

НАЧАЛАТА НА МЕТАЕЗИКОВИЯ НАДЗОР

БОЙКО ПЕНЧЕВ

Раждането на литературната критика като базисен елемент от апарата на метаезиковия надзор представлява проблемно поле, което изисква едно твърде обширно „мета-мета-езиково” разискване. Ако „свием” темата в една по-прецизна формулировка, този текст би трябвало да се занимава с възникването на критиката като експертен дискурс, част от новата конфигурация на знанието в модерната епоха, при която говоренето за литературата излиза от рамките на общия „здрав смисъл”, за да се помести в конвенциите на една частна дисциплина. В такъв случай би трябвало да проследим паралелите между обособяването на критиката и легитимирането на ред други научни дисциплини като етнография, езикознание, психология и прочие. Общото между тях е, че всички те трябва да отвоюват своето поле от едно синкретично знание, полагащо неразчленимата съединеност на „думите и нещата”. Литературната критика се самолегитимира, заставяйки литературата да *репрезентира* – което превръща същата в *изображение* на света, след като до този момент тя е била част от него, перформативно действие, продължение на тялото с други средства. Би трябвало да се проследят институционалните и комуникативните канали, посредством които това ново знание се социализира, посредничествата, през които новата нормативност отеква – новият тип списание, Университетът, литературните кръгове... Интерес представлява борбата за овладяване на новите „хабитуси”, както би казал Бурдийо – и най-вече тези на „професионалния критик” и „професионалния писател”... Ние обаче ще се ограничим с една по-тясна задача, а именно очертаването на промените в статута на литературния текст и автор, изтъкващи текстуалността на модерната култура, маркирането на дискурсивния разлом, довел някъде на превала между 80-те и 90-те години на миналия век до появата на литературната критика в българската литература. Ще ни интересува не персоналистката възплътеност на промяната (и в този смисъл д-р Кръстев остава периферен за настоящата работа), а епистемологичните условия, позволяващи възникването на този експертен дискурс.

През 1890 и 1891 г. в сп. „Денница” се появяват студиите „Любен Каравелов” на Константин Величков и „Христо Ботев” на Иван Вазов. Литературната история помни Вазовия текст в обезопасеността на „скандала”, т. е. като събитие, обусловено от „несистемен”, единичен, несъществен в развойно отношение източник – да го наречем „личният вкус на Иван Вазов”. Студията „Христо Ботев” обаче е структурен и стратегически „близък” на

излязлата преди нея студия на Величков, което ни кара да мислим, че става дума за планомерна, „манифестна“ акция по „преосмислянето“ на единствените безспорно канонични български автори по това време. Двете студии не крият амбициите си да бъдат демонстративен пример, пораждаща матрица за текстовостта на един нов тип отношение към писателската фигура и литературата изобщо. Става дума за отношение, което радикално сменя социокомуникативния статут на литературния текст и неговия автор, с което се отваря пространство и за новата дисциплина – литературната критика, във вида, в който ще я познаваме докъм 60-те години на нашия век.

„Ние няма да говорим, освен за литературната дейтелност на Любена Каравелов. (...) Не ще и дума, че за да изпълним задачата, която сме си предначертали, (...) ние ще се отбием решително от изтъпканите пътища, които са се следвали досега, като се е говорило за него било в качеството му на писател, било в качеството му на политически деец. Ако за възторжените, искрени или неискрени, негови почитатели е приятно да слушат само похвали за него, па биле съвсем пусти, за паметта му е много по-важно да се знае как ще се произнесе за него критиката, която се въодушевява преди всичко от истината и на която единствено предлежи да определи мястото, което той заслужава да занимава в литературата ни.”¹ На пръв поглед тази уводна декларация на Величков изглежда като съставена от общи места. Да се говори за „литературната дейтелност“ като за нещо различно от публичното (политическо) лице на писателя не е нещо ново – правил го е и Захари Стоянов например, когато през 1884 г. обсъжда драмата на „господство му“ Вазов „от чисто еснафска гледна точка“, за да го „заклучи в строго книжевно черчево“. Още тук трябва да отбележим, че за генеалогизирането на произхода на модерната литературна критика е важно изследването на това не *какво* тя афишира като своя задача, а *как* говори за „чисто литературното“. В този смисъл е важна въведената от Величков опозиitivност между „възторжените, искрени или неискрени обожатели“, от една страна, и „паметта“ от друга. „Истината“, която трябва да легитимира правилното говорене за писателя, вече не е притежание на „реципиентите“, не се задава в непосредственото социално случване на творбата, а бива явена чрез самоовластилата се институция – критиката. С „паметта“ бива названо друго съществено условие на модерния тип художествена функционалност – нейната ситуираност във времеви категории. Критиката превръща времето в пространство и с това обособява зоната на литературния развой, в който отделните феномени получават своето място – и съзнанието за това място е *паметта*, която критиката охранява. „Съдът на художествената критика, която се опира само на незiblesния принцип на истинното и изящното“ – така Вазов в „Христо Ботев“ ще формулира основанията на новия експертен дискурс. Как обаче става така, че „истинното и изящното“ се изплъзват от хоризонта на „здравия разум“ и стават приоритет на една експертна микрокултура?

Ако трябва да формулираме централния тезис на тази работа, той е, че модерната критика се ражда от „деполитизирането“ на литературата. Не

¹ Константин Величков. Любен Каравелов. – Денница, 1890, кн. 1, 3, 4, 5.

„деидеологизиране“, а именно „деполитизиране“. Процесът има най-малкото две страни. На първо място трябва да отбележим буквалното извеждане на Ботев и Каравелов (а чрез тях – на самата писателска фигура) от обществено-политическия дебат и от сферата на политическото изобщо. Студиите на Величков и Вазов атакуват не просто двата мита на младата българска литература, а двата върховни авторитета на стамболовистката епоха, провеждайки парадигматичното отделяне на „поета“ от „революционера“. В това отношение полемиката със Захари Стоянов, „оторизираният дистрибутор“ на Ботев и Каравелов през 80-те, е очевидна. „Деполитизацията“ обаче има и един по-дълбок смисъл, който се изразява в новия тип полагане на човешкото в историята, обосноваващо „естетическите“ претенции на Величков и Вазов. Казано най-общо, в началото на 80-те започва усъмняването в тоталната погълнатост на личността от историята и оттам – в символическата взаимоотноимост между Аза и неговото време. По-нататък ще видим как от тази криза се ражда „вътрешният живот“, в който критиката ще локализира поетическото. Сега ще обърнем внимание на ~~кризата на олицетворението~~ като базисна реторическа фигура, описваща отношенията между епоха и историческа личност. При Захари има една щастлива изоморфност между времето и героя, който се явява „роден“ тъкмо за това, което времето изисква от него. „Питам аз: не е ли той възпроизвел и олицетворил в себе си цяла една епоха?“² ще каже той за Каравелов, директно полемизирайки с тези, които като Величков пет години по-късно ще се усъмнят в „поета“ Каравелов. Вазов и Величков вече разглеждат „епохата“ като серия от „влияния“ и „условия“, обуславящи както великото, така и слабото, исторически безперспективно в героите. Във фигурата на човешкото се разслояват зони, подвластни на различен тип артикулация, разпитване, надзор. Човекът вече не олицетворява, а репрезентира по един винаги нецялостен начин, и тази смяна на дискурса засяга както Автора, така и литературния образ. По един крайно екземплярнен начин съмнението във възможността някой или нещо да изразява „духа на времето“ в неговата цялост се разгръща в едно от най-резигнираните „Литературни писма“ на д-р Кръстев. „... Има ли у нас човек, който отразява своето време? Имаме ли ние цял човек, който и да отразява едно цяло нещо – ако речем за минута, че има какво да се отразява? Не сме ли ние всинца окаяни фрагменти от едно величие, което Създателят е проектирал в минута на Байронизъм и отложил за няколко века? Де ни фокусът, който събира в себе си всички лъчи. Де човекът, в когото бие пулсът на времето и де оня, който притежава такта и знанието, потребни за решението на една тъй трудна задача: да се открие възплъщението и духа на времето?“³ Източникът на тази меланхолия е появата на понятията „отражение“, „копиране“, „възпроизвеждане“, които издълбават процеп там, където преди е имало преливане между слово и дело, изображение и изобразяване в единния ценностен и мирогледен хоризонт на непосредствения опит. За Вазов и Величков човекът вече не е цялостно даден, в него се кръстосват различни роли и ипостаси, чието „разбиране“ и

² Захари Стоянов. Черти от живота и списователската дейност на Любен С. Каравелов. Пловдив, 1885.

³ Д-р Кръстьо Кръстев. Литературни писма за 1890 г. – Критика, 1891, кн. 2.

социализиране е предмет на различни дисциплини. Това разподобяване, парциализиране на човешкото е фигурализирано в студията на Вазов, където се различават „Ботев-човека“ и „Ботев-гражданина“, „Ботев-писателя“, „Ботев-поета“ и „Ботев-прозаика“, и т. н. Голямото следствие на тези различия е това, че „вграждането“ на човешкото в позитивностите на Историята вече става на „порции“, чрез сложна мрежа от опосредявания, в които „ценното“ се отделя от „недостатъците“. В резултат на този разлом се появява „вътрешният живот“ – онова, което убягва от едрият отчет на историята, неразградимото ядро на личностното, търсещо излаз през поетическото. В обширен пасаж от студията си Вазов обсъжда „временността“ на „патриотическата поезия“, причините тя да „губи от своя жизнен интерес за новите поколения“, и открива причините за тази ѝ съдба в липсата на надвременен универсализъм, какъвто има единствено „вътрешният живот“. „Чувството, което я поражда, е наистина честно и възвишено, но то не е вечен елемент на поезията“.⁴ Вазов дава ясно да се разбере кои са „вечните елементи“ – онова, което Ботев, увлечен във временното, е пропуснал да огласи, а именно – че „... той е страстно любил величествената природа на България, имал е силни сърдечни привързаности, радости и страдания, изпитал е свирепи борби с живота“.⁵ Тези три области съставляват територията на „вътрешния живот“, върху която ще се формира лирическият субект на 90-те години. Обръщането към „вътрешния живот“ е пряко следствие от изгубената вяра в тоталното полагане на личността в историята през революцията. Започва търсенето на друга тоталност – и цялостността ще бъде намерена във фокуса на естетическото, придаващо една нова форма на човешкото.

Студии на Вазов и Величков декларираят педагогическата си прагматика: те наблягат върху „недостатъците“, които не бива да станат обект на подражание от „младите“. Всъщност тъкмо „цялостното“, пълно подражание, което ще включва разбиване на каси и „нихилистични“ жестове, е онова, което не бива да става. Часовникът на историята е включен – и телеологичното му тиктакане не позволява повторението. Захари Стоянов остава при разбирането, че човекът може да се случи в историята единствено цялостно, в тоталността на героическия акт. Неговата утопия е перманентна революция, която означава постоянно трансцендиране на битовите частности, исторически формираните биографически различия, „специализациите“ и т. н. в един етически екстремализъм. За мислещото в историко-перспективистки категории културно самосъзнание Ботев не може да бъде случен отново като Чардафон Велики – но Захари отказва да приеме това.

Позицията на Захари Стоянов не е изолиран рудимент от една отминаваща „патриотическа“ епоха. „Политизирането“ на човешкото е основополагащ елемент от дискурсивността на българската модерност, такава, каквато се конституира тя през 70-те и 80-те години на миналия век. За национално-идеологическия дискурс на Възраждането политиката (т. е. съвкупността от отношения, идентичности и действия, ориентирани към едно или друго „общо благо“) е полето, в което човешкото придобива разумната

⁴ И в а н В а з о в. Христо Ботев. – Денница, 1891, кн. 6, 7-8, 10.

⁵ Пак там.

си форма и успява да се реализира. Случването на историческия субект – Героят или Народът, се мисли в нагледа на бувайното телесно полагане в един театрално обозрим универсум. Револуционният акт, който чрез терора върху старите йерархии символически основава новия свят, придобива стабилност и смисъл в специфичния тип текстовост, имплицираща едно особено фикционално комуникативно пространство на национално-идеологичната заетост. Погледнато в исторически план, формирането на националната идеология може да се опише като пренасяне на комуникативните структури на традиционната, локална, *face to face* култура върху едно поле от абстракции като „нация“, „България“, „народ“, „национално съзнание“ и прочие, които се превръщат в ценностни императиви, работещи с безусловността на патриархалния авторитет. Хомологиите „род – народ“, „майка – родина“, екстатичните визии на обозримата България, свръхчувателността на „пронасящия се“ Ботевски Глас и т. н. – чрез различни дискурсивни стратегии се изгражда символическото времепространство на нацията, в което обществото ще преживява своята общностна заедност. Национално-идеологическият дискурс тематизира ред Просвещенски категории като „свобода“, „напредък“, „разум“ и прочие – на структурно равнище обаче той се явява антимодерен. Един от симптомите за запазената архаична икономия на авторитета е потискането на приватното, тоталното разтваряне на човешкото в публично-общественото. („По техните песни ще узнаете патриота, но няма да видите ч о в е к а, колкото и да човъркате“⁶, ще каже Вазов в студията си за Ботев, без да подозира, че на свой ред ще бъде обвинен в същото от кръга „Мисъл“⁷). Друг важен момент е, че смисловостта на деянието или биографията бива „консумирана“ непосредствено, достъпна е за усетите на всекидневния, масов опит, което означава, че „експертите“ и специализираните дисциплини са излишни. Не е нужно да си завършил в Лайпциг, за да разбереш смисъла на Околчица. Илюзията за тази херменевтична откритост на ставащото се основава на успешното присаждане в тъканта на идеологията на базисното за традиционното общество отношение към Авторитета като към иманентна, богозададена правилност и разумност. Националната идеология се опитва да наложи един секуларен принцип, който трябва да действа с безусловната категоричност на моралния закон на традиционното общество. Човешкото не съществува извън отношението си към нравствения принцип, който е универсален и независимо дали се казва „Бог“, „добро“ или „свобода“, изисква безусловна отдаденост. Именно историята на тези отдадености е съдържанието на литературата на българския XIX век – от „Бедната Лиза“ до историческите повести на Каравелов.

Така „националното осъзнаване“ се оказва модернизационен процес само в реториката си, боравеща с „просветените“ теми за личната и общностна Свобода. Отвъд реториката стои желанието човешкото да бъде вписано в тотализирания хоризонт на въобразяемата национална общност, която се явява нещо като разраснал се до степен да покрие цялата държавна територия морален авторитет от стар тип. Онова, което започва да става в

⁶ Пак там.

⁷ Върху тази поразителна симетрия обърна вниманието ми текст на Албена Хранова.

началото на 90-те години, е прехвърлянето на модернизацията от реторично-тематично на структурно ниво. Именно в контекста на този процес трябва да се разглежда и проблемът за възникването на българската литературна критика. Освен еманципация на субекти модернизацията означава и еманципация на специализирани, частно-научни дискурси и идиолекти. Знанието, удържано в традиционното общество чрез простия „споделен разказ“ в определен момент (или по-точно е да се каже – на определени дискурсивни равнища в твърде дълъг период от време), започва да се носи от „споделения разказ“ на националната идеология. По-късно (или на други равнища, ако се откажем да гледаме на обществото и културата холистично) Знанието се разрозява, а истинността започва да се продуцира като „консенсус на експерти“.⁸ В началото на 90-те години на миналия век литературната критика активно работи за този тип епистемологична модернизация. Друг е въпросът, че антимодернизационната предразположеност на самата литература ще избухне в началото на новия век като порив към тоталността на Живота, чиято субстанция обаче вече не е политическа, а естетическа. Естествено е тогава да се появи и новият мит – Геният, в който тоталността на Живота бива уловена отново.

Ако се върнем на интересуващия ни проблем, ще видим, че „модерното“, разчленено, опосредствано полагане на човешкото в историята в епистемологически план поражда проблема за репрезентацията. Обсъждането на това как произведението изразява действителността, е екзистенциално обосновано от разколебаването на „олицетворението“ като стратегия за без проблемното хомологизиране на епоха и историческа личност. Погрешно би било да определим „старата“ критика като „утилитарна“, а новата като „художествена“ – при Вазов, Величков и Кръстев и литературата, и критиката имат определени социални функции, от тях най-общо се очаква някаква, макар и морална, „полза“. Променя се обаче статутът на художествената творба, а оттам – и статутът на критиката. През Възраждането творбата се схваща като органично, „телесно“ продължение, „принадлежност“ на своя автор – тя е „чест“ или „безчестие“, умна или глупава, полезна или вредна по същия начин, както е честен или безчестен, полезен или вреден нейният автор. При Вазов и Величков, както и при д-р Кръстев и Петър Пешев, творбата вече се обсъжда с оглед на това как тя отразява „реалността“. Не че и това е нещо ново само по себе си. Новото е в това, че правилността на репрезентацията се удържа чрез съотнасянето на творбата не с всекидневния опит или „здравия разум“, а с мрежата от конвенции на дисциплината „критика“. Между изображението и „реалността“ се изправя серия от епистемологически решетки, изграждащи рамката на една експертна „миникултура“, поставяща праг между себе си и „херменевтиката на всекидневната практика“ (Хабермас). За какво става дума? Много красноречив пример е спорът, който се повежда между Петър Пешев и Добри Ганчев по повод романа на последния „Борба за самостоятелност“ (1889). Петър Пешев се грижи на първо място да разграничи историческо от художествено четиво, за да дефинира една специализирана парадигма на истинност, в която ще бъде

⁸ Вж. Ж а н - Ф р а н с о а Л и о т а р. Постмодерното знание. – Философска мисъл, 1990, кн. 6.

тълкувана и оценявана художествената творба. „Художественото произведение има за задача да възкреси пред читателя известна епоха чрез нейното изображение в картини и образи, които могат и да не съответствуват напълно с фактовете, но които вярно, нагледно и ясно отразяват духът на времето, и понятията на обществото, и животът на народите”⁹. На пръв поглед признаването на фикционалния статут на романа освобождава автора от изискването да бъде обикновен регистратор на фактичностите. В същото време обаче към художественото произведение бива предявена една сложна мрежа от изисквания, която е много по-строга от старите прагматични норми (целесъобразност, възпитателност, информативност и т. н.). Критиката си присвоява ролята на арбитър за това *как* или доколко „вярно, нагледно и ясно” творбата отразява „действителността” и по този начин се самоконституира като дисциплинарно поле, управляващо пространството *между* изображението и действителността. В своя „Отговор...” Добри Ганчев отказва да разбере това деление и свободно смесва примери от живота с примери от литературата, за да защити творението си от упреците в неправдоподобност и нехудожественост. (В същия „неспециализиран” ключ го защитава и рецензията на Захари Стоянов¹⁰). „Разве вий не можете да се убедите, че туй, което става в действителност, става и в изкуството”¹¹, възкликва Д. Ганчев. Скритото допускане е, че „нещата от живота” и „нещата от литературата” се управляват от едни и същи логически закони и, което е по-важното, могат да се тълкуват в единна херменевтична система. Критиката, от своя страна, твърди точно обратното. Когато Пешев заявява, че сюжетната нишка за любовта на Ивайло към Драганка е излишна и нефункционална, защото раздвоява образа, Д. Ганчев съветва критика да попита някого от връстниците си „...колко пъти до 30-годишната си възраст се е увличал от хубавите севлиевки”¹². На този аргумент Петър Пешев отговаря с цялата дисциплинарна мощ на новия апарат за артикулиране на истината. „Не ни е работа да питаме кой колко пъти се е залибвал, защото това не ни е нужно; допускаме, че и Ивайло е от ония, които често залибват и разлибват. Ний разискваме съвсем друг въпрос, а именно: любовта на Ивайло към Драганка има ли връзка с идеята на романа, със съществената му част”¹³. Така се оказва, че успоредно с признаването на фикционалния статут на литературното изображение върви обвързването му с една типология, определяща „правдивостта” на образите било според общите места на тогавашната психология, било по аналогия с други литературни образци. Бихме могли да сравним рецензията на Захари Стоянов за „Руска” на Вазов с рецензията на самия Вазов за „Отечество” на Величков, за да видим как типажи от един и същи тематичен кръг биват оценявани от диаметрално противоположни посоки. Иван Вазов: „В Олга е вплотен образът на онези храбри и възторжени

⁹ Петър Пешев. „Борба за самостоятелност” (рецензия). – Периодическо списание, кн. 28-30, 1889, с. 675.

¹⁰ Захари Стоянов. „Борба за самостоятелност” (рецензия). – Свобода, бр. 217, 1888.

¹¹ Добри Ганчев. Възражение... – Свобода, бр. 286, 1889.

¹² Добри Ганчев. Пак там.

¹³ Петър Пешев. „Романът „Борба за самостоятелност” и възраженията на автора...” – Искра, кн. 4, 1889.

девици и жени, които взимаха участие в делото на подготовлението на бурята, в които патриотизмът захващаше мястото на огледалата, белилата, модите и суетата, неразлъчни от природата на жената...”¹⁴ Захари Стоянов: „Руска, чедо шопско, е представена в драмата с такива понятия и въззрения, с каквито са се отличавали само няколко бунтовници, от най-горещите. Тя люби, тя аха и оха, завижда, идеализира, като да е била запозната с Гьоте и Шекспира още от малка”¹⁵. Захари непрекъснато сверява образите с личния си опит, докато Вазов черпи увереността си в истинността на Олга не защото е срещал много такива девойки, а защото внимателно е чел не само Гьоте и Шилер, но и Тургенев. (Не ни интересува има ли такава метапозиция, която да каже имало ли е девойки като Олга/ Руска през Април 1876 г. и колко са били. По-важното е, че се налага „литературната истинност” на Вазов, докато истинността на лично преживяното бива припопознавана далеч невинаги, а в конкретни исторически и дискурсивни условия, характеризиращи се най-общо с подчертана „антилитературност”, чиито основания на свой ред трябва да бъдат изследвани). На стария тип съждение, съотнасящо образа с личния опит, се противопоставя една „нова критика”, преценяваща литературното произведение според референциална рамка от аксиоми, допускания и литературни типологии. Средищен за новия критически език се оказва *типът* като средоточие на устойчивото, характерното, повтарящото се. Типът става онази контролираща инстанция, която не допуска „фантазията” да произволничи. И все пак типът се мисли като конструкт, качество на художествения изказ, а не като онтологическа, „материална” даденост – както го е схващал Захари, който в същата рецензия за Руска ще провъзгласи свещената неприкосновеност на „характерите”. „Да изменявате събитията и фактовете, това да ви е просто, защото те са случайности, общи за всекиго. Но да туряте ръка на характерите, да правите от тях кукли, това е престъпление. Те са собственост, те трябва да бъдат святи за всекиго, много повече, отколкото неприкосновеността на английския дом. Оставете ги в тяхната голота. Нищо не може да бъде по-целомъдрено и по-прилично, отколкото самата проста природа”¹⁶. В критическата практика на Вазов, Величков, Кръстев и другите типът вече не е природа, а култура, текст, в който се преплитат нишки от естетически и психологически съчинения, примери от историята и класическата литература.

Парадоксалното обаче е, че новоогласената експертна дисциплина, легитимираща свободната фикционалност („фантазията”) и централността на „вътрешния живот” като фокус на поетическото, се оказва много по-рестриktivна в стилово, жанрово, поетологическо и дори идеологическо отношение, в сравнение със старата норма. Тук само ще набележим някои от промените в литературното поле, последвали новоналоженото есенциалистско схващане на литературата:

а) култивирането на вкус към лирическата изповедалност, центрирана около „вътрешния живот” и „чувството”, за сметка на рационалистическата

¹⁴ И в а н В а з о в, „Отечество”, драма от К. Величков. – Наука, 1881, кн. 3.

¹⁵ З а х а р и С т о я н о в, Вазовата драма „Руска”. – Южна България, 1884.

¹⁶ З а х а р и С т о я н о в, Пак там.

или класицистична поезия. От цялостната биографична фигура на автора бива отделен лирическият субект, трансцендиращ по един или друг начин реалната личност и нейния социален статут. Най-популярната жертва на този овластен нов вкус ще бъде Михайловски;

б) блокирането на романовата хетерогенност и „нормализирането“ на епическите жанрове в една строго регулирана типология на образите. Тук някъде бихме могли да търсим основанията за проваленото начало на българския роман, защото жанровата непродуктивност на „Под игото“, явяващо се не начало, а край на определен тип романово писмо, е повече от очевидна;

в) създаването на стилистически канон, недопускащ грубото, натуралистичното и непристойното. Съсредоточаването на художественото във фокуса на „красивото“ и „изящното“ води до отказ от „експресионистичните“ стратегии на ключови текстове от Високото Възраждане (между които такова като „Векът“ на самия Вазов), в които „сублимното“ бе внушавано чрез потреса на „неестетичното“. Така водеща в българската поезия до Г. Милев и Ламар става доктрината на „красивото“¹⁷.

Добрият вкус оценява смислеността на една литературоведска работа не според отговорите, които дава, а според проблемите, които поставя. От тази гледна точка изследването на промените в полето, превръщащи литературата от правене на неща с думи в изображение, репрезентиращо по открит за надзор начин реалността, ни изправя пред въпроса какво да правим със „старото“, онова „отвъд“ границата, формираща културната ни модерност. Всъщност генеалогизирането на модерността идва да подсказва, че категориите „преди“ и „сега“, „отсам“ и „отвъд“ не са особено релевантни. Всичко, което описвахме дотук, представлява не „начало“, а само частична, временна дискурсивна стабилизация. Конфликтно-хетерогенният произход на модерността периодично разразява неизлечимата си кризисност в серия от „възвръщания“, събуждания за нов живот на „потиснатото“, „надживяното“, „старото“. Ако разгледаме съдбата на художествените аксиоми, дефинирани в началото на 90-те, ще видим, че идва време, когато лирическата изповедалност се сменя от инперсонализъм и „игра с маски“, стиловата и идеологичната монолитност – с разноречие, езикът на красотата се обръща срещу себе си, за да изрази неизразимото чрез потреса на грозното, гротескното, немислимото... В този смисъл границата, която очертахме, е относителна. Тя обаче е важна, за да можем да погледнем нещата, останали „отвъд“ нея, без неизбежното за процесуалното мислене снизхождение. Критиката възниква не на празното място на „липсата“ и хаоса, а в „силовата“ смяна на кодовете, управляващи дискурсивния режим. Тя не „изчаква“ да се натрупат литературни факти, свидетелстващи за нов тип „художественост“, нито пък „направлява“ литературния процес по някакъв определен начин. Тя е чисто и просто напетото лице на един анонимен дискурсивен разлом, който по-нататък ще бъде преживяван все по-меланхолично.

¹⁷ В случая следваме една традиция на описване на модернистката поезия като устремена към „възвишеното“, към потреса пред неизразимото, вместо към успокоената идентификация с „красивото“. В тази традиция фигури като Ворингер и Лиотар ни убеждават, че „модерното“ не е период, а светоусещане.