

За липсващото трето (за разказите на Любомир Халачев от „Крос по Сен Жермен“ и „Всяка вечер в седем“)



Дейвид Мичъл,
„Облакът атлас“,
превод от английски
Магдалена
Куцарова-Леву, С.,
„Прозорец“, 2012,
613 стр.

Доста време го чакахме – осем години. Няколко преводача се отказаха, а и за най-мощния от съвременните британски автори се предполагаше, че публиката ще се сведе до читателите на „Литературен вестник“. Добре, че дойде и филмът. Ето и от аномалията: „Облакът атлас“ се състои от шест истории, наредени една в друга като кукла матрьошка, които превеждат читателя през различни времена и места – от XIX век в далечния Тихи океан до постапокалиптично бъдеще на Хаваите. В хода на повествованието Мичъл разкрива каква е връзката между отделните герои, как се преплитат съдбите им и как душите им се носят във времето и пространството като облаци в небето.“



Ивлин Уо, „Черна пакост“,
превод от английски
Петя Петкова, С.,
„Прозорец“, 2012,
232 стр.

В „Черна пакост“ Ивлин Уо разказва за въображаемия остров Азания, разположен до източното крайбрежие на Африка. Неговият нов владетел Сем, завършил Оксфордския университет, е твърдо решен да доведе в страната си прогреса и новата епоха. Задачата му не е никак лека – неговите поданици са непросветени и непокорни, ширят се корупция, двуличие и кръвожадност. С помощта на своя познат от университета Базил Сийл, когото провъзгласява за министър на модернизацията, императорът възнамерява да запознае народа си с достиженията на западната цивилизация.



Бохумил Храбал,
„Уроци по танци
за възрастни и
напреднали“, превод
от чешки Васил
Самоковлев, С.,
„Колibri“, 2012, 104
стр.

„Уроци по танци за възрастни и напреднали“ е издадена за първи път през 1964 г. и достига фантастичния тираж от половин милион екземпляра. Новелата е сред най-експерименталните творби на Храбал, силно повлияна от методите на сюрреализма, и демонстрира ефектно някои от любимите разказвачески похвати на писателя като монтажа и колажа. Състои се от едно-единствено изречение – безкраен низ от спомени, емоции, случки, абсурдни асоциации, мъдрости, поръсени с щипка лудост, сменящи се вихрено и искрящи като пъстър калейдоскоп. Българските читатели ще изпитат отново насладата от спонтанния, експресивен, „кръчмарски“ език на Храбал, привидно изкопирани от живата реч, но непостижнат досега от никой друг писател.“

С други думи – за онези, на които не им стигат Джойс, Селин и Христо Карастоянов. Трябва им чешката кехлибарена пенливост.

Литературен вестник 21-27.11.2012

– Даа, много приятни разкази!
– Хм, благодаря.

Нищо чудно така да изглеждат редуцирани най-честите разговори между Любомир Халачев и неговите приятели, в ролята на почитатели на разказното му творчество. Паузата, която можем да дочуем в този „диалог“, иде най-вече от трудната определителност на „лек“ и „приятен“ разказ (или пък, изпаднал в комфортно усещане от четенето, което не му се случва толкова често, читателят не иска да излезе от него). Да напомним ли още, че простотата и лекотата на разказване, чийто резултат е една „понятна“ проза, не са характерният белег на интелектуалната съвременна проза.

От гледна точка на критиката, книгите на Халачев са помпени в един съвременен общолитературен контекст от сложни и изгубени наративи, о които „стържат“ какви ли не литературоведски инструменти. Разбира се, днес сякаш не съществува нищо безпрецедентно. „Дълбочината на бистрата вода“, която бихме открили в разказите на Любомир Халачев, също има своите големи домашни и чужди образци, но тук ще опитаме да портретираме неговия разказвач и неговото разказване, без да го поставяме в галерийните пространства на историята на разказа (но ако решим, може би първо бихме посегнали към високите рафтове на руската класика). Разказвачът в тези разкази е твърде непосредствен, но не и интимно приобщаващ; въвлича се естественоста си, но какво е естеството на разказването му?

Първата книга на автора „Крос по Сен Жермен“ (2010) метафорично можем да наречем „крос“ в биографичното назад, чак до началото. С мисли за детството завършва първият разказ от сборника: „Детството, разбира се! Нали него търсим! Нали затова така тичахме назад...“ И в последния разказ, онаследяващ книгата и очевидно функциониращ като програмен, продължава да го занимава „застряването“ на „магическия лабиринт“ на паметта. Собственото „имамо едно време“ на разказвача (или „магистърът“ на неговото завръщане) има точна конкретизация: „Едно време за мене беше краят на петдесетте години.“: изборът няма нищо общо с ретро носталгия (особено по 50-те години на XX в.) – просто там е неговата (на разказвача), жива и до днес, начална отправна гледна точка; там е някогашното момче, по което и до днес се свиба сърцето и „тъжно проплаква“: „Навярно всеки човек си има време и място в живота, където му е хвърлен пътят.“ Пространството на това „там“, или „лъпно място“ на разказвача, е също конкретизирано: селото, въпреки (или пък затова) че е роден в града.

Разказът за зеленчуковата „бахча“, или зеленчуковата „райска градина“, включен в „Крос по Сен Жермен“, е основан не на някаква случка, а на споделяне на една особена, магическа, атмосфера. Колкото и странно да звучи, мога да я сравня с „омагьосаното място“ от Голямата гора в „Мечо Пух“ – но това „парче“ детски космос не е нищо приказно, нито призрачно (напротив, описано изключително пластично, напълно реално място). Разказвачът също се пита: „Защо ми беше така мила тази нищо и никаква бахча, подкрепяна от десетина старци, не мога да си го обясня...“ Тази атмосфера е още по-ценна, тъй като във времето, когато си я припомня, „не беше останало нищо“. Селото има притегателна сила и заради една особена, изцяло разказваческа, връзка: „Сигурно за всичко е виновен дядо ми. Какво правеше този човек, как разказваше уж прости и никакви истории, а така ме хващаха...“ Този ориентир още по-сериозно ни кара да се замислим върху разказите на Халачев не като култивирани от световната и родната литературна традиция, а като дар, попит от



българското устно разказвачество. Тук си спомням твърдението на славянина Юрий Венелин от 1835 г., че „заунавецът няма в ума си деликатност, а само епичност“. През разказите на Любомир Халачев епичността се усеща малко сурова, но увлечлива, фактическа и искрена. Отново в „Крос по Сен Жармен“ откриваме още една разказваческа особеност. Преди да разкаже историята на един от героите си, той вмъква интересна забележка: „Тъй като нямам търпението и душевните сили на изповедник, се измъкнах с някаква шега. Два-три пъти след това се опита да ми се оплаква, но аз така набързо приключвах разговора, че тя все оставаше по средата на историята. А историята каква е!“

И следва историята. Поставянето на дистанция спрямо героите е интересното в случая. По подобен начин е разказана и историята в първия разказ от новата книга „Всяка вечер в седем“ – „Всяко чудо за три дни“. Персонажите тук напомнят на шахматни фигури от съвременния живот (депутат, журналист, катаджия, неговият началник), разиграни по правилата на социалната игра. Става ясно, че в тази „игра“ със сигурност няма едно – справедливост. Дори и катаджията да има някакъв смътен усет за тази ценност, а журналистът да я заявява като свой водещ принцип, властовата структура на обществото просто я изхвърля. Случката в разказа изглежда като една изиграна партия между посочените участници. При следващата партия други ще заменят играчите и поредното чудо ще е отново за три дни.

Важен е отказът от нарочен психологически коментар на героите – както се казва, по действията ще ги познаете. И собствените си психологически въпроси разказвачът поставя на базата на действието – в това отношение „Крос по Сен Жармен“ отново е пример, нищо, че там е психологизирано по-скоро бездействието. И в тази, макар дълбоко преживяна лична история, разказвачът се стреми не да се „изповяда“, а да се дистанцира от самия себе си, да се погледне отстраня, да се опреличи на друго и на другото, като за това той има дълбока психологическа причина: „...аз останах с омекнали колени на прогнилия дъсчен кей. Вкопчен като онези малки рачета, които нямат собствени черупки... (..) Постепенно си наложих да мисля за този, стозиция като охлюв на кея, като за някакъв друг, трети човек (...) Приемах вината му и знаех, че той вечно ще страда, но... но това беше друг човек, това не бях аз.“

Трети тип дистанция можем да видим в последния разказ от книгата „Всяка вечер в седем“. Това е осъзнатата дистанция

на актьора, играещ на сцената, спрямо публиката, партньорите си и спрямо самия себе си: „да се види отстраня, да разбере в какво положение се намира“. Очевидно принципът: „който владее дистанцията, е победител“, е ключов за разказното (а може би и за житейското) изкуство на Халачев.

В ключовия разказ от първата книга откриваме и друг базисен въпрос: за какво е разказването и трупането на човешките истории? Отговорът е насочен не към изкуството само по себе си, а директно към живота: да го проумеем точно в моментите, когато ни изненадва, когато ни удивлява даже. За автора „идиотски прелетения“ истории или пълните със случайности са едни от най-достовърните, макар и да изглеждат като загадка. И всичко това е защото „природата избира да бъде непозната и тайнствена, а в същото време подчинена на логиката, създадена от самата нея“. Спомените невинаги са надежден ориентир към човешката ни съдба, но все пак те са нашият единствен материал: „Лием от това титие, наречено спомен, и си мислим... кой за каквото може. Или по-точно – кой какво има да си спомня, така е по-вярно казано.“ Ето още един ориентир – „така е по-вярно казано“ – този път насочен към честността към себе си и към доверието на читателя. Нещо подобно повтаря и неговият герой, режисьорът от разказа „Всяка вечер в седем“: „Искам най-вярната реакция в тази ситуация!“

Ако дотук обобщим, първата книга на Любомир Халачев отговаря на два много важни въпроса: защо му е лично на него да разказва истории и как разказва. На последния въпрос можем да отговорим най-кратко така: като дядо си, просто и без украшения (с изключение на метафоричните сравнения, които стават по-впечатляващи във втората книга, например: „...ние сме като бръмбари, заковани за мугавите стени на този театър!“ – интерпретация на Булгаково сравнение от „Театрален роман“, цитирано в мотото на разказа „Всяка вечер в седем“). Особено значение придава на самонаблюдението и естетическия самоконтрол, даже гледа да не навлиза в „декадентски води“ (всъщност едва ли има опасност да се изкуши); пази се и от „пресоляване“, въпреки вкуса си към подправките в разказа, защото „става неспасяемо“.

В сборника с разкази „Всяка вечер в седем“ биографичните ретроспекции все още ги има, но вече не са насочени към началото (детството): този път най-далечната точка са не 50-те, а краят на 60-те (историческата 1968), някои от случките се отнасят към 90-те, а други са съвсем „днешни“. Авторът обича конкретиката във всичките ѝ измерения. Имам чувството, че би включил и материални доказателства, ако можеше, защото, както се изразява неговият Коля от разказа „Руски екшън“, „действието убиващо към разказа, понеже може да се пипне“. Разширява се социалната среда на неговите герои и типажи: от впечатляващи фигури като тази на писателя Никола Кънев, в която Халачев като че ли е колажирал и себе си, или Шампиона (и тук бихме допуснали авторите пречупвания), до хора от средна ръка, непретенциозни („Алекс не беше претенциозен“), „със средни амбиции“, чиито мечти най-често са загадени от телевизионните сериали, а в речта си употребяват изрази, „запомнени от вървяция по телевизията турски сериал“ като „жестоката съдба“ и „отминалото време“.

Усложнява се гласът на разказвача му, когато в историите му се включват гласовете на още разказвачи с техните паметни разкази. Това означава най-малко, че авторът е от „породата“ не само на добрите наблюдатели, но и на добрите слушатели. Но има и още нещо, което конкретно ще посочим.

Четейки разказа „Фотографията“, това, което бихме заключили, е: този разказвач обича да разказва. Разказ в разказа е невероятната история за щъркелите. Преди да я разкаже, разказвачът предварително ѝ задава тема, заглавие, рамка за възприемане: предателството. Това не е първият разказ, в който Любомир Халачев поставя същата тема – дори още в този разказ той интерпретира историята на Одисей през същата призма (митичният герой не иска да се върне, „защото знае, че въщици го чака предателство“). „Щъркеловата“ история, която се разиграва като на театър край дивата гора над Лесидрен пред погледа на войниците (един от тях е разказвачът), е наистина удивителна. Докато наблюдавам поведението на щъркеловото семейство със завръщането на мъжкия вечер в гнездото, неочакваната поява на „другия“ през деня и „ритуалното“ умиване на щъркелцилата във водата в пробитото захвърлено корито, подготвяйки се да посрещне „чиста“ мъжа си, „зрителите“ възприемат всичко това като една „птича“ история за изневяра, огледална на човешката. Но щом един от същите „зрителни“ решава да обърне коритото и да види по този начин щъркелцилата от къпането, тя е „подошвана“ и жестоко наказана от цялото щъркелово ято – тогава историята придобива своите „тематични“ измерения. Идва и най-важният въпрос на разказвача: „...кой направи това предателство? Щъркелцилата, че се поддаде на природата си, или ние, защото ни се довери?“ Ето кое прави историята човешка: тя нямаше да може да се осъществи, ако не беше случайно хваната от човешката „камера“ и нямаше да се развие така трагично без човешката намеса. Камерата не е случайна метафора за разказваческия маниер на Любомир Халачев. Въпреки че обича да разсъждава в разказите си, те много често са базирани на запечатани от „операторското“ му око наблюдения. Така разказът за щъркелите е фокусиран изцяло в жестовите и от тази гледна точка можем да го наречем най-хубавият ням филм, който авторът му някога е заснемал с разказваческата си камера. С особен наклон на камерата е „заснет“ разказът „Повредата“. След като тридесет години не са се виждали, двамата, мъж и жена, отново се решават на среща. Тя се състои, но при особени обстоятелства. Миг преди да се видят, асансьорът, в който е жената, блокира между етажите и двамата са принудени да си говорят през силно стеснена гледна точка – веднъж през процена отгоре (когато мъжът вижда само темето на жената) и след второто блокиране през процена отдолу (тогава пък вижда само обувките ѝ). Така времето за срещата им се изчерпва. От самото начало можем да се досетим, че героите няма да надскочат обстоятелствата, щом цели тридесет години не са го сторили. В това, след толкова години да видиш през процеп предишната си любов, има особена метафора: неосъщественото някога сякаш се е разпарчетосало в годините,

обречено да бъде гледано само през преградни, ограничителни пролуки. В „Щастлив ден“ разказвачът държи отново здраво камерата, за да не пропусне да заснеме щастливия миг. „Поведението“ му не е предзадаващо – чака, следвайки невнятноста на героинята си и споделяйки вярата ѝ в късмета и щастливата съдба. Той само ни помага да разберем защо един ден тя се „закача“ за зодиакалните сугестии в сутрешен вестник с подхвърлената надежда: „Ако не искате да пропуснете своя шанс...“ и после почасово хроникара случванията до края на работния ден, когато невероятното все пак се състои. Във втората книга на Халачев самата му разказваческа постановка се задълбочава. В споменатия разказ „Фотографията“ се появяват вграденият разказвач и вграденият слушател – ексцентрикът писател и невероятен разказвач Никола Кънев и младата Излика, която той избира като по-добър слушател на „неща, които обикновено хората разказват пред свещеници. Или (...) пред Господа“, пред младия писател, който я води. Нейните реакции потвърждават интуицията му: „... не смееше да мръдне. Искеше да разбере края на историята, но нямаше смелост да прекъсне мълчанието му.“ В разказа „Над млечната кухня, в едно ранно утро на 1968 г.“ разказвачите се оказват буквално нароени: „странната“, „почти нереална“ история е чува от друг, доста специален разказвач – „рядката птица“, „антисъветчица“ или може би „хомосексуалиста“ Степан. Разказът му е нарочно колажиран (открит) във фактурата на целия разказ. Оказва се, че вторият разказвач също не разказва „от първа ръка“, а препредава чуждия разказ от друг разказвач – чичо Коля. Разказът е за убийството на Сергей Миронович Киров и обратата в живота на един неизвестен човек – история, дълго време пазена в тайна от нейния „първоизвор“, но все пак извлечена от самия чичо Коля. Т.е., всеки от разказвачите първо е бил захласнат слушател и после достоен разказвач, за да може читателите на Халачев да получат не само един сюжет, от който, между другото, би се получил конкурентен на „Сибирския бръснар“ сценарий, но и да вкусят от самата магия на разказване, както последният от разказвачите ни я предава: „А да знаете само как разказваше! (...) Спеше ни се, очите ни се затваряха, но ние слушахме като малки деца баба си, преди да задремат.“ Накрая веригата от разказвачи на историята, прелетена с моменти от също толкова интересната тяхна житейска история, наистина възсъздава пътя на традиционната приказка. Но тук, за разлика от нейното условно време, с документална точност са датирани отделните моменти в нея, както и времето на препредаване на разказа. В крайна сметка дали това е „тайнствена приказка“ или „ужасна драма“, разказвачът оставя на читателя сам да реши. В разказите от този сборник авторът твърде често тръгва от почти документално „чисти“ истории, които вписва в своите, или кошто носят цялото.

Освен че придават автентичност на разказа, те носят още нещо: различието на техните гласове дава възможност на Халачев и той да сменя „тембъра“ си на разказвач, да провокира самия себе си. Споменатият Коля от „Руски екшън“ по маниер на разказване е може би най-далече от него, но тъкмо това поражда особената диалогичност в разказа. Тук освен историята, самото общуване между разказвачите е твърде интересно, като например спортът им кое е по-важно в киното: магията или логиката? Почти веднага след това поглеждаща ни история също се опитва да отговори на този въпрос. Отново, както в първата книга на Любомир Халачев, последният разказ озаглавява цялото и по този начин има по-особено място спрямо другите. „Всяка вечер в седем“ е разказ за търсенето на себе си, което няма как да стане без поне едно сериозно изгубване, житейско срутване даже. Тук няма оглеждащите се една в друга различни истории и напастяващи една и съща тема по подобие на „Фотографията“. Тук една почти „редова“ „мъжка“ изневяра се превръща в изпитание за личностните устои и ценности на героя. За какво става дума: Шампиона, с чийто прякор Никола е известен от младежката си възраст, е на път да се провали всячески (провалът в личния му живот неминуемо би довел и до провала му като артист). Загубата на онова малко или голямо гредило в живота му, което не е осъзнавал докато го има (включително загубата на човек, когото оценява едва в смъртта), както и невероятно съвпадането с личната му проблематика театрална роля, получена тъкмо навреме (но не без вътрешно съпротивление), му връщат силата на характера и устоите на живота. Може да се каже и така: това е повест (пък наистина разказът клони към по-обемната жанрова форма) за изгубването на актьора в живота и откриването му на сцената – една доста сложна парабол, която не е гадена на всекиго, нито на всеки актьор. Сцената на театъра тук сякаш получава преднина пред киното, тъй като катарзисът на самия актьор пред зрителите в театъра е избран като по-силен. Амагмата на живот, сцена и публика се оказва уникално случване. Когато я постига, Никола отново връща в себе си Шампиона. Играта му на сцената е преди всичко битка със себе си, а не с другия или с другите: всяка вечер в седем. След този разказ Любомир Халачев може би ще тръгне към повестта и романа, за да постигне другата амагма: на многогласието в живота и многогласието в себе си. Защо нарекох този поглед към разказите на Халачев „За липсващото трето“? Художественият оформител на корицата на „Всяка вечер в седем“ е визуализирал твърде интересно тази универсална тема – за това, което ни разделя дори с близкия до нас; което ни липсва в помирението със себе си, с една дума – за трудно назовимото, но липсващо ни.

СВЕТАНА СТОЙЧЕВА



Харуки Мураками, „1Q84“, книга 1, превод от английски Венцислав К. Венков, С., „Колибри“, 416 стр.

„1Q84“, книга 2, Превод от английски Венцислав К. Венков, С., „Колибри“, 368 стр.

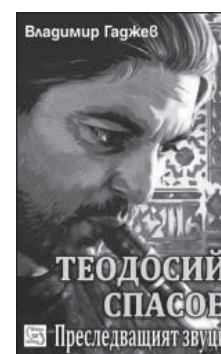
Харуки Мураками е достатъчно добре познат на българския читател, за да го представяме. Но с този роман нещата са по-различни. Например е толкова мащабен, че ще излезе в три дебела тома (първите два от които са факт, а третият се чака до две седмици). В най-новата си творба, „1Q84“, той ни среща с два култа: на християнска секта и на загадъчната секта, отговорна за атаката с нервнопаралитичен газ в токийското метро през 1995 г. Действието започва през 1984 г., но в типичен за Мураками стил се пренася в паралелния свят на годината 1Q84 (Q=question mark, въпросителна), където човек може да се изгуби безвъзвратно и никога повече да не се появи.



Сергей Айзенщайн, „Монтажът“, превод от руски Владимир Игнатовски, С., Изток-Запад, 2012, 704 с.

Поредната

хуманитарна тухла на най-силното издателство на научна литература у нас днес. Да, нека не се заблуждаваме, истинското издателство на невидимата, но реална българска академия на науките е „Изток-Запад“. Затова и не бива да се учудваме, че тежачката килограм 360 грама книга на великия метр на киното излиза точно в това издателство. Пребедена от един от най-големите ни кинокръстици. Да не забравим – има и за монтажа при Джойс.



Владимир Гаджев, „Теодосий Спасов. Преследваният звъци“, С., Изток-Запад, 2012, 216 с. Силна биография,

защото: е всъщност и разказ за социализма през 1960-80-те; нанася героя си върху картата на световната тенденция, наричана Уърлд мюзик; има безкрайни отклонения за джаза, гудука, научната обработка на фолклора, фигурирете джигатели в музиката, взаимодействието на твореца с политиците, възможността нещо българско да се изнесе навън; е избрала за фокус личност, посветена на изкуството си, личност образована, но дълбоко самоука и винаги кривваща от

ПРОЧЕТЕНО ДНЕС

Изкуството като симулация

от стр. 3

симулират се чувства, тъй като има повик към преките изживявания, както например в главата за Треиси Емин. Тя измисля и фабулира собствената си биография. Това е една игра в посока на постмодерното и в този случай тук става ясно, че патосът на искреността, на прякото изживяване, за кошто тя претендира, се оказва, че не са преки, а са рефлектирани, симулирани, измислени, нагласени изживявания, кошто са насочени към публиката с цел да произвикат нещо. Тя играе със себе си и с публиката. От тази гледна точка тя е постмодерна, но не е толкова днешно съвременна авторка, която е толкова искрена, както е новата лайпцигска школа, където преките изживявания не са фалшифицирани. Делчев посочва в книгата си също и примери като Герхард Рихтер и Нео Раух, кошто посягат към нещо автентично, нещо



собствено, кошто работят с личното си въображение. Песимистичната, но правдива констатация на Делчев е, че на пазара преобладават кичът, боклуците, симулациите и фалшификациите. Вкусът на хората е притъпен. Те се манипулират. Те се лъжат. Налице е изкуството като симулация.

И накрая да добавя: „Философски ескизи върху съвременното изобразително изкуство от междувековието (1990–2010)“ има и два сериозни недостатъка. В книгата не се посочва нито един пример от българската художествена сцена на съвременното изкуство и няма никакви илюстрации освен тези на корицата.

ДЕСИСЛАВА ТОМОВА

Красимир Делчев, „Философски ескизи върху съвременното изобразително изкуство от междувековието (1990–2010)“. С., изд. „Изток-Запад“, 2012, 124 с.



Проектът е съфинансиран от Столична програма „Култура“ 2012 г. на Столична община и се реализира в подкрепа на кандидатурата на София за европейска столица на културата - 2019 г.