

ВЛАДАН БАЙЧЕТА  
Институт за литература и изкуство – Белград  
✉ bajcet@yahoo.com

## ПИСАНЕТО Е ЖИВОТЪТ Е ПИСАНЕТО ПРОЗАТА НА СЪРДЖАН ВАЛЯРЕВИЧ

---

*Vladan Bajčeta*  
*Institut za književnost i umetnost – Beograd, Srbija*  
✉ bajcet@yahoo.com

*WRITING IS LIFE IS WRITING*  
*The Prose by Srđan Valjarević*

*The paper offers a critical approach towards the prose books by the popular Serbian writer Srđan Valjarević (b. 1967) “A Leaf on a Crust Bread” (1990), “The People at the Table” (1994), “Winter Diary” (1995), “The Diary from the Second Winter” (2006), “Lake Como” (2007). The focus is on the biographism and the act of writing as a post-modern gesture. The reflection on one’s own traumata, including on alcoholism, on the therapeutic role of the art, and on the Serbian reality at the turn of the 20<sup>th</sup> century and at the beginning of the new century, is the internal link amongst the works cited. The original text of this paper was published in Serbian in journal “Letopis Matice Srpske” 492/6 (2013): 872–889.*

*Keywords: modern Serbian prose, Southslavic literatures, jeans-prose*

---

Години наред литературното творчество на Сърджан Валяревич носи аурата на това, което в лаическата рецепция обикновено се нарича „култово“. Този статут е извоюван с книгите „Зимен дневник“ (1995) и „Дневник на втората зима“ (2006), както и със стихосбирката „Джо Фрейзър + 49 (+24) стихотворения“ (1996), а ще бъде потвърден и от изключително успешната и засега последна издадена книга – „Комо“ (2007). От друга страна, специализираната критика – сега въз основа успеха на последната му творба – ще го определи като изключителен, дори и като един от водещите писатели на своето поколение, създаващо проза на сръбски език в последното десетилетие на ХХ в. и първото десетилетие на ХХІ в. Между тези два полюса: ентузиазираният, почти влюбен прием на публиката и признанието на критиката, което получава по света и у нас, делото на Валяревич израства като из-

---

Оригинаалното заглавие на статията на сръбски език е „Писање је живот је писање“.

Статията публикуваме с любезното разрешение на „Летопис Матице српске“, књига 492, свеска 6 (2013), с. 872–889.

цяло индивидуално литературно явление, обогатявайки многопластовата ни литературна традиция с един нов и разпознаваем художествен глас, чието развитие, съдейки по видяното досега, можем да очакваме и занапред. Говорейки за развитие, имаме предвид преди всичко лесно забележимата, възходяща траектория на качеството на тази проза, чрез чието създаване писателят непрекъснато се е усъвършенствал, преобразявайки неповторимия си изказ, за да го впише в характерната оптика, отразила картината на света в неговите произведения.

Определяйки го като писател на „избрана маргиналия“ (Павкович) и като прозаик на „постбуковската и посткарвъровата чувствителност“ (Панчич), критиката посочи и някои качества на прозата на Валяревич, които го обвързват с известната парадигма на писателите аутсайдери, хроникьорите на собственото си безперспективно всекидневие, свидетелите на тежкото израстване, но и с неуморните колекционери на красотата, която се проявява епифанически в на пръв поглед незначителни ситуации или събития. Валяревич успява да трансформира в книгите си този модел на фикционализация на собствената биография чрез тенденциозно опростената наративна визия, която изисква определена сръчност за избрания стеснен фокус и спонтанно го съобразява с конкретната концепция на творбата и строежа, който тя олицетворява. Оттук и специфичното отношение на този писател към езика, който чрез своята нескрита страст към писането, чрез оригинално стилизирания синтаксис, понякога се превръща в самия „предмет“ на художественото описание, като добавя значителни лирически черти на прозата на Валяревич.

По отношение на контекстуализацията на литературното дело на Валяревич, критиката пропусна да отбележи, че то не може като закъсняла фиданка да се привърже само с една нишка към дървото, като външен калем, към онзи прозаически модел, който още преди три десетилетия беше определен като „джинс-проза“. Ако вземем предвид само няколко бележки на Александър Флакер, създателя на този термин, който се отнася към прозаическата форма, възникнала в целокупната световна литература от „парадигмата на Селинджър“, ще видим в каква степен почеркът на Валяревич се вписва във и следва споменатия образец: „приближаването на езика на разказвача към спонтанното устно говорене на нивото на схващането на разказвача за самото разказване, внасянето на жаргона на младите хора в разказването в подчертано градска и изискана стилистика, цивилизаторски стил; иронично пародийното отношение към изненадващите ценности на културните структури; както и стремежът към митологизация на младежкия антиконформизъм“ ([9] Флакер 2011: 304–305). А добавим ли към това и, че споменатият автор посочва американската писателка Гертруд Щайн като предшественик на това стилово течение, спрямо което Валяревич няколко пъти изразява симпатии в книгите си, както и че студията за джинс-прозата отдели известния роман на Бора Чосич „Ролята на мо-

ето семейство в световната революция“ като виден пример за такава литература на сръбски език, роман, който от формална гледна точка може на много нива да се свърже с дебюта на Валяревич „Листо върху коричка хляб“ (1990), ще получим по-убедителна аргументация за предложеното твърдение.

Ако потърсим сигналите на писателя, които биха подпомогнали за четенето и по-задълбоченото тълкуване на неговото творчество, трудно би могло да се говори за някаква експлицитна поетика на този автор, който много рядко се изказва за литературата си извън самата нея, освен ако не вземем предвид няколко интервюта, дадени най-вече във всекидневниците по различни поводи. В тези разговори фактите, които биха могли да говорят най-много за вникването в прозата на Валяревич, и най-вече за произхода и неподправеността ѝ, а оттук и за нейната комуникативност, чийто свидетел е самата ѝ налична рецепция, са бележките на писателите за собственото си писане, както и за влиянията и образците от други сфери, каквито са например изобразителното изкуство или популярната музика. „Това, което Уолт Уитман е за мен в поезията, Ницше е във философията, а Джони Кеш – в музиката, това е директното емоционално обръщение“, казва Валяревич, подчертавайки непосредствено емоционалното като съществен или основен фактор за доброто изкуство. На второ място авторът изтъква, че първата книга, която се е оказала силен стимул за ориентирането му към литературната работа, е бил сборникът на Ван Гог с писма до брат му. Тази книга със свидетелства на великия творец за безкомпромисното посвещаване на онова, което е избрал за призвание в живота, въпреки съществуването му, което не съответства на избора му, по някакъв начин е определила (колкото и самата съдба на писателя) характера на по-големите прозаични творби на Валяревич. Случаят на нашия писател и на влиянието на изкуството върху неговия живот би могъл да се представи като антипод на съдбата на великия художник, за което ще кажем малко повече по повод „Дневник на втората зима“.

Критиката, прозираща от казаното, че в полето на „преодоления“ биографизъм се пристъпва необмислено или неоправдано, е отхвърлена предварително от факта, че творчеството на Валяревич принадлежи към онзи тип, който напълно умишлено, с всяко следващо произведение все повече идентифицира живота на писателя с неговото писане; екзистенциалната истина, „това, което се случва на писателя“, понякога е самата същност на литературния процес, където писателят се държи като прост стенограф на реалността, която – както ни предлага и неутралността на писателя – сама по себе си е достатъчно поетизирана отвътре. Дори някои от заглавията на Валяревич говорят за такъв метод на изграждане на текста, който съдържа в себе си жанровото определение „дневник“, а оттук идва и начинът, по който биографията се трансформира в литературен дискурс, неизбежна в рамките на този

опус. Свидетелство за това е и единствената му стихосбирка, до която най-много се доближава „Зимен дневник“. Когато четем тази поезия, пред нас бързо се открива „дневниковият ѝ характер“ колкото с обединяващия *хронотоп* на всяко следващо стихотворение, толкова и с очевидните сигнали за непосредственост на намесата на писателя в описаната реалност. Тези стихове, както и прозата на Валяревич, свидетелстват, че *епифанията* в известното си значение на откриване душата на предметите и явленията от обкръжението на наблюдателя – изключителността на неповторимия и незабравим миг на субстанциална творческа позиция на писателя и неговото виждане за света – предхожда или поражда особеното усещане за езика, което прави творчеството му толкова привлекателно. Като илюстрация на споменатите характеристики, а едновременно и като увод в хронологическия преглед на прозаическите произведения на Валяревич, вероятно би послужило най-добре стихотворението „Дъжд“:

*Дъжд*

Навън вали вече два дни,  
на една тераса на блока отсреща  
розите са по-червени от обикновено.  
Върнах се от работа,  
изпържих си яйца със сланина  
и ям.  
Съвсем достатъчно е за живот.  
Гледам онези рози.  
Червени.  
Колко ясно се виждат.  
И за колко много хора.  
Точно такива.  
Червени.

Първият роман на Валяревич „Листо върху коричка хляб“ е младежки опит на двайсетгодишния писател да влезе в света на литературата. Осъществен като кратък *Bildungsroman* за младеж от периферията на Белград, текстът представлява мозайка на картини от детството и ранната младост, композирана сякаш без видим план, с обикновения метод на асоциациите. Така значителен брой глави започват с идентични конструкции: „А много преди това...“ или „А много след това...“, като създават впечатление за спонтанно припомняне на наратора. „Якоб. Това е името ми“ започва подобно на Мелвил историята, през която преминават и останалите герои като жертви на ономастичната претенциозност на разказвача, като на всяка своя героиня дава името Лидия, с възможния специфичен епитет, а на всеки млад герой, приятел на Якоб, оставя възможностите да бъде Оскар или Емил. Тази необичайна на игра сякаш внушава, че са описани събития, случили се отдавна;

техните актьори са изгубили всякаква индивидуалност, след като са оставили у разказвача усещането за равнодушност към хората от неговото минало, а те се разменят един с друг, излизайки от живота му така, както са и влезли в този живот. Като всеки роман за съзряването, „Листо върху коричка хляб“ е разказ за инициацията в света на порасналите, с всички онези върхове при първите житейски запознанства, през спадовете при сблъсъка с родителите и училищните авторитети, до първия сексуален опит и първите напивания. От парадигмата, към която принадлежи, го отличава единствено крайната равнодушност на Якоб към всичко случващо се, която се изразява чрез банализацията на всички тези житейски важни моменти, но която се съдържа и в отсъствието на желание да говори подробно за тях, да се чуди и тревожи за тях или да ги преживява наново по някакъв начин.

На няколко места разказвачът открито се противопоставя на „пре-разказването“ и „анекдота“<sup>1</sup>, но ни води през света на детството като през фотоалбум. Всяка глава може да съдържа няколко снимки или снимчици – части от спомен, които понякога съседстват без ясна връзка помежду си. Съотношението между отделните глави също е изградено посредством своеобразна композиционна анархия, защото романът започва с някои от по-ранните спомени на наратора и бързо преминава към младежките му странствания из Европа, връщайки се след това в детството и юношеството – период, заемащ централно място в романа. Спонтанната романова евокация е постигната с максимално пестелив език, което разказвачът изтъква като свое поетическо творческо кредо: „Аз съм против многословието. За нужното и простото“ (106). Колкото и оригинално да изглежда това за читателите, особено на местата, които ни представят писателя такъв, какъвто ще го видим в отделните стихотворения от споменатата стихосбирка или в по-късния „Комо“, изключително неефикасно и монотонно звучи упоритата употреба на минали глаголни форми без спомагателен глагол, както и отделни завършващи тонове на главите – целящи определен ефект.

Между другото на най-добрите страници от романа вече срещаме хумора, с който Валяревич ще стане разпознаваем, какъвто е разказът за Дебелата Лидия (52); но се запознаваме и със способността на писателя за алхимическо свързване на маловажна случка или ситуация с простотата на езиковия израз, при което се създава картина, наситена отвътре с енергията на художественото внушение и издигаща написаното на ново семантично ниво. Като най-добър пример може да ни послужи главата за новите маратонки на Якоб и дузпите за бутилка бира:

„Заработих си джобните и си купих черни маратонки с необработена гума отдолу.

<sup>1</sup> Всички следващи примери са според изданието [5] „Лист на корици хлеба“ (Београд: Лом, 2011). Числото в кръгли скоби показва съответната страница.

Спусках се по хълмчето и вървах покрай стълбите, газех сухата земя с новите си маратонки. Под хълмчето имаше игрище и обикновено се прибирах оттук. Момчето беше на около десет-петнайсет години и риташе топката в стената. Познавахме се от това игрище, по-рано аз ритях топката, а той я връщаше, ако излезе извън игрището. Подаде ми я, а аз я поех с коляно и му я върнах.

- Искаш ли дузпи? – попита.
- Може.
- На бира.
- На бира.

Ритнах първи, по три пъти. Първият шут в гредата. Вторият шут покрай вратата. Третия път направо в хлапето. Тогава застанах на вратата. Беше ред на хлапето. Първият шут и бях свършен. Топката се хлъзна покрай гредата и влетя право в целта.

Наведох се и избърсах върха на дясната си обувка с длан.

Заведох хлапето на бирата, която спечели, и бутилката се изпоти.“

Цитираният откъс е поетично олицетворение на житейските промени, преминаването от един житейски период в друг. Нараторът първо обръща внимание, че си е купил нови обувки. Този момент за него означава много повече от простия факт, че има нови обувки, защото на едно място отбелязва: „Никога не съм имал обувки, каквито съм искал, и рядко съм виждал истински маратонки, добри маратонки. И виждам: време е Якоб да си набави новите маратонки. И може да се каже: първо маратонките, после всичко останало“ (97–98). Когато преминава обаче покрай игрището, на което е прекарал детството си, решава въпреки очакваната грижа към новите маратонки да бие дузпи с момчето, което го е заменило там. Красотата на тази сцена е в скритата двустранна привлекателност на двата житейски периода, двата свята, които са много близки, но и достатъчно далечни и които тъгуват за другия или го жадуват. Якоб не може да устои на завръщането в любимата игра от детството, макар и с цената да съсипе новите си обувки, които са му така важни, защото по някакъв начин символизират неговото преминаване в света на порасналите, а момчето умира за този забранен свят, в който за кратко ще се промъкне със спечелената бутилка бира. И както и във всички изпълнени със символика моменти от този вид в литературата или във филмите (на които нерядко приличат записките на Валяревич) остава впечатлението, че в крайна сметка героят среща единствено самия себе си.

Последните глави в романа, по начин близък до типичния постмодерен маниер, фикционализират самия акт на писането, въпреки че тук този мотив е донякъде традиционно обработен. Отиването в апартамента на приятел, за да напише своето „романче“, както го нарича, означава за Якоб и последна раздяла с родителите и със света на детството. След като остава без храна, но със завършен роман, разбира,

че повече не може да се върне там, където някога е живял, и в стила на своя литературен предшественик от романа „Блудният син“, споменат като важно за него четиво, се обръща и си тръгва завинаги, все едно прави най-нормалното нещо на света. След като става писател, Якоб окончателно прекрачва границата между двете страни на живота си, в които ходи с по един крак през целия роман. Обаче за Сърджан Валяревич това е едва първата несигурна крачка към чертата, отвъд която ще се превърне в известен и значим прозаик.

Може да се каже, че всички произведения на Валяревич са свързани в една литературна последователност, че можем да възприемем целия негов опус като приключението на един герой, алтер-егото на писателя, който може да има псевдоним, да бъде безименен или да носи името на самия писател. Така е и с втория роман „Хората на масата“ (1994), своеобразно продължение на „Листо върху коричка хляб“, описващ странстването на двама младежи, избягали от войните през деветдесетте в Холандия, търсещи убежище и работа. Въпреки че нямат имена, е очевидно, че те са литературните наследници на Якоб и неговите Оскар и Емил, които опитват да се справят в по-различен свят, към който очевидно не могат да се приспособят.

По-голямата част на романа е замислена и реализирана като диалог между двамата приятели, който винаги се води на маса в кръчма и върху чиято насока видимо влияе обилната употреба на алкохол от страна на събеседниците. В уводната бележка писателят подчертава<sup>2</sup>:

„Докато седиш отстрани и слушаш тези двамата, нито единият, нито другият са много важни. Не е важно кой какво казва и защо. Не е важно кой какъв е.“

Тази забележка открива основната черта на разговорите: в тях се говори за всичко и нищо, а за характеристиките на участниците може само да се предполага въз основа на това, което говорят, защото са лишени от каквито и да било експлицитни характеристики. Все пак темата, която доминира в тези диалози, е работата, която не могат да си осигурят, а всичко, което една такава ситуация носи, е екзистенциална заплаха. Каква да бъде работата, как да се намери работа (особено като чужденец), оправдание за склонност към престъпление поради липсата на условия за живот, самият смисъл да се работи и още куп подвъпроси, свързани с тази тема, окупират интензивно мислите на главните герои. Неизгодният исторически момент не е единственият виновник за обществената им маргинализация и липсата на перспектива за живот. Проследявайки разговорите, читателят все повече открива дълбоката психологическа предопределеност на тези изменници на собствената си съдба, на която принадлежат със същината на различието си от ос-

<sup>2</sup> Всички следващи цитати са от изданието [4] „Људи за столом“ (Београд: Лом, 2011).

таналите, „нормалните“ хора. Понеже е обвинен, че пиенето го води към прекален песимизъм, един от събеседниците казва:

„Няма нито оптимизъм, нито песимизъм, няма, това не важи за нас. Важи за хората, които искат нещо в живота, които се интересуват от някакви неща, важно им е и се стараят, опитват. За хората, които искат нещо в живота. Хората, които имат някаква амбиция, и оптимизмът или песимизмът им е паразитна дума или оправдание. Това не важи за нас. Минахме и заминахме. Това сме ние.“

Своеобразна патологична незаинтересованост, притеснително чувство за захвърленост в света, усещане за Сизифово безсмислие на всяко действие в живота, но и усещане за преходност, за краткост на живота – всички тези фактори са толкова важни за съдбата на героите, колкото и условията, до които ги е довела съдбата.

От формална гледна точка романът „Хората на масата“ представлява много по-сериозно структуриран текст, отколкото предишният роман. Двадесет и осемте глави са замислени като диптих, в който първата част винаги е посветена на описанието на самотните разходки на главния герой и неговите размишления или на градските пейзажи от Амстердам и картините от живота на местните, докато втората част е оформена последователно като описан диалог без „дидаскалии“ – без каквито и да било напътствия на писателя за начина, по който тече разговорът, или дори за това кой точно разговаря. В една организирана по този начин текстова структура главният герой много ефектно се портретира на втори план, фигурата му се очертава сугестивно в противоречие с двете лица на неговата екзистенция: романтичното донякъде самотническо скитане в тишината, от една страна, и социалното лутане и мъчителният повърхностен разказ, от друга. Следователно карането на колело или лодка, разходката из града, храненето на пейката, посещението на музеи, футболният мач... с простотата си всичко контрастира позитивно на безуспешните кръчмарски опити да се намери изход от икономическата несигурност и да се открие път към социалното приобщаване. Оттук и последната, двайсет и девета глава, лишена от своята втора, диалогична част, поставя точка на този епизод на героя на Валяревич, затвърждавайки неговата същност на неприспособил се маргинал, чиято одисея продължава в следващите книги. Да добавим и това, че романът „Хората на масата“ е начало или първи опит за един вид пътеписен роман, който ще се окаже най-подходящата рамка за този писател, успешно приложена в романа „Комо“.

Следващата книга, „Зимен дневник“ (1995), в голяма степен представлява за Валяревич поетична крачка напред в сравнение с предните два романа. Своеобразният прозаически меланж на дневниковите бележки и изповедта на четиресетте непознати се раждат от всекидневните записки на писателя през последния месец на 1993-та и първите три месеца на 1994-та година. Създаден посредством техниката на ко-



лажа, дневникът е илюстриран с фотографиите на Весна Павлович, а няколко от „гостите“ на автора изнасят по кратка „лекция“ на определена тема, която им задава писателят. Сред тях са Давид Албахари, Зоран Костич Цане, Бата Карапешич, Мирослав Мандич, Ирина Суботич и Нада Колунджия. За концепцията за книга-колаж допринасят и цитатите от вестници или любими книги на писателя: от задължителните писма на Ван Гог и Гертруд Щайн, през Дилън Томас и Бела Хамваш до Душко Радович, а очевидната склонност към стилова парафраза на любимите писатели, например с употребата на тавтологични многочлени, с които е известна споменатата американска писателка, дефинира „Зимен дневник“ в същата посока („Един живот е един стих през един разказ е една единствена картина е живот“ (19).

Основната интонация на книгата в голяма степен определя хронотопа ѝ: кризисните, военните години в Белград. Валяревич сякаш си е поставил за цел подобно на оператор да отбелязва всичко, което открие, да свидетелства за живота през този период или, по-точно, за борбата за живот. Оттук и по-голямата част от тези записки се създават чрез наблюдение на хората на улицата, животните, градските пейзажи, но също така са и плод на въображението на самотния пешеходец. Коментарът на писателя в самото начало обуславя важна характеристика на неговата проза: „гледането е със сигурност едно от най-големите изкуства“<sup>3</sup>, което може да се приеме като поетическа формула на цялата книга. С „фотографски“ изречения Валяревич свързва в дневника си продавачите на храна по улиците, старците с празни торби, купувачите с мъртви свине върху раменете, изгладнелите или загиналите животни, изплувалите отявлени престъпници, тоест всичко, което се натрапва в студените дни на общата икономическа и социална атмосфера като знак и доказателство за всеобщото затъване. От друга страна, окото на наблюдателя търси и намира, било на улицата или в спомените си, събития и гледки, които опитва да противопостави на зимната сивота и сивотата на живота, който го обкръжава. Ето пример:

„Нощ е, 23:50, небето бледнее. Бледнее и паркът на Славия. На улица „Белградска“ един младеж и една девойка стоят на тротоара. Младежът си прехвърля топка сняг от шепа в шепа, след това се прицелва, замахва и не улучва табелата с надпис на златарски магазин. „Да му се не види“, казва момчето. „Пробвай още веднъж“, казва момичето. „На какво?“ пита младежът. „На лимонада“.

Подобно на ангелите от известната кинотворба на Вендерс „Небето над Берлин“, която именно главният герой в „Хората на масата“ ще определи като свой любим филм, пешеходецът на Валяревич се движи по белградските улици, опитвайки се да улови картините в безбройни-

<sup>3</sup> Всички следващи примери са от изданието [3] „Зимски дневник“ (Белград: Самиздат Б92, 2007).

те градски лабиринти или незабележимите мигове на всекидневието, които въпреки всичко с красотата си дават смисъл на преходния и застрашен от общественото зло човешки живот<sup>4</sup>.

Една от важните характеристики на джинс-прозата, на която уподобихме в началото книгите на Валяревич, се разкрива напълно в „Зимен дневник“. Става дума за склонността на този литературен модел към *търсене на хоризонтален континуитет*: „Втората предпоставка е наистина много важна за „джинс-прозата“ – нейното хоризонтално търсене на континуитет в съвременната култура: на страниците ѝ ще намерим същите и подобни ценностни системи, които младите разказвачи откриват в съвременната култура и най-вече в масовите ѝ медии: във филмите, музиката, начина на обличане и книгите. Забавяйки със стила си най-вече националната традиция и вертикалния континуитет, младите разказвачи постоянно посочват имена и явления от съвременността: филмови актьори, певци и литератори.“ ( [9] Флакер 2011: 310). Изразявайки открито склонността си към италианските следвоенни филми, и наслаждавайки се и възхищавайки се на книгата на Луис Бунюел, разказвачът противопоставя филмовите си „четива“ на литературната традиция на западната култура, олицетворена от една от най-големи ѝ ценности, и казва: „Ако не бях гледал толкова много филми, може би Шекспир щеше да означава нещо за мен в този живот.“ (27). До филмовите актьори на Валяревичевата карта на хоризонталния континуитет са и музикалните звезди, между които най-голяма ценност и катарзисна сила за него притежават гласовете на Нана Мускури, Хари Белафонте и Отис Рединг, а на саксофониста Чарли Паркър отделя място в интимния си пантеон до Киш, Душан Радович и Марсел Дюшан, противопоставяйки ги, съвсем неслучайно, на традиционната религиозност, олицетворена от свещеника, когото среща на улицата и който го кара да проговори за „своите богове“ (93).

Въпреки че по своята същност е фрагментирана и до голяма степен лишена от фабула (което и писателят ще установи като своеобразна програма на своя „Зимен дневник“ – „Там, където няма разказ, винаги има някакъв смисъл“ – 56), прозата на Валяревич съдържа няколко знаменателни откъса, които с развитието на разказа и релефността на героите си прерастват в изключителна повествователна миниатюра, нареждайки се сред най-хубавите страници на книгата. Такъв е разказът за продавача на пазара Пайо (79–80), след това споменът за пътуването с влак с Катрин (87–88), както и любовната история на бабата и дядото на писателя (95–96). Независимо дали са пречупени през дискретно-хумористичната визия на разказвача, или пък са пропити с въздържана сантименталност, тези текстове са предизвикателство за

<sup>4</sup> Видео „От Зимски дневник“ под режисурата на Реля Миркович, което визуално алюзира шедьовъра на Вендерс, засилва това впечатление – <http://www.youtube.com/watch?v=Rep05xss5hI>

писателя, чийто оптимум тепърва ще се разкрие в съвсем различен тон от този, който доминира в „Зимен дневник“ – нещо, което до голяма степен потвърждават следващите му книги.

Изповедите на четиресетте лица, заплитащи основната нишка на текста, са предадени, както ни съобщава писателят, в контекста на въпросите му и са представени като особени, наивно нарисувани автопортрети, най-често през опозицията между склонността на изповядващия се и антипатията му, а най-вече подобни на онзи образец, който Валяревич дава в известното си стихотворение „Клинч“<sup>5</sup>. От една страна, те създават контрапункт на обективните дагеротипни картини на градската безличност, които преобладават в книгата, а от друга – морфологически кореспондират с писателското есенциално минималистично художествено отношение:

„Аз съм Олга и живея с мама и тате в хубав апартамент. Обичам шоколади, бира, хората, животните, забавленията, пътуванията, карането на ски, морето, Ловище, Корчула, обичам да карам кола, обичам да обичам, обичам нежните и необикновени цветове. Не обичам лигавите хора, не обичам влечуги и насекоми и лук. Очаквам удоволствие от живота и мразя думата „страдание“.

„Зимен дневник“ е последван от десетгодишна пауза, през която Валяревич не издава нито една прозаическа книга. „Дневник на втората зима“ от 2005 г., като отговор на предходната творба, е неговото завръщане в света на литературата. Преломна по много причини, тази книга, възлова брънка във веригата на творческата онтогенеза на Валяревич, притежава едновременно допирни точки с предходните му творби, но и предусеща прииждащия креативен прилив в романа „Комо“. С „Хората на масата“ и „Зимен дневник“ го свързва най-вече последователната дупланова организация на текста, която тук е устроена така, че на няколко дневникови фрагмента идва по един стих, много близък в същността си до основния тон на прозаическите текстове, всъщност по-скоро графически отделен от тях. Това отново е белградски дневник, писан през същите четири месеца, както и предходният, само че единайсет години по-късно.

На по-различния характер на произведението в сравнение с предходната книга значително повлиява житейската ситуация на писателя, която го е довела до „гранични обстоятелства“, както сам определя положението си в периода на писането, цитирайки Ясперс<sup>6</sup>. Тоест след

<sup>5</sup> „Казвам се Сърджан Валяревич / роден съм на 16. 7. 1967 Белград/ имам малки шепи и дебели устни / имам хиляда долара / заработени в ключарска работилница/ чета Шъруд Андерсън и съм много лош / ухажор / не следвам нищо / не говоря ясно / обичам флумастри / обичам жена да носи мъжка риза / обичам Патагония / обичам пълнени чушки / мисля, че съм хулиган“ – [2] „До Фрејзер + 49 (+24) песама“ (Београд: Самиздат Б92, 1996, с. 33.)

<sup>6</sup> Всички следващи цитати са от изданието [1] „Дневник друге зиме“ (Београд: Самиздат Б92, 1996).

дълготрайна и прекомерна употреба на алкохол Валяревич е диагностициран с *polyneuropatia etilika*, която го е обездвжила и изпратила на лечение в стационар. След изписването и по време на самостоятелното си възстановяване написва бележките за „Дневник на втората зима“ като свидетелство за „екзистенциалния скок“ (Ясперс), който е последица на обстоятелствата, в които се оказва. Определено видима е променената, може да се каже по-задълбочена, визия на разказвача, несъмнено в резултат на „граничните обстоятелства“ и „екзистенциалното просветление“, като е видимо и развитието на стилистичните му и езикови умения, което пък дължи на писателския си опит, но не по-малко и на читателското внимание, събрано в дневника. В едно интервю писателят споделя с красива поетическа двусмисленост, че книгата представлява „роман за човека, който наново се учи да ходи“. При това жанровото определение, което писателят използва, трябва да се разбира според дефиницията на Гьоте за романа като „субективен епос“, защото става дума за книга, която разгръща тема с изключителна важност за главния герой – за преломния миг в живота, който е „епическо събитие“ на всяка индивидуална митология. Все пак, както и при останалите книги на Валяревич, е налице един жанров хибрид, който притежава качествата на няколко типологически жанрови определители: дневник, роман, колаж...

По-различната перспектива се открива предимно в активната позиция на автора и във виталното преживяване на реалността, противопоставени на досега описваната апатия на героите на Валяревич, на техния nihilизъм и тривиализацията като всекидневие, както и на по-важните екзистенциални моменти. „Дневник на втората зима“ е книга за решителната борба против болестта, както и доказателство за решимостта на писателя да се раздели с навика, поставил го в такава немилост. Това е илюстрирано чрез вариациите на мотива, носещ универсален потенциал за метафоричност – човекът иска да стане, защото е паднал, и да се задържи на краката си. Този нов светоглед внася един по-различен сантимент в прозата на Валяревич. Тук за първи път се появяват контурите на женски образи, които интензивно заемат мислите на разказвача. Любовта към децата на покойната му сестра и самият спомен за нея, възхищението от родителството на приятелите му и от децата им, които току-що са се появили на този свят, са доказателство за нов „диоптър“, през който се вижда сериозността на живота в тази книга. Удивлението пред света, един нов вид невинност, се разкрива в яркостта на възприятието на всяка форма на живот, дори и в неговия най-първичен вид:

„В 14:30 ям морков. Вкусен е. След това ям банан. Уф, как обичам банани, това е невероятно. Как така съществува нещо, което има точно такъв вкус, а расте и някой там го бере и тогава ти ядеш точно това, което има този вкус, който толкова много ти харесва? Как е възможно? Или портокалите? Как

така е възможно? Или маслините? Всичко вадят от земята и слънцето и ти го дават. Как така е възможно?“

Освен като специфичен пример, даденият откъс показва и колко неразделно свързано е изживяването на света с усещането за езика при Валяревич, както подчертахме в началото. Наново откритото удивление от живота разцъфва през флоралната стилистика на различни страници от книгата, от епицентъра на екзалтацията пред това „чудо“, което дава на езика на тази проза съвсем нов колорит: „Тежките нощи са пиперът на живота.“ (121). „А когато си празен, ето това са фъстъците на живота“ (128), „ходенето по слънцето наистина е гроздето на живота“ (139)... Схематизмът на тези метафори с предложни фрази създава впечатление за прикрита автоирония, която върви с предчувствието или съзнанието, че нещо се е променило – и в наблюдаването, и в писането.

Налагането в смислов план на *хоризонталния континуитет* (терминът бе дефиниран в началото на тази статия), видимо още в първите романи и особено подчертано в „Зимен дневник“, придобива още по-голям замах в „Дневник на втората зима“. Не е нужно изброяването на имената на литераторите, музикантите и философите, които Валяревич споменава или цитира в записките си почти на всяка страница на книгата, достатъчно е да се изтъкне, че тяхното изобилие очевидно представлява рекапитулация на естетическото изживяване и опознавателната промяна в посоката, съпътстваща екзистенциалните преломи; както и че за Валяревич изкуството притежава терапевтична ценност: посредством всекидневната рецепция на произведенията на световни и родни писатели, както и на музиката на различни творци, а след това чрез създаването, тоест писането, което се превръща в един вид *логотерапия* още когато практиката е била невъзможна. Подобно на Виктор Франкъл, създателя на логотерапията като психотерапевтично учение, в моментите на най-тежки здравни кризи Валяревич размишлява за писането, дори подрежда изреченията в главата си така, както би го направил на хартия, което е било най-големият му стимул да се върне към живота или към литературата. Не би било прекалено да заключим, че при този писател става дума за две имена на един и същ автор.

Съотнасянето на прозата на Валяревич със света на литературата е нейна важна характеристика. Говорим за случайно припокриване на мотивите с творби, създадени в подобни условия, което предполага силна връзка на писателя с определени произведения на сръбската литературна традиция, въпреки че с характера на творбата си и дори с личната си позиция той стои встрани от главното ѝ движение. Въмкнатата в „Дневник за втората зима“ новела със заглавие „Новогодишната история на Джордже Живкович“, както и стихотворението, посветено на същия човек, циганина от Пожаревац – приятеля на Валяревич от болницата, непреодолимо ни напомня на „Записки за черния Владимир“ на Райчкович, посветени на циганина от Сопот, отново съратник

на поета от болничната стая, който е подтикнал създаването на известния лирически цикъл. Такава форма на „ашладисване“ на литературната традиция, към която принадлежи езикът, се откроява още по-ясно в следващата книга на Валяревич.

В „Дневник на втората зима“ метанаративността, иницирана в предходните романи, се явява сред най-впечатляващите методи на Валяревич за изграждане на текста. В значителна част от дневниковите записки, както и в някои стихотворения, откриваме подход на писане като мизансцен, който същевременно е и самоцелен. Дългоочакваният момент на срещата с празния лист хартия и химикалката придобива в съзнанието на писателя очертанията на идеалната работа, а описанието на самото писане е действие, притежаващо естетически качества. От тази металитературна перспектива „Дневник на втората зима“ се откроява и с особена литературна автореферентност, която предполага пренасочване към собствените предишни произведения (напр. „Листо върху коричка хляб“) чрез негацията на собственото литературно минало в полза на живота, който го е победил (15); или която отваря пред нас пътя към предстоящите произведения на писателя чрез разкриването на решението да стане писател, което е още един начин за драматизация на творческия акт (168). Резултатът от това решение е следващата книга на автора.

Романът „Комо“ (2006) донесе на автора си съвсем логично, заслужено и разбираемо няколко литературни награди и широка популярност сред читателите, утвърждавайки специфичността му в контекста на новата сръбска проза. За това свидетелства и критическата рецепция, която единодушно изтъква качествата на произведението, а броят на написаните за него текстове надхвърля общо всичко, което е написано дотогава за предишните книги на Валяревич. За критиката очевидно е трудно да проникне в „сложната простота“, която олицетворява тази прозаическа цялост. Благодарение на сугестивността на разказваческия си глас писателят въвлича читателя в приказния италиански пейзаж с такова поетическо въздействие, че постоянно го унася, и така постоянно го отдалява от евентуалното равнодушно критическо наблюдение. Изглежда, че тук Валяревич се доближава донякъде до идеалната книга на Флобер, „която се крепи от само себе си, от вътрешната сила на стила си, както земята се държи във въздуха без всякаква опора“ ([8] Петров 1975), създавайки стилово изключително кохерентно произведение, което с минимални езикови средства и подчертана изисканост на израза постига максимални резултати. Различните критически становища все пак хвърлят светлина върху няколко важни аспекта от романа. В текста „Дневник за себе си“ Слободан Владушич разсъждава малко по-подробно върху езика в „Комо“, намеквайки, че най-впечатляващата сцена в романа отвлича вниманието от това, което представлява неговото основно качество, а това е стилът: „Следователно бих казал, че посоченото становище – кое-

то е, да не стане объркване, знак за безспорна литературна ценност – Валяревич заслужава не толкова с крачката към природата, над която се надвесва великият златен орел, колкото преди всичко с впечатляващия стил“ ([6] Владушич 2007: 148). От своя страна Михайло Пантич посочва опознавателния характер на това литературно приключение, определяйки го като „книга за пътуването към себе си“ ([7] Пантич 2007: 12). Свързвайки с основание романа „Комо“ с прозата „Хората говорят“ на Растко Петрович, авторът насочва и към новия характер на прозата на Валяревич, която заедно с дневниковото и романовото тук придобива в значителна степен и характеристики на пътеписното, забележимо, както видяхме, още в „Хората на масата“.

Романът е реконструкция в трийсет глави на едномесечното посещение на автора във „Вила Сербелона“ край Беладжо на брега на езерото Комо, където се озовава като стипендиант на фондация „Рокфелер“, която е предназначила този луксозен комплекс за творци и учени от цял свят. След като идва от войната и санкциите срещу изстрадала Сърбия, през ноември 1998 г., и само няколко месеца преди новия ад, който ще сполети земята през март 1999-та, в това почти райско обкръжение писателят напълно съзнателно изоставя задачата си да се посвети на писането и изцяло се отдава на зашеметяващия пейзаж, наслаждението от алкохола и общуването с местните хора. Животът на главния герой в „Комо“ се развива в два плана: във „високото“ общество сред световно признатите, но и самозвани творци и учени, от една страна, и тамошния „обикновен“ свят, от друга страна, а географското устройство на пространството сякаш символически подплатява тази подялба. Вилата се намира върху склоновете на хълм с необичайно име – „Трагедия“, от който се отделя с ограда Беладжо и ограничава достъпа на жителите му до това привилегировано пространство. Тъй като главният герой принадлежи на „горния“ свят, макар и само благодарение на играта на случая, но неговото място всъщност е там, където и прекарва повечето си време – в местните кръчми, у чиито сервитьори и собственици ще открие близки приятели. Той посредничи между тези два свята, отвярайки за кратко, но достатъчно за целия живот на тези хора, прохода към недостъпното мечтано място, надхвърлящо собственото им ограничено житейско обкръжение. Цялата „благодат на формата“, както би казал Киш, на този централен за романа разказ, се състои в непреодолимата привлекателност и неприкритост на хумора, с който са изобразени срещите със собственика на кръчма „Спорт“ Августо и неговия брат близък Луиджи, както и със сервитьорката в „Спиритуал“ Алда; вътрешната сила на текста извира от архетипното ядро, около което е центриран, а това е разказът за новодошлия, който променя закостенелите правила на средата, в която е попаднал, достигайки до „екзистенциално просветление“ на двете страни. Синтагмата на Ясперс неслучайно се повтаря. Правим това с цел да подчертаем този аспект на

отношения между живота и литературата, който при Валяревич влиза в нова фаза след „Дневник на втората зима“, към която принадлежи и романът „Комо“. Това са житейските прозрения, „екзистенциалните скокове“, които влияят на изчистването на житейските картини от мъглата на ефимерността, с която сме свикнали да ги наблюдаваме в първите романи на Валяревич, и се превръщат в автентични художествени визии за смисъла на живота. Затова е и озадачаващо, че критиката заобикаля този стълб на разказа, с който запомнящият се епизод със златния орел се свързва логически. Излизането на хълма (само по себе си изпълнено със символичен потенциал), което ще даде възможност на приятелите на героя да видят, т.е. да разпознаят от нова перспектива житейското си пространство, в крайна сметка и живота си, е значимо, защото представлява акт на освобождаване, преодоляване на догмите, в чиито окови са провели живота си, защото те почти не са вярвали във възможността да посетят това така близко, но и недостъпно място. Затова разказвачът подчертава: „това беше техният хълм, но никога не са били на него“ (124), а тишината, в която ще потънат Алда, майка ѝ, Августо и Луиджи със стъпването на връх „Трагедия“, ще обвие със спокойствие преживяването на новата им перспектива към Беладжо:

„Седнах на един голям камък, а те четиримата се умълчаха и всеки се загледа в Беладжо, в езерото Комо, в околностите, които познаваха така добре, но никога не бяха виждали отгоре, от върха на своя хълм.

Седяха и гледаха дълго.

От време на време някой от тях показваше нещо с пръст. Нещо, което е разпознал. Но не казваха нищо.“

Очарователната идилична атмосфера, но и умението на автора майсторски да описва пейзажите и преживяванията от езерото Комо, придават на книгата по-голяма дълбочина, надхвърляща смисъла на интересната пътеписна история и насочваща към един от основните митологически (в изворното значение на думата мит – *разказ*) образци, които бихме могли да наречем, заедно с Юнг, *разказ за житейския обрват*, или по-просто казано за *опознаването*; а най-важното условие, което води до прелом в животите на героите на романа, би могло да се обобщава с термина *среща*, и то в онова значение, което обхваща и неволното обвързване на различните съдби, но и същинското, дълбоко опознаване на новото – интуитивното разбиране между случайно свързани хора.

Както главният герой може да усети неосъщественото желание на приятелите си и им помага то да се изпълни, така и господин Зомерман, неговият приятел от вилата и учен, молейки го за услуга да му опише птиците на хълма Сан Примо, знае как да го насочи към излета, който ще донесе на младия писател много повече от обикновена разходка. Този стар господин, възплаващ архетипа на *мъдрия старец*, моли главния герой да обърне специално внимание на златния орел, характерен вид за тази географска област.



*Срещата* с орела, която се случва, когато писателят почти се е забравил в описването на останалите видове птици, е пресъздадена така, че в нея можем да припознаем всички елементи на едно метафизично прозрение: тишината е първото нещо, което предвещава появата му, а орелът е описан като „един, голям, горе, над всички нас“ (139), докато онова, което изпълва наблюдателя в този миг, е смесица от страх и удивление. Характерно за тази, както и за предходната сцена, е, че и двете водят към хумористичния епизод за постоянната нужда на писателя да задържи на земята героите и разказите си. В художествен план това несъмнено е ефектно, защото така авторът ги лишава от пагубността на прекомерната патетика: докато излетът на хълма „Трагедия“ завършва с опиянено измъкване на необикновено веселата компания, на връщане от Сан Примо писателят среща съквартиранта си Карл, високомерен художник, който екзалтирано му съобщава за новия си артистичен жест: а именно, че е заспал в ателието.

Инцидентното изпълнение на Карл, което следва след кулминацията на романовото действие и нейното езиково-стилово оформяне, може да се разбира и като имплицитна автопоетическа позиция, с която авторът образно противопоставя своя микро-реалистичен почерк на самовлюбените разклонения на съвременното изкуство. Анализирани места от романа илюстрират също и онова отношение между преходното всекидневие и универсалните значения, характерно за всяко успешно произведение, а то е спонтанното вграждане на митологични мотиви в *малките* истории на „обикновения“ човек. Такъв начин на писане винаги компенсира липсата на амбициозност за създаване на *големи* истории. Те самите се превръщат в такива чрез връзката между автентичността на преживяването и остроумието на автора, мъдростта на селекцията и непретенциозността на писателя; нашият автор би казал и благодарение на *искреността*.

Накрая остава само да изразим надежда, че качествената приемственост, която Валяревич създаде в прозата си, представлява незавършен художествен път, и че авторът ще продължи така, както е вървял досега – към все по-ценни и сугестивни литературни диапазони. Този текст, между другото, е написан точно с намерението да допринесе за оправдаността на такова очакване.

#### *Литература*

- [1] Валяревич 1996: Ваљаревић. С. *Дневник друге зиме*. Београд: Самиздат Б92, 1996.
- [2] Валяревич 1996: Ваљаревић. С. *До Фрејзер + 49 (+24) песама*. Београд: Самиздат Б92, 1996.
- [3] Валяревич 2011: Ваљаревић. С. *Зимски дневник*. Београд: Самиздат Б92, 2007.
- [4] Валяревич 2011: Ваљаревић. С. *Људи за столом*. Београд: Лом, 2011 (първо издание: Б92, 1994 г.).

- [6] Владушич 2007: Владушић, Сл. *На промаји*. Зрењанин: Агора, 2007.
- [7] Пантич 2007: Пантич, М. Роман „Комо“ Срђана Ваљаревића. // *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, 22/2007 (XLIII).
- [8] Петров 1975: Петров, Ал. (Ред.) *Рађање модерне књижевности, Роман*. Београд: Нолит, 1975.
- [9] Флакер 2011: Флакер, Ал. *Период, стил, жанр*. Београд: Службени гласник, 2011.

Превод  
СИМОНА-АЛЕКС МИХАЛЕВА  
Софийски универзитет  
„Св. Климент Охридски“  
✉ [sunny\\_alex@abv.bg](mailto:sunny_alex@abv.bg)