

ΤΑ ΟΜΗΡΙΚΑ ΕΠΗ ΚΑΙ ΟΙ ΝΟΜΟΙ ΠΟΥ ΔΙΕΠΟΥΝ  
ΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ\*

ΜΕΡΟΣ Α' : ΙΛΙΑΔΑ

1. Ἡ φιλολογικὴ ἀποψη

Ἡ ἔρευνα πού παρουσιάζεται ἐδῶ μὲ θέμα τὴ δομὴ τῶν ὁμηρικῶν ἐπῶν ὀφείλει νὰ κάνει μερικὲς προϋποθέσεις ὡς ὑποθέσεις ἐργασίας, πού ἢ ἀλήθεια τους μπορεῖ νὰ ἀποδειχτεῖ μόνο καθὼς θὰ προχωρεῖ ἡ παρουσίαση τοῦ θέματος. Ἀνήκουν ὅλες στὰ ἀμφιλεγόμενα ἀκόμη καὶ σήμερα προβλήματα τῆς ὁμηρικῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας, βασικὰ ὅμως στηρίζονται χωρὶς ἐξαιρέση σὲ καλὰ θεμελιωμένες ἀντιλήψεις μεμονωμένων ἐρευνητῶν τοῦ Ὀμήρου.

Γιὰ τὴν Ἰλιάδα τοῦτο σημαίνει πὼς παραδεχόμεστε ὅτι εἶναι ἔργο ἐνιαῖο (μὲ τὴν ἐξαιρέση ἴσως τῆς Δολώνειας) καὶ ὀλοκληρωμένο μὲ τὴν ἔννοια μιᾶς δραματικῆς - ἀρχιτεκτονικῆς δομῆς πού μέσα ἀπὸ ἓνα πλέγμα πολυάριθμων συσχετισμῶν πρὸς τὰ προηγούμενα καὶ τὰ ἐπόμενα προδίνει τὴν προσχεδιασμένη μεγάλη σύνθεση ἐν ὄρι ποιητῆ. Πρὶν ἀπὸ σαράντα περίπου χρόνια ὁ Wolfgang Schadewaldt πάσχισε νὰ ἀποδείξει τοῦτο στὸ ἔργο του *Iliasstudien*. Ἡ πλειονότητα τῶν ὁμηριστῶν τῆς ἐποχῆς μας καταλήγουν σὲ ὅμοια ἢ παρόμοια συμπεράσματα (Lesky, Κακριδῆς καὶ ἄλλοι). Μολονότι ὅμως ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ τὰ πιδ ἐπακριβῆ μέσα τῆς φιλολογικῆς δεοντολογίας γιὰ νὰ ἀνιχνευτοῦν τὰ θέματα καὶ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη τῆς Ἰλιάδας, ἡ καταγωγή τους καὶ ἡ μεταξύ τους σχέση, ὡστόσο λίγα ἐρωτήματα ἔχουν διατυπωθεῖ τόσο γιὰ τὴν ἀρχὴ πού διέπει τὴν ἐσωτερικὴ ὀργάνωση τῶν στοιχείων τῆς πλοκῆς, ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἰδιοτυπία τῆς ἀφηγηματικῆς δομῆς.

Ὅταν ὁ Ὀμηρος συνέλαβε τὸ σχέδιο νὰ δημιουργήσῃ ἓνα τόσο ἐκτεταμένο ἔπος, πού ἀρχίζει μὲ τὴν ἐμφάνιση τῆς ὀργῆς τοῦ Ἀχιλλέα (μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐριδὰ του μὲ τὸν Ἀγαμέμνονα) καὶ τελειώνει μὲ τὸ σβῆσιμο αὐτῆς τῆς ὀργῆς, μέσα στὰ ὅποια τὰ περιστατικά πού συμβαίνουν γύρω ἀπὸ τὴν Τροία ἀντικαθρεφτίζονται μὲ ὑπαινιγμούς, ἦταν ἀδύνατο νὰ ἀρχίσει μὲ τὸ

\* Διαλέξεις, πού ἔγιναν στὸ Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων στίς 16 καὶ 17 Μαρτίου 1977.

πρῶτο βιβλίο καὶ νὰ ἐλπίζει πῶς προχωρώντας μὲ συνάφεια καὶ μὲ συνοχή θὰ μπορούσε νὰ φτάσει σ' ἕνα ὀλοκληρωμένο τέλος. Ἐνας ραψωδὸς μὲ τὴν προφορική του ἀπαγγελία, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἰδιάζουσας ἐπικῆς ἀνακοίνωσης, τῆς ἐπανάληψης τῶν στίχων, τῶν κοσμητικῶν ἐπιθέτων καὶ τῶν τυπικῶν σκηνῶν θὰ μπορούσε ἴσως νὰ παρουσιάσει ἕνα ἡρωϊκὸ τραγούδι σὲ μιὰ γραμμικὴ ἀλληλουχία τῶν γεγονότων. Πιὺ σωστά θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ προϋποθέσουμε τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς βασικῆς ἀρχῆς τῆς δομῆς, ἢ ὁποία, μὲ τὴν ἔννοια ἑνὸς νόμου ποὺ διέπει τὴ μουσικὴ σύνθεση, ταξινομήσε τὸ φαινομενικὰ πολυποικίλο πλῆθος τῶν περιστατικῶν, τὰ συνόψισε καὶ ἔτσι μόνον ἔκανε δυνατοὺς τοὺς συσχετισμοὺς τῶν μεμονωμένων μελῶν μεταξύ τους.

Ὁ νόμος ποὺ διέπει τὴ σύνθεση τῆς Ἰλιάδας μὲ αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶναι ἡ τριαδικὴ ἀρχή, ἡ ταξινομήση στοιχείων ποὺ βρίσκονται σὲ συνάρτηση, σὲ τρεῖς ἐνότητες ἢ ἐπίπεδα. Μὲ μιὰ ὀλότελα ἐξωτερικὴ ἔννοια ἡ Ἰλιάδα διαρθρώνεται σὲ τρία μέρη, τὰ ὁποῖα σὲ ἑκτασὴ βέβαια βρίσκονται σὲ σχέση περιπτου ἕνα πρὸς δύο πρὸς ἕνα: Σὲ μιὰ ἑκθεση (α - η) — ἐμφάνιση τῆς ὀργῆς, παρουσίαση τῶν κυριότερων ἡρώων — ἕνα τμήμα γιὰ τὸν Ἔκτορα (θ - σ) — ἡ δραστηριότητα τοῦ Ἔκτορα καθορίζει τὰ γεγονότα, ἡ στάση τοῦ Ἀχιλλέα εἶναι παθητικὴ —, καὶ ἕνα τμήμα γιὰ τὸν Ἀχιλλέα (τ - ω) — ἡ δραστηριότητα τοῦ Ἀχιλλέα καθορίζει τὰ γεγονότα, ἡ στάση τοῦ Ἔκτορα εἶναι παθητικὴ, ἐνῶ ἀντικείμενα ἐνεργειῶν εἶναι στὴν ἀρχὴ ὁ ἴδιος καὶ ὕστερα τὸ πτώμα του. Οἱ τομῆς σημαδεύονται μὲ παύσεις, ἐνῶ μετὰ τὸ η καὶ τὸ σ παρεμβάλλεται κάθε φορὰ ἀπὸ μιὰ νύχτα. Σύμφωνα μὲ αὐτὰ ἔχει γίνεи ἡ ὑπόθεση (καὶ προσπάθεια γιὰ ἀναπαράσταση) ὅτι ὀλόκληρο τὸ ἔπος μὲ αὐτὲς τίς τομῆς ἀπαγγελλόταν ἀπὸ ραψωδοὺς σὲ τρεῖς διαδοχικὲς μέρες. Τὰ τρία μεγάλα τμήματα τῆς πλοκῆς ἀναπτύσσονται λοιπὸν πάνω σὲ τρία ἐπίπεδα: πάνω στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο (ἐμφάνιση τῆς ὀργῆς, μετατροπὴ τῆς ὀργῆς γιὰ τὴν πληγωμένη τιμὴ σὲ ἐκδικητικὸ μένος, κατευνασμὸς τῆς ὀργῆς), πάνω στὸ ἐξωτερικὸ ἐπίπεδο (φιλονεικία, ἀγῶνες, μάχες, μεμονωμένες ἐνεργειες) καὶ πάνω στὸ ἐπίπεδο τῶν θεῶν (φιλονεικία, συγκρούσεις, ἀποχὴ τῶν θεῶν ἀπὸ τὰ ἀνθρώπινα, ἐπέμβαση τῶν θεῶν στὰ ἀνθρώπινα). Ἀνάμεσα στὰ τρία ἐπίπεδα κυριαρχεῖ μιὰ ἀνταπόκριση στὰ θέματα καὶ στὰ σημεία ποὺ συγκροτοῦν τὴν πλοκὴ. Στὴ γέννηση τῆς ὀργῆς λόγου χάρι ἀντιστοιχεῖ ἡ φιλονεικία τοῦ Ἀγαμέμνονα μὲ τὸν Ἀχιλλέα πάνω στὸ ἐπίπεδο τῆς ἐξωτερικῆς πλοκῆς καὶ ἀνάλογα ἡ φιλονεικία ἀνάμεσα στὸν Δία καὶ στὴν Ἥρα πάνω στὸ ἐπίπεδο τῶν θεῶν, καὶ οὕτω καθεξῆς. Ἡ τριαδικὴ ἀρχὴ διαμορφώνει τὴ δομὴ τῆς Ἰλιάδας σὲ ὀριζόντια καὶ κάθετη κατεύθυνση. Τοῦτο ὅμως δὲν ἰσχύει μόνον γιὰ τὴ διάκριση τοῦ σχεδίου καὶ τὴν ἐκτέλεσή του σὲ γενικὲς γραμμές, ἀλλὰ καὶ γιὰ ὅλη τὴν πορεία τῆς ἀφηγηματικῆς δομῆς στὰ καθέκαστα.

Τὰ περιστατικὰ ποὺ περιγράφονται στὴν Ἰλιάδα δὲν εἶναι ὅλα ἐξίσου ἀναγκαῖα. Ἀνάμεσά τους ξεπροβάλλουν μερικοὶ ἀστερισμοὶ πλοκῆς, ποὺ χω-

ρίς αυτούς δὲν θὰ ἦταν δυνατό νὰ συνεχιστεῖ ἡ πορεία τῆς πλοκῆς τῆς Ἰλιάδας μὲ τὴ μορφή πού ὑπάρχει σήμερα. Τοὺς ὀνομάζουμε ἄρμους τῆς πλοκῆς. Σὲ κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ τρία κύρια μέρη τῆς Ἰλιάδας (μὲ ἐξάιρεση τοῦ πρώτου μέρους τοῦ ἐπίπεδου τῆς ἐσωτερικῆς πλοκῆς) βρίσκονται σὲ καθένα ἀπὸ τὰ τρία ἐπίπεδα τρεῖς τέτοιοι ἄρμοι πλοκῆς. Ἄν λόγου χάρη ἡ Διάπειρα στὸ Β τῆς Ἰλιάδας (ὅπου ὁ Ἀγαμέμνωνας βάζει σὲ δοκιμασία τὸ στράτευμα δίνοντάς του γιὰ τὰ μάτια τὴ συμβουλή νὰ γυρίσει πίσω στὴν πατρίδα καὶ αὐτὸ δὲν τὴν ἀκολουθεῖ) εἶχε ἄλλη κατάληξη, δὲν θὰ ἦταν δυνατό νὰ συνεχιστεῖ ἡ Ἰλιάδα. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ ἂν οἱ μονομαχίες στὸ πρῶτο τρίτο τοῦ ἔργου εἶχαν ἄλλη κατάληξη. Ἄν ἡ Ἀφροδίτη δὲν ἔσωζε στὸ Γ τὸν Πάρη, καὶ νικούσε ὁ Μενέλαος σὲ μονομαχία τὸν Πάρη, ὁ πόλεμος σύμφωνα μὲ τὴ συμφωνία πού εἶχαν κάνει οἱ δυὸ πλευρές θὰ εἶχε πιά κριθεῖ καὶ θὰ εἶχε τελειώσει. Ἡ Ἀθηναῖα κανονίζει ὥστε ἡ βολὴ τοῦ τοξότη Πανδάρου νὰ τραυματίσει ἐλαφρὰ τὸν Μενέλαο καὶ ἔτσι διευκολύνονται γενικὰ τὰ παραπέρα περιστατικὰ τῆς Ἰλιάδας. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ μονομαχία Ἐκτορα-Αἴαντα καὶ γιὰ ὅλες τὶς ἄλλες καταστάσεις πού τὶς χαρακτηρίσαμε ὡς «ἄρμους πλοκῆς». Ἡ ἰδιάζουσα διαμόρφωσή τους, στὴν ὁποία τὶς πιὸ πολλές φορές οἱ θεοὶ δίνουν μιὰ ὀρισμένη, ἀπροσδόκητη γιὰ τὴ στιγμή ἐκείνη, στροφή, ἀποτελεῖ τὴν προϋπόθεση γιὰ τὴ συνέχιση τῆς πλοκῆς. Παράλληλα ὑπάρχουν μέσα στὴν Ἰλιάδα ἄλλες καταστάσεις (λόγου χάρη οἱ ἀριστεῖες στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ ἔργου), πού βρίσκονται βέβαια στὴ σωστὴ θέση, δὲν εἶναι ὅμως ἀναγκαῖες μὲ τὴν ἔννοια ὅτι μὲ τὴν ἀποβολὴ ἢ τὴ μετᾶθεσή τους θὰ κατέρρεε ὀλόκληρο τὸ ποιητικὸ συγκρότημα. Ἐπίσης αὐτὲς οἱ καταστάσεις δὲν παρουσιάζουν ἀνάλογες ἀντιστοιχίες στὰ ἄλλα ἐπίπεδα. Ἡ ὑπόθεση ὅτι ὁ πρωταρχικὸς νόμος τῆς δομῆς τῆς Ἰλιάδας εἶναι ἡ τριαδικὴ ἀρχὴ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ διήγηση διαρθρώνεται πάνω στὰ τρία ἐπίπεδα μὲ τρεῖς κάθε φορὰ ἄρμους πλοκῆς, θὰ μπορούσε νὰ ὀδηγήσει στὴν ἀντίληψη ἑνὸς ἐντελῶς γραμμικοῦ - γεωμετρικοῦ σχηματισμοῦ, ὅπου τὰ διάφορα χωριστὰ μέρη τῆς πλοκῆς θὰ ἀποτελοῦσαν ἀπομονωμένες ἐνότητες καὶ ἡ σχέση τους θὰ ἦταν καθαρὰ προσθετικὴ. Σὲ μιὰ τέτοια ἐντύπωση ὁ Ὀμηρὸς ἀντέδρασε μὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ τεχνικὴ, τὴν τεχνικὴ τῆς διασύνδεσης. Πρῶτα - πρῶτα συνδέονται μετὰξὺ τους τὰ τρία ἐπίπεδα, ἀφοῦ μέσα σὲ μιὰ ἐνότητα πλοκῆς τὸ κρίσιμο σημεῖο πού ἀρχίζει ἢ ἐπηρεάζει ἀποτελεσματικὰ τὴν πλοκὴ, βρίσκεται πάνω σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο, ἢ κινεῖται ἀνάμεσα σὲ περισσότερα ἐπίπεδα. Ἐτσι λ.χ. μιὰ ἐξωτερικὴ ἐνέργεια (ἢ φιλονεικία ἀνάμεσα στὸν Ἀχιλλέα καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα) προκαλεῖ μιὰ ἀντίδραση πάνω στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο (τὴν ὀργὴ τοῦ Ἀχιλλέα). Στὸ Β τὰ στοιχεῖο πού ἐπενεργεῖ βρίσκεται πάνω στὸ ἐπίπεδο τῶν θεῶν (ὁ Δίας στέλνει στὸν Ἀγαμέμνονα ἓνα ὄνειρο), ἀπ' ὅπου προκαλεῖται μιὰ ἐνότητα πλοκῆς (ἡ δοκιμασία πού ἐπιβάλλει ὁ Ἀγαμέμνωνας στὸ στράτευμα). Ἡ : ἡ συνέλευση τῶν θεῶν στὸ Ω ὀδηγεῖ τὸν Ἀχιλλέα στὴν

		A	B	C	B→C/C→B	H	
I	A	έσωτερ. επίπεδο πλοκή	έξωτερικό επίπεδο πλοκή	επίπεδο τῶν θεῶν	Θέτιδα-Ἀχιλλέας	Ἄχιλλέας στή σκιά τοῦ θανάτου	
	B	I Γένεση (ἀρχή) τοῦ θυμοῦ	Φιλονεικία Ἀγαμέμνονα-Ἀχιλλέα	Φιλονεικία Δία καί Ἥρας (A 531-567) Ἄχιλλέας κατανεύει	1. Ἄχιλλέας παρακαλεῖ τή Θέτιδα γιά ἰκανοποίηση	I Ἡ σύντομη διάρκεια ζωῆς τοῦ Ἀχιλλέα	
	ΓΔ	Ἄχιλλέας ὡς ἀξονικό στοιχεῖο παραμένει στό βάθος	1. Διάπειρα	1. Ὀνειρο τοῦ Δία στόν Ἀγαμέμνονα. Ἀθηνᾶ-Ὀδυσσεύς.		1. A 352.	I Ἐκτορας καί Ἀνδρομάχη.
	H		2. Μονομαχία Πάρι-Μενελάου, βολή τοῦ Πανδάρου	2. Ἡ Ἀφροδίτη σώζει τόν Πάρι. Ἡ Ἀθηνᾶ στόν Πάνδαρο		2. A 416.	1. Ὀραμα τῆς καταστροφῆς τῆς Τροίας (Z 447-465).
Ἐκτορας	Π-Θ, I	1. Ἀπόφαση τοῦ Ἀχιλλέα νά ἐπέμβει στόν ἔσχατο κίνδυνο	1. Ἄχιλλέας ἐπίθεση. Κίνδυνος.	1. Ἄχιλλέας ἀπαγορεύει στοὺς θεοὺς τή συμμετοχή στόν ἀγῶνα.		II Ἀπόφαση τοῦ Ἀχιλλέα: πρῶτος θάνατος καί δόξα παρά ζωῆ ἀδοξία (I 410-416).	IIa Προειδοποιήσεις τοῦ Πολυδάμα: 1. M 211 κ.έ. 2. N 725 κ.έ. 3. Σ 250 κ.έ. (πλανημένη ἀπόφαση τοῦ Ἐκτορα).
	Λ-Ε	1. Νέστορας: ἂν ὁ Ἀχιλλέας δέν θέλει ν' ἀγωνιστεῖ, ἄς ἐπέμβει ὁ Πάτροκλος	2. Ἄχιλλέας προχωρεῖ κερδίζοντας ἔδαφος. Ἄχιλλέας κινδυνεύει.	2. Ἄχιλλέας καί Ἡρα (ἀπάτη) βοηθοῦν τοὺς Ἀχαιοὺς (N, E).	2. Ἡ Θέτιδα προμηθεύει στόν Ἀχιλλέα καινούργια πανοπλία (Σ).	III Προφητεῖες γιά τὸ θάνατό του: 1. Θέτιδα: Ἄχιλλέας θά πεθάνει ἀμέσως μετὰ τόν Ἐκτορα (Σ 95 κ.έ.).	IIb Προφητεῖες γιά τὸ θάνατο τοῦ Ἐκτορα: 1. O 68 κ.έ. 2. O 612 κ.έ. 3. Π 800 4. Π 852 5. P 201 κ.έ.
	Π	3. Ἄχιλλέας ἀφήνει τόν Πάτροκλο νά πολεμήσει.	3. Ἄχιλλέας φτάνει στὰ πλοῖα. Ἐσχατος κίνδυνος. Ἄχιλλέας σκοτώνει τόν Πάτροκλο.	3. Ἄχιλλέας ξυπνᾷ καί ὑποστηρίζει τοὺς Τρῶες (O).			
Ἀχιλλέας	III T	II «Μήνιδος ἀπόρρησις» (πρὸς τόν Ἀγαμέμνονα).	Ἀντιπαράταξη Ἀγαμέμνονα-Ἀχιλλέα (πρβλ. A).	Ἡ Θέτιδα φέρνει τή νέα πανοπλία. Ἡ Ἀθηνᾶ ἐνισχύει τόν Ἀχιλλέα. Ἄχιλλέας αἶρει γιά τοὺς θεοὺς τὴν ἀπαγόρευση συμμετοχῆς στή μάχη.			III X 405 κ.έ. Ὀρῆνος τῆς Ἀνδρομάχης γιά τόν νεκρὸ Ἐκτορα.
	Υ	1. Θυμὸς (πρὸς τοὺς Τρῶες).	1. Ἀχιλλέας-Αἰνείας.	1. Ἄχιλλέας καί ὁ Ποσειδῶνας βοηθοῦν τόν Αἰνεία.			
	Φ	2. Μανία	2. Ἀχιλλέας-Σκάμανδρος.	2. Θεομαχία.		2. Ἐκτορας: Ἄχιλλέας θά πεθάνει στίς Σκαίτες πύλες (X 350 κ.έ.).	
	X	3. Ἀμετρος θυμὸς.	3. Ἀχιλλέας-Ἐκτορας. Κακοποίηση τοῦ σώματος	3. Ἄχιλλέας προσπαθεῖ τὸ σῶμα τοῦ Ἐκτορα ἀπὸ παραμόρφωση.		3. Ἄχιλλέας (ὡς νεκρὸ εἶδωλο): ὁ Ἀχιλλέας θά πεθάνει μπροστὰ στήν Τροία (Υ' 80 κ.έ.).	
Ω	III. Ἄχιλλέας καταλαγιάζει.	Ἀπόδοση τοῦ σώματος τοῦ Ἐκτορα.	Συνέλευση τῶν θεῶν. Ἄχιλλέας συνοδεύει τόν Πρίαμο.	3. Ἡ Θέτιδα παρακαλεῖ τόν Ἀχιλλέα νά ἀποδώσει τὸ σῶμα τοῦ Ἐκτορα.			

ἀπόφαση νὰ παραδώσει τὸν νεκρὸ Ἑκτορα. Στὸ τρίτο μέρος ἐξάλλου ἀφετηρία τῆς πορείας τῶν γεγονότων εἶναι τὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο ἐνῶ στὰ ἄλλα δύο μέρη τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐξωτερικῆς πλοκῆς ἢ τὸ ἐπίπεδο τῶν θεῶν. Αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου ἡ λειτουργία ἐπηρεάζει πολλαπλὰ τὴν πλοκὴν, λόγου χάρις στὴν ἀρπαγὴ τοῦ Πάρι ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη στὸ τέλος τῆς μονομαχίας μεταξὺ Πάρι καὶ Μενελάου στὸ Γ. Αὐτὲς οἱ ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στὰ ἐπίπεδα δὲν εἶναι ἀπλὲς ἀναλογίες, ἀλλὰ στοιχεῖα διασύνδεσης, μὲ διαφορετικὴ κάθε φορά σκόπευση, ἢ ὁποῖα σφιχτοδένει μιὰ ἐνότητα τῆς πλοκῆς μὲ περισσότερα, κατὰ κανόνα καὶ μὲ τὰ τρία, ἐπίπεδα. Μιὰ χειροπιαστὴ ἔκφραση ἐνὸς κρίκου ποῦ συνδέει τὸ ἀνθρώπινο καὶ τὸ θεϊκὸ ἐπίπεδο εἶναι ἡ Θέτιδα, ἡ θεϊκὴ μητέρα τοῦ Ἀχιλλέα, ποῦ μὲ τὴ μεσολάβησή της τὸ ἀνθρώπινο συμβάν φτάνει στὰ ἐπίπεδο τῶν θεῶν. Σύμφωνα μὲ τὴν τριαδικὴ ἀρχὴ γίνεται τρεῖς φορές συνάντησις Ἀχιλλέα καὶ Θέτιδας: τὶς δυὰ πρῶτες φορές ὁ Ἀχιλλέας πάει στὴ Θέτιδα καὶ τὴν τρίτη ἢ Θέτιδα στὸν Ἀχιλλέα μὲ παρακάλια.

Ἀπὸ πολὺ καιρὸ εἶναι γνωστὸ ὅτι στὰ στοιχεῖα ποῦ διαρθρώνουν τὴ δομὴ τῆς Ἰλιάδας ἀνήκουν οἱ πολλαπλὰ κλιμακωμένες προετοιμασίες καὶ καθυστερήσεις ποῦ προοδευτικὰ ἀλληλοσυμπληρώνονται. Ἐφόσον αὐτὲς συντελοῦν στὴ διαμόρφωση τῆς δομῆς τῶν περιστατικῶν ποῦ ἀκολουθοῦν μέσα στὸ ἔπος, παρουσιάζονται πάλι ὀργανωμένες σύμφωνα μὲ τὴν τριαδικὴ ἀρχή. Τοῦτο ἀφορᾷ τὶς τρεῖς μεγάλες προφητεῖες τοῦ Δία γιὰ τὴ μελλοῦμενη πορεία τῶν γεγονότων: (1) Θ 470 καὶ ἐξῆς: Ἡ ἐπόμενη μέρα θὰ φέρει στοὺς Ἀχαιοὺς βαρεῖες ἤττες· (2) Α 186 καὶ ἐξῆς: Μετὰ τὸν τραυματισμὸ τοῦ Ἀγαμέμνονα ὁ Ἑκτορας θὰ ἀπωθήσει τοὺς Ἀχαιοὺς ὡς τὸ στρατόπεδο τῶν πλοίων· (3) Ο 49 καὶ ἐξῆς: Ὁ Ἀχιλλέας θὰ στείλει στὴ μάχη τὸν Πάτροκλο ποῦ θὰ τὸν σκοτώσει ὁ Ἑκτορας (ποῦ θὰ σκοτωθεῖ ὕστερα ἀπὸ τὸν Ἀχιλλέα). Οἱ προφητεῖες εἶναι ὅλες συγκεντρωμένες στὸ μεσαῖο τρίτο τῆς Ἰλιάδας. Ἀφοροῦν ὅμως καὶ τοὺς ὑπαινιγμοὺς ποῦ προετοιμάζουν τὸν ἐπικείμενο θάνατο τῶν δυὸ σημαντικότερων ἡρώων, τοῦ Ἀχιλλέα καὶ τοῦ Ἑκτορα, ποῦ ἀπλώνονται τόσο παράξενα μέσα σὲ ὀλόκληρο τὸ ἔπος, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι καὶ οἱ δυὸ μέσα στὴν Ἰλιάδα εἶναι σημαδεμένοι ἀπὸ τὸ θάνατο. Αὐτὴ ἡ ἀναφορὰ στὸ θάνατο ἔχει πάλι τριαδικὴ μορφή καὶ εἶναι ὀλοφάνερη στὸν Ἀχιλλέα, ἀλλὰ καὶ στὸν Ἑκτορα. Στὴν περίπτωσή του οἱ ἀντίστοιχοι ὑπαινιγμοὶ πλαισιώνονται καὶ ἔτσι συνδέονται μὲ τὰ παράπονα τῆς Ἀνδρομάχης, ποῦ τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ ἐμφανίζεται πάλι διαρθρωμένο τριαδικὰ. Στὴ μέση βρίσκονται τρεῖς προειδοποιήσεις τοῦ μάντη Πολυδάμαντα, ποῦ ὁ Ἑκτορας ἀψηφᾷ, τὶς ὁποῖες ἀκολουθοῦν ἄμεσες προφητεῖες θανάτου. Ἐδῶ παρατηρεῖται μιὰ ἐλαφρῶ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ σχηματικὸ παραλληλισμὸ — κάτι ποῦ ἄλλωστε δὲν βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ αἶσθημα — γιατί ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ τρεῖς, ἀλλὰ γιὰ πέντε παρόμοιες προφητεῖες.

Ὅταν ἀντικανονικότητες τέτοιου εἴδους ἐκτείνονται πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια

τῶν κυρίων μερῶν τοῦ ἔπους, ἔχουν τὴν ἀποστολὴ νὰ λειτουργήσουν πάλι ὡς διασυνδέσεις. Στὴ συσχέτιση τοῦ Ἀχιλλέα μὲ τὸ θάνατο μέσα στὴν τριαδικὴ σύνθεση τὸ τρίτο μέλος παρεμβάλλεται ἤδη στὸ δεύτερο κύριο μέρος τοῦ ἔπους· ἐξάλλου ἡ προέλευση, ἡ παραίτηση (ἢ μετατροπὴ) καὶ τὰ σβήσιμο τῆς ὀργῆς τοῦ Ἀχιλλέα (ἄρα τὰ γεγονότα τοῦ ἐσωτερικοῦ ἐπιπέδου) δὲν καταμερίζονται ὁμοίομορφα στὰ τρία κύρια μέρη, ἀλλὰ οἱ δυὸ ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς τρεῖς σταθμοὺς εἶναι τοποθετημένοι στὸ τρίτο μέρος. Μὲ τέτοιου εἴδους συνθετικὲς δομὲς ποὺ ἀπλώνονται πέρα ἀπὸ τὶς μεγάλες τομὲς τοῦ ἔργου ἐμποδίζεται μιὰ ἀποσύνδεση τῶν τριῶν μερῶν καὶ ἐπιτυγχάνεται πάλι καὶ πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση μιὰ διασύνδεση. Ὁ συσχετισμὸς τοῦ πρώτου καὶ τοῦ τελευταίου βιβλίου εἶναι φανερὸς διασυνδέσεις τοῦ ἔργου στὸ σύνολό του. Γιατὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Χρύση (ὁ γέρος Χρύσης ἔρχεται μὲ λύτρα στὸν Ἀγαμέμνονα γιὰ νὰ ἐξαγοράσει τὴν κόρη του) βρίσκεται καὶ στίς λεπτομέρειες του ἀκόμη σὲ φανερὴ σχέση μὲ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Πριάμου (ὁ γέρος Πριάμος ἔρχεται μὲ λύτρα στὸν Ἀχιλλέα γιὰ νὰ ἐξαγοράσει τὸ γιό του Ἔκτορα). Ἀπὸ πολὺ καιρὸ ἔχει διαπιστωθεῖ ἀπὸ τὴν ἰδιοτυπία ποὺ παρουσιάζουν οἱ ἐπαναλήψεις τῶν στίχων καὶ οἱ ἀπηχήσεις τῶν μοτίβων ὅτι τὸ πρῶτο βιβλίον τῆς Ἰλιάδας δὲν ἀνήκει στὸ τμήμα τοῦ ἔργου ποὺ συντάχθηκε στὴν ἀρχή, ἀλλὰ τοποθετήθηκε ὡς διασύνδεση γύρω στὸν ἤδη ἔτοιμο πυρήνα.

Ἔτσι ἡ θεμελιακὴ σύλληψη τοῦ Ὀμήρου ἦταν προφανῶς νὰ δημιουργήσει μιὰ μεγάλη σύνθεση μὲ τὴ βοήθεια ἐνὸς δομικοῦ πλέγματος τὸ ὁποῖο σὲ κάθετη καὶ ὀριζόντια κατεύθυνση περιέχει ἄρμους πλοκῆς σὲ τριαδικὴ ἄρθρωση καὶ ἀπὸ τούτη τὴ μιὰ βασικὴ ἀρχὴ κάνει τὴ σύνθεση ἀντιληπτὴ στὸ σύνολό της ἂν ὄχι καὶ φορτικὴ, συγχρόνως ὅμως μὲ διάφορα μέσα καὶ τεχνικὲς ἐπιτρέπει νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς μιὰ διασύνδεση τῶν τμημάτων καὶ τῶν ἐπιπέδων ποὺ συγκροτοῦν τὴ δομὴ. Ἴσως ἔχομε χάσει τὴν ἰκανότητα νὰ βλέπομε αὐτὸν τὸν ἰδιαιτέρου χαρακτήρα, ἕνα μεγάλο ἔπος, ὅπως εἶναι ἡ Ἰλιάδα νὰ χιτίζεται μὲ συνέπεια, ἀλλὰ καὶ μὲ ἕνα πλῆθος παραλλαγῆς ἀπὸ τὴν τριαδικὴ βασικὴ ἀρχὴ δομῆς, γιατί μετὰ τὴν Ἰλιάδα ἡ ὀργάνωση συνθετικῶν ἐνοτήτων στὸ ἔπος, στὴ λυρικὴ ποίηση, στὸ δράμα καὶ στὸν πεζὸ λόγο σύμφωνα μὲ τὸν τριαδικὸ νόμο εἶναι κάτι πολὺ εὐκόλο. Καὶ μέσα στὴν ἴδια τὴν Ἰλιάδα οἱ ἐνόητες πλοκῆς ποὺ βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τοὺς κύριους ἄρμους εἶναι διαμορφωμένους σύμφωνα μὲ τὴν τριαδικὴ ἀρχή: Ὁ Ἔκτορας ἐφορμᾷ τρεῖς φορές στὸ πτώμα τοῦ Πατρόκλου· τρεῖς φορές ἀποκρούεται ἀπὸ τὸν Αἴαντα· ἀκολουθεῖ μιὰ τριπλὴ κραυγὴ τοῦ Ἀχιλλέα ποὺ τρομάζει τοὺς Τρῶες καὶ τοὺς κάνει νὰ ὑποχωρήσουν (Σ 148-242)· ἡ: Ὁ Ἀχιλλέας κυνηγᾷ τὸν Ἔκτορα τρεῖς φορές γύρω ἀπὸ τὴν πόλη. Σέρνει τὸ πτώμα τοῦ Ἔκτορα γύρω ἀπὸ τὸν τύμβο τοῦ Πατρόκλου τρεῖς μέρες ἀπὸ τρεῖς φορές τὴν κάθε μιὰ (Ω 1- 28). Βλέπομε λοιπὸν ὅτι ὅταν ἡ τριαδικὴ ἀρχὴ σύνθεσης γίνῃ μιὰ φορὰ γνωστὴ,

καθορίζει και την έκταση της λεπτομέρειας και πολύ γρήγορα ύστερα αρχίζει να γίνεται ποιητική συμβατικότητα. Όσοσο χρειάζεται να γυρίσουμε πίσω προς την αρχή περνώντας από τέτοιου είδους συμβατικότητες της λογοτεχνικής παραγωγής για να καταλάβουμε σωστά τη σύλληψη του ποιητή της 'Ιλιάδας.

Μολονότι η 'Ιλιάδα ως λογοτεχνική παράδοση είναι η αρχή, ωστόσο τις τελευταίες δεκαετίες η αγγλοσαξωνική κυρίως όμηρική έρευνα έχει αποσαφηνίσει ότι το όμηρικό έπος από μέρους του είναι ήδη το αποτέλεσμα μιας εξελικτικής πορείας που χαρακτηρίζεται με τον όρο oral poetry. "Όταν εμείς τώρα αποβλέποντας στη συνθετική δομή θέτομε το ερώτημα των προϋποθέσεων της 'Ιλιάδας, χρησιμοποιούμε βέβαια τα πορίσματα εκείνης της έρευνας, χωρίς να μπορούμε να παραδεχτούμε και τη διαμάχη για τα αντικρουόμενα τελικά συμπεράσματα στα όποια κατέληξαν οι επί μέρους παρατηρήσεις.

Οι προϋποθέσεις του όμηρικού έπους είναι δυνατό να συναχτούν μόνο, από τη μία μεριά από τον ίδιο τον Όμηρο, από την άλλη από τη συγκριτική έρευνα της προφορικής επικής ποίησης, προπάντων του Σερβοκροατικού ήρωϊκού τραγουδιού που ήταν ακόμη ζωντανό τα 30 πρώτα χρόνια του αιώνα μας. Άφεταιρία ήταν η παρατήρηση ότι το όμηρικό έπος είναι γεμάτο από επαναλήψεις στίχων (iterata), τυπικά σχήματα όπως κοσμητικά επίθετα, τυπικές σκηνές (άρματωσιές, άριστείες, περιγραφές όπλων, λατρευτικές γιορτές και τυπικά συνθετικά σχήματα — το μοτίβο της εκδίκησης, το μοτίβο του αντιπροσωπευτικού πολεμιστή και τα λοιπά). Άπό αυτά ο M. Parry και η σχολή του είχαν συμπεράνει ότι μια ποίηση που έχει βρει ένα τέτοιο (αδιαμόρφωτο) ύλικό, διαδραματίζεται στο χώρο της προφορικής γλώσσας και τελικά δείχνει ότι και στην προομηρική παράδοση υπάρχει μια βαθμίδα όπου ο άοιδός διαμορφώνει το τραγούδι του λίγο ή πολύ αυτόσχεδια παίρνοντας τυπικές φόρμες και κατασκευαστικό ύλικό από ένα ρεπερτόριο που το έχει αποστηθίσει, όπως ακόμη μπορούσε να δει κανείς στο σερβοκροατικό ήρωϊκό τραγούδι. Οι έπικες φόρμες λειτουργούν εκεί ως βοηθητικά μέσα. Διαρθρώνουν το έξάμετρο και σχηματίζουν σταθερά σημεία στα όποια ο άοιδός μπορεί κάθε φορά να ξαναγυρίζει.

Ή σχέση που μπορεί να έχει η προφορική ήρωϊκή ποίηση αυτού του είδους με τον Όμηρο είναι ένα άμφισβητούμενο ζήτημα. Πολλά ωστόσο συνηγορούν υπέρ της γνώμης ότι το όμηρικό έπος στέκεται σε μια βαθμίδα διαφορετική από κάθε είδος προφορικής επικής ποίησης και τις μορφές που συνδέονται με αυτή των άοιδών, του αυτόσχεδιασμού και της λαϊκής ποίησης. Τη διαφορά των Σερβικών ήρωϊκών τραγουδιών από τον Όμηρο τόνισε τελευταία ο Franz Dirlmeier. Οι ρεαλιστικές τους περιγραφές κοιταγμένες μεμονωμένα προκαλούν μεγάλη εντύπωση, όπως γενικά τα προτερήματά τους βρίσκονται στη λεπτομέρεια της επιμέρους σκηνής. Όσοσο και τα εκτε-

νέστερα ἀκόμη ἥρωικά τραγοῦδια δὲν τὰ σφιχτοδένει ἓνα ἰδεατὸ σχέδιο πού θά τοὺς ἔδινε διαφάνεια, ἀρχιτεκτονική, ἔνταση καὶ αὐστηρότητα μορφῆς. Ἐπίσης αὐτὰ τὰ τραγοῦδια δὲν ἔχουν ἐπιτύχει τὴν ἰδιαίτερη ἀκρίβεια τοῦ ὁμηρικοῦ ἑξαμέτρου, πού δίνει στὰ ἔπος ἓνα ἐξωτερικὰ ἔνδυμα ὁμοιόμορφο ἀπὸ τὴ σταθερότητα τοῦ μέτρου, ὅχι ὅμως μονότονο, ἀλλὰ κανονικὸ μὲ τὰ ἀνεβοκατεβάσματα τῶν μακρῶν, τῶν βραχέων καὶ τῶν τομῶν.

Ἄν δεχτοῦμε ὅτι ὑπάρχουν ἀνάλογες προϋποθέσεις καὶ γιὰ τὴν προ-ομηρικὴ ποίηση, τότε ὁ Ὅμηρος διαχωρίζεται φανερὰ ἀπὸ αὐτήν. Ἡ Ἰλιάδα δείχνει ὅτι ἔχει ἐπηρεαστεῖ βαθεῖα ἀπὸ τὶς ἰδιοτυπίες τῆς προφορικῆς ποίησης, ἢ ἴδια ὅμως δὲν εἶναι πιά προῖον ἐκείνης. Γιατὶ ὁ Ὅμηρος στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ ἕγδου αἰῶνα ἀντιμετώπιζε ἓνα προφανῶς νέο τότε πρόβλημα, νὰ δημιουργήσει μιὰ μεγάλη σύνθεση, πού τὸ ἀνέλαβε μὲ μιὰ ἄγνωστη μέχρι τότε αἴσθησι μορφῆς καὶ χρησιμοποιώντας μιὰ ξεχωριστὴ σύλληψη. Ἄν ὁ Ὅμηρος ἔχει χαρακτηριστεῖ ὡς ὁ ποιητὴς πού νίκησε τὴν προφορικὴ ποίηση, τοῦτο δὲν σημαίνει, ὅπως πολὺ ἐντυπωσιακὰ ἔδειξε τελευταῖα ὁ Harald Patzer ὅτι ἀποδεσμεύτηκε ἀπὸ τὰ φορμαρισμένα καὶ τυποποιημένα σχήματα πού ὑπῆρχαν ἀπὸ πρὶν καὶ ὅτι τὸ γνήσιο ὁμηρικὸ ἔπος πρέπει νὰ τὸ δοῦμε στὰ μὴ τυποποιημένα μέρη του. Πιὸ σωστὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι παρέλαβε τὰ θησαυρὰ τῶν τυποποιημένων στοιχείων, τὴν τεχνικὴ τῶν ἐπαναλήψεων κλπ. σὲ μεγάλη ἔκταση, ἔδωσε ὅμως σὲ αὐτὰ μιὰ ὀλότελα νέα λειτουργία. Αὐτὰ τὰ στοιχεῖα δὲν ἦταν πιά στηρίγματα μνήμης, προσθήκες καὶ βοηθητικὰ μέσα τοῦ ποιητῆ πού αὐτοσχεδιάζε προφορικὰ, ἀλλὰ γινόταν τώρα στέρεα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη τῆς μεγάλης ἐπικῆς σύνθεσης. Ἔτσι χάνουν τὴν ιδιότητα τοῦ τυχαίου καὶ ἀποκοτῶν μιὰ σχεδὸν πρωτοφανέρωτη ἐκφραστικὴ δύναμη αἰσθητικῆς ποιότητας.

Ὁ Ὅμηρος σταθεροποίησε ἐπίσης αὐτὰ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη δίνοντάς τους μιὰ λειτουργία συζευκτικῆ. Ὁ ποιητὴς ἔχοντας στὸ νοῦ του τὸ ποιητικὸ του σχέδιο διαλέγει ἀπὸ περισσότερες δυνατότητες ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ φόρμουλα· ἢ μιὰ φόρμα σχετίζεται μὲ μιὰ ἄλλη, ὥστε ἢ μιὰ νὰ προϋποθέτει τὴ σημασία τῆς ἄλλης, καὶ οἱ δυὸ ἔχουν μιὰ λειτουργικὴ θέση μέσα στὸ ποιητικὸ σχέδιο καὶ ἔτσι θεμελιώνουν τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ καλλιτεχνήματος. Μιὰ φόρμουλα, πού χρησιμοποιεῖται στὴν ἀρχὴ χειρωνακτικά, ἀποκτᾷ ἔτσι οὐσία συμβόλου καὶ ποιητικὴ κλάση. Λόγου χάρι μετὰ τὸ στερεότυπο ὡς φάτο στὴν ἀρχὴ τοῦ ἑξαμέτρου συνήθως ὑπάρχει ἓνα ρῆμα ἢ μιὰ ἀντωνυμία. Κάποτε ἀντὶ αὐτοῦ ἀκολουθεῖ τὸ κύριο ὄνομα πού κανονικὰ βρίσκεται στὸ τέλος τοῦ ἑξαμέτρου, ἄρα προτιμήθηκε γιὰ νὰ στρέψει τὴν προσοχὴ σὲ ἓνα πρόσωπο πού καθορίζει γιὰ μεγάλο διάστημα ὕστερα τὴν πλοκὴ. Ὅταν λόγου χάρι μετὰ ἀπὸ τὴν ἴδια φόρμουλα ὁ Ἐκτορας καὶ ὁ Πάτροκλος ὀνοματίζονται μέσα στὴν Ἰλιάδα στὴν ἴδια κάθε φορὰ θέση στίχων πολλαπλάσιες τοῦ πέντε φορὲς καὶ μάλιστα κάθε φορὰ σὲ ὀλόκληρο τὸ ἔπος στὴ θέση τῶν ἀρμῶν τῆς



γραμμής "Εκτορα - Πατρόκλου, ή φόρμουλα, μετά από μια τόσο έσκεμμένη χρήση, αποκτᾶ θεμελιακή λειτουργία για την καθολική σύνθεση του έπους.

Ο κληρονομημένος θησαυρός των τύπων τοποθετείται με αυτό τον τρόπο σαν ένα δομικό πλέγμα γύρω από όλόκληρο το έπος, που συνδέεται ύστερα με την τριαδική αρχή τῆς δομῆς και με την τεχνική τῆς διασύνδεσης. Έφρόσον τώρα και οι τυπικές σκηνές είναι εκ των προτέρων δοσμένες, συνεπῶς και τὰ περιστατικά του Τρωϊκοῦ πολέμου που τραγουδοῦσαν ἤδη στὰ τραγούδια και στὰ μικρά ἔπη, ὁ ποιητής από τὸ ὑλικὸ τοῦτο και ἀκολουθώντας μια σταθερή σύλληψη διαμορφώνει ένα δραματικό περιστατικὸ με κεντρικὸ θέμα τὴν ὀργή του Ἀχιλλέα. Έτσι ἀνακαλύπτεται τὸ ἐπίπεδο τῶν ἐσωτερικῶν κινήτρων ὡς ἐπίπεδο, σὲ ἀντιδιαστολή με μιὰ ἡρωϊκὴ ἐπικὴ ποίηση παραδοσιακῆς μορφῆς, προσανατολισμένη σὲ ἐξωτερικὰ περιστατικά που γνώριζε ἴσως ἤδη τὸ θυμὸ ἑνὸς ἥρωα σαν τυπικὸ μεμονωμένο μοτίβο. Οἱ προϋποθέσεις για μιὰ τέτοιας ὕψῆς σύλληψη ἐνυπῆρχαν μέσα στις δυνατότητες τῆς ἐποχῆς του τέλους του ὄγδοου αἰώνα, ἡ ὁποία ἀνακίνησε τὰ στοχασμὸ και τὴ ζωὴ τῶν Ἑλλήνων θέτοντας μιὰ νέα σχέση πρὸς τὴ μυθικὴ - ἡρωϊκὴ παράδοση και ἔφερε ἔτσι μιὰ νέα θεώρηση και για τὸ περιεχόμενο αὐτῆς τῆς παράδοσης. Έπρεπε ὁμως νὰ παρουσιαστῆ κοντὰ σὲ ὅλα αὐτὰ και τὰ ἐξαιρετο πνεῦμα που ἀπὸ τις δυνατότητες τῆς παράδοσης και τις μορφές θεώρησης τῆς ἐποχῆς δημιούργησε τὴ μεγάλη σύνθεση, που ὡς Ἰλιάδα βρίσκεται για μᾶς στὴν ἀρχὴ τῆς λογοτεχνίας, στὴν πραγματικὸτητα ὁμως ἀποτελεῖ τὸ τέρμα και τὴ σύνθεση μιᾶς μακρινῆς ἐξελικτικῆς διαδικασίας.

Ἄν ἀπὸ τὸ σημεῖο τοῦτο ξαναγυρίσουμε πάλι στὴν Ἰλιάδα με τὴ μορφή που ἐμφανίζεται ὡς σύνολο, παρατηροῦμε ὅτι ἐνῶ ἡ μεγάλη διαίρεση σὲ τρία μέρη και ἡ τριαδικὴ διάρθρωση πολυἀριθμῶν λεπτομερειαικῶν σκηνῶν γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτῆ, δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο και με τὰ ἐσωτερικὸ σύστημα συντεταγμένων με τοὺς τρεῖς κάθε φορά ἀρμούς πλοκῆς πάνω στὰ τρία ἐπίπεδα. Μάλιστα φαίνεται ὅτι ἔχει καλυφτεῖ ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν περιστατικῶν και περιγραφῶν με τις ἀμοιβαῖες τους σχέσεις και διασυνδέσεις, που σκεπάζουν τοὺς ἀρμούς πλοκῆς και τὰ ἐνδιάμεσα διαστήματα. Ἐπίσης φαίνεται ὅτι, καθὼς ἡ ποίηση ἐξελίσσεται γραμμικὰ, τὰ τρία ἐπίπεδα μπαίνουν τὸ ἕνα μέσα στὸ ἄλλο και οἱ ἐπιμέρους σταθμοὶ τους παρουσιάζονται ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλο. Με αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ Ἰλιάδα αποκτᾶ τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση μιᾶς ἄθροισης ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων που φαινομενικὰ μπορεῖ νὰ συνεχίζεται κατὰ βούληση, ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα ὁμως ὑφίσταται μιὰ ρυθμικὴ κίνηση. Γιατὶ (ὅπως δείχνει τὸ σχῆμα ἀριθμὸς 2) πολυἀριθμὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη μποροῦν νὰ ἀναχτοῦν σὲ λίγους τύπους περιγραφῆς. Σὲ αὐτοὺς ἀνήκουν οἱ ἀγῶνες, εἴτε εἶναι με τὴ μορφή τῆς μονομαχίας, εἴτε με τὴ μορφή μιᾶς μάχης ἑνὸς ἥρωα που ἐντάσσεται ὀργανικὰ μέσα σὲ μιὰ ἀριστεία, ἐξοπλισμοὶ και ἀρματωσιές, συνελεύσεις, εἴτε αὐτὲς εἶναι τῶν θεῶν ἢ τῶν ἀν-

θρώπων, καὶ ἀπὸ τὶς τελευταῖες πάλι, συνέλευση τοῦ λαοῦ ἢ συμβούλιο ἢ νεκρικός θρῆνος (μοιρολογία). Καθὼς ὁ ἴδιος κάθε φορά τύπος ἐπανερχεται, μέσα στὴν ἀλληλουχία τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων, παράγονται σχέσεις ἀνάμεσα στὰ ἐπιμέρους (κυκλικὰ) τμήματα ποὺ κατὰ κανόνα ὑπογραμμίζονται μὲ ἐπαναλήψεις καὶ ὁμοιόμορφες τυπικὲς ἐκφράσεις.

Οἱ ἀγῶνες μὲ τὴν τυπικὴ μορφή τῆς ἀριστείας δὲν ἀνήκουν κυρίως στὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη ποὺ διαμορφώνουν τὴ δομὴ. Τὰ πολὺ μποροῦν νὰ παρεμβληθοῦν σὲ ἀπαραίτητα γιὰ τὴν πλοκὴ μέλη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα πλαισιώνονται. Καθὼς ἡ ἀριστεία ἔχει τὴ μορφή τοῦ ἀγῶνα ἐνὸς ἥρωα μὲ περισσότερους ἥρωες στὴ σειρά, παράγεται ἔτσι μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ ὁμοιογενεῖς λεπτομέρειες ποὺ μπορεῖ βασικὰ νὰ αὐξάνεται κατὰ βούληση. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ὁ ποιητὴς μπορεῖ σύμφωνα μὲ τὶς ἀναλογίες ποὺ ἔχει στὴ φαντασία του νὰ ἐπιφέρει, μὲ στόχο τὴ σύνθεση καὶ τὸ ρυθμὸ, ἐναλλαγὲς ὁμοιογενῶν καὶ ἑτεροειδῶν, ἀπαραίτητων γιὰ τὴ συγκρότηση τῆς δομῆς καὶ τυχαίων στοιχείων.

Ἡ σχέση τῶν ὁμοιογενῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων μεταξύ τους συχνὰ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς προοδευτικῆς αὐξησης. Τοῦτο ἰσχύει λόγου χάρι γιὰ τὶς τρεῖς μονομαχίες (ἀριθμὸς 8) (χωρὶς τὶς προετοιμασίες), (11 καὶ 37), ἔπειτα γιὰ τὶς σκηνὲς τῆς ἀρματωσιᾶς καὶ τῆς πανοπλίας (Ἄγαμέμνονας, Πάτροκλος, Ἀχιλλέας) ποὺ μὲ τὴν τεράστια ὄπλοκατασκευὴ καὶ πανοπλία τοῦ Ἀχιλλέα (ἀρ. 30, 34) τείνουν σὲ μιὰ ἀποκορύφωση, ὡς προετοιμασία γιὰ τὴν ἀριστεία στὸν ἀγῶνα τοῦ Ἀχιλλέα, ποὺ ἡ ἴδια εἰκονίζει μιὰ ἐξαιρετικὰ ὑψηλὴ κλιμάκωση τῶν προηγούμενων ἀριστειῶν.

Ἡ ἀρχὴ τῆς προοδευτικῆς αὐξησης, ποὺ ἐκφράζεται ἀνάγλυφα καὶ μὲ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔκταση τοῦ δεύτερου κύριου μέρους εἶναι σημαντικὰ μεγαλύτερη ἀπὸ τοῦ πρώτου, συνάγεται ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὴ συνένωση μικρότερων σχημάτων μὲ μεγαλύτερα. Ἐτσι λόγου χάρι οἱ ἀριθμοὶ 5 καὶ 6 δεμένοι μὲ ἐπαναλήψεις ἐνώνονται μὲ ἓνα σύμπλεγμα: Ἀφορμὴ, προετοιμασία καὶ ἐκτέλεση τῆς διάπειρας. Οἱ ἀριθμοὶ 18, 19 καὶ 20 ἐνώνονται μὲ ἓνα ἐνιαῖο περιστατικὸ μάχης· οἱ ἀριθμοὶ 23, 24 καὶ 25 μὲ τὴν Πατρόκλεια· οἱ ἀριθμοὶ 30, 31 καὶ 34 μὲ τὴν κατασκευὴ τῶν ὄπλων καὶ τὴν πανοπλία τοῦ Ἀχιλλέα· οἱ ἀριθμοὶ 41, 42 καὶ 43 μὲ τὴν ἐξαγορὰ τοῦ Ἑκτορα. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ περιγράμματα αὐτῶν τῶν συμπλεγμάτων ἀποκτοῦν μιὰ σχέση πρὸς τὸ περιβάλλον τους διαβαθμισμένη μὲ τὴν ἐναλλαγὴ ἀναλογίας καὶ ἀντίθεσης.

Τὸ νόημα ποὺ ἔχει ἡ κατεύθυνση σὲ μιὰ τέτοιας ὕψους ρυθμικὴ διάταξη τῶν τμημάτων τῆς πλοκῆς μποροῦμε νὰ τὸ παρακολουθήσουμε στὴν πορεία πρὸς τὴν ἀποκορύφωση τοῦ περιστατικοῦ ποὺ ἔχομε ὅταν ὁ Ἀχιλλέας μπαίνει στὴ μάχη στὴν ἀρχὴ τοῦ τρίτου μέρους. Ἡ περιπέτεια προαναγγέλλεται ἤδη στὸ δεῦτερο μέρος. Μὲ τὴν παράκληση τοῦ Ἀχιλλέα γιὰ τὴ νέα θεϊκὴ πανοπλία εἰσάγεται ἡ μεταστροφή τῆς μοίρας. Ὡς ἀντίθεση καὶ ταυτόχρονα σύμβολο ὁ ποιητὴς βάζει σὲ αὐτὴ τὴ θέση τὴν πρόθεση τοῦ νεκροῦ τοῦ

**ἽΟμηρος, ἽΙλιάδα (Σχήμα 2)***1ο μέρος*

1. (A) Μικρή εισαγωγή: Ὁ θυμὸς ὡς ἀξονικὸ μοτίβο. Ἡ ἐξωτερικὴ κατάσταση (A 1-52).
2. (B+A) Συνέλευση τοῦ στρατοῦ. Φιλονεικία Ἀγαμέμνονα - Ἀχιλλέα. Γένεση καὶ κλιμάκωση τῆς ὀργῆς (A 53-317).
3. (B+C) Ὁ Ἀχιλλέας παρακαλεῖ τὴ Θέτιδα γιὰ ἱκανοποίηση (A 318-427).
4. (C) Σκηνὴ τῶν θεῶν. Φιλονεικία Δία καὶ Ἥρας (A 493-611).
5. (C1) Ὁ Δίας στέλνει ὄνειρο στὸν Ἀγαμέμνονα (B 1-47).
6. (B1) Συνέλευση τοῦ στρατοῦ. Ἡ διάπειρα ὡς πραγματοποιήση τοῦ ὄνειρου (B 48-393· σύνδεση μὲ τὴν προηγούμενη σκηνὴ μὲ τὴ βοήθεια ἐπαναλήψεων) καὶ τακτικὴ παράταξη τοῦ στρατοῦ (B 394-483).
7. Κατάλογος τῶν πλοίων (B 484-877).
8. (B2 + C2) Ἡ μονομαχία Μενελάου - Πάρι. Προετοιμασία, διεξαγωγή καὶ ἀπροσδόκητο τέλος μὲ θεϊκὴ ἐπέμβαση καὶ ὑποκίνηση (Γ 1-Δ 219).
9. Προετοιμασία καὶ ἀρχὴ τῆς πρώτης μάχης. Ἀριστεία τοῦ Διομήδη (Δ 220 - E).
10. (H1) Ὁ Ἔκτορας στὴν Τροία. Ἐκτορας καὶ Ἀνδρομάχη (Z).
11. (C3 + B3) Μονομαχία Αἴαντα - Ἐκτορα. Θεϊκὴ ὑποκίνηση καὶ ἀνθρώπινη διεξαγωγή (H 1-312). Πρβλ. ἀριθμ. 8.
12. Ἀνακωχὴ καὶ ἀναίρεση τῶν νεκρῶν (H 313 - 482).  
Συσχετισμὸς μὲ τὸν ἀριθμ. 9.

*2ο μέρος*

13. (C1) Συνέλευση τῶν θεῶν. Ἀπαγόρευση συμμετοχῆς τῶν θεῶν στὴ μάχη (Θ 1-52).
14. (B1) Μάχη. Ὁ Ἐκτορας στὴν ἐπίθεση (Θ 53-565).  
Ἐνδιάμεσα: ὁ Δίας ἀναγγέλλει ὅτι οἱ ἤττες τῶν Ἀχαιῶν θὰ συνεχιστοῦν (Θ 438-484).
15. (A1) Πρεσβεία πρὸς τὸν Ἀχιλλέα.  
[Δολώνεια (K)]
16. (B2) Μάχη. Ἀριστεία τοῦ Ἀγαμέμνονα. Προωθεῖται ἡ ἐπίθεση τοῦ Ἐκτορα (Λ 1-595).
17. (A2) Γεγονότα στὸ στρατόπεδο τῶν Ἀχαιῶν: ὁ Ἀχιλλέας στέλνει τὸν Πάτροκλο στὸ Νέστορα. Νεστορις (Λ 596-848).
18. (B2, 2ο μέρος) Μάχη. Τειχομαχία. Ὁ Ἐκτορας παραβιάζει τὴν πύλη τοῦ τείχους (MN).
19. (C2) Ὁ Ποσειδῶνας ἐνισχύει τοὺς ἀπελπισμένους Ἀχαιοὺς. Ἡ Ἥρα βοηθεῖ τοὺς Ἀχαιοὺς (Ξ 1-360).
20. Μάχη. Οἱ Τρῶες ἀπωθοῦνται (Ξ 361-507).
21. (C3) Σκηνὴ τῶν θεῶν: ὁ Δίας ξυπνάει καὶ ὑποστηρίζει τοὺς Τρῶες (O 1-280).

22. (B3) Ἀγῶνες. Ὁ Ἔκτορας φτάνει στὰ πλοῖα (Ο 281-746).
23. (A3) Ὁ Ἀχιλλέας ἀφήνει τὸν Πάτροκλο νὰ λάβει μέρος στὴ μάχη. Ἐξοπλισμός τοῦ Πατρόκλου (Π 1-256).
24. (B3, συνέχεια) Ἀγῶνας (ἀριστεία) καὶ θάνατος τοῦ Πατρόκλου (Π 257-867).
25. Ἀγῶνας γιὰ τὸ σῶμα τοῦ Πατρόκλου, ἀριστεία τοῦ Μενέλαου (Ρ).
26. (B → C) Ὁ Ἀχιλλέας παρακαλεῖ τὴ Θέτιδα νὰ τοῦ προμηθεύσει νέα πανοπλία (Σ 1-147).
27. Ἀγῶνες. Ὁ Ἀχιλλέας τρομοκρατεῖ καὶ ἀπωθεῖ τοὺς Τρῶες (Σ 148-243).
28. (H2) Συμβούλιο τῶν Τρῶων. Παραπλάνηση τοῦ Ἔκτορα, πβλ. ἀριθμ. 10 (Σ 243-313).
29. Πρόθεση τοῦ νεκροῦ τοῦ Πατρόκλου (Σ 314-355).
30. Σκηνὴ τῶν θεῶν. Κατασκευὴ νέων ὅπλων γιὰ τὸν Ἀχιλλέα. (Σ 356-617).

## 3ο μέρος

31. (C → B) Ἡ Θέτιδα φέρνει στὸν Ἀχιλλέα τὴ νέα πανοπλία (Σ 1-39). Συνδέεται μὲ τοὺς ἀριθμ. 30 καὶ 26.
32. (B+A) Συνέλευση τοῦ στρατοῦ: Ἀχιλλέας - Ἀγαμέμνωνας. «Μήνιδος ἀπόρρησις» (Τ 40-281). Πβλ. ἀριθμ. 2.
33. Ὁ Ἀχιλλέας καὶ ἡ Βρισηίδα θρηνοῦν τὸν Πάτροκλο (Τ 289-339). Συνδέεται μὲ τὸν ἀριθμ. 29.
34. Ἐξοπλισμός τοῦ Ἀχιλλέα (Τ 340-424). Συνδέεται μὲ τὸν ἀριθμ. 23 (2ο μέρος). Πβλ. ἀκόμη ἀριθμ. 26 καὶ 30.
35. Συνέλευση τῶν θεῶν. Αἶρεται ἡ ἀπαγόρευση συμμετοχῆς τῶν θεῶν στὸν ἀγῶνα (Υ 1-40). Συνδέεται μὲ τὸν ἀριθμ. 13.
36. (A+B+C1-2) Ἀριστεία τοῦ Ἀχιλλέα. Μονομαχία μὲ τὸν Αἰνεΐα καὶ μὲ τὸν ποτάμιο θεὸ Σκάμανδρο. Παρέμβαση τῶν θεῶν. Θεομαχία. Κλιμάκωση τῆς ὀργῆς (Υ 41 - Φ 611).
37. (B3) Μονομαχία Ἀχιλλέα - Ἔκτορα (Χ 1-404). Πβλ. ἀριθμ. 8 καὶ 11.
38. (H3) Ὁρῆνος τῆς Ἀνδρομάχης γιὰ τὸν νεκρὸ Ἔκτορα (Χ 405-515). Συνδέεται μὲ τοὺς ἀριθμ. 10 καὶ 27.
39. Ταφὴ τοῦ Πατρόκλου καὶ «ἄθλα» (Ψ). Πβλ. ἀριθμ. 29.
40. (A3) Ἄμετρα ἐξοργισμένος ὁ Ἀχιλλέας ταλαιπωρεῖ τὸ σῶμα τοῦ Ἔκτορα (Ω 1-28).
41. (C3) Συνέλευση τῶν θεῶν. Προϋπόθεση καὶ προετοιμασία γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ σώματος τοῦ Ἔκτορα (31-119).
42. (C → B) Ἡ Θέτιδα στὸν Ἀχιλλέα (πβλ. ἀριθμ. 3 καὶ 31) καὶ ἡ Ἴριδα στὸν Πρίαμο (Ω 120-180).
43. (B+A) Ἀπόδοση τοῦ σώματος τοῦ Ἔκτορα: ὁ θυμὸς τοῦ Ἀχιλλέα καταλαγιάζει (Ω 181-697).
44. Ὁρῆνος γιὰ τὸν Ἔκτορα. Ἀνέγερση τύμβου (Ω 695-775).

Πατρόκλου (ἀριθμὸς 29) καὶ ἔχι κάπου πρὶν ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν 39, ποῦ θὰ ἦταν βέβαια δυνατὸ νὰ τὸ κάνει, ἂν δὲν θεωροῦσε σημαντικὸ νὰ ἀντιπαραθέσει γιὰ ἀντίθεση τὴν πρόθεση καὶ τὴν κατασκευὴ τῶν ὄπλων (ἀριθμὸς 30).

Ἡ εἰκόνα ποῦ παρουσιάζει λοιπὸν ἡ Ἰλιάδα χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ διαδοχικὴ σειρὰ τμημάτων πλοκῆς σὲ γραμμικὴ ἀλληλουχία, ποῦ εἶναι φαινομενικὰ πολυποικίλα, στὴν πραγματικότητά ὅμως μὲ τέχνη συνταιριασμένα καὶ τὰ κυβερνᾷ ὡς ἐσωτερικὸ σχῆμα τάξης ἢ τριαδικὴ ἀρχή. Φαίνεται πῶς ἐκεῖνο ποῦ εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ στὸν Ὅμηρο εἶναι ὅτι τὴ δομὴ τοῦ ἔργου δὲν τὴν συγκροτοῦν οἱ ἀγῶνες μὲ τὴ βασικὴ τους μορφή τῆς ἀριστείας, ἀλλὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ παραδοσιακὰ ἠρωϊκὰ τραγοῦδι, τὴ συγκροτοῦν οἱ ἐσωτερικὲς δυνάμεις καὶ ὁρμές, ποῦ ἔχουν ἐπίσης τοποθετηθεῖ καὶ σὰν πλαίσιο γύρω ἀπὸ ὀλόκληρο τὸ ἔπος\*.

### 1. Ἡ ἀρχαιολογικὴ ἀποψη

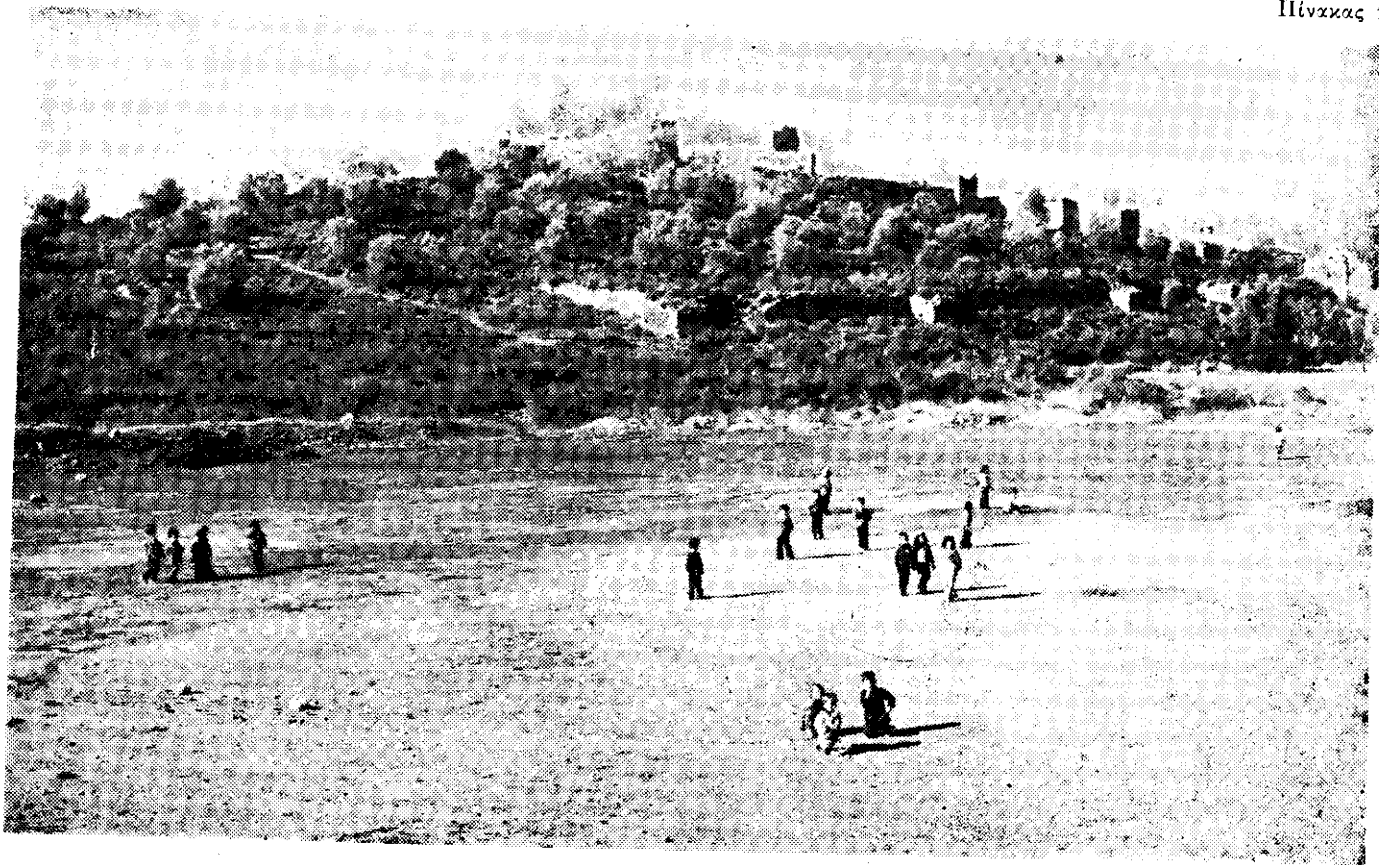
Ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τῆς λεγόμενης γεωμετρικῆς τέχνης, οἱ ἀρχαιολόγοι ἀναρωτιοῦνται ἂν ὑπάρχει πεδίο σύγκρισης, στὰ πλαίσια τοῦ ὁποίου τὰ πλούσια σὲ δράση καὶ εἰκόνες ὁμηρικὰ ἔπη καὶ τὰ φαινομενικὰ τόσο στεγνὰ ἔργα τῆς πρώιμης ἑλληνικῆς εἰκαστικῆς τέχνης, δηλ. τῆς γεωμετρικῆς, θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν ὡς δημιουργήματα τῆς ἴδιας ἐποχῆς.

Εἶναι περίεργο τὸ γεγονὸς ὅτι στὴν πλούσια ἐπιστημονικὴ βιβλιογραφία πᾶνω σὲ αὐτὸ τὸ θέμα, ὅσο βλέπω, ἡ ἀρχαιολογία δὲν ἔχει ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ ἐρώτημα κατὰ πόσο ἡ Ἰλιάδα καὶ ἡ Ὀδύσεια εἶναι ἔργο ἐνὸς συγγραφέα, δηλαδὴ τοῦ Ὁμήρου.

Γίνεται γενικὰ λόγος γιὰ τὴν τέχνη τῶν ὁμηρικῶν χρόνων, παρόλο ποῦ εἶναι σίγουρο ὅτι ἡ Ἰλιάδα γράφτηκε στὸ δεῦτερο μιστὸ τοῦ 8ου αἰῶνα, δηλαδὴ μετὰξὺ ὄριμου καὶ ὄψιμου γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ, ἡ δὲ Ὀδύσεια στὴς ἀρχές τοῦ 7ου αἰῶνα, δηλαδὴ σὲ μιὰ φάση τοῦ ὁμηρικοῦ ἔπους, ἡ ὁποία συμπίπτει μὲ τὴν πρωτοανατολίζουσα περίοδο στὴν τέχνη. Τὸ γεγονὸς ἀποκτᾷ ἀκόμα μεγαλύτερη σημασία ὅταν διαβάζει κανεὶς ὅτι, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Ὅμηρο, ποῦ σὲ πρώτη θεώρηση δὲν φαίνονταν πιθανὰ νὰ συμπίπτει χρονικὰ μὲ τὴν γεωμετρικὴ τεχνοτροπία, στὴν περίπτωσή τοῦ Ἡσιόδου δὲν ὑπάρχουν ἐπιφυλάξεις: «Εὐκόλα καὶ εὐχαρίστως δεχόμεστε πῶς εἶναι σύγχρονος τῶν πρωτοαρχαϊκῶν ἔργων»<sup>1</sup>.

\* Μετάφραση: Δέσποινα Καρπούζα-Καρασιββα.

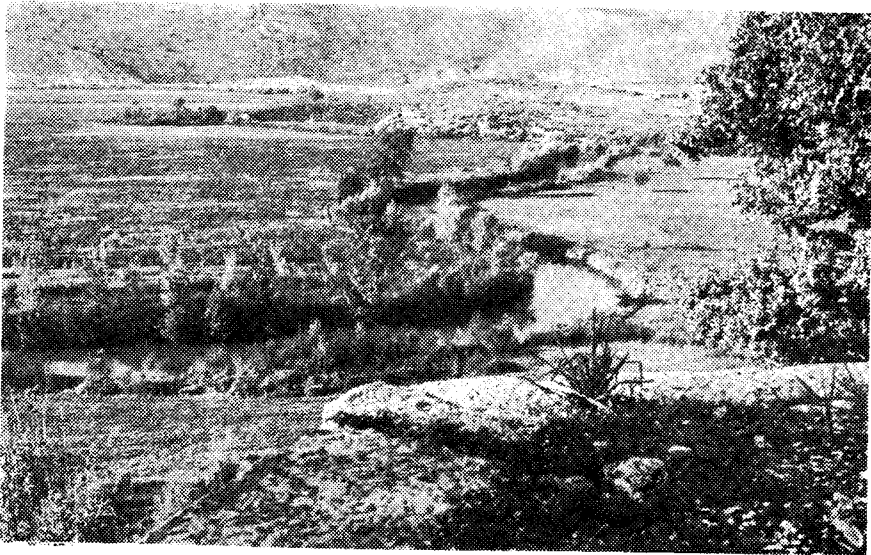
1. F. Matz, Geschichte der griechischen Kunst, 1, 144.



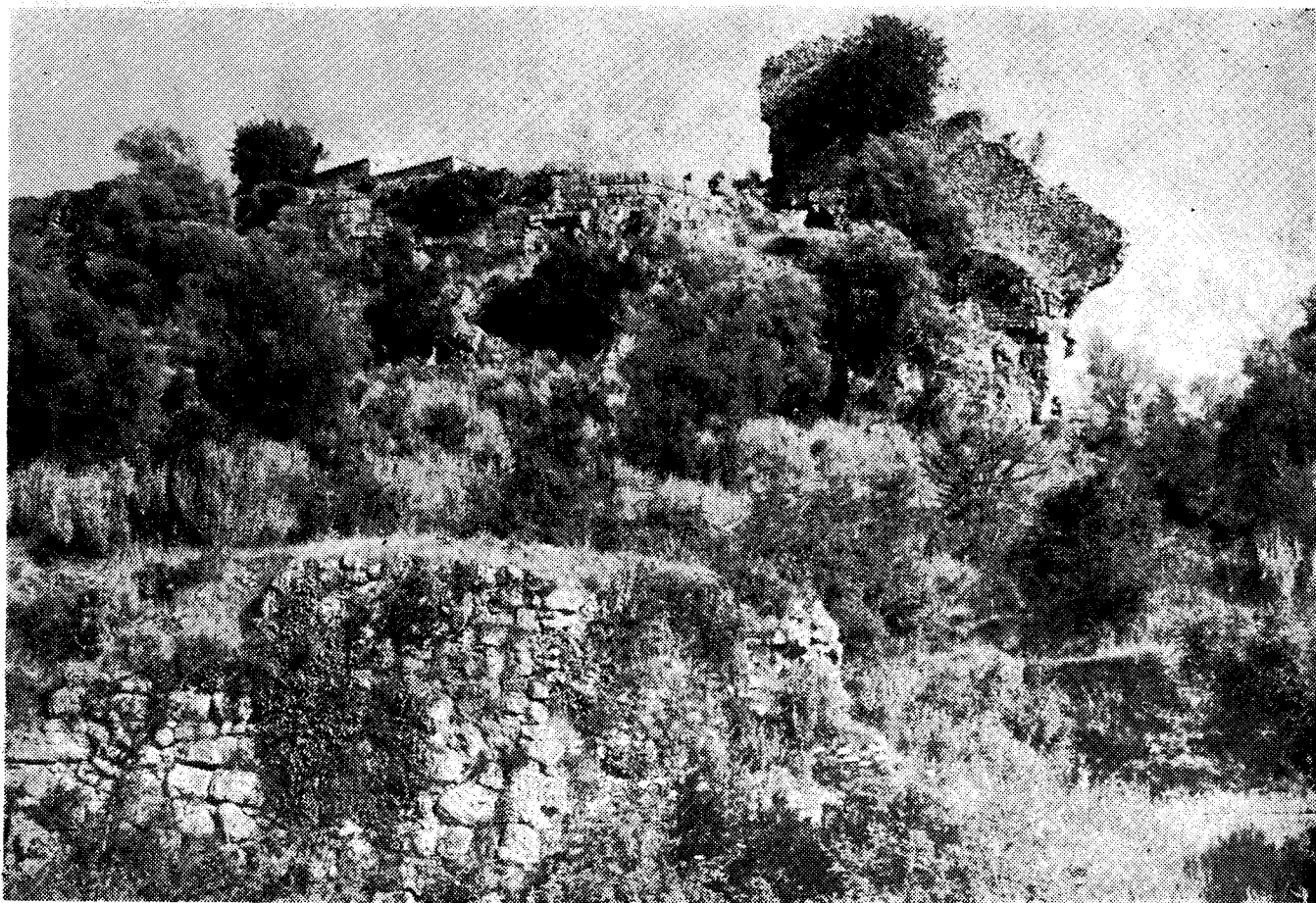
Τὸ κάστρο τῶν Ρωγῶν ("Αποψη Β - ΒΑ)



α. 'Ο Λούρος δυτικά του κάστρου



β. 'Ο Λούρος ΒΔ του κάστρου ("Αποψη από την ακρόπολη)



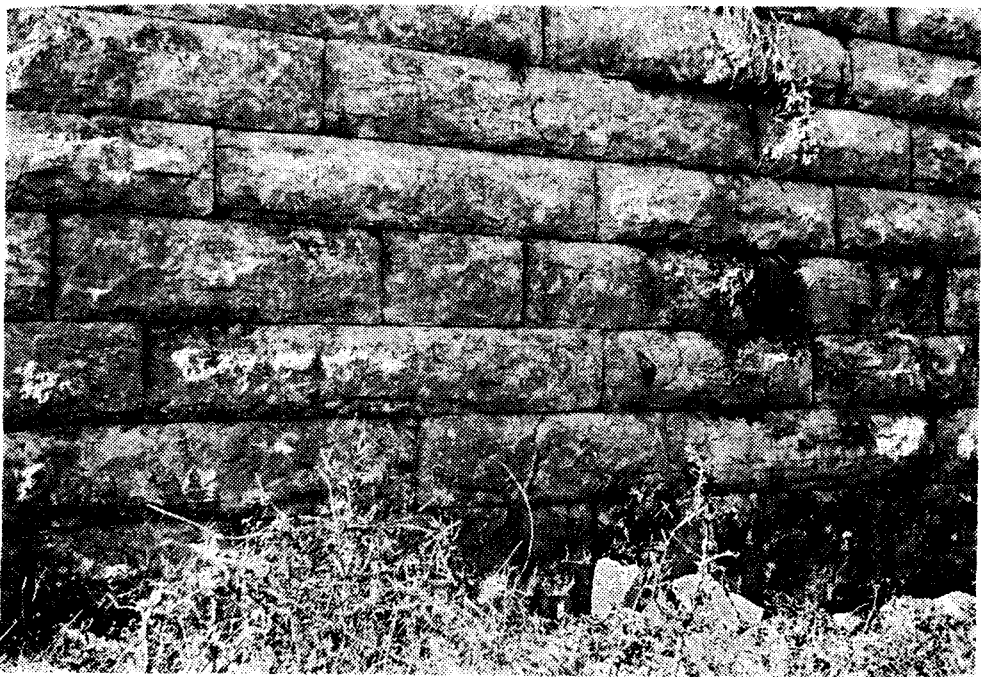
Ἡ ἀκρόπολι ἀπὸ ΒΑ



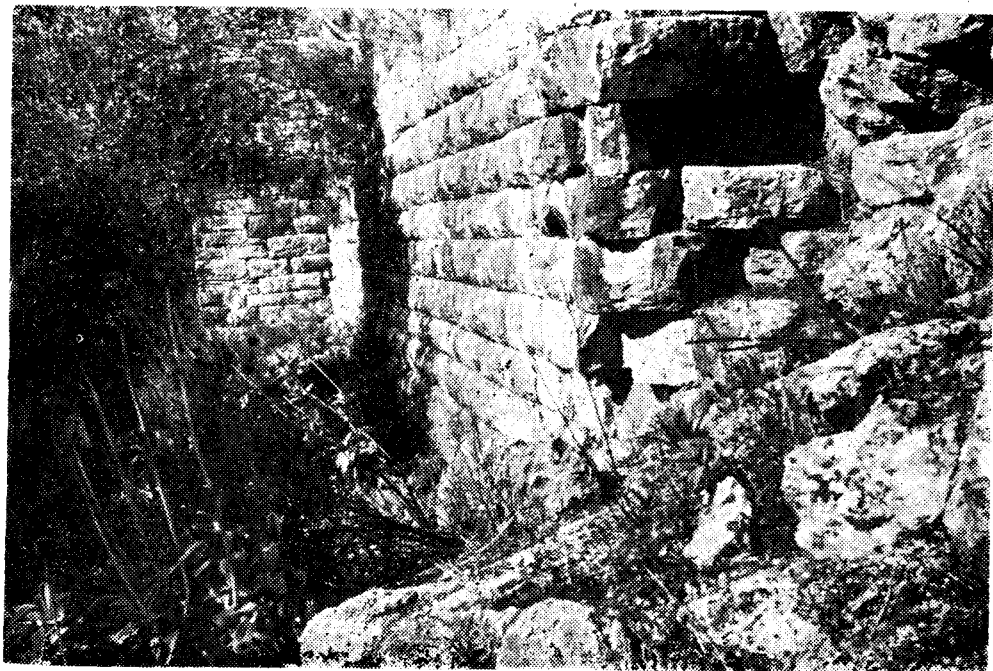
Πίνακας 4



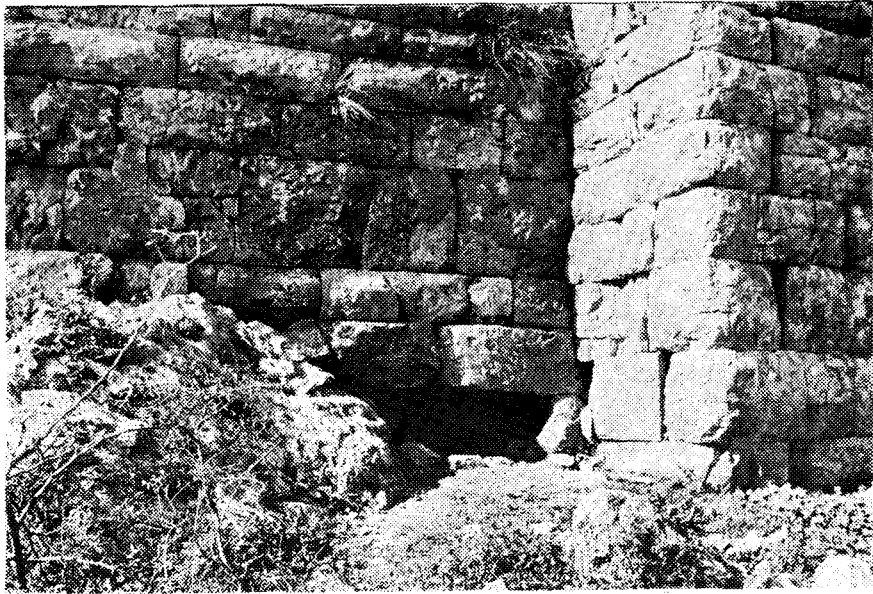
Ἐνατολική πλευρά τοῦ ἰσοδομικοῦ περιβόλου Α μετὰ τὰς βυζαντινὰς προσθήκας



α. Ίσοδομικό τεῖχος τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς



β. Ίσοδομικό τεῖχος τῆς νότιας πλευρᾶς



α.

β.



Ἀνατολική (α) καὶ νότια (β) πλευρὰ τοῦ ἰσοδομικοῦ τείχους μὲ πύργο



Ἄνατολική πλευρά τοῦ περιβόλου Β

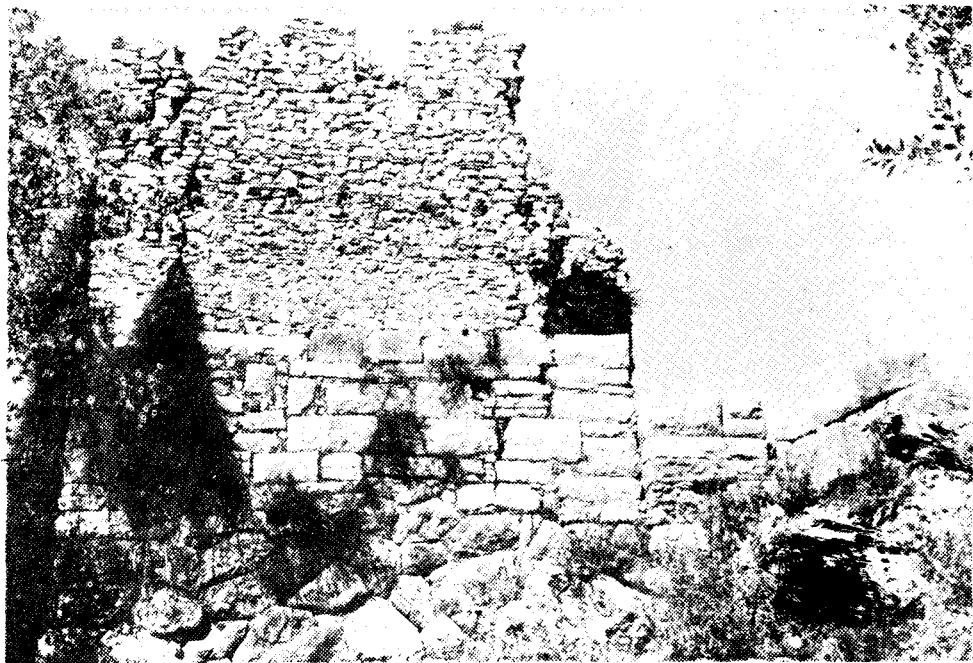


α. Ὁ πύργος τοῦ περιβόλου Β

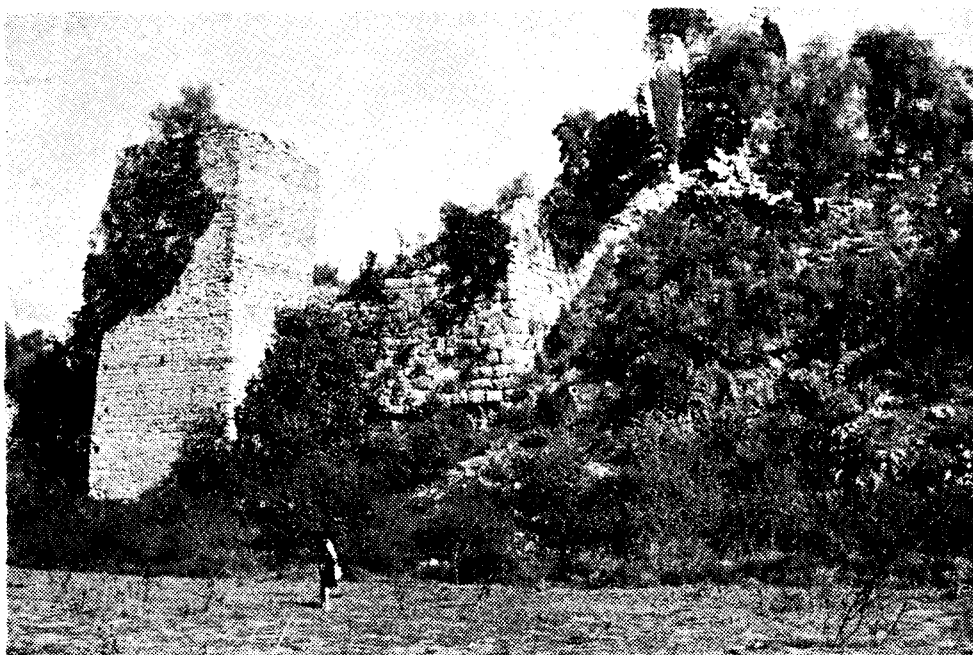


β. Πολυγωνική τειχοδομία τοῦ περιβόλου Β





α. Ο Ισοδομικός πύργος D με τις διάφορες προσθήκες



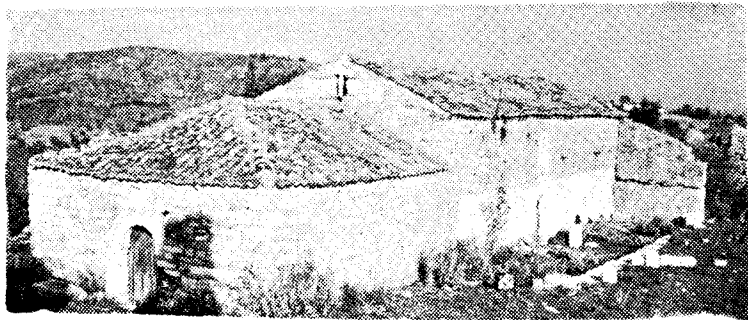
β. Το τείχος D-E-F με το βυζαντινό πύργο



α. Ὁ πολυγωνικός πύργος I τοῦ περιβόλου Γ



β. Τὸ βυζαντινὸ τείχος Μ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀκρόπολης



γ. Τὸ μεταβυζαντινὸ ἐκκλησάκι τῆς Κοιμήσεως

Ἡ ἀντίθεση αὐτὴ ὑποδηλώνει, στὴν περίπτωση τοῦ Ὀμηροῦ, τὴ βασικὴ δυσκολία ἐνὸς ἀνεπίτρεπτου παραλληλισμοῦ, ἢ μήπως δὲν ἔχουν δημιουργηθεῖ μέχρι σήμερα οἱ μεθοδικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν κατανόησίν του ;

Ὁ δρόμος ποῦ θὰ χαράξουμε γιὰ μιὰ νέα προσέγγιση τοῦ θέματος ξεκινάει ἀπὸ μιὰ μειονωμένη παρατήρηση· γι' αὐτὸ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ μόνο ἓνα κέντρισμα τῆς σκέψης. Ἄρα δὲν μπορούμε νὰ περιμένουμε γενικὰ συμπεράσματα σχετικὰ μὲ τὸ γεωμετρικὸ ὕφος καὶ τὴ σχέση του μὲ τὸ δημιουργό τῆς Ἰλιάδας.

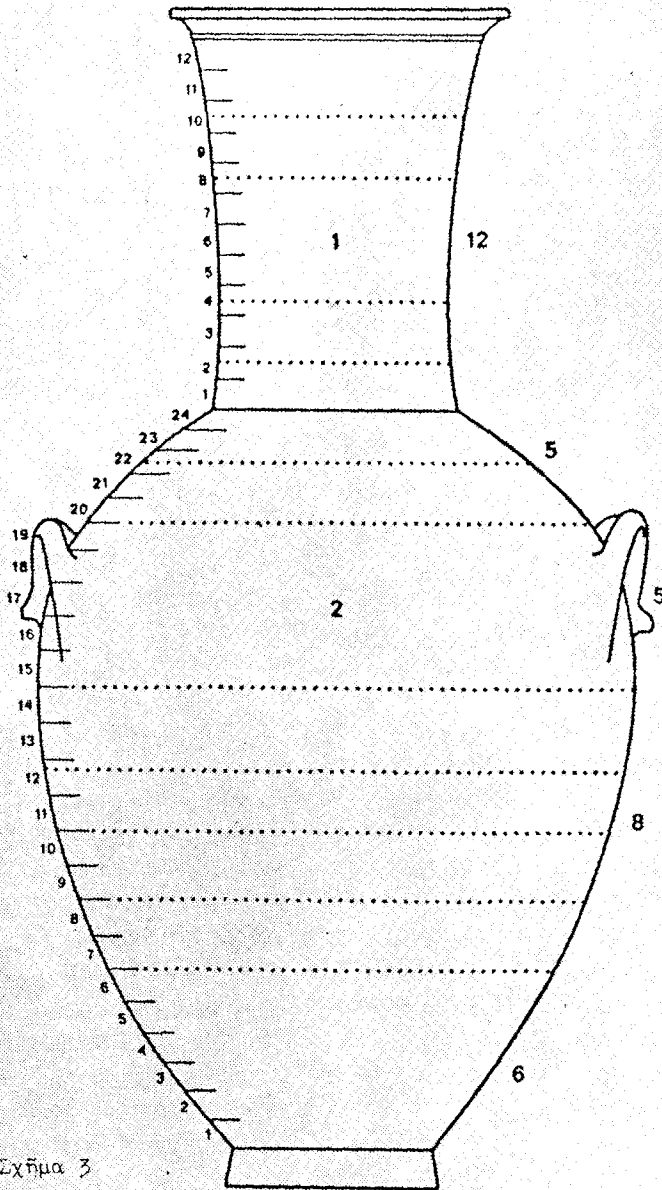
Ἀφιετηρία μας θὰ εἶναι ἓνα μεγάλο ἔργο τῆς ἐποχῆς τῆς Ἰλιάδας, γύρω στὰ 750 π.Χ., ἄρα πρὶν ἀπὸ τὴν ἴδρυση τῶν Συρακουσῶν (735/4 π.Χ.) : ὁ μνημειώδης ἐπιτύμβιος ἀμφορέας ἀρ. 804, ποῦ βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας (Πίνακας 1).

Ἐπειδὴ ἀπεικονίζει ἔκθεση νεκροῦ λέγεται καὶ ἀμφορέας τῆς πρόθεσης. Τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ ἔχει ὕψος 1,55 μ., τὸ δὲ πλατύτερο σημεῖο του φτάνει τὰ 74 ἑκατοστὰ. Τὸ ὕψος του εἶναι λοιπὸν διπλάσιο ἀπὸ τὸ πλάτος του. Τὸ πλατύτερό του σημεῖο βρίσκεται ἀκριβῶς στὴ μέση. Τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου εἶναι διπλάσιο σὲ ὕψος ἀπὸ τὰ λαιμῶ, δηλαδὴ ὁ λαιμὸς καλύπτει τὸ ἓνα τρίτο τοῦ συνολικοῦ ὕψους, τὸ δὲ σῶμα τὰ δύο τρίτα. Αὐτὸ σημαίνει πὼς οἱ ἀναλογίες του εἶναι ἀπλὲς μὰ καὶ πολὺπλοκές συνάμα: τὸ κάτω μέρος, μέχρι τὸ σημεῖο ἀπὸ ὅπου ξεκινοῦν οἱ λαβές, καλύπτει τὸ μισὸ τοῦ συνολικοῦ ὕψους, τὰ τρία τέταρτα τοῦ ὕψους τοῦ σώματος, ἢ, γιὰ νὰ ἔρθουμε στὸν ἴδιο παρονομαστή, τὰ τρία ἕκτα τοῦ συνολικοῦ ὕψους. Ὁ ὦμος, ἀπὸ τὸ σημεῖο ὅπου ξεκινοῦν οἱ λαβές μέχρι τὸ γύρισμα τοῦ λαιμοῦ, καλύπτει τὸ ἓνα ἕκτο τοῦ συνολικοῦ ὕψους ἢ τὸ ἓνα τέταρτο τοῦ ὕψους τοῦ σώματος, ὁ λαιμὸς τὸ ἓνα τρίτο, ἢ, γιὰ νὰ ἔρθουμε στὸν ἴδιο παρονομαστή, τὰ δύο ἕκτα τοῦ ὅλου ὕψους. Τὰ μέρη τοῦ ἀγγείου ἀποκτοῦν ἔτσι σαφὴ συμμετρικὴ σχέση μεταξύ τους, τὴν ὁποία ὑπογραμμίζει ἀρχιτεκτονικὰ ὁ διάκοσμος μὲ ταινίες.

Μετρήσεις τῶν διαφορῶν ταινιῶν ἀπέδειξαν ὅτι ἀρχικὰ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου εἶχε χωρίσθεϊ, μὲ τὴ βοήθεια σπάγγου, σὲ 36 τμήματα (24 στὸ σῶμα καὶ 12 στὸ λαιμῶ). Ὁ σπάγγος εἶναι τὸ ἀπλούστερο μέσο γιὰ νὰ χωρίσει κανεὶς μιὰ ἀπόσταση σὲ 6, 12 ἢ 24 μέρη. Πρῶτα-πρῶτα ὁ σπάγγος πρέπει νὰ διπλωθεῖ στὰ τρία κι ἔπειτα νὰ τεντωθεῖ καλὰ-καλὰ μὲ τίς ἄκρες τῆ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη. Συνεχίζοντας τὸ δίπλωμα σχηματίζουμε ὅσα πολλαπλάσια τοῦ ἑξαδικοῦ συστήματος θέλουμε. Ἐξάλλου ὁ σπάγγος εἶναι τὸ ἀπλούστερο μέσο μέτρησης μιᾶς κυρτῆς ἐπιφάνειας. Ἀπόδειξη τοῦ ὅτι ὁ ἀγγειογράφος χρησιμοποίησε αὐτὴ τὴ μέθοδο γιὰ νὰ διαίρει τὸ ἀγγεῖο στὰ διάφορα μέρη ἀποτελεῖ τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἀποστάσεις ἀνάμεσα στίς διαχωριστικὲς γραμμὲς τῶν 24 τμημάτων τοῦ σώματος εἶναι κατὰ 6-7 ἑκατοστὰ, πλατύτερες ἀπ' ὅ,τι στὸ λαιμῶ. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ σχεδὸν εὐθύγραμμου λαιμοῦ εἶναι φυσικὰ πιὸ κοντὴ σὲ σχέση μὲ τὴν καμπύλη τοῦ σώματος. Ἄν ἡ διαφορὰ μεταξύ ὕψους καὶ



περιγράμματος τοῦ σώματος (16 ἑκατοστὰ) μοιρασθεῖ σὲ 24 μέρη, μᾶς δίνει 6,6 χιλιοστὰ. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγαλύτερο πλάτος τῶν τμημάτων τοῦ σώματος,



δηλαδή 4,6 ἕως 4,7, ἐνῶ στὸ λαϊμὸ τὸ φάρδος τῶν τμημάτων κατὰ μέσο ὄρο εἶναι 4,0 ἑκατοστὰ.

Ἀρχιτεκτονικὰ ὁ διάκοσμος σὲ ταινίες χωρίζει τὸ ἄγγεῖο στὶς ἐξῆς ζῶνες:

1. τὴ βάση, ποὺ φτάνει μέχρι μιὰ στικτὴ γραμμὴ καὶ περιλαμβάνει 6 τμήματα.
2. τὸ τοίχωμα, δηλαδή τὸ τμήμα μέχρι τὸ σημεῖο ὅπου ξεκινοῦν οἱ λαβές. Τὸ τοίχωμα περιλαμβάνει 8 μέρη καὶ χωρίζεται σὲ 4 ζῶνες.

Στὸ σημεῖο ὅπου ἀρχίζουν οἱ λαβές τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος στενεύει σχηματίζοντας τοὺς

3. ὤμους, ποὺ περιλαμβάνουν 10 τμήματα, δηλαδή 5 στὴν πλατιά ζώνη τῶν λαβῶν καὶ ἀνά 2 καὶ 1/2 στοὺς ὤμους.
4. τὸ λαϊμὸ, ποὺ περιλαμβάνει 12 τμήματα σὲ 5 ζῶνες μὲ ἀναλογίες 1 καὶ 1/2: 2: 4: 2: 2 καὶ 1/2.

Τὸ ἄγγεῖο χωρίζεται λοιπὸν σύμφωνα μὲ τὸν ἀπλὸ νόμο τῶν ἀναπτυσσόμενων μελῶν στὴ βάση (μὲ 6 τμήματα), τὰ τοιχώματα (μὲ 8) τὸν ὄμο (μὲ 10) καὶ τὸ λαϊμὸ (μὲ 12).

Τὸ βασικὸ αὐτὸ σχέδιο συμπληρώνουν ζῶνες μὲ μαϊάνδρους, μορφές καὶ ζῶα. Ὡς διαχωριστικὸ μοτίβο καὶ μοτίβο - πλαίσιο χρησιμεύει ἕνα ὀριζόντια ἐκτενόμενο μέλος, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς παράλληλες γραμμὲς βερνικιοῦ πλάι σὲ μιὰ ἄλυσίδα στικτῶν ρόμβων. Ἡ ἄλυσίδα αὕτὴ σχηματίστηκε ὡς ἐξῆς: στὸ ἄγγεῖο, ποὺ περιστρεφόταν πάνω στὸν τροχό, ὁ καλλιτέχνης ἔφτιαξε πρῶτα μιὰ σειρὰ στιγμάτων σὲ κανονικὰ μετὰξὺ τους διαστήματα· ἔπειτα, γύρω ἀπὸ τὰ στιγμάτια σχημάτισε τεθλασμένες γραμμὲς, οἱ ὁποῖες τέμνονται στὸ ὕψος τῶν στιγμάτων.

Ἡ στικτὴ γραμμὴ μέσα στὴν ἄλυσίδα τῶν ρόμβων εἶναι ὁ ἄξονας συμμετρίας τοῦ τριαδικῶς διαρθρωμένου μοτίβου - πλαισίου. Γιὰ νὰ σημειώσει τὸ βασικὸ διαμερισμὸ τοῦ ἄγγείου σὲ ρυθμὸ 6:8:10:12 ὁ ζωγράφος ἔφτανε νὰ σχηματίσει στὸ περιστρεφόμενο ἄγγεῖο μιὰ στικτὴ γραμμὴ στὴ θέση ὅπου ἀργότερα θὰ ἔμπαινε τὸ μοτίβο - πλαίσιο. Σημασίαι εἶχε πάνω ἀπ' ὅλα ἡ σωστὴ ποίκιλιση τοῦ βασικοῦ σχεδίου. Γιὰ νὰ τὰ καταλάβουμε αὐτὸ πρέπει πρῶτα νὰ δοῦμε προσεχτικὰ τὸ περιεχόμενο τῶν ταινιῶν.

Τὸ τοίχωμα χωρίζεται σὲ τέσσερις ζῶνες μὲ μαϊάνδρους ποὺ πιά ψηλὰ παρουσιάζονται σὲ ἔξυπνους συνδυασμοὺς καὶ παραλλαγές. Ἡ κατώτερη ταινία ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρὰ λογχοειδῶν φύλλων. Ἐχοντας τὴ μορφή σφαιρικῶν διγώνων, οἱ ἄκρες τῶν ὁποίων ἀγγίζουν τὸ πάνω ἢ τὸ κάτω πλαίσιο τῶν παράλληλων ὁμάδων, δίνουν τὴν ἐντύπωση φτερῶν ποὺ ὠθοῦνται τὸ ἕνα μακριὰ ἀπὸ τὸ ἄλλο κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ διακόσμου μὲ ταινίες. Αὕτὴ ἡ ταινία σχηματίζει λοιπὸν ἕνα εἶδος ἐνδιάμεσης ζώνης. Πιὸ πάνω, μὲ τὸν

πυργωτό μαϊάνδρο που αντίστέκεται στο βάρος, αρχίζει το στρογγύλεμα του άγγείου, που κορυφώνεται στους άγκιστρωτούς μαϊάνδρους. Η κυκλική δυναμική του άγγείου καθρεφτίζεται στον άγκιστρωτό μαϊάνδρο. Αντίθετα, σε ένα μακρύ άγκιστρο (γεμισμένο με γραμμές που κλίνουν προς τα δεξιά), και που μοιάζει να γέρνει προς τα άριστερά, ύψώνεται ένα κοντό άγκιστρο (γεμισμένο με γραμμές που κλίνουν προς τα άριστερά) που μεταδίδει τη δύναμη στο έπόμενο άγκιστρο κ.λ.π.

Παρόμοια κυλάει το δακτυλικό εξάμετρο με τις άρσεις και τις θέσεις του. Στον άποπάνω κλιμακωτό μαϊάνδρο το παιχνίδι της δύναμης γίνεται πιο πολύπλοκο. Η ταινία που γεμίζει είναι φαρδύτερη άκριβώς όσο στενότερη είναι ή λωρίδα με τον πιο επίπεδο άγκιστρωτό μαϊάνδρο, ενώ ή ζώνη με τα φύλλα και ό πυργωτός μαϊάνδρος έχουν τα ίδιο ύφος, δηλαδή ισοδυναμοῦν με δύο τμήματα.

Τή ζώνη της πρόθεσης, ή οποία έχει πλάτος 5 τμημάτων πλασιώνουν δύο στήλες μαϊάνδρων πλάι στις λαβές. Η σκηνή της πρόθεσης βρίσκεται στη μέση γραμμή του άγγείου. Δεν συμπίπτει με κανένα τμήμα της βασικής διάρθρωσης της επιφάνειας. Στη ζώνη των λαβών οι ταινίες ακολουθοῦν τη βάση της σκηνής της πρόθεσης. Από κάτω βλέπουμε μιá ὀδοντωτή ταινία που χρησιμεύει ως βάση, από πάνω έναν άγκιστρωτό μαϊάνδρο. Αὐτά τα δύο μέλη συνδέονται σταυρωτά με τον άγκιστρωτό μαϊάνδρο του τοιχώματος και με την ὀδοντωτή ταινία στο ἔπάνω μέρος του σώματος. Οι τέσσερις ζώνες του τοιχώματος δίνουν την ἐντύπωση ἀπλού ἀραδιάσματος μοτίβων. Ωστόσο, με την ἐπανάληψη των ἴδιων μοτίβων σε αντίστοιχες θέσεις στα ἔπάνω μέρος του άγγείου επιτυγχάνεται ἀνταπόκριση στα σχήμα του άγγείου, πράγμα που δεσμεύει την παράταξη των ταινιῶν. Πάνω από τη ζώνη της πρόθεσης, στη ζώνη των λαβῶν, ἐπαναλαμβάνεται ό κλιμακωτός μαϊάνδρος με τή μορφή που έχει κάτω από τη ζώνη των λαβῶν. Οι κλιμακωτοί αὐτοί μαϊάνδροι μπορούν να θεωρηθοῦν ως πλαίσιο της σκηνής της πρόθεσης, μέσω του ὁποίου συνδέεται ό ὄμος με τὸ τοίχωμα. Η διασταύρωση ὀδοντωτῆς ταινίας και άγκιστρωτοῦ μαϊάνδρου κάτω και πάνω από τη σκηνή της πρόθεσης με τὸ ἔπάνω μέρος του σώματος και με την τρίτη ταινία του τοιχώματος τονίζει την ἐνότητα του συνόλου.

Παρόμοιους συνδυασμούς και ἀναφορές προδίδει ό διάκοσμος με ταινίες του λαιμοῦ. Πρωτοκοιτάζοντας τὸ άγγείο νομίζει κανείς πως ό λαιμός, με τὸ φαρδύ μοτίβο του κλιμακωτοῦ μαϊάνδρου, και τις δύο στενότερες ζώνες ἀνάμεσα στα μοτίβα-πλαίσια βρίσκεται άκριβώς στη μέση.

Σύντομα ὁμως διακρίνει ὅτι κι ἐδῶ τὸ μέσο διασταύρωσης, δηλ. οι ζωφόροι με τὰ ζῶα και τούς μαϊάνδρους από πάνω ἀποβλέπει σε ἀνιούσα διάταξη του ὄλου συστήματος των ταινιῶν. Στην ἀνιούσα δύναμη, που ἐκφράζει και τὸ κυρτὸ περίγραμμα του λαιμοῦ, ἀντιστέκεται τὸ βάρος του διακόσμου που

μὲ ἓνα θαυμαστὸ τέχνασμα ἔχει μετακινήθει ἀπὸ τῆ μαθηματικῆ μέση: τὸ μοτίβο-πλαίσιο στὸ κάτω ἄκρο τοῦ λαιμοῦ περιορίζεται στὶς τρεῖς ὀριζόντιες γραμμὲς βερνικιοῦ, δηλ. παραλείπεται ἡ ἀλυσίδα μὲ τοὺς στικτοὺς ρόμβους, ἔτσι ὥστε ἡ ὅλη ταινία περιλαμβάνει ἐδῶ μόνο 1 καὶ 1/2 βασικὰ τμήματα. Στὸ ἐπάνω ἄκρο τοῦ λαιμοῦ τὸ τελευταῖο μοτίβο - πλαίσιο ἀντικαθίστᾷ τὸ τμήμα ποὺ λείπει.

Στὸ τελευταῖο αὐτὸ μοτίβο - πλαίσιο, τὴν ἀλυσίδα μὲ τοὺς στικτοὺς ρόμβους ἀντικαθιστοῦν ὄρθια τρίγωνα ἀντίστοιχα μὲ τὴν ὀδοντωτὴ ταινία τοῦ ἐπάνω ἄκρου τῆς βάσης καὶ μὲ τὴν ὀδοντωτὴ ταινία κάτω ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς πρόθεσης καὶ στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος, κάτω ἀπὸ τὴν καμπὴ τοῦ λαιμοῦ. Ἐδῶ τὰ τρίγωνα εἶναι πλατύτερα, συμβολίζοντας ἔτσι τὴν καταπράυνση τῆς ἀνιούσας δυνάμεως.

Ἡ ἀλυσίδα μὲ τοὺς ρόμβους ποὺ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ δωδέκατο καὶ τελευταῖο μοτίβο - πλαίσιο δὲν παραλείπεται, ἀλλὰ τοποθετεῖται στὸ χεῖλος τοῦ ἀγγείου δένοντας ἔτσι τὰ χεῖλος μὲ τὸν διάκοσμο τοῦ ἀγγείου. Τὸ περιεχόμενο τοῦ μοτίβου - πλαισίου προχωρεῖ λοιπὸν πέρα ἀπὸ τὰ ἔντονα στίγματα στὴ σπειρα, στὸ ἐπάνω τμήμα τοῦ λαιμοῦ. Μιὰ παρόμοια στικτὴ γραμμὴ στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς βάσης διασυνδέει φανερά τὴν κατὰ ζῶνες διακόσμηση τοῦ ἀγγείου.

Δὲν εἶναι λοιπὸν τυχαῖος ὁ παραλληλισμὸς μιᾶς σειρᾶς στοιχείων τῆς σύνθεσης — ποὺ ὁ H. Flashar, ἀξιολογώντας τὴν μέχρι τώρα φιλολογικὴ ἔρευνα, παρουσιάζει ὡς χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴ δημιουργία τῆς Ἰλιάδας — μὲ τὴ γεωμετρικὴ σύνθεση αὐτοῦ τοῦ ἀγγείου.

Οἱ τύποι τῆς ἐπικῆς γλώσσας μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὰ ἀπλὰ μέλη τοῦ γεωμετρικοῦ διακόσμου. Ἡ χρῆση κοσμητικῶν ἐπιθέτων τὰ ὁποῖα ἐπαναλαμβάνονται συγγενεῖ κυρίως μὲ τὴν ἀναπαράσταση τῶν σχηματικῶν μορφῶν.

Κοινὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔπους καὶ τῆς ἀγγειογραφίας εἶναι ἡ ὁμοιοτυπία σκηνῶν καὶ σχηματισμῶν. Γὰ συνεχῶς ἐπαναλαμβανόμενα μοτίβα - πλαίσια δὲν χαρακτηρίζονται παρὰ μόνο ὡς *iterata* (τυπικὲς ἐπαναλήψεις). Ὅπως στὸ δακτυλικὸ ἐξάμετρο μιλάμε γιὰ «σταθερότητα τῆς μετρικῆς» σὰν κάτι τὸ ὁμοίμορφο, ὄχι μονότονο, ἀλλὰ ἐξωτερικὸ νόμιμο περίβλημα μὲ τὰ ἀνεβοκατεβάσματα τῶν μακρῶν, τῶν βραχέων καὶ τῶν τομῶν, τὸ ἴδιο ἰσχύει *cum grano salis* καὶ γιὰ τὸ μίαιανδρο ὅπως τὸ εἶδαμε παραπάνω.

Πάντως ἡ σύνθεση τοῦ ἀμφορέα ἀριθμ. 804 εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἄνετο παιχνίδι μὲ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα. Ὅπως ὁ δημιουργὸς τῆς Ἰλιάδας δὲν ἐλευθερώνει τὰ ἔπος ἀπὸ τοὺς τύπους, ἀλλὰ τοὺς δίνει μιὰ καινούργια λειτουργία, ἔτσι καὶ σὲ τοῦτο τὸ ἀγγεῖο τὰ στοιχεῖα παύουν νὰ εἶναι τυχαῖα καὶ γίνονται σταθερὰ μέλη μιᾶς μεγάλης σύνθεσης, ὅπου κάθε τμήμα εἶναι ἀπαραίτητο καὶ ἀμετάθετο.

“Αν στήν Ἰλιάδα ἔδινε τὸ βασικὸ τόνο τὰ τριαδικὸ σύστημα, πράγμα φανερὰ καὶ στὸ ἀγγεῖο, καὶ ἂν ὁ Ὅμηρος ἀντιπαράτασσει στὸ γραμμικὰ - γεωμετρικὰ ἀράδιασμα μὴ ιδιότυπη τέχνη τῆς διασύνδεσης», περιγράφει ἕνα νόμο σύνθεσης ἀνάλογο μὲ τὴ γραμμικὴ δομὴ τοῦ ἀγγείου. Στὸ ἔπος ἡ διασύνδεση ἐπιτυγχάνεται μὲ διασταύρωση καὶ ὑπέρβαση, ὅπως συμβαίνει καὶ στὴ διάρθρωση τῆς ἐπιφάνειας τοῦ ἀγγείου.

Οἱ κλιμακωτὲς προετοιμασίες καὶ καθυστερήσεις ποὺ πότε ὀδηγοῦν στὸ κορύφωμα τῆς Ἰλιάδας καὶ πότε ἀπομακρύνουν ἀπ’ αὐτὰ διακρίνονται καὶ στίς ζῶνες μὲ τοὺς μαιάνδρους, ποὺ ὑψώνονται ὀδηγώντας στὴν ἀναπαράσταση τῆς πρόθεσης, ἀλλὰ ὅλο καὶ διακόπτονται καὶ ἐμποδίζονται ἀπὸ τὸ μοτίβο - πλαίσιο μὲ τὴν ἀλυσίδα τῶν ρόμβων. Ὅσο λεπτομερέστερη εἶναι ἡ σύγκριση, τόσο καθαρότερα φαίνεται πὼς ἂν ἡ Ἰλιάδα ἦταν ἀγγεῖο δὲν θὰ ἦταν καλὸ ἔπος, τὸ δὲ ἀγγεῖο δὲν θὰ ἦταν καλὸ ἂν ἦταν ἔπος.

Ὁ τρίτος ὅρος σύγκρισης ἀποκλείει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν ταύτιση. Δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐρεθίζει τὸ ὅτι ἡ ὅλη σύγκριση φαίνεται ἀπαράδεκτη, ἂν ἤθελε κάποιος νὰ παραλληλίσσει τὰ διαθρωτικὰ μέλη τῆς Ἰλιάδας, ποὺ ὁ H. Flashar ὀνομάζει «ἀρμούς τῆς πλοκῆς», μὲ τὸ μοτίβο - πλαίσιο καὶ τίς ἀριστεῖες μὲ τίς ζῶνες μαιάνδρων. Ὅπως βλέπουμε, τόσο στὸ ἀγγεῖο ὅσο καὶ στὸ ἔπος σύγκριση μπορεῖ νὰ γίνεῖ μόνο ἀνάμεσα στὴ ρυθμικὴ ἐναλλαγὴ ὁμοίων καὶ διαφορετικῶν μεταξύ τους βασικῶν δομικῶν μελῶν καὶ ἄλλων τυχαίων, ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἀραδιαστοῦν ὅπως-ὅπως, ἀλλὰ σχηματίζουν ἕναν κόσμον ἀλληλοεξαρτήσεων ἀπὸ τὴ μορφή, στὴ δὲ Ἰλιάδα ἀπὸ τὴ γενικὴ πλοκὴ ἐκ τῶν ἔξω\*.

Θὰ ἦταν τώρα ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον, ἂν κανεὶς μποροῦσε ἐπίσης νὰ δείξει καὶ μέσα στὴν τέχνη ποὺ δημιούργησε τὰ γεωμετρικὰ ἀγγεῖο μιὰ ἀναλογία πρὸς τὰ ἐπίπεδα τὰ τόσο σημαντικὰ γιὰ τὴ νοητὴ δομὴ τῆς Ἰλιάδας: τὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο, τὸ ἐξωτερικὸ καὶ τὸ ἐπίπεδο τῶν θεῶν. Κάθε ἀπλὴ ἀναλογία, ἔξαφνα αὐτὴ ποὺ θὰ ἤθελε νὰ δεῖ τὴν τριάδα σκεῦος - ἔδαφος - χρῶμα ποὺ στὸ ἀγγεῖο ἔγινε ἕνα, θὰ φαινόταν κοινότυπη. Τὸν τρίτο ὅρο σύγκρισης θὰ τὸν ἀναζητήσουμε σὲ μιὰ πολὺ λιγότερο ἄμεση ἀντιπαράθεση ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ προσπαθήσουμε νὰ τὴ φθάσουμε σιγὰ - σιγὰ, ψηλαφητὰ καὶ ἴσως χωρὶς ἀποτέλεσμα.

Ὁ μνημειακὸς χαρακτήρας τοῦ ἀγγείου βρῖσκει τὰ βαθῆ του νόημα καὶ τὴν τεράστια ἀξία του στὸν προορισμὸ ποὺ ἔχει σὰν ἐπιτάφιο μνημεῖο, πράγμα ποὺ ἀποσαφηνίζεται μὲ τὴν εἰκονικὴ παράσταση τῆς πρόθεσης.

Τρία ἐπίπεδα τῆς παρατήρησης συνεργάζονται ἐδῶ: ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τοῦ μνημειακοῦ χαρακτήρα — αὐτὴ ἀπαιτεῖ τὴν ἀσκητικὴ ἀφοσίωση μιᾶς

\* Μετάφραση: Μαρία Σταματοπούλου - Blümlein.

σύνθεσης οἰκοδομημένης ἀπὸ ἑκατὸ χιλιάδες μακριές καὶ κοντές γραμμές — ἡ ἐσωτερικὴ λειτουργία τοῦ ἀγγείου σὰν ἐπιτάφιο μνημείου, καὶ τὸ ἐπίπεδο τῆς εἰκονικῆς ἔκφρασης. Μὲ αὐτὴν γίνεται ἀντιληπτὴ ἡ σημασία τοῦ συνόλου. Ὡστόσο εἶναι πάλι ὀλοφάνερο ὅτι δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ συγκρίνει ἄμεσα ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπίπεδα αὐτὰ μὲ τὰ ἐπίπεδα πάνω στὰ ὁποῖα ζετυλίγεται ἡ δράση στὴν Ἰλιάδα. Ἐκεῖνο πού μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὰ ἐπίπεδα αὐτὰ στὴ διαμόρφωση τοῦ ἀγγείου εἶναι ἴσως ὁ μνημειακὸς χαρακτήρας τῆς Ἰλιάδας πού σὰν ἡρωϊκὸ ἔπος ἀντλεῖ τὴ σημασία της ἀπὸ τὸ θέμα «ἀγῶνας γιὰ τὴν Τροία». Ἔχομε καὶ ἐδῶ ἓνα ἀδιαίρετο τρίπτυχο μεγέθους, εἴδους καὶ θέματος, πού ὥστόσο ἐννοιολογικὰ δὲν ἔχει καμιά ἄμεση σχέση μὲ τὰ τρία ἐπίπεδα δράσης στὴν Ἰλιάδα.

Παραμένει ὅμως ἀκόμα μιὰ πολὺ καθαρὴ τριπλὴ διαφοροποίηση στὰ παραστατικὰ μέσα τοῦ ἀγγείου, διαφοροποίηση πού ἀνάγεται στὴ βασικὴ σκέψη ὅτι τὸ ἀγγεῖο χρησιμεύει σὰν ἐπιτάφιο μνημεῖο. Ἡ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου ἀποτελεῖται ἀπὸ ποικίλματα, ἀπὸ ζῶα καὶ ἀπὸ ζῶνες μὲ ἀνθρώπινες φιγούρες, ὅλα ἀλυσιδωτὰ συνδεμένα μεταξύ τους. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ ἀμφορέας 804 ξεχωρίζει πολὺ ἐντυπωσιακὰ ἀπὸ τὰ προηγούμενα προϊόντα τοῦ εἴδους αὐτοῦ. Τώρα, χωρὶς νὰ θέλουμε νὰ παραλληλίσουμε ἄμεσα μιὰ ὀρισμένη ἀπὸ αὐτὲς τίς παραστατικὲς μορφές ἢ καλύτερα τὰ νοητὰ ἐπίπεδα ἀπὸ τὰ ὁποῖα πηγάζουν οἱ παραστατικὲς αὐτὲς μορφές μὲ τὸ ἐσωτερικόν, τὸ ἐξωτερικόν, ἢ τὸ θεϊκὸ ἐπίπεδο τῆς δράσης στὴν Ἰλιάδα, πράγμα πού θὰ σήμαινε ὅτι θὰ ἔχανε κανεὶς ἀπὸ τὰ μάτια του τὸν τρίτο ὄρο σύγκρισης, ὥστόσο εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι ὁ ἀμφορέας 804 θὰ ἔχανε τὴ θαυμαστὴ ἐντύπωση πού δίνουν τὰ πολλὰ στρώματα, ἂν ἔλειπε ἔστω καὶ μιὰ ἀπὸ τίς τρεῖς παραστατικὲς μορφές πού εἶναι πλούσιες σὲ δυνατότητες ἐρμηνείας: τὸ ποικίλημα, ἡ ζώνη μὲ τὰ ζῶα, ἡ ζώνη μὲ τίς ἀνθρώπινες φιγούρες. Μὲ ἄλλα λόγια, καὶ ἂν ἀκόμα δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ ἄμεσα καὶ πειστικὰ μιὰ ἀναλογία ἀνάμεσα στὰ τρία ἐπίπεδα δράσης στὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου, ἀναμφισβήτητα ὁ ἀγγειογράφος ἔχει σκεφετῆ τὸ θέμα του πάνω σὲ τρία προσεκτικὰ διαχωρισμένα καὶ ὥστόσο συναρτημένα μεταξύ τους ἐπίπεδα σύνθεσης: στὸ ἐπίπεδο τοῦ ποικίλματος, στὸ ἐπίπεδο τῆς ζώνης μὲ ζῶα καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς ζώνης μὲ ἀνθρώπινες φιγούρες. Ἐδῶ διακόπτουμε γιὰ νὰ μὴν παρατραβήξουμε ἐπικίνδυνα τὴ σύγκριση φάνοντας σὲ μιὰ ἀντιπαράθεση τῆς Ἰλιάδας μὲ αὐτὰ ἐδῶ τὸ συγκεκριμένο ἀγγεῖο, γιατί τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ δὲν εἶναι ἓνα ἐντελῶς ἀπομονωμένο μοναδικὸ ἔργο, ὅπως ἀναγκαστικὰ ἐμφανίζεται ἡ Ἰλιάδα στὴν κατὰσταση πού βρίσκεται σήμερα ἢ παράδοση. Ἡ Ἰλιάδα βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τῆς ἐπικῆς ποίησης τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ καὶ ἀποτελεῖ ταυτόχρονα τὸ ἀποκορύφωμά της. Στὴν πρώιμη ἑλληνικὴ ἀγγειογραφία τὰ ἀπόθεμα τῆς παράδοσης εἶναι ἀσύγκριτα πλουσιότερο. Χάρη σὲ αὐτὴ τὴν παράδοση ὁ νεκρικὸς ἀμφορέας, παρ' ὅλη τὴν ξεχωριστὴ, ἀπὸ ὀρισμένη μάλιστα ἀποψη ἐξ ἴσου μο-

ναδική καλλιτεχνική του ποιότητα, μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα μέλος μιᾶς ἀλυσίδας ἀπὸ κεραμικά προϊόντα. Τὴν ἀρχὴ τῆς ἀλυσίδας αὐτῆς μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν παρακολουθήσει μέχρι τὴν ὑπομυκηναϊκὴ περίοδο. Θὰ μπορούσε μάλιστα νὰ ἀποδειχτεῖ ὅτι εἶναι προϊόν ἑνὸς ἐργαστηρίου, πράγμα πού διαπιστώνεται ἀπὸ πολλὰ ἄλλα ἀγγεῖα. Ὅπωςδήποτε ἀνάμεσα σὲ αὐτὰ ὁ νεκρικός ἀμφορέας ξεχωρίζει σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε σὺν ἀριστοῦργημα νὰ δίνει τὸ ὄνομά του σὲ ὀλόκληρὸ τὸ ἐργαστήριον.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι σχετικὰ μὲ τὶς προσπάθειες καὶ τὶς προεργασίες πού ἀναγκαστικὰ προηγήθηκαν, ὡσὸτου φτάσουμε σὲ ἕνα τέτοιο ἀποκορύφωμα τῆς τέχνης ὅπως αὐτὸ πού ἐμφανίζει ὁ ἀμφορέας 804, βρισκόμαστε σὲ οὐσιαστικὰ εὐνοϊκότερη θέση, παρότι στὴν Ἰλιάδα, ἀφοῦ οἱ προβαθμίδες τῆς Ἰλιάδας ἔχουν χαθεῖ καὶ δὲν μπορούμε νὰ σχηματίσουμε μιὰ ἰδέα γι' αὐτὴ παρὰ μὲ μιὰ ἀναλογία πρὸς τὴν προφορικὴ ἐπικὴ ποίηση τῆς νεώτερης ἐποχῆς. Δὲ θέλουμε οὔτε καὶ ἐδῶ νὰ τραβήξουμε πὺλ πέρα τὴν ἀναλογία. Θὰ προσπαθήσουμε μόνο νὰ παρουσιάσουμε τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας στὴν πρῶμῃ ἐλληνικῇ ἀγγειογραφίᾳ τῆς ὑπομυκηναϊκῆς, πρωτογεωμετρικῆς καὶ τῆς πρῶμῃς, αὐστηρῆς, ὀριμῆς καὶ ὑστερογεωμετρικῆς ἐποχῆς, στηριγμένοι σὲ μερικὰ παραδείγματα ἀγγείων. Αὐτὰ θὰ μᾶς ἀποδείξουν ὅτι ὁ ἀγγειογράφος τοῦ ἀμφορέα ἀρ. 804 ἦταν σὲ θέση νὰ ἀνατρέξει σὲ ἕνα ρεπερτόριο πλούσιο σὲ τύπους, σὲ ὑποδείγματα καὶ σὲ σχήματα σύνθεσης, ἕνα ρεπερτόριο πού ἐξελίχθηκε βῆμα πρὸς βῆμα μέσα στὴν ἀγγειογραφίᾳ πού προηγήθηκε.

Περιορίζομαι ἐδῶ σὲ μερικὰ διαλεχτὰ παραδείγματα, πού μὲ μιὰ ἐξαιρεση προέρχονται ἀπὸ τὸν Κεραμικὸ καὶ βρίσκονται ἐκεῖ ἢ στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο στὴν Ἀθήνα. Ἐνας στρογγυλεμένος, σχεδὸν σφαιρικός ἀμφορέας μὲ θυσάνους στὸ λαίμῳ καὶ κυματιστὲς γραμμὲς ζωγραφισμένες μὲ πλατὺ πινέλο στὸν κορμὸ ἀντιπροσωπεύει τὶς ὑπομυκηναϊκὲς βαθμίδες στὴν τεχνολογία τοῦ 12ου αἰῶνα π.Χ. (Πίνακας 2). Ἀπὸ τὴ μινωικὴ καὶ μυκηναϊκὴ ἀγγειογραφία ἔχουν παραδοθεῖ οἱ ἀπλὲς ὀριζόντιες γραμμὲς πού εἶναι τόσο εὐκολο νὰ σχηματιστοῦν μὲ μιὰ ἀπλὴ τοποθέτηση τοῦ πινέλου ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου, καθὼς αὐτὸ περιστρέφεται στὸν τροχό. Μὲ τὴν λειτουργία τους ὅμως στὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου ἀποκτοῦν μέσα στὴν ἐλληνικὴ τέχνη ἕνα χαρακτήρα πού προβάλλει ὀλοένα καὶ πὺλ καθαρὰ. Ἡδὴ ἐπάνω σὲ αὐτὸ τὸ πρῶμο ἀγγεῖο χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ διαχωρίσουν σὲ τρία μέρη τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου πού δὲν ἔχει ἀκόμα τελείως ἀποκρυσταλλωθεῖ. Ἡ τριχοτόμηση αὐτὴ μὲ τὴν πορεία τῆς ἐξέλιξης χρησιμεύει γιὰ νὰ σχηματιστεῖ ὀλοένα καὶ πὺλ καθαρὰ ἡ παράσταση ἑνὸς ἀγγείου ἀρχιτεκτονικὰ διαμορφωμένου ἀπὸ βάση, τοίχωμα καὶ ὤμο. Τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ πού βαδίζει χέρι χέρι μὲ τὴν ἐξαφάνιση τῶν διακοσμητικῶν στοιχείων τῆς ὑπομυκηναϊκῆς ἐποχῆς, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν παρακολουθήσει καὶ στοὺς ἀμφορεῖς μὲ τὴ χειρολαβὴ στὸ λαίμῳ καὶ στοὺς ἀμφορεῖς μὲ τὴ χειρολαβὴ στὴν κοιλιά, αὐτοὺς πού ἀποτελοῦν

καὶ τὰ πρότυπο γιὰ τὸν ἀμφορέα 804. Τὸν 10ο αἰῶνα ἀρχίζουν νὰ καλύπτουν τὴν πῆλινη ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου μὲ μαῦρο βερνίκι καὶ αὐτὸς ὁ τρόπος ἐργασίας ὀδηγεῖ στὰ συμπαγῆ καὶ γερὰ ἀγγεῖα τῆς πρωτογεωμετρικῆς ἐποχῆς.

Μιὰ πῆλινη ζώνη στὴν περιοχή τῆς λαβῆς ἀφήνεται ἀκάλυπτη ἀπὸ βερνίκι καὶ συνοδεύεται ἐπάνω καὶ κάτω ἀπὸ τρεῖς ὀριζόντιες βερνικωμένες ζῶνες. Ἔτσι δίνεται ἡ δυνατότητα, ἤδη στὸ ἐξελικτικὸ αὐτὸ στάδιο, νὰ σχηματιστοῦν ζῶνες καὶ νὰ γεμίσουν μὲ γεωμετρικὰ στοιχεῖα διαφορετικά, τοποθετημένα τὰ ἓνα κοντὰ στὸ ἄλλο σὲ μιὰ ρυθμικὴ διάταξη. Τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν καὶ κάθετα. Ἔτσι ἐξουδετερώνεται ἡ ἐντύπωση ποὺ προκάλεσε ὁ ἀμφορέας 804, ὅπου παρατηρήθηκε ὅτι τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα, καθὼς ἐκτείνονται ὀριζόντια, ἀπομονώνονται τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἡδη στὴν ὑπομυκηναϊκὴ ἐποχὴ — παράδειγμα ἓνας σκύφος ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη τῆς Ἀθήνας στὴ Χαϊδελεβέργη — τῆ θέση τῆς κυματιστῆς γραμμῆς ἔχει πάρει μιὰ ταινία μὲ ζικ-ζάκ ποὺ παίρνει ὀλοένα καὶ πιὸ καθαρὴ μορφή. Πολὺ σύντομα συναντᾶ κανεὶς τὴν ταινία μὲ τὰ πλαγιαστά τρίγωνα, μιὰ δευτερογενὴ μορφή ποὺ θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι δημιουργήθηκε ἀπὸ τὶς μύτες τῶν ζικ-ζάκ, καθὼς αὐτὲς εἰσχωροῦν ἀπὸ πάνω καὶ γεμίζουν τὸ χῶρο τῆς ζώνης. Βρίσκομε ἐπίσης τὴν ἀλυσίδα μὲ τοὺς ρόμβους ποὺ δὲν πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴ μετατόπιση δύο γραμμῶν ζικ-ζάκ τῆς μιᾶς πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἄλλης. Τὰ τρίγωνα στὶς ζῶνες μποροῦν νὰ γίνουν πιὸ ὀρθια καὶ πιὸ μυτερά, νὰ πάρουν τὴ μορφή ποὺ παρατηρεῖ κανεὶς στὸν ἀμφορέα 804 στὴν ἐπάνω ταινία τῆς βάσης, καὶ σιγὰ σιγὰ στὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου εἰσχωρεῖ τὸ πλούσιο σὲ μέλλον μοτίβο τοῦ μαϊάνδρου, ἀρχικὰ σὰν ἓνα μοτίβο διακοσμητικὰ μιᾶς περιφερειακῆς ζώνης ποὺ τὸ συνθέτουν πολλὲς παράλληλες γραμμές, ἀργότερα δύο παράλληλες γραμμές - ταινίες. Τὸ κενὸ ἀνάμεσά τους γεμίζεται μὲ στίγματα ἢ μὲ γραμμές ζικ-ζάκ.

Ἡ δευτέρη ἐπιφάνεια, ποὺ εἶχαν ἀποκτήσει τὰ ἀγγεῖα ἔπειτα ἀπὸ τὴν κάλυψή τους μὲ γυαλιστερὸ βερνίκι, διακόπτεται τώρα ὀλοένα καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ διακοσμητικὲς ζῶνες. Ἀνάμεσά τους παρεμβάλλεται καὶ τὶς διαχωρίζει ἓνα ἀπὸ μοτίβο - πλαίσιο ποὺ τὸ συνθέτουν ὀμάδες ἀπὸ ὀριζόντιες βερνικωμένες ζῶνες. Πάνω στὴν πυξίδα 2135 λόγου χάρη ἀπὸ τὸν τάφο I στὸ μουσεῖο τοῦ Κεραμεικοῦ (Πίνακας 3) συναντᾶ κανεὶς ἓνα σχῆμα σύνθεσης ποὺ εἶναι πολὺ σημαντικὸ γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ μνημειακοῦ ἀμφορέα 804. Τὸ βᾶθρο διαχωρίζεται πρὸς τὰ ἐπάνω ἀπὸ μιὰ ὀδοντωτὴ τρέσσα. Ὑψηλότερα, στὴ θέση τῆς πιὸ πλατιᾶς προεξοχῆς τοῦ ἀγγείου, βρίσκεται μιὰ ὀμάδα ἀπὸ διακοσμητικὲς ταινίες. Παρεμβάλλεται ἓνα πλατύτερο κεντρικὸ μοτίβο - μαϊάνδρος ποὺ ἐναλλάσσεται μὲ κάθετα ψαροκόκαλα καὶ ἀβακωτὸ κόσμημα — καὶ ἀκολουθεῖ ἓνα μοτίβο - πλαίσιο: γραμμές ζικ-ζάκ ἀνάμεσα σὲ ὀμάδες παραλλήλων. Μιὰ μικρὴ λεπτομέρεια δείχνει ὥστόσο πόσο ἀνοιχτὸ εἶναι ἀκόμα τὸ σύστημα στὸ στάδιο αὐτὸ τῆς ἐξέλιξης: Οἱ ὀμάδες τῶν παραλλήλων κάτω ἀπὸ τὶς ζῶνες μὲ



τὸ μαίανδρο περιλαμβάνουν τέσσερις καὶ ὄχι τρεῖς ὀριζόντιες γραμμές. Ὁ μαίανδρος τώρα, στὴν ἐποχὴ τοῦ αὐστηροῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ, διαμορφώνεται σὲ ἀγκιστρωτὸ μαίανδρο, μὴ μορφὴ πού παίρνει τὸ χαρακτήρα κανόνα: «Στὸν ἀγκιστρωτὸ μαίανδρο πού στρέφει ἀριστερά, τὰ τρία μακριὰ ραβδιά σχεδιάζονται μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιὰ, τὰ τρία κοντὰ μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ ἀριστερά» (Himmelmann) κ.λ.π. Παράλληλα μὲ τὸν δυναμισμό αὐτὸ συμπορεύεται μιὰ μεστότητα καὶ μιὰ ἔνταση ὀλοένα καὶ πιὸ αἰσθητὴ στὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου, πού πολὺ γρήγορα στοὺς ἀμφορεῖς πλησιάζει τὸ ὠοειδὲς σχῆμα τοῦ ἀμφορέα 804. Τὰ συστήματα τῶν ζωνῶν παίρνουν ὑπόψη τους ὀλοένα καὶ πιὸ ὀριστικά τὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου. Στους ἀμφορεῖς μὲ τὴ χειρολαβὴ στὸ λαϊμό, ὁ ὄμος παραμένει σκοτεινός, ἡ περιοχὴ ὄπου ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου ἐξέχει περισσότερο τονίζεται μὲ πλατιῆς διακοσμητικὲς ζῶνες πού διαρθρώνονται συνήθως τριαδικά. Τὸ βᾶθρο ἀφήνεται πιὸ ἐλεύθερο, μὲ στενὲς ἀλλὰ ὀπωσδήποτε ὑποταγμένες ζῶνες. Στὸ λαϊμό πού διασπᾶται σὲ δυὰ πλευρὲς - ἀπόψεις ἐξ αἰτίας τῶν λαβῶν, ἐμφανίζονται παραστάσεις μαϊάνδρων. Αὐτὲς μὲ τὸ πλατὺ κεντρικὸ τους μοτίβο καὶ τὴ διαβαθμισμένη πλαίσωση φαίνεται νὰ ὀδηγοῦν στὴ σύνθεση τῶν περιφερειακῶν ζωνῶν στὸ λαϊμό τοῦ ἀμφορέα 804. Ὁχι σπάνια τὸ κεντρικὸ μοτίβο στὸ λαϊμό, δὲ βρίσκεται στὸ μαθηματικὸ κέντρο, ἀλλὰ ἑλαφρὰ μετατοπισμένο πρὸς τὰ κάτω. Καὶ οἱ ζῶνες στὰ σῶμα τοῦ ἀγγείου δὲν ὑπολογίζονται μὲ τὸ χάρακα πάνω στὸν κεντρικὸ τους ἄξονα, πού δὲν εἶναι ποτὲ σχεδὸν ἀκριβῆς ἄξονας συμμετρίας στὸ κέντρο τῆς μεγαλύτερης προεξοχῆς. Τὶς περισσότερες φορές εἶναι ψηλότερα τοποθετημένος. Στους ἀμφορεῖς μὲ τὶς λαβὲς στὴν κοιλιά — σὲ αὐτοὺς ἡ κεντρικὴ ἢ οἱ κεντρικὲς ζῶνες περιβάλλουν τὸ λαϊμό — ἡ περιοχὴ τῶν λαβῶν διακόπτεται ἀπὸ διακοσμητικὰ ραβδιά τοποθετημένα κάθετα σύμφωνα μὲ τὸ λεγόμενο «ρυθμὸ μετόπης». Αὐτὸ τὸ ξαναβρίσκουμε ἐπίσης στὸν ἀμφορέα 804, ἂν καὶ σὲ ἓνα πιὸ προχωρημένο ἐξελικτικὸ στάδιο. Ἡδὴ στὴν ἐποχὴ τοῦ αὐστηροῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ ἡ διακοπὴ τῆς δευτέρας ἐπιφάνειας ἔχει ἐπεκταθεῖ στὸ σύνολο τοῦ ἀγγείου, ἀφοῦ οἱ ζῶνες πού ἔμειναν σκοτεινὲς δὲν διακόπτουν πιὰ τὸ ρυθμὸ τῆς διαδοχῆς τῶν ζωνῶν, ἀλλὰ συνυπολογίζονται στὸ ρυθμὸ αὐτό. Δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ μιλήσει κανεὶς ἀκόμα γιὰ κλειστὴ διαδοχὴ τῶν ζωνῶν, ὅπως στὸν ἀμφορέα 804. Ἡ ἔννοια ὅμως τῆς μορφῆς εἶναι τόσο ὀριστη, ὥστε νὰ εἶναι ἱκανὴ νὰ τελειοποιηθεῖ προσλαμβάνοντας μνημειακὸ χαρακτήρα.

Ἔργο πού κατασκευάστηκε πρὶν ἀπὸ τὸν ἀμφορέα 804 θεωρεῖται ὁ ἀμφορέας 805 (Πίνακας 4). Σὲ αὐτὸν ἡ περιοχὴ τῆς βάσης ἔχει ἀνέβει σχετικὰ ψηλά. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ τρόπος πού διαρθρώνεται: ἔξι σκοτεινὰ βερνικωμένες ταινίες ἴσου πλάτους περίπου πού διακόπτονται ἀπὸ πέντε ζῶνες στὸ χροῶμα τοῦ πηλοῦ, πού διασχίζονται ἢ κάθε μιὰ ἀπὸ δύο παράλληλες βερνικωμένες γραμμές. Πρὸς τὰ ἐπάνω ἡ ψηλὴ βάση καταλήγει σὲ μιὰ τρέ-

σα ὀδοντωτὴ πλακισιωμένη μετὰ τὸ συνηθισμένο τρόπο. Πιο πάνω οἱ διακοσμητικές ζώνες διαχωρίζονται, ὅπως στὸν ἀμφορέα ἀρ. 804 μετὰ ἓνα μοτίβο - πλαίσιο, ποὺ περιλαμβάνει ἑπτὰ μέρη καὶ ἔχει σχῆμα στικτῆς ἀλυσίδας ρόμβων. Τὸ πλαίσιο αὐτὸ συνοδεύουν ὁμάδες παράλληλων γραμμῶν. Τὸ τοίχωμα δὲν προσφέρει ἐδῶ χώρο παρὰ γιὰ μιὰ ζώνη ἀπὸ σφαιρικά δίγωνα.

Ἡ ζώνη τῶν χειρολαβῶν εἶναι διακοσμημένη μετὰ μιὰ πλατιά ταινία ὅπου μέσα στὶς μετόπες ἐμφανίζονται ἀγκυλωτοὶ σταυροὶ πάνω σὲ μιὰ βάση ἀπὸ μαϊάνδρο. Πιο πάνω ἡ περιοχή τῶν ὤμων χωρίζεται ὀριζόντια σὲ δύο μέρη. Γιὰ τὰ λαίμω ἔχει διατεθεῖ χώρος κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ μισό, ἀλλὰ στὸ κάτω του μέρος μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα γιὰ μιὰ σύγκριση μετὰ τὰ λαίμω τοῦ ἀμφορέα 804 κατὰ τρόπο πολὺ διαφωτιστικό. Ἐπάνω ἀπὸ δύο στενότερες ζώνες βρίσκεται, στὸ κατὰ προσέγγιση κέντρο τοῦ λαίμου, ἓνας ἀγκιστρωτὸς μαϊάνδρος σὲ ὑπερβολικὲς διαστάσεις. "Ὅλες οἱ ζώνες περιλαμβάνονται μέσα στὸ μοτίβο - πλαίσιο. Τὸ σύστημα εἶναι πιὸ ἀπλὸ στὴν παρατακτικότητά του καὶ δὲν γνωρίζει ἀκόμα τὸν ἔξυπνο τρόπο συμπλοκῆς ποὺ συναντοῦμε στὸν ἀμφορέα 804, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀποτελεῖ μιὰ ἀναγκαῖα προβαθμίδα γιὰ τὰ σκοπὸ αὐτό.

"Ἄν ἀναλογιστεῖ κανεὶς ὅτι στὸν ἀμφορέα 804 ὀδήγησαν τρακόσια χρόνια ἐξέλιξης ποὺ πραγματοποιήθηκε μετὰ μεγάλα βήματα καὶ ἂν λάβει ὑπόψη του τὶς τελευταῖες χρονικὰ προβαθμίδες, ὅπως τὸν ἀμφορέα 805, τότε ἀναγνωρίζει κανεὶς ὅτι δὲν ἔπρεπε ἀναγκαστικά νὰ φτάσουμε σὲ ἓνα ἀποκορύφωμα, ὅπως εἶναι τὸ καλλιτέχνημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ, ἀλλὰ ὅτι βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ ἓνα μοναδικὸ ἐπίτευγμα δημιουργίας. "Ὅπως μιὰ προφορικὴ ποίηση εἶναι πραγματικὰ ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὴν Ἰλιάδα, χωρὶς αὐτὴ νὰ ἀποτελεῖ τὸ ἀναγκαῖο ἐπακόλουθο τῆς προφορικῆς ποίησης, ἔτσι μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς καὶ γιὰ τὸν ἀγγειογράφου τοῦ νεκρικοῦ ἀμφορέα ὅτι ἔχει κατορθώσει πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὰ νὰ ἐξαντλήσει πέρα ὡς πέρα τὶς δυνατότητες ποὺ ἔκλεινε μέσα της ἡ ἐξέλιξη. Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀκόμα μιὰ φορὰ μετὰ τὰ λόγια ποὺ ὁ H. Flashar χρησιμοποίησε γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὸ ἐπίτευγμα τοῦ ποιητῆ τῆς Ἰλιάδας, ἀφοῦ τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ δημιουργὸ τοῦ νεκρικοῦ ἀμφορέα, «μέ κανένα τρόπο δὲν ἔχει ἀπελευθερώσει τὴν γεωμετρικὴ τέχνη ἀπὸ τοὺς τύπους, ἀλλὰ ἔχει δώσει στοὺς τύπους καινούργια λειτουργία». Τὰ στοιχεῖα δὲν εἶναι πιὰ ὅποιαδήποτε γίνονται στέρεα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη μιᾶς ἀναντικατάστατης, ἀμετάβλητης καὶ ἀνεπανάληπτης μεγάλης σύνθεσης\*.

\* Μετάφραση: Θάλεια Θεοδωρακοπούλου.

## ΜΕΡΟΣ Β΄ : ΟΔΥΣΣΕΙΑ

## 1. Ἡ φιλολογικὴ ἀποψη

Ἐπίσης ἂν προσπαθῆσει κανεὶς νὰ συλλάβει τὴ δομὴ τῆς Ὀδύσσειας εἶναι ὑποχρεωμένος πάλι νὰ κάνει μερικὲς προϋποθέσεις πού θὰ χρησιμεύσουν ὡς ὑποθέσεις - ἀφετηρίες τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας. Σὲ αὐτὲς ἀνήκει κυρίως ἡ παραδοχὴ τῆς ἐνότητας τοῦ ἔργου στὴ μορφὴ πού τὸ ἔχομε. Ἡ παραδοχὴ αὐτὴ δὲν θίγει καθόλου τὴν ὀρθὴ παρατήρηση ὅτι στὴ δική μας Ὀδύσεια ἔχουν εἰσχωρήσει δυὸ διαφορετικὰ συμπλέγματα μοτίβων: περιπλανήσεις καὶ περιπέτειες ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ γυρισμὸς στὴν Πατρίδα, στὴν περίπτωση τοῦ Ὀδυσσεύ, τῆς πινὸ ξεχωριστῆς μοίρας ἀνθρώπου πού γύρισε στὴν πατρίδα ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς Νόστους (πού εἶχαν διαμορφωθεῖ ἐπίσης σὲ ἔπη). Ὁ ποιητὴς παρουσίασε τὰ δυὸ συμπλέγματα οὐσιαστικὰ τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο καὶ ἔτσι τὸ ἔργο σὲ μιὰ τελειῶς ἐξωτερικὴ μορφὴ χωρίζεται, σὲ δυὸ μεγάλα μέρη: 1) Περιπλανήσεις ὧσπου νὰ φτάσει στὴν Ἰθάκη (α - μ). 2) Γυρισμὸς στὴν πατρίδα ὡς τὴ στιγμή πού τὸν ἀναγνωρίζει ἡ Πηνελόπη (ν - ω) ὅπου ἡ ἀκολουθία τῶν γεγονότων, πού στὴν ἀρχὴ εἶναι μόνο ἐξωτερικὴ, ὑφίσταται μιὰ ἐσωτερικὴ ἐμβάθυνση, καθὼς ἡ ἐξωτερικὴ ἐπιστροφή ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ. Γιατὶ ὁ Ὀδυσσεύς φτάνοντας στὴν Ἰθάκη ὕστερα ἀπὸ πολλὰ ἐξωτερικὰ καὶ ἐσωτερικὰ ἐμπόδια ξαναβρίσκει τὸν ἑαυτό του μὲ τὴν ἔννοια ἐνὸς ἐσωτερικοῦ γυρισμοῦ. Ἐτσι ἡ Ὀδύσεια εἶναι τὸ πρωτότυπο τῆς ἀπεικόνισης τοῦ ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος ὕστερα ἀπὸ μακριὰ περιπλάνηση ὄχι μόνο ξαναγυρίζει στὴν πατρίδα του, ἀλλὰ καὶ ξαναβρίσκει τὸν ἑαυτό του.

Ἐκεῖνος τώρα πού ἀφῆνοντας τὴν Ἰλιάδα πασχίζει νὰ συλλάβει τὴ δομὴ τῆς Ὀδύσειας, θὰ διαπιστώσει στὴν ἀρχὴ μερικὰ κοινὰ σημεῖα. Γιατὶ καὶ στὴν Ὀδύσεια εἶναι γνωστὴ μιὰ τριπλὴ διάρθρωση τῶν ἐπιμέρους σκηνῶν καθὼς καὶ μεγαλύτερων ἐνοτήτων. Κατὰ ἓναν ὀρισμένο τρόπο θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ ἀνακαλύψουμε μιὰ τριαδικὴ διάρθρωση καὶ στὸ σύνολο, ὅπως εἶναι ἡ τριπλὴ διάρθρωση τοῦ δρόμου πού διανύει ὁ Ὀδυσσεύς ὧσπου νὰ ξαναγυρίσει στὴν πατρίδα: I. Οἱ περιπλανήσεις ἀπὸ τὴν Τροία ὧσπου νὰ φτάσει στὴν Καλυψώ (πού τίς διηγεῖται στοὺς Φαίακες, ι - μ). II. Οἱ περιπλανήσεις ἀπὸ τὴν Καλυψώ ὧσπου νὰ φτάσει στὴν Ἰθάκη, ε - θ. III. Ὁ γυρισμὸς καὶ ἡ ἐκδίκαση στὴν Ἰθάκη (ν καὶ ἐξῆς). Ὡστόσο ἡ ἐντύπωση τῆς τριαδικότητος χάνεται ἀπὸ μιὰ σταυρωτὴ ἀντιμετάθεση (παρουσίαση τῶν μερῶν τοῦ νόστου μὲ τὴ σειρά II, I, III), ἔτσι ὥστε νὰ φαίνεται ὅτι ἡ διάρθρωση σὲ τρία μέρη δὲν ὑπάρχει σχεδόν.

Τὴν ἴδια ἐντύπωση ἔχει κανεὶς, ἂν ἀναζητήσῃ ἐδῶ τὰ τόσο σημαντικὰ γιὰ τὴ διάρθρωση τῆς Ἰλιάδας τρία ἐπίπεδα: ἐσωτερικὰ κίνητρα, ἐξωτερικὰ

ἐπίπεδο, ἐπίπεδο θεῶν. Καί στήν Ὀδύσεια οἱ ἐσωτερικὲς ψυχικὲς καταστάσεις ἐπηρεάζουν τὶς πράξεις, ἢ ἀντίθετα οἱ πράξεις ἀκολουθοῦνται ἀπὸ ψυχικὲς ἀντιδράσεις. Ὡστόσο τὰ τρία ἐπίπεδα δὲν διαχωρίζονται καθαρὰ τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, καὶ δὲν συνδέονται μεταξύ τους μὲ τοὺς ἀρμούς πλοκῆς, ὅπως στήν Ἰλιάδα. Πιὸ σωστά (μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς) τὰ ἐπίπεδα περνοῦν τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο καὶ περιπλέκονται μεταξύ τους σφιχτά. Αὐτὴ ὁμως ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ δύο ἔπη δὲν βασίζεται πάνω σ' ἓναν αὐθαίρετο μηχανισμό τῆς κατασκευῆς, ἀλλὰ πάνω σὲ μιὰ διαφορετικὴ κάθε φορὰ ἐσωτερικὴ θεώρηση τοῦ ἀνθρώπου. Πρὸ πολλοῦ ἔχουν ἐξακριβωθεῖ οἱ διαφορὲς ποὺ παρουσιάζουν τὰ δύο ἔπη σχετικὰ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου: οἱ μορφὲς τῆς Ἰλιάδας εἶναι ξεκαθάρες, μονοκόμματες, σχεδὸν στατικὲς, χωρὶς ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη. Ὅταν ἡ τιμὴ τοῦ Ἀχιλλέα πληγώνεται, ἐκεῖνος θυμώνει. Οἱ μορφασμοὶ τοῦ θυμοῦ εἶναι μιὰ σαφῆς, εὐθύγραμμη στάση τοῦ ἥρωα, πάνω στήν ὁποία μπορεῖ νὰ προβληθεῖ τὸ ἐξωτερικὸ συμβάν τῆς Ἰλιάδας, ὅπως πάνω σὲ ἓνα στερεὸ σῶμα. Ἡ ὀργὴ μπορεῖ νὰ μεταβληθεῖ, νὰ ἡρεμήσει καὶ νὰ σβῆσει τελείως, ἢ εὐθυγραμμισμένη ὁμως μορφή εἶναι σὲ κάθε φάση παρούσα καὶ ὀρατὴ. Οἱ μορφὲς τῆς Ὀδύσειας εἶναι διαφορετικὲς. Ὁ Ὀδυσσεύς εἶναι πανοῦργος, ὑπουργός, «πολυμήχανος», ἀνεξιχνίαστος. Μπορεῖ νὰ λείει ψέματα καὶ σὲ κάθε δυσκολία καὶ μπέρδεμα δείχνει πάντα καὶ μιὰ διαφορετικὴ πλευρά του. Ἡδὴ ὁ χαρακτηρισμὸς τῶν ιδιοτήτων τοῦ Ὀδυσσεά μὲ ἐπίθετα ποὺ ἔχουν πρῶτο συνθετικὸ τὸ πολυ- (πολύτλας, πολύτροπος, πολύμητις) δείχνει πῶς οἱ στάσεις μεταβάλλονται ἀμέσως σὲ δράσεις (ἀντίσταση σὲ δελεασμούς, διακοπὴ δεσμῶν καὶ τὰ λοιπά). Στάσεις καὶ δράσεις μποροῦν νὰ ἐναλλάσσονται συνεχῶς. Συχνὰ δὲν μένουν πάνω σὲ μιὰ γραμμὴ, ἀλλὰ διαγράφουν κατὰ κάποιον τρόπο κινήσεις ζίκ-ζάκ. Αὐτὸ ἰσχύει ἐπίσης καὶ γιὰ τὶς περισσότερες ἄλλες μορφὲς τῆς Ὀδύσειας. Πίσω ἀπ' αὐτὲς βρίσκεται μιὰ νέα, διαφορετικὴ ἀπὸ τῆς Ἰλιάδας εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ δὲν βλέπει πιά τὸν ἄνθρωπο κλειστὰ στὸν ἑαυτό του καὶ στατικὸ, ἀλλὰ ἐλαστικὸ καὶ εὐκαμπτο στὶς ἀντιδράσεις του, στὶς ἐξωτερικὲς καταστάσεις στὶς ὁποῖες εἶναι ἐκτεθειμένος. Αὐτὴ ἡ νέα εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου σχεδὸν δὲν ἐπιτρέπει νὰ παρασταθοῦν πράξεις καὶ ἐσωτερικὲς διαδικασίες πάνω σὲ δυὸ διαφορετικὰ ἐπίπεδα σχετιζόμενα μεταξύ τους μὲ τὴ σχέση δράσης-ἀντίδρασης, ἀλλὰ ὀδηγεῖ σὲ μιὰ συνεχῆ ἀνάμειξη, σχεδὸν μάλιστα σὲ μιὰ συνένωση ψυχικῶν διαδικασιῶν καὶ πράξεων.

Ποιά εἶναι τῶρα ἡ θέση τοῦ ἐπιπέδου τῶν θεῶν σὲ ὅλα αὐτά; Ἐκδηλώνεται κυρίως στὶς δυὸ συνελεύσεις καὶ ἀποφάσεις τῶν θεῶν (στὸ α καὶ ε) ποὺ ἐπηρεάζουν καὶ κάνουν δυνατὸ τὸ γυρισμὸ τοῦ Ὀδυσσεά. Ὑπάρχουν καὶ στήν Ὀδύσεια ἀντιθέσεις καὶ ἐχθρότητες μεταξύ τῶν θεῶν, ὅπως ἀνάμεσα στήν Ἀθηνᾶ, τὴν προστάτιδα τοῦ Ὀδυσσεά, καὶ τὸν Ποσειδῶνα, ποὺ σὰν ἀνασταλτικὸ στοιχεῖο θυμώνει γιὰ τὴν τύφλωση τοῦ Κύκλωπα καὶ ρίχνει σωρὸ τὶς συμφορὲς πάνω στὸν Ὀδυσσεά. Ὡστόσο καμιά πραγματικὰ θεϊκὴ ἐνέρ-

γεια δὲν μπαίνει σὲ κίνηση. Γιατὶ στὴ συνέλευση τῶν θεῶν ποὺ περιγράφεται στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔπους, ὁ Ποσειδῶνας, ὁ μοναδικὸς ἀντίπαλος τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ προστατευομένου της, ἀπουσιάζει. Στὴν κεντρικὴ πλοκὴ τῆς Ὀδύσειας συνεπῶς ἡ μοίρα τοῦ ἥρωα καθορίζεται ἀκόμη μόνο ἀπὸ μιὰ θεότητα, ἐνῶ οἱ ἀντιμαχόμενες θεϊκὲς δυνάμεις κινητοποιοῦνται μόνο σὲ μιὰ μορφή ἀφήγησης ἐκ τῶν ὑστέρων, συγκεκριμένα στοὺς ἀπολόγους, ὅταν δηλαδὴ ὁ Ὀδυσσεὺς ἀφηγεῖται στοὺς Φαίακες τὶς περιπλανήσεις του. Ἐδῶ κιόλας βλέπει κανεὶς πόσο παράξενα σπασμένο εἶναι τὸ ἐπίπεδο τῶν θεῶν στὴν Ὀδύσεια. Οἱ ἀντίπαλοι (τοῦ παιχνιδιοῦ), ποὺ ἂν συναντοῦσαν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, θὰ μπορούσε νὰ ἀναπτυχεῖ μιὰ θεϊκὴ δράση, εἶναι χωρισμένοι σὲ δυὸ διαφορετικὰ ἀφηγηματικὰ ἐπίπεδα, ἔτσι ποὺ οὔτε σὲ ἀντιπαράσταση δὲν μποροῦν νὰ βρεθοῦν. Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν στὴν Ὀδύσεια δράση θεῶν ποὺ θὰ ἀποτελοῦσε ἓνα ἰδιαιτέρο ἐπίπεδο, τὸ ὁποῖο μὲ κόμβους ἐπικοινωνίας τῆς πλοκῆς θὰ μπορούσε νὰ βρῆκεται σὲ δραματικὴ ἀνταπόκριση μὲ τὶς ἀνθρώπινες πράξεις. Ἡ μορφή μὲ τὴν ὁποία ἐμφανίζεται στὰ προσκήνιο τὸ ἐπίπεδο τῶν θεῶν εἶναι ἡ καθοδήγηση καὶ ἡ κατεύθυνση συγκεκριμένα τοῦ Ὀδυσσεὺς ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ. Μὲ αὐτὴ τὴν ἄμεση καὶ συνεχῶς ὑποβοηθητικὴ ἐπέμβαση τῆς Ἀθηνᾶς στὴν ἀνθρώπινη δράση, ἡ θεϊκὴ γραμμὴ λυγίζει πρὸς τὸ ἀνθρώπινο ἐπίπεδο μὲ μιὰ ἔννοια πολὺ πιά ἄμεση, ἀπ' ὅ,τι θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ συμβεῖ στὴν Ἰλιάδα.

Γενικὰ ἀποδεικνύεται ὅτι τὰ τρία ἐπίπεδα τῆς Ἰλιάδας μέσα στὴν Ὀδύσεια δὲν χωρίζονται πιά ξεκάθαρα τὰ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο καὶ δὲν ἀντιδιαστέλλονται πιά ἰσόρροπα καὶ ἔτσι δὲν θὰ μπορούσαν νὰ ἀποτελέσουν τὸ σκελετὸ μιᾶς τριαδικῆς δομῆς.

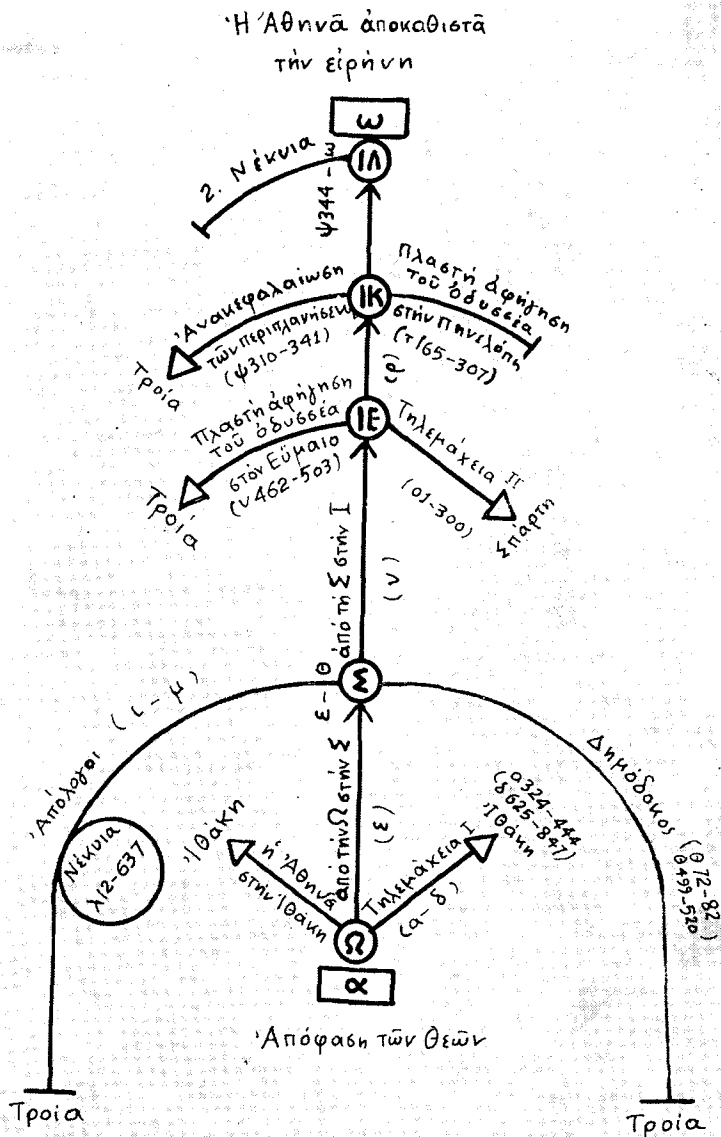
Ἐπίσης συμβαίνει τὰ παλιὰ δομικὰ στοιχεῖα νὰ ἐξακολουθοῦν κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἐνεργοῦν μέσα στὴν Ὀδύσεια. Δὲν ἐκτελοῦν ὅμως τὴ λειτουργία τοῦ φέροντος στοιχείου, ὅπως συμβαίνει στὴν Ἰλιάδα. Καὶ ἐνῶ βέβαια ἐξακολουθεῖ νὰ ζεῖ ἡ ἐπικὴ περιουσία τῶν τυποποιημένων σχημάτων μέσα στὴν Ὀδύσεια, ὅπως ἔχει πρὸ πολλοῦ διαπιστωθεῖ, ἡ ἴδια ἡ Ὀδύσεια δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ προφορικὴ ποίηση.

Ἡ γενικὴ σύλληψη τῆς Ὀδύσειας πρέπει συνεπῶς νὰ στηρίζεται σὲ ἄλλες δομικὲς ἀρχές.

Ἡ Ὀδύσεια δὲν παρουσιάζει μιὰ γραμμικὴ (πάνω σὲ ἓνα μόνο νῆμα) διαδοχὴ καθαρὰ διαχωρισμένων τμημάτων ὅπως ἡ Ἰλιάδα, ἀλλὰ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ πολὺπλοκὴ ἀνάμειξη πολλῶν νημάτων. Σταθερὰ σημεῖα τῆς διήγησης εἶναι οἱ σταθμοὶ ποὺ διατρέχει ὁ Ὀδυσσεὺς προχωρώντας κατευθεῖαν ὥσπου νὰ ξαναγυρίσει στὴν πατρίδα.

Ὁ ποιητὴς δὲν ἀρχίζει μὲ τὸν χρονολογικὰ πρῶτο σταθμὸ (ποὺ θὰ ἦταν ἡ περιπέτεια στοὺς Κίκονες), ἀλλὰ μὲ τὸν προτελευταῖο σταθμὸ τῶν περιπλανήσεων (παραμονὴ κοντὰ στὴν Καλυψὼ πάνω στὸ νησί Ὠλυγία). Καὶ ἡ Ἰλιάδα βέβαια ἀρχίζει, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὰ γεγονότα τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου στὸ

σύνολό τους, λίγο πριν ἀπὸ τὸ τέλος, στὸ ἕνατο ἔτος τοῦ πολέμου. Ἀλλὰ τὰ προηγούμενα γεγονότα γίνονται γνωστὰ στὴν Ἰλιάδα μόνο με ὑπαινιγμούς.



Ἀντίθετα, στὴν Ὀδύσσεια αὐτὰ πού χρονολογικὰ προηγούνται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔπους ἀναπληρώνονται με μιὰ διεξοδικὴ παρουσίαση σὲ ὅλη τους τὴ μορφή.

Τοῦτο γίνεται μάλιστα σέ μιὰ μεταγενέστερη θέση μὲ μιὰ χρονολογικὴ ἀναδρομὴ καὶ μὲ ἓνα ἀφηγηματικὸ νῆμα, τὸ ὁποῖο ὕστερα πλεγμένο ἔντεχνα ὀδηγεῖται σέ ἓναν ὀρισμένο σταθμὸ. Ἔτσι ὁ νόμος ποῦ διέπει τὴ σύνθεση τῆς Ὀδύσσειας εἶναι ὅτι διάφορα νῆματα ἀπὸ πολλές πλευρὲς συμπλέκονται σέ ἓναν κάθε φορὰ σταθμὸ.

Ἡ ἀφήγηση τῆς Ὀδύσσειας ἐκτείνεται πέρα ἀπὸ τὴν ἀπόφαση τῶν θεῶν γιὰ τὸ γυρισμὸ τοῦ Ὀδυσσεᾶ στὴν πατρίδα του. Ὁ πρῶτος σταθμὸς καὶ συνάμα τὰ πρῶτα σταθερὰ σημεῖο καὶ κόμβος πλοκῆς στὴ διήγηση εἶναι ἡ παραμονὴ τοῦ Ὀδυσσεᾶ κοντὰ στὴν Καλυψώ στὸ νησί Ὀγυγία. Ἐνῶ βρῖσκεται ἐκεῖ, οἱ θεοὶ ἀποφασίζουν τὸ γυρισμὸ του καὶ ἡ Ἀθηναῖα ἔρχεται μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Μέντη στὴν Ἰθάκη γιὰ νὰ παρακινήσει τὸν Τηλέμαχο νὰ ταξιδέψει γιὰ νὰ πληροφορηθεῖ τὴ μοίρα τοῦ πατέρα του Ὀδυσσεᾶ. Γιὰ τὸν ἀναγνώστη (ἢ τὸν ἀκροατὴ) τὸ θέατρο τῆς πλοκῆς στὰ τέσσερα πρῶτα βιβλία εἶναι διαδοχικά: ἡ Ὀγυγία, ὁ Ὀλυμπος, ἡ Ἰθάκη, ἡ Πύλος (ἐπίσκεψη τοῦ Τηλεμάχου στὸν Νέστορα), ἡ Σπάρτη (ἐπίσκεψη τοῦ Τηλεμάχου στὸν Μενέλαο), ὥσπου ἔπειτα στὸ πέμπτο βιβλίο τόπος τῆς ἀφήγησης γίνεται πάλι ἡ Ὀγυγία. Ἡ δομὴ αὐτῆς τῆς σειρᾶς συγκροτεῖται ἔτσι ὥστε τὰ ἄλλα θεάτρα στὶς πλάγιες γραμμὲς νὰ ὑφαίνονται μέσα στὸν κόμπο τῆς πλοκῆς τῆς κύριας διήγησης, ποῦ ἐδῶ εἶναι ἡ παραμονὴ τοῦ Ὀδυσσεᾶ στὴν Ὀγυγία. Τοῦτο ἰσχύει προπάντων γιὰ τὴν Τηλεμάχεια ἢ ὁποῖα ἔχει ὑποταχθεῖ στὸ σύνολο μὲ αὐτὴ τὴν ἔννοια. Μέσα σ' αὐτὴ βέβαια λίγα μαθαίνει κανεὶς γιὰ τὴ μοίρα τοῦ Ὀδυσσεᾶ, μὲ τὴν περιγραφὴ ὅμως τῆς μοίρας τοῦ γυρισμοῦ ἄλλων ἡρώων προβάλλεται ἀνάγλυφα καὶ ἀποκτᾷ βάθος ἢ ἐπιστροφή τοῦ Ὀδυσσεᾶ ποῦ δὲν ἔχει τελειώσει ἀκόμη, καὶ ὁ Τηλέμαχος ὠριμάζει γιὰ νὰ φτάσει νὰ ἀναλάβει μὲ ἀποφασιστικότητά τὴ δράση στὰ δευτέρου μέρος. Συγχρόνως τόσο κατὰ τὴν παραμονὴ τῆς Ἀθηναῖς στὴν Ἰθάκη, ὅσο καὶ μέσα στὴν Τηλεμάχεια τὰ σχετικὰ μὲ τὴν Πηνελόπη περιστατικὰ ἐντάσσονται μέσα στὴν ἀφήγηση, μέσα στὰ πλάγια νῆματα.

Μετὰ τίς προετοιμασίες καὶ τὸ πλούσιο σέ βιώματα ταξίδι ἀπὸ τὴν Ὀγυγία στὴ Σχερία (ε), ἐπόμενος κόμβος πλοκῆς τῆς ἀφήγησης εἶναι ἡ παραμονὴ του κοντὰ στοὺς Φαίακες, ἢ συνάντησή του μὲ τὴν Ναυσικῆ καὶ ἡ ὑποδοχὴ ἐκεῖ. Μέσα σ' αὐτὸν τὸν κόμπο πλέκονται δυὰ πλάγια νῆματα ποῦ φέρνουν δύο χρονολογικὰ προγενέστερα περιστατικά: Τὰ τραγούδια (ἢ ἔπη) τοῦ Δημοδόκου, ὅπου περιγράφονται τὰ γεγονότα τῆς Τροίας, στὰ ὁποῖα συμμετεῖχε ὁ Ὀδυσσεᾶς (φιλονεικία μὲ τὸν Ἀχιλλεῆα, δόλος μὲ τὸ δούρειο ἵππο) καὶ ἔπειτα προπάντων μὲ τοὺς ἀπολόγους, τίς διεξοδικὲς διηγήσεις τοῦ Ὀδυσσεᾶ γιὰ τίς περιπλανήσεις του ἀπὸ τὴν Τροία ὡς τὴν Ὀγυγία (ιμ), ποῦ ἀποχωρίζονται ἀπὸ τὴν κύρια διήγηση, στὴν ὁποῖα ὁ λόγος γιὰ τὸν Ὀδυσσεᾶ γίνεται στὸ τρίτο πρόσωπο — ἐξαιροῦνται μόνο τὰ σημεῖα ὅπου ὑπάρχει εὐθύς λόγος — καὶ μπαίνουν ὡς ἐνδιάμεση διήγηση μὲ τὴ μορφὴ τῆς

ἀφήγησής στο πρότο πρόσωπο. Αὐτὴ ἡ ἀφήγησις καὶ στὴν ἔκτασή της ἀκόμη εἶναι τὸ πανομοιότυπο ἀντίστοιχο τῆς Τηλεμάχειας. Αὐτὴ μᾶς πληροφορεῖ τί εἶχε προσπαθήσει νὰ μάθει ὁ Τηλέμαχος. Ἐδῶ ὑπερισχύει ὁ χαρακτήρας τῆς περιπέτειας: Τὰ περιστατικὰ μὲ τοὺς Κίκονες, τοὺς Λωτοφάγους καὶ τὴν Κίρκη τὰ δείχνουν αὐτὸ καθαρά. Τὰ ταξίδια στὸν Κάτω κόσμο (ἡ ὀνομαζόμενη Νέκυια) μετὰ τὰ γεγονότα ποὺ πέρασε κοντὰ στὴν Κίρκη, στὸ δεύτερο μέρος του καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὰ πλάγια νῆμα τῆς ἀφήγησής, κάνει πάλι μὲ τὸ ἴδιο ἄς ποῦμε δέσιμο μιὰ χρονολογικὴ ἀναδρομὴ: ἡ συνάντησις τοῦ Ὀδυσσεᾶ μὲ τὸν Ἀγαμέμνονα, τὸν Ἀχιλλεῦα καὶ τὸν Αἴαντα, μὲ τὴν ἀναφορὰ στὴ μοίρα τους, συνάπτεται πάλι μὲ τὴν ἔκβασις τοῦ τρωϊκοῦ πολέμου.

Ὁ ἐπόμενος σταθμὸς στὸ δρόμο τοῦ Ὀδυσσεᾶ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν χαρακτηρίσομε ὡς κόμβο πλοκῆς, εἶναι ἡ Ἰθάκη. Ἐδῶ συμβάλλουν διάφορα ἀφηγηματικὰ νήματα. Πρῶτα πρῶτα εἶναι τὸ ταξίδι καὶ ἡ ἄφιξις τοῦ Ὀδυσσεᾶ, τὸ ζήτημά του καὶ ἡ ἀναγνώρισις τῆς πατρίδας ὡς τῆ στιγμῆ ποὺ φτάνει στὸ χοιροβοσκὸ Εὐμαιο. Ὅμως καὶ σ' αὐτὸν τὸν κόμβο πλοκῆς εἶναι πλεγμένα πάλι πλάγια νήματα μὲ χρονολογικὰ ἀναδρομικὴ ἀφήγησις, ὅπως εἶναι ἡ πλαστὴ ἀφήγησις τοῦ Ὀδυσσεᾶ στὸν Εὐμαιο, ποὺ ἀναφέρεται σὲ ἕνα ἐπινοημένο περιστατικὸ τοῦ Ὀδυσσεᾶ μὲ τὸν Μενέλαο (ν 462-503). Ἐπειτα εἶναι ἡ ὀνομαζόμενη δευτέρη Τηλεμάχεια (ο 1 - 300), ἡ ὁποία, μὲ τὴν ἐπινόησις ὅτι ὁ γυρισμὸς τοῦ Ὀδυσσεᾶ συμπίπτει χρονολογικὰ, περιέχει σὲ πάνω ἀπὸ τριακόσιους στίχους μιὰ περιγραφὴ τῆς ἀναχώρησις ἀπὸ τὴ Σπάρτη, ὅπου ὁ Τηλέμαχος ἦταν φιλοξενούμενος τοῦ Μενελάου καὶ τὸ ταξίδι μὲσω Πύλου ὡς τὴν Ἰθάκη. Ἡ περιγραφὴ δὲν καταλήγει ἄμεσα στὴν ἄφιξις τοῦ Τηλέμαχου στὴν Ἰθάκη, γιὰ τὴν ὁποία γίνεται λόγος μόνο ὕστερα ἀπὸ σχεδὸν διακόσιους στίχους (ο 495 καὶ ἐξῆς).

Ἐνῶ τὰ περιστατικὰ στὴν Ἰθάκη (ἡ κατὰστρωσις σχεδίου καὶ ἡ ἐκτέλεσις τῆς δολοφονίας τῶν μνηστήρων, ἡ ἀναγνώρισις μὲ τὴν Πηνελόπη) πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν στὸ κύριο νῆμα τῆς ἀφήγησής, ὑπάρχει καὶ ἕνα ἄλλο νῆμα μακρύτερης χρονολογικῆς ἀναδρομῆς, ὅταν ὁ Ὀδυσσεᾶς ἀφηγεῖται στὴν Πηνελόπη τίς περιπέτειές του, τὸ ὁποῖο βέβαια μέσα στὰ κείμενα τῆς Ὀδύσειας πιάνει λίγους μόνον στίχους (310-341), περιέχει ὅμως μιὰ πλήρη ἀνακεφαλαίωσις τῶν περιπετειῶν (καθὼς καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ ε - μ), τῶρα πιά μὲ τὴν κανονικὴ προοδευτικὴ χρονολογικὴ σειρὰ (ἐπίσης ι - μ, ε - θ).

Ἄν προσθέσομε ὡς τελευταῖο σταθμὸ τῆς κύριας ἀφήγησής καὶ τὴν εἴσοδο τοῦ Ὀδυσσεᾶ στὸ κτῆμα τοῦ πατέρα του Λαέρτη (ψ 344 ὡς τὸ τέλος τοῦ ω), τότε πρέπει νὰ ὑπολογίσομε προπάντων τὴν ἀντίρρηση ὀρισμένων ὁμηριστῶν, οἱ ὁποῖοι ἀποχωρίζουν αὐτὸ τὸ τέλος τῆς Ὀδύσειας ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο ἐπειδὴ περιέχει πραγματικὲς καὶ γλωσσικὲς ἰδιουτυπίας. Ἀλλὰ πρῶτα πρῶτα συναντοῦμε καὶ ἐδῶ τὴν ἴδια, τόσο χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν Ὀδύσεια στὸ σύνολό της τεχνικὴ, δηλαδὴ νὰ καταφθάνουν πλάγια νήματα μὲ



χρονολογική ανάσκόπηση. Τοῦτο φαίνεται ιδιαίτερα καθαρά στην ὀνομαζόμενη δεύτερη Νέκυια (ω 1 - 204), ὅπου παρουσιάζονται οἱ μνηστῆρες στὸν Ἄδη καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ συνάντηση: ὁ Ἀχιλλεύς καὶ ὁ Ἀγαμέμνωνας συνομιλοῦν στὸν Κάτω κόσμος γιὰ τὰ γεγονότα τῆς Τροίας.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τώρα τὸ ἴδιο τὸ τέλος, οἱ σκέψεις πού κάναμε γιὰ τὴ δομὴ καὶ τὴν κατασκευὴ τῆς Ὀδύσειας μᾶς ὀδηγοῦν κοντὰ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἐδῶ πρέπει νὰ δοῦμε τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Γιατὶ ἡ συνέλευση τοῦ λαοῦ (ω 413-471) καὶ ἡ ἐπιβολὴ τῆς εἰρήνης ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ ἀποτελοῦν τὴν ἀνεστραμμένη ἀντιστοιχία τῆς συνέλευσης τοῦ λαοῦ (β 1 - 259) καὶ τῆς συνέλευσης τῶν θεῶν μὲ τὴν καθοριστικὴ συμμετοχὴ τῆς Ἀθηνᾶς (α 22-95) στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔπους. Ὅπως στὴν ἀρχὴ ἔτσι καὶ στὸ τέλος τοῦ ἔργου στερεώνεται τὸ γεμᾶτο συσχετισμοῦ πλέγμα τῶν νημάτων τῆς πλοκῆς καὶ τὸ τελείωμα εἶναι χτυπητὰ συντομώτερο ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴ ἢ ὅποια προβλέπει ὀλόκληρη τὴν ἐξέλιξη.

Ἡ ἀρχὴ πού διέπει τὴ δομὴ τῆς Ὀδύσειας — πού ὑποθέτομε ὅτι δημιουργήθηκε ἀνάμεσα στὸ 700 καὶ 680 π.Χ. — ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴ βασικὴ δομὴ τῆς Ἰλιάδας. Δὲν εἶναι πιά ἡ ἀρχὴ τῆς διασύνδεσης ἰσοδύναμων μερῶν τοῦ ἔργου σὲ μιὰ συνεχὴ χρονολογικὴ ἐξέλιξη, ἀλλὰ ἡ ἀρχὴ κατὰ τὴν ὅποια πλάγια νήματα μὲ χρονολογικὲς ἀναδρομὲς πλέκονται ἔντεχνα, κάποτε πολὺπλοκα, καὶ δένονται μὲ κόμπους πλοκῆς σὲ ἓνα κύριο νῆμα πού σταματᾷ καὶ διακόπτεται πολλὰ φορές. Τὰ κύρια σταθερὰ σημεῖα εἶναι οἱ σταθμοὶ στοὺς ὁποίους σταματᾷ ὁ Ὀδυσσεύς. Σὲ αὐτοὺς φτάνουν ὅλα τὰ νήματα τῆς πλοκῆς καὶ ἔτσι ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ κύρια πλοκὴ (μὲ τὴν ἔννοια τῶν ἄμεσων βιωμάτων τοῦ Ὀδυσσεύς) καὶ δευτερεύουσες πλοκὲς δὲν εἶναι σημαντικὴ.

Σὲ αὐτὲς τὲς δυὸ βασικὲς ἀρχὲς δομῆς ἀναγνωρίζομε δυὸ ὀλότελα διαφορετικὲς, συνεπεῖς ὅμως μὲ τὸν ἑαυτό τους, ἀντιλήψεις γιὰ τὴ δημιουργία μεγάλων ἐπικῶν μορφῶν, πού ἀνήκουν ἀσφαλῶς σὲ δυὸ διαφορετικὲς ποιητικὲς ἀτομικότητες οἱ ὁποῖες βέβαια πατοῦν πάνω στὸ ἴδιο ἔδαφος τῆς ἐπικῆς παράδοσης καὶ τοῦ τρόπου πού αὐτὴ διαμορφώνεται στὰ καθέκαστα.\*

\* Μετάφραση: Δέσποινα Καρπούζα-Καρασάββα.

## 2. Ἡ ἀρχαιολογικὴ ἀποψη

Στὴ γεωμετρικὴ ἀγγειογραφία, πού διαδέχτηκε ἔργα ὅπως τὸ νεκρικὸ ἀμφορέα, βλέπει κανεὶς νὰ ἐμφανίζεται ὀλοένα καὶ πιὸ καθαρά μιὰ κρίση πού στὴν ἀρχὴ κατορθώνει νὰ τὴν ξεπερνᾷ μὲ τὴν στροφὴ σὲ νέες μορφές σύνθεσης πού ἀνήκουν βασικὰ σὲ ἄλλο εἶδος. Οὐσιαστικὴ ἐπίδραση εἶχε ἐδῶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἐποχὴ ξαφνικὰ στρέφει τὰ μάτια τῆς στὰ ἔργα τῆς ἀνατολικῆς τέχνης καὶ ἀντικρύζει ἕνα θησαυρὸ ἀπὸ μοτίβα πού ἀνήκουν σὲ διαφορετικὸ εἶδος. Τὰ προϊόντα αὐτὰ ἦταν βέβαια γνωστὰ ἀπὸ πολὺ καιρὸ, ἀλλὰ στὸν αἰῶνα τοῦ «ἐλληνικοῦ ἀποικισμού» ἀρχισαν νὰ εἰσάγονται σὲ ὀλοένα καὶ μεγαλύτερη ἔκταση. Δὲ χρειάζεται νὰ ἐκθέσουμε ἐδῶ σὲ πλάτος τὸ γνωστὸ φαινόμενο.

Ἐδῶ ἐνδιαφέρει προπάντων νὰ ἐρευνήσουμε ἂν στὴν ἀγγειογραφία τῆ σύγχρονη μὲ τὸν ποιητὴ τῆς Ἰοδύσσειας (ὑπογεωμετρικὴ καὶ πρῶμῃ ἀνατολιζουσα) ὑπάρχουν ἀρχές σύνθεσης πού νὰ ἐπιτρέπουν τὴ σύγκριση μὲ τὶς χαρακτηριστικές, τὶς νέου εἶδους συνθετικὲς ἰδιοτυπίες τῆς Ἰοδύσσειας, κατὰ ἕνα τρόπο ἀνάλογο μὲ τὴ σύγκριση τῆς Ἰλιάδας μὲ τὴν προγενέστερη ἀγγειογραφία. Σὲ ἀγγεῖα ὑστερογεωμετρικῆς ἐποχῆς, ὅπως ἔξαφνα σὲ ἕναν ἀττικὸ κρατήρα στὸ Broomhall κ.λ.π. συναντᾷ κανεὶς ἀκόμα, τοποθετημένους τὸν ἕνα ἐπάνω στὸν ἄλλο, ρόμβους πού σχηματίζουν κιγκλίδωμα, ἔτσι ὅπως τοὺς γνωρίζομε ἀπὸ τὸν πρωτογεωμετρικὸ θεματικὸ θησαυρὸ. Ἀλλὰ τώρα ἀπὸ τὶς γωνιές τῶν πλευρῶν ξεφυτρώνουν ἑλικες. Ἡ παράσταση, πού εὐστοχα χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν Himmelmann ὡς τὸ δένδρο τῶν ρόμβων, προσθέτει στὸ θησαυρὸ τῶν γεωμετρικῶν μοτίβων, πού εἶναι ἱκανὰ μόνο γιὰ παράταξη, συμπλοκὴ καὶ διασύνδεση, ἕνα στοιχεῖο πιὸ εὐκίνητο, εὐκαμπτο: εἶναι ἕνα κοντὸ πλευρικὸ νῆμα πού καταλήγει στὴν ἑλικοειδῆ περιστροφὴ καὶ συνδέεται μὲ τὸ γραμμικὸ καὶ ἐπάλληλα τοποθετημένο κεντρικὸ μοτίβο τῶν ρόμβων.

Γενικὰ βλέπει κανεὶς τώρα παντοῦ σχήματα μὲ καμπυλόγραμμὴ κίνηση πού ἔρχονται νὰ ἀντικαταστήσουν τὰ ὀρθογώνια σχήματα μὲ τὴ γωνιακὴ διάταξη.

Βλέπει κανεὶς ὅτι ἀντικαθίστανται μὲ βήματα πού μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ παρακολουθήσει καθαρά οἱ γραμμὲς ζικ-ζάκ ἀπὸ κυματιστὲς ταινίες, τὸ κιγκλίδωμα μὲ γραμμὲς ζικ-ζάκ ἀπὸ ταινίες μὲ πλέγματα κ.λ.π.

Ἐπάρχει μιὰ ὕδρια ἀπὸ τὸν Ἀνάτο στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν\* πού τοποθετεῖται χρονολογικὰ πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 8ου αἰῶνα καὶ ἀποτελεῖ τυπικὸ παράδειγμα γιὰ τὴ στροφὴ ἀπὸ τὸ γεωμετρικὸ στὸν ἀνατολιζόντα

\* Matz, Geschichte der griechischen Kunst 1, 289 κκ. (πίν. 190 κ.)

ρυθμό, πού συντελείται τήν ἐποχή αὐτή. Ἐκεῖ βρίσκει κανεῖς πλάι στά ὑπογεωμετρικά ἐντελῶς νέα μοτίβα, ὅπως τά ἀντικρουστά λιοντάρια στήν προσθία πλευρά καί ἀνθέμια μέ βλαστούς στήν ὀπισθία. Ἐμᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ ἰδιαίτερα ἡ διακόσμηση στήν πλατειά ταινία τοῦ λαίμου. Αὐτή ἀποτελεῖ χαρακτηριστική μεταβολή τῆς κιγκλιδωτῆς ἀλυσίδας πού χρησίμευε στά γεωμετρικά χρόνια γιά νά γεμίζει τὸ χῶρο τὸν προορισμένο γιά τὸ διακοσμητικὸ πλαίσιο. Ἐδῶ τρεῖς γραμμὲς ζικ - ζάκ μετατοπίζονται τόσο πολὺ ἢ μιὰ στήν κατεύθυνση τῆς ἄλλης, ὥστε νά διασταυρώνονται καί νά προκύπτουν ἔτσι δύο ρόμβοι τοποθετημένοι διαγώνια ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο μέσα σὲ ἓνα κιγκλίδωμα. Οἱ ρόμβοι δὲν σχηματίζονται πιά ἀπὸ πρὶν μέ στίγματα, ἀλλὰ γεμίζουν ἐκ τῶν ὑστέρων μέ μικροὺς κύκλους. Στις κορυφές εἶναι τοποθετημένες ἑλικες πού ἐπάνω στρέφονται πρὸς τὰ δεξιά, κάτω πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἐτσι τὸ σύνολο μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση λιγότερο ἐνὸς ἀποκρυσταλλωμένου κιγκλιδώματος καί περισσότερο ἐνὸς κινητοῦ πλέγματος. Γιά νά γίνει φανερὸ ὅτι οἱ πλεκτές ταινίες πού χρησιμοποιοῦνται ὀλοένα καί μέ μεγαλύτερη εὐχαρίστηση ἀπὸ τοὺς ἀγγειογράφους ἀποτελοῦνται ἀπὸ δύο ἢ καί περισσότερα νήματα, συχνὰ ζωγραφίζεται τὸ ἓνα νῆμα ἀνοικτὸ καί τὸ ἄλλο σκοῦρο. Αὐτὸ μᾶς ἐπιτρέπει νά συμπεράνουμε ἀναδρομικὰ πῶς πρέπει νά ἐνοήσουμε τὴν (κιγκλιδωτὴ ἀλυσίδα) στὸ μοτίβο - πλαίσιο τοῦ ὄριμου γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ: ὄχι σὰν ρόμβους προσαρμοσμένους τὸν ἓνα κοντὰ στὸν ἄλλον, ἀλλὰ σὰ γραμμὲς ζικ-ζάκ μετατοπισμένες τῆ μιὰ πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἄλλης. Ἡ μεταβολὴ αὐτὴ δείχνει ταυτόχρονα τὴν μετάβαση σὲ μιὰ νέα πλεκτὴ ἀρχὴ σύνθεσης πού ἀντικαθιστᾷ τὴ διασυνδετικὴ.

Γιά νά φωτίσουμε καλύτερα αὐτὲς τὶς ἀρχὲς σύνθεσης πού ἀνήκουν σὲ ἄλλο εἶδος θὰ καταφύγουμε στὴ σύγκριση τοῦ νεκρικοῦ ἀμφορέα μέ ἓνα πρωτοαττικὸ ἀμφορέα στὴ Νέα Ἰόρκη (Πίνακας 5), πού χάρη στὰ ἄφθονα ὑπογεωμετρικά κατάλοιπα τοποθετεῖται γύρω στὰ 680 π.Χ., ἀνήκει δηλαδή στὴν ἴδια περίπου πολιτιστικὴ ἐποχὴ πού δημιούργησε τὸ ποίημα τῆς Ὀδύσσειας. Καί αὐτὸ ἐπίσης τὸ ἄγγεῖο εἶναι διαρθρωμένο σὲ ζῶνες πού ὑποδηλώνουν μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση ἀπὸ βάση, τοίχωμα καί ὄμο. Ἀλλὰ ἐδῶ ἀποφασιστικὸ ρόλο παίζει ἡ ὑποταγὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς διάρθρωσης στις διαβαθμισμένες παραστάσεις ἐπάνω στὸ τοίχωμα, τὸν ὄμο καί τὸ λαίμω, ἔτσι πού νά μποροῦν νά διαπιστωθοῦν καί ἐδῶ ἀκόμα τὰ τρία ἐπίπεδα μέσα στὴ σύλληψη τοῦ περιεχομένου πού πρόκειται νά παρασταθεῖ μέ καθαρὰ σχηματικὴ διακόσμηση, μέ εἰκονικὴ παράσταση ζώου καί μέ εἰκονικὲς παραστάσεις ἀνθρώπων, ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸ μῦθο.

Ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ νεκρικὸ ἀμφορέα καί τὸν ἀμφορέα τῆς Νέας Ἰόρκης εὐκολύνεται μεθοδολογικὰ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ὀπισθία πλευρὰ τοῦ τελευταίου καλύπτεται ἀπὸ καθαρὰ σχηματικὴ διακόσμηση καί ἔτσι ἡ ἐπεξεργασία τῶν νέων ἀρχῶν σύνθεσης, σὲ ἀντιπαράθεση μέ τὸ νεκρικὸ ἀμφορέα

δπου επίσης κυριαρχεῖ ἡ σχηματικὴ διακόσμηση, δὲν παρενοχλεῖται ἀπὸ τὴν παρεμβολὴ στοιχείων ποῦ δὲν προσφέρονται γιὰ σύγκριση.\*

Σχετικὸς μὲ τὴ δομὴ τῆς διακόσμησης τοῦ νεκρικοῦ ἀμφορέα εἶναι καὶ ὁ διαχωρισμὸς τῆς κάθε μιᾶς διακοσμητικῆς ταινίας σὲ τρεῖς παράλληλες ὀριζόντιες γραμμές. Ἐκεῖνο ὅμως ποῦ συμβαίνει μέσα στὶς ταινίες εἶναι πολὺ διαφορετικὸ. Ἡ βάση εἶναι διακοσμημένη μὲ μιὰ ζώνη ποῦ τὴν ἀποτελοῦν μεγάλοι φιδίοι ὁ ἓνας κοντὰ στὸν ἄλλο ποῦ συνδέονται ἀπὸ πάνω μὲ ἓνα μικρὸ τόξο. Ἐκεῖ ὅπου στὴν ἀντίστοιχη θέση τοῦ νεκρικοῦ ἀμφορέα ὑπάρχει τὸ μοτίβο - πλαίσιο τῆς ἀλυσίδας τῶν ρόμβων, ἢ μιὰ ταινία μὲ μαϊάνδρο, συναντοῦμε ἐδῶ τὸ καινούργιο κινούμενο μοτίβο τοῦ σπειρομαϊάνδρου, τὸ ὁποῖο προέρχεται ἀπὸ τὸν ἀγκιστρωτὸ μαϊάνδρο μὲ λυγισμένες τὶς γωνίες του. Ἡ πλατύτερη ζώνη τοῦ ἀμφορέα τῆς Νέας Ὑόρκης εἶναι γεμισμένη μὲ κάποια ἀμηχανία, ποῦ δείχνει καθαρὰ ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ καθαυτὸ θέση γιὰ μιὰ ἐξήγηση τοῦ καλλιτεχνήματος.

Τὸ ὑψηλότερο μοτίβο - πλαίσιο ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ ἀλυσίδα μικρὲς ἑλικες ποῦ μπαίνουν συνέχεια ἢ μιὰ κοντὰ στὴν ἄλλη. Δὲν εἶναι λοιπὸν ἓνας κυματιστὸς βλαστὸς μὲ ἓνα κύριο νῆμα ποῦ ἀνεβοκατεβαίνει, κατὰ κάποιο τρόπο ἓνα κυμάτιο, ἀπὸ τὰ τόξα τοῦ ὁποῖου φυτρῶνουν ἑλικες, ἀλλὰ ὀργανικὰ εἶναι μιὰ ἀπλὴ φόρμα τῆς ἴδιας ἀρχῆς διακοσμητικῆς σύνθεσης ποῦ ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὸ λαιμὸ καὶ στὸν ὦμο μὲ μεγάλα σχέδια ποῦ καλύπτουν τὶς ἐπιφάνειες. Πάνω στὸν ὦμο ὑπάρχουν ἑλικες σὲ σχῆμα S ποῦ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν πάνω καὶ τὴν κάτω γραμμὴ καὶ εἶναι ἔτσι τοποθετημένες ἢ μιὰ κοντὰ στὴν ἄλλη, ὥστε νὰ διασταυρῶνται καὶ νὰ συμπλέκονται μεταξύ τους. Γιὰ νὰ δοθεῖ μεγαλύτερη συνοχὴ στὸ χαλαρὸ καὶ κινούμενο πλέγμα, οἱ ἑλικες ποῦ βλασταίνουν μιὰ μιὰ ἀπὸ κάτω καὶ ἀπὸ πάνω συνδέονται μεταξύ τους μὲ τόξα ποῦ ἐκτείνονται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ ἀνάμεσά τους. Στὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου αὐτὴ ἡ ἀρχὴ σύνθεσης δὲν χρησιμοποιεῖται πιά γιὰ ἓνα διακοσμητικὸ σχέδιο, ποῦ ἀναπτύσσεται σὲ ζώνη, ἀλλὰ γιὰ νὰ καλύψει μιὰ κλειστή, σχεδὸν τετράγωνη ἐπιφάνεια ὡς τὶς ἄκρες. Ἀπὸ τὴν κάτω ἄκρη δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοῦ κέντρου ἀναπτύσσονται δύο μεγάλες ἑλικες ποῦ τυλίγονται πρὸς τὰ μέσα, οἱ ὁποῖες, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες ἐλεύθερες καταλήξεις τῆς διακόσμησης, ἔχουν ἄνθη. Στὸ κέντρο ὑπάρχει τὸ μοτίβο τοῦ «βλαστοῦ» ποῦ παίζει ἓναν κυρίαρχο ρόλο στὴν ἀνταπόκρισή του μὲ τὴν κύρια εἰκόνα, ὅπως λ.χ. στὴν Ὑδρία τοῦ Ἀναλάτου ἢ ὁποῖα χαρακτηρίζει τὴν ἀρχὴ μιᾶς νέας ἐποχῆς. Ἀλλὰ στὴν Ὑδρία τῆς Ν. Ὑόρκης τὸ μοτίβο ἔχει ἐπεκταθεῖ μὲ ἓναν ἐκπληκτικὰ πληθωρικὸ τρόπο. Πρῶτα - πρῶτα οἱ δυὸ μεγάλες ἑλικες συνδέονται λοξὰ στὸ κάτω μέρος μὲ ἓνα μικρὸ τόξο ποῦ ἐκτείνεται πρὸς τὰ πάνω καὶ ἓνα μακρύτερο ρηχὸ τόξο. Ἐπειτα ἀπὸ τὸ κύριο κλαδὶ ἀναπτύσσονται πρὸς τὰ πλάγια δυὸ παρακλάδια

\* Μετάφραση: Θάλεια Θεοδωρακοπούλου.

πού για ένα διάστημα ενώνονται με το κύριο κλαδί και ύστερα γυρίζουν πρὸς τὰ ἔξω και γίνονται ἑλικες για νὰ καταλήξουν σὲ ἄνθη. Πάνω ἀπὸ τὴ διακλάδωση ἓνα μικρὸ τόξο ενώνει ἄλλη μιὰ φορά τὰ δυὸ νήματα. Ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ βλαστοῦ ξεκινᾷ πρὸς τὰ πάνω μιὰ ἄλλη ἑλικά πού κινεῖται πρὸς τὰ πίσω και λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ ἄνθος ἀναπτύσσει μιὰ δευτέρη ἑλικά πρὸς τὴν ἄλλη κατεύθυνση. Μὲ μικρὰ τόξα ἢ ἄλλα πού εἶναι σὰ φιδόγκοι ενώνεται και χάνεται μέσα στις κοντινὲς γραμμὲς τῶν ἄλλων ἑλικῶν. Αὐτὴ ἡ μορφή σὲ καθαρὰ διακοσμητικὴ ἔννοια δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὸ πλέξιμο και τὴ σύνδεση τῶν μεμονωμένων νημάτων τῆς πλοκῆς τῆς Ὀδύσειας πού προχωρώντας παράλληλα ἢ φέρνοντας μὲ χρονολογικὴ ἀναδρομὴ προγενέστερα γεγονότα κινεῖται πρὸς τὸ παρόν, ὅπως ἔχει ἀναπτύξει ὁ H. Flashar.

Μὲ μιὰ ἀσύγκριτη συνέπεια και ἀκρίβεια ἡ καινούργια αὐτὴ ἀρχὴ σύνθεσης τῆς συμπλοκῆς ἐφαρμόζεται στὴν στρογγυλὴ βάση μιᾶς πρωτοκορινθιακῆς πυξίδας ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τοῦ Ἀργους (Πίνακας 6) για νὰ ὀργανωθεῖ ἡ διακοσμητικὴ σύνθεση πού καλύπτει τὴν ἐπιφάνειά της. Μὲ τὴ σαφήνεια και τὴν ἀπόλυτη συνέπειά της ἡ σύνθεση πού ἀναπτύσσεται πάνω στὴ βάση τῆς πυξίδας ἀντιστοιχεῖ πέρα για πέρα σὲ πνευματικὸ ἐπίπεδο μὲ τὴν σύνθεση τοῦ νεκρικοῦ ἀμφορέα και γι' αὐτὸ πρέπει νὰ τὰ συγκρίνουμε.

Στὴν πρώτη ματιὰ γεννιέται μιὰ ὀλότελα διαφορετικὴ εἰκόνα και μόνο μιὰ ἐμπεριστατωμένη ἀνάλυση μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι αὐτὸ τὸ σχέδιο ἔχει ἀκόμη τόση πνευματικὴ συγγένεια μὲ τὸ νόμο πού διέπει τὴ γεωμετρικὴ μορφή, ὥστε ἓνα τόσο ἀναμφισβήτητα γεωμετρικὸ μοτίβο, ὅπως ὁ ἀγκιστρωτὸς μαϊάνδρος στὸ χεῖλος τῆς πυξίδας νὰ μὴ δίνει τὴν αἴσθηση ἐνὸς ἀνυπόφορου ξένου σώματος μέσα στὸ συνολικὸ διάκοσμο τοῦ ἀγγείου. Ἡ βλαστόσπειρα πάνω στὴ βάση τῆς πυξίδας πού ἀποκατέστησε ὁ Humphry Payne σχετίζεται μὲ ἓναν ξεκάθαρο σταυρὸ τοῦ ἄξονα και ἡ δομὴ της δὲν εἶναι λιγότερο αὐστηρὴ ἀπὸ τὸ γραμμικὸ σύστημα ἐνὸς γεωμετρικοῦ ἀγγείου, ἔστω και ἂν τώρα ὁ καλλιτέχνης δὲν σχεδιάζει πιά μὲ τὸ χάρακα, ἀλλὰ μὲ ἐλεύθερο χέρι. Ὀλόκληρο τὸ σχέδιο ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ τρία μέλη συνδυασμένα κανονικὰ μεταξύ τους, στὰ ὁποῖα προστίθεται ὡς τέταρτο ἓνα καταληκτικὸ στοιχεῖο. Ἐνας συνδετικὸς κρίκος μὲ ἄνθη ἀναπτύσσει στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση και πρὸς τίς δυὸ πλευρὲς μιὰ συμμετρικὰ πανομοιότυπη βλαστόσπειρα. Μὲ τὴν παράταξη και ἐπάλληλη τοποθέτηση τοῦ μοτίβου δημιουργεῖται ἓνα καθαρὰ πλεκτὸ σύστημα βλαστῶν, τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὸ συνεχίσει ἐπὶ πολὺ κατὰ βούληση, ἂν δὲν στερέωνε στὸ τέλος τοὺς κρίκους μὲ τὸ καταληκτικὸ μέλος. Πάνω στὴν κυκλικὴ βάση τῆς πυξίδας σὲ ἀποστάσεις διαμετρικὲς, ὅχι ἀπόλυτα ὅμοιες ἀλλὰ ἐλαφρὰ ρυθμισμένες, εἶναι σχεδιασμένοι τέσσερις κύκλοι πού οἱ δυὸ ἐξωτερικοὶ σταθεροποιεῖται στὴν ἄκρη μὲ ἓνα στυλβωμένο τρίγωνο. Καθὼς τὸ τρίγωνο εἶναι ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά μεγαλύτερο και ψηλότερο και ἀπὸ τὴν ἄλλη μικρότερο και πλατύτερο, ἔχει κα-

νεις τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ κανονικὴ σειρά τῶν κύκλων ἀποκτᾶ τὸ δυναμισμὸ μιᾶς κατεύθυνσης. Σὲ ἀντιστοιχία μὲ αὐτὸ εἶναι καὶ τοῦτο: Τὰ ἄνθη πάνω στὸν κύκλο πού «στέκονται» ἀρχίζουν ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο καὶ ψηλότερο τρίγωνο, ἐνῶ οἱ «κινούμενες» βλαστόσπειρες μποροῦν νὰ ἀναπτυχθοῦν μόνο στὸ δεύτερο κύκλο καὶ νὰ τελειώσουν μόνο στὸν τέταρτο κύκλο, πάνω στὸν ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ πιά ἄνθος, γιὰτὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι στερεωμένος. Ἄνθη καὶ βλαστόσπειρες ἐπαναλαμβάνονται κάθε φορά μόνο ἀπὸ τρεῖς φορές πού σημαίνει ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ παράσταση εἶναι ἀκόμη ὀργανωμένη τριαδικά, μολονότι ἔχει καὶ τόσο ἀπόλυτα ὅπως ὁ νεκρικός ἀμφορέας, ἀντικαθρεφτίζοντας καὶ πάλι τὴ διαφορά στὴ σύνθεση Ἰλιάδας καὶ Ὀδύσειας. Πέρα ἀπὸ αὐτά, καὶ ἂν ἤθελε κανεὶς νὰ ἐπιμένει στὴ σύγκριση ὡς τὴν τελευταία ἀναλογία, θὰ μπορούσε νὰ ἀναγνωρίσει σὲ αὐτὸ τὸ σχέδιο κάτι σὰν ἓνα ἐποπικὸ πρότυπο τῆς δομῆς τῆς Ὀδύσειας.

Ὁ H. Flashar συνοψίζοντας τὴν ὀμηρικὴ ἔρευνα πού ἔχει γίνεи ὡς σήμερα ἀπόδειξε ὅτι ἡ σύνθεση τῆς Ὀδύσειας δὲν χαρακτηρίζεται ὅπως ἐκείνη τῆς Ἰλιάδας ἀπὸ μιὰ γραμμικὴ ἀκολουθία καθαρὰ διαχωρισμένων τμημάτων, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ πολὺπλοκη σύνδεση πολλῶν νημάτων, ὅπου τὰ μεμονωμένα τμήματα δὲν διασυνδέονται μόνο μεταξὺ τους, ἀλλὰ συγχωνεύονται καὶ συμπλέκονται τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο.

Σταθερὰ σημεῖα τῆς ἀφήγησης εἶναι οἱ τέσσερις σταθμοὶ Ὠγυγία, Σχερία, Ἰθάκη καὶ τὸ κτῆμα τοῦ Λαέρτη. Μόνο σὲ αὐτοὺς τοὺς σταθμοὺς παραμένει ὁ Ὀδυσσεύς. Ὅλους τοὺς ἄλλους τόπους τοὺς περνᾷ μόνο μὲ ἀναδρομικὲς διηγήσεις καὶ ἀναφορὲς πού καταφτάνουν στὸ παρὸν τοῦ ἔπους. Ὁ H. Flashar μιᾶ ἐδῶ ἔχει πλὴν γιὰ ἀρμούς πλοκῆς, ὅπως στὴ δομὴ τῆς Ἰλιάδας, ἀλλὰ γιὰ κόμβους πλοκῆς στοὺς ὁποίους συνυφαίνονται οἱ πλάγιες γραμμὲς τῆς πλοκῆς. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς βλέπομε καὶ πάνω στὴν πυξίδα, ὅπου οἱ τέσσερις κύκλοι πού εἶναι τοποθετημένοι στὴν ἴδια σειρά χρησιμεύουν σὰν κόμβοι. στοὺς ὁποίους προσδένονται τὰ νήματα τοῦ βλαστικοῦ διακόσμου, πού ἄλλα δείχνουν πρὸς τὰ μπρὸς καὶ ἄλλα ἀπλώνονται πρὸς τὰ πίσω. Φυσικὰ τὸ σύστημα τῆς ἀγγειογραφίας μὲ τὴ διακοσμητικὴ του συμμετρία ἔχει μεγαλύτερη συνοχὴ ἀπὸ τὸ ἔπος, ὅπου τὰ ἐπιμέρους νήματα τῆς πλοκῆς μποροῦν νὰ ἔχουν ἀνάλογα μὲ τὸ περιεχόμενό τους τελείως διαφορετικὸ μῆκος τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ὡστόσο, εἶναι καὶ ἐδῶ ἓνα σύστημα κατὰ τὸ ὁποῖο ἓνα νῆμα πλοκῆς ἐφοδιασμένο μὲ τὴ σαῖτα τοῦ χρόνου ὀδηγεῖται ὡς ἓνα σταθερὸ σημεῖο καὶ ἐκεῖ ἀφήνεται γιὰ νὰ τὸ ξαναπάρει ὁ ποιητὴς ἀργότερα, ὅταν φτάνουν στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀναδρομὲς καὶ πλάγια νήματα, ἢ ὅταν αὐτὰ ἀναπτύσσονται ἀπὸ τὸν κόμβο, καὶ νὰ τὸ ὀδηγήσει ὡς τὸ ἐπόμενο σταθερὸ σημεῖο, ὅπου προσδένεται πάλι μιὰ ὅμοια δέσμη ἀπὸ νήματα. Αὐτὸ τὸ σύστημα ποιητικῆς σύνθεσης παρουσιάζει μιὰ φανερὴ ἀναλογία μὲ τὴ δομὴ τοῦ συστήματος διακόσμησης τοῦ πρωτοκορινθιακοῦ ἀγγείου, πού τὴ χαρακτηρίζει ιδιαίτερη συνέπεια

και διαύγεια. Και αυτό, όπως και ο νεκρικός άμφορέας, είναι ένα έξαιρετο έργο τής πρώιμης έλληνικής άγγειογραφίας. Φυσικά την αναλογία αυτή δεν πρέπει να την έννοήσουμε έτσι ώστε να μάς δημιουργηθεί ή έντύπωση ότι ο ποιητής είχε ως βάση για την ποίηση του ένα τέτοιο διακοσμητικό σχέδιο. 'Η δυνατότητα να συσχετίσουμε το ποιητικό σχέδιο με το σχέδιο τής εικαστικής τέχνης δείχνει μόνο ότι αυτή την εποχή που ή δομή τής σκέψης χαρακτηρίζεται ως ανατολίζουσα, υπάρχει μια προτίμηση σε βασικές αρχές σύνθεσης, τις οποίες συναντούμε με μια αναλογία τόσο στον ποιητή τής 'Οδύσσειας όσο και στο σύγχρονο του άγγειογράφο. 'Επίσης δείχνει ότι οι αρχές αυτές απέχουν ευδιάκριτα από τις κατηγορίες σύμφωνα με τις οποίες έχει γίνει ή σύνθεση τής 'Ιλιάδας και έχει οργανωθεί ή δομή του διάκοσμου ενός γεωμετρικού άγγείου. 'Η διαφορά τής τεχνοτροπίας των δύο εποχών τής πρώιμης έλληνικής τέχνης, όσο μπορεί αυτή να φανεί από την 'Ιλιάδα και την 'Οδύσεια, καθώς και από τα άγγεία που συγκρίναμε, μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: Οι άγγειογράφοι τής γεωμετρικής εποχής προτιμούν έναν τρόπο σύνθεσης που διασυνδέει τα μεμονωμένα στοιχεία, ενώ εκείνοι τής προχωρημένης ανατολίζουσας εποχής εκείνον που τα συμπεριλαμβάνει\*.

\* Μετάφραση: Δέσποινα Καρούζα-Καρασάββα.



1. Γεωμετρικός «άμφορέας τῆς πρόθεσης», Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο  
ἀριθμ. 804 = Γερμαν. Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν, ἀρνητικὸ ἀριθμ. NM 5944.





2. Ὑπομυκηναϊκὸς σφαιρικός ἀμφορέας, Ἀθήνα, Μουσεῖο Κεραμικοῦ ἀριθμ. 920=  
Γερμαν. Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν, ἀρνητικὸ ἀριθμ. Ker. 4270.



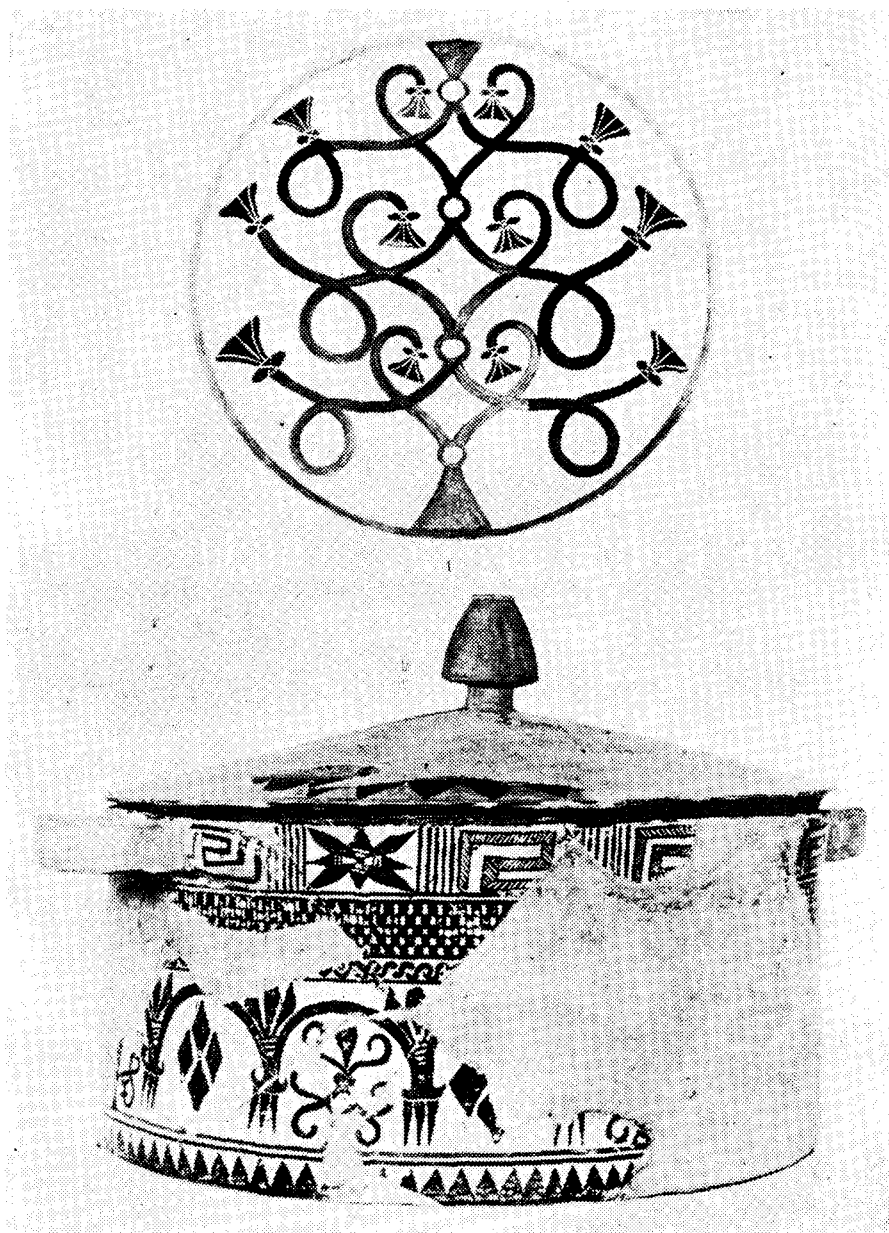
3. Πρώιμη γεωμετρική πυξίδα, Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ ἀριθμ. 2135=Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν, ἀρνητικὸ ἀριθμ. Ker. 4591.



4. Ἀμφορέας ἀστῆρου γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ, Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἀριθμ. 805 = American Journal of Archaeology 44 (1940) πλν. 24.



5. Πρωτοαττικὸς ἀμφορέας, Νέα Ὑόρκη ἀριθμ. 11.201.1, πλευρὰ Β = F. Matz, Geschichte der griechischen Kunst 1, πίν. 213.



6. Πρωτοκορινθιακή πυξίδα, Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο,  
H. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei, Berlin 1933, πίν. 8.