

обекта. Иронията е тъга, копнеж по обективното и за обективното. Шегата и насмешката, които се съдържат в иронията като нейна задължителна определеност, не запълват цялото ѝ съдържание. Сериозността на ироника не е само маска, поза. Сериозността е в същината на иронията, тя е под шегата и насмешката — като краен момент и последен смисъл. И много често тази сериозност преминава в тъга. Ироникът е тъжен човек поне когато е ироник. Защото негови са сериозността и тъгата за това, че нещата не са такива, каквито трябва да бъдат, за нарушената хармония, за моралната диспропорция, за всички несъобразности в човешкото битие. Ироническата субективност идва от дефектната обективност. От нея тя е предизвикана и към нея тя е обърната. Лицето на ироника е външно сериозно или усмихващо се едва. Неговата маска е строга, застинала в своята определеност. И когато се усмихва, ироникът прави това почти, неговата усмивка е в *status nascendi*. До тази сурова обективност на иронията стои и една друга нейна черта — студенината ѝ. Студена ирония, хладна ирония, пробуждаща ирония — това са може би най-често използваните предикати. Защото те изразяват същност. Дори и когато Сократ се весели — браво Хипий, чудесно Хипий, великолепно Хипий — веселието е само външно, а в действителност има повече недоволство. „Над мене властва една нещастна съдба постоянно да бъда в смущение и заблуждение и когато покажа това смущение пред вас, мъдреците, да бъда от вас охулен.“ Най-малко иронията може да бъде сантиментална. В нея сетивното трябва да замлъкне — почти или напълно, да се претопи — почти или изцяло, в предимно интелектуалното демаскиране на обекта.

Отчасти като реакция срещу „ироническия субективизъм“ на романтиците, отчасти като едно полуинстинктивно разбиране за обективните основания на иронията, отчасти като теоретическо съобразяване с нейната „преобладаваща природа“ в концепциите за иронията от началото на XIX в. започва да се формира схващането за чистата или доминираща обективност на иронията, за иронията като обективен комизъм.

Още преди да заглъхнат шумните субективни набези към иронията на първите немски романтици, още през 1804 г., т. е. почти паралелно с разпадането на йенския романтичен кръг, Жан Пол Рихтер формулира първата обективна концепция за иронията. На него теорията за иронията е достатъчно задължена, макар и не толкова, колкото общата теория за комичното (за не един от въпросите на комическата проблематика може да се каже, че „в началото беше Жан Пол“). Според Жан Пол „иронията проявява една продължаваща съдържаност или обективизиране“ и тя е толкова по-трудна, колкото по-комичен е самият обект. Ето защо „хората на ума са по-склонни към ирония, докато хората на фантазията са по-склонни към шегата (*Laune*)“. Затова „непоетична е иронията, при която ключът се търси само в характера на автора, а не в предметите“¹.

И Шопенхауер вижда отличителната особеност на иронията за разлика от хумора в нейната обективност — тя е същевременно критерия и за историческата ѝ локализация. „Иронията е обективна, разчетена е именно върху другия; докато хуморът е субективен, разчетен е най-напред за собственото аз. Според това шедьоврите на иронията се откриват при старите автори, а на хумора при новите.“²

Ако Жан Пол и Шопенхауер, мислители от по-субективното направление, откриват в иронията едно преобладаващо обективно начало, колкото повече

¹ J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 37, 38, Werke, Bd. 4, S. 205, 206.

² A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Kap. 8, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Leipzig 1888, S. 110.

това начало ще допада на мислители, склонни към по-обективен начин на мислене.

Шелинг търси иронията в най-обективните литературни форми. За него епосът и особено романът са адекватните сфери на иронията и в това отношение няма нищо по-добро от „Дон Кихот“ и „Вилхелм Майстор“. Защото романът има родство и с драмата, основава се на противоположности, които го карат да използва иронията. Освен това романистът не трябва да се придържа съвсем близо до своя герой, трябва да запазва спрямо него известна дистанция, която да стига дори до безразличие. А тук вече се откриват най-широки възможности за иронията, която и според Шелинг е обективизираното субективно. „Безразличието може да отиде толкова далеч, че може да премине в ирония към героя, тъй като иронията е единствената форма, в която това, което излиза от субекта, най-определено отново се отделя от субекта и става обективно.“¹

Колкото и да са различни като автори и изобщо като духовни индивидуалности, Шелинг и Томас Ман са единодушни в разбирането за предимно епичния, а следователно и обективен характер на иронията. И за Томас Ман „Дон Кихот“ е чист епос, и то един от най-величествените. И Томас Ман, както Шелинг, свързва иронията с безразличието — при епичния гений формата става безразлична.² Епичният дух е могъщ и величествен, експанзивен, жизнено богат, широк като морето. Изкуството на епоса е „аполоновско“ изкуство, защото Аполон, отдалеч поразяващият, е бог на далечината, на дистанцията, на обективността, бог на иронията. „Обективността е ирония и епическият художествен дух е духът на иронията.“³ Томас Ман не се смущава от евентуалното възражение: как е възможно да има нещо общо между обективността и иронията. Той признава, че право на съществуване има и разбирането за иронията като романтичен субективистичен произвол, но сам предпочита едно друго понятие: слънчевоясен, весел, обхващащ цялото поглед, поглед на висша свобода и покой. В този именно поглед се съдържа „ироничният обективизъм на епоса“⁴.

Концепцията на Томас Ман излиза от собствените очертания на иронията — иронията винаги е навеждала своите теоретици на мисли, различни от нейната собствена същност, в това отношение примерите не се изчерпват с Шлегел и може би тук трябва да се търси „иронията“ на иронията. Особено когато Ман разглежда иронията като „ирония на сърцето“, като „пълна с любов ирония“, като ирония „на голямото, което е изпълнено с нежност към малкото“, или, както е в „Доктор Фаустус“, където говори за „еротическа ирония“. Защото цялата тази сърдечна любвеобилност трудно се примирява с истинската природа на иронията, с нейните образци и нейните велики примери. Защото още любвеобилните обръщения на Сократ бяха по-отровни от онази отрова, която сам той изпи в тъмницата. Защото иронията е оръжие страшно и силно, толкова силно, колкото силен може да бъде само разумът (блазе томува, който има това оръжие, и тежко на оногава, срещу когото то се обърне).

Но апелът към обективното, разбирането, че обективното не е противоположно на същността на иронията, че от обективното тръгват много от нейните най-яки корени, напълно съвпадат с една философска традиция: Жан

¹ F. r. W. J. Schelling, Philosophie der Kunst, Darmstadt 1960, S. 319.

² Тук се открива и едно чисто терминологическо съпадение: художествената форма става безразлична, gleichgültig (Томас Ман), безразличието, Gleichgültigkeit отива толкова далеч, че преминава в ирония (Шелинг).

³ T. h. M a n n, Die Kunst des Romans, Gesammelte Werke, Bd. 11, Aufbau-Verlag Berlin 1955, S. 461.

⁴ Ibid., S. 462.

⁵ Ibid.

Пол, Шопенхауер, Шелинг. Томас Ман дава приноса на писателя към тази чисто философска традиция.

Пак Томас Ман нарича иронията „патос на средата“¹. Едва ли при иронията има патос, но среда — безусловно. За иронията особено подхожда старата максима *in medio veritas*, по средата е истината. Само че в по-различен смисъл.

Иронията е средата между субективното и обективното. Иронията е отрицателно обективирана субективност, тя е субективност, спряла се пред деформациите на обективното и лишила се от голяма част от свободата, присъща на други, по-субективни форми на комичното. Ироническата субективност сочи недостатъците или дори истинската същност на обекта — отрицателно обективиране, но сама и в собствените си твърдения не се включва в него, не се обективира в него положително. Тя подобно на вождя на избрания народ показва обетованата земя, но не влиза в нея.

6. САРКАЗЪМ, АПАТИЯ И ИРОНИЯ

Двуслойната структура на иронията, както и особеното, присъщо само на нея отношение между двата ѝ слоя, обясняват както нейната собствена същност, така и различията ѝ от други по-близки или по-далечни от нея форми, които неведнъж житейската представа или ученото съзнание са отъждествявали или само неясно различавали от истинската ирония. Двуслойната структура на иронията следователно е и собствен определител на иронията и надежден разграничител от близките или прилични на нея видове.

Първото сравнение, което именно от гледище на този принцип дава положителен резултат, е сравнението между ирония и сарказъм. В много „теории на литературата“, а и във всевъзможни литературни справочници сарказъмът се определя като вид ирония, като „зла ирония“², като „висша степен на иронията“³, като „унищожаваща ирония“⁴. В действителност различна е структурата, различен е принципът на сарказма и на иронията.

Саркастикът твърди онова, което мисли, и мисли това, което твърди. Дори ако някога преувеличава, ако казва повече, отколкото мисли, преувеличението е все пак в посоката на мисълта му, в общата тенденция на неговото отношение към обекта, станал обект на саркастично изобличение. Подтекстът на сарказма само допълва — в същата насока — неговия текст, както и текстът на сарказма не съдържа нещо по-различно — в принципа — от неговия подтекст. Думи, мисли и дела тук са слети в едно, в едно отричащо, ненавистно зло и сякаш късащо месо (такава е и етимологията на думата) гневно отношение. Въпреки многото възможни форми на проявление на сарказма — саркастична епиграма, саркастична епитафия, саркастично остроумие — общото тук е тъкмо в директното и „късащо месо“ отношение.

Три примера на сарказъм към един и същ обект, към съсловието на професорите — предмет особено предпочитан при всякакъв вид комични набези: Х а й н е: В това всеобщо движение остават неподвижни само старите професори, непоколебимо твърди също като египетските пирамиди — само че в тия университетски пирамиди не е скрита никаква мъдрост.

П р у д о н: Един професор трябва да говори, да говори, да говори, но не за да каже нещо, а за да не остане ням.

¹ Th. Mann, Goethe und Tolstoi, Gesammelte Werke, Bd. 10, S. 271.

² Л. И. Тимофеев, Основи на теорията на литературата, С., 1968, стр. 466.

³ А. Квятковский, Поэтический словарь, М., 1966, стр. 252.

⁴ Краткий словарь по эстетике, М., 1963, стр. 307.

Шлайермахер: Редовни професори са тези, които не знаят нищо извънредно, а извънредни, които не знаят нищо редовно.

Отношението на саркастика не е скрито, от него не се подразбира нещо друго, то не е интелектуална преструвка. Професорите са пирамиди, в които няма мъдрост, бърливци, които не казват нищо, хора, които не знаят нито редовното, нито извънредното. Саркастикът принадлежи към активните психически комплекси, неговото отношение към света прераства в негова злоба към света и той нито иска, нито може да се примири с него. Саркастикът е човек на дистанцията, преди всичко на интелектуалната дистанция, той няма нищо общо, нито пък иска да има нещо общо с омразното му в света (а за него то е повечето), но той не може да бъде и безразличен, апатичен към него, саркастикът е не само активен психически комплекс, той е от най-активните човешки типове. Когато Маркс казва: „Обущарят Яков Бьоме бе голям философ. Някои именити философи са само големи обущари“ той изразява своето саркастично ненавистно отношение към много от официалните представители на официалната философия. Философите са обущари, а както е известно още от Апелес — обущарю, не по-високо от обувките!

Директността на сарказма го отличава — в принципа, а не в подробности — от иронията. В иронията има нещо от принципа на сарказма и от активността на саркастика, но в нея те съществуват само в особената, в присъщата на иронията структура. Впрочем и директността на сарказма не е абсолютна. По тази относителна, а не абсолютна директност сарказмът на свой ред се различава от грубостта, от невъздържаната или невъзпитаната грубост, от безапелационността на рязката присъда. Саркастикът най-често използва и някаква по-друга, по-различна сфера и я сравнява с обекта, който иска да подобли. Професорът е пирамида, само че без мъдрост, обущарят може да бъде Бьоме, но и философът може да бъде обущар и т. н.

Формулата на преобладаващия тип сарказъм е $A_1 e = \text{на } A$. Формулата на иронията е $A \text{ не } e = \text{на } A$, а на В.

Същевременно иронията трябва да се различава и от един друг популярен психически комплекс. Не на интелектуално отчуждения от обекта, от света саркастик, на хладно негодуващия, на злия отрицател и на злобно хихикащия срещу този ред „от мира сего“. А на „емоционално отчуждения“, на оплакващия пророк, на този, който не може да понесе греховете на света, мъкните му и пороците му, на каещия се за човешките пороци страдалец. „Плачът Иеремиев“ не е само библейска книга, той е горест човешка за много човешки поколения, искрения плач за човечеството.

И двата тези типа — на суровия саркастик и на плачещия страдалец — са активни човешки типове, остро противопоставени на обкръжаващото ги, непримирими към него и тази тяхна непримиримост е директна, явна, във формата и в съдържанието, в явлениято и в същността.

Срещу тези два човешки типа, родствени по своята активна негативност, или — то е все същото — на другия край на скалата на човешките психически комплекси стои фигурата на апатика, на онзи, на когото му е „все едно“. Нека светът да загине, нека да се разкапва от своите язви и пороци, нека над него да плющят злобно бичове, нека... Всичко това минава покрай апатика, без да го засегне, без да откликне в душевните му струни — той няма такива. Апатикът е замръкнал в своето равнодушие, дълбоко потопен в себе си, но така като че ли и неговото собствено аз не съществува или съществува само в неясните очертания на нещо много, много далечно. Този идеал, популярен още в античните стоически времена, трябва да освободи човека от чувства, възнения и страсти, а следователно и от всеки вид критицизъм. Апатикът е не просто отчужден от света на ставащото, той е направо извън него,

той е от друга планета. При апатика равнодушието преминава в абсолютно безразличие, а незаинтересоваността — в ледена студенина на духа.

Между тези два крайни психически комплекса, между тези две крайни точки в скалата на човешките типове се разполагат иронията и ироникът. Тук отново идва познатото *in medio veritas*, по средата е истината.

Иронията започва с привидно безразличие към обекта. Първият слой на ироническото отношение, субективното твърдение, много често се доближава до равнодушието на апатика, а понякога се оказва някаква точна или приблизителна форма на апатия. Иронията започва с равнодушие, с „примирение с действителността“: вярвам, че тази жена е на тридесет години, пестеливост, пестеливост, Хорацио, не беше необходимо правителството да забрани тази книга. В началото на иронията са резигнацията, спокойствието, скромното признаване на даденото, благочестивото смирение, които идват от наглед безучастното отношение към нещата и съдбата.

Но „апатията“ на ироника не е заради самата апатия — тя е маска, тя е средство, тя е път за някъде. И сама по себе си тя действа — не като апатия, а тъкмо обратно. Защото нищо не засяга по-остро от безразличието, което съществува в пределите на едно все пак реално отношение към обекта. Много по-лесно може да се приеме несъгласието или дори опровергаването на нашите мисли, чувства или вкусове, отколкото безразличието към тях, и при това не изобщо безразличие поради липса на пряк интерес, непринадлежност към същата сфера и пр., а преднамереното безразличие, осъществено като фактическа съпричастност.

Апатията, безразличието, равнодушието на ироника са мнима апатия, безразличие и равнодушие — безучастието на ироника е израз на пълно участие. Зад тях се таят гняв, злоба, негодуване, осъждане, отричане, несъгласие, различие, изобщо много от възможните форми на едно съвсем реално дистанциране, които в същност нямат нищо общо с апатията или с някое от близките до нея състояния. В дълбините на иронията — там откъдето започва нейният втори слой — са скрити активност, непокорство, недоволство. Най-често зад мълчанието на иронията се крие зов, зад спокойствието ѝ — устрем, зад примирението ѝ — агресията на духа.

Вторият слой на иронията, действителната позиция на ироника към иронизирания обект, а следователно онова в иронията, което е по-скоро обективно, отколкото субективно, е родствено със сарказма или дори с бунтовната чувствителност на плачещия пророк и сама по себе си се разполага близко до тях — различието произхожда оттам, че реалното отношение на ироника не е директно, а идва като негативен резултат от субективното твърдение, т. е. от онзи първи слой на иронията, който, разгледан също сам по себе си, е родствен на безразличието на апатика. По този начин двата слоя на иронията, мнимото твърдение и действителното отношение, субективното и обективното, тежат към двата противоположни човешки психически комплекса, към типа на саркастика и типа на апатика.

Иронията е в широката среда между сарказма и апатията, ироникът като ироник е в широката среда между саркастика и апатика. В иронията родствената на сарказма острота е скрита зад безучастието и затова тя не е истински сарказъм, който е винаги директен. Но в иронията и родствено до действителната критическа дистанция от обекта и затова апатията тук не е истинска апатия, безразличието не е истинско безразличие — те преследват далеч неапатични цели. В ироника, както и в Гьотевия Фауст, живеят двама, две души, но съвсем не като отделни същности или в гордо и презиращо уеди-

нение, а по-скоро в едно цяло, в едно единство, чрез което те единствено съществуват, действуват, живеят.

Двете души на ироника, относителното тегло на апатика и на саркастика в духа на иронията обясняват по-дълбоко познатото деление между меката и острата, добродушната и злата, хумористичната и сатиричната ирония. Мека, добродушна, хумористична ирония е онази, в която апатичното начало е сравнително по-силно застъпено, в която активитетът и страстта на ироника са по-слаби, в която отчасти безразличието, отчасти симпатията към обекта не позволяват пълното критическо дистанциране на ироника от него. Примери за такава ирония дават някои хорове на Аристофан, някои от женските персонажи на Шекспир, някои (по-малката част) от разговорите на Сократ. Тази хумористична ирония не само че не е равностойна по значение и разпространение на другата, на сатиричната, но съществува по-скоро като изключение.

В своите основни и преобладаващи форми иронията е насочена към сатиричното — там тя постига себе си най-пълно. Може би не съвсем прецизно, но във всеки случай много находчиво е твърдението на Джордж Мередит, че „иронията е хуморът на сатирата“¹. В тази именно ирония саркастичното начало е сравнително по-силно застъпено, а апатичното е толкова слабо, че доколкото личи, то едва смогва дори леко да прикрие отношението на злост и ненавист. Примери за такава ирония дават много (по-голямата част) от разговорите на Сократ, а също Лукиан, Волтер, Хайне. Хайне: Не беше необходимо правителството да забрани тази книга (полубезразлично пожелание); тя и без това щеше да се чете (злост).

Иронията заема тъкмо *широката* среда между апатията и сарказма. Тези нейни видове, които, без да излизат от тази среда, се доближават до апатията, са нейните меки, добродушни, хумористични форми. Обратно, онези нейни видове, които, без да излизат от същата тази среда, се доближават до сарказма, са нейните остри, зли, сатирични форми.

Двуслойната структура на иронията получава по-нататъшна конкретизация. Различието между твърдението и мисълта на ироника се оказва най-напред различие между субективното и обективното, а след това и различие между принципите на апатията и на сарказма, разбрани тъкмо като принципи на самозатваряне в субекта и целеустременост в обекта.

Но и с това не се изчерпват възможностите на анализа, тръгнал от двуслойната структура на иронията.

7. ЛЪЖА, ЛИЦЕМЕРИЕ И ИРОНИЯ

Сравняването на иронията с лъжата и лицемерието и на ироника с лъжеца и лицемера е много старо, почти толкова, колкото старата е и употребата на думата ирония. Още в Аристофановите „Облаци“ ироникът е поставен в една категория с лъжеца и самохвалеца. Много векове по-късно във „Философия на правото“ Хегел също сравнява романтичeskата ирония с лицемерието. Не може да се отрече, че има някои формални основания за това сравнение.

Лъжа е съзнателно изказвано и поддържано твърдение, което противоречи или най-малко не отговаря на действителното убеждение на изказващия го.

Лицемерие е съзнателното самопредставяне на субекта по начин, който противоречи или най-малко не отговаря на действителната същност на представящия се.

¹ G. Meredith, An Essay on Comedy and Uses of Comic Spirit, London, 1934, p. 82.

И лъжата, и лицемерието напомнят за двуслойната структура на иронията. Лъжливо е онова твърдение, което противоречи на действителното убеждение. Лицемерно е онова поведение, което не отговаря на действителната същност. И лъжата, и лицемерието са в твърдението и поведението, но те стават лъжа и лицемерие, защото не съответствуват на действителното убеждение и на действителната същност и само съпоставени с тях. Така и иронията е ирония, защото приписването на обекта не съответствува на самия обект или на действителната представа за него. По това, че получават своята собствена характерност не от самите себе си, а само от съпоставянето им с нещо, което е извън тях и което има най-пряко отношение към тях, лъжата и лицемерието напомнят за иронията. Приликата идва още и от това, че както при иронията действителното отношение на ироника разрушава и анулира неговото иронично твърдение, така и при лъжата и лицемерието истинското убеждение и истинското поведение са несъвместими със самите тях. Изразяването на истинското убеждение прави невъзможна лъжата, а разкриването на действителната същност прави невъзможно лицемерието. Но само дотук е възможна аналогията между лъжа, лицемерие и ирония, която, ако не оправдава, то поне обяснява тяхното често — от Аристофан до Хегел — сравняване. След това започва действителното различие между тях, основано вече не на формална близост, а на естеството на отношенията и на противоположностите в границите на тези отношения: между лъжливото твърдение и действителното убеждение (при лъжата), между възприетото поведение и действителната същност (при лицемерието), между субективната характеристика и действителния обект или истинската представа за него (при иронията).

Лъжливото твърдение на лъжеца има за цел да *скрие* неговото истинско убеждение, да го направи недостъпно за другите. При лъжата *несъответствието* между твърдение и убеждение трябва да превъзмogne самото себе си върху основата на невярното твърдение. Лъжата се стреми да *преодолее* това несъответствие между твърдение и убеждение *за другите* и те, другите, да не достигнат до него, да не го разберат. Лъжецът крие от другите своето действително убеждение и колкото по-добре го крие, толкова по-добър лъжец е той, колкото лъжливото твърдение е по-убедително, на толкова по-съвършена лъжа то принадлежи. Лицемерът също крие от другите своята истинска същност — колкото по-добре я крие, толкова по-добър лицемер е той, колкото лицемерното поведение е по-убедително, на толкова по-съвършено лицемерие то принадлежи.

И ироникът говори не това, което мисли. Но иронията не е лъжа и ироникът не е лъжец. Лъжата е средство или цел в себе си. Лъжата претендира да ѝ се вярва буквално и по същество — като истина. При иронията „лъжливото“ твърдение не е в себе си, а за нас, *за другите лъжливо твърдение*. Иронията претендира да не се вярва на това, което твърди, нейната претенция е към разбирането на нейната „лъжа“, на действителното отношение на ироника, на онова, което той в действителност мисли. Или, както пише Рудолф Янке, автор на една от най-сериозните книги върху иронията: „Лъжата е такава неистина, която иска да бъде истина; иронията е такава неистина, която иска да остане неистина.“¹ Затова иронията не е лъжа, а повече хитрост, а на човешкия, на индивидуалния разум. Съвсем аналогично е различieto лицемерието му скрито, а тъкмо обратно, за да се открие, да се разбере, сиреч

¹ R. Jancke, Das Wesen der Ironie. Eine Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen, Leipzig 1929, S. 26.

за да престане да бъде лицемерие. В това е главното и най-същественото различие между лъжата и лицемерието, от една страна, и иронията, от друга.

Може да се посочи и още едно различие, което обаче не е абсолютно, а относително, защото не засяга цялата сфера на лъжата и лицемерието, а само част — макар и по-голямата — от тази сфера. Иронията е безкористна, тя не носи никаква изгода на ироника, лъжата и лицемерието по правило са користни. Лъжецът по правило търси ползата от лъжата, както и лицемерът търси ползата от лицемерието. Тартюф знае защо се преструва. Но винаги когато се търси ползата и когато ползата диктува поведението, това става за сметка на свободата. Лъжецът и лицемерът са принудени да лъжат и лицемерят (мотивите са без значение) и в същата степен, в която са *принудени*, те са *несвободни*.

„Лъжата“ на ироника е съвсем свободна (извън изискванията на самия механизъм на иронията) и чрез нея той постига своята игра. „Удоволствието на ироника се състои именно в това, че той се радва на своето изкуство да може да поставя такава маска на истинското положение на нещата, че глупавите трети лица изобщо не забелязват, че това е една маска.“¹ Ироникът не иска да му вярват, защото тогава той не би постигнал целта си, напротив, той иска да не му вярват, за да го разберат истински. Ироникът не крие мислите си, за да ги направи неуязвими, той не крие отношението си, за да скрие себе си. Ироникът казва едно, когато мисли друго, за да разберат именно това друго, за да го разберат чрез преодоляването на контраста между казаното и мисленото и чрез удоволствието, което това преодоляване неминуемо доставя. В този процес ироникът намира своята наслада и своето духовно удовлетворение, тук той е господар на създаденото от него самия — на привнесеното, което открива отсъствието или присъствието на нещо съвсем друго.

Ако за разлика от иронията в основата на лъжата и лицемерието стоят корист и принуда, това е явно само в главното и само по принцип. Защото има и друга лъжа, лъжа без корист и принуда, лъжа в едно истинско артистично развихряне. Хлестаков започва да лъже от страх да не бъде арестуван: „Аз наистина ще си заплатя... Аз право при министъра!“ Но съвсем скоро и вече без каквато и да е принуда той дава воля на своето пияно въображение: „Веднъж аз дори департамент управлявах. И странно: директорът заминал, къде заминал неизвестно. И то се знае, почнаха да се питат: как, що, кой да му заеме мястото? Мнозина от генералите пожелаваха и се заемаха, но като започнат — не, трудна работа. Изглежда леко на пръв поглед, а като го поразгледаш — просто дявол го знае. После виждат, няма какво да се прави — хайде при мене. И в същата минута по улиците куриери, куриери, куриери... можете да си представите: тридесет и пет хиляди само куриери! Как е положението, питам аз. „Иван Александрович, елате да управлявате департамента!“ Аз, да си призная, се смутих малко, излязох по халат; исках да откажа, но си мисля, ще стигне това до царя, пък и в служебния списък... „Заповядайте, господа, приемам длъжността, приемам, казвам, така да бъде, казвам, приемам, само че при мене: — мм!... Четири очи имам! Аз съм...“ И наистина, понякога като минавам през департамента — просто земетресение, всичко се тресе и трепери като лист. О, аз не обичам да се шегувам. Сплаших ги всичките.“ Това е друга лъжа, вече излязла от непосредствената принуда, влязла в стихията на лъжовното творчество и даваща наслада като лъжа. Но тя е колкото лъжа, толкова и самохвалство, а една също много стара традиция сравнява ироника със самохвалеца и иронията със самохвалството.

¹ R. J a n c k e, Das Wesen der Ironie, S. 21.

Самохвалството е различно. То може да бъде искрено и неискрено. В първия случай самохвалецът сам вярва, че той е това, което в действителност не е, или пък изтъква свои реални качества, само че по един фрапиращ и неприет в обществото начин. Във втория случай самохвалецът си приписва онова, което и той сам знае, че не притежава, и този вид самохвалство е същевременно и лъжа. Възможно е и съжителството на тези две форми, когато вече никой не може да разбере къде свършва субективната „истинност“ и къде започва субективната лъжа, както е например при Капитана от италианската *commedia dell'arte*, този класически образ на самохалец.

Сравнението на ироника със самохалеца има дълга история. Дълга е също и историята на противопоставянето на ироника и самохалеца. Основанията има както за едното, така и за другото.

Ироникът уязвява, наранява. Той търси слабите места, издевателствува, подиграва се, не жали нищо и никого. Има наистина и мека, добродушна, хумористична ирония, но открай време иронията се е стремяла към хапливите форми на смеха, съпровождала е неговите остри и пронизващи стрели, свистяла е заедно с тях. А и в меките си форми тя пак не се отказва от чувството за превъзходство. Но когато човек търси недостатъците у другите и когато се надсмива над тях, както това прави ироникът — трябва да се предполага, че той мисли себе си за свободен от тези недостатъци и издигнал се високо над тях.

Сократовата ирония дава още едно доказателство за оприличаването на ироника със самохалеца. Престореното невежество на Сократ, неговото мнимо самоунижаване и също така престореното ласкаене, възвеличаване на противника понякога са се разглеждали като скрито самохвалство. Според Аристотел „и преувеличаването, и прекаленото умаляване са самохвалство“¹. За епикурейците, както още за Аристофан, иронията е израз на самохвалство. Близко до това разбиране е и Теофраст — в своите „Характери“.

Но пак в древността са търсели отличителните особености на ироника в противоположност на самохалеца. Аристотел говори за „величието на душата на ироника“ — тъкмо за разлика от душата на самохалеца.² „Иронията подхожда повече на благородния...; ироникът се шегува, за да забавлява себе си, а смешникът, за да забавлява другите.“³ И в „Реторика“, и в трите „Етики“ Аристотел представя ироника като положителна фигура, като благороден, с велика душа, свободен, приятен и почти навсякъде извежда тези неговите качества от антагонизма между ирония и самохвалство.

Сравнението ироник-самохалец се изгражда предимно от външни аналогии. Почти както и сравнението ироник-лъжец, ироник-лицемер. Защото самохалецът се хвали, за да му вярват, за да приемат като истина или като правомерно онова, което е неистина или неправомечно. Ироникът се унижава и подценява, за да уязви другия, а не за да издигне себе си. Неговото издигане над другия не е цел на иронията, а само — един възможен страничен резултат. Целта на ироника не е да докаже, че *аз съм това*, а да покаже, че *ти си онова*.

Това преднамерено търсене на недостатъка или порока и тази скрита насмешка над него, които влизат в правата на иронията, обикновено пред-

¹ *Ethica Nicomachea* 1127b, The Works of Aristotle, ed. Ross, Vol. IX, Oxford, 1925.

² *Magna moralia* 1192a, The Works of Aristotle, Vol. IX.

³ *Rhetorica* 1419b, The Works of Aristotle, Vol. XI, Oxford, 1924.

полагат едно високо самочувствие, едно, макар и потулено зад самоунижението съзнание за собствената ценност на ироника. Но тъй като те са само предпоставка на ироническото съзнание и без да бъдат цел в себе си, са още и страничен резултат от иронията, отнасянето им към самохвалството ще бъде най-малкото неточно. Те, това самочувствие и съзнание за собствено достойнство, са надменност, високомерие или по-вярно гордост — те са *гордостта на ироника*.

Ханс Кастроп, героят на Томас Ман от „Вълшебната планина“, е „напълно убеден в несъвместимостта на понятието за ирония с човека на големите мащаби. Царете не познават иронията, дори в смисъла на открито и класическо средство на ораторското изкуство, а камо ли в един по-усложнен смисъл“. В действителност иронията е най-царствената от всички форми на смешното. Великата душа, която още Аристотел е търсел в ироника, е от атрибутите на царственото величие. Гордостта на ироника идва от съзнанието му, че той няма нищо общо с подлежащата на ирония материя, че тя му е чужда, както и той ѝ е чужд, че при цялата му агресия към нея той не напуска аристократическата духовна независимост.

Ироникът не се интересува от броя на посветените, които ще го разберат, нито от броя на глупавите трети, които не ще го разберат, той знае цената на света и на човешката порода, която познава и едните, и другите — това му стига. Той няма за цел да измерва интелигентността на умните, способността им бързо и точно да разбират едно, когато се говори за друго, нито ограничеността на глупавите, способността им дълго или винаги да не разбират смисъла на онова, което се говори. Ироникът сам знае какво приказва. И за кого го приказва. Той само предполага идеалния слушател — независимо кога и къде, — който може да го разбере и който би го разбрал. А самохвалецът все пак много държи за мнението на другите — той затова се и хвали.

Дори преструвката на ироника не отнема нищо от гордата му самостоятелност, от независимостта на духа му — докрай запазени в принципа на иронията. И пародистът се преструва, представя се не за онзи, който е. Но пародистът прави това, когато *сякаш* се отказва от себе си, когато се настани в чуждото произведение и започне да играе неговата комедия, когато като червей в ябълка започне да дълбае и дълбае, докато не остане нищо. „Стар кърт, как ловко ровиш долу!“ Ироникът би счел за недостойно подобно деяние. Той няма да напусне своето аз, своята аристократична независимост, на която толкова държи, и да облече ярката дреха на шута. Съгласието на Сократ с опонентите му няма да излъже никого, дори и Тразимах (само няколко от рода на Хипий, а и тях не за дълго). Ироникът няма да си позволи да произнася тържествено надутото словата на Ахил и Агамемнон, помпозно да ридае уж като Хекуба, насмешливо злокобно да прорицава уж като Касандра. Ироникът е аз и тогава, когато се представя за *не-аз*, когато вярва в каквото не вярва и когато не вярва в каквото вярва.

Най-осезателният израз на гордостта на ироника — неговото съзнание за превъзходство — идва не от желанието му да се представи за онова, което той истински не е, а от вътрешното и органично неприемане на обекта на иронията. Собственото изречение на ироника е *аз не съм ти*. И тази дистанция между аз и ти, между ироника и иронизирания е почти винаги интелектуална и сериозна. Иронията е форма на най-сдържана чувственост, ироникът не плаче като Иеремия, но неговият разум е буден, остър и разбиращ. Ироникът знае. Почти като Спиноза — без да плаче и без да се смее. Но само почти. Защото въпреки всичко той се усмихва — в *status nascendi*.

Иронията все пак не е спинозистка невъзмутимост. Тя още стои в сферата на смешното, макар и в нейните покрайнини. Тук Хьофдинг търси разликата

между нея и чистия хумор: „Разликата между иронията и хумора е често така изразена, че при иронията шегата е скрита зад сериозността, а при хумора сериозността е скрита зад шегата.“¹ Принадлежността на иронията към най-интелектуалните форми на смешното прави и нейната шегатолкова скришна. Независимо от това, какво е имал пред вид Шлегел, когато е определял иронията като логическа красота, в нея винаги има една тяга към логичното и разумното, едно рязко извърщане към логиката и разума. Трябва да си стигнал до известна интелектуална висота, за да разбираш точния смисъл на нещата в обратното на онова, което ти говорят. Тук неизбежно разумът е повече, а смехът по-малко.

Отношението между разум и смях е сложно и многостранно. Една от възможните връзки между тях е онази, при която разбиращият разум изключва емоционалния смях. Историята на тази връзка не започва от Спиноза, от неговото аз се старая да разбирам, а не да се смея или да плача. Хегел напомня, че след като се посветил на държавните дела, Перикъл престанал да се смее. Така и лорд Честърфийлд казал, че никой не го е чул да се смее, откогато той е използвал разума. Иронията не е само такъв разбиращ разум. Гордостта на ироника, неговото интелектуално дистанциране, неговото съзнание за превъзходство, което понякога стига до високомерие и презрение, но никога до самохвалство, не изключват усмивката, *ироничната усмивка*. Напротив. Те я оставят, но я оставят като признак на разбиране, като многозначителна и знаеща усмивка, като свойство на интелектуална царственост. Ханс Кастроп не е бил прав.

Гордостта — стигаща понякога до високомерие и надменност — на иронията не губи от себе си, не се смалжава и тогава, когато тя се проявява като самоирония. Самоиронията е дори още по-горда от иронията, по-висша изява на духовна независимост, при която субектът се издига не само над обекта, но и над себе си, третирайки сам себе си като обект на собствената си иронична субективност. При самоиронията субектът се поставя далеч и високо над себе си — сега ироническото съзнание отчуждава не само неща и хора извън ироничния индивид, но и нещо от самия този индивид. Нещо от себе си, което ироникът третира като мъртво, като чуждо тяло в своята духовна плът. Като отминало или актуално, но като несъобразно или дребно, понякога само по себе си, а понякога сравнено с една по-значителна същност или традиция. „Да, Madame — уточнява Хайне, — там съм роден аз и отбелязвам това изрично, в случай че след смъртта ми седем града — Шилда, Кревинкел, Полквиц, Бохум, Дюлкен, Гьотинген и Шопенщед — си оспорват честта да бъдат мой роден град.“ Това е колкото насмешка над градовете, толкова и ирония към поета, защото не е все едно да си оспорват честта да бъдат твоето родно място Смирна, Хиос, Колофон, Итака, Пилос, Аргос и Атина, градове, олицетворили величието на елинската история и Шилда, Кревинкел, Полквиц, Бохум, Дюлкен, Гьотинген и Шопенщед, градове, възплътили немския филистерски дух. Самоиронията се обръща от диспропорциите в битието към несъобразностите или към незначителното, или към мъртвото в субекта и пак от гордите позиции на ироническото аз — този път изправено срещу самия него. Така ироникът още веднъж постига своята свобода — сега дори и срещу онова, което идва от собствената му свободна дейност. Наистина прав е Лесинг, че не всички, които се надсмиват над своите окови, са свободни, но свободата на ироника няма за цел да сваля окови, а да го дарява със способността да излиза от тях и когато ги носи.

¹ H. Höffding, Humor als Lebensgefühl (Der große Humor). Eine psychologische Studie, Leipzig 1930, S. 77.

ИРОНИЯТА

Исак Паси

Много причини предопределят трудността на феномена ирония.

Иронията принадлежи колкото на изкуството, толкова и на извънхудожествените духовни форми, тя се осъществява колкото с помощта на строго художествени компоненти, толкова и с езика на реториката, политическата реч, житейското остроумие, философския диалог. Изкуство и неизкуство представят към нея еднакви изисквания, а и тя самата не е в отношения на интимно предпочитание към някоя от тези сфери.

И в самата художествена сфера иронията се чувства достатъчно близка с различни и дори противоположни художествени видове и разновидности. Въпреки че по стара традиция иронията се разполага в орбитата на смешното, на комичното, като една от най-популярните форми на комическа дистанция, все пак дори и тук тя проявява своето коварство, своята невярност и бяга към тъкмо противоположния кръг на трагичното, за да измени на своята същност чрез облика на т. нар. трагическа ирония. Но така предпоставена, тя вече има малко общо с истинската ирония.

Иронията не може да се квалифицира като самостоятелен художествен или извънхудожествен вид, защото освен като цел за самата себе си много често тя е средство на други художествени или извънхудожествени реалности, на които служи именно като средство. Сатирата и хуморът използват иронията за постигане на своята собствена същност като сатира и хумор, а на свой ред и иронията гъвкаво се приспособява към изискванията на различните художествени и комически видове.

Най-сетне трудностите на феномена ирония идват и от различното съдържание, което историческите епохи и господстващите в тях философски и естетически школи са влагали в него. Иронията често е отмищавала на теорията, но и теорията на свой ред често я е третирала по най-драстично произволен начин — не е сигурно дали съществува ирония на историята, но сигурно е, че съществува история на иронията. А и тази история на иронията е твърде неравна — с иронически възходи и неиронически падения. Понякога иронията — като теория и като практика — не само че не е занимавала духовно епохите, но дори им е била съвсем чужда, защото тези епохи, увлечени в своето чисто позитивно съдържание, не са оставяли действително място за каквато и да е двусмислица, за каквото и да е скепсис. Обратно, други епохи, като например немската ранна романтика, са превръщали иронията в свое главно понятие — истинско откровение на теорията и решаваща конструктивна сила на изкуството. В неравномерността на ироническото развитие прозира различната обективна характеристика на епохите — относителното тегло на тяхното позитивно или негативно начало. Но историята на иронията се създава не само

от оная чисто количествена мярка, с която се измерва степента на нейното участие в духовния живот на обществото. През епохите се е променяло и самото понятие за ирония, самата ирония се е схващала по твърде различни и понякога трудно съвместими начини.

Но и от това различно през различните епохи съдържание на понятието ирония все пак остава нещо относително постоянно, и то е онова „общо място“, което днес фигурира във всички монографични изследвания, систематични курсове и справочни издания и което не само предполага, но и налага иманентно-структурния анализ на иронията.

Иронията е *мнимо* съгласие, одобрение, похвала, с което се цели да се покаже *действителното* несъгласие, неодобрение, порицание.

Същността и резултатите от тази ироническа противоположност са различни, отношението между двата компонента на иронията крие своеобразия, от които непосредствено произтичат и различните видове ирония. Ако е необходимо едно разумно и полезно за анализа абстрахиране от многообразните видове, нюанси и отделни особености на иронията, исторически и типологически тя може да се сведе до три форми, които са едновременно три исторически типа ирония и три начина на ироническо мислене, така както то се е проявявало в многовековната умствена история на човечеството. Тогава трябва да бъдат диференцирани: а) иронията като средство за познание и морално съвършенство. Сократ; б) иронията като творческа субективност на художника. Фр. Шлегел; в) иронията като духовно-исторически процес. Золгер и Хегел.

1. ИРОНИЯТА КАТО СРЕДСТВО ЗА ПОЗНАНИЕ И МОРАЛНО СЪВЪРШЕНСТВО. СОКРАТ

В духовната история на човечеството няма друга личност, която подобно на Сократ да е така дълбоко потопена в иронията, така интимно да се е сляла с нея и в такава степен да е превърнала *иронията* в свое собствено аз. Сократовата ирония е една от най-популярните проблеми на историята на философията, на литературата и изобщо на човешката мисъл. И Ксенофонт, и Платон, и Аристофан — всеки по своя собствен начин, по който е виждал Сократ и Сократовата проблема — обръщат внимание на тази страна на личността и мисълта на Сократ. Личност, сериозна и насмешлива, личност, открит и скрит, личност, утвърждаваща и критична.¹

Същността на Сократовата ирония — тази проблема на проблемите на античната философия — се състои в привидното незнание на философа, което разкрива истинското незнание на неговите опоненти, в привидното неразбиране, което уязвява истинското неразбиране на останалите участници в беседата, в тържеството на разума над противоречията, безпомощността и дори глупостта на другите. „Противоположността между външния и вътрешния човек изразява природата на Сократ. Тя се отнася до самата същност на истинската ирония — да има този двойствен характер, това съпоставяне на комичното и сериозното.“²

В диалога на Платон „Пир“ Алкивиад оприличава Сократ със сатира Марсий. Но Сократ е сатир не само заради неговата външност и не само заради омайното действие на неговите слова, от което Алкивиад и да иска не може да се освободи и което той сравнява с чаруващото свирене на флейта, при също само на Марсий. Сократ е сатир, защото е сатиричен. Той пръв прозря

¹ Ксенофонт: „Полу на шега, полусериозно говореше Сократ за тези неща“ (Xenophon, *Erinnerungen an Sokrates*, I, 3, 8, Akademie-Verlag, Berlin 1955, S. 41).

² J. A. K. Thomson, *Icny. An historical introduction*, London, 1926, p. 166.

новите пътища на философията и истината и неговото призвание е да говори истината, като се преструва на несведущ, за да покаже по-добре незнанието на другите, за да заплете своите опоненти (които най-често той сам предизвиква) в безсмислието на собствените им аргументи. Знаменитата Сократова ирония е във въпросите, отговорите, сравненията, в криволичещата пътища на мисълта, чрез които идва тържеството на собствената по-висша истина над полуистините или неистините на противника. Алкивиад нарича Сократ „сатиричен“ и пояснява, че той „прекарва целия си живот, като иронизира и се шегува с хората“¹.

Сократ осмива самоуверения, бърбивия и безпринципния самохвалко Хипий, а в негово лице и цялата софистическа мъдрост („Големият Хипий“), той възхвалява Протагор, за да го доведе до изводи, обратни на собствените му предпоставки, а и сам себе си до противоположни заключения („Протагор“), Сократ изобличава Каликъл („Горгий“), отнася се с презрително превъзходство над своите обвинители и особено над Мелет и Анит („Апология“).

Още през древността иронията на Сократ се е схващала и само негативно, като принцип на чистото отрицание, и като сила на голото разрушение. Още през древността иронията е разбирана само като онова, което се явява на повърхностния поглед и още тогава ограничени и недалновидни хора не са могли да разберат съдържанието се в нея положително, утвърждаващо и конструктивно начало. В това отношение авторитетно свидетелство е първата книга на „Държавата“ на Платон, беседата между Сократ и Полемарх и по-точно оная момент, когато обезумелият от ярост Тразимах се нахвърля върху Сократ, гневно упреквайки го за неговата ирония.

Повърхностният софист Тразимах иска ясни и определени отговори, той не може да разбере, нито да почувствува извилистите движения на Сократовата ирония, неговата душевна елементарност иска да види зад всяко да — да и зад всяко не — не. На разместването на тези „да“ и „не“ Тразимах гледа като на покушение срещу оная в същност глупава простота и още по-глупава яснота, които този софист единствено познава. „Какво бръщолеване вече толкова дълго ви е обвзело, о Сократе, и какви глупости си говорите, като сте се навели един към друг? Ако ти наистина искаш да знаеш какво е справедливост, тогава недей само да питаш и не гледай да опровергаваш, когато ти отговарят, като знаеш, че е по-лесно да задаваш въпроси, отколкото да отговаряш, но сам отговори и кажи какво разбираш под справедливост.“²

На този яростен упрек — Тразимах се сравнява с диво животно — Сократ отговаря спокойно, отстъпчиво, примирително и, както изисква Сократовата ирония, самоунижавайки се. Тразимах се успокоява, но не се отказва от мнението си: „О, Херакъл, ние имаме обикновената Сократова ирония и аз знаех и преди това казах, че ти няма да искаш да отговаряш, а да иронизираш и по-скоро всичко друго да правиш, вместо да отговаряш, когато някой те пита за нещо.“³ Разгневен или успокоен, Тразимах е на едно и също мнение: иронията е пътят на лесното, на поставяне на въпроси вместо на даване на отговори, на извъртане вместо на категорично решение, иронията е чисто отрицателен принцип, празен и безсъдържателен, както всичко отрицателно, зад което няма нищо положително.

Но Сократовата ирония е по-дълбока, отколкото е изглеждала на Тразимах и на други като него. Стига да се вникне в нея — от повърхността към скритите ѝ дълбини. Анализът на всеки един от нейните образци не може да не достигне

¹ Платон, Пир, XXXII, XXXIII, С., 1946, стр. 83, 85.

² Platons Staat I 336, Platons Werke, Griechisch und Deutsch, Th. 25, Bd. 1, Leipzig, 1881, S. 27.

³ Platons Staat I 337, Platons Werke, Griechisch und Deutsch, Th. 25, Bd. 1, S. 29.

от външната ироническа видимост до вътрешната познавателна и етическа същност, до позитивните извъниронически цели на иронията.

Към класическите образци на Сократовата ирония се отнася диалогът „Хипий големият“. Той е от ранните произведения на Платон и както може би и първата книга на „Държавата“ принадлежи към т. нар. Сократов период в неговото развитие. Дори само на това основание — споменът за Сократ е бил още съвсем жив — по този диалог може да се съди за истинския Сократ, който тук дори и да е донякъде литературно пресъздаден, все пак стои близо до историческия прототип.

В „Хипий големият“ са всички компоненти на Сократовата ирония: самоунижението, външната скромност, която стига до признаване на собственото незнание и дори невежество, често изразяваното желание като последен ученик да се поучи, макар и малко, от мъдростта на софиста, възхищението от ума и от качествата на събеседника; и в същото време разкриването на неговото духовно нищожество, суета, празно самохвалство, изобличаването на неговото користолобие, умствена ограниченост, невежество, издевателства над неспособността му да даде смислен отговор на поне един въпрос и над безпомощността му пред доводи и аргументи.

В разговора с Хипий Сократ постоянно скрива своята личност. Той се оплаква от някакъв измислен опонент, който не му дава покой, тревожи го, задава му въпроси, на които той, Сократ, не може да отговори, пред които той, Сократ, е безсилен, толкова безсилен, че е просто смешен. Сократ моли Хипий, моли го коленопреклонно да му помогне, за да не попада повече в такова смешно положение. Сократ винаги е съгласен с Хипий и винаги би искал да е съгласен с него, защото как може да не се съгласява с толкова мъдър и съвършен мислител, но какво да се прави, когато този проклет опонент все пита и пита. Така измислената фигура на опонента дава още една възможност за осъществяване на Сократовата ирония, за скриване на истинската мисъл на ироника, за привидно съгласие, одобрение и похвала, които ще покажат действителното несъгласие, неодобрение, порицание и в края на краищата — суровата насмешка. При това в „Хипий големият“ иронията попада в напълно подходяща среда — неудържимото самохвалство на Хипий го лишава от трезва преценка и Сократ може да го хвали и поощрява колкото си иска, дори тогава, когато той е най-безпомощен — неговата самовлюбеност не му позволява да разбере иронията и в своя нарцисизъм той приема похвалните слова на Сократ за чиста истина.

Тези особености на характерите и на мисловните конструкции на двамата участници в диалога — Сократ и Хипий, — както и фигурата на измисления Сократов опонент дават възможност за съвършена и виртуозна изява на полемичния маниер на Сократ, превръщат „Хипий големият“ в класически образец на Сократовата ирония. В този диалог иронията е „от началото до края“. Сократ иронизира почти непрекъснато, а Хипий без, разбира се, да схваща това, непрекъснато попада под нейните удари.

Съдържание на диалога „Хипий големият“ от гледище на Сократовия метод на разпитване, на Сократовата ирония:

Сократ поздравява превъзходния и мъдър Хипий с пристигането му в Атина.

Хипий се извинява, че времето все не му стига — зает е с важни речи и посланически дела.

Сократ разбира Хипий — така е, когато човек е толкова мъдър и съвършен. Той умее да печели много пари, а същевременно да служи и на отечеството. Но Сократ недоумява. Защо такива мъже като Питак, Биас,

Талес (трима от седемте гръцки мъдреци), а и от по-новите например Анаксагор са стояли далеч от държавните работи.

Хипий мисли, че тези мъдреци просто не са били способни да обединят двете дейности: личната и обществената.

Сократ се съгласява с Хипий и допълва, че древните мъдреци са много по-лоши от съвременните, като под съвременни разбира хора като Хипий.

Хипий одобрява твърдението на Сократ.

Сократ изказва ново съображение за недостатъците на старите мъдреци. Те не се осмелявали да искат възнаграждения, те били простодушни и не знаели ценността на парите.¹ А ето че софистите Горгий и Продик (събратя на Хипий по професия) не само че се занимават с обществени дела, но обучават млади хора и печелят от това много пари.

Хипий се отнася снизходително към неосведомеността на Сократ. Когато преподавал в Сицилия, той спечелил много пари, въпреки че там обучавал Протагор, човек с голяма репутация и по-възрастен от него. Хипий мисли, че е спечелил повече пари, отколкото са спечелили общо двамата, споменати от Сократ, софисти.

Сократ вече може да изведе последното доказателство за предимството на софистите пред глупостта на старите. Анаксагор занемарил своето имущество и загубил всичко, същото се говори и за други от предишните мъдреци, докато Хипий нагледно показва мъдростта на сега живеещите. Мъдрецът трябва да бъде мъдрец предимно за самия себе си,² а това очевидно трябва да се разбира така, че мъдър е този, който печели много пари. Сократ предполага, че Хипий печели най-добре в Спарта.

Хипий се оплаква, че в Спарта той не печели нищо.

Сократ наивно пита как това е възможно³

Хипий обяснява, че в Спарта е забранено чужденци да обучават децата, макар че спартанците го слушат с голямо удоволствие — той владее изкуството да се запомня.

Сократ разбира: лакедемонците изпитват удоволствие от речите на Хипий, защото той много знае, те се отнасят към него както децата към старите баби, които им разказват приятни неща.

Хипий казва, че научил спартанците на много красиви неща, за тях той ще говори и в Атина.

Сократ взема повод от репликата на Хипий: точно в този момент на него му идва на ум как веднъж, когато порицавал грозното и хвалил красивото, един човек го запитал откъде той знае кое е красиво и кое е грозно. Сократ не могъл да му отговори. Засрамен, той решил, щом като срещне някой от мъдреците, да го разпита и след това да отиде при онзи, който му задал въпроса — така че Хипий идва тъкмо навреме, втори път Сократ няма да стане смешен. Сигурно Хипий знае съвсем точно това, от което се интересува Сократ и вероятно то е съвсем малко в сравнение с многото неща, които той знае.

Хипий се заклева в Зевс, че това е наистина така.

Сократ се радва, че вече никой няма да може да го опровергае и задава своя въпрос: какво е красивото?⁴

¹ Един от основните принципи, от които се е ръководил Сократ, е, че е недостойно да получаваши пари за истината и справедливостта, на които учиш хората.

² Мисъл на Еврипид.

³ Симпатията на Сократ и Платон към Лакедемон са изразявани многократно.

⁴ Иронията бързо сменя своите обекти, от мъдростта, за аплащането и Спарта тя се пренася до края на диалога върху красивото. В тази област и се откриват необятни перспективи. Защото през цялата беседа Хипий не може да разбере за какво става дума: Сократ иска от него определение на красивото *изобщо*, а Хипий постоянно дава *примери* — това е красиво, а онова не.

Хипий отговаря бързо: красивото момиче.

Сократ се възхищава от този хубав и съобразителен отговор. Но той е смутен. Неговият опонент вероятно ще му зададе още един въпрос: нима кобилата, която сам бог е похвалил, не е красива?

Хипий се съгласява, че кобилата също е красива.

Сократ продължава разпитването: а нима една красива лира не е красива?

Хипий пак се съгласява.

Сократ: А едно красиво гърне не е ли красиво?

Хипий не е склонен да приеме този пример — гърнето е нещо много грубо.

Сократ казва, че такъв е неговият опонент, човек не изискан, а груб, който не се грижи за нищо друго освен за истината. Но все пак гърнето не е ли красиво, ако е изработено от превъзходен майстор?

Хипий се съгласява — макар и след известна съпротива — и с красотата на гърнето.

Сократ отново се позовава на своя неуморим опонент. Той е, който искал да знае онова, благодарение на което нещата стават красиви, онази идея (eidos), която, като достигне до нещата, прави например момичето, коня или лирата красиви.

Хипий отговаря, че такова нещо е златото.

Сократ продължава. А нима слоновата кост или камъкът не са красиви, когато Фидий ги използва за своите статуи?

Хипий признава, че и слоновата кост, и камъкът са красиви, защото Фидий ги използва подходящо.

Сократ: Значи красиво е подходящото, а когато нещата не подхождат за нещо, дори и да са от злато, не са красиви.

Хипий: Красиво е подходящото.

Сократ: Значи смокиновото дърво може да се окаже по-подходящо и следователно по-красиво от златото.

Хипий се съгласява, но той се отвращава от низшите неща и предлага ново определение. За всеки и навсякъде най-красивото е да бъде богат, здрав, почитан от елините, да достигне до старост, да погребее хубаво своите родители и сам да бъде великолепно погребан от своите деца.

Сократ не може да скрие възхищението си. Това определение е удивително, великолепно, достойно само за мъдрия Хипий. О, как Сократ се радва на тази помощ. Но пак проклетият опонент. Той дори ще набие Сократ и не без основание, защото все не успява да получи търсения отговор какво е красивото изобщо, кое е онова качество, което прави и момичето, и гърнето красиви. Затова не би ли могло да се приеме, че след като подходящото е красиво, а неподходящото грозно, тогава красиви са силата и мъдростта, а грозни са слабостта и невежеството.

Хипий вече е съгласен с всичко.

Сократ пак възразява. Човекът върши и лоши неща. А силата и това, което изобщо е подходящо за лошото, не може да бъде красиво, следователно силата и подходящото не са сами по себе си красиви.

Хипий пак се съгласява. Той не може да предложи нищо друго. Само иска да си помисли. Ако остане сам, сигурен е, че ще намери отговора.

Сократ обаче бърза, неговият опонент може да го срещне всеки миг, той иска да узнае истината още сега. И предлага на Хипий няколко нови определения, които споделят участва на предишните. Хипий се съгласява. А Сократ опровергава определенията, които сам е дал и с които Хипий лекомислено се е съгласил.

Хипий обвинява Сократ и подобните му, че не схващат цялото в нещата, а, напротив, разчленяват ги и затова пропускат важни неща, които се отнасят до цялото.

Сократ скромно се упреква, че човек живее не както иска, а както може. Затова пък Хипий е полезен, като сочи правия път.

Хипий е уморен от тези празни дърдорения. Най-сетне какво толкова има тук. Красиво и много ценно е да произнесеш една реч пред съда или съвета, да получиш за това не малко, а голямо възнаграждение, да бъдеш сигурен за себе си, за своето имущество, за своите приятели. Толкова.

Сократ: Мили Хипий, ти си наистина частлив, защото не само знаеш с какво човек трябва да се занимава, но, както казваш, сам се занимаваш с това, което трябва. А над мене властва една нещастна съдба постоянно да бъда в смущение и заблуждение и когато покажа това смущение пред вас, мъдреците, да бъда от вас охулен. Да ми казвате, както ти сега ми каза, че се занимавам с дребни и безсмислени неща. Или пък да бъда постоянно изобличаван, както от онзи човек. Защото той, Хипий, ми е много близък и живее заедно с мене. Когато аз се връщам в къщи, той започва да ме пита не се ли срамувам, когато говоря за красиви неща, след като не съм в състояние да кажа какво е това красотата. Но и от тебе, Хипий, аз научих нещо, научих какъв е смисълът на поговорката „красивото е трудно“.

В диалога „Хипий големият“ иронията е така всепроникваща, че освен като средство за целта (за достигане до истината) може да се разглежда също и като цел сама на себе си — тъкмо затова тя става образец обект за анализ.

Както показва „Хипий големият“, негативният принцип на Сократовата ирония е само външност, явление. Нейната същност е в позитивната ѝ насоченост, в търсения ясен и задоволителен отговор на проклетите въпроси. А и когато не се стига до такъв отговор, както по проблемата за красотата, все пак недвусмислени са усилията да се намери верният път и поне да се тръгне по него. Нито Тразимах, нито Хипий (в по-ново време Киркегор е гледал на Сократовата ирония като на чисто разрушителен принцип, като на пълна и абсолютна негация) могат да разберат този благороден познавателен принцип, а следователно и самия Сократ. За истинското познание, за тази скъпа цел, както сам Сократ казва, той търпи подигравки, унижения, за нея по-късно ще изпие чашата с отрова. „Може би мислите, мъже, че аз загинах поради липса на думи, с които бих могъл да ви убедя, ако мислех, че трябва да върша и говоря всичко, за да избегна осъждането. Това далеч не е така. Наистина аз загинах по липса, но не на думи, а на дързост и безочливост и по липса на желание да ви говоря неща, които навярно биха ви били най-приятни за слушане, именно да плача и да ридая и да върша и говоря и много други неща, недостойни за мене, каквито, както вече казах, сте привикнали да слушате от други.“¹

Сферата на Сократовата ирония е колкото тясна, толкова и широка. Сократовата ирония е ограничена почти изключително в мисълта, насочена е срещу чуждия начин на мислене. В нейния текст и в нейния подтекст са все тези:

- ти мислиш това за добро, но то не е добро, защото, ако е добро, тогава...
- ти мислиш това за справедливо, но то не е справедливо, защото, ако е справедливо, тогава...
- ти мислиш това за красиво, но то не е красиво, защото, ако е красиво, тогава...

¹ Платон, Апология на Сократа, XXIX, II изд., Ф. Т. Чипев, стр. 44—45.

Сократовата ирония е у дома си във все пак тясната сфера на мисленето и А. Ф. Лосев точно отбелязва, че „тя се ограничава изключително в пределите на човешкото съзнание и поведение; тя е изцяло пронизана от етика“¹.

Но същевременно сферата на Сократовата ирония е и много широка. Тя не е насочена срещу *отделен* недостатък или духовен дефект на поредния софист, а се домогва до универсалното в мисленето и поведението. Защото търси идеалния тип и чрез ироническото съгласие, одобрение или похвала иска да достигне до присъщата на човека, на умния и справедливия човек, *норма* на мисълта и поведението. Сократ не е смешник, шут, забавен участник в пирове. Във и чрез неговата ирония се разкриват неговата истина и неговата справедливост. Сократовата ирония съществува преди всичко като *средство* и след това за своето вътрешно задоволство.

Истинската цел на иронията е по-висша от самата ирония, която е само нейно средство — тази цел е истината и справедливостта. Сократовата ирония е подчинена на изискванията на човешкото възпитание и образование. Целта на тази ирония е същият онзи надпис на Аполоновия храм в Делфи, символът на всеелинската мъдрост: *познай себе си*. Но доколкото Сократовата ирония, както и всяка ирония, е насочена към другите, този принцип намира естествено допълнение в изискването: *познай другите*. Познай себе си и познай другите, познай себе си, за да познаеш другите, познай другите, за да познаеш себе си. Това е двуликият Янус на познанието — божествената цел на Сократовата ирония.

При Сократ иронията е признак на висш разум и душевно благородство, тя още не е тържествуващ ритуал на субективността, тя още е дълбоко потопена в субстанциално човешкото. Не в смисъл на нещо, присъщо на всички хора или на тираничното господство на мнозинството, а като едно право на всеки човек да постъпва според своите разбирания и от тях да извежда своето поведение. Когато този „принцип на субективната рефлексия“ (Хегел) стана всеатинско достояние, тогава атиняните реабилитираха своя рано появил се и поради това неразбран от тях учител.² Колкото и да е индивидуална, Сократовата ирония излиза извън пределите на индивида, тя отговаря на обществени потребности, на нови духовни нужди, които по времето на Сократ са разбирали малцина, но които след време бяха признати от обществото и станаха част от него. Наказването на обвинителите на Сократ, разкажанието на атиняните за присъдата над Сократ са само външен признак на вътрешното възприемане на Сократовия принцип, а следователно и на средствата (иронията), чрез които Сократ водеше събеседниците си до него.

2. ИРОНИЯТА КАТО ТВОРЧЕСКА СУБЕКТИВНОСТ НА ХУДОЖНИКА. ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛ

Романтизмът е първата школа на западноевропейското изкуство, застнала в открита опозиция не само към установените след Великата френска революция обществени отношения, но и към официалното изкуство на класицизма, което революцията санкционира, за да бъде сама санкционирана от него. Романтическият протест идваше от мястото на индивида в следреволюционното общество, от социалния статус на онова поколение, чийто надежди гъряха поражение след поражение в новия век на господство на парите, на буржоазна стабилност и еснафска почтеност. Духовното оръжие на това по-

¹ А. Ф. Лосев, Ирония античная и романтическая, Сб. Эстетика и искусство, М., 1966, стр. 62.

² Вж. Г. В. Ф. Хегел, История на философията, 2, С., 1965, стр. 98—118.

колене беше романтичният индивидуализъм, а едно от най-популярните му литературни приложения — романтическата ирония. Ранната немска романтика е вторият период на иронически възход.

И сега, както по времето на Сократ, иронията беше средство на противопоставящата се на обществото, на общото и на установеното критическа индивидуалност. Най-малкото по обективния ѝ смисъл, ако не по декларираните естетически постулати. Романтическата ирония е бунт на субективността. Но в сравнение със Сократовата ирония иронията на романтическата школа — така както беше формулирана във фрагментите на Фр. Шлегел от 1788—1800 г. — е много по-субективна и много по-индивидуалистична. Според Шлегел индивидуалността е първичното и вечното у човека.¹

Субективизмът и индивидуализмът на романтическата ирония достигат до такива предели, в които тя самата вече става неопределена, аморфна и излиза от собствената си характерност, за да се превърне в нещо друго. Ако иронията на Сократ е подчинена на изискванията на човешкото възпитание и образование и държи на своите връзки с живота на цялото, то романтическата ирония, тъкмо напротив, е самостоятелна и самозадоволяваща се. Тя не е средство за целта, а цел за самата себе си, за едно своеобразно утвърждаване на индивида, на неговата свобода, каприз и произвол, абсолютно право и задължение на фантазията — задължение не външно, а вътрешно, разбрано като непреодолима естетическа потребност. Иронията дори е синоним на тази фантазия, а в по-широк смисъл и на целокупната дейност на художника, на творческо-поетическото аз и по-точно на творческо-поетическото Аз.

И в романтическата ирония не са загубени всички традиционни определения на иронията, така както идват от древността и така както продължават да живеят в следромантическата литература. И романтическата ирония е ирония. Фр. Шлегел нарича романите „сократовските диалози на нашето време“, а Сократовата ирония „единствената напълно произволна и все пак напълно обмислена преструвка“². При тълкуването на самата ирония и особено на Сократовия ѝ вариант Шлегел се позовава на някои от нейните извечни особености. „В иронията всичко трябва да бъде шега и сериозност, всичко трябва да бъде чистосърдечно откровение и всичко дълбоко преиначено. Тя се поражда от съединяването на усета към изкуството да се живее и научния дух, от срещането на съвършената натурфилософия и съвършената философия на изкуството. Тя съдържа и предизвиква чувство за неразрешимото противоречие на безусловното и условното, на невъзможността и необходимостта на едно пълно изразяване на своите мисли.“³ Тук иронията е ирония, тук са, ако не всички, то някои от най-съществените ѝ атрибути. Тази сериозност и тази шега, тази откровеност и тази преиначеност; дори изкуството да се живее съжителствува с научния дух, а където е научният дух, там има обективност, самоограничение, почит към фактите. Само „хармонично-плоските“ не могат да разберат природата на иронията и те „ту вярват, ту не вярват, докато им се завие свят и започнат да смятат шегата за сериозност, а сериозността — за шега“⁴.

Но наред с този опит и това усилие да бъде разбрана действителната природа на иронията Фр. Шлегел излиза извън нейните собствени предели, за да може оттам, отвън да ѝ подчини, да ѝ наложи всичко, което е значимо

¹ F. Ernst, Die romantische Ironie, Zürich 1915, S. 6.

² За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от ренесанса до романтизма. XV—XIX в., Встъпителна студия, подбор и обяснителни бележки от Исаак Паси, С., 1966, стр. 245, 247.

³ Пак там, стр. 247.

⁴ Пак там.

и значително за изкуството, да я превърне в най-съществения признак на изкуство и художник. И този преход от ироническото битие към ироническото небитие е може би най-същественният пункт, истинското средоточие на естетиката на Шлегел. Рудолф Хайм е прав, когато нарича иронията „знаменита дума“, „същинска ключова дума“ за романтиката.¹

Отдавна е известно, че иронията на Фр. Шлегел е получена във философската лаборатория на Фихте. И при романтиците, както и при Сократ, връзката на философията с иронията е близка. Но докато в личността на Сократ философът и ироникът се сливаха и ироникът беше само лицето, външния вид на философа, едно друго аз, което трябваше да разкрие същината на личността и на истинската философия, при романтизма философията и иронията са дори персонално раздвоени. Философът е Фихте — автор, стоящ далеч от иронията, а ироникът е Шлегел — автор, стоящ далеч от философията. И дори тази персонална раздвоеност между философия и ирония прави връзката между тях в сравнение с античността по-лабилна и по-неконсеквентна, въпреки твърдението на Шлегел, че философията е родината на иронията. Защото от Фихтевото „Аз“ до Шлегеловата ирония има известна дистанция и съществуващата тук причинна връзка, действителното пораждане на литературната ирония от философското „Аз“ не изключва онези промени, които съпътстваха превръщането на „Аз“ в ирония.

Фихтевото „Аз“ конструира света и същевременно се самоутвърждава и саморазвива. То е познание и воля, то не е индивидуалното съзнание на когото и да било, а надиндивидуално, всечовешко съзнание. Иронията на Шлегел е субективен продукт на това обективно „Аз“, индивидуализиран резултат на всечовешкото „Аз“. Творческата свобода на ироническия художник е практическа, естетическа реализация на основната категория във философията на Фихте, но в чисто индивидуалната ѝ апликация. Тя се противопоставя на природната необходимост с присъщата ѝ и противоположна на свободата необходимост. Безкрайността на индивидуалния дух се сблъсква с крайността на природата, неограничеността на ума с ограничената вещественост, полетът на фантазията със строгата фактичност. Иронията е изход — единствено възможният и единствено достойният изход — от тази противоположност.

Иронията е победата на духа над природата, на свободата над необходимостта, на безкрайното над крайното, на фантазията над закона, на съзнателното над безсъзнателното, на формата над материята. „Тя — според Георг Мелис — е принцип не само на изкуството, а така също и на живота.“²

Както „Аз“ създава света в неговата определеност и неговата моралност, така и иронията създава художествения свят от своите инвенции и своята свобода. Иронията разкъсва връзките на каузалността. Тя показва стремение към едно вечно движение и винаги разкрива едно ново съдържание. Иронията ражда художествената творба от себе си, както Зевс — Палада от главата си, и то без чужда намеса. Палада е богиня на творчеството.

Така иронията се появява от неутешимата субективност, от субективността, която вечно жадува и никога не се задоволява. Иронията разкрива съкровената, интимна връзка между твореца и творбата и той, творецът, никога не може напълно да се обективира в творбата, която и след създаването си остава негово лично достояние. Иронията витае над всичко и всички, тя се възвишава над нашата собствена любов и ни дава възможност онова, което сами обожаваме, да унищожаваме в мислите си. Но с тази абсолютна свобода

¹ R. Haym, *Die romantische Schule*, Berlin 1914, S. 836.

² G. Mehlis, *Die deutsche Romantik*, München 1922, S. 165.

на художествения индивид, която иронията предоставя и с която тя е тъждествена, идва и радостта. Радост на ума от превъзможването на обекта, на природата, на необходимостта. Радост на духа от деянието, пияната наслада от творчеството сякаш от нищо. „В иронията и остроумието се проявява веселието на романтичния дух.“¹

Всичко това Фр. Шлегел включва в иронията. Но в действителност всичко това вече принадлежи на ироническото небитие. И тук, в небитието на иронията, могат да се дават всякакви характеристики и квалификации, които, валидни донякъде за изкуството от гледище на една естетическа доктрина, все пак остават чужди на действителната природа на действителната ирония. Сега „иронията е ясно съзнание за вечната подвижност, за безкрайно пълния хаос“, същевременно „тя е най-свободната измежду всички волности, защото чрез нея се издигаме над самите себе си“. След това тя е „форма на парадокс“, а „парадокс е всичко, което е едновременно добро и велико“². Постепенно към иронията се отнасят и всевъзможни други определения: логическа красота, логическа общителност, вежливост, реторически сарказъм, трансцендентна буфонада, мимика.³ Паул Райф справедливо пита какво понятие за ирония дават тези изрази. И справедливо отговаря: никакво.⁴ Защото, когато един литературен маниер или дори цялостен начин на литературно мислене е и всичко добро и велико, и логическа общителност, и реторически сарказъм, и мимика, той вече не може да се схване като нещо що-годе определено — иронията е потънала в своето инобитие.

Фр. Шлегел не се задоволи с чисто теоретическото конструиране на иронията и не можа въпреки благоразумните предупреждения да устои на изкушението сам да изпробва своята конструкция върху живата почва на изкуството. Така се появи романът „Луцинде“ и все по същото време, когато се създаваше ироническата концепция. Но, както често се случва с теоретични, които сами се заемат да прилепват художествена плът към своите теории, романът на Шлегел се оказа скучен и объркан, една по изрази на собствения му брат и съмишленик А. В. Шлегел „глушава рапсодия“. В „Луцинде“ героите говорят колкото от свое име, толкова и от името на автора (и неговите теории), отвличените психологически характеристики тенденциозно илюстрират свободата на ироническия индивид, а и маниерните заглавия, като например „изповед на един неловък“, „дитирамбическа фантазия за най-красивата ситуация“, „алегория на наглостта“, „идилия на безделието“ и прочие трябваше да осъществяват ироническия произвол на поета, който не търпи над себе си никакъв закон. Голяма част от бурните критически реакции срещу този роман, включително и от съмишлениците романтици, се дължаха на предвзети морални съображения, на филистерска етическа загриженост, но независимо от това опитът на Шлегел да създаде изкуство по прескрипциите на романтическата ирония не беше по-сполучлив, отколкото това неправомерно издигане на иронията до същност на всяко художествено-творческо начало, което завинаги остава свързано с неговото име. „Луцинде“ е литературен портрет на романтическата теория за иронията и тя е верен, макар и художествено немошен портрет. В творчеството на Лудвиг Тик иронията даде позрели плодове, но това е не толкова нейна собствена заслуга, колкото резултат на един несъмнен поетически талант.

¹ G. Mehlis, Die deutsche Romantik, S. 167.

² За красотата и изкуството, стр. 251, 247, 246.

³ P. Reiff, Die Ästhetik der deutschen Frühromantik, Urbana, Illinois, 1946, S. 233.

⁴ Ibid.

Исходният пункт на романтизма — иронията като всеобщ принцип на изкуството — е и изходен пункт на естетиката на Золгер. И според Золгер изкуството ще остане неразбрано без иронията. Нещо повече. „Без ирония изобщо няма изкуство.“¹ Вълшебната сила на великите творения на изкуството се дължи тъкмо на иронията и това се отнася до старите и до новите автори въпреки някои различия между тях в ироническата сфера (иронията в старото изкуство е повече несъзнателна, както например при Едип на Софокъл, докато в новото изкуство е повече съзнателна, както например при Хамлет на Шекспир). „При старите също така винаги е налице една невинна ирония, дори у О м и р , който не би могъл да има вълшебната прелест без тази ирония.“² Като универсален признак на изкуството иронията трябва да се разбира универсално. Тя не произтича от нещо частно, партикуларно, не се базира на временни и несъществени потребности. „Иронията не е отделно, случайно настроение на художника, а най-вътрешният жизнен кълн на цялото изкуство.“³ Художествената ирония „представлява същността на изкуството, самото негово вътрешно значение“⁴.

Но в концепцията на Золгер ироническият универсализъм има много различни причини и основания, отколкото в ранния немски романтизъм. Сега иронията не идва от всемогъществото на Фихтевото „Аз“, което Шлегел превърна във всемогъщество на субективната ироническа способност на художника, а от по-дълбоки духовно-исторически взаимодействия и от мястото на изкуство и художник в тези взаимодействия. Теорията за иронията като духовен процес превъзмогва схващането за иронията като игра на свободната субективност, при която ироническият субект може всичко, при която той може да представя видимото за недействително, а недействителното за видимо. Или, както още Киркегор схвана творчеството на Тик, където животните говорят като хора, хората като животни, столовете и масите имат съзнание за своето значение в съществуващото, хората чувствуват съществуващото като нещо без значение, нищото става всичко и всичко нищо, всичко е възможно, дори невъзможното, и всичко е разумно, дори неразумното. Золгер също признава правото на ироническия художник (и според него всеки художник е ироничен) да се отнася към съществуващото като към нещо нищожно, като към една действителност, която сама по себе си е недостойна. Но това се дължи не толкова на правото на художника, колкото на особеностите на самата действителност. Защото действителността може да получи смисъл и значение не от самата себе си, а само от идеята, която Золгер, както и Шелинг, разбира като духовен абсолют.

Идеята потъва в действителността и тук тя загива. Но нейната смърт е мнимка или най-малкото не е окончателна. Защото, макар и загубена в действителността, идеята все пак издига тази действителност до себе си, до идеала и идеалното и с това ѝ придава смисъл и значение. „Трябва ли идеята да се превърне в действителност, тогава в нас трябва да живее съзнанието, че чрез това тя същевременно се превръща в нищо.“⁵ Но, от друга страна, „действителността наистина необходимо принадлежи към съществуването на идеята;

¹ K. W. F. Solger's Vorlesungen über Aesthetik, hrsg. von K. W. L. Heyse, Leipzig 1929 S. 199.

² Ibid., S. 200.

³ Ibid., S. 245.

⁴ Ibid., S. 241.

⁵ Ibid., S. 199.

с това същевременно винаги е свързано самото ѝ издигане¹. Действителността е недействителна, ако тя не е откровение на идеята. А и гибелта на идеята в нея е по-скоро временна, частична, гибел на нейните външни видими форми, а не на нейната същност като идея. Тази гибел, макар временна, макар частична, на идеята в действителността е обективната духовно-историческа основа на иронията, а съзнанието на художника за нея е самата ирония.

Щом като идеята в своята универсалност трябва да се разкрие в особенния момент на действителността, това вече не е възможно без ирония. Следователно иронията идва не от развихрилото се Фихтево *ego*, а от онова своеобразно, необходимо и тъжно тържество на идеята в действителността. Правата на ироническия художник са силно ограничени, правата на обективно-историческия духовен процес са силно разширени. Ето и знаменитото определение на иронията, дадено в единственото публикувано приживе естетическо съчинение на Золгер „Ервин. Четири диалога за красивото и изкуството“:

„Преминува ли идеята чрез художествения разум в особеното, тя не се отпечатва само в него, също не се проявява просто като нещо временно и преходно, а става сегашна действителност и тъй като извън нея няма нищо, става нищожност и отмиране като такова. И неизмерима скръб трябва да ни обхване, когато трябва за разпръснем най-великолепното чрез неговото необходимо земно съществуване в нищото. И вината за това ние не можем да припишем на нищо друго освен на самото свършено в неговото откровение за временното познание; защото чисто земното, когато ние го възприемаме, само се запазва чрез сплитането на едно в друго и чрез непрекъснатото възникване и отмиране. Ето този миг на преходното, в който самата идея необходимо се превръща в нищо, трябва да бъде истинското място на изкуството и в него едно и също са остроумието и съзерцанието, всяко от които едновременно с противоположен стремеж създава и унищожава. Тук също духът на художника трябва да обхване всички направления в един всеобхващащ взор и този над всичко витаещ и всичко унищожаващ взор ние наричаме ирония.“²

Така според Золгер ироничният художник е по-скоро посредник между идеята и действителността, актьор в тяхната — на идеята и на действителността — диалектическа драма, а не бог-творец, който изважда и създава всичко от себе си. „Иронията не е нищо друго освен *самосъзнанието на идеята в художника*.“³ Иронията е художественият съзнание (разбрано не като преднамереност, умисъл, а като спонтанност, вътрешно настроение) за залеза на идеята в действителността, при който и самата действителност се издига до идеята. Затова иронията е една *гибел*, която принадлежи на *възвисяването*, една *смърт*, от която извират *живот*, едно *не*, което допълва *да*. Затова иронията не е единственият фактор на изкуството, тя намира своето допълнение във вдъхновението и тя самата е допълнение на вдъхновението, на онова чисто позитивно начало, без което също изкуството е невъзможно.

Вдъхновението и иронията са двете условия за всяка художествена дейност и където липсва едно от тях, там не може да има изкуство. Вдъхновението е „възприемането на божествената идея в нас“, иронията е „възприемането на нашата нищожност, на гибелта на идеята в действителността“⁴. Но вдъхновението и иронията са повече *формално* два фактора на изкуството. В дей-

¹ Solger's Vorlesungen über Aesthetik, S. 242.

² K. W. F. Solger, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, Berlin 1815, S. 277.

³ J. Heller, Solgers Philosophie der ironischen Dialektik. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen und spekulativ-idealistischen Philosophie, Berlin 1928, S. 174.

⁴ Solger's Vorlesungen über Aesthetik, S. 242.

ствителност те са така тясно свързани, така невъзможни един без друг, така преминаващи един в друг, че е невъзможно да се разглеждат в своята обособеност. „Отдели ли се от вдъхновението, тя не е вече ирония.“¹ Тук най-уместна става думата *verschmelzen*, претопява и именно нея употребява Золгер. „В изкуството вдъхновението и иронията са едно и също и неразлъчни.“² Тъкмо от тази неразлъчност зависи съвършенството на изкуството. „Изкуството достига своята цел толкова по-съвършено, колкото повече в него иронията и вдъхновението са по-слети (*verschmolzen*).“³ Както гибелта на идеята е само временна, частична, за да означава едно ново раждане, така и в изкуството позитивното и негативното вървят заедно и дори са неразделни — иронията и вдъхновението не могат да съществуват сами, а само заедно, слети, претопени, *verschmolzen*. В теорията на Золгер отново започва да прозира, макар и в сравнение със Сократ на съвсем друга основа, обективно-позитивното начало на иронията, онова *да*, което принадлежи на *не*. Но това *да* сега идва не от целите на ироничния индивид, а от всемирно-историческия духовен процес.

Щом като иронията е гибел на идеята в действителността и още по-точно съзнанието на художника за тази гибел, един взор, който над всичко витае и всичко унищожава, и една неизмерима скръб, която ни обхваща от разпиляването на най-великолепното, тогава иронията е и трябва да бъде предимно трагическа ирония. Иронията става *органон* на мировия разум, *инструмент* на неосъществения идеал или потъналия в действителността дух. Золгер взема примерите на иронията от най-трагичните художници и в творенията на Софокъл („Едип цар“), Шекспир („Хамлет“) и Микеланджело открива ироническите образци. Чрез творчеството на тези художници ние се чувстваваме обхванати от световния дух и „тук се разкриват иронията и вдъхновението в тяхното най-съвършено взаимно проникване“⁴. Ако според Шлегел иронията е в комичното и практически е много трудно различима от него, според Золгер — обратно, иронията има малко общо с комичното, тя е в трагичното. „С действителната ирония е тъкмо наопаки: тя истински започва при съзерцанието на световната съдба във великото.“⁵ Теорията за иронията като момент, израз, органон на духовно-историческия световен процес проявява най-видими предпочитания към трагическата ирония.

Золгер започна с романтическата ирония. Но той завърши с един друг тип ирония, която изведе от световната духовна субстанция, от идеалния абсолютен. И в същата степен, в която се насочваше към нея, той се отдалечаваше от романтиката, с която сам беше започнал. Съвсем точно Йозеф Хелер отбелязва този процес: „Золгер се издигна над субективността на романтиката и затова неговата ирония не е просто нещо напълно различно от романтическата ирония; тя направо означава *нейното преодоляване*. Може би трябва да кажем: тя е *иронизирането на романтическата субективна ирония*, когато чрез нея самата индивидуалност, това най-висше понятие на романтическата философия, се отрича и издига в абсолютен.“⁶ Золгер е в началото на този процес, който взимаше иронията от романтическата субективност, за да я даде на духовно-историческата обективност. Тъкмо това Хегел ценеше най-много в него. Защото първото „ироническо слово“ на Хегел беше

¹ Solger's Vorlesungen über Aesthetik, S. 242.

² Ibid.

³ Ibid., S. 243.

⁴ Ibid.

⁵ K. W. Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hrsg. von L. Tieck und Fr. Raumer, Bd. II, Leipzig 1826, S. 567.

⁶ J. Heller, Solgers Philosophie der ironischen Dialektik, S. 202.

насочено срещу субективизма на романтиката. А и първата похвала към Золгер се отнасяше до неговото разбиране (за разлика от другите „апостоли на иронията“) на „диалектическия момент на идеята“, който се състои в това, че общото и безкрайното на идеята стига до крайността и особеността, сменя това отрицание и „по такъв начин възстановява отново общото и безкрайното в крайното и особеното“¹. Хегел одобри тъкмо тази насока в „ироническия процес“, движението от субективното към обективното, „желанието за обективност“ и във „Философия на правото“, „Естетика“, както и в рецензията върху Золгеровите посмъртно издадени съчинения и писма, сред съжаленията за преждевременната смърт на философа той не скъпи и похвалите за Золгер като теоретик на иронията.

Но към същинските „апостоли на иронията“ Хегел едва съдържа своето теоретическо възмущение и почти през целия си творчески живот си служи с квалификации и изрази, които спадат към най-суровите, употребявани някога от него. Иронията на романтиците и особено на Шлегел е различна от онова понятие за ирония, с което си е служил Платон, за да означаи метода на своя учител. Защото Сократ иронизира не „самата идея“, а „софистическото съзнание“², тъй и когато иронизира идеята, той „само се шегува“ с нея, без да стига до „чисто отрицание“ и още по-малко — до лицемерие.³

Иронията на романтиците, на Фридрих Шлегел, иронията, която беше изведена от философията на Фихте, напротив, в своята чиста субективност разрушава всичко и всички и трябва да се отхвърли тъкмо като такава гола субективност, чужда на всяко субстанциално съдържание. Отрицателното отношение и дори ненавистното отношение на Хегел към романтичката ирония се предпоставя не само от неговия вкус към обективността, към законите на сложилото се и на установеното, в което духът на отрицанието може да действа само като дълъг, закономерен и в повечето случаи несъзнателен процес, но така също и от неговата теория за творческия процес в изкуството, която сама е частен момент от онова всеобщо „желание за обективност“, преминало през всички отдели на Хегеловата философска система.

Истинската оригиналност на художника е различна от произвола на чистите хрумвания, от капризите на маниера, защото единствено великият маниер е в това художникът да няма никакъв маниер — Омир, Софокъл, Рафаело, Шекспир следва да се нарекат оригинални единствено в този смисъл — и при истинското поетизиране господствува субстанциалното, като същевременно то е най-истинската сила на самото субективно творчество. „За това оригиналността е тъждествена с истинската обективност и слива субективната и предметната страна по *такъв* начин, че двете страни вече не запазват нищо чуждо една спрямо друга. Ето защо в едното отношение тя съставлява най-собствената вътрешна душевност на художника, обаче, от друга страна, не дава нищо освен природата на предмета, така че споменатото своеобразие се проявява само като своеобразие на самия предмет и произтича от последния толкова много, колкото предметът произтича от творческата субективност.“⁴

При тези предпоставки на обективността във философската система изобщо и в теорията за художествения творчески процес по-специално присъдата над романтичката ирония е вече написана и единственото, което остава, е само да бъде прочетена. Затова тя така често се чува в произведенията на

¹ Г. В. Ф. Хегел, Естетика, 1, С., 1967, стр. 116.

² G. W. Fr. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, § 140, Sämtliche Werke, hsg. H. Glogner, Bd. 7, Stuttgart 1952, S. 217.

³ Хегел, История на философията, 2, стр. 63—64.

⁴ Хегел, Естетика, 1, стр. 409.

Хегел почти независимо от времето, когато са писани, и от темата, на която са посветени. Романтическата ирония е обект на критика и в „Малката логика“, и във „Философия на духа“, и във „Философия на правото“, и в рецензията на Золгеровото теоретическо наследство, и в две от трите части на „История на философията“, и, разбира се, в „Естетика“. Ако се превъзмогнат напълно естествените в този случай повторения, Хегеловата критика на романтическата ирония (Шлегел) може да се сведе до следното:

Романтическият ироник разрушава всички определения за справедливо, нравствено, цялото понятие за право и религия. Той сам създава понятия и след това сам ги разрушава. С това се заличава всяка разлика между добро и зло, които загубват чертите на каквато и да е определеност, ироническото самосъзнание се крие в себеунищожаването на величественото, великото, превъзходното.¹

Романтическият ироник не се отнася сериозно към нищо, той си играе с всички форми и всичко превръща в привидност, за него всяка сериозност е шега.²

Романтическият ироник може да си въобрази всичко. Тъй като иронията е най-висшият начин на поведение на духа, тя се представя като способност на субективното съзнание да се справи с всички неща. Иронията е господство на произвола, бог по отношение на доброто и красотата, истински господар над закона и предмета, тъй като за тази божествена гениалност всичко е създание без същност, с което не се обвързва свободният творец, който се чувства свободен от всичко, щом като може както да го създаде, така и да го унищожи.³

Романтическият ироник като художник (а не като частно лице) гледа ви-сокомерно на всички останали хора, които обявява за плоски и ограничени, доколкото те още признават установеното. В романтическия ироник — при тази концентрация на човешкото „аз“ в себе си — се прекъсват всички връзки. Субектът се знае в себе си като абсолютното, творецът се схваща като божествена гениалност, той може да живее в блажена наслада от самия себе си, като оставя да изчезне всичко велико и се задоволява само с тази самонаслада.⁴

Романтическата ирония е не само признаването на суетата на всичко предметно, нравствено и съдържателно, на съдържанието на правото, на задължението и закона, на нищожността на всичко обективно и валидно само по себе си. Романтическата субективност е пуста и празна и поради това тя самата е суетна, знаейки себе си като абсолютен, тя не може да излезе от своята собствена суетност. За иронията всичко друго е суетно и тъкмо поради това тя самата е суетна. Като се стреми да направи всичко нищожно и суетно, иронията го прави безсъдържателно и сама изпада в най-пуст произвол. Суетата е същност на романтическата ирония.⁵

Фридрих Шлегел разви иронията като всеобщ принцип. Но като всеобщ принцип иронията е немислима върху основата на субективизма и крайния индивидуализъм. Всеобщата ирония е възможна като всеобща ирония на света, т. е. когато бъде изведена от същностното и субстанциалното. Тук вече идва

¹ Hegel, Philosophie des Rechts, § 140, Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 222; Г. В. Ф. Хегел, История на философията, 3, С., 1966, стр. 586; Хегел, Естетика, 1, стр. 114.

² Хегел, История на философията, 2, стр. 62, 63; 3, стр. 586.

³ Хегел, История на философията, 3, стр. 586; 2, стр. 62; Hegel, Philosophie des Rechts, § 140, Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 222, 219; Хегел, Естетика, 1, стр. 112.

⁴ Хегел, Естетика, 1, стр. 112, 113; История на философията, 3, стр. 586; Hegel, Philosophie des Rechts, § 140, Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 219.

⁵ Хегел, Естетика, 1, стр. 113; Hegel, Philosophie des Rechts, § 140, Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 219; G. W. F. Hegel, System der Philosophie. Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes, § 571, Sämtliche Werke, Bd. 10, Stuttgart 1958, S. 457.

положителният момент в Хегеловата концепция за иронията. Въпреки че Хегел отдели много по-голямо място на *критиката* на романтическата ирония, той не отмина и чисто *позитивното* разбиране за иронията. Золгер му даде някои основания, но Хегел сам изработи своето понятие.

Хегеловата концепция за иронията произтича от неговото разбиране за превъзходството на *абсолюта* над отделното *аз*, за могъществото и хитростта на разума, който постига своите цели чрез индивидите, но без те самите да знаят това, с индивидите, но без тяхното съзнание за дейността им в служба на абсолюта. Така Хегел окончателно превъзмогна (при Золгер този процес още не е завършен) субективизма на романтиката в името на обективната ирония, на иронията на абсолюта спрямо индивидите.

Иронията се корени в *хитростта* на *разума*. За тази хитрост Хегел пише както в своите „*Логики*“, така и във „*Философия на историята*“. В смисъла на двете „*Логики*“ хитростта на разума се състои в това, че целта не се осъществява непосредствено, а вмъква между себе си и обекта, към който е насочена, един друг обект.¹ Или още по-точно: хитростта се състои изобщо в опосредствуваната дейност, която позволява на обектите да действуват един върху друг според собствената им природа, за да се изтощават един друг и без сама непосредствено да се намесва в този процес, все пак постига своята цел.² Вече във „*Философия на историята*“ хитростта на разума е поставена в широкия план на всемирната история и тя играе в нея, за да може посредством играта с историческите индивиди да осъществи победата, триумфа на абсолюта — разумът побеждава чрез своята хитрост, той е не само могъщ, но и хитър, а донякъде и самото му могъщество се основава на хитростта. „Трябва да се нарече *хитрост на разума* това, че той оставя страстите да действуват за него, при което онова, което се осъществява чрез тях, се загубва и търпи поражение.“³ Историческите индивиди преследват *своите* цели, гонени от *своите* страсти. Те си въобразяват, че всичко, което искат или правят, го искат или правят от себе си. Така според известния пример и магнитната стрелка, ако би имала разум, би мислила, че сама си избира посоката, а не че външни сили ѝ я диктуват. Историческите индивиди не виждат, не знаят, не разбират онова, което стои зад тях и над тях и което заставя да действуват техните собствени страсти, те са като магнитната стрелка.

И тъкмо тук — в историята като световен марионетен театър (у Шекспир: „Целият свят е сцена и всички мъже и жени са просто актьори“), в жалките стремежи на индивида, които се сблъскват със световните задачи на абсолюта, в дребните страсти на героя, които се унищожават в големите цели на обективния разум — се проявява иронията. Ирония на света, разума и абсолюта по отношение на желанията, мислите и чувствата на индивида и затова ирония истинска, обективна, световна. Така разбраната ирония отново се представя като трагична ирония и друга тя не може да бъде. Сократовата „*трагична ирония* е противоположността на субективното му рефлексивно отношение към съществуващата нравственост“⁴. Иронията е във всеобщата диалектика, тя произтича от диалектическия процес. „Всяка диалектика признава за истинно онова, което трябва да се признае, като че ли то е истинно, оставя самото вътрешно разрушение да се развива в него — всеобща ирония на света.“⁵ Такава е Хегел-

¹ Вж. Г. В. Ф. Хегел, *Наука за логиката*, втора част, С., 1967, стр. 242.

² G. W. F. Hegel, *System der Philosophie, Erster Teil. Die Logik*, § 209, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Stuttgart 1955, S. 420.

³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Sämtliche Werke*, Bd. 11, Stuttgart 1949, S. 63.

⁴ Хегел, *История на философията*, 2, стр. 64.

⁵ Пак там, стр. 62.

ловата позитивна ироническа концепция. Макар и формулирана само в няколко фрази, тя все пак даде на неговите ученици достатъчно опорни точки, от които те изградиха една по-цялостна теория за иронията като задължителен момент и дори като същност на световноисторическия процес.

4. IRONIE ALS OB

Третата форма на иронията, иронията, разбрана като момент на световния процес (Золгер, Хегел), сама подбужда съмненията към самата себе си. Към истинската ирония ли принадлежи, към действителната ирония ли се отнася, когато някой преследва една цел, а от неговите усилия се получава резултат, различен или противоположен на преследваната цел? И защо всяко несъвпадение между желаното и постигнатото, когато това постигнато се обуславя от състоянието на обществото, трябва да бъде ирония?

Още естетиката на XVIII в. прояви съвсем разумни усилия да разграничи истинските, класическите явления от аналогичните им неистински или нечисти проявления. Така например Кант говори за свободна красота, която съвсем не зависи от понятието за предмета и се оценява от чистото естетическо съждение и за допълнителна, зависима красота, която намалява чистотата на естетическото съждение и предполага приложно съждение. Но ако не същото поне сходно различие може да се открие не само при красотата — и много други естетически и неестетически явления изискват гъвкав категориален апарат, който да е в състояние да обхваща освен собствените прояви на едно явление и неговите производни, варианти, приложения, модификации, още и подобните, аналогичните явления, които в едно или друго могат да приличат на тях, без да са същите.

Идеята за световната ирония най-напред беше подхвърлена от Жан Пол, който пръв я споменава като ирония не просто над отделните грешки, а над цялото знание — само в такъв смисъл тя е световна ирония, *Weltironie*.¹ Золгер и Хегел изведоха иронията от световния духовен процес, а учениците на Хегел се постараха да нарисуват една по-детайлизирана ироническа картина на световната история. В това отношение заслужават внимание усилията на Макс Шаслер, неговата студия „Царството на иронията“. Според Шаслер във всички случаи, когато грандиозните човешки планове завършват с поражение или в една действителност, която им е съвсем противоположна, манифестира духът на всемогъщата и всепоразяващата ирония.

Иронията е заложена в самите особености на човешкото битие, в адската борба на духовното и материалното, при която в края на краищата победен е слабият, немощният човек, в титаническите усилия на духа, в края на краищата повален върху материалната земя. „Защото пръст си и в пръст ще се върнеш.“ Иронията не е външен, а вътрешен белег на история и човек. „Еманацията от природата — с цел да се осъществи идеала на духовна свобода — има своята собствена ирония в това, че въпреки всичко духът и природата остават свързани така, че това осъществяване се проявява само като необозрима борба, като безкраен стремеж. Тази борба е възвишената драма на световната история, чиито отделни действия се разкриват чрез постепенно измерящото се положение на двете борещи се сили в полза на духа.“² Така разбраната ирония започва от грехопадението и съпътства цялата човешка история.

¹ J. P. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 38, Werke, hrsg. R. Wustmann, Bd. 4, Leipzig u. Wien, S. 207.

² M. Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung*, Berlin 1879, S. 15.

Ирония има в това, че Адам изяжда ябълката и устремен към познанието и доброто, в същност потъва в незнанието и злото. Ирония е, че Сократ, който цял живот учи на справедливост, трябва да понесе удара на несправедливостта, да изпие чаша с отрова. Ирония е, че Александър, от чиито жизнени планове толкова е зависела съдбата на неговия свят, е умрял така млад. Ирония е, че Цезар и Валентин паднаха от ръката на убийци, преди да осъществят това, което бяха предназначали и много от което вероятно щяха да осъществят. Ирония е, че много от гордите кръстоносци, тръгнали да освобождават най-святото място, гроба господен, сами бяха продадени като роби от неверниците. Ирония е, че Карл V, могъщият испански крал и европейски владетел, в края на живота си сам се оттегли от историята и потъна в меланхолична самота. Ирония е, че великият завоевател на новото време Наполеон завърши своята шумна кариера като тих пленник на острова. Ирония е, че много от вождовете на революцията загиват от същата тази революция, че „революцията изяжда децата си“. Ирония е и животът на всички откриватели, които в стремежа към господство *над* материята сами изпитват нейните неотвратими закономерности и попадат *под* господството на материята. Ирония според Шаслер има във „всяко противоречие между идеала и действителността“¹. Тъкмо в този смисъл се разбира житейски популярната фраза *ирония на съдбата* и нейните многобройни исторически, прозаически или поетически превъплъщения:

Wenn Phantasie sich sonst mit kühnem Flug
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Clück auf Clück im Zeitenstrudel scheitert.¹

Goethe, Faust, I, Nacht

Тази така наречена ирония на съдбата е наречена ирония, защото при нея обстоятелствата *като че ли* се надсмиват, събитията *като че ли* лукаво тържествуват, съдбата *като че ли* се подиграва над героя. Но заедно с това и поради това тя е само една *ирония като че ли*, *Ironie als ob*. Защото, погледнато съвсем строго, тук няма нито насмешка, нито лукавство, нито подигравка. Защото тук ги няма тези компоненти на същинската ирония. Защото историята не е историческа телеология или приложна теодицея. И ако е прав Кузма Прутков, че „никто не обнимет необятното“, съвсем естествено е, че разочарованието, неуспехът или поражението ще съпътствуват много от опитите да се обгърне необятното и не поради злобата, отмъщението, иронията на това историческо необятно, а само поради естеството на самия човек и невъзможността му да бъде повече от онова, което е.

Ако Сократ изпива чаша с отрова, то е, защото той доброволно се подчинява на по-силните от него традиционни закони и морал. Ако Цезар и Валентин са убити, това не се дължи на иронията на космическите цели на историята, а донякъде на успехите на партиите на техните противници, донякъде на непредвидени нещастни обстоятелства. Ранната смърт на Александър или меланхолията на Карл V съвсем не влизат в генералните планове на историята,

¹ M. Schasler, Das Reich der Ironie, S. 13.

Ако фантазията в полет смел
расте и вечността безбрежна дири,
тя свива се в най-тесния предел,
шом паднат в прах щастливите кумири.

прев. Д. Статков

а Наполеон само показва обикновената участ на световните завоеватели. Революцията изяжда децата си, защото в хода на революцията стават разслоения, които една революция не може да разреши по друг начин, освен революционно. Външно, формално тук има ирония, вътрешно, съдържателно тук няма ирония. *Иронията на съдбата е Ironie als ob.*

Така наречената ирония на съдбата, получена от „играта“ на историята, се квалифицира като ирония не поради собствените ѝ характеристики, а само поради *аналогията* със субективната иронизираща способност на субекта. Когато изглежда, че историята се надсмива или подиграва (един от най-предпочитаните образи на журналистическата художественост) това именно *изглежда* така, а никак не се дължи на нейното чувство за хумор или комическа способност — тук просто се осъществява най-често непредвидимото и излизащото вън от желанията на отделната, макар и най-могъща личност стечение на обстоятелствата, съотношение на сили, обективна тенденция. Ако този, който вчера е бил на върха на славата, днес се е „върнал в пръстта“, ако днес е последен онзи, който вчера е бил първи, това съвсем не се дължи на склонността на историята към иронични парадокси. Ирония тук *вижда* свободната духовност на субективността, вижда *я в историята*, но *я вижда от себе си* — в това се състои своеобразната ироническа аберация на индивида или, което е все същото, ироническият мираж на историята. Ако не съществуваше ирония в точния смисъл на тази дума, не би съществувала и представата за тази историческа квазиирония. Иронията на индивида е нейният модел, от нея тя е конструирана по пътищата на аналогията. Може да има не само чиста и допълнителна красота, но и чиста и допълнителна или по-точно привиждаща се ирония.

Иронията на съдбата принадлежи към сферата на трагичното. При нея няма хумор и смешно. Тя е или заслужено възмездие, или бъдещо състрадание поражение. Тук се крие още едно дълбоко основание, което я различава от истинската ирония и което я отнася към привиждащата се ирония. Истинската ирония е смешна или поне съществува в пределите на комическите модификации.

При иронията на съдбата липсва типичното за смешното сравнение. Наистина и тук е налице паралелът на двете реалности („идеалът и действителността“ — Шаслер), но те лежат в различни сфери, които запазват сами по себе си своята самостоятелност и сравняването им идва не от претенцията на едната сфера спрямо другата, на идеала спрямо действителността, а от практическото им съществуване. Само *оценяващото съзнание* на субекта може да види тук (чрез близки и далечни аналогии) сравнение, изхождащо от намеренията, от претенциите на едната сфера спрямо другата, на идеала по отношение на действителността и затова *то е*, което пренамира ирония в неироничния исторически процес, *то е*, което от себе си извлича тази ирония, *то е*, което приема, че историята се смее, че се подиграва, че лукавствува, за да посочи и изтъкне липсващото на историческия индивид качество или способност, *то е*, което създава привиждането на тази ирония като че ли. Меланхолията на Карл V е само меланхолия, а оценяващото съзнание може да я види като иронична меланхолия. Историята е само история, а добрият спекулативен разум — извъннапълно правомерната в тази област метафорическа практика — я привижда като смееща се, като надсмиваща се, като иронична история.

Именно с тази правомерна метафорическа словоупотреба може да се обясни двукратното позоваване на иронията в две писма на Енгелс: до Маркс от 9. VII. 1866 г. и до Засулич от 23. IV. 1885 г. В първото писмо Енгелс пише: „Историята, т. е. световната история, става все по-иронична.“¹ Във второто

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс, Соч., т. 31, М., 1963, стр. 198.

пismo Енгелс направо свързва въпросната словоупотреба с Хегеловата традиция: „Хората, хвалещи се, че са *извършили* революция, винаги са се убеждавали на другия ден, че не са знаели какво са правили, — че *направената* революция съвсем не прилича на онази, която те са искали да направят. Това е, което Хегел е наричал ирония на историята, тази ирония, която са избегнали немного исторически дейци.“¹ Тук иронията се разбира в духа на известната философско-литературна традиция като несъпадение между извършеното и постигнатото, между субективната цел и обективния исторически резултат. Но иронията от името на направената революция към героите, извършили революцията, не излиза от метафоричния смисъл, за да влезе в действителната ирония, в иронията като такава. Като духовна форма иронията може да има за цел единствено духовното преодоляване на обекта, а не неговото реално, физическо, фактическо унищожаване. „Иронията на съдбата“, „иронията на историята“ се осъществява именно като реално, физическо, фактическо унищожение и дори само поради това излиза от собствените цели и от собствената същност на иронията. Иронията не унищожава реално физическото в духовното, а разкрива реално духовното във физическото.

По-особено място заемат онези случаи на ирония на съдбата, когато ироничният смисъл на обстоятелствата се придава не от разсъждаващото по аналогия субективно съзнание, а от намерението на художника, т. е. онази ирония на съдбата, която е пресъздадена в едно литературно и изобщо художествено произведение именно с цел да се приближи до същинската ирония. Защото ако историята не е телеология и никакви насмешливи, подигравателни или иронични задачи не могат да произтичат от нейния обективен ход, то художникът е съзнателен и преднамерен и може да използва историята и обстоятелствата, за да плаче и да се смее над човешките постъпки, над човешките слабости, над човешкия живот. И тук обстоятелствата и историята не се смеят, но зад тях стои субектът художник и той е, който истински се усмихва в тях и с тях. Той е, който ги насочва съзнателно в една или друга посока и много често тъкмо в такава, която показва реалната липса на нещо у героя, реалната недостатъчност на героя. Няма никаква ирония в заговора срещу Цезар или в убийството на Валенщайн, но в Шекспировия „Юлий Цезар“ и в Шилеровия „Валенщайн“ пресъздадената история и предложените обстоятелства издевателствуват над героите, над Цезар и Валенщайн. Тъкмо тази *роля* на героя като играчка в ръцете на историята и съдбата, при която без традиционна вина той получава обратното на онова, към което се стреми, отдавна е наречена *трагическа ирония*, съществен компонент на идеята и архиктeктониката на много драматични и епични произведения. Така и в баладите на Шилер и особено в „Чашата“ (немското заглавие е *Der Taucher*) и „Поликратовият пръстен“ темата за съдбата, за нейното непокорство и коварство се слива с традиционното понятие за трагическа ирония. Първият път — когато се бори за чест и признание — храбрият паж изважда чашата от разбеснялото море, но втория път, когато, вдъхновен от първата победа, в сурова борба със стихията трябва да извоюва своето лично щастие, природата се оказва по-силна — вълните не връщат смелия паж. И Поликрат предизвиква боговете и съдбата със своето щастие, но божията завист е известна и неговият приятел го оставя — смъртта е по следите на Поликрат, защото не е възможно нито един любимец на съдбата щастлив да свърши на земята.

Иронията на съдбата като литературна тема, като средство за художествени внушения е най-често използвана в драматичните и епичните трагедии — тук тя съществува като трагична ирония. Едип взима точно онова, от което иска

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс, Соч., т. 36, М., 1964, стр. 263.

да избяга, действителният смисъл и значение на неговите постъпки е тъкмо противоположният на онзи, който той субективно желае. И Хамлет става жертва на непосилното бreme, което той е поставил на себе си. (В Едип и Хамлет Золгер търси класическите иронични образци.) И Балзаковите герои със „загубени илюзии“ показват противоположността между субективните стремежи (илюзиите) и съдбата (действителността, в която тези илюзии потъват), както и героите на Стендал, не могат да излязат от примката на времето, която при всичките им блестящи качества и именно поради тях ги притегля или зад студентите стени на Пармския манастир, или в смъртта.

Литературната трагическа ирония стои по-близо до истинската ирония като акт на субективността, отколкото онази, която житейската представа схваща като ирония на съдбата, ирония на историята. Но тази литературна трагическа ирония все още остава ирония като че ли, *Ironie als ob*. Защото въпреки приликата ѝ с истинската ирония — съдбата, обстоятелствата са насочени така, че трябва да покажат онова, което го няма у героя — в нея се запазва и нещо много различно от истинската ирония. Усмивката на обстоятелствата е мнима, а зад нея усмивката на художника се долавя едва-едва и само с усилие. И тук героят е по-скоро невинна или най-малкото не толкова виновна жертва на трагичното стечение на обстоятелствата, на трагичното взаимодействие на характерите и той се възприема именно като трагичен герой, като Едип и Хамлет, като Цезар и Валенщайн, като Жюлиен Сорел и Фабрисо дел Донго. И ако боговете, хората и животът се „смеят“ над тези герои, то този смях е много тъжен, толкова тъжен, че едва се различава от сълзите. Литературната трагическа ирония е също условна ирония и макар че в сравнение с т. нар. ирония на историята стои по-близо до истинската ирония, като образува преходна степен към нея, тя все пак е изглеждаща ирония и съществува само дотолкова, доколкото от това „море от сълзи“ (У Шекспир: *sea of troubles*, море от скърби) могат да се отделият няколко капки смях. При трагическата ирония господства трагичното, а смешното съществува само като едва и трудно различим момент на тъгата, на скръбта, при иронията, дори и при най-тъжната, има една определеност на смешното, макар и в сравнително най-сдържаните му форми.

5. ИРОНИЯТА — МЕЖДУ СЪБЕКТА И ОБЕКТА

Несполуките на субективната (Шлегел) и обективната (Золгер, Хегел) естетика на иронията са същевременно израз на невъзможността иронията да се конструира като всеобщ принцип. Както като всеобщ принцип на творческата субективност, така и като всеобщ принцип на духовно-историческия процес или реалната история. Иронията не може да бъде повече от това, което е. Една възможност, едно средство, *един* художествен похват, *едно* отношение, една особеност на мисленето. Дори и при Сократ — този, който от всички смъртни е най-дълбоко потънал в нея. Всички опити — опити внушителни — иронията да бъде въздигната до първа и същностна особеност на мисленето или на битието и така да бъде превърната в космическа ирония завършиха по единствено възможния начин — с неуспех.

Ако иронията е *мнимо* съгласие, одобрение, похвала, с което се цели да се покаже *действителното* несъгласие, неодобрение, порицание, то тя е заедно с това индивидуален акт на субективността, защото и съгласието, одобрението, похвалата, от една страна, и несъгласието, неодобрението, порицанието, от друга страна, са индивидуално-субективни реакции, възможни в разнообразните взаимоотношения между хората. Съгласието, одобрението, похвалата,

както и несъгласието, неодобрението, порицанието се изразяват обикновено по словесен път и затова иронията се осъществява предимно в словесната дейност на индивида, в изразената с думи негова оценъчна реакция. Но при иронията възможностите за словесен израз не са еднакви по отношение на двата ѝ компонента. Словесният израз на ироническия акт се отнася главно до първия слой на ироническото отношение, до онова, което се твърди, до заявлението на ироническата субективност — мнимото съгласие, одобрение или похвала. Действителното несъгласие, неодобрение, порицание обикновено не получава пряк словесен израз — то или се подразбира в контекста, или се схваща чрез визуално или друго сравняване с обекта, към който е отправена похвалата, или се посочва чрез интонацията, или се изразява по някакъв друг начин, но във всеки случай остава като скрито, вътрешно, но истинско отношение на ироника, напълно ясно за онзи, който е разбрал иронията. Три примера на този преобладаващ вид словесна ирония:

Цицерон (за Фабия Долабела, която казвала, че има тридесет години): „Вярно е, защото това слушам вече двадесет години.“

Хамлет (за прибързания втори брак на майка си): „Пестеливост, пестеливост, Хорацио! печеното от погребението послужи като студено за сватбената маса.“

Хайне (за „Пътни картини“): „Съвсем не беше необходимо правителството да забрани тая книга; тя и без това щеше да се четe!“

Но извън този преобладаващ тип на словесна ирония ироничен смисъл може да придобие и човешкото действие в най-широкия смисъл на тази дума — мимика, гримаса, жест, постъпка, — когато чрез него се изразява мнима похвала, разкриваща действително порицание. Ирония е възклицанието „ах, колко е хубаво“ за нещо, което е всичко друго, но най-малко е хубаво, но така също ирония е и всеки жест, изразяващ възхита от нещо, което най-малко заслужава възхищение. В този случай действието винаги има или може да получи словесен еквивалент — то замества словесно изразимото отношение. Но ироничното действие има и едно по-широко значение, когато самото действие независимо от възможността за словесното му изразение, идва да порицае предразсъдъка, съетата, честолюбието, порока на иронизирания субект.¹ Сега словесната сентенция внася само допълнителен ироничен смисъл в самото по себе си иронично действие. Пример на този тип ирония и същевременно образец на Хайневата ирония е неговото стихотворение „Донна Клара“.

На дъщерята на алкалда са омръзнали салонните кавалери. Особено откогато е срещнала онзи непознат рицар с блестящите очи и гордата осанка. Сега тя пак е с него, изпълнена от щастие, в тъмната градина. Но дъщерята на алкалда внезапно почервява — причината са комарите, които ѝ са така дълбоко омразни, както и дългоносите евреи. Рицарят ѝ казва да остави комарите и евреите и я пита дали го обича. Как да не го обича, за своята любов тя се заклева в Исуса, убит от проклетите евреи. Рицарят пак ѝ казва да остави Исуса и евреите — сега е време за любов. Само да не би клетвата ѝ да е лъжлива. Не, не е, тя не дава лъжливи клетви, когато в гърдите ѝ няма нито капка кръв от маврите или от мръсните евреи. Рицарят е удовлетворен. Той я отвежда в една беседка и над тях славеят запява брачната песен. От замъка се чуват тропети, дъщерята на алкалда трябва да се прибира, но тя иска да научи името на своя неизвестен любим. Рицарят се смее весело, целува ѝ пръстите, устните и челото и казва:

¹ Тази класификация може да се разглежда като частен случай на онова различие в по-широката област на смешното, което са търсели още Цицерон и Квинтилиан, а именно смешно в думите и смешно в действията (Квинтилиан: „Ние или вършим, или говорим смешни неща“, *Quint., Inst. orat.* VI, III, V).

Ich, Sennora, Eur Geliebter,
Bin der Sohn des vielbelobten,
Großen, schriftgelehrten Rabbi
Israel von Saragossa.¹

Тези примери за ирония — от различните ѝ видове — подсказват, че иронията не е момент на безсъзнателния космически или исторически процес, а точно определен акт на индивидуалността, акт на субективността — словесен (по-често) или действителен (по-рядко). Тъкмо тази природа на иронията дава *някои* основания за нейното чисто субективно тълкуване, дори в духа на ранната немска романтика, като тържествуваща всесубективност и художествен произвол на всемогщото „аз“. *Някои* особености на собствената природа на иронията са опорна точка на всеки теоретик, който търси нейната природа в сферата на субективното.

Онова, което се твърди, казва, заявява и което съставлява *първия слой на ироническото отношение*, е и не може да не бъде *субективно*. То е измислено и приписано на обекта от ироническия субект, а не е непосредствено извлечено от особеностите на същия този обект и затова открива широко поприще на фантазията, инвенцията, субективизма. Когато грозният се нарича красив, глупавият — умен, повърхностният — мъдър, тези характеристики се вземат тъкмо от изказващия ги субект, а не от обекта, на който се приписват. Тук произволно-конструктивната способност на разума изглежда без ограничения и като че ли Шлегел е прав, когато казва за тази иронично-художествена способност на гения, че произволът на поета не търпи над себе си никакъв закон.

И след класическите години на немската романтика продължиха акцентите върху субективния момент и тъкмо в тях продължиха да се търсят разгадките на феномена ирония. В своята станала по-късно широко известна дисертация „Понятието за ирония“ (1841) Сьорен Киркегор разглежда иронията като „определение на субективността“, като усещането на субективността „за своята собствена сила, своята собствена валидност и значение“, при което „субективността се чувства срещуположна на дадената действителност“. В това чувстване „тя се спасява от релативността, в която дадената действителност иска да я задържи“. Затова „иронията е сама по себе си първото и най-абстрактно определение на субективността“². Киркегор следва идващата от романтизма субективна традиция при трактовката на иронията, но негов е опитът да съчетае иронията с едно своеобразно разбрано християнство. Шлегел и Киркегор не са единствените субективни теоретици на иронията, но те безспорно са от най-колоритните.

Реалният субективен момент в иронията — приписването на обекта на обективно несъществуващо в него качество — е задължителен компонент в цялостната ѝ структура, в нейната феноменология. Без този първи слой иронията нито е възможна, нито е мислима — фактически иронията е в него. На тази степен на разглеждането иронията е изблик, избухване, взрив на субективността. В нещата и в природата няма ирония и не може да я има. Защото иронията е тъкмо в приписването на нещата на нещо, което те нямат или което те нямат в степента, в която би трябвало да го имат, или най-малко на едно

1

Аз, синьора скъпа, твоя
непознат любовник, син съм
на равина многоучен
Израел от Сарагоса.

прев. Д. Стоевски

² S. Kierkegaard, The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates, London, 1966, pp. 279, 280, 281.

индиферентно качество. Иронията е проява на субективно-конструиращата способност на съзнанието, приумица, игра, шега и злоба на субективността. Ако ироникът не приписва на обекта онова, което този обект не притежава, или не притежава в достатъчна степен или едно индиферентно качество, тогава не може да се реализира каквато и да е ирония. Иронията следователно тръгва от субективното, а в известен смисъл и остава в него. И доколкото никое движение не е възможно без изходна точка, движението на иронията има за изходна точка субекта и субективното. Тъкмо тази изглеждаща напълно фриволна и капризна изходна позиция обяснява не само някои феноменологични особености на иронията, но също така и някои фактори на нейната онтология. Феноменологичният изходен пункт на иронията исторически се поставя в движение при определени онтологически предпоставки, които гарантират синхронизацията на двата момента — онтологично-историческия и феноменологично-структурния.

Самата ирония става възможна или по-точно периодите на „ирионичен разцвет“ се обуславят от такъв социален статус на индивида, при който той е излязъл от субстанциалното единство с цялото, с обществото. Социално-духовната дистанция на индивида спрямо обществото е предпоставка за разцвета на иронията. И този разцвет вече — по обратен път — сам показва, че личността в някаква степен се е противопоставила на обществото, че в някаква степен се е затворила в себе си, че в някаква степен се брани от обезличаващата стихия на цялото. Иронията е и самозащита на индивидуалността, на принципа, че в субекта поне донякъде се съдържат основанията на доброто, справедливото, красивото. Всички епохи на разцвет на иронията свидетелствуват за такава критическа дистанция на индивида към обществото, към социалното цяло. Така е било по времето на Сократ (Сократ изразява този принцип на субективността и същевременно той е първотворецът на иронията), така е било във времната на ранната немска романтика (иронията е подем на гениалния индивид над пошлостта), така е и в съвременното западно общество, където съпротивата на индивида срещу нивелиращия и обезличаващия механизъм на модерния век намира непосредствен израз в реставрацията и актуализацията на иронията в модерната западна литература.¹ При това епохите на разцвет на иронията са възможни не просто, когато е налице дистанция между индивида и обществото, но когато тази дистанция е доведена до интелектуално превъзходство на индивида (или някои индивиди) над обществото, когато то, обществото, е още във властта на полумъртви и отживяващи принципи, които ироничната личност иска да превъзмогне, преодолее или просто заобиколи. Чрез иронията Сократ превъзмогва загиващия, но още могъщ старополисен морал, чрез иронията немските романтици преодоляват инерцията на всесилния Разум и основаното на него раннобуржоазно общество, чрез иронията много модерни писатели заобикалят прозата на буржоазния делник.

Субективният момент, първият слой на иронията е само момент и само първи слой. Той не дава цялостната характеристика на иронията, нито изчерпва движението ѝ, нито обяснява нейната същност. Иронията като ирония не може да остане в своята изходна точка, затворена в първия си слой. Защото тогава иронията би се превърнала в празна преструвка, в плоска лъжа, в годо лицемерие и би била всичко друго, само не и ирония.

¹ Още в 1908 г. Александър Блок е писал: „Най-живите, най-чувствителните деца на нашия век са поразени от болест, неизвестна на телесните и душевните лекари. Тази болест — роднина на душевните недъзи, може да се нарече „ирония“. Нейните прояви са пристъпите на изтощителен смях, който започва с дяволски издевателска, с провокаторска усмивка, а завършва с буйство и кошунство“ (Ал. Блок, Соч. в двух томах, т. II, М., 1955, стр. 80).

Иронията е ирония, защото зад първия слой, зад твърдението стои разбирането за противоположния на твърдението смисъл и тъкмо в отношението между двата слоя, в движението от първия към втория се постига нейната същност. А този втори слой, този вече краен, а не начален пункт, не може да бъде субективен — той почива върху обекта, върху предмета и тъкмо неговата предметна обективност придава ироничен смисъл на първия момент, на субективните твърдения.

Твърдението „ти си умен“ става иронично само когато се съпостави с представата за реалната глупост на онзи, към когото е отправена тази похвала. А тя, реалната глупост, е или обективно качество, или най-малко се мисли като обективно качество. Без тази реална или претендираща за реалност обективност иронията не е възможна.

Иронията остава в първия слой, тъкмо когато излиза от него, тя се затваря в субективното, тъкмо когато то се подхвърля на негативно обективизиране. Иронията постига себе си в съпоставянето, в сравнението на субективното с обективното, при което на субективното се приписва мнима обективност, докато в същото време действителната обективност разрушава без остатък мнимата обективност на субективното. Само когато това разрушаване е пълно, безусловно и безкомпромисно, иронията се е осъществила, реализирала е своето иронично битие.

В претендиращата за обективност субективност или по-точно в играта на тази претендираща за обективност субективност е заложена възможността за ирония. *Възможността* за ирония още не е ирония, нито дори неин реален компонент. Сама по себе си тя е още неразделима от преструквата, лъжата или лицемерието. Само движението към крайния пункт, само идването на втория момент и съпоставянето с него, с представата за реалната или мислима обективност на предмета превръща възможността за ирония в действителна ирония. И тъй като този втори момент, този втори слой — обективният — и неговата разрушаваща стихия спрямо първия правят от иронията ирония, довеждат произволно-субективното съгласие, одобрение, похвала до една вече ироническа цялост, на него теоретиците често са обръщали по-голямо внимание и от него собствено тръгват основанията за разглеждането на иронията като обективен принцип. Дори и тогава, когато теоретиците нито са разбирали, нито изобщо са мислели за двуслойната структура на иронията.

В цялостната структура на иронията значението на втория, на обективния слой не се изчерпва само с ролята му да опровергава и по този начин да разрушава субективното твърдение. Като представа за обективната същност на личността или предмета той упражнява един своеобразен диктат върху субективния момент на ироничното съждение. Това е *диктатът на изискването за максималната противоположност*. В действителност в ироничното съгласие, одобрение или похвала субективността на ироническия субект съвсем не е толкова субективна, колкото това е изглеждало на немските романтици. В тази сфера не съществува произвол или дори една капризна игра на фантазията. Тук възможностите на иронията в сравнение със символа или алегорията са много по-ограничени. Свободата на ироническото твърдение се оказва преди всичко свобода на точно намерената противоположност или на такава индиферентност, която е близка до противоположността. Ако Хипий е глупав, иронията се търси в ума на Хипий, ако Хипий е плосък, повърхностен, иронията се търси в неговото дълбокомислие, мъдрост. На глупавия Хипий и на разбирането за тази глупост се противопоставя твърдението за ума на Хипий. А не много други възможни твърдения и характеристики, например за неговата красота или възраст, или ръст, или дебелина и т. н. За прибързания и недостоен брак на своята майка Хамлет иронически ѝ приписва качеството песте-

ливост, което е съвсем индиферентно към нейната постъпка, но което тъкмо с нелепата си индиферентност разкрива другите, противоположните подбуди на тази постъпка.

Свободата на ироника е ограничена, избликът, избухването, взривът на неговата субективност са повече или по-малко контролирани, подчиняват се на *диктата на изискването за максимална противоположност*. Вторият слой на ироническата цялост не само осмисля, придава иронично значение на първия слой, като го опровергава и разрушава, но той също така му диктува и насоката на неговата изява — по законите на контраста. В тази обективна диктатура на обективното над субективното трябва да се търси една от най-съкровениите особености на иронията.

И една от най-съществените разлики между иронията и алегорията. Ирония и алегория еднакво принадлежат към иносказателните форми — и едната, и другата казват едно, когато имат пред вид или дори когато биха искали да кажат друго. Но при алегорията онова, към което тя навежда, другият смисъл, другото значение са близки, аналогични на казаното, изложеното, показаното. Принципът на алегорията е принцип на *сходството*, обикновено на сходството между частното, отделното, конкретното и нещо друго, което е по-общо, някаква отвлечена идея, положение, принцип. Маската подсказва за театър, лирата — за музика и поезия, змията — за медицина, везните — за справедливост, стрелата и лъкът — за любов, шлемът и мечът — за война. При иронията онова, на което тя навежда, другият смисъл, другото значение са различни, противоположни на казаното, изложеното, показаното. Принципът на иронията е принцип на *противоречието* и колкото по-остро е това противоречие, толкова — при равни други условия — по-силна е и иронията.

Изискването за максимална противоположност или за приближаващата се до нея индиферентност на ироническото твърдение е тъкмо с оглед на функцията, която тази противоположност придобива — противоположността се търси и намира с определена цел. И самата тази цел е понякога дръзко предизвикана, а понякога срамежливо подсказана от състоянието на обекта, станал предмет на иронията. Преднамереното търсене на качеството, намерено като *противоположност* на липсващото в обекта качество, показва детерминиращата роля на обекта: иронията приписва не просто онова, което го няма в обекта, а което е противоположно на липсващото, което често е от същия род, но от противоположен вид. Следователно тук общата основа — етическа, интелектуална, естетическа — между липсващото и приписаното качество е често спазвано условие. Защото приписаното качество се приписва не безцелно или с някакви други цели, а *за да* разкрие липсата на иронизираното качество. Следователно при иронията противоположността — както и всяка противоположност — не се лишава от всички допирни точки със своя антипод и се осъществява в отношението, присъщо на определена сфера. Казаното и мисленото на иронията се отнасят най-често до еднородни качества, свойства или особености. Онова, което е валидно при всяко противоречие, придобива особен смисъл при иронията. Тук едната страна на противоречието е от такова естество, че сама предизвиква другата. Когато казвам, че Х е духовит, след като мисля и фактически искам да кажа точно обратното, че той е първороден син на суката, аз изразявам противоречието между мисленото и казаното, но по отношение на наличието или липсата на едно и също качество — духовитостта. Когато Сократ казва „умний Хипий“ и подразбира „колко си глупав Хипий“, той изразява противоречие, но в еднородна сфера — сферата на интелектуалната характеристика.

Субективните изблици на иронията имат съвсем точен адрес — в обекта. При цялата си субективност и именно поради нея иронията е устремена към