

## Η ασπίδα του Αχιλλέα\*

NICHOLAS RICHARDSON

*Words move, music moves  
Only in time; but that which is only living  
Can only die. Words, after speech, reach  
Into the silence. Only by the form, the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness.*

T. S. Eliot,  
*Burnt Norton*, V<sup>1</sup>

ΤΟ 1766 ο Γερμανός κριτικός G.E. Lessing δημοσίευσε την κλασική του μελέτη *Λαοκόων ή περί των ορίων ζωγραφικής και ποίησης*.<sup>2</sup> Αφετηριακό του σημείο ήταν η άποψη του Winckelmann

\* Προγενέστερη, αγγλόγλωσση, εκδοχή της μελέτης αυτής είχε ανακοινωθεί στο συνέδριο 'Viewing and Listening in the Ancient World' που έλαβε χώρα στο Ρέθυμνο από τις 23 ως τις 25 Μαΐου του 2004. Η παρούσα εκδοχή είναι η ομιλία μου σε φοιτητές και συναδέλφους του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης στις 10 Μαΐου 2011 στο πλαίσιο του μαθήματος 'Ομήρου, *Ιλιάδα*, 18<sup>η</sup> ραψωδία'. Ευχαριστώ θερμά τη Λουκία Αθανασάκη και τον Δήμο Σπαθάρα για την ελληνική μετάφραση και όλους όσοι συμμετείχαν στις δύο εκδηλώσεις, για τις χρήσιμες παρατηρήσεις και ερωτήσεις τους.

1 *Λέξεις κινούνται, μουσική  
Στον χρόνο μόνο. Μα εκείνο μόνο που είναι ζωντανό  
Δύναται μόνο να πεθάνει. Λέξεις μετά τον λόγο φθάνουν  
Στην σιωπή. Μόνο διά της μορφής, το σχέδιο,  
Λέξεις ή μουσική μπορεί να φθάσουν  
Την ακινησία όπως ένα κινέζικο πιθάρι ακίνητο  
Κινείται συνεχώς μες στην ακινησία του.*  
(μτφρ. Α. Νικολαΐδης)

2 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766. Αγγλική μετάφραση από τον W. Ross (Lessing 1836).

ότι «τα γενικά χαρακτηριστικά των αριστουργημάτων της ελληνικής ζωγραφικής και γλυπτικής... υπήρξαν η ευγενής απλότητα και ο επιβλητικός αυτοέλεγχος τόσο στη στάση όσο και στην έκφραση». Κατά τον Winckelmann, τα χαρακτηριστικά αυτά αποδίδονται παραδειγματικά στο περίφημο σύμπλεγμα του Λαοκόοντα, διότι, ενώ ο Λαοκόων πάσχει, στο πρόσωπο και τη στάση του είναι ορατό το μεγαλείο της ψυχής του.

Αυτή η παρατήρηση οδήγησε τον Lessing να εξετάσει τις διαφορές ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες και την ποίηση. Στον Λαοκόοντα του Βιργιλίου –όπως και στην αρχαία ελληνική τραγωδία– το πάθος και το βίαιο συναίσθημα εκφράζονται με δραματικό τρόπο, μέσα από την περιγραφή μίας αλληλουχίας πράξεων. Ωστόσο, ο εικαστικός καλλιτέχνης μπορεί να αποδώσει μόνο μία στιγμή ή μία όψη των πραγμάτων: τα πλάσματά του είναι σε αιώνια ακινησία. Η ασχήμια ή η δυσμορφία, θεώρησε ο Lessing, δεν έχουν θέση στην απόλαυση των εικαστικών τεχνών: ο καλλιτέχνης αποσκοπεί στο ωραίο, ακόμη και όταν αποδίδει μία σκηνή πόνου ή ακραίου πάθους. Το μέσο του καλλιτέχνη είναι ο χώρος, ενώ ο ποιητής καταγίνεται με τον χρόνο. Έτσι, ένας μεγάλος ποιητής, όπως ο Όμηρος, δεν θα μας δώσει μία εκτενή περιγραφή ενός προσώπου ή μιας σκηνής: θα τα υπαινιχθεί ή θα τα υποδείξει μέσα από μία σειρά πράξεων ή θα το κάνει έμμεσα –όπως συμβαίνει με την Ελένη, της οποίας η ομορφιά υποδηλώνεται μέσα από την περίφημη σκηνή των γερόντων στα τείχη της Τροίας ή όπως συμβαίνει όταν μαθαίνουμε πώς φτιάχτηκαν το τόξο του Πανδάρου και το άρμα της Ήρας. Αντίθετα, οι «ποιητικές εικόνες» του Ομήρου, όπως αυτή της καθόδου του Απόλλωνα από τον Όλυμπο για να καταστρέψει τους Έλληνες, δεν μπορούν να αναπαραχθούν από τις εικαστικές τέχνες: η αποτελεσματικότητά τους συνίσταται στη δράση και την κίνηση.

Αυτές οι απλές αλλά θεμελιώδεις παρατηρήσεις (τόσο αληθινές σε γενικές γραμμές, όσο κι αν θέλουμε να τις σχετικοποιούμε κάθε φορά που έχουμε μπροστά μας επιμέρους περιπτώσεις) οδήγησαν τον Lessing στην εξέταση της *Ασπίδας* του Αχιλλέα στον Όμηρο. Οι παλαιότεροι κριτικοί (όπως και κάποιοι πιο σύγχρονοι) είχαν επικρί-

νει τον ποιητή, επειδή παραγέμισε την ασπίδα «με ένα μεγάλο πλήθος προσώπων, τα οποία θα ήταν αδύνατον να χωρέσουν στην επιφάνεια που ορίζει η περιφέρειά της» (Lessing 1836, 192). Άλλοι (όπως ο Dacier και ο Pope) είχαν επιχειρήσει, απαντώντας στους επικριτές της *Ασπίδας*, να δείξουν πως οι ομηρικές σκηνές «πλάστηκαν σύμφωνα με τους αυστηρότερους κανόνες της σύγχρονης ζωγραφικής». Όλα αυτά, λέει ο Lessing, είναι μάλλον εσφαλμένα. Αρχικά, ο Όμηρος (σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική του) μας παρουσιάζει λεπτομερώς τις διαδικασίες με τις οποίες κατασκευάστηκε η *Ασπίδα* από τον θεϊκό της δημιουργό – δεν αρκείται απλώς σε μία περιγραφή του ολοκληρωμένου έργου. Επομένως, αν εξετάσουμε μία από αυτές τις σκηνές, όπως της δίκης για φόνο (Ιλ. 18. 497-508), ανακαλύπτουμε ότι μας έχει δώσει, σε μία και μόνη ποιητική εικόνα, αυτό που ο εικαστικός καλλιτέχνης θα μπορούσε να δείξει μόνο με μία αλληλουχία σκηνών. Η μόνη εναλλακτική λύση που θα διέθετε ο εικαστικός καλλιτέχνης θα ήταν να δείξει «ένα μόνο στιγμιότυπο της δίκης» και «να προσπαθήσει να παρουσιάσει το μοναδικό αυτό στιγμιότυπο σαν να εγκυμονεί το μεγαλύτερο δυνατό ενδιαφέρον» (Lessing 1836, 194-95).

Θα άξιζε ίσως να αναφέρουμε εν παρόδω, ότι οι παρατηρήσεις του Lessing προοικονομούνται σε κάποιο βαθμό στον 12<sup>ο</sup> λόγο του Δίωνος του Χρυσοστόμου, ο οποίος αφορά στις ρίζες των ανθρωπίνων αντιλήψεων για το θείο: συζητώντας στον λόγο αυτό τη σχέση του σμιλεμένου από τον Φειδία αγάλματος του Δία στην Ολυμπία με τους στίχους από την πρώτη ραψωδία της *Ιλιάδας* οι οποίοι περιγράφουν το νεύμα του Δία στη Θέτιδα και αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης του γλύπτη (Ιλ. 1.528-30: Δίων Λόγ. 12. 62-83), ο Δίων σύγκρινε την απεριόριστη ευρηματικότητα που προσφέρει στον ποιητή η γλώσσα με τους περιορισμούς που επιβάλλει στον γλύπτη η ύλη της τέχνης του.

Τον Lessing είχε εν μέρει προλάβει και ο Edmund Burke στο έργο του *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757, αναθεωρημένο το 1759), όπου καταδείκνυε την ανωτερότητα της τέχνης του λόγου έναντι των εικαστικών

τεχνών επί τη βάσει της παρατήρησης ότι η τέχνη του λόγου δεν αναπαριστά απλώς την επιφάνεια των πραγμάτων, αλλά «τα αποτελέσματα των πραγμάτων στο πνεύμα του ομιλητή ή των άλλων». Συνεπώς, ο Burke υποστήριξε ότι ενώ οι εικαστικές τέχνες επιτυγχάνουν το ωραίο, η ποίηση μπορεί να αναπαραστήσει «το υψηλό».

Στο εξαιρετικά ενδιαφέρον πρόσφατο βιβλίο του *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, ο Andrew Becker παραθέτει ευφώνως το ακόλουθο σχόλιο του André Gide: «Ο *Λαοκόων* του Lessing είναι ένα έργο που αξίζει να το επαναφέρουμε στο προσκήνιο κάθε τριάντα χρόνια είτε για να συμφωνούμε είτε για να διαφωνούμε με όσα λέει» (Becker 1995, 13). Ο Becker θέτει ως αφετηρικό σημείο της εξέτασης της *Ασπίδας* ως προτύπου εκφράσεως το έργο του Burke και του Lessing, ωστόσο το συμπέρασμά του είναι ότι ο Lessing είχε εν μέρει μόνο δίκιο, διότι όταν ο Όμηρος περιγράφει έργα τέχνης, επιμένει στην εξωτερική επιφάνεια των πραγμάτων περισσότερο απ' όσο δέχεται ο Lessing.

Ο Becker στοιχειοθετεί τη δική του προσέγγιση (η οποία είναι περίπλοκη και συνεπώς δύσκολο να συνοψιστεί) μέσω ενός αναλυτικού σχολιασμού ολόκληρου του επεισοδίου της κατασκευής της *Ασπίδας*. Καταλήγει λέγοντας ότι: «η *Ασπίδα* είναι ένα μάθημα πρόσληψης των έργων τέχνης, είτε πρόκειται για τραγούδια είτε για ανάγλυφα σε μέταλλο. Εστιάζοντας στις αναπαραστάσεις, η *Ασπίδα* μας ενθαρρύνει να σεβόμαστε τις ιδιαίτερες και ιδιότυπες αρετές της εικόνας. Θίγει την απατηλότητα της εικόνας, αλλά παράλληλα αντιμετωπίζει με θαυμασμό τις διαμεσολαβητικές της αρετές. Η *Ασπίδα*, εντούτοις, οικειοποιείται την εικόνα, καθιστώντας την φορέα των δικών της ιδιαίτερων και ιδιότυπων αρετών» (Becker 1995, 151). Ο Becker, επίσης, διακρίνει μία αναλογία ανάμεσα στην τέχνη της *εκφράσεως* και την ίδια την ποίηση: κατά τη γνώμη του, «η σχέση ανάμεσα στην *έκφραση* και το έργο εικαστικής τέχνης όπως το προσλαμβάνει με τη φαντασία του ο ποιητής μπορεί να ιδωθεί ως ανάλογη εκείνης ανάμεσα στον αναγνώστη (ή τον ακροατή) και το ποίημα» (Becker 1995, 4).

Αυτή η προσέγγιση παραλλάσσει (εστιάζοντας στην πρόσληψη της ποίησης από το ακροατήριο) την προσέγγιση που υιοθέτη-

σαν κάποιοι άλλοι σύγχρονοι κριτικοί (όπως επί παραδείγματι ο Walter Marg και ο Mark Edwards),<sup>3</sup> οι οποίοι τονίζουν την ομοιότητα ανάμεσα στη θεϊκή τέχνη του Ηφαίστου και εκείνη του ποιητή-δημιουργού.

Δεν θα μπορούσα στο πλαίσιο αυτής της σύντομης ανακοίνωσης να προσφέρω μία καινούργια και σημαντική ερμηνεία του πολύπλοκου ζητήματος της εκφράσεως. Θα παρουσιάσω, λοιπόν, απλώς κάποια σημεία που με εντυπωσίασαν ξανακοιτάζοντας την αφήγηση του Ομήρου υπό το φως των απόψεων του Lessing και κάποιων τουλάχιστον μεταγενέστερων μελετητών.<sup>4</sup>

Στη σκηνή της επίσκεψης της Θέτιδας στο εργαστήρι του Ηφαίστου (18. 369-477), οι θεράπαινες που σπεύδουν να βοηθήσουν τον κουτσό θεό όταν την πλησιάζει για να τη χαιρετήσει είναι χρυσά αντίγραφα που διαθέτουν νου, φωνή και δύναμη (417-21):

*ὕπὸ δ' ἀμφίπολοι ῥώνοντο ἄνακτι  
 χρύσειαι, ζῶῃσι νεήνισιν εἰοικυῖαι.  
 τῆς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἐν δὲ καὶ αὐδὴ  
 καὶ σθένος, ἀθανάτων δὲ θεῶν ἄπο ἔργα ἴσασιν.  
 αἷ μὲν ὕπαιθα ἄνακτος ἐποίπνουον*

Όπως παρατηρεί ο Becker (1995, 79-83), οι θεράπαινες προοικονομούν την *Ασπίδα*, καθώς είναι έργα τέχνης προοικισμένα με ζωή, κίνηση και λόγο. Θα ήθελα απλώς να προσθέσω ότι μόλις φτάνει η Θέτις, βρίσκει τον θεό να φτιάχνει τρίποδες που είναι επίσης «αυτοκίνητοι» και μπορούν να μεταφέρονται από μόνοι τους από το σπίτι του στη συνέλευση των θεών και αντίστροφα (373-77):

*τρίποδας γὰρ εἰκόσι πάντας ἔτευχεν  
 ἐστάμεναι περὶ τοῖχον εὖσταθέος μεγάρου,  
 χρύσεια δὲ σφ' ὑπὸ κύκλα ἐκάστω πυθμένι θῆκεν,  
 ὄφρα οἱ αὐτόματοι θεῖον δυσαίατ' ἀγῶνα  
 ἦδ' αὖτις πρὸς δῶμα νεοίατο, θαῦμα ιδέσθαι.*

3 Πρβλ. Becker 1995, 4, σημ. 7.

4 Κάποιες καλές παρατηρήσεις περιέχονται και στον Stanley 1993, ιδίως 9-13.

Στο τέλος της σκηνής επίσης, όταν αρχίζει το έργο του, ο Ήφαιστος στρέφει τις φυσούνες στη φωτιά «προστάζοντάς τες να ριχτούνε στη δουλειά». Εκείνες υποτάσσονται στην επιθυμία του (468-73):

*Ὡς εἰπὼν τὴν μὲν λίπεν αὐτοῦ, βῆ δ' ἐπὶ φύσας·  
τὰς δ' ἐς πῦρ ἔτρεψε κέλευσέ τε ἐργάζεσθαι.  
φῦσαι δ' ἐν χοάνοισιν ἐείκοσι πᾶσαι ἐφύσων  
παντοίην εὐπρηστον αὐτμὴν ἐξανιεῖσαι,  
ἄλλοτε μὲν σπεύδοντι παρέμμεναι, ἄλλοτε δ' αὖτε,  
ὅππως Ἥφαιστος τ' ἐθέλοι καὶ ἔργον ἄνοιτο.*

Με τον τρόπο αυτό η διάκριση ανάμεσα στα άψυχα αντικείμενα που κατασκευάζει ο θεός και στα όντα που κινούνται, αισθάνονται και μιλούν, συγχέεται με τρεις τρόπους: παραμένει, βέβαια, κάπως μυστηριώδες αν οι τρίποδες και οι φυσούνες διαθέτουν «δικό τους νου» ή αν μοιάζουν με προγραμματισμένους από θεϊκό χέρι υπολογιστές, ωστόσο οι χρυσές θεραπείνες είναι αναμφίβολα ζώντα αγάλματα, όπως του Πυγμαλίωνα.

Όταν ο Ήφαιστος αρχίζει να φτιάχνει την Ασπίδα, ο ποιητής ξεκινά περιγράφοντας τα μέταλλα που χρησιμοποιεί, τον μπρούντζο, τον κασσίτερο, το χρυσάφι και το ασήμι: πρόκειται για κατεξοχήν αδρανές υλικό το οποίο επεξεργάζεται στο αμόνι του με το σφυρί και την τσιμπίδα (474-77):

*χαλκὸν δ' ἐν πυρὶ βάλλεν ἀτειρέα κασσίτερόν τε  
καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἄργυρον· αὐτὰρ ἔπειτα  
θῆκεν ἐν ἄκμοθέτῳ μέγαν ἄκμονα, γέντο δὲ χειρὶ  
ῥαιστήρα κρατερὴν, ἐτέρηφι δὲ γέντο πυράγρην.*

Κατασκευάζει πρώτα τη μεγάλη και στιβαρή ασπίδα, με το στεφάνι, το λουρί της και πέντε στρώσεις, και έπειτα τη διακοσμεί με εικόνες (478-82):

*Ποίει δὲ πρώτιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε  
πάντοσε δαιδάλλων, περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαεινὴν*

*τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκ δ' ἀργύρεον τελαμώννα.  
πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες· αὐτὰρ ἐν αὐτῷ  
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πραπίδεσσιν.*

Η πρώτη περιγραφή περιλαμβάνει τα στοιχεία του σύμπαντος, τη γη, τον ουρανό, τη θάλασσα, τον ήλιο και το φεγγάρι και όλους τους αστερισμούς που «στεφανώνουν τον ουρανό» (483-89):

*Ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,  
ἠελίον τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσσαν,  
ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανός ἐστεφάνωνται,  
Πληϊάδας θ' Ἰάδας τε τό τε σθένος Ὠρίωνος  
Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλησιν καλέουσιν,  
ἣ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,  
οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.*

Εκεί, βρίσκουμε τις Πλειάδες, τις Υάδες, «το σθένος του Ωρίωνα», και τη Μεγάλη Ἄρκτο, τη μόνη που δεν χαιρέται το λουτρό του Ωκεανού.

Αρχίζουμε, λοιπόν, με το μεγάλο θέαμα του σύμπαντος στην πιο βουβή και μεγαλειώδη μορφή του. Ωστόσο υπάρχει ήδη κίνηση: αλλά είναι η αργή, διαρκής κίνηση των αστεριών. Δεν τους λείπει η ζωή, όμως, γιατί η Ἄρκτος παραμονεύει πάντα τον Ωρίωνα, τον μέγα κυνηγό. Βεβαίως, οι στίχοι που αφορούν στην Ἄρκτο μπορούν να θεωρηθούν σαν ένα είδος περιθωριακού, δευτερεύοντος, σχολίου, αλλά η ιδέα της κίνησης και της ζωής βρίσκονται στους στίχους αυτούς. Είναι σαν να βλέπουμε το σύμπαν ως μια στατική εικόνα, που αρχίζει να κινείται και σιγά-σιγά να παίρνει ζωή.

Στη συνέχεια ακούμε για τις δύο πόλεις, μία σε καιρό ειρήνης και μία σε καιρό πολέμου (490-540). Στην πρώτη βλέπουμε γαμήλιες εορτές, μία δίκη, ενώ επίσης υπάρχει αρμονία και ένταση· ένταση, όμως, που βρίσκεται κάτω από τον έλεγχο της πόλης (491-508):

*ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε,  
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων*

ἡγίνεον ἀνὰ ἄστῳ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·  
 κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν  
 αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἶ δὲ γυναῖκες  
 ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.  
 λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἐνθα δὲ νεῖκος  
 ὀρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποινῆς  
 ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὃ μὲν εὖχετο πάντ' ἀποδοῦναι  
 δῆμῳ πιφαύσκων, ὃ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἐλέσθαι·  
 ἄμφω δ' ἰέσθην ἐπὶ ἵστορι πείραρ ἐλέσθαι.  
 λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον ἀμφὶς ἀρωγοί·  
 κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυνον· οἱ δὲ γέροντες  
 εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ,  
 σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφώνων·  
 τοῖσιν ἔπειτ' ἤϊσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δικάζον.  
 κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δὺν χρυσοῖο τάλαντα,  
 τῶ δόμεν ὃς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι.

Η σκηνή του γάμου αρχίζει με μια γενική περιγραφή: γαμήλιες πομπές υπό το φως των δαυλών, γαμήλια τραγούδια, νέοι που χορεύουν, ήχοι φλογέρας και λύρας, και γυναίκες που στέκονται στο κατώφλι τους και θαυμάζουν το θέαμα. Υπάρχει ήδη πολλή κίνηση και θέαμα, καθώς επίσης και μουσική και τραγούδι. Με εξαίρεση τις γαμήλιες πομπές, όμως, δεν υπάρχει σαφώς ορισμένη εικόνα της προόδου των δρωμένων. Όλα αυτά τα δρώμενα θα μπορούσαν να ανήκουν στην ίδια εικόνα, παρόλο που η έμφαση στον ήχο και τη μουσική διευρύνουν την αμιγώς οπτική πλευρά της εικόνας.

Η δίκη αποτελεί πιο σύνθετη εικόνα (497-508). Είναι μια πολύ περισσότερο εξατομικευμένη σκηνή, σαν μία δραματική μινιατούρα. Δύο άνδρες μαλώνουν σχετικά με το τίμημα που θα πρέπει να πληρώσει ο ένας από αυτούς για τη διάπραξη ενός φόνου. Από το πλήθος που έχει συγκεντρωθεί, άλλοι παίρνουν το μέρος του ενός και άλλοι του άλλου. Ακούμε τις δυνατές φωνές τους, ενώ οι κήρυκες προσπαθούν να τους συκρατήσουν. Αντιθέτως, οι γέροντες κάθονται ήρεμα σε ιερό κύκλο, κρατώντας στα χέρια τους τα



σκήπτρα των κηρύκων με την καθαρή φωνή, τα οποία χρησιμοποιούν καθώς ανακοινώνουν την απόφασή τους. Στον στίχο 506, η φράση *τοῖσιν ἔπειτ' ἦϊσσον* δηλώνει κάποια μορφή εμφιατικής κίνησης. Τα δυο τάλαντα χρυσού που βρίσκονται στο μέσον (507-8), ως αμοιβή για τον δικαστή που θα πάρει τη δικαιότερη απόφαση, είναι το 'ακίνητο σημείο' σ' αυτή την πολύ έντονη και ζωντανή σκηνή και επαναφέρουν την εστίαση στην οπτική διάσταση της σκηνής, στο τέλος.

Η πόλη που βρίσκεται σε πόλεμο (509-40) είναι η πιο εκτενής και σύνθετη περιγραφή:

*Τὴν δ' ἐτέρην πόλιν ἀμφὶ δὺν στρατοὶ ἦατο λαῶν  
 τεύχεσι λαμπόμενοι· δίχα δὲ σφισιν ἦνδανε βουλή,  
 ἥδ' διαπραθέειν ἢ ἄνδιχα πάντα δάσασθαι  
 κτῆσιν ὄσσην πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργεν·  
 οἷ δ' οὐ πω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσσοντο.  
 τεῖχος μὲν ῥ' ἄλοχοί τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα  
 ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἄνδρες οὓς ἔχε γῆρας·  
 οἷ δ' ἴσαν· ἦρχε δ' ἄρά σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη  
 ἄμφω χρυσεῖω, χρύσεια δὲ εἵματα ἔσθην,  
 καλῶ καὶ μεγάλῳ σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεῶ περ  
 ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολίζονες ἦσαν.  
 οἷ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὅθι σφίσιν εἶκε λοχῆσαι  
 ἐν ποταμῶ, ὅθι τ' ἀρδμὸς ἔην πάντεσσι βοτοῖσιν,  
 ἔνθ' ἄρα τοῖ γ' ἴζοντ' εἰλυμένοι αἰῖθοπι χαλκῶ.  
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δὺν σκοποὶ εἶατο λαῶν  
 δέγμενοι ὀππότε μῆλα ἰδοῖατο καὶ ἔλικας βοῦς.  
 οἷ δὲ τάχα προγέροντο, δὺν δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες  
 τερπόμενοι σύριγξι· δόλον δ' οὐ τι προνόησαν.  
 οἷ μὲν τὰ προιδόντες ἐπέδραμον, ὥκα δ' ἔπειτα  
 τάμνοντ' ἀμφὶ βοῶν ἀγέλας καὶ πῶεα καλὰ  
 ἀργεννέων οἰῶν, κτεῖνον δ' ἐπὶ μηλοβοτήρας.  
 οἷ δ' ὥς οὖν ἐπύθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βοῦσιν  
 εἰράων προπάροιθε καθήμενοι, αὐτίκ' ἐφ' ἵππων*

*βάντες ἀερσιπόδων μετεκίαθον, αἶψα δ' ἴκοντο.  
 στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας,  
 βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχείησιν.  
 ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλεον, ἐν δ' ὀλόη Κήρ,  
 ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,  
 ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·  
 εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἶματι φωτῶν.  
 ὀμίλευν δ' ὥς τε ζωοὶ βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο.  
 νεκροὺς τ' ἀλλήλων ἔρνον κατατεθνηῶτας.*

Σε αντίθεση με τις προηγούμενες σκηνές, η περιγραφή αυτή εμφανίζει μια ξεκάθαρη σειρά γεγονότων τα οποία διαδραματίζονται σε μια δεδομένη χρονική περίοδο. Βλέπουμε δύο στρατούς να πολιορκούν μια πόλη και να διχογνωμούν για το αν πρέπει να την κατακτήσουν ή να μοιράσουν τα λάφυρα. Οι υπερασπιστές της πόλης προετοιμάζονται για ενέδρα, ενώ οι οικογένειές τους κοιτάζουν από τα τείχη (*τειχοσκοπία*, 516). Στη συνέχεια βλέπουμε τους στρατιώτες να βαδίζουν στη μάχη, υπό την αρχηγία του Άρη και της Αθηνάς, που είναι χρυσοί και περίοπτοι τόσο εξαιτίας του ύψους τους όσο και της ομορφιάς τους. Φθάνουν στο μέρος που θα στήσουν ενέδρα, σ' ένα ποτάμι, και περιμένουν, ενώ έχουν βάλει και σκοπούς. Βόδια και πρόβατα πλησιάζουν, τα οδηγούν δυο βοσκοί που παίζουν φλογέρα. Τους επιτίθενται κι αρχίζουν να παίρνουν τα ζωντανά και σκοτώνουν και τους βοσκούς· αλλά οι πολιορκητές ακούν τον θόρυβο κι έρχονται να βοηθήσουν. Γίνεται μάχη εκ του συστάδην, όπου βλέπουμε την Έριδα, την Ταραχή και τον Όλεθρο να τραβάνε τα πτώματα εδώ κι εκεί. Ο Όλεθρος αναλαμβάνει τους πολεμιστές: αυτούς που είναι τραυματισμένοι, αυτούς που είναι ζωντανοί κι αυτούς που είναι νεκροί. Η φορεσιά του είναι γεμάτη αίματα.

Σε τριάντα δύο στίχους ο ποιητής συμπυκνώνει μια ιστορία που θα μπορούσε να αναπτυχθεί σε ολοκληρωμένη επική αφήγηση. Η αφήγηση προχωρεί από την πιο στατική σκηνή της διχογνωμίας, μέσα από σταδιακές προετοιμασίες, σε μια σκηνή μάχης που χαρακτηρίζεται από απόλυτη σύγχυση και φρίκη. Όπως, όμως, και στη

σκηνή της απονομής δικαιοσύνης, δεν μαθαίνουμε ποτέ το τέλος της ιστορίας. Έτσι, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τις υπόλοιπες εικόνες, και στην προκειμένη περίπτωση η δράση παραμένει στάσιμη, χωρίς εξέλιξη, παρόλα τα αφηγηματικά και τα δραματικά στοιχεία της εικόνας.

Στις τρεις επόμενες σκηνές (όργωμα, θερισμός και τρύγος) που όλες εισάγονται με τον λογότυπο *ἐν δ' ἐτίθει* (541, 550, 561), έχουμε –σε πλήρη αντίθεση με τις προηγούμενες σκηνές– την αργή και κανονική κίνηση του αγροτικού έτους, όπως και στα *Έργα* του Ησιόδου (541-72):

*Ἐν δ' ἐτίθει* νειὸν μαλακὴν πίειραν ἄρουραν  
 εὐρέϊαν τρίπολον· πολλοὶ δ' ἄροτῆρες ἐν αὐτῇ  
 ζεύγεα δινεύοντες ἐλάστρεον ἔνθα καὶ ἔνθα.  
 οἱ δ' ὅποτε στρέψαντες ἰκοίατο τέλσον ἀρούρης,  
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἐν χερσὶ δέπας μελιηδέος οἴνου  
 δόσκειν ἀνὴρ ἐπιών· τοὶ δὲ στρέψασκον ἀν' ὄγμους,  
 ἰέμενοι νειοῖο βαθείης τέλσον ἰκέσθαι.  
 ἦ δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐώκει,  
 χρυσεῖη περ ἑοῦσα· τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο.  
*Ἐν δ' ἐτίθει* τέμενος βασιλήϊον· ἔνθα δ' ἔριθοι  
 ἦμων ὀξείας δρεπάνας ἐν χερσὶν ἔχοντες,  
 δράγματα δ' ἄλλα μετ' ὄγμον ἐπήτριμα πίπτον ἔραζε,  
 ἄλλα δ' ἀμαλλοδετῆρες ἐν ἔλλεδανοῖσι δέοντο.  
 τρεῖς δ' ἄρ' ἀμαλλοδετῆρες ἐφέστασαν· αὐτὰρ ὄπισθε  
 παῖδες δραγμαεύοντες ἐν ἀγκαλίδεσσι φέροντες  
 ἀσπερχὲς πάρεχον· βασιλεὺς δ' ἐν τοῖσι σιωπῇ  
 σκῆπτρον ἔχων ἐστήκει ἐπ' ὄγμου γηθόσυνος κῆρ.  
 κήρυκες δ' ἀπάνευθεν ὑπὸ δρυὶ δαῖτα πένοντο,  
 βούν δ' ἱερεύσαντες μέγαν ἄμφεπον· αἶ δὲ γυναῖκες  
 δεῖπνον ἐρίθοισιν λεύκ' ἄλφιστα πολλὰ πάλυνον.  
*Ἐν δ' ἐτίθει* σταφυλῆσι μέγα βρίθουσαν ἀλωὴν  
 καλὴν χρυσεῖην· μέλανες δ' ἀνά βότρυες ἦσαν,  
 ἐστήκει δὲ κάμαξι διαμπερὲς ἀργυρέησιν.

ἀμφὶ δὲ κυανέην κάπετον, περὶ δ' ἔρκος ἔλασσε  
 κασσιτέρου· μία δ' οἷη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν,  
 τῇ νίσοντο φορῆς ὄτε τρυγῶεν ἀλωήν.  
 παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι ἀταλά φρονέοντες  
 πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπὸν.  
 τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ  
 ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε  
 λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ  
 μολπῆ τ' ἰγγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

Στην πρώτη εικόνα κυριαρχεί η σιωπή, καθώς οι ζευγάδες οργώνουν τη γη σταθερά πάνω κάτω, και τα χρυσά αυλάκια σκουραίνουν πίσω τους. Η έμφαση της σκηνης βρίσκεται σαφώς στην οπτική της διάσταση. Στη δεύτερη σκηνή, επίσης, δεν υπάρχει αναφορά σε ήχο, αλλά υπάρχει μεγάλη και πυκνή δραστηριότητα (άλλοι θερίζουν, άλλοι μαζεύουν, άλλοι φτιάχνουν δεμάτια, κήρυκες κάνουν θυσίες και γυναίκες ετοιμάζουν το γεύμα). Η πιο εντυπωσιακή φιγούρα, όμως, είναι ο βασιλιάς στον οποίο ανήκει η γη. Ο βασιλιάς στέκεται ανάμεσά τους, κρατώντας το σκήπτρο του, αμίλητος, νιώθοντας μεγάλη αγαλλίαση (556-57). Σύμφωνα με τον Karl Reinhardt, «στη σιωπή του, μοιάζει σχεδόν σαν να αποκτά το λεπτό διάρκεια»<sup>5</sup>. Αυτό μας θυμίζει τη φράση του T. S. Eliot, «το ακίνητο σημείο του κόσμου που γυρίζει». Πρόκειται για ένα ασυνήθιστο παράδοξο: ένας στατικός, βουβός θεατής σ' ένα έργο τέχνης, όπου τα πάντα παραμένουν ακίνητα και σιωπηρά. Μια σιωπή που έχει πολύ μεγαλύτερη δύναμη από οποιοδήποτε λόγο, όπως θα έλεγε ένας κριτικός της αρχαιότητας.

Αντιθέτως, η απεικόνιση του τρύγου έχει όχι μόνον οπτικά και υλικά χαρακτηριστικά (χρυσός αμπελώνας, μαύρα τσαμπιά, σειρές ασημένιες βέργες, χαντάκι σε μπλε σμάλτο, φράχτης από κασσίτερο, μονοπάτι για τους τρυγητές), αλλά και ακουστικά χαρακτηριστικά. Αναφέρω τον 'λίνο' που τραγουδάει ένα αγόρι με τη λύρα του. Το τραγούδι συνοδεύεται από χορό, φωνές και χτύπημα των ποδιών.

5 Reinhardt 1961, 402. Πρβλ. Becker 1995, 132, σημ. 244.

Η αρμονία και η έρις στο ανθρώπινο επίπεδο είναι σύμμετρες με την ειρήνη και τον πόλεμο στη φύση. Στην επόμενη σκηνή, λιοντάρια επιτίθενται σ' ένα κοπάδι καθώς βγαίνει να βοσκήσει, ενώ σκυλιά και βοσκοί προσπαθούν να το προστατεύσουν (573-86):

*Ἐν δ' ἀγέλην ποίησε βοῶν ὀρθοκραιράων·  
αἶ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχατο κασσιτέρου τε,  
μυκηθμῷ δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσσεύοντο νομὸν δὲ  
πὰρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα.  
χρῦσειοι δὲ νομῆες ἄμ' ἐστιχόωντο βόεσσι  
τέσσαρες, ἑννέα δὲ σφι κύνες πόδας ἄργοι ἔποντο.  
σμερδαλέω δὲ λέοντε δὴ ἐν πρώτῃσι βόεσσι  
ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὃ δὲ μακρὰ μεμυκῶς  
ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζήοι.  
τῶ μὲν ἀναρρήξαντε βοὸς μέγαλοιο βοεῖην  
ἔγκατα καὶ μέλαν αἶμα λαφύσσετον· οἳ δὲ νομῆες  
αὐτῶς ἐνδίσσαν ταχέας κύνας ὀτρύνοντες.  
οἳ δ' ἦτοι δακέειν μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων,  
ιστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγὺς ὑλάκτεον ἔκ τ' ἀλέοντο.*

Υπάρχει πολύς θόρυβος – ο μυκηθμός των βοδιών, το γαύγισμα των σκυλιών, οι φωνές των βουκόλων. Ακολουθεῖ η πιο σύντομη περιγραφή της εκφράσεως (587-89), μια ήρεμη σκηνή όπου πρόβατα βόσκουν σε μια ωραία λαγκαδιά:

*Ἐν δὲ νομὸν ποίησε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις  
ἐν καλῇ βήσση μέγαν οἰῶν ἀργεννάων,  
σταθμούς τε κλισίας τε κατηρεφέας ἰδὲ σηκούς.*

Η περιγραφή αυτή καταλαμβάνει μόλις τρεις στίχους. Είναι σαν να βλέπουμε τα πρόβατα από απόσταση, σε μια κοιλάδα απέναντί μας. Εδώ έχουμε άλλο ένα στιγμιότυπο ακινησίας. Όπως παρατηρεῖ ο Walter Marg (1971, 32), «στη συντομία της, κάτι σαν ένα ξεθώ- ρισμα στο τοπίο, και έτσι καμιά παραπάνω λεπτομέρεια, κανένα

άνθρωπο να δει κανείς, μόνο η μνεία των άσπρων προβάτων στην πλαγιά. Ένα διάλειμμα, μια παύση πριν από το τέλος».

Η τελευταία εικόνα ανθρώπινης ζωής είναι το χοροστάσι, κάτι εντελώς ιδιαίτερο, καθώς συγκρίνεται με αυτό που έφτιαξε στην Κνωσό ο Δαίδαλος για την Αριάδνη (590-605):

*Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,  
τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ  
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.  
ἔνθα μὲν ἤϊθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι  
ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.  
τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας  
εἶατ' εὐννήτους, ἤκα στίλβοντας ἐλαίῳ·  
καὶ ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας  
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.  
οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι  
ῤεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν  
ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·  
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.  
πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος  
τερπόμενοι· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς  
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.*

604

Για τον στίχο 604 ο Αθήναιος (Δειπν. 181b) παραδίδει τους εναλλακτικούς στίχους:

*τερπόμενος· μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς  
φορμίζων· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς*

Αυτή είναι μια λεπτομερέστερη σκηνή η οποία απηχεί και αναπτύσσει (σε σχήμα κύκλου) το μοτίβο των χορευτών που βρίσκουμε στην αρχική σκηνή των γαμήλιων εορτασμών. Νέοι άνδρες και κοπέλες χορεύουν, κρατώντας ο ένας το χέρι του άλλου από τον καρπό, όπως κάνουν στην Κρήτη ακόμα και σήμερα. Οι νέοι και οι νέες χορεύ-

ουν άλλοτε σε κύκλο, σαν τον τροχό του κεραμέα, και άλλοτε σε ευθείες σειρές. Όπως και στην αρχική σκηνή, το πλήθος βλέπει και χαιρέται: αλλά εδώ (αν μπορούμε να εμπιστευτούμε το κείμενο του Αθήναιου) έχουμε στην κατακλείδα και «τον θείο αοιδό που παίζει τη λύρα του», ενώ δύο χορευτές χορεύουν σόλο κάνοντας ακροβατικά νούμερα στη μέση (604-6).

Η σκηνή αυτή εμφανίζει γρήγορη κίνηση και μουσική, αλλά χαρακτηρίζεται από απόλυτο έλεγχο και αρμονία και εκφράζει την πιο ευφρόσυνη πλευρά της ζωής. Μετά τη βία και την κινητικότητα κάποιων από τις κεντρικές σκηνές επιστρέφουμε στους πιο στέρεους και θεϊκούς ρυθμούς των εποχών και των αστερισμών, την αρμονία στον κόσμο των ανθρώπων και στο επίπεδο του σύμπαντος. Όπως για άλλη μια φορά λέει ο T. S. Eliot μιλώντας για χορευτές που χορεύουν γύρω από τις φωτιές σ' ένα χωριό,

*Keeping time,  
Keeping the rhythm in their dancing  
As in their living in the living seasons  
The time of the seasons and the constellations  
The time of milking and the time of harvest  
(East Coker, 1)<sup>6</sup>*

Τέλος, ο Ήφαιστος βάζει στο στεφάνι της ασπίδας «το περίτρανο ποτάμι του Ωκεανού», το βαθύ ποτάμι που περιβάλλει τη γη, μεγαλειώδες και ήρεμο, όπως οι αστερισμοί στην αρχή, προετοιμάζοντάς μας για τη στιγμή που θα στρέψουμε για μια ακόμα φορά το βλέμμα μας προς τα πίσω για να δούμε την *Ασπίδα* ως ένα έργο τέχνης, ένα αντικείμενο που θα ατενίσουμε με θαυμασμό (607-8):

---

6

*Κρατώντας χρόνο,  
Κρατώντας τον ρυθμό με τον χορό τους  
Όπως στη ζήση τους στις ζώσες εποχές  
Χρόνος των εποχών και των αστερισμών  
Ο χρόνος άρμεγμα και χρόνος θερισμού  
(μτφρ. Α. Νικολαΐδης)*

Ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο  
 ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.

Η περιγραφή του Ωκεανού απηχεί την αρχή, όπου ο ποιητής λέει ότι η Μεγάλη Ἄρκτος «ποτέ δεν χαίρεται λουτρό στον Ωκεανό».<sup>7</sup>

Εκείνο που προκαλεί ιδιαίτερη έκπληξη, όταν σκεφτόμαστε τις παρατηρήσεις του Lessing για την ποίηση και την τέχνη, είναι ο πολύ λεπτός και διακριτικός τρόπος (τυπικό χαρακτηριστικό του Ομήρου) με τον οποίο ο ποιητής (ή για την ακρίβεια ο θεϊκός τεχνίτης) μας οδηγεί από το ίδιο το έργο (αυτό που ο Becker ονομάζει *opus ipsum*, δηλαδή το πρωτογενές υλικό) μέσα από εικόνες που αρχικά είναι μόνο εικόνες (τη γη, τον ουρανό και τη θάλασσα) σε σκηνές κίνησης και ζωής που σταδιακά γίνονται ολοένα και πιο περίτεχνες και περίπλοκες, μεταβαίνοντας δηλαδή από γενικές σε περισσότερο εξατομικευμένες περιγραφές, και έπειτα σε μια επικούχ χαρακτηρα αφήγηση (η πόλη σε πόλεμο), η οποία είναι σαν μια *Ιλιάδα* σε μικρογραφία. Από εκεί μας επαναφέρει σταδιακά, με εναλλαγές ακινησίας και κίνησης, βίας και ηρεμίας, στο συμπαντικό πλαίσιο του ίδιου του έργου, και τέλος (απηχώντας και πάλι την αρχή) στη μεγάλη και στιβαρή ασπίδα (609, πρβλ. 478), που είναι ένα μόνο μέρος της θεϊκής πανοπλίας (μαζί με τον θώρακα, το κράνος και τις κνημίδες).

Κλείνοντας, το άλλο ζήτημα που θα ήθελα να φωτίσω (για να χρησιμοποιήσω και εγώ μια οπτική μεταφορά) είναι η συχνότητα των αναφορών στους ήχους. Μέτρησα περίπου 18 ή 19 σημεία στα οποία η γλώσσα επισύρει την προσοχή μας σε ήχους: ιδιαιτέρως σε τραγούδια και διαφόρων ειδών μουσικές που παίζονται από όργανα, αλλά επίσης σε ομιλίες, οχλοβοή, κλαγγές της μάχης, μυκηθμούς, μουκανίσματα ενός ταύρου, σε γαυγίσματα σκύλων, στον παφλασμό ενός ποταμού (*ποταμόν κελάδοντα*, 576), σε φωνές βοσκών, ίσως τελικά και στον θεϊκό τραγουδιστή που παίζει και τραγουδάει. Όμως οι σκηνές ήχων και μουσικής βρίσκονται διαρκώς σε 'αντίστιξη' (θα

7 Πρβλ. Stanley 1993, 9-10. Becker 1995, 148.



μπορούσε να πει κάποιος χρησιμοποιώντας μια μουσική εικόνα) με σκηνές βουβής κίνησης ή απόλυτης ακινησίας, έτσι ώστε η θέαση και η ακοή να κρατιούνται πάντοτε σε ένα είδος ισορροπίας.

Έχοντας ξεκινήσει από τον Eliot, δεν θα μπορούσα να αποφύγω να τελειώσω με την πιο περίφημη ίσως έκφραση της αγγλικής ποίησης, με ένα απόσπασμα από την «Ελληνική Υδρία» του Keats, «εκείνο το θετό παιδί της σιωπής και του χρόνου που κυλάει αργά»:

*Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone:  
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave  
Thy song, nor ever can those trees be bare;  
Bold Lover, never, never canst thou kiss,  
Though winning near the goal— yet, do not grieve;  
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,  
For ever wilt thou love, and she be fair!*<sup>8</sup>



*Dr Nicholas Richardson*  
Emeritus Fellow, Merton College, Oxford  
*nicholas.richardson@merton.ox.ac.uk*

---

8 Μεθυστικές μελωδίες απλώνονται, όμως εκείνες που δεν τις ακούμε γλυκύτερες είναι. Για τούτο, σεις αέρινοι αυλοί, να ηχείτε, όχι για την φιλήδονη ακοή, μα αδιάκοπα. Στο πνεύμα να δωρίζετε το σιωπηλό τραγούδι. Όμορφη νύχτη δεν μπορείς εσύ κάτω απ' τα δέντρα να μην τραγουδήσεις, ούτε κι εκείνα δεν μπορούν με γυμνωμένα τα κλαδιά να μένουνε για πάντα. Εραστή τολμηρέ, όσο κι αν φτάσεις νικητής στην πηγή του πόθου σου ποτέ δεν θα μπορέσεις να δώσεις το φιλί – όμως μη λυπηθείς. Εκείνη δεν θα μαραθεί, ακόμη κι αν δεν την χαρείς, αιώνια θα μένει η αγάπη σου, αιώνια η ομορφιά της! (μτφρ. Κώστας Μπουρναζάκης)

REFERENCES

- Becker, A.S. 1995. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham.
- Burke, E. 1998. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful: and other Pre-revolutionary writings* (ed. D. Womersley). London.
- Edwards, M.W. 1991. *The Iliad: A commentary*. Vol. V: books 17-20. Cambridge.
- Eliot, T.S. 1944. *Four Quartets*. London. (Burnt Norton 1935, East Coker 1940.)
- Keats, J. 1956. *Poetical Works* (ed. H. W. Garrod). Oxford.
- Lessing, G. E. 1836. *Laocoon*. (English version by W. Ross). London.
- Marg, W. 1971. *Homer über die Dichtung*. Münster.
- Reinhardt, K. 1961. *Die Ilias und ihr Dichter*. Göttingen.
- Stanley, K. 1993. *The Shield of Homer: Narrative Structure in the Iliad*. Princeton.



NICHOLAS RICHARDSON

The Shield of Achilles

*Abstract*

AFTER a brief review of some critical approaches to the Shield of Achilles in *Iliad* book 18, from Lessing onwards, the text is considered scene by scene, with special attention to the portrayal of movement & activity, in contrast to calm & stillness, and also to the references to sounds. The aim is to illustrate the subtle & gentle way whereby the poet leads us on gradually from the physical work itself, through the slow-moving images of the cosmos, to increasingly complex scenes of human life, and even to a miniature heroic narrative (the City at War). From these he brings us back, with alternation of stillness & movement, calm & violence in the depiction of the natural world, to the cosmic frame, and finally to the Shield itself. References to sounds pervade the work, but these are in counterpoint with those of silence & stillness, so that the aspects of ‘seeing’ and ‘hearing’ are held in balance.

