

при модернизма? От това, че „Улис“ е несъмнено пародия на роман, а Джеймс „иронично циничен ум“, в какво се изразява тяхната връзка?

Стефан Цвайг стига до извода, че „истинският гений на Джеймс лежи в омазата и се изразява единствено в иронията“²⁰. Това напълно съвпада с нашата теза, че пародията в съвременното модерно и особено в модернистичното изкуство, дори когато клоши към „тотална пародийност“, не се превръща в самостоятелна философско-естетическа концепция, а е форма за изразяване на иронично или сатирично отношение към действителността или изкуството.²¹ Затова Т. Ман, както вече споменахме, признавайки общността на пародийния си стил с този на Джеймс, се разграничава концептуално в гледището си върху романа.²²

Пародията в трактовката на Т. Ман има многозначен смисъл и предназначение в изкуството: като форма за постигане на неправдоподобен, незаконен и все пак неизбежен синтез между архаичното и модерното; средство за компенсиране липсата на непосредственост и наивност, от която „страда“ модерният художник, чрез интелектуално иронизиране на изкуството; прокарване в смекчен вид идеята от смяна на някои мъртви художествени форми; средство за прикриване на художника, за да изяви по-свободно своето отношение към нещата; подготвяне на публиката за трагичната ѝ среща с някои истини, с които е безсилна да се пребори.

Своите размисли за пародията Т. Ман изказва в най-дълбока връзка със съдбата на изкуството и артиста в наше време. Какво трябва да прави художникът в епохата, когато изчерпаността, безжизнеността на класическите изразни средства в изкуството е очевидна? Необходимостта от тяхното революционизиране и постигане на новото се сблъсква със силното субективно чувство за отживялост, с личната умора на твореца и интелектуалната скука. Тъкмо те пораждат злощастната склонност нещата да се възприемат пародийно изопачени с „чувство за комизъм“. Тогава „волята на изкуството за живот надява маската на тези апатични качества, за да се изяви, да се обективира, за да се осъществи чрез тях“²³. Щом спонтанно-наивно изкуство е вече невъзможно, трябва да го замени пародията. За Т. Ман тя не означава нещо насмешливо-дискриминационно, а „вторичността“ на всяко художествено произведение, чиято основа са далечните архаични пластове на културата. В едно свое писмо Т. Ман отбелязва, че „отсъствието на истинска наивност се проявява в склонността към пародия и навярно от това малко поетическо произшествие може да се изведе закон или определение, че любовта към такъв дух на изкуството, във възможностите на което вече не вярваш, ражда пародията“²⁴. Това становище напълно съвпада с по-късната преценка на доктор Цайтблом, която дава на Леверкуновата симфонична фантазия „Сияние на морето“. Искрящите звучения в нея са „твърде забележителен пример за това, как един артист може да вложи и най-доброто, на което е способен, в едно дело, в чиято стойност вече не вярва, и как държи да блесне с художествени средства, за които съзнава, че са стигнали до точката на пълното изхабяване“²⁵. Затова в този шедьовър на Леверкюн прозира „черти на пародия, на интелектуално иронизиране на изкуството изобщо“!

Тая преценка на доктор Цайтблом опира до корена на интересуващия ни въпрос: пародията в модерното и особено при модернистичното изкуство не

²⁰ Ст. Цвайг. Среши. С., 1947, с. 287 (курс. м.).

²¹ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976 с. 328: „Въобще, както вече неведнъж е отбелязвано, митологизмът на XX в. е немислим без хумора и иронията, неизбежно произтича от самия факт на обръщане на съвременния писател към древните митове.“

²² Пак там. с. 298–340 — „Антитезата: Джеймс — Т. Ман“.

²³ Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 185.

²⁴ Т. Ман. Писма. М., 1975, с. 31.

²⁵ Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 205.

се ограничава само със снижаването или гротескното възпроизвеждане на архаичното. Тя *иронизира изкуството като такова*. При Т. Ман обаче пародията не изразява иронично недоверие към същността на изкуството изобщо, а противопоставянето му на патетичното, баналното, сантименталното. Пародийността следователно е „горд изход от безплодието, с което скептицизмът и духовният свън, съзнанието за убийствената необятност на баналността заплашват всеки голям талант“²⁶. Но прекаленото интелектуализиране на изкуството, размислите за него във или в самите му произведения го лишават не само от последните остатъци спонтанност и топлина, но започват да заместват преживяването с познанието. Пародията може лесно да се изплъзне от контрола на таланта, за да се превърне във „виртуозно насочена антихудожественост, в кошуństwo, в нихилистична светотатственост“. Да се надиграе чрез пародията вече създаденото изкуство, да се преодолеят мъртвите класически форми — това е предназначението ѝ в очите на модерния художник. Тая философия осезаемо се доближава до тезата на Гасет, че само с присмех може да се спаси това, което още не е загубено от изкуството. След всяко ново художествено произведение творецът усложнява живота и изтънчва духа си, за да ги преодолее при следващия си опит. Но така все повече се отдалява от спонтанността и тогава за него не остава друг изход освен прогресиращата разглезеност, чието незаменимо средство се оказва вече модернистичната пародия. Леверкюн накрая пародира всички стилове: доведени до карикатурност елементи на френския импресионизъм, буржоазна салонна музика, Чайковски, музикхол, синкопи и ритмични салти на джаза. Затова „Доктор Фаустус“ е книга „за епохата на края“, както „Улис“ бе наречен „епос на разпадането“. Същевременно между тях съществува принципиална разлика — за Джойс „краят означава „свършек“, за Т. Ман — начало на нов хуманизъм. Пародирането в „Улис“ превърна митичния герой Одисей в антигероя Леополд Блум. Т. Ман обаче не представя Леверкюн като прозаично-смехотворен двойник на Гьотевия Фауст. Напротив, трагичното величие на Леверкюн е в стоицизма, с който понася съдбата си на композитор, обречен да твори в едно духовно непродуктивно време, в стремежа да опровергае предсказанията на дявола.

Прокараният паралел още веднъж потвърждава, че в рамките на модернизма пародията достига „тотална пародийност“ като форма и израз на деструктивната ирония. При модерното изкуство тя съдейства както за неговото обновяване чрез превключване на архаични сюжети и изразни средства в съвременна художествена система, така и с преосмисляне отношението на изкуството към себе си.

В тая връзка заслужава интерес аналогичната тенденция в модерната живопис. В своето интересно изследване „Изкуството развенчава изкуството“²⁷ американският изкуствовед Й. Гертнер предлага структурно разчленяване на метода „развенчаване“ (debunking). Касае се за взаимоотношенията между признатите за класически възвишени образци на изобразителното изкуство и онези дублиращи ги действителни художествени форми, които в определена степен ги деидеализират и пародират, полемизирайки с концептуалната им същност. Й. Гертнер установява три начина на развенчаване: 1) транспозиция, т. е. поставяне на произведението на изкуството в друг контекст без промяна на същността му; 2) трансформация — промяна в художествената творба с хумористичен

²⁶ Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 205.

²⁷ J. Gaertner. Art debunk art. Доклад, изнесен на VII международен конгрес по естетика в Букурещ, 1972 г. Използвам случая да изкажа благодарност на г. Й. Гертнер от САЩ за пълния текст на доклада, който ми предостави. Терминът debunk (дибинк) — жаргонна дума, упорито требвана предимно в Америка в смисъл на демаскиране, разобличаване на измама, лишаване от значение.

или развенчаващ ефект; 3) трансвалуция (реинтерпретация) — изразяване на добре позната тема по начин, когато нейната класическа формулировка се подхвърля на съмнение. Зад естетическите аспекти на „debunk“, който деидеализира или пародира даден художествен обект, прозира неговата социална насоченост срещу определени обществени норми, порядки и принципи (anti-establishment attitude). Вземайки пред вид и други източници за осветляване концепцията на Й. Гертнер за „debunk“, нашият изкуствовед В. Ангелов отбелязва, че тая форма на отрицание би могла да се третира като „инструмент“ за освобождаване от консервативната традиция и израз на революционни настроения, но тя може да бъде израз и на краен субективизъм. Той се проявява в самоволното принизяване на истински значимото до нищожното, в ненужното разрушаване на традиционните ценности²⁸ и, както пише самият Й. Гертнер, „в дръзката наглост на дребнотемиято при представянето на шедеврите на изкуството“.

Крайният резултат, до който стигат т. нар. „развенчатели“ (debunkers), е парадоксален: използваният от тях „debunk“ постепенно се освобождава от респекта на художествените конвенции и действителността, за да се превърне в *самоцел*. И, както при други подобни случаи, когато се подлага на атака и отрицание едновременно субстанцията на изкуството и отразяваната от него действителност, се стига до своеобразен модернистки естетизъм: „самото изкуство става тема за изкуството“! Тогава връзката между Тициановата „Венера от Урбино“, „Олимпия“ от Мане, „Черната Олимпия“ на Лери Ривърс и „Малката Олимпия“ на Руо може да измести изцяло погледа от реалността към изкуството. В подобен ракурс то може да се приеме като перманентно пародиране на едно произведение от друго, докато стигне до самопародиране на изкуството.

²⁸ В. Ангелов. Няколко актуални проблема от конгресните зали: „смърт на изкуството“; криза в естетиката? — Лит. мисъл, 1973, кн. 1.

ПАРОДИЯТА В КОНТЕКСТА НА МОДЕРНИСТИЧНАТА ИРОНИЯ

Иван Славов

Диалектическото взаимодействие между пародията и иронията понякога само приема иронично-пародиен характер. Възможно е един вид ирония да се пародира с друг, както и пародията да се иронизира. Докато Бенжамин Франклин е дописвал и публикувал последните притчи от „Алманах на простака“, неизвестен пародист вече е осмивал техния буржоазно-прагматичен дух. Докато Т. Ман вижда в пародията универсално средство за съвременна интерпретация на архаичен сюжет, швейцарският литературовед В. Мушг иронизира големия писател, че за него „пародията е хитрост, с чиято помощ той прикрива неумението си да говори с езика на поета“¹.

При класическото и реалистическото изкуство иронията и пародията подлежат на разграничаване, а при употреба се диференцират съобразно с художественния замисъл. В съвременната ситуация това става все по-трудно, а в редица случаи невъзможно: иронията и пародията не само преливат една в друга, но дотолкова рефлектират в модерното естетическо съзнание, че влияят върху цялостната му нагласа. Тъкмо последният аспект представлява интерес за нашето изследване: как пародията от художествена форма се превръща в същностен белег на модернизма, а самопародирането се лансира като единствен начин за оцеляване на изкуството. Пародията е повторно възвръщане към остарели, унаследени или преодоленни исторически и естетически форми, за да се провери още веднъж техният смисъл, да се разграничат представите за тях в миналото и настоящето чрез преакцентирането им и накрая — да се символизира многозначността на връзката „приемственост — опозиция“ между поколения и епохи. Още Ницше и Киркегор прозряха тенденцията към комизъм, присъща на тяхното време, а Т. Ман обобщи, че при късните епохи „културата и пародията са вече твърде сродни понятия“². Ф. Дюренмат отбелязва в „Театрални проблеми“, че „във века на атомната бомба само комедията може да изрази трагизма на нашата епоха“, а в пиесата „Физици“ демонстрира нейната абсурдност. Дюренмат има също пред вид, че в наше време все още върху историята влияят диктаторите, които стават по-зловещи пред вид огромната власт, с която разполагат. И все пак „диктаторите в известен смисъл са безсилни, понеже зависят от спящо функциониращия апарат“. Модерният художник се интересува не толкова от тяхната индивидуалност, колкото от начина, по който работи „апаратът“. Това ни показват в творчеството си писатели и творци като Чарли Чаплин в „Диктаторът“, Брехт в „Артуро Хи“, а в повествователно отношение много

¹ W. Muschg. Tragische Literaturgeschichte. Bern, 1953, S. 425.

² Т. Ман. Литературна есеистика. Т. I, с. 440.

по-уплътнено, но в същия ракурс — Астуриас в „Сеньор президентът“ и Маркес в „Есента на патриарха“. Какъв е естетическият резултат? От индивидуалността и неповторимостта на характера все по-определено се минава към механическите действия на марионетката. „Куклата“ и „Марионетката“ заменят характера. „Пародията и трагикомедията изместват психологическия роман и драма.“³ Оттук Дюренмат извежда необходимостта от пародийна комедия като закон на своята драматургия: понеже тираните не се страхуват от нищо друго освен от подигравката, идва момент да се погледне на комичното не като малочислено, а като на нещо правещо разкрития, предизвикателно и морално. Ако изкуството е безсилно да предотврати катастрофата и да насочва събитията, то „удържа победа чрез това, че прави посмешнице от чудовищата на ХХ в. чрез оръдията на иронията, пародията и сатиричната гротеска“⁴. В какво е своеобразието на модерната пародия? Вмества ли се в традиционните определения и представи? В каква степен тя се идентифицира със същността на модернизма?

Според някои общоприети становища пародията има три основни разновидности: хумористична, сатирична и като пародийни използвания.⁵ В каквато степен и комбинация да се използват, те не разрушават известното художествено произведение, което пародират. Те достигат най-много до развенчаване на неговата концепция, тенденция или похвати, а при далечен прицел и на обекта на сатирата. При модерната пародия „отслабват връзките между пародиращото и пародираното, но вместо тях по-здрави стават връзките между пародиращото и времето... И колкото това противопоставяне е по-рязко, колкото разстоянието между тях е по-голямо, толкова по-добре тази пародия постига целта си. Тя дистанцира не толкова от литературния първоизточник, колкото — чрез него — от непосредствения предмет на изображението, от времето, епохата, хората и отношенията“⁶. Модернистичната ирония подлага всичко на тотално осмиване и развенчаване: не само художествения първообраз, но и самите средства за пародиране; не само обекта на пародиране, но и самото изкуство; не само евентуалното възприемане на творбата от публиката, но и от самия художник.

В първите опити за модернизация на митологическите сюжети преобладава още *стилизацията*: подчертава се условността не само на мита, но и начинът на повторното му призоваване в изкуството. Впоследствие това се заменя с дегероизацията, десакрализацията и профанирането на митологическите и изобщо на класическите сюжети и образи. Не само символично-алегоричното, но и трансцендентното в мита се разрушава, подлага се на обезсмисляща деструкция. Поради споменатото вече преплитане на пародията и иронията в модерното изкуство и особено при модернизма ние ще ги разгледаме най-напред в техните общи, а след това в разграничителните им тенденции.

В съвременната естетическа ситуация пародията се разграничава от традиционната с две особености: първо — по широта на обхвата, и второ — със скъсване временната дистанция между пародирано и пародиращо. В миналото пародирането е имало предпочитана епоха и жанр. В наше време то обхваща всички исторически епохи, които размесва в невероятни до абсурдност ракурси, всички жанрове, с чиито средства манипулира до краен произвол. Рязкото динамизиране на процесите неизбежно се отразява и върху актуалността на художественото новаторство: то бързо се усвоява от другите артисти и публиката, преминава в баналност, а в краен случай става кич. Липсата на съвременна уни-

³ М. Николов. От мъртвата точка към хуманизма. С., 1967, с. 47.

⁴ Пак там, с. 50—51.

⁵ А. Морозов. Пародия как литературный жанр. — Русская литература, 1960, № 1.

⁶ И. Паси. Смешното. С., 1972, с. 240—241.

версална стилова общност и намаляването на пиетета към изкуството допринасят за скъсяване интервала между пародияното и пародиращото. Понякога те се догонват и дори в творчеството на един и същи автор разменят местата си. Олдъс Хъксли замисля „Прекрасният нов свят“ като пародия на романа „Хора като богове“ от Х. Уелс, Джон Фаулс с романа „Жената на френския поручик“ пародира „новия роман“ на Роб-Грийе, Сарот, Бютор, а Вонегът в „Кланица пет“ прави същото по отношение на свои предишни романи и герои. Йонеско сам декларира, че всичко, което е написал, е до известна степен пародия, може би „пародия на пародията“. Именно това двойно пародиране, нарушаващо вътрешното разграничаване на пародирано и пародиращо, обезсмисля ефекта на развенчаването, като го абсолютизира. „Всичко съществуващо е достойно за пародиране!“ — тая перифраза на известната реплика на Мефистофел може да бъде мотото на т. нар. „*тотална пародийност*“⁷. Неин монументален паметник в литературата е романът „Улис“ (1922) на Дж. Джойс.

Ако взаимодействието между пародията и иронията в модерното изкуство и модернизма е несъмнено, каква функция изпълняват те една спрямо друга?

В разглеждания аспект иронията доминира като философски възглед или умонастроение, а пародията е форма за самоизразяването ѝ. Това не отменя обратните зависимости, които още веднъж потвърждават общата констатация. Даже когато произведението е по начало пародийно, дълбоката му подоснова е иронията, а не пародията. Защото иронията може да се издигне до своеобразен възглед, постоянна нагласа на естетическото съзнание, докато пародията е художествена форма, която, схваната дори метафорично, не може да характеризира същността на това съзнание. Тя се отнася повече до стила, ракурса, стилизацията, а не до най-дълбоката субстанция на творбата. Затова Б. Алеман с право изтъква, че „*пародията е във висша степен начинът на изказване на ироника*“. Най-ясно това се проявява в произведенията на Т. Ман . . . , където иронията се съгъства по най-чист начин — именно в „Признанията на авантюриста Феликс Крул“.⁸ След като многократно определя романа като епично изкуство, чиято формула е „обективност=ирония“, Т. Ман признава, че „аз по отношение на стила признавам вече само пародията. В това съм близък с Джойс . . .“⁹ Значи той ясно разграничава своята концепция за романа от тая на Джойс, но допуска общност на техния стил. А от това следва, че пародията се отнася към начина, стила на изложение, докато субстанцията включва в себе си различни форми ирония — деструктивна (Дж. Джойс) или дистанциращо-позитивна (Т. Ман).

Иронията предоставя на художника възможност да третира свободно нещата, да приема релативното за субстанциално, да отхвърли респекта на художествените конвенции. В това двойно освобождаване — от житейската логика и класическата определеност на нещата до отричане общовалидните принципи в изкуството — е „парадоксът на свободата“ на съвременния художник модернист или представител на модерното изкуство. Всичко зависи в крайна сметка от неговия мироглед и естетически идеал.

Модернизмът се стреми да откъсне изкуството от действителността, понеже не я приема или защото счита създаденото от него произведение за независимо или по-висше от нея. С това той прекъсва възможността за пълноценна или изобщо каквато и да е комуникация, защото изважда изкуството от координатната система на действителността и естетическия опит на публиката. Модернизмът-художник прикрива двойствеността на своята „абсолютна свобода“

⁷ Вж. И. Млечина. Литература и „общество потребление“. М., 1975, с. 78—83, където авторката установява как „тоталната пародия“ в някои романи на Г. Грас свежда значителните политически феномени до игра, комичен бунт, инфантилна проява.

⁸ B. Alle man. Ironie und Dichtung. Stuttgart, 1961, S. 24—25.

⁹ Т. Ман. Литературна есеистика. Т. 1, с. 326.

чрез двойствено отношение към изкуството: той го пародира, за да го наложи косвено като имагинерна реалност, а към самия процес се отнася иронично като към „дяволска игра“. Доктор Цайтблом, когото Т. Ман нарича „пародия на самия мене“, подчертава в романа „Доктор Фаустус“, че самоизразяването, самостилизацията, извята на собствената същност и склонност, възползувайки се от пародийната форма, „като че ли се прикриват зад нея, *още по-силно самоизразявайки се*“. Но дори ако художникът преодолее своята преднамереност с усилие на волята, реалността започва да му се струва пародийна, а пародийното — реално. Адриан Леверкюн споделя, че открай време над него тегне проклятието да не може да съдържа смеха си и пред най-тайнствено поразителните явления. Това чувство го кара да бяга в богословието, за да потисне тоя непрестанен смях, но и там намира цяло море ужасяващ комизъм: „Защо всички неща ми изглеждат като пародия на самите тях? Защо все ми се струва, че почти всички, не — всички средства и конвенционалности в изкуството са годни днес *само за пародия*?“¹⁰

Нарастването на пародийния елемент в модерното изкуство и тенденцията да се абсолютизира в редица аспекти на модернизма не се дължи главно, нито единствено на естетически причини. Вярно е, че „пародията хармонира с интелектуализма като една от основните характеристики на модерната литература, влива се в неговото русло, само е признак на интелигентност и интелектуализъм“¹¹. Вярно е също, че „по-високата култура, по-богатата и бърза асоциативност на съвременния читател“ са „благодатна почва“¹² за модерната пародия, но нито едното, нито другото са причина за нейната поява и разширяващо се въздействие в изкуството. Джойс едва ли се е ръководил от подобни съображения при създаването на „Улис“. Години наред изнурителен труд, фантастично напрежение на интелекта в един безпрецедентен експеримент, а вместо признание и материална компенсация — забрана на романа в Англия и съдебно преследване на неговия американски издател. Необходимо е наличието на нещо обективно в самата действителност, сходно със състоянието, което Т. Ман окачествява като сродяване на културата с пародията. С присъщата си диалектическа проникателност Хегел и тук ни изпреварва с мисълта, че един предмет не може да бъде превърнат в обект на хумора, ако няма нещо хумористично в същността си. Ако това е така, тогава и пародийният облик на изкуството отразява пародийността на самата действителност. Разлагането на древногръцкото общество („старият световноисторически ред“), казва Маркс в една общоизвестна негова мисъл, беше трагическо събитие, което намери отражение във величествени художествени произведения. А общата тенденция на буржоазната епоха още от средата на миналия век клони към *количното*. В неговата основа лежи разпадане *целостта* на субстанцията.

В своята книга „Духовната ситуация на времето“ (1931) Карл Ясперс анализира признаците на *разсейване* на субстанцията в къснобуржоазното общество. Липсата на единно „цяло“ отнема на индивида възможност за „вътрешно свързано творческо дело“. Той е самотен, откъснат от жизнената традиция, рискуващ на всяка крачка да сгрее, понеже трябва да се ослани сам на себе си. „Без резонанс или с фалшив резонанс и без истински противник той става двусмислен сам за себе си. За да намериш из разсейването отново себе си, се иска почти свръхчовешка сила.“¹² Цялата криза на духа се резюмира в *упадък на същността на изкуството*. Причината за изолация е появата на „масовия човек“, който се стреми към безпроблемно съществуване. Изкуството, съответстващо

¹⁰ Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 183 (курс. м.).

¹¹ И. Паси. Смешното, с. 239.

¹² K. Jaspers. Die geistige Situation der Zeit. Berlin, 1933, S. 117.

на неговите потребности, е „*опозиция против автентичния човек*“. То губи нравствената си субстанция, а хаосът замества същността му. Разширяването на нашите познания води до външни открития, а не до ново условияне на „субстанциалната човечност“ . . .

За да избегне или ограничи „разсейването“, изкуството трябва да намери интегриращи форми от миналото, които са осигурявали спойката между индивидите. Но те не могат да се пренесат и вградят механически в съвременната естетическа система на изкуството, нито да бъдат адаптирани безкритично от публиката. Налага се да се извърши операцията, за която говори Леверкюн: да се използват някои архаични художествени формации (митове, символи и пр.) и да им се придаде модерен смисъл чрез „пародия на наивността“. Но докато в миналото митовете са обобщавали реалното единство между начин на живот и изкуство, сега трябва външно да го наподобят или заместят. И понеже е изключено реставрирането на първоначалната същност и функция на мита, те се видоизменят от съвременния контекст. Повторното призоваване на мита в къснобуржоазното изкуство е възможно само в пародиен вид, а способността му да интегрира масовото съзнание се ограничава в неговата сфера.

Тук отново, както при романтиците, възниква въпросът за общозначимостта на изкуството в една епоха на разпадаща се субстанциалност. Немските романтици се опитваха да компенсират недостига на субстанциално съдържание на изкуството чрез хипостазирание на „аза“ и неговите творчески потенции посредством принципа за „абсолютната субективност“ (концепцията за „гения“ и „гениалната ирония“). Когато обаче се почувствува недостигът на „автентичност“, а силите на субективността се оказаха недостатъчни, за да заместят богатството на реалния свят, романтиците потърсиха спасение в реставрацията на субстанциалността от миналите епохи, в изживените мирогледи и художествени форми, а това се оказа в крайна сметка преход от негативното, разрушителното в принципа на иронията към точния позитивния, утвърдителния, „дидактически“ принцип на алегорията, по-точно (и по-широко) — „принципа на мита“¹³.

Доколко тоя поврат не е инцидентен или субективен каприз на творците показва не само „Улис“ на Джойс, но и масовото обръщане към митологията в по-ново време. Жироду създаде пиесата „Троянската война няма да се състои“ (1935), където, пародирайки мотиви от Омировия епос, подлага на развенчаване мюнхенската политика на буржоазните дипломати, довела до Втората световна война; в следващите години той успява да напише „Евридика“ (1940), „Антигона“ (1942), „Медея“ (1943). Само за богоподобния Амфитрион са известни над 30 пиеси, от които създадената от Жироду носи поредния номер „Амфитрион 38“. От петте пиеси на А. Камю само „Недоразумение“ ни пренася в съвременността, а останалите — в историята. Сартър се наложи като драматург с пиесите „Мухите“, където третира Орестовия комплекс, с „Дяволът и добрият бог“, в която пародира историята на рицаря Гьоц фон Берлихинген, разработена преди това от Гьоте. Джон Осбърн се насочи в една от пиесите си към Мартин Лутер. Митовите за Антигона и Йокаста, Орфей и Евридика, за Содом и Гомор, Нерон и Калигула, Едип и Електра, за Орлеанската дева и убийството на Томас Бекет или Томас Мор, както и библейските сюжети — това е почти канонизираният цикъл на модерната и модернистичната западна литература и драматургия. За разлика от познатата пародия тук се атакува самата концепция за живота, вложена в мита или съвременното митологизиране на живота, пародират се тотално като реалности художествено отражение. Това проличава особено при пародирането на образи от древногръцката митология с огромно обобщаващо значение. Дж. Леопарди в диалога „Облогът на Прометей“ (1827), полският

¹³ Ю. Давыд ов. Искусство и элита. М., 1965, с. 72—73.

писател Вл. Оркан в новелата „Сватбата на Прометей“, Лонгфелоу в драмата „Маската на Пандора“ (1875) пародират в различни степени и варианти мита за титана-човеколюбец. Леопарди го представя нищожен, жалък и завистлив мечтател, неужен никому и носещ зло; Вл. Оркан изобразява разочарования от нищожните хора Прометей, които го превръщат накрая в обикновен буржоа; Лонгфелоу разкриза един отчаян индивидуалист, отрицаващ боговете и хората, отдаден в самота на научни занимания.¹⁴ Но в своето произведение „Лошо прикованият Прометей“ (1899) А. Жид вече бележи прехода от модерната към модернистичната пародия: развенчаването на мита за Прометей разрушава едновременно неговата концепция и художествена форма. Останала е само жестока сатира, стигаща до гавра, когато Зевс-банкерът и Прометей-филистерът се разхождат по булевардите, а орелът символизира човешката съвест. Но с това не свършва деградацията на злочестия титан: той се превръща по волята на автора във фокусник, клоун, продавач на порнографски картички, за да капитулира жалък пред хората, поучавани някога от него. Накрая той изяжда орела, т. е. съвестта, за да се влее в редовете на богатите буржоа. По тоя начин сатирическият замисъл на А. Жид — да изобличи конформизма, към който буржоазното общество тласка по хиляди начини твореца и мислителя — завършва с гавра над героизма и саможертвата.

Пародийното снижаване образа на Прометей при модернизма се определя не толкова от стила и техниката на пародията, колкото от концептуалното отрицание на „прометейизма“. Всичко символизиращо се в образа на титана-човеколюбец — вяра в хората, непримиримост пред съдбата и волята на боговете, стремежа към светлината и разума, — се отъждествява с илюзиите от епохата на Ренесанса и Просвещението. Буржоазните културпесимисти отхвърлят безусловно „прометейизма“, като му противопоставят „сизифовския комплекс“. Това намира отражение в изкуството, където пародирането на мита на Прометей е тотално. В кратката новела „Прометей“ от Кафка се излагат четири предания. Според първото титанът предал боговете на хората и затова бил прикован за скалите на Кавказ, а орлите ръфали черния му дроб дотолкова, доколкото растял; второто представя Прометей, когато прави опит да се спаси от орлите, притискайки се толкова силно към скалата, че накрая се слял с нея; третото говори, че след хиляди години Прометей бил забравен от боговете, орлите, дори от самия себе си; четвъртото предание уверява, че всички се уморили от такава безпричинност. Боговете се изморили, орлите се изморили, уморена се закрила и раната. Накрая Кафка заключава: „Останали необяснимите скали... Преданията се опитват да обяснят необяснимото. Имайки за своя основа истината, преданието е принудено да се възвръща към необяснимото.“¹⁵

Тия четири варианта са стъпала от едно последователно десакрализиране на мита до пълното му разрушаване. Щом трагедията на Прометей е необяснима, значи е непонятна за другите, а щом е забравена от всички, била е излишна.

По същия начин А. Камю развенчава мита за Сизиф в едноименното си есе. За пародирането са избрани няколко легенди, които снижават последователно мита до неговото опровержение. Първата е от Омир, който представя Сизиф като „най-мъдрия и най-разумния сред смъртните“; втората го упреква, че имал склонност към разбойничество; третата му приписва известна несериозност и дори неуважение към боговете. Казват, че преди да умре, Сизиф решил да провери любовта на жена си, като ѝ заповядал да хвърли трупа му непогребан на градския площад. Разгневен от това, че тя изпълнила това несъвместимо

¹⁴ Вж. А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 269—272.

¹⁵ Франц Кафка. Роман, Новели, Притчи. М., 1965, с. 558.

с истинската любов желание, Сизиф помолил Плутон да го върне на земята само за да накаже жена си. Но щом видял отново колко е красив светът, отказал се да изпълни клетвата си пред Плуто. Дълги години той живял на земята въпреки многократните предупреждения на боговете. Накрая Меркурий дошъл, „хванал непокорния за врата и откъсвайки го от радостите му, насилва го завел в ада, където неговата скала била приготвена“.

Пародийното снижаване на мита при Кафка и Камю е не само еднакво по форма, но и по цел — да внуши безсмислието на всяко усилие да промени света и усъвършенствува човека. Бунтът на Прометей и Сизиф, които античната митология свързваше с две противоположни начала — порива към светлината и мрачната безнадеждност — се сливат в едно чрез пародийната редукция на митовете. Този песимистична концепция, както и техниката за осъществяването ѝ чрез тотално пародиране на мита с модернистична. В определен смисъл неин прецедент и кулминация е романът „Улис“ на Джойс, който има славата на „пародийна енциклопедия на световната история“ и „енциклопедия на модернизма“. Тук са пародирани не само „Одисеята“, Еклезиастът, Старият и Новият завет, средновековни хроники, съчинения на Тома Аквински, драми на Шекспир, ирландският епос, трудове на Джамбатиста Вико, Фройд и др. Само в епизода „Циклопите“ са установени над тридесет пародийни откъса с различна дължина. В това вавилонско смешение на епохи, стилове, езици, автори и художествени творби хаосът обаче не е случаен, непредвиден и непреднамерен. Той е подчинен на една фанатична деструктивна воля, съзнателно пародираща вече лишения от вътрешни устои и цялостност свят. Джойс в едно свое писмо до Франк Бъджен обяснява метода, който следва в „Улис“: „... Пребиваване в болницата. Техника: един епизод от девет части без подразделение, представени от един салустиански-тацитов предговор (неоплодяващото семе) . . . , след това по начина на Мандевил . . . , след това „Смъртта на Артур“, след това тържествен пасаж от Милтън, Тейлър, Купър, последван от кратък разговор на латински, бъртън-брауновски стил, след това пасаж Буянески . . . След това един откъс празен стил Пенпис-Елин и т. н. през Дефо, Суифт и Стийл Адисън — Сърн и Ландер, Питър Нюман, докато завърши в една страховта смесица от смешен английски, негрски английски, кокней (арго), ирландски, селско арго и разпокъсани смешки. Това развитие е също хитро свързано във всяка своя част с някой предшествуващ епизод през деня и освен това с естествените състояния на развитието на ембриона и периодите на животинското развитие въобще. Двойно редуващият се англосаксонски мотив се повтаря от време на време (. . .), за да ни предаде чувството, че чуваме волски копита. Разцвет на сперматозоида, болницата е утробата, майката е зародишът, Стефан е ембрионът.“¹⁶

„Улис“ е изграден по принципа на пародийното „съответствие“ с Омировия „Одисей“. Древният мит за великия пътешественик е сведен до историята на дъблинския буржоа Леополд Блум, който по замисъла на Джойс трябва да олицетворява изконните човешки качества. Самият паралел между два толкова метафизическо начало у хората, което Джойс отъждествява с идеята за архитиповете. Другият „герой“ от „Улис“ е писателят Стивън Дедалус, преподавател по история в една дъблинска гимназия. Марион (Моли) е съпругата на агента на рекламния отдел на един от дъблинските вестници Леополд Блум. Ако последният пародира Одисей, Дедалус отговаря на Телемах, а Марион — на Пенелопа. В романа се възпроизвежда и композиционната схема на класическия

¹⁶ Цит. по G. Solmecke. Funktion und Bedeutung der Parodie in Joyces Jones Ulysses. Köln 1969, S. 83 (дисертация). Само ако за момент си представим, че това са бележки на Сервантес, когато е работил над „Дон Кихот“, ще почувствуваме несравнимата разлика между класическия тип пародия и модернистичната.

епос с неговите главни епизоди, вместени в един единствен ден — 16 юни 1904 г. от 8 часа сутринта до 3 часа на следния ден. Тоя ден „съответствува“ на двадесетгодишното странствуване на митичния мореплавател, преди да се завърне в своята родина.

Всеки епизод от романа, както е установено от специалистите-изследователи,¹⁷ се асоциира със съответен епизод от епоса: утрото в дома на Блум — с пещерата на Калипсо; погребението на Дигнем — с пребиваването на Одисей в подземното царство на Адес; епизодът в редакцията на „Фриймън“ трябва да напомни престоя на митическия герой на острова на бога на ветровете Еол; епизодът в бара — пребиваването сред канибалското племе Лестригони (X песен от „Одисея“). Суетата на Дъблин, призрачното мяркане на хора и улици в десетия епизод трябва да се асоциира с плаването на Одисей край „Бродешите скали“. Срещата на Блум и Стивънсън „съответствува“ на срещата на Одисей и Телемах в дворците на Цирцея . . . Връщането на Блум в неговия дом в късна нощ — на връщането на Одисей при Пенелопа.

Но пародийните паралели не се изчерпват с античните праобрази, сюжети и реминисценции. В романа „Улис“ съжителствуват едновременно персонажи живи и изплували от паметта, преминаващи и смесващи се с техни близки и роднини, с герои от митовете, историята и литературни произведения. Блум се оказва не само Улис, но и Вечният еврей; Стивън е не само Телемах, но и Шекспир, а както допускат някои коментатори на романа, даже и Христос. Марион е Дева Мария и Пенелопа, както и Вечната женственост. В основата на това многослойно пародийно изграждане на образите се чувствава влиянието на Фройдовото учение за потиснатите в подсъзнанието полови влечения, както и възгледът на Юнг за архитиповете. Това свръхизобилие от пародирани стилове, сюжети, образи, литературни форми действително лишава гигантския роман на Джойс от единство. Но то изобщо не е търсено, не е възможно и не може да бъде цел в един роман, който У. Алън с право нарече „епос на разпадането“ (an epic of integration).¹⁸ Напротив, в него властвува една безпрецедентна в световната литература разрушителна сила, която се инспирира от разложението на субстанцията на къснобуржоазната цивилизация. Джойс не пародира „Одисей“ на Омир, а миниатюрната вселена на изродените одисеевци и ведно с нея — човечеството. В своето есе за Джойс Стефан Цвайг дава проникновена характеристика на романа и неговия автор. В тая „тарантела на неизвестното“, както нарича той „Улис“, е съчетано безразборно всичко, което се изпречва на пътя му: „най-тънко и най-банално, фантастично и радостно, теология и порнография, лиризм и каруцарски грубости — един хаос, значи, но не измислен от някой пиянски, замъглен мозък, но смело и преднамерено инструментирани от един иронично циничен ум“¹⁹. Тук липсват трансът, екстазът, опиянението, които по традиция се свързват с творческия акт. Напротив, романът се конструира рационално, както видяхме от писмото на Джойс до Франк Бъджен, с демонично познаване техниката за изграждане „съзнателно модернистична музика“. Но дори в най-изтънчените „езикови оргии“, продължава Ст. Цвайг, каквито преди и след това никой писател не е постигнал в литературата, се чувствава преднамереността на една студена творческа воля, поддържано от страшно презрение към света. Макар авторът на „Улис“ никъде да не загатва присъствието си, то се долавя. И тук отново се възправяме пред въпроса, който поставихме в началото на обсъжданата тема: какво е съотношението между пародията и иронията

¹⁷ Вж. S. Goldberg. The Classical Temper. London, 1961; H. Levis. Jous Jouce. London, 1947.

¹⁸ W. Allen. Tradition and Dream. London, 1964, p. 11.

¹⁹ Ст. Цвайг. Спещи. С., 1947, с. 285 (курс. м.).