

ПАРОДИЯ В ПЕРИФЕРИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА

СИМЕОН ЯНЕВ

Пародията, уверяват повечето литературни критици, съпътствува литературата особено в преломни епохи. За българската литература от Каравелов и Ботев (доколкото именно при тях пародийното се проявява за първи път) всяко време, чак до края на двадесетте години на нашия век, се оказва преломно. Осемдесетте години обозначават времето на създаването на националния епос — „Под игото“, както и отливането на националното историческо чувство в окончателни форми, т. е. превръщането на народа от народностна маса (народ в себе си) в народностен индивид (народ за себе си). И поезията, както и прозата, и отново чрез Вазов, в това десетилетие все по-ясно обозначава границите на художествеността, отдалечавайки се от онова, което обозначава границите на публицистиката и документалистиката.

През деветдесетте години тия граници се уплътняват вече не само стилистически, но и чрез нови теми и идеи, носени от нова генерация автори. Главното в деветдесетте години е доминацията в диференцирането и поляризирането на литературния живот, в активизирането на литературната критика като самосъзнание на литературата в „широките врати“ към европейската култура, в създаването на необходимата литературна аудитория заедно с оформянето на специализирания литературен печат. Може би най-силно и най-непосредствено е изразил раздялата си със старото естетическо съзнание — фолклорно-епическото — начеващият критическата си дейност в началото на века Димо Кьорчев, който пише в една своя статия, отпечатана в сп. „Наш живот“: „Бащите само възпелтиха в нас непосредствената любов към народните песни, но с различието: там, гдето те плачеха или където песента създаваше червени бузи, ние мълчим. И новият поет-певец изпитва тъкмо това.“

Началото на века е времето на мощното проникване на символизма в българската литература, нов прелом, който отхвърля поетиката на такива модернисти в края на века, каквито са Пенчо Славейков и Петко Ю. Тодоров. За 10—15 години това течение се изразява от най-ярки пера, т. е. влиза в руслото на най-представителната национална литература. Започват войните и те всъщност са първият преждевременен удар срещу течението (защото практически символизмът у нас не е достигнал още онова състояние, когато художествената му система ще започне да се саморазрушава). Революциите, въстанията (от социална гледна точка) и новите европейски влияния (от естетическа) водят до нов прелом, съществените черти на който са приземяването, политизацията на литературата и едновременно силното влияние на ред нови течения — имажинизъм, футуризм, експресонизъм, диалектизъм и т. н.

Не е необходимо за нашата цел да навлизаме специално и отблизо в тия процеси, тъй като не тяхната естетическа вътрешна изчерпаност, а социални, полити-

¹ Наш живот, 1906, бр. 4.

чески и външни естетически причини (влияния) са същностните основания за бързата им еволюция и смяна. Доколкото пародийните изображения в мнозинството от случаите зависят от традицията, а българската традиция в историческите обстоятелства е почти винаги прекъсвана преди да се е изчерпала докрай естетически, пародийните изображения в българската литература закономерно се изразяват не в естествена последователност, а откъслечно и взривоподобно. Тук трябва да видим и една от най-съществените причини те да останат скрити или само фрагментарно засегнати от литературната история.

Бързите социални и естетически промени в националния живот в края на XIX и началото на XX век лежат в основата на още един естетически парадокс: до колкото присъствуват каквито са, пародийните изображения от тая епоха са резултат не толкова на изчерпаност, колкото на критицизъм към непревърнати още в традиция или току-що застъпени в литературния процес форми и стилове. Сама по себе си способност, която произтича от самата им природа; много от теоретичите в различни literaturи описват подобни прояви на пародийното². Парадоксалното в нашия случай е в това, че този род пародиен критицизъм се проявява в българската литература по-често и по-трайно, отколкото пародийният критицизъм към традицията. Парадоксът престава да изглежда парадокс само в неестественото, необикновено динамизиране на българския литературен процес в целия период от Освобождението и до войните.

Предмет на тази статия са предимно тези пародийни изображения, които са проява на критицизъм не към остарели, изчерпани и шаблонизирани форми, а към схващания като модерни и непълно усвоени.

След „Чичовци“ сам Вазов, както е известно, никога не се връща към стил, който да представлява пародийно отношение към един схващан в единството му културен момент. Той пише в следващите близо четири десетилетия на своя живот наред с разкази, романи, стихове и пътеписи, комедии, сатирични очерци, разкази и хумор. Но дори в жанровете, които теорията определя като най-близки до пародийните изображения, Вазов никога не прекрачва границата на пародийното. Има едно особено важно обстоятелство, което до голяма степен (но не напълно) обяснява това: след „Под игото“ Вазов определено е постигнал вече своя стил в оня смисъл, в който определя стила Жирмунски като „не само фактическо съществуване — временно или пространствено — на различни похвати, а тяхната вътрешна взаимна обусловеност, ограничената или системната връзка съществува между отделните похвати“³.

След „Под игото“ Вазов е затворил, така да се каже, своята художествена система; всичко, което (с несъществени изключения) създава той, може да бъде сюжетно, тематично и жанрово различно и дори може да се отличава с присъствието на нови художествени похвати, но като „органично и системно съществуване“ на тези похвати в художественото единство, то не се отличава. Нещо повече — похватите на стила като елемент на художествената условност могат дори в следващото произведение да бъдат изразени по-съвършено; ако системата е вече веднъж затворена, това не променя нищо. Вазов съвсем не се самозаблуждава, когато споделя пред проф. Шишманов, че като „художество „Нова земя“ е по-добър роман от „Под игото“⁴. Това е така не само в талвега на тогавашните разбирания за движението на художествената условност, нито само в тона на познатата авторска пристрастност към по-малко признатата късна робжа. „Нова земя“ би могла да бъде изградена с по-

² К. Крејсу. Heroikonoma v basniktvi slovani, Praha, 1964, стр. 100-101.

³ В. Жирмунски. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 52.

⁴ Ив. Шишманов. Вазов в спомените на съвременниците си. С., Български писател, 1966.

свършена романова техника, но тя остава в кръга на онова „органично съществуване“ на стила, който вече е добил категоричните си очертания в „Под игото“.

Всеки автор, който постигнал веднъж завършеност на своята собствена художествена система, не намери за необходимо (или не може) да разчули отново формата в следващите си произведения — да ѝ даде възможности за ново развитие, рискува, ако не друго, вероятността да създаде творби, които ще бъдат в сянката на онова негово произведение, което е представило художествената му система като затворена. И всеки автор в подобна позиция неминуемо предизвиква в процеса подчертана или прикрита, индивидуална или групова опозиция, изразена като отношение към художествената му система.

В този смисъл всичко, което се случва с Вазов в постепенно разгарящата се полемика с д-р Кръстев и групата „Мисъл“, не е въпрос нито на естетическо „късогледство“ от страна на д-р Кръстев, нито на критическа неблагодарност, а закономерен, макар и пресилен, акт на творци, доловили ясно затвореността на Разовата художествена система. Една от формите на тази опозиция е пародийното изображение в най-елементарния му вид — видът, когато то се схваща като жанр — пародията.

И понеже Вазов е първият национално значим (това включва и национално въздействащ) писател след Освобождението, пародии по него срещаме още в печата на 80-те години. Така че следосвобожденическият Вазов, и по-специално Вазов поетът, намира своите пародисти още преди художествената му система да е достигнала своята завършеност.

Пародиите по Вазов от 80-те години нямат литературноисторическа стойност, защото нямат и литературно-историческа цел; те са насочени най-често срещу личността, а не срещу стила. Ето само няколко примера⁵:

По стихотворения от стихосбирката „Италия“:

Ненадейно сред полето
видях Вазова да тича.
Манчовата тлъста муза
яхнал както не прилича.

И пак от същия вестник⁶ под заглавие „Стихотворения, невлезли в сбирчината „Италия“:

Песни мон яри
песни пълни с злоба.
Вий ми изкопахте
трърде рано гроба
Бихте ми вий дали
почив благодатен
ако да не беше
изворът ви краден.

Ако се съгласим с Пабле, че „там, където започва омразата, свършва пародията“⁷, това правило ще намери пълно основание във всичките (а те са многобройни) публикации през 80-те години в споменатия вестник „Славянин“. Тук трябва да се каже, че първите, наричани „пародийни“, стихотворни образци в българската следосвобожденическа литература в същността си не са пародийни именно защото не са естетични, т. е. не са (или само периферно са) отношение към изкуство. Те са най-често продиктувани от партизански политически страсти или от лични причини. И тръбва да се разглеждат като подражания на стил, използвани с политическа или лична цел.

⁵ Славянин, VI, 1984, бр. 67.

⁶ Славянин, 1984, бр. 80.

⁷ E. P a b l e. В сборника: Ad Absurdum, Parodien dieses Jahrhunderts, München, 1969.

Както ще видим по-нататък, за съжаление тази „пара“ пародия, проникнала твърде рано, се среща и доста до късно въпреки явните си нелитературни основания. Дори в по-сполучливите си образци този вид творчество не би могло да се разглежда като пародия, а като сатира — толкова подчертана е сатиричната му насоченост и толкова незабележима е функцията му на „литературноисторически наемък“⁸. Вероятно тук не е излишно да се подчертае, че сама по себе си сатиричната насоченост не изключва пародийното. Но пародийното в собственото си съдържание в подобни случаи винаги предполага дълбоко литературни (или общокултурни), но не тясно свързани с личността на твореца основания. Обобщено — личностната насоченост, дори замислена и облечена в пародийни одежди (т. е. вмъкването ѝ в стила, стихосложението, ритъма на една конкретна творба, какъвто е случаят с цитираното „Ненадейно сред полето“), неминуемо се превръща в нещо сродно (хумор, сатира, гротеска, карикатура), но не пародия.*

Именно сродността на пародийното изображение с вторичните белези на някои от формите на лимезисното изображение (хумористични, сатирични и т. н.) е причината в една литература като българската, пресирана от разнопосочни и активни външни влияния, и от друга страна, от динамични социални промени, да се структурира и изразява не самостоятелно, както е например в руската литература⁹, а под егидата на хумора и сатирата. По такъв начин българските хумористични вестници и списания още от деветдесетте години, но особено в първите десетилетия на новия век, поемат функциите и играят ролята не само на озонатори на обществения климат посредством схема, но и на литературни и общокултурни регулатори посредством пародията. Пародийното изображение в тая епоха изпада, би могло да се каже, в същото състояние, в което самата художествено пресъздавана от времето на оформянето на новобългарската литература (най-широко — възрожденският период); то не се схваща диференцирано от хумористично-сатиричното и съществува в един своеобразен синкретизъм с него. В това се съдържа дълбока негова характерност — неосъзнавано отделно, то съществува само в контекста на хумористично-сатиричното.

Примерът на „Чичовци“ остава непоследван и това е дълбоко закономерно. „Чичовци“ в пародийния си смисъл е отношение към вече надживяна културна традиция. А деветдесетте години и особено началото на века са поле на процеси от съвършено друг характер; главното в тях не е самото налагане на художествената условност, а нейното разрастване и изразяване чрез нова поетика (по-точно — поетики) — индивидуалистична, символистична. . В този смисъл пародийният критицизъм, за който говорихме в началото, като нейна непосредствена цел не е — да повторим — отношение към остарели, изчерпани и шаблонизирани форми, а отношение преди всичко към модерни и не напълно усвоени. Разрастването на схемовите форми до степен на друг, втори език на епохата¹¹ е пряко следствие не само на преломния

* Разминаването между целта и резултата не означава обаче непременно художествена непълноценност. В извънредно богатата на подобни творби българска литература от първата четвърт на двадесетия век има редица превъзходни подобни примери. Тяхната близост до пародията и сравнителната бедност на чисто пародийни и значими художествени творби ни дадоха основания да включим някои от тях в първата българска пародийна антология¹⁰.

⁸ В. В. Виноградов. Поетика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. Етюды о стиле Гоголя, с. 295.

⁹ Пародията по Гогол се печатат в сериозни литературни издания. Например „Повесть о том, как господа Петушков, Цыплиников и Тетерькин сочиняли повесть“, както свидетелствува Виноградов, е печатана в „Сине отечества“, 1943, № 4. Авторът на тази пародия е К. Масалски.

¹⁰ Сто български пародии от първата четвърт на ХХ век. С., Български писател, 1988, предговор и съставителство С. Янев (под печат).

¹¹ Контурите на това явление са най-общо очертани в статията на младия литературен историк Е. Сугарев за списание „Българин“, печатана в списание „Литературна мисъл“, 1985, 9.

й в социално отношение характер (първоначалното натрупване), но и на новите „скрити“ (доколкото са неосъзнавани) функции, които тези форми поемат. Ако трябва заради яснотата да се изразим метафорично — патицата е измътила лебед, но нито тя, нито лебедът, нито ония, които ги гледат, подозират още това. Друг проблем е, че на грозното патенце в българските условия ще бъдат нужни много повече години да се превърне в лебед от годините, нужни на обикновените патенца да станат патици. Защото пародийното доста дълго — чак до Светослав Минков и после до Йордан Радичков, ще търси в българската литература собствения си изказ.

Ние предпоставихме вече, че в това ако не „масово културно“, то поне необикновено широко активизиране на смеховите форми от началото на века ще потърсим (между другото и като обяснение на самата активизация на тези форми) присъствието на пародийно изобразеното. В един гмеж от десетки и десетки издания — вестници и списания, сборници и алманаси, най-категорично то е изразено в тоя период във вестник „България“ (1904—1909) и списания „Българан“ (1904—1909, впоследствие 1916—1924), „Барабан“ (1908—1921), „Смях“ (1911—1915), „Маскарад“ (1922—1923) вече в следвоенния период и други по-незначителни, защото са и многократно по-нетрайни. Решаващото условие не само за хумористично-сатиричната значимост на едно издание от епохата, но и за значимостта на пародийните изображения в тях е участието в редактирането и списването им на първоразредни поети и писатели, проявени вече като автори на „сериозна литература“, но и много или малко „неофициални“, неприети в главните литературни кръгове. Смислът на този факт не е еднолинеен, но можем да започнем с това, че „Българан“, „Барабан“, „Маскарад“ и т. н. не се постигат нито в епизодичното участие, нито в постоянната подкрепа на Пенчо Славейков и Петко Тодоров, на Вазов и Михайловски, на Яворов и Кирил Христов¹². Обратно — тяхната физиономичност се определя от Елин Пелин, Димитър Подвързачов, Константин Константинов, Христо Смирненски, Тома Измирлиев, Чудомир и други. Особена е ролята в тях на двамата бъдещи първенци на националната литература Елин Пелин и Христо Смирненски. Също така и при Вазов с „Чичовци“ тяхното значение тук е не само недооценено, то е по-скоро подценено. Фонът, върху който те се очертават в значимостта си на етапи в еволюцията на една национална тенденция, са вестниците и списанията, за които говорихме.

Сред тях „Българан“ категорично и релефно се откроява. Той излиза (като вестник) не особено дълго — от 1904 до 1909 година, но бързо се превръща в нарицателно име за всички сродни издания и литературата, създавана в техните сфери. Между организаторите и сътрудниците му, които са разгадани (защото почти всичко, писано в този печат, е подписвано с псевдоними), трябва да се споменат Александър Кипров и Христо Силянов, Александър Божинов и Елин Пелин, Андрей Протич и Петър Нейков, Владимир Попанастасов и Димитър Подвързачов, Александър Балабанов и Константин Константинов, Николай Илиев и Димитър Бояджиев, Димчо Дебелянов, Иван Карановски и т. н. И тъй като само изреждането на имената само по себе си говори за изданието, ще споменем тук и

Той пише: „От началото на ХХ век българският смях престава да бъде индивидуален феномен и се превръща в масова култура (. . .) Смехът им е многопластов и многостранен — той е и епикурейска радост от самото съществуване, и маскиран израз на недоволство от обществения живот, което не може да бъде изразено по друг начин“. Ако изводите на младия изследовател са верни, те още веднъж показват несинхронността на естетическия развой в българската и например в руската литература. Приблизително по същото време Куприн пише известната си статия „Смехът умира“.

¹² В много критически работи от времето след войните откровеност се лансира мисълта, че дори създаването на „Българин“ е било акт на противодействие срещу групата „Мисъл“. Така например Д. Б. Митов в статията си „Елин Пелин“ (печатана през 1939 г.) пише: „Българан“ (. . .) всъщност играеше ролята на литературен орган на една група писатели и художници, дошла с всичката свежест на своите млади дарования, за да реагират срещу твърде тежкия и в много случаи досаден критически и естетически апарат в списание „Мисъл“, създадено от д-р К. Кръстев“. Вж. Елин Пелин в българската критика. С., 1977, 157—158.

новите фигури във втория „Българан“ — списанието, излизало от 1916 до 1924 година, както и на списание „Барабан“, което най-пълноценно представя редом с „Българан“ разглежданата тенденция. Откритието на втория „Българан“ е Ведбал (Христо Смирненски). Редом с него нови имена са Христо Бързицов, Печо Господинов, Петър Завоев, Тома Измирлиев, Васил Павурджиев, Георги Караиванов, Хенри Левенсон, Александър Симеонов, Димитър Симидов, Димитър Митов (Сергей Румянцев) и други.

„Барабан“ е списван главно от Иван Генадиев, Николай Фол, Иван Арнаудов, Сава Злъчкин, Христо Смирненски, Васил Карагъзов, Крум Кюлявков, Иван Мирровски, Димитър Подвързачов, Георги Райчев, Борис Руменов, Георги Савчев, Димитър Чорбаджийски (Чудомир), Стоян Шакле и др. Всички те са имали по един или няколко псевдонима, използвали са ги по различни съображения еднократно или многократно, а между тях и до днес стоят неразгадани псевдонимите на автори на прекрасни фейлетони, разкази, сценки, пародии, диалози, дори малки драми. Използуването на псевдонимите е било насъщна необходимост поради нелицеприятния характер (както в политическо, така и в литературно-културно отношение) на значителна част от материалите. Общ белег за всички значими хумористични издания е, че следвайки високата възрожденска традиция, в определена степен без изключение изразяват политическо отношение към тогавашния живот. Несъстоятелни и по различни съображения спекулативни са обвиненията за аполитичност, бохемски характер или (като цяло) художествена несъстоятелност и на „Българан“, и на „Барабан“, а в своя мяра и за повечето от другите споменати хумористични издания.

Нямаме възможност тук да се разпростираме по-надълго върху историята, организацията и взаимоотношенията между споменатите най-значими хумористични издания. За съжаление извън няколко само статии¹³ те не са изучени.

Пародийното изображение се е схващало не само от публиката, но и от самите творци като разновидност или на хумора, или дори като непосредствен хумор. Видяхме, че и сам Вазов години след написването на „Чичовци“ в анкетата с Шишманов нарича повестта „хумореска“. Още повече и дори с по-големи формални основания започват да наричат хуморески пародийните си стихове авторите през деветдесетте години и началото на века, защото те и не претендират за онова глобално отношение към културата на една епоха, каквато съдържа „Чичовци“. Хуморески нарича Елин Пелин работите си на шопски диалект, за „хумористични поеми“ говори критиката, когато разглежда детските му поеми, хуморески са буквално обозначени мнозинството от стиховете в „Българан“ и „Барабан“, щом имат известна сюжетност и са върху комична ситуация. Редом с това понятие живее и понятието пародия, което обозначава най-често стихотворение (но също така къс разказ, сценка, диалог), изпълнено по ясно разчитания се модел на популярно стихотворение на популярен поет.

Пародията е схващана като жанр; главен отличителен белег на жанра — вторият план. Заедно с това пародия е всичко, което визира открито писателската или артистична личност не само в нейния духовен, но също така и в личния ѝ живот. Пародийният ефект е равен на комичния ефект; комичният означава разкриване на някакво житейско или литературно несъответствие. Ето как пародийно е девоалиран морализъм на Стоян Михайловски — гневен сатирик, блюстител на моралното, автор на едни от най-смелите статии срещу Фердинанд, но приел все пак предложената му държавна пенсия:

¹³ Извън споменатата статия за „Българан“ трябва да се добавят и някои непечатани разработки върху хумористичните издания. Защото едва в последно време благодарение на съвместната всеотдайна работа на две специалистки към катедрата по българска литература на Софийския университет — Павлинка Русева и Димитринка Воденичарова, чиято работи засега са изцяло непечатани, може да се смята, че е положена надеждна основа към системното им проучване.

Деца, недейте слуша книжовника Стояна —
говореше добрата и мъдра баба Яна,
Той казва, че не трябва духа ви да отпада
пред врага на народа, макар и силен той,
а сам пред него гузно, с молба, разкаян пада.
И пенсия му иска пожизнена в награда,
и сгазва малодушно девиза свети свой.

Деца, недейте слуша книжовника Стояна —
говореше добрата и мъдра баба Яна,
Не вярвайте на него, той демон зъл е същи
иас зло не ще настигне, дор царят ни е жив.
България е силна и храбри и могъщи
са нейните войскари, като спартанци същи.
А техен вожд върховен е царят ни правдив¹⁴.

Пародийното несъмнено за автора на цитираната творба се заключава в имитацията на стиха на Михайловски, както и на неговия стил, въвеждащ често като положителни герои хора със съхранени във времето добродетели на предни епохи — днешни старци и старици. То е също така в откритата дидактична позиция, която съдържа в себе си винаги сатирична оценка. Пародийният ефект се покрива със сатиричния, вторично разколебан от внезапното „възвисяване“ на онова, което само по себе си е постоянно възвисявано — царя и войската, а се е оказало „със сметка“ развенчавано от поета в поезията му. Но независимо от отношението към характеристиките на стила, главният прицел е прицел не срещу тях, а срещу личността и нейната нравственост, главното несъответствие — между литературно прокламираната и житейски отстоявана нравственост. Но особено значение за пародийното има и второто, вътрешното несъответствие — между интонациите на сатирата и на одата. Именно то изразява пародийното най-директно. „Стоян книжовник“ на Владислав Ковачев има и конкретен първи план — това е стихотворението на Михайловски „Боян Магесника“.

Тази пародия е показателна за онова, което се схваща като пародия в българската литература от началото на века. Ако то не съответствува на по-късни или по-ранни представи за пародията в жанров смисъл, това ще означава само еволюцията и динамичността на самото понятие, но не жанрова непълноценност. Що се отнася до определения конкретен момент, естетическата доминация на една творба над друга се заключава в способността на авторите да превърнат пародийната идея от пародийна директност в пародийна алюзия. Разбира се, тази способност е решаваща само при наличието на едно номинално умение — умението да се навлезе пародийно талантиливо в художествената образност и стил на избрания автор. И при добри поети, поети с прецизна версификаторска техника, пародията може да бъде несполучлива, ако пародийната идея не постига смисъла си на „литературно-исторически намек“. Подобни случаи не са редки в „Българан“, „Барабан“ и останалите издания, но още по-често естетическата непълноценност на пародията се дължи на слаба поетическа култура, разбирали и като несполучлив избор на пародийната идея, и като слаба поетическа техника. Но нека оставим настрана несполуките на „Българан и с-ие“, за да потърсим през добрите и по-сполучените творби литературно-историческия смисъл на пародията в епохата. Видяхме, че пародията за естетическото съзнание от началото на века означава жанр, а основният смисъл (цел) на този жанр е изразът на определено хумористично или сатирично отношение към нрави, политически и социални отношения или конкретни личности. Пародията следователно е нещо смешно, нещо, което предполага и съдържа иронията, подигравката или сатиричната злъч.

¹⁴ Българан, 1905, бр. 44.

Тук е от значение да подчертаем, че отношението към литературната традиция (доста често и към литературната мода) в оная епоха е своеобразен лакмус за естетическия и социалния усет на художника. Изборът на това, какво да се пародира, е избор между възможността хумористично, сатирично или пародийно да се оцвети една нова (раждаща се) творба.

Ако у художника са доминиращи социалните основания, използването на познат литературен образец не се явява толкова израз на отношение към традицията или към самия литературен процес в стиловете му моментни предпочитания, колкото литературна рефлексия на социални отношения и нрави. В този случай пародията е само в най-общ смисъл пародия; в същността си тя е хумористично или сатирично произведение. Такива са мнозинството от работите в разглежданите от нас издания. Например пародните по Вазови стихотворения „Къде е он“ (бр. 72, 1910 г., „Барабан“) на Ваню Ми (Иван Мировски), „Край Босфора шум се вдига“ (за младотурската революция, бр. 25, 1909 г., „Българин“) от неизвестен автор, „Левски“ (таз държава тясна за мойта душа е) (бр. 25, 1904 г., „Българин“) от Не съм аз (Александър Божинов) и т. н. и т. н. Или — ако социалните основания определят целта на пародирането, ражда се хумористично или сатирично произведение. Тогава литературният първообраз е само формално необходим, новата творба не съдържа пряко отношение към него именно в качеството му на литература. В известни случаи обаче при такава насоченост и при пряк политически адресат хумористичната или сатирична творба получава изрза на пародия; това е политическа пародия.

Ако у художника в отношението му към литературния първообраз доминират естетически основания, т. е. ако цел на неговото пародиране е непосредствено и пряко самата творба в индивидуалната ѝ особеност или в принадлежността ѝ към определено литературно направление или стил, тогава творбата добива оцветеността на пародия в много по-тесен смисъл на думата от оная, в който са я схващали в България в началото на века.

Или — фундаменталната литературна пародия — отношението на литература към литература — е било разбирано като частен случай на понятието пародия. Този тип творби в българановската литература не са особено многобройни, но те са извънредно показателни; свидетелствуват еволюцията на понятието, явяват се израз на една дълбока необходимост на самия литературен процес. Такива са изданията, за които говорим, някои от най-добрите творби на Елин Пелин, Христо Смирненски, Димитър Подвързачов. Интуитивни като цел, те са дълбоко позитивни като резултат, доколкото снижават, дискредитират, деваолират прийоми и стилове, безплодни или чужди в дадената естетическа ситуация. Например преодоляването на символизма и в още по-определена степен на индивидуализма в лицето на П. П. Славейков и П. Ю. Тодоров в този смисъл няма да бъде само резултат на социални взривове и сътресения, т. е. на промени в социалното мировъзрение, но и на вътрешно естетически подбуди. Дълбочината и силата на тези подбуди ще се опитаме да покажем, разглеждайки пародийните творби у Елин Пелин и Христо Смирненски по-късно.

От всичко казано дотук за смисъла и съдържанието на понятието пародия в естетическата ситуация в България от началото на века не трябва да следват никакви упреци и корекции с късна дата. Разбирането на смисъла и функциите на пародийното изображение не може да бъде по-вярно в една страна (в една култура, една литература) и по-малко вярно в друга. Това, че в Русия романите на Достоевски са своеобразен пародичен корелатив на литературния процес, тоест, че пародийното изображение там има и подчертани литературни функции още в 60-те и 70-те години по отношение на традицията на Гогол, Тургенев и т. н., не означава, че подчертано социалните функции на пародията в България през 90-те години и първото десетилетие на XX век са отклонение от истинското съдържание на понятието. Пародийното е елемент от естетическото съзнание, от естетическата ситуация, ма-

кар и изключително важен елемент. Пародията и пародийното, както посочихме, не са вечни, а са исторически понятия и различните функции, с които се реализират, са израз на различни (и конкретни) стадии на едно естетическо съзнание. Видимостта или прикритостта, експлицитността или имплицитността на тези функции, съзнателността или интуитивността на пародийната цел също така са израз на променящо се историческо съдържание, на сложност на понятието, на динамичната му природа. В същото време те са израз и на национална специфика, защото именно националната естетическа ситуация поставя или отнема акцентите върху един тип художествено изображение. Българските пародийни изображения, схващани дори като хумористични, не се вълътиха в големи и значими романи. Но във фрагментарността си, в инцидентността си, най-после и в интуитивността си и те се оказаха много важен фактор за преодоляването в националната естетическа ситуация на чужди или бързо станали безплодни художествени системи — индивидуалистичната, символистичната, по-късно експресионистичната. Следователно съдържанието на понятието пародия в България от началото на века такова, каквото е, е израз не само на състояние, но в състоянието и чрез него — и на естетическа необходимост.

След като видяхме в най-общ смисъл какво означава и как се разбира понятието пародия от времето на „Българан“, същността на проблема се заключава отново в отговор на въпросите — какво, от кого и как. Какво се пародира и какви са целите на пародирането? От кого се пародира и каква естетическа обосновка има конкретно пародията? Как се пародира, т. е. еволюира ли, обогатява ли се, или обратно, начинът на пародиране, след като се опитаме да разкрием в какво най-определено се изразява той?

Трябва да имаме ясното съзнание, че отговорът, дори максимално пълен, на тия въпроси не изчерпва проблема за пародийното изображение. Този отговор не може да обясни увеличаването или намаляването на пародийната интезия и той съвсем не достига характера и спецификата на нейната рецепция. Досегът до тези проблеми превръща вече темата в сплит не само от естетически, но и от социологически, социолингвистични, психологични, народопсихологични и т. н. въпроси. Сегашното състояние на българската литературна история не позволява разплитането и анализа на тия съдържачи се в темата и съвсем немаловажни проблеми. Но, от друга страна, то не изключва очертаването на общата тенденция. Тази тенденция, да повторим, остава и крайната цел на нашето изследване.

И така какво се пародира в „Българан“ и близките нему издания, е въпросът, върху чийто отговор лежат всички останали малко по-горе предпоставени въпроси. Говорейки за хумористичната или сатирична насоченост, повечето от изследователите на изданията насочват вниманието си върху темите — любовни, битови, политически и т. н. И това е съвсем естествено, когато въпросът е и не какво се пародира, а какво се осмива. Осмиването, сатиричното окарикатуряване са несъмнено осъзнатата и преследвана цел на тия издания. И това се доказва в тях на всяка стъпка — от конкретните фейлетони, разкази и стихотворения, до (и то най-красноречиво) в програмните стихотворения. Ето само част от публикуваното в първия брой (вероятно редакционно) програмно стихотворение на „Българан“:

Не е за тебе дума, орачо незлобливи

Не! Тебе да злословя не бих имал аз сила. . .

но таз земя не тебе е само откърмила —

виж — окол тебе — от страсти водовъртеж, гъмжеш

от алчни, рабски страсти, от кал и омерзение,

подлизковци, службаша, безумци, готовани

и плъхове нечисти, около трона сбрали —

в снагата ти тегловна са хищни нокти впили! . . .

— Тях само „Българанът“ ще хапе и ще жили!

Оттук много може да се почерпи за демократичния характер на изданието, за социалията му насоченост, та дори само като защита срещу ония журналистически оценки от петдесетте години (и по-късно), които прецизно подчертават „бохемските настроения“, които насаждало списанието. Пародийното снизяване, пародийното отношение към литературата и културата не са прокламирани в програмни стихотворения. Но те непрекъснато експлицитно или имплицитно присъствуват във всеки брой на „Българан“, на „Барабан“, на „Смях“, на „Маскарад“, на всички издания, особено в работите на автори като Елин Пелин, Димитър Подвързачов, Николай Лилiev, Владимир Попанастасов, по-късно и на Христо Смирненски. Неосъзнатата и непрокламирана цел на изданията е много по-категорично подчертана в работите на ония творци, които са постигнали значителни естетически резултати в другото си — в „с е р и о з н о т о“ си творчество. Това е и най-важната причина, която ни заставя да разглеждаме техните (и по-специално на Елин Пелин, Христо Смирненски) пародийни творби в отделни глави. Измежду използваните за пародийни цели в началото на века български автори неоспоримо първо място държи онзи, който сам две десетилетия по-рано е положил началото на българското пародийно изображение — Иван Вазов.

Българановската литература¹⁵ пародира Вазовия стил от поезията му (най-вече от стихосбирките му от 80-те години, добили широка популярност), на прозата му (най-определено от късните му романи и пътеписи — по-специално „Казаларската царица“), Вазовите теми и идеи, най-сетне — самата Вазова личност. Много от творбите, които визират Вазов, съдържат пародийни черти, без да са пародийни, други — обратно, са пародийни *par excellence*, класически примери за пародия от фундаментален тип на български — например „Отечество любезно“ и „Ековете“ на Елин Пелин. Най-многобройни са пародиите по „Епопея на забравените“, но в нито една от тях (или по-точно съвсем бегло в тях) се визира Вазовият поетически стил; обичайната цел на тия пародии са обществените нрави, моралът на отделните личности (най-често Фердинанд), а също така и личността на поета. Съвършено различна е пародийната цел, когато за пародийен първообраз служат Вазовите романи (няколко пародии в различни списания за „Казаларската царица“) и Вазовите исторически драми. Прицелът тук е именно стилът, идеята, изразните средства. Една закономерност съществува в отношението към Вазов: ранният Вазов (Вазов до „Под игото“ включително) не е пародиран за собствения си стил, а е пародийно използван за други — най-вече политически цели; Вазов от деветдесетте години и началото на века; Вазов, авторът на романи със съвременна за тогава тематика и на исторически романи и драми, е пародиран именно заради собствената стилистика на произведенията си. Обяснението на тази закономерност още веднъж недвусмислено подчертава една от най-важните функции на пародийното изображение в литературния процес — определената от Тинянов функция на пародията в литературната еволюция. И Димитър Подвързачов „Забравен талант“ във великолепната си стихотворна пародия по „Казаларската царица“, и неразкритият пародист с псевдоним Камен — Пламен с великолепната си пародия за „Казаларската царица“¹⁶ разкриват дълбоки характеристики на Вазовата романова техника, след като са почувствували и разкрили изчерпаността на Вазовата художествена система по отношение към новия естетически момент. Те са доловили именно нейната затвореност, неспособността ѝ за вътрешна естетическа еволюция.

Някоя от творбите на Вазов са многократно пародирани от различни автори и с различни цели. В това отношение неоспоримо първенство държи стихотворе-

¹⁵ Този терм е въведен от Боян Пенев чрез известната му статия „Литературата около „Българан“, печатана в списание „Мисъл“, г. XVII, 1907, кв. I. Тук е мястото да поясним, че с това вече неколккратно употребено от нас понятие ще означаваме за разлика от Боян Пенев не съпътстващата, а непосредно печатаната не само в „Българан“, а и във всички други хумористични издания от епохата на двата Българана литературна продукция.

¹⁶ Барабан, 1911, бр. 147.

нието „Ековете“. По него в „Българан“, „Барабан“ и т. н. са отпечатани около 10 различни пародии, най-добрите — от Елин Пелин („Българан“, бр. 26, 1904), Сергей Румянцев (в-к „Земеделско знаме“, бр. 53, 1922), Faustulus (Кирияк Савов), („Българан“, бр. 49, 1905), Georges Savel (Георги Савчев), („Барабан“, бр. 52, 1910), Димитър Подвързачов („Забравен талант“, „Българан“, бр. 33, 1904) и други. Неколкократно са пародирани също така „Левски“ и „Раковски“ от „Елопея на забравените“, „Сантиментална разходка из Европа“ от стихосбирката „Гусла“. Неколкократното пародиране на една творба в различни години и от различни автори не е само въпрос на пародийна податливост на творбата. По-същественото от теоретична гледна точка е, че понякога преходните пародии също така служат за фон на новата, както и първообразът. В такива случаи пародийният акцент пада винаги върху популярни личности и пародията неотменно клони към политическа или социално-нравствена. В такава връзка са двете пародии по „Ековете“ на Елин Пелин в „Българан“ и няколко броя по-късно на Димитър Подвързачов. Докато първата прави алюзии за Вазов, втората — вече визира самия Елин Пелин.

Невъзможно е (пък е и ненужно) да се изброят дори по-важните пародии по Вазов — толкова са те обилни, разнопосочни като цели, различни като художествени постижения. Защо Вазов е бил пародиран толкова много? Означава ли многобройността и силата на пародиите от началото на века, а и по-късно — неговата художествена несъвместимост с новите естетически потребности, означава ли художествена изчерпаност? Всички тия въпроси ще намерят естествения си отговор в следващата част на тази глава, където взаимосвързани чакат разрешение всички проблеми, зависещи не само от въпроса как, но и какво у него се пародира.

Българановската литература пародира Вазов най-вече в епохата на в-к „Българан“ (1904—1909) или по-точно във времето до войните. В епохата на втория „Българан“ първенство имат авторите, представящи символизма, на първо място Лилив, наред с представителите на нови художествени веяния — Николай Райнов, Гео Милев, Чавдар Мутафов. Във времето на първия „Българан“ след Вазов по обилне на пародийни интерпретации идват авторите около „Мисъл“ — П. П. Славейков, П. К. Яворов, самият д-р Кръстев и особено П. Ю. Тодоров, както и временно близкият до тях Кирил Христов. Нямаме за задача да изброим всички имена на поети и писатели. Трябва обаче на всяка цена да подчертаем, че схващано като критика, пародирането в българановските издания не е схващано като злонамерена критика. Поради това доста често върху страниците на един вестник или едно списание, което е излязло с пародии върху един автор, ще срещнем сътрудничеството на същия този автор с пародии върху друг автор и дори със самопародии.

Обобщавайки литературните факти върху това, какво се пародира, трябва да подчертаем, че пародиите от първата четвърт на века са много по-малко от онези към традиция, отколкото отношението към литературното настояще. Тогава, когато засягат произведения на традицията (Вазов, Ботев), авторите ги използват преди всичко не за вътрешнолитературни, а за нравствени и обществено-политически цели. Съвършено обратно стои проблемът, когато пародията използва творби на литературното настояще. Тук най-напред се визират структурата на самото художествено произведение, неговите идеи, неговите похвати. Чак след това идва използването му за израз на отношение към личността на автора или към друга популярна обществена личност. На трето място идват пародиите, които пародийно оценяват не конкретен автор и конкретно произведение, а най-общо стила на едно актуално литературно направление. Без да са многобройни, те са извънредно ценни, защото в споменените си варианти разкриват блестящо слабостите на разглежданото литературно направление.

Начинът на пародирането в решителна степен зависи от целта на пародирането; следователно изборът на целта до голяма степен означава и избор на средствата.

Най-разпространен, следователно най-достъпен и същевременно най-външен по отношение на вътрешнолитературните функции на пародията е вариантът пародия върху личност. Пародират се културни, военни и политически личности, по време на войните — и военните, и политичите на нашите противници. Незаменяема първооснова на тия пародии става „Епопея на забравените“. Основанията за нейния избор най-напред се съдържат в нейната огромна популярност. От времето на създаването си до края на първата четвърт на века, когато политическите режими убиват типа литература „а ла Българан“, „Епопея на забравените“ непрекъснато живее в нови превъплъщения — подражателни и пародийни. Историята на възприемането на „Епопея на забравените“ в тая епоха е отделна и крайно важна тема, която, разработена един ден, ще илюстрира много съществени моменти от развитието на българското естетическо съзнание. Податките за тази история засега стоят разпръснати в хиляди страници из стотици списания и вестници, в отдавна забравени книги на Вазови епигони, в признанията на Вазови почитатели, в оценките на негови критици — застъпници и противници. И без да е написана тая история обаче за оня, който познава периодичния печат до войните и непосредствено след тях, са ясно разграничими два етапа. Първият е етапът на епигонството, особено силен в 80-те и началото на 90-те години. Тогава епопеята е коригирана, допълвана с нови оди и най-важното — в този етап тя неотразимо влияе и вън от тематиката си на поетическите стилове. Достатъчно е да си припомним класическите за социалистическата поезия стихове на Димитър Полянов. От началото на века започва активно нейното пародийно „усвояване“ така, както на никоя друга стихосбирка нито от епохата, нито по-късно.

Причините за такъв интерес у пародистите към нея са сложни. Можем да започнем с това, че Епопеята е най-импозантната национална галерия от поетически характерни. А именно характерното, типизираното, доведеното до парадигматичен вид е най-податливо за пародията.

На второ място, както е известно, в жанрово отношение Епопеята е сборник от оди; одата е жанр на възхвалата, стилът ѝ е естествено тържествен и патетичен. Одата е изкуство на мажорните тонове, на дръзките паралели, на съзнателно хиперболизиране. По-нататък одата предполага крайно открита авторска позиция, тя не познава полутонове, алюзии, нюанси. И само със споменатите си характеристики одата, дори когато не е художествено особено значима, е най-благодатният терен за травестийното снижаване. Достатъчно е значимият обект да се смени с незначителен и в запазеня одаичен стил звучи вече травестийно, превърнал се е от възвишен в пародичен. Когато пародистът вложи злобите на деня в одаичния стил на една национална поетическа галерия, естествено, че той не изразява отношение към художествено същността у самата творба, но посредством травестирането на стила ѝ той сигурно постига един ясен за съвременниците развенчаващ резултат. Този резултат е толкова траен, колкото е трайно присъствието на пародирания съвременник. За българския читател от края на двайсетия век няма да има особена стойност и най-добрата пародия, примерно за прословутия на времето си политик Михаил Такев — заклет републиканец, превърнал се в заклет монархист. Но за съвременника разобличителната цел е била толкова по-силно постигната, колкото по-ясно е разчитал той подтекста на Вазовата ода за Левски, одисеята за „министъра Такев“:

• • • • •
Простичките хора „Миал“ го зовяха.

Днеска в Париж е, утре в Берлин.

Тоз републиканец, тоз пещерски син.

И пръскаше въде иденте свои. . .

Съмните хора му бяха копои.

В бъдещето тъмно той гледаше ясно,

(Аннадън му? — Тъмно, — демек — зло ужасно. . .)

Говореше сягва за ближият „преврат“
Всеки избирател наричаше „брат“
И „Щастлив ще бъде, който пишне пръв
властта!“ — това злато, таз хубава стръв¹⁷.

Като запазва осезателно в ретъм, рими и цели фрази текста на оригиналната ода, пародистът внедрява новото ниско съдържание и по този начин създава верига от несъответствия, които постепенно изграждат в познатата форма нов контрастен образ — пародийният образ на съвременният „министър — слуга на народа“. Ефектът на такава пародия в отношението ѝ към оригинала е точно обратният на обикновения пародийен ефект; развенчавайки извънлитературния факт, тя увеличава оригинала, отново и отново — пише Карер¹⁸ — се издига изискването пародистът да почита или да се възхищава от оригинала“. И тук се разкрива една от най-важните характеристики на така наречената политическа пародия; тя най-често не съдържа негативна оценка към оригинала. Понеже преследва практическа и пряка задача, тя се възползва още веднъж от неговия висок стил и възвишени герои, за да снизи не тях, а своя и без това „низък“ герой. Как се осъществява самото снижаване? Към коя част от текста се насочва пародистът, за да предизвика контрастните несъответствия и в същото време да запази у читателя чувството за оригинала? Нека отново вземем няколко примера от пародии по „Епопея на забравените“ (Между впрочем и самото заглавие е пародирано в българановската литература; тук то е „Епопея на незабравимите“). Стихът на Вазов „Селяните прости светец го зовяха“ пародистът променя в „Простичките хора „Миал“ го зовяха“. Стиховете на Вазов „В бъдещето тъмно той гледаше ясно. Той любеше своето отечество красно“ съответно звучат:

В бъдещето тъмно той гледаше ясно
(Анианди му? — Тъмно, — демек — зло ужасно. . .)

В друга една пародия по „Левски“, в която героят е Фердинанд, пасажът:

Веднъж във събрание едно многобройно
той влезна внезапно, поздрави спокойно.
И лепна плесница на един подлец,
и излезе тихо из малкия градец.

у пародиста звучача:

Веднъж във събрание едно многобройно
той влезна внезапно, поздрави спокойно.
И подаде орден на един подлец,
и потегли тихо за своя дворец,
легна и задряма. . .¹⁹

Началото на одата „Раковски“ у Вазов:

Мечтател безумен, образ невъзможен,
на тъмна епоха син бодр, тревожен,
Раковски, ти дремеш под бурена гъст.

В една пародия на Сава Злъчкин, посветена на Стоян Данев — министър-председател и един от главните виновници за първата национална катастрофа през 1913 година, е променено така:

¹⁷ Барабан, 1911, бр. 123.

¹⁸ Карер. Цит. съч., с. 28 — върху констатации на Riewola (1953) и Quiller—Cosch (1912).

¹⁹ Българан, 1904, бр. 25, с подпис „Не съм аз“ — псевдоним на Ал. Божинов.

Мечтател безумен, образ ултраважен,
На тъмни начала син верен — продажен,
Стоене, ти мигаш под батака гъст²⁰.

Безсъмнено, за да осъществи пародийната си идея, пародистът не посяга нито безразборно, нито лековато към текста на оригинала. Съществува видимо една изборност, едно строго предпочитание към определени думи от текста. Срещу Вазовото „светец“, с което селяните назовават Левски, в пародията за Михаил Такев намираме едновременно и простонародното, и снизходителното, и фамилиарното „Миал“, както е естествено в общуването на прости с прост. Срещу Вазовото „пле-сница“, лепната на подлец, т. е. мяра според мяра, но в опасни обстоятелства, намираме „и подаде о р д е н на един подлец“ съвсем неадекватно, и то в официални празнични обстоятелства. Срещу Вазовото „образ невъзможен“ като израз на необхватност и сила среща „образ ултраважен“, употребено за един министър, чиято политика е напълно банкрутирала, и срещу Вазовото „дремеш“ за Раковски, за човек, който приживе не е знаел сън и покой — безпомощното и наивното и в същото време глупашко „мигаш“ за човек, който е изненадан в собствения си резултат от „батака гъст“, до който е докарал държавата.

Ясно е, че пародийната идея атакува и се „заселва“ именно в същностните, ключовите за идеята на оригинала, понятия. По този път тя я изтиква, „измества“ от нейните собствени форми. Оставяйки ги ненакърними, тя „невинно“ се кипри в тях като в свои собствени. Тя се „преструва, че крие онова, което прави явно“, и тази игра е убийствена за нейния обект. Политическата пародия, и по-точно добрата политическа пародия, е винаги в звученето си на границата между пародията и сатирата; често нейният ефект е по-остър и по-убийствен от ефекта на самата сатира. Политическата пародия е рожба не на чувства; тя се ражда от страсти и именно от тук произтича смъртоносната ѝ отрова. Тя може да се окаже пагубна само при либерализъм, защитаван твърдо от демократична конституция. Съдбата на българската политическа пародия (и изобщо на пародията) след 1923—1925 година е злокобно показателна.

Кои са страстите, които раждат политическата пародия? Ние вече видяхме, че това е единственият вид пародия, която запазва почит към оригинала. Тя не атакува нито художествено-изразните му средства, нито образите, нито идеите. Тя измества. Пародирана в десетки и десетки издания, от десетки и десетки пародисти с политически цели, „Епопея на забравените“ не само че не загубва нищо; тя печели. Печели от страстта, с която нейната собствена идея — велика, морална, възвишена, е контрастирана от нищожното, аморалното, достойното само за прене-рzenie.

Втората страст, която ражда политическата пародия редом с възхищението и почитта, е омразата. Омразата в политическата пародия има само обществено-политически корени; не литературни, не културни. Това е естетическа омраза. Имахме вече възможност да цитираме Пабле с неговото афористично „където започва омразата, свършва пародията“. Всичко казано дотук не го отрича; напротив — потвърждава го; пародията, родена от омраза, съществува само във водораздела между пародията и сатирата; твърде малко е необходимо, за да премине оттатък.

Тук вече на базата на примери от българската литература можем да направим известни обобщения. Видно е, че в новоформиращата се, добиващата все по-определено национален колорит и специфика българска литература пародията най-напред се осъзнава като пародия на личности, свързана с неуместността и вредността на техните идеи за главната национална задача — добиването на независимост. Ботев пише своите четиристишия, за да изрази отношението си и към Сапунов,

²⁰ Барaban, 1913, бр. 215.

и към Пърличев, и към Вазов съвсем не пародийно, а саркастично; пародийте на Ботев са повече епиграми, той цели да уязви личностите, като дава една остра сатирична оценка на дейностите им. Пародистите на Вазов от 80-те години още по-определено насочват жилата си към личността, а не към литературните стойности на творчеството ѝ. Ако може да се говори за пародия тук, тя може да бъде характеризирана в три думи — саркастична, практична (служи на съвсем практична цел) и лапидарна. Всичко това не е характерно само за българската литература. Нека припомним, че подобни цели, подобен тон и подобна форма са имали и първите пародии в старогръцката литература. Споменахме случая, когато пародираният от Архилох Ликамб така дълбоко се е засегнал, че посегнал и на живота си. Следователно да бъде отношение към личности преди да бъде отношение към изкуство, е първа степен в осъзнаването на пародията, която издава връзката и произхода ѝ от така наречените фолклорни „припявания“, които имат същите качества. Едва след личностното пародирание, неслучайно обозначавано във фолклора и с друг термин — български „препяване“, руски „перепев“, следва осъзнаването на пародията в собственото значение на термина ѝ („покрай песен“) като отношение към изкуство. В българската литературна история тоя момент е снет в изобилието на пародийни творби от периферията на литературата — „хумористичните“ издания и вестници. В същността си това е осъзнаване на фундаменталната пародия, долавянето на възможностите ѝ като вътрешнолитературен фактор.

По-сложен като процес и значително по-късен е следващият етап на осъзнаване на пародията — разбирането ѝ като светоотношение, т. е. разработването на тоталната пародия. Този процес е съвършено сложен и съвършено неизучен. Нашите наблюдения показват, че и тук съществуват най-общо няколко подетапа. Най-напред се осъзнават възможностите на пародията като отношение към идея, след това — като отношение към форма и накрая — като отношение към стил. „Българан“, „Барабан“ и десетките ефимерни издания от края на века и първото десетилетие на новия изобилствуват с „идейни пародии“. Най-добрата от тях е „Отечество любезно“ на Елин Пелин. Главната насоченост на тази пародия не е (както често се смята) стихът на Вазов, а идеята на Вазов — преклонението пред родната природа, в по-широк смисъл пред българското — главната идея не само на Вазовата, но и на цялата възрожденска поезия. Елин Пелин противопоставя социалното на патриотичното, маркирайки едното като непосреден живот, а другото — като идеал.

Ако видът на една поезия зависи преди всичко от нейната цел, т. е. от това, какво се пародира, нейната стойност в естетически смисъл зависи от това, как се пародира. Към това трябва ясно да се подчертае, че единствено при политическата пародия значимостта на пародийната идея предопределя най-напред самата значимост (естетическа) на пародията. И най-съвършеният пародист при една незначителна идея е обречен на незначителен резултат. Сивият пласт в българановската литература (а той е доста дебел) се съставя от подобни творби. Те използват класическите образци (Вазови, Ботеви), за да утвърждават идеите на вечния снаф: няма любов — има приятно засищане; няма идеали — има интереси; няма морал — има удобство. Разбира се, привидно пародийната цел изключва тия крайни значения; тя уж деваолира любовта, уж прицелва идейната пустота, уж се конфронтира с лицемерния морал. Но незначителността (по-точно мизерността на идеята) се изявява сама по себе си в незначителността на съдържанието. Има много пародийки в българановската литература, които възпяват ученическите тегла, войнишките мъки, сладостно изпитите чашки, докрай изсмуканите цигари, откраднатите целувки. . . Всичко това звучи още по-нищожно, когато е вложено във формите на едно популярно, класическо стихотворение. Ще се въздържим да даваме примери, както и да се занимаваме повече с тази страна на българановската пародия; тя е неизбежен сив фон, върху който контрастно се открояват значимите пародийни творби.

Необходимо е обаче да направим уговорка: понякога, при известни условия, дори тия нищожни по идеи и по съдържание пародии могат да имат траен естетически резонанс, доколкото се явяват не като задоволяващо, а като пародиращо един вече масов вукус явление. Ще стане отново дума за тях, когато заговорим за Смирненски и неговата роля в развитието на българския естетически вкус. Именно тези пародии обаче насочват към една друга закономерност на пародийните изображения изобщо и на пародийните изображения от българановския тип в частност — ако *х а к* се пародира е все пак второстепенният въпрос при политическата пародия, то той е главният при всяка друга. Особено категорично е това изискване за онзи тип пародия, който се явява отношение към формата, стила, поетиката на една или група литературни творби. Преди да разгледаме този тип, трябва да останем при един вид, сроден на политическата пародия.

Този вид пародии са измежду най-честите не само в „Българан“, но и във всички други сродни нему издания не само от началото на века и до войните, но и във военните години и особено в първата половина на двайсетте години. Различни причини — вътрешнолитературни, конюнктурни, психологически, обясняват широтата на тяхното разпространение. В различни години ту едините, ту вторите, ту третите се оказват решаващи за разпространението на пародийното отношение към стил или към форма. Така например цензурата във военните години е конюнктурното обстоятелство, което прави най-лесно възможна именно формалната или стиловата пародия. Конюнктурно обстоятелство е било и рязкото несъответствие между символистичния идеал и символистичната поетика и жестокото обезценяване на човешкия живот във военновременните условия. По същите причини често са пародирани и неосантименталните мотиви, съпътстващи символистичната поезия:

Припада здрач. Сам самичък
седа със сърце си — тиха рана
седа и гледам, гледам, гледам,
а нягде бавно грачи врана.

Вали навънка. Сам самичък
седа загледал през стъклата,
седа и плача, плача, плача,
ах! Как далеко са сърцата.²¹

Същото снизяване на ефирните състояния на покоя, на съзерцанието и идиличните наслади, характерни за поезията на Ракитин, намираме в една следвоенна пародия с военен декор:

Когато тиха скръб се вред разлива
из синий здрач на вечер мъдчалива,

Душата ми тогава плаче и скърби
за там где няма барабани и тръби.²²

Това елементарно пародийно снизяване съдържа и причината, и резултата си в контраста, който войната е създала, към неосантименталната поезия. Психически основания на подобни пародии се определят от факта, че пародираните почти винаги са автори с утвърдени имена, а пародиращите — домогващи се до признание начеващи поети и писатели или пък второразредни и неуспели писачи. От Ботев и Вазов през П. П. Славейков и Яворов до Лилiev и Теодор Траянов няма значителен автор от епохата, който да не е подложен на пародийно снизяване или възвеличаване. В същото време нито Вазов, нито Славейков, нито

²¹ Българан, 1916, бр. 37, Н. Фол по мотиви на Ц. Церковски.

²² Българан, 1919, бр. 20, подписано с псевдоним Willy.

Яворов и Траянов са сами автори на пародии; очевидно наложилите се вече поети смятат подобен род пародии (ако ли не и пародията изобщо) за недостоеен, не-престижен жанр. Единствен Елин Пелин в своята вечна опозиционност продължава да пише пародии и след литературното си утвърждаване с първите два тома разкази, доколкото то може да се смята и за официален факт при негласната съпротива на кръга „Мисъл“. Едва оформянето в началото на века на така наречената литературна бохема, представяна от Дебелянов, Георги Райчев, Константин Константинов, Димитър Подвързачов и други, променя този неписан закон. И именно от тия години най-общо пародията от литературната периферия изпява една от най-същностните си функции — функцията да представя отношението към тип литература като тип изкуство.

Впрочем първите образци на такава пародия принадлежат отново на Елин Пелин. Известно е например какво означава символът „ден“ в поетиката на символистичната поезия. Това е един от най-рано разработените от българските символисти мотиви. Дори самото начало на символизма у нас се свързва с „Новий ден“ на Теодор Траянов (1905), където денят разтваря „кристални двери“. Стихотворения по този мотив по същото време пишат и редица други от младите поети, сред които и Трифон Кунев. През същата тази 1905 година в „Българин“ мотивът е разработен (под заглавие „Нощ“) от Елин Пелин:

От изток славен ден повлякъл гащи
присъпя хента-пента, глава навел
като пияница, кой връща се в зорис
от някъде „кобилица“ изял.

Пиянец гузен сякаш — гузно иде
от изток славен ден повлякъл гащи
и смее се на себе си и на всички
о, смях безгрижен на денят — омразен
за дамичките спящи.²³

Пародийното снизяване у Елин Пелин е преди всичко отношение към стилистиката на символистичния мотив. Като битовизиращ абстрактното и претендиращото за възвишено, Елин Пелин най-напред набляга върху неговата несходност (комична, иронична) с българските естетически реалии. На абстрактното той противопоставя образ, на кристално чистото и недосегаемото — най-трафаретното и най-ниското от бита (денят е повлякъл гащи, присъпява хента-пента, гузно иде). Елин Пелин възпитателно смесва стилните пластове на високото и на ниското („славен ден“ — „повлякъл гащи“, „смее се“ — „о, смях безгрижен“).

Внимателният анализ би разкрил тук цялата сложна механика на взаимното напрежение между стилните пластове — взаимни обезсилвания, иронични акценти, възбуждане на нови семантични аюзии. Но заедно с това пародията на Елин Пелин е свидетелство за необикновената чувствителност на един роден пародист — той се обръща към естетически феномен, който едва що се е проявил, и разкрива неговата изчерпаност (както е нормално за пародията), а неговата несъстоятелност в определени естетически условия. В този смисъл съвсем не е случайно поантното позоваване „дамички спящи“.

Пародийното снизяване на стилистиката на школа, която е едва в началото на развитието си, е особено характерно за българската литература. Едни от най-добрите пародии в „Българин“ (втория), „Барабан“, „Смях“ са именно такива снизяване. Вътрешнолитературната роля на пародията в началото на двадесетте години все по-малко се изразява в отношение към изчерпаното и се подчертава като отношение към несходно новото, още повече — когато то е индивидуално оценено. Прицел на такива пародии стават автори като Гео Милев, Чавдар Мутафов,

²³ Българин, 1905, бр. 53, подписан от Горка-горчица, псевдоним на Елин Пелин.

Николай Райнов, нередко и Страшимиров. Периферните, както ги нарекохме, издания изобилствуват с такива пародии и някои от тях са изпълнени с такава артистичност и виртуозност, че биха могли да се смятат за образци на вида пародия. Поради обема им за съжаление не можем да покажем цялостни, но и откъсите са достатъчно красноречиви. Ето как е пародирана от неизвестен автор във втория „Българан“ Геомилевата поетическа изразна система:

Стомахът ми вие.
Вопие с гладната делничност
навред по света —
в ушите ми свирят
белите езици на болния без
кръв —
и моите нерви танцуват
о, ужас и вятър!
Боите пеят в квартири, в страници,
в кориди —
и ритъм ме души, завива душа-
та ми
: днешното покъсано знаме
над жалки младини —
дивея —
Аз чакам. Много ще чакам.
години:
за да узрея,
(Бързо като локомотив
при пълна пара)
Аз съм нищожен за вас!
Но ви мразя! Аз падам!
— Ще ме удържите ли вие?
О, как съм блед!
От милиони минути аз па-
дам
— и всякъде падам, падам
навред —
(болен и блед).²⁴

Пародията е печатана през 1921 г. Не е насочена към конкретна Геомилева творба, а цели една схващана най-малкото като „чужда“ поетика. До 1921 г. Гео Милев е издал вече „Експресионистично календарче за 1921“, стихосбирката „Жестокият пръстен“ — 1920, както и откъси от замислената книга „As dur...“, печатана в сп. „Везни“, кн. 9, 1921 г. Именно тези откъси са пародирани по-горе. В тия книги, колкото и малко обемни да са те, релефно и отпечатан именно неговият стремеж (изразен съвсем буквално и в ред критически статии) да превъоръжи българската поезия, да я „оварвари“, да ѝ отвори пътища не към рисуване на образи и настроения, а към инкрустиране на експресивни фрагменти и крайно напрегнати състояния. Какъв ефект е криело това пренасочване, става видно (но не за всички) едва след „Септември“, докато след „As dur...“ Геомилевата поетика се е осъзнавала остро именно като „странна“, „дразнеща“, с една дума „чужда“. Всичко написано от Гео Милев до 1921 г. не само пледира за фрагмент, то е фрагмент, издава незавършеност, но незавършеност, която е търсена и следователно не е недостатък, а достоинство. Неизвестният автор великолепно е схващал това; той не дава заглавие на пародията си, а я нарича „Из книгата „As dur alegre vivace“ (сърцераздирателно).

²⁴ Българан, 1921, бр. 8, подписано Фи-Тел — неразкрит досега псевдоним.

Така още в началото той пародийно подчертава и фрагментарността, и претензиозната експресивност на пародирания стил.

Всичко, създадено от Гео Милев в годините 1918—1921, е белязано от streмежа да се изгради една нова, контрастна и ако би могло да се каже, агресивна по отношение на символистичното поетика. В този смисъл Гео Милев именно е и част от европейския следвоенен авангардизъм. Обща за авангардизма в различните европейски поезии е тенденцията на „кристално-хармоничното“ да се противопоставя „космическо-хаотичното“, на безлично-общото — пределно-конкретния „аз“, на стихово-съвършеното — стихово-непоетичното. Без съмнение Гео Милев е най-яркият изразител в българската поезия на тази тенденция; неслучайно той е и неин теоретик. На съзнанията, свикнали със завършеността на символистичните форми, той не предлага цялост, а фрагмент, на безпределното разливане на лирическия „аз“ в кристални сфери „подводни селения“ той противопоставя един светотатствено динамичен, агресивен и конкретен „аз“. За традиционните съзнания подобен поетически образ е изглеждал не толкова груб и непоетичен, колкото н а р ц и с т и ч е н чрез двете. Пародистът е дал израз именно на такава съзание:

О, как съм блед!

От милиони минути аз падам
и всякъде падам, падам
навред —

(болен и блед)

навсякъде, през разни врати
мене
ме гонят и мразят (аз зная
това).

Крайната агресивност на „аз“-ът, патологичната страст към рушене, изобразяването му в крайно напрегнати и гранични състояния в поемите и стиховете на Гео Милев, е „разкодирана“ перфидно, но вярно като израз на вътрешна неувереност и неуравновесеност. Егоцентризмът, представен като сила, се изразява в собствения си смисъл:

Аз съм нищожен за вас!
Но ви мразя! Аз падам!
Ще ме удържите ли вие?
О, как съм блед!

Пародирането на смисъла на „аз“ът е преминало обаче през едно виртуозно пародирание на поетическата форма у Гео Милев, подчертана още в „Експресионистично календарче“ в свободния стих, алитерациите, семантичните натрупвания, ортографическите и словни експерименти (Аз падам, душа/та ми), ритъма и особено заимстваните от драмата ремарки.

Нека за последното напомним някои примери от финала на поемата, които досега не са цитирани:

Аз ставам. . . и лягам. . . и
знам:

— Пам! Пам!

(5 минути почивка)

Или:

О, ужас и пана на болни
езици,
оплюди тъй много чисти стра-
нищи!

Като разкрива поетическия конструктивизъм, пародията не толкова снизява, колкото развенчава, претенциозното показва като външно и несъстоятелно. Като театрализира поетическото действие, той всъщност го мелодраматизира и мелодраматизацията пряко се явява отношение не към поетическия стил, а към самата поетическа идея. Такава дисекция на Геомилевите стихотворения до 1921 г. в същността си не е друго, освен израз на съзнание, което приема новото не само като поетически несъстоятелно, но и като чуждо:

С литературни крадци

аз бягам

по криви пътеки

аз лягам

за сън — сломен.

Традиционната настроеност на това съзнание е почти буквалитично изразена заедно с една поетическа компетенция в следния стих:

Макс Ланда ме гони,

и Вазов ме дири —

аз бягам

по черни пътеки, наклони.

Препълнена с алюзии, компетентна, виртуозно изпълнена, тази пародия е една от най-сполучливите литературни пародии в периферната литература. Както се вижда, тя не е от типа на формалните, нито от типа на идейните; тя е великолепен стилова пародия, която оголва анатомически прецизно поетиката на Гео Милев до 1921 г. (а всъщност и по-късната на „Септември“, където, както се знае, поетически нетрадиционното намира броя към поетически значимото).

Разривът на новата за следвоенните години литература с традиционното съзнание е особено дълбок при ония автори, които, подобно на Гео Милев преди „Септември“, налагат нови стилистични техники, но без да съумеят да издигнат творбите, създадени с тях, до равнището на национално значими произведения. Такива автори винаги са били лесна плячка на пародистите именно поради разминаването на авангардната тенденция с естетическия резултат. Преди войните в подобна позиция най-често се озовава Петко Ю. Тодоров, великолепно пародиран от Елин Пелин не само в стихове, но и в проза. След войните подобна съдба имат, казахме, Николай Райнов и Чавдар Мутафов. Единият — Райнов — е изцяло обърнат към миналото, към приказките, легендите и библията. Другият — Мутафов, намира темите си в една претенциозно подчертана в модерността си съвременност („Марионетки“ — 1920, „Дилетант“ — 1926). Но общото и за двамата е въздигането на стилизацията като основен принцип на изображение и на техниката, свързана с нея. Ние вече разгледахме най-общо стилизацията в системата на вторичните отражения. След казаното там, и по-специално след показаната близост между стилизацията и пародията, лесно можем да си обясним защо на пародия се поддават именно стилизираните текстове. Тук само ще допълним, че стилизацията сама по себе си извършва част от необходимото за пародията — изборността на определена страна от текста с всички белези на художествено-образителния ѝ арсенал, както и изтеглянето и подчертаването на тази страна* по посока на нейната абсолютна определеност. Пародията намира стилизираните текстове оголени и незащитени именно доколкото са едностранчиви и стремежи се към абсолютна определеност.

²⁵ Вж. бележка 24.

* Под страна на текста тук разбираме заложен в него определени типове художествено-избирателни принципи.

В този смисъл тя се намества в тях лесно, приемайки сериозната им претенция и изпълвайки я с несериозно съдържание или обратно.

Архаизираната, декорирана в стила на библиейската притча или на източната приказка (всъщност вариантите и инвариантите са многобройни) проза на Николай Райнов е пародирана великолепно и неслучайно от един бъдещ майстор на пародийното изображение — Светослав Минков. Още през 1921 г. (една година преди да излезе първата му книга под заглавие „Из „Книга на закачките“, под което лесно се различа „Книга на загадките“) Светослав Минков печата текст, който свидетелства не само за големите възможности, но и сам е майсторско пародиране на стилизиран текст. Ще го цитираме изцяло:

„Притча ви казвам:

Исус и Юда играеха на зарове. Исус заложи Мария от Магдала, а Юда една облигация от палестинската банка.

И Юда губеше, защото Исус хвърляше дюшеш, дю-шеш.

Случи се и Юда хвърли дюшеш. Но Исус хвърли шест и седем.

Тогава разгневи се Юда и рече:

— Слушай, учителю, тук чудеса не минават!

Три неща донесе жената в света — три неща, от които страда мъжа. Три неща — танц, прегръдка и слепота. А четвъртото — срам ме е да му кажа името.

Червено е виното, бяла е пияната му, а водата е лишена от цвят. Кой се мами — виното ли или ти?

Разноцветно е портмонето, бели са авансовите разписки, а ракията е лишена от цвят.

Кой се мами — портмонето ли или ти?

Хубава е жената, любов звучи в гласа ѝ, а езикът ѝ не е за вяра. Кой се мами — жената ли или ти?

Езикът ѝ е остър като бръснач и носи отровата на пепелянка.

Най-лошото е да нямаш пари. Най-скръбно е да гледаш хубава жена, без да я пожелаеш. Най-смешно е да си съруг.²⁶

Пълното разкриване на пародийния механизъм дори в този кратък текст би отнело десетки страници. Затова ще отбележим само главните пародийни несъответствия. Текстът започва с алюзия на библиейското и завършва с алюзия на битовото. Библиейското е визирано в стилистичната си и образна определеност и още в себе си изразява чрез пародийното несъответствие (Исус и Юда играят на зарове, символът на човеколюбието залага Мария, а символът на сребролюбието — облигация) пародийно снизяване. Снизен е и самият библиейски стил като синтаксис — до библиейски съответстващото „тогава разгневи се Юда и рече“ се нарежда библиейски несъответстващото „слушай, учителю, тук чудеса не минават!“. Пародийното несъответствие съдържа и последната фраза сама в себе си — коленопреклонното-учтиво „учителю“, стои до битово-фамилярното „Слушай“. Разменени са ролите на високия и низък символ — в библията поучава Исус, в пародийното преиначаване — Юда.

Както се вижда, пародира се не истинският библиейски текст (действителна библиейска притча), а притчообразен авторски стил, назован още в заглавието. В съпоставката „библиейско—битово“ и още повече „древно — съвременно“ се разкрива несъстоятелността на самия стил именно в невъзможността му да изрази съвременното. И тук можем да обобщим — в архаизацията и декорацията на стила на Николай Райнов пародистите разкриват слабостта на алюзията към съвременността. Следователно те откриват самоцелността на притчовата стилизация. Като последно доказателство ще приведем още един автентичен пародийен текст — непосредствена съпоставка между архаично и съвременно у този автор:

„Следната историйка

²⁶ Българин, 1921, бр. 45, подписано Светослав М.



Жителката на с. Бистра — Горана Пуньова извършила грях със селянина Марин. Селяните вдигат гюрултия и тя, със сълзи на очи, отива в черквата на покаяние. Свещеникът я изгонва и Горана с висок плач си отива. Марин оскубва брадата на попа и изчезва безследно.

В съновиденията на Н. Райнов ще се представи така: „Сълзите на изплаканите очи“ (приказно съновидение от приказен мир).

Това беше Балкиза от огнената планина на железните слова, върху която слънцето изливаше светлина с миризма на амоняк и сярна киселина. Това беше Балкиза от Наструс — мястото на седемте умрели слънца, претопени в седем метала: лазулин, берил, оникс, стипца, нишадър, каменна сол и небет шекер. Това беше Балкиза. Тя обожаваше Маринлус, който бягаше от нея като елен. Но жена е открила мас от цикория, мандрагори и тлъстина от заклано седемгодишно муле, и Балкиза намаза едно скрито място на тялото Маринлусово и произнесе заклинанията на Ануарот. И заживяха в болки на трескав водовъртеж депата на мъдрия Ухам. Научи се тълпата и вдигна брадв и ръжени, обковани с бисери и седеф. Земята се разрева от свян и загърмяха железните слова на огнената планина.

А чу Бог тая работа — и разгневи се Бог. И прати Абрахам с предписание да изтръгне от Балкиза покаяние с кръв и сълзи. И тя отиде в седмия храм, издигнат върху липови въглища. На жертвеника кадиях стипца, сярна и червен пипер. Балкиза затърка разплаканите си очи и кихна два пъти. После падна ничком, обви краката на Абрахам и ги раззелува жадно. Защото те бяха от амбра, намазани с мед от диви пчели и не миришеха на пот.

— Грешнице, пази се! — извика Абрахам и посегна да я удари с напоената в чемерика и алое кадилиница. Балкиза избяга и се разрида с глас. Аметистови сълзи се затъркаляха по кадифения под и с шум излизаха из вратата. Там беше Маринлус. Той видя свещените сълзи и му стана криво. Пристъпи в храма с безмълвието на седемте тайни, хвана златистите къдри на Абрахамовата брада и ги изтръгна. Блеснаха очите на Абрахам като лъчите на седемте предпотопни слънца, като светкавиците на седемте подземни неба. Храмът се разрида с риданието на седемте самарянки, изгубени в Хаанската пустиня.

А Маринлус премина земята и седемте бездни и почука на портите на безсмъртието. И никой го не видя вече.

(Марин бил заловен в една Дупнишка кръчма)²⁷

Това, че пародистът е почувствувал необходимост към упоменаването на обекта на пародията да прибави и опосредствуваш текст (текста „Следната история.“), измислен от него, е показателен в няколко отношения:

— че пародийната насоченост, показана привидно като насоченост срещу стила, е всъщност насоченост към връзката на стилизираната творба със съвременността;

— че авторът схваща пародирания обект като несъстоятелно високо в отношение към несъстоятелно низко;

— че за него (пародистът) пародираният не схваща несъстоятелността и на двете.

По този начин една пародия, представена като стилна, се оказва всъщност пародия мирогледна. И тук особено ясно личи онова качество на типовете пародия, за което говорихме в теоретичната част — качеството им да се взаимопроникват. Фундаменталната пародия (каквато е в същността си текстът) надраства собствените си функции и без да се превръща в тотална, изразява отношение към мироглед. Присвоената функция дори се превръща в основна, защото именно с нея се свързва пародийната насоченост. И все пак фундаменталната пародия си остава фундаментална, тъй като не създава собствен пълноценен художествен образ, а остава отношение към образ, отношение към стил, отношение към индивидуален авторски стил.

²⁷ Българин, 1918, бр. 30, подпсевно Гого, псевдоним на Христо Бръзиков.

Именно такива са пародията от периферната литература в края на миналия и първата четвърт на настоящия век. Определящото над тях съзнание е съзнанието за хумористичните им функции и за принадлежността им към хумористичната литература. Именно поради това и те не се появяват нито в „Мисъл“, нито в „Българска мисъл“, „Български преглед“, „Българска сбирка“, както и в „Златорог“ по-късно. Те сякаш сами имат съзнанието за литературна периферия, те са далеч от онова състояние, когато пародията ще се осъзнава не като жанр, а като принцип, като принцип на художествено изображение. Но в същото време те са нещо много по-осъзнато във възможностите си и по-специално във вътрешнолитературните си функции от пародията в 80-те години. Не отношението към личността на твореца тук е главното, а отношението към неговия стил, към формата на неговите творби, към стилистичните белези на една литературна школа.

Тук вече можем да направим известни обобщения — пародията, която се схваща като пародия от началото на века и до Смирненски, са много разнообразни по своята насоченост, по своята цел, по формата и начина на изпълнението си. Но сравнени с пародията от тридесетте години или с пародийните изображения в литературата след 9. IX. 1944 г. дори само в рамките на българската литература, те показват известни устойчиви, общи белези. След всичко казано вече не е трудно да изведем и подчертаем тия белези.

На първо място всички пародии — стихотворни и прозаични, с литературна или с поетическа насоченост, от тия години остават неизменно и плътно под сянката на хумора, а това значи, че те докрай се приемат като изкуство (доколкото са приемани като изкуство) не само недиференцирано от него, но и зависимо от него. Следователно това е време на съществуване на пародията, ако би могло да се каже така, не само в периферията на литературата, но и в периферията на съзнанието. Затова нито литературно-историческите, нито креативните (по отношение на действителността) функции на пародията са осъзнавани; пародията е хумор, хуморът — насмешка, която нито може, нито трябва да промени нещо в литературата и живота. Единствено докрай и пълно са осъзнати нейните възможности в областта на обществените и политическите борби. Затова борбата срещу политическата пародия не е само литературна и още по-малко безопасна (Смирненски, Румянцев).

На второ място всички пародии от тоя период — сполучени или несполучени, обемни или съвършено лаконични, по обемни произведения или по кратки поради жанровите си изисквания форми никога не добиват характер на художествена цялост; те са само фрагменти или ескизи от една обективна художествена цялост и визират избрани, ограничени и изрично подчертани страни от нея, макар и характерни страни. Поради това, както видяхме, най-същественото (например от стила) на Николай Райнов, изразено в десетки книги, може да се отрази пародийно в една или няколко страници. Същностното в шумните книги на Чавдар Мутафов се изразява в един или няколко фрагмента. Поезията на Николай Лилиев е характерната ѝ съвършенствена — да се отлее в няколко стиха. Фрагментът и ескизът се явяват не толкова пародийно възпроизвеждане, колкото пародийна критическа оценка. Критическата функция на пародията се предпочита (без, разбира се, това да значи, че се осъзнава) напълно. В битността си на фрагмент и ескиз пародията не познава разгнати пародийни форми, затова при толкова богатото ѝ присъствие почти напълно отсъствуват пародията-разказ, пародията-повест, пародията-роман или поема.

Спирането на първия „Българин“ през 1909 г., както видяхме, не означава спиране и още по-малко заглъхване на неговите хумористични и по-специално пародийни традиции. Пародията продължава да цъфти още десетилетие и половина независимо от войните, катастрофите, превратностите на политическия живот. Едва установяването на тоталитарния фашистки режим през 1923 г. и особено след 1925 г. означава вече окончателното ѝ заглъхване във формите, в които я отлива „Българин“. Не трябва да се смята, че единствената причина за това

е тоталитарната власт. От литературно-историческа гледна точка би могло да се каже, че тя дори не е главната. Защото, както вече показахме, не тоталитарността е толкова страшна за пародията, колкото пародията за тоталитарността. Главната причина за замирането на българановските пародийни форми в края на двадесетте и през тридесетте години е в собственото им изчерпване.

Един сигурен белег за собственото изчерпване на една форма в литературата е трансформирането на естетически феномен, който тя представя, в процеса на нова, друга, схващана различно. Именно това наблюдаваме в българската литература от края на двадесетте и началото на тридесетте години: пародията не изчезва, тя само се преобразява. Изчезват (или значително намаляват) пародията на личности, пародията върху стила на литературни школи, изчезват дори политическите пародии. Нито едно значимо стихотворение, нито една поема от тридесетте години нямат естетически значим пародийен аналог така, както, видяхме, ги имат стиховете на Вазов и Михайловски от началото на века, поемите на Пенчо Славейков, както и стиховете на Лилиев, Теодор Траянов и Гео Милев по-късно. Напълно отсъствуват блестящите прозаични стилови пародии по новите след войната явления в литературата, представяни от Николай Райнов и Чавдар Мутафов. Избледняват и изчезват пародиите от типа на Сергей Румянцев.

Но именно в тия години започват да излизат пародийните разкази на Светослав Минков и както ще видим в друго изследване, те не са само отношение към отливачите се стилови форми на една нова действителност, но в същото време и отношение към определени страни в българската повествователна традиция. Съвсем неслучайно именно в тия години се прави опит за написването и на първия български пародийен роман — романа на Светослав Минков и Константин Константинов „Сърце в картонена кутия“.

Така литературната пародия престава да бъде в прозата фрагмент, а в поезията ескиз. И фрагментът, и ескизът от типа „Българан“ вече се схващат остарели, т. е. изместени в значението си; за читателя от тридесетте години те в много по-голяма степен представляват хумористична литература, отколкото пародия. В същото време разказите на Минков съвсем не се схващат още като пародии, а само като нов и друг вид хумор или сатира. Но този вид пародии са форма на един — най-напред — по-късен, и второ — по-различно осъзнаван културен момент.

Пародиите от периферните издания, които разглеждахме в тая глава, като цяло са израз на определен етап от самосъзнаването на пародията; периферността на изданията е преди всичко съзнание за периферност на собствената роля. Това не означава, че пародиите от този етап са ограничени или изцяло блокирани във въздействието си. Едно по-внимателно вглеждане в тях открива превъзходни образци, богатство на поетически инвенции, дълбочина на политически алюзии. Вместването им в собствения им литературен процес показва значението на въздействието им върху него. По-дълбокото им и сериозно проучване би открило прикритата и съзнателно представяща се като незначителна роля, която те са играли за промяната на естетическия вкус на епохата. Заедно с това, явявайки се отношение както към остарели и шаблонизирани форми и стилове, така и отношение към най-авангардистки и модернистични, би могло да се докаже как те своеобразно в границите на собствените си възможности са направлявали стиловете и формите на литературата.

За съжаление, подценявани в миналото, те не са забелязани впоследствие и от литературните историци, не се забелязват и днес. Истинското им изучаване ще стане възможно, когато най-ценното от тях в поетическите им прозаически и драматургични форми се извади от чувливата и пожълтяла хартия на десетки списания и вестници и се направи достойни на днешната литературна публика. Но това изисква преди всичко наличност на такава публика. Пародията започва да живее истинския си живот не само когато се извади от бързее на злородневнето, не само

