

Ернст Блох

## Философски преглед на детективския роман<sup>1</sup>

**2** . . . / С<sup>1</sup>лошотии е пълно навсякъде, ала как би могло да се нарече лошо онова, което е налице тъкмо защото е годно и при това винаги хитроумно направено. С него можеш да се обслужиш като с магическа пръчка за откриване на скрити богатства, и то тъкмо в центъра на плоския свят, роден сякаш от Е. А. По. И не само името на Е. А. По е известно до днес, а и формата, с която той си служи и която можеш позна дори в по-лоша фабрична стока. Тя казва повече, има забележително по-точни предположения и дълбини, отколкото други продукти, с които, както си му е редът, е пълна литературната история. / . . . / Сериозно звучи мисълта на Лихтенберг<sup>2</sup>, че с непланирани хайки нерядко бива вдиган тъкмо дивечът, който планомерната философия би могла да използва в своето добре подредено домакинство, особено когато и хайката не е така хаотична, както ако е близка на пример до детективската същност. Да търсиш, да забелязваш, да преследваш по пътя белезите на детективската история, е един своеобразно описан лов на веществени улики. Но тук не ще стане въпрос за знаците на самата криминалистика, а за характера на нейния роман. Формата, на която във висша степен е собствен продукт, както и уменията на следотърсача, й създава — такава, каквато е днес, повечко поводи за поглед към нея самата.

3. Защо този разказвач, който лови риба в мътна вода, не се е появил по-рано? Преди всичко защо о п и с а н и я т лов на указания сам се появява толкова късно? Защото съдебният про-

<sup>1</sup> Ернст Блох (1885—1977) — немски философ, допълващ марксизма с философска антропология. В 1933 г. емигрира в САЩ, в 1948—1961 г. живее в ГДР, а от 1961 г. — във ФРГ. В системата на Блох едно от централните понятия е „утопия“. То често бива свързвано с историята на културата. Текстът на статията (т. 2, 322—343) е печатан по т. 9 от събраните съчинения на Блох в изд. „Зуркамп“. Преведени са част 2 (съкратена) и (изцяло) 3, 4, 5, 6, описващи историческите предпоставки и трите главни белега на жанра.

<sup>2</sup> Георг Кристоф Лихтенберг (1742—1799) — учен в областта на природните науки и афорист.

цес от по-старо време не се е нуждаел от тях, а е издавал присъди, тъй да се каже начисто, независимо дали чрез или без изтезания. Защото едва методът на веществените доказателства се нуждае от указания, за да може преди наказателния процес да бъде издадена заповед за арестуване. Така за пръв път се поставя **ПОРЪЧЕНИЕТО** да бъде извършено криминалистично разследване от детектив. Знаци от всякакъв вид, следи по земята, фалшиви алибита и изводи от всичко това стават твърде значими подобно на стария, широко разпространен принцип *Cui bono*<sup>3</sup>. Преди средата на XVIII век е нямало метод на веществените доказателства, или по-точно, никой не го е премислял; напълно достатъчни са били неколцина свидетели и преди всичко самопризнанието, *regina probationis*<sup>4</sup>, нищо повече.

Тъй като невини се намирали неколцина свидетели, а и за да улесни появата на *regina probationis*, на сцената се явявало изтезанието и педантично поставеният от него въпрос бил единствено рафинираното средство в предвиждащия смъртно наказание съдебен ред на Карл V<sup>5</sup>. С разкъсана мрежа от лъжи, по силата на също толкова разкъсани крайници било „приспивано вниманието“ на обвиняемия с цел да каже такива неща, които освен престъпникът и съдията никой друг не можел да знае. Ефектът бил онази невъобразима жестокост и безмисленото изтезание за доказване на вината, срещу които по човешки и логични подбуди се обръща Просвещението. Оттогава значи са необходими и трябва да бъдат събирани уликите; на тях в повечето случаи се основава съдебното дирене пред заседателите и съда. (Това е невалидно за колониите и при фашистко правораздаване в собствената ти страна.) Дори и самото самопризнание не замества или обезценява съдебното дирене чрез улики, тъй като то би могло да е фалшиво самообвинение с цел да прикрие някой друг или да се прекъсне следата към неизвестно до този момент престъпление. Ето защо изображението на насочената към откриване улики детективска дейност не ще да е по-старо от самия метод. Няма съмнение, че и уликите лъжат понякога, та се стига до днешните юридически убийства: тъкмо където нещата съвпадат съвсем гладко и, изглежда, без пропуски; но, все пак това е по-цивилизовано спрямо мъчението, пък и създава по-други усещания.

Това още не значи, че напрежението около разкриването на необходимите улики означава вълнуващ разказ. Както и обратното, че историите от този вид не съдържат в себе си по-стари ужа-

<sup>3</sup> *Cui bono?* (лат.) — Кому е нужно?

<sup>4</sup> *Regina probationis* (лат.) — царица на доказателствата.

<sup>5</sup> Карл V (1500—1558) — немски император (1519—1556) — привърженик на Контрареформацията.

си и прелести, тъй като се появяват по-късно. Остава обаче старото любопитство, да се повдига капакът на съседското гърне, или още по-ясно — да се повдигат покривите и с клюкарски поглед да се шарят насам-нататам. Остава примитивният интерес към великите картини на престъпления, та дори и към описанията на кръвожадни събития в панаирджийски образ и песен. С отрова и кама като домакинска посуда по примера на Сенека<sup>6</sup> действуват кръвожадните барокови представления, а по-късно като обратна страна на сантименталността остава новата наслада от готическия роман, за която знак дава „Замъкът Отранто“ на Уолпол<sup>7</sup>. Остава кипещт на бурята вместо лунно сребро; хорорът вместо елегия; Осановото начало, но на адекватно паднала цена и сценографията а ла дъждовна нощ и английска природа, които все още тъй добре пасват на детективския роман. Отпаднало е свръхестественото начало, но се запазва баграта на готическия роман за сумрачни къщи, тайни врати, докове, Ист Енд и мъждукащи лампи. Действително още преди викторианската образност се е оформила истинска криминална литература, за която обаче е характерно чисто описателното, рефериращо без детективски уловки начало. Тя разцъфтява в прочутата сбирка на адвоката Питавал (1734)<sup>8</sup>, в богатото на психологически материал „Изображение на забележителни престъпления“ (1828) от Анселм Фойербах<sup>9</sup>, в „Новия Питавал“, онагледен в 1842 г. от Алексис<sup>10</sup>, и т. н. За миг не трябва да забравяме и Шилеровия „Духовидец“<sup>11</sup> — този чудесен масов продукт на нетайнственото, просветителското и поновому злокобното. По-нататък тази литература се развива а ла Дюма<sup>12</sup> към реставрирания свят на потайни ъгли, на преоткритите стари квартали и техния свят и най-вече към кръстоската между френски романтизъм и голямо мошеничество. Навсякъде тук срещаме сценични декори и машинации: свят, в който детективското начало

<sup>6</sup> Луций Аней Сенека (4 г. пр. н. е. — 65 г. н. е.) — римски поет и прозаик. В трагедиите му ефектите и патосът са с подчертано засилено изображение.

<sup>7</sup> Хорас Уолпол (1717—1797) — английски автор на готически романи. „Замъкът Отранто“ е публикуван в 1764 г.

<sup>8</sup> Франсоа Г. де Питавал (1673—1743) — френски адвокат, издал сбирка (20 т. от 1734 год.) с описания на различни криминални случаи.

<sup>9</sup> Анселм Фойербах, Паул Йохан (1775—1833) — немски рицар, съдия и преподавател. Създател на т. нар. „Теория за наплашването“.

<sup>10</sup> Алексис Вилибалд (Вилхелм Херинг — 1798—1871) — немски автор на историческо-романтическо четиво.

<sup>11</sup> Йохан Кристоф Фридрих Шилер (1759—1805) — немски поет, драматург, теоретик на изкуството и историк. „Духовидец“ е негов незавършен роман (1787).

<sup>12</sup> Александър Дюма (1802—1870) — френски автор на историко-авантюрни и приключенски романи.

трябваше единствено да навлезе. Но и при наличието на всичко това напрежението се доставя единствено от престъпника и липсващия все още детектив. Затова именно чрез него самия случката с всичките ѝ съставки става вече съвсем друга, различна отпреди; тя следва тъкмо възложеного търсене на улики и разказания смисъл на тяхното тълкуване.

Началото на *clever end*<sup>13</sup>, изглежда, ще да е било трудновато, но за жалост по-сетне олеква. Хофмановата „Госпожица Скюдери“<sup>14</sup> открива пътя на благородната стара дама, която с почти детективски средства развенчава златаря и по този начин спасява неговите калфи. Ясно оформен, с всички необходими принадлежности, жанрът се ражда, както е известно, при Е. А. По: 1841 г. моделът задава „Убийствата на улица Морг“ с мистър Дюпен като чист детектив и с особено трудно разкриваемия като извършител орангутан. По-късно избуяващи в края на предишното столетие в жанра (конкуриран днес единствено от научната фантастика) се вливат потоци от удоволствие и напращане, а, разбира се, и стотиците хиляди непечеливши билети от криминалната лотария отпреди Хофман и По. Сред развлеченията на възраст бие на очи А. К. Грин<sup>15</sup>, скриваща и разкриваща като в игра с матрьошка, при която изненадата се намира в последната фигурка. А Конан Дойл<sup>16</sup> се превърна в шлагер с най-популярния детективски герой, с почти архетипично ошароащ сбор от трудни ситуации и с финалните изречения от първа глава на „Баскервилското куче“, чиято емоция не може никой тъй лесно да наподобии. Следват бързо забравяни, затова пък постоянно повтаряни развлечения с автори като Габорио, Франк Хелер, Опенхайм и навярно Агата Кристи<sup>17</sup>; към тях лесно се присъединяват и проникателни или не трилъри. За жалост тук трябва да поставим и Уолъс<sup>18</sup>, който освен с наистина доброто „Шесто чувство на мистър Ридър“ доста лесно може да те остави безучастен. Но въпреки непечелив-

<sup>13</sup> *Clever end* (анг.) — чист, ясен край.

<sup>14</sup> Ернст Теодор Амадей Хофман (1776 — 1822) — немски писател, композитор и художник. „Г-ца Скюдери“ — разказ от „Серапионовите братя“, т. I—IV (1819—1821).

<sup>15</sup> Ана Катрин Грин (1846—1935) — англ. авторка на криминална литература.

<sup>16</sup> Артър Конан Дойл (1859—1930) — английски автор на криминална и приключенска литература („Баскервилското куче“ — 1902).

Емил Габорио (1832—1873) — френски автор, считан за един от родоначалниците на криминалния роман.

Едуард Филип Опенхайм (1866—1946) — английски автор на над 150 криминални романа.

<sup>17</sup> Агата Милър Кристи (1890—1976) — английска криминална писателка.

<sup>18</sup> Едгар Ричард Хорацио Уолъс (1875—1932) — изключително популярен и плодовит английски автор на детективска и приключенска литература.

шите лотарийни билети, въпреки образованите, които не представяват целия свят, и въпреки непретенциозността на тези четива успокоителното им напрежение принадлежи най-вече на интелигенцията: това е без съмнение проблем, който, както ще видим, има значително повече от единствено психологически и социологически дълбини. Но и литературното ниво, изцяло определено след Хофман и По, е отново налице и печели по-предни позиции: в последно време при Честъртън<sup>19</sup> с невзрачния, мечтателния и интуитивен поради грижата за спасение на душата отец Браун. Честъртъновата привидна нелогичност се заплаща при подобни обстоятелства с дребни монети и с уроци, които държат дълго влага. При това детективският роман дори в по-средна позиция, или тъкмо в нея, има предимството да участва в своеобразната, напълно различимата от кич и боклук категория „булевардна литература“. Като нещо, което все съхранява значения, за каквито в по-добрата литература отдавна няма никакво място; при това става въпрос точно за обичайните криминални пейзажи с подслушване, ненадейно почукване, изненади, разчитане на веществени доказателства, внезапни гръмове и мълнии — всичко, което прави възможен легитимния ефект на творбата, всичко, което може да се случи именно в рамките на ефекта и въпреки това да въздействува така чисто, сякаш човек долавя отдалече много по-фина рязкост, долавя горе-долу нещичко от „Хофмановите разкази“ или дори „Фиделио“. In summa<sup>20</sup>: булевардната литература съдържа значения на парче, които се появяват и на по-висши места — в поезията и философията. Там обаче те рядко са тъй несъпроводени и ненаправлявани. Едва появата им на по-ниски места ни пренасочва обновено и в режим на двоен живот към съвсем други техни прояви. В случай че такива са налице, то е тъкмо въз основа формата на детективския роман, на онзи роман, в който прозира едиповското, инициалното начало — Quod erit demonstrandum<sup>21</sup>.

Ето готов е и самият способ, който тук плете и преплита. Неговите отличителни белези: те са три, здраво свързани и изпълнени единствено с онова, към което се стремят. Първо е напрежението на отгатването: то упътва, понеже и без това има детективски характер; на второ място е разобличаващото, разкриващото особения акцент върху незначителното, от което често се научава най-важното; и разкриващото начало засяга като трето случки, които поради това, че не са разказани, по-

<sup>19</sup> Гилбърт Кейт Честъртън (1874—1936) — английски писател на детективски разкази, фантаст и сатирик.

<sup>20</sup> In summa (лат.) — в цяло, накратко.

<sup>21</sup> Quo erit demonstrandum (лат.) — което и трябваше да се докаже.

ради своята п р е д и с т о р и й н о с т излизат най-вече едва сега. Този трети белег е най-характерен за детективската история и я прави различна от всичко друго, дори и да липсва тъй характерната фигура на детектива. Преди първата й дума, преди първата глава се е случило нещо, то не е известно никому, изглежда дори и на разказвача. Значи една тъмна точка стои там още по-непознатата, от която и спрямо която се задвижва целият товар на последващите събития; някакво злодеяние, най-често убийство стои преди началото. Във всички други повествователни форми действията се развиват като злодеяния пред очите на поне един непременно присъстващ читател, тук обратно: той не е присъствувал на злодеяние, което се бои от светлината на деня, при все че му е доставено напълно готово у дома; то се намира откъм другия край на историята, откъм нейния гръб и трябва да бъде извадено на светлина: това изваждащо начало само и единствено представява темата. Станалото на тъмно не е изобразено и в никакъв пролог, тъкмо защото е съвсем неизобразяемо по друг начин, освен чрез разкопки и веществени доказателства, които позволяват да бъде реконструирано.

4. Своеобразно е и се разиграва преди всичко в себе си и а п р е ж е н и е т о. Съществува грубо напрежение, създадено и пълно с кръв — за него обаче тук съвсем не ще стане дума. Въпреки че се крепи на кръв и трупове, никоя добра детективска история не си придава важност с тези примамки. Те са само повод за едно, така да се каже, чисто интелектуално движение, една мамеща картина, насочена единствено към разкриването на извършителя. Единствено това едновременно увлича и предлага отдих чрез мнима противоположност, а именно чрез надбягване между читателя и детектива към вероятно вярното указание. Самото дирене има изолиран образ, поради което не най-лошите читатели четат най-напред последните страници, за да съществуват по-хладнокръвно. По такъв начин става известен търсеният КОИ, но при добре направени работи се проявява още по-подчертано и КАК (да бъде открит). „Ах, та Вие сте непушач!“; предлагайки цигара, се обръща един господин в компания към някакъв друг, когото той дори не познава: просветеният чрез края читател забелязва, както и трябва да се очаква, как господинът бива разбит с една находчива реплика. По-финото напрежение достига до, а не само следва последния ход на играта; то издава по-точно случилото се по пътя. Каквото повикало, това се отзовало: една игрова форма на изследване за всекиго.

5. Своеобразно въздействуват като второ р а з к р и в а щ о т о начало и неговите в е щ е с т в е н и д о к а з а т е л с т в а. Тук е валиден принципът в средата на вихъра, при самото пре-

следване да не се прибързва, да се оглежда бавно наоколо. Често от най-малките знаци, съвсем между другото, детективът получава най-важните новини. Това започва още преди да са се появили осъзнатите истории за следи — при Абнер Евреина от едноименния разказ на Хауф<sup>22</sup>, който видял нищото. Мечтателен като отец Браун, но по много по-депресивни причини, Абнер не ще да забелязал нищо освен, в края на краищата, малка златна следа върху стената, а то е толкоз незначително, но нему напълно достатъчно, за да насочи други към следата на откраднатия кон. Интересното тук е как чрез „между другото“ детективските задачи и образ са се градили по *непрофесионален* белег, и то винаги като задача пред частно лице: виртуоз, независим от рутинираната полиция; така е още от самото начало у По, при неговия незает с друга дейност мистър Дюпен. Криминалист-аутсайдерът е без проблеми бохем, постоянно скитащ между два случая безделник, комуто подобно на Абнер се набива нещичко на очи, което обичайно или по схемата изглежда никой не е забелязал. Бохемът Холмс демонстрира съвсем ясно артистичния вид: неизпълнено с нищо дневно разписание и много *l'art pur l'art*<sup>23</sup>, хаос в ергенското жилище на Бейкърстрийт и тютюн, съхраняван в персийски пантофи, които като пирон към стената държи една още по-екзотична кама, цигулка и любов към Шопен. Но на полицейските глави се противопоставя не само най-богато на хрумвания съзнание. Новият тип детектив чрез своето по-фино търсене на веществени доказателства предлага и защита на прибързано заподозрените, на възможните жертви по грубата схема. Така новата фигура обединява в почти всички истории всъщност онова, което след разрива с колелото за изтезание би трябвало най-вече да отличава юриста: съмнение и размисъл. Освен това аутсайдерството е интересна, разбира се, и общата общественно предопределена смяна на м е т о д а , с който си служат при добиване и тълкуване на ненормативни указания подобни идеални детективи. Като в роман това става ясно чрез двама и без друго между всичките тези ловци, профилирани майстори по улавяне и насочване на следата. Холмс, край на века, подхожда природонаучно-индуктивно: от уличната мърсотия по подметките на своите посетители той познава от кои части на Лондон идват те; той различава всички видове пепел от тютюн, химията е предпочитана от него наука. Еркюл Поаро, персонаж на Агата Кристи, е, напротив, не толкова свързан с времето на рационализма, със своите *Little gray cells*<sup>24</sup> той не залага

<sup>22</sup> Вилхелм Хауф (1802—1827) — немски писател-романтик.

<sup>23</sup> *L'art pour l'art* (фр.) — изкуство за изкуството.

<sup>24</sup> *Little gray cells* (англ.) — малки сиви клетки.

върху индуктивната карта, а по интуиция създава целостта на случая в съответствие със станалия ирационален начин на мислене при късното бюргерство. Това значи, че и в детективското начало Бергсон побеждава Дж. Ст. Мил<sup>25</sup>, а учението за целостта — обикновения строеж от отделни единици. Но при всичко това, дали индуктивно или интуитивно, е останал патосът тъкмо на малките веществени доказателства, на така често пропусканите от полицейските глави незабележимости, патосът на този най-подходящ поглед към дребнавото. А той от своя страна изпълва и низините на този вид литература с почти китайска старателност. Как важно може да бъде да си видял дали ножът за хартия върху писалището лежи срещу посетителя с острие или с дръжка, как абсолютно нищо не е безразлично за Абнер Евреина, как решаващо действа обкръжението на онова, за което ни е все едно. Когато в „Тринадесет на масата“ от Агата Кристи дубльорът изрича Ragis вместо Páris, алибито на оригинала изгърмява в миг. Налице са безброй други примери за такава — буквално убийствена — педантичност. Но винаги е налице и склонността ѝ да се превърне в рутина, дори в схема, щом триковете ѝ станат известни и на полицията. Така не някой друг, а А. Кристи кара в своя опус „Убийство на игрището за голф“ Еркюл Поаро да каже (докато се занимава с парче оловна тръба, така масивно, че полицията изобщо не го е взела под внимание, и неговият придружител се чуди на неочаквано тривиалния му поглед): „Mon ami, едно дълго две стъпки съществено доказателство е също тъй ценно, колкото онова, голямо само два милиметра. Но не бива да се изкоренява романтичният възглед, че най важните ключове към загадката са безкрайно малки.“ Грешка, „ставаща видима в масовия прочит на криминалните романи“, за което предупреждава още родоначалникът По, е и всяка улика ex machina<sup>26</sup>, особено на финала, за да може всичко да служи най-добре и да се справя с нещата. Така че, както Такъри<sup>27</sup> казва с усмивка в „Книга за снобите“ — „помощта е под ръка, точно както при пантомимата, при която, щом клоунът се нуждае от нещо — термос, кобилица от помпа, гъска или дамска пелерина, — иззад кулисите идва момък с желания, запокитен там предмет“. Иначе сигурно

Анри Бергсон (1859—1941) — френски философ-интуитивист.

<sup>25</sup> Джон Стюарт Мил (1806—1873) — английски философ и икономист-позитивист.

<sup>26</sup> Улика ex machina — игра на думи от deus ex machina — „бог от машината“, в смисъл на онзи, който оправя нещата накрая, прен. — неочаквана и немотивирана помощ за успех.

<sup>27</sup> Уилям Мейкпис Такъри (1811—1863) — английски белетрист-реалист. Неговата „Книга за снобите“ е издадена в 1855 г.

за всеки детективски роман е налице такова дребно указание (в каквото се е превърнала в крайна сметка и масивната оловна тръба); а самата дребнолия е най-силна, когато стои самотно, встрани от нормативния поглед. Това явление достига дори до неочакваното учудване на отец Браун по повод „болезнения външен вид на марципановите фигури“ заедно със светлината, която произтича от това. И накрая още нещо, което клони към дребнавата посока и е присъщо на детективското начало в неговото ловно поле — онова, което стои настрана, наоколо и дори когато избуява, остава неясно. Това е маскираният човек, неистинският околнен свят — сам по себе си фалсификат, тъй както подобава на този вид булевардна литература. Бенямин<sup>28</sup> го е отбелязал в „Еднопосочната улица“ като „елегантното частно мебелирано жилище с 10 стаи“; това е едно не само немско и неостанало без въздействие време на първоосноваването<sup>29</sup> с още „непогребани родителски трупове“. Детективското начало намира в него по-вярната арена, отколкото предишната — на английските крайни бедняшки квартали и Ист енд: „От мебелния стил във втората половина на 19 век единствено достатъчното му изображение и анализ създават същевременно определен вид криминални романи, в чийто динамичен център стои ужасът на жилището. . . На този диван лелята може единствено да бъде убита.“ Камъш, покривки, калъфи, драперии принадлежаха тогава навсякъде, така да се каже, открито към буржоазния маниерен, порядъчен, жилищен свят, към света на лицемерието с кривите или готови във всеки момент да кривнат пътища; но във от детективското начало в тесния смисъл това бе времето на съграждане стълбовете на обществото. Бенямин се позовава тук на криминалния писател Гастон Льору<sup>30</sup>; слави неговия „Фантом на операта“ като „един от най-големите романи на 19 век“; Льору бил „спомогнал за апотеоза на този жанр“. И дори това да е преувеличено, то поне донякъде се простира „ханството на чистата измама“, а не основните характеристики на общата престореност, която го създава. По-скоро е избуяло самото отчуждение, в което хората се оказват срещу себе си и своите събратя, избуял е техният направен околнен свят и сложно свързаната с него несигурност на живота (в сравнение с относителната сигурност на 19-ти век), чисто и просто в престореността витае едно общо н е д о в е

<sup>28</sup> Валтер Бенямин (1892—1940) — немски мислител, културолог и естетик. Есето му „Еднопосочната улица“ е публикувано в 1928 г.

<sup>29</sup> Gründerzeit (нем.) — период на основаване на нежизненоспособни предприятия в Германия, субсидирани от държавата (1871—1873).

<sup>30</sup> Гастон Льору (1868—1927) — френски журналист и автор на криминална литература („Фантомът на операта“ — 1911).

р и е. От всекиго можеш да очакваш всичко, както в разменното стопанство, което сега вече касае самите лица и като в Хичкоков филм на ужасите не знае посоката, от която ще дойде ударът. Детективският роман може тъкмо сега да направи своя пореден удар и най-често го прави, като разобличава престъпника в най-неочаквания и неподозрителен персонаж. Сигурно и по-рано е имало бурни времена на подозрителност, но те са били локализирани върху един много по-тесен кръг от хора. Примерно в дните на отровителката Бринвиле и на страха да бъдеш нейна жертва или пък жертва на съда (Хофмановата „Госпожица Скудери“ се разиграва точно в такова време); или по време на процесите срещу вещици, на инквизицията и на значително по-краткия период на ужаса<sup>31</sup>. Но тъкмо тогава връзките между хората не са докосвани тъй широко и разпръснато както в по-тихите, след нацизма отново благовъзпитани, но още по-анонимни времена на коварство и двоен смисъл. Разбира се, явление като детективския роман изобразява в професионалната принципност и широта на своето подозрение това състояние на отчуждение единствено по развлекателен начин и се ориентира сензационно тъкмо към престъпленията: без общото време на промяна обаче не точно в този литературен вид би „се изявила част от буржоазното царство на злите духове“, както казва Бенямин (а и не само на скрепеното с печат бюргерско естество). Едно антично съчинение *Noctes atticae*<sup>32</sup>, сбирка подбрани откъси от втори век след Христа и, както веднага ще се види, не само оттогава, съдържа изречението: „Общувай с приятелите си сякаш те биха били твои врагове.“ Това изречение, напълно нехристиянско, спомага за опознаването на част от в р е м е - п р о с т р а н с т в о т о на детективския роман, което отговаря на отношенията такива, каквито са днес. Брехт<sup>33</sup>, учил се не без основание от този вид литература, се приближи до неразличимостта на всички онези, които са се превърнали в хора без собствени лица: пък и невинаги само злите носят маски, т. е. в един свят на растящо отчуждение и маскировка е налице време, удачно за проявление на детективското естество и за дребнавщината, която има привкуса на криминалистичен източник. За сметка на това обаче в по-голяма степен развенчаващи са по-добрите писания. Висотата на тези по-добри писания не е свързвана изобщо с детективското начало, въпреки че точно в тях маските падат от лицата. С други думи, съществуват

<sup>31</sup> „Период на ужаса“ — алюзия с времето на нацизма.

<sup>32</sup> Авъл Гелий (II в н. е.) — римски писател и юрист, създал антологичните „Атински нощи“ (20 книги).

<sup>33</sup> Бертолт Брехт (1898—1956) — немски писател, драматург и театрал.

същинска поезия и наука, които стоят най-близо до разкриващото начало като такова, а това е един изненадващ факт и затова се нуждае от разяснение. Например Ибсен, Фройд<sup>34</sup>, без разбира се да са детективи; да се твърди нещо такова и при най-детейлно съобразяване с описания от По лов, е кощунство, но подобни творби са детективни образувания *sui generis*<sup>35</sup> от драматичен и аналитичен вид. При тях е налице „собствено въздушно течение“ и „съдебното заседание“ срещу плесента и лъжата повдига маскировката. „Нора“, „Призраци“, „Дивата патица“, „Росмерсхолм“, а и последната драма се стремят да извадят на бял свят онова, което не подхожда съвсем на стълбовете на обществото, при което у Ибсен, напомняйки ни точно за детективската повествователна форма, вдигнатата завеса се предхожда навсякъде от една непреодолима нощ, от едно пулсиращо минало. Забележително, но това вече не е сатира, а действава подобно Скотланд ярд в морала и на всякаква друга почва, като например — психологията. С това визираме Фройд и неговото аналитично изследване вече като не съвсем спокойна дисекция, а като изпълнено с детективска бдителност, убедено от факта, че зад маската става толкова по-зле, колкото тя по-илюзорно прикрива; така възниква подозрението спрямо драперията, спрямо илюзията: срещу всичко идеалистично или простодушно на повърхността, което е или твърде красиво, или твърде удобно, за да е истинско. Не тук е мястото, а и не е необходимо да разсъждаваме върху психоанализата, с изключение на факта, че голяма част от нея, като примерно тълкуването на сънища и тълкуването на неврози, се чете напълно като детективска история. Както е и недостатъчно истинските импулси и потискания да бъдат изравняни предимно от личното обкръжение и от несъзнатото, разбираемо като не-повече съзнато — по този начин става видима една съвсем близка на детективската форма реконструкция на онова, което според израза на Фройд предосъществува в „ахеронтичното“<sup>36</sup> ниво наличния комплекс и евентуално може да го разреши чрез осъзнаване. Това е опит за разкриване на с у б е к т и в н о-невярно съзнание, и то главно на обществено изолирано съзнание: лично-невротично. Обратното е о б е к т и в н о-невярното съзнание, в смисъла на обществено заинтересувано замъгляване от класови идеологии, чиято същина не може да бъде прозряна: подобна драперия не е в никакъв случай лична и нев-

<sup>34</sup> Хенрих Ибсен (1828—1906) — норвежки драматург („Нора“ — 1879, „Призраци“ — 1881, „Дивата патица“ — 1884, „Росмерсхолм“ — 1886).

Зигмунд Фройд (1856—1939) — австрийски невролог, психиатър и културолог. Създател на психоанализата.

<sup>35</sup> *Sui generis* (лат.) — от, по своя вид.

<sup>36</sup> Ахеронтично — в смисъл на подземно.

ротична, тя се нуждае от несравнимо по-цялостен обхват на разследване. Обективното-невярното съзнание изобразява нормалното състояние на онова общество, което не познава своята база и чиито непросветени членове се оставят да бъдат заблуждавани с големи думи (например: да не се цени святостта на родителската любов). Установяването на истината за подобен вид (примерно казваш „библия“, а мислиш „конско евангелие“, и то не само в колониите), както и за големите идеологии без целия измамнически характер се нарича икономическо схващане за история. Ето защо Маркс<sup>37</sup> нарича историята на поземлената собственост „истинската римска тайна история“. Едно фундаментално детективско начало ще схване отделните идеологии като рефлексии на настоящите производствени отношения (и това би било проверка на случая), тъй като идеологиите се развиват напълно генетично от тези отношения. Просветляващата сила на това прикриващо/разкриващо схващане за история е видно, дори и когато не всяка надстройка се развива върху своята база — в идеологиите съществуват по-скоро взаимовлияния и собствени добавки или излишъци. Тъкмо по тази причина обаче действа такова детекторско начало, често прилагано и разбираемо като разлагаща течност, дори и в положителен смисъл: то разтваря фалшивото злато; като позволява истинското да се запази, то го прави разпознаваемо дори в минали развиващи се времена и дори в субстанциалното превишаване над идеологиите.

6. Неповторим е в края на краищата като трето онзи решаващ критерий, който отделя детективския роман от всички други повествователни форми, а именно неразказаното и неговата реконструкция, която поражда интереса към неизвестното по съвсем особен начин. Ако този роман съдържа злодеянието като случващо се на показ, би паднал още с трупа. Той не развива своя повод по време на разказването и успоредно с него, а единствената му тема е изнамиране на нещо, което се е случило *ante rem*<sup>38</sup>. Иначе навсякъде другаде повествованието генетично присъствува при открадването на златото пред нашия поглед. Разколников убива съдържателката на заложната къща точно така епически нагледно, както по-сетне скрива всичко останало. Станат ли обаче в хода на детективската история нови убийства, то те се превръщат в черно петно, свързано с тъмнината преди началото, и често дори утежняват решението. При това основното се запазва постоянно: алфата, при която не е присъществувала никоя от появяващите се една след друга фигури, а читателят най-малко, се намира

<sup>37</sup> Карл Хайнрих Маркс (1818—1883) — немски философ, теоретик и основоположник на диалектическия и историческия материализъм.

<sup>38</sup> *Ante rem* (лат.) — пред нещото.

прогонена извън случката подобно грехопадението или ангелското падение (за да не щадим твърде мистичната багра). Подобно нещо е чуждо на онези повествователни форми, които изчакват и прикриват, за да подправят при първа възможност чрез вмъкване на несподеленото до този момент, което, разбира се, изобщо не е било скривано. Това става по информиращ начин, както примерно Изолда разказва някои предистории за Тристан<sup>39</sup> или, за да си послужим с най-известния пример, както Одисей допълва, тъй да се каже, Омир при пиршеството в палата на Алкиной<sup>40</sup>. И все пак: онова, което се полага на детективското естество преди всичко от „въздушното течение“ на друг, по-могъщ ред, се използва в детективския роман *anti gem* много по-широко от собствената си псевдоморфоза, посредством което кореспондира в тъмата на началото — този основен белег на детективския роман — особено силно с някои предходни велики литературни творби. При тяхното разследване по обяснима причина липсва или остава спорадично всичко, което наричаме детективно, тъй като не е наличен или поне не е поставен в центъра на дискусията методът на веществените доказателства; но за сметка на това ни най-малко не липсва детекторско естество, онова, което реконструира, навлизайки в пластове на миналото. Булевардната литература, това вече бе казано, счита за изгубени или повече неапетитни почти всички официално отбелязани значения — това важи особено за жанра на По, който, бидейки вграден в класическото начало, участва в едно взаимно поемане на въздух и откриване на нови ключове. Както, когато се вслушаш внимателно в нея, Брехтовата „Песен на пиратската Джени“ докосва толкова отдалечилите се манихейски сфери, така и детективската форма на По се доближава отново и отново до тази на Едип<sup>41</sup>. И това става, ако се вземе под внимание хиксът пред началото, пред вратата, която в разказа се отваря от тъмния предслучай на непозната предистория.

При това невинаги е необходимо да пада точно труп. Задоволяват и други неща — голямата поезия не е насочена към мошеници и гангстери. Идва ред да напомним за тяхната висша противоположност, за Едип, за незнаещия убиец на своя баща, за незнае-

<sup>39</sup> В европейската митопоетична традиция двойка влюбени: тя — съпруга, той — племенник на крал Марк — ядро на сюжет, разработван в рицарската литература.

<sup>40</sup> Визира се песен седма от Омировата „Одисея“; Алкиной — цар на феаките.

<sup>41</sup> Едип — герой от тиванския древногръцки митологичен цикъл, син на Лай и Йокаста, разрешил загадката на Сфинкса и загадката на собственото си незнание, станало повод да убие баща си и да се ожени за майка си.

щия съпруг на своята майка, за чумата в Тива като тайнствено следствие, за тълкуването от делфийския оракул на пред-извършеното злодеяние, за превръщащото се в името на собствения народ в належашо, незадължително детекторско начало при Едип и за най-неочакваното отхвърляне на подозрението с цел сам той — Едип — да е сигурен кой е убиецът. Тъй дълго лозецът, който е и плячката, преследва, без да се предава. Но това чудовищно съобщение! И къснопрогледналият страда за извършителя на престъплението, в което не е участвувал нито със своето съзнание, нито със своя характер, а с напълно антично, напълно моделно единение на своята персона. Сюжетът за Едип, този п р а с ю ж е т н а д е т е к т и в с к о т о н а ч а л о, винаги криминалистичен, добре разбран, с прикрито „преди това“, продължава да действа, маскиран по различен начин. Тъй се стига до оригиналния отклик на темата в Средновековието („Грегор на скалата“ от Хартман фон Ауе<sup>42</sup>), препредавана чрез латинската легенда (Томас Ман е преразказал тази история в „Избранникът“<sup>43</sup>), при което читателят наистина знае какво се е случило зад гърба на героя във връзка с инцестуалното раждане, инцестуалната любов, но героят го научава единствено по детекторски принцип, едва по време на действието и като самото действие. С още по-голям скок във времето, обществото и сюжетния аспект Едипов елемент се появява в „Том Джонс“ на Филдинг<sup>44</sup>, който, интерпретиран отново от автора, се занимава с шедевъра в областта на реконструкцията. Но тук, след много недоразумения, читателят научава едва заедно с подхвърленото дете Джонс какво е значел неясният му произход. Разкритието става съвсем в края, където подхвърленото дете не само окончателно вижда тъмата просветлена: кой е баща му, но и нещо, за което не е питал никога, мислейки лъжовно, че го знае: коя е майка му; това последно разкритие, засягащо съвсем неочаквана дама, придава на детективския роман без детектив особено реконструктивно великолепие. И накрая, отново с голям скок, да си спомним за чудноватото снизения Едип от „Счупената делва“ на Клайст<sup>45</sup>, появил се на и заради една любовна среща; да си спомним за комичната сянка, която великият трагически сюжет хвърля по този начин. Скрытият пред-случай тук е напълно снизен, но отново, както при

<sup>42</sup> Хартман фон Ауе (прибл. 1170—1215) — немски минезингер.

<sup>43</sup> Томас Ман (1875—1955) — немски писател („Избранникът“ — 1951).

<sup>44</sup> Хенри Филдинг (1707—1754) — английски романист и драматург. В 1749 г. публикува романа-епопея „Том Джонс — подхвърленото дете“.

<sup>45</sup> Хайнрих фон Клайст (1777—1811) — немски писател-романтик („Счупената делва“ — комедия от 1811 г.).

Софокъл<sup>46</sup>, съдията е виновникът, и то така фино поднесен, че да трябва сам да се крие от решаващите веществени доказателства. И всичко това като изпитание за собствените му способности на съдия при осъществяван надзор. Творбата е сатира срещу самовластието на патриархалното селско правосъдие, срещу военния донаторен механизъм и неговите „подкупни случайности“, но самата фабула живее от изваждането наяве на едно „anti gem“, което е смалено от инцест до любовно похождение, от убийство — до разбиване на делва. Накратко: Тива<sup>47</sup> е навсякъде, прозираща и заплашваща дори и в най-отдалечените си превръщания: Том Джонс или обстоятелствата на собствения произход придават на детекторското начало дори един доста настоятелен привкус в стил Каспар-Хаузер<sup>48</sup>. Той се отнася най-вече към ситуацията „подхвърлено дете“, в която се намира не само изложеният на показ Едип, а и цялото човечество в света, най-малко не в открития от него свят. И тъкмо единодушно, сякаш По е кръщавал не само сказанието за Едип, а всички фабули от подобен род, съществува едно престъпление, съществува поне една погрешна стъпка в мрака, там, най-отпред, за да могат да се развиват сюжети, за да има какво да се разкрива. Всичко това създава правонаказателния възел, от който се състои сюжетът за Едип като архетипичен във всички свои проявления.

*Превод и бележки: Младен Влашки*

<sup>46</sup> Софокъл (прибл. 497—495 — 406 пр. н. е.) — древногръцки поет-драматург. Тук се визира трагедията му „Едип цар“.

<sup>47</sup> Тива — град — арена на развързката около тайната на Едип.

<sup>48</sup> Каспар Хаузер (1812—1813) — подхвърлено дете със загадъчен произход, появило се в 1828 г. в Нюрнберг.