

račenja u Homera. Dok je Milman Parry u svom poznatom radu o tom stilskom sredstvu razlikovao neperiodičko i nužno opkoračenje, Kirk tu uvodi neke finije distinkcije. On dopunja Milmana Parryja tako što u opisu opkoračenja uzima u obzir smisao, sadržaj odgovarajućih stihova i odlomaka. Kirkovi se zaključci ipak uglavnom podudaraju s Parryjevima. Premda članak, kako je jednom bilo napisano, nije zabavno štivo, on je vrijedan doprinos proučavanju Homerova stila.

Osmo rasprava, *Formulaični jezik i usmenost*, temeljita je i uvjerljiva kritika poznate metode tzv. kvantitativne analize usmenosti kojom su neki ekstremni parryjevci, napose James A. Notopoulos, prostim brojanjem formula željeli dokazati usmenost Hezioda, Homerskih himana, fragmenata kikirkih epova, pa čak i Arhi-lohovih pjesama. Da se ne može povlačiti znak jednakosti između formulaičnosti i usmenosti pokazali su i drugi autori (npr. Douglas Young), no to ne umanjuje vrijednost Kirkova rada.

Zaključna rasprava *Potraga za stvarnim Homerom* izvorno bila je Kirkovo nastupno predavanje u Bristolu a kasnije je tiskana u *Greece and Rome* 1973. Autor naravno ne nastoji otkriti tko je bio „mali bradati čovjek koji je živio na Hiju ili u Smirni“ (201). Homer je za nas „sjena ili, bolje, glas, ali jedino što se smijemo nadati da doznamo o njemu, jedina stvarnost koju mu možemo pridati, jest jedinstven kvalitet toga glasa“ (202—203). Tri su kriterija kojima Kirk nastoji utvrditi homersko u Homera: prvi je zamisao o monumentalnom spjevu, drugi je karakteristični trag što ga je morao ostaviti na veznim mjestima spajajući pojedini starije pjesme u cjelinu a treći prošireno shvaćanje da je sve tradicionalno i tipično prethomersko sve netipično i jedinstveno Homerovo. Kirk pažljivo razmatra svaki od ta tri kriterija i nalazi njihove dobre i loše strane. Najpouzdanijim čini mu se promatranje ključnih mjesta obrata u radnji, osobito smrti trojice najistaknutijih junaka koji ginu u *Ilijadi*, Sarpedona, Patrokla i Hektora.

Široka informiranost i zdravorazumska kritičnost najveće su kvalitete Kirkovih radova pa tako i onih sabranih u ovoj knjizi. Dosljedno zastupanje i umješna obrana vlastitih gledišta vidljivi su i ovdje. Što je među njima i neprestano omalovažavanje usporedbe Homera sa „srpskim guslarima“ (217), to može smetati i iritirati. No knjiga kao cjelina pružit će čitaocu pouzdan pregled suvremene homerološke problematike i uvest će ga u srž svih onih pitanja i rasprava koje su danas u žiži zanimanja sviju onih kojima je Homer još uvijek poticaj za daljnje intelektualne napore i konstruktivnu znatiželju.

Primljeno 5. maja 1983.

Zdeslav Dukat,  
Filozofski fakultet, Zagreb.

RUTH FINNEGAN, *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*, Cambridge 1977, University Press, 275 str. te bibliografija i indeks.

Autorica knjige je sociolog književnosti, ona usmenom pjesništvu pristupa sa sociološkoga gledišta. No kako danas u svakom raspravljanju o usmenoj poeziji Homer ima središnje mjesto i kako se knjiga bavi nekim ključnim pitanjima homerološke problematike, ona zaslužuje da bude prikazana i u periodici naše struke.

Prvo, uvodno poglavlje bavi se značenjem usmene poezije, njezinim oblicima, pitanjem što je u usmenoj poeziji usmeno a što poezija i najzad odnosom teksta i izvođenja. Između usmene i pismene poezije nema oštre opreke (2); poredbena perspektiva proučavanja može biti za usmenu poeziju veoma plodna (3); usmena je poezija posvuda proširena i prisutna (4). S druge strane, o njoj se razmjerno malo zna i „mnoge su generalizacije o usmenoj poeziji odveć pojednostavljene i zato zavode u zabludu“ (15). Autorica pojmom usmene poezije ne obuhvaća samo ep i baladu, tradicionalne epske oblike, nego i pohvalne pjesme, liriku, religioznu poeziju, dramu u stihu i sitne oblike (molitve, kletve, brojanice, ulične pjesme; 11 i dalje). Time se nesumnjivo smanjuje relevantnost njezinih zaključaka za homerološku

problematiku, ali se zato povećava njihova općenita vrijednost za opća poetološka pitanja sve, pa i usmene poezije. Usmenost ona određuje po tri moguća kriterija: po kompoziciji, po načinu predaje (prenošenja) pjesme i po izvedbi. Neke su pjesme usmene po sva tri kriterija, a neke samo po jednom ili dva (16—17); Parryjeva i Lordova usmena improvizacija nije jedini mogući način nastanka usmene pjesme. Kod raznih naroda postoje i različiti drugi (Somalci, Eskimi, stanovnici otoka Gilbert), a za predaju usmene poezije zanimljivo je i iskustvo iz proučavanja Rgvędc, engleskih i škotskih balada pa i Beowulfa. Pitanje je i što je zapravo usmena izvedba (oral performance). Gdje je ona ako pjesmu izvodi osoba različita od autora, kao što je bio slučaj kod srednjovjekovnih trobadora i joglara? Kako ocijeniti slučajeve d i k t i r a n e usmene poezije gdje auditorija nema? Interferencije između usmenog i pismenog medija trajale su dugo (23) i nema između njih nikakve nepremostive provalije (24). Usmena je poezija ponekad u p r o z i! Između obje vrste često nema oštre granice, a svrstavanje nekog djela u poeziju ili u prozu ovisi o društvenim konvencijama (social conventions, 24—25). Uopće, poezija nije nešto „prirodno“, nešto što se može isključiti iz svog društvenog konteksta (social setting). Ona postoji u usmenom i u pismenom obliku. Doduše, usmena je mnogo ovisnija o svom društvenom kontekstu nego pismena jer se može reći da ne posjeduje t e k s t, nego samo i z v e d b u (performance). Pa ipak, i kod nje postoji donekle tekst jer se ona može aktualizirati kao poezija i bez izvođenja (29—30).

Drugo poglavlje izlaže neke metodološke pristupe usmenoj poeziji: romantički, evolucionistički, povijesno-geografski, sociološki, a autorica također kritizira i odbacuje pojmove „epskog“ i „baladskog društva“ koji su se udomačili u tumačenju usmenog epa i balade.

Treće se poglavlje bavi kompozicijom. Na str. 58—69. dan je sažet i lijep prikaz Parry-Lordove teorije, a na str. 69. i dalje iznosi autorica svoju kritiku te teorije. Od dva osnovna prigovora prvi je u tome da je problematično koliko je formulaični stil stvarno znak usmene kompozicije jer i pismena književnost može biti formulaična. Teškoća je i u nejasnoći pojma usmene kompozicije jer autorica drži da se južnoslavenski model ne može smatrati reprezentativnim za sve usmene tradicije, ali s time se, bar u pogledu epske poezije, nije lako složiti. Drugi je prigovor u tome da nepostojanje jedne egzaktne i općeprihvaćene definicije formule čini sumnjivima sva statistička uspoređivanja. Uopće, besplodno je nastojanje da se znanstveno precizno izmjeri odnos između usmene kompozicije i pismene (71—73). Pa ipak: „Osnovni uvidi škole usmene poezije i dokaz da usmeni bard pjeva pomoću tradicionalnih obrazaca raznih vrsta i unutar njih ostat će poput kamena međaša u proučavanju usmene poezije“ (73).

Memoriranje može imati udjela u nastanku i prenošenju usmenog pjesništva i ima ga kod mnogih naroda: Somalaca, Mandinka, u Ruandi, kod Eksima, kod pjevača epa Sunjata, kod gelskog dvorskog pjesništva. Osobitu ulogu ima ono kod slučajeva dvostrukog autorstva, na primjer kod dijaloških pjesama u Beninu i kod naroda Toda. Odnos komponiranja, memoriranja i izvođenja pjesama mnogo je kompleksniji nego što to priznaju sljedbenici Parryja i Lorda (86. i dalje).

Četvrta glava bavi se stilom i izvođenjem pjesama. Oboje se uzajamno prožima i prelijeva jedno u drugo te između njih nema oštre i jasne distinkcije. Nemoguće je pravo ocijeniti jedno bez nekog razumijevanja drugoga (88).

Najuočljivije je obilježje poezije p o n a v l j a n j e, pa stih, metar, rima, strofa, stilističke crte (aliteracija, paralelizam) i nisu drugo nego razni oblici ponavljanja. U najširem smislu ponavljanje je dio svake poezije (90).

Pogrešno je svodenje pojedinih pjesničkih osobina na biologiju: kulturni faktori, a ne možda fiziološki ili biološki, određuju što je u nekoj književnoj tradiciji ritam (91).

Impresivne su sličnosti u primjerima iz raznih usmenih tradicija navedenima na str. 109—110, napose u pogledu jezika, epiteta, glosa (arhaičnih riječi) i metričkih sloboda. „Ali bila bi pogreška tumačiti poseban pjesnički jezik s a m o kao rezultat prisile formalnih zahtjeva. Postoji i smisao u kome posebni jezični oblici proizvode poseban učinak pomažući stvaranju okvira oko pjesme, isticanju pojedinih dijelova i odmicanju pjesme od obična života i jezika“ (110). U vezi s time

zaslužuje spomena ono što C. S. Lewis kaže u svom Predgovoru za Izgubljeni raj (1942): Kakva smisla ima od Muze nadahnuti pjesnik ako pripovijeda priče upravo onako kako bismo to činili vi ili ja? Zato je neophodna pjesnička dikcija, očekivana i prirodna u pjesništvu, ali neočekivana i neprirodna izvan njega. To je isto kao pečeni puran i puding od šljiva (mi bismo rekli: guska s mlincima) na Božić: nitko nije iznenađen tim jelovnikom na Božić, ali svatko zna da to nije o b i č n a hrana. U pitanju je ritualnost. Ona je važnija u usmenom pjesništvu jer se odstupanje od svakodnevnoga mora poslužiti drugim sredstvima zato što se ne može osloniti na pismo. Taj citat iz Lewisa navodi R. Finnegan na str. 110. svoje knjige. To ne znači da jezik nužno mora biti arhaiziran (111). Publika je osobito važna za usmenu književnost (122), ali ta važnost i te kako postoji i kod pismene: dovoljno je sjetiti se antičke književnosti (a to implicira i sama autorica na str. 126).

Postoji li poseban usmeni stil, pita R. Finnegan (126). Ni ponavljanja, ni paralelizam, ni parataksa, ni formulaičnost nisu dovoljni kriteriji. W. Whallon je pokazao da paralelizmi u Starom zavjetu nisu radi antifonalnog pjevanja zborova niti kao pomoć pamćenju nego „radi svoje vlastite impresivne elegancije“. R. Finnegan se s time potpuno slaže: ponavljanje (paralelizam, formule) ima velik literarni i estetski efekt. Homerski je epitet „lijep i evokativan“. Ponavljanje nije utilitarno oruđe, nego nešto što leži u srcu svake poezije, kriterij razlikovanja poezije od proze čak i u nama nepoznatim kulturnim tradicijama. „Estetika pravilnosti“ postoji u svakoj poeziji, usmenoj i pismenoj (130—131). Ponavljanje je nemoguće tako definirati da ono postane objektivnim mjerilom za usmenost. Postoji teorija po kojoj je ponavljanje izraz primitivizma. Ona je po mišljenju R. Finnegan posve pogrešna jer povezivanje usmene književnosti uz „primitivnog“ čovjeka tradicijskog, ritualističkog društva, koje ne voli promjene „pa odatle ponavljanja“, nije ispravno ili je barem nedokazano (131—132). Kao što nema oštre granice između usmene i pismene književnosti, tako ne postoje niti dva posebno obilježena (distinct) stila (132). Usmena je poezija pod utjecajem stilističkih prisila i mogućnosti (constraints and opportunities) koje pjesnika vezuju, ali su mu i oruđe na raspolaganju i čak prilika za individualne modifikacije (133). No posebnost usmene je poezije važnost što je ima kod nje izvedba (performance): ona je, po mišljenju R. Finnegan, bar isto toliko važna koliko i tekst. U aspektu „performance“ mogu se naći „prisile i mogućnosti“ prema kojima pjesnik pjeva a publika vrednuje (appreciates) pjesmu.

U petom se poglavlju raspravlja o prenošenju, širenju i objavljivanju (publiciranju) usmenih pjesama. Za usmenu poeziju to je troje bitno jer, ako toga nema, ona propada i nestaje za razliku od pismene poezije koja samo privremeno pada u zaborav i može biti ponovo otkrivena poslije više desetljeća (134). Osim toga, za neke je „folkloriste“ poseban način tradicije (prenošenja) usmenom predajom konstitutivan za usmenu poeziju. Postoje tri osnovna gledišta ili teorije o usmenoj predaji (139): „romantička“ o dugoj tradiciji iz davnine i o drevnom „zajedništvu“, teorija o memoriranju i teorija o rekreiranju. Romantička pretpostavlja kolektivno autorstvo, neovisnost o pismu, doslovnu reprodukciju, memoriranje. To se svodi na usmenu tradiciju kao proces *k v a r e n j a* pjesama. Danas je to gledište nepopularno. Po mišljenju R. Finnegan, samo je memoriranje prihvatljiv element te teorije. Memorizacija se ne može potpuno odbaciti kao faktor pri prenošenju usmene poezije, ali sigurno nije ključni činilac u usmenoj književnosti. Treća teorija zamišlja usmenu predaju kao rekreaciju pjesme na temelju fundusa formula, stihova, tema i stalnih izraza. R. Finnegan prihvaća tu treću, danas modernu teoriju, ali ne u ekstremnom obliku u kakvom su je zastupali Parry i Lord. Njezino funkcioniranje prikazuje se onim što je Hodgart pisao o tradiciji balade: nikad dvije verzije balade nisu iste, a svaki je pjevač i prenosilac tradicije i originalan stvaralac (148—149). Ipak, nema sumnje da je netočno opisivati prenošenje usmene poezije samo u terminima nepromjenjive i inertne usmene tradicije; problem bi mogao biti slučaj Rg-vede (ukupno oko 40.000 stihova, nastala oko 1500 ili 1000 pr. n. e.), premda R. Finnegan ima neke rezerve prema tvrdnjama indologa o njezinoj nepromjenjivosti i doslovno vjernoj tradiciji. Zaključak je autorice da nema jedinstvena oblika predaje niti univerzalno važećih zakona. Ona ga formulira u tri točke (153): 1. Ne

postoji jedan, nego više raznih načina prenošenja usmene poezije prema povijesnim i drugim okolnostima svakog slučaja. 2. Čak i kad su teme i osnovni oblici veoma ustaljeni, varijacije u jezičnom izrazu i originalnost pri „izvedbi“ veoma su obični i gotovo sigurno tipičniji od nepromjenjive transmisije (predaje) premda se opseg memoriranja u odnosu na originalnost ne može nikad unaprijed predvidjeti na osnovu neke univerzalne teorije. 3. Pitanje transmisije veoma brzo vodi do rasprave o kompoziciji i kreativnosti. Na str. 160. raspravlja se o raznim oblicima međudnosa između usmenog prenošenja i pisma.

Šesto poglavlje razmatra razne tipove pjesnika, odnosno izvodilaca usmene poezije, ali i ovdje se autorica ne ograničava samo na epske pjesnike (188 i dalje). Jesu li usmeni pjesnici anonimni (201)? Ne, a niti je to pjesništvo anonimno niti kolektivno. Često se tobožnja anonimnost svodi zapravo na naše neznanje autora. Kod usmene poezije često nema svijesti o autorskom pravu (copyright) ili o originalnosti u mnogih usmenih stvaralaca. Ali ima i posve obrnutih slučajeva gdje je očigledna svijest o stvaralaštvu i ponos na originalnost, a ponegdje postoji čak pravo vlasništva na pjesmu. Kakav je odnos između pjesnika i šamana (207)? Tu ima previše generalizacija. Pjesništvo često ima veze s religijom i proricanjem, ali nema nužne veze. Ima sasvim laičkih usmenih pjesnika. Vergilijev ili Miltonov zavij Muza na znači da su oni sastavljali svoje epove u šamanskom transu (210). Tvrdnje pjesnika o inspiraciji od nadzemaljskih ili mističkih sila ne treba uzimati doslovno. One ne znače nužno da pjesnik govori u nadahnutoj ekstazi. Ima kod pjesnika nekih obilježja proroka ili medija, ali to nije univerzalno. Što da se kaže o romantičkoj teoriji o pjesniku kao geniju (210)? To i jest prihvatljivo i nije. Nezaobilazan je utjecaj društvene sredine. Nitko ne stvara u vakuumu. Konvencije oblikuju pjesnike a oni njih. Ima slučajeva gdje se pjesnici kvalificiraju kao društveni izopćenici ili kao niži stalež (212). Pjesništvo je stvaralački rezultat i posebne zajednice i posebnog pojedinca, i to kako usmeno tako i pismeno (214).

Šedma glava raspravlja o publici, kontekstu i funkciji usmenog pjesništva. Često se pretjerava sa značenjem auditorija jer, ako za usmenu poeziju i jest karakteristično izvođenje pred publikom, ima ga i bez publike (214). Pri preneglašavanju javna izvođenja često se zaboravlja lična i kontemplativna strana literature (216). Postoje razni tipovi suradnje pjesnika/izvođača i publike. Zanimljivi su primjer žalobne pjesme kod naroda Limba u Sierra Leone. U takvim slučajevima pjesma služi kao sredstvo isticanja i obilježavanja u društvenom životu, ona „stavlja među navodnike“: istu funkciju što je u drugim zgodama ima posebna odjeća ili obredi ovdje ima izvođenje usmene poezije. I ovdje i dalje sve se, kao i inače u knjizi, odnosi na usmenu poeziju uopće, a u velikoj mjeri baš na lirsku i nije relevantno za homerologiju.

Poezija može biti sredstvo da se posredstvom konvencija priopćavaju osjećaji ili sadržaji koji bi inače bili neprikladni za to, dosadni ili neugodni. Takav je slučaj s opscenostima kod pjevača plemena Ibo (Igbo) u Africi, koje se inače uopće ne mogu ili ne smiju izreći (227).

Publika naravno dalekosežno utječe na pjevača i pjesmu (na njen oblik, dužinu, kompoziciju). Kineski pjevač balada izravno reagira na reakcije publike (231). O sastavu publike često nemamo pojma i samo nagađano. Krivo je romantičarsko uvjerenje da je to naprosto „narod“ (233). Da bismo mogli ocijeniti kako neka pjesma djeluje na publiku, moramo znati koje se značenje u tom mjestu pri daje toj pjesmi i pjesništvu uopće (233). To naime nije posuda isto. A treba poznavati i teorije o pjesništvu koje leže u osnovi pjesničke djelatnosti na tom području.

Usmena poezija može imati niz učinaka (ona je multiintencionalna); ona može biti dvosmislena, višeslojna, višeznačna (241).

Posljednje, osmo poglavlje ima naslov „Pjesnik i društvo“. Prošireno je uvjerenje o povezanosti tipova ili žanrova poezije s osobitim oblikom ili razdobljem društva. Tako je pisao V. Hugo u „Predgovoru za Cromwella“: „Primitivno doba je lirsko, antičko (drevno) epsko, moderno dramsko“. Slični su pojmovi „herojskog doba“ H. M. Chadwicka, „baladskog društva“, „usmene kulture“. R. Finnegan ima ozbiljne rezerve prema svim tim pojmovima: „Slīkanje herojskog društva i heroj-

skog morala u pjesništvu ne znači da je to povijesna stvarnost društva u kojem sam pjesnik živi i radi“ (248). Nema podudarnosti između konteksta pjesme i konteksta društva. Sumnjiva je i ta terminologija: Chadwickovo barbarstvo (koje se, po njemu, javlja između primitivnog stadija i civilizacije), Bowra i njegova mistična „ključna i dramatična faza izranjanja individuuma iz mase“, „zaleđenost u plemenskim strahovima i tabuima“, „teokratski apsolutizam“. Prednost je te teorije u poredbenom pristupu, a vrijedne su i intelektualno stimulatívne analogije koje nalaze njezini zastupnici. Jednako kao „herojsko doba“ problematično je i „baladsko društvo“.

U vezi s time R. Finnegan razmatra i McLuhanove dedukcije iz opozicije usmenost:pismenost. U njima ona nalazi mnogo pozitivnoga, na primjer uočavanje da postoji više načina pristupanja stvarnosti a da pismenost ima i svoje loše strane itd. Ali u cjelini McLuhanova izvođenja ona smatra sumnjivima i — šta-više — neupotrebljivima. Nema naime radikalne granice između usmenog i pismenog modusa, između auditivne i vizuelne kulture. Osim toga, treba uzeti u obzir i poliintencionalnost književnosti (260). Ista pjesma ima veoma različite funkcije u različitim okolnostima. Kod književnosti je uočljiva osobina fleksibilnosti i adaptabilnosti. Postoji kod nje vezanost uz društvene konvencije, ali ne uz tip društva ili uz „društveni okoliš“. Postoje i univerzalni aspekti ljudske kulture u ljubavnim pjesmama, tužbalicama, svadbenim pjesmama kod kojih nema neke povijesne uvjetovanosti. One se naprosto šire u koncentričnim krugovima a kod njih postoji samo veoma ograničena, općenita i neodređena tipološka razuzdenost. „Teorija odraza“ društva u literaturi — bilo implicitna bilo eksplicitna — nije prihvatljiva a u pozadini ideje o herojskom ili baladskom društvu stoji upravo ta teorija (262) Ali ako literatura nije jednostavno i izravno odraz društva, to ne znači da je misao o literaturi kao odrazu bezvrijedna. Naprotiv: literatura jest odraz društva u kojem postoji, ali na jedan suptilan i neizravan način. Pjesnik je produkt svoje kulture, a ne neograničen romantički genij (263). R. Finnegan citira Iana Watta (Književnost i društvo, 1964): „Književnost odražava društvo, ali to obično čini u raznim stupnjevima neizravnosti i selektivnosti. Podjednako često je teško utvrditi koje je to posebno društvo što ga ona odražava“ (263—264). Isto vrijedi za etičke ideje i vrednote. Nema razmjernosti u stupnju razvoja društva i njegove literature: bogatstvo u jednome ne znači i bogatstvo u drugome. Često je upravo obrnuto (primjeri koje autorica navodi: Somalija, Dinke u južnome Sudanu — krajnje siromaštvo, a bogata aluzivnost poezije). To su izrazili već i Chadwickovi: „Čini se da intelektualnim napretkom ne vlada u potpunosti materijalna civilizacija“ (Rast književnosti III, 1940, str. 900). Pogrešne su ranije evolucionističke teorije, na primjer Bowrina (Junačka poezija, 1962, str. 15—16), prema којом s paleolitskim uvjetima života ide ruku pod ruku i paleolitska pjesma koja je nužno jednostavna, emotivna i primitivna. Isto vrijedi i za popularno mišljenje da se poezija javlja redovito prije proze: to je „popularna pretpostavka“ (268; tako npr. Jurij Lotman). Po R. Finnegan, to je čista spekulacija jer za najstarije doba nemamo nikakvih podataka, a im i obrnutih primjera. Ali teorija odraza bila je korisna jer je svratila pozornost na društveni i kulturni karakter literature, a to je bila zdrava reakcija na usko formalistička gledišta i teoriju genija (268). A postoji li i obrnuto, utjecaj literature na društvo (268)? To je osobito zanimljivo kod usmene književnosti. Ali ne valja misliti i govoriti o apsolutnoj Književnosti i Društvu nego o literaturi u društvu, a ne n a s u p r o t društvu. Zato je potrebno proučavati mikrodrštvene institucije kao što su patronstvo (mecenatstvo), prirodne publike, pjesnikovu izobrazbu itd.

W. B. Yeats je u citatu koji navodi spomenuti Ian Watt, a prema njemu i autorica ove knjige, definirao „umjetnost (kao) društveni čin usamljena čovjeka“. Često književnost doista jest svoje vlastito društvo: ona je najsubtilnije i najtrajnije sredstvo što ga je čovjek smislio da komunicira s drugih ljudima. I autorica završava mišlju da možda uopće ne valja govoriti o „književnosti“ u općim terminima, nego o njoj kao o socijalnoj djelatnosti i j u d i, a ne kao o statičnoj veličini.

Kako je nedavno napisao Charles Segal, osnovna je vrijednost knjige — osim što plastično i vjerno ocrtava sociološki kontekst usmene poezije — što je pokazala da ono što vrijedi za jednu usmenu tradiciju ne mora nužno vrijediti i za druge. Ali ta nesumnjivo točna konstatacija traži dvije ograde. Kao prvo, autorica je u svoje

razmatranje pored epskog usmenog pjesništva uključila i sve ostale književne rodove usmene poezije, i to ograničuje važnost njezinih zaključaka za samu epiku. Drugo je ograničenje u tome što ona, da bi mogla uključiti u razmatranje sav književni materijal usmene provenijencije, pojam usmene književnosti definira veoma široko, naime na temelju tri kriterija, kriterija kompozicije, tradicije (prenošenja) i izvedbe. Parry je, znamo, bio orijentiran prvenstveno na izučavanje mehanizma nastanka usmene pjesme i zato je usmeni nastanak jedini pravi aspekt po kome on definira usmenost. Također, zabilježeno je (M. Skafta Jensen) da R. Finnegan podcjenjuje značenje što su ga za teoriju usmene poezije imala Parryjeva statistička proučavanja Homera koja su ne samo prethodila njegovu terenskom radu u Jugoslaviji nego su dala i teoretsku podlogu za njih.

Bez obzira na to, knjiga je izravno i posredno relevantna za cio niz homero-loških pitanja, kako se lako daće razabrati iz izloženog sadržaja pojedinih poglavlja. Vrijedno je napose zamijetiti da autorica operira u prvom redu bogatim poznavanjem afričke usmene poezije a epike napose: epova o Mwindu, o Sunjati, o Monzonu i drugima. A nedavno je bilo ispravno zapaženo da je afrička epika, danas još u punom cvatu i živa u smislu u kojem to više nije nijedna evropska usmena tradicija, možda jedini ispravan analogon cvjetajućoj usmenoj epskoj tradiciji iz koje je izrastao Homer. Ali problem komparatističke relevantnosti afričke epike poznate nam iz brojnih zbirki nastalih u ovom i prošlom desetljeću, tema je za posebnu raspravu.

Zdeslav Dukat,

Primljeno 19. nov. 1983.

Filozofski fakultet, Zagreb.

BRIAN VICKERS, *Towards Greek Tragedy*, London 1973, Longman, 643 str. te bibliografija i indeks.

Povremeni izleti anglista (naročito engleskih) u klasičnu filologiju donose ponekad zadivljujuće rezultate: dovoljno je sjetiti se knjige *O Aristotelu i grčkoj tragediji* predavača engleske književnosti Johna Jonesa iz 1962. Jedan je takav primjer i ovo djelo. Njegov autor, profesor engleske književnosti najprije u Cambridgeu a danas u Zürichu, zamislio je dvotomni kompendij o usporednom proučavanju tragedije (*Comparative Tragedy*). Drugi svezak treba da sadrži razmatranje nekoliko grčkih tragedija, ali bi se prvenstveno bavio Shakespeareom (o kome je Vickers već objavio dvije knjige) i kasnijom tragedijom. Kako mu se činilo nemogućim provesti analizu kakvu je zamislio bez rekonstrukcije bitnih gledišta grčkog društva, religije i mita, odlučio je najprije zasebno objaviti prvi dio svog planiranog djela. A grčku tragediju on vidi, kako veli u predgovoru, kao prikaz sukoba između ljudi i bogova, između muškaraca i žena i između protivnih vrednota, pa bez opsežnijih informacija o tim sukobima nego što su ih pružali sami tekstovi on te sukobe nije mogao vrednovati. Iz tih uvodnih napomena proizlazi i struktura knjige. Njezin se prvi dio bavi nekim općenitim razmatranjima: tragedijom i stvarnošću (3—165) i tragedijom i mitom (165—347). Drugi, posebni dio s naslovom *Tragička forma i tragički osjećaj* (347—595) rasprava je o pojedinim grčkim dramama: o *Orestiji* (s podnaslovom *Priroda protiv iskvarenosti*), o bespomoćnosti i moći u grčkoj tragediji (pribjeglar, zaštitnik; tlačitelj, osvetnik: Eshilove *Pribjegarke*, Sofoklov *Ajant* i *Edip na Kolonu* te niz Euripidovih drama s tematikom tlačenja, proganjanja i pribjegarstva poput *Herakla*, *Heraklove djece*, *Helene*, *Andromahe*, *Hekabe*, *Feničanki*, *Trojanki*), o Sofoklovu *Kralju Edipu* i *Antigoni* te o četiri tragedije o Elektri (*Hoefore*, obje *Elektre* u Euripidov *Orest*). Na kraju je kratak zaključak (595—609) te tri dodatka: o Elseovoj teoriji o katarzi, o Kirkovoj knjizi o (grčkome) mitu te o odnosu matrilinearnog i patrilinearnog računanja srodstva.

Prvo što iznenađuje kod te knjige njezin je zamašan opseg od gotovo 650 stranica, rijedak kod anglosaskih autora. Drugo je izvrsno autorovo poznavanje praktično sve osnovne literature s područja antičkih studija i kompetentnost njegova