

# FUNKCIONALNOST HOMEROVE UPOTREBE ZAKORAČENJA

BRANIMIR GLAVIČIĆ

Proučavanje Homerova zakoračenja iz raznih aspekata predstavlja, posebno u novije doba, jedan od vrlo aktualnih i sistematski poduzimanih napora u poblížem poznavanju njegova epskog stila, s pomoću kojega se često i na širem planu nastoji danas dati odgovor na neka temeljna pitanja homerologije.

Tako, na primjer, oni koji su skloni kompariranju stilova u različitim granama umjetnosti vide u koncentriranoj upotrebi zakoračenja, tj. u čestom nepoklapanju dužine rečnice s dužinom stiha, onaj element ustrojstva pjesnikova izraza koji nosi na sebi pečat određenoga povijesnog razdoblja kada je spomenuti nesklad bio omogućen razvojem širih umjetničkih shvaćanja nakon stroge tektonike geometrijskoga stila (VIII st. prije n. e.). Stoga oni u čestoj upotrebi zakoračenja vide crtu ranoga »baroka« te, već prema tome pripadaju li u Homerovu pitanju unitarcima ili pluralistima, datiraju ili cijeloga Homera ili samo neke dijelove obaju epova veoma kasno.<sup>1</sup>

Drugi pak smatraju da u rečenoj stihovnoj pojavi, a posebno u nekim njezinim zakonitostima koje se tiču odnosa ritmičkoga i sintaktičkoga elementa Homerova stiha, treba tražiti rješenje drugoga teškog pitanja — pitanja o postanku i razvoju grčkoga epskog heksametra.<sup>2</sup>

Nadalje, pristaše Parry-Lordove teorije, a tako isto i njezini osnivači, vide u zakoračenju Homerovu samo jednu značajku tra-

---

<sup>1</sup> Isp. M. Riemschneider, *Homer, Entwicklung und Stil*, Leipzig 1952,<sup>2</sup> str. 193. i d.

<sup>2</sup> Na važnost izučavanja zakoračenja za bolje razumijevanje prirode epskoga heksametra upozorava E. Kalinka u »Bericht über die griechisch-römische Metrik und Rhythmik im letzten Vierteljahrhundert«, *Bursians Jahresbericht* 257 (1937), str. 16. Kratak pregled razvoja zakoračenja i pojedinih njegovih oblika, mogućih u određenim fazama razvoja epskoga stvaralaštva, donosim, na bazi analize cjelokupnoga broja stihova u Homera, u svojoj daktilografiranoj doktorskoj disertaciji *Metričko zakoračenje u Homera*, Zadar 1964, str. 149. i d.

dicionalnoga epskog stila, pri čemu onda nastoje prirodu te pojave i njezinu genezu objasniti kao prost rezultat nadovezivanja jedne na drugu dviju ili više formula različita opsega koje svojom ukupnom veličinom premašuju dužinu jednoga heksametra. Gledajući dakle u zakoračenju Homerovu prije nužnu posljednicu tzv. niza-jućeg stila<sup>3</sup> nego svjestan postupak pjesnika umjetnika, upotrijebljen za postizanje određenih stilističkih efekata, oni pokušavaju i s te strane učvrstiti svoju teoriju o postanku i usmenom karakteru Homerovih epova.<sup>4</sup>

Nasuprot njima neki su autori, ostajući u okvirima uže struke i ne donoseći dalekosežnijih zaključaka, promatrali zakoračenje u antičkih pjesnika, posebno u Homera, iz stilističkoga kuta, tj. dokazujući ili osporavajući njegovu ekspresivnost, ali ta se pojava do sada nije analizirala u cijelosti ni u jednoga pjesnika, već se obraćala pažnja samo na neke osobite slučajeve.<sup>5</sup>

Bilo je također u najnovije doba pokušajâ da se posljednja dva pristupa — s pojačanim interesom za onaj drugi, stilistički — simultano primijene, sa svrhom da bi se takvim promatranjem dobila cjelovitija slika nekih postupaka karakterističnih za Homera, i to kao jednoga od usmenih pjesnika.<sup>6</sup>

Međutim, valja napomenuti da do sada još nije bilo rada koji bi zakoračenje u Homera tretirao prema zahtjevima suvremene nauke o književnosti, onako naime kako se ta ista pojava već obrađivala u francuskih, ruskih i španjolskih klasika.<sup>7</sup> Tomu zadatku treba da udovolji ovaj rad koji treba da nam pokaže funkcioniranje

<sup>3</sup> Isp. Aristotel, *Rhet.* 1409 a, 24: ἡ εἰρομένη λέξις.

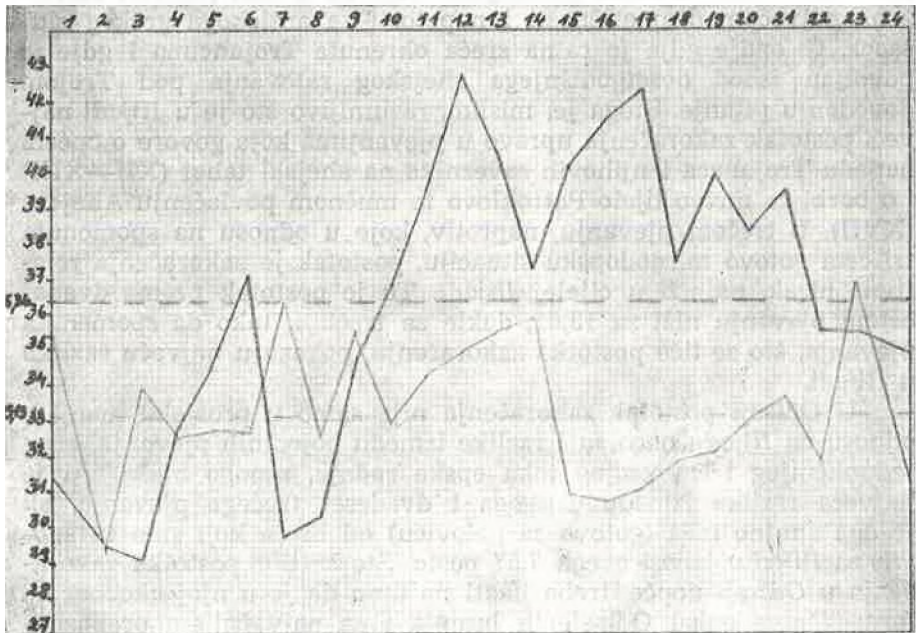
<sup>4</sup> Isp. M. Parry, »The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse«, *TAPhA* LX/1929, str. 200—220; A. B. Lord, »Homer and Huso III: Enjambement in Greek and Southslavic Heroic Song«, *TAPhA* LXXIX/1948, str. 113—124; G. S. Kirk, »Studies in Some Technical Aspects of Homeric Style: II. Verse-Structure and Sentence-Structure in Homer«, *Yale Classical Studies* XX/1966, str. 105—152.

<sup>5</sup> Isp. H. W. Prescott, »The Position of 'Deferred' Nouns and Adjectives in Epic and Dramatic Verse«, *Classical Philology* VII/1912, str. 35—58; S. E. Bassett, »The So-called Emphatic Position of Runover Word in the Homeric Hexameter«, *TAPhA* LVII/1926, str. 116—148.

<sup>6</sup> Isp. M. W. Edwards, »Some Features of Homeric Craftsmanship«, *TAPhA* XCVII/1966, str. 115—179.

<sup>7</sup> Isp. M. Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1954<sup>3</sup>, str. 35. i d.; L. I. Timofejev, *Teorija književnosti* (prijevod s ruskoga), Beograd 1950, str. 264. i d.; D. Alonso, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid 1952, str. 107. i *passim*.

i funkcionalnost zakoračenja kao stilističkoga postupka u Homerovu umjetničkom djelu.<sup>8</sup> Rezultat takve analize cjelokupnoga broja sti-hova<sup>9</sup> donosim ovdje najprije grafički u priloženom dijagramu:



(Brojevi od 1 do 24 označuju pjevanja, a oni sa strane postotak zakoračenja. Gornja se krivulja odnosi na *Ilijadu*, a donja na *Odisseju*. Vodoravne linije pokazuju prosječan postotak zakoračenja, gornja u *Ilijadi*, donja u *Odisseji*.)

Iz dijagrama se vidi da je zakoračenje u *Odisseji* u prosjeku nešto rjeđe nego u *Ilijadi*; razlika iznosi 3,23 posto u korist *Ilijade*. Ta se razlika prema rezultatima suvremene nauke o književnosti<sup>10</sup> dá tumačiti time što su dramatske situacije i po temperamentu različiti junaci u *Odisseji* malobrojniji, a i cijeli tempo radnje smireniji u odnosu na *Ilijadu*.<sup>11</sup> O rečenome se možemo još bolje osvjeđočiti ako promotrimo postotak zakoračenja u pojedinim pjevanjima obaju epova. Tako je, na primjer, u *Ilijadi*, u kojoj je, kako je po-

<sup>8</sup> Da je zakoračenje jedan od pjesničkih postupaka koji se dá raznovrsno i višestruko eksploatirati, uvjerljivo je pokazao već K. Büchner u radu »Beobachtungen über Vers- und Gedankengang bei Lukrez«, *Hermes, Einzelschriften* I (1936), str. 43—103, u kojem mu zakoračenje, upravo različit postotak njegov u pojedinim pjevanjima, služi kao glavni dokaz za relativno datiranje dijelova Lukrecijeva epa.

<sup>9</sup> Isp. moju studiju navedenu u bilj. 2.

<sup>10</sup> Isp. npr. Timofejev, o. c., str. 289.

<sup>11</sup> Isp. obje krivulje u priloženom dijagramu.

znato, težište na masovnim scenama bojeva, najveći postotak zakoračenja upravo u pjevanjima takva sadržaja. A kulminaciona je točka dosegnuta u onim pjevanjima koja su u tom pogledu obilježena najvećom dramatičnošću i napetosti za antičkoga grčkog slušaoca, tj. ondje gdje je ratna sreća okrenuta Trojancima i gdje je povoljan ishod desetgodišnjega ahejskog ratovanja pod Trojom doveden u pitanje. Stoga je, mislim, razumljivo što je u *Ilijadi* najveći postotak zakoračenja upravo u pjevanjima koja govore o općem napadu Trojanaca i njihovih saveznika na ahejski tabor (XII—XIII) i o borbi za mrtvo tijelo Patroklovo te mučnom povlačenju Ahejaca (XVII). U trećem pjevanju, naprotiv, koje u odnosu na spomenuta tri crta gotovo mirnodopsku situaciju, postotak je zakoračenja relativno nizak, najniži u cijeloj *Ilijadi*. Tu je postotak prema dvanaestom pjevanju niži za 13,61, dakle za trećinu, tako da spomenuta pjevanja, što se tiče postotka zakoračenja, pokazuju najveću razliku u *Ilijadi*.

U *Odiseji* postotak zakoračenja nije samo u prosjeku manji u odnosu na *Ilijadu* nego su i razlike između pojedinih pjevanja, zbog jednoličnijeg i smirenijeg toka epske radnje, mnogo blaže. Tu je najveća razlika između drugoga i dvadeset trećega pjevanja, ali je ona znatno niža (gotovo za polovicu) od broja koji smo ustanovili za *Ilijadu*: iznosi svega 7,57 posto. Što se tiče postotka zakoračenja u *Odiseji* uopće, treba imati na umu da je u njoj akcenat na fantastičnom opisu Odisejevih lutanja i na najvažnijem prepoznavanju, na prepoznavanju muža i vjerne žene nakon njegovog dvadesetgodišnjeg izbjivanja od kuće. Stoga su ta pjevanja (IX—XII i XXIII) i obilježena najvećim postotkom zakoračenja. U njih je pjesnik uložio najviše svoga stvaralačkog žara, najviše emocija. S time u vezi ne treba se čuditi što dvadeset i drugo pjevanje, koje govori o ubijanju prosaca — u jedinoj masovnoj sceni boja u *Odiseji* — pokazuje relativno nizak postotak zakoračenja. Jer Homerovu je slušaocu, bez obzira na neravnu borbu Odiseja i njegovog sina s mnogobrojnim proscima, već unaprijed bio jasan ishod te borbe, kad je Homer pridružio Odiseju tako moćnoga saveznika — ratničku boginju Atenu. Stoga je opis pokolja prosaca ispaao nekako blijed i za današnjega čitaoca nedovoljno uvjerljiv.<sup>12</sup> Konačno, vri-

<sup>12</sup> Možda je tome razlog i to što je pjesnik, kako neki uzimaju, uložio velik napor u to da bi sjedinio dvije, prvobitno različite verzije kojima se završavala prethomerska *Odiseja*: strijeljanje prosaca iz luka i ubijanje njihovo viteškim oružjem — kopljem. Ako je tako, onda je pjesniku ovdje valjalo u prvom redu obratiti pažnju na teži problem kompozicije djela, dok je pri tome mogao manje voditi računa o takvim finesama kao što su to razna stilsko-izražajna sredstva. Isp. i *Uvod* Maretićevu prijevodu *Ilijade*, Zagreb 1948, str. XXXVI, koji čine s ruskoga prevedene studije iz *Historije grčke literature* I, Moskva-Lenjingrad 1946.

jedno je napomenuti da dvadeset i četvrto pjevanje u oba epa pokazuje znatno niži postotak zakoračenja od onih pjevanja u kojima je, kako smo naglasili, težište epske radnje. No to je razumljivo, jer završno pjevanje, kao epilog čitava epa, ne može sadržavati neku veću napetost ni složeniju radnju, a to stoga što su prethodno već riješena sva važnija pitanja i zapleti, pa ep normalno tendira k svom smirenom završetku. Naprotiv, prvo je pjevanje u oba epa obilježeno znatno višim postotkom zakoračenja nego drugo, osobito u *Odiseji*. Ali i to se dá razumjeti ako uzmemo na um činjenicu da prvo pjevanje u Homera sadrži ekspoziciju radnje pojedinoga epa. Ono je stoga bogato brojnim i raznovrsnim scenama i zasićeno je radnjom, dok tek u drugom pjevanju, i dalje, dolazi do pravoga izražaja onaj, za epsku poeziju karakterističan način izlaganja na koji se radnja razvija odmjereno i polagano, a epizode se, razvijene i zaokružene, mirno i postepeno nižu jedna za drugom urastajući u tkivo epa.

Stoga je, mislim, ako imamo pred očima sadržaj pojedinih pjevanja obaju epova, već iz letimičnog pogleda na krivulju postotka u dijagramu jasno da je zakoračenje u Homera duboko funkcionalno i da s književnoteorijske strane ima svoje puno opravdanje. O tome nam možda, s obzirom na kasniju čestu neosjetljivost antičkoga stiha za takvu upotrebu zakoračenja, najbolje svjedoči upravo niži postotak njegov u *Odiseji*, koja je mlađa. Jer da je već u njoj zakoračenje izgubilo svoju ekspresivnost, bilo bi normalnije, s obzirom na progresivan razvoj u kasnijem heksametru,<sup>13</sup> da se u njoj češće nego u *Ilijadi* kraj rečenice ili kraj sintaktički zaokružena rečeničnoga odsječka ne poklapa s krajem stiha. A vidjeli smo da je upravo obratno.

Međutim, što je za upotrebu zakoračenja u *Ilijadi* i *Odiseji* rečeno do sada općenito i u najkraćim crtama, treba da ogledamo u detaljnijem pregledu sadržaja obaju epova da bismo brojnim i raznovrsnim primjerima potvrdili naše mišljenje o funkcionalnosti toga postupka u Homera.

Centralnu točku prvoga pjevanja *Ilijade* čini, kako je poznato, Ahilejeva svađa s Agamemnonom. Kako bi na svaki način istakao važnost toga, po ahejsko daljnje ratovanje pod Trojom, sudbonosnoga događaja, Homer je za nj u prvom redu rezervirao primjeren, relativno najveći prostor toga pjevanja (str. 59—311). Ali mi ćemo se ovdje od brojnih pojedinosti, koje bi u vezi s time valjalo istaknuti, zadržati samo na jednoj, na tome naime da pokažemo kako je Homer znalačkom upotrebom oštrih zakoračenja<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Isp. tablicu postotaka u citiranom Parryjevu radu, str. 204.

<sup>14</sup> Oštrim zakoračenjem zovem prema Alonsovu terminu »encabalgamiento abrupto« ono zakoračenje kod kojega se rečenica završava naglo na početku sljedećeg stiha, ispred središnje metričke pauze.

majstorski ocrtao eksplozivni i neobuzdani temperamenat najvećega ahejskog junaka i kako je ujedno upotrebom toga stilističkog sredstva dao maksimum dramatičnosti opisu porasta srdžbe u oba junaka, posebno u Ahileja: Ahilej se najprije obraća Agamemnonu trijezno i svečano, riječima koje gode dostojanstvu vrhovnoga zapovjednika ahejske vojske, želeći ga urazumiti da vrati Hriseidu njezinu ocu, Apolonovu svećeniku, i da time spasi vojsku od propasti (59—67, 121—129). Takav svečani govor ne trpi oštih zakoračenja,<sup>15</sup> pa se zbog toga u njemu dužina rečenice, ili dužina sintaktički zaokruženih većih rečeničnih odsječaka, podudara s dužinom heksametra. Ali kad na te Ahilejeve mudre riječi Agamemnon, mjesto da se smiri, plane gnjevom i zaprijeti da će zauzvat oteći robinju kojemu drugom istaknutom junaku: Ajantu, Odiseju ili njemu samom (131—147), tada se porast kraljeva uzbuđenja očituje i u pojavi oštih zakoračenja (132, 139, 143, 144). Ahilej na to mijenja ton i uzvraća istom mjerom te zaprijeti da će se vratiti kući (149—171). Ali on još uvijek vlada sobom sve dok Agamemnon u srdžbi ne reče da će upravo njemu oteći ljubljenu robinju Briseidu (173—187). Sada tek Ahilej plane strašnim gnjevom, svladavši se samo toliko da ne potegne mač i njime ubije kralja koji ga je toliko uvrijedio. Ali sada su u njegovu odgovoru (225—246), punome teških riječi, zakoračenja, razumljivo, već brojna, a ona najizrazitija čine oštra zakoračenja u stihovima 235, 241, 242. — Nasuprot toj, s obzirom na dramatičnost, kulminacionoj točki prvoga pjevanja, isti se sadržaj izriče malo dalje na osjetno drugačiji način. Sada naime vidimo Ahileja kako skršen i rasplakan, jer su mu u međuvremenu već oteći ljubljenu robinju, iznosi majci, boginji Tetidi, svoju svađu s Agamemnonom i posljedice te svađe. Homer je i ovdje pokazao dobar ukus i pravu mjeru jer je taj odlomak, kojega je sadržaj slušalac u svoj njegovoj snazi već upoznao, donio sada, kao razgovor sina s majkom, na mnogo smireniji način, o čemu nam svjedoči upravo vrlo umjerena upotreba zakoračenja u njemu, pa i onoga blagoga. A sve nam to zajedno lijepo slika stanje Ahilejeve duboke

<sup>15</sup> U Homera se naime upotreba dugoga ili blagoga zakoračenja jasno dijeli od upotrebe kratkoga ili oštoga. Stoga ćemo blago zakoračenje naći, u pravilu, u odlomcima smirena, ozbiljna i uzvišena sadržaja, u kojima je pjesniku bilo osobito stalo do toga da rečenim postupkom što jače istakne mir ili pak svečanost i grandioznost određenoga trenutka i određene situacije. Stoga je blago zakoračenje dobilo osobitu primjenu u dugom epskom nabrajanju, u svečanoj zakletvi, u završnim riječima invokacije, u brojnim raskošnim slikama Homerovih dugih poredaba itd. Naprotiv, oštro je zakoračenje Homeru odlično poslužio za crtanje raznih uzbudljivih prizora i napregnutih duševnih stanja: srdžbe, boli, očaja, prekomjerne radosti i sl., za plastičniji opis brzih pokreta i kratkih, surovih akcija njegovih junaka u boju, ukratko, svagdje ondje gdje je prema napetosti radnje osjetio potrebu da svoju misao dolično poentira završavajući je nenadano na početku slijedećega heksametra.

potištenosti (365—412). — Stoga je, mislim, razumljivo što će pogotovu opisi koje je pjesnik namjerno lišio jače dramske snage (a to su kakve kraće i nevažne epizode i mnoge stereotipne epske radnje) biti u pravilu izuzeti od jače upotrebe zakoračenja. Takav je u ovom pjevanju događaj kad Odisej odvodi Hriseidu s pokajničkom hekatombom njezinu ocu i kada se, obavivši obred čišćenja, vraća u ahejski tabor (430—492). Ali ćemo se najrjeđe sastati u Homera sa zakoračenjem na onakvim mjestima na kojima se, kao u spomenutoj epizodi, donose stereotipni opisi žrtvenih obreda (458—466) ili opremanje broda (480—483) i sl. — Interesantno je, nadalje, napomenuti da završetak većega odlomka, u ovom slučaju pjevanja, slično kao i finale cijeloga epa, gotovo uopće ne podnosi zakoračenja ni unutrašnjega<sup>16</sup> ni vanjskoga, pogotovu ne onoga oštrog. Drugim riječima, u toj će se prilici smisaona pauza pridržavati što je moguće više središnje i završne metričke pauze u heksametru; isp. A 605—611:

Αὐτὰρ ἐπεὶ κατέδου / λαμπρὸν φῶς ἠελίοιο, /  
 οἱ μὲν κακκείοντες / ἔβαν οἶκον δὲ ἕκαστος, /  
 ἦχι ἐκάστω δῶμα / περικλυτὸς ἀμφιγυήεις /  
 Ἕφαιστος ποίησεν / ἰδυίησι πραπίδεσσι: /  
 Ζεὺς δὲ πρὸς θν λέχος ἦι / Ὀλύμπιος ἀστεροπητῆς, /  
 ἔνθα πάρος κοιμᾶθ' / ὅτε μιν γλυκὺς ὕπνος ἰκάνοι: /  
 ἔνθα καθεῦδ' ἀναβάς, / παρὰ δὲ χρυσόθρονος Ἥρη. /

Međutim, uzimajući u obzir statističke podatke koji proizlaze iz priloženoga dijagrama, valja imati na umu da se zakoračenje u Homera ne javlja ravnomjerno ni unutar jednoga određenog pjevanja, nego da među pojedinim odlomcima, zavisno od sadržaja, mogu postojati isto tako velike razlike kao i unutar cijeloga epa — što je sve u skladu s ekspresivnom prirodom toga stilističkog sredstva. Stoga ćemo i u drugom pjevanju, za razliku od tzv. Kataloga brodova (od stiha 484 dalje), koji po svom sadržaju slabo podnosi zakoračenja, naći jaču koncentraciju toga postupka u njegovu prvom dijelu: ondje naime gdje pjesnik, završavajući grandioznu sliku gomile u pokretu, opisuje kako ahejska vojska na Agamemnonov poziv kreće u skupštinu (91—100) i kako Ahejci na kraljeve lažne riječi, koji iskušava njihovo raspoloženje, s golemim oduševljenjem hrle k brodovima vjerujući ludo da je konačno došao čas kad će se vratiti svojim kućama (142—154). U tom strašnom

<sup>16</sup> Unutrašnjim zakoračenjem zovem prebacivanje dijela misli iz prednjega u stražnji polustih, i to preko središnje metričke pauze.

metežu i općem rasulu jedini Odisej ne gubi prisutnost duha, nego staloženim riječima zaustavlja vojsku koja panično bježi (188—206). No ovdje su, u skladu s opisom stišavanja panike, zakoračenja nepoželjena. Pošto se vojska konačno umirila i sjela ponovno u skupštinu, samo još drzoviti Tersit neće da se smiri, nego, za rodovsko društvo veoma drskim riječima, napada Agamemnona, ali ga Odisej vrlo energično ušutkuje i kažnjava (211—277) — opet jača koncentracija zakoračenja! No ipak valja napomenuti da i unutar navedenih odlomaka nalazimo kraće dijelove koji ne trpe zakoračenja. Takav je u prvom redu faktografski dan historijat Agamemnonova žezla (101—108), i u Homera stereotipan, iako ovdje potpuno razvijen, opis spremanja gozbe (421—431).

Relativno nizak postotak zakoračenja u trećem pjevanju nije mogao bitnije podiči ni opis prvoga dvoboja s kojim se susrećemo u *Ilijadi*, dvoboja između Menelaja i Parisa (340 i d.), iako je tu koncentriran velik broj zakoračenja, osobito oštrih, u ovom pjevanju. Jer cijelim trećim pjevanjem dominira ona raskošna, ali u biti svečana i smirena slika koju nam crta Homer kad prikazuje kako Prijam i vijeće trojanskih staraca promatraju s bedema obje vojske u ravnici, koje odloživši oružje čekaju da vide sudbonosni dvoboj između Menelaja i trojanskoga kraljevića. No takva slika već zbog mirne atmosfere, neobične za desetu godinu rata, ne podnosi jaču upotrebu zakoračenja. Treba napomenuti da nizak postotak zakoračenja u ovom pjevanju opravdava, pored toga, i detaljan opis svečanoga ceremonijala oko priređivanja dvoboja (264—323) te odmjerene riječi starca Prijama i Antenora u razgovoru s lijepom Helenom koja im s bedema pokazuje ahejske junake (162—242). Njihove riječi djeluju mirno i dostojanstveno, što je posve u skladu s Homerovom karakterizacijom likova. Jezik je naime njihov u Homera uvijek prilagođen njihovoj dobi, ugledu i temperamentu ili pak stupnju dramatičnosti onoga momenta kojom prilikom govore.

S četvrtim pjevanjem, koje govori o vjerolomstvu Trojana i koje sadržava već mnogo dinamičniju radnju te za razliku od prethodnoga pjevanja odiše pravom ratnom atmosferom, dolazi do znatnijega porasta postotka zakoračenja osobito pri njegovu kraju, gdje se opisuju prvi pojedinačni bojevi u *Ilijadi* (457 i d.).

U petom se pjevanju govori već samo o ratu. Tu se prikazuju ili pojedinačni brojni sukobi istaknutih junaka s jedne i druge strane ili se crtaju masovne scene vrlo žestoke bitke u kojoj Ahejci sudjeluju svim raspoloživim snagama i s najboljim svojim junacima (osim, naravno, Ahileja i njegovih Mirmidonaca). Ali se među svima ističe izvanrednim junaštvom Diomed koji ubija ili ranjava čitav niz trojanskih junaka (166—317), a najposlije ranjava Afroditu (318—430) i samoga boga Aresa (846. i d.), bogove koji pomažu

Trojancima. Ipak, iako su Ahejci uz pomoć Ateninu izrazito premoćni, ishod bitke još je uvijek neizvjestan jer Trojanci, predvođeni Hektorom, i njihovi saveznici Likijci, koje vodi Sarpedon, vrše povremeno vrlo uspješne protunapadaje (499—518, 519—710). Žestinu krvave bitke, koja se neprestano obnavlja i zaoštrava, vrlo dobro izražava i daljnji porast zakoračenja u odnosu na prethodno pjevanje.

Vrlo raznolik i dramatski vrlo uvjerljivo pogođen sadržaj šestoga pjevanja donosi sa sobom zasad najviši postotak zakoračenja u *Ilijadi*. Od pojedinih se scena svojom zornosti i dramatičnošću, a isto tako i brojem zakoračenja, ističu ove: neodržani dvoboj između Glauka i Diomeda s čuvenom epizodom o Belerofontovim junaštvima (119—236) i sastanak Hektora s Andromahom, jedna od najsajajnijih Homerovih scena uopće. Ovdje bih posebno naveo jedan dio kratke, ali neobično žive scene s uhvaćenim Adrestom (37—65), u kojoj funkcionalnost Homerova zakoračenja dolazi do punoga izražaja; stih 55 i d.

Ἔπεπον, ὦ Μενέλαε, τί ἦ δὲ σὺ κήδεαι οὕτως  
 ἀνδρῶν; / ἢ σοὶ ἄριστα πεποιήται κατὰ οἶκον  
 πρὸς Τρώων; / τῶν μὴ τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον  
 χεῖρ᾽ ἔθ' ἡμετέρας, / μηδ' ὄν τινα γαστέρι μήτηρ  
 κοῦρον ἔόντα φέροι, μηδ' ὅς φύγοι, / ἀλλ' ἅμα πάντες  
 Ἴλίου ἐξαπολοίετ' ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι.

Ὡς εἰπὼν ἔτρεψεν ἀδελφειοῦ φρένας ἦρωσ,  
 αἴσιμα παρεϊπὼν / ὃ δ' ἀπὸ ἔθεν ὤσατο χειρὶ  
 ἦρω' Ἀδρηστον / τὸν δὲ κρείων Ἀγαμέμνων  
 οὔτα κατὰ λαπάρην / ὃ δ' ἀνετρέπεται, / Ἀτρεΐδης δὲ  
 λάξ ἐν στήθεσι βᾶς ἐξέσπασε μείλινον ἔγχος. 17)

Agamemnon trčeći prilazi k Menelaju te onako zadihan i ljutit odvraća brata od toga da bi poštudio život Adrestu, čemu je Menelaj već bio sklon. Njegovu fizičkom stanju i psihičkom raspoloženju izvrsno odgovara takav govor u zakoračenju, s rečenicama koje

<sup>17</sup> Taj primjer (zapravo, samo prvi odlomak) navodi i A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris 1956, str. 235, ali on ne govori izrijeckom o zakoračenju, već samo o stihovima koji se ovdje ne pokoravaju nikakvom drugom zakonu, već samo »au mouvement des phrases et des sentiments«.

kidaju stih svaki put na drugom mjestu. Iza toga slijedi kratak opis brze i surove likvidacije Adresta, a taj također stoji sav u zakoračenju.

Niži postotak zakoračenja u sedmome pjevanju može se objasniti laganim tempom radnje i njegovim osjetno smirenijim sadržajem u odnosu na prethodno pjevanje. Jer gotovo polovicu toga pjevanja, od stiha 313. dalje, zapremaju razne mjere oko provođenja primirja, koje obje strane žele iskoristiti za pokapanje mrtvaca, a Ahejci posebno, predosjećajući trojanski napad na njihov tabor, za podizanje bedema oko lađa. Jedinu dinamičniju radnju sadržava ovdje opis Hektorova dvoboja s Ajantom (54—312), do kojega jedva i dolazi zbog velikog skanjivanja prvih ahejskih junaka, što je također imalo za posljedicu slabiju upotrebu zakoračenja. K tome valja napomenuti da unutar spomenutih stihova nalazimo dva govora: svečani Hektorov govor, kojim taj neustrašivi junak izaziva Ahejce na dvoboj (67—91) i Nestorov govor, u kojem taj hrabri starac kori Ahejce s kukavičluka (124—160). Oba ta govora pokazuju malo zakoračenja, pa možemo reći da su i time u skladu s karakterom, likom ili dobi tih junaka. Jer koliko u njima i ima zakoračenja, to su mahom ona duga, blaga, a ta nisu pogodna za crtanje jače impulzivnosti ni većih duševnih uzbuđenja.

Nakon kratkotrajna primirja dolazi, u osmome pjevanju, ponovno do krvava boja, u kojem su Trojanci po Zeusovoj volji po prvi put u *Ilijadi* premoćniji. Od uzbudljivijih se scena, koje su stoga obilježene i većim brojem zakoračenja, ističu ove: Diomed u posljednji čas spašava Nestora pred Hektorovim naletom (78—129); Hektor, kojemu je sam Zeus udahnio snagu, nagoni Diomeda u bijeg i odmah zatim navaljuje na ahejski tabor (130—197); oštra se bitka vodi pred ahejskim bedemom, u kojoj Hektor ranjava jednog od najboljih ahejskih junaka — Teukra; na kraju Trojancima polazi za rukom da potisnu Ahejce unutar bedema (309—349). Pa ipak, u cijelom se tom pjevanju crta više-manje neodlučna borba (isp. snažan otpor i uspješnu obranu Ahejaca, st. 253—308), što se odrazilo tek u blagom porastu postotka zakoračenja u odnosu na prethodno pjevanje.

U devetom se pjevanju od mjestâ koja su osobito dramski pogođena ističu ova dva: Feniksov govor, s vrlo živom epizodom o kalidonskom vepru i junaku Meleagru (432—605) i Ahilejev odgovor na Odisejeva nagovaranja da bi se pomirio s Agamemnom (307—401). O Ahilejevu nesmanjenom gnjevu na kralja govori nam već i ono veliko uzbuđenje s kojim je on izgovorio svoje nemile riječi, za što pjesnik u stihu 431. veli: μάλα γὰρ κρατερῶς ἀπέειπεν Ali o srdžbi i bolu toga ponosnog junaka, kao i o njegovoj neumoljivosti i nepraštanju, također nam svjedoče slijedeća brojna i izrazita oštra zakoračenja u njegovu odgovoru: I 335—341

. . . ἔμευ δ' ἀπὸ μούνου Ἀχαιῶν  
 εἶλετ', / ἔχει δ' ἄλοχον θυμαρέα· τῆ παριαύνω  
 τερπέσθω· / τί δὲ δεῖ πολεμιζέμεναι Τρῳέεσσι  
 Ἀργείους; / τί δὲ λαὸν ἀνήγαγεν ἔνθαδ' ἀγείρας  
 Ἀτρεΐδης; / ἧ οὐχ Ἑλένης ἔνεκ' ἠυκόμοιο;  
 ἧ μούνοι φιλέουσ' ἀλόχους μερόπων ἀνθρώπων  
 Ἀτρεΐδαι; / . . .

a isto tako i ono anaforičko gomilanje negacije u stihovima 379—391, kojim on s prezirom odbija bogate Agamemnonove darove.

Povećan postotak zakoračenja u desetom pjevanju osigurala je plastično dana scena hvatanja Dolona (338—468), kao i uzbudljiv opis brza i strašna pokolja koji u trojanskom taboru izvođe noću Odisej i Diomed (469. i d.).

U jedanaestom se pjevanju nastavlja opis krvavih bitaka: nakon početnoga uspjeha, gdje se osobito ističe Agamemnon (84—180), Ahejci budu snažno potisnuti od Trojanaca, koji im rane mnogo istaknutih junaka (218—595). I onako visok postotak zakoračenja bio bi bez sumnje još viši da završetak pjevanja ne zaprema vrlo neobična scena koja svojom mirnom atmosferom čini snažan kontrast prema burnom sadržaju u prethodnim stihovima (597—803): Nestor spašava ranjena Mahaona iz boja te s njim odlazi u svoj šator. I sada se tu njih dvojica, kao nakon kakva završena turnira, krijepe u miru biranom mezom i gase žeđ specijalno priređenim napitkom od vina, koji im na način ključarica u *Odiseji* servira Nestorova ljepokosa robinja Hekameda. Nakon okrepe započnu oni i veseo razgovor. U takvu ih raspoloženju nalazi Patroklo, koji je po Ahilejevu nalogu dotrčao da vidi što se dogodilo. I mjesto da Ahileju odnese hitan odgovor, on je prisiljen da sluša najdužu Nestorovu priču o njegovim junaštvima iz mladosti. A sve se to događa tako reći na nekoliko koraka od neprijatelja i nadomak teškoj bitki s Trojancima! Interesantno je napomenuti da je Homer našao ovdje vremena i za to da detaljno opiše umjetnički izrađen Nestorov pehar, kojega su detalji naglašeni upotrebom zakoračenja (632—635).

Zestok napadaj Trojanaca i njihovih saveznika na ahejski bedem i tabor predmetom je dvanaestoga i trinaestoga pjevanja. Među brojnim uzbudljivim prizorima ističu se slijedeći u kojima je težina svakoga pojedinog pothvata obilježena koncentriranom upotrebom zakoračenja: Trojanci pokušavaju da na kolima prijeđu preko ahejskoga opkopa u koji je pozabijano kolje (XII 49—59); Sarpedonov junački nalet na bedem (290—330); Hektor golemim kamenom razbija vrata na bedemu (430—471) i pokušava

da probije ahejski bojni red ispred lađa (XIII 136—205); Eneja i Paris sudjeluju u ljutom boju (402—672); Hektor i Paris dolaze u pravi čas na mjesto gdje se Ahejci na čelu s Ajantom žilavo brane, i tu se zameće najljući boj (788—837).

Osjetan pad postotka zakoračenja u četrnaestom pjevanju tumačimo polaganijim tempom radnje koji je uzrokovala slijedeća promjena sadržaja: zamoran opis bitaka i dvoboja zamjenjuje se idiličnom scenom u kojoj Hera zavodi Zeusa, a ta scena zaprema gotovo polovicu svih stihova (153—360). Ratne se slike javljaju ponovno tek pri kraju pjevanja, a među njima se jačom upotrebom zakoračenja ističu ove: Ajant ranjava Hektora (388—439); Ahejci uz pomoć Posidona potiskuju Trojance od lađa (440—522). Ovdje bih još napomenuo da Homer, kao uostalom i drugdje, nizom zakoračenja obilježuje kakvu strašnu i neobičnu pogibiju junaka (isp. pogibiju Ilionejevu, st. 493—500).

U petnaestom pjevanju Zeus daje posljednji put premoć Trojancima: oni ponovno provaljuju u ahejski tabor prešavši u silnom jurišu na kolima preko porušena bedema (306—389, napose 352—366); zatim sabiju Ahejce na uzak prostor između prvoga reda lađa i mora (592—695); Ahejci stoje sada pred uništenjem, a Hektor se sprema da zapali Protesilajevu lađu (696—746). Kritičnu točku trojanskoga rata obilježuje Homer brojnim zakoračenjima, pa čak i duge usporedbe, kojima se plastičnije crta žestina bitke, mijenjaju ovdje — izuzetno — ponešto svoj oblik primajući u se, primjereno stravičnoj slici poraza, oštra zakoračenja (624—629, 630—636); isp. i II. XI 474—484 i XX 164—175.

Velik preokret bitke donosi sadržaj šesnaestoga pjevanja: mjesto da osvoje tabor i zapale ahejsko brodovlje, Trojanci doživljuju strašan poraz. Iznenada ih napada Patroklo na čelu svježih Mirmidonaca te ih nemilo goni i ubija sve do gradskih zidina, ali tu i sam pada u bojnom metežu. Dramatski se prizori nižu jedan za drugim, a žestina bitke i pokolj rastu u klimaksu prema kraju pjevanja. Od izrazito uzbudljivih scena, obilježenih stoga i većim brojem zakoračenja, ističu se ove tri: kratak, ali žestok i krvav sukob Peneleja s Likonom (335—341), borba oko mrtvoga Sarpedona (569—683) i Patroklova pogibija (776—876).

Maksimalan postotak zakoračenja u sedamnaestom pjevanju odraz je njegova neobično burna sadržaja: nakon žestokih napadaja i protunapadaja vodi se ljuta »stajaja« bitka za tijelo mrtvoga Patrokla (262—432), u kojoj Trojanci uz Hektorovo nadljudsko zalaganje potiskuju Ahejce (543—625), dok ipak najboljim ahejskim junacima na čelu s oba Ajanta konačno ne pođe za rukom da uz neprestanu borbu i povlačeći se korak po korak spase mrtvoga druga (700—761).

U polovici osamnaestoga pjevanja, od stiha 369. dalje, dolazi ponovno do promjene sadržaja, koja se odražava na osjetnom padu postotka zakoračenja u odnosu na prethodna tri pjevanja: tu se radnja prenosi na mirni Olimp, gdje Tetida moli od Hefesta oružje za svoga sina Ahileja. Većom upotrebom zakoračenja ističe se ovdje čuveni opis neobično živih i plastičnih scena na štitu (478—608), dok iz stihova u prednjem dijelu treba izdvojiti prizor gdje se Ahilej pojavljuje na bedemu i samom svojom pojavom zastrašuje Trojance, koji nato odustaju od daljnijega progona (148—242).

Raznolik sadržaj i novi, važni događaji osigurali su visok postotak zakoračenja u devetnaestom pjevanju. Tu se od brojnih važnih prizora ističu osobito ovi: Ahilej dobiva novo oružje (1—39) i miri se s Agamemnonom (40—144); Briseida i Ahilej nariču uz Patroklov odar — prve tužaljke u *Ilijadi* (282—339) te prizor kako se Ahilej oruža za boj (364—391), gdje pjesnik stavljanjem brojnih ukrasnih pridjeva u zakoračenja iskazuje svoje udivljenje koje u njemu izazivlje pogled na sjaj božanskoga oružja.

Stravična slika rata dominira dvadesetim pjevanjem, koje se nakon relativno mirna početka (1—40) završava zornim opisom grozna Ahilejeva pokolja nad Trojancima (455—503), koji se ističe briljantnom karakterizacijom toga osobitog trojanskog junaka. Jer, kako znamo, Eneja se u Homera podosta razlikuje od ostalih junaka, i trojanskih i ahejskih, pa iako ga znamo kao jednoga od najhrabrijih, on stoji nekako po strani od najvažnijih događaja u *Ilijadi*. Taj utisak dolazi otuda što je Eneja, iako kraljevskoga roda, skroman i povučen, a u riječima vrlo odmjeren. Njegov je odgovor Ahileju prilagođen njegovoj naravi i ulozi u trojanskom ratu. On i u najvećoj opasnosti govori smireno, ne razmeće se, ne podruguje se i ne prijeti kao ostali junaci, dapače i Ahileju savjetuje da se okane pogrda »koje dolikuju brbljavim ženama« i neka se radije bore kao junaci. Zbog svega toga u njegovu govoru ima malo zakoračenja. Jer on jedini govori bez straha, bez mržnje i bez strasti.

Posljednji put jači porast postotka zakoračenja u *Ilijadi* nalazimo u dvadeset i prvom pjevanju. Nakon toga taj će broj, u skladu s onim što je naprijed rečeno o finalu epa, biti u stalnom opadanju. U ovom je pjevanju surova slika rata možda najimpresivnije dana u cijelom epu: grozni se prizori masovnoga pokolja što ga nad bespomoćnim Trojancima izvodi pobješnjeli Ahilej, nižu jedan za drugim (1—199). Ahilejeva okrutnost i sarkazam, koji već imaju malo što zajedničko s junaštvom, dovode čitaoca do zgražavanja kad on bezdušno ubija nježna mladića, gotovo još dječaka, Prijamova sina Likaona (34—135), pa stoga priželjkujemo pobjedu dobru junaku Asteropeju. Ali pošto je i njega ubio (136—199), pomahnitavši do kraja, Ahilej skoči u rijeku za ostalim Trojancima

i tu ih opet svu silu pokolje, dok konačno i sam zamalo ne zaglavi u virovima nabujale rijeke (200—382). — Kraj ovako uzbudljiva sadržaja mislim da je lako razumljiv i njegov visok postotak zakoračenja. A taj bi, bez sumnje, bio još i viši da u drugoj polovici, od stiha 383. i dalje, ne dolazi naglo do promjene sadržaja: Ahilejev pokolj zamjenjuje nedovoljno motiviran i umjetnički slabo dan opis bitke bogova, koji se iz mnogih razloga s pravom pripisuje kasnijem lošem interpolatoru.

Pošto je prestao s pokoljem preplašenih Trojanaca, Ahileju još preostaje da obavi završni svečani čin svoje osvete: da vlastitom rukom ubije ubojicu svoga pobratima Patrokla, najboljega trojanskog junaka — Hektora. Taj se čin obavlja sada, za razliku od golema meteža u prethodnim stihovima, gotovo u potpunoj tišini. Bitka miruje, a Ahejci stojeći na bojnopolju, gledaju kako Ahilej goni tripudij oko grada Hektora da bi ga na kraju, poslije njegove junačke obrane, ubio uz pomoć boginje Atene (131—404). Završetak pjevanja zapremaju tužaljke najuže Hektorove rodbine, koje ćemo iz našega aspekta isporediti malo poslije s onima na kraju *Ilijade*. Ali uza sav bolan sadržaj dvadeset drugoga pjevanja, mislim da je prema onome što je tu rečeno jasno zašto je postotak zakoračenja u njemu niži u odnosu na prethodno burno pjevanje.

Pogibijom Hektorovom prestaju opisi bitaka u *Ilijadi*. Bespomoćnost i tuga, u stvari daleko smireniji sadržaj dvadeset trećega pjevanja, odrazili su se u daljnjem padu postotka zakoračenja: u početku dominira Ahilejeva bol za mrtvim drugom (1—34), čija mu utvara dolazi noću u san (35—107); zatim slijede tužne pripreme za pogreb i Ahilejev dirljiv razgovor s mrtvim drugom (108—191) te spaljivanje Patroklova tijela i sahrana njegovih kostiju (192—261). Nakon toga slijedi živ opis sjajnih i raznovrsnih sportskih igara u čast pokojnika, koje se odvijaju uz plemenito i maksimalno zalaganje svih sudionika (262—897). Taj dio čini snažan i umjetnički vrlo dobro pogoden kontrast prema tužnom sadržaju pogrebnih obreda u prethodnim stihovima. Strast i uzbuđenje, smionost i nepopuštanje Homerovih junaka dolazi ovdje do izražaja u silnoj želji svakoga pojedinca za pobjedom, a to se očituje u narastanju emocionalne napregnutosti pjesnikove fraze, što je imalo za rezultat mjestimice veću upotrebu zakoračenja. Ovdje bih posebno istakao jedan izvrsno pogođen detalj: uzbuđenje vozača i njihov silovit trk u najvažnijem natjecanju, u utrci na kolima (napose st. 367—372), što je dobilo adekvatan izraz u postponiranim i diskontinuiranim priložima ἐσομένως (364) i τὰχέως (365), stavljenima u zakoračenje.

Pogrebom Patroklovim i svečanim igrama njemu u čast završen je opis događaja na ahejskoj strani. Stoga pomalo nestaje one napetosti koju su prije uzrokovali česti prizori bitaka. Ahejci ne sudjeluju odsada u radnji epa, osim Ahileja koji je pjesniku bio nužno potreban kao jedno od glavnih lica velike završne scene u *Ilijadi*. — Zeleći da i događajima na trojanskoj strani dâ doličan završetak i da Trojancima, kao Ahejcima u prethodnom pjevanju, pruži za njihovu hrabru borbu zadovoljštinu i kakvu-takvu utjehu u tolikim nesrećama koje su ih snašle, pjesnik završava svoj dugi ep dirljivom i uzvišenom scenom Hektorova otkupa, koja zaprema gotovo cijelo dvadeset i četvrto pjevanje. Svečan čin otkupa paloga junaka zahtijeva velike pripreme za put u neprijateljski tabor i božju pomoć na tom putu (143—467), dok se drugi dio scene odigrava u Ahilejevu šatoru. Upotreba zakoračenja ovdje je, primjereno svečanom trenutku i polaganom tempu radnje, ispod prosjeka *Ilijade*. Ali tu i tamo ima mjestâ koja s obzirom na upotrebu toga stilističkog sredstva valja posebno istaknuti. Takav je, na primjer, opis Ahilejeva šatora, koji se veličinom i čvrstom građom ističe nad drugima (448—456). No kad se Ahilej, koji je osvetio Patrokla te se, pomiren s gubitkom najboljega prijatelja, kojega je sa svim počastima sahranio, sinovski blago odnosi prema Prijamu, skršenu od boli zbog gubitka svoga najboljeg sina (507—551, 596—620, 650—658) — onda su u njegovu govoru zakoračenja, naravno, nepoželjna i stoga su rijetka. Ali je i tu pjesnik Ahilejevu eksplozivnu ćud u jednom momentu majstorski ocrtao upotrebom niza zakoračenja — u njegovu ljutitu odgovoru Prijamu jer od bola iscrpljeni starac nestrpljivo navaljuje da mu Ahilej što prije izruči tijelo Hektorovo (560—570).

Završetak pjevanja, od stiha 695 dalje, zaprema oplakivanje Hektorova trupla nakon njegove dopreme u Troju. Isporedimo sada te tužaljke, s obzirom na visinu postotka zakoračenja, s onima iz dvadeset drugoga pjevanja! Rezultat je slijedeći:

XXII pjevanje:	1) Prijam:	: st. 416-428 = st. 13: 4 zak. = 31%
	2) Hekaba	: st. 431-436 = st. 6: 5 zak. = 83%
	3) Andromaha	: st. 477-514 = st. 38:10 zak. = 26%

Majčina je bol najjača, pa je Hekabina tužaljka, osim prvoga stiha, sva u zakoračenjima. Na prvi pogled iznenađuje relativno nizak postotak u Andromahinoj tužaljci. Ali i to ima svoje opravdanje: vidjevši kako joj mrtva Hektora Ahilej povlači za kolima, Andromaha se od silne boli onesvijestila, a kad je došla k sebi, onako slaba i slomljena jecajući izgovara svoju tužaljku.

XXIV pjevanje:	1) Andromaha:	st. 725-745 = st. 21:11 zak. = 52%
	2) Hekaba	: st. 747-759 = st. 12: 5 zak. = 42%
	3) Helena	: st. 762-775 = st. 14: 3 zak. = 21%

Ovdje se visinom postotka zakoračenja ističe Andromahina tužaljka. Taj je postotak ovdje dapače dvostruko viši od onoga u dvadeset drugom pjevanju. Međutim, ni to nije teško objasniti: to je u stvari prava tužaljka žene nad mužem, koju Andromaha prvi put nije mogla, iz navedenih razloga, dovoljno snažno izraziti. — Prijamove tužaljke nema. No ona je i nepotrebna, jer je taj hrabri starac svoga sina već dovoljno oplakao samim time što ga je otkupio uz onoliki napor i opasnost. — Hekabina tužaljka sadržava dvostruko manje zakoračenja nego ona u dvadeset drugom pjevanju. No majka je svoga sina već ondje prva dolično oplakala, pa je stoga ova njezina tužaljka mnogo smirenija. — Najposlije, Helenina kurtoazna tužaljka pokazuje najmanje zakoračenja! Stoga vidimo da je upotreba zakoračenja i u tužaljka duboko funkcionalna, jer je primjerena situaciji, svježini nemiloga događaja kao i jačini srodstva onoga koji pjeva tužaljku.

Što je rečeno za *Ilijadu*, vrijedi u potpunosti i za *Odiseju*. — Stoga se visok postotak zakoračenja u prvom pjevanju može tumačiti time što je ono, kao uvodno pjevanje epa, bogato radnjom raznolika sadržaja kao i prizorima koji čine za se gotovo zaokruženu cjelinu: bogovi donose odluku o Odisejevu povratku (11—95), Atena dolazi k Telemahu (96—324), prosci se goste (324. i d.). Od pojedinosti spominjem ovdje samo dvije: svečani zaziv Muze, koji sadržava i ekspoziciju radnje velikog dijela *Odiseje*, obiluje vanjskim i unutrašnjim zakoračenjima. Naprotiv, mudri i trijezni Atenini savjeti mladomu Telemahu (253—305) pokazuju vrlo malo zakoračenja, pa se dužina rečenice ili većih rečeničnih dijelova najčešće poklapa s dužinom heksametra.

Radnja drugoga pjevanja odvija se potpuno na maloj Itaci. Miran život njezinih žitelja bez većih problema odrazio se i na znatno nižem postotku zakoračenja u odnosu na prvo pjevanje. Taj postotak nije mogla osjetnije povećati ni plastična slika narodne skupštine, koja se tu prvi put sastala nakon Odisejeva odlaska, a sazvaio ju je mladi Telemah da se pred narodom potuži na prosce. — Upotrebom zakoračenja ističu se ovdje donekle: govor Telemahov (40—81), čije su oštre riječi odraz njegova nemoćna gnjeva, i osobito završne riječi naprasitoga Eurimaha u odgovoru Telemahu, upućene s prijetnjom u stvari vidovitu starcu Halitersu, koji proscima za njihovo drsko vladanje u tuđoj kući proriče propast (napose st. 203—207).

Telemahov put u Pil, k Nestoru, i u Lakedemon, k Menelaju, koji ima za cilj da se štogod sazna o njegovu ocu Odiseju, predmetom je trećega, odnosno četvrtoga pjevanja. Znatniji porast postotka zakoračenja u odnosu na prethodno pjevanje opravdan je ovdje nizom uzbudljivih momenata: neizvjesnost duga putovanja

i opasnosti na putu (zasjeda prosaca!), boravak u novoj sredini i upoznavanje s očevim ratnim drugovima, slušanje o povratku Ahejaca iz Troje i njihovim različitim sudbinama, — sve to ostavlja snažan utisak na mladoga Telemaha, a također na Homerova slušaoca. Od brojnih dramatičnih prizora, koji se primjereno tome ističu jačom upotrebom zakoračenja, ovdje spominjem samo ove: Nestor pripovijeda o nesretnom povratku Ahejaca (III 103—200) i o pogibiji Agamemnonovoj (235—289), Menelajevi doživljaji u Egiptu (IV 351—592). Od pojedinosti vrijedno je spomenuti i ovo: već smo vidjeli da stereotipni opisi žrtvenih radnji u Homera ne podnose zakoračenja. Takav je i opis lijevanja vina pred odlazak na spavanje u III 338—341. Naprotiv, kad pjesnik u III 430—463. opisuje svečanu žrtvu u čast Atene i gosta Telemaha, koju služi sam Nestor sa svojim sinovima, onda se takav opis odlikuje brojnim zakoračenjima, a to stoga da bi se istakla izuzetna svečanost takva čina.

Prva su četiri pjevanja činila jednu zaokruženu cjelinu, s radnjom koja je bila više-manje vezana uz Itaku i s Telemahom kao glavnim junakom događaja u njima. U petom se pak pjevanju radnja naglo prenosi u fantastične krajeve u kojima je lutao Odisej nakon završetka trojanskoga rata. I tako će od sada postotak zakoračenja biti gotovo stalno iznad prosjeka u *Odiseji*, sve dok Odisej ne stupi na tlo svoje domovine i ne uhvati čvršći kontakt s ljudima iz svoga kraja, tj. dok definitivno ne izađe iz svijeta bajki u kojem je proveo deset dugih godina. — Postotak zakoračenja u petom pjevanju posve je u skladu s njegovim sadržajem. Sve je tu slušaocu novo i neobično: Odisejev boravak kod nimfe Kalipse, s opisom njezine spilje i egzotična okoliša (napose, st. 55—75), odlazak od nimfe i dolazak na feački otok, što mu ne polazi za rukom bez velikih teškoća. Od dramatskih mjesta ističe se ovdje većim brojem zakoračenja posebno opis strašne oluje na moru koju je podigao na Odiseja ljutit bog Posidon; on mu razbije čamac, a Odisej, bespomoćno nošen dva dana i dvije noći ogromnim valovima, na izmaku svojih snaga uspije da se dohvati kopna i tu u guštiku, mrtav od umora, zaupi (291—332, 365—375, 388—405, 424—443, 451—463, 475—493).

Prvi Odisejevi kontakti s Feačanima predmetom su šestoga i sedmog pjevanja. — Neobično idiličnoj slici mirna i bezbrižna života na nekom dalekom otoku pjesnik je kao vrlo uspio kontrast stavio stradaoca Odiseja koji, iznenada se pojavivši, svojim zapuštenim i iznurenim izgledom nagoni Nausikajine dvorkinje u paničan bijeg (VI 127—140). — Neizvjesnost i velika zabrinutost kako će ga primiti kralj Alkinjoj, od kojega mu zavisi hoće li se konačno vratiti kući, prožima Odiseja na cijelom putu do kraljeva dvora, iako mu se kraljeva kći, Nausikaja, već smilovala i prva mu pružila pomoć u hrani i odjeći. — Osim navedene scene iz šestoga

pjevanja, većom se dramatičnošću i plastičnošću od ostalih ističu ove dvije iz sedmoga pjevanja: opis Alkinojeva luksuznog dvora, egzotična perivoja i voćnjaka (81—133) i Odisejeva iskrena pripovijest na dvoru njegovih posljednjih doživljaja, od boravka kod Kalipse dalje (241—297). Važno je pri tome napomenuti da su ti događaji, iako slušaocu već dobro poznati, i po drugi put vrlo živo opisani, daleko življe nego je to, na primjer, Ahilejev izvještaj majci kako mu je Agamemnon oteo ljubljenu robinju (*Il.* I 365—412). No i to se može ovako objasniti: Ahilej iznosi svoje boli majci, koja će svoga sina u svakom slučaju razumjeti i nastojati mu pomoći, dok se Odisej mora truditi da bude što uvjerljiviji u svojem izlaganju, jer mu od toga zavisi kako će ga strani ljudi primiti i koliko će od njih za se postići.<sup>19</sup>

U osmom pjevanju Odisej proživljuje svoj najbezbržiđni dan otkako je prije više od tri tjedna otišao od Kalipse. — Feačanima je sveta dužnost gostoprimitvo. Zato se oni trude da strancu, za kojega još i ne znaju tko je, iskažu sve moguće počasti koje se u njih iskazuju čestitim putnicima pribjegarima: Odisej sudjeluje uz kralja na gozbi, sluša glasovitog pjevača Demodoka, koji pjeva veselu pjesmu o ljubavi Aresa i Afrodite, sluša već raširenu pjesmu o svojim junačkim djelima iz trojanskoga rata, prisustvuje sportskim natjecanjima i gleda bogat folklorni program feačkih igara i plesova, u kojem sudjeluju i Alkinojevi sinovi. A takav se veseo sadržaj, iako dan vrlo živo, ali bez većih duševnih borbi i strasti, morao odraziti u nižem postotku zakoračenja u odnosu na prethodno pjevanje.

Slijedeća četiri pjevanja, deveto do dvanaestoga, zauzimaju iz više razloga poseban položaj unutar cijeloga epa. Naime, s obzirom na jedinstvo sadržaja, čine ona jaču cjelinu zajedno nego ma i jedno drugo pjevanje posebno, i u *Ilijadi* i u *Odiseji*. To dolazi u prvom redu otuda što njihov sadržaj nije dan direktno, »iz prve ruke«, tj. kao pjesnikov opis Odisejevih lutanja, nego kao Odisejeva pripovijest, dakle, reprodukcija njegovih doživljaja, koje on pripovijeda u određenoj prilici i na određenom mjestu — kao pribjegar na Alkinojevu dvoru. Stoga su ti događaji odriješeni od uže veze s ostalom, »pravom« radnjom Odiseje. Oni su naime umetnuti unutar drugih dvaju dijelova epa koji stoje na jednoj liniji radnje i koji se, iako prostorno vrlo razdvojeni, čvršće dopunjuju nastavljajući jedan radnju drugoga, a oba zajedno pokrećući radnju epa stalno naprijed. Naprotiv, dio među njima, crtajući ono što se davno prije dogodilo i vraćajući time radnju epa natrag, stoji ispod rečene linije radnje. Taj dio, naslanjajući se sadržajem na pjevanja V—VIII,

<sup>19</sup> Stanovitu je ulogu mogao pri tome odigrati i različit karakter tih dvaju junaka kako su oni prikazani u Homera.

obuhvaća zajedno s njima trećinu svih stihova epa, što čini u stvari relativno najdužu poznatu retardaciju radnje u epskoj poeziji uopće. — Događaji rečenih četiriju pjevanja, koji su odreda uzeti iz svijeta mašte, čine snažan kontrast prema realnom životu koji prikazuju druga dva dijela *Odiseje*. Ali, što nas ovdje u prvom redu interesira, to je što treba istaknuti da su spomenuti doživljaji, iako dani kao retardacija epske radnje, prikazani neobično dramatski, što je imalo za posljedicu relativno visok postotak zakoračenja u njima. O uzbuđljivosti radnje i uvjerljivosti Odisejeva izlaganja svjedoči nam već i to što čudesni Feačani, koji i sami pripadaju svijetu bajke, u potpunoj tišini slušaju Odisejevu pripovijest duboko u noć (IX 333—334). — Od brojnih dramatičnih, ali već dobro poznatih prizora (Kikonci IX 39—66, Lotofazi 82—102, Kiklop 105—566, Eol X 1—76, Lestrigonci 77—132, Kirka 186—574, Carstvo mrtvih XI, Sirene XII 142—200, Skila i Haribda 201—259, Helijeve goveda 339—398), zadržat ću se ovdje samo na ovo nekoliko detalja, koji su, sadržavajući kakvu neobičnu kraću sliku ili pak kulminacionu točku osobito uzbuđljive radnje, obilježeni koncentriranom upotrebom zakoračenja. To su: opis Kiklopove spilje i susret s tim gorostasnim čudovištem (IX 216—249), Odisej s drugovima osljepljuje Polifema (371—398); u klopi ljudoždera Lestrigonaca (X 114—132), Odisejev nenadani sretan ulov (156—173), silna radost Odisejevih drugova kad vidješe da im se vraća od Kirke, čemu se više nisu nadali (410—417), Elpenorova tragična smrt (541—560); Tiresija u podzemlju pririče Odiseju burnu budućnost (XI 100—137), Odisejev razgovor s majkom Antiklijom (152—224), s Agamemnomom (385—466), s Ahilejem (467—540), njegov susret sa suparnikom Ajantom (541—564); Skila proždire Odisejeve drugove (XII 234—257), a ostale on gubi u strašnoj oluji (399—419).

U trinaestom pjevanju Odisej konačno stiže na Itaku. Taj davno žučeni čas susreta s domovinom pjesnik je dao malo neobično, ali dramatski vrlo snažno, prikazavši ga ovako: usnula Odiseja, koji je na kraju puta od umora zaspao, iznose Feačani na kopno i tu ga, u samotnoj uvali, ostavljaju; Odisej se budi, ali od magle na obali ne prepoznaje Itaku; sav slomljen, držeći da su ga Feačani prevarili i opljačkali, puže u bespomoćnom očajanju po tlu; u liku nepoznata mladića prilazi mu Atena, kojoj se on od straha izdaje uspjelom pričom za Krećanina; Atena, oduševljena njegovom nenadmašivom domišljatosti i lukavosti u svakoj prilici, izriče mu riječi pune hvale i ushićenja te mu se na kraju otkriva (187—310). — U tom je dijelu pjevanja, primjereno napetosti sadržaja, koncentriran najveći broj zakoračenja. Naprotiv, u preostalom dijelu, od stiha 311. dalje, zakoračenja su, također primjereno sadržaju, ovaj put vrlo rijetka: Atena odmjerenim riječima daje niz

trijeznih savjeta Odiseju upućujući ga što treba da radi i kako treba da se vlada da bi se osvetio proscima; na kraju ga prurušava u prosjaka.

Radnja se slijedećih triju pjevanja odigrava najvećim dijelom u kolibi svinjara Eumeja. No iako se tu događaji odvijaju na vrlo ograničenu prostoru i s minimalnim brojem lica (Eumej, Odisej, Telemah), a k tome na osamljenu i pomalo neobičnu mjestu daleko od grada, ipak radnja epa, našavši se već u svom završnom dijelu, na momente doseže kulminacionu točku u dramskim prizorima kakav je onaj kad se Odisej otkriva Telemahu, ili u živim dijalozima između Odiseja i Eumeja, vodenima do kasno u noć, u kojima oni pripovijedaju na dugo i široko istinite (Eumej) ili izmišljene (Odisej) događaje iz ranijih vremena. — Od mjestâ u četrnaestom pjevanju kojima se dramatičnost ogleda u adekvatnoj upotrebi zakoračenja, ističu se ova: ljuti psi koji čuvaju Eumejevu kolibu iznenada napadnu Odiseja; na njihov lavež Eumej istrči napolje i, u strahu da ne bi stranac od njih stradao, razgoni ih kamenjem (29—47); Odisej se izdaje za Krećanina koji je mnogo godina lutao morem i doživio mnogo nezgoda (191—359), a prije odlaska na spavanje ispričevijeda jedan neobično živo dan detalj iz trojanskoga rata (469—502).

Petnaesto pjevanje predstavlja u pravom smislu riječi vezno pjevanje, povezujući prvi dio *Odiseje*, Telemahov put, s trećim, Odisejevim povratkom, događajima koji se neposredno ne naslanjaju na sadržaj prethodnoga nego na kraj četvrtoga pjevanja: Telemah se vraća s puta u Pil i Lakedemon te dolazi prvo k Eumeju. Raznolik sadržaj govori nam o događajima od drugostepene važnosti. Pjesnik se stoga na njima mnogo ne zadržava i ne ulazi u pojedinosti, nego ih donosi u nizu kratkih, odvojenih scena, koje stalno mijenjaju mjesto radnje. S obzirom na takav sadržaj, mislim da je shvatljiv i osjetan pad zakoračenja u tom pjevanju. Od scena koje dolaze u obzir za naše razmatranje ističem ponovni razgovor Odiseja s Eumejem, u kojem Eumej živim riječima iznosi tužne doživljaje iz svoga djetinjstva (390—484).

Ni slijedeće, šesnaesto pjevanje ne pokazuje viši postotak zakoračenja, iako bismo to očekivali imajući pred očima sam njegov sadržaj. Ali ona jedina scena koja sadržava veći broj zakoračenja, scena u kojoj se Odisej otkriva Telemahu (154—221), relativno je vrlo kratka, dok ostali dio pjevanja zapremaju više-manje scene mirna sadržaja: pošto je Eumej pošao da javi Penelopi da joj se sin sretno vratio s puta, ostaju u tom momentu otac i sin sami; po Ateninu savjetu Odisej se brzo otkriva Telemahu, a nato obojica stanu odmah vijećati kako da kazne prosce. Taj je dio (222—320) ispunjen trijeznim savjetima oca sinu, koji Telemaha potanko upućuje kako treba odsada da se vlada kako bi im zasnovana osveta

pošla za rukom. Sadržaj je sličan onomu u trinaestom pjevanju, u kojem je Atena davala savjete Odiseju, pa je stoga i ovdje izostala jača upotreba zakoračenja. Međutim, na samom kraju pjevanja nalazimo jednu kratku, ali dramatski vrlo snažnu scenu. Penelopa, saznavši da prosci snuju o ubojstvu Telemahovu, odlaže svoje kraljevsko dostojanstvo i mirnoću koja je resi u cijelom epu: pojavljuje se pred proscima i žestokim riječima prekorava Antinoja, začetnika te zločinačke zamisli (409—433). Taj se govor, kao i lice-mjerne riječi drskoga Eurimaha, koji Penelopu nastoji umiriti (435—448), odlikuju, primjereno emociji uloženoj u njih, višim postotkom zakoračenja.

Radnja se preostaloga dijela *Odiseje*, s izuzetkom posljednjega pjevanja, odigrava gotovo isključivo na Odisejevu dvoru. Tu su se konačno našla na okupu sva ona lica koja su pjesniku bila nužno potrebna da bi radnju epa mogao privesti logičnom završetku. Pri bližavanje tragičnom raspletu, masovnoj sceni pokolja prosaca, donosi sa sobom stalan porast napetosti radnje. Pri tome valja napomenuti da se radnja od sada razvija u nizu kratkih i veoma dramatičnih prizora, što je sve imalo za posljedicu adekvatan porast postotka zakoračenja iz pjevanja u pjevanje. — Sedamnaestom su pjevanju glavna tema Odisejeva prva gorka iskustva u vlastitoj kući što ih on, prurušen u prosjaka, doživljuje ili od prosaca (Antinoj, 405—491) ili od dijela kućne čeljadi koja je sklona proscima (Melantej, 212—253). Od ostalih mjesta koja dolaze u obzir za naše razmatranje posebno ističem majstorski dan dirljiv prizor s Odisejevim psom Argom (291—304, 325—327).

Od dramatičnih prizora osamnaestoga pjevanja spominjem samo ova dva: Eurimah zlostavlja Odiseja, čime se završava ovo pjevanje (346—404), i šakanje Odiseja s Irom, koje zaprema uvodne stihove (1—116). Unutar ovoga prizora valja upozoriti na porast srdžbe u Ira u prepirci s Odisejem (26—31) — za razliku od mirna njegovu upozorenja u stihovima 10—13 — i na živo dan detalj kad Odisej dobro odmjerenim udarcem obara protivnika (88—103), što se odrazilo u jačoj upotrebi zakoračenja na navedenim mjestima.

Od scena devetnaestoga pjevanja, koje se od ostalih ističu jačim stupnjem dramatičnosti i višim postotkom zakoračenja, spominjem ove tri: dvorkinja Melanta, koja se već jednom osorno okomila na Odiseja (XVIII 321—336), ponovno ga uvrijedi, na što joj Odisej u Penelopinoj prisutnosti prijeteći odgovara (65—95); Odisej se izdaje Penelopi za Krećanina koji joj je prije dvadeset godina ugostio muža, pa iznoseći pri tom neke pojedinosti njihova susreta, svojim vjerodostojnim riječima natjera Penelopu u velik

plač (100—307); lov na parneskog vepra — briljantna epizoda unutar poznate scene pranja nogu, koja čini najdužu retardaciju radnje u ovom dijelu *Odiseje*.

Daljnji porast postotka zakoračenja, do kojega dolazi u dvadesetom pjevanju, nalazi opravdanje sa stanovišta nauke o književnosti u njegovu izvanrednom sadržaju. To je naime pjevanje puno uspjelih prikaza duševnih borbi, velikih uzbuđenja i strasti koje intenzivno proživljavaju glavna lica *Odiseje* pred predstojeći krvav rasplet događaja. Tako se tu veoma reljefno crtaju: Odisejeva teška zabrinutost pred borbu s proscima (1—55), bespomoćnost i očaj Penelope, koja ne vidi izlaza iz svoga teškog položaja (56—90), zajedljivo zadirkivanje (Melantej, 178—182) i sarkastično podrugivanje Odiseju (Ktesip, 284—302), muško i oštro reagiranje Telemahovo s riječima punim prijetnje upravljenima Ktesipu posebno i svima proscima zajedno (303—320), bezumno izrugivanje prosaca Telemahu (345—349, 375—383) i njegovu gostu pribjegar, vraču Teoklimenu, koji proscima proriče strašnu pogibiju (350—370).

Početak dvadeset prvoga pjevanja odlikuje se relativno polaganim tempom radnje. Tome su razlogom duge i polagane pripreme za predstojeće natjecanje lukom (1—139) kao i pjesnikova težnja za što jačim isticanjem fizičke slabosti inače drskih i nasilnih prosaca, koji kao veoma uspio kontrast prema mnogo starijem herojskom gospodaru izazivlju u slušaocu dubok prezir vlastitim priznanjem svoje nemoći (140—187, 245—268). U sredini pjevanja, od stiha 188. dalje, dolazi naglo do ubrzanja radnje i povećanja napetosti, što je bila posljedica živa opisa slijedećih dramatičnih prizora: pošto se Odisej otkrio Eumeju i Filetiju, oni duboko ganuti pozdravljaju svoga gospodara, ljube ga i obećavaju mu svoju pomoć (188—244); nakon neuspjeha prosaca Odisej traži dopuštenje da se i on ogleda u natjecanju lukom; nato među proscima nastane silno ogorčenje i gnušanje prema tom drskom odrpancu, ali mu to dopuste Penelopa i, posebno, Telemah, kao svom gostu, (269—358); Odisej tada na zaprepaštenje prosaca s najvećom lakoćom napinje luk i prvom strijelom prostreljuje sjekire (359—434). — Tako je pjesnik na indirektan način, kroz natjecanje lukom, dao svome slušaocu naslutiti kako će teći ta neravnopravna borba između silnoga osvjetnika, na čijoj su strani bogovi i pravo, i krda obijesnih, ali kukavičkih prosaca. Porast napetosti radnje od početka prema kraju pjevanja odrazio se u adekvatnom porastu postotka zakoračenja.

S obzirom na sadržaj, neočekivani pad postotka zakoračenja u dvadeset drugome pjevanju nastojao sam objasniti u uvodnom dijelu radnje. Međutim, od dramatičnih prizora ističe se ovdje svojom zornošću osobito opis pogibije Eurimahove, koji je pjesnik efektno obilježio podužim nizom istovrsnih zakoračenja (79—88).

Rasplet radnje cijeloga epa predstavlja u stvari majstorski prikazan susret muža i žene i njihovo prepoznavanje nakon tolikih godina čekanja, patnje i uzajamne žudnje, što je gotovo isključivo predmetom dvadeset trećega pjevanja. Od pojedinosti ističem Odisejev živ opis tajne njihova bračnog kreveta, nakon čega se tek oprezna Penelopa uvjeri da joj se uistinu muž vratio kući (181—206) i dug razgovor između muža i žene duboko u noć, u kojem Odisej iznosi što ga još, po Tiresijinu proroštvu, čeka u budućnosti i što je sve pretrpio u prošlosti (246—343).

Radnja je epa završena: junak, za kojim su svi čestiti čeznuli, nakon mnogo godina lutanja sretno se vratio kući, našao u njoj odrasla sina i vjernu ženu te se osvetio svima onima koji su mu u njegovoj odsutnosti zlostavljali obitelj i rasipali imanje. Stoga posljednje, dvadeset četvrto pjevanje sadržava prizore koji su, iako potrebni da bi se na sva pitanja koja je postavila radnja epa dobio doličan odgovor, mahom od drugostepene važnosti. A to se očitovalo u naglom padu postotka zakoračenja koji je ovdje osjetno niži od prosjeka u *Odiseji*.

\*

Na kraju ovoga prikaza funkcionalnosti zakoračenja u Homerovu djelu, danom u pregledu sadržaja obaju epova, osvrnuo bih se još s nekoliko riječi na neke suptilnije razlike među njima koje je iznijela kao problem naša dosadašnja analiza. Riječ je naime o sljedećem: čime se posebno mogu tumačiti razlike u prirodi onih dviju krivulja iz priloženoga dijagrama? Po mojem mišljenju, relativno blagom, valovitom narastanju i opadanju napetosti radnje u *Odiseji*, koje se odražava u adekvatnoj krivulji kojom smo prikazali kretanje postotka zakoračenja u njoj, uzrokom je — što u prvi čas može zvučiti paradoksalno — upravo sâm onaj vrlo raznolik sadržaj iz kojega je satkana *Odiseja*. A taj se sadržaj, kako znamo, dijeli na tri po opsegu nejednaka i međusobno gotovo autonomna dijela: na put Telemahov (I—IV), Odisejeva lutanja (V—XIII) i Odisejev povratak i osvetu (XIII—XXIV). Međutim, ta se tri dijela, uza svu s obzirom na raznorodan njihov sadržaj objektivno nejednaku napetost radnje, odlikuju, začudo, podjednako dramatskim prikazom događaja u njima te stoga i pokazuju neznatne razlike u visini postotka zakoračenja. To konkretno znači da bi, naprotiv, bilo opravdano očekivati mnogo veću razliku u postotku zakoračenja, na primjer, između prvoga dijela, koji sadržava najnormalniju, na momente gotovo svakidašnju radnju i drugoga dijela, koji je zasićen uzbudljivim prizorima iz svijeta priče i mašte. Stoga odgovor na postavljeno pitanje možemo ovdje tražiti samo u onim bitnijim razlikama koje pokazuju oba epa u svojoj strukturi i rasporedu

građe. Drugim riječima, čvršća okosnica i pravolinijsko kretanje radnje u *Ilijadi*, a k tome i njezin homogeniji sadržaj, nisu pjesniku stavljali većih teškoća na planu kompozicije, što je, ako imamo na umu veličinu epa, bilo od velike važnosti za pjesničko oblikovanje njezine građe. Stoga su objektivno manje razlike u napetosti sadržaja unutar *Ilijade* — koje su u odnosu na naglašenu heterogenost *Odiseje*, doduše, male, ali između pojedinih dijelova *Ilijade* još dovoljno velike — dovele u Homerovoj umjetničkoj obradi njezina epskog materijala do znatnih razlika u postotku zakoračenjâ između raznih pjevanja, što se, kako smo vidjeli, odrazilo u mnogo većoj amplitudi njezine krivulje.

Drugačije je to bilo u *Odiseji*. Nju je pjesnik mogao učiniti u svakom pogledu jedinstvenim djelom tek podjednako dramatskom obradom njezinih sadržajno toliko raznorodnih dijelova. To je pak bilo moguće učiniti samo tako da je Homer onaj objektivno najnapetiji, drugi dio, tj. *Odisejeva* lutanja, sveo na rang epizode namijenivši mu tako unutar radnje epa drugorazrednu ulogu i oduzevši mu samim time dobar dio njegove objektivne dramatičnosti. Tako je rečenim pjesnikovim postupkom došlo do stanovitoga niveliranja tih triju dijelova *Odiseje*, što je imalo za posljedicu spomenuti smireniji tok njezine radnje. Stoga je, mislim, ujedno razumljivo i to zašto unutar drugoga dijela, koji, kako smo rekli, u odnosu na prvi i treći predstavlja retardaciju radnje, rečena krivulja postotka nije mogla na tom optimalnom mjestu unutar epa doseći kulminacionu točku, onako kako se to dogodilo u *Ilijadi*. Jer primjereno trojakom, no izniveliranom sadržaju *Odiseje*, nalazimo ovdje unutar svakoga dijela dvije do tri manje istaknute točke, što je krivulji dalo onaj blaži, valoviti izgled.

Ali pri svemu što je ovdje rečeno valja posebno imati na umu da se u Homera kod upotrebe zakoračenja ne radi tek o izvještačenom, praznom postupku, o prostoj stihovnoj maniri određenoga povijesnog razdoblja, nego o snažnom stilskom sredstvu njegova stiha, koje je, kako smo se na brojnim primjerima mogli uvjeriti, u njega duboko funkcionalno i koje, kao crta pjesnika umjetnika, u ovoj, objektivnoj vrsti poezije — i pored neosporno brojnih tradicionalnih elemenata vidljivih u njegovu jeziku i stilu — mora imati odgovarajuću vrijednost za homerologiju u cjelini, jer je sam taj postupak u svakoga pjesnika i u svakoj poeziji, gdje nije stilski istrošen, u većoj ili manjoj mjeri lično obojen.

Gledajući iz toga aspekta, možda nam upravo primjer *Odiseje* s pokazanom upotrebom zakoračenja u različitim njezinim dijelovima također govori u prilog onoj, i danas još vrlo privlačnoj teoriji o postanku Homerovih epova — teoriji o jedinstvenoj pjesničkoj obradi starijih epskih predložaka.

Branimir Glavičić: FUNZIONALITÀ DELL'USO DELL'ACCAVALCIAMENTO  
IN OMERO

## Riassunto

Le deviazioni dalla norma »verso-proposizione«, in virtù delle quali la fine del verso rimane dal punto di vista sintattico in un certo senso, »aperta«, contrapponendo all'unità sintattica l'unità metrica, determinano ovviamente il trasporto di una parte della proposizione al verso successivo, cioè l'accavalcamento. Tale fenomeno, presente in Omero, com'è noto, in una percentuale sensibilmente inferiore a quella dei successivi scrittori dell'epoca antica, quelli cioè che indubbiamente appartengono alla letteratura scritta, si spiega di solito con l'inclinazione di Omero alla modulazione paratattica della proposizione. Per di più, l'accavalcamento è in Omero non soltanto più frequente e più svariato che nelle altre opere della letteratura orale, con la quale la sua opera viene di solito paragonata, ma, dal punto di vista formale e strutturale, è molto più complesso e più espressivo, tanto da indurci piuttosto ad un paragone con le opere della letteratura scritta.

L'autore si è soffermato sull'aspetto stilistico dell'accavalcamento e precisamente sul suo funzionamento e sulla sua funzionalità nell'opera integrale di Omero. Esaminato tale fenomeno nella sua totalità e nei particolari, in ambedue le opere di Omero, l'autore rivela che in Omero, nonostante le peculiarità del suo stile epico, l'uso dell'accavalcamento concorda sostanzialmente con l'uso di tale strumento stilistico nella futura e nella moderna letteratura europea scritta. Lo si può riscontrare nel fatto che, mentre aumenta l'intensità dell'azione, aumenta pure la percentuale dell'accavalcamento, e viceversa; l'autore offre un'abbondante esemplificazione tratta da un sommario dell'Iliade e dell'Odissea. L'accavalcamento omerico non sarebbe, secondo l'autore, soltanto una peculiarità dello stile epico tradizionale, oppure un semplice risultato del congiungimento di due o più formule di diverso volume, superanti nel loro insieme la misura di un esametro, bensì l'espressione di uno sforzo consapevole dell'autore, teso al raggiungimento di un determinato effetto stilistico nella descrizione di un'azione oppure di un fatto: ne troviamo una conferma formale nella frequente e svariata inversione dell'ordine delle parole, generalmente estranea alla creazione letteraria orale. In base a quanto detto, l'autore ritiene che considerando il fenomeno dell'accavalcamento da una tale angolazione, ci si possano acquisire nuove conoscenze ed arrotondare quelle già esistenti, sulla natura, sulla composizione e sulla genesi delle opere epiche di Omero.