

Стефан Гончаров

ORCID ID: 0009-0001-0569-8159

stefan\_goncharov@abv.bg

## Линкълн в бардо: Диалогът между разногласието и (раз)единението

Stefan Goncharov

### Lincoln in the Bardo: The Dialogue Between Discord and (Dis)unity

#### Abstract

The article will attempt to explore George Saunders' novel "Lincoln in the Bardo" from a Lacanian perspective, focusing on the relationship between the voice, trauma, and the various forms (neologisms, euphemisms, and ellipses) under which the half-told [mi-dit] appears in the work of the American author. The article's main goal will be to demonstrate that Saunders' book is constructed as a polyphonic (in the Bakhtinian sense) collage of voices, which continuously evoke the empty core of their subjectivity. As the novel occasionally blurs the boundary between fact and fiction, the text will also examine how Saunders treats history as a fictional (or phantasmic) field of disagreements, coordinated around the half-told truth of some (traumatic) event.

**Keywords:** Bakhtin, Lacan, psychoanalysis, voice, trauma, event

#### 1. Теоретично въведение

Настоящият текст ще се опита да изложи и анализира своеобразните начини, по които американският автор Джордж Сондърс борави с „гласа“ в своя експериментален роман, „Линкълн в бардо“. Статията ще разглежда и работи с това (иначе крайно поливалентно) понятие от гледната точка на лаканианската психоанализа. Тази перспектива към въпроса за гласа (и

неговата функция в съответния литературен текст) ще бъде подплатена и с наблюдения върху начините, по които Михаил Бахтин разсъждава върху полифонията, или „многогласието“, в „Проблеми на поетиката на Достоевски“ (Бахтин 1976: 26). Подобен подход, който ще разчита на евентуалните пресечни точки между диалогичния дискурс на руския автор и концептуалния апарат на психоанализата, е до голяма степен мотивиран от жанровите, тематичните и формалните особености на самобитния роман на Сондърс.

От една страна, „Линкълн в бардо“ би могъл продуктивно да бъде разглеждан като специфичен тип полифоничен роман („какофоничен“ такъв), чиито характерни черти отговарят (до голяма степен) на схващанията на Бахтин за (традицията на) менипееята. Това се дължи вероятно на факта, че романът е (поне отчасти) вдъхновен от краткия разказ на Достоевски „Бобчето“ и съответно попада в категорията на произведения, представящи „различни типове поведения на мъртъвци“ в контекста на „карнавализираната преизподня“ (Бахтин 1976: 162). От друга страна, както текстът ще се опита да покаже, романът резултатно онагледява (и в известен смисъл драматизира) лаканианско скроената теза на словенския теоретик Младен Долар, че „в основата на фантазма има травматично ядро, което гласът материализира“ (Dolar 2006: 133). Книгата постига това не защото в нея (или някъде другаде в творчеството на автора ѝ) могат да се открият експлицитни връзки с идеите на психоанализата, а тъй като (от определена перспектива) „Линкълн в бардо“ е преди всичко творба, занимаваща се с травмата, която в случая ще бъде схващана като лично и/или колективно явление, което (най-общо) представлява „нерепрезентируемо събитие, фундаментално фрагментиращо едно съзнание“ (Belaev 2018: 363).

Същевременно, формулирана именно по този начин, проблематиката на романа позволява двата концептуални апарата, с които текстът ще работи, да се засрещнат на терена (на дискурса за) събитието, което Бахтин, подобно на автори, ангажирани с мисълта на Лакан (като Ален Бадю и Славой Жижек), обвързва с въпроса за истината. Както отбелязва руският литературовед (за него) истината е „събитийна и се ражда в точката на съприкосновение на различни съзнания“, тоест – тя „изисква множественост“, несъвместима с ограниченията на „монологичната форма“ (Бахтин 1976: 95). Въпросното „съприкосновение“ се осъществява в рамките на диалога, мислен като „контрапунктно противопоставяне“ на разнородни гласове (Бахтин 1976: 55). Иначе казано, в контекста на тази парадигма събитието и истината са тясно обвързани с функциите, употребите и възможностите на гласа, който се явява своеобразна фигура на истината или по-скоро – неин опосредяващ агент.

Така представено, понятието играе аналогична роля и в работата на Долар, който твърди, че гласът „е по природа от страната на събитието“ (Dolar 2006: 79), като словенецът също го обвързва с въпроса за истината, позовавайки се експлицитно на някои от встъпителните разсъждения на Ален Бадю в „Логика на световите“ и по-конкретно – на неговата критика на „демократическия

материализъм“ (Dolar 2006: 60). Това е термин, който френският философ използва, за да третира полемично онова, което той схваща като идеологията на „постмодерната“ ни ситуация, а именно – светогледът, че „съществуват само тела и езици“ (Badiou 2009: 1). Бадиу атакува тази (от неговата гледна точка) „аксиоматична“ предпоставка, обуславяща съвременността ни, като застава зад позицията, че отвъд гореспоменатата екзистенциална диада, „съществуват и истини“, които винаги се проявяват като нещо несъизмеримо със ситуацията, към която принадлежат (Badiou 2009: 4). Те са „изключения спрямо това, което е“ – събитийни новости, отговарящи на онова, което се проявява като нещо „анонимно“ и съответно неизговоримо (тъй като присъства без име) в своя контекст (Badiou 2009: 33 – 36). Същата постановка, но пречупена през призмата на Долар, звучи по следния начин: „истините, които винаги изникват като последствия на събитието, представляват прекъсване в света на съществуващото – разрыв в целостта на телата и езиците“ (Dolar 2006: 60). Точно заради това е допустимо да се твърди, че те са тясно обвързани с травмата, която (заедно с тях) може да бъде мислена лаканиански като нещо от реда на реалното – на всичко онова, което раздира и фрагментира психосоматичното единство на плътта и речта, защото е „невъзможно“ за представяне (Lacan 1981: 167).

Онова обаче, което прави прочита на словенеца подчертано своеобразен (поне с оглед на Бадиу), е фактът, че той успоредява функцията на гласа с проявата на истината, схваната като събитийно разединение или разцепление в тъканта на „това, което е“. Долар е в позиция да извърши подобен ход, тъй като третира гласа не като „емпиричен“ феномен, а (следвайки Лакан) като „обект на нагона“, тоест като едно от „първостепенните превъплъщения“ на онова, което в анализата се нарича обект-причина на желанието, или *objet petit a* (Lacan 1981: 282; Dolar 2006: 11, 73). Най-общо казано, този обект няма позитивно съдържание, тъй като е реален и съответно – невъзможен. Както Долар отбелязва, той представлява една „празнина“ (Dolar 2006: 74), която нито тялото е способно да инкорпорира, нито езикът да изговори, въпреки че тя обуславя и двете (Dolar 2006: 60). От тази перспектива, схващан като еманация на въпросната конституираща липса, гласът, за който говори словенецът, трябва да бъде разпознат в онези акустични прояви, които (донякъде в разрез с ежедневните ни представи) по-скоро нахъсват равния (акустичен) поток на речта и разстройват целостта на тялото.

Долар дава множество примери за подобни сривове или срезове в това, което, ако преведем двата термина на Бадиу (обратно) на идиолекта на Лакан, бихме обозначили като символното, тоест диференциалната мрежа от означаващи, съставляваща езика, и въображаемото – онази субектна структура, която ни позволява да идентифицираме тялото като имагинерно единство. Най-общо словенецът представя два типични случая, в които гласът (като нещо реално), разцепва целостта на символното и въображаемото под формата на истина, надхвърляща „системата на телата и езиците“ (Badiou

2009: 45). В единия случай „акустичната обвивка“ на този своеобразен срез (в реда на нещата) идва изотвътре на организма, а в другия – отвън. С други думи, от една страна, бихме могли да говорим за ендогенни прояви на гласа като смеха или кашлицата (Dolar 2006: 29), а от друга – за екзогенни такива, когато например някой „мистериозен звук, шум, цъкане, почукване, удар или щракане“ нахлуе откъм средата ни под формата на енигматично, объркващо и/или тревожно прекъсване (Dolar 2006: 131).

Същевременно от перспективата на тяхната функция тези два случая са тъждествени. Условната разлика помежду им само разкрива една от същностните черти на лаканианското разбиране за гласа, а именно – че той е „екстимен“ феномен, който идва нито отвън, нито отвътре (на тялото и/или езика), а в известен смисъл – изотникъде. Затова и Долар заключава, че по „същността“ си този (както той го нарича) „нечут“ или „афоничен глас“, следва логиката на „вентрилоквизма“ (Dolar 2006: 73 – 74). Той изниква винаги от другаде дори когато изглежда така, сякаш идва от мен. Гласът извира, така да се каже, от другото в мен – от някаква екстимна точка, която не съм способен да припозная като своя, тъй като тя е невъобразима и невъзможна за посочване. Или, казано по-терминологично, този афоничен глас, който за Долар е все пак винаги обвит в емпиричния такъв, е гласът на големия Друг, който за Лакан пък е „дискурсът на несъзнаваното“ – начинът, по който символният ред (като езикова система или закон) говори през и се пречупва в (речта и въображението) на субекта.

Тук е нужно да се отбележи, че биха могли да се изведат известни паралели между „екстимността“ на гласа, който манифестира онова, което е реално или непълно в големия Друг, и между събитийната логика на диалогичното при Бахтин, която изисква „съприкосновението“ на множество гласове, идващи и изотвътре, и изотвън на едно или друго съзнание. По въпроса доколко е възможно да се осъществи подобно концептуално успоредяване на двете теоретични рамки, е писала Мария Калинова. Тя заключава, че и при Бахтин, и при Лакан има известна хомология, доколкото теориите и на двамата са „екзотопични“, тоест – „опитващи се да концептуализират външното като нещо, което пресича, преминава, но и свързва два дискурса“ (Kalinova 2018: 105). Калинова подплатява тезата си с немалко аргументи, но в случая отвъд отбелязването на този паралел е важно да се маркира фактът, че твърдението на авторката привидно влиза в конфликт с тезата на Долар, че проявата на „екстимното“ (или „екзотопичното“) на нивото на езика (а и тялото) се осъществява под формата на разрыв, а не на някаква връзка. Същевременно подобна идея се появява и при словенеца, който експлицитно заявява, че „именно гласът е това, което удържа телата и езиците заедно“ (Dolar 2006: 60). Аналогична амбивалентност към функцията на полифонията (и нейната събитийност) е налице и при Бахтин, който твърди, че „навсякъде (има) пресичане, съзвучие или прекъсване на репликите от открития диалог с репликите на

вътрешния диалог на героите“ (Бахтин 1976: 296).

С други думи, е нужно да мислим проявата на гласа като особен тип „празно отношение“ между два дискурса или по-общо – два контекста (Видински 2020: 22). Тоест то е някакъв вид (раз)единение или пък (раз) връзка, която едновременно разкъсва и удържа целостта на това, което е. За да има по-голяма диференциация между двете функции на гласа, ще твърдим, че от една страна, погледнат като разрыв, той фигурира като травма, а от друга, възприет като (нова) връзка, той оперира като истина. В този ред на мисли бихме могли да предложим и следната обобщаваща (хипо) теза, която ще ръководи и прочита ни на „Линкълн в бардо“, а именно че травмата (като някакво радикално събитие) е непреработена (или по-скоро неартикулирана) истина.

Подобна постановка отговаря (по различни начини) на някои ключови моменти от концептуалните парадигми на коментираните автори. В контекста на Бадиу например основание за въпросната хипотеза бихме могли да открием в трите вида отношение, които един субект може да има към събитието – вярно, реакционерско или обскурно (Badiou 2009: 50 – 62). Без да навлизаме в подробности, ключово в случая е да се маркира фактът, че едно и също радикално или травматично събитие винаги произвежда разнородни форми на съприкосновение, като за французина само една от тях е позитивна, доколкото само чрез нея се преработва, артикулира и възплъщава истината на състоялото се. Тя отговаря на „верния субект“, който се опитва дейно или (по-общо казано) екзистенциално да изведе и формулира „последствията“ на събитието, за да произведе „ново настояще“, отразяващо (доколкото е възможно) радикалността на случилото се (Badiou 2009: 51). Противоположно на тази продуктивна нагласа към събитийното основание на истината реакционерският субект „отрича“ или (лаканиански казано) изтласква новото настояще, като работи срещу разгръщането на неговата (не) възможност (Badiou 2009: 55). От своя страна пък обскурният „замъглавя“ или „скрива“ настоящето зад някаква всеобемаща фантазия за миналото, която той се опитва с насилие да наложи тук-и-сега (за Бадиу такъв тип субект е например фашистът или религиозният фундаменталист, (Badiou 2009: 59 – 60). Както става ясно, едно и също събитие може да функционира и като травма, ако неговата реалност бъде отхвърлена, и като истина, ако неговите последствия бъдат възплътени в дейността на някакъв верен субект.

Стъпвайки на работата на френския психоаналитик Жан Лапланш, Долар също утвърждава идеята, че в основата на всяка „субектна формация“ стои някаква травма, но за него тя се материализира винаги в гласа, тоест, както при Бахтин, именно той е опосредстващият агент на събитието (Dolar 2006: 132). Същевременно и при словенеца подобно на това, което видяхме при Бадиу, този „чезнещ медиатор“, както той го нарича, може едновременно да манифестира и насилието на тоталитаризма, и истината на една „наука за свободата“, каквато според него е психоанализата (Dolar 2006: 15, 114, 188).

При Бахтин също може да се твърди, че съществува подобно напрежение между два вида отношение към събитието – едно монологично (или, за да утвърдим паралела с Долар и Бадиу – тотализиращо) и едно диалогично. Първото изважда случващото се от „събитийното взаимодействие на съзнанията“ и го превръща в „лошо философско твърдение“, като „в своята [обскурна] крайност то отрича съществуването на външни съзнания с равни права и отговорности“ (Бахтин 1976: 18; Bakhtin 1984: 292). Второто пък утвърждава наличието на други гласове, които дейно участват в полифоничното „въплъщаване“ на (идеята за) истината като нещо „живо“, множествено и в крайна сметка – незавършено (Бахтин 1976: 102). От тази гледна точка можем да твърдим, че както при анализата, истината за събитието при Бахтин се „отскубва“ от реалното под формата на „откъслечи от изречения“ и „фрагменти от думи“, които „артикулират“, или „съчленяват“ регистъра на „невъзможното“ заедно с този на „казването“ (Мишелс 2024: 354). Именно така френският психоаналитик Андре Мишелс парафразира известната формула на Лакан, че истината е нещо, което винаги остава „полуизговорено“ (Lacan 1999: 92).

Разбира се, голямата разлика между дискурса на Бахтин и този на всички останали автори, коментирани досега, е, че при руснака понятието за травма липсва. В случая обаче това не отнема от аргумента, че и при него събитието е видно като фрагментарен обект, който отива отвъд разделението вътре – вън посредством гласа, разбран като агент, способен и да монологизира (и съответно убие) живата истина за случващото се, и да я въплъти в рамките на един полифонично разгръщащ се хоризонт на „диалогично взаимодействие“, лишен от завършеност и (мнима) пълнота. Освен това има поне още един потенциално продуктивен паралел, който донякъде вдвоява двете теоретични рамки, като той засяга (най-общо казано) въпроса за отговорността, схваната като фигура на идеята, че по своята структура всяко събитие (или травма) изисква отговор от страна на субекта.

В подкрепа на тази постановка бихме могли да открием доказателства в по-ранните произведения на Бахтин, където (още в първата му статия) личната отговорност [ответственность] се явява точката, където, както при Долар, два разнородни реда, в случая „изкуството и живота“ (тоест естетическото и етическото) „стават едно в мене“ (Бахтин 1986: 8). На друго място пък, където Бахтин коментира своето разбиране за творческа свобода, той стига до заключението, че тя се постига „именно в избора на цел или място в събитието на битието, за което е отговорна нравствената ми активност“ (Бахтин 1986: 112). Подобен акцент върху избора и отговорността има и при Бадиу, макар че при него втората инстанция е погълната от понятието му за „вярност“, която за него е едно „функционално отношение към събитието“, което е винаги „партикуларно“ (Badiou 2005: 233).

В един по-лаканиански дискурс обаче паралелът проблясва по-ясно, доколкото, както твърди американският аналитик Брус Финк, „субектът,

който анализата се опитва да произведе, е един Аз, който поема отговорност за своето несъзнавано“, схванато като онова (Друго), което „прекъсва“ или разстройва целостта на речта и тялото на субекта (Fink 1995: 46 – 47). Долар сякаш допълва тази постановка, като казва, че гласът възпламва онова, което „едновременно ме предава и в ръцете на Другия, и в тези на собствената ми отговорност“ (Dolar 2006: 298). В приемането на това „предателство“ – в опита да го разпознае като свое (въпреки че идва изотникъде) и да го изговоря (макар че истината за него е винаги откъслечна) – се разкрива тайната на онази свобода, която Долар обвързва с психоанализата. И ако от тази гледна точка се върнем на първоначалната тема, бихме могли да кажем, че романът на Сондърс ни предлага една умело написана история за освобождението, разбрано като опит да се даде отговор на травмата, независимо дали тя е лична, или чужда, защото (ако перифразираме Достоевски) „всеки пред всички за всичко е отговорен“.

## **2. Линкълн в бардо и изгласването на травмата**

Действието в романа на Джордж Сондърс се развива в рамките на една нощ, в която 16-ият президент на Съединените американски щати, бележитият държавник Ейбрахам Линкълн, посещава гроба на своя току-що починал трети син, Уили. Единнайсетгодишното момче внезапно умира от тиф през 1862 г., когато Гражданската война е в разгара си и силите на Съюза, водени от Юлисис Грант, тъкмо са извоювали ключова победа в битката при Форт Донелсън в щата Тенеси. Въпреки военния успех настроението в лагера на Линкълн е мрачно не само заради болестта и скоропостижната смърт на неговия син, но и заради новините от фронта, които свидетелстват, че това е била „най-кръватавата битка“ до този момент във войната – умират около 16 хиляди души (Сондърс 2019: 181). Както Сондърс отбелязва в един от множеството цитати, които представя под формата на фрагменти, взети от истински и измислени исторически източници: „Това беше нещо ново. Войната беше станала съвсем истинска“ (Сондърс 2019: 182).

С други думи, сюжетът е изграден около факта, че събитийното (новото) и реалното (истинското) изведнъж са разтърсили не само света на всички американци, но и интимния космос на американския президент. Тоест изглежда сякаш имаме не една, а две травми – първата дълбоко лична, а втората – колективна. Сондърс обаче полага немалко усилия, за да покаже, че това разделение е условно – породено от първоначалната неспособност на героите му да осъзнаят, че всичко (и частното, и публичното) е обвързано в диалогичния хоризонт-срез на съществуващото. За да разиграе залозите на тази екзистенциална проблематика, авторът не следва плътно живота на Линкълн (или на някого от приближените му), а ексцентричните занимания на трима чудати мъртъвци – сладкодумния печатар Ханс Волман, сантименталния младеж Роджър Бевинс III и загадъчния пастор Евърли Томас. Именно тази куриозна дружина посреща Уили (или по-скоро

неговия объркан дух) на гробището Оук Хил в Джорджтаун, Вашингтон, като незабавно го предупреждава да напусне това сюрреално пространство между живота и смъртта, тъй като то „крие“ неясни, но все пак зловещи „опасности за младите“ (Сондърс 2019: 48).

Така разбираме, че съзнанието (или просто гласът) на сина на Линкълн се намира в онова (състояние на) бардо, посочено в заглавието на романа. Въпросното понятие е будистко, като то бива популяризирано на запад от „Тибетската книга на мъртвите“ [Bardo Thodol] и буквално означава интервал или граница между две неща. Най-често терминът се обвързва с предполагаемия период между смъртта и прераждането, но той би могъл да се използва и в контекста на други временни „екзистенциални промеждутъци“, като например за да маркира пробуждането като своеобразна фаза между съня и ежедневиия живот. Най-общо казано обаче, мислен в религиозно-философски ключ, терминът описва някакво междинно състояние на съзнанието. В контекста на нашия психоаналитичен прочит бардото може да бъде мислено като това, което Долар нарича „времето на субективацията“ – отрязъка „между чуването на гласа“, „който конституира енигмата на травмата“, и мига на „осмислянето“, или „отчитането“ му (Dolar 2006: 135). За автора това е именно „времето на фантазма“, който той концептуализира като „конфабулация, изградена около звучното [sonorous] ядро“ на травмата. В тази си роля фикциите на фантазията покриват „времевата засечка [time-lag] между възприемането и разбирането“ на събитието, предлагайки „условно схващане“ [provisional understanding] за него – „за онова, което се изплъзва на всяко схващане“ (Dolar 2006: 136).

В този смисъл разказът на Сондърс почти всецяло се покрива с времето на фантазма, което неговите самобитни мъртъвци (така да се каже) извън-редно, или карнавално обитават – някои от тях в опит да разберат и преработят травматичния факт на своята (често пъти) внезапна смърт, а други – в непрестанни усилия да изтласкат и отрекат истината за онова, което ги е сполетяло. По-голямата част от обитателите на гробището попадат във втората категория (тази на самозаблудените реакционери), като сред тях са и двама от призрачните гидове на Уили – Волман и Бевинс. Както разбираме още в самото начало на романа, първият умира трагично, когато дървена греда пада на главата му, и то – точно преди „да усети пълното удоволствие на брачното си ложе“, където го очаквала осемнайсетгодишната му съпруга Ана. Значително по-възрастният печатар дълго време отказвал да докосва младото момиче, защото виждал у нея само „страх“ и „отвращение“, но след като живели дълго време като приятели, един ден тя спонтанно му признала, че все пак се е влюбила в него и че вече има желание да „разширят границите на тяхното щастие по онзи интимен начин, който ѝ е все още непознат“ (Сондърс 2019: 8 – 11).

Ненадейно лишен от карналните радости на истинската любов, Волман изтласква истината за собствената си смърт като непоносим факт, който

непрестанно се завръща на нивото на езика и тялото му. От множеството симптоми, които мъжът непрестанно проявява, вероятно най-настойчив и отчетлив е натрапчивият му навик да замества евфемистично думата „ковчег“ с израза „болнична кутия“ [sick-box], като предпазливият печатар цензурира не само собствената си реч, но и тази на околните (Сондърс 2019: 57). Тази очевиден подмяна красноречиво онагледява наблюдението на Мишелс, че често именно неологизмите в дискурса на анализанта са най-натоварени със смисъл, защото, както отбелязва Лакан – „истинското е винаги ново“ (Мишелс 2024: 329). В случая изразът, който Волман си е изобретил, функционира като своеобразна метафора, синтезираща и разкриваща цялата логика на неговия фантазъм – на илюзията, че „планът“ на новопожелалите се съпрузи, „ще трябва [просто] да се отложи“, докато той по съвет на лекаря „напълно се възстанови“ в своята болнична кутия (Сондърс 2019: 10 – 11). Но междувременно, докато трупът му се „лекува“ в ковчеза, задгробната форма на Волман скита из гробището с „ужасна вдлъбнатина в главата“, „тяло като пелмен“ и гротескно „подут член“, в който той се препъва (Сондърс 2019: 39, 208). С други думи, напук на всичките му евфемизми и опити за (авто)цензура „соматичният облик“ на превъзбудения печатар възплъщава истината за неговата ситуация, и то по възможно най-буквалния и брутален начин.

И другите персонажи на Сондърс са изградени по модела на Волман – от една страна, когато говорят, текстът поставя акцент върху симптоматичните своеобразия на езика им, а от друга, когато някой персонаж ги описва в трето лице, романът избличава онова (друго в тях), което те не са способни да видят отстраня – възплътената истина на смъртта им. Логиката на този двояк подход към образите се откроява ясно и в случая на Бевинс, който се самоубива, от една страна, защото „изпитва определено влечение“ към мъже, което е било, разбира се, табуирано в онзи период, и от друга – тъй като неговият съученик Гилбърт, с когото той завързва едно „почти невинно приятелство“, му заявява „след особено откровен разговор“, че възнамерява „да започне да живее правилно“ (Сондърс 2019: 35). Както може би си проличава, езикът на Бевинс е не по-малко изпълнен с недомлъвки и полуизговореност от този на Волман, но Сондърс допълнително обособява речта на младежа по начин, който онагледява партикуларността на неговия собствен фантазъм. В случая всеки път, когато Бевинс се превъзбуди, той започва трескаво да изброява „красивите неща в живота“. Например: „куче, което рита с крака насън в тригълната сянка на дърво; пирамида от захар върху маса от черно дърво, която променя формата си кристалче по кристалче от едва доловимото течение; облак, който преминава като кораб над зелен хълм, на чийто връх редица прострени цветни ризи танцуват енергично на вятъра, докато долу, в града, се ражда пурпуно-синият ден (възплъщение на музата на пролетта)“ и т.н., докато някой, най-често Волман, не го спре (Сондърс 2019: 37).

Същевременно, докато Бевинс изброява в захлас изгубеното, потопен в насладата на своя блян, плътта му започва „фрактално да се раздипля“ – порастват му нови очи (като „гроздове на лоза“), ръце (с „разрези на всяка китка“) и носове („душещи ръцете“), а тялото му „почти изчезва“ (Сондърс 2019: 38). Целият този гротескно-макабрен пърформънс се разиграва, защото непосредствено след като си прерязва вените, младежът неочаквано „размисля“ и решава, че когато го открият и спасят, ще „излезе навън в този красив свят“, ще се „отдаде на влечението“ си и станал „нов и по-смел мъж“, най-накрая „ще започне да живее“. И така, въодушевен от фантазмената представа, че животът все още се разпростира пред него в цялата си въображаема (монологична) пълнота, младежът продължава „да чака да бъде намерен“ (и съответно спасен), отпуснат на пода в кухнята си (Сондърс 2019: 37).

Въпреки че има немалко други примери, онагледяващи двойното (езиково и соматично) проявление на травмата в романа, все пак ключово за нашия прочит е да се подчертае фактът, че тези симптоматични изблици и разриви се разразяват най-вече когато един или друг персонаж се опита да „даде глас“ на своята история, тоест – именно в акустичната (раз)връзка на разказа им. Същевременно това е едно все още „нефелно“ (раз)единение, устроено около лъжи, фантазми и монологични опити да се покрие реалното на ситуацията и съответно да се отрече диалогичният характер на съществуващото – неговата фрагментарност, множественост и не-пълнота. Затова, както беше отбелязано в началото на текста, романът на Сондърс не е всецяло полифоничен. Той по-скоро проблематизира невъзможността за многогласие в свят, където всеки е абдикирал от отговорността си към събитието (на диалога) в полза на своя личен фантазъм или – ако използваме един ранен термин на Бахтин – в името на своето екзистенциално „алиби“<sup>1</sup>.

### 3. Цитат без източник / Диалог без реплики

Сондърс обаче не разгръща гореописания лейтмотив само на равнището на сюжета или езика (на героите), но и посредством цялостната структура на романа, която (като че ли преднамерено)<sup>2</sup> се старее да наруши бахтинската докса, че „драматичният диалог“ не би могъл да е полифоничен, защото при него „репликите не разкъсват изобразявания свят, не го правят многопланов“ (Бахтин 1976: 27). Въпросът е, че книгата е (поне привидно) построена като пиеса – като серия от реплики, обединени около събитието на случващото се тук-и-сега, като е налице една крайно множествена (направо рояща се)

---

<sup>1</sup> Както отбелязва авторът „там, където алибито се превърне в предпоставка за създаването на изказване, нищо отговорно, сериозно и съществително не може да съществува“ (Бахтин 1986: 189).

<sup>2</sup> Не е ясно доколко (ако въобще) Сондърс е запознат с работата на Бахтин, но е нужно да се отбележи, че американецът, който освен писател е и преподавател по творческо писане, дълги години води курс, посветен на руския кратък разказ, като

външна фокализация, разпределена измежду гласовете на едно внушително количество малки и големи персонажи (ако се съди по актьорския състав на аудиокнигата, общият брой на гласовете в историята е 166). Тази необичайна (поне за един роман) структура несъмнено се дължи на факта, че Сондърс първоначално замисля (и започва да пише) проекта като драматично произведение за „гръцки хор от нещастни призраци“, които ни разказват за смъртта на Уили (Saunders 2024). Но след шест години, прекарани в опити да завърши пиесата, американецът се отказва и оставя идеята да отлежи, преди отново да се захване с трагичния бащино-синовен сюжет.

Тогава на автора му хрумва, че с лекота би могъл да цитира дословно всички извори за гражданската война и живота на семейство Линкълн, с които е запознат, за да изгради историческия пласт на текста, който до този момент му се е опъвал (по-късно решава и да си доизмисли свои източници, които да вмъкне сред автентичните такива). Именно въвеждането на въпросните свидетелства е преобразило пиесата в роман, като структурата на текста вероятно е била съобразена с логиката на тяхната подредба и устройство. Те са изведени в отделни тематично обособени глави и са оформени като самостоятелни фрагменти, поставени в някакъв „задочен диалог“, като след всеки един е посочен (в научен стил) съответният източник и неговият предполагаем автор. Въпросът е, че по този модел са построени и фантастичните изказвания на мъртъвците, които също са отграничени в свои собствени раздели, като единствената съществена разлика, която ги откроява от „документалните извадки“, е, че те не препращат към конкретни текстове и съответно функционират малко като „цитати без източник“.

Тази постановка (на текста) произвежда множество любопитни ефекти, като вероятно най-непосредственият е, че читателят нерядко не може да разбере кой персонаж „говори“, преди да стигне до края на съответния фрагмент, когато казаното бива контекстуализирано и съответно – разбрано. Това не само влиза в разрез с ортографията на (типичния) драматичен текст, където името на съответния герой стои пред репликата, но и на практика онагледява психоаналитичното схващане, че всяко изказване се осмисля ретроактивно [après-coup] (Dolar 2006: 35). Погледнати от подобна перспектива, тези „цитати без източници“ функционират в процеса на четене като (все още) нечути гласове, които, идвайки изотникъде, едва постфактум биват вписани във фикционалния, смислообразуващ ред на романа, който фантазмено покрива травматичното ядро на собствената си полуизговорима тема, а именно – смъртта. В подкрепа на подобен прочит могат да се приведат и някои показателни сюжетни елементи, които експлицитно проблематизират същностната невъобразимост и атопичност на призрачните изказвания в книгата. Така например е показателен фактът, че гласът на Волман (както отбелязва разтревожен Уили) буквално идва

---

дори има книга, издадена по темата (Saunders 2021).

(вентрилоквистки) изотникъде, защото главата му е размазана (Сондърс 2019: 39). Подобен е случаят и с „афоничния хор“ на своеобразните злодеи в историята – група енигматични, безименни гласове на непокаяли се злосторници (детеубийци, педофили и военни престъпници).

Както се разкрива към края на романа, именно те се оказват виновни за странната поквара, която застига децата на гробището, които, скоро след като пристигнат, биват увити в множество филизи, преди да се покрият с нещо като „плацентарен гланц“, който бързо се втвърдява в черупка. Тази зловеща утробна конструкция претърпява „серия“ от ужасяващи [unheimlich] „преобразувания, всяко следващо по-детайлно от последното“, като „единствената цел на този процес е да тласне“ съответната жертва „още по-силно по пътя ѝ надолу“ (Сондърс 2019: 133). Както разбираме от Волман, Бевинс и Евърли Томас – тъй като именно през тях (непряко) се засвидетелства речта на безименните гласове – тези грешници не нанасяват децата „по техен избор“, а защото са „принудени“.

Когато обаче биват разпитани от загрижения антураж на Уили какво точно ги заставя непрестанно да вършат зло, престъпниците веднага посягат към своето „екзистенциално алиби“, което в случая не е (например) волята на някой жесток демиург, а фактът, че или по рождение, или по стечение на обстоятелствата са развили престъпни и небогоугодни страсти, над които те всъщност нямат никакъв контрол (Сондърс 2019: 318). Както отбелязва един от гласовете на човек, който в живота си е посягал на деца, той „не е поискал да се роди с това желание“ и дори се е „съпротивлявал мощно“ на този „нагон“, но в крайна сметка е можел да се бори с него само „толкова, колкото е по силите на човек, роден с такъв недъг, в такива измерения“ (Сондърс 2019: 322). Иначе казано, това са образцови фигури на безотговорността – обскурни субекти, самоунищожително убедени, че всичко в света е напълно предопределено от самото му начало (от някакъв фантазмен минал момент) и съответно – че събития, които надхвърлят това, което е тук-и-сега, не може да има. Заради това си схващане обаче тези (от етична гледна точка) „мъртви души“ са се превърнали в блуждаещ какофоничен рояк от анонимни гласове, съставен от „хиляди гърчещи се телца, нито едно по-голямо от синапено семе“.

От друга страна, нещастното положение, в което се намират безотговорните злодеи на Сондърс, отразява (в краен вид) същностната самовглъбеност и на другите персонажи, които, самозалъгвайки се със собствените си фантазмени алибита, не по-малко се лишават от истинско участие в непрекъснатия (раз)единяващия се диалог на съществуващото. Това отново е концептуална постановка, която и структурата на самия текст (в известен смисъл) утвърждава, тъй като отделните изказвания на персонажите не само понякога не влизат в пряк диалог помежду си, оставайки да висят като взаимодопълващи се сведения за една и съща случка, но и понякога директно си противоречат. От тази перспектива може да се твърди, че речта на геро-

ите не е съставена точно от реплики, „събрани“, както отбелязва Бахтин за същинската драма, „в единния кръгзор на автора, режисьора или зрителя“ (Бахтин 1976: 27). Изказванията на персонажите функционират по-скоро като сбор от съ-поставени (в задочен диалог) свидетелства, монтирани (малко) като филмови кадри – в редица от откъслечни гледни точки, свързани посредством празното отношение на среза [cut], който ги (раз)единява в съзнанието на зрителя/читателя.

Основание за подобно сравнение може да бъде открито и в самия „монтажистки“ процес на работа на Сондърс, за който авторът споделя следния любопитен факт: „Спомням си как седях на пода на работилницата си за писане, а около мен имаше десетки исторически цитати на нарязани [cut-up] листчета хартия, които редях и пренареждах, докато не ми се стори, че от тях зазвучава една определена музика“ (Saunders 2024). С други думи, именно този подход, който (донякъде) напомня на експериментите на Уилям Бъроуз (а и на дадаистите преди него), е позволил на американеца да изобрази (или открие) разногласието в основата на полифонията като сбор от задочни диалози, или съ-поставени монолози. Това и превръща много от сцените, описани в романа, в невъобразими моменти на неразбирателство или в невъзможни картини, фрагментаризирани в хода на роящите се точки на фокализация. Така например Волман и Бевинс имат следното разногласие, когато виждат Линкълн да върви към гроба на сина си (Сондърс 2019: 55 – 56):

Изглежда, господинът се беше изгубил. На няколко пъти спря, огледа се, върна се и смени посоката.

ханс волман

Ридаеше тихо.

роджър бевинс iii

Не ридаеше. Приятелят ми си спомня грешно. Беше без дъх. Не ридаеше.

ханс волман

Ридаеше тихо и мъката му се подсилваше от нарастващото чувство на безпомощност, задето се бе загубил.

роджър бевинс iii

... Не ридаеше. Беше си съвсем овладян и пристъпваше с абсолютно достойнство и увереност.

ханс волман

Както ясно се вижда от примера, ако читателят вземе насериозно и двете свидетелства, той не би могъл да „синтезира“ хомогенен образ за състоялото се – случката се изплъзва на силите на репрезентацията, превръщайки се в срез, около който разногласието кръжи. Любопитно е да се отбележи, че Сондърс прилага тази семпла техника, изобличаваща същностната невъ-

образимост на реалното (схванато като събитие) не само на равнището на фикцията, но и на това на историческия факт. В това отношение е ключова пета глава, тъй като именно там авторът (за пръв път) разкрива и третира миналото (на Америка) като атопично пространство на разногласия, срезове и празни отношения между онези, които вече ги няма (освен под формата на някакви писмени останки и афонични гласове). Травматично ядро на краткия раздел се явява фигурата на луната и по-конкретно – въпросът каква е била тя по време на един бележит прием в Белия дом, състоял се на 5 февруари 1862 г., когато Уили вече е бил болен. Всяко едно от приведените (общо единайсет) свидетелства твърди различно нещо по темата. Един от гласовете например заявява, че луната е била „пълна“ и „жълто-червена“, но тази вметка идва едва след като друг вече е споделил, че „дебел зелен полумесец се е извисявал“ в небето „като безстрастен съдия, обръгнал на човешката глупост“. Други гласове пък твърдят, че „луна е нямало“, тъй като небето е било „натежало от облаци“ (Сондърс 2019: 28 – 29).

Като цяло това кратко какофонично отклонение от сюжета е (преди всичко останало) игрива, пародийна закачка с едно от известните съдебни дела, които Линкълн печели още докато работи като адвокат. Най-общо през 1858 г. бъдещият президент успешно защитава обвинения в убийство Уилям „Дъф“ Армстронг, след като главният свидетел дава показания, че макар и инцидентът да се е случил през нощта, той успял ясно да види как обвиняемият удря с хладно оръжие жертвата, Престън Мецкер, тъй като луната е светела ярко на небосклона. Линкълн обаче изважда алманах, описващ фазите на небесните тела, и доказва, че показанията на свидетеля са несъстоятелни, тъй като в нощта на престъплението луната е била твърде ниско на хоризонта (или изобщо не се е виждала), че да огрява злощастната сцена. Сондърс, предлагайки ни толкова разнопосочни и несъизмерими свидетелства за приема, изглежда, взима на подбив въпросното дело не защото и ние не бихме могли да проверим (с помощта на календар) каква е била „обективната луна“ в деня на празненството (била е полумесец), а тъй като (в известен смисъл) това няма значение, тъй като не ни казва нищо за „реалната луна“, която се разкрива (като травматична фигура на събитието) едва в диалогичното взаимодействие на разнородните показания.

#### **4. Отвъд разногласието: Полифонията като утопично (раз)единение**

Същевременно, както беше маркирано по-рано, „Линкълн в бардо“ не разгръща своите естетически амбиции само и единствено на плана на чистото разногласие. Романът по-скоро залага и разиграва травматичната несъизмеримост на разнородните свидетелства, за да се опита да открие, наративизира и въобрази тяхната (раз)вързка в полифонията. Неслучайно (макар и донякъде парадоксално) Бахтин описва същата като едно „повисше единство, така да се каже, от втори порядък“, което (от настоящата ни перспектива) е способно да (раз)едини рояка от монологични фантазми,

накацали трупа на истината като мухи (Бахтин 1976: 28). Къде обаче в романа на Сондърс е редно да търсим този опит за осъществяване на полифоничното? Ако вземем насериозно твърдението, че основните персонажи в книгата са сбор от афонични гласове – свидетелства, идващи призрачно изотникъде, то това, което им липсва, за да влязат в активно съприкосновение с „диалогичния фронт на съществуващото“, е някой да ги чуе и съответно – да vyplъти истината за тяхното страдание в рамките на едно ново настояще.

В крайна сметка не бива да се забравя, че става дума за безтелесни духове, които колкото и гротескно-плътски да са въобразени, все пак имат твърде малко реално влияние над материалния свят. Още в началото на романа Волман споделя история, която разкрива колко ограничена е способността на призраците да взаимодействат с вещественото. В първите дни след смъртта си той се опитва да привлече вниманието на вдовицата си, пукайки една ваза на верандата им. Тя обаче не забелязва „жеста“ и той се разстройва или по-скоро „леко избухва“ и преминава през няколко кучета, които започват да лаят, защото е предизвикал у тях „видение на мечта“. С други думи, силите на Волман (като глас) се простират до това да генерира (ако вземем фразата на Долар) „мистериозни звуци“ (пукот или лай) и сугестивни образи, като на всичкото отгоре той по-късно губи тези си способности: „Сега мога да предизвикам видение на мечта у куче точно толкова, колкото бих могъл да изведа тихия ни млад приятел тук [Уили] на вечеря“ (Сондърс 2019: 11). Затова и когато в един от възловите моменти на разказа синът на президента неочаквано успява да установи телесен контакт със скърбящия си баща, почти всички окаяни (и иначе самовглъбени) обитатели на гробището се отнасят към случилото се като към нечувано чудо, а към младежа – като към своеобразен месия.

Въпросното събитие ги връхлита, когато Линкълн посещава гроба на Уили за пръв път – мъжът влиза в „дома от бял камък на детето“, отваря „болничната му кутия“ и „коленичил пред нея“, издава травматичен „стон от осъзнаването“ на „онова, което е било изгубено“ (Сондърс 2019: 58). Президентът после изкарва трупа на сина си, „болното му тяло“, от ковчегата и го „полага в своя скут“, преди да „заридеа неудържимо, давайки пълна воля на чувствата си“. Тогава Уили „в очевидна агония от безсилието си“ решава да „влезе в себе си“, в тленните си останки, като точно тогава се случва чудото: „...мъжът зариде отново, сякаш можеше да усети промененото състояние на това, което прегръщаше“ (Сондърс 2019: 73). Волман заявява, че в този невъобразим миг има нещо „прекалено“, „твърде лично“ и затова той и Бевинс извърщат поглед, неспособни да понесат нещо толкова реално. Само Евърли Томас, „вкамепен“, остава, за да засвидетелства случилото се, „изричайки молитва след молитва“, вероятно ужасен от зловещите конотации на тази сюрреална сцена, която на практика разиграва чудото на vyplъщението, но наобратно.

Ключово обаче се оказва не това, което се разразява от външната страна на събитието (какофоничния план на разнопосочните свидетелства), а онова, което се разиграва вътре – в диалогичната сърцевина на съществуващото. Най-общо в следващата глава разбираме, че Уили е успял да влезе в съприкосновение с мислите и тялото на своя баща, защото „там, прегърнат силно“ младежът се оказва „отчасти и в Татко“, което му позволява да „разбере какво точно е той“ – „да почувства как седят дългите му крака“, „какво е да имаш брада“ и „да усещаш вкуса на кафе в устата си“ (Сондърс 2019: 75). Същевременно отвъд тези соматични форми на събитийност гласът на момчето едва ли не се слива с вътрешния монолог на баща му. Това е ясно изразено на нивото на текста, тъй като речта на Уили в този момент е не само курсивирана, но и изведнъж става по-плътна, закономерна и красноречива – през останалото време езикът на момчето е накъсан, прост и пълен с паратаксиси, апосиопези и недовършени изречения, които не са отделени с препинателни знаци, а с допълнителни шпации.

Окрилени от събитието на „докосването“, както го кръщава Евърли Томас, мъртъвци от цялото гробище се стичат при сина на президента, за да дадат глас на своите (често пъти) трагични истории в присъствието на помазания – „този новоположен княз“. Волман споделя следното наблюдение за случващото се: „Какво искахме ли? Искахме момчето да ни види, така мисля. Искахме благословията му. Искахме да разберем какво мисли това несъмнено омагьосано създание за нашите конкретни основания да останем тук“ (Сондърс 2019: 87). Но за жалост, невидимите гласове на обскурните субекти, втъкани в света на гробището, остават глухи за радостния тон, който събитието е задало, и не след дълго прокобните лиани започват да обвиняват момчето. Тогава Волман и Бевинс, проядени от вина, че не са помогнали на предишното дете, с което това се е случило, решават да поемат отговорност и да се опитат да спасят момчето, въпреки че съвсем не вярват, че това е възможно. За целта двамата достигат вече запътилия се обратно Линкълн и влизат в него, като така „тримата стават един“ (Сондърс 2019: 175).

Както се случва по-рано и с Уили, благотворният ефект на това събитийно преживяване преобразява Волман и Бевинс, които, преплетени в мислите и спомените на президента, изведнъж се озовават на историческия фронт на съществуващото. Съответно те научават за всички начини, по които светът се е променил след смъртта им – за изобретяването на телеграфа, за новите моди в обличането, за това, че театрите вече са осветени (нещо, което Бевинс определя като „революция“), и разбира се, за ужасите на гражданската война и тежката отговорност, която скърбящият мъж, в когото се намират, носи за нея (Сондърс 2019: 185 – 208). Сондърс изобразява това внезапно нахлуване на мъртвите гласове в събитийното настояще на историята в рамките на няколко глави, улавяща една вече същинска (въплътена и жива) диалогичност. В тези части виждаме как свидетелствата на двамата герои не само се смесват с вътрешния монолог на президента (какъвто беше

случаят с Уили), но и активно го коментират и осмислят. Именно така авторът удържа разногласието в самата сърцевина на полифонията, схваната като (раз)единаващо единство, а не като монологична (всеобемаща и тотализираща) цялост. Същевременно, за да доосуети възможността гласът на Линкълн, като емблема и инструмент на суверена, да подчини и организира всички останали изказвания в романа, Сондърс практически никога не дава думата на президента. Мислите му стигат до нас винаги през свидетелство на някого друго или по-точно – на Другия. Това особено ясно се вижда, когато авторът ни разкрива, че вероятно всички исторически глави в романа са (били) всъщност отражения на същинския вътрешен монолог на Линкълн, който, вероятно като разказите, които текат във всяко съзнание, е съставен и съшит от множество реални и фантазмени цитати и изказвания.

След като Волман и Бевинс влизат в президента обаче, се случва още нещо – двамата като че ли за пръв път осъществяват диалогична връзка помежду си (в един по-дълбок, екзистенциален смисъл). Първият „вижда като че ли за пръв път огромната красота на всички неща на този свят“ и разбира какво е да желаеш „силата на мъжката прегръдка“, а вторият не само научава всичко за печатарската преса, но и „вижда лицето“ на вдовицата на по-възрастния мъж, като така изведнъж разбира неговата „неохота“ да напусне гробището и да продължи напред (Сондърс 2019: 203). С други думи, двамата си споделят всичко – копнежите, надеждите и страданията – като вероятно най-ключово е, че стават външни свидетели и на травматичните събития, които са ги захвърлили в това своеобразно чистилице. В Бевинс се появява чудодейно спомен за „онзи гаснещ последен миг на паника“, в който „някой крещи от преддверието“ на печатницата, а пък у Волман – за това как „печката пука“ и „кръвта, стичаща се на вадички по процепите между дъските на пода, образува локва до ръба на килима в другата стая“ (Сондърс 2019: 203). Така, въплътени един в друг (и в тялото на Линкълн), двамата сякаш за пръв път влизат в диалог, споделят своите фантазми и травми и чуват афоничните гласове (пукота и крясъците), описващи празното ядро на тяхната субективност. Както отбелязва Бевинс: „От толкова години се познавам с този човек, без всъщност истински да го познавам“.

Именно тази съ-битийна форма на общение повторно се осъществява и в (раз)връзката на романа, въпреки че мащабът на чудото вече е друг – той не е частен (семеен или приятелски), а всеобщ, публичен и съответно – исторически (засягащ всички жители на гробището). Най-общо, след като Волман и Бевинс успяват да събудят у Линкълн желанието да се върне отново при сина си, убедени, че това може да склони Уили да продължи напред, те се втурват към гробницата на момчето и виждат, че около нея „отново бе започнала да се събира тълпа“, която, въодушевена от „вестта за второто посещение“ (или направо пришествие), е започнала да приижда, за да засвидетелства „това изключително събитие“ (Сондърс 2019: 244). Едва ли не всички обитатели на гробищния парк се събират, толкова „жадни да

бъдат дори малка част от този съдбовен миг“, че „изоставят всяко приличие да говорят един по един“ и започват да „крещят своите истории“. От преподобния Евърли Томас разбираме, че: „резултатът бе какофония“.

Тогава обаче, докато всички се изповядват пред гробницата на Уили, във въздуха се разнася „оглушителен вик“ и „плъзва недоволен шепот“, защото на сцената се появяват „черните зверове“, пристигащи (като нещо изгласкано) от „масовия гроб от другата страна на оградата“ (Сондърс 2019: 253). Тогава много хора, сред тях и нашите (предполагаеми) герои, започват да настояват „чернилките“ да се „върнат там, откъдето са се появили“, за да не „опорочават“ случващото се (Сондърс 2019: 254). Но както и Бахтин наблюдава, карнавалното време на събитието „отменя преди всичко йерархичния строй“ и някои гласове от тълпата се провикват, че „на това място всички сме еднакви“. Така накрая „проклетите диваци“ успяват да вземат думата и да разкрият историческата травма, (раз)единяваща настоящето, миналото и бъдещето на американската нация и на всеки неин член (Бахтин 1976: 140).

Сондърс фокусира вниманието си върху едва няколко истории, даващи глас на това полуизговоримо петно в живота и паметта на американците, но вероятно най-афектиращата от тях е тази на Литзи Райт. Обяснява ни се, че младата жена, пречупена от цялото насилие, на което била подложена приживе (от всички побоища и изнасилвания), се е самоубила от гняв и отчаяние. Белязано от спомена за цялата жестокост на света, призрачното тяло на Литзи отказва да говори, като единственото нещо, което, изглежда, излиза от устата ѝ, е едно оглушително мълчание.<sup>3</sup> На равнището на текста тази своеобразна афония е изразена с помощта на звездички [\*\*\*\*\*], към които е прикрепено нейното име (Сондърс 2019: 264). Съдържанието на този празен, нечул глас стига до нас посредством свидетелството (и интерпретативните усилия) на нейната придружителка, Госпожа Франсис Ходж, която пък няма ръце и крака, а само кървави „чукачетата“ заради цялата работа, която е била принудена да върши, преди да умре.

Но макар че чуваме бруталните истории на тези две жени заедно с тези на други бивши роби, какофоничната глъчка на разногласието продължава да надделява над силите на полифонията до момента, в който Линкълн, вече посетил повторно и безрезултатно гроба на увития в лиани Уили, не решава да си тръгне. Тогава цялата тълпа, това своеобразно войнство от страдащи гласове, се влива в тялото на президента, за да възплъти съ-битийната истина на случващото се в рамките на едно колективно тяло, буквализиращо метафората на Хобс за суверена, въпреки че Левиатанът на Сондърс е съставен някак парадоксално (но и утопично) от всичко онова, което е мъртво, минало и изгласкано (от властта). Така „нечутият глас на демоса“ се (раз)единява в „едно свързано множество“, за да има „място за всеки“ на равнището на общото – за всички „желания, спомени, оплаквания и копнежи“, иначе

---

<sup>3</sup> Долар отделя цял подраздел в книгата си на мълчанието, схванато като фигура на нечутият глас (Dolar 2006: 152 – 162).

избутани на периферията на съществуващото (Сондърс 2019: 300).

Този радикален акт на съприкосновение има (едва ли не) „сотириологично-терапевтичен“ ефект върху мъртвците, които, като „един масов ум, споен от добри намерения“, изведнъж „едновременно си спомнят“ всички „щастливи мигове“ от предишните си животи – сцени, забравени от огорчение и монологична самовглъбеност (Сондърс 2019: 302). Това невъобразимо призоваване и нахлуване на (паметта за) миналото в настоящето мигновено (и почти напълно) облекчава симптомите, от които страдат ефирните тела на призраците. Волман (например) внезапно се оказва облечен, а членът му – смален до „нормалните размери“. Бевинс от своя страна се отърсва от множеството си очи и крайници, изпод които се появява „красив млад мъж, с живо и приятно излъчване“. Дори „бедната Литзи, многократно изнасилвана, възвърна говора си и първите думи, които произнесе, бяха думи на благодарност към госпожа Ходж, заедно се е застъпвала за нея през всичките тези неми и самотни години“ (Сондърс 2019: 308). Сцената е толкова мощна, че за момент изглежда така, сякаш полифоничното единство на телата и езиците ще надделе не само над монологичното разногласие, но и над смъртта.

## **5. Вместо заключение: Краят на живота след смъртта**

Колкото и да е ефективна тази (квази)утопична визия за отвъдното, Сондърс, който е известен със своята иронична резервираност към еднозначните отговори, в крайна сметка показва, че „силите на разногласието“ вероятно винаги ще са по-силни от тези на диалога. Не само че планът на събралото се множество не сработва (Линкълн отново потегля), но и се оказва, че не малка част от обитателите на гробището, най-вече реакционерите и расистите, не са взели участие в съ-битийното възплъщение на гласа, защото са били „оскърбени от идеята да са близко“ до хората от „негърския контингент“ (Сондърс 2019: 300). И така, всичко изглежда, сякаш ще тръгне по старому, въпреки че поне Уили, подпомогнат от Евърли Томас, накрая успява да установи още веднъж контакт с баща си и да осъзнае, че е мъртъв и че не само той, но и всички останали на гробището трябва да приемат тази истина и да продължат напред. Тогава момчето изрича на всеослушание полуизговоримото име на смъртта и всички около него, способни да чуят и приемат тази „блага вест“, започват да изчезват със „смразяващ огнезвук“ – „феномен“, който всеки, засвидетелствал го, нарича „разцъфването на светлоплътта“ (Сондърс 2019: 352). Някои, като Волман и Бевинс, си отиват именно така, но немалка част от гласовете, обитаващи гробищния парк, отричат събитието и дори твърдят, че ги е „жал за останалите“, защото вече са „изгубени завинаги“, „пречупени от бръщолевенето на някакво си дете“.

На последната страница обаче Сондърс доусложнява дори тази вероятно твърде еднозначна постановка, опираща се на недвусмислената опозиция между „добрите и лошите“ (верните субекти и заслепените реакционери).

Той разкрива, че един от чернокожите призрци не само е успял да напусне гробището в тялото на Линкълн (нещо, което би трябвало да е невъзможно), но и „се е слял напълно с него“. И така президент, инкорпорирал всецяло гласа и историите на този роб (а през него и на всички останали в гробището), се отправя обратно към своите отговорности в света на живите, където Америка го очаква, (раз)единена в борбата за своята цялост (и съвест). Така Сондърс сякаш намеква, че има някаква особена форма на живот отвъд смъртта, която не съвпада напълно с решението на Уили (будистки казано) да угасне. Същевременно тя е лишена от метафизични оттенъци и по-скоро съвпада с онзи полуизговорим остатък, който хората си предават от поколение на поколение под формата на истории и съответно – литература. Тази специфична отломка е, така да се каже, гласът на (о)ставащото и Сондърс като че ли подсказва, че само онзи, който може да се вслуша в него, е достоен да управлява. (Една година след събитията, описани в романа, Линкълн подписва „Прокламацията за освобождение“ на всички роби в Съединените американски щати).

## Библиография

- Бахтин 1976: Бахтин, Михаил. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. Прев. Константин Г. Попов. София: Наука и изкуство [Bahtin 1976: Bahtin, Mihail. *Problemi ne poetikata na Dostoevski*. Prev. Konstantin G. Popov. Sofiya: Nauka i izkustvo]
- Бахтин 1986: Бахтин, Михаил. *Естетика словесного творчества*. Москва: Искусство. [Bakhtin 1986: Bakhtin, Mikhail. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva: Iskusstvo]
- Видински 2020: Видински, Васил. Начални условия за диалектика на празното отношение – В: Колева, А., Калинов, В., Ставру, С. (съст.). *Истории и разказвачи*. Философия, право, литература. Специално издание за юбилея на професор Стилиян Йотов. София: Критика и хуманизъм, с. 13–32. [Vidinski 2020: Vidinski, Vasil. *Nachalni usloviya za dialektika na praznoto otnoshenie* – V: Koleva, A., Kalinov, V., Stavru, S. (sast.). *Istorii i razkazvachi*. Filosofiya, pravo, literatura. Spetsialno izdanie za yubileya na profesor Stiliyan Yotov. Sofiya: Kritika i humanizam, s. 13–32.]
- Мишелс 2024: Мишелс, Андре. *(О)ставащото: Предизвикателства пред една възможна психоанализа на бъдещето*. Прев. Асен Чаушев. София: Асоциация „Българско психоаналитично пространство“, [Mishels 2024: Mishels, Andre. *(O)stavashototo: Predizvikatelstva pred edna vazmoznha psihoanaliza na badeshteto*. Prev. Asen Chaushev. Sofiya: Asotsiatsiya „Balgarsko psihoanalitichno prostranstvo,„]
- Сондърс 2019: Сондърс, Джордж. *Линкълн в бардо*. Прев. Владимир Полеганов. София: Лист [Sondars 2019: Sondars, Dzhorzh. *Linkaln v bardo*.

- Prev. Vladimir Poleganov. Sofiya: List]
- Badiou 2009: Badiou, Alain. *Logics of Worlds: Being and Event*, 2. London: Continuum International Publishing Group.
- Badiou 2006: Badiou, Alain. *Being and Event*. London: Continuum International Publishing Group.
- Balaev 2018: Balaev, Michelle. Trauma Studies – In: Richter, D. (ed.) *A Companion to Literary Theory*. New Jersey: John Wiley & Sons Ltd., pp. 360 – 371.
- Bakhtin 1984: Mikhail Bakhtin. Toward a Reworking of the Dostoevsky Book – In: Emerson, C. (ed.). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dolar 2006: Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press.
- Fink 1995: Fink, Bruce: *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Kalinova 2018: Kalinova, Maria. Exotopy: Mikhail Bakhtin and Jacques Lacan on the Outside Context of Discourse – *Slavica Tergestina*, Vol. 20, № 1, pp. 98 – 117.
- Lacan 1981: Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Lacan 1999: Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge, 1972 – 1973*. New York: W.W. Norton & Company.
- Saunders 2024: Saunders, George. An Exclusive Essay From George Saunders On Writing Lincoln In The Bardo. – *Service 95* [online] <https://www.service95.com/george-saunders-on-writing-lincoln-in-the-bardo> [viewed on 31.01.2025]
- Saunders 2021: Saunders, George. *A Swim in a Pond in the Rain: In Which Four Russians Give a Master Class on Writing, Reading, and Life*. New York: Penguin Random House.