

FUNKCJE STYLISTYCZNE KONDENSACJI PORÓWNAŃ KOMPOZYCYJNYCH W *ILIADZIE*¹

Różne środki wyrazu, o których traktuje stylistyka w dziale metaforyki (metafora, epitet, porównanie), stosuje artysta w dziele literackim. Autor pokazuje przez nie wielopostaciowość aspektów zjawiska, które zwie się rzeczywistością literacką. Funkcję obrazowania pełni zarówno metafora i epitet, jak i porównanie. Nie każdy jednak obraz można nazwać porównaniem. Porównanie jest połączeniem wyrazowym albo zdaniowym za pomocą tzw. określników porównawczych typu ὡς — jak, ἥύτε — jako, δέμας — na kształt, ἴσος — równy, εἰκλώς — podobny, ὥς — ὡς — jak — tak itp. między rzeczą określaną a określającą, wyrażającym wzajemny stosunek między tymi rzeczami oparty na podobieństwie cech wspólnych.

Rozpatrywane od strony formalnej porównanie „jest połączeniem wyrazowym, którego człony porównywane łączą się za pomocą tzw. spójników albo przysłówków porównawczych”², czyli tzw. określników porównawczych. W porównaniu między rzeczą określaną a określającą musi zachodzić związek członów porównywanych za pomocą jednego czy więcej określników porównawczych. Ponadto konieczny jest i pewien dystans między tym, co jest porównywane, a tym, do czego porównujemy. Nie ma porównania w takim połączeniu wyrazowym, gdzie następuje

¹ Artykuł niniejszy stanowią fragmenty czwartego rozdziału zatytułowanego: *Udział porównań w kompozycji poematu, będącego częścią pracy magisterskiej pisanej pod kierownictwem doc. dr Janiny Niemirskiej Pliszczyńskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych sekcji Filologii Klasycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Praca ta, licząca w maszynopisie 227 stron, ma tytuł: *Funkcje stylistyczne porównań w Iliadzie ze szczególnym uwzględnieniem funkcjonowania stylistycznego kondensacji porównań. Z rozdziału pierwszego tej pracy zacytowałem uwagi o porównaniu w ogóle, jego definicji i podziale. Opuszczono tu w całości rozdział drugi: Na granicy epitetu, omawiający porównania konwencjonalne, tzn. porównania potoczne, proste, często utarte. Pominęliśmy tu wreszcie rozdział piąty: Zakres tematyczny porównań.**

² H. Kurkowska i S. Skorpka, *Stylistyka polska*, Warszawa 1959 s. 201.

zrównanie zestawionych pojęć, przedmiotów itp.³ Porównanie jest ujmowaniem rzeczywistości w związkach analogicznych.

Ogólnie można podzielić porównania na konwencjonalne, tzn. potoczne, proste, utarte, przeważnie krótkie, mające charakter wyrażenia lub zwrotu językowego, np. doznawał czci jak bóg — θεός δ' ὧς (XIII 218), przestraszeni jak jelonki — ἦύτε νεβροί (XXII 1), podobny do płomienia — φλογὶ εἴκελος (XIII 53), równy Aresowi — ἀτάλαντος Ἄρηι (II 627), podobny do nocy — νυκτὶ εἰκῶς (I 47), podobny do burzy — Ἰσος ἀέλλη (XI 297), walczono na podobieństwo ognia — δέμας πυρός (XVIII 1), podobny do bogów Achillesie — θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ (IX 485) itp., oraz kompozycyjne,⁴ o charakterze bardziej oryginalnym, najczęściej szeroko rozwinięte dzięki rozbudowanym obrazom zestawianym ze sobą. Za przykład porównania kompozycyjnego w *Iliadzie* może posłużyć porównanie w ks. II 86—94⁵.

Nie porównania w ogóle interesują autora artykułu na tym miejscu, ani też porównania konwencjonalne, lecz porównania kompozycyjne. Ze względów jednak redakcyjnych z obfitego materiału porównań kompozycyjnych wypada tym razem wybrać najbardziej charakterystyczne z nich, tzn. te, które w wątku narracyjnym *Iliady* łączą się ze sobą bezpośrednio. To znamienne zjawisko literackie, w którym dwa lub więcej porównań zestawia poeta w bezpośredniej ze sobą łączności, nazwiemy kondensacją porównań.

Postawienie obok siebie dwu porównań kompozycyjnych występuje w *Iliadzie* w ks. III 3—7, 8—14; V 859—863, 864—867;

³ Stąd zestawienie Apollina jako boga z bóstwem: Ἀπόλλων ὧς τε θεός (XX 443 n.) nie jest porównaniem.

⁴ Porównania oryginalne, nie szablonowe, często rozbudowane, nazwane tu porównaniami kompozycyjnymi, określa stylistyka polska (H. Kurkowska i S. Skorupka, op. cit., s. 202) jako porównania poetyckie albo literackie, a szczególnie rozbudowane-homeryckie.

⁵ Podobnych porównań ma *Iliada* ok. 198. Inne statystyki zob. E. G. Wilkins, *A classification of the similes of Homer*, „Classical Weekly”, XIII (1918) 147—150, 154—159; E. Wittich, *Homer in seinen Bildern und Vergleichen*, Stuttgart 1908, s. 7; W. Pecy, *Die Tropen der Ilias u. der Od.*, „Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung”, XXIX (1912) 668; G. Finler, *Die hom. Dicht.*, Leipzig-Berlin 1915, s. 96. Tegoż, *Homer*, Leipzig-Berlin 1924, I², s. 263; T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1931, I¹, s. 70; Tegoż, *Zarys historii literatury greckiej*, Warszawa 1959, I, s. 102. S. E. Bassett, *The Function of the Homeric Simile*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association”, 1921, s. 132; C. M. Bowra, *Tradition and Design in the Ilias*, Oxford 1930, s. 123.

XI 548—557, 558—565; XV 263—270, 271—280, 579—582, 583—591; XVI 482—486, 487—491, 581—587, 588—592, 632—637, 638—644; XVII 53—60, 61—69; XX 490—494, 495—498; XXI 252—256, 257—264; XXII 22—24, 25—32; XXIII 222—225, 226—228.

Zestawienie obok siebie większej ilości porównań kompozycyjnych znajdujemy w ks. II 455—458, 459—466, 467 n., 469—473, 474—476, 477—479, 480—483; XV 617—622, 623—629, 630—638; XVI 751—755, 756—763, 764—771; XVII 725—734, 735—741, 742—746, 747—753, 753—759.

Jaka jest funkcja stylistyczna kondensacji porównań kompozycyjnych w *Iliadzie*? Przygotowaniem do odpowiedzi na to pytanie będzie analiza porównań kompozycyjnych tworzących kondensacje, do której przystępujemy.

I. ANALIZA KONDENSACJI PORÓWNAŃ KOMPOZYCYJNYCH W ILIADZIE

1. Kondensacja w ks. II. Ze zjawiskiem kondensacji porównań spotykamy się po raz pierwszy w *Iliadzie* w księdze II 455—483. Jest to obraz zmobilizowanego wojska Achajów. Agamemnon za radą Nestora (II 434—440) wezwał Achajów przez swych heroldów do walki (w. 443). Piersi każdego rycerza wypełnia niezwyciężona siła bojowa. Pragnienie walki jest tak ogromne, że wojna słodsza się staje niż powrót do domu (w. 453). Tę radykalną zmianę w wojsku obrazuje kondensacja ks. II w dwudziestu dziewięciu wierszach. Nagromadzone porównania łączą się tu ze sobą bezpośrednio i ukazują różne elementy obrazu wojska wyruszającego do boju. W każdym ukazuje się coraz to inna faza czynności. Najpierw miga z daleka blask wspianego, lśniącego oręża Achajów jak ogień, który spala gęsty las na szczytach górskich (455—458). Potem na równinę nad Skamandrem wkraczają od strony naw i namiotów liczne tłumy wojska jak gęsi albo żurawie, czy łabędzie zlatują stadami na łąkę. Ziemia dudni pod stopami rycerzy i kopytami koni podobnie jak szumi łąka, gdy ptactwo osiadzie na niej z krzykiem. Stanęli Achajowie na błoniach pełnych kwiecia. A było ich nieskończenie wielu, ile liści i kwiatów daje wiosna (459—468), ile rojów much unosi się na wiosnę wśród bydła podczas udoju, kiedy naczynia napełniają się mlekiem. Podobnie jak muchy cisnące się

do mleka, zatrzymali się na równinie Achajowie, spragnieni walki i mordy (469—473). Wodzowie ustawiają ich w szykach bojowych z taką łatwością, jak pasterze rozdzielają zmieszane na pastwisku ogromne stada kóz (474—477). Wreszcie zjawia się naczelną wódz przyrównany w oczach i głowie do Zeusa, w biodrach do Aresa, a w piersiach do Posejdon (w. 478 n.). Jak byk ogromem wyróżnia się wśród stada, tak Agamemnon okazałością odznacza się w tym dniu wśród wodzów i wojska (480—483). To wyniesienie go przez Zeusa w piastowaniu funkcji naczelnego wodza podkreślają paralelnie rozmieszczone w obydwu członach porównania wyrazy: ἔξοχος (w. 480) — ἔξοχον (w. 483) i μεταπρέπει (w. 481) — ἐκπρέπε' (w. 483).

Kondensacja porównań kompozycyjnych w ks. II przez obraz mobilizacji streszcza dotychczasową akcję i przygotowuje nową akcję bojową. Ponadto poprzedza katalog okrętów i spis wodzów zarówno achajskich, jak i trojańskich. Porównania uwypuklają konstrukcję księgi. Bezpośrednio po nich zwraca się poeta do Muz Olimpijskich wszystkowiedzących, by mu powiedziały, jacy to wodzowie stanęli na czele oddziałów achajskich. Było ich tak wielu, że nie zdoła ich wymienić, choćby nawet miał dziesięć języków (II 484 nn.).

Kondensacja ks. II wskazuje na pierwszy istotny moment dla całej akcji bojowej. Stanowi niejako wstęp i przygotowanie dla rozpoczynającej się akcji głównej. Taka siła wyrazu artystycznego potrzebna jest poecie, by zwrócić uwagę czytelnika na radykalną i nagłą zmianę w postawie mas wojska. Jest to moment, kiedy wojsko z myślą o powrocie do domu, udając się już do namiotów, nagle zawraca i z niespotykaną dotąd chęcią walki gromadzi się w szykach bojowych, by wyruszyć na pole walki.

2. Kondensacje w ks. III, V i XI. Dwa porównania, które rozpoczynają ks. III, w czternastu wierszach ukazują nowe fazy bojowego marszu Trojan i Achajów. Trojanie idą jak ptaki (III 2). Podnoszą wielką wrzawę, która podobna do głosu żurawi unosi się do nieba (III 3). Achajowie, nastawieni bojowo i przygotowani do obrony, idą w milczeniu (w. 8). W ogólnym zarysie rzuca porównanie obraz obozu Trojan i Achajów w marszu i działa na zasadzie kontrastu: elementy akustyczne wrzawy Trojan kontrastują z milczeniem Achajów.

Drugie porównanie ks. III 10—14 przybliża Achajów i ilustruje następny etap czynności. Wojsko achajskie idzie wciąż na przód, a gęste tumany kurzu wzbijają się w górę spod ich nóg. Podobne są do chmury osłaniającej szczyty górskie. Widoczność możliwa jest wtedy tylko na odległość rzutu kamienia.

Te dwa porównania na początku ks. III zapowiadają ofensywę Trojan i defensywę Achajów. Od ks. II do XV Zeus daje Trojanom możliwość ofensywy. Jest to uzasadnione kompozycyjnie, skoro w ks. I przyrzekł Zeus na prośbę Tetydy (I 408 nn., 509 n., 523 n.) dać Trojanom przewagę nad Achajami aż do zapalenia okrętu Protezylaosa (XV 704 n., 718 nn., XVI 122 n.).

Pierwsza wielka arysteja występuje w ks. V. Na czoło wysuwa się w niej Diomedes. Jego akcją bojową, tchnącą dynamizmem i furją, prowadzi pięć porównań (V 4—8, 87—94, 136—143, 161—164, 596—600). Ostatnie z tych porównań obrazuje moment cofnięcia się Diomedesa i strach na widok Hektora. Po chwili jednak ponownie następuje zwrot w akcji. Dzieje się to nagle, gdy Diomedes wzmocniony staje znowu do walki i bierze górę nawet nad Aressem. Na ten moment zwracają uwagę czytelnika dwa porównania w ks. V 859—863, 864—867. Stanowią one uzupełnienie arystei Diomedesa i ilustrują wynik walki Diomedesa z Aressem. Zraniony przez Diomedesa Ares jęknął z bólu tak mocno, jakby wrzasnęło na raz dziewięć albo dziesięć tysięcy wojowników, aż strach przejął Achajów i Trojan. Akustyczny obraz tego porównania wzmacnia hiperbola. Następujące po nim drugie porównanie (V 864—867), jest obrazem Aresa unoszącego się do nieba, podobnego do ciemnej chmury, kiedy zerwie się gwałtownie wiejący wiatr w upalny dzień. Obraz ten widziany jest oczyma Diomedesa.

Nie dziwi zapewne czytelnika nagromadzenie porównań wokół Diomedesa w ks. V. Porównania zdają się podkreślać, że walka Diomedesa ma szczególne znaczenie kompozycyjne. Porównania w Diomedei wyróżniają syna Tydeusa spośród innych rycerzy. Jemu głównie poświęca poeta księgę piątą *Iliady*. Kondensacja porównań w tej księdze, obrazująca wynik pojedynku Diomedesa z Aressem, wyjaśnia zwrot w akcji, kiedy po chwilowym niepowodzeniu Achajowie znowu górują nad Trojanami.

Podobnie podnoszą porównania Ajasa telamońskiego w księ-

dze jedenastej. Obrazują jego walkę z Trojanami. Do tej walki mobilizuje Ajasa wszystkie swe siły, byleby tylko pozostać na polu bitwy i nie ustąpić pod naporem Trojan. Arysteja Ajasa kończy się mimo to niepowodzeniem. Podobnie przegraną zakończyła się, opisana porównaniami księgi jedenastej, działalność bojowa Agamemnona (113—121, 153—159, 168—180, 238—245, 268—272), Diomedesa i Odysa (324—327) i samego Odysa (414—420, 473—486). Wobec przeważających sił trojańskich musieli wycofać się z walki nawet najdzielniejsi Achajowie. Ustępuje i Ajasa. Przedstawia to kondensacja ks. XI 548—557, 558—565. Cofa się rycerz jak lew odpędzany przez psy i chłopów od zagrody krów. Całą noc czuwają i nie pozwalają mu pochwycić żadnej sztuki, choć ten pragnie mięsa. Gęste pociski wyrzucane z silnych rąk, płonące łuczywa odpędzają go od stada. Drży ze strachu, choć pełen jest zapału. Rankiem smutny odchodzi z niczym (XI 548—557).

Dramat wewnętrzny Ajasa narasta. Wskazuje na to śmiałe porównanie z osłem, symbolem wytrwałego uporu (XI 558—565). Idzie leniwie przez pole i żre zboże na pniu. Chłopcy okładają go kijami. Jednak za słabo. Wreszcie wypędzają go, ale dopiero kiedy się nasyci. Podobnie Trojanie i ich sprzymierzeńcy uderzali zawsze w środek tarczy Ajasa. A ten powoli ustępował, podobnie jak jego nie mniej dzielni poprzednicy. Należy zauważyć, że porównanie z osłem nie ma u Homera charakteru deprecjonującego.

Porównania uwypuklają znaczenie walki Ajasa w kompozycji księgi jedenastej. Wątek tej księgi jest skomplikowany, a przebieg walki ostry. Porównania zjawiają się w momentach szczytowych tej księgi.

3. Kondensacje w ks. XV. Zjawisko kondensacji porównań kompozycyjnych występuje z kolei w ks. XV 263—270, 271—280; 579—582, 583—591; 617—622, 623—629, 630—638. Jakim celom służą kondensacje porównań w ks. XV? Czy może posłużył się nimi poeta dla ozdoby księgi⁶ albo dla poetyzacji⁷?

⁶ A. S h e w a n, *Suspected Flaws in Homeric Similes*, „Classical Philology”, VI (1911) 271: „porównania zdobiją utwór”. S. E. Bassett, l. c., na podsławie analizy kilku tylko (Il. IV 422 nn.; V 522 nn.; XV 624 nn.) porównań sądzi, że porównanie poetyzuje akcję (*poetizes the action*, s. 145), jest liryczną ozdobą eposu (*lyrical κόσμος of the epic*, s. 146).

⁷ Por. T. Plüss, *Das Gleichnis in erzählender Dichtung w: Fest-*

A może fakt ten ma uzasadnienie kompozycyjne? Zanim damy odpowiedź na postawione tu pytanie, warto najpierw przyrzeć się tym licznym porównaniom.

Porównanie w ks. XIV 414—418 wycofało z placu boju omdlałego Hektora, uderzonego nagle kamieniem przez Ajasa. Hektor musiał pozostać z dala od bitwy. Trojanie pod naporem Achajów odstąpili od muru achajskiego. Sytuacja wkrótce ponownie się zmienia. Inicjatywę bojową znowu podejmują Trojanie. Ten nagły zwrot w akcji bitewnej ukazuje porównanie ks. XV 263—270⁸. Koń dobrze utrzymany, wypasiony jęczmieniem przy żłobie, wypoczęty, wyrывa się ze stajni i biegnie na pastwisko. Głowę niesie wysoko. Piękna grzywa uderza mu o kark. Dufny w swą piękność galopuje z tęsknoty za stadem koni⁹. Podobnie Hektor biegnie szybko na plac boju i zachęca innych do walki, skoro tylko usłyszał głos Apollina. Zmianę w nastroju wojennym Achajów przybliży występujące w kondensacji z poprzednim porównaniem w ww. 271—280. Psy i wieśniacy gonią rogacza albo dziką kozę, która chroni się w ciemnym lesie. Nie można jej dopędzić. Lew o bujnej grzywie wychodzi na drogę, kiedy usłyszy krzyk myśliwych, i zawraca wszystkich. Podobnie Achajowie atakują Trojan mieczami i dzidami, idąc gromadnie. A kiedy zobaczyli Hektora, przechodzącego wśród szeregów trojańskich, przestraszyli się. Opuściło ich męstwo. Przez kondensację tych dwu porównań poeta objaśnia trudny do przedstawienia poetyckiego zwrotny i nagły moment w akcji. Metafora, kończąca to porównanie (w. 280 „wszystkim męstwo spadło do nóg”), zaostrza funkcję porównawczą.

Na tle zbiorowej walki każe poeta spojrzeć w dwu porównaniach (579—582, 583—591) na Antylocha: w natarciu na Melanipposa i w ucieczce przed Hektorem.

„Antyloch skoczył przeciwko tobie, Melanipposie”, zwraca się poeta bezpośrednio do atakowanego, „jak pies dopada zranionego jelonka, którego myśliwy trafił pociskiem” (579—582). Nie uszło to uwagi Hektora. Przystępuje do ataku na Antylocha. Ten nie

schrift zur 49. Versamm. Deutscher Philologen und Schulmänner, Basel 1907; H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1921, s. 98 n.

⁸ XV 263—270 = VI 506—514.

⁹ Por. M. Coffey, *The Function of the Homeric Simile*, „American Journal of Philology”, LXXVIII (1957) 119.

wytrwał na stanowisku, chociaż jest dzielnym wojownikiem. Drży podobny do dzikiego zwierza, który wiele nabroił i ucieka po zabicu psa albo pasterza przy wołach, zanim zgromadzą się ludzie. Tak drży syn Nestora. Tymczasem Trojanie i Hektor w niezwyklej wrzawie wojennej sypią zgubnymi pociskami (583—591). Porównania ilustrują tu pozycję wejściową i wyjściową w ataku Antylocha. W pierwszym porównaniu występuje lekka emfaza (w. 582). Drugie jest antytetyczne w stosunku do poprzedniego. Antyloch ukazuje się najpierw w zwycięskim ataku, a po chwili w ucieczce z pola walki.

Hektor szaleje jak Ares bitewny (605—610) albo jak zgubny ogień. Piana wydobywa mu się z ust, oczy świecą dziko pod brwiami, hełm trzęsie się na skroniach. Oto hiperboliczny obraz szału bojowego.

Porównania, gromadzące się wokół Hektora, są coraz mocniejsze. Ukazują go w szczytowym, groźnym napięciu bojowym. Posługuje się tu poeta trzema obrazami, które rzuca jeden obok drugiego (617—622, 623—629, 630—638). Oto one.

Choć tak bardzo szaleje Hektor w bitwie, to jednak nie może przełamać frontu achajskiego. Achajowie trwają na pozycjach obronnych. Ustawieni są w oddziałach na kształt wieży, jak skała wielka i stroma w pobliżu morza, która wytrzymuje siłę porywistych wiatrów oraz wzdętych i wylewających się na nią fale żywiołu morskiego. Achajowie trwają ciągle na placu boju (617—622). Oto pierwszy obraz.

Drugi obraz ukazuje Hektora w ataku. Cały lśniący ogniem uderza w szeregi achajskie, jak wzburzona fala wpada na okręt pieniać się, kiedy straszny powiew wiatru dmie z szumem w żagiel i drżą serca wystraszonych żeglarzy. Podobnie niepokoją się Achajowie.

W trzecim obrazie Hektor wpada na Achajów jak lew podstępny. Napada król zwierząt na krowy pasące się w ogromnych stadach na nizinie. Wśród nich jest pasterz. Gdy ten idzie na początku lub przy końcu gromady bydła, lew wpada w środek i pożera jedną krowę. Wszystkie inne cofają się z lękiem. Tak wszyscy Achajowie przestraszyli się Hektora (630—638).

Zwycięska akcja bojowa Hektora ilustrowana porównaniami doprowadza czytelnika do bardzo ważnego punktu w kompozy-

cji poematu, kiedy Hektor ma zapalić okręt Protezylaosa (XV 718). Jest to pierwszy przełom w akcji *Iliady*. Odtąd zaczyna już działać perypetia. Nie dla ozdoby księgi posłużył się więc poeta porównaniami i nie dla wprowadzenia poetyzacji. Wymaga ich kompozycja księgi, jej szczególnie napięta i skomplikowana akcja bojowa.

4. Kondensacje w ks. XVI. Przechodzimy obecnie do ks. XVI, w której porównania relacjonują przebieg Patroklei. Natrafiamy tu na kondensacje porównań w ww. 482—486, 487—491; 581—587, 588—592; 632—637, 638—644; 751—755, 756—763, 764—771. Dlaczego w tej księdze posłużył się poeta kondensacjami porównań kompozycyjnych? Ułatwi odpowiedź próba analizy tych porównań.

Na wynik pojedynku Patroklosa z Sarpedonem, wodzem Lyków, synem Zeusa, każe poeta spojrzeć w dwóch porównaniach (482—486, 487—491). Pierwsze z nich (482—486) maluje upadek Sarpedona. Jak dąb albo biała topola albo też jak wysmukła sosna spuszczana przez cieśli wali się na ziemię, tak pada przed rydwanem na ziemię Sarpedon zabity przez Patroklosa. Porównanie to ulega wzmocnieniu przez drugie (487—491) następujące po nim bezpośrednio. Jęk powalonego Sarpedona upodabnia się w porównaniu do jęków byka ginącego w paszczęce lwa. Przez dwa dynamiczne porównania zatrzymuje nas poeta przy śmierci Sarpedona, podkreśla niezwykłość walki dwu wielkich wodzów: Patroklos walczy w zbroi Achillesa, najdzielniejszego wśród Achaistów (IX 110) jako jego przyjaciel, Sarpedon, władca Lyków, jest synem Zeusa.

Następne porównania gromadzą się koło postaci Patroklosa. Są to cztery porównania (581—587, 588—592; 632—637, 638—644). Pierwsze z nich (581—587) wyraża ból Patroklosa po uderzeniu przez Hektora kamieniem w głowę Epejgeusa i pragnienie zemsty na Hektorze. W takim stanie ducha, na podobieństwo szybkiego w locie jastrzębia, postrachu dla kawek i szpaków, uderza Patroklos na Trojan. Kamieniem rzuca w szyję Stenelaosa i pozbawia go życia.

Drugie porównanie (588—592), łączące się z poprzednim, wskazuje na efekt natarcia Patroklosa. Pęd odwrotu Trojan od trupa Sarpedona porównany jest z pędem oszczepu myśliwskiego, rzu-

conego przez doświadczonego człowieka podczas zawodów sportowych albo w walce z wrogami. Porównanie orientuje czytelnika w wyniku ofensywy achajskiej. Trojanie cofnęli się odparci przez Patroklosa. Podkreśla to poeta przez powtórzenie na początku i na końcu porównania czasownika na oznaczenie cofnięcia się: *χώρησαν* (w. 588), *ἐχώρησαν* (w. 592).

W trzecim porównaniu zjawia się w akcji bojowej obok Patroklosa Meriones (632—637). Momentem porównawczym jest tu głuchy łoskot ziemi, szczęk mieczy i dzid, które są podobne do dającego się słyszeć zewsząd wołania drwali w górskich parowach leśnych. Dominują elementy akustyczne.

Achajowie bronią zawzięcie zdobyczy, jak informuje czwarte porównanie (638—644). Patroklos z Merionesem kręcą się przy zwłokach wodza Lyków, jak muchy w oborze podczas wiosennego udoju, z właściwym sobie natręctwem.

Zobaczmy następnie, jak rysuje się w porównaniach obraz centralnego pojedynku w ks. XVI, a mianowicie pojedynku Patroklosa z Hektorem (751—755, 756—763), któremu towarzyszy spotęgowane napięcie walki zbiorowej Trojan i Achajów w porównaniu w ww. 764—771 kończącym kondensację ks. XVI.

Bezpośrednie wprowadzenie do spotkania Patroklosa z Hektorem stanowi porównanie (751—755), z którym łączy poeta dwa inne porównania kompozycyjne. *Tertium comparationis* jest tu wściekłość napaści Patroklosa na Kebrionesa, woźnicę Hektora, podobna do wściekłości rozjuszonego i zranionego w pierś lwa, który pustoszy wiejskie zagrody. Poeta dodaje, że własna siła go zgubiła (w. 753). Ton współczucia poety dla Patroklosa wzmacnia lekko emfaza (w. 754).

Rozpoczyna się zażarta walka dwu wodzów o zdobycie trupa Kebrionesa, ukazana w następnym porównaniu (756—763). Obydwaj rycerze walczą podobni do lwów, równie dzielnych jak głodnych, wydzierających sobie jelenia. Straszmemu głodowi lwów w pierwszej części porównania odpowiada w drugiej ze strony rycerzy pragnienie osiągnięcia zdobyczy. Hektor chwytą Kebrionesa za głowę i nie puszcza, Patroklos uczepił się nogi trupa. Walka zdaje się być równa i nierozstrzygnięta¹⁰. Porównanie

¹⁰ Por. podobne sytuacje w walkach zbiorowych: XII 421 nn., 433 nn., XV 410 nn.

pełne jest ostrego realizmu, potęguje grozę sytuacji i wnosi do opisu element wysokiego napięcia. Jaki będzie wynik tej walki?

Nie znajdujemy jednak na to odpowiedzi w następnym trzecim porównaniu (764—771). To obraz zaciętej w najwyższym stopniu walki zbiorowej. Pod wpływem dwóch z przeciwnych stron wiejących wiatrów, walczących ze sobą w gęstym lesie, uderzają o siebie gałęzie dębu, jesionu i derenia. Powstaje niesłychany szum i trzask łamiących się gałęzi. Podobnie walczyli ze sobą Trojanie i Achajowie przyskakując do siebie. Jedni i drudzy zapominali wtedy o zgubnym strachu. Porównanie pełni funkcję czasu epickiego, w którym toczy się dalej pojedynek Patroklosa z Hektorem. Dopiero ostatnie w ks. XVI porównanie (823—828) kończy pojedynek bohaterów. Służy ono pocie do ukazania ostatecznego efektu walki wodzów reprezentujących dwa obozy. A oto obraz tego porównania. Przy niewielkim źródelku walczą ze sobą dzik i lew. Obydwa pragną się napić wody. Sile lwa ulega w końcu osłabiony i zasapany dzik. Podobnie Hektor odebrał życie Patroklosowi.

Kondensacja porównań kompozycyjnych w księdze szesnastej ułatwia Homerowi poetyckie przedstawienie przebiegu akcji księgi. Na tle akcji zbiorowej rozwija się akcja Patroklosa, jego pojedynek z Sarpedonem i Hektorem. Momentem szczytowym księgi jest pojedynek Hektora z Patroklosem i śmierć tego ostatniego. Porównania oświetlają przede wszystkim postać Patroklosa, główną postać księgi, szczególnie ważną nie tylko dla całości akcji bojowej, ale również dla całego poematu. W najniebezpieczniejszej dla Achajów sytuacji bitewnej to Patroklos właśnie za zgodą Achillesa przystępuje do walki z Trojanami. Choć pada w pojedynku z Hektorem, ratuje Danaów od zguby przez odparcie Hektora i jego oddziałów aż do miasta, oraz przez wywołanie aktywnej postawy Achillesa z kolei w ks. XVIII.

5. Kondensacje w ks. XVII. Księga siedemnasta *Iliady* jest opisem walki, pełnej perypetii w pierwszym rzędzie Menelaosa oraz Ajasów, Idomeneusa i Merionesa z Trojanami o ciało Patroklosa. Księga stanowi logiczne następstwo Patroklei. Kondensacja dwu porównań kompozycyjnych w ks. XVII 53—60, 61—69, obrazuje wycinek akcji Menelaosa.

Pierwsze zwycięstwo odnosi Menelaos nad Euforbosem (53—

60). Zabija go w pojedynku, podobnie jak huraganowy wiatr w połączeniu z burzą wpada nagle i wyrwa z korzeniami, kładąc na ziemi, piękne i bujnie rosnące drzewko oliwne. Wyhodował je sobie ogrodnik w samotnym miejscu, gdzie obficie tryska woda i skrapia grunt. Pełno na nim zielonych liści i białego kwiecia, które strząsa i niszczy porywisty wiatr. Dobrze władał włócznią syn Pantoosa, którego odarł ze zbroi Menelaos. Euforbos leży powalony przez burzę walki jak młode drzewo oliwkowe. Jego włosy splamione są krwią, a mimo to piękne, skoro w tej piękności upodabnia je poeta w porównaniu XVII 51 n. do tęczy. Euforbos, zabity przez Menelaosa, dla Achajów wróg, wspańiale został uczczony przez poetę po śmierci. To piękne i jedyne w *Iliadzie* porównanie ulega wzmocnieniu przez następujące po nim bezpośrednio porównanie Menelaosa z królem zwierząt (61—69), lwem, który porywa ze stada najbardziej tłustą sztukę pasącego się bydła. Łamie jej kark mocnymi zębami, potem wypija krew i pożera wnętrzności. Otaczają go wprawdzie psy i pasterze i bardzo głośno krzyczą z daleka, ale nie mają odwagi zbliżyć się do niego. Ogarnia ich niezmierny strach. Podobnie żaden Trojanin nie odważył się spotkać z dostojnym Menelaosem.

Księgę siedemnastą kończy największa w *Iliadzie* kondensacja porównań kompozycyjnych, obejmująca trzydzieści pięć wierszy samych porównań (725—759), streszczająca i syntetyzująca dotychczasową całą akcję bojową o ciało Patroklosa.

W pierwszym z nich (725—734) widać Trojan. Mają w swych atakach napaśliwą ostrość i zaczepność psów. Akcentuje to poeta przez gromadzenie wyrazów: ἔθυσαν (w. 725), ἀλέωσι (w. 726), θεούσι διαπραΐσαι μεμαῶτες (w. 727). Raz po raz rzucają się Trojanie gromadnie na zdobycz, podobnie jak psy pędzą przed myśliwymi do zranionego dzika. Zmienia się sytuacja, gdy wśród psów znajdzie się w pobliżu zraniony, a przez to bardzo niebezpieczny dzik. Cofają się wtedy, pierzchając ze strachem, każdy w inną stronę. Trojanie podobnie atakowali Achajów. Kiedy jednak Ajasowie odwracali się i powstrzymywali atak, wtedy żaden Trojanin nie odważał się przystąpić do walki o trupa. Drugie w ww. 735—741 prowadzi Achajów z ciałem Patroklosa z pola walki do okrętów. Nie jest to jednak spokojny pochód. Walka trwa nadal. Jest napięta. Szaleje jak dziki ogień, który wpada

niespodzianie do miasta, potężnieje od siły wiatru, a swym płomieniem ogarnia domy i zagrody ludzkie, zostawiając ruiny i zgliszcza. Podobny w swej dzikości do ognia, powodującego trzask palących się domów, rozlegał się nieustannie wrzask walczących rycerzy i koni. Żywiół ognia odpowiada tu żywiółowej, zaciętej, rzekłbyś, ognistej walce o ciało Patroklosa.

Trzecie (742—746) ukazuje wielkość wysiłku niesienia ciała ze strony Menelaosa i Merionesa. Poeta posługuje się w tym celu obrazem bardzo mocnych mułów, ciągnących z góry po nierównej drodze belę albo budulec okrętowy. Męczą się mocne zwierzęta, ciągną w pocie i pośpiechu wielki ciężar. Podobnie trudzili się Achajowie, pragnąc jak najszybciej dotrzeć do okrętów i odeprzeć ataki Trojan. Mało ważne jest tu dla poety, co muły ciągną: belę jakąś, czy budulec okrętowy. Jakość ciężaru jest obojętna. Istotą porównania jest tu obraz wielkości ciężaru albo raczej trudu pokonywania tego ciężaru i żmudnej drogi. Dzięki takiemu ujęciu porównanie ma charakter ogólny, nie gubi się w szczegółach. Droga też jest celowo skalista, pełna wyboi, nierówna, a tym samym utrudnia gwałtowny pośpiech. Zależało na nim bardzo Achajom. Olbrzymi ciężar i niewygodna droga powoduje zmęczenie i pot nawet bardzo silnych mułów. W ten sposób wewnątrz porównania działa silnie kontrast: siła i zmęczenie. Muły jednak śpieszą mimo ciężaru i przeszkód. To porównanie dobrze i plastycznie informuje czytelnika o niezwykłym wysiłku, jakiego użyto dla niesienia ciała Patroklosa mimo tylu przeszkód.

W czwartym z rzędu porównaniu (747—753) patrzymy na skuteczną obronę Ajasów. Z tyłu powstrzymywali oni Trojan, podobnie jak grobla albo tama zbudowana z drzewa na równinie. Zatrzymuje ona niszczące fale wielkich rzek. Odpiera je w kierunku równiny. Wytrzymuje siłę napierających wód. Porównanie wzmacnia dualizm: *Ἀϊάντ' ἰσχυρότερον* (w. 747), *Ἀϊάντε* (w. 752) i trzy razy powtarzający się czasownik na oznaczenie pojęcia „powstrzymywać”: *ἰσχυρότερον* (w. 747), *ἰσχύει* (w. 747), *ἰσχει* (w. 750). Oddaje dobrze wielką siłę Ajasów, zjednoczenie w walce i skutek ich obrony: ciągle powstrzymywanie nacierających z tyłu Trojan. Wyjaśnia to także *imperfectum ἀνέσπερον* (w. 752) oraz przysłówkę *αἰεί* (w. 752).

W ten sposób dzięki porównaniom czynność niesienia zwłok ukazana jest w wielorakim aspekcie. Do ostatniej chwili ks. XVII poeta trzyma w napięciu obserwatora zaciętej walki o ciało Patroklosa. Achajowie unoszą ciało i bronią się, Trojanie wciąż atakują.

Wśród atakujących Trojan wyróżnia ostatnie porównanie (753—759) wielkiej kondensacji ks. XVII przede wszystkim Eneasza i Hektora. Achajowie uciekają przed nimi ze straszną wrzawą podobni do chmury szpaków albo kawek, kraczących głośno na widok zbliżającego się jastrzębia, niebezpiecznego dla małych ptaków. Porównaniem tym kończy się kondensacja zamykająca ks. XVII.

Funkcja tej kondensacji jest potrójna:

1°. Daje dramatyczny obraz niezwykłego trudu bohaterów achajskich unoszenia zwłok Patroklosa z pola walki podczas zaciętych ataków ze strony Trojan. W pięciu dynamicznych obrazach porównawczych o spotęgowanej ekspresji zostały ukazane najważniejsze błyskawiczne momenty akcji bojowej, trudnej do przedstawienia przy pomocy innych środków poetyckich.

2°. Wskazuje na bezskuteczność maksymalnego wysiłku Achajów w obronie zwłok Patroklosa. Ostatecznie ani Menelaos, ani dzielny Ajas telamoński, ani Meriones, ani też wszyscy razem najdzielniejsi spośród Achajów rycerze nie unieśliby ciała Patroklosa z pola walki do swego obozu.

Jest to ostatni wysiłek, podjęty ze strony Achajów, od chwili, kiedy Achilles wycofał się z akcji bojowej. Dotychczas szli w bój najdzielniejsi bohaterzy. Po chwilowych powodzeniach schodzili z placu bitwy bez uzyskania ostatecznego zwycięstwa, między innymi Diomedes (ks. V), Ajas telamoński (ks. XI), Antyloch (ks. XV), Menelaos (ks. XVII). Bez Achillesa nie daliby sobie rady, nie potrafiliby obronić honoru swego wojska.

3°. Umieszczona w tym momencie akcji wielka kondensacja porównań kompozycyjnych ks. XVII przygotowuje bardzo ważną zmianę, kulminację perypetii. Achilles bowiem ma się dowiedzieć od Antylocha o śmierci Patroklosa i głosem swym ułatwić Achajom pomyślne uniesienie zwłok swego przyjaciela z placu boju (XVIII 219—221). Przez największą w *Iliadzie* kondensację porównań w ks. XVII została już przygotowana Achilleida. Pery-

petia, która zaczęła się w ks. XV, a rozwijała się w ks. XVI, dochodzi do punktu kulminacyjnego w ks. XVII. Ilustrowały ją kondensacje porównań w tych trzech ostatnich księgach. Zarówno w ilości porównań jak w ilości ich wierszy w ks. XV, XVI i XVII widoczna jest pewnego rodzaju gradacja¹¹.

Czy fakt kondensacji porównań w ks. XV, XVI i XVII można tłumaczyć przypadkiem? Czy też wzgląd na ozdobę poematu poddyktował poecie konieczność posłużenia się kondensacjami? Ani jedna, ani druga hipoteza nie znajduje uzasadnienia w rzeczywistości literackiej poematu. Przy pomocy porównań zobrazował Homer drugi przełom w akcji poematu oraz zbliżył kulminację perypetii. Porównania w tych księgach pełnią funkcję kulminacyjną.

6. Kondensacja w ks. XX—XXIII. Achilleida (ks. XVIII—XXI) łączy się ściśle z ks. XVII. Nawiązuje do największej w *Iliadzie* kondensacji porównań kompozycyjnych. Walka bowiem o ciało Patroklosa trwa nadal. Achajowie nie potrafią zwyciężyć bez pomocy Achillesa. Jego przejmujący głos, uchwycony porównaniem w XVIII 219—221, ocalił ciało Patroklosa. Na sam widok i głos Achillesa Trojanie odstępili od trupa. Porównanie w ks. XVIII 318—323, ilustrujące płacz Achillesa nad zwłokami Patroklosa, pełni wyjątkową funkcję: oznacza punkt zwrotny w akcji i w duszy Achillesa. Nastąpiła w nim wewnętrzna zmiana przygotowana przez wielką kondensację ks. XVII i dzięki niej dopiero zrozumiała. Pelida zdecydował się walczyć z Trojanami dopiero po śmierci Patroklosa. Fragmentarycznie tylko ilustrują tę walkę kondensacje w ks. XX 490—494, 495—498; XXI 252—256, 257—264; XXII 22—24, 25—32. By dać skondensowany obraz szału wojennego Achillesa, kończy poeta księgę dwudziestą porównaniami w ww. 490—494, 495—499. Pierwsze zaczerpnięte zostało o obserwacji szalejącego ognia, drugie dotyczy życia gospodarskiego, a mianowicie młócenia zboża. Jak sroży się gwałtownie płonący ogień w suchym lesie górskim, gdzie wiatr, dmąc zewsząd, powiększa niszczycielski płomień, tak na wszystkie strony tnąc mieczem szalał (ῥῶνε w. 493) Achilles po-

¹¹ Ilość wszystkich porównań w tych księgach jest następująca: 24 : 29 : 30. Podobnie ma się rzecz z ilością wierszy porównań w tychże samych księgach: 88 : 111 : 117.

dobny do demona (*δαίμονι ἴσος* w. 493), a krew płynęła po ziemi. Porównanie to przypomina szal Diomedesa w ks. V 87.

Konie Achillesa stapały po trupach i tarczach Trojan, jakby woły młócające swymi racicami jęczmień na twardym klepisku. Obydwa porównania, kończące księgę dwudziestą, resumują akcję bojową, jaką prowadził dotychczas Achilles, a jednocześnie wskazują na jego pasję bojową i demoniczność postaci. Trojanie uciekają przed Achillesem w popłochu. Ta szczególnie napięta i gwałtowna działalność bojowa Achillesa trwa dalej, zarysowana syntetycznie porównaniami na początku księgi XXI 10—16, 20—32.

Drugą fazę walki, a mianowicie walkę z obrażonym przez niego bóstwem rzeki, Skamandrem, opisują dwa porównania kondensacji księgi XXI 252—256, 257—264, dając obraz jego ucieczki przed pościgiem Skamandra. Pelida ucieka przyrównany do czarnego orła, najszybszego w locie wśród ptaków. Pędzi za nim z tyłu rzeka, tocząc swe fale z wielkim szumem na równinę (252—256).

W drugim obrazie porównawczym za Achillesem płyną z łoskotem fale rzeki (257—264). Podobnie dzieje się, kiedy ogrodnik kieruje wodę ze źródła do ogrodu łopatą tworząc kanał między usypanymi wałami. Prąd wody porywa za sobą kamienie. Płynie szybko z szumem po spadzistym stoku i wyprzedza ogrodnika¹².

W opisie zindywidualizowanej działalności bojowej Achillesa, w unaocznieniu żywiołowej i katastroficznej jego walki z Trojanami, posługuje się poeta porównaniami. Porównania zbliżyły tę akcję bojową, uczyniły ją zrozumiałą. Katastroficzność walki sprowadziły do kategorii życia ludzkiego, gospodarskiego. Demonizm postaci Achillesa w sposób widoczny i obrazowy góruje nad siłą przeciwnika.

Syntetyczny obraz pojedynku Hektora z Achillesem ilustrują porównania księgi XXII. Najpierw wprowadzają na scenę bohaterów: Achillesa (21—24, 25—32), potem Hektora (93—97). Ukazują następnie pierwszą fazę pojedynku, tj. pościgu Achillesa za Hektorem (139—144, 162—166, 188—193, 199—201) oraz drugą fazę, szczytową, tj. samą walkę ukazaną w paralelnym ataku

¹² Porównanie to z racji małej różnicy gatunkowej, małego dystansu obrazów porównywanych samo w sobie nie ma wielkiej siły wyrazu. W kondensacji jednak z poprzednim zostaje wzmocnione.

Hektora (308—311) i Achillesa (317—321). Jak widać z tego przeglądu porównań ks. XXII, kondensacja porównań tej księgi, zawarta w ww. 21—24, 25—32 wprowadza Achillesa na plac bitwy do pojedynku z Hektorem. Jedno z tych porównań daje obraz Achillesa biegnącego w kierunku Ilionu, jak koń z rydwanem podczas zawodów. Bez trudu przemierza plac wyścigów (21—24). W drugim widzi go Priam, jakby w pełni promiennego blasku gwiazdy z konstelacji Oriona. Gwiazda ta jest zwykle zapowiedzią nieszczęścia dla ludzi. Jasnością tej najjaśniejszej gwiazdy lśni spóź Achillesa, zły znak dla Hektora (25—32).

Ale oto jeszcze jeden ważny epizod palenia zwłok Patroklosa przez Achillesa opisują w ks. XXIII występujące bezpośrednio obok siebie dwa porównania (w ww. 222—225, 226—228). Pierwsze porównanie (222—225) wskazuje na stosunek opiekuńczy Achillesa do Patroklosa. Z czułością i troską ojca pali Achilles kości swego umiłowanego przyjaciela. A przy tym płacze serdecznie. Czołga się z rozpaczą wokół stosu płonącego. Jęczy, jakby pozbawiony został syna, który, młodo tracąc życie, nie doczekał się dnia swego ślubu i wesela. Zasmucił przez to rodziców. W drugim (226—230) widać ogień już dogasający na stosie. Jak gwiazda poranna zapowiadająca nadejście światła na ziemię, kiedy jej blask rozprasza błękitna Jutrzenka, znika sprzed oczu, zachodząc za morze, tak stos pogrzebowy z wolna przygasał. Nie wiały również wiatry. Powróciły nad Morze Trackie do swych siedzib. Tak dopełnił Achilles religijnego obrzędu pogrzebowego. Dwa porównania krótko streszczają zakończenie akcji pogrzebowej. Akcję bowiem bojową zakończyła już śmierć Hektora w ks. XXII.

Dokonaliśmy przeglądu kondensacji porównań kompozycyjnych w *Iliadzie*. W oparciu o przeprowadzone już analizy porównań i niektóre szczegółowe wnioski, czas już na wyprowadzenie i omówienie syntetyczne głównej funkcji porównań w *Iliadzie*, a następnie niektórych innych funkcji porównań kompozycyjnych.

II. FUNKCJE PORÓWNAŃ KOMPOZYCYJNYCH

1. Główna funkcja porównań

a) Porównania kompozycyjne budują i prowadzą akcję bitewną. Wielka kondensacja porównań w księdze drugiej maluje samo zawiązanie akcji bojowej, tj. mobilizację wojska Achajów. Kondensacja porównań w ks. III obrazuje ruszające już na pole walki oddziały obydwu wojsk, trojańskiego i achajskiego. W księdze piątej porównania centralizują się na wyczynach bojowych Diomedesa w pojedynku z Aresem, w kondensacji porównań kompozycyjnych w ks. XI na postaci Ajasa telamońskiego. W księgach XV, XVI i XVII porównania ilustrują fazy szczytowe akcji bojowej Patroklosa. Celowo również obrazuje poeta przez porównania działalność bojową Achillesa w ks. XX i XXI oraz w ks. XXII.

Porównania w *Iliadzie* ważne są nie tylko dla poszczególnych obrazów literackich, lecz służą całości poematu, pomagają obrazowaniu przede wszystkim akcji bojowej zarówno zbiorowości, jak i wybitnych bohaterów. Akcja ta odbija się w porównaniach jak w zwierciadle. Porównania stanowią więc w poemacie czynnik strukturalny, którego nie można by usunąć bez naruszenia głównych i istotnych dla całego utworu zrębów.¹³

b) Porównania kompozycyjne pełnią funkcję elementu syntetyzującego akcję bojową poematu.

Obraz wycinków akcji, jaki rzucają kondensacje porównań kompozycyjnych w *Iliadzie*, nie jest wprawdzie w szczegółach odbiciem fotograficznym jakby wszystkich momentów działalności bojowej grup i jednostek. Jest to skondensowany obraz pojedynków i starć zbiorowych. Zawiera się w nim synteza akcji. Akcja ta pokazana jest w skrótach perspektywicznych, w oglądzie najważniejszych zdarzeń. Porównania, streszczając akcję i skracając poemat przez kondensację treściową, jaka jest w nich możliwa, nadają mu zwartość¹⁴. Kondensacja porównań w ks. II

¹³ Por. S. Skwarczyńska, *Nauka o literaturze*, Warszawa 1954, t. II, s. 249.

¹⁴ R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen 1952, s. 7: przytaczając w języku niemieckim porównanie z ks. II 144—146, pisze: *Das ist alles. Knapper konnte der Vorgang nicht dargestellt werden. Das einzige Beiwort in diesem Gleichnis, die ‚langen‘ Wogen,*

streszcza akcję i przygotowuje nową akcję. Kondensacji porównań w ks. II powierzył poeta funkcję rozpoczęcia, a nagromadzeniu porównań w ks. XXII funkcję zakończenia akcji bojowej. Ks. XVII streszcza akcję księgi i przygotowuje nową akcję: kończąc Patrokleję stanowi niejako wstęp do Achilleidy w ks. XIX—XXI.

Przez ilustrowanie akcji bojowej za pomocą skrótowych obrazów porównawczych uzyskuje Homer skondensowaną siłę wrażenia artystycznego i jednocześnie dostatecznie jasno informuje czytelnika o rozwijaniu się działań na froncie.

c) Porównań kompozycyjnych wymaga szczególnie napięta i trudna akcja bojowa.

W porównaniach ukazują się najintensywniejsze momenty w ataku oraz w obronie zbiorowości i jednostek. Dzięki obrazom porównawczym przybliża poeta trudną do wyrażenia akcję i czyni ją zrozumiałą. Komentarzem porównań opatruje Homer momenty zwrotne w akcji.

Tam, gdzie trzeba rzucić skondensowane obrazy pojedynków, gromadzi poeta porównania wokół dzielnych rycerzy. W ks. V wyróżnia Diomedesa, w ks. XI między innymi Ajasa telamońskiego, w XV Hektora, w XVI Patroklosa, w XVII Menelaosa, a w następnych księgach Achillea.

Podobnie zjawiają się porównania w krytycznych sytuacjach, kiedy walka jest nierozstrzygnięta, ponieważ żadna ze stron nie może uzyskać przewagi. Dla zilustrowania pojęcia walki równej, pojęcia trudnego do przedstawienia w sposób poetycki, używa Homer obrazu porównawczego, np. XVI 756—763. Prostej i jasnej akcji bojowej nie ilustruje poeta kondensacjami porównań kompozycyjnych. Akcja taka jest sama przez się zrozumiała i nie wymaga wyjaśnień. Dla ilustracji pojedynków np. w ks. VI nie używa poeta żadnego porównania kompozycyjnego. Wystarcza mu sam opis. Nie występują również porównania tam, gdzie inne środki wyrazu, jakimi są opisy i przemówienia, objaśniają akcję.

ist nicht einmal ein ausschmückendes sondern einfach sachliche Aussage. Ze porównania nie stanowią ozdoby poematu, nie biegną obok akcji, ale ją zastępują wnosi słusznie Hampe przy analizie porównania II. II 149—150: Die Gleichnisse gehen nicht als Ausschmückung neben der Handlung her, sondern ersetzen sie geradezu (s. 10).

d) Kondensacje porównań kompozycyjnych dramatyzują i dynamizują akcję, przygotowując jej przełom¹⁵.

To nie wzgląd na ozdobność utworu, lecz celowe, zamierzone, uzasadnione kompozycyjnie kondensacje porównań zjawiają się w trzech obok siebie księgach, a mianowicie w ks. XV, XVI i XVII. I nie gdzie indziej, tylko w tych, właśnie księgach ilość porównań szeroko rozbudowanych jest największa.

Zapalenie okrętu Protezylaosa przez Hektora w ks. XV, pojedynek Patroklosa z Hektorem i śmierć przyjaciela Achillesa opisana porównaniami w ks. XVI, tragiczna walka Menelaosa i najdzielniejszych spośród Achajów o ciało Patroklosa w ks. XVII — są szczytowymi momentami akcji. Patrokleję jako kulminację poematu ilustruje poeta przez największą kondensację porównań. Jest to perypetia poematu celowo uwypuklona porównaniami. Dynamika akcji jest w niej najwyższa dzięki obrazom.

Lecz i Patrokleja nie jest celem sama w sobie. Stoi na usługach dalszej akcji poematu. Przygotowuje nową fazę szczytową, kiedy Achilles swym potężnym głosem (XVIII 219—221) obroni ciało Patroklosa przed atakami Trojan z Hektorem na czele, a potem zdecyduje się przystąpić do akcji bojowej i pomści na Hektorze śmierć swego przyjaciela. Ta zmiana wewnętrzna w duszy Achillesa, ilustrowana porównaniem w ks. XVIII 318 nn.¹⁶, jest logicznym następstwem Patroklei.

Porównania są na usługach konstrukcji utworu, na podobieństwo reflektorów wnoszą do niego jasność; jak drogowskazy prowadzą szlak, którego ma się potoczyć akcja¹⁷. W porównaniach ukazuje Homer linię rozwojową akcji bojowej, prowadzącej poprzez najważniejsze fazy przygotowawcze do kulminacji. Odsła-

¹⁵ Por. słuszną wypowiedź na ten temat ubocznie zanotowaną przez M. Treu'a, *Von Homer zur Lyrik*, München 1955, na s. 99, że porównania homeryckie znajdują się w kulminacyjnych punktach ożywionej akcji. Temu słusznemu zdaniu brak jednak u Treu'a argumentacji zadowolającej w oparciu o materiał dowodowy zaczerpnięty z *Iliady*.

¹⁶ Por. R. Hampe, op. cit., s. 21: *Das Gleichnis vom Löwen, dem seine Jungen geraubt sind, und der nun rastlos auf Rache ausgeht, be deutet den Wendepunkt*. Por. trafne między innymi sformułowanie G. Finslera, *Homer*, Leipzig-Berlin 1924, I², s. 259—263, że porównania przygotowują momenty zwrotne w akcji.

¹⁷ R. Hampe, op. cit., s. 12 po analizie Il. II 87—90 trafnie zauważa: *Die Handlung vollzieht sich geradezu im Spiegel der Gleichnisse*.

nia jej wewnętrzzną dynamikę¹⁸. Porównania kompozycyjne są integralnym składnikiem *Iliady* i służą Homerowi do wyrażenia jego światopoglądu w wątku narracyjnym.

Taka jest generalna funkcja porównań kompozycyjnych. Ich kondensacje budują i prowadzą akcję w istotnych zrębach, syntetyzują i wyjaśniają, ułatwiają przejrzystość poematu.

2. Inne funkcje porównań.

a) Konkretność i obrazowość przedstawienia za pomocą porównań przybliży abstrakcyjne i złożone myśli, wyjaśnia trudne pojęcia. Nie zatrzymuje się poeta na szczegółach w obrazach porównawczych, nie zwraca uwagi tylko na obrazowość plastyczną, ale też wyraża i aksjomatyczną. Dzięki porównaniom, zwłaszcza przez wielkie kondensacje, pole przedstawieniowe oświetlone zostaje w szczegółach. Tak z różnych stron każe poeta spojrzeć w porównaniach na mobilizację Achajów w ks. II. Powtarzając się czynność unoszenia zwłok Patroklosa w ks. XVII, powtarzające się ataki jednostek i zbiorowości ukazują porównania w wielu aspektach. Dają poznać istotny charakter przedstawienia. Wtedy elementy obrazowe ustępują, skoro spełniły swą rolę. Miały silnie zaapelować do zmysłów, pobudzić działanie wyobraźni, a następnie umysłu. Przy pomocy obrazów jasna staje się myśl abstrakcyjna.

Obraz porównawczy, lepiej niż poprawna logicznie mowa, syntetyzuje istotne rysy myśli abstrakcyjnej. W krótkim obrazie zawiera się mnóstwo niekiedy przedstawień, których normalna mowa, oparta o zasady logicznego myślenia, czy opis nie wyraziłyby treści tak krótko, dobitnie i w sposób zagęszczony, jak porównanie. Potrzeba by im było na to wielu słów. Tymczasem porównanie kondensuje zawartość myślową¹⁹. Obraz literacki, podobnie jak przykład w mowie, służy lepszemu udostępnieniu myśli (*apertius dicere*).

b) Ważna jest ponadto estetyczna funkcja porównań. Porównania kompozycyjne są różnorodne w swej wielobarwności i bogactwie obrazów, urozmaicone i niepowtarzalne. Nietrudno

¹⁸ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 392.

¹⁹ R. Hamppe, op. cit., na s. 25 podaje słuszne uzupełnienie wyrażonej tu myśli, że w porównaniu homeryckim chodzi także o spotęgowaną siłę wrażenia artystycznego.

to zauważyć w bezpośrednich połączeniach ze sobą kilku porównań kompozycyjnych. Dzięki nim dzieło literackie staje się bardziej plastyczne. Obrazy porównawcze nie stanowią jednak samostojnych jednostek, organicznie łączą się z całością poematu.

Przez uplastycznienie zdarzeń budzi poeta zainteresowanie czytelnika, pomaga mu w skupieniu uwagi nad przebiegiem akcji, wzmacnia napięcie. Wprowadza do dzieła różne momenty zaskoczenia i niespodzianki. Te same i po wiele razy powtarzane sytuacje bojowe ukazują się za każdym razem w innym, nowym obrazie. W czytelniku powstają przyjemne przeżycia estetyczne, jakich doznaje po rozwiązaniu pewnego rodzaju zagadek, występujących w porównaniach między rzeczą określaną o określaną²⁰.

c) Inną jeszcze funkcją porównań jest liryzacja poematu i wydobycie właściwości nastrojowo-emocjonalnych²¹.

Porównania z obrazami przyrody wprowadzają zupełnie inny świat do opisu życia rycerzy i świata wojny, wywołują atmosferę odprężenia i zmiany. Jest to chwyt artystyczny ważny dla kompozycji dynamicznej, daje on bowiem kontrastowe zestawienia. Obrazy pokojowe, będące wyrazem umiłowania przyrody i życia codziennego ludzi, ich bytu osiadłego, rolniczego przede wszystkim i pasterskiego, zastosowane do przedstawienia scen o charakterze wojennym nadają porównaniom spotęgowany stopień ekspresji. Takie zestawienia obrazów nie tylko dynamizują opis, lecz i silniej uderzają wyobraźnię i głębsze wzbudzają impresje. Elementy te nie są bez wpływu na pewnego rodzaju liryzację poematu. Wnoszą do utworu swoisty nastrój. Budzą bogatą skalę uczuć.

Porównania, ilustrujące pogrzeb Patroklosa w kondensacji w ks. XXIII, pełne są liryzmu. Ich celem jest uplastycznienie uczuciowej wypowiedzi, wyrazu przyjaźni, jaka łączy Achilleśa z Patroklosem.

Porównanie stanowi nie tylko pomoc w poznawaniu rzeczywistości literackiej poematu, lecz również wywołuje wiele nowych wyobrażeń i przeżyć niezależnych już od poematu. W tej impre-

²⁰ Zob. Arystoteles w *Poetyce* o istocie przeżycia estetycznego.

²¹ O walorach nastrojowo-emocjonalnych porównań zob. u: S. Skwańczyńskiej, op. cit., s. 259; R. Ingardena, op. cit., s. 264.

sywnej funkcji porównanie wychodzi poza utwór, uzupełnia świat rzeczywistości poetyckiej dzieła światem będącym nową rzeczywistością. Świat bowiem wojny zobrazowany jest przez świat rolnictwa i przyrody. Ze świata wojny porównania wprowadzają czytelnika w świat rzeczywistości pokojowej. Stwarzają odmienne zupełnie zaplecze, tylny niejako plan, kulisy dla rzeczywistej akcji poematu, która doznaje przez to uwypuklenia.

*

Analiza wybranych porównań *Iliady* doprowadziła nas do wykrycia kilku ich zasadniczych funkcji, głównie związanych z unaczynieniem wydarzeń. Porównania stanowią integralny składnik całego utworu, ważne narzędzie działania artystycznego i zarazem środek służący przekazywaniu i budzeniu myśli i uczuć.

Porównanie, zwłaszcza kompozycyjne, leży u samych korzeni sztuki. Dzięki porównaniu realizuje się możliwość wyrażenia maksimum za pomocą minimum tworzywa. Ten syntetyzm porównania jako środka literackiego jest istotny dla sztuki w ogóle²², a tym samym i dla sztuki słowa.

²² Por: S. Skwarczyńska, op. cit., s. 248.