

Dimitar KAMBOUROV

(St. Kliment Ohridski University of Sofia)

**EXILE AS A TRAUMATIC PRETEXT
OF A COUNTERNARRATIVE LITERATURE:
THE MUSEUM OF UNCONDITIONAL SURRENDER
BY DUBRAVKA UGREŠIĆ**

***Abstract.** The text undertakes another attempt to read Ugrešić's great novel from the viewpoint of the recent phenomenon of an East European world literature. It is an attempt to demonstrate how features such as counter-narrativity, anti-fictionality, and non-linearity, summoning key novels by Tokarczuk, Cărtărescu, Krasznahorkai, and Gospodinov, find their paradigmatic model in the novel of this Croatian exile. Her prose invents and implements the paradoxical regime of an intellectual commentary distance, pursuing identification through pain. An amateurish authenticity, shining out from an imitation of exemplary art, is the artistic program that, openly formulated and fulfilled by Ugrešić, was indirectly inherited and developed by Tokarczuk and Gospodinov, bringing them world audiences and awards. At the end, the text reflects on why a program that proved so successful with Tokarczuk and Gospodinov did not make Ugrešić the literary star and cult writer she deserves to be.*

***Keywords:** narrative, trauma, exile, nomadic literature, East European literature, world literature*

*На Албена Хранова,
с обич без разказ*

Смъртта на Дубравка Угрешич ме застигна миналия март. Този март ме споходи смъртта на Алек Попов. На вчерашния ден преди година ме срещна смъртта на Ивайло Дичев. Преди три седмици ме намери смъртта и на Албена Хранова. Уместно литературното събитие у нас е „Градинарят и смъртта“ на Георги Господинов. След толкова лични смърти все още отлагам срещата с този роман. Макар че му дължа прочит именно заради пристъпите на смъртта, заради нейната обсада.

Но преди това дължа този текст на Дубравка Угрешич. Не станахме близки. Току се забравяхме през години, пропускахме да питаме другия как е. Намирахме се отново по силата на случая – когато Дубравка участваше в нещо някъде, където се бях оказал и аз. Последно се случи през две и шестнайсета в Ню Йорк. През януари 2020 си разме-

нихме писма, за които ще стане дума. Писах ѝ през есента на 2022-ра. На 17 март 2023-та надеждата да отговори, ме остави окончателно.

През лятото на 2006-а покрай поредните си стипендии се намерихме в Берлин, сцена и герой на „Музеят на безусловната капитулация“: ентузиазмът ми около световното по футбол, което вдигаше шум, колкото на индийките от „Перото на Ума“, я позачуди. Както личи и от романа, тя обичаше да се диви на всякакви абсурди. Същата есен в София я запознах с близка, която настояваше, че се познават; Дубравка, като в историята с Луси Скжиделко, не възрази. Виждаше, че вече няма път назад, каза, когато останахме насаме. Имаше набито око: близката едва влизаше във втория месец. През 2008-а ѝ гостувах в Амстердам покрай конференцията “Shoreless Bridges: South East European Writing in Diaspora”. Докладът ми беше за „Музея“. Тя го хареса, но в реакцията си след публикацията на “Exile or Exodus”¹ отбеляза главно английския му. По някое време подари на дъщеричката ми бяла копринена рокля с изключително качество: в София, в Амстердам или по-късно в Ню Йорк?

През януари 2020-а долетях в Дъблин с грип или ковид. Насред треската препрочетох романа ѝ, който щях да преподавам на магистри в „Тринити колидж“. Порази ме приликата с „Физика на тъгата“. Още повече ме порази закъснялостта на откритието: сякаш ги бях чел и мислил в различни стаи на съзнанието си. Докато те са споделяли обща литературна география: посткомунистическата световна литература на Източна Европа. Беше казвала, че харесва Господинов, та ѝ писах с въпрос какво мисли за приликите помежду им, за това, че „Физика на тъгата“ повтаря сякаш в невинно неведение ключови ходове, фигури, обекти на изображение, стратегии, заключения и внушения, репрезентативни за „Музеят на безусловната капитулация“. Нейни приятели вече ѝ били обърнали внимание върху сходствата, отговори; ето защо била избрала да не си причинява четенето на книгите на Георги и да продължи да си го харесва. Господинов, оказа се, също не беше чел „Музеят на безусловната капитулация“. Съответствията между Угрешич, Господинов, Токарчук и Картареску явно следва да се търсят отвъд взаимните влияния.

На петнайсети октомври 2024-та, час преди семинара ми за Дубравка, научих за Албена. Не бях ги свързвал преди. Смъртта им ми яви една несправедливост: необикновените им интелекти не бяха останали незабелязани и ненаказани; и двете не получиха признанието, което, *mutatis mutandis*, заслужаваха. Пронизващата им, на моменти пронизи-

¹ Виж Kambourov, D. Exile or Exodus. В Shoreless Bridges: South East European Writing in Diaspora...? Съст.: Elka Agoston-Nikolova, Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 149 – 181, 2010.

телна проникателност се оказа определяща творческите им наследства да останат недооценени. Романите на Угрешич например бяха настойчиво поставяни в сянката на есетата ѝ. Това беше начин да се внуши, че са белетристично непълноценни заради излишъка на интелектуална работа в тях.

Впрочем „Музеят на безусловната капитулация“ ми подари самата Дубравка. През 2001-ва на източноевропейски феминистки форум в СЕУ в Будапеща тя беше главната говорителка. Имах само смътна представа коя е. В Джендър програмата на СЕУ се занимавах с маскулинизацията на Балканите от страна на един Запад, принципно склонен да феминизира другите: Ориента, Източна Европа и пр. Така се оказах единствен мъж в аудиторията. Угрешич заяви, че събралата ни джендър проблематика е внос от глуповатите и надвили на масрафа си САЩ, чиито луксозни грижи на Изток усвояваме безкритично, загърбвайки автентичните си проблеми. Позата на Угрешич да назидава двеста крехки източноевропейки, задето заниманията им са соросоидна глупост, ми се стори неприемлива. Орландовския ми бяс спрямо флагрантната ѝ снизходителност тя с усмивка определи като трогателно рицарски. Смеслени хора замазаха и потулиха скандала, а после в антракта ни представиха. На гузоватата ми непохватност тя отвърна с подарък: “The Museum of Unconditional Surrender”. Поласкан, обещах да напиша за книгата. Прие новината със сдържан ентузиазъм. После се загубихме.

Прочетох романа едва през 2007-а в Пекин. Нямам обяснение нито защо толкова дълго съм отлагал, нито какво ме е накарало да взема подаръка със себе: вероятно едно подмолно отглеждано чувство за вина ведно с оформящото се вече решение да продължа живота си като номадстващ полуизгнанник, както и стана. Прочитът ми показа колко глупаво съм пренебрегвал книгата ѝ, още повече че в оня период се занимавах с Павич и Киш. Така или иначе, пекинският прочит ми се яви като откровение и милостта да открия най-големия балкански, а и източноевропейски роман след „Хазарски речник“ на Павич (когото Дубравка естествено ненавиждаше). Всяка година покрай ежегодната си лекция в „Тринити“ си повтарях, че съм длъжен да сложа на хартия онова, което преподавам от години. После другите лекции и романи хвърляха забрава върху дълга. До смъртта на Дубравка. Сега смъртта на Албена окончателно ме застави да се захвана с натрупаните дългове.

Година след година романът преодоляваше съпротивата ми да го препрочитам с отказа си да старее. Той все така не се уморяваше да бъде бистър, пъргав и остър, от една страна, и трогателен, покъртващ, завладяващ, от друга. Срещата ми с просветлената му болезненост се пре-

върна в нещо като ежегоден ритуал, като подвижен празник. И все така ме удивяваше безотказният му ефект. Не знам обаче как се пише за проsvетлена печал, за бляскава болка, не ми е известна теория на литературната разчувстваност. А и идентификацията с герой или повествовател отдавна минава за демодее; не върви изследовател да признава, че съпреживява и че ефектът на съпреживяване заслужава изследване.

Лишен от инструменти за такова изследване, някога търсех по-надеждно име на онова, което романът тематизира уж иронично и дистанцирано като *точката на болката*. Колебаех се между иконографската *Eleusa*, *нежност*, *милост*, от една страна; болестта по дома като винаги вече загубен, т.е. носталгия, *nostrum*, от друга; и мъчителната сладост на припомнянето като отказ от настояще заради нещо изгубено, от трета. Около тези три прочита на болката се въртеше текстът ми “Exile or Exodus”. Отне ми време да осъзная, че ироничната дистанция спрямо целия арсенал от техники за постигане на разчувстване – дъжда зад прозореца в съчинението за шестица, уличната имитация на филмова целувка, изповедта на чужд език на банална любовна драма, аматьорството във фотоалбума и автобиографията – не отменя факта, че амбицията на романа е да напиша у читателя именно точката на болката: онази сладка, влажна, пареща, задушаваша, присвиваша, непохватна и неловка болка, която асоциираме със сантименталното, мелодраматичното, срамноватото чувство на неудобство, лош вкус, кич и неприличие. На български сякаш отсъстват думи с интензивността на *kitsch* и *guilty pleasures*, на тийнейджърски жаргонните *cheesy* и *cringey*.

На пръв поглед е странно иронична проза с дотам остър и демистифициращ поглед не само да търси точката на болката у своя читател, но и да обяви аматьорството на този вид болка за свое художествено кредо. Размишлението върху фотографията и фотоалбума като модел за автобиографията започва във втората част, „Домашен албум“, в която фокусът пада върху отношенията с майката. Общото между фотоалбум и автобиография, твърди романът, е аматьорщината, естетическата непълноценност, имитацията, осмислени като художествени предимства заради автентиката, оставаща непостижима за образцовото изкуство. Парадоксалността е преднамерена, фрагментите, в които се разгръща това размишление, са убедителни, ясни, обрани и безпощадни. В центъра застава училищното „съчинение за шестица“: алтернативно на съчинението разсъждение по литературен въпрос, това свободно есеистично реене без тематични ограничения се оказва стегнато от строги правила и стриктни изисквания: първоличният разказвач следва да започва със следобедната си позиционираност пред прозореца, през който съзерцава „падащия“ („леещия се“, „ромолящия“) дъжд. Взирането в дъжда и в размитите очертания на

света зад него естествено предразполага към размишление, което през поредица конкретни наблюдения и преживявания неизменно ще се избистри до прозрение за мимолетността на изтичащия живот, докато кратките оразмерени изречения следва да синхронизират дъжда и пулса. Съчинението за шестица прелива към вълнението на специалистката по Дюрас, която натиска звънеца на писателката, докато навън вали познатият дъжд, който оттам насетне неизменно ще кваси и класичката Дюрас.

Отнема време и внимание читателят да осъзнае, че отстранената иронична поза спрямо съчинението за шестица, критичката на Дюрас и самата Дюрас, спрямо фотоалбума, автобиографията и лексикона като аматьорски жанрове е ефективна част от художествената програма на романа, чиято цел е автентичното провокиране на болката.

От перспективата на романа ефектът на автентика, който постига напипването на точката на болката, е резултат от аматьорско репродуциране на отработени жанрови схеми и клиширани решения. В отстъплението от шлифованото майсторство, в слабата имитация на образцовото просветва реалното, неподправеното човешко. Рецептата на Угрешич за истинско, въздействащо изкуство, надхвърлящо образцовото, е аматьорски изпълненият роман, който сменя в себе си техниките на организация на фотоалбума и на автобиографията, но и на други аматьорски жанрове, като пътеписа и мемоара, художествената рецензия и репортажа за артсъбитие, лексиконните избрани цитати от книги и резюмето, анекдотите и биографичните бележки, мининаративите и контемплативите, всички те рефункционализирани така, че да произвеждат ефекта на болката посредством читателска идентификация с пъстрия и неподлежащ на разказване човешки опит, пределно личен и в същото време интимно споделим през типологичната си универсалност.

Тъй като донякъде парадоксално най-мощните, смешни, ефектни и въздействащи страници на романа представляват разгърнатата рефлексия върху естетиката на болката, читателят може да се заблуди, че с тази рефлексия се изчерпват амбициите на романа, опитващ да надвие ироничните си импулси. Всъщност прозата на Угрешич неотклонно произвежда ефекта на болката из-от коментарно-аналитичния модус на дистанцирана литературна репрезентация на условията и основанията за преживяването ѝ. Ако приемахме на вяра откритата присъда над иронията като несъвместима с естетиката на болката, романът на Угрешич би бил безсилен по силата на високата си рефлексивност, иронична дистанцираност и коментарна отстраненост.

Ала големият залог на романа се състои именно в това да постига ефекта на болката посредством ироничната отстраненост и коментарната вънпоставеност на повествованието. Тази открито интелектуална и

иронична проза предприема мерки по остранныяване и отчуждаване спрямо идентификацията, докато в същото време не спира да разчувства, прилагайки техниките и ефектите на въздействие на аматорските художествени форми: подреждане на фотоалбуми, имитации на филмови клишета, автобиографично и мемоарно самопредставяне, попълване на лексикони, банални изповеди на чужд език. Самите примери, които повествователката предлага, за да онагледи естетическата си теория, се оказват завладяващи, обсебващи, подчиняващи, напипващи точката на болката. Повествователният глас дистанцирано си спомня унило утро и гледката на прощаване между раздърпан пощаджия и неугледна женица, чиято целувка постига ефекта на болката с цялата ѝ аматорска автентика именно защото имитира киноцелувките на звездите на Холивуд. Силата на епизода произтича от автентичната въздействена сила и болезнената читателска идентификация с един уж коментарно онагледяващ теорията пример. Автентиката на имитативността е централният парадокс, на който ще разчита повествованието в постигането на естетиката на болката из-от коментарна повествователна дистанция. По същия начин романът ще постига читателска идентификация с разчувстващия и трогателен свят на изгнанието, на миналото, на самотата, на повърхностните контакти или токсичните отношения, на един изтърбушен битпазарен Берлин с вътрешности и исторически пластове, проснати на показ, докато в същото време репрезентацията ще удържа здравословна дистанция и ще обезопасява антиинтелектуалната тяга на идентификацията. Този невъзможен едновременен ефект на болка и бистрота, на разум и чувства е гениалното постижение на романа.

Още един пример. Първата от шестте истории „с дискретен мотив на ангел, който напуска пространството“ разказва за „Твърде чувствителната Луси Скжиделко“. Накратко, повествователката е поканена от въпросната Луси за интервю, но срещата се изражда в съзливия пиянска изповед на интервюиращата, повтаряща до втръсване, че нея всички я забравят, както и патетичното „Ти си моята славянска сестра!“. Повествователката не крие пристъпите на отвращение, избистрящи се до желание да зашлеви тази разтичаща се пред очите ѝ човешка развалина. Дни по-късно приятел по телефона ѝ споделя, че Луси се била оплакала от нея, от прекалената ѝ чувствителност. Наивният читател ще дари с доверие повествователката, а анекдотичния обрат ще разчете като окончателно дискредитиращ Луси Скжиделко. Ала свръхмерната и сякаш преиграна агресивна непоносимост спрямо Луси вече е настроила читателя подозрително: дали пък другата изгнаничка – повествователката – не е била онази, която се е разчувствала и разкиснала, да не би тя да е прекалила с виното, оплакването и самоокайването?

Романът изобилства с техники и трикове, чрез които да държи нащрек читателя по отношение на ендемично ненадеждния си повествовател. Повтарящ се ход е парадигмалното преобръщане на позата на повествователна дистанция, ирония, отстраненост и подигравка в доверчиво споделяне за нарастващо уподобяване с обектите на ирония, в осъзнаването и приемането на една все по-голямата прилика с майката, с бабата, с индийските студентки, с Криста, дори с любовниците Игор, Роберто и П. Разказът се води от една привидно овладяна, но перфидно ожесточена повествователка, която системно подкопава читателското доверие спрямо позата ѝ на иронична дистанция и авторитетно дискредитиране на другите. Тази дискретна самоубийственост демонстрира и честност, и висш литературен пилотаж: точно когато разнищването на изгнаници, чужденци, сънародници, любовници, непознати, луди и всякакви жалки или отблъскащи други приеме баснословни размери, възникват улики, че нетърпимостта към другите е ненадеждна, че идентификацията и съпричастността с другите надвива разграничението и дистанцирането. Повествователката неизменно се разпознава в онези, от които се разграничава. Идентификацията ѝ с братята по обезоръженост я връхлита из-от модуса на аналитично, почти изследователско отдръпване. В ранен епизод малко преди среща с руски имигрант повествователката наблюдава „свс смесица от гняв и съжаление“ свой „земляк“ в абсурдния му разговор по уличен телефон с „някаква Милица“. Финалът на епизода е в китайски ресторант, където се носи „тихо, елегично, сладникаво носово пеене, което можеше да бъде и мое, родно [...] и [...] руско. [...] В този момент навън плисна [...] дъжд [...] по стъклото [...] и аз окончателно се сринах. [...] с една дума, разсополивих се от този всеобщ сладникав хленч [...] и се плациках в топлата вътрешна локвичка сълзи...“. Изгнанието, но и животът на подвижния човек на настоящето са представени като вариация на работата на скръбта: братята по съдба извикват гняв, парадигмално тъждествен на онзи към загубен любим човек. Повествователката на Угрешич отново и отново се опитва да се справи със своите огледала, с методична решимост ги троши само за да открие, че така още повече е размножила собствения си образ на загуба и болка.

В преследване на точката на болката на аматьорското изкуство Угрешич се присъединява към познатата критика спрямо изкуствеността на изкуството, към подозрителността спрямо съвършенството, виртуозността и „сврхпродуцирания“ (както се именува звукозаписната индустрия) художествен продукт. При нея пробивите на аматьорство в светлината на иронична отчужденост майсторски контролирано внасят шум, чуждост, деформация, външен елемент, примес, който да разруши кристалната решетка и така да закали крехкостта на изкуството, да го снабди

с жилава жизненост. Контролираното боравене със свръхсхемност, спонтанност, импровизация, изместване, измятане или килване произвежда при Угрешич онова несъвършенство, което е условието за неповторимост, изключителност, непредвидимост и в последна сметка – човешкост на изкуството. Угрешич е веща продължителка на линията на умишлена недовършеност и деформация, които асоциираме с голямото изкуство поне от Романтизма насам.

В нейната работа с точката на болката при срещата с онази автентика, която просветва из-от имитацията на образцовото изкуство във фотоалбума, автобиографията и лексикона, е налице обаче нещо по-специфично и по-строго като изискване и художествена цел. Става дума за една нова воля за автентика вътре в модуса на постмодерна с присъщите му скепсис и недоверие, с демистификациите и контекстуализациите на режимите и дискурсите му на истина. В тази воля има съзнание за обреченост и непостижимост. Ала въпреки него Угрешич рискува да се идентифицира с една сякаш анахронична наивна, инфантилна и регресивна воля за завръщане към по-първични форми и модели на усвояване на света. Така ироничната интелектуалка на Угрешич си присвоява детското, наивното, безхитроостното, масовото. При нея Шилеровото спонтанно и наивно изкуство е възможно единствено като сантиментално изкуство благодарение на имитативността и вторичността спрямо образцовото изкуство, но също така и спрямо образци на модата, медиите, политиката. Художествените образци, медийните и модните модели са пресмислени като натурализирана култура, като вторична природа, подменила първичната, доколкото все още или въобще някога е имало такава. Тази беньяминовска постшилеровска перспектива у Угрешич е ключова, за да се разбере двойната ѝ игра: имитативността примирява ироничната дистанцираност и аматьорската недодяланост; тя ги превръща в скачени съдове, чиято критична маса произвежда прилива на болка. Угрешич, която цял живот ще остане и писателка, и публична интелектуалка, и научна изследователка, е напипала формулата, която да отърве прозата ѝ от подозренията в изсушаваща умозрителност и ученост. В същото време тя нито се изкушава, нито си прави труда да маскира или смете под килима интелектуалния аспект на прозата си. За нея залогът на успеха е в постигането на уникална органика между интелектуална дистанцираност и аматьорска недопродуцираност, чието магическо късо съединение да произведе ефекта на болката. Силата на книгата идва именно от ефективното сговаряне на аналитична дистанция и аматьорска идентификация. Дневникът на майката, мемоарът за бабата, безброят близки и далечни познати, поставени редом до цитирани без коментар писатели и художници изгнаници, художествените рецензии и мининаративи –

всичко в тази пъстра и многогласна книга се подчинява на уникалната стереофония между опита за приближаване до другите и подпъхнатото съзнание за непреодолима дистанция. Болката при Угрешич е ефект и от този двоен режим на близост и далечност, на съпреживяване и идентификация и на отчужденост и остранностеност. Повествователката не само открива приликите и уподобяването си с онези, които държи на разстояние. Налице е и обратното откритие: под волята за единение, заедност и идентификация с другите просветва болката на различието и непонищаемостта.

Романът на Дубравка Угрешич „Музеят на безусловната капитулация“ от 1998 година едва ли би бил дотам забравен, ако критическият възторг при появата му, провокирал преводи, беше довел и до награди. Ако се връщам към него, то е, защото съм убеден, че източноевропейският литературен феномен от последните десетина години едва ли би бил възможен без революционния роман на Угрешич. Въпросният феномен предполага по-обхватен поглед, за който нямаме време и място тук. Той изисква внимателно завръщане към първоначалата на източноевропейския постмодерн, към първоначалните на онова писане, което ще доведе Господинов до международния „Букър“, Каргареску – до Литературната награда на Дъблин, а Токарчук – до задължаващия „Нобел“. Тук само ще припомним, че след класиците Кадаре и Андрич балканският постмодерн постигна видимост най-вече благодарение на Данило Киш и Милорад Павич. Киш си остава смирено верен на Борхес. „Хазарски речник“ на Павич новаторски преобрази балканския литературен пейзаж, но си остана регионално идеологически и ареално реваншистки роман, превръщайки автора си в балкански Кундера. Всъщност именно моделът, който налага Угрешич във и чрез „Музеят на безусловната капитулация“, се доказва постфактум като продуктивен най-вече благодарение на по-младите и успешни Каргареску, Токарчук и Господинов. Хипотезата ми е, че именно „Музеят“ представлява парадигмоопределящата книга за днешната източноевропейска литература в нейната световна форма. Той е най-важната забравена книга на източноевропейската литература, началото на всички начала в нея. Всички са изпълзели изпод Музея на Дубравка, бихме казали, перифразирайки Достоевски.

Тази книга естествено не идва на празно място. Павич с „Хазарски речник“ и Данило Киш с „Енциклопедия на мъртвите“ вече са наложили постмодерната линия на парадигматично конструиране на романовото пространство. Те и двамата владеят перфектно постмодерния идиом, зададен от Борхес, Джон Барт, Бартълми, Пинчън, Кувър, Еко, Калвино, Будзати, Кундера и пр. Постмодерните писатели на Запад и техните

адепти на Изток обаче си остават предимно наративни, както подчертава и определянето им като метафикционални фабулатори. Новаторството им намира израз в мултиплицирането на изоморфни наративи, но конструирането на истории е ключово. Западният постмодерн в този смисъл е в линията по-скоро на „Градината с разклоняващите се пътеки“, отколкото на онази имагинерна китайска енциклопедия с името „Поднебесна империя на благонамерени знания“, на която Борхес се позовава в есето си „Аналитичният език на Джон Уилкинс“ от книгата *Otras inquisiciones* (Борхес/Borges 1989: 309 – 313). Мишел Фуко използва този постмодерен шедевър като епиграф към книгата си „Думите и нещата“ и го коментира във встъплението ѝ (Фуко/Foucault 1992). Сякаш единственият, който развива паралелно и двете Борхесови посоки, е Жорж Перек в „Животът – начин на употреба“. Като европейски отговор на „Сто години самота“ романът му задълбочава и уплътнява Борхесовите микро-нاراتиви до романи, както гласи и жанрът на книгата. В същото време всеки от апартаментите в сградата във фокуса на романа е представен чрез детайлно описани интериори и чрез един почти нездрав интерес към вещи, уреди и инструменти на прага на изчезването ведно с професиите, които ги ползват. Високата фреквентност на списъчното у Перек е ключово за линията, която именуваме след Фуко *китайска енциклопедия*. Същата линия може да се проследи назад поне до Сервантесовия „Дон Кихот“, до просвещенския роман и в частност – до „Робинзон Крузо“ на Дефо, до „Бувар и Пекюше“ на Флобер и други любители на романовите списъци. Ала пост-Флоберовият интерес на Перек към списъците и музеите сякаш не получава подобаващо развитие на Запад. Дори у свръхерудита Еко тягата е към наратива и в „Махалото на Фуко“ вещите и уредите са повествователно функционализирани. Павич естествено разработва романо-речника (който е по-скоро енциклопедия), но онова, което преминава като червена нишка през Червената, Зелената и Жълтата книга, е наративът, историята за изследователите на хазарите и за техните обединени врагове – дяволите от трите пъкля. Така прословутата пропагандирана от писателя и от западните му адепти като Кувър отвореност, която евентуално да маргинализира наратива, е внимателно осуетена посредством апендиксите, които ще преодолее случайността на алтернативните алфаветни подредби в различните преводи. По този начин Павич гарантира речникът му да си осигури носещата конструкция на единен наративен развой, който добива плът през трите версии на речника и ни натрапва еднозначно послание, реализирано чрез криминалното решение и финалното внушение – семейството убийци, в което са се превъплътили трите дявола, е белгийско, евросъюзно. За поетиката на „Хазарски речник“ на Павич безспорно са важни и алтернативните

класификации – всичките сетивно разграничени дни, ветрове, видове сол и пр., но тези балкански митотаксономии са поетически аргументи във войната срещу модерния размагьосан бинаризм, срещу западния опростен рационализъм на мисленето в опозиции, в нули и единици. Дубравка Угрешич в този смисъл радикализира списъка по начин, немислим за речника на Павич и енциклопедията на Киш. Списъкът, музеят, колекцията, таблицата, времевата бомба и пр. ще намерят развитие у най-разпознаваемите източноевропейски наследници (виж Токарчук/Tokarczuk 2019, Tokarczuk 2021; Картареску/Cărtărescu 2012, Картареску/Cărtărescu 2022; Господинов/Gospodinov 2012, Господинов/Gospodinov 2020).

Каква е тайната на списъка като литературен модел? Списъкът винаги се свежда до Борхесовата *китайска енциклопедия*, т.е. не почива на един или на обозрим брой принципи. Списъкът е парадигма, опит за подредба, който се оказва случаен или непроницаем сбор от елементи. Примерът на Борхес е списък от сингуларности. И все пак и най-случайният списък е управляван от принципа на паратаксиса, акумулативността и субективността. С други думи, зад отворената всеядност на списъка стои някакъв индивидуален или колективен субект, който се крие зад класификационния принцип. Списъкът почива на инстанция, която е външна за него, на център извън структурата му. Така списъкът провокира алтернативни интерпретации, включващи и разобличаващите го като източник на безредие.

Тайната на списъка се оказва неговата тревожна отвореност към хаоса, абсурда и ентропията из-от самия модус на предполагаемо добросъвестно класификационно усилие под знака на принцип, предложен от субект или институция. Списъкът може да се оприличи на телескоп, отпращан към космоса, през който зейва хаосът на едно непосилно мироздание. За разлика от наратива, който е като мастна капка в литературната клетка, подчинявайки или изтласквайки в периферията всичко останало (включително смисъла и посланието), списъкът в литературното произведение, т.е. струпването на дескриптивни, контемplatивни, цитиращи, резюмиращи и микронаративни фрагменти, е самосъзнателно слаб ход, смирено слаба мисъл, открито отстъпление, признато поражение. Списъкът е дръзка безпътица, нахална плахост. Литературата на списъка е писане на недопосмяването. Такова жестово негативно писане внушава, че литературата (ако не и езикът въобще) не разполага с ресурси да артикулира истини, реалности, състоянието на нещата. Ала зад тази негативност надничва амбиция – просветването на битието в непостижимата му многоликост през пределната ненадеждност, убегливост, откритост и безотговорност на списъка.

„Музеят на безусловната капитулация“ още с началото си повдига въпроса възможен ли е роман, който е несвързан, неснаден, нескрепен от наративна червена нишка. Романът започва с кратичък текст, който изрежда съдържанието, извадено от стомаха на моржа Роланд след смъртта му през август 1961-ва в Берлинския зоопарк.² То напомня вече коментиранията *китайска енциклопедия* от есето на Борхес³: от „запалка“, през „дамска гривна (вероятно сребърна), слънчеви очила, кукличка, бирена кутия (Пилзен 0,33l), детски пантоф, връзка ключове (пет броя)“ до „пластмасов несесер за игли и конци“. Относно тези своеобразни „археологически разкопки“ повествователката заключава, че въпреки съзнанието за случайната им „музейно-изложбена стойност“ посетителят се опитва да открие „някои смислови координати“, например факта, че „Роланд е починал осем дни след издигането на Берлинската стена“. Следва съвет към читателя: „Ако му се стори, че между главите няма здрави връзки, нека бъде търпелив, постепенно връзките ще се установят сами“.⁴ Предупредени сме, че подхващаме роман, чийто модел е съдържанието на стомаха на морж. Фотоалбумът и автобиографията, внушено ни е по-късно, не предлагат много по-надежден модел. В същото време читателят получава неподплатено уверение, че накрая всичко ще се подреди от само себе си.

Имаме си работа с роман, направен от късове и фрагменти, от изрезки и приписки, от цитати и изказвания на писатели и художници, на приятели и познати, от парчета спомени, от отломки от минал и актуален живот. Първото, което се набива на очи в една книга, която се самоопределя като роман, са жестовите ѝ откази от разпознаваеми белези, при-

² Текстът е изнесен паратекстово като епиграф. Първият му абзац е дословно възпроизведен в самото начало на пегата част, „Was ist Kunst?“, която бележи завоя към края.

³ Угрешич не се позовава на Борхес, макар и книгата ѝ да изобилства с цитати на писатели, основно руски изгнаници. Още по-настойчиво Угрешич се позовава на визуални артисти, също изгнаници. Това предпочитание към визуалните артисти пред писателите е аналогично на фаворизирането на фотоалбума пред автобиографията като модел за художествения подход на романа. Но вероятно има и друго: съвременните художници са много по-безхитростно безогледни в имитирането и цитирането на близки и далечни образци. Концептуалният хиперреалистичен соцарт на Иля Кабаков неслучайно е в центъра на художествения коментар на романа: неговото изкуство е изкуство на цитиращата художествена рамка, нещо, към което гравитира и романът на Угрешич.

⁴ Това „сами“ (Угрешич 2004: 12) е твърде двусмислено, за да може да се разчита на него. В английския превод изречението гласи: „the connections will establish themselves of their own accord“ (Ugrešić 2002: xi), което сякаш е по-ясно, но така или иначе читателят следва да бъде подготвен, че работата около връзките поне отчасти ще легне върху неговите рамене.

същи за жанра. Поначало е обещана липса на свързваща наративна кава на начало, среда и край, на гравитационна ос, около която да се въртят всички сюжетни ходове. Липсата на наративно единство е допълнено от отсъствието на устойчиви герои, на характери. Майката на повествователката е фокус на втората част, представен ни е дори дневникът ѝ, но после тя изчезва, отстъпвайки място в четвъртата част на българската баба. Някои любовници запълват силни страници, но всъщност никой не се задържа, никой освен повествователката не остава от начало до край. Така персонажите, въведени изключително с малки имена като „Фред“, „Зоран“, „Игор“, с инициала „П.“ или с комбинации като „Хер Шрьодер“, си остават сведени до маски, емблеми на непроницаемо различие. Писатели и художници, приятели и познати биват цитирани отново и отново, но никой не се домогва до статуята на герой. Очакването в подобна ситуация е, че на преден план ще се изстъпи авторитетното его на повествователя, тъй че всеки елемент да се превърне в негов индекс, метонимия или синекдоха. Първоличността действително встъпва в правата си, но повествователката по хенриджеймсовски предпочита да се крие зад минималистичните си персонажи. Това особено личи във втората част – „Домашен музей“, доминиран от майката; в четвъртата част – „Шест истории“, в които главни са осем персонажа в отношения с повествователката, и накрая – в шеста част, „Групова снимка“, в която приятелки от миналото са на авансцената за сметка на повествователката, дарена с двусмисления дар на паметта, включително и за крехката им заедност.

Първата част, *Ich bin müde*, представя обитателите на нещо като артрезиденция в Берлин, в която предполагаемо се осъществява писането на книгата. Тази част от номерирани късове с фокус върху казаното или направеното от съжителстващите в резиденцията ще бъде продължена и разширена като обхват в третата част, *Guten Tag*, в която се следва номерацията на фрагментите. Петата част, *Was ist Kunst?*, още повече ще разшири панорамата, но седмата част, *Wo bin ich?*, ще затвори блендата и ще приближи кадъра. Немските заглавия указват мястото, Берлин, тематизиран като град на изгнаници и на многоликост, която се размива в безликост. Интересът е насочен към места, музеи, пазари, изложбени зали, улици, квартали и пр., които са представени като лицата на Берлин, този прословуто най-безличен град сред европейските столици. По-повествователните части на романа се оказват приклучени между тези откровено безсюжетни фрагменти, изпълнени като откъслечни наблюдения върху места и обекти, позовавания на цитати, анекдотични диалози и пр. Берлинските части са едновременно отправна точка, фон и пристан за останалите части; те предопределят техния тон и фокус, изпълняват функцията на призма и бленда към нещата от живота извън берлинското

изгнание: разкази за други пътувания и пребивавания зад граница под знака на изгнанието. Единствената част, която донякъде ще изпадне от схемата, ще бъде предпоследната, „Групова снимка“, където отношенията между група приятели са проследени до постепенното раздалечаване, отчуждение, разпад и са надживени единствено от едно индивидуално предателство и публична клевета. Все пак частта не се превръща в алтернатива на останалите, а по-скоро артикулира прехода към вътрешно изгнание в родината, в полето на извънсемейната привързаност към своите.

Геометричният център на романа е четвъртата част, „Разкази с дискретен мотив на ангел, който напуска пространството“: шест истории, в които повествователката разказва за интервюираща я полякия, за непоносими индийски студентки, за самотната българска баба, за американка и славянка, обладани от Мики Маус, за немкия, която търси дом, и накрая за лисабонски любовен триъгълник между повествователката, местен жиголо и бивш любовник. Всички те разширяват хоризонтите на изгнанието, докато фино и безмилостно проблематизират надеждността на повествователния глас и така допълнително разклащат статута на говоренето в този роман. Вече стана дума за ключовата роля на историята за Луси Скжиделко.

Радикалната метонимичност на връзката между вещите в стомаха на моржа Роланд идва с обещание да просветне в някаква мистична свързаност, в мистифициращата утеха на цялото, на някаква тоталност. Дъждът от съчинението за шестица и от утрото на посещението на Дюрас ще прелее в прозата на Дюрас, но също и в експлоатирането на точката на болката в прозата на самата Угрешич. Всички и всичко в романа са свързани хлабаво метонимично, събрани в полезрението на повествователката. Тя обаче системно превръща тази незадължаваща метонимичност в парадигматична асоциативност на ръба на изоморфизма. Превръщането на метонимията в метафора се издига до ключовата реторическа процедура в романа. Алхимията на аматьорската имитативност следва да превърне метонимичното струпане на хора, вещи и случки по силата на личната прищявка, с която се организира фотоалбум, в голямата метафора за изгнанието като санкция, като избор и като универсално човешко състояние на живота в езика и в света.

Преднамерено контранаративен, романът отказва или демонстративно не може да разкаже разгърнатата и надарена с единство на действието история за отношения и конфликти между герои. Този тип писане е поизоставен днес, особено на Запад, но той не е литературна новост: цитираните от Угрешич писатели модернисти и авангардисти – Гогол, Шкловски, Вагинов, Набоков, Бродски, повечето изгнаници, вече са ек-

спериментирали с проза без цялостен разказ. Откъде идва тогава привлекателността и потенциалната сила на проза, която отказва разказа?

В този тип проза доминират хората и нещата, субектите и обектите в тяхното самостоятелно съществуване, в частното им биване, в чистата им битийност, а не в тяхната свързаност посредством действия, ориентирани спрямо субекти и обекти във времето и пространството. Простото разграничение между откъднатаративно биване на хора и предмети, от една страна, и на наративно въвличащата ги в мрежа от отношения активност, от друга, е ключово. Контранаративната литература, тръгваща вероятно от Омировия присъединителен паратакисис на несвързани или неочевидно свързани съположени предмети и персони, внушава нещо на пръв поглед парадоксално: че човешката активност и вещната функционалност всъщност отнемат, откъсват битийност от хората и предметите. Контранаративната литература се опитва да напомня за тези загуби и да възстановява част от загубената или утопичната атомарност на това битие в себе си. Разбира се, тук чуваме отглас от завладяващата идея на Хайдегер, че само вещите, поначало освободени от приложение или впоследствие изкарани от употреба, съхраняват битието, просветващо през тях (Хайдегер/Heidegger 1993: 65 – 128). Така е и в театъра, и в литературата на абсурда: колкото по-освободени от обществена и културна принадлежност са героите, толкова по-голям е шансът да бъдат схванати в тяхната битийна първожданност отвъд социалния маскарад. Контрасюжетната литература излъчва подозрителност спрямо измамата на наратива, свеждащ човека до роли и функции, произтичащи от социалната свързаност и икономическата активност. Както реалистичната, така и популярната жанрова литература на последните няколко века са съучаствали активно за нормализацията и натурализацията на този класически възглед за човека като социално животно. Литературата на списъка, колекцията, фотоалбума и музея, която правят Угрешич и източноевропейските ѝ наследници, се интересува от човешкото в проблематичната му свързаност или в проблематизираната му съотнесеност към света и хората. Споменът при Угрешич често приоритизира не събития или случки, а някакво пребиваване, присъствие някъде и някога редом до хора и предмети, без между тях да протича комуникация или действие: любимата снимка на трите къпещи се е уплътнена от спомена за други три къпещи се и смеещи се под дъжда жени. Това чисто присъствие, това биване някъде и някога излъчва безпричинност и привидна безсмисленост отвъд произход и последствия. Ала по този начин през него просветва битийна самодостатъчност. Този тип спомени за там и тогава озадачават относно причината да останат в паметта: разказвачката не спира да се пита какво ли означава фактът, че си спомня това или онова. Безп-

лодното интерпретативно усилие обаче ретроактивно явява ценността на самото биване, на самия *Dasein*, на ей-ме-на-битието. Тази археология на битийността, отърсила се от повърхностните наративни пластове на роли и функции, на принадлежности и употреби, е в основата на контра-наративната литература на Угрешич. Това е самосъзнателен аскетичен и изкупителен жест, при който литературата се разсъблича от самата себе си в търсене на по-дълбинна истина. Отказът от базовата наративна фигура на алегорията, на баснята бива възмезден от алтернативната макро-фигура, преосмисляща метонимиите в метафора.

Повтореният по-късно епиграф с моржа Роланд изпраща две послания, които обрамчат целия роман. От една страна, той фаворизира метонимичността като принцип на изграждане на литературно споделим множествен и разпарчетосан човешки опит, който отказва цялостен наратив. От друга, той внушава, че търсенето на връзка, на метафорична мотивация зад метонимичната случайност е неизбежно и обещава списъчната фрагментарност да се разрази в алтернативна ненаративна тоталност. Това обещание е слаб перформативен жест, но Угрешич системно превръща слабите жестове в ефект, в болка, в идентификация. Внушението е, че този модел на писане, който жертва запазената марка на романа – наратива, е по-надежден и честен от наративно постижимата автентика.

Отказът от наративност, съполагащ фрагментарно несвързани места, субекти и цитати, може да се осмисли като метафора на един травматичен опит: този на изгнанието, на имиграцията, на съвременното номадство на разкъсани социални връзки, на разлъчени, неспособни да комуникират носители на несъизмерими култури, на осуетяващото връзките местене от място на място, на отказания хронотоп като минимално условие за възникване на наратив – някой да бъде някъде за време, достатъчно, за да преодолее ентропията и атомарността и да влезе в някаква активна свързаност със субекти, институции и предмети.⁵ С други думи, въпросната антинарративна метонимичност на литературно съполагане на места и хора при Угрешич добива достатъчна критична маса, че да се разрази в метафора на изгнаничеството, на обездомеността като нарративна обездоленост. Романът може и следва да се чете като находчив перформатив на изгнанически опит и така дава глас и израз на този травматичен опит, който сякаш не позволява да бъде артикулиран дру-

⁵ Литературата, разбира се, е пълна с хронотопна литература, в която пришълец провокира наратив чрез самата си поява на ново място. Романът на Угрешич внушава, че това е една от лъжите на реализма: свръхпотентността на пришълеца да произведе сюжет.

гояче. Внушено е също, че алтернативна артикулация чрез разказ би фалшифицирала истината за този опит, приписвайки му характеристиките на наратива: последователност, свързаност, каузалност, телеологичност, сюжетно единство, а оттам – и смислово единство и послание. В романа обаче многоликият и многогласен изгнанически опит задълго и целенасочено изпада от схемата на биографично злощастие или прилежащо вайкане. Вместо това в книгата този опит поне до петата част се осъзнава и представя като универсално състояние на човешка захвърленост в езика и в света, тъй че конкретното изгнание се преосмисля по-скоро като повод и претекст да се осмисли и изговори самата функция на литературата като самосъзнателна реализация на изгнанието в езика и в света, но също и на абсурдистка, осъзнато обречена съпротива срещу тези изгнания.

Нищо принципно не гарантира, че този тип писане, който ни застава да търсим скритата свързваща нишка между фрагментите, е по-надежден и по-нефикционален от откровената разказваща фикция на романа от последните няколко века. Всяка фикционална творба очаква съучастие от страна на читателя, алтернативно свързване, разкриването на подмолен наратив. Нищо във фрагментарното, накъсано, несвързано писане не разполага по условие с по-висока степен на надеждност от гледна точка на доверието към прозата или на нейната истинност. От историята на реализма вече знаем, че той представлява високо фикционален маниер на писане, който убеждава и подкупва посредством привидности и конвенции. Колкото повече претендира за реализъм и истинност един художествен текст, толкова по-подозрителни спрямо претенцията му сме научени да бъдем. В този смисъл контранаративният антификционален нелинеарен роман не разполага с празен чек за истинност или реалистичност.

Всъщност романът на Угрешич никъде не претендира за истинност или надеждност, никъде пряко или косвено не твърди, че неговият модел на представяне на опита на изгнаника или на човека като онтологичен изгнаник е по-реалистичен или истинен заради отказа от цялостен или оцелостяващ наратив. Фрагментарната накъсаност, липсата на свързан разказ се представят като холограма на изгнаническия опит, която въздейства, като предизвиква болка. Нещо повече: романът се застрахова спрямо подозрителните му претенции като авансово се надсмива над художествените модели, на които ще разчита: фотоалбума, автобиографията и останалия коментиран арсенал. Единственото, за което претендира романът, е да ни докосне, да ни накара да усетим сладката болка на аматьорщината, докато – и това „докато“ е решаващо – удържа иронично-вещата си дистантно-коментарна поза. Романът, да припомним, успява в невъзможното: да ни трогва и разчувства из-от самия модус на

перманентно остранностяване и ефект на отчуждаване. Разказването системно предприема ходове по прекъсване на разказа и подхващане на дистанцирано размишление, на психологически, социологически или друг тип импровизиран анализ. Тези оттегляния в коментарност насред конфликта имат парадоксалния ефект на чувствена истина под маската на анализа и рефлексията, на иронията и пародията. Така е с Луси Скжиделко, с индийките, с бабата на повествователката, с лесбийската двойка, с Криста.

И най-вече с португалския любовник. Историята започва и задълго се развива като двусмислена изповед за купена любов: банална и отблъскваща изповед, в която възрастна успяла бяла жена влиза в отношения с португалски жиголо, който ѝ измъква пари, дискредитирайки я сякаш необратимо. В съгласие с естетическата програма на романа чуждият, едва назнайван език обаче дарява лъжите на жиголото с автентична аура. Решението на повествователката да съучаства в измамата си е естетическо, чувствено и писателски рационално. Тръгвайки от риска на безвкусица на ръба на отблъскващото, историята с португалеца възкръсва в контраста с историята с бившия любовник. Писателят П. се спасява от прелъстителната сила на чувствата и спомените чрез преразказ на романа си (фикционален и наративен, щом подлежи на възсъздаване), внушен като вместилище на фалша, глупостта и лудостта, на лъжливата литература. Обратното, дискредитиращата история на увенчана с финансова трансакция връзка между жиголо и клиентка бива преосмислена като автентична среща на две сродни литературни души, всяка от които извлича своята честна, преди всичко литературна печалба. Във финала любовната история постига неподозирана и болезнена автентика благодарение именно на естетическото рационално-чувствено извисяване над маскарада от лъжи, преструвки и роли на участниците в нея. Тя впрочем се оказва единствената любовна история в романа. И фактът, че повествователката пребивава в нея и чувствено въввлечена, и рационално аналитична през цялото време, я дарява с неотразима оригиналност.

И така, фрагментарността е предложена като по-надеждна от наратива, защото въвлича и съавторски ангажира читателя, защото отказва симулацията на смисъл наготово на наратива и защото явява ценността на самия живот насред нищослучването: съкровеността на съществуването, осмислено отвъд претекста на случка, събитие, действие. Наративът, внушава романът, е безпомощен живот, потьомкинско село, фасада, камуфлаж на един живот, който преди всичко е и това е неговото единствено ставане. Оттам и болката от идентификацията с това ставане насред интелектуалната наслада на отстраненото отчуждение, на автентичната насред рефлексията. Двойната игра на Угрешич успява да ни хване

и в горницата, и в долницата. След нея Картареску, Токарчук и Господинов ще развият собствени вариации на същата тази автентика наред с рефлексия. Угрешич обаче е първата, при това в жестово отгласване от Павич и Киш.

По този начин романът предлага своя неизненадваща версия на отношението между травма и наратив в контекста на изгнанието. Изгнанието се артикулира като наративна травма, т.е. като опит на разкъсаност, който не подлежи на разказ. Разкъсаността не разказва. Отнетата цялост и единство не може да се отлее в разказ. Травматичният опит на изгнанието, все едно дали схванато като причинено отвън проклятие, като доброволен избор, или като откровение за човешкото, не просто има нужда да се изрази чрез нелинеарен, антификционален, контранаративен роман: той по-скоро не разполага с алтернатива. Въпросният нелинеарен, антификционален, контранаративен роман е превърната художествена форма на изгнанието, осмислено като номадство. И обратното – фрагментарният роман, романът на парчета има като своя хипограма въпросния травматичен опит на изгнанието, преосмислено като универсална човешка участ.

„Музеят на безусловната капитулация“ е огромен роман, който отказва да се вайка около изгнаническата съдба: в пет от седемте си части книгата предпочита да не коментира причините и мотивите за изгнаническата участ на повествователката. Вместо това романът предприема мащабната реторическа операция по струпването на метонимии и синекдохи, които в последна сметка ще кристализират в метафора на интегралния изгнанически опит, която читателят ще преживее пределно лично – чрез болката, чрез идентификацията си по-скоро с романовата метафора, отколкото с повествователката, чийто глас в последна сметка присъства също метонимично редом с останалите гласове.

Защо тогава този роман, който при появата си на английски е похвален щедро от авторитети като Сюзън Зонтаг, Чарлз Симич и Лари Улф, не се домогва до награди и култов статут? Факт е, че „Музеят“ остава самотен, останалите романи на Угрешич и не успяват да постигнат неговата сила на въздействие, убедителност и успешна експерименталност. Всъщност може би проблемът идва от факта, че и „Музеят“ е на ръба да провали интегралния си ефект в последните две части, първата от които се превръща в парадигмоопределяща за последващите романи на Угрешич.

Във финалните две части свободно кръстосващият географии и времена текст избира една подкопаваща замисъл и смисъл му фокусираност. В „Групов портрет“ той се концертрира върху група приятелки, които по силата на исторически обстоятелства, чийто предел е войната, правят алтернативни избори, които ги разпръскват и разделят. И тук по-

вестователката продължава да се крие зад персонажите си, задълго милостива към всеки от тях. Във финала обаче е открито саркастична към предателката Доти, превърнала се в рупор на националистическите нагласи за остракиране на писателката, довели до нейното изгнание. Тя се обявява за единствена пазителка на паметта не само за фикционалната среща с ангела, но и за цялата история на приятелството в бурята на историята. Този неочакван привкус на автогероизация е толкова чужд на романа, че щеше да остане незабелязан от читателя, ако не беше финалната част.

Wo bin ich? – частта, която следва да завърши и окръгли разпределените в четири части 125 фрагмента с берлински хронотоп, привидно изпълнява задачата. Фрагментите въздействащо развиват и задълбочават теми и идеи от предишните „Берлински тетрадки“. Проблемът с последната берлинска част е, че тя предприема или по-точно продължава от предишната част процеса на завръщане у дома, този път – посредством пораженческо затваряне в берлинската изгнаническо-имигрантска общност на „нашите“, на преселниците от бивша Югославия. Наистина за повествователката „нашите“ включват и имена на босненци, сърби, македонци, роми. Все пак след смелите, многогласни и световни пет части това преоткриване на дома звучи искрено, но абдикира от програмата на един роман, превърнал се в еманация на пъстротата и разноликостта. Изведнъж сноването из улиците на Берлин губи предишната си непреднамереност и тревожност, откривателство и случайност, за да се окаже впримчено в битпазарите и кварталите на „нашите“. И иронията, и болката са си на мястото, но Берлин изведнъж се оказва „наш“, завладян, утешително присвоен, а изгнаничката – уютно у дома си. Преоткриването на дома навсякъде по света е вероятно автентичен импулс и ефект. Диаспорите са конструирани на принципа на естествената констелация на своето наред чуждото. Финалът на книгата е закономерен и честен, но безизлазно предвидим, примирен и смален. Сложният опит на изгнанника, с който ни занимава романът в първите си пет части, е изоставен и заменен от носталгичен приют и утеха във въобразения дом зад граница. Дори силните страници за действителния „Музей на непрекословната капитулация“ се оказват населени със сънародници. Неумолимата простота, щастливият примитив са път към точката на болката. Те имат място в романа паралелно на интелектуалната дистанция и техниките на остраничностяване и отчуждение. Въпреки това финалът бележи утихване, умора и абдикиране от мащабността на замисъла и убедителността на осъществяването му. Уморен да броди, да мисли и да реагира сложно, романът утихва в утехата на изгнанник, който носи дома си със себе си като костенурка. Подобно на Криста, чиято втора фикс идея – да си пос-

трои дом – иронично я отчуждава от първата ѝ фикс идея – Берлинската стена (тя така и не разбира, че стената е паднала, погълната от строежа на къща в някаква полска провинция), повествователката ненадейно се оказва сподобена с дом наред дома епитом на бездомността – Берлин.

Още по-неблагополучно е, че тези части идват почти веднага след централната и най-мощна концептуално четвърта част. Всички истории в тази част са доминирани от един парадигмален обрат: от внушението, че Луси, индийките, бабата, Криста, американските професорки са хипостази на повествователката. Това в най-висока степен се отнася до португалския любовник. Тази последна за частта история поема най-големи рискове, затова и залогът при нея е най-висок. Угрешич постига автентика из-от обречена и сякаш белязана от фалша на проституцията ситуация. По подобен начин тя успява да преобърне историята с Луси Скжиделко и да предложи перспектива към себе си, от която перспектива да изглежда смешна и жалка, самотна и изгубена жена, търсеца признание, близост и изгнаническо единение. Романът отново и отново проиграва този обрат, в резултат на който повествователката се идентифицира със своите герои и героини, застава на тяхното място, влиза в техните обувки, а те на свой ред отразяват нейните слабости и дефицити като автентични симптоми на универсалното човешко изгнание. Тези обрати имат и друга ключова цел: да покажат неумолимата ирония, отвращение, гняв към себеподобните като болезнена, симптоматична, непреработена себенавист. Този комплекс от отвращение, гняв, ирония и пародия в последна сметка се обръща срещу самата повествователка, тъй че поведението ѝ към другите да се преосмисли като образцовата драма на номада.

Ала в това повтарящо се преобръщане също се крие проблем. Интелектуалната поза на поглед, който прониква отвъд привидностите и маските, се оказва маска на личната драма и самонепоносимост. Но героичното идентифициране с обектите на презрение, гняв, отвращение и ирония не сменя проблема с началното отношение. Фактът, че всички тези чувства се обръщат към повествователката, не отстранява напълно перманентното начално отхвърляне на пожеланите-като-други. Повествователката нарочно или неволно изповядва липсата на достойнства, които определяме като широта, любопитство и авансово опрощаване на другостта на другия, които очакваме от писателя и от човека на изкуството. Романът всъщност не успява да надмогне интелектуалното си високомерие. Противоречивото отношение към другите е белязано от автентика и сила, но през него често просветва една днес вече анахронична безмилостност, която никакъв контрол върху точките на болката не ус-

пява да прикрие. От позициите на днешната политическа коректност романът на Угрешич вече звучи безпомощно анахронично.

Нещо повече: при цялата си пъстрота книгата си остава в плен на бинаризма по начин, вече критикуван от Павич. Парадигмоопределящ за източноевропейския литературен бум на последните два десет години като замисъл и мащабно осъществяване особено в първите пет части, романът страда от ендемични дефицити на човешка грижа, опрощение и доброта, които ще направят от Токарчук Нобелова лауреатка. Обратното, у Господинов този по-малък човешки ръст на учения интелектуалец, на алтер-егото Гаустин, ще оспорва правата върху текста на Г. Г. още във „Физика на тъгата“, за да завземе тревожно големи територии във „Времеубежище“. Тази човешка несигурност у Господинов и у Угрешич бива щастливо преодолявана у Токарчук и Картареску, а западният експертен читател умее да прави разлика дори когато привидно еднакво се възхищава на всички представители на литературната вълна.

И така, „Музеят на безусловната капитулация“ е неравен шедевър. Във втората част романът лансира естетическата си програма, която по протежение на романа осъществява по завладяващ и разтърсващ начин. Книгата е забележителна с оголването на похватите си, с това, че прави точно онова, което коментира и пропагандира. Така тя постига нещо далеч надхвърлящо перформативната холограма на един контра-нарративен, антификционален, нелинеарен портрет на изгнаничеството. Тя предлага рецепта за добра постпостмодерна литература, която ще противодейства на нарративната и жанровата литература и по този начин ще предложи един алтернативен модел на свят, в който биването ще доминира над ставането, а романът и неговите източноевропейски наследници ще превърнат това в литературна защита на живота, често отвъд антропоцентричната инерция.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Борхес 1989: Борхес, Х. Л. *Вавилонската библиотека*. Прев. от исп.: А. Златкова, Р. Хубеш. София: Народна култура. [Borges 1989: Borges, J. L. *Vavilonskata biblioteka*. Prev. ot isp.: A. Zlatkova, R. Hubesh. Sofia: Narodna kultura.].
- Господинов 2012: Господинов, Г. *Физика на тъгата*. Пловдив: Жанет 45. [Gospodinov 2012: Gospodinov, G. *Fizika na tagata*. Plovdiv: Zhanet 45.]. ISBN 978-954-491-748-7, 978-954-491-749-4.

- Господинов 2020: Господинов, Г. *Времеубежище*. Пловдив: Жанет 45. [Gospodinov 2020: Gospodinov, G. Vremeubezhishte. Plovdiv: Zhanet 45.]. ISBN 978-619-186-562-8.
- Картареску 2012: Картареску, М. *Ослепително*. Прев. от рум.: И. Станков. В. Търново: Фабер. [Cărtărescu 2012: Cărtărescu, M. Oslepitelno. Prev. ot rum.: I. Stankov. V. Tarnovo: Faber.]. ISBN 978-954-400-727-0.
- Картареску 2022: Картареску, М. *Соленоид*. Прев. от рум.: И. Станков. В. Търново: Фабер. [Cărtărescu 2022: Cărtărescu, M. Solenoid. Prev. ot rum.: I. Stankov. V. Tarnovo: Faber.]. ISBN 978-619-00-1304-4
- Токарчук 2019: Токарчук, О. *Бегуни*. Прев.: С. Борисова. София: ICU. [Tokarczuk 2019: Tokarczuk, O. Beguni. Prev.: S. Borisova. Sofia: ICU.]. ISBN 978-619-7153-49-1.
- Угрешиш 2004: Угрешич, Д. *Музеят на безусловната капитулация*. Прев. от хърв.: Ж. Георгиева. София: Стигмати. [Ugrešić 2004: Ugrešić, D. Muzejat na bezuslovnata kapitulatsiya. Prev. ot harv.: Zh. Georgieva. Sofia: Stigmati.]. ISBN 954-9521-42-7.
- Фуко 1992: Фуко, М. *Думите и нещата*. Прев. от фр.: В. Цветков. София: Наука и изкуство. [Foucault 1992: Foucault, M. Dumite i neshtata. Prev. ot fr.: V. Tsvetkov. Sofia: Nauka i izkustvo.]. ISBN 954-02-0069-5.
- Хайдегер 1993: Хайдегер, М. Началото на художествената творба. В: *Същности*. София: Гал-Ико. Прев. от нем.: Д. Денков, Хр. Тодоров, 65 – 128. [Heidegger 1993: Heidegger, M. Nachaloto na hudozhestvenata tvorba. V: Sashtnosti. Sofia: Gal-Iko. Prev. ot nem.: D. Denkov, Hr. Todorov, 65 – 128.]. ISBN 9548010208.
- Tokarczuk 2021: Tokarczuk, O. *The Books of Jacob*. Jennifer Croft (Translator). London: Penguin Random House. ISBN-13978-1922330680.
- Ugrešić 2002: Ugrešić, D. *The Museum of Unconditional Surrender (Muzej bezuvjetne predaje)*. Celia Hawkesworth (Translator). New York: New Directions/Phoenix. ISBN 9780811214933 (ISBN10: 0811214931).

Assoc. Prof. Dimitar Kamburov, PhD

St. Kliment Ohridski University of Sofia, Bulgaria

Trinity College Dublin, Lector of Bulgarian Language, Literature and Culture

e-mail: dkambour@uci.edu

ORCID ID 0000-0002-0357-9869