

Z ESTETYCZNEJ PROBLEMATYKI *ILIADY*

ROZWAŻANIA NAD KSIĘGĄ XXII

Akcja tej księgi przebiega w dwu odmiennych rzeczywistościach. Jedną stanowi śmiertelny pojedynek Hektora z Achillesem i towarzyszące mu okoliczności zarówno w świecie ludzi jak bogów. Druga rzeczywistość ma charakter wizyjny, przedstawia obrazy przyszłego upadku Ilionu.

I. Akcję tej części poematu, którą nazywamy ks. XXII, stanowi pojedynek Hektora z Achillesem. Znamionuje go skondensowany realizm obrazowania, dramatyczność i bogactwo scen ruchowych. Ten dramat heroiczny ma kompozycję harmonijną i paralelną oraz dobrze obudowuje scenami pomocniczymi jeden krótki moment centralny: sam akt pojedynku. Ekspozycję stanowi obraz atmosfery rodzinnego domu Hektora, przedstawiony w trzech przemówieniach: Priama i Hekaby z wieży Skajskiej oraz Hektora na zewnątrz murów trojańskich. Priam w świetlistej zjawie Achillesa widzi złowrogą siłę kosmiczną, co wyraża długie i mocno rozbudowane porównanie do gwiazdy z konstelacji Oriona (vv. 25—32). Boi się potęgi Achillesa, który mu już zabił tylu synów i błaga Hektora, aby wycofał się z boju (vv. 38—76).

Hektor milczy. Odzywa się Hekabe, odsłaniając pierś, którą karmiła Hektora (vv. 82—89). Mówi o wiele krócej: błaga o litość nad swym macierzyństwem, spotkanie z Achillesem nie może się skończyć zwycięstwem dla Hektora, a jego ciało stanie się łupem psów. Hektor milczy. Następuje wspaniałe porównanie zachowania Hektora do napięcia smoka, oczekującego na zdobycz (vv. 93—95). I oto wielki hamletyczny monolog Hektora (vv. 99—130). Wstyd mu wobec Trojan cofać się w mury miasta, boi się zarzutu, że własną lekkomyślnością zgubił Trojan: "Ἐκτορ ἦφι βίηφι πιδήσας ὄλεσε λαόν (v. 107). A gdyby tak porzuciwszy rynsztunek rycerski ofiarować Achillesowi pokój w postaci zwrotu Heleny i wielkich bogactw? Ale już od razu czuje bezcelowość projektu (v. 122). Jedno mu tylko pozostaje: walka.

Tu się kończy ekspozycja. Tworzą ją same przemówienia: Priama i Hekaby nabrzmiałe przecuciem najwyższego nieszczęścia, tj. śmierci syna, monolog Hektora pełen wahań zdradzających jego rozterkę wewnętrzną, którą wywołuje konflikt między odpowiedzialnością za Ilion a poczuciem winy za obecne położenie Trojan. Na rozterkę składa się jeszcze brak woli zwycięstwa, rezygnacja, heroizm fatalny ofiary idącej na rzeź. Po tej dosko-

nałej ekspozycji, w której świetnie gra milczenie Hektora na wypowiedzi ojca i matki, następuje centralna scena pojedynku. I ona przebiega fazami, uzyskując coraz większe napięcie.

W pierwszej fazie, tj. pościgu Achillesa za Hektorem elementy ruchowo-wizualne przeważają nad słownymi. Achilles przedstawiony jest jako sam blask (vv. 134—5), porównany ponadto do jastrzębia, godzącego z najwyższą szybkością na trwożną gołębicę, słyszymy nawet klekot jego pościgu (vv. 139—142). Pościg trwa przez cały ten czas, w którym poeta snuje sielankowy opis terenu pościgu, owej równiny pod miastem, dwu krynic na niej bijących z ciepłą i zimną wodą. Nie o byle co trwa pościg) Znowu porównanie do wyścigów konnych, gdzie suta nagroda (ἀέθλιον. oczekuje zwycięzcę. Tu nie skóra wołu, ani inna zdobycz jest nagrodą, lecz życie Hektora (vv. 157—165): ἀλλὰ περὶ ψυχῆς θεόν Ἕκτορος ἵπποδάμοιο (v. 161). Już trzy razy okrążyli mury Troi, pościg trwa dalej.

Tymczasem poeta przedstawia rozmowę między Zeusem i Ateną, której wynikiem jest objęcie kierownictwa walki przez Palladę. Pallas schodzi na ziemię, aby doprowadzić do śmierci Hektora.

A pościg trwa. Znowu porównanie Hektora do bezbronnego jelonka ściganego przez psa (vv. 189—193). Wiecznie chyba trwać będzie ten pościg, jak to się zdarza w sennym widzeniu (vv. 199—201). Silnym iteratiwem wyraża poeta ciągle odpychanie Hektora od murów Troi przez Achillesa: ἀποστρέψασκε (v. 197). Już zbliża się koniec czwartego biegu. Zeus tymczasem odważa losy bohaterów: złota szala losów Hektora spada, nadejść ma dlań dzień przeznaczenia: αἴσιμον ἦμαρ (v. 212). Opuszcza go Apollo. Pallas Athene wchodzi do walki. Z jej inspiracji Achilles staje (v. 225). Pallas podchodzi z kolei do Hektora, aby pod postacią brata Dejfoba skłonić Hektora do przyjęcia pojedynku (vv. 226—245). Bieg ustaje.

Pierwsza faza pojedynku skończona. Bieg trwał przez 110 wierszy! (vv. 136—246), obrazowały jego zawrotne tempo aż cztery porównania ruchowe: jastrząb — gołębicą (vv. 139—144), pies — jelonka (vv. 189—193), zawody konne (vv. 157—166), pościg w sennym widziadzie (vv. 199—201). A czas, w jakim się ten gwałtowny ruch odbywa, zużywa poeta do innych celów. Występują więc wyraźnie dwa plany akcji i ruch trwa na planie drugim, choć ciągle przypominany przez porównania, a na pierwszym planie występują różne obrazy, wypełniające czas epicki (trwania pościgu). Przez scenę ważenia losów obiektywizuje poeta subiektywną dotychczas groźbę przeczuć Priama, Hekaby i samego Hektora. Działa tu wola Zeusa i przeznaczenia. Pierwsza faza pojedynku skończona.

Scena centralna. Rozpoczyna ją para przemówień: Hektora, który pragnie już (!) przed rozpoczęciem walki zabezpieczyć się, że bez względu na wynik, ciało zabitego zostanie oddane Troi (vv. 250—259). Achilles odmawia porównaniem: nie ma zgody między wilkami i jagniętami (vv. 260—272). Następuje para rzutów włócznią i dwukrotnych przemówień. Achilles chybił i Hektor nie zadał trafnego ciosu; lecz włócznię stracił. (Włócznię Achillesa podniosła z ziemi Pallada). Paralelizm rzutu oddany

jest identycznością zwrotu: ἦ ῥα καὶ ἀμπεπαλὼν προΐει δολιχόσκιον ἔγχος (v. 123, v. 289) Hektor wzywa Dejfoba. Nie ma go, bogowie oszukali Hektora. Dobywa miecza, porównany do orła, mającego rzucić się na zdobycz (vv. 308—310). Ruszył i Achilles porównany do gwiazdy w blasku swego rycerskiego rynsztunku (v.317).

Tu się kończy ścisły paralelizm przemówień, ruchów, porównań, widoczny od początku sceny pojedynku. Nieparalelna okazała się dopiero śmierć Hektora. Oto wypatrzywszy miejsce najlepsze do ciosu, Achilles zadaje tylko jedno, lecz nieomyślne uderzenie. W tej genialnej szybkości ataku Achillesa przeciwstawia Homer nieomyślność jego rycerskiego rzemiosła ułomnemu działaniu Hektora. Lecz już wraca paralelizm przy opisie agonii Hektora. Achilles chełpi się zwycięstwem grożąc Hektorowi rozszarpaniem przez psy (vv. 331—336), słabnący Hektor prosi o zwrot ciała rodzicom za cenę darów (vv. 338—343). Achilles odmawia (vv. 345—354). Hektor już umierający zapowiada śmierć Achillesowi (vv. 356—360). Umiera. Paralelizm przemówień połączony z gradacją: Hektor słabnie... Hektor umiera: ὀλιγοδρανέων (v. 337), ἀπαθνήσκων (v. 355). Achilles raz jeszcze przemawia nad trupem (v. 365—6): Giń, przyjmę śmierć od Zeusa i bogów nieśmiertelnych, gdy zechcą ją zesłać. Następuje scena w grupie Achajów, pełna drastycznego naturalizmu, gdy tłum rycerzy, tym razem bezpiecznie dla siebie, zadaje wielokrotne ciosy ... trupowi Hektora (οὐτήσασκε v. 375), Achilles zaś przywiązuje ciało Hektorowe do rydwanu bojowego.

Zaczyna się końcowe stadium sceny centralnej: oto znów Hektor okrąża Ilion jak przed pojedynkiem, ale już nieżywy, wleczony wśród kurzawy kędziorami czarnymi po ziemi. I tak już będzie wleczony w brudzie i w pyłe do końca księgi (vv. 400—515), prawie tak długo, jak trwał pościg wstępny: 115 w. a tam 131 w. Ten bieg, o którym co chwila będzie poeta przypominał przez wrażenie osób patrzących, staje się drugim planem akcji, a pierwszy stanowić będą przemówienia w obozie trojańskim, wypełniające czas epicki (biegu rydwanu Achillesa). Te trzy przemówienia w epilogu księgi: Priama, Hekaby, Andromachy, stanowią paralelę do trzech przemówień w ekspozycji księgi: Priama, Hekaby, monologu Hektora. Reakcja Hekaby na widok trupa syna wleczonego przez rydwan Achillesa manifestuje się najsilniej w gwałtowności ruchów rozpacz, stary Priam tarza się w mierzwie i wyrwa się do obozu Achajów, aby błagać Achillesa o zwrot ciała syna (vv. 405—437).

Finał księgi stanowi wspaniała, nieopisanej piękności scena reakcji Andromachy (vv. 437—515). Ona najpóźniej się dowiaduje, nikt wszak nie pospieszszy do niej z taką wieścią. Właśnie przedzie purpurową tkaninę dla męża, każe służebnej nastawić wodę na ogień, aby Hektor miał ciepłą kąpiel, gdy z bitwy powróci. Spokój. I w tę atmosferę tkliwego szczęścia codziennego prawem tym silniejszego kontrastu wkracza groza. Andromacha usłyszała krzyk z wieży Skajskiej, która występuje także na początku tej księgi. Reakcja Andromachy jest wyrażona w sposób jeszcze dobitniejszy niż reakcja

rodziców. To nie są słowa, to nie jest krzyk. Porównaniem do Menady maluje poeta szybkość biegu Andromachy (vv. 460). Czujemy jej skupioną, głuchą, szaloną rozpacz, ona już wie, skąd ten krzyk na wieży Skajskiej. Lecz na widok realnej rzeczywistości tego, co przeczują, gdy przed jej własnymi oczyma przesuwa się rydwan wlokący ciało jej Hektora, siły ją opuszczają i czarna noc zasnuwa oczy: Τὴν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψεν (v. 466). Dopiero gdy wróciła do przytomności, wybucha żalną, liryczną skargą na los Astyanaksa (vv. 477—514).

Tak mistrzowsko wygasa księga wśród płaczu Andromachy i szlochu Trojanek (v. 515). Na tej samej wieży Skajskiej, z której na początku tej księgi przemawiali do Hektora i Priam i Hekabe. Koniec ekspozycji stanowił przejmujący monolog Hektora, koniec epilogu księgi przejmujący monolog Andromachy.

Kompozycję tej księgi, najwspanialszej księgi poematu, cechuje więc w pierwszym rzędzie harmonijny i ścisły paralelizm. Tym silniej występuje na tym tle jedynostę śmierci Hektora, jako szczyt akcji, która do tego momentu ma charakter wznoszący, po nim — opadający. Nie jest to jednak paralelizm schematyczny. Dzięki niemu moment centralny, tj. śmierć Hektora strukturalnie wydobywa się na plan pierwszy. Współdziała z nim kontrast i różnorodność: charakterów, reakcyj, treści przemówień, których w tej księdze jest tak wiele. Wyjątkowa kondensacja porównań (13!) sprzyja unaocznieniu akcji gwałtownej i dynamicznej. Obrazowanie czasu epickiego osiąga poeta przez wprowadzenie dwu planów akcji w scenie pościgu i w scenie wleczenia ciała Hektora. Na pierwszy plan rzuca wtedy sceny inne, związane jednak z akcją trwającą niejako w głębi, lecz stale obecną w świadomości odbiorcy, o której zresztą poeta wielokrotnie przypomina. Tak oto piękno układu realizuje w pełni i odbija jak w lustrze strukturę fabularną i światopoglądową poematu.

Jaką stylistyczną oprawę dał Homer akcji ks. XXII? Oto dał jej znamie jaskrawego realizmu. Niektóre sceny i wyrażenia uzyskały nawet charakter dosadnego naturalizmu, np. Achilles mówi, że ma chęć pożreć na surowo ciało Hektora (v. 347). Achajowie pastwią się nad ciałem Hektora, zadając mu liczne rany i doznając miłego zdziwienia, że dziś jest bardziej miękki w dotknięciu (*μαλακώτερος ἀμφαφάσθαι* v. 373) niż wtedy, gdy palił okręty achajskie. Sadyzmem niemal tchnie opis przywiązania ciała Hektora do rydwanu: Achilles przedziurawił mu ścięgna stóp żelazem, przeciągnął tamtędy rzemienie i przywiązał w ten sposób do wozu (v. 396 i nn.). Stary Priam, król Troi, tarza się w mierzwie z rozpaczą po swym synu (*κυλιωδόμενος κατὰ κόπρον* v. 414). A wreszcie nieszczęsna Andromacha wyobraża sobie ciało męża pożeranego przez mrowie rojącego się połyskliwie robactwa, gdy już się psy nim nasycą: *αἰόλαι εὐλαι ἔδονται, ἐπεὶ κε κύνες κορέσσονται* (v. 509).

II. Wizja przyszłych losów Troi przedstawia szereg fragmentów opisu przyszłości. Są to więc raczej elementy wizyjne, niż wizja pełna. Elementy

wizyjne występują jeszcze w następnych księgach poematu, jak zresztą występowały już w poprzednich, ale tu są one najintensywniejsze, co jest zrozumiałe ze względu na treść tej księgi, w której ginie ostatnia, a właściwie jedyna podpora Ilionu, Hektor. Pierwszy wypad w przyszłość zawiera przemówienie Priama z wieży Skajskiej, roztaczające przed synem obraz gniazda rodzinnego ginącego z rąk Achajów bez opieki Hektora: rzeź synów, porwanie w niewolę córek, komnaty doszczętnie rozgrabione, małe dzieciątka rozbijane o ziemię, wleczenie synowych okrutnymi rękami Achajów, a wszystko wśród rzezi bitewnej; siebie wreszcie widzi Priam w tej wizji straszliwej przyszłości rozszarpanego w kawały w odrzwiach swego pałacu przez krwiożercze bestie, które sam ongiś karmił u swego stołu jako stróżów domostwa. A stanie się to wtedy, gdy już ktoś pchnie go ostrym spiżem i z członków wydrze duszę. Wówczas bestie złopac będą jego krew i pełne wściekłości położą się u wrót pałacu. Młodemu wszystko przystoi, nawet gdy padnie na polu walki, rozszarpany ostrym spiżem. Ale gdy już siwizna przyproszy głowę i brodę, a psy zbeszczeszczą męskość zabitego starca, to godne współczucia. Taką straszną wizję przyszłości swego rodu (vv. 59—76) widzi Priam w przecuciu niezawodnym i użyje jako argumentu w mowie do syna, aby wycofał się z walki śmiertcionośnej. Wizja przyszłości funkcjonuje więc tu w organicznej łączności z aktualną sytuacją wewnętrzną poematu: Priam pragnie tą wizją wzruszyć Hektora i przekonać; ta wizja stanowi dalszy ciąg przemówienia Priama, które zaczęło się już w w. 38; trwa zaś przez prawie połowę jego mowy, tj. przez 17 wierszy na 38.

A kiedy znowu Priam i cały lud trojański wybuchnęli strasznym szlochem na widok hańby trupa Hektora, wtedy, mówi poeta, mogłoby się wydać, że to cały wyniosły Ilion pali się od szczytu na wolnym ogniu (v. 411). Oto obraz pożaru, zamieniającego zwolna miasto całe bez reszty w pogorzelnisko od samego szczytu. Czasownik $\sigma\mu\acute{\omicron}\chi\omega$ oznacza palenie na wolnym ogniu, a więc długotrwały niszczący pożar, który wypali wszystko do fundamentów. *Nec locus ubi Troia fuit.* Tę wizję uintensywni i rozprowadzi później Eurypides w *Trojankach*. Taki obraz miasta zwolna pożeranego przez ogień nasuwa dalsze skojarzenia wstrętneńgo odoru pogorzelniska i dymów snujących się nad nim. I tu wizja funkcjonuje w organicznej łączności z sytuacją wewnętrzną poematu, obrazując ogrom rozpacz y Priama oraz jego ludu.

Wreszcie wizja bolesna doli sierocęj Astyanaksa (vv. 490—506), obraz osamotnienia i poniżenia dziecka-sieroty wobec innych dzieci, dla których ojcowie stanowią puklerz ochronny. Może ktoś z przyjaciół zmarłego ojca pozwoli mu przytknąć pucharek do ust, zwilży usta, ale nie gardło. Żebrać mu przyjdzie, być odpychanym przez silniejsze i mające ojbów dzieci, dozna i uderzeń. Nie tak to dawniej bywało, jadał co najlepsze (szpik kostny), zasypiał pod czułą opieką piastunki, nasycony zabawą, pełen radości, w miękkim łódeczku (vv. 490—504). Dotkliwy ten obraz doli sierocęj jest ostatnim akcentem smutku i przygnębienia, kojarzącego się z wizją ginącej Troi. Jest on częścią przemówienia, a właściwie żałosnej skargi Andromachy,

w której (vv. 476—490) przebiega myślą swoje całe dotychczasowe życie z Hektorem.

Cała mowa Andromachy (vv. 476—514) odznacza się wzniosłością i liryzmem. Wizja doli sieroczej Astyanaksa funkcjonuje więc jako wyraz reakcji Andromachy na dolę pośmiertną Hektora. Do elementów wizyjnych, które zapowiadają przyszłość, już będącą poza zasięgiem poematu, należy też zapowiedź śmierci Achillesa, włożona w usta konającego Hektora. I to konkretnie z ręki Parysa, a z woli Apollona, u bramy Skajskiej (vv. 358—360). W ustach Hektora nabiera ta zapowiedź charakteru satysfakcji, na jaką sobie pozwala Hektor w stosunku do znenawidzonego przeciwnika.

Rzutowanie w przyszłość, ale pozostająca jeszcze w ramach poematu, jest stałą techniką Homera. Uzyskuje dzięki niej zawsze żywy obraz całości poematu. Arystoteles powie później w swej *Poetyce*, że długość utworu poetyckiego regulowana być powinna nie mechanicznie, przez ilość wierszy, lecz przez możliwość objęcia poematu jako całości: εὐμνημόνευτον (domyślnie μέτρος — rozmiar, μέγιστον σύνδηλος εἶναι (VII 3)). Tak funkcjonują w tej księdze zapowiedzi złożenia przez Priama w ks. XXIV darów za zwrot ciała Hektora, cała jego podróż wraz z argumentacją, której treścią ma być przypomnienie Achillesowi, że ma także ojca — to wszystko już właściwie zapowiada ostatnie przemówienie Priama (vv. 416—428). Wspomina o tym także sam Hektor w swym monologu, w formie jednej z możliwości rozstrzygnięcia pokojowego swej walki z Achillosem (vv. 111—121), a później już umierając prosi Achillesa, aby przyjął od jego rodziców wspaniałe dary za wydanie jego zwłok. Ale na razie Achilles odmawia (vv. 340—342).

Jednakże elementy wizyjne związane z przyszłością wojny trojańskiej, pozostająca już poza zasięgiem fabularnym poematu, są w tej księdze wyjątkowo żywe i liczne.

III. Te dwie rzeczywistości, tj. aktualna rzeczywistość poematu oraz elementy wizyjne, stanowiące jakby drugą, myślną jego rzeczywistość, nie są niczym rozdzielone. Po prostu sytuacja aktualna poematu rzutuje w przyszłość, która stanowi konieczną jej konsekwencję. Gdyby obraz posępnej i nieodwracalnej już przyszłości Ilionu wyodrębniony został w całość jednolitą i skupioną, jego aktualna nierealność stałaby się oczywista. Rzecz się ma inaczej, gdy wizja, względnie elementy wizyjne ginącego Ilionu co chwilę przeplatają się (w organicznej łączności) z aktualną rzeczywistością poematu. W ten sposób odbiorca musi ulec sugestii powiązania w swej wyobraźni wszystkich scen dziejących się wewnątrz poematu z obrazami już pozań wykraczającymi. Owe wielokrotne wypadki w przyszłość nie objętą już przez akcję *Iliady* i znów nawroty do jej aktualnego przebiegu, stwarzają iluzję jednego tylko wymiaru czasowego: teraźniejszości.

Należy także zauważyć, że wprowadzając do akcji ks. XXII elementy wizyjne, poeta wyraża je emfaticznie. One bowiem potęgują katastrofę aktualną śmierci Hektora przez nieodwołalnie towarzyszące jej w przyszłości konsekwencje, one nadają patos i grozę realistycznie rozwijającej się akcji,

jednocześnie odsłaniają przed poematem rozległe perspektywy czasowe i przestrzenne. Dzięki nim aktualna, realistycznie przedstawiona rzeczywistość poematu olbrzymieje w skali ogólnoludzkiej, zyskuje na swej katastroficznosci. Obecność tych elementów wizyjnych potęguje heroizację utworu.

Z drugiej strony siła elementów wizyjnych osłabia realizm opisu, czyni go tylko sprawnym narzędziem, wyznacza mu funkcję tylko służebną, mianowicie funkcję jaskrawego unaocznienia (stąd wielka ilość porównań, detaliczność opisu) wzniosłej grozy poematu i wielkości tego, co się w tej księdze dzieje.

Wielkie poematy mogą się posługiwać i to nawet często, realizmem jako techniką opisu, ale ich pokłady myślowe i wzruszeniowe przybierają charakter skondensowanych wizyj poetyckich, które w swojej generalnej tendencji są antyrealistyczne, bohaterskie, burzą wszelką normalność i codzienność, statykę trwania, nadając swej akcji znamiona nadzwyczajności naturalnej lub ponadnaturalnej i doskonałości, obcej dla świata zmysłów, jednym słowem przeprowadzają przez dynamikę wewnętrzną akcji i celowość swych struktur proces sublimacji.

BIBLIOGRAFIA

- ¹ Ignacy Wieniewski, *O zapowiadaniu przyszłych zdarzeń u Homera*, Kraków 1925.
- ² P. Mazon, *Introduction à l'Illiade*, Paris 1948.
- ³ Wolfgang Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage*, Leipzig 1944.
- ⁴ Wolfgang Schadewaldt, *Einblick in die Erfindung der Ilias. Varia variorum. Festgabe über Karl Reinhardt*. Münster—Köln 1952.
- ⁵ Wolfgang Schadewaldt, *Die homerische Gleichnisswelt und die Kretischmykenische Kunst*, Tübingen.
- ⁶ Hubert Schrade, *Götter u. Menschen Homers*, Stuttgart 1952.
- ⁷ Roland Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen 1952.
- ⁸ Wolf-Harmut Friedrich, *Verwundung und Tod in der Ilias*, Gettingen 1956.

CERTAINS PROBLÈMES ESTHÉTIQUES DE *L'ILIADÉ*

LE LIVRE XXII

L'auteur analyse l'action du livre XXII, qui se déroule sur deux plans différents: sur celui du combat d'Hector et d'Achille, et sur celui de la vision de la chute de Troie. La description du duel se caractérise par un parallélisme prononcé, par l'harmonie de la composition. L'exposition et l'épilogue comportent chacun trois discours. Dans l'exposition nous avons le discours de Priam, celui d'Hécube de la tour de Scées et le monologue d'Hector en dehors des murs de Troie. L'épilogue contient la description des réactions de Priam, d'Hécube et d'Andromaque à la vue du cadavre d'Hector traîné par le char d'Achille. Tandis que le monologue d'Hector termine l'exposition, la réaction d'Andromaque devant la mort de son époux, se traduisant par des gestes et par des paroles, termine l'épilogue. Dans la description même du combat on remarque, à côté du parallélisme, une excellente mise à profit du temps épique. Dans la première phrase le second plan de l'action est occupé par la poursuite d'Hector par Achille, rappelée constamment par des comparaisons; l'action de premier plan par contre se déroule dans le monde des dieux. La dernière phase — c'est-à-dire le moment où le corps d'Hector est traîné par le char d'Achille — constituant en même temps l'épilogue du livre, comprend également deux plans: le second, pour ainsi dire au fond de la scène, nous montre le corps lui-même, tandis que le premier plan est occupé par les trois réactions (Priam, Hécube, Andromaque). Dans la partie centrale concentrée autour du point culminant (le coup mortel porté par Achille) se suivent parallèlement: les discours d'Hector et d'Achille, les scènes où Hector et Achille lancent leurs javelots, les dernières attaques, mais un seul coup — celui d'Achille. Les éléments de la vision du sort ultérieur de Troie fournissent le fond du tableau terrifiant de la catastrophe et confèrent une grandeur absolue à ce qui se passe actuellement dans le livre XXII. Ce sont précisément des fragments de discours: de celui de Priam dans la partie introductive du livre, où le roi présente son sort et celui de sa famille après la mort éventuelle d'Hector (vv. 59—70); de celui d'Andromaque dans l'épilogue du livre, qui décrit le destin de l'orphelin Astyanax (vv. 490—506); de celui d'Hector mourant, annonçant la mort d'Achille (vv. 358—360); il faut enfin ajouter le v. 411 qui compare la mort d'Hector à un incendie.

Ces deux plans coopèrent à la formation d'une seule ligne temporelle, celle du présent. Les éléments de la vision de l'avenir confèrent à l'action un caractère emphatique, mettent en relief tout ce qu'elle a de terrible, rendent l'action héroïque malgré le caractère réaliste de la description.