

**МУЗИКАЛНИТЕ ФОРМИ
В РОМАНА НА ЕМИЛИЯ ДВОРЯНОВА
„PASSION ИЛИ СМЪРТТА НА АЛИСА“ –
БЯГСТВО ОТ СОЦИУМА**

Весела Ганева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**THE MUSICAL FORMS IN EMILIA DVORYANOVA'S NOVEL
PASSION OR THE DEATH OF ALICE –
AN ESCAPE FROM SOCIETY**

Vesela Ganeva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The study traces the interrelationships between literature and the musical forms fugue and passion. Significant for the analysis is the information about the personality of Bach and the science of onomastics. I find a connection between the names of the characters of the novel and the great composer. I initiate a new reading of the traditional musical form of passion and the novel by exploring biblical and musical elements, arguing that they are deconstructed by the author to create unconventional meanings.

Key words: passion, Bulgarian postmodern novel, Emilia Dvoryanova, fugue novel, biblical elements, musical novel, experimental novel, deconstruction, onomastics

Анализът ще се съсредоточи върху романа на Емилия Дворянова „Passion или смъртта на Алиса“ (1995). Обект на изследването ще бъдат музикалните елементи – фуга и пасион, на които не се отделя специално внимание от критиците. Когато те изобщо са споменати, по-скоро са разглеждани като външен конструктор, а не като основополагащи за литературния текст. Единодушно е мнението на критиката, че романът на Емилия Дворянова е „несъотносим към други текстове

на българската литературна традиция“ (Дворянова 2005: 260). Изследванията на нейното творчество до момента са съсредоточени най-вече върху женското писане¹, политическата ситуация в България, библейските мотиви² и специфичния език³.

В романа на Дворянова музиката прониква на всяко ниво както структурно, така и семантично; тази особеност е свързана с определени познания и внимателно *затворено четене*, в противен случай достъпът до романовата същност би бил отказан. Заглавието *роман-фуга* автоматично изключва възможността анализът да остане единствено в полето на литературната теория, затова ще обърнем специално внимание на основните елементи на фугата, които да ни проправят пътя към сложната тъкан на текста и музикалната форма *пацион*.

Изясняването на музикалната терминология ще ни помогне да проследим до каква степен структурата на музикалното произведение прониква в семантичните пластове на романа: „няма смисъл на музиката, нищо няма смисъл, но има музика на смисъла“ (Дворянова 2005: 201). Тази специфична черта на класическото произведение да изисква задълбоченост от страна на реципиента, е ясно изразена с разгръщането на повествованието. Според викторианския критик Уолтър Пейтър „цялото изкуство непрекъснато се стреми към състоянието на музиката“ (Херцог 1996: 1), посочвайки начина, по който музиката обединява предмета и формата. Според Езра Паунд фугата предизвиква „мистерия“ или „вихър“ на модела (Дейвис 1984: 10). Милан Кундера също описва подхода си към писането като „полифоничен“, „романистичен контрапункт“, по-скоро работеща „поезия много повече от техника“ (Салмон 1984: 12).

Музиката и разказът създават една специфична реалност, героите обитават нематериален свят със свои закони и правила, първоначално трудноразбираеми. Впоследствие се стига до познанието, че те се подчиняват на математически точната организация на музикалната форма: „Фугата започва бавно и методично. Първият глас оповестява

¹ Виж студията на Милена Кирова „Те(к)ст на модерното: Passion или смъртта на Алиса. La Valeta“ (259 – 286), З. Гъркова: „Постмодерната удоволствена жена на Емилия Дворянова“ (163 – 176).

² Виж Ален Сантакру: „Passion или смъртта на Алиса (за книгата на Емилия Дворянова)“, виж Alex McElroy: Concerto for Sentence: An Exploration of the Musico-Erotic by Emiliya Dvoryanova, Н. Кръстева „Емилия Дворянова „Горчивината на всемира“ (199 – 206).

³ А. Личева – „Емилия, езикът и музиката“ (214 – 218), М. Бодаков – „От другата страна на езика“ (210 – 214).

темата ѝ в началната експозиция – другите влизат един след друг, обогатяват текстурата от една мелодична линия до две части⁴ полифония, три части полифония и т.н.“ (Керман 2015: 31), и още: „музикална композиция, в която една или две теми се повтарят или имитират чрез последователно въвеждане на гласове и контрапунктурно се развиват в непрекъснато преплитане на гласовите части“ (Webster). Импровизациите са невъзможни, нужно е непрестанно следене на музикалната мисъл, за да достигнем до разбирането на значенията.

Музикалната тема на фугата също може да послужи за създаване на сюжет, както е и в разглеждания роман: отделните части са различните гласове, въвеждането на новия глас представлява отговор на вече започналия музикален диалог и така се развива музикалният разказ. Именно тази форма е подходяща за експерименти в литературното поле и прилагането ѝ в романовата структура довежда до нови естетически и семантични търсения.

Известно е, че музикалното изложение се пише по определени логически правила, следващи традицията, според която фугата е една от най-строгите композиционни форми.

Външният (материалният свят) в романа отново е построен според особеностите на фугата. Логичната връзка между съжденията на героите се губи, постоянно преминава от едно психично състояние в друго и в зависимост от това кой говори, получаваме субективна информация за минали събития. Така всяка глава представлява „вокален“ монолог, който развива темата по вече познатия модел на музикалната форма. Частите са свързани не на принципа на логичните взаимовръзки, а чрез интерпретациите на героите, вариативно подчинени на математическо-музикалните закономерности на фугата. От съпоставяне на мислите на разказвачите установяваме, че те са повече или по-малко емоционално оцветени в зависимост от това до каква степен музиката достига до тях.

Повествованието е нехомогенно, преминава рязко от логичните съждения за външния облик на къщата и нейните обитатели (проекция на съзнанието на прислужницата) към мислите на Себастиан, отразяващи света във фугата. Трябва да направим уточнението, че Себастиан е професионален музикант и в този смисъл владее изкуството на фугата до съвършенство, разбира и следва нейните закони по-добре от другите обитатели на къщата. Очевидна е връзката между литературния персонаж Себастиан, който изпълнява фугата непрестанно, с великия

⁴ Виж <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fugue>

композитор Йохан Себастиан Бах. Така както и Реквиемът на Моцарт, известното произведение на Бах също остава незавършено. Почти сляп и изтощен от болести, Бах умира, преди да завърши „Изкуството на фугата“, и завещава на поколения музиколози неразрешима загадка. Последната фуга се прекъсва малко след въвеждането на третата си тема, която, може би показателно, води с нотите B-flat, A, C и B-natural – буквите от името на Бах. Някои казват, че четирите ноти са били начинът на Бах да постави подписа си върху работата на живота си. Други твърдят, че Бах умишлено е оставил фугата недовършена като покана към музикантите да завършат композицията по свой собствен начин. Каквото и да е планирал Бах, музиката му има силно емоционално въздействие върху човешкото съзнание, повлиява на начина, по който контрапунктите от „Изкуството на фугата“ изграждат безсмъртието на произведението, преди внезапно да завършат.

Автобиографичният пласт за гениалния творец в романа не е директно назован, а по-скоро загатнат. Без съмнение прототипът на композитора е пианистът Себастиан. С разгръщане на повествованието става ясно, че той предвижда събитията, дори можем да допуснем, че ги контролира. Връзката между характеристиките на героя Себастиан и реалната личност на композитора е логично вплетена в канавата на романа.

Съществува и друга важна закономерност, водеща към личността на композитора – имената в романа: Йо (прислужницата), Х. (инспекторът) и Себастиан (наемателят) ни препращат към инициалите на Йохан Себастиан Бах. Има значение и ролята на Йосиф – любовника на Алиса (на пръв поглед периферен герой). Всеки един от персонажите обаче има своя роля, която постепенно се разкрива пред Х.

Героите на романа са деконструирани не само на ономастично ниво – създава се усещането, че те въплъщават определено човешко състояние, но нямат пълнокръвен образ, и това оразличаване се разгръща на базата на противопоставянето помежду им. Йо е надарена със способността да „вижда“, възприемаме я като връзка с материалните описания в романа. Йосиф е пасивен участник (няма речеви характеристики) и можем да предположим, че изразява страстите на човешката душа, през които трябва да премине Х. Себастиан е героят най-близо до божественото (музикалното) и разкрива последния пласт от замисъла пред инспектора.

Пианистът непрестанно изпълнява фуга, свързана пряко с живота на обитателите. Себастиан няма физически облик, той разчита на слуха си, за да разбере принципите на съществуване. Също така на-

мираме за логична връзката между неговия персонаж и двата женски персонажа, които също са посветени в изкуството на фугата. За разлика от Себастиан Алиса и майка ѝ Амалия не спазват правилата на музикалната форма. Интересно е разделението, което се създава между героите: Йо и Йосиф са немусикални, те виждат света от материална перспектива; Себастиан, Алиса и Амалия са наясно, че са заключени в света на музикалното произведение – създадените от тях фуги. Те, от една страна, са равнозначни на собствените им животи, но от друга, се намират някъде между музикалното и немусикалното битие в търсене на път за материална реализация.

Себастиан е наясно, че както всеки има тема в музикалното произведение, така има роля в немусикалния живот на къщата (този, в който съществуват Йо, Йосиф и първоначално Х.). Себастиан е алтерего на Бах, но и негов холообраз, който няма плътност. Инспекторът Х. е пазител на вещественото и на рационалното, анализира факти, за да достигне до разкритието. Той започва да разследва убийството на Алиса и успява да премине от материалното към музикалното за разлика от Йо, която остава във вещественото и вярва единствено на очите си. Х. успява да види по-голямата картина: за да открие убиеца на Алиса, се задълбочава в уликите, открива света на фугата – последното и най-висше ниво на познанието. Представата му се променя, след като героят му отключва един по един трите регистъра: веществено-материалното, страстно-душевното и накрая музикалното.

Отначало гласът на Х. е немусикален, той чува за първи път думата „фуга“, която не му носи никаква информация, не разбира „изкуството на контрапунктиране“ и не различава фигурите на свети Петър и свети Йоан Кръстител. Х. извървява труден път, за да премине през своите страсти, и чрез диалога със Себастиан осъзнава, че добре познатият му визуален свят на материята се руши; нужно му е друго познание: познанието за света на фугата, в който дори най-малкото отклонение може да наруши хармонията. Впоследствие обаче рационалният начин на мислене на Х. започва да допуска различната гледна точка и неговият глас зазвучава в унисон с този на Себастиан.

Инспекторът вече е просветен в изкуството на фугата, той чува и разбира божествената музика. Пътят, който извървява, е този между тялото и душата, между материята и звука. С помощта на музиката той е разгадал убийството, но по-важното е, че е пречистил греховната си природа, за да стигне до познанието. Х. е преодолял невежеството и ограничението на реалността, в която му е отредено да живее, за да разбере, че във всемира всичко си има точно определено място. След

това прозрение той започва да се съмнява в съществуването на света на фугата и в собствената си роля в историята: „Не вярвайте, всичко е блъф⁵“ (Дворянова 2005: 206). Х. осъзнава, че музикалният свят не е неговият познат свят и не с помощта на вещественото ще стигне до истината. В тази реалност всяка концепция за битието може да бъде оборена, защото законите, на които е свикнал да се подчинява инспекторът, са подменени. Можем да приемем, че гласовете в романа представляват по-скоро конкретни перцепции (слухова, зрителна, мисловна), отколкото пълнокръвни персонажи. Те имат по едно доминиращо сетиво, на което се подчинява цялостното им разбиране за света. Подобно на имената на героите, които съставят името на Бах, така и чрез деконструкцията на сетивата можем да говорим, от една страна – за лесната манипулация на човешките рецептори, и от друга – за трудността в разбирането света на другия. Инспекторът е единственият, който „се учи“ да бъде музикален, той превъзмогва собствените си ограничения, за да достигне до ново познание не само за музикалния свят, но и за самия себе си. В този смисъл можем да кажем, че текстът на Дворянова, от една страна, отрича бързите истини, изисква притихване, концентрация и търсене на собствени граници, но от друга, показва колко унищожителни могат да бъдат ограничаването на личността, отказът от материята и живеенето единствено в идеалния собствен свят. Връщането към класическата форма на фугата е апел към самовглеждане, осъзнаване на важните ценности и съхранение на човешкото в епохата на постмодернистичния хаос на *изпъкналите огледала*.

Към сложния музикален контекст се добавя и **пасионът** – още едно предизвикателство за интелигентността на читателя и способността му да решава загадки по библейски сюжети. **Пасионът** е музикален литургичен жанр, който датира от Средновековието (в буквален превод – страст, страдание) и препраща към страстите Христови. Разпространен е в протестантските държави и обикновено се изпълнява по време на Страстната седмица и по-точно на Цветница и Разпети петък. Не е съвпадение, че действието на романа започва именно на Разпети петък. Друга важна характеристика на пасиона е, че либретото му е по текста на евангелията – едни от най-високите постижения в жанра са *Пасионите* на Бах: *Матеус пасион* и *Йоханес пасион*, които отвеждат към евангелията от Матей и Йоан.

Смисълът на романа включва двете евангелия, като се споменават библейски персонажи както от единия пасион, така и от другия.

⁵ Този цитат препраща към вече изложената идея за метареференция.

Така литературният и музикалният разказ се преплитат с помощта на библейския канон. Пример за това са предметите в къщата, които са важна част от смисловия център на романа: всеки един от тях има точно определено място, съответстващо на мястото им в музикалното произведение. В романа се споменават два комплекта фигури: оригинални (те са местени от къща в къща поколения наред) и имитации, направени от любовника на Алиса – Йосиф. Тази корелация ни препраща отново към структурата на фугата, която функционира на принципа на имитациите и огледалността на музикалното произведение. Нужно е вглеждането във всеки предмет, насочващ към първообраза (оригинала) за изграждането на музикалното: „Познанието, обвързано с представата за огледалата, се подчинява на дихотомията нисше/висше, сакрално/профанно, цялостно/частично. Оттам и функционалната му двойственост и противоположност. Положителната му функция е да предлага облика на Божественото, идеалното, вечното, истината, а отрицателната – да представя образи на материалното, т.е. на преходното и безсъдържателното“ (Протохристова 2010: 433).

По сходен начин е изградено музикалното битие на героите в романа. Техните мисли, чувства и перцепции изграждат огледални противоположности: идеалното (музиката и нейните елементи) се отразява в материалното (къщата и предметите). Двете части търсят пресечна точка, тъй като не могат да изградят пълноценен свят самостоятелно, защото както всеки елемент във фугата е математически изчислен, така и всеки предмет в тази къща има точно определено място. В този смисъл библейските препратки в романа не остават на ниво символ, а по-скоро продължават да оспорват съществуването на готови истини. В интервюто си с Калин Янакиев Емилия Дворянова споделя, че употребата на религиозни реалии провокира усещанията, отваря собствените хоризонти и безкрайно улеснява автора, но парадоксално – в повечето случаи тези свръхзначими звена „изпадат в полето на тривиалното“⁶. Библейските препратки интерпретират по нов начин сложните отношения между сетивата, за които вече стана дума: мисъл, слух и визия, от които се раждат множество значения.

От друга страна, намираме важна отправна точка за анализ, а именно: връщането назад към асимилацията на музикалните произведения на Бах. В миналото *Матеус пасион* се е изпълнявал в намален обем, деликатно, нежно, за да може слушателят да се вгълби и насочи цялото си внимание към изящното музициране на произведението. В

⁶ Виж „Портал Култура“: Разговор на Калин Янакиев с Емилия Дворянова.

своя дневник Бах отбелязва, че е взел това решение, но не го е обяснил. Можем да предположим, че по този начин композиторът призовава слушателя да притихне, за да достигне до есенцията на музиката и словото, да се дистанцира от шумната ефектност. Този тип слушане трудно би се харесал на съвременния меломан, свикнал със силните басове, високите тонове и гръмките текстове на песни без съдържание. Може би точно това „отричане“ от масовото е търсената от писателя провокация на читателския ум.

Аналогично на пасиона на Бах, романът се нуждае от задълбочено и проникновено четене. Както фините вибрационни честоти на вечната музика са приканвали слушателя да бъде по-внимателен, така и текстът на Дворянова се противопоставя на „невежеството, което спохожда цялото ни време“ (Дворянова 2005: 166), в отказ от търсенето на бързи истини. Романът фуга не може да се възприема повърхностно, той изисква дълбока саморефлексия, културни, социални и литературни натрупвания, както и активна читателска позиция.

„Passion или смъртта на Алиса“ си взаимодейства и с „Изкуството на фугата“, в което Бах разкрива как всички инструменти и техники за писане на полифонични произведения са свързани помежду си. В предговора на *произведението му* четем: „Част от съществената концепция за фугата е начинът, по който гласовете, които пръстите могат да почувстват като индивидуални и различни, се чуват като част от неразделна хармония. Объркването на вертикално и хоризонтално движение е една от насладите на фугата“⁷ (Керман 2015: 20). Това „объркване“, за което става дума, може да се възприеме като вече споменатото объркване на сетивата: всеки от героите има своя истина, която защитава до момента на многогласието, а то изисква търсене на пресечна точка. За да може фугата (фикционалният свят) да съществува, се спазва музикалният ред със свои собствени закономерности: взаимно изключващите се символи се допълват, материята се контрапунктира с музикалните възприятия, така както зрителните и мисловните процеси се противопоставят на слуховите. В обобщение можем да кажем, че тези процеси се разбират и като вековния стремеж на писменото слово да открие ново познание от-

⁷ В оригинал – фугата: „Part of the essential conception of the fugue is the way in which voices that the fingers can feel to be individual and distinct are heard as part of an inseparable harmony. The confusion of vertical and horizontal movement is one of the delights of fugue“.

вдъд своите параметри именно в музиката, която в редица случаи го допълва и обогатява.⁸

От друга страна, физическите възприятия на героите се контрапунктират и едновременно с това се допълват със сакралните функции на музикалната форма пасион и стремежа към извисяване над материята. Всички елементи на литературното произведение се пресичат с музикалното в една координатната система. Стигаме до извода, че в този роман литературното и музикалното се сливат там, където слуховите, зрителните и мисловните възприятия на героите създават сложни сдвоени светове. Тези смислови центрове се разчленяват на множество значения и идеи, за да могат да бъдат пречупени през читателския опит, да се отделят от познатото и подобно на митоза да продължат своето деление, като създават литературни значения с ДНК на новото време.

ЛИТЕРАТУРА

- Дворянова 2005:** Дворянова, Е. *Passion или смъртта на Алиса*. [Dvoryanova, E. *Passion ili smartta na Alisa*.] София: Обсидиан, 2005.
- Дейвис 1984:** Davis, K. *Fugue and Fresco: Structures in Pounds Cantos (Ezra Pound Scholarship Series)*. Chicago: National Poetry Foundation, 1984.
- Керман 2015:** Kerman, J. *The Art of fugue. Oakland, California*. California: University of California Press, 2015.
- Протохристова 2010:** Протохристова, К. *Парадокси на неназовимото*. [Protohristova, K. *Paradoksi na nenazovimoto*.] Велико Търново: Фабер, 2010.
- Радева, Йорданова 2018:** Радева, Я., Йорданова, К. *De Profundis или при основанията на литературата*. [Radeva, Ya., Yordanova, K. *De Profundis ili pri osnovaniyata na literaturata*.] София: Парадигма, 2018.
- Салмон 1984:** Salmon, Ch., Kundera, M. *The Art of Fiction*. // *The Paris Review*, 1984, No. 81, Issue 92.
- Херцог 1996:** Herzog, P. *The Condition to which all art aspires: Reflections on pater on music*. // *British Journal of Aesthetics*, April, Vol. 36.

⁸ Един от многото примери за това е операта, която съчетава речитатив и музикална композиция.

Макелрой 2016: McElroy, A. D. Concerto for Sentence: An Exploration of the Musico-Erotic by Emiliya Dvoryanova. *Archive Press*<https://www.asymptotejournal.com/criticism/emiliya-dvoryanova-concerto-for-sentence> (10.06.2021).

Webster, M. *Definition of fugue*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fugue> (12.05.2021).