

## Пародирайки стила: нехудожественият дискурс и „Пътешествията на Гъливър“

Филипина Филипова

*Пътешествията на Гъливър* е текст, който е събрал в себе си множество стилове и речеви маниери. В повечето случаи това са авторитарно насложените модели на езика на властниците или жаргона на определени професии (тази на юриста, мореплавателя, учения и т. н.). Така или иначе, доминантните модели на цитатност в текста са тези на монологичния изказ, а те се поддават най-лесно на пародиране именно поради своята застиналост и преднамерена непроменяемост. Текстът на *Гъливър* може да се разглежда не само като пародиен жест към авторитарната поза на всезнаещия и добросъвестен повествовател в първо лице, но и към изобилието от дискурси, изключващи участието на другия, изграждайки собствената си непроницаемост. Ето например описанието на действията на моряците по време на голямата буря, запратила Гъливър в Бробдингнаг:

Скъсихме фока и го свихме; после закрепихме шкота на фок-мачтата; кормилото бе дадено на борт към надветрената страна. Корабът понесе добре маневрата. Закрепихме долния годеи на фока, но тъй като платното се сцели, спуснахме реята. . . . Когато бурята премина, вдигнахме платната на фок- и грот-мачтите и насочихме кораба по курса. След това вдигнахме платната на бизан-мачтата, грот-топсела и фок-топсела. . . . Вдигнахме долния галс, отпуснахме брасите и щагите, вдигнахме галсите на подветрения борт, снемме щорм-мачтата към надветрения борт и поддържахме толкова остър курс, колкото корабът позволяваше. (*Пътешествията на Гъливер*, С., 1977, с. 93)

Дори и в преводния вариант се долавя ясно струпането на специализирани термини от корабоплаването, които са толкова много на брой и толкова непрозрачни по значение, че преобръщат привидно сериозното описание на опасния епизод в нечитаем, неразгадаем цитат от непозната реч. И тук, и на други места текстът пародира не толкова и не само приключенските книги, засипващи читателя с непознати термини, колкото монологичните, авторитарни стилове изобщо.

Че става въпрос за преднамерена пародия вместо неволен цитат, едва ли подлежи на съмнение. Впрочем преди около петдесет години Марджъри Никълсън и Нора Молер<sup>1</sup> доказаха недвусмислено, че в третата част на творбата си Суифт е представил някои истински разработки,

<sup>1</sup> Вж. **Smith, Frederick**. Scientific Discourse: „Gulliver’s Travels“ and the Philosophical Transactions. – In: **Smith, Frederick** (ed.). The Genres of „Gulliver’s Travels“. Delaware: Associated University Presses, 1990, 139—163.

взети от *The Philosophical Transactions of the Royal Society* (първото научно списание на английския свят). Текстът обаче пародира не само абсурдността на проектите, но и възприетия научен стил с претенциите му за монолитна логичност и тържествена недостъпност. Той ни описва движението на острова Лапуа по следния начин:

За да обясним как се движи, нека АВ бъде черта, теглена през владенията на Балнибарби; нека линията СО бъде магнитът, като D бъде отблъскващият край, а С — притегателният, като островът се намира над С; нека магнитът бъде поставен в положение CD с отблъскващия край надолу; тогава островът ще бъде гласнат косо нагоре към D. Когато пристигне в D, нека се завърти около оста си, докато притегателният му край посочи към E; тогава островът ще се понесе към E; а там, ако магнитът отново се завърти около оста си, докато заеме положение EF, с отблъскващия край надолу, островът ще се издигне косо към F, където, когато се насочи притегателният му край към G, островът може да се понесе към G, и от G до H, като се обърне магнитът така, че отблъскващият край да сочи право надолу. (III, с. 172)

Този дълъг абзац, развит в далеч по-големи подробности, е изграден върху труда на Уилям Гилбърт *Магнитът* (1600). Въпреки сложното описание и назоваването на голям брой отправни точки, всичко, което ни казва, е свързано с притегателната сила на притегателния край на магнита и отблъскващата сила на отблъскващия край. С други думи, той не е нищо повече от една псевдонаучна тавтология, изградена по принципите на монологичния научен дискурс.

По същия начин текстът на *Пътешествията* се отнася към популярните литературни стилове в началото на осемнадесети век. Той хвали чрез мними панегирици и жигосва чрез псевдоинвективи. Обикновено и в двата случая повествователят надява маската, позната ни от Суифтовото *Скромно предложение*, а именно на истински загрижения за добруването на държавата субект.

Тук си позволявам да се разгранича от Хънтър, който приема, че можем да говорим за пародийни стратегии в *Гъливър*, но същевременно настоява върху жанровата, а не стилистичната страна на пародийното в творбата. Аргументите му са изградени най-вече върху липсата на съответствие едно към едно между пародирания текст и Суифтовата версия в случаи като *Последното слово и предсмъртните думи на Ебенезор Елистън* и *Размишления върху една метла*. Тъй като се знае, че „Размишления върху една метла“ е имитация на прочутите за времето си *Размишления* на Бойл, Хънтър сравнява стила на Бойл с този на Суифт и заключава, че не само че не може да се говори за фразеологично и синтактично подобие, но и самият аргумент е построен по съвсем различен начин. Той отбелязва характерните за Бойл похвати и често използвани думи, които също не се откриват в *Размишленията* на Суифт. С други думи, Суифт не се поддава на лесните и видими за пародирание изразни средства и не обръща внимание на стилистичните и структурни похвати в първоначалния текст. Кое тогава прави произведението му разпознаваема пародия? Тук Хънтър е принуден да признае безпомощността си в доказването на пародията, ако не може да се позове на самото подзаглавие на произведението и на разказа на Шеридан за това как Суифт често е бил молен от лейди Бъркли да чете на глас *Размиш-*

ленията на Бойл и как при едно свое гостуване той тайно пъхнал собствения си текст в томчето и го прочел със съвсем сериозен тон – все едно че е написан от самия Бойл. Последвалите обилни похвали на лейди Бъркли за автора показват единствено комичността на ситуацията, тъй като истински запознатият с творчеството на Бойл би трябвало да знае, че Бойл не е размишлявал върху метла.

Струва си да вметнем забележката, че еднозначните съответствия между текста на *Гъливър* и пародираните художествени и нехудожествени творби съвсем не са толкова неуловими. Напротив, изобилието от изследвания върху източниците на творбата прави установяването на откровена цитатност сравнително лесно, стига да се има предвид уговорката, че броят на текстовите препратки едва ли някога ще може да бъде докрай уточнен, тъй като основната стратегия на произведението е не толкова пряката заемка, колкото наподобяването, претенцията за даден установен стил на говорене, превърнал се в прицел на пародийната игра. Описанието на морската буря, предизвикала корабокрушението, отпратило *Гъливър* в Бробдигнаг например е почти дословен цитат от *Моряшко списание (Mariner's Magazine)* на Самюъл Стърми, издадено в Лондон през 1679 г. За сравнение ще цитираме съответните два откъса в оригинал:

#### *Пътешествията на Гъливър*

Finding it was like to overblow, we took in our spritsail, and stood by to hand the fore-sail; but making foul weather, we looked the guns were all fast, and handed the mizen. The ship lay very broad off, so we thought it better spooning before the sea, than trying or hulling. We reefed the fore-sail and set him, we hauled aft the fore-sheet; the helm was hard a-weather. The ship wore bravely. We belayed the fore-down-haul; but the sail was split, and we hauled down the yard, and got the sail into the ship, and unbound all the things clear of it. It was a very fierce storm; the sea broke strange and dangerous. We hauled off upon the lanyard of the whipstaff, and helped the man at the helm. We would not get down our topmast, but let all stand, because she scudded before the sea very well, and we knew that the topmast being aloft, the ship was the wholesomer, and made better way through the sea, seeing we had sea-room. . . We got the starboard tacks aboard, we cast off our weather-braces and lifts; we set in the lee-braces, and hauled forward by the weather-bowlings, and hauled them tight, and belayed them, and hauled over the mizen tack to windward, and kept her full and by as near as she would lie.<sup>2</sup>

#### *Моряшко списание на Самюъл Стърми*

It is likely to overblow, take in your sprit-sail, and stand by to hand the fore sail . . . We make foul weather, look the guns be all fast, come hand the mizen. The ship lies very broad off, it is better spooning before the sea, than trying or hulling. Go reef the fore-sail and set him; haul aft the fore-sheet. The helm is hard aweather. Belay the fore-down-haul. The sail is split: go haul down the yard, and get the sail into the ship, and unbind all things clear of it. A very fierce storm. The sea breaks strange and dangerous. Stand by to haul off above the lanyard of the whipstaff, and help the man at the helm. Shall we get down our topmast? No, let all stand: she scuds before the sea very well; the topmast being aloft, the ship is in the wholesomer, and maketh better way through the sea, seeing we have sea-room. . . We got the starboard tacks aboard, cast off our anchor, braces and lifts; set in the lee-braces, and haul them tight, and belaye them, and haul over the mizen-tacks to windward and keep her full and by as near as she would lie.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Penguin Books, 1967, 121—122.

<sup>3</sup> Цитирано по Eddy, William A. „Gulliver's Travels“: A Critical Study. New York: Russel and Russel, 1963 (Orig. copyright 1923), 143—144.

Припокриването на двата текста е неоспоримо и макар да се смята, че това е може би единственият случай, когато Суифт е цитирал източника си абсолютно дословно, доказателството за закодирано намерение в смисъла на Хъгтъчъновия термин е налице. Интересното тук е, че списанието на Стърми дава наставления, а текстът на *Гъливър* проследява дословното изпълнение на наставленията, като влиза в своеобразно игрово отношение с първоизточника. Реторичният патос на *Моряшкото списание* звучи нелепо, ако реторичният жест („*Shall we get down our top-masts? No, let all stand...*“ – МС) се изтълкува като буквален въпрос и получи отложено във времето отговор („*We could not get down our top-masts, but let all stands...*“ – ПГ).

По-важното тук е не толкова пряката заемка, колкото влизането в монологичността на моряшкия жаргон и пародийното му преобръщане. Разбира се, това преобръщане разчита най-вече на читателската компетентност за разпознаваемост на цитата, която от своя страна прави разграничението между дословен цитат и едроскроена имитация на жеста донякъде излишно. И в двата случая читателят трябва да познава преди всичко начина на говорене, за да установи отместването на центъра от повествователя към втория план на пародийната игра.

Всъщност притесненията на Хънтър от трудността да се докажат подобията в най-видимия пласт на текста го подтикват към заключението, че Суифт не си поставя за цел пародирането на отделни автори, а се насочва най-вече към родовата и жанрова пародия. Според Хънтър именно усилията да се открие пародия на стилистично ниво са попречили на едни изследователи да обърнат внимание на по-широкия контекст на пародираното и са накарали други да отрекат изцяло пародийния елемент у Суифт.

Горната постановка е правилна дотолкова, доколкото не насилва текста, за да го интерпретира като пародия на конкретни *творби*, но не е достатъчно последователна в тезата си, тъй като вместо да разгледа пародията като пародия на конкретния *стил*, тя прибъгва до по-лесното разрешение, а именно ограничаване на пародийното на ниво жанр и род (друг е въпросът на какви трудности ще се натъкнем в опитите си да определим къде свършва жанрът и къде започва стилът). В крайна сметка тя отвежда до следния озадачаващ извод:

Учудващо е колко рядко се случва това [Суифтовото пародиране на конкретни автори] и как дори в типичните му прояви фокусът е пак родовата или жанрова пародия; когато Суифт включва в *Пътешествията на Гъливър* почти дословно цитирани откъси от *Моряшкото списание* на Стърми или когато научният му стил е заимстван направо от *Записките* на Кралското общество, пародияният обект е не списанието на Стърми или *Записките* на Кралското общество, а повсеместната и безсмислена употреба на съответните професионални жаргони.<sup>4</sup>

Заключението на Хънтър буди съмнение с неволното си отместване от обсега на пародийното и заменянето му с целите на сатиричното. Трябва да се има предвид, че пародията е огледало не на художествено немоделираната реалност (напр. привичките на дадена обществена група), а на художествено моделираното слово, жест, та дори и мълчание. Ето защо, сваляйки

<sup>4</sup> Hunter, J. Paul. „Gulliver’s Travels“ and the novel. – In: Snith. Op. cit., p. 65.

художествената условност от пародията, Хънтър се отклонява от първоначалния въпрос на изследването си и предпочита да говори за пародиране на жанра, което сякаш не може да съществува паралелно на пародирането на стила – стила, разбира се не като начина на изразяване на групата, като маркиращия елемент на жанра, а като нещо, което може да се изследва само в съотношението произведение–произведение. Струва ми се, че именно стесняването на понятието стил у Хънтър е основната причина за някои от изследователските му изводи.

Всъщност в своето разглеждане на връзката между *Пътешествията на Гъливър* и *Философските записки на Кралското общество* Фредерик Смит обръща внимание именно на чувствителността на Суифт към формата на първото научно списание за англоезичния свят. Очевидно, че и тук, подобно на работата си с литературните жанрове, Суифт веднага улавя тази страна на новото, която ще го превърне в канон. Смит отбелязва, че интересът към науката сред англичаните от края на седемнадесети и началото на осемнадесети век е бил голям и *Записките* съставлявали част от четивата не само на учените, но и на образованите лаици. Видно е обаче, че Суифт не закъснява да регистрира новото не само в тематиката, но и в самия начин на изразяване. Преди да се е оформил напълно научният дискурс, Суифт вече пародира това, което ще застане като стил на научния дискурс.

Че и тук Суифт пародира не канона, а наченките на канона, проличава ясно от сравнението с типа научно изразяване, предшестващ *Пътешествията на Гъливър* с по-малко от век. Ще си позволя да цитирам откъс от съчинението *Insectorum Theatrum* на Томас Мъфет (1634), който показва ясно стремежа на елизабетинската наука към вписване на биологичните видове в добре подредена картина на света, където те всички изпълняват ролята си по божие предназначение и ученият е склонен да изпадне в умиление дори пред изпражненията на мухата като своеобразно потвърждение на съвършенствата на така моделирания свят:

Когато [мухата] хапе, тя не го прави от простотия и глупост с цел да смуче кръв, а поради любов и хуманност – ето защо обикновено се насочва към най-достоините. Нима не е великолепна гледката на рояк мухи, които кръжат нагоре надолу, играят една с друга и увисват във въздуха като танцьорки на въже? Подобно на чистоплътните коне, мухите оставят изпражненията си на едно място, така че горната част на стените и таванът на стаята постепенно се покриват с големи петна от екскременти, а това показва, че в крайна сметка мухите притежават дори памет.<sup>5</sup>

За да покаже как се е променил научният дискурс по времето на Суифт, Смит цитира и един друг откъс (*Micrographia* на Робърт Хук), посветен отново на мухата, но написан тридесет години по-късно и очевидно повлиян от изобретяването на микроскопа и жаждата за подробно описание на подобаващия специализиран език:

Шесто: в долния край на главата FF се наблюдават няколко закривени косъмчета, а най-отдолу се намира устата. От нея израства хоботчето GHI, което изглежда съставено от няколко части, тъй като мухата може да го движи напред-назад, да го прибира и да го изважда, когато си поиска. . .<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Цитирано по **Smith, F.** Op. cit., p. 140.

<sup>6</sup> Ibid., 140—141.

Забелязваме както съсредоточаването не върху целия вид (мухите, които си играят една с друга), а върху един конкретен екземпляр, така и стремежа към изчерпателност, подробност и изковаването на професионален жаргон. Именно този жаргон откриваме пародиран в *Гъливър*, както и самия жест на погледа през микроскоп, който трансформира пропорциите и на природата, и на рациума.

Горното наблюдение е интересно, тъй като един от проблемите при изследване на пародийното в *Пътешествията на Гъливър* е свързан най-вече с типа дискурси на втория план и с честото изключване на художествеността от тях. Литературните пред-текстове на *Гъливър* са добре известни и те съвсем не се ограничават до идеологическите жестове на начеващия роман. По-важното за отбелязване тук е фактът, че Суифт е черпал и от множество нелитературни и често вторични по значение произведения. Ето защо и доста изследователи са пренебрегвали пародийната игра с нелитературните източници на *Гъливър*, очевидно водени от схващането, че пародийното е преди всичко литературност, но литературност, която не излиза от рамките на художествеността. Това до голяма степен противоречи на контекста на *Гъливър*, тъй като „може би най-съществената отлика на осемнадесети век се състои в относителния превес на нехудожествената проза: форми като вестникарското есе, историческата книга и разказа за пътешествия заемат по-голямо място от отреденото им в наши дни“.<sup>7</sup> За да се разбере по-добре пародийната природа на *Гъливър*, е необходимо да си послужим именно с идеята на Бен-Порат за *моделирана реалност*, която би обхванала всеки организиран дискурс независимо от степента на художество в него. С други думи, вторият план, разбираан като моделирана реалност въобще, ни позволява не само да отграничим по-добре пародийното от сатиричното, но и да разширим обсега на пародийното до типовете дискурси, улавящи не само типичната за времето художествена условност, но и разпознаваемата мисловна, а оттам и реторична, нагласа.

Такъв подход би разрешил донякъде проблема, уловен много добре от Едуард Саид, според когото Суифт е преди всичко писател на отреагирането (a reactive writer), тъй като повечето от произведенията му са създадени по конкретен повод. Суифт реагира мигновено на повода, но рядко участва в неговото предизвикване и ролята му може да се изтълкува като тази на паразитстващ агитатор, чийто метод е да „преувеличи или разкрие имплицитните значения на дадена книга, позиция или ситуация, които вероятно биха били възприети от останалите без никакво замисляне“<sup>8</sup>. Съществената особеност при Суифт обаче е именно блестящата способност да се навлезе в стила на институцията и авторитета и да се говори чрез еднотипната повторителност

<sup>7</sup> **Rogers, Pat.** Literature. – In: **Ford, Boris** (ed.). The Cambridge Cultural History of Britain, vol. 5, Cambridge, Cambridge University Press, p. 163.

<sup>8</sup> **Said, Edward W.** Swift as Intellectual. – In: **Said, Edward W.** The World. The Text and the Critic. London and Boston, Faber and Faber, 1984, p. 78.

на собствените им изразни средства. Според Саид: „Суифт неизменно критикува това, което имитира. Другояче казано, техниката му се състои в идентифициране с критикуваното, а обектът на критика обикновено не е послание или политическа доктрина, а *стил или начин на говорене*“<sup>9</sup> (мой курсив).

*Пътешествията на Гъливър* е преднамерено многогласие от стилове – повествователен, моряшки, научен, философски, официално-церемониален и т. н. – които се обединяват единствено от своята авторитарност. Пародирайки стила, Суифт поставя под въпрос стремежа на епохата си към рационална изчистеност и подреденост на света, в който мястото на всеки би трябвало да бъде определено веднъж завинаги. Неговите творби са типични за литературата на осемнадесети век в Англия дотолкова, доколкото използват характерния за времето похват на мнимия дискурс и двуполусния модел. Роджърс, според когото пародията е основният инструмент на августинската сатира, изтъква че тази сатира работи предимно по бинарен модел, противопоставяйки джуджета и гиганти, древни и съвременни, герои и безличия, като най-честите J техники са „псевдогероичната поема, бурлеската, травестията, имитацията и псевдопанегирика (на който Суифт е голям майстор)“<sup>10</sup>. Този свят е анализиран добре от Фидиън, уловил основното противоречие на края на седемнадесети и началото на осемнадесети век като несъответствие между културната история на възход, от една страна (възход на романа, партийната система, финансовите и административни институции, вестникарското есе, науката, рационалността и производството), и стремежа за опазване на равновесието, от друга. Според Фидиън августинците не са мислели епохата си като епоха на прогреса, а като време на реформи, реставрация на кралската институция и възвръщане на реда, нарушен от Гражданската война:

Гражданската война, екзекуцията на Чарлз I, Кромвел, Републиката, разпадането и създаването на Църквата, до голяма степен случайно поставяне на Чарлз II обратно на трона, наследяването от монарх-католик, „Славната“ революция, коронясването на холандски монарх . . . всички тези събития нарушават илюзията за непоклатимост, върху която се гради властта от незапомнени времена. Интелектуалците от всякакъв тип често (и обичайно) посвещават усилията си на възстановяване на реда и необезпокоявания авторитет. Дори . . . новата наука на емпиризма представя себе си като завръщане към чистите източници на разума и мисълта. . .<sup>11</sup>

Именно с тази тревожност на епохата и желанието за ред, институции и ограничаване на интелектуалния екстремизъм Фидиън обяснява усилията на медици, адвокати и духовници да закрепят позицията на професионалната институция чрез произвеждане на типа дискурс, който би изключил лаиците и непосветените: „Адвокатите променят правилата на професията, лекарите отделят голямо значение на членството в Кралския колеж и на университетското си образование, за да се отграничат от акушерките и аптекарите, а духовенството се обявява за пазител на доктрината, религиозния дебат и спасението на душата“.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ibid., p. 87.

<sup>10</sup> Rogers, P. Op. cit., p. 172.

<sup>11</sup> Phiddian, Robert. Swit's Parody. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 26—27.

<sup>12</sup> Ibid., p. 41.

Целенасоченото изграждане на авторитарния, монологичен дискурс, изключващ участието на другия, е и постоянният втори план на пародийния жест в *Пътешествията на Гъливър*. Безкритичността на Гъливър и ролята му на неволен имитатор на речевите маниери на властта, чрез които обикновено се стареа да впечатли и домакините си, и читателя, го прави идеален проводник на дискурса на силата, която налага себе си и чрез манипулацията на езика. В този смисъл твърдението на Саид, че обект на нападите на Суифт е най-вече стилът на говорене, е напълно защитимо. Показателен е фактът, че в *Пътешествията на Гъливър* езикът на простолудието (чиито представители са фермерското семейство на Гълмдалклич, низвергнатите граждани на Лапута, моряците, спасили Гъливър на връщане от Бробдингаг) отсъства. Гъливър ни предава в пряка реч единствено словото на управници, учени, властници и държавни чиновници.

Тук трябва да се има предвид и мястото на авторитарния дискурс в контекста на създаване на творбата. Вече отбелязахме неспокойството на августинската епоха, породено от събитията, разтърсили политическия и религиозния живот на Англия в средата на седемнадесети век, и произлизащата от него жажда за реформа и еволюция вместо революция, за умереност, ред и логика вместо радикална смяна на парадигмата. Според Фидиън усилията на августинците за отгласване от опасния модел на социална нестабилност са насочени към снемане на идеята за абсолютен авторитет чрез изработването на типове публичен дискурс, които изнасят авторитета извън личността и насърчават предаността към канона, разума и реда сами по себе си. Това начинание обаче крие опасността от зараждането на множество дискурси на властта, подчинени на стремежа към културна регенерация, изградена върху обществения консенсус в името на разума и реда<sup>13</sup>. Ако невъзможността на тази реторика да запълни празнината между проектирания модел и действащите във всяко общество противоречиви, децентрализиращи сили се превръща в обект на сатирата на Суифт, то нейната стилистика сама по себе си става обект на пародийна игра в *Пътешествията на Гъливър*.

Ето как е приложен високоцененият през осемнадесети век метод на описанието и индукцията от лилипутите, които извършват обиск на Гъливър по заповед на краля:

От дясното джобче висеше голяма сребърна верига, закачена за някаква чудесна машина. . . Ние му наредихме да извади това, което се намираше на края на веригата; то се оказа кълбо, половината от сребро, половината от някакъв прозрачен метал; на прозрачната страна видяхме някакви странни знаци, начертани в кръг. . . Той сложи до ушите ни тази машина, която тракаше като воденица. И ние предположихме, че това е или някакво непознато животно, или богът, който той почита; но пГ сме склонни да приемем второто мнение, тъй като той ни увери. . . че рядко вършел нещо, без да се съветва с него. (ПГ, с. 47-48)

Описанието на Гъливърския часовник тук въпреки пълнотата си и стремежа крайният извод да се подкрепи с причината, която го обуславя, си остава упражнение в стила на държавния чиновник, построено според изискванията за логичност, яснота и изчерпателност в изложението. С други

<sup>13</sup> Ibid., 24—30.

думи, то е блестящ пример за форма, наложена като калъп върху нещо необяснимо, което ще остане необяснено, но ще има привидността на разгадано.

Претенциите на Гъливър за научна точност и правдивост на разказа му, заявени неведнъж в хода на произведението, прозвучават и във финалната глава на четвърта част.

И така, любезни читателю, аз правдиво ти предадох историята на моите пътешествия. . . при което съм обръщал по-малко внимание на украшателството, отколкото на истината. Можех може би като други писатели да те смайвам със странни, необикновени истории; но предпочетох да предам *голи факти с най-прост стил*; защото главната ми цел беше да ти дам знания, а не да те забавлявам. (мой курсив – ПГ, с. 284)

Ударението върху яснотата на стила като гаранция за правдивостта на съдържанието е нещо много характерно за епохата на августинците. В своята *История на Кралското общество* от 1667 г. Томас Спрат определя целите на научната проза като отказ от преувеличенията, отклоненията и украшенията на стила в името на завръщане към примитивната чистота и краткост в стила на древните. Спрат изтъква, че членовете на Обществото налагат на колегите си ясен и естествен начин на говорене, максимално доближен до изчистената безискусност на математическите знаци<sup>14</sup>. Не тук е мястото да се впускате в пространната дискусия за езика, застанала в центъра на вниманието на философите и от седемнадесети, и от осемнадесети век. По-важното е да забележим пародийното преобръщане на научните и обществени постулати в привидно доброжелателния жест на Гъливър към читателя.

И тук не липсват първоизточници, които звучат почти дословно еднакви на Суифтовия текст. Смит<sup>15</sup> изброява няколко откъса от предговори и епилози към пътешественически книги и философски трактати, чиято близост до обръщението към читателя в Дванадесета глава на четвърта част на *Гъливър* е била забелязана от не един изследовател. Ето как завършва труда си *Osteographia Elephantina* (1710) Патрик Блеър: „Аз избрах да се обърна към вас с ясен и прост стил, за да не събудя никакво подозрение в измама, ако използвам по-изискан език“. Томас Бауър уточнява следното в епилога към своя „Разказ за необикновен тумор, отрязан наскоро от бузата на един шотландец“ (1717):

Аз предадох вярно и на най-прост стил този необикновен случай според събраната информация; придържал съм се само към фактите, без да се впускам в наблюдения или размишления, тъй като оставям на философите и нашите *Virtuosi* да си извадят сами заключения, както им е угодно.

В „Писмо относно ваксината срещу дребна шарка“ на Томас Нетълтън от 1722 г. се съдържа подобна бележка:

Предадох ви накратко и на най-прост стил това, което ми се случи във връзка с избрания метод на ваксина; при написването на писмото не съм изпитал никакво затруднение или грижа, тъй като единствената ми грижа е била свързана с истината такава, каквато е . . .

<sup>14</sup> Цитирано по Phiddian, Op. cit., p. 37.

<sup>15</sup> Smith, F., Op. cit., 143—145.

В случая не е съществено дали самият Суифт е бил запознат с конкретните цитирани произведения. Несъмнено търсачите на източници биха открили още много подобни, тъй като уловеното в пародийната призма на *Гъливър* не е отделното произведение или автор, а стилът, претендиращ монолитно за своята достоверност – претенция, която, както Суифт блестящо показва, се гради по лесно отчленени формули.

Роусън подчертава несъответствието между неистовото наблягане на капана на фалшива достоверност на разказа в *Пътешествията на Гъливър* и многообразието от стратегии, чрез които текстът се изплъзва от авторитарността на факта:

Фактуалната страна на пътешествието, към която се връщаме поне в началото и края на всяко пътуване. . . е толкова подчертана и в най-чистата си форма така лишена от разпознаваеми знаци на пародийното намерение, че ние настина *не сме съвсем сигурни* как да я тълкуваме. Това, което спасява читателя от пълно поддаване на заблудата, е естествено съпътстващият контекст. . . И все пак, отърсването от заблудата и разпознаването на пародийния стил не ни спасяват от несигурността по отношение на обекта на пародията. . . Объркването става още по-голямо, като се прибави несигурността по отношение на това какво внимание да отделим на пародията и на възможния прицел на подигравката, тъй като пародията . . . е неизменно натоварена със сатирични цели, които я надхвърлят или съществуват извън нея, но които биха могли да се подхранват от нея.<sup>16</sup>

Това наблюдение, струва ми се, подкрепя блестящо проекта на Суифт в *Пътешествията на Гъливър* – именно намерението да се покаже неизменната и невинаги преднамерена многозначност на езика, която по естествен път децентрализира и най-застиналия дискурс, но също и гради мними дискурси на властта, които могат да съществуват отделно и извън идеологическата си оправданост.

В този смисъл третата част на *Пътешествията*, а именно *Пътуване до Лапуа, Балнибарби, Лъгнаг, Глъбдъбдрий и до Япония*, е може би най-лесно разпознаваемата пародия на научния и философски дискурс на епохата си. Същевременно обаче тя е частта от произведението, предизвикала най-слаб интерес и у читатели, и у изследователи. Често изтъкваната причина за това е именно твърде широкото компилиране на източници и идеи, които превръщат текста в серия накъсани имитативни жестове. Мотивът за летящия остров е може би заимстван от „Истинска история“ на Лукиан, описанието на проектите в научната академия на Лагадо черпи от *Философските записки на кралското общество* (между другото Лукиан също изключва учените от Острова на блажените, тъй като в земното си съществуване те са се опитвали да опровергаят съществуването на Острова и на живота след смъртта), а вероятно и от съчинението на Джоузеф Хол *Mundus Alter et Idem*, издадено през 1610 г. на латински език и преведено в някои свои части от Уилям Кинг, близък приятел на Суифт, което като фабула и внушения поразително напомня съдържанието на трета част от *Гъливър*. Налице е и много близък паралел между заниманията на академиците в Лагадо и тези, описани от Рабле в част V на *Гаргантюа и Пантагрюел* (дистиляране на човешки екскременти, строене на черкви за

<sup>16</sup> Rawson, C. J. *Gulliver and the Gentle Reader*. London, Routledge and Kegan Paul, 1973., 9—10.

игра на прескочикобила, разораване на пясъци чрез впрягове лисици и изтръгване на газове от умряло магаре). Разговорите с мъртвите са построени подобно на Лукиановите *Диалози с мъртвите* и имитациите им от Том Браун, Литълтън, Прайър и др. Проследяването на още много препратки и паралели е правено неведнъж<sup>17</sup> и ако се споменава тук, то е единствено в подкрепа на тезата за пародийната стратегия на Суифт, която в трета част на *Пътешествията на Гъливър* дава повече образ и глас на постулати и идеи, отколкото на самия дискурс, който ги гради. С други думи, играта тук е твърде лесно разгадаема, за да предизвика голям интерес, а и донякъде изневерява на един от основните според мен принципи на Суифт – използване на пародийната игра, за да се навлезе в опасното припокриване на означаващото и означаемото, на знака и съдържанието и то в епохата на трескаво градене и наивна идеализация на изчистения от двусмислие знак.

Всъщност недиригентното позоваване на изобилието от пътешественически, научни, философски и литературни произведения в *Гъливър* ни напомня и за неизменното осланяне на авторитета, така типично за стила на изразяване през осемнадесети век и за нагласата, която възприема новото най-вече с недоверие. „За нас, които живеем в една по-късна епоха, е невъзможно да правим наблюдения върху критиката, морала или която и да била наука, ако някой не се е занимал с тях досега“ – пише Адисън в *Spectator*. – „Не ни остава друго, освен да представим разума на човечеството в по-ярка, по-привлекателна или по-необичайна светлина.“<sup>18</sup> Не е никак случайно, че за разлика от Робинзон Крузо, Гъливър не открива нова земя и не попада на девствен остров. Напротив: „Светът е социално множество... Не съществува място, което да е отвъд или преди човешкото общество, в което Гъливър да е свободен (или принуден) да изобрети или преизобрети цивилизацията: обществото вече е създадено, и то навсякъде. Като индивид, той трябва да се съобразява с вече установените практики и обичаи.“<sup>19</sup> С други думи, Гъливър неизменно попада сред наложени, утвърдени и приети за нормални модели на поведение и изразяване. Неговите пътувания го ситuirат в различни съ-общества, но винаги го заставят да преартикулира дискурса на авторитета за своя „любезен читател“.

В обобщение може да се каже, че пародийната игра в *Пътешествията на Гъливър* работи с множество авторитарно насложени модели и маниери на говорене, характерни за августинската епоха в Англия (а и не само за нея). Тя улавя не само чиновническия дискурс на държавната власт, но и стратегиите на постепенно установяващия се през осемнадесети век професионален жаргон (на мореплователя, юриста, учения, философа и т. н.). Най-общо казано, това са монологичните, монолитни дискурси на изключване на другия, които се опират на принципа на обществения консенсус

<sup>17</sup> Този въпрос е разгледан много пространно от **Eddy**, *Op. cit.*, 156—170.

<sup>18</sup> Цитирано по **Daiches, David**. *A Critical History of the English Language*, vol. III. London: Seeker & Warburg, 1992 (Orig. copyright 1960), p. 607.

<sup>19</sup> **Montag, Warren**. *The Unthinkable Swift: The Spontaneous Philosophy of a Church of England Man*. London and New York, Verso, 1994, p. 129.

и на идеята за ред, постигнат чрез изнасяне на авторитета извън личността. Тук е важно да се направи уточнението, че става въпрос за преднамерена имитация на формата, за навлизане в и преобръщане на *вече моделираното слово*, а не за самия обект на сатирата, което често си служи с пародийната маска.

Една от причините за често пренебрегвания пародиен елемент в *Гъ-ливър* е не само трудността в отчленяването на пародийното от сатиричното, но и липсата на интерес към нехудожествения дискурс, който често заема втория план на пародията в творбата. Нелитературните източници обаче са важни не само функционално – като обект на препратки, алюзии и понякога буквално заимстване, но и като текстове, обрамчващи епохата, през която съществува определен превес на нехудожественото слово, а и голяма част от литературата претендира да бъде „самата истина“. Чрез похватите на двуполусния модел и мнимия дискурс Суифт поставя под въпрос проекта на епохата си за моделиране на обществото по законите на канона, разума и реда чрез произвеждането на множество монологични, авторитарни речеви маниери, които да изключат нежеланите несъответствия и да застинат като основи на обществения консенсус.