

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

ΙΩΝ

ΘΩΜΑΣ ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΣ



ΘΕΑΤΡΙΚΗ
ΠΕΡΙΟΔΟΣ
2025
2026

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Παντελής Βουτουρής

ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ

Ανθή Αντωνιάδου

ΜΕΛΗ

Ανδρέας Άππιος

Γεώργιος Θεοδοσίου

Κλείτος Κλείτου

Νικολέτα Κλεοβούλου

Ξενάκης Κυριακίδης

Ζήνων Παπαφιλίππου

Μαρία Χαμάλη

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ

Μαρίνα Μαλένη Κυριαζή

Θεατρική Περίοδος 2025-2026

Καλοκαίρι 2026, Παραγωγή 538





ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 2026

Αμφιθέατρο Μακάριος Γ', Σχολής Τυφλών

Πρώτη παράσταση

Πέμπτη 16 Ιουλίου 2026

Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου

Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

Παρασκευή 28 & Σάββατο 29 Ιουλίου 2026

Σκηνοθεσία-Απόδοση-Δραματουργική επεξεργασία: Θωμάς Μοσχόπουλος

Συνεργάτης σκηνοθέτης: Μάριος Κακουλλής

Σκηνικά-Κοστούμια-Καλλιτεχνική διεύθυνση οπτικής ταυτότητας: Βασίλης Παπατσαρούχας

Μουσική σύνθεση-Σχεδιασμός ηχοτοπίων-Μουσική διδασκαλία: Nama Dama

Κίνηση-Χορογραφία: Φώτης Νικολάου

Σχεδιασμός φωτισμού: Γεώργιος Κουκουμάς

Βοηθός σκηνογράφου-ενδυματολόγου – Ειδικές κατασκευές κοστούμιών: Ορέστης Λαζούρας

Συνεργάτιδα παραγωγής: Ελένη Νικολάου

Εκτέλεση σκηνικού: Εργαστήρια Σκηνικών ΘΟΚ

Εκτέλεση κοστούμιών: Εργαστήρια Ραπτικής ΘΟΚ

Ζωγραφική εκτέλεση σκηνικού: Στέφανος Νεάρχου

ΙΩΝ

Παίζουν (με σειρά εμφάνισης):

Αντρέας Κουτσόφτας – Βασίλης Χαραλάμπους
Ερμής

Γιάννης Τσουμαράκης
Ίων

Νικόλας Γραμματικόπουλος – Δημήτρης Λαγούτης
Ακόλουθοι

Στέλα Φυρογένη
Κρέουσα

Νεοκλής Νεοκλέους
Ξούθος

Βαλεντίνος Κόκκινος
Παιδαγωγός

Δημήτρης Αντωνίου
Θεράπων

Ιωάννης Βαρβαρέσος
Πυθία

Μαργαρίτα Ζαχαρίου
Αθηνά

Θερμές ευχαριστίες στη Μαρία Καραμπάση για την πολύτιμη
συνδρομή της στη δημιουργική ομάδα της παραγωγής
κατά τη διάρκεια των δοκιμών.

Χορός
Βασίλης Αθανασόπουλος
Δημήτρης Αντωνίου
Ιωάννης Βαρβαρέσος
Γρηγόρης Γεωργίου
Νικόλας Γραμματικόπουλος
Μαρία Δράκου
Μαργαρίτα Ζαχαρίου
Ιωάννα Κορδάτου
Θεοφάνης Κοσμάς
Αντρέας Κουτσόφτας
Μάριαν Κυπριανού
Δημήτρης Λαγούτης
Πέλλα Μακροδημήτρη
Θεόφιλος Μανόλογλου
Αθηνά Μουστάκα
Χρήστος Παπαδόπουλος
Χριστίνα Παπαδοπούλου
Ιωάννα Παπαμιχαλοπούλου
Κρις Σπύρου
Μαρία Τσιάκκα
Βασίλης Χαραλάμπους

Μουσικοί επί σκηνής

Nama Dama
(πλήκτρα, φωνή)

Ζήνωνας Οικονομίδης
(ηλεκτρική κιθάρα, εφέ, μπουζούκι)

Νικόλας Τσαγγάρης
(κρουστά, samples)





Ο Ίων, η εποχή του και η εποχή μας

Ο Ίων είναι ένα μικρό θαύμα. Σώθηκε χάρη σε μια ευτυχή συγκυρία ανάμεσα σε οκτώ ακόμη έργα του Ευριπίδη, που εντοπίστηκαν και εκδόθηκαν από τον Δημήτριο Τρικλίνιο, Βυζαντινό λόγιο του 14ου αιώνα.

Η υπόθεση του έργου περιστρέφεται γύρω από τον Ίωνα, έναν νέο που μεγαλώνει στους Δελφούς ως υπηρέτης του ναού του Απόλλωνα, χωρίς να γνωρίζει την καταγωγή του. Στην πραγματικότητα, είναι γιος του Απόλλωνα και της Κρέουσας, κόρης του βασιλιά της Αθήνας, η οποία είχε βιαστεί από τον Απόλλωνα και, φοβούμενη την κοινωνική κατακραυγή, άφησε έκθετο το βρέφος. Το παιδί σώθηκε κρυφά από τον Ερμή κατόπιν εντολής του Απόλλωνα και ανατράφηκε στους Δελφούς. Όταν η Κρέουσα φτάνει αργότερα εκεί μαζί με τον σύζυγό της Ξούθο, ξεκινά μια αλληλουχία αποκαλύψεων και συγκρούσεων, που οδηγεί τελικά στην αναγνώριση και επανασύνδεση μητέρας και γιου.

Ο Ίων, που πιθανότατα παρουσιάστηκε γύρω στο 413 π.Χ., κατά την κορύφωση της βαθιάς κοινωνικής και ηθικής κρίσης που προκάλεσε ο Πελοποννησιακός Πόλεμος με τον όλεθρο της Σικελικής Εκστρατείας, δεν είναι μια τυπική τραγωδία. Διαθέτει παρεξηγήσεις, δολοπλοκίες, παιχνίδια της τύχης, αναγνωρίσεις χαμένων προσώπων και αίσια έκβαση. Μολονότι ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* δεν επιδοκιμάζει αυτό το είδος τραγικής πλοκής, αναφέρει ότι το προτιμούσαν οι θεατές της εποχής του. Προφανώς, τόσο στην εποχή του όσο και νωρίτερα, κατά τη φορτισμένη περίοδο του πολέμου, το κοινό δεν άντεχε να βλέπει τυπικές τραγωδίες που καταλήγουν στη δυστυχία του ήρωα, αν κρίνουμε και από άλλα σωζόμενα ευριπίδεια έργα της ίδιας περιόδου, όπως η *Ελένη* και η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, που διαθέτουν επίσης αίσιο τέλος. Οι τραγωδίες αυτές της όψιμης ευριπίδειας δραματουργίας, που οι πλοκές τους περιστρέφονται γύρω από την τύχη, την παρεξήγηση και την επανασύνδεση χαμένων συγγενών, έδωσαν κατόπιν τα δομικά υλικά για την κωμωδία της ελληνιστικής περιόδου, τη Νέα Κωμωδία, όπως τη γνωρίζουμε κυρίως από τον Μένανδρο.

Παρά τον πειραματισμό του Ευριπίδη με τα όρια της τραγικής τέχνης, ο Ίων παραμένει τραγωδία. Στον πυρήνα του έργου βρίσκεται το υπαρξιακό και κοινωνικοπολιτικό ερώτημα της ταυτότητας των κύριων χαρακτήρων. Γύρω από αυτό το κεντρικό ζητούμενο ο ποιητής υφαίνει ένα πυκνό δίκτυο αμφισημίας, θέτοντας στο επίκεντρο τη σοφιστική διάκριση μεταξύ του *φαίνεσθαι* και του *είναι*, για να καταδείξει πόσο ρευστά και δυσδιάκριτα είναι τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και πλάνης. Το δίπολο γνώσης και άγνοιας αποτελεί την κινητήριο δύναμη της δραματικής έντασης: οι θεατές γνωρίζουν την πλήρη αλήθεια από τον πρόλογο, ενώ οι χαρακτήρες κινούνται στο σκοτάδι.

Η αμφισημία γύρω από το ζήτημα της ταυτότητας στον Ίωνα αναπτύσσεται παράλληλα σε δύο άξονες: τον προσωπικό-υπαρξιακό και τον συλλογικό-πολιτικό. Αφορά τόσο τον ομώνυμο χαρακτήρα όσο και τη μητέρα του, Κρέουσα. Ο Ίων, όπως και ο Οιδίποδας, είναι ένας ήρωας χωρίς ταυτότητα. Μεγαλωμένος στο ιερό των Δελφών, γνωρίζει μόνο ότι είναι έκθετος. Η ζωή του χαρακτηρίζεται από μια ήρεμη αλλά ελλιπή ύπαρξη· είναι υπηρέτης του θεού Απόλλωνα, στερημένος από ρίζες και οικογένεια. Τον διακατέχει η αγωνία της καταγωγής. Όταν συναντά την Κρέουσα, αγνοώντας ότι πρόκειται για τη μητέρα του, το κενό αυτό γίνεται εμφανές. Η ανάγκη του Ίωνα να μάθει ποια είναι η μητέρα του αποτελεί το εσωτερικό του κίνητρο, κλιμακώνοντας την τραγική ειρωνεία της σκηνής. Από την άλλη πλευρά, η Κρέουσα βιώνει το δικό της τραύμα ως βασίλισσα και ως γυναίκα. Είναι η τελευταία της γενιάς των Ερεχθιδών, της ιερής βασιλικής οικογένειας της Αθήνας. Ωστόσο είναι άτεκνη από τον γάμο της με τον Ξούθο (έναν ξένο σύμμαχο) και κουβαλά το κρυφό τραύμα του νεανικού της βιασμού από τον Απόλλωνα και της εγκατάλειψης του παιδιού της. Η ταυτότητά της είναι σημαδεμένη από την απώλεια και τον πόνο.

Σε πολιτικό επίπεδο, για το αθηναϊκό κοινό του τέλους του 5ου αιώνα π.Χ., η ταυτότητα του Ίωνα, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτήν της Κρέουσας, είχε τεράστια σημασία. Οι Αθηναίοι υπερηφανεύονταν για την αυτοχθονία τους – την πεποίθηση ότι προέρχονταν απευθείας από τη γη της Απικής, χωρίς προσμείξεις με ξένους. Όταν ο χρησμός του Απόλλωνα παρουσιάζει τον Ίωνα ως γιο του Ξούθου, η πολιτική ισορροπία απειλείται. Η Κρέουσα εξοργίζεται, καθώς θεωρεί ότι ένας ξένος (ο Ίων) θα σφετεριστεί τον θρόνο των Ερεχθιδών. Συνεπώς, η ανακάλυψη της αληθινής ταυτότητας του Ίωνα ως βιολογικού παιδιού της Κρέουσας δεν αποκαθιστά μόνο την ακεραιότητα του βασιλικού οίκου, αλλά διαφυλάσσει και την πολιτική καθαρότητα της Αθήνας.

Φορέας της αμφισημίας είναι ο ίδιος ο Απόλλωνας, ο Λοξίας. Ο χρησμός που δίνει στον Ξούθο πυροδοτεί την καταστροφή, καθώς η Κρέουσα, παραπλανημένη από τον χρησμό, στρέφεται εν αγνοία της κατά του ίδιου της του γιου. Παράλληλα, ο Ευριπίδης απομυθοποιεί την ιδέα της θεογαμίας, μετατρέποντάς την σε «τραγωδία της κόρης», σε πηγή ανθρώπινου πόνου, κοινωνικού στίγματος και ηθικής αμφισβήτησης. Η Κρέουσα, παρά την υψηλή κοινωνική της θέση, δεν παύει να είναι μια γυναίκα της κλασικής Αθήνας. Νιώθοντας αιδώ για τον βιασμό της από τον Απόλλωνα και έχοντας αναγκαστεί να εγκαταλείψει το παιδί της, φέρει το κρυφό τραύμα του παρελθόντος της, υποφέροντας βουβά. Η εσωτερική αυτή διάσπαση αποτελεί συστατικό στοιχείο της ταυτότητάς της. Όταν όμως νιώσει προδομένη από τον χρησμό που έδωσε ο Απόλλωνας στον Ξούθο, σπάει τη σιωπή της σε μια συνταρακτική μονωδία και αποτινάσσει τον ζυγό της αιδούς σε ένα δριμύ κατηγορητήριο κατά του ίδιου του θεού. Από θύμα γίνεται θύτης, όπως η Μήδεια, η Ηλέκτρα και η Εκάβη στη φερώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, στην προσπάθειά της να εξουδετερώσει τον ξένο εισβολέα, που τελικά αποδεικνύεται ότι είναι ο ίδιος ο χαμένος γιος της.

Η ηθική αμφισημία της συμπεριφοράς του Απόλλωνα, ο οποίος «αποφεύγει» να εμφανιστεί ακόμα και ως *από μηχανής θεός* στην έξοδο του έργου, συνιστά μία από τις πολλές περιπτώσεις κριτικής του ανθρωπομορφισμού των θεών από τον Ευριπίδη, που τείνει να εκφράζει τον προβληματισμό του για την ποιότητα της δράσης τους. Ακόμα και η γνώση που αποκαθίσταται στο τέλος δεν είναι απόλυτα καθαρή, καθώς εμπεριέχει ένα νέο στοιχείο σκόπιμης άγνοιας: η Αθηνά, που εμφανίζεται *από μηχανής*, παραγγέλλει στην Κρέουσα να μην αποκαλύψει ποτέ στον Ίούθο την αλήθεια. Ο Ίούθος πρέπει να παραμείνει στην άγνοιά του, πιστεύοντας ότι ο Ίων είναι δικό του παιδί. Με τον τρόπο αυτό, η ακεραιότητα του οίκου και η πολιτική τάξη πραγμάτων οικοδομούνται πάνω σε ένα θεϊκά προστατευμένο ψέμα.

Η δύναμη του έργου έγκειται στο ότι δεν δίνει εύκολες απαντήσεις. Μέσα από τη ρευστότητα του αυτοπροσδιορισμού και του ετεροπροσδιορισμού των χαρακτήρων, μέσα από τις πολλαπλές αντανakλάσεις προσώπων, σωμάτων, ταυτοτήτων, προκύπτει μια σπουδή πάνω στα όρια της ανθρώπινης γνώσης. Στο τέλος μένει ένα αίσθημα ηθικής αβεβαιότητας, χαρακτηριστικό της ειρωνικής ματιάς του Ευριπίδη. Το έργο λειτουργεί ως ένας σύγχρονος καθρέφτης: η ταυτότητα και η αγωνία του ανήκουν σε αντίστιξη με την ετερότητα και τον φόβο για τον «ξένο», η βία, το τραύμα και η σιωπή, η εξουσία που επιβάλλει τη δική της αλήθεια... Διαχρονικές αναζητήσεις της ανθρώπινης ύπαρξης, που καθιστούν τον Ίωνα βαθιά επίκαιρο.

Ιωάννα Καραμάνου
Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Το κείμενο συντάχθηκε ειδικά για το πρόγραμμα της παράστασης.





Αυτοχθονία και ταυτότητα

[...] Ο πρόλογος του Ερμή παρουσιάζει μια πολύ ασυνήθιστη φιγούρα, κάποιον χωρίς θέση στην κοινωνία, χωρίς καν όνομα. Το αγόρι που θα γίνει γνωστό ως «Ίων» δεν έχει κοινωνική ταυτότητα, γιατί βρέθηκε εγκαταλειμμένο στον ναό του Απόλλωνα. Η επιβίωση και η ανατροφή του βασίστηκαν σε εξωκοινωνικές σχέσεις, εγκαταλείφθηκε από τη μητέρα του και μεταφέρθηκε από μια θεϊκή δύναμη στους Δελφούς, ενώ στη συνέχεια σώθηκε χάρη στην επιλογή της Πυθίας να φροντίσει το παιδί στις εγκαταστάσεις του ιερού. Το παιδί ανατράφηκε, αλλά χωρίς κοινωνική ταυτότητα δεν θα μπορούσε ποτέ να γίνει ενήλικος πολίτης οποιουδήποτε κράτους. Ωστόσο το κοινό γνωρίζει από τη δική του τοπική ιστορία ότι το παιδί έχει μια επιφανή κοινωνική ταυτότητα που τον περιμένει να τη διεκδικήσει, παρόλο που ο Ευριπίδης τους έχει ήδη προκαλέσει έκπληξη, παρουσιάζοντας τον Απόλλωνα ως πραγματικό πατέρα του Ίωνα αντί του Ξούθου. Επομένως, ο Ίωνας έχει θεϊκή καταγωγή, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί σημαντική μορφή για τη συνέχιση της αυτόχθονης αθηναϊκής βασιλικής δυναστείας. Η πλούσια θεϊκή κληρονομιά που περιμένει τον Ίωνα αποτυπώνεται στην Πάροδο, όπου ο Χορός περιγράφει σκηνές στον ναό όπου αναπαρίσταται η νίκη των Ολύμπιων θεών επί των «αυτοχθόνων». Ως το μόνο στη ζωή παιδί του Ερεχθέα, η Κρέουσα είναι απόγονος ενός αυτόχθονα και έτσι ο μοναδικός σύνδεσμος με τη μακρινή μυθική ίδρυση της Αθήνας (στη συνεπτυγμένη γενεαλογία Εριχθόνιος – Ερεχθέας – Κρέουσα που παρουσιάζεται στο έργο, παραλείπεται ο πατέρας του Ερεχθέα, Πάνδαρος). Στην αρχή της τραγωδίας η γραμμή της διαδοχής κινδυνεύει διότι ο γάμος της Κρέουσας με τον Ξούθο δεν έχει φέρει απογόνους. Όταν ο Ξούθος έρχεται στους Δελφούς για να συμβουλευτεί το μαντείο σχετικά με την ατεκνία του, χαιρείται μαθαίνοντας ότι ο Ίωνας είναι ο γιος του από μια νεανική απεισκευσία, και με αυτό το ψέμα χαρίζει στον Ίωνα την κοινωνική ταυτότητα του γιου και κληρονόμου του. Εντούτοις οι θεατές γνωρίζουν ότι ο Ίωνας είναι στην πραγματικότητα ο κληρονόμος του θρόνου της Αθήνας εξαιτίας του βιολογικού δεσμού του με τον Εριχθόνιο μέσω της Κρέουσας.

Για το σύγχρονο κοινό που παρακολουθούσε το έργο του Ευριπίδη στα τέλη του 5ου αιώνα, η ιδέα της αυτοκτονίας ήταν σημαντικό στοιχείο του εθνικού τους αυτοπροσδιορισμού, πλην όμως ήταν ευπροσάρμοστη και ενίοτε αντιφατική. [...]

Η κατανόηση της αυτοκτονίας δεν είναι απλώς ζήτημα ιστοριοδικού ενδιαφέροντος, γιατί η συγκεκριμένη έννοια διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στις κοινωνικοπολιτικές συζητήσεις της εποχής. Η ιδεολογική χειραγώγηση της εθνικιστικής ορολογίας ήταν μέρος ενός ευρύτερου γλωσσικού πλαισίου για τη δημοκρατία και τις ιμπεριαλιστικές βλέψεις της Αθήνας τον 5ο αιώνα. Ο λόγος στον Ίωνα είναι προβληματικός, γιατί οι χαρακτήρες μιλούν πολλές φορές έχοντας αντίθετες προθέσεις, και η διατύπωση συχνά προκαλεί σύγχυση αντί να διευκολύνει την επικοινωνία. Ο Foucault (2001) τόνισε το μοτίβο της παρηγορίας που συνδέει την Κρέουσα και τον Ίωνα με μια ανείπωτη αλήθεια, αντλώντας δύναμη από τη σύνδεσή τους με τη γη της Αθήνας, ενώ ο Απόλλωνας και ο Ξούθος συνδέονται με τη σιωπή και την εξαπάτηση. [...] Η προσωπική επιδίωξη του Ίωνα να διαπραγματευτεί την ταυτότητά του σημαίνει ότι πρέπει να επιτύχει σε διάφορες μορφές επικοινωνίας προτού βρει τη θέση του στον κόσμο της γλώσσας (η οποία μερικές φορές αναλύεται με τους όρους της «συμβολικής τάξης» του Ζακ Λακάν). Σε αυτή την ομάδα των γλωσσικών γρίφων έρχονται να προστεθούν το πρόβλημα της προφητείας και το γεγονός ότι ο Απόλλωνας προφανώς δεν προέβλεψε την απόπειρα της Κρέουσας να σκοτώσει τον Ίωνα. Σε τελευταία ανάλυση, χρειάζεται η παρέμβαση της προστάτιδας θεάς της Αθήνας, της Αθηνάς, για να βρεθεί λύση στο πρόβλημα.

Το ζήτημα της αυτοκτονίας και η ηθικότητα της δράσης αποτελούν σημεία στα οποία οι απόψεις των αρχαίων και των σύγχρονων μελετητών μπορεί να διαφέρουν ριζικά εξαιτίας αντίθετων πολιτικών προοπτικών. Ύστερα από μία γενιά μετα-αποικιοκρατικής έρευνας, οι σύγχρονες απόψεις περί αυτοκτονίας έχουν χρωματιστεί αναπόφευκτα με την εμπειρία του εθνικιστικού εξτρεμισμού και της «εθνοκάθαρσης». Η διατύπωση αυτής της άποψης από τον Detienne υπογραμμίζει «[...] ένα είδος αυτοκτονίας που σύντομα μετατρέπεται σε “φονική ταυτότητα”, μια “αλήθεια” που σκοτώνει». Αυτή η διαμόρφωση των ιδεών δεν σχετίζεται μόνο με την Κρέουσα, αλλά και με τον ίδιο τον Ίωνα, ο οποίος επιδεικνύει μια προωθημένη κατανόηση της πολιτισμικά καθορισμένης βίας. Η ανάγνωση του Ίωνα μέσα από αυτόν τον φακό, η εμμονή στην ιδέα της αυτοκτονίας, φαίνεται επικίνδυνη όχι μόνο για τους ξένους, αλλά και για όσους θεωρούν ότι η παράδοση τους ανήκει δικαιωματικά λόγω καταγωγής. Μήπως το αίσιο τέλος ακυρώνει τον πόνο που προηγήθηκε και υποβαθμίζει τα προβλήματα ταυτότητας που εξακολουθούν να μένουν κρυφά από τον Ξούθο; Στο τέλος του έργου όλοι συμφιλιώνονται και ο Ίωνας αναλαμβάνει τον ενήλικο ρόλο του ως κοινωνικός και βιολογικός κληρονόμος του θρόνου της Αθήνας, ώστε για τους Αθηναίους θεατές αυτή η λύση ίσως ήταν ικανοποιητική.

Με αυτόν τον τρόπο σώζεται η γενεαλογία και επιβεβαιώνεται η θεϊκή προστασία της Αθηνάς, καθώς αναπτύσσεται η ιστορία των τεσσάρων προκλεισθениκών φυλών. Για το αθηναϊκό κοινό του 5ου αιώνα, αν η οικογένεια και το κράτος λειτουργούν αρμονικά, τότε η ατομική κατάσταση των μελών της κοινωνίας αποτελεί επουσιώδη υπόθεση.

Emma M. Griffiths,
«Ίωνας: Ένα παραμύθι για το φαγητό;» Στο: Laura K. McClure (επιμ.),
Ευριπίδης: 35 μελέτες, μτφρ. Δημήτρης Μουρατίδης, Φιλιά Φιλίππου, Φωτεινή Πετίκα,
επιμ. Εβίνα Σιστάκου, Αντώνης Ρεγκάκος,
University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2021, σσ. 424-426.



Οι αυτόχθονες πρωταγωνιστές των αφηγήσεων

ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ: Ο ιερός βράχος της Αθήνας. Οι Αθηναίοι την ονομάζουν επίσης *Πόλιν*. Η Αθηνά βρίσκεται εγκατεστημένη εδώ από τότε που νίκησε τον Ποσειδώνα [...] και έχει κάνει τον βράχο ιερό τέμενός της (ιερό περίβολο), που ο χώρος του φανερώνει τη δύναμή της, ακόμα και όταν είναι αφιερωμένος σε έναν άλλο θεό ή ήρωα. Εδώ οι μύθοι τοποθετούν την καταγωγή της πόλεως, εδώ γεννιέται ο Εριχθόνιος, εδώ, πολύ νωρίτερα, διαδραματίστηκε η *ξρις* Αθηνάς και Ποσειδώνος.

ΑΓΛΑΥΡΟΣ: Κόρη του Κέκροπος [...]. Έχοντας μαζί με τις αδελφές της αναλάβει, κατ' εντολήν της Αθηνάς, το καθήκον να φυλάει το καλάθι του Εριχθονίου, είναι αναμφίβολα η περιέργη που δεν αντιστάθηκε στην επιθυμία να μάθει τι κρύβει. Έτσι, έπεσε από την κορυφή του βράχου της Ακροπόλεως. Τέλος της μυθικής της ιστορίας και αρχή των «ιστορικών» της διαστάσεων: έχει επάνω στον ιερό βράχο έναν περίβολο όπου οι έφηβοι δίνουν όρκο και κατέχει μια σημαντική θέση μεταξύ των ιερών δυνάμεων που αναφέρονται στον όρκο.

ΑΓΛΑΥΡΙΔΕΣ: Κόρες του Κέκροπος [...], ονομάστηκαν έτσι από τη μητέρα τους, που λεγόταν και εκείνη Άγλαυρος [...].

ΑΘΗΝΑ: *Πολιάς*, προστατεύει την πόλιν της οποίας είναι επώνυμος [...]. *Γέννησή της:* Η Αθηνά βγαίνει άνοπλη από το κεφάλι του Διός, πατέρα των θεών και των ανθρώπων. Πρόκειται για έναν τοκετό χωρίς μητέρα, όπου ο πατέρας απελευθερώθηκε από τους πόνους του με το τσεκούρι του θεού τεχνίτη, του Ήφαιστου. Η γέννηση αυτή, που εορτάζεται στη διάρκεια των Παναθηναίων, εικονίζεται στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνος και περισσότερο από μία φορά στα αττικά αγγεία.

Κουροτρόφος του Εριχθονίου [...]

Παλλάς, Τριτογένεια: Ονόματα της Αθηνάς, με τα οποία οι Αθηναίοι επικαλούνται τη θεά. *Πρόμαχος* (που πολεμά στην πρώτη γραμμή): Τίτλος της πολεμικής Αθηνάς, όνομα του μνημειακού αγάλματος που υψώνεται στον δρόμο που οδηγεί από τα Προπύλαια στον Παρθενώνα και το Ερέχθειο. [...]

ΕΡΙΧΘΟΝΙΟΣ: Ο αυτόχθων πρόγονος των Αθηναίων.

Γέννηση και παιδική ηλικία του: Η ιστορία αρχίζει με το ερωτικό κυνήγι του Ηφαίστου, που ποθεί την Αθηνά (η οποία ήρθε ίσως να παραγγείλει όπλα στον θεό τεχνίτη) και την καταδιώκει. Φυγή της Παρθένου, που μετά βίας σώζεται, αφού το σπέρμα του θεού προφταίνει και πέφτει στο πόδι της. Η Αθηνά το σκουπίζει με ένα κουρέλι από μαλλί και το πετά στη γη. Αυτό αρκεί για να γονιμοποιήσει τη Γη, η οποία γεννά ένα παιδί. Η Αθηνά το σηκώνει από τη γη και επαγρυπνεί για την *τροφή* του μέσω των Κεκροπιδών, στις οποίες το εμπιστεύθηκε, αλλά και άμεσα ως *κουροτρόφος*. Όταν ο Εριχθόνιος μεγαλώνει, θεσμοθετεί τα Παναθήναια και ονομάζει την Αθήνα με το όνομα της προστάτιδάς του – αυτό όμως συγχέεται με την ιστορία του Ερεχθέα. Οι κεραμίστες (αγγειοπλάστες-αγγειογράφοι) των Αθηνών εικονίζουν συχνά τη γέννηση του αυτόχθονα και την ανακάλυψή του από τις Κεκροπίδες. Στα πόδια της χρυσελεφάντινης Παρθένου υπάρχει ένα φίδι που παριστά τον Εριχθόνιο.

ΕΡΕΧΘΕΥΣ: Άλλη ονομασία του αυτόχθονα, παραδείγματος χάρη στον Όμηρο και στον Ηρόδοτο. Παίρνει γενικά τη μορφή του ενήλικα αυτόχθονα. Στον Ευριπίδη είναι ο γιος του Εριχθονίου, πράγμα που δεν αλλάζει τίποτε από τον ρόλο του ενήλικος «διπλού» του αυτόχθονος παιδιού. Σαν βασιλιάς των Αθηνών, μοιράζεται το ανάκτορό του (που δεν είναι άλλο από τον «αρχαίο ναό», το Ερέχθειο) με την πολιάδα θεότητα, που έχει εκεί το περισσότερο σεβαστό ομοίωμά της (το *βρέτας*). Δίνει στην Αθήνα το όνομά της από το όνομα της Αθηνάς. Στον πόλεμο ενάντια στον Εύμολπο, απόγονο του Ποσειδώνος, θυσιάζει την (ή τις) κόρη(-ες) του για να σώσει την πατρίδα. Με ένα χτύπημα της τρίαινάς του, ο Ποσειδώνος τον εξαφανίζει «κρύβοντάς» τον στο έδαφος – πέρα όμως από τον θάνατο (και την αποθέωση) του Ερεχθέως, η συμφιλίωση του θεού και του Αθηναίου θα πραγματοποιηθεί [...].

ΕΡΕΧΘΕΙΔΕΣ: Κόρες του Ερεχθέως. Η ιστορία τους αρχίζει και τελειώνει με την αφήγηση του θανάτου τους. Εν τούτοις ο Ευριπίδης σώζει τη νεότερη, την Κρέουσα, για να μη σβήσει η αυτόχθων καταγωγή. Μια άλλη κόρη, η Ωρείθυια, είχε προηγουμένως απαχθεί από τον Βορέα.

ΓΗ (ΓΑΙΑ): Γονιμοποιημένη από το σπέρμα του Ηφαίστου, «γεννά» τον Εριχθόνιο, όπως και στα αθηναϊκά αγγεία, και η Αθηνά συμπαραστέκεται στη γέννησή του. Έξω από την Ακρόπολη, στους επίσημους λόγους, θα ονομαστεί «γῆ τῶν πατέρων». [...]

ΚΕΚΡΩΨ: Αρχέγονος αυτόχθων με υβριδικό κορμί (*διφυής*), μισός άνθρωπος, μισό φίδι. Βασιλιάς της Αθήνας πριν από την Αθήνα. Ο Κέκρωψ εξασφαλίζει τη μετάβαση από την αγριότητα στον πολιτισμό, συγκεντρώνοντας τους ανθρώπους σε μία πόλη (*ἄστυ*) και εισάγοντας τον θεσμό του γάμου, που θέτει τέρμα στην ελεύθερη σεξουαλική ένωση. Πολύ αρχαίος ήρωας, παρευρίσκεται φυσιολογικά σαν αυτόχθων στη γέννηση του Εριχθονίου στα αθηναϊκά αγγεία. Δύο μύθοι τον συνδέουν με την κατάληψη της εξουσίας από την Αθηνά στην Αθήνα: ο μύθος για τη «θείαν ξριδα» και ο μύθος για την «καταγωγή της ανδρικής δημοκρατίας». [...]

ΚΕΚΡΟΠΙΔΕΣ: Οι κόρες του Κέκροπος [...]. Ονομάζονταν Άγλαυρος, Πάνδροσος, Έρση. Η Αθηνά τους αναθέτει να φυλάνε το καλάθι με τον Εριχθόνιο. Δύο από αυτές –είναι τρεις– υποκύπτουν στην περιέργειά τους, ανοίγουν το κατάκλειστο καλάθι και ανακαλύπτουν τον Εριχθόνιο [...] που τον φρουρεί ένα (ή δύο) φίδι(-ια) και είναι ο ίδιος ένα φοβερό φίδι. Πανικόβλητες, οι νέες και υπερβολικά περίεργες κοπέλες τρέπονται σε φυγή και σκοτώνονται πέφτοντας από τον βράχο της Ακρόπολης.

Nicole Loraux,
Τα τέκνα της Αθηνάς, μτφρ. Γιάγκος Ανδρεάδης, Μπάμπης Ορφανός, Γιάννης Τσιώμης,
Εκδόσεις «Νέα Σύνορα» – Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1992, σσ. 43-47.



Από την ανωνυμία στην ονοματοδοσία

[...] Και πράγματι, αν ο Ίων είναι όντως το κεντρικό πρόσωπο αυτής της τραγωδίας που φέρει το όνομά του, αυτό που διηγείται εδώ ο Ευριπίδης μοιάζει πολύ με την αφήγηση της παιδικής ηλικίας –ή των δοκιμασιών– ενός ήρωα στην πορεία του από την αρχέγονη απόρριψη στην ανάληψη της εξουσίας. Θεός *παρθένειος*, ο Ίων παρουσιάζει όλα τα μυθικά χαρακτηριστικά του έκθετου παιδιού: ο *έκ μητρός πάππος* του είναι ένας βασιλιάς που δεν απόκτησε γιο, η μάνα του είναι μια αποπλανημένη κόρη, ο πατέρας του ένας θεός· γνώρισε τον εκπατρισμό, θα υιοθετηθεί από έναν βασιλιά που θα του χρησιμεύσει για πατέρας, όπως ο Αμφιτρύων στον *Ηρακλή*. Όπως όλοι οι ήρωες, ο Ίων, παιδί χωρίς γονείς και χωρίς όνομα, αποκτά μια ταυτότητα στο κατώφλι της *ἡβης*, στο τέλος της *τροφής* (ανατροφής). Αν τη διαβάσει κανείς σαν την ιστορία του Ίωνος, η τραγωδία αφηγείται μια μετάβαση: την ιστορία ενός θανάτου και μιας αναγέννησης. Πραγματικά, για τον Ίωνα η γέννηση συγχέεται δύο φορές με τον θάνατο – το παιδί της Κρέουσας ήταν προορισμένο να πεθάνει, και η «γέννησή» του σαν γιος του Ξούθου παραλίγο να του στοιχίσει τη ζωή, ώστε, όταν τελικά γεννιέται στην αγάπη της μητέρας του, παρουσιάζεται σαν «ο άνθρωπος που ήταν νεκρός, αλλά τώρα πια δεν είναι». Απαραίτητες για την κατάκτηση μιας ταυτότητας οι μεταβάσεις αυτές, βρίσκονται ωστόσο κάτω από το προβληματικό *σύμβολο* του Ερμή, και καθόλου δεν μας ξαφνιάζει που ο θεός της αμφίβολης ταυτότητας διασταυρώθηκε δύο φορές με τη μοίρα του Ίωνος, μεταφέροντας από την Αθήνα στους Δελφούς το νεογέννητο παιδί της Κρέουσας και δίνοντας για πρώτη φορά το όνομά του στον έφηβο, στο τέλος του προλόγου, κατά την απροσδιόριστη στιγμή που ο ήλιος ανατέλλει, στα σύνορα της νύχτας και μιας νέας ημέρας. Όμως να φταίει τάχα η επίδραση του Ερμή; Η ταυτότητα του Ίωνος είναι περίπλοκο ζήτημα, πιο περίπλοκο απ’ ό,τι συνήθως στις ηρωικές μυθικές παραδόσεις, όπου ο πατέρας, που αναγνωρίζει και ονοματοδοτεί, είναι δότης κοινωνικής ταυτότητας. Γιατί θεσπίζεται, με σημείο αναφοράς τον Ίωνα, μια ιδιαίτερη διανομή των ρόλων, αφού η αναγνώριση πραγματοποιείται από την Κρέουσα και η ονοματοδοσία γίνεται από τον Ξούθο. Ανώμαλος και άνισος καταμερισμός. Από τη μεριά της Κρέουσας, η γνησιότητα της καταγωγής από τη μεριά του Ξούθου, ένα όνομα που δεν είναι καν ο πρώτος που το δίνει.

Αν η *τύχη* κυριαρχεί στη συνάντηση Ίωνος και Ξούθου, το ξανασμίξιμο μάνας και γιου μοιάζει με αποκρυπτογράφηση συμβόλων. Ανάμεσα σε αυτά τα *σύμβολα μητρός* υπάρχουν βέβαια τα σπάργανα του παιδιού, υπάρχουν όμως και τα ίδια τα σύμβολα που πιστοποιούν τη γνησιότητα της καταγωγής του Αθηναίου: ένα καλάθι που θυμίζει το καλάθι του Εριχθόνιου, χρυσοί όφεις, ανάμνηση του πρώτου αυτόχθονος, ένα στεφάνι από την ελιά της Αθηνάς, απομεινάρι της αρχέγονης εποχής, όταν οι θεοί φιλονικούσαν για την κατοχή της Αθήνας.

Ας πούμε ότι αυτή η αναγνώριση μοιάζει με μια παράδοση εξουσίας κι ότι η Κρέουσα, μόνη φορέας της γνησιότητας της καταγωγής, αναγνωρίζει τον Ίωνα όπως ένας πατέρας δίνει ταυτότητα στον γιο του. Όμως η ονοματοθεσία, τουλάχιστον, γίνεται από τον Ξούθο [...].

Αξίζει ωστόσο να υπενθυμίσουμε πως, αν και ο Ξούθος είναι ο πρώτος από τους θνητούς που βαφτίζει τον έφηβο, προηγήθηκε ένας θεός, ο θεός της διφορούμενης επικοινωνίας.

Κι αν το αρχικά ανώνυμο παιδί κατακτά ένα όνομα στη διάρκεια της τραγωδίας, [...] το πράγμα δεν μοιάζει καθόλου αυτονόητο. Γιατί το δικαίωμα ονοματοδοσίας ανήκει στον πατέρα, άρα στον Απόλλωνα· όμως, καθώς μας εξηγεί η Κρέουσα, ένας θεός δεν δίνει κανένα όνομα στον γιο του, άρα, για να αποφευχθεί η περίπτωση να μείνει νόθος, πρέπει να εφευρεθεί ένας πατέρας για τον Ίωνα – μια, αν όχι νόμιμη, τουλάχιστον νομότυπη πατρότητα. Έτσι το παιδί θα διαφύγει, επιπλέον, το καθεστώς του νόθου. Ακόμη, θα πρέπει αυτό το όνομα να γίνει αποδεκτό από εκείνους –εκείνες κυρίως– που ενσαρκώνουν στο έργο την αθηναϊκή νομιμότητα της καταγωγής: ο χορός το αναφέρει μονάχα μία φορά, για να το ανακοινώσει στην Κρέουσα, ο γέρος παιδαγωγός, στην περιγραφή της ταραχώδους συνεστίας, δεν το βλέπει παρά σαν ένα ψευδώνυμο, οπωσδήποτε σκόπιμα κατασκευασμένο. Ο αγγελιοφόρος εφευρίσκει τη μία περίφραση πάνω στην άλλη για να μην κατονομάσει τον Ίωνα. Η Κρέουσα τον αποκαλεί πάντα «νεαρέ» ή «παιδί μου» (*παῖς* ή *τέκος*). Τελικά, για να αποκτήσει πραγματικά την ταυτότητά του ο νέος, πρέπει να περιμένουμε να τον ονοματίσει η Αθηνά, πράγμα όμως που το κάνει με καθυστέρηση και έμμεσα. Όσον αφορά τον ίδιο τον Ίωνα, από την ιστορία του δεν συγκράτησε παρά την οδυνηρή απουσία της μητέρας του· σκέφτεται και μιλάει σαν να έπρεπε να πάρει το όνομά του από εκείνη κι από κανέναν άλλο.

Τα πάντα λοιπόν στην ιστορία του Ίωνος οδηγούν προς την Κρέουσα. Προς μια γυναίκα. Μια γυναίκα χορηγό της νομιμότητας, της αθηναϊκής ταυτότητας, που αναγνωρίζει το παιδί και του μεταβιβάζει τη γη και την εξουσία των Αθηνών. [...]

Το να εμπιστευθείς τον πρόλογο μιας τραγωδίας στον Ερμή ισοδυναμεί με το να την τοποθετήσεις ρητά κάτω από το σύμβολο της αμφισημίας. Ο Ερμής, ο πομπός που μετέφερε το έκθετο παιδί από τον χώρο της αγριότητας όπου εγκαταλείφθηκε στον ιερό περίβολο του Απόλλωνα, συμβολίζει με την παρουσία του τον δρόμο που ο Ίων θα διατρέξει αντίστροφα, από το δελφικό ιερό στην εστία των Ερεχθιδών. Όμως εκεί απ' όπου περνά ο Ερμής οι καλοχαραγμένοι δρόμοι μπερδεύονται. Αν η αμφισημία είναι δομικό στοιχείο του τραγικού είδους, ο Ερμής την πολλαπλασιάζει, από την εισαγωγή κιόλας του Ίωνος, αναλαμβάνοντας να φέρει τη δική του εγγύηση σε αυτό το παιχνίδι των αλληλεπιδράσεων. [...]

Nicole Loraux,
Τα τέκνα της Αθηνάς, σσ. 262-280.

Το κείμενο δημοσιεύεται με την απαλοιφή των υποσημειώσεων του πρωτοτύπου.



Η καθαρότητα και η αφοσίωση του Ίωνα

Όταν ο Ερμής λέει ότι το παιδί του Απόλλωνα «διάγει σεμνό βίο», αναδεικνύει δύο καίρια στοιχεία: η σεμνότητα είναι μία από τις καθοριστικές ιδιότητες του Ίωνα, ενώ ο τωρινός του βίος χαρακτηρίζεται από μια ουσιαστικά άχρονη καθημερινή ρουτίνα. Τα καθήκοντα του Ίωνα, τα οποία συνδυάζουν το χθαμαλό, το υψηλό και το δραματουργικά πρόσφορο, δεν παραπέμπουν ρεαλιστικά σε οποιονδήποτε γνωστό τύπο θρησκευτικού λειτουργού, είτε στους Δελφούς είτε αλλού. Ιδιαίτερη δραματουργική βαρύτητα αποδίδεται σε δύο σημεία: στην προσήλωσή του στην καθαρότητα και στην επιβολή των κανόνων που διέπουν την προσφυγή στο μαντείο.

Η αφοσίωση του Ίωνα στον Απόλλωνα, πέρα από τις θρησκευτικές και τελετουργικές της πτυχές, διαθέτει άλλη μία σημαντική διάσταση: εκείνη της πλασματικής οικογενειακής σχέσης. Ο Ίων δεν έχει ιστορικό. Καταπώς «λένε αυτοί που ξέρουν», έφτασε στον ναό όταν ήταν ακόμη βρέφος. Ο ίδιος έχει αποφασίσει να θεωρεί ως γονείς του «εκείνους που τον ανέθρεψαν» (τον Απόλλωνα, την Προφήτισσα, το ίδιο το ιερό)· αποκαλεί μάλιστα τον Απόλλωνα «πατέρα». Το συγκεκριμένο εύρημα μας επιτρέπει να διακρίνουμε στο έργο τις εντάσεις και τις προσδοκίες που χαρακτηρίζουν τη σχέση πατέρα και γιου. Μέσα από αυτό το πρίσμα, ο Ίων εμφανίζεται αρχικά φιλότιμος και υπάκουος. Υπηρετεί, εξυμνεί και επιθυμεί να συνεχίσει να υπηρετεί εσασεί. Ανήκει στον Απόλλωνα και αισθάνεται οικεία στον οίκο του πατέρα του. Ταυτόχρονα, όμως, η ορμή που δημιουργεί τις πραγματικές οικογενειακές σχέσεις, δηλαδή η σεξουαλικότητα, του είναι ξένα, μπορεί και απεχθής. Αφού δεν ξέρει ποιοι είναι οι γονείς του, μπορεί να πει ότι «γεννήθηκε χωρίς μητέρα και πατέρα». Η πρωτιέρα που «έχει για μάνα» δεν διατηρεί σεξουαλικές σχέσεις με τον «πατέρα» του. Και ο ίδιος ο Ίων απέχει από το σεξ: μάλιστα δίδωνει ένα πουλί από τον ναό, για να μη χτίσει εκεί τη φωλιά του και «γεννήσει αβγά» κάτω από το γείσο.

Οι πλασματικές οικογενειακές σχέσεις του Ίωνα αντικαθίστανται αρχικά από μια αταίριαστη –άρα ασταθή– σχέση με τον Ξούθο και έπειτα από έναν ισχυρό συναισθηματικό δεσμό με την πραγματική του μητέρα, ενώ μαθαίνει, συν τοις άλλοις, ότι πατέρας του είναι ο Απόλλων. Η παρθενία του Ίωνα, που για έναν άντρα στην αρχαία Ελλάδα θεωρούνταν προσωρινή κατάσταση, θα λάβει τέλος. Κατά πόσο θα πάψει και η αφοσίωσή του στον Απόλλωνα είναι ένα ζήτημα με το οποίο το έργο δεν καταπιάνεται άμεσα. Το σίγουρο είναι ότι οι υπηρεσίες του προς τον θεό δεν θα συνεχιστούν ως είχαν μέχρι τώρα. [...]

Η ιστορία της Κρέουσας για μια «φίλη» που την «πήρε ο Φοίβος» προκαλεί την έντονη αντίδραση του Ίωνα [...]. Ο Ίων, όμως, αισθάνεται πλέον ότι το καθήκον που έχει ως «γιος» συγκρούεται με τις ηθικές αρχές πάνω στις οποίες θεμελιώνεται. Όταν μένει μόνος επί σκηνής, ψέγει τον Απόλλωνα [...]. Αργότερα, στην αρχή της σκηνής της ψευδούς αναγνώρισης, αποκρούει τις εκδηλώσεις τρυφερότητας του Ξούθου και εμμένει στην καθαρότητα και στην τήρηση των ορίων.

Όταν ανακαλύπτει τη συνωμοσία κατά της ζωής του, ο Ίων φτάνει στα πρόθυρα της ασέβειας και της αδικίας. Τότε εμφανίζεται η πρωτιέρα και τον προτρέπει να μεταβεί στην Αθήνα καθαρός, αμόλυντος. Το κρίσιμο ζήτημα είναι αν θα φέρει το μίasma της σφαγής της Κρέουσας πάνω στον βωμό του Απόλλωνα. Με βάση τις προηγούμενες χρήσεις της λέξης καθαρός, υποδηλώνεται εδώ και μια πολιτική διάσταση: ο Ίων διαθέτει την «καθαρή» οικογενειακή καταγωγή που θα του εξασφαλίσει την πλήρη ιδιότητα του πολίτη στην «καθαρή» πόλη της Αθήνας (αλλά μόνο χάρη στη σεξουαλική ένωση του Απόλλωνα με τη μητέρα του). Πρόκειται για το τελευταίο σημείο του έργου όπου προβάλλονται ρητά τα θέματα της καθαρότητας και της σεμνότητας. Ωστόσο η ευθύνη του Ίωνα για τη διαφύλαξη των ορίων επανέρχεται στο προσκήνιο όταν αποφασίζει να ζητήσει από το μαντείο να αποφανθεί αν πατέρας του είναι ο Ξούθος ή ο Απόλλων. [...]

Στο τέλος η πλασματική οικογένεια του Ίωνα διαλύεται και αντικαθίσταται, οι υπηρεσίες του παύουν, και εισέρχεται στον περίπλοκο κόσμο της ενηλικίωσης. Αποκτώντας γνώση, μπορεί να βιώσει απογοήτευση ή διάψευση των προσδοκιών του, αλλά μόνο «χάρη σε μια αγαθή μοίρα».

John C. Gibert (επιμ.),
Euripides: Ion, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 2019, σσ. 46-49.

Μετάφραση: Δέσποινα Πυρκεπτή

Το κείμενο δημοσιεύεται με την απαλοιφή των υποσημειώσεων του πρωτοτύπου.





Η τραγωδία της κόρης

Η ιστορία του ήρωα, που εγκαταλείπεται ως έκθετο βρέφος και διασώζεται, αρχίζει με μια «παράνομη ή ασυνήθιστη συνουσία, συνήθως ανάμεσα σε έναν θεό και μια θνητή βασιλοπούλα». Η βασιλοπούλα έχει τη δική της ιστορία, που ενίοτε τιτλοφορείται «η τραγωδία της κόρης». Στην αρχαϊκή και κλασική ελληνική λογοτεχνία, η κόρη ανήκει πάντα στο αφήγημα ενός άντρα, ο οποίος τις περισσότερες φορές φαίνεται να μην ασχολείται ιδιαίτερα με τη δική της οπτική γωνία. Μεταξύ ελαχίστων εξαιρέσεων, ο Ίων κατέχει εξέχουσα θέση, αφού πουθενά αλλού δεν ακούμε τόσα λόγια από μια βασιλοπούλα που κυοφόρησε παιδί Ολύμπιου θεού. [...]

Είναι γενικά αποδεκτό ότι, όπως το διατυπώνει ο Robert Parker, «τέτοιοι μύθοι σεξουαλικής ένωσης ανάμεσα σε άνθρωπο και θεό ήταν στην αρχική τους μορφή μύθοι χάριτος, μια εξευγενιστική επαφή ανάμεσα στο θνητό και το θείο». Και αυτό επειδή η τραγωδία της κόρης συνιστά εντέλει «προοίμιο της ανάδειξης του ήρωα» – του ήρωα που κάποιος επικαλείται ως ένδοξο πρόγονο ή ιδρυτή πόλεως. Εντούτοις ο συγκεκριμένος αφηγηματικός τύπος ήταν μάλλον ανέκαθεν επιρρεπής σε επιπλοκές, ειδικά σε σχέση με δύο ζητήματα: αν πράγματι η ανύπαντρη μητέρα ήταν κατάλληλη για νύφη και αν το παιδί θα γλίτωνε, είτε ως βρέφος είτε μεγαλώνοντας, από την απειλή κάποιου που θα το έβλεπε ως κηλίδα στην οικογενειακή τιμή ή ως επικίνδυνο αντίπαλο ή ως ανάξιο ξένο. Και τα δύο αυτά ζητήματα επηρεάζουν την «κόρη» σε ένα βαθύ συναισθηματικό επίπεδο και αποτελούν καλό υλικό για τραγωδία. [...]

Η πρώτη χαρακτηριστική πτυχή της ευριπίδειας αποτύπωσης της μυθικής εμπειρίας της Κρέουσας είναι το πόσο συχνά και ευθέως εξιστορεί και τραγουδά αυτή την εμπειρία. Μολονότι η τραγική ευπρέπεια βάζει όρια στην ευθύτητα, οι δύο κεντρικές περιγραφές, στη μονωδία της Κρέουσας και στη μακρά στιχομυθία που την ακολουθεί, την παρουσιάζουν ξεκάθαρα ως θύμα βιασμού. [...] Περιγράφει αυτά που έχει πάθει σε άλλα δύο σημεία: νωρίτερα, όταν προσποιείται ότι συνέβησαν σε μια «φίλη», και αργότερα, αφού ξαναβρεθεί με τον γιο της. Παρά τη διαφορετική τους έμφαση, τίποτα σε αυτές τις περιγραφές δεν δείχνει ότι ο Ευριπίδης θέλει να αντιληφθούμε την πράξη του Απόλλωνα ως οτιδήποτε άλλο από μια βίαιη σεξουαλική επίθεση. Το ίδιο ισχύει και για δύο αφηγήσεις άλλων προσώπων. Μάλιστα, η πρώτη, η απερίφραστη διατύπωση του Ερμή στον πρόλογο-ρήση, είναι σημαντική επειδή προηγείται χρονικά, είναι ξεκάθαρη και εύλογα θεωρείται αξιόπιστη. [...] Η άλλη περιγραφή, από τον Χορό, χαρακτηρίζει την ένωση πικρή («ενός γάμου πικρά ματωμένου») και το αποτέλεσμα της ύβρη.

Η δεύτερη χαρακτηριστική πτυχή της ευριπίδειας αποτύπωσης της εμπειρίας της Κρέουσας είναι το πόσο επίμονα η Κρέουσα κατηγορεί τον Απόλλωνα. [...] Η λανθασμένη της εντύπωση ότι ο Απόλλωνας είχε αφήσει το παιδί τους να πεθάνει είναι το πρώτο από τα παράπονά της, αλλά σίγουρα δεν είναι το μόνο. [...] Σχολιάζει όσα φριχτά έχει πάθει η «φίλη» της [...] και θεωρεί ότι η πράξη του Απόλλωνα, να χαρίσει έναν γιο στον Ξούθο, αποτελεί προδοσία της χάριτος που της όφειλε ο θεός.

Αυτό μας οδηγεί σε ένα τρίτο σημείο: την εσωτερική διάσταση των δεινών της Κρέουσας. Πολλές «κόρες» στην «τραγωδία της κόρης» φυλακίζονται, εξορίζονται ή παθαίνουν χειρότερα στα χέρια ενός συγγενή, συνήθως πατέρα ή θείου. Ο πατέρας της Κρέουσας είχε πεθάνει πολλά χρόνια πριν από τον βιασμό της, και κανείς δεν την τιμώρησε επειδή έμεινε έγκυος και γέννησε παιδί εκτός γάμου. Μάλιστα, επειδή κανείς δεν γνώριζε αυτά τα γεγονότα, η κοινωνική της θέση παρέμεινε ανεπηρέαστη και κάποια στιγμή παντρεύτηκε τον Ξούθο. Το έργο, ωστόσο, επιμένει να αναδεικνύει τον πόνο που ένιωσε η Κρέουσα όταν αισθάνθηκε αναγκασμένη να εγκαταλείψει το παιδί της. Ο γάμος της προσθέτει ένα νέο συναίσθημα στην οδύνη της, καθώς και στην ελπίδα που εξακολουθεί να τρέφει μαζί με φόβο, αυτή η γυναίκα που δεν ξέρει τι έχει απογίνει το παιδί της. Τώρα αγωνιά και για το ότι ο γάμος της με τον Ξούθο παραμένει άκληρος. Οι μεταπλάσεις του μοτίβου της τιμωρίας επιτρέπουν στον Ευριπίδη να διερευνήσει την ιδιωτική, εσωτερική «δοκιμασία» με τρόπους που αρμόζουν στο είδος της τραγωδίας.

Στη συνέχεια τα συναισθήματα της Κρέουσας την ωθούν σε δράση. Δεν περιμένει να τη σώσει κάποιος· όταν φτάνει στους Δελφούς μαζί με τον άντρα της, έχει ήδη καταστρώσει ένα μουσικό σχέδιο. Όταν το σχέδιό της ματαιώνεται, εκδηλώνει ανοιχτά την εκθρόνισή της και, σύμφωνα με τη μυθολογική σύμβαση, θα έπρεπε να διατρέχει πραγματικό κίνδυνο. Όμως, ακόμα και αφού ο Απόλλων ματαιώσει την απόπειρά της Κρέουσας να σκοτώσει τον Ίωνα, αφού ανακόψει την εκδίκηση του Ίωνα και αφού συνενώσει μητέρα και γιο με τεκμήρια αναγνώρισης, η Κρέουσα πρέπει να διακινδυνεύσει ενεργά τη ζωή της, ώστε να έρθει εκείνη η αναγνώριση που θα βάλει τέλος στη δοκιμασία της.

Αυτό λοιπόν μας οδηγεί σε ένα πέμπτο σημείο: όσα κατορθώνει η Κρέουσα είναι ωφέλιμα – για την ίδια, για τον Ίωνα και για εμάς τους θεατές. Εννοείται ότι είναι απαραίτητη η συνδρομή του Απόλλωνα· η Αθηνά όμως επιβεβαιώνει την εικασία του Ερμή ότι ο Απόλλων δεν είχε προσχεδιάσει να γίνει στους Δελφούς η αναγνώριση Κρέουσας και Ίωνα, δηλαδή μέσα σε αυτό το έργο. Ο Ευριπίδης όμως δεν είχε καμία πρόθεση να στερήσει από τους θεατές του την ικανοποίηση, και από αυτή την άποψη είναι σύμμαχος της Κρέουσας. Κατά κάποιον τρόπο, αυτό που κερδίζει η Κρέουσα είναι απλώς θέμα χρόνου· καθόλου αμελητέο σε ένα έργο που μας καλεί να συγκρίνουμε την ανθρωπινή και τη θεϊκή σκοπιά πάνω στην τραγωδία της κόρης. Το γεγονός ότι η Κρέουσα αναγκάζει τον Απόλλωνα να της δώσει την απάντηση που απαιτεί, τη μέρα ακριβώς που τη ζητά, επιβεβαιώνει ότι οι αγωνιώδεις μήνες της εγκυμοσύνης της και τα οδυνηρά χρόνια που αγνοούσε την τύχη του παιδιού της δεν πήγαν χαμένα. [...]

Σε μύθους προγενέστερους του Ευριπίδη, ο Ίδας ανταγωνίζεται τον Απόλλωνα για το χέρι της Μάρπησσας, στρέφει μάλιστα το τόξο του εναντίον του θεού· όταν ο Δίας της δίνει το δικαίωμα να επιλέξει, η Μάρπησσα προτιμά τον θνητό, φοβούμενη ότι ο θεός θα την εγκαταλείψει όταν γίνει γριά. Η Κορωνίδα, αφού μένει έγκυος από τον Απόλλωνα, συναινεί να παντρευτεί τον θνητό Ίσχυ, εν αγνοία του πατέρα της. Η Κασσάνδρα λέει στον Χορό του αισχύλειου *Αγαμέμνονα* ότι αρχικά δέχτηκε να δοθεί στον Απόλλωνα, αλλά στη συνέχεια τον γέλασε [...]. Ο Απόλλωνας κυνηγούσε τη Δάφνη, η οποία σώθηκε όταν ο Δίας άκουσε την προσευχή της και τη μεταμόρφωσε στο δέντρο που φέρει το όνομά της. Ο σύντομος κατάλογος θεμάτων που εξετάζει ο ποιητής του *Ομηρικού Ύμνου στον Απόλλωνα* για να υμνήσει τον θεό περιλαμβάνει διάφορους αντίζηλους, κάποιοι από τους οποίους μάλλον τα κατάφεραν καλύτερα από τον Απόλλωνα. Παρόμοιες ιστορίες διατυπώνονται και για άλλους θεούς, όμως τόσο πριν όσο και μετά τον Ευριπίδη, ο Απόλλωνας φαίνεται να προηγείται. Από την άλλη, πέτυχε τον σκοπό του με την Κρέουσα, και ο γιος τους είναι προορισμένος για μεγαλεία. Παρ' όλα αυτά, το έργο μάς καλεί να αντιδράσουμε στην αδιαφορία του για τα δεινά της Κρέουσας μετά τον βιασμό της, στην αδυναμία του να προβλέψει τη δράση της στο έργο, και, από μία άποψη, στην απώλεια του Ίωνα, ο οποίος στο τέλος περνά στα χέρια της Αθηνάς. Δεν αποκλείεται ο Ευριπίδης να διέκρινε την προοπτική αυτών των θεματικών εν μέρει χάρη στους μύθους που αναφέρονται στις ερωτικές αποτυχίες και ματαιώσεις του Απόλλωνα.

John C. Gibert (επιμ.),
Euripides: Ion, σσ. 12-18.

Μετάφραση: Δέσποινα Πυρκεπή

Το κείμενο δημοσιεύεται με την απαλοιφή των υποσημειώσεων του πρωτοτύπου.



Οι Δελφοί: ο ομφαλός της γης



Νομίζω ότι ο δελφικός χώρος είναι στον *Ίωνα*, και σε μια σειρά από άλλα δράματα, κάτι πολύ παραπάνω από ένα ορατό ή νοητό σκηνικό. Η δύσκολη αλλά αποφασιστική σχέση, και η πορεία προς τη συνάντηση, του ανδρικού με το γυναικείο στοιχείο εγγράφονται τόσο στον *χώρο* όσο και στον *χρόνο* των Δελφών. Θεός διώκτης και αντίπαλος των αρχέγονων γυναικείων θεοτήτων των Ευμενίδων στο ομώνυμο έργο και απαιτητής της τιμωρίας της Κλυταιμνήστρας, κατακτητής ενός προφητικού θρόνου που ανήκε κάποτε σε γυναικείες θεότητες και φονιάς της θηλυκής δράκαινας που έχει στον *Ομηρικό Ύμνο* το όνομα Πυθώ, ο Απόλλων έχει συγχρόνως αποδεχτεί την αρχαία κληρονομιά: ονομάζεται ο ίδιος Πύθιος, οι αγώνες του λέγονται Πυθικοί και οι προφήτισσές του Πυθίες. Πώς μπορεί το στοιχείο αυτό να άφηνε αδιάφορους τους θεατές και πολίτες μιας πόλης σαν την Αθήνα, που η ιστορία της σε κρίσιμότες ώρες είχε σφραγιστεί από τον διάλογο με τον θεό και που η παρουσία της εγγραφόταν μέσα στον ιερό χώρο από το ανάθημα για τον Μαραθώνα στην αρχή του ιερού δρόμου, μέχρι τον θησαυρό των Αθηναίων και τη Στοά στα πόδια του Ναού; Και πώς, ακόμη, ο περιούσιος λαός της Αθηνάς μπορούσε να ξεχνά ότι κάτω ακριβώς από το ιερό του Απόλλωνα υπήρχε το ιερό της Αθηνάς Προναίας, που λατρευόταν και σαν *ζωστηρία*, προστάτις του τοκετού, και που πρώτη υποδεχόταν τον προσκυνητή που έφτανε από την Αθήνα στον δελφικό χώρο και τελευταία τον ξεπροβοδούσε; Οι Δελφοί είναι, λοιπόν, ένα σημαντικότερο στοιχείο στο έργο αυτό του Ευριπίδη· αυτό που άρχισε στον βράχο της Ακρόπολης δεν μπορεί να ολοκληρωθεί επιστρέφοντας εκεί, παρά περνώντας από τον άλλο ιερό χώρο, που συνδύαζε τη συνάντηση και σύνθεση των αντιθέτων (αρσενικό και θηλυκό στοιχείο, Απόλλων και Διόνυσος) με την εντολή της αυτογνωσίας.

Και εδώ πάλι αυτό που μετρά δεν είναι μόνο η κατανόηση του ρόλου που παίζει ένας χώρος απομονωμένος μέσα στο έργο, αλλά η συνειδητοποίηση της σημασίας του μέσα σε μια πορεία.

Στην αρχή του *Ίωνος* το σπήλαιο στη βορειοδυτική πλευρά του βράχου της Ακρόπολης είναι ο τόπος της θεϊκής αδικίας, του βιασμού της νεαρής Κρέουσας από τον Απόλλωνα, στο τέλος θα γίνει ο ιερός χώρος όπου θα ριζώσει η βασιλική γενιά. Για να γίνει αυτή η μεταστροφή, θα πρέπει να παρεμβληθεί ο χώρος των Δελφών, τόπος συναίρεσης των αντιθέσεων, αναγνώρισης, αυτογνωσίας, «στιγμή» αλήθειας που θα επιτρέψει να ορθοποδήσουν ο *οἶκος* και η *πόλις*. Πορεία όχι όμοια αλλά συγκρίσιμη με αυτή την οποία κάνει ο Οιδίποδας στον *Τύραννο*, όπου οι Δελφοί είναι και πάλι η στιγμή της σκληρής αλλά καθαρτικής αλήθειας, που έχει να κάνει με την ταυτότητα και τη μοίρα του βασιλιά. Και αξίζει, πιστεύω, να προσέξουμε, για να κατανοήσουμε τη μυητική σημασία της αλήθειας στον *Ίωνα*, ότι οι αναφορές στην Ακρόπολη και τους Δελφούς συμπληρώνονται εδώ από αυτές οι οποίες γίνονται σε έναν ακόμη ιερό χώρο, που δεν είναι άλλος από το Τελεστήριον της Ελευσίνας.

Γιάγκος Ανδρεάδης,
«Πρόλογος του επιμελητή» Στο: Nicole Loraux, *Τα τέκνα της Αθηνάς*, σσ. 12-13.





Ἄνθρωποι και θεοί

[...] Οι θνητοί θεατές θα προβληματίζονταν από τις πράξεις του Απόλλωνα, όμως αυτός ο θεός παρουσιάζεται συχνά στην ελληνική θεολογία ως μορφή που χαρακτηρίζεται από αντιθέσεις, αλήθεια και εξαπάτηση, και το σκηνικό της ιστορίας αυξάνει τη σημασία αυτού του δίπολου. Η χωρική δυναμική του δράματος, με την τοποθέτηση των Δελφών στην Αθήνα, προσικονομεί μοτίβα συμπερίληψης και αποστασιοποίησης. Διάφορες ερμηνείες έδειξαν πώς ο Ευριπίδης υφαίνει έναν περίπλοκο ιστό από χωρικές εικόνες μέσα στην ιστορία του, από τις λεπτομερείς περιγραφές των ναών ως την περιγραφή των διακοσμημένων σκηνών που στήνονται για το συμπόσιο του Ίωνα. Ο βασικός χωρικός άξονας γύρω από τους Δελφούς και την Αθήνα μπορεί να συμπεριλάβει και πολλά άλλα δίπολα, την αντίθεση ιδανικού και ανθρώπινου κόσμου, του θεϊκού με το πολιτικό στοιχείο, του παρόντος με το παρελθόν, ή την έμφυλη διάκριση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου. Όλα αυτά είναι ιδιαίτερα αριστοτεχνικοί κόσμοι, τα περίτεχνα ανθρώπινα καλλιτεχνήματα του Δελφικού Ναού μέσα στον χώρο του Διονυσιακού Θεάτρου. Μια χωρική δυναμική που παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον είναι εκείνη μεταξύ του ορατού και του αόρατου. Το αστικό τοπίο που παρουσιάζεται επί σκηνής αντιπαράτίθεται στην άγρια, έρημη ύπαιθρο όπου έλαβαν χώρα η σύλληψη και η έκθεση του Ίωνα. Αποφεύγοντας να εμφανιστεί επί σκηνής, ο Απόλλωνας διατηρεί τη σχέση του με τον ανοιχτό χώρο, ένα μέρος με ξεχωριστή δυναμική, συνδεδεμένο με το αόρατο. Η απουσία του ίσως προκαλεί τη σύγκριση με κωμικές απουσίες, οι οποίες υπογραμμίζουν τα πιο ανάλαφρα στοιχεία του έργου, αλλά συνδέεται στενά και με τις αόρατες δυνάμεις του κόσμου, όπως η «Μοίρα» και η «Τύχη».

Emma M. Griffiths,
«Ίωνας: Ένα παραμύθι για το φαγητό;» Στο: Laura K. McClure (επιμ.),
Ευριπίδης: 35 μελέτες, σ. 430.

Το κείμενο δημοσιεύεται με την απαλοιφή των υποσημειώσεων του πρωτοτύπου.



Τέχνη, τύχη, δαίμων

Ο Ευριπίδης δεν μπορούσε να δημιουργήσει ούτε κοσμική ούτε ηρωική τάξη πραγμάτων. Η σκέψη του γλιστρούσε πάνω στο καλαιοσκοπίο της μυθολογίας, εκλέγοντας μικρά χρωματιστά θραύσματα για εξονυχιστική εξέταση, χωρίς όμως και να αξιολογεί το συνολικό σχηματισμό μες στο φακό, αλλά ανακαλύπτοντας, με αρκετή ειλικρίνεια, ότι όλα οφείλονται στον αντικατοπτρισμό· όμως τα θραύσματα υπήρχαν πραγματικά και εκείνος τα αντίκριζε με το βλέμμα του συλλέκτη. Η ειρωνική κι άτακτη αυτή αποδοχή των μύθων ήταν μια ιδιοφυής πράξη, γιατί σήμαινε ότι, αν τυχόν ποτέ επρόκειτο να γίνει ορατό ένα όραμα της ολότητας, θα 'δινε το ακριβές μέγεθος του ανθρώπινου και θεϊκού παραλογισμού, που ενυπάρχει στην ίδια τη δομή του κόσμου. Θα λάβαινε υπόψη τους ασήμαντους αλλά επινοητικούς θνητούς· τους απόμακρους και αμετακίνητους στις απόψεις τους θεούς, οι οποίοι, όμως, έχουν μια ουσιαστική, αν και έμμεση, επίδραση· τις αμφισημίες του παραλόγου, που ενεργεί *per accidens*, αλλά υπάρχει εξαιτίας μιας απaráβατης αναγκαιότητας. Με λίγα λόγια, θ' αποτελούσε ένα τέτοιο όραμα δραματικής αιτιότητας σαν εκείνο που βρίσκουμε στην *Ιφιγένεια*, την *Ελένη* και τον *Ιωνα*, όπου μέσα από τη δράση γίνονται αντιληπτές τρεις κινητήριες δυνάμεις σε διαρκή αλληλεπίδραση: η ανθρώπινη προσπάθεια, με τη μορφή του σχεδίου ή της πλεκτάνης (*τέχνη*, *μηχανή*), προωθεί τη δράση βήμα με βήμα, έχοντας την τύχη (*τύχη*) άλλοτε βοηθό κι άλλοτε εμπόδιο, ενώ οι παρεμβάσεις της θεότητας (*δαίμων*), είτε ως θεϊκή επιταγή ή χρυσμός ή απάτη, είτε ως θεϊκή επιφάνεια, παίζουν ως πολύχρωμες λάμπες ανάμεσα στο παράλογο και στο λογικό στοιχείο της ανθρώπινης εμπειρίας.

Ο ρόλος των θεών είναι πράγματι δύσκολο να διαχωριστεί μερικές φορές από εκείνον της τύχης, γιατί οι θεοί μπορούν να δημιουργούν, όπως μπορούν και να διαλύουν, τη σύγχυση· παρ' όλα αυτά, υπάρχει μια αισθητή διαφορά στη μεγεθυμένη προοπτική που αντιπροσωπεύουν, γιατί η θεότητα, αν και συχνά στον Ευριπίδη παρακινείται να δράσει από τα πιο αμφιλεγόμενα κίνητρα, αναμφίβολα παρουσιάζεται ευαίσθητη, ενώ η τύχη δεν είναι, και κινείται πάντα στο πλαίσιο των μεγάλων διαστάσεων της δύναμης και της αθανασίας. Οι θεοί δεν είναι αναγκαστικά δίκαιοι, θαυμαστοί ή ακόμη, ίσως, και παντογνώστες· είναι όμως πάντοτε παρόντες, κι ο Ευριπίδης τους μεταχειρίζεται σταθερά ως πραγματικές δυνάμεις στο πλαίσιο εκείνου που θα μπορούσε να ονομαστεί «κινητήρια τριάδα»: *τέχνη, τύχη, δαίμων*. Συχνά, μόλις που διακρίνουμε κάποια ισορροπία στον τρόπο με τον οποίο οι τρεις δυνάμεις ενεργούν· αν η μία ή η άλλη υπερισχύσει, το αποτέλεσμα θα είναι η διαστρεβλωμένη εικόνα του κόσμου, που τόσο συχνά θεωρήθηκε τυπικά ευριπίδεια. [...]

Cedric H. Whitman,
Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου, μτφρ. Ευαγγελία Θωμαδάκη,
Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996, σσ. 138-139.





Η τέχνη του τραγικού στον Ευριπίδη

Όταν ο Ευριπίδης πέθανε το 407/06, δεν άφησε πίσω του κάποιο έργο ζωής το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ολοκληρωμένο. Τα έργα του αποτελούν μάλλον δείγματα διαρκούς πειραματισμού και συνεχούς αναζήτησης νέων δρόμων για την τραγωδία. Ο ποιητής δεν επεξεργάζεται συνεχώς εκ νέου και πληρέστερα ένα και μοναδικό σχέδιασμα του τραγικού, αλλά, αντιθέτως, φαίνεται να παρατηρεί με μεγάλη ευαισθησία τον κόσμο του και τις αλλαγές που συντελούνταν και να επεξεργάζεται στα έργα του συνεχώς νέες θεωρήσεις. Ο κόσμος του Ευριπίδη δεν αποτελεί έναν κόσμο χωρίς θεούς, οι πρωταγωνιστές του όμως είναι οι άνθρωποι. Γι' αυτό τα έργα του δεν αποτελούν θεολογική μελέτη, αλλά μάλλον κοινωνιολογική και ψυχολογική σπουδή, εφ' όσον παρουσιάζουν τη συμπεριφορά και τα συναισθήματα των ανθρώπων.

Τα πρότυπα τα οποία αντλεί ο ποιητής από τον θησαυρό της ελληνικής μυθολογίας αποκαλύπτουν συνεχώς νέες πλευρές του ανθρώπου, και τα έργα του που έχουν διασωθεί φανερώνουν ότι ο Ευριπίδης επεξεργάζεται συγκεκριμένα σχήματα και προβλήματα για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα, έως ότου να τα εξαντλήσει, χρησιμοποιώντας εναλλασσόμενα εκφραστικά μέσα, ώστε κατόπιν να δοκιμάσει νέους δρόμους της τραγωδίας. Τα πρώιμα έργα του, η *Άλκηστις*, η *Μήδεια* και ο *Ιππόλυτος*, καθιερώνουν τον Ευριπίδη ως τραγικό ποιητή, ο οποίος θεωρεί τον χώρο της οικογένειας και της συζυγικής αγάπης ως πεδίο διαμάχης, στη συνέχεια όμως στο επίκεντρο των έργων του βρίσκεται ο πόλεμος. Οι *Ηρακλείδες* και οι *Ικέτιδες* παρουσιάζουν με τρόπο πατριωτικό μια ωραιοποιημένη Αθήνα η οποία υπερασπίζεται τους κατατρεγμένους, στην *Ανδρομάχη* και στην *Εκάβη* τα θύματα του πολέμου. Ενώ οι τραγωδίες έως την *Εκάβη* χαρακτηρίζονται από το ενδιαφέρον του ποιητή να δείξει τον άνθρωπο που υποφέρει και τη δύναμη του πόνου να μεταμορφώνει τους ανθρώπους, στην *Ηλέκτρα* και τον *Ηρακλή* εισάγει νέο τρόπο παρατήρησης: ο Ευριπίδης

παρουσιάζει στη σκηνή χαρακτήρες οι οποίοι αρέσκονται στην αυτοκαταστροφή. Εδώ θα μπορούσαν να ενταχθούν οι *Τρωάδες*, αν αποτελούν το τελευταίο έργο μιας τριλογίας. Στα έργα *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Ίων* και *Ελένη* αλλάζει και πάλι το θεματικό επίκεντρο. Η τύχη, το πεπρωμένο ή η σύμπτωση καθορίζουν την πλοκή αυτών των έργων, όπου ο άνθρωπος, έχοντας άγνοια του θεϊκού σχεδίου, ενεργεί με τέτοιον τρόπο, ώστε να οδηγηθεί στο χείλος της καταστροφής. Με τις *Φοίνισσες* και τον *Ορέστη* ο Ευριπίδης δημιουργεί ανθρώπινη δράση μέσα στο πλαίσιο γνωστών μύθων, η οποία προσανατολίζεται προς τις αντιλήψεις των σοφιστών και βασίζεται στα θεμελιώδη ένστικτά του, δηλαδή την πλεονεξία, τη φιλοδοξία και τον φόβο – όπως τα περιγράφει και ο ιστορικός Θουκυδίδης. Ωστόσο οι καταστροφές τις οποίες προκαλούν αυτοί οι χαρακτήρες (ή, στην περίπτωση του *Ορέστη*, σχεδόν προκαλούν) δεν αποτελούν την τελευταία λέξη του ηλίκιωμένου ποιητή, διότι ακόμα και οι μετά θάνατον ανεβασμένες τραγωδίες, οι *Βάκχαι* δηλαδή και η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, εμφανίζουν και πάλι μια νέα εικόνα του ανθρώπου, μια εικόνα στην οποία δεν έχει πλέον κυρίαρχη θέση η ψυχρή ανάλυση των ενστίκτων, όπως τα περιγράφει ο Θουκυδίδης, αλλά μια εικόνα σύμφωνα με την οποία η παλιμβουλία, η αγάπη των γονέων, καθώς και η (καταπιεσμένη) σεξουαλικότητα, είναι συστατικά της ύπαρξής του.

Τα δράματα του Ευριπίδη επομένως αποτελούν μια σπουδή του ανθρώπου, παρουσιάζοντας τη συμπεριφορά του σε υπαρξιακά κρίσιμες καταστάσεις, ενώ ταυτοχρόνως είναι λογοτεχνικές απόπειρες όπου ο πόνος, η λύπη και η δυστυχία μπορούν να πιέζουν ψυχικά τον άνθρωπο στον μέγιστο βαθμό.

Η δραματική τέχνη του Ευριπίδη συντροφεύει την Αθήνα στο διάστημα τριάντα ετών, κατά τα οποία η πόλη καταρρέει από τη μεγαλύτερη ισχύ σε τρομερή πτώση, ενώ βιώνει συγχρόνως τη λάμψη της δημοκρατίας, αλλά και τον τραυματισμό της από τη δημαγωγία, σε μια εποχή συνταρακτικών πνευματικών αλλαγών. Τα έργα του Ευριπίδη μοιάζουν με σειсмоγράφους οι οποίοι καταγράφουν τους κλονισμούς της Αθήνας και τους εξετάζουν με τα εκφραστικά τους μέσα. [...]

Τα έργα του Ευριπίδη αποτελούν επίσης έκφραση μιας ανήσυχης ποιητικής δημιουργικότητας που χρησιμοποιεί με δεξιότητα την ιδιαίτερη μορφολογία της τραγωδίας. [...]

Martin Hose,
Ευριπίδης: Ο ποιητής των παθών, μτφρ. Μπέττυ Ταραντίλη,
Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σσ. 389-391.



















Direction-Translation-Adaptation: Thomas Moschopoulos

Associate director: Marios Kakoullis

Set & Costume design-Director of visual identity design: Vassilis Papatsarouchas

Original music-Sound design-Vocal coaching: Nama Dama

Movement-Choreography: Fotis Nikolaou

Lighting design: Georgios Koukoumas

Assistant set & costume designer-Special costume props: Orestis Lazouras

Production associate: Eleni Nikolaou

Set construction: THOC Scenic Workshops

Costume construction: THOC Costume Workshops

Scenic painting: Stefanos Nearchou

Cast (in order of appearance):

Andreas Koutsoftas-Vassilis Charalambous
Hermes

Giannis Tsoumarakis
Ion

Nikolas Grammatikopoulos-Dimitris Lagoutis
Attendants

Stela Fyrogeni
Creusa

Neoklis Neokleous
Xuthus

Valentinos Kokkinos
Old Man

Dimitris Antoniou
Servant

Ioannis Varvaresos
Pythia

Margarita Zachariou
Athena

Chorus
Dimitris Antoniou
Vassilis Athanasopoulos
Vassilis Charalambous
Maria Drakou
Grigoris Georgiou
Nikolas Grammatikopoulos
Ioanna Kordatou
Theofanis Kosmas
Andreas Koutsoftas
Marian Kyprianou
Dimitris Lagoutis
Pella Makrodimitri
Theofilos Manologlou
Athina Moustaka
Christos Papadopoulos
Christina Papadopoulou
Ioanna Papamichalopoulou
Chris Spyrou
Maria Tsiakka
Ioannis Varvaresos
Margarita Zachariou

Musicians on Stage

Nama Dama
(keyboards, vocals)

Zenonas Ekonomidis
(electric guitar, effects, bouzouki)

Nikolas Tsangaris
(percussion, samples)

Special thanks to Maria Karampatsi for her invaluable contribution to the production's creative team throughout the rehearsal process.



Ion, his Age and Ours

Ion is a small wonder, saved by a happy coincidence along with eight other works of Euripides, all discovered and edited by Demetrius Triclinius, a Byzantine scholar of the 14th c.

The plot of the play revolves around Ion, a young man who has grown up in Delphi as a servant at the temple of Apollo, unaware of his origins. In truth, he is the son of Apollo and Creusa, the daughter of the king of Athens. After Apollo raped Creusa, she abandoned the infant out of fear of public disgrace. On Apollo's instructions, Hermes secretly rescued the child, who was raised in Delphi. Much later, when Creusa arrives there with her husband, Xuthus, a series of revelations and conflicts unfolds, ultimately leading to the *anagnorisis* and the reunion of mother and son.

Ion, probably first performed around 413 BC, at the climax of the profound social and moral crisis brought about by the Peloponnesian War and the disastrous Sicilian Expedition, is not a typical tragedy. It contains mistaken identities, intrigue, twists of fate, the *anagnorisis* of long-lost relatives, and a happy ending. Aristotle, in his *Poetics*, does not endorse this type of tragic plot, but he does note that it was favoured by the audiences of his time. Evidently, both in Aristotle's day and earlier, during the emotionally charged years of the war, audiences found it difficult to endure typical tragedies ending with the hero's misfortune – also judging by other surviving plays of Euripides from the same period, such as *Helen* and *Iphigenia among the Taurians*, which also have a happy resolution. These late Euripidean tragedies, whose plots revolve around chance, misunderstanding, and the reunion of long-lost relatives, would go on to provide the structural foundations for the comedy of the Hellenistic period, the New Comedy, primarily known to us through the works of Menander.

Despite Euripides's experimentation with the boundaries of tragic art, *Ion* is a tragedy nonetheless. At the core of the play lies the existential and sociopolitical question of the main characters' identity. Around this central concern, the poet weaves a dense web of ambiguity, foregrounding the sophistic distinction between *seeming* and *being*, in order to demonstrate how fluid and elusive the boundaries between reality and fallacy can be. The opposition between knowledge and ignorance is the driving force of the dramatic tension: from the prologue, the audience knows the whole truth, whereas the characters move in the dark.

The ambiguity surrounding the question of identity in *Ion* unfolds along two parallel axes: the personal-existential and the collective-political. It concerns both the eponymous hero and his mother, Creusa. Like Oedipus, Ion is a hero without an identity. Raised in the sanctuary of Delphi, he only knows that he was abandoned as an infant. His life is marked by a quiet yet incomplete existence: he is a servant of the god Apollo, deprived of roots and family. He is consumed by anxiety over his parentage. When he encounters Creusa, unaware that she is his mother, this void becomes manifest. Ion's need to learn who his mother is constitutes his inner motivation, intensifying the tragic irony of the scene. Creusa, by contrast, bears her own trauma both as a queen and as a woman. She is the last surviving descendant of the Erechtheids, the sacred royal family of Athens. Yet she remains childless in her marriage to Xuthus (a foreign ally) while carrying the hidden burden of her rape by Apollo in her youth, and the abandonment of her child. Her identity is thus profoundly marked by loss and suffering.

On the political level, Ion's identity, inseparably bound up with that of Creusa, held immense significance for the Athenian audience of the late 5th century BC. The Athenians took great pride in their autochthony – the conviction that they had sprung directly from the soil of Attica, untainted by foreigners. When Apollo's oracle presents Ion as the son of Xuthus, this ideological and political order is thrown into jeopardy. Creusa is outraged, believing that a foreigner (Ion) will usurp the throne of the Erechtheids. Thus, the discovery of Ion's true identity as Creusa's biological child not only restores the integrity of the royal house but also preserves the political purity of Athens.

The agent of this ambiguity is Apollo himself, Loxias. The oracle he delivers to Xuthus triggers the catastrophe: Creusa, misled by the oracle, unknowingly turns against her own son. At the same time, Euripides demythologizes the notion of *theogamy* (marriage to a god), transforming it into a "girl's tragedy", a source of human suffering, social stigma, and moral questioning. Despite her exalted social status, Creusa remains a woman of classical Athens. Overwhelmed by *aidos* (shame) following her rape by Apollo, and compelled to abandon her child, she bears the hidden trauma of her past, suffering in silence. This inner fracture becomes an integral component of her identity. Yet when she feels betrayed by Apollo's oracle to Xuthus, she breaks her silence with a heart-rending monody, casting off the yoke of *aidos* in a scathing indictment of the god himself. Like Medea, Electra, and Hecuba in Euripides's eponymous tragedies, she is transformed from victim into perpetrator, attempting to eliminate the foreign intruder, who eventually proves to be none other than her own long-lost son.

The moral ambiguity of Apollo's conduct, who "avoids" appearing even as the *deus ex machina* at the play's exodus, constitutes one of the many instances in which Euripides criticizes the anthropomorphism of the gods, consistent with his tendency to express concern over the quality of their actions. Even the knowledge restored at the end is not entirely clear, for it contains a new element of deliberate ignorance: Athena, who appears *ex machina*, instructs Creusa never to reveal the truth to Xuthus. Xuthus must remain ignorant, believing Ion to be his own son. Thus, the integrity of the royal house and the political order ultimately rest upon a divinely sanctioned lie.

The power of *Ion* lies in the fact that it offers no easy answers. A meditation on the limits of human knowledge emerges through the fluidity of the characters' self-determination and hetero-determination, through its multiple reflections of persons, bodies, and identities. What remains at the end is a sense of moral uncertainty, characteristic of Euripides's ironic vision. *Ion* functions as a contemporary mirror: identity and the anxiety of belonging are set against otherness and the fear of the "stranger"; violence, trauma, and silence; as well as authority's imposition of its own truth... These timeless concerns about the human condition are what make *Ion* so profoundly relevant today.

Ioanna Karamanou
Professor of Classics
Aristotle University of Thessaloniki

Translated from the Greek by Despina Pirketti.

This text was written especially for the production programme.





ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΕΣ, ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

ΛΟΓΙΣΤΗΡΙΟ

Λογιστής
Σάββας Χαραλάμπους

Ροδούλα Φιλίππου
Φωτεινή Κουρσάρη
Αθηνά Χατζηιωακείμ
Άντρη Χατζηπαπαπαναγιώτου

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ
ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μαρίνα Μαλένη Κυριαζή

Νίκη Μουρουζή

ΤΜΗΜΑ ΕΚΔΟΣΕΩΝ/
ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μαρία Ευσταθίου

Άνδρη Διαμαντίδου

ΤΜΗΜΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΕΙΩΝ

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μάγδα Μακάρ

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΟΣ

Κυριακή Αργυρού

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Μαρία Σταφυλάρη-Κυριάκου

Ιδιαιτέρα Αναπληρώτριας
Γενικής Διευθύντριας
Ειρήνη Αναστασίου

ΤΑΜΕΙΟ

Γεωργία Κωνσταντίνου
Κωνσταντίνα Σάββα

ΑΠΟΘΗΚΕΣ

Φώτης Μύθιλλος
Μαρία Σαράντη

ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΚΤΗΡΙΟΥ

Κωνσταντίνος Κωνσταντίνου
Σταύρος Ευλαμπίου

ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΓΡΑΦΕΙΩΝ

Πέτρος Κουλέρμος
Ελένη Ζαφείρη

ΒΟΗΘΗΤΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Έλενα Ανδρέου-Σεβαστίδου
Ηλιάνα Φλωρίδου

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Τεχνικός Προϊστάμενος/Συντονιστής
Χάρης Καυκαρίδης

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Ανώτερος Τεχνικός
Πέτρος Λουκά

Μηχανικοί Σκηνής
Λύσανδρος Λυσάνδρου
Δώρος Τσολάκης

Χριστάκης Παναγή
Μιχάλης Σταύρου
Μενέλαος Μενελάου
Αντρέας Αντρέου
Πολυδεύκης Πολυδεύκη
Γιώργος Μουπάς

ΤΜΗΜΑ ΣΚΗΝΩΝ

Διευθυντής Σκηνής
Αχιλλέας Αχιλλέως

Βοηθός Διευθυντής Σκηνής
Κυριάκος Σάββα

Βοηθοί Σκηνής/Υπεύθυνοι
Δοκιμής και Παράστασης
Μαρία Χαραλάμπους
Χάρης Ιωάννου

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΙΣΜΟΥ

Ανώτερος Φωτιστής
Γεώργιος Κουκουμάς

Σταύρος Τάρταρης
Αρτέμης Χούτρης

ΤΜΗΜΑ ΗΧΟΥ

Γιώργος Χριστοφή
Στράτος Σταμάτης

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΡΑΠΤΙΚΗΣ

Κωνσταντία Γερολεμίδου
Παναγιώτα Λαζάρου
Θεοδοσία Μαλέκκου Στυλιανού

ΘΥΡΩΡΟΙ/ΤΑΞΙΘΕΣΙΑ

Υπεύθυνη Υποδοχής Κοινού/
Θεατρικών Χώρων ΘΟΚ
Φαίη Αρότη

Στέλλα Ανδρέου-Χριστοδούλου
Παναγιώτα Αντωνίου
Ρίτα Αχιλλέως
Δόνα Εγγλεζάκη
Ευαγγελία Εγγλεζάκη
Μαρία Εφραίμ
Αργυρή Ηλία
Μαρία Ιωάννου
Χριστίνα Κάσια
Μαριάννα Κούρτη
Αρτεμη Κυριακίδη
Τώνια Μαντοβάνη
Ελευθερία Παντέλα
Άντρη Σπανού
Κατερίνα Φαρμακίδου
Έλενα Χαραλαμπίδου
Ραφαήλια Χατζηηλύρα

ΕΚΔΟΣΗ
ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΚΥΠΡΟΥ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Μαρία Ευσταθίου

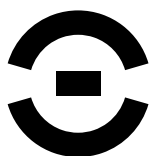
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΥΛΗΣ
Κυριακή Αργυρού

ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
Δημήτρης Πήχας

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ / ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ
grafish design (Κατερίνα Τσεβά)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
Δημήτρης Λούσιος

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
The Leaders Ltd



ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΚΥΠΡΟΥ



ATHENS
EPIDAUROS
FESTIVAL