

Ο GEORGE CRAM COOK ΚΑΙ ΟΙ ΔΕΛΦΙΚΕΣ ΕΟΡΤΕΣ: ΜΙΑ ΑΓΝΟΗΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ



ABSTRACT: George Cram Cook, a multi-faceted personality and from its inception in 1915 the brain behind the famous Provincetown Players (a theatre in which Eugene O'Neill, among others, started his career), came to Greece in 1922 and settled in Delphi with his wife and renowned author Susan Glaspell. There Cook met Angelos and Eva Sikelianos; before the beginning of their Delphi Festivals he ventured to stage a type of Passion play at the ancient theatre at Delphi, but he passed away in 1924. This article examines Cook's acquaintance with the Sikelianos couple and other intellectuals as well. It also examines the kind of theatre that he had attempted to create in Greece and the influence he had possibly exerted on Eva Palmer-Sikelianos. Concerning the latter, it is suggested that the impact of Cook's views generally was rather limited, even though his effort in Delphi prompted Angelos Sikelianos to accelerate the creation of the Delphi Festivals. It is also suggested that Palmer-Sikelianos' very interesting views concerning various issues were mainly owed to the Duncans as well as to the more widely popular ideas of the avant-garde movement of her times.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΣΗΜΑΣΙΑ των Δελφικών Εορτών για την πρόσληψη της Αρχαίας τραγωδίας έχει πια εδώ και αρκετά χρόνια γίνει κατανοητή: Ο Χορός που ορχείται και συγχρόνως τραγουδά πραγματικά, οι υποκριτές που φορούν προσωπεία, δημιουργώντας έτσι την εντύπωση του μεγέθους αλλά και μιαν ιδιότυπη ανοικείωση, η μετάφραση σε γλωσσικό ιδίωμα που μεταδίδει την αίσθηση του ποιητικού ύψους, η πρωτεύουσα σημασία της μουσικής, οι εντυπωσιακά μελετημένες και δουλεμένες ενδυμασίες, η παράσταση σε υπαίθριο χώρο και ο συνδυασμός της με άλλες

* Ανακοίνωση που διαβάστηκε σε μια πρώτη μορφή στην ημερίδα για τις “Δελφικές Εορτές και το Αρχαίο Δράμα” στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών στις 2 Ιουλίου 2017. Ευχαριστώ τη Γιώτα Κριτσέλη, τη Λία Παπαδάκη και τον “ανώνυμο κριτή” του *Λογείου* για τις παρατηρήσεις τους. Ευχαριστώ επίσης τους διοργανωτές και ιδιαίτερα τον συνάδελφο Δ. Τσατσούλη για την πρόσκληση να λάβω μέρος στην ημερίδα.

εκδηλώσεις, και όλα αυτά σε συνδυασμό με τον “προκλητικά ερασιτεχνικό χαρακτήρα των εκδηλώσεων”¹ αποτελούν στοιχεία που ήταν πρωτοπορικά για το θέατρο της εποχής που έγιναν οι Εορτές και ακόμη και σήμερα δεν είναι αυτονόητα. Ακόμη πιο εντυπωσιακό φαντάζει το όλο εγχείρημα, όταν σκεφτεί κανείς ότι, παράλληλα με τη συνένωση του ποιητικού λόγου, της μουσικής και της όρχησης, επιχειρήθηκε η σύζευξη της τέχνης με τη θρησκεία και την πολιτική σε ένα γνήσιο βαγκνερικό Gesamtkunstwerk.² Αυτό είναι πραγματικά κάτι που, κατά τη γνώμη μου, ελάχιστα έχει προσεχτεί και έκτοτε δεν έχει κατακτηθεί ποτέ σε τέτοιο βαθμό.

Αν όμως οι παραστάσεις τραγωδίας στις δύο εορτές που πραγματοποιήθηκαν (1927 και 1930) έχουν — στον βαθμό βέβαια που επιτρέπουν οι πηγές — περιγραφεί και μελετηθεί και αν η σημασία τους έχει γίνει λίγο πολύ κατανοητή, ωστόσο η προϊστορία τους, καθώς και το ιδεολογικό τους υπόβαθρο και η ίδια η βαθύτερη αισθητική των παραστάσεων δεν έχουν, νομίζω, κατανοηθεί όσο θα χρειαζόταν. Μπορεί φυσικά να πιστεύει κανείς ότι οι θεατρικές παραστάσεις ήταν αυτονόητο μέρος των Δελφικών Εορτών και, αφού οι Εορτές αυτές εξέφραζαν τη “Δελφική Προσπάθεια” του Σικελιανού, τότε τα πάντα εξηγούνται με την αναγωγή στο πνεύμα του Σικελιανού ή, έστω, προκειμένου για τις θεατρικές παραστάσεις, στο κοινό πνεύμα του ίδιου και της Εύας Πάλμερ, ότι δηλαδή ξεπήδησαν από το “φοιβόληπτο” ζεύγος όπως περίπου η πάνοπλη Αθηνά από την κεφαλή του Δία. Για όποιον όμως έχει ασχοληθεί με τις πηγές, τίποτα στον συλλογισμό αυτόν δεν μοιάζει πειστικό. Οι ιδέες του Σικελιανού είναι εν πολλοίς αμάλγαμα ιδεών — χαρακτηριστικό γενικότερο των ποιητών της γενιάς του ’20 — χωρίς πραγματικό άξονα και ενότητα. Παρά την επίδραση από τον Wagner και την άρρητη πρόθεση της δημιουργίας ενός νέου Bayreuth, από τις ιδέες του αυτές καμιά ξεχωριστά μα ούτε και το σύνολο δεν θα οδηγούσε αναγκαστικά στο θέατρο — που έτσι κι αλλιώς στη συγκεκριμένη περίπτωση λίγο τον απασχόλησε πρακτικά — με τα συγκεκριμένα

1. Χατζηπανταζής (2014) 438.

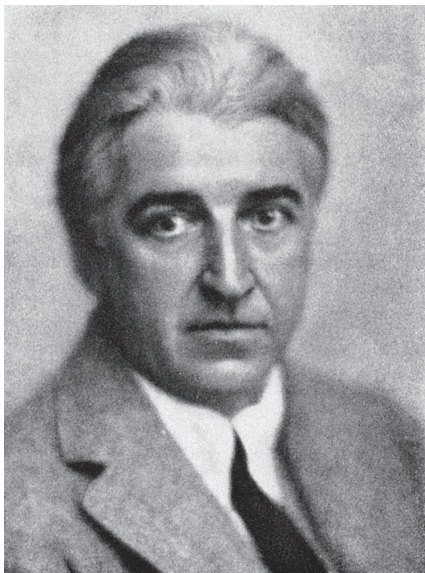
2. Η ιδέα τουλάχιστον του Wagner — γιατί και πριν από αυτόν είχαν διατυπωθεί παρόμοιες απόψεις — για το “ολικό έργο τέχνης” και τη λειτουργία του δεν ήταν μια στενά καλλιτεχνική αντίληψη. Όπως ακριβώς η αρχαία τραγωδία (από την οποία άλλωστε ο Wagner ξεκινά), το “ολικό έργο τέχνης” ενώνει όλες τις τέχνες και παράλληλα επιτελεί, καθώς εντάσσεται στο πλαίσιο γιορτής, θρησκευτική και πολιτική λειτουργία. Με άλλα λόγια, η τέχνη “ιεροποιείται” και αντισταθμίζει, μέσα από την “ολιστική αντίληψη”, την εκθρόνιση του Θεού. Από τα πολλά δημοσιεύματα πάνω στο θέμα βλ. τη σημαντική εργασία του Bermbach (2004) 209-259, ο οποίος παρακολουθεί την έννοια σε όλα τα γραπτά του Wagner. Το γεγονός ότι ο Σικελιανός σπάνια αναφέρει τον Wagner συνάδει με την τάση του να αποκρύπτει τις πηγές του ή τη συμβολή άλλων.

χαρακτηριστικά. Η Εύα από την άλλη, λάτρευε, ως γνωστόν, τον Σικελιανό και πρόβαλλε συστηματικά τον ίδιο εις βάρος της δικής της συνεισφοράς.³ Αυτό όμως καθόλου δεν συνεπάγεται απλούστερη ιστορική ερμηνεία των φαινομένων. Ούτε οι ιδεολογικές αφετηρίες των δύο ήταν κοινές ούτε οι αισθητικές τους αντιλήψεις και τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα ταυτίζονταν εντελώς. (Θυμίζω μονάχα ότι η Εύα ήταν 10 έτη μεγαλύτερη από τον Σικελιανό και ότι, όταν τον γνώρισε, ήταν πάνω από 30 ετών και πολύ καλλιεργημένη.) Για να κατανοήσουμε την ιδεολογία και τις αισθητικές τους αντιλήψεις θα πρέπει να ερευνήσουμε καλύτερα την προϊστορία τους, το ιδεολογικό πλαίσιο, τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής ανεξάρτητα από το ‘ιδεολογικό εποικοδόμημα’ του Σικελιανού. Μεταξύ άλλων, οφείλει να εξετάσει κανείς πιο συστηματικά τις αποκλίσεις της Πάλμερ από τον Σικελιανό και, εξ αντιδιαστολής, τα κοινά χαρακτηριστικά της Πάλμερ με καλλιτέχνες που γνώριζε, όπως οι Duncan και ο G. C. Cook, αλλά και την επίδραση που ενδεχομένως δέχτηκε από τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Στο πλαίσιο αυτής της διερεύνησης θα επιχειρήσω να ρίξω φως σε μια, κατά τη γνώμη μου, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση, αυτήν του Αμερικανού “Κυρίου Κουκ”, ο οποίος έζησε στους Δελφούς λίγο πριν από τους Σικελιανούς.

*

Ο George (γνωστός με το χαϊδευτικό “Jig”) Cram Cook γεννήθηκε το 1873 στο Davenport της Iowa. Σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Iowa και στο Harvard, ενώ το 1894 συνέχισε για μικρό διάστημα τις σπουδές του σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια (Χαϊδελβέργη, Γενεύη, Φλωρεντία). Κατόπιν δίδαξε αγγλική λογοτεχνία για δυο χρόνια (1896–1898) στο Πανεπιστήμιο της Iowa, αλλά εγκατέλειψε την καριέρα του για να καταταγεί στο στρατό κατά τον Ισπανο-αμερικανικό πόλεμο και στη συνέχεια να αφιερωθεί στη συγγραφή. Το ακαδημαϊκό έτος 1902/1903 δίδαξε στο Πανεπιστήμιο του Stanford, ωστόσο κατόπιν εγκατέλειψε οριστικά την ακαδημαϊκή καριέρα για να ασχοληθεί με τη γεωργία και την τέχνη.⁴ Το 1903 δημοσιεύτηκε το πρώτο του έργο, ένα “λαϊκό μυθιστόρημα”

-
3. Αυτό είναι κατανοητό από την πλευρά της Εύας αλλά όχι από την πλευρά του Αγγελου Σικελιανού, ο οποίος στα προγράμματα των Δελφικών Εορτών δεν αναγνωρίζει τη συμβολή της Εύας. Σε αυτή την ακραία μορφή ταύτισης των πρωταγωνιστών ο μελετητής οφείλει να αντιτάξει την ακριβοδίκαιη απόδοση των οφειλομένων στον καθένα.
 4. Αν και δεν είναι απολύτως σαφές τι ακριβώς σπούδασε στα διάφορα πανεπιστήμια και αν είχε διδακτορικό δίπλωμα, ο Κουκ είχε αναμφισβήτητα κλασική παιδεία.



Εικ. 1. Ο George Cram Cook την εποχή που ήταν στο Provincetown.

χωρίς σπουδαίες αξιώσεις με τον τίτλο *Roderick Taliaferro: A Story of Maximilian's Empire*. Οι ιδεολογικές του απόψεις γνώρισαν μεγάλες αλλαγές: από οπαδός του νιτσεικού ιδεολογισμού μετεξελίχθηκε σε οπαδό του αναρχισμού και του Κροπότκιν και κατέληξε (από το 1911 και εξής, υπό την επίδραση του φίλου του Floyd Dell) οπαδός των σοσιαλιστικών ιδεών, χωρίς ωστόσο ποτέ να πάψει να γοητεύεται από τον Νίτσε. Όλες αυτές του οι ιδέες αποτυπώνονται έντονα στο δεύτερό του μυθιστόρημα, *The Chasm*, που κυκλοφόρησε το 1911. Από το 1911 και για τα λίγα επόμενα χρόνια υπήρξε συνεργάτης του φιλολογικού παραρτήματος της γνωστής εφημερίδας *Chicago Evening Post*.

Το πιο σημαντικό κεφάλαιο της ζωής του Κουκ συνδέεται ωστόσο με το θέατρο, καθώς από το 1915 έως τις αρχές της Άνοιξης του 1922 υπήρξε ιθύνων νους, *spiritus rector*, μαζί με τη σύζυγό του, γνωστή και καταξιωμένη συγγραφέα Susan Glaspell, των Provincetown Players, ενός πολύ σημαντικού πρωτοποριακού θεάτρου που δημιουργήθηκε από μποέμ συγγραφείς, δημοσιογράφους και καλλιτέχνες στην παραθεριστική πολίχνη του Provincetown στη Μασαχουσέτη και λίγο αργότερα, το 1916, μεταφέρθηκε στη Νέα Υόρκη [Εικ. 1-4]. Στους Provincetown Players συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, ο John Reed (γνωστός διεθνώς από το βιβλίο του *Δέκα ημέρες που συγκλόνισαν τον Κόσμο*), η Louise Bryant, ο Marsden Hartley, ο William και η Marguerite Zorach, ο Harry Kemp,

Μεταξύ άλλων, στους Δελφούς παραθέτει από στήθους στίχους του Ευριπίδη και του Θεόκριτου (Glaspell [1925] 40-41). “Ήξερε τόσο καλά αρχαία ελληνικά, που είχε κάνει ωραίες μεταφράσεις της Σαπφώς σε αγγλικό στίχο”, γράφει ο Kemp (1924) 29. Στη μεταθανάτια έκδοση των ποιημάτων του Κουκ (*Greek Coins*, 1925) περιλαμβάνεται όντως μια κάπως ελεύθερη και συμπληρωμένη μετάφραση του αποσπ. 16 L.-P. της Σαπφώς. Για τη ζωή γενικά του Κουκ βλ., εκτός από τα κείμενα της Glaspell (1925 και 1926), επίσης Tansele (1976) και Baughman (2008) με περαιτέρω βιβλιογραφία. Για τον Κουκ στην Ελλάδα δίνει ορισμένα στοιχεία ο Σιδέρης (1976) 323-24· βλ. επίσης Papadaki (1998) 85-91· Γλυτζουρή (1998) 167· σε σχέση και με την Glaspell βλ. Ozieblo (2000) 191-226· Ben-Zvi (2005a) 263-89.



Εικ. 2. Η Susan Glaspell την εποχή που ήταν στο Provincetown.



Εικ. 3. Φωτογραφία του διαβατηρίου του Cook λίγο πριν έλθει στην Ελλάδα.

ο Norman Hapgood, ο Floyd Dell, και ο πολύς Eugene O'Neill, ο οποίος έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή του στο θέατρο. Ο Κουκ όχι μόνον ήταν πρωτεργάτης, με μια σπάνια ικανότητα να εμπνέει, να πείθει και να κινητοποιεί, αλλά, όπως και τα υπόλοιπα μέλη, συμμετείχε σε όλες τις εργασίες: βοηθούσε στα σκηνικά, έπαιζε, σκηνοθετούσε και έγραφε έργα είτε σε συνεργασία με την Glaspell είτε μόνος του.⁵ Οι βασικές αρχές που ενέπνεαν τους Provincetown Players ήταν το κοινοτικό πνεύμα, ο αυθορμητισμός και η αντίθεση σε κάθε έννοια επαγγελματισμού. Είναι δύσκολο να εξηγήσει κανείς με συντομία την ιστορική σημασία της ομάδας αυτής, που έμοιαζε σε πολλά με τον “κύκλο του Bloomsbury” στην Αγγλία. Πάντως υπήρξε ένα από τα πιο τολμηρά και γόνιμα εγχειρήματα στην ιστορία του αμερικανικού θεάτρου, καθώς εστίασε στην εθνική κουλτούρα και ανανέωσε το αμερικανικό θέατρο σε πολλούς τομείς: γράφτηκαν και δημοσιεύτηκαν, μεταξύ άλλων, πολλά έργα, εμφανίστηκαν νέοι συγγραφείς, σκηνοθέτες και σκηνογράφοι, νέα είδη αναπτύχθηκαν, υπήρξε έντονος πειραματισμός, το υποκριτικό ύφος ανανεώθηκε, νέες μέθοδοι ως προς

5. Μόνος, χωρίς συνεργασία, έγραψε τα έργα “Change your Style” (1915), “The Athenian Women” (1918), “The Spring” (1921)· με την Glaspell το “Suppressed Desires” (1915) και το “Tickless Time” (1920). Πλήρη κατάλογο των έργων του Κουκ αλλά και της σχετικής κριτικογραφίας και βιβλιογραφίας μπορεί να βρει κανείς στον Tanselle (1976) 26 κ.ε.



Εικ. 4. Το θέατρο των Provincetown Players.

την παραγωγή χρησιμοποιήθηκαν, οι θεατές έλαβαν πιο ενεργό μέρος στη δημιουργική διαδικασία.⁶ Ωστόσο ο ίδιος ο Κουκ γνώρισε μεγάλη απογοήτευση, όταν οι Provincetown Players με τον Ο'Neill εντάχθηκαν στο Broadway και γνώρισαν εμπορική επιτυχία.

Απογοητευμένος από την εμπορευματοποίηση των πάντων, ο “συναισθηματικός ιδεαλιστής” Κουκ εγκατέλειψε μαζί με την Glaspell την Αμερική και, πραγματοποιώντας το νεανικό του όνειρο, ήλθε τον Μάρτιο του 1922 στην Ελλάδα, “γυρεύοντας να βρει πατρίδα πνευματική”, όπως έγραψε αργότερα ο Βενέζης.⁷ Ο προορισμός του εξ αρχής ήταν οι Δελφοί, όπου και εγκαταστάθηκε. Γρήγορα έγινε πρόσωπο πολύ γνωστό και δημοφιλές στους κατοίκους της γύρω περιοχής. Είχε πολύ καλές σχέσεις με τους ντόπιους, ενστερνίστηκε τον τρόπο ζωής τους και μοιραζόταν μαζί τους πολλές καθημερινές δραστηριότητες (ιδίως αυτήν της οινοποίησης στο καπηλειό) [Εικ. 5-7]. Εννοείται ότι ήταν εξαιρετικά αγαπητός

6. Βλ. τη συνοπτική εκτίμηση του Sarlós [1982] 5-6· για ενδελεχέστερη μελέτη και ένταξη των Provincetown Players στα συμφραζόμενα του μοντερνισμού βλ. Murphy (2005). Στα επτά χρόνια που δραστηριοποιήθηκαν οι Provincetown Players παρουσίασαν 97 έργα 47 συγγραφέων, ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνονται και 15 έργα του Ο'Neill (στις οφειλές του στον Κουκ και στην Glaspell δίνει ιδιαίτερη έμφαση ο Sarlós). Για τα έργα που ανέβασαν βλ. πλήρη στοιχεία στις Deutsch – Hanau (1931) 199-313.

7. Βενέζης (1954) 982 και (1955) 301. Ο Σιδέρης (1976) 323 και ο Γλυτζουρής (1998) 167 σημ. 55 και (2010) 2115 σημ. 81 αναφέρουν ανακριβώς το 1921 ως χρονολογία άφιξης του Κουκ στην Ελλάδα, βλ. ωστόσο Ben-Zvi (2005b) 9.



Εικ. 5. Ο Cook στην ταβέρνα του Αντρέα στους Δελφούς.

από όλους. Το Δεκέμβριο του 1923 μάλιστα οι κάτοικοι των Δελφών του ζήτησαν να είναι υποψήφιος Πρόεδρος της Κοινότητας στις επικείμενες εκλογές. Ο ίδιος εκμυστηρεύτηκε στη σύζυγό του ότι σκεφτόταν το ενδεχόμενο να μείνουν αρκετά χρόνια ακόμη στην Ελλάδα και να είναι όντως υποψήφιος, εφόσον βέβαια οι κάτοικοι δέχονταν το πολιτικό του πρόγραμμα: “περισσότερα και καλύτερα θεατρικά έργα στους Δελφούς”.⁸ Δυστυχώς τον πρόλαβε ο θάνατος. Πέθανε μάλλον αιφνιδιαστικά, ύστερα από σύντομη, αδιευκρίνιστη ασθένεια στις 10 Ιανουαρίου 1924.⁹ Κηδεύτηκε με όλα τα έθιμα του τόπου και τάφηκε στο κοιμητήριο του Προφήτη Ηλία στους Δελφούς. Επιπλέον όμως του αποδόθηκε και μια εξαιρετικά σπάνια τιμή: σε μια πράξη αναγνώρισης και ύστερα από αίτημα, όπως γράφει η Glaspell, “των ποιητών της Ελλάδας” (“of poets of Greece”), η ελληνική Πολιτεία επέτρεψε να μεταφερθεί μια πεσμένη λίθινη πλάκα από τον ναό

8. Glaspell (1926) 327.

9. Η αναγραφόμενη γενικά ημερομηνία 14 Ιανουαρίου δεν είναι σωστή (στην πραγματικότητα πρόκειται για την ημερομηνία κατά την οποία έφτασε η είδηση στην Αμερική). Η Ben-Zvi (2005) 284-85 αναφέρει την 11η Ιανουαρίου, αλλά ούτε και αυτή φαίνεται ακριβής. Σύμφωνα με τη Nilla Cook (1939) 44 ο πατέρας της πέθανε “nine days” ύστερα από τον σκύλο τους, που πέθανε την πρωτοχρονιά. Ο Παραράς (1958) 144 αναφέρει την 9η Ιανουαρίου ως ημέρα θανάτου του. Συνεπώς η 9η Ιανουαρίου ή η 10η (αν ο θάνατος επήλθε λίγο μετά τα μεσάνυχτα της 9ης), πρέπει είναι η σωστή ημερομηνία θανάτου.



Εικ. 6. Ο Cook με χωρικούς στους Δελφούς.

του Απόλλωνα και να τοποθετηθεί στο μνήμα του [Εικ. 8]. Φαίνεται επίσης ότι στη μνήμη του αποφασίστηκε να αφιερωθούν τα Πύθια, που θα αναβίωναν στο στάδιο των Δελφών το μεθεπόμενο έτος. Η μορφή του έγινε θρύλος στον Παρνασσό και στη συνέχεια πέρασε στα τραγούδια των κατοίκων. Όλα αυτά τα περιγράφει αναλυτικά και με γλαφυρό τρόπο η Glaspell τόσο στο κείμενό της στη μεταθανάτια έκδοση των ποιημάτων του Κουκ, δημοσιευμένη το 1925 με τον τίτλο *Greek Coins*, όπως επίσης στο βιβλίο της *The Road to the Temple* το 1926, και δεν έχουμε λόγο να αμφισβητήσουμε τα γραφόμενά της.¹⁰

Η παρουσία και μόνον ενός τέτοιου ανθρώπου στους Δελφούς λίγο πριν από τις Δελφικές Εορτές παρουσιάζει, θα έλεγα, αυτονόητο ενδιαφέρον. Πολύ περισσότερο που οι προθέσεις του να ασχοληθεί και στην Ελλάδα με το “θέατρο τέχνης” ήταν από την αρχή σαφείς. Με αφορμή την επίσκεψή του στο θέατρο του Διονύσου, όταν έφτασε στην Αθήνα, έγραφε στον φίλο του Bill Rapp:

Εάν υπάρχει εδώ κάτι που θέλει να κινηθεί, μπορώ να δώσω στην Ελλάδα ένα ‘κίνημα μικρού θεάτρου’ —μάλλον καλύτερα ένα κίνημα ‘θεάτρου τέχνης’ [art-theatre]. Αυτό που θα έκανε κανείς στο θέατρο του Διονύσου δεν θα μπορούσε να είναι ‘μικρό’.¹¹

10. Glaspell (1925) 47-48 και Glaspell (1926) 343.

11. Παρατίθεται από την Ben-Zvi (2005) 274.



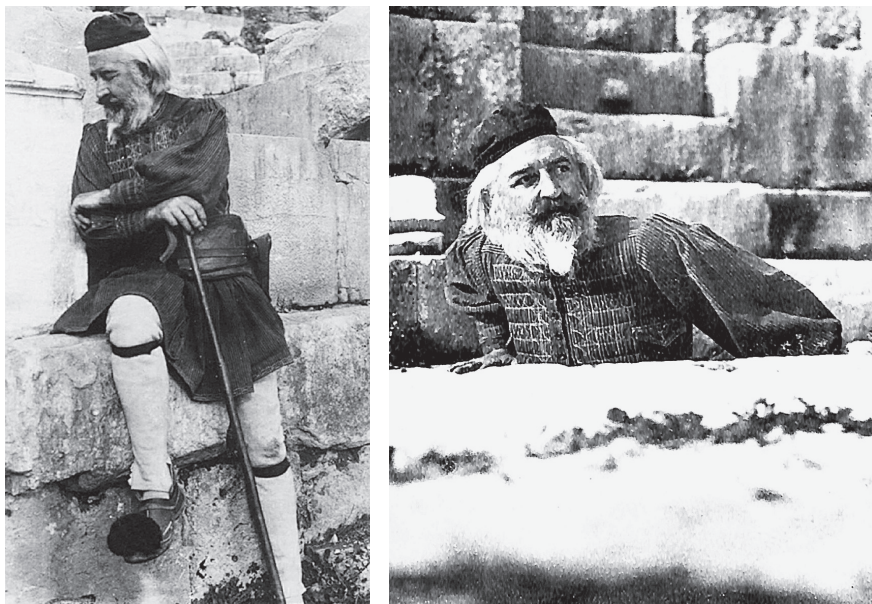
Εικ. 7. Ο Cook με τη Susan Glaspell και τον σκύλο τους “το Πούπι” με τα νεογέννητα κατσίκακια ενός γείτονα.



Εικ. 8. Ο τάφος του Κουκ στους Δελφούς. Διακρίνεται όρθια η στήλη από τον ναό του Απόλλωνα και πίσω αριστερά η μαρμάρινη ενεπίγραφη πλάκα με το ποίημά του.

Το ενδιαφέρον γίνεται όμως ακόμη μεγαλύτερο, όταν πληροφορούμαστε ότι ο Κουκ άρχισε με κέντρο του Δελφούς να αναπτύσσει δραστηριότητα γύρω από το θέατρο. Η Αμερικανίδα αρχαιολόγος Dorothy Burr Thompson, που τον είχε συναντήσει, αναφέρει δυο φορές στο (αδημοσίευτο) ημερολόγιό της ότι έγραφε τέσσερα έργα που αναφέρονταν στη νεότερη Ελλάδα.¹² Ο Λάμπρος Παραράς αναφέρει επίσης ότι ο Κουκ

12. Βλ. Natalia Vogeikoff-Brogan (1.8.2013, <https://nataliavogeikoff.com/2013/08/01/going-native-the-unusual-case-of-george-cram-cook/>), η οποία παραθέτει την ημερολογιακή εγγραφή της Thompson με ημερομηνία 15 Οκτωβρίου 1923: “At supper G. Cram Cook, husband of Susan Glaspell, appeared in Greek costume in the restaurant –looking handsome and ridiculous. He is writing four plays on modern Greece...” Υπάρχει επίσης μια εγγραφή με ημερομηνία 16 Ιανουαρίου 1924, στην οποία αναφέρεται ο θάνατος του Κουκ: “G. Cram Cook died of hydrophobia in Delphi – poor man, his four plays unfinished.” Υποθέτω ότι από τα τέσσερα αυτά έργα τα τρία αποτελούσαν μέρος της τριλογίας του



Εικ. 9-10. Ο Cook στο θέατρο των Δελφών.

επιθυμούσε το (πρωτοπαιγμένο το 1918 στην Νέα Υόρκη) έργο του “The Athenian Women” (“Οι Αθηναίες”) να παρασταθεί από τη φοιτητική “Συντροφιά”, στην οποία ήταν μέλος ο Παραράς, στο θέατρο των Δελφών. Αυτές όμως είναι κάπως ασαφείς ειδήσεις, που δεν βοηθούν πολύ να καταλάβουμε τι ακριβώς σκόπευε να κάμει ούτε και σε ποιο βαθμό είχε προχωρήσει η υλοποίηση των σχεδίων του. Αντίθετα, απολύτως σαφή είναι τα πράγματα με τα όσα αναφέρει η Glaspell για την ‘τριλογία’ που σκόπευε να ανεβάσει ο Κουκ στους Δελφούς. Δεν υπήρχε μόνο η ιδέα, αλλά είχε προχωρήσει ίσως και η συγγραφή, εν μέρει και ο πρακτικός προγραμματισμός. Είχε εξετάσει το αρχαίο θέατρο ως σκηνικό χώρο [Εικ. 9-10] και είχε αρχίσει πλέον να γράφει το έργο. Το καλοκαίρι του 1923 στα ορεινά Καλάνια του Παρνασσού, όπου είχαν ανέβει οικογενειακώς μαζί με τους βοσκούς, ο Κουκ ασχολιόταν με τη συγγραφή.¹³ Το Φθινόπωρο του 1923 τον επισκέφθηκε ειδικά για πληροφορίες σε σχέση με το σχέδιο του αυτό

που ξεκινούσε με τον Κάιν και τον Άβελ (βλ. παρακάτω). Η Glaspell (1926) 324 αναφέρει επίσης ότι είχε τελειώσει “a short play” με τον τίτλο *Darkness*.

13. Στο κείμενό της στο *Greek Coins* (1925) η Glaspell αναφέρει ότι στα Καλάνια παραπονοιόταν στον Jig πώς παραμελούσε τη συγγραφή του συγκεκριμένου έργου: “But there was his play of Delphi to write, a play of noble sweep, already a living thing in him.” (Glaspell [1925] 43).

ένας ρεπόρτερ από την εφημερίδα *Philadelphia Enquirer*, καθώς και ένας εθελοντής από την Αθήνα, που παραιτήθηκε από τη δουλειά του για να εργαστεί εθελοντικά ως business manager στο εγχείρημα.¹⁴

Το πιο ενδιαφέρον ωστόσο είναι το ίδιο το έργο που σκόπευε να ανεβάσει ο Κουκ. Όπως γράφει η Glaspell στη βιογραφία της (σ. 302 κ.ε.), ο Κουκ παρουσίασε για πρώτη φορά την ιδέα του, όταν μια μέρα είδε τον βοσκό Ανδρέα Σκαρμούτσο¹⁵ να κρατά ένα αρνί στον ώμο του. Επρόκειτο για ένα έργο σε τρία μέρη ή, μάλλον, για μια τριλογία. Το πρώτο μέρος θα παρουσίαζε μια σύγχρονη εκδοχή της ιστορίας του Κάιν και του Άβελ. Τα ονόματα θα ήταν διαφορετικά: ο Κάιν θα ονομαζόταν Σα και ο Άβελ Αζ. Ο Σα θα ήταν γεωργός, όπως Κάιν, ο Αζ βοσκός, όπως ο Άβελ. Ο δραματικός τόπος θα ήταν η πλαγιά που θα χτίζονταν αργότερα οι Δελφοί και δραματικός χρόνος μια χιλιετία πριν από τον Όμηρο. Με αφορμή τη θυσία ενός αρνιού ξεσπάει διαμάχη ανάμεσα στα αδέλφια. Ο Σα/Κάιν διαφωνεί με την αιματηρή θυσία και στη συνέχεια παίρνει από το αλώνι το στάρι και τους άλλους καρπούς που είχε προσφέρει. Ο Θεός εκφράζει την οργή του συμβολικά με αστραπή και βροντή. Ο Αζ/Άβελ λέει ότι όλα, φαγητό, ρούχα, παπούτσια προέρχονται από τα πρόβατα, ο Σα/Κάιν θυμίζει ότι έφτιαξε τη μόνιμη κατοικία, εξημέρωσε τον τόπο, βρήκε το ψωμί. Πάνω στη διαμάχη ο Σα σκοτώνει με το δρεπάνι τον αδελφό του και ο πατέρας του τον καταριέται.

Στο δεύτερο μέρος το έργο θα εκτυλισσόταν στην κλασική περίοδο των Αθηνών, ενώ στη θέση του βωμού με το πρόβατο και το στάρι θα υπήρχε το μαντείο του Απόλλωνα. Ο Αλκιβιάδης και ο Σωκράτης, η μοίρα των οποίων ταυτίζεται με το μέλλον του πολιτισμού, ζητούν χρησμό από την Πυθία. Το τρίτο μέρος του έργου θα εκτυλισσόταν στον ίδιο τόπο το 1893, δηλαδή ένα έτος αφότου άρχισε από τους Γάλλους η “Grande Fouille”, η “Μεγάλη ανασκαφή” στους Δελφούς, και ενόσω ακόμη το χωριό βρισκόταν κτισμένο πάνω από τον αρχαίο τόπο. Η πέτρα της Σίβυλλας — ο “βωμός” του πρώτου μέρους — καθώς και το “αλώνι” είχαν ανασκαφεί, η Ιερά οδός ήταν όμως ακόμη καλυμμένη από χώμα και πάνω της χόρευαν οι χωρικοί που γλεντούσαν μπροστά σε ένα καφενείο. Ενώ οι αρχαιολόγοι και οι εργάτες κατεδαφίζουν τα νέα σπίτια για να βρουν

14. Glaspell (1926) 326 και 330. Ο δημοσιογράφος που είχε σταλεί για ρεπορτάζ σχετικά με τους “Delphi Players” μάλλον ονομαζόταν Clarence Streit και η εφημερίδα ήταν η *Philadelphia Public Ledger*, βλ. Ben-Zvi (2005) 281.

15. Η Glaspell μεταγράφει φυσικά το όνομα με λατινικούς χαρακτήρες: Skarmouches. Αλλά τη σωστή μεταγραφή τη βρίσκει κανείς στη Nilla Cook (1939) 30, που άλλωστε γνώριζε καλύτερα ελληνικά.

τον ναό, “δυο επισκέπτες, σύγχρονοι φιλόσοφοι όπως καλή ώρα ο Nietzsche και ο William James, συνομιλούν για τη ζωή”.¹⁶ “There is here a scene of noble drama, not unworthy of the drama conceived in Greece when men were building temples”, διαβάζουμε στην Glaspell.

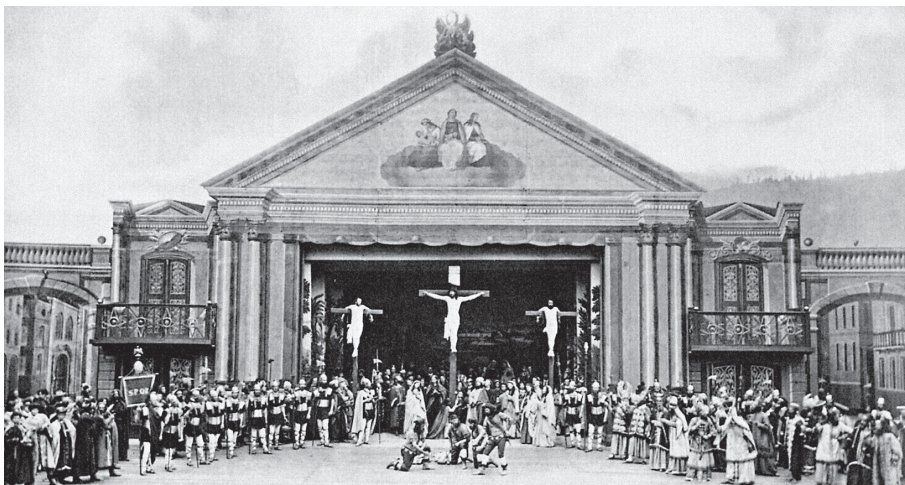
Στο έργο θα έπαιζαν κάτοικοι της περιοχής, σύμφωνα με την άποψη του Κουκ που είχε ακολουθήσει και στο Provincetown.¹⁷ Άλλωστε για το πρώτο μέρος, με το βιβλικό υπόβαθρο, αφορμή είχε σταθεί η αντιπαράθεση μεταξύ “ορεινών” και “πεδινών” στη γύρω από τους Δελφούς περιοχή. Ανάμεσα στα μέρη της τριλογίας θα υπήρχε μουσική και όρχηση. Όμως τι θα ήταν ένα τέτοιο έργο, το οποίο θα είχε τρία τόσο διαφορετικά μέρη και θα παιζόταν μόνο από ερασιτέχνες; Την απάντηση τη βρίσκουμε στα λόγια του ίδιου του Κουκ, όπως τα καταγράφει η Glaspell στο βιβλίο της (σ. 312): “It could be another Ober-Ammergau! And straight from the people.” Το Oberammergau είναι μια μικρή πόλη στη Βαυαρία, η οποία είναι διάσημη για την Αναπαράσταση των Παθών (Passionsspiel) που παρουσιάζουν οι κάτοικοί της από το 1634 κάθε δέκα χρόνια. Και το θρησκευτικό αυτό δράμα είναι διαρθρωμένο επίσης σε τρία μέρη (Είσοδος στην Ιερουσαλήμ, Σταύρωση, Ανάσταση) [Εικ. 11]. Ο Κουκ ήθελε συνεπώς υπό μία έννοια να επαναλάβει στους Δελφούς το πρωτοποριακό πείραμα του Provincetown και να παρουσιάσει μια παγανιστική “Αναπαράσταση των Παθών”. Το τελευταίο δεν διστάζει άλλωστε να το δηλώσει επιγραμματικά η Glaspell παρεμπιπτόντως λίγο παρακάτω στο βιβλίο της: “The Pagan Passion-Play” (326).¹⁸

Η προσπάθειά του αυτή ήταν αζεδιάλυτα ενωμένη με τη γενικότερη αντίληψή του για το θέατρο, όπως την είχε διατυπώσει στη Glaspell, που με τη σειρά της την παραθέτει με τα ίδια του τα λόγια στο βιβλίο της:

16. Για την ιδιαίτερη σημασία που είχε ο W. James στην αμερικάνικη σκέψη των αρχών του 20ού αι. αλλά και την επίδραση ειδικότερα στους Provincetown Players βλ. Murphy (2005) 18 κ.ε.

17. Πβ. τις απόψεις του Κουκ στο Provincetown, όπως τις αναφέρει ο Kemp (1924) 29: “I’d like to start a playhouse where people who wrote what they thought and felt about life, might have a chance to see their work produced.”

18. Ορισμένα από τα μοτίβα της τριλογίας απαντούν και σε παλαιότερα έργα του Κουκ. Στο μυθιστόρημά του *The Chasm*, για παράδειγμα, τα πρόσωπα επίσης ενσαρκώνουν ιδέες: ο αριστοκράτης De Hohenfels, που εκφράζει νιτσεικές αντιλήψεις, συγκρούεται με τον κηπουρό Walt Bradfield, που εκφράζει μαρξιστικές απόψεις. Στο θεατρικό του έργο *The Spring* συνδέεται, με τρόπο μάλλον παραψυχολογικό, μια σκηνή του παρελθόντος που παρουσιάζεται στην αρχή του έργου (το 1813 ο αρχηγός μιας ινδιάνικης φυλής σώζει σε μια πηγή έναν λευκό) με αυτό που συμβαίνει έναν αιώνα αργότερα και παρουσιάζεται στο υπόλοιπο έργο.



Εικ. 11. Passionsspiel στο Oberammergau (1900): Η σκηνή της Σταυρώσεως.

“Δεν μπορεί να δημιουργήσει κανείς δράμα. Το γνήσιο δράμα γεννιέται από ένα αίσθημα που κινεί όλα τα μέλη μιας φυλής —ένα πνεύμα που το μοιράζονται όλοι και εκφράζεται από τους λίγους για όλους. Εάν δεν υπάρχει τίποτε για να καταλάβει τη θέση του κοινού θρησκευτικού σκοπού και πάθους της πρωτόγονης ομάδας, από όπου γεννήθηκε ο διονυσιακός χορός, κανένα σφριγηλό δράμα δεν μπορεί να δημιουργηθεί σε κανέναν άνθρωπο.”¹⁹

Την άποψη αυτή την είχε διατυπώσει ο Κουκ με αφορμή την πρόσφατη επιστροφή του John Reed από το Μεξικό. Εκεί ο Reed είχε παρακολουθήσει ένα μεσαιωνικό “μυστήριο”, που διατηρούνταν μεταξύ των κατοίκων ενός χωριού σε αδιάσπαστη παράδοση, “όπως διατηρούνταν τα έπη του Ομήρου για κάποιους αιώνες στα ιωνικά χωριά της Μικράς Ασίας”. Βλέπει, νομίζω, κανείς και στη θεωρητική αυτή άποψη του Κουκ την επίδραση της νιτσεϊκής αντίληψης για το διονυσιακό, άλογο στοιχείο στη βάση του τραγικού θεάτρου. Από την άλλη, ως προς το περιεχόμενο το έργο θα μπορούσε να θεωρηθεί “θέατρο ιδεών”, μια τάση στη δραματουργία που γνώριζε ευρύτερη διάδοση στο τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού αιώνα.

19. Glaspell (1926) 194: “One cannot produce drama. True drama is born only of one feeling animating all the members of a clan —a spirit shared by all and expressed by the few for the all. If there is nothing to take the place of the common religious purpose and passion of the primitive group, out of which the Dionysian dance was born, no vital drama can arise in any people.”

Πόσο είχε προχωρήσει το σχέδιο του Κουκ δεν το γνωρίζουμε. Όταν όμως πέθανε, ένα δημοσίευμα του *Ελευθέρου Βήματος* στις 16 Ιανουαρίου του 1924 πληροφορούσε ότι “συνέγραψε δράμα με θέμα αναφερόμενον εις τας πρώτας ημέρας της δημιουργίας του κόσμου, το οποίον θα εδιδάσκετο εις το εν Δελφοίς μαντεῖον του Απόλλωνος, κατὰ το πρότυπον των εν Ομπεραμεργκάου της Βαυαρίας κατ’ έτος παιζομένων δραμάτων των παθών του Χριστού” (η αραιώση είναι δική μου).²⁰ Οι πληροφορίες που δίνονται στο δημοσίευμα αυτό για τον χαρακτήρα του έργου, τον χώρο που θα παιζόταν (“μαντεῖον του Απόλλωνος”) και για το Oberammergau είναι λίγο πολύ ανακριβείς, έτσι που μάλλον ούτε το ρήμα “συνέγραψε” πρέπει να το πάρουμε τοις μετρητοίς. Λίγες μέρες ωστόσο αργότερα, στις 20 Ιανουαρίου, το *Ελεύθερον Βήμα* φιλοξενεί στην πρώτη σελίδα κείμενο του ποιητή Λέανδρου Παλαμά (γιου του Κωστή Παλαμά) με τον τίτλο “Γεώργιος Κραμ Κουκ” και φωτογραφία του Αμερικανού με τοπική φορεσιά πάνω στον Παρνασσό. Ανάμεσα στα άλλα ο Παλαμάς γράφει για τον Κουκ ότι κατὰ την εδώ παραμονή του, “περιπλανώμενος σε βουνά και σε ακρογιαλίας, μελετούσε επίμονα ένα κοσμογονικό του έργο που θ’ απλωνόταν σε πολλές χιλιάδες χρόνια. Το έργο αυτό θύμιζε πάντως τα σχέδια, όπως τα συλλαμβάνουν από την άλλη ήπειρο του Ατλαντικού” (η αραιώση δική μου). Ο Λ. Παλαμάς τον γνώριζε βέβαια πολύ καλά ήδη από το καλοκαίρι του 1922 (το αναφέρει ο ίδιος) και πρέπει να δώσουμε πίστη στα λόγια του. Η φράση “μελετούσε επίμονα” σημαίνει προφανώς ότι το έργο δεν ήταν ακόμη έτοιμο, αλλά πάντως ήταν μεγάλοπνοο (αυτό μάλλον σημαίνει η αναφορά στον τρόπο της Αμερικής) και ο Κουκ εργαζόταν επί καιρό πολύ σοβαρά πάνω στο σχέδιό του αυτό.

*

Ύστερα από όλα τα παραπάνω θα θέσει κανείς δικαιολογημένα, νομίζω, το ερώτημα αν γνώριζαν και σε ποιον βαθμό οι Σικελιανοί τον Κουκ και τα σχέδιά του. Δεν υπάρχει ωστόσο καμιά αμφιβολία ότι γνώριζαν τον Κουκ προσωπικά, όπως γνώριζαν άλλωστε πολύ καλά και τα σχέδιά του:

20. Πβ. Σιδέρης (1976) 323. Είναι ενδιαφέρον, επί τη ευκαιρία, ότι ο καθηγητής της Μουσικολογίας Otto Erich Deutsch επιγράφει άρθρο του για τις Δελφικές Εορτές του 1930 στην εφημερίδα *Deutsche Allgemeine Zeitung* (28.5.1930) με τον τίτλο “Das griechische Oberammergau”. Δεν εξηγεί τον λόγο, αλλά προφανώς ο χαρακτηρισμός οφείλεται στο είδος των Εορτών και στη συμμετοχή ερασιτεχνών.

(α) Η Εύα Πάλμερ γράφει στον *Ιερό πανικό* (2011: 140), αναφερόμενη στη δυσκολία της μετάφρασης των ποιημάτων του Άγγελου Σικελιανού:

Ποιος μπορούσε να τα ερμηνεύσει [sc. τα ποιήματα] στα αγγλικά, τα γαλλικά ή σε οποιαδήποτε άλλη γλώσσα; Μια φορά τόλμησα να το επιχειρήσω, όταν ο George Cram Cook ήρθε στην Ελλάδα. Ήταν εκστατικός όταν ο Άγγελος απήγγειλε, και μετά του μετέφρασε μερικά από τα μικρότερα ποιήματά του. Ορκίστηκε ότι έργο της ζωής του από τότε και ύστερα θα ήταν να αφήσει πιστά μεταφρασμένο στα αγγλικά οτιδήποτε είχε γράψει ο Άγγελος. Πράγματι, άρχισε να μελετά τη νεοελληνική με ενθουσιασμό. Φαινόταν να αγαπά και να καταλαβαίνει αυτά που είχε ακούσει και εγώ ένιωσα ότι η ελπίδα μου θα πραγματοποιούνταν. Αλλά ο “Jig” πέθανε μέσα στο χρόνο εκείνο. Και ως τώρα κανείς δεν έχει πάρει τη θέση του.

Η Εύα έγραψε το αυτοβιογραφικό της έργο στο διάστημα ανάμεσα στα έτη 1938 και 1942. Δεδομένου ότι ο Κουκ πέθανε στις 11 Ιανουαρίου 1924, προφανώς δεν θυμάται με απόλυτη ακρίβεια, εξ ου η αναφορά της ότι “πέθανε μέσα στο χρόνο εκείνο”. Αλλά αυτό είναι δευτερεύον. Σημασία έχει ότι η γνωριμία με τον Κουκ δεν ήταν περιστασιακή — γνωρίζει άλλωστε ότι στη συνέχεια “άρχισε να μελετά τη νεοελληνική με ενθουσιασμό” — και, κυρίως, υπήρχε κάποιου είδους αμοιβαία εκτίμηση, γιατί διαφορετικά δεν θα υπήρχε το σχέδιο της Πάλμερ να μεταφραστούν τα ποιήματα του Άγγελου από τον Κουκ.

(β) Είναι περίεργο που η σύζυγος του Κουκ, η Susan Glaspell, στο βιβλίο της *The Road to the Temple* δεν αναφέρει τίποτα για τους Σικελιανούς. Είναι περίεργη η παράλειψη τόσο καθεαυτή όσο και επειδή η ίδια αναφέρει, με αφορμή μια υπηρέτρια που είχαν βρει, ότι είχαν επισκεφτεί τη Συκιά. Για ποιον λόγο πήγαν εκεί, δεν αναφέρει. Αλλά για ποιον άλλον λόγο άραγε να πήγαινε κανείς στη Συκιά παρά για να επισκεφτεί τους Σικελιανούς;²¹ Ωστόσο η κόρη του Κουκ από τον προηγούμενο γάμο του, η Nilla, στο βιβλίο της *My Road to India* (New York 1939, σ. 18) είναι ξεκάθαρη πάνω στο ζήτημα αυτό: αναφέρει ότι επισκέφτηκαν οικογενειακώς τον Μάιο του 1923 το Ξυλόκαστρο (δίπλα στη Συκιά) και ότι πέρασαν ένα μήνα με τους Σικελιανούς, όπως επίσης καταγράφει το γεγονός ότι

21. Glaspell (1926) 286: “When, at Sykia, on the shores of the Peloponnesos, Theodora was presented to us as possible servant, I said: [...]”.

η Πάλμερ θαύμαζε τον Κουκ και την ποίηση του και ο Κουκ θαύμαζε με τη σειρά του την Πάλμερ και τα υφαντά της.²²

(γ) Ανάμεσα στα “Ευρεθέντα της βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού” απαντά κανείς το βιβλίο του G. C. Cook, *The Spring: A Play*, New York 1921, με ιδιόχειρη αφιέρωση στην Εύα Πάλμερ (“To Mrs. Sikelianos from George Cram Cook”), καθώς και το βιβλίο της Susan Glaspell, *The Verge*, London 1922.²³ Προφανώς κατά την παραμονή τους στο Ξυλόκαστρο ο Κουκ και η Glaspell ανταλλάξαν δώρα με τους Σικελιανούς.

Ακόμη όμως και αν δεν υπήρχαν τα παραπάνω, αδιάψευστα τεκμήρια για τις σχέσεις των Σικελιανών με τον Κουκ, θα έπρεπε να εικάσουμε ότι γνωρίζονταν. Οτιδήποτε άλλο θα ήταν δύσκολα πιστευτό. Αναφέρθηκε παραπάνω πόσο αγαπητός και δημοφιλής ήταν ο Κουκ στους Δελφούς. Πέρα από αυτό, ο Κουκ ήταν πολύ γνωστός και αγαπητός ευρύτερα σε κύκλους συγγραφέων, φοιτητών και γενικότερα διανοουμένων στην Αθήνα. Η φοιτητική “Αθάνατη Παρέα”, μέλη της οποίας ήταν ο Ιωάννης Συκουτρής, ο Βασίλειος Τατάκης, ο Άγγελος Καλογεράς, ο Ι. Θ. Κακριδής, ο Κ. Θ. Δημαράς, ο Γεώργιος Μυλωνάς, ο Κωνσταντίνος Σπυριδάκης, η Όλγα Κομνηνού κ.ά., που γνώριζαν και αγαπούσαν το Κουκ, με τον οποίο έκαναν εκδρομές σε διάφορα μέρη. Το μέλος της “Αθάνατης Παρέας” και μετέπειτα διευθυντής του Κολλεγίου “Ανατόλια” στη Θεσσαλονίκη Λάμπρος Παραράς σε άρθρο του που αφορά τον Συκουτρή γράφει για τον Κουκ τα εξής:

Πέθανε τραγικά κ' ανέλπιστα στις 9 Ιαν. 1924 στους Δελφούς, κ' η συντροφιά μας του έκανε πνευματικό μνημόσυνο στην Αθήνα κ' επισκέφτηκε τον τάφο του στους Δελφούς. Ο Κουκ πήρε μέρος σε πολλές από τις εκδρομές μας κι' έμεινε κατενθουσιασμένος. Δώσαμε και σ' αυτόν, κατά τη συνήθειά μας, το ψευδώνυμο: “Ευριπίδης” και του άρεσε πολύ να τον φωνάζωμ' έτσι.

Είχαμε συνήθεια στις εκδρομές μας να φορούμε στεφάνια. Φορούσε στεφάνι κι' ο Ευριπίδης μας, πράγμα που τον ενθουσίαζε, κι' εγύριζε στεφανωμένος ως το ξενοδοχείο του.²⁴

22. Είναι απορίας άξιο πού βρήκε ο Σιδέρης (1976) 323 την πληροφορία ότι ο “συνομήλικος της Εύας” Τζωρτζ Κραμ Κουκ “δεν είχε άμεση επαφή μαζί της”.

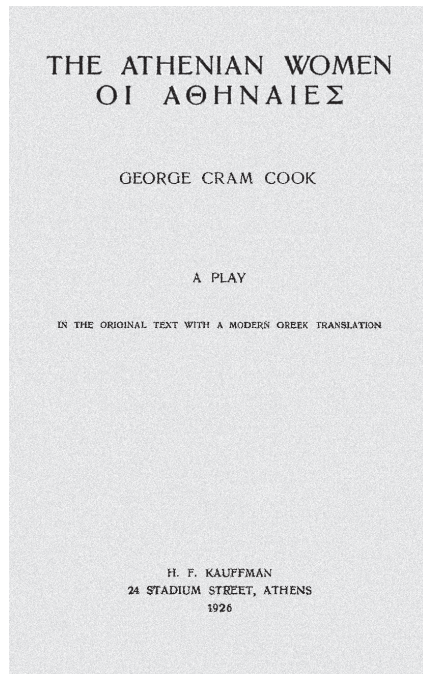
23. Παπαδάκη (1995) 363 αρ. 296 και 369 αρ. 447 αντίστοιχα.

24. Παραράς (1958) 144. Ο Παραράς δίνει σε άλλο σημείο (σ. 141) την εξής πληροφορία, που παρουσιάζει, νομίζω, πολύ ενδιαφέρον για την πρόθεση και άλλων στην Ελλάδα πριν από τους Σικελιανούς να διοργανώσουν εορτές με παραστάσεις που θα συγκέντρωναν αρχαιόφιλους από το εξωτερικό κατά το πρότυπο του Φεστιβάλ των Συρακουσών:

Μάλιστα ο Παραράς αναφέρει ότι μετά τον θάνατο του Κουκ έδωσαν το βιβλίο της Glaspell στον Γρ. Ξενόπουλο και αυτός παρακάλεσε τον (μετέπειτα διπλωμάτη) Αλ. Βεϊνόγλου να κάμει περίληψη του βιβλίου με εκτενή αποσπάσματα, την οποία μπορεί να διαβάσει κανείς δημοσιευμένη υπό τον τίτλο “Ο χιμαιροκυνηγός του Μισσιισίπι [sic]” σε πέντε συνέχειες στη *Νέα Εστία* το 1929.²⁵ Τρία χρόνια πιο πριν είχε κυκλοφορήσει η μετάφραση των *Αθηναίων* του Κουκ (εκδ. H. F. Kauffman, Αθήνα 1926), την οποία είχε φιλοτεχνήσει εν μέρει ο ίδιος ο συγγραφέας, την είχε συμπληρώσει ο Κλ. Καρθαίος και την προλόγιζε ο Α. Παλαμάς [Εικ. 12].

Τέλος, το 1929 ο Νίκος Προεστόπουλος, ποιητής και εξάδελφος του Σικελιανού που είχε παντρευτεί εν τω μεταξύ τη Νίλλα Κουκ, τύπωσε ένα βιβλίο που περιλάμβανε μετάφραση τεσσάρων εκτενών ποιημάτων ισάριθμων ποιητών. Το πρώτο, το τρίτο και το τέταρτο από τα ποιήματα αυτά ανήκουν αντίστοιχα στον Verlaine, στον Whitman και στον Hugo. Το δεύτερο όμως είναι το πολύστιχο ποίημα του Κουκ “Στα πενήντα μου ρωτάω το Θεό” (“At Fifty I Ask God”), στην αρχή του οποίου υπήρχε επίσης σκίτσο του ποιητή καμωμένο από τον ίδιο τον Προεστόπουλο. Οι τελευταίοι στίχοι του ποιήματος (στα αγγλικά) είναι χαραγμένοι πάνω στο μνήμα του Κουκ στους Δελφούς, δίπλα σχεδόν στο σπίτι των Σικελιανών.

Όλα τα παραπάνω δείχνουν, νομίζω, ότι τόσο η προσωπικότητα όσο και η προσπάθεια του Κουκ ήταν πολύ γνωστά στους Σικελιανούς. Ιδιαίτερα το εγχείρημα του Κουκ να αναπτύξει θεατρική δραστηριότητα στους



Εικ. 12. Το εξώφυλλο των *Αθηναίων* του Κουκ.

“Έγινε σκέψη στην εκδρομή μας στο Διόνυσσο (26.9.921) να ιδρύσωμε Οργανισμό, στον οποίο να εγγράφονται και ξένοι αρχαιοφίλοι, με σκοπό να ξαναφέρη τις ωραίες εορτές των Αρχαίων, που θα συνέρρεαν να τις δουν, όπως στις παραστάσεις των Συρακουσών και της Νάντης...” Για την “Παρέα”, την οποία ο Συκουτρής αποκαλούσε “Κλίκα”, βλ. αναλυτικότερα Κακριδής (2008) 13 κ.ε.

25. Τεύχη 68: 843-50· 69: 890-97· 70: 975-81· 71: 1007-14· 72: 1093-104.

Δελφούς πρέπει επίσης να θεωρείται βέβαιο ότι με κάποιο τρόπο επηρέασε και, κυρίως, επέσπευσε τις αποφάσεις του Άγγελου Σικελιανού. Ο Παραράς στο δημοσίευμα του στη *Νέα Εστία* σχετικά με τον Κουκ και την πρόθεσή του να ανεβάσει τις “Αθηναίες” του στο θέατρο των Δελφών γράφει τα εξής ενδιαφέροντα:

Όνειρό του ήταν το έργο του αυτό να παιχθή από τη Συντροφιά μας στο Θέατρο των Δελφών, όπου ζούσε τον πιότερο καιρό, γιατί λάτρευε κυριολεκτικά το τοπίο αυτό. Το σχέδιο του αυτό πληροφορήθηκε ο Άγγελος Σικελιανός από τον ίδιο τον Κουκ, γιατί συνδέονταν στενότατα. Ο Άγγελος τον καιρό εκείνο σχεδίαζε τις Δελφικές Εορτές και φυσικά δεν ήθελε να τον προλάβουν άλλοι με παράσταση στους Δελφούς. Έστειλε λοιπόν στη Συντροφιά μας γράμμα του, προτείνοντας να συνεργασθούν μαζί του για την παράσταση του “Προμηθέα Δεσμώτη” στις Δελφικές Γιορτές.

Ο Παραράς πρέπει να είχε δίκιο, γιατί ο Σικελιανός ανακοίνωσε την απόφασή του για τη διοργάνωση των Δελφικών Εορτών σε τρεις ομιλίες του στο αρχαίο θέατρο των Δελφών από την 1η έως την 3η Μαΐου 1924, δηλαδή μόλις τρεις μήνες μετά τον θάνατο του Κουκ, προφανώς παρακινημένος από τον κίνδυνο να τον προλάβει κάποιος άλλος. Μπορούμε μάλιστα να υποθέσουμε ότι θα έκανε ακόμη πιο γρήγορα, αν δεν τον εμπόδιζε ο καιρός.

Εξίσου μεγάλη βαρύτητα έχει, κατά τη γνώμη μου, για την εντύπωση που είχε διαμορφωθεί στους κατοίκους των Δελφών την εποχή εκείνη η μαρτυρία ενός απλού ανθρώπου από τους Δελφούς (τα στοιχεία του δυστυχώς μου είναι άγνωστα), ο οποίος το 1922 ήταν σερβιτόρος και διερμηνέας στο ξενοδοχείο “Απόλλων”. Παραθέτω τη μαρτυρία του απομαγνητοφωνημένη από την αφιερωμένη στις Δελφικές Εορτές του 1927 εκπομπή “Παρασκήνιο” του Λάκη Παπαστάθη:

Ήρθε στο ξενοδοχείο “Απόλλωνα” ο Τζώρτζ Κραμ Κουκ, Αμερικανός, ο οποίος ήτο συγγραφέας δραματικός. Αυτό που έκανε ο Σικελιανός ήταν έμπνευσις του Κουκ για το θέατρο. Διότι ο Κουκ λέει, “εγώ”, λέει, “θα βάλω εσένα, θα πάρω πέντε τσουβάλια [...], θα σας ντύσω, θα σας μάθω ό,τι χρειάζεται και θα ανεβείτε στη σκηνή εσείς”.

— Ο Σικελιανός ήξερε για τον Κουκ;

Με ρώτησε μερικά πράγματα. Τι έκανε ο πρώην, ο Κουκ, κλπ. Αφού του ανέπτυξα, μου λέει: “Εγώ θα το κάνω”, λέει, “το θέατρο. Εγώ έχω τη δύναμη. Εκείνος”, λέει, “δεν είχε τη δύναμη” —δεν είχε χρήματα, ήταν ένας φτωχός άνθρωπος. Και από εκεί έβαλε μπρος, “έλα, έλα, έλα”, και μέχρι το '27.

Την αναγνώριση της προσωπικότητας του Κουκ και της επιρροής που άσκησε μαρτυρεί, κατά τη γνώμη μου, και η πράξη των Σικελιανών να τιμήσουν τον Κουκ στα Πύθια των πρώτων Εορτών. Ας σημειωθεί βέβαια εδώ ότι οι πρώτες Δελφικές Εορτές προγραμματιζόταν να πραγματοποιηθούν — κάτι που δεν είναι πολύ γνωστό — τον Απρίλη ή τον Μάη του 1926. Η Glaspell γνώριζε ήδη από πολύ νωρίτερα για την τιμή αυτή που επρόκειτο να επιδαφιλεύσουν στον Κουκ, γιατί το αναφέρει το 1925 στο προλογικό της κείμενο στο *Greek Coins* ως κάτι που θα γίνει το επόμενο έτος.²⁶ Με αφορμή την ανακοίνωση αυτή των Εορτών η εφημερίδα *Morning Post* της 15 Μαΐου 1925 δημοσίευσε την είδηση γράφοντας, μεταξύ άλλων, ότι “a portion of the games will be given in honor of the late George Cram Cook, a remarkable American poet, who lived and died last year at Delphi, and has already become a saint and hero in the eyes of the peasants of Parnassos.”²⁷ Όμως και όταν αργότερα, το 1927, έγιναν πράγματι οι Εορτές, ο Κουκ φαίνεται ότι όντως τιμήθηκε. Η κόρη του Νίλλα, η οποία έλαβε η ίδια μέρος ως μέλος του Χορού των Ωκεανίδων,²⁸ αναφέρει αρκετά χρόνια αργότερα στο βιβλίο της που αναφέρθηκε παραπάνω (Cook [1939] 60) τα εξής σχετικά με τους αθλητικούς αγώνες των πρώτων Δελφικών Εορτών:

Κρούοντας τις ασπίδες και ημώντας τις σάλπιγγες χόρεψαν τον Πυρρίχιο, τον αρχαίο πολεμικό χορό για τους πεσόντες, προς τιμήν του “Κυρίου Κουκ”. Τα τύμπανα και οι σάλπιγγες αντήχησαν στις βουνοπλαγιές και οι ιαχές του σταδίου μεταφέρθηκαν παντού μαζί με το λευκό μεταξωτό πανό που είχε γραμμένο με χρυσά γράμματα το όνομά του. Αυτό που θα του άρεσε πάνω από όλα, σκέφτηκα, ήταν το ότι οι αετοί κατέβηκαν από τις κορυφές του Παρνασσού να δουν αυτό που συνέβαινε.

26. Glaspell (1925) 48: “And next year, in the stadium above the temple, Greeks are reviving the Pythian games. This they do in celebration of the love there was between that one American and Greece.” Στο *The Road to the Temple*, που εκδίδεται το 1926, θεωρεί προφανώς ως δεδομένο ότι έχουν γίνει οι γιορτές και έχει αποδοθεί η τιμή στον Κουκ: “And in the stadium of Delphi, in memory of George Cram Cook Greeks have revived the Pythian games” (σ. 343).

27. Η πληροφορία αυτή αναφέρεται από την Ozieblo (2000) 309 σημ. 110.

28. Βλ. εφ. *Πρωία* 10.5.1927 και το στιχούργημα του Γεωργαντά (1971) 27 με τη φωτογραφία από την παράσταση στις σ. 24 και 86. (Το αρχικό μέρος του στιχουργήματος του Γεωργαντά είχε σταλεί στην ίδια την Πάλμερ — σώζεται στο Αρχείο Πάλμερ του Μουσείου Μπενάκη — με την παράκληση να του γράψει ονόματα διάσημων “ξένων διανοουμένων” που παρακολούθησαν τις γιορτές. Όπως φαίνεται από τη χειρόγραφη απάντηση που δημοσιεύει ο Γεωργαντάς, η Πάλμερ τον βοήθησε.)

Η ιστορία του “Κυρίου Κουκ” είναι μια γοητευτική αλλά επίσης παράξενη ιστορία, καθώς πολλά ερωτήματα δεν είναι εύκολο να απαντηθούν. Για ποιον λόγο τιμήθηκε ο Κουκ μετά τον θάνατό του από την ελληνική Κυβέρνηση και για ποιον ακριβώς λόγο από τη συνωρίδα των Σικελιανών στις πρώτες Δελφικές Εορτές; Μόνον επειδή ήταν ένας φιλέλληνας που αγαπούσε τους Δελφούς; Ποια ήταν ακριβώς η επίδραση που άσκησε στον Άγγελο και ποια, κυρίως, στην Εύα Σικελιανού; Παραπέρα, γιατί ο Άγγελος και η Εύα, ενώ αρχικά ήταν διατεθειμένοι να τιμήσουν τον Κουκ, αργότερα δεν τον αναφέρουν πουθενά σε σχέση με τις Δελφικές Εορτές και ιδιαίτερα με τις θεατρικές παραστάσεις; Πόσο είχαν κατανοήσει οι άνθρωποι που τον είχαν γνωρίσει στην Ελλάδα τις πρωτοποριακές του απόψεις για το θέατρο και γενικότερα την τέχνη; Σε ορισμένα από τα ερωτήματα αυτά θα προσπαθήσω στη συνέχεια να δώσω απάντηση.

Για να ερμηνεύσει κανείς το εγχείρημα του Κουκ στους Δελφούς και τη σχέση του με αυτό των Σικελιανών, θα πρέπει πρώτα να κατανοήσει επαρκώς τον ίδιο τον Κουκ και τις καταβολές του. Η εντύπωση ότι, λόγω της συναναστροφής του με τους χωριάτες και της ενδυμασίας του στους Δελφούς, επρόκειτο απλώς για έναν γραφικό Αμερικάνο, είναι εντελώς επιφανειακή. Ισχύει τόσο λίγο όσο ισχύει και για την Πάλμερ, η οποία ντυνόταν επίσης “γραφικά” —πάντα με ένα κοντό δωρικό χιτώνα, όμοια “με τον Άγιο Γιάννη τον Πρόδρομο τον μεταβυζαντινό”, όπως έλεγε ο Κόντογλου [Εικ. 13].²⁹ Η αλήθεια ωστόσο είναι ότι ο Κουκ αποτελούσε περίεργο κράμα ιδεολόγου και καλλιτέχνη με ριζικές τάσεις αμφισβήτησης της σύγχρονης του κοινωνίας και επιστροφής στη ‘φυσική κατάσταση’. Το αρχέτυπο ανάγεται το δίχως άλλο στον γνωστό Αμερικανό συγγραφέα του 19ου αι. και υπέρμαχο, μεταξύ άλλων, του ‘απλού βίου’ Henry David Thoreau.³⁰ Η σύνδεση με τον Thoreau δεν είναι υποθετική: ο ίδιος ο Κουκ ονειρευόταν ήδη από νεαρή ηλικία — σύμφωνα με τα γραπτά του που παραθέτει η Glaspell — να ζήσει στην Ελλάδα ως “Έλληνας Thoreau”, με τον Όμηρο και απλούς ανθρώπους κοντά στη φύση, και όταν θα έπιανε Χειμώνας στην Αθήνα, με τους διανοούμενους και τον Παρθενώνα.³¹

29. Σύμφωνα με τον Τσαρούχη στο αφιέρωμα της *Ηώς* (Παπαγεωργίου [1966/1967] 234).

30. Η συλλογή δοκιμίων με τον τίτλο *Walden* (1854), όπου ο Thoreau εξιστορεί τα δύο χρόνια της απλής ζωής που πέρασε στο Walden Pond, ήταν (και παραμένει) από τα πιο πολυδιαβασμένα βιβλία στην Αμερική και κλασικό ανάγνωσμα των οπαδών των εναλλακτικών κινημάτων σε διάφορες εποχές.

31. Glaspell (1926) 66: “Why not be a Greek Thoreau, living with Homer and the mountains, the olives, the grapes, the fish, the shepherds, the sailors, and the sea? Winter in Athens with scholars and people and the Parthenon?”



Εικ. 13. Η Εύα Πάλμερ στο θέατρο των Δελφών το 1927.

Οι γενικότερες απόψεις του, που πάντα διαπνέονταν από την αντίθεση στην καπιταλιστική κοινωνία αλλά και το όραμά του για την εθνική αναγέννηση της Αμερικής με πρότυπο την αρχαία Ελλάδα, η παραίτηση από την ακαδημαϊκή καριέρα, η ίδρυση “Μονιστικής Εταιρείας” (Monist Society), όταν ήταν στο Davenport, αλλά, πάνω απ’ όλα, οι ιδιαίτερες απόψεις του για την τέχνη, που αμφισβητούσαν οποιαδήποτε μορφή εμπορευματοποίησης και έθεταν το μοντερνιστικό αίτημα της απλότητας, τον οδήγησαν στη δημιουργία ενός σπουδαίου θεάτρου από ερασιτέχνες που εντασσόταν στο ευρύτερο κίνημα του “Little Theatre” —όλα αυτά δείχνουν ότι πρέπει να καταταγεί στις σημαντικές μορφές της αμερικάνικης avant-garde.³² Η συνέχεια της δράσης του στην Ελλάδα είναι, κατά τη γνώμη μου, εξίσου εντυπωσιακή: Επιδιώκει να δημιουργήσει όχι απλώς ένα θέατρο που δεν θα στηρίζεται σε επαγγελματίες, αλλά ένα θέατρο που θα αποτελείται από τους (αμόρφωτους) ανθρώπους της περιοχής, δηλαδή μια πρωτοποριακή για την εποχή μορφή “θεάτρου της κοινότητας” (community theatre ή,

32. Ιδιαίτερα για το όραμα της εθνικής αναγέννησης (όπως το φανταζόταν ο Wagner και ο d’Annunzio) πβ. όσα γράφει η Glaspell (1926) 224 για τον Κουκ: “He talked of older communities. Always he talked of Greece. He talked of that possible American Renaissance.” Βλ. επίσης Wiley (1999) 163 κ.ε., ο οποίος επισημαίνει τη σημασία του αθηναϊκού δημοκρατικού προτύπου για την κοινοτική αντίληψη περί θεάτρου που ανέπτυξε ο Κουκ. Για την πολιτική και κοινωνική σημασία του Μονισμού του σπουδαίου εξελικτιστή βιολόγου Ernst Haeckel, του οποίου τόσο η Ιζαντόρα Ντάνκαν όσο και ο Κουκ υπήρξαν μεγάλοι θαυμαστές, βλ. το κατατοπιστικό δοκίμιο του Weir στο Weir (2012) 1-44.

εν προκειμένω ορθότερα, community-based theatre). Το θέατρο αυτό θα ήταν επιπλέον έντονα ιδεολογικό: θα είχε ως αφετηρία του προβλήματα των κατοίκων της περιοχής, αλλά θα παρουσίαζε τα μεγάλα προβλήματα της κοινωνικής εξέλιξης του ανθρώπου με τρόπο απλό. Και όλα αυτά σε ανοιχτό θέατρο και με κοινό τους ίδιους τους κατοίκους της περιοχής, σε μια πολύωρη παράσταση που θα θύμιζε θρησκευτικό δρώμενο.³³ Αυτό αποτελεί και ως σκέψη πραγματική ανατροπή των συνθηκών του θεάτρου της εποχής, πραγματική προσπάθεια ανανέωσης και “απελευθέρωσης”. Πρωτοποριακό θέατρο στην ορεινή, μεσοπολεμική Ελλάδα!

Δεν θα πραγματευτώ σε έκταση το ζήτημα των ενδεχόμενων άμεσων επιρροών του Κουκ στην Εύα Πάλμερ, γιατί δεν υπάρχουν πραγματικές ενδείξεις, πέρα από αυτή που αναφέρθηκε παραπάνω και αφορά την επίσπευση των Εορτών από μέρους του Σικελιανού ως συνέπεια της δραστηριότητας του Κουκ. Αυτό, όπως ήδη αναφέραμε, πρέπει να θεωρείται περίπου βέβαιο και είναι το δίχως άλλο σημαντικό. Είναι πιθανό επίσης στις συζητήσεις τους να υπήρξε ανταλλαγή απόψεων και να επηρεάστηκε ίσως σε κάποια πράγματα η Εύα ή και το αντίστροφο. Ο Κουκ, για παράδειγμα, δεν θεωρεί μόνο τη νεοελληνική γλώσσα εξίσου σπουδαία με την αρχαία, αλλά — παρόμοια με την Πάλμερ — θεωρεί επίσης την ελληνική μουσική ανατολίτικη. Μιλώντας για τη συνέχεια που υπάρχει στη λαϊκή λατρεία, παρά τη διαφορετική θρησκεία που ήλθε με τον Χριστιανισμό, παρατηρούσε για την εκκλησιαστική μουσική τα εξής:

“Η μουσική έχει διατηρηθεί στη γραφή, στη βυζαντινή σημειογραφία, για περίπου δεκαεπτά αιώνες. Η εκκλησία την παρέλαβε, μέσω των αρχαίων μυστηρίων και των εορτών, από μια Ελλάδα που υπήρχε πολύ πριν από τον Όμηρο και θα υπάρχει επίσης ύστερα από τον επερχόμενο θάνατο της Ευρώπης.”³⁴

Όμως τι ακριβώς συζητούσαν και αν ο Κουκ τους μετέφερε την εμπειρία του από τους Provincetown Players ή γενικές του απόψεις για το θέατρο, δεν το γνωρίζουμε και μάλλον δεν θα το μάθουμε ποτέ. Μα λόγος

33. Ως προς τον χαρακτήρα του δρώμενου, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη εκτός από την επίδραση του Νίτσε και η επίδραση της “ανθρωπολογικής σχολής του Καίμπριτζ” (J. E. Harrison, F. M. Cornford, G. Murray, A. B. Cook), η οποία, ως γνωστόν, στο γύρισμα προς τον 20ό αιώνα και στα επόμενα χρόνια επηρέασε γενικότερα την αντίληψη για τη θρησκεία, τον μύθο και το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα. Τα *Prolegomena to the Study of Greek Religion* της J. E. Harrison ήταν ένα από τα βιβλία που είχε η Glaspell στη βαλίτσα της και μάλιστα η ίδια το θεωρούσε ως το πιο πολύτιμο (βλ. Cook [1939] 23).

34. Τα λόγια του τα παραθέτει η κόρη του Nilla Cook (1939) 29.

να υποθέσουμε μεγάλη επίδραση δεν υπάρχει. Οι απόψεις των Σικελιανών ήταν διαμορφωμένες στην ουσία τους από πολύ καιρό. Ο τόπος επίσης των Δελφών δεν ανακαλύφτηκε πρώτα από τον Κουκ. Είχε έλθει στο προσκήνιο, όπως ειπώθηκε παραπάνω, από τη “Μεγάλη Ανασκαφή” των Γάλλων το 1892, όπως είχε συμβεί το ίδιο λίγο πριν με την Ολυμπία και τις ανασκαφές των Γερμανών (1875 κ.ε. — εδώ θα πρέπει να προστεθεί η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων), τις Μυκήνες (1876 κ.ε.) με τις ανασκαφές του Schliemann και, λίγο αργότερα, με την Κόρινθο και τις ανασκαφές των Αμερικανών (1896 κ.ε.) αλλά και την Κνωσό με τις ανασκαφές του Evans (1900 κ.ε.). Το ενδιαφέρον όλου του κόσμου για όλους αυτούς τους τόπους αλλά και γενικότερα για την αρχαία Ελλάδα είχε αναζωογονηθεί. Παράπλευρη συνέπεια των ανασκαφών αυτών αποτελεί το γεγονός ότι τα μέλη των ξένων αρχαιολογικών σχολών, τα οποία ήλθαν σε επαφή με τους απλούς Έλληνες και γνώρισαν το λαϊκό πολιτισμό (γεγονός που ισχύει κυρίως για τους Αμερικανούς), μετέδωσαν επίσης μιαν ενδιαφέρουσα εικόνα της σύγχρονης λαϊκής ζωής. Πέρα όμως από αυτό το γενικότερο ενδιαφέρον οι Σικελιανοί είχαν και έναν άλλο, πολύ πιο σοβαρό λόγο να επιλέξουν τους Δελφούς, αφότου ήρθαν πια στο φως οι αρχαιότητες: τις θεοσοφικές και ευρύτερα αποκρυφιστικές τους αντιλήψεις, εμφανέστερες κυρίως στα γραπτά του Άγγελου αλλά πρόδηλες και στις αναγνωστικές τους προτιμήσεις.³⁵ Στο κεφάλαιο του *Ιερού πανικού* που επιγράφεται “Η Δελφική Ιδέα” η Πάλμερ, αναφερόμενη στην πρώτη της συνάντηση με τον Άγγελο ήδη το 1905, περιγράφει πώς της μίλησε για τα κέντρα της “ανθρώπινης αλληλεγγύης” στον κόσμο και την ανάγκη να υπάρξει ο πρώτος πυρήνας και για το κέντρο αυτό στην Ελλάδα:

Κάθε μεγάλος πολιτισμός διαθέτει τέτοιο χώρο ή χώρους. Το Brindaban στην Ινδία είναι ένας, η Ιερουσαλήμ είναι άλλος, το Glastonbury άλλος. Στην Ελλάδα διαθέτουμε πολλά τέτοια μέρη: η Ελευσίνα, η Δωδώνη και οι Δελφοί είναι τα πιο γνωστά. Ειδικά το τελευταίο φαίνεται να

35. Αρκεί να ρίξει κανείς μια ματιά στον ιδιαίτερα χρήσιμο κατάλογο της βιβλιοθήκης των Σικελιανών που δημοσίευσε η Παπαδάκη (1995a), με τις εισαγωγικές της παρατηρήσεις (σ. 344-48). Δίπλα στους μεγάλους μύστες (ανάμεσα στους οποίους ο Σικελιανός περιλάμβανε επίσης τον Αισχύλο και τον Νίτσε) θα δει πολυάριθμα αποκρυφιστικά βιβλία, μεταξύ άλλων του (ψευδωνύμως υπογραφομένου) Jules de Strada, που ο Σικελιανός τον θεωρούσε δάσκαλό του, και του Ed. Schuré, του οποίου το έργο θεωρούσε ότι συνέχιζε, αλλά και του Joséphin Péladan, της Helena Blavatsky, του Rudolf Steiner κ.ά. Η Πάλμερ επίσης είχε γνωριστεί στο Παρίσι με την Khoureshed Naoroji, που ανήκε στον στενό κύκλο του Gandhi και μέσω της οποίας είχε ενημέρωση για τον Ινδουισμό, βλ. Παπαδάκη (1995a) 348.

υπήρξε η βάση ολόκληρου του ελληνικού πολιτισμού. Αλλά στο βαθμό που η Ελλάδα έχει επηρεάσει όλες τις ευρωπαϊκές χώρες (...) ο χώρος αυτός είναι μια μητέρα πατρίδα.³⁶

Πέρα από τα παραπάνω ήδη το 1910 ο Σικελιανός είχε δημοσιεύσει στο περιοδικό *Καλλιτέχνης* τον “Δελφικό Ύμνο”.

Οι Δελφοί είχαν συνεπώς επιλεγεί από τον Άγγελο Σικελιανό ως εστία της κίνησής του από πολύ παλιότερα και για λόγους πολύ ιδιαίτερους. Ο Κουκ δεν μπορεί συνεπώς να επηρεάσε ως προς την επιλογή του τόπου. Αλλά δεν γνωρίζουμε στην πραγματικότητα ούτε αν επηρεάσε ως προς το αν οι Εορτές στον συγκεκριμένο τόπο θα περιλάμβαναν θεατρικές παραστάσεις. Θα μπορούσε κάλλιστα να έχει ασκήσει κάποια επίδραση ως προς την ιδέα για τη συγκρότηση του Χορού, αν η Πάλμερ είχε όντως κατά νου αρχικά, πριν προχωρήσει στη λιγότερο τολμηρή λύση των κορασίδων του Λυκείου Ελληνίδων, να χρησιμοποιήσει “χωριάτισσες”.³⁷ Αλλά πόσο μπορεί να είχε επηρεαστεί από τον Κουκ στο ζήτημα αυτό η Πάλμερ, όταν η αρχική σκέψη της ήταν να παιχτεί η αρχαία τραγωδία στο πρωτότυπο;³⁸ Στην πραγματικότητα η ίδια η διατύπωση που χρησιμοποιεί η Πάλμερ (“ή κορίτσια της μεσαίας τάξης — ή χωριάτισσες”) δείχνει ότι η επιλογή της δεν σχετιζόταν με κάποιο μείζον ιδεολογικό ζήτημα και πάντως “τα κορίτσια της μεσαίας τάξης” ακόμη και κατά την απαρίθμηση στην παραπάνω φράση της προηγούνται. Ως προς τα λοιπά ενδιαφέροντα στοιχεία των παραστάσεων της Πάλμερ, οι πηγές για τη θεωρία και την πράξη της όρχησης, την υφαντική και τα χειροποίητα ενδύματα, τη βυζαντινή μουσική είναι γνωστές και δεν σχετίζονται με τον Κουκ. Γνωστά είναι, επίσης, από την ίδια τα στάδια που την οδήγησαν σε αυτό που θεωρούσε — απολύτως ορθά — ως τη μεγαλύτερή της θεωρητική και πρακτική συμβολή, την ένωση λόγου, μουσικής και όρχησης σε ένα “ολικό έργο”: (1) γοητεία από την προσωδιακή και “μουσική” ποίηση του Swinburne και Poe, (2) ανάγνωση μεταφράσεων από τα αρχαία ελληνικά του G. Murray, (3) ανάγνωση μελετών γενικά για το αρχαίο θέατρο, (4) επίδραση από τη *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε, και (5) οριστική διαμόρφωση της

36. Πάλμερ-Σικελιανού (1997) 82.

37. Βλ. “Εισήγησις στον Προμηθέα”, *Βραδυή* 12 Ιανουαρίου 1925. Βλ., επίσης, Γλυτζουρή (1998) 151. Όσα αναφέρουν σχετικά η Κ. Πράτσια και ο Γ. Τσαρούχης (στο Παπαγεωργίου [1966/1967] 130 και 236 αντίστοιχα) μάλλον επιβεβαιώνουν την άποψη ότι τις χωριάτισσες δεν τις είχε σκεφτεί σοβαρά για τις παραστάσεις της παρά μόνον εκ των υστέρων.

38. Πάλμερ-Σικελιανού (2011) 196.

άποψής της με βάση δύο κρίσιμα χωρία, ένα του Πλάτωνα και ένα του Αριστοτέλη, όπου γίνεται λόγος για την ενότητα λόγου, μουσικής και όρχησης, καθώς και για τη σημασία του Χορού.³⁹

Σοβαρή επίδραση από τον Κουκ στις βασικές επιλογές των παραστάσεων δεν φαίνεται συνεπώς να υπήρξε. Ωστόσο υπάρχουν ορισμένες γενικότερες ομοιότητες μεταξύ των δύο συνομηλίκων και συμπατριωτών που δεν μπορεί να είναι τυχαίες. Δεν αναφέρομαι τόσο στην κλασική τους παιδεία και το θαυμασμό για την Αρχαιότητα, οι οποίες είναι κοινές για τους περισσότερους μορφωμένους της εποχής, αλλά σε ορισμένα άλλα κοινά χαρακτηριστικά: τη φυγή στην Ελλάδα και το ενδιαφέρον για τον λαϊκό πολιτισμό, την αγάπη ιδιαίτερα για τις παραδοσιακές φορεσιές και τις χειροτεχνικές δραστηριότητες που συνδέονται μ' αυτές, το ενδιαφέρον για “την όρχηση που είναι όπως τα γλυπτά”, για τη μουσικότητα του προφορικού λόγου, και, τέλος, το ενδιαφέρον για το ερασιτεχνικό θέατρο και την αντιπάθεια προς τον θεατρικό επαγγελματισμό.⁴⁰ Σε μερικά από αυτά τα θέματα, όπως είναι, για παράδειγμα, το ερασιτεχνικό ή κοινοτικό θέατρο και η υφαντική, δεν αποκλείεται να υπήρξε, όπως αναφέρθηκε ήδη, επίδραση από τη μια ή την άλλη πλευρά μέσα από συζητήσεις. Αλλά μου φαίνεται πιο σημαντικό από ερμηνευτική άποψη να προσέξει κανείς ότι πολλά από τα χαρακτηριστικά αυτά στοιχεία δεν είναι κοινά μόνο στους ίδιους, παρά προέρχονται από τους Duncan: Η Πάλμερ επηρεάζεται καταλυτικά ως προς την όρχηση και ιδιαίτερα αυτήν που είναι “όπως τα γλυπτά” από την Isadora, εισάγεται από την Πηνελόπη Σικελιανού-Duncan στον κόσμο της βυζαντινής μουσικής και γνωρίζει από τον Raymond Duncan, αδελφό της Isadora αλλά και πολύ ιδιαίτερη καλλιτεχνική προσωπικότητα, όλα όσα σχετίζονται με τις φορεσιές και την ύφανση [Εικ. 14-15]. Όμως και οι Duncan δεν είναι στην πραγματικότητα οι πρώτοι εδρεταί ή, για να το θέσουμε ορθότερα, εκφράζουν ιδέες που κυκλοφορούν ευρύτερα και συνδέονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με την avant-garde και το μοντερνισμό. Ο δανεισμός, ας πούμε, ορχηστικών σχημάτων από την αρχαία

39. Πάλμερ-Σικελιανού (2011) 190 κ.ε. Οι παραφράσεις της Πάλμερ αντιστοιχούν στα εξής αρχαία χωρία: (α) Το πλατωνικό προέρχεται από την *Πολιτεία* IV 441e-442a. (β) Στην περίπτωση του παραφρασμένου από την αριστοτελική *Ποιητική* κειμένου (Palmer, αγγλ. έκδ. 1993, 106: “the tragic chorus expresses in movement the character, the sufferings and the actions of the actors”) νομίζω ότι συμφύρονται δύο διαφορετικά χωρία: 1.1447²⁷-28 (και γὰρ οὔτοι [sc. οἱ ὀρχησταί] διὰ τῶν σχηματιζομένων ἑνθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθθι καὶ πάθθι καὶ πράξεις) και 18.1456²⁵-26 (τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν).

40. Βλ. την αναλυτική τεκμηρίωση από τη Leontis (2013) 30.



Εικ. 14. Η Isadora Duncan το 1903 στο θέατρο του Διονύσου (φωτ. Raymond Duncan).



Εικ. 15. Ο Raymond Duncan το 1903 με τη σύζυγό του Πηνελόπη και τον γιο τους Μενάλκα.

αγγειογραφία και γλυπτική είχε προετοιμαστεί από τη δημοσίευση το 1895 του βιβλίου του Maurice Emmanuel για την αρχαία όρχηση με τον ενδεικτικό τίτλο *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Η ιδέα κυκλοφορούσε προφανώς ευρύτερα την εποχή αυτή, καθώς το Δεκέμβριο του 1899 το γαλλικό περιοδικό *Le Théâtre* δημοσίευσε ένα πολύ μεγάλο άρθρο με τον τίτλο “Théâtre antique – Gestes modernes. La Grèce”, στο οποίο αντιπαρατίθενται με λεπτομέρειες αγγειογραφίες και γλυπτά της Αρχαιότητας με σκηνές από σύγχρονες παραστάσεις θεάτρου, όπερας και χορού.⁴¹ Το γενικότερο πάλι ενδιαφέρον για την υφαντική έχει σχέση με τη νοσταλγία για την προβιομηχανική κοινωνία, αλλά συνδέεται, από την άλλη, με τις πριμιτιβιστικές τάσεις του μοντερνισμού. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι λίγο αργότερα, το 1919, ιδρύεται εργαστήριο υφαντικής στο Bauhaus, όπου από το 1922 αρχίζουν να σπουδάζουν σε αυτό πολύ γνωστές από το κατοπινό τους έργο γυναίκες, όπως η Anni Albers, ενώ στα μέσα της δεκαετίας του '20 αρχίζει να διαμορφώνεται θεωρητικός

41. Βλ. σχετικά Brandstetter (1995) 61. Δεν συμφωνώ με την εικασία του Τσατσούλη (2017) 98 ότι πηγή έμπνευσης για την Πάλμερ στάθηκε η σύγχρονη ινδική πρακτική αναφορικά με παραδοσιακές μορφές χορού.

λόγος για τη συγκεκριμένη τέχνη και να δημοσιεύονται θεωρητικά κείμενα.⁴² Τέλος, η βυζαντινή μουσική γίνεται γνωστή στην Πάλμερ όντως από την Πηνελόπη Σικελιανού-Duncan, αλλά χρησιμοποιείται από την Πάλμερ, με άλλο σκεπτικό και σε άλλο πλαίσιο, ως απάντηση σε ένα παλαιότερο ζήτημα, στο σχετικό με την εκφορά του λόγου πρόβλημα στην όπερα που είχε θέσει ο Wagner και ήταν ευρύτερα γνωστό από τη συζήτηση του Νίτσε γύρω από την τραγωδία. Σε κάθε περίπτωση, ο μοντερνισμός στη μουσική είχε προετοιμάσει το έδαφος για να εκτιμηθούν και άλλα είδη μουσικής και άλλες μουσικές παραδόσεις, μεταξύ αυτών και της Ανατολής.⁴³

Τα παραπάνω δεν υπονοούν υποτίμηση του έργου της Εύας Πάλμερ στις Δελφικές Εορτές. Το αντίθετο. Μέσα από τις ομοιότητες με τον Κουκ και τις εξαρτήσεις από τους Ντάνκαν νομίζω ότι διαφαίνεται καθαρά η σχέση της, ευθεία ή πλάγια, με την πρωτοπορία και τον μοντερνισμό.⁴⁴ Γιατί βέβαια η Πάλμερ, σε αντίθεση με τον Σικελιανό, ο οποίος έχει άλλες καταβολές και σε ορισμένα ζητήματα (όπως, για παράδειγμα, στη μουσική) διαφορετικές απόψεις, έχει επηρεαστεί — έστω και αν δεν θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει κανείς εκπρόσωπο του μοντερνισμού — έντονα από τα πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής: Παρακολουθεί από νωρίς στο Παρίσι τα νέα ρεύματα και μάλιστα δίπλα σε πρωτεργάτες· αμφισβητεί, όπως και ο Σικελιανός, την κοινωνική τάση που οδηγεί στην αποκοπή από τη φύση και στη λογοκρατία, αλλά, επιπλέον, επιδιώκει συνειδητά αλλαγές σε πολλά συστατικά της τέχνης (εν προκειμένω της τραγωδίας και, μέσα από αυτήν, της μουσικής και της όρχησης), επιχειρεί να την παρουσιάσει σε μη καθιερωμένα μέρη (ανοιχτό θέατρο), με τρόπο ασυνήθιστο (με ερασιτέχνες, σε συνδυασμό με έκθεση λαϊκής τέχνης αλλά και αγώνες) και, επιπλέον, να αναδείξει νέες μορφές της (την υφαντική)· βλέπει, όπως η Ιζαντόρα Ντάνκαν αλλά και ο Κουκ, την αρχαία τέχνη όχι πρωταρχικά ως εθνική τέχνη παρά ως την τέχνη όλων των εποχών, καθώς συνδέεται με την ανθρώπινη φύση, και ανακαλύπτει, ακολουθώντας τον Σικελιανό

42. Smith (2014) 41 κ.ε.

43. Ο ίδιος ο Νίτσε κάνει λόγο ήδη από τη δεκαετία του 1880 (αρκετά χρόνια δηλαδή ύστερα από τη *Γέννηση της τραγωδίας*) στα γραπτά του για τη “μουσική του Νότου” (Musik des Südens), τη “νότια μουσική” (südliche Musik) ή τον “Νότο της μουσικής” (Süden in der Musik), μια μουσική με άλλα ποιοτικά χαρακτηριστικά από τα γνωστά της βόρειας — όχι οπωσδήποτε με τη γεωγραφική σημασία — μουσικής. Βλ. γενικά Frisch (2005) 25.

44. Με τον όρο “μοντερνισμός” εννοώ παντού στο παρόν άρθρο το (ευρύ και πολύμορφο) κίνημα στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα που διατυπώνει κυρίως το καλλιτεχνικό αίτημα για την απελευθέρωση της μορφής και γενικότερα την ανανέωση της τέχνης, όπως επίσης τις σχετικές θεωρητικές συζητήσεις.

και την εποχή της, την αρχαϊκή περίοδο.⁴⁵ και, πάνω από όλα, συνδυάζει την καλλιτεχνική της δραστηριότητα με δικό της, νεωτεριστικό και πρωτότυπο στοχασμό για πολλά θέματα, όπως δείχνουν οι *Τρεις διαλέξεις*, δημοσιευμένες ήδη το 1921, οι παρεμβάσεις σε έντυπα με αφορμή τη διοργάνωση των Δελφικών Εορτών και τα θεωρητικότερα κεφάλαια στον *Ιερό πανικό*.⁴⁶

Η άποψη αυτή για τα μοντερνιστικά χαρακτηριστικά του έργου της συνάδει — γεγονός αξιοπρόσεκτο — με τον χαρακτηρισμό της Πάλμερ από τον Γιάννη Τσαρούχη, έναν άνθρωπο ευφυέστατο, που γνώριζε πολύ καλά την Πάλμερ:⁴⁷

Είναι δύσκολο να πεις με δυο λόγια ποια ήταν η Εύα Σικελιανού. Μεταξύ άλλων ήταν κ' ένα πνεύμα διαμαρτυρόμενον, ένα από τα λίγα εκείνα πνεύματα που με το πέρασμα των χρόνων γίνηκαν απίστευτα πιο πολλά. Η διαμαρτυρία της δεν ήταν άσχετη με αυτήν ενός τμήματος τουλάχιστον της 'μοντέρνας τέχνης', της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ειδικά· διαμαρτυρία για κάθε τι το περιττό και το αγαλματώδες, που δεν εξυπηρετεί οργανικές ανάγκες. Χωρίς να πηγαίνει στα άκρα, με τον απλοποιημένο στο έπακρο νεοκλασικισμό της, προσπαθούσε να βρει στην αρχαία παράδοση τα στοιχεία εκείνα που ένωναν τον ελληνικό πολιτισμό με τους αρχέγονους πολιτισμούς και ίσως ειδικώτερα με τους Σημιτικούς. Ελάτρευε φανατικά τους αρχαϊκούς, προχωρούσε ως τους προκλασικούς αλλά δεν υπερηφανευόταν για την πρωτοβουλία του ελληνικού πολιτισμού να εφεύρει πρώτος ό,τι θα συνέχιζε το Μπαρόκ και το Ροκοκό.

45. Πβ. ιδιαίτερα Duncan (1903) 18: "The Greeks in all their painting, sculpture, architecture, literature, dance and tragedy evolved their movements from the movement of nature (...). This is why the art of the Greeks is not a national or characteristic art but has been and will be the art of all humanity for all time." Στην αναγνώριση της σημασίας της αρχαϊκής περιόδου (όπως επίσης του μουσικού και θρησκευτικού στοιχείου στην τέχνη) είχε συμβάλει η *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε (στα κεφ. 7 και 8 υπάρχει συζήτηση για τους Σατύρους, ενώ μια από τις βασικές του θέσεις είναι ότι η παρακμή και ο εκφυλισμός αρχίζουν ήδη με τον Ευριπίδη και τον Σωκράτη). Η αρχαϊκή περίοδος της Αρχαίας Ελλάδας γίνεται ωστόσο πραγματικά γνωστή προς το τέλος του 19ου αι., όταν οι ανασκαφές στους Δελφούς και στην Ολυμπία φέρνουν στο φως ευρήματα της αρχαϊκής εποχής και του "αυστηρού ρυθμού", βλ. Most (2001) 20-39.

46. Ιδιαίτερα θα ήθελα να επισημάνω το 19ο κεφάλαιο με τον τίτλο "Το πράγμα αυτό καθαυτό", όπου και μόνο η αναφορά στο καντιανό "Das Ding an sich" προδιαθέτει για το βαθύ του περιεχόμενο.

47. Γ. Τσαρούχης, "Θα μπορούσα να γράφω σελίδες ατέλειωτες για την Εύα Σικελιανού", στο Παπαγεωργίου (1966/1967) 236.

Η αναφορά του Τσαρούχη θυμίζει την αναφορά του Ελύτη στους μοντερνιστές ποιητές, όταν γράφει εύστοχα ότι “βγήκανε οι επαναστατημένοι κληρονόμοι της Αναγεννήσεως και χτυπήσανε το κακό μέρος της κληρονομιάς τους”.⁴⁸ Αυτό ακριβώς ισχύει δίχως άλλο για την Ντάνκαν και τον Κουκ, ισχύει ωστόσο και για την Πάλμερ. Αλλά εδώ θα πρέπει ίσως να γίνει μια ιστορικότερη διάκριση ανάμεσα στην *avant-garde* και στον μοντερνισμό σε ό,τι αφορά τουλάχιστον το θέατρο. Όσο και αν τα όρια είναι πολλές φορές δυσδιάκριτα και όσο και αν η μεϊζή στοιχείων διαφορετικής προέλευσης δεν αποκλείεται, τα δύο ρεύματα θα ήταν σωστότερο να μη συγχέονται. Το θέατρο της *avant-garde* έδωσε ανάμεσα στα έτη 1880-1910 έμφαση στο ιδεολογικό στοιχείο και στον πειραματισμό ως βάση για την ουτοπική αλλαγή της κοινωνίας, αντιμετωπίζοντας, ανάμεσα στα άλλα, τον πριμιτιβισμό ως στοιχείο της ταξικής και σεξουαλικής απελευθέρωσης. Ο μοντερνισμός, από την άλλη, εστίασε πιο πολύ στο όραμα του δραματικού συγγραφέα και στην αισθητική ανανέωση, αμφισβητώντας εν πολλοίς την αναπαραστατική βάση του θεάτρου.⁴⁹ Η γενική αυτή διάκριση μάς βοηθά να προσέξουμε λεπτότερες διαφορές: ο Κουκ αλλά και η Πάλμερ, παρά τις όποιες ριζοσπαστικές ιδέες ή καινοτομίες, έδωσαν έμφαση στο ιδεολογικό στοιχείο, αλλά δεν αμφισβήτησαν τον ρεαλισμό στο θέατρο, ταιριάζουν επομένως στο κλίμα της *avant-garde* και όχι του μοντερνισμού· η Ντάνκαν έδωσε έμφαση στην προσωπική έκφραση, προκάλεσε συνειδητά επανάσταση στη γλώσσα και στην αισθητική της τέχνης της και βέβαια ανήκει σαφέστατα στον μοντερνισμό.

Προφανώς πολλά πράγματα στις Δελφικές Εορτές αποτελούσαν επιρροές των ιδεολογικών νεφελωμάτων του επίδοξου “ιεροφάντη” Σικελιανού (θεοσοφία, μεγαλοϊδεατικοί στόχοι κλπ.) ή ρεαλιστικούς συμβιβασμούς (κοσμικότητα, δημοσιογράφοι, εφημερίδες κ.τ.ό.), που βέβαια λίγη σχέση έχουν με την *avant-garde* ή τον μοντερνισμό. Οπωσδήποτε οι Ντάνκαν ή ο Κουκ ήταν ασύγκριτα πιο τολμηροί και πιο συνεπείς. Οι Δελφικές Εορτές, επίσης, είχαν ενίοτε την ατυχία να ερμηνευτούν συλλήβδην ως ενιαίο δημιουργήμα χωρίς διάκριση των συστατικών τους, υπό το πρίσμα του ιδεολογήματος της “ελληνικότητας”. Όμως τίποτα από όλα αυτά δεν θα πρέπει να συσκοτίζει ούτε τις πρωτοποριακές της καταβολές ούτε τη μεγάλη σημασία του έργου της Εύας Πάλμερ.

48. Ελύτης (2000) 21.

49. Για τη διάκριση των δύο ρευμάτων στο θέατρο ακολουθώ τις απόψεις του B. McConachie στο Zarrilli (2010) 354-60 και 388-89.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βενέζης, Η. (1954), “Μνήμη Ἀγγελου Σικελιανού”, *Νέα Εστία* 56, 978-84.
- Βενέζης, Η. (1955), *Αμερικανική Γη*, Αθήνα.
- Ben-Zvi, L. (2005a), *Susan Glaspell: Her Life and Times*, Oxford.
- Ben-Zvi, L. (2005b), “Introduction: The Light of Imagination”, στο S. Glaspell, *The Road to the Temple. A Biography of George Cram Cook*, Jefferson, North Carolina, 1-18.
- Brandstetter, G. (1995), *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Baughman, J. (2008), “George Cram Cook”, στο D. Hudson κ.ά. (επιμ.), *The Biographical Dictionary of Iowa*, Iowa City, 100-101.
- Bermbach, U. (2004), *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, 2η έκδ., Stuttgart – Weimar.
- Chansky, D. (2004), *Composing Ourselves. The Little Theatre Movement and the American Audience*, Carbondale.
- Cook, G. C. (1925), *Greek Coins. Poems by George Cram Cook, with Memorabilia by F. Dell, E. Kenton and S. Glaspell*, New York.
- Cook, N. (1939), *My Road to India*, New York.
- Deutsch, O. E. (1930), “Das griechische Oberammergau”, *Deutsche Allgemeine Zeitung* 28.5.1930.
- Deutsch, H. – Hanau, S. (1931), *The Provincetown. A Story of the Theatre*, New York.
- Δημαράς, Κ. Θ. (1986), “Ο Νίτσε στην Ελλάδα”, *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας* 8 (1986) 41-53.
- Duncan, I. (1903), *Der Tanz der Zukunft (The Dance of Future). Eine Vorlesung*, Leipzig.
- Duncan, I. (1927), *My Life*, New York.
- Ελύτης, Ο. (2000), *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα.
- Flashar, H. (2009), *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne*, 2η έκδ., München.
- Foley, H. (2012), *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, (Sather Classical Lectures, 70) Berkeley.
- Frisch, W. (2005), *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley.
- Gard, R. – Burley, G. S. (1959), *Community Theatre: Idea and Achievement*, New York.
- Glaspell, S. (1925), “Last Days in Greece”, στο Cook (1925) 31-49.
- Glaspell, S. (1926), *The Road to the Temple*, Ernest Benn, Limited: London [Frederick A. Stokes Company: New York 1927, Frederick A. Stokes Company: New York 1941.]
- Γεωργαντάς, Σπ. (1971), *Δελφικές Εορτές. Αναμνήσεις από τις Δελφικές Εορτές 1927-1930 του ζεύγους Σικελιανού*, Αθήνα.
- Γλυτζουρής, Α. (1998), “Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): Η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον Προμηθέα Δεσμώτη και στις Ικέτιδες του Αισχύλου”, *Τα ιστορικά* 15, 147-70.

- Γλυτζουρή, Α. (2007), “Η συμβολή της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο”, *XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίων Δράματος: Η γυναικά στον αρχαίο δράμα*, Πρακτικά Συμποσίου, Δελφοί, 275-282.
- Glytzouris, A. (2010), “‘Resurrecting’ Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930”, *The International Journal of the History of Sport* 27, 2090-120.
- Innes, C. D. (1993), *Avant Garde Theatre: 1892–1992*, London.
- Κακριδής, Φ. (επιμ.) (2008), *Γράμματα του Ιωάννη Σγκοντρή από την Κύπρο (1922–1924)*, Αθήνα.
- Kemp, H. (1924), “George Cram Cook and the Provincetown Players”, *Lorelei* 1, 29-30 (ανατύπωση από το βιβλίο του ίδιου: *Boccaccio’s Untold Tale*, New York 1924).
- Leontis, A. (2013), “Eva Palmer Sikelianos Before Delphi”, στο P. Lorenz – D. Roessel (επιμ.), *Americans and the Experience of Delphi*, Boston, MA, 1-50.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2005), “Η τέχνη πετροφνεί εν οδύνη”: Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα, Αθήνα.
- Most, G. W. (2001), “Die Entdeckung der Archaik. Von Ägina nach Naumburg”, στο B. Seidensticker – M. Vöhler (επιμ.), *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, 20-39.
- Μπούρλος, Γ. (1971), *Μνήμη Άγγελου Σικελιανού*, Αθήνα.
- Murphy, B. (2005), *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*, Cambridge.
- Lorenz, P. – Roessel, D. (επιμ.) (2013), *Americans and the Experience of Delphi*, Boston, MA.
- Ozieblo, B. (2000), *Susan Glaspell: A Critical Biography*, Chapel Hill.
- Παλαμάς, Λ. (1924), “Γεώργιος Κραμ Κουκ”, εφημ. *Ελευθέρον Βήμα* 20.1.1924.
- Πάλμερ-Σικελιανού, Ε. (1921), *Τρεις διαλέξεις: Η μόδα εις την Ελλάδα – Το μαγαζί – Η ελληνική μουσική*, Αθήνα.
- Πάλμερ-Σικελιανού, Ε. (1997), *Επιστολές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού για το αρχαίο δράμα*, Αθήνα.
- Πάλμερ-Σικελιανού, Ε. (2011), *Ιερός πανικός*, μετ. J. P. Anton, έκδ. αναθεωρημένη και συμπληρωμένη, Αθήνα.
- Παπαγεωργίου, Κ. Α. (1966/1967) (επιμ.), *Άγγελος Σικελιανός – Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: Δελφικές Εορτές*, αφιέρωμα του περ. *Ηώς*, τχ. 98-108 (ανατύπωση: Αθήνα 1998).
- Παπαδάκη, Λ. (1995a), “Τα ευρεθέντα της βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού”, *Επετηρίς Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών* 8, 333-406.
- Παπαδάκη, Λ. (1995b), *Το εφηβικό πρότυπο και η Δελφική Ιδέα του Άγγελου Σικελιανού*, (Ιστορικό Αρχείο Νεολαίας 28) Αθήνα.
- Παπαδάκη, Λ. (1996), “Από τη σκοπιά της εσωτερικότητας”, στα *Πρακτικά Δ’ Συνεδρίου Επτανησιακού Πολιτισμού* (Λευκάδα, 8-12 Σεπτεμβρίου 1993), Αθήνα.

- Papadaki, E. (1998), *L'interpretation de l'antiquité en Grèce moderne: Le cas de Anghelos et Eva Sikelianos (1900-1952)*, διδ. διατρ. Paris.
- Παπαδάκη, Α. (2003), “Η μόδα της αναβίωσης του υπαίθριου θεάτρου και η ‘Δελφική προσπάθεια’”, στο Κ. Πετράκου – Α. Τ. Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το θέατρο*, Αθήνα, 111-126.
- Παπαδάκη, Ε. (2013), “Δίκη σας για την αγάπη της Ελλάδας. Η ‘φιλελληνική’ δραστηριότητα της Εύας Palmer-Σικελιανού κατά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο και οι συνέπειές της”, *Επετηρίς Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών* 12 (2009-2011), 295-327.
- Παραράς, Α. (1958), “Ιωάννης Αντιφών Συκουτρής”, *Νέα Πορεία* 38-39, 136-144.
- Παραράς, Α. (1962), “Ο Άγγελος Σικελιανός και η Δελφική Ιδέα”, *Νέα Εστία* 72, 1678-79.
- Πατσάλιδης, Σ. (2010), *Θέατρο, κοινωνία, έθνος: Από την “Αμερική” στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. Α': 1620-1960, Θεσσαλονίκη.
- Προεστόπουλος, Ν. (1929), *Τέσσερα τραγούδια για το θεό και το θάνατο. Paul Verlaine, George Cram Cook, Walt Whitman, Victor Hugo*, Αθήνα.
- Roilou-Panagodimitrakopoulou, I. (2003), *Performances of Ancient Greek Tragedy and Hellenikóteta: The Making of Greek Aesthetic Style of Performance 1919-1967*, διδ. διατρ. Lancaster University.
- Sarlós, R. K. (1982), *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment*, Amherst.
- Smith, T. (2014), *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*, Minneapolis / London.
- Σιδέρης, Γ. (1976), *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, Αθήνα.
- Tanselle, G. Th. (1976), “George Cram Cook and the Poetry of Living (With A Checklist)”, *Books at Iowa* 24, 3-37.
- Τσατσούλης, Δ. (2017), *Λυτικό ηγεμονικό “παράδειγμα” και διαπολιτισμικό θέατρο*, Αθήνα.
- Τσιαμπάος, Κ. (2013), “Το Δελφικό Κέντρο του Άγγελου Σικελιανού. Μια ουτοπική κοινότητα”, *Επετηρίς της Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών* 12 [2009-2011], 255-94.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2014), *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο.
- Waterman, A. E. (1959), “From Iowa to Greece: The Achievement of George Cram Cook”, *Quarterly Journal of Speech* 45, 46-50.
- Weir, T. H. (ed.) (2012), *Monism. Science, Philosophy, Religion and the History of a Worldview*, New York.
- Wiley, E. (1999), *Hellenism and the Independent Theatre Movement in America*, Diss. Louisiana State University.
- Zarrilli, P. B. κ.ά. (2010), *Theatre Histories: An Introduction*, 2η έκδοση, New York / London.