

Стоян Ставру

Институт по философия и социология, Българска академия на науките  
stoyan.stavru@gmail.com

## **Прокурорът, който спря да чете: правосъдието между буквата на закона и звука в съдебната зала**

Stoyan Stavru

Institute of Philosophy and Sociology – Bulgarian Academy of Sciences

### **The Prosecutor Who Stopped Reading: Justice Between the Letter of the Law and the Sound in the Courtroom**

#### **Abstract**

This study examines the shift in the prosecutorial strategy of Ernest Pinard in the cases against Gustave Flaubert (« Madame Bovary ») and Charles Baudelaire (« Les Fleurs du mal »), offering an interpretation that explores the ways in which legal professionals read literary works. Using examples such as the poet-detective Gabriel Syme, a character in G. K. Chesterton's "The Man Who Was Thursday", and the investigating monk William, a character in Umberto Eco's "The Name of the Rose", the article investigates potential connections between poetry and law. These connections create legal spaces where both laughter and music become possible. Particular attention is given to the relationship between text and music within the framework of court proceedings (the so-called "courtroom acoustics") as well as in the formation of judicial practice (understood as a harmonious performance).

**Keywords:** law, music, rhythm, text, court

#### **1. Демон**

Мисли себе си, следователно съществува някой, който да мисли. Фактът на съществуване на субекта, т.е. фактът на съществуване на самия Декарт, е онова, за което злият гений на Декарт го е излъгал, за да му позволи да

съществува като онзи, който е бил излъган от злия гений. Злият гений се нуждае от своя Декарт така, както и Декарт се нуждае от своя зъл гений. Нужни са поне два фикционални субекта, един от които е „зъл“, за да може онтологичното им противостояние да бъде успешно регистрирано като субектност. Удвояването на субекта в опита му да се самодокаже наред с бойното поле на разнопосочни психически и физически сили, включително и когато мобилизираният двойник е възприеман като „зъл гений“, е акт на утвърждаваща саморефлексия и литературна „хитрост“. Декарт се обръща към своето алтер его: „злия гений“, за да намери себе си като онзи, който е бил излъган от собствената си лъжа за съществуването на „зъл гений“. Декарт е злият гений на своя зъл гений. Първият измислен не е светът – създаден измамливо за пред Декарт, а самият зъл демон – измислен, за да може чрез обвинението си срещу него Декарт да приеме собственото си съществуване. Лъжите в размишленията влизат в кръг, който, макар да е логически порочен, е спекулативно генеративен. Медитациите се оказват литература, която насища с правосубектност пространството между прокурора (Декарт) и подсъдимия (злия демон).

Злият демон и Декарт взаимно гарантират за истинността на съществуването си в инсценирания опит за (само)заблуждение. Всеки субект става свидетел на своя свидетел. Персонализирането на силите в полето е резултат от консолидиращи операции на раздвояване и противопоставяне. Появата на Аза е резултат от изобретяването на жертва и господар(и), отношението между които изисква субекта като стратегия за овладяване. Ето какво посочва Рикьор, когато описва предлаганото от психоанализата<sup>1</sup> опровержение на съществуването на cogito, като анализира понятието на Фройд за „Аза като сила, който е жертва на господари, властващи върху нея“: „въпросът за субекта се удвоява – съзнанието е свързано със задача за бдителност, за едно активно възприятие, за една апрехензия, подчинена на реалността и регулирана от нея. Задачата на Аза е да овладее и да стане господар на силите, които първоначално го смазват“ (Рикьор 2000а: 231). Субектът е резултат от последователни актове на „себе-позоваване“ (Рикьор 2006: 159), свързани с извършване на нарушение и поемане на отговорност. Рикьор определя „способността за вменияване“ като „сметка, която прави субекта подотчетен за своите постъпки дотам, че да може да си ги вмени на самия себе си“ (Рикьор 2006: 158). В този си аспект правото функционира като вид счетоводство на възможните „центрове на решения“, което създава и поддържа „възможността да понесеш последиците от своите постъпки, най-вече тези, които са считани за вреда, за щета и някой друг е тяхна жертва“ (Рикьор 2006: 158).

---

<sup>1</sup> Второто опровержение на субекта, което разглежда Рикьор, е това на структурализма, допълнено от гледната точка на феноменологията, според което Азът е творение на езика: „Така, както светът се показва, така и субектът се (само)полага. Съществителните и показателните местоимения се намират на разположение на това (само)полагане и на това показване“ (Рикьор 2000а: 249).

При този акцент върху щетата, в която се оглежда идеята за извършителя, престъплението в най-голяма степен потвърждава съществуването на субекта – чрез създаването и поддържането на „морално досие“ (Рикьор 2006: 159). Престъпникът получава най-голяма видимост в света на правните субекти. Виновен съм, следователно съществувам. Похвалата и наградите за добро поведение, изразяващо се в спазване на закона, постепенно отстъпва пред идеята, че всеки трябва да се съобразява с общоустановените норми. Този подход нормализира и тривиализира правомерното поведение, което се оказва дискредитирано като генеративно за субектността. Генеративният за правосубектността ефект на законосъобразното поведение е приватизиран под формата на свобода на личността. Около центъра на вземане на решения, който отговаря за всяко правонарушение, се оформя гражданска сфера на неприкосновеност, вътре в която правото не е поканено. Вменяемост и неприкосновеност – това са двете остриета на технологията на субектността в ерата, доминирана от идеята за правата на човека. Трябва ни („измислен“) зъл гений, за да може Декарт да получи своята („истинска“) идентичност, около която да изгради един („доказан“) свят. Големият взрив се нуждае от поне един измислен литературен герой: първичния зъл гений на лъжата. Така онтологията на субекта стартира като етика. Категорията на субекта, а с него и светът на правото, започват с обвинение.

И тъй като споделям убежденията на Уилям Макнийл, според когото литературата предоставя уникални прозрения за моралните, етичните и социалните аспекти на правото<sup>2</sup>, при изследването на връзката между правото и музиката като организиран звук и ритъм по-долу ще използвам два съдебни процеса от 1857 г., развили се пред френския съд: процеса срещу Гюстав Флобер по повод романа „Мадам Бовари“, завършил с оправдателна присъда, и процеса срещу Шарл Бодлер по повод сборника със стихотворения „Цветя на злото“, завършил с осъдителна присъда, както и два романа: „Човекът, който беше четвъртък“ (първо издание от 1908 г.) на Гилбърт Честъртън и „Името на розата“ (първо издание от 1980 г.) на Умберто Еко. В книгата си Макнийл използва термина „novel judgements“ (MacNeil 2012: 1 – 20), за да подчертае връзката между литературния жанр на романа и правната теория. От една страна, литературните произведения, особено романите, предлагат критическо разбиране за правните концепции и дилеми, като поставят въпроси, които правото традиционно не разглежда изчерпателно („novel“ като „роман“). Романите могат да действат като своеобразни „съдебни решения“ (judgements), изследващи теми като спра-

---

<sup>2</sup> Тези убеждения са в пълно съзвучие и с казаното от Пол Рикьор, според когото „текстът е опосредяване, чрез което ние разбираме себе си“, тъй като „ние се разбираме единствено чрез големия поврат на знаците на човешкото, заложени в творбите на културата“ (Рикьор 2000b: 85, 86). Това, което човек усвоява от творбата, е предложението за свят, което позволява „разбиране на себе си пред текста“: „Аз ставам читател само ако се загубя. Прочитът ме въвлича във въображаемите изменения на егото“ (Рикьор 2000b: 86).

ведливост, власт и морал по начини, които правните текстове често пропускат. От друга страна, подходът към въпросите на правото през романа е иновативен, тъй като той предлага нов начин за разглеждане на правната теория през литературна призма („novel“ като „нов“). Съчетаването на литература и право може да доведе до по-разширени и нюансирани „присъди“ (judgements) както в рамките на самата литература, така и срещу самата литература. Нека започнем именно със съдебните процеси срещу литературата.

## 2. Обвинение

В обвинителната реч на прокурора Ернест Пинар, произнесена в съдебния процес, проведен през 1857 г. срещу Гюстав Флобер по повод на неговия първи публикуван роман „Мадам Бовари“, френският реалист е обвинен в нарушаване на обществената и на религиозния морал.<sup>3</sup> Прокурорът обаче изпитва затруднение в подхода, който следва да приложи, за да изясни своята обвинителна теза. Трудността според Пинар идва от обема на произведението, което трябва да се обсъди. Както самият той посочва, става въпрос не за вестникарска статия, а за „цял роман“:

Когато ви бъде представена статия от вестник, веднага личи къде започва и къде свършва закононарушението; прокуратурата прочита статията и я предоставя на вашето внимание. Тук обаче не става дума за вестникарска статия, а за отпечатването на цял роман, който започва от 1 октомври и завършва на 15 декември в шест книжки на „Ревю дьо Пари“ от 1856 година. Как да постъпим при това положение? Какво трябва да предприеме прокуратурата? Да изчете целия роман? Невъзможно. Но, от друга страна, ако се прочетат само инкриминираните текстове, обвинението ще прояви прекалена строгост. Могат да ни кажат: „Щом не разглеждате нещата от всички страни, щом отминавате всичко останало освен инкриминираните текстове, явно е, че задушавате разискванията, като стеснявате материала за обсъждане. (Флобер 1984)

При така констатираното затруднение прокурорът смята, че юридическото четене на един роман е практически невъзможно. В рамките на съдебния процес не може нито да се чете целият роман, нито да се представят само „инкриминираните текстове“ без техния контекст. Тук Пинар признава, че текстът на едно литературно произведение трябва да се възприема, обвинява и съди в неговата цялост – теза, от която той по-късно, в други съдебни дела, ще се откаже и това ще му донесе успех. Това, което може да направи прокурорът, е да спре да чете, за да разкаже романа през гледната точка на наказателния закон:

Има само един път да се избегне тази двойна неприятност, и той е следният: да ви разкажа първо целия роман, без да го четем, и после да отделим инкриминирани-

---

<sup>3</sup> Вж. (Флобер 1984). Всички цитати по-долу са от това издание.

те текстове и да отговорим на възраженията, които евентуално биха могли да се повдигнат срещу обвинението. (Флобер 1984)

Т.е. в съдебния процес едно литературно произведение може да съществува единствено като интерпретация пред отворената книга на закона. Пинар разграничава вината на тримата обвиняеми: автора (господин Флобер), редактора (господин Пиша) и печатаря (господин Пийе). Особено интересно е отношението на прокурора към ролята на печатаря, т.е. на този, който чрез работата си осигурява възможността за достъп на читателите до текста на романа и който „трябва да играе ролята на часовей, недопускащ скандала“ (Флобер 1984): „Печатарите трябва да четат, те също са отговорни. Те стоят на преден пост“ (Флобер 1984). Литературата не може да се подиграва с общественото мнение, нито да превръща неговите изразители в комични герои, какъвто е например аптекарят Оме, защитаващ мярата като граница на допустимото подобно на самия прокурор Пинар. Прокурорът признава, че реалистичната литература може да описва човешките пороци, но Флобер го прави „прекалено добре“: „Скуката в семейството, поезията на изневяратата, това са, господа, ситуацията, които господин Флобер обича да описва и за съжаление, ги описва прекалено добре“ (Флобер 1984).<sup>4</sup> Прокурорът се възмущава именно от тази прекомерност на литературата в романа, от нейната неспособност да създава и да удържа собствените си граници в рамките на морала:

Този морал порицава реалистичната литература не защото тя обрисова страстите: омраза, отмъщение, любов; светът живее с тези страсти и изкуството трябва да ги

---

<sup>4</sup> С името на Флобер се свързва и специфичният начин на представяне на позициите на героите без оценката на писателя – той оставя героите да говорят, без да изказва мнение и без да ги коментира, което създава несигурност относно това какво е отношението на автора към моралната същност на постъпките на неговите герои: „Неговата роля (на автора – бел. С. С.) се ограничава в това да подбере събитията и да ги превърне в език; и при това той извършва това с убеждението, че всяко събитие, ако му се удаде да го изрази чисто и пълноценно, интерпретира само себе си и участващите в него хора далеч по-добре и по-пълноценно, отколкото би могло да стори това някакво прибавено към него мнение или оценка. На това убеждение, следователно на една дълбока вяра в истината на езика, употребяван отговорно, добросъвестно и старателно, почива художествената практика на Флобер. [...] По този начин предметите изпълват писателя всецяло; той забравя себе си, неговото сърце му служи само за това да усеща сърцата на другите“ (Ауербах 2017: 480 – 481). За да предава вътрешната реч на героите, Флобер използва т.нар. полупряка реч – заставане на повествователя зад гледната точка на героя, без това да бъде означено в текста като пряка реч (Яус 1998: 72 – 73), вж. също: „безличната форма на разказване“ тласка читателите към „отчуждаващата несигурност на оценката“ (Яус 1998: 72 – 73). Това не отговаря на очакванията на читателя, а и на прокурора за ясна морална позиция на автора, което е и в основата на твърдението на Пинар, че в романа „Мадам Бовари“ липсва лице, което би могло да осъди поведението на Ема.

описва, но не бива да ги описва необузвано, без мярка. Изкуството без правила не е изкуство; то е като жена, която се разсъблича. Да се наложи на изкуството обществено благоприличие, не означава да го принизим, а да му окажем нужната почит. Не можем да се възвеличаваме без правила на поведение. (Флобер 1984)

Въпреки че оправдава Флобер, съдът подкрепя изказаното от прокурора, като посочва, че литературата има задача: „задачата на литературата е да направи по-красива душата, издигайки ума и пречиствайки нравите, а не да насажда отвращение към порока, представяйки картината на безредията, които могат да съществуват в едно общество“ (Флобер 1984). Всеки художествен текст дължи съдържаност пред добрите нрави, която съдържаност е гаранцията, че реалистичният стил няма да се превърне във вулгарен. Сериозната литература, която правото приема, е тази, която го уважава, т.е. тази, която постига зададената ѝ морална цел: „всеки самоуважаващ се писател никога не бива да престъпва и да забравя, че литературата като изкуство, за да може да извърши добро, с каквато цел е написана, не бива да бъде чиста и красива само по форма, но и в изразните средства“ (Флобер 1984). Сериозната литература е „чиста и красива“, тя не се съблича отвъд моралната мяра, а винаги се пристяга в спретнатото облекло на своята нормативна униформа.

За да отсъди, юристът трябва да спре да чете и да започне да интерпретира морално онези части от романа, които прескачат границите, определени от закона. Но може ли тези части да се цитират и интерпретират отделно от цялостното намерение и въздействие на романа? Около този въпрос<sup>5</sup> се изгражда успешната защитна реч на адвоката на Флобер. Жюл Сенар оспорва подхода на прокурора, който разчита на изолирани извадки от текста при изграждането на обвинителната си теза. Сенар е категоричен, че цитатите от романа, които използва обвинението, са извадени от контекста, което създава невярна представа за характера на произведението: „Ако можех да взема броя на редовете в романа, които държавното обвинение е изрязало, и да го сравня с броя на останалите редове, които са оставени извън вниманието, щяхме да бъдем в съотношение 1 към 500. Тази пропорция ясно показва, че предполагаемата „лъстивост“ е илюзорна и се появява единствено благодарение на извадките и интерпретациите“<sup>6</sup>. Сенар настоява, че романът трябва да бъде разглеждан в своята цялост, за да се разбере неговото истинско послание: „За едно произведение не може да се съди по откъснати фрази. Само чрез цялостното му четене може да се оцени неговият морален принос“. Същото е потвърдил и самият Пинар в своята обвинителна реч.

---

<sup>5</sup> Втората основна линия на защитата на Сенар е свързана с високите нравствени качества на Флобер като сериозен човек, който посвещава години наред на изследвания върху моралните и социалните проблеми на своето съвремие. Ако познаваме човека Флобер, убеден е Сенар, то ще сме наясно, че авторът Флобер не би създал произведение, противоречащо на моралните ценности, в които вярва и които изповядва.

<sup>6</sup> Речта на Жюл Сенар е достъпна онлайн (Sénard 1857).

Защитата настоява, че ако романът се разгледа като цяло, той е ясно насочен към морална критика, а не към насърчаване на пороците. Вместо да се основава не на изолирани сцени, оценката на творбата трябва да отчита цялостното послание, което в случая на Флобер е предупреждение за опасностите от аморалността. Сенар настоява, че романът „Мадам Бовари“ е произведение с морална и възпитателна цел, което критикува греховете и демонстрира както отвращение към порока, така и стремеж към възхваляване на добродетелта. В крайна сметка именно недопустимостта на откъслечното, фрагментарно четене се оказва водещ аргумент съдът да постанови оправдателната присъда. Сенар се съгласява с тезата на обвинението, че литературата има своята цел: нейната задача е да отразява живота, но това включва и неговите трудни и противоречиви аспекти. Именно с оглед изпълнението на тази задача на литературата авторът има правото да показва грозното и трагичното, за да насърчи читателите си към размисъл и осъзнаване: „Ако литературата не може да показва слабостите и греховете на обществото, как тогава ще се постигне морално подобрене?“. Флобер изобразява греха и неговите последствия с изключителна суровост, показвайки деградацията, срама и разрушителния край на героинята. Това прави романа морално полезен – полезност, която е безспорна и се противопоставя категорично на обвиненията на прокурора.

По-късно през същата 1857 г. в други две ключови съдебни дела във Франция: срещу Шарл Бодлер („Цветя на злото“) и срещу Йожен Сю („Скитникът евреин“), по които отново изпълнява ролята на прокурор, Ернест Пинар променя обвинителната си стратегия и обосновава нов подход към четенето на едно трансгресивно литературно произведение. Той отрича необходимостта литературните произведения да бъдат разглеждани в тяхната цялост, и предлага те да бъдат четени така, както се пишат в новата модернистична тенденция в литературата: като отделни пасажки, като независими „скандални ядра“, които не могат да бъдат оправдани с контекста на цялостната структура на произведението (Hannoosh 2011: 374 – 387). Тази промяна носи успех на Пинар: и Бодлер<sup>7</sup>, и Сю са осъдени за нарушаване на съществуващата цензура върху литературата. Модернизмът, за чийто родоначалник се смята Бодлер, като литературно направление е пряко свързан с идеята за фрагментацията (в основата на новото успешно „прокурорско“ четене на Пинар), наблюдавана както в структурата на произведенията, така и в начина, по който те могат да бъдат възприемани и интерпретирани.

### 3. Тълкуване

Много *модернистични произведения* се характеризират с разчупване на традиционната линейна наративна структура. Вместо една последователна история те предлагат епизодичност, скокове във времето, различни гледни

---

<sup>7</sup> За различната съдба на Бодлер в сравнение с тази на Флобер, след като е осъден за „Цветя на злото“, и за превръщането му във възплъщение на най-крайната позиция на авангарда, а именно бунта срещу всички власти и всички институции, начело с литературните институции“, вж. (Бурдийо 2004: 113).

точки или липса на ясен сюжет. Това прави възможно отделни части от текста да бъдат четени като самостоятелни фрагменти. Модернистичните произведения често отказват да дадат завършена история или еднозначен смисъл, подканвайки читателя да допълва или интерпретира текста самостоятелно. Без значение са личните качества на автора, както и изграждането на някаква цялостна архитектура като общ и осмислящ написаното контекст. Това подхранва възможността за фрагментарно четене, защото произведението не изисква задължителна цялост. Модернизмът се отличава със смелост в експериментирането с езика – поток на съзнанието, асоциативност, фрагментарни мисли и диалози<sup>8</sup>. Това насърчава четене „на части“, като отделни пасажии придобиват своя самостоятелна стойност. Тази нова тенденция в начина, по който модернистичните произведения не само позволяват, но и изискват фрагментарно и неорганизирано четене, е уловена от Пинар. С новата си стратегия читателят Пинар става и успешен прокурор.

За да докаже споменатите нарушения, обвинението трябва да промени радикално начина, по който прокурорът като юрист е свикнал да чете текста на закона. Законът като текст е много по-различен от модернистичния текст поради целите и функцията, които преследва. Основното различие произтича от неговата нормативна природа: законът е предназначен да установява правила, които са ясни и точно приложими с оглед организирането на социалния порядък. Това го прави значително по-малко отворен към мозаечно четене на части, отколкото литературата и особено поезията. Законът предполага цялостен и последователен ред. За разлика от модернистичния текст, чийто ефект често се основава на фрагментацията и възможността за субективна интерпретация, законът изисква максимално ясно предаване на смисъл. Един текст от закона може да бъде тълкуван правилно само ако се чете във връзка с останалите негови части и се интерпретира в контекста на цялата правна система. Ако едно правило произвежда несвързани с останалите правила ефекти, то би компрометирало собствената си приложимост и самата правна сигурност. Текст без поука не може да бъде правна норма. Съденето винаги е резултат от едно спряло, прекъснато четене на закона, тъй като само прекъсването може да улови регулативния заряд на едно предписание. Прозата на закона отрича сладострастието от изневярата на смисъла, поради което за юриста няма „добър“ текст без краен извод, т.е. без диспозиция (в структурата на правната норма), съответно без диспозитив (в структурата на съдебното решение). И диспозицията, и диспозитивът са част от единната Империя на правото (Dworkin 1986), зад която стои и за която гарантира нейният автор обединител, фигурата на суверенния субект: Законодателя. Със Законодателя не е възможен диалог. Той може само да бъде сглобяван, отново и отново, при всяко четене на юридически текст

---

<sup>8</sup> Такива след Бодлер ще бъдат и произведенията на Маларме, Джойс, Пруст. За съдебния процес срещу Джеймс Джойс вж. например (Anderson 1921: 22 – 25).

като фигура, обезпечаваща легитимността на написаното.<sup>9</sup> Законодателят е винаги мъртъв в името на текста, защото „именно когато авторът е мъртъв, отношението към книгата става пълноценно и по някакъв начин безупречно; авторът не може да отговаря, остава ни само да прочетем творбата му“ (Рикьор 2000b: 91)<sup>10</sup>. Именно постулатът за смъртта на Законодателя изисква приемането му винаги като единно цяло. Смъртта на суверенния субект се оказва изискване за цялост на юридическия текст. Литературата може да бъде четена фрагментарно, но не и законът: правните разпоредби трябва да се разбират в своята цялост, като систематично единство, като мрежа от текстове с единна цел, гарантирана от неотговарящия („мъртвия“) Законодател.

С думите в текста на законите е свързана и друга опасност. Те са създадени не само за да бъдат четени. Те трябва да бъдат изпълнени. Съдебното решение има не само сила на присъдено (прочетено) нещо, но в повечето случаи и изпълнителна сила. Само с четене правосъдие не се прави, освен ако написаното само по себе си не променя юридическата реалност, какъвто е случаят при т.нар. „конститутивно действие на съдебното решение“<sup>11</sup> – действие, което може да бъде наречено и „сила на (юридически) въобразено нещо“. Добрият юрист трябва да знае кога да спре да чете и кога да започне да изпълнява. Той трябва да пререже пъпната връв на množащия се смисъл на законовия текст и да го фиксира като непоклитима присъда. Този финален монизъм на всяко юридическо четене на закона е определящ за постигането на регулативните цели на всяка правна система. Всяко съдебно решение има за цел да спре производството на смисъл. Уви, с прекъсването на четенето на един текст – текста на закона, често се отваря задачата по четенето на друг текст – този път текста на самото съдебно решение. Текстът на закона е дублиран от текста на съдебния акт,

---

<sup>9</sup> За текста като „място, където не се провежда диалог“ вж. (Рикьор 2000b: 91): „писателят не отговаря на читателя; книгата по-скоро разделя акта на писане от акта на четене на два склона; читателят отсъства при писането; писателят отсъства при четенето“.

<sup>10</sup> Рикьор посочва и следното: „текстът изисква да бъде конструиран, защото той не се състои от простата последователност на изречения, разположени на равна нога и разбираеми поотделно. Текстът е цяло, една тоталност“ (Рикьор 2000b: 153 – 154). Тази херменевтична представа за текста отговаря в най-голяма степен на репутацията на юридическия текст, поставяйки знак за равенство между целостта на написаното (творбата) и мита за субекта (автора): „Щом текстът е едно цяло, той е също индивид“ (Рикьор 2000b: 154). Четенето е „кумулятивен, холистичен процес“ (Рикьор 2000b: 155). Едновременно с посочването на автора творбата е насочена и към читателите си: тя „подготвя читателите си и така създава собствената си субективна срещуположност“ (Рикьор 2000b: 85). Именно множествеността на читателите, противоположена на единството на автора, създава опасност от фрагментирано четене и производство на не-херменевтична, литературна практика по четене на закона.

<sup>11</sup> Такова конститутивно действие настъпва например при влизане в сила на съдебно решение, с което един договор се обявява за развален поради неизпълнението му от страна на ответника.

който го тълкува. Законът е прочетен, изтълкуван и приложен, но това е довело до постановяване на съдебно решение – текст, който също изисква да бъде прочетен, т.е. на свой ред да бъде изтълкуван и изпълнен. Така се стига до „тълкуване на тълкуването“, „тълкуване на тълкуването на тълкуването“ и т.н. Паралелната потенциалност от значения на нормативния текст се дублира от безкрайни вериги от последователни интерпретации на интерпретациите. Юристът трябва да спре тази „лоша безкрайност“ на литературното четене, като изпълни закона, както казва Пинар: *без да го чете*. Изпълнението на закона е несъвместимо с неговото непрекъснато четене.

Съдебните решения са взли на фиксиран смисъл в тъканта на възможните юридически интерпретации, които удържат регулативния гръбнак на закона, структурирайки допустимите набори от смисли. Противоречивата практика на съдилищата е проблем, с който трябва да се бори всеки върховен съд, но обикновено решенията по утвърждаване на валидните интерпретации – сами по себе си също текстове, колкото и прецизно да са формулирани, създават нови интерпретативни колебания. Всяка интерпретация интерферира в текста, чрез който в крайна сметка е фиксирана, пораждайки по този начин необходимост от нови интерпретации. В това се изразява и жизнеността на правото като самоподдържаща и самопроменяща се регулативна система. Спирането на четенето при писането на съдебни решения е необходимо прекъсване, при което правото консолидира своите значения и изпълнява основното си предназначение. Производството пред съда интензифицира четенето на закона именно като процес, в който освен страните участват и други, професионално ангажирани лица. Но този процес завършва със сила – сила на пресъдено нещо, която има да цел да преустанови както спора по фактите, така и спора по правото, а затова е необходимо в един момент всички да спрат да четат (закона). Случаят трябва да бъде решен веднъж завинаги. Разночетенето на закона трябва да приключи. За да започне отначало.

Всяка норма е многократна покана за съдебен процес: нейната смислова потенциалност е съществена част от регулативния ѝ ефект. Четенето на нормата е генеративен процес, който освобождава смислите като сили в юридическото поле. Тяхното структуриране е успешно не като механично повтарящи се фрази, а като динамичен ритъм, поддържан от влизашите в сила актове на съдилищата. Изследването на съдебната практика е не просто проверяване на пулса на правото „в реално време“, а търсене на мелодиите на справедливостта, в изграждането на които участват множество юристи: съдии, прокурори, адвокати, юрисконсулти, нотариуси и много други. Тази „разчупеност“ на съдебната практика позволява защитата на правото като царство на реда да бъде предоставена не само на униформените полицаи, но и на детективи, които са успешни и като поети.

#### 4. Поезия

Детективът поет Габриел Сайм в романа на Гилбърт Честъртън „Човекът, който беше четвъртък“<sup>12</sup>, е от новия корпус за борба срещу престъпниците, формиран от „разговарящи“ полицаи – полицаи философи, които защитават реда преди всичко с думи, противопоставяйки се по този начин на изтънчените анархисти теоретици. Ако обикновеният престъпник е „условно добър човек“, тъй като може да се поправи, „ако се премахне определена пречка“ (с. 51): той „е реформатор, но не анархист“, „иска да прочисти сградата, но не и да я разруши“, то „злият философ не се опитва да промени нещата, а да ги унищожи“ (с. 52). Всяко подобно радикално философско движение има две части: 1) външен кръг от миряни (невинната част) – основната маса от „просто анархисти, т.е. хора, които вярват, че правителствата и формулите са унищожили човешкото щастие“, че „всички лоши резултати от човешките престъпления са резултати от системата“ (с. 53), и 2) вътрешен кръг от свещеници (виновните) – избрани индивиди, които „говорят през аплодиращите ги тълпи за щастieto на бъдещето и за освободеното най-сетне човечество“, като под свобода на човечеството разбират, че човечеството ще се самоубие (с. 53 – 54). Обикновените полицаи могат да се справят с невинните редници, но за противодействието на високопоставените жреци са необходими детективи, които са поети и философи. Разликата в опасността от тези две части се изразява в това, че „невинните редници са разочаровани, защото бомбата не е убила краля; но високопоставените жреци са щастливи, защото е убила някого“ (с. 54). Многобройните невинни най-често са бедни, докато интелектуалните водачи имат на своя страна богатството, при което представителите на двете групи рискуват по коренно различен начин, противопоставяйки се на държавата: „Бедните са били бунтовници, но никога не са били анархисти; те са по-заинтересовани от всеки друг да има някакво прилично правителство. Беднякът наистина има интерес от държавата. Богатият не. Той може да замине за Нова Гвинея с яхта. Бедните понякога възразяват срещу лошото управление; богатите винаги са възразявали срещу това, че изобщо са управлявани. Аристократите винаги са били анархисти“ (с. 151).

Определяйки себе си като *поет на закона* (с. 8), Сайм защитава красотата на реда: „Хаосът е скучен; защото в хаоса влакът наистина може да отиде навсякъде [...]. Но човекът е магьосник и цялата му магия се състои в това, че той казва „Виктория“, и ето – това е станция „Виктория“ (с. 10). „Виктория“ е красивата „победа на Адам“, при която „всеки път, когато дойде влак [...] човекът е спечелил битката срещу хаоса“ (с. 11). Редът е този, който учудва и изумява: „дори луната е поетична, защото на нея е стъпил човек“ (с. 57). Поезията на реда е ритъмът на закона. И нека още веднъж дадем думата на Сайм: „Именно нещата, които вървят правилно

---

<sup>12</sup> Вж. (Честъртън 2022). Всички цитати са от това издание, като по-долу са поочени само номерата на страниците.

[...] са поетични! Храносмилането ни например върви свещено и мълчаливо правилно – това е основата на всяка поезия. Да, най-поетичното нещо, по-поетично от цветята, по-поетично от звездите – най-поетичното нещо на света е да не си болен“ (с. 12).

Едва доловимата музика на храносмилането е истинското поетично тържество на закона.<sup>13</sup> Хаосът не може да бъде поетичен, той е непредсказуема болест. Дори и Върховният съвет на анархистите, ако въобще е съществувал някога, е бил съставен само от детективи на реда, действащи под прикритие. Организираният хаос е възможен само ако разчита на внедрен ред, в който философстващите полицаи взаимно се преследват и разкриват. Единствено Законът е способен да организира анархистите като дни от седмицата. В основата на този ред стои *играта на Неделя* (с. 181) – президентът, който управлява едновременно и полицията, и върховната анархична организация. Теорията на хаоса е партитура на реда, но разчитането ѝ често е отвъд възможностите на човешкото разбиране. Мистериозността на Неделя е част от магията на всяка ефективна регулация. Благодарение на правото разписанията на влаковете могат да бъдат по-силни от ентропията на вселената. Но това не е механично повтаряне на един безразличен механизъм, а непрекъснатото усилие в свят, в който редът не е фиксиран.

Интересен начин за осигуряване на легитимността на закона предлага фигурата на „таралежа на Монтен“ – измислен и несъществуващ „персонаж“, който обаче може да се използва като привиден аргумент в сложен философски спор в присъствието на хора, които не са прочели всичко от Монтен, за да са сигурни, че такъв таралеж не съществува.<sup>14</sup> Във всеки закон е заложена една измислица, която имитира реалността по начин, който прави юридическите факти по-истински от самите факти. Фактите, които задействат закона, са всъщност идеализации, които се представят успешно за нещо, което не са. Но те са достатъчно убедителни, за да приемем, че наистина съществуват и че законът трябва да се приложи при тяхното констатиране. Всъщност животът е много по-богат на неподлежащи на класифициране факти, които излизат извън предвиденото в нормата, но тези факти трябва да се наместват в името на Закона и с помощта на разказа за таралежа. Таралежът на Монтен е част от триковете, чрез които се постига магията на всяка норма, благодарение на които посочените в нея юридически факти

---

<sup>13</sup> За разглеждането на законите като музикална партитура, а съдебния процес като симфония вж. (Grossfeld, Hiller 2008: 1153). Особено интересен е направеният паралел между частите на сонатата и етапите в наказателния процес.

<sup>14</sup> Този мним таралеж е използван от младия артист Уилкс (човекът „Събота“), който успява да имитира професор Дьо Вормс така, че всички приемат, че именно той е „оригиналът“, докато действителният Вормс е отхвърлен от всички като посредствен имитатор. Уилкс използва израза „таралежът на Монтен“ (с. 104 – 105), за да надделее в спора си с истинския Вормс, който отправя към „лъжливого прасе от Езоп“ в присъствието на хора, които могат да преценят учеността на „професора“ единствено на базата на неговите високопарни фрази.

стават по-убедителни от реалността, а влаковете пристигат на своите спирки според обявеното разписание. Благодарение на поезията понеделник (денят, в който е създадена светлината) ще бъде четвъртък (денят, в който са оформени слънцето и звездите). Изкуството ще улови абстракцията като нещо красиво: „... ако секретарят (член на Върховния съвет на анархистите, който носи името Понеделник – бел. С. С.) символизираше онзи философ, който обича изначалната и безформена светлина, то Сайм (член на Върховния съвет на анархистите, който носи името Четвъртък – бел. С. С.) беше образ на поета, който винаги се стреми да придаде на светлината специални форми, да я раздели на слънце и звезди. Философът може да обича безкрайното, но поетът винаги обича крайното. За него великият момент не е създаването на светлината, а създаването на слънцето и луната“ (с. 212).

Основната задача на всяка форма е именно тази: да раздели светлината „на слънце и звезди“, да превърне общата маса на фактите в „специални форми“, като свърже с тях разписанията на влаковете. Чудото на реда е усилието на един Четвъртък, подкрепено от мистериозното отсъствие на Неделя. И макар четвъртъкът да е само един от дните на седмицата, той носи със себе си поезията на реда – времето, в което светът намира своите форми, а красотата става възможна. На четвъртия ден Бог създава небесните светила: Слънцето, Луната и звездите, за да разделят деня от нощта и да служат като знаци, задаващи реда на времето, което идва след седмицата на сътворението. След първия Четвъртък стават възможни седмиците и годините, започват сезоните: светилата подреждат във времето нашия свят по начин, при който хората могат да съучастват в различните форми на красивото.

## 5. Музика

Именно фрагментирацията ефект на смеха го прави *persona non grata* в сериозния свят на правото.<sup>15</sup> Както посочва Хорхе, герой в романа „Името на розата“<sup>16</sup> на Умберто Еко, смехът и поезията подкопават догматичния ред, защото отварят пространство за свободна интерпретация. Хорхе е готов да извърши поредица от убийства само и само за да запази тайните на поверената му за съхранение библиотека, т.е. за да ограничи възможните четения, особено на „творбите на поетите езичници“, които „използват метафори, за да предават лъжи и за чисто развлечение“. Докато науката и логиката търсят обективната истина, поезията и изкуството се занимават с множество истини, които могат да съществуват едновременно. Поезията може да бъде равностойна на науката, при което нейната роля е да предизвиква ограниченията на разума, като открива нови начини за осмисляне на света. Поезията позволява да се достигне до аспекти на реалността, които

---

<sup>15</sup> За връзката на смеха с музиката вж. също (Бергсон 2020: 12), където се посочва, че „смехът се нуждае от ехо“. Смехът подобно на музикалното произведение включва акценти, повторения и паузи. Вж. също (Бахтин 1978: 75).

<sup>16</sup> Вж. (Еко 1985). Всички цитати са от това издание.

науката игнорира, сред които са: човешките емоции, естетическите оценки и моралните парадокси. Макар в романа на Умберто Еко науката да е представена като рационално, логическо търсене на истината, а поезията – като творческо и символично възприятие на света, те не са взаимно изключващи се. Разследващият монах Уилям използва дедуктивния метод, за да разкрие убиеца, но признава и важноста на въображението. Науката се стреми към яснота и точност, но често пренебрегва нюансите и неуловимите аспекти на човешкия живот. Поезията от своя страна отразява богатството на човешкия опит и предлага начини да се мисли извън ограниченията на рационалното. В романа „Името на розата“ поезията не е просто форма на художествено изразяване, а начин на мислене и познание, който се противопоставя на догматизма и самоограничаващия се ред. Докато науката се занимава с рационалното и измеримото, поезията изследва символичното и недоизказаното. Умберто Еко обединява тези два подхода чрез своите герои и сюжет, показвайки, че както науката, така и поезията са необходими за пълноценен поглед върху света.

Средновековната култура е силно повлияна от идеята за страданието: теми като грехопадението, изкуплението, болката и смъртта са централни в теологията и в изкуството. Романът на Еко се вписва в този контекст, изследвайки как темата за страданието съжителства с идеята за рационалността и реда. Поезията не само представя болката и загубата, но ги трансформира в нещо красиво и универсално. Това е ключово за разбирането на противоречието между пазителя убиец Хорхе и детектива монах Уилям. Хорхе, от една страна, вижда смеха като противоположност на страданието и вярва, че единствено трагедията и болката подхождат на човешката връзка с Бога. В неговия светоглед смехът банализира божественото. Уилям, от друга страна, признава стойността както на трагедията, така и на смеха като неразделни части от човешкия опит. Неговата перспектива показва, че поезията може да обедини тези противоположности: тя е способна както да изразява болка, така и да освобождава от нея чрез смеха. Ако трагедията често укрепва установения ред, подчертавайки неизбежността на страданието, то смехът е човешката реакция, която поставя властта под съмнение.<sup>17</sup>

Правото е система, предназначена да създава ред, справедливост и предвидимост в обществото. За да изпълнява тази си функция, то разчита на сериозността и на уважението към формалността. Съдебната зала е прос-

---

<sup>17</sup> За връзката между театъра и съдебния процес вж. (Peters 2022: 30 – 55), където е представена концепцията за правото като театрална практика, както и напрежението между театралността, от една страна, и антиметафоричността, от друга страна, в съдебния процес. Джули Питърс разглежда как съдебните процеси в Древна Атина се възприемат като театрални представления. Речите на ораторите често се сравняват с актьорско изпълнение, подчертавайки важноста на използването на емоции, жестове и ораторски умения. В същото време се подчертава, че театралността в съдебната зала е била критикувана от философи като Платон, който я вижда като заплаха за справедливостта и рационалността на правния процес. Платон

транство, където решенията могат да имат дълбоки последици за живота на хората, затова очакването за „тежест“ на казаното доминира. Смешното, особено в литературен или хумористичен контекст, често функционира на принципа на внезапния ефект, който се постига чрез създаване на неочаквана връзка или изненадващ фрагмент от смисъл. Това го поставя по-близо до поезията, отколкото до правото. Смехът често не изисква контекстуална дълбочина, а е въпрос на мигновена реакция. Законът, напротив, цели стабилност и дълбочина: той трябва да издържа на аналитичната проверка на времето. Ако фрагментите играят ключова роля както в поезията, така и при смешното, причинявайки бурни афекти и емоционални отговори, то правото преследва постигането на цялостен смисъл, който не трябва да бъде свеждан до ефектите от своите части.

Смешното, особено в литературен или хумористичен контекст, често функционира на принципа на внезапния ефект, който се постига чрез създаване на неочаквана връзка или фрагмент от смисъл. Това, разбира се, поставя смешното по-близо до поезията, отколкото до правото. Смехът често не изисква контекстуална дълбочина, а е въпрос на мигновена реакция. Смехът е неуместен в съдебната зала предвид сериозността на последиците от осъждането. Поддържането на „тежка“ атмосфера е определящо за внушаването на уважение към закона. Посещението на съдебната зала не е въпрос на желание, нито е обещание за забава. Смехът спъва словото, компрометиращо сериозността на систематичността. Най-близо до поезията в правото са латинските сентенции, но те са далеч от същинския текст на правните разпоредби и не могат да се прилагат като директни правила. Те могат да бъдат използвани като реторически похват, но не и като самодостатъчна смислова конструкция за решаване на реален казус. Латинските сентенции са контрабанден, обикновено позволен на чужд (латински) език, внос на литература в сърцето на правото.

Смехът отнема претенцията за дълбочина и е допустим само като реторически похват, но не и като път към истината за закона. Законът не се смее дори и когато е поканен да го направи последен. Макар и в някои случаи да е полезен, като например: а) като разкрива слабостите в юридическата аргументация, б) като облекчава напрежението в съдебната зала, и в) като

---

критикува идеята за „театрокрация“ и „театралния софизъм“, където театърът доминира над другите изкуства и влияе негативно върху обществения ред и закона. Това се разглежда като предупреждение за опасността от сливане на забавлението и сериозните социални ангажименти на съда като пазител на реда в обществото. Представена е и различната перспектива на Аристотел, който подчертава, че катарзисът и мобилизацията на емоциите могат да бъдат разглеждани и като средства за въздействие върху съдебната аудитория с цел постигане на справедливост. При разглеждането на римската юриспруденция (Peters 2022: 61 – 89) Питърс посочва стремежа към баланс между театралност и правна сериозност: адвокатите е трябвало да бъдат достатъчно театрални, за да привлекат внимание, но не прекалено театрални, за да не бъдат възприети като неискрени.

изразява човечност, от която участниците в съдебния процес се нуждаят, смехът във всички случаи трябва да бъде сериозен, т.е. той трябва да е прецизно дозиран, изигран с точната мяра и в допустимите граници. Следва да се има предвид, че смехът има силата да помирява страните, като изважда наяве противоречията в собствените им позиции и като обявява възможността тези противоречия да съществуват едновременно. Така потушаването на спора е по същността си отстъпление от правото: успехът на смеха е за сметка на правото. Когато страните са способни да се смеят заедно, те обикновено не искат да се съдят помежду си.

Смехът е опасен за правото не само в съдебната зала. Той може да има разрушителен ефект и при четенето на закона: неговата внезапна поява разкъсва тъканта на юридическия текст и разобличава онтологическата нестабилност на правото. Освен ако не е форма на директно съдене чрез демонстриране на превъзходство и власт, смехът е лукав и хитър противник на систематичността, а именно тя е дълбокото основание на легитимния ред. Несериозното отношение към правото и съдебния процес е най-тежкото нарушение пред закона. То създава опасност от разкриването на една от най-тежките травми на вярващия в Закона юрист: основателното подозрение, че регулативният успех на правото не може да бъде затворен във фиксираните рамки на нормата. И все пак ритъмът може да се окаже част от една по същество вярна метафора за начина, по който съдът прилага правото.<sup>18</sup> Ако възприемем разбирането на Лаку-Лабарт (Lacoue-Labarthe 1994, Supiot 2017) за ритъма като онова, което създава динамика и повтораемост, без да осигурява завършеност, бихме могли да приемем, че съдебната практика е по същността си музикално произведение. Ритъмът на съдебната практика разчупва метафизиката на правната доктрина. Ритъмът предполага порядък, който временно структурира опита, но не позволява на субекта (Законодателя) да бъде напълно самоидентичен и завършен в своята нормативно изразена воля (Законът). Подобно на своя субект и самото право „дезистира“ (по терминологията на Лаку-Лабарт), като законът е винаги в състояние на напрежение, на разпадане и на преустройство, което му пречи да обяви своето

---

<sup>18</sup> Още древногръцката и римската традиция свързват музиката с реда (хармонията) и правото (ритъма), за което свидетелства и римското понятие „*carmina*“, означаващо както „песни“, така и „законали“ (Grossfeld, Hiller 2008: 1150). За т.нар. „музикални дуели“, или „дуели с песни“ (song duels), в инуитските общества като форма на разрешаване на конфликти вж. (Petersen 1998: 77). Тези дуели са служели за възстановяване на социалната хармония чрез ритуално и артистично изразяване, а не чрез налагането правна санкция от държавата като център на власт: „Целта на дуела с песни, изглежда, не е била толкова да се определи вина или да се признае правота, а да се реинтегрират спорещите помежду си членове обратно в общността. Много автори изтъкват ритуалните, психотерапевтични и катарзисни елементи на тези дуели, както и психологическия характер на санкциите. Социалният ред се поддържал колкото чрез вътрешен контрол, толкова и чрез външен. Състезанията с песни се провеждали в общност от споделени чувства и създавали такава общност“.

напълно завършено и финално съдържание. Това, което в съдебния процес е задължително – край, при закона е невъзможно. Музиката е нещо повече от артистична проява, тя е метафора за самата структура на нормативното, която е в непрекъснат процес на ритмично конституиране и обновяване, и разкрива силата на нормативното като нещо динамично и винаги незавършено.

Правото и музиката са свързани чрез принципите на формализма (Beever 2011: 213 – 239). Така например Алън Бийвър защитава тезата, че правото трябва да се изучава заради неговата същност (формализъм), а не като средство за постигане на външни цели (функционализъм). Той сравнява правото с музиката: „Въпреки че правото и музиката са много различни явления, има много неща, които юристите могат да научат от начина, по който се е развило изследването на музиката. [...] Разбирането и оценяването на музиката не се състоят в обръщане на внимание на емоциите на композиторите или слушателите, нито в откриване на метафизическа истина. Музиката не е прозорец, през който човек вижда нещо друго. Обект на музикалното разбиране и оценяване е самата музика“ (Beever 2011: 213, 215). Мариън Бауер разглежда музиката като част от естественото право, като „проявление на Безкрайността, което зависи от личността на човека“ (Baueer 1920: 469 – 477). Той предлага хипотезата, че музиката не е „еволюирала“, а винаги е съществувала като част от безкрайност, която човек постепенно разкрива. Това прави музиката подобна на природни сили, каквато е и електричеството (Baueer 1920: 476).

Други автори, като Дезмънд Мандерсън, акцентират върху факта, че през модерността както в музиката, така и в правото се наблюдава процес на еволюция от импровизация към формализъм, който води до нарастваща власт на текста: законите или музикалните партитури, и постепенно намаляване на ролята на индивидуалната интерпретация (Manderson 2010). Според него в миналото импровизацията е била неразделна част както от усилието по създаване и изпълнение на музиката, така и от съдебния процес и процеса на развитие на правото. Като пример за това той посочва, че в бароковата музика изпълнителите често са адаптирали и украсявали композициите, а в правораздаването съдиите са имали по-голяма свобода в своята преценка. През 18-и и 19-и век се утвърждава концепцията за стриктно следване на текстовете. В музиката, посочва Мандерсън, това се изразява чрез идеята за „werktrue“ (вярност към оригинала като вярност към записаното), а в правото чрез доминацията на юридическия позитивизъм (вярност към законодателя като вярност към текста).<sup>19</sup>

Формализмът е отговор на историческите промени, предизвикани от Просвещението, които търсят сигурност и ред чрез използването на ясни текстове и точни правила. Ако формализмът намалява произвола и субекти-

---

<sup>19</sup> Импровизацията добавя известна „дивост“ в правораздаването, като го прави непредвидимо по начина, по който са непредвидими и самите факти. Нормите имат за цел именно овладяването/опитомяването на фактите чрез превръщането им

визма, то той също така ограничава свободата на изпълнителите и на съдиите, откъсвайки ги от техните общности и отговорността им към тях. Ман-дерсън твърди, че импровизацията предлага възможност за възстановяване на диалога между общността както в музиката, така и в правото. Импровизацията насърчава адаптивността, креативността и ангажираността. Ман-дерсън вярва, че съчетаването на оригиналност (гъвкавост) и неизбежност (предвидимост), се постига в най-голяма степен чрез импровизация. Ето с какъв текст той завършва своята статия: „Иронично, идеалът на класицизма се постига най-добре чрез преживяването на импровизацията, а не чрез нейното елиминиране; чрез признаването на значението на въпросите за контекста, промяната и целта при интерпретацията и правното решение вместо чрез тяхното отхвърляне“ (Manderson 2010).<sup>20</sup>

В своята статия „Звуковият пейзаж на правосъдието“ Джейм Паркър отправя следния призив към юристите: „слушайте по-добре; изострете своите юридически уши! Звукът в крайна сметка е условие за осъществяването на правосъдието, неотменима част от нашия правен свят“ (Parker 2011: 964). Той представя идеята за т.нар. „акустична юриспруденция“ като нов подход, който да изследва звуковите аспекти на правото, включително речта, музиката, гласа и акустичната екология в съдебните процеси. Въпросът за „звуковия пейзаж на правосъдието“ е разгледан подробно през случая на Саймън Бикинди (Simon Bikindi) – музикант, обвинен в подбуждане към геноцид чрез своите песни (Parker 2013: 211 – 229). Звукът според Паркър играе централна роля в този процес както на материално, така и на символично ниво. Като „организиран звук“, музиката е способна да влияе на правораздаването. Тя подчертава способността на звука да бъде инструмент за постигане на справедливост, но и за извършване на злоупотреба. Използваният за възстановяване на реда съдебен чук е посочен като символ на властта, която съдията има над звуковия пейзаж в съдебната зала.<sup>21</sup> Контролът върху звука е ключов аспект на правосъдието и упражняването на власт. Само музикалният слух на съдията може да позволи на правото да се адаптира към конкретните обстоятелства на дадения случай, като му позволява

---

в точки на задействане на предварително формулирани регулативни отговори с цел поддържане на установения ред.

<sup>20</sup> В друга своя книга Ман-дерсън нарича главите на изложението си „песни без музика“ (songs without music), подчертавайки, че естетическите измерения са неразделна част от разбирането на правото и справедливостта. Правото подобно на песен без музика съдържа ритъм, хармония и символика, които оформят неговата същност, но често остават незабелязани или неразбрани извън контекста на естетическото (Manderson 2000: x.).

<sup>21</sup> За *pronuntiatio* като вокалната и звуковата страна на адвокатското поведение в съдебна зала (интонация, тембър и ритъм на гласа), като част от две от най-важни реторични концепции заедно с *actio* (телесните движения и жестове) вж. (Peters 2022: 65 – 70). Изхождайки от разграничението между двата термина, може да посочим, че искът не е само *actio*, но е и *pronuntiatio*. Звукът е важна част от съдебната феноменология.

да прояви чувствителност към страданията и уязвимостта на участващите в делото страни.<sup>22</sup> Съдията като поет и като човек е този, който може да чуе и да отговори на стремежа към конкретна справедливост, а не просто да се придържа към абстрактната правота на закона.

Музиката има важно значение не само в протичането на конкретния съдебен процес, но и за формирането и динамиката на съдебната практика. Всяко съдебно решение е своеобразен „музикален акорд“, който трябва да съответства на вече съществуващата в практиката правна мелодия.<sup>23</sup> Ритъмът е част от поетиката на правото, която свързва формалността на правните процедури със способността на правото да съчетава различни подходи и да се адаптира към конкретни обстоятелства, създавайки един вид мелодия на справедливостта<sup>24</sup>. Правните норми подобно на музикални ноти придобиват смисъл само когато бъдат „изсвирени“ в съзвучие. Алфред Шютц дефинира музиката като „смыслов контекст, който не е обвързан с концептуална схема“ (Шютц 1999: 75). Именно като „споделяне на потока на преживявания“ музикалният процес е „взаимно приспособяване“, позволяващо „опита за ние“ и „възможността да се живее заедно“ (Шютц 1999: 89, 75, 78). Подобно на изпълнителя, който е посредник между композитора (законодателя) и слушателя (адресата на закона), съдията разполага със свобода на интерпретация, но тя е ограничена от свободата на останалите изпълнители/съдии. Както музикалният, така и съдебният процес осигуряват възможност за взаимно приспособяване и синхронизиране „посредством живеене заедно в живо настояще“ (Шютц 1999: 93). Ето какво казва Шютц за изпълнителите от една музикална група, което може да се приложи директно и по отношение на съдиите от един съд: „Всеки, слушайки другия, трябва да предугажда чрез протенции и живи очаквания обрат, който може да вземе интерпретацията на другия, и във всеки момент да бъде готов да стане водач или придружаващ“ (Шютц 1999: 92).

„Музикалната“ структура на правото предполага, че то не е догматична и застинала система, а динамично поле, което съчетава повторемостта с променливостта. Постановяването на съдебни решения често изисква съгласувана гъвкавост и иновативност, наподобяващи музикалната импровизация

---

<sup>22</sup> Вж. (Langer 1954: 176): „Музиката не е причина за чувствата, нито лек за тях, а тяхно логическо изразяване: въпреки че дори в тази си способност тя има свои специфични начини на функциониране, които я правят несравнима с езика и дори с представените символи като образи, жестове и ритуали“. За съществуващия изоморфизъм между музиката и емоциите вж. също (Барта 2024: 13): „музиката разкрива душевни състояния и чувства, които не могат да бъдат изразени посредством езика или други символни системи“. За разграничението между мисъл (текст) и чувство (звук) вж. също (Даракчиева 2014: 26).

<sup>23</sup> За теорията относно интегритета на правото вж. (Dworkin 1986: 225 – 228, 77), както и (Dworkin 1985: 119 – 145).

<sup>24</sup> За разглеждането на справедливостта като вид импровизация, както и за връзката между правото и джаз музиката вж. (Ramshaw 2013: 122 – 124).

(Piper 2010)<sup>25</sup>. Включването на различни лица с различни роли в съдебния процес (съдия, прокурор, адвокат и пр.) и осъществяването на правораздаването от множество съдии както едновременно (при разглеждането на сходни случаи), така и последователно (при инстанционното обжалване на решение по един и същ казус) е свързано с т.нар. „групова импровизация“, която се оказва ключова за адекватното функциониране и за нормалното развитие на правото: „Духът на груповата импровизация насърчава разширяване на общността, поемане на индивидуална и групово отговорност, както и преговори относно различията. Нейната практика развива качества като дълбоко слушане, присъствие, диалог, приемане на непредвидимото, изобретателна гъвкавост и въздържане от съдене“ (Piper 2010)<sup>26</sup>.

## 6. Ритъм

Двете основни промени в обвинителната стратегия на Ернест Пинар, донесли му победата в делата срещу Бодлер и Сю: а) разкъсване на връзката между автора и текста (репутацията и намерението на автора нямат определящо значение) и б) възприемане на „разделно“ четене на текста (цялостният прочит на произведението не може да компенсира ефекта на отделните включени в него текстове), през модерната епоха се оказват приложими не само по отношение на литературния, но и по отношение на юридическия текст. Модерно четене на закона се сблъсква със същите обвинения: а) за фикционалността на фигурата на Законодателя: липсва единен автор (субект на написаното), който да бъде основание и гарант за целостта на произведението, и б) за фрагментарността на правото: липсва единен роман (обект на четенето), който да бъде зачетен в неговия цялостен регулативен ефект. Юридическите текстове се създават и прилагат, без да е възможно тяхното пълно четене. Както посочва и самият Пинар в своята обвинителна реч срещу Флобер: „Да изчете целия роман? Невъзможно“. Но и не е нужно. Правните разпоредби създават специализирани регулативни ядра, които могат да произвеждат своите регулативни ефекти сравнително автономно и без да се нуждаят от изчитане на всички юридически текстове. Съдебната зала не е нито крепост в Империята на правото, нито библиотека в името на библиографската цялост на Закона. Съгласу-

---

<sup>25</sup> Пайпър посочва, че правото и импровизацията се явяват едновременно противоположни, но и взаимно допълващи се явления. Те споделят общи цели като справедливост, диалог и адаптация. Импровизацията е свързана с качества като диалогичност, способност за активно слушане, присъствие и приемане на непредвидимото. Именно тези характеристики могат да допринесат за развитието на правото.

<sup>26</sup> За значението на импровизацията за изграждане на отзивчиви демократични общности вж. и (Nicholls 2012), където също се прави връзка между импровизациите в джаз музиката и импровизациите при решаването на възникващите социални конфликти. Трейси Никълс акцентира върху трансформативната роля на етиката на импровизацията (Nicholls 2012: 161).

ваността между различните юридически текстове се осигурява чрез създаването на своеобразни смислови алианси с помощта на различни „литературни“ инструменти, които не подлежат на четене, каквито са ценностите, принципите и основните начала.

За да приложи закона, поне временно, юристът е принуден да спре да го чете. Законът не може да бъде прочетен в своята цялост, защото такава цялост липсва. Текстовете на правото дори и само в България са разпръснати в стотици закони и хиляди нормативни актове, които са писани и приемани в различно време от различни държавни органи, чийто персонален състав се е променял непрекъснато във времето. Трудно можем да си представим човек, който да е способен да прочете правото „в неговата цялост“, дори и да приемем, че тази цялост съществува, макар и като динамично единство от взаимосвързани юридически текстове. По-скоро съм склонен да заподозра Дуоркин, че в стремежа си да създаде интегритет в правната система подобно на Декарт, е станал автор на историята за един „зъл гений“ – митологичния съдия Херкулес, чиято неизмерима сила (да чете правото в цялост) поддържа легендата за Империята на правото, в която всеки към юридически текст трябва да се държи така, като че ли е част от цялото на правото.

Дали пък Пинар не е по-хитър от Херкулес? Дали неговата стратегия за „облекчено четене“, тъй като пълното четене (интегритет) е невъзможно, не е по-подходяща като препоръка за това как съдиите следва да вършат ефективно своята работа. Част от правото е невидима за очите и не може да се прочете, но пък може да бъде чута – в пороя от съдебни актове. Именно в съдебната практика можем да уловим звука, който се произвежда при прекъсването на конкуриращите се интерпретации, за да могат правните норми да фиксират своя смисъл във формата на решения и присъди. Неточностите, противоречията и ексцентричностите в съдебните актове, които нито един поправителен механизъм не може да коригира изцяло, свидетелстват за една често прикривана и дори отричана страна в правораздаването, която дори и когато не искаме да признаем, бихме могли да чуем като динамичен ритъм. Способността за проследяване на постоянните промени в съдебните решения, настъпващи независимо от липсата на изменения в текста на закона, е важна част от разбирането на правосъдието като ритъм, в който съществува идеята за справедливостта. Правото не трябва само да се чете. То може и да се слуша: „Трябва да се научим да слушаме правото: да бъдем внимателни, да изострим ушите си, да поемем отговорност за звука във всичките му юридически форми. Това е активен процес. Докато чуването според Ролан Барт е физиологичен феномен, слушането е психологически акт. То изисква „напрягане“, усилие, работа. Но това е работа, която е важна. Защото звукът не е безразличен; той има последици“ (Parker 2011: 989).

## Библиография

- Ауербах 2017: Ауербах, Ерих. *Мимезис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. Прев. Жана Цонева. София: Изток-Запад. [Auerbah 2017: Auerbah, Erich. *Mimezis. Izobrazyavaneto na deystvitelnostta v zapadnoevropeyskata literatura*. Prev. Zhana Tsoneva. Sofia: Iztok-Zapad.]
- Бахтин 1978: Бахтин, Михаил. *Рабле в историята на смеха*. Прев. Донка Данчева. – В: *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса*. София: Наука и изкуство. [Bahtin 1978: Bahtin, Mihail. *Rable v istoriyata na smeha*. Prev. Donka Dancheva. – V: *Tvorchestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na srednovekoviето i Renesansa*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Барта 2024: Барта, Роже. *Музикалните сфери на съзнанието*, прев. Мария Георгиева-Монтеро. – *Литературен вестник*, № 3. [Barta 2024: Barta, Rozhe. *Muzikalnite sferi na saznaniето*, prev. Mariya Georgieva-Montero. – *Literaturen vestnik*, № 3.]
- Бурдийо 2004: Бурдийо, Пиер. *Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле*. Прев. Стоян Атанасов, Малинка Велинова. София: Дом на науките за човека и обществото. [Burdiyo 2004: Burdiyo, Pier. *Pravilata na izkustvoto. Genezis i struktura na literaturnoto pole*. Prev. Stoyan Atanasov, Malinka Velinova. Sofia: Dom na naukите za choveka i obshtestvoto.]
- Даракчиева 2014: Даракчиева, Албена. *За виртуалната природа на изкуството*. – *Nota bene*, № 26. [онлайн] <https://notabene-bg.org/read.php?id=285> [прегледан 20.03.2025]. [Darakchieva 2014: Darakchieva, Albena. *Za virtualnata priroda na izkustvoto*. – *Nota bene*, № 26. [online] <https://notabene-bg.org/read.php?id=285> [seen 20.03.2025].]
- Еко 1985: Еко, Умберто. *Името на розата*. Прев. Никола Иванов. София: Народна култура. [Eko 1985: Eko, Umberto. *Imeto na rozata*. Prev. Nikola Ivanov. Sofia: Narodna kultura.]
- Рикьор 2000а: Рикьор, Пол. *Конфликтът на интерпретациите. Херменевтични опити*. Том 1. Прев. Иванка Райнова. София: Наука и изкуство. [Rikyor 2000a: Rikyor, Pol. *Konfliktat na interpretatsiите. Hermenevtichni opiti*. Tom 1. Prev. Ivanka Raynova. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Рикьор 2000b: Рикьор, Пол. *От текста към действието. Херменевтични опити*. Том 2. Прев. Жана Дамянова. София: Наука и изкуство. [Rikyor 2000b: Rikyor, Pol. *Ot teksta kam deystviето. Hermenevtichni opiti*. Tom 2. Prev. Zhana Damyanova. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Рикьор 2006: Рикьор, Пол. *Пътят на разпознаването. Три студии*. Прев. Тодорка Минева. София: СОНМ. [Rikyor 2006: Rikyor, Pol. *Patyat na razpoznavaneto. Tri studii*. Prev. Todorka Mineva. Sofia: SONM.]

- Флобер 1984: Флобер, Гюстав. *Избрани творби в четири тома. Том 1. Мадам Бовари*. Прев. Константин Константинов. София: Издателство „Народна култура“ [онлайн] <https://chitanka.info/book/289-izbrani-tvorbi-v-chetiri-toma> [прегледан 26.03.2025]. [Flober 1984: Flober, Gyustav. *Izbrani tvorbi v chetiri toma. Tom 1. Madam Bovari*. Prev. Konstantin Konstantinov. Sofia: Izdatelstvo „Narodna kultura“.] [online] <https://chitanka.info/book/289-izbrani-tvorbi-v-chetiri-toma> [seen 26.03.2025].
- Честъртън 2022: Честъртън, Г. К. *Човекът, който беше четвъртък: кошмарен сън*. Прев. Марияна Огнянова. София: Арт Етърнал. [Chestartan 2022: Chestartan, G. K. *Chovekat, koyto beshe chetvartak: koshmaren san*. Prev. Mariyana Ognyanova. Sofia: Art Eternal.]
- Шютц 1999: Шютц, Алфред. *Правейки музика заедно*. Прев. Кольо Коев. – В: Коев, К. (съст.) *Чужденецът*. София: ЛИК. [Shyutts 1999: Shyutts, Alfred. *Praveyki muzika zaedno*. Prev. Kolyo Koev. – V: Koev, K. (sast.) *Chuzhdenetsat*. Sofia: LIK.]
- Яус 1998: Яус, Ханс Роберт. *Литературната теория като провокация към литературознанието*. Прев. Мая Разбойникова-Фратева. – В: Ангелов, Ан. (съст.) *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. [Yaus 1998: Yaus, Hans Robert. *Literaturnata teoriya kato provokatsiya kam literaturoznaniето*. Prev. Maya Razboynikova-Frateva. – V: Angelov, An. (sast.) *Istoricheski opit i literaturna hermenevtika*. Sofiya: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“.]
- Anderson 1921: Anderson, Margaret. Ulysses in Court. – *The Little Review*, № 4, pp. 22 – 25.
- Beever 2011: Beever, Allan. Formalism in music and law. – *University of Toronto Law Journal*, Vol. 61, № 2, pp. 213 – 239.
- Dworkin 1985: Dworkin, Ronald. *A Matter of Principle*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dworkin 1986: Dworkin, Ronald. *Law's Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hannoosh 2011: Hannoosh, Michèle. Reading the Trial of the Fleurs du Mal. – *Modern Language Review*, Vol. 106, № 2, pp. 374 – 387.
- Grossfeld, Hiller 2008: Grossfeld, Bernhard, Jack Hiller. Music and Law. – *International Lawyer*, Vol. 42, № 3, pp. 1147 – 1180.
- Lacoue-Labarthe 1994: Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta: Figures of Wagner*. Translated by Felicia McCarren. Stanford: Stanford University Press.
- Langer 1954: Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Harvard University Press.
- MacNeil 2012: MacNeil, William P. *Novel Judgements: Legal Theory as Fiction*. New York: Routledge.

- Manderson 2000: Manderson, Desmond. *Songs without Music. Aesthetic Dimensions of Law and Justice*. Berkeley: University of California Press.
- Manderson 2010: Manderson, Desmond. Fission and Fusion: From Improvisation to Formalism in Law and Music. – *Critical studies in improvisation. Special issue: Lex non scripta, ars non scripta: Law, Justice, and Improvisation*, Vol. 6, № 1, pp. 1 – 10.
- Nicholls 2012: Nicholls, Tracey. *An Ethics of Improvisation: Aesthetic Possibilities for a Political Future*. Lanham: Lexington Books.
- Parker 2011: Parker, James. The Soundscape of Justice. – *Griffith Law Review*, Vol. 20, № 4, pp. 962 – 993.
- Parker 2013: Parker, James. The Musicology of Justice: Simon Bikindi and Incitement to Genocide at the International Criminal Tribunal for Rwanda. – In: Grant M., F. Stone-Davis (eds.) *The Soundtrack of Conflict. The Role of Music in Radio Broadcasting in Wartime and in Conflict Situations*. Hildesheim: Olms Verlag, pp. 211 – 229.
- Peters 2022: Peters, Julie. *Law as Performance: Theatricality, Spectatorship, and the Making of Law in Ancient, Medieval, and Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Petersen 1998: Petersen, H. On Law and Music. From Song Duels to Rhythmic Legal Orders? – *The Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law*, № 41, pp. 75 – 87.
- Piper 2010: Piper, Tina. The Improvisational Flavour of Law, the Legal Taste of Improvisation. – *Critical studies in improvisation. Special issue: Lex non scripta, ars non scripta: law, justice, and improvisation*, Vol. 6, № 1. [online] <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/1191/1716> [seen 20.03.2025].
- Ramshaw 2013: Ramshaw, Sara. *Justice as Improvisation: The Law of the Extempore*. Oxford: Routledge.
- Sénard 1857: Sénard, *La plaidoirie de Maître Senard au procès de Flaubert (février 1857)*, достъпна онлайн на следния адрес: <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/la-plaidoirie-de-maitre-senard-au-proces-de-flaubert-fevrier-1857/>.
- Supiot 2017: Supiot, Alain. *Homo Juridicus: On the Anthropological Function of the Law*. Translated by Saskia Brown. London: Verso.