

Манфред Смуда

Вариация и иновация*

(Модели на литературни възможности
в прозата, наследила Е. А. По)

В своята статия „Информация и редунация“ Абрахам А. Мол пише: „Всяко послание е заключено между: а) перфектна оригиналност, която достигаме единствено чрез напълно напредвидима, неразбираема поредица от знаци, и б) перфектна баналност, перфектно понятна, тотална редунация**“, която не носи нищо ново за възприемателя, но е лесно разбираема; каквото е например безкрайното повторение на еднакви знаци.

За получателя стойността на едно послание е зависима от отношенията към количеството „новост“, което посланието съдържа, и към количеството, което получателят е в състояние да приеме. Посланието е без значение, когато е твърде комплексно за схващането на получателя. Но и в случай на перфектна редунация стойността е нулева, защото получателят не научава нищо ново за света около себе си. Между тези два случая, в които стойността на посланието е равна на нула, има една максимална стойност за получателя.¹

Възможното приемане на едно послание е дефинирано чрез екстремна ситуация, в която то изобщо не може да бъде възприето като съобщение. Ако чрез езика трябва да се осъществи комуникация, то посланието може да се осъществи само между тези две „перфектни“ екстремни ситуации. За да се реализира разбирането на нещо, което е ново за реципиента, иновативната стойност на съобщението не бива да е нито твърде комплексна, нито напълно редундантна.

Съществува една, тъй да се каже, „идеална“ стойност в комуникацията, която подsigурява разбиране на новото от фона на познатото. Подвижността на границите относно тази стойност между двете назовани от Мол крайности допуска това да е естетическа

¹ „Kunst und Kybernetik“, hrsg. von H. Ronge, Köln, 1968, S. 23.

* В немския сборник (т. 1, с. 33-63) статията е печатана по текста от: „Poetika — III“, 1/2 (1970), S. 165-187.

** Редунация (термин от теорията на информацията и кибернетиката): съвкупност от съставните части на информации (новини), която не променя съдържанието на информацията.

стойност, както допуска и нейното разтваряне в комуникативната дейност на езика и по такъв начин изхабяване от употреба. Тези изказвания на Мол върху посланието трябва да поемат тук евристична функция, за да улеснят различаването на тривиална литература от литературно-художествено произведение, понеже езикът на литературата е определен в своя характер на дейност до голяма степен чрез това да се движи между упоменатите екстремни области. Насочеността към една от тези крайности способствува за възникването на тривиална литература или на литературно-художествени произведения².

Тук ще направим опит преди всичко да изследваме тривиалната литература от гледна точка на нейната тенденция към „перфектна баналност“. Ако се изходи от това, че на литературното послание подобава определена комплексност, то в тривиалната литература последната се среща в по-ограничен размер, отколкото в художественото произведение. Приблизителната степен на оригиналност се съдържа винаги в границите на осигуряващото разбиране, т. е. в тривиалната литература капитал се прави само от комуникативната мощност на езика. Каквото се съобщава в нея, предизвиква по-привилегирован интерес, отколко това, как то става. Когато обаче съобщаването на обстоятелства от съдържателен характер е по-важно от формалното им предлагане, вече е налице причина съобщаването да остане свързано с „безкрайно повторение на еднакви знаци“³. Разбирането се подsigурява преди всичко чрез такъв метод, тъй като редунацията на знаците разкрива вече отдавна познатото за читателя. От това следва и резултатът, че веднъж създадено, произведението на тривиалната литература

² Zum Begriff Trivialliteratur vgl. H. Bausinger. „Wege zur Erforschungen der trivialen Literatur“. — In: Studien zur Trivialliteratur, hrsg. von H. O. Burger. Frankfurt am Mein, 1968, S. 1-33; H. E. Foltin. „Die minderwertige Prosaliteratur“, DVJ. Bd. 39/1965, insbes., S. 294, 301; ders., „Zu Erforschung der Unterhaltungs- und Trivialliteratur insbes., S. 243 f., 263 f. 265 f.: W. Höllerer. „Über die Ergebnisse der Arbeitskreise. Untersuchungen zur Trivialliteratur an der Technischen Universität Berlin, sowie einige Folgerungen, die daraus zu ziehen sind“. — In: Studien zur Trivialliteratur, insbes., s. 49, 55 f.: W. Hutz. „Der Trivialroman. Seine Formen und seine Hersteller“. Köln Opiaden² 1966, insbes., s. 16 ff. 21; K. M. Michel. „Zur Naturgeschichte der Bildung“. — In: Trivialliteratur. Literarisches Kolloquium, Berlin, 1964, hrsg. von G. Schmidt-Henkel. H. Enders, Fr. Knilli, W. Maier. S. 7-20.

³ Vgl. zu diesem: Begriff H. F. Foltin. „Studien zur Trivialliteratur“, S. 266; desgl. im Hinblick auf Edgar Allan Poe. G. Schmidt-Henkel. „Die Leiche am Kreuzweg“. — In: Trivialliteratur, S. 148. H. Heisenbüttel. „Spielregeln des Kriminalromans“. — In: Dieser Ausgabe. Bd 2. Suerbaum, U. „Der Gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch“. — In: dieser Ausgabe. Bd. 2. E. Wölcken. „Der literarische Mord“. Nürnberg, 1953, S. 12.

може да бъде превърнато в предмет на литературна експлоатация, тъй като езикът има способността да предава толкова по-ясно онова, което ни интересува, колкото по-малко се докосва до фиксирана, подсигурана наличност от познато. Онова, което езикът осъществява като съобщение за съдържателно положение на нещата, остава безусловната предпоставка за цялата тривиална литература, която ще бъде изследвана тук. „Максималната стойност“ в достижението на тривиалната литература възниква чрез вариация. Това понятие ще бъде използвано като разграничение спрямо ценностното понятие за иновация в литературно-художественото произведение⁴.

В творбите на Е. А. По* се съдържат и двете възможности: вариацията и иновацията на литературните творби. В неговата литературна теория и къса проза се обосновава възникването на тривиалната литература и литературното художествено произведение. Това, което при По е представено като начало на теория и литературна практика, се разгръща по-сетне в историята на неговото наследство. Той обосновава една традиция на тривиалната литература и на литературно-художественото произведение, която може да бъде квалифицирана по-точно като история на литературни вариации и иновации. Става въпрос за съграждането на белетристичната традиция на детективската и криминалната литература, от една страна, и на късия разказ, от друга.

Най-напред, във връзка с литературно-теоретичното схващане на По, ще характеризираме по-отблизо основите на започващата с него традиция в прозата. По се разграничава от теоретичните възгледи на английския романтизъм и по-специално от Колридж и неговите понятия „imagination“** и „fancy“***. Тяхната диференциация у Колридж гласи: „... въображенията или оформя-

⁴ Настоящата статия се занимава само с проблема за тривиалното — как то намира своето начало в детективските разкази на Е. А. По и се развива по-нататък в исторически план. Възникването и развитието на късия разказ — един проблем преди всичко с естетически характер, също заложен в творбите на По — ще е предмет на друго изследване. Опитът за противопоставяне на тривиалната литература може да служи за определяне характера на литературното художествено произведение.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich nur mit dem Problem des Trivialen, wie es in Edgar Allan Poes Detektivgeschichten seinen Ausgang nimmt und sich geschichtlich entwickelt. Die Entstehung und Entwicklung der Kurzgeschichte — ein mehr ästhetisches Problem, das ebenfalls in Poes Werk angelegt ist — soll Gegenstand einer zweiten Untersuchung sein.

* Едгар Алън По (1809—1849) — американски поет, разказвач и литературен теоретик.

** Imagination (англ.) — въображение.

*** Fancy (англ.) — фантазия.

щата и модифицираща сила; фантазията или обобщаващата и асоциативна сила⁶. В подобно разбиране въображението може да бъде дефинирано като креативна, а фантазията като комбинативна способност. На Въображението се приписва по-висок ценностен статус, тъй като крие метафизични импликации⁶. То е „едно повторение във финитния ум на вечния акт на създаване в безкрайното АЗ СЪМ“⁷.

Фантазията, напротив — обхваща: „Целият неин материал е готово направен от закона на асоциацията.“⁸ Понеже Фантазията не имплицира нищо, освен даденото, което комбинира, тя е подредна на въображението, което от своя страна изявява „вечния акт на създаване“. По заличава заявената от Колридж разлика между двете понятия⁹. „Фантазията създава почти също така, както и въображението. И нито едното, нито другото не създава на какъвто и да е смисъл. Всички концепции на романа са просто необичайни комбинации. Човешкият ум не може да си въобрази нещо, което не е съществувало в действителност(.).“¹⁰ Въображението при отнето метафизично достойнство се превръща във Фантазия¹¹.

Такова състояние на нещата създава широки последствия за възможността да възникне тривиална литература под формата на детективска история. Ако човек не може да си представи нещото, което не е съществувало действително, то за детективските истории на По е валидна възможността да си представиш нещо, сякаш е могло наистина да съществува. Става въпрос за това да се симулира действителността по начин, който допуска тя да има реален.

⁵ Coleridge, S. T. „Biographia Literaria“, hrsg. von G. Watson London, 1967, s. 160.

⁶ В този смисъл предимството на Въображението се основава върху метафизично обусловената естетика на немския идеализъм, чиято рецепция от Колридж през Шелинг е описана между другото от Рене Уелек:

„Deutsche und englische Romantik: Eine Konfrontation. Vergleichende Studien zur Romantik. Frankfurt am Mein, 1964, S. 9-41. Vgl. zu diesem Sachverhalt auch Fr. Brie. Ästhetische Weltanschauung in der Biographieliteratur des 19. Jahrhunderts.“

⁷ Coleridge, S. T. Biographia der Literaria des 19.

⁸ „Biographia Literaria“, S. 167. Freiburg, 1921, S. 25.

⁹ За влиянието върху Колридж върху По срв: F. Stovall. „Poe's Debt to Coleridge“. Studies in English /Univ. of Texas/. Nr. 29, s. 70-127.

¹⁰ Poe, E. A. „Fancy and Imagination“. — In: E. A. Poe. Poems and Essays. London, 1964, s. 281 f.

Срв. и следното изказване на По: „От красотата или деформираността чистото Въображение избира само неща, които са най-податливи на комбинация, но до този момент не са били комбинирани.“ — „Imagination“, ebd., s. 316.

¹¹ С това По свързва креативната способност с хоризонта на една емпирична естетика, която не е повлияна от немския идеализъм.

характер на случка. При По „detection“* е методът, чрез който едно убийство бива причинно разяснено и по такъв начин внушено като квазиреално събитие. На друго място По експлицира своето понятие за Въображението още по-конкретно: „Но, общо взето, богатството и силата на комбинирани неща; леснотата на откриване на комбинативни нови неща, които си заслужава да бъдат комбинирани, и, особено, абсолютната „химическа комбинация“ на готовата маса са онези особености, които трябва да се отчитат при нашата оценка на Въображението.“¹²

С окачествяването на Въображението като комбинаторна способност бива загатнато, че в детективските истории на Е. А. По и в историята на детективно-криминалната литература вариацията се превръща в литературен принцип. Поради това Айвър А. Ричардс може да каже: „/. / в прозата детективският роман е един тип фантазия (. . .).“¹³ Терминът „chemical combination“** обозначава още веднъж зачеркването на метафизичното измерение на Въображението. В разбирането на Колридж би било определено като Фантазия, чиято интенция е „да не играе с нещо друго, а с установени и фиксирани неща“¹⁴.

Щом По схваща Въображението като Фантазия в скицирания смисъл, то този факт е, тъй да се каже, теоретичното указание за възможността на детективската и криминална литература. Освен това тук съществува тъкмо детерминативна връзка, която свързва историята на тази литература с границата на възможности за вариацията; защото, ако нещо бъде предложено така, сякаш би могло да съществува наистина, то една такава интенция е определена винаги чрез реалността като инстанция на възможната повторямост. По описва това състояние на нещата по следния начин: „/. . . / Най-жизнено важно нещо в литературата — сериозност и правдоподобие.“¹⁵

Границата на възможност за литературната иновация остава свързана с едно очакване, което желае да е създало действително такова, каквото може би съществува. Едно така изчерпано изказване се превръща в препредаваща функция на разбираното по подобен начин действително състояние и неговата гранична стой-

¹² „Imagination“, s. 316.

¹³ „Coleridge on Imagination“. Bloomington, 1965, s. 95.

¹⁴ „Biographia Literaria“, s. 167.

¹⁵ „Nathaniel Hawthorne“. — In: Poems and Essays, s. 183.

* Detection (англ.) — разследване, следствие.

** Chemical combination (англ.) — химическа комбинация.

ност клони от естетична гледна точка към „перфектната баналност“¹⁶.

За да не допусне отклоняването на своите детективски истории в измеренията на баналното, По използва един своеобразен прием: изгражда ги така, че самите те да се поставят една друга под въпроси — по този начин не само да варираат постоянно познатото, но и да опровергават онова, което е станало известно. Той нарича детективските истории „tales of ratiocination“¹⁷. Ratiocination* означава управляваната от разума комбинативна способност на квалифицираното като Фантазия Въображение. Това, което се проявява като проблем в детективската история, е рационално разрешимо¹⁸. Самото мото, което По избира за своите първи детективски истории, документира подобно състояние на нещата: „Каква песен са пели сирените или какво име е приел Ахил, когато се е криел сред жените — тези въпроси не са във от всякаво съмнение.“¹⁹

В началото на историята По задава нещо като трансцендентална рефлексия върху начина, по който той разбира Умозаклучението, и описва своеобразието на аналитичната способност, необходима за разкриването, с изречението: „Онези с истинското въображение

¹⁶ Пол Валери определя това като гранична възможност за езика на прозата. Той го сравнява с вървящ човек, който, щом достигне своята цел, изчерпва акта на движение. „Така е и при употребата на прозата. Веднъж изразил намерението ми, желанието ми, командата ми, мнението, молбата или отговора ми, езикът, с който съм си послужил, вече е изпълнил предназначението си и изчезва веднага след появата си. Аз съм го пуснал в обръщение, за да загине, за да се трансформира необратимо във вас, и ще узная, че съм бил разбран, по з а б е л е ж и м и я факт, че моето слово вече го няма. То е изцяло и окончателно заместено от своя смисъл, поне от известен смисъл, т. е. от образите, поривите, реакциите или действията на лицето, на което говоря, и в крайна сметка от промяната или от вътрешната пренагласа у него.“ — „Propos sur la poésie“. — In: P. V. (Oeuvres, hrsg. von J. Hütier). (Bibl. de la Pléiade). Bd. I. Paris, 1957, p. 1372. (Превод на Андрей Манолов. — В: Валери, П. Човекът и раковината. С., 1988, с. 313.)

¹⁷ „Nathaniel Hawthorne“, s. 189.

¹⁸ Андре Жоле утътва своеобразието на подобен проблем към загадката, като пише: „Тайната на престъпника, загадката на престъплението в ново време се разшири от къса форма към крупен разказ — детективския разказ. Пред нас като фигури тук имаме: престъпника, който превръща себе си и престъплението в загадка, но именно с това действие се появява възможността за разкритие; разкриващия престъплението, който разрешава загадката и разбива целостта.“ — „Einfache Formen“, Halle, a. s., 1990; Nachdruck: Dannstadt, 1958, s. 148, Vgl. dazu auch Boileau/Narcejac, „Le Roman policier“, Paris: Payot, 1964, s. 224.

¹⁹ „The Murders in the Morgue“. — In: E. A. Poe. Tales of Mystery and Imagination. London, 1966, s. 378. (Превод на Борис Дамянов. — В: А. По, Е. Избрани творби. С., 1981, с. 132.)

* Ratiocination (англ.) — умозаклучение, логическо разсъждение.

не могат да бъдат други, освен аналитици.²⁰ Историята, която следва, служи, за да се докаже това. Тя е своего рода тест за приложимост на теоретическото твърдение и по този начин отговаря на поставения във „Философия на композицията“ постулат: „Само когато ни е ясна развързката и непрекъснатото се съобразяваме с нея, можем да изградим сюжета със задължителна последователност или причинност, насочвайки отделните събития и особено общия тон към развитието на замисъла.“²¹ За детективската история важи изискването замисълът да бъде демонстриран рационално, крачка по крачка и неговата представа за целта да бъде изведена до пълен край. Ако тази цел бъде постигната, поставеният в началото проблем може да се счита за разрешен и от историята, извън въздействието на прочита, не остава нищо освен неудовлетворение от относителната с оглед на проблема простота на решението. Читателят не е в състояние да отстрани това неудовлетворение чрез втори прочит, понеже собствената му продуктивност остава свързана с рационалното осъществяване на историята. При един нов прочит само ще се повтори разигралото се при предишния прочит: засилващата се конкретизация на замисъла, разясняването на убийството. Казано с други думи, необходимостта от рационалното осъществяване на разказаната история не допуска естетическо отношение спрямо нея. Появяващото се след прочита неудовлетворение е до известна степен остатък от една естетическа рецепция. То самото обаче не може да бъде отстранено чрез неколкочратен прочит. Необходимостта от втори или пореден прочит може да се появи преди всичко в литература, където интенциите не се припокриват еднозначно с творбата, понеже рецепцията се приема като несигурна поради съзнанието за недостатъчна корелация между възможна интенция и начина, по който се проявява обликът на творбата. На нормалната необходимост от сигурност в човешкото съзнание отговаря неколкочратен прочит на творбата. Чрез него е възможно съзнанието да достигне измерението на естетическа рецепция, но само в случай, че несходствата на открити в акта на разбиране лични подсигурявания се подразбират сами по себе си с оглед комплексността на творбата. Подобна несигурност е резултат от тенденцията на литературно-художественото произведение към „перфектна оригиналност“, която постоянно поставя под въпрос рецептивното съзнание и неговия подсигурителен механизъм чрез предлаганите обновявания.

²⁰ Ebd., s. 381 und s. 135.

²¹ „Poems and Essays“ (превод на Ст. Сербезова). — В: сб. „Слово и символ“. С., 1979, с. 60.

И тъй като детективската история откликва на подобно изискване за сигурност на рецептивното съзнание²², чрез формулираното от Мол може да се каже, че стремежът ѝ е насочен към „перфектна баналност“; тъй като предложеното в акта на разследването се оказва редундантно при многократен прочит, понеже същото става известно чрез припокриването на интенция и постигната цел още при еднократния прочит. С това пред По се появява проблемът, как да даде шанс и на естетическата рецепция на детективските си истории във връзка със своите „tales of ratiocination“. Този проблем той формулира във теоретичното въведение на „Убийствата на улица Морг“, като описва способността за Разследване чрез метода на играта дама в отлика от шаха: „Точно обратното е при дамата, където се допуска един единствен ход и вариантите се незначителни. Тук шансовете за недоглеждане са намалени, вниманието е сравнително неангажирано и надмощието на отделни страни се постига посредством една по-висша проникателност.“²³ Онова, което бива описвано по този начин като превъзходно качество на разследването и като негова сила в сравнение с играта на дама, е естетически погледнато именно определящият детективската история дефект. Ограничената възможност за вариации в играта на дама съответствува на аналитичната дееспособност на детектива. Дееспособност, която ход след ход изключва при реконструирането онези вариативни възможности (как би могло да е извършено престъплението), които не водят до разрешаване на случая. Негативната страна на това обстоятелство е все пак отсъствието на естетически ефект, който да се улавя рационално. В тази дилема По посяга към гениална хитрина. Той въвежда един квазиестетически трик. За да не остави детективските си истории в баналността на тривиалното, обработва ги чрез принципи на „little variation“*. Във връзка със самите детективски истории ще развием възгледа, какво означава това.

Първият детективски разказ „Убийствата на улица Морг“ (1841) е концепиран така, че замисълът му се конкретизира прогресивно и най-накрая завършва в разрешаването на проблема от детектива. Най-напред бива обоснована аналитичната способност на разследването, след това е представена чрез пример аналитична дарба на детектива Дюпен и накрая е демонстрирано директно приложение на Дюпеновите способности при разкриване на убийството на улица Морг. Още при примера, който онагледява дарба-

²² Срв. към този проблем от социологична гледна точка: E. Dichter. „Strategie im Reich der Wünsche“. München, 1964, S. 213 f.

²³ „Tales of Mystery and Imagination“, p. 379 und p. 133.

* Little variation (англ.) — малка промяна.

та на Дюпен в началото на разказа, става ясно, че способностите му да реконструира по жестовете на своя приятел онова, което последният мисли, ще се сторят на читателското съзнание невероятни. Ето защо бива въведен приятелят на Дюпен като нормално даровит човек, който спрямо Дюпеновото може да се намира в същата ситуация като читателя²⁴. Понеже съобщава от Аз-перспектива и си поставя въпросите на читателя, той ограничава езика на разказа в неговата съобщителна функция. Всичко, което бива породено от този език, е разбираемо за читателя поради склонността му да се идентифицира с приятеля на Дюпен както в неговата безпомощност, така и в неговото проумяване крачка след крачка. Подобна функция с оглед достоверността имат монтираните в съобщението на приятеля вестникарски вести за убийството и завоалираните свидетелски показания. Те придават на случая документален характер, въпреки че първоначално той изглежда като случайно възникнал. Такъв повод за разбиране дава и приятелят: „Аз не видях нищо повече от описаното в „Gazette des drôles“.“²⁵ Вестникарските и свидетелските показания биват предлагани най-напред така, че отчасти взаимно се поставят под въпрос. По този начин се създават изкуствени „неясноти“. Методът на Умозакключенията и неговото предаване чрез приятеля стъпка по стъпка служи за придаване плътност на онова, което изглежда случайно. „Неяснотите“ са така пресметнати, че да дадат на Умозакключението поле за действие и в края на краищата чрез него да бъдат разрешени, при това без остатък. Тези „неясноти“ могат да бъдат класифицирани като парадокси. Така например свидетелските показания за чутия на местопроизшествието глас си противоречат напълно, а затвореното помещение, в което е извършено убийството, изглежда като нерешима загадка²⁶. Тук в играта влиза разследването на Дюпен. „Струва ми се, че тази загадка се счита за неразрешима тъкмо поради същата причина, която спомага за лесното ѝ разрешаване — имам предвид outre* характер на нейните отличителни черти.“²⁷

Невероятността на убийството прави невъзможно всяко реше-

²⁴ Just, K. G., E. A. Poe und die Folgen. — In: Dissem band.

²⁵ Същият превод, с. 148.

²⁶ Боало и Нарсежак формулират този проблем по следния начин: „Затворената локалност — това е проблемът par excellence, защото това е логически скандал, провал на принципа на идентичността, триумф на магическото и ирационалното“ („Le roman policier“, s. 48). Това е парадокс, тъй като в действителност не е разрешим. Но тъй като детективската история симулира парадокса и рационалното решение, двата момента са конструирани фикционално един върху друг, за да се слеят в една консистенция.

²⁷ Същият превод, с. 149.

* Outre (фр.) — прекалено

ние от страна на приятеля и читателя. За Дюпен обаче, както той сам отбелязва, точно това улеснява работата. Пътят на разрешаване на случая е предложен чрез посредничеството на приятеля така, че невероятното става все по-вероятно, и при свързването на уликите онова, което в началото е било невероятно, накрая изглежда действително. Чрез комбинацията от вестникарски съобщения, свидетелски показания и откриване на улики става във все по-голяма степен очевидно, че убийството е извършено от избягал Орангутан²⁸. „Истината не винаги се намира на дъното на кладенеца.“²⁹ Истината излиза най-вече като прикрита чрез реалността в смисъла на „Verisimilitude“*. В „Убийствата на улица Морг“ разследването се разпалва от феномен, който е парадоксален от гледна точка на своята разпознаваемост. Последният е приложен от По, за да демонстрира дееспособността на Умозаклучението. Демонстрирането изразява в определена степен един архетипичен модел на цялата следваща По детективска литература и е използвано до пълното му тривиализиране от последователите, но за По това приложение на един-единствен модел не е достатъчно. Чрез вариация той открива нов модел, който поставя под въпрос първия. И понеже това става все пак чрез вариация, поставянето под въпрос е от съразмерен характер, т. е. то възприема от първия модел клишета, които опазва чрез пренасяне в новия модел, за да има под ръка гарантирана наличност от известни за читателското съзнание неща и гарантиран традиционен читателски прочит.

Героят на Умозаклучението, Дюпен, и препредаващият неговите анализи приятел се запазват в следващите два детективски разказа на По. И в „Загадката на Мари Роже“ (1842) мотото към разказа задава в аванс проблема на Разследването. По цитира Новалис: „Съществува съчетание на събития, които се развиват успоредно с действителните. Едните и другите рядко съвпадат. Хората и обстоятелствата обикновено променят идеалната последователност на събитията така, че тя изглежда несвършена, както несвършени изглеждат и нейните последствия. Така и с Реформацията: вместо пространството се появи лютеранството.“³⁰

²⁸ Ернст Блох вижда възможността детективската история да е възникнала при По по следния начин: „Ето защо изображението на насочената към откриване на улики детективска дейност не ще да е по-стара от самия метод“ (вж. „Философски преглед на детективския роман“). С това за съвременния читател е гарантирана проверимост на реален способ при разследването.

²⁹ „Tales of Mystery and Imagination“, p. 392. (Вж. превода пак там, с. 147.)

³⁰ Пак там, с. 167.

* Verisimilitude (англ.) — правдоподобност, вероятност.

Цитатът залага върху паралелност на случаите, конструирани от По за този разказ. Той кара приятеля на Дюпен, който представя като хронист опита за разрешаване на нов случай: Мари Роже, да разказва за един паралелен случай, станал известен няколко години по-късно в Ню Йорк като случая Мери Роджърс. Това произшествие постоянно бива сравнявано чрез насоки от забележките под черта със случая Мари Роже. Приятелят пише за своя разказ: „Загадката на Мари Роже“ бе написан далеч от мястото на зверството (. . .)“³¹, затова може да направи извода: „По този начин всички доказателства по повод на измислената история са приложими към самата истина, като и целта бе да се разкрие истината.“³² По паралелния случай в Ню Йорк, симулиран като действително събитие, трябва да бъде проверявано онова, което е истина в историята. Многократните отправки към случая „Улица Морг“ придават на извършваното разследване автентичността на документ. Това е и начинът методите на Дюпен да печелят доверие и в новата случка като доказана рецепта за разрешаване на тежки произшествия. Така погледнато, Дюпен влиза в разказа като реална фигура. Сам той се изказва по проблема на случая: „Този случай е много по-заплетен от онзи на улица Морг, от който се отличава много съществено по едно. Това е обикновено, макар и жестоко престъпление. В него няма нищо *outré*. Ще забележиш, че именно поради тази причина са сметнали, че лесно ще разкрият тайната, когато именно това създава трудността.“³³

Тук По конструира един напълно противоположен на случая „Улица Морг“ проблем за разследване. За разлика от „откривателския позитивизъм“ в случая „Улица Морг“ в новия — „Мари Роже“, възможността за разрешаване остава проблематична през цялата история. Паралелността на случаите е конструирана, за да може разказът на приятеля да изглежда автентично. Все пак в края Е. А. По подминава този замисъл, като кара приятеля на Дюпен да каже: „Повтарям, че разглеждам всички тези неща като съвпадения. И по-нататък: от онова, което разказвам, ще се види, че между съдбата на нещастната Мари Сесилия Роджърс, доколкото тази съдба е известна, и съдбата на някоя си Мари Роже до определен момент от живота ѝ съществува съвпадение, при възприемането на чиято паразителна точност разсъдъкът започва да се затруднява. Всичко това може да се установи. Нито за миг не трябва да се допуска, че като продължавам тъжния разказ за Мари Роже от току-що споменатия момент и проследявам целия път на

³¹ Пак там.

³² Пак там.

³³ Пак там, с. 180.

разкриване тайната на нейната смърт, искам със скрито желание да намекна за някакво по-нататъшно разширяване на съвпадението или дори да подкажа, че приетите в Париж мерки за разкриване убиеца на една гризетка, или мерки, основани на подобен анализ, ще доведат винаги до същия резултат.³⁴

Латентното през цялата история съмнение във възможността за разрешаване на проблема се манифестира тук като проблематизиране метода на Умозаклучението. Придружаващият в бележките под черта цялата история случай Мери Роджърс бива развенчан като случайно съвпадение.

С това обаче и методът на Дюпен губи своята достоверност, защото паралелният случай бива признат за обикновена конструкция. Така умозаклучението попада в затруднение, понеже е поставено под въпрос чрез категорията случайност в нейното качество на аналитична способност за Разследване. Главното заблуждение на Умозаклучението, е казано в края на разказа, почива на нейната „склонност да търси истината в подробностите“³⁵. С това обаче става проблематично цялото начинание на разследването, Умозаклучението се обръща срещу себе си. При тази възможност за оспорване аналитичната способност на следствието По създава вариативен модел спрямо модела на умозаклучението от „Убийствата на улица „Морг“, който почива на вяра в собствената способност за разрешаване на проблема. Новият модел на лишаващата се от рациио „mystery“* се превръща за наследство му в основа на криминален роман.

В „Откраднатото писмо“ (1844) възниква трети модел на детективска история, оповестен отново чрез мото: „Nil sapientiae odiosius acumine uimio“^{36**}. И в този разказ остават познатите Великият Дюпен и посредникът на неговите умозаклучения. В самото начало на историята приятелят-разказвач препраща към предходните случаи на Дюпен.

„Що се отнася до мен обаче, аз обмислях някои въпроси, които бяха тема на разговора ни в началото на вечерта: имам предвид аферата на улица „Морг“ и тайната около убийството на Мари Роже.“³⁷ Тази препратка провокира у читателя проблема за дадения случай и неговото разрешаване чрез прилагания от Дюпен по различни начини метод. Ако използването на мото в двата предишни раз-

³⁴ Пак там, с. 214.

³⁵ Пак там, с. 215.

³⁶ Превод на Борис Миндов. — В: По, Е. А. Златният бръмбар. Пловдив, С., 1982, с. 16.

³⁷ Пак там.

* Mystery (англ.) — загадка, мистерия, тайна.

** Мисъл на Сенека — „Няма нищо по-неприятно за мъдростта от мъдруването“ (лат.).

каза тълкуваше проблема, който си поставя следствието, то мотото на „Откраднатото писмо“ се отнася иронично към взаимовръзката на детективските истории като „tales of ratiocination“, тъй като в тях следствието бива етикетирано като часовникарска работа. Още от мотото към „Тайната на Мари Роже“ бе ясно, че умозаключението е способно да попадне в заблуждение, и разказът показва как умозаключението може да се обърне срещу себе си, ако търси истината в детайлите. Този скепсис се противопоставя на оптимизма в „Убийството на улица Морг“, който произтича от възгледа на Дюпен: „Истината не е на дъното на кладенеца“, и така подкрепя умозаключението в неговата самоувереност спрямо самото себе си. Дюпеновото събиране на улики в случая улица „Морг“ доказва в края на историята, че може да се открие „истина в детайла“. Ако от антагонистичните проблеми на двете истории във връзка с Умозаключението се е породил модел на детективска история чрез взаимно поставяне под въпрос на проблемните начала и техните решения, то „Откраднатото писмо“ е онзи модел, който изобщо насочва критически към двата предходни разказа и с това към методическия похват на едно „чисто“ Умозаключение. Към него трябва да се добави още нещо, за да може и в новия случай на Дюпен да води към решение: „Чисто и просто / . . . / отъждествяване на собствения си интелект с интелекта на противника.“³⁸

Министърът Д. е откраднал изключително важен документ във формата на писмо от кралските покои. Понеже този министър е човек пресметлив и интуитивен, на полицейския префект не се отдава да открие откраднатото писмо. Той се съобразява единствено с пресметливостта на министъра. Едва когато търсешият писмото съумее да се постави на мястото на този, който го е скрил, ще може да го намери. Полицията се проваля, защото следва единствено своите представи при търсенето на писмото. Липсата на успех за полицейския префект е обоснована по следния начин: „/ . . . / основната причина за поражението му се крие в предположението, че министърът е глупак, понеже се е прочул като поет. Всички глупаци са поети, смята префектът и единствената му грешка е в non distributio medii*, поради което заключава, че всички поети са глупаци.“³⁹

От тези думи на Дюпен става ясно, че Умозаключението, което самият той е използвал по-рано и сега приписва като метод на полицията, е твърде заето със себе си по два начина, за да може да успее разследването в случая: то или вярва на самото себе си,

³⁸ Пак там, с. 30.

³⁹ Пак там, с. 28.

* Non distributio medii (лат.) — неразчлененост на средния термин (в логиката).

както математиците в своите митове⁴⁰, или се обръща срещу себи си, ако вярата му не се осъществи. Решението на проблема ще му се отдаде едва когато Умозаклучението е готово да се откаже от тази самодостатъчност и се опита да усвои при Разследването предмета на своето изследване чрез интуиция.

В третия модел за детективска история „Откраднатото писмо“ Е. А. По се дистанцира тъкмо от метода на Умозаклучението и с това от проблема на Разследването, който бе предмет на някой негови „Разкази за Умозаклучение“. Приписвайки чрез подобен ироничен силогизъм (като начин за разрешаване загадките на полицията, под формата на нейн работен метод), той конструира този трети модел за детективска история, който я съхранява именно като такава. Разследването не може да понесе самоиронията като принцип на детективската литература, понеже чрез иронично поведение на детектива спрямо неговия метод се прекъсва необходимата за осъществяване на творбата илюзорна взаимовръзка. Зазвучи ли със събитията Разследване невероятно, специфичният интерес на читателя спрямо детективската литература като особен тип тривиална литература престава да съществува. В самоиронизирането ѝ (при себеизчерпване на Разследването) се загатва преходът към литературно-художествено произведение. Когато е прекъсната илюзорната взаимовръзка на Разследването, читателят обръща внимание на илюзиите, които си е правил. С това информацията за състоянието на нещата престава да е интересна за него. Ироничният жест създава чувствителност у читателя към вида и начина за изобразяване положението на фактите. Чрез самоиронията на детективската история в центъра на интереса бива преместен един формален аспект. И с това се оповестява преходът към формата на късия разказ, която също дължи на По гажан импулс, породен от литературната му теория и практика.

Тук ще проследим преди всичко влиянието на Е. А. По върху детективската и криминалната литература, за да е възможно след това да се определи по-ясно въздействието му върху късия разказ. Моделите на По за детективските разкази бяха определени като квазиестетически. Какво означава това, се разбира от нарастващото тривиализиране и експлоатация на тяхната структура в последващата ги детективска и криминална литература. Вариациите на По са създадени така, че в рамките на разказите за логически разсъждения трите модела се поставят взаимно под въпрос. Те са с квазиестетическа природа, защото информацията за съдържателните обстоятелства остава необходима за осъществяването на Разследването. Ироничното проблематизиране на раз-

⁴⁰ Пак там.

следването е най-външната възможност да се породят квазиестетически вариации в рамките на детективските истории, понеже ироничният жест се насочва към илюзорната взаимовръзка, породена от осъществяването на следствието, разрушава я и същевременно я обръща към вида и начина, по който се създава илюзията.

Докато вариацията при По остава в измеренията на квазиестетическото начало въз основа на взаимно критическо проблематизиране на моделите, то още при неговия първи последовател в детективския разказ — сър Артър Конан Дойл*, тя поема пътя на собственото си тривиализиране⁴¹. В историите за Шерлок Холмс биват стереотипизирани изобретенията на По. Логическото разсъждение се превръща в субтилност на Разследването. К. Дойл знае още от първите истории за Ш. Холмс какво да предложи на своя читател. Той спекулира с очакването и оставя рамката на детективските си разкази да застине в своята изменчивост. Ако Дюпен бе чистата способност за Умозаклучение, без да е доловим като конкретна фигура, то Ш. Холмс е фигура, описана като конкретно осезаема, снабдена с атрибути и обрисувана в своя частен живот на наслади. Най-често Шерлок Холмс се отдава на любимите си занимания, посещава го приятелят му Уотсън и се разгръща една раздумка, прекъсната от нахлуването на молено за помощ лице. Уотсън, който има същите функции като приятеля на Дюпен, превежда Холмсовата виртуозност на читателски език. С оглед вариациите на По при К. Дойл се касае за вариации от вторичен характер. Те не са критични, а само експанзивни. Онова, което при По е своеобразието на модела: детективът като чиста сила на логическото разсъждение; приятелят като негов посредник, при Дойл е само украсено, за да бъде възприемано от очакванията на читателя с наслада. Моделът на разказа „Убийствата на улица „Морг“ с неговата вяра в дееспособната сила на Умозаклучението остава идеалният тип криминална история за К. Дойл. Варирането при него има изключително атрибутивен характер във връзка с този признат като неподобен модел. В него се вливат все нови и нови съдържания, без самият той да бъде променян. Когато обаче в една стереотипна схема се въвеждат единствено нови съдържателни единици, детективската история се пригажда към читателския хоризонт на очакване, защото стереотипната рамка за исто-

⁴¹ Понеже тук става въпрос повече за типология на тривиалните жанрове, по въпроса за историческите взаимовръзки и произхода на детективския роман вж. книгата на Боало и Нарсежак „Детективският роман“ (немското издание е от 1967 г.). Не се спираме върху предходниците на криминалния роман.

* Артър Конан Дойл (1859—1930) — английски автор на детективски и приключенски разкази и романи.

рията гарантира винаги една и съща схема за решение на проблема. Разследването като метод на разкриването остава, за разлика от варианта на По, некритикуемо начинание, което винаги гарантира еднакъв успех на решението. С това обаче детективската история се насочва към „перфектната баналност“. Тя става тривиална, защото напълно се пригажда към читателските очаквания.

От детективския разказ възниква детективският роман. Участник в този процес е и Агата Кристи*. Както К. Дойл, и тя консумира модела на „Убийствата на улица „Морг““, като почти едностранчиво се концентрира върху проблема „затворено помещение“ и го превръща в предмет на всичките си романи. Едностранното ограничаване върху този предмет свързва вариацията с относително малки възможности. „Затвореното помещение“ като такова остава, въпреки вариациите на обкръжението, непреодолимото условие за Разследването.

Такова самоопределение води детективския роман по необходимост в задънената улица на „перфектната баналност“⁴², от която се опитва да го спаси американската школа на т. нар. „hardboiled writers“**. Р. Чандлър*** пише в своето есе „Простото изкуство на убийството“: „Това, класическият детективски разказ, нищо не е научил и нищо не е забравил.“⁴³ Той засяга стереотипизирането на модела и критикува неговата изчерпаност. Ето защо създаването на нов криминален роман се превръща в необходимост. Исторически погледнато, в него за пръв път се осъществява промяна, подобна на предприеманите от Е. А. По, с оглед взаимовръзка на трите му разказа. Тази историческа вариация⁴⁴ стои до толкова на ниво, подобно на това на По, доколкото поради съзнанието за изчерпаност на детективския роман ражда нов модел въз основа на критиката към него. В книгата „Полицейският роман“ Боало и Норсежак наричат детективския роман „роман-проблем“, тъй като става въпрос за разрешаването на проблем за изясняването на извършено престъпление⁴⁵. За този тип романи според двамата автори е характерно, че престъпникът застава зад своето

⁴² Срв. израза на Улрих Зюрбаум: „Вариативните жанрове постоянно клонят към създаване на собствена конвенционална система, а тя поражда консерватизъм (вж. „Прикованият детективски роман“).

⁴³ На немски: Убийството не е изкуство.“

⁴⁴ Wgl. G. Schmidt-Henkel. „Die Leiche am Kreuzweg“, s. 151.

⁴⁵ S. 75.

* Агата Милър Кристи (1890—1976) — английска авторка на криминална литература.

** Hardboiled (англ., фиг. — груб, закоравял, упорит; амер. — практичен, трезв).

*** Реймънд Чандлър (1888—1959) — американски автор на детективски романи.

престъпление. Обратно, за криминалния роман е валидно престъплението да застане зад своя извършител⁴⁶. Така погледнато, в криминалния роман въпросът: „Защо е извършено престъплението“, става по-значим в сравнение с въпросите на детективския роман — „Кой е престъпникът“ и „Как е извършено престъплението.“ Това положение на нещата обуславя в предмет на историята да се превърне мотивацията, която подбужда престъплението, а не престъплението като даденост в обратния край на разказа⁴⁷, за да възпламенява Разследването. Действието на романа не се поражда вече от логическата дедукция, а мотивите на престъплението се развиват в действие. Затова и фигурата на приятеля като хронист на детектива може да бъде спестена — всичко, което си струва да се знае, се самосъобщава чрез действието. Детективът не изглежда като суверенната фигура, която поради огромната си способност за Умозаключението се нуждае от посредник за аналитичните полети във висините, а напротив — коймай се намира на едно информационно ниво с читателя. Опосредстването на действието се извършва между детектив и читател. И двете страни са еднакво заблуждавани, споделят еднакви съмнения и несигурност с оглед на комбинативните си способности. В този смисъл криминалният роман е вариативна форма по модела на По от „Загадката на Мари Роже“, където Умозаключението започва да се съмнява само в себе си. Изходна точка за едно проучване на криминалния роман като вариативен жанр на детективския роман ще бъде „Малтийският сокол“ (1930) на Дашиъл Хамет*.

В самото начало на романа е въведено виновното лице, което, лъжейки и убивайки през цялото време на романа, може да заблуждава детектива и читателя, понеже подозренията не са насочени към него, а са разпределени спрямо другите персонажи на романа. Става ли въпрос за мотивите на действието в криминалният роман, то те могат да бъдат демонстрирани в ход, тъй като могат да се конкретизират само в отделни моменти от действието. За да може да възникне от тези предпоставки криминален роман, отделните ситуации на действието трябва да са така конструирани, та никога да не изключват възможността за откриване на престъпника. Криминалният роман за разлика от детективския играе

⁴⁶ Ebd., s. 60, 97. Desgleichen R. Alewyn. „Das Rätsel des Detektivromans“ — In: Definitionen. Essays zur Literatur, hrsg. von A. Frise. Frankfurt am Mein, 1963, S. 119.

⁴⁷ Blich. „Philosophische Ansicht der Detektivromans“. — In diese. Ausgabe. Bd. 2.

* Дашиъл Хамет (1899—1963) — американски автор от школата „Хардбойлд райтърс“.

сякаш с открити карти⁴⁸. Р. Чандлър пише за тази отличителна черта на криминалния роман: „Не е достатъчно да се изпишат фактите. Те трябва да са доста добре изложени и те трябва да бъдат такива факти, от които могат да се vadят заключения. Не само че не трябва да се скриват от читателя важни или каквито и да било ключове на загадката, но те не трябва да бъдат изопачени чрез фалшиво акцентирание. Неважните факти не трябва да се представят по такъв начин, че да ги правим значителни. Умозаключенията по фактите представляват инструментариумът на детектива. Но той трябва да разкрива достатъчно от своето мислене, за да накара ума на читателя да мисли заедно с него.“⁴⁹ Търсената от Чандлър откровеност при излагането на фактите важи при всяка ситуация в действието и за всеки диалог в „Малтийският сокол“. Дори самият детектив не остава незаподозрян. Хамет постига тази откровеност чрез език, изчистен от всякакви емоции, в който всички наблюдения биват предложени така, че никое от наблюдаваните обстоятелства не получава превес над другите. Без грам емоция детективът Сам Спейд констатира смъртта на своя съдружник Майлс Арчър: „— Значи тук горе са го застреляли? А убиецът е стоял тук. — Той заобиколи Том, мина пред него и вдигна ръка на нивото на гърдите, с насочен като пищов показалец. — Опатква го, Майлс полита назад, помита парапета, пробива оградата и се търкаля назад, докато камъкът го спира. Така ли е?“⁵⁰

От Чандлъровото изискване към криминалния роман — „да излага открито“ своите факти, произтича и друг извод. Жизненото пространство, в което се движат персонажите, интериорите или мильото трябва да бъдат описвани по специфичен, открит начин, без да се достига чрез тях до характеризирание на персонажите. В изображението на подобни интериори се проявява значителна разлика спрямо детективския роман. Ако описаните там интериори служат на целта да направят видима физиономията на станалото престъпление или чрез изобразеното жизнено пространство да характеризират определени лица — преди всичко детектива, то замисълът на криминалния роман премахва и двете възможности. Понеже в детективския роман престъплението е извършено преди

⁴⁸ Срв. към това изказването на Ван Дайн: „Фината дума на загадъчното трябва да присъствува в протежение на целия роман...“ (Цит. по: *Voileau/Nagsejac. Le roman policier*, s. 109).

⁴⁹ „Raymond Chandler Speaking“, hrsg. von D. Gardner und K. S. Walker. London, 1966, s. 59.

⁵⁰ D. H. „The Maltese Falcon.“ Harmondworth, 1966, p. 15. (Превод на Жела Георгиева. — В: Х а м е т. Д. Прокълната кръв. Малтийският сокол и др. С., 1985, с. 217.

разказа за разследването му, в сила е принципът състоянието на обстоятелствата около престъплението да бъде онагледявано в характеризиращи детайли чрез метода на уликите. Понеже събитието вече е протекло, преди за започне разказът, се реконструира образ на това събитие. В криминалния роман събитието трябва да се демонстрира в действие. Читателят трябва, така да се каже, само да си изгради неговия образ. За да не стане това предварително, обстоятелствата в криминалния роман, към които принадлежат интериорите, трябва да бъдат предлагани по възможност така, че да не поставят характерни акценти, тъй като читателят би могъл да си изгради представа, преди историята да е стигнала своя край. Напрежението на криминалния роман живее от постоянната несигурност на читателя в неговите подозрения. Валтер Бенямин* е посочил значението на интериора за детективския роман: „От мебелния стил във втората половина на 19 в. единствено достатъчното му изображение и анализ създават същевременно определен вид криминални романи, в чийто динамичен център стои ужасът на жилището. Подредбата на мебелите е същевременно ситуационният план на смъртните случаи, а редицата стаи предписва пътя за бягство на жертвата.“⁵¹

Аурата на ужаса в детективския роман и разказ произлиза от затвореното помещение. В „Убийствата на улица „Морг““ този ужас се предава някак самобитно, тъй като произтича от едно жилище. Ужасът лепне по онази мансарда с неутешимия изглед към задния двор, с нейната мрачна мебелировка. Освен това бива усилен чрез противоречащите на всяка логика обстоятелства, че убийството би могло да се случи в затворено отвън помещение, което е намерено заключено и след убийството, без убиецът да е вътре. Но опустошението на интериора все пак маркира за Дюпен пътя за бягство на убиеца. „Затвореното помещение“ се превръща за детектива в характеризираща физиономичност относно убийството и убиеца. Чрез описанието на интериора в криминалния роман на Д. Хамет не се създава нищо подобно на тази аура. „През затворената врата долитаха тракането, тихото звънче и приглушеното бръмчене на пишещата машина на Ефи. Някъде в съседната кантора глухо бръмчеше електромотор. В пиринчения, пълен с угарки пепелник върху бюрото на Спейд димеше мека цигара. Сиви парцалчета пепел осейваха жълтата повърхност на

* Валтер Бенямин (1892—1940) — немски мислител, културолог и естетик.

⁵¹ „Einbahnstraße“. — In: W. B., Schriften. Bd. 1. Frankfurt am Mein, 1955, s. 518.

Въпреки че Бенямин говори за „криминален роман“, трябва да се приеме, че в неговата формулировка става въпрос за детективски роман, тъй като във връзка с това става дума за Е. А. По.

бюрото, зелената попивателна преса и листовите хартия. През прозореца с жълтеникавите завеси, открехнат двайсетина сантиметра, откъм вътрешния двор проникваше намирисващ на амоняк въздух. Парцалчетата пепел потръпваха и се гърчеха от въздушното течение.⁵²

Ако в криминалния роман описаните интериори или изобразеното мильо се биха появили със своята аура, това би противоречало на Чандлървия постулат за открито изложение на фактите. Защото единствено когато помещенията биват изобразени без аура, те предават адекватния фон за откровена действена ситуация. Онова, което за детективската литература е „затворено пространство“, за криминалния роман става в най-широк смисъл „отворено пространство“⁵³.

Хаметовата историческа вариация на детективския роман отново поражда традиция, която използва криминалния роман до „пълно банализиране“. Най-пълното тривиализиране криминалният роман претърпява при Мики Спилейн*. „Целуни ме смъртоносно“ (1953) е именно продукт, по който може да се установи това обстоятелство. При Хамет лишеният от емоционалност стил се прилага функционално за откровено изложение на фактите. Противно на това Спилейн го използва за масиране на най-груби ефекти. Чандлър споделя следното мнение за тривиализирането на Хаметовия начин на писане: „Лесно е да се злоупотреби с реалистичния стил: от бързване, от неразбиране, от неспособността да се хвърли мост върху пропастта, която лежи между онова, което един писател би искал да е в състояние да каже, и онова, което той действително знае как да каже. Лесно е да се имитира. Бруталността не е сила, несериозността не е остроумие. Небрежното писане може да бъде така отегчително, както и скучното писане. Флиртът с промискуитетна блондинка може да бъде скучна работа, когато се описва от глупави млади мераклии, които нямат друга цел в ума си от тази, да опишат флирт с промискуитетна блондинка.“⁵⁴

Онова, което Чандлър описва като злоупотреба на реалистичния стил, става ясно при едно сравнение между описанията на персонажи при Хамет и Спилейн. Хамет обрисова мис Уиндърли

⁵² Вж. Д. Хамет. Малтийският сокол, с. 208.

⁵³ Зигфрид Кракауер описва този феномен от метафизична гледна точка: „Човек се намира в хола очи в очи с нищото, то е просто една празнина / . . . /“. — „Die Hotelhalle“. — In: S. K. Das Ornament der Mass Essays. Frankfurt am Mein, 1963, s. 161.

⁵⁴ „The Simple Art of Murder“. — In: Diesem Band.

* Мики Спилейн (Франк Морисън — роден в 1918 г.) — американски автор на action-криминалета.

при първата поява в романа: „Беше висока, гъвкава и стройна, със заоблени форми, изправена фигура, стегнат бюст, дълги крака, тесни ръце и ходила. Облеклото ѝ бе издържано в два оттенъка на синьото, подбрани в тон с очите. Косата, струяща на вълни изпод синята шапка, бе тъмночервеникава, а сочните устни — по-ярко червени. Белите зъби блеснаха в полумесеца, образуван от стеснителната ѝ усмивка.“⁵⁵ Мики Спилейн описва една женска фигура по друг начин: „Тя беше хубавичка, но нейното лице беше по-скоро интересно, отколкото красиво. Раздалечени очи, голяма уста, оранжево-кафява коса, която се разливаше върху раменете ѝ като разтопено масло. Останалата част от тялото ѝ беше обвита в добре ушит тренчкот, запасан с колан около кръста, и аз я запомних как стоеше там на пътя, като нещо изникнало в някакъв сън. Викинг. Тъпа — шантава викингска мадама с дупка в главата.“⁵⁶

Хамет описва, като съзнателно се въздържа от характеризиране, на принципа за открито изложение на факти. При това неговият способ е хладен и неакцентиращ. На изображението се отдава да покаже най-банална поява на светска дама. Спилейн желае точно обратното — да описва, индивидуализирайки. Това става видно по вмъквачите се емоции. Неговите сравнения са банални и екстравагантни по такъв начин, че не се поражда замислена конкретна картина на проява. Спилейновият начин на писане говори обаче за суетността на автора. Обектите на описание не могат да бъдат засегнати, защото между тях се промъква прерастващият към себе си жест на онзи, който пише. Суетността на Спилейн отива така далече, че той започва да се оглежда в своите фигури: „/. . ./ Когато пръстите ми се напрегнаха при докосването, тя помисли, че аз се колебая, и с плавно движение премести хватката си нагоре по ръката ми и притегли китката срещу нейното тяло, там, където не можеше да има никакво съмнение какво възнамеряваше. След това потвърди намерението си, като стисна двата си крака лекичко, за да я задържи там.“⁵⁷ Освен това от подобна самодоволност произтича един забележителен, но за криминален роман недопустим в никакъв случай парадокс. Майк Хамър, детективът на Спилейн, се описва в Аз-перспектива, по аукториален маниер: „Усетих как веждите ми се повдигат нагоре.“⁵⁸ — „И ми се ухили с възможно най-хубавата си усмивка. С всички зъби, дори и със очи.“⁵⁹ „Оставих пламъка на кибритената

⁵⁵ Вж. Д. Хамет. Малтийският сокол, с. 208.

⁵⁶ „Kiss me, Deadly“. London, 1967, p. 8.

⁵⁵ S. 9 f.

⁵⁸ S. 23.

⁵⁹ S. 24.

клетка да отскача от лицето ми цели десет секунди. След това всмуканах дима и го изпуфках обратно в нощния въздух.“⁶⁰ Чандлър вече е критикувал подобен подход в криминалния роман: „Всички разкази от първо лице могат да бъдат обвинени в една тънка нечестност, поради привидната си откровеност и тяхната способност да потискат Умозаклучението на детектива, като същевременно предават ясно неговите думи и действия и много от неговите емоционални реакции.“⁶¹ Във факта, че Аз-перспективата на Спилейн не позволява поглед към мисловната дейност на своя детектив, а допуска единствено проникване в неговата суета на самонаблюдението и показност, читателят е изолиран от активно участие в конструкцията на случая чрез открито изложение на фактите около него. Мики Спилейн дори не е заинтересуван читателят да участва по такъв начин. Целта на неговия детектив — М. Хамър, не е разкриването на мотивите, водещи до престъпление, а най-вече унищожаването на един виновен според него а priori мафиотски колектив. За да бъде унищожен последният, той натрупва бруталност след бруталност. Методът на Разследването е сменен от представата за безостатъчно унищожаване на противника. Рационалното проникване в проблема бива възпрепятствувано с постоянно покачване на възбудата чрез описваните насилия. В съвсем тясното пространство се смесват „секс и престъпления“. Силните противоположни ефекти притъпяват вниманието на читателя и правят невъзможно рационалното протичане на изобразеното.

В сравнение с детективите от детективската литература и криминалния роман от типа на Дашиъл Хамет Майк Хамър може да бъде окачествен като негативен детектив. Неговото превъзходство не е определено от способността за Разследване, която в края на краищата неизменно предлага единствено рационалните решения на проблема, а е белязана от друга, по-голяма в сравнение с тази на престъпника бруталност и липса на задръжки в насилствените мерки. Затова при опосредствуването на това превъзходство авторът не се нуждае от приятеля, който превежда на читателя дадените предимства на детектива, нито от открито изложение на фактите, което прави читателя съпричастен към процеса на Разследване. Рецептивният процес, ако такъв изобщо протича, е *expressis verbis* — едно поглъщане на текста, спрямо който въз основа на масираните ефекти не може да се предприеме никаква рационална дистанция. В типа криминален роман на Спилейн действително е постигната „перфектната баналност“.

⁶⁰ S. 40.

⁶¹ “Chandler Speaking”, p. 60.

Езикът атрофира дори и в смисъла на „послание“, понеже авторът не е в състояние да изяви неговия предмет в описанието, тъй като сравненията, които биха могли да сторят това, изчезват между баналната ежедневност и екстремната неуместност. Като вариация криминалният роман на Мики Спилейн е дегенеративен продукт на непреодолима тривиалност. Той изразява непосредствен преход към долнокачествената и амбулантната литература.

В момента на най-ясно видима изчерпаност криминалният роман още веднъж бива спасен чрез вариация от Ян Флеминг*, и то чрез отклоняване към областта на (идващия от приключенския роман) шпионския роман. Още Чандлър бе предсказал бъдеще на този жанр: „Прави ми впечатление, че шпионският разказ е една област, която има нужда от култивиране. Нивото на изпълнение не е високо. Тайната запада и научната фантастика, вярвам, представлява един проблясък в мрака. Историческият роман на съспенса е винаги солиден, ако може да намерите такъв. Но в шпионския разказ има една формула, която е била малко използвана досега.“⁶²

Това, че в модела на шпионския роман при Флеминг става дума за вариация, следва поради факта, че той запазва примитивните ефекти на Спилейн, но в известна степен ги овладява и едва след това ги привежда в действие. Чрез информация за детайла и чрез теоретични моменти, които са вмъкнати с ретардиращи функции между предложените насилия, при Флеминг отново се появява една необходима за прочит икономия на изображението от подобен вид. Постижението на вариацията с оглед криминалният роман ще бъде изработено по шпионския роман „Гоулдфингър“ (1959).

Самата модалност на описанието на персонажи се различава в значителна степен от тези на Хамет и Спилейн. Спрямо Хамет Флеминг не достига тъкмо онова открито излагане на фактите. Това не е и необходимо, тъй като Гоулдфингър е въведен от самото начало като злосторник. Значи става въпрос последният да бъде оставен да се изявява все по-конкретно в своите престъпни качества. Спрямо Спилейн на Флеминг се отдава обаче така прецизно да предложи своите сравнения, че образът да стане нагледен в описанието: „Когато Гоулдфингър се изправи, първото нещо, което поразил Бонд, бе че всичко е с нарушени пропорции. Гоулдфингър беше нисък, не повече от пет фута и върху дебелия му тяло и масивните селски крака почти направо върху раменете беше поставена една огромна и, както изглеждаше, съвършено кръгла глава. Сякаш Гоулдфингър беше съставен от частите на

⁶² С. 76.

* Ян Флеминг (1908—1965) — английски автор на шпионски романи.

тела от други хора. Нищо не беше на мястото си / . . /. Накратко — помисли си Бонд — това беше лице на мислител, може би на учен, който беше жесток, чувствен и твърд стоик. Странна комбинация.⁶³

Флеминговият език отново дава прецизна информация. За разлика от По, който обосновава провала на Умозаключението чрез това, че тя се опитва да открие „истината в детайла“, тук изображенията на подробности имат съвсем друга задача. Те не служат за предаване на улики. Кингсли Еймис обозначава тази функция като „Ефект на Флеминг“⁶⁴. Под това той разбира онези пасажии в шпионските романи за Джеймс Бонд, които описват наистина познати обстоятелства и предмети, за да направят невероятността на действието по-достоверна. Подобна информация няма иновативна стойност, тя е само „поощряваща информация“⁶⁵, тя служи за това, познатото да бъде видяно отново, нищо ново да не бъде научено. Понеже събитията в романите за Бонд са до голяма степен фантастични, което се отнася особено за отстраняването на противника, Флеминг теоретизира върху бойна техника, така както и специализираната литература, или описва машинации, които Бонд прилага, за да мотивира реално възможността му за победи.

„Почти автоматично Бонд зае парираща защита срещу удар отдолу, както в книгата. Неговата дясна ръка се стрелна напяркo, а тялото му се изви по нея. Двете ръце се срещнаха на половината път между телата, избивайки ръката с мексиканския нож и отклонявайки я от целта; като по този начин разкриха гарда му за съкрушителен удар по брадичката от късо разстояние, с лявата ръка на Бонд.“⁶⁶ Борбата между Гоулдфингър и Бонд е преждевременно протекла върху игровата плоскост като война на нерви при партия голф между двамата противници. При това отново е поднесена подобна „поощряваща информация“ под формата на теория на голфа, за да се демонстрира как Бонд успява да победи хитрия Гоулдфингър. На същата идея служи и една създадена в романа теория на златото и неговото обръщение с цел да се мотивира фантастичното начинание на Голдфингър — разбиване склада за злато на Форт Нокс. По този начин читателят привиква стъпка по стъпка да приема фантастичното за възможно⁶⁷. У. Еко

⁶³ „Goldfinger“, London, 1965, s. 29 f.

⁶⁴ К. А. „Geheimakte 007 James Bond“. Frankfurt am Mein/Berlin, 1966, S. 109.

⁶⁵ Ebd., s. 108 f.

⁶⁶ „Goldfinger“, s. 13.

⁶⁷ „Die erzählerischen Strukturen in Flemings Werk“. — In: Der Fall James Bond. 007 — ein Phänomen unserer Zeit, hrgs. von O. del Buono und U. Eco. München, 1966, S. 112.

намеква, че тези детайли са описани с „литературна техника от втора ръка“. Тази формулировка се приближава до интенциите на ПОП-арта⁶⁸ да създава образи на вече изобразеното. Ако това все пак се отнася и за Флеминг, то необходимо е да се запази значителна разлика между него и ПОП-арта. „Ефектът Флеминг“ изпъква във функцията да доведе читателя до илюзорно отношение спрямо произведението. Чрез проверими детайли читателят е в състояние да схване като възможно за реализиране онова, което изолирано ще срещне като невероятно⁶⁹. Напротив — ПОП-артът се стреми да привлече вниманието на реципиента върху това, което е илюзорно в рецептивното му поведение. С по един пример от „Голдфингър“ и от ПОП-арта ще конкретизираме тази разлика.

Що се отнася до описание на интериори и мильо (среда), Флеминг се обслужва от съвсем различен спрямо Хамет метод. Той описва едно имение на Гоулдфингър в Англия по следния начин: „Широките пространства, заобикалящи тази искрица живот, бяха претъркани с масивни мебели стил Родшилд втора империя и предметите от позлатен бронз, и тези от черупка на костенурка, месинг и седеф блещукаха богато под светлината на малкия огън. Зад този подредеж музей до галерията на първия етаж, до която се стигаше по масивно, вито стълбище от лявата страна на залата, се изкачваше тъмна ламперия. Таванът представляваше дантела от мрачна дърворезба от този период / . . /. Какво ужасно, гадно, смъртоносно място за живеене. Как би могъл да живее човек в тази богата, тежка морга, сред шишарки и вечно зелени растения, когато на стотина ярда имаше светлина и въздух, и широки хоризонти?“⁷⁰ Подобно на типа на детективската литература, на който се опира Бенямин, тук се появява интериор, който има аура на „център на ужаса“. Хаметовият интериор е отворен навън, тъй като той се изчерпва в откритото излагане на фактите, а не се стреми да характеризира. Обратното — Флеминговият интериор е функ-

⁶⁸ Срв. относно това намека на Басани с оглед на филма „Гоулдфингър“. Той бил „малко като поп-арта“. Цит. по: L. Lilli. „James Bond und die Kritik.“ — In: Der Fall James Bond, S. 223.

⁶⁹ Срв. тук следното изявление на Флеминг: „Аз се стремя в моите книги винаги да враждам по няколко солидни заблуждения; тогава хората пишат и протестират, а моят издател винаги ме убеждава колко съм важен.“ (Цит. по: Nabuon, L. Tog. „James Bond — eine Modeerscheinung, s. 9.) По какъв начин Джеймс Бонд е реален за публиката, свидетелствува едно изказване на актьора, който изпълнява ролята на Бонд — Шон О'Конъри: „Разбира се, хората пишат не до мен, а до Бонд. Те ме заговарят; сякаш съм Бонд; те се влюбват в мен, защото съм Бонд; те дори ме молят да решавам специални проблеми.“ (Цит. пак там, с. 11.)

⁷⁰ „Goldfinger“, s. 98 f.

ционален за характеризиране привичките на Гоулдфингър. Възможното отваряне навън е до известна степен само междуметие на автора, породено от потайността, която предизвиква мрачното мильо. Фактът, че Гоулдфингър обитава подобно помещение, служи, за да онагледя неговия житейски свят и да съобщи нещо за привичките и качествата на Гоулдфингър, за да съобщи нещо на читател, който е срещал подобни интериори. Един особен тип ПОП-арт⁷¹; сякаш искат това междуметие на автора в „Гоулдфингър“ да си изпълни обещанието: подобен интериор е вече не-обитаем. Разбира се, той би могъл да бъде показван като на изложба. Ако се случи подобно нещо, той бива изолиран и попада в нещо като музейна среда. Така бива стерилизиран неговият светски житейски аспект. Човекът, който попада в този интериор, се превръща в наблюдател на собствената си историчност. Читателят на пасажа от „Голдфингър“ си служи с познатото нему, за да научи нещо, което не знае за Гоулдфингър. Наблюдателят на този вид ПОП-арт-факт попада в измерението на себепознанието. Така той обръща внимание на фактите, че той е този, който обитава подобни интериори, и че обитаването е навик, който го различава от другите.

Типът шпионски роман при Флеминг допринася за нова вариация на криминалния роман, като приема наследството му и го обогатява чрез „ефекта на Флеминг“. Освен това този романов тип има афинитет към съвременните изкуства, чиято граница все пак се намира във връзка с една информираща посредством целостта на действието функция. Така погледнато, и Флеминговият роман спекулира с читателското очакване и клони към „перфектната баналност“. Флеминг е осъзнал това, щом като казва в едно интервю: „Моите книги треперят на ръба на пропастта, която се нарича кич.“⁷² Така той заема едно игрово отношение към своята продукция, докато издателите на романите му пишат с претенциозна сериозност: „Докато романът като жанр завършва на банката на обвиняемия и критиците прокламират неговата криза или дори смърт, тези нови класици на приключението доказват себе си като единствените романи на нашето време.“⁷³ Това изказване може да свидетелствува, че не само производството, а и

⁷¹ *Invigment* (англ.) — околна среда, обкръжение, обстановка, околност. Тази форма на поп-арта бе представена на „Documenta — IV, Kassel'68“ от групата на Едуард Кинхолц „Роксис“.

⁷² Цит. по: A m i s, K. „Geheimakte 007 James Bond“, s. 135.

⁷³ Така Л. Торнабони цитира една рекламна анотация за роман за Бонд. („James Bond — eine Modeerscheinung“, S. 19.)

рецепцията може да се сведе до „перфектната баналност“, ако тук тя оценява Флеминговите романи по една реакционна теза. От гледна точка на тези критици Флеминговите романи биха били всъщност „единствените действителни романи на нашето време“, понеже консервират това, което бе повод за тезата „смърт на романа“. Но именно това ги легитимира като тривиални продукти. От подобни баналности би била освободена една рецепция, която е в състояние да получи удоволствие от ПОП-ефектите на известни Флемингови пасажи. В този случай проблемът за Разследването би трябвало да се предаде чрез една много свободна вариация на рецепцията. Тя би трябвало да застане пред въпроса, дали тривиалното е изкуство, или изкуството е тривиално? Разкриващ въпроса отговор е дал „майстор-детективът“ Анди Уорхол* с думите: „Всичко е красиво.“

Превод и бележки: Младен Влашки

* Анди Уорхол (1928 или 1930 г. — 1987 г.) — американски артист на изобразението, „царят“ на поп-изкуството.