

<https://doi.org/10.60056/CCL.2025.11.141-153>

Веселина БЕЛЕВА¹

**Споменът като „непозната форма на живот“ – Зебалд
и съвременният балкански роман (или още веднъж за романа музей)**

Резюме

Статията прави своеобразно „завръщане“ към двойната оптика на концепцията за музея в литературата и литературата в употреба на музея – музея като специфичен повествователен модел, но и като културна метафора. Изложението проследява възможните „пресрещания“ между творчеството на В. Г. Зебалд и избрани романи на съвременни балкански писатели като Андрея Расучану, Андонис Георгиу и Галин Никифоров. Изследователският фокус е насочен към характерната за музея „архивираща“ функция – да вписва в тъканта на романа различни повествователни форми. Сравнителният анализ откроява литературно-музейните визуални преображения на спомена под формата на албум/дневник/дом/храм, който изгражда пространство, независимо от времето, белязано от огромен наративен потенциал.

Ключови думи: В. Г. Зебалд ; Андрея Расучану ; Андонис Георгиу ; Галин Никифоров ; спомен ; роман музей ; албум ; дневник

Abstract

**Memory as an “Unknown Life Form” – W. G. Sebald and the Contemporary Balkan Novel
(or Once Again about the Museum Structured Novel)**

The article is a kind of “return” to the double optics of the concept concerning the museum in literature and literature in the use of the museum – the museum as a specific narrative model, but also as a cultural metaphor. This is an attempt to trace the possible points of “intersection” between the works of W. G. Sebald and selected novels by contemporary Balkan writers, such as Andreea Răuceanu, Antonis Georgiu and Galin Nikiforov. The focus of the study is on the museum's “archiving” function to include different narrative forms in the genre of the novel. The comparative analysis highlights the visual transformations of memory in the form of album/diary/home/temple which constructs a space independent of time and marked by enormous narrative potential in the museum structured novel.

Keywords: W.G. Sebald ; Andreea Răuceanu ; Antonis Georgiu; Galin Nikiforov ; memory; museum structured novel; album; diary

Настоящият текст е опит за „завръщане“ към двойната оптика на концепцията за музея в литературата и за литературата в употреба на музея. Експлоатирането на музея като повествователен модус в романа предполага фокусиране върху визуалното като алтернативен подход, който „пречупва“ линейното време и съответно преориентира повествованието от синтагматика към парадигматика. Мисленето на романа като музей определя не просто „архивиране“ на музейни повествователни форми като албума и дневника в романа, а тяхното

¹ **Veselina BELEVA** is a curator of Yordan Yovkov Memorial House, part of the Regional History Museum in Dobrich. In 2020, she received a Ph.D. degree with a thesis on *The War and the Museum – Structuring Memory in Contemporary Balkan Novel (Female Voices from the Second Half of the 20th Century)* developed at Sofia University. She is the author of articles, as well as the editor of scientific and popular science publications. Her research interests are in the field of Balkan Studies and Comparative Literary Studies. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-4803-8411>

„сговаряне“ или пресрещане в колаж от фотографски бележки – визуални спомени фрагменти, умело вплетени в тъканта на романа, дори съвсем буквално – като допълващи/накъсващи текста изображения. Вместо хронологична верига от събития, в наративния строеж се наслагват „отклонения“, които се четат парадигматично – като списък, опис, дори речник. В приплъзването на памет и история, история и литература, музей и роман, което в дисертацията си съм дефинирала в пряка връзка с конституирането на жената писателка, Клео Протохристова² добави и творби на В. Г. Зебалд като отговарящи на изработената типология. Контрааргументът на проф. Протохристова вдъхнови предложеното тук изследване в сравнителен план на споделяната от немския писател и от някои съвременни писатели „балканци“ обща страст към специфично „визуалното“ опознаване на миналото.

В интегрирането на „хибридни“ повествователни форми като албума и дневника, мислени едновременно като документални, но и свързани с интимното пространство, изложението проследява едно своеобразно „завръщане“ към литературна тенденция, характерна за периода между двете световни войни, а именно – създаването на романа да се превърне в тема на самия роман³. В литературно-музейните преображения на албума и дневника с „главна роля“ на спомена, разбиран като отклонение от отминало събитие, сравним с музейния експонат, който според Жоел Кандо⁴ е далеч от контекста си, пулсира напрежението между автентично и фикционално. То обуславя сходни художествени интерпретации на отношението Памет – История в творчеството на Зебалд от края на XX век и в конкретни романи на Андрея Расучану (*Непозната форма на живот* – 2018), Андонис Георгиу (*Албум с истории* – 2014) и Галин Никифоров (*Къщата на клоуните* – 2011). Те конструират пространство, което обезсилва понятието за време, пространство, белязано от лайтмотива за завръщането на мъртвите, който пък предопределя необичайната форма на битуване на живота и смъртта в спомена.

Споменът като албум със снимки / истории:

В. Г. Зебалд, Андрея Расучану, Андонис Георгиу

Световъртежът при обсебения от неясните мъгливи фотографии повествовател на Зебалд, който Клео Протохристова определя като „феноменално наблюдателен и проникателен,

²https://www.unisofia.bg/index.php/bul/universitet/t/fakulteti/fakultet_po_slavyanski_filologii/specialnosti/doktoranti/pridobivane_na_obrazovatelna_i_nauchna_stepen_doktor/arhiv/veselina_borisova_beleva_fakultet_po_slavyanski_filologii (12.01.2025 г.) – Става дума за рецензия на проф. дфн Клео Протохристова за предложението за защита дисертационен труд на Веселина Белева.

³ По-подробно за тази тенденция вж. Станчева, Р. Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки на романа*. София, ИК „Колибри“, 2023, 86-118.

⁴ Кандо, Жоел. *Антропология на паметта*. Превод Марио Йончев. Враца, ИК „Одри“, 2001, с. 28.

с изострена чувствителност към детайла и неспокоен⁵, е състояние, обусловено от „парализата на паметта“⁶, съпътстваща неговите уж безцелни пътувания из Европа, по време на които той най-вече води записки или посещава архиви, музеи и библиотеки. В *Световъртеж. Чувства* (1990) придвижването от едно място на друго всъщност е „спомняне“, дори гледките от влака преминават „през“ картини на Тиеполо. Нишката, свързваща четирите привидно самостоятелни истории в книгата, е именно пътуването на повествователя (алтер его на Зебалд), който тръгва по следите на един „*scriittore ebreo*“ (писател евреин) от 1913 г. през Виена, Венеция, Верона до езерото Гарда – това е Франц Кафка, който пък „повтаря“ литературното пътуване на Анри Бейл (известен като Стендал) и Мадам Герарди от творбата *За любовта*. Палимпсест се оказва *Дневник на моето пътешествие из Италия (1819)* на Грилпарцер. В това напластяване доминира афинитетът към визуалното (фотография, фреска, картичка), което, както отбелязва Стендал, „иззема изцяло мястото на спомена“⁷. Дори случайната среща с 15-годишно италианско момче, удивително напomniaщо на Кафка от ученическите му снимки, предизвиква неустойимо желание за документиране на приликата чрез фотография. Оттук нататък неограничено право на съществуване в творбите на Зебалд получават (албуми със) снимки и пощенски картички, дневници, вестникарски изрезки, билети за пътуване, репродукции на картини, скрити или явни цитати от литературни творби и т.н., материализиращи спомена. В този облик той „съшива“ тъканта на една, както я нарича Протохристова – „жанрово неопределима“⁸, бихме я нарекли музейна по своята същност форма, преплитаща автентична история, фикция и мит и наподобяваща роман, мемоар, пътепис, есе.

В процеса на архивиране на принципа на монтажната композиция, както я определя Стоян Гяуров⁹, преводач на Зебалд на български език, времето спира, застива. В *Световъртеж. Чувства* мотивът е свързан с „женското“ пространство. Кафене „Алпийска роза“ на сестрите Бабет и Бина не е посещавано от мъже, но е тайна обител на „Сивия ловец“ – стар манекен, облечен в автентична униформа на един от австрийските ловци, които около 1800 г. сформират доброволческо опълчение срещу французите, преминало прохода Бренер, по течението на Адидже, покрай езерото Гарда, навярно загинал в битката при Маренго. Този истински музеен експонат репрезентира прототипа на Ловеца Гракх на Кафка и на Ловеца Шлаг на Зебалд, по

⁵ Вж. Протохристова, Клео. В. Г. Зебалд – транснационалност, интермедиялност и перипатетизъм: <https://calic-bg.eu/conferens/bilingualism/123-w-g-sebald-transnationalism-intermediality-and-peripatetism.html> (12.01.2025 г.).

⁶ Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Превод Стоян Гяуров. София, ИК „Колибри“, 2023, с. 138.

⁷ Пак там, с. 12.

⁸ Протохристова, Клео. В. Г. Зебалд – транснационалност, интермедиялност и перипатетизъм. Цит. публ.

⁹ „Световъртеж. Чувства.“ – първият роман на Зебалд. Разговор на Белослава Димитрова с превода Стоян Гяуров (22.03.2023 г.): <https://bnr.bg/hristobotev/post/101796948/svetovartej-chuvstva-parviat-roman-na-zebald> (12.01.2025 г.).

чиито следи всъщност вървят и Стендал, и Франц Кафка, и самият Зебалд. Неговото „безкрайно скитничество“ през времена и места (Рива, 1913 г., Верона от 80-те години на XX век, баварското градче Вертах около Втората световна война), разбирано като „изкупление за копнежа по любов“¹⁰, превръща образа на Ловеца в истински литературен мит. Митът за мъртвия жив, който „се завръща“ не просто с ладия, а под формата на (албуми) с фотографии или дневници, като „непозната форма на живот“, е разработен от Зебалд и в книгите *Емигрантите* (1992) и *Аустерлиц* (2001), както и в романи на съвременни балкански писатели.

Коментирайки написването на романа *Непозната форма на живот* (2018)¹¹ като разравяне на стари архиви и осветляване на свидетелства за живота на привидно незначителни участници в историята, Андрея Расучану „изважда“ три жени от забравата на историята. Румънската писателка отделя Йоана, Елена и Станка от „конвоя жени в черно“¹² – балканските оплаквачки, които векове наред палят свещи и жалят своите мъртви, по правило (не)познати мъже, като подготовка за собствената си безименна смърт. Всъщност наричаме тази представа условно „балканска“, тя е маркирана и от Зебалд в спомена му от родния Вертах за облечените в черно селски жители, обикалящи гробовете на близките си, но най-вече за поменните хлебчета на Майрбек в тези „паметни дни“ на възпоминание. Обединени от мястото – познатата като литературен топос от творчеството на Мирча Елиаде букурещка улица „Мънтуляса“ – Станка, Елена и Йоана живеят съответно през Средновековието, по време на Първата световна война и във втората половина на размирния XX век. „Мънтуляса“ е пространство, което „съшива“ различни отрязъци от време, така че нещата изглеждат „винаги едни и същи, вечни“¹³.

Образите на трите жени обединява и темата за отсъствието – незавърналия се от поредно пътуване съпруг на Станка – търговеца Манту, отчуждението на Петру от непоносимата обстановка в подложения на бомбардировки Букурещ, смъртта на йоаниния съпруг Санду. Оттам и желанието текстът на романа да говори за отсъствието, да го „облече“ в конкретна форма. Неслучайно са дадени и речниковите значения на понятието в изследване на същинския му смисъл като „отсъствие на дадено същество от мястото, на което би трябвало да се намира. Но кой знае къде е то“¹⁴. Става дума за търсене на облик на спомена за отсъстващото „мъжко“, който впоследствие се превръща в материализиране на „женско“ присъствие. Разказът за Йоана, Елена и Станка „тече“ паралелно, в края на романа ще се разбере, че внучката на Йоана

¹⁰ Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Цит. изд., 191-192.

¹¹ Предговор на А. Расучану към българското издание на романа. Вж. Расучану, Андрея. *Непозната форма на живот*. Превод от румънски Лора Ненковска. София, ICU, 2024, с. 5

¹² Пак там, с. 286.

¹³ Пак там, с. 125.

¹⁴ Пак там, с. 157.

записва в тетрадка спомените си, осъзнала, че именно пространството я свързва с починалата ѝ баба, с която може да бъде заедно „на едно и също място, но не по едно и също време“¹⁵.

В търсене на автентичния образ на Йоана, повествованието се разгръща като опит за подреждане на откритите от внучката в кутия от бонбони черно-бели снимки – протрити или изрязани с ножица, семейни, профилни и празнични, със или без „историческа справка“ на гърба, но предизвикващи „мълчалив, невъзможен диалог между онези, които вече ги няма, и живите, възрастни, които се срещат отново по невероятен начин“¹⁶. Приживе снимките са означавали толкова много за Йоана, дори по отношение на брака нейният избор е предопределен от снимка – не тази на вперилия поглед в бъдещето Санду, а на завърналия се от фронта офицер. „През визьора“ на фотоапарата образът ѝ се превръща в метафора на изплъзващата се идентичност, апология на спомена между живота и смъртта, автентичността и фикцията. В „музея на живота“ ѝ особено значение придобиват няколко снимки, свързани с пътуването от затътеното дунавско село К. до столицата. Първите две са от гарата в Галац и от Букурещ – с един крак върху стълбата на влака, Йоана изглежда „като мъртва“, на втората е в образа на холивудската актриса от 40-те години Присила Лейн, с дрехи по парижка мода и с обещанието за бляскав живот. Другите две снимки, направени „за спомен“ във фотостудио, разделени от част от секундата, раздвояват Йоана между образа на победителката, „погълната“ от фотоапарата, респективно Букурещ, който я е приобшил, и размазания образ на избледняваща от историята на града следа.

Фотосите определят битието на жената между смъртта и живота – между това, което е била, и това, което би могла да бъде. Макар да си дава сметка за физическата прилика и съвпаденията в биографиите на Присила Лейн и Йоана, внучката предпочита неясната мъглява снимка, осъзнавайки наративния ѝ потенциал в зависимост от гледната точка – отсъствието като възможност да се превърнеш в някой друг. Това е и възможност за идентифициране – Йоана разпознава у баба си своята собствена отстраненост, невъзможността за пълно освобождаване от „чуждия“ поглед на фотографа. Образът на внучката се наслажда върху този на бабата, гласът на бабата звучи през този на внучката, смесвайки смъртта и живота: „Децата също умират, нали, Йоана. Умират. Само че ти няма да умреш, обещавам. Никога, никога, никога. Ами ти. Това вече не мога да ти го обещаю. Но ако умреш, къде ще бъдеш. Никъде“¹⁷. Йоана не желае надгробна снимка, и тя, също като внучката, предпочита да мисли за фотографията като възможна форма на живот, не толкова като знак за смърт.

¹⁵ Пак там, с. 158.

¹⁶ Пак там, с. 18.

¹⁷ Пак там, с. 263.

Албум с истории (2014) от кипърския писател Андонис Георгиу също започва от смъртта на бабата, за която разказва приятел на повествователя, който пък от своя страна добавя „други случки, преживени или чути“, в резултат на което „хората, възрастите, времената и местата се преплетоха в едно кълбо, което се търкулна и взе да лъкатуши, спомените се объркаха (...) и вече не знаеше коя история е негова и коя чужда, как продължава и как свършва...“¹⁸. Включвайки 270 снимки от семейни албуми и други източници (както указва подзаглавието на книгата), подобно на Зебалд, Георгиу изгражда полифоничен роман, в който до безкрай могат да се добавят снимки, изрезки от вестници, рецепти, народни песни, пословици и поговорки, стихотворения, детски рисунки и т.н. Повествованието „тече“ като съвместно разглеждане на стари семейни албуми от двама приятели („ония с дебелите корици, снимките в тях са налепени без никакъв ред, едни стари, други нови...“¹⁹). Двугласът в разказването на една история плавно преминава в многогласие от истории. Липсата на хронология в албумите, почти рефреново подчертавана в текста („налепени без никакъв хронологичен ред“, „разбъркани снимки от Кипър, Австралия, Африка, Митилини, стари и нови...“²⁰), е разпозната като „женски“ творчески избор – „майка ми имаше навика да ги слага така“.

Майката е шивачка, но „всичко в нея говори“, от нея „няма по-добра разказвачка“, тя успява да „съшие“ и тъканта на романа чрез повторение на спомени сентенции, подобни на анотации към снимки – например „НА СЕЛО ВАЛЯ СНЯГ, ХВЪРЛЯХМЕ ТОПКИ ПО ПРОЗОРЦИТЕ НА СЪСЕДИТЕ“²¹. Те извикват в съзнанието не просто история, а снимки от семейния албум, подобни на предпочитаните в *Непозната форма на живот* фотографии – „размазани, снимани отдалече, фокусирани другаде, дори и отрязани“²². Тяхната неяснота, разпозната в романа на Расучану като белег на отсъствие, но и на потенциален разказ, в *Албума* се разчита като възможност за „припознаване“, съответно присвояване на истории. Дори без „историческа справка“, снимката генерира разказ – стига да я снабдиш с „по едно заглавие“. Както посочва Ребека Долгой²³, неяснотата не е пречка снимките да бъдат „вплетени“ в „някакъв селектиран фрагментарен наратив“. Т. нар. глави в романа са именно това – заглавия на снимки („сладник“, „Етнархът, Генерала, една Богородица и „Гагарис“, „две педи земя“ и

¹⁸ Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Превод от гръцки Ирена Алексиева. София, ICU, 2020, с. 16.

¹⁹ Пак там, с. 118.

²⁰ Пак там, с. 49; с. 131.

²¹ Пак там, с. 60.

²² Пак там, с. 46.

²³ Dolgoy, R. C. From Ethos to Mythos: The Becoming Mythical of History. – *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011, с. 34.

т.н. с „прикачена“ към тях история), поддържащи „постоянния поток“ на разказване, но и допълващи мозаечната структура, за които говори писателят²⁴.

Споменът под формата на фотография „отклонява“, пречупва линейността на разказа: „...времето спира в една снимка, запечатваме го завинаги върху къс хартия – миг вечност е снимката (единственият може би), нима е малко?“²⁵. С други думи, споменът едновременно фрагментира и „съшива“ повествованието в романа-музей, поддържайки баланса музей – музейна експозиция, парадигматика – синтагматика, като в своя визуален аспект маркира едновременно смърт и живот, преходност и вечност („миг вечност“). В един от тематологичните си етюди Клео Протохристова²⁶ изтъква склонността на балканските писатели едновременно да тематизират музея и да го инструментализират като повествователен модус. Георгиу също не пропуска да тематизира музея – подобно на Расучану, го прави през темата за войната. Първото преминаване на кипърците отвъд демаркационната линия, 29 години след турския десант в Кипър – през 2003 г., е видяно като „пътуване назад във времето“ – в Кипър от 70-те години на миналия век. Някогашните домове на завръщащите се кипърски турци и кипърски гърци са своеобразни музеи, в които мъртвите сякаш все още живеят: „Елени К. заварила дома си, както го е оставила през 1974 г. Мебелите, украшенията, картините по стените, даже кувертюрата на леглото, били същите. Туркинята, която живеела в къщата, сякаш я била наела напълно обзаведена“²⁷.

Същевременно в контекста на една постмодерна културна нагласа повествователната ориентация от синтагматика към парадигматика е умело поддържана през темите за войната, емигрантите, секса, футбола, политиката... Тематизирайки „различните“, албумът „прескача“ в жанра на речника. Романът на Георгиу дори графично вертикализира текста си, напълно пренебрегвайки понятията за време и дистанция. Повествованието преминава в паралелно разглеждане/четене на два албума – тъмносиния със забележителности от Кипър на корицата, попълван от живеещия в Австралия чичо, „платил“ висока цена за своята „различност“, и светлосиния албум с цветя, попълван тайно от племенницата му в Кипър. Размяната на снимки от разстояние, т.е. запълването на „празнините“ в (семейната) история, „съшиването“ на премълчаното в нея, отново е свързано с жената, с майката, която дори на снимка се отличава от „конвоя жени в черно“. Образът ѝ в бяла рокля с перлено колие на шията би „паснал“ на

²⁴ Андонис Георгиу: Би било добре изкуството да безпокои: https://jasmin.bg/2021/litsa/interview/antonis-georgiou-interview/?fbclid=IwAR1fRutAqiTNIpZEE_q0L6F9MdEq7IGxVyf9IbVXYZ26zq3fJfLvOEaAU (12.01.2025 г.).

²⁵ Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Цит. изд., с. 119.

²⁶ Вж. Протохристова, Клео. Музеят като топос и повествователен модус в творчеството на Орхан Памук и Елиф Шафак. – В: Протохристова, Клео. *Тематизация. Литературнотематични етюди*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 2016, 155-168.

²⁷ Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Цит. изд., с. 95.

всички места и епохи, именно тя владее и следва музейния наратив дори във времето на новите технологии – електронната фоторамка също трябва да репрезентира експозиция от стари и нови снимки без хронологичен ред.

Малко по-различни са преображенията на албума и дневника в новелистичния сборник *Емигрантите* (1992). Голямоформатен албум документира почти целия живот на Паул Берайтер, трагично самоубилия се учител на Зебалд. Потокът на разказа в търсене на обяснение тече като разлистване „напред и назад“ на албума със саморъчно аотирани от Паул снимки. Непрестанното връщане към тях носи на повествователя усещането, че „мъртвите се завръщат или пък, че ние сме на път всеки момент да се присъединим към тях“²⁸. Албумът почти хронологично документира съдбата на един германски начален учител, „непълноценен ариец“, без право на кариера в образованието, но зачислен в армията на Третия Райх. Ако йерархията в албума е опит за управление на „непреодолимото чувство за поражение“²⁹, „черните мушамени тетрадки“ на Паул изоставят хронологията, „смесват“ семейната и националната история, приобщавайки го към изгнаниците – списъка на писатели самоубийци като Витгенщайн, Клаус Ман, Бенямин, Цвайг... Друга емигрантска история от сборника, тази на Амброз Аделварт, започва с отварянето на два албума – семейния и този с илюстрирани картички, разгръщайки се като разчитане на тефтерче от 1913 г., в което фрагментарните пътни бележки на Амброз се отклоняват от линейния разказ, замайват и неизбежно водят към доброволно избраната смърт като „необратимо изличаване на способността да мисли и помни“³⁰. За разлика от тези на Аделварт, записките (спомените) на Луиза Ланцберг за еврейското ѝ детство се разпростират неограничено, „поглъщайки“ дори времето на нацистка Германия. Зебалд коментира структурирането на разказа в самия разказ – вписването на дневника и снимките, получени в завещание от сина на Луиза, художника Макс Фербер, е определено като „неудачен кърпеж“³¹.

В опит да достигне „от никого неоткритото“ място в историята, писателят „закърпва“ неясни, размазани снимки и в романа *Аустерлиц* (2001). Жак Аустерлиц е преподавател по история на изкуствата в Лондон, запленил от пътуванията, гарите и фотографията – най-вече „от мига, в който виждаш върху фотохартията как, така да се каже, от нищото се появяват сенките от действителността – точно като спомени, (...) които дори и посред нощ изплуват в нас и които помръкват отново, ако се опиташ да ги уловиш“³². На натрупването на знания,

²⁸ Зебалд, В. Г. *Емигрантите. Четири дълги разказа*. Превод Стоян Гяуров. София, Колибри, 2017, с. 72.

²⁹ Пак там, с. 77.

³⁰ Пак там, с. 157; с. 175

³¹ Пак там, 358-359.

³² Зебалд, В. Г. *Аустерлиц*. Превод от немски Галина Г. Павлова. Варна, ИК „Стено“, 2013, с. 67.

изличаващо паметта на главния герой, Зебалд противопоставя фотографията – дори от хода на военните действия ярко се запомня точно един кадър – дали картината на поражението на съюзниците от битката при Аустерлиц, или образът на самотното малко момче на гарата на Ливърпул стрийт в Лондон, пристигнало със специален транспорт от Прага в края на 30-те години. Споменът изплува от забравата под формата на две малоформатни фотографии, намерени от детегледачката Вера в жилището ѝ в Прага – тя е запазила дома на депортираните родители на Аустерлиц във вида му от 1933 г., консервирайки живота на малкия Жак, „пажа на кралицата на розите“, за да се завърне той самият като посетител в музея на собственото си изгубено минало. Снимките, пазещи паметта за оцелелите и за загиналите, не връщат времето, те го анулират в „различни, според някаква по-висша стереометрия, сложно заплетени едно в друго пространства, между които живите и мъртвите (...) могат да вървят насам-натам“³³. Изгражда се музейна парадигма, според която „всички моменти от времето съществуват паралелно един до друг“, подобно на албум с фотографии без хронологичен ред, случването на събитието (експозицията) се оказва в момента на гледането, което пък „разтваря отчаяната перспектива за вечно нещастие и страдание без край“³⁴.

Споменът като дом / храм / книга:

В. Г. Зебалд, Галин Никифоров, Андрея Расучану

Романът *Къщата на клоуните* (2011) от Галин Никифоров също следва музейна перспектива в опита за овеществяване на времето, обличайки го във формата на своеобразен квазиалбум на сюрреализма. Пробивът към т.нар. от автора „Сюрреално“ – към неограничените селения на въображението, които се смесват с реалността и я правят по-поносима, се осъществява през творчеството на т.нар. прокълнати поети (Жерар дьо Нервал, Верлен, Рембо, Юисманс), предшественика на сюрреализма Лотреамон, както и сюрреалистите Мишо, Жакоб, Бретон, Елюар и т.н. Безименният повествовател – писателят, който пише книга в хода на романа и я коментира, носи техните специфични характеристики – преследван от незначителна болест, склонен към мечтателност, обсебен от книгите, бароковите картини, драгоценните камъни и странните места. Писането „тук и сега“ е възкресяване на „забравен спомен“³⁵, събиране на „парчетата от собственото Минало“³⁶, (ал)химичен процес, протичащ от Гримьорната в Къщата на клоуните, с поглед, обърнат назад към Махагоновия дворец на

³³ Пак там, с. 155.

³⁴ Вж. пак там, 88-89.

³⁵ Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. София, Сиела, 2023, с. 119.

³⁶ Пак там, с. 136.

Богинята майка и отсъстващия мъж – бащата клоун. Будното състояние на пишещия препраща към сюрреалистичната идея за „нахлуването на съня в нашето будно съзнание“³⁷, с подчертавания от Валтер Бенямин риск въобще да не се излезе оттам.

Смесването на поети романтици, символисти и сюрреалисти от една страна е обусловено от саморъчно направената от повествователя на принципа на албума книга, „събрана от откъснатите страници на поне дузина книги и стотина други стихове и кратки поеми“³⁸. От друга страна привидното объркване следва изживяването на т.нар. сюрреалистично (като „накъсани кадри от отдавна забравен филм без цялост, без последователност“³⁹) във всички времена и места, символ на което се превръща фигурата на Морс Иморталис. Времето е напълно подвластно на Безсмъртната Смърт – „кафявата книжка с почернели като сажди краища“ събира негови стихове от близо четири века (1559 г., 1643 г., 1728 г., 1877 г.), които със средствата на (ал)химията повествователят трябва да възстанови и „архивира“ в книгата, която пише. Неслучайно Амелия Личева определя романа като „възстановка“, „реплика към едно друго време, друга епоха, други ценности“⁴⁰. Тази „реконструкция“ обаче би била валидна през всички времена и епохи именно чрез Морс Иморталис, чието „безкрайно скитничество“ повтаря това на Ловеца Гракх, както Безсмъртната Смърт преизговаря литературния мит за мъртвия жив Ловец, без значение Гракх или Шлаг. Още повече че къщата на клоуните (както и пишещата се книга) са подстъп едновременно към смъртта и към безсмъртието.

Ако все пак трябва да прочетем и Зебалд, и Никифоров през естетиката на сюрреализма, можем да „провидим“ в образите на Ловеца и на Морс Иморталис ангела от картината на повлияния от сюрреализма художник Паул Клее (*Angelus Novus*). Бенямин го интерпретира като „Ангел на историята“⁴¹, чието лице е обърнато към миналото, което той вижда не като верига от събития, а като натрупване на пластове отломки. Появата му в *Световъртеж. Чувства*. на Зебалд („През кълбета от дим под покрива надолу се спуска една непозната фигура. *Di morte l'angelo a noi s'appressa. Già veggo il ciel dischiudersi.*“⁴²) маркира „съшиването“ на времената в едно пространство – декорите и костюмите на съвременна постановка на „Аида“ са точно копие

³⁷ Вж. Бляновете на последния авангард. Разговор с проф. Стилиан Йотов и Тони Николов. – *Култура*, бр. 10 (3013), декември 2024, с. 8.

³⁸ Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. Цит. изд., с. 38.

³⁹ Пак там, с. 124.

⁴⁰ Вж. Личева, Амелия. *Литература. Бинокъл. Микроскоп*. София, Сиела, 2013, 125-126.

⁴¹ Вж. Бенямин, Валтер. Относно понятието за история (Превод: Светла Маринова). – В: Бенямин, Валтер. *Кайрос. Съчинения по философия*. Съставителство и послеслов Ралф Конерсман. София, ИК „Критика и хуманизъм“, 2014, с. 422.

⁴² Вж. Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Цит. изд., с. 160: „Ангелът на смъртта бърза към нас. Виждам вече как небесата се разтварят.“ (Превод от италиански).

на тези от оперния фестивал през 1913 г. В този смисъл Лотреамон, Нервал, Бретон, Мишо... та дори безименният повествовател в *Къщата на клоуните* могат да се разглеждат като албум от образи портрети на Морс Иморталис, Безсмъртната Смърт – „висок мъж, облечен в черен костюм на фокусник и бомбе на главата, който небрежно държеше бамбуково бастунче под мишницата си. (...) Той беше сякаш от друг свят...“⁴³. А може би е част от граничния свят на клоуните между реалността и измислицата, мъжкото и женското, чиято къща придава необичайна, „непозната“ форма на спомените символи в светлосенките на автентичното и фикционалното. От гледна точка на теорията на романа *Къщата на клоуните*, е своеобразно завръщане към европейска тенденция от периода между двете световни войни, коментирана от Р. Л. Станчева, а именно – „романът да придобие пространственост“⁴⁴.

„Книгата“, както настоява Барт⁴⁵, е обречена на отломки, от нея остава цитат, фрагмент – написана, след време тя отново става „Албум“. Така например от пишещата се книга в *Къщата на клоуните* остава албумът от „сюрреалистични“ образи на Морс Иморталис, един от които е и повествователят/писателят. Събраните фрагменти (ре)конструират миналото и (пре)създават специфично романово пространство на носталгията, метафора на която става Ангелът на Бенямин. Мислен в музейна перспектива, романът задава възможност за завръщане и пренареждане на спомените. Макар реконструкцията да е болезнена и тази болка в романа на Андрея Расучану да се повтаря почти като рефрен („парещата буца в гърдите ѝ, от кой ли забравен спомен“, „тази нова болка ѝ беше чужда, тя усещаше как се настанява в непозната зона вътре в нея“⁴⁶), тя винаги е възможност за нова, „непозната форма на живот“. Така Елена и Станка, живели в различни епохи, „изплуват“ в дневника на младата Йоана, която така и не открива къщата, в която е живяла баба ѝ в първите си години в Букурещ – това навярно е мечтаният от Елена Мангъру дом на улица „Мънтуляса“, изолиран от ужасите на войната.

Лайтмотивът за завръщането на мъртвите от творчеството на Зебалд, кореспондиращ с образа на Безсмъртната Смърт, Ловеца или Ангела на историята, при Расучану се явява в издължената фигура и благосклонен лик на светец в притвора на църквата, издигната по желание на Станка в памет на изгубения ѝ съпруг. Под „изнеженото лице“ на светеца обаче живее образът на самата Станка – „нейните склучени вежди, големите ѝ очи, като биеща на зелено смола от боже дръвце, отнесената ѝ усмивка“⁴⁷. В храма, замислен като заместител на

⁴³ Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. Цит. изд., с. 41.

⁴⁴ Вж. Станчева, Р. Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки за романа*. Цит. изд., 86-105.

⁴⁵ Вж. Барт, Ролан. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс 1978-1979, 1979-1980*. Превод от френски Галина Меламед. София, ИК „Лик“, 2006, 350-351.

⁴⁶ Расучану, Андрея. *Непозната форма на живот*. Цит. изд., с. 62; с. 167.

⁴⁷ Пак там, с. 276.

мъжкото тяло („За Станка църквата беше Манту“⁴⁸), влюбеният зограф увековечава женския образ. Споменът за мъжа потъва в забрава. Неясният мъжко-женски образ на светеца „изплува“ постепенно в „уморена светлина като тази на стари златни предмети в музеите, които са загубили блясъка си“⁴⁹, като „непозната форма на живот“, от която черпят сили и Елена, и Йоана, въобще жени от различни епохи. Улица „Мънтуляса“ се превръща в „женски“ топос, който опитомява времето, създавайки „чувството, че животът не съществува в действителност, че е илюзия, че няма нищо по-реално и в същото време по-важно от скитането им из измръзналата безкрайност, че времето не съществува, а само пространството“⁵⁰.

Особеният култ към мястото, идеята за придаване на пространственост свързва Зебалд с разглежданите „балкански“ творби и „оправдава“ сравнението – те със сигурност могат да бъдат заедно „на едно и също място, но не по едно и също време“. Мислени в музейна перспектива, тези романи структурират пространство на границата между смъртта и живота, мъжкото и женското, реалността и съня, автентичността и фикцията, миналото и бъдещето. Споменът осветява това пространство под няколко форми – на (албум) със снимки, (бележник/дневник) със записки, (храм/дом) със стенописи, които маркират от една страна липса на стабилна идентичност на героите, но и безкраен наративен потенциал във визуалните знаци на присъствие-отсъствието. Подобно на експоната, споменът се оказва „непозната“ (в смисъла на странна) форма на живот, защото в него историята живее и след нейното случване, след нейния край. В този смисъл образът на мъртвия жив, осъден на безкрайно странстване – географско, културно-историческо, ментално, през множество истории и различни образи, се превръща не просто в литературен мит, а репрезентира музея като метафора на носталгията по разказ(ване), по творчество.

Библиография

Барт, Ролан. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс 1978-1979, 1979-1980*. Превод от френски Галина Меламед. София, ИК „Лик“, 2006.

Бенямин, Валтер. *Кайрос. Съчинения по философия*. Съставителство и послеслов Ралф Конерсман. София, ИК „Критика и хуманизъм“, 2014.

Бляновете на последния авангард. Разговор с проф. Стилиян Йотов и Тони Николов. – *Култура*, бр. 10 (3013), декември 2024, 4-9.

Георгиу, Андонис. *Албум с истории*. Превод от гръцки Ирена Алексиева. София, ICU, 2020.

⁴⁸ Пак там, с. 212.

⁴⁹ Пак там, с. 330.

⁵⁰ Пак там, с. 283.

- Зебалд, В. Г. *Аустерлиц*. Превод от немски Галина Г. Павлова. Варна, ИК „Стено“, 2013.
- Зебалд, В. Г. *Емигрантите. Четири дълги разказа*. Превод Стоян Гяуров. София, Колибри, 2017.
- Зебалд, В. Г. *Световъртеж. Чувства*. Превод Стоян Гяуров. София, ИК „Колибри“, 2023.
- Кандо, Жоел. *Антропология на паметта*. Превод Марио Йончев. Враца, ИК „Одри“, 2001.
- Личева, Амелия. *Литература. Бинокъл. Микроскоп*. София, Сиела, 2013.
- Никифоров, Галин. *Къщата на клоуните*. София, Сиела, 2023.
- Протохристова, Клео. В. Г. Зебалд – транснационалност, интермедиялност и перипатетизъм: <https://calic-bg.eu/conferens/bilingualism/123-w-g-sebald-transnationalism-intermediality-and-peripatetism.html> (12.01.2025 г.).
- Протохристова, Клео. *Теми с вариации. Литературнотематични етюди*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 2016.
- Расучану, Андрея. *Непозната форма на живот*. Превод от румънски Лора Ненковска. София, ICU, 2024.
- Станчева, Р. Л. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и 5 европейски кройки на романа*. София, ИК „Колибри“, 2023.
- „Световъртеж. Чувства.“ – първият роман на Зебалд. Разговор на Белослава Димитрова с преводача Стоян Гяуров (22.03.2023 г.): <https://bnr.bg/hristobotev/post/101796948/svetovartej-chuvstva-parviat-roman-na-zebald> (12.01.2025 г.).
- Андонис Георгиу: Би било добре изкуството да безпокои: https://jasmin.bg/2021/litsa/interview/antonis-georgiou-interview/?fbclid=IwAR1fRutAqiTNIpIpZEe_q0L6F9MdEq7IGxVyf9IbVXyZ26zq3fJfLvOEaAU (12.01.2025 г.).
- Dolgoy, R. C. From Ethos to Mythos: The Becoming Mythical of History. – *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011.