

## ПАРОДИЯТА КАТО ЕСТЕТИЧЕСКО ОТНОШЕНИЕ И СВЕТООТНОШЕНИЕ

СИМЕОН ЯНЕВ

Метафората е крайно необходим мисловен инструмент, форма на научното мислене. Напълно възможно е, служейки си с нея, ученият да допусне грешка, като сметне, че там, където е мислил за нещо в косвена или метафорическа форма, е изразил по пряк начин мисълта си. Такива грешки, разбира се, заслужават порицание и трябва да бъдат коригирани; но нито повече, нито по-малко, отколкото, когато физикът сбърка при едно изчисление. В този случай никой няма да твърди, че математиката трябва да се изключи от физиката. Грешката в прилагането на един метод не може да бъде възражение срещу самия метод. Поезията е метафора; науката си служи с метафората — не повече. Би могло да се каже също: не по-малко.

*Хосе Ортега и Гасет*

### НОВИ ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ НА СТАРОТО ПОНЯТИЕ

Аристотел в глава втора на своята стара близо две хилядолетия и половина „Поетика“ споменава мимоходом името на някой си Хегемон от Тасос, „първият автор на пародии“, който посредством мимезис представлял героите си „като по-лоши“, отколкото били в действителност. Томас Ман в наше време в едни свои бележки<sup>1</sup> върху романа си „Избраникът“, добили небивала популярност заради афористичната фраза, че „културата и пародията са вече твърде сродни понятия“, сякаш обяви хегемонията в изкуството на онава, което и преди Аристотел древните схващали само като придружаващо, съпътстващо, вървящо „паро“, т. е. покрай изкуството. Волфганг Карер, който няма и вероятно никога няма да има известността на своя съотечественик, но е автор на една — засега най-систематичната — книга за пародията, „Parodie. Travestie. Pastiche“, още в увода казва: „По-голямата част от всичко, писано за пародията, е възникнало след 1945 г.“ И с безукорна систематичност и прецизност, все пак пропускащи единствената книга на български автор, където този проблем е разгледан върху най-широката му възможна основа<sup>2</sup>, при-

<sup>1</sup> Т. М а н. Литературна есеистика. Т. I. С., 1978, с. 440.

<sup>2</sup> W. K a r e r. Parodie. Travestie. Pastiche. München, Wilhelm Funk Verlag, 1977.

<sup>3</sup> И с. П а с и. Смешното. С., Наука и изкуство, 1972.

Всичко, създадено на български език както върху теорията на сериозно-смеховото, така и изобщо свързано с изследването на естетическите категории, макар не обемно, има своя цена, която се основава на усилията преди всичко на Исак Паси. Исак Паси несъмнено е създателят на модерната българска естетика и неговите усилия са още по-значими не само чрез собствените му студии и изследвания, но, както при никой друг, от една последователна, планомерна и огромна

лага библиография от над 400 заглавия на книги, студии, статии и други близки до тях изследвания за пародията.

Без никакви илюзии, че настоящата студия, писана на български, ще бъде спомената от някой нов Карер, прецизно добавил към съществуващите подобрани 400 още вероятно 400 заглавия, появили се само за едно десетилетие (книгата на Карер излиза през 1977 г.), започваме я като опит да си обясним природата на това, което, наченато от някой си Хегемон, хегемонствува днес в изкуството, потвърдено след Томас Ман от десетки не само писатели, но и учени мъже от Европа и Америка. „*Trahit sus quemque voluntas*“<sup>4</sup> — казвали древните, и този прастар афоризъм е днес единственият заслон за нашата дързост, зад който започваме настоящия труд. Ако той е научен и без да е наукообразен, това ще значи, че науката за литературата днес все още е свободна не само да прави хипотези, но и да отхвърля оковите на всичко, което я прави прецизна, но и педантична. Ако пък не е научен и не е дори наукообразен, достатъчно ще бъде да спечели и няколко съчувственици, които (като автора) ще изпитат удоволствието върху тръстикова, но своя ладия да се впуснат през океана на учеността в името на някаква, но своя идея.

Може би едно такова начало, макар и непреливащо от самочувствие, е най-подходящото за една работа, която, както ще се види, не претендира за повече освен, изследвайки явление на границата между сериозното и несериозното, да състави тезисите за един съвременен подход към пародията. Да пристъпим, прочее, към сериозното.

\* \* \*

Тук ще представим най-сбито една концепция за пародията, основана върху идеята за изграждане на определението ѝ в качеството на естетическо явление и посредством отношенията между сериозно и несериозно като възможно за творческо пресътворяване на света. В пълния си и разгърнат вид, илюстрирано с най-значимите примери от европейската литература, това виждане не е цел на бъдещата книга, която изследва пародийната тенденция в българската литература. Разгърнато и пълно, то трябва да бъде предмет на друго изследване само с теоретичен характер. Привличането му тук се наложи от обстоятелството, че целият български материал е разгледан в същата система и нейните изводи се различават принципно от съществуващите тълкувания на пародията. Като съзнателно оставяме настрана проблемите на генеалогията и историята на пародията, отношението на пародията към естетическите категории, функциите и формите ѝ, ще се спрем само на проблемите за определението ѝ и разграничаването на основните типове — сами по себе си частни проблеми в нейната теория, но напълно достатъчни за нашата цел.

И така първата ни задача е определението на пародията като отношение.

## ИСТОРИЧЕСКА ОПРЕДЕЛЕНОСТ НА ПОНЯТИЕТО ПАРОДИЯ

Два отчайващи факта посрещат всеки, който малко или много пристъпи в теорията на пародията. Първият е, че във веригата на стотици определения в протезиране на повече от две хилядолетия всяко следващо идва като отрицание на предходните, разкривайки нови дълбини на понятието, които в утрешния ден се оказват само прагове към нови негови естетически възможности.

дейност за запознаване на българския читател с огромен брой творби на модерната и класическата естетика. Дори само с тази заслуга да бе свързано името на Паси, то щеше да обозначи етап в българската естетика.

<sup>4</sup> „*Trahit sua quemque voluntas*“ (лат.) — „Всекиго влече собствено желание“, но в българския фолклор има една съответстваща пословица с по-философско съдържание. Тя гласи: „Всеки си е башка луд.“

Вторият е все по-ясното съзнание за недостатъчност на терминологичния инструментариум, завещан от вековете и особено от класицизма на насам.

Първият принуждава всеки изследовател да поднася всяко определение с многобройни, понякога едва ли не до отрицание уговорки.

Вторият принуждава въвеждането на нови и непопулярни термини, чието съдържание, отново в поредицата на безкрайни уговорки, остава повече лично, отколкото обективно необходимо.

И двата факта се сплитат в някакъв гордиев възел, единственият път на разплетането на който минава през решаването на още един по-глобален и затова още по-усложнен проблем — проблемът за естетическия статут на пародията. Какво е пародията в естетическата система на изкуството — жанр, вид или категория? По същия начин, както и с определенията и термините, и тук достатъчното вчера се оказва тясно днес и отреченото оenzi ден се явява по-подходящо сега.

В следващите страници ще се опитаме да потърсим едно решение на проблема с определенията върху възможната най-стара и най-широка основа в теорията на пародията, връщайки се към фрагментите на Аристотел от неговата „Поетика“ и в рамките на една най-широка система — действителност—изкуство. Основание за това ни дава едно съзнание за затъмненост на първичния смисъл на понятието в потока на вековното му развитие и изучаване.

Най-трудният проблем от теорията на пародията е въпросът за определеното на понятието в качеството му на естетическо явление. В хилядолетната история на пародията определенията ѝ са били не само израз на теоретичните усилия да се обеме възможно пълно иманентната ѝ същност, а и историчен отпечатък на концепции, които са се оказвали тесни да я изразят не само в утрешното ѝ развитие, но и в днешния ѝ обем. Еднакво остава обаче — още от „Поетиката“ на Аристотел, през определенията на класицизма, та чак до най-ново време — съзнанието, в рамките на което се определя явлението; това е съзнанието не само за вторичността на естетическия акт (изискването за естетическа първооснова, естетически оригинал), но и чрез него — за вторичност и оттук второзначност на самото явление.

Зависима от сериозното изкуство, пародията се е оказвала винаги, в собствената си естетическа реалност, свързвана преди всичко с деструктивното и излизането ѝ от него се е схващало като измяна на самата ѝ природа.

Зависимостта на пародията от сериозното изкуство е по-подчертана, но не първична; тя е продължение на онази зависимост на несериозното от сериозното въобще, за която в опозицията „комедия — трагедия“ Аристотел в четвърта глава на своята „Поетика“ казва: „Последните форми (трагическите — б. м., С. Я.) били по-значителни и по-тачени от първите.“ Защо и как е възникнала тази зависимост, Аристотел не обяснява, а и за нас това е друг проблем, но от съществено значение е, че, като говори за „Маргит“ (запазена само в един фрагмент пародична поема, чието авторство приписва на Омир), Аристотел заключава: „... „Маргит“ се отнася към комедията така, както „Илиада“ и „Одисея“ към трагедията.“<sup>5</sup>

Макар и непряко, но това може да се смята за първото в естетиката определение на пародията и първият белег, който това определение изтъква, е близостта на пародията с комедията. До Тинянов в теорията на пародията комичното се е смятало иманентен белег на понятието и зебележката на Тинянов, че съществуват и пародии, които се схващат сериозно, изведнъж и още повече усложнява проблема с определението ѝ. Между впрочем, самият Тинянов извежда наблюдението си от едно от най-популярните в 19 век определения на пародията — това на Boullés в неговия „Dictionnaire des sciences des lettres et des arts“<sup>6</sup>: „Пародията е съ-

<sup>5</sup> Аристотел. За поетическото изкуство. Въспителна студия, коментар и превод от старогръцки проф. Ал. Ничев. С., Наука и изкуство, 1975. Всички следващи цитирания върху този труд на Аристотел, назоваван в нашия текст за краткост „Поетика“, са по посоченото издание.

<sup>6</sup> Boullés. Dictionnaire des lettres et des arts. Paris, 1854.

чинение в стихове или в проза, написано по каквото и да било сериозно произведение, обръщащо го откъм смешната му страна посредством някакви изменения или отклонения от основното му предназначение в посока на забавността.“

Определението на Буйе е брънка от верига, водеща началото си от осмислянето на един тип художествено творчество, начеващо в европейския Предренесанс с имената на Фоленго и Ариосто и означавано тогава по термина на Тифиус Одаксиус като творчество, създавано на особен „макаронически“ език. Това творчество продължава античната традиция на „Батрахомномахия“ и „Маргит“ — пародичните еквиваленти на „Илиада“ и „Одисея“ и на римските пародисти. В руслото на това творчество могъщо се втича още през първата третина на 16 век „Пантагрюел“<sup>7</sup> на Рабле, а по-късно, по време на Реформацията, цял поток от творби — Йохан Фишерт в Германия, в Италия — Брачолини и Тасони и по-късно Джовани Батиста Лали, които, както посочва Крейчи, „са крайъгълен камък за разбиране на пародията“.

Епохата на класицизма е превратна епоха както за развитието и разпространението на пародията (терминологично обозначавана отначало като гротеска, а впоследствие като бурлеска), така и за нейното теоретично осмисляне. И ако за първото заслугата е преди всичко на Скарон, когото Теофил Готие нарича Омир на този вид литература, то бъдещата посока в развитието ѝ, както и теоретичното ѝ осмисляне съобразно естетическите изисквания на класицизма дължим на Боало.

Боало се възпява срещу дегеронизацията патос на пародията, онова, между прочем, което е било неин главен белег още от „Батрахомномахия“ и „Маргит“. В своето „Поетическо изкуство“, без да се стреми към безпристрастното определение на пародията, Боало я характеризира така, както се е схващала тя през класицистичната епоха:

„Яви се стил „бурлеск“, добрия вкус презря,  
увлече с новостта на своята игра  
и тривиалност взе в творбите да се тика,  
Парнас си присвои на Халите езика; . . .“

В своя „Le lutrin“<sup>8</sup> Боало прави най-значителния опит да измести разбирането на пародията като дегеронизация и насочването ѝ към постигане на комичен ефект от контраста между нищожно съдържание и възвишен стил: неговият перукер (последен часовникар) говори с жена си както Еней с Дидона, докато същите герои у Скарон говорят като хамалин и бакалка. Авторът сам прави тая съпоставка в предговора си към „Le lutrin“. Но усилията на Боало в епохата на класицизма, колкото и плодотворни, осмислят не както се вижда понятието като цяло, а акцентуват върху една от неговите възможни прояви — „новата бурлеска“ според собствения му израз. Травестията, каквато е всъщност неговата „нова бурлеска“, изважда, така да се каже, сатиричния зъб на пародията. Превръщайки „un vain pupitre — un second Iliou“<sup>9</sup>.

Още повече засилват объркването произведения като „Худибрас“ на Самюел Бътлър в Англия и по-късно „Откраднатата къдрица“ на Александър Поуп и „Йобсиада“ на д-р Кортум в Германия. Пародийността на „Дон Кихот“ на Сервантес не

<sup>7</sup> Първото заглавие на книгата на Рабле е „Les horribles et épouvantables faits du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua“. Едва втората част е посветена на Гаргантюа.

<sup>8</sup> B o i l e a u. Le lutrin. Union générale d'editions. Paris, 1966.

<sup>9</sup> „Un vain pupitre — un second Iliou“.

„Един безполезен аналой (превърнат) в един втори Илион.“ Тук се имат предвид думите на оня правник, който е дал идеята на Боало за неговото произведение, разказвайки му действителния случай за това, как канониците от една парижка църква се съдели за мястото на аналой в църквата.

се обхваща от пародийните определения не само на съвременниците на автора, но и далече по-късно. Пародийността на някои от драмите на Шекспир (например „Сън в лятна нощ“ и „Дванайsetsa нощ“) — също.

Най-големият познавач и теоретик на комичната литература (към която, както видяхме, до Тинянов неизменно е била причислявана и пародията) Карл Фльогел<sup>10</sup> още през 1784 г. изразява обема на понятието чрез неговите разновидности: 1. Сериозен оригинал — изцяло комично подражание; 2. Сериозен оригинал — сатирично подражание; 3. Комически оригинал — изцяло комично или сатирично подражание; 4. Комичен оригинал — подражание със сериозен тон, което посредством контраста бързо възбужда смях; 5. Подражание на оригинал с нисък стил, за да го представи още по-смешно; 6. Пародия върху други пародии.

Както се вижда, безусловните белези, които Фльогел свързва с пародията, са:

1. Неизбежното наличие на оригинал, т. е. на втори план на пародийното произведение, ако като първи се разглежда неговият собствен;

2. Неизменна обвързаност на сериозното с несериозното;

3. Смехови ефект.

Посредством всички тези белези заедно неназовано е представена снижаващата функция на пародията или чрез качеството ѝ да снижава великото, или да се подиграва с нищожното, говорейки за него като за велико. По този път Фльогел до известна степен реабилитира цялостността на понятието в античния му смисъл, като включва в него (а не противопоставя, както през класицизма) понятията трагедия и бурлеска. И в същото време извънмерно разширява границите му, разглеждайки като пародии и отношенията на комично към комично, което не му позволява да разкрие природата на пародията в смисъла ѝ на гранично естетическо явление.

Независимо от това казаното от Фльогел остава в основата на всичко значително върху пародията през 19 век и дори много по-късно. То не променя и утвърдилите се след класицизма схващания за жанровия характер на пародията — между прочем, схващания, които надживяха и 19 век и имат немалко защитници и по-късно. Но естетическите реални на 20 век, и особено след появата през 1922 г. на „Одисей“ на Джеймс Джойс, както и определено засилващият се дух на пародийност в изкуството, така афористично изразен от Томас Ман, изправиха новите теоретици пред невъзможността да използват в собствените им значения наследените понятия.

Съществен принос в изучаването на пародията през първата половина на века имат трудовете на руската формалистична школа. Специфичното за тях е, че теоретичният им влог се основава върху конкретен анализ на материал преди всичко от руската литература на 19 век (Пушкин, Гогол, Достоевски). По този път те достигат до непознати дотогава страни и функции на пародията. Главната и най-ценна идея на тая школа е идеята на Тинянов за ролята на пародията в литературната еволюция. Изключително значение имат също така идеите на Фрайденберг (за утвърждаващата като мислене функция на пародията, както и тезите ѝ за нейния произход), на Виноградов (за пародията като литературно-исторически намек), на Бахтин (за амбивалентността ѝ и за връзката ѝ с античната менипея), на Тинянов (за незадължителността на комичния ѝ ефект), разработките на Шкловски, Гросман, Айхенбаум и други.

Руската формалистична школа може да се смята за начало на съвременното изучаване на пародията, ако под съвременно изучаване на пародията се разбира опитът тя да бъде схващана не като съпътстващо литературата естетическо явление, а като нейна вътрешна и същностна необходимост. Руските формалисти оставиха пародията много по-изучена, отколкото теоретичите на 19 век, но не по-определена. Главната причина за това трябва да се търси в загубеното още няколко века по-рано съзнание за цялостност на понятието.

<sup>10</sup> C. F. Flögel. Geschichte der Komischen Literatur. Bd. I, 1784.

Обогатена и разширена, теорията на пародията в последните десетилетия все още не е способна да „покрие“ огромното разнообразие на активизираната пародия не само в литературата, но и изобщо в изкуството и най-общо в културата. При това пред навлязлата тотална, както никога досега, в културата пародия теорията се оказва с анахроничния инструментариум на предните векове. „Отсъствието на теория за пародията е довело дотам — пише Карер<sup>11</sup>, — че изследвачите на пародията днес работят с имплицитни теоретични постановки, преди всичко развити през 18 и 19 век.“ И продължава: „Изследванията на пародията до днес се ограничават в една събирателска и описателска дейност. Поради липса на научно-теоретична основа научните изследвания преди всичко се задоволяват с дефиниране и класифициране на понятията и между другото — с вметнати обобщения. Именно поради това стеснено и незадоволително разбиране до днес не е направен опит за конструиране на теория на пародията, травестията и пастиша.“

Става ясно, че терминологията на 18 и 19 век се оказва днес неспособна да изрази онова, което се долавя и описва като практически ново съдържание на пародията. Това е общо заключение на най-известните съвременни изследователи<sup>12</sup>.

Въпреки всичко тя продължава да се използва, като всеки е принуден да прави свои собствени уговаряния за обхвата и съдържанието на термините, които използва, независимо от методологията, в която ги влага.

Но ако това е така, ако пародията във вековното си развитие поднася все нови и нови страни на природата си, които изключват отчасти или изцяло нейните предшни определения, ако в отделните епохи тя добива вид, съответно ориентиран не само по представителните естетически образци, но и по социалната, психологическата, морална и етическа характеристика на времето, ако най-новите определения веднага се оказват недостатъчни за обема на проявите ѝ, в такъв случай не е ли първото, върху което трябва да потърсим грешката, самата основа, върху която се градят определенията? Не е ли тя видимо тясна, ограничена, негъвкава или изцяло погрешно избрана?

Всички опити за определения на пародията досега се градят върху наблюдения за проявите ѝ, между които доста често връзките са или затруднени, или изглеждат абсурдни. Следователно базата, върху която се разполагат признаците, не е онази, върху която те естетически съществуват. Щом вторият план е задължителен за пародията, но съществуват и пародии, в които той не се чете, то тогава той не е признак, върху който самостоятелно може да се изгради определението. Щом комичното е най-честа проява на природата ѝ, но редом с това съществуват и некомични пародии (Типянов), това също означава, че става дума за отношение на частно към общо. Щом пародията се отнася враждебно към своя обект, но може да бъде и „утвърждаваща като мислене“ (Фрайденберг)<sup>13</sup>, нейният смисъл не е само във видимата деструкция, която излъчва, но и по-широк.

Несъмнено самата промяна в съдържанието на пародията като естетически феномен е главната причина, но тя не е единствената и съвсем не първата за състоянието на нейната теория. Защото в историческата еволюция на теорията на пародията от древността до класицизма включително общо е само причисляването ѝ към ниските жанрове. Но докато самото понятие у Аристотел е неразчленено, класицизмът го възприема като разчленимо. Онова, което у Аристотел е израз на цяло, у Боало е вече раздробено на части, далеч неравноценни. Срещу Аристотеловото понятие „пародия“ класицизмът различава понятията пародия, травестия, бурлеска,

<sup>11</sup> W. Karer. Ibid., S. 9.

<sup>12</sup> J. A. Junck. The two faces of Parody. Iowa English Yearbook 8, 1963; F. Lelievre, Greece and Rome, 1954; H. Kuhn, Was parodiert die Parodie. Neue Rundschau. Frankfurt am Main, 1974.

<sup>13</sup> О. Фрейденберг. Происхождение пародии. — Ученые записки Тартусского университета. Труды по знаковым системам. Вып. 308, 1963, 490—497.

пастиш<sup>14</sup>. Именно по времето на класицизма тенденцията на разчленяването взема такава инерция, че съзнанието за общо напълно отмира, заместено от съзнанието за родствено. Травестията, бурлеската се възприемат като стилове, а понятието пародия все повече се затваря в границите на отношение към конкретна творба и в жанровите ѝ измерения самото то добива качествата на жанр. По този път именно те се превръщат в родствени и в този процес достигат до съвременната теория, където остро се усеща нуждата от понятие, което да изрази общността преди разликите, както и да бъде способно в общия обем да разкрие взаимоотношенията им. Ясно е, че е необходимо отново да се осъзнае понятието в неговата цялостност, такава, каквото несъмнено е било то във времето на неговото създаване. Защото очевидно незадоволителността на всички съществуващи досега определения на пародията се изразява най-напред в неспособността им да разкрият цялостно нейната природа, несъмнено много сложна и допълнително усложнена от собствените ѝ интенции, излъчващи сякаш във всеки миг вътрешното ѝ самосъзнание на незначителност, несерioзност, безпретендиозност, докато най-често като цяло във всички значими образци се отлагат обратни характеристики. Следователно става дума не за една статична, макар и сложна, а за една мимикрираща и още повече в това трудна за определяне природа. И тъй като родствените явления, както вече казахме, в историческия ѝ развой са затъмнили съзнанието за общност, не ни остава нищо друго освен да се върнем към епохи, когато понятията са изразявали именно цялостност на явлениято. Само в този случай можем да си спестим необходимостта от ново понятие, защото старото — п а р о д и я — в самия акт на конституираността си е отразило качество, което можем да приемем за най-дълбоко иманентно. Още повече етимологията на думата (пара — покрай, край, встрани и одъ — песен)<sup>\*</sup> сама насочва към белег, който никое от определенията не изключват; двусъставна, тя предполага най-напред наличие на песен (в по-широк смисъл на творба) и след това — художествена цялост, която е в известни отношения именно пара (покрай) тази творба.

Или онова, което по-нататък в определенията ще бъде разглеждано като „втори план“, е снето, както виждаме, още в самия термин. Повече от самия термин без рискове трудно бихме могли да измъкнем, а от цялата антична епоха в теоретичен план ни остават само оскъдните фрагменти в Аристотеловата „Поетика“. Тяхната особена цена е обаче именно в това, което е най-важно за нашия случай — те визират понятието в неговата синкретичност, в неговата неразчлененост, в качеството му да изразява действително най-общото в естетическото явление.

Разбира се, Аристотел не е имал за цел да определя, а да съпоставя и неговите описателни определения са съобразени именно с тази цел. Но и в такъв вид те единствено биха могли да ни представят понятието в неговия първичен естетически смисъл и следователно да отделят ония негови свойства, които биха изразили иманентното в собствената му природа. Именно това налага да се върнем с тази цел отново към класическия труд на Аристотел.

<sup>14</sup> O. Delepierre. La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes. London, 1870.

<sup>\*</sup> В първичния си смисъл пара има и още едно значение, което е почти забравено от тълкувателите на понятието. Това е значението против, противво нещо. Пръв върху това значение обръща внимание отново проф. Ничев, който чрез него в израза *παρά τῆν ὁδὸν* на Аристотел извежда извънредно интересната си идея за фазата на незнанието в трагедията, разглеждана като фаза на погрешно мнение. В нашия случай това значение показва, че в най-ранния етап от съществуването на понятието то е изразявало в самото себе си още една номинална характеристика на пародията — не само че е била отношение към нещо (песен), но и насочеността ѝ (враждебна) към онова нещо, чрез което се осъществява като естетически феномен.

## КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ПАРОДИЯТА В „ПОЕТИКА“ НА АРИСТОТЕЛ КАТО ИЗРАЗ НА ЦЯЛОСТНОСТ НА ПОНЯТИЕТО

За значението, което е отдавал на пародията и изобщо на комическото изкуство законодателят на естетиката, най-красноречиво говори свидетелството на Диоген Лаерций, който твърди, че „Поетика“ на Аристотел се състояла от две книги. Втората книга, посветена на ямбическата, т. е. присмехулната поезия, обаче не е достигнала до нас. Поради това за разбиранята на Аристотел за този вид поезия трябва да съдим единствено от фрагментите в първата книга, чийто непосредствен предмет е епическата поезия в нейния хекзаметричен размер. Все пак тези фрагменти колкото и малки да са, разгледани критично<sup>15</sup>, крият немалки възможности за определянето на пародията в системата на „ямбическата“ поезия.

И така след споменаването на родоначалника на пародията (още във втората глава) и характеристиката на неговото изкуство, което посредством мимезиса представяло героите „като по-лоши“, Аристотел се връща в четвърта глава към идеята си за мимезиса и от нея обуславя разделянето на поезията на видове. Ето целия този пасаж, в който между другото се съдържа почти всичко и за т. нар. от Аристотел ямбическа поезия, дял от която заема и пародията:

„Тъй като по природа — започва Аристотел — ни са присъщи склонността към подражание, мелодията и ритъмът (а ясно е, че размерите са вид ритъм), първоначално хора, които били природно най-надарени в това отношение, започвайки с импровизации, създали чрез постепенен напредък поезията. А поезията се разделила на видове според собствената им природа. По-сериозните изобразявали благородни дела и дела на благородни люде, а (разр. м., С. Я.) по-повърхностните — дела на лоши хора, съчинявайки първо хулни песни и, както другите съчинявали химни и прослави. Наистина отпреди Омир не можем да назовем у никого такава поема, но вероятно поетите са били мнозина. От Омир насам има — например неговия „Маргит“ и други подобни поеми. В тях съобразно с предмета се проявил и ямбичният размер. Той и сега се нарича ямбичен, т. е. присмехулен, за това, защото в тоя размер се осмивали взаимно. Така едни от древните поети станали автори на героически поеми, а други — на ямби.

Омир, който е ненадминат поет в сериозните видове (той единствен създал не само хубави, но и драматически изображения), пръв показал чертите и на комедията, като изобразил в драматическа форма не хулното, а смешното: защото „Маргит“ се отнася към комедията така, както „Илиада“ и „Одисея“ — към трагедията.“

Това е всичко, което непосредствено може да бъде отнесено или свързано с пародията в текста на Аристотел. И от него, както и от казаното малко по-нататък, в четвърта и пета глава за комедията става ясно, че Аристотел свързва пародията с:

- а) качество да изобразява героите по-лоши, отколкото са;
- б) принадлежност към видове на поезията, които са по-повърхностни;
- в) произход от т. нар. хулни песни, както комедията от фалически;
- г) свързва първообраза ѝ с „Маргит“ — първата пародийна поема по „Одисея“;

<sup>15</sup> Пример за собствено научно критическо доизграждане на текста на Аристотел е уточняването както на неговия смисъл на скрита полемика с Платон, така и на изясняването на терминологичния смисъл на основните понятия в „Поетика“, прави проф. Ал. Ничев в своя изящен коментар към второто българско издание на труда. Естествено проф. Ничев е спрял вниманието си не върху фрагментите за пародията и комедията, а върху проблема за трагическата вина като част от главната теза на Аристотел — тази за трагическия катарзис. От особено значение за убедителността на концепцията на проф. Ничев е тълкуването на текста на „Поетика“ не сам за себе си, а във връзка с близките по тема текстове в останалите съчинения на Аристотел, както и в съставките на коментарите му с тези на Платон или коментара върху тях у други автори (например с Прокъл). Може да се каже, че с превода и коментара на Ал. Ничев „Поетика“ на Аристотел за първи път получава на български език възможността да заживее не в самоцелното обяснение на противоречията и текстовата си неяснота, а в логичността и скритата си инвектива с Платон.

д) отграничва я в особен размер — ямбичен, който определя като присмехулен. Едва по-нататък, говорейки за комичното, той явно има предвид и пародията, която, както и комедията, „отначало не била ценена“.

В нея като че ли бегли шрихи и отбелязано всичко, което в продължение на повече от двадесет века теоретичните свързват с природата на пародията, като се започне от качеството ѝ да снизява (у Аристотел — да представя геронте „като по-лоши“) и се стигне до неочакваността на рецепцията ѝ (свойствеността ѝ да изглежда по-повърхностна в сравнение с трагическата поезия), както и до общия ѝ произход и общите ѝ качества с комедията. Но в същото време в беглите сякаш шрихи на Аристотел са положени недооценените идеи-ключове към нейната природа (вероятно и показана в изчезналата втора част на „Поетика“).

Какви са именно тя идеи? От всичко казано от Аристотел личи ясно, че той последователно разглежда пародията само като отношение и е, най-напред в рамките на системата „сериозно—несериозно изкуство“. Следователно и в оная епоха, когато понятието е изразявало в най-голяма степен цялостност, най-добрият подстъп към нейната природа не е бил определянето ѝ в самата нея, а определянето ѝ чрез отношения между нея и самата себе си и онова, което е във и от нея. Още изборът на подобен подход говори за динамичност, а не застиналост, и за сложност (а не простота) на този естетически феномен.

В идеята да се разглежда пародията като отношение между сериозно и несериозно изкуство Аристотел е намерил онзи подстъп към природата ѝ, който остава най-благодатният и след две и половина хилядолетия.

На второ място, създавайки един модел „*rez verba*“, в който е разкрито преди всичко социалното несъответствие като една етична оценка—„герои, представени като по-лоши“, — Аристотел оставя възможност за разглеждането на пародията не само като вторично отражение (отношение текст—оригинал, т. е. изкуство—неизкуство), но и като пряко отношение (чрез мимезиса) към действителността. В историята на изучаването на пародията тази извънредно плодотворна идея в миналото е била най-често игнорирана за сметка на връзката „пародийна творба — оригинал“.

И най-после, чрез тези две идеи — едната, отнасяща се до подхода към пародията, и втората, насочваща пряко към сложността на художественото отражение, вградени в монументалната идея за мимезиса, — Аристотел създава в цялата ѝ стройност една система за отношенията „живот—изкуство“, в която пародията заема не само определено, но и строго специфично място.

Единствено чрез това определено и строго специфично място, останало недоосветлено поради изчезването във вековете на втората част на труда на Аристотел, се е представяло и понятието в неговата първична ненакърненост и цялост. И ако в античността непълното му изясняване не е било пречка за долавянето на тази цялостност, то очевидно колкото повече се актуализира пародийният феномен в изкуството и колкото повече се напредва в неговото изучаване, толкова по-осезателно се долавя именно нуждата от цялостност на понятието.

Вероятно анализът на фрагментите, засягащи пародията в текста на Аристотел, може да разкрие и други страни на неговото, макар и непряко определение на явленияето. Но за нашите цели и посочените досега са напълно достатъчни. Видяхме, че в епохата, когато понятието несъмнено е изразявало най-много своята цялостност, още подходът към него у Аристотел се явява същностна характеристика и на самата му природа. И ако определенията на пародията през вековете са се явявали постоянно недостатъчно обемни, то главната причина за това, можем вече да заключим, е в стремението им да обхванат всички нейни (и в различните ѝ форми и типове, осъзнати по-късно) взаимноизключващи се страни, вместо да се потърси целостта на понятието в качеството му да изразява отношението.

Ние ще пристъпим към определението на пародията именно така. Всичко казано дотук би трябвало да е достатъчно, за да ни позволи да очертаем изходните си позиции.

## ПАРОДИЯТА КАТО ОТНОШЕНИЕ КЪМ ЗНАКОВИ ФОРМИ НА ЖИВОТ

В казаното от Аристотел пародията е изразена не само в близостта си до комедията, но и в раздалечеността си от трагедията, или в най-общото разделение на изкуството на сериозно и несериозно тя е приобщена повече с онази част, която обхваща несериозното. Делението на изкуството на сериозно и несериозно като най-обща основа на видовете му е, както е известно, отново заслуга на Аристотел: „Омир, който е ненадминат поет в сериозните видове (той единствен създал не само хубави, но и драматически изображения), пръв показал чертите и на комедията, като изобразил в драматическа форма не хулното, а смешното: защото „Маргит“ се отнася към комедията така, както „Илиада“ и „Одисея“ — към трагедията.“ В този пасаж от „Поетика“ за нас от значение е това, че в основата и на пародията, и на комедията Аристотел поставя едно и също произведение, без да ги изравнява (той говори за подмяна на хулното със смешното), но и без да ги представя като несъвместимости (самият факт, че ги намира в един и същ първоизточник). Следователно, ако „Илиада“ и „Одисея“ не са трагедии, въпреки че звучат трагически, то трябва ли да разбираме, че недостигналата до нас „Маргит“ не е комедия, макар и да звучи комически? Очевидно е, че философът от Стагира смята комичното за присъщо и на пародията, и тогава възниква въпросът, какво отличава комическото в пародията от комическото в комедията?

В текста на Аристотел има един, макар и непрям отговор. Като говори за ямбичен размер, определен като присмехулен, Аристотел изяснява смисъла на това определение — „затова, защото в този размер се осмивали взаимно“. Но самият факт, че той свързва присмехулното именно с размера, означава, че още в онази епоха присмехулното е било повече функция на формата, отколкото на самия смисъл, т. е. то не е резултат на комично светоотношение, а на комична съпоставка. В такъв случай близостта на пародията до комичното е наистина видима, но не и пълна и същностна.

От друга страна, в наглед нетеоретичната фраза на Аристотел се съдържа допълнението, че присмехулността се е осъществявала чрез размера в едно взаимно осмиване. Как би трябвало да се тълкува това? Аристотел наистина говори за поетия на ямбичния размер и дори илюстрира мисълта си с първата известна поема от този род и следователно трябва да допуснем, че става въпрос именно за осмиване между поети, т. е. за взаимно осмиване на текстовете, както бихме се изразили днес.

Но това „се осмивали взаимно“ трябва ли да приемем, че изключва и осмиване извън поезията, с една дума, осмиване на качества на самия поет и дори осмиване изобщо на човешки качества? Според проф. Ал. Ничев, преводача и автора на великолепната студия към българското издание на книгата на Аристотел, гръцкото съответствие на „осмивали взаимно“ не изключва второто. В такъв случай още Аристотел трябва да е оставил отворена врата към разбиране на пародията не само като отношение между текстовете, но също така и като възможно отношение към жизнени фактори — „възгледи, качества, нрави, събития и личности“, както по-късно я разбира Леман<sup>16</sup>. Остава открит въпросът, кое именно във възгледите, нравите, събитията и личностите се поддава на пародийно изображение. Че пародията като похват не е патент само на изкуството, а се отнася изобщо до човешките прояви и по-тясно — до културните човешки прояви, — за това свидетелствуват още от най-дълбока древност култовите обреди, мистерии, тържества, както и най-обикновените делнични действия — от жестовите на дивака в племето до комичните подражания на студента в най-реномирания университет. Авторът уточнява, че пародията за него е преди всичко „насоченост към литературни обекти“ и едва на второ място поставя „комическото възпроизвеждане

<sup>16</sup> P. Lehman. Parodie und Mittelalter. Stuttgart, 1963, S. 3.

на възгледи, нрави, събития и личности<sup>17</sup>. Но че не всичко от ония „възгледи, качества, нрави, събития и личности“, за които говори Леман и които най-общо нарекохме жизненни фактори, се поддава на пародиране, е също безусловен факт. Целият проблем за нас тогава се заключава в определянето на онова, което в жизнената действителност е свойствено в себе си да се превърне в обект на пародиране. Особено ценни са някои наблюдения на съветската школа изследователи на пародията. В студията си „Пародия как литературен жанр“<sup>17</sup>, която несъмнено днес е в основните си положения надживяна, Морозов пише: „Необходимо е да се отличава пародирането на самата действителност в нейната непосредственост и пародийното отражение на тази действителност в художественото произведение. Едно е пародирането на обществено-политическия и житейски „театър“, а друго — театралната пародия на театъра, на играта на актьорите, похватите на режисурата и пр.“

Почти двадесет години по-късно в дисертационен труд<sup>18</sup> на В. И. Новиков, защитен в АН на СССР, намираме: „Ако внимателно се вгледаме в тия явления от живота (които се поддават на пародиране — б. м., С. Я.), ще забележим, че като материал за самото пародиране винаги служи човекът в движение (речта, мимиката, походката и т. н.). По същия начин е невъзможно да се пародира костюмът или дрехата. Но модата на костюма напълно може да бъде подложена на пародиране, бидейки осъзната и подигравана именно като тенденция в изменението и развитието на тази област от живота. Дори тогава, когато мимическото битово пародиране се изгражда като изображение на човека в неподвижно застинала поза, то разглежда неподвижността като фаза на движението, отделена от целия контекст. Процесуалността като качество на използвания материал следователно трябва да признаем за едно от необходимите условия на пародирането, схващано като похват.“ И понататък: „Преиначаването на гласа на птиците или шума на автомобилите не е пародия, защото няма свойството знаковост.“

Още по-определено говори за знаковостта М. Я. Поляков<sup>19</sup>: „... докосваме се до много важна особеност на пародирането; нему са достъпни само ония явления, които се възприемат или могат да бъдат възприети като з н а ц и (разр. м., С. Я.), носещи определено значение.“

Както се вижда, и тримата изследователи имат ясно съзнание за това, че пародийността може да се осъществява не само върху фактите на изкуството, но и върху непосредствени факти от живота, които у Поляков се разглеждат като знаци, носещи определено значение. Но съзнанието, че пародията е жанр, което е властващо съзнание в руската теория, води до разкъсване на връзката между пародията като естетически феномен и пародирането като естетически похват. Още у Тинянов имаме разграничение на понятията пародичност и пародийност. Той разглежда пародичността като „приемане на пародически форми в непародийни функции“, а пародийността като „насоченост на което и да е произведение към друго (още повече против него)“<sup>20</sup>. Съвършено ясно е, че това схващане, колкото и да е находчиво, приближава неоправдано пародийността до стилизацията. За тази крайност на формалистичната школа Морозов пише: „Усилията на изследователите се свеждат към това да отделят пародията като че ли в „химически чист вид“. С това се отличават не само ранните, но и по-късните работи на Тинянов. От този недостатък страда и сборникът „Руска литературна пародия“ (. . .) В него бе прието определянето на пародията като стилизация, насочена против стилизирания обект.“<sup>21</sup>

<sup>17</sup> А. Морозов. Пародия как литературен жанр (К теории пародии). — Русская литература, 1960, кн. 1.

<sup>18</sup> В. И. Новиков. Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXXVII. М., 1978. Вж. също и самата дисертация, от която е направено извлечението.

<sup>19</sup> М. Я. Поляков. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.

<sup>20</sup> Ю. Тинянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 290, 293.

<sup>21</sup> А. Морозов. Цит. съч.

Нашата задача тук не е да разглеждаме критично определения на руската формалистична школа. Съществено е, че и нейните представители, както и съветските изследователи в последните десетилетия недвусмислено подчертават връзката на пародията (пародирането) с живата действителност. Подобни наблюдения (в някои случаи по-категорични) се срещат и у редица западни изследователи. Ромел<sup>22</sup> говори, че пародиите се изграждат не само върху „имитация на оригинали“, но и като „отражение на живота“, представляват и отношение към „реалната действителност“. Карер<sup>23</sup>, цитирайки Фервайен, напомня, че покрай другото „пародирането се основава и на обновено схващане за действителността“.

Всички тези констатации (и особено някои нови в трудовете на Тартуската школа) свидетелствуват за качество на пародията, което във вековната ѝ история след Аристотел е било или изобщо забравено, или напълно подценявано — качеството ѝ да превръща в свой обект не само произведения на изкуството, но и самата пряка действителност. Доколкото това качество е било съзирано, то винаги (както у Леман) е било поставяно на „второ място“, винаги след качеството на пародията да бъде отношение към изкуство. Ако разгледаме обаче дори само най-значими пародийни творби от изкуството на 20 век, като пиеси на Жан Жироду и Албер Камю, на Бертолт Брехт и Бърнард Шоу, романи като „Одисей“ на Джеймс Джойс, Олдъс Хъксли, Роберт Музил, та до тези на Гюнтер Грас, Джон Ъпдайк и Кърт Вонегът, и произведения от предишните векове, като „Дон Кихот“ на Сервантес, романи като „Идиот“ и „Престъпление и наказание“ на Достоевски, чиято пародийност е всеобщо призната, а определянето им като пародии — повече или по-малко — всеобщо изключено, ще видим, че пародийното в тях е в много по-малка степен (и поради това несъществено) отношение към изкуство, отколкото отношение към живот или към „знакови форми на живот“. Несъществено е за разбирането на художествената система на „Дон Кихот“, че Сервантес го пише като пародия на рицарските романи, но е извънредно важно, че пародийността на романа, разглеждана като отношение към знакови форми на живота, е основен прием при изграждането на творбата. Несъществено е, че „Престъпление и наказание“ е апостроф срещу една безкрайна поредица от романи в 19 век с наполеоновски типажи, но е решително важно, че наполеоновият комплекс у Разкольников е именно отношение към знакова форма на поведение от живота на века.

Пародийността на един роман през 20 век не е изключена и тогава, когато той изобщо не е отношение към изкуство. Принадлежността към пародията на творби, които не визират определено изкуство (все едно като индивидуален стил или стил на направление), т. е. творби, които са лишени от втори план въпреки пародийността им, е винаги оспорима в културата на 19 век и преди него.

Колкото и тезисно да прозвучава всичко току-що казано, то е достатъчно, за да видим, че в основата на различното разбиране на пародията в доироничната и в ироничната епоха, по определянето на авторитети от Ницше и Фройд до Томас Ман и Нортърп Фрай, лежи изместването на акцента от качеството на пародията да бъде „отношение към изкуство“ към качеството ѝ да отразява непосредствен живот в негови знакови форми. Изкуството (и литературата в частност) на нашия век безусловно потвърждава, че знаковите форми на живот сами също могат да бъдат обект на специално внимание при едно пародийно изображение, като при това то остава именно пародийно, изграждайки творба в пародийен план, представяйки пародията в смисъл на тип творческа нагласа. При този тип изображения вездесъщият втори план може и напълно да отсъства и основната отлика на пародийната творба от всички други сродни изображения е натоварването на знаковите форми на от-

<sup>22</sup> O. Rommel. Die Art — Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroy's. Wien, 1952.

<sup>23</sup> W. Karer. Ibid., S. 22.

разения живот с културно-типови (литературни) значения. Героят от низината може да бъде представен като велик и значим само посредством тип форма на отношение, при която в литературата се дава съдържание на действително великото и значимото. Значимият герой също може да бъде снизен само посредством тип форма, която се отнася в литературата към ниското съдържание. По този път дори тогава, когато в творбата не се четат нито конкретен оригинал, нито стиливите белези на конкретно направление, тя може да бъде изпълнена с пародийно определящ смисъл. Този именно начин на проява на пародията е характерният за иронията и епиха, той е, който прави традиционният инструментариум на теорията на пародията да изглежда (или да е) практически неприложим към новите ѝ прояви. Актуализиран и подчертан днес, той, както видяхме, лежи в самата ѝ същност, изразен още у Аристотел. За цялост на понятието пародия може да се говори само тогава, когато то изразява едновременно в природата си и двете споменати възможности, т. е. да бъде израз както на отношение към изкуство, така и израз на отношение към знакови форми на живот. В този смисъл е неправомерно разделянето на понятията пародия и пародийност, разбирана като похват. Именно пародийността, разбирана като похват, прави възможна пародията като светоотношение (в изкуството като творческа нагласа). Това е фундаменталният израз на пародийността. Но в такъв случай още веднъж можем да кажем, че разглеждането на пародията като жанр, което води потеклото си още от античността, е плод на едностранчиво разбиране, наложило се категорично в теорията на 19 век. Пародията не е жанр — не защото, ако би била такава, би дублирала цялата жанрова система на литературата (например идилия — пародия на идилия, ода — пародия на ода и т. н.), а защото не може да бъде жанр онова, което е тип художествено светоотношение (творческа нагласа). Доколко и как се изразява пародията като тип художествено светоотношение, е друг проблем и него ще разгледаме на друго място. Тук обаче, възстановявайки понятието в целостта му, като едновременна възможност за отношение към изкуство и към знакови форми на живот, виждаме премахнатото още едно, наложено от състоянието му на разединеност, следствие.

Известно е, че пародията, схващана само като отношение към изкуство, изтъква най-често на преден план деструктивната си (към самото това изкуство) функция. Тинянов и руските формалисти прозряха в тая ѝ функция нейното значение в рамките на литературната еволюция като фермент, който предизвиква и осъществява смяната на остарялото с новото. В същото време в известния си труд „Произхождение пародии“ покрай другите си значими идеи Олга Фрайденберг, както видяхме, проправя път на схващането, че пародията може да се изяви и в един напълно конструктивен план като „утвърждаващо мислене“. След Фрайденберг тая идея, особено в трудовете на теоретиците от последните едно-две десетилетия, заема все по-определящо място. Въпреки това противоречето, което съществува между възможностите пародията да се изразява чрез две напълно противоречащи си вътрешно функции, не е теоретически преодоляно. Неговото преодоляване става реално, ако пародията се определи във възможностите ѝ да изразява отношение както към изкуство, така и към знакови форми на живот. Доминиращото положение на едната или на другата функция би зависило най-напред от акцента, поставен от автора и времето върху съответните отношения. Привличането на изкуство като обект на пародийността означава вече наличие на втори план. Наличието на втори план означава възможност за проява преди всичко на деструктивната функция на пародията като отношение между самата творба и втория план (оригинала). Привличането на знакови форми от действителността като обект на пародийността означава възможност за изграждане преди всичко на нова художествена образност (произтичаща направо от живота). Вторият план може да липсва напълно; проявява се конструктивната функция на пародията именно като създаваща нова образност, пародията се явява „утвърждаваща като мислене“.

Вече можем да пристъпим към обобщение. Видяхме, че:

а) Пародийността е отношение както към изкуство, така и към знакови форми на живот;

б) От живота на пародирани се подава онова, което носи привичност, стил, улегналост, затвореност именно като стил, но това, което се проявява (което е в процес), което е в движение, което е живо, а не мъртво. Нарекохме всичко това знакови форми на живот;

в) Разкъсаното единство на понятията пародия и пародийност е израз на теоретичното разглеждане на пародията като жанр. Единствената и най-естествена основа за възвръщане към целостта на понятието пародия в смисъла му на естетически феномен е разглеждането му като естетическо отношение и светоотношение (художествено светоотношение);

г) Схващана така, пародията престава да бъде израз преди всичко на деструктивно начало, но изявява и възможностите си за конструктивно художествено мислене;

д) Схващана единствено като светоотношение, пародията може да обеме в пародийността им проявите на изкуството в т. нар. иронични епохи.

## ПАРОДИЯТА В СИСТЕМАТА НА ВТОРИЧНИТЕ ОТРАЖЕНИЯ

Смисълът на пародията като вторично отражение е бил най-отрано осъзнаван и разглеждан неизменно като нейна основна (жанрова) особеност. И до ден-дневен във от някои наблюдения, които имат значение преди всичко на уговорки, той се смята неин жанровообразуващ белег. Доколкото настоящата работа отхвърля целесъобразността на жанровото разглеждане на пародията като концепция, прекалено тясна за истинската ѝ природа, би могло да се помисли, че се отхвърля или поне подлага на съмнение и номинативността на смисъла ѝ на вторично отражение. Всъщност нашето възражение засяга само способността на този ѝ белег да определи най-общо природата ѝ. Природата на пародията, несъмнено много по-сложна и в комплексността си на отношение не само към изкуство, но и към знакови форми на живот, неминуемо изисква друга, по-широка система за самоопределението ѝ. Вторичността ѝ на отражение обаче принадлежи към нейните номинали, които във възможната им за нашата задача пълнота ще разгледаме по-нататък. Нека тук се опитаме да я представим в отношенията, които изгражда в системата изобщо на вторичните отражения.

Като вторични отражения ще разгледаме ония естетически отражения, които не възникват в резултат на отношението действителност—изкуство или най-малко то не са единствен резултат на тази връзка. Трябва веднага да ги различим в качеството им на знак и стил. Като знак (символ) те са предмет на нашето внимание. Интересуват ни само случаите на стиловата им обособеност. Като вторично стилово в изкуството може да се прояви това, което е категорично определено като стил в един първи план, в един оригинал. На тази основа пародията е родствена с група естетически явления, които могат да се отнасят така, както и тя самата и към сериозното, и към несериозното изкуство. Тия явления обхващат освен самата пародия подражанието, сказа и стилизацията. Бахтин<sup>24</sup> обединява тия явления на базата на т. нар. условна реч. Но те могат да бъдат разгледани като общност и на основата на отношенията им към даден тип художествена система. Като отношения към система те се явяват винаги отношение към онова в нея, което е определящото, характеризиращото я. Това е темен иманентен белег — във от него те изобщо са невъзможни. Всички те, с изключение на сказа, са присъщи на всички изкуства. В литературата (която непосредствено ни интересува) те са еднородови (като вторични отражения),

<sup>24</sup> М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., Наука и изкуство, 1976.

но не едноредови понятия; всяка творба, която е подражавана (включително и подражанието), може да бъде и стилизирана и всяка стилизирана творба — пародизирана. Пародиращата творба обаче не може да бъде нито стилизирана, нито подражавана. Тя може единствено да се самопародира — пародия на пародията, пародия на квадрат, както е наричана често в българските периодични издания от началото на века, но при това тя обикновено губи естетическата си стойност и се превръща в стилистична (в повечето случаи) игра. Тук е и фактическият край на нейните превъплъщения.

Ако това е главното в отношенията на типовете вторични отражения към художествената система, която визират, то съвсем не характеризира вътрешните им взаимоотношения. Вътрешните взаимоотношения между подражанието, сказа, стилизацията и пародията са извънредно усложнени от способността им, така да се каже, да си услужват взаимно. Като художествен принцип подражанието се предоставя на сказа, стилизацията и пародията — та нали и те в основата си са именно подражания. Сказът в качеството си на повествователна форма се предоставя с охота на стилизацията и пародията. По отношение на сказа у Гогол, подчинен на пародийни функции, убедително доказва това В. Виноградов<sup>25</sup>. На свой ред и стилизацията е готова като повествователен принцип да се подчини на пародията, превръщайки се в нейната система в един от похватите ѝ. Обратният ред обаче не е възможен: стилизираният сказ не е сказ, а още по-малко стилизираното подражание е подражание; то е стилизация. Малко по-нататък ще покажем, че само пародията пак прави изключение.

Дори само от тези набелязани досега зависимости помежду им можем вече да определим и собствените им места в скалата на вторичните отражения.

Подражанието означава съзвучие с формата и идеята на художествената система, която е подражавана. Подражанието е подражание само когато е съзнателно; несъзнателно — то се отнася към подражаваното не като цяло, а само като част от системата, която се инкрустира механично в друга, най-често несъзвучна.

Съзнателни са и стилизацията, сказът и пародията; несъзнателни — те престават да бъдат това, което са като естетически феномен, и се превръщат в епигони, с изключение на пародията, която не може да бъде епигон поради обикновено враждебната си настроеност към оригинала. Друг случай са пародията без враждебна настройка, например политическите пародии, които ще разгледаме по-късно.

Подражанието запазва във визираната художествена система главното именно като съзнателно изборно отношение към нея. В този смисъл то я развива, макар и напълно в собствения ѝ дух. Ако една подражателна творба остане напълно вярна на основните закономерности на подражаваната художествена система, тя не я развива; тя паразитира, тя се отнася към първообраза си както копие към оригинал. Именно в този случай тя е епигон. Но дори епигонът има своя роля в развитието на изкуството. Главна функция на епигона е да подготвя несъзнателно читателската аудитория за смяната на износената и с негова помощ художествена система. Следователно епигонната литература несъзнателно и много по-бавно върши в литературния процес онова, което пародията върши съзнателно. Разбира се, това съвсем не изчерпва смисъла на епигонната литература.

В съзнателността си подражанието е доброволно подчинение на главните принципи на визираната художествена система; то непрекъснато търси и намира в нея своя образец. Най-общо то се отнася към нея като към такава, каквато е — сериозно към сериозната, несериозно към несериозната. От друга страна, подражанието не означава винаги липса на оригиналност. То развива системата именно когато притежава такива черти. Подражания са писали и ред първенци на литературата като Пушкин и Лермонтов, Гьоте и Хайне, Вазов и П. П. Славейков. Понякога дори под-

<sup>25</sup> В. Виноградов. Избранные труды. Т. II. М., 1976.

ражаващата творба може да има по-висока естетическа стойност от оригиналната, която е в такъв случай за нея само първопризнат гласък.

Тъй като не създава никакво напрежение към подражаваното изкуство, подражанието се разполага в скалата на вторичните отражения най-близо до него и ако всичко, казано дотук за подражанието, не изчерпва неговите проявления, то е достатъчно, за да го легитимира сред стилизацията, сказа и пародията.

Сказът е естествената връзка между двете словесни изкуства — фолклора и литературата, — в която се четат и смисълът му на вторично отражение. За съжаление именно като такъв той е най-малко изследван. Руската формалистична школа то разглежда най-общо като „настройка за устна реч“<sup>26</sup>, „художествено съответствие на форма на устна монологична реч“<sup>27</sup>, „преди всичко настройка за чужда реч“<sup>28</sup>. Тъй като ние разглеждаме тук типове вторични отражения в отношенията им към художествени системи, можем да го определим като целева, но не враждебна настройка към художествена система, поначало свързана с друг вид естетическо съзнание (М. Георгиев, Н. Хайтов). Това означава, че сказът предлага условности, изброени за един тип съзнание (фолклорното), на друг тип (литературното). Когато произвежданата устна реч принадлежи на съвременен човек, сказът може да изгуби смисъла си на отношение и връзка между двете словесни изкуства. Ярък пример за това е прозата на Атанас Мандаджиев в съвременната българска литература.

В скалата на вторичните отражения сказът е толкова близък до първичното изкуство, колкото и подражанието; ето защо той би могъл в рамките на своите условности да бъде представен и като тип подражане.

Стилизацията в най-груб смисъл би могла да бъде определена като подражане със силно акцентуванa изборност на отношение към определени елементи от една художествена система. Съзнателността на избора при стилизацията добива характера на художествена цел — авторът избира, изтегля и подчертава в съответствие с художествения си замисъл черти от визираната система, за да им придаде друго значение чрез друго звучене. В определени епохи (например през 20-те години на нашия век в Германия, Австрия, България) стилизацията добива извънредно широко разпространение и дори е означавана със специален термин — декоративно изкуство. . . . Метафорично би могло да се каже, че тя се отнася към своя образец както благородник към буржоа — съзнава, че не може да съществува без него, но не изразява коленопреклонно това съзнание както подражанието, а се държи, сякаш е сама и единствена — еталон на изтъненото и достойното. Най-често на стилизацията се поддават стилове и форми, които са били вече схванати като архаични — легендата за д-р Фаустус и историята на Йосиф от Стария завет в „Йосиф и неговите братя“ на Томас Ман, старобългарската апокрифна книжка в „Богомилски легенди“ на Николай Райнов и т. н. Стилизацията по принцип не е враждебна към своята първооснова, но тя би могла на места и иронично да се обърне към нея, какъвто е случаят именно с „Йосиф и неговите братя“. Ироничната стилизация лесно би могла да прерасне в пародия, така както лишената от комично звучение пародия би могла да се схване и като стилизация. Следователно нейното място в системата на вторичните отражения е място между това на подражанието и това на пародията. Тя би трябвало да се смята следходна на подражанието и предходна на пародията<sup>29</sup> не в

<sup>26</sup> Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. (Иллюзия сказа). Л., 1924.

<sup>27</sup> В. Виноградов. Цит. съч.

<sup>28</sup> М. Бахтин. Цит. съч.

<sup>29</sup> Близостта на стилизацията до пародията е категорично подчертана у Тинянов. (Вж. Пародията. История литературы. Кино. М., 1977, с. 201). Тинянов пише: „Стилизацията е близка до пародията. И едната, и другата живеят двойствен живот. Зад основния план на произведението стои друг план — стилизираният или пародираният. Но за пародията и задължително несъответствието между двата плана, разместването им; пародията на трагедията ще е комедия (все едно дали чрез подчертаване на трагичността, или чрез съответстващо имитиране на комическото), пародията на комедията може да бъде трагедия. При стилизацията няма такова несъответствие.

смисъл на задължително преминаване на едно вторично-отражение от начално към крайно, а в смисъл на типологична близост и разлика със съседното. Отнасяйки се към визираното изкуство (било то сериозно или несериозно) с подчертано пристрастие към определени елементи в художествената му система, стилизацията наистина не излъчва респекта на подражанието в подобни случаи, но и не го снижава със сатанинската усмивка на пародията.

Най-общо, това е компанията на пародията в системата на вторичните изображения. Родствена с всички като вторично отражение, тя същевременно се и различава дълбоко от тях в номиналните си, които ще разгледаме отделно и специално. Това, което още може би трябва да добавим тук, вероятно е вече съзряло от нашия читател — най-ярката закономерност на системата на вторичните изображения — от подражанието до пародията: в отношенията си към визираното (моделното) изкуство те се движат в постепенно преливащата се гама от откритото преклонение до прикритото отрицание. Симетрично и изпълнено с хармония преливане — видният отблясък на вътрешното съвършенство на системата.

## КЪМ ОПРЕДЕЛЕНИЕТО НА ПАРОДИЯТА КАТО ОТНОШЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕНО СВЕТООТНОШЕНИЕ

С тия предварителни разбирания можем да пристъпим към самото определение на пародията. Крахът на всички опити за определение досега несъмнено е в протечната природа на пародията, която очевидно пол-лесно може да бъде описана, отколкото определена. Но сложното в същността си винаги може да бъде определено и в целостта на израза си в рамките на една система, която не нарушава именно целостта му като израз. Естетически феномен, пародията би била определима в системата на естетическите отношения на сериозното и несериозното изкуство. За Аристотел, който пише, че „Маргит“ се отнася към комедията така, както „Илиада“ и „Одисея“ към трагедията“, тази система очевидно е дихотомна и най-общо би могла да се изрази именно като отношения между сериозното и несериозното изкуство. Но, както видяхме, нито едното само в себе си, нито другото могат да ни дадат същностното за пародията като цялостен израз — т. е. като естетическо отношение.

Ние досега приехме, че:

1. Пародията е отношение.
2. Отношение към изкуство.
3. Отношение към живот и по-специално към знакови форми на живот.
4. В комплексността на отношенията си за творческия субект тя е израз на художествено светоотношение.

Нека разгледаме тия отношения последователно.

Като отношение към изкуство пародията очевидно, още по определението на Фьогел, е отношение към сериозно или несериозно изкуство, но никога към двете заедно. С е р и о з н о т о тя атакува именно в сериозността и затвореността му, в завършеността и успокоеността му, несериозното — в несериозността и тенденцията му към абсолютна несериозност. Най-кратко — пародията атакува в изкуството загубата на паметта за друго художествено светоотношение. Колкото сериозното се представя за сериозно само в себе си и несериозното — само за себе си, толкова по-неотразимо пародията е способна да ги уязви. Веднага трябва да уточним, че, отнасяйки се към сериозно или несериозно изкуство, тя се отнася всъщност към различните обеми от него. Най-общо тя може да се реализира като:

Има обратното — съответствие на двата плана, стилизиращия и просмукания в него стилизиран. Но все пак от стилизацията до пародията е една крачка; стилизацията, мотивирана комически или подчертана, се превръща в пародия.

а) Отношение към конкретно художествено единство (творба) в някое или повече от възможните му измерения (форма, съдържание или стил, разбираан като проява на единството между двете), но никога на цялото. Нито една пародия в цялост не е огледална по отношение на своя естетически обект. В този случай имаме пародия на конкретно художествено единство, пародира се конкретно като част от общо;

б) Отношение към множество от художествени единства в частността на една от общите им изяви (формална, съдържателна или стилова) или в цялото им като система, т. е. пародират се цели художествени направления. В този случай пародията е пародия на общо към общо.

Но ние видяхме, че пародията се проявява не само като отношение към изкуство, но и като отношение към живот, и то не в индивидуалното му многообразие (в частността на проявите му), а специално към онова, което определихме като знакови форми на живот: притежаващото стил, затварящото се в себе си, без да е още затворено, устойчивото, без да е още напълно установено. (Напълно завършеното в себе си като следствие на самата си завършеност и само подлежи на разрушение.)

Но тогава можем да обобщим, че, разглеждана като отношение, пародията всъщност е:

- 1) Отношение към сериозно или несериозно изкуство;
- 2) Отношение към знакови форми на живот;
- 3) Отношение на двете в себе си (1:1) и (2:2) и помежду им (1:1):(2:2).

Видният недостатък и на тази класификация е непълнотата на отразените отношения. Защото, щом говорим за сериозно изкуство, естествено то е селектирано по отношение на несериозното. Но мимезисът в смисъла на понятието у Аристотел е възможност и за едното, и за другото; той, олицетворен в творческия субект, е единствената пресечна точка и на двете. Едновременен като възможност, мимезисът обаче никога не е едновременност като естетически акт; създава се или сериозно в определен негов жаир, или несериозно по същия принцип изкуство. И ако за творческия субект едното вече е акт и чрез акта се представя като естетическа реалност, второто е само потенция. Сериозното изкуство се създава със сериозна настроеност, несериозното — с несериозна. Щом пародията е отношение към сериозно или несериозно изкуство, тя не може — сама в природата си естетически феномен — да изразява сериозно отношение към сериозното изкуство, защото сериозно към сериозно вече няма да означава изкуство. Следователно същностно най-дълбоко в природата си тя представлява несериозно отношение към сериозното — естетическо (или реално)—или несериозното, което е неин обект. Но същностно още не означава видимо. От това формално противоречие още веднъж се възползва пародията, за да изяви сатанинската си природа в сериозна претенция на несериозно отношение към сериозно или несериозно изкуство или (и) знакови форми на живот.

И именно тук и като такава тя се различава единствено не само от сериозното, но и от несериозното, от хумора, от сатирата, но всички ония гранични и деформационни по своята същност явления в изкуството (в които тя непрекъснато се прикрива) — гротеската, карикатурата, буфонадата, фарса. . . Единствено тук прониците интенции, които дават началото на нейния импулс към сериозното, се превръщат в нейни собствени пародични интенции. Единствено тук онова, което в съвременните теории се обозначава като пародийност, без да е пародия (разбираана в частност като видимо отношение към изкуство), намира своето място в целостта на понятието и въпреки че не е именно пряко отношение към изкуство.

Най-после, това определение не противоречи нито на късно осъзнатата вътрешна раздробеност на понятието, нито на извънредно активизираното присъствие на пародията в съвременното изкуство. Както травестията, така и пастишът, както бурлеската, така и пародията в частния смисъл на понятието се обемат от изразените в определените отношения. И както пародията по Омир, така и пародията на Лукриан, на Ариосто и Фоленто, на Брачолини и Тасони, на Скарон и Боало, на Фийшерт

