

JANINA NIEMIRSKA-PLISZCZYŃSKA

ANALIZA STRUKTURALNA XII KSIĘGI *ILIADY*

Przed wszystkim należałoby sobie zadać pytanie natury metodycznej: na czym ma polegać ten rodzaj opracowania analitycznego, jaki tu zastosowano? Ani Karol Wiessner¹, ani Peter van der Mühl², ani Karol Reinhardt³, tj. ci uczeni, którzy ostatnio przeprowadzili analizę całej *Iliady*, nie zastosowali jednocześnie analizy struktury fabularnej i językowej, ograniczając się do analizy kompozycji poszczególnych ksiąg. W niniejszym artykule zastosowano *j e d n o c z e s n o ść* analizy struktury fabularnej i językowej oraz usiłowano wykazać ich ściśle współdziałanie. Również Wolfgang Schadewaldt⁴ mimo subtelności i trafności rozważań kompozycyjnych (choć niestety fragmentarycznych) nie odsłania zaplecza swej analizy językowej. Ta jednoczesność analiz wydaje mi się czymś bardzo istotnym i owocnym. Pokazuje bowiem cały warsztat poetycki Homera i całe bogactwo jego środków wyrazu.

Z kolei wypadnie zapytać: dlaczego wybrano tę księgę właśnie. Walka o mur i jego zdobycie otwiera Hektorowi i Trojanom drogę do okrętów celem ich spalenia (mimo dywersyjnej akcji Posejdona i podstępu Hery w ks. XIII i XIV). Jest więc równie kluczowa pod względem akcji bojowej jak ks. XVI, która przez śmierć Patroklosa otwiera drogę Achillesowi do wzięcia udziału w bitwie. Ich budowa wykazuje też pewne analogie, głównie w postaci patetycznych i decydujących finałów. Że sam Homer przypisuje tej księdze wyjątkowe znaczenie w strukturze poematu, świadczy uroczysty prolog, wybiegający daleko poza bezpośrednią jego fabułę.

1. PROLOG: DZIEJE PRZYSZŁE MURU (WW. 1—33)

W pierwszych dwu wierszach księgi poeta wraca do dalszego opisu działań wojennych, przerwanych w ks. XI na w. 596, gdzie zostawił Aja-

¹ *Bauformen der Ilias*, Lipsk 1940.

² *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Basel 1952.

³ *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961.

⁴ *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1959.

sa na czele wojsk Achajów po wycofaniu się rannego Eurypylosa. Poeta wyzyskuje tu czas epicki: działania wojenne trwały bez przerwy, a na zapleczu bitwy odbywała się walka Nestora o duszę Patrokla i nastąpiło spotkanie Patrokla z rannym Eurypylosem, potwierdzające przez autopcję prawdę słów Nestora. Przez cały ten czas Achajowie „walczyli na kształt płonącego ognia” (w. 596):

“Ὡς οἱ μὲν μάραντο δέμας πρὸς αἰθομένοιο·

Na początku ks. XII poeta nawiązuje do opisu działań wojennych, które znowu staną się tu pierwszoplanowe, na zapleczu bitwy pozostaje natomiast Patroklos w namiocie Eurypylosa, opatrujący troskliwie jego rany. W ten sposób poeta każe nam ciągle pamiętać o dwu planach akcji trwających jednocześnie. W w. 3 nawiązuje bezpośrednio do walki Achajów z Trojanami, trwającej na całym froncie, w zderzeniu całych dwu armii, a nie pojedynczych rycerzy. Tu przerywa opis zderzenia i przechodzi do dłuższego opisu muru, przy którym toczyć się wnet będzie gwałtowny bój. Od w. 3 do w. 33 trwać będzie nie tyle opis samego muru, ile raczej jego dziejów w czasie samej wojny i wnet po niej. Wybiegnie więc tu poeta myślą poza ramy poematu, dając tragiczną wizję upadku Troi i zburzenia muru przez bogów. Tak oto w organizm *Iliady* wprowadza raz po raz silne aluzje do wypadków, które nastąpią po ukończeniu akcji poematu, a które poeci cykliczni rozprowadzą później w samodzielne poematy. Ale wizja Homera, choć włączona integralnie w poemat, o wiele silniejszą stanowi sugestię artystyczną niż konkretne wątki fabularne cyklików. Oto w w. 4 zapowiada poeta z góry i złowróźnie, że ani fosa, ani szeroki mur wzniesiony ponad nią przez Danaów w obronie okrętów nie powstrzymają Trojan. Bezbożne to dzieło rąk ludzkich: nie złożyli Danaowie hekatombę na rzecz tego zabezpieczenia swych okrętów i zdobyczy w nich przechowywanej; wbrew woli bogów został on wzniesiony i nie miał trwać długo (ww. 8—9):

θεῶν δ' ἀέκητι τέτυκτο

ἀθανάτων· τὸ καὶ οὐ τι πολλὸν χρόνον ἔμπεδον ἦεν.

Ten złowróźbny ton opisu narasta. Trwałość muru ogranicza poeta czasem trwania Troi i życia Hektora. Oto dopóki żyć będzie Hektor, zaś Achilles trwać w swym gniewie, a miasto Priama jeszcze nie ulegnie zburzeniu (tu *ἄ.*⁵ u Homera: ἀπόρθητος, w. 11), dopóty wielki mur Achajów ustoi (ww. 10—12). W tych kilku wierszach zawarta jest już aluzja do przyszłych wydarzeń, częściowo mających się zrealizować w poemacie, częściowo poza nim: Hektor zginie w ks. XXII *Iliady*, Achilles porzuci gniew w ks. XVIII, ale zburzenie Troi nastąpi już poza

⁵ ἅπαξ εἰρημένον. W skrócie ἄ.

akcją poematu. Co więcej, w następnych z kolei wierszach ostatnią zapowiedź, tj. zburzenia Troi, poeta ukonkretnia w czasie (ww. 13—16) i w akcji bitewnej. Oto wyginęli już wszyscy najlepsi z Trojan (tu należy dopowiedzieć myślowo: przede wszystkim Hektor) i liczni Argiwo- wie, Troja została zdobyta w dziesiątym roku wojny, Argiwo- wie wsiedli na okręty i powrócili do miłej ojczyzny. Wtedy, jak mówi poeta, Posej- don i Apollo powzięli zamiar zniszczenia muru przy pomocy naporu wód z rzek spływających ku morzu ze szczytów Idy. Jaki zaś to był ogrom wód, świadczy ilość rzek: 'Ρήσος, 'Επτάπορος (ǫ. u Homera, w. 20), Κάρησος (ǫ. u Homera, w. 20), 'Ροδῖος (ǫ. u Homera, w. 20), Γρήνκος (ǫ. u Homera, w. 21), Αἴσηπος, boski Σκάμανδρος i Σιμόεις. W tych wodnychmasach zniknęło mnóstwo tarcz skórzanych (βοάγρια ǫ. w *Iliadzie*, w. 22) i szyszaków oraz ciał herosów. Gigantyczność akcji bogów maluje poeta hiperbolicznie. Oto na dziewięć dni skierował Fojbos Apollo ujścia rzek na mur. Zeus wspomógł go deszczem lejącym wówczas bez przerwy (συνεχές, ǫ. w *Iliadzie*, w. 26), aby co żywo mur pograżył się w morzu (άλίπλοα, ǫ. u Homera, w. 26). Sam Posejdon z trójzębem w dłoniach prowadził wody. Całe fundamenty muru, z belek i głazów wzniesione z trudem przez Achajów, zepchnął w fale, nad rwącym (ἄγάρροον, dwa razy u Homera występuje, i to tylko w *Iliadzie*, jedynie w stosunku do Hellespontu, tu w. 30 oraz II ks., w. 845) Hellespontem rozpostarł gładką równinę. Zatopiony mur pokrył piaskiem wielkiego wybrzeża, wnet rzeki odwrócił znowu w dawne łożyska pięknych wód. Oto vanitas vanitatum! Mozolne dzieło rąk ludzkich bogowie w dziewięć dni zamie- nili w nicość, na miejscu potężnego muru — piasek nadmorski, a za- miast dawnej wrzawy wojennej — cisza jak po potopie. Zastanowić się warto chwilę nad celowością wprowadzenia przez poetę tego opisu dziejów muru. Cóż za cel osiąga artysta w tym wypadku? Należy tu wziąć pod uwagę przede wszystkim jego miejsce: na samym początku księgi. Niewątpliwie ma to charakter ekspozycyjny. Ale dlaczego nie opis wyglądu samego muru, lecz jego dzieje? Dlaczego poeta wybiega tu myślą już poza *Iliadę*? Opis wyglądu muru ujrzymy za chwilę w drama- tycznej postaci. Na samym zaś początku księgi daje poeta obraz znikomo- ści rzeczy ludzkich, potęgi bogów i skrajnego katastrofizmu nastroju. Jest to oczywista wypowiedź odautorska poety w postaci refleksji ogólnej nad.znikomością spraw ludzkich. Jest to jedyna w poemacie dłuższa wypo- wiedź poety na temat przyszłych zdarzeń, nie mieszczących się już w strukturze fabularnej poematu. Ta refleksja poety, pełna melancholii, występuje tuż przed opisem śmiertelnych zmagañ Achajów z atakują- cymi ich Trojanami i zbliżającego się kryzysu w sytuacji Achajów. Po- eta wypada ze swej roli obiektywnego i beznamiętnego narratora i wy- powiada się bezpośrednio na temat przyszłych wydarzeń wybiegając daleko poza akcję poematu. Łamie więc fikcję epicką do pewnego

stopnia. Jest to jednocześnie świadoma retardacja, mająca na celu zatrzymanie dłużej uwagi odbiorcy na wątku fabularnym, który odegra za chwilę zwrotną rolę bojową. Ta wstępna uwertura, jak nazywa ją Reinhardt Karol⁶, wytycza nastrój katastroficzny następującym po niej wypadkom, eksponuje patos sytuacji. Warto też zwrócić uwagę na jej charakter religijny: wbrew woli bogów ([...] θεῶν δ' ἀέκητι [...] ἀθανάτων, ww. 8—9), bez należnych bogom ofiar, wznoszono mur. Struktura językowa działa na korzyść wyeksponowania opisu przyszłych wydarzeń (ἀπόρρητος, w. 11; βοάριον, w. 22; συνεχές, w. 26; ἀλίπλοια, w. 26), które już nie mieszczą się w strukturze fabularnej poematu.

2. WSTĘPNA SCENA TROJAŃSKA (WW. 35—107)

W następnych wierszach (ww. 34—59) wraca poeta do rzeczywistości poematu opisując zażartą walkę przy murze. W jej ramy wprowadza poeta stopniowo opis wyglądu muru, przez co uzyskuje dramatyczność i unika monotonii, a jednocześnie osadza funkcjonalnie opis muru wewnątrz opisu walki, w ten sposób imponująca budowa muru uzasadnia ciężkość zmagania i staje się ich przyczyną. Oto belki wież g ł u c h y wydawały d ź w i ę k od uderzeń (κανάχιζε, *ż.* u Homera, w. 36). Konie napastników chrapały z trwogi przed szeroką fosą (χρεμέτιζον, *ż.* u Homera, w. 51; wokół fosy nad nią (ἐπιηρεφέες, *ż.* w *Iliadzie*, w. 54) sterczały występy (κρημνοί, w. 54), opatrzone wysokim ostrokołem (σκολόπεσσιν | ὀξέσιν, ww. 55—56) gęsto rozstawionym. Oto elementy opisu budowy muru wprowadzone w sposób integralny do pierwszej sceny bojowej otwierającej akcję księgi atakiem Hektora na mur. Hektor wchodzi do walki opatrzone przez poetę aż dwoma porównaniami i rozbudowanym epitetem (κρατερόν μίστωρα φόβοιο, w. 39); najpierw idzie porównanie proste: walczył podobny do burzy (w. 40): ἐμάρνατο ἴσος ἀέλλῃ. Drugie mocno rozbudowane przedstawia obraz dzikiego zwierza (dzika lub lwa) opędzającego się sforze psów i myśliwym. Pełen jest zaufania do swej mocy. Myśliwi idą zbitą masą i gęsto rażą go pociskami. On zaś w sposób nieustraszony miota się to tu, to tam, atakując szeregi ludzi. A gdzie uderzy, ustępują szeregi. W tym obrazie porównawczym jest zapowiedź złowróżbna: zgubi go jego odwaga (w. 46). W podobny sposób uwijał się wśród natłoku ludzi Hektor, zachęcając swoich towarzyszy do zdobycia fosy. Ale było to nad wyraz trudne. Konie szybko nogie rżały stojąc nad samym jej brzegiem, bały się jej ogromu, ani przeskoczyć, ani przejść nie było można. Tu następuje z kolei opis muru i jego obwarowań. Rydwan bojowy nie dałby tam sobie rady. Piechota namyślała się, czy podoła. Tak więc fosa i mur stają się w tej księdze

⁶ K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961, s. 268.

jakby postaciami eposu, z którymi walczą Trojanie. Na pierwszy plan został wysunięty Hektor za pomocą omówionych już środków wyrazu (epitet, dwa porównania). Ale sytuację bojową Trojan przedstawia poeta także dramatycznie poprzez opozycję Pulydamasa w stosunku do Hektora, uwypuklając jednocześnie pewne rysy ethosu głównej postaci trojańskiej. Oto Pulydamas w swym dość długim przemówieniu (ww. 61—79) zwraca przede wszystkim uwagę Hektora i innych wodzów trojańskich na nieracjonalność (*ἀσφαδῆως*, w. 62) ataku jazdy na fosę: ze względu na jej obronność dzięki palisadzie i ciasnotę przestrzenną nie sprzyjającą rozwinięciu ataku jazdy, która może doznać szwanku (ww. 61—66). I on sam pragnie zwycięstwa Trojan tym bardziej, że Zeus zdaje się sprzyjać Trojanom. Ale Pulydamas ostrzega wnet Trojan przed ewentualnością kontrataku Achajów (*παλιώξεις*, w. 71) i straszliwym wówczas położeniem Trojan, hiperbolicznie grożąc odcięciem odwrotu tak zupełnym, że nawet goniec z wieścią o klęsce nie dotrze do murów Troi (ww. 67—74). Te słowa Pulydamasa są zapowiedzią jednocześnie akcji Patroklosa w ks. XVI i jej skutków. Rada Pulydamasa (ww. 75—79): spieszyć konnicę i zaatakować w ten sposób Achajów.

Przemówienie Pulydamasa to dramatyczne unaocznienie taktyki wojennej, którą wnet zastosują Trojanie. Funkcja tego przemówienia jest wieloraka: służy bezpośrednio sytuacji wyjściowej tego epizodu bojowego, zapowiada jednocześnie możliwość kontrataku Achajów, wzywa do czujności i ostrożności w działaniu wojennym, zarysowuje różnorodność ethosów wewnątrz obozu Trojan: lekkomyślnego Hektora i ostrożnego Pulydamasa. Na mowę Pulydamasa odpowiada Hektor czynem: zeskakuje z rydwanu, inni Trojanie idą za nim. Woźnice mają czekać z końmi przed fosą. Trojanie idą teraz do ataku w pięciu oddziałach (*πένταρχα*, *ἄ.* u Homera, w. 87). Następuje wybieranie wodzów prowadzących poszczególne oddziały (ww. 88—107): Hektor, Pulydamas, Kebriones — pierwszy oddział; Parys, Alkathoos i Agenor — drugi; Helenos, Dejfbos i Asios — trzeci; Ajnejas, Archelochos i Akamas — czwarty; Sarpedon, Glaukos i Asteropajos — piąty (sojuszników). Tu raz jeszcze wyróżnił Homer osobę Pulydamasa — jedynością epitetu (*ἀμώμητος*, *ἄ.* u Homera, w. 109): nienaganny, a więc mądry. Oto scena wstępna trojańska, bardzo długa (ww. 35—107) i bogata w środki wyrazu, pełna maestrii artystycznej. Znakomicie eksponuje opis muru poprzez trudności w jego zdobywaniu, a więc w sposób dynamiczny a nie statyczny, eksponuje także sytuację wewnętrzną w obozie trojańskim w chwili rozpoczynania ataku poprzez wystąpienie Pulydamasa i milczącą reakcję na to przemówienie ze strony Hektora, wreszcie w formie jakby katalogu (na wzór katalogu okrętów) przedstawia siły trojańskie. Jest to ekspozycja wyczerpująca oraz obfita w warianty podania niezbędnych wiadomości wstępnych.

3. ARISTEJA ASIOSA (WW. 108—195)

Opis właściwy bitwy rozpoczyna aristeja Asiosa, syna Hyrtakosa. Jedyne to z Trojan, który nie posłuchał rady rozważnego Pulydamasa, co wywołuje bezpośrednią reakcję odautorską ze strony poety w postaci słowa *νήπιος* (w. 113): głupi, sprowadził sam na siebie śmierć i nie powrócił już do „wietrznego” Ilionu (ww. 113—115), objęła go zniechęcona (*δυσώνυμος*, w. 116, rzadki epitet) Mojra poprzez włócznie sławnego Idomeneusa, syna Deukaliona. Wrota w murze zastał nie zawarte (*ἐπι-κεκλιμένας*, *ἄ.* u Homera, w. 121), lecz trzymane na rozcież (*ἀναπεπταμένας*, w. 122, *ἄ.* u Homera) przez strażę na przyjęcie uciekających z boju Achajów. W te wrota otwarte razem z towarzyszami wpadł Asios w nadziei opanowania okrętów. Tu następuje druga z kolei refleksja odautorska poety, odnosząca się do całej grupy Asiosa: *νήπιιοι* (w. 127) — nieroztropni, bo czekało tam na nich dwu walecznych (*ὀπερδύμω*, w. 128) Lapitów: dzielny (*κρατερός*, w. 129) Polypoetes i Leonteus, równy niszczycielowi ludzi, Aresowi (*βροτολοιγῷ ἴσος Ἄρηϊ*, w. 130). Ich niezłomną postawę bojową i zdolność wytrzymania najostrożniejszego ataku (Asios wszak runął ze swą grupą na rydwanach!) maluje wnet poeta porównaniem do siły statycznej dębów o wyniosłych konarach (*ὀψικάρῃνοι*, w. 132, *ἄ.* u Homera), a wytrzymujących niezmiennie wichry i deszcz, wspartych na dalekosiężnych korzeniach — tak oto czekali nieustraszenie na zbliżającego się Asiosa ci dwaj rycerze (*dualis*), ufni w siłę swych rąk (ww. 131—136). Tu zastosował poeta silny kontrast między milczącą postawą Lapitów, pełną napiętego oczekiwania, a głośnym krzykiem (*μεγάλῳ ἀλαλητῷ*, w. 138) zbliżającej się grupy Asiosa z tarczami wzniesionymi nad głowami. Poeta wylicza, jakby jednym tchem, same nazwiska wodzów trojańskich: Asiosa jako głównodowodzącego, a z nimi Iamenosa, Orestesa, Adamasa syna Asiosa, Thoona i Ojnomaosa. Na widok nawały trojańskiej wjeżdżającej we wrota powstał krzyk i panika wśród Achajów (w. 144). I tu znowu przez kontrast do paniki Achajów uwydatnia poeta niezłomną postawę tych dwu rycerzy achajskich, którzy choć tylko dwaj, nie ulegli przerażeniu. Czyni to przez porównanie ich walki z oporem dzików gotujących się na przyjęcie zgiełku myśliwych i psów: nacierają z ukosa (*δογμῶ*, w. 148, *ἄ.* u Homera, obok tego zwrotu raz jeszcze *δόγμα* XXIII w. 116 w znaczeniu przysłówkowym), łamią las dokoła, wyrrywają drzewa z korzeniami, słysząc od dołu zgrzytanie ich szabli, aż wreszcie ktoś je życia pozbawi pociskiem; tak zgrzyta (*κόμπει*, w. 151, *ἄ.* u Homera) błyszczący spiz na piersiach Lapitów, gdy pociski weń uderzały. Całość porównania obejmuje 8 wierszy (ww. 145—152). Zamyka je pochwała dzielności Lapitów: *μάλα γὰρ κρατερῶς ἐμάχοντο* (w. 152), oraz ich ufność w pomoc towarzyszy i w swoje siły (w. 153). Porównanie powyższe jest wyjątkowo piękne, ma wyraźne *tertium com-*

parationis, przy tym o charakterze dźwiękowym: κόμπος (w. 149) — κόμπει (w. 151). Wyraźny jest wysiłek poety, aby ten zespół semantyczny uwydatnić, gdyż użył tu raz tylko w obydwu poematach wyrazu κόμπος (w. 151).

Nasilenie ogólne walki Achajów z Trojanami wyraża poeta długim i rozbudowanym porównaniem. Oto zestawia częstość pocisków z częstością opadania płatków śniegu na ziemię. Tu i tam ruch z góry na dół. Ruch szybki. Oto wiatr gwałtowny (ζαής, w. 157, tylko w tej księdze w *Iliadzie*, raz w *Odysei*: V 368, też w odniesieniu do wiatru), kłębiąc ciemne chmury, gęsto zasypuje śniegiem ziemię „karmicielkę wielu”. Podobnie sypały się z rąk Achajów i Trojan pociski (ww. 156—160). I znowu po raz drugi w tym opisie aristei Asiosa dochodzą do głosu silne efekty dźwiękowe: oto szyszaki wydawały wyjący łoskot (αῖον ἄβ-τεον, w. 160), uderzane wielkimi, jak młyńskie, kamieniami: μολάκεσσι, (w. 161, ἄ. u Homera). Niezwykłość określenia tych kamieni nadaje opisowi całej sytuacji bojowej silną indywidualizację. Wreszcie Asios, widząc brak szans zwycięstwa, zwraca się z bluźnierczym słowem do Zeusa: φιλοφροδής, tj. lubiący kłamstwo (w. 164, ἄ. u Homera). Jeden tylko heros w obydwu poematach pozwolił sobie tak odezwać się do bóstwa i to najwyższego! Tu znowu, co więcej — wewnątrz przemówienia Asiosa, funguje porównanie jako charakterystyka postawy bojowej Lapitów. Porównuje ich Asios do ruchliwych owadów: os (lub pszczoł), zamkniętych w swym gnieździe przy kamienistej drodze, w obronie swych dzieci oczekujących na myśliwych. Tak ci (tj. Lapitowie), choć tylko dwaj, nie chcą się cofnąć (ww. 167—172). Tu właściwie kończy się opis aristei Asiosa. Jest rzeczą paradoksalną, że aristeja Asiosa właściwie służy wyeksponowaniu waleczności dwu Achajów, Lapitów. Zostali najpierw wyróżnieni bogactwem epitetów, z kolei dwoma blisko po sobie następującymi porównaniami (ww. 131—136; 145—154), dużymi, kompozycyjnymi, a ponadto jednym jeszcze, wewnątrz przemówienia Asiosa (ww. 167—172). Cała zaś sytuacja bojowa nieustępliwej walki wszystkich Achajów, stojących na murach, z Trojanami też została opatrzona porównaniem do śnieżycy sypiącej obficie śniegiem (ww. 156—160). Również ważniejsze miejsca tej aristei zatrzymują uwagę czytelnika celnym użyciem ἄπαξ εἰρημένα. W całości księgi XII aristeja Asiosa ma charakter wstępny w stosunku do akcji bojowej Hektora. Jemu jednemu przyznaje poeta poprzez aparat bogów miejsce naczelne (w. 173—174). Między pierwszą sceną bojową rozwinięcia tej księgi a drugą wewnątrz grupy Trojan, która za chwilę się rozpocznie, wkłada poeta wstawkę opisującą działanie obronne Achajów i dalszy ciąg pogromu, jaki wywołali Lapitowie (ww. 175—195). Wstawka zawiera ciekawy środek wyrazu, rzadko, choć celnie używany przez Homera, mianowicie złamanie iluzji epickiej,

działające tu jako swoista hiperbola. Oto wobec ogromu zapasów poeta nie czuje się w stanie opisać wszystkiego jakby jaki bóg (w. 176):

ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὡς πάντ' ἀγορεύσαι·

Wstawka kończy się wyliczeniem imiennym wrogów pokonanych przez dwu Lapitów wraz ze szczegółowym opisem zgonów, szczególnie drastycznym zgonu Damasosa, któremu, rażonemu włócznią Lapity w·szy·szak, mózg wewnątrz szyszaka cały się rozprysnął (ww. 185—186).

4. SCENA DRUGA W OBOZIE TROJAŃSKIM (WW. 195—264)

Teraz poeta szybko zmierza do ważnej pod względem kompozycyjnym sceny wewnątrz grupy bojowej trojańskiej, sceny opartej na opozycji między Hektorem a Pulydamasem (ww. 195—250). Jej punktem wyjściowym jest ukazanie się znaku mantycznego w postaci orła z epitetem „szybującego wysoko” (ὀψιπετής, w. 201), z prawej strony nadlatującego z olbrzymim węzem w szponach. Wąż o barwie krwi (φοινίεις, w. 202, ᾶ. u Homera), żywy, jeszcze drgający, ciągle żądny walki. Choć orzeł trzymał go tuż przy piersi, on go ukąsił w szyję, odgiąwszy się ku tyłowi. Wtedy orzeł upuścił go z uścisku na ziemię, doznawszy silnego bólu i cisnął w sam środek tłumu wojów trojańskich, sam zaś z głośnym krakaniem uleciał wraz z podmuchem wiatru. Widok tej żmii (ὄφις, w. 208, ᾶ. u Homera) nappełnił grozą wojsko Trojan. Tak brzmi opis znaku wieszczego, w którym szczególną dobitność nadają owemu zjawisku dwa wyrazy tylko raz użyte przez Homera, przez co zindywidualizowały zjawisko jako niepowtarzalne: barwa tego węża i jego nazwa (φοινίεις, ὄφις). Opis bardzo długi i bardzo szczegółowy (ww. 200—209), bogaty w słownictwo wyrażające ruch. Cała scena, którą ten opis zainicjował, stanie się interpretacją znaku wieszczego ze strony dwu postaci naczelnego obozu trojańskiego, tj. Hektora i Pulydamasa, postawionych przez poetę na biegunach myślowych. Dwa przemówienia zawierają opozycję myślową i afektywną, są utrzymane w tych samych prawie rozmiarach: przemówienie Pulydamasa (ww. 211—229) zawiera 19 wierszy, Hektora (ww. 231—250) — wierszy 20. Pulydamas podkreśla przede wszystkim różnicę socjalną między pochodzeniem Hektora a swoim (δῆμον ἕσσοντα, w. 213, ᾶ. u Homera w znaczeniu określenia pojedynczego człowieka, jako δῆμος, tj. pospolitaka), skarży się na złe traktowanie ze strony Hektora zarówno w czasie narad jak w samej walce, skarży się na jego przemoc (κράτος, w. 214). Mimo tego Pulydamas występuje z radą stanowiącą jednocześnie interpretację znaku wieszczego. Rada brzmi: nie idźmy walczyć z Danaami o okręty (w. 216). Interpretacja znaku wieszczego ujęta jest w postać porównania. Oto podobnie jak orzeł nie zdołał unieść swej zdobyczy do gniazda i dać jej swym dzieciom (ww. 221—

—222), tak samo Trojanie, choćby nawet sforsowali bramy i mur Achajów, nie wrócą w porządku tą samą drogą od okrętów, wielu stracą towarzyszy, których im zabiją broniący okrętów Achajowie. Oto treść przemówienia Pulydamasa. Jego funkcja jest wieloraka. Przedstawia stosunki panujące wewnątrz obozu Trojan, charakteryzuje ethos rozważnego Pulydamasa, dbałego o los wojska, zapowiada wreszcie zdarzenia, które wystąpią w następnych księgach. Jednym słowem, partycypuje w znacznym stopniu w strukturze fabularnej poematu. Przemówienie Hektora jest skomponowane paralelnie w stosunku do przemówienia Pulydamasa. Również rozpoczyna się emocjonalnie. Hektor zarzuca Pulydamasowi wrogą postawę względem siebie: nigdy mi nie powiesz niczego miłego (w. 231). Zarzuca mu brak rozumu: chyba mu bogowie odebrali rozum (w. 234), jeśli zakłada, że Zeus mógł zapomnieć o obietnicy danej Hektorowi. Jego interpretacja wróżby sprowadza się do jej wyszydzenia: mianowicie jest mu zupełnie obojętne, czy ptaki ukażą się na zachodzie czy na wschodzie, z lewej czy z prawej strony (ww. 239—240), jedna wróżba tylko jest słuszna: bronić ojczyzny (w. 243): εἰς οἰωνὸς ἄριστος ἀμύνεσθαι περὶ πατρίδας. Wreszcie na radę obywatelską Pulydamasa odpowiada inwektywą: posądza go o brak odwagi, co wyraża przymiotnikiem οὐδὲ μαχηίμων (w. 247, ᾄ. u Homera) oraz groźbą: jeśli Pulydamas zechce sam wstrzymać się od bitwy lub innych rycerzy do tego namawiać, padnie od włóczni Hektora (ww. 248—250).

Oto treść przemówienia Hektora, paralelnego do przemówienia Pulydamasa. Mowa Hektora nie tylko kontrastuje silnie z mową Pulydamasa, ale wyraża o wiele silniejszy afekt, jest gradacją w stosunku do tenoru mowy Pulydamasa: silny gniew, ostra inwektywa, groźba. Przedstawia winę Hektora wynikającą z jego pychy. Obydwie mowy charakteryzują ethos rycerzy: rozważnego, szlachetnego Pulydamasa i butnego, porywczego, nierozsądnego i mściwego Hektora. Na tle swej mowy przedstawia się on bardzo niekorzystnie. Jego ἄτη to nierozwaga wodza, nieposzanowanie bożego znaku. Cała scena trwała przez wierszy 55 (ww. 195—250). Następuje dalszy opis zdobywania muru (ww. 251—265). Tu wymienione są części muru atakowane przez Trojan: κρόσσας (w. 258, ᾄ. u Homera, występujące tylko w tej księdze raz jeszcze w w. 444), ἐπάλλεις (częste w tej księdze, poza nią tylko raz użyte u Homera, i to tylko w *Iliadzie*: XXII w. 3), στίλας (w. 259). Czynność podważania części muru przez Trojan wyrażona niepowtarzalnie przez ἐμόχλεον (w. 259, ᾄ. u Homera). Walka zażarta trwa i Achajowie nie ustępują mimo narastającego ataku Trojan.

5. SCENA AJASÓW (WW. 265—276)

Następna scena to akcja Ajasów (ww. 265—276). Wszędzie ich pełno na wieżach, wszystkich zachęcają do walki, i najwybitniejszych, i prze-

ciężnych (μεσῆεις, w. 269 *ā.* u Homera), ich krzyk rozlega się na przedzie (προβοῶντε, w. 277, *ā.* u Homera). Scena Ajasów uprzytamnia czytelnikowi w sposób dramatyczny siłę oporu Achajów.

I znowu wraca Homer do opisu całości bitwy w szeroko rozbudowanym porównaniu, jednym z najobszerniejszych w *Iliadzie* (ww. 278—289). Obraz porównawczy jest wyjątkowej piękności, rzadki jak na klimat południa. Oto obraz śnieżycy (νιφέμεν, w. 280 *ā.* u Homera) syjącej gęstymi płatkami; wiatry ucichły, śnieg pokrywa szczyty wysokich gór i wyniosłe przylądki, i pola ukwiecone (λωτοῶντα, w. 283, *ā.* u Homera), i ludzi pracowite dzieła, wszystko pokrywa z wyjątkiem ruchliwej fali morskiej. Tak oto gęsto fruwały kamienie z obydwu stron. Obraz zamyka impresja dźwiękowa (δοῦπος ἑρώρει, w. 289). Obraz porównawczy jest tu rozbudowany ponad potrzebę bezpośrednią. Szybkość spadania płatków jest połączona w jedno z obrazem ruchliwej fali, która jedna nie daje się zwyciężyć płatkom śniegu. Obraz fali niemal heraklitejski.

6. ATAK SARPEDONA (WW. 277—412)

I znowu scena indywidualna przerywa opis ogólnego toku bitwy. Następuje gradacyjnie bogatsza od Asiosowej aristeja Sarpedona. Należy zauważyć, że aristeja Asiosa skończyła się fiaskiem: obydwaj Lapitowie muru zdobyć mu nie pozwolili. Sarpedona wprowadza poeta w sposób wysoce uroczysty. Oto Sarpedon występuje do boju dopiero pod impulsem Zeusa. To on pchnął herosa do walki z Achajami. Interwencja aparatu bogów ma charakter kompozycyjny. Tu porównanie proste: jak lew na stado krów o rogach zakrzywionych (w. 293). Z kolei szczegółowy opis uzbrojenia Sarpedona, szczególnie jego tarczy wykutej w spiziu (ἔξ-ήλατον, w. 295, *ā.* u Homera), wewnątrz wyłożonej grubo skórami wołu, zszytymi przy pomocy złotych nici. Na wyrażenie jego ochoty wojennej (w. 293) wprowadza z kolei poeta wielkie, rozbudowane porównanie kompozycyjne rozprowadzające obraz lwa z porównania prostego, już przed chwilą użytego. Teraz umiejscawia go w pewnej określonej sytuacji: głód pcha lwa do zagrody pełnej bydła. Choć spodziewa się oporu ze strony pasterzy (βῶτορας, w. 302, *ā.* w *Iliadzie*) i psów oraz grożą mu ciosy ich włóczni, nie poniecha próby zdobyczy: albo porwie sztukę w gwałtownym skoku, albo sam zostanie zraniony pociskiem z szybkiej ręki. Taka żądza walki pchała Sarpedona (ww. 299—308). Dramatyzację tej sceny uzyskuje poeta przez przemówienie Sarpedona wzywające do walki Glaukosa, syna Hippolocha. Przemówienie kunsztownie zbudowane (ww. 310—328). Pierwsza jego część apeluje do uczuć obywatelskich Glauka. Wszak oni dwaj doznają tyle czci u Lyków, tyle dobra im przydzielono (ww. 310—314), że wypada im jako postaciom naczelnym Lyków dostać w boju i wziąć udział w gorącej walce (καύσσειρα, rzadki

wyraz u Homera, tylko tutaj w. 316 oraz IV w. 342). W tym miejscu wymowy szczególniejszej nabierają dwa wyrazy raz tylko występujące w *Iliadzie*: ἀκλεέες i ἕξαιτον (w. 318 i 320). Oto pragnie Sarpedon stać się przedmiotem dumy, aby mogli powiedzieć, że sławnych mają królów (ὄβ μὲν ἀκλεέες, w. 318); piją oni wprawdzie wyborne wino (ἕξαιτον w. 320), ale i siłę mają wielką, walcząc w pierwszych szeregach Lyków. Tu się kończy część obywatelska przemówienia Sarpedona. Zwraca się teraz serdecznie i prywatnie do Glaukosa: ὦ πέπον (o mój miły, w. 322). Argumentacja przybiera tam charakter prywatny: gdyby życie człowieka posiadało znamię wiecznej młodości i nieśmiertelności, to można by nie ubiegać się o sławę wojenną (wyraz κωδιάνειρα, wślawiająca mężów, jako epitet bitwy, w. 325, tylko w *Iliadzie*, nie ma go w *Odysei* zupełnie!), ale skoro człowiek jest śmiertelny, sława jest jego największą wartością. Tu następuje wezwanie Glaukosa do boju, mającego przynieść sławę lub śmierć. Oto całokształt tej mowy (ww. 310—328), niezwykle charakterystycznej światopoglądowo dla całej postawy poety jako piewcy sławy rycerskiej. Mowa zbudowana jest celowo, znakomita retorycznie. Apeluując ciągle do osoby Glaukosa, a więc nie tracąc charakteru subiektywnego, rozprowadza ona myśli ogólne, mieszczące się w granicach światopoglądu rycerskiego.

Teraz zwraca poeta spojrzenie na obronę achajską. Przedmiotem ataku Lyków staje się wieża Menestheusa. Ten nie czuje się na siłach sam odeprzeć atak. Organizuje więc sobie pomoc nie bezpośrednim wezwaniem, a przez herolda Thootesa. Usprawiedliwienie tej drogi wezwania pomocy jest pretekstem dla poety do nowego opisu hiperbolicznego i akustycznego bitwy (ww. 338—341). Oto porozumienia ustne Menestheusa z ewentualną odsieczą uniemożliwiła wrzawa i łoskot sięgający niebios, łoskot dudnienia pocisków o tarcze, szyszaki i wrota, zamknięte szczelnie (ἐπὶ ὄχαιτο, w. 340, forma raz tylko użyta przez Homera). One, tj. wrota, są właściwym przedmiotem ataku. Herold Thootes zwracając się do Ajasów rozszerza polecenie Menestheusa przez słowo: μίθρονθα (w. 356), tzn. choć na chwilę. Błyskawiczna decyzja Ajasa telemońskiego: powierza zastępcze dowództwo nad swoim odcinkiem Lykomedesowi i ojelejskiemu Ajasowi (ww. 366—370). Sam zaś Ajas telamoński z Teukrem ledwie zdążyli z pomocą, gdyż Lykowie już atakowali. Tu krótkie porównanie ich do ciemnej nawałnicy: ἐρεμνῆ λαίλαπι ἴσοι (w. 375). Jak dotychczas, scena ataku Sarpedona przebiegała w samych mowach, a więc dramatycznie. Ten dramatyczny charakter ma jednak tylko sama ekspozycja sceny, moment organizowania ataku i obrony (ww. 290—377). Sam opis ataku przebiega już w sposób zupełnie epicki, wyyskując paralelizm postaci czołowych: oto Glaukos i Sarpedon z jednej strony, z drugiej Ajas i Teukros. Pierwszy atakuje Ajas i uzyskuje zwycięstwo nad towarzyszem Sarpedona, Epiklesem, przez trafny rzut

wielkim kamieniem, szczegółowo opisanym (ww. 380—382). Tu znowu krótkie porównanie trafionego rycerza do nurka (*ἀρνευτίρ*, w. 385) ze względu na pozycję głowy: pada twarzą w przód wieży. Zgon rycerza kwituje poeta lakonicznym stwierdzeniem: dusza opuściła kości (*λίπε δ' ὀστέα θυμός*, w. 386). Jest rzeczą niezwykle charakterystyczną, że tę samą sytuację bojową powtórzy poeta w scenie aristei Patroklosa, który kamieniem także, lecz nie tak szczegółowo opisanym, razi woźnicę Hektora, Kebrionesa (XVI ks., ww. 733—743), ten spada również jak nurek głową w przód z rydwanu (w. 742), następuje ta sama kadencja końcowa: dusza opuściła kości (w. 743). Jednakże opis z ks. XII góruje nad podobnym opisem z ks. XVI. Tu istotnie kamień jest potężny: żaden z ludzi współczesnych, nawet młody, nie mógłby podnieść go w górę i z wysokości rzucić w dół (ww. 381—383). Patroklos uderza (w. 735) kamieniem stojąc także nie na rydwanie, a na ziemi. Kamień nie jest tak wielki, skoro mieści się w jego dłoni. Patroklos razi Kebrionesa stojącego na rydwanie. Ten pada jak nurek głową w przód. I znowu ta sama kadencja końcowa: duch opuścił kości (*λίπε δ' ὀστέα θυμός*, w. 743). Obraz Ajasa, dźwigającego z ziemi olbrzymi głaz i zrzucającego go z góry na stojącego poniżej rycerza trojańskiego, który pada głową w przód z wysokiej wieży jak nurek, jest niewątpliwie silniejszy i wyjąciowy dla wtórnego obrazu w ks. XVI. Do tego wniosku doprowadza nas analiza dwu wyrazów: *ὀφόμεν* (w. 383) i *ἀρνευτίρ*.

Wróćmy jednak do opisu walki Ajasa z Trojanami. Drugie zderzenie. Trafny cios zadany strzałą przez Teukra Glaukowi zrzuca go z wysokiego muru. Kontrakcja Sarpedona jednak trwa. Pchnął włócznią Alkmaona, syna Testora, a chwyciwszy za blankę muru potężną dłonią, wyrwał ją; w ten sposób odsłonił mur od góry i otworzył drogę innym (ww. 393—399). Następuje koncentryczny atak Ajasa i Teukrosa na Sarpedona, wprawdzie nie udany z woli Zeusa (w. 402), ale wyłączający Sarpedona z dalszego toku bitwy. Przejście do nowej sceny zbiorowej stanowi mowa oddalającego się nieco Sarpedona z wezwaniem do Lyków, aby szli gromadą, nie rozpraszać się, na wroga. Ta krótka mowa (ww. 409—412) ma charakter kompozycyjny. Wskazuje na nowy zwrot w bitwie.

7. OSTATNIA SCENA ZBIOROWEJ WALKI (WW. 413—439)

Zwarły się dwie armie. Ani potężni Lykowie nie mogli sobie otworzyć drogi do okrętów, ani waleczni Danaowie nie zdołali zepchnąć Lyków z muru. Ten stan straszliwego napięcia obydwu wojsk i równowagi prawie bezwzględnej ich sił komentują obszernie dwa porównania blisko po sobie następujące. Komentarz ten usiłuje zobrazować drobiazgową, absolutną równość sił. Pierwsze porównanie (ww. 421—426) daje obraz sporu dwu ludzi o granice. Trzymają w rękach przyrządy do mierzenia.

Obszar wspólny (ἐπίξυνος, w. 422, *ǫ.* u Homera) na małym odcinku stanowi przedmiot sporu, stąd taka dokładność mierzenia. Rzecz się toczy o ułamek ziemi. Ale spór jest zawzięty (δηριάσθων, w. 421). Tak samo o małą przestrzeń idzie między walczącymi wojskami. Tylko blanki murów je rozdzielały (διέρρηγον, w. 424, *ǫ.* u Homera). O nie walczyli jedni i drudzy. Obraz nabiera charakteru katastroficznego. Oto na całej linii walki wieże i blanki spłynęły krwią mężów z obydwu stron, Trojan i Achajów (w. 430—431):

πάντη δὴ πύργοι καὶ ἐπάλξεις αἵματι φωτῶν
ἐρράδατ' ἀμφοτέρωθεν ἀπὸ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν

Drugie porównanie, i to jeszcze silniej, wyraża absolutną równość sił obydwu stron. Pod względem zestawienia materiału porównawczego jest ono wprost zaskakujące. Oto przedstawia prządkę (χερνήτης, w. 433, *ǫ.* u Homera) z wagą (σταθμός, w. 434, *ǫ.* znacz. u Homera) w ręku, rozważającą dokładnie na dwu szalkach (ισάζουσι, w. 435, *ǫ.* u Homera) wełnę, coś wszak bardzo lekkiego. Prządka jest biedna, zapłatę otrzyma niewspółmierną za swą pracę, ale musi przynieść ją do domu dla dzieci. Te wszystkie okoliczności stwarzają obraz ostatecznej precyzji funkcji ważenia. Kontrast absolutny między obrazem porównawczym a sytuacją wyjściową dla niego w poemacie. Wyraźne tertium comparationis, świadomie wydobyte przez poetę przy pomocy słownictwa (ισάζουσι, w. 435, ἐπι ἰσα, w. 436): zupełna równość obydwu sił walczących, jak kłębków wełny na obydwu szalkach. W tę sytuację zupełnej równości sił walczących wprowadza poeta dopiero na końcu księgi akcję Hektora po pełnym unaocznieniu i uświadomieniu czytelnikowi sytuacji bitewnej nie do rozwiązania.

8. AKCJA DECYDUJĄCA HEKTORA (WW. 440—471)

Dzieje się to z inspiracji aparatu bogów. Oto Zeus dał Hektorowi sławę sforsowania muru Achajów. W ciągu najbliższych wierszy wyraz *τετος* (w. 438, 440, 443) wybija się na pierwszy plan. Hektor wzywa Trojan do przełamania muru. Idą za nim posłusznie. A teraz następuje wspaniały opis sforsowania wrót przez Hektora przy pomocy wielkiego kamienia (ww. 445—471). Opis wielkości i ciężaru tego głazu jest gradacją w stosunku do opisu kamienia dźwigniętego przez Ajasa. Tam jeden człowiek, choćby młody, nie mógłby go utrzymać w ręku oprócz Ajasa; tu dwu nawet najtęższych z ludu mężów współczesnych nie mogłoby z łatwością dźwignąć (ὀχλίσειαν, w. 448, *ǫ.* w *Iliadzie*) głazu z ziemi. Co więcej, poza opisem bezpośrednim głazu zastosował tu poeta hiperboliczne porównanie. Oto (ww. 451—454) podobnie jak pa-

sterz łatwo uniesie runo (πόκος, w. 451, ἄ. u Homera) barana sam jeden trzymając je w jednej ręce, tak samo Hektor niósł wielki głaz. Hiperboliczność tego porównania jest zaskakująca: zestawienie brzemienia człowieka dźwigającego wielki głaz z ciężarem runa owczego, z natury lekkiego, działa na czytelnika jako najwyższa pochwała siły Hektora. Z kolei opisuje poeta szczegółowo wierzeje tego muru: mocno spojone, dwuskrzydłowe (δικλίδας, w. 455, ἄ. w *Iliadzie*), o dwu drągach nawzajem zachodzących (ἐπημοιβοί, w. 456, ἄ. w *Iliadzie*). Następuje dynamiczny opis wysiłku Hektora (ww. 457—460): oto rozstawiwszy szeroko nogi Hektor rzucił głazem w sam środek wrót, strzaskał nawet obydwie zawiasy (θαιρούς, w. 459, ἄ. u Homera) aż wrota zahuczały i otwarły się na obie strony. Całą uwagę poeta skupia na postaci Hektora: skoczył podobny z wyglądu (ὀπώπια, w. 463, ἄ. u Homera) do nocy, świecił spiżem straszliwym, z dwiema włóczniami w rękach, oczy błyszczały mu ogniem. Wezwał Trojan do przekroczenia muru: τειχος ὑπερβαίνειν (w. 468), oni przeszli mur: τειχος ὑπέρβασαν (w. 469). Księga kończy się zwycięstwem zupełnym Trojan.

9. WNIOSKI

Tak oto rozegrała się walka o mur (τειχομαχία), który jest właściwym bohaterem księgi XII. Pierwszoplanowość tego bohatera jest od początku księgi zarysowana poprzez jego katastroficzne dzieje dalsze, przebiegające już poza wojną trojańską. Wysiłki Trojan mają charakter gradacyjny: aristeja Asiosa, atak Sarpedona, atak ostateczny Hektora. Księga zmierza także w sposób gradacyjny do swego najwyższego szczytu, jakim jest finał. Tu najważniejszy fakt z całej księgi: rozwalenie wrót muru przez Hektora i otwarcie drogi dla Trojan. Obrona Achajów przebiega też gradacyjnie: dwu Lapitów — Menestheus — Ajas i Teukros. Napięcie akcji i jej kondensacja wzrastają do chwili zupełnego zrównoważenia sił. Po czym następuje przełom w postaci zwycięskiej akcji Hektora. Zanotować też warto, jako nieczęste zjawisko w *Iliadzie*, taką budowę akcji, w której najważniejszy moment bojowy znajduje się na końcu księgi. Występuje ona najjaskrawiej w ks. XII i w ks. XVI. Są to dwie najbardziej brzemienne w następstwa pieśni *Iliady*: XII otworzyła Trojanom dostęp do okrętów, XVI stała się przyczyną wejścia Achilleusa do walki poprzez śmierć Patrokla. W ks. XII zostały szeroko rozbudowane sceny trojańskie, ukazując sytuację wewnętrzną w obozie Trojan. Akcję bojową prowadzi strona trojańska, bo to jest ofensywa Trojan, Achajowie są w defensywie, a więc na planie drugim akcji. W zakresie struktury językowej zanotować należy nagromadzenie porównań, szczególnie w finale księgi. Wyrażenia rzadko lub raz spotykane u Homera skupiają się koło opisu muru i najważniejszych momentów

akcji. Znakomite przykłady całkowitego zespolenia struktur fabularnej i językowej widzimy w dwu porównaniach odnoszących się do ostatniej fazy bitwy o mur. Przypomnę tu sytuację przykładu pierwszego. Rozwój paralelny akcji obydwu stron: trojańskiej i achajskiej, zmierza do punktu kulminacyjnego, którym staje się zupełna równość sił przeciwników. Żadna z armii mimo najwyższych wysiłków nie jest w stanie użyć przewagi nad drugą. W tym momencie występuje najpiękniejsze w swej budowie porównanie *Iliady*. Przez piękno tego porównania rozumieć największą adekwatność podstawowych dwu części porównania, tj. porównawczej i porównywanej, a jednocześnie wyjątkowo ostry ich kontrast. To obraz porównawczy prządki wyważającej wełnę na dwu szalach wagi jako wyraz idealnej równowagi sił obydwu armii: trojańskiej i achajskiej. Wyrazy *χερνηταις* — prządka (w. 433), *ισάζουσα* — wyważająca (w. 435), *σταθμός* (w. 434, w znaczeniu wagi) występują niepowtarzalnie u Homera. Drugi przykład to obraz porównawczy pasterza niosącego runo owcze jako wyraz lekkości w podnoszeniu przez Hektora olbrzymiego głazu do zmiążdżenia wrót muru. To runo jest punktem centralnym obrazu porównawczego, a wyraz je oznaczający: *πόκος* (w. 451) tu tylko występuje w poematach Homera. I wrót, które ulegną zmiążdżeniu, zindywidualizowane są językowo w sposób niepowtarzalny: *δικλίδας* (w. 455), *ἐπημοιβοί* (w. 456 do *ὀχῆες*), *θαυρούς* (w. 459 do *ῥῆτες*). W żadnej księdze *Iliady* nie występuje tak silne łamanie fikcji epickiej jak w ks. XII i XVI. W tej ostatniej odnosi się ono do postaci Patroklosa i jego ataku, w ks. XII dotyczy walki o mur. Występuje od razu na początku księgi, w jej katastroficznym prologu, w którym poeta wybiega myślowo poza bezpośrednią strukturę fabularną utworu. Z punktu widzenia budowy poematu ten prolog jest absolutnie zbyteczny; fakt późniejszego zburzenia muru przez bogów, odślonięty tu przez poetę, nie wpływa na akcję poematu, ale ma wielkie znaczenie dla nastroju księgi, dlatego słusznie prolog ten nazwał Reinhardt uweraturą. Zaangażowanie uczuciowe poety jest niezwykle silne. Poeta łamie też fikcję dwukrotnie: w czasie nieudanej aristei Asiosa bezpośrednio jako narrator oceniając niedorzeczność ataku Asiosa i jego towarzyszy (*νήπιος*, w. 113; *νήπιοι*, w. 127); łamie raz jeszcze fikcję epicką przyznając się w pierwszej osobie do bezradności w opisie tak straszliwych zmagania (w. 176):

ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὄς πάντ' ἀγορεύσαι

I ten jeszcze środek wyrazu zaczerpnięty z obydwu struktur sprzyja wyeksponowaniu niepowtarzalności teichomachii przez zaangażowanie afektywne ze strony poety. Jest rzeczą wysoce znamiennej dla tej księgi, że poeta nie wyzyskuje w niej wieloplanowości czasu epickiego. Wszystko, co się tu dzieje, występuje tylko na planie pierwszym, jedynym, nie

ma żadnych innych jednoczesnych planów akcji, uzupełniających plan pierwszy. Natomiast kategoria czasu epickiego jest tu rozbudowana w przyszłość, ukazując dzieje muru już poza bezpośrednią fabułą poematu, tj. po ukończeniu wojny trojańskiej. W wyniku analizy struktur można wyprowadzić wnioski, że budowa księgi XII jest wyjątkowo przejrzysta i pełna kunsztu.

ANALYSE STRUCTURALE DU XII^e CHANT DE L'ILIADÉ

Le choix de ce chant comme objet de l'analyse se justifie par son importance dans la structure de l'oeuvre: la prise du mur achéen ouvre aux Troyens conduits par Hector la voie aux navires et, en conséquence immédiate, elle leur permet de brûler ceux-ci. Ce fait constitue, dans la suite des batailles, un tournant décisif devant aboutir au plus grand succès troyen, promis par Zeus à Thétis.

L'auteur justifie également le fait lui-même de l'analyse en tant qu'exemple d'une méthode structurale qui tient compte de tous les fils du récit en les situant sur le fond des moyens de l'expression linguistique. L'auteur considère comme digne d'être présentée dans une analyse détaillée, cette unité de toutes les structures visant à la plénitude de l'expression artistique.

À la suite de son analyse l'auteur se voit amenée à conclure que le chant XII présente une structure limpide, serrée et économique. Cette structure a pour but de montrer la présence de l'insolite héros qu'est le mur achéen, en butte aux assauts des Troyens. C'est déjà par le prologue du chant que le poète met ce héros en vue: il n'en donne pas une description détaillée (celle-ci sera d'une manière fonctionnelle insérée dans le tableau de la bataille), mais il présente les destinées futures de la muraille, après la guerre de Troie — élément sans rapport direct avec le récit. Le fait d'avoir mis la prise du mur — événement central du chant — à sa fin, apparaît comme non typique pour la technique poétique d'Homère et devrait être mis en rapport avec la finale décisive du XVI^e chant, à savoir la mort de Patrocle. L'auteur considère également comme non typique, pour la technique poétique d'Homère, l'absence dans ce chant de la catégorie du temps épique qui se manifeste habituellement chez Homère par le développement simultané de plusieurs actions. Dans le chant qui retient ici notre attention, tout se passe au premier plan et concerne un seul fil du récit qu'est la lutte en vue de la prise du mur.