

Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ

Η προσφορά της Εύας Palmer-Σικελιανού

Χορός και θέατρο. p. 39-42

Η ιστορία της συνάντησης του χορού με το θέατρο 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 Αγγέλου Σικελιανού (1884-1951). Πρόκειται για τη σκηνική παρουσίαση του Προμηθέα Δεσμώτη (1927, 1930) και των Ικέτιδων (1930) στο Αρχαίο Θέατρο των Δελφίων, όταν η Εύα αναμετρήθηκε με το νευραλγικό πρόβλημα του Χορού της αρχαίας τραγωδίας. Η αναμέτρηση έγινε στο πλαίσιο των δύο Δελφικών Εορτών, που ήταν το προγεφύρωμα του Σικελιανού για την προώθηση μιας μεγάλης ιδέας: τη δημιουργία διεθνούς Πανεπιστημίου και τη διοργάνωση πρωτοποριακών συνεδρίων και εκθέσεων παγκόσμιας ακτινοβολίας στους Δελφούς, όπου η δημιουργική δύναμη της ελληνικής πνευματικής κληρονομιάς θα έμπαινε στην υπηρεσία των «επικών» αιτημάτων της εποχής, δηλαδή της ειρηνικής συνύπαρξης των λαών και της πολιτισμικής τους διαφώτισης. Το όραμα αυτό του λυρικού ποιητή, που αποσκοπούσε παράλληλα στην ανάκτηση της χαμένης αυτοπεποίθησης των υμπατριωτών του μετά τη Μικρασιατική συμφορά, συνέπλεε με καινοτόμους και φιλειρηνικούς θεσμούς του Μεσοπολέμου, όπως ήταν η ίδρυση του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών, το 1919, και Διεθνής Πανεπιστημιούπολη του Παρισιού, η οποία άρχισε να ανοικοδομείται στις αρχές της δεκαετίας του '20.

Η Δελφική Ιδέα συνδεόταν, παράλληλα, με το έντονο ενδιαφέρον των Ελλήνων λογίων, καλλιτεχνών και καλλιεργημένων αστών για τη λαϊκή παραδοσιακή τέχνη και το Βυζάντιο. Σε αυτούς ανήκαν οι υποστηρικτές που Σικελιανό - Ελευθέριος

και Έλενα Βενιζέλου, Αντώνης Μπενάκης, κ.ά. -, η πρωτοπόρος λαογράφος Αγγελική Χατζημιχάλη, οι κοσμικές Αθηναίες που βοήθησαν την Εύα να οργανώσει τις Δελφικές Εορτές, οι κοπέλες του Αυκείου των Ελληνίδων, που συγκρότησαν τον Χορό του Προμηθέα και των Ικέτιδων, και η κορυφαία του Χορού στον Προμηθέα του 1927

Κούλα Πράτσικα. Το ελληνικό ενδιαφέρον για την, έως τότε υποτιμημένη, δημόδη παράδοση και το Βυζάντιο δεν αποτελεί απλή ευθυ-γράμμιση με αντίστοιχα ευρωπαϊκά φαινόμενα «επιστροφής στις ρίζες». Ανανεώνει δυναμικά την ιδεολογία της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας.

Η Δελφική Ιδέα του Σικελιανού ήταν πολύ προωθημένη και ανεδαφική για την Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Με την αποχώρηση των επιφανών ξένων και το σβήσιμο των προβολέων της δημοσιότητας, που έφεραν τις Δελφικές Εορτές στο προσκήνιο της διεθνούς επικαιρότητας, το όραμα των Σικελιανών βαλτώνει. Ο σπόρος του, όμως, θα δώσει κάποιους καρπούς πολύ αργότερα, μετά την ίδρυση του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης, το 1960. Για την ιδιοφυία και την προσφορά της Εύας - της «Αμερικανίδας με την ελληνική

ψυχή» - έχουν μιλήσει σημαντικές προσωπικότητες, ιδίως μετά τον θάνατό της. Στις 13.11.1965 ο Octave Merlier θα γράψει: «Την Εύα νομίζω πως τώρα την κατάλαβα πλήρως. Είχε κι εκείνη του Αγγέλου τη μεγαλοφυΐα. Το πάθος της για την Ελλάδα και για τον Ποιητή, που τον έβλεπε σα θεό, όχι μόνο τη διαφύλαξε από στραβοπατήματα, αλλά και την κράτησε στον ίδιο δρόμο, τον δύσβατο, το σκληρό, που την οδηγούσε με ασφάλεια προς το σκοπό της, τον Ελληνισμό. (...) Την εσωτερική της φλόγα τη συντηρούσε, την έτρεφε μια ανεξάντλητη και δημιουργική υπομονή, χωρίς ποτέ ν' απομακρύνεται ο άμεσος σκοπός, τα μεγάλα έργα, που οραματιζόταν η ψυχή της. Ας προσθέσουμε και τη χρήση και κατάχρηση της περιουσίας της, που πάντα τη διέθετε με ηγεμονική γενναιοδωρία. (...) Ο Ποιητής πολλές φορές απέτισε φόρο τιμής στη θεατρική ιδιοφυΐα της Εύας».

Πνευματική τους μάνα τη θεωρούν πρωτοπόροι άνθρωποι των τεχνών, όπως ο μουσικολόγος Σίμων Καραάς, που μίλησε για το θέμα αυτό: «Για μας η Εύα Σικελιανού ήταν ένας φωτεινός οδηγός. Όλοι όσοι ασχοληθήκαμε με την εθνική παράδοση της Ελλάδας, προ παντός στις μουσικές τέχνες όπως το αρχαίο Θέατρο, η εκκλησιαστική μουσική, τα εθνικά μας τραγούδια, οι χοροί και οι ενδυμασίες ακόμη όλοι από την Εύα πήραμε τις πρώτες καταβολές, γιατί πραγματικά η Εύα λάτρευε την ελληνική παράδοση “την ψυχήν της Ελλάδας”, όπως έλεγε », και πίστεψε στην παγκοσμιότητα

της Ελλάδας και της Ορθοδοξίας. Στις αναμνήσεις της από τις πρώτες Δελφικές Εορτές η Κούλα Πράτσικα θα ομολογήσει: «Το σχολείο που η μοίρα με αξίωσε να στήσω αργότερα στον τόπο μας, έχει αρχή και ρίζα εκεί, στο σπιτάκι του Παλαιού Φαλήρου, στις πρώτες Δελφικές Εορτές». Ακόμη κι εκείνοι που ακολούθησαν διαφορετικό δρόμο, δεν μπόρεσαν ν'αντισταθούν στη γοητεία της. Ανάμεσά τους ο Γιάννης Τσαρούχης ο οποίος τη θυμόταν ως «πνεύμα διαμαρτυρόμενον» κατά του περιττού και της μόδας. «Αγαπούσα 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».

Η σημασία και κάποιες αδυναμίες της αντιμετώπισης του Χορού της τραγωδίας από την Εύα στις δύο Δελφικές Εορτές σχολιάζονται στο βιογραφικό σημείωμα-πορτρέτο της και στο άρθρο της Αγνής Μουζενίδου, που περιέχονται στον ανά χείρας τόμο. Εδώ θα γίνει κυρίως λόγος για τις καινοτομίες της Εύας.

Η ανάδειξη του «άδοντος και ορχούμενου Χορού» σε πρωταγωνιστή των παραστάσεων του Προμηθέα Δεσμώτη και των Ικέτιδων στο Αρχαίο Θέατρο των Δελφών, αποτελεί τομή στην παγκόσμια ιστορία της “αναβίωσης” του αρχαίου

δράματος. Η Εύα ανέλαβε την τρι-πλή φροντίδα της σκηνοθεσίας, της χορογραφίας και των υφαντών κοστούμιών, συνεργαζόμενη με αξιόλογους καλλιτέχνες για τα υπόλοιπα στοιχεία της “όψης” - τα σκηνικά και τα προσωπεία - και τον Κωνσταντίνο Ψάχο για τη μουσική. Το καλλιεργημένο της ένστικτο της επέτρεψε να θέσει τα βασικά προβλήματα

της σκηνικής παρουσίασης της αρχαίας τραγωδίας. Η ίδια, όμως, δεν είχε τα αναγκαία εφόδια που θα της επέτρεπαν να τους δώσει βιώσιμες λύσεις.

Οι ουσιαστικότερες καινοτομίες του Δελφικού εγχειρήματος ήταν το ενδυματολογικό και το μουσικό μέρος της σκηνικής παρουσίασης των δύο τραγωδιών του Αισχύλου. Ο απέ-ριττος και καλαίσθητος νεοκλασικισμός των μεταξωτών χιτώνων, που η Εύα σχεδίασε, ύφανε με καθαρό μετάξι στον αργαλειό και κέντησε με θαλασσινά μοτίβα, έθεσε τις βάσεις για μια σημαντική παράδοση στην Ελλάδα του 20ού αιώνα: την παράδοση του ενδύματος της τραγωδίας, η οποία δικαιώθηκε με το έργο του Αντώνη Φωκά (1889-1986). Η Εύα έδωσε μεγάλη σημασία στα κοστούμια και την εξοικείωση των μελών του Χορού μαζί τους. Η Κούλα Πράτσικα, κορυφαία του χορού των Ωκεανίδων στην παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη το 1927, θα γράψει σχετικά: «Σ’ όλες τις πρόβες, για πολύν καιρό, φορούσαμε συνεχώς τους χιτώνες της παραστάσεως. Στο τέλος το ρούχο είχε αφομοιωθεί μαζί μας... Η κάθε πτυχή του έπαιφτε οργανικά γύρω από το κορμί μας. Ήταν ένα δύσκολο ρούχο, βαρύ, που σε κάθε μετακίνηση τον σώματος, γλιστρούσε από τη σωστή θέση του, και μάλιστα θα έλεγα αντιθεατρικό. Ένα ρούχο με προσωπικότητα. Ένα φόρεμα, που εκτός από την ομορφιά του, η Εύα, κατάφερε να του δώσει επάνω μας ζωή και κίνηση». Η άλλη σημαντική καινοτομία της Εύας ήταν ο σεβασμός της για τη βυζαντινή μουσική την οποία αντιμετώπισε ως μέσον προσέγγισης του πνεύματος της αρχαίας τραγωδίας. Η ρηξικέλευθη ανάθεση στον Κωνσταντίνο Ψάχο να συνθέσει τη μουσική, των χορικών του Προμηθέα και Ικέτιδων ήταν καρπός σοβαρής μελέτης. Σε αντίθεση προς τη νεότερη μουσική, που συνήθως υποτάσσει τις λέξεις του ποιητικού κειμένου στη μελωδία (στο τραγούδι), η μονόφωνη και ουσιαστικά φωνητική μουσική της ελληνικής

παράδοσης είναι υποταγμένη στη γλώσσα. Αυτά τα γνώ-ριζε καλά η Εύα, έχοντας μαθητεύσει κοντά στο Ψάχο, ο οποίος υποστήριζε ότι ποτέ η ελλη-νική μουσική δεν είχε δική της αυτόνομη ύπαρξη. «Ο ρόλος της», έλεγε, «είναι να επαυξάνει και να εξυψώνει τη λέξη, ώστε το ευρύτερο νόημα και συναίσθημα που περικλείει η λέξη να κατανοούνται σαφέστατα στις πολύ μεγάλες εκκλησίες και στον ανοιχτό χώρο.» Η και-νοτομία, όμως, αυτή αστόχησε στην πράξη από κακή συνενόηση με τον Ψάχο, ο οποίος απο-φάσισε να χρησιμοποιήσει ορχήστρα, ακυρώνοντας ουσιαστικά τη θεωρία της

Εύας. Αλλά και η χρήση χορωδίας υποβάθμισε τον ρόλο του Χορού, ο οποίος ήταν μεν ορχούμενος αλλά όχι άδων. Έτσι, η μη εναρμόνιση του Χορού με τη χορωδία και την ορχήστρα αναδείχθηκε σε αχίλλειο πτέρνα των παραστάσεων αρχαίου δράματος στο πλαίσιο των Δελφικών Εορτών. Για τις χορογραφικές τους αδυναμίες θα μιλήσουν η Κούλα Πράτσικα και ο Γιάννης Τσαρούχης. «Η Σικελιανού πίστευε στα αγγεία· ήθελε να κάνει τη χορεύτρια έμψυχη εικόνα των ερυθρόμορφων αγγείων. Αντέγραψε πολλές στάσεις ολόιδιες και τις συνέδεε μεταξύ τους ή μ' ένα απλό βάδισμα ή στο ρυθμό του μπάλου και του συρτού. Στις Ικέτιδες είχε εγκαταλείψει την πεισματική αρχή της να γυρίζει πάντα το κεφάλι σε στροφή κατατομής». Τις παρατηρήσεις αυτές του Τσαρούχη συμπληρώνει η Πράτσικα, αναφερόμενη στη χορογραφική πρόταση της Εύας: «Το παράδειγμά της μου άνοιξε δρόμους άγνωστους και με φώτισε σ' όλη μου τη ζωή. Πρέπει όμως να πώ ότι, αυτός ο τρόπος για να συνθέσεις μια συνέχεια από κινήσεις χορευτικές, δεν θα ήταν σήμερα ο κατάλληλος».

Παρά τις αδυναμίες τους, ο Προμηθέας και οι Ικέτιδες της Εύας, υπήρξαν ένα μεγάλο σχολείο τόσο για τους συνεχιστές της προσπάθειάς της όσο και για τους κριτικούς της. Το νόημα αυτού του μαθήματος συνοψίζεται στις ακόλουθες φράσεις του θεατράνθρωπου Τσαρούχη: «Στους Δελφούς κατάλαβα πολλά για το αρχαίο θέατρο, χωρίς πάντα να τα δω πραγματοποιημένα εκεί. Δίπλα στην έντονη λαϊκή μουσική με τις πίπιζες, που σπάραζαν τον αέρα, και τα νταούλια της σεμνής μητρός Κυβέλης, η μουσική του Ψάχου για τα χορικά του Αισχύλου φαινόταν αδύνατη και κάπως σαρακοστιανή. Άρχισα να καταλαβαίνω από τότε πως το

“ελληνικό” έπρεπε να βρίσκεται ανάμεσα στα δύο, με κίνδυνο πάντα να πέσει μέσα στο χάος, που τα χωρίζει αυτά τα δύο».