

в резките словесни обрати, които винаги са смешни и обясняват социалната и моралната природа на героя).

Народната приказка притежава просторно повествование, което дава възможност на разказвача повече да импровизира, да прибавя или изпуска отделни моменти по свое усмотрение, да експресира или емоционално да омаловажава отделните части. Анекдотът наподобява словесна формула, чието естетическо въздействие се постига чрез силата на мисълта. Обикновено той се строи върху принципа на графичното изображение, на отношението черно — бяло, добро — зло, при което липсват ония естетически нюанси, които са присъщи за по-изчерпателната фабула. Чрез анекдота се обобщава, а не се индивидуализира. Затова и в личното творчество обикновено той се използва в моментните ситуации като мигновена реакция.

В заключение би трябвало да подчертаем, че основните стилистичнихвати при изображение на комичното във фолклора неизбежно преминават по-късно в личното творчество. Разбира се, при по-късното повествование понякога наивните двуполусни комични ситуации, елементарното, макар и диалектично противопоставяне на глупостта с хитростта се добогатява, усъвършенствува се и социално се детерминира от големите майстори на комикосатиричното изображение — Христо Ботев, Иван Вазов, Любен Каравелов, Алеко Константинов, Елин Пелин. Сега вече комичният ефект не се търси самоцелно, а се вплита в цялостната философско-естетическа концепция на произведението, нюансира характерите, индивидуализира образите. Липсата на дълбока личностна индивидуализация на фолклорните глупци или хитреци ги оставя само комични, еднопланови, те не достигат до трагизма. Докато шопите на Елин Пелин например носят много хумор, но те имат своя индивидуална човешка съдба, свое неповторимо присъствие в живота и затова много често през смеха се усеща дълбокият трагизъм на битието.

* * *

Спряхме се на полигенезиса на българския хумор в два аспекта: един конкретно-исторически, който обхваща определен период от време, и друг по-общо исторически, който обяснява някои от вътрешносъщностните черти на българското хумористично оценяване на света. Би трябвало сега да добавим, че в много случаи конкретно-историческото се изпълва и обогатява от общо историческото. Предмет на изследване би могъл да бъде българският хумор, изявен в литературата през определено време, както и българският хумор в неговите по-общи национални черти и качества. Едното и другото изследване обаче ще ни водят все към особеността на явлението полигенезис — многопроизходност и многопричинност — на българския хумор. Това се обяснява с вътрешното богатство на едно колективно и лично битие, което се е проявявало и в хумористична оценка на света.

изконно смехоносещи черти в същност се различават. Следователно споменатите негативни качества остават типични за нацията, но вече *важно е кой ги притежава*. Интелектуалците на Алеко Константинов, които преседяват голяма част от времето си в „питейно заведение, не ни възмушават, възмушава ни така родната пестеливост на Бай Ганьо.

Успоредно с бурното протичане на общественно-икономическите процеси веднага след Освобождението рязко се променя и тоналността на хумористичната продукция. Хуморът става все по-жлъчен, в него се примесват миньорни съзвучия — Стоян Михайловски започва да пише своите сатири, в които, ако не срещаме откритата деформация, едва ли бихме могли да ги определим като смехоносещи. Алеко Константинов се превръща в могъщ изобличител на обществените нрави, а по-късно в „най-комичните“ разкази на Елин Пелин ще усетим неприкрита тъга. И това е естествено. Един писател не може да се надсмее грубо над своя народ, но той има право, дължен е да бъде остро неприимирим, да бъде сатиричен по отношение на определено явление или тип личност. В „Чичовци“ Иван Вазов е ласкаво-ироничен към своите герои, той отлично съзнава тяхната консервативност, вродения им провинциализъм, перченето им, дълбокия им човешки страх, но чрез тях писателят визира нацията, затова всячески се стреми да ги извини, да оправдае помислите и деянията им. Това е народът, който преди всичко е бил дължен да оцелее, да опази физическата си цялост. Далеч по-различен е Вазов в по-късното си сатирично творчество, когато поставя проблема за еснафството или за безличното живуркане на чиновничеството. Когато препрочитаме безславните патила на Алековия Бай Ганьо из Европа, ние буквално на всяка страница са захласваме от смях, но това е смях тревожен, който буди много размисъл, а понякога и срам.

В своето многовековно развитие нашият народ е проявявал вроденото си чувство към самоирония, към различните аспекти на смешното. Чрез фолклора той ни е оставил цяла поредица от хумористични песни, басни, анекдоти и приказки. В тях ние откриваме няколко основни схеми, по които комичният елемент е бил вътъкван в целостта на повествованието и с помощта на които са се изковавали постоянните епитети в песните („например „дърто магаре“, или образът на хитреца в прозаичния фолклор). Интересно е да се проследи доколко тези схеми се възприемат и участвуват в по-късното лично творчество и каква е тяхната трайност в еволюционния процес на хумористичната книжнина.

Отрицанието се е раждало спонтанно, социално и битово определено, то постепенно се оформяло като същностна черта на българина. А той не е забравял да огледа и самия себе си. Ако прехвърлим пъстрия неофициален фолклор, ще видим, че има съществени белези, които коренно ни различават от редица европейски страни. Да вземем например сексуалната клевета. Това необяснимо в жанрово отношение злословие говори не за словесна и полова разюзданост, а за възникване на особен род динамически формули на отрицание, на снизяване и нравствено заклеймяване на поругавания обект. Българинът ругае полово рода си, съседа си, добитъка, не пропуска и къпината, която го е одраскала, стига до космичните сили. Това показва неговата особена жизненост, доказана много често чрез отрицанието.¹

Вече в официалния фолклор по-късно и в по-структуриран вид можем да открием особеностите на българския хумор заедно с неговата предопределеност от националната психика. Защото в класическия период на своето развитие, когато народните умотворения са били единствен белег на естетическото ни национално светоусещане, фолклорният факт е имал двойко третиране.

¹ Вж. П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1969, главата „Народопсихология и литература“.

На принципа на огледалната симетрия той отразява житейския си първообраз автентично, а, от друга страна, като единствено и главно естетическо самочувствие на човека от епохата не е бил лишен от известна рефлексия. Или, казано по друг начин, за разлика от индивидуалното творческо съзнание, което визира действителността субективно, колективното творческо съзнание (фолклорът) не различава, или трудно различава границата между действителността и нейната интерпретация, която във фолклора е самата действителност. Именно по тази причина фолклорът за нас (в интересуващия ни аспект) ще бъде първоизворът на народния хумор, както и ще покаже преходните форми към индивидуалните му превъплъщения.

Ако погледнем фолклорния хумор в неговото жанрово разнообразие, веднага ще се хвърли в очи, че в песента той не бележи големи постижения като находка и оригиналност. Тематично-хумористичните народни песни обикновено са любовни и битови и ако сред последните можем да открием високи художествени завоевания, сред чисто хумористичните се забелязва беднота както в съдържанието, така и във формата. Те не блестят особено и в поетично отношение. Има основание Пенчо Славейков, който преди близо 60 години ги определя като „крайно лоши и нехарактерни“. Но тези недостатъци в хумористичната ни фолклорна лирика имат своите обективни причини. Отхвърляме схващането, че у народа ни липсва чувство за хумор или че в „класическия“ период на фолклора на народа не му е било до смях. Вече доказахме, че чувство за хумор — богато, динамично, живо — българинът притежава в изобилие. За това ярко свидетелствуват и многото анекдоти и приказки, а това чувство той е проявявал в най-тежките моменти от битието си. Обновяващата сила на хумора е възпроизвеждала духовната енергия на нашия народ, правила го е по-устойчив и по-действен за решаване на големите му национални проблеми. А причината за бледите тонове в палитрата на народнопесенния хумор трябва да потърсим главно в особеностите на жанра. Чувството за хумор не е „възпято“, защото по принцип песенната форма предполага поетичност на изказа и лиричност в самото съдържание. И двата компонента доста трудно се поместват на територията на хумора. Стихотворните хумористични жанрове, които се обособяват по-късно, в личното творчество носят вече съвсем нов идейно-смыслов заряд и са в силно видоизменена „песенна“ форма, при което и изискванията за висока поетичност невинаги са задължителни.

В песенните народни умотворения по-често ще дотчуваме величальни нотки (в юнашкия епос), нежни приповдигнати мотиви (в любовната лирика), ритмична фрагментарност (в обредната песен), а не отразени комични колизии. Така че очевидно в рамките на народнопесенния жанр независимо от темата хуморът не успява да очертае обширен периметър, както и не постига смыслова дълбочина. И друго — народът не е бил склонен да опетизира човешките недостатъци. Той просто ги е осмивал. Затова именно в приказния жанр редом с морално-дидактичните идеи на фолклорния човек присъствува и смехът му, вече като друг тип оценка — външно непретенциозна, но с голяма възраждаща и обновяваща сила. Смехът задълбочава и изостря явленията. Той ги изявява в съпоставка. Това народният разказвач добре е разбирал, за да го вложи като философия в свежите образци на ред хумористични народни приказки и анекдоти (това ще бъдат жанровете, в които ще търсим извора на народния смях, здраво сплетен с бита и народностната психика).

От съдържанието и проблематиката на народната приказка се вижда колко близо е била тя до непосредното трудово битие на българина, колко актуалност е влагал в нея, колко наболели въпроси е поставял и е търсил отговора им. Очевидно недостатъците му силно са го възнували и той е търсил начин и средства да ги отрази и заклейми — да ги осмее. Прословутата бъл-

гарска „пестеливост“, леност, завистта ни, мъчно усвояване на новото, консерватизмът, който често ни е пречил и ни е връщал в развитието ни — това ще бъде кръгът от „пороци“, които ще се подлагат на порицание. Така народът се е самоиронизирал, чрез което е осъществявал своя най-висш израз на човешко превъзходство. В хумористичните приказки хуморът обикновено варира от незлобивата насмешка до бодливата сатира срещу лични и обществени недъзи. Първият му нюанс тематично е най-фреквентен между приказките за глупци. Големият брой на тези приказки е доказателство за общородовия ни култ към ума и знанието, към находчивостта и пиперливото остроумие. Глупакът е важен национален персонаж. Образът му непрекъснато се обогатява с нови черти и той става обект на изображение и индивидуално трактуване и по-късно в новата литература. Тук трябва да разграничим универсалния тип глупци, които предизвикват комическото въздействие спонтанно поради нелепостта на тяхното поведение, поради непълното им съответствие с обществените конвенции. Друг е националният глупак — нарицателен герой, обобщил всички характерни национални недостатъци, извисил се до мащабите на тип. Приказките за глупци са построени обикновено върху странствования, които от своя страна са подчинени не на причинно-следствен или хронологичен принцип, а са скрепени от „качествата“ на самия глупак. Този герой не покрива българина изобщо, той е концентрат на негативни общородови черти, ярко афиширани от народния разказвач, несъмнено развеселен от комизма, който те будят. Казахме, че глупакът се изявява на път, в приключението. Изобщо смешното по това време е тясно свързано с идеята за движение. В анекдота, разбира се, то има позиционен характер, т. е. комизмът идва от заключението, от крайния извод. Дори самият обем на анекдота донейде налага това, той определя малкия терен на смешното. В него намираме по-силна сатирична насоченост и по-силно подчертаване на остроумието, което се носи от поантата. Анекдотът е комичен или сатиричен синтез. Докато именно в приказката смешното за първи път изявява стремежа си към странствованията на героя, където комичната му същност ще се прояви най-отчетливо. Много интересно е да се доуточни психологическият смисъл на „странствованията“. Преди всичко по този начин се въвежда „вечното време“, в което изчезва разликата в минало, настояще и бъдеще и в което всеки епизод може да бъде вместен произволно. Това опростява композицията на създавания епос в този смисъл, че всяка нова случка може да се вмъкне „безболезнено“ в повествованието, без да затрудни цялото. Странствуванието може да продължи безкрайно, а това означава, че и разказът за нашия герой ще се придвижва заедно с него, ще следи „безкрайно“ патилата му. По-нататък: художествен образ от типа на Хитър Петър би се обезсмислил, ако води „заседнал живот“, по простата причина, че той ще попада в едни и същи ситуации, които вече сме опознали. Неговата хитрост би се самообезличила, той ще повтаря своите нюансирани остроумия до втръсване. Друг е въпросът, ако нашият герой има свобода на действие, или, казано по-точно, свобода на личен избор. Той пътува със своя клепоушко и големият свят му предлага не количествено, а качествено различни проблеми. У слушателя се наслаждава впечатлението, че Хитър Петър се намесва навсякъде, където се корени злото, без да подозира, че в същност той сам избира обекта за своята намеса. Народният творец е измислил остроумието, след това е лесно да го подари на Хитър Петър. Именно с помощта на странствованията народът е поддържал необоримия авторитет на своя любим герой, създавал е мита за неговата непобедима хитрост.

Точно на същия принцип е изградена и първата част на романа „Бай Ганьо“. Оставяйки своя герой да странствува, Алеко Константинов разкъсва веригата на времето, той подчинява своето въображение не на сюжета, а на образа.

Само че тук забелязваме една малка тънкост — ролята на Хитър Петър Алеко майсторски е поделил между средата (т. е. цивилизована Европа) и своя комичен герой. Европа е критерий за Бай Ганьо, но често и Бай Ганьо е критерий за Европа — тези две „цивилизации“ са в конфликт, тяхното единборство е очевидно. Бай Ганьо надлъгва Европа, шашва я в банята или в оперната зала, продава и мускалчетата с розово масло и я „маскари“ с думите си, но и Европа не му прощава — тя го прави смешен в нашите очи. Най-очевидната разлика между Бай Ганьо и Хитър Петър е в целите, които си поставят. Народният герой е хуманен в своята хитрост, той е полезен на хората, укрепва тяхната нравственост и вярата им в доброто. Докато Бай Ганьо използва себично, користоно, егоистично, вредно своя талант на природно роден хитрец. Най-очевидната прилика между Хитър Петър и Бай Ганьо откриваме във факта, че и двамата винаги добиват своето, „побеждават“, излизат чисти и невредими от всяка заплетена и неприятна ситуация. Единият с помощта на силата на своя морал, а другият — с цената на личното си и национално безсрамие.

Откривайки възможността да не се „съобразява“ с времето и да прибавя на пръв поглед механично нови епизоди, Алеко Константинов повежда своя герой из Европа. Странствуването е необходимо на автора, за да сблъска Бай Ганьо с ония ситуации, които ще оставят неизличим неговия образ в нашето съзнание. Европа му е необходима не защото е голяма, а защото тя е критерий. У нас, в България, по това време е пълно с байганьовци, по-значителни или по-нищожни от него, между които той не би се отличил така „бляскаво“. И тук отново се налага съпоставката с Хитър Петър. И двата образа са еднолинейни, психологически еднакви, повтарящи се с най-очевидните си качества, но Бай Ганьо претърпява известно количествено развитие. Постепенно той ни се открива груб, нахален, после и нечистоплътен, смайващ с мъжката си сила, по-нататък го срещаме в допир с изкуството, запознаваме се с „твърдите“ му политически убеждения и т. н. Ето защо отделните епизоди в повестта не са случайни, тук обект на авторовото съзерцание стават не хитростта, емоцията на надлъгването, а типът, неговите нравствени превъплъщения. Ако не беше отворената композиция на произведението, Алеко Константинов не би успял да сблъска Бай Ганьо с толкова много и различни хора, той може би би разширил периметъра на неговата вътрешнопсихологическа сложност, но би обеднил характера откъм неговата убедителност.

Следователно похватът на пътуването остава типичен в личното творчество, както е в първата част на „Бай Ганьо“, когато героят се извява като национален тип. Когато обаче Бай Ганьо се връща, за да се прояви като социален образ, той вече не странствува, макар че е не по-малко активен.

Но да се върнем към фолклорния странстваващ глупак. В много варианти е разпространена приказката за шайката „умници“, които тръгват по света да дирят приключения. Те преживяват ред патила, попадат в разнообразни конфликтни ситуации, от които най-често излизат измамени, но с ненарушено добро самочувствие. Оттук се излъчва още едно негативно национално качество — упоритост в глупостта, прословутото българско твърдоглавие и инат, убеденост в собствената правота при очевидно обратен резултат. В тия приказки се срещаме с епизодите за излъганите умници, които, за да „напоят“ една върба край реката, се издават, за любеницата, която мътят, за мъглата, която мислят за памук и скачат в нея, за пътника, който им обръсва брадите, когато заспиват, и т. н. Комичният ефект в тези приказки обикновено се постига освен от абсурдността на ситуацията, която винаги е динамична, но и чрез диалога (абсурдността като стилистичен похват по-късно се транспонира в личното творчество — абсурдни ситуации, характери с абсурдни черти, абсурден диалог — „Чичовци“, „Бай Ганьо“ и др.). Комичният диалог обикновено се състои от

множество въпроси, зададени от героя (или от глупаците вкупом). Това са лаконични фрази, които постепенно, но доста мудро се насочват към онова, което предизвиква съмнение и за което е логично да се попита най-напред. По този път се разкрива друго национално характерно качество — неосведомеността, привидната неосведоменост (достатъчно е да си припомним как по-късно Бай Ганьо непрекъснато задава въпроси, които доказват неговото мнимо неведение или по-точно го „изваждат“ от неудобната позиция: „Тия круши откъде ги купувате?“). В първия случай глупакът задава въпроса за очевидни неща, с което изкарва от търпение събеседника си и, разбира се, предизвиква чистосърдечен смях у читателя или слушателя. Във втория неговата неосведоменост е фиктивна, героят носи чудесното самосъзнание, че е компетентен, а в същност хитрува, прави се на глупав. Комизмът идва от обратния ефект. В края на подобен диалог читателят трябва да определи сам морала. Често пъти нелепите качества на глупака и побратимите му се постигат и чрез езикови недоразумения.

Народът в своето творчество е изработил твърде интересни и разнообразни способности за постигане на комично въздействие. Типичен пример е надлъгването. Освен фабулна функция (чрез надлъгването действието бързо се придвижва към финала-обобщение) то е и начин за поляризирано противопоставяне на персонажа, както и за съвсем съзнателно търсен анахронизъм. Би могло да се твърди, че това е оригинално българско средство, залегнало по-късно в новата литература. Достатъчно е да си припомним горещия и непримирим спор на „двете батареи“ в „Чичовци“, макар че на места той повече прилича на „надвикване“. В надлъгването най-важен е моментът на „затапване“, т. е. с последния изказан аргумент да застанеш отгоре на своя противник, да му споменеш нещо по-силно, по-остроумно, по-умно. Именно по този начин е построено и целият „диалог“ между двете жени. Те непрестанно засилват, гстъстват барабания си огън, като поддържат напрежението на повествованието и подхранват неповторимата атмосфера на провинциалния град от онова време. Дори ако сравним физическото и портретното описание, отново ще открием познатата ни от фолклора „хватка“ на тотално противопоставяне. Едната е мършава, висока и няма деца, другата е кръвена, тантуреста и има четиринадесет деца — т. е. преимуществото на всяка една по отношение на другата е предварително смешно. Упорито, мрачно и безобидно се надлъгват и техните мъже, вече с помощта на практическите действия. Изцяло върху естетическия принцип на надлъгването е построена и другата Вазова комична повест — „Митрофан и Дормидолски“. И двамата са „учени мъже“, единият висок и хилав, другият пълен и нисък (отново техните взаимни преимущества са смешни и така се обезличават). Дормидолски е „интелектуалец“, той е видял свят и умеє да напише прошение, но за сметка на това Митрофан се добира до реалната власт. Разликата в тези случаи между фолклора и личното творчество се състои в нюанса, че в народния епос колективът винаги взема страна. Народът познава себе си в Хитър Петър и настоява той да надвие, да надлъже Настрадали Ходжа. Педагогическите функции в личното творчество са далеч по-сложни и прикрити, ето защо Вазов например остава безразличен към злополучната победа на Митрофан. Той предварително я е обезценил в нашите очи, това е надмощие не на хитреца над глупака, а на глупака над глупака.

В първата част на едноименното произведение Бай Ганьо е не само странствуващ комичен образ (както бе споменато), но той участва непрекъснато в надлъгвания (нека се позовем на същия пример: „Тия круши купувате ли ги?“), на опитния и изпечен в житейските практически деяния Бай Ганьо му е ясно, че крушите се купуват, че те струват пари. Но той влиза в играта, „отваря“ надлъгването с единствената цел да удари „келепира“. Или

ако си припомним комико-трагичната му среща с Иречек. Окрилен от надеждата да получи един безплатен обяд, Бай Ганьо е способен да прояви своята политическа далновидност, той е способен да говори за изкуство, за каквото щете, стига да извлече някаква полза. Тук отново се натъкваме на особена разлика между фолклорното надлъгване и неговия повторен механизъм в личното творчество. Народният герой-хитрец винаги защитава доброто, светлото, хуманното, той се намесва в словесен двубой, за да защити правдата. Докато индивидуализираният хитрец много често посяга към думите и своята изобретателност, за да постигне точно обратните резултати. Във втората част на произведението Бай Ганьо престава да се „надлъгва“, в нея той вече е одарен с власт и не убеждава, а просто заповядва.

В надлъгването проличават истинският блясък и остротата на българския ум. Външната самоцелност на подобен род словесна фехтовка е измамна, защото, първо, се противопоставят две коренно различни начала — ум — глупост, и, второ, надлъгването функционално се явява средство за преодоляване на възникнали пречки, които героят може да надмогне, ославяйки се само на собствените си качества. Той трябва да надлъже, за да се реализира. Следователно надлъгването не се ограничава само в рамките на една схематична фигура, а има своята идейна, естетическа (постига се смешното) и логическа задача. Казахме, че в процеса на надлъгването изпъква другият, противоположен на Глупака персонаж — Хитрецът. Това също е национален герой, обобщил специфични български черти. Той е по-сложен, защото осъществява диалектичното единство и равновесие на нравствените начала. В негово лице народният гений е въплътил преклонението си пред силата на ума, находчивостта и остроумието. Хитрецът, от една страна, силно се разграничава от Глупака (разграничени са и симпатиите на разказвача), а, от друга, органично е свързан с него, защото може да се прояви само в сравнение с него (например Андрешко и съдия-изпълнителя). Народният разказвач се превръща в педагог на народа си, той винаги търси морална оценка в комичната пресъздаденост.

Хитрецът също се изявява на път. Приключението е формалният декор, сред който той мами, надлъгва, хитрува и същевременно утвърждава нравствената същност на българина. Както казахме, типичен фолклорен хитрец е Хитър Петър. Това е първият индивидуален хитрец в нашия фолклор. Индивидуализацията е оскъдна, но все пак е регистриран сполучлив опит — на „едър“ човешки тип да се даде конкретен образ. С това се набелязва и нов етап от развитието на българския хумор. От една страна, смехът се смесва с типичното, обобщеното, битовото, националното, а, от друга, се насочва към единичното, особеното, частното — към индивида. Националната универсална индивидуалност постепенно престава да бъде обект на смеха. Фолклорният хумор от общонационален започва да се разпада на отделни региони, на по-малки топографски смехови области (например габровският хумор). Наричателните национални типове постепенно добиват свой специфичен регионален колорит. Те се видоизменят съобразно с особеностите на региона, проявяват се тенденции към частична индивидуализация на комичния персонаж. И ако общото в случая е националният хумор, изразяващ народността характер, то особеното е регионът със своя специфичен облик, прерастващ постепенно в единичното — най-частната си разработка, която намираме в индивидуалното творчество. Там и национално, и регионално са подчинени на индивидуалното (шопите на Елин Пелин, които са абсолютно индивидуализирани образи, но носят богата национална характеристика, сопотските чичовци и т. н.). Има и нещо друго. До този момент глупакът и хитрецът почти не притежаваха или притежаваха в незначителна мяра социални принадлежности. Изобличаваха се човешки национални пороци изобщо. Чрез осмиването се разкриваха несръчността,

мързелът, непрактичността и т. н. Но постепенно тези образи започват да стават социално детерминирани, обогатяват се с конкретни класови черти и по този начин комичното започва да осветлява нови, по-разнообразни аспекти на човешкото. Хитър Петър е характеризиран социално с ниския си произход, с безумиственото си битие и с обществено негово поведение. Той своеобразно изчерпва нуждата у слушателя (респ. народа) от социално възмездие, което той постига със силата на своето остроумие. Хитър Петър винаги съумява да жигоса и принизи противниците си (чорбаджията, попа), да ги победи със силата на смеха си, който символизира тържеството на доброто. Следователно Хитър Петър излиза от категорията на обикновените хитреци, той ги надраства с наличието си на класов „мироглед“, на конкретна класова позиция. Това е и по-висш етап от развитието на народния хумор — от незлоблив и по-общ той еволюира, за да достигне до социалната сатира.

Анекдотът е вторият изконен смехови жанр. Той ни предлага кристализирала в недрата на фолклора първата дупланова прозаична структура.¹ С оглед на комическото впечатление анекдотът е може би „архижанрът“ на смешното, защото, от една страна, той синтезира, а, от друга, поднася втория план, второто значение, което често носи опозиционния смисъл. Двужанрност от подобен характер не може да се намери в приказката, още по-малко в песента. Следователно фолклорният анекдот качествено е по-ново, по-съвършено ниво на хумора, твърде особено в конструктивно отношение. Но нека се обърнем към извора:

„Еднуш богатият рекъл на бедния:

— Ти защо не ме поздравляваш?

— Защо да те поздравявам?

— Е па я имам иляда жълтице, може да ти дам петстотин.

— Па ако ми дадеш петстотин, ти че имаш петстотин и я че имам петстотин — защо да те поздравявам?

— Па нали може да ти дам илядоте!

— Ако ми дадеш илядоте, още по-арно: я че имам илядо, а ти — нищо. Защо тогай да те поздравявам!“

Виждаме явното логическо противоречие на двата плана. Това противоречие е фиксирано в поантата на анекдота. Става ясно, че да притежаваш иляда жълтици е последната причина, за да бъдеш поздравен. Комичното впечатление идва от разменяне на ролите между богатия и бедния. По пътя на строго спазената формална логика се разбира, че бедният има всички основания да не поздрави. Идеияният подтекст е ясен — материалното благополучие не прави човешката личност. С малко е казано много. Тук е и основата на сатирично-комичната многозначност, която ще характеризира цялата ни понататъшна хумористична литература. Докато в битовата приказка хуморът произтича предимно от сюжета, от ситуацията, от прежеждията на героя, които го сполетяват по пътя, в анекдота няма разгърната сюжетност, липсват обстоятелства, комизмът се постига чрез контрапункта. Анекдотът е зародишът, архиструктурата на сатиричното и комичното изображение в нашата литература. Това е жанрът, който най-точно илюстрира типологията на българския национален хумор — с неговата бърза реактивност, синтетичност на изказа и двужанрност на изображението. Като микроелемент той присъства и в приказката главно чрез диалога (в индивидуалното творчество анекдотът може да е вложен в характеристиката — чичо Кола Радин от „Първи сняг“ на Елин Пелин от мисъл за зайци е заприличал на заек; присъства в диалога,

¹ Боян Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 198.