

РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Светлана Стойчева

върху дисертационния труд на доц. д-р Морис Наме Фадел „Детективи, разузнавачи, Студена война: криминалната и шпионската литература в сравнителна перспектива“, представен за придобиване на научната степен „доктор на науките“ в докторска програма „Теория и история на литературата“, професионално направление 2.1.

Филология

Представеният за научно обсъждане труд на доц. д-р Морис Фадел върху криминалната и шпионската литература респектира по няколко линии: с литературоведската си задълбоченост, с високата степен на проблематизация на темата, с неуморната смяна на гледните точки към нея, с оригиналните си подстъпи, на пръв поглед можещи да изглеждат и далечни, но посочващи фундаментални аспекти на анализирания обект; с неочакваните си асоциативни връзки, значително разширяващи контекста на разглеждане на един само жанр. Освен това Фадел отново (както и в предишните си трудове) показва как научното разследване (казано в стила на конкретната тематика) може да се превърне в интригуващ научен разказ, самопровокиращ се и провокиращ, самоизненадващ се и изненадващ: едновременно теория и разказ, но без общо с конспиративната теория, видяна едновременно като разказ и теория на стр. 141. И една още открояваща се особеност в почерка на автора: по подобие на уважавания от него Жак Дюбоа, той също предпочита въз основа на тясно дисциплинарното да извежда по-широко теоретични теми (казаното за Дюбоа: „Криминалната литература е избрана, за да може да се дебатира епохата.“, с. 19) – особено в частта, посветена на българското криминално и шпионско повествование, където чрез него се отключва темата за Студената война.

Сравнителната перспектива, обявена в заглавието на труда, има двойна употреба: от една страна, сравнително оразличаване на криминалната и шпионската литература (започващо още от увода); и от друга, сравнение между двата варианта на шпионски роман през Студената война – западния и комунистическия (във втората част).

Първата част е посветена на класическата криминална литература, теоретичната отправна гледна точка на труда, спрямо която убедително се открояват всякакви жанрови девиации по-нататък. Морис Фадел знае как да грабне веднага вниманието: „Криминалната литература е литературноисторически парадокс.“ – началото на първия

абзац, който свършва с твърдението за тоталното разминаване на тази литература с посоката на цялостното литературно движение: „Криминалната литература изглежда като класицизъм във времето на Романтизма.“ (с. 15) Едва осмислил това сравнение, на читателя му се подава истинският парадокс: „Същевременно обаче тя се оказва по-модерна и от литературния модернизъм, и от литературата изобщо на нейното време.“ (с. 15), в унисон с капитализма и капиталистическия пазар, но без да е типичната „масова култура“. Така още в началото става ясно, че ще бъдат търсени не ограничаващи дефиниции, а противоречия и различно тестване на жанра. Тест е и щудирането на теорията върху него – Зигфрид Кракауер, Жак Дюбоа, Дейвид Ф. Бел, Карло Гинсбург, Люк Болтански, Юри Айзенцвайг са основните автори, с които диалогизира Фадел, четейки ги изключително внимателно (в „острото“ четене на чужди текстове той наистина е много добър). В диалога му с тях се откроява особеното предразположение на жанра: едновременната му проява като „висока“ и „ниска“ култура, двойственото му поведение на пределно рационален жанр и потенциата му да предлага глобални истини, „скоростната“ му структура. Но най-обговаряна по отношение на криминалната литература се оказва релацията модерно-предмодерно. Въпреки че надделяват везните върху разглеждането на криминалната литература в сферата на модерността, Фадел продължава да проблематизира тази тема до края на труда си, очевидно давайки си сметка за всичките противоречия, с които е заредена.

„Двата произхода на жанра“ е особено ценна глава с извеждането на типологията на англоезичната и френската криминална проза чрез анализационни наблюдения върху конкретни образци. Да прочетеш един-единствен пасаж от „Откраднатото писмо“ на Едгар Алън По като „теория на англоезичната криминална литература“ (с. 27) се иска действително високо дедуктивно ниво на мислене. В сравнението се откроява поетиката на жанра, на която няма да се спирам изчерпателно. В англоезичната проза акцентът е върху антиестетическата „поръчка“, стопяваща емоционалната съпричастност на читателя за сметка на разбуденото му рационално любопитство към загадката. Във френската проза естетиката не е подкопавана, което усложнява, но в крайна сметка не допуска читателското „потъване“ в текста, както се изразява Фадел. Твърдението е прекрасно демонстрирано с цитат от началото на „Жълтото куче“ на Жорж Сименон. Атмосферата на романите на французина е предадена с артистичност, която бих нарекла сугестията на споделеното четене: „Романите на Сименон само за кратко и набързо излизат на улиците и притичват по бучащите булеварди. (...) Атмосферата е лепкава, диша се трудно... Външният свят

влиза само през прозорците...“; с. 35). Осмислянето на въздействието на подобна атмосфера върху читателя е също интересно: „Неговите очаквания за красота и хармония несъмнено ще влязат в конфликт с нея [атмосферата]. Доколкото обаче неподреденото и западащото ни привлича, идентификацията с текстовете за Мегре също е предвидима.“ (с. 36) – едно от многото места в текста на Фадел, които, покрай конкретния анализ, пораждат ценни интуиции у читателя. Що се отнася до (не)идентификацията на читателя и текста, този въпрос занимава сериозно автора, съзнаващ особеното му място в разкриване на характерните черти на жанра.

За отбелязване са и наблюденията върху „средния“ стил на разказване, предназначен за „средния“ човек (с. 35), който стил според Фадел криминалните филми не могат да уловят (трансформирането на „спокойния литературен вариант“ от киното в едно друго изследване заслужава по-голямо внимание). Сравнението на скоростната смяна на епизодите в „Жълтото куче“ с гледането на модернистичен филм (с. 32) ме навежда на въпроса това прави ли „Жълтото куче“ модернистично произведение?

Главата „Буквата“ разглежда жанра през философията на езика (най-вече през късния Пол Де Ман, много добре познат на Фадел). Задълбаването в семиотиката на „буквата“ има за цел да покаже нейния дълбок антиреференциален и антифигуративен характер, който, така да се каже, се „материализира“ („буквализира“) при отгатването на криминалната загадка и еднозначното назоваване на убиеца. Интересен е опитът в края на главата през същия ракурс да се вникне в причината за неутолимия „нагон“ за четене на криминални истории: „...в желанието да се избяга от колебанието, лутането във възможностите, множеството решения, да се излезе от езика... и да се срещнем с обекта сам по себе си, с една ясна реалност отвъд репрезентацията.“ (с. 47)

Не по-малко интересно е сравнението на четенето на криминалното произведение с четенето на текст на арабски или иврит, чиято структура също затруднява естетическото възприемане или идентификацията с текста, изисквайки тълкувателско отношение. Според Фадел силата на буквата е особено показателна в култури, „които не са изработили понятие за „мимезис“ и не се опитват да си обяснят света чрез класификации, разделения и противопоставяния“ (с. 49). Би било любопитно да се разшири, така да се каже, периметъра на буквата до китайския йероглиф (което още веднъж би свързало криминалната литература с Ориента – оригинална теза на автора). Старокитайските новели за странното, оформени като жанр в танската епохата (VII в.), често придобиват характера на кървави криминални истории, но по-важно е

участието на йероглифа в разгадаването на престъплението, повтарящо напълно функцията на буквата според Фадел. Китайският детектив е разказвачът на историята, бивш висш мандарин, настоящ търсач на Дао, случайно появяващ се на местопрестъплението и често отгатващ името на убиеца чрез „инструментариума“ на йероглифа. Знае се, че комбинацията от черти в йероглифа може да образува, но може и да скрива значения. Загадката е кодирана в самия него (подобно на буквата на Фадел) и в правилното му разчитане се състои разкриването на престъплението.

Ориентът логично отвежда към класиката в жанра – „Убийство в „Ориент експрес“. Морис Фадел предлага свой анализ на този метакриминален роман, заедно с архетипални отпратки към „Приказки от 1001 нощ“. Тук (както в целия труд) се срещат споделени тези и въпроси, провокиращи самия него, звучащи дискуссионно и нарочно търсени, като: „Смехът е начинът на тази литература да говори за смъртта. (...)...той е форма на неразбиране.“ (с. 56); Всъщност смъртта е сюжетно обвързана с Ориента. (с. 57); „Означава ли, че романът е мачистки, щом първо е заподозряна жената?“ (с. 58) и т.н.

Разработката на образа на детектива като проекция на модерността, но и като носител на предмодерна мотивация, и конкретно на образа на Шерлок Холмс, е пореден принос на работата: детективът като персонификация на абсолютното рациио, като алегория на обществения ред, но далеч от структурите му и техните идеологически покрития, безродник, бодлеровски фланьор, „Общителен самотник“ (по едно от вътрешните заглавия), меланхолик, латентен хомосексуалист или асексуален, клоун... Напълно оправдан е въпросът: „Холмс двама души ли са?“ (с. 65) Но търсенето на архетипалния образ на разминаването между тяло и ум, естетика и морал, красота и добродетели у Давид в Стария Завет ми се струва леко изненадващо. По-скоро в разминаването виждам комично-пародийните потенции на героя, за които другаде говори авторът. Дискуссионно ми изглежда и сродяването с Дон Кихот – дали съответствията между двамата натежават пред несъответствията? Дон Кихот е все пак първият романтически герой, а криминалната литература действително наследява „малко черти от Романтизма“ (с. 76). Дали наистина може да се каже, че „Детективът е отъмщаващият Дон Кихот.“, след като неговото амплуа е да разкрива? Разглеждането на разгадаващия загадката като загадка за читателя, без дори да е ясно нейното естество, смятам за интересен щрих към образа на детектива.

Обобщението за твърде пластичната природа на криминалната литература с нейната миметичност и немиметичност, модерни и предмодерни елементи,

доближаване и отгласване от масовата култура я поставя в един универсален пласт на световната култура, която има своите проявления и в българската, разгледани под интригуващото заглавие „Около един несъстоял се жанр“.

Тъй като българските образци се явяват в по-ново време и в друг контекст, то паралелно с тях се представя криминалната литература във втория ѝ етап, наречен „noir“. Представителното произведение тук, разбира се, е „Синият залез“ на Павел Вежинов от 1947 г. Акцентът в „noir“-а е върху психологизацията на персонажите, за разлика от класическата криминална проза. Според Фадел използването на похвата *discours indirect libre* („непряка свободна реч“), типичен за Флоберовата „Мадам Бовари“, при който се разказва в трето лице какво мислят персонажите, „изпълва с лирическо съдържание епическата форма“ и „преоблича субекта като обект“ (с. 89). Може би по-скоро обектът бива преоблечен като субект. Не съм убедена, че субективацията на прозата непременно трябва да се разглежда като „лиризация“. Подобен похват, използван от Достоевски за предаване мислите на Разколников и следователя не се усеща като лиризация. Това по-скоро е похват на иронията, която е уловена и от Фадел още в следващия абзац: „Като всеки истински представител на „noir“-а, „Синият залез“ е пародия на класическия криминален роман.“ (с. 89).

Ранният опит на Вежинов (въпросният роман) се разглежда от Фадел като най-доброто му собствено постижение, необременено от последвалите го критически вмениявания. Идеологическото „смачване“ (негов израз) на „Синият залез“ е симптоматично за неосъществяването на класическия криминален жанр в българската литература. За да обясни идеологическата причина за това, авторът се обръща към базисния за последвалото социнженерство текст на Ленин „Държавата и революцията“. Тезата, която има пряко отношение към криминалния роман в условията на социализма, е че с отмирането на държавата, ще отмре и престъпността. Това предопределя мимикрирането на класическия криминален жанр в политико-криминален с акцент върху първата съставка, или както авторът ги нарича, „Криминални истории в свят без престъпления“. Тук отваря редица български повести и романи: сборника „Три срещи с инспектора“ на Богомил Райнов, „Кутия за енфие“ на Павел Вежинов, „Реката на раздялата“ на Янко Станоев, „Момичето и предателят“ на Костадин Кюлюмов и Венцислав Диаватов (Стефан Гечев), за да покаже как идеологическата доминанта пре моделира жанра.

Галавата, наречена „Успешните разкази на комунизма“, разглежда най-тиражираните произведения на криминално-разузнаваческа тематика (Св. Игов) в

българската литература и кино, издържани в парадигмата на социалистическия реализъм и маскирани като „философско-криминални“ (Пантелей Зарев) – Фадел много добре обяснява за каква философия става дума. За да вникне в този и до днес запомнен успех, авторът включва в кръга на анализа си и монографията на Богомил Райнов „Черният роман“ (1970), най-сериозното изследване на жанра тогава. Семиотичния прочит на „авангардистка корица“ отново завръща към знаковостта на буквата като репрезентираща антиестетическата същност на криминалната литература, но този път видяна в противоречие с позицията на самия автор на монографията (Райнов), представящ се като радетел на психологизацията на жанра (разбира се, причините за това противоречие са обяснени).

Фадел свързва успеха на жанра с масовото влечение към конспиративността (митът за дебнещия враг – с „разнообразно количество понятия за враг“, с. 101) в съчетание с утопичността. На фокус са романите на Богомил Райнов за външния разузнавач Емил Боев и на Андрей Гуляшки за вътрешния разузнавач Авакум Захов. Студената война между двата основни политически лагера създава почти огледалното противопоставяне между тях, но налага и промяна на жанровото название. От източната страна на желязната завеса шпионският роман вече се нарича „приключенско-разузнавателен“ („шпионски“ придобива „капиталистически“ пейоративен отенък). Маскирането му като „криминален“ според автора е плод на новото разбиране за престъпността по време на социализма, според което политическият престъпник е криминален, жертва на рецидивирало капиталистическо минало.

Може би е пресилено твърдението, че филмовите версии на поредицата за Емил Боев не допринасят нищо нито към „художествените ѝ качества“, нито към популярността ѝ. Заслужава внимание вникването в образа на българския разузнавач: „Иронията на Боев сякаш не се обляга на нищо позитивно, на никаква кауза, на никаква ценност. Загадка е как тази вътрешна пустота, този радикален скептицизъм се съчетава с неговата вяроност на идеологията.“ (Автореферат, с. 15) Интересно ми е дали Фадел е помислил за известна авторефлексия в изграждането на този образ от страна на Богомил Райнов.

Паралелът между западния шпионски роман (романите на Джон Лъо Каре) и разузнаваческо-приключенското четиво в литературата на социализма, ако се изключи идеологията, изненадващо ги приближава: внушението и на двете версии в крайна сметка се оказва общо – скепсис към реалността и към Другия.

Никъде Морис Фадел не нарича „набързо“ криминалната литература „кримки“ – нейният теоретичен и литературноисторически потенциал, разкрит в труда, отхвърлят напълно снизходителното отношение към жанра.

Ще заключа кратко: проявената научна дързост от автора на дисертационния труд и зрелостта на постигнатите резултати в него за мен са повече от достатъчни, за да предложа на уважаемото жури да му бъде присъдена научната степен „доктор на науките“.

31.05.2022

проф. д-р Светлана Стойчева