

РАЗКАЗВАЧИ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ В РОМАНИТЕ НА ЕМИЛИЯ ДВОРЯНОВА И ВАЛЕРИ СТЕФАНОВ

Зорница Гъркова

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“
(България)*

NARRATORS AND REPRESENTATIONS IN EMILIYA
DVORYANOVA'S AND VALERI STEFANOV'S NOVELS

Zornitsa Garkova

Sofia University "St. Kliment Ohridski" (Bulgaria)

ORCID ID: 0009-0005-2629-1170

E-mail: z.t.garkova@gmail.com

Abstract: This paper examines the way the narrators in Emilia Dvorjanova's and Valeri Stefanov's novels are being represented, respectively emphasizes how these narrators create storyline and sense of the text. Given the specific postmodern circumstances in the both writer's texts, the article reflects the genre matrix that the characters described in the novels carry, as well as the distinction between heteroglossia and polyphony, related to the narrator's voices and the different layers of storytelling.

Keywords: Emilija Dvoryanova, Valeri Stefanov, postmodern novel, postmodernism, heteroglossia, polyphony

Резюме: Статията изследва начините, по които романите на двамата автори репрезентират разказвачите си, респективно начините, по които тези разказвачи градят сюжета и смисъла на текстовете. С оглед на специфичните постмодерни обстоятелства в текстовете на двамата автори, статията обръща голямо

внимание на жанровата матрица, чиито носители са част от образите в тези текстове, както и на разграничението между хетероглосия и полифония, пряко свързано с разказваческите гласове и пластове на разказване.

Ключови думи: Емилия Дворянова, Валери Стефанов, постмодерен роман, постмодернизъм, хетероглосия, полифония

В изследването си „Постмодерната фикция“, в главата „Световете на дискурса“, Браян Макхейл отбелязва по отношение на Бахтиновата полифония: „Важно е да разграничаваме формалната и стилистична хетероглосия на текста и неговата идеологическа полифония, тъй като хетероглосните текстове не са неизбежно полифонични.“¹ (McHale 1987: 166).

Ако тръгнем от този цитат и опитаме да правим разграничение между хетероглосия и полифония по отношение на романите на двамата автори, ще са ни необходими няколко твърде важни уговорки. Една от тях споменава самият Бахтин, отбелязвайки, че: „Романът не се изгражда върху отвлечено смислови разногласия и върху чисто сюжетни колизии, а върху конкретна социална разноречивост.“ (Бахтин 1983: 259).

Друга от уговорките прави самият Макхейл в частта „Хетероглосия“: Полифонията, с други думи, е непреднамерена в модерните текстове, тя е ненарочен страничен ефект на хетероглосията. Постмодернизмът издига тази преднамереност до положителен принцип; страничният ефект заема централно място. Наместо да се съпротивлява на центробежните тенденции, постмодерната фикция търси начин да ги усилва. Хетероглосията е използвана тук [в постмодерните текстове,

¹ Преводът е мой, З. Г. (Срв.: “It is important to distinguish between the formal and stylistic heteroglossia of a text and its ideological polyphony, for heteroglossic texts are not inevitably polyphonic.”).

бел. моя – З. Г.] като средство за разделянето на единния функционален свят на полифония от светове на дискурсите.² (McHale 1987: 167)

С тези няколко уговорки даваме да се разбере, че приемаме романовите текстове на двамата автори – Емилия Дворянова и Валери Стефанов – за постмодерни. Тук идва ред за третата уговорка, а тя е, че в крайна сметка постмодерната полифония/хетероглосия не идва в готов, насипен вид, не идва от едно и също място, не преследва едни и същи абстрактни или пък конкретни цели. С други думи, романовите традиции, от които произхождат тези текстове, са различни. Различни следователно са и нивата, и пластове, в които се проявяват полифонията и хетероглосията. За да ги проследим, нека се обърнем към разказваческите инстанции в тъканта на самите романи.

На първо място, изглежда, че в част от романите на Дворянова музиката и нейният език имат значителна роля в конструирането на романовия свят, не просто като специфичен, професионализиран и частен език вътре в хетероглосията, а по-скоро като композиращ или сюжетоорганизиращ фактор (тук визуирам „Passion или смъртта на Алиса“ и „Концерт за изречение“). От друга страна, ако потърсим подобен принцип или фактор в романите на Валери Стефанов, той бил самата Литература или текстовостта изобщо. Оттук и много по-експлицитната широкообхватна интертекстуалност в неговите романи. И за двамата автори по раз-

² Преводът е мой, З. Г. (Срв.: “Polyphony, in other words, is inadvertent in modernist writing, an unintended side-effect of heteroglossia. Postmodernist erects this advertence into a positive principle; the side-effect is shifted to the center. Instead of resisting centrifugal tendencies, postmodernist fiction seeks to enhance them. Heteroglossia is used here as an opening wedge, a means of breaking up the unified projected world into a polyphony of worlds of discourse.”)

личен начин важи казаното от Браян Макхейл: „[...] но всъщност стратегията за „инжектиране“ на специализиран езиков регистър в хомогенния дискурс-свят като средство за произвеждане на полифония, е типична за постмодерната фикция.“³ (McHale 1987: 167 – 168).

Следователно, обръщането към разказваческите инстанции в романите на двамата автори, би трябвало да е със знанието, че те не винаги, а всъщност много рядко презентират само себе си. Нещо повече – и това ще подкрепим с примери, – разказвачите често са носители на т.нар. *жанрова матрица*, което на свой ред създава предпоставки за специфична жанрова полифония в романите.

Такъв пример, ярък при това, е разказът на детектива в романа „Passion“ (оттук наетне ще го наричам така в полза на краткостта). В „Типология на криминалния роман“ Цветан Тодоров разграничава два типа криминален роман – роман-загадка и черния роман, наблягайки в разграничението си на два типа истории – историята на събитията и историята на следствие-то. Той посочва и трети вид криминален роман, функция от горните два – романът на напрежението: „От романа-загадка той взема загадката и двете истории, миналата и настоящата, но отказва да превърне втората в просто разкриване на истината.“ (Тодоров 1985: 25) „Passion“ амплифицира принципа на романа на напрежението и в същото време го разколебава. Тук личният мотив е водещ в убийството и последвалото разследване, а самият разследващ става част от разследвания свят:

[...] и влезе там, където, оглеждайки остатъчния свят на вещите ѝ, беше забелязал библиотека, но не намери

³Преводът е мой, З. Г. (Срв.: “[This is only a parable], but in fact the strategy of “injecting” a specialized register of language into a homogeneous discourse-world, as a means of inducing polyphony, is typical of postmodernist fiction.”)

речник, попадна единствено на ноти, стари книги и гъсто изписани листа, разхвърляни по рафтовете, към които Х. неволно посегна, без да подозира, че скоро ще се вмести в междугласието на истинската fuga и оплетения възел на мелодиите, в чиито звуци болезнено и страстно, съвсем безсмислено, но сигурно, щеше да мълви... (Дворянова 2005: 79)

Важно е да отбележим две неща – детективът Х. не е първоличен разказвач – той изглежда наблюдаван като статист и разказан през една подвижна фокализация по време на цялото му разследване. В този смисъл, въпреки че романът заделя за него цялата си втора част „Фуга“, почти до финала той като че остава чужд и временен за пространството на къщата и на текста, за разлика от първоличните разказвачи Йо и Себастиан от първата част „Прелюд“. Разколебаването на напрежението достига връхната си точка в края на романа, когато детективът наблюдава убийството и влиза в света на Алиса през възклицанието си: „Господи, нима и аз имам кожа?“ (Дворянова 2005: 197). Във финала си текстът загатва започването на истинско разследване, на чието случване разследващият присъства в два плана – този на сегашното и този на бъдното (след края на действието). Във втория план фигурата му се превръща, ако не в носеща вина за събитията (както отбелязва Цветан Тодоров (Тодоров: 1985: 26.), то поне в силно и лично въввлечена в разследваното престъпление.

По този начин „Passion“ сдвоява двата типа романи, предложени от Цветан Тодоров, изграждайки именно третия тип роман, на свой ред оспорван както композиционно, чрез финала си, така и чрез играта между разказвачите и техните гласове. Другите двама – Йо и Себастиан – дават показания още преди самото разследване да е чисто хронологически започнало на 77 страница от романа.

Друг също толкова ярък пример за композиционно изграден втори глас или втора история можем да на-

блюдаваме в романа „Госпожа Г.“, отново проиграваш криминалния жанр. В този роман дневникът на воайора и неговият глас заемат значителната първа част „Обрученият“. Романът е рамкиран от пролог и епилог с разказвач малката Маги, докато двете големи и почти еднакви по обем части са разделени от срещата *Интермедия* между Тальо-Елизабета и нейния хроникьор и трети господин Г. В *Интермедията*, с посредник Ефросина, воайорът пръв си тръгва от срещата, за да го видим в началото на следващата част, но вече през погледа на описваната от него жена. Значимото, което полифонията в този роман постига, е уж огледалното отношение между двете големи части. Отношение, в което двата оспорващи се гласа – този на Тальо и на нейния последен съпруг – някак неравномерно разпределят помежду си репрезентациите и визиите за другостта. Докато първата (дневникова) част почти плътно разказва живота на Госпожа Г., втората се наема изцяло да пренапише първата, веднъж през ретроспективното и усъмнително преминаване на Госпожа Г. през живота ѝ, втори път през приемането ѝ, че всичко написано в дневника е вярно, и трети решителен път – когато господин Г. получава своето име и посмъртно съпружество. Тук, ако приемем, че от гледна точка на закона той е престъпник, имаме всъщност загадка, която се разрешава именно в акта на милост от страна на госпожа Г. да приеме мнимия мъртъв съпруг.

Подобна, но все пак с различен характер милост, е тази на Грета към преследвача ѝ в романа „Някой от долу“ на Валери Стефанов. Тази милост изглежда цронично подкопана от сцената на събличането, която „репрезентира митологично символни проекции на невинността и онова състояние преди грехопадението, когато Адам и Ева все още живеят в наивитета на своята непорочност.“ (Иванов 2015: 207).

В същото време в романа е налице много интересна двойственост на разказването – то е толкова на Гре-

мин, чисто женско, ако се съгласим, че „авторът умело е проникнал в съзнанието на една жена, влязъл е в нейната идентичност, за да потвърди или опровергае митовете за жената и женското“ (Иванов 2015: 206), толкова и нечие друго, доколкото поне за мен в повествованието отчетливо и то извън чисто формалното ниво на първоличното и третоличното разказване, звучи втори коментарен глас на всевиждащ разказвач, нещо като второ шизоидно Гретино съзнание. Този втори глас може да стои най-общо по два начина: негативно, по отношение на влизането отвътре на нечие съзнание, или позитивно, по отношение на възможността за хетероглосност в такъв тип по същество монологичен постмодерен роман, проигравач и криминални поджанрове от типа „черен роман“ или „роман на напрежението“.

В повествованието Грета никога не е само Грета, тя винаги е и още нещо – върхът на един авторов конструкт, който флукутира в напрежението между женското, каквото е отвътре, и женското, видяно отвън. И ако Грета изглежда и звучи шизоидно, говореща с два или повече гласа, това идва в подкрепа на тезата, че тук говорим по-скоро за хетероглосност, отколкото за полифония. Двете истории от Госпожа Г., там композиционно отделени, тук са смесени до степен на жилава неразчлененост, подкрепена освен всичко от напластена интертекстуалност с всякакъв характер – приказни мотиви за Червената шапчица и Хензел и Гретел, библейски мотиви, филми и музика, чак до конкретна криминална развръзка със стрелба и преследвачи, загатната в последните абзаци на текста. Съвсем отделно, интересни съпоставки могат да бъдат направени между образа на Грета и този на Едина Маас от „Обявяването на серия 49“ на Томас Пинчън, най-малкото поради „пощенската следа“ в двата романа.

Ако се върнем отново към коментарната, критическа природа на текстовете на Валери Стефанов, за

която вече отбелязахме, следва да споменем, че романи като „Жените са спомен от Мрака“ и „Любовни истории от Вавилонската библиотека“ също изобилстват от примери за подобна двойственост. Тя се разроява в няколко основни посоки, една от които е близка до вече описаната. Става дума както за гласа на Ева, така и за този на Сара, в двата варианта на историята ѝ – първият библейски и вторият – пренаписан от Сара Берман, в която обособеният на две страници пролог загатва за ново (на намерената история) ниво на разказване. В този текст ясно личи тази втора, коментарна природа на разказвачката, която, докато описва пребиваването си в коша, включва следните пасажи: „После написах, че като съм се вдигнала от коша, единствено слънцето е запазило самообладание – толкова прекрасна била снагата ми и силна светлината ми.“ (Стефанов 2014: 133) И малко по-надолу: „Женската красота е стока, чиято цена никога не е падала.“ (нак там).

Интересна трактовка за избраните женски библейски персонажи можем да потърсим в „Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване“ на Милена Кирова: „Нещо повече, в *Битие*: 18 Сара разговаря и с Господ почти толкова свободно, колкото със своя съпруг, тя дори се опитва да го излъже, напълно съзнателно. (Нещо в нейния образ ни напомня за друга „господарка на живота“ – първичната Ева.)“ (Кирова 2005: 151).

Както Ева, така и Сара, а също и Вирсавия, са обект на такова двойно шизоидно фикционално съзнание, флукутиращо между тогава и сега, между авторова интенция, глас и вече готов, по един или друг начин завършен фикционален образ. Образът на Вирсавия е всъщност този, върху който Валери Стефанов „пише“ най-много, и то във всевъзможни стилови и идеологически трансформации. До известна степен е разбираемо „Любовни истории от Вавилонската библиотека“ да наследи

част от текстовете върху образа на Вирсавия от „Жените са спомен от Мрака“. Според Милена Кирова:

Първото обобщение засяга мисленето на библейския разказвач, което е подчертано мъжко, монологично, всезнаещо, със силна склонност да натурализира патриархалните механизми на обществения живот. В такова мислене половата (както и всяка друга) разлика, лесно става морална съдба. Характерът на жените, лишени от правото сами да говорят, работи като механизъм с интерпретативен характер. Той „изговаря“ причините за нещастията на колектива, психологизира и усвоява/преработва историческия провал. В чуждостта на Жената (спрямо позицията на библейския разказвач) нормата отчуждава нежеланите аспекти на собствената си другост. (Кирова 2005: 178 – 179)

Ева е носителка на вината за грехопадението, Сара е дарена с дете на преклонна дори за библейския текст възраст и подучва съпруга си Авраам да изгони слугинята и детето ѝ, докато Вирсавия (появяваща се в глави 11 и 12 от Втора книга Царства) е описана като красива, похитена от цар Давид, заченала му двама сина, един от които Соломон. Още в „Жените са спомен от Мрака“, във фрагмента „Горе, по билото... Долу, в дълбокото...“, който е част и от „Любовни истории от Вавилонската библиотека“, но с известни промени върху текста и с променено заглавие, „пищец“ върху образите и стилистиката на Селинджър, можем да изведем възможния импулс за избора на Давид и Вирсавия като траен и обгледан от всички страни мотив – проблематичен разказ за насилието: „Войнишката жена е странна, но закономерна смес от тъга по далечния любим и оглеждане към някой евентуален негов заместник. Войнишката жена седи в очакването и затаява в себе си страст, готова всеки миг да избухне“ (Стефанов 2016: 154). И по-надолу: „Цялата дълга опашка на лице-

мерието и принудата, която толкова трудно може да се отреже, защото е исторически легитимна и социално жилава.“ (Стефанов 2016: 155).

Изглежда образът на Вирсавия е този, който естествено продължава Гретиния образ от романа „Някой отдолу“, с тази разлика, че Ева и Сара, първите две „сюжетни нишки“ в „Жените са спомен от мрака“, имат свои гласове и репрезентации. Вирсавия, обратно, не притежава такива нито в първия роман, нито във втория. Държа да отбележа още нещо – всички писателски почерци, а и гласове на разказвачи, върху които „оперират“ повествованията от двата романа, са всъщност на мъже. Тук вече шизоидните гласове на Грета от „Някой отдолу“ преминават в друг вид двуплановост и хетероглосия, по-обхватна, но и времево, и стилово далеч по-разполовена. Можем да отбележим, че: „Библейското и историческото са изведени отвъд измеренията на предрешеното и изтълкуваното, вплетени са в игровата решетка на всяко ново проникване в проблемните зони на пропуснатото, изгубеното или неразбраното.“ (Иванов 2015: 211).

Ясен ми се струва фактът, че зад всички тези образи седи този на един конструиран авторово-наторски глас, който асемблира, колажира и пренаписва. Това е видно както във вече споменатия фикционализиран на втора степен пролог към историята на Сара, записана от Сара Берман, така и във всички други обрамчаващи на няколко слоя текстовете пролози (например прологът „Странните творби на някои писатели,“) и епилози (например „Кодекс на лудите разказвачи, известен още като Типографския призрак“).

И за да се върнем там, откъдето започнахме, героините и разказвачките на Дворянова също имат знание за своята текстовост, често почти толкова експлицитно, колкото у Валери Стефанов. Вече споменатата Тальо-Елизабета от „Госпожа Г.“ чете себе си в кръсто-

саната парадигма на словото-власт и „словото-грях“ (Дворянова 2011: 352), а Алиса чете себе си в разпънатия между изгарящо любопитство и професионализъм детектив, който възкликва във финала, цитирам: „Не вярвайте, всичко е блъф.“ (Дворянова 2005: 206).

И накрая, още по-интересното четене-писане, осъществено на принципа *mise en abyme*, което Мария от „Земните градини на Богородица“ и Анастасия от „При входа на морето“ практикуват – едната иска да напише роман за Богородица, а другата за Св. Тереза. В структурите на тези два романа тече един полифоничен втори глас на възможен роман, глас на пишещ субект. Именно всички тези механизми на текстовост, къде обилно полифонични, къде просто хетероглосни, богато интертекстуални, имплицитни и експлицитни, дават възможност да мислим за тези автори като за представители на един „висок, академичен постмодернизъм“ вътре в самата тъкан на постмодерното текстово мислене, бунтуващо се само по себе си срещу всякакви разграничения и ограничения.

Библиография

- Бахтин 1983:** Бахтин, М. Словото в романа. – В: *Въпроси на литературата и естетиката*, 108 – 270. София: Наука и изкуство, 1983.
- Дворянова 2005:** Дворянова, Е. *Passion или смъртта на Алиса*. София: Обсидиан, 2005.
- Дворянова 2011:** Дворянова, Е. Госпожа Г. София: Парадигма, 2011.
- Иванов 2015:** Иванов, И. Българският постмодерен роман в културната ситуация през новото хилядолетие. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015.
- Кирова 2005:** Кирова, М. Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария завет. София: Стигмати, 2005.

Стефанов 2014: Стефанов, В. Жените са спомен от мрака. София: Академична книжна борса, 2014.

Тодоров 1985: Тодоров, Цв. Типология на криминалния роман. В: *Поетика на прозата*, 15 – 27. София: Народна култура, 1985.

McHale 2004: McHale, B. Postmodernist fiction. Routledge. Taylor&Francis Group, 2004.