

Боряна ЦВЕТКОВА

СУ „Св. Климент Охридски“, София, България
boryna_tzvetkova@abv.bg

**РОМАНЪТ „САНАТОРИУМ“¹ НА ГОРАН ТРИБУСОН:
ЗАВРЪЩАНЕ КЪМ ФАНТАСТИЧНОТО ЗА ПОСТМОДЕРЕН
ПРОЧИТ НА ТРАВМАТИЧНОТО НАСТОЯЩЕ**

Boryana TZVETKOVA

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgaria
boryna_tzvetkova@abv.bg

**THE NOVEL *SANATORIJ* BY GORAN TRIBUSON:
A RETURN TO THE FANTASTIC IN THE POSTMODERN
READING OF THE TRAUMATIC PRESENT**

The aim of this study is reveal the return to the fantastic code that Goran Tribuson makes in his novel *Sanatorij*. The text traces the author’s creative path and the changes that occur in his works. The focus is on the use of the fantastic letter intertwined with motifs and techniques characteristic of the postmodern aesthetics. In addition, the specific presentation of the problematic identity of the individual surviving the horror of war is highlighted.

Keywords: *Goran Tribuson, fantastic, postmodern literature, identity, traumatic experience.*

Горан Трибусон (1948) е едно от най-ярките присъствия на съвременната хърватска литературна сцена. Той започва творческия си път през 70-те години на ХХ век, когато в литературата навлиза поколението на хърватските фантасти, по-известни като *борхесовците*², чието творчество критиката тогава определя като *млада проза*³. Първите му сборници с разкази – „Zavjera kartografa“ („Конспирацията на картографите“) (1972), „Praška smrt“ („Пражка смърт“) (1975) и „Raj za pse“ („Рай за кучета“) (1978), са репрезентативни за влечението на автора към фантастичното писмо. Те представят твърде интересна и сложна комбинация от различни културни кодове и повествователни похвати, като вплитат в себе си мотиви от корпуса на мистицизма, езотериката и готическия роман, примесени с библейски и кабалистични символи. Фантастичният дискурс при Трибусон се конструира по своеобразен начин. Писателят използва в основата на своите текстове класическия модел за изграждане на фантастичното, описан от Цветан Тодоров и залагащ на постоянно поддържаното и у герои-

¹ Tribuson, G. *Sanatorij*. Zagreb: Znanje, 1993.

² Donat, B. *Astrolab za hrvatske borgesovce*. Teka br. 1, 1972.

³ Visković, V. *Mlada proza*. Zagreb: Znanje, 1983.

те, и у читателя усещане за познавателна несигурност. Но при разгръщането на разказа Трибусон го обогатява с разнообразни мотиви и реминисценции, което прави произведенията му сложни и многопластови. Това значително затруднява рецепцията на неговите творби, объркващи както съвременната му читателска публика, така и някои представители на литературната критика.

Ранната проза на Трибусон се отличава с висока интертекстуална плътност и с наличието на метатекстов пласт. В нея се откриват множество препратки към произведения на Достоевски, Булгаков, Борхес, Ман, Кафка и др. Също така в разказите му се откроява оригинален „звук“ фон (например мадригали), който изпълнява функцията на музикален съпровод. Доловим е и интересът на писателя към кинематографичното изкуство и филмовата режисура. В някои от произведенията му се забелязва „кадриране“ на действието, т.е. отделните епизоди наподобяват по своята конструкция филмови сцени. Всички тези елементи формират един специфичен творчески почерк, който ще бъде доразвит и надграден при последвалото в края на 70-те г. пренасочване на писателя към по-обемните повествователни форми.

Етапен момент в творческото развитие на Трибусон е публикуването на първия му роман „Snijeg u Heidelbergu“ („Сняг в Хайделберг“) (1980). Той е възприеман като последното му безусловно фантастично произведение, доказващо, че Трибусон (заедно с П. Павличич) най-дълго остава верен на художествената фантастика, за разлика от другите *борхесовци*, които още в средата на 70-те години се отдръпват от нея. След публикуването на „Snijeg u Heidelbergu“ в творчеството му се наблюдава жанрова преориентация, по-точно – насочване към конвенциите на криминалния и булевардния роман. През 80-те години Трибусон изгражда персонажа на полицейския инспектор Никола Банич, главен герой в неговите първи криминални романи „Zavirivanje“ („Надзъртане“) (1985) и „Siva zona“ („Сива зона“) (1989). В този период публикува и романите „Ruski rulet“ („Пуска рулетка“) (1982), „Made in USA“ („Произведено в САЩ“) (1986), „Povijest pornografije“ („История на порнографията“) (1988) и др. В началото на 90-те години творчеството му се завръща към фантастичното писмо, но не във варианта, познат от ранната проза на Трибусон. Наред с това в текстовете му се долавя засилващото се влияние на постмодернистичните литературни практики. През 1990 г. Трибусон публикува романа „Potonulo groblje“ („Потъналото гробище“), който представлява нетрадиционна смесица от фантастични и хорър елементи, с което предизвестява създаването на интересувания ме роман „Sanatorij“ („Санаториум“), излязъл през 1993 г.

Текстът на „Sanatorij“ съдържа осемнадесет глави, като всяка от тях има отделно заглавие, което препраща към съдържанието ѝ. Крешимир Немец характеризира тази творба като *мрачна кафкианска проза, поместена в източно славонски пейзаж и в съвремието* (Немец 2003: 315), а Луциана Арманда открива връзка между „Sanatorij“ и „Вълшебната планина“ (1924) на Томас Ман (Арманда 2009: 246). В моя доклад ще се опитам да защита тезата, че в романа „Sanatorij“ успешно са преплетени конвенциите на фантастичната и

постмодернистичната литература, а целта на този художествен експеримент е индиректно пресъздаване на тогавашната социална действителност, в която доминира усещането за катастрофичност. Смятам, че текстът рефлектира върху травмата от войната, започнала през 1991 г. с едностранното обявяване на независимост от Хърватия и довела през 1995 г. до окончателното ѝ излизане от Югославската федерация. В този конфликт загиват около 12 000 хървати и 9 000 сърби.

Романът „Sanatorij“ представя невероятните преживяванията на Валент Ливадич, който след смъртта на майка си е изпратен да се лекува от неизвестна болест в санаториум в източна Славония. Текстът в постмодернистичен маниер съчетава фантастичното в неговите най-разнообразни проявления с познатите очертания на действителното – разпадащия се по време на войната свят, заличавайки границата между реалност и измислица. Началото на романа по никакъв начин не подсказва последвалото развитие на сюжета, но въвежда основните координати, изграждащи художественото пространство. Валент е представен като съвсем обикновен човек с монотонно ежедневие. Първият елемент, който подготвя читателя, че в текста ще се случи нещо необичайно (фантастично), е епизодът, описващ погребението на майката на Валент. Главният герой споделя със свещеника притеснението си, че само те двамата и няколко непознати са присъствали на церемонията, а духовното лице му отговаря многозначително: *Koliko znate da su to bili neznanci (...) neznanci su pokatkad samo Božji poklisari (...) Pa to su anđeli! (...) – Želite li reći kako su anđeli sišli s neba radi moje majke? – To nisam rekao – mirno će pop. – Možda si sišli radi kakvog drugog posla. Možda si sišli radi vas.* (Трибусон 1993: 13). Именно тази загатната множественост на значения, препраща към постмодернистичното и се доразвива в обяснението, което лекарят дава на Валент за диагнозата му: *Dijagnoza vam je poput modernističkog slikarstva (...) – što je više okrećete, to ona odaje više novih smislova i značenja.* (Трибусон 1993: 15). Непосредствено след тези две сцени мимоходом е спомената и сирената за въздушно нападение, която дискретно въвежда референциалния фон, на който ще се развива действието в романа – войната.

Приключенията на Валент започват с неговото отпътуване към санаториума. Първото, което е индикативно за спецификата на романа, е появата на влака – образ, характерен за художествения инвентар на фантастите и използван за означаване на мистично пътуване, свързано с различни невероятни събития. За пример ще посоча финала на знаменития разказ на П. Павличич „Sve je sve“ („Всичко е всичко“) (1975), в който героят се оказва във влак, движен от някакви необясними сили в неизвестна посока. В контекста на разказа тази сцена се възприема като метафора на човешката запътеност към непознаваемото, на движението в непрогледния мрак на битието, където границата между реалност и илюзия се размива. Самият Валент по-късно в текста сравнява жизнения си път с пътуване във влак. От друга страна, самото пътуване може да се разглежда и като пътуване към себе си, т. е. като търсене на себеидентичност, което е мотив, ключов за постмодернистичната литература. В подкрепа на твърдението, че

повествователят насочва вниманието на читателя към вътрешния свят на героя, работи и епизодът с кражбата на документите на Валент, която е сравнена с кражба на самоличността му. Именно проблематизацията на аз-идентичността е един от водещите мотиви в постмодернистичната литература.

След като героят пристига в Славония, първото нещо, на което се натъква, е разпятие, на което лицето на Христос сякаш излъчва топлина, защото върху него не се задържа сняг. Този фантастичен шрих маркира един от значимите за романа кодове – на библейската символика, на който ще се спра по-късно. След необичайното пътуване Валент се озовава в странноприемница, тъй като не може да намери санаториума, и именно оттам стартира поредицата от невероятни събития, разиграваци се в романа. Още на следващия ден след пристигането си Валент тръгва да търси санаториума и се сблъсква със сериозни трудности. Някои от местните му казват, че такъв санаториум не съществува или че може да бъде открит само в полунощ, други му дават неправдоподобни указания, в които се долавя кодиран мотивът за огледалността: *Pred vama će biti dva istovetna pejzaža koji se idealno poklapaju. U jednom je stari mlin, brežuljak sa strništem i red divljih kestenova. Drugi pak pejzaž sadrži sve same iste stvari. Jedan je u drugome u nekoj vrsti koncentričnosti. E tu nema pomoći, sami morate odabrati. Jedan pejzaž je put što vodi u sanatorij...* (Трибусон 1993: 35–36). Подобно описание е характерно и за традиционната фантастична поетика, и за постмодернистичната, защото е неясно, загадъчно и объркващо. То съдържа намек за паралелно пространство и алтернативно битие, за възможни преходни състояния на личността и света, заличаващи границата между мнимо и реално. Ако решим обаче да свържем огледалността с отношението индивид – социум, можем да открием допирни точки с представената в началото на ХХ век теория на Чарлз Кули за „огледалното Аз“, която поставя въпроса за интерактивната основа на себепознанието. Когато е описано как Валент възприема лекаря Есенски, се казва: *Ovdje u mraku, sred gustog snijega, pred njim se rađala jedna sasvim nova, čudna, izglobljena fizionomija, koja je po svojoj nakazanosti podsjećala na strašan odraz lika u razbijenom ogledalu* (Трибусон 1993: 112). Всъщност това е върнатият на Валент себеобраз – свидетелство за неговата разпадаща се самоличност.

В последна сметка, след дълго лутане, Валент така и не успява да намери санаториума, дори се отказва от него, но по пътя си се натъква на гледки, изпълнени с мрачна символика – врани, кръжащи около трупове; необрана царевична реколта; безкрайни и пусти снежни полета. Доминира усещането за статичност, застиналост и безжизненост на прекосявания свят. Именно в този изобразителен срез според Луциана Арманда могат да бъдат открити много прегласи между „Sanatorij“ на Трибусон и „Вълшебната планина“ на Томас Ман. В тази връзка е важно да се отбележи, че през цялото време в хода на повествованието се мяркат картини от войната: чуват се гърмежи, войници на пътя спират всички превозни средства и ги проверяват, Валент неколкократно вижда групи от изселници, описани са и пораженията, причинени от военните

действия – разрушени и опустели градове, поле с мъртви коне, унищожена природа, тонове оръжия за скрап – дори за да бъде подсилено впечатлението, в повествованието е въведен и героят Патаки, който се занимава със събиране на метални отпадъци – каски, пушки, танкове и др. Точно тази тягостна атмосфера, пресъздадена от хърватския писател, напомня за произведението на Ман, белязано от събитията по време на Първата световна война.

Славония е описана като *равен лабиринт без край*, а именно лабиринтът⁴ е един от основополагащите елементи в изграждането на постмодернистичното произведение. Търсенето на санаториума може да бъде оприличено на лутане из лабиринт. Последвалото желание на Валент да намери начин да се завърне у дома, което също завършва неуспешно, отново препраща към постмодернистичната идея за лабиринта, въведена от Борхес и доразвита от Еко. В романа на Трибусон обитаваният от героите свят наподобява лабиринт, неподвластен е на систематизация и рационално познание. Но ако приемем, че пътуването на Валент е и алегория на себетърсенето, то самата структура на личността започва да се чете през образно-знаковия модел на лабиринта, т. е. в усилието за себепостигане героят на Трибусон губи себе си. Впрочем процесът на самоосъзнаването в „Sanatorij“ е блокиран и от нарочната неразличимост на „съществуващото“ от алтернативната реалност на съня.

Мотивът за сънуването е вписан още в самото заглавие на творбата (на хр. san/sanatorij). И доколкото реалността на съня е сама по себе си чудата, магическа и неподвластна на емпиричната причинност, то целият роман може да се възприема като художествена фантастика. В неговата рамка са вградени различни версии на сънуването – например Соня сънува, че отвеждат Валент в санаториума и именно по този начин завършва романът. В този случай сънят функционира като прозорец към бъдещето, при което нереалното става реалност в пространството на романа – самото то конструирано като немислима реалност. Тази игра с нивата на виртуалното е уплътнена от колебанията на героя, пренасяни върху читателя, при усилието му да установи дали случващото се с него става наяве, или насън. Подобно съмнение изпитва и Соня, която казва, *че се лутала из целия равен лабиринт*, но не е успяла да намери санаториума и е решила, че е изпаднала в трансцендентно състояние и сънува. За да разбере дали наистина сънува, тя проверява направлението си и с изненада установява, че текстът от бланката е изчезнал, същото се случва и с главния герой. Колебанието на повествованието между „реалност“ и илюзия се поддържа и от халюцинациите на Валент, който в издирване на санаториума започва да губи доверие в собствените си възприятия – зрителни и слухови. Впоследствие му се струва, че вижда бившата си жена Дора и сина им пред странноприемницата, но това се оказва визуална измама. Неспособен да се справи със ситуацията, която според него блокира надеждността на сетивата му, той трескаво търси

⁴ Мотивите за лабиринта и съня в романа „Sanatorij“ са подробно разработени от Луциана Арманда в текста: Tribusonov *Sanatorij ili san dokonih*, публикуван в: Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, № 2/3.

някакво емпирично потвърждение за реалността на заобикалящия го свят: *Učini mi se kako će u ovom svratištu, ne uradi li nešto, poludjeti od nestvarnosti. Treba mu slamka zbilje, okrajak svakodnevide, banalija kakva je ogrizak jabuke na vlažno tanjuru, izrezak novina ili telefonski račun.* (Трибусон 1993: 119). Опитът му да се докосне до *частица от реалността* не се увенчава с успех, а напротив, задълбочава недоумението му, защото, когато набира собствения си телефонен номер, чува гласа на починалата си майка. Невероятното в това преживяване се подсилва от факта, че по същото време телефонните линии са прекъснати поради водените военни действия. В този случай без отговор остава въпросът дали слуховата халюцинация не е мистичен феномен, предизвикан от нахлуването на някакви отвъдни сили в съзнанието на героя, или е деформирана проекция на неговите несъзнавани потребности и желания.

В текста са инкорпорирани и класически фантастични образи – на духа и на вещицата. Те обаче са поднесени като субективни интерпретации, т. е. тълкувания на някои персонажи, които са приписани на други. Собственикът на странноприемницата например определя Соня като вещица, твърдейки, че тя събира странни билки, гъби и други растения, но всички те са силно отровни, а тя ги използва за направата магически отвари, с помощта на които да намери санаториума. Пак според него Валент е *duh koji više nije živ, duh osuđen da luta od svratišta do svratišta* (Трибусон 1993: 117). Това твърдение намира косвено потвърждение в епизода, когато Валент носи своя медицински картон на Есенски за мнение относно диагнозата му и бившият лекар му казва, че според тези резултати, той вече е мъртъв. Самият Валент започва да смята, че за да намериш санаториума, е необходимо да притежаваш магически способности. Подобно враждане на приказно-митологични елементи в пространството на художествения текст, което придава на необичайното в него „еклектичен” профил, впоследствие се превръща в общоприета постмодернистична практика. Смесването на различни културни пластове, изглеждащо безразборно и лишено от логична обосновка, според Елена Ковтун *ражда нови смисли* в текстовете на постмодерна и застава читателя постоянно да *балансира на границата между „вярвам – не вярвам”, „разпознавам – не разпознавам”, „приемам сериозно – възприемам като игра на авторовата фантазия”* (Ковтун 2004: 509–510).

Библейският код, споменат по-горе, също е включен в парадоксалното повествование на „Sanatorij“, потвърждавайки един от основните естетически принципи на постмодернизма – моделирането на фикционални конструкции, които съчетават миметични елементи с отломки от светове, вече създадени от човешкото въображение. Той е въведен още в самото начало на романа чрез разговора на Валент със свещеника и с разгъването на сюжета се свързва най-вече с образите на Луциан Мирт и Албин Майер. При представянето на Луциан Мирт, който прилича на светец, Валент го пита кой е той всъщност, и получава загадъчния отговор: *Ja sam neznanac! A neznanici pokatkad imaju misiju....* Впоследствие при погребението на Албин Майер, когато Валент дава картината, рисувана от покойния, на свещеника, той му казва: *Ili je na slici lik andela, ili...*

(...) *ju je anđeo naslikao* (Трибусон 1993: 137). Необичайното в самата картина е, че тя, погледната под определен ъгъл, притежава ореол, но този ефект може да се тълкува и като визуална измама. Подобна двусмисленост поддържа усещането за провокативност и стимулира читателското въображение, което е похват, характерен при изграждането на фантастичното. Кулминацията на тази неопределеност в използването на библейския код откриваме в самия край на произведението, в разговора на Валент с Луциан Мирт. Тук отново се появява дилемата, кой от двамата – Луциан Мирт или Албин Майер, е ангел и възможно ли е въобще това, като в крайна сметка въпросът остава без отговор. Главният герой изпитва стремително разрастващо се недоверие към всичко случило се, и усеща в себе си все повече тъга, прерастваща в безнадеждност.

Интересно интерпретиран в „Sanatorij“ е и мотивът за здравето, който тук получава гротескно-фантастични измерения. Впрочем той присъства и в прозата на П. Павличич – в неговия роман „Koraljna vrata“ („Коралова врата“). В романа на Трибусон Соня определя странноприемницата като своеобразен санаториум, в който всеки страда от някаква болест, а Луциан – от прекомерно здраве. В това твърдение се долавя онтологично присъщата на постмодернизма ирония. Но гротескното заостряне на този мотив се осъществява чрез персонажа Есенски, представен като ловец на хора, който в миналото е бил лекар. Той се отказва от своята професия, след като провежда експеримент, в който изпробва различни теории за логиката на смъртта, чиято цел е да разбере дали в смъртта има някаква систематичност. Есенски стига до извода, че болестта има метафизичен характер, което я лишава от каквато и да било ясна логика. Все пак в самия финал на творбата, отново в текста са инкорпорирани библейски мотиви, свързани с логиката на живота и смъртта, непосредствено преди смъртта си, Есенски казва на Валент: *Ono što sam pričao o strategiji smrti... mislim da mi je konačno jasno... smrt uzima k sebi one koje voli ...kako bi joj bilo ljepše... i one koje mrzi... kako bi svijetu bilo ljepše... dakle, najprije uzima najbolje i najgore... najdraže i najmrskije... njena je strategija u krajnostima... i zato prosječni ljudi žive vječno...* (Трибусон 1993: 162).

Финалът на романа откроява идеята за екзистенциалната безизходност, за впримчеността на човека в необясними и непонятни принуди, които анулират доверието в смислеността на света – самият Валент определя пространството, в което е попаднал, като *čudan prostor sve više nalik na paukovu mrežu* (Трибусон 1993: 146). Малко преди това собственикът на странноприемницата му казва, че няма как да се прибере у дома, защото *železničke su pruge u prekidu, ceste razrušene, a oni autobusi što još voze, voze ukруг* (Трибусон 1993: 120). Това е убедителна алегория на човешката безпътица в омагьосания кръг на войната. Накрая Валент сам отива при хората, които го търсят, за да го отведат в санаториума, като по време на пътуването, определено като безкрайно, реалният свят стремително губи своите отчетливи контури, сякаш поглъщан от бездната на въображаемото и халюцинаторното.

В заключение ще припомня откъс от интервюто на Горан Трибусон, дадено за Яминка Коколич и Ивана Башич. В него на въпроса дали романът

„Sanatorij“ представлява опит за контаминация на фантастика и нов вид реализъм, авторът отговаря, че във фабулата има елементи от ранните му разкази и фрагменти от криминалния жанр, но подчертава, че основно вдъхновение за създаването на този текст е депресията, в която изпада човек, когато стане свидетел на война. *Исках да напиша една тежка история, която да отговаря на настроението, от което бях обзет* – обобщава Трибусон (Коколич, Башич 1996: 99). Представеният цитат недвусмислено насочва към темата за травмата от войната и чувствата, които изпитва индивидът, поставен в подобна кризисна ситуация. Наративът може да се възприема като постмодернистична рефлексия на случилото се, използваща конвенциите на фантастичното писмо, за да пресъздаде и уплътни до крайност усещането за катастрофичност в романа. Разпадането на аз-идентичността при сблъсък с необичайното и свръхестественото, чувството за изгубеност в лабиринтоподобния свят на „външното“ и „вътрешното“, на действителното и халюцинаторното, огледалните описания, заличената граница между възможно и невъзможно са част от похватите, присъщи на фантастичните текстове, които в случая изграждат художествена репрезентация на травматичния опит. Именно тяхното разпознаване в хода на рецептивния акт дава основание романът „Sanatorij“ на Горан Трибусон да бъде разглеждан като своеобразно завръщане към фантастичното в опит за постмодернистично представяне на стресовия ефект от войната и провокиране на нейното преосмисляне.

ЛИТЕРАТУРА

- Ковтун 2004:** Ковтун, Е. Н. Фантастика в еру постмодернизма: руская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия. // *Славянский вестник, вып. № 2*, 509–510. **Kovtun, E. N.** Fantastika v eru postmodernizma: ruskaya i vostochnoeuropeyskaya fantasticheskaya proza posledney trety XX stoletia. // *Slavyanskiy vestnik, вып. № 2*, 509–510.
- Тодоров 2009:** Тодоров, Ц. *Въведение във фантастичната литература*. София: СЕМА РИШ. **Todorov, C.** *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. Sofia: SEMA RSh.
- Armanda 2009/2010:** Armanda, L. Tribusonov *Sanatorij* ili san dokonih. // *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, № 2/3*, 239–253.
- Cooley 1902:** Cooley, C. H. *Human nature and the Social Order*. New York: Charles Scribner's sons, 1902, 152–153.
- Visković 1983:** Visković, V. *Mlada proza*. Zagreb: Znanje.
- Donat 1979:** Donat, B. Astrolab za hrvatske borgesovce. // *Približavanje beskrajju*. Ur. B. Donat. Beograd: Nolit, 116–144.
- Kokolić, Bašić 1996:** Kokolić J., I. Bašić. Oduzemetete li mi pravo na mijenu, učinili ste od mene mrtvog pisaca. // *Književna revija, № 1/2*, 92–100.
- Nemec 2003:** Nemec, K. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*. Zageb: Školska knjiga.
- Crnković 1993:** Crnković, G. Posveta modernizmu. // *Riječi: časopis za književnost, kulturu i znanost, № IX/XII*, 163–168.