

КЪМ ТЕОРИЯТА НА ПАРОДИЙНОТО

КЛЕО ПРОТОХРИСТОВА

Ввеждането на нов термин, особено когато съществува друг, максимално близък по значение, се нуждае от стабилна обосновка. Аргументите в защита на предлаганото тук понятие „пародийно“, което закономерно поражда в традиционното литературнотеоретическо съзнание асоциация с класическата „пародия“, могат да бъдат групирани в две основни категории, които условно ще наречем негативна и конструктивна. Първата група е свързана с изместването на термина „пародия“, докато втората посочва предимствата на предложението му тук вариант.

Необходимо е да се уточни, че не става дума за окончателното отхвърляне на термина „пародия“, а за ограничаване на употребата му в сферата на неговото истинско значение. Най-ранните определения на пародията съдържат задължително разбирането за насмешлива имитация на определена творба. Следователно в чистия си, първичен вид терминът означава отношение между две литературни произведения или между литературно произведение и определен авторски стил. Подобно тясно тълкуване изключва възможността чрез него да се отчетат многообразните прояви на далеч по-сложната, само родствена на пародията, иронична деструктивнотрасформационна авторска стратегия, която характеризира съществена част от европейския естетически процес и до голяма степен определя спецификата на модерното изкуство. Ето защо с „пародия“ ще означаваме познатия от традицията тип имитираща творба и определящия съдържанието ѝ имитационно-насмешлив художествен похват. Онова, което разбираме под „пародийно“, има несравнимо по-обхватно значение и ще бъде предмет на цялата следваща постановка.

Фактът, че по инерция с един и същи термин се означават неравностойни явления, налага на повечето съвременни теоретици да правят непрестанни уговорки за различието между традиционна и модерна представа за пародията. Подобни уточнения са най-малкото утежняващи и очевидно е по-разумно понятията просто да се отграничат чрез съответстващи термини.

В съществуващата практика има и друг нежелателен пропуск. Необходимостта в някои случаи на всяка цена да бъдат отделени „модерните“ прояви на пародията от традиционния ѝ вариант води до рязко и неправомерно противопоставяне помежду им. Независимо от различните им проявления и несъответствието в пораждащите ги предпоставки, те са дълбоко родствени като резултат от общ тип художественотворческа нагласа и е необходим общ термин за означаването им.

Друга причина за изместването на термина „пародия“ е, че в традиционната му употреба се е наложила идеята за съществуването на съответен жанр. С проблема за нежанровия (или по-точно наджанровия) характер на пародий-

ното ще се занимаем подробно по-късно, като засега ще отбележим само, че ангажирането на досегашния термин с жанрово съдържание го прави непригоден за означаването на голяма част пародийни творби.

Накрая, основание да се ограничи валидността на термина „пародия“ дава и наличието на неговата практическа, извънлитературна употреба (дори в разговорната реч), а оттам и недопустимото разводняване на семантиката му, което налага на теоретиците да правят уговорки за различието между литературна и нелитературна пародия.

Втората група съображения за въвеждането на термина „пародийно“ имат конструктивен характер. Преди всичко тази форма изразява обобщаващ, категориален характер на понятието. Новият термин е особено необходим и поради терминологичната неяснота, властуваша в областта на явления като бурлеската, травестията, пастиша, сатирата, иронията, гротеската, карикатурата. Традиционният термин изравнява пародията с известна част от изброените понятия, докато същност пародийното е надредно спрямо тях. Предимство на новия термин е и относителната му самостоятелност, която дава възможност да се очертаят границите на понятието, както и да се изясни отношението му с останалите, понякога родствено близки или дори тъждествени, а понякога противоположни по същност явления. Обобщаващият характер на термина „пародийно“ осигурява още и възможност за многостранно навлизане в проблематиката, неограничено от съществуващи постановки и от наслоните върху първичното понятие неспецифични смислови нюанси.

В голяма част от съществуващите досега студии върху пародията явление то се изследва предимно в някои негови обособени прояви. Другаде, където е потърсен по-изчерпателен подход, проучването се превръща просто в систематичен преглед на по-съществените концепции, в които липсва организиращата единна авторска позиция¹. Отделни автори дори заявяват отсъствието на амбиция да направят каквото и да е обобщение. В. Карер например се застрахова срещу евентуални претенции за окончателни изводи и заявява, че задачата му е само да направи обтоен анализ на съществуващата литература за пародията и да я подложи на методологически последователна систематизация в съгласие с изискванията на съвременната литературна наука².

Необозримото разнообразие от мнения и подходи към пародията, както и своеобразната — прикрита или откровено заявена — капитулация пред сложността на проблема, която съпровожда опитите за обобщеното му изясняване, са до голяма степен предопределени от традиционно използвания неспецифичен термин, тъй като той не само затруднява отграничаването на същностното съдържание на явлението, означавано с него, и обособяването му от други, близки на пръв поглед или по същество понятия, но и не дава възможност за цялостно изследване на онази същност, която се крие зад привидно разноречиви и несъвместими художествени търсения, като съхранява съдържанието си в многолики, понякога дори трудно съпоставими исторически метаморфози — онова, което тук наричаме пародийно.

Основен въпрос, свързан с утвърждаването на понятието пародийно, е въпросът за категориалния му характер. Основание за квалифицирането му като категория може да бъде единствено доказателството на това, че то отразява основни закономерности на художествената действителност и представлява тип художественотворческа нагласа.

¹ Вж. например авторитетната статия на Н. Markiewicz. *Parodia a inne gatunki literackie (Problem terminologiczne)*. — W: Nowe przekroje i zbliżenia Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze. Warszawa, 1974, 102—118.

² W. Karer. *Parodie. Travestie. Pastiche*. München Wilhelm Funk Verlag, 1977.

Път към същностно категориално разбиране на пародийното представя подходът към литературния текст, съобразен не само с иманентната даденост на творбата, но и с намеренията на автора и компетенцията на читателя. В един съответстващ на тази прекалено конспективна програма труд³ литературният текст се представя като аналитичен модел с три основни пласта: интертекст (експлицитни или имплицитни отпратки от един текст към друг, реминисценции, цитати и т. н.), контекст (ситуацията, чийто продукт е конкретният текст) и общ текст (съвкупността от съществуващи по-ранни текстове, които се актуализират в паметта на четящия). Очевидно е, че от подобна позиция на конкретния литературен текст се гледа като на резултат от непреодолимо цитиране или коментар на множество други текстове, а като източник и създател на текста се абсолютизира трансформиращото повторение. При неизбежните резерви, които категоричната едностранчивост на подобна постановка поражда, тя улеснява изясняването на нашия въпрос с извеждането на междутекстовите отношения като определяща реалност на литературния текст. Характерът на трансформационното повторение, генетично присъщо на текста, може да се сведе до опозицията „спонтанност—преднамереност“, чийто втори член граничи по съдържание с пародийното — като единство на възпроизвеждане и иронично преосмисляне. А това означава, че подобен подход представлява утвърждаване на пародийното като същностна възможност за реализиране на литературния текст.

По подобен начин може да се изясни ролята на пародийното на нивото на художествения образ (или произведение), чийто онтологичен анализ се свежда до схемата „образ-процес“, „образ-произведение“ и „образ-възпитание“⁴. Онтологичният модел на художествения образ обичайно се представя като триада, където е подчертана симетрията между първата и третата фаза⁵. Отграничаването на крайните фази в битийния цикъл на художествения образ дава възможност да се схване реалността му именно в контекста на съществуващите по-рано образи и творби — и в контакта с тях. Както творческият процес, така и рецепцията му се определят до голяма степен от съвкупността представи, създадени при общуването на твореца и съответно на реципиента с различни художествени явления. В творческия процес следователно присъства сложна система от отношения спрямо извънструктурните художествени факти — избор, съпоставка, възпроизвеждане, противопоставяне и т. н. От друга страна, и при възприемането моментът на съпоставка е неизбежен, тъй като възприятието активизира по принципа на аналогията или контраста набор от асоциативни представи, който служи като фон за неговото осъществяване. Или стигаме до извода, че определящото начало в двете гранични фази от онтологията на художествения образ — креативната и рецептивната — е съпоставянето. Нататък възможностите се свеждат до опозицията „преднамереност—непреднамереност“, чийто първи член с присъствието си обуславя превръщането на художествения образ (или произведение) в пародийно активна структура. А това означава, че пародийността на даден образ е резултат от принципна възможност за осъществяването му, равностойна във вероятностен аспект на „непародийността“.

Към категориалната същност на пародийното насочва и дихотомичната класификация, която Лотман прави на явленията на изкуството, въз основа на

³ Ch. Grivel. Les universaux du texte. — Littérature, Paris, No 301, p. 25—50.

⁴ Вж. Кр. Горанов. Изкуството като процес. С., 1977, с. 248.

⁵ Интересно решение на проблема е предложеният модел-синусоида при З. Гершкович (Онтологическите аспекти произведения искусства. — В кн: Творческий процесс и художественное восприятие. Ленинград, 1978, с. 57), определен от координатите „материален-идеален модус“ и „проектнообектна перцептивна фаза“.

начина, по който те се осъществяват — по естетиката на тъждеството или по естетиката на противопоставянето⁶. Абсолютността на това разграничение е до голяма степен условна, тъй като значителна част от естетическия процес се осъществява при едновременно действие на двата принципа. За нас въпросът представлява интерес единствено с оглед на това, че там, където тази едновременност се превръща в единство, започва да действа задължително принципът на пародийността.

Закономерността в проявите на пародийното може да бъде установена и на нивото на художествената творба. Тук ще се позволим на изключително ценната за доказване на тезата ни постановка на Н. Георгиев. В заключение на обстояйни разсъждения за развойната логика в художествеността, придобили вече завидна известност, така че не е необходимо да ги привеждаме дословно, авторът стига до извода, че „пародията на една творба и художествена система е обусловено вътрешно, от собствената ѝ висока организираност и завършеност, която ги прави уязвими от външната гледна точка, а от друга страна, от изискванията на общественото развитие и трансформационните закономерности на литературния процес, преходното осмисляне на новото чрез предишното“⁷.

Направените в статията на Н. Георгиев изводи са валидни и при по-широко, жанрово разбиране на художествената структура. В динамиката на жанровия развой действуват аналогични закони на трансформационна приемственост, която е в най-дълбоката си същност пародийна, независимо от това, доколко — и дали изобщо — ще бъде изведено ироничното ѝ начало. Жанровата еволюция показва общовалидността на пародийното и по един до голяма степен парадоксален начин. Строгото придържане към дадена жанрова схема почти без изключение има пародийно звучене, което се проявява спонтанно, неподкрепено от съответни авторски намерения, но затова пък непреодолимо. Особено характерна е тази закономерност при т. нар. „високи жанрове“, където и най-незначителният съдържателен нюанс може да предизвика преакцентуване на каноничната структура. Нещо повече — дори само изведени от контекста си, подобни художествени структури придобиват пародиен смисъл, обусловен от провокираната им по този начин формална неадекватност.

В насоката на нашите търсения интересна ориентация дава и симптоматичното, често цитирано обобщение на Томас Ман, че „културата и пародията вече са твърде сходни понятия“⁸ — мисъл, чиито корени проникват почти два века назад и се подхранват от традицията на романтичната ирония. Абсолютизирането на пародийността в съвременната култура има своите безспорни основания. Но когато тя се възприема като разграничителен белег на „модерната литература“ за противопоставянето ѝ на литературата от предходните векове, се налага да бъде предельно внимателни и да не се поддаваме на привлекателно непротиворечивата видимост. Защото, ако „новите времена“ могат да се разграничат от прагматичния XIX в. чрез интензивността на ироничнотрансформационното начало в изкуството си, едва ли ще ни убеди в тяхната безпрецедентност системната съпоставка с други „пародийни“ епохи, като елинизма, късното средновековие, отделни явления от френския XVII в., втората половина на XVIII в. и романтизма. Но независимо от това, дали ще приемем безпрекословно думите на Т. Ман, което при мнозина се превръща в обезпокояващо обичайна практика, или ще се опитаме да видим по-широките им проекции, ясно е, че пародийното може да бъде белег на цяла епоха, на нейното художествено съзнание, а това свидетелства за обобщаващакатегориалния му смисъл.

⁶ М. Ю. Лотман. Структура художественного образа. М., 1970, с. 355.

⁷ Н. Георгиев. Превръщанията на Нане Вуте. — Септември, 1968, кн. 6, с. 216.

⁸ Т. Ман. Литературна есеистика. Т. I, С., 1978, с. 440.

Потвърждение на тезата за категориалната същност на пародийното предоставя анализът на отношението му с други естетически категории.

Като естетическо явление пародийното има комплексен характер. Същността му е система от отношения между естетически категории — на първо място между мимезиса и иронията⁹ — и се проявява чрез взаимодействието и единството на двете категории (в сложния механизъм на едновременно подражание и иронично оразличаване). В този процес първичните категории не се възпроизвеждат в чистия си вид. По отношение на мимезиса пародийното е вторично, тъй като то представлява подражание на подражанието. А по отношение на иронията е частен случай, тъй като има за обект краен брой явления, докато интенциите на иронията са неограничени като насока*. Връзката на пародийното с мимезиса и иронията може да бъде сведена до формулата „отъждествяване—противопоставяне“, като първият член на опозицията се изявява в открит вид, като претенция, докато вторият се съдържа имплицитно. Подражанието и ироничната трансформация са основните елементи в антиномичната природа на пародийното, която включва още цяла поредица от съдържателни опозиции, проявявани в сложното си единство на различни нива. На оценъчно ниво това е двойката „утвърждаващ — отрицателен патос“; в еволюционен смисъл — „изоморфизъм — резонанс“; в динамиката на междутекстовите отношения — „уподобяващо възпроизвеждане — оразличаване“; в жанрово-структуриращ аспект — „деструкция — трансформация“. Съдържайки антиномите в себе си, пародийното се различава от естетическите категории, които съществуват в опозиции помежду си (трагично—комично, възвишено — низко, прекрасно — грозно), но и е свързано с тях, тъй като чрез него може да се преодолее автономността и абсолютността им. В контекста на пародийното те се разколебават, но в същото време се съхраняват, съществувайки в игрово-напрегнато равновесие с пряката си противоположност.

Абсолютните характеристики на пародийното като авторски подход са единни: изискано-усложненото художествено съзнание, повишената условност, ироничната дистанция от спонтанността на творческия акт, игровостта, преднамереността, двойствената оценъчна позиция. В съдържателен план, включващ както авторските намерения, така и възприятието на рецепиента, пародийното отново се раздвоява. В семантичната му структура се съчетават две страни — емпирична и обобщаваща¹⁰. В първата „звучи гласът на пародирания автор“, докато втората възплъщава гледната точка на пародирания. Разграничаването на емпирична и обобщаваща част в пародийното е условно, но чрез него се потвърждава последователно проявяваната му двойственост, характерна не само за отношението му към обекта, но и за самата му семантична структура, а така придобиваща и стойността на своеобразен онтологичен принцип на пародийното.

За по-точното изясняване на категориалната същност на пародийното е необходимо да се уточнят и връзките му с комичното — въпрос, който от повечето автори се отминава като а priori решен. Пародията обикновено се разглежда като проява или форма на комичното, като комичен жанр и т. н. По тази причина повечето наблюдения върху пародийността, неособени в самостоятелни монографии, се откриват именно в изследвания върху комич-

⁹ Обособяването на категориите мимезис и ирония се основава на класификацията на А. Ф. Лосев и В. П. Шестяков. История естетических категорий. М., 1968.

^{*} Тук се бори с традиционното разбиране за иронията, но по-късно въпросът ще бъде изяснен от позицията на цялостната ни постановка.

¹⁰ Вж. В. Гаврилова. О семантической структуре целого текста (на материале пародии). — В: Вопросы семантики. Калининград, 1978, 73—80.

ното (Фльогел¹¹, Исаак Паси¹², Б. Дземидок¹³ и др.). В други случаи пародийното се приютява около по-изяснени понятия, като трагикомичното, сатирата, иронията.

Най-същественото в тази насока е присъствието на представено несъответствие между претенция и същност в пародиращата творба, като подчертаването на това несъответствие има своеобразен резултат, съвършено различен от осмиването. Тук ще се опитаме да го характеризираме.

Думата „пародия“ е от семейството на „пара“-понятията. Общата им флексия има основно значение „покрай“, „въпреки“, „срещу“, затова те съдържат знака за известна необичайност или несъответствие, които обаче съвсем не се свеждат до комичното. Връзката на пародийното с комичното е аналогична на съотношението между комичното и парадокса. И в двата случая не е изключено присъствието на комичен ефект, но той не е задължителен. Парадоксите, както и пародийните творби, често съдържат блестящо остроумие и поражат смех, но без смешното да се превърне в тяхна определяща характеристика¹⁴.

Без да се избягва изключителната сложност на въпроса, отношението между пародийното и комичното може да бъде сведено до няколко основни положения. Двете категории имат общи елементи, които се отнасят до някои от най-същностните им характеристики — претенцията, несъответствието, играта. Отъждествяването на пародийното с частна проява на комичното се основава предимно на общността във възприемането им. Тази общност обаче не е абсолютна. Пародийното може да е смешно, което е обичайно, но не е задължително смешно. Особено ярко различието се откроява в случаи на пародийност, където търсеният и очакван ефект е на последно място свързан със смеха. От друга страна, комичното осъществява една от частните си прояви в пародийното. Следователно във феноменологията на пародийното и комичното има обща област, която обаче не изчерпва нито едното, нито другото. Опитът да анализираме по-пълно реакцията, която пародийното поражда у реципиента, ще ни покаже нейния многосъставен характер. Рецепцията на пародийното по емоционалния си строй се включва в реда на интелектуалния триумф, на артистичното превъзходство, на радостта от откритието на подказаната алюзия и от включването в играта, а това показва категоричната ѝ отлика от възприемането на комичното.

По-сложно е взаимоотношението между пародийното и трагикомичното, тъй като трагикомичното е израз на „същата среца на полюсни категории, на тенденцията към уравновесяване на противоположностите“¹⁵. Без да се стремим към изясняване на многостранната същност на трагикомичното, въпрос, чието състояние в литературната наука дава често основание за каламбурно позоваване на обекта на изследване, бихме свели един от аспектите му — пародирането на трагичното — до онзи надреден синтез на трагично и комично, който е една от най-характерните изяви на пародийното. В този дух може да бъде решен и въпросът за връзката на пародийното с ге-

¹¹ K. Flögel. Geschichte der Komischen Literatur. Bd. I, 1784, Lignitz u. Leipzig, 84—85; 350—352.

¹² И. Паси. Смешното. С., 1972.

¹³ Б. Дземидок. О комическом. М., 1974.

¹⁴ Срв. В. Новиков. Жанровая сущность литературной пародии.—Изв. АН СССР, сер. Литературы и языка, т. 37, № 1, 1978, 20—31, който предлага понятието „пародиен комизъм“ и го противопоставя на комичното чрез отсъствието на опозицията „комично—сериозно“ при пародийния комизъм, тъй като в него „сериозният смисъл може да бъде изразен само с комични средства“.

¹⁵ И. Попиванов. Трагикомичното в литературата. С., 1978, с. 9.

роикокомичното. Потвърждение за подобна теза е книгата на К. Крейчи¹⁶, в която широкото категориално разбиране за героикокомичното по логиката на самия автор*, който извежда анализираното явление от сферата на героичното, като уточнява, че то може да се изяви и по отношение на друг обект, освен *heros*, се отнася всъщност до пародийното, спрямо което героикокомичното е частен случай.

Трудноразрешим проблем представя и взаимоотношението на пародийното с и р о н и я т а. Сложността му се корени в общността на определящите ги черти: концептуалната им същност, механизма на субективната изява, релативизиращото съзнание, а в крайна сметка — и тяхната тъждественост в отделни случаи. Причина за неразрешимостта на въпроса вече от субективен характер е станалото почти традиция смесване на двете понятия, или което е по съдържание равностойно — неспецифичното им разграничаване.

Своеобразен вариант на концепцията за родственото единство и функционалната близост на двете явления предлага Ив. Славов¹⁷, който свежда отношението „пародия—ирония“ до зависимостта между форма и съдържание. Подобна постановка е обоснована, когато в центъра на вниманието ни е иронията, а пародията се явява главно като допълнителен факт, на който просто трябва да намерим място в предлаганата схема. При един същностен анализ на пародийното обаче тя се оказва незадоволителна, тъй като пародийното не може при никакви условия да бъде схванато е д и н с т в е н о като форма — т о е и с ъ щ н о с т на художественотворческата дейност. Тази същност се състои в спецификата на артистичното моделиращо съзнание — неговата осъзната вторичност по отношение на съществуващата естетическа даденост, засилената му игровост, подчертаната му условност, амбивалентността на имплицитно вложените в него оценки. Последните две характеристики, както и контрастът между претенция и съдържание, а оттам и особената двуплановост, показват родствената близост на иронията и пародийното.

Отделянето на пародията като форма на иронията е неоснователно и поради факта, че самата ирония, освен че е цялостна концепция, е и с р е д с т в о за изразяване. Или тя също има своите най-конкретни, субстанциални прояви, каквато е пародията като определена творба, за пародийното като категория.

От тази тясна връзка между иронията и пародийното изниква основната трудност за отграничаването им. Ив. Славов вижда тази неразчленимост единствено в контекста на съвременния литературен процес:

„При класическото и реалистическото изкуство иронията и пародията подлежат на разграничаване и при употреба се диференцират съобразно художествения замисъл. В съвременната ситуация това става все по-трудно, а в редица случаи невъзможно: иронията и пародията не само се преливат една в друга, но дотолкова рефлектират в модерното съзнание, че влияят върху цялостната му нагласа“¹⁸.

Това „преливане“ на иронията и пародийното, както и неяснотата на границата между тях е изкуствен проблем, който изниква от опита да се разграничат органично слетите съставки на едно единно явление. Ироничната рефлексия и релативизиращото естетическо съзнание са същността на пародийното, така че отделянето на иронията от него, дори и като „съдържание на дадена форма“, е изпълнима задача. Непоследователността на постановката проли-

¹⁶ К. Крейчи. Heroikomika v basnictvi slovanu. Praha, Nakladatelství československé akademie věd, 1964, 25—27.

* Тази логика между другото е останала извън обсега на авторовите интереси.

¹⁷ Ив. Славов. Иронията в структурата на модернизма. С., 1979, 200—216.

¹⁸ Пак там, с. 200.

чава в следващите разсъждения, където пародията е окачествена като „същностен белег на модернизма“ (с. 201), но ѝ се отрича стойността на самостоятелна философско-естетическа концепция. Така пародийността се превръща в енигма, защото тя не е вече само форма, но не е и философско-естетическа концепция, а единствена причина за това е, както изглежда, че ако ѝ се признае обобщаващо-концептуалната същност, при предложената схема тя би заела мястото на иронията.

Изводът е, че логическият възел не може да бъде развързан чрез онези много свободни краища на многовековното естетическо развитие, които ни предоставя модернизмът. Заплитането е много по-рано и за изясняване на понятията не би било излишно да си припомним началната фаза на тяхното концепиране, колкото и далечна да е тя от съвременната представа за ирония и пародийност.

Иронията е преди всичко философско понятие, в чиято първична същност няма дори и знак за естетическа осъзнатост. Доколкото все пак може да се говори за някакъв иманентно артистичен, присъщо художествен елемент в „сократовската“ ирония, той се състои главно в претенцията, в играта на логиката, която „привидно се самоопровергава“¹⁹. Въвличането на иронията в сферата на художественото е свързано с абсолютизирането на тази игра, която може да се осъществи не само на концептуално ниво чрез отношението към обекта, но и в логиката на художествените конвенции. Наличието на две степени в разбирането за иронията налага строгото отграничаване на „сократовската“ от „романтичната“ ирония и на съдържанието, вложено в тях.

Терминът „романтична ирония“ е забележително явление в историята на естетиката. Той е сполучлив не само поради факта, че именно с него Фридрих Шлегел характеризира спецификата на съвременното си романтично изкуство, но и защото по неписани закони на литературноисторическия опит под „романтичен“ се разбира и неточност, неуточненост, неяснота на научните понятия, а в този смисъл не може да има по-подходящо означение за едно понятие, което още при създаването си носи противоречиви и неопределени черти. „Романтичната“ ирония е очевидно нещо много по-различно от философската ирония, въпреки че отношенията между тях по традиция се свеждат до прегледната констатация, че „сократовската ирония е философски първообраз на иронията, а романтичната — нейна естетическа форма“²⁰.

Фр. Шлегел създава за романтичната ирония едно многостранно характеризирано, но доста неуточно понятие, което още в системата на собствените му разсъждения непрекъснато съжителствува с пародията и дори се слива с нея (на места например той нарича романтичната ирония „самопародиране“²¹). Отново ще приведем и разсъжденията на Ив. Славов, тъй като по този начин имаме възможност да сравним крайните точки на дълголетната традиция: „Свободата в този случай (романтичната поезия — б. м., К. П.) е в ироничното самопародиране“²².

Възраженията започват оттам, че самопародирането не може да не бъде иронично. От друга страна, ироничното релативизиране на художествения феномен се осъществява по принципа на мнимото възприемане и утвърждаване на визираната естетическа конвенция и паралелното ѝ дискредитиране, т. е. чрез пародийността. А от това следва, че от романтизма насам, когато иронията се разглежда предимно като възглед за изкуството, двете понятия — ирония

¹⁹ Срв. Ив. Славов. Цит. съч., с. 8.

²⁰ Ив. Славов. Цит. съч., с. 27.

²¹ Фр. Шлегел. Атенейски фрагменти. — В: Литературная история немецкого романтизма. Документы. Ред. Н. Я. Берковский. Ленинград, 1934.

²² Ив. Славов. Цит. съч., с. 39.

и пародия — означават едно и също. Най-прякото доказателство за това е смесването им в трудовете на самите романтици, а и неубедителното им разграничаване при техните тълкуватели, където се говори например, че при романтиците „иронията стига до самопародияране“²³.

След като иронията може да стигне до самопародияране, очевидно е, че пародийността не е форма на иронията, а нейна степен. При това степен, до която се стига чрез качествен скок, осъществим при включването на иронията в художествен контекст. Така че практикуваната теоретическа схема, която се гради на диахронната йерархия „сократовска ирония — романтична ирония — самопародияране“, се оказва несъстоятелна. Вместо нея логически се налага опозицията „философска ирония — пародийност“, съпоставяща художествен и извънхудожествен контекст*, т. е. приемаме, че когато иронията има за обект явления от художествен порядък, тя се изравнява по същност с пародийното.

Направените дотук разсъждения имаха за цел да ни убедят, че проявите на пародийното са същностно обусловени от закономерностите в онтологията на художествения образ и литературния текст, от логиката на отношенията в системата от естетически категории, от динамиката на жанровия развой и накрая от определени, иманентно присъщи на творческото мислене характеристики, които, макар и различно активни в отделните епохи, предопределят една от основните форми на художествената дейност — развенчаващо-трансформиращото уподобяване. Пародийното запазва своята универсалност в целия този огромен диапазон от конкретния текст до диалектиката и смяната на литературните епохи. А това означава, че то възплъщава определящи закономерности на художественото творчество, че отразява основен тип творческо съзнание и така дава основание за тълкуването му в категориален смисъл.

В насоката на предходните съпоставителни характеристики е необходимо да бъде изяснен и въпросът за отношението между пародийното и поредицата сродни понятия — бурлеската, пастиша, травестията. В съществуващата теоретична литература се предлага необозримо многообразие от схващания по проблемите на тези понятия. Дори систематизирането им само по себе си би могло да бъде задача на самостоятелно изследване. В това отношение ценен е приносът на цитираните вече Маркиевич и В. Карер, които с респектираща съвестност са събрали и класифицирали често парадоксално противоположни възгледи. Прегледът на изследванията върху бурлеската, травестията и пастиша поражда на първо място представата за терминологична неяснота и произволност на тълкуванията; при голяма част от авторите личи съзнание за съществуващия теоретически хаос и се правят неизбежните уговорки относно собствените виждания по въпроса. При съпоставка на различните постановки се очертават куриозни несъответствия. Онова, което един смята за бурлеска, при друг се оказва травестия, а по странната логика на компетенсацията схващането на първия за травестията се повтаря в характеристиката, която вторият прави на бурлеската или пародията (като пример е достатъчно да се сравнят схващанията на Х. Кун и Дж. Хайет, от една страна, и на А. Шлегел и Х. Шнеганс, от друга^{24, 25, 26, 27}).

²³ Ив. Славов. Цит. съч., с. 43.

* Косвено потвърждение на тезата ни е начинът, по който се определя иронията в някои основни изследвания по естетика, например в цитираната книга на Лосев и Шестяков, където иронията е отнесена към т. нар. „естетически модификации“.

²⁴ H. Kuhn. Was parodiert die Parodie? — Neue Rundschau, Frankfurt am Mein, 1974, vol. 85, No 4, 600—618.

²⁵ G. Highet. Anatomy of Satire. Princeton, New York, 1962.

²⁶ H. Schneegans. Geschichte der grotesken Satire. 1894.

²⁷ A. Schlegel. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. 1802—1803.

Характерно е и традиционното противопоставяне на бурлеската и травестията на принципа „форма — съдържание“ и „възвишено — низко“, като е болшинство се налагат определенията, използвани и в литературните справочници за бурлеската като представяне на банални събития във възвишен стил, а за травестията — като снижаваща интерпретация на възвишено съдържание. Често срещано е противопоставянето между пародия и травестия. Например при К. Крейчи се твърди, че съществува възможност за осъществяването на „бурлесковия героичен епос“ както чрез „пародията“, така и чрез „травестията“. Като съответни примери са посочени „Le Virgile travesti“ на Скарон и „Le Lutrin“ на Боало. Предложената постановка е вариант на традиционното цитирана характеристика, която Боало прави на „старата“ и „новата“ бурлеска (всъщност на травестията и бурлеската, от гледна точка на нормативната терминология), с помощта на примера за Дидона и Еней, които говорят „като продавачка на риба и хамалин“ и съответно — „часовникаря и часовникарката, които говорят като Дидона и Еней“.

На трето място правят впечатление спорадичните опити да се намери мястото на героикокомичното и пастиша в тази схема. Въпросът за пастиша обикновено се решава по начин, който може да се нарече условно „принцип на симетрията“. Там, където изобщо се споменава за него, той заема средишна позиция между бурлеската и травестията или между бурлеската и пародията, като не се търси характерното за останалите три явления противопоставяне на форма и съдържание, а се подчертава несъответствието между имитирания текст и новия контекст, в който той е поставен. По този начин значението му почти се изравнява с пародията в литературния цитат.

В отделни изследвания се срещат и други, по-рядко употребявани термини, като например предложената от Х. Кун контрафактура²⁸.

Спецификата на описаната теоретическа ситуация предопределя характера на всеки следващ опит за ориентация в лавината от индивидуални постановки. Неизбежно решение е изборът на собствена система, съобразена с логиката на цялостното изследване. В съгласие със защитаваната тук теза за пародийното приемаме, че то е на редно по отношение на бурлеската, травестията и пастиша. Или че типът художественотворческа нагласа, която предопределя техните прояви, е всъщност пародийното. Общността на отделните явления, основана на вторично-имитативния им характер, присъствието на „втори план“ и на комичния ефект от провокираното несъответствие между съдържание и форма, е очевидна. Въпреки това е необходимо да се направи уточнение за вътрешнотерминологичните съответствия.

С оглед на по-голяма яснота и системност терминът „пастиш“ може да се избегне (освен в случаите, когато се говори за характерните му прояви във френската литература). Основание за това е фактът, че определенията, които му се дават, са по принцип пределно неточни или повърхностно описателни, а и често авторите се отказват да търсят разграничителен признак между него и пародията. Така че най-подходяща би била една троична класификация на основните прояви на пародийното, която включва бурлеската (като иронично релативизираща съставка на банално съдържание и възвишен, героично-епически стил), травестията (съответно на възвишено съдържание и примитивна, вулгаризирана форма) и пародия (в тесен смисъл) — като деструктивно-трансформационна имитация на дадена творба или авторски стил чрез друга творба, където усещането за несъвместимост се поражда на нивото на битекстуалния синтез.

²⁸ „Контрафактурата е тип имитация, която използва един познат стил с критична или полемична цел“. Н. Кун в п. Ор. cit., п. 605. Определението е доста неясно, тъй като липсва отчетлива съставка с останалите анализирани в статията понятия.

Във вече набелязания ред проблеми централно място заема и въпросът за отношението между пародийното и сатирата. Колкото и очевидно да е, принципното различие между тях се игнорира в ред изследвания, където те неправомерно се смесват и свързват. Най-обичайното проявление на тази тенденция е възприемането на пародийното като една от формите, чрез които се изявява сатиричното начало. Стенник²⁹ например определя пародията като „основен похват на демократичната сатира“. Симптоматичен факт е и книгата на Дж. Хайет „Анатомия на сатирата“, където е отделена специална глава за пародията, анализирана с оглед на сатиричното ѝ съдържание.

Отношението „пародийно — сатира“ може да бъде проследено на различни нива. В тази многослойна корелация има отделни, спорадични елементи на родственост, но различията са далеч по-определящи и същностни. Преди всичко в сатирата не е задължително присъствието на имитативно начало. Освен това тя не съдържа структурнозначимия контраст между претенция и съдържание, който сродява пародийното и иронията. Различни позиции заемат пародийното и сатирата и в отношението си към комичното. За разлика от пародийното сатирата е немислима извън сферата на комичното, тя е една от най-екстремните му и изразителни форми на проявление.

Различие има и в обекта на техните интенции. Докато сатирата няма ограничения за изявата на своята тенденциозност, пародийното може да се осъществи единствено в деструктивно-трансформационната полемика с определен тип ценностно отношение. Казано по друг начин, ако сатирата представлява тип оценка, пародийното е преди всичко преоценка. Или ако приемем сатирата за първично интенционално възпроизвеждане на дадена действителност, ще видим, че пародийното е по отношение на същата тази действителност вторично. Така теоретически съществува възможността за пародийна интерпретация на сатирична творба или автор, или изобщо сатиричен тип творчество (като тип отражение на действителността). Тя може да се осъществи при прекомерно съгъстване на сатиричните тонове и поставянето им в контекста на несъстоятелен пораждащ материал. Обратната възможност — за сатирично представяне на пародийното — е логически изключена.

По отношение на обекта сатирата проявява нравственооценъчния си характер, докато за пародийното е съществена художественотворческата осъзнатост. Ако сведем тази закономерност до формула, можем да приемем като Нортроп Фрай, че „сатирата е социална по съдържание, докато пародията е предимно формална“³⁰, без да забравяме, разбира се, че в сферата на обусловеността пародийното има също обществено-историческо измерение. Това различие не изключва възможността в една и съща творба да съжителствуват сатирични и пародийни елементи, но при независимо осъществяване на разнопосочната си стратегия.

Сатирична интенция може да има и цялостно пародийна творба. Това е възможно единствено в случаите на първична пародийност, т. е. развенчаването с помощта на „вероломна“ имитация на определен автор, произведение или стил, с абсолютизиране на осмивания момент. Тези най-елементарни прояви на пародийното са най-леки за възприемане, но и най-периферни спрямо категориалната му специфика, тъй като нараняващото, грубо осмиващото, така съществено за стратегията на сатирата, е нетипично за пародийната игра.

Относително по-частен проблем представлява отношението между пародийното и литературната теория и критика³¹. За при-

²⁹ Ю. В. Стенник. Некоторые вопросы изучения русской сатиры XVIII века. — Русская литература, Ленинград, 1978, кн. 2, 68—86.

³⁰ N. Frye. Anatomy of Criticism. New York, Atheneum, 1970, p. 322.

³¹ По-подробно по този въпрос вж. у! J. Riewald. Parody as Criticism. — Neophilologus, у 50, 1966, No 1, 125—149.

съствието на критическо начало се споменава в повечето цялостни изследвания върху пародията. Тук ще се опитаме да изясним както близостта на семантично и функционално ниво, така и различията между пародирането и литературно-критическата и теоретическата дейност.

Пародийното се осъществява първоначално чрез избор на „втори план“. Самият избор вече е форма на критика. Способността на пародийното за иронично дистанциране и деструктивно-трансформационна игра с всеки елемент на художествената структура, дискредитирането на даден стил или принцип на художествено отражение е също израз на критическата му същност. Друга съществена специфика на пародийното, механизмът на „включване“ на определен текст или литературна конвенция при паралелно съзнателно ограничаване и запазване на ироничен контраст, на свой ред го сродява с критиката. В това се проявява преобладаващата металитературност на пародийното (в сравнение с паралитературния му характер, който е неизменен, но получава най-отчетливите си изяви при пародийната имитация на определена творба, когато се запазва максимална прилика в най-видимите пластове на художествената структура). Именно в тази металитературност на пародийното се състои най-същностната му близост с литературната критика.

Пародирането има деликатен, пределно чувствителен критически маниер. В него липсва дискурсивното извеждане на преценки и изводи. Критическите му прояви са повече синтетични, отколкото пряко аналитични. Много важно различие има и в отношението към „втория план“. В литературната критика чуждият текст се включва по принципа на йерархията. При пародийното двата текста се срещат като равни. Дори елементът на развенчаване има амбивалентен смисъл и до оценъчно разслояване на текста не се стига. Критическата оценка при пародийното е имплицитно включена, за разлика от експлицитно формулираните изводи в литературната критика. Въпреки това пародийното често показва съвършено отчетливо специфичните черти на пародирания тип художествено отражение, които трудно биха се поддали на теоретическа категоризация. Специално силни са проявите му в „жанровия критицизъм“ — способността му да схване спецификата на дадена жанрова структура, с което то се приближава до литературната теория. Още от руските формалисти идва схващането за пародията като фактор в развитието на жанровете, а в анализа на „модерната пародия“ е обичайно да се говори за жанрово-структуриращата ѝ функция.

Пародията и литературната критика се различават и по компетентцията на автора. От пародиста се изискват освен критически, още и имитативни и творчески възможности (задълбочена аргументация на това становище има у Е. Ротермунд³²), а и чувство за хумор.

Друго различие е заложено в това, че литературната критика, макар и да борави със същия материал като коментираното изкуство, все пак има своя автономна изразна област, докато пародийното се осъществява единствено чрез „гласа“ на пародираното.

Едно до голяма степен външно различие се съдържа в обстоятелството, че е прието теорията и критиката да се пишат в проза*, а пародийното може да се изяви както в прозаичен текст, така и чрез поезия.

Различно е и участието на реципиента в усвояването на пародийното и теоретическия или критическия текст. Рецепцията на пародийното предполага

³² Е. Rottermund. Die Parodie in der modernen Lyric. München, 1963.

* Тук оставяме настрана изключително интересния въпрос за стихотворните „поетически изкуства“ — вековна традиция, която, струва ни се, не е намерила точното си теоретическо обяснение.

възможности за художествен синтез, докато теоретическите постановки са достъпни и само при наличието на достатъчна степен пасивни познания.

Родството и различието между пародийното и теоретико-критичната дейност се проявяват най-сетне и в това, че както критиката може безкрайно да се приближава към литературното творчество, без да се превърне окончателно в литература, така и пародийното творчество не може да замести критиката, оставяйки си преди всичко изкуство.

* * *

В съществуващата литература върху пародията противоречиво разрешен е и въпросът за обекта на пародията. Пародийността се осъществява чрез съпоставката на два типа творческо-ценностно отношение, която практически се поражда от взаимодействието между непосредствено възприемания пародиен текст и имитационно подказвания първичен литературен факт. Спецификата на пародиращото се определя от характера на пародираното, за което в традиционните изследвания е приет терминът **втория план**.

Тази пряка зависимост се изявява чрез промените в интенционалността на пародийното в съответствие със своеобразието на пародирания факт. Следователно уточняването на проблемите, свързани с втория план, е съществена и основна задача при изследването на пародийното.

Като правило повечето теоретици насочват анализа си към пародирането на конкретна творба, където имитационно се съхранява формата, за да се приложи към различно, несъответно съдържание³³. Пак в тази насока се въвежда и изискването пародираната творба да бъде „известна“³⁴. По-прецизен с анализа на втория план е К. Фльоел, който изгражда своеобразна класификация съобразно взаимоотношенията на пародиращата и пародираната творба³⁵.

Разширяване на понятието за пародиран обект се наблюдава в изследванията, направени в СССР през 20-те години. Като най-съществен признак на пародийността се извежда разрушителната или дискредитираща имитация на определен стил. Оттам се предопределя силният формален уклон на постановката, в съответствие с който пародийността се възприема като стилизация, критично преднамерена спрямо стилизирания обект.

Съществуват и мнения, че вторият план не е задължително конкретна творба. Грелман например твърди, че основата на пародийната имитация не е необходимо да бъде определено произведение, а „може да се състои просто от мислената представа за типичното за времето изразяване на възгледите, нравите, обичаите и т. н.“³⁶.

Друг специфичен подвъпрос е за **стойността** на пародиания факт. Почти без изключение изследванията върху пародията са единодушни в твърдението, че обект на пародиране може да бъде само отживял, обезценен литературен факт. Често срещано е и схващането, че пародийността се активизира по повод на широко разпространена, популярна художествена практика.

Съществува и точно противоположното становище, че „пародията улавя понякога тенденции, които едва се набелязват в литературата“³⁷. Виноградов

³³ В. Hardy. Parody. — In: Cassel's Encyclopaedia of Literature. Vol. I. Cassel, 1953, p. 405.
³⁴ Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. СПб, 1821.

³⁵ Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1928, с. 158. Фльоел различава няколко вида пародийност, определени от отношението на „сериозен оригинал и комично подражание“, на „комичен оригинал и комично подражание“, „сериозен оригинал и сатирично подражание“, на „комичен оригинал и подражание в сериозен тон“ и освен това подражание на „жалък оригинал“ или „друга пародийна творба“ — (K. Flögel. Op. cit., 349—352).

³⁶ Н. Grellman. Parodie. — In: P. Merker u. W. Stammer. Reallexicon der Deutschen Literaturgeschichte. Bd. II, Berlin, 1926—1927.

³⁷ Д. М. Молдавский. Добро пожаловать, Пародия! — Звезда, 1956, кн. 12, 144—152.

свързва нейната насоченост с онези страни от творчеството на даден художник, които „най-силно поразяват съвременниците със своята необичайност“³⁸. Постепенно се преодолява от ред автори предубеждението, че обект на пародиране може да бъде само литературен факт, в който има „нещо гнило“. В станалата вече класическа ранна статия на О. Фрайденберг³⁹, макар и в различен аспект, са направени интересни изводи за същността на пародираното, във връзка с т. нар. „сакрална пародия“. Авторката стига до заключението, че популярната теза за раждането на сакралната пародия във връзка с упадък на религиозното мислене е по същество неправилна и ѝ противопоставя идеята за архаична връзка между божественото и пародийното. Това доказва, че в своите най-древни и първични проявления пародийното е имало утвърждаващ смисъл, а критико-деструктивното начало в него е вторично. Оттам и възприемането на отричащото и разобличаващото начало в пародийното като негова определяща черта е методическа грешка. (Като доказателство срещу „нападателния смисъл“ на пародията К. Крейчи се позовава на факта, че нейният първообраз — „Батрахомиомяхията“ — е бил приписван на самия Омир⁴⁰.)

Постановката на Фройденберг може да служи като изходна точка и за наблюдения върху по-късното развитие на пародийното. Активизирането му в епохи на естетически прелом не бива да се разбира еднозначно като проява на разрушителната му стихия по отношение на отживелите литературни факти. Преходът от една художествена система към нова е характерен именно с едновременно присъствие на отриращи и зараждащи се форми. И пародийното се насочва както към едните, така и към другите, за да се изяви в единия случай преди всичко критико-деструктивната му същност, а във втория — трансформационно-обновяващото му начало. През английския XVIII в. например сферата на най-интензивна пародийност е романът, който е относително нов жанр за английската литература, жанр без преки прецеденти в национален контекст; жизнена форма, на която предстои тепърва да достигне пълноценна изjava на съдържателните и изразителните си възможности. Точно активността в развитието на романа води до бързата преоценка, до превръщането на новото в традиционно и на остарялото в източник на експериментаторски търсения.

Пародийната игра може да „разруши“ имитирания обект, но това е нейна екстремна проява, докато спецификата ѝ е в единството на деструкция и трансформация, на отричане и утвърждаване, на възпроизвеждане и оразличаване — в онази смислова, формална и функционална амбивалентност, която е родовият белег на пародийното.

Много съществен е и въпросът за отношението между пародиращото и пародираното във времето. Най-традиционното разбиране на пародийността е като отношение между различни литературни поколения или между съвременници с различна творческа ориентация. Освен този „класически“ вариант обаче съществуват и други многообразни възможности. Обект на пародиране може да бъде всеки литературен факт, независимо от отдалечеността му във времето, при условие, че въвеждането му в структурата на пародиращата творба може да създаде осезателен втори план. Често пародийността се осъществява едновременно по отношение на различни литературни факти. Така например в една от най-коментиранияте творби на последните две десетилетия, романа на Джон Фаулз „Жената на френския лейтенант“, се пародират, поставени в пряка конфронтация, едновременно особеностите на викторианската литература

³⁸ В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 293.

³⁹ О. Фрейденберг. Происхождение пародии. — Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Вып. 308, 1973, 490—497.

⁴⁰ К. Крейчи. Op. cit., p. 27.

и структурата на френския „нов роман“. Съществуват и примери на още по-изявена поливалентност на пародийното, като романът на Джойс „Одисей“, където обект на пародиране е една всеобхватна област от литературни факти, която започва от Омировия епос и свършва при романа на XX в.

Следователно не е задължително „вторият план“ на пародиращата творба да бъде конкретно литературно произведение. Пародийността може да бъде насочена към даден авторски маниер или да подлага на деструктивно-трансформираща преценка някакъв тип художествена структура, или да визира някакви жанрови специфики, особености от стилистичен ред, тип сюжет, характерен вид повествование или персонаж и т. н. Тази многоликост на втория план придава на проявите на пародийното разнообразни стойности, включени най-общо в диапазона от пряката литературна борба до семантичната и жанровата еволюция.

Обект на пародиране могат да бъдат и по-абстрактни или пределно конкретни дадености, като например онтологията на литературната творба — процесът на писането или четенето ѝ, физическата ѝ конкретност (материал, обем, страници, шрифт, бели полета, препинателни знаци). Забележителни експерименти в тази насока има в творчеството на Лорънс Сърн.

Накрая може да се пародира и самата литература като тип отражение на действителността. По подобен начин могат да бъдат подложени на пародийна преценка дадена философска система, начин на мислене, отделни онтологични представи или дори тип реч (като образ на езика).

Към проблемите, свързани с втория план, се отнася и въпросът за насоката на пародийността. В повечето описани по-горе случаи пародийността има за обект дадености, външни по отношение на пародиращата творба и включени в нея, за да бъдат парадоксално дистанцирани и релативизирани. Тогава говорим за междутекстова интенционалност.

Възможно е пародийното да породи и затворен асоциативен ред, така че в обекта на деструктивно-трансформационната игра се превръщат елементи на самата пародираща творба. За такива случаи приемаме означението „вътрешнотекстова пародийност“. Смяната на втория план от външен във вътрешен обуславя трансформацията на пародирането в самопародиране*. Самопародирането е по-изтънена и усложнена форма на пародийното и анализът му е по-труден, тъй като при него интенционалната игра се провежда на по-дълбоко ниво. На преценка се подлагат характеристиките на самата творба, което води до релативизирането и одвусмислянето им.

Особено податливи на самопародиране чрез прекомерно подчертаване и паралелна смислова деструкция са жанровите определители. Докато релативизирането им се осъществява в границите на стойностното одвусмисляне, налице е пародийна „самокритика“. На степената на деструкция, при която се стига до единно отрицание, започва областта на антижанра. Или, казано по друг начин, когато деструктивното начало в пародийната игра наруши баланса с трансформационните процеси и вземе връх, пародийното загубва основния си категориален определител — двойствеността — и преминава в по-категоричните и разрушителни интенции на антижанра.

Въпросът за логическата и развойната приемственост между пародийното и антижанра е изключително важен. Разрешаването му би дало отговор на ред неизяснени положения, би отхвърлило за сетен път неправомерното раз-

* Подобно разграничение се практикува и в изследванията върху иронията. Извеждат се два вида ирония — „изказване, в което се вижда отношението на говорещия към обекта на изказването“, и „изказване, в което личи отношението на говорещия към собственото му изказване“. D. Suerber, D. Wilson. Ironie comme mentions. — Poétique, Paris, 1978, No 36, Nov., 399—412.

граничаване на „традиционна“ и „модерна“ пародия, би обяснило наличието на „антироман“ още през XVII и XVIII в., пределно интензивната пародийност у автори като Дидро и Стърн и би направило възможни в крайна сметка ред ползотворни изводи за развитието на съвременната литература.

Тук трябва да обобщим изводите си относно втория план. Определението на обекта на пародиране може да се изведе от самата същност на пародийното като вторично отражение. Следователно ролята на негов втори план може да играе всякакъв тип ценностно отражение на действителността: тип изкуство, философска система, художествен стил, начин на мислене, речеви маниер, друга пародийна творба. Всички тези първични ценностни отражения (с изключение на последното, което е вторично), се превръщат в „действителност“ за пародийната интерпретация, за да се подложат на преценка тяхната адекватност и да се релативизира, съпоставена с една и съща, парадоксално провокирана чрез негация представа.

Необходимо е да се изясни и връзката между пародийното и отразената в литературната творба действителност. Вече стана ясно, че „действителност“ за пародийното е даден тип ценностно отражение на реалността. Това означава, че то осъществява със самата реалност преди всичко косвен контакт. Точно тук се проявява една от най-парадоксалните страни на пародийното. В деструктивно-трансформационната интерпретация на втория план пародийното разрушава всъщност конвенционалните схеми за възпроизвеждане на действителността, а като дискредитира определен моделиращ принцип, то негативно възражда именно прекия контакт на художествената творба с реалността, напрегнато-гърещото начало в художественото отражение.

Във връзка с поставените тук въпроси трябва да се спомене и съществуващата практика за оценяване на пародията като „паразитен жанр“. Това схващане се обуславя от обстоятелството, което току-що коментирахме, че пародийната творба е по същността си вторична, т. е. тя може да съществува единствено при наличието на определен обект за пародиране. Тази нейна особеност дава възможност за крайни тълкувания от рода на това, че пародията не само не може да съществува без имитирания обект, но и се осъществява единствено чрез него. Без да изпадаме в неподходящата роля на апологети, трябва да изясним несправедливостта на подобна квалификация, тъй като тя има за основа поредица от теоретически недоразумения.

Погрешно е да се пренебрегва фактът, че пародирането е оригинален творчески акт, който включва имитацията, но единствено като елемент, чиято най-силна застъпеност може само да го изравни с останалите механизми в провеждането му. При това ироничната имитация на конкретна творба е, както вече беше уточнено, само частен случай на далеч по-всеобхватните прояви на пародийното. При един по-абстрактен втори план, като например стила на даден автор (но дори и при пародирането на конкретна творба), пародистът има задачата да анализира обекта, да схване определящите го характеристики и едва тогава да го подложи на пародийна преценка. Следователно в пародийната игра пародистът извършва спрямо втория план онова, което оригиналният творец извършва спрямо действителността. И докато литературната творба е отражение на действителността, пародийното отразява именно това отражение. Или различна е само връзката с реалността. Оттам нататък двата типа творческо конципиране са равностойни като продуктивност. По-горе беше изтъкнато, че пародийното може да се изяви чрез междутекстова или вътрешнотекстова интенционалност. Една от най-сложните му и висши прояви е самопародирането, където имитативният момент се трансформира в динамична самопреценка на литературната творба. Така че в този случай отпада същността на „вторичност“, което означава, че имитативността не е абсолютна за

пародийното. При усложнените операции на самопародирането дори и най-тенденциозното осмисляне на фактите не позволява вече да се говори за паразитизъм.

Често повтаряща се черта в изследванията върху пародията е стремежът към нейното жанрово детерминиране. За пародията като жанр говорят голяма част от нейните теоретици (Тинянов, Морозов, Б. Харди, Молдавски, Риуолд, Х. Кун и др.). Дори Лотман в заключение на съвършено нежанрово тълкуване на пародията я обявява за „лабораторен жанр“.

Пародийното не може да бъде сведено до определен литературен жанр — то нито има жанрово детерминирани прояви (тъй като може да се изяви чрез различни жанрови форми), нито може да се обособи във веднъж завинаги определени жанрово-структурни зависимости. Така както трагичното не е задължително свързано с трагедията, а комичното — с комедията, пародийното е надредно по отношение на условно пристия и крайно енигматичен „жанр“ пародия. Така че пародиращата творба може да принадлежи към различни жанрови схеми. Конкретната ѝ жанрова принадлежност зависи донякъде от пародиращия литературен факт. В зависимост от него вторичната художествена структура се осъществява в широката гама от възможно най-неизявени структурни зависимости до пределно повишена интенционалност на всяко от нейните съставящи.

Тук бихме могли да приложим за сравнение мнението на Тинянов, че „пародията на трагедията е комедия, докато пародия на комедията може да бъде трагедия“⁴¹. То безспорно звучи ефектно с афористичността си, но буди сериозни възражения. Преди всичко защото трагедията е възможно най-неподходящото като перспектива възплъщение на пародийното, а и проявите му там са толкова специфични, че не могат да бъдат коментирани в един общитеоретичен подход към проблема. Освен това отношението между жанровата специфика на пародиращата и пародираната творба е далеч по-сложно и решително не се подава на окончателна схематизация.

Най-обичайният тип отношение на пародийната форма спрямо втория план е възпроизвеждането на жанра. Ако пародийността се проявява предимно в сферата на идейно-съдържателната същност на творбата, жанрът се възпроизвежда в снижен вид (героичната песен се трансформира в героикокомична поема, романът — в комичен роман, одата — в бурлеска и т. н.). Ако интенциите на пародиращото произведение са насочени към жанровата същност на втория план, отношенията между двата литературни факта се реализират в деструктивно-трансформационни модификации, засягащи самата жанрова структура. Тогава жанрът се възпроизвежда чрез запазването му по претенция и същностното му разрушаване. Резултатите от този тип пародийност са изключително многообразни, но имат единна насока, чиято крайна степен е антижанрът.

Отбелязахме вече, че пародийното е жанрово неограничено. И все пак трябва да се изясни, че определени жанрове дават по-големи възможности за осъществяването му. Особено податливи на пародиране са „високите жанрове“ поради присъщата им претенциозност, която дори и при минимално подчертаване се оголва като несъстоятелна. Тук, разбира се, не става въпрос за бурлесковата или травестийната игра с подмяна на персонажите или стила, като се търси ефектът от несъвместимостта между високопарната словесност и делничните образи или, обратно — между принизената форма и помпозно-героичните персонажи. „Високите жанрове“ се пародират чрез съвършено дели-

⁴¹ Ю. Тинянов. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). — В: Архаисты и новаторы. Ленинград, 1929, с. 416, 455.

катното разместване на акцентите, чрез неуловимо наглед сгъстяване на боите, което изведнъж извежда неправомерността на претенцията. Освен това „високият жанр“ придобива пародийно звучене дори и ако бъде просто изведен от своя исторически контекст. Този ефект се обуславя от загубването на връзката с конкретните общественно-исторически и културни конвенции, които подкрепят високата дикция и я оправдават. Следователно за появата на пародийни интонации в определен „висок жанр“ не е необходима винаги намесата на автор пародист, не е необходима всъщност и пародираща творба, тъй като самото произведение спонтанно поражда пародийно напрежение спрямо себе си. Подобни случаи можем условно да наречем **непосредна или непосредна мера на автопародийност**. Към най-скръбните й прояви трябва да причислим попадането на даден автор в положението неволно да пародира себе си.

Силно податливи на пародиране са и патетиката, гръмогласните, показно ефектните фрази, а освен това често самите те са несъзнателно пародийни.

Най-големи възможности за осъществяването на пародийното в същността му вариант дават поемата и романът. До докато в поемата пародийното се проявява най-ярко за определен период (главно от XVI до XVIII в.) чрез частния си вариант на героикокомичното, романът е исторически най-пълноценната му реализация. Това е точно жанрът, в който пародийното изявява многостранната си същност*. Тази симбиоза на пародийното и романа не е случайна. Тя е предопределена от специфичната същност на романното изкуство, което Бахтин последователно нарича „диалогизъм“, „многогласие“ и „полифонизъм“, а френските му адаптатори означават с термина „междутекстовост“. Това е същата онази ироничност на романа, която Т. Ман издига до принцип на модерната литература, и която представлява изконно присъща черта на жанра, проявяваща се пряко или по волята на писателя още в началните етапи от развитието му.

Иманентната политекстуалност на романната структура е аналогична на пародийната игра и именно поради това родство романът дава възможност за изявата на пародийното в най-широкия му, същностен, категориален смисъл в който го разглеждаме тук.

Основен проблем, свързан с теоретическото изясняване на пародийното, е за **жизнеспособността** на пародийната творба. Голяма част от изследванията върху пародията показват пълно единомислие по този въпрос, като твърдят, че загубването на втория план на един текст води автоматично и до неутрализиране на неговата пародийност — т. е. приема се, че пародията е по-кратковечна от имитирания литературен факт. Подобни идеи защитават трудовете на Тинянов („Пародията е литературно жива, докато е живо пародираното произведение“⁴²). Почти буквално тезата е възпроизведена от Х. Кун („Пародията е жизнеспособна, докато е жив примерът“⁴³). Риуолд твърди, че „пародията е ефимерна, старее бързо и умира заедно с пародирания автор“⁴⁴. Единствено изключение в това единоголасие прави М. Поляков, който пише, че „пародията се съхранява и след като пародираният от нея явления отдавна са загубили значението си“⁴⁵, но без да аргументира становището си.

Необходимо е да се прецизира отношението между актуалността на пародийното и същността на втория план. Колкото по-широк е този втори план,

* Симптоматичен е фактът, че Л. Хътчинс нарича „ироничната битекстуалност“ на романа „пародия“, макар и с уговорката, че го прави „по липса на по-приемлив литературен термин“ (L. Hutchison. Ironie et parodie: stratégie et structure. — Poétique, 1978, No 36, p. 468).

⁴² Ю. Тинянов. О литературной эволюции. — В: Архаисты и новаторы, с. 36.

⁴³ H. Kuhn. Op. cit., p. 609.

⁴⁴ J. Riewald. Op. cit., p. 128.

⁴⁵ М. Поляков. Язык пародии и проблема структуры стиля. — В: Литературные направления и стили. М., 1976, с. 124.

т. е. колкото обектът на пародийната игра е по-обхванен, толкова актуалността на пародийното е по-продължителна и възприемането му е по-независимо от времето. Паметта за отделната литературна творба (като се изключат примерите с единиците шедьоври) е по-кратковременна от „спомена“ за определен стил, господстващ в дадена епоха, или за характерните за времето тип възгледи, които могат да бъдат подложени на пародийна преоценка. Най-независима от времето е пародийността, насочена към жанрово-структурните особености на определен тип творба, тъй като в подобни случаи деструктивно-трансформационите модификации се изявяват в играта на пародиста със собствената му творба и пародирането се превръща в самопародирание, т. е. самата творба носи втория план в себе си — чрез структурната и жанровата си определеност. Следователно при всички изяви на пародийното, освен в отношението към единична творба, вторичният литературен факт не само че може, но и трябва да надживее имитирания обект. Именно вторичността на пародийното съзидание и характерното многосъставно напрежение по отношение на втория план е онова иманентно начало, което, регистрирано от възприемателя или не, представлява основополагащата му характеристика.

Обективно съществуващите характеристики на пародийната игра са само донякъде подвластни на исторически модификации. Независимо от диахронната обусловеност на рецепцията, пародийното съхранява абсолютната си същност, стойностно-оценъчната си система, специфичното равновесие на интелектуални и артистични механизми.

Някои по-нови изследвания разглеждат въпроса за рецепцията на пародийното в социологичен аспект и свеждат разсъжденията си до проблема за съвпадението или несъвпадението на стратегията на писателя пародист и читателя. Л. Хътчинс например счита, че ако читателят не се ориентира правилно, ако не успее да идентифицира правилно дадена алюзия или цитат, той неизбежно ги адаптира към глобалния текст на творбата. Или, казано в обобщение, структурната идентичност на текста като пародия зависи от съвпадението на интерпретацията на читателя с интенциите на автора на стратегическо ниво⁴⁶.

Логическата последователност на подобни разсъждения е очевидна и срещу тях няма какво да се възрази. Единственото, което трябва да бъде уточнено тук, е **н е о б х о д и м о с т т а** от отчитане спецификата на читателското възприемане. Доколкото пародийното се разглежда като характеристика на текста или на авторските намерения, или като взаимодействие на текста с други текстове, отчитане на „читателската стратегия“ не се налага. Сложната проблематика около нейното съдържание се появява тогава, когато пародийният текст се анализира като тип съобщение. Тъй като насоката на настоящата постановка е предимно към отношението „автор—творба“, ще набележим само основните проблеми, които трябва да се имат предвид.

Първата група въпроси засяга отношението между автор пародист и реципиент. Тъй като пародийността на един текст задължително е израз на определена ценностна система, читателят може да споделя стойностните представи на автора или да влиза в конфликт с тях. Възприемането на пародийността зависи и от разстоянието между автор и читател във времето, от историческата подвижност на рецепцията. Най-общо развитието на литературното съзнание на читателя се движи към прогресивна диференциация на стойностните представи, към индивидуално обособяване на идеи, към интелектуализиране на литературното възприятие и усложняване на нормените системи, които го управляват⁴⁷.

⁴⁶ L. Hutcheon. Op. cit., p. 472.

⁴⁷ По-подробно по тези въпроси вж. W. Karger. Parodie. Travestie. Pastiche. München, 1977.

Втората група въпроси са свързани с читателската компетентност и я. Познава ли читателят пародирания оригинал (при най-елементарния тип пародийност), или изобщо втория план на пародийната игра? Знае ли читателят какво е пародийност, възприемал ли е други пародийни творби? Има ли усет за механизмите на пародийната преоценка, на деструктивно-трансформационните модификации на текста, на интенционалната игра? Така изглежда тази сложна проблематика, превърната в конкретни въпроси. Необходимостта от пълен набор положителни отговори за получаване на условието, при което е осигурено пълноценното усвояване на пародийността, прави от правилния прочит на пародийния текст едва ли не недостижима цел. Въпросът за читателската компетентност има обаче и друга страна, която е свързана с далеч по-сложни прояви на индивидуалното възприятие. В. Карер твърди, че ако пародийният текст е загубил осезателността на своята предоснова, която именно предопределя осъществяването му главно по естетиката на съпоставянето му, реципиентът спонтанно изгражда допълнителната втора система, която се наслаждава с текста и играе ролята на пародирания аналог.

Отчитането на цялата тази сложност в многостранно обусловените отношения „автор — читател“, „втория план — читател“, „обективност — субективност“ на възприятието в историческата предопределеност на рецепцията, а и в оценката на читателската компетентност дава основание за съзнателно теоретическо игнориране на конкретния читател и на функционалната му връзка с пародийното. Ето защо анализът на пародийността трябва да се осъществява с оглед на един условен реципиент, изравнен на нивото на компетентията и стратегията с писателя пародист, като това предполага неизменно адекватното възприемане на пародийното.

Приемането на условен (и идеален) реципиент е необходимо и за изясняването на въпроса за аналитичното възприемане на пародийното. Пристъпвайки към тази задача, трябва предварително да изясним, че стремимежът ни е да представим само един негов модел, който не може и няма претенциите да отрази всички сложни индивидуални реакции или допълнителни процеси, които могат да го съпътствуват. Възприемането на пародийното ни интересува само дотолкова, доколкото в него е отразена същността на явлениято — или, казано по друг начин, — доколкото етапите на „узнаването“ представят отделни нива в структурата на пародийното.

Първи етап от възприемането на пародийното е установяването на наличието на пародийност. Понякога достатъчен сигнал е заглавието на пародиращата творба (когато имитативно-карикатурното начало е силно изявено), но по-характерно е постепенното събуждане на усещането за преднамереност, игривост, небуквалност, за присъствието на обективизиращ механизъм. На този етап се установява вторият план и се активизира споменът за него. Логично е да се предполага наличието на определена ценностна йерархия у реципиента, но тя няма решаваща роля, тъй като по-късно се подчинява на стратегията на автора. Успоредно с познаването на втория план се поражда готовност за разколебаване на доверието в него. Целият първи етап представлява по същността си преход от аперцепцията към перцепцията на пародийното.

На втория етап определяща е естетиката на съпоставянето. Реципиентът отчита подобие и различието между пародиращия текст и втория план. Поражда се чувствителността му към различните похвати на пародийната игра (обикновено повторение, подчертаване, преувеличение, деформация, инверсия, деструкция, автоматизиране) и се провокира съзнанието за не съвместимост. Характерът на възприятието е обусловен от това, на какво ниво на художествената структура се осъществява проявата на несъвместимостта. Паралелно се включва и съпоставката с ценностните представи на реципиента,

Този ценностен конфликт не е задължителен, тъй като е възможно съвпадение на ценностната йерархия у автора и реципиента. Конфликтна или не, тази среда бележи точката, след която стратегията на двамата се изравнява.

На третия етап се осъществява взаимодействието между деструктивно-релативизиращите и трансформационно-съзидателните представи в съзнанието на реципиента. Резултатът е усвояване на отговора, който творбата дава в пародичната полемика. Тук се появява и т. нар. „трети план“ (по терминологията на В. Новиков⁴⁸) — висшата смислова инстанция на пародийното. На това ниво изкрystalизира и реакцията на реципиента, която в пълния си вариант съдържа смях, породен от сблъсъка на двата полюса на рецепцията (този момент не е задължителен), съзнанието за превъзходство и интелектуалния триумф. Първите два компонента на реакцията са алтернативни. Рецепцията на пародийното може да се осъществи и без тяхното присъствие. Абсолютната характеристика на тази сумираща реакция е интелектуалният триумф. Наименованието, което ѝ даваме тук, е условно и е значително по-бедно от съдържанието ѝ. Редом с удовлетворението от „решената задача“ и доказаната стойност на предварителните му познания у реципиента се поражда и радостта от способността да се включи в артистичната игра, от постигнатото съзвучие с намеренията на автора.

Още в началото уточнихме, че построената от нас схема представлява теоретичен вероятностен модел на възприемането на пародийното. Извеждането му може да послужи покрай другото и като потвърждение на изказваното вече и споделено тук мнение, че пародийното се възприема не само като р е з у л т а т на художествено творчество, но и като самия м у п р о ц е с, в неговата динамика⁴⁹.

* * *

В заключение на разглежданите дотук въпроси една обобщаваща характеристика на пародийното би изглеждала така:

Пародийното е определен тип художественотворческа нагласа. То може да се изяви както по отношение на самостоеен художествен факт, така и спрямо вътрешноструктурни особености на самата пародираща творба. В първия случай пародийното се осъществява чрез въвеждането на обекта в пародиращата творба чрез цялостното или частичното деструктивно-трансформационно възпроизвеждане. Във втория пародийният ефект се поражда от релативизирането на отделния елемент на художествената структура чрез засилване на условността и подчертаване на преднамереността му при провокиране на двойствен ценностен аспект.

⁴⁸ В. Новиков. Цит. съч., с. 24.

⁴⁹ Пак там.