

САМОТНИЯТ БУНТ НА ДИЛЕТАНТА

ЕДВИН СУГАРЕВ

„Нима живота не разкъсва с колело
всичката ми пиялост, превръщайки в
цветни дрипи хармонията на моите
преживявания?“

Чавдар Мутафов

„Книгата „Дилетант“ е написана през 1920/21 г. и носи следите на езикови и стилови експерименти. Отхвърляна е досега редовно от всички издателства, като невъзможна за търговия; накрай авторът е принуден да я издаде сам, за да може да я подари на своите приятели.“

Тази надменна забележка четем на първата страница на романа „Дилетант“ от Чавдар Мутафов, отпечатан за пръв и последен път в 1000 екз. през 1926 г. и представляващ може би най-дръзкото предизвикателство към тогавашните представи за художествената литература и за романа като специфична нейна форма. Днес вероятно тази книга също би била отхвърлена от всички издателства — и с право, — тъй като тя е невъзможна не само за търговия, а до голяма степен и за четене. Преди всичко това изобщо не е роман, а грандиозен конгломерат от философски диалози и монолози, експресивни описания, парадокси и нонсанси, есеистични размисли, фантазموгорични ситуации, налудничави видения, почти поетични химни и какво ли още не. Това е книга без абсолютно никаква връзка и приемственост в българската литературна традиция — нито като стил, нито като структура, нито като художествен метод. Тя, както между прочем и нейният автор, стърчи като самотен бодил в нивата на литературната ни история и дразни със своята единичност и претендиозна необикновеност.

Ако приседем за вярно определението на Джон Гарднър, че нравствеността в литературата изисква писателят да изпитва съчувствие и любов към своите герои, не можем да не признаем, че „Дилетант“ (както и почти всичко, написано от Чавдар Мутафов) е една твърде безиравствена книга. Неговите герои не само че не са обект на съчувствие и обич, но и изобщо не са живи същества. Те са марионетки, манекени, пози. Авторът нито за миг не им дава шанс да живеят свободно, а им предоставя „възможности“ (напр. „Дилетант“ е разделен на следните части: „възможност първа: ЗА СЕБЕ СИ“, „възможност втора: ДРУГОТО“, „никаква възможност: НИЩОТО“), и то само за да докаже обречеността на техните усилия, да иронизира нелепостта на техните действия и да докаже абсурдността на тяхното съществуване. Той е жесток към тях, както може да бъде жесток само панаирджийският кукловод, който след представлението намотава конците около марионетките и ги напъхва в някаква мукавена кутия. Той е жесток, но тази жестокост се оказва мнима, когато прозрем колко обезпльтени, деиндивидуализирани и направо нереални са неговите дилетанти, дами и прочее марионетки. Те са дотолкова я в н и протагонисти на автора, дотолкова ясни като материализации на неговите идеи, че бихме били несправедливи, ако обвиним Чавдар Мутафов в безиравственост — чрез своите герои той е жестоко ироничен и към самия себе си.

От първата до последната страница текстът на „Дилетант“ е обърквач, нехомоген, пародиращ на всяка крачка казаното преди малко, пренаситен с уморителни поради своята постоянна необичайност метафори и асоциации. Четейки тази книга, човек трябва да положи съзнателни усилия, за да превъзмогне усещането, че авторът се подиграва с него. Би било много лесно, без да положим тези усилия, да определим „Дилетант“ като глупава смесница от натруфени фрагменти, плод донякъде на маниакална страст към оригиналност, донякъде на повърхностно и хиперболизирано използване методите на авангардната проза, и донякъде на не съвсем стабилното съзнание на разказвача — с други думи, — да определим „Дилетант“ като една чисто дилетантска книга. Бихме ли имали право? Струва ми се, че не или поне не напълно.

Както казах, „Дилетант“ остава абсолютно чужд на предхождащата го традиция в българската проза. Това обаче не означава, че този роман е феномен в областта на литературата изобщо. На 87 с. Дилетантът споменава името на някакъв си Бебюкен, изглежда, съвсем случайно или дори иронично — във връзка с рекламата за жартиери „Идеал“, които познавал „дори Бебюкен“. Никъде по-нататък не става дума за него и при все това споменаването му не е толкова случайно. През 1920 г. в сп. „Везни“ излиза част от романа „Бебюкен“ на немския експресионист Карл Айнщайн. Към откъса има забележка, че в книгоиздателството „Везни“ ще излезе от печат целият роман в „авторизиран превод“ на Гео Милев и Чавдар Мутафов. Това намерение не се осъществява, за сметка на това някъде вероятно по същото време¹ Чавдар Мутафов започва своя „декоративен роман“. Пълното заглавие на „Бебюкен“ е „Бебюкен, или дилетантите на чудото“ — още в заглавията връзката между двете книги е очевидна.

Романът на К. Айнщайн е един от най-ранните, но и един от най-крайните експерименти на немския експресионизъм. Готфрид Бен свързва тази книга с понятието „абсолютна проза“, под което разбира „възможността от подредени думи и изречения да се създаде изкуство само по себе си“². Според Герт Квенцер в тази книга „всяко отделно линейно действие, всяка рефлексия — до метафоричните обрати — е пренесено във фиктивното, приказното, въображаемото, така че романът най-напред трябва да се разбира като сюрреалина връзка на значенията“³. И двете определения фиксират едно субективно, снигматично затворено в себе си изкуство. Книгата на Айнщайн действително отговаря на тези условия; за отбелязване е, че той самият определя своя „Бебюкен“ по подобен начин. В статията си „Върху Ватек“⁴ той нарежда не без гордост себе си редом с Маларме, Флобер, Бодлер и Суинбъри, които определя като хора, сложили „край на алегоричния характер на литературата“, и пробили път за „вярата в едно и з о л и р а н о и з к у с т в о, вярата в з а к о н о м е р н и я п р о и з в о л“. Начинът, по който Айнщайн характеризира този тип творци, а следователно и себе си, е твърде симпатичен.

„Ватек е баша на днешните, които творят чрез точната треска на интелектуалния силни — и без полза: в основата на тази изкуственост, дето материята се доразвива донякъде из известни орнаментално-литературни асоциации, лежи един естетически пессимизъм, една анестезия на жизненото, една особено тънка чувствителност. Положителността води към старателно-измисленото: пейзажите и хората на такива поети са конструкции. Такива художествени изобретатели аз бих нарекъл — в сравнение — хора на светлосияката; такива, които работят в жарките граници на абстрактното.“

В жарките граници на абстрактното са създадени и Бебюкен, и Дилетантът. И на двамата им липсва каквато и да е социална определеност, и в двата случая не е конкретизирано нито мястото, нито времето на действието, и дори нещо повече — и двамата не са живи хора, а чисто и просто конструкции на своите автори. Никакъв действителен разговор не може да протече така, както разговарят Дамата и Дилетантът или

¹ Глава XII от „Бебюкен“ е издадена в кн. 10, г. I, а още в кн. I, г. II излиза глава от „Дилетант“ и Чавдар Мутафов. Дилетантът като персонаж фигурира още в „Марионетки“, първата книга на Чавдар Мутафов, писана (според бележката на автора) още 1915—1916 г.

² G. B e n n. *Gesammelte Werke*. 1961. Bd. IV, S. 132.

³ G e r t Q u e n z e r. *Absolute Prosa*. Carl Einsteins „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“. DU 17 (1965) през 53—65.

⁴ Сп. Везни, г. I, кн. 5, 141—142.

Бебюкен и Небукатнетцер Бьом. Строго погледнато, те водят не разговори помежду си, а диалози, по своята същност твърде близки до Платоновите. Авторът винаги седи и зад единия, и зад другия спорещ, като се интересува не от естествеността на диалога, а от аргументацията на своята идея. Следователно героите не са герои, а тези и анти тези, и би било по-правилно да гледаме и на двете книги не като на романи, а като на философски съчинения, реализирани с езика и похватите на съвременната проза.

Създали своите герои като чисти конструкции, подчинени на една и съща функция: да бъдат рупори за гласа на своя автор, Карл Айнщайн и Чавдар Мутафов търсят разрешението на един и същ философски проблем — а именно противоречието между дух и материя — и поради това между Бебюкен и Дилетанта се откриват редица сходни черти. И двамата са нарцистични пленници на своето съзнание, чиято концентрация върху субективното е толкова силна, че третира дори и реалния свят като примат на Аза. Парадоксалният ефект от тази свръхнапрегната воля за концентрация в себе си е очевиден: и двамата са разпадащи се личности. При Айнщайн това саморазпадане граничи с шизофрения и всъщност лудостта като единствена възможна перспектива за неговия Бебюкен е ясна от самото начало на романа. Двете спорещи страни — ирационалното начало в лицето на Бебюкен и рационалното в лицето на Небукатнетцер Бьом, са всъщност едно и също лице: диалозите между тях са обективирани вътрешни монолози. Често пъти например Бебюкен спори с огледалото, виждайки там Небукатнетцер, или пък обратното. Дуалистичното и трагичното по своята същност раздвоение на личността на Бебюкен е ядката на романа; доведените до абсурд противоречия на тези *homo duplex* са неговата тема: не действието, а катастрофичният сблъсък на две различни интерпретации на Битието в съзнанието на един човек определя неговата структура, като при това игнорира фабулата като външен и незначителен елемент. И Бебюкен, и Небукатнетцер подобно на героя на Чавдар Мутафов са дилетанти и също като него търсят чудото. Чудото е желано, но недостижимо за тях. То е абсолютното, което в представите на модерния човек е заменило теологичното понятие за бога. Трагичният патос на Бебюкен е непреодолимото противоречие между Чудото като абсолютен и човешкия дух, скован от тленността и каузалността на материята⁵. В цитираната вече статия Герт Квенцер е определил много точно същността на този конфликт: „Но докато дилетантството означава несъвършенство, чудото е абсолютно — и то абсолютното, което трябва да се постигне в действието — търсенето начало, а именно дело, което е независимо от каузалността на действителността... Чудото търси да се избегне зависимостта на отразяемостта и с това на огледалния образ. Каузалната връзка на мисълта и на усещането трябва да бъде прекъсната. Дилетантите на Чудото са следователно Бебюкен и Небукатнетцер, или Бебюкен като двоен образ, и търсенето на Чудото се отнася както до библейското „Бог сътвори от Нищото“ така и до мястото в Гьотевия „Фауст“, където Фауст се труди над превода на Йоановото евангелие и решава да пише „В началото бе делото“ вместо „В началото бе словото“⁶.

Бебюкен остава дилетант и това е трагичното в неговата съдба — не само защото не може подобно Бог да твори от нищото — иначе казано — да изгради един устойчив свят само от своето съзнание, но и защото не може да постигне действие, което да бъде независимо от ограничаващите закони на материалното и чрез тази си независимост да ги преодолява. Бебюкен е един претърпял крах нов тип човек, който се опира на духа и чрез това се противопоставя на материята — тип, чието формиране по-късно ще бъде една от основните теми на експресионистичната литература.

⁵ Бебюкен отправя следната молитва към бога: „Боже, дай ми чудо. . . Тогава ще искам да бъда нормален, но едва тогава.“ (68) Преди това той сам се е опитвал да постигне чудото: „Бебюкен седмици наред се беше втрещил. . . в един ъгъл на стаята, и искаше да оживи ъгъла от себе си. Тръпки го побиваха от това, че зависеше от неразбираемите, никога не свършващи факти, които го отричаха. Но изчерпаната му воля не можеше да създаде нито една пращинка, със затворени очи той не можеше нищо да види.“ (23) Бебюкен достатъчно ясно съзнава невъзможността да отхвърли „нештата“, създавайки „от себе си“ нещо качествено ново, и аргументирайки битието само чрез духа: „Аз обаче желая духът ми, който иска да си мисли за нещо друго освен за това тяло, да създаде нещо ново. Аз мога да правя странини същества, да рисувам безумни неща върху хартия, в думи, аз самият съм разкритен; но коремът ми си остава лапач.“ (68)

Въпреки че се намира в постоянна борба с предметите и отстоява от тях своята независимост, Дилетантът на Чавдар Мутафов е също един с мъка сдържащ се да не се разпадне образ. Неговата воля да не се подчини на предметния свят, на ограниченото в своето линейно протичане, закономерна последователност и крайност във времето битие е толкова силна, че личността се разкъсва в своя стремеж да обсеби предметите, да докаже сама на себе си, че те са функции на нейния дух. Това е една догадка, която носи на Дилетанта ликуване, но и ужас. Четейки романа, ние например не се съмняваме, че Дамата е обективно съществуваща поне в условния свят на Чавдар Мутафов, Дилетантът обаче, който сам е част от този свят, не само че се съмнява, но и в своите гневни изблици отрича правото на Дамата и изобчи на цялата външна реалност да съществува обективно, вън от неговия дух. „Аз не знам кого държа в прегръдките си“ — казва той, — „Мен ми е все едно; тебе, може би, тебе, себе си, Нищото. Ти сама си нищо, защото вън от мен ти не съществуваш — нищо не съществува: — има само покой, вечен покой.“⁷

Тази до крайност оголена теза на субективния идеализъм изглежда на пръв поглед твърде позната и твърде елементарна, за да послужи за основа на един роман, пък бил той и „декоративен“. В действителност обаче Дилетантът само копнее за такава универсална идентичност между себе си и вселената: реалността с всички средства проваля неговите намерения, брутализира неговите сетивни впечатления, опошлява или напълно обезсмисля неговите действия. Той се намира в непрекъсната борба с веществения свят, което означава, че не може просто да го игнорира, че трябва да го превъзмогне чрез чудото на **с в о б о д н о т о** действие⁸ — действие, което не може да постигне, борба, в която се оказва губещ.

Още в началото на романа се очертават основните параметри на конфликта между дух и материя:

„Аз страдам, защото познавам само видимата баналност на нещата. А тя е ужасна, защото иска да стане част от мене. Какво право имат върху моите очи предметите, които безмилостно се отразяват през тях и гнетят моята ретина? . . . Те искат да ме превърнат във вещи, да ме вкаменят в пространството, да ми дадат място и име. Така те премахват самото пространство чрез мен и го правят ограничено от болка, четвъртило от ужас. Аз не искам да съм **МЯСТОТО**, което засамам — това е тъй жестоко. . . Мене ме преследват нещата: те искат да ме **лишат от мене**. Те ме похватят на земята всеки път, за да изразят в грубо насилие своето съществуване към мене. Те са въоръжената материалност, която ме разсича в същото безсмислие, от което и самата тя се състои.“⁹

„Въоръжената материалност“ е според Дилетанта не само брутална, тя е и измамна — тя скрива истината от очите ни, подменя нашата същност с фалшификати, превръща духа в пружина на марионетката. Всеки път, когато Дилетантът напусне сферата на абстрактното разсъждение и се опита да действа в материалния свят, всичко се превръща в разкривена, грозна и пошла гротеска. Дилетантът опитва своите възможности: природата, себе си, опиянението на живота, любовта: всички те се оказват химерични превъплъщения на временното и тленното, което сковава човешкия дух. Дилетантът въщност обича живота, но не може да се примири с неговата преходност. Той иска да бъде **идентичен със себе си**, което значи адекватен на духа, освободен от всички пространствени и временни условности. Същото свръхчовешко желание движи и Бебюкен:

⁶ Gert Qenzer. Absolute Prose.

⁷ Дилетант, с. 108.

⁸ Този проблем стои и пред Бебюкен. Според него *делото* е единствената възможност да бъде преодоляна пропастта между дух и материя: „Материалният свят и нашите представи за него никога не се покриват. Поради това е необходимо делото, този колектив от факти и неща. (82). Но за дилетанта Бебюкен, който както Фауст изпробва възможностите на своя вътрешен свят, това е недостижимо. Карл Айнщайн иронизира както своя герой, така и себе си като автор: „Какъв лош сюжет за роман съм аз, след като никога няма да направя нищо. . .“ — казва Бебюкен — „Сигурен съм, че още никога не съм действал или преживял нещо.“ (17)

⁹ Дилетант, с. 17—19. Още в началото на „Бебюкен“ се казва: „Аз не зная какво да правя с предметите, отделил предмет ме обвързва с всички предмети. Той стои в течението на реката, и ужасна е безкрайността на една точка“ (9). И по-нататък: „Тръпки го ползиха, като помисли за предметите, които винаги искаха да го погълнат. . .“ (15)

„Не искам никакво копие, никакво повлияване. Аз искам себе си, от моята душа трябва да излезе нещо напълно собствено, па макар да са дупки в късче въздух.“¹⁰

Дилетантът търси чудото — това е основната нишка в романа на неговия живот. Дилетантът търси свобода от оковите на материята — това е основният идеен компонент в мисленото на Чавдар Мутафов. Той вярва в тази свобода, тя обаче е недостижима. Само Чудото, т. е. абсолютното може да му я даде, защото само то е отвъд битието. Само Чудото, т. е. абсолютното може да го направи идентичен с истинската му същност, да го освободи от болезнените съмнения и колебания, да го приобщи към Космоса — защото то е точката, в която се сливат пространство и време, то е това, което отрича всяка определеност. Чудото е „невъзможността, която отведнъж става дадена. Но която остава вечна, през която Всичкото има смисъл на Едно: върхът на конуса, краят на параболата, който става начало, Паскалевият лимасон. Ах, границата на нещата, за която не можем да мислим и за чиято невъзможност трябва да мислим: имажинерното на нашата бедна частица живот, която минава през Космоса“¹¹.

Тази граница е наистина абсолютна, но най-вече защото съвпада с границата на битието изобщо, и тъй като Чудото се простира извън нея, то става идентично със смъртта, с нищото. За Дилетанта следователно битието е ограничаващият фактор, силата, която ни прави несвободни, докато еквивалент на свободата, на идентичността на съзнанието със самото себе си, на пълното сливане на духа с космоса е тъкмо небитието или по-право нищото. И така — битие и нищо — това са основните конфликтни сили в романа „Дилетант“ и в подкрепа на това, че тази книга би трябвало да се тълкува по-скоро като философско съчинение, бих искал да напомня, че „битие“ и „нищо“ са двете основни понятия на едно философско направление, което по времето, когато е писан „Дилетант“, прави още първите си по-сериозни завоевания — а именно екзистенциализма.

Съмнително е дали Чавдар Мутафов е получил преки импулси от това едва зараждащо се философско течение, що се отнася до Карл Айнщайн, първият вариант на чийто роман е създаден през 1907—1908 г., това е изключено. Но психологическият климат на екзистенциализма далеч предхожда датата на неговото раждане като философия. Изкуството в първите две десетилетия на XX век израства под мрачната сянка на кризата, която ще разтърси из основи, но и ще обнови човешкото съзнание. В известен смисъл интелектуалецът на това време е именно Дилетант: окончателно загубил вяра в позитивистичното развитие, несигурен и колебаещ се, авантюристично търсещ някакви опори в непознаваемото, в имажинерното. Той е човекът, който поставя под съмнение не само своето време, но и цялото развитие на човешката цивилизация, който търси грешката в самото битие, а не в конкретни факти от него, който се чувства, ако си послужим с терминологията на екзистенциализма, „осъден на живот“, при което именно неговата жизненост и свободна воля са ограничени до минимум. Два стиха на Далчев най-точно илюстрират това, което изпитва Дилетантът:

И сякаш аз не съм живеел никога
и зла измислица е мойто съществуване.

Всъщност пътят на Дилетанта е път към осъзнаването на този факт. До крайно пессимистичната вяра в светата троица от Смърт, Небитие и Нищо той достига едва след като е изчерпал всички представени му от автора възможности, в това число и любовта, едва след като животът е пречупил по драстичен начин неговите опити да достигне до някакво единство и хармония със съществуващото. От самото начало на книгата Дилетантът подозира, че тази хармония и това единство са химери, мъчи се да им се противопостави, непрекъснато иронизира сам себе си, но е безсилен да устои на тяхната власт. Той, невярващият в материалното, тръгва да дири природата, той, възхваляващият нощта, пише химн на слънцето, той, пружинената марионетка, намира сили в себе си дори да се влюби. Но всъщност тези „възможности“ са му предоставени единствено,

¹⁰ Bebuquin, Berlin, 1912, S. 9.

¹¹ Дилетант, с. 55.

за да се стигне до тяхното демаскиране, до т. нар. „Възможност никаква — Нищото“. В края на тази последна глава в абсурдния диалог с часовника се синтезира нихилистичното кредо на романа. Дилетантът спира часовника — превръща го от уред, измерващ някакво условно съотношение, във в е щ — в нещо константно, индивидуализирано — и с това го прави идентичен на себе си, принуждава го да измерва с в о е т о време, да бъде „едновременен, безвременен, отрицание на самото време“, свързва го завинаги с измеримото и по този начин го превръща в отрицание на самата си същност — както човека. „Защото“ — казва Дилетантът — „Какво съм аз повече от една цифра, една случайна самотна цифра, която отбелязва с в о е т о време през Нещата?“ Метафората, която приравнява човека със спрелия часовник, е може би най-същностната философска метафора в романа. Именно чрез нея Дилетантът достига до едно типично екзистенциалистично по дух прозрение:

„Виж — аз открих: аз, аз, аз — аз съм осъден на същата зависимост от пространството, също като тебе: свързан, свързан завинаги с м я с т о т о, което засам, с измеримото, с Нещата. . . Аз не мога да броя нищо, нито да показвам, нито да предсказвам. Ох, аз разбирам това: аз съм с п р я н, И сега една властна и груба мисъл ме гони през Нещата, за да ми посочи нагледно моето съществуване, свързвайки ме завинаги върху циферблата на Битието — и аз не мога да помръдна, не смея да дишам — о, що мога да сторя, когато съм като тебе: спрян, отрекъл смисъла на своята същност, безполезен. . .“¹²

От тези позиции Дилетантът вече няма избор, или по-точно има само една възможност, наречена много точно от Чавдар Мутафов „Възможност никаква“. Той изтръгва стрелките. Преводът на това символично действие означава всъщност заличаване на определеността, заличаване на собственото Аз, опровержение на битието. Този избор се възприема от Дилетант а и вероятно от неговия създател не като резигнация, а като върховен бунт, като самопожертвувателен изблик към свободата и абсолютното. Тук е формулирано най-точно това, което героят търси най-настойчиво през целия роман — същността на Чудото — „Мен ми е необходимо едно по-важно начало, отколкото твоята вечна еднаквост — аз трябва да намеря първична неизмеримост, в която се твори всичко едновременно и безременно, която отрицава всичко, без да отрече себе си.“¹³ И именно за да постигне това, Дилетантът пречува стрелките: и превръща часовника в „свободен от всичко — и от себе си“, в уред, който отмерва „о т р и ц а н и е т о на времето“ — а то е „всички времена“, който е „цял кръг, едно вечно превръщане“, който показва „всичкото — а то е самото Нищо!“ Истинското име на часовника е „Смърт“. Но за преминалия вече своите възможности Дилетант смъртта е „самата Идея“, тя е „вечната Възможност“, „победата над нещата, над Времето“ — „самата Победа“. До този миг Дилетантът е бил „пленен в пространството, във времето, в живота“, „Раб на нещата, раб на себе си“. Но сега той е постигнал истинската свобода — чрез смъртта, и своята идентична същност — чрез собственото ѝ отрицание. И с това екзистенциалният кръг на абсурда е затворен — подобно онзи часовник без стрелки, в който Дилетантът открива символа на най-висша свобода и съвършенство.

Един от многобройните цитати, с които Гео Милев аргументира своите естетически позиции в първата годишнина на „Везни“, е следният: „Изкуството нито приема, нито отрича действителността. Изкуството започва с думата „другояче“. Тази мисъл принадлежи и на Карл Айнщайн и по-точно на неговия герой Бебюкен.“¹⁴ „Другояче“ означава друг ред, друга структура, друга система, друг свят. В тази дума се пресичат

¹² Дилетант, с. 196.

¹³ Дилетант, с. 197—198. За Чавдар Мутафов тази възможност е именно Смъртта, и това сближава неговата книга с декаденсa. Бебюкен също жертва своя живот в името на абсолютното или по-право в името на абсолютните си изисквания към живота. Той става жертва на своите противоречия: „Аз бих пожелал себе си и света без пороци, без волята срещу мене, без частично самоубийство. То е необходимо казесъл аз, че трябва да продължим, че трябва да се променим, не е ли възможно тогава да се появи нов тип човек, който да се откаже да върви по старите пътища“. . . (82).

¹⁴ Bebuquin, S. 7. Тук Бебюкен говори за изкуството, но по-късно това се превръща в житейски принцип — като един от принципите на експресионистичния мироглед, според който битието има стойност само в неговите промени. В разговора си с бонзата, който проповядва, че „причина и последствие се сливат в

две гледни точки — тезата на Маларме, че езикът на изкуството по необходимост трябва да бъде различен от обикновеното средство за комуникация, и експресионистичният принцип „симултантност“, изискващ изображението да представя нещата паралелно, плоско-стно, без оглед на тяхната връзка и последователност.

Това „другояче“ в своята широта вмества и естетическите разбирания на Чавдар Мутафов. Редом с Гео Милев, Сирак Скитник и Николай Райнов той е сред малцината следвоенни модернисти, занимавали се сериозно и задълбочено с теория, естетика и психология на изкуството. Статии като „Пейзажът“, „Плакатът“, „Карикатурата“, „Експресионизмът в Германия“ и др. се нареждат сред най-интересните модернистични интерпретации на изобразителното изкуство у нас. Изходна точка на почти всяка от тях са най-общите теоретични положения и естетически принципи, които могат да бъдат съотнесени далеч не само към живописата или графиката. Едно негово есе, публикувано във втората годишнина на „Везни“, кн. 3, има програмен характер и бихме могли да го разглеждаме като негов личен манифест.

Есето се нарича „Зеленият кон“ — едно заглавие, вероятно продукувано от многобройните сини коне в картините на Франц Марк, един от лидерите на „Der Blaue Reiter“. Това заглавие не е само провокация — напротив, Чавдар Мутафов отстоява правото на коня да бъде именно зелен и като такъв го прави метафора на самото изкуство. Основният смисъл на тази метафора е: видимостта е система, която ни е дадена чрез сетивата, но тя е само една от възможните системи: и след като е така, то нашите понятия за нея имат също толкова условен характер, колкото и съществуването на всяка една от тези възможни, така и нерелативни системи: те имат също толкова право на съществуване, колкото и самата реалност. Поле за тяхното овеществяване е изкуството: художественият акт всъщност е прехвърляне на идеята в една система с други компоненти и други закономерности, свързани също толкова органично, колкото и тези на видимия свят. Това, че конят за нас може да бъде само кафяв, не е нещо повече от една условност, ако не и един предразсъдък. Но въпреки това конят може да бъде и зелен.

„Той е винаги такъв за далтонистите — пише Чавдар Мутафов, — но те от това много не научават. Защото за тях той не може да бъде друг. Но те биха протестирали всеки път, ако по някаква случайност зрението им станеше нормално — или пък конят променише боята си. . . За щастие обаче конят е зелен не само за далтонистите. Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която веднъж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която ги обединява с всичко останало: той става необходимост — за нас и за изкуството — и под знака на една по-висша категоричност, той престава да бъде чудо, защото се разбира сам от себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултатът от едно зрение, той постига закономерността на едно възприятие. А последното носи име „СТИЛ.“¹⁵

В границите на изкуството, в условните параметри на стила зеленият кон според Чавдар Мутафов престава да бъде nonsens. Той „изобщо престава да има някакво значение на неестественост“: той не е нито разновидност, нито феномен: той не удивлява, нещо повече, той дори не е вече кон, тъй като е изваден от една условна система и е попаднал в условията на друга — тази на изкуството, което конкретизирано като определен стил, с всички свои компоненти изисква неговия зелен цвят. Затова и зеленият кон става естествен — „защото тази естественост е наложена не от нашето око, а от спектъра на стила“, „защото всичко, което е в кръга на известна закономерност — е естествено“. А в изкуството съществува закономерност, която е различна от тази на действителността. Затова например камъкът реално пада надолу, а в картините на Делоне Айфеловата кула се събаря към небето: „Това е висшата естественост на изобразителните и изразителните средства, които произхождат от едно общо начало, което е тъй могъщо, както началото на живота.“ Това е една естественост, която крие в себе си свободата: свободата на стила, която ни задължава да не се съобразяваме с обективното, която се простира „от външното — стилът, който не ни учи да виж-

едно“ и че нещата са „във висша степен еднозначни“. Бебиукс избухва: „... тук се извършва санкционирано самоубийство, тук се отглежда свещен идиотизъм, изтръгват се очи. Господине, аз дойдох точно тук, за да изфабрикувам нов човек. Аз живея още само от думата „другояче“. (79)

¹⁵ Сп. Везни, г. II, кн. 3.

даме — ние се учим да прозираме“, който „носи в себе си свободата на прозрението: всеки път другояче“. Следователно и за Чавдар Мутафов, както и за Карл Айнщайн, изкуството започва от думата „другояче.“

Това „другояче“ отваря широко вратите на ирационалното и алогичното, и то не като отделни гротескни акценти, а като принципна основа за изграждане на художествената условност. Превъзможването на реалността чрез последователна алогичност маркира зоната, в която се размиват границите между експресионизма и сюрреализма. Често пъти това превъзможване е белег не на бягство и солипсистично самоограничение, а на идеологически обосновано неприемане и саркастично демаскиране на реалността. Има моменти, в които художникът намира за недостатъчно просто да покаже негативното в неговия адекватен вид, в такива случаи той го изтръгва от обичайното му състояние и го въвежда в един свръхреален свят, за да го превърне в парадокс и да го детронира в абсурда. Типичен пример за подобен метод е драмата на Иван Гол „Метусалем или вечният буржоа“. Търсенето на свръхреалното и алогичното се обосновава по следния начин в предговора на драмата: „Модерният сатирик трябва да търси нови средства — дразнителни. Той ги намира в свръхреализма и алогичността. Свръхреализмът е най-силното отрицание на реализма. Действителността на привидното съществуване се разобличава в полза на истината на битието. . . Алогичността днес е одухотворяният хумор, следователно най-доброто оръжие срещу фразите, които са обсебили целия живот. . . Драматическата алогичност трябва да направи смешни всички наши ежедневни изречения, да улучи математическата логика. . . в най-скроветата ѝ лъжливост.“¹⁶

В „Дилетант“ реалността — от най-същностните ѝ обобщения до най-баналните материални факти изглежда показана такава, каквато се пречупва в съзнанието на дилетанта, а не такава, каквато е в действителност. Всъщност това е така само на пръв поглед. Чавдар Мутафов доста често се дистанцира от своя протагонист, и не е трудно да забележим, че точно тези пасажки са най-последователно алогични, че тук всичко се гледа през лещата на една песимистична ирония, която като скорпион е способна да ужли сама себе си. Ето един типичен пасаж, който с натрапчивата си абсурдност сякаш се подиграва със сериозността на философските размисления, изразени чрез Дилетанта от самия автор:

„Дилетантът внезапно излиза на улицата и се спира потънал до пояс в цветя. Срещу него прикждат празнично облечени хора и го показват с пръст. Една гувернантка изтрива бързо въсьмните си сълзи с парче гума. Детски обръчи се оплитат с велосипеди до края на тротоара. Един обезумял трамвай изчезва в червен квадрат от льчи, оставяйки след себе си треперещия бяг на релсите. Черното куче на улицата дъвче бавно една роза със златните си зъби“.

или малко нататък:

„Дилетантът пада в един басейн от леки рефлексии и изцапва обувката си с ултрамарин. Дамата междутова се качва на първия трамвай и отнася ръкавицата си. Тогава Дилетантът вдъхновено речитира някакво стихотворение от Шилера, но по средата спира, защото няколко лъва му суфлират. Той сякаш само това и чака: раздава им по една бутилка одеколон и визитната си карта: ала те намират за по-благоразумно да се върнат в цирка.“¹⁷

Това са очевидни безсмислици, които не са написани нито случайно, нито пък от желание за евтин блясък. Те са сякаш картите на реалното, безцеремонно размесени от ръката на автора, за да послужат като предварителен сигнал за бъдещата съдба на Дилетанта. Той явно води борба, която не е по силите му. Абсолютизирал в себе си докрай волята да отрича всичко нивелиращо, пошло в своята делничност, демагогски прикриващо своята същност, която поставя на пътя му „въоръжената материалност“, на моменти той ни прилича на Дон Кихот, полетял с Росинант срещу вятърните мелници. Действителността на големия град, която тук е превърната в абсурд, на много други места е предадена със средствата на една заплашваща демонична митология — както например в поезията на Георг Хайм и Бехер, или в „Берлин — Александерплац“ на Ал-

¹⁶ Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater, Darmstadt, 1959, S. 426.

¹⁷ Дилетант, с. 69, 71.

фред Дьоблин. Градът с неговите улици, светлини и настръхнали здания се превръща в безсмъртно чудовище, в бог Кронос, който изяжда своите деца — хората — и на такива места гротескната деформация на Чавдар Мутафов придобива по-дълбок социален смисъл. Ето две типични експресионистични по дух описания на големия град — първото, когато Дилетантът го напуска, за да отиде сред природата:

„Зад тебе градът се разлага в шърба гримаса, ставите му се отпускат четвъртити сред яката пазва на земята. Ето го, това жестоко чудовище, разгънато в равнината с безсмислено зеещи челюсти: как безсилна е лакомата му уста, застинала срещу небето. Сякаш изва върху бедрото на природата изглеждат сега отдалеч тези заключени в дим кървани зъби: оловните очи на купулите ослепяват в гноини локви, навсякъде расте лепкава зелена брада. Градът загива в позор, някакво мръсно петно върху далечината: по-надолу от разложения му облик!“¹⁸

и второто, когато Дилетантът, разочарован, се връща отново към града, този ад за съвременния човек:

„А в далечината градът започваше да се разгари жестоко в остри светлини. Чудовището получаваше своята жестока пища и, нахранено с мракове, оживяваше. През извиванията на пътя растеше накалено с лъхави багри неговото медно отражение в небето: зовът на гигантската му уста, изригваща огнен жар. И отведиж неговият цветен търбух се накупчваше в люспи и излизаше смело из тъмното леговище на земята. И с пламнали прешлени, обвиваше бързо своята жертва, извивайки се в спазми.“

И само миг по-късно градът поглъща човека:

„Металически зъби разкъсват смътни силуети. Вой от железни серпантини. Гръм. Каменни черепи, вечерни призори: обелиски върху отровнозелен фон. Очи от змии, зеници, разпиляни в мрака — стъклени пылени очи накупчени в нечетни чарове. Нощ и движение. Раздвижени жици, изпънати върху смътни пътища, глъхнещи звънове през продънени мракове, тичащи сенки в светлина. Върви, върви! Ношта излива разпелени вълни срещу кървани блясъци от пожари. Градът плиска златно вино в черните пази на мрака. Излива се огън: върви! Молитви се кръстосват с пламнени мечове, сини искри кроят: върху небето се борят ракети: луната пилее смарагдени съззи — отрова багри мрака...“¹⁹

„Дилетантът“ е наречен „декоративен роман“, редица разкази, отпечатани в списание „Везни“ носят подзаглавието „декоративен етюд“. Тук това понятие, което Димитър Аврамов свързва с теорията на Ворингер, трябва да се интерпретира като главна функция на стила, която субективно преобразява реалния свят. Ред пасажии на Чавдар Мутафов и в „Дилетант“, и в различни разкази представляват всъщност експресионистични картини, реализирани със средствата на словото. Понякога те имат стойността на орнаменти, рамкиращи вътрешните изживявания, на декори за сцената на субективното и подсъзнателното. В този смисъл в много случаи прозата на Чавдар Мутафов е само условно експресионистична, тъй като образният свят не е пряка функция на израза: например „Зимна утрин“ е по-скоро импресия — защото предава (при всичките си елементи на декорация) едно сетивно впечатление, без да го превръща в метафора на едно вътрешно отношение. Затова пък в редица други случаи предметното описание престава да бъде само стилев еквивалент и се превръща в образен свят, подчинен само и единствено на вътрешния израз — което е основно изискване на експресионистичния метод. Цитираните описания на града вече не са декор, не са нещо външно, каквото въпреки всичко си остава на практика орнаментът. Градът на Чавдар Мутафов не е и символ на духовния живот, както е в „Градът“ на Николай Райнов. Градът е демонологизиран, митологизиран образ, чиято единствена функция е да изрази ошешението на автора към този най-чист продукт на технократската цивилизация. В този случай художественият акт не служи на действителността, а си служи с действителността, за да изрази най-синтезирано и по възможно най-остро чувствата на автора към нея. По този начин събитието, материята, въобще околният свят губи самостоятелността си и придобива подчинена функция спрямо художествената дейност, като в крайна сметка цели да даде едно във висша степен синтезирано и философско обобщение на неговата същност.

„Под големите дъгови лампи гърбовете на трамваите получаваха внезапно тъмножълти квадрати, огоре горяха рубини. Фаровете на автомобилите пръскаха пресишнала светлина, сякаш тръби, и в нея угас-

¹⁸ Дилетант, с. 38.

¹⁹ Пак там, с. 42, 43.

ваха искри от пясък, разпиляни от клоните на дърветата, които бързо се разгръщаха във ветрила. По тротоара грееха в син мрак тъмночервени отражения, оранжеви петна върху кълба от шапки, емайлови лъчи в очите, които се извиват бързо, прозрачно златисти уста, изрязани тънко върху лицето сякаш с острие, ръце, ръце с тичащи пръсти, които се пачуват внезапно в десетки стави, краят на мустаци, остри като ножове, и дълги сребърни линии върху профила на една дама, която се е спряла срещу синята прозрачност на витрината."

Това описание е наситено с блясък, светлини, многоцветност и движение: така вижда вечерния град Дилетантът. Сравнен с апокалиптичния образ на други места (а и в други произведения), тук градът прилича на пишно призрачно видение. Въпросът е обаче за щото Дилетантът го вижда така? Ако се запитаме за това, ще открием, че не въз основа на наблюдаваното протича нишката на мислите и асоциациите, а точно обратното — въз основа на настроението на Дилетанта градът е придобил този облик. В този миг той преживява „радостта от живота“ — и затова самият живот е видян през призмата на това вътрешно състояние.

„Той чувстваше тогава бляна и ужаса на познанието и сливането: той ставаше сам тъй па, многолика, жива: той не се плашеше вече от хората, носейки ги в себе си и в напреженията на душата си. Улицата сякаш се изправяше отгесно пред него и той се срещаше така с нея, лице с лице! Той можеше тогава да ѝ се усмихне, дори да ѝ каже нещо. Но той не казваше нищо — тъй той знаеше, че това е самият той, едно единство заедно с нещата, част от тях и всички образуващи само едно — него. Той е сам улица, която расте в четвъртити цветни плочки, по артерните му минават развихрени колела, в сърцето му бие в тъмносини далечини пурпурният ритъм на живота.“²⁰

Освен че илюстрират убедително експресивистичното единство между интериор и екстериор, между субект и обект, горните пасажии поставят един от неочакваните акценти на книгата. Как всъщност стана така, че Дилетантът, който съзнателно поляризира отношенията между себе си и света, който излива омразата си към сетивното и се чувства роб на материята, да носи хората „в себе си и в напреженията на душата“, да става „сам тъпа“, да усеща в сърцето си „пурпурния ритъм на живота“? Защо градът така неочаквано престава да бъде чудовище: не се ли появяват пробиви в авторския уж монотонен и принципен, а всъщност умозрителен nihilизъм?

Пробиви наистина има, и то не само тук. Колкото и категорично да е постулирано небитието като крайна и абсолютна истина, като единствено възможно царство на духа, на практика Дилетантът съществува в непрекъснато колебание между абсолютното и сетивното, между живота и неговото отрицание — това са двете сили, разпънали на кръст душата му. Дилетантът не само е способен да почувства единството си със съществуващото, той дори го търси — и то в антитезата на своето битие — природата:

„О, Земя! Дай, дай ми твоето тежко сърце — този туптящ мрак на твоята тайна — тъмната материя на твой живот. Ах, разлюлей в болка черната умора на плътта ми, за да я извиеш в зачатие, дай ми живот! . . . Ти виждаш, моите сетива те търсят да се слаят с тебе в едно безкрайно усещане на живот — аз искам да бъда твоите нерви, твой вечен трепет чрез материята, да вилета остри корени в тъмната светлина на твоето доно. . . Аз жадувам звучащите искри на твоята сила, преплетена в съветия: гърмежа на твоите чудеса, обвити в лъчезарни бури: търкалянето на твой вечен безспир. Аз търся твой хаос, аз искам да бъда твоето начало. . . Дай ми утеха, утехатата, че съм жив. О, дай ми радост!“²¹

Подобни екзалтирани молитви, подобно почти религиозно преклонение пред зема т а звучат никак неочаквано в устата на Дилетанта (а и на неговия автор, един от майсторите в изобразяването на градския пейзаж и на модерното светоусещане на човека от големия град в началото на 20-те години). Те биха могли да бъдат свързани с твърде далечни по своята същност мотиви в българската литература — със символа „земя“ в контекста на септемврийската литература (например в стиховете на Фурнаджиев и особено в прозата на Ангел Каралийчев), както и с виталистичната концепция на експресивистичната литература. Но всъщност тук те фиксират повече една неизбежна жажда по нещо изгубено и вече недостижимо, отколкото една искрена в своите намерения пантенистична философия ала Русо.

²⁰ Дилетант, 14—15.

²¹ Пак там, с. 41.

Природата е само една от демаскираните възможности за Дилетанта: той е вече същество от друг свят, расло не сред облите зелени хълмове, а сред каменните квадрати на града, и не под слънцето, а под мъртвешките светлини на дъговите лампи — и затова той обича природата и слънцето, търси единство с тях, без обаче дълбоко да успее да заглуши в себе си скритото чувство, че това единство е пра-единство, което в ече е непостижимо за него. Той не може да потисне в душата си този първичен копнеж, но не е и толкова наивен да му се довери напълно — и с право, — защото земята вече не може да откликне на неговия зов: той вече не познава нейния език. Но той остава чужд и на живота в мегаполиса, остава безкрайно самотен в огромното гъмжило от хора и събития, в обрканото кълбо на съдбите, защото не може да бъде извисен и дори красив, то осъщественият копнеж е по задължение грозен и отблъскващ²². Дилетантът е една самоизолираща се система: неговата личност символизира ада на едно съзнание, което отчаяно търси опора в нещо същностно и не я намира — като чрез този процес постепенно прерязва всичките си връзки със света. Лесно би било да свържем тази книга с нихилизма и с декаданса — но всъщност това е (редом с разказите на Георги Райчев) един от първите опити да бъде разголено докрай отчуждението на човека в условията на модерната технократска цивилизация — също една от основните теми на експресионистичната литература. Като краен резултат Дилетантът е отчужден не само от хората, но и от живота изобщо, и в известен смисъл и от самия себе си, но основното и всъщност единствено достойнство на романа е, че проследява процеса на това отчуждение, макар и в сюрреален план — чрез скоковете на отделни, фабулно несвързани фрагменти.

Отчуждението е голямата тема (може би неосъзната докрай и от самия автор) и на почти всички произведения на Чавдар Мутафов. При това основното средство за неговото разкриване не е психологическият анализ. Наистина неговите герои твърде често размишляват и се саморазнищават, но винаги авторът ни заставя да почувствуваме, че тези монолози са негови собствени, че те са нещо външно и чуждо на неговите герои.

Интерпретацията на предметния свят и неговите взаимоотношения с човека е един от парадоксите на Чавдар Мутафов. Огнян Сапарев съвсем правилно я свързва с отчуждението като тема:

„Всяко изследване на модерното отчуждение в българската литература задължително ще мине през него: взаимоотношенията на човека и вещите, опредметяването на човека и одухотворяването на вещите са постоянни мотиви в творчеството му, чиято декоративно-гротескна стилизация нерядко стига до епатираща маниерност. Чавдар Мутафов опредметява човека и го изравнява с вещите — но той прави това с иронична цел. Неговите герои са пози: Дилетант, Денди, Дамата, Господинът. Те нямат имена — нямат и физиономии под маските. Предметите придобиват самостоятелен живот, но той не е демонично-заплашителен, както в някои разкази на Светослав Минков и Владимир Полянов. У Чавдар Мутафов има призрачна атмосфера, но не и опити за плашене. Хора и вещи съществуват на равни начала — затова и дилемите на Героя-Поза не предизвикват съчувствие.“²³

Всичко това е така: девалвацията на човека повишава стойността на предметния свят — и това трябва да се тълкува в ироничен смисъл — и все пак иронията не е единственото измерение на прозата на Чавдар Мутафов. Неговите герои не предизвикват съчувствие и все пак те могат да ни накарат да потърпим. Героят-Поза — напълно обезличен и деиндивидуализиран, е такъв, тъйко за да бъде възприеман като абстрактен шифър, който се отнася не до определен човек, не дори до определен тип човек, а до

²² Достатъчно е само да сравним любовните писма на Дилетанта, които по своята същност дават израз на любовта като състояние на съзнанието, с неговата любовна нощ с Дамата, в която любовта се осъществява в точно затова придобива гротескно принизен и пошъл облик.

²³ Игра на сенките (предговор), Пловдив, 1983, 8—9.

човека изобищо. На тази търсена универсалност се дължи липсата на имена, както и всички повече от явни процеси на деиндивидуализация, твърде често срещани в експресионистичната проза. За разлика например от Георги Райчев при Чавдар Мутафов почти никъде няма да открием портретни характеристики. Героните нямат лица, за да могат да се вмъкнат под всяко лице. Мястото на действието остава неопределено, защото то се отнася до всяко място. За пример ще си послужи със „Смъртен сын“, според мен най-експресионистичният разказ на Чавдар Мутафов. Ето как започва той: „Върху триъгълния челник на здание, което може да бъде всяко...“ Портierer ли е наистина портiererът? Или неговите мисли ни заставят да разберем, че не е, при все че носи ливрея и стои пред входа на едно кино: дори самият автор ни посочва това:

„О, аз разбирам: има само две важни неща във всяко битие — пространството и времето. Пространството е моята шапка, а времето е моето пиянство. А когато заспя, и другото за ми безразлични. Чудото се състои само в едно — че се събуждам трезвен, с шапка на глава. Това показва само, че моята мисъл е несвършена, ала дали затова всяко битие трябва да бъде несвършено? Шо е сын? Отричането на живота или възвръщането му към него самия? Тази съпяща сына сила, дремеща във всички неща, за да ги изведе внезапно в милиони пролети: ала тя знае да вкаменява жабите всяка зима, както вкаменява и мъртъвците. Де е нейният извор и нейното устие, боже, ти си винаги над нас, ала ти си ни дал тук само ужаса и неужестовото: и ние всички сме портierer и пред дверите на живота — и вопием със все безразлично дали имаме три златни нашивки на каската си или лавров венец?...“

Така че социалният адрес на портiera е всеки човек, неговите размисли се отнасят не до едно конкретно битие, а до битието, до диалектиката на истината и привидността изобищо. Поради това образът не може да не стане абстрактен и схематичен, както и при Чавдар Мутафов, и в експресионистичната литература, особено в прозата и драмата. Едно обстоятелство обаче се натрапва твърде категорично на съзнанието ни: действието се развива в съвременния свят и се отнася към съвременния човек. Обстановката е призрачна, но призраците са от началото на двадесетото столетие: светлинни реклами, които живеят свой собствен интензивен живот; кинематограф, в чийто екран се разтапят границите на реалността и се преплитат с измислицата; вестникарски обяви, протститутки, дъгови лампи, стражари, тълпи, прелитащи автомобили и над всичко — б о р с о в и я т к у р с, от чиито цифри зависи и з ц я л о този реален и все пак призрачен свят.

Призрачен, защото в „Смъртен сын“ животът се разгръща като буфонада и непрекъснато лавира между три нива: реалността, екрана на кинематографа и съня. В съзнанието на портiera те се проникват взаимно. Дамата в черно е едновременно и некадърна актриса от пошъл мелодраматичен филм, и действително съществуваща и молеща за помощ. Но кога е истинска? Реалност и нереалност са двете антитези, чрез които съществува светът; сын и живот са двете борещи се начала в човешката душа: н о к о е от тях е по-висшето; кое от тях ще победи: животът като осъществяване на Аза или сънят като отрицание на всички Аз? Борсовият курс пада: портiererът трепери пред догадката, че в основата на битието е сънят; той жадува да помогне, моли бога да спаси дамата в черно, защото само тя знае „тайната“. Борсовият курс се вдига: портiererът тържествува, всички са доволни. Бурсата е пред прага на катастрофата: животът на дамата е „без значение“. Борсовият вестник обявява банкрут: всичко е без значение — и ето че това е, което портiererът сякаш е чакал, от което се е нуждаел, за да прозре тайната, за да се разбунтува, за да престане да бъде само портierer, за да бъде способен на истинско съчувствие и на копнеж за близост. Това е върховната криза, която подхранва истинския живот, когато „витрините с тряск оголиха празните си светлини, върху хиляди празни парчета танцувахе страшната гримаса на безредието“, когато „тази вечер борсовият вестник обяви с последния си брой общ банкрут: а н и т е вече нямаша никаква цена, тъй дългоочакваната катастрофа най-сетне дойде“.

Това е времето, в което портiererът може да реализира своя бунт, и трябва да наем, че то не е лишено от социални измерения. Но в съзнанието на Поета не са от значение — от значение е внезапното освобождаване на страстите от преживяването, динамиката на пробуденото от своята летаргия

интерпретиран в експресионистичен смисъл. Но това е бунт, който, подобно на този на дадаистите, е лишен от позитивна посока, който се подхранва повече от отчаянието и абсурда, отколкото от желанието за промяна. Защото в крайна сметка не животът преодолява съня, а сънят преодолява живота. Ето как тълкува „дългоочакваната катастрофа“ Портриерът и респективно Чавдар Мутафов:

„О, ето, животът почва своя сън — колко хубаво! — Тази тъй страшна мисъл, която ме унищожаваше, започна сега да унищожаваше всичко. Ето, съня, Смъртния Сън — безразличен, хилядолетен: тази тъпна сега сънува с едно-единствено тъмно и отворено око — и никой, ничий живот вече няма цена. Всичко е безползно, ново. О, тези трамвайни коли, които сега се търкалят във въздуха, кулата, която пада с часовника си сред хиляди викащи уста — и всеки вик е безброен, изтръгнатото звено от време, *разбит циферблат* (к. м. — Е. С. — тук става ясна връзката между този разказ и „Дилетант“). Боже, та виждаш ли: ето Тайната — и аз знам сега какво искам. . . И тогава почва един нов живот: това е самият живот: чупете витрините, събъраяте обелките, пробийте платното! Итогава аз несъмнено портриер, защото намирам моите реализирани през всички условия, възможности; под тежкия символ на каскета мозъкът ми може би не е прозирал своето освобождение; но ето, той сега е оголен и свободен, без мисъл, но и без съмнения: той сътворява сега нов ред и аз зная вече „всичко“.

Важно е да се отбележи, че в съгласие с тези мисли портриерът започва и да действа по различен начин. В своята свръхекзалтираност неговият устрем има нещо общо с прословутата част от „От сутрин до полунощ“ на Георг Кайзер, обикновено давана за пример на експресионистична симултантност, или пък на онзи тип действащ „нов човек“ в концепцията на витализма — например студентът от „Итака“ на Готфрид Бен. Ето как Чавдар Мутафов описва това „Портриерът се хвърли след тъпната и изчезна в многоглавия ѝ облик. Той викаше, събъраяше надписите, удущи с коравите си ръце първия срещнат рантие; случайно му ръкопляскаха и разбиха окото му. Из развалините на мнозинството се отваряха търбусите на прекатурени автомобили, трамвайни релси бяха изтръгнати заедно с четвъртити блокове, железните релси бяха раздрани като черепи. . . той е оголен и свободен. . .“ Наистина ли? Имаме всички основания да се съмняваме в това — потвърждава го и самият Чавдар Мутафов. Чрез хаоса на жизнената катастрофа — този Смъртен Сън на живота — Портриерът няма да извърши подвига, за който мечтае — да освободи „всички сънни, умиращи“, просто защото хаосът на битието включва и него, и той сам е частичка от Смъртния Сън на едно дерайлирало общество, няма да спаси и дамата в черно, жестока усмивка на доктора с фалшивата брада ще постави последния ироничен акцент: „представленията свърши“. И така, спуснете завесите, приборете марионетките! Всъщност животът е сън.

Но сън ли е наистина? Какво търсят в него тези бездушни и все пак живеещи светлинни реклами, тези борсови курсове, тези проститутки и тези стражари, „заклучващи всички в яката си метална броница“, тези прекатурени автомобили, тези болници с мокри и кървави стълбища? Защо в този сън дебне нещо заплашително и неуловимо, защото този сън в крайна сметка в него и се превръща в кошмар? Да се отговори на този въпрос е изключително важно, тъй като когато не са импресии (както в „Марионетки“) и когато не са „декоративни етюди“ (както например „Зимна утрин“, „Празникът“, „Пияното“ и др.), произведенията на Чавдар Мутафов почти винаги редуцират реалността в нереалното — във видението и съня. Но това не е онзи сън на душата, онзи абсолютен и изчистен от всякаква конкретност видения — метафори, които могат да се интерпретират само във философски смисъл, както е например в „Градът“ на Николай Райнов. Точно кошмарните асоциации със съвременния свят са това, което авторското съзнание се опитва да преодолее и от което въпреки всичко не може да се освободи. Всепроникващата ирония само се опитва да се превърне в броня, за да стане в крайна сметка острие, насочено към самата си същност. Абсурдните и гротеските в неговите разкази могат да предизвикват многогранны реакции у нас, не могат само едно — да ни *разсмеят*: защото те са белег не на едно сатирично отношение към действителността, а на крайно болезненото ѝ изживяване, и техен двигател не е някакъв перспективен идеал, а страхът и отвращението от съществуващото. Чавдар Мутафов принадлежи към онзи тип творци, които казват открито своето „не“ на съвременността, без обаче да знаят на какво да кажат

„да“, които демаскират един суров свят на отчуждение, меркантилизъм, безпоощадно нивелиране на духовното към моралния и стичния кодекс на потребителското общество, и го демаскират чрез собствените му средства и чрез собствената му абсурдност — но той с а м п р и н а д л е ж и и на този свят и затова не може да посочи изход от него. Високата философска реторика, интелектуалната страст към най-абсолютните и най-деконкретизираните проблеми на битието, метафизичната трактовка на живота, взетите назаем от Ницше, Пшибишевски и Фройд идеи за властта на инстинкта над разума (най-драстичният пример в това отношение е отпечатаният в алманах „Везни“ разказ „Грубости“), за непримиримата борба между половите — всичко това са само маски полупрозрачни маски, зад които не е трудно да прозрем конвулсиите на едно объркано съзнание, гърчове на един интелект, загиващ от неспособността да се п р и с п о с б и, но и от неспособността да п р е о д о л е е един враждебен нему свят.

„Не трябва никога да се казват истини — те са така груби“... бе писал някога той в „Марионетки“. Цялото му творчество обаче доказва колко имажинерна е била надеждата да се изпълне точно от грубите истини на живота. Дори за него утехата на небитието бе твърде абсолютна, за да бъде приемана сериозно. Всъщност драмата, около която кръжи всеки написан от него ред, може да се определи така: той не приема света такъв, какъвто е, и същевременно не може да открие в него никаква перспектива освен тази на собствената си личност — като свръх всичко е достатъчно прозорлив, за да долови химеричността на Аза като изход и като средство за промяна на света. Затова почти всичко, до което се докосне, приема негативни стойности, и неговата творческа енергия е насочена към демаскирането и разрушението на всички конвенционални пенности на стария свят, без обаче да може да даде нещо в замяна, без да може да остави над развалините нещо повече от своето екзистенциално отчаяние и своя страх. Един пасаж от „Смъртен Сън“, може би най-искреният и изчистен от всякаква маскираща ирония, разкрива най-точно това, което импулсира автора, което е двигател на неговия паноптикум от призраци на двадесетото столетие, това, което всъщност е присъщо на мнозина от неговото пожертвано поколение и което тук е предадено с цялата острота и противоречивост на експресионистичния стил:

„Не, не, животът е по-важен, но той е д р у г о, трябва да бъде: да преодолее всички дни и нощи, да изпрати срещу небето куполи, челици, страшната броня на протяжното; да запали срещу зева на мрачните огнени гърла на обективите винаги будните очи на светлината; животът е тъкмо всичко, което се противопоставя, преодолява, черно срещу бяло, животът убива Съня, животът е Аз!

А аз живея и трябва да бъда убиец, подлец: да разруша всички сънища на душата, всички тайни на ума — о, господи, помогни ми да бъда неук, зъл, мъдър: да се боря със себе си и с нещата, научи ме да откриям, да побеждавам; ала мен ме е страх, аз чувствам ужаса на т о в а, к о е т о с ъ м — и мен ми се струва, че това е нечий сън, който ме дебне. И аз не искам, не искам, не искам да спя!“

Животът е „друго“: „аз чувствам ужаса на това, което съм“. В това чувство за н е а д е к в а т н о с т, в тази екзистенциално ограничена позиция на отричащия себе си (а и чрез себе си и своята епоха) човек се крият основните компоненти, определящи творчеството на Чавдар Мутафов. В началото на двадесетте години той е вероятно писателят с най-модернистичен език и най-освободен от традицията стил, но ако се вземат предвид мирогледните предпоставки на неговите произведения, би трябвало всъщност да го отнесем към най-ранния етап от кризата, израз на която бе модернизмът на XX век. Неговите далечни родственици са Стриндберг, Метерлинк, Пшибишевски, в духа на неговите творби има нещо от ранния експресионизъм, от поезията на Георг Тракл, Алфред Лихтенщайн и Якоб ван Ходис, но и от елатиращия всичко маниер на дадаизма. В основата на неговата проза лежи абстракцията, но татуирана с парадоксално разместените орнаменти на една доведена до абсурд съвременност. Бихме били несправедливи, ако кажем, че Чавдар Мутафов бяга от проблемите на своята епоха — точно толкова бихме били несправедливи и ако кажем, че неговата проза разрешава тези проблеми. Тя само ги долавя и ги демаскира, изкривява ги до границите на парадокса и ни ги предава с горчивата усмивка на ироничното — усмивка на човек, който сам се чувства тяхна жертва.