

## „ДИЛЕТАНТ”: ВЪЗМОЖНОСТИТЕ НА КАВИЧКИТЕ

БИЛЯНА КУРТАШЕВА

Романът „Дилетант” на Чавдар Мутафов въпреки експресионистичната си накъсаност и разхвърляност е една прецизно изчислена книга. Както е известно, тя е разделена на три приблизително равни по обем части, наречени „Възможности”. Първата и последната от тях се състоят от по 12 фрагмента<sup>1</sup> и завършват с думата „смърт”, а средната – от 13 (последната ѝ дума е „неизмеримост”). 6 от общо 37-те фрагмента са в диалогична форма, представляват разговори между Дилетанта и Дамата, като и те са разпределени пропорционално по два във всяка от трите „Възможности”. Тъкмо от графиката на тези диалози тръгват питанията в настоящия текст.

Преди това се налага една уговорка. Употребата на понятието диалог неизбежно полага интерпретацията в парадигмата на Бахтиновата теория на романа, според която диалогът е не просто разговор, а уникално събитие в междуличностното общуване, взаимодействие на равноправни, автономни съзнания. Чавдар-Мутафовият герой обаче е лишен от самостоятелност. Неговата механизированост и инсценированост е многократно заявена още в първия фрагмент на романа: *...животът на Дилетанта имаше безсмислените и гротескни форми на зрелище от евтин театър; ...тялото му ще изгуби всичките си пружини; ...Дилетантът получаваше нови пружини и със стиснати зъби бързаше да живее своя живот на кукла. Той даваше своето тържествено представление...; В последните номера на своята програма Дилетантът получаваше скука; Той мечтаеше и с това почти забравяше ролята си. (с. 7-9)*<sup>2</sup> В почти цялото творчество на Мутафов героите са „явни протагонисти на автора”, „материализации на неговите идеи” (Едвин Сугарев<sup>3</sup>). Тогава за диалогичност и полифония на ниво персонажи не може да става дума. (Ако в „Дилетант” се явяват различни гласове, то е по-скоро на равнището на самия език, в съполагането и сблъсъка на различни стилистични пластове.)

Схванат в тесния смисъл на думата – като размяна на реплики – диалогът в романа на Мутафов едновременно потвърждава и проблематизира горе-

<sup>1</sup>Ако възприемем номерираните 17-те писма в последната част на романа като един фрагмент, като едно дълго писмо.

<sup>2</sup>Цитатите са по: Чавдар Мутафов. *Дилетант. Декоративен роман*, изд. Хемус, С., 1992. По нататък ще се отбелязват само страниците в скоби.

<sup>3</sup>Едвин Сугарев. *Самотният бунт на дилетанта*. В: Литературна мисъл, 1986, кн. 9, с. 44.

казаното. От една страна, разговорите на Дилетанта и Дамата са оформени в отделни фрагменти, всеки от тях има своя вътрешна логика, развитие, кульминация и развързка, те са посвоему драматични, всеки от тях представява нещо като малка пиеса, което още веднъж подчертава инсценираността на ставащото. От друга страна, тъкмо в диалозите двамата протагонисти са оставени сами на себе си. В тях повествователят отсъства, има само пряка реч без каквито и да било пояснения в трето лице, звучат само гласовете на Дилетанта и Дамата. Нещо повече, някъде те дори иронизират собствената си марионетъчност и игрово си присвояват властовата роля на режисьора:

– Pardon, това са декорите на домашния театър.

„Разбира се, щом за суфльорска будка служи ношното гърне.”

– Но, Елен... Вие тъй добре разбирате постановката. Аз ви назначавам за главен режисьор.

(с. 56)

Една особеност в графичното оформление на диалозите обаче дискретно разколебава идеята за диалог и в тесния, и в широкия смисъл на думата. Досега не е коментирана следната пунктуационна асиметрия: ако репликите на Дилетанта са въведени с тире, то тези на Дамата са оградени в кавички и обратно. Според българската правописна норма тирето и кавичките обозначават различен тип словесно присъствие на героя в художествения текст. Най-общо тирето (на нов ред) е маркер на някакво казване, явяващо се част от размяна на реплики, от диалог; затова и очакването е след него да следва друго, ответно тире на нов ред<sup>4</sup>. Докато кавичките са знак за „помисляне”, за т. нар. вътрешна реч, за монолог. В този смисъл употребата на тирето имплицира (огласена) обърнатост към другия, екстровеерност, активност, а употребата на кавичките – (мълчалива) затвореност в себе си, интровертност, пасивност. Появата на кавички, там където се очаква тире, острапява, отчуждава речта, прави я вторична (да не забравяме, че те са и знак за цитиране). Редуването на различен тип преминация в рамките на един диалогизиран текстови отрязък поставя под въпрос взаимната чуваемост на протагонистите, както и тяхната онтологическа равноположеност в рамките на фикционалния свят.

Доколкото в центъра на „Дилетант” е поставен едноименният герой като носител на активното мъжко начало, нелишено от ницшеанска подплънка, бихме очаквали тирето да е тъкмо негов атрибут. Но на практика не е така. Трите части на романа всъщност проиграват различни варианти на взаимно отнасяне на двамата протагонисти, чиито асиметрии се проектират върху пунктуирането на тяхната реч.

– Господине, аз не знам кого търся: струва ми се Вас.

„Madame, аз не съм изгубен освен за мене самия.” (с. 15)

Така започва първият разговор между Дамата и Дилетанта. Противно на очакването, тя е тази, която се явява в активната, въоръжена с тире позиция.

<sup>4</sup> За българското читателско око диалогът не винаги се е асоциирал с тирето. По времето на Чавдар Мутафов и тирето, и кавичките функционират като маркер за пряка реч, но изглежда, нормата върви към тяхното диференциране. В *Пълен български правописен речник*, С., 1931 г., базиращ се на официалния правопис от 1925 г., е казано: „Черта се поставя... пред думите на лица, когато се разговарят.”

Във „Възможност първа: за себе си“ Дилетантът е представен като уязвима, непохватна жертва на агресията на външния свят: *Отначало го изглеждаха със съжаление, а после го настъпваха предателски по краката. Сиваха с усмивка плясък върху шапката му. Изгасяха мечтателно цигарата си върху новата му дреха; ...той чувствуваше смътно ухото си прободено от карфици, между жълти перуки и зли очи – и когато, сразен и милостив, той вързаше да излезе, ръкавът му се закачаше подло върху дръжката на вратата.* (с. 7-8) Това е едно от измеренията на дилетантизма в романа – невъзможността, неумението за справяне с обективния свят. Заговарящият женски глас е стимулът, който провокира у Дилетанта компенсаторен стремеж към подвижничество, желание за утвърждаване на собственото му проблематично „себе си“. Още първото изречение на следващия фрагмент недвусмислено го заявява: *Дилетантът знаеше съвсем ясно, че трябва да извърши някакъв подвиг: той трябваше да се бори с живота.* (с. 19)

Протагонистът се проваля в своята първа възможност. Героическият акт предполага в някакъв смисъл излизане от себе си, напускане на своето и постигане на другото посредством познание и завоевание. Но всичко това е несъвместимо с крайния солипсизъм на Дилетанта: *Аз искам сам да бъда цел за себе си. Единственото, което ме интересува е моето собствено битие. През него аз постигам поне една цел: себе си.* (с. 19)

Според Валери Стефанов „началото на романа актуализира модела на пътуващият герой“<sup>5</sup>. Но той е в същото време и бягащ – от града-чудовище към природата. (Тук ролите и посоките непрекъснато се разколебават; образът на града е амбивалентен, той е описан и като съюзник: *Градът се бореше с пространството заради човека.*) Дилетантът не съумява нито да се причасти с естеството (с лоното на природата), нито да срази чудовището на града. Неговото връщане е безславно, не победно.

Противоположното на подвига е чудото. Като върхова изява на човешките възможности подвигът изисква целенасочено действие, докато чудото е от сферата на надчовешкото и може само предано да се очаква. Дилетантът избира второто. Финалният фрагмент на първата част задава чудото като последен и единствен изход след провала на подвижничеството: *Дилетантът търсеше чудото. Той знаеше, че един нов свят го очаква. Сам той очакваше винаги нещо друго... Ала той сам трябваше да стане друг.* (с. 30) Това е и своеобразен анонс на „Възможност втора: другото“. Явяването на думата „смърт“ като последна в края на първата част е знак на едно символическо умиране, на инициационен преход.

Ако в първата част Дилетантът е жертва на агресивния, хаотичен градски екстериор, то във втората той е представен като повелител и аранжор на изящен, премислен до последния детайл интериор (сцената със сервирането на масичката в очакване на Дамата). Пародийно са актуализирани дендистските конотации в образа на протагониста<sup>6</sup>. Стремежът за превръщане на

<sup>5</sup>Валери Стефанов. „Дилетант“ и националната романова романтика. В: Литературната институция, С., 1995, с. 117.

<sup>6</sup>По въпроса вж. Войчех Галонзка. *Декадент, денди, дилетант*. В: Опитомяването на скорпионите. Поглед на един чужденец към българската литература, Шумен, 1994.

ежедневното, на заобикалящото в изкуство е снижено до *обичайно* *честуване на Баналното* (с. 52). Етимологията на думата „дилетант“ отвежда към Италия от XII век, когато първоначалното ѝ значение е било „любител на музиката и изящните изкуства“. За модерния, Мутафовия Дилетант сферата на интерес е изместена към рекламата и модния журнал. Но така или иначе естетските вълнения на Дилетанта са прелюдия към новата му среща с Дамата.

Във „Възможност втора: другото“ протагонистите си разменят ролите. Дилетантът става инициативната, заговарящата страна. Първият (или, считано от началото, третият) разговор между двамата представлява по-скоро монолог на Дилетанта, прекъсван от оградените в кавички кратки, подканящи реплики на Дамата: „*Говорете*“ (с. 44), и по-нататък: „*Аз искам да ми говорите; говорете още*“ (с. 45). „Другото“ от заглавието може да се интерпретира по два начина: веднъж, Дилетантът като променен, като друг спрямо „себе си“ от предишната част, и втори път, жената, явяваща се като затворена монада, към която е насочена познавателната енергия на Дилетанта. Познанието е натрапчива тема в този фрагмент. (В рамките на три страници в различни форми 5 пъти се появява глаголът *знам* и четири пъти глаголът *познавам*.)

Първата крачка към познанието е назоваването: *аз трябва сега да Ви измисля име* (с. 47), казва Дилетантът. Невъзможността да се постигне другото прозира в невъзможността да се узнае автентичното му име, в липсата на такова. Измежду многото изброени имена Дилетантът се спира на Елен. Така Дамата вече не е анонимният глас от първата част на романа. Тя е назована, позната, но под измисленото име същността остава непостижима. „*Колко много се лъжете – това трябва да Ви кажа сега аз*“ (с. 47) – заключава Дамата. Оттук нататък кавичките стават неин постоянен атрибут.

Фалшивостта, инструменталността на това познание става явна в края на втория за тази „възможност“ диалог, в който шеговитият домашен театър, разиграван от двамата, приключва със сцена на насилие върху Дамата от страна на протагониста. Тук неслучайно е споменат Великият инквизитор, а стаята е видяна като пълна с инструменти за наказание – *най-напред леглото* (с. 55).

„Никава възможност: нищото“ е такава и защото в нея имаме не два разговора, а по-скоро два скандала, в които между тиретата (Дилетанта) и кавичките (Дамата) настъпва пълен дисонанс. В първия диалогичното намерение на Дилетанта се разбива в иронията и отчуждението на Дамата, а във втория се случва обратното.

Дотук почти не стана дума за какво точно си говорят двамата. Едвин Сугарев настоява, че романът и респективно диалозите в него трябва да бъдат четени като философски<sup>7</sup>. Според Войчех Галонзка дискурсът им е псевдофилософски<sup>8</sup>. Ясно е, че както Дилетантът и Дамата не са индивидуализирани образи на мъж и жена, а изобразяват идеята за мъжа и идеята

<sup>7</sup> Е. Сугарев. Цит. съч., с.44.

<sup>8</sup> В. Галонзка. Цит съч., с. 90-91.

за жената, така и техните словесни схватки са екземплярни, подчинени на модното тогава схващане за войната между половете. Много от репликите им представляват перифразирани тези на тогавашните кумири Ницше, Фройд, Пшибишевски (което не означава, че в диалозите липсват оригинални моменти на бляскаво остроумие).

„Мъжът би трябвало да бъде винаги брутален към жената. Жената обича само този, който я покори физически. Истинският мъж е бранник: той върви винаги в атака. Вечната вражда между половете е може би единствената възможност за любов. Тогава мъжът люби и побеждава с насилие” (с. 18) – явявайки се в кавички, тези думи на Дилетанта прозвучават като назубрен цитат, като папагалски повторено клише. Валидността им се проблематизира още повече от факта, че са произнесени в първата част на романа, където мъжествеността на протагониста е разклатена от провала на неговото подвижничество.

„Готовите истини” са въведени нееднозначно и по една друга причина. На места поради отсъствието на авторова реч в диалогичните фрагменти не става ясно коя реплика на кого е. Читателят трябва специално да следи за появата на обръщение или родово маркирана форма, за да разбере кой говори. Например в четвъртия диалог едва появата на фразата *моя мила* (с. 55) в единадесетата реплика позволява да се идентифицира Дамата като адресат и Дилетанта като адресант и ретроспективно да се атрибутира изреченото до този момент. Родът (полът) в романа е колкото преекспониран, толкова размит и проблематизиран. Ролите се оказват заменими, преливащи една в друга, сливащи се.<sup>9</sup>

В един по-друг контекст Валери Стефанов определя Дилетанта като „ветрило от неочаквани дискурсивни конвенции”, а „конструирането на това ветрило включва и осмислянето на фигурата на Дилетанта в категориите на женствеността”<sup>10</sup>. Последната „Никаква възможност” тематизира травестията в сцената с костюмирания бал: *Дилетантът внезапно видя в себе си тялото на жена...* (с. 92) Следващият, финален диалог започва така:

– Где съм?

„Милий, защо ме гледате тъй – това съм аз, Елен.” (с. 95)

Сега вече не можем да сме съвсем сигурни кой кой е.

Краят обаче рязко полязира тиретата и кавичките, натоварвайки ги екстремално с подриваните до този момент полови/родови конотации:

– Елен, не ме предизвиквай повече!

„Какво, искаш да ме удариш, що ли? Посмей само, посмей. А, посмей само! О, Господинът се заканва, ха-ха.”

– Елен, още една дума...

„Ди-ле-тант!”

---

„Аах.”

– Сега вече сме квит, завинаги. (с. 100)

---

<sup>9</sup>Проследявайки възможните паралели между „Дилетант” и експресионистичния роман „Бекюкен” на Карл Айнщайн, Едвин Сугарев достига до формулировката *homo duplex* за героя на Чавдар Мугафов. Цит. съч., с. 46.

<sup>10</sup>В. Стефанов. Цит. съч., с. 121.

Няма как иначе да разчетем реда от три тирета, освен като перформативен, като маркиращ изпълнението на закана, т. е. удара, шамара. Безмълвното утроено тире задава протагониста като (активен) субект на насилието. Възклицаващите кавички се явяват в пасивна, страдателна (в буквален смисъл) позиция.

Причината за недвусмислената физическа реакция е, че героят схваща името си като обидна квалификация (Дилетантът се обижда на „дилетант“). „Дилетант“ за него вече не е собствено име, а пейоративно нарицателно. Отчуждавайки се от своето име и същност, протагонистът закономерно стига до финала на романа – *смъртта* (с. 109).