

Александър Къосев
СУ „Св. Климент Охридски“
akiossev@gmail.com

Въображение и справедливост

Alexander Kiossev
Sofia University St. Kliment Ohridski

Imagination and Justice

Abstract

This text is a lecture delivered in the “Forum for justice”, established in 2019 in memoriam to the friend and intellectual ally Christian Takov, a professor in law, who passed away in 2017. The lecture explores the concept of justice with methods unusual for philosophical or juridical inquiry – the interpretative techniques of literary theory. Central is the hypothesis that the various forms of literary imagination are instrumental in awarding a major hermeneutical Good – understanding; a claim, exemplified by a close reading of works by Anton Chekhov and Vladimir Nabokov. Narratology (especially the various patterns of relationship between the omniscient narrator and literary characters, limited in their knowledge), is used as a methodological tool to investigate the forms of uneven distribution of this Good in different historical epochs. The lecture concludes that unlike literature in previous centuries, modern literature is in its very nature utopian enterprise: its mission consists in universalizing understanding up to the limits of human nature.

Keywords: Justice; Good; Understanding; Law; Modern literature; Imagination; Limits of Understanding; Chekhov; Nabokov

Колебях се дълго дали да приема поканата и да прочета втората лекция във форума за справедливост, посветен на Кристиан Таков. Не съм юрист, нито философ на правото и морала, а никак не е желателно аудитория, в която мнозина са юристи, да знае за справедливостта повече, отколкото лектора. Затова реших да говоря за нещо, което публиката вероятно не знае, а аз смятам, че знам добре. Избрах темата „Справедливост и въображение“; и още тук бих искал да изясня, че

смътното понятие „въображение“ ще включва главно примери от литературата и поезията, но понякога ще обсъждам и другите форми на въображението, извън изкуствата – мечти, блянове, утопии, проекти, измислици и фантазмагории.

Вероятно това озадачава мнозина от вас: какво общо би могло да има между двете области? Не приличат ли справедливостта и въображението на две напълно различни територии, несъпоставими царства със собствени закони, за които дори не е сигурно, че имат общи граници? В първото са на власт са разумът и принципите, управляват го ясни понятийни разграничения между консервативна и идеална, дистрибутивна и корективна справедливост, между справедливост по същество и справедлива процедуралност; в това царство на философската етика и общата теория на правото се борят сериозни теории – утилитаристки, конструктивистки, егалитариски и всевъзможни други концепции за справедливост.

Какво обаче има в другото царство? – романчета, утопии и „празни химери“, както казва Вапцаров. Докосват ли въобще неясните игри на въображението темата на нашия форум? Литераторите се кълнят във великото прозрение на Шекспир „От сънища сме направени“ – но имат ли нещо общо сънищата със справедливостта?

* * *

Публиката може да е озадачена, но всеки историк на изкуствата би се усмихнал: разбира се, че имат. Справедливостта е извечен мотив на изкуствата от времената на гнева на Ахил, а съдебната тема като червена нишка пронизва вековната история на литературата, драмата и изобразителните изкуства – от притчите за мъдрия съдия Цар Соломон и заслепението на Креон в „Антигона“ до „Процесът“ на Кафка. Прочутите случаи на престъпление и наказание, на съдебна мъдрост и съдебна грешка, имат за творците нещо хипнотизиращо: прочутата притча за цар Соломон и двете майки, например, е била векове наред сюжет за най-големите художници на Ренесанса, на барока, романтизма: Рафаело, Дюрер, Рибера, Джорджоне, Пусен, Блейк, Тисо....

Но аз няма да говоря за тези апологии на мъдрите съдийски решения. Ще твърдя, че художествената сфера сама има какво да каже по въпроса за справедливостта и то по същество. Ако най-общата форма на справедливостта е „всекиму заслуженото“, то, казано на езика на правната философия, литературата също е агент, който отдава заслуженото – разпределя блага и се старее това да бъде справедливо. Векове наред тя се измъчва от един исторически проблем – дали да разпредели своите блага селективно (на едни повече, на други – по-малко)

или да ги превърне в универсално дължими, да ги присъди по равно на всекиму. Но за какви блага става дума?

Няма да мога да говоря по-всички аспекти на проблема „въображение и справедливост“ Ще се огранича да говоря само за разпределението на една непривична литературна ценност, с която правният свят не се занимава и не би могъл да отсъди справедливо разпределение: благо на разбирането.

* * *

Без повече уговорки ще започна с първия си пример: една творба на Чехов от 1885, която обичам от години; тя се нарича „Злоумышленник“, но на български неправилно е преведена като „Злосторник“.

Това е класически къс разказ. Читателят е въведен *in medias res* – пред съдията-следовател е застанал селянин, заловен на железопътната линия да отвърта гайка, от тези, с които релсите се прикрепват към траверсите. Той разпитва простичкия Денис Григориев, който притеснено си мачка шапката, и разбрал/неразбрал, му отговаря - разпитът протича като кресчендо от недоразумения. Краткият сюжет разкрива, че двамата живеят във взаимно непроницаеми светове и имат несъпоставими разбирания за всичко – за това какво е злонамерено престъпление, какво - причина и следствия, що е отговорност, що е вина и справедливо наказание...

Денис е отвъртял гайката по съвсем битови причини - защото тя е подходяща за тежина на въдица, а видовете риба в местното езеро изискват риболов с тежест, в неговото село всички правят така и мнозина са си развъртали с гайки от траверсите със същата цел. Ако постъпваш като всички, очевидно не си престъпник, следователно Денис дори не може да допусне, че отвъртането на някаква си гайка е причината да го изправят пред съда; той подозира, че са го наклеветили, или че са го объркали с брат му, който не си е платил данъците.

За съдията-следовател цялата работа има съвсем друго значение, изградено по друга цивилизационна логика. За него е очевидно, че зад мъничкото парче метал с дупка се крие цял айсберг от съоръжения, машини, служби, отговорности, инженерно знание, синхронизирани социални действия; в последна сметка гайката е изчислена така, че на върха на този айсберг да поддържа здравината на железопътната линия. След като разбира, че в селото на Денис всички от години отвъртат гайки, съдебният служител се досеща защо миналата година в тази местност е дерайлирал влак. Той не се досеща, дори не може да допусне, че селянинът нито знае, нито вижда тези сложни социално-технологични-юридически връзки, затова от своя страна подозира,

че Денис нещо го лъже и шикалки за някакви си риби, тежести и въдици. След като се опитва без успех да му обясни защо отвъртането на гайки е престъпление, той накрая се отказва и просто прочита на Денис закона, в който ясно е казано: злоумишлената повреда на железопътната линия, поставяща хора в опасност, се наказва със затвор. След това с чиста съвест го осъжда на заточение с каторжна работа. Докато стражарите извеждат сащисания селянин от залата, Денис продължава да не разбира какво му се случило и дълбоко оскърбен от според него несправедливата присъда си мърмори: „И това ми било съдии! Да беше жив покойният господар, генералът, царство му небесно, той щеше да ви научи вас, съдиите. Трябва човек да съди с умение, не току-тъй... можеш и с пръчки да ме биеш, ако има защо, по съвест...“.

Тук вече се докосваме до проблема въображение и справедливост. Макар че и двамата търсят справедливост, двете правди – на съдията и на селянина - са абсолютно симетрични, затворени и взаимно неразбираеми. Това не ги прави невалидни, читателят ги разбира, но разбира и това, че те са фатално изолирани една от друга.

В този разказ обаче съдията-следовател не е единственият съдещ. Съществува още един друг „съдия“ – невидима инстанция, която съди от „свръх-гледна точка“, през която и двата взаимно изолирани свята, модерният и предмодерният, стават едновременно разбираеми; проницаема става и трагично-неизбежната им, макар дълбоко социално и психологически мотивирана, взаимна неразбираемост. Теорията на разказването обикновено нарича тази гледна точка „всевиждащ разказвач“, но това може да бъде малко подвеждащо, затова се нуждае от обяснение.

В лекцията на Кристиан за справедливостта, от която чухте фрагменти, има пасаж, в който той говори за видовете справедливост и със характерното си меко чувство за хумор, споменава и за „божествената справедливост“ – очевидно за него като юрист тази пределна справедливост, базирана върху абсолютно знание, всемогъщество и абсолютна любов, е само регулативна идея, не е нещо, с които един сериозен юрист не би трябвало да се занимава.

На литературите обаче им съдено да се занимават с божествената справедливост. Защото в структурата на разказа позицията на всевиждащия разказвач напомня донякъде на божествената – той е всевиждащ и все-разбиращ, без да е всемогъщ и вселюбещ. Освен това спрямо фикционалния свят на разказа тази позиция е трансцендентна: тя е принципно несводима до тази на всеки един персонаж, защото не само вижда в душите на всички герои, но и вижда онова, което те не виждат, включително взаимната непроницаемост на техните социал-

ни и културни светове. Но за разлика от божествената справедливост тя обикновено не се намесва в света на творбата.

* * *

Да се върнем към разказа на Чехов. Там разказвачът е почти невидим, имаме чувството че разказът сам се разказва, нараторът не е обособена и разпознаваема фигура, а е по-скоро е само анонимен глас, повествователна функция, създаваща и рамкираща този свят. Каква е справедливостта, скрита в тази глас? В разказа той почти не се намесва в действието, нито оценява и коментира героите, пази класическа неутралност и не раздава присъди. Но е направил възможно невъзможното - *едновременната* разбираемост на двата свята – селския и съдийския, без да застава нито на страната на нито един от тях. Той изобразява-разбира логиката на съдията, включително това, че последният въобще не си дава зор да разбере патриархалния селянин; със същата разбираща безпристрастност разказва за патриархалния човек и неговите селски неволи, но ясно показва, че последният така и няма да схване, че наистина е повредил железопътната линия. Т.е. неговата справедливост е в това, че може да отиде отвъд частните разбирания, да стои едновременно *над* и *във* всеки от отделните светове. С това той отдава и на двата персонажа дължимото им разбиране, без да се ограничава с този акт. Понеже тези два свята са и две култури – модерна и традиционна – можем да кажем, че справедливостта на този разказвач е транс-културна, той отдава дължимото на всяка от културните вселени, вижда и това как те не се докосват Затова той е аналогон на Бога за този ограничен художествен свят и мета-съдия, който съди и съдиите.

Впрочем, в думата „съдене“ има скрити два смисъла. Те личат и от това, че в много езици „присъда“ и интелектуална способност имат общ корен, да дадем пример с присъда и съждение на български, със sentence на английски, Urteil и Urteilschaft, на немски. В разказа на Чехов тези два смисъла са разпределени в две различни фигури – в персонажа на съдията-следовател и в разказвача. Първият според собствената си логика осъжда Денис на каторжен труд, неговата присъда е едностранчива, засяга само подсъдимия. Вторият – мета-съдията-разказвач – осъжда и двамата на разбиране – или по-добре да кажем той присъжда и на двамата благо на разбирането, при това прави това „по-равно“, влизайки във всеки един от двата свята. И дори отива по-нататък, присъжда на всеки една истина за самия него, която самият персонаж не разбира изцяло, т.е. разказвачът осъжда персонажите

на разбиране, което е автентично, но не е абсолютно. Причината е, че както беше казано, то, преминава в разбиране но онова, което героите не разбират, т.е. това е разбиране, което едновременно демонстрира ограниченията на персонажите. Тази позиция, едновременно вътре в психологическия и културния свят на всеки персонаж и вън от нея, големият литературовед Михаил Бахтин нарича „вне-находомість“, вън-поставеност – тя не само прониква в персонажите, но и очертава границите им отвън. В този смисъл позицията на всевиждащия разказвач прави разбираема и междинната ничия земя на недоразумението, транс-културния и социален конфликт.

С това си изясняваме специфичната връзка между въображението и справедливостта: като агент на въображението литературата присъжда особена справедливост, различна от юридическата. Тя е справедливостта на мета-разбирането, равноправно и едновременно присъдено на различни, взаимно непрозрачни и непримирими гледни точки. Макар това разбиране да е светска, а не религиозна категория, в него наистина има нещо, което напомня над-човешкото: тя надскача ограничеността на взаимно-непроницаемите светове. отива отвъд, универсализира благото на разбирането и го присъжда дори на онази външна територия между персонажите, ничията земя, която е неразбираема за всеки един от героите. Казано иначе и съвсем накратко, литературното въображение в своя мислен предел има способността да универсализира благото на разбирането - то го присъжда на целия, създаден от думи свят, една пределна концепция за мета-справедливост.

Нали си спомняте, че благото на разбирането не е разпределено така в реалния свят, който е неразбираем в повечето от своите отношения? По този начин литературата може да бъде определена като утопия по същността си: като божествен мета-съдия тя иска да направи неразбираемия свят разбираем, да припише на всички и всичко благото на смисъла, който може да бъде разбран.

Ще ме попитате: но защо наричаш разбирането, тази херменевтична процедура, благо? Много просто – защото страдаме без него. Ако разбирането е в недостиг, хората са нещастни. Не е случайно, че в изпълненото с конфликти всекидневие така чест е изразът „искам да ме разбереш“. Не е случайно, че дори на осъдените на смърт им дават последната дума – това за тях е шанс не само да се самоизразят и да разкажат за последно своята версия на историята, но съдържа и утешителна надежда, че може би някой все пак ще ги разбере преди смъртта им. И още по-обобщено: не е случайна човешката страст да се търси „смисъл в живота“, „смисъл на живота“, т.е. разбираемост в неразбираемото му протичане на света и живота. Смисълът-който-мо-

же-да-бъде разбран е благо в недостиг, а литературната утопия го универсализира. Тя твърди, подобно на мета-съдия, че всички и всичко го заслужават; бихме могли да очакваме, че в своя предел една идеална литература би присъдила разбиране на всичко.

Но реалната литература не е идеална. Погледнато исторически, тя съвсем не е присъждала разбиране на всичко и всички, по-скоро напротив, твърде пестеливо е разпределяла херменевтичното благо. Нещо повече: реалната литература винаги е пазила в себе си другия нехерменевтичен смисъл на съденето, в което на всеки се отдава дължимото му чрез традиционни морални, политически или дори юридически оценки и присъди. Т.е. реалните исторически примери на литература показват, че литературното въображение не играе ролята само на мета-съдия, много често то играе ролята на съвсем обикновен съдия, доста напомнящ този в разказа на Чехов. Той раздава оценки и класификации на своите герои, често съвсем директно ги осъжда за техните грехове и престъпления, за тяхната непристойност и за това, че не си знаят мястото. В безброй случаи от фолклора, античната и средновековна литература до разказите и романи на ранния, социално-ангажиран реализъм, гледната точка на разказвача съвсем не е безпристрастна и „божествена“ както тя е при Флобер, Толстой и Чехов. По разни морални, идеологически или социални причини, използвайки по властови начин привилегированата си позиция, разказвачът буквално и открито отсъжда и внушава определени неща, например, че единият герой е невинна жертва, а другият е злодей. Най-древните и простички форми на разказване – приказките – са най-ясен пример: накрая седемте козлета излизат живи и здрави от корема на вълка, а злият вълк, с пълен с камъни търбух, се удавя в кладенеца; разбира се, приказката не очаква, че някой ще му съчувства или разбира: така му се пада, деца! Родствената на фолклора епическа поема „Илиада“ възпява, т.е. прави разбираем гнева на Ахил, но никак и не се интересува от вътрешния свят на Терсит; поетическият разказ съвсем не смята, че разбирането за този ужасен персонаж е дължимо. Омир предпочита брутални външни социални категоризации и окарикатуряване на Терсит, така че присъдата на цар Одисей спрямо Терсит и тази на Омир очевидно съвпадат; царят на Итака го нарича „глупав дърдорко“ и жестоко го набива с жезъла си, а аедът очевидно е напълно солидарен с тази оценка, затова сам добавя, че в душата на Терсит се „вдъят“ единствено „разни слова непристойни“. От вън-поставена позиция той е представен най-грозен от ахейците, куц, с гърбица, с остра глава само с няколко щръкнали косми, нагъл и нахален, защото често ругае, напада ги с крясък и злоба царете. Векове наред това е правило: врагът, варваринът, социално нископоставеният, робът, престъпникът,

човекът, който не си знае социалното място, не заслужават разбиране. Те са непрозрачно и непроницаемо Зло, биват описвани единствено отвън, обикновено са черни, грозни, почти чудовищни, приличат на демони или уроди, за които не е сигурно дали са хора. Да имаш въртешен свят, който може да бъде разбран, далеч не изглежда всеобщо разпространено благо, още по-малко дължимо благо, то е привилегия, която е присъща само на избраници – царе, герои, богове, полубогове - които могат да се провикнат пред цялата Вселена „Свещен ефир и ветрове развихрени/ вижте ме как незаслужено страдам!“ (Есхил, „Прикованият Прометей“) Паралелните непрозрачните фигури на злодея, на наглия, на човека, който не знае дължимото си място, на негодника и престъпника, на незначителното същество, на чиновника, опръскал със слюнка стоящия пред него генерал, пресичат световната литература – и на тях традиционно им е отказано разбиране. Литературата ги съди като обикновен съдия, безкомпромисно и без въображение, тя ги окарикатурява, класифицира или ги типизира, свежда ги до анонимни обобщения, типични малки хора в типични дребнави обстоятелства, праща ги заслужено на каторга, често ги осъжда на недостойна смърт като вълка от приказката. Впрочем, отзвук от тази студена, обикновена присъда без разбиране има дори у цитирания разказ на Чехов: всъщност освен проникване в света на следователя и Денис, тук има също и студена, отказваща всяко съчувствие, ирония: разказвачът не само разбира, но и осъжда ограничената тъпота на селския свят, както и анонимизиращото отчуждение на модерния.

* * *

Пробиви към разбиране и съчувствие има във всички епохи, но от началото на модерната литература, едновременно с утопиите за щастливи острови и свършени градове, се появява и херменевтичната утопия: морален дълг и съзнателен проект на литературата да отдаде дължимото разбиране и на онези, които не са имали достъп до това благо. Благото на разбирането започва бавно да става универсално, да се приписва на изместените от своето социално място, на изключените. Няма как да опиша тук този сложен процес, ще маркирам съвсем бегло само, че той започва с „Дон Кихот“, в който повествователят едновременно иронизира, разбира и се възхищава от своя абсурден герой, или със странните монолози на Шекспировия „Калибан“ от „Бурята“, един модерен черен Терсит, който изригва злоба и вой срещу заробилия го бял колониален свят, но Шекспир прави този „вой“ смислен, в него има аргументи, позиция и разбираемост, на които читателят, ако иска, би могъл да отдаде дължимото.

След епохите на Просвещението и романтизма обаче се случва решителен обрат. Словесното изкуство се превръща в контра-модерен проект, който се противопоставя на анонимизирането на човешкото същество и изтриването на неговия вътрешен свят. Тя не иска да приеме превръщането на индивида в социално винтче, типаж, изцяло съвпадащ със своя социален еквивалент и започва да разработва поведователни техники, способни да погледнат „отвътре“ на душите на най-странни индивиди, включително и на най-големите провокатори на обществения ред. Тези, които в пред-модерните общества са били изключени и превърнати в неразбираемо Зло като Терсит, сега получават дължимото си: разбиране, пределна литературна справедливост. Изключените изведнъж стават Изключителните - истинските живи, провокативни и дълбоки хора. Ключови фигури, чийто вътрешни светове ще бъдат интерпретирани, са тъкмо най-екстремните, гранични случаи на социалното: разбойници, подстрекатели и богоборци, нехранимайковци, хайдуги и революционери, т.е. тези фигури, които са персонифициран скандал не само в социалния, но и в символическия ред на нормализацията. На тях обществото традиционно им е отказало съчувствие, разбиране и равноправие и ги е подлагало на жесток, безкомпромисен съд, подобен на този в „Злоумышленик“ на Чехов – маргинализация, изгнаничество, затвор, каторга, смърт. Литературата обаче вече желае да им отдаде справедливост, която едновременно прилича и много се различава от последните думи на осъдения на смърт. Тя иска да проникне в техните сенчести светове и не просто да ги разбере от някаква вънпоставена позиция, а направо да им даде думата за дълъг разказ от собствено име. С това тя не само ще ги направи разбираеми, а дори ще ги естетизира, ще покаже тяхната собствена красота и достойнство, ще ги превърне във фокус на съчувствие, а понякога и на нещо повече – на трансгресивен възторг, любов и преклонение. В най-крайните случаи тя парадоксално ги превръща в образци, в съвременни митове и контраидентификационни модели за поколения от читатели: българският революционен мит за проидохата Ботев е най-типичният пример тук.

Още от края на XVIII век насам наблюдаваме такива повтарящи се предпочитания към „изключени Изключителни“, маргинали и нестандартни човешки същества, които не могат да живеят в нормите на социума. В различни произведения на Гьоте, Русо, Дидро, Байрон, Уолтър Скот и пр. благото на разбирането е отсъдено на вътрешните светове на дивака, на варварина, героя, самоубиеца, лудия, престъпника, проститутката, просяка – докато не стигне до пределната философска граница - перверзния свят на „човека от подземиеото“. Тези странни вътрешни светове провокират и взривяват общоприетите

социални системи за оценка, скандализират клишетата и правят споконните присъди на обективния всевиждащ разказвач невъзможни: при подобни експерименти се раждат парадоксални персонажи: от „милосърдният злодей“, създаден в „Красавицата и звяра“ през „благородният дивак“ в съчиненията на Русо „героичният самоубиец“ във „Страданията на младия Вертер“ на Гьоте и великият „Разбойник“ на Шилер – отново границите трябва да се търсят при „мъдрият идот“, „философският убиец“ и „любеца проститутка“ на Достоевски. В този процес на парадоксално универсализиране и присъждане на благо на разбирането на отхвърлените и унизените, следвоенната литература ще стигне до екстремуми, които преди биха изглеждали немислими. След „Аморалистът“ на Жид, тя започва саморефлексивно да изследва собствените си граници, т.е. да се пита докъде може да стигне разбирането, кому може и трябва да бъде присъдено това универсално благо. Появява се проблематиката, наречена по късно от Жорж Багай „Литературата и злото“: дори онези души, които изглеждат най-злодейските и порочни, престават да бъдат монолитно-непрозрачни. Така повествованието ще се научи да прониква в тъмните и яростни пътеки на лудото съзнание и да възпроизвежда вътрешния свят на онзи, който с врява и безумство пръска плюнки от устата си (*Врява и безумство* на Фокнър); в обезродения и отчужден свят на хладния убиец, „Чужденецът“ (Камю). Дори на чудовищното човешко Насекомо литературата ще присъди правото да разкаже своя вътрешен разказ – както е в *Преображението* на Кафка.

* * *

Има обаче една гледна точка, която си е човешка, не е на хлебарка. И въпреки това тя изглежда недостойна за благо на разбирането — не само поради социални или морални причини, а поради непреодолимо, архаичното отвращение от нечистото и отвратително-нечовешкото. Нещо повече – въпросният вътрешен свят на гранично същество изглежда не само недостоен, но и непостижим за едно нормално, реконструиращо въображение.

Предполагам, че сте се досетили: говоря за непоносимата и непрозрачна фигура на педофила. Самата идея „да се разбере педофила“ изглежда перверзна и не е случайно, че романът „Лолита“, моят втори пример, който Набоков симптоматично прави опит да публикува под псевдоним, е отхвърлен с обвинения за порнография от шест американски издателства. Той ще бъде публикуван чак през 1955 за първи път в Париж, от „Олимпия прес“; след това книгата ще бъде забранена за няколко години и във Великобритания и във Франция, докато

през 1958 г. в САЩ не избухнат като бомба три последователни издания с общо над 100 000 копия, продадени за броени седмици.

Всъщност, противно на обвиненията в „чиста порнография“ и на еснафското възмущение от това, че дава глас на един ужасен, перверзен човек, романът „Лолита“ съвсем не отрича отвратителното във фигурата на педофила. Той предпочита да взриви тази фигура отвътре. Както е известно, в спомените си Набоков пише, че идеята за Лолита му е дошла от картина, нарисувана от едно шимпанзе в зоологическата градина – на нея просто се виждали отвесни черти, т.е. пръчките в клетката, пресичащи зрителното поле на животното. Това е прозрачна метафора – давайки право на глас на своя Хъмбърт Хъмбърт, Набоков е искал не просто да проникне в тъмния му вътрешен, свят, но и да изобрази този свят като клетка, да покаже и слепите петна на тази клетка – онова, което не се вижда от нея. Т.е. неговият роман трябва да постигне диалектиката между дълбока и съблазнителна тайна на това съзнание и неговата болезнена ограниченост.

Имайки това предвид, все пак да отбележим, че в този случай литературата поема особен риск: тя ще трябва да универсализира благого на разбирането до самия му предел. Утопията на словесното изкуство се е придвижила до границата на търпимото и възнамерява да присъди това благо на едно от най-презрените човешки същества, да направи разбираемо нещо, което е морално и физически табуирано, отвратително и нетърпимо. Дори да направи този свят не просто разбираем, а да му се придаде странна, неустоима привлекателност, да покаже как в него зейват тъмни, безмерни, зашеметяващи, въодушевяващи пространства. Романът е посветен на тази бездна, скрита в душата на един особен човек - мъдър, зъл, чудовишен, но и поетичен, съблазняващо дълбок. Това дава представа за непомерна литературна амбиция на Набоков - „Лолита“ иска да разбере самото непрозрачното и отвратително Зло, да постигне странната му, перверзна логика на педофилията, която прекрочва най-древни човешки табуа – а с това отвинтва гайките на човешкия свят, който е заплашен от това да дерайлира.

Но, както казах, в този роман има и друга, противоположна амбиция. Едновременно с херменевтичното потъване в душата на Хъмбърт Хъмбърт, трябва да бъдат описани и пречките на неговата клетка. Това е изисква виртуозна навигация от страна на едновременно емпатичното и вън-поставеното литературно въображение, играещо между екстремно проникване и екстремно отчуждение от своя герой. Рисково усилие, което и днес продължава да пораждаща световъртеж (смисло-въртеж, ценностно-въртеж, усещане за пропадане) у всеки предан читател на „Лолита“.

Какъв е резултатът от литературния експеримент на Набоков и от смисловата реконструкция на това трансгресивно съзнание? Ако опростим пределно заради краткостта на настоящия текст, бихме казали, че педофилският ерос в Лолита е направен разбираем чрез мета-темата за вековната магия на литературата.

Да навлезем в това чрез един пример. Ето един дълъг цитат, демонстриращ начина, по който романът въвежда своята героиня.

„...Вървях все още след госпожа Хейз през трапезарията, когато в дъното внезапно пламна зеленина. „Ето верандата“ — пропя моята водачка и сетне без никакво предупреждение под сърцето ми набъбна синя морска вълна и от камъшовата рогозка на верандата, от слънчевия кръг, полугола, коленичила, се извърна към мен на колене моята ривиерска любов и ме погледна внимателно над тъмните очила.

Беше същото дете — същите тънки рамене с меден тен, същият копринен, гъвкав, гол гръб, същата руса коса. Черна кърпа на бели капки около тялото ѝ скриваше от остарелите ми горилски очи — но не от погледа на младата ми памет — полуразвитите гърди, които тъй бях галил през онзи безсмъртен ден. И като приказна дойка на младата принцеса (изгубила се, отвлечена, намерена, облечена в цигански дрипи, през които голотата ѝ се усмива на краля и на нейните издирвачи) познах тъмнокафявата бенка на хълбока ѝ. *Със свещен ужас и омая (кралят ридае от радост, тръбите тръбят, дойката е пияна) отново, видях чаровния хлътнал корем, върху който бяха спирали моите устни, запътени на юг, тези момчешки бедра, върху които бях целувал назъбения отпечатък от ластика на банския — през онзи безумен, безсмъртен ден при Розовите скали. Преживеният оттогава четвърт век се стесни, образува трепетно острие и се стопи. Извънредно трудно е да изразя с нужната сила този взрив, този трепет, този тласък на страстно узнаване. В пронизания от слънце миг, през който погледът ми успя да пропълзи по коленичилото момиченце (то примигваше над строгите черни очила — о, малки Herr Doktor, на когото е било съдено да ме излекува от всички болести), докато минавах покрай нея под булото на зрелостта (в образа на снажен мъжествен красавец, на екранен герой), вакуумът на душата ми успя да всмуче всички подробности на яркия ѝ чар и да ги сравни с чертите на умрялата ми любима. По-късно, разбира се, тя, тази пова, тази Лолита, моята Лолита, щеше напълно да затъмни своя прототип....“.*

В горния пасаж образът на конкретната Долорес Хейс всмуква в себе си биографичното време на героя и сякаш по моделите на психоанализата повтаря ранната му травма – току що видяната Лолита за него смайващо съвпада с първата му юношеска отпреди десетилетия - Анабел, умряла твърде млада. Но заедно с това в същия образ се

случва и друг, още по-дълбок синтез, различен от това психоаналитично клише (впрочем, то е иронизирано по-нататък). Чрез необяснима игра на културните асоциации, в образа на Лолита избухва сякаш късо съединение на вековете и зад нея едновременно засияват безброй любовни образи на европейското литературно въображение. В съвсем реалистичната американска градинка на старата „Хейзовица“ изплуват незнаяно откъде средновековни крале, придворни и дойки; зад онова, което вижда поразеното педофилско въображение – гол слабичък гръб, плосък корем, тесни момичешки бедра - красотата на Долорес тайно шепне с езика на приказките, разказва за принцеси и отвлечения (по-късно Хъмбърт буквално ще отвлече момичето). Без да губи своята конкретност, сцената кондензира в себе си стилизирана до невъзможност традиция, импровизирано скроена от хаотично-преплитащи се средновековни, куртоазни, романтически и съвременни парчета: в невъзможна едновременност на визията жадните очи разпознават в американския тийнейджър Дантевата Vita Nuova, Шекспировата Жулиета и Пушкиновата Татьяна (те също имат дойки и няни), ушите чуват ехо от Чехов, сетивата са поразени от „Слънчевия удар“ на Бунин.... Взрив от странни асоциации откъсват сцената от реалистичните си координати и тя става сякаш поетически бездънна, трансopodobна, съдбоносна и неземно-празнична: звучат невъзможни тържествени фанфари, разлива се свещен ужас, дошъл от хилядолетията, цари безумие и пьянство, трептят безсмъртие и омая. Всичко се случва, разразява само за един единствен миг - първият поглед на влюбването: тези няколко секунди са острие-взрив на кондензираното световно-поетическо време. И те са увенчани от онова съдбоносното узнаване, което още от времената на Софокъл и Аристотел наричат анагнорисис: Хъмбърт Хъмборт разпознава, че пред него е *същата* любима, спомня си бенката ѝ, гладката ѝ кожа и следите от ластика на банските (на Анабел), докато читателят разпознава в тесните рамене и медена коса на американското девойче целия взрив от възвишени прототипи, придошли от други епохи; той разбира, че всъщност зад Лолита стои цялата световна любовна поезия.

* * *

Това е ключът, който Набоков е намерил към затворената мрачната душа на Хъмбърт Хъмбърт. Образът на педофила е сложен: Хъмбърт Хъмбърт не е само мъж на петдесетина години, хитър и подъл, който хвърля око на млади девойчета. Той е и професор по литература. Съзнанието му, включително еротичната част на това съзнание, се състои каскада от прекрасни поетични образи, литературни реминисценции,

поетически игри и културни релативизации: неговата педо-филията е и същевременно и поезо-филия, страстта му към невинни момиченца по удивителен начин прелива в безмерна любов, ерос към великата магия на словесното изкуство. Тази страст е едновременно забранена и разрешена: тя е перверзно привличане към топлото и гъвкаво детско тяло, но едновременно и към всички литературни модели на Лолита - безброй прекрасни поетически девойки, пръснати през вековете. Педофилията на Хъмбърт е всъщност луда мрежа от еротично-поетични асоциации, забранени желаниа, чудовищно отклоняващи се копнежи и ефирни мечтания – всичките, невъзможни без вековната литературна традиция. Всяка негова мисъл за Лолита е еротична и поетична едновременно, асоциациите, спомените за жени и стихотворения, го отвеждат далеч, много далеч: той сякаш едновременно държи в ръцете си телцето на 12 годишната Лолита, но и на хиляди други образи на невинни любими, в които са кондензирани векове от лудостта на самата литература. По този начин романът присъжда на Хъмбърт Хъмбърт благото на разбирането: това се случва в точката, в която ужасната му отвратителна страст се прелива в най-прекрасното: световната любовна поезия.

Романът показва и нещо друго. Подобно на своя герой, професионален литературен историк, словесното изкуство парадоксално е изобразено като „педофилско“. В своя безграничен и трансгресивен поюзис то е кондензирало крайностите и рисковете на лудия, страстен и богат, алтернативен живот на желанието и въображението (а то често е престъпно желание, престъпно въображение). В страстта към момиченца Набоков е събрал цялата история на световната поезия. И биографичните истории на много велики поети опасно се приближават към това: странните им любовни истории също биха могли да бъдат наречени перверзни. Романът напомня на читателя за вековните нимфетки Беатриче на Данте (тя е била на 9 г., когато Алигиери се запознава с нея), Лаура на Петрарка (на 12 г), Вирджиния на Едгар Алън По (на 14 г.). И тези културно-еротически прототипи и асоциативни вариации не са нещо външно на сюжета: под реалистичната му повърхност те са вкарани вътре в еротическата игра.

Така образът на самата Долорес-Лолита е пропит от тях, при това съвсем буквално. Дори името ѝ тайно е съставено от тези класически асоциации: докато фамилията ѝ Хейз¹ и ключова метонимия на целия роман, галеното Лолита, измислено от самия Хъмбърт, е изградено от

¹ Името “Haze” – (англ. мъгла, омара, мараня) е знакът, който романът използва за излизане извън ясната, артикулирана и подредена реалност; то е ключова метонимия на опияняващата лудост на любовта, замъгляваща трезвия поглед. Симптоматично е това, че Набоков използва haze не само като

„сладостни“ алитерации и поетически анаграми с дълга културна история: в меденото Ло-Ли-та, с което си играят езика и небцето на ХХ, се чуват отгласи от и от Лаура, от Анна, от Елоиза и Елиза, от Анабел Ли. Лолита е поела в самата звукова материя на името си своите литературни прототипи, но, от друга страна, и те, вековните възвишени имена на световната поезия, са придобили чрез нея почти телесен, еротичен, а понякога дори чисто сексуален статут. Така името Лолита се оказва едновременно културна история, но и вкусна поезия - сладка еуфонична игра на езика, устните, зъбите с лириката на вековете. То е поетическо възвисяване, но и влажна, дива страст, треска, която преминава в кръвта, в телесните членове, в „моя звяр“ (както го нарича Хъмбърт). Сливането на природа и култура в перверзното преживяване на Хъмбърт в безмерно, изгарящо сътресение на всички устои на човека, способно да тласне страстния влюбен (или педофила) и до убийство, а литературата – сякаш до ръба на порнографията.

* * *

Но романът не е само поетичен, той е и реалистичен. Той безстрастно отбелязва, че „реалната“ Долорес Хейз е съвсем различна от въобразената. Описва я не само по горния поетичен начин, а не забравя да покаже, че тя е клиширано издание на рекламната и комиксна култура

фамилно име героинята си, но и като обикновеното съществително нарицателно. В привидно неутрални описания на пейзажи и природни картини, с които романът е пълен, се активира целия обем от многопосочни асоциации на думата, за да се внуши общата смислова аура на цялото произведение: неясната, трепкаща мъглявост, загадъчността, лазура и медения, „прасковен“ блясък. Същият ефект е постигнат не само чрез самата дума haze, а и чрез много други техники на описание, предизвикващи целенасочено сходен ефект - трепкане, миражност, мержелеене на погледа. По този начин името на Долорес Хейз в безкрайни асоциативни вариации, се оказва разпространено върху пейзажите, които прекосяват влюбените - сякаш повествователят отнема на своята героиня човешката ѝ конкретност, за да я превърне в поетическо състояние на влюбения свят, който се рее в неясен еротичен и поетичен сън. В този свят-сън Лолита не е само американско момиченце, тя е навсякъде: прелива в мъглата, разтваря се в омарата на лятото, трепти в маранята на американските полета, които безкрайното пътуване на двамата „алчно“ поглъща – така както Хъмбърт алчно консумира самата Лолита. Ето един пример от английския оригинал, в който детинското, любовното, маранята, мъглата и облаците се преплитат асоциативно в пейзажно описание, придобило общия прасковен цвят на самата Долорес. *Beyond the tilled plain, beyond the toy roofs, there would be a slow suffusion of inutile loveliness, a low sun in a platinum haze with a warm, peeled-peach tinge pervading the upper edge of a two-dimensional, dove-gray cloud fusing with the distant amorous mist.*

на своето време, незначително момиченце от американска провинция, попило в своята душа консуматорска граматика на своето време и своята плоска култура. Така произведението на Набоков демонстрира пръчките на клетката: монологът на героя-педофил не присъжда на реалистичната Лолита разбиране според собствената мяра на нейния простичък свят. Хъмбърт Хъмбърт безогледно подменя реалното момиче с поетическите ѝ двойници. Тъкмо в това е и клетката на героя: той вижда поетизациите и еротичните персонификации, но не и реалното същество срещу себе си. Но Хъмбърт Хъмбърт не вижда тези слепи петна в собствената си клетка: за него „Лолита, о, Лолита!“ е възплътената утопия за телесния статут на духа, за самата сладка поетико-сексуална телесност, сляла ерос и култура, върховен, пределен фантазъм на вековните въображаеми игри на Литературата.

* * *

Така романът на Набоков твърди провокативно, че онова, което за обществото е безмерен грях и престъпление, педофилията, свръхтабуирано, непрозрачно в своето Зло, перверзно желание - има всъщност структурата на съблазнителна лирическа игра. Непрозрачната и отвратителна перверзия е превърната в полет на европейското културно въображение, летящо по убягващите пътеки на идеосинкразно-лични и вековни културни асоциации: злото на педофилията е *разбрано* в своята собствена мяра. С това е превърнато е в поетична магия, съблазън, всмукваща и читателя. „Нормалността“ на този читател е преподредена: отнета му е ялната моралистична присъда над ужасния педофил, вместо това романът го натиква дълбоко навътре в клетката с пръчките, потопя го в клаустрофична магия на педофилската вселена, една ужасяваща смислова и емоционална пропаст, която го зове към своето дъно – или към своята бездънност. Зад него, през пречките свети белият ден на нормалността.

Този пределен експеримент по разбиране, превръща *Лолита* в наследник на *Страданията на младия Вертер*, където на херменевтична процедура е подложена друга табуирана фигура – тази на самоубиеца, нему е присъдено универсалното благо на разбирането. Мимоходом ще отбележа, че за края на XVIII век поетизирането на самоубиеца е бил скандал, сходен по мащаба си с „Лолита“ в средата на XX век, скандал, също вече отшумял с безбройните дигитални лолитки на съвременната порнография.

Литературата, особено модерната литература, е склонна да отива в ужасни и непоносими пространства. Но тук можем да се запитаем: а дали това е справедливо? Има ли общо със справедливостта този

скандален експеримент по пределна херменевтика на Безграничното желание?

* * *

С този въпрос стигаме до най-вълнуващото: проблемът за справедливостта, така както е разработен от самия роман. Защото Набоков всъщност не се занимава само с потъване в бездната. Романът му не е само монолог на Хъмбърт Хъмборт: той има трезв предговор, написан от фиктивния издател, някой си Джон Рей, доктор по философия: Нека цитирам първите му редове:

„Лолита или изповедите на един светлокож вдовец“, това беше двойното заглавие на странния текст, получен от автора на тази бележка... Самият Хъмбърт Хъмбърт, умрял в затвора от разрыв на аортата на 16 ноември 1952 г, няколко дни преди да се гледа делото му в съда. Защитникът му Кларънс Кларк (понастоящем адвокат към Колумбийския окръжен съд), ме помоли да редактирам ръкописа, като изпълняваше заещанието на своя клиент...“.

Небрежният читател би могъл да пропусне този предговор. Но така би пропуснал, че освен проблемът за разбирането на педофила, още от началото се появява и проблемът за неговото осъждане, в буквалния смисъл. И от самото начало на книгата разбираме, че: педофилът и убиец Хъмбърт Хъмбърт е бил арестуван и призован пред нормален американски съд. Но не е дочакал своя процес, умрял е от естествена смърт в предварителния арест. Оставил е обаче ръкопис (който всъщност е самия роман, историята на ХХ и Лолита), който е бил предназначен за пледоария, това е била речта на ХХ, с която той е възнамерявал да се защитава пред съдебните заседатели. Това обяснява, защо обръщението „Господа съдебни заседатели“ се повтаря цели девет пъти в хода на повествованието. То участва в рамката на цялата история: и тази рамка е съдебен процес, който трябва да установи вината на Хъмбърт.

Видяхме обаче, че противно на чувството за справедливост на обикновения читател, този процес така и ще остане незавършен. Педофилът Хъмбърт Хъмбърт няма да получи справедлива присъда от американски съд. Природата, или може би някаква сила отвъд нея, ще го убие преди това.

Можем ли да наречем случайния инфаркт на ХХ, присъда и възмездие, въздаване на справедливост? Можем ли да подозираме тук някаква тайна, божествена справедливост, която превъзхожда човешката и наказва педофила, в който читателя току що се е влюбил? На пръв поглед не можем – романът ясно казва, че това е природна смърт.

Има обаче една подробност, която не позволява този лесен извод да стане окончателен. Със самото обръщение „господа и госпожи съдебни заседатели“ в пледоарията се случват странни приключения. То не са само се повтаря девет пъти, но и бива варирано по най-различни начини, попада във всевъзможни контрасти със стилистичните си контексти, това се случва докато накрая то не се появява на два пъти, в изключително странна формулировка: „о, крилати съдебни заседатели!“.

Светкавицата на внезапното разбиране тук би следвало да освети ретроспективно целия роман. Всъщност пледоарията на педофила не е била насочена към човешки съд. Членовете на съдилището, пред което е възнамерявал да говори Хъмбърт Хъмборт, имат крила. Той се обръща към „крилати съдебни заседатели“. Тук отново се крие сложна игра на романа с културни пластове; в тази лекция нямам време да я разгъвам търпеливо, ще ви я представя накратко.

Споменахме вече, че още далеч преди появата на Лолита в зрелия живот на Хъмбърт Хъмбърт, романът е разказал за друга, юношеска негова любов, невинната Анабел. Тя е умряла рано и е нанесло непоправима травма на ХХ, която едва появата на Лолита десетилетия след това ще запълни: Лолита е своеобразно повторение с вариации и ексцеси на Анабел. Но Анабел не е самодостатъчен реалистичен образ - зад крехкото и тяло стои друго момиче, този път от едно-стихотворение-образец, което тайно управлява целия романа – великата творба на Едгар Алън По, „Анабел Ли“.

*Тъй отдавна, отдавна, отдавна,
във царство на морски мъгли,
там девойка живя - вероятно знаете коя -
със името Анабел Ли.*

*Обожавах я аз, обожаваше ме тя -
да мечтаем за друго не бихме могли.*

*Дете бе тя и дете бях аз
във това царство на морски мъгли,
но обичахме се ние в любовен захлас -
аз и моята Анабел Ли.*

*Заради обичта серафимите в рая
възжеляха ни с погледи зли.*

*И от завист - тъй отдавна, отдавна -
във това царство на морски мъгли
зад облак скрит, ураган се изви
и прекрасната моя Анабел Ли повали.
Дойдоха знатни роднини
и отнеха ми Анабел Ли.*

В саркофаг я сложиха да спи

във това царство на морски мъгли.

*Да изживеят подобна любов,
серафимите в рая не биха могли.
Да! От завист - знаят всички сега
във това царство на морски мъгли -
през нощта ураган се изви
и моята Анабел Ли повали и уби.*

*Но на по-силна взаимна любов
малцина способни биха били -
по-мъдрите и по-зрелите от нас дори.
И никой ангел в небесния покров,
и никой демон от морските дълбини
не ще ме отдели от душата
на красивата Анабел Ли!*

*Щом луна заблести, се унасям в мечти
по прекрасната Анабел Ли,
а изгреят ли звезди, аз виждам нейните очи -
на прекрасната Анабел Ли.
Затова през нощта аз лежа до гръдта
на своята мила невеста и своя съдба
в саркофага ѝ, сред морските мъгли,
там, във гроба ѝ до бурните вълни.*

1849

Ключът на това стихотворение на Едгар Алън По изяснява нещата в „Лолита“: подобно на лирическият герой на По, Х.Х. се е срещнал с ангелите и серафимите. Той е пред техния съд (те, впрочем, са се появявали вече и преди това в текста на романа, без каквото и да е обяснение откъде са се взели). Към тези крилати създания педофилът е насочил своята пледоария. Човешкият съд не е в състояние да му отдаде справедливост, затова на съд го е призовало самото Трансцендетно.

Как да тълкуваме това? Първото тълкуване изглежда ясно: само ангелски съд може да отдаде справедливо наказание на този, който е превърнал педофилията в най-възвишена поезия; само той може да види едновременно парадоксите пречките в клетката, в която живее ХХ. Но това тълкуване е разколебано и тук идва финалният трик на Набоков. Романът намеква, че може би ангелите и серафимите (да отбележа, че Бог знаменателно така и не се появява) също като хората не са способни да съдят парадоксалния педофил. От стихотворението на По разбираме, че те съвсем не са безпристрастни – те завиждат на онази велика любов, която не могат сами да изпитат. Тя е по-високо от ангелските им чинове в космическата йерархия. Дори крилатите създания като тях не могат да се издигнат до абсурдната възвишеност на тази любов-престъпление. Така че точно както в стихотворението,

те ще убият и ХХ, както казва По – „от завист - знаят всички сега“. Впрочем, в своя финал, романът споменава, че Лолита, подобно на Анабел Ли, също толкова необяснимо умира: тя загива внезапно, младата, при раждане. Дали тогава двамата влюбени, умрели от естествена смърт, всъщност не са унищожени от ангелската завист? Но това значи, че смъртта на ХХ не е акт на ангелска справедливост – тя е акт на ангелско отмъщение.

Романът целенасочено ще остави неясно дали ХХ е получил своя инфаркт като божи дар и наказание или напротив – като ангелско злост, завист и отмъщение. Но ако е второто, то обърква още повече всички представи за справедливост: завистта и отмъщението само биха признали, че перверзната любов на ХХ към Лолита стои по-високо в космическите йерархии от ангелската справедливост.

Така във финала си романът прави едновременно два провокативни жеста – той отрича правото на хората да съдят същества като перверзния поет Хъмбърт Хъмбърт. И второ - предава го на трансцендентна справедливост, но само за да я иронизира, да покаже, че тя също е недостатъчна. И не остава нищо друго, освен романът сам да унищожи, *deus ex machina*, своя ужасен педофил.

* * *

Нека във финала си позволим да направим сравнение между начина, по който се извършва отсъждането на справедливостта при Чехов и при Набоков – те са много различни.

При Чехов, видяхме, това става чрез фигурата на всевиждащия, богоподобен разказвач, който прозира правдата и на двамата герои, и на двата различни културния свята. Той всъщност не съди, а присъжда равноправно на своите герои едно изначално благо, което е справедливо да бъде присъдено на всяко човешко същество: разбирането и съчувствието. С това разказът демонстрира какво означава „литературна справедливост“ - присъждане на разбиране, независимо от юридическата правота на едната или на другата страна; разбирането е благо, което отива отвъд юридическата логика на престъплението и наказанието; то дължимо са разпростира върху всички хора, върху света като цяло. Но то винаги граничи с отказа от него и догматичната оценка на разказвача, от някакви идейни позиции.

При Набоков, чиято проза от средата на ХХ век разбира се участва в разграждането на абсолютния разказвач, дори пределът на справедливост, божественото сливане на разбиране и присъда, се оказва невъзможна. Първо, романът няма неутрален все-разбиращ наблюдател, разказва в първо лице единствено число самия престъпник, целият

монолог е страстен и поетичен монолог на тъмната му душа. И той пледира невинен:

„Уважаеми съдебни заседатели, милостиви господа и също толкова милостиви госпожи! Повечето обвиняеми заради постъпки против нравствеността, които мъчително жадуват какви да е трепетни, сладко стенеци, физически, не непременно ограничени от съвкупление отношения с някое подрастващо момиченце — те са все безвредни, безполезна, пасивни, плахи самотници, молеци обществото само за едно: да им разреши всецяло да следват, общо взето, невинните си, аберативни, както се казва, склонности и по частен път да се отдават на малките си, приятно парливи и неприятно влажни полово извратени актове, без полицията или съседите да се нахвърлят грубо върху тях. Ние не сме полови изверги! Ние не изнасилваме като юначните войници. Ние сме нещастни, кротки, добре възпитани хора с кучешки очи, които са се приспособили достатъчно, за да възпират поривите си в присъствието на възрастните, но са готови да отдадат много, много години живот за единичката възможност да докоснат нимфетка. Подчертавам — по никакъв начин не сме човекоубийци. Поетите не убиват...“

Тази абсурдна пледоария очевидно е отхвърлена – крилатите съдебни заседатели, справедливи съдии или завистници (или може би самия роман) отсъждат: инфаркт!

Но това справедливост ли е? Набоков иронично се забавлява с последната, пределна инстанция – Божия съд, в който присъдата е абсолютната, всевиждаща, вселюбеца... божествена. Той просто посочва, че има тъмни и ужасни, непоносимо-парадоксални казуси, души-трънени кълба, които не могат да бъдат съдени дори от нея: остава просто да ги разберем доколкото можем, да гледаме през тяхната клетка, да видим и нейните слепи петна. Това става по един единствен начин – като им дадем думата, както се дава думата на осъден на смърт. Но този път за дълъг, дълъг, перверзно-сладостен монолог, продължаващ колкото цял роман. Едно романово слово, осъдено, самоосъдило се на смърт. Единствената му обективна връзка с външния свят са сенките на пречките в клетката, които се очертават в разказа: саморазказването разкрива вътрешния свят на педофила, едновременно разкривайки и онова, което той не вижда, собствените си ограничения. От литературната справедливост е останал ироничен самосъд, защото след Ницше Бог е мъртъв, и дори инстанцията на божествената справедливост вече се е разпаднала.

Преди тази лекция ми се обади моя позната и ми каза: „Разбрах, че ще говориш за справедливостта – не забравяй да кажеш нещо за протестиращите жени, които имат деца с увреждания и техните проблеми.“ „Но аз ще говоря за съвсем друго“, отвърнах аз и внезапно изпитах гузно чувство. Без съмнение, на мнозина от вас, потопени във всекидневните ни проблеми, в една държава с нарушено върховенство на закона, пълна с всевъзможни практически несправедливости, всичко казано дотук – а то беше в областта на философията на литературната справедливост – им изглежда абстрактно. Кое то обикновено е синоним на ненужно и несвързано с настоящата ни ситуация; българинът мрази абстракциите.

Може би не съм типичен българин, но аз не ги мразя, обичам ги даже. И покойният Кристиан Таков ги обичаше, защото чрез абстрактни положения се обсъждат принципи. А без тях нито един казус не може да бъде решен. В случая се опитах да опиша проблеми, които са на границите на проблема на справедливостта, докато правото се занимава с практическото ядро на този проблем: струваше ми се, че така описаната справедливост на въображението по важен начин допълва другите видове справедливост.

Ще се отнася до българския проблем, смятам, че предложените принципи съвсем не са ненужни. Напротив, те са много продуктивни и имат какво да кажат за практически неща. Те например позволяват да се зададе въпросът: изпълнява ли българската литература своя литературен дълг – да универсализира правото на разбиране и да го разработва и присъжда на максимален брой различни индивиди, включително онези, които са различни и отклоняващи се, които дори провокират границите на човешкото? Универсализира ли тя границите на разбирането?

Отговорът изглежда лесен: не, не изпълнява. Тя се занимава повече с изключителни герои, романтични революционери, нехранимайковци, които искат да направят ръцете си на чукове, а главите си на – бомба или с бедни типични характери в типични обстоятелства, разработва Андрешковски и сиромасомилски синдроми, практикува лесна херменевтика и безапелационна идентификация с бедните от народа. Ако има опити върху гранични човешки същества, те са по-скоро неуспешни. Петко Тодоров с неговия измислен „Змей“, Яворов с двама по-измислените „Месалина“ или „Чудовище, чудовишно дете, на престъплението и позора“, за българския диабололизъм да не говорим.... Редки са сравнителното успешните експерименти – „божествената хетера“ Фрина на Пенчо Славейков, потресния образ на „Лудата“ на Елин Пелин, чийто страшен глас крещи в амок през бл-

гарското време: „Защо бог не ни пази от греховете?... А? Защо? Той бог ли е, или... що е? Бива ли? Бива ли? ...— Защо да ни лъжат?... В ... Искам да ми кажат, да ни се каже истината. Нека ни кажат, обича ли ни Бог?... Няма правда... Няма бог!... Чувате ли?... Царят трябва да се разцари... Владиката да се развладичи... Попът да се разпопи... Отче... не лъжете ни... Помогнете ни... избавете ни... Кажете ни истината!“

Може би най-радикалният експеримент в това отношение е „Физика на тъгата“ на Георги Господинов, който наистина търси границите на разбирането на странни същества – изоставеното дете, Минотавъра, погълнатия охлюв. Но за успехите и неуспехите на този експеримент ще говорим другаде.

Все пак българската литература е създала една собствена своя посока в отсъждането на гранично разбиране. Това че тя рядко се занимава с херменевтика на убиеца, на самоубиеца, на лудия, на перверзния, на хлебарката и пр., но това не е голяма беда – световната литература достатъчно се е занимавала с тези гранични същества. Всъщност причината е, че българската култура обаче си има собствена граница, различна от изброените. Тя граничи със самата себе си, което е друг начин да се каже, че нейната цивилизация граничи с нейната криво разбрана цивилизация. В този смисъл българското гранично същество не е убиец, мутант или педофил, а си има напълно български вид: у нас вместо фигурата на непрозрачния отвратителен злодей епически се извисява една друга не по-малко непрозрачна и гранична фигура – тази на Простака. Българската култура и литература лесно създават сатири и карикатури на тази зловеща Другост на културата, но трудно ѝ отдават справедливост: почти никога не опитват да ѝ присъдят универсалното благо на разбирането. Тук разбира се има нюанси – по-мили фигури на простотията от типа на „Българи от старо време“ или „Чичовци“ понякога заговарят със собствения си глас и изведнъж изглеждат не само прости и зле цивилизовани, а и много симпатични и странни хора, със собствени интелектуални калеври... Що се отнася до парадигмалната фигура на простака, единственото велико изключение е великата книга „Бай Ганьо“, замислена като сатира и карикатура, но дала думата на самия герой, „возвисил ся“ и постигнал със собственото си брутално слово такива върхове и бездни, които обратно иронизират дискурса на разказвача-интелектуалец. Последният напразно се опитва да контролира своя герой, но не може и се черви от срам, потъва заедно с целия си интелектуален багаж в перверзната вселена на криворазбраната култура и цивилизация, която се оказва че има свой собствен, чалгаджийски ерос.

Та това ми се вижда и централната задача на съвременната българска литература, която не е изпълнена. Безброй са вече романите, в

които се разказва за мутри и ченгета. Но нито един от тях не е истински роман за мутри и ченгета – така, както Достоевски пише роман за отцеубиеца, а Набоков – за педофила. Милен Русков свети самотно със своите романи, в които дребните мошеници и комбинатори стават чрез своя глас и разказ възвишени човешки същества. Но по-голямата част от прозата ни следва стандартите на вулгарните романи от началото на прехода: никой не се е осмелил досега да опише душата на мутрата като граница и бездна.

Възможно ли е да се мисли за български роман, който ще поеме тази рискова задача? Дали някой белетрист ще има смелостта най-накрая да извърши литературен експеримент по разбирането на Бойко Борисов, всеки ден оплакващ се по телевизията, че пак не са го разбрали? Няма ли да се роди най-накрая някой истински талантлив български Набоков, който да изправи българския министър председател пред съда на крилатите си съдебни заседатели? Да му отдаде дължимото му разбиране и последна справедливост?

Това е истински дълг на родната литература. А може би и на родното правосъдие.