

Kinici i pjesnici

(Epizoda iz povijesti antičke parodije)

1.

Za antičku doksografsku tradiciju mislioci koji su sebe obilježili odbojnim imenom »pasa« oduvijek su bili zahvalan izvor biografskih bizarnosti, ali su rijetko kada zaslužili smirenu raspravu o vlastitim doktrinarnim polazištima. Usprkos tomu što se o učenju kinika uglavnom nije raspravljalo ni podrobno ni nepristrano, u antici nisu izostale korjenite sumnje u filozofijski dignitet kiničke sekte. Tako je, primjerice, Eratosten za Biona Boristenjanina zlobno ustvrdio da je prvi filozofiju obukao u šareno runo hetere (*Diog. Laert. 4,52*); Ciceron je svoje neslaganje s kiničkim konceptom ćudoređa protegao na cjelinu njihova učenja i proglasio ga potpuno neprihvatljivim (*De off. 1,148*); Diogen Laertije posredno potvrđuje kako je bilo kritičara koji su u pomirljivijoj formulaciji bili skloni kinizam smatrati pukim životnim stilom (*éñstasís bíou: 6,103*), a ne filozofijskim učenjem u tradicionalnom smislu te riječi. Sličan odnos nadmoćnog ignorniranja uz poneki nuzgredni prijekor uspio se održati i u novovjekovlju, usprkos inače zamjetnoj suglasnosti u visokom vrednovanju antičkog filozofijskog nasljeđa kao cjeline. Od novovjekovnih osporavatelja bit će dovoljno podsjetiti na Hegela koji je primjetnom ležernošću prihvatio kinizmu najnesklonije antičke procjene — o manjkavoj obrazovanosti, znanstvenoj beznačajnosti, o posvemašnjoj amoralnosti.¹ Za obrazloženi sud o filozofijskopovijesnoj ulozi kinizma trebalo je pričekati takav njegov opis koji će — s onu stranu anegdotalnih fragmenata kiničkih životopisa — pokušati doseći zbir njegovih učenja, ne tražeći dovršen sustav ondje gdje ga nema, ali ni ne poričući obuhvatnost teorijskih interesa ondje gdje bi se oni doista mogli zateći.

Ovdje nije ni mjesto ni prilika da se slijedi cio dugotrajan put utvrđivanja filozofijskog identiteta kinizma — put koji je najvećim dijelom prijeđen u ovom stoljeću. Prostor nam dopušta da upozorimo svega na nekoliko autora i na nekoliko studija: Donalda Dudleya, koji je svojom poviješću kinizma (*A History of Cynicism*, London 1937) obnovio ovostoljetnu raspravu na nesumnjivo višoj razini; američkog filologa Farranda Sayrea, koji je tako obnovljenoj raspravi dao presudan zamah (*Diogenes of Sinope: A Study of Greek Cynicism*, Baltimore 1938; *The Greek Cynics*, Baltimore 1948); njemačku znanstvenicu Margarethe Billerbeck, autoricu niza važnih kraćih studija, koje najavljeni sintetički prilog tek očekujemo (npr. *Epiktet. Vom Kynismus*. Leiden 1978; *La réception du cynisme à Rome*. »L'Antiquité Classique« 51, 1982, str. 151 — 173); značajnu monografiju Javiera Roce Ferrera (Κυνικός τρόπος. *Cinismo y subversión literaria en la antigüedad*. »Boletín del instituto de estudios helénicos« VIII, 1974, Barcelona), koja zbog svoje relativne nedostupnosti nije onoliko uvažavana koliko bi nesumnjivo zasluživala; sovjetskoga filologa Isaja Mihajloviča Nahova, koji je dvjema knjigama objavljenim početkom osamdesetih godina (*Kiničeskaja literatura*, Moskva 1981; *Filosofija kinikov*, Moskva 1982) ponudio vrlo dosljednu marksističku interpretaciju kinizma. Iako dosegnutu suglasnost novijih ra-

¹ Usp. G.W.F. Hegel, *Istorija filozofije*. Preveo Nikola Popović, Beograd 1964, knj. II, str. 130; 131; 137.

dova o kinizmu nikako ne treba precjenjivati, neka su čvrsta znanja, čini se, u ovako široko internacionaliziranoj raspravi neopozivo utvrđena. Razriješen je problem koji za velike antičke filozofijske škole nikada nije ni postojao, ali koji je za kinizam — s relativno fluidnom internom tradicijom — oduvijek bio kamen spoticanja: tko se zapravo smije zvati kinikom? Tako se danas u katalogu prvih, izvornih kinika redovno navode legendarni Diogen iz Sinope (oko 412 — 323), Kratet iz Tebe (druga pol. 4. st.pr.n.e.), njegova supruga Hiparhija i šurjak Metroklo, oficir Aleksandra Makedonskog Onezikrit iz Astipaleje, njegov sin Filisko, sirakuški rob Monim. Generaciju kinika okupljenih oko Krateta smijenili su Bion iz Boristena (prva pol. 3. st.pr.n.e.), Menip iz Gadare (sredina 3. st.pr.n.e.), Telet (iz Megare? — druga pol. 3. st.pr.n.e.). Toj se neospornoj jezgri izvornog kinizma vrlo često pridružuju Gorgijin i Sokratov učenik Antisten (oko 445 — oko 360), koji se proglašava duhovnim ocem kinizma, i takvi ugledni književni »popučici« kao što su Sotad (prva pol. 3. st.pr.n.e.), Feniks (3. st.pr.n.e.) ili Kerkida (3. st.pr.n.e.). U nizu specijalitičkih interpretacija odgonetnute su i najkrupnije sastavnice prvobitnoga kiničkoga učenja; opozicija φύσις : νόμος (priroda i društvena pravila) i φρόνησις : μανία (razboritost : mahnitost), koncept mudračeve samodostatnosti (αὐτάρκεια), empirizam u spoznaji, deizam u religiji, kozmopolitizam u politici (uz jake primjese anarhizma ili barem indiferentizma), naturalizam u etici, uz obilno korištenje šokantnih primjera (tzv. ἀναιδέια) itd.²

2.

U tom pretresanju detaljnije je osvijetljeno i ono što nas ovdje najviše zanima u učenju kinika — njihova estetika. Pionirski je posao na tom području obavio poznati sovjetski filolog, autor monumentalne višetomne povijesti antičke estetike, Aleksej Fjodorovič Losev (*Istorija antičnoj estetiki: Sofisty. Sokrat. Platon*. Moskva 1969, str. 84 — 108). Tako znamo da su kinici bili ravnodušni prema skulpturi i teatru, da je njihov legendarni učitelj, Diogen, držao da muziku, geometriju i astronomiju treba baciti jer nisu neposredno korisne; višestruko nam je posvjedočeno njihovo poštovanje klasike i folklora. U književnoj produkciji pripisuju im se dvije generičke novotvorine. Jedna je dijatriba, popularna propovijed s izmišljenim suparnikom u vidu, vrsta zakržljalog dijaloga. Dok se u kiničku provenijenciju dijatribe ponekad i izriču sumnje, druga je književna vrsta nesumnjiva zasluga jednoga kinika: menipska satira, smiješnoozbiljna mješavina stiha i proze u kojoj se nerijetko desakralizira naslijeđena mitska priča, prozvana je po svojem tvorcu Menipu iz Gadare. Napokon, golemu književnopovijesnu relevantnost imala je kinički inspirirana epistolarna produkcija, koja je dala povod nastanku prvih fabularnih epistolarnih zbirki u evropskoj književnosti.

Svaka od pobrojanih odlika kiničke književne prakse bila bi zacijelo doličan analitički motiv, to više što su doista vrlo rijetke studije koje o kiničkom književnom nasljeđu raspravljaju iz ažurirane teorijske perspektive. Ograničit ćemo se, međutim, samo na jedan aspekt književne aktivnosti kinika koji bi danas, kad se književnost barem jednako toliko bavi vlastitom prošlošću kao i izvanknjiževnom sadašnjošću, morao izazvati osobitu pozornost. Riječ je o njihovoj neobuzdanoj sklonosti da vlastite tekstove začinjavaju navodima iz poznatih pjesnika, o sklonosti koju je spomenuti I. M. Nahov s mnogo dobrih razloga nazvao citatomanijom.³ Potrebna je ipak još jedna specifikacija: nećemo razmatrati one slučajeve hipertekstualne aktivnosti u kojima se neki neokrnjeni ili izmije-

² Usp. npr. I.M. Nahov, *Fil. kin.*, str. 70 i d.

³ I.M. Nahov, *Kin. lit.*, str. 54.

njeni citat koristi kao ozbiljan argument u ozbiljnoj raspravi. Zanimaju nas samo oni primjeri kad združivanje hipoteksta i hiperteksta želi izazvati komični efekt — drugim riječima, tekstovi koji se u filološkoj tradiciji bez podrobnijega razvrstavanja nazivaju kiničkom parodijom.⁴

Za ovakvu suženu perspektivu, osim prostornoga ograničenja, postoji i dostojniji razlog. Ako je vjerovati novovjekovnoj upotrebi takvih riječi kao što su »ciničan«, »cinično«, »cinizam«, upravo su kinici ti koji su se osobito istakli u vještini zlobnoga smijeha. U poznatom traktatu *O stilu* Demetrije (1. st.n.e.?) na dva mjesta spominje κυνικός τρόπος, posebnu vrstu kiničke komike (cc. 170, 159), govoreći o Bionu, Horacije upotrebljava sintagmu *sal niger*, koja bi — i da nije upadljive podudarnosti u atributu — zacijelo najviše odgovarala suvremenom konceptu crnog humora (*Ep.* 2,2,60); napokon, izvanknjiževna zajedljivost kinika toliko je dobro posvjedočena u antičkoj apoftegmatškoj tradiciji da nema razloga pomišljati kako bi od slične nemilosrdne poruge mogli biti pošteđeni književni tekstovi. Čini se stoga da nije nemotivirana predrasuda ako kinike uz pomoć takve antičke i moderne evidencije optužimo da su prvi od svih filozofa izvrgli pjesnike sustavnom izrugivanju.

Da li je, međutim, doista tako?

Neskrivenu retoričnost ovoga pitanja pokušat ću obrazložiti na primjeru jednog od najslavnijih kinika tzv. prvog kinizma, Tebanca Krateta. S obzirom na više nego oskudnu očuvanost relevantnih fragmenata drugih kinika, Kratetov parodijski repertoar mogao bi emblematično svjedočiti i o parodijskom konceptu prvobitnoga kinizma.

(A)

Neka nam kao prvi primjer posluži heksameterski distih, prijevod ulomka nadgrobnoga natpisa znamenitoga asirskog vladara Sardanapala. Riječ je o višestruko poznatom tekstu, omiljenoj negativnoj paradigmi antičkoga moralizatorskog diskurza, za čijeg se prevodioca konvencionalno proglašuje Aleksandrov neumjereni hvalitelj Heril iz Jaza.⁵ Od više verzija toga dvostih navodimo onu koju nudi *Palatinska antologija*:

Imam sve što pojedoh i popih, ugone koje
spoznah uz ljubav: blago golemo ostavih cijelo. (AP 7,325)⁶

Nepodnošljiva otvorenost u očitovanju prizemnoga barbarskog hedonizma nije mogla u Helena ostati nezamijećena. Prvi grčki parodijski odgovor očuvan nam je u stihovima stoičkoga prvaka Hrizipa iz Sola. Na njegovu tragu istoga se posla prihvatio i Kratet i Sardanapalovo životno geslo izokrenuo ovako:

Imam to što naučih, što smislih, divote koje
spoznah uz Muze: blago golemo ugrabi vihor.

(*frgm.* 355 Lloyd-Jones — Parsons)

Nema doista nikakvih poteškoća u razumijevanju Kratetovih stihova: riječ je o klasičnoj parodiji individualnoga teksta koja pred dostatno informirana čitaoca ne postavlja

⁴ Usp. npr. I.M. Nahov, *Kin. lit.*, str. 57-63; J. Roca Ferrer, *o.c.*, str. 85-94.

⁵ Za Herilove stihove i njihovu recepciju u antici usp. fundamentalno izdanje Hughja Lloyd-Jonesa i Petera Parsonsa, *Supplementum Hellenisticum*. Berlin & New York 1983, *frgm.* 335 (str. 155-158).

⁶ Sve stihove donosim u vlastitu prijevodu, osim /a/ stihova iz Homera, koji su preuzeti iz prepjeva Tome Maretića (*Odiseja*, Zagreb⁵1961; *Ilijada*, Zagreb⁷1965); /b/ Solonovih stihova, koji se navode u prepjevu Kolomana Raca (*Antologija stare lirike grčke*. Zagreb 1916); /c/ stiha iz Aristofana, koji je preuzet također iz prijevoda Kolomana Raca (*Aristofan. Komedije*. Zagreb 1947). Ne treba posebno napominjati da prijevodi parodija moraju slijediti ovakav standardizirani prijevodni predložak.

nikakve prepreke. Hipotekst je evociran svojim vlastitim srestvima (metar, morfologija, sintaksa, leksik, poredak riječi), ismijan antitetičkim leksikom i u doktrinarnom pogledu korigiran. Nema nikakve sumnje da je posrijedi otvorena poruga i da su njezini isključivi objekti evocirani tekst i njegov autor. Budući da se u tekstu nudi i svojevrsan pozitivan program — prevrednovanje moralnih normi koje nadilazi okvire unutarnjiževnoga obračuna — pojmovna bi preciznost nalagala da Kratetov postupak pobliže označimo kao *satiričnu* parodiju.

Izrugivačkom prepravljaju podvrgao je Kratet i jedan od visoko poštovanih, ako već ne i posvećenih tekstova helenske tradicije — Solonovu molitvu Muzama za blažen život. Solonova vizija individualnoga blaženstva zahtijeva sklad između pojedinačne ambicije i društvenih očekivanja:

*Višnjega Olimpijskog Zeusa i Pameti djeco oj krasna,
Muze Pijerke vi, molitvu čujte mi sad!*

*Sreću ishodite dobru od bogova blaženih meni,
dajte u ljudi da svih čestit sved teče mi glas,*

5 *mio prijaju svome, dušmanu mrzak da budem;
onomu dika, čast, ovome na pogled strah!*

*Blaga imati želim, al steći ga krivdom ne želim;
s vremenom pravice sud mora nas svakako stić.*

(*frgm. 13 West*)

Kratetova parodija, od koje je jedan stih izgubljen, glasi ovako:

*Višnjega Olimpijskog Zeusa i Pameti djeco oj krasna,
Muze Pijerke vi, molitvu čujte mi sad!*

*Krmu mi stalnu ishodite želucu što mi je vazda
skroman dopuštao vijek, tako da ne budem rob*

5 *..... koristim prijaju svom — mio mu ne moram bit!*

*Blaga ne želim imati sjajna niti ne žudim
obilje što ga uz trud govnovalj skupi il mrav,
nego pravedan biti, steći bogatstvo koje*

10 *Tada bih Hermu i Muzama svetim prinio žrtvu —
nikakav poklon skup: kreposti pobožan dar!*

(*frgm. 359 Lloyd-Jones — Parsons*)

Riječ je o istom parodijskom postupku kao i kod Sardanapalova epitafa, s tom formalnom novinom da su prva dva stiha doslovan navod Solonovih stihova: njihovu komičnost osigurava puka promjena konteksta, bez bilo kakve formalne ili tvarne intervencije u prvobitan tekst. Ponovno su parodirani tekst i njegov autor izvrgnuti poruzi, da bi se potom na tako uspostavljenju pozadini formulirao »ispravljeni« parodičarev savjet čitaocu.

(B)

Vidljivo drugačiji interpretativni pristup zahtijevaju četiri Kratetova stiha u kojima se apostrofira Stilpon, pročelnik megarske filozofske škole (oko 380 — oko 300. pr.n.e.). Dva i pol stiha pri tom su doslovni navodi iz Homera:

Ondje i Tantala vidjeh gdje muči se žestokih muka (Od. 11,58)
Kod Arimljana gdjeno vele da počiva Tifoj (Il. 2,783)⁷
[među ratnicima mrtav] i drugi mnogi oko njeg (Il. 8,537),

s jedinim izmjenama kad je riječ o vlastitim imenima u prvom i drugom stihu:

Ondje i Stilpona vidjeh gdje muči se žestokih muka
kod Megarana gdjeno vele da počiva Tifoj.
Žustro se prepire ondje, i drugi mnogi oko njeg.
Oko vrline se trude: zapravo, vrle su kurve.

(*frgm. 347 Lloyd-Jones – Parsons*)

Nije teško zaključiti da Homerovi stihovi ni na koji način nisu napadnuti: iskorišteni su samo zato da bi intruzija u njih izazvala osjećaj komičnog nesklada i da bi upravo ono što se u njima inovira bilo izvrgnuto podsmijehu. Ako se oba teksta iz prvog odsječka mogu pojednostavljeno opisati kao šegačenje teksta *B* na račun teksta *A*, tada je ovdje riječ o šegačenju teksta *B* uz pomoć teksta *A* na račun objekta *C*. S obzirom na to da je Kratetu kao bliskom suvremeniku megarsko učenje moralo biti dostupno bilo u svojem autentičnom obliku bilo u kakvu pouzdanom doksografskom sažetku, zacijelo mu nikakva tvarna prepreka nije branila da Stilpona i njegove sljedbenike ne ispuje njihovim vlastitim riječima. Riječ je očito o svjesnom variranju parodijskog postupka koji čitaoca može dovesti u bludnju. »Stilpon« i »Megarani« mogu se, doduše, lako otkriti kao strana tijela u poznatom Homerovu tekstu, ali se iz takve njihove komičke neadaptiranosti može samo nagađati da parodijski – ili invektivni – cilj nije sâm Homer. Objekt komičke agresije nedvosmisleno se otkriva tek u posljednjim dvama stihovima, koji nesuspregnutom uvredljivošću konačno identificiraju Stilpona kao isključivu metu.

Zanimljivo je primijetiti da se Kratet istim parodijskim postupkom okoristio i za neobično samoizrugivanje. Riječ je o zgodu o kojoj izvješćuje Diogen Laertije: neki tebanski ili korintski gimnazijarh, nezadovoljan Kratetovim vježbačkim napretkom, izudarao ga je bičem i nemilosrdno izbacio iz vježbališta (6,90). Sažimajući podrugljivo to neugodno iskustvo, Kratet se okoristio stihom iz prvog pjevanja *Ilijade*, u kojem se kazuje kako se Zeus obračunao s Hefestom:

za nogu pograbio i bacio s praga božanskog (Il. 1,591)

i s neznatnim izmjenama opisao postupak pobješnjelog gimnazijarha prema sebi:

za nogu pograbio i vukao blatom božanskim

(*frgm. 357 Lloyd-Jones – Parsons*)

Nema, dakako, sumnje da je posrijedi trpkša šala na vlastit račun i da komika izvire iz neusuglasivosti herojskog Homerova konteksta s prizemnom nevoljom koja je snašla Krateta.

(C)
S istim osloncem na Homera, ali s očevidnom razlikom u pragmatičkoj dimenziji, govori se u jednom od najpoznatijih Kratetovih fragmenata o tradicionalnom kiničkom rekvizitu – prosjačkoj torbi (grč. *pere*). Kao stjecište svih malobrojnih kiničkih potrepština tor-

⁷ Modificiran Maretićev prijevod.

ba je sinonim filozofove slobode, njegove nevezanosti uz odbojne ljudske strasti, pa se o njoj može razmišljati i kao o utopijskoj državi slobode i sreće. Od sedam Kratetovih stihova ponovo su dva i pol navodi iz Homera:

Zemlja Kreta imade u iskričavome moru,
zemlja lijepa i rodna, oko nje voda, a na njoj (Od. 19,172–173);
[ovud lete i onud] *i krilma se gizdaju svojim* (Il. 2,462)

Ponovno je, također, prva bitna izmjena u tome što se u prvom stihu našlo drugo vlastito ime:

Država »Torba« imade u iskričavome dimu,
država lijepa i rodna — ogavna, puki siromah!
U nju ne zalazi brodom nikada ludi parazit
niti dolazi peder što gizda se kurvarskim guzom.
U njoj su jedino kruh i smokve, timijan, češnjak.
Zato se vlasnici njeni med sobom nikad ne glože
niti oružje grabe rad novčića ili rad slave.

(frgm. 351 Lloyd-Jones — Parsons)

Očevidno je, kao i u netom analiziranom primjeru o Stilponu, da se u fragmentu ni pošto ne ruga Homeru. No istodobno se ne vidi ni to da bi uz pomoć Homerovih stihova poruzi bio izvrgnut netko treći. Parazit i homoseksualac jesu, doduše, nepoželjne osobe u filozofskoj državi-torbi, ali teško bi bilo reći da oni predstavljaju bilo što više od zazornih društvenih tipova koji su prikladna odbojna ilustracija. Riječ je očigledno o želji da se go lim supostavljanjem dvaju raznorodnih konteksta proizvede komički efekt koji je samom sebi svrha.

Ne treba, međutim, previdjeti interpretativnu nevolju s kojom se, na ovaj ili onaj način, mogao suočiti i antički čitalac. Ako je u tekstovima poput onoga iz odsječka (B) neusklađenost dvaju konteksta bila signal da »nešto nije u redu«, da bi se potom neizvjesnost razriješila u jasnom prokazivanju jednog elementa u spoju, u posljednjem slučaju osjećaj komičnog nesklada ujedno je i sve što čitalac može očekivati. Koliko je god lako postulirati idealno čitanje spomenutog fragmenta kao »igre igre radi«, nije teško zamisliti situacije u kojima su se realni čitaoci kolebali oko toga ne cilja li se možda Kratetovim tekstom ipak na tekst A — na Homera? Ili ipak treba biti odrešitiji u identifikaciji cilja napada — komičkog objekta C? Nije li ta sumnja to legitimnija ako se zna da je posrijedi kinik, koji prema svojoj filozofskoj vokaciji mora biti spreman na obuhvatnu društvenu i književnu kritiku?

Razumno je pretpostaviti da se parodičar koji se koristi tako raznolikim parodijskim postupcima i želi izbjeći njihovo pogrešno odgonetavanje mora osloniti na prethodno čitaočevo iskustvo u susretu sa sličnim vrstama tekstova. Doista, kako je moguće ovakvu trovrsnu Kratetovu upotrebu književnih prethodnika odrediti prema dotadašnjoj antičkoj parodijskoj praksi i prema cjelini antičke refleksije o parodiji?

3.

Koliko god to neupućenomu djelovalo neuvjerljivo, prvom dijelu ovoga razložnog zahtjeva i nije tako jednostavno udovoljiti. Iako su se u ovom stoljeću pojavili dragocjeni prilozi o podrijetlu antičke parodije (Olga Mihajlovna Frejdenberg), o društvenim okolnostima koje podržavaju parodijsku aktivnost (Mihail Bahtin), iako je pregledno prikaza-

no koje su sve književne vrste u antici bile parodirane (Gilbert Highet), iako postoji niz vrijednih interpretacija o parodiji u pojedinim autora ili u pojedinim izoliranim tekstovima, obuhvatna moderna monografija o antičkoj parodiji još uvijek nije napisana.⁸ Sve što zainteresiranom istraživaču stoji na raspolaganju dva su pregledna i solidno dokumentirana članka koja, međutim, oba potječu iz priručnika opće namjene i teško mogu zadovoljiti specijalistički interes.⁹ Tako smo još uvijek upućeni na antičku refleksiju o parodiji, sa svom njezinom kronološkom nepouzdanošću i terminološkom konfuzijom.

Prema antikvaru Polemonu iz Ilija (2. st.pr.n.e.), čije nam svjedočanstvo posreduje Atenej (15,689 bc), pronalazač je parodije poznati skoptički pjesnik Hiponakt (sredina 6. st.pr.n.e.). Fragment koji na spomenutom mestu zatječemo u Ateneja u potpunosti je usporediv s analiziranim Kratetovim ispadom protiv Stilpona: Homerovi stihovi iskorišteni su zato da bi se njima ismijao proždrljivi parazit, sin stanovitog Eurimedonta (*frgm. 126 Degani*). Istom stoljeću kojemu i Hiponakt pripadaju i dvije epske parodije koje su u helenizmu bezrazložno pripisane Homeru: cjelovito očuvani *Boj žaba i miševa* i posve oskudno posvjedočeni *Margit*. Parodijskim su se efektima vrlo rado i vrlo često koristili poznati pjesnici komedije Epiharmo, Kratin, Aristofan. Različiti parodijski postupci Aristofanovi – generička parodija tragedije, parodija individualnog autorskog stila, parodija izoliranog segmenta teksta – podrobno su opisani u klasičnoj studiji Petera Raua *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München 1967, koja i danas zacijelo ostaje najsvestranijom analizom parodije u jednog antičkog autora. Golem dio materijala koji analizira Rau pripada bilo prvom bilo drugom tipu Kratetove parodije.

Za Aristotela parodija kao samostalna književna vrsta počinje s Hegemonom Tašaninom, kako se izriječom kaže na jednom mjestu *Poetike* (1448 a 12). Od autora kojemu je pripisana takva iznimna književnopovijesna uloga sačuvano je dvadesetak stihova lako utvrdiva homerskoga podrijetla (*Athen. 15,698 d–f*). Iskorišteni su zato da bi se ispričao autobiografski prikaz o autorovu dolasku na rodni otok. U njima nije lako ustanoviti bilo kakvu izrugivačku namjeru; ponajprije će biti riječ o onom obliku hipertekstualne za koji će se u antičkoj tradiciji kasnije ustaliti naziv *cento* (krparija), a za koji je u grčkoj književnosti nepresušno vrelo bio upravo Homer. Zanimarljivi su fragmenti očuvani od pjesnika koji prvenstveno svjedoče o kontinuitetu parodijskog interesa: Hermipa (kraj 5. st.pr.n.e.), Eubeja s Para (4. st.pr.n.e.), Sirakužanina Beota (3. st.pr.n.e.).

Pravi je tvorac *prozne* parodije u grčkoj književnosti Platon, no o takvoj se njegovoj zaslugi u antičkoj refleksiji o parodiji ne može doznati gotovo ništa. Poletni Protagorin govor u istoimenom dijalogu (320 c – 328 d) očito je zamišljen tako da glasovitog sofista ocrni njegovim vlastitim riječima. Za Agatonov govor u *Gozbi* (194 e – 197 c) izriječom se kaže da je izrečen u Gorgijinu stilu, pri čemu je sasvim isključeno da je riječ o običnoj bezazlenoj imitaciji. Prvi dio nadgrobnog govora u *Meneksenu* također je nesumnjivo parodija, ovaj put ne filozofskih protivnika i njihovih konkurentnih učenja nego politički zazorne atenske demokracije. Izlišno je na ovom mjestu navoditi manje upadljive primje-

⁸ Usp. O.M. Frejdenberg, *Slika i pojam*. Prevela Maša Medarić, Zagreb 1986, str. 117 i d.; M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd 1978, str. 97 i d.; G. Highet, *The Anatomy of Satire*. Princeton 1962, str. 107 i d. Od manjih klasičnofiloloških studija koje nisu ograničene na jednog autora ili na jedan tekst usp. npr. F.J. Lelièvre, *The Basis of Ancient Parody*, »Greece and Rome« 2nd Ser., 1, 1954, str. 66-81; E. Courteney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, »Philologus« 106, 1962, str. 86-100 (ova posljednja s važnim implikacijama za proučavanje kiničke parodijske prakse).

⁹ Riječ je o člancima Rudolfa Hanslika (*Lexikon der alten Welt*, ur. C. Andresen i dr., Zürich & Stuttgart 1965, coll. 2224-2226), te Johna Dennistona i Kennetha Dovera (*The Oxford Classical Dictionary*, ur. N.G.L. Hammond i H.M. Scullard, Oxford ²1970, str. 783-784).

re ili takve u kojima je sporno da li se radi o parodiji, izdašnijem citiranju ili ozbiljnoj parafrazi: za povijest je antičke parodije najvažnije to da se Platon prvi njome poslužio za ozbiljan doktrinarni obračun.

Posljednja opsežnija stihovana parodija iz vremena koje prethodi Kratetu jest *Atička gozba* Matrona iz Pitane (4. st.p.n.e.). Riječ je o epiliju od 122 heksametra u kojima se Homerovim stihovima kazuje o velebnoj gozbi koju je za povlaštene uzvanike priredio atenski govornik Stratoklo. Tekst je po mnogočemu prisposobiv netom spomenutoj Hegemonovoj parodiji i trećem tipu Kratetove parodije. U njemu se ruglu ne izvrgavaju ni Homer ni gostoljubivi Stratoklo nego se supostavljanjem uzvišene homerske atmosfere i prizemnih gozbenih ugođaja nastoji proizvesti komički efekt. Jedina je uočljivija razlika u tome što se u Matrona posvećenim stihovima tradicije pokriva »niži«, doktrinarno potpuno irelevantan sadržaj. Bez obzira na takvu neagresivnost Matronova sastavka, s obzirom na to da je u ključnog svjedoka, Ateneja, najavljen kao parodičar, inercijom filološke tradicije *Atička gozba* još se i danas karakterizira kao »parodija Homera«. ¹⁰

Time smo, napokon, pošto smo u obrisima slijedili povijest fenomena do granice četvrtog i trećeg stoljeća, prisiljeni obratiti pažnju i na antičku refleksiju o njemu. Moderno bi shvaćanje u *Atičkoj gozbi* — a zacijelo i u ranom *Boju žaba i miševa* — voljelo vidjeti travestiju, a ne parodiju, baš kao što se teško može pomiriti s tim da se o srodnim postupcima jednom razmišlja kao o parodijama, a drugi put kao o »krparijama»? S druge strane i iz letimičnog pregleda postalo je jasno da se u antičkoj tradiciji parodijom i parodičarima nazivaju vrlo različiti tekstovi i vrlo različiti autori, a da se neki ogranci tradicije praktički ignoriraju. Znači li to da ni distinkcije koje smo uspostavili među trima tipovima Kratetove parodije u antici nisu bile osvijestene?

Budući da ni iz jednog razdoblja antike ne posjedujemo ažurnih i obuhvatnih definicija parodije, najpouzdaniji uvod u povijest pojma nudi nam povijest naziva. Iako je očevidno da ne možemo očekivati terminološki rigorizam u svih autora i u svim vremenima, ipak nije izlišno promotriti što, kada, za koga i u kojem kontekstu znače riječi *παρωδία*, *παρωδέω*, *παρωδός*.

U posljednjih pola stoljeća tri su se krupne filološke studije pozabavile upravo tim gnijezdom, a njihovi su se rezultati — osim očekivanog preciziranja i korekcije rječničkog opisa — i književnoznanstveno pokazali vrlo zanimljivima. Iako su radovi Freda Householdera (*PARODIA*, »Classical Philology« 39, 1944, str. 1–9), Hermann Kollera (*Die Parodie*, »Glotta« 35, 1956, str. 17–32) i Egerta Pöhlmana (*Παρωδία*, »Glotta« 50, 1972, str. 144–156) raznorodno koncipirani, u procjeni istog rječničkog materijala pokazuju visoku suglasnost. U najstarijoj i najsazetijoj od spomenutih studija, F. Householder pokazao je na temelju obilatar materijala kako glagol *παρωδέω* znači »oponašati, posvojiti, posuditi ili parafrazirati riječi, stil ili misao nekog drugog odjeljka, djela ili autora. Namjera može biti satirička ili humoristička ... ali sama po sebi riječ ne implicira humor.« (o.c., str. 9). Ako znamo da i najstarija potvrda leksema *παρωδ-* — pridjevski oblik *párōdos* u Euripidovoj *Ifigeniji na Aulidi* (st. 1147) — ima samo značenje okolišnog govorenja, bez ikakve komičke namjere, nije čudno da se u modernom proučavanju antičke parodije postavilo pitanje: mora li antička parodija uopće biti komična? Ako ne mora, kako ju je uopće moguće lučiti od citata ili ozbiljne imitacije u najširem smislu?

U spomenutoj studiji o Aristofanu kao parodičaru Peter Rau jasno je odijelio predknjiževnoznanstvenu upotrebu riječi »parodija« od njezina književnoznanstvenog fiksira-

¹⁰ Usp. H. Lloyd-Jones — P. Parsons, o.c., str. 263: *totum carmen in parodia est, i.e. versuum Homericorum detorsione.*

nja u Aristotela. U Aristotela riječ je nedvojbeno o komičkim tekstovima kojima je predmet »oponašanje gorih« — dakako, uz korektivno ismijavanje (1448 a 12 i d.). Da je i u retoričkoj tradiciji parodija obvezatno implicirala komičnost jasno svjedoči i Kvintilijan, koji o parodiji raspravlja upravo u odjeljku o smijehu (6,3,96 — 98).¹¹ Vremenski odložena, ali važna potvrda za takvo razumijevanje parodije jest Hermogenovo razlikovanje »organ-skog«, ozbiljnog citata (κόλλησις od izrugivačkog navođenja tuđih riječi (παρωδία — — *Meth. 30 Rabe*).¹² Dakako, kao što razumno upozorava Rau, činjenica što je »parodija« uspostavljena kao književnoznanstveni *terminus technicus* u Aristotela ne znači nipošto da je takva upotreba postala obvezujuća za svakoga u svakoj prilici. Prefiks παρα- može prenositi i značenje »prema« i značenje »protiv«, pa je i to nesumnjivo bila ozbiljna prepreka obuhvatnijem terminološkom »osvještavanju« antičkih kritičara.

Iako bismo mogli navesti još neka kraća i manje precizna antička svjedočanstva o parodiji, ni to ne bi pomoglo da se bilanca oskudne i vremenski nepovezane antičke refleksije o parodiji ozbiljnije poboljša. Od mogućih analitičkih aspekata parodije pomniji su interes pobudili njezin *oblik* (integralan citat, izmijenjen citat, parafraza) i njezina *intencija*. Rau je ovakav deficitaran analitički model dopunio kategorijama *parodiranog predloška*, *poante* i *stava lika koji parodira*.¹³ Slijedeći svoje prethodnike u proučavanju antičke parodije, u prom redu Hermanna Kleinknechta, a potom i komparatističke teoretičare parodije, isti je istraživač obaveznu komičku intenciju parodije razdvojio na »čisto komičku« i na »kritičku«, a ovu potonju dodatno podijelio na »estetičko-formalnu« i »fundamentalnu«.¹⁴ Na taj bismo način, očito, imali dobiti važan pojam koji nam je nedostajao da adekvatno opišemo i posljednji analizirani Kratetov fragment u kojem se komičnost otkriva kao samosvrhovita.

4.

Rješenje ipak ne može biti tako jednostavno. Nema sumnje da Rauova klasifikacija ko-rektno uvažava pluralizam ne samo antičke nego i srednjovjekovne i novovjekovne parodijske prakse, ali se ni na koji način ne određuje naspram nadređene antičke teorije komičnoga. Za tu se teoriju, od Aristotela naovamo, izvor komičnoga bez izuzetka nalazio u ružnomu koje je svojim nedostacima vabilo na ismijavanje. Kad se, u izmijenjenoj novovjekovnoj optici, pažnja s objekta smijeha prenijela na njegov subjekt, takvo shvaćanje poslužilo je za formuliranje takozvane teorije komičke superiornosti, koja je u novovjekovlju najpoznatija po Hobbesovu emblematičnom konceptu *sudden glory*. Stuart Tave pokazao je kako se mukotrпно takva antipatetička teorija komičnoga zamjenjivala, ili barem dopunjala, simpatetičkom teorijom komičnoga u radovima Hutchesona, Beattiea, Jeana Paula Richtera (*The Amiable Humorist*, Chicago-London 1960). No i ta inovacija, koliko god važna za cjelinu komičke teorije, za naš slučaj zapravo nije relevantna: nije riječ o benevolentnom ili malevolentnom odnosu prema komičkom objektu nego o tome da komičkog objekta zapravo uopće nema.

¹¹ Zanimljivo je Kvintilijanovo razlikovanje neokrnljenoga parodiranog citata, djelomično izmijenjenoga citata i fingiranoga citata: *adiuvant urbanitatem et versus commode positi seu /a/ toti ut sunt ... seu /b/ verbis ex parte mutatis ... seu /c/ ficti notis versibus similes, quae παρωδία dicitur (1. c.)*.

¹² Usp. Rau, o. c., str. 8. Spomenutu distinkciju različito tumače D.A. Russell i N.G. Wilson (*Menander Rhetor. Edited with Translation and Commentary by D.A. Russell and N.G. Wilson*, Oxford 1981, str. 326).

¹³ Usp. Rau, o. c., str. 12 i d.

¹⁴ Usp. Rau, o. c., str. 17. Usp. i H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*. Stuttgart & Berlin 1937, str. 16.

IZ višekratno spominjane Rauove studije nedvosmisleno proizlazi da dio Aristofanovih tragičkih citata, naročito neke parodije generičkih konvencija tragedije, ne treba promatrati kao obračun s individualnim tragičarima, a još manje s cjelinom tragičke produkcije. Takvo očitavanje »cilja« napada uvijek je, doduše, moguće, ali primjerenije bi bilo spomenute postupke shvatiti kao nepretenciozno, zabavljačko posezanje za tuđim tekstovima, s jedinom krajnjom namjerom izazivanja smijeha.

IZ perspektive srednjovjekovlja i Rabelaisa o takvoj je neagresivnoj parodiji, koja nikoga ni na čas ne želi uniziti, koja nema što prigovoriti parodiranim tekstovima, u svojoj poznatoj studiji iscrpno pisao Mihail Bahtin. Njegova analiza takvih parodijskih tekstova latinskoga srednjovjekovlja kao što je *Cena Cypriani* nesumnjivo je točna utoliko što inzistira na nenapadačkom, ludičkom karakteru takve hipertekstualne aktivnosti: kad ne bi bilo tako, imali bismo posla s nezamislivo bogohulnim tekstovima koji bi teško mogli izmaći institucionalnoj represiji.¹⁵ Drugo je pitanje, podložno vrlo ozbiljnoj raspravi, da li su takve parodije bile neposredno i dostatno stimulirane samo narodnom smjehovnom kulturom i opuštenim blagdanskim raspoloženjem.

Ne treba, ipak, previdjeti da je čitaočeva nesigurnost u pogledu cilja izazivanog smijeha ozbiljna pragmatička slabost takva »bezazlenog« parodijskog teksta, koja može utjecati na to da se u izmijenjenim književnopovijesnim okolnostima ono što je bilo zamišljeno kao prostodušna lakrdija protumači kao pakosno svetogrđe. Dovoljno je podsjetiti se na slavne primjere iz Rabelaisa, koje je potanko analizirao Hermann Meyer, a za njim i Bahtin.¹⁶ Znamenite Isusove riječi s križa iz Evandjelja po Ivanu (*sitio i consummatum est: 19,28 i 19,30*) nalaze se u Rabelaisa u takvu kontekstu da se interpretator jasno mora odlučiti: tjera li se šega s tim citatima – a to istodobno znači i s jednim od najposvećenijih dijelova kršćanske tradicije – ili se uz njihovu pomoć zbija šala šale radi? Povijest interpretativnih odgovora na ta Rabelaisova mjesta dragocjen je dokazni materijal za teoriju komičnoga koja se bavi komičnim efektima palimpsesta, a osobito za istraživanje recepcijske dimenzije parodije.

Posljednjih desetak godina žučno se raspravlja o ideološkom statusu parodije, o njezinoj unutarknjiževnoj, ponekad i izvanknjiževnoj konzervativnosti ili prevratništvu.¹⁷ Nije se teško složiti da parodija, koja prema jednoj novijoj definiciji počiva na »ponavljanju uz kritičku distanciju«,¹⁸ može biti i regresivno kritički distancirana, baš kao što može podržati i hvalevrijedne inovativne tendencije ili se – kao što smo netom vidjeli – zadovoljiti autoritetom kao pukim stimulansom komičnoga. Ne čini se uputnim gubiti snage u potrazi za takvom definicijom parodije koja će neopozivo fiksirati njezinu vrijednosnu orijentaciju: različiti segmenti književnopovijesne građe u tom pogledu nesumnjivo navode na različite zaključke. Čini se, ipak, da imamo prava pretpostaviti kako pluralizam parodijskih postupaka u *istoga* autora – kakav je u stanovitoj meri potojao u Aristofana, kakav se jasno očitovao u Krateta, kakav je modernom čitaoču nesumnjivo bliži u Rabelaisa – svjesno izaziva uvećan čitaočev hermeneutički napor, otvoreno provjeravajući njegovu interpretativnu kompetenciju.

¹⁵ M. Bahtin, o.c., str. 303 i d.

¹⁶ Usp. M. Bahtin, o.c., str. 101; H. Meyer, *The Poetics of Quotation in the European Novel*. Princeton 1968, str. 40 i d.

¹⁷ Od novijih teoretičara načelnu ideološku progresivnost parodije skloni su vidjeti, na primjer, Wolfgang Karrer (*Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977), Winfried Freund (*Die literarische Parodie*. Stuttgart 1981) i – iznad svih – Margaret Rose (*Parody / Metafiction*. London 1979). Neprikriveno nisko mišljenje o funkciji parodije ima Gérard Genette (*Palimpsestes*. Paris 1982, str. 34-36; str. 453). U sredini između tih dviju krajnosti stoji Linda Hutcheon, koja smatra da je svako apriorno arbitriranje neopravdano (usp. npr. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London 1985, str. 69 i d.; str. 103 i d.).

¹⁸ L. Hutcheon, o.c., str. 6, str. 20 *et passim*.

Da posljednja rečenica nije preuzetna tvrdnja za koju se može okriviti pretjerana istraživačeva prisnost s predmetom, dobro može posvjedočiti jedno mjesto iz spominjane Demetrijeve rasprave *O stilu*. U odjeljku u kojem se raspravlja o dražima (χαρίτες) takozvanog ugladenog stila, kao jedna od draži navodi se i preuzimanje tuđega stiha (c. 150). Demetrijev je primjer Aristovan, koji »grdeći Zeusa zato što ne gađa munjama zlikovce, kaže:

‘... već svetinju, hram svoj, strijelama bije i atensku glavicu Sunij...’

U pozadini je toga stiha iz Aristofanovih *Oblaka* (Nub. 401) Homerov stih iz *Odiseje*:

Al' kad se k Suniju netom približismo, k atenskom rtu...

(Od. 3,278)

Demetrije je uvodnom formulacijom Aristofanov stih najavio kao *izrugivanje* Zeusu — dakle kao onaj oblik parodije koji smo u Krateta analizirali kao drugi po redu. No netom pošto je naveo spomenuti stih, Demetrije zaključuje ova: »Na kraju se čini kao da se više ne ismijava Zeus nego Homer i Homerov stih, i otuda je veća dražest« (ibid.). Ovakvo jasno označavanje čitaočeva kolebanja kao *vrline* parodijskoga teksta od dalekosežne je važnosti za teoriju parodije. Demetrije, dakako, ne može biti neposredan svjedok za kiničku praksu, ali nema sumnje da njegova opaska pogađa svaku književnopolitičku situaciju u kojoj se istodobno javljaju raznorodni parodijski postupci. Parodijska višeznačnost ne samo što više nije mana nego je daleko preporučljivija od lako odgonetljive izravnosti u ismijavanju.

Da je takva višeznačnost proračunata, imamo osobita razloga vjerovati upravo kad je riječ o kinicima, o čijoj je malicioznosti antički čitalac mogao imati gotovo istovjetne predrasude kao i njegov novovjekovni nasljednik. Pri tome mu, ne treba zaboraviti, antička teorija komičnoga nije pružala nikakvu odstupnicu kad je riječ o obvezatnoj prisutnosti inferiornog komičkog objekta. Kinička parodijska praksa korak je naprijed i u odnosu prema njihovu jedinom ozbiljnijem preteči Aristofanu. Dok je Aristofanova paratragedija bila lokalno nadmetanje s lokalnim književnim autoritetima, pri čemu se najprihvatljivija interpretacija pojedinog parodijskog odsječka mogla osigurati nizom djelotvornih postupaka — od gurkanja susjednog gledaoca do opsežnije ankete nakon predstave — kinička se parodija zbivala u bitno izmijenjenim okolnostima policentrične helenističke kulture. U hinjenoj prostodušnosti kinici su se očigledno obraćali jednako tako zahtjevnoj publici kao što su to činili i oni helenistički pjesnici kojima je učena aluzivnost bila deklarirani poetski stav.

Kinička nas parodijska praksa tako na vrlo uvjerljiv način podsjeća kako bi svaku taksonomiju parodijskih postupaka, ma kakve joj bile vremenska i prostorna protežnost, trebala pratiti analiza recepcijske situacije u kojoj se takvi postupci simultano zatječu. U tom pogledu, s kojih god teorijskih pozicija raspravljali o čitaocu, morat ćemo se složiti da su kinici tu recepcijsku situaciju ozbiljno zamrsili. U cjelini evropske parodijske tradicije takav se postupak može tumačiti kao zasluga ili mana, no izvan je svake sumnje da ga vrijedi dobro upamtiti.

SUMMARIUM

Darko Novaković

DE CYNICIS POETARUM IRRISORIBUS

Cynicos saepenumero aliena carmina ad obscenum risum deflexisse inter omnes Graecarum litterarum peritos constat. Apud Cratetem tria simul genera *παρωδίας* inveniuntur. Pervulgatissimum est ioci genus cum alienis versibus paulo mutatis utitur ut auctorem versuum irrideat (cf. frgm 355 *Lloyd-Jones - Parsons*, in *Sardanapalem*, vel frgm. 359 *Lloyd-Jones - Parsons*, in *Solonem*). Aliud genus Homeri versus illustrent quibus tamen non Homerus sed Stilpo deridetur (*frgm. 347 Lloyd-Jones - Parsons*). Tertium est *παρωδίας* genus cum poeta innocuo lusui indulget neque hominem neque rem ullam laedendo: alienis versibus ea tantummodo fine utitur ut risum moveat (*frgm. 351 Lloyd-Jones - Parsons*). Quam magni momenti sit varia *παρωδίας* genera recte discernere docet "Demetrius" in opusculo *De elocutione* cum de versus Aristophanei vera vi comica inquit (c. 150).