

ОБРАЗИ МАТРИЦИ И ОБРАЗИ КОНСТРУКТИ В РОМАНИТЕ НА ЕМИЛИЯ ДВОРЯНОВА И ВАЛЕРИ СТЕФАНОВ

Зорница Гъркова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

CHARACTER PATTERNS AND CHARACTER CONSTRUCTS IN EMILIA DVORYANOVA'S AND VALERI STEFANOV'S NOVELS

Zornitsa Garkova
Sofia University "St. Kliment Ohridski"

The article offers a new approach to the characters in Emilia Dvoryanova's and Valeri Stefanov's novels by outlining the way these characters are constructed. Since the two writers are part of today's literary context and due to the limited critical attention or studies devoted to their writings, the paper establishes two new terms to explain the specificity of their characters, namely, *character patterns* and *character constructs*. The terms originate in Gerard Genette's notion of intertextuality, which means that we always have in mind two other terms – *hypotext* and *hypertext*. The paper brings to the foreground some examples of relations between hypotext and hypertext, each of them using the character pattern to a different extent to construct its own character construct. Nuanced stylizations, such as parody, irony and travesty, or in some cases (especially in Dvoryanova's novels) tribute, are examined in a larger text, the author's dissertation.

Keywords: intertextuality, hypotext, hypertext, postmodernism, character patterns, character constructs

Съвсем в началото трябва да уточня, че съзнавам напълно риска, пред който се изправям, създавайки нови понятия в опит да ги впиша в един вече наличен (кон)текст. Всъщност поемам този риск с доза очакване, че тези понятия – образи матрици и образи конструкции – ще ми дадат нова рамка, в която да мисля персонажните системи в романите на двамата автори, а оттук и ново потвърждение за метафикционалния постмодерен характер на повествованията им.

Ако приемем, че рискът си струва, следващият въпрос, на който неминуемо следва да отговорим, е защо именно образи матрици и образи конструкции, и то в текстовете на двамата автори. Какво налага този избор на автори? И още повече – какво налага изработването на нови понятия, за да бъдат описани специфики в персонажните системи на романите на тези автори? Струва ми се логично да преминем през едно кратко презентиращо въведение за мястото на тези автори в контекста на съвременната българска литература (с предпоставката, че именно това въведение ще ги впише и в контекста на постмодерната литература) не с цел да търсим прилики и отлики между тях (такива неминуемо ще открием), а по-скоро за да изведем тези засега общи и на практика неясни теоретични понятия до конкретизиране и илюстриране в произведенията на въпросните автори. Оттук следват няколко важни уговорки: първата от тях – по отношение на двамата автори и романовите традиции, от които те произлизат; а втората – засягаща самия литературен образ.

Емилия Дворянова дебютира в началото на 90-те с романа „Къщата“ (1993) и до края на века публикува романа „Passion или смъртта на Алиса“ (1995) и новелата „La Velata“ (1998). Следват романите „Госпожа Г.“ (2001), „Земните градини на Богородица“ (2006), както и „Концерт за изречение (Опити върху музикално-еротическото)“ (2008) и „При входа на морето“ (2014). Сложният и пищен синтаксис на романите ѝ, изградени основно чрез „поток на съзнанието“, както и сложните алегии и пародирания, не на последно място чрез „игра“ с разказваческите инстанции, я сближават с традицията на Улф, Джойс и Пруст, а атмосферата в романите ѝ от 90-те – и с българския диабололизъм.

Валери Стефанов дебютира по-късно в романовото писане с „Изгубените магарета“ (2005). Следват „Някой отдолу“ (2008), „Слепият градинар или душата си тръгва в 10:34“ (2011), „Жените са спомен от Мрака“ (2014) и „Любовни истории от Вавилонската библиотека“ (2016). Можем да потвърдим, че в някакъв смисъл „Любовни истории от Вавилонската библиотека“ е своеобразно продължение на „Жените са спомен от Мрака“ с тази разлика, че усетът за метафикционалност, който текстовете от „Любовни истории“ (оттук насетне ще изписвам романа така в

полза на краткостта) носят у себе си, е изграден по различни механизми. Докато в първия роман можем да търсим рамка на чисто композиционно равнище, във втория тя е вътрешна, сюжетно осъществена. Тази метафикционалност или настоятелна сигурност на въпросните текстове по отношение на тяхната конструираност ги полага в различни в сравнение с тези на Дворянова традиции. Те са традициите на Борхес, от една страна, и тези на Джулиан Барнс – „Папагалът на Флобер“ (1984), „История на света 10 ½ глави“ (1989), от друга страна.

Необходимостта двамата автори да бъдат разгледани в общ план, без това да означава, че те ще бъдат строго съпоставяни, се налага от допускането, че текстовете им, разбира се, в различна степен, по различни механизми и с различни цели, споделят общ интерес към Другостта, използват радикални жестове и конструират персонажните си системи в полза на „политически“ проект по усъмняване в „големите разкази“. Или казано с думите на Никола Пичфърд: „[...] и феминизмът, и постмодернизмът имат някои общи, споделени интереси – фокусират се критично върху конструирането на Другостта като система от противопоставящи се позиции на идентичност“¹ (Pitchford/Пичфърд 2002: 23).

Всеки литературен образ изглежда изграден в някаква матрица. Ако се върнем при „Поетиката“ на Аристотел², можем да видим грубите очертания, или условно казано, миметичните основания на тази матрица. Те обаче няма да бъдат нито достатъчни, нито адекватни на персонажните системи в романите на двамата автори. Оттук и първата необходимост от вече въведените погоре понятия. Образите в романите на двамата автори като цяло не са типизирани характери. Изключения като суеверната разказвачка Йо от „Passion“ (оттук насетне ще изписвам името на рома-

¹ Преводът е мой, З. Г. (Срв.: “[I will begin my argument by establishing that] feminism and postmodernism do have some shared interests; both focus critically on the construction of otherness, as a system of opposed identity positions.”).

² Срв.: „Понеже подражаващите изобразяват лица, а те по необходимост са или добри, или лоши (характерите почти винаги се свързват само с тези качества, тъй като, що се отнася до характера, всички се отличават с порочност или добродетелност), представят ги или като по-добри от нас, или като по-лоши, или като подобни нам, както постъпват живописците“ (Аристотел/Aristotel 2013: 78 – 79).

на така в полза на краткостта) на Емилия Дворянова или преследвача на Грета в романа „Някой отдолу“ на Валери Стефанов имат своите сюжетни и смислови основания. Много по-сложно изглежда положението с Давид и Вирсавия в „Жените са спомен от Мрака“ и „Любовни истории“ или с трите Марии в романа „Земните градини на Богородица“ на Дворянова. Нито един от тези образи не е самият себе си, често, както това се случва с Давид и Вирсавия, образите драстично и видимо се колебаят между хипотекста, от който са заети, и хипертекста, който ги заема за свои цели, понякога с тяхното метафикционално, експлицитно заявено в текста знание, както вече посочихме. Този тип заемания на парадигматични образи (персонажи) от различни текстови корпуси в текстовия масив на конкретното произведение, ни препращат и към първата възможна обосновка на понятията матрици и конструкции, като можем да допуснем, че образите от хипотекстовете са тези от парадигматичния ред, а тези от хипертекстовете – от синтагматичния. Разбира се, не говорим изцяло и само за „механично“ заемане или снемане на образ от предишен, вече съществуващ и в голяма част от случаите значим, емблематичен или добре познат за читателя текст, въпреки че могат да бъдат дадени примери и за подобно снемане/заемане. Можем обаче да допуснем, че в романите на двамата автори част от образите „градят“ смисъл именно заради парадигматичния ред, от който са взети. А тъкмо върху вече посоченото антиципирано читателско познание хипертекстът може да използва или доизгради образа в полза на собствените си цели и смисъл.

Понятията, които опитахме да изясним и ще продължим да изясняваме и илюстрираме с примери от произведенията, са свързани не просто със самите литературни образи, а на практика с темата, която тези „образи-образци“ „носят“ със себе си. Това е свързано с две важни последствия за самите текстове и техните послания и едно взаимодействие от решаващо значение между начините, по които са конструирани образите, и употребите им в контекстите, в които влизат. Оттук възникват и голяма част от ефектите на пародиране, травестиране, амплифициране или дори преднамерено заглушаване на разказвачески инстанции и персонажи. Иначе казано, в част от случаите, за които тепърва ще ста-

не дума, романовите текстове не просто заемат герой/образ от предишен текст, те заемат тема, понякога стил от друг текст, обект на пастиш, понякога ремарки за конкретен образ, които впоследствие лишават от значимост, разсейвайки по този начин посланието, което той носи със себе си от предишен текст, трансформирайки го или премествайки го изцяло до негова смислова противоположност.

Горното можем да вземем за отправна точка и позовавайки се на Жерар Женет, да допуснем, че става въпрос за репликиране, за пастишна трансформация, в определени случаи дори за травестиране – все практики, които и Никола Пичфърд разглежда в своето изследване върху текстовете на Кати Акър и Анджела Картър, наричайки тези практики *rewriting*. А пренаписването в случаите с текстовете на Дворянова и Стефанов има освен чисто литературни ефекти, също така и по-широки, по-обхватни, политически в тесния смисъл на думата ефекти, тъкмо такива или подобни на тези, постигнати от Картър и Кати Акър.

Това пренаписване влиза в множество отношения с практиката на рязане и добавяне, с която последните два романа на Валери Стефанов активно работят, но и с практиката на *tribute*, която Дворянова използва за романа си „При входа на морето“, в случая без съществено значение дали тя е преднамерена, или възникнала като по-късно авторово или критическо осъзнаване на възможните прилики и точки на пресичане и отблъскване между „Вълшебната планина“ на Томас Ман, като един своеобразен хипотекст, и въпросния роман.³

Следователно оттук насетне ще използваме понятията образи матрици и образи конструи именно с оглед на ефектите, които произвеждат върху „текста осиновител“. При такъв подход, струва ми се, ще получим различни изводи от тези, които бихме получили, ако мислим за героите на двамата автори в „категиите на баналните страсти: любов, ревност, изневяра, лъжа“ (Кирова/Kirova 2002: 256).

Прави впечатление, че на чисто композиционно ниво романите на Дворянова търпят изменения – от първите романи, в които

³ Визирам разговора между Клео Протохристова и Емилия Дворянова, публикуван в кн. 2/2015 на сп. „Страница“.

разказваческите инстанции се редуват, а респективно – се сливат или се оспорват в гледните си точки към света, Дворянова преминава към много по-монолитно писане, маркирано най-вече от споменатата по-горе техника „поток на съзнанието“. Това е особено видно в романа „При входа на морето“, предпоследен за авторката преди наскоро излезлия „Мир Вам“. В интерес на истината „При входа на морето“ всъщност ни дава твърде малко материал по отношение на матричните образи. Това обаче правят много активно първите три романа на авторката, без да броим „Къщата“. И в трите романа – „Passion“, „Госпожа Г.“ и „Земните градини на Богородица“ – виждаме ясно удвояване (или утрояване, ако вземем за пример „Земните градини на Богородица“) и тенденция към многозначност в изграждането на образите. Ако се позовем на Браян Макхейл, който посочва образа на Алиса на Луис Карол като значим и дори организиращ една цяла система на пренаписване и рециклиране в западната, предимно американска литература (McNale/Макхейл 2015: 50 – 61), то този роман на Емилия Дворянова е един от първите за българската литература⁴, следващи логиките при изграждането на литературния образ на Алиса, валидни за постмодерното писане. Макхейл разграничава няколко типа Алиса, отложили се както в тъканта на романикони за постмодернизма, като започнем с „Обявяването на серия 49“ на Томас Пинчън и неговата героиня Едипа Маас, минем през множеството пиеси, филми и телевизионни преработки – повече от 200 между 1869 и 1930 г., та стигнем до пиковите за западния постмодернизъм десетилетия на 60-те, 70-те и 80-те, когато образът на Алиса преживява огромни трансформации както в полето на масмедийната култура, така и в граничните полета на жанровата литература. В контекста на образите матрици и образите конструкции Алиса изглежда пренаписана в романа на Дворянова, но въпреки това запазва част от своите атрибути – огледалата и заешката дупка, както и името си. Именно огледалата и заешката дупка са ремарките, лишени от значимостта си в хипотекстовете на Луис Карол. В този смисъл се касае не за стилова трансформация, а за използване на образа и конотациите, които той поражда

⁴ Повече по въпроса за Алиса в романа на Дворянова и за Алиса изобщо в литературата, писана от жени след 1989 г., вж. у И. Пелева (Пелева/Peleva 2013).

у читателя. Липсата на съществените за образа на Алиса огледала⁵ го изместват алегорично, но с отрицателен знак.⁶ При Емилия Дворянова образът функционира най-вече чрез своята тотална женственост и отдръпнатост от света и е свързан предимно с постигането на тялото-смисъл, за разлика например от популярните филмови трактовки от последните години, където феминистките послания са икономически и социално насочени, съвсем в духа на викторианската епоха и в контекста на съвременната рефлексия върху нея и мястото на жената в нея.

Романът „Госпожа Г.“ разполага своя герой матрица – воайора – по коренно различен начин. Той е „дарен“ с глас/дневник, заемащ поне половината от текста. Композицията силно напомня тази на „Колекционерът“ на Джон Фаулз, с тази разлика, че местата на жертвата и условно казано, на насилника, са някак странно разменени – докато при Фаулз смъртта е изходът за жертвата пеперуда, при Дворянова самата смърт на воайора изглежда жертвена, така че да изличи чуждия поглед към Госпожа Г., оставяйки само сянка на съмнение у кого е последният ход, картата, чрез която ще се проиграят репрезентациите. Развоят на текста убедително посочва чия и каква е тази карта, а посланието отново е изнесено отвъд привичните употреби на образа на воайора. Той, казва романът чрез своята композиция, е колкото наблюдаващ, толкова и подлежащ на наблюдение. Тук, можем да кажем, няма конкретен хипотекст, носещ или оспорващ послания чрез героя си матрица в смисъла и диапазона, в който това се случва в примера с Алиса. Ако и да откриваме прилики с романа на Джон Фаулз, би било по-скоро спекулативно да твърдим, че имаме ясно разграничен хипотекст. Можем обаче да търсим прилики на едно генерично жанрово равнище. Композицията на романа използва два основни отделни наратива, единият от които може да се чете и като самостоятелен дневников текст, а това, за смисловите цели

⁵Всъщност в романа има огледало, но то се появява в следната сцена: „... видях госпожицата седнала на един стол пред тоалетката, съвсем гола, краката ѝ вдигнати върху плота, а той стои отзад и гледа, не в нея, в огледалото гледа, и аз си представих какво се е виждало там...“ (Дворянова/Dvoryanova 2005: 58).

⁶„...там се втрених и излязох от мислите си, от топлото и тихото на музиката, защото огледалото го нямаше или, по-точно, хем го имаше, хем го нямаше...“ (Дворянова/Dvoryanova 2005: 25).

на романа, постига на първо място разказ в разказа, а в допълнение и метафикционалност на именно дневниковия разказ. Оттук и връзката, която романът прави между жанра на дневника и неговия воайор разказвач, постигайки травестиране на жанра, амплифицирането му до гротескови крайности в откровенията на разказвача.

Като че доста близко по отношение на темата „преследвач – жертва“ стои романът „Някой отдолу“ на Валери Стефанов, но тук във видимия спектър на използваните хипотекстове и респективно техните образи на първо място попада този на Червената шапчица, наслоен и наслояващ се върху фолклорния образ на Безумната Грета, изобразена в платното на Брьогел Стария, но както и при Алиса на Дворянова, тук от образа не е останало почти нищо освен ремарки в текста, конфронтиращи се с ремарките за другия образ. Отново наблюдаваме странно обръщане на сюжета на приказката, чрез което романът до финала си опитва да удържи напрежението между двата образа, в крайна сметка в полза на Безумната Грета.

Ако се върнем при предишния роман на Валери Стефанов, ще забележим, че образите там също настояват на своята матричност, установена с библейския хипотекст и по един или друг начин втвърдяваща се точно поради тази причина. Отново по същата причина изглежда още по-ключово и знаково напрежението между модерната игрова трактовка на хипотекста, и то през погледа на магарето. Без да насилваме твърде много границите на интерпретацията, можем да допуснем сложна интертекстуална връзка със „Златното магаре“ на Апулей. Сред другите, по-скоро обичайни примери за матричност, попадат образите на Марта и Мария, както и този на Рави, но тук всички те са на границата на изличаването си, не заради употребата им в текста, а най-вече поради разнородните усвоявания, на които са били подложени.

В матриците на християнското и библейското попада и романът „Земните градини на Богородица“ с образа на трите Марии. По този повод Иван Иванов казва, че „Неслучайно образите на Мария са незавършени, тя не е цялостно изграден образ, а конструктор, който синтезира разполовеността на женското“ (Иванов/Ivanov 2015: 172). Моето допълнение – трактовка на образа

конструкт на трите Марии, и то в полза на разграничението, което описвам, е за Мария не просто като за конструкт от трите Марии, а за сочеща към един образ матрица, чиито възплъщения откриваме именно в допълващите се и никога докрай учленени Марии. Тяхното конструиране в този по-висок образ матрица (Богородица) предизвиква и ефектите на противопоставяне между сакрално и профанно. За такова противопоставяне намекват и текстовете от „Жените са спомен от Мрака“ и „Любовни истории“, където основните образи на Давид и Вирсавия текат като лейтмотив през цялата тъкан на романите, било във фрагмента „Една вечер на лейтенант Поливанова“, който е знаково повтарящ се и в двете книги, било в който и да е от другите фрагменти. В тях освен напрежението между образа матрица и образа конструкт, може да се проследи и напрежение между високо и ниско.

За това напрежение, композиционно рамкирано по различен начин, можем да говорим не само в този фрагмент, а като цяло и в двата романа. Първият от тях – „Жените са спомен от Мрака“ – създава персонажната си система в големи глави, използвайки цял спектър от матрици (Ева, Сара, Вирсавия), но с неясно конотиране върху конструкта. Изглежда, че това е Жената като цяло, но в същото време в текста на композиционно ниво прозира и още един конструкт, за който ще спомена допълнително по-надолу. „Любовни истории“ работи основно с образите на Давид и Вирсавия, наследявайки тази тема от предишния роман, но отново е фокусиран предимно върху образа на жената, тоест на Вирсавия. Образът на Давид („типичен измамник, или трикстер“) ⁷ „проблясва“ най-ярко и „най-близо до оригинала“ именно във фрагмента „Една вечер на лейтенант Поливанова“, в който пастишът „оперира“ върху стила на Андрей Платонов, а Сталин буквално изнасилва Поливанова, дъщеря на „враг на народа“. Композицията ни насочва към цяла редица от конструкти, които се наместват върху този голям образ. Всички те са от различен порядък и ползват матрицата по различен начин, което на практика означава, че „Всеки хипертекст е максимално независим и може да бъде четен като самостоятелно фикционално единство и в

⁷ Вж. Кирова/Kirova 2011.

същото време е неизбежно свързан с всички останали, което релативизира пространства и времена“ (Иванов/Ivanov 2015: 212). Бих добавила, отново в контекста на матричността и конструираността, че отношенията между двата типа образи винаги релативизират хипообраза, тоест матрицата. Ефектите, които сложните интертекстуални връзки правят в цялата тъкан на „Любовни истории“, обаче биха функционирали като пастишни „само когато между автора и читателската аудитория има „пастишен договор“, подпечатан от съпявата някъде, под някаква форма, на името на пастишизиращия и обекта на пастиша: тук X имитира Y“⁸ (Genette/Женет 1997: 128). Подобно „пастишно ограничение“ и неговото преодоляване именно по горепосочения от Женет начин е много по-валидно за романите на Стефанов, отколкото за тези на Дворянова, и то най-вече в обсъжданите в момента два романа. „Любовни истории“ всъщност е „серия от пастиши на определена тема, всеки от които служи като транспозиция на който и да е от останалите“⁹ (Genette/Женет 1997: 121). Носителите на тази определена тема са именно образите матрици на Давид и Вирсавия, а пастишизирането на писателски почерци – от Платонов през Кафка до Робърт Пърсиг, създава серия от образи конструкти.

Говорихме вече за липсата като съществена функционална характеристика на Алиса в романа “Passion”. Подобна е и липсата на лекаря в романа „При входа на морето“, и то не само и единствено в контекста на „Вълшебната планина“, а и по отношение на рестриктиращата власт, която тази матрица на лекуващата инстанция има върху целия сюжет на романа. Подобна, подривана и травестирана от композицията (както е в „Госпожа Г.“) липса – наличие на рестриктиращата власт, наблюдаваме и в образа на детектива в романа “Passion”, както и в образите на разследващите изчезването

⁸ Преводът е мой, З. Г. (Срв.: According to this theory, a text can function as a pastiche only when both author and audience enter a “pastiche contract”, sealed by the coappearance somewhere, in some form, of the name of the pasticheur and the subject of the pastiche: here, X is imitating Y.).

⁹ Преводът е мой, З. Г. (Срв.: On the other hand, in the (very exceptional) case in which a series of pastiches is composed as a suite of variations on a single theme, like “L’Affaire Lemoine” (with the exception of the pseudo-Saint-Beuve, which comments metatextually on the pseudo-Balzac), any one of them can serve as a transposition of any of the others.).

на едната от Мариите в „Земните градини на Богородица“. Нито в първия роман, нито във втория търсенето/разследването се увенчава с успех. За тези образи можем да добавим, че отношението им към матрицата е по-скоро каквото на всеки литературен образ към реалността, но и по-същественото – че те функционират на едно по-скоро жанрово равнище, носители са на жанрова матрица – тази на криминалния роман. Иначе казано, те рядко излизат от рамките си на предпоставеност и са на практика такива, каквито матрицата предполага да бъдат.

Спецификите на повествователните и изобразителните решения в романите на двамата автори предполагат, че зад всеки образ матрица стоят един или дори повече конструкти, които се домогват до него и дори го надмогват, маскирайки го до липса на ясна определеност. В същото време, изглежда, че в тези романи има образи, при изграждането на които това напрежение е овладяно, конструкти, които не се колебаят по отношение на характеристиките, приписани им от наратива, и функциите, които сюжетът е определил за тях. В тази категория донякъде попадат вече споменатите детективи и полицаи, лекарят от „При входа на морето“, но също така и разказвачът на Йо от „Passion“, както и Хана от „При входа на морето“, не на последно място и любовникът на Вирджиния от „Концерт за изречение“, а ако се върнем към романите на Валери Стефанов, също и образът на преследвача жертва от романа „Някой отдолу“, както и нараторът колекционер в последната част на „Изгубените магарета“. Този именно е образът, за който споменах по-горе – на конструкта автор-натор, не най-важният, но най-описателният пример за съзнателната, преднамерена метафикционалност на текстовете. Той също попада в специфични отношения с образа матрица, но те остават отвъд или над текста. Най-ясно това се вижда в „При входа на морето“, ако се обърнем към текстовете на Дворянова. Според И. Иванов „главната героиня на романа, Анастасия, не е самостоятелно изграден характер, а фиктивният двойник на автора, който транскрибира посланията му в полето на симулираната алегорична множественост, за да преведе тревогите и тайнствата на избликващите потоци на женското съзнание“ (Иванов/Ivanov 2015: 176).

Подобно отношение можем да видим при наратора от „Свистък VII: Гостът с монетата“ в „Изгубените магарета“, който прос-

тира „знанието си“ върху целия текст на романа, а по идентичен начин се преживява и нараторът от рамкиращите и въвеждащи фрагменти „Битийна загадка, приписвана на Исаак Слепи“, „Нощ в пустинята“ и „Писмо от Мелхиседек“ в романа „Жените са спомен от Мрака“. Съвсем същото, изглежда, е отношението на конструкта глас-наратор в романа „Слепия градинар или душата си тръгва в 10:34“ към образа матрица на Димчо Дебелянов. А ако продължим тази линия, трябва да отбележим, че в „Любовни истории“ всяко едно от пренаписаните произведения, като започнем с фрагмента „Компанията от влака“ и стигнем до „Федър във фермата“, крие зад себе си един авторов конструкт, който винаги гледа в две посоки – към матрицата на текста, следователно към матриците образи, каквито са и Сиймор на Селинджър, и К. на Кафка или Урия на библейския текст, но и към матрицата на себе си, а в този смисъл и към възможността да бъде явен или скрит, преговорен и пренаписан, оспорен и в някакъв смисъл дори загубен в текста.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотел/Aristotel 2013:** Аристотел. *За поетическото изкуство*. София: „Захарий Стоянов“, 2013. [Aristotel. *Za poeticheskoto izkustvo*. Sofiya: „Zaharii Stoyanov“, 2013.]
- Иванов/Ivanov 2015:** Иванов, Ив. *Българският постмодерен роман в културната ситуация през новото хилядолетие*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015. [Ivanov, Iv. *Balgarskiyat postmoderen roman v kulturnata situatsiya prez novoto hilyadoletie*. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2015.]
- Дворянова/Dvoryanova 2005:** Дворянова, Е. *Passion или смъртта на Алиса. La Velata*. София: Обсидиан, 2005. [Dvoryanova, E. *Passion ili smartta na Alisa. La Velata*. Sofiya: Obsidian, 2005.]
- Genette/Женет 1997:** Genette, G. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Nebraska City: University of Nebraska Press, 1997.
- Кирова/Kirova 2002:** Кирова, М. *Критика на прелома*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2002 [Kirova, M. *Kritika na preloma*. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2015.]
- Кирова/Kirova 2011:** Кирова, М. *Давид, Великия. История и мъжественост в еврейската Библия. Книга 1*. София: Сиела, 2011 [Kirova, M. *David, Velikiya. Istoriya i mazhestvenost v evreiskata Bibliya. Kniga 1*. Sofiya: Siela, 2011.]
- McHale/Маккейл 2015:** McHale, B. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Пелева/Peleva 2013:** Пелева, И. Български писателки от 90-те години до днес: смъртоносната изключителност, Бог и Антон Страшимиров (Е. Дворянова,

Т. Димова, М. Станкова, К. Ангелова, А. Стамболова, Е. Алексиева). // *Неслученият канон. Български писателки от 1944 година до наши дни*. София: „Алтера“ 2013, 399 – 454. [Peleva, I. *Balgarski pisatelki ot 90-te godini do dnes: smartonosnata izklyuchitelnost*, Bog i Anton Strashimirov (E. Dvoryanova, T. Dimova, M. Stankova, K. Angelova, A. Stambolova, E. Aleksieva). // *Neslucheniya kanon. Balgarski pisatelki ot 1944 godina do nashi dni*. Sofiya: „Altera“ 2013, 399 – 454.]

Pitchford/Пичфърд 2002: Pitchford, N. *Tactical readings. Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.