

БОЯН ЧОЛАК

Институт за литература и изкуство – Белград, Сърбия

✉ btcolak@yahoo.com

ТРАВМА И НАРАТИВ: ОТО ХОРВАТ, „САБО СЕ СПРЯ“

Bojan Čolak

Institute for Literature and Art – Belgrade, Serbia

✉ btcolak@yahoo.com

TRAUMA AND NARRATIVE: OTTO HORVAT'S NOVEL "SABO JE STAO"

The paper analyses the novel by Otto Horvat "Sabo je stao" [Sabo stopped] (2014) that focuses on the trauma of the loss of a partner. In such cases, as a rule, one tries to overwhelm the trauma by projecting his/ her own version of what happened. In this novel, however, the perspective is just the opposite: the main character writes down his memories about his wife (including the period of her illness and death) in order to keep her from oblivion. The narrative does not aim at constructing a false experience but to reconstruct the space of memories. Thus, the narrative is not an escape from the trauma but an attempt to face it. This leads to a discussion of the questions concerning one's identity, role of writing, the idea of God and meaning of life.

Keywords: trauma, narrative, loss of a partner, identity, memory, metaphors

В много литературно-исторически изследвания може да се срещне мнението, че разказването е ключово средство за разкриване на травматичния опит и обработката му. Кейти Карут, една от най-забележителните теоретички на травмите, в книгата *Unclaimed experience: Trauma, Narrative and History* (1996) посочва разликата между античната и съвременната представа за термина травма: гръцкото изначално значение се отнася до телесна повреда, докато днес терминът обхваща и психологическото състояние: „The Greek trauma, or „wound“, originally referring to an injury inflicted on a body. In its later usage, particularly in the medical and psychiatric literature, and most centrally in Freud's text, the term trauma is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind“ ([1] Карут 1996: 3).

Позовавайки се на Фройд, споменатата авторка също така подчертава, че днешното разбиране на термина травма включва обръкване на възприятията за времето, себе си и света – травматичното събитие е твърде неочакваното, за да бъде напълно осъзнато: „But what seems to

Изследването е свързано с проекта „Смяна на поетични парадигми в сръбската литература на ХХ век: национален и европейски контекст“.

be suggested by Freud in *Beyond the Pleasure Principle* is that the wound of the mind — the breach in the mind's experience of time, self, and the world — is not, like the wound of the body, a simple and healable event, but rather an event that, like Tancred's first infliction of a mortal wound on the disguised Clorinda in the duel, is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor“ ([1] Карут 1996: 3, 4).¹

Следователно, става дума за термин, свързан със състояние на шок, който води до определени промени в емоционалната система на преживелия травма. Периодът на изменено възприятие на света и на собствената идентичност може да продължи за ограничено време или да се превърне в постоянно състояние.

Тематичните комплекси, с които травматичният опит се предава в текста, нерядко са свързани с раздяла, загуба, смърт. Посочената проблематика често включва постоянна обсебеност от въпроса за връзката между живота и смъртта.

В сръбската литература на ХХІ в. се забелязват като доминиращи два източника на травма: първият е тясно свързан с проблемите от историческо, социално и културно естество, а вторият – със сблъсъка с личната загуба.

В това изследване се анализира романът на сръбския писател Ото Хорват „Сабо се спря“ (2014), в чийто център е травмата от смъртта и загубата на партньор. Съпругата на главния герой Сабо, поет, преводач и библиотекар, умира от рак. Действието на творбата обхваща периода след нейната смърт, в който героят ретроспективно разказва за любимата жена, баща си и детството си. Във връзка с това ще бъдат повдигнати въпроси относно концепцията за идентичност, смисъла на писането, съществуването на Бог и същността на живота. Историята е предадена нелинейно, в нехронологична последователност.

На три места в романа главният герой уточнява, че това е травматично преживяване. Това прави за първи път във втора глава – психическата травма се свързва с необходимостта постоянно да се преживява агонията на неизлечимо болната съпруга:

„Не намира обяснение за необходимостта си да се върне в познатото състояние на отчаяние и почти физическа болка. В познатата травма. В обезумялостта. Това си спомня всекидневно, преживявайки отново и отново нейното страдание“ (12)².

¹ Жарко Требешанин в „Речник по психология“ дава следната дефиниция: „Внезапно, прекалено неприятно, болезнено събитие, което предизвиква вредни психически последици“ ([4] Требешанин 2018: 606).

² Многобройните цитати от изданието „Sabo je stao“ (Zrenjanin – Novi Sad: Agora, 2015), използвано от автора на статията, се съпровождат с номера на съответната страница в кръгли скоби, без да се дава пълният библиографски код. Бел. ред.

За втори път травмата се появява в една от последните глави („Откога имате фетиш към витгенщайнската тишина?“), в която се обсъжда терапевтичната роля на писането с цел отклоняване от травмата:

„Писането не помага да се преживее тъгата. Травма. Минаването на дни и месеци, време!, също не помагат за това. Най-лошото е, че нищо не помага. Нито самотата, нито нечие присъствие. Нито други градове, нито други жени“ (98).

В рамките на същата глава разказвачът за трети, и последен път, въвежда понятието травма, характеризирайки го като единственото останало за него възможно екзистенциално пространство:

„Това е всичко, което му е останало, в края на краищата. Тъгата и травмата са всичко, за което знае, което е все още живо в съзнанието му. Всичко, което в момента има общо с онзи човек, заради когото живее в тъга (98).

Следователно травмата е определена като неизбежна, поради това и като необходимост на героя – единствено в нейните рамки е възможно неговото по-нататъшно съществуване.

Съприкосновението с травматичния опит е отразено и в начина на разказване. Макар да се очаква, че произведението, което самият поведствател е определил като „нарация с автобиографичен характер“ (17), ще бъде написано в първо лице единствено число, това не е така. В романа непрекъснато се редуват три перспективи – първо лице единствено число, второ лице единствено число и трето лице единствено число. Мотивацията за подобен похват може да се намери в усилието да се проникне в травматичното преживяване от различни гледни точки и да се даде възможност за комуникация на повече нива.

Когато става дума за травмата на поведствателя (причинена от страданието на любимата жена поради смъртоносна болест), по-точно – когато се описва как главният герой преживява мъките на жена си – наративът най-често протича в трето лице единствено число. Затова използването на трето лице единствено число присъства и в главата „Кога спряхте да тренирате интензивно криеница?“, в която се представя най-ранното травматично преживяване на главния герой, свързано с клане на свине. Детският спомен е предшестван от сцена на среща с монахиня във влак, която изведнъж казва на разказвача, че „целият живот на човека представлява търсене на Бога“. По този начин изобразяването на свинете придобива метафизично измерение, по-точно повдига въпроса за Божията природа пред ужаса на страданието и смъртта:

„Изведнъж го обзе неизвестно и необяснимо желание да ѝ каже кога за пръв път видя ужаса, кога за пръв път се зачуди защо има страдание и се усъмни в добротата на Бога и добрите му намерения“ (50).

Сцената с клането на свине отключва различни морално-философски въпроси у разказвача, като например целта на страданието и естеството на добротата, и по-специално набляга на въпроса за човешкото участие или отговорност в контекста на смъртта на другите.

Мисълта за отсъствието на Бог се появява в главата „Любов земна и Любов небесна“ на Тициан от детството ви не ви дава покой?“, където за първи път се говори за ужасяващите смъртни мъки на съпругата му: „Не беше ли цялата ѝ болка ясен знак за отсъствието на Бог? За неговото несъществуване или неговото неразбираемо и скандално безразличие? Болка, която е още по-голяма и по-страшна именно защото е най-очевидното доказателство за отсъствието Му? На когото тя се е доверявала и позовавала? И който я е оставил?“ (13).

Така че двете глави свързват травматичното преживяване (първото и последното) на разказвача и във връзка с това се поставя въпросът за съществуването на Бога, тоест за Неговата природа.

Въпреки това не може да се говори за последователна употреба на трето лице единствено число, когато става дума за изобразяване на травмата. Така например в края на главата „Кои животи ще ви липсват през есента и кои през пролетта?“ внезапното проникване на травматичния опит в наратива е изобразено чрез повествование в първо лице единствено число.

Главата описва момент от съня-видение за любимата, докато са били разделени – той в Ерланген, тя в Нови Сад. Акцентът е върху спомените на главния герой, които подчертават привързаността към съпругата му и насладата му от красотата на нейния образ. Ето защо неочакваният и немотивиран по никакъв начин завършек на главата контрастира спрямо повествователния поток на цялата глава: описанието на възлюбената, докато е болна, с болки, на прага на смъртта маркира проникването на травмата в психиката/разказа на героя:

„Гледах я как диша с усилие и желях да запомня лицето ѝ, но сега искам просто да го забравя, защото това вече не беше *нейното* лице, което обичах и целувах. Това беше лицето на някой, който вече го нямаше и аз не искам да приема това, не мога да се примиря с това“ (26).

Повествователният поток на романа „Сабо се спря“ в основата си се състои от редуването на истории за непоносимия характер на травматичното събитие и за невъзможността да се преживее. Това е събитие, което предизвиква у разказвача чувствата за самота и изгубеност не като ограничени във времето, а като трайно преживяване на това събитие, което причинява срив в емоционалната система, води до разрушаване на битието, но и до променено възприятие на пространството, времето и собствената идентичност...

Затова травмата от срещата със смъртта включва не само преживяването на личната физическа заплаха, но и на „смъртта на близък човек, на обичан човек, с когото си в контакт в настоящия живот. [...] Болката от раздялата е последният безпомощен израз на комуникация. [...] Смъртта на ближния има абсолютно надмощие и по този начин се превръща в гранична ситуация, ако за мен ближният е един единствен.“ ([3] Тадич 2003: 152).

Неспособността да се преодолее травмата от загубата показва специфична и сложна връзка между разказвача и обекта, заради който той страда, което се отразява и в наративния план. В романа на много места се отбелязва тяхната близост и често се прибягва към притежателно местоимение във второ лице множествено число (например в главата „Открил ли е баща ви някога тайната на стръвта си?“). Поради тази причина в ситуации, когато единият съпруг отсъства, другият може да почувства присъствието му (в главата „Кои животи ще ви липсват ...“). Когато обаче има загуба, тоест постоянно отсъствие на един от съпрузите, процесът на идентификация се осъществява чрез другия. Сцената, в която главният герой слуша музика, олицетворява идентификация с любимата жена чрез принципа на битието / съществуването (в главата „Кой изпрати вашия Бог в ъгъла, за да коленичи върху царевични зърна?“), докато сцената, когато разказвачът заема позата, в която за последно вижда жена си, е пример за идентификация с трупа ѝ (в главата „Светът започва на концерта в синагогата в Нови Сад?“):

„Лежи в позата, в която я видя за последен път, постави лявата си ръка върху дясната на височината на долната част на корема си по същия начин, по който беше поставил ръцете ѝ една върху друга. В ковчега [...] Има нужда да имитира положението на тялото ѝ. Това го свързва с нея, сякаш отново са едно [...] Лежи в тъмната стая с отворени очи, където неговата А. е умряла“ (91, 92).

Така при главния герой липсва пренасочване към нов обект, което символично би означавало скъсване с предишния и прекратяване на процеса на скръб. Дори срещата с други жени е мотивирана от необходимостта да усети отново част от нейното тяло, от нейното същество:

„Играе игра със самия себе си, в която той е единственият губещ, защото се надява, защото би искал да разпознае под своята ръка *нейния* тил, с корема си да усети *нейния* корем, със стъпало да почувства *нейното* стъпало, да разпознае *нейните* бедра, с езика си да усети грапавостта и формата на *нейния* език, да гледа *нейните* очи“ (14).

Доминиращото чувство за поражение у героя се отнася до осъзнаването на неударимостта на времето, на живота, на света. Въпреки нечие изчезване, всичко продължава да живее и да се движи със същото темпо, както преди. Усещането, че всичко е точно така, сякаш нищо не се е случило, се появява във връзка и с бащината смърт, и с изчезването на любимата жена. Докато лежи на леглото, имитирайки положението на тялото на своята любима, героят се чуди: „Не е ли трагедия, че ние се спираме в свят, който не се спира заради нас нито за един-единствен миг?“ (92).

В разрез с това, през целия роман повествователят настоява за разграничаването на съществуването на света преди и света след смъртта на съпругата му. Въпреки че светът не се е променил заради нейното изчезване, неговото възприятие е различно:

„И все пак, това е същият този свят, със знаците и звуците, които се случваха, които присъстваха преди това след. Но не и за него. Този свят за него сега е напълно различен [...] Преди и след. Ясна линия. Ясна опозиция. Тя / той. Тук / там“ (97).

Травматичното преживяване преобразува не само отношението на индивида към света, но и към самия себе си. Настъпва метаморфоза на идентичността на героя.

Въпросът за идентичността се въвежда в романа със снимка на пътник с куфара на баща му в ръка, „с предмет в пряк контакт с миналото ми, с това кой съм, кой мисля, че съм“ (8). Така бащиният, семеен куфар дава на героя усещане както за съпринадлежност, така и за идентичност. Интересно е, че по-късно, в дванадесета глава, отново се появява мотивът за куфара на баща му, само че там той е посочен като отдавна изгнил предмет на градското сметище:

„Куфарът на баща ми, който наследих след неговата смърт, се беше износил и разпаднал от честите ми пътувания и най-вероятно отдавна беше изгнил на градското сметище в Ерланген“ (41).

Проекцията на идентичността върху предметния свят във встъпителната глава се осъществява и чрез картината на счупен часовник, на който липсва едната стрелка, в която може да се разпознае чувството за разполовеност на героя поради загубата на съпругата му:

„Часовникът е със счупено стъкло и липсва малката му стрелка. Не съм сигурен дали все още работи и дали на това, в какво състояние е, трябва да обърна някакво внимание“ (9).

Преживяването на собствената идентичност се усложнява от въпроса за фалшификацията и имитацията на живота (въведен в главата „Днес при мисълта за Гогол, а дори и при тази за Пилняк, ви се повръща?“), който недвусмислено насочва към метаморфозата на героя.

Травматичното преживяване се оказва от решаващо значение за промяната в идентичността на протагониста. Смъртта на съпругата му видоизменя идеята му за света и себе си, като му внушава засилено усещане за отсъствието на опора. Единствено литературата и фикцията се трансформират в пространство, в което той отново е „такъв, какъвто се познава“ (99).

Основната ситуация при тематизирането на травматично преживяване предполага, че героят се стреми да избегне травмата, като прибегва към потискане, формирайки своя собствена версия на събитието. В романа „Сабо се спря“ обаче наративният подход е преобърнат – главният герой изпитва силна необходимост да записва спомените за съпругата си (без да изключва периода на нейното боледуване и умирање), за да я предпази от забравя, но и да се сблъска с пространството на метафизиката:

„Ако се принуди да забрави последните две години от живота ѝ, които бяха ужас, ако въобще не си спомняше за случилото се, би означавало, че не се

опитва да разбере това, което не може да разбере от тази и от която и да е друга гледна точка, което не може да се забрави, което не може да бъде оправдано с нищо“ (13).

В романа „Сабо се спря“ е тематизиран и проблемът за достоверността на повествованието, но разказът не засяга създаването на фалшиви събития с цел да се избегне травмата, а точно обратното – коментира пространството на паметта, където разказвачът вече не е сигурен дали нещо е случило или споменът е резултат от нечий друг разказ (или гледан филм), който впоследствие е проектиран като собствен опит (в главата „Вярвате, че сте по-лош писател от нея, която не искаше да пише“). Поради тази причина писането може да се противопостави на достоверността на паметта:

„Детайлите в пируетите променят местата си сред общите събития и се свързват с други детайли, с които никога досега не са били в никаква връзка. Съмнявам се, че някои събития са се случили, както си ги спомням, че някои изречения са изречени, както си ги спомням, че емоциите са съществували така и затова си ги спомням така. Съмнението като плевел покълва на поддържаната поляна с трева. Ето защо си отбелязвам и записвам за почти всяко стръкче трева, всяка калинка, заблудила се зелена пеперуда, за да запазя пътеките, по които сме стъпвали, които са започнали да обрастват (с плевели)“ (38).

Актът на писане също повдига сериозна дилема – дали разказването „удължава нейното физическо страдание, нейното психологическо страдание“:

„Да спре с това би означавало да спре да си спомня за своята А.? И как може да се извърши целенасочена амнезия? Да си спомня за нещо, а за друго не? И не е ли това измамен образ, който иска да запази от нея? Манипулиран фрагмент, увеличен до пълното изображение? Там, където животът няма своя край, завършва без обяснение, а краят остава неясен и приказен“ (13).

Следователно, наративът не е предназначен да конструира фалшиво събитие – което най-често се случва при наративите, свързани с травмата – а да реконструира пространството на паметта, да (само) преосмисли, да осъществи комуникация в метафизичен план и накрая да се изправи пред Бога. Така че това не е бягство от травмата, а сблъскване с нея.

В един момент от романа повествователят заявява, че „все още се бори срещу случилото се, че все още се бори да не се случи случилото се“. Въпреки че това изказване може да отвори възможност за дискусия относно процеса на потискане, по-скоро би се обяснило с невъзможността героят да се примири със загубата. На повествователно ниво това се проявява чрез неназоваването на съпругата му (отбелязана само като А., което е първата буква на името на Александра), но и чрез избягване на конкретна лексика: „Сега в целия апартамент си разпрострял нейните снимки в по-голям формат, които направи, след

като тя...“ (47). (В една от главите е посочена невъзможността „да се използва сегашно и бъдеще време“ (37.)

След загубата на смисъла на живота смисълът се преоткрива в самото разказване, в което повествователят въвежда своето страдание. В тази връзка е и търсенето на изгубената опора, тясно свързано с присъствието на любимата жена. Писането се явява и като форма на общуване със съпругата, възможност за установяване на комуникация с нея: „Пита ме как да се обърне към нея, без да се обръща сам към себе си.“ (11).

Тематизирането на писането поставя проблема за подходящата форма, така фокусът се прехвърля върху сблъсъка с дотогавашната му идентичност на поет:

„И ми казва, че вероятно трябва да намери различна форма за това, което иска да разкаже, да запише. Той трябва да намери по-различна форма от стихотворенията, напълно е уверен в това. По-различна форма, с която да се обърне към нея. Стихотворения вече не могат да се пишат [...] Формата [...] трябва да му позволи да се приближи до реалното изживяване“ (16, 17).

Превръщането на един поет в прозаик няма да бъде придружено от вяра в силата на думите, на речта. Освен това, макар да е определено като „повече от необходимо“, съществува идеята, че писането е „винаги куршум, който не улучва целта“ (17). Наративът се разглежда като твърде груба структура, за да улови любимото създание и да пресъздаде неговия образ.

Въпреки това разказването има и терапевтична роля – това е опит за освобождаване от тежестта на вината, което изисква връщане не само към периода на съвместно съжителство с любимата жена, но и към пространството на паметта, свързано със смъртта (сцени със смъртта на бащата и клането на свине). (Самият повествовател ни насочва в романа към тази терапевтична роля.)

Въпросът за вината на героя е един от съществените в романа и е водещ мотив на произведението, изразен с постоянното повторение на фразата *Аз предателят*, отбелязана с курсив. Не става въпрос само за преразглеждане на собствените деяния (отговорности), свързани със смъртта на съпругата, но и с тази на бащата.

Травматичното преживяване на загубата чрез възможностите на художественото превъплъщение може да доведе до реконструкция на реалността. Във връзка с това познатото става непознато, а понятието за имитация най-добре описва живота и идентичността на главния герой след смъртта на жена му:

„Като повърхностни и дълги рани, нанесени с бръснач на устните, такива са твоите часове без нея. Само ти знаеш за тях, само ти ги усещаш, докато описваш имитацията на собствения си живот. Защото си стигнал дотук. До царството на имитацията и сивотата. От което няма изход [...] Никой не може да види, че си оплетен в мрежа на собствените си копия и измислици [...] Имитация на изречения, писане. Имитация на живеене“ (35).

На света на имитацията се противопоставя усещането за болка („Само болката е като бръснач, истинска“) и пространството на съня (мястото на тяхната среща). Сънят също е от изключително значение за главния герой при сблъска му с травмата.

Романът описва събитията от четири съня. Фокусът на първия сън, който е предаден като цяла глава („Екфразисът ви държи в непрестанен умствен огън?“), пада върху образа на бащата, който изплува от морето и рецитира стихове от Книгата на Проповедника (Еклисиаст): казва, че всичко на света има своето време, време, когато се ражда, и време, когато се умира. Подчертавайки, че Бог е този, който решава кога е нашето време да се родим и да умрем, бащата се стреми да освободи разказвача от чувството му за вина и да му даде усещане за утеха.

Вторият сън, също отделен като самостоятелна глава („Отглеждате въображаеми червени рози, но сте любител на цвета на цикорията?“), е в съвсем различна атмосфера. В центъра му вече не е образът на бащата, а описанието на ужаса на войната – на начина, по който изглежда пострадалият войник с рана в корема като гейзер. До войника се намира жена (представена е само чрез много познати ръце), която слага превръзки (превръщат се в бели яйца), за да предотвратят блъбукането на кръвта. Накрая става обрат и протагонистът осъзнава, че войникът, който е в агония, е той самият. Въпреки че сцената е представена на бойното поле и е изпълнената с ужасяващи образи, би могла да се тълкува и като символично изображение на душевното състояние на героя и на утехата, която може да му донесе само невинността, чистотата и безгрешността на съпругата му. В този смисъл сънят се очертава като единственото пространство, в което е възможна тяхната среща – съпругата съществува в сънищата му и е лечител на страданието му. И третият сън е представен като отделна глава („Слушам ви, продължете само, господин Сабо!“). За разлика от предишните два, в този се забелязва отсъствието на други участници. Разказвачът е в главната роля: той трябва да разтовари въглищата и да ги занесе в мазето, при което действията му са придружени от „смушаваща тежест на някакво необяснимо задължение“. Краят на съня е под знака на промяната на пространството (просторно поле с висока зелена трева) и липсата на страх, въпреки осъзнаването на усилената работа, която предстои. Като се има предвид, че това е заглавието на глава, която се появява в леко променена форма на три други места (включително в заглавията на уводната и на заключителната глава), отваря се възможност за метапоетично тълкуване, така че сънят може да се интерпретира като желанието на разказвача да се изправи пред самия себе си и готовността отново да пише. Ако първите два съня са ярко белязани от усещане за утеха – в първия сън утехата се свързва с мъжкото начало (въплътено в стабилността и словото на бащата), във втория – с женското (характеризиращо се с благородство и безусловна любов) – то тогава третият сън е с акцент върху

творческия императив. Така пространството на съня и в трите случая е оформено в отделни глави и има положителна конотация.

Последният сън, описан в романа, е част от главата „Ядосани ли сте на Маниту? Или може би на вашите кожички?“ Фактът, че този сън е единственият, който принадлежи на миналото (сънуван е, докато жена му е била жива, но вследствие на обстоятелствата остава неразказан), може да бъде обяснение за това, че не е отделен в самостоятелна глава. Тъй като е свързан с периода, в който А. е била жива, този сън не може да се разглежда в контекста на въздействието на травматичното преживяване върху разказа. Но фактът, че повествователят го определя като сън, „който все още си спомня, сякаш го е сънувал преди миг“ и който е „изключително впечатляващ“, го прави интересен за анализ.

Сънят е пространствено позициониран (улиците на Рим), а протагонист е самият разказвач – в ръцете си той държи Сатанинската библия, която трябва да изгори преди полунощ, така че душата му да не принадлежи на дявола. Краят на съня е белязан от неизвестността – въпреки че е успял да хвърли книгата в огъня, докато все още е полунощ, Сатаната обявява, че не се е спасил.

Сънят може да се тълкува според традиционната матрица, като се започне с идеята, че той носи смисъл, тоест че съществува връзка между света на сънищата и света на реалността. В този случай символиката е доста явна и очевидно следва класически мотиви – продажбата на човешката душа на дявола и полунощ като гранично време. В самия сън героят се опитва да извърши профилактично действие, за да отмени негативния ефект на съня (което е някак необичайно от гледна точка на традиционно оформените сънища, въпреки че има и истории за сънища, в които сънуващият и в самия сън осъзнава значението му).

За това може да се говори за различната роля на сънищата в живота на главния герой преди и след смъртта на съпругата му.

Виктор Шкорич с право посочва, че пътуването е една от ключовите думи в романа на „Сабо се спря“: „Тъй като тази дума може да има множество измерения, те често се свързват с главния герой [...] Самата първа глава започва с отиване до гарата с куфара на баща му.“ Гореспоменатият автор посочва и мотива за влака, „който ще премине през няколко глави на тази книга“, а също така ще се появи и „в последната глава, когато главният герой, събуждайки се от съня си, изпитва носталгичен копнеж по родината, дома и А.“ ([7] Шкорич).

Мотивите за пътуването и влака също са вплетени в снимка на Андре Кертес (принадлежаща към нюйоркския му период), която създава у разказвача впечатление, че има нещо общо с живота му, „въпреки че е заснета на друг континент и то преди да си се родил, ти, нейният наблюдател“ ([3] Тадич 2003: 79). Снимката на Кертес не само изобразява непроменящата се житейска ситуация на героя по най-ясен начин, но и подчертава момента на изправяне пред себе си:

„Плетеница от релси се изправя и вие директно пред теб. Някои от релсите се разклоняват, изливат се една в друга или погледнато от друг ъгъл се разделят, изчезвайки след завой. В празното пространство между две двойки релси лежат на купчина неизползвани такива. Ако беше готов да ги разгледаш по-внимателно, което не правиш, би забележал, че изцяло си съсредоточен върху снимката, сигурен съм, че ще забележиш по тези релси от купчината тъмни петна от ръжда. Точно както тъмни петна от ръжда могат да се забележат по-дългите или по-късите части на собствения ни живот, ако сме готови да ги приемем, да си признаем, че съществуват“ (79, 80).

Фотографиите в романа „Сабо се спря“ имат важна роля – те може да бъдат от значение не само като следа от представения обект, но и като интерпретация. Освен това в наративната част може да послужат като травматично нахлуване (за това е писала изключително убедително Наташа Роджърс ([4] Роджърс 2004).

Първата снимка, представена в романа, е на бащата на съпругата с непозната жена (глава „Защо сте фиксирани върху снимки и фрагменти?“). Скрита снимка, случайно намерена, подтиква разказвача не само да ѝ даде описание и да предложи интерпретация, но и да отключи историята за живота на тъста.

От друга страна, смисълът на тази снимка е да отрази разбирането на героя за функцията на фотографията като цяло: макар да предлага само ограничено познание и да представя само един спрял момент, тя отваря пространството за търсене на истината. Фотографията е оформена в нещо, с което е възможна известна комуникация. Тя може да представлява „единствения начин да се стигне до отговор [...], който предвид обстоятелствата може да не е изчерпателен“ (46, 47), но може да предостави възможност за „осмисляне и създаване на теория“, ако не и за научаване на всичко (47).

Посочената по-горе снимка подбужда героя да разгледа отношението на фотографията към паметта: „Фотографията успява едновременно да запази и да промени паметта, да я примеси с чужда, да направи наше нещо, което никога не ни е принадлежало“ (47), и въвежда историята за разказвача, общуващ със снимките на А., разпрострени из целия апартамент:

„Какво търсиш във и върху тях? [...] Мислиш си, че от години познаваш човека, когото обичаш и с когото живееш, за да може накрая, когато този човек го няма, да си признаеш, че не знаеш нищо за него. Че той е станал тайна за теб [...] Неговото несъществуване е направило видимо съществуването на незнанието за нея“ (47, 48).

Следователно фотографията в контекста на травмата и наратива не функционира като натрапник с нежелано съдържание и емоции (както е при повечето автори, занимаващи се с този въпрос), а по-скоро отваря поле за комуникация.

Усилието да се предаде психическото разстройство (причинено от травмата) по литературен начин отваря възможността да се поставят въпроси, отнасящи се както до възприемането на собствената идентичност, така и до смисъла на човешкото съществуване. В главата „Ядосани ли сте на Маниту? Или може би на вашите кожички?“, една от последните в романа, разказвачът въвежда в повествователната тъкан движещо се изображение, проекцията „Пътят“ на Бил Виола, която е част от втората му видео работа „Да продължаваш да живееш ден след ден“ (намира се в немския музей „Гугенхайм“) – безкраен масив от хора от всички слоеве, от различни възрасти и пол, ходи със спокоен ритъм по еднопосочна борова пътека; много от тях носят своя (жизненоважен) багаж, уникална личност в универсалната маса от хора ([5] Хайд 2003: 33). Житетският път е описан като тясна и утъпкана пътека, която води всички хора до едно и също място.

Горната проекция обаче отразява не само разбирането на героя за смисъла на живота, но и за неговата идентичност, поради което в един момент той вижда себе си на платното: „Той разпозна един от младежите с големите кожени куфари, който се спираше, сменяше ръката, продължаваше да ходи, изгледаше, сякаш влачи куфар зад себе си, спираше, сменяше ръката си“ (111).

Намираме почти същото изречение като въвеждащо във встъпителната глава „Започнете, господин Сабо!“ (която има ролята на пролог): „Спирам на всеки десет метра. Куфарът е голям и тежък, така че оставам с впечатлението, че повече го влача, отколкото го нося за малко в лявата си ръка и за малко в дясната си ръка“ (7).

Проекцията също се оказва решаваща за разбирането на заглавието на романа – става дума за човек, който е спрял въпреки еднопосочното му, хипнотизирано движение към конкретната цел. Моментът на застой, спиране, прекъсване – подчертан от заглавието – се отразява също и в наративния план, в последната глава „Това ли е всичко за днес, господин Сабо?“, която е в ролята на епилог на романа и се характеризира с тишина, отсъствие на думи, прекъсване на повествованието. Това е и отговорът на разказвача относно неударимостта на света пред човешката смърт. Победа над активния принцип на движение.

В същото време става дума и за тишината на неизказаното, мълчание за онова, за което не може да се говори.

Литература

- [1] Карут 1996: Caruth, C. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, 1996.
- [2] Роджърс 2004: Rogers, N. *The representation of trauma in narrative: A study of six late twentieth century novels*. PhD thesis, University of Warwick, 2004.
- [3] Тадич 2003: Tadić, Lj. *Zagonetka smrti: smrt kao tema religije i filozofije*. Beograd: Filip Višnjić, 2003.

- [4] Требешанин 2018: Trebješanin, Ž. *Rečnik psihologije*. Beograd: Agape knjiga, 2018.
- [5] Хайд 2003: Heyd, M. and D. Perception as missing: on Bill Viola's *Going forth by day*. // *Notes in the History of Art*, vol. 22, No. 4 (Summer 2003), pp. 30–38.
- [6] Хорват 2015: Horvat, O. *Sabo je stao*. Zrenjanin – Novi Sad: Agora, 2015.
- [7] Шкорич: Škorić, V. Posttrauma i pisanje. // *Novipolis.rs*. (Pristupljeno: 1.10.2019)
<http://www.novipolis.rs/sr/kultura/28219/posttrauma-i-pisanje.html>

СИМОНА КРЪЧМАРОВА

Софийски университет

„Св. Климент Охридски“

✉ simona.nikolaeva.kr@gmail.com