

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 15 / 2018 / НОВА НАРАТОЛОГИЯ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2018/03/Raiko-Baichev-The-Eye-of-God.pdf>

Окото на Бога

Райко Байчев

Резюме: Текстът наблюдава ролята на разказвача в традиционния роман на реализма и наративните техники на романа на модернизма, сравнявайки фигурата на автора при Толстой и Вирджиния Улф.

Ключови думи: реализъм, модернизъм, Толстой, Вирджиния Улф, наратология, всевиждащия разказвач, поток на съзнанието

Райко Байчев е докторант по „Култура и литература на XX–XXI век“ в Софийския университет. Дисертацията му е посветена на проблема за времето при Скот Фицджералд, Вирджиния Улф и Самюъл Бекет.



Добре известна е фразата, с която Исак Бабел описва Толстой: „Ако светът можеше да се описва сам, би писал както Толстой“¹. В това изречение има много повече от обичайното възхищение към графа от Ясна Поляна: това не е просто поредно свидетелство за гениалността на Толстой, мащаба на творчеството му, фигурата му на богоподобен мъдрец. Това, че Толстой описва света, така, както светът сам би разказвал за себе си, всъщност отпраща към най-важната особеност на основната наративна конструкция в големите романи на XIX век, а именно, че високите образци на реализма разгръщат наратив, при който историята сякаш се води и наблюдава от някакво квазибожествено, всевиждащо око: хипотетичното око на Бога. То прониква в собствените глъбини и разказва за тях, „вижда“ собствената си тоталност, а после я „пише“, разгъва я в текст. Това око е разбира се онипотентно, всепроникващо, всезнаещо, всесеразбиращо. Романите на Стендал, Балзак, Дикенс, и в най-голяма степен на Толстой, са конструирани така, че да имитират съвършено властта на една върховна, надчовешка институция на всевиждащ разказвач, който ще създаде свят от нищото, ще го насели с герои, събития, истории. Този разказвач създава своя голям реалистичен роман, подражавайки на божественото сътворение: времето и пространството се разгъват пред очите ни под влиянието на някаква всемогъща наративна сила, която *ex nihilo* поражда колосална конструкция, вместилище на текста-свят. Актът на разказа като имитация впрочем отдавна е коментиран в литературната традиция през Платоновото понятие „мимесис“ – според Платон изкуствата са просто „мимесис“, подражание, несъвършени копия на несъвършения тленен свят. Платон смятал, че изкуството е двойно отдалечаване от истината, тъй като то подражава на заобикалящата ни действителност, на илюзорния танц на сенките върху неосветената стена на пещерата: то е копие на копието. В този смисъл има и антагонизъм между „логос“ и „митос“, между философия и разкази: логосът ни доближава до съвършения свят на идеите, до вечните ейдоси, докато митосът, разказите, ни отдалечават от тях, те само мултиплицират илюзията на действителността, и затова поетите, това е добре известно, трябвало да бъдат изгонени от идеалната държава.

¹ „У меня всегда, когда я читал Толстого, было такое чувство, словно мир пишет им...“ вж. <http://www.isaakbabel.ru/content/view/211/7/>

В литературната традиция на XIX век обаче идеята за съвършения мимесис не само че не е дискредитирана, а всъщност се превръща в основополагащ стремеж и ценност на реализма. Писателят е писател, защото е „художник на действителността“ и неговият гений често се измерва тъкмо с умението му да вниква в нея с всепроникваща сила. Балзак ще записва до безкрай една дървена врата, Толстой ще разказва на десетки страници за особеностите на всички съсловия: в някоя глава аристокрацията отива на разточителен бал, в друга – бедни и отрудени селяни прекарват един цял ден в косене, в което преумореният от светски интриги Пиер Безухов ще намери утеха, в трета – на десетки страници ще бъде разгърната сцена на лов, в която кучета, зайци, лисици, хора участват в общ ансамбъл, описан с наблюдателност, която не пропуска да разкаже в подробности всичко, дори ритмичния пресеклив дъх на хрътките. За всевиждащия разказвач на реализма не съществува недостижим детайл от реалността на неговия текст, така, както не би съществувал за Бога в реалиите на сътворения от него свят. Усъвършенстването на автора е усъвършенстване в съвършения мимесис, при който Флобер съветва младия Мопасан, негов ученик в творчеството, „да наблюдава дадено дърво дотогава, докато открие чертите, отличаващи го от някое друго дърво, за да намери след това думите, които адекватно ще изразят точно тази неповторимост на конкретното дърво.“²

Романът на XIX век въобще „изобразява екстензивната тоталност на живота“³: а за да се изобрази тази екстензивна тоталност, то неминуемо се стига до композиционния проблем за гледната точка на автора:

Проблемът за гледната точка е изведен като централен композиционен проблем за произведенията на изкуството, проблем, който обединява най-различни видове изкуство. Без преувеличение можем да кажем, че проблемът за гледната точка има отношение към всички изкуства, пряко свързани със семантиката, т.е. с репрезентацията на един или друг фрагмент от действителността⁴.

Тоест, от това чие „око“ е окото на Разказвача, зависи и огромното поле от значения на романа: а „божествената репрезентация“ в романа на XIX век е единствената

² Д. Лукач, *Литературни портрети*. София: Народна култура, 1988, 344.

³ Д. Лукач, „Теория на романа“, *Хаос и форми*. София: Наука и изкуство, 1989, 376.

⁴ Б. Успенски, „Поетика на композицията“, *Семиотика на изкуствата*, т. 1. София: Наука и изкуство, 1992, 13.

– такава най-често е естетиката на реализма, – която може да гарантира представянето на тоталността на битието.⁵

Най-далекобойната и любопитна претенция на този характерен за XIX век наратив е, че авторът може дори да разчете какви точно фрази казват определени погледи. Когато Толстой например описва как Ана Каренина и Вронски разменят погледи, той предоставя на читателя цели изречения, които съответното око казва. Същото се случва и с Кити и Левин. Ето например един диалог между очите на двамата:

Тя искрено го съжаляваше, толкова повече, че го съжаляваше за едно нещастие, което му бе причинила тя. „Ако можете да ми простите, простете ми — каза погледът ѝ, — аз съм толкова щастлива!“

„Мразя всички, и вас, и себе си“ — отвърна неговият поглед и той посегна към шапката си.⁶

И ако този обмен на гледащи все още е нещо, което все пак може да си представим, друга размяна на погледи между Кити и непознато момиче изглежда много по-невероятна.

Двете момичета се срещаха, – разказва Толстой, – по няколко пъти на ден и при всяка среща очите на Кити казваха: „Коя сте вие? Каква сте? Истина ли е, че сте онова прелестно същество, за каквото ви смятам? Но, за Бога, не мислете — прибавяше погледът ѝ, – че ще си позволя да се натрапя с познанството си. Аз просто ви се люблювам и ви обичам.“ — „Аз също ви обичам и вие сте много, много мила. И бих ви обичала още повече, ако имах време“ –отговаряше погледът на непознатото момиче.⁷

Подобно изчерпателно многословие на човешките очи вероятно изглежда прекалено в постмодерното днес: та как така очите на Кити казват цели пет толкова ясни изречения, а и на всичкото отгоре ги повтарят безгрешно по няколко пъти на ден при всяка среща? Ние може да си представим тази страховита картина на реализма, в която божественото око прониква в човешкото око и „изважда“ от него цели изречения, като една литературна обсесия, която Бабел, говорейки за Толстой, нарича постигането на „идеален проводник“⁸: Толстой е близо до идеалния проводник, защото оказва *най-малко*

⁵ Според Лукач търсенето на тази тоталност първо, е носталгично завръщане към мисленето на гръцкия човек, който притежава чувството за еднородна тоталност на битието, и второ – съпада с марксистическото изискване, според която големия роман на реализма е най-вече репрезентатор на социалните драми, трябва да представи всички слове на обществото, да служи за огледало на йерархиите и конфликтите между тях; романът е художествен изразител на класовите стълкновения.

⁶ Л. Толстой, *Ана Каренина*. София: Народна култура, 1981, 64.

⁷ Пак там, 245.

⁸ „Его книги выглядят так, будто существование великого множества самых разных людей, животных, растений, облаков, гор, созвездий пролилось сквозь писателя на бумагу. Как бы это сказать поточнее?.. Вам

съпротивление при превръщането на света в литература – дефиниция, която общо взето означава, че той, най-вече във „Война и мир“, всъщност няма *стил*, неговият авторов печат е в това, че няма печат; светът сякаш се разтваря в литература без посредник, наблюдаван директно от Окоето на Бога.

Този автор-бог на реализма понякога обаче допуска крайно любопитни отклонения от уж квазибожествената си позиция.

Така например в една на пръв поглед съвсем обикновена сцена от „Война и мир“, в която Наташа, Соня и Николай стоят в хола и разменят най-обикновени реплики, Толстой прави ремарки, които водят до заключението, че той сам се е детронирал за кратко от собствената си всевиждаща роля.

- Едуърд Карлич, изсвирете, моля ви, любимото ми ноктурно от господин Филд – обади се от салона гласът на старата графиня.

- Наташа! Сега е твой ред. Изпей ми нещо – чу се гласът на графинята.⁹

Това, че от салона се е „обадил“ гласът на графинята, че се е „чул“, води към една особена промяна на институцията на разказване. Тук разказваческият глас е изгубил собственения си статус, самоотнел си го е. Авторът просто „седи“ на дивана при останалите и макар в други ситуации да е бил надарен с всепроникваща мощ, сега е с лимитирани възможности, досущ като собствените си герои. Чул се е гласът на графинята и авторът знае за него точно толкова, колкото персонажите, които стоят в съседната стая. В „Поетика на композицията“ Борис Успенски обстойно описва тази интересна метаморфоза, при която всевиждащият разказвач сам си налага ограничения. Така например Толстой проследява генерал Кутузов със свитата му от някаква дистанция, която Успенски нарича дистанция на „пантомимата“ – тя е средноотдалечена по особен начин, сякаш авторът наблюдава ставащото от петдесетина метра и не желае да се доближи повече: затова той вижда разни неща, но не може да ги чуе. Ето и примера:

Зад Кутузов, на такова разстояние, че всяка тихо изречена дума можеше да се чуе, вървяха двадесетина души от свитата. Господата от свитата разговаряха

известно, что в учебниках физики называют "проводниками" и что имеют в виду, когда говорят сопротивлении, которое оказывает проводник электрическому току, текущему в нем? Так вот, совершенно так же, как и в случае с электрическим током, среди писателей есть проводники, более или менее близкие к идеальным. Толстой был идеальным проводником именно потому, что он был весь из чистой литературы.“
Вж. <http://www.isaakbabel.ru/content/view/211/7/>
9 Л. Толстой, *Война и мир*, т.2. София: Труд, 2009, 292. Цитирано от Б. Успенски в: Борис Успенски, *Семиотика на изкуствата*, 67.

понежди си и от време на време се смееха. Най-близо зад главнокомандващия вървеше един красив адютант. Той беше княз Болконски. Редом с него бе другарят му Несвицки, висок щаб-офицер... Несвицки едва сдържаха смеха си, възбуден от един малко мурдав хусарски офицер, без да се усмихва, без да променя израза на неподвижните си очи, гледаше със сериозно лице гърба на полковия командир и имитираше всяко негово движение. Всеки път, когато полковият командир трепваше и се навеждаше напред, точно така, по съвсем същия начин, трепваше и се навеждаше напред хусарският офицер. Несвицки се смееше и тупаше другите.¹⁰

Какво са разговаряли и за какво са се смели, ние не знаем, Толстой – също: предал е една средноотдалечената пантомимична картина, в която е заместил омота на Бога с призрачната фигура на друг, лимитиран наблюдател, който не може да предаде добре от дистанцията си същите неща, с които основният наративен глас до момента се е справял с лекотата на всевиждащо създание. Жанет нарича тази игра на перспективи „фокализация“ и я разграничава на нулева (тази на всезнаещия, всепроникващ разказвач), вътрешна (перспектива, при която разказвачът знае толкова, колкото и героят; светът се филтрира през лимитиран персонаж) и външна (разказвачът знае по-малко от героите – действа като обектив на камера, който вижда разни неща, но не може да ги предаде добре)¹¹. Късните реалисти започват да смесват и да играят с перспективи: всичко се разказва от омниприсъстващия глас на бога – разказвач (нулева фокализация), който от време на време *спуска* в света си някакви ограничени „човешки очи“, които после се завръщат към доминиращата „обител“ на всезнаещия разказвач, за да я захранят с перспективи.

С подобни наративни стратегии Толстой, Балзак, Юго, Дикенс и други достигат до предела на реализма и доминиращата му жанрова роля в литературата на XIX век. В наратологията обикновено се прави разлика между *reliable* и *unreliable narrator*, между един благонадежден, достоверен, създаващ здрави конструкции разказвач, виждащ света така, както го вижда Бог, и един ограничен, несигурен, лимитиран от собствения си опит разказвачески глас: смяната на перспективата от първия към втория, или пък редуването и играта с двете, вероятно е една от най-крупните промени, които настъпват с появата на модерния роман в първата четвърт на XX век. Тогава наративните конституции на реализма ще започнат да се огъват, променят: тази авторитетна и квазибожествена разказваческа сила, доведена до крайност от Толстой и големите реалисти, ще бъде

¹⁰ Л. Толстой, *Война и мир*, 141. Цит. от Б. Успенски в: Борис Успенски, *Семиотика на изкуствата*, 73.

¹¹ Вж. G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oxford: Blackwell, 1972.

разтърсена. Авангардизъм, експресионизъм, футуризм, дадаизъм, сюрреализъм, символизъм – почти всяко ново течение на военна и следвоенна Европа е реформаторски настроено към устойчивата рамка на писателя-реалист, към бавния и усърден художник на световите и неговото Всевиждащо око. Измежду многото добре известни примери за радикалната атака срещу реализма е едно възражение, при което в „Манифест на сюрреализма“ Андре Бретон говори за „Стаята на Достоевски“. Бретон се спира на момент от „Престъпление и наказание“, в който Достоевски внимателно описва стаята на Расколников – какви чекмеджета, столове, гардероби, прозорци имала тя, кое къде и в какъв порядък било разположено¹². Това, ще отсъди Бретон, е вече напълно излишен литературен похват, истински анахронизъм, нещо, от което литературата повече няма да се нуждае. Литературата, метафорично казано, трябва да напусне „Стаята на Достоевски“, да избяга от нея, да се откаже от обсебията на реализма за старателното изобразяване на действителността и нейните обекти, за да може да изрази, както настоява Бретон, Чудното и Чудесното. Приблизително в същия период Вирджиния Улф в едно есе обявява, че „съвременният разказвач не може да излее поезията си направо в старите канали на английската поезия“¹³, докато преди нея пък Маяковски е призовал „да изхвърлим Толстой, Достоевски и Пушкин от парахода на историята“.¹⁴

Последното, разбира се, се оказва недотам възможно: за разлика от изобразителното изкуство например, където Полък и Уорхол безпардонно разбиват конвенциите на вече създаденото от големите им предци, то фигурите на модернизма в литературата – Вирджиния Улф, Марсел Пруст, Джеймс Джойс експериментират на фона на една запазена почителност към великите творби на отминалия век. Това обаче не отменя едно от най-важните събития в литературната история: че през XX век се провежда особена атака срещу самия мимесис, срещу претенцията на реализма да уподоби действителността, да я запечата, копира, предаде до последен детайл. Този авторитетен разказвачески глас на реалистите, който държи мощен контрол над конструирания от тях текст-свят, се заменя от една флуидна разказваческа техника, нов наративен опит: историята вече се води от т.нар. „поток на съзнанието“. Той води дотам, че конструкцията

¹² А. Бретон, „Манифест на сюрреализма“, *Два манифеста на сюрреализма*. София: ЛИК, 2000, 14.

¹³ В. Улф, *Литературни есета*. София: Колибри, 2015, 46.

¹⁴ Вж. текста на Александър Кьосев „Скандалът на утопията“, сп. *Пирон*, 1 януари, 2014.

на разказа променя собствената си наративна структура - за Вирджиния Улф „външните събития изобщо са изгубили своето господство“¹⁵, защото при потока на съзнанието, който Ауербах нарича „многоперсонално представяне на съзнанието“¹⁶, наративното време започва да тече по различен начин: дистанцията между авторовия глас и гласа на персонажа ще бъдат дотолкова заличена, че те ще станат трудно отделими един от друг. За модернистичния наратив не е толкова важно старателното описване на действителността, колкото да бъде уловено бушуването на съзнанието, първичния и хаотичен процес, който ще замести ясно структурирания мисъл на героя. Тази мисъл става неотделима от самия мисловен процес с неговата спонтанност, непредвидимост, асоциативност. Задачата на писателя реалист е да обработи и изведе мисълта на героя, за да я събере в няколко категорични изречения. Задачата на писателя модернист е мисълта да се представи в нейния първороден хаос и въобще да не бъде извеждана извън него. Така например ако Кити от „Ана Каренина“ и непознатото момиче се разминат в един модернистичен роман, очите им няма да си кажат точно определени и отделени едно от друго с кавички и пряка реч изречения. Вместо да очертае строга дистанция между двата персонажа и двата им погледа, модернистичният наратив би ги вплел в пасаж с неотделими граници, при който единият поглед автоматично проправя тунел към другия, *tunneling process*, както го нарича Вирджиния Улф: в рамките на едно изречение, без определени ремарки, биха могли да бъдат излети мислите както на единия герой, така и на другия, без да е необходимо въобще да бъдат удържани и авторитетно наблюдавани, редактирани, реконструирани от стария наратив в духа на реализма. Фокализациите, нулева, вътрешна и външна, започват да се редуват толкова шеметно, че идеалът на реализма – максимален разказвачески авторитет се преобръща диаметрално – важен е сякаш *минималният автор*.

За начина, по който при модернистите потокът на съзнанието внезапно връхлита обичайните конвенции на разказване, съществуват безброй примери. Ето един произволен пасаж от „Към фара“, в който авторовият глас се редува с гласа на мисис Рамзи, без да съществуват каквито и да било обособяващи разлики между тях – кавички, пряка реч, обяснителни ремарки от типа на „помисли си тя“ и т.н. С удебелен шрифт ще маркираме

¹⁵ Е. Ауербах, *Мимесис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. София: Изток-Запад, 2017, 534.

¹⁶ Пак там, 532.

думите на разказвача, а в курсив – мислите на героинята (нещо, което Вирджиния Улф разбира се никога не би направила).

Килимът бе избелял, тапетите се поклащаха наполовина отлепени. Розите по тях въобще не си личаха. Така е, когато всички врати стоят непрекъснато отворени и няма ключар в цяла Шотландия, който да поправи едно резе, тогава очевидно, че нещата ще се износят. Какъв е смисълът да метнеш зелен кашмирен шал върху някоя картина? Нали след две седмици цветът му ще заприлича на грахова супа. Но вратите я ядосваха най-много, никой не затваряше вратите. Тя се заслуша. Вратата на гостната беше отворена. Прозорците трябва да стоят отворени, а вратите – затворени. Какво толкова сложно има в това, та никой не можеше да го запомни?¹⁷.

Този кратък пасаж илюстрира основната разказваческа стратегия на модернизма, при която дистанция между авторов глас и гласа на персонаж на практика не съществува, двата могат да отекнат едновременно и да отзвучават заедно, наслагвайки се един върху друг така, както в хоровата музика се изпълнява канон. И докато Улфският поток на съзнание редува изключително бързо различни степени на фокализация, то при Джойс и Фокнър мисълта на героя често се представя в своя жив и първичен хаос:

*...но нали никой не ѝ повишава тон ами щом на него не му стиска тогава аз ще я науча нея и това бе последния път когато пусна кранчето със сълзи разциври се да точно такава съм тук в тая къща аз командвам но за всичко това разбира се е виновен той като ни кара и двете да слугуваме у дома вместо да ни вземе жена откога го чакам тоя ден*¹⁸.

Или:

*...ще ти бъде непоносимо да си представяш че един ден вече няма да изпитваш болка сега да си дойдем на думата ти навярно гледаш на това изживяване от което ще ти побелее косата така да се каже за една нощ без ни най-малко да промени твоя лик при такива обстоятелства не може да се сложи край та това е чист хазарт.*¹⁹

С въдворяването на потока на съзнанието в литературната наративна традиция, с отказа да се обработват, подреждат и редактират мислите на героите, писателите модернисти всъщност декларира следното: че бидейки прекалено шлифован, реализмът е всъщност е нереалистичен. Той сякаш се е провалил тъкмо в най-голямата си претенция. Необработеният и хаотичен мисловен поток, смятат писателите на модернизма, е много по-достовиен от конвенционалните техники на разказване, в които няколко точно определени и добре структурирани фрази уж предават онова, което става вътре в героя.

¹⁷ В. Улф, *Към фара*. София: Колибри, 2008, 45.

¹⁸ Дж. Джойс, *Одисей*, прев. Иглика Василева. София: Изток-Запад, 2011, 904.

¹⁹ У. Фокнър, *Врява и безумство*. София: Труд, 2005, 175.

Този бушуващ поток на съзнанието всъщност радикално променя темпоралните рамки в един роман – фокусът от външното събитие се премества в потока, който скача към минало, настояще и бъдеше със скорост, която създава не разчлененост, а преплетеност.

Хронотопите на романа, според известната дефиниция на Бахтин, започват с прилагането на тъй нареченото *авантюрно време* в наративната стратегия на разказвача. Това ще рече, че при избухването на определени интриги, романното време става компресирано, сгъстено, интензифицирано, за да може да се създаде ефектно повествование: авантюрното време е свързано с онова *изведнъж, внезапно*, което маркира всяка история. Въпросното *изведнъж*, пише Бахтин, открива поле за действие на *чука на събитията*, безкомпромисен инструмент, който изгражда всеки сюжет. Романовото „изведнъж“, тежките удари на *чука на събитията*, може да бъдат избухване на война, на чума, на глад, на намеса на боговете, на предателство, на влюбване, на разпределяне на царско наследство: всяко *изведнъж* вкарва героите в ситуация на *авантюрно време* и определен хронотоп, в който то е разгърнато. Чукът на събитията, най-вече в традициите на реализма, кове в темпорална рамка със *сравнително равномерен ритъм*: събитията се стоварват през равни интервали, каквито действително биха се чували, ако звукът им долиташе от ковачница. Тези равномерни удари преди са били винаги ясни: Андрей Болконски заминава на фронта. Андрей е ранен и се преобръща от коня, с поглед към небето. Андрей се връща. Андрей се влюбва в Наташа, чувайки я как пее. Танцуват на бала. Ще се оженят, само след година. През това време Наташа се увлича по Анатол. Уязвеният Андрей се връща на фронта. Там вижда Анатол, който е с ампутирани крака и осъзнава, че може да му прости, както на него, така и на Наташа, която все още обича. При Бородинската битка обаче Андрей е тежко ранен. Изпращат го в Москва, а там Наташа го намира. Той издъхва в ръцете ѝ.

Как обаче би изглеждал сюжетът на „Към фара“, описан тъкмо през подобни удари? Общо взето, абсурдно. Мисис Рамзи прекарва един ден със семейството си. Уж ще ходят към фара, но не отиват. Десет години по-късно мисис Рамзи е мъртва. После Лили Брискоу се завръща в изоставената къща и рисува картина. Това, което Вирджиния Улф всъщност прави, е да промени темпоралната честота на чука на събитията, да оспори самите му физически проявления. В реализма чукът периодично нанася удари–събития, които изковават динамиката на равномерно изкования във времето в сюжет. В модернизма

този чук нанася един-единствен удар, който дори не е важен: модернистът не вижда удара, а се вслушва в ехото на този удар, в безкрайното и деликатно богатство на реверберациите. И ако това е все пак доловимо, ни предстои още една и още по-радикална крайност: възможно е самият чук на събитията да не се стовари въобще, да остане застинал във въздуха и вслушването да е в напрежението преди удара. Във „Вълните“ Вирджиния Улф завършва един пасаж по следния начин:

*Неколцина полицаи висят по ъглите. Но нощта започва. И аз сияя в тъмното. Коприната гали коляното ми. Копринените ми крака се отъркват гладко-гладко един в друг. Камъните от огърлицата студенеят на шията ми. Ходилата ми усещат пристягащите ги обувки. Седя с изгънат гръб, така че косата ми да не докосва облегалката на стола. Облечена съм празнично, готова съм. Това е само моментна пауза; тъмният момент. **Цигуралите са вдигнали лъкове във въздуха** (курсивът мой)²⁰.*

Цигуралите са вдигнали лъкове във въздуха. Тук има нещо съвсем загадъчно, свързано с диалектиката между време и музика, която, оказва се, както във философията, така и в литературознанието, е средоточие на всички темпорални проблеми. Музикалното произведение се развива във времето и времето става разбираемо чрез него. Музиката *пробужда* времето, както е казал вдъхновеният Сетембрини във „Вълшебната планина“. Той обаче е изпуснал един момент, който ще се окаже любим за Вирджиния Улф – моментът *преди* вдигнатият лък да докосне струните, моментът преди Сътворението, който ще произведе *музикален разказ без музика* и някакво особено време, изпълнило времето *преди то да се влее* в темпорална рамка. По същество, този момент също е *разказ*: той е понятен, ясен – неслучайно Вирджиния Улф все пак го е събрала само в едно изречение. Този разказ обаче е и парадоксален, защото това е единственият *антитемпорален разказ, той не протича във времето*: разказът на надвисналия над струните лък е разказ за *възможността* на всички останали разкази – за безкрайната потенция от разкази. Това е сингуларен наратив, единственият, който не се развива в темпоралното, който не е маркиран от събития, защото съдържа всички възможности за всичко в себе си: неговата дефиниция е безкрайната възможност за безкрайни възможности. Фразата на Улф е не просто елегантен естетически ход: тя всъщност унищожава равномерната пропорционалност на чука на събитията; прибира ударите му в тайни каверни, достижими само чрез потока на съзнанието, избухнал в персонажите ѝ.

²⁰ В. Улф, *Вълните*. София: Унискорп, 2009, 95.

Събитията започват да протичат не така, както биха били видени от разказващия себе си и уподобяващ божественото наратив, а в мистериозната обител на скрития автор, спуснал се дълбоко в наративни тунели, в които време и пространство изгубват своя устойчив порядък.

Това разпадане на всевиждащото око на реализма, разтърсването на категоричните му рамки, е разбира се, неотделимо от много по-широки културологични процеси от началото на XX век. Оттласкването от реализма в литературата съвпада с възхода на психоанализата, с идеята за времето като „траене“ на Бергсон, с нереалния и чуден свят на сънищата при Бретон, с феноменологията на Хусерл, която също следи потоци на съзнанията, следи нещата в тяхното възникване. А вероятно най-пряко свързаната промяна са революционните открития на Айнщайн във физиката. Съществува дълбоко сходство между Нютоновия свят и света на реализма в литературата. Господстващите повече от 200 години идеи на Нютон за абсолютно пространство и абсолютно време: две колосални конструкции-вместилища, при които събитията са категорично подредени по реда на последователност, а нещата – по реда на разположение, сякаш задава и наративния код на реализма. Както физичният свят има абсолютни вместилища, така и по сходен начин литературният има абсолютен разказвач, един категоричен властови авторитет, обгрижващ и задаващ рамките на своята история. И обратното: по същия начин, по който Айнщайн доказва, че категоричните абсолюти на Нютон не съществуват и времето и пространството могат да бъдат огъвани всячески от скоростта на телата и масата, която притежават, така и модернистите се освобождават от едноличната наративната власт на един-единствен авторитетен разказвачески глас и го заменят с флуидните и безкрайни възможности на потоците на съзнанието. Този свободен, скитащ стил, губи онази здравина и заключителност на прозата, която усилено градят Толстой и големите реалисти, за да се сдобие с други, експериментаторски предимства.

Наративът постига „разпръскване на гласове, които съжителстват в един общ ум“²¹, който вместо да ги удържа, отслабва хватката си върху безброй шепоти, чиито логика или брътвеж изграждат сложната тъкан на повествованието и темпоралните му проявления.

²¹ R. Schleifer, *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science and Culture 1880-1930*, Cambridge University Press, 2000, 135.

Изглежда така сякаш за дълъг период Окоето на Бога, голямата утопия на реалистите, е било винаги широко отворено: при модернистите обаче то премигва, изгубва се, замъглява зора си; то сякаш има недъг. Конституцията на автора е загубила божествения си статус и придобила друг, разколебан и разтърсен, но все още способен на разказ²².

Оттам и най-любопитният парадокс в естетическата програма на модернизма. Той се състои в парадоксалното подозрение и прозрение, че има око, което вижда неща, които всевиждащото око не може да види.

²² „Аз постигнах своя блян”, казва с изтощение и радост Лили Брискоу, завършвайки картината си в „Към фара”.

Използвана литература

- Ауербах, Е., *Мимесис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. „Изток-Запад“, София, 2017
- Бретон, А., „Манифест на сюрреализма“, в: *Два манифеста на сюрреализма*. „Лик“, София, 2000
- Джойс, Дж., *Одисей*. „Изток-Запад“, София, 2011
- Кьосев, А. „Скандалът на утопията“, сп. *Пирон*, 2014
- Лукач, Д., *Литературни портрети*. „Народна култура“, София, 1988
- Лукач, Д., *Хаос и форми*, „Наука и изкуство“, София, 1989
- Толстой, Л., *Война и мир*, т. 1. „Труд“, София, 2009
- Толстой, Л., *Война и мир*, т.2. „Труд“, София, 2009
- Толстой, Л., *Ана Каренина*. „Народна култура“, София, 1981
- Улф, В., *Към фара*. „Колибри“, София, 2008
- Улф, В., *Литературни есета*. „Колибри“, София, 2015
- Улф, В., *Вълните*. „Унискорп“, София, 2009
- Успенски, Б., *Семиотика на изкуствата*, т. 1. „Наука и изкуство“, София, 1992
- Фокнър, У., *Врява и безумство*. „Труд“, София, 2005
- Genette, G., *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oxford: Blackwell, 1972.
- Schleifer, Ronald. *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science and Culture 1880-1930*, Cambridge University Press, 2000.