

РОДОСЛОВИЕ НА БЕЗСМЪРТИЕТО  
(Смисъл, пауза и женско писание)

Миглена Николчина

*„В творчеството на жените езикът е като че ли гледан от чужда земя: дали е гледан от позицията на едно асимволично, спазматично тяло? Вирджиния Улф описва статични състояния, тънки усещания и преди всичко цветове – зелено, синьо – но тя не дисектира езика така, както прави Джойс. Отчуждени от езика, жените са ясновидки, танцьорки, които страдат, докато говорят.“*

Юлия Кръстева

Това есе за Вирджиния Улф – по-точно за нейната борба с проблема за традицията и за литературната история – е за мене нещо като рамка към „историята на българската женска литература“, чиито парадоксални сюжети разглеждам другаде.<sup>(1)</sup> Тази рамка е контрастна: онова, което се оказва толкова трудно за Улф и чието решение е намерено от нея на проблематичната граница на изчезването на аза, с цената, може да се каже, на самоубийство, непрестанно компенсирано от едно късно изобретено от Улф перпетуум мобиле (но не кръгово, съвсем не циклично) на творбата, в българската литература се осъществява с лекота и с грация – антигравно, според Клайстовия смисъл на думата – и с готовност кръговратите на творбата да бъдат захвърлени във всеки момент заради една прегръдка, заради едно пътуване или заради чаша кафе. Не само отвъд самоубийството, но и с решителността на онова безпримерно дълголетие, което у Елисавета Багряна и особено у Дора Габе се превръща в параметър на литературното им послание.

Рамката е необходима в компаративистки план: тя разкрива, ако не друго, то поне несъмнено различните конфигурации на проблема за пишещата жена и женското писане при различни литературни обстоятелства. Заедно с това, следвайки различните си пътища, търсенията на Улф по ръба на лудостта и смъртта я довеждат до решения не чак до там различни – но в какви техни „гълбини“? в гълбините, където вече се замълчава? – от онези решения, които в своето безгрижие намират българските поетеси. И най-сетне отвъд различията стои загадката на една споделена необходимост: необходимостта на словото от род, от родо-словие като слово на рода (на народа, на проблематичния женски род), но и като – род на словото. Генеалогия ли? Търсенето на род на словото е винаги парадоксален жест, който се опитва да направи тъкмо обратното на едно припомняне на миналото – сътворяващ жест, полагащ бъдеще, но желано. „В изкуството копнежът, който постулира актуалността на несъществуващото, приема формата на припомняне“ (Адорно). „Историята въобще започва от момента на възникване на конкретното самописание на дадена култура“ (Лотман). Историята е актуализация на копнежа.

## По какво?

В случая този копнеж, приел формата на родо-словие, постулира тъкмо липса на слово. Но каква точно липса? Тишината като космическа тишина, трептене на атомни ядра отвъд измеренията, в които е възможен звукът? Или мълчанието като преустановено говорене, като зареденост с потенциални гласове? Безмълвието като че ли бележи общата полоса на този, между впрочем, несъществуващ на английски езиков проблем – безмълвие може би поради задушаване на говоренето, но може би и поради все-още-недокоснатост-от-думите.

### Многоточията на Сара Коулридж

Дисектира ли Улф езика? Изказването на Кръстева става причина за оживена дискусия. В един от редките опити твърдението ѝ да се разгърне, а не просто да се отхвърли, японската изследователка Макико Миноу-Пинкни изтъква, че поради по-голямата „крехкост на жените спрямо символичното“ реакция на Улф е „не агресивно натрапващо се разрушение, а по-скоро елегантно нарушаване на законите на писането“.(2)

Миноу-Пинкни ни изправя пред един курioз в критиката от последните години – забравя се, че „крехкостта“ и лудостта са част от мита за художника въобще, а не заплаха, засягаща само женското писание. По-същественият проблем обаче е в това, че няма как да разберем какво Улф прави с „езика“ – разрушава ли го, или го нарушава – ако не разберем какво тя прави с тишината и празнотата, с паузите и прекъсванията, с „внезапните удари“, по думите на самата Улф. Как Улф „чете тишината“(3), можем ли да разглеждаме творчество то ѝ като „естетика на разпокъсването“(4)?

Още в „Отпътуването“, първия роман на Улф, един от персонажите, Терънс Хюит споделя мечтата си да напише роман за мълчанието. Трудностите около това начинание малко неясно описано от Хюит като онова, което хората не казват (защото не искат да кажат? или защото не могат да кажат?), са, признава той, огромни. Самата Улф обяснява в писмо, че целта ѝ в този роман е била да „създаде усещане за врявата на живота, възможно най-пъстра и безредна, която да бъде прекъсната за миг от смъртта и след това да продължи отново.“ И едното и другото, и врявата и нейното прекъсване са, разбира се, отвъд езика. Предаването им е проблематично и Улф съзнава това. „Мислиш ли, че е възможно да се постигне подобен ефект в роман – или резултатът неизбежно би бил прекалено разпилян и неразбираем?(5)

В по-нататъшното си товрество Улф упорства в опитите си да разреши огромните трудности на Хюит, рискувайки да остане неразбираема. Според Джон Грейъм в тази ситуация „интервалът“ се оказва ключ към нейното писание.(6) Според Ш. Бенсток текстовете на Улф трябва да се четат „буква по буква и многоточие по многоточие“.(7) Дали това е, може би, кодът на „асимболичното, спазматично тяло“? Предизвикателството, с което Улф се сблъсква още в „Отпътуването“, за което търси едно или друго решение в последвалите си работи и което продължава да ни озадачава, като че ли е свързано с проблема да се вслушваме в един алтернативен код, беззвучен код – с едно писане, в което празнините трябва да бъдат четени.

Значи ли това, че Улф пише сякаш, както твърди Патриша Лорънс, „мълчанието е от същия порядък като четимото, от същия порядък като думите върху страницата“?(8) Подобна хипотеза дали не би ни поставила нас, читателите, откъм страната на Септимъс Смит, лудия самоубиец от „Мисис Далоуей“, за когото „звучите оформяха предумишлени хармонии; отстоянията между тях бяха толкова знаещи, колкото и самите звуци“? Откъм страната, с други думи, на това, което Даниел Ферер нарича „лудостта“ на езика на Улф?(9) Каквито и да са рисковете, обсебеността на Улф с пространствата между звучите и с, така да се каже, нотацията и йероглификата на тези пространства е толкова упорита, че творчеството ѝ като че ли не може да бъде разглеждано само от гледна точка на своя език. То трябва да бъде разглеждано в двойната си поставеност „между езика и мълчанието“. Според Хауърд Харпър, който има книга с това заглавие, тази двойна поставеност оформя сцената за митичните схватки на Улф с неизразимото: тя е пример за парадигматичното човешко усилие да се изтръгне смисъл от протеевския феноменален свят и да се накара тишината да проговори.(10) Рейчъл боулби от друга страна коментира многобройните многоточия у Улф като „ред, който не е съединен, който оголва пукнатините си“(11). Боулби тълкува това натрапчиво п оказване на пукнатините в изречението като критика на езика и като форма на феминистко проблематизиране на мъжките правила за писане.

Съществува, следователно, въпросът какво Улф прави с и от езика, но съществува и въпросът какво тя прави с и от мълчанието. Дали, както казва Патриша Лорънс, тя се стреми да „изрази мълчанието, неговата природа, неговите значения и неговите употреби“? Или, както твърди Ферер, „заема позиция спрямо пределните граници на дискурса, лудостта и смъртта“? Дали кара тишината да говори, както е според Харпър, или кара (мъжкия) ред на говорене да замълчи, както е според Боулби? Или, в крайна сметка, тя се лута между различни възможности, които – според Дж. Хилис-Милър – не може да овладее, тъй като те не допускат да бъдат овладени?

В едно късно есе върху Сара Коулридж Улф като че ли се обръща точно към тези въпроси. есето е представено като преразказ на трите реда многоточия, с които след едно прекъснато изречение завършва 26-страничният автобиографичен фрагмент на Сара Коулридж. Есето на Улф се поддава на съблазънта да запълни и разчете многоточията на Сара Коулридж, разгръщайки фрагмента в жизнеописание и предлагайки обяснение за така и незавършената автобиография (т.е. бори се с безмълвието). От друга страна обаче, в предложеното от Улф обяснение изобилното многоточие в автобиографията на Сара Коулридж се интерпретира като един вид аскеза, въздържане от завършване, продиктувани от съзнанието за фалшивата завършеност, която писането изисква. Трите реда с многоточия се оказват коментарът на Сара Коулридж върху това, което тя вижда като инерцията на писането към „незавършено завършване“ (to complete incompletely). Замазвайки разцепванията и прекъсванията, писането остава незавършено тъкмо поради претенцията си за завършеност. Ето защо Улф, солидаризирайки се с този възглед на Сара Коулридж и неговото драстично осъществяване, оставя многоточията да нахлуят в собствения ѝ коментар върху нейния „незавършен“ предмет на изследване (т.е. мълчанието проблематизира езика и заема позиция спрямо пределните граници на дискурса).

Така с едно-единствено движение есето върху Сара Коулридж демонстрира, че както разчитането на безмълвието, така и критиката на езика имат отношение към употреба на „отстоянията между звуците“ у Улф. „И все пак намесва се многоточие“.(12) Независимо дали езикът се бори с тишината или е критически разобличаван от нея, фокусът би бил все таки върху езика: върху мощта му, която се нуждае от упражняване, или върху ограниченията му, които се нуждаят от ревизиране. Слабостта на Улф към редовете, които оголват пукнатините си изглежда обаче често да е била диктувана от намерението не да се изразяват празнотите и не да се използват те като критически инструмент, а да...

... и тук бихме могли отново да хвърлим поглед към есето върху Сара Коулридж. То е предложено като отговор и добавка към нейна биография, написана от Лесли Григс „изчерпателно, съчувствено, и все пак...“ Намесва се многоточие. Есето на Улф иска да добави многоточието: чрез самата си изчерпателност биографията на Григс е завършила незавършено и краткият текст на Улф предлага да завърши тази незавършеност като прибави...

Многоточие. Есето на Улф чете и запълва многоточието на Сара Коулридж, за бъде четено като – изпразнено във – ... То извършва двойно движение, което трансформира многоточието в думи и възвръща думите в многоточието. Отнаписва ги. И като че ли чрез тази процедура Улф най-сетне предлага отговор, колкото и смущаващ да е той, за странните пространства от мълчание, които тя открива в историята на женските постижения – отговор за отсъствието на онова, което тя нарича „традиция на майките“. Есето чете отсъствието, странните пространства от мълчание – многоточието на Сара Коулридж. И все пак то ги чете, без да ги „довършва“ – без да ги „изчерпва“ подобно на биографа на Сара Коулридж. То се полага и изисква да бъде четено като неизбежно пунктираното продължение на многоточието. На безмълвието и незавършеността. По такъв начин подобно на обитателите на Поинц Хол от последния роман на Улф „Между действията“, творчеството на писателката се ситуира като наследник на двойно родо-словие. В Поинц Хол централно място заемат два портрета. На единия е изобразен „прародител“: мъж с голямо име, словопроизводител, собственик с юзда в ръката. На другия е изобразена жена, която не е прабаба, а просто „картина“: тя предлага алтернативно родословие на анонимност, мълчание и безразличие към собствеността.

Такова родословие – при което бащата е знаен, а майката неизвестна – изисква да се подходи към произведенията на Улф от позицията на замълчаванията и многоточията, на прекъсванията и паузите. Т.е. на „действията на интервала“, действието на „между действието“, акта на антр-акта. Но как да се опише паузата в своето собствено действие, без да се сведе до словото, как да се помни, че „людият“ език на Улф настоява едновременно върху писмовността и върху нейното отсъствие? Преди да преминем към наследството от паузи и прекъсвания; към родословието на интервала, налагат се някои уговорки.

## Тишина, която зове и тишина, която отзовава

Улф е амбивалентна по отношение на езика, но тя е не по-малко амбивалентна по отношение на безмълвието. В едно от есетата ѝ се появява твърде несимпатичният Ангел на Безмълвието, който задушавя гласа на пишещата жена; в „Собствената стая“ тя се оплаква от странните „пространства от мълчание“ (silence и в двата случая), които бележат женските постижения с нещо като заекване на историята. Това е тишината, която от-зовава – убива – и която трябва да бъде отзована така, както Мартин Лутер прогонил дявола: като се хвърли мастилница по нея.(13)

На едно място в дневниците си обаче Улф като че ли се връща към проекта на Хюит за роман относно това, което хората не казват. Там тя твърди, че не е „никак убедена в истинността на каквото и да било – в това, което другите казват, в това което аз казвам – винаги следвам сяпко, инстинктивно, с чувството, че скачам над пропаст – зова на – зова на – е, ако напиша „Нощните пеперуди“, ще трябва да се справя с тези мистични чувства.“(14)

Писането според този пасаж се оказва сяпкото следване на зова на – прескачането на – едно синтактическо разломяване, което се вкопчава в писането като в спасителен бряг. Ако се съди по една по-ранна бележка в дневниците, когато идеята за „Нощните пеперуди“ възниква за пръв път, прекъсването е било причинено от расичането на морската шир от перка на риба. По това време Улф завършва „Към фара“, кулминационна точка, но също и финал на един етап в творчеството ѝ. „В далечината преминава перка на риба. Какъв образ мога да намеря, за да го предам?“ Перката, зачеркваща изобилната смисленост на „Към фара“, поставя върху вълните метафизическо тире: заекване, разкъсване, пауза. И тази „мистична“ пауза зове – разказ който да я „предаде“.

С друго синтактично – и мистично – разкъсване Улф въвежда описанието на пристъпите на психическото си заболяване. И пак се появява нощна пеперуда. „Вярвам, че в моя случай заболяването е – как да се изразя – отчасти мистично“. Душата се затваря напълно, отказва да възприема впечатления, превръща се в какавида. После внезапно настъпва промяна, нещо трепва „и това, мисля, е нощната пеперуда, която разтърсва крилето си в мене. След това започвам да разказвам новата си история, каквато и да е тя...“

Тишината, която отзовава, тишина, която зове, тишина, която обгръща като пашкул, в който нови истории разтърсват крилето си. Човек се обръща към писането – замерва ангела на безмълвието с мастилницата – обръщайки се към един разрыв, където речта замира. „Но чрез писането не достигам до нищо.“ Как да се достигне тогава? Писането върши работа при от-зоваването на тишината, но не и при следването на нейния зов.

## Нощната пеперуда и президентът Кругер

Отнаписването ще да е процес, който превръща думите в многоточия, но само чрез един обрат, който разчита многоточията. От тук насетне в този прочит ще се спра върху йероглификата на безмълвието, предадена чрез прекъсване: синтактическо прекъсване на изречението, прекъсване на разказа (а също на илюзията, на измислянето) и прекъсване на интерпретацията – по точ-

но на потенциалния, визиран от текста интерпретатор. Най-ранната последователна кодификация на замълчаването се появява в един разказ на Улф – по любопитен начин назован „Един ненаписан роман“. В него безшумният код на Улф – нейното „отнаписване“ – действа като подривен фактор, който поставя под въпрос найвнатая самоувереност на разказването и никога не му позволява да се представи като „живот“. Този подривен фактор, макар и да предполага и да изисква фикционалността като условие за собствената си артикулация, може да се прояви само като преустановяване на измислицата. Той се отчленява като спиране, пауза, заекване, продънване между думите и приема формата на тире, въпросителна, синтактична грешка, стилистичен скандал, разрив в историята. Той е ненаписаното в написаното, както подсказва заглавието.

Историята за мис Марш – marsh при това значи тресавище и само по себе си сочи към подвижния, коварен фундамент на фикционалното начинание – се разгръща като наблюдение върху една пътничка във влака. Това наблюдение започва с опита на разказвачката да се идентифицира със спазматичното „помръдване“ и „търкане“ на описваната жена: любопитен жест на присвояване, който обърква въпроса относно това къде възникват резките, ръбати движения. Примърдващата жена е представена като жена, която „се вижда в живота“ и тъкмо това неумолимо виждане, предполага разказвачката, я кара непрестанно да търка прозореца и да помръдва. Помръдването (twitch) – отричащо всички надежди и отхвърлящо всички илюзии, т.е. обозначаващо някакво неизразимо откровение – постоянно прекъсва историята на разказвачката и я принуждава на свой ред да се вижда в своя „модел“ и да не се поддава на илюзии. Помръдването по такъв начин става аналог за наративната процедура: упоритото прекъсване на разказа – така както пътничката разчупва черупката на едно яйце във фрагментите на някаква озадачаваща карта – може да претендира, че е свръхмиметично действие, което следва своя спазматичен модел. Разказът за бездънната мис Марш е систематично прекъсван („помръдва“) и постоянно си задава въпроси относно своята достоверност („търка“ привидно прозрачните си прозорци).

Би могло да се каже, че разказът е прекъсван от самото задаване на въпроси: „търкането“ предизвиква „помръдването“. Отново и отново разказвачката преустановява разказа си, за да сравни своята „мис Марш“ със седящата срещу ѝ жена и да потвърди надеждността на подхода си. Вместо потвърждение обаче резултатът от тези измествания подчертава тиковете в процеса на измислянето – подрипванията на резките смени на гледната точка, които като че ли следват по-скоро непредвидимите подрусвания на влака, а не логиката на мис Марш или нейния прототип.

Какъвто и да е произходът на тези спазми, в тях постоянно изчезват неща. Обикновено в неочакваните пролуки се сричат фундаменталните референти – „Бог“, „животът“ или човешката „душа“ – към които разказът невнимателно се понася само за да се препъне в тях и да се пропука. В може би централния пасаж на разказа се появява отново нощна пеперуда (обичайната метафора на Улф за човешката душа, но също така и за наративната способност, която разтърсва крилете си в своя мистичен пашкул), която е описана чрез систематична фрагментация, семантическа и синтактическа. Пеперудата изниква в „един прорез – разцепване“ на човешкото око: целият последвал абзац е нахсан и завършва с изречение, което се сгромолясва при думата „безсмъртие“. „Тъкмо си го видял, тък-

мо си го усетил, и някой те прекъсва“ – става дума за виждането и усещането на „президента Кругер“, Бога на мис Марш. Споменаването на „президента Кругер“ довежда всеки път до временна парализа на речта и до буквално спиране на сред изречението. Очевидно природата на Бога е и в това да бъде виждан и усещан като прекъсване. И така е с всички отнологични категории.

Като „живота“, например. „Животът е това, което виждаш в очите на хората; животът е онова, което те научават и след като го научат, никога, макар и да се опитват да го скрият, не престават да осъзнават – какво?“ След това вклиняване на тире, въпросително местоимение и въпросителен знак идва отговорът в следващото изречение – „че такъв е животът“. Животът е това, което хората научават, а те научават, че такъв е животът. Какъв? Е, знаят, каквото знаят. В порочния кръг обаче има синтактично разломяване – тире – и там по-тъва именно каквото на живота.

Най-сетне тези разломявания достигат до окончателната си катастрофа, когато по-нататъшното разказване за хипотетичната мис Марш става невъзможно. На гарата се появява непредвиденият от разказа син на пътничката и с това разгромява не само измислицата за бездетната стара мома, но и цялата надеждност на „помръдващото“ наблюдение от натура на жената във влака. Подрипванията на разказваческите процедури трябва да се откажат от претенциите си за миметична точност. При това бедствие разказът се излива в поток от тирета, многоточия, питанки и недовършени изречения. „Животът“ се изявява като експлодиране на разказването, като оголване („животът е гол като кокал“), като парализа и невъзможност да се измисля.

И все пак разказвачката с лекота прелетява над този финален срив. Тя надживява катастрофата и вплита прекъсването в ново фикционално начало, в нова поредица от въпроси – „Кои сте вие? Защо вървите по улицата...“ и прочее въпроси подобни на тези, които породиха фикцията за „мис Марш“. Нарушаването на миметичната илюзия има за резултат подновяването на фикционалното начинание: в него разтърсват крилето си нови истории.

Така от една история в друга разказвачката знае каквото знае и разказва каквото разказва. Но между знаене и – знаене, между разказване и – разказване има едно непроизносимо тире. В по-късните си работи Улф никога не изоставя напълно откритието, което прави в „Един ненаписан роман“. Във „Вълните“, както са озаглавени в крайна сметка „Нощните пеперуди“, тя се опитва да възплъти прекъсването в тежката и плътна фигура на Пърсивал, цялостното човешко същество, което никога не говори, което неизменно прекъсва разказите на своя антипод, вечно измислящия истории Бърнард. Пърсивал е абсолютното присъствие, „дори лист хартия не го отделя от слънцето“. Според Бърнард той е „онова, което не може да се разкаже, онова, което превръща всяка симетрия в безсмислица... Разстроено е апаратчето на наблюдението“.(15) Така „разстройването на апаратчето на наблюдението“ – обясняващо навярно мечтата на Бърнард по „накъсани, нечленоразделни думи“ – като че ли поставя своя „белег върху стената“, едно препъване о реалното, което едновременно преустановява и подтиква разказването. В последния роман на Улф „Между действията“ тази „естетика на разпокъсването“ като че ли намира най-пълния си израз, обсебва заглавието и навсякъде принуждава безмълвието да даде проблематичния си принос към говоренето.

## Ур-паузата

Дали думата за „нощна пеперуда“, moth, обичайната за Улф метафора за душата и за порива към творчество, дали тази емблема на собственото ѝ изкуство не е фрагмент от една прекъсната дума – думата „майка“, moth-er? Последното прекъсване в „Един ненаписан роман“ е причинено от срещата на майка и син. Така фрагментацията като че ли остава откъм страната на разказването, а разломът, който разединява, но и подтиква историята, се оказва визия за тоталност, разстройваща апаратчето на наблюдението, тъй като се намира в свят без прекъсвания, непоставящ листове хартия между себе си и слънцето. Докато разказвачката съзерцава пъзъла на натрошената яйчена черупка, „мис Марш“ – какво впечатляващо деяние – успява да изяде яйцето цяло. Прекъсването, с други думи, по един любопитен начин ни носи вести и от един свят без прекъсвания.

Съмнително е обаче дали тази визия е съхранена в по-късните произведения на Улф. В „Един скеч за миналото“ Улф описва като „внезапен шок“ бруталния „знак за реално нещо отвъд видимостите“, шок, който е почти убийствен. Но внезапният шок дарява също така „миговете на съществуване“, миговете, когато човек е наистина жив. Реалността на „реалното нещо“ зад него обаче има очевидно странна природа, тъй като в едно и също изречение Улф казва, че шокът Е знакът за реалното нещо и че тя го ПРАВИ реално, като го ословесява. Така в изречението изплува парадоксът на понятия, разбираани, подобно на хората на Кръстева – впрочем и на Платоновата хора – само чрез „трудно“ разсъждаване: изгубвани в мига, в който се положат в езика, те не съществуват без това полагане. Така че нещото Е и аз го ПРАВЯ, и добавя Улф, „само като го изрека с думи, аз го правя цялостно“. Така думите правят нещо-то, като заедно с това покриват отворената от него пукнатина.

В един често дискутиран момент от „Между действията“ вятърът отнася думите на селските актьори, които правят любителско представление на открито, и тяхната режисьорка мис Ла Трoуб, парализирана от срива в театралната илюзия, промърморва: „Това е смърт, смърт... Прекъсването на илюзията е смърт.“ След малко ще се постарая да демонстрирам, че никое прекъсване в последния роман на Улф не е чак до там окончателно. В този случай то е съединено от намесата на стадо крави, които запълват пукнатината своя си (думата е на Улф). Воят – който Улф препраща едновременно към богинята-майка и към еротическата лудост – е предизвикан от крава, която е загубила телето си. Така че пукнатината е запълнена от раздяла, а не от събиране, от архираздялата на майка и дете. Съединяването има парадоксална природа, то сочи към едно първично разкъсване. Дали тук ни се предлага гледката на първата раздяла като Ур-паузата, така че цялостността е само лингвистичен мираж? Възможно ли е внезапният шок да се окаже „знак“ за безкрайно деление, възможно ли е реалното нещо зад видимостите да се окаже – пукнатина?

Разумно би било да не отговаряме на този въпрос, тъй като едно от упоритите следствия от прекъсванията в „Между действията“ е подкопаването на всяко категорично твърдение относно романа: не поради някакъв дефект на написването му, нито пък поради някакво неизменно условие на всяко четеее, а поради конкретната диaboлична стратегия на самия текст. И все

пак не можем съвсем да подминем въпроса. Какво има зад празнотите, зад спазмите на речта? Дали е някакво скрито присъствие – Бог, животът, душата, цялостното човешко същество, истинското нещо, каквото и да е то? Или нещо наистина липсва е празнотата е „нещото“? Ако приемем тази втора възможност, каква би била задачата на писателката? Да оголи празнотата или да изтъче булото си над нея? Дж. Хилис-Милър задава всичките тези въпроси и стига до заключението, че работата на Улф „утвърждава ту една-та възможност, ту другата, ту трите едновременно, в кръговрат, който Улф не овладява и не би могла да овладее, тъй като всяка възможност съдържа другите и ги извиква.“ (16) Тъй като няма как да бъде избрана една възможност, „значението“ на прекъсването не може да се фиксира: ето защо „Между действията“ поставя пред читателя предизвикателство, което е пример за вечната съдба на четенето.

„Говорещото същество (...) предполага разлом, отказ, неловкост в самите си основи“ (Кръстева). (17) На фона на лингвистичната теория и усвояването на езика, Кръстева поставя празнотата – празнотата, представена от разделителната черта в знака на Сосюр чийто видим аспект Лакан концептуализира чрез отворената яма на огледалото - в основата на човешката психика и в началото на символичната функция. Като пръв и най-крехък заслон за първичното разделение на едно аз, което още не е аз, от един обект, който още не е обект, празнотата е предателската повърхност на вира на Нарцис, трептящ щит срещу едно скрито присъствие, което е за предпочитане да остане скрито. „Един скеч за миналото“ предлага късно осмисляне на дара на „внезапните шокове“, на смъртоносните напомняния за „нещото“ зад видимостите, които изискват да бъдат изречени. Изричането е буфер срещу смъртоносната сила на „нещото“ и все пак само шоковете даряват „миговете на съществуване“, само чрез шоковете говорещият субект оживява... От тази гледна точка прекъсването, подчертаването на пространствата между звуците ще бъде възвръщането на най-ранната творящо, предпазващо, но по най-рискования начин. Защото онава, което може да разломи повърхността на огледалото – да се надигне и да размъти вира на Нарцис – е абектът (праобект, низверг) (18), а с него – хаосът, унищожаването на всяка възможност за разграничаване или белег. Но също така - нека пак подчертаем – и изискването за нова дума, нов ритъм и нов език, което се появява при задействането на един архаичен майчин език и чрез което изкуството „отправя предизвикателство към вселената от установени ценности, присмива им се...“ Възможно е тъкмо това разбунване на вира на Нарцис да бъде видяно в сцената, когато мис Ла Трoуб съзерцава как „думи без смисъл... чудотворни думи“ се надигат от „плодородната тиня“.

Една иронична версия на този процес е дадена и в „Ненаписан роман“, където от води, разпенени от чуводища, се възнасят молитви – и друга, по-мрачна версия – в „Мисис Далоуей“, където Септимъс наблюдава „постепенното събиране на всичко в един център пред очите си, сякаш някакъв ужас почти беше изплувал на повърхността и всеки миг щеше да избухне в пламъци“. Между пламъците и чувовищата от дълбините, проблемът е как да се посрещне „нещото“ с неговия капацитет да убие разказвача или да продължи разказа. В самата си смъртоносност мистичната пукнатина е продуктивна.

## Свобода от стари зависимости

Мистичната пукнатина има обаче аспекти, които не ни принуждават да се връщаме към Ур-паузата и които решително са преформулирани в късното творчество на Улф. „Не е прабаба“ – коментира мисис Суидин от „Между действията“, показвайки жената, която е „картина“ и която води към „сърцето на тишината“. – Но ние си я признаваме, понеже я познаваме... о, от толкова много години. Възможността да се признае мълчанието като родо-словие, предлага отговор на неразрешения въпрос от „Собствена стая“ относно „традицията на майките“. Една традиция не е нужно да започва със съществуващи текстове, тя може – и дори по-успешно – да започне с несъществуващи такива (многообразието на Сара Коулридж).

Припознаването на мълчанието и несигурността за родословие при това не би трябвало да е някаква изненада за западната култура, която отново и отново е признавала такива начала и се е конституирала посредством псевдосродства. Сократ е, разбира се, парадигматичният случай, но съществува и проблемът за неписаното учение на Платон, съществува примамката на Аристотеловата „Поетика“, нахъсан и фрагментарен текст който знае по какъв начин достигнал до нас. Такива фигури се повтарят, като по-скоро подчертават, а не се опитват да скрият Деридианското схващане за писмото като игра на присъствие и отсъствие и олицетворяват ситуацията на всеки текст, чиято завършеност е винаги само привидна. Така Шлайермахер, „бащата на научната херменевтика“, т.е. на самия проблем за подхождането към миналото като към текст, демонстрира метода си в един опит да реконституира истинското Сократово учение, т.е. един не-текст. Но и самият метод на Шлайермахер ни е оставен във фрагментарна форма, та по-късно дошлите да има какво да запълват. Да се осигури продължение на многообразието ще се окаже в такъв смисъл една неизменна култура съблазън. В лицето на Сосюр (и на самия Лакан, ръкописните записки от неговите лекции са едно постоянно извиращо съкровище за парижките букинисти) нашата епоха, така маниакално документирана, отново повтаря очароваността от фрагментарното, разпилявано слово, словото, разнасяно от вятъра, така както са разнасяни песните на актьорите на Ла Трууб – словото, което ние, по-късните, да запишем в името на своите предшественици.

С тая разлика, че, според крайните тенденции в късното творчество на Улф, не трябва да има име в името на което да пишем. Двете феминистки книги на Улф „Собствена стая“ и „Три гвинеи“ са разделени от десетгодишен интервал и предлагат драстично различни решения по проблемите на жените, писането, родословието, бъдещето, славата, собствеността, въобще едва ли не по всички проблеми. В „Собствена стая“ се прави усилие да се мисли миналото чрез „традицията на майките“. Да се приеме великото литературно наследство (Шекспир, Самюел Коулридж): то не е изцяло мъжко, то е андрогинно. Притежавай стая. Пиши книги. „Три гвинеи“ обаче е рамкирана от екстремна мизансцен. Едната крайност е Темза. Другата – „Парцали. Бензин. Кибрит.“ Да се подпали библиотеката или да се скочи от моста? С яснота, която е направила по-късната феминистка книга на Улф далече по-непулярната, Улф следва логиката на екстремизма, докдето тя може да я доведе: палеж или удавяне, тероризъм или самоубийс-

тво. Обръщането към едно анонимно родословие се явява като отлагане на тези крайности. Така въпреки моя разказ за многотоцията, характеризиращи класическото наследство (една форма, която ние винаги намираме като руина) и въпреки настояването на самата Улф върху „непознаваемостта“ на старогръцкия език, псевдородството със старогръцкия свят, установено от западната култура, се разглежда от Улф като избор на едно авторско минало, на портрета на словопроизвеждащия прадядо с голямото име. Този избор се прави за сметка на събирателно назования от Улф Анон – за сметка на местните безименни предходници. Писателят, впримчен в историческия избор, който бележи началото на новоевропейските литератури, е бил следователно в ситуация малко нещо аналогична на ситуацията на писателката в търсене на своите майки: пренебрегвайки Анон, той се е сблъскал с „липсата на интелектуално родословие“.

За Улф „смъртта на автора“, за която толкова се говори през последните години, означава автор „неразличим от книгата“. Обръщането на Улф към анонимността предлага историческа перспектива, която ограничава авторството в неговите легитимни рамки. Това обръщане към анонимността – към фолклора, „прабабата тъмноока“, „кръвната майчица земя“ и пр. – в един твърде различен литературно-исторически контекст се извършва от Багряна без особен драматизъм или по-точно казано с възторг. Без следа от някакво помрачение Багряна се поставя като „потомка“ на предци без лица, без завети, без портрети. (19) При Улф обаче продължава да стои въпросът дали късният ѝ избор на безименно родословие, откриването ѝ на майчиното наследство посредством анонимността и безмълвието не е част от самоубийствена теология, зад която неизменно ще се чете разказът на нейната смърт. Дали опитът на Улф да ситуира изкуството в една генеалогия от анонимност и мълчание не е знак на едно самозалъгващо се движение към разпадане, към отказ от символното вкопчване в живота? Дали размишлението, разположено между огън и вода, не говори за очарованост повече, отколкото за проникновено отлагане на крайностите? Дали пък завесата в края на „Между действията“ не се вдига наистина към нищото – както твърди Ферер, „към неназоваемото, лудостта, смъртта“?

### Някой винаги взема думата

Както често е било отбелязано с озадачение, нищо в „Между действията“ не е оставено на естествения си ход. Четенето на Люси Суидин е прекъснато от влизането на слугинята, дрямката на Бартоломео – от влизането на Иза, семейният обяд – от неканени гости, началото на представлението – от закъснелите. Прекъсват се разговорите, особено фразата „Спомням си“, която никога не достига до това какво собствено си спомня говорещия. Желанието на Иза за мъжа в сиво е прекъснато от жена му, от поръчването на рибата за обяда, от тълпите на празненството; викторианската молитва в представлението е прекъсната от „действието на задните части на магарето, представяно от Албърт идиота“. Представлението на мис Ла Трууб, накъсано от какви ли не прекъсвания, се играе на фона на хор от селяни, чиито думи систематично са отнасяни от вятъра. А и самото представление пародийно раздробява английската литературна история и се играе в сянка на заплахата от тоталното прекъсване в навечерието на Втората световна война.

И все пак в романа има и подчертана нетърпимост към паузите и празнотите. Понякога това идва от светско притеснение – неприлично е да се мълчи. В поразителните случаи обаче прекъсването се оказва чисто и просто шанс за някакъв друг глас да са намъкне и утвърди. Още в самото начало, когато госпожа Хейнс прекъсва разговора с глупава забележка, една крава се прокашлява, предшествайки цяла поредица от подобни натрапвания. Така природата е като че ли винаги на щрек да се намести в пропуските, оставени от човешкия свят, публиката и пейзажът запълват дупките в представлението, колкото и разстроена да е от антракта мис Ла Троб, антрактът е тъкмо време когато се развихрят артистично участниците в публиката – осъществяват се актове на изневяра, разиграват се внимателно режисирани сцени. А диалозите систематично са удвоени от произнесени фрази, които героите чуват „така ясно, както ако бяха изказани с думи“. Осъществявайки мечтата на Терънс от първия роман на Улф, „Между действията“ е роман, в който казаното е постоянно перфорирано от неказаното.

Така прекъсването се оказва отвор за внедряването на друг глас, за появата на друг деец. Между действията... има други действия.

### Думи без смисъл

След своето представление мис ла Троб, режисьорката от „Между действията“, клюма над чашата си в кръчмата и чува от „плодородната тиня“ да се надигат първите думи на следващата ѝ драма. Думите, които чува, скандално, са думите произнесени от собствениците на Поинц хол Айза и Дажълс отвъд края на романа. Този финал отвежда героите си – но трансформирани междувременно и в герои на една от героините в романа, мис Ла Троб, така че в кой план на действителността или измислицата? – в „нощта преди да е имало пътища или къщи“. Мъж и жена се изправят един срещу друг в мига преди сблъсъка и прегръдката. Но, докато трае романа, те нито се сблъскват, нито се прегръщат. Те проговарят – всъщност и това не правят, защото последните изречения в романа са:

„Завесата се вдигна. Те казаха“.

Какво казват? Беязан от край до край от пукнатини и разриви, в самия си финал романът завършва с пропукване. Това пропукване се отваря към свят, който никога не се завършва: то завършва романа, като му добавя незавършеност. Така романът се полага като продължение на многоточието на Сара Коулридж и отвъд нея на едно родословие, което може да бъде изисквано, дори и да е безмълвно. Отварянето на тази пукнатина е в такъв смисъл отваряне на пространство, което осцилира назад и напред във времето. То ни връща към началото на човечеството („нощта преди да е имало пътища“), към началото на романа („беше лятна нощ и те говореха“) и към наследството от незавършеност. Но то също ни отвежда напред, приканвайки нов глас да се утвърди в паузата. Този глас, призован да прозвучи след последните думи, е подготвен от порестата тъкан на романа, от настойчивото наместване на нови гласове във всеки предоставен им интервал. Смятала ли е Улф чрез романа си да спаси света? В „Мисли за мира по време на въздушна тревога“ Улф настоява върху необходимостта „да бъде вмислено съществуването на мира“ (to think peace into existence). Пукнатината в края на „Между действията“ вговаря съществуването на следващата история, не-края на

разказването. Улф като че ли се е опитала да създаде роман, който – без да се влива обратно в началото си, без да се затваря циклично като „Помен за Финеган“ на Джойс – все пак никога да не свършва. Завършен чрез незавършеността си, той настоява върху безкрайността на историята – а заедно с това, тъй като настоява също така и върху колапса на разграниченията между фикция и действителност – и върху несвършека на света. Тъй като не завършва незавършено – а се отваря в една пукнатина подобна на многоточието на Сара Коулридж – романът не може да бъде приключен. Той завинаги ще продължава, отваряйки място за следващия глас, за по-късно дошлия глас, за нашия глас. Така внезапният разлом във финала по силата на пунктираната стилистика не „вдига завесата към нищото“, а по-скоро към прекалено многото. И може би тъкмо в качеството си на машина за безкрайно продължаване този роман става прелюдия към самоубийството на Улф. Няма нужда да продължавам да пиша, тъй като написах роман, който сам постоянно да се донаписва, създадох свят, който сам непрестанно да се достъпства. Нямам вече отговорности, мога и да си отида. И тя се удава.

## БЕЛЕЖКИ

- (1) „Елисавета Багряна и историята на българската женска литература“. В сб. „Вечната и святата. Нови студии за Багряна“, съст. Милена Цанева, София. Изд на Софийския университет, 1994, с. 68-98.
- (2) Minow-Pikney, Makiko. „Virginia Woolf: Seen from a Foreign Land.“ *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*. Ed. John Eletcher and Andrew Benjamin. London: Routledge, 1990, p. 175.
- (3) Laurence, Patricia Ondek. *The Reading of Science: Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford: Stanford UP, 1991.
- (4) Ruotolo, Lucio P. *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*. Stanford: Stanford UP, 1986.
- (5) *The Letters of Virginia Woolf. Volume II: 1912-1922*. Ed. Nigel Nicolson. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 82.
- (6) Graham, J. „Between the Acts: The Acts of Interval.“ (Manuscript).
- (7) Benstock, Shari: *Textualizing the Feminine. On the Limits of Genre*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1991, p. 139.
- (8) Lawrence, p. 5.
- (9) Ferrer, Daniel. *Virginia Woolf and the Madness of Language*. Tr G. Bennington and R. Bowlby. London: Routledge, 1990, p. 142.
- (10) Harper, Howard. *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1982.
- (11) Bowlby, Rachel. *Virginia Woolf: Feminist Destinations*. Oxford: Basil Blackwell, 1988, p. 164.
- (12) *The Death of the Moth and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942, p. 73.
13. *The Death of the Moth*, p. 151.
- (14) *A Writer's Diary: Triad Grafton*, 1987, pp. 136-137. „Молците“ е работното заглавие на „Вълните“.
- (15) *The Waves*. New York: Harcourt, 1931, p. 243.
- (16) Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge: Harvard University Press, 1982, p. 230.
- (17) Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trans. L.S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989, p. 42.
- (18) По въпроса за абекта вж. Моята статия „Юлия Кръстева: полилогическият облог“, „Литературна мисъл“, 1993, кн. 4, с. 41, бел. б.
- (19) Изкушавам се да цитирам началото на „Потомка“ с неговото съвършено различно проиграване на мотива за „портретите“ и „думите“ на предците:

Няма прародителски портрети,  
ни фамилна книга в моя род  
и не знам аз техните завети,  
техните лица, души, живот.

Но усещам, в мене бие древна,  
скитническа, непокорна кръв...  
И т.н.