

ΑΘΗΝΑ·Ι·ΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΟΝ «ΙΩΝΑ» ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ *

Ὁ Ἴων τοῦ Εὐριπίδη εἶναι ἓνα ἔργο πολὺ συζητημένο¹. Ὅμως μικρὴ ὁμοφωνία ἔχει ἐπιτευχθῆ ὡς τώρα γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ προβληματικοῦ αὐτοῦ ἔργου. Μερικοὶ λόγιοι τὸ κατατάσσουν μαζὶ μὲ τὰ λεγόμενα πατριωτικὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη, δηλαδὴ τοὺς Ἡρακλεΐδες, τὶς Ἰκέτιδες καὶ τὸν Ἐρεχθέα. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἡ Ἀθήνα ἀποκτᾶ ἓνα νέο μελλοντικὸ βασιλιά, τὸν Ἴωνα, γιὰ τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ τῆς Κρέουσας, καὶ γίνεται ἔτσι ἡ μητρικὴ πόλις ὅλων τῶν Ἰόνων. Δυὸ ἄλλα θέματα, ὡστόσο, εἶναι ἐμπόδιο σ' αὐτὴ τὴν πατριωτικὴ ἐρμηνεία. Τὸ ἓνα εἶναι ἡ ἐπικριτικὴ στάση ποὺ φαίνεται νὰ παίρνη ὁ Εὐριπίδης ἀπέναντι στὸν Ἀπόλλωνα, ὁ ὁποῖος παρουσιάζεται σὰν ἓνας ἀκόλαστος, ἓνας δειλὸς καί, ἀκόμη χειρότερα, σὰν ἓνας μαντικὸς θεὸς ποὺ δὲν προβλέπει τὸ μέλλον. Ἄν καὶ αὐτὴ ἡ ἀντιαπολλώνεια στάση ἔχει ἀμφισβητηθῆ τελευταῖα, δὲν μπορεῖ ὅμως καὶ νὰ ἀγνοηθῆ ἐντελῶς. Μιὰ πιὸ σοβαρὴ ἀντίρρηση στὴν

* Τὸ ἄρθρο αὐτὸ εἶναι τὸ κείμενο μιᾶς διάλεξης, ποὺ διαβάστηκε μπροστὰ στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στὶς 7 Μαΐου 1971. Ἐπιθυμῶ νὰ εὐχαριστήσω τὴ Σχολὴ γιὰ τὴν πρόσκλησή της καὶ γιὰ τὴ φιλόξενη ὑποδοχὴ ποὺ ἐπιφύλαξε σὲ μένα καὶ στὴ σύζυγό μου. Εἶμαι ἰδιαίτερα ὑποχρεωμένος στὸν δρ. Γ. Μ. Σηφάκη γιὰ τὴν ὠραία μετάφραση τοῦ ἄρθρου στὰ ἑλληνικά.

Θὰ ἤθελα νὰ κάμω μιὰ εἰσαγωγικὴ παρατήρηση σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο ποὺ χρησιμοποιεῖται ὁ ὄρος «εἰκόνες», γιὰτὶ ἀντιλαμβάνομαι ὅτι στὰ ἑλληνικά ἡ λέξη δὲν ἔχει τὴν τεχνικὴ, περιεκτικὴ σημασία ποὺ ἔχουν ἡ γαλλικὴ λέξη *images* καὶ οἱ ἀγγλικὲς λέξεις *images* καὶ *imagery*. Αὐτὸ ποὺ ἐννοῶ μὲ τὸν ὄρο εἰκόνες δὲν εἶναι μόνο οἱ μεταφορῆς καὶ παρομοιώσεις, ἀλλὰ καὶ οἱ περιγραφῆς τύπων καὶ πραγμάτων, καὶ ἀκόμη οἱ ἀναφορῆς σὲ πράγματα, τόπους ἢ μύθους, ποὺ εἶναι οἰκεῖοι καὶ ἀνακαλοῦνται στὴ φαντασία τοῦ ἀκροατῆ.

1. Βλ. τελευταῖα D. J. CONACHER, *Euripidean Drama*, Toronto 1967, σσ. 267-85 (ἀνατύπωση ἀπὸ τὸ *Transactions of the American Philological Association* 90, 1959, 20-39). H. ROHDICH, *Die euripideische Tragödie*, Heidelberg 1968, σσ. 105-30. Δὲν ἔχω ἀκόμα δεῖ τὸ βιβλίον τῆς A. P. BURNETT, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Ἡ πατριωτικὴ ἐρμηνεία τονίζεται ἀπὸ τὸν WILAMOWITZ στὰ σχόλια τοῦ στὸν Ἴωνα (1926) καὶ ἀπὸ τὸν H. GRÉGOIRE στὴν ἔκδοση Budé (1923). Τὴν ἀντιαπολλώνεια τάση τοῦ ἔργου ἀπορρίπτουν ἐντελῶς οἱ F. WASSERMANN, *Transactions of the American Philological Association* 71 (1940) 587-604, καὶ A. P. BURNETT, *Classical Philology* 57 (1962) 89-103, ἀλλὰ πρβ. τὶς παρατηρήσεις τοῦ A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, β' ἔκδοση, Göttingen 1964, σσ. 187-88.

πατριωτική έρμηνεία είναι ή μελοδραματική παρουσίαση τῶν ἀνθρώπινων συναισθημάτων στό ἔργο. Ὁ Ἴωνας, ἕνας ἔφηβος στό κατώφλι τῆς ἐνγλικίωσης, καί ή Κρέουσα, ή Ἀθηναία πριγκίπισσα πού εἶχε βιάσει ὁ Ἀπόλλωνας, είναι θύματα τῶν περιστάσεων, ἀλλά καί τῆς ἴδιας τῆς ἀνθρώπινης, ἐπομένως ὄχι τέλειας, φύσης τους. Τά σφάλματα καί τὰ παθήματά τους στό παρελθόν καί στή διάρκεια τοῦ ἔργου δημιουργοῦν ἀμφιβολίες στό κοινὸ γιά τὸ ἂν ή δόξα τῆς Ἀθήνας καί τῆς αὐτοκρατορίας της ἄξιζε τήν τιμὴ πού πληρώθηκε γι' αὐτήν σέ ἀνθρώπινη δυστυχία.

Τὸ πιὸ δύσκολο πρόβλημα γιά τήν ἐκτίμηση τοῦ ἔργου βρίσκεται ὄχι τόσο στή μορφή τοῦ μύθου ὅσο στήν ἀτμόσφαιρα ἢ στό κλίμα του¹. Ἀπὸ τήν πρώτη στιγμή πού ἐμφανίζεται ὁ Ἐρμῆς στόν πρόλογο, γιά νά μᾶς πῆ γιά τὰ περασμένα τοῦ Ἴωνα καί τὸ σχέδιο τοῦ Ἀπόλλωνα νά ἐπανορθῶσῃ τὸ παραστράτημά του βρίσκοντας τὸ κατάλληλο σπιτικό γιά τὸ νόθο του γιό, δὲν ξέρομε ἂν πρέπη νά τὰ πάρουμε ὅλα αὐτὰ γιά κωμωδία, τραγωδία, ἢ μελόδραμα. Ὁ Ἐρμῆς μοιάζει λίγο μὲ δοῦλο τῆς κωμωδίας, καί ὑπάρχουν καί ἄλλες κωμικὲς σκηνὲς στό ἔργο, ὅπως ὅταν ὁ Ξοῦθος, ὁ ἄντρας τῆς Κρέουσας, ἐπιχειρεῖ νά ἀγκαλιάσῃ τὸ γιό πού νομίζει πὼς μόλις βρῆκε. Ὅμως τὸ ἔργο δὲν εἶναι κωμωδία. Ὑπάρχει ὑψηλὸ μελόδραμα στή μονωδία τῆς Κρέουσας, μὲ τήν ὁποία λέει στόν κόσμο πὼς ὁ Ἀπόλλωνας τήν ἐβίασε, στήν ἱστορία τῆς ἀπόπειρας τῆς μάνας νά σκοτώσῃ τὸ γιό καί τοῦ γιοῦ νά σκοτώσῃ τὴ μάνα, καί τελικὰ στό ντουέτο τῆς σκηνῆς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ. Τέλος, τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἴωνας ἀπὸ ἔφηβος ὠριμάζει σέ ἄντρα καί ὅτι ἀντιλαμβάνεται τίς ἀτέλειες τοῦ Ἀπόλλωνα καί τίς ἀτέλειες τῆς ἀνθρώπινης καρδιᾶς ἔχει στό βάθος του ἕνα τραγικὸ τόνο. Συνέπεια ὅλων αὐτῶν τῶν στοιχείων εἶναι νά περάσῃ τὸ κοινὸ μέσα ἀπὸ μιὰ σειρά συναισθημάτων, πού ἀφήνουν πολλὰ ἐρωτηματικά· καί δὲν εἶναι παράξενο ὅτι οἱ σύγχρονοι φιλόλογοι ἔχουν προσπαθήσει νά ἀπλοποιήσουν τήν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου ὑποθέτοντας ὅτι εἶναι ἕνα ἔργο βασικὰ πατριωτικὸ, ἢ ἕνα δράμα καθαρὰ ἀνθρώπινο, ἢ μιὰ ἱλαροτραγωδία, τῆς ὁποίας κανένα ἰδιαίτερο στοιχεῖο δὲν πρέπει νά πάρουμε πολὺ στὰ σοβαρά.

Ὡστόσο, ή δυσκολία νά ὀριστῆ τὸ κλίμα τοῦ ἔργου δὲν ὀφείλεται σέ ἀδυναμία τοῦ δραματοουργοῦ. Ὅπως ἔχει συχνὰ παρατηρηθῆ, ὁ Ἴων εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη μὲ τήν καλύτερη δομὴ. Ὁ F. Solmsen ἔχει δείξει ὅτι ή πλοκὴ ξετυλίγεται γύρω ἀπὸ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐπιτυχημένη σειρά ἀπὸ ἀπάτες, ἢ «μηχανήματα», καί «ἀναγνωρισμούς», πού ἐπακολουθοῦν². Ὁ Ἀπόλλωνας,

1. Σχετικὰ μὲ τὸ μελοδραματικὸ τόνο τοῦ ἔργου βλ. ἰδιαίτερα H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, γ' ἔκδοση, London 1961, σσ. 309-27. Γιά τὸ κωμικὸ στοιχεῖο βλ. τήν πρόσφατη μελέτη τοῦ B. M. W. KNOX, *Euripidean Comedy, The Rarer Action* (Essays in Honor of Francis Ferguson), New Brunswick 1971, σσ. 68-96.

2. F. SOLMSEN, *Euripides' Ion im Vergleich mit anderen Tragödien*, στόν

ποῦ εἶχε βιάσει τὴν Κρέουσα μέσα σὲ μιὰ σπηλιά στὴν Ἀκρόπολη πρὶν ἀπὸ πολ-
 λὰ χρόνια, ἔχει φροντίσει νὰ μεταφερθῆ τὸ παιδί στοὺς Δελφοὺς καὶ νὰ γίνῃ
 ὑπηρέτης τοῦ ναοῦ του. Ἀποφασισμένος τώρα νὰ ἀποκαταστήσῃ τὸ παιδί στὴ
 θέσῃ ποῦ τοῦ ἀνήκει στὴν Ἀθήνα δίνει ἓναν ἀπατηλὸ χρησμό, ποῦ θὰ κάμῃ τὸν
 Εὐῖθο, τὸ γιὸ τοῦ Αἰόλου καὶ ἄντρα τῆς Κρέουσας, νὰ πιστέψῃ πὼς εἶναι ὁ
 πατέρας τοῦ παιδιοῦ. Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ τεχνάσματος εἶναι μιὰ ψευδο-
 αναγνώριση Εὐῖθου καὶ Ἴωνα, πράγμα ποῦ ἔχει τὸ ἐξῆς ἀπρόβλεπτο ἀποτέ-
 λεσμα: ὁ χορὸς τῶν Ἀθηναίων θεραπαινίδων, παρακινημένος ἀπὸ ἀθηναϊκὸ
 πατριωτισμὸ, ἀποκαλύπτει τὸ μυστικὸ τῆς ἀληθινῆς, ὅπως πιστεύει, πατρότη-
 τας τοῦ Ἴωνα στὴν ἀφέντρα του. Ἡ Κρέουσα τότε σχεδιάζει τὴ δολοφονία
 τοῦ νεαροῦ παρείσακτου· ἓνας γέρος ὑπηρέτης θὰ τὸν δηλητηριάσῃ. Τὸ «μηχά-
 νημα» τῆς Κρέουσας ἀποτυγχάνει, ὅταν μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀτυχήματα (ποῦ ἀργό-
 τερα ἢ Ἀθηναῖοι λέει ὅτι ὀφείλονταν στὴν ἐπέμβαση τοῦ Ἀπόλλωνα) ὀδηγεῖ στὴν
 ἀποκάλυψη τῆς σκευωρίας. Ἀλλὰ τώρα ὁ Ἴωνας, ἔχοντας μὲ τὸ μέρος του τὸ
 λαὸ τῶν Δελφῶν, ἐπιδιώκει τὸ θάνατο τῆς γυναίκας ποῦ προσπάθησε νὰ τὸν
 σκοτώσῃ. Καὶ τοῦτο εἶναι ἀπόρροια τοῦ ψεύτικου χρησμοῦ τοῦ Ἀπόλλωνα,
 γιὰτὶ ὁ Ἴωνας πιστεύει πὼς εἶναι γιὸς τοῦ Εὐῖθου καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ξέρῃ πὼς
 ἢ Κρέουσα εἶναι ἢ μητέρα του. Σ' αὐτὴ τὴ δεύτερη κρίσιμη στιγμή ἐπεμβαίνει
 ἢ Πυθία (μπορεῖ καὶ πάλι ὁ Ἀπόλλωνας νὰ θεωρηθῆ ὑπεύθυνος γι' αὐτὸ) καὶ
 τώρα ἔχομε τὴ δεύτερη, καὶ αὐτὴ τὴ φορὰ ἀληθινῆ, ἀναγνώριση μητέρας καὶ
 γιοῦ. Ὅλα θὰ ἔπρεπε τώρα νὰ πᾶνε καλά, ἂν ὁ Ἴωνας πίστευε στὸ λόγο τῆς
 μητέρας του ὅτι ὁ Ἀπόλλωνας καὶ ὄχι κάποιοι θνητὸς εἶναι ὁ πατέρας του.
 Ἄν ἢ Κρέουσα λήθῃ τὴν ἀλήθεια, τότε ὁ Ἀπόλλωνας ἀποκαλύπτεται κακοποιὸς
 καὶ ψεύτης, καὶ ὁ Ἴωνας δὲν δέχεται τίς διαμαρτυρίες τῆς Κρέουσας ὅτι ὁ
 χρησμὸς ποῦ δόθηκε στὸν Εὐῖθο δὲν ἦταν ψεύτικος, ἀλλὰ μόνον διαφορούμενος.
 Ὁ Ἴωνας εἶναι ἕτοιμος νὰ ἀντιμετωπίσῃ τὸν Ἀπόλλωνα μὲ ἓνα εὐθὺ ἐρώτημα,
 παρ' ὅλο ποῦ ὁ ἴδιος εἶχε δηλώσει στὴν Κρέουσα σὲ ἄλλη στιγμή ὅτι τῶ... θεῶ
 τὰναντία οὐ μαντευτέον (373). Ἀλλὰ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἐμφανίζεται ἢ Ἀθηναῖ-
 ὠς «ἀπὸ μηχανῆς θεός», γιὰ νὰ βάλῃ τέλος στὶς ἀμφιβολίες τοῦ Ἴωνα. Ὁ Ἴω-
 νας καὶ ἢ Κρέουσα ξεκινοῦν γιὰ τὴν Ἀθήνα. Θεϊκὴ καὶ ἀνθρώπινη ἀπάτη ἔχουν
 ἐδῶ πλεχτῆ σ' ἓνα περίτεχνο σχῆμα, στὸ ὁποῖο οἱ ἀπάτες γίνονται οἱ προϋπο-
 θέσεις τῶν ἀναγνωρισμῶν. Καὶ ὁμως οἱ ἥρωες σώζονται ἐντελῶς κατὰ τύχην,
 καὶ ἀκόμη καὶ ὁ Ἀπόλλωνας χρειάστηκε νὰ αὐτοσχεδιάσῃ. Εἶναι δύσκολο νὰ
 ξέρῃ κανεὶς ἀκριβῶς τί νὰ πιστέψῃ στὸ τέλος τῆς ἱστορίας. Τὸ ἔργο ἔχει εὐτυ-
 χισμένο τέλος μόνον ἀπὸ τὴν πατριωτικὴ, ἀθηναϊκὴ σκοπιὰ. Γιὰ τὴν Κρέουσα,
 τὸν Ἴωνα, καὶ τὸν Ἀπόλλωνα ἀκόμα, τὰ γεγονότα ἔχουν πάρει μιὰ παραπάνω

ἀπ' ὅσο θὰ περίμενε κανείς παράλογη τροπή, καὶ δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι ὁ Ἴωνας εἶναι εὐτυχισμένος πού βρῆκε τὴ μητέρα του, ἀφοῦ αὐτὸ συνεπάγεται ὅτι πρέπει ν' ἀφήσῃ τοὺς Δελφούς καὶ ν' ἀναλάβῃ τὶς εὐθύνες τοῦ διαδόχου καὶ μελλοντικοῦ βασιλιᾶ, εὐθύνες πού ἀρχικὰ δὲν τὶς ἐπιθυμοῦσε.

Ἐπάρχει ἐδῶ, ὥστόσο, μιὰ ἐρμηνεία τοῦ κόσμου, στὴν ὁποία τὰ τραγικά, μελοδραματικά, καὶ κωμικὰ στοιχεῖα μποροῦν ἴσως νὰ συμφιλιωθοῦν. Γιὰ νὰ ὀρίσω πιὸ συγκεκριμένα αὐτὸ πού ὀνόμασα κλίμα τοῦ ἔργου, θὰ ἐπιχειρήσω νὰ ἐξετάσω τὶς εἰκόνες του, ἰδιαίτερα σὲ σχέση μὲ τὴν Ἀθήνα. Ὁ Ἴων εἶναι δικαιολογημένα περίφημος γιὰ τὶς ζωντανὲς περιγραφὰς σκηνῶν ἀπὸ τὴ φύση ἢ ἀπὸ ἔργα τέχνης, σκηνῶν ἐξίσου δελφικῶν ὅσο καὶ ἀθηναϊκῶν: τὸ δελφικὸ τοπιὸ ἀμέσως μετὰ τὴν ἀνατολὴ τοῦ ἡλίου, τὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνα, ἡ σκηνὴ πού κατασκευάζει ὁ Ἴωνας γιὰ νὰ γιορτάσῃ τὰ γενέθλιά του, ὁ βράχος τῆς Ἀκρόπολης μὲ τὴ σπηλιὰ ὅπου ἡ Κρέουσα συναντήθηκε μὲ τὸν Ἀπόλλωνα, οἱ μῦθοι τῆς γιγαντομαχίας καὶ τῆς γέννησης τοῦ Ἐριχθόνιου, ἡ γοργόνα καὶ ἡ ἔχιδνα, καὶ τέλος οἱ εἰκόνες τῆς φωτιᾶς, τοῦ φωτὸς καὶ τῆς ἡμέρας – ὅλα αὐτὰ δίνουν στὸ ἔργο μιὰν ἀσυνήθιστη τρίτη διάσταση καὶ τὸ σχετίζουσι περισσότερο μὲ τὸν Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ παρὰ μὲ τὰ πατριωτικὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ Cristian Wolff, σὲ μιὰ πρόσφατη μελέτη του¹, εἶναι ὁ μόνος συγγραφέας πού ἔχει θεωρήσει τὶς εἰκόνες αὐτὲς σὰν κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ πατριωτικὴ ἢ ρομαντικὴ διακόσμηση. Ἡ δική μου γνώμη εἶναι ὅτι εἶναι τὸ στοιχεῖο πού χρησιμοποιεῖ ὁ ποιητής, γιὰ νὰ διοχετεύσῃ τὶς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ, γιὰτὶ οἱ εἰκόνες αὐτὲς ἀφοροῦν κατ' ἐξοχὴν χρόνους καὶ τόπους, πού ἦταν ἐντελῶς οἰκεῖοι στοὺς Ἀθηναίους τοῦ πέμπτου αἰῶνα. Ἀλλὰ ἐξοικείωση δὲν σημαίνει αὐτομάτως καὶ κατανόηση τῆς σημασίας τῶν μύθων, καὶ ὁ ποιητής μὲ μεγάλη δεξιότητα ὑποδεικνύει ἀπροσδόκητες ὀψεις τοῦ μύθου. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὁ Ἐρμῆς ἐμφανίζεται στὸν πρόλογο, τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου δείχνουν μεγάλη περιέργεια γιὰ τοὺς τόπους καὶ τὶς παραδόσεις τὶς σχετικὲς μὲ τὴ λατρεία καὶ τὴ μυθολογία. Ἔδωσε πραγματικὰ ἡ Ἀθηναῖα τὸν Ἐριχθόνιο στὶς θυγατέρες τοῦ Κέκροπα, ὡσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται, ὅπως τὸ δείχνει ἡ εἰκόνα; Ρωτᾷ ὁ Ἴωνας τὴν Κρέουσα (71). Ἡ ὄψη τῶν πραγμάτων, καὶ ὅσων φαίνονται καὶ ὅσων πρέπει νὰ φανταστῇ κανείς, εἶναι ἡ κοινὴ ἀφετηρία καὶ τοῦ ποιητῆ καὶ τοῦ κοινοῦ. Οἱ γυναικὲς τοῦ χοροῦ ἔρχονται στὴ σκηνὴ σὰν ἐπισκέπτριες τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ μαγεύονται ἀπὸ τὶς ὁμορφιὰς τῶν Δελφῶν (184-232). Εἶναι στ' ἀλήθεια τὰ πράγματα αὐτὰ πού φαίνονται νὰ εἶναι; Αὐτὴ εἶναι ἡ ἐρώτηση στὴν ὁποία ὀδηγεῖται τὸ κοινὸ – καὶ ἀκολουθοῦν πολλὰς ἐκπλήξεις. Ἡ στάση τοῦ ποιητῆ καὶ τοῦ κοινοῦ, πάντως, δείχνει κάθε ἄλλο παρὰ εὐλάβεια,

1. C. WOLFF, 'The Design and Myth in Euripides' Ion, Harvard Studies in Classical Philology 69 (1965) 169-94.

καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ὁ Ἴων διαφέρει σημαντικὰ ἀπὸ τὸν Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν.

Ὅπως ἔχει δεῖξει ὁ Νίκος Χουρμουζιάδης στὸ βιβλίο του γιὰ τὸν θεατὸ καὶ ἀθέατο σκηρικὸ χῶρο στὸν Εὐριπίδη¹, οἱ δελφικὲς εἰκόνες ποὺ περιγράφονται εἰκονίζονται μόνον ἐν μέρει ἀπὸ τὰ σκηρικά, καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τους δημιουργεῖται μέσα στὸ πλαίσιο τῆς φαντασίας τοῦ ποιητῆ. Ὡστόσο, προβάλλει ἔτσι μιὰ καθαρὴ εἰκόνα τῆς φυσικῆς σκηνογραφίας ἢ τοῦ τοπίου ποὺ περιβάλλει τὸ μαντεῖο: τῶν Φαιδριάδων, τῆς Κασταλίας πηγῆς, τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνα, καθὼς καὶ τῆς σκηνῆς τοῦ Ἴωνα. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ὅμως δὲν ἔχει ἱστορικὸ βάθος, γιατί δὲ μαθαίνομε πῶς ὁ Ἀπόλλωνας ἔγινε κάτοχος τοῦ μαντείου, οὔτε κανένα ἄλλο μῦθο σχετικὸ μὲ τὸ θέμα αὐτό. Ἀκόμη, τουλάχιστον τρεῖς ἀπὸ τίς βασικὲς εἰκόνες-περιγραφές, ἡ ἀνατολὴ τοῦ Ἡλίου, ὁ ναὸς τοῦ Ἀπόλλωνα, καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ Ἴωνα, ἔχουν, ὅπως θὰ προσπαθήσω νὰ δείξω παρακάτω, στενὴ σχέση μὲ ἀθηναϊκὲς εἰκόνες, καὶ ἔχουν ἐπομένως εἰδικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινόν. Ὡς ἓνα βαθμὸ βλέπομε στοὺς Δελφοὺς μόνον ὅτι ξέρομε ἤδη ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Ἔτσι, μολονότι ὁ μόνος σχεδὸν τόπος τῆς Ἀθήνας ποὺ μνημονεύεται στὸ ἔργο εἶναι ἡ βορειοδυτικὴ πλαγιά τῆς Ἀκρόπολης — αἱ Μακρὰι («μακρὰι» δηλαδὴ «πέτραι») — καὶ ὁ ἀμέσως γειτονικὸς πρὸς αὐτὲς χῶρος πάνω στὴν ἴδια τὴν Ἀκρόπολη — ὁ χῶρος τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηναῖας Πολιάδος — ἡ γενικὴ εἰκόνα τῆς Ἀθήνας εἶναι πολὺ πιὸ πλήρης ἀπὸ ἐκεῖνη τῶν Δελφῶν καί, ἐξαιτίας τοῦ μύθου ποὺ τὴ συνοδεύει, ἔχει πολὺ μεγαλύτερο ἱστορικὸ βάθος. Στὴν Ἀθήνα πρέπει νὰ μεταφερθοῦμε, ἂν θέλωμε νὰ καταλάβωμε τὴ σημασία τῶν γεγονότων ποὺ συμβαίνουν στοὺς Δελφοὺς.

Οἱ Μακρὲς Πέτρες ἀναφέρονται ἕξι φορὲς στὴ διάρκεια τοῦ ἔργου ὡς τόπος ὅπου ὁ Ἀπόλλωνας ἐβίασε τὴν Κρέουσα (13, 283, 494, 937, 1400 καί, χωρὶς νὰ ὀνομάζονται, 992). Τὶς περισσότερες φορὲς μνημονεύονται σὰ νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ περιοχὴ μᾶλλον παρὰ γιὰ ὀρισμένο τόπο, πράγμα ποὺ ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴ γνωστὴ σὲ μᾶς τοπογραφία². Οἱ Μακρὲς Πέτρες εἶναι ἡ βορειοδυτικὴ πλευρὰ, στὴν ὁποία ὑπάρχουν πολλὰ σπήλαια. Ἡ περιοχὴ αὐτὴ ἦταν προσιτὴ στὴν ἀρχαιότητα μόνον ἀπὸ τὴν πλάγια πύλη (postern gate), κοντὰ στὴν οἰκία τῶν Ἀρρηφόρων ὅχι μακριὰ ἀπὸ τὸ Ἐρέχθειο. Καθὼς ἦταν ἀπρόσιτες ἀπὸ τὴν κάτω μεριὰ τῆς πλαγιᾶς, οἱ Μακρὲς ἀποτελοῦσαν ἓνα μέρος τοῦ χώρου τοῦ μυθολογικοῦ παλατιοῦ τῶν Ἐρεχθιδῶν, ὅπως μαθαίνομε

1. N. C. HOURMOUZIADES, *Production and Imagination in Euripides*, Ἀθήνα 1965, σσ. 111-115.

2. Γιὰ τίς Μακρὲς Πέτρες καὶ τὴν τοπογραφία τους βλ. J. E. HARRISON, *Primitive Athens*, Cambridge 1906, σσ. 66 κ.έ. W. JUDEICH, *Topographie von Athen*, β' ἔκδοσις, München 1931, σσ. 301 κ.έ. I. T. HILL, *The Ancient City of Athens*, London 1953, σσ. 94 κ.έ. καὶ εἰκ. 4 στὴ σ. 10.

ἀπὸ τὸ ἔργο. Ἀπὸ τὰ τέσσερα γνωστὰ σπήλαια αὐτῆς τῆς περιοχῆς ὁ ποιητὴς μνημονεύει σίγουρα μόνον τὸ σπήλαιον τοῦ Πανός, καὶ αὐτὸ εἶναι στὴν πραγματικότητα τὸ μόνον κατάλληλον γιὰ τὰ σκοτεινὰ καὶ μυστικὰ γεγονότα, ποῦ διαδραματίστηκαν ἐκεῖ μέσα, δηλαδή τὸ βιασμό τῆς Κρέουσας, τὴν ἔκθεση τοῦ παιδιοῦ καί, ἂν πρέπη νὰ πιστέψωμε τὴ συναισθηματικὰ πολὺ ἔντονη διήγηση τῆς Κρέουσας, ἀκόμα καὶ τὴ γέννησή του (949). Εἶναι λιγότερο βέβαιο ὅτι ὁ Εὐριπίδης ἀναφέρεται σὲ ἓνα ξεχωριστὸ σπήλαιον καὶ τόπον λατρείας τοῦ Ἀπόλλωνα, ποῦ ζέρομε πὼς ὑπῆρχε σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀνοιχτὰ σπήλαια τῆς ἴδιας περιοχῆς στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια¹. Πάντως ὁ Ἴωνας λέει ὅτι ἡ περιοχὴ τῶν Μακρῶν ἦταν πολὺ ἀγαπητὴ στὸν Ἀπόλλωνα (287), ὁ ὁποῖος τὴν τιμοῦσε μὲ τὶς πυθικὲς ἀστραπὲς (285). Τὸ ἔργο, ἐπομένως, προϋποθέτει κάποιον τόπον λατρείας τοῦ Ἀπόλλωνα ἀλλὰ ἐξυπηρετεῖ τὸν ποιητὴ τὸ νὰ ἰσχυρισθῆ ὅτι ὁ Πάν καὶ τὸ σπήλαιό του ἦταν στενά συνδεδεμένα μὲ τὸ βιασμό, γιὰ τὸ Πάν εἶναι θεὸς τοῦ φυσικοῦ ἔρωτα. Οἱ ἄλλοι ἱεροὶ τόποι τῆς περιοχῆς μνημονεύονται ἐξαιτίας τοῦ πόνου μὲ τὸν ὁποῖο ἔχουν συνδεθῆ: Οἱ θυγατέρες τοῦ Κέκροπα πήδησαν ἀπὸ τὸ βράχο ἐκεῖ κοντὰ (274), ὅταν ἄνοιξαν τὸ κουτὶ τοῦ Ἐριχθόνιου, καὶ ὁ Ἐρεχθέας χάθηκε μέσα σὲ ἓνα χάσμα, ὅταν ὁ Ποσειδῶνας τὸν σκότωσε μὲ τὸν κεραυνό του (281-2). Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ ἴδιες θυγατέρες τοῦ Κέκροπα χορεύουν στὸ χλοερὸ τόπον κοντὰ στὸ σπήλαιον τοῦ Πανός (ποῦ πρέπει ἴσως νὰ τὸν ἀναγνωρίσωμε πάνω ἀπὸ τὴ σπηλιά, κοντὰ στὸ ναό)², ἐνῶ ὁ Πάν παίζει τὴ σύριγγά του μέσα στὴ σπηλιά, ὅπου ἔγινε ὁ θεϊκὸς βιασμός (501-502). Ἄν καὶ ὅλοι αὐτοὶ οἱ τόποι πέφτουν γενικὰ μέσα στὰ ὄρια τῆς περιοχῆς τοῦ Ἐρεχθείου καὶ τῆς βόρειας πλευρᾶς, ὁ ποιητὴς δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν τοπογραφία τῶν τόπων τῆς λατρείας, ἀλλὰ γιὰ τὴ ρομαντικὴ καὶ μελοδραματικὴ ἱστορία τῆς ἀθηναϊκῆς βασιλικῆς γενιᾶς. Τὸ σπήλαιον τοῦ βιασμοῦ, ὁ βράχος τῶν θυγατέρων τοῦ Κέκροπα, καὶ τὸ χάσμα τοῦ Ἐρεχθέα εἶναι γι' αὐτὸν τόποι ἀνθρώπινου πόνου. Ἡ ἀναφορὰ στὶς Μακρὲς ὡς τόπου ἀγαπητοῦ στὸ δελφικὸ θεὸ εἶναι, ἐπομένως, καθαρὰ εἰρωνικὴ, ὅπως εἶναι καὶ ἡ περιγραφή τῶν θυγατέρων τοῦ Κέκροπα νὰ χορεύουν πιὸ πάνω ἀπὸ τὶς σπηλιές. Τὸ αὐτόχθονο γένος τῶν Ἀθηναίων, ποῦ κατὰγονται ἀπὸ τὸ γηγενῆ Ἐριχθόνιον, γνωρίζει τί σημαίνει πόνος, ἐπίσης.

Ἄλλὰ γιὰτί λέγεται ἡ ἱστορία τῆς Κρέουσας τόσο πολλὰς φορές; Ἀσφαλῶς ὄχι ἐπειδὴ ἦταν εὕρημα τοῦ Εὐριπίδη καὶ οἱ πιὸ κουτοὶ ἀπὸ τοὺς θεατὲς δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ τὴν καταλάβουν, ἂν δὲν τὴν ἄκουγαν ἔξι φορές. Ἡ ἀλήθεια

1. Γιὰ τὰ σπήλαια στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς Ἀκρόπολης βλ. Π. ΚΑΒΒΑΔΙΑ, Ἐφημ. Ἄρχ. 1897, σσ. 1-21 καὶ πίν. 1-4. J. TRAVLOS, A Pictorial Dictionary of Ancient Athens, London 1971, λήμματα Apollo Hypoakraios καὶ Pan.

2. Ἄλλοι ὑποθέτουν ὅτι ὁ χλοερὸς αὐτὸς τόπος ἦταν κάτω ἀπὸ τὰ σπήλαια: βλ. τὸ σχόλιο τοῦ Wilamowitz στὸ στίχο 492, ἀλλὰ πρβ. τὸ σχόλιο τοῦ Owen στὸ στίχο 494.

εἶναι ὅτι κάθε φορά ὁ ποιητὴς βλέπει τὴν ἱστορία ἀπὸ διαφορετικὴ σκοπιά. Στὸν πρόλογο, ὁ Ἑρμῆς δίνει μιὰ οὐδέτερη καὶ ἐπίσημη, νὰ ποῦμε, ἐκδοχὴ τῆς ἱστορίας (8 κ.έ.), καὶ τὸ ἴδιο κάνει καὶ ἡ Ἀθηνᾶ στὸ τέλος (1560-62). Ἀλλὰ ὅταν ἡ Κρέουσα λέει στὸν Ἴωνα τὴν ἴδια ἱστορία, ἐνῶ προσποιεῖται ἀπὸ ντροπὴ ὅτι αὐτὰ συνέβηκαν σὲ μιὰ φίλη της, τὴ διηγίεται ἀπὸ τὴ σκοπιά τοῦ κοριτσιοῦ, γιὰ νὰ προκαλέσῃ τὴ συμπάθεια τοῦ Ἴωνα καὶ τὸ θυμὸ του γιὰ τὸν Ἀπόλλωνα (338 κ.έ.). Ὁ χορὸς ἀκούει τὴ διήγησή της καὶ τὴ σχολιάζει σὲ μιὰν ὠδή, τονίζοντας τὴν ἔκθεση τοῦ βρέφους καὶ δηλώνοντας ὅτι ποτέ τους δὲν ἄκουσαν ὅτι θνητὸ βλαστάρη θεοῦ εὐτύχησε στὴ ζωὴ του (503-9). Τὸ κύριο ἐνδιαφέρον τοῦ χοροῦ εἶναι ἡ διατήρηση τῆς οἰκογένειας, καὶ προσεύχονται γιὰ τὴν εὐγονία τοῦ οἴκου τοῦ Ἑρεχθέα (469-71). Ἐπειτα, στὴ μεγάλη μονωδία της ἡ Κρέουσα παραδέχεται ὅτι ὁ βιασμὸς ἔγινε σ' αὐτὴν τὴν ἴδια καὶ ὄχι σὲ κάποια φίλη της (859-922). Ἡ σπουδαία πλευρὰ τοῦ θρήνου καὶ τοῦ κατηγορητηρίου της γιὰ τὸν Ἀπόλλωνα εἶναι ἡ γλώσσα μὲ τὴν ὁποία τὸ ἐκφράζει. Ἐχει δειχτῆ ὅτι ἡ μονωδία περιέχει στοιχεῖα ὕμνου πρὸς τὸ θεό, πού περιγράφεται μέσα σὲ ὅλη του τὴ δόξα¹. Ὁ ἔρχομὸς τοῦ θεοῦ ἀπεικονίζεται μὲ τρόπο πού θυμίζει τὴν Ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, γιατί ἡ Κρέουσα μάζεψε λουλούδια, κι ἀνάμεσά τους κρόκους, πού εἶναι τὸ λουλούδι τῆς Περσεφόνης. Τὸ μεγαλεῖο αὐτῆς τῆς εἰκόνας, πού θυμίζει παραδοσιακὲς ἀπεικονίσεις θεϊκῶν ἀρπαγῶν, ἀπὸ μιὰν ἄποψη βρῖσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς κατηγορίες τῆς Κρέουσας. Ἡ μονωδία τοποθετεῖ τὴν ἀνθρώπινη τραγωδία τῆς γέννησης τοῦ Ἴωνα πλάι στὶς ἄλλες θεϊκὲς γεννήσεις, πού μνημονεύονται ἐπίσης στὸ ἔργο: τὴ γέννηση τοῦ Ἑρμῆ, τοῦ Ἑριχθόνιου, τοῦ Ἀπόλλωνα, καὶ τῆς Ἀθηνᾶς². Ἀλλά, γιὰ νὰ μὴ θεωρηθῆ ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ ἀληθινὴ ἐξήγηση τοῦ τί ἔγινε στὴ σπηλιὰ τῆς Ἀκρόπολης, ἡ ἱστορία ἐπαναλαμβάνεται στὸ διάλογο πού ἀκολουθεῖ ἀνάμεσα στὴν Κρέουσα καὶ στὸ γέρο ὑπηρέτη της. Ἐδῶ ἡ Κρέουσα ἀφήνει κατὰ μέρος κάθε δισταγμὸ καὶ μιλάει γιὰ τὶς ἐγκληματικὲς ὀψεις τοῦ βιασμοῦ: ἐνταῦθ' ἀγῶνα δειῶν ἠγωνίσμεθα (939). Τὸ ἐγκλημα αὐτὸ ἦταν πού τὴν ὀδήγησε στὸ δικὸ της ἐγκλημα, τὴν ἔκθεση τοῦ παιδιοῦ, καὶ πού κατὰ ἓνα περίεργο ἀνακόλουθο κάνει νὰ φαίνεται λογικὸ τὸ σχέδιό της νὰ δολοφονήσῃ τὸν παρειακτὸ Ἴωνα, τὸν ὁποῖο δὲν ἔχει ἀναγνωρίσει. Ἡ συμπάθεια πού εἴχαμενωρίτερα γιὰ τὴν Κρέουσα μετατρέπεται τώρα σὲ φρίκη. Κι αὐτό, ὡστόσο, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ φάση, γιατί μετὰ τὴν ἀναγνώριση ἡ Κρέουσα περιγράφει τὴ γέννηση καὶ τὴν ἔκθεση μὲ διαφορετικὸ τρόπο. Θέλει τώρα νὰ κάμῃ τὸν Ἴωνα νὰ πιστέψῃ ὅτι προέρχεται στ' ἀλήθεια ἀπὸ θεϊκὴ γέννηση. Ὁρκίζεται γι' αὐτὸ στὸ ὄνομα τῆς

1. Γιὰ τὸν ὑμνητικὸ χαρακτήρα τῆς μονωδίας βλ. WASSERMANN, ὁ.π. (βλ. παραπάνω σ. 277, σημ. 1), σ. 591, σημ. 9, καὶ BURNETT, ὁ.π. (βλ. παραπάνω σ. 277, σημ. 1), σ. 96.

2. Ἑρμῆς: στίχοι 1 κ.έ. Ἑριχθόνιος: 20 κ.έ., 268 κ.έ., 1429. Ἀπόλλωνας: 919-22. Ἀθηνᾶ: 452 κ.έ.

ἸΑθηνᾶς τῆς Γοργοφόνας, πού ἔχει τὴν ἔδρα τῆς στὴν περιοχὴ τῆς ἸΑκρόπολης μὲ τὴν ἐλιά, τὸν ἐλαιοφυτῆ πάγον θάσσει (1478, 1480-81). Ὁ βιασμός ἔγινε πλάι στὸ βράχο τῆς ἀηδόνας, παρ' ἀηδόσιον πέτραν (1482). Ἡ Γοργοφόνα, ἡ ἀθάνατη ἐλιά, καὶ ὁ βράχος τῆς ἀηδόνας συμβολίζουν τὴ σταθερότητα καὶ τὴν ἀνάπτυξη: Ἡ γέννηση τοῦ Ἰωῶνα ἔχει γίνῃ ἡ ἐγγύηση γιὰ τὴ συνέχεια τῆς ἀθηναϊκῆς ἐξουσίας¹.

Ὁ ποιητὴς ἐπαναλαμβάνει τὴν ἱστορία τῆς ἀρπαγῆς, γιὰ τὴ θέλει νὰ δείξῃ τὶς διαφορὲς δυνατὲς ἐρμηνεῖες τοῦ γεγονότος. Ἡ τυπικὴ ἱστορία θεοῦ καὶ θνητῆς περιέχει στοιχεῖα πόνου καὶ ἐγκλήματος. Ἡ σύγχυση τῶν πατριωτικῶν καὶ μελοδραματικῶν στοιχείων γίνεται, ἐπομένως, σκόπιμα, καὶ οἱ διαφορὲς ὕψεις τῆς ἀρπαγῆς παραθέτονται, ἀλλὰ δὲν ἐναρμονίζονται μεταξύ τους. Αὐτὸ δίνει στὴν ἱστορία μιὰν εἰρωνικὴ διάσταση, γιὰ τὴ δὲν μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε τὴν πατριωτικὴ ἐρμηνεία τῆς γέννησης τοῦ Ἰωῶνα χωρὶς ταυτόχρονα νὰ θυμώμαστε τὴ σκαιὴ πλευρὰ τῆς. Τέτοιες διαφοροποιητικὲς σκέψεις τὶς ἐνθαρρύνει ὁ ποιητὴς μὲ τὸ νὰ τονίζῃ τὸ στοιχεῖο τῆς περιέργειας.

Ἐνας ἄλλος μῦθος πού ἐπαναλαμβάνεται εἶναι ἡ ἱστορία τῆς γιγαντομαχίας². Ὅπως οἱ ἱστορίες τοῦ οἴκου τοῦ Ἐρεχθέα, πού ἀναφέρονται παροδικὰ σὲ σχέση μὲ τὶς Μακρὲς Πέτρες, ἔτσι καὶ ἡ γιγαντομαχία ἦταν ἕνας μῦθος μὲ μεγάλη διάδοση, στὸν ὅποιο ὁ ποιητὴς δίνει διαφορὲς ἐρμηνεῖες. Ἡ γιγαντομαχία ἦταν πάντα τὸ θέμα τῶν εἰκόνων πού ὑφαίνονταν στὸν πέπλο τῶν Παναθηναίων. Ἡ ἀνατολικὴ πρόσοψη τοῦ Παρθενῶνα ἔδειχνε στὸ ἀέτωμα τὴ γέννηση τῆς ἸΑθηνᾶς, στὶς μετόπες τὴ γιγαντομαχία, καὶ στὴ ζωφόρο τὴν προσφορά τοῦ πέπλου, τρία θέματα σχετικὰ μεταξύ τους. Ἀκόμα, στὸ ἐσωτερικὸ τῆς

1. Ὁ «βράχος τῆς ἀηδόνας» θεωρεῖται ἀπὸ τὸν Wilamowitz (σχόλιο στὸ στίχο 1482) ὡς ἕνα εἰδικὸ τοπογραφικὸ στοιχεῖο τῆς ἸΑκρόπολης, ἀλλὰ ἐγὼ πιστεύω ὅτι ἡ φράση περιγράφει τὴν ἸΑκρόπολη στὸ σύνολό τῆς. Τὸ ἀηδόνι ἐμφανίζεται ἐπίσης στὴν ὁδὴ στὸν Κολωνὸ (Σοφ. Οἰδ. ἐπὶ Κολ., 670 κ.έ.), ὅπου τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ τοπογραφικὰ καὶ ἄλλα στοιχεῖα ταιριάζουν τόσο στὸν Κολωνὸ ὅσο καὶ στὴν ἸΑκρόπολη. Τὸ ἀηδόνι σ' αὐτὴ τὴν ὁδὴ (τοῦ Οἰδίποδα) εἶναι ὄχι μόνο ἕνα σύμβολο θανάτου (ὅπως ἔχει ἐρμηνευτῆ ἀπὸ τὸν B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper*, Berkeley 1964, σ. 155 καὶ σημ. 22) ἀλλὰ καὶ ἀναγέννησης ἐξίσου, ἀφοῦ τὸ ἀηδόνι κάνει ξανά τὴν ἐμφάνισή του τὴν ἀνοιξη. Γὰ χωρὶα ἀπὸ τὸν Ἰωῶνα καὶ τὸν Οἰδ. ἐπὶ Κολ. ὑποστηρίζουν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο.

2. Γιὰ τὶς ἀναπαραστάσεις τῆς γιγαντομαχίας βλ. F. VIAN, *La guerre des géants*, Paris 1952, καὶ *Répertoire des gigantomachies figurées*, Paris 1951. Παναθηναϊκὸς πέπλος: RE, ἄρθρο Panathenaia, στῆλες 460-61 (L. Ziehen 1949). Ἀνατολικὲς μετόπες: F. BROMMER, *Die Metopen des Parthenon*, Mainz 1967, σσ. 22 κ.έ. καὶ 196 κ.έ. Ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας τῆς ἸΑθηνᾶς Παρθένου: A. VON SALIS, *Jahrbuch d. d. Arch. Inst.* 55 (1940) 90 κ.έ. H. WALTER, *Athen. Mitt.* 69/70 (1954-55) 95 κ.έ. K. SCHAUBENBURG, *Antike Kunst* 5 (1962) 54. Γιὰ τὶς ἀγγειογραφίες βλ. τὰ ἄρθρα τῶν VON SALIS, WALTER, SCHAUBENBURG καὶ τὸ ἄρθρο GIGANTEN στὸ *Lexicon der alten Welt*. Κρατῆρας τῆς Νεάπολης: VIAN, *Répertoire*, πίν. 44.

ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου μέσα στὸ ναὸ ἦταν ζωγραφισμένη μιὰ γιγαντομαχία, ποὺ ἀναπαριστάνεται συνήθως μὲ βάση ὀρισμένες ἀγγειογραφίες σὰν ἀπεικόνιση μιᾶς κοσμικῆς μάχης κοντὰ στὸν Ὀλυμπο. Ἀποτέλεσμα τῆς φειδιακῆς ἀπόδοσης τοῦ παραδοσιακοῦ αὐτοῦ θέματος ἦταν νὰ περάσῃ ἡ γιγαντομαχία σ' ἓνα ἀριθμὸ ἀγγείων τοῦ τέλους τοῦ πέμπτου αἰώνα. Στὶς ἀπεικονίσεις αὐτὲς ἡ Ἀθηνᾶ ἔχει ἐξέχουσα θέση σὰν πεζὴ συνοδὸς τοῦ πατέρα της Δία, ποὺ ἐκσπενδονίζει τὸν κεραυνὸ ἀπὸ τὸ ἄρμα του. Καινοτομία τῶν φειδιακῶν καὶ μεταφειδιακῶν συνθέσεων εἶναι τὸ μέγεθος τῆς ομάδας τῶν μορφῶν καὶ μιὰ νέα ἔμφραση στὴν ἔγγραφο φύση τῶν γιγάντων καὶ στὰ δεινοπαθήματά τους στὴ μάχη¹.

Σὲ σύγκριση μὲ αὐτὲς τὶς καινούριες ἀναπραστάσεις, ἡ εἰκόνα ποὺ δίνει ὁ Εὐριπίδης φαίνεται στὴν ἀρχὴ μᾶλλον συμβατικὴ. Στὴν πάροδο ὁ χορὸς δείχνει μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ὅτι καὶ οἱ Δελφοὶ ἔχουν μνημεῖα τόσο ὠραῖα ὅσο καὶ ἡ Ἀθήνα (184 κ.έ.). Ποιὰ εἶναι ἀκριβῶς ἡ φύση τῶν μνημείων ποὺ βλέπουν εἶναι ἀντικείμενο πολλῶν συζητήσεων, ἀλλὰ πιστεύω ὅτι ἡ πιὸ κοινὴ θεωρία, ὅτι τὸ κύριο κτήριο εἶναι ὁ ναὸς τοῦ Ἀπόλλωνα ποὺ εἶχαν κτίσει οἱ Ἀλκμαϊωνίδες, εἶναι ἡ σωστὴ². Ἡ περιγραφή τῆς γιγαντομαχίας ἐν τείχεσσι λαῖνοισι (206-7) ἀποδίδεται σωστὰ στὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ, ποὺ ἦταν στὸ κάτω κάτω ἓνα εἶδος ἀθηναϊκοῦ μνημείου. Τρεῖς σκηνές εἶναι οἰκεῖες στὸ χορὸ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα: ἡ Ἀθηνᾶ νὰ κραδαίνει τὴν ἀσπίδα της μὲ τὴ γοργόνα ἐναντίον τοῦ γίγαντα Ἐγκέλαδου· ὁ Δίας νὰ καίῃ μὲ τὸν κεραυνὸ του τὸν Μίμαντα· καὶ ὁ Διόνυσος νὰ σκοτώνῃ κάποιον γίγαντα μὲ τὸ θύρσο, τὸ ὄπλο τῆς εἰρήνης. Αὐτὲς εἶναι παραδοσιακὲς μάχες τῶν τριῶν μεγάλων θεῶν, γνωστὲς σὲ ὅλες τὶς διηγήσεις τῆς γιγαντομαχίας, ἀλλὰ τὸ κύριο ἐνδιαφέρον τοῦ Εὐριπίδη εἶναι θεματικὸ. Οἱ θεοὶ σκοτώνουν τέρατα μὲ τὰ ὄπλα ποὺ ἀποτελοῦν τὰ κύριά τους γνωρίσματα. Τὸ ὅτι ἡ γιγαντομαχία εἰκονίζεται στὸ δυτικὸ ἀέτωμα, στὴν πλευρὰ δηλαδὴ τοῦ ναοῦ ποὺ ὁ χορὸς δὲν μπορεῖ νὰ δῆ, ἔχει μικρὴ σημασία. Ἐνα παρόμοιο κίνητρο ὑπάρχει καὶ στὴν προηγούμενη περιγραφή δυὸ ἀγνώστων μνημείων³, ποὺ δείχνουν τὸν Ἡρακλῆ νὰ σκοτώνῃ τὴν ὕδρα, ἐνῶ ὁ Ἴόλαος στέκεται δίπλα του μὲ τὸ δαυλό, γιὰ νὰ καυτηριάσῃ τοὺς λαϊμούς, καὶ τὸ Βελλεροφόντη νὰ μάχεται μὲ τὴ Χίμαιρα. Αὐτοὶ οἱ δυὸ μῦθοι εἶναι πολὺ κοινοί, ἀλλὰ ἔχουν διαλεχτῆ σὰν παραδείγματα τῆς ἡρωϊκῆς μάχης ἐναντίον τεράτων (σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ θεϊκὴ). Συμπάθεια γιὰ τὰ τέρατα ἐδῶ δὲν ὑπάρχει. Ἡ γι-

1. VIAN, La guerre, σσ. 162-65.

2. Βλ. Fouilles de Delphes, τόμ. 4, μέρος 3: La terrasse du temple, Paris 1931, σσ. 26 κ.έ. Γιὰ ἄλλες ἐρμηνεῖες βλ. τὸ σχόλιο τοῦ Owen, στὸ στίχο 188. GRÉGOIRE, édition Budé, σ. 190, σημ. 1. J. BOUSQUET, BCH 80 (1956) 573 κ.έ.

3. Μετόπες ἢ ζωγραφικὲς εἰκόνες; Ἡρβ. GRÉGOIRE, ὁ.π., σ. 191, σημ. 1.

γαντομαχία χρησιμεύει σὰ βάση τοῦ ἀθηναϊκοῦ πολιτισμοῦ, καὶ οἱ γηγενεῖς γίγαντες εἶναι οἱ ἐχθροὶ του.

Ἡ γιγαντομαχία, ἀλλὰ διαφορετικὰ θέματά της, μνημονεύεται ζανὰ, ὅταν ἡ Κρέουσα ἀποφασίζῃ νὰ δηλητηριάσῃ τὸν Ἴωνα (987 κ.έ.). Στὴ μάχη τῶν θεῶν μὲ τοὺς γηγενεῖς στὸ πεδίο τῆς Φλέγγρας ἡ Γῆ γέννησε τὴ Γοργόνα, τὴν ὁποία σκότωσε ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ἔκαμε ἀπὸ τὸ δέρμα της τὴν αἰγίδα. Ἡ θεὰ ἔδωσε δυὸ σταγόνες ἀπὸ τὸ αἷμα τῆς Γοργόνας στὸν Ἐριχθόνιο. Ἡ μιὰ ἦταν ἀπὸ τὰ φίδια τῆς Γοργόνας καὶ ἦταν δηλητηριώδης, καὶ ἡ ἄλλη ἀπὸ τὸ σῶμα της καὶ ἦταν εὐεργετική. Αὐτὲς οἱ σταγόνες παραδίδονταν ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ μέσα στὴν οἰκογένεια τῶν Ἐρεχθιδῶν, καὶ ἔτσι στὸ ἔργο ἡ Κρέουσα τίς εἶχε μέσα σὲ θῆκες τοῦ βραχιολιοῦ της. Ἔχει δειχτῆ πρόσφατα ὅτι ἡ ἱστορία αὐτὴ εἶναι κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἐξίσου ἀρχαία μὲ τὴν πιὸ γνωστὴ ἱστορία τῆς σφαγῆς τῆς Γοργόνας ἀπὸ τὸν Περσεύα¹. Ἡ σημαντικὴ μετατόπιση σὲ τούτῃ τὴν ἀναφορὰ στὴ γιγαντομαχία ἀπὸ τὴν προηγούμενη μνεία τῆς τελευταίας εἶναι ἡ διπλὴ ὕψη, εὐεργετικὴ καὶ καταστρεπτικὴ, τοῦ γηγενοῦς αὐτοῦ πλάσματος, τῆς Γοργόνας. Ἡ Γοργόνα ἔχει γίνεи μέρος τῆς ἀμυντικῆς δύναμης τοῦ βασιλικοῦ οἴκου τῆς Ἀθήνας, τόσο γιὰ καλὸ ὅσο καὶ γιὰ κακό. Ἡ νέα αὐτὴ ἐρμηνεία ἐπιτρέπει μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στοὺς γηγενεῖς γίγαντες καὶ στοὺς γηγενεῖς βασιλιάδες τῆς Ἀθήνας. Οἱ Ἀθηναῖοι ἦταν περήφανοι γιὰ τὴ γηγενη τους καταγωγή. Ὅμως τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἔχει μιὰν ἐπικίνδυνη ὕψη, γιὰτὶ ἡ ἀθηναϊκὴ περηφάνεια γιὰ τὴν ἀμιγῆ καταγωγή σχεδὸν γίνεται αἰτία νὰ δολοφονηθῇ ὁ Ἴωνας, ὁ νόμιμος ἀπόγονος τοῦ Ἐρεχθέα. Στὴν ἐπόμενη μνεία ἡ Γοργόνα βρίσκεται μέσα σὲ μιὰ ομάδα προστατευτικῶν καὶ θεραπευτικῶν συμβόλων, γιὰτὶ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀναγνωριστικὰ τεκμήρια, πού ἡ μητέρα τοῦ Ἴωνα εἶχε βάλει μέσα στὸ καλάθι του: εἶχε τυλίξει τὸ μωρὸ μὲ ἓνα ὕφασμα πάνω στὸ ὁποῖο εἶχε κεντήσει μιὰ Γοργόνα, καὶ τοῦ εἶχε δώσει ἓνα περιδέραιο ἀπὸ χρυσὰ φίδια, καθὼς κι ἓνα στεφάνι καμωμένο ἀπὸ ἓνα κλαδὶ τῆς ἀθάνατης ἐλιάς τῆς Ἀθηνᾶς. (1421, 1428, 1433). Ὅπως ἡ Γοργόνα πάνω στὴν ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς, καὶ ἡ Γοργόνα πάνω στὸ ὕφασμα εἶναι εὐεργετικὴ. Ὅμως ἡ Κρέουσα εἶχε ἐκθέσει τὸ παιδί γιὰ νὰ πεθάνῃ, καὶ ἡ χρῆση τῶν προστατευτικῶν συμβόλων ἦταν ἀσυνείδητη· πῆρε ὅτι βρέθηκε κοντὰ της, ἢν εἶχε παρθένου χλιδὴν (26). Ἀπὸ τὴ δικὴ της σκοπιὰ ἡ ἐπιβίωση τοῦ παιδιοῦ ἦταν ἓνα θαῦμα, πού ἡ ἴδια δὲν εἶχε προβλέψει.

Ἄν ὁ μῦθος τῆς γιγαντομαχίας χρησιμοποιεῖται εἰρωνικὰ μὲ δυὸ ἀντίθετες σημασίες, τὸ ἴδιο ἀληθεύει καὶ γιὰ τὸν μῦθο τοῦ Ἐριχθόνιου, πού εἶναι πιὸ κεντρικὸς μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ δράματος, ἂν καὶ μνημονεύεται λιγότερο συ-

1. Βλ. VIAN, *La guerre*, σ. 198, σημ. 7, μὲ παραπομπὴ σὲ μιὰ μελέτη τοῦ KERENYI, τὴν ὁποία δὲν μπόρεσα νὰ δῶ.

χνά¹. Ὁ μῦθος αὐτὸς εἶχε ἴσως ἐξέχουσα θέση σὲ πολλὰ ἀθηναϊκὰ μνημεῖα, ἀν καὶ δὲν εἴμαστε βέβαιοι ὅτι εἰκονιζόταν σὲ κανένα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα τῆς κλασσικῆς γλυπτικῆς: καμιά ἀπὸ τὶς ἐνδεχόμενες ἀπεικονίσεις του σὲ μιὰ μετόπη τοῦ Παρθενώνα (νότια πλευρά, ἀριθμὸς 14), στὸ δυτικὸ ἀέτωμα, στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς ζωφόρου, στὴ λατρευτικὴ βάση τοῦ Ἡφαιστείου, καὶ στὸ βόρειο πρόστυλο τοῦ Ἐρεχθείου, δὲν ἔχει ἀποδειχτῆ. Δὲν μποροῦμε νὰ στηριχτοῦμε, λοιπόν, παρὰ σὲ δευτερότερα ἔργα, γιὰ νὰ καταλάβωμε τὴ σπουδαιότητα τοῦ μοτίβου στὴν τέχνη αὐτῆς τῆς περιόδου. Ὁ Ἐριχθόνιος μέσα στὸ καλᾶθι συναντιέται ἀρκετὰ συχνά, γιὰτὶ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἦταν δημοφιλεῖς οἱ ἱστορίες μυθικῶν παιδιῶν καὶ γεννήσεων. Τὸ καλᾶθι αὐτὸ ἔχει μιὰ φανερὴ ὁμοιότητα μὲ ἐκεῖνο, στὸ ὁποῖο ἔβαλε ἡ Κρέουσα τὸν Ἴωνα, γιὰ νὰ τὸν ἐκθέσῃ. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ ὁ Εὐριπίδης τὸ ὀνομάζει μὲ τὴν ἀσυνήθιστη λέξη ἀντίπηξ, πὺ σημαίνει κλειστὸ καλᾶθι, τοῦ ὁποῖου τὸ σκέπασμα στερεωνόταν μὲ ἓνα εἶδος σύρτη. Ἡ Ἀθηναῖα εἶχε κλείσει τὸ σκέπασμα, γιὰτὶ ἤθελε νὰ κρατήσῃ μυστικὸ τὸ μὲγάλωμα τοῦ Ἐριχθόνιου, καὶ ἡ Κρέουσα εἶχε κλείσει τὸ δικό της καλᾶθι, γιὰτὶ τὸ χρησιμοποίησε σὰ φέρετρο, πιστεύοντας πῶς τὸ παιδί θὰ πέθαινε. Τὸ καλᾶθι τοῦ Ἐριχθόνιου ἀνοίχτηκε ἀπὸ τὶς θυγατέρες τοῦ Κέκροπα, ἐκεῖνο τοῦ Ἴωνα ἀπὸ τὸν Ἐρμῆ, ἔτσι πὺ νὰ βρῆ τὸ παιδί ἡ Πυθία καὶ νὰ τὸ υἱοθετήσῃ². Ἡ ὁμοιότητα τελειώνει ἐδῶ. Ἡ ἱστορία τοῦ Ἴωνα εἶναι ἡ ἱστορία ἐνός

1. Γιὰ τὸ μῦθο τοῦ Ἐριχθόνιου βλ. A. B. COOK, Zeus, τόμ. 3, 1 (Cambridge 1940), σσ. 220 κ.έ. καὶ 237 κ.έ. Νότια μετόπη τοῦ Παρθενώνα, ἀρ. 14: F. BROMMER, Metopen, σσ. 98 καὶ 234. Δυτικὸ ἀέτωμα: K. JEPPESEN, Acta Archaeologica 34 (1963), 75. Ἀνατολικὴ ζωφόρος: JEPPESEN, ὁ.π., σ. 26 καὶ X. ΚΑΡΔΑΡΑ, Ἐφημ. 1961, σσ. 118 κ.έ. Λατρευτικὴ βάση τοῦ Ἡφαιστείου: S. KAROUZOU, Ath. Mitt. 69/70 (1954-55) 67-94. Ἐρεχθεῖο: L. PALLAT, Jahrbuch d. d. Arch. Inst. 50 (1935) 79 κ.έ., καὶ 52 (1937) 17 κ.έ. E. BIELEFELD, Arch. Anzeiger 1956, σσ. 29 κ.έ. Ἐλάσσονα ἔργα: Λοκρικὰ ἀνάγλυφα, βλ. R. YOUNG, Hesperia 10 (1941) σ. 140, εἰκ. 1. Ἀγγεῖα: F. BROMMER, Vasenlisten zur griechischen Heldensage, β' ἐκδοσῆ, Marburg/Lahn 1960, σ. 199. BROMMER στὸν τόμο Charites, Festschrift E. Langlotz, Bonn 1957, σσ. 157-58. GRAEF-LANGLOTZ, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, τόμ. 1, Berlin 1925, ἀρ. 1188, 1191, 1193-95. Γιὰ τὴ σημασία τοῦ ἀντίπηξ βλ. R. YOUNG, ὁ.π., H. BERGSON, Eranos 58 (1960) 11-19, καὶ W. BURKERT, Hermes 94 (1966) σ. 20, σμ. 3.

2. Ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ὁ Ἴωνας ἦταν γιὸς τῆς Ἀθηναίας περιγίπτισσας Κρέουσας καὶ τοῦ Ἀπόλλωνα ἦταν κάθε ἄλλο παρὰ καθιερωμένη στὴν ἀθηναϊκὴ μυθολογία. Ἡ Κρέουσα ἦταν ἴσως ἡ μητέρα τοῦ Ἴωνα στὸ δράμα τοῦ Σοφοκλῆ Κρέουσα (πρβ. π.χ. GRÉGOIRE, ἐκδ. Budé, σσ. 161 κ.έ.), ἐνῶ ἡ συγγένεια τοῦ Ἴωνα μὲ τὸν Ἀπόλλωνα εἶναι ἴσως εὐρημα τοῦ Εὐριπίδη. Γι' αὐτὸ θεωρῶ ἀπίθανο ὅτι ἡ Κρέουσα καὶ ὁ Ἴωνας παριστάνονταν στὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενώνα, ὅπως ἔχει συχνὰ ὑποθεθῆ. Πρβ. F. BROMMER, Die Skulpturen der Parthenon - Giebel, Mainz 1963, σ. 169 καὶ διάγραμμα στὸ τέλος τοῦ τόμου τοῦ κειμένου. Ἡ παρουσία τῆς Κρέουσας, τοῦ Ἴωνα καὶ τοῦ Ξούθου στὶς νότιες μετόπες ἔχει ἐπίσης προταθῆ, βλ. W. SCHIERING, Jahrbuch d. d. Arch. Inst. 85 (1970) 92. Ἐξἄλλου πολὺ ἀπίθανη εἶναι ἡ ἐρμηνεῖα μιᾶς σκηνῆς σὲ μιὰ ἐρυθρόμορφη οἰνοχόη τοῦ 430 π.Χ. περίπου,

κοινοῦ μωροῦ ποῦ ἐκτέθηκε καὶ υἱοθετήθηκε, ἐνῶ ἡ ἱστορία τοῦ Ἐριχθόνιου εἶναι ἕνας ἱερός μῦθος, ποῦ ἴσως εἶχε σχέση μετὰ τις τελετές τῶν Ἀρρηφόρων, ὅπως ἰσχυρίστηκε τελευταῖα ὁ W. Burkert¹. Ὡστόσο, ὁ μῦθος μνημονεύεται δυὸ τρεῖς φορές στὸν Ἴωνα, μιὰ φορά γιὰ νὰ ἐξηγηθῇ γιατί τὰ παιδιὰ τῆς Ἀθήνας φοροῦν φυλαχτὰ μετὰ τὴ μορφὴ φιδιῶν (21), τὴν ἄλλη σὲ σχέση μετὰ τὰ δυὸ φιαλίδια ποῦ περιέχουν τὸ αἷμα τῆς Γοργόνας (99). Χωρὶς ἀμφιβολία τὸ καλᾶθι τοῦ Ἐριχθόνιου βοηθᾷ στὸ νὰ γίνῃ πιὸ κατανοητὴ ἡ ἔκθεση τοῦ γιοῦ τοῦ Ἀπόλλωνα, ἀλλὰ ἡ ἀληθινὴ ὁμοιότητα βρίσκεται ἄλλου. Ὁ μῦθος τοῦ Ἐριχθόνιου εἶναι μιὰ παραλλαγή τοῦ θέματος «ἐκθεση καὶ ἀνακάλυψη» τοῦ Θεϊκοῦ Βρέφους, ἐπειδὴ ὁ Ἐριχθόνιος εἶναι ὁ ἰδρυτὴς μιᾶς νέας δυναστείας². Ἡ κιβωτός του εἶναι ὅμοια μετὰ ἐκείνη τοῦ Κύψελου ἢ τοῦ Μωϋσῆ. Ἔτσι ὁ μῦθος τοῦ Ἐριχθόνιου μᾶς ὑποβάλλει ὅτι καὶ ὁ Ἴωνας εἶναι ἕνας ἰδρυτὴς ἀπὸ θεϊκὴ γενιά. Ὡστόσο, ἡ εἰρωνεία τοῦ Εὐριπίδη εἶναι κι ἐδῶ παροῦσα, γιατί ἡ ἔκθεση τοῦ Ἴωνα εἶναι τὸ πολὺ ἀνθρώπινο δράμα μιᾶς μητέρας, ποῦ θέλει νὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ ἕνα ἐξώγαμο παιδί. Ἡ ἱστορία τοῦ Ἴωνα εἶναι συγχρόνως θεϊκὸς μῦθος καὶ Νέα Κωμωδία. Ὅπως τὰ προστατευτικὰ δῶρα τῆς Ἀθηναῖς πρὸς τὸν Ἐριχθόνιο, τὸ φυλαχτὸ μετὰ τὰ φίδια ἔσωσε τὸν Ἴωνα μετὰ τὸ νὰ χρησιμώσῃ σὰν τεκμήριο γιὰ τὴν ἀναγνώρισή του, ἐνῶ ἡ σταγόνα τοῦ αἵματος τῆς Γοργόνας παρὰ λίγο νὰ τὸν σκοτώσῃ.

Μιὰ ἄλλη διπλὴ σημασία εἶναι φανερὴ σὲ μιὰ τρίτη μυθικὴ εἰκόνα, ποῦ ἔχει ἐξέχουσα θέση στὸν Ἴωνα, δηλαδὴ τὸ πλαισίωμα τῆς ἱστορίας ἀπὸ τὴν ἀνατολὴ τοῦ Ἥλιου στὴν ἀρχή, καὶ ἴσως, ὅπως θὰ ὑποστηρίξωμε, ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῆς Σελήνης στὸ τέλος. Ἡ ἀποστροφή τοῦ Ἴωνα πρὸς τὴν ἀνατολὴ εἶναι περίφημη, ἀλλὰ μολονότι περιγράφει ἕνα πραγματικὸ γεγονός στοὺς Δελφούς εἶναι στενὰ συνδεδεμένη μετὰ τὴν ἀθηναϊκὴ μυθολογικὴ εἰκονογραφία. Εἶναι τώρα πιὰ ἐξακριβωμένο ὅτι ὁ Φειδίας ἦταν ὁ εὐρετὴς τοῦ πλαισιώματος μυθικῶν διηγηματικῶν εἰκόνων μετὰ τὸν Ἥλιο καὶ τὴ Σελήνη³. Μερικὲς ἀπὸ

σύμφωνα μετὰ τὴν ὁποία ὁ Ἴωνας, μπροστὰ στὸν Ἀπόλλωνα, εἶναι ἔτοιμος νὰ σκοτώσῃ τὴν Κρέουσα, ποῦ ἔχει καταφύγει σ' ἕνα βωμό. Βλ. CASSEL T 43, J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase Painters*, β' ἔκδ., Oxford 1963, σ. 1296, ἀρ. 1· εἰκονίζεται στοῦ J. DÖRIG, *Jahrbuch d. d. Arch. Inst.* 80 (1965) 170, εἰκ. 14-15, ποῦ βλέπει στὴν παράσταση αὐτὴ τὸν Ὀρέστη νὰ ἐπιτίθεται στὴν Ἑρμιόνη. Τὴν τελευταία αὐτὴ παραπομπὴ ὀφείλω στὸν κ. Mark Davies, ποῦ μετὰ βοήθησε σχετικὰ μετὰ τὴν ἐρμηνεία αὐτοῦ τοῦ ἀγγείου.

1. *Kekropidensage und Arrhephoria*, *Hermes* 94 (1966) 1 κ.έ., ἰδιαιτέρως σ. 21 κ.έ.

2. Βιβλιογραφία: βλ. H. R. IMMERWAHR, *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland 1966, σ. 162, σημ. 34.

3. C. PRASCHNIKER, *Parthenonstudien*, Augsburg 1928, σσ. 96 κ.έ. B. SCHWEITZER, *Jahrbuch d. d. Arch. Inst.* 55 (1940) 182 κ.έ. καὶ *Arch. Anzeiger*, 1941, 317-21 (οἱ παραπομπὲς ὀφείλονται στὸ δρ. Werner Fuchs). K. SCHAUENBURG, *Helios*, Berlin 1955, καὶ *Antike Kunst* 5 (1962) 51 κ.έ. (βιβλιογραφία στὸ *Helios*, σ. 51, σημ. 48). Γιὰ

τὶς περίφημες δημιουργίες του ἦταν ἀπεικονίσεις γεννήσεων. Ὁ Ἥλιος καὶ ἡ Σελήνη πλαισιώνουν τὴ γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς στὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενώνα, καὶ οἱ δύο τους πάνω σὲ ἄρματα. Τὸ ἴδιο μοτίβο χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴ γέννηση τῆς Πανδώρας στὴ βάση τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου, καὶ γιὰ τὴ γέννηση τῆς Ἀφροδίτης στὴ βάση τοῦ θρόνου τοῦ Δία στὴν Ὀλυμπία. Ἀλλὰ καὶ ἄλλοι σπουδαῖοι μῦθοι πλαισιώνονταν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, παραδείγμα-
τος χάριν ἡ Πτώση τῆς Τροίας στὶς βόρειες μετόπες τοῦ Παρθενώνα, καὶ ἴσως καὶ ἡ Γιγαντομαχία στὴν ἀσπίδα τῆς Παρθένου, πού συνήθως τὴν ἀναπαριστᾶν μὲ τὸν Ἥλιο καὶ τὴ Σελήνη, σύμφωνα μὲ ἓνα γνωστὸ κρατῆρα πού βρίσκει-
ται στὴ Νεάπολη¹. Σὲ ἀγγεῖα βρίσκομε ἐπίσης τὸν ἴδιο τρόπο πλαισιώματος στὴν Ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, στὴν Κρίση τοῦ Πάρη, καὶ στὴ διονυσιακὴ πομπή, μόνο πού στὴν τελευταία περίπτωση εἶναι ὁ Ἥλιος πού βασιλεύει, καὶ ἡ Σελήνη πού ἀνατέλλει². Ὁ Prasniker ἔχει ὑποστηρίξει ὅτι τὸ πλαισίωμα αὐτὸ δείχνει ἀπλῶς τὴν ὥρα τῆς ἡμέρας³, ἀλλὰ γιατί πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὅτι ἡ Ἰλίου Πέρις ἢ ἡ Γιγαντομαχία συμβαίνουν τὸ πρωί; Πιὸ πιθανὸ μού φαίνεται ὅτι ἡ ἀνατολὴ τοῦ Ἥλιου συμβολίζει τὴν αὐγὴ μιᾶς καινούριας ἡμέρας καὶ ἔτσι τονίζει κάθε φορὰ τὴ σημασία τοῦ γεγονότος γιὰ ὀλόκληρη τὴν ἐποχὴ πού ἀνατέλλει. Τὸ πλαισίωμα μυθολογικῶν σκηνῶν ἀπὸ ἀστρικές θεότητες εἶναι μόνο μιὰ ἄποψη τοῦ αὐξημένου ἐνδιαφέροντος γιὰ τέτοιες θεότητες, πού βρίσκομε σὲ ἀγγεῖα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ πέμπτου αἰώνα⁴. Ἰδιαίτερα, μιὰ ἀπεικόνιση ἀνατολῆς σὲ μιὰ ἐρυθρόμορφη ὑδρία στὴ Νεάπολη ἔχει πολλὰ φορὲς συγκριθῆ μὲ τὸν Ἴωνα: ἐδῶ ἢ Ἡὼς πηγαινεὶ μπροστὰ ἀπὸ τὸν Ἥλιο καὶ διώχνει τὴ Νύχτα καὶ τ' ἀστέρια⁵. Ἐνα ἀθηναϊκὸ κοινὸ πού θὰ ἔκους τὴν προσφώνηση τοῦ Ἴωνα στὸν Ἥλιο θὰ καταλάβαινε ὅτι αὐτὸ δὲν ἦταν ρομαντικὴ λεπτομέρεια, ἀλλὰ εἰσαγωγὴ σὲ μιὰ πολὺ σπουδαία ἱστορία γέννησης.

τὴν τάτιση τῆς βόρειας μετόπης 1 βλ. BROMMER, *Metopen*, σσ. 39-41 καὶ J. MARCADÉ, *Mon. Piot* 50 (1958) 11 κ.έ.

1. Γιὰ τὸν κρατῆρα τῆς Νεάπολης βλ. παραπάνω σ. 284, σημ. 2.

2. Νεάπολη 2664 καὶ 2883 (γιγαντομαχία, βλ. τὴν προηγούμενη σημείωση). Νεάπολη 3256 (Ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, βλ. PRASNICKER, *Parthenonstudien*, σ. 96). Βιέννη 1771 (Κρίση τοῦ Πάρη, βλ. HANLAND, *Vasen um Meidias*, πίν. 18-19), *Carlsruhe* 259 (Κρίση τοῦ Πάρη, βλ. *Attic Red-Figure Vase Painters*, β' ἔκδ., σ. 1315, ἀρ. 1). *Lenin-grad St.* 1798 (Διονυσιακὴ πομπή, βλ. L. JUCKER, *Der Gestus des Apokopein*, Zürich 1956, εἰκ. 7-9).

3. PRASNICKER, *Parthenonstudien*, σ. 97.

4. Βλ. K. SCHAUBURG, *Antike Kunst* 5(1962) 51 κ.έ. Πρβ. M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, τόμ. 1, γ' ἔκδ., München 1967, σσ. 839 κ.έ. καὶ *Harvard Theological Review* 33 (1940) 1 κ.έ. RE, ἄρθρον *Helios* καὶ *Sternbilder und Sternglaube*.

5. Νεάπολη RC 157, *Attic Red-Figure Vase Painters*, β' ἔκδ., σ. 1042, ἀρ. 3.

Ὁ Ἴωνας χρησιμοποιεῖ δυὸ εἰκόνες, γιὰ νὰ περιγράψῃ τὸν ἥλιο (82 κ.έ.): ὁ θεὸς Ἡλιος μέσα στὸ ἄρμα του καταδιώκει τὰ ἄστρα καὶ τὸ ἄστρο ἥλιος παρουσιάζεται σὰν ὁ τροχὸς ἢ ὁ δίσκος τῆς ἡμέρας. Καὶ οἱ δυὸ εἰκόνες εἶναι γνωστὲς ἀπὸ σύγχρονες ἀπεικονίσεις. Ἡ εἰκόνα τοῦ δίσκου ὑπάρχει καὶ λίγο πρὶν μπροστὰ στὸ ἔργο, ὅταν ὁ Ἐρμῆς λέει πῶς ἡ Πυθία, πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια, εἶχε ἐμφανιστῆ τὴν ὥρα τῆς ἀνατολῆς γιὰ νὰ βρῆ τὸ καλάθι μὲ τὸ μωρὸ (41-42). Τὸ νόημα τῆς περιγραφῆς αὐτῆς εἶναι ὅτι τὰ γεγονότα τοῦ ἔργου πρόκειται νὰ ἀποτελέσουν μιὰν ἀνα-γέννηση τοῦ Ἴωνα, ὅπως ἔχει ὑποστηρίξει ἡ κυρία Burnett στὸ ἀξιόλογο ἄρθρο της¹. Ὑπάρχει μιὰ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὴν πραγματικὴ γέννηση τοῦ Ἴωνα καὶ στὴν ἀναγνώρισή του ἀπὸ τὴ μητέρα του στὸ τέλος τοῦ ἔργου.

Ὁ θεὸς Ἡλιος παρουσιάζεται πάλι στὴ λεπτομερειακὴ περιγραφή τῶν ποικιλιμῶν ὕψασμάτων, μὲ τὰ ὁποῖα στεγάζει ὁ Ἴωνας τὴ σκηνή του, ἀλλὰ ἐδῶ ὅλα εἶναι ἀντίστροφα (1146 κ.έ.). Ὁ Ἡλιος στὸ ἄρμα του δῦει καὶ ὁ Ἀποσπερίτης τὸν ἀκολουθεῖ. Ἡ Νύχτα ἀνεβαίνει μέσα στὸ ἄρμα τῆς συνοδευμένη ἀπὸ τὰ ἄστρα. Ἀκολουθεῖ μιὰ περιγραφή τῶν κυριότερων ἀστερισμῶν τοῦ βόρειου οὐρανοῦ. Ἀνάμεσά τους προσέχομε τὴ Μεγάλῃ Ἄρκτο, πού περιστρέφει τὴν οὐρὰ τῆς γύρω στὸν πόλο (1154). Ἡ Πανσέληνος ἀκοντίζει τίς ἀκτίνες τῆς, οἱ Ὑάδες ἀκολουθοῦν. Τέλος ἐμφανίζεται ἡ Ἡὼς καὶ διώχνει τὰ ἄστρα. Ἡ εἰκόνα δείχνει ὀλόκληρη τὴν κίνηση τῆς Νύχτας, ἀπὸ τὴ δύση τοῦ ἡλίου ὡς λίγο πρὶν τὴν ἀνατολή, καὶ οἱ λέξεις πού δείχνουν κίνηση ἔχουν τὸ μεγαλύτερο βάρος: ὁ Ἡλιος ἐλαύνει τοὺς ἵππους του ἐς τελευταίαν φλόγα· ἡ Νύχτα πάλαι τὸ ἄρμα τῆς· ἡ Ἄρκτος στρέφει τὴν οὐρὰ τῆς· καὶ ἡ Ἡὼς διώκει τὰ ἄστρα. Ἡ Νύχτα ἐποπτεύει τὰ γεγονότα μέσα στὴ σκηνή, γιὰτὶ ἡ δολοφονία μὲ τὸ δηλητήριον εἶναι μιὰ πράξη πού γίνεται στὸ σκοτάδι, ὅπως καὶ ἡ ἔκθεση τοῦ παιδιοῦ. Ἡ Ἡὼς προοιωνίζει τὴ διαφυγὴ τοῦ Ἴωνα: μιὰ νέα ἡμέρα ζημερώνει γι' αὐτόν. Ἡ νύχτα στὴ σκηνή εἶναι μιὰ μορφὴ θανάτου καὶ ἀνάστασης, ὅπως ἦταν ἡ νύχτα πού ἡ Κρέουσα ἔκρυψε τὸ μωρὸ, γιὰ νὰ τὸ βρῆ τὸ πρῶι στοὺς Δελφούς ἢ Πυθία.

Μετὰ ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση ὁ Ἴωνας εἶναι ἕτοιμος νὰ ἀντιμετωπίσῃ τὸν Ἀπόλλωνα ρωτώντας γιὰ τὴ θλιβερὴ ἱστορία τῆς πατρότητάς του, ὅταν παρουσιάζεται ἡ Ἀθηναῖα πάνω ἀπὸ τὸ ναό:

*ἔα τίς οἶκον Ἰουδοίων ὑπερτελής
ἀντήλιον πρόσωπον ἐκφαίνει θεῶν;
(1549-50)*

Ἡ Ἀθηναῖα παρουσιάζεται πάνω ἀπὸ τὸ ναό, δηλαδή ἀπὸ τὰ δυτικὰ μὲ τὸ πρόσωπο πρὸς τὴν Ἀνατολή. Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν εἶναι μέσα στὸ ἄρμα τῆς, ὅπως

1. Βλ. παραπάνω σ. 277, σημ. 1.

ἴσως δείχνει μιὰ παρατήρησή της ἀργότερα (1570). Ἀλλὰ βρίσκεται ὁ ἥλιος ἀκόμη στὴν Ἀνατολή; Ὅταν ὁ Ἰωνας κατασκεύασε τὴ σκηνή του, πρόσεξε νὰ βάλῃ τὴν εἴσοδο ἔτσι πού νὰ εἶναι προφυλαγμένη ἀπὸ τίς ἀκτίνες τοῦ ἡλίου ἀπὸ τὸ μεσημέρι ὡς τὴ δύση (1134-36). Τὸ δεῖπνο καὶ τὸ συμπόσιο πού ἐτοίμαζε ἦταν νὰ γίνῃ τὸ ἀπόγευμα καὶ νὰ συνεχιστῇ ὡς τὸ βράδυ. Εἶναι ἐπομένως πιθανὸ ὅτι ἡ διάρκεια τοῦ ἔργου ἔχει καλύψει τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἡμέρας, καὶ ὅτι στὸ τέλος του εἴμαστε πιά κοντὰ στὴ δύση. Ἐδῶ ὑπάρχει πάλι μιὰ σύγχυση ἀνάμεσα στὰ ἀνατολικά καὶ στὰ δυτικά, σὰν ἐκείνη πού προσέξαμε στὴν πάροδο, ὅταν ὁ χορὸς περιέγραφε τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῶν Δελφῶν, ἐνῶ βρισκόταν μπροστὰ στὴν ἀνατολική του πρόσοψη. Αὐτὴ ἡ σύγχυση τῆς παρόδου προβάλλει τὴ διπλὴ σημασία τοῦ ἀντήλιος, πού σημαίνει εἴτε «αὐτὸς πού ἀντικρίζει τὸν ἥλιο», δηλαδή τὴν Ἀνατολή, εἴτε «αὐτὸς πού ἀντανάκλᾳ τὸν ἥλιο». Αὐτὴ ἡ τελευταία σημασία εἶναι πού κάνει κανένα νὰ βρῇ ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὴν Ἀθηναῖα καὶ στὴ Σελήνη. Τὸ ἔργο μᾶς παρουσιάζει τίς ἐναλλαγές μιᾶς ὀλόκληρης ἡμέρας. Ὅπως ὁ Ἰωνας λέει μετὰ τὴν ἀναγνώριση:

*ἄρ' ἐν φαεναῖς ἡλίου περιπτυχαῖς
ἐνεστι πάντα τάδε καθ' ἡμέραν μαθεῖν;*
(1516-1517)

Μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ μάθῃ ὅλα αὐτὰ σὲ μιὰ μέρα μέσα στις περιπτυχές (ἢ περιελίξεις) τοῦ ἡλίου; Ἐδῶ μαθαίνομε ὅτι ὁ συμβολισμὸς τῆς γέννησης καὶ ἡ νέα ἡμέρα πού φέρνει ἡ ἀναγνώριση τῆς νέας πατρότητας τοῦ Ἰωνα εἶναι ἐπίσης ἡμέρα ἐναλλαγῶν, στὴν ὁποία οἱ ἄνθρωποι εἶναι τὰ παιχνίδια τῆς τύχης. Αὐτὴ ἡ αἴσθησις μιᾶς ἀδιάκοπης κίνησης ὑπάρχει παντοῦ μέσα στὸ ἔργο. Ὑπάρχει στὴν ἀρχικὴ περιγραφή τῆς ἀνατολῆς τοῦ ἡλίου ἀπὸ τὸν Ἰωνα, στὴν περιγραφή τοῦ οὐρανοῦ, πού εἰκονίζεται στὴν ὄροφὴ τῆς σκηνῆς, καὶ τέλος στὴν ἐμφάνισις τῆς Ἀθηναῖς. Ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι ἡ κανονικὴ κίνηση τῶν οὐρανίων σωμάτων, γιατί οἱ θεοὶ καταφέρνουν νὰ ἐπιτύχουν τὰ ἀποτελέσματα πού ἐπιθυμοῦν, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης ἡ ἰδιότροπη κίνηση τῆς Τύχης, ἂν σκεφτοῦμε τὰ ἀνθρώπινα σφάλματα καὶ τὴ δυστυχία. Στὸ τέλος τοῦ ἔργου, ὅταν ὁ Ἰωνας καὶ ἡ Κρέουσα φεύγουν γιὰ τὴν Ἀθήνα, καθὼς τελειώνει αὐτὴ ἡ ἡμέρα, ἡ γεμάτη γεγονότα, δὲν εἶναι καθόλου βέβαιο ὅτι ὁ Ἰωνας εἶναι εὐτυχισμένος: ἔχει βρεῖ μιὰ μητέρα, ἀλλὰ καὶ πρέπει νὰ μπῆ στὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς Ἀθήνας, κάτι γιὰ τὸ ὁποῖο εἶχε νωρίτερα ἐκφράσει τὴν ἀποστροφή του (585 κ.έ.). Ὅσο γιὰ τὸ ποιὸς ἦταν ὁ πατέρας του, πρέπει νὰ πιστέψῃ στὸ λόγο τῆς Κρέουσας καὶ τῆς Ἀθηναῖς: ἀπόλυτη βεβαιότητα δὲν ἔχει.

Ἀπὸ ὅλες τίς εἰκόνες πού περιγράφονται στὸ ἔργο, ἡ σκηνὴ τοῦ Ἰωνα, γιὰ τὴν ὁποία ἔχουμε ἤδη κάμει λόγο, δείχνει καλύτερα τὴν ἀνάμειξη φωτεινῶν

καὶ σκοτεινῶν στοιχείων¹. Ὅπως ὁ ναὸς τῶν Δελφῶν ἔτσι καὶ ἡ σκηνὴ συνδέεται μὲ τὴν Ἀθήνα. Μολονότι τὸ στήσιμο σκηνῶν σὲ ἀρχαῖα ἱερά ἦταν συνηθισμένο γιὰ τὴν πρόσκαιρη στέγαση τῶν ἐπισκεπτῶν καὶ γιὰ συμπόσια, ἐκείνη πού κατασκευάζει ὁ Ἴωνας δὲν εἶναι συνηθισμένη ἐλληνικὴ σκηνή. Εἶναι τετραγώνη, κατασκευασμένη μὲ στύλους καὶ πολύτιμα παραπετάσματα, πού σχηματίζουν τὴν ὀροφή καὶ συνεχίζονται ὡς κάτω, ἀνάμεσα στοὺς στύλους. Ἡ πλευρὰ της, λέει ὁ ἄγγελος πού τὴν περιγράφει, εἶχε μῆκος ἐνὸς πλέθρου, δηλαδὴ τὸ ἐμβαδόν της ἦταν πάνω ἀπὸ ἐνιαχόσια τετραγωνικὰ μέτρα, σχεδὸν ἓνα στρέμμα (1137-40). Οἱ διαστάσεις αὐτὲς ἦταν ἀναγκαῖες γιὰ νὰ χωρέση ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀνθρώπων, γιὰτὶ ὁ Ἴωνας εἶχε προσκαλέσει ὅλους τοὺς κατοίκους τῶν Δελφῶν. Ὅπως ἔχει δεῖξει ὁ Studniczka², μιὰ τέτοια σκηνὴ ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μεγάλων ἀνατολίτικων σκηνῶν, πού μποροῦσαν νὰ χωρέσουν πολλὰ ἐκατοντάδες κόσμου. Ἀνάμεσα στὶς πιὸ γνωστὲς ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, πού θὰ ἦταν ἀσφαλῶς λάφυρο ἀπὸ τὸ Δαρεῖο. Στὴ σκηνὴ αὐτὴ ἔκαμε τὸ γάμο του μὲ τὴ Ρωξάνη, καὶ τὴ χρησιμοποίησε καὶ σὰν αἴθουσα τοῦ θρόνου. Μιὰ ἄλλη σκηνὴ αὐτοῦ τοῦ εἶδους, πού περιγράφεται μὲ κάθε λεπτομέρεια ἀπὸ τὸν Ἀθήναιο, εἶναι ἡ μεγάλη σκηνὴ τοῦ Πτολεμαίου τοῦ δευτέρου. Περίτεχνα παραπετάσματα τὴν ἐκάλυπταν καὶ μπροστὰ τοὺς κρέμονταν ἔργα τέχνης κάθε εἶδους, καθὼς καὶ κεντήματα. Οἱ σκηνὲς αὐτὲς ἦταν στὴν πραγματικότητά κινητὰ παλάτια τῶν βασιλιάδων τῆς Ἀνατολῆς, πού τὰ χρησιμοποιοῦσαν στὰ κινήγια καὶ στὶς ἐκστρατεῖες τους. Οἱ Ἕλληνες τίς γνώρισαν στοὺς Περσικοὺς Πολέμους. Ὁ Ἡρόδοτος (9, 82) περιγράφει τὴ σκηνὴ τοῦ Μαρδόνιου, καὶ μιλάει γιὰ τὸ δεῖπνο πού ἐτοίμασε ὁ Πausanias μετὰ τὴ νίκη στὶς Πλαταιές, γιὰ νὰ δεῖξῃ τὴν τρέλα τῶν Περσῶν, πού ἔκαμαν πόλεμο ἐναντίον μιᾶς φτωχῆς χώρας ὅπως ἡ Ἑλλάδα, τὴ στιγμή πού εἶχαν ὅση πολυτέλεια ἤθελαν. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ θεωρεῖται συνήθως ὅτι ἦταν τοῦ Ξέρξη, πού τὴν ἔφησε στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴ Σαλαμίνα καὶ πού ὁ Μαρδόνιος τὴν πῆρε στὴ Βοιωτία. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ σκηνὴ αὐτὴ μεταφέρθηκε στὴν Ἀθήνα μετὰ τὴ μάχη τῶν Πλαταιῶν, γιὰτὶ μαθαίνομε ὅτι ὁ Περικλῆς

1. Σχετικὰ μὲ σκηνὲς σὲ ἐλληνικὰ ἱερά βλ. π.χ. DITTENBERGER, *Sylloge*³, εὔρε-
τήριο λ. *σκηνή*. Γιὰ τίς ἀνατολίτικες σκηνὲς βλ. F. STUDNICZKA, *Das Symposium Pto-*
lemaios II, Leipzig 1914 (*Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wiss., Phil. -*
hist. Klasse, 30, 2). DAREMBERG καὶ SAGLIO, ἄρθρο *Tentorium*. Γιὰ τὴ σκηνὴ τοῦ Ξέρξη
στὴν Ἀθήνα βλ. JUDEICH, *Topographie*³, σσ. 307-308. J. A. DAVISON, *JHS* 78 (1958)
33-36. O. BRONNER, *California Studies in Classical Archaeology*, τόμ. 1, ἀρ. 12 (1944)
305-11, καὶ *American Journal of Archaeology* 56 (1952) 172. A. ALFÖLDI, *Late Classi-*
cal and Medieval Studies in Honor of A. Friend Jr., Princeton 1955, σ. 32. C. KARDARA,
Ἐφημ. 1960, σ. 191, σμ. 1. TRAVLOS, *Pictorial Dictionary* (βλ. *παράπανω* σ. 282, σμ.
1) σσ. 387 κ.έ. F. VON LORENTZ, *Röm. Mitt.*, 52 (1937) 165 κ.έ.

2. Ὁ.π., σσ. 24-25, κ.τλ.

(ἢ ὁ Θεμιστοκλῆς σύμφωνα μὲ μιὰ γοητευτικὴ ὑπόθεση τοῦ J. A. Davison)¹ ἔχτισε τὸ Ὀδεῖο ἔχοντας γιὰ ὑπόδειγμα τὴ σκηνὴ τοῦ Ξέρξη, ἂν δὲν ἐχρησιμοποίησε κιόλας τὰ ἴδια τὰ ὑλικά της. Τὸ Ὀδεῖο, ποῦ ἦταν ξύλινο, κάηκε στὸ Μιθριδατικὸ πόλεμο, ἀλλὰ τὸ πέτρινο κτίσμα ποῦ τὸ διαδέχτηκε ἦταν τετράγωνο, εἶχε ἐσωτερικὰ στηρίγματα καί, ἂν κρίνωμε ἀπὸ ἀπεικονίσεις του σὲ νομίματα², εἶχε μιὰ ψηλὴ, πυραμιδωτὴ στέγη. Αὐτὰ ἦταν ἴσως τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τοῦ πρώτου Ὀδείου, καὶ ἐπομένως καὶ τῆς σκηνῆς τοῦ Ξέρξη. Σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη θεωρία, ποῦ πρότεινε ὁ O. Broneer καὶ ἐγινε δεκτὴ ἀπὸ τὸν Alföldi, ἡ σκηνὴ αὐτὴ χρησίμεψε σὰν πρωταρχικὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου τοῦ Διονύσου. Πάντως ἡ σχέση της μὲ τὸ Ὀδεῖο εἶναι πολὺ πιὸ καλὰ στηριγμένη. Ὅπως κι ἂν ἔχη τὸ πρᾶγμα, ἓνα ἀθηναϊκὸ κοινὸ, ἀκούοντας τὴν περιγραφὴ τῆς σκηνῆς τοῦ Ἰωνα, θὰ θυμόταν ἀμέσως τὴ σκηνὴ τοῦ Ξέρξη στὴν Ἀθήνα.

Τὰ παραπετάσματα τῆς σκηνῆς του τὰ πῆρε ὁ Ἰωνας ἀπὸ τοὺς Θησαυροὺς τῶν Δελφῶν, ὅπου εἶχαν ἀφιερωθῆ (1141 κ.έ.). Ἡ σκηνὴ λοιπὸν εἶχε ἐν μέρει ἱερὸ χαρακτήρα, ἂν καὶ ἦταν χτισμένη ἔξω ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ, στὴν πόλη τῶν Δελφῶν. Ἡ ὄροφὴ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ οὐρανοῦ τὴ νύχτα ἦταν ἓνα παραπέτασμα, ποῦ εἶχε ἀριερώσει ὁ Ἡρακλῆς ἀπὸ τὰ λάφυρα ποῦ εἶχε πάρει ἀπὸ τὶς Ἀμαζόνες. Στὸ σημεῖο αὐτὸ τὸ κοινὸ θὰ θυμόταν ὅτι καὶ ὁ Θησέας εἶχε πολεμήσει τὶς Ἀμαζόνες, γιὰ χρονολογικοὺς ὅμως λόγους δὲν μπορούσε νὰ μνημονεῦτῃ στὸ ἔργο. Τὸ κοινὸ θὰ γνώριζε ἐπίσης ὅτι ἡ λατρεία τῶν ἄστρον ἦταν τυπικὸ γνῶρισμα τῶν Ἀσιατῶν³. Οἱ πλευρὲς τῆς σκηνῆς ἦταν κι αὐτὲς ἀπὸ βαρβαρικὰ παραπετάσματα — θυμόμαστε τὰ μηδικὰ παραπετάσματα ποῦ ἀναφέρονται στοὺς Βατράχους τοῦ Ἀριστοφάνη (938). Πρῶτα πρῶτα, βαρβαρικὰ πλοῖα ἀντιμετωπίζουν τὰ ἑλληνικά, φανερὴ ἀναφορὰ στὴ Σαλαμίνα, μολονότι μερικοὶ νεώτεροι σχολιαστὲς ποῦ κυριολεκτοῦν πιστεύουν ὅτι ἓνας Πέρσης δὲν θὰ ἀπεικόνιζε κάτι τέτοιο⁴. Ἔχομε ἔπειτα μυθικὰ τέρατα μὲ χαρακτηριστικὰ ἀνθρώπων καὶ ζώων, καὶ κυνήγια ἐλαφιῶν καὶ λιονταριῶν τὸ ἀγαπημένον σπῆρ τῶν βασιλιάδων τῆς Ἀνατολῆς. Ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ εἶναι λάφυρα ἀπὸ τὴν Ἀνατολή. Τέλος, στὴν εἴσοδο (εἴτε ἀπὸ πάνω της εἴτε κοντὰ της) κρεμόταν κάτι τελείως διαφορετικὸ, ἓνα ἀνώνυμο ἀθηναϊκὸ ἀφιέρωμα, ποῦ εἰκόνιζε τὸν Κέκροπα μὲ κουλουριαστὴ τὴ φιδίσια οὐρά του, μαζί μὲ τὶς θυγατέρες του (1163-64).

Πολλοὶ φιλόλογοι παραπονέθηκαν ὅτι αὐτὴ ἡ περιγραφὴ τῆς σκηνῆς καθυστερεῖ ἀδικαιολόγητα τὴν ἀρήγηση τοῦ ἀγγέλου σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόπειρα νὰ δηλητηριαστῇ ὁ Ἰωνας καὶ τὴν ἀνακάλυψή της. Ἀλλὰ ἡ σκηνὴ ὀλοκάθαρα

1. JHS 78 (1958) 34.

2. JUDEICH, Topographie, σ. 307, εἰκ. 38.

3. Ἡρόδοτος, 1. 131.

4. OWEN, σχόλιο στὸ στ. 1160.

ἔχει μεγάλη συμβολική, γιὰ νὰ μὴν πῶ ἀλληγορική, σημασία. Μὲ τὸ νὰ εἶναι σκηνή περσικοῦ τύπου θυμίζει τόσο τὴν Ἀνατολή, ὅσο καὶ τὶς ἐλληνικὲς νίκες κατὰ τῆς Ἀνατολῆς. Τὸ ἀθηναϊκὸ παραπέτασμα θυμίζει τὴν Ἀθήνα. Τὸ ἀνατολίτικο στοιχεῖο εἶναι δυσσαίωνα: ἡ Νύχτα παίρνει τὴ θέση τῆς Ἡμέρας στὴν ὄροφή, οἱ ἐχθροὶ τῆς Ἀθήνας ἔρχονται στὸ νοῦ μὲ τὶς Ἀμαζόνες καὶ τὰ περσικὰ καράβια, καὶ τὸ κυνήγι τῶν λιονταριῶν σχετίζεται μὲ τὸν πολεμοχαρῆ χαρακτήρα τῶν βασιλιάδων τῆς Ἀνατολῆς. Ὑπάρχει ὅμως κι ἓνα ἄλλο στοιχεῖο: ἀκριβῶς ὅπως ἡ Ἡὼς κυνηγᾷ καὶ διώχνει τὰ ἄστρα, ἔτσι καὶ ὁ Κέκροπας ἐποπτεύει πάνω ἀπὸ τὸ νῆο τοῦ βασιλιά στὴν εἴσοδο, καὶ προστατεύει τὸ μέλλον τῆς Ἀθήνας. Ἡ σκηνή τοῦ Ἴωνα εἶναι καὶ ἐπικίνδυνη καὶ προστατευτική. Εἶναι δυσκολώτερο νὰ ἐξηγήσῃ κανεὶς, γιὰτὶ ὁ Εὐριπίδης ἐπιμένει στὴν βαρβαρική πλευρὰ τῆς σκηνῆς. Σὲ ἓνα ἐπίπεδο οἱ Πέρσες, ὅπως ἄλλοι οἱ γίγαντες, ἀντιπροσωπεύουν τὶς δυνάμεις τοῦ σκότους ποὺ πρέπει νὰ κατανικηθοῦν: προσφέρουν ἓνα κατάλληλο σκηναϊκὸ γιὰ τὴν ἀπόπειρα τῆς δολοφονίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὁ ἴδιος ὁ Ἴωνας ἦταν ποὺ κατασκεύασε τὴ σκηνή, καὶ γι' αὐτὸ ὁ Alföldi διατύπωσε τὴ γνώμη ὅτι ἡ σκηνή ἀποτελεῖ μιὰ ἐπίκριση τῆς βασιλείας καὶ τῆς τυραννίας¹. Ὁ Ἴωνας πρόκειται νὰ γίνῃ βασιλιάς τῆς Ἀθήνας καὶ προπάτορας τῶν Ἰόνων ποὺ ἐπρόκειτο νὰ συναπαρτίσουν τὴν ἀθηναϊκὴ αὐτοκρατορία. Ἡ ἐρμηνεία αὐτῆ ἐνισχύεται ἴσως ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Εὐῦθος καὶ ὄχι ὁ Ἴωνας ἦταν ἐκεῖνος ποὺ σκέφτηκε τὸ μεγάλο ἐορτασμὸ. Ὁ ἴδιος ὁ Ἴωνας μπορεῖ νὰ μὴν ἔχη ἀντίληψη τοῦ κινδύνου ποὺ διατρέχει ὅποιος χιτίζει μιὰ τέτοια σκηνή γιὰ τὸν ἑαυτὸ του.

Ἐπὶ αὐτῆς καί τι ποὺ εἶναι ἐξαιρετικὰ εἰρωνικὰ στὰ σχέδια τοῦ Εὐῦθου γιὰ τὴ γιορτὴ τοῦ Ἴωνα. Μετὰ τὴν ψευδο-ἀναγνώριση, ὁ Εὐῦθος λέει στὸν Ἴωνα ὅτι θὰ προσποιηθῆ πὼς τὸν παίρνει στὴν Ἀθήνα σὰν φίλο του καὶ θὰ δώσῃ ἓνα δεῖπνο πρὸς τιμὴν του ἐνῶ στὴν πραγματικότητα τὸ δεῖπνο θὰ εἶναι γιὰ νὰ γιορταστῇ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Εὐῦθος βρῆκε τὸ γιό του, καὶ θὰ συνοδευτῆ ἀπὸ τὴ θυσία τῶν γενέθλιων (654-656). Τὰ γενέθλια εἶναι μιὰ θυσία ποὺ γίνεταί ἀμέσως μετὰ τὴ γέννηση τοῦ παιδιοῦ, τοῦ Ἴωνα ὅμως τὰ γενέθλια θὰ γίνουν τώρα, ἀφοῦ τότε ποὺ ἔπρεπε δὲν εἶχαν γίνῃ (653). Ὁ χορὸς, ποὺ γνωρίζει τὸ σχέδιο αὐτό, τὸ ἀνακοινώνει στὴν Κρέουσα καὶ στὸ γέρο θεράποντά της, ποὺ φυσικὰ ὑποθέτουν ὅτι ὁ Εὐῦθος θὰ εἶναι παρὼν στὴ γιορτὴ καὶ θὰ τελῆσῃ ἐκεῖ τὰ γενέθλια. Τὸ δηλητήριο πρόκειται νὰ δοθῆ στὸν Ἴωνα ἐνῶ ὁ ὑποτιθέμενος πατέρας του θὰ εἶναι παρὼν (1031). Ἀλλὰ ὁ ἄγγελος μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὰ πράγματα πῆραν διαφορετικὴ τροπὴ: ὁ Εὐῦθος στὴν πραγματικὴ ἀνέβηκε στὸν Παρνασσό, γιὰ νὰ κάμῃ θυσία στὸν Διόνυσο σὰν ἓναν ἀπὸ τοὺς προγονικοὺς θεοὺς, τοὺς γενέτας θεοὺς, τοῦ παιδιοῦ (1126 καὶ 1130). Στὸ μετὰξὺ, ζητάει ἀπὸ τὸν

1. Ὁ.π. (βλ. παραπάνω σ. 292, σημ. 1).

Ἰῶνα νὰ στήση τὴ σκηνὴ καὶ νὰ ἀρχίσῃ τὸ δεῖπνο μόνος του, ἂν τύχη καὶ ἀργήσῃ ὁ ἴδιος — ὅπως πραγματικὰ θὰ συμβῆ, γιὰτὶ δὲν τὸν ζαναβλέπομε πιά. Ἐχει ὑποστηρικτῆ ὅτι ἡ μετάβαση αὐτῆ στὸν Παρνασσὸ ἐπινοήθηκε ἀπὸ τὸν ποιητὴ μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὸν Ξοῦθο, ἔτσι ὥστε ἡ ἀναγνώριση νὰ πραγματοποιηθῆ χωρὶς ἐκεῖνος νὰ τὸ ξέρῃ¹. Μιὰ τέτοια ἄποψη ὑποτιμᾷ τὸν ποιητῆ. Ὁ Ξοῦθος πάει στὸν Παρνασσό, ἐπειδὴ νομίζει ὅτι ὁ Διόνυσος, μὲ τὸ νὰ τὸν μεθύσῃ τότε πού νέο παλικᾶρι εἶχε ἐπισκεφτῆ τοὺς Δελφούς, καὶ μὲ τὸ νὰ τὸν κάμῃ νὰ βιάσῃ μιὰ νεαρὴ Δελφιώτισσα, ἦταν ὁ γενέτης θεός, στὸν ὁποῖο ὀφειλόταν ἡ θυσία (πρβ. 550-54). Αὐτὸ εἶναι ἀναμφίβολα ἀστεῖο, ἀφοῦ θυσία στοὺς γενέτες σημαίνει θυσία στοὺς προγονικοὺς θεοὺς, πού ἔχουν προστατέψῃ τὸ γάμο ἐνὸς ζευγαριοῦ. Ὁ Ξοῦθος τηρεῖ λανθασμένα τὰ ἑλληνικὰ ἔθιμα τῆς γέννησης: τὰ γενέθλια, ὅ,τι ἀφορᾷ τοὺς γενέτες θεοὺς, καὶ τὴν εὐχαριστήρια προσφορὰ γιὰ τὸ ὅτι εἶδε τὸ παιδί, ἔθιμα πού ἐκτελοῦνταν συνήθως ἀπὸ τοὺς συγγενεῖς. Ἐπίσης ὁ ἑορτασμός τῶν γενεθλίων ἐνὸς μεγάλου εἶναι στ' ἀλήθεια κάτι ἀντικανονικὸ σ' αὐτὴ τὴν περίοδο: κάθε μῆνα γιορτάζονται γενέθλια τῶν θεῶν, καὶ κάθε χρόνο γενέθλια πάλι τῶν θεῶν, ἢ δεσποτῶν τῆς Ἀνατολῆς². Σ' αὐτὲς τίς περιπτώσεις (ὅπως καὶ μὲ τὸν ἀρχικὸ ἑορτασμὸ τῆς γέννησης) προσφέρονται γεῦματα, ἀλλὰ ἓνα γεῦμα γιὰ ὅλους τοὺς κατοίκους τῶν Δελφῶν θυμίζει πῶς πολὺ ἔθιμα τῆς Ἀνατολῆς παρὰ τῆς κλασσικῆς Ἑλλάδας. Δὲν εἶναι ἐπομένως βέβαιο ὅτι ὁ Ἰῶνας, σὰν ἓνα ὁποιοδήποτε πρόσωπο, δικαιούται ὅλο αὐτὸ τὸ πανηγύρι. Οἱ προετοιμασίες θυμίζουν βασιλικὴ χλιδὴ, καὶ γι' αὐτὸ καὶ ἡ σκηνὴ ἔχει ἐμφάνιση ἀνατολίτικη.³ Ἦταν ὁ Ξοῦθος φυσικὰ κι ὄχι ὁ Ἰῶνας πού εἶχε τέτοιες μεγαλεπήβολες ἰδέες. Ταυτόχρονα, εἶναι γελοῖο ὅτι ἓνας ἑορτασμός γενεθλίων, ἀφοῦ πρόκειται νὰ ἐπαναλάβῃ τὸν ἀρχικὸ ἑορτασμὸ τῆς γέννησης, θὰ μπορούσε νὰ πραγματοποιηθῆ χωρὶς τὴν παρουσία τοῦ πατέρα. Ὁ Ἰῶνας εἶναι ἐκτεθειμένος στὸν κίνδυνο τῆς δολοφονικῆς ἀπόπειρας ὀλομόναχος — ἂν καὶ ὁ πραγματικὸς του πατέρας, ὁ Ἀπόλλωνας, δὲν τὸν ἐγκαταλείπει. Ὁ ἑορτασμός τῶν γενεθλίων καὶ ὁ συμβολισμὸς τῆς σκηνῆς εἶναι γεμάτοι εἰρωνεία: ἡ νέα γέννηση τοῦ Ἰῶνα ὡς βλαστοῦ τοῦ οἴκου τοῦ Ἐρεχθέα μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν γέννηση ἐνὸς νέου ἀπόλυτου μονάρχου.

Τί συμπεράσματα γιὰ τὸ νόημα τοῦ ἔργου μποροῦν νὰ βγοῦν ἀπὸ αὐτὲς τίς χωριστὲς εἰκόνες; Ἐχει γενικὰ διαπιστωθῆ ὅτι ὁ Ἰῶν, ἂν καὶ ἡ δράση του τοποθετεῖται στοὺς Δελφούς, εἶναι ἓνα ἔργο, τοῦ ὁποίου τὸ θέμα καὶ οἱ εἰκόνες ἀφοροῦν πραγματικὰ τὴν Ἀθήνα. Ὁ Εὐριπίδης ἀναφέρεται σὲ τόπους καὶ μύ-

1. Πρβ. π.χ. GRÉGOIRE, ἔκδ. Budé, σ. 175, καὶ OWEN, σ. XXV.

2. RE, ἄρθρα Amphidromia (Stengel) καὶ Genetai, Genethlios (Jessen). W. SCHMIDT, *Geburtstag im Altertum* (1909). L. DEUBNER, *Rheinisches Museum* 95 (1952) 374 κ.έ.

θους, πού υποτίθεται πώς ἦταν πολὺ οἰκειῶι στὸ κοινό, καὶ δείχνει ὅτι τὰ φαινόμενα ἀπατοῦν. Ἀνακαλύπτει σ' αὐτὲς τὶς ἱστορίες μιὰ ποικιλία σημασιῶν, πού εἶναι γιὰ τὸ κοινὸ ἀπροσδόκητες. Οἱ μῦθοι πού ἀναλύσαμε ἀντιμετωπίζονται μὲ πολλὴ εἰρωνεία. Ὁ συνδυασμὸς τῆς Γίγαντομαχίας μὲ τὴ γέννηση τοῦ Ἐριχθόνιου δείχνει ὅτι ἡ καταγωγή ἀπὸ τὴ Γῆ σημαίνει δυὸ διαφορετικὰ πράγματα. Γιατὶ τὰ παιδιὰ τῆς Γῆς εἶναι δυὸ εἰδῶν: μερικὰ εἶναι ἐπικίνδυνα παράλογα, ἄλλα εἶναι ἔντονα εὐεργετικά, ἄλλα, ὅπως ἡ Γοργόνα, εἶναι καὶ τὰ δυό. Ὁ βιασμὸς τῆς Κρέουσας, παρόλο πού μπορεῖ νὰ ἐπινοήθηκε ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, δὲν φαίνεται νὰ εἶναι παρὰ ἡ συμβατικὴ ἱστορία μιᾶς θνητῆς, πού ἀναγκάστηκε νὰ ὑποκύψῃ σ' ἕνα θεό· σὲ ἕνα προσεκτικότερο ὅμως κοίταγμα γίνεται μιὰ συνηθισμένη ἱστορία ἀνθρώπινου βιασμοῦ, κάτι δηλαδὴ πού μᾶς προξενεῖ ἀπέχθεια. Ἡ δικαιολογία ὅτι ὅλα αὐτὰ ἦταν εὐεργετικά γιὰ τὸν οἶκο τοῦ Ἐρεχθέα δὲν φαίνεται νὰ ἱκανοποιῇ. Τὸ καλῶς τοῦ Ἴωνα εἶναι ταυτόχρονα σύμβολο σωτηρίας ἀπὸ τὸν κίνδυνο, σημάδι τῆς γέννησης ἑνὸς θεϊκοῦ βρέφους, κι ἕνα φέρετρο στὰ μάτια τῆς νεαρῆς μητέρας. Ἡ σκηνὴ εἶναι ἕνας εὐχάριστος χῶρος γιὰ ἕνα συμπόσιο μὲ φίλους, ἀλλὰ καὶ ὁ σκοτεινὸς τόπος ἑνὸς ἐγκλήματος. Ἡ πλαισίωση τῆς ἱστορίας ἀπὸ τὸν Ἥλιο καὶ τὴ Σελήνη, πού ἀρχικὰ φαίνεται νὰ ὑποδηλώνῃ τὸ θαυμάσιο ξαναγέννημα τοῦ Ἴωνα, δὲν εἶναι μιὰ ἀπλὴ εἰκόνα, ἀφοῦ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας ἀποκαλύπτει ὅχι μόνον τὴ γνήσια καταγωγή τοῦ Ἴωνα, ἀλλὰ καὶ τὶς ἐπικίνδυνες διαθέσεις τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς.

Ἀναγκάζοντάς μας νὰ σχηματίσωμε ἀντιφατικὲς ἀπόψεις γιὰ πράγματα ἱερὰ γιὰ ἕνα Ἀθηναῖο πατριώτη, ὁ Εὐριπίδης παρουσιάζει μιὰν ἀποψη τοῦ κόσμου, πού προσβλέπει σὲ μιὰ μεταγενέστερη ἐποχὴ. Ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ μάθουν ὁ Ἴωνας καὶ ἡ Κρέουσα εἶναι ὅτι πολιτισμένη ζωὴ σημαίνει αὐτοέλεγχο καὶ ἀποδοχὴ τοῦ παράλογου μέσα στὸν κόσμο. Ἡ πολιτισμένη ζωὴ, ὅπως τὴν ξέρομε, βασίζεται πάνω σὲ μιὰ διπλὴ φύση τοῦ σύμπαντος, πού μὲ μιὰ παράλογη διαδικασία γεννᾷ καὶ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ.

Στὸ ἔργο ὁ Ἀπόλλωνας, ὁ Εὐϋθός, καὶ ὁ γέρος ὑπηρέτης δὲν ἔχουν ἐπίγνωση αὐτοῦ τοῦ παράλογου, καὶ γι' αὐτὸ καταντοῦν μορφὲς κωμικές. Ἀντίθετα, ἡ Κρέουσα καὶ ὁ χορὸς βρίσκονται σὲ στενότερη σχέση μὲ τὴν παράλογη φύση, καὶ γι' αὐτὸ ἀντιμετωπίζονται μελοδραματικά. Ἀπομένει στὸν Ἴωνα νὰ γνωρίσῃ τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸ ἰδανικὸ καὶ στὸ πρακτικὸ, στὸ λογικὸ καὶ στὸ παράλογο ἀλλὰ ἡ προσπάθειά του χρειάστηκε τὴ βοήθεια τῆς Ἀθηνᾶς, καὶ γι' αὐτὸ ὁ Ἴωνας εἶναι μιὰ μορφὴ τραγικὴ.

Δὲν θὰ πλησιάσωμε τὸν τόνο τοῦ Ἴωνα, ἀν τὸν ἀντιμετωπίσωμε ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ κλασσικοῦ δράματος. Τὸ ἔργο προαναγγέλλει μιὰ νέα ἐποχὴ, στὴν ὁποία οἱ ἄνθρωποι δὲν στέκουν πιά μὲ δέος μπροστὰ στίς δυνάμεις πού κυβερνοῦν τὴ ζωὴ τους, οὔτε θεωροῦν τὸν ἑαυτὸ τους ὑπεύθυνο γιὰ ὅ,τι κάνουν καὶ γιὰ ὅ,τι ὑποφέρουν. Καμιὰ ἀπόλυτη ἀλήθεια δὲν κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ ρευστὸ

κόσμο τῶν φαινομένων. Πολιτισμένη ζωὴ σημαίνει καρτερία καὶ ἀποδοχὴ, ὄχι ἀφροσύνη καὶ δράση. Οἱ παλιοὶ μῦθοι μᾶς δείχνουν ἀνθρώπους σὰν κι ἐμᾶς, καὶ οἱ θλίψεις, ποὺ οἱ ἴδιοι προκάλεσαν στὸν ἑαυτό τους, μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὴν τύχη. Τὸ τραγικό, τὸ μελοδραματικό, καὶ τὸ κωμικό συνδυάζονται σὲ μιὰ ἰσορροπία, ποὺ μπορεῖ εὐκόλα νὰ ἀνατραπῆ. Ὁ θαυμασμὸς τοῦ ὠραίου δὲν διατηρεῖ παρὰ ἐλάχιστο ἀπὸ τὸ παλιὸ θρησκευτικὸ δέος, ποὺ συνδέομε μὲ τὸν Αἰσχύλο καὶ τὸν Σοφοκλῆ. Ὁ Ἴων ἀνοίγει τὸ δρόμο γιὰ τὸ Μέναντρο· εἶναι ἓνας προάγγελος τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς.

University of North Carolina
at Chapel Hill

HENRY R. IMMERWAHR