

Александър Кьосев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
akiossev@gmail.com

Чаровната дистопия Философски и литературни бележки върху „Времеубежище“ на Георги Господинов

Alexander Kiossev
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

The charming dystopia
Philosophical and Literary Notes on *Time Shelter* by Georgi Gospodinov

Abstract

The article describes the philosophical problem in the novel *Time Shelter* by Georgi Gospodinov, in relation to the literary techniques through which it is realized. The claim is that the novel has an exceptionally strong philosophical concept, offering a dystopian transformation of the contemporary regime of time - presentism. However, in its literary realization, the narrative style deprives the dystopia of its radicalism.

Keywords: dystopia, satire, literary meta-reflection, narrative style, genre.

Отдавна вече пиша в обичайното си двойно качество – като културолог и философ, от една страна, и като литературовед, от друга. Тук няма да направя изключение и възнамерявам да отпраща към романа на Господинов един философски комплимент и няколко дребнави литературни забележки.

Започвам с философската похвала.

„Времеубежище“ е роман, който не просто се занимава с времето, а сякаш има обсеция от него. Странният неологизъм на заглавието е подкрепен още на началните страници с цяла серия авторитетни епиграфи на тема „време“, реални и измислени, а първото изречение

на самото повествование ни отправя към библейското начало на времената в хронологията на монаха Ашър. Една страница по-нататък четем смущаващо твърдение: „На 1 септември 1939 г. рано сутринта дойде края на човешкото време“. Дали сме в началото, дали сме в края на времената?

Скачайки по този начин напред-назад по темпоралната ос, романът реди разкази, истории и хронологии, разработва, върти, трупа още и още „времена“, разгъвайки своята тема или по-скоро бездна. Героите и разказвачът не спират да я дискутират, вкарвайки я в нови и нови объркани отношения и парадокси. Разказват се спомени и носталгии, коментират се забравата и деменцията, планират се клиники за минало, пътува се в напред-назад из десетилетията, появяват се темпорални номади и уседнали в някое десетилетие, накрая се стига до референдуми за минало. Не само в своите макроизмерения, но и на микростилистично ниво повествованието е просто затрупано от изречения-сентенции от типа: „времето в цялата му относителност“, „има ли миналото срок за годност?“, „колко минало може да понесе човек?“, „миналото е безмилостно“, „бъдещето е чужда страна“.

Читателят трябва да се справи с тази бъркотия и да забележи как зад нея бавно изплува собствената концептуална рамка на „Времеубежище“. Сърцевината ѝ е в мечтата – привидно носталгична и наивно сантиментална – да се завърнат щастието и автентичният живот, които някога сме преживели. Да оживее чудодейно онова невъзможно, прекрасно и сигурно *минало*, да възкръсне с цялата си плътност и непостижимост и да заживее в настоящето, събудено от случайни предмети и детайли, от курабийки и миризми.

Това прилича на Пруст, но всъщност е много различно. С превръщането на миналото в непостижима мечта на настоящето романът не изследва феноменологията на носталгичното бленуване, а се насочва към съвсем друг политически и културен контекст. Той е днешен и романът е прицелен в неговия парадокс в реалния живот: става дума за особения начин, по който съвременният човек изживява времето. Съвсем накратко, въпросният парадокс се състои в следното: за милиарди хора в целия свят бъдещето и миналото едновременно се отдръпват и изпразват от съдържание, а времето преживяване се свива до свърхинтензивната територия на настоящето. Останала невидима зад толкова други, в нашето „днес“ се е случила двойна темпорална катастрофа: смъртта на утопиите е съвпаднала с една друга смърт – музеифицирането и загубата на жива памет. Неродените

ги няма, мъртвите губят значение в момента на смъртта си, става безсмислено да се говори за предишни десетилетия... Всмукани от Големи идеологически разкази пластовете на миналото са заплашени да се превърнат в нещо фалшиво и безкрайно далечно, може би дори измислено, те са сякаш достойни единствено за винтидж-моди.

От своя страна бъдещето се е затворило, хоризонтите напред изглеждат и клаустрофобично. Забравило обещанията за „светли бъднини“, то не предвещава нищо друго освен фобии, катастрофи и апокалипсис – затова също и прилича на някаква проста функция от настоящето - измерение на неговата тревожност.

В настъпилата тиха катастрофа настоящият миг се е превърнал в единствена реалност. Невидимо остава, че той също е разпънат между два полюса. От една страна е непрекъснатото невротично ускоряване от типа „няма да се справя, няма да се справя...“. От друга страна е внезапното усещане за възможно, лесно и бързо за набавяне консумативно щастие, преживявано „тук и сега“. Лишено от трансцендентност, то вече не е напред, в блесналите жита на бъдещото. Обитава бленувания продукт, чийто образ-съблазън се е настанил в билбордовете под носа ни. Рекламите непрекъснато ни облъчват, внушавайки, че всеки заслужава своето щастие, че то е негово *изконно право*, нужно е само да посегнеш към *този* прекрасен предмет – та той е само „на една ръка разстояние“!

Ето властта на това тревожно-консумативното, ускоряващо се настояще над изчезващите хоризонти на миналото и бъдещето специалистите наричат презентизъм. (Артог 2007).

В последните десетилетия парадоксът на презентизма разкри освен пазарното си съблазнително лице също и своето политическото съдържание. Докато обездомената левица оплакваше неолибералната безалтернативност, смъртта на утопиите и неспособността на пъплещото въображение да предложи един по-добър свят, десницата бавно напредваше в таен възход. В различни страни и по различни начини консервативни ретровидения бяха превзели въображението на огромни маси и го бяха превърнали в екран на пламенни травми и стари утопии от XIX век: национализми и наивни левичарства, расизъм и религиозен фанатизъм в умовете и фантазията на милиони. Според тази парадоксална дясна амбиция миналото трябваше да бъде възродено в настоящето и то така, сякаш собственият му потенциал от „бъдеще в миналото“ е с открити и ведри перспективи, непокътнат. Прашни мечти отпреди 100-150 години бяха призовани от смъртта,

за да заемат овакантеното място на вдъхновяващите утопии. По този начин изведнъж се възродиха страсти отпреди два-три века: национални и религиозни омрази, класови нетърпимости, желаниа за етноизолация, наедно с обикновена омраза, ксенофобия и расизъм. (по въпроса виж Гайзелбергер, 2017)

Това се случи в реалността, не в романа. Но „Времеубежище“ живее и използва този житейски контекст – зад многопосочните си и привидно объркани игри с времето, романът разиграва своя сюжет в абсурдния епицентър на общата катастрофа. И концепцията му, и стилистиката са родени във фокуса на най-актуалната и безутешна ретроутопичност. Така философският му залог израства естествено от собствените ни проблеми, които невинаги съзнаваме – той усилва и хиперболизира общия, витаеш във въздуха безнадежден копнеж по щастливо минало, поради липса на щастливо бъдеще. По страниците му оживяват призраците на различни идеализирани десетилетия, разиграва се абсурден карнавал на старите мечти по комунизъм, национализъм, дори нацизъм. Задачата на романа е да инсценира гротесково реалните тенденции на настоящето и с това да превърне ретроутопичния презентизъм в дистопия. Бъркотията от мотиви и цитати за времето е била тайно организирана в определена посока, за да може във фината градация на епизодите да доведе до тази зловеща възможност. От фрагментите се ражда свят, който твърде много напомня настоящия, но, подобно на онзи на Уелбек в „Подчинение“ (Уелбек 2015), е едновременно смешен, но абсурден, абсурден, но съвсем вероятен. Трябва да правим разлика между подобни текстове и холивудските масови продукции, хорър-дистопии, които днес се продават на парче. Тези са различни – твърде реалистични са и са далеч от хорър-жанра, а фантастичният момент в тях се развива „по вероятност и необходимост“. Тъкмо затова обаче са способни да накарат своя читател да настръхне.

* * *

При Господинов възроденото и превърнатото в убежище щастливо минало има една особеност в повече, която я няма в живота (а може би я има, но ние не сме склонни да я забележим?). Мечтаното минало в романа е традиционно идеализирано, но по съвсем нетрадиционен начин се оказва поразително неавтентично. То е кухо, привидно, предназначено единствено да задоволи определени фантазми на

настоящето. Романът не търси изгубеното време на Пруст, а го подменя, и разставя на мястото на мадленките своя сценография от дементни черупки на бивши неща. Това не е миналото, не е дори неговия носталгичен образ - това е набор от подходящи декори, предназначени за театрална и политическа консумация в настоящето.

По този начин в тази книга нито комунизмът, нито националистическите копнежи са истински, те са рекламно пакетирани за продан и политическа манипулация. От живота в миналото са останали единствено емблеми, клишета, възстановки, патетични театрализации – инструменти на манипулацията. В подобно минало не може да се разрази епифанията на непроизволната памет – курабийките тук са имитативни, спомените са найлонови. Разиграва се само *comedia del arte* без автентичност – приспиващо политическо позорище на разни свити в идеализирани клишета предишни десетилетия в настоящето.

Така романът, който на пръв поглед копнее по изгубеното време, всъщност постепенно разкрива неговия ужасен политически двойник – това, което създава са Потьомкинските губерни на изгубеното минало. По страниците на „Времеубежище“ постепенно се възцарява кичозно-щастлива, невъзможна политическа реалност, изградена от бутафорни тикове на отминалата младост, байряци и книжни карамфили. Подобен фалш предвещава катастрофи и безнадеждност, от такава дистопия няма изход. И не е случайна obsesията на „Времеубежище“ от датата 1 септември 1939 г., от началото на Първата и Втората световна война, нито е случайно натрапчивото цитиране на Одън “We must love one another or die”, което няколко страници по-нататък се появява отново “I tell you, I tell you, I tell you, we must die”.

В допълнение към това брутално изпразване на ретроутопията от всяко автентично съдържание романът прави още един философски ход, наистина оригинален. Той показва как в нашата съвременност големите и рискови политики произтичат от малките. Ужасът се ражда от нещо безобидно - от най-обикновена грижа за здравето и тялото на възрастните хора. Всичко започва от привидно човеколюбивото хрумване на терапевт-геронтолог да набави последна доза памет за болните, изкуфяващи постепенно от деменция или алцхаймер. Та нима те нямат право да прекарат остатъка от живота си спокойно, в щастлива и благоприятна среда?... предвидливи и готови на всичко лекари ще им създадат нужните патерици. Ще построят за тях специфични декори на личното им минало, стаи и къщи - за да

събудят със сетивни стимули телесната им памет: така старите хора ще се чувстват смислени и щастливи.

Всичко започва така безобидно, но не свършва така. Лекарството се разраства: новата колективна лудост се ражда от духа на терапията. Хитроумни политици пренасят био-политическото в политическото: вече партии и партийни централи се грижат за здравето на своя електорат чрез възродената среда от щастливо минало. Те искат да лекуват тревожността на своите избиратели, предлагайки им онова, за което те мечтаят - задоволени и сигурни минали десетилетия, само на една ръка разстояние.

Стъпка по стъпка, сякаш невидимо, идеята на романа разгъва целия си дистопичен блясък, разтваря се като ветрило и придобива изведнъж глобален мащаб: от лекуването на деменция в малка експериментална клиника се ражда абсурдни и разбягващи се политически проекти, в които възродените призраци на миналото започват да се раздуват като балон. Строят се вече села и градове от носталгични декори, раждат се политически партии на едно или друго щастливо десетилетие, накрая из цяла Европа, а после и навсякъде по земята плъзва нова бутафорно-политическа география от държави и континенти на минали десетилетия. Те постепенно обхващат и цялата планетата и я поделят на враждуващи зони от минало... Така от човеколюбивия опит за лечение се ражда очевиден абсурд, който се раздува до космически бездни: типичен дистопиен похват. Да притежаваш своето лично щастливо минало се превръща в неотменимо право на всеки индивид, болен или здрав. А правата се защитават от политически и му се доставя като ерзац-стока от партии, медийни технолози, организатори, национални правителства... Гротескната хипербола на „събудената телесна памет“ е построила нещо, което чудовищно я надскача - абсурден, фалшив ретросвят.

Описанието на това колко естествено се случва тази катастрофа наистина е философското постижение на романа. В книгата на Господинов презентизмът невидимо е доведен до своя дистопийен предел, в който настоящето не разполага с бъдеще, подменено от миналото, което не разполага със себе си. Няма автентично минало: криещ се зад носталгията по младостта, нелепата бутафория, очертава границите на клаустрофобичен свят без изход – накрая всички, искат или не, са принудени да живеят на планетата на изкуфялата ретро-сценография.

Този невероятен замисъл според мен е сериозната заслуга на

Господинов и пчели възхищение със своя мащаб. Прочетен по този начин, „Времеубежище“ е роман за колапса на времето, в което живеем. Настоящото се е събрало в абсурдна театрална точка, в която минало и бъдеще са едновременно налични, подръчни, но само като пакетирани фалшификати за нуждите на манипулативното „сега“. А целият свят от манекени, „представители“ на различни десетилетия, излъчва чоглавото чувство, Фройд го нарича *unheimlich*.

* * *

Преминавам към своите литературоведски бележки към романа. Горният философски преразказ, като всяко едро обобщение, изпуска много неща и фини подробности, което едно близко литературно четене не може да си позволи. Пропуска и най-важното – как точно е реализиран описаният замисъл? Ще кажа в началото – реализацията се колебае, люшка се напред-назад. Не е сигурна какво иска - да опише целия ужас на дистопията или просто да спечели читателя със своята чаровност.

Първият симптом на тази разколебаност е субективно-личният, носталгичен и несигурен тон на романовия разказ. Той има аз-разказвач, който се казва Г.Г. Този очевидно автобиографичен похват, така характерен за Господинов, тук обаче е удвоен. В класическият роман разказвачът е едновременно и светостроител, с разказването си той изгражда фикционалния свят. Тук обаче не е така. Несигурният разказвач има съвсем сигурен и почти мистичен двойник – загадъчния Гаустин, много по-радикален от него. Именно Гаустин е проектант на клиниките за минало, а след това и автор на разрастващата се грандиозна идея: този двойник на разказвача произвежда дистопичният свят. Разказвачът от своя страна остава с малко странична и неясна функция, макар непрекъснато да протестира по отношение на лудия си герой – нали аз те измислих? Всъщност Гаустин е измислящият. Затова и радикален: не принадлежи на нито едно десетилетие, трансцендентен към всяка хронология, той е номад на времето, прескачащ от една епоха в друга епоха, винаги у дома, никога у дома. В хода на повествованието неговият анархо-биополитическия размах се разраства и ражда дистопичната вселена, а самият Гаустин постепенно се превръща в нов доктор Майнеке на ретро-политическите проекти. Именно на Гаустин, да споменем само, че доста различен от появата му в различни предишни творби

на Господинов (виж Хранова 1999), са приписани всички екстремни идеи за времето, дори систематично са цитирани несъществуващи негови съчинения, които описват неговите философски парадокси. В хода на повествованието той се оказва мислителят, създал истински радикална теория и практика – с това е заприличал е на класиците на марксизма-ленинизма, само дето в случая не става дума за „развитие на социализма от утопията в наука“, а за развитие на медицинската наука и биополитиките в дистопия.

Този похват – на отделяне на дистопийното светостроителство от функцията на разказването - от своя страна позволява на аз-разказвача да си остане в познати води. Неговият начин на разказване ще поддържа запазената марка „Господинов“, толкова успешна. Т.е. той ще да продължи да бъде симпатично несигурен, по човешки скромнен, колебаещ се, автор на някакъв си роман, не на свят. В неговия наративен мащаб няма чудовищния замах, с който е развит Гаустин. Двойникът е поел върху себе си радикализма, с който Господинов не иска да се идентифицира. Така ролите са разпределени успешно - Гаустин е идеологът и философът на кухото време, оставайки на Г.Г. привичната му роля на мил разказвач на безброй всекидневни лични истории, винаги описвани с мека и сантиментална носталгия, с натрапчива и понякога самоцелна културна ерудитаност, придружени и от съвсем лични неща, бихме могли да ги наречем идеосинক্রазии на самия Господинов – страхове за загуба на паметта, фобии за катастрофа, внезапно връхлитащи спомени, нещастно, но и мило детство. Проектирал върху своя двойник опасностите, разказвачът си осигурява онова, което Господинов винаги е обичал - работа в спокойна, интимна среда, сред лични случки, събудени от телесната памет от вещите. Територията на разказа не е тази на социалната дистопия, а нещо като уютна стая (или францискански манастир), от която всичко се наблюдава от сигурна дистанция и в която се практикува топла психография на носталгията.

Още тук възниква напрежение в архитектурата на романа: политическото или психонаративното са водещата линия? Кое е истински важният за романа проблем; дистопията на подмененото минало или самоанализа на съзнанието, което живее с миналото и се ужасява от чисто лични неща - бавната му загуба в деменцията? Или пък разсъжденията аз формата на съвременния роман, която няма каква да бъде друга освен фрагментарна и разпадната?

Все пак трябва да се отдаде дължимото на намерения във

„Времеубежище“ похват: тук Господинов е направил сериозно усилие да превърне известен свой дефект в ефект и мисля, че е успял. Мнозина са го обвинявали, че преди често е прекалявал с емпатията и сантименталността, с носталгията и меката, леко нарцистична нежност, с която се отнася към себе си и своите малки истории в разказа. Чрез удвояването Г.Г. – Гаустин обаче сантименталността, носталгията, самовтrenchеността, спомените и фобията за изгубената памет са загубили своята автобиографична конкретност и достоверност, те не съвпадат вече напълно с Георги Господинов, а са приписани на „двойника на двойника“, фиктивния Г.Г. А чрез напрежението между Г.Г. и Гаустин романът им придава философско измерение, натоварва ги и с политически значения. Така личните идиосинкразии на разказвача се оказват път към един от централните проблеми на нашето време: накрая Г.Г. а не Гаустин е този, който отново цитира Одън и описва предстоящата катастрофа.

За съжаление това литературното постижение е сдвоено и с литературни недостатъци. Игрите на различия, съвпадения и удвоявания между Г.Г. и Гаустин остават въпреки всички обяснения, които им дава романът, твърде неясни. Натрапчивата загадъчност на Гаустин, обещавала толкова много на читателя, така и не получава разрешение. Идеите на радикалния идеолог си остават хрумвания, парчета и цитати от дълги съчинения, за които няма да научим нищо повече: дистопичният им размах е само намекнат. Освен това радикалният светостроител постепенно избледнява изчезва от сюжета, потъва в неразрешената си загадъчност. Това е особен похват - бихме могли да кажем, че той не се появява, а изчезва по известната логика на *deus ex machina* – сякаш е неясният бог на дистопийното, подменено минало, който без особени обяснения просто си тръгва от ужасния свят, който е създал. Литературно ефектно, изчезването му обаче си остава философски неубедително и допълнително допринася за недокрай разрешеното напрежение между политическия и личния, интимно-асоциативен план в романа. Читателят отново и отново трябва да се двоуми кое е истински същественото в последна сметка - душата или социалното, Пруст или дистопията? Както беше казал един френски рецензент, който иначе много беше похвалил романа – все пак той не изпълнява всичките си обещания.

Въпросният дисбаланс между лично и политическо, дистопийно и психологическо, се отразява и на други нива в структурата на романа, но най-важното му отражение е жанрово. Да напомня на тези, които

не са съвсем наясно какво е „жанр“ – това се правилата на играта, споделени между творбата и читателите ѝ.¹ И моята основна забележка е, че романът „Времеубежище“ се колебае между игри с различни правила, трудни за съвместяване. Жанрът на романа се люшка между психо-проблематика, романова мета-рефлексия, дистопия и сатира.

Първата му част, където се разказва за срещите с Гаустин и създаването на клиниките на минало, вероятно е най-балансирана. В нея, както казах, читателят вижда постепенното раждане на дистопията от духа на терапията и това е направено много добре; фините подробности се развиват натрупват се и градират една след друга и поставят читателя в характерното за дистопията клаустрофобично състояние – той може само безпомощно наблюдава разгръщането на планетарния абсурд. Другата част обаче, и по-специално главата „Една отделно взета страна“, по-скоро нарушава баланса. В изображението на България се редуват нелепи „характерни“ детайли, почти съвпадащи с това, което един чужд турист, през сатиричната оптика на балканистичните стереотипи, „вижда“ в тази страна. След това дълго се обсъжда невъзможността за автентична носталгия именно към тази страна, съставена сякаш само от клишета. Закономерно, тя е напълно неспособна да събуди и емпатията, и носталгията на разказвача, в „България“ на „Времеубежище“ за Г.Г. не са останали биографични мадленки. Изображеният български свят е редуциран до сатирична плоскост, без дълбочина.

Тук настоявам да бъде разбран правилно - не е проблемът, че България е сведена до тези балканистични клишета, не протестирам патриотично срещу сатиричните похвати. Ако тук има проблем, то той е културно-политически, не литературен. Литературата е напълно свободна да играе с които клишета поиска и да използва похвати на сатирата, където и когато иска. Литературният проблем е друг, жанрово-стилистически: трудната съчетаемост на правилата на различните игри. Романът не дава отговор на това как се съчетават сатирата с ужаса на дистопичната визия, на дистопичната визия с психо-наратива, на психонаратива с металитературната проблематика.

Само за момента да помогнем на читателя, който не е литературовед да разграничи сатира от дистопия. На професионалистите е известно,

¹ Чрез жанра читателят се ориентира в какъв измислен свят ще бъде въведен, как ще бъде построен текста на тази творба, как се очаква самият той, читателят, да се държи в този свят. Жанрът регулира какво читателят може да очаква от творбата и какво тя може да очаква от самия него.

че сатирата е деформираща карикатура на действителността, която се прави от морално-осъдителна позиция, а тази позиция винаги съдържа имплицитен идеал, собствена утопия в себе си: сатирикът оценява от тази идеална представа за света, срещу която се рисува сатиричното изображение, но самата нея не подлага на съмнение. В клаустрофобичния свят на дистопията е точно обратното. Там няма място за идеал, той е унищожен от собствените си следствия, превърнат е в своето зловещо Друго: тоталитарния, анти-утопичен свят без изход, чудовищен и клаустрофобичен.

Изображението в тази глава обаче избира карикатурно-еднопланова, понякога дори комично-публицистична перспектива. В нея повечето изобразени хора са видени като нелепи мравки на сатиричния сюжет, а разказвачът очевидно има някаква своя представа за „автентичен“ живот, която „България“ не изпълнява. Двойката „професор К – Демби“, замислена като усложняващ контраст от ключови персонажи, се оказва всъщност в същата стилистика, така че не спасява положението. Впечатлението е, че дистопията в тази отделно глава е жертвана заради едноплановата сатира, а на читателят внезапно са му е предложено да чете по други правила. После това е продължено, отново в лаконично-карикатурни похвати за другите „отделно взети страни“, всяка с кратка сатирична картинка.

Третата – последна – част е разказ, внезапно отклоняващ се и от двете предишни жанрови стилистики. Той сериозно се посвещава се на разпада на дементното съзнание, а това изисква друг стил и друг жанр. Тук романът се връща към индивидуалистично почти автобиографично разпадащо се повествование от времената на късния висок модернизъм. Оказва се обаче, че този психо-наратив обаче често граничи не с психологическа, а с мета-литературна проблематика: хаотичният поток на съзнанието често и без ясни мотиви е пресичан от доста свързани разсъждения за „изкризилата“ форма на съвременния роман: така психологическата проблематика и литературната мета-рефлексия на свой ред се объркват по неясен начин. В този последни глави, почти изчезват и носталгията, и политическия план, и дистопията, и сатирата, а проблемът за деменцията от своя страна губи алегорическите си политически значения и се буквализира – връща се към психическите измерения на едно индивидуално съзнание.

Това са доказва от наративната стилистика, която тук прави познати неща. Играе с патерици на фрагментарното мислене и „потока на съзнанието“, реди малки фрагменти, нарушава синтаксиса, скача

рязко от едно към друга, цитира странни извадки от бележници, в които записваш бележки срещу забравата, които след това забравяш. След което формулира добре обмислени мисли и сентенции за романа. В един момент външният свят почти изчезва, удавен в този хаос – не само от фрагменти, но и от литературно-философски обяснения на фрагментарността. Покрой откъслеците от мисли и спомени, се развива се цяла романова идеология, позната ни още от „Естествен роман“: всеки истински съвременен роман би следвало да се разпадне, ако иска да бъде такъв, епизодите му по необходимост трябва да стават все по-колажни, по-объркани, несвързани и кратки, все по-елиптично неясни, фрагментарността е неизбежната му съдба. Помнят се начала, не краища, твърди Г.Г. и така помни и възпроизвежда поредния brand mark на Господинов. Във „Времеубежище“ това е усложнено от твърдението, че това разпридане и да увисване на романа в хаоса е хомологично на разпада на паметта при деменцията и политическия разпад на заразената с ерзац-минало планета.

Ще се съгласите обаче, че деменция и дементни хора може да има и в един най-подреден свят, а също и в един най-подреден разказ: разказът, деменцията и дистопията нямат друга необходима връзка, освен описаната в началото. Тя е била създадена от самия роман, сега пак той я скъсва, за да се върне обратно към индивидуалната теснотия - болестта на разпадащата се памет, изолираното болно съзнание. Така романът за пореден път обърква читателя относно истинския си проблемен фокус, не търси философска радикалност в дълбочина (въпреки че сам е открил тази възможност), а елегантно се плъзга по хоризонталата от едно към друго.

Загубил приоритет, след изчезването на радикалния Гаустин, дистопийният свят, който трябваше да бъде разгъваща се, ужасяваща конструкция на „един дементен Бог“, е заменен от поредицата от сатирични изображения. Описанията на това какво се случва в други страни на Европа и коя страна кое ретро-утопично десетилетие е избрала, са твърде кратки, леко карикатурни и твърде клиширани – разказът всъщност използва същия набор от кухи емблеми и декори на минало, които използват и политическите технолози, правещи възстановки и инсценировки. Перспективата на разказването рядко създава алтернативна представа за автентичното настояще и минало на една или друга страна, а използва баналния лексикон от най-известни неща за тях: Франция е сведена до „Les trente glorieuses“ и „безкрайния празник“, Португалия – до революцията на карамфилите

и Салазар, Швеция до АББА, Икеа и шведската стомана, Чехия – до Пражката пролет и Нежната революция, Полша до Валенса, папа Йоан Павел II и Солидарност... В описанията твърде рядко се намесват други, лични перспективи на Г.Г. – грубото венецианско стъкло от прозорците на францисканския манастир, поезията на Трастрьомер, миришещите на урина щастливи улици на Мадрид... Тези автентични мадленки този път имат някак малко вкус и не помагат особено: остава си впечатлението, че преди радикалното съзнание на романа сега се е приближило твърде много до не-радикалното, клиширано съзнание на неговите второстепенни персонажи, технолозите на ерзац-памет. В доминирания от стереотипи финал не се появяват такива прекрасни епизоди като невероятната случка с Хилде, желязната тенджера и филията със заводски хляб.

В светлината на сатиричната перспектива, ретро-дистопията се оказва крехка. Заживелият в различни десетилетия, разделен на „зони на минало“, европейски свят твърде бързо се оказва препълнен с конфликти и напрежения. Това води някак прибързано (говоря за романов ритъм) до неговото рухване и той се разпада. В романа това се случва безкръвно, лесно и безшумно като къщичка от карти, евентуалните катастрофи са изместени извън страниците му. Противоречията и войните остават само щрихиранни, катастрофите (финалните възстановки на Първата и на Втората световна война) са отложени за „утре“ или остават „само на косъм“ – т.е. трагедийния аспект е по-скоро маркиран и обещан, отколкото изживян в пълния си ужас. Читателят си казва: „...е какво толкова? Просто потьомкинските села на миналото се оказаха нетрайни.“ Недокрай разгърнатата, достиганията е свалена от сцената на разказването, без да реализира катастрофичния си и клаустрофобичен си потенциал: сцената вече е заета от хаотичните, разпадащи се в деменция мисли на разказвача.

* * *

Продължавам с дребнавостите. И похватът на разпадащото се дементно съзнание - разпадащ се разказ от фрагменти и скъсани връзки, не е доведен съвсем докрай. Вече посочих, че не е ясно как той се съчетава с мета-литературната проблематика. Но има и още нещо. Необяснимо защо, въпреки нарастващата фрагментация на наративния поток, в края се появяват и някои съвсем класически техники на оцялостяване на повествователната тъкан - един класически роман

на високия модернизъм и „потока на съзнанието“ не би ги допуснал. „Разпадането“ не е прокарано с онзи радикализъм, с който това е направено в образци като „Врява и безумство“ на Фокнър, например - така че да разруши и обърка до предел синтаксиса и на мисълта, и на изречението, и на повествованието. Напротив, в последните страници на „Времеубежище“, точно там където деменцията би следвало да е превзела всичко, а изреченията да стават все по-накъсани, несвързани и разнопосочни, започват систематичните композиционни повторения. Появяват се за втори път старите мотиви, персонажи, детайли и хроними от първата глава: за миг се мярва отново виенският клошар, героят отново чете вестници, името на вестника е „Аугустинер“, във финала то се превръща в „Избрани съчинения“ на св. Августин. Присъства с вариации мотива за птиците, съпроводен от сянката на вездесъщия Одън и всичко завършва там, т.е. в онази точка от времето, в която е започнало в романа . във фаталната дата - „утрешния“ 1 септември 1939 г., когато човешкото време ще свърши. Внимателният поглед ще забележи, че дори най-последния безсмислен ред от букви Жгмццрт №№№№кктррп ггфпр11111111...внтгвтгнтгг777ррр, слагащ точка на повествованието, е не единствено израз на разпад на дементното съзнание - достигането до онази последна бъркотия, в който самия език, думите и срички се разпадат. Тази безсмислена поредица от букви обаче, всъщност отново е повторение. Т.е. тя участва в въпросната композиционна симетрия между началото и края: тя е буквално същата както в началото. В началото несвързаното буквено съчетание е било натракано от едно дете на пишещата машина; тогава то е удряло клавишите уж случайно и без смисъл; повторението обаче унищожава случайността и хаоса. Възпроизведено още веднъж във финала въпросното Жгмццрт №№№№кктррп ггфпр11111111...внтгвтгнтгг777ррр вече не значи хаос и случайност. То става квинтесенцията на композиционния ред, перфектна романова симетрия на началото и края (има я даже в „Под игото“).

Така че противно на собствените твърдения на разказвача „никога не съм обичал краища, не помня края на нито една книга... [страдам от] липса на памет за краища“, крайт на самото „Времеубежище“ се оказва доста определен, подреден и „паметен“. Как ли похватът на начално-финалното повторение, класическа композиционна рамка, се съчетава с твърденията, че истинският съвременен роман плува в хаотични води, че се състои единствено от фрагменти, начала, парчета? „Времеубежище“ проповядва хаос, но в последна сметка

тайно предпочита реда - книгата захапва опашката си, предлагайки на своя читател класически окръглящ финал. Това ще му помогне и да не се тревожи много: намекът за дистопийната заплаха ще остане заключена между кориците, когато той затвори книгата.

Това, казано със собствените му думи, не позволява на „Времеубежище“ да бъде „смел и безутешен“ роман за презентизма. Книгата е пожелала да проиграе радикално страховете ни и да ни доведе до ръба на разпадащия се съвременен кух свят. Но не е посмяла да го направи докрай. В последна сметка все пак е избрала нещо друго, по-благодарно: да изпълни очакванията на класическия читател за ефективна композиция, майсторски повторения, класически симетрии и вариации. Не е забравила и паметта, носена от тях.

И още две литературни бележки, в същата посока.

Казаното за композицията на цялото, важи и за тази на отделните парчета. Структурата на епизодите, от които е изграден романът за времето, е особена. Епизодът при Господинов винаги е съсредоточен и центриран в себе си, съдържа отчетлива случка, микроистория, около която е интензивно организиран и ефектно завършен. Той е почти автономен – времето тук тече интензивно и ясно, връзка на един епизод с друг има рядко, рядко второстепенни герои се появяват извън своя епизод. Всеки от епизодите изглежда класически окръглен и често завършва със силен финал – нещо между поанта на стихотворение, виц, изречение, напомнящо на сентенция или на споделена мъдрост. Отново съм принуден да кажа, че това всъщност не е модерен похват – то е класически тип заключение на къс разказ или пък на кратко, ефектно есе. Те завършват чрез лаконична и изненадваща генерализация, поука, понякога иронична, друг път със сентенциозна ударност или парадоксален ефект. Често имат за финал и безглаголни изречения, създаващи допълнителен акцент със своя лаконизъм. А понякога лаконичните сентенции не завършват, а отключват епизода:

Ето само няколко примера за такива ударни завършеци и начала:

„Бог не е мъртъв. Бог е забравил. Бог е дементен.“

„...писането идва, когато човек усети, че паметта не стига...“

„Бъдещето е чужда страна, пълна с чужди лица...“

„И колко минало всъщност може да понесе човек?“

„Всички случили се истории се приличат, всяка неслучила се история е неслучала се по своему.“

„Непрекъснато произвеждаме минало“

„Антропоценът – първата ера, кръстена на човека, вероятно ще се окаже и последна за него“.

„Всяка obsesия ни превръща в чудовища....“

От една страна това обособява епизодите един от друг и пречи на бавното разгръщане на епическия континуум (който познаваме от толкова много други произведения, наричат ги романи-реки). То превръща повествованието – и това е още една запазена марка на Господинов – в поредица от съсредоточени в себе си случки-острови, наративни кванти от смисъл и време. Но те не са фрагменти и хаотични парчета, а са по-скоро къси разкази, кратки философско-лирични есета. Така че тук отново има всичко, което читателят пожелае – и хаос, и ред. На макро-структурно ниво романът е създал образ на един разкъсан, невъзможен свят, състоящ се от безброй разлетели се отломки, цитати и начала на несвързани, често дори трудно съпоставими истории: на това настоява и литературната метарефлексия. На микрониво обаче същият епистемологичен ефект се оспорва от силната вътрешна свързаност на всеки от епизодите. Те заплашват да се затворят в себе си като парчета от различните опери: въпреки философската си обединяваща линия, романът рискува всеки момент да се разпадне в сборник с класически къси разкази².

Във „Времеубежище“ тази многотия трябва да бъдат обединена не само от философската нишка, но и чрез авторефлексивния глас на носталгичния и сантиментален, плах разказвач. Т.е. тук допълнителната свързваща нишка е споменатия леко нарцистичен и несигурен, отклоняващ се и разпадащ се наративен глас. Но на мен това ми се струва твърде слаба нишка, на която случките са „навързани“ и приличат на своеобразна броеница от капки, висящи и опъващи нещо твърде тънко, особено когато мисълта на разказвача започва да скача и да се разпада. Епизодите често пазят своите различни и несвързани теми, своя различен стил и естетическа модалност, трудно съвместими са по отношение на скоковете между всекидневие и елитарна култура. Разноцветни и различно тежки, те се клатят и заплашват да скъсат нишката, а напрежението „цялост или хаос“ си остава неразрешено.

Същият ефект се засилва от своеобразното глобално скачане:

² Трябва да призная все пак, че тази критика е много повече валидна за „Физика на тъгата“, отколкото за „Времеубежище“, тук обединяващата линия на деменцията, която се превръща в дистопия е много по-силна и функционална, отколкото там

наративният глас с лекота преминава от епизод към следващия, напълно различен, случките се трупат без връзка. Разпознаваме тук общият за романа принцип на каталогизиращото натрупване: също е запазена марка на Господинов от времената на „Инвентарната книга“, създадена заедно с Яна Генова; той е проблемен и във връзка с вече споменатото използване на масови стереотипи, при които разказът на Г.Г. започва да прилича на моменти на манипулативните инсценировки на собствения му герой Демби: автентиката е жертвана заради емблематиката.

Читателят има чувството, че, препълнено с тези манекени и добре подбрани медийно-емблематични парчета от различно минало, настоящето също е престанало да бъде автентично за разказвача. Той рядко успява да възроди нещо наистина плътно, лично и автентично: 50-те, 60-те, 70-те присъстват в разказа му така, както ги представят вестници, енциклопедии и известните фотоалбуми, посветени на консумативната и популярна култура от съответното десетилетие. Така не само бъдещето, но и миналото, а с тях и настоящето се превръщат в „чужда страна“ от медийни каталози. Това е друг начин да се каже, че романът е заплашен от собствената си дистопия.

Както се вижда, моето четене открива важни философски достойнства на романа, но не му спестява и важни литературни недостатъци. Може би някой ще помисли, че това са забележки на дребнав буквоед. Всъщност тези „дреболии“ говорят, че страхотният замисъл не е изпълнен толкова страхотно. Можеше и по-добре. В моето четене един изключителен и радикален замисъл, който можеше да доведе до трагическо дистопично прозрение, е изпълнен малко компромисно и непоследователно. Рискът не е поет до край, чаровното разказване е предпочетено. Светът е в деменция, но нека въпреки тази лоша новина читателите все пак да намерят онова, за което имат памет и което винаги са харесвали в Господинов – мекота, носталгия, сантименталност, прекрасни кратки истории, удоволствие от четенето. Радикалният ужас е започнал да нараства, но романът все пак им го е спестил, свел го е до лични страхове и симпатична нежност.

Като самокритичен човек обаче нямаше как да не се запитам защо не харесвам изцяло един роман, който световни публики очевидно харесват, а едно много авторитетно жури награждава с една от най-престижните награди? Дълго мислих върху това и за себе си имам отговор. Той е свързан с това, че моят професионален литературен вкус вероятно е от друга епоха, твърде аналогов. Той все още помни, че между жанровете има ключови и трудни за преодоляване разлики, че стиловите светове могат да бъдат несъвместими и съчетанията на парчета от тях – да звучат като арии от различни опери. Не обичам пастишите от светове с несъвместими очевидности и правила. И нека бъда разбран правилно – на композиционни цялости и повествователна кохерентност никога не съм държал, не бих и могъл след цялата модерна литература от последния век и половина. Но все още изпитвам таен копнеж фрагментарното да е фрагментарно, а не цялостно и обратното. Все още очаквам епизодите да не са така концентрирани в себе си, когато става дума за мащабен роман, а връзките им да не се крепят само върху гласа на разказвача и концептуалната нишка. Мечтая си отделните парчета да отворят възможност за бавно и дълго, непрекъснато епическо време, от което имаме остра социална нужда тъкмо днес, възходът на фентъзи жанра го доказва. Действителността – тази, в която искам да живея – не се състои от каталози от останки и от маркетингови миксове. Но може би това е моя нереалистична утопия и обвинение към съвременния свят, не към Господинов

Може би съвременният читател, много по-млад от мен дигитален туземец, обича бързото, клиповото и фрагментарното и просто няма време за друго. Той не би могъл да има памет за „правилата на жанровите игри“, защото тя възниква от опит, само с дълго и бавно четене. А той чете бързо, на кванти, скача от един епизод в друг, очаква светкавични изводи, и точни съвети, сентенции за правилен живот, обича салати от познати, любими неща. Като дете на презентизма, той разбира се е убеден, че е в правото си да има такива бързи очаквания, точно както е сигурен в правото си за щастие тук и сега. А предишните граници и стилови различия, несъвместими светове и пр. за него са ирелевантни, отдавна са се изтрили. Няма вече арии от различни опери, кой ти слуша опери? Напълно невалидни още от времената на Флукус и постмодернистките пастишни игри, смесването на ариите от десетилетия вече се е превърнало в Холивудска индустрия.

А нейните единствени правила са пазарни, не литературни: дали хибрида се продава добре. И тя предоставя на въпросният млад читател, или зрител нов тип културни продукти, индустриално пакетирани флукусу за бърза употреба. Без никакъв естетически или стилски проблем, този читател или зрител има възможност да гледа филм, в който едновременно да види всичко, което обича - каубои и извънземни, бог Тор и Спайдърмен, Брус Уилис и Билбо Бегинс, Емили Дикинсън, Батман и Робин, железния Терминатор. Очакваме тази всеядна общност скоро приеме и Грегор Замза, и Разколников. Ще кажете че този читател на пост-пост-пастиши е леко инфантилен и носталгичен, без да си дава сметка за това. Бързам да го защитя и да кажа, че той има пълно право на това. Нека сам си прецени, демокрацията сме. Може би това му дава възможност да се радва на въображението и неговите игри без правила, повече от мен. Пък и това прави самото въображението безгранично.

Горното, пак да повторя, вече не се отнася до романа, а до съвременния свят. А на романа едно нещо трябва непременно да се признае – във „Времеубежище“ на Георги Господинов наистина има въображение и това въображение има чар. Романът е пронизан от страст за измисляне, забавлява се с почти невъобразими случки и обрати, следва с удоволствие избухващите криви на собствената си фантазия, която заслужава името творческа.

И може би това е напълно достатъчно. А останалото приемете като мои аналогови думи, думи, думи.

Библиография

- Артог 2007 Артог, Франсоа. Режими на историчност. Презентизъм и изживявания на времето. София: изд. Нов български университет, 2007. [Hartog 2007 Hartog, François. Rezhimi na istorichnost. Prezentizam i izzhivyavaniya na vremeto. Sofiya: izd. Nov balgarski universitet, 2007.]
- Гайзелбергер, Хайнрих. Големият регрес, международен дебат за духовната ситуация на времето. София: Критика и хуманизъм 2017. [Geiselberge, Heinrich. Golemiyat regres, mezhdunaroden debat za duhovnata situatsiya na vremeto. Sofiya: Kritika i humanizam 2017.]
- Уелбек, Мишел, Подчинение. София: Факел експрес 2015. [Houellebecq, Michel. Podchinenie. Sofiya: Fakel ekspres 2015.]
- Хранова, Албена. Моят живот с Гаустин. Словото 1999-2024 <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=99&WorkID=6862&Level=1> [Hranova, Albena. Moyat zhivot s Gaustin. Slovoto 1999-2024 <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=99&WorkID=6862&Level=1>]