

СЛЕДНОЕМВРИЙСКИЯТ¹ ПРОЗАИЧЕСКИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗЪМ

Лубомир Махала
Университетът в Оломоуц

Лубомир Махала. Посленоябрьский прозаический экспериментализм

Посленоябрьская чешская литература вносит несколько типов экспериментов в область прозаического произведения. Первый из них направлен на проверку возможностей, на разработку и развитие истории, на изучение влияния (или отсутствия влияния) со стороны изменившейся перспективы на видение истории или на характер рефлектора (ср. прозу И. Крадохвила, К. Мило-ты, Л. Мартинека, И. Драшнар и т.д.). Для второго типа характерна лиризация прозаического выражения, причем специальный акцент ставится на образных качествах, на языковом эксперименте, на связи между словами и атмосферой места, настроением момента, и это очень ярко выражено, например, в книгах В. Кагуды, Я. Тополя, Г. Данька, Я. Врака. В заключении статьи внимание сосредоточивается на текстах, яркое влияние которых порождено экзальтиро-ванным напряжением между помпезным мысловным содержанием, рефлексией философских, социологических, политических, связанных с искусством, наукой и т. п. вопросов, с одной стороны, и вульгаризированной плебейской речью в произведениях Ладислава Шерега.

Ключевые слова: экспериментализм, посленоябрьская проза, Иржи Крадохвил, Карел Мило-та, Лубомир Мартинек, Иржи Драшнар, Вацлав Кагуда, Яхим Тополь, Гнат Даньек, Петр Грбач, Ян Врак, Зденек Влк, Ладислав Шеры

Lubomir Machala. Prosaic Experiments After November 1989

Czech literature after November 1989 brought several types of prosaic experiments. The first type is represented by the attempts to find ways of mediating and developing the story, or find out if the story can or cannot be influenced either by changes of perspective or by changes in the reflector character (as in the prosaic works written by J. Kratochvil, K. Milota, L. Martínek, J. Drašnar and others). The second type of the experiments is characterized by lyricization of the prose, emphasizing on the metaphoric qualities, the language experiment, the links between the words and the atmosphere of the place, and the mood of the moment as we can

¹ Понятието „следноемврийска литература“ е установено в чешката литературоведска терминология за означаване на литературата, създавана след падането на комунистическия режим през ноември 1989 г. – Б. ред.

notice in the books written by V. Kahuda, J. Topol, H. Daněk or R. Vrak. The conclusion of the article focuses on texts that draw their appeal from the escalation of tension between their sophisticated contents, the reflections of philosophical, sociological, political, artistic or other issues, with vulgarized, plebeian diction, which is typical mainly for Ladislav Šerý's prose.

Key words: Prosaic Experiments, Czech literature after November 1989, Jiří Kratochvíl, Karel Milota, Lubomír Martínek, Jiří Drašnar, Václav Kahuda, Jáchym Topol, Hnat Daněk, Petr Hrbáč, Jan Vrak, Zdeňek Vlk, Ladislav Šerý

Въпреки че комерсиализацията е сред основните фактори, които в много отношения определиха облика на чешката следноемврийска литература, и за мнозина литератори читателският отглас се превърна в основен диктат за тяхното творчество, по време на двете следноемврийски десетилетия беше възможно нашите [чешките – б. пр.] издателства да публикуват произведения, които са особени, експериментални, необичайни и следователно трудно разбираеми от обикновения възприемател – творби, които съзнателно се отказват от масовия читателски резонанс. Настоящата статия, инвентаризираща резултатите от следноемврийските прозаически сондажи на нови (или вече позабравени) творчески възможности, не на последно място ще очертае как литературната критика реагира на появата на този род произведения.

Тъй като в следноемврийския си етап чешката литература стига най-близо, отколкото в който и да е друг период, до съвременно представяне на творби и тенденции от по-ранни периоди, нашето внимание първо ще се спре на експериментите, зараждащи се всъщност още от шестдесетте години на миналия век, тоест във времето, когато Умберто Еко популяризира своята теза за отворената творба², когато в чешката литература започват да се появяват текстове, кореспондиращи с новия френски роман, и когато у нас [в Чехословакия – б. пр.] първите свои крачки се опитва да направи постмодернизмът, бързо пропъден в ъгъла от процеса на нормализация³.

Един от първите, които се опитват да я освободят от тази ниша, е **Иржи Кратохвил** (Jiří Kratochvíl, 1940), но тъкмо привидната безцеремонност към читателите става причина неговият новаторски *Мечешки роман* (*Medvědí román*, завършен през 1983 г.) да бъде първоначално отхвърлен дори и от самиздатските среди и да започне да се разпространява сред тях чак в края на осемдесетте години, и то само в прерабо-

² Ориг. загл. Umberto Eco. *Opera aperta*, 1962. – Б. ред.

³ С понятието „нормализация“ се означава процесът на възстановяване на комунистическия режим след събитията от 1968 г. – Б. ред.

тен вариант, докато пълното си книжно издание романът дочаква едва през 1991 г.

Иржи Крадохвил създава вариации на първия си роман и развива някои застъпени в него моменти и творчески принципи в поредица от книги, които излизат през деветдесетте години⁴ и които срещат навсякъде позитивен отзвук. Негативни критически гласове се появяват, но само спорадично⁵ и Иржи Крадохвил се превръща в едно от най-ярките явления на следноемврийската чешка литература. Тъкмо името му на реномиран писател благоприятства издаването на архетипния текст на неговото творчество. Това става през 1999 г. под заглавието *Урмечка* (*Urmedvěd*)⁶.

В уводните думи към тази своя основополагаща творба Иржи Крадохвил отбелязва, че се е опитал да създаде роман като отворена система, или още по-точно – като жив модел на действителността, който се противопоставя на безпокойствата, родени от хаоса. При това констатира, че разказването е не само най-естественото средство за повестуване, но и най-често проявяваният от нас начин за интерпретация на действителността, най-честата и най-изразителната наша представа за наличие на ред в света. Същевременно той подчертава, че фабулата не трябва да следва традиционния тип изложение, а е необходимо да я конструираме не от взаимно родствени, а от привидно отдалечени детайли, тъй като същинският смисъл на романа не е в *намирането* на история, а в движението от екзистенциалното безпокойство, което извира от урагана на хаоса, към търсенето на интерпретация, на ред, тоест в *търсенето* на история⁷.

За този тип проза, инициран и реализиран преди всичко от Иржи Крадохвил, е характерен експериментът с конструиране и деконструиране на фабулната история, както и с нейната вариабилност, разпадане и рафинирано прикриване. Един от най-честите способности за разбиване на епическата последователност представляват есеистичните размисли,

⁴ След *Мечешки роман* Крадохвил издава за сравнително кратък период поредица от прозаически книги: *Среднощна песен* (*Uprostřed noci zpěv*, 1992), *Орфей от Кьониг* (*Orfeus z Kénigu*, 1994), *Любов моя, постмодерна* (*Má láska, Postmoderno*, 1994), *Авион* (*Avion*, 1995), *Сиамска история* (*Siamský příběh*, 1996), *Безсмъртна история* (*Nesmrtelný příběh*, 1997) и др. – Б. а.

⁵ Напр. Франтишек Вшетичка критикува романа на Крадохвил *Авион* (*Alternativa nova*, 1995, ч. 4, с. 7. – Б. а.

⁶ Заглавието е неологизъм и е непреводимо на български език (букв. „Урмечка“). Романът представлява първоначалната версия на *Мечешки роман* и в него могат да бъдат разпознати основните тематични и идейни ядра на авторския романов свят. – Б. пр.

⁷ Срв. Крадохвил 1999: 10 – 14. – Б. а.

които огласяват съвсем неочаквани идеи и шокиращи реинтерпретации на традиционни случки и легенди.

Ролята на посредник на авторовата рефлексия се пада най-често на по-вестователя. Разбира се, не само това. Разказвачът (нерядко натоварен с автобиографични черти) демонстративно заема централната позиция, а според **Карел Милола** (Karel Milota, 1937 – 2002) функционира като верификатор и свързващо звено на цялата конструкция, което той онаглеждава в своя сборник с разкази *Дяволски дом* (*Ďáblův dům*, 1994). Година по-рано излиза експерименталният роман на Милола *Бъчва* (*Sud*⁸), чиято концепция тръгва от френския „нов роман“, конкретно кореспондирайки с идеите на неговия водещ представител Ален Роб-Грийе:

Преди творбата няма нищо, никаква сигурност, никаква теза, никакво послание. Ако предполагаме, че писателят „има какво да каже“ и че търси начина как да го каже, ще изпаднем в най-сериозно противоречие, тъй като това, което казва, е в самото „как“ – то е онзи начин на изразяване, изпълващ неговия писателски замисъл, който от всички негови съзнателни усилия е най-невидим и който по-късно ще се превърне в съдържание на неговата книга⁹.

Прозата на Милола напомня сюрреалистична мозайка и постоянно се завръща към въпроса кое е истина и способни ли са думите еднозначно да я изрекат. За Карел Милола (също както и за Иржи Кратохвил) е симптоматично това, че въпросите, свързани с творческото иновативно мислене, авторът разисква и в теоретичните си текстове, най-систематизиран от които е дисертацията му от края на шейсетте години, озаглавена *Формулата на речта и речта на формулата* (*Vzorec řeči a řeč vzorce*).

На въпросите за смисъла на литературното и въобще на художественото творчество, както и за средствата и възможностите, с които разполага творецът, се посвещава в края на осемдесетте години и **Любомир Мартинек** (Lubomír Martínek, 1954). В *Персона нон грата* (*Persona non grata*, 1988^{*10}, 1993) разсъжденията на по-вестователя

⁸ Заглавието е твърде провокативно и се основава на езиковата асоциация между думите, означаващи „съдба“ (osud) и „бъчва“ (sud). В *Речника на чешката литература* заглавието се тълкува като метафора на „арената, която наподобява на огромна бъчва и в която кръжат „ездачите на смъртта“ (вж. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1507>). – Б. ред.

⁹ Цитатът е по корицата на книгата на Карел Милола *Бъчва* (Милола 1993). – Б. а.

¹⁰ Със звезда отбелязваме годината, в която съответната книга на Л. Мартинек излиза в Париж, където той емигрира през 1979 г. Там заедно с Иржи Коларж създава поредица-

върху литературата и писането укрепват линията, свързваща ретроспективно проследените съдби на персонажите. Тази книга е предложена от *Представление (Představení, 1986*)* и *Линия № 2 (Linka č. 2, 1987*, 1992)*, в които авторът преосмисля житейския си опит от времето на нормализацията¹¹ в Чехословакия и на първите си емигрантски години. Авторът умишлено редуцира епическата линия и доминиращи елементи в текстовете му стават размислите, наблюденията, идеите, техни фрагменти... В *Линия № 2* чрез алегоричен подход, напомнящ за *Лабиринтът на света и раят на сърцето* на Коменски, той избира за общ знаменател на сюжетните и рефлексивните фрагменти пътуването на повествователя с най-дългата линия на парижкото метро. Пътят и човекът, който се намира на него и импулсивно го осъществява, се превръщат в следващия обект на творческия интерес от страна на Мартинек – било то в новелите, издадени със заглавие *Нос Добра безнадеждност (Mys dobré beznaděje, 1994)*, или в сборниците, съставени от необемни, фрагментарно изградени есета – *Номадска земя (Nomad's Land, 1994)* и *Палимпсест (Palimpsest, 1996)*. В съзвучие със своето заглавие *Палимпсест* е написан сякаш върху предходна книга, с която е тясно свързан, разсъждава върху нея и я доразказва. В трите части – *Чужденецът (Cizinec), Номадът (Nomád)* и *Безумецът (Bloud)*, Мартинек изгражда типология на пътниците (да се разбира – хората в постмодерната епоха): чужденеца, преследван навсякъде от чувството за различност, чуждост, отчужденост; номада, който има подобни преживявания и се опитва да осмисли безкрайното пътуване; безумеца, който постига абсолютната свобода, превръщайки в своя цел самото пътуване.

Палимпсест е изграден като мозайка от кратки размисли, парадокси, остроумия, в които се преплитат цитати от разнородни авторитетни имена. Има афористичен характер и напомня на философски трактат, препращащ към полския социолог Зигмунт Бауман и към френската есеистична традиция.

В следващата фаза от своето творчество Лубомир Мартинек отново се насочва към събитийния разказ, но рефлексивните пасажи продължават да заемат важно място в неговия наратив, например в *Опиянение от дълбочината (Opilst z hloubky, 2000)*, *Между обед и полунощ (Mezi polednem a půlnocí, 2001)*, *Дълга партия билиард (Dlouhá partie biliáru, 2004)*.

Изглежда парадоксален фактът, че в годината, когато излиза *Урмечка* от Иржи Кратохвил – 1999-а, е публикуван и друг негов роман –

та „Revue K“, където тези негови произведения излизат. Следва годината, в която книгата е публикувана в чешко или словашко издателство. – Б. ред.

¹¹ Вж. бел. 3 – Б. ред.

Нощно танго (*Noční tango*), който се явява първата книга от този автор, посрещната от критиката крайно негативно. Трудно е да се прецени дали, означавайки това свое произведение като „роман на едно лято от края на хилядолетието“ (така звучи подзаглавието на творбата), Кратохвил възнамерява да се сбoguва със самия жанр и дали негативният критически отзвук не е мотивирал неговото решение да го определи като „събирателен модел на моите романови техники, демонстрация на творчески метод и също така злостна автопародия на моите собствени романи“ (Кратохвил 2001: 5 – 9).

„Инвентаризационната“ концепция на *Нощно танго* е несъмнена, също както и фактът, че става дума за текст лаборатория, в който многократно се обследват функциите, вариабилността и взаимната заменяемост на отделните компоненти и елементи на фабулата. Кратохвил, който е известен с това, че в своите книги при всеки етап на разказа възпира неговото разгръщане (градиране, достигане до поанта) и го пренасочва посредством екскурси, рефлексии и алюзии, този път стига до крайна деконструкция на разказваната история, свеждайки я до нейните първопричини, които след това изследва в най-различни комбинации, напомнящи на безкрайната лента на Мьобиус.

Към разказваческия експериментализъм малко преди Кратохвил пристъпва и по-младият от него **Петър Улрих** (Petr Ulrych, 1965), който принадлежи на следващото литературно поколение. Дори и неговите *Видения* (*Přeludy*, 1998) – сборник с разкази, представляващ „взаимно-свързана поредица от гледни точки върху четири-пет теми“ (Улрих 1998: 7), обаче не получават позитивен читателски или критически отзвук.

Най-систематизирано обобщение на предходните повествователни техники и най-комплексно изследване на актуалните възможности на прозаическото изкуство предприема **Иржи Драшнар** (Jiří Drašnar, 1948) с книгата си, показателно озаглавена *Нощ на плажа – Етюди, импровизации и други упражнения* (*Noc na pláži – Etudy, improvizace a ostatní cvičení*, 2001). Участието на този чехо-американец¹² в чешката съвременна литература не е съвсем стандартно. Неговият книжен дебют *Десперадос*¹³ *във века на информатиката* (*Desperádos informačního věku*), по-скоро неговата финална част, подлага още през 1992 г. чешката следноемврийска действителност на много силна критика, и

¹² През 1979 г. И. Драшнар емигрира в Австрия, а година по-късно – в САЩ. – Б. ред.

¹³ *Desperádos* (исп.) – отчаян човек; бунтар, разбойник. В българския превод на заглавието запазваме испанската дума, тъй като тя е интенционално използвана и в чешкия оригинал. Изразът *informační věk* буквално означава „информационна възраст“, но се използва в смисъл на „епоха на информатиката, на дигитализацията“. – Б. ред.

тъй като образът на тази действителност не е изграден от комунистически позиции, той предизвиква обръкване у потенциалните рецензенти. Фактът, че за Драшнарвия дебют няма почти никакви отзиви, може да се обясни и с непоследователната активност на тогавашната литературна критика, която едва след публикацията на втората прозаическа книга на Драшнар – *За революциите, тайните общества и генетичния код (O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu, 1996)*, разбира, че авторовият скепсис е глобален (в смисъл географски, исторически, антропологичен и философски), и оценява неговия динамичен, провакативен начин на писане, който не се съобразява с нищо и с никого.

В *Нощ на плажа* Драшнар изцяло се отказва от събитийния план и решава да създаде учебник с упражнения, който да провери актуалните възможности на белетристиката. Той разделя книгата на три части: в първата прави вариации на една и съща тема (жената през нощта на плажа), във втората – поправените на компютъра текстове, а в третата – текстове, вдъхновени от техниката на медитацията. Не бива да се твърди, че експерименталните игри на Драшнар предизвикват някакъв откривателски обрат, но за тяхната убедителност и значимост допринася комплексният и систематичен подход, с който те разкриват основните принципи и закономерности на текстовата структура, калкулиращи своите допирни точки с възприемателя. Без съмнение обаче рецепцията на *Нощ на плажа* е показателна и за това, че подобни проекти са важни най-вече за своите инициатори, а не за адресата и че тяхната роля може да бъде евентуално оценена едва в перспективата на литературноисторическото развитие.

Иржи Драшнар е перманентно привличан също така от проблема за функционирането на човешкото мислене и психика, от взаимното въздействие между разум, чувства и инстинкти и тяхното влияние върху човешките действия. Тези теми – заедно с разсъжденията за същността на красотата – излизат на преден план в неговата прозаическа творба *Венера, спяща сред природата (Venuše spící v krajině, 2004)*.

Двете последни книги на Драшнар разкриват доста различни експерименти, с които авторът търси нови възможности за представяне и развитие на действието и проучва как върху него ще се отрази или не промяната в изходната точка на перспективата, респективно на типа рефлектор. Тук се забелязва отстъпление пред лиризацията на прозаическия дискурс и полагане на основен акцент върху качествата на образа, върху езиковото експериментирание, върху структурната връзка на словесното изказване с атмосферата на мястото и с настроението на съответния момент.

Цитатът „действителността е по-брутална и от най-черните сънища“ (Кахуда 2000: 22) от книгата, издадена през 2000 г. и съставена от двете прозаически произведения – *Технология на априлската вечер* (*Technologie dubnového večera*) и *История за василиска* (*Příběh o baziliškoví*) (второто излиза като самостоятелно издание още през 1992 г.), би могъл спокойно да бъде избран от техния автор – **Вацлав Кахуда** (Václav Kahuda, 1965), за негово творческо кредо. Най-често срещаният негов протагонист е самотният чудак, чиито усещания, възприятия и моментни наблюдения стават импулс за разгърнато синестетично пресъздаване на особеностите на мястото и на времето и извикват галерия от представи. Словесните картини на Кахуда се открояват със силни и пластични контури, с пъстър колорит и сюрреалистична оркестрация. В не особено изразената епическа линия доминират най-различни странности и мотиви на сексуални отклонения, зоофилия, некрофилия или на други патологични явления. Пренебрежението на писателя към житейската нормалност стига до показност. В книгите му – освен посочените погоре още в *Екхумация* (*Exhumace*, 1997), *Весела неволя* (*Veselá bída*, 1997), *Гъсталак* (*Houština*, 1999), *Течения* (*Proudy*, 2001) – програмно е изведена на преден план и така наречената красота на грозното. Прозата на Кахуда представлява една безотказна и перманентна манифестация на изключително краен индивидуален и обществен скепсис.

За стила на Кахуда е характерна енумерацията на вещи, животни, насекоми, плодове и билки, което е свидетелство за изумително познаване на езика, по-конкретно на терминологичния фонд. Освен това той създава неологизми и много видимо осъвременява в синтактично-ритмично отношение своя изказ.

С изключителен акцент върху езиковото изразяване, върху формалните качества на словесния изказ се отличава първият роман на **Яхим Топол** (Jáchym Topol, 1962) – *Сестра* (*Sestra*, 1994), което го превръща в истинско литературно събитие. Самият текст съдържа редица бележки и коментари относно избора на езикови средства и тяхното използване, относно въпросите за структурата на микрокомпозиционните и макрокомпозиционните цялости и не на последно място – относно метода на пренасяне, трансформиране на действителността в романо̀ви фабули, визии и образи. Един от персонажите, белязан с автобиографични черти, обявява за основен креативен принцип едновременното култивиране и дегенерация на текста и характеризира след това и отношението към езика, като описва начините за неговото използване:

И така, братя мои, както се вирах в себе си безпardonно и екзистенциално, лека-полека влязох в схватка с езика. И тъй като си правех с него каквото си искам, тъпчех го, галех го и го премятах, езикът започна да се отбранява и така възникна напрежение.

(Топол 1994: 162)

В друг автобиографично конципиран персонаж писателят влага дефиницията на разказваческата стратегия в изказване, реагиращо на разговорите с албанските търговци:

Знаеш ли защо непрекъснато лъжат? За да могат някой ден да кажат истината. Трябва непрекъснато да лъжеш и така, когато най-накрая кажеш истината, никой няма да разбере. Но ти ще я изхвърлиш от себе си и ще ти олекне.

(Пак там: 371)

Получената езикова амалгама на Топол е изградена от най-различни слоеве на чешкия език (архаизми, столичен жаргон, професионални жаргони, арго, езика на рекламите или сектите...), както и на чужди езици (английски, френски, немски, цигански, руски, словашки, украински, вьетнамски, включени са и формообразуващи принципи на индианските имена...) и по този начин постига динамично, експанзивно въздействие и адекватно отражение на бурното следноемврийско време. Въздействащият ефект се дължи също така на сегментацията на кратки интонационни интервали, които придават на изказването разговорен характер и спомагат за неговото възприемане като непосредствен поток на речта (Хрушка и кол. 2008: 404).

Образните деноминации в *Сестра* са многозначни, за което съдейства и систематично внушаваната несигурност, усъмняването в септивните възприятия на персонажите и в това, което вече е било казано.

Със своя подход към езика Топол припомня функцията на разказване в митологията, религията, устния фолклор с идеята да възстанови силата на словото, каквато е съществувала у примитивните народи в някогашните им митове и предания. Авторът е воден от своя стремеж да превърне езиковото изразяване в космогоничен акт, тоест не просто да описва света, а да го изгражда.

С находчив експериментализъм, и то най-вече на езиково равнище, се отличава и дебютът на **Хнат Данек** (Hnát Daněk, 1959). В книгата *Поклонническият път на Хнат* (*Pouť a cesta Hnátova*, 1995), съдържаща илюстрации от самия автор, Данек използва понякога странни, дори абсурдно стилизирани повествователски маски, за да специфицира

рефлексията на индивида в процеса на неговата ориентация в личните, социалните и универсалните (включително вселенски) връзки и отношения. Той постига това, модифицирайки езика по всевъзможен начин (до степен на обезобразяване) посредством включване на архаични, книжовни, диалектни и др. под. елементи и прийоми... В типичната и същевременно абсурдна история на един исторически неконкретизиран узурпаторски възход и падение Данек поставя ноетични, гносеологически и физико-астрономически въпроси и проблеми. И всичко това – на фона на своето лично и необичайно откровено признание: „Трябва да се пише / Не / За да бъде нещо показано / Не! / Трябва да се пише / За да се оглупява / Да!“ (Данек 1995: 73).

В следващия поколенчески роман – *Докато пораснем големи (Až budete velcí, 1996)*, тематично близък (поне отчасти) на романа на Михал Вивег *Чудесни години – кучета ги яли*¹⁴ (*Báječná léta pod psa, 1992*) или на други произведения, представящи годините на „нормализацията“ от позицията на детето или на подрастващия, Хнат Данек е все така провокативен, като този път подлага на изпитание не само желанието на реципиента да се пребори с един твърде особен в езиково и композиционно отношение текст, но и неговата издръжливост пред концентрираните в сюжета трагични, а в някои случаи дори морбидни мотиви и сцени.

Начинът, по който Данек си служи с пунктуацията, с главните букви, с правописа и с други езикови средства и конвенции, е крайно нестандартен, но в никакъв случай несистематичен или нефункционален. Неговият езиков „порой“, който впрочем не е много по-различен от словесния поток в *Сестра* на Топол, постепенно набира все по-голяма сугестивна, покоряваща сила. Авторът действа като истински словесен демиург – синтезира архаични, книжовни и диалектни елементи и речеви прийоми, като ги деформира, модифицира или пък измисля нови. Той изпитва явно удоволствие да използва специализирани чуждоезични изрази, балансирайки на границата на разбираемостта, а понякога отива и отвъд нея („да свалим апосиопезата чрез обстинация на манията от пачето до щраусовото перо“ / „svrhnout apoziopzezi obstinací na maroty od brka k pleréze“ – Данек 1996: 248); използва латински и френски афоризми, играе си с немския и английския език („къде са ланските сноудени, къде си ти / „kdeže loňští snowdenové kde ty“ – пак там: 244).

Сред експериментаторите, които се впускат по пътя на творческото търсачество, за да изпробват границите на езиковите възможности, се нарежда и **Петър Хърбач** (Petr Hrbáč, 1958) със сборника с къси разка-

¹⁴ Българското издание на тази книга на Михал Вивег е в превод на Маргарита Младенова (София: Колибри, 2010). – Б. ред.

зи *Парче от панталон* (*Kalhotový pahýl*, 1997). Хърбач е автор и на няколко стихосбирки с игрови етюди, изградени върху езикови парадокси, а на основата на асоциативното разгръщане на случайни хрумки създава и следващия си литературен цикъл, озаглавен *Един ден старене* (*Jeden den stárnutí*, 2000), който силно напомня на дадаистичните провокации¹⁵.

В полето на абсолютния експеримент в историята на генеалогичния тип разказване ни отвежда прозаическата книга на **Ян Врак** (Jan Vrak, 1967) *Обикновени неща* (*Obučejně věci*, 1998). Авторът, скрит зад този псевдоним, публикува в началото на деветдесетте години с истинското си име – Томаш Коудела, първата си книга – стихосбирката *Беоулф* (*Boewulf*, 1990). Нито тази, нито втората му стихосбирка – *Острава* (*Ostrava*, 1990, издадена вече с творческия му псевдоним), предизвикват съществен отзвук.

Творческото умълчаване на Врак бива прекъснато от прозаическата му книга *Обикновени неща*, чиято сложна структура генерира множество последователно разгърнати времеви планове, значителен брой персонажи, а също и макрокомпозиционни решения в случаите, когато фрагментарната и накъсана (до степен на заекване) основна повествователска линия е допълнително раздробявана от бележки под линия и допълнителни разяснения, приложени в края на книгата, при това доста пространно, а много често и автономно.

Освен това авторът непрекъснато редува не само езикови равнища и функционални стилове (текстови извори), но осцилира между няколко езика (освен чешки и словашки използва също полски и немски). В неговия случай обаче не става дума за следване на някаква модна тенденция, отличаваща се с безкритично приемане на чуждоезикови елементи, а по-скоро за израз на едно закономерно явление, присъщо на избраната тема, която е свързана с многонационална Силезия.

Както беше вече отбелязано, Ян Врак се изразява по относително сложен начин, като използва и графични вариации, индекси и др. под., които предлага и самата компютърна техника. Явно възниква въпросът дали става дума за преднамереност, за игра, или за неопитно смислоторчество. Очевидно е, че има от всичко по малко, но именно в това е и една от причините за вероятните конфликти във възприемането и оценяването на *Обикновени неща*. Друга причина за противоречивото от-

¹⁵ Вж. двете рецензии на Алеш Хаман, публикувани в бюлетина „Нови книги“ (Хаман 1998, 2000) и препечатани в монографията *Прозаическо сърфиране. Чешката литература от края на хилядолетието* (*Prozaické surfování. Česká literatura na konci milénia*. Olomouc, 2001). – Б. а.

ношение на възприемателите към произведението (поне за част от тях) представлява стремежът на автора към максимална (никого нещадяща) откровеност на личното послание. Тази тенденция е характерна и за деветдесетте години, но при все това мястото на Врак и в този контекст значително се откроява. Контрапункт на разтърсващите моменти се явяват пасажи, с които Врак по собствените му думи изпробва търпението на читателите. Тук авторът не цели единствено да постигне контрастиращ ефект и да промени темпото на повествованието, но тези многословни описания, изпълнени с технически детайли, изцяло съответстват на основната идея и на заглавието на творбата.

Така очертаните творчески търсения, които за мнозина са действително трудно смилаеми¹⁶, Ян Врак в значителна степен повтаря и в *Осем глави* (*Osm hlav*, 2000), където неговите текстове от по няколко реда (само по изключение от няколко страници) са придружени от фотографии на Карел Замечник и също така от няколко кратки текста на Антонин Мареш. Възраженията на критиката по отношение на Врак най-остро са формуирани от Ян Пулкрабек (2001: I – II), но много по-близо до истината се доближава Петър Хърбач, който, от една страна, регистрира качествения дисбаланс в представените стихове в проза и отбелязва проявяваната понякога склонност към празно мъдруване (включително с поучителен тон), но същевременно отчита желанието на автора да придаде на *Осем глави* характер на „свидетелство за битовизма на нашия живот и на живота на нашите доста прозаични близки“ (Хърбач 2001: 21), отбелязвайки, че най-сполучливите моменти „извират от изключителната чувствителност към предметите от нашия бит и към полската и планинската природа“ (пак там). Във връзка с описаните две книги на Ян Врак може с основание да се замислим за своеобразна мутация на поезията на делника – експресивно заявеният на формално-езиково ниво експериментализъм контрастира на познатата делнична баналност, пораждайки спрямо нея естетическо напрежение.

Досега издадените две книги на **Зденек Вълк** (*Zdeňek Vlk*, 1972) – *Приятел на жарта* (*Přítel žehu*, 1999) и „*Тереза*“ и *Мокрият квартал* („*Tereza*“ a *Mokrá čtvrť*, 2004), изглежда, представляват своеобразна диалогия. Нейната неконвенционалност се дължи освен всичко друго и на факта, че макар интерпретираният от автора материал да се отнася към епохи, разделени от над хиляда години (първата книга предлага алтернативен натуралистичен поглед към задкулисието на митичното

¹⁶ Например самото заглавие на рецензията на Петър Клен ясно заявява единодушното мнение на критиката: *Талантът на Ян Врак е лошо ориентиран* (*Talent Jana Vranka je špatně nasměrovaný*). – Б. а.

заселване на чехите в областта около Ржип¹⁷, а втората книга разказва за усилията на един съвременен млад човек да си осигури препитание, жени, алкохол и да се справи със себе си), и двете прозаически произведения са свързани посредством някои персонажни типажки, мотиви, формулировки, мото и най-важно – посредством манифестирания автор абсолютизъм по отношение на персонажите, също както и от разпадането на твореца демиург на няколко субекта, провокирано от идеята за триединството на християнския Бог.

Както беше вече казано, това надничане в писателската работилница и коментиране на творческия процес се наблюдава и в двете книги, но е необходимо да се подчертае, че в „Тереза“ и *Мокрият квартал* то има основна конструктивна роля. Втората прозаическа творба на Вълк е съставена от няколко типа текстове, разграничаващи се помежду си по начина на писане, по участието на различни повествователи и по възгледите, които те изразяват. Акцент е поставен върху повтарящите се мотиви (прозорец, огледало, мрежа, розов цвят и др.), които функционират и като пресечни точки между отделните пластове на текста. Очевиден е отказът от линейно разгръщане на разказа – епическата линия се превръща в кръг, началото се слива с края.

В една от общо двете рецензии, посветени на втората книга на Вълк (за дебютната не излиза нито една), е казано, че проявеният от автора скепсис към разказаната история дава основание за още по-дълбок скепсис, чрез който се усъмнява смисълът на самото съществуване. Волята на протагониста да постигне пълноценен живот, изразена най-вече в желанието му да напише любовна история, е обезкуражена от празнотата на заобикалящия го свят (на отношения, на понятия, на ценности). Невъзможността за бягство от въображаемия затвор, неспособността да прекрачи извън кръга на безкрайното повторение, са кодирани в мотива за взаимното оглеждане на световите, на човешките съдби. Светът зад прозореца, през който героят често гледа, е всъщност огледало на света вътре в стаята: „*през прозореца на своята канцелария той вижда от другата страна на улицата друга, но съвсем съща канцелария, а в нея зад своя прозорец седи съвсем същият мъж. Гледат се един друг като в огледало*“ (Вълк 2004: 63 – 64; подч. а.). Това сплитане на възела възпрепятства (подобно на напразния път на героя на Кафка към замъка) постигането на жадуваните мечти (най-вече тази, която е свързана с Тереза – неговата любима). Вместо идеали се оказват достъпни само техни несвършени заместители (Випелова 2005: 23).

¹⁷ Ржип (Říp) – хълм, на който според чешките легенди прародителят на чешкия народ – Чех, е довел своето племе. – Б. ред.

Екзистенциалният трагизъм на протагониста е балансиран от ироничната рефлексия на неударжимото цивилизационно падение. Авторът (във всички разработени от Вълк варианти) разкрива пикантериите на юридическата практика (протагонистът е адвокат), трагикомичната същност на масмедийните интриги, завърналата се в попкултурата кичозност на клишираните трикове. Безмилостното действие на тези закономерни явления обяснява и минимализирания читателски отглас, макар че въпреки своя нонконформистки характер и многопластова структура и двете книги на Вълк са увлекателни четива.

Ладислав Шери (Ladislav Šerý, 1958) навлиза в литературния свят най-напред като преводач на френски автори (Антонин Арто, Жорж Батай, Албер Камю, Жан-Франсоа Лиотар...). Малко по-късно обаче своето отношение към богатата френска есеистична традиция проявява по доста нетрадиционен начин. Неговият сборник с есета по своя обем и описателност на заглавието препраща към хуманистичните ренесансови трактати – *Първа книга за това, че редът е хаос и че имаме нужда от светлина и не можем да живеем в мрак и че на всяко съдържание се напраща някаква форма, и че властта е навсякъде и никъде, и че дори глупавата свобода е относителна, и че още не е настъпила истинската деколонизация, и че изкуството е един голям мит* (*První knížka o tom, že řád je chaos a že potřebujem světlo a nedovedem žít ve tmě a že každému obsahu se vnutí nějaká forma a že moc je všude a nikde a že i ta blbá svoboda je jenom jako a že ještě nenastala ta pravá dekolonizace a že i to umění je jeden velké mýtus*, 1997). Същевременно обаче тази книга е маркер за напрежението между високото, философското съдържание и плебейската дикция, която не взима под внимание функционалностите или правописните норми и конвенции. На научния дискурс съответства обширният и донякъде актуализиран апарат от коментари, но редом до заглавия с неутрално съдържание (*За властта засега само набързо и за свободата, която ни е напращена и също е относителна, така или иначе е само реклама – О мочи zatím jenom tak letmo a o svobodě, která je nám vnucená a stejně je jenom jako, stejně je to jenom reklama*) в сборника са включени и есета, които и в съдържателно отношение, и на ниво заглавие се отличават със своята експресивност: *Всеки мит по принцип е хуй* (*Každý mýtus je z principu píčov*) или *Културата е неморална, изкуството е неморално, литературата е неморална, а най-зле са шибаните катедрали* (*Kultura je nemorální, umění je nemorální, literatura je nemorální a nejhorší jsou ty zkunděný katedrály*). Провокативният тон на Шери не е само на езиково и стилистично равнище – в този дух са и неговите критики срещу западната

(консуматорската) цивилизация, срещу нейния социален и политически ред, срещу нейната идеологическа, религиозна и философска система, срещу консервативните културни ценности и принципи. Разсъжденията на Шери не бива да се отхвърлят като примитивни, крайно деструктивни или неерудирани – последователно манифестираният отказ от илюзиите (напомнящ на светогледа на Драшнар) поставя евентуалния опонент в рискована и доста трудна позиция. Всъщност такива рядко се намират – според библиографската база данни на Института за чешка литература има само два публикувани отгласа, и то такива, които звучат по-скоро утвърдително.

Ладислав Шери продължава линията на необичайния провокативно философски дискурс и с изданието през 2005 година *Лазерен романс* (*Laserová romance*), който в съдържателно отношение репродуцира (макар за някои рецепиенти по-скоро мистифицира) картината на Курбе *Възникването на света* (в някои случаи заглавието се превежда като *Началото на света*¹⁸). Безпощадната критичност и демистифициращо съдържание на авторовото послание са в същия регистър, но е налице известно уталожване и либерализиране на възгледите му. Повишената степен на концентрирано въздействие на отправеното послание се дължи на формалната номерация на сравнително кратки части от текста, каквато откриваме в Библията, както и на факта, че отделни номерирани пасажки звучат като реплики от безкрайното политематично кръчмарско приказване и влизат помежду си в съзвучие или дисонанс, разминават се или постигат градация. Въпреки че Шери не предоставя на читателя пряка информация нито за говорещите, нито дори за конкретни времепространствени координати, няма съмнение, че този унищожителен, ироничен, автоироничен и всестранно бичуващ диспут се води сега, тук и се отнася към най-различни аспекти на нашия живот:

16 [...] дали тази американска система е изградена върху свободата, или върху потисничеството, даже на това основно въпросче днес никой не може да отговори

46 [...] когато поркаш вкъщи ракия, ще пишеш по начин, различен от този, когато си седиш в някоя дрънчалница и дрънкаш дивотии, тогава ще си като всички, като повсеместната измет за продан, ще бъдеш използван за техните агитки, фигурант в техните игри, един шизофреничен идиот

47 [...] аре-е, стига, всички сме един дол дренки, копеле, имаш си вкъщи всякакви електрически брамки, имаш, ама пазаруваш в супермаркета, па-

¹⁸ Оригинално заглавие на картината на френския художник Гюстав Курбе е *L'Origine du monde* (1866, букв. „Произходът на света“). Тя представлява изображение в близък план на женски полов орган. – Б. ред.

заруваш, зяпаш в телевизора, зяпаш, за к'ъв ти е да се правиш на салонен опозиционер, или к'во

54 [...] четох някъде, че са стигнали до извода, че във вселената може да има 30 милиарди планети, подобни на Земята, но с по-висша форма на живот и с подобно развитие, и това направо ме смая и ми отвори съвсем различна перспектива, става ми по-леко и започвам да вярвам, че най-големите симпатяги прилагат някакви будистки техники и отлитат там за уикенда.

(Шери 2005: 5, 9, 10)

Въпреки че корицата на *Лазерен романс* се набива на очи, самата книга поради малкия си тираж остава почти незабелязана в книжарниците. Тя стига все пак до няколко рецензенти, които в един глас я хвалят, а това окуражава Ладислав Шери да я преиздаде. Но нямаше да е той, ако не се беше възползвал, за да направи нова провокация. Книгата от 2008 година не може да бъде изцяло определена като второ издание: в заглавието се появява двойка – *Лазерен романс 2*, а корицата е и не е същата. Основното нейно отличие обаче е в броя на репликите: в първото издание те са 1692, а във второто – 1696, при което в началото и в края са едни и същи, но другите номера в редица случаи не съвпадат. Шери проверява доколко е изострено вниманието на „буквоядите“, като променя последователността на някои пасажки, а до видимото разширяване на текста стига, след като „флюберовската“ реплика № 89 от 2005 година заменя три години по-късно с четири реплики, номерирани от 96 до 99. На корицата на книгата авторът означава с единица собственото си определение за *Лазерен романс 2* като игра с читателя и обещава, че под номер три ще има друг текст. Вероятно обаче той ще бъде също толкова новаторски и изпълнен с енергия и убедително ще покаже, че идейната съдържателност и провокативната находчивост не се постигат с непременно сложен и труднодостъпен изказ – не е задължително литературният експеримент да се отличава с ексклузивност.

Макар и на пръв поглед да не е съвсем видно, всъщност двете следноемврийски десетилетия внасят в чешката литература една доста пъстра, типологически разнородна и многообразна палитра от прозаически експерименти, някои от които проявяват приемственост спрямо предходни творчески търсения, а други вероятно тепърва ще доказват своя вдъхновяващ потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

- Випелова 2005:** Vyplelová, H. Kamarád z mokré čtvrti. // *Tvar*, 2005, č. 5, s. 23.
- Вълк 2004:** Vlk, Zd. „Tereza“ a Mokrá čtvrť. Praha: Volvox Globator, 2004.
- Данек 1995:** Daněk, Hn. *Pouť a Cesta Hnátova*. Paseka, Praha, 1995.
- Данек 1996:** Daněk, Hn. *Až budeme velcí*. Olomouc: Votobia, 1996.
- Кахуда 2000:** Kahuda, V. *Technologie dubnového večera – Příběh o baziliškovi*. Brno: Host ve spolupráci s nakl. Petrov, 2000.
- Кратохвил 1995:** Kratochvil, J. *Urmedvěd*. Brno, 1999.
- Кратохвил 2001:** Kratochvil, J. „Budoucnost literatury je v silných příbězích...“ (Rozhovor s Miroslavem Balašíkem). // *Host* 2001, č. 1, 5 – 9.
- Милота 1993:** Milota, K. *Sud*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Пулкрабек 2001:** Pulkrábek, J. Když ze sebe Petr Bajza dělá Jana Blahoslava. // *Host*, 2001, č. 5, s. I – II.
- Топол 1994:** Topol, J. *Sestra*. Brno: Atlantis, 1994.
- Улрих 1998:** Ulrych, P. *Přeludy*. Brno: Petrov, 1998.
- Хаман 1998:** Hamaň, A. Vykloubená řeč. // *Nové knihy*, 1998, č. 3, s. 3.
- Хаман 2000:** Hamaň, A. Neodada aneb Lyrikův zápas s tvorbou. // *Nové knihy*, 2000, č. 31, s. 22.
- Хрушка и кол. 2008:** Hruška, P. a kol. autorů. *V souřadnicích volnosti*. Praha: Academia, 2008.
- Хърбач 2001:** Hrbáč, P. Vrakovy vývěry a vývěvy. // *Tvar*, 2001, č. 13, s. 21.
- Шери 2005:** Šerý, L. *Laserová romance*. Praha: Sdružení Analogonu, 2005.

Превод от чешки: **Красимира Маринова**