

www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 25 / 2024 / БРОЙ 25. ВРЕМЕУБЕЖИЩЕ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2024/07/Time-Shelter-Dimiter-Kamburov.pdf>

**„Времеубежище“ от Георги Господинов:
занаятът на алегорията и изкуството на грешките**

Димитър Камбуров

Резюме: Текстът обсъжда мястото на романа „Времеубежище“ в литературната биография на Георги Господинов. За целта той припомня общите характеристики на неговата проза, както и централното място на романа „Физика на тъгата“ в нея с интереса му към спомена за нищослучването на живота в цялата му пълнота. Като обяснява парадоксалната пълнота на припомнянето, съчетаващо двете празноти на настоящия и миналия момент, текстът го определя като литературния манифест на Господинов. „Времеубежище“ наследява и надгражда този манифест, но го обновява посредством последователен алегоричен сюжет, който превръща властта на миналото в тоталност, в зло. В същото време текстът проследява ходовете и мерките, които романът предприема, за да се противопостави на властта на алегорията над себе си. В последна сметка текстът стига до заключението, че този опит успява само частично, но че голямото послание на романа идва от решимостта му да перформира самоубийствено алегорията за властта на миналото посредством самия си развой и структура. В последна сметка човешките грешки и слабости в романа се превръщат в негов живец и спасение отвъд жестовата саможертва.

На днешния също тъй високосен ден е написан послесловът на „Времеубежище“: вече четири години от най-световното българско литературно събитие.

Преди време публикувах преднамерено читателски прочит на романа. Неохотата ми за анализ се дължеше на впечатлението за отстъпление от текста и света *Господинов*. В първата си част „Времеубежище“ е дори по-елегантна и сюжетно мотивирана версия на съвременната класика „Физика на тъгата“: резюмирани „истории“ (Хемингуей ги наричаше „анекдоти“) се редуват с есеистични размисли, пътни бележки, спомени и арт референции под знака на добре темперирана мека тъга заради минало или неслучено, заради упадък на ума и тялото или просто задето времето минава и ни отминава. Новото е предпазливо отложено за трета и четвърта част, където романът експериментира жанрово и стилово и изпробва непознати гласове и интонации. Тук романът отстъпва от българската единица мярка за световна литература „Физика на тъгата“. Сякаш съзнавайки това, финалната пета част предприема спасително завръщане към познати води и начала. Това обезопасяващо опаковане на новото в надеждната хартия на трите римейк части издава съзнанието за риска, поет с антрополитическия фейлетон и евронародоведския памфлет. Но от взаимодействието между познатото и новото се получава нещо различно, книгата представлява интегрален резултат, който заслужава аналитично усилие като цяло.

Първата част „Клиника за минало“ е образцова версия на запазената марка *Господинов* – откровяващо и съкровено писане за минало, детство, носталгия, тъга, съчувствие, съпричастност, загуба, спомен за случили се и неслучили се събития, за сбъднати и несбъднати молитви. Интертекстуалността на частта също е позната, но е по-интензивна от всякога. Частта фикционализира болничен експеримент за третиране на Алцхаймер и деменция чрез потапяне в минало, репродуцирано посредством мебели, вещи и артефакти. Така първата половина на романа мотивира по-добре от всякога ключовите теми, ходове и похвати на *Господинов*: на мястото на патоемпатията и колекционирането на истории идват клиниките за минало. Надграждащи „Инвентарна книга на социализма“, на която *Господинов* е съавтор, тези клиники, първоначално само апартаменти, постепенно завземат етажи и сгради, множат се, превръщат се в квартали и градове, а накрая цели страни доброволно се затварят в избрано десетилетие или година. Дистопично фантастичен, този повествователен ход е по-естествен и пластичен от патоемпатията и колекционерството на нетрайното. Въобще „Времеубежище“ предприема фикционални одързостявания, немислими за предишните романи на

Господинов. Фикционалната рамка и допуска, и мотивира мемоарните пасажи и размишления: сякаш добилият геройна плът Гаустин завежда болницата и фикцията, докато Г.Г., повествователят, си остава при романа и при спомена. Все пак образецът страда от ефекта на свръхпродуцирането. Първата част е тематизирано автореференциално: повествователят открито се самоцитира, а Гаустин „прилага на дело“ мотиви от предишните романи. „Времеубежище“ последователно следва Пиер-Менаровата догма, че дословното повторение гарантира обнова.

„Новите“ части се характеризират с още по-високо ниво на наративна условност. „Съвременни“ България и Европа (ЕС) са фикционализирани като изпаднали в дистопичен плен на минали времена. Конкуренцията и съешаването между комунистическа и националистическа реторика захранват необичайна сатирична гротеска в частта „Една отделно взета страна“, докато „Референдум за минало“ разиграва нещо като евроскептично народоведство на едро. Европейските читатели на романа вероятно масово повдигат вежди пред приписаните на страните им времеви избори, промърморвайки на своя си език, че „дума дупка не прави“ и че не е *cool* човек да се връзва на паресиастко палуване. Те несъмнено ще приемат нахвърленото за страните им на ангро като безобидно в сравнение с разтерзаващата разправа с родината на повествователя. Накрая всички ще се съгласят, че дистопията позволява прекалявания, а нейната фантастичност (или фантазмагоричност) следва да се чете алегорично: грешките и неправдоподобията във вълшебната приказка или във фентъзито са част от машинарията по транслирането на условността в поука и послание.

Преди да се фокусираме върху „Времеубежище“, да припомним отличителните белези на прозата на Г. Господинов.

Тя провокира два вида читателска идентификация – мелодраматична и общокултурна. Първата я прави достъпна и интимно близка, а втората кара читателя да се самооблъщава, че чете висока литература. Господинов е, тъй да се каже, сърцеед сърцевед: светла тъга, сладостна притома, сърдечна болка и пр. симптоми от любовния спектър на Сафо характеризират програмирания читателски ответ. Заплахата от сладникавост и кич е обезопасена посредством небрежна ерудиция, четлива интертекстуалност и сбитата сентенциалност на приобщаващ есеизъм, който ръси имена, цитати и максими в обсега на общата култура на висшист хуманитарист. Неувереността, изтъквана като черта на прозата му, се допълва от една характерна

неловкост в себеизразяването на чувства и желания, която се колебае между ромком инхибираност и патриархална свенливост.¹

Доколкото е постмодерна смес от високо и ниско, тази формула няма претенции за новаторство. Не са много авторите на постмодерна, които рискуват с толкова уязвима мелодрама, но ги има. Дубравка Угрешич коментира този тип писане като фотоалбумен автобиографизъм в „Музеят на безусловната капитулация“: и рецептата за гимназиалното *есе за отличен*, и непогрешимият глас на Дюрас се сливат в оплакването на преходността и неумолимия ход на времето, докато дъждът бразди прозорец, по-видим от пейзажа. Ироничната Угрешич признава, че прозата ѝ също експлоатира този тип дилетантска имитация на затрогващ артистизъм. Обезопасяването ѝ също следва постмодерното правило на Еко анахронично сантименталното да се представя като интертекстуално позоваване: „Обичам те безумно, както казва Д’Анунцио“. След като въвежда трогателно мита за Минотавъра, „Физика на тъгата“ също избира да надгради по-скоро Борхесовата му версия. Романите на Господинов представляват вавилонско стълпотворение от цитати, перифрази и вариации, повествователят им води диалози с големите от всякакви канони, без да лишава читателите си от чувствено съпреживяване. За онези, на които мелодрамата им идва в повече, остава алтернативната утеха на метафикцията и интертекстуалната свръхреференциалност. За читателите, които не вдяват скритите позовавания, остава утехата на тъгата, сладостта на носталгията, убежището на спомнянето.

Ала романите на Господинов се славят и с по-съществено предизвикателство: нелинейното повествование не следва логична, темпорална и каузална фабулна линия,

¹ Заслужава специално изследване висшият пилотаж при алтернативното прелъстяване на световния, по-скоро западен читател, от една страна, и на българския читател от различни възрасти и прослойки. Хипотезата ми е, че всеки похват у Господинов е алтернативно прицелен към световния и към българския си читател, затова и чуждите и българските прочити на книгите му са по необходимост несъизмерими и допълващи се: там, където западнякът ще разчете нийоркская филмова невротичност и потисната сексуалност, българският читател ще разпознае „свенлив реализъм“, „полова свитост“ или поднадзорна соц-сексуалност.

От друга страна, на западния читател е осигурена „евроатлантическа“ референциална мрежа, нелишена впрочем от екзотика, доколкото тя актуализира по-скоро български, балкански, източноевропейски представи за западноевропейския общокултурен, литературен и арт канон. Тази селекция е в основата си *соц* и точно като такава е класна, социално критична, „контраадаптивна“ и „високохудожествена“. Българският по-образован и възрастен читател се разпознава в този западен канон, но на него му е предоставена и гъста мрежа от български културни, исторически и дискурсивни референции с различна степен на предизвикателство. Българската референциална мрежа би останала съвсем непроницаема за западния читател, ако културно вещата преводачка Анджеа Родел не подпъхваше лапидарни разяснения вътре в превода си (вместо в бележки под линия). Въпреки усилията ѝ обаче, на око бих отсъдил, че около 90% от българската и източноевропейската референциална мрежа на романа остават като чиста и евентуално прелъстителна в непроницаемостта си екзотика за западните му читатели.

навързваща събития, конфликти и пълнокръвни характери в цяло с начало, среда и край. Доминацията на монологичен първоличен повествователен глас при откровена автобиографичност и мемоарност прави останалите геройни присъствия периферни, мимолетни и безгласни функции на повествователния глас. Наместо сюжет романите съполагат несвързани микронаративи, т.е. „истории“ или „анекдоти“, опримеряващи поука или прозрение. По силата на отказаното им развитие историите у Господинов структурно се превръщат в едноактни притчи на загубата и провала, на несъстоялата се История и на неслучилата се история на един или друг неудачник.

Разбира се, безсюжетната нелинейност на разказването е характерна и за централните романи на Павич, Киш, Угрешич, Картареску, Краснохоркаи и Токарчук, ако се ограничим до източноевропейците, пробил на Запад, който все пак предпочита фабулната сърчност на литературна си традиция и продукция. Можем да се присъединим към Токарчук в твърдението ѝ, че световността на литературата, идваща от Източна Европа, (Централна в нейната терминология) не е без връзка с тази специфична нелинейност и контрасюжетност на романовото по тези ширини.

Във „Физика на тъгата“ тази нелинейна безсюжетност се превръща във фокус, лост, похват и послание с манифестен потенциал. Митът за Минотавъра е перформиран в меандрите на мисълта и лабиринтите на разказването, в постоянни връщания и криввания към паралелни коридори без излаз. Романът провокира тъги по били, небилї и небивали времена и места, по състояли се и неслучили се епохи и събития, по детства и младости с непрежалимите им „първи пъти“. Фикционалното изобретение на патоемпатията, способна да съживява незасвидетелстваните преживявания на вече отишли си хора, животни и материи, отстъпва пред колекционерската страст по чужди истории, а после и на събирателството на „капсули на времето“ – китайски енциклопедии от записки и изрезки, от излезли от употреба предмети и инструменти, от факти и артефакти, свидетелства за епохи. Тези техники преосмислят литературата като хранилище за нетрайното и мимолетното, като силос на частното и единичното, чиято уникалност остава незасегната и от повторителността на делника, и от безсъбитийната безсмислена безпоследственост на живота. Романът от 2011-та израства до манифест, доколкото представлява завършен перформатив на алтернативно писмовно поведение спрямо романовата норма на фабулираща фикционалност. „Физика на тъгата“ претендира за алтернативен тип литературна истина, за по-висш реализъм, който дезавуира всяко ставане и случване, всяка илюзия за събитийност, фабулна канава,

сюжетен развой и пр., за да яви в цялата му пълнота нищослучването на живота. Романът последователно внушава, че животът не подлежи на сюжетно опримеряване, на мит с поука, на разказ с послание; че животът може да се улови и представи само от събитийно празна литература, освободена от темпорален вектор и каузалност, автоматично вменияващи цел, значение, смисъл и предназначение. Събитието на живота и на литературата е чуждо на квазисъбитийните каузалности на мита, на историческия и на политическия разказ. Животът подлежи на литературно представяне посредством множествена безсубектна („обезсубектѐна“) емпатия с всякакви форми на живот и неживот, посредством безсистемно колекциониране на безпоследствени свидетелства за присъствия, на остатъци, отломки и пр. следи на нетрайното. Затова романът „Физика на тъгата“ сговаря семейна биография, митология, пътепис, квантова физика, собствени и чужди малки истории, случайни случки като спомена за сутрин на казармен плац, късен следобед на удължени сенки, топла вечер до непознати в чужд град, необяснимо утро на щастие. Този интерес към пределно интензивното преживяване на оголено до ζωη тук-и-сега, разсъблечено от сюжетен βίος, е голямото откритие и писмовното постижение на романа.

Във „Физика на тъгата“ посочването на „миналото, тъгата и литературата“ като трите кита, върху които се крепи повествованието, привидно противоречи на хипотетичния фокус на романа върху едно тук-и-сега на живота отпреди и отатък всяко ставане, върху нищослучването на живота в цялата му пълнота. Всъщност въпросната пълнота има нужда от допълнителна оптика, за да се състои: необяснимото припомняне, актът на извикване на безследно изчезнало време, непровокираният *flashback* на многозначително празен откъм значимост минал момент. Господинов назовава това „спомен“ в манифестния пасаж,² но думата е донякъде подвеждаща, доколкото изтегля събитието към миналото. Припомнянето явява инстанцията на настоящето, на записа, на литературата спрямо въпросното минало. Тъгата е името на пълнотата на тази двойна липса, която припомнянето явява: настоящият момент, чиято доброволна събитийна пустота предоставя убежище за минал момент, чието явяване на свой ред свидетелства за отсъствието му, за това, че вече е отминал. Празните откъм сюжетна мотивираност моменти от настоящето изпълнено явяват – изпълняват – живота в минали събитийно

² „Дадох си сметка, за пръв път с тази яснота (яснотата на януарския въздух), че онова, което остава не са извънредните моменти, не са събитията, а тъкмо нищонеслучващото се. Време, освободено от претенцията за изключителност. Спомени за следобеди, в които нищо не се е случило. Нищо, освен живота, в цялата му пълнота.“

празни моменти. Припомнянето е пълнотата на две отсъствия. Животът според литературния манифест „Физика на тъгата“ просветва в късото съединение между сюжетно празни настоящ и минал момент, във волтовата дъга между две нищоставания, във *flashback*-а като *deja-vu*. Днешната пришка убива с лимфата на миналото.

Представата за литературата като инструмент за актуализиране на билото, бива надградена: този тип литература явява живота като пълен със себе си тук-и-сега доколкото явява нищоставането на привикано там-и-тогава. Така проза, която се интересува от миналото, тъгата и литературата, се превръща в машина за осмисляне на настоящето, самоосмислящо се като потенциален спомен. Безсюжетната събитийност на прозата на Господинов се основава именно на тази постпрустовска перманентна актуализация на изгубеното време в едно намиращо и осмислящо го настояще. Настоящето привиква нищонезначещо минало, което изпълва със споменна потенциалност актуалната му празнота. Според „Физика на тъгата“ при литературното превращение на миналото в настояще неизбежно се отделя тъга. Събитието на четенето явява живота в пълнотата му посредством изпълващите го две нищослучвания – празнотите на припомненото минало и на припомнящото настояще. Както четем във „Времеубежище“, „Така или иначе няма друга машина на времето, освен човека“, но без машината на литературата това изречение би било безсмислено, ако не и невъзможно.

От перспективата на казаното, „Времеубежище“ изглежда като книга, предначертана от „Физика на тъгата“. Дистопичният потенциал от възкресяването на минало още във „Физиката на тъгата“ беше изпробван през мотива за възстановката на комунистическото минало, която франкенщайновски го съживява като чудовище. Там спасението от вампирясалото минало идва благодарение на събуждането от кошмара. Във „Времеубежище“ този лесен лукс е отказан. Новият роман е дистопична алегория на тема Миналото като Апокалипсис, т.е. като Откровение-Катастрофа.

Романът започва с частта „Клиника за минало“, която фикционализира лечебния ефект, който упражняват възстановките на интериори от миналото в явно успешен, след като се разраства, проект на Гаустин – отколешно алтер его на разказвача, тук добиващ по-плътено геройно присъствие: да реализира желанията на иначе колебливия повествовател. Апартаментът на 60-те се разпростира върху цял етаж, с такъв се сдобиват и 50-те, и 70-те; откриват се и нови клиники, включително в България.

Клиниките обаче се оказват недостатъчни, защото според Гаустин пациентите и близките предпочитат да останат в миналото. Така проектът се разраства до оградени квартали и градове.³ След което той вече не може да се спре и евролидерите решават да проведат в рамките на ЕС референдуми, в резултат на които евространите си избират минало десетилетие, към което се връщат (някои си избират година, други – отрязък от десетилетие, а България снажда 1876 с 1976: Ботев и Бенковски с Т. и Л. Живкови). Преходът от индивидуална терапия към масова воля за завръщане в миналото трасира трансфера от научнофантастично жанрово правдоподобие към по-фантасмагорична сатирично-алегорична конструкция. Романът успоредява прехода от индивидуална към групова идентификация с миналото с превръщането на частното му приложение в тотална власт и така внушава трансформацията на доброто в зло. Тази позната от „Етика“ на Бадю философия на злото като тотализирано добро предоставя философската рамка на романа. Първоначално допуснатият благотворен ефект от миналото – ако не да лекува, то поне да дарява идентификация с детство или младост – звучи правдоподобно за философска фантастика. Кварталите, градовете и в последна сметка националните референдуми постепенно превръщат дистопията от оптика към актуалността и от похват, мотивиращ фрагментарния разказ за времена и събития, в тотална фигура, която подчинява и рефункционализира всичко, попаднало в романовото пространство. Така познатият от „Физика на тъгата“ тон на мека тъга и опрощаваща емпатия тук отстъпва на фейлетонна сатира, на сарказъм на ръба на погнусата, на разтерзаваща критика, която впряга целия арсенал от присмех и подигравка, през издевателство и гротеска до низвергване и гавра. Всичко това бива отредено за „Една отделно взета страна“, за България. Дистопичната сатира тук дискредитира хипертрофираните колективни

³ „Времеубежище“ излезе през 2020. Мегапроектът на режисьора и концептуалиста Иля Хржановски ДАУ е започнат през 2005 и . Той е свободна импровизация върху живота на Лев Ландау, съветски физик и Нобелов лауреат, според мемоара на вдовицата му. Замисълът и процесът на осъществяването на проекта – снимане в продължение на три години на над 300 участници неактьори, които запазват имената си и практикуват професиите си, на най-мощната снимачна площадка на света, възпроизвеждаща детайлно материалната реалност на Харков между 30-та и 60-та година и по-специално на центъра по физика в него, привличането на сериозни учени и творци (Ландау се изпълнява от прочутия гръцки диригент Теодор Куренцис, зад камерата е Юрген Юргес, оператор на Фасбиндер и Вендерс), съгласили се да живеят с години в тази обстановка – изглежда са поне толкова интересни, колкото и художествения резултат: засега от заснетите над 700 часа са показани два филма, „Наташа“ и „Дегенерация“, и двата в рамките на Берлинале 2020-та. Проектът е толкова шумен и медийно отразен, върху него са организирани толкова конференции, мащабни събития, изложби, прожекции и инсталации, включващи Шатле, Градския театър и Бобур в Париж през 2018-та, скандали и публични спорове в Париж, Лондон и Берлин, че липсата на каквато и да било референция във „Времеубежище“ към ДАУ, проект, който е дотам подобен, но и изпреварва с много, и е далеч по-мощен и сложен като замисъл и реализация, най-малкото озадачава. Утехата е, че вероятно става дума за дух на времето и че болничната и референдумната трактовка на Господинов на темата с волята за живот в миналото е достатъчно специфична, за да се приеме за оригинална.

носталгии по Възраждането и по социализма, впрочем разчитащи на общ социален инженеринг – компанията за исторически възстановки и масови симулации на Демби, някогашен приятел на повествователя. Следващата част, „Референдум за минало“, е дистопична алегория на епидемията на миналото, обхванала Евросъюза плюс Швейцария, изглежда заела мястото на изпадналата от разказа Словакия. Тук алегорията на култа към миналото прекалибрира дистопичната сатира от предишната част, за да предложи карта на демократичния избор на страните посредством иронична провокация спрямо традиционните представи за тях. Масите според културната антропология на романа отхвърлят стереотипния имидж, спускан от високата култура и медиите, от родни и чужди елити и авторитети. Референдумите за минало конституират победата на кича на 80-те пред революциите на 60-те, отекващи и през 70-те, и новото начало на 90-те: „...в крайна сметка баналното винаги побеждава, тривията и нейните варвари рано или късно нахлуват и превземат империите на тежките идеологии.“ Културно-политическата рефлексия върху днешна Европа, представена като необратимо, масово и оглупяло стара, е заменила сатирата с една проричащо проникателна, но и зевзешки лежерна ирония, намигаща на читателя да не приема твърде насериозно дистопичната диагностика по страни.

Когато писател реши да представи настоящето в индивидуалните му и груповите му проявления като обзето и завзето от разни видове минало, той неизбежно прибегва до алегория. Властта на миналото, страстта към миналото, волята за минало свеждат романа до парабола. Трансформацията на миналото от частно решение в тотална власт, ерго от добро в зло, предпоставя все по-хипертрофираното му представяне. Алегоричната условност обезсмисля въпроси относно правдоподобие и достоверността ѝ, стига да улавя действителни тенденции и да ги представя в изчистено преувеличен вид. „Времеубежище“ представлява неумолима тотализация на властта на миналото. Убедителността на подобна алегория зависи от доверието към нейната лудост/аскеза а-ла Савонарола, по необходимост орязала многоликостта на живота. Подобен тип алегории следва да се схващат като конкретни диагнози и предупреждения без претенции за пълна картина.

Какво тогава внушава този роман-фигура? Съвременните общества са раздирани от културни войни, от конфликти и раздори. Икономичен, ефективен и проникателен начин да се говори за тях, но също и за нещо различно, представлява преосмислянето на съвременния живот през призмата на алтернативни идентификации с минало – живяно

и неживяно, желано като осъществено другаде, въобразявано или въображаемо. Животът в миналото не е въпрос само на сантимент или носталгия, а е и възможен ефект от неприспособимостта на цели обществени групи, от неспособността на възрастни поколения и консервативни групи и прослойки да са *в крак с времето*. Несправянето с настоящето, изоставането или изпадането от него запраща в носталгични и митологични идеализации на минали епохи. Спорната идея за Европа на две скорости се превъплъщава в роман за една Европа, разделена от десетилетията, избрани от страните по волята на вътрешните им мнозинства. Така носталгичният култ към някакво минало като убежище срещу забързаното време и шеметните промени бива преосмислен като критика срещу популистките програми, които биха яхнали и вече впрягат подобни идентификации. Домът вече е време, фалшифицирано митологизирано минало. Актуалните политически разриви – между либерализъм и консерватизъм, между автократия и демокрация – биват преосмислени като популистки разлом между алтернативни идентификации с потьомкински села, с разкрасени холограми на мистифицирани епохи, волята по чието галванизирание мобилизира. Алегорията на груповите воли за съперничаещи си минали епохи хвърля светлина върху надигащата се от десетилетие вълна от консервативни популизми. Те въстават срещу либералния ред, правата на малцинствата и политическата коректност като уж елитаристки и малцинствени дискриминативни практики спрямо мнозинството, масата, народа. Този тип популизъм, ратуващ за лелеяна уж изгубена нормалност, възсяда изконната консервативност на мнозинството и, присвоявайки инструментите на демокрацията, го спасява от „обратната дискриминация“, на която са го подложили либерализмът, плурализмът и политиките на еманципация.

Това, че като индивиди и групи се идентифицираме с минали времена, е факт, преобразен в мощно прозрение благодарение на пълноценната художествена реализация. Актуалната власт на миналото във време, натрапчиво обсебено от краткото настояще, е контраинтуитивна догадка, която прераства в епифания. „Времеубежище“ е футуристично провиждащо и прогностично предупреждаващо приключение, което модифицира жанра на алтернативната история в нов жанр: на алтернативната презентност. Романът се е вдъхновил от ключов проблем за епохата: девалвацията на масовите идеологии на бъдещето провокира ретроградни консервативни популизми, впрягащи митомонументите на миналото: от MAGA на Тръмп до Путинова Русь, от Поднебесната на Ши до хиндуистка Индия на Моди актуалната реакция срещу

глобализацията е възходът на държавите цивилизации, които неизбежно бълват минало. „Времеубежище“ е дете на духа на времето. Романът е преднамерено монохромна прогностично-предупреждаваща диагноза на епохата. В същото време книгата мъдро не претендира да представя панорама на епохата, а по-скоро оптика към нея. Alegорията на тоталитаризма на миналото като неясен обект на желание е целенасочено еднопланова, плоска и фотоувеличена перспектива към състоянието на днешна Европа. Тази алегория безогледно тотализира миналото, което се превръща в мастна капка в клетката на романа и изтласква всичко останало в периферията му.

По силата на предопределения непротиворечив развой обаче алегорията на романа зацикля и на всички въпроси започва да дава неизменен отговор, все същия сигнал „заето“. Покрай волята си да изчерпи алегорически властта на миналото книгата не допуска друг член, субектът остава лишена от предикат, темата на метафората – от модификатор, романът изпада в ехолалията на едно вездесъщо, неизбродно и безизлазно минало. С края на „Референдум за минало“ книгата дава признаци на изчерпала концептуалния си замисъл и наративния си развой. Alegорията е доведена *ad absurdum*, който предизвиква предизвестения хаос, но не този отпреди космоса, а ентропичния хаос на разпада и скапването. *Quod erat demonstrandum*.

Ала книгата против логиката решава да не постави точка тук. След като свидетелства за поредното бягство във времето на Гаустин, повествователят се затваря в манастир и се отдава на това да чете жълтия му бележник и да запълва нарочно оставените празни места в него. Тази хаотична есеистика започва като двуглас, но очаквано гласовете се сливат, докато твърденията, догадките и вариациите на тема минало и памет се разрояват в противоречия при липса на посока и развой. Връщат се спомените, дневниковите записки, интертекстуалните препратки към собствени текстове като „Сляпата Вайша“, пътни бележки от църкви и музеи, размишления върху изчезване на бъдещето, върху ползата от забравата като потенциалност за промяна, като отваряне на възможности за алтернативно случване. Книгата започва да се пита това, което разказва, „било ли е, или тепърва има да идва“. Явява се мотивът с масовите удвоявания чрез спектакли-възстановки на кървави атентати от миналото. Следва разказа за забравянето, вече като биографично проклятие, редом с прозрения от типа на това, че „писането идва, когато човек е усетил, че паметта не стига“. Разказвачът проследява напускането на думите, на имената, на буквите, на лицата на най-близките. Следва историята на Лот или по-скоро на жена му, превърната в сол задето се е обърнала

назад, към миналото. Нови пътеписни записки довеждат до фаталистично потретеното: „Нещо се е сменило, нещо не е същото“. След обръщане към „Апокалипсиса“, в който се възвестява края на времето, се достига до финалния силогизъм: „Докато помниш, държиш миналото настрана. ... Колкото по-малко памет, толкова повече минало.“ Накрая идват спомени, повествователят е на 7, на 6, на 3 години. В Епилога се предлага авторефлексия върху собственото писане, в което „всички истории, случилите се и неслучилите се, плуват около нас в първородния хаос, викат и шептят, умоляват и се кискат, срещат се и се разминават в тъмното. Краят на един роман е като края на света, добре е да се отлага. ... Помня само начала.“ Ако си послужим с реминисценция към любимия на повествователя Т. С. Елиът, *в моето начало е моят край*.

Без съмнение, финалната част на романа, „Дискретни чудовища“, е опит да се разхлаби хватката на алегорията върху него и той да се върне при запазената марка на разказване, редуваща размисли със спомени, пътни бележки с анекдоти с поанта, създавайки характерната хаотична амалгама от съположени фрагменти, малка част от които са „истории“ *per se*. Тъй че опитът за отхвърляне ярема на алегория не може да не се отчете.

Ала общият поток на съзнанието остава във властта на миналото с неумолимия му пристъп за овладяване на настоящето. Предложеното към финала прозрение, че споменът е начин да се държи миналото под контрол, защото забравата е абдикиране пред пълзящата власт на миналото, не се потвърждава от ключовия мотив с трите театрални възстановки: тези с убийствата в Бургтеатър от 1925 г. и в Сараево от 1914 г., и онази на началото на войната от 1.09.1939 г. заплашват да излязат извън контрол и да дадат тласък на нови трагични исторически развои. Така мастната капка на спомненото минало сякаш прелива оттатък клетката на романа, на романното. Потърсеният път назад, към първата част и към „Физика на тъгата“, се оказва затворен. Времеубежището спасява от времето, но се превръща в затвор за всичко и всеки в книгата, в това число и за самата книга.

Причината може да е в излизането на авансцената на Гаустин. Негова е идеята и реализацията на клиниките за минало, той е способен да се заселва в различни минали времена благодарение на по-скоро фигуративно постановена, отколкото на наративно мотивирана машина на времето. Налице е реципрочност между впрягането на микронаративите в новата алегорична функционалност и възшествие на активния и ефективен Гаустин – тази фикционална проекция на колебливия Г.Г. Ако нещо отличава

Гаустин от повествователя, то е, че Гаустин не е способен да преживява никакво минало като настояще, т.е. като припомняне. Всяко минало бива или буквално посещавано, или възпроизвеждано, имитирано, но за Гаустин миналото не е извикан спомен и няма потенциала да осмисля настоящето като припомнящо си. Всъщност болните от Алцхаймер и деменция са тривиални версии на Гаустиновата лудости: те всички са способни да се идентифицират с някакво минало като с настояще. Цялата аналитика на пълнотата на живота, явена в двойната празнота на припомнянето, не е валидна за тях и Гаустин: те са само тук и сега. Може да се каже, че Гаустин ограбва тъгата и литературата от акта на припомнянето, за да ги замени със спорни възстановки на миналото и памфлетни референдуми за него.

Нещо повече: повествователят Г.Г. бива маргинализиран от Г., от тоталното чудовище Гаустин от главата „Дискретни чудовища“. И все пак, можем да идентифицираме абдикацията на Г.Г. пред самозванеца лъжепророк Г. като симптом, но не и като диагноза: при всички вяли борхесиански трикове с „не знам кой кого пише“, в последна сметка Г. не е нищо повече от повествователен похват на Г.Г., който чрез него перформира акта на ритуално, но и твърде реално сепуко, което си причинява романът.

Залогът на романа-парабола е той да бъде последователен и верен на условността си, на недостоверното си правдоподобие. Образец е „Метаморфозата“ на Кафка: Грегор Замза се събужда „след неспокойни сънища“ и открива, „че в леглото си е преобразен на огромно насекомо“. Оттам-насетне до самия финал разказът разиграва това внезапно преображение и всички герои оперират спрямо него. За да проработи алегорията, всички герои трябва да приемат правилата ѝ, да „влязат“ в нея. Читателят очаква романът да се съобразява с фикционалната си условност и правилата на играта да се спазват докрай. Липсата на воля да се играе играта, а вместо това алегоричното условие да се обезопасява и обезсилва през системното оголването на алегорията като похват и претекст, неминуемо ще смени читателската перспектива. Четене, което не взема насериозно алегоричната рамка, няма да си прави труда да гради фикционален свят, а вместо това ще снове и ще се шляе между отворените възможности за произнасяния на парче, за есеистични прозрения. Ако алегоричната фикция започне да поддава под ударите на слабеещите памет и мисъл, ако повествователят току забравя за нея и предлага алтернативен фокус, изтикващ на преден план самостоятелността на зачатъчните ескизи, приписки и хрумки, на размишленията и анекдоти, тогава романът ще

дискредитира алегоричната условност като пренебрежимо условие романът да говори за друго. Във „Времеубежище“ читателят се сблъсква отново и отново с едно постбрехтианско отчуждаващо обезопасяване на идентификацията с параболата свят. Съпротивата срещу съпреживяващата идентификация предполага алтернативно възприемателско съучастие – на мисленето, на рефлексията, на търсенето на собствени отговори встрани от разказите за групова психоза.

В романа на Господинов през цялото време е налице нерешима амбивалентност: от една страна сякаш има воля за реализиране на пълния мандат на алегорията; от друга е налице съпротива срещу изпълняването на този мандат, която се проявява през нерешителност, колебливост и неспособност, отдавна познати като запазена марка на автор. Довеждайки докрай алегорията, повествователят строи нейните руини и фланира из тях.

Още от заглавието „Времеубежище“ е търсено двусмислено. Убежищата са предоставяни на някакво минало време, но най-вече на болните, „заживяващи“ в него и оживяващи го като настояще. В същото време *времеубежище* представлява убежище *от* времето, *от* неговия неумолим ход, *от* отминаването му, *от* неговата винаги-вечесотминалост, *от* остаряването, *от* загубата на паметта и на самосъзнанието кой си, *от* изчезването за другите и за себе си, *от* всичко, което съпътства неотклонния зъбобол на смъртта. Тази парадоксалност на времеубежището като убежище *на времена и хора* и *от времето* е моторът и живецът на този роман, тя го прави противоречив, убеглив и по господиновски „несигурен“. В романите му „несигурността“ и преди не се свеждаше до тривиалната многозначност или двусмисленост на езика. Във „Времеубежище“ обаче авторът постига ново ниво на нерешимост от татък нелинеарната фрагментарност.

Най-простият и ефективен способ изглежда са фактологичните грешки. Тяхната системност внушава ако не умисъл, то поне умишлена немара.⁴ Въпросните грешки са

⁴ Повествователят мести Дизи Гилеспи в 50-те редом до Майлс Дейвис, а всеки знае, че Дизи и Паркър са бащи на бибоба от 40-те, а че Дейвис е икона на алтернативния куул на 50-те. Фелини и Матростройни не могат да символизират 50-те, ако и да работят и през тях (поотделно), но заедно символизират 60-те и самият повествовател по-късно ги посочва сред причините Италия да избере *Долче Вита* на 60-те. При Хичкок на 50-те да се сложи Бардо заради бездарния „И Бог създаде жената“ на Вадим, е пренебрежение към нея, Годар и Мал от 60-те. Шокира и инатливото натискане на диското в 80-те, след като явлението възникна и умря дори в България през 70-те, когато рубриката „Спортен Екран“ в „По света и у нас“, използваше *I Feel Love* на Дона Съмърс, а *Eruption* гостуваха на Златния Орфей през 1979. Абсурдно е да се твърди, че *Eagles* са останали с една-единствена песен... Футболните грешки са особено много. Ако идол на бащата и на големия син е Кройф, трудно другият син ще избере Бекенбауер: едва ли някой през 70-те би разделил подкрепата си между Холандия и ФРГ. Това

лесно отстраними при днешните възможности за проверка.⁵ Повествователят обаче е предпочел да представи истината според субективната си памет, ненадеждна поначало като всяка памет и допълнително тематизирана като слабееща и „забравяща“. И тези грешки упражняват еманципираща съпротива срещу алегорията.

Подобна немара личи и при зачатъчните мисли, които припомнят Лиотаровата идея за слабата мисъл на малките наративи. Повествователят допълнително се позовава на слабеещата си памет и мисъл. Разказът ни среща с Мирча от Турну Мъгуреле, който помни *само онова, което не му се е случило: продължаваше да върви по улици, които знаеше само от книги и филми, да разказва ... за онзи концерт на Саймън и Гарфънкъл през 1981-ва ... в Сентръл парк, където никога не е стъпвал*. Озадачаващо е писател да отказва битийна и събитийна надеждност на „книги и филми“ за далечни места или минали епохи. Господинов е доказал, че познава и признава неотделимостта на художествения и дискурсивни от „реалния“ опит. Той най-добре знае, че опитът ни с времена и места уж „случили ни се“ включва, а понякога и изключително разчита на книги и филми, на художествените и дискурсивните следи за тях. Угрешич в „Музея на безусловната капитулация“ разказва как разпознала своя Ню Йорк чак когато се качила на такси и прозорецът му рамкирал града като тв-екран. Какво ни се е случило лично някъде и някога и какво сме прочели, чули и видели за там и тогава са неразличими опитности и Господинов пише за това по-добре от всеки друг: неслучилите се някому или на цели нации места, години, събития са може би по-важни за лишените, отколкото са за онези, които са ги преживели „наживо“. Това е едно от неговите оправдания за съществуването на литературата. Мирча е фигура на всеки от нас и на самия повествовател, а не дементен с нужда от лечение. Повествователят Г.Г. Сякаш е забравил автора Господинов.

Германия да избере на референдума за минало „целия футболен на ГФР от 80-те“ звучи озадачаващо за десетилетие, в което ФРГ губи два световни финала (най-унизителния през 82-ра от Италия с 3:1 (Роси изпусна и дузпа) и най-болезнения от Аржентина през 86-та, след като изравни от 2:0 и падна съвсем накрая), а на европейските отпада още в групите във Франция през 84-та и губи полуфинала у дома си срещу Холандия през 88-ма. Германия става еврошампион през 80-те и световен през 90-та – между тези две нули – нула. Представянето на футболния финал от 1978-ма съдържа изречението “Мачът вече върви към края на второто полувреме, резултатът е равен“. Всъщност резултатът беше изравнен от Холандия чрез резервата Янинга едва в 82-рата минута. Ударът на Рензенбринк в гредата в последната минута беше преживян като закономерен развой на късния и чудодееен обрат, той беше трепетно очакван, а не изненада наред някакво отколешно равенство, както внушава романът.

⁵ Торвата гаращ, русенско соц изобретение, е изтъпанчена като символ на Виена; чинийката е „с позлатена златна ивица“, соцът лансира героите на Гойко Митич, индианските вождове Токай-Ито, Оцеола, Улцана, Текумзе, Чингачгук-Голямата змия, Твърдата скала, посоченият в текста Винету дойде по-късно; думата „тривия“, означаваща любопитни факти за нещо, не означава тривиалност. Списъкът е дълъг.

В друг момент повествователят се учудва, „че всъщност нямаме имена за миризми. ... Не е като при цветовете например, където именуващ червено, синьо, жълто, виолетово... Не ни е дадено да назовем директно миризмата. Винаги през сравнения, винаги описателно ... на теменужки, на препечени филийки, на водорасли, на дъжд, на умряла котка... но (те) не са имена на миризми. Каква несправедливост.“ Популярно изследване формулира „палитрата“ на миризмите: уханна, дървесно-смолиста, ментова, сладка, химична, пуканкова, лимонена, плодова, люто-пикантна и зловонно-гнила. Както се вижда, уханната, химичната, люто-пикантната и зловонната миризма не разчитат на сравнение и описание. Сладкото, пък и лютото, може да бъде и миризма, и вкус. От друга страна, използваме сравнения и описания дори повече за звуци и шумове, за усещане за допир. От трета, имаме имена за дюзина цветове и за пет-шест вкуса, но и да не си художник или готвач, знаеш, че въпросните имена са бедни и назоваването предполага сравнения, съполагане и смесване на цветове и форми, на вкусове и аромати, да не говорим за предимствата на кървавото, морското, небесното, изумруденото, турското и пр. Наблюдението е оставено зачатъчно и подвеждащо. Една образцова слаба мисъл.

Повествователят често се умилява от разговори с достолепни възрастни дами и господа в първата част, а по време на двата митинга в третата милост разчитаме само към двете старчета, пощадени от жлъчния присмех над другите. В тази част разказвачът вмъква и анекдота за човек, който „тръгва да събира себе си, връщайки се на местата, където е бил дете и е пораснал. Намира ... адресите на всички момичета и жени, в които бил влюбен... Накрая все пак среща една от големите си любови в градчето. ... Когато приближава къщата, вижда в двора една възрастна жена с вързана изтощена коса да мъкне леген с дрехи. Нищо от онова момиче не е останало. ... излиза старче по потник, мъжът ѝ. Какво има, пита той ... И тя мълчи. ... Жената все така стои като паметник, дори не е пуснала легена.“ Финалната поанта на тази мъчителна сцена гласи следното: „Това, което няма да посмея да направя, се превръща в истории.“ Повествователят няма да посмее да посети къщата на любимата си от времето, когато са били на 14, но ще си я представи именно по този начин: с мъжа по потник, с изтощената коса и легена, докато мълчи и стои като паметник. Именно въобразеността на някогашната любима по този низвергващ начин е най-страшното и самоубийственото в тази история. Тази семпла ейджистка присъда помита като бумеранг повествователя. Точно както „Бай Ганьо“ е сатира колкото спрямо героя, толкова и по отношение на повествователите, които умрат

да се срамуват и гнусят от него, и тук недопосмяващият разказвач на Господинов се дискредитира, оставайки в неведение. Цялата убогост, приписана на стареенето на другите, сведени до телевизорите и ракийките си, е старомодна в политическата си некоректност, в безгрижната си воля да сведе любимите и приятелите от миналото до клишета и карикатури. И до мълчанието им, до отнетата им от романа дума. Култът към младостта като време на възжеланията и красивите тела откънтява тук с нова етическа проблематичност след кошмарния списък на увисващото и спаружващото се женско тяло във „Физика на тъгата“. Ала тези издевателства над минали жени и приятели могат да се разчетат и като резонни жестове на човешка забрава и умора пред блящия поглед на политическата коректност. На повествователя в тази книга сякаш в един момент му омръзва да бъде добър, сякаш в съгласие с Фурнаджевия стих: „Не знам дали ще трябва още да бъдем така добри“.

Господинов си беше изградил имиджа на писател с най-сложен и фин поглед върху времето на комунизма, раздвоен между горчивата носталгия по детството и младостта сред недоимък, въображение и копнежи по „оттатък“, от една страна, и критичната, но опрощаваща идентификация с лютеницата, мълчанието и достойнството на соца, от друга. В първа част на „Времеубежище“ фокусът се премества към една по-сурова перспектива към родното комунистическо минало. От самотното детство на село или в мазето на соца с високия прозорец, пред който се редуват токчета и котки, разказът се прехвърля върху историите на следения и доносника, на невъзвращенеца и политзатворника, на мизерията, нямането и злото на комунизма без компенсаторни въображения и желания. Ако Господинов си беше създал име като един от малцината, конципирали сложен, многоюансно сив, а понякога дори цветен образ на комунизма, в чийто център анонимният човек измества героите и злодеите на епохата като проявява пасивна, ала жилава способност да отстоява достойнството си, сега фокусът се премества към избягваните преди протагонисти. Историята на Господин Н. достига до поантата: „Ако можеше, Господин Н. щеше да си спомни, че никога не е имал отношение към бъдещето. ... новият строй, новият свят, новите хора – всичко това звучеше толкова далечно и кухо. Получавам киселини от светлото бъдеще, каза веднъж в компания. Финалът ѝ гласи: Предпочитам казаното от Господин Н. Неговите несъгласия със системата бяха не естетически, като на Бродски, а физиологически.“ Тук повествователят греши, като нарушава фикционалната си рамка на срещнал Господин Н. в качеството си на „самоназначил се наблюдател“ в българския клон на клиниката за

минало, и си е приписал знание за неща, които нито Господин Н., нито следилият го г-н А. са в състояние да му доверят. Но по-важна е тази финална физиологическа присъда над живота при комунизма. В нея не се чете и следа от онази милост към родителите, към живелите комунизма. И тя, и историята на г-н С и пречупения му баща, и на Хилде и убития ѝ баща кънтят по илиятрояновски тривиално, безпощадно и скучно погнушено. Интерпретацията на комунизма тук е лишена от онази милост към пасивно съпротивляващите се анонимни люде между героите и злодеите, чиято жилавост и въображение им помагаша да съхранят достойнството си в предишните романи. Въобще на повествователя в този роман комай му дошло до гуша да бъде все така опрощаващ и милостив, нова изостреност и неумолимост вземат връх и развенчават мита за мекия и колеблив Господин.

Изборите на страните на минало десетилетие на пръв поглед озадачават с фриволни и безгрижно неправдоподобни допускания. Донякъде в стила на чешкия авангардист Давид Черни, представил през 2009-та България като турски нужник, Италия като футбол, а Франция като стачка, Господин скицира ескизите на държавите, като подменя представителните клишета с критични и сегиз-тогиз епатажни стереотипи, пресупозирайки тържество на кича и баналността. Решението Франция да избере 80-те е меко казано странно: всеки, отраснал в онази епоха, знае и помни, че ведно с Трюфо тогава заумира и културната автономия на Франция, че взе връх макдоналдизацията на страната, отстъпила именно през 80-те от десетилетната си съпротива на американския културен и стоков конsumerизъм. „Никита“ на Бесон от 90-та е пределно въплъщение на холивудизацията, иронично потвърдена чрез американския римейк на филма от 1997-ма. Въобще внушението, че огромната част от Европа ще избере кича на 80-те без съмнение преследва някакво шегобийски критично послание, което си остава обаче сатирично късогледо и близкобойно. Явни недомислици, като допускането, че Ирландия би гласувала за 90-те, когато католицизмът все още определя дневния ред, абортите са забранени и преследвани, страната е бедна, а Белфастското мирно споразумение, слагащо край на терора, идва чак през 1998-ма след почти цяло десетилетие бомби и кръв, че Полша би си избрала 80-те на режима на пиночетния Ярузелски и убийствената нищета, също озадачават. Изборът на България да съчетае 1870 с 1970 носи екстравагантно оголено послание, но е немислим с оглед на всякакво правдоподобие относно регламент на референдум. Всъщност изборите на страните са дотам продиктувани от личната

памет, знания и митове на повествователя, че следва да се четат като субективистко взривяване отвътре на алегоричната тоталност, до която достига романът.

Роман, взрян в миналото като опасност, логично ще пренебрегне актуалността отвъд приписаната ѝ obsесия по миналото. Радикализирайки метафората за нагона по минало до диагноза на времето ни, книгата игнорира очевидното възражение: актуалния култ към настоящето, към късото сега. Подобно заскобяване е позволено при хипертрофираната монологична експерименталност на алегоричната сатира, но все пак озадачава. Да избереш волята за завръщане в миналото като хитроумно лечение на Алцхаймер е елегантен ход, позволяващ пластично завръщания към едно или друго десетилетие. Когато обаче превърнеш тази мания в общоевропейска obsесия, дързостта става памфлетно плитка, а книгата, разколебана между умиление и жлъч, започва да излъчва сенилност. Епохата ни днес страда по-скоро от мания по настоящето, по все по-късото и съкратено сега, все едно дали тук, там или другаде.⁶ Ала доведената докрай obsесия по миналото кара романа да се превърне в герой на самия себе си и да перформира своите болни от Алцхаймер и деменция. Много от нас, по-възрастните му читатели, доброволно биха се идентифицирали с този саможертвен жест. За младите той би бил интересен по-скоро като автодиагноза на едно поколение, на общност и континент на четящите, доброволно освободили от присъствието си сцената на настоящето.

Да обобщим. Критикуван от групата на недолюбващите го, че е неспособен да измисли и разгърне пълноценен романов сюжет, Г. Господинов решава да поднесе опровержение. От друга страна, той знае, че върнатата му аудитория не желае промени и, водена от една естетика на тъждеството, си иска същия роман, само че следващ. Винаги чувствителен към желанията и претенции на читателите си, Господинов намира идеалното решение: романът, посредством Гаустин, своеобразен Мистър Хайд за

⁶ Ако няма бъдеще, алтернативата не е миналото, а късото настояще и фиксацията на днешния ден е в себезазиждането в една екзистенция на момента с тесен исторически хоризонт и визия за бъдещето, простираща се до границите на собствения живот. Ако допреди 50 години хората се вълнуваха от космическото бъдеще, още през 80-те на Рейгън и Татчър това бъдеще беше изоставено в полза на едно настояще на добруването и потреблението, включително и посредством инвентаризиране и рекомодация на винтидж миналото. След 89-та скачените съдове от *края на историята* и *края на утопията* превърнаха настоящето в ключов проблем. Ако днес екологичните проекти срещат толкова трудности, то е заради този култ към настоящето без отвъден хоризонт и напред, и назад. Култът към миналото може да предлага някакъв терапевтичен ефект сред застаряващото население на света, както и сред кретащите зад настоящето, изоставящи маси, заинтересовани от митологичните му монументи, не от миналото.

романа, следва ясна и логична сюжетна схема, която минава през апартаментите, етажите, клиниките, кварталите, градовете, референдумите и евространите и предвидимо достига до изпускането на духа на миналото от бутилката. Вместо обаче да доведе алегоричната линия до апокалипсис-откровение, повествователят се затваря в манастир и прави достойние на читателя жълтия тефтер на Гаустин, който дописва. Това е жестов отказ от сюжетен завършек на романа, който разобличава подставената алегорична рамка и изисква ретроактивно алтернативно четене. Всъщност сюжетната линия се оказва така направена, че едновременно да следва предизвестената логика на апокалиптично пришествие на миналото, хем да е достатъчно хлабава и аморфна, тъй щото да оставя възможности за характерното извънсюжетно фрагментарно минифабулиране и есеистично реене около темите на повествованието. Във втората част на романа, когато сюжетната схема укрепва и задълбочава дистопичната си алегоричност, тя паралелно губи правдоподобие, което подкопава интереса към сюжета. Алегорично обоснования референдум се разразява във фейлетонно-сатиричното портретуване на съвременната българска действителност, както и в ироничния фантастично-притчов полит-културен анализ на Евросъюза по страни. Алегоричната рамка е решаващата условност, която крепи и художествено защитава и двете части. Опитът финалната част да свали кожата на алегорията не успява: писателският дневник докрай се оказва в ярема на темата за миналото и паметта. Алегорията взема връх за сметка на живота в цялата му пълнота. Чудото на нищослучването бива осуетено.

И все пак романът през цялото време се бори подмолно със самоналожените сюжетни пранги. Преди го първо през хлабавото, предпоставено и подставено неправдоподобие на алегоричната схема. Освен това романът предприема рисковани ходове с цел да отхвърли алегоричната плащеница: позволява си фактологични грешки, верни на личната памет, която и греши, и е допълнително тематизирана като отслабваща редом с мисълта, а така субективизира повествованието и удържа авторитета на Г.Г. срещу агента на сюжетното ставане Гаустин, Г. Към грешките се добавят и недоразвитите размишления, етическите провали, изпуснатата политическа некоректност, отказът от проблематизиране на тоталността на миналото. Целият арсенал от грешки, пропуски и слабости в последна сметка извиква образа на алтернативна контраалегорична системност: у читателя подмолно се усилва впечатлението, че има метод в тази лудост, по думите на Полоний от „Хамлет“. Приел да играе играта на сюжета, повествователят изгражда алтернативно поведение, което отказва да се

съобразява с правилата на жанровата и фигуративната игра, а понякога и с приличието и бонтона. В последна сметка силата, чарът, истината и убедителността на този роман идват именно от системата от грешки, от недоразвитите и подвеждащи размишления, от етически проблематичните политнекоректни сринове, от философските слепоти и безмълвия. Не е неочаквано да получим от Господинов сложен и убеглив художествен продукт, прицелен да задоволи всички възможни публики и да отговори на всякакви претенции. Богатството от стилове и интонации, от интертекст, посочващ цитати и имена или присъстващ като скрити алюзии и позовавания, от български и световни референции и автореференции, от жанрови схеми, регистри, дискурси, изкуства и какво ли още не – цялото това богатство и многотията правят книгата енциклопедично неизбродна и жизнено богата. В същото време това е една достойна, уязвима, саморазтерзаваща се, човечна и човешка книга: тя изстъпва пред читателя с всичките си грешки, слабости и провали и точно чрез тях става подкупна и честна едновременно. Една образцова книга на малките наративи, въставаща срещу властта на големите разкази и на AI, включително и вътре в себе си. Книгата милостиво перформира своите слаби и дементно болни. Този роман със самоубийствено достойнство повтаря и пресъздава чрез собствената си структура обекта на своето изобличение – опасната власт на миналото. Саможертвената воля на романа да доведе до тотално зло вездесъщата власт на миналото намира своята убедителност не толкова на равнището на посочването на проблема, колкото в перфорирането на този проблем чрез самия развой и структура на романа, превърнал се в еманация на тази власт, в самосъзнателна и саможертвена инкарнация на едно тотализирано до зло минало. Гаустин завежда болниците, референдумите, сюжета и алегорията. Г.Г. завежда грешките, човешките и писателските слабости, етическите и философските провали, политическите и психологическите сринове. Срещу злото на Гаустин – тотализацията на единичното и частното добро – единственото противодействие, оказва се, са човешките слабости и недостатъци, които извършват пробиви, подкопават, разглобяват и разпадат системата на властта на алегорията и на големия разказ.

Но има и още нещо. „Времеубежище“ довежда докрай алегоричната програма по тотализиране на мотива за миналото, усвоен и наследен от „Физика на тъгата“. Тази тематизирана тотализация е всъщност съзнателно приета като самоубийствена заплаха за един роман, който е алегория и ехолалия на властта на миналото. „Времеубежище“ следва логиката на трансформация от индивидуалния, потенциално лечебен ефект от

миналото до груповата, масовата и накрая всепоробващата власт на едно използващо отвсякъде и извисяващо ръст като пълзящ кофрж минало. Възкресяването на индивидуалното, частно, частично и потенциално събитие на миналото неминуемо отваря кутията на Пандора, от която използва безсъбитийното тотално зло на галванизираното и вампирясало минало. Всъщност развоят на „Времеубежище“ представлява най-катастрофалната автодиагноза за „Времеубежище“ спрямо „Физика на тъгата“: то перформира литературно безсъбитийната тотализация на миналото, която тематизира. Вътре в себе си „Времеубежище“ проиграва превращението си от събитийното преживяване на едно призовано минало, открито от „Физика на тъгата“ и повторено от „Клиника за минало“, до утихването на романа в безизлазната безсъбитийност на едно тотализирано минало в последните три части: „Една отделно взета страна“, „Референдум за минало“ и „Дискретни чудовища“. Най-ценната жертва и победа на романа е самият роман, изпълнил пределната си програма и чрез перформативно довеждане докрай на алегорията, и чрез последователния автоспарагмос на нейната монолитна тоталност. Има нещо изключително красиво и достойно в това саморазтерзаване на един роман, осъзнал, че миналото, за което е говорел през цялото време, заплашва да го завладее и погълне.

Болезнено красивото достойнство на саморазправата на едно добро, все още съзнаващо, че вампирясва.

И че пастта на миналото не е метафора.