

Бојан Чолак

Институт за књижевност и уметност, Београд, Србија
btcolak@yahoo.com

ИНТИМНИ ГУБИТАК, ТРАУМА И ПРИПОВЕДАЊЕ

Сажетак: У раду се анализира роман Ота Хорвата *Сабо је сѝао* (2014), у чијем је средишту траума губитка партнера. Приликом тематизовања овакве врсте (трауматичног) искуства уобичајено је да јунак обликовањем властите верзије догађаја тежи да потисне трауму. Међутим, у роману Сабо је стао реч је о супротном наративном поступку – главни јунак бележи сећања на супругу (не искључујући период болести и умирања) не би ли је сачувао од заборава. Наратив се, према томе, не налази у функцији конструисања лажног искуства, него реконструисања простора сећања. Самим тим, у питању није бекство од трауме већ суочавање с њом. С тим у вези покренуће се питања поимања идентитета, смисла писања, постојања Бога и суштине живота.

Кључне речи: траума, наратив, губитак партнера, идентитет, сећање, метапроза.

У великом броју књижевноисторијских студија може се наићи на став да је приповедање основно средство и за изношење трауматичног искуства и за његову обраду. Кети Керут, једна од најзначајнијих теоретичарки трауме, у књизи *Unclaimed experience: Trauma, Narrative and History* (1996) указује на разлику између античког и савременог поимања

термина трауме: грчко, првобитно значење односило на телесну повреду, док се данас појам тиче и психичког стања:

„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“ (Керут 1996: 3).

Поменута ауторка, позивајући се на Фројда, наглашава и то да нашње схватање термина трауме обухвата пометњу у доживљају времена, сопства и света, као и да подразумева категорију неочекиваности:

„But what seems to 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“ (Керут 1996: 3, 4).¹

Реч је, дакле, о појму који је повезан са стањем шока, те који услед тога доводи до извесних промена у емоционалном систему онога који је трауму доживео. Период измењене перцепције света и сопственог идентитета може трајати ограничено време, или постати трајно стање.

Мотивски комплекси којима се трауматично искуство у тексту остварује неретко се тичу феномена одвајања, губитка, смрти и умирања. Наведена проблематика често укључује и опсесивну заокупљеност питањем односа живота и смрти.

¹ Жарко Требјешанин у *Речнику психологије* даје следећу дефиницију: „Изненадни, прекомерно непријатни, болни догађај који изазива штетне психичке последице“ (Требјешанин 2018: 606).

У српској књижевности ХХI века запажају се као доминантна два извора трауме: први је уско везан за проблематику историјског, друштвеног и културног порекла, а други за суочавање с личним губитком.

У овом раду анализира се роман *Сабо је сџао* (2014), српског писца Ота Хорвата, у чијем је средишту траума смрти и губитка партнера. Главном јунаку Сабу, песнику, преводиоцу и библиотекару, супруга умире од рака. Радња дела обухвата период након њене смрти, у којем јунак ретроспективно приповеда о вољеној жени, оцу и детињству. С тим у вези покренуће се питања поимања идентитета, смисла писања, постојања Бога и суштине живота. Прича је дата нелинеарно, у нехронолошком следу.

На три места у роману главни јунак прецизира да је реч о трауматичном доживљају. Први пут то чини у другом поглављу – психичка траума доводи се у везу са потребом за константним преживљавањем агоније смртно болесне супруге:

„Не налази објашњење својој потреби да се врати у познато стање очаја и скоро физичког бола. У познату трауму. У избезумљеност. Што се свакодневно сећа, преживљава изнова и изнова њену патњу“ (Хорват 2015: 12).

Други пут траума се јавља у једном од последњих поглавља („Од када сте фетишиста витгенштајнске тишине?“), у којем се разматра терапеутска улога писања у функцији отклањања трауме:

„Писање не помаже да се преживи туга. Траума. Пролазак дана и месеци, време!, такође не помажу у томе. Најгоре је што ништа не помаже. Ни самоћа, ни нечије присуство. Ни други градови, ни друге жене“ (Хорват 2015: 98).

У оквиру истог поглавља приповедач и трећи, последњи пут, уводи појам трауме карактеришући је као за њега једини преостали могући егзистенцијални простор:

„То је све што му је остало, на крају крајева. Туга и траума је све што познаје, што му је у још живом сећању. Све што тренутно има везе са оним због кога живи у тузи“ (Хорват 2015: 98).

Траума је, дакле, одређена као неотклонива, па стога и као јунакова потреба, у оквиру које је једино и могућа негова даља егзистенција.

Суочавање с трауматичним искуством огледа се и у начину на који је роман исприповедан. Иако би се очекивало да дело које је, жанровски, сам приповедач окарактерисао као „нарацију аутобиографског карактера“ (Хорват 2015: 17), буде написано у првом лицу једнине, то није случај. У роману се непрестано смењују три перспективе – прво лице једнине, друго лице једнине и треће лице једнине. Мотивација за овакав чин може се пронаћи у настојању да се дато трауматично искуство сагледа из различитих перспектива, те да се отвори могућност за комуникацију на више нивоа.

Када се говори о приповедачевој трауми (узрокованој патњом вољене жене због смртоносне болести), тачније – када се описује његов доживљај супругиних мука – запажа се да нарација најчешће тече у трећем лицу једнине. Отуда се посезање за трећим лицем једнине уочава и у поглављу „Када сте престали да интензивно тренирате жмурке?“, у којем се предочава најраније трауматично искуство главног јунака, везано за свињокољ. Сећању на детињство претходи сцена сусрета са часном сестром у возу, која приповедачу сасвим неочекивано изјављује како је човеков „читав живот потрага за Богом“. Приказ свињокоља, тако, поприма метафизичку димензију, тачније призива питање Божје ћуди пред ужасом патње и смрти:

„Изненада га обузима непозната и необјашњива жеља да јој исприча када је први пут видео ужас, када се први пут запитао зашто постоји патња, заправо и посумњао у божју доброту и његове добре намере“ (Хорват 2015: 50).

Сцена свињокоља, према томе, у приповедачу подстиче различита морално-филозофска питања као, на пример, о сврси патње и природи доброте, а посебно наглашава питање учешћа или одговорности човека у контексту смрти других.

Мисао о одсуству Бога поставиће се у поглављу „Тицијанова *Небеска и земаљска љубав* вам од детињства не да мира?“, где се први пут говори о стравичним самртним мукама његове жене:

„Није ли сав тај њен бол био јасан знак одсуства Бога? Његовог не-постојања или његове несхватљиве и скандалозне индиферентности? Бол која је још већа и страшнија управо зато што је она најевидентнији доказ Његовог одсуства? У којег је она веровала и дозивала га? А који ју је оставио?“ (Хорват 2015: 13).

Дакле, два поглавља повезује трауматично искуство (прво и последње) приповедача, те у вези с тим постављање питања Божјег присуства, односно Његове природе.

Међутим, не може се говорити о доследној употреби трећег лица једине када је реч о приказу трауме. Тако се, рецимо, на крају поглавља „Који животи ће вам недостајати у јесен, а који у пролеће?“ наилази на „упад“ трауматичног искуства у приповедање у првом лицу једине.

Поглавље описује тренутак приповедачевог сна-привиђења драге, док су се налазили раздвојени – он у Ерлангену, она у Новом Саду. Фокус представљају сећања главног јунака којима се наглашава његова везаност за супругу, те његово уживање у лепоти њене појавности. Управо стога, неочекиван и ничим мотивисан завршетак поглавља, контрастиран наративном току читавог поглавља – опис драге док болесна, у болови-ма, лежи на самрти – у функцији је описа трауматичног упада у сферу јунакове психе / наратије:

„Посматрао сам је како дише са напором и желео да запамтим њено лице, али сада хоћу само да га заборавим, јер то више није било *њено* лице, које сам волео и љубио. То је било лице неког ко више није био ту и ја то нећу да прихватим, не могу да се помирим са тиме“ (Хорват 2015: 26).

Наративни ток романа *Сабо је сѝао* у основи се остварује осциловањем прича о неподношљивој природи трауматског догађаја и о немогућности његовог преживљавања. Реч је отуд о догађају који у приповедачу не изазива осећања усамљености и изгубљености, као временски одређеним, него о трајном преживљавању тог догађаја, што узрокује урушавање емоционалног система, доводи до растројства бића, али и измењеног доживљаја простора, времена, властитога идентитета...

Траума сусрета са смрћу, стога, не подразумева само искуство личне физичке уgroжености, него и

„...смрт ближњега, вољенога човека, са којим се стоји у комуникацији у појавном животу. [...] Бол одвајања последњи је беспомоћни израз комуникације. [...] Смрт ближњега има тотално својство, па тиме постаје гранична ситуација уколико је за мене ближњи један и једини“ (Тадић 2003: 152).

Немоћ превладавања трауме губитка указује на специфичан и сложен однос с објектом за којим се пати, што се одражава и на план нарације. У роману се на више места упућује на повезаност супружника, те се неретко посеже за присвојном заменицом у првом лицу множине (рецимо, у поглављу „Отац вам није никада открио тајну својих мамаца?“). Управо због тога, у ситуацијама када је један од супружника одсутан, други може да осети његово присуство (поглавље „Који животи ће вам недостајати...“). Међутим, када дође до губитка, тачније трајног одсуства једног од супружника, код другог се врши процес идентификације. Отуда сцена у којој главни јунак слуша музику оличава поистовећивање са вољеном женом преко принципа живота / постојања (поглавље „Ко је послао вашег Бога у ћошак да клечи на кукурузу?“), док сцена када приповедач заузима позу у којој је последњи пут видео супругу представља пример идентификације с њеним лешом (поглавље „Свет започиње на концерту у новосадској синагоги?“):

„Лежи у пози у којој ју је последњи пут видео, положио је леву шаку на десну у висини доњег стомака онако како јој је положио шаке, једну преко друге. У ковчегу. [...] Има потребу да имитира њен положај тела. То га повезује са њом, као да су поново једно. [...] Лежи у мрачној соби отворених очију где је његова А. умрла“ (Хорват 2015: 91, 92).

Код главног јунака тако изостаје преусмеравање на нов објект, што би симболично значило раскид с претходним, и завршетак процеса туговања. Напротив, чак и сусрет са другим женама мотивисан је потребом да се изнова осети неки део њеног тела, бића:

„Игра игру са самим собом у којој је он једини губитник, јер се нада, јер би желео да препозна под својом шаком *њен* потиљак, да својим стомаком осети *њен* стомак, стопалом да осети *њено* стопало, да препозна *њене* бутине, да својим језиком осети храпавост и облик *њеног* језика, да гледа *њене* очи“ (Хорват 2015: 14).

Јунаково доминантно осећање пораза тиче се свести о незауостављивости времена, живота, света. Упркос нечијем нестанку, све наставља да живи и да се креће у истом ритму, као и раније. Осећање да је све управо тако као да се ништа није десило, појавиће се како у вези с очевом смрћу, тако и у вези с нестанком вољене жене. Док лежи на кревету, имитирајући положај тела преминуле драге, пита се: „Није ли трагедија да се ми зауставимо у свету који се не зауставља због нас ни један једини трен?“ (Хорват 2015: 92).

Супротно томе, приповедач током читавог романа инсистира на поларизацији: на постојању света *пре* и света *после* смрти супруге. Иако се свет због њеног нестанка није променио, његова перцепција јесте:

„А опет, то је исти онај свет, са знацима и звуцима који су се дешавали, који су били присутни и пре тог *после*. Али не и за њега. Овај свет је за њега сада дефинитивно другачији. [...] Пре и после. Јасна линија. Јасна опозиција. Она/он. Ту/тамо“ (Хорват 2015: 97).

Трауматично искуство изнова обликује не само однос појединца према свету него и према самом себи. Долази до метаморфозе јунаковог идентитета.

Прича о идентитету отвара се у роману сликом путника са очевим кофером у руци, „предметом који је у директном контакту са мојом прошлошћу, са оним што јесам, што мислим да јесам“ (Хорват 2015: 8). Очев, породични кофер, тако, јунаку даје осећање како припадности тако и идентитета. Занимљиво је да ће се касније, у дванаестом поглављу, опет појавити мотив очевог кофера, само што ће се сада о њему говорити као о давно иструлелом предмету на градској депонији:

„Очев кофер који сам наследио након његове смрти се исхабао и распао од мојих честих путовања и највероватније је већ одавно иструнуо на градској депонији у Ерлангену“ (Хорват 2015: 41).

Пројекција идентитета на предметни свет, у уводном поглављу, читује се и кроз слику разбијеног сата, којем недостаје једна казаљка, у чему се може препознати јунаков осећај располућености због губитка супруге:

„На часовнику је разбијено стакло и недостаје му кратка казаљка. Нисам сигуран да ли и даље ради и да ли томе, у каквом је стању, треба да придам неко значење“ (Хорват 2015: 9).

Доживљај властитога идентитета усложниће се причом о фалсификату и имитацији живота (биће отворен у поглављу „Данас вам се припомисли на Гогоља, па чак и на Пиљњака повраћа?“), која недвосмислено указује на јунакову метаморфозу.

Трауматично искуство показује се, тако, од изузетног значаја за преобликовање идентитета јунака. Женина смрт снажно утиче на приповедачево ремоделовање представе о свету и себи, као и на појаву интензивног осећања одсуства упоришта. Једино се књижевност и фикција уобличавају у простор у којем је поново он „каквим се познаје“ (Хорват 2015: 99).

Основна ситуација приликом тематизације трауматичног доживљаја подразумева да јунак тежи да избегне трауму прибегавајући потискивању, обликујући властиту верзију догађаја. У роману *Сабо је сѝао* реч је о супротном наративном поступку – главни јунак има снажну потребу да забележи сећања на супругу (не искључујући период болести и умирања) не би ли је сачувао од властитог заборава, али и не би ли се обрачунао са простором метафизике:

„Када би се натерао да заборави те њене последње две године живота које су биле хорор, када се више не би сећао тога, значило би да не покушава да разуме оно што не може да се разуме из те и из било које друге перспективе, што не може да се заборави, што не може ничим да се оправда“ (Хорват 2015: 13).

Међутим, и у роману *Сабо је сџао* наилази се на проблематику поузданости приповедања, али се она не тиче креирања лажних догађаја у функцији избегавања трауме, него догођенога и, с тим у вези, простора сећања, где приповедач више није сигуран да ли се нешто заиста догодило или је сећање последица туђег причања (или гледања филма), које је касније пројектовано у властито искуство (поглавље „Верујете да сте лошији писац од ње која није хтела да пише“). Управо стога, писањем је могуће супротставити се непоузданости сећања:

„Детаљи у пируетама мењају своја места из општих догађаја и повезују се са другим детаљима са којима до тада нису стајали ни у каквом односу. Сумњам да су се неки догађаји одиграли како их се сећам, да су неке реченице биле изречене онако како их се сећам, да су емоције постојале онако и због тога како их се сећам. Сумња као коров ниче на уређеној травнатој пољани. Због тога бележим и записујем скоро сваку влат траве, сваку бубамару, залуталог лептира купусара, не бих ли сачувао стазе којима смо се кретали, а које су почеле да зарастају“ (Хорват 2015: 38).

Чин писања изазива и озбиљну дилему – да ли наратија „продужава њену физичку патњу, њену психичку патњу“:

„Престати са тим би значило престати и са сећањем на његову А.? И како се може извести циљана амнезија? Овога се сећати, а овога не? И није ли то онда лажна слика коју жели да сачува о њој? Изманипулисани фрагмент увећан до размера целе слике? Где живот и нема свој крај, него се завршава без објашњења, а крај остаје нејасан и бајковит“ (Хорват 2015: 13).

Наратив се, отуда, не налази у функцији конструисања лажног искуства – што је најчешће случај када се говори о наративу у вези с траумом – него реконструисања простора сећања, (само)преиспитивања, остваривања комуникације на метафизичком плану, те коначно обрачуна са Богом. Самим тим, у питању није бекство од трауме него суочавање с њом.

На једном месту у роману приповедач ће казати како се „још увек бори против догођеног, још увек се бори да се не догоди догођено“. Иако би овај исказ могао да отвори простор за говор о процесу потискивања, пре ће бити да је у питању немогућност мирења са губитком. На наративном плану ово се манифестује кроз неименовање супруге (означена је само као А, што је прво слово од имена Александра), али и кроз избегавање одређене лексике: „По читавом стану си сада раширио њене фотографије већег формата које си направио након што је“ (Хорват 2015: 47). (У једном од поглавља, указаће се и на немогућност „коришћења садашњег и будућег времена“, Хорват 2015: 37.)

Услед губитка смисла живота, смисао се изнаоѓа у самом причању, у које приповедач имплементира своју патњу. С тим у вези је и трагање за изгубљеним упориштем, уско везано за присуство вољене жене. Отуда се писање јавља и као вид обраћања супрузи, могућност успостављања комуникације с њом: „Пита ме како да јој се обрати, а да то не буде он сам коме се обраћа“ (Хорват 2015: 11).

Тематизација писања имплицира проблем одговарајуће форме, чиме се у фокус поставља суочавање са својим дотадашњим искључиво песничким идентитетом:

„И каже ми да би вероватно требало да пронађе другачију форму за то што жели да исприча, да забележи. Требало би да пронађе другачију форму од песама, у то је чврсто уверен. Другачију форму да јој се обрати. Песме се више не могу писати [...] Форма [...] требало би да му дозволи да се приближи оном реално доживљеном“ (Хорват 2015: 16, 17).

Преображај песника у прозног писца неће бити пропраћен и вером у моћ речи, исказа. Штавише, и поред тога што се одређује као „преко потребно“, постоји свест да је писање „увек метак који не погађа мету“ (Хорват 2015: 17). Наратив се доживљава као превише крута структура за обухватање драгиног бића и реконструисање њеног лика.

Ипак, приповедање има и терапевутску улогу – реч је о покушају ослобађања терета кривице, што захтева повратак не само у период заједничког живота са вољеном женом, него и простор сећања везаних

за смрт (сцене смрти оца и клања свиња). (На терапеутску улогу указује и сам приповедач у роману.)

Питање јунакове кривице једно је од суштинских у роману и представља лајтмотив дела исказан константним понављањем фразе *Ја издајица*, маркиране курзивом. Оно се не односи само на преиспитивање сопственога деловања (одговорности) везаног за смрт супруге, него и оца.

Трауматично искуство губитка може, путем књижевног обликовања, довести до реконструкције стварности. С тим у вези познато постаје непознато, при чему појам имитације најбоље описује живот и идентитет главног јунака након женине смрти:

„Као плитке и дуге ране нанете жилетом по уснама, такви су твоји сати без ње. Само ти знаш за њих, само их ти осећаш док описујеш имитацију сопственог живота. Јер ту си стигао. У краљевство имитације и сивила. Из ког нема излаза. [...] Нико не види да си запетљан у мрежи сопствених копија и фалсификата. [...] Имитација реченица, писања. Имитација живљења“ (Хорват 2015: 35).

Свету имитације супротстављени су осећање бола („Само је бол као жилет, стварна“) и простор сна (место њиховог сусрета). Сан је од изузетне важности и за суочавање главног јунака с траумом.

У роману се описују догађаји из четири сна. У фокусу првог сна, датог као цело поглавље („Екфраза вас држи у непрекидној менталној ватри?“), приказан је очев лик како израђа из мора и говори стихове из Књиге Проповедника: казује да све на свету има своје време, време када се рађа и време када се умире. Истицањем да је Бог тај који одлучује када је наше време да се родимо и да умremo, отац настоји да приповедача ослободи осећања кривице и пружа му осећај утехе.

Други сан, такође издвојен као засебно поглавље („Гајите имагинарне црвене руже, али сте љубитељ боје цикорије?“), у потпуно је другачијој атмосфери. У средишту више није очев лик, него опис ратног ужаса – слика погођеног војника са стомачном раном као гејзир. Поред војника налази се жена (описује се само преко јако познатих руку) која ставља завоје (премећу се у бела јаја) не би ли спречила куљање крви. На крају долази до обрта кроз спознају да је војник у агонији заправо

он сам. Иако проектирана на ратно жариште и испуњена страшним сликама, сцена би се могла тумачити као симболички приказ јунаковога душевнога стања и утехе коју му може донети само невиност, чистота и безгрешност његове супруге. У том смислу, сан се појављује као једини простор у којем је могућ не само нивов сусрет, него и постојање исцелитеља ужаса његове патње.

И трећи сан презентован је као поглавље („Слушам вас, наставите само, господине Сабо!“). За разлику од претходна два, у овом се запажа одсуство других учесника. Приповедач је главни актер: треба да истовари угаљ и убаци га у подрум, при чему га прати „фрустрирајућа тежина неке необјашњиве обавезе“. Завршетак сна у знаку је промене локалитета (пространо поље са високом зеленом травом) и одсуства страха, упркос свести о напорном послу који му предстоји. С обзиром на то да је реч о наслову поглавља које се у нешто модификованом облику јавља на још три места (од чега и у наслову уводног и завршног поглавља), отвара се могућност за метапоетичку интерпретацију, па се сан може тумачити као приповедачева спремност за суочавање са собом и за писање. Ако су прва два сна снажно обележена осећањем утехе – у првом сну утеха се везује за мушки принцип (оличавају га очева стабилност и реч), у другом за женски (обележава га племенитост и безусловна љубав жене) – онда је трећи сан истицање стваралачког императива. Простор сна је, тако, у сва три случаја, уобличен у засебно поглавље и има позитивну конотацију.

Последњи сан, описан у роману, део је поглавља „Љути сте на Манитуа? Или можда на своје заноктице?“. Чињеница да једини припада прошлости (настао је за време супружног живота, а стицајем околности остао је неиспричан) могла би бити мотивација за његово неиздвајање у засебно поглавље. Будући да је везан за период у којем је А. била жива, овај сан се не може разматрати у контексту утицаја трауматичног искуства на наратив. Међутим, самим тим што га приповедач одређује као сан „ког се још увек сећа као да га је сањао који тренутак раније“, и који је „ретко упечатљив“, интересантан је за анализу.

Сан је просторно локализован (улице Рима), а главни актер је он сам – у рукама држи Сатанину Библију, коју мора да спали пре поноћи, како његова душа не би припала ђаволу. Крај сна у знаку је неизвесности –

иако је успео да књигу баци у ватру док још одзвања поноћ, Сатана му објављује да није успео да се спасе.

Уочава се да постоји традицијска матрица, почев од идеје да сан има значење, то јест да постоји веза између света сна и света овостраничне реалности. У овом случају симболика је сасвим експлицитна, а, уз то, очигледни су и класични мотиви – продаја душе ђаволу и поноћ као гранично време. У самом сну јунак покушава да реализује профилактичку радњу за поништавање негативног деловања сна (што донекле јесте необично из угла традицијски обликованих снова, мада постоје и приче о сновима у којима је сневач и у самом сну свестан значења).

Према свему овоме, може се говорити о различитој улози сна у животу главног јунака пре и после смрти супруге.

Виктор Шкорић с правом истиче да је путовање једна од кључних речи у роману *Сабо је сѝао*: „Како ова реч може да има више димензија, оне не остају без преплета у главном јунаку. [...] Већ прва глава почиње одласком на железничку станицу с очевим кофером.“ Наведени аутор ће указати и на мотив воза „који ће се провлачити кроз неколико поглавља ове књиге“, а појавиће се и „у последњем поглављу, када главни јунак, пробудивши се из сна, буде осетио носталгичну чежњу за завичајем, домом и А.“ (Шкорић 2019).

Мотиви путовања и воза уткани су и у фотографију Андреа Кертеса (припада њујоршком периоду), која у приповедачу изазива утисак да једино она има везе с његовим животом, „иако је снимљена на другом континенту и то пре него што си се ти, њен посматрач, родио“ (Хорват 2015: 79). Поменути Кертесова фотографија не само да на најбољи начин осликава јунакову непроменљиву животну ситуацију, него и наглашава моменат суочавања са собом:

„Сплет колосека се пружа и вијуга непосредно пред тобом. Неки колосеци се рачвају, односно уливају један у други, или гледано из другог угла раздвајају се, нестајући иза кривине. На празном простору између два пара колосека леже на гомили неупотребљене шине. Ако би их ти пажљивије погледао, ако би био спреман да их пажљивије погледаш, као што то не чиниш, иако си сав у фотографији, сигуран сам да би уочио на

тим шинама, на гомили, тамне мрље рђе. Баш као што се тамне мрље рђе могу учити на дужим или краћим деловима наших сопствених живота, ако смо спремни да их прихватимо, да признамо да постоје“ (Хорват 2015: 79, 80).

Фотографија у роману *Сабо је сѝао* има важну улогу – она може бити значајна не само као траг објекта који се представља, него и као интерпретација. Уз то, у наративном делу она може вршити функцију трауматичног упада (о овоме је изузетно убедљиво писала Наташа Роџерс – види: Роџерс, 2019).

Прва фотографија на коју се у роману наилази јесте слика супружног оца са непознатом женом (поглавље „Зашто сте фиксирани на фотографије и фрагменте?“). Скривена фотографија, случајно нађена, подстиче приповедача не само да пружи њен опис и понуди интерпретацију, него и да евоцира причу о тастовом животу.

С друге стране, њен значај огледа се у јунаковој спознаји о функцији фотографије уопште: иако нуди само ограничено сазнање и представља искључиво један заустављен тренутак, она отвара простор трагања за истином. Фотографија се уобличава у нешто с чим је извесна комуникација могућа. Она може представљати „једини начин да се дође до одговора [...] који због датих околности не може бити потпун“ (Хорват 2015: 46, 47), али може пружити могућност да се „замисли и сазда теорија“, ако не и да се све сазна (Хорват 2015: 47).

Наведена фотографија побудиће јунака на разматрање односа фотографије према сећању: „Фотографија успева истовремено и да сачува и да промени сећање, контаминира га туђим, учини да је нешто наше што никада није било“ (Хорват 2015: 47), да би потом уследила прича о приповедачевом комуницирању с фотографијама на којима се налази А., распростртим по читавом стану:

„Шта тражиш у и на њима? [...] Мислиш да годинама познајеш особу коју волиш и са којом живиш, да би сада на крају, када те особе више нема, морао да признаш да ништа не знаш о њој. Да је она постала тајна за тебе [...] Њено непостојање је учинило видљивим постојање незнања о њој“ (Хорват 2015: 47, 48).

Према томе, фотографија, у контексту приче о трауми и наративу не врши функцију упада нежељених садржаја и емоција (како је то код већине аутора који се баве датом проблематиком), него отвара простор за комуникацију.

Настојање да се душевно растројство (узроковано траумом) књижевно обликује отвара могућност да се постулирају питања везана како за доживљај властитога идентитета тако и за смисао човекова постојања. У поглављу „Љути сте на Манитуа? Или можда на своје заноктице“, једном од последњих у роману, приповедач ће у наративно ткиво увести покретну слику, пројекцију Била Виоле (Bill Viola) *Пућања (The Path)*, што је други део, по редоследу, видео-рада *Going Forth by Day* (налази се у немачком Гугенхајму) – бескрајни низ људи свих слојева, различите старости и пола, хода лаганим ритмом, једносмерном стазом борове шуме; многи од њих носе (животни) пртљаг, јединствену личност у универзалној маси људи (Хејд 2003: 33). Животна путања дочарана је као уска и утабана стаза, која све људе води до истог места.

Наведена пројекција, међутим, не осликава само јунаково поимање животног смисла, већ и његовог идентитета, због чега, у једном моменту, на платну види себе: „Он препознаје једног младића са великим кожним кофером који застаје, мења руку, наставља да хода, изгледа као да вуче кофер за собом, застаје, мења руку“ (Хорват 2015: 111).

Готово исту реченицу налазимо у уводном поглављу „Почните, господине Сабо!“ (има улогу пролога), и то као прву: „Застајем на сваких десетак метара. Кофер је велики и тежак, па се има утисак да га више вучем, него што га носим час у левој, час у десној руци“ (Хорват 2015: 7).

Пројекција се такође показује као кључна и за разумевање наслова романа – реч је онеме који је стао упркос једносмерном, хипнотисаном кретању човека ка одређеном циљу. Тренутак застоја, стајања, прекида – истакнут насловом – одразиће се и на наративни план, у последњем поглављу „Да ли је ово све за данас, господине Сабо?“, које се налази у функцији епилога романа, а карактерише га тишина, одсуство речи, укидање наратије. То је и приповедачев одговор на незауостављивост света пред људском смрћу. Победа над активним принципом кретања.

Истовремено, реч је и о тишини неизрецивог, о ћутању о ономе о чему се не може говорити.

ЛИТЕРАТУРА

- Керут 1996: Cathy Caruth, *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press.
- Хејд 2003: Milly and David Heyd, „Perception as missing: on Bill Viola’s *Going forth by day*“. *Source: Notes in the History of Art*, vol. 22, no. 4 (Summer 2003), pp. 30–38.
- Хорват 2015: Oto Horvat, *Sabo je stao*. Zrenjanin / Novi Sad: Agora.
- Роџерс 2004: Natasha Rogers, *The representation of trauma in narrative: a study of six late twentieth century novels*. PhD thesis, University of Warwick.
- Шкорић 2019: Viktor Škorić, „Posttrauma i pisanje“. // Novipolis.rs. (Приступљено 1. 10. 2019) <http://www.novipolis.rs/sr/kultura/28219/posttrauma-i-pisanje.html>
- Тадих 2003: Ljubomir Tadić, *Zagonetka smrti: smrt kao tema religije i filozofije*. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Требјешанин 2018: Žarko Trebješanin, *Rečnik psihologije*. Beograd: Agape knjiga.

Bojan Čolak

INTIMATE LOSS, TRAUMA AND NARRATIVE

(Summary)

This paper analyses the novel by Oto 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 overcome the trauma by projecting his/ her own version of what happened. In this novel, however, the perspective is precisely the opposite: the main character writes down his memories about his wife (including the period of her illness and death) in order to preserve her from oblivion. The narrative does not aim at constructing a false experience but at reconstructing the space of memories. Thus, the narrative is not an escape from trauma but an attempt to face it. This leads to a discussion of the questions concerning one’s identity, the role of writing, the idea of God and the meaning of life.

Key words: trauma, narrative, partner loss, identity, memory, metaphors.