

ГРОТЕСКАТА В ПОЛИТИЧЕСКАТА САТИРА НА ГЕОРГИ КИРКОВ

Петко Тотев

Гротеската — най-тежката артилерия на сатирата — в новата българска литература най-напред и завинаги е свързана с името на Георги Кирков — Майстора. Гротескни елементи могат да се намерят у много негови предходници (особено във възрожденската фейлетонистика: Славейков, Каравелов, Ботев, Захари Стоянов), но първото значително и продължително съсредоточаване върху специфичните възможности на гротескното изображение намираме тъкмо в политическата сатира на „Работнически вестник“. Разбира се, това не е случайно и не може да бъде случайно.

ЧУДНОВАТИ ЖИВОТНИ

В първите басни, а и дълго след това в характерната „политическа зоология“ на „Работнически вестник“ действуват „чисти“, натурални зоотипове. Но колкото се отива към края на серията, толкова повече зоологията започва да се превръща в митология. Появяват се чудновати, фантастични животни, които във фейлетона „Политическа зоология“ вече преобладават над натуралните видове.

Тягата към зоомитологията е несъмнено проявление на обща устременост във вътрешното творческо развитие на Майстора: от сатирата във формите на живота към гротеската, от Дремиградския цикъл към зоомитологията, марионетния спектакъл, фокусите, магиите, призраците и вещиците. Във вътрешното развитие на сатиричната форма у Георги Кирков, в самата най-интимна творческа биография на пролетарския сатирик се проявява най-ясно, най-отчетливо, най-целенасочено и най-рано общата тенденция към все по-голямо предпочитание на гротеската в модерната сатира.

Още в първите си прояви сатиричната зоомитология у нас налучква основните насоки на своето формообразуване, на морфологията си: у Майстора се появяват едновременно и животните-изроди, и кръстоските между животни, и най-сетне комбинацията човек-животно. И навсякъде инвенцията на Кирков е самобитна. От фолклора се вземат само морфологични принципи, но никога — готови форми и разработки.

Изрод е например консерваторът. Както добре си спомняме, той има два чифта очи: с единия чифт вижда, с втория — завижда. Най-често се срещат в политическата зоология на Майстора кръстоските. Същият консерватор е и хиена, и лисица; демократът е нещо средно между либерала и консерватора, т. е. нещо средно между чакал, хиена и лисица. А един нашенец с чисто българ-

ското име бай Митко Байракът е нещо средно между независим европейски интелектуалец и влечуго (хамелеон). Ето докъде достигат гордите породи от типа на кентаврите още в навечерието на XX в.!

Докато сред фантастичните същества из зоомитологията на Майстора срещаме само по една бройка изроди и кентаврообразни, то кръстоските между действителни зверове са най-често срещани. Тук Майсторът тръгва от фолклорната формула „ни риба, ни рак“. Само че сега тя започва да звучи „и риба, и рак“. И още по-точно — колкото по-неопределено е полученото от кръстоската животното, толкова то е по-хищно: лисица плюс хиена (консерватор) — хищник; лисица плюс хиена плюс чакал (демократ) — още по-голям хищник.

Градацията, както казахме, е завършена от хамелеона. Той също може да се разглежда като кръстоска. Но суровият материал в този случай е по-необикновен. Най-напред се взема (за първи и единствен път!) човек (и то с претенциите му за най-неограничена надпартийна свобода и независимост), най-мислещо и интелектуално същество, каймак над каймаците, чистокръвен българо-европейски елит. Тази именно половинка се залепва до другата половинка от гушер, влечуго. Обърнете внимание: Майсторът внушава представа за хамелеон, но никъде не споменава тази дума, винаги я замества с някакво описание или перифраза — така остават свободни посоките на фантазията, та читателят си представя гушера с вечно променливия цвят на кожата заедно с всевъзможни други гушероподобни влечуги: динозаври, крокодили, каймани и пр.

Интелектуалецът-влечуго е хищник над хищниците. От човека до влечугото, от най-възвишените слова за свободата и независимостта до перманентното ренегатство и теоретическото оправдание на всяка и всяческа безпринципност с „абсолютния антидогматизъм“. От романтичните утопии на неонархизма до двуметровите зъби на влечугите от преджунглата. Какъв простор за сатиричната фантазия ни открива нашият незабравим Майстор, с колко наистина неограничени възможности е пълна и неговата политическа зоология, и неговата политическа митология.

Независимият интелектуалец е патетичен. Той много обича да говори срещу патоса, но сам е патетичен и когато мълчи. Патетичен е той просто с претенциите си, които го надуват непрекъснато до пръсване. А известно е отдавна: нищо не е тъй уязвимо за сатирата както надутостта, носът, който не се стига с не знам каква си клечка. И не е случайност, че тъкмо тук Майсторът избира кентаврообразното формообразуване. В митологията комбинацията човек плюс животно има подчертан епичен смисъл. Кентавърът, този получовек-полукон, е готов паметник на конник. Даже нежното съчетание между млада жена и риба (Варшавската сирена) е годно да държи меч и да бъде великолепен епичен символ на цял народ. Веднага се вижда могъщата сатирична, дееспизираща сила, която Майсторът открива в митологичната морфология. Във феилетона „Бай Митко Байракът“ комбинацията човек плюс животно е смъкната от пиедестала си и е заставена да се влачи по земята, а благородното оръжие е заменено със зъбната паст на влечугото.

Сред фантастичните животни в гротеските на Майстора трябва да споменем и голямата риба от „Прокобояния за през Новата година“ („Червен народен календар за 1900 година“). Матор Гочо предрича, че „и тази година мишките ще играят ръченица в държавните каси, както вече плъхове играят в кесите на данъкоплатците“. Предвижда се гладна година. Не е изключено дори министрите да тръгнат по просия, „да чукат по чуждите капии“. Точно в този момент се появява чудноватата риба: „Възможно е на брега на Черно море да изскочне някоя голяма риба и да продума два лафа: възможно е след това да се избере една парламентарна комисия, която да разтълкува тия два лафа...“

И голямата говореща риба на Матор Гочо има ясна етимология: евангелската притча за Христос, който нахранил всички с две риби, и. . . парламентарното мълчание по най-важния въпрос, съпроводено с най-красноречиви и веле-речиви дебати по всички безопасни и неутрални „проблеми“. А назначаването на специална парламентарна комисия за тълкуване на рибешките лафове не бива да се забравя в никой от случаите, когато ще се пише историята на бюрократизма в българската буржоазна администрация.

КУКЛИ И МАРИОНЕТКИ

Смаляването, довеждането на човешкото тяло до размерите на малко животно (куче, чакал, хиена, лисица, птица, гущер) или на кукла, марионетка, статуетка е характерно за всички гротески на Кирков.

Куклата и марионетката се появяват в подлистниците на „Работнически вестник“ по-късно от фейлетона-басня. Те изразяват още по-добре една основна линия в сатирата на Майстора — търсенето на постоянен, единен, остър карикатурен рисунък.

Докато при избора на животното-емблема за всяка партия можем да наблюдаваме и доста варианти, синоними, натрупвания около всяко основно политическо понятие, то куклата и марионетката изискват постигането на целта с една-единствена карикатурна линия, пълна увереност и точност в замаха на сатирика.

Но преди да разгледаме развитието на куклите, марионетките и марионетния спектакъл у Майстора, трябва да отбележим тяхното родство с фейлетона-басня, единството на сатиричната цел в подлистниците на „Работнически вестник“. И чрез политическата зоология, и чрез марионетния спектакъл Матор Гочо Зулямят се прицелва непрекъснато в буржоазния парламентаризъм, в демагогската игра на демокрация, над която някой винаги дърпа конците на всичко и всички.

Марионетката прилича на куклата, но и доста се различава от нея. Куклата може да бъде и статуетка, а марионетката не съществува извън кукления театър, без конца на кукловода. Веднага се вижда главната сатирична особеност на марионетката: докато куклата е емблема или карикатура на човешки тип, марионетката заедно с всичко това е преди всичко карикатура на „самостоятелно“ и „независимо“ човешко държане, поведение, движение.

Куклата-статуетка е или романтична идеализация, или карикатура на личността, която губи своята индивидуалност в името на типа, на крайното, пределното пластично обобщение. Когато кажем за някоя красавица, че у нея има нещо „кукленско“, разбираме тъкмо това — стандартна, модна, типова красота; красота класическа или екстравагантна, може би и ослепителна, но лишена от чара на личното, неповторимото, от обаянието и топлотата на малките недостатъци и небрежности, от вътрешната одухотвореност на наглед обикновеното и дълбоката красота, скрита понякога зад външната незабележимост и дори непривлекателност.

В куклата се губи личността; в марионетката (деиндивидуализирана още като статуетка) се губи по-нататък индивидуалното движение и заедно с него — това е най-важното — възможността за обществено движение. Марионетката изисква винаги спектакъл, а кукленият театър е вече крайна, гротескна пародия на политика, парламентаризъм, обществен живот изобщо. Автоматизация и пълна зависимост на всички движения! Ръката на кукловода и тръгващият от ръцете му блестящ сноп от нишки — почти незрим, но реален и жесток като конуса изкуствена светлина на кинопроеекционния апарат; последователното задействуване на фигурките, облечени в униформите, облеклата, носите на

всички строго съподчинени йерархически длъжности, чинове и степени — это крайното израждане на буржоазния обществен и политически живот, винаги тайно или явно устремен към безграничен, безусловен, пълен тоталитаризъм. И целият непрекъснат марионетен спектакъл е озвучаван постоянно според последната дума на техниката с все по-мощни говорители и високоговорители, та накрая освен думите „либерализъм“ и „демокрация“ нищо друго не може да се чуе.

Фейлетоните на Майстора, в които срещахме кукли и марионетки, са само три, но във всеки от тях е приложена различна техника. Героите от фейлетона „Магазията на господина Фърдю Манафски“ се намират предимно в статично положение и само от време на време показват по някой и друг „мурафет“ за реклама пред купувачите. В подлистника „Тарантела“ е показана вече пълна марионетна програма, на която ще се спрем по-подробно. Най-сетне във фейлетона-писмо „До Гочо Зуляма“ виждаме самото производство на кукли и марионетки. И така: измайсторяване на кукли, марионетен спектакъл, магазин за марионетки. Самото просто изброяване ни убеждава в целенасоченото разработване на тази нова гротескна технология у Георги Киров.

Не са необходими никакви сложни наблюдения, за да се покаже, че марионетката във фейлетоните на Майстора е социално и политически специализирана — тя винаги означава фигури от буржоазната върхушка и най-често от най-приближените до княза среди в Народното събрание и особено в Министерския съвет. В политическата сатира на „Работнически вестник“ марионетката е най-често и преди всичко министър. Единственият по рода си марионетен спектакъл „Тарантела“ е наречен още в самото начало „данца министериала“.

... На улица „Овчо поле“ в Ючбунар има голямо оживление. Сеньор Фредерико и сеньора Паулина Ланганеза от Торино гастролират на фукаретините от живописната столична крайнина. Под звуците на латерна двамата задгранични артисти започват да подготвят марионетките. „Куклите бяха шест на брой и, както се вижда, не за първи път излизаха на капака на сандъка. Те бяха облечени в черни, протрити тук-там рединготи и лицата им носеха маса подозрителни знакове. Някои от тях например бяха съвсем без уши; други, напротив, като имаха такива, нямаша никакви носове или ако имаха, то те мязаха повече на дренки, отколкото на носове. Трети, най-сетне, имаха такъв смешен вид, щото публиката капна от смях при тяхното появяване. От всичко се виждаше, че те бяха главните танцьори.“

За разлика от фейлетона „Магазията на господина Фърдю Манафски“ тук куклите не се представят една по една. В „Тарантела“ е направен групов портрет на марионетките, от който се вижда преди всичко това, че са многократно използвани, че носовите и ушите им — най-удобните места за хващане — са доста изпокъсани от дългото коландрене. Куклите са стари и поожулени, но затова пък са опитни играчи. Веднага след груповия портрет следва колективна игра: „Най-напред г. г. министериалните танцьори приеха една важна поза, след това се поклониха пред зяпналата публика и най-сетне под командата на сеньор Фредерико, скрит зад сандъка, живо почнаха своята чудна тарантела. Ясно бе, че това никак не бе една обикновена игра, а игра на кукли, но при това в нея имаше толкова много човешко, щото публиката остана поразена. Г. г. министериалните танцьори, може да се каже, излизаха из кожата си от усърдие: ту приклякаха като воденичар пред огнище, ту се въртяха на едно място като калайджии, ту най-сетне като подплашени петли подскачаха на едно място, като разперяха пешовете си във вид на крила и шумно пляскаха с ръце.“

Зрелището извънредно много допада на публиката, а и марионетките играят с истинско увлечение. По едно време техните „па“ съвсем започват да надобдяват бой между петли. Това още повече френетизира ючбунарците, лю-

бители на всякакви панаирджийски циркови номера и зевзекльци. Данпата министриала се разгаря все повече и повече. Общият възторг слива сцената и публиката. „Само чародейт сеньор Фредерико, скрит зад сандька, мълчаливо държеше жиците на своите танцьори. . .“

Вече споменахме, че по самата си природа куклата типизира, деиндивидуализира. В „Тарантела“ Майсторът си служи само с групов портрет и колективен танц. Както се вижда, карикатурните линии стават все по-едри и по-обобщени. Обърнете специално внимание на карикатурните движения в „Тарантела“. Създава се силна илюзия за богатство на танца. Едни марионетки приклякат, други се въртят на място, трети подскачат; всяко от тези движения е разграничено и с колоритни кировски сравнения; сякаш тези еднакви кукли, с еднакво протрити рединготи и еднакво изпокъсани уши и носове наистина могат да изпълнят много и най-различни фигури в танца. . . Без илюзията за разнообразие е невъзможна карикатурата на движението. Колкото повече надежди за виртуозно танцьорство се спъват и оплитат в жиците на кукловода, толкова повече карикатурата се приближава към своя предел — към гротеската, към гротескния марионетен спектакъл.

Мъчно можем да си представим друга сфера по-разнообразна, по-свободна, по-трудно уловима във всички непрекъснати промени на ритъма, оттенъците, периодите и т. н. от сферата на движенията — и особено на човешките движения. Сатирата търси обратната посока — уеднаквяването, механизирването, автоматизирането на движението. Близко до ума е, че подобна цел е най-близко до възможностите на киносатирата. Достатъчно е да си спомним Чарли Чаплин във филма „Модерни времена“, за да не даваме повече примери.

Сатиричният предел в гротеската може да бъде постигнат и в двете направления — и в уеднаквяването, и в автоматизирането. Една марионетка може да бъде характеризирана с едно единствено движение, с един единствен жест, повтарян непрекъснато; но може да има и разнообразие, да се изгражда подробна система, която да създава илюзия за свършена свобода. Задължителното условие, условието без което не може, са нишката, конецът, жицата, дърпани отгоре. Тя може да бъде скрита или открита, материална или нематериална, но съществува винаги, за да убие — брутално или с истинска аристократическа изисканост — всяка независимост във всичките, и в най-невинните човешки движения.

Майсторът още в първия момент остро усеща и двете възможности за развитието на марионетния спектакъл. От една страна, авторът на „Тарантела“ оголва технологията (показва най-напред куклите, после сандька-сцена и най-сетне самия сеньор, който дърпа конците), а, от друга страна, ни въвежда в атмосферата на зрителната зала, в общия възторг на публиката, която в щастлива самозабрава заживява единствено с тарантелата, с великата магия на свършената хореография, където всяка стъпка е свободна като въздуха и огъня.

Дже панаирджийският марионетен театър под звуците на латерната и с едва скрития зад сандька сеньор може, оказва се, да въодушеви простодушната публика и да я накара дълго, дълго да ръкопляска на удивителните танцуващи кукли.

Марионетният спектакъл е крайно сатирично средство, пределна карикатура на „свободата“ в буржоазното общество, гротескно изображение на „независимата“ човешка личност, достигнала до пълно подчинение и обезличаване в непрекъснатите йерархически кадрили и тарантели. Трябва да оценим по достойнство факта, че Георги Киров употребява това ново и изключително силно и перспективно оръжие, именно в политическата сатира. След политическата зоология и карикатурната зоомитология марионетният театър в сатирата на Майстора се оказва неподозирано силен взрив, заложен под самата „вертикална социална структура“ на буржоазния обществено-политически живот, където поредните

сеньори продължават своите блестящи спектакли, своя вечен еквилибър — парламентаризъм, либерализъм, демокрация. . .

В подлистниците на „Работнически вестник“ има и работилница за марионетки! Излишно е да напомним колко е модерна тази гротескна техника в наше време. Разглобяването и сглобяването на автомата, съсредоточаването на вниманието върху това, как е направен той, от какви части се състои — ето още едно направление, в което Георги Кирков силно е предусетил бъдещото развитие на сатиричната поезика пък и на съвременната поезика изобщо.

За да направи значителна крачка напред, Майсторът най-напред се връща малко назад към възрожденската сатира, доближавайки марионетката до ония разновидности на средновековното фаблио, мистерията, карнавалния фарс и пр., където се използват за хумор и сатира чучелото, манекенът, статуята. Авторът на феилетона „До Гочо Зуляма“ разказва най-напред съдържанието на комедията „Куклата“, която е гледал в Париж. Ето феилетонния преразказ.

„Един момък не иска да се жени и влиза в един манастир (разбира се, не в женски манастир, понеже не иска да се жени. . .). Манастирът е на разсипване — не че са го окрали игумените (както е у нас), а понеже светите старчета ядели много (както у нас) — и те искат да се възползват от богатия момък. Трябваше по-рано да ти кажа, че този момък има богат чичо, който ще му даде голямото си богатство само ако се ожени. . .

Но какво да се направи? Ако момъкът се ожени, той не ще може да остане в манастира — и калугерите не ще могат да се възползват; ако не се ожени пък — няма да има наследство. Игуменът прочита в едно парче от вестник, че в Париж имало един много умен изнамервач, който достигнал да прави кукли-автомати, които вървели, говорили като същи хора. Той изпраща момъка да купи една кукла, да я представи на чича си като своя жена, за да вземе парите и да се върне в манастира. Момъкът отива при славния съперник на Адамова баща и наистина вижда съвършените кукли-автомати, избира една, завежда я при чича си, оженват се, пивпа парите и се връща с жена си в манастира (няма защо да казваме, че тази кукла не била кукла, а дъщерята на изнамервача Хилариус, който живее още в Париж и се занимава с правение изкуствени хора).“

Това съвсем леко осъвременено възрожденско фаблио ражда у феилетониста едно смело хрумване за преодоляване на трудностите около прословутото обединение на стамболовистите и радославистите (двете „огромни“ либерални партии) по времето на министър-председателя Д. Греков. Дописникът на „Работнически вестник“ Д. Карновац отива в Париж, намира славния изобретател и му поръчва да направи един депутат. И ето направата му: „За десет дни автоматът-депутат беше готов. За да не се сърдят ни стамболисти, ни радослависти, той мяза и на Мерзавков, и на Крадикизов; еднаща му ръка даже е направена по подобие на една кукла; даже името, което му дадохме с Хилариуса двама, е направено от двете имена на славните шефове (Димитър Петков — Свирчо и Васил Радославов — б. м., П. Т.): Свирко Славов.“

При изработването на обобщения либерален депутат строго е приложен законът за симетрията. От стамболовистите и радославистите се вземат съвсем еднакви равни части и даже името (каква находка!) внушава пълно равнопоставяне в пропорциите. Забележете и ударението: на най-голяма механизация е подложена ръката на новия автомат-депутат — ръка за дипломатически ръкостискания, бурни парламентарни ръкопляскания и неуморно гласуване.

Още по-интересно минава техническото изпробване на новия модел автомат. Това е най-силната част на Кирковия феилетон: „Преди няколко дни аз изпратих кандидата за депутат Свирко Славов в сандък и днес получих следующата телеграма от г. Крадикизов: „Кандидатът пристигна благополучно. Носът малко счупен. Не вреди. Ура! Изборът сигурен. Благодарим.“ След

тази депеша получих втора: „Тази вечер грандиозна манифестация. Свирко Славов говори. Обаче една малка неприятност: сбъркано бе курдисването. Вместо да курдисаме да изложи политическата програма на съединените партии, Свирко Славов изпя едно турско маане. . . Публиката ръкопляска. Вторият ден курдисването беше вярно. Той каза: „А-а-аз, го-го-господа, съм вввааш депу-депутат-тат-тат.¹ Да живее ве-е-е-е слива-слива. . .“² Последните слогове не се чуха. Стамболовисти и радослависти възхитени като на 18 май. . .“

И двете курдисвания на автомата са блестящи! След „погрешното“ първо навиване на пружината неочаквано се чува турско маане (съвсем прозрачен намек за Стамболовото време, за Стамболовите проекти да се води голяма балканска дипломатия именно с оста България—Турция; „султанското благоволение“ не е изчерпано и през Стоилово време — вж. фейлетона на Алеко Константинов „Добре сме си с турците — гледайте си кефа.“ — Млада България, 20 дек. 1895). След второто навиване автоматът действа вече точно според заложената в него програма и произнася кратка, но блестяща реч за сливането. Какво великолепно единство между автоматизма и словесния фарс — груб, точен, български!

Успехът е тъй сензационен, че постскриптурът към писмото на Д. Карновач до Матор Гочо идва съвсем естествено: „Днес славният Хилариус ми пише, че от много градове му дошле поръчки за кандидати. Той се надява, че в скоро време ще почне да прави министри.“

В строга последователност сатирикът показва първоначалния модел, самото изработване (днес биха казали — „залагането на програмата“) и двойното техническо изпробване на автомата в практиката. Така в трите страници текст на „До Гочо Зуляма“ — един български фейлетон от 30 април 1899 г. — се изминава огромното разстояние от чувелото в средновековния карнавал до автоматите на бъдещето, до една от най-активните перспективи на модерната сатира. Не е ли казано малко пресилено? Нека това да е бедата, нека не минаваме със затворени очи през куп за греш. . .

Хенрих Шнееганс в „История на гротескната сатира“ (Heinrich Schneegans. Geschichte der grotesken. Satire. Strassburg, 1894) създава най-популярната и до днес формула за гротеската — фантастика плюс карикатура. Ала немският теоретик не е могъл да предвиди бъдещата динамика на тези основни два елемента. В XX век, века на научно-техническата революция и все по-пълната автоматизация, карикатурата (и особено карикатурата на „свободните“ и „независими“ човешки движения) придобива все по-голямо относително тегло в гротеската.

Защо именно карикатурата? Защото нейната специфика е най-близко до целта: карикатурата действа с една графична линия, с един, и то статичен кадър. Многообразието на всяко човешко движение под пресата на буржоазната производствена и социална автоматизация се свежда най-напред до непрекъснатото повторение на няколко специализирани операции. А оттук има само една крачка до крайното сатирично „заостряне“ — до единственото движение, до статиката. В единствения кадър покоят и движението се сливат и започва повторното, гротескното рождение на карикатурата.

Повторението може да се нарече старт към карикатурата. Не е случайно, че съвременната сатира навсякъде по света се обърна с нови очи към фолклора и потърси там преди всичко вариативността, техниката на повторението. При това почти винаги се излиза от класическия цикъл на трикратното повторение и се търси много по-дълга и по-продължителна серия. Всичко това много ясно-

¹ „Тат“ на старобългарски означава крадец.

² Свирко Славов иска да каже „сливането“.

онагледява вътрешната устременост към единственото движение, към най-голямото възможно обеднение на човешката кинетика, към абсолютната ѝ карикатура — една единствена графична линия, един единствен кадър на кинематографията, безкрайно пъти повтарян за нуждите на мултипликацията, анимацията. Това наистина фантастично, небивало свеждане на свободните човешки движения до графичната статика и пределния лаконизъм на карикатурата е най-характерният път на съвременната реалистична сатира. Необходимо е да се подчертае: благодарение на всичко това гротеската в своето развитие никога досега не е била тъй близка до действителността, до нейните най-неумолими закони. Когато Пикасо изобразява Дон Кихот и Санчо Панса в карикатура, това не е просто избор на художника, а емблема на сатирата в XX в., манифест на съвременната всепроникваща гротеска.

Дълбоко закономерно е, че Георги Кирков, зрял български марксист още в началото на века, пламенен пропагандатор на социалистическите идеи у нас, на най-перспективните революционни идеи на времето, така спонтанно предсеща бъдещото развитие на гротеската, проникновено долавя — сякаш от въздуха — бъдещите ѝ форми, за да отвори път към пълната и окончателна присъда над едно обречено общество. Онова, което намираме у Алеко Константинов в пътеписа „До Чикаго и назад“ като крайно обобщение за американската действителност — човекът е превърнат в чарк на една машина за долари, — у Майстора за първи път придобива сатиричната плът на карикатурата-гротеска, достига гротескния предел на куклите и марионетките.

ФОКУСИ И МАГИИ, ПРИЗРАЦИ И ВЕЩИЦИ, ПРОКОБЯВАНИЯ

Гротеската на Майстора познава и магическото превръщане чрез фокуса. Във фейлетона „Фокус-покус или държавна магия“ (Работнически вестник, 20 ноем. 1898), насочен изцяло срещу властващите в онова време народници, е разиграно „ново бляскаво представление на седмината прочути доктори на магията, наградени с множество похвални листове и разни ордени от турския султан, персийския шах и абисинския цар“. Става дума за Константин Стоиловия кабинет.

Сред многобройните фокуси (така например д-р Коста Салмучи, „магистър на чернокужието и магията, притежаващ ордени от турския султан“, гаси белослатински свещи без духане, гълта един калъч, наречен „опозиция“, задържа на носа си хартиена фуния с надпис „политика“ и пр.) има и няколко магически превръщания.

Първият магически сеанс се извършва от д-р Гуню Бендекът, награден с голяма звезда от персийския шах. Както е обичайно в цирка, сеньорът едновременно действа и говори в скоропоговорка: „Моля, заповядайте. Тук имаме една жива патка, от която можем да яптардисаме каквото ни скимне. Ето на, покриваме я с един пош и я тураме в това празно сандъче. Затваряме го. Вземаме второ празно сандъче и него затваряме. Сега внимавайте! На моята команда патката ще премине във второто сандъче. Гледайте! Фокус-покус-препаратус! Бир, ики, юч — хоп! Сега отваряме първото сандъче с патката. Видите ли — то е вече празно. Патката избягала! Да видим във второто. Излизай, патко! Хопля!

И в тая минута от сандъчето се подава една гола глава, след това гърди и най-после — цял човек.

— Депутат, цял депутат! — гръмва в тоя момент цялата публика и буря от ръкопляскания цепва салона.

И наистина от второто сандъче изскоква един депутат, покланя се и заявява да му се платят дневните.“

След това на сцената излиза „доктор Михо от Пльовдиф“. Той на българо-гръцки наречие (сред избраните за депутати народняци има доста представители на малцинствата, главно турци; този факт дава изобилни възможности за езиково пародирание) разяснява своя номер — изваждане на „железница от сапка“ (железница от шапка). Отново на убийствена ирония е подложен народняшкият строеж на т. нар. успоредна жп. линия, нашумял навремето с крупните гешефти около него. Гръцкото произношение на „железница“ почти напълно съвпада с изговора на зелница, зелник. Фокусът на доктор Михо е интермедия между двата магически сеанса.

И ето че на сцената излиза „някакъв си възчерен господин, наглед влашки циганин“. Сега започват чудеса с живи хора!

„Домна публика, пофтим! Казвам се доктор Зурлеско от Плуещи. Отваряйте оките, ще покажим един бесарабски фокус. Тук имаме един голям куп. Той е зовсем празен. Ама ний можем да направим от него цяла фабрика. Пофтим. Само пущин търпение! Слушай командо! Фокус-покус-препаратус! Уна, доу, трей — мъна! Ой, фиралай драколе, домна публика! Наш куп нафабрикосал сума работи. На, пофтим — един министър, един съдия, един депутат. Ну, домно купе, давай още пущин. Един лакей, един адвокат! Какъв магазин! Долца мин, домноле!“

Магическото превръщане на патката в депутат и на обикновения куп във фабрика за министри, съдии, депутати, адвокати, лакеи е сърцевината на цирковия спектакъл във „Фокус-покус или държавна магия“.

Цирковото представление е дълбоко сродно с марионетния спектакъл, но същевременно тук можем да наблюдаваме много отчетливо и разликата, произлизаща от подвижното ударение на гротеската: в марионетния спектакъл то пада върху карикатурата, а в цирковия сеанс — върху фокуса, магията, фантастиката. А общото между карикатурата и фантастиката и в двата случая е именно автоматизацията — фабрикаризирането на самата възшебна магия или, както би се изразил доктор Зурлеско от Плуещи, „нафабрикосването“ ѝ.

Не е трудно да се проследи и вътрешното развитие на фокуса-магия като гротескна форма у Майстора. Тя, вярна на природата си, става все по-фантастична, все повече се откъсва от материалния свят. Докато при магическото производство на депутата все още е необходим някакъв суров материал, някаква материална суровина, то доктор Зурлеско, този влашки циганин-полиглот, достига до абсолютната магия: „зовсем“ празен куп той вади всичко, каквото е нужно за една буржоазна йерархия — от министъра до лакея и обратно. . . . От пролетта на 1898 г. много се говори и пише за „подмладяването“ на т. нар. „стари либерали“. Преживели дълъг и мъчителен период на консолидация след отцепването си (1884) от Либералната партия, оповестили нещо като своя програма през лятото на 1898 г. в Русе, през 1899 драганцанковистите излизат на сцената със самостоятелна Прогресивнолиберална партия.

Подмладяването на старите либерали е постоянен прицел на Кирков. Тук отново се появява гротескното оръжие на фантастичното превръщане. В подлистника „Възкръснала“ (Работнически вестник, 12 юни 1898) подмладяващите се драганцанковисти са представени най-напред като „бабишкери“, „либерални свекърви“, които „фъфлят като преяли гъски“ и „набожно свиват устни като препили калугерици“. Този чисто битов сатиричен дебют се засилва от дълбоката провинциална дрямка на града, в който се възвестява прогресивнолибералната програма. И все пак провинцията, за която става дума тук, се различава от Дремиград, защото е населена от много повече и по-стари грешници: „Русчук е град, в който живеят големите сарафи, изгонени преди хилядо години от Христа с камшик от Соломоновия храм.“ И наистина в „Кратка българска енцикло-

педия четем: „Прогресивнолибералната партия е . . . изразителка на интересите на търговско-лихварската и земеделската буржоазия.“

Внезапното подмладяване на бабишкерите напуска лоното на бита и преминава в сферата на митологическите чудеса: „Дайте им обаче сили и власт в ръцете, дайте им полиция и войска — и вий ще потреперите: не благодрушни провинциални и либерални свежърви, а рошави чуми и жървожадни вещици ще изскокнат отпредя ви. Жърби като жърнокопи и уста като хански порти ще лъснат и ще зинат насрещя ви!“

Първата поява на вещица в новобългарската сатира може да служи като буквар по гротеска — дотолкова тук е ясно и отчетливо преминаването на битово-сатиричната линия в гротескна, карикатурно-фантастична сатирична линия. Провинциалната свежърва, бабишкерът, който се превърща във вещица, ето крайното подмладяване на старите либерали. Чудото става пред нашите очи. Битът („благодрушните провинциални и либерални свежърви“) се превключва внезапно във фантастиката („рошави чуми и жървожадни вещици“) и в карикатурата („жърби като жърнокопи и уста като хански порти“). При гротескната характеристика на прогресивните либерали във „Вжъркснала“ можем да видим просто в един единствен израз и основния скелет на Кирковата сатира, и основната тенденция на нейното развитие: от критиката на еснафския провинциален бит (дремиградщината) към гротескната политическа сатира. Както се вижда, тук небето се оглежда в една капка роса. . . През есента и зимата на 1899 г. във фейлетоните на Майстора се появяват нови герои — сливенските републиканци начело с привърженика на спиритизма Стефан Гидиков. В кн. 5 на сп. „Ново време“ за 1898 г. Димитър Благоев—Дядото започва остра полемика срещу „духовното хлапетийство“ на сливенските републиканци. Споменатата полемична статия е включена по-късно като четвърта глава в книгата на Димитър Благоев „Обществено-литературни въпроси“ (1901) под заглавие „Толерантност, скептицизъм и спиритизъм“.

Георги Кирков атакува новопоявилата се републиканска „партийка“ в Сливен с гротескния фейлетон „Въздушната партия“ (Работнически вестник, 10 септ. 1899). Тук сме изненадани от внезапното „грандиозно движение между сливенските духове, които малкият господин, наречен Гидиков, по никои начин не иска да остави на мира в задробния им живот“. Нападението продължава и по-нататък. В известния фейлетон „Палета“ (8 окт. 1899) Матор Гочо съветва „сливенските републиканци, вместо да се кискат в юмрук по адрес на моите потури“, да си намерят друга работа. Подлистникът „Една празна воденица“ (17 дек. 1899) е особено интересен — тъкмо в продължаващата полемика срещу гидиковци е нанесен първият сатиричен удар на Майстора срещу общоделството! Бегло са споменати на два пъти гидиковци и пред 1900 г.: веднъж в „Прокобявания за през Новата година“ (Червен народен календар за 1900), където се мярва загадъчната фигура на един „голям републиканец с дигната яка и чорлава глава“ и — втори път — в „Програмата приложена, ама наопаки“ (28 ян. 1900), където републиканците са наречени „таласъми на сливенските чешми“.

Критиката на Благоев и Кирков срещу сливенските републиканци не бива да се подценява — особено в наше време. Още в началния период от борбата на тесните социалисти, в етапа на разграничаването от другите партии, не е маловажно да се видят разграничителните линии не само отясно, но и отляво. Води се полемика не само срещу класическите десни буржоазни сили (консерватори и либерали), не само срещу опозиционната буржоазна „левица“ (подмладени прогресивни либерали, демократи, радикали, независими интелектуалци), но и срещу първите прояви от анархистичен и ултраляв тип.

Още в 1898 г. върху страниците на сп. „Ново време“ Благоев сравнява гидиковци с руските народници-емигранти у нас: деборовци, минцесовци и пр.

Минаващи в Русия за опозиционери, анархисти, социалисти и пр., в България те заемат конформистки (Благоев казва „комодни“, удобни), крайно десни позиции. Още Благоев и Кирков показват своевременно тъй характерното приличане между вдигнатите яки, разрошените коси и бради, голямата „лява“ фраза, духовното хлапетийство, политическия инфантилизъм, „постоянния скептицизъм“ (израз на Благоев), пубертетната р-р-революционност и... най-голямата патриархална изостаналост, суеверието, мистицизма. Не е нужно да се напомня, че формулата всеобщ, постоянен, тотален скептицизъм плюс суеверие, мистика и религия и в наше време обединява ултрадесните и ултралевите сили в политическия живот на редица страни. Докато днешните ултралеви в пълното си отчаяние от цивилизацията и науката търсят спасение в полинезийските култове, мохамеданството, будизма и дзен-будизма, а напоследък масово се завръщат като разкаяни блудни синове в доброто старо лоно на християнството, сливенските републиканци от края на миналия век са загадъчни спиритисти. Тяхното общуване с отвъдния свят е просто неуловимо и затова дава отличен материал за гротескна сатира.

Гротеските на Майстора срещу сливенските спиритисти и техния идеолог-маг, редактора на сп. „Живот“ и в. „Република“, имат пародийна основа. Гидиковци полагат всички усилия да гримират своето категорично „не“ на цялата наука с рекламни френски цитати за най-модерни на времето си митологии. Майсторът обаче веднага развенчава „новите“ европейски призраци, като ги изравнява напълно и незабавно със старите таласъми от сливенските чешми. Също така и в тайнствените спиритически сеанси за извикване на призраци, в сумрачните масонски мистерии, където кръстосват воля и пламък най-видни живи и мъртви велики майстори на ложите, образцови граждани на света, издигнати над всички и всякакви пространствени и темпорални регионални граници, се явяват нашенски, чисто български духове. Разжалването на един общочовешки призрак в обикновен дух и в най-низш регионален таласъм е недвусмислено доказателство, че и безплътната „материя“ на спиритистите е напълно подвластна на ироничното снижение, пародията, гротеската.

„Дълго, дълго време си държаха ръцете на трикраката маса (която, както знаете, не трябва да е кована с пирони) и съзерцаваха невидимия път на техния светия Алан Кардека. Един дух най-сетне поиска думата и каза:

— Ако българският народ е узрял да си избира княз, защо да не може да си избере и председател на република?

— Вярно, вярно — потвърди духът на Стамболов, — нима аз не опитах, нима аз не бях същи председател на република?

Първият дух пак подзе:

— Каквото и да прави един председател, все пак не може да забрави произхождението си и кръвта си, не може да запуши ушите си към гласа на тоя народ... и пр. (Република, бр. 4).

— Да ме извините — прекъсна го трети дух, — нима нямаме пред нас едновременно „фактически“ председател и не знаем ли...

Но Стамболов го изгледа с невидимите си очи тъй страхотно, че председателят не на републиката, а и на събранието му отне думата — и крамолата се прекъсна.

Скоро вратата се отвори, влезе един дух с разрошена коса и завика:

— Дигайте високо знамето на републиканска България и твърдо вярвайте, че доблестните и неустрашимите борци са с нас...

Наскочиха духовете да грабят знамената...

В заседанието на духовете от въздушната партия веднага прозира скучната и сива делничност, пропила цялата наглед мистериозна, необикновена, интересна обстановка. В разискванията и отвъд господствава със страшния си

невидим поглед духът на Стамболов. Напразни са надеждите, че някакви републикански форми на буржоазната държава могат с нещо да смекчат общата тенденция към централизация, тоталитаризъм, самодържавие, еднолична диктатура.

Кирков, който непрекъснато атакува монархизма, княз Фердинанд, двореца, в гротескния фейлетон „Въздушната партия“ подчертава, че и републиката може да се превърне в празен звук и призрочна идея, ако в нея не се влага зряло политическо съзнание, ако зад нея не стоят действителни прогресивни обществени сили. В уводна статия, озаглавена „Конституционна монархия“, „Работнически вестник“ от 19 май 1900 г. пише: „Нашият краен идеал е социалната република.“ Макар понятието да не е съвсем точно и ясно, разграничението и от конституционната монархия, и от буржоазнодемократическата република е направено.

И Благоев, и особено Кирков с широкопопулярните си подлистници в „Работнически вестник“ не допускат съблазнителната за младежта дума „република“ да бъде превърната в част от ритуала на спиритическия сеанс, където гръмката фраза от анархистически, масонски или друг някакъв ултраляв-ултрадесен тип се слива така спонтанно с най-архаични, най-реакционни, предразсъдъци, суеверия, митове.

Именно Благоев и Кирков продължават борбата за чиста и свята република, тъкмо те стават единствени наследници на голямата и зряла идея на Васил Левски.

Близи до гротеските, в които действуват духове и вещици, са характерните прокобоявания на Майстора. Те се появяват обикновено пред Нова година (вж. „Размишления пред Нова година“. — Работнически вестник, 3 ян. 1898, „Предсказания за 1898“. — Червен народен календар за 1898, „Прокобоявания за през Новата година“. — Червен народен календар за 1899, „Прокобоявания за през Новата година“. — Червен народен календар за 1900 и пр.).

Издаването на Червен народен календар е самостоятелна, много интересна тема за проучване. На нея Радой Ралин посвети специален документален филм и пръв разкри още една връзка между Кирков и българската възрожденска сатира — несъмнената приемственост между „календаржийството“ на дядо Петко Славейков и Матор Гочо. Тук има богата основа за по-нататъшна работа, която ще изясни по-добре и Кирковите връзки с българския фолклор. Сега ще кажем само няколко думи за отношението на прокобояването към гротеската.

Пред Нова година Майсторът сам влиза в ролята на магьосник, вешер, Касандра пророчица, народен футуролог. . . Интересно е, че серията от размишления, предсказания, прокобоявания (самото развитие на заглавията е красноречиво) започва сравнително по-прозаично и все повече се приближава до новогодишната фолклорна фантастика.

Фейлетонът „Размишления пред Новата година“ (1898) може спокойно да се включи в Дремиградския цикъл. Той е още далеч от гротеската. Пред Нова година разговарят сватът Нейчо, който се оплаква, че му секвестирали „депутата, т. е. Магарето“, и Ганчо Гайлето. Разговорът, както винаги, е за хала на сиромасите. Сватът Нейчо е загрижен, че Новата година няма да бъде плодородна, защото „до Васил не падна троха сняг — пушай я ти нея: напролет пак повоге ни чака“. Гайлето на свой ред добавя, че никакво природно бедствие не може да се сравнява с „онова бавно и безнадеждно пържене на скара, на което е обречен днешният сиромас-работник“.

В двете „Прокобоявания за през Новата година“ (1899, 1900) вече се появява и фантастиката. В прокобояването за 1899 г. се борят две представи — едната земна, другата — астрална. Но в земната представа е вече извисена: става дума не за свата Нейчо, а за цар: „Какво от това например, ако ви предскажа,

че ще има виелици или че някой цар, когото досърбяло да седи на едно място, ще отвори война на друг цар, когото също тъй досърбяло за тояга. Ще можете ли да спрете тия царе да си начешат народните гърбове?“

Веднага след блестящото приложение на пародийната конструкция от типа „Ние заедно да воюва те“ (царете начесват своите народни гърбове) следва друга пародия, вече „звездна“: „Другите календаржии ви казваха, че щяла да се яви една голяма звезда с дълга опашка. Ето вече три години се изминават оттогава — и никаква звезда, даже без опашка, не се явява. Вместо това явиха се опашати лъжи и предприемачи.“

И прякото отричане на звездобройските предсказания, и тяхното пародиране приближава сатирата до фантастиката, до гротеската. В прокобяванията за 1900 г. има вече два гротескни елемента — чудноватата говореща риба, която споменахме, и още една звездобройска прогноза, този път зодиакална: „... през Новата година владее планетата Юпитер — една твърде почтена планета, от която преспокойно бихме могли да си палим лулите, без да прибягваме до огнището и кремъка...“

Вижда се ясно и от най-беглото проследяване на новогодишното прогнозиране, че сатирата на Матор Гочо се развива именно в посока към гротеската. Майсторът все по-уверено влиза в ролята на прорицател, който владее астрални, зодиакални и всевъзможни други свръхестествени тайни за ясновидства и прокобявания. Може само да се съжالياва, че „звездобройската“ посока в сатирата на Кирков не е продължена — тя е откривала изключителни възможности за неговата инвенция и фантазия.

ПРЕЗ ТЪРБУХА НА КАНИБАЛА

Във фейлетона „Патришка вечеря“ (Работнически вестник, 15 ян. 1899) е развит по-нататък един от любимите гротескни елементи в сатирата на Ботев и Каравелов. В поредицата „Знаеш ли ти кои сме?“, а и в други фейлетони големите наши възрожденски сатирици отправят безброй стрели срещу „чувствата“ на чорбаджиите и попове. „Чувствата“ стават постоянен прицел и на карикатуриста Дембицки, поляк, близък приятел на Ботев и постоянен илюстратор на неговите фейлетони. Винаги когато рисува с огромна куполовидна дъга благоутробията на нотабилите български — владии и попове, чорбаджии, тежки търговци, — карикатуристът поставя върху тях и едър надпис: „чувство“, „чувства“. Така още повече се подчертава — и със средствата на графиката — един любим и извънредно характерен детайл в сатирата на Ботев и Каравелов.

Излишно е да се казва, това е толкова очевидно, че „чувството“ като детайл на фейлетон, гротеска, карикатура, на сатирата изобщо изостря тъкмо социалната критика. Така е открай време — и не само в българската сатира, разбира се. Богаташът почти винаги е шкембелия и шкембето му винаги е прицел за сатирата, идваща от низините.

В българската възрожденска сатира „чувството“ има много интересни разновидности, но ако говорим за класика, трябва да си спомним преди всичко „Това ви чака!“ Там Ботев пише: „А кир Михалаки — вятърът надул шкембето му като гимиджийско платно — плува ли, плува.“ Образът е интересен покрай всичко друго и от чисто технологическо гледище. Надутото от попътен вятър гимиджийско платно е крайната граница, до която се разширява гротескната линия на шкембето в сатирата на Ботев и Каравелов; това е най-голямата сатирична хипербола, употребена във фейлетонните варианти на „чувството“. Характерна е и насоката: в сатиричното си развитие шкембето се надува като балон: фантастичният обем се постига чрез просто натрупване на материя, чрез коли-

чество. Такъв тип гротеска е благодарен материал за графика — линията е материална, ясна, видима, все по-закръглена, обтекаема, аеродинамична.

Георги Кирков разработва „чувството“ по съвсем нов начин. Преди всичко той го специализира: превръща го в емблема само на попското съсловие. Причината за това по-тясно целенасочване можем да търсим между другото и в дългата полемика на „Работнически вестник“ срещу „Църковен вестник“ и вестниците „Отбрана“ и „Съветник“, рупори (става дума за последните две издания) на... старозагорския владика, с когото главният редактор на социалдемократическия партийен орган, издаван отначало в Казанлък, а след това в Стара Загора, се сблъсква непрекъснато и ожесточено. Но не това е най-важното. Майсторът тръгва към традиционния гротесков образ по свършено нов път: той не се интересува от външната линия, количествената хипербола, карикатурата, а пренася действието... вътре в благоутробието. Най-експлоатираната гротеска във възрожденската фейлетонистика изведнъж се оказва пред съвсем нови възможности.

В същност в подлистника „Патришка вечеря“ са събрани много гротескни елементи: възшебно смаяване на човека до една хапка, канибализъм (поглъщане на живи хора), фантастично пътуване из вътрешността на патриката (както „в чревата на Йонова кит“ по сравнението на Майстора), диалог вътре в утробата на канибала, чудесно избавление след пургативна буря, разразила се в пищеварителния тракт на преялия йерей. И цялата гротеска е оформена като съновидение за пиршество на духовно лице, като манастирски пир.

Изброените елементи (с изключение на съновидението и манастирското пиршество) не се срещат в нашата възрожденска сатира, но всички те (с известно изключение на канибализма — още по-стар фолклорен мотив) са на постоянно възрождение във възрожденската европейска сатира.

Като тръгва от думата „социалистоедец“, появила се в едно антрефиле на „Работнически вестник“ срещу старозагорския владика, и от своята чисто кирковска първоначална представа за патриката като „рунтав касапски марок“, „ахчийски котак“ и „хиена, намерила пресен гроб“, авторът на фейлетона „Патришка вечеря“ ненадейно напуща зоологията. Просто с един удар на четката, с напълно свободен замах Майсторът като че ли завършва българската възрожденска сатира срещу калугерите и поповете, попълва арсенала ѝ с всички липсващи до този момент оръжия. Същевременно е направена и значителна крачка напред — и то към съвременната и бъдещата поетика на сатирата. Става дума за най-интересния гротесков момент в „Патришка вечеря“ — канибалството. Тук мъчно ще открием връзка с предходниците, сатириците от епохата на Българското възраждане. И ако на всяка цена трябва да издирим приемствеността, ще я открием чак в най-стария фолклор, във фантастичните приказки за вълка и Червената шапчица. Един най-древен фантастично-фолклорен мотив се превръща в ръцете на Майстора в несрещано, единствено по рода си гротесково оръжие на новата българска сатира.

Канибалство, завършващо с хепиенд — това е такава гротеска, която и днес би прозвучала като откритие в нашата сатира. А като си помислим, че тя се е появила в средата на януари 1899 г. и че действащите лица в нея не са някои други, а патриката и... социалистите (!) — не можем да не се удивим!

Майсторът далеч изпреварва времето си и с други гротески, изградени върху автоматизма на марionетния спектакъл например. Във време, когато в българската литература разцъфтява сатирата, използваща формите на самия живот, гротеската на Майстора е смело и единствено по рода си трасиране на нови пътища — пътища към бъдещето, към истинското новаторство.

Както вече казахме, в противовес на българската възрожденска традиция гротеската на Георги Кирков започва не с преувеличение, хипербола, количе-

ствена изключителност, а — обратно — със смаяване. Патриката решава да даде на своите посетители по едно мезе, набожда в паницата парче месо и го предлага. Тогава изумените гости виждат върху върха на вилицата... Ганчо Гайлето! В същия миг духовникът разбира, че има пред себе си социалисти, и веднага започва чудото: „Изведнъж ний усетихме, че почваме да ставаме все по-малки. Една невидима сила ни грабна и, додето да додем на себе си, ний вече лежахме като във вълнарска кола и непроницаем мрак ни обхващаше отвред.“

В първия момент на възшебството не може да не ни направи впечатление и известна делничност: магьосникът не си служи с никакъв инструментариум, с никакви заклинания и магии — смаяването става мигновено и автоматично. Сравнението („лежахме като във вълнарска кола“) също превключва на „анти-фантастични“ вълни, сякаш връща към бита.

Преди да продължим наблюденията, нека видим с какво сатирично съдържание е наситено смаяването в гротеската на Кирков. Появата на Ганчо Гайлето, основния полемист във фейлетоните на „Работнически вестник“, веднага насочва към отговора на въпроса. Смаяването и канибализмът в „Патришка вечеря“ са специализирани сатирични средства, необходими за гротескното изображение на полемиката, която попщината повежда срещу социализма. Поповите-журналисти, авторите от „Отбрана“ и „Съветник“, „социалистоедците“, които непрекъснато заплашват бедните миряни, че социалистите ще направят общи не само земите и богатствата, но и жените, прибавят до всевъзможни спекулации. Преди всичко те правят от социалистическите идеи нещо като за своя уста лъжица, а след това — най-смирено, човеколюбиво и душевно — поглъщат цели и живи самите социалистически агитатори...

Като изтъкваме конкретния повод и конкретното значение на гротеската в „Патришка вечеря“, трябва същевременно да подчертаем и нейната могъща обобщаваща сила. Смаяване плюс канибалство — ето един блестящ и много траен „сатиричен модел“ на всяка дискусия и полемика, която се изразява в безпринципни спекулации и се превръща в капан за дребен дивеч. Едва ли има друга област извън дискусийната зала, която тъй много да се нуждае от девиза „Благородството задължава“.

Още в самото начало на гротеската отбелязахме известно съседство на фантастичното и прозаичното. Тази тенденция се засилва и по-нататък. След като двамата социалисти биват погълнати от патриката, те водят в неговото обширно благоутробие следния диалог:

„— Слушай, Пройчо, жив ли си? — обадох се аз не знам подир колко време, като дойдох на себе си и усетих присъствието на Пройчо. — Де сме ний?

— Не знам, очевидно в корема на патриката — глухо отвърна Пройчо.

— Не думай, Пройчо! Я, ти си по-млад, опитай се да набараш пътя.

— Какъв път? Тука е по-тъмно, отколкото в чревата на Йонова кит.

— Нищо, твоите очи са още здрави.“

Това е всичко. Едно напълно фантастично и необикновено пребиваване в търбуха на патриката е разработено като обикновен, и то доста спокоен диалог между Матор Гочо и Пройчо Гурбетя. Но все пак — чрез сравнението („Тука е по-тъмно, отколкото в чревата на Йонова кит“) не се допуска пълно битовизиране на фантастичната обстановка.

Най-интересно е чудотворното изобавление на двамата смалени и погълнати живи социалисти. Те се оказват мъчносмилаеми дори за желязната мелница на патришкото благоутробие. Бързо настъпва разстройство, пораждат се силни стомашни вихрове. Разрязва се пургативна буря: „Но тук се случи нещо ужасно. Насреща ни духна остър вятър, замириса на запалена пачавра — и страшен гърмеж потърси своделите на тъмницата ни. Аз извиках, колкото ми глас държеше — и се събудих.“

Гротеската на Майстора завършва с гръм и трясък.

Финалът на „Патришка вечеря“ много напомня възкресението на Епистемон в „Гаргантюа и Пантагрюел“ на великия сатирик Франсоа Рабле. И възкресението на раблезианския герой, и чудотворното избавление на двамата български социалисти из утробата на патриката са решени като сън, прекъснат от мощен трясък със съвсем ясен произход.

И лежането като във вълнарска кола, и изразът „замириса на запалена пачвра“, и особено финалният гърмеж — всичко развенчава фантастиката и чудото, ликвидира и последните остатъци на нещо „по-високо“. Гротеска от този тип се явява за първи път в българската сатира. И у Майстора тя е единствена — друг случай на вълшебна смаляване и канибализъм няма.

Обърнете нарочно внимание и на съотношението между битовото и фантастичното начало в „Патришка вечеря“ — тук фантастиката е постоянен старт към битови снижения, които ще имат занапред толкова богато и разностранно развитие в модерния гротесков стил.

Битът навлиза в гротеската на Майстора по нов начин, превръща се в старт, финал, постоянна сянка, пародия на фантастичното и чудесното, прояжда ги отвътре, боядисва със сивия си цвят всичко и всички. Изравняващата, нивелиращата, осивяващата стихия на бита оголва скелета и на илюзиите, приказките, фантазиите, празниците, за да свлече всичко до всекидневието, до неговия чисто физиологически механизъм — безкрайно повтарян, но и непрекъснато усъвършенствуван в посока към абсолютната автоматизация.

Отличен познавач на провинциалното всекидневие, авторът на „Дремиградски смешила“ след сблъсъка между бита и фантастиката в гротеската, след превръщането на битовизма във всеобща карикатура на „висшите сфери“ (политика, парламентаризъм и пр.) открива и друга една възможност за продължение на сатиричните търсения. Става дума за Кирковите „моментални снимки“, на които ще се спрем в друга работа.