

Велимира БОЖИЛОВА-СТОЯНОВА

СУ „Св. Климент Охридски“, София, България

velimira_bozhilova@abv.bg

В ТЪРСЕНЕ НА ВИНОВНИКА. ЛИТЕРАТУРНИЯТ ТЕКСТ КАТО МЕСТОПРЕСТЪПЛЕНИЕ

Velimira BOZHILOVA-STOYANOVA

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

IN SEARCH FOR THE CULPRIT. LITERARY TEXT AS A LOCATION OF THE CRIME SCENE

The text is focused on three slovak novels: *Prvá veta spánku* (1983) from Pavel Vilikovský, *Koniec hry* (1984) from Dušan Mitana and *Trestajúci zločin* (1995) from Ján Johanides. The aim of the text is to show the specifics of the construction of literary text, that has been thurn into a crime scene. The functions of the topoi like the stone-pit, woods or prison have been covered and used by the authors. Each one of the three authors has a different interpretation of the motive of guilt and the discovery of the culprit. The work combines the literary approach of three different writers and searches for their touching points.

Key words: *topoi, crime, offender, victim*

В статията си „От митовете до митизацията/митизирането“¹ Нора Краусова обръща внимание на факта, че под влиянието на откритията в областта на физиката (А. Аинщайн), при изследване на хронотопа на преден план излиза времевия аспект, докато пространството остава на заден план. Топосът, според нея, е този, който подлежи най-лесно на митизиране, а за такъв процес (на митизиране) може да се говори при прозата на словашкия натуразъм². Във връзка с направлението на лиризираната проза основните топоси са пространството на природата (открито, некултивирано) и селото (петрифицирано, подчинено на социални норми). Н. Краусова разглежда процесите на митизиране на пространството в прозата на натуразма, като акцентира върху семантичните опозиции, изведени от противопоставянето природа-село. Стъпвайки на тезата на Р. Барт за мита като дискурс, Н.

¹ Статията е част от монографията на Нора Краусова „Poetika v časoch za a proti“

² Натуразъм или лиризирана проза – понятие, дадено от Оскар Чепан, отнасящо се за прозата на автори като Франтишек Швартнер, Маргита Фигули, Доброслав Хробак и Людо Ондрейов и творчеството им в годините 1935 – 1950.

Краусова говори за топоса като за предмет без денотат, но с множество конотати. На митизиране може да бъде подложен всеки един речеви акт, всяко едно изказване е митопораждащо. Пространството не е само физическото място, където персонажът осъществява своите намерения, същевременно то е и „религия, идеология, аксиология, морал“ (М. Гловински, цит. по Krausová 1999). Въз основа на заключителните редове на статията на Н. Краусова може да изведем тезата за същността на акта на митизиране, в който не става дума за преработване на сюжети от митологията или архетипални образи, а за митизиране, заложено в езика. Всяко едно изказване се превръща в митизиращ акт, реализирано в пространството на художествения текст. Изказването е мит, обект без денотат, но с множество конотати.

Заводите и строежите в качеството си на символи на прогреса и технологичния напредък стават неделима част от прозата на социалистическия реализъм от 50-те, което води и до пренасищане на литературата с такива топоси. С романа си „Стъкленият връх“ (1954) А. Беднар поставя началото на нова тенденция в начина на изграждане на тези пространства. Получават нов аксиологичен смисъл, обвързани са с нови конотации. „Стъкленият връх“ е роман, написан под формата на дневник, а действието е ретроспективно. Ема Класова работи на строежа на изкуствена язовирна стена, докато инцидент не се превръща в причината да попадне в болница, където и умира. Топосът на строежа, познат като пространство на възхвала и вдъхновение в литературата след 1945 г., в „Стъкленият връх“ се превръща в мястото, заплашващо и отнемащо живота на работниците. В творчеството на тримата разглеждани автори (П. Виликовски, Я. Йоханидес и Д. Митана) може да се наблюдава, макар не винаги чрез опозиционна двойка (природа-град), пресемантизирането на топосите на градското пространство.

Ако се върнем отново към тезата на Н. Краусова за митизирането, което може да се осъществи „навсякъде, по всяко време и по какъвто и да е начин“ (Krausová 1999: 149), пространството на литературната творба може да бъде разгледано като мястото, където се извършва това митизиране. Художественият текст е подвластен на своя език, на неговите норми, на неговия синтаксис. Ако „митът е реч“ (Р.Барт, цит. по Krausová 1999: 49), то тогава всяко изказване може да бъде митопораждащо. Проследяването на топоса и начина му на функциониране в прозата на тримата автори, създава предпоставка за разглеждането на пространствата, осмислящи човешкия труд, като пространства, които заплашват живота на индивида. Те се превръщат в място на престъплението срещу човека. Градът и принадлежащите му атрибути, следствие на човешкия труд (фабрики, жилищни блокове, административни сгради), получават нови конотации. Постепенно значението на града като „голямо населено място, административен, търговски, промишлен и културен център“³ е изместено от възплашването на нови смисли в понятието.

³ Речник на българския език, Институт за български език, БАН: <http://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4/>

„Първото изречение на съня“ на Павел Виликовски предлага топоса на каменоломната и простраството около нея като най-вероятно място на извършеното убийство. В романа от 80-те „Край на играта“, като пространство на престъплението е посочен топосът на дома (апартаментът на режисьора Петер Славик). В „Престъпление, което наказва“ от Ян Йоханидес в затвора е попаднал невинен млад човек, който става жертва на политическия произвол и тоталитарната власт. Каменоломната присъства и в романа на Ян Йоханидес „Същността на каменоломната“⁴, като каменоломната е мястото, което не осмисля, а обезсмисля живота на протагониста – актьора Петер, а в разказа „Игла“⁵ на Д. Митана бащата на протагониста е починал в следствие на инцидент в мина.

В трите романа се появяват топоси на градското от литературата на 50-те години на XX в, като в този смисъл не може да говорим за връзка-приемственост на по-новия текст с по-стария⁶, ако използваме теорията на Р. Лахман. Такова продължаване би означавало приемственост между литературата, афиширана от тоталитарната власт, с литературата, която е изтласквана към периферията. Става дума по-скоро за иронизиране и преобръщане на идеалите, налагани чрез официозната литература. Но ако използваме за пратекст „Стъкленият връх“ на А. Беднар, тогава текстовете на разглежданите автори са продължаване, най-вече при разработването на мотива за топоса като заплаха за човека, а не място за опиянение от човешкия прогрес.

За да изведем (евентуалните) допирни точки между престъпленията в романите „Първото изречение на съня“ (П. Виликовски), „Край на играта“ (Д. Митана) и „Престъпление, което наказва“ (Я. Йоханидес), трябва да разгледаме спецификите на всяко едно от тях поотделно.

В романа на П. Виликовски при разпита на съгражданите на жертвата (Мария Б.⁷) следователят неколкократно се опитва да насочи вниманието им към топоса на каменоломната като вероятно място на убийството. В разгово-

⁴ Тук акцентът не е върху топоса като пространство на местопрестъпление, а като място на реализация на актьора, както и паралелите с „Митът за Сизиф“ на Албер Камю

⁵ Разказът „Игла“ (*Ihla*) е част от сборника „Нощни новини“ (*Nočné správy*, 1976), като първоначално авторът е трябвало да нанесе корекции и да заличи частта, в която се споменава мястото на злополуката.

⁶ Р.Лахман в „Памет и литература“ разглежда връзката между пратекста и по-новите текстове в два аспекта: приемственост/продължаване и симулиране/наподобяване. Сигналът за референция (Referenzsignal) показва преди всичко две взаимовръзки между изходен и произведен текст: новият текст е продължение на стария, като първа възможност, а като втора – текстът-продукт симулира/наподобява изходния – оригинала. Наподобяването има метонимичен характер, защото използва части от цялото, докато приемствеността копира цялостен образец.

⁷ Мария Б. и разследването на нейното убийство в разказа „Цялостен поглед върху Мария Б.“ (Celkový pohľad na Máriu B.) от сборника разкази „Жестокият машинист“ („Krutý strojvodca“, 1996)

рите Мария е наречена по няколко различни начина от близките си – Маришка, Манюла – обръщения, които трябва да свидетелстват за познанството с жертвата. Но в хода на действието се появяват няколко версии за убийството, като нито една то тях не е катогерична (а за мястото на убийството и за извършителя разбираме мимоходом във финала на произведението). Фамилията на убитата Мария остава само с инициал – от една страна това напомня за начина, по който се посочват замесените в убийство лица в журналистическите репортажи, а от друга – липсата на конкретика, както в имената, така и в мястото на престъплението, насочва към идеята за мултиплицирането на жертвата. Към това мултиплициране принадлежат и различните обръщения, както и различните истории, свързани с Мария Б.

Интересен е предложението от следователя топос на каменоломната като място за любовна среща: „Или искаше да ѝ покаже как в каменоломната, с помощта на новия метод преизпълнява нормата. Искал е да ѝ докаже, че любовта премества и планини.“ (Vilikovský 1983: 20). Последната част от цитата: „че любовта премества и планини“ в словашкия текст е „že láska skaly prenáša“, което буквално се превежда като „че любовта премества скалите.“. Посочването на оригинала на текста е важно, защото в цитата се съдържа иронията на идеята за пренасянето на камъните (което е и основната дейност, извършвана в каменоломната) като място, което вдъхновява и което крие в себе си потенциала да привързва един към друг хората, както и като място, където любовта на индивида (в случая по-скоро работният колектив) към работата и желанието да се изпълни нормата е равнозначно на геройски подвиг.

Каменоломната се появява и в опозицията между култивираното пространство на града и дивата (незасегната още от човека) природа, където тя е една-единствена – каменоломната, докато полето и поляната не представляват интерес, защото всяка една поляна е тъждествена на всяка друга. Към това противопоставяне може да добавим и присъствието на парка, ситуиран при културния дом, кръчмата и училището, докато гората се намира в далечината, в самия край на пътя; тя „принадлежи на друг разказ“ (Vilikovský 1983: 20). Отреденото централно място на парка, като дело на човешкия труд, контрастира със ситуирането на гората, като дело на природата, в пространството отвъд.

В романа на Д. Митана „Краят на играта“ имаме няколко преобръщения на ролите на престъпника и жертвата на убийството. От една страна е режисьорът Петер Славик, който отказва да приеме, че той е извършил убийството на жена си, а от друга – неговият баща Владо Славик поема вината за престъпление, което не е негово дело. Бащата е бил председател на комунистическата партия в родното си село. След сбиване в местната кръчма той поема вината за извършеното убийство, за да докаже, че като част от партията, която представлява, той добре знае кога трябва да поеме вината за последиците и че неговата безотговорност би застрашила името на партията. Той поема вината за убийството, защото неговите приятели (реалните извършители) очакват, че след като е член на комунистическата партия съдебният процес ще му се размине и няма да попадне в затвора. Той е задължен да отиде

доброволно в затвора – това е официалната семейна версия. Владо Славик е обществен деец и комунист, а като такъв няма право да се оказва в ситуации, където ще дискредитира това, което представлява в очите на хората. Всичко това дава основание на неговата съпруга – майката на Петер – да му позволи да отиде в затвора, макар този път да става дума за справедливо наказание. Оневиняването на режисьора се извършва в разговорите между майка и син: „От самото начало знаех, че тя ще те унищожи“. Репликата е отправена към съпругата на Петер, която той убива. В хода на действието той се убеждава в своята невинност, повтаряйки „Защо ми го причини?! Защо се върна един ден по-рано?! Защо ми сложи нож в ръката?“ (Mitana 1987: 85). Изземането и прехвърлянето на вината е видимо в употребите на дателните местоименни форми, където Петер се превръща в потърпевш на действието. Не той е агенсът и в сцената, в която е описано убийството: „Ръката, в която държеше ножа, уверено разцепи въздуха с невероятна убеденост, с победоносен триумф, сякаш от незапомнени времена е чакала този момент. [...] След това мускулатурата му изведнъж се успокои и той неразбиращо погледна към ножа...“ (Mitana 1987: 80). Извършителят на действието е неговата ръка, която малко по-късно ще определи като чужда: „...моята ръка, сякаш дори не ми принадлежеше“ (Mitana 1987: 86). По този начин имаме две жертви – бащата – в името на комунистическите идеали, който обаче е действал съзнателно, и синът – жертва на обстоятелствата, който става зрител на убийството на жена си. Топосът местопрестъпление е апартаментът на режисьора и неговата съпруга. Пространството на личното и интимното се превръща в място на престъпление към индивида, както и в място, където се разиграва. Представление (което като проява предполага наличието на зрители, в каквито по своеобразен начин се превръщат разследващите убийството). В началото на повествованието Петер Славик разказва за желанието си да режисира собствена творба, желание което наглед се осъществява при убийството на жена му, но дори и в този случай – той отново е пациент, доказателство на изказаната от следователя в романа на П. Виликовски теза, че: „Животът не се случва. На някого. Животът е.“ (Vilikovský 1983:26).

В романа „Престъпление, което наказва“⁸ нараторът вплита в историята си автора става дума за написалия историята, не за самия Я. Йоханидес) на текста; разказва му за масовия гроб, направен през 1948-а и където през 1989-а същите тези мъже, вече старци, погребват и архивите на партията.; за колективната тайна и колективната съдба. Един от персонажите, с които архиварят споделя част от съдбата си, ми разказва за това, че злото има свой организъм, има детство, младост и старост, а за да се задейства му е необходимо много малко – само лек натиск по критичната точка. Няколкото сюжетни линии са преплетени в разказа на архиваря – защото всяка една семейна история е същата като останалите. Попадналите в затвора са там, защото са щели да

⁸ В оригинал заглавието е „Trestajúci zločin“, т.е. имаме употреба на сегашно деятелно причастие, което насочва към активността на престъплението, както и към идеята за злодеянието, което наказва.

бъдат част от заговор срещу властта. Те са поканени единствено с тази цел – да видят нещо, което са видели, и след това се осъдени, защото са го видели. Иронично-тъжен е разказът на архиваря за това, което е видял по време на своята работа, а финалът на разказа е песимистичен. Ако злото има свой собствен организъм и се нуждае само от лек натиск, то това би означавало, че то битува свой собствен живот. Може да е провокирано от нечия човешка индивидуалност, но след като бъде отключено, бедствието не може да бъде спряно: то ще се случи и някой ще се превърне в негов пациент.

В романа се появява топосът на затвора – където попадат вече споменатите (т. нар.) врагове на партията. Протагонистът също е попаднал там. Той разказва за дните, прекарани в изолятора, където очаква посещенията на надзирателя, където единствената форма на защита пред насилието (в случая – сексуалното желание на надзирателя) е силната му воля. Идеята за посегателството над затворника е преплетена с идеята за изнасилването, което съдържа в себе си не само физически, но и психически последствия. По този начин топосът на затвора се превръща в място, където попадат не истинските извършители на престъплението, а жертвите. Я. Йоханидес пресемантизира топоса на престъплението посредством нравствените и моралните категории⁹.

Разглеждането на мотива за виновника и жертвата при тримата автори извежда три различни подхода при разработването на идеята за престъпление и наказание: при П. Виликовски реалният извършител е по-скоро отсъстващ, защото не е важно неговото откриване, а това, което се случва в съзнанието на персонажите; при Д. Митана имаме налице извършител, който постепенно дефинира себе си като жертва; при Я. Йоханидес идеята за злото и извършеното престъпление е представено чрез преплиташите се сюжетни линии, за да стигнем до идеята за вечнобитуващото злодеяние. Всеки един от тях използва различни стилови и езикови похвати – иронията при П. Виликовски, дативните конструкции на Д. Митана, нахъсаната и разклоняваща се сюжетна линия при Я. Йоханидес – за да очертаят един допълващ се образ на индивида, станал жертва на обстоятелствата и на средата, в която е ситуиран. Всеки един от тримата представя топоси, появяващи се в литературата на 50-те години на XX в. като места или на възхвала на човешкия труд и прогрес – като каменоломната – или на място, където попада врагът на този прогрес – затвора, за да ги превърнат в местата, където се извършва престъплението към индивида. По този начин добавят нови конотати, притежаващи обратен знак, защото опиянението само по себе си съдържа идеята да бъдеш замаян, но и самозабравил се. Топосите сами по себе си са синекдохи на страната, в която са ситуирани – т.е. Словакия от втората половина на XX в..

⁹ Мотивът за престъплението и наказанието може да бъде открит и в другите романи на Ян Йоханидес: „Слонове в Маутхайзен“ (*Slony v Mauthausene*, 1985), „Марек, конярът и унгарският свещеник“ (*Marek koniar a uhorský pápež*, 1983)

ЛИТЕРАТУРА // BIBLIOGRPHY

- Johanides 1995:** Johanides, J. *Trestajúci zločin*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1995.
- Krausová 1999:** Krausová, N. *Poetika v časoch za a proti*. Nové Zámky, Edícia Prameň, 1999.
- Lachmann 1990:** Lachmann, R. *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Mitana 1987:** Mitana, D. *Koniec hry*. Bratislava, Smena, 1987.
- Vilikovský 1983:** Vilikovský, P. *Prvá veta spánku*. Bratislava, Smena, 1983.