σύμφωνα με τον Γιάννη Μηλιάδη, η Πάλμερ έκανε “μουσειακή αναζήτηση”, η οποία έγινε “καταφανέστατη στις Ικετίδες όπου μόνο και μόνο επειδή [...] ήταν αιγύπτειες, τα χορευτικά μοτίβα ζητήθηκαν στα πρότυπα της αιγυπτιακής τέχνης”.¹⁹ Η προσωπική συμβολή της Πάλμερ στις παραστάσεις τραγωδιών που επιμελήθηκε εκτείνεται και στην κατασκευή των κοστούμιών, όλα υφασμένα στον αργαλειό, κάποια από την ίδια και άλλα από γυναίκες τις οποίες μύουσε στην τέχνη της υφαντουργίας (Εικ. 3).²⁰

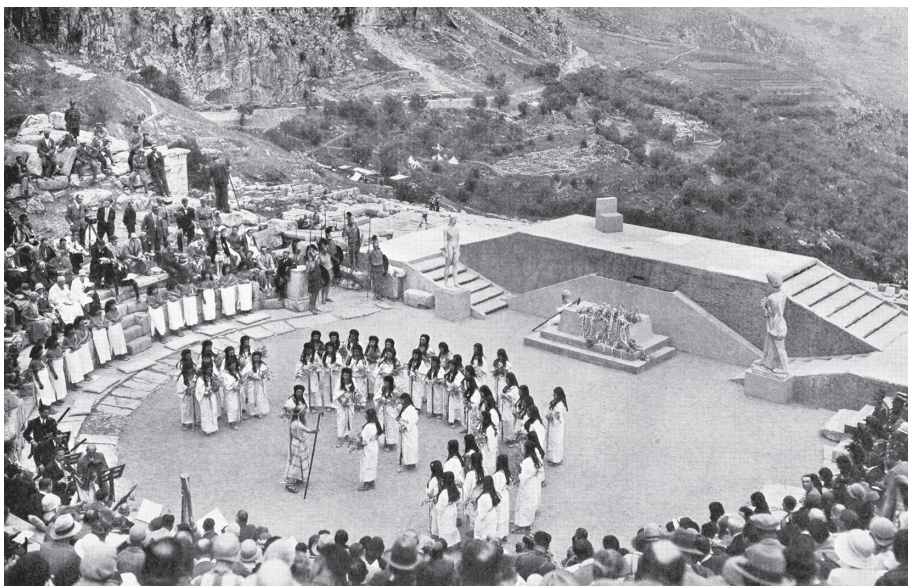
16. Σύμφωνα με την Κούλα Πράτσικα (1998) 126, “[μ]ήνες ολόκληρους είχε ζήσει η Εύα ξοδιάζοντας ατέλειωτες ώρες, μέσα στα μεγάλα αρχαιολογικά Μουσεία της Ευρώπης. [...] Είχε διαλέξει και σχεδιάσει με το χέρι της χιλιάδες εικόνες από την εικονογράφηση των αγγείων, σε κινήσεις ανάλογες με το νόημα του κειμένου στα χορικά του Προμηθέα Δεσμώτη.”

17. Οι χορευτικές κινήσεις διδάσκονταν από την Πάλμερ πάνω σε σχέδια που αποτύπωναν χορευτικές πόζες αγγείων φιλοτεχνημένα από την ίδια και την νεαρή γλύπτρια Μπέλλα Ραυτοπούλου. Στη συνέχεια η Πάλμερ συνέδεε τις φράσεις του κειμένου με τις παραστάσεις αλλά και τη μουσική του Ψάχου, και τις δίδασκε στα κορίτσια του Χορού. Βλ. Μαυρομαμάτης (1983) αλλά και Glytzouris (2010) 2095.

18. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 225.

19. Μηλιάδης (1998) 99.

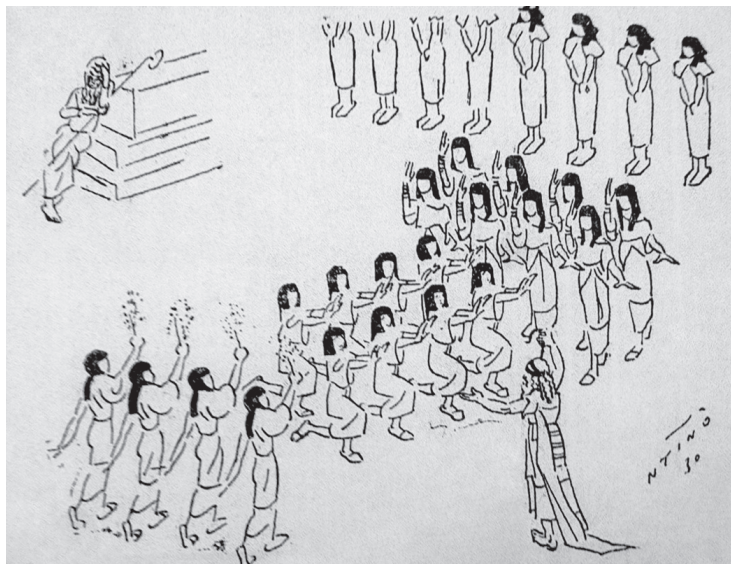
20. Βλ., π.χ., Πράτσικα (2010) 147-156.



Εικ. 4. Από την παράσταση των *Ικετίδων*. *National Geographic Magazine*, Δεκέμβριος 1930.

Οι *Ικετίδες* του Αισχύλου παρουσιάστηκαν, για πρώτη φορά στην Ελλάδα,²¹ κατά τη δεύτερη ημέρα των Δελφικών Εορτών και στις τέσσερις επαναλήψεις τους (βλ. παραπάνω σ. 299). Είχε προηγηθεί η επανάληψη του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Ο σκηνικός χώρος επομένως, διαμορφώθηκε ανάλογα, ώστε να φιλοξενήσει τις παραστάσεις και των δύο έργων. Ο αρχιτέκτων Γεώργιος Κοντολέων κατασκεύασε ένα απλό σκηνικό παραλληλόγραμμο με τη μορφή εξέδρας, το οποίο κατέληγε και από τις δύο πλευρές στα άκρα του σε κλίμακες με περιστροφή 180 μοιρών, που οδηγούσαν στο επίπεδο της ορχήστρας. Η υπερυψωμένη στήλη, στην οποία καρφώθηκε ο Προμηθέας κατά την παράσταση του ομώνυμου έργου που προηγήθηκε, απομακρύνθηκε, ενώ για την παράσταση των *Ικετίδων* τοποθετήθηκε “αρχαϊκός” θρόνος στα αριστερά (όπως έβλεπαν οι θεατές) της εξέδρας. Στη βάση της εξέδρας τοποθετήθηκε ο απαραίτητος για την εξέλιξη του έργου βωμός (Εικ. 4). Το σκηνικό ολοκλήρωσαν τα δύο αγάλματα εκατέρωθεν του βωμού, το ένα αντίγραφο του Απόλλωνα του Δελφικού μουσείου και το άλλο του Διός, φιλοτεχνημένο από τον γλύπτη Μιχάλη Τόμπρο. Η κριτική υπήρξε αμφίθυμη ως προς την αισθητική της σκηνογραφίας κυρίως, για την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Από τη μία

21. Σιδέρης (1976) 410.



Εικ. 5. Από την παράσταση των *Ικετίδων*. Σκίτσο του Ντίνου Μπέη, *Εθνος* 4.5.1930.

πλευρά, ο Γιάννης Σιδέρης επαίνεσε την απλότητα του σκηνικού συνολικά και διατύπωσε την άποψη ότι “ίσως” επηρεάστηκε “από τις θεωρίες και το παράδειγμα του Πολίτη στη σκηνογραφία της *‘Εκάβης’*”,²² ενώ το λιτό σκηνικό των παραστάσεων επαίνεσε και ο Άλκης Θρύλος, επειδή το μάτι των θεατών “ελεύθερο από κάθε φραγμό, [...] ξετυλιγόταν όχι μέσα σ’ ένα θέατρο αλλά μέσα στην ίδια τη Φύση”.²³ Από την άλλη, ο Πέτρος Χάρης θεώρησε πως το “μικρό ύψωμα” του σκηνικού ήταν κατάλληλο για τις *Ικετίδες*, έβλαψε όμως την παράσταση του *Προμηθέα*,²⁴ ενώ ο Πάνος Καλογερίκος αμφισβήτησε τη δυνατότητα ενός αρχιτέκτονα να σκηνογραφεί σύμφωνα με τις απαιτήσεις του δραματικού κειμένου και θεώρησε απαραίτητο για μεν τον *Προμηθέα*, τον βράχο των πρώτων Δελφικών Εορτών,²⁵ για δε τις *Ικετίδες* την ύπαρξη χωμάτινου υψώματος “αρχηγόνου μορφής [...] καμωμένο με μία ομαλή κλίση προς την ορχήστρα”.²⁶

22. Σιδέρης (1976) 407. Ο Σιδέρης αναφέρεται στην παράσταση της *Εκάβης* του 1927 στο Παναθηναϊκό Στάδιο από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Τον Χορό των παραστάσεων δίδαξε ο Φώτος Πολίτης, ο οποίος απλοποίησε επίσης το σκηνικό των *Καστανάκη - Σπαχή*, βλ. Αρβανίτη (2010) 91-96.

23. Θρύλος (1977) 303.

24. Χάρης (1930).

25. Καλογερίκος (1930α).

26. Καλογερίκος (1930α).



Εικ. 6. Μέλος του Χορού, *National Geographic Magazine*, Δεκέμβριος 1930.



Εικ. 7. Ο Κήρυκας (Ιωάννης Αυλωνίτης).

Ο Χορός των *Ικετίδων* απαρτιζόταν από πενήντα μέλη διαιρεμένα σε πέντε ημιχόρια· επικεφαλής κάθε ημιχορίου και μία Κορυφαία. Επιπλέον, οι πενήντα Δαναΐδες συνοδεύονταν από είκοσι τέσσερις ακόλουθες, οι οποίες με κατάλευκα φορέματα και χρυσά περιδέραια “ετάχθησαν εις δύο ημικύκλια στο γύρο του στίβου κοντά στη ζώνη των κερκίδων των θεατών και έμειναν εκεί καθ’ όλην την διάρκειαν της διώρου εκτελέσεως” (Εικ. 5).²⁷ Ο πεντηκονταμελής Χορός, ο οποίος συνιστούσε το πρωταγωνιστικό σύνολο μετέφερε πλέρια την εντύπωση των Αιγυπτίων γυναικών, όπως, άλλωστε, γίνεται αντιληπτό και από τις φωτογραφίες: τα λευκά, μακριά φορέματα και το βαμμένο μελαμψό πρόσωπο, σε αντικατάσταση του προσωπίου, αποτύπωναν την ταυτότητα των γυναικών. Σύμφωνα με την Εύα Πάλμερ, ο Χορός θα έπρεπε να ήταν ομοιόμορφα ντυμένος, “χωρίς κεντήματα”. Αρχικά είχε σχεδιάσει φορέματα από διάφανο υλικό, κατά το πρότυπο των αιγυπτιακών μνημείων, αλλά οι μητέρες των κοριτσιών (στην πλειονότητά τους ερασιτέχνιδες) εναντιώθηκαν, με αποτέλεσμα η Πάλμερ να συμμορφωθεί στις καθωσπρέπει απαιτήσεις τους. Πάντως, στην περίπτωση των *Ικετίδων* η Πάλμερ δεν συμμετείχε στην ύφανση των

27. Μαμάκης (1930).



Εικ. 8. Οι Αιγύπτιοι ακόλουθοι με προσωπεία ζώων και πτηνών.
Σκίτσο του Ντίνου Μπέη, *Εθνος* 4.5.1930.

κοστούμιών, την οποία ανέθεσε σε υφάντρες που προσέλαβε.²⁸ Την εικόνα των Δαναϊδων ολοκλήρωνε η πανομοιότυπη κόμμωση των κατάμαυρων μαλλιών, που κατέληγαν σε ίδιου μήκους κοτσίδες και παρέπεμπαν επίσης σε αιγυπτιακά αγάλματα (Εικ. 6). Ιδιαίτερη εντύπωση προξένησε η εμφάνιση των τεσσάρων ακολούθων του Αιγυπτίου Κήρυκα (Εικ. 7): φορούσαν μάσκες Αιγυπτίων θεών που απεικόνιζαν ζώα και πτηνά, σύμφωνα με τα προσωπεία που είχε κατασκευάσει ο γλύπτης Φωκίων Ρωκ (βλ. το σκίτσο του Ντίνου Μπέη στην εφημερίδα *Εθνος* της 4ης Μαΐου 1930, Εικ. 8).

Το θέμα της μουσικής σύνθεσης, κορυφαίο στη σύλληψη της Εύας Πάλμερ για την παράσταση των *Ικετιδων*, ανατέθηκε, όπως και στην περίπτωση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, στον καθηγητή της Βυζαντινής μουσικής Κωνσταντίνο Ψάχο, με την παράκληση της σκηνοθέτιδος για μία απλή σύνθεση για ένα φλάουτο ή όμποε, “που θα έπαιζε μόνο εισαγωγές και σύντομα ιντερλούδια ανάμεσα στις φράσεις του Χορού, και θα έδινε χρόνο στη μία ομάδα να αποσυρθεί και στην άλλη να προχωρήσει, και επίσης θα έδινε τον τρόπο ή το κλειδί και τον τόνο για τις φωνές στην αρχή”.²⁹ Όμως ο Ψάχος δημιούργησε ορχηστρική μουσική σύνθεση με την πρόθεση να την εκτελέσει κρυμμένη ορχήστρα, όπως και στην παράσταση

28. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 225.

29. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 225.

του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Η δοκιμή της σύνθεσης στους Δελφούς απέτυχε, καθώς υπήρξε αδυναμία συντονισμού του πολυπληθούς Χορού, και επομένως η Πάλμερ αποφάσισε να αψηφήσει την κρυμμένη ορχήστρα του Ψάχου και να αναθέσει στον Φιλοκτήτη Οικονομίδα να οργανώσει μουσική παρτιτούρα για δύο άρπες και πνευστά. Ταυτόχρονα, η μικρή ορχήστρα θα ήταν ορατή από τα μέλη του Χορού και θα μπορούσε έτσι να παρακολουθήσει μουσικά τον ρυθμό τους.³⁰ Ο συντονισμός της μουσικής και της κίνησης απέδωσε, όπως διαφαίνεται από την κριτική πρόσληψη. Ο Άλκης Θρύλος έκανε λόγο για “θαύμα ομορφιάς” εξαιτίας των χορικών που “ή τραγουδιούνταν από το χορό με τη συνοδεία μιας μουσικής απλοϊκής χωρίς εναλλαγές κι αποχρώσεις, σαν απρόσωπης, και γι’ αυτό καθαρά υποβλητικής, ή απαγγέλλονταν [...]”.³¹ Εξάιρεση ίσως αποτελεί ο ισχυρισμός του Κώστα Ουράνη ότι άκουσε τον Μητρόπουλο “να εκφράζεται με ανεπιφύλακτη αγανάκτηση για τη μουσική του κ. Ψάχου που συνόδευε τις παραστάσεις”.³² Εν κατακλείδι, η μουσική σύνθεση παρέμεινε αυτή του Ψάχου.

Ο ρόλος της μουσικής σε συνδυασμό με την κίνηση του Χορού απασχολούσε διαρκώς την Εύα Πάλμερ. Θεωρούσε πως ο Χορός όφειλε να έχει αυτόνομη οντότητα στο κοίλο του αρχαίου θεάτρου. Ιδεωδώς, θα έπρεπε να χορεύει και να τραγουδάει ακολουθώντας “τον δικό του οδηγό είτε κορυφαίο είτε αυλητή και να μη τολμάη κανένα ξένο στοιχείο να εισδύη στους δικούς του στοχασμούς ή στη δική του έκσταση”.³³ Επομένως, στην περίπτωση των *Ικετίδων* ανέμενε από τις πέντε Κορυφαίες αυτενέργεια και δυνατότητα να ηγηθούν της δικής τους ομάδας μέσω της χορευτικής κίνησης, του τραγουδιού αλλά και της ορθής απαγγελίας της ποίησης. Από τις πέντε διέκρινε την Αννέτα Κολυβά, η οποία μπορούσε “να συνθέσει τους χορούς της και να διευθύνει την ομάδα της”.³⁴ Οι υπόλοιπες τέσσερις, Κούλα Καλλιγά, Ισμήνη Δημακοπούλου, Λέλα Ησαΐα και Άννα Γαλανού, είχαν, κατά δήλωση της ιδίας, “υπέροχες φωνές, στάση και χάρη στη σκηνή”, αλλά έπρεπε να διδαχθούν από εκείνη.³⁵

30. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 228-229. Η Πάλμερ στην αυτοβιογραφία της αναφέρεται στο δίλημμα που αντιμετώπισε, καθώς ήρθε αντιμέτωπη με την κατηγορηματική άρνηση του δασκάλου της να δεχθεί την αλλαγή που η ίδια με τον Οικονομίδα αποφάσισαν. Αποφάσισε όμως, όπως η ίδια δήλωσε, “ότι έφτασε η ώρα να κάν[ει] ένα βήμα προς τη δική [της] ιδέα για το θέατρο” (228). Η απόφασή της οδήγησε στην οριστική ρήξη με τον Ψάχο, τον οποίον δεν συνάντησε ποτέ ξανά (229).

31. Θρύλος (1977) 303.

32. Ουράνης (1998) 245.

33. Σικελιανού (1931β).

34. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 223.

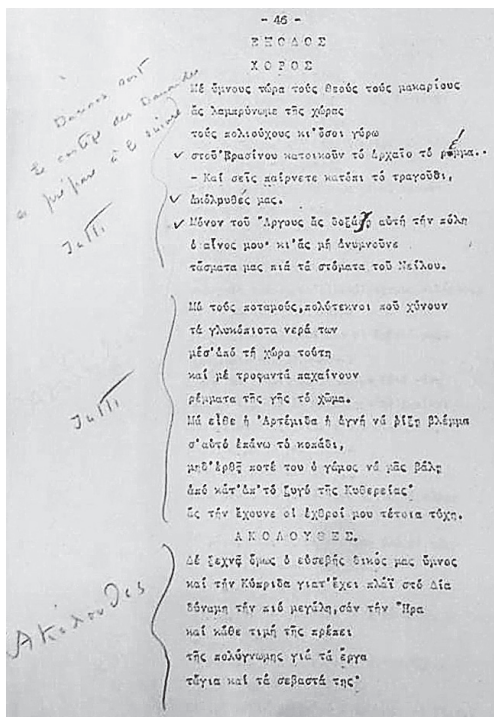
35. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 223-4.

Ο κεντρικός ρόλος των Κορυφαίων αναδεικνύεται επίσης στις χειρόγραφες σημειώσεις της Εύας Πάλμερ, στο δακτυλογραφημένο κείμενο της μετάφρασης του Ιωάννη Γρυπάρη. Στο περιθώριο του κειμένου σημειώνονται με μολύβι, κυρίως, τα τμήματα της μετάφρασης που αποδίδονται από καθεμιά από τις Κορυφαίες χωριστά, με την ένδειξη “K1”, “K2”, “K3”, “K4”, “K5” ή από κάθε ημιχόριο, με την ένδειξη είτε “πρώτη ομάδα”, “2η ομάδα”, “X3”, “X4”, “X5”, είτε, προς το τέλος του χειρογράφου, μόνο με τους αριθμούς “1”, “2”, “3”, “4”, “5”, καθώς και εκείνα που εκφωνεί το σύνολο του Χορού, με τη μουσική ένδειξη “Tutti”. Η μελέτη των σημειώσεων δείχνει ότι στις Κορυφαίες διαμοιράζεται το μεγαλύτερο τμήμα του κειμένου που αποδίδεται στον Χορό και όχι μόνο στις περιπτώσεις όπου ο “Χορός” διαλέγεται με τους κύριους ρόλους. Ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφερθεί ότι η Πάροδος του Χορού των Δαναΐδων, η οποία εκτείνεται στη μετάφραση του Γρυπάρη σε 196 στίχους (176 του πρωτοτύπου), αποδίδεται στο μεγαλύτερο μέρος της από τις Κορυφαίες. Μόνο δέκα στίχοι εκφωνούνται από την “πρώτη ομάδα”, δώδεκα από τη δεύτερη,³⁶ δέκα από την τρίτη, πέντε από την τέταρτη και οκτώ από την πέμπτη. Στο ίδιο παράδειγμα της Παρόδου, το σύνολο του Χορού (“tutti”) απαγγέλλει τα εφύμνια, δεκατρείς στίχους που επαναλαμβάνονται δις.³⁷

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να σημειωθεί ότι, στις περιπτώσεις που ο Χορός τραγουδά κατά ημιχόρια, σημειώνεται από την Πάλμερ στο περιθώριο η λέξη “τραγούδι” και η αντίστοιχη ομάδα που τραγουδά. Πάντως, ο Χορός φαίνεται να τραγουδά σε ημιχόρια κατά τη διάρκεια μόνον του πρώτου Επεισοδίου, όταν οι Δαναΐδες συνδιαλέγονται με τον βασιλιά του Άργους (Ηλίας Δεστούνης). Οι κοπέλες σε ημιχόρια τραγουδούν τις στροφές και τις αντιστροφές του Επεισοδίου. Έτσι, η δεύτερη ομάδα (“τραγούδι 2 ομάδα”) τραγουδά την α’ στροφή (347-353) και η τρίτη ομάδα (“τραγούδι 3”) την α’ αντιστροφή (359-364). Ακολουθώντας, η τέταρτη ομάδα (“τραγούδι 4”) τη β’ στροφή (370-375) ενώ η δεύτερη και η πέμπτη μαζί (“τραγούδι 2 και 5”) τη β’ αντιστροφή (381-386). Στη συνέχεια, η πρώτη ομάδα (“τραγούδι 1”) τραγουδά την γ’ στροφή (392-396), ενώ η τρίτη και η τέταρτη μαζί επρόκειτο να τραγουδήσει την γ’ αντιστροφή (402-405), η οποία τελικά ακυρώθηκε, αφού στο χειρόγραφο είναι διαγραμμένη από

36. Κορυφαία της δεύτερης ομάδας ήταν η “Αννετούλα”, όπως την αποκαλούσε η Πάλμερ, Κολουβά, η οποία είχε τη δυνατότητα χωρίς τη βοήθειά της να εκπαιδεύσει τη δική της ομάδα και μάλιστα, σύμφωνα με την αυτοβιογραφία της Πάλμερ (224), η ομάδα της Κολουβά αναδείχθηκε καλύτερη και από τις τέσσερις ομάδες που εκπαίδευσε η ίδια.

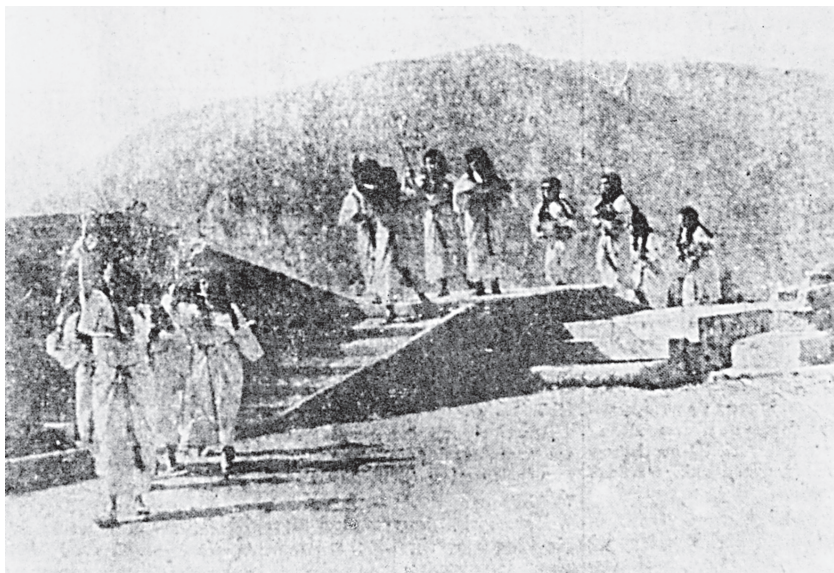
37. Το πρώτο εφύμνιο αντιστοιχεί στους στίχους 117-119/129-130 του πρωτοτύπου, το δεύτερο στους στίχους 141-143/151-153 και το τρίτο στους στίχους 162-166/176-180.



Εικ. 9. Χειρόγραφες σημειώσεις της Εύας Πάλμερ από την δακτυλογραφημένη μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη. Από το αρχείο της Εύας Πάλμερ: Μουσείο Μπενάκη.

την Πάλμερ. Επομένως, η ρήση του βασιλιά συνεχίζεται και η σκηνοθετική σημείωση “βάλε φροντίδα” συνδέει τον λόγο του. Τέλος, η ένδειξη (“τραγούδι, 5 ομάδα”) αφορά την δ’ αντιστροφή (423-427). Στο πρώτο Επεισόδιο εγκαινιάζονται επίσης και οι διαγραφές, οι οποίες, στο σύνολο της μετάφρασης περιορίζονται μόνο στα χορικά τμήματα. Εκτός από την διαγραφή που αντιστοιχεί στην γ’ αντιστροφή του κειμένου, η Πάλμερ διέγραψε στο κείμενο του Γρυπάρη και τους στίχους που αντιστοιχούν στην δ’ στροφή καθώς και στην ε’ στροφή και αντιστροφή. Η ένδειξη “un silence” σημειώνεται στο δεξιό περιθώριο δίπλα στα κομμάτια που θα αποσιωπηθούν. Τα χορικά κομμάτια που αποσιωπούνται είναι δύο ακόμη ιδιαιτέρως σύντομα προς το τέλος

του έργου και αντιστοιχούν στους στίχους 972-979 και 1014-1017 του πρωτοτύπου. Επίσης, διαγράφεται το κομμάτι του Δαναού (989-1014). Το μεγαλύτερο ποσοστό των διαγραμμένων στίχων πάντως εντοπίζεται στο τέλος της τραγωδίας, πριν από την Έξοδο (αντιστοιχούν στους χορικούς στίχους 972-979 και 1014-1017 του πρωτοτύπου καθώς και στους στίχους 989-1014, οι οποίοι εκφωνούνται από τον Δαναό) και αφορούν τις παραιτήσεις του Δαναού (Γ. Μαυρογένης) αλλά και δηλώσεις-υποσχέσεις των Ικετίδων ότι θα κρατηθούν μακριά από τις προκλήσεις της Αφροδίτης. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνοθετική σημείωση που αναφέρεται στους στίχους της Εξόδου (1034-1073), οι οποίοι, σύμφωνα με τους μελετητές, αποδίδονται σε Χορό Θεραπεινίδων. Η Πάλμερ φαίνεται ότι υιοθετεί την παραπάνω άποψη και σημειώνει χειρόγραφα τη λέξη “Ακόλουθες” στο περιθώριο της δακτυλογραφημένης μετάφρασης του Γρυπάρη. Επομένως, καθίσταται σαφές ότι οι εικοσιτέσσερις ακόλουθες



Εικ. 10. Η είσοδος των *Ικετίδων*, Έθνος 3.5.1930.

έχουν ομιλούντα ρόλο και επέχουν τη θέση δεύτερου Χορού στο τέλος της παράστασης, γεγονός που δεν αναφέρεται στην κριτικογραφία της εποχής.

Μολαταύτα, ελάχιστες είναι οι σκηνοθετικές οδηγίες της Πάλμερ που απευθύνονται στους κεντρικούς ρόλους και αφορούν, κυρίως, την είσοδο ή την έξοδό τους από τη σκηνή. Οι σημειώσεις αυτές γράφονται στα γαλλικά (Εικ. 9). Έτσι, πληροφορούμαστε ότι ο βασιλιάς εισέρχεται πάνω σε άρμα και ακολουθείται από οπλισμένη συνοδεία (“Le roi entre sur son char suivi d’une escorte armée”), καθώς επίσης ότι οι Ικετίδες διακρίνουν από μακριά την ομάδα των Αιγυπτίων στρατιωτών: “Elles aperçoivent au loin une troupe d’Egyptiens”. Στο τέλος σημειώνεται η έξοδος του Δαναού ακολουθούμενη από την έξοδο του Χορού (“Danaos sort. Le cortège des Danaïdes se prépare à le suivre”). Επιπλέον, στον οδηγό σκηνής δεν σχολιάζεται η είσοδος των Δαναϊδων, η οποία προκάλεσε τον ερμηνευτικό προβληματισμό του Γιάννη Σιδέρη σχετικά με τον τρόπο (αργό ή γρήγορο) εισόδου τους. Ο Σιδέρης αναλύοντας φωτογραφία που δημοσιεύθηκε στο Έθνος της 3ης Μαΐου του 1930 (Εικ. 10) υποθέτει ότι ο Χορός εισέρχεται στην ορχήστρα γρήγορα, έξאלλα, αναστατωμένα, όχι από τις παρόδους αλλά από την εξέδρα και τη δεξιά σκάλα,³⁸ παραβλέποντας ουσιαστικά τους κριτικούς (αν και αναφέρεται διεξοδικά στις περιγραφές τους), που έκαναν λόγο

38. Σιδέρης (1976) 413.

για “αργή”, σχεδόν τελετουργική είσοδο.³⁹ Πάντως, η φωτογραφία δεν υποδηλώνει βίαιη ή αλφαρισμένη κίνηση των γυναικών στην ορχήστρα, εκδοχή την οποία άλλωστε θα είχε πιθανότατα υπομνηματίσει η Εύα Πάλμερ στον οδηγό σκηνής της παράστασης.

Συνοψίζοντας, η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού σκηνοθέτησε τις *Ικετίδες* του Αισχύλου για τις δεύτερες Δελφικές Εορτές και ουσιαστικά ανέδειξε τον ρόλο και τη λειτουργία του Χορού-πρωταγωνιστή, μέσα από τη συνεπή και μεθοδική διδασκαλία της κίνησης σε συνδυασμό με τη βυζαντινή μελωδία της μουσικής σύνθεσης, που με πάθος υπερασπίστηκε ως τον ελληνικό “μουσικό τρόπο”.⁴⁰ Παράλληλα, η μελέτη της παράστασης των *Ικετίδων* ανέδειξε, την εξέλιξη της σκηνικής “μεθόδου” της Εύας Πάλμερ, καθώς επίσης και τη σκηνοθετική ωριμότητα που σταδιακά κατέκτησε, εμφανή τόσο στην επιβολή της δικής της άποψης για μικρή ορχήστρα, ορατή από τα μέλη του Χορού, όσο και στην εκπόνηση “οδηγού σκηνής” για την παράσταση. Οι παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στη σκηνοθετική επιμέλεια της Εύας Πάλμερ δικαίως θεωρείται ότι αποτέλεσαν την ψυχή των Δελφικών Εορτών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αρβανίτη, Κ. (2010), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τόμος Α', Αθήνα.
- Θρύλος, Άλκης (1977), “Οι Δελφικές παραστάσεις και οι ‘Μητέρες Ιδέες’ της Μητέρας Γης”, στου ίδιου *Ελληνικό Θέατρο*, τόμος Α', 1927-1933, Αθήνα.
- Glytzouris, A. (2010), “‘Resurrecting’ Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Pro-metheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930”, *The International Journal of the History of Sport* 27, 2090-2120.
- Καλογερίκος, Π. (1930α), “Κρίσεις και συμπεράσματα από τας εορτάς των Δελφών”, *Ημερήσιος Τύπος*, 14.5.1930.
- Καλογερίκος, Π. (1930β), “Κρίσεις και συμπεράσματα από τας εορτάς των Δελφών”, *Ημερήσιος Τύπος*, 15.5.1930.
- Μαμάκης, Αχ. (1930), “Η χθесινή παράστασις των ‘Ικετίδων’”, *Έθνος*, 3.5.1930.

39. Ο Τάκης Μπαρλάς (*Καθημερινή* 6.5.1930) έγραψε ότι οι Ικετίδες κατέβαιναν “επίσημα και αργά εις τον στίβον του θεάτρου”, ενώ ο Πέτρος Χάρης (1930) έκανε λόγο για το “κουρασμένο και δειλό” βήμα που υιοθέτησαν οι γυναίκες του Χορού κατά την είσοδό τους στην ορχήστρα.

40. Πάλμερ-Σικελιανού (2010) 173-185.

- Μαυρομμάτης, Εμμ. (1983), *Μπέλλα Ραντοπούλου. Ελεύθερα σχέδια από Ελληνικά αγγεία για τις Δελφικές γιορτές 1925-1927*, Αθήνα.
- Μηλιάδης, Γ. (1998), “Εδώ και σαράντα χρόνια”, *Ηώς*: “Εύα Πάλμερ-Σικελιανού”, ειδικό αφιέρωμα της Επιθεωρήσεως, δεύτερη έκδοση, Αθήνα, 95-99.
- National Geographic Magazine*, τ. 58 (Δεκέμβριος 1930) 649-721.
- Νίτσε, Φρ. (2001), *Η γέννηση της τραγωδίας*, μετ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα.
- Ουράνης, Κ. (1998), “Οι Δελφικές Εορτές”, *Ηώς*: “Εύα Πάλμερ-Σικελιανού”, ειδικό αφιέρωμα της Επιθεωρήσεως, δεύτερη έκδοση, Αθήνα, 241-249.
- [Παπαγεωργίου Αθ.,] (1998), “Η συνεργασία της με την Εύα και η συμβολή της Μαρίας Μαλανδρίνου στην παρουσία της αρχαίας τραγωδίας”, *Ηώς* “Εύα Πάλμερ-Σικελιανού”, ειδικό αφιέρωμα της Επιθεωρήσεως, δεύτερη έκδοση, Αθήνα: Παπαδήμα, 163-187.
- Πάλμερ-Σικελιανού, Εύα (2010), *Ιερός πανικός (Αυτοβιογραφία)*, εισαγωγή-μετάφραση-σημειώσεις: J. P. Anton, έκδ. αναθεωρημένη και συμπληρωμένη, Αθήνα.
- Πράτσικα, Κ. (1998), “Αναμνήσεις από τις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927”, *Ηώς*: “Εύα Πάλμερ-Σικελιανού”, ειδικό αφιέρωμα της Επιθεωρήσεως, δεύτερη έκδοση, Αθήνα, 126-130.
- Σιδέρης, Γ. (1976), *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, Αθήνα.
- Σικελιανού, Εύα (1931α), “Η μουσική εις το αρχαίον δράμα”, *Ελεύθερον Βήμα*, 24.10.1931.
- Σικελιανού, Εύα (1931β), “Η μουσική εις το αρχαίον δράμα. Δεν είναι ικανοποιημένη από την μουσικήν των Δελφών”, *Ελεύθερον Βήμα* 24.10.1931.
- Τσαρούχης, Γ. (1998), “Θα μπορούσα να γράψω σελίδες ατελείωτες για την Εύα Σικελιανού”, *Ηώς*: “Εύα Πάλμερ-Σικελιανού”, ειδικό αφιέρωμα της Επιθεωρήσεως, δεύτερη έκδοση, Αθήνα, 234-237.
- Χάρης, Π. (1930), “Αι ‘Ικέτιδες’ του Αισχύλου εις τον χώρο των Δελφών”, *Η Ελληνική*, 4.5.1930.